

P A Ń S T W O W Y I N S T Y T U T S Z T U K I

BIULETYN HISTORII SZTUKI



BIULETYN HISTORII SZUKI

KWARTALNIK WYDAWANY PRZEZ PAŃSTWOWY INSTYTUT SZUKI
ORAZ STOWARZYSZENIE HISTORYKÓW SZUKI

KOMITET REDAKCYJNY:

Dr Guido Chmarzyński, doc. dr Józef Dutkiewicz, doc. dr Stanisław Herbst, mgr Andrzej Jakimowicz, prof. dr Zdzisław Kepiński, prof. dr Stanisław Lorentz, prof. dr Kazimierz Michałowski, prof. dr Wojław Molę, prof. dr Ksawery Piwocki, mgr Zbigniew Rewski, prof. dr Juliusz Starzyński, prof. dr Władysław Tomkiewicz, prof. dr inż. arch. Jan Zachmatowicz

Redaktor naczelny: *prof. dr Stanisław Lorentz*

Sekretarz redakcji: *mgr Jerzy Z. Łoziński*

Redaktor techniczny: *mgr Barbara Suchodolska*

REDAKCJA MIEŚCI SIĘ W PAŃSTWOWYM INSTYTUCIE SZUKI
WARSZAWA, DŁUGA 26

BIULETYN HISTORII SZTUKI

NR 3/4

ROK XV

1953

T R E Ś Ć

Juliusz Starzyński, Przed Zjazdem Naukowym Polskiego Odrodzenia

R O Z P R A W Y

- Tadeusz Dobromowski*, Zamek na Wawelu. Dzieło architektury polskiej. str. 3
- Stanisław Lorentz*, Nagrobek Zygmunta I w mauzoleum wawelskim str. 25
- Wojciech Kalinowski, Czesław Krassowski i Jerzy A. Miłobędzki*, Z problematyki budownictwa drewnianego epoki Odrodzenia str. 34
- Gerard Ciołek*, Polskie ogrody renesansowe XVI wieku . str. 56
- Jerzy A. Miłobędzki*, Ze studiów nad urbanistyką Zamościa str. 68
- Juliusz Ross*, Z dziejów związków artystycznych polsko-czeskich i polsko-słowackich w epoce Odrodzenia . . str. 88

M I S C E L L A N E A

- Tadeusz Gostyński i Bohdan Guerquin*, Zamek renesansowy w Baranowie str. 97
- Witold Maisel*, Budowle Jana Baptysty Quadro w świetle poznańskich materiałów archiwalnych str. 105
- Euzebiusz Łopaciński*, Materiały do artystów Płocka, Siemradza i Wielunia z XVI i pocz. XVII wieku. . . . str. 112
- Ksawery Piwocki*, Sługa Wierny. str. 114
- Tadeusz Mańkowski*, Portret Francesca de' Medici . . . str. 118

R E C E N Z J E

- Kazimierz Malinowski, Ksawery Piwocki*, O historycznej genezie polskiej sztuki ludowej. str. 120
- Aniela Sławska i Joanna Eckhardt*, Władysław Tomkiewicz, Z dziejów polskiego mecenatu artystycznego w wieku XVII str. 124
- Aleksander Gieysztor i Stanisław Herbst*, Eugeniusz Szwanowski, Warszawa str. 129

K R O N I K A

- Wykaz prac doktorskich i magisterskich z zakresu historii sztuki za lata 1944 — 1952 str. 132

P A Ń S T W O W Y I N S T Y T U T S Z T U K I
W A R S Z A W A 1953

PRZED ZJAZDEM NAUKOWYM POLSKIEGO ODRODZENIA

Zarys nowego, syntetycznego spojrzenia na sztukę polską epoki Odrodzenia kształtował się w pracy zespołowej w ciągu ostatnich paru lat. Nowy pogląd dojrzał w poszczególnych etapach pracy nad uniwersyteckim podręcznikiem historii sztuki polskiej, jak również w licznych dyskusjach poprzedzających obecną sesję, zorganizowaną przez Polską Akademię Nauk. Zarówno referaty przygotowane na sesję, jak wystawa polskiego Odrodzenia, jak również wydane dotychczas publikacje wytyczają właściwy kierunek metodologiczny dalszych badań nad dorobkiem artystycznym tej wielkiej epoki.

We wstępie do obecnego, specjalnego zeszytu *Biuletynu Historii Sztuki* — który ukazuje się w związku ze Zjazdem Naukowym Polskiego Odrodzenia — warto pokrótce przypomnieć, w jakiej kolejności i nasileniu narastały główne problemy nowej syntezy:

Krytyka metodologiczna w badaniach nad sztuką polskiego Odrodzenia objęła w pierwszym rzędzie zagadnienie jej początków. Okres wspaniałego rozkwitu realizmu mieszczańskiego, jakim jest u nas druga połowa XV wieku, stał się terenem daleko idącej rewizji pojęć. Dyskusją została objęta twórczość i osobowość Wita Stwosza. W gorącej dyskusji nad nową interpretacją sztuki Wita Stwosza wystąpił ważny dla historyków sztuki problem wyrażania się nowej treści ideowej wczesnego Odrodzenia poprzez późnogotycką jeszcze formę. Pierwiastki wczesnego Odrodzenia w sztuce polskiej można bowiem stwierdzić już w pierwszej połowie XV w. (przykładem nagrobek Jagielly) — a potęgują się one stopniowo w ciągu XV wieku w miarę ugruntowywania się roli mieszczaństwa jako głównego producenta dóbr artystycznych.

Przemianom tym zawdzięczamy decydujący zwrot ku humanistycznemu i realistycznemu widzeniu świata, któremu będzie towarzyszyć stałe rosnąca w ciągu XV i XVI wieku laicyzacja sztuki. Występujące w XV wieku nowe wartości ideowo-artystyczne są wyrazem dojrzałości mieszczaństwa, stanowiąc istotny wkładnik jego ideologii poprzez wyraz twórczości, zarówno jak i poprzez kierunek myślenia zlecniodawców — nawet wtedy, gdy ci ostatni nie są przedstawicielami mieszczaństwa w sensie ścisłej przynależności klasowej. Wyrazem tego w sztuce naszej XV wieku może być m. in. pojawienie się nowego humanistycznego portretu, jak również fakt, że nawet nagrobki królewskie (jak np. Kazimierza Jagiellończyka) pojęte są w kategoriach estetyki realizmu mieszczańskiego.

W świetle nowego poglądu na sztukę Odrodzenia procesy artystyczne XVI wieku nabrały nowej barwy. W przeciwieństwie do dawniejszych badań zniekształconych idealistycznym i kosmopolitycznym pojmowaniem rozwoju sztuki — badań traktujących wpływy i zależności artystyczne w sposób oderwany i powierzchowny — w ostatnich pracach naszych podstawą staje się organiczne rozumienie procesu historycznego. Stąd też wysuwają się na czoło nowe wartości, będące własnym samorodnym tworem kultury artystycznej polskiego Odrodzenia.

W nowym świetle stają postaci zrosniętych z polską rzeczywistością ówczesną twórców obcego pochodzenia, a szczególnej wagi nabierają w naszej interpretacji dzieła wybitnych Polaków tej miary, co np. rzeźbiarz Jan Michałowicz z Urzędowa.

Wybitne dzieła plastyki naszej XVI stulecia, jak np. miniatury kodeksu Baltazara Behema, mauzoleum królewskie i dziedziniec wawelski, dramatyczna płaskorzeźba „Lament Opatowski“ czy wielkie osiągnięcia polskiej urbanistyki późnorennesansowej (Zamość) — oglądamy dziś w nowym świetle jako pomniki budzącej się i rosnącej świadomości narodowej. Oceniamy te dzieła właśnie ze względu na to, w jakim stopniu umiały one zarówno w swym programie ideologicznym, jak i w swym oddziaływaniu na społeczeństwo wydobywać i odzwierciedlać wartości ogólnonarodowe, pomimo że powstawały najczęściej w wyniku indywidualnego zamówienia możnarszego, możnowładczego lub patrycjuszowskiego zleceniodawcy.

Coraz bardziej konkretyzujący się kierunek dyskusji metodologicznej nad sztuką polskiego Odrodzenia jasno wystąpił w związku ze zorganizowaną w Poznaniu wiosną 1952 r. wystawą renesansowego malarstwa wielkopolskiego, przy której to wystawie pojęciem Renesansu po raz pierwszy na naszym gruncie objęto dwuwiekowy okres od połowy XV do połowy XVII wieku. W dyskusji poznańskiej mocno zarysował się również problem nowej interpretacji sztuki Wita Stwosza. Pogłębieniu tej kwestii była poświęcona osobna konferencja zorganizowana przez Państwowy Instytut Sztuki w maju 1952 r. w Krakowie.

W związku z koniecznością ponownego przejrzenia i uzupełnienia faktografii artystycznej polskiego Renesansu zorganizowana została w lipcu 1952 r. przez Państwowy Instytut Sztuki sześciodniowa konferencja terenowa na obszarze kielecczyzny. Głównym tematem konferencji kieleckiej było zagadnienie rodzimości i odrębności architektury i rzeźby polskiego Odrodzenia, zwłaszcza w jego późniejszej fazie (od połowy XVI wieku). Teren kielecki, dzięki wyjątkowemu zagęszczeniu i ugruntowaniu sztuki Odrodzenia w miejscowych warunkach, pozwalał na potwierdzenie tezy o upowszechnieniu sztuki polskiego Odrodzenia oraz zrośnięciu się jej z wymogami szerokiego kręgu odbiorców.

Zamknięciem pierwszego okresu prac zespołowych nad nową syntezą stała się w listopadzie 1952 r. odbyta w Krakowie dyskusja nad pierwszą opublikowaną w formie skryptu redakcją podręcznika Historii Sztuki Polskiej okresu 1450—1650. W podsumowaniu tej dyskusji jasnym się stało, że dalsze badania nad sztuką polskiego Renesansu winny odbywać się zgodnie z zasadami nowej periodyzacji historycznej, co też znalazło wyraz w dalszych pracach historyków sztuki, związanych z przygotowaniem sesji naukowej polskiego Odrodzenia.

Na łamach Biuletynu Historii Sztuki problematyka polskiego Odrodzenia w nowym oświetleniu metodologicznym była podejmowana począwszy od 1950 roku. W szczególności należy przypomnieć zeszyt 4, podwójny, 1952 r. — o charakterze po-niekąd monograficznym — całkowicie poświęcony sztuce Odrodzenia. Poszczególne zeszyty 1953 r. — roku związanego z wielkimi postaciami Mikołaja Kopernika i Andrzeja Frycza Modrzewskiego — w dalszym ciągu rozwijały problematykę sztuki Odrodzenia polskiego w jej różnorodnych aspektach — architektury, rzeźby czy malarstwa. Cechą znamioną tych prac była dążność do podkreślenia tych właśnie zagadnień, w których ujawniał się rodzimy, narodowy charakter sztuki polskiego Odrodzenia. W tym samym duchu skomponowany został obecny podwójny zeszyt, którym redakcja „Biuletynu“ zamyka 1953 r. Zebrane tu prace, poświęcone w pierwszym rzędzie zagadnieniom architektury i urbanistyki polskiej tego okresu, stanowią cenne uzupełnienie referatów syntetycznych, przygotowanych przez Sekcję Historii Sztuki w ramach sesji naukowej polskiego Odrodzenia. Wzbogacają one poważnie dotychczasowy faktograficzny stan naszej wiedzy i przyczyniają się do pełniejszego ugruntowania przeświadczenia o rodzimym, realistycznym charakterze sztuki polskiego Odrodzenia.

Juliusz Starzyński

TADEUSZ DOBROWOLSKI

ZAMEK NA WAWELU DZIEŁO ARCHITEKTURY POLSKIEJ

UWAGI WSTĘPNE

Dotychczasowe badania nad architekturą renesansowego zamku na Wawelu rozwijały się w dwóch głównych kierunkach; dążyły mianowicie do odtworzenia historii budowy i ustalenia nazwisk jego budowniczych, następnie zaś do wyjaśnienia włoskiej genezy form stylistycznych zamku i wykazania jego włoskich prototypów. W pierwszym przypadku opierano się na źródłach pisanych, przede wszystkim na rachunkach wielkorządowych, w drugim zaś stosowano popularną na przełomie w. XIX i XX metodę porównawczą, typową dla nauki burżuazyjnej. Z metody tej korzystano przy tym w sposób raczej jednostronny, w dążeniu do uchwycenia podobieństw między zabytkiem polskim a zabytkami obcymi; mniej wagi natomiast przywiązywano do różnic, dzielących pomnik architektury polskiej od zabytków obcych. To dążenie do wykrycia obcej genezy sztuki polskiej tkwiło w naszej nauce tak głęboko i było tak silne, że jeśli badaczowi nie udało się odnalezienie bliskich analogii między dziełami sztuki polskiej a obcej, to wyniki swej pracy uważał za niedostateczne i wątpliwe, a przekonanie to dzielili z nim także inni¹. Czasami takie stanowisko nie było może pozbawione słuszności, np. w przypadku, kiedy w jakimś dziele epoki feudalnej przeważały typowe dla tej epoki cechy kosmopolityczne, częściej jednak było ono wynikiem jednostronności metodologicznej, — a nierzadko nawet niewiary w siłę i odrębność rodzimej, względnie narodowej kultury.

W związku z opisaną tendencją nauki polskiej, zajmującej się nie tyle zagadnieniem rodzimych cech sztuki, ile problemem odbicia w sztuce polskiej form obcych, badania tzw. genetyczne nad architekturą wawelskiego zamku do tej pory uchodzą za niedokoń-

czone; przede wszystkim dlatego, że nie zdołano odnaleźć budowli włoskich, które by stanowiły bezpośrednie wzory wawelskiego zamku, zwłaszcza zaś jego renesansowego dziedzica.

Z drugiej strony nie podobna pominąć faktu, że także cechy rodzime zamku były przedmiotem badań, chociaż nie tak konsekwentnych i uporczywych jak badania wspomniane powyżej. Nie mniej zwracano nieraz uwagę na oryginalność wielu szczegółów architektonicznych i rzeźbiarskich zamku z tym jednak, że nie próbowano zbudowania syntetycznego poglądu na rodzimy charakter zabytku, nie zdołano scałkować uwag poszczególnych, — po prostu nie postawiono kropki nad i. Mimo to należy w sposób jak najbardziej pozytywny ocenić wysiłek uczonych polskich, którzy badania nad odrębnością architektury zamku wawelskiego prowadzili w sposób właściwy, dzięki czemu całościowe ujęcie problemu nie nasuwa już dzisiaj poważniejszych trudności.

Dzisiejszy nasz pogląd na zagadnienia genetyczne, ilustrowane częściowo tylko przykładem Wawelu, bo odnoszące się do całej historii naszej sztuki, przedstawia się znacznie jaśniej niż uprzednio, a to w związku z nowymi założeniami metodologicznymi, które każą doceniać wagę narodowych treści i form artystycznych, określających dawną sztukę. Materializm dialektyczny i historyczny wyjaśnił, że żadne zjawisko nie powstaje w warunkach izolacji, że zarówno w świecie przyrody jak kultury wszystko ze sobą się łączy w pośrednie i bezpośrednie związki przyczynowe, potwierdzające zasadę organicznego procesu historycznego i tezę o jedności w wielości. Zwrócił też uwagę m. in. w odniesieniu do sztuki na olbrzymią rolę środowiska i jego ideologii. Poglądy typowe dla

¹ Zdaniem Lukacsa „Literatura i teoria literatury okresów schyłkowych łączy zwykle fałszywe tendencje: miejsce rzetelnego badania istoty zajmuje powierzchowne zestawianie analogii“, co można także odnieść do historii i teorii sztuk plastycznych; por. Lukacs G., *Marks i Engels a problemy realizmu*; wstęp

do pism estetycznych Marksa i Engelsa, opublikowany w *Sinn und Wort* 1953, Nr 1, przedrukowany w tłumaczeniu polskim przez *Życie literackie* z 1.V. 1953, R. III, Nr 16, pod wyżej podanym tytułem *Marks i Engels...*

danego środowiska i czasu muszą w pewien sposób regulować wszystkie występujące w tym środowisku i czasie zjawiska kulturalne, m. in. artystyczne; muszą więc wywierać wpływ także na architekturę, tym bardziej że jej użytkowy charakter z natury rzeczy uzależnia ją od potrzeb praktycznych, zdeterminowanych kulturą ogólną różnych klas społecznych.

Ideologia panująca w pewnym środowisku warunkuje sposób myślenia ludzi do niego przynależnych, m. in. miejscowych artystów-rzemieślników, stanowiących organiczną część większej całości społecznej. Ideologia ta działa zazwyczaj z taką siłą, że wywiera wpływ także na przybyszów napływających z różnych stron świata, żeby wziąć aktywny udział w lokalnym procesie produkcji. Rzecz oczywista, że tacy przybysze przynoszą ze sobą nierzadko różne nowinki ideowe i nowe sposoby produkcji, ale mogą się one przyjąć na gruncie miejscowym tylko w jednym przypadku, — jeśli grunt dla nich był już w pewien sposób przygotowany, następnie zaś, jeśli odnośne wartości potrafią się przystosować do potrzeb miejscowych, do miejscowych upodobań, do miejscowej tradycji. A jeśli tak istotnie się stanie (należy tu wtrącić, że tak zazwyczaj się dzieje), to wówczas twórczość przybyszów, urabiana na miejscową modłę, stapia się w sposób naturalny z miejscowym organizmem kulturalnym, przyspieszając często normalny proces historyczny, tj. rozwój zainicjowanych już uprzednio wartości, np. architektonicznych, rzeźbiarskich lub malarskich

Tego rodzaju zjawisko asymilacji przybyszów do warunków zastanych potwierdza wiele znanych w historii przykładów. Szkoła malarska Fontainebleau, powołana do życia przez Franciszka I w 1. połowie w. XVI, a zorganizowana przez przybyszów włoskich, bynajmniej nie była włoską lecz francuską, czego nauka nigdy zresztą nie podawała w wątpliwość. El Greco nie należy ani do historii malarstwa greckiego, ani włoskiego, lecz do dziejów malarstwa hiszpańskiego; Anglik Sisley, Holender van Gogh, Hiszpan Picasso i Włoch Modigliani są przedstawicielami sztuki francuskiej. Zarówno bowiem artyści Szkoły Fontainebleau, jak El Greco, wymienieni na końcu różnojęzyczni przedstawiciele impresjonizmu i kubizmu dostosowali się do lokalnej ideologii, do środowi-

skowych form świadomości społecznej, panujących we Francji lub w Hiszpanii.

Wiadomo, że renesansowy zamek na Wawelu zbudowali architekci i kamieniarze włoscy, sprowadzeni przez królewicza Zygmunta, późniejszego Zygmunta I. Przy jego budowie byli wprawdzie zatrudnieni rzemieślnicy miejscowi, a także śląscy, ale w pierwszej, głównej fazie budowy czołową rolę przy wznoszeniu zamku odegrali Włosi, zwłaszcza zaś kierownik budowy Franciszek Włoch, pełniący swą funkcję od r. 1502 do r. 1516. Wobec tych faktów, rozumowanie historyka sztuki, przywiązanego do dawnych metod naukowych nagięłoby się do następującego schematu logicznego: skoro głównymi budowniczymi zamku byli naprzód Włosi, skoro więc od nich chyba pochodziła koncepcja jego bryły i krużgankowego dziedzińca, należałoby stwierdzić, że zamek wawelski jest dziełem renesansu włoskiego, przeszczepionym na daleką północ, że jest zapewne zespołem form florenckich przeniesionych z nad Arna nad Wisłę. Rozumowanie tego typu było jak wiemy, tak powszechne, że próbowano zastąpić termin „sztuki polskiej” terminem „sztuki w Polsce”. Różnicy dzielącej te dwa pojęcia nie potrzeba chyba wyjaśniać.

Obecne badania nad architekturą zamku wawelskiego nie będą się rozwijały po linii powyższego rozumowania. Wiadomo bowiem, że o rodzimych czy narodowych cechach sztuki decyduje nie tyle pochodzenie jej twórców, ile swoiste środowisko kulturalne, ile fakt dostosowania się twórców do lokalnych form nadbudowy, do ideologii, panującej w danym środowisku geograficznym, historycznym i społecznym. Stąd np. Stwosza niezależnie od jego pochodzenia włączamy do dziejów sztuki polskiej; czynimy tak dlatego, że jego twórczość okresu krakowskiego pokrywa się z świadomością ideologiczną zróżnicowanego klasowo mieszczaństwa krakowskiego, realizując zarówno obiegowe sądy o świecie, panujące wśród członków patrycjatu, — jak rubaszne i proste, lecz ostre zarazem widzenie rzeczywistości, typowe dla mas plebejskich. Wobec takiego toku rozumowania nasuwać się musi z kolei pytanie, czy i zamek wawelski, dzieło w zasadzie architektów włoskich (jak się okaże, nie tylko zresztą włoskich) nie jest przede wszystkim dziełem sztuki polskiej — i to nie sztuki w Polsce, lecz w istocie sztuki polskiej?

BAZA I NADBUDOWA

Poprawna interpretacja dzieła sztuki wymaga rozważenia tegoż dzieła od strony panującej w danym czasie ideologii społecznej oraz istniejącego w danym czasie układu klasowego i stosunków ekonomicznych. Podjęcie tak wielkiego przedsięwzięcia inwestycyjno - budowlanego, jak wzniesienie zamku królewskiego na Wawelu, było możliwe w warunkach systemu feudalnego, nierównomiernego podziału dochodu spo-

łecznego i wczesnych form akumulacji kapitału. System feudalny, oparty w ostatecznej instancji na fizycznej pracy chłopu, później zaś także na produkcyjnej działalności rzemieślnika, wynosił na szczyt drabiny walskiej osobę króla czy cesarza. Pałac wawelski, — raczej bowiem pałac niż zamek — a jeszcze ściślej pałac w obrębie zamku, stanowił typową rezydencję feudalną, godną królewskiego suwerena. Pałac



Ryc. 1. Elewacja skrzydła północnego. (Fot. S. Kolowca).

ten swoimi rozmiarami przewyższał niejedną włoską siedzibę książęcą, tym bardziej zaś patrycjuszowski pałac włoski, tak jak obszar polskiej Rzeczypospolitej szlacheckiej przewyższał wielokrotnie powierzchnię księstw włoskich. Wyniosłe położenie pałacu, wzniesionego na wzgórzu wawelskim, było w pierwszym rzędzie wynikiem ukształtowania terenu, potrzeb obronności i odwiecznej tradycji (boć Wawel od czasów pradawnych stanowił siedzibę książęcą, a potem królewską), ale musiało też odpowiadać indywidualnej samowiedzy najwyższej osoby w państwie. Ów moment osobistej potrzeby nabierał szczególnej siły w w. XVI, w okresie humanizmu i pełniejszej świadomości własnego, indywidualnego znaczenia.

Zygmunt I w typowym dla nowożytnego monarchy dążeniu do władzy szukał oparcia w partii senatorskiej, przeciwstawiając się masom szlacheckim, zmierzającym do ograniczenia prerogatyw monarchy i opanowania rządów. Dla wzmocnienia autorytetu monarszego, z pobudek prestiżowych wznosił pałac wawelski, który miał nowym blaskiem opromienić nadrzędne stanowisko króla. Toteż wzniesiona

przezeń rezydencja uzyskała skalę bezprzykładną w dotychczasowym budownictwie polskim. Wolno więc przypuszczać, że do budowy nowego, świetnego pałacu doszłoby nawet wówczas, gdyby stary, gotycki zamek nie uległ zniszczeniu, spowodowanemu pożarem. Budowa ta była bowiem uzasadniona logiką historii.

Zygmunt I zdawał sobie sprawę z konieczności umocnienia władzy przez oparcie jej na solidnym fundamencie dochodów skarbowych, czym tłumaczy się jego dążenie do egzekucji dóbr koronnych. Obok podskarbiego Kościeleckiego, faktycznymi kierownikami królewskich finansów stali się dwaj przybysze mieszczańskiego pochodzenia, naprzód Jan, potem Seweryn Boner, burgrabiowie i wielkorządcy krakowscy, którzy organizowali budowę zamku i prowadzili rachunki tej budowy, opłacanej z dochodów żup solnych. Zarówno król jak Bonerowie potrzebowali się wzajemnie. Król szukał bowiem fachowców, którzy by uporządkowali podupadły skarb i podnieśli dochody królewskie, — oddanie się zaś Bonerów dynastii jagiellońskiej i sprawie budowy królewskiej rezydencji tłu-



Ryc. 2. Część elewacji skrzydła północnego o nieregularnym układzie okien. (Fot. S. Kolowca).

maczy się zwykłymi pobudkami natury ekonomicznej, a także potrzebą protekcji. Bogate mieszczaństwo, okrzepłe w wyniku wczesnej akumulacji kapitału, szukało bowiem oparcia w osobie króla, który jedynie mógł paraliżować następstwa antagonizmu gospodarczego i klasowego między szlachtą a mieszczaństwem, zwłaszcza zaś niechęci, odczuwanej przez ziemiańskie żywioły szlacheckie do miast i klasy mieszczańskiej. Klasa ta już wówczas była skazana częściowo na zagładę, chociaż wyraźne dzieje jej upadku przypadają dopiero na wiek XVII. Nie mniej jednak już z góry, jak gdyby na wszelki wypadek bogaty patrycjat w rodzaju Bonerów opuszczał w ciągu wieku XVI szeregi mieszczaństwa, i w drodze

nobilitacji wrastał z kolei w stan szlachecki, a nawet magnacki. Bonerowie, tak zasłużeni około budowy zamku wawelskiego, wystawili sobie również własny, renesansowy, lecz nie pozbawiony reminiscencji gotyckich zamek w Ogródzieńcu. Zarówno budowę jednego jak i drugiego zamku wolno rozumieć jako pewnego rodzaju konieczność, uzasadnioną rozwojem stosunków społecznych i ideologią czasu.

Przy pomocy sformułowanych powyżej przesłanek da się wytłumaczyć tylko część artystycznego, społecznego i ideowego zjawiska, jakim jest zamek królewski na Wawelu. Można więc nimi wyjaśnić samą potrzebę rezydencji, także jej rozmiary, a nawet jej świetność. Chcąc jednakże objaśnić plan zamku-pałacu, rozkład jego pięter i sal, trzeba się powołać na organizację dworu królewskiego, a nawet na ówczesny ustrój polityczny. Zamek musiał bowiem objąć swoimi murami prywatne komnaty króla i królowej, mieszkania dworzan i służby, kuchnie, a także apartamenty oficjalne, kancelarie (urzędy), wreszcie sale związane z ówczesną formą rządów, jak salę senatorską. Ale i te uzasadnienia pewnych właściwości budowli nie mogą wyjaśnić tego, co w nim najważniejsze, tj. jej elementów stylowych, artystycznych, decydujących o tym, że zamek stał się nie tylko rezydencją, mieszkaniem i zespołem urzędów, lecz także dziełem architektury.

Żeby wytłumaczyć jego charakter artystyczny, trzeba więc odwołać się zgodnie ze wskazówką Engelsa do „wyższych regionów“ nadbudowy, trzeba wziąć pod uwagę działanie tradycji i sił postępu, konflikt humanizmu z przeżytkami średniowiecza, rolę form włosko-antycznych i kwestię odchylen lokalnych, swoiste upodobania środowiska polskiego, antagonistyczny stosunek renesansu do gotyku, względnie próbę godzenia przeciwieństw w imię nowej syntezy i nowego poczucia harmonii. Jak wielką zaś może być rola tradycji w myśleniu społecznym, poucza o tym Engels, podług którego w skład owych „wyższych regionów“ nadbudowy „wchodzi prehistoryczny zasób wyobrażeń“². O ileż większe więc znaczenie — warto wtrącić — musi mieć w takim razie tradycja bezpośrednia! A taką bezpośrednią tradycją około r. 1500 była u nas tradycja sztuki gotyckiej, której

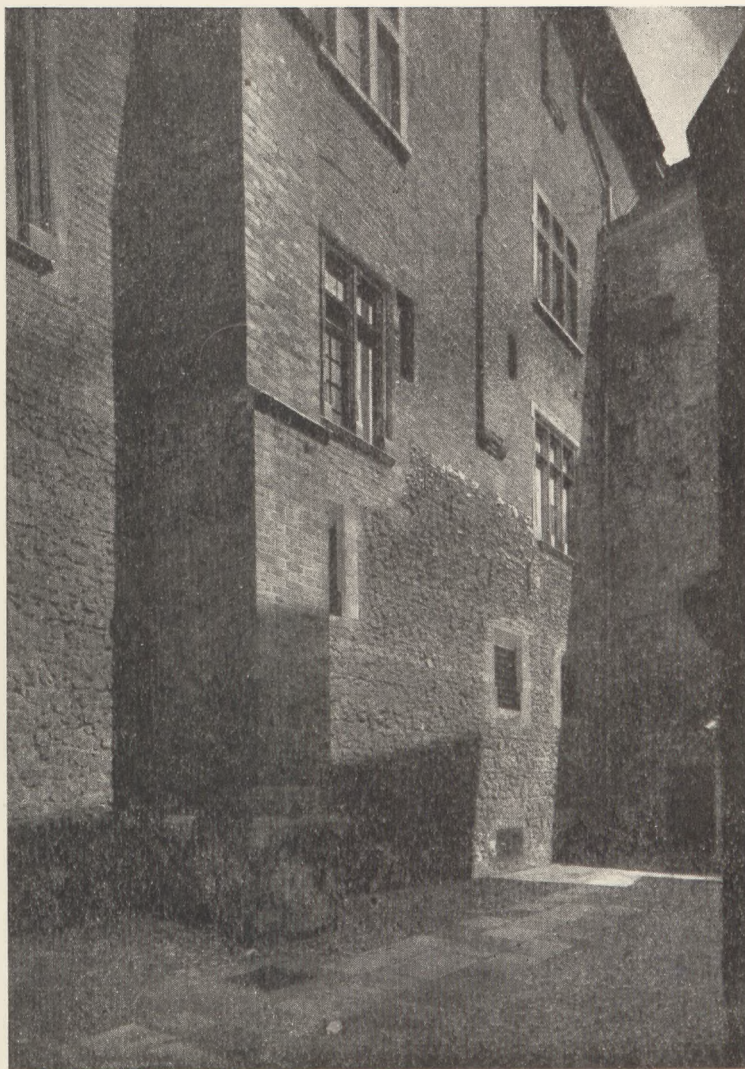
² Marks K. i Engels F., *O materializmie historycznym*, wyd. Książki, Warszawa 1945, s. 21.

nie trzeba utożsamiać z pojęciem regresji, bo w architekturze renesansowej utrzymywały się głównie wartościowe i cenne elementy sztuki dawniejszej, owoce złożonych procesów selektywnych, przekształcane zresztą w duchu nowych potrzeb.

Zanim sprawy te wyjaśni się dokładnie, warto jeszcze przypomnieć zasadnicze prawo materializmu, podług którego każda nowa ideologia rodzi się na bazie nowych stosunków ekonomicznych, przy czym ideologia wyjaśnia już bezpośrednio nowe treści i formy dzieł artystycznych, do jakich należy także dzieło architektury.

Pod względem gospodarczym wiek XVI był tylko do pewnego stopnia kontynuacją w. XV, gdyż wykrystalizowały się wówczas obok starych także nowe formy stosunków produkcji, np. gospodarka folwarczno-pańszczyźniana. Cechujący miasta wieku XV rozwój gospodarczy, oparty na realistycznej kalkulacji handlowej, nie skończył się od razu pomimo uchwalenia antymiejskich konstytucji sejmowych. Miasta, położone przy komunikacyjnej arterii wiślanej, włączone w handel zbożem, miały możność dalszego rozwoju. Dotyczyło to zwłaszcza Kazimierza nad Wisłą, Warszawy, Torunia i Gdańska. Ale i Kraków ujawniał w ciągu w. XVI znaczną ruchliwość gospodarczą. Aktywne gospodarczo i kulturalnie miasta brały więc niewątpliwie udział w budowaniu nowych realistycznych wartości sztuki renesansowej, spełniając zadania podobne do tych, jakie pełniły w w. XV. Choćby mecenat artystyczny był zrazu przywilejem dworu królewskiego, później zaś także szlachty, coraz silniejszej gospodarczo i coraz to aktywniejszej w tworzeniu renesansowej ideologii, to jednak i mieszczaństwo zaczęło dość wcześnie popierać renesansową sztukę (por. choćby krakowski Portret Przybyłów z 1. połowy w. XVI), co zaś najważniejsze, sami twórcy, zatrudnieni bądź to przez króla, bądź przez szlachtę i mieszczaństwo, należeli do klasy mieszczańskiej, dzieląc z nią styl życia i właściwy jej typ umysłowości. Rzecz przy tym znamienita, że niezależnie od klasowego charakteru zamawiających, kształtowanie się sztuki renesansowej, zarówno we Włoszech jak i w Polsce, odbywało się nie w dworskich ośrodkach magnackich, lecz w miastach. Z czasem dopiero rozpoczęto wznosić także renesansowe rezydencje wiejskie.

Wraz ze zmianami w stosunkach produkcji zachodziły znamienne przeobrażenia w dziedzinie nadbudowy. Wyrażały się one już w 2. połowie w. XV zmianami w teoriopoznawczych podstawach nauki, w roz-



Ryc. 3. Gotycka ściana skrzydła zachodniego.
(Fot. S. Kolowca).

woju nauk matematyczno-przyrodniczych, których uwiecznieniem stał się już w XVI w. system Kopernika. Pewnego rodzaju racjonalizm i realizm naukowy, przybierające wciąż na sile tendencje poznawcze, wyraźne w dziedzinie nauki, odkrywa się także w sferze sztuki. Sztuka ta już w 2. połowie w. XV syciła się wynikami wszechstronnej obserwacji i doświadczenia, wzbogacając swoje hagiograficzne, tradycyjne sceny nowymi treściami, czerpanymi bezpośrednio z życia. Prowadziło to do laicyzacji sztuki i artystycznego realizmu, zarówno w sztukach przedstawiających jak w architekturze. Prowadziło to do powstania sztuki Odrodzenia wraz z jej antycznymi i świeckimi treściami.

Nowy styl życia w. XVI zmuszał do tworzenia nowych treści i form architektonicznych, dostosowanych do istotnych potrzeb, formułowanych zgodnie z układem klasowym społeczeństwa, w związku z czym inaczej się przedstawiało budownictwo mieszczańskie, inaczej dworsko-feudalne, chociaż istniały między nimi powiązania. Zamek królewski w uwzględnieniu realnych wymogów mieszkalnych i reprezentacyjnych (które zresztą także miały znaczenie praktyczne, uzasadnione tendencjami władczymi) przybierał, jak wiemy, nową postać, zgodną ze swoim czasem historycznym, z rozwojem humanistycznej ideologii, z rozwojem pewnych stron kultury materialnej — i potrzeb nowożytnego władcy. Nie wynika jednak z tego, żeby wartości nowe miały zniweczyć całkowicie lokalne

elementy tradycyjne. Dialektyczna gra przeciwieństw prowadziła do nowych syntez, zatrzymując zwłaszcza wartościowy i przydatny do nowych celów dorobek czasu ubiegłego.

Ponieważ i baza i nadbudowa w obrębie Polski przedstawiały się inaczej niż za granicą, inaczej niż we Włoszech, skąd przybywali do nas pierwsi architekci, obeznani z nową sztuką renesansową, także wznoszone u nas pierwsze budowle renesansowe musiały przybierać inną postać niż na półwyspie apenińskim. Wyjaśnia to dokładniej następne rozdziały, zajmujące się m. in. rozbiorem treści i form architektonicznych zamku wawelskiego na tle dziejów jego budowy³.

BUDOWA ZAMKU

Analizę przestrzennych wartości zamku wypadnie poprzedzić przypomnieniem w możliwie zwięzły sposób historii jego budowy oraz ludzi z tą budową związanych. Po pożarze zamku gotyckiego w r. 1499 rozpoczęto jeszcze za życia Aleksandra Jagiellończyka budowę nowego w r. 1502 od najkrótszego skrzydła zachodniego, przy czym koncepcja krążanków nie była wówczas ustalona. Roboty, oparte już na jasnej koncepcji, obejmującej całość organizmu pałacowego prowadzono od r. 1507 do r. 1516, tj. do śmierci pierwszego budowniczego zamku, Franciszka Włocha; w każdym zaś razie w r. 1518 stały już wykończone i urządzone dwa skrzydła: zachodnie i północne⁴. Inicjatorem tej budowy był, jak wiemy, ówczesny królewicz, a późniejszy król Zygmunt I, który z renesansem zapoznał się na Węgrzech u swojego brata króla Władysława. Kierownik budowy, Franciszek Florentczyk inaczej Włoch miał kilku włoskich pomocników m. i. w osobach Jana, Kaspra i Ugolina. W r. 1508 wymieniał źródła także muratora Ebrearda i budowniczego Krzysztofa (Cristofor architector). Jako murarze, cieśle, malarze, kaflarze itd. byli zatrudnieni przy budowie ludzie pochodzenia miejscowego, a także Ślązacy, zwłaszcza w fazie późniejszej. Rąk roboczych dostarczyli nawet jeńcy tatarscy, o których się słyszy w latach 1512 i 1517. Dziełem Franciszka były dwa skrzydła zamku: krótkie zachodnie i dłuższe północne. Po jego śmierci kierownictwo budowy objął dotychczasowy budowniczy kaplicy Zygmuntońskiej, Bartłomiej Berrecci, który posunął zapewne daleko budowę skrzydła wschodniego, zaczętego w r. 1521⁵. W latach 1524—1529 kierownictwo robót zapewne przy skrzydle wschodnim dostało się w ręce Benedykta, tzw.

Sandomierzanina. Udział tego budowniczego (także zamku piotrkowskiego), w pracach przy wznoszeniu i zdobieniu wawelskiego pałacu spotęgował niewątpliwie jego rodzime cechy. Benedykt musiał być mistrzem wysoko cenionym przez swoich mocodawców, skoro pobierał tygodniowo spore jak na owe czasy wynagrodzenie w kwocie 1 grzywny i 12 groszy. Że chodziło w okresie jego kierownictwa o roboty poważne, przemawia za tym fakt, iż zatrudniał od piętnastu do trzydziestu kilku towarzyszy murarskich i pięciu kamieniarzy. Obok niego wciąż jeszcze miał kontakty z budową Berrecci, zatrudniający czterech kamieniarzy, mianowicie Gallusa, Macieja, Franciszka i Wawrzyńca. W r. 1533 zamek był już całkowicie gotowy, bo m. i. Rachunki bonerowskie z r. 1535 „pokazują nam zamek w pełni blasku i przepychu”; ale na skutek nieszczęśliwego przypadku częściowo spłonął w r. 1536, po czym odbudował go także Włoch, Mikołaj z Castiglione, już przedtem wymieniany w związku z robotami przy zamku. Zachowała się wiadomość, że zniszczenie swego dzieła odczuł Zygmunt I bardzo głęboko.

Tak wielkie przedsięwzięcie, jak budowa królewskiej rezydencji, musiało skupić całe rzesze rozmaitych fachowych rzemieślników. Odnajduje się więc w źródłach ich liczne imiona, np. stolarzy (i snycerzy) Joachima, Sebastiana i Jerzego z Nysy, Szymona, Tomasa i Sebastiana Tauerbacha.

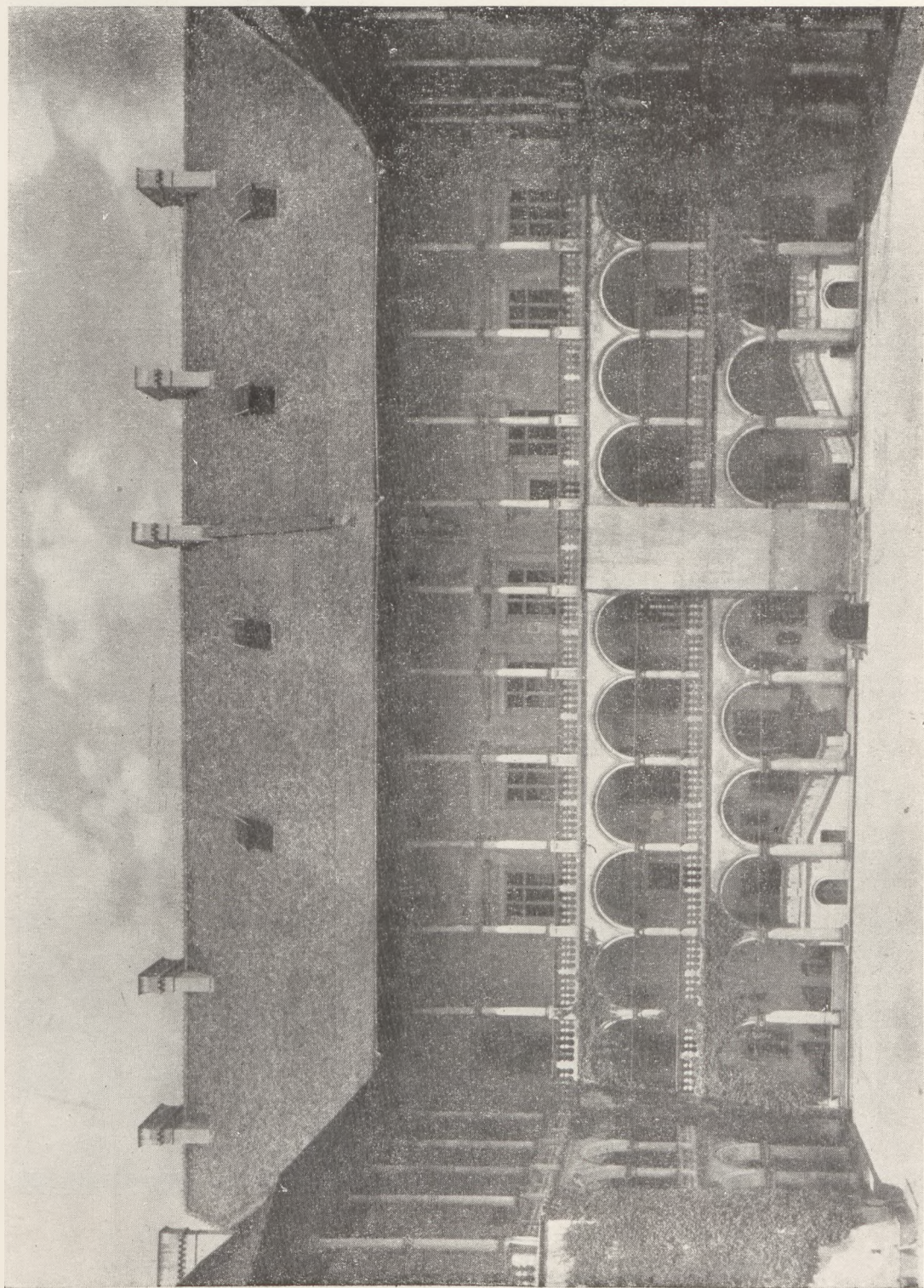
Zatrudniano na zamku szczególnie licznych malarzy: Andrzeja Jungholca, Benedykta, Błażeja, Hansa Dürera, Jakuba, Jana, Joachima, Michała, Annę Michłową, Piotra, Sebalda, Stanisława Szczerbę, Dionizego Stubę, Tomasza i jakiegoś Włocha (może znanego

³ Pracę tę czytał przed oddaniem do druku doc. dr Jerzy Szablowski, z którego cennych uwag niejednokrotnie korzystałem. Składam mu za to serdeczną podziękę.

⁴ Komornicki S., *Franciszek Florentczyk i pa-*

łac wawelski, *Przegląd Historii Sztuki*, I (1929), s. 57—69.

⁵ Komornicki S., *Benedykt, budowniczy Zygmunta I...*, *Polski Słownik Biograficzny*, I, Kraków 1935, s. 425.

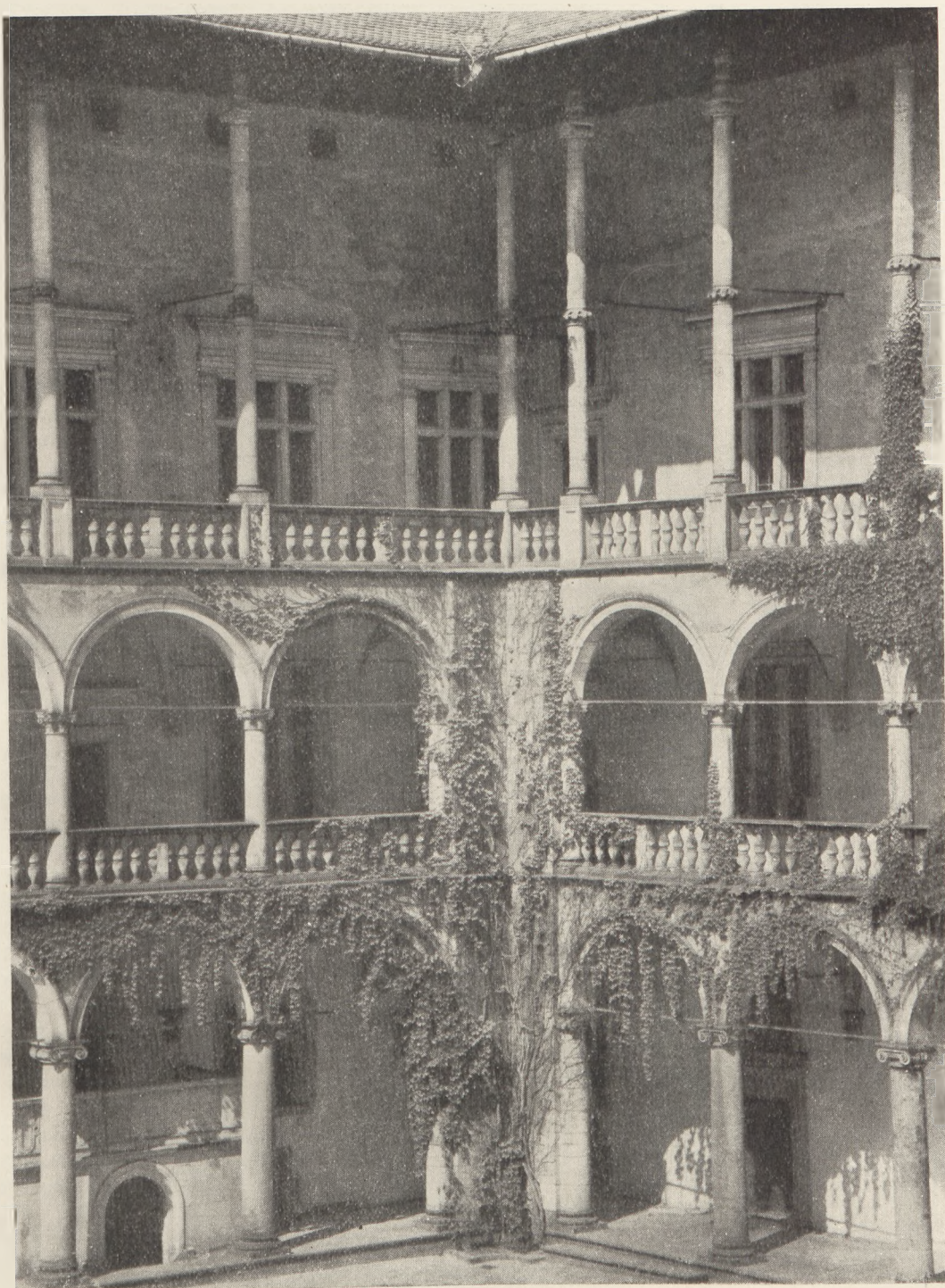


Ryc. 4. Krużganki skrzydła północnego z jednym filarem szarpowym. (Fot. S. Kolouca).



Ryc. 5. Fragment krużganków skrzydła północnego; po lewej stronie na parterze odsłonięty mur gotycki, po środku filar szkarpowy.
(Fot. S. Kolowca).

ZAMEK NA WAWELU



Ryc. 6. Filar narożny między skrzydłem północnym a wschodnim. (Fot. S. Kolowca).

skądinąd Piotra). Oczywiście, malowali oni nie tylko kompozycje ściennie, jak fryzy itp., lecz wykonywali też zwykłe prace rzemieślnicze, zdobiąc pułapy, drzwi, piece, sprzęty itp.

Wiadomo też, że tysiące wielobarwnych dachówek na dachy zamkowe dostarczali Stanisław i Grzegorz Kaplańcy, a wypalali je w formach kowala Wita z Kleparza. Pokrywali zaś dachy w latach trzydziestych Kurbiel z Kleparza, Wieczorek i Jan Broda. Liczne znowu prace zdunskie, m. i. wspaniałe piece

kaflowe wykonywali krakowscy garncarze-kaflarze, jak Bartosz z Kazimierza, Marcin Jaskólski z Kleparza, Matys, Orzech, Pieczonka, Rudawski, Tomasz, Wawrzyniec, Wojciech i Jan Poznańczyk z Kazimierza, który wyrabiał też dachówki i płyty posadzkowe⁶.

Także surowiec budowlany był pochodzenia krajowego, przy czym kamień zwożono z Myślenic, Woli Knyszyńskiej, spod Pińczowa, a także z Głogowa.

PLAN I RODZIMY CHARAKTER FASAD

Jak wynika z powyższego rejestru nazwisk i imion, przy budowie zamku byli zatrudnieni nie tylko Włosi, lecz także murarze i różni rzemieślnicy miejscowi, co musiało chyba wywrzeć pewien wpływ na charakter budowli. Architektów włoskich musiała też ograniczać wola samego króla, który żywo interesował się budową i jej postępami. Zamek musiał być więc wypadkową wielu okoliczności, m. i. zaś tradycji miejscowej, naporu nowego stylu — i świadomości estetycznej miejscowego środowiska. Wśród tych okoliczności na poczesnym miejscu trzeba postawić przygotowanie artystyczne i umiejętności warsztatowe kierujących budową lub zatrudnionych przy niej Włochów. Ale, żeby zdać sobie sprawę z istotnego działania sił, jakie w końcu urobiły wartości przestrzenne i dekoracyjne zamku, trzeba go przynajmniej po krótko zanalizować i to lepiej od razu pod kątem jego zbieżności i rozbieżności zarówno z architekturą włoską jak miejscową.

Zewnętrzna bryła zamku i jego długie fasady, z których najlepiej jest widoczna północna (ryc. 1 i 2), nieco zaś gorzej wschodnia, bo przzerwana dawnym pawilonem gotyckim i Kurzą Stopą, — przedstawiają się zupełnie inaczej niż we Włoszech. Ogólna zasada regularnego układu budowli wokół dziedzińca jak i amfiladowego układu wewnątrz jest natomiast zasadą włoską, realizowaną świadomie, m. in. drogą nadsypania dziedzińca od strony południowej, co spowodowało poważne roboty ziemne. Chodziło o to, żeby budynki zamkowe ująć w jednolitą organiczną całość, żeby je zamknąć w regularny prostokąt i w ten sposób przeciwstawić się dawnej, gotyckiej koncepcji nieregularnego, a w każdym razie niezupełnie regularnego ukła-

du różnorodnych budynków zamkowych, rozrzuconych wokół dziedzińca⁷. Niemniej od razu dodać trzeba, że plan regularny nie był w Polsce początku w. XVI całkowitą nowością. Regularnością prostokątnego planu odznaczał się np. zamek w Dębnie z lat około r. 1470, a także Wszechnica Jagiellońska (Collegium Maius), której odrębne w zasadzie gmachy połączono jeszcze przed r. 1500 w bardziej zwartą całość, dzięki kompozycji krążgankowego, gotyckiego jeszcze w swych architektonicznych i rzeźbiarskich szczegółach dziedzińca. Co więcej, zachowane w pewnych partiach mury dawnego gotyckiego zamku na Wawelu, utopione częściowo w murach renesansowego pałacu świadczą o tym, że także plan owego zamku (sprzed r. 1499) był zbliżony do planu renesansowego, co w pewnej tylko mierze uzasadniało naturalne ukształtowanie terenu. Zachowane mury gotyckie godzą się całkowicie z planem obecnego pałacu. W większych masach występują one w skrzydle zachodnim i północnym. Zachodnia ściana skrzydła zachodniego (od strony katedry), zbudowana dołem z dzikiego kamienia, górą zaś z cegły, wykazuje w tym miejscu późnogotycki układ cegieł (naprzemian wozówka-główka, ryc. 3); zachowały się też w tej ścianie prostokątne okienka o kamiennych węgarach i płaskie lizeny, nadwieszzone na gotyckich wspornikach. W skrzydle wschodnim na parterze odkryto zaś ostatnio od strony dziedzińca spore kawały murów z dzikiego kamienia i ostrołukowe okno. W skrzydle wschodnim wreszcie przetrwały komnaty gotyckie, przy czym łączą się z nim dwa całe budynki z czasów Jagiełły i Kazimierza Jagiellończyka, mianowicie Kurza Stopa i tzw. pawilon gotycki. Jak z tego wszystkiego wynika, plan renesansowego zam-

⁶ Powyższe wiadomości zostały m. i. zaczerpnięte z dzieła Tomkowicza S., *Wawel*, Kraków 1908, t. I. Przede wszystkim jednak czerpał autor z Materiałów do budowy zamku, m. i. rachunków wielkorządowych, wydanych przez Chmiela A., *Wawel*, Kraków 1913, t. II. Nie cytuję się stron tego tomu, gdyż jego doskonały indeks umożliwia szybkie skontrolowanie każdej wiadomości. Wyzyskano też *Rachunki budowy zamku królewskiego z r. 1535* wydane przez O. Łaszczynską, Kraków 1952.

⁷ Regularność nowego pałacu nie jest absolutna, jak o tym poucza nawet dziedzińiec krążgankowy, centralna i najbardziej organiczna część zamku. Budowy krążganków nie doprowadzono do końca, a budynek „kuchni” stoi nieco ukośnie, na skutek czego skrzydło południowe zamku składa się tylko z sześciu arkad, kiedy naprzeciwległe, północne posiada ich dziesięć.



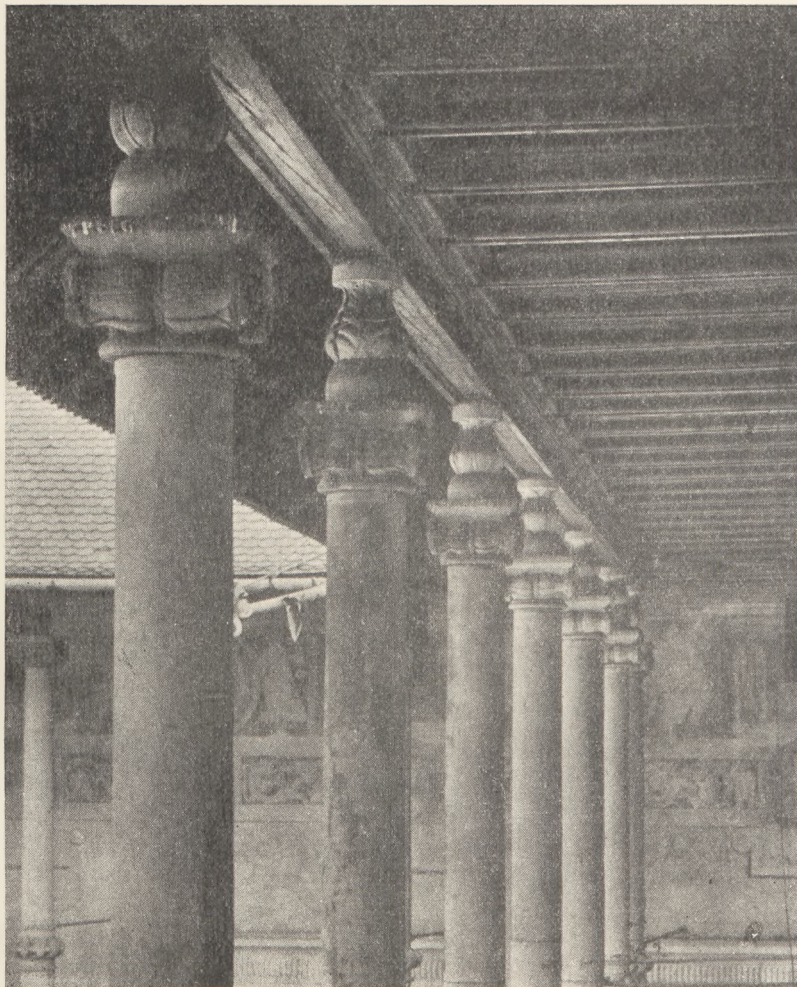
Ryc. 7. Filar skrzydła północnego. (Fot. S. Kolowca).



Ryc. 8. Kolumny trzeciej kondygnacji krużganków. (Fot. S. Kolowca).

ku na Wawelu posiadał miejscowe prototypy — i to nawet na samym wzgórzu wawelskim. Nie stanowił więc on jakiejś absolutnej nowości, przyniesionej przez włoskich przybyszów.

Wracając do kwestii bryły zamkowej i jej elewacji, trzeba stwierdzić, że trójkondygnacyjne, płaskie i surowe, prawie nierozczłonkowane fasady o długich jednostajnych ścianach, pozbawionych elementów zdobniczych, nie przypominają w niczym rustykowanych lub artykułowanych przy pomocy pilastrów i kolumn pałaców włoskich (ryc. 1). Nie posiadają też charakterystycznego zwieńczenia w formie koronującego gzymsu. Tym bardziej zaś są czymś całkowicie odmiennym od współczesnych sobie monumentalnych, filarych kreacji architektonicznych Bramante'go i w ogóle od plastycznej, dojrzałej architektury włoskiej około r. 1500. Zapewne, fasady wawelskie ulegały przeróbkom, ale przeróbki te nie mogły zmienić zbytnio ich architektonicznego wyrazu. Regułą była tu „pusta” płaszczyzna ceglano, nietynkowanego muru, przerywanego sporymi, trójdzielnymi oknami, skupianymi i rytmizowanymi w sposób nieregularny, zgodnie z powszechną u nas zasadą komponowania fasady „od wewnątrz”. Okna te znacznych stosunkowo wymiarów, zgodne z programem dojrzałego renesansu, nie wydają się jednak zbyt duże w stosunku do masy muru. Posiadają wprawdzie profile i skromne gzymsy renesansowe, ale jako czynnik podziału nie różnią się zbytnio od okien późnogotyckich o śmiałym lecz prostym laskowaniu, jakich przykładu dostarczają okna Sali Jagiellońskiej dawnego uniwersytetu lub okna kamienicy Bonerów przy Rynku krakowskim. W fasadzie północnej zamku, obejmującej także utopione w niej szczytowe ściany prostopadłych do niej skrzydeł zachodniego i wschodniego, pojawiają się różne układy okien, nieskoordynowane w wspólną rytmiczną całość. Największa swoboda układu okien cechuje prawą część fasady (inaczej szczytową ścianę skrzydła zachodniego), gdzie brak nawet wspólnych linii poziomych, wyznaczających bieg okien (ryc. 2). Są one rozmieszczone na różnych wysokościach, a kształt ich i wielkość są do tego stopnia zróżnicowane, że nie brak tu nawet okien podłużnych. Sześciosienna, środkowa



Ryc. 9. Styki kolumn trzeciej kondygnacji krużganków z drewnianym okapem dachu. (Fot. S. Kolowca).

kowa część fasady posiada układ stosunkowo regularny z zachowaniem rytmu 1, 3, 1, który tylko pozornie przypomina artykulację pałaców weneckich z końca w. XV (np. Palazzo Vendramin Calergi z r. 1481 Pietra Lombardo i budowle architekta Michele Sanmicheli), ponieważ ceglane, płaskie pola fasad i duże prostokąty okien nie mają nic wspólnego z bogatą i wypukłą artykulacją pałaców włoskich (ryc. 1). Owe zaczątki regularnego układu okien i próba wyznaczenia osi fasadowych zanika w lewej partii fasad, pokrywającej się ze ścianą szczytową skrzydła wschodniego. Zależki rytmiczności ujawniają się niekiedy w skupianiu okien w rytm troisty lub dwoisty, jak gdyby w nawiązaniu do wąskich fasad mieszczańskiego domu.

Całość zaś płaskiej, ceglanej fasady, urozmaiconej białymi, z piaskowca wykutymi obramieniami okien, wieńczył, jak wiemy, nie renesansowy gzyms koronujący, lecz wysoki stosunkowo dach z polewanych, wie-

lobarwnych dachówek, nastrzępiony wysokimi komi-
nami. Najbardziej więc efektowną rolę grały w kom-
pozycji bryły architektonicznej wydatne dachy z lśnią-
cych polewą dachówek zielonych, żółtych, błękitnych
i białych, które intensywnością barw górowały nad
cegłanymi i dość pustymi płaszczyznami murów, spra-
wiających wrażenie masywnej i surowej powagi⁸. Wy-
stępujące w rachunkach budowy zamku takie okreś-
lenia, jak „dachówka w łuszczkę karpią, gęsi i gą-
siorów“, dachówki „okrągłe, konieczne (koniczne?), sze-
rokie, płaskie, żłobkowate“ itd. zdają się dotyczyć ra-
czej budowl i gotyckiej niż renesansowej, tym bardziej
że i jej mury, pozostawione w surowej cegle posia-
dały barwę czerwona, która musiała dobrze grać
z kolorowymi dachami. Wszystko to posiadało swoi-
sty i odrębny charakter, stanowiąc wypadkową prze-
ciwieństw, zachodzących między formami napływo-
wymi a miejscowymi, które w gruncie rzeczy zach-
owały swoją nadrzędną funkcję. Na fasady zamkowe
wywarły wpływ tradycje lokalne i przyzwyczajenia
do pewnych form, których mistrzowie przyjezdni nie
tylko nie potrafili przewalczyć, ale się do nich dość
szybko i łatwo nagieśli⁹.

W związku z budową renesansowego zamku kra-
kowskiego trzeba jeszcze przypomnieć i to, że budow-
la renesansowa nawarstwiła się w pewien sposób
na dawniejszej, gotyckiej, bo pomimo pożaru, jaki
strawił zamek Kazimierza Wielkiego i pierwszych
Jagiellończyków, pewne reszty dawnych murów, jak
wiemy, ocalały i zostały wcielone do budowl now-
ej. Stąd może się nasunąć pytanie analogiczne, jak

w trakcie badania planu budowl, mianowicie, czy ele-
wacje zamku nie są po prostu następstwem zachowa-
nego w pewnej mierze gotyckiego rdzenia?

W tym przypadku odpowiedź wypadnie jednak ne-
gatywnie, bo naprzód: pastwą pożaru stały się przede
wszystkim dachy, wobec czego nowe można było kom-
ponować w sposób całkowicie dowolny; mimo tego
jednak nowo wykonane dachy nawiązały wyraźnie
do tradycji. Następnie zaś dokonanie artykulacji fa-
sad wzdłuż poziomów lub pionów było zawsze tech-
nicznie możliwe, a jednak zrezygnowano z podziałów
na rzecz wielkich, jednolitych powierzchni. Wynika
z tego, że o wyglądzie nowego pałacu decydowały nie
przypadkowe uwarunkowania techniczne, lecz swoi-
sta świadomość plastyczna, będąca częścią ideologii
ogólnej środowiska polskiego.

Polskość zwłaszcza fasady północnej zarysowuje
się dzisiaj w sposób jeszcze bardziej przejrzysty, m. i.
dzięki basztom narożnym, flankującym symetrycznie
surowy masyw fasady; ale baszty te, zwane basztami
Batorego i Sobieskiego, pochodzą z czasów później-
szych, a są typowymi przejawami późnorenesansowej
koncepcji zamku polskiego¹⁰. Jak się więc okazuje,
elewacja typu rodzimego z początku w. XVI polsz-
czyła się, jeśli tak można powiedzieć, w dalszym cią-
gu, w miarę postępującej ewolucji naszej architek-
tury, ilustrując naocznie zasadę dynamiczności każdego
rozwoju. Niemniej wyraźne zadatki odrębności stylo-
wej ujawniał renesansowy zamek już w pierwszej fa-
zie swojego istnienia.

CECHY RODZIME DZIEDZIŃCA I SKRZYDŁA POŁUDNIOWEGO

Rdzeniem architektury wawelskiego zamku jest
jego dziedziniec arkadowy, obok kaplicy Zygmunto-
wskiej jedno z najpiękniejszych dzieł renesansu z tej
strony Alp, a może i w skali światowej (ryc.
4—9). Półkolisty, w trzy kondygnacje ujęte arka-
dy, których łuki opierają się na lekkich lecz
silnych kolumnach o jońskich i kompozytowych
kapitelach, obiegają zachodnią stronę dziedzińca
w jednej trzeciej (pomijając budynki tzw. kuchni kró-
lewskiej), a trzy inne w całości. Jest to wynikiem fak-
tu, że budowa zamku nie została ostatecznie ukończo-
na. Program budowy przewidywał bowiem konse-
wentne otoczenie krużgankami całego dziedzińca, jak
wynika to choćby z zapisanych w r. 1518 słów sekre-
tarza królewskiego Justa Decjusza, „...śmiało powie-

dzieć można, że gdy król jeszcze dwóch części skrzy-
deł dokończy tak aby gmachy zupełny czworobok
kształciły, tedy nie będzie nigdzie pałacu temu podob-
nego“¹¹. Słowa te dowodzą także i tego, że istniała już
w czasie budowy zamku dumna świadomość jego odr-
ębności i oryginalności.

Dodać jeszcze warto, że południowe skrzydło gma-
chu (od strony kościoła bernardynów) posiada charak-
ter dekoracyjny, gdyż arkadowe krużganki przysła-
niają tutaj mur ślepy, poza którym nie ma żadnych
komnat. Ta dekoracyjna już zatem część zamku, któ-
rej jedynym celem było optyczne zamknięcie dziedziń-
ca, pochłonięła jednak sporo wysiłku, skoro trzeba by-
ło nadsypać dla niej południowy stok wzgórza. War-
to przy tym wspomnieć, że tego rodzaju mur „ślepy“,

⁸ Por. Tatarkiewicz W., *Nowożytna architektura w Polsce od renesansu do klasycyzmu*, Wiedza o Pol-
sce, Warszawa, t. II, s. 522.

⁹ Kwestię stylu gotycko-renesansowego stawiał
jasno już W. Łuszczkiewicz; por. jego pracę *W spra-
wie zabytków architektury w Polsce epoki stylu prze-*

chodniego w renesansie, Wiadomości Num.-Arch. II
(1893).

¹⁰ Por. Tomkiewicz W., *Architektura reprezen-
tacyjna (w. XVII) w skrypcie: Sztuka polska czasów
nowożytnych. Część I*, Warszawa 1952, s. 187.

¹¹ Estreicher K., *Zabytki sztuki renesansowej*,
Dziennik Polski, 7—8.VI.1953, R. IX, nr 135.



Ryc. 10. Attyka skrzydła południowego. (Fot. S. Kolowca).

uzasadniony na Wawelu niedogodnym terenem (który trzeba było nadsypać) powtarzał się niekiedy w naszych zamkach późniejszych, jak np. w Baranowie, chociaż nie był już tam uzasadniony sytuacją terenową

Dziedziniec wawelskiego zamku tylko na pierwszy rzut oka sprawia wrażenie włoskiego. Spojrzenie na niego świeżymi i krytycznymi oczyma prowadzi bowiem do wniosku, że nie ma on jednak charakteru włoskiego, a ujawnia wiele cech lokalnych. Tym się tłumaczy fakt, że różne próby związania go z dziedzińcami włoskimi nie dały konkretnych wyników. Zarówno krużganki pałacu Piccolominich w Pienzy, jak Cancellerii w Rzymie, z którymi zestawiano dziedziniec wawelski, przedstawiają się od niego odmiennie. Ogólne zaś podobieństwo wzajemne tłumaczy się tylko tym, że ostatecznie wszystkie krużganki dzięki słupom i arkadom są w pewien sposób do siebie podobne.

Dziedziniec wawelski ujawnia różne elementy swoiste, łatwo nawet dostrzegalne, bo sporych wymiarów i zdecydowanych kształtów, jakich daremnie szukać we Włoszech. Należą do nich: masywne, ka-

mienne mury szkarpowe, przerywające rytm arkad na wysokości parteru i pierwszego piętra, — niezwykłej smukłości, dwukrotnie wyższe od innych kolumn trzeciej kondygnacji, — osobliwe węzły tych kolumn, a także kamienne dzbanuszki, ustawione na głowicach, celem połączenia kolumn z dachami, — wreszcie spływy owych dachów, opadające ku kolumnom za pośrednictwem drewnianej podsiębitki — okapu, który jak w chacie wiejskiej czy dworskim spichrzu wystaje silnie poza linię podpór. A teraz spróbujmy rozwinąć zwięźle zsumowane przesłanki odrębnego charakteru budowli.

Wspomniane mury szkarpowe, zbudowane z cegły i narożnych ciosów, grają rolę masywnych filarów, wzmacniających delikatną konstrukcję ażurowych galerii, a podpierających krużganki trzeciej kondygnacji, których biegu już nie przerywają, jak na dwóch kondygnacjach niższych (ryc. 4, 5, 7). Zostały one rozmieszczone w sposób następujący: pierwszy filar wzmacnia (od strony wjazdowej bramy dziedzińca) narożnik krużganków najstarszego skrzydła zachodniego, skrzydło północne dzieli na

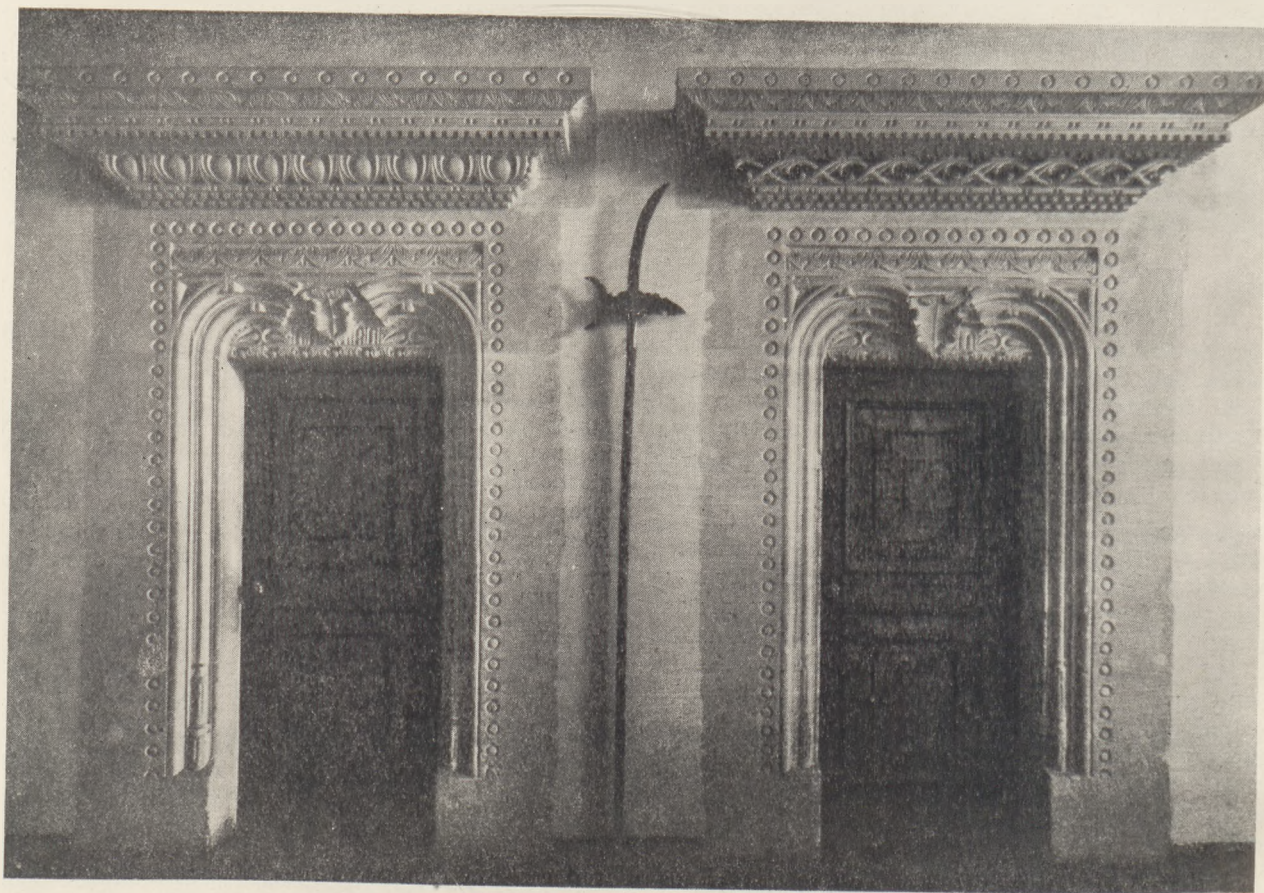
dwie części filar środkowy; skrzydło wschodnie dzieli na trzy części dwa filary, a południowe przez analogię z północnym jeden filar na dwie części. Oprócz tych filarów głównych wzniesiono jeszcze trzy słabsze filary narożne w kształcie litery L, które m. i. ułatwiają łączenie prostopadłych do siebie kruzganków. Rytm filarów głównych nie są równomierne, co można by porównać z rytmiką czy raczej brakiem rytmiki w rozmieszczeniu okien. Już Komornicki zauważył, że filar skrzydła północnego oddziela 6 arkad od 4, dwa filary skrzydła wschodniego dzielą arkady na różnej długości odcinki po 3, 5 i 4 przeszła, a dopiero filar skrzydła południowego dzieli arkady na dwie części symetryczne, złożone w każdym przypadku z 3 arkad¹².

Te filarowe szkarpy, przeciwstawiające się śmiało delikatnej strukturze arkad, przerywające w sposób

zdecydowany a swobodny matematycznie obliczony rytm kolumn i łuków parteru oraz pierwszego piętra, nie mają nic wspólnego z istotą renesansu włoskiego. Odsunięte od murów gmachu, łączone z arkadami przy pomocy półkolumn (bo dotykające je kolumny kruzganków wtapiają się jak gdyby w ich masę) pełnią potrójną funkcję. Nie tylko przerywają, lecz także wzmacniają arkady, — podtrzymują położone na nich chodniki kruzganków I i II piętra przy pomocy beczkowych sklepień-łuków, — a wreszcie za pośrednictwem tych łuków podpierają mury (ryc. 7). W oryginalny i twórczy sposób wyzyskują zatem gotycką, a więc tradycyjną w swej istocie zasadę szkarpy i przypornych łuków, w tym przypadku zdwojonych (na wysokości I i II piętra), których funkcja po ich zamianie na wąski odcinek beczkowego sklepienia ulega zwielokrotnieniu. Wywodzą się więc opisane filary-szkar-

¹² Równomierny podział arkad był zupełnie możliwy, bo skrzydło północne można było podzielić na dwa odcinki po 5 arkad, a wschodnie na trzy po 4 arkady. Komornicki w cyt. pracy o Franciszku Florentczyku wysunął hipotezę, że owe filary określają

poszczególne etapy budowy. Z drugiej strony nieregularność ich rozmieszczenia przywodzi mimo wszystko na myśl miejscową tradycję budowlaną, która akceptowała pewną swobodę układu i nieregularność akcentów.



Ryc. 11. Dwa portale mistrza Benedykta z motywem kółek, gotyckimi nadprożami i renesansowym grymsem.
(Fot. S. Kolowca).

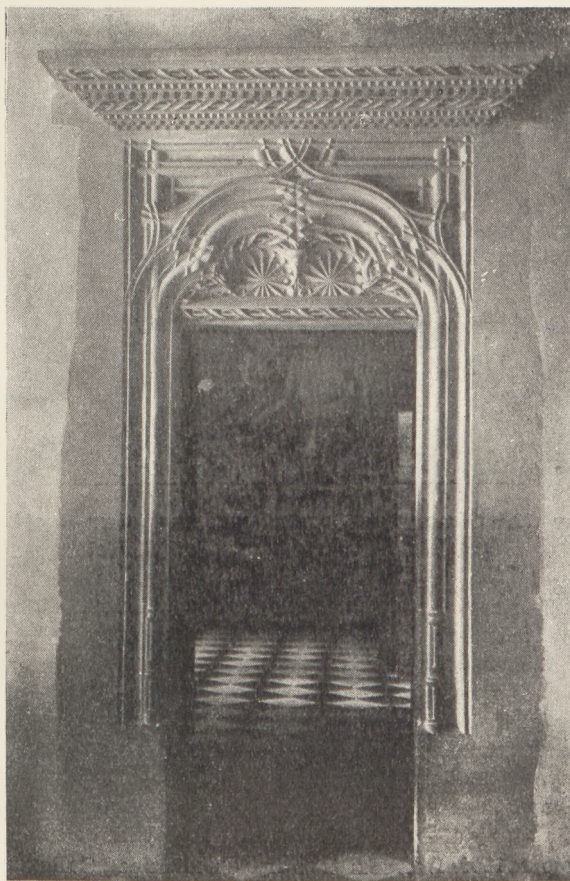
py z lokalnej wyobraźni plastycznej, przyzwyczajonej do elementów przypory czy podpory. Wchodził tu w grę ten sam rodzaj świadomości i skłonności, który jeszcze później ukształtuje pochyłą szkarpę w. XVII, poszerzoną tak znacznie, że często przysłonił fasadę mieszczańską kamienicy. Przypory i zarazem podpory krużganków wawelskich, wzmacniając obie niższe kondygnacje, ułatwiają także ustawienie wysokich kolumn trzeciego piętra.

Znaczny stopień oryginalności cechuje też kolumnowe arkady galerii, na co zwrócił już uwagę S. Komornicki w cyt. pracy o Franciszku Florentczyku. Arkady ujawniają bowiem na różnych piętrach różne proporcje i kadencje. Parterowe są wyższe od arkad I piętra, obniżonych jeszcze w znaczeniu optycznym podłużną linią balustrad, najwyższe są zaś kolumny III piętra, pozbawione łuków i podpierające bezpośrednio okap dachu (ryc. 4). Kolumny I piętra nie posiadają impostów, natomiast kolumny II piętra wyrażają z cokołów, potrzebnych choćby celem wzrokowego skrócenia ich wydłużonych i strzelistych proporcji (ryc. 8). Te nieznanne we Włoszech, niezwykle wysokie i cienkie kolumny, przewiązane pośrodku rodzajem węzła-pierścienia, posiadają podwójne znaczenie. Tłumacząc rzecz po prostu, ich osobliwy kształt jest następstwem faktu, że piętro reprezentacyjne, tzw. „piano nobile” umieszczono tu nie na drugiej jak we Włoszech, lecz na trzeciej, najwyższej kondygnacji, nadając mu największą wysokość. Nastąpiła tu więc swoista wymiana między I a II piętrem podobnie jak na później przebudowanym zamku wileńskim i w Niepołomicach, gdzie również trzecią kondygnację zamku przeznaczono na komnaty paradne¹³. To najwyższe piętro, zazwyczaj najmniej okazałe, przeznaczane zwykle na pokoje prywatne i mieszkania służby, przekształciło się zatem na system najokazalszych, oficjalnych pomieszczeń. Tutaj więc znalazło się miejsce na salę senatorską i poselską. Ale sama wysokość wnętrza nie uzasadniała pełnej wysokości kolumn, gdyż przewyższają one komnaty o 2,5, a nawet 3 m, sięgając pod sam okap dachu. Musiały tu więc wchodzić w grę nie tyle powody natury technicznej co ideologicznej, i to zarówno w rozumieniu dążności do stworzenia otwartej, przestronnej, jak gdyby powietrznej łoży, górującej hierarchicznie nad piętrami dolnymi, spełniającej więc w całej pełni zadania reprezentacji, — jak również w rozumieniu nawiązania do tradycji, która znała już strzelistą i smukłą formułę kolumny czy filaru.

Te aż kruche wzrokowo kolumny, pełne przy tym wytwornego piękna i elegancji, zgodnej z humanistycznym stylem życia, sprawiałyby zapewne wręcz nieprzyjemne wrażenie, gdyby nie godny podziwu, a oryginalny pomysł ich przepołowienia przy pomocy elastycznie splecionego pierścienia. Pierścień ten, utwo-

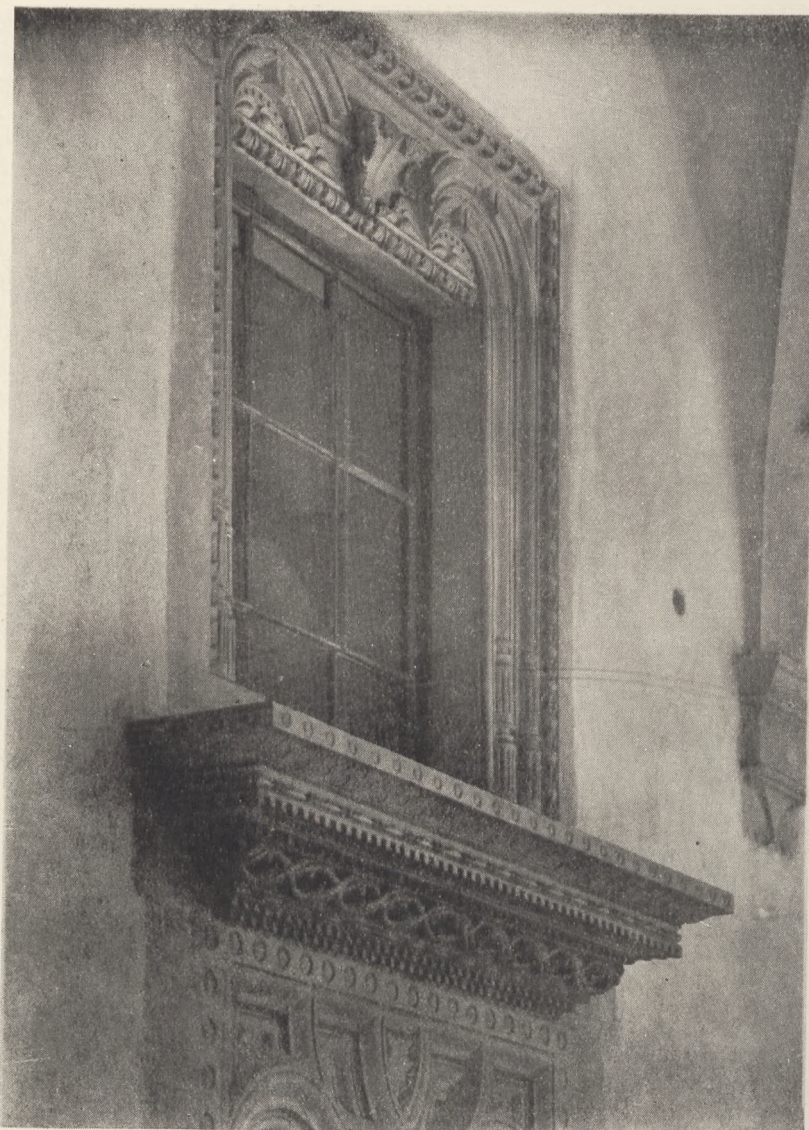
rzony ze wstęgi, obwijanej dookoła trzpienia należy również do starego zasobu zdobniczych motywów. Kolumny zaś wraz z elementami dolnych, masywnych podpór stały się spełnieniem starej zasady konstrukcyjnej, prowadzącej, jak i w tym przypadku do uwyśmuklenia architektury, która stacza zwycięską walkę z siłami ciężenia.

Z wielką umiejętnością zdołano też powiązać kamienną podpórę, tj. wytworną kolumnę III piętra ze swojskim motywem drewnianego okapu, który nadaje krużgankom swoiste, rodzime znamię. Bezpośrednie zetknięcie antycznej w swej istocie, jońskiej głowicy z drewnianymi, surowymi belkami okapu zachwiałoby zasadą architektonicznej harmonii i logicznego następstwa form. Dlatego użyto tu jeszcze jednego członu pośredniego, mianowicie kamiennej nasady o skromnym dzbankowatym kształcie, zgodnym z ludowo-tradycyjnym charakterem drewnianego okapu, a także z innym, już czysto renesansowym elementem krużganków, tj. balustradą, złożoną z normalnych, kamiennych, kręglowatych lalek, do których owe „dzbanuszki” są nieco podobne (ryc. 9).



Ryc. 12. Portal z motywem krystalicznych rozet w nadprożu. (Fot. S. Kolowca).

¹³ Kieszkowski W., *Dolny zamek wileński*, Arkady 1937, s. 509.



Ryc. 13. Okno z kartuszem nad portalem wejściowym w skrzydle wschodnim. (Fot. S. Kołowca).

Jak z powyższych uwag wynika, także do krużganków trzeciej kondygnacji zastosowano zasadę komponowania „od wewnątrz”, tj. w nawiązaniu do wymiarów wnętr zamkowych, przy czym wymiar wysokości jeszcze wyolbrzymiono w partii kolumn, celem wzmocnienia efektu reprezentacyjności najwyższego piętra. — Podobnie jak wiele innych elementów zamku, sposób ujęcia tego piętra ujawnia swoistą zgodność z innymi dziełami architektury polskiej z czasów około r. 1500. Dowodzi tego np. dziedziniec „Collegium

¹⁴ Ślady tej farby zachowały się na dawnych kolumnach, wymienionych na nowo w czasie prac renowacyjnych Szysko-Bohusza. Ślady te oglądał w swo-

Majus“ w Krakowie, gdzie nad krużgankami parteru wypiętrzają się niepomierne górne części wewnętrznych fasad, chronionych jak na zamku wawelskim, szerokim okapem dachów, wysuniętym silnie przed lico ścian wszystkich czterech skrzydeł gmachu.

Odrębny, oryginalny i swoisty charakter zawdzięczał zamek nie tylko swoim wartościom konstrukcyjnym i przestrzennym, lecz także śmiałej koncepcji kolorystycznej, realizowanej przy jego budowie z wielką konsekwencją. Trzeba bowiem uświadomić sobie, że kolumny krużganków były pierwotnie barwione na kolor ciemnoczerwony o odcieniu dość chłodnym¹⁴. Te ciemnoczerwone kolumny odbijały silnie od jasno tynkowanych murów, ozdobionych na drugim piętrze polichromią z popiersiami cesarzy i cesarzowych w medalionach, jakie zachowały się w skrzydle południowym i częściowo wschodnim. Toteż między czerwonymi słupami drugiego piętra widać było owe nasycenie kolorem fryzu o silnym współczynniku ciemnego błękitu. Efekty kolorystyczne potęgowały się zatem na najwyższym piętrze analogicznie do elementów architektonicznych i rzeźbiarskich. Reprezentacyjne, wyższe od innych piętro o swoistych proporcjach, a nawet szczegółach zyskiwało jeszcze na wyrazie dzięki wzmocnieniu jego barwności. Nad całością wreszcie wznosiły się łagodnymi liniami, lśniąco wielobarwną polewą, strome stosunkowo dachy, dachy typowe dla Północy, nie dla Południa. W czer-

wono-błękitną gamę arkad wdzierały się jeszcze od dołu białe, kamienne częściowo mury szkarpowych filarów, wyrastających z płaskiej powierzchni dziedzińca, wysypanego tłuczoną cegłą, która uzupełniała ciemniejszą czerwień krużgankowych kolumn.

Podobnie jak z biegiem lat fasada północnego skrzydła pałacu wzmocniła swój rodzimy wyraz architektoniczny przez dobudowanie dwóch flankujących baszt narożnych, tak samo południowe skrzydło osiągnęło z czasem wyższy jeszcze stopień rodzimości

im czasie także autor nin. studium. Warto może wspomnieć, że rekonstrukcji barwionego zamku próbował w swych widokach zamku Leon Wyczółkowski.



Ryc. 14. Nadproże portalu, fragment ryc. 12. (Fot. S. Kolowca).

dzięki grzebieniowi attyki (ryc. 10), jakim zwieńczono w drugiej połowie w. XVI (przed r. 1565), dekoracyjny mur tego skrzydła¹⁵. Attyka ta, słabo jeszcze wykształcona, składa się z dość płaskiego i wysokiego muru, podzielonego przy pomocy płaskich pilastrów na prostokątne pola, z których każde jest akcentowane pośrodku tarczą herbową (bez herbu) — oraz z niskiego grzebienia, na który składają się większe i mniejsze naprzemian imposty, łączone małymi wolutami. Toteż wolno przypuszczać, że attyka ta powstała dość wcześnie. Jak wszystkie attyki polskie, także opisywana

attyka stanowi renesansowe rozwinięcie tradycyjnego motywu krenelaży¹⁶, wobec czego i ona przywodzi na myśl siłę tradycji rodzimej, która wciąż przychodzi do głosu w renesansie krakowskim, osłabia, przekształca i ogranicza cechy włoskie na rzecz wartości wykształconych w Polsce. Przy tym, rzecz charakterystyczna, również pod względem zwieńczenia murów zamkowych attyką miał pałac wawelski znaczenie prekursorskie, bo podobnie do arkadowych krużganków także grzebieniaste attyki stały się odtąd zasadniczą cechą polskiego budownictwa zamkowego.

RODZIMOŚĆ SZCZEGÓŁÓW ARCHITEKTONICZNYCH

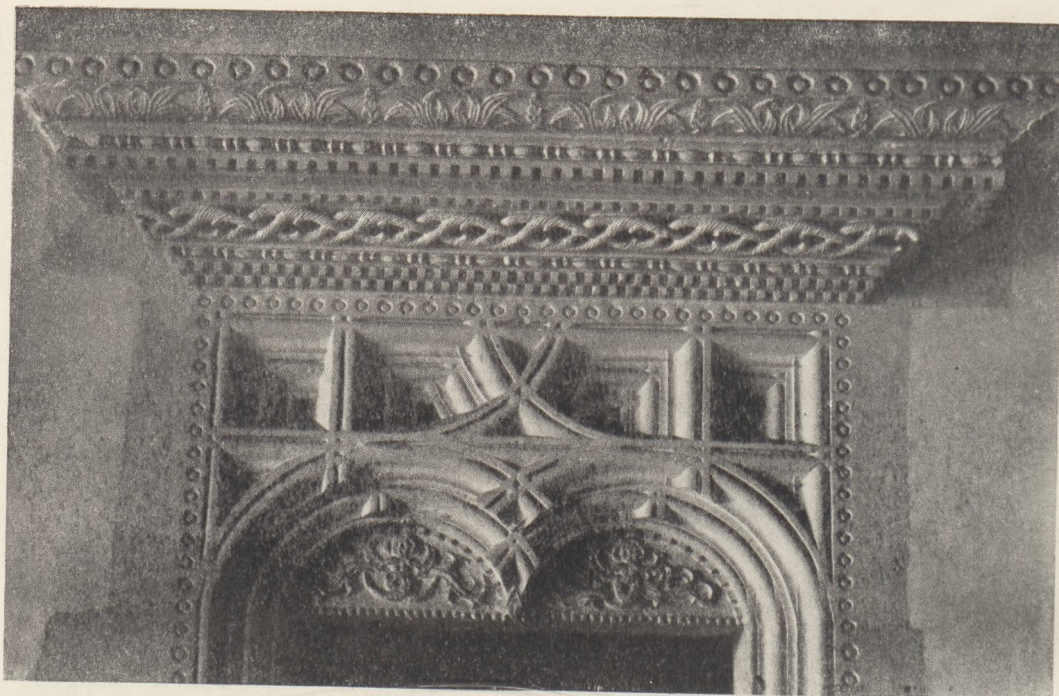
Niewłowski, swoisty charakter zamku potwierdza nie tylko analiza jego wartości przestrzennych i konstrukcyjnych, lecz także różnorodnych szczegółów, głównie zaś odrzwi i obramień okiennych, wykonanych w trzecim trzydziestoleciu w. XVI, a więc w okresie kierownictwa budową zamku mistrza Benedykta. Od strony krużganków i między komnatami zachował zamek mnóstwo odrzwi, które z grubsza bio-

rać różnicują się na dekorowane przy pomocy elementów czysto renesansowych — i gotycko-renesansowych (ryc. 11—18). Odrzwia i okna pierwszego typu łączą się głównie z krótkim, zachodnim skrzydłem zamku i budową Franciszka Włocha, odrzwia drugiego typu — z mistrzem Benedyktem. Wśród szczegółów skrzydła zachodniego godzi się wymienić wspinały i dość słabo wystający wykusz, powstały jeszcze przed powzię-

¹⁵ Estreicher K., recenzja pracy W. Husarskiego, *Attyka polska i jej wpływ na kraje sąsiednie*, *Dawna Sztuka I* (1938), s. 78—81.

¹⁶ Kwestię współczynnika gotyckiego w genezie

attyki poruszył, co prawda ostrożnie Husarski W.; por. jego *Attyki polskie, ich pochodzenie i oddziaływanie*, *Spraw. z posiedzeń Tow. Naukowego Warszawskiego XXVI* (1933), Wydział II.



Ryc. 15. Nadproże z meluzyną. (Fot. S. Kolowca).



Ryc. 16. Nadproże z aniołkami. (Fot. S. Kolowca).



Ryc. 17. Meluzyna w nadprożu portalu, fragment ryc. 15. (Fot. S. Kolowca).



Ryc. 18. Głowa aniołka w nadprożu portalu, fragment ryc. 16. (Fot. S. Kolowca).



Ryc. 19. Strop belkowany na parterze. (Fot. S. Kolowca).

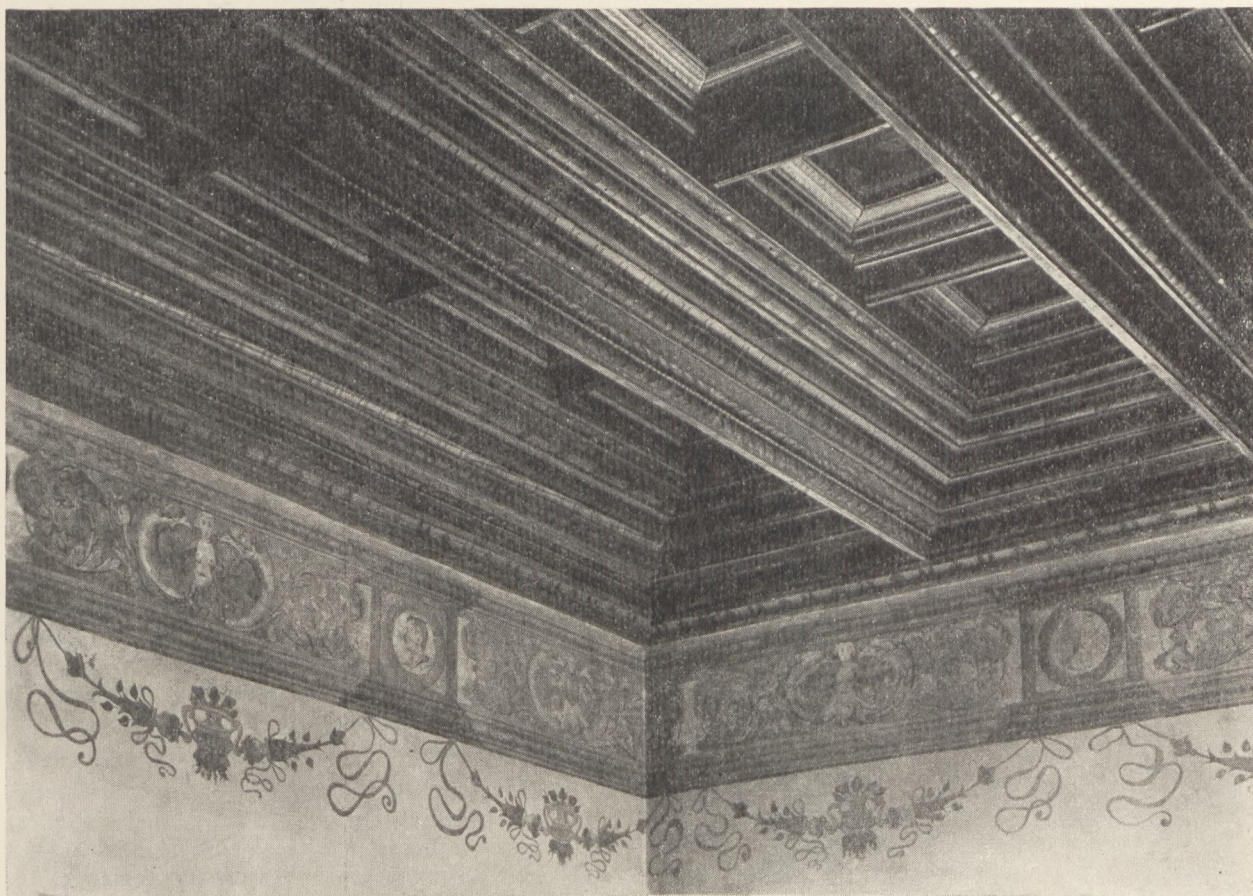
ciem koncepcji krużgankowego dziedzińca, skoro obecnie wbrew swemu przeznaczeniu wychodzi on na jeden z krużganków. Jego bogata, renesansowa dekoracja nie przekreśla jednak pewnej swoistości tego elementu, nietypowego dla architektury włoskiej, a typowego dla północnej części Europy, gdzie tradycja gotyckiego w zasadzie wykusza żyła dość długo.

Obramień drzwiowych i okiennych, wiązanych z Benedyktem przetrwało na zamku co najmniej kilkadziesiąt. Nic też dziwnego, że mają one duże znaczenie dla architektury zamku, tym bardziej że znaczna ich część zdobi mury magistralne od strony dziedzińca, widoczna w głębi między kolumnami krużganków. Są to z reguły otwory prostokątne, ujęte w kamienne węgary i wysokie nadproża z okazałym ciężkim, renesansowym gzymsem, który czasem zmienia swoją funkcję, przekształcając się na parapet okienny (ryc. 13). Zdarza się czasem, że drzwi i okna tworzą wspólną całość, kiedy nad gzymsem portalu widać jeszcze niewielki stosunkowo otwór okienny

o normalnym, bogatym obramieniu. Na szczególny wyraz plastyczny obramień portali i okien składają się następujące właściwości: 1. bogactwo i gęstość motywów dekoracyjnych, 2. przewaga motywów ornamentało-geometrycznych, 3. harmonijne powiązanie motywów gotyckich i renesansowych, 4. połączenie elementów renesansowo-antycznych z ludowo-rodzimi, czerpanymi z ciesiołki i w ogóle ornamentyki miejscowej, 5. wysoki stopień opanowania techniki kamieniarskiej i idąca z tym w parze umiejętność przetłumaczenia motywów rzeźby drewnianej na formy kamienne, 6. górująca ludowość, widoczna nie tylko w motywach dekoracyjnych, lecz także w rozrzuconym zdobnictwie i swobodnym kojarzeniu różnorodnych elementów bez oglądania się na sztywne zasady i normy. Ów rodzimy, ludowy rys tej zdobniczej kamieniarki zdecydował o jej popularności i rozpowszechnieniu, w związku z czym analogiczne zdobienie portali i okien spotyka się w rozmaitych budowlach Krakowa, a także poza Krakowem¹⁷.

¹⁷ Sokołowski M., *Dwa gotycyzmy wileński i krakowski w architekturze i złotnictwie i źródła ich zna-*

mion charakterystycznych, Sprawozdania K. H. S. VIII (1912).



Ryc. 20. Strop z belek i kasetonów w sypialni Zygmunta I. (Fot. S. Kolowca).

Kompozycja obramień posiada pewne cechy wspólne, ujawniając zarazem różne warianty. Jak wspomiano już o tym, z reguły wchodzi tu w grę obramienie prostokątne, wysokie nadproże i bogaty gzyms. Profilowane i zwielokrotnione laski boczne wyrastają z cokolków, czasem kształtowanych śrubowato, biegną ku górze wzdłuż bocznych krawędzi otworów i wyginają się górą ku środkowi nadproża, tworząc najrozmaitsze kombinacje łuków pełnych i przerywanych, z którymi przenikają się albo inne łuki, albo kunsztowne kraty, złożone z pionowych i poziomych lasek. Całość tej wpisanej w prostokąt kompozycji obramiają szeregi rytych kółek i śrubowate wstęgi, okracane wokół cienkiego pręta. Nadproża wypełniają też promieniste, krystalicznie rzeźbione rozety (ryc. 12 i 14), półrozety czy półsłońca, płomieniste motywy „rybiego pęcherza“, rogi obfitości, puchary i małe tarcze herbowe. Spotyka się też w nadprożach skrzydlate, na pół ludowe główki anielskie, spłaszczone jak postaciowe motywy pierników toruńskich (ryc. 16 i 18), a pod łukami dolnymi motyw uskrzydłonych meluzyn

(ryc. 15 i 17), zaczerpnięty zapewne z ówczesnej beletrystycznej literatury mieszczańskiej, dla której typowe były utwory w rodzaju sowizdrzałskim czy erotycznym i moralizatorskim, jak *Marchońt*, *Fortunat*, *Magielona* i *Meluzyna*, które doczekały się licznych wydań, zasilając z czasem ludową literaturę jarmarczną.

Potężne gzymsy portali i parapety lub gzymsy okienne noszą przeważnie charakter renesansowy, gdyż zdobią je spiętrzone nad sobą szeregi ząbków, wole oczy, jajowniki, perełki oraz zbyt płaskie liście akantu, ale i tradycyjne „stempelkowe“ kółka, czerpane z ludowych zasobów zdobniczych, a także splecione ze sobą grube, węzlaste sznury. Bogactwo tych zdobń podkreśla jeszcze ich polichromia, jakiej ślady były widoczne do czasu ostatniej odnowy zamku — dokonanej już za naszej pamięci. Wiadomo przy tym, że w r. 1529 wypłacono malarzowi Stanisławowi Szczerbie sporą kwotę za pomalowanie trzydziestu siedmiu kamiennych drzwi.

RODZIMOŚĆ WNĘTRZ WAWELSKICH

Wnętrza zamku wawelskiego, urządzone w ciągu całego stulecia XVI nie nosiły nigdy włoskiego charakteru. Ich cechą była bowiem nie monumentalność czy surowa powaga wnętrz włoskich, lecz swoboda kompozycji i swoista barwność, działająca silnie w związku ze znaczną ilością światła, jakie wpływało do komnat przez duże i szerokie okna. Podłogi w zasadzie drewniane, były jednak kryte często jednolitym, czerwonym suknem. Wiemy zaś, że czerwień barwiła kolumny arkadowe i powierzchnię dziedzińca (czerwień ta była też ulubiona w późniejszym malarstwie doby tzw. sarmatyzmu, a także w naszym malarstwie ludowym, znanym głównie z zabytków w. XIX). Czasami znowu trafiały się posadzki z polewanych płyt kolorowych, wyrabianych przez tych samych garncarzy lub kaflarzy, jacy wznosili wawelskie piece i wypalali wielobarwne dachówki.



Ryc. 21. Kafel gotycki z postacią króla, pocz. w. XVI.
(Fot. S. Kołowca).

Kładzione wysoko stropy były „malowane złocistymi różami“, a w sali poselskiej zwracały uwagę „głowy snycerskiej roboty i róże malowane“. Zwroty te, tak częste w dawnych opisach zamku, uzupełnione jeszcze wiadomościami w rodzaju „strop złotem malowany“ lub „w pokoju gdzie Meluzyna, złocisty rzezany“ odnoszą się do licznych stropów ze „skrzyńcami“, tj. kasetonami, oraz do stropu sali poselskiej z rzeźbionymi głowami z około r. 1535. Oprócz głów były „ptaki rzezane w stropie“ w izbie zwanej „Pod ptakami“, a oprócz kasetonów widziało się nad głową „powały ze stragarzami“, tj. bogato profilowanymi i malowanymi lub niemalowanymi belkami, podobnymi do belek, podtrzymujących stropy każdej mieszczkańskiej kamienicy (ryc. 19). Pułapy te, tak kasetonowe jak belkowane były rozrzutnie zdobione, wielobarwnie malowane i złożone, stając się ważkim elementem nieco ciężkiego przepychu (ryc. 20). Były przy tym owocem ciesiołki miejscowej, chociaż kształt ich był także popularny w renesansowej Europie. Drewniane „róże“, często typu wirującego, złożone nieraz z twardych, sucho łamanych liści, ujawniały niewątpliwie reminiscencje późnogotyckie i miały coś z roślinności okresu Stwosza, typowej dla „jesieni gotyckiej“.

W ten sposób czerwień lub wielobarwność podłóg bywała równoważona mocnymi barwami i złożeniami wyjątkowo bogatych stropów o silnie podkreślonych wartościach światłocieniowych dzięki głębokości kasetonów i mocnej plastyce tragarzy.

Bezpośrednio pod stropami obiegały górne części ścian zachowane częściowo „krańce“, tj. malowane fryzy typu ornamentacyjnego, zwane „ornamenta in stubis“ oraz figuralnego, jak turnieje i przegląd wojsk, zwane np. „exercitia wojenne“. Te drugie malowidła, spośród których zachował się także „Bieg życia ludzkiego“ podług Cebesza, były dziełem Hansa Dürera, a zwłaszcza Antoniego z Wrocławia. Jako uzupełnienie tych długich, barwnych pasów zwisały pod nimi malowane festony roślinne z dodatkiem waz (jak gdyby kadzielnic) i fruwających wstążek. Znany nam już z opisu portali motyw meluzyny powtórzono na fryzie zdobiącym sypialnię królewską (ryc. 20). Nie od rzeczy będzie dodać, że malowidła podstropowe zastosowano też w późniejszym zamku niepołomickim.

Pod ścianami wreszcie stały liczne piece kaflowe i malowane, stanowiące swoistą specjalność wnętrz zamkowych. Budowane z ozdobnych, polewanych i wielobarwnych kafli typu dekoracyjnego, rzadziej postaciowego (ryc. 21 i 22), jak słynne kafle z popiersiami królów, tworzyły zwięzające się górą kilkupiętrowe konstrukcje, np. „we trzy skrzynie z koroną“ złożone i malowane cynobrem, minią, „rubeo pictae, pstro ma-

lowane“ i różnie polewane¹⁸. Wznoszone przez garncarzy głównie krakowskich, odznaczały się nierzaz wytwornością, strzelistością formy i koronkowością attykowych zwieńczeń, przede wszystkim zaś harmonijną barwnością, która wzbogacała wydatnie osobliwe akordy kolorystyczne, stwarzane świadomie w zamkowych wnętrzach. Akordy te miały przy tym ciąg dalszy w zewnętrznych widokach zamku, o czym była już mowa w poprzednich rozdziałach.

Barwność tych „nieruchomych“ elementów architektury wnętrz wawelskich posiadała uzupełnienia w postaci elementów „ruchomych“, tj. wieszanych na ścianach pod krańcami makat, dywanów, opon-arrasów, zwłaszcza od czasów Zygmunta Augusta i zakupu przezeń w Brukseli słynnego „Potopu“. Niekiedy obijano też całe ściany złotogłównem, ulubionym przez Zygmunta Starego. Nawet sprzęt drewniany wykonywany na miejscu, bywał wcale często malowany.

Toteż wielobarwność zamku wawelskiego, odnoszącą się zarówno do opisanych wnętrz, jak i do widoków zewnętrznych, również należy uznać za jedną ze specyficznych cech tego tworu architektury polskiej, jakim jest zamek wawelski. Zatrudnieni przy jego budowie architekci włoscy przywieźli ze sobą znajomość renesansu włoskiego, ale rzecz zastanawiająca, musieli ten renesans transponować niemal od razu na język miejscowy; to zjawisko transpozycji posiadało dynamiczny, historyczny charakter, albowiem z biegiem budowy rodzime właściwości zamku ulegały progresywnemu pogłębianiu, czego wyrazem były prace, wykonywane w fazie trzeciego dziesięciolecia w. XVI pod kierownictwem mistrza Benedykta. Ten efekt swoistego, rodzimego piętna, jaki został wciśnięty na zamku wawelskim, uzyskano wysiłkiem zbiorowym, na który oprócz pracy Włochów,łożyły się dążenia króla, Bonerów i licznych rzemieślników krakowskich. Ich upodobania były zaś wyrazem miejscowego smaku ogólnego, powszechnej świadomości plastycznej, słowem ideologicznej nadbudowy, w obrębie której nowe ścierało się ze starym. Rodzime elementy zamku wiązały się swą genealogią z tradycją miejscową, jaka kształtowała się w okresie oligarchii stanowej, inaczej w okresie sztuki gotyckiej, po którym nastąpił okres rzeczypośpolitej szlacheckiej i sztuki renesansowej.

Renesans góruje w architekturze zamku wawelskiego, ale często nurtują w nim wyraźnie tradycyjne tendencje kształtowania przestrzeni i wzbogacania jej przy użyciu efektów malarskich. Trzeba jednakże



Ryc. 22. Kafel z renesansową groteską.
(Fot. S. Kolowca).

stwierdzić, że kiedy przy budowie zamku sięgano do tradycji, to szukano w niej w sposób selektywny elementów wartościowych i sprawdzonych wielowiekowym doświadczeniem praktycznym, zasługujących więc na utrwalenie, — jak byśmy dzisiaj powiedzieli — postępowych. Tym się tłumaczy niewątpliwie fakt, że wartości dawne spłotyły się w harmonijne zespoły z nowymi, kładąc podwaliny pod nową syntezę, pod polski renesans rodzimy.

Pod względem klasowym stanowi zamek pomnik architektury dworskiej, królewskiej; był bowiem rezydencją króla, który przy tym inicjował tę ogromną jak na swój czas inwestycję budowlaną. Jednakże interpretacja elementów budowli wyłącznie od strony zamierzeń jego inicjatora i użytkownika mogłaby prowadzić na manowce. Jak wspomniano już o tym, budowa zamku była skutkiem złożonego procesu historycznego i wynikiem wykrzyżowania się działań wielu indywidualnych ludzi mniejszego lub większego znaczenia, ludzi, którzy stanowili jednocześnie część spo-

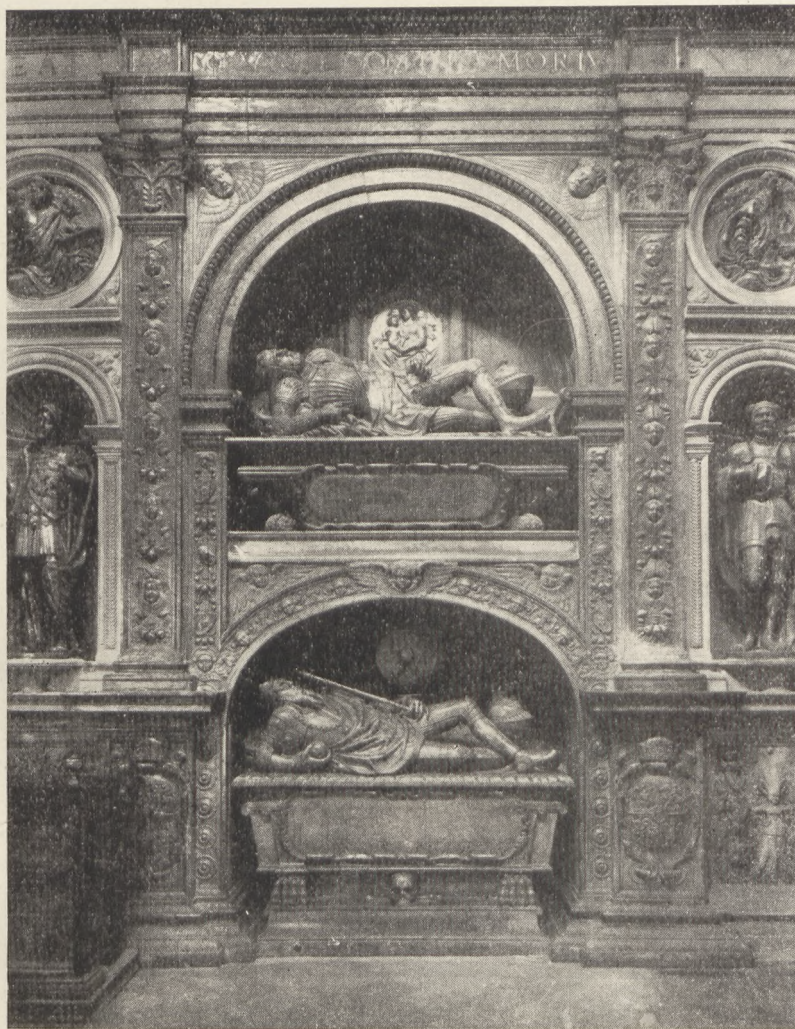
¹⁸ Opis wnętrz opiera się na pracy Mańkowskiego T., *Dzieje wnętrz wawelskich*, Warszawa 1952, ale czerpie też bezpośrednio z rachunków i opisów zamku w II tomie cyt. *Wawelu*. Mańkowski opisał plastycz-

nie kolorowe wnętrza wawelskie, uznając słusznie ich barwność za jedną z rodzimych cech pałacu. Przypomniał również polichromię krużganków i kolorystyczny efekt całości dziedzińca.

lecznej całości. Ludzie ci pochodzili także z miejscowych warstw ludowych, do których należeli liczni, zatrudnieni przy budowie rzemieślnicy krakowscy. Pierwiastki ludowego poczucia formy dostrzegamy m. in. w pstrej i radosnej polifoniczności Wawelu, a także w licznych pracach rzeźbiarsko-dekoracyjnych, zwłaszcza z trzeciego dziesięciolecia wieku. Przypuścić zresztą należy, że w ówczesnej świadomości społecznej, w świadomości społeczeństwa polskiego z przełomu średniowiecza i czasów nowożytnych elementy myślenia ludowego i ludowego poczucia sztuki musiały być jeszcze bardzo silne. Przemawia za tym ostateczny kształt nawet zamku wawelskiego (dzieła elity społecznej i umysłowej, oraz mieszczańskiego rze-

miosła), skryształizowany już przed połową w. XVI. Tym bardziej więc wolno w nim zobaczyć dzieło polskiej sztuki rodzimej, która przewyciężyła kosmopolityczną konwencję europejskiego renesansu w imię potrzeb własnych.

Powstałe w ten sposób dzieło architektury musiało wywrzeć, — i wywarło nadzwyczaj silne wrażenie na społeczeństwie, i to nie tylko dla swoich świetnych wartości artystycznych, ale i dlatego, że uświadomiło mu jego istotne potrzeby w dziedzinie sztuki. Licząc się z postępową tradycją było więc równocześnie prekursorskie. Tym się tłumaczy szybkość, z jaką formy, skryształizowane na Wawelu rozprzestrzeniły się po całej Polsce.



Ryc. 1. Nagrobek Zygmunta I w mauzoleum wawelskim.
(Fot. S. Kolowca).

STANISŁAW LORENTZ

NAGROBEK ZYGMUNTA I W MAUZOLEUM WAWELSKIM

Nagrobek ostatnich Jagiellonów, a zwłaszcza Zygmunta I w jego wawelskim mauzoleum, budził od kilkudziesięciu lat żywe zainteresowanie historyków sztuki. Poglądy na problem autorstwa rzeźb figuralnych w kaplicy Zygmuntońskiej, wykonanych z czerwonego marmuru, wśród nich posągu starszego króla, zestawione zostały w ostatnich latach kilkakrotnie, m. in. w fundamentalnej rozprawie S. Komornickiego o kaplicy Zygmuntońskiej w katedrze na Wawelu, w artykule Z. Hornunga o Mauzoleum Króla Zygmunta I w katedrze krakowskiej i w analizie dotychczasowych

badania nad polskimi nagrobkami renesansowymi H. i S. Kozakiewiczów, zwalnia to więc od referowania rozwoju poglądów na ten kluczowy zabytek polskiej rzeźby renesansowej.

Mimo, że literatura, dotycząca nagrobka Zygmunta Starego, jest tak obfita, w roku poświęconym badaniom nad okresem Odrodzenia w Polsce nie może zabraknąć nowej wypowiedzi o autorze posągu królewskiego i czasie jego powstania z dwóch względów: 1. bo ustosunkować się trzeba do tego artykułu ostatniego monografisty kaplicy i nagrobka, Z. Hornunga,

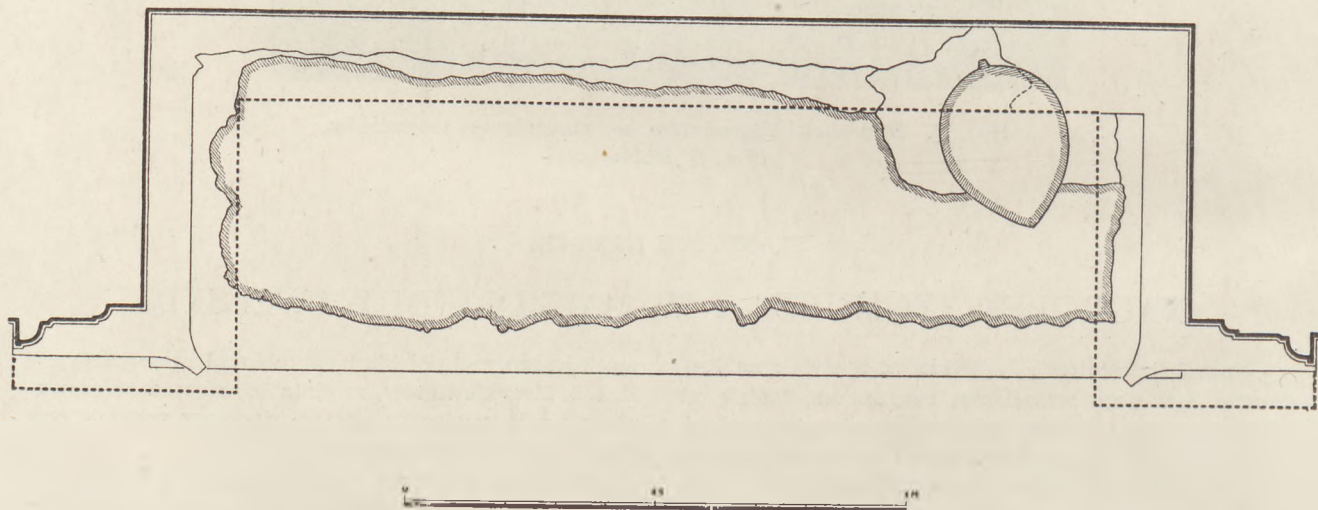
opublikowanych w r. 1949, a podtrzymanych w skrypcie *Sztuki Polskiej Czasów Nowożytnych*, wydany w r. 1952, 2. bo — rzecz aż zastanawiająca — żaden z licznych autorów i recenzentów, powołujących się obficie na analogię z włoską rzeźbą renesansową, od prowincjonalnych zabytków aż po Michała Anioła, na przestrzeni tylu lat studiujących nagrobek wawelski — nie zadał sobie trudu dokładniejszego zbadania samego zabytku.

Teza Hornunga, sformułowana w artykule z r. 1949, wyklucza możliwość powstania obecnej figury Zygmunta I w okresie około 1530 r., a ponieważ z opublikowanego przez S. Komornickiego kontraktu wynika niewątpliwie, że Berrecci miał sobie zlecone wykonanie postaci króla na nagrobku i nie można wątpić, że zamówienia tego dopełnił, przyjąć należy — zdaniem autora — że w czasie rekonstrukcji pomnika królewskiego z okazji umieszczenia w nim posągu Zygmunta Augusta, usunięto poprzedni monument Zygmunta I dłuta Berrecciego i zastąpiono go obecną figurą. W ostatecznej konkluzji argumentem, który — zdaniem Hornunga — przemawia decydująco i kategorycznie przeciw powstaniu obecnej figury króla około 1530 r. jest, że „reprezentuje on typ, który w Italii występuje dopiero w połowie XVI stulecia”. „Bartłomiej Berrecci — pisze Hornung w skrypcie z r. 1952 — reprezentował zapewne typ donatellowski, którego znamienne cechę było przedstawianie zmarłego w sztywnie wyciągniętej pozie na marach. Do takich utworów mógł należeć pierwotny, nie dochowany do naszych czasów posąg króla Zygmunta I”. Jak widać już ze sposobu sformułowania i jak jest w istocie, autor

przypuszczenia te wysunął bez żadnych podstaw, choć w toku rozprawy nadał im charakter pewników.

Obecny posąg — zdaniem Hornunga — wykonany został przez Padovana dopiero w latach 1571—1574 współcześnie z posągiem Zygmunta Augusta. Dzisiejszy posąg Zygmunta Starego „reprezentuje... stadium rozwojowe włoskiej rzeźby sepulkralnej” z połowy XVI w., a krąg, nad którym poważnie zaciężała twórczość Michała Anioła. „W odróżnieniu tylko od tych z polotem i finezją modelowanych figur zauważyć tutaj się daje nie spotykany w Italii schematyzm i uproszczenie środków wyrazu, które występują zwłaszcza na jaw w ostrym, profilowanym ujęciu górnej części ciała monarchy, zamiast miękkiego zwrócenia jej ku przodowi. Z podobnie zmanierowanym układem, który zdradza już wyraźnie symptomy degeneracji stylowej, spotykamy się we Włoszech jedynie sporadycznie w niektórych kreacjach szkoły neapolitańskiej, posiadającej w stosunku do Rzymu i Florencji wybitnie prowincjonalne znaczenie”.

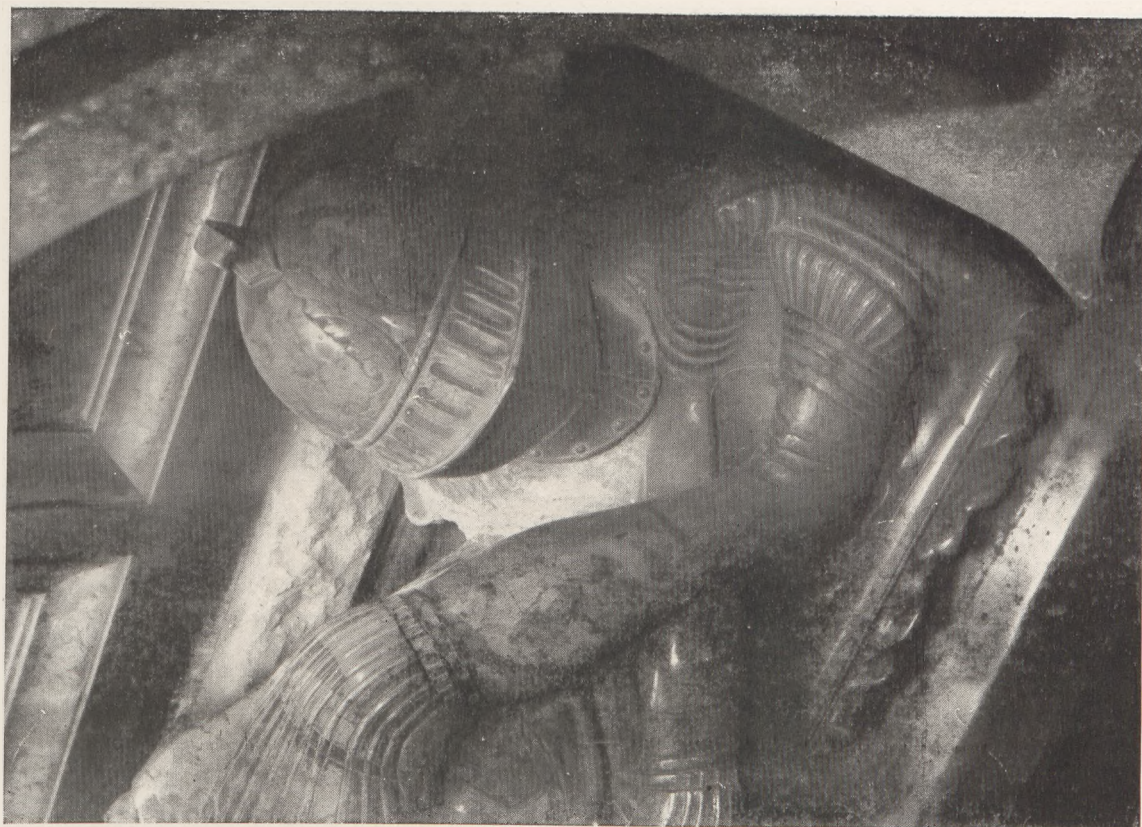
Aby uprawdopodobnić swą koncepcję Z. Hornung rozwiązać musiał jednak 3 trudności. Pierwsza — to świadectwo z epoki, mianowicie napis na kartuszu pomnika Zygmunta Starego, głoszący, że pomnik ten polecił on sobie wystawić. „Śluszności naszych wniosków nie zdoła zachwiać nawet napis na barokowym już niemal kartuszu... Należałoby bowiem spodziewać się, że jest to kopia pierwotnego, znacznie większego napisu, który znajdował się... na cokole grobowca”. Kartusz pochodzi istotnie z okresu przebudowy pomnika, dlatego jednak powtarzano w latach 1571—74 napis potwierdzający wzniesienie nagrobka przez



Ryc. 2. Blok marmurowy z postacią Zygmunta I we wnęce arkadowej, przekrój poprzeczny. Linia przerywaną oznaczony gzyms pierwotny, a cienką linią ciągłą gzyms obecny z kapitelami narożnymi. Na nogi króla lekko nasunięty hełm. Z tyłu wnęki nieregularna linia odbitego gzymsu. (Rys. mgr. inż. arch. I. Markiewicz i K. Hurlak).



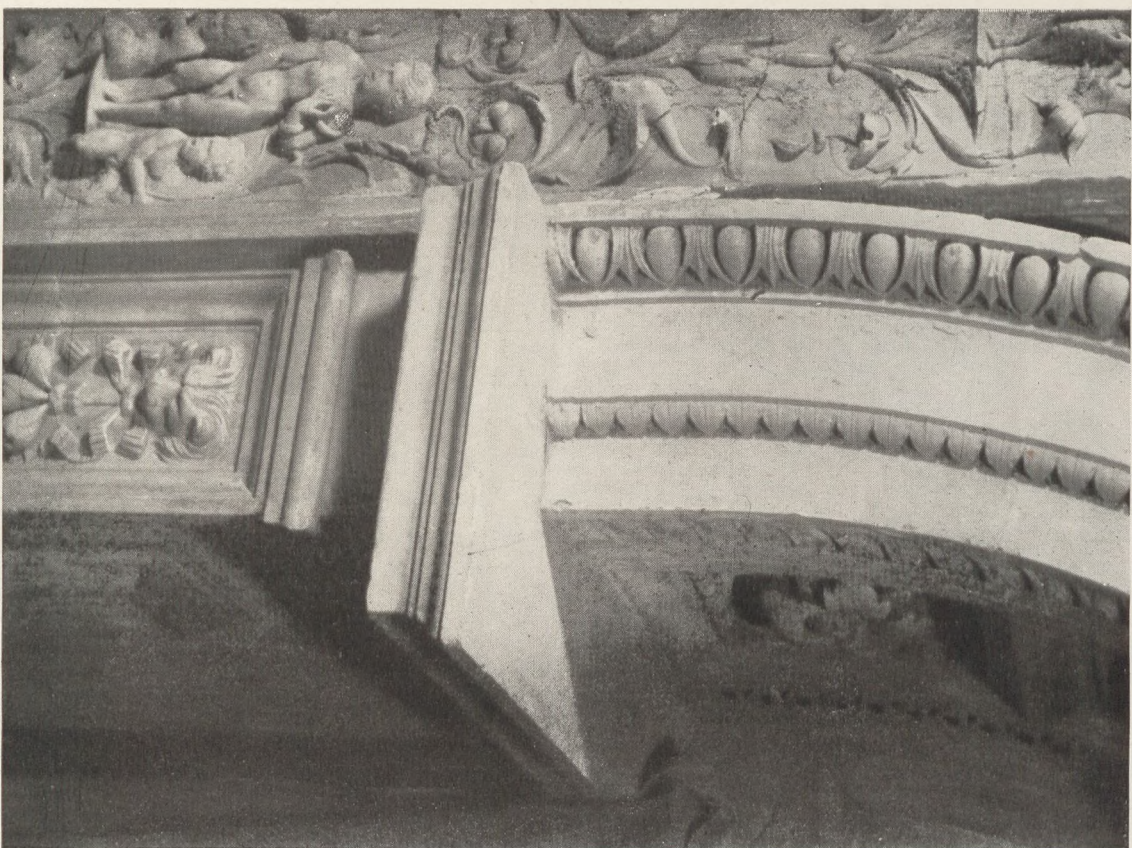
Ryc. 3. Fragment arkady przy głowie króla. Kapitel, przekuty z pierwotnego gzymsu, w głębi gzymsu oblamany, pod nim zachowany pierwotny kymation joński. (Fot. R. Kozłowski).



Ryc. 4. Hełm ustawiony na niekształtnym podwyższeniu z zaprawy wapiennej. W głębi widoczny odbity gzyms pierwotny. Cień pod płytą z postacią króla wskazuje linię jej odcięcia od pierwotnego sarkofagu. (Fot. R. Kozłowski).



Ryc. 5. Pierwotny gzyms przekuty w kapitel w arkadzie z nagrobkami królewskimi. (Fot. R. Kozłowski).



Ryc. 6. Gzyms w arkadzie oltarzowej. (Fot. R. Kozłowski).

Zygmunta I w słowach: „in hoc monum a se magnificentiss erectum illatus requiescit“? Nie może to przecież dotyczyć całości kaplicy, bo w stosunku do niej osoba fundatora wymieniona jest gdzieindziej. Ale wątpię też, by Zygmunt I ogłaszał się w napisie jako „victor ac Triumphator. Pater patriae“ — chyba są to raczej słowa syna o ojcu.

Druga trudność — to wczesnorennesansowy typ zbroi; tzw. maksymiliańskiej, który stale pojawia się w utworach Berrecciego, gdy na pomnikach Padovana spotykamy zawsze bogato ornamentowane włoskie pancerze. Tę trudność rozwiązuje autor niezwykle prosto — oto „Padovano, modelując posąg królewski rozmyślnie zachował niektóre cechy charakterystyczne poprzedniego utworu“. Trudno w to uwierzyć, zwłaszcza jeśli się przypomni, że artysta miałby — według tezy Z. Hornunga — usuwać poprzedni posąg właśnie dlatego, że „nie odpowiadał on już zmienionym ideałom epoki“.

Trzecia wreszcie trudność — to wypowiedź Zygmunta Augusta w testamencie z dn. 6 maja 1571 r., że pragnie aby dla niego w kaplicy „tam także grob albo deposit wystawion był, pod grobem iego K. Mości marmurowym na ziemi z wyobrażeniem naszym na kształt grobu J. K. Mości“.

Zawarte tu są 2 dyrektywy: 1. umieszczenia nagrobka Zygmunta Augusta na ziemi, pod nagrobkiem jego ojca, skąd wynika, że ten musiał być podniesiony, 2. wykonania nie 2 posągów, lecz jednego — na wzór istniejącego, który więc oczywiście miał być zachowany. Potwierdzenie, że wykonany został tylko jeden posąg, zawiera list Anny Jagiellonki do siostry Zofii Brunświckiej z dn. 20 maja 1574 r., w którym prosi ją o pomoc pieniężną „w tej potrzebie mojej około grobu J. K. M. sławnej pamięci brata“ — nie ulega przecież wątpliwości, że wymieniłaby i ojca.

Ale te wszystkie oczywiste świadectwa nie przemówiły do Z. Hornunga. „Śmiało wyrazić można przypuszczenie — pisze — że pierwotny zamiar Zygmunta Augusta wzniesienia sobie pomnika na podobieństwo monumentu ojca uległ, z chwilą zajęcia się tą sprawą przez Padovana, zasadniczej zmianie. Nie mogąc mianowicie w żaden sposób scharmonizować posągu Zygmunta Augusta, projektowanego w duchu ówczesnych wymogów artystycznych, z średniowieczną jeszcze koncepcją mistrza Bartłomieja z Florencji, zaproponował on widocznie królowi, względnie Annie Jagiellonce, usunięcie ostatnio wspomnianego wizerunku fundatora kaplicy i zastąpienie go nową figurą utrzymaną w tym samym charakterze, co zamówiony właśnie posąg Zygmunta Augusta“. Bezpodstawną i błędną hipotezę o „średniowiecznej“ koncepcji Berrecciego dopełniona tu została nieprawdopodobnym przypuszczeniem o zmienionej rzekomo dyspozycji testamentowej króla na interwencję Padovana, powodowanego względami na „ówczesne wymogi artystyczne“.



Rys. 7. Fragment postaci króla z lewą ręką, ponad nią podwyższone tondo, pod nim ślady pierwotnego umieszczenia. (Fot. R. Kozłowski).

Koncepcje Z. Hornunga nie mogą ostać się ani w świetle dokumentarnych świadectw z epoki, ani w świetle analizy zabytku. Sztucznych argumentacji i źle przeprowadzonych analiz nie ma jednak potrzeby dłużej dyskutować, gdyż wyjaśnienie zagadnienia tkwi w samym zabytku, którego Z. Hornung — zaabsorbowany poszukiwaniami wzorów i analogii w twórczości wielkich i niewielkiej miary artystów włoskich, jak i inni badacze grobowca Jagiellońskiego — nie zdążył dokładnie zbadać.

Jeśli bowiem nie zdaleka lecz zbliżka przyjrzeć się rzeźbie, to stwierdzić bez trudu można, że:

1. cienka płyta, pokryta całunem, wraz z posągiem Zygmunta I została odcięta od pierwotnego sarkofagu i to w sposób dość niedbały, naruszający całun, a leży luźno na obecnym sarkofagu;

2. hełm został również odcięty i to też przecięty w sposób przypadkowy, nieorganiczny, a w nowym układzie postawiony został luźno na niekształtnej bryle z zaprawy wapiennej; stało się tak pewnie dlatego, że pierwotna kompozycja postaci z hełmem nie

mieściłaby się we wnęce po podniesieniu postaci wyżej, a może też i dlatego, że zmieniony kąt patrzenia na rzeźbę wymagał innego usytuowania tego dodatkowego elementu;

3. gatunek marmuru w postaci króla jest nieco inny, niż w sarkofagu, na którym spoczywa, i też jaśniejszy, o bardziej żółtawym odcieniu.

Nie może ulegać wątpliwości, że posąg króla wraz z całunem i płytą, na której spoczywa, oraz hełm, zostały zachowane z pierwotnego grobowca. Można by więc odwołać się do rekonstrukcji widoku grobowca z czasów przed przebudową, w *Pomnikach Krakowa* Cerchów — Kopery, tymbardziej, że lekka deformacja twarzy świadczy o zamierzonym od początku umieszczeniu postaci na dość znacznej wysokości. Słusznie w tej rekonstrukcji obniżono złożony medalion brązowy Berrecciego z przedstawieniem Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Po podwyższeniu posągu Zygmunta I trzeba było nieco podnieść medalion, gdyż byłby on z dołu niedość widoczny. Ślady niedbałej reperacji marmurem wyraźnie wskazują na miejsce pierwotnego umieszczenia tonda.

Ale do rekonstrukcji tej wkraść się niewątpliwy błąd. Sarkofag, na którym obecnie spoczywa postać króla, nie jest pierwotny, lecz wykonany został zapewne dopiero w latach 1571—74. Jest to zupełnie zrozumiałe choćby dlatego, że sarkofag pierwotny był — jak sądzić należy — wyższy, i nie mógłby zmieścić się w niszy. Z dawnego sarkofagu zużytkowano tylko brązowe łapy niedźwiedzie płacone w r. 1526, choć były one zbyt masywne w stosunku do sarkofagu mniejszego w skali i drobniejszego w detalu.

Chyba te obserwacje rozstrzygają zagadnienie, czy figura króla pochodzi z lat 1529—31, czy 1571—74. Należy je uzupełnić jeszcze uwagami, jakim niedostrzeżonym dotąd dalszym zmianom uległ pierwotny nagrobek w toku przebudowy. Nie tylko, jak to słusznie zawsze się powtarza, wbudowana została arkada, rozdzielająca niszę na pomieszczenie dla 2 nagrobków wraz z podstawą pod sarkofag Zygmunta I, ale — jak to już wyjaśniłem — wykonany został nowy sarkofag pod jego posąg. W związku z wmurowaniem nowej arkady wymieniono płaskorzeźbioną marmurową okła-



Ryc. 8. Nagrobek Zygmunta I. Górne rogi oddzielone białą linią — dzieło B. Berrecciego, reszta — J. M. Padovana. (Fot. S. Kolowca).

NAGROBEK ZYGMUNTA I



Ryc. 9. B. Berrecci, głowa Zygmunta I w nagrobku, widok z góry. (Fot. S. Kolowca).



Ryc. 10. B. Berrecci, Zygmunt I jako Salomon. (Fot. S. Kolowca).

dzinę węgarów w dół od jej nasady, zastępując wspólną zwisającą girlandę z motywami skrzyżowanych tarcz — którą tu przypuszczają chyba słusznie w swej rekonstrukcji Cerchowice - Kopera — przez znacznie skromniejszą, z 5 umieszczonych ponad sobą guzów z każdej strony. Nową archiwoltę ujęto z boków w główki, ustrojone w wolutowe diademy, wypełnione ornamentem akantowym ponad łukami perełkowania. Ponad tymi główkami, a poniżej skrzyżowanych tarcz, z antykizowanym profilem Zygmunta I jako rzymskiego wojownika datowanym 1522, w grupie tarcz po lewej stronie niszy, widoczne są wyraźnie szerokie szczeliny między płytami marmurowych okładzin, pierwotnej — i z okresu przebudowy. W płycinach cokołu umieszczono w latach 1571—74 obecne kartusze herbowe.

Pomysł znacznego podniesienia posągu Zygmunta I, aż do wysokości wydatnego gzymsu arkadowego, takiego — jak do dziś widoczny jest w arkadzie wejściowej, ołtarzowej i arkadzie ze stallami, tylko że wykonanego nie w piaskowcu myślenickim, lecz w czerwonym marmurze, jak cała architektura nagrobka, — natrafił na trudności, gdyż w zwężonej gzymsem przestrzeni posąg się nie mieścił. Trzeba więc było gzyms znacznie zwęzić, co nastąpiło od tyłu, poza posągiem, w miejscu niewidocznym, w sposób bardzo prymitywny, po prostu przez odbicie najbardziej wystających części gzymsu. Nie został on tu, w głębi niszy, nawet wyrównany, co widoczne jest doskonale, gdy z podwyższenia przyrzec się zaplecza nagrobka. Zachował się natomiast w całej długości głębiej położony pas kymationu jońskiego.

Oczywiście nie można było tak postąpić z istniejącym gzymsem w granicach jego widoczności. To też tu od strony kaplicy i od wnętrza niszy gzyms przycięto, z uwypokowaniem narożnika przez występujący element o charakterze woluty jońskiego kapiletu, listwę zaś pokryto płaskim, niemal graficznie potraktowanym ornamentem typu kymationu jońskiego, wprowadzonym zresztą dość płytko wgłąb niszy, bo urwanego ze strony lewej na szóstym, a ze strony prawej — na siódmym elemencie.

Zmniejszenie skali oraz zdrobnienie detalu gzymsu arkadowego i spłaszczenie go, jak i zmniejszenie skali sarkofagu Zygmunta I w stosunku do tego, który pierwotnie był wprowadzony w nagrobku, jak wreszcie wprowadzenie do mauzoleum nagrobka Zygmunta Augusta, a później jeszcze nagrobka Anny Jagiellonki — naruszyły pierwotną jednolitość architektoniczno-rzeźbiarską kaplicy. Wnętrze, w którym narastały nowe niezamierzone elementy, nabrało wskutek tego wyrazu tak charakterystycznego dla zabytków późniejszego polskiego renesansu, który chyba niedość słusznie próbuje się określać jako wynikający z świadomych tendencji do atektoniczności i malarzkości w architekturze polskiej.

Jeżeli jednak nie może ulegać wątpliwości, że posąg Zygmunta I jest tym, który wykonany został w latach 1529—31, to nie wynika stąd jeszcze, kto posąg ten wykonał. Istnieje wprowadzie współczesne i najbardziej miarodajne świadectwo, kontrakt zawarty dn. 6 lutego 1529 r. przez Seweryna Bonera z Berreccim „pro laborandis et sculpendis figuris... ad capellam Sacrae M-tis Regiae in castro Cracoviensi“, ale interpretacja tego kontraktu nie jest łatwa. W 3 punktach ujęte są obowiązki, które podejmuje Berrecci, dla wykonania rzeźb z czerwonego marmuru:

„Primo exsculpere debet e lapide marmoreo rubeo integrum corpus regium armatum, coronatum ac pallio circum amictum, quod locabitur supra capsam sepulturae.

Secundo exsculpere debet ex lapide item marmoreo rubeo figuras sex integras ac omnibus suis partibus perfectas absolutasque sanctorum Petri, Pauli, Sigismundi, Ioannis Baptistae, Venceslai atque Floriani, in spatia seu interstitia oblonga ad praesens vacua capellae praefatae statuendum locandumque.

Tertio exsculpere debet similiter ex lapide marmoreo rubeo figuras duas medias vel dimidias rotundas Salomonis videlicet ac David similes illarum, in quibus imagines Evangelistarum 4 ad eandem capellam hic ipse Bartholomaeus effinxit exsculpsitque“.

Mamy więc najautentyczniejsze stwierdzenie, że Berrecci już wyrzeźbił 4 medaliony z czerwonego marmuru, a podejmuje się wykonać wszystkie inne rzeźby, mianowicie figurę króla, 6 posągów do nisz i 2 medaliony. Tymczasem różnice między tymi rzeźbami są tak wielkie, że nie mógł wykonać ich wszystkich jeden artysta, co zresztą byłoby niemożliwe i ze względu na krótki okres, w którym powstały. Zachodzi tu więc podobne zjawisko, jak w poprzednich latach przy wykonywaniu w piaskowcu kopuły i ścian według wspólnego projektu pracuje równocześnie paru czy kilku artystów i pozostawiona im jest w granicach naszkicowanej koncepcji znaczna swoboda. Dla przekonania się o tym wystarczy porównać np. wspinające, bardzo plastyczne groteski z ażurowymi prze-



Ryc. 11. B. Berrecci, Jan Boner jako Dawid. (Fot. S. Kolowca).

świtami i drugorzędne, płaskie groteski na ścianie nad królewskim grobowcem. Napewno więc słuszne jest twierdzenie K. Estreichera i J. Pagaczewskiego, wypowiedziane w artykule *Czy Jan Maria Padovano był w Rzymie?*, że Berrecci zawarł w r. 1529 kontrakt jako przedsiębiorca. Ale autorowie tezę swą posuwają jeszcze dalej, ograniczając rolę Berrecciego jedynie do tego, twierdząc, że Berrecci nie tylko żadnej z tych rzeźb nie wykonał, ale ich nawet nie projektował, lecz przekazał robotę różnym artystom, a jego dziełem są wyłącznie 4 poprzednio wykonane medaliony z wizerunkami ewangelistów. Ta hipoteza jest jednak nieprzekonywująca, bo nie ma podstaw sądzić, że właśnie poprzednio występował Berrecci jako rzeźbiarz, a nie jest wymieniany też jedynie jako przedsiębiorca. Sprawa ma zasadnicze znaczenie, bo przecież na tych 4 medalionach ewangelistów oparły się charaktery-

styki Berrecciego, jako artysty bardzo jeszcze gotycyzującego. I — gdyby istotnie 4 medaliony były własnoręcznym dziełem Berrecciego — taka charakterystyka artysty byłaby słuszna, bo wyraźnie wyczuwamy w nich spadek artystyczny ostatniej fazy sztuki gotyckiej, zwanej niekiedy okresem gotyckiego rokoka. Niepomierne wydłużone postacie, małe główki, cofnięte brody (jak np. w wizerunku św. Marka), załamywane fałdy — wyraźnie o tym świadczą.

K. Estreicher i J. Pagaczewski, przyjmując, że Berrecci był tym gotycyzującym rzeźbiarzem, oczywiście nie mogli zdecydować się na przypisanie mu i renesansowego posągu króla oraz medalionów z wizerunkami Salomona — Zygmunta I, i Dawida — Bonera. Te 3 rzeźby oraz figurę św. Zygmunta przypisali Padovanowi, którego pobyt w Polsce stwierdzony jest wprawdzie dopiero w r. 1532, ale który we Włoszech ostatni raz notowany jest dn. 2 kwietnia 1529 r., gdy jechał z Padwy do Wenecji dla sprowadzenia rzeźbiarza, który by ukończył za niego płaskorzeźbę „Cud z pucharkiem“. Stąd wywodzą autorowie cytowanej rozprawy wniosek, że wtedy właśnie mógł już Padovano udawać się do Polski i to sprowadzony przez Berrecciego dla wykonania figury króla na nagrobku: „Widocznie zaraz po kontrakcie Berrecci zwrócił się do Padovana z propozycją przyjazdu do Polski, a Padovano bez ociągania się propozycję przyjął“.

Rozumowanie to wydaje się bardzo sztuczne a bardzo mało zaufania budzi argument, że tak nagłe sprowadzenie Padovana (miałby wyjeżdżać z Włoch do Polski w niespełna 2 miesiące po podpisaniu kontraktu przez Berrecciego) i to w imieniu króla, nastąpiło dlatego, że ani Berrecci ani jego współpracownicy „nie zdołali zaspokoić króla co do figury nagrobnej“. To po cóż w takim razie zawierał Boner umowę z Berreccim właśnie w pierwszym rzędzie na wykonanie figury króla, skoro król już wiedział, że nie zadawała go Berrecci, jako rzeźbiarz? A przecież między datą umowy 6 lutego 1529 r. a datą 2 kwietnia tegoż roku, gdy rzekomo Padovano wyjeżdżał już rzeźbić tę figurę, nie było czasu na to, by Berrecci czy jego współpracownicy zdążyli „nie zaspokoić wymagań króla co do figury nagrobnej“.

Zresztą bardziej decydujący argument wyklucza współpracę Padovana przy kaplicy Zygmuntowskiej — nie ma jego nazwiska w rachunkach budowy, w których wymienieni są znacznie późniejsi artyści. „Brak Padovana w rachunkach od roku 1529—30 do 31 marca 1531 niczemu nie przeczy — uważają jednak K. Estreicher i J. Pagaczewski — bo jego honorarium mogło się zmieścić w owych 900 flor., które otrzymał Berrecci w dwóch ratach: 600 flor. do końca 1530 r. i 300 flor. przed 31 marca 1531“. Nie można chyba przyjąć propozycji takiego wyjaśnienia, bo ani dziś ani w XVI w. nikt nie ukrywał honorarium na-

czelnego artysty w honorarium przedsiębiorcy budowlanego, gdy w rachunkach wymienieni są nawet drugorzędni wykonawcy, nie było też chyba ku temu w XVI w. powodów ubocznych, gdy przy tym artyście pracował dla króla i musiał być wszystkim dobrze znany.

Nie sędzę, by słuszne było tego, komu król pozwolił w latarni kopuły swego mauzoleum grobowego wyrzeć tak bardzo widoczny i znamienity napis: „Bartholo Florentino Opifice“, uważać tylko za przedsiębiorcę budowlanego i co najwyżej budowniczego w dziele, którego najistotniejszą cechą jest niezwykle bogata dekoracja rzeźbiarska, a właściwą treścią — rzeźba figuralna. I nie sędzę też, by tak bardzo renesansowy architekt, jakim był Berrecci, był równocześnie gotycyzującym jeszcze rzeźbiarzem. I nie myślę wreszcie, by 3 najważniejsze rzeźby, a dla mnie są to: posąg króla oraz medaliony z wizerunkami króla i Bonera (Salomon i Dawid), wykonał nie naczelny artysta kaplicy Zygmuntowskiej — Berrecci. Spośród artystów, którzy w latach 1529—31 współpracowali z Berreccim w kaplicy, żadnego nie można wymienić, jako przypuszczalnego autora tych rzeźb. Z wybitnych artystów Cini właśnie w marcu 1529 opuścił pracownię Berrecciego, a Bernardinus Zanobi v. de Gianotis, rzymianin, — w czerwcu tegoż roku. Zresztą i ze względów artystycznych nie można chyba wysuwać tu ich nazwisk. O nikim innym na razie nie wiemy, by posiadał tak wielki talent rzeźbiarski.

Pozostaje więc chyba jako najprawdopodobniejsze i odpowiadające rzeczywistości powrócenie do treści kontraktu, jak to uczynił T. Dobrowolski w *Sztuce Krakowa*, i uznanie Berrecciego nie tylko za architekta, ale też rzeźbiarza, co tak bardzo odpowiada renesansowej praktyce wiązania przez wybitnych artystów architektury z rzeźbą, a jest tak zgodne z treścią epitafium, które pamięć o Berreccim utrwaliło w słowach: „multis virtutibus, litteris et variis artibus mechanicis ornatius“. Ale stąd oczywiście nie wynika, by on sam kuł w marmurze wszystkie rzeźby, wymienione w kontrakcie. Wiemy przecież jak wielu miał współpracowników — od r. 1519 do 1531 łącznie 29. I chyba nie trzeba sądzić, że Berrecci rozdzielał między nich robotę, sam zachowując dla siebie niektóre rzeźby czy płaskorzeźby. Raczej uważać go trzeba za projektującego całość architektury i dekoracji łącznie z rzeźbami, przy czym napewno poważną rolę odgrywał głos króla, może też królowej, i ich doradców, choćby Bonera. Wykonał on też pewnie niektóre z ważniejszych fragmentów, a chyba napewno te rzeźby, w których portretował króla i Bonera. Byłbym skłonny uważać go za jedynego autora obu medalionów: Salomona — Zygmunta I i Dawida — Bonera. Pomoc współpracowników miałyby tu tylko charakter drugorzędny, techniczny. Natomiast w posągu króla widziałbym rękę Berrecciego napewno tyl-

ko w głowie posągu. Szczegóły drugorzędne, jak płasko modelowany, dość kanciasty i niezbyt udany płaszcz uważałbym właśnie za dzieło ręki pomocnika.

I podobną analizę należałoby chyba zastosować do rzeźb innych, nie przydzielając ich w sposób mechaniczny różnym artystom, lecz starając się wyjaśnić, jaki jest w nich udział Berrecciego, a jaki jego towarzyszków. Taką właśnie bardzo trafną charakterystykę typu prac zespołowych w kaplicy Zygmuntońskiej podał w swym artykule Z. Hornung. Będą napewno i takie rzeźby, w których rola Berrecciego ograniczała się głównie do ogólnej koncepcji, a wykonanie całości zapisać trzeba w dużej mierze na rzecz innego artysty. Takie są właśnie 4 wcześniejsze medaliony z wizerunkami ewangelistów, renesansowe w koncepcji, a dość gotycyzujące w wykonaniu. Należą one do zespołu rzeźb, projektowanych przez Berrecciego, jak i wszystkie inne, i dlatego słusznie w kontrakcie wymienione tak zostały, ale strony zawierające kontrakt nie określały w nim przecież roli towarzyszy naczelnego artysty, a w tym właśnie wypadku — medalionów z ewangelistami — była ona bardzo znaczna. Gdy z podniesienia — z góry — spojrzymy na głowę Zygmunta Starego oraz zaraz potem na oba medaliony, Salomona i Dawida, a później zbliżka rzeźby te porównamy, nie będzie mogło ulegać wątpliwości, że wykuła je jedna ręka. Są pełne renesansowego poczucia godności człowieka, majestatu — w portretach króla, dostojeństwa — w portrecie Bonera. Są tak renesansowymi rzeźbami w swej treści i formie, jak re-

nesansową jest cała kaplica w swej architekturze i dekoracji architektonicznej.

Na wchodzącego do kaplicy spoglądają z medalionów król i jego bankier, ale chyba nie Seweryn, lecz Jan Boner, jak wskazuje umieszczony pod nim posąg św. Jana Chrzciciela, analogicznie do św. Zygmunta pod medalionem Salomona. Jan Boner lepiej reprezentuje tę nową klasę, która najpierw we Florencji i we Włoszech, a potem w Niderlandach i całej Europie, oczywiście i w Polsce, położyła podstawy pod wielki przełom w życiu ludzkości — nazwany Odrodzeniem. To jeszcze ten dorabiający się prężny finansista, kierownik spółki handlowej, przedsiębiorca i żupnik, twórca ogromnej fortuny, a równocześnie doradca królewski. Jego to, który rozpoczął budowę kaplicy, ale już od kilku lat nie żył († 1523), polecił Zygmunt I przedstawić równocześnie z sobą w sąsiednim medalionie, a nie — żyjącego i kontynuującego dzieło stryja Seweryna Bonera, który tak przekroczył linię graniczną między patrycjatem mieszczańskim, a magnaterią rodową, jak w 250 lat później w dobie Oświecenia Piotr Fergusson Tepper młodszy w stosunku do Piotra Teppera starszego.

Renesansową wymowę mauzoium dopełnia imię artysty, dominujące nad całą kaplicą, zawieszone ponad potężnym bankierem i nawet ponad królewskim fundatorem, imię Barthola Berrecciego, twórcy architektury, współtwórcy programu dekoracji, chyba i wykonawcy rzeźb figuralnych w tym przynajmniej, co ujęte zostało w najbardziej renesansową formę.



Ryc. 1. Ciesielstwo. Drzeworyt Josta Ammana
z r. 1568.

WOJCIECH KALINOWSKI, CZESŁAW KRASSOWSKI I JERZY A. MIŁOBĘDZKI

Z PROBLEMATYKI BUDOWNICTWA DREWNIANEGO EPOKI ODRODZENIA

Budownictwo drewniane od murowanego rozgraniczono na ogół dość ostro w studiach nad architekturą polską. Przedstawiano je często jako odrębną gałąź sztuki, a wyraźne analogie form obu budownictw interpretowano jako przykłady wzajemnych zapożyczeń i oddziaływań. Wysuwanie na plan pierwszy materiału, niewątpliwie istotne przy rozpatrywaniu konstrukcji inżynierskich, można zakwestionować w studiach dzieł architektury. Materiał budowlany nie zawsze decyduje o formie i układzie przestrzennym budynku. Wydaje się bowiem, że każdy budynek jest realizacją określonego programu, będącego wyrazem konkretnych potrzeb¹. Realizacja ta, wymagająca znacznych nakładów inwestycyjnych, jest wielostronnie warunkowana i warunkująca. Wysuwanie materiału budowlanego — jednego z wielu momentów warunkujących — jako podstawowego kryterium, dzielącego

budownictwo na drewniane i murowane, a architekturę na ludową i monumentalną, nie wydaje się słuszne. Czy nie należałoby raczej szukać zasadniczych podziałów dzieł architektonicznych w oparciu o różnicowanie programów użytkowych i plastycznych, a w drewnie widzieć tylko jedno z posiadających specyficzne własności technologiczne tworzyw, w którym są one realizowane? Pogłębianie powyższych problemów przekracza ramy i zakres artykułu; dotyczą one bezpośrednio bardziej zagadnień roboczych, wyłaniających się w trakcie studiów, niż ich dotychczasowych osiągnięć. Najistotniejszym osiągnięciem studiów nad drewnianym budownictwem w Polsce jest chyba stwierdzenie, iż formy jego należą do rodzimych zdobyczy i tradycji oraz, że tu dopatrywać by się można ludowego nurtu naszego budownictwa.

¹ Np. typ małego kościoła parafialnego, występujący nieprzerwanie od wczesnego średniowiecza aż do wieku XIX, powszechnie przyjęty w budownictwie drewnianym, jest realizacją programu będącego wynikiem ustalonych potrzeb liturgicznych. O rozmiarach jego decydowały prawdopodobnie potrzeby parafii, którą obsługiwał i trudno je łączyć z możliwościami konstrukcyjnymi drewna, gdyż wymiary, którymi to

motywowano, są równie powszechne w budownictwie murowanym jak i drewnianym, a znajomość konstrukcji ciesielskich stała na takim poziomie, że długość drewna nie była ograniczeniem możliwości rozwiązania budynku. Zob. ryc. 2-3 i por. plany kościoła murowanego i drewnianego zestawione przez O. Sosnowskiego, *Uwagi o gotyckim budownictwie drzewnym w Polsce*, Biuletyn H. S. i K. III (1935), s. 172.

Drewno w Polsce było materiałem powszechnym i łatwo dostępnym. Obróbka jego była zawsze najmniej pracochłonna i, co niekiedy mogło być istotne, zawsze najtańsza². Mogło to wpłynąć nieraz na użycie drewna nawet przy wyjątkowych u nas trudnościach jego zdobycia. Stąd przede wszystkim w budownictwie drewnianym mogły znajdować swój wyraz częściej potrzeby mas ludowych, niż klas posiadających i dlatego drewno było typowym materiałem budownictwa służącego tym potrzebom. Niemniej jednak wydaje się, że mechaniczne utożsamianie budynku drewnianego z ludowym i tradycyjnym przez bezkrytyczne łączenie go z prąsłowiańskim ciesielstwem³ przy wykluczeniu wpływów obcych, może tylko zaciemniać pełnię i wyrazistość obrazu z uszczerbkiem dla prawdy jego ludowości. Znane przykłady wskazują na realizację w drewnie form należących raczej do kręgu ekskluzywnej sztuki, a wysuwają, zarówno w niektórych dawniejszych⁴ jak i najnowszych pracach⁵ związek budownictwa drewnianego z działalnością zawodowego rzemieślnika budowlanego. Stąd dla uniknięcia nieporozumień należy rozpatrywać je nie wycinkowo, ale szerzej, na tle całokształtu budownictwa badanego okresu.

W program artykułu wchodzi jedynie dyskusyjne zwrócenie uwagi na to zagadnienie. Obecny stan badań nie pozwala jeszcze na rozwiązanie wszystkich zagadnień związanych z budownictwem epoki Odrodzenia w Polsce wykonanym w materiale drzewnym, jak również na przedstawienie obrazu całokształtu tego budownictwa.

Budownictwo drewniane czasów Odrodzenia znane jest przede wszystkim z obiektów sakralnych, na niektórych terenach zachowanych w większych skupieniach. Przykłady budownictwa świeckiego są nieliczne. Ta przemaga zachowanych budynków sakralnych nie znamionuje wyłącznie omawianego okresu, lecz cechuje również i materiał rzeczowy pochodzący z czasów późniejszych, aż po koniec XVIII stulecia. Stąd studia drewnianego budownictwa sakralnego,

² Interesujące światło na zagadnienie wartości pracy ciesielskiej rzuca wysokość poglównego ustalonego w r. 1590: „...Mularze mistrzowie po złotych 2. Towarzysze mularscy po 15 groszy, od żon y dzieci ich po 2 grosze, od czeladzi oboiey płci po groszy iednemu. Cieśle mistrzowie po 20 groszy, towarzysze ich po 8 groszy, od żon y dzieci po 2 grosze, od czeladzi iako y pierwey.” Bielski J., *Interregnum po śmierci króla Stefana Bathorego...*, wyd. F. M. Sobieszczańskiego, Warszawa 1850, s. 131—132.

³ Idee tych poglądów oddaje najlepiej K. Łapczyński w artykule *Lato pod Pieninami i w Tatrach*, Tygodnik Ilustrowany V (1862), s. 163, który tak pisze o izbie górali tatrzańskich: „...zajmowałem królewską komnatę Ziemowita. Była to duża izba o dwóch oknach, o heblowanych ścianach i z takimże sufitem. Belki i podpierający je gruby siostrzan, heblowane były podobnie, a prócz tego wyrzynane w bardzo pra-

wnoszonego w czasach nowożytnych, mogą się opierać w znacznej mierze o bezpośrednią obserwację badanych obiektów — a więc są co najmniej pokrewne pod tym względem większości studiów wchodzących w zakres historii sztuki. Natomiast w studiach nad dawniejszym świeckim budownictwem drewnianym dominującą rolę odgrywa obserwacja pośrednia — zbliża je to zatem raczej do ogółu studiów historycznych, których podstawą jest oparta na źródłach pośrednia obserwacja badanych zjawisk. I istotnie w pierwszych polskich pracach historycznych nad świeckim budownictwem drewnianym w Polsce szeroko wykorzystywano źródła pisane⁶. Zasadniczą trudność takich, opartych o przekazy pośrednie studiów stanowi konieczność nie tylko historycznej, ale i architektonicznej krytyki i interpretacji źródeł. Wymaga to bądź wszechstronnych umiejętności studiującego, bądź ścisłej współpracy przedstawicieli różnych dyscyplin. Jaskrawym przejawem tych trudności jest to, że w studiach historycznych nad budownictwem drewnianym poczęto z czasem ahistorycznie rekonstruować dawniejsze formy na podstawie analizy formalnej budynków wznoszonych w wieku XIX i XX, nie uwzględniając nawet wpływu literatury fachowej oraz normujących budownictwo akcje ustawodawczych⁷. Natomiast w opartych o źródła pisane pracach mających obrazować dzieje wsi polskiej, poza dość ogólnikowymi w tym zakresie pracami historyków kultury, pomijano na ogół zagadnienie form, układów i konstrukcji budownictwa.

* * *

W dotychczasowych opracowaniach zakładano na ogół jednolitość rzemiosła ciesielskiego w Polsce. Tymczasem w świetle ostatnich badań zarysowuje się tu wyraźne zróżnicowanie: ciesielstwo uprawiane było bądź zawodowo, bądź niezawodowo, przez rzemieślników o różnym poziomie kwalifikacji. Usamodzielnienie się rzemiosła przypada w największych ośrodkach państwowych i kościelnych zapewne już na wiek X—

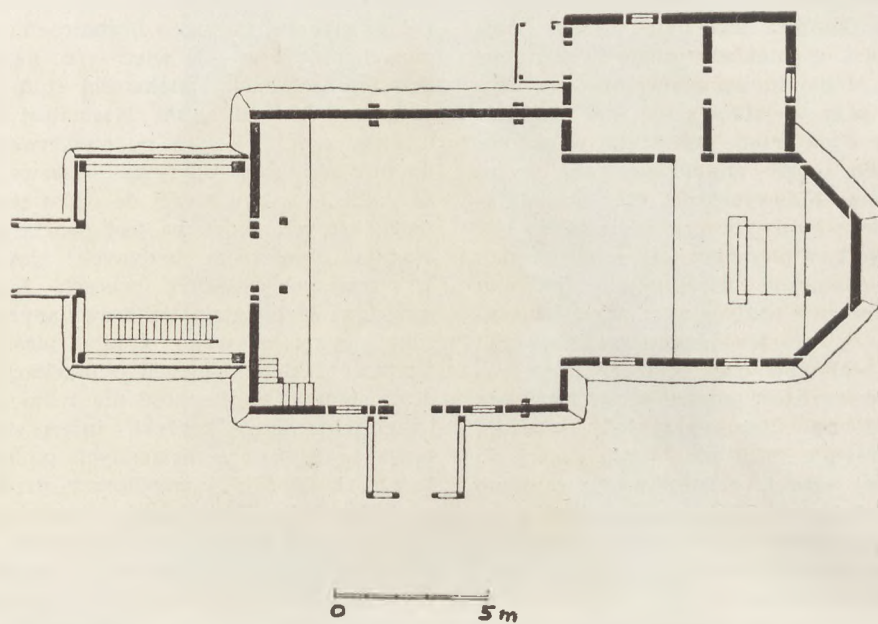
cowite desenie jakiegoś przedchrześcijańskiego stylu...”⁴.

⁴ *Budownictwo drzewiane*, Przyjaciół Ludu, Leszno 1838.

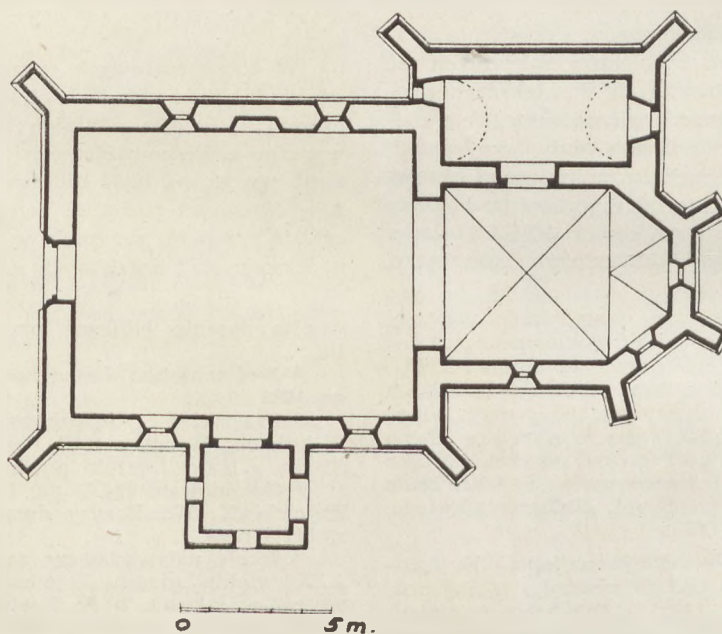
⁵ Piwocki K., *O historycznej genezie polskiej sztuki ludowej*, Wrocław 1953, Państwowy Instytut Sztuki, Studia z historii sztuki polskiej I.

⁶ Gołębiowski Ł., *Domy i dwory*, Warszawa 1830; Wójcicki K. W., *Zarysy domowe I*, Warszawa 1842, s. 147 i nast.

⁷ Akcje ustawodawcze są powszechne w XVII—XIX wieku, niemniej jednak zarysowują się już wcześniej jak np. u A. Gostomskiego, *Gospodarstwo* (1588), w której to pracy zalecenia dotyczące zabudowania wsi mają nie tylko charakter ustawodawczy, ale niektóre z nich, jak np. polecenie budowy pieców do suszenia przędzy poza obrębem wsi, są zbieżne z obowiązującą na niektórych naszych terenach ustawą państwową z XVIII—XIX wieku.



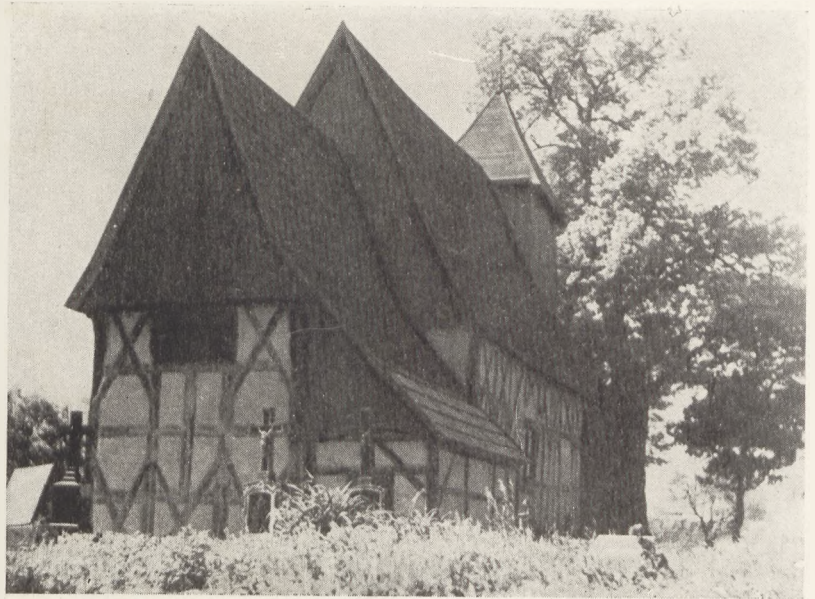
Ryc. 2. Libusza, kościół par. z r. 1513. Rzut poziomy — skala 1 : 250.
(Pom. Zakładu Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej).



Ryc. 3. Ptkanów, kościół par. z w. XV. Rzut poziomy —
skala 1 : 250. (Wg Szyszko Bohusza).

XI⁸, we wsiach — później⁹. Źródła z XV-go w. przynoszą liczne wiadomości o zawodowym ciesielstwie w miastach, z którego twórczością należy łączyć najstarsze zachowane zabytki budownictwa drewnianego. Dla późniejszych okresów problem ludowości ciesielstwa zawodowego został wyczerpująco naświetlony przez Ksawerego Piwockiego¹⁰. Należy tu zwrócić uwagę na interesującą wypowiedź Józefa Dutkiewicza¹¹, która kwestionuje ludowe treści najstarszych kościołów drewnianych, podkreślając ich związek z fundacjami szlacheckimi i powszechną ideologią religijną służącą określonym warstwom społecznym.

Związek najstarszych kościołów drewnianych z miejskim ciesielstwem zawodowym nie budzi wątpliwości. Świadczą o tym podpisy budowniczych, archiwalia¹², wreszcie ogólny charakter konstrukcji i detalu. Nie ma bowiem podstaw, by przypuszczać istnienie dwóch kierunków ciesielstwa w budownictwie monumentalnym: jednego — wykonującego budynki w całości drewniane, drugiego — niektóre drewniane elementy budynków murowanych. Oba rodzaje budynków posiada-



Ryc. 4. Dębce, kościół św. Katarzyny z XV—XVI w. (Fot. ze zbiorów Zakładu Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej).

⁸ Domniemani cieśle książęcy, twórcy m. in. ówczesnego budownictwa obronnego, jak również wykonawcy ciesielki budownictwa murowanego wieku XI—XII, niektórzy może obcego pochodzenia (rzemieślnicy klasztorni).

⁹ W źródłach zawodowi cieśle chłopi występują dopiero w wieku XVI; por. problem ten u Rutkowskiego J., *Historia gospodarcza Polski*, I, Poznań 1947, s. 192.

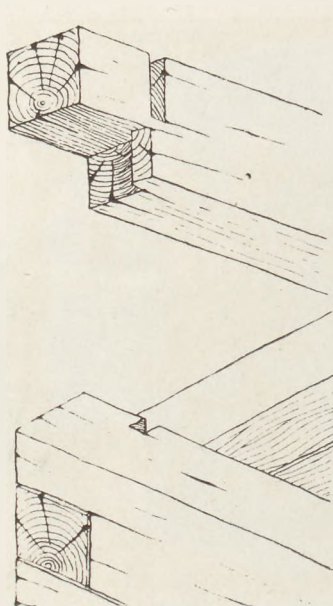
¹⁰ Jw.

¹¹ *Zdobnictwo w budownictwie drewnianym. Rzeźba i malarstwo ścienne*. Referat wygłoszony 24 kwietnia 1953 r. na konserwatorskim zjeździe szkoleniowym w Niedzicy.

¹² Np. podpis mistrza Jana z Czcho-wa na portalu drewnianego kościoła w Skrzyszowie k. Tarnowa (Kopera F. i Lepsi L., *Kościół drewniany Gali-cji Zachodniej*, Kraków 1915, s. 47), czy wzmianka w wizytacji z roku 1688 o cieśli Millerze ze Starego Miasta, budującym w roku 1614 kościół w Micha-licach k. Namysłowa (*Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Namslau, Oppeln* 1939, s. 110).



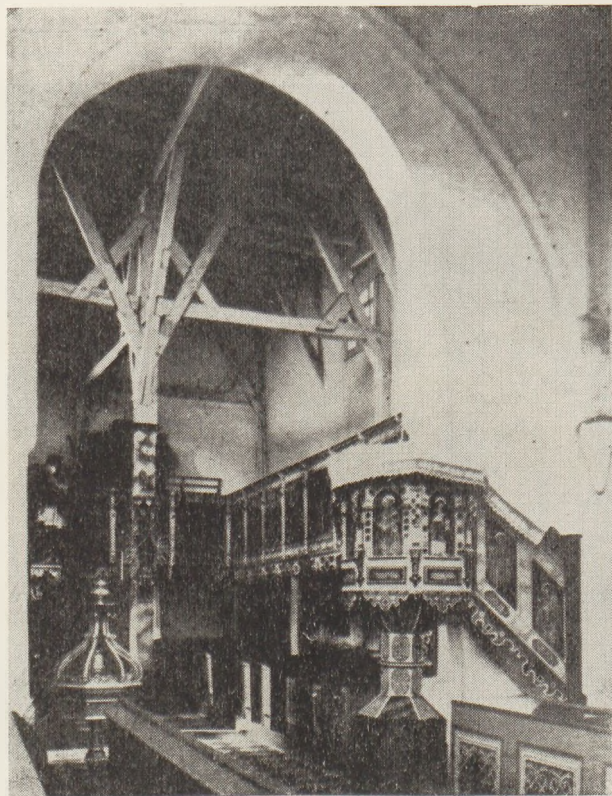
Ryc. 5. Grębień, kościół św. Trójcy, pocz. w. XVI. (Fot. ze zbiorów Urzędu Konserwatorskiego w Poznaniu).



Ryc. 6. Grębień, kościół św. Trójcy, pocz. XVI w. Węgiel z krytym czopem.



Ryc. 7. Gniezno. Góra Lecha. Fragment węgiła budynku z okresu wczesnośredniowiecznego. (Fot. Kierownictwa Prac Wykopaliskowych w Gnieźnie).



Ryc. 8. Brzozów, kościół par. z XV w. Wnętrze.

ją analogiczne rozwiązania wspólnych elementów, jak np. konstrukcji dachów, hełmów, stropów itp.¹³. Miejskie ciesielstwo zawodowe w Polsce, podobnie jak i inne rzemiosła budowlane, podlegało powszechnym feudalnym formom organizacyjnym. Ukonstytuowanie się cechów ciesielskich na terenie Polski przypada na wiek XV—XVI¹⁴. W tym czasie, jak wynika z przekazów dotyczących właścicieli i fundatorów budynków, cieśle cechowi zaspokajali przede wszystkim potrzeby budowlane miast, a na wsi pracowali na zlecenie feudałów duchownych i świeckich. Ówczesne ciesielstwo zawodowe związane ściśle z uniwersalistyczną kulturą materialną miast reprezentowało wiedzę techniczną mniej więcej jednolitą w całej Europie Środkowej. Bliższe badania mogą wskazać na jej lokalne zróżnicowanie, niemniej jednak nie mogło ono być zasadnicze, gdyż jak stwierdził Marian Friedberg: „...cechy rzemieślnicze w związku ze swą orga-

¹³ Sosnowski, jw.

¹⁴ Mistrzowie ciesielscy w tak ważnym ośrodku, jak Kraków występują od początku wieku XV, ale o organizacji ich brak wiadomości. Pierwsze ciesielskie statuty cechowe pochodzą w tym mieście dopiero z roku 1512 (Ptaśnik J., *Cracovia artificum I, 1300—1500*, Kraków 1917, s. 16^o). W wieku XVI i później powstają też cechy w miastach prowincjonalnych: Bochni, Grodzisku Wielkopolskim, Kaliszu, Kazimierzu Krakowskim, Kościanie, Krośnie, Lublinie, Międzyrzeczu, Pilźnie, Przemyślu, Sandomierzu, Tarnowie, Warszawie, Wieliczce i Wschowie (wg materiałów Słownika Historycznego Sztuk Plastycznych w Państwowym Instytucie Sztuki).

nizacją i ustawami musiały wchłaniać elementy obce i recypować wzory zagraniczne¹⁵.

Zawodowe ciesielstwo w Polsce związane z ośrodkami miejskimi cechuje znajomość i równoległe stosowanie obu zasadniczych systemów konstrukcyjnych — konstrukcji wieńcowej i słupowo-ramowej. Niezależnie od wyboru systemu konstrukcyjnego ścian realizowało ono podobne formy budynków¹⁶.



Ryc. 9. Domy drewniane z XV/XVI w. Miniatura z kodeksu Behema.

Konstrukcja wieńcowa wykazuje w Polsce ciągłość występowania od czasów wczesnośredniowiecznych. Zasięg jej nie pokrywa się zresztą wyłącznie z terenami etnicznej Słowiańszczyzny¹⁷. Istnieje pogląd, że stosowanie konstrukcji wieńcowej szło w parze z używaniem do budowy drzewa iglastego, dającego drewna dłuższe, zaś konstrukcji słupowo-ramowych — z używaniem krótszego drewna drzew liściastych¹⁸. Konstrukcja wieńcowa występuje w ścianach większości zachowanych obiektów omawianego okresu, przy równoległym stosowaniu konstrukcji słupowo-ramowej w innych ich elementach.

Kluczowym zagadnieniem jest tu stosunek XV- i XVI-wiecznych konstrukcji wieńcowych do wczesnośredniowiecznego budownictwa słowiańskiego. Nowe światło może tu rzucić zwrócenie uwagi na problemy techniczne. Zręby najstarszych zachowanych kościołów drewnianych wykazują bardzo wysoki poziom wy-

konania, wyższy nawet, niż w obiektach późniejszych: bale starannie okantowane tworzą gładkie lica ścian, węgły posiadają skomplikowane zacięcia. Występuje w nich nakładka, jedno- lub rzadziej dwustronna, wzmocniona krytym czopem¹⁹. Łączenie tej techniki ze wczesnośredniowieczną wieńcówką o prymitywnych ścianach z okrągłaków zwęglowanych na obłap²⁰ wydaje się bardzo problematyczne; te prymitywne formy konstrukcyjne przetrwały zresztą do wieku XVIII w budownictwie chłopskim.

¹⁵ We wstępie do Ptaśnika, jw., II, 1948, s. XXX.

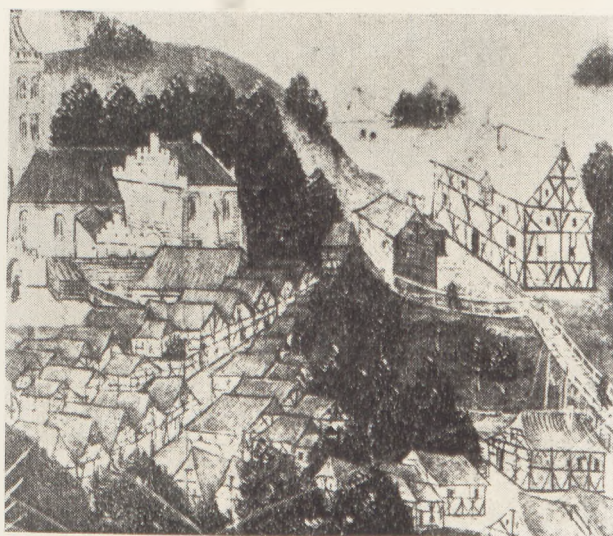
¹⁶ Por. kościół szkieletowy w Dąbczu k. Leszna (zapewne z wieku XVI/XVII), czy przedstawiony w tle obrazu Matki Boskiej z wieku XVI w Gostyniu (reprodukowany: Starzyński J., 500 lat malarstwa polskiego, Warszawa 1950, tabl. 29) z posiadającymi taki sam układ przestrzenny i bryłę kościołami wieńcowymi.

¹⁷ Znana jest również w Skandynawii, jak też w alpejskich i podalpejskich regionach Europy środkowej.

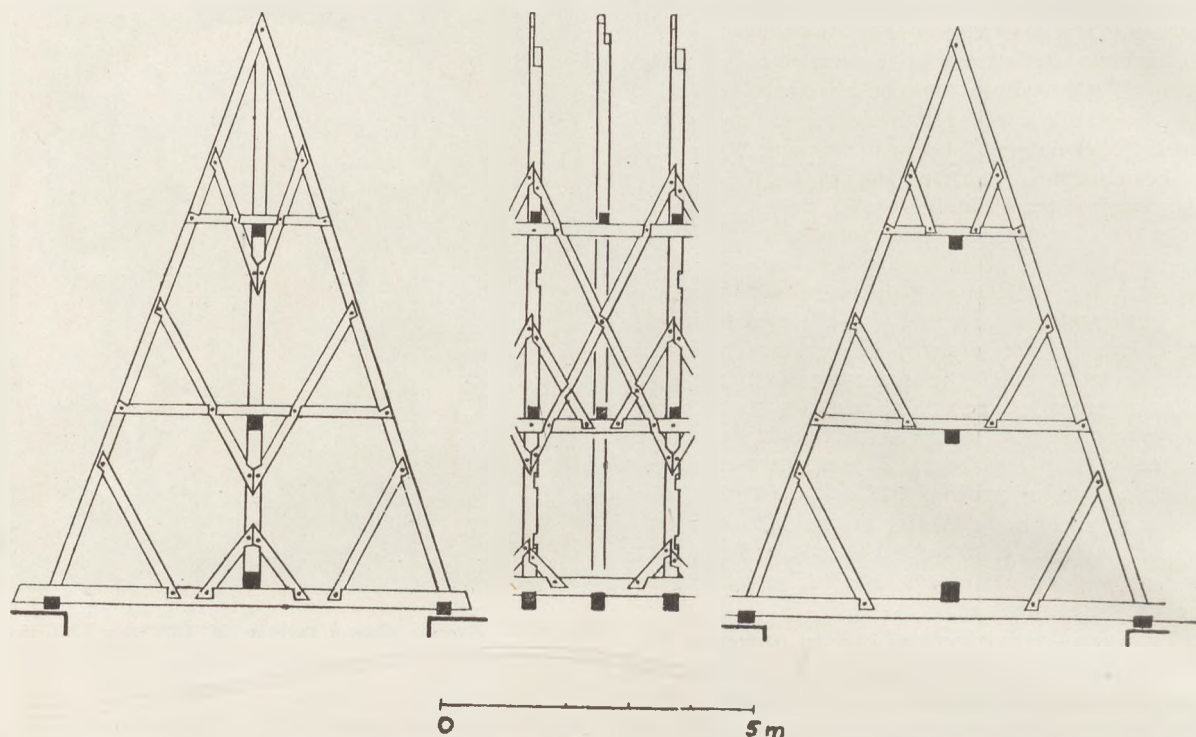
¹⁸ Por. mapę zasięgu konstrukcji wieńcowej z mapą przewagi lasów iglastych u Ciołka G., Wpływ środowiska geograficznego na formy osadnictwa i budownictwa wiejskiego w Polsce, Lud XXXIX (1953), s. 248 i 230.

¹⁹ W kościołach podhalańskich — Dębnie z 2. poł. wieku XV i Harkłowej z końca wieku XV lub początku XVI (datowanie wg Szydłowskiego T., Powiat nowotarski, Katalog zabytków sztuki w Polsce I, zes. 11, Warszawa 1951, s. 4 i 8), gorlickim — w Libuszy z roku 1513 (Tomkowicz S., Powiat gorlicki, Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej I, 1900, s. 258), wieluńskich — Grębieniu i Popowicach z pierwszej ćwierci wieku XVI (Hohensee-Ciszewska H. i Wolff B., Powiat wieluński, Katalog... jw. II, zes. 12, w druku) i wielu innych. Węgieł ten trudny do odszyfrowania przy powierzchniowym badaniu, w budownictwie o wyższym poziomie technicznym występuje do drugiej połowy wieku XVIII.

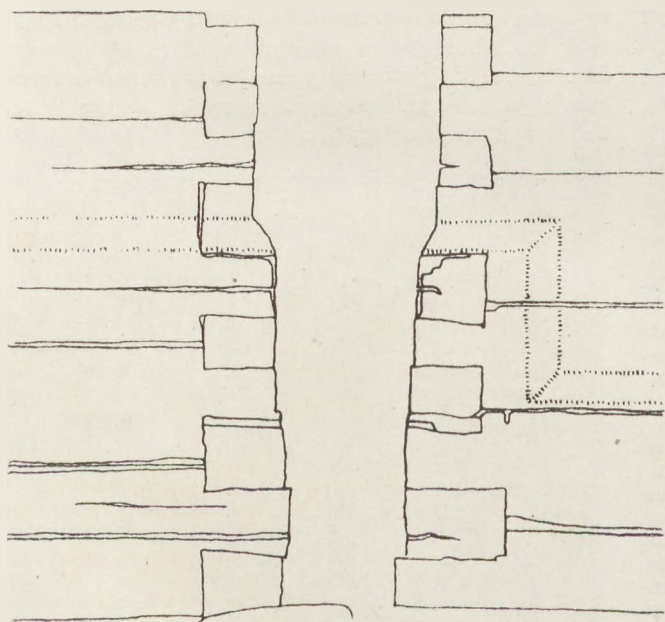
²⁰ Por. materiał wykopaliskowy z Opola (Nasz A., Opole, 1948, s. 11 i ryc. 5 na tabl. II) lub Gdańska (Jażdżewski K. i Chmielewski W., Gdańsk wczesnośredniowieczny w świetle badań wykopaliskowych z lat 1948/49, Studia wczesnośredniowieczne I, 1952, tabl. 25a i 28a).



Ryc. 10. Gostyń, fragment obrazu M. Boskiej z XVI w.



Ryc. 11. Szydłów, fara. Dachowa więźba storczykowa z ok. poł. XVII w. — skala 1 : 150 (Wg Raczyńskiego).



Ani znane źródła historyczne, ani materiał wykopaliskowy nie pozwalają stwierdzić, od kiedy stosowano w Polsce konstrukcje słupowo-ramowe. Najstarszym zachowanym ich przykładem, odznaczającym się już charakterystyczną techniką łączenia elementów nakładką na jaskółczy ogon, jest więźba dachowa nad prezbiterium kościoła św. Jakuba w Toruniu z początku wieku XIV²¹. W tym samym czasie w zachodniej i środkowej Europie konstrukcje te są już wykształcone i występują powszechnie w ścianach szkieletowych, krokwiowych więźbach dachowych itd.

We wszystkich elementach budynków konstrukcje słupowo-ramowe odznaczają podobne układy i analogiczne detale konstrukcyjne²².

²¹ Ostendorf F., *Die Geschichte des Dachwerks*, Karlsruhe 1908, s. 23—24.

²² Ściany szkieletowe, stolcowe ustroje podcieni i konstrukcji przysłupowej, więźby dachów i hełmów itd.

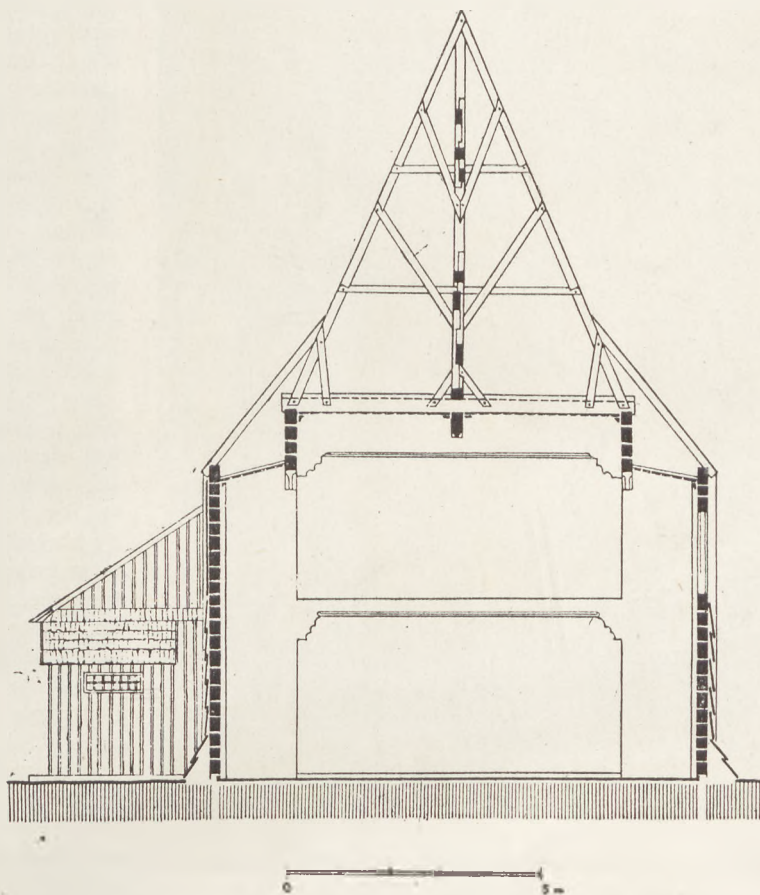
Ryc. 12. Dębno, kościół par. z końca XV w. Opracowanie dolnych wieńców pd.-wsch. narożnika nawy — skala 1 : 25. (Pom. C. Krassowskiego).

Dotyczy to również krokwiowo-jętowych więźb dachowych o różnych odmianach, jednolicie stosowanych na budynkach drewnianych i murowanych. Druga połowa wieku XV przynosi tu nowe rozwiązanie konstrukcyjne: więźbę storczykową o zróżnicowanych więzarach pełnych i pustych, która, zarzucona później na zachodzie, u nas stanie się tradycyjnym rozwiązaniem więźby dachowej aż do przełomu wieku XVIII/XIX²³.

Szczególną uwagę zwraca równolegle w jednym budynku występowanie konstrukcji słupowo-ramowych i wieńcowych. Dachy kościołów wieńcowych posiadają więźby storczykowe, do zrębów dobudowuje się lub stawia obok szkieletowe, szalowane dzwonnice. Charakterystycznym elementem szeregu kościołów wieńcowych są związane z więźbą wsporniki okapowe, analogiczne jak w konstrukcjach szkieletowych²⁴. Również skomplikowane czopy w osadzeniu portali tych kościołów przypominają rozwiązania budownictwa szkieletowego.

Ikonaografia dostarcza nam szeregu przekazów, że ściany szkieletowe w Polsce w XV i XVI wieku stosowano daleko powszechniej niż później, i to zarówno w budownictwie sakralnym, jak i świeckim. Szczególnie rozpowszechnione jest budownictwo szkieletowe w domach mieszkalnych zarówno w samych miastach jak i na przedmieściach²⁵. Występowało również w budownictwie chłopskim²⁶.

W stosunku do przykładów środkowo-europejskich nie ma tu zasadniczych różnic technicznych. Czy oma-



Ryc. 13. Libusza, kościół par. z r. 1513. Przekrój poprzeczny na wyl — skala 1 : 150. (Pom. Zakładu Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej).

wiany system konstrukcyjny był w Polsce w całości importem związanym z uniwersalistyczną kulturą

²³ Proces różnicowania więzarów mógł się na zachodzie rozpocząć wcześniej (Ostendorf, jw., s. 26). U nas typowymi przykładami tego rodzaju konstrukcji są więźby nad nawami bocznymi kościoła św. Jana w Toruniu, zapewne z drugiej połowy wieku XV (jw., s. 27), i nad nawą południową kościoła św. Piotra w Gdańsku z roku 1490 (Heyn F., *Die Danziger Dachkonstruktionen. Ihre konstruktive und historische Entwicklung*, Danzig 1913, s. 14). Rozpowszechnienie jej przypada na wiek XVI. O długotrwałości jej występowania pisze Raczyński J., *Przyczynki do historii ciesielskich konstrukcji dachowych w Polsce*, Studia do dziejów sztuki w Polsce III (1930), s. 44.

²⁴ Występują w kościołach XVI-wiecznych powiatu wieluńskiego, w Woli Grzymalinej koło Piotrkowa, w Boguszycach koło Rawy Maz., Raclawicach koło Olkusza, Libuszy koło Gorlic, w XVII-wiecznym kościele w Haczowie koło Brzozowa i w wielu innych. Por. szereg podobnych przykładów w budownictwie

szkieletowym wieku XV—XVI: Lachner C., *Geschichte der Holzbaukunst in Deutschland I*, 1887, s. 38; Schäfer C. (wyd. P. Kanold), *Deutsche Holzbaukunst. Die Grundlagen der deutschen Holzbauwesen in ihrer konstruktiven und formalen Folge*, 1937, s. 37; Walbe H., *Das Hessisch-Fränkische Fachwerk*, 1942, tabl. 67.

²⁵ Por. przedstawienia ulicy na miniaturach Kodeksu Behema (Estreicher K., *Miniatury Kodeksu Behema oraz ich treść obyczajowa*, Rocznik Krakowski XXIV, 1933, fig. 4 i 11), widok miasta w tle obrazu Matki Boskiej w Gostyniu (Starzyński, jw.), dom w widoku Skałki na tzw. ornacie Kmitów z ok. roku 1504 (Kruszyński T., *Ornat Piotra Kmitów i ołtarz Świętego Antoniego fundacji Kmitów w katedrze Wawelskiej*, Kraków b. r. w., ryc. 21).

²⁶ Wyjątkowo rozwiniętym przykładem tego typu budownictwa na wsi jest dom we wsi Lipie koło Gdańska z przełomu wieku XVI/XVII, szerzej omawiany niżej.



Ryc. 14. Raciborowice, kościół par. Portal kruchty
pd. z r. 1471—6. (Fot. W. Gumuła).

miast późnego średniowiecza, jakby tego dowodziły zachowane jego wyższe formy, nie wiadomo.

Brak opracowań historycznych nie pozwala na wszechstronne ujęcie problematyki ówczesnego warsztatu ciesielskiego. Jako jedno z pierwszych wysuwałoby się tu zagadnienie stosunku ciesielstwa do innych rzemiosł budowlanych, w szczególności do kamieniarstwa i stolarstwa. Badający ich twórczość spotyka się wielokrotnie z podobieństwem detalu ciesielskiego, kamieniarskiego i stolarsko-snycerskiego²⁷, co można obserwować choćby w opracowaniu profilowania czy fazowania. Te formalne zbieżności wskazują

na bliskie pokrewieństwo między warsztatami i dowodzą łączności z tymi samymi ośrodkami kultury materialnej.

Cechy ciesielskie i kamieniarsko-murarskie posiadały podobny zakres działalności. Ukonstytuowały się one stosunkowo późno: w największych miastach w ciągu wieku XV²⁸, gdzie indziej jeszcze później. Od innych cechów odróżniały je pewne charakterystyczne momenty. Odrębna była ich sytuacja prawna i obowiązki wobec miasta, odrębna organizacja wewnętrzna²⁹, przejawiająca się między innymi w równości mistrza i czeladników³⁰. Ugruntowuje to przypuszczenie o pierwotnej łączności tych dwóch rzemiosł, może we wspólnej organizacji strzeczki budowlanej. Zajmowanie się jednak tym problemem nie leży w zakresie artykułu, zresztą można go przedstawić z mniej skomplikowanej strony. Warsztat murarsko-kamieniarski zapewne stale współpracował z cieślą³¹ o wysokich kwalifikacjach, który wykonywał choćby krążyny pod sklepienia czy rusztowania. Wynikiem tej współpracy były niewątpliwie wzajemne wpływy tych rzemiosł. Przejawem tej współpracy jest zarówno używanie przez cieśli narzędzi charakterystycznych dla kamieniarzy (już w drugiej połowie wieku XV cieśle miejscy używają cyrkla i węgielnicy), jak i zbieżność, a nawet identyczność detali wykonywanych w drewnie i kamieniu (portale, cokoły). Nasuwa to przypuszczenie, że w niektórych wypadkach detale te mogły być wykonywane w drewnie przez kamieniarzy lub co najmniej rzemieślników łączących umiejętność ciesielstwa z kamieniarstwem. Prymat ciesielstwa we wprowadzaniu niektórych motywów rzeźbiarskich, wysuwany w związku z twórczością warsztatu mistrza Benedykta, nie da się udowodnić. Niektóre motywy zdobnicze z jego obramień otworów spotyka się w Niemczech na elementach budynków szkieletowych, ale raczej dopiero około połowy wieku XVI³². Można co najwyżej przypuszczać, że stosowali je równolegle kamieniarze i cieśle pewnych środkowo-europejskich warsztatów budowlanych w wieku XVI.

Inaczej ukształtował się stosunek ciesielstwa do stolarstwa. Stolarze nie byli wyłącznie rzemieślnikami budowlanymi, ich organizacje cechowe nie wykazywały takich odrębności, jak kamieniarzy i cieśli. Bliższe były im inne rzemiosła, ale o tym niżej. Stolarzy zatrudniano przy robotach wykończeniowych. Wykonywali oni również niektóre elementy budyn-

²⁷ Por. szereg przykładów zestawionych przez Sosnowskiego, jw.

²⁸ Herbst S., *Toruńskie cechy rzemieślnicze. Zarys przeszłości*, Toruń 1933, s. 177.

²⁹ W Krakowie, mimo że mistrzowie kamieniarzy i ciesielscy występują w aktach przez cały wiek XV, to „...spisy cechowe w w. XV nie rejestrują starszych cechu murarskiego i kamieniarskiego... ani ciesielskiego, dopiero spis z r. 1512 po raz pierwszy ich

uwzględnia, wtedy też powstaje ścisła, oparta o statuta zatwierdzone przez radę, organizacja cechowa.“ (Ptaśnik, jw., I, s. 16*).

³⁰ Herbst, jw. i Friedberg we wstępie do Ptaśnika, jw., I, XIX—XX.

³¹ Por. rachunki za roboty murarskie, ciesielskie i inne, przy budowie kościoła Bożego Ciała w Krakowie w roku 1403 (Ptaśnik, jw., I, s. 35-36).

³² Lachner, jw., I, s. 56, 57, 60, 83; II, s. 60.



Ryc. 15. Skrzyszów, kościół par. Portal z r. 1517. (Fot. ze zbiorów PIS).

Ryc. 16. Grybów, kościół św. Bernardyna z r. 1455. Portal. (Fot. ze zbiorów PIS).

ków, zwykle przypisywane cieślom, zwłaszcza jeśli miały one posiadać charakter bardziej dekoracyjny. Mistrz stolarski Sebastian Tauerbach robi bogato profilowane stropy zamku wawelskiego w latach 1529—1535³³; ozdobne, dołem wycinane w koronkę szalowanie hełmu północnej wieży kościoła NMP w Krakowie jest dziełem stolarza mistrza Karola z 1628 r.³⁴

Problem autorstwa stropów tak wspaniale kształtowanych w wieku XVI i XVII jest specjalnie frapujący. Belki stropów w kościołach drewnianych i muryrowanych niesklepionych były zarazem ściągaczami więźarów dachowych. Szalowano je z reguły od dołu (jedyną widoczną belką bywał czasami podciąg). Pułap taki stawał się polem dla dekoracji plastycznej. Styk desek szalowania zakrywano listwami³⁵, niekie-

dy ujmowanymi na końcu w ozdobnie wykrojone deski poprzeczne, co w sumie dawało efekt długiej płyciny (strop kościoła w Dębnie); nawiązanie do ówczesnego sprzętarstwa jest tu oczywiste³⁶. We wnętrzach kościelnych w wieku XVI i XVII płyciny są rozszerzane w płaskie, rozdzielone profilowanymi listwami kasetony, nieraz znacznych rozmiarów³⁷. Te sposoby dekoracyjnych podziałów pułapów łączyły się ściśle z kompozycją polichromii zwykle wypełniających pola.

Formy szalowania, płycin, czy pozornych kasetonów opisywanych stropów są bez wątpienia wkładem stolarstwa. Również i w bogatych szesnastowiecznych stropach belkowanych szereg przybitych profili, listew i obramień należy uznać za pracę stolarza. Źródła dostarczają wiadomości, że niektóre stropy sto-

³³ Misiąg-Bocheńska A., *O głowach wawelskich i przypuszczalnych ich twórcach*, Sprawozdania z czynności i posiedzeń P. A. U. LII (1951), s. 401.

³⁴ Chmiel A., *Z hełmu wieży Marjackiej*, Rocznik Krakowski XVI (1914), s. 169.

³⁵ System ten stosowany był i przy pułapach wnętrz świeckich, por. Essenwein A., *Die romanische*

und gotische Baukunst, Handbuch der Architektur IV, 1892, s. 428.

³⁶ Por. zaplecki stalli w Skrzyszowie (Kopera i Lepsi, jw., s. 47—49).

³⁷ Stropy kościołów w Libuszy z około 1523 r. (Tomkowicz, *Powiat gorlicki*, jw., s. 258), czy w Krużlowej z roku 1520 (Misiąg-Bocheńska A., *Powiat nowosądecki*, Katalog jw., I, zes. 10, 1951, s. 11).



Ryc. 17. Wola Radziszowska, kościół par. z r. 1440 (?). Wieża, zapewne z pocz. XVI w. (Fot. ze zbiorów PIS).

larze wykonywali w całości. Nie wydaje się jednak, by genealogia stropu o gęsto ułożonych, często podpartych sosrębem, profilowanych belkach nie sięgała sztuki ciesielskiej. Niestety materiał rzeczowy nie wykraczający wstecz poza wiek XVI sam nie może rozwiązać tego zagadnienia.

„Jednym z charakterystycznych znamion ówczesnego rzemiosła była daleko posunięta specjalizacja i połączona z tym wielka ilość rzemiosł...” pisał o cechach przełomu wieku XV/XVI Friedberg³⁸. Na współ-

³⁸ Jw., s. XVI.

³⁹ Ostatnio G. Ciołek w pracy zbiorowej *Sztuka Polska czasów nowożytnych. Część I. Lata 1450—1650*, Warszawa 1952, s. 43. Najbardziej wszechstronny materiał porównawczy zebrał Sosnowski, jw.

⁴⁰ Piwocki, jw., s. 8.

⁴¹ Np. kościół drewniany w Haczowie koło Brzozowa z roku 1624 (Kopera i Lepszy, jw., s. 10).

⁴² Np. dzwonnica w Bochni z r. 1609, zbudowana przez cieślę Andrzeja Palicza (Dutkiewicz J., *Powiat bocheński*, Katalog jw., I, zes. 2, 1951, s. 2).

⁴³ Np. dach kościoła dominikanów w Klimontowie z roku 1613 (Bochnak A., *Kolegiata Świętego Józefa w Klimontowie*, Kraków 1925, s. 6).

⁴⁴ Np. wieżba dachowa fary w Szydłowie, uważana przez Raczyńskiego i Sosnowskiego za klasycz-

pracy różnych zawodów opierało się też wykonawstwo budynków murowanych i wyższej klasy drewnianych. Zakres działalności poszczególnych rzemiosł budowlanych nie zawsze da się ustalić, jednak w świetle powyższych przykładów wyłączność wkładu ciesielstwa w budownictwo drewniane musi budzić zastrzeżenia.

Współzależność ówczesnego budownictwa drewnianego i gotyckich form budowlanych wysuwana była wielokrotnie³⁹, nie ma więc potrzeby zatrzymywać się dłużej nad tym zagadnieniem.

Najstarsze kościoły drewniane wskazują na dość szerokie na przełomie wieku XV/XVI rozpowszechnienie wpływów miejskiego ciesielstwa zawodowego. To rozpowszechnienie było zapewne dość świeżej daty i wiązało się z wielkim rozwojem rzemiosł cechowych w drugiej połowie wieku XV i ekspansją ich poza ośrodki miejskie. Omawiana grupa obiektów, której formalna i techniczna zależność od piętnastowiecznego rzemiosła miejskiego była wykazana powyżej, na wsi nie mogła kontynuować odleglejszych tradycji budowlanych; słusznym się przeto wydaje przypuszczenie Piwockiego, że dopiero w tym okresie krystalizuje się typ ówczesnego wiejskiego kościoła drewnianego⁴⁰.

W ciągu wieku XVI w twórczości cechów ciesielskich można obserwować powolny proces coraz większego różnicowania się, a zarazem wyodrębniania od ciesielstwa środkowo-europejskiego. W drugiej połowie wieku ciesielstwo polskie staje się zapóźnione technicznie, ale jednocześnie rozwijając XV-wieczne formy i konstrukcje nabiera własnej linii rozwojowej, której punkt szczytowy przypada na pierwszą połowę wieku XVII. Z tego okresu pochodzą najwspanialsze i najbardziej gotyckie w bryle i detalu kościoły drewniane⁴¹, dzwonnice o szczególnie rozwiniętym szkieletcie konstrukcyjnym⁴², wyjątkowo strome dachy⁴³ o najbardziej typowych wieżbach storczykowych⁴⁴.

Nowe formy w XVI w. w budownictwie drewnianym przejawiają się prawie wyłącznie w dekoracji tradycyjnej bryły i konstrukcji⁴⁵. Czystych motywów

ny przykład wieżby gotyckiej, której datowanie ustalił ostatnio J. Żukowski na połowę wieku XVII, *Fara w Szydłowie*, Biuletyn H. S. i K. X (1948), s. 30.

⁴⁵ Jedynie hełmy zaczynają się niekiedy upodabniać do kopuł, uzyskują formy cebulaste, rzadziej spiętrzone i wzbogacone latarniami. Są to jednak wypadki sporadyczne i do końca omawianego okresu hełmy takie budowano prawie wyłącznie na wieżach murowanych, gdzie łączyły się organicznie z renesansową architekturą; np. zwieńczenie kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu z r. 1535 (Dobrowolski T., *Sztuka na Śląsku*, Katowice-Wrocław 1948, s. 224), czy nieistniejące obecnie wieże fary w Żywcu, dzieło cieśli Jana z Opawy z roku 1585 (Szablowski J., *Powiat żywiecki*, Zabytki sztuki w Polsce III, Warszawa 1948, s. 228), znane z rysunku z r. 1711 (jw., s. 241).

klasycznych będzie tu znikoma ilość. Więcej można spotkać prostszych ornamentów, sznurów, warkoczy, geometryczno - linearnej szachownicy, plecionek czy kółek, które choć odległymi korzeniami mogą tkwić w antyku, formalnie często najbliższą stoją architektury romańskiej⁴⁶. Zjawiają się one zapewne po roku 1530, podobnie jak w innych krajach środkowo - europejskich i występują na ogół łącznie z formami gotyckimi, które do połowy wieku XVII będą decydować o wyrazie plastycznym większości bardziej monumentalnego budownictwa drewnianego.

Przemiany formy w ciągu wieku XVI można najlepiej obserwować na przykładzie opracowania drewnianych ujęć otworów i stropów. Ich gotyckie profile ulegają wzbogaceniu przez zwielokrotnienie żłobków, wałków i uskoków, często pokrywanych snycerską dekoracją. Na początku wieku XVI pojawia się płaskie profilowanie obramień otworów⁴⁷, podobne do występującego we wczesnorenesansowej kamieniarsce⁴⁸. W portalach drewnianych po połowie wieku XVI profilowanie to gieruje się u dołu węgara⁴⁹. W tym okresie gotyckie profile i wykroje dostosowują się co raz powszechniej do prostokątnego zamknięcia otworów. Najstarsze zachowane przykłady półokrągłego zamknięcia drzwi, które w budownictwie drewnianym przetrwa długo, należy w Polsce odnieść raczej do początku wieku XVII, choć, sądząc po analogiach z Niemcami, mogło się ono zjawić już po roku 1550⁵⁰. Nowością jest również okrągłe okienko o profilowanym obramieniu, umieszczone w ścianie prezbite-



Ryc. 18. Libusza, kościół par. z r. 1513. (Fot. J. A. Miłobędzki).

rium kościoła w Grębieniu z początku wieku XVI⁵¹.

Stropy wieku XVI kontynuują w układzie i detalu tradycje gotyckie, ulegają jednak wielkiemu wzbogaceniu. Zwielokrotnia się ich profilowanie, otrzymują też często obfitą dekorację snycerską i malarską.

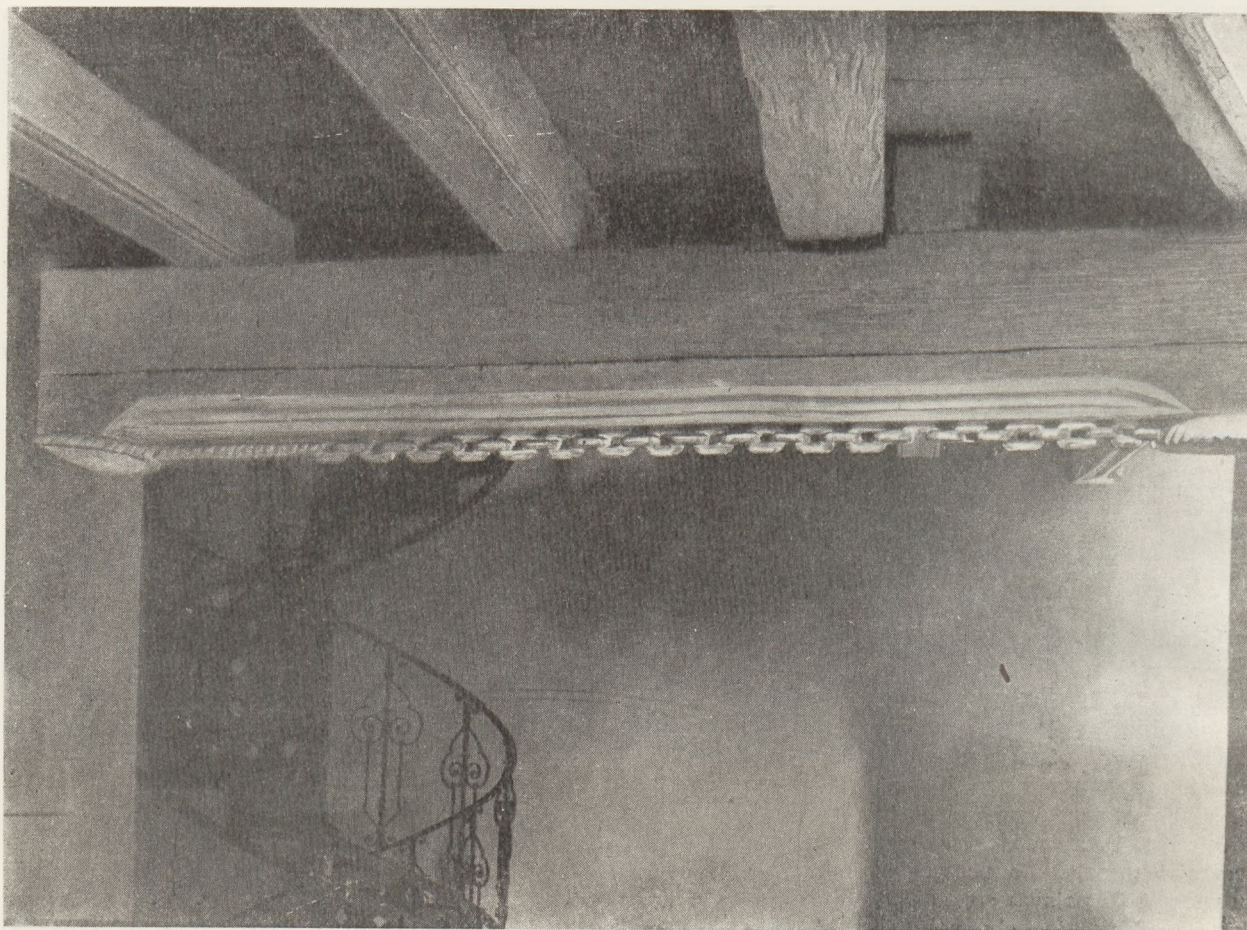
Osobnym zagadnieniem są stropy kasetonowe. Stosowano je już w pierwszej ćwierci wieku XVI. Formalny związek motywu kasetonu z włoską architekturą renesansową nie budzi wątpliwości. W Polsce stropy kasetonowe zjawiają się wkrótce za pierwszy-

ki *Zygmuntowskich czasów*, Poznań 1912, s. 548, przyp. 98); pomiary w zbiorach Zakładu Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej.

⁴⁹ Np. południowy portal kościoła w Smardzowicach z roku 1571 — przeniesionego w roku 1938 do wsi Mostek koło Miechowa (Boczkowska Z., *Powiat miechowski*, Katalog jw., I, zes. 8, 1953, s. 27; pomiary w zbiorach Zakładu Architektury Polskiej Pol. Warsz.).

⁵⁰ Lachner, jw.

⁵¹ Wiadomość tę zawdzięczamy łaskawej informacji mgra Jerzego Z. Łozińskiego.



Ryc. 19. Szadek, fara. Tragarz chóru muzycznego z XVI w. (Fot. J. Raczyński).

mi pomnikami tej architektury⁵², a wielokrotnie nawet poza jej głównymi ośrodkami ją wyprzedzają⁵³. W świetle znanych dotychczas źródeł nie da się stropów kasetonowych bezpośrednio połączyć z działalnością artystów włoskich; twórcy ich są rzemieślnikami cechowymi związanymi z wysoką kulturą miejską

⁵² Większość kasetonowych stropów zamku Wawelskiego pochodziła zapewne z lat 1529—1535 (Misiąg-Bocheńska, *O głowach...*, jw.), jednak ten typ przekrycia musiał tam być stosowany wcześniej, skoro w roku 1526 mowa jest o naprawie skrzyńców (Tomkowicz S., *Wawel*, I, Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej IV, Kraków 1908, s. 307). Z lat 1526—1531 pochodzą stropy kasetonowe zamku w Szydłowcu (Kieszkowski, jw., s. 70, 72), równoczesny był zapewne strop Sali Jagiellońskiej Collegium Maius w Krakowie (Tomkowicz S., *Gmach Biblioteki Jagiellońskiej. Historia i opis*, Rocznik Krakowski IV, 1900, s. 152) i chóru muzycznego kolegiaty w Opatowie. Z wcześniejszych stropów kasetonowych wymienić należy zachowane w kościołach drewnianych w Krużlowej z około roku 1520 i Libuszy z około roku 1523,

przełomu wieku XV/XVI. Fakt ten świadczy o indywidualnym i wartościowym wkładzie miejscowego mieszczaństwa do procesu przyswajania nowych form.

Motyw kasetonu wypełnionego rozetą interpretowano bardzo różnorodnie. Istnieją kasetony głębokie, powstałe przez skrzyżowanie belek, i płytkie — wy-

ponadto malowane kasetony na pułapach pod chórem muzycznym fary w Szydłowcu, po roku 1526, kościoła drewnianego w Grębieniu z lat 1520—1531 i paru innych kościołów drewnianych (Wolff B., *Polichromia stropu w Grębieniu. Z zagadnień przełomu gotyku i renesansu w Polsce*, Biuletyn H. S. XIV, 1953, nr 2). Wydaje się istotnym, że strop kasetonowy występuje stosunkowo wcześniej w polskiej grafice książkowej, a mianowicie na drzeworycie w dziele Zachariasza Ferreriusa pt. *Vita beati Casimiri Confessoris*, wydany w roku 1521 (Betterówna A., *Polskie ilustracje książkowe XV i XVI wieku. 1490—1525*, Prace Sekcji Historii Sztuki i Kultury Towarzystwa Naukowego Lwowskiego I, 1929, zes. 13, s. 328); na fakt ten i źródło zwróciła nam łaskawie uwagę mgr Barbara Wolff.

⁵³ Krużłowa i Libusza.

dzielone między równoległymi belkami za pomocą poprzecznych profilowanych listew. Przy pułapach płaskich podobne listwy wydzielają kasetony pozorne, naśladuje je też często polichromia nie nawiązująca do układu szalowania. Podobne rozety bywają pełnoplastyczne i malowane. Istnieje szereg stropów kasetonowych o elementach częściowo ukształtowanych trójwymiarowo, a częściowo imitowanych przez polichromię. Dowodzi to wspólnoty motywów stosowanych przez różnych rzemieślników, zatrudnionych przy robotach wykończeniowych. Nie wydaje się to dziwne wobec faktu, że stolarze, snycerze i malarze nawet w tak wielkim mieście jak Kraków, należeli przez długi czas do jednego cechu⁵⁴. Odrębny cech zakładają tam pierwsi stolarze, i to dopiero w roku 1489⁵⁵, a jeszcze w pierwszej połowie wieku XVI — jak pisze Friedberg — „...każdy snycerz był malarzem i prawie każdy malarz znał się na snycerstwie”⁵⁶. Nie wyklucza to oczywiście, zwłaszcza w obiektach najwyższej kla-

sy, daleko posuniętej specjalizacji: stropy wawelskie wykonują stolarze, rzeźbią snycerze, malują malarze⁵⁷.

Rzemieślnicy objęci ramami organizacji cechowych w czasach Odrodzenia bywali poza obrębem miast zatrudniani przede wszystkim przy wznoszeniu budynków wymagających wysokich, gwarantowanych przez organizacje cechowe, kwalifikacji. Pomijając dysproporcję ich ilości w stosunku do potrzeb ludności kraju, i tak wskazuje na ten zakres ich działalności ostra walka ekonomiczna, jaką wówczas prowadziła szlachta z organizacjami cechowymi⁵⁸. Można przypuszczać, że w ówczesnym budownictwie wiejskim szeroko przejawiał się nurt ciesiołki nie podporządkowanej przepisom i organizacji cechowej. Nie może to jednak oznaczać, by budownictwo to było dziełem niefachowców lub wyłącznie tych, dla których rze-

⁵⁴ Ptaśnik, jw., I, s. 12^o.

⁵⁵ Jw., s. 13^o.

⁵⁶ Jw., s. 14^o.

⁵⁷ Mańkowski T., *Głowy wawelskie*, Biuletyn H. S. XII (1950), s. 13.

⁵⁸ Wyrazem tej walki było nie tylko znoszenie cechów konstytucjami z roku 1538 czy 1552, ale też zapewne pomijanie przy robotach członków tej organizacji.



Ryc. 20. Wola Grzymalina, kościół par. z r. 1584. Tęcza. (Fot. E. Kozłowska).

miosło budowlane było zajęciem ubocznym. W ośrodkach wiejskich stosunkowo liczni byli stale osiadli lub sezonowo angażowani rzemieślnicy⁵⁹. Niewielki zapewne udział w budownictwie wiejskim w Polsce w XVI i w pierwszej połowie XVII stulecia rzemieślników cechowych, związanych z kulturą miasta, nie wyklucza nieautonomiczności tego budownictwa. Wzajemną wymianę osiągnięć poszczególnych ośrodków umożliwiały częste wówczas podróże, jakie w swoich lub panów wsi sprawach podejmowali nawet poddani⁶⁰.

Zarysowuje się też w budownictwie związanym z gospodarstwem chłopskim zewnętrzna ingerencja wielkiej i średniej własności ziemskiej. Ingerencja ta co prawda stanie się szczególnie jaskrawa dopiero na

przełomie wieku XVIII i XIX, kiedy to będą wprowadzone do budownictwa chłopskiego w Polsce formy całkowicie obce jego tradycji i potrzebom⁶¹. Niemniej w całym przebiegu dziejów nowożytnych aż do schyłku XVIII, względnie do połowy XIX stulecia, zabudowa gospodarstw chłopskich należała na ogół do wielkiej i średniej własności ziemskiej. Chłopi, bezpośredni użytkownicy tej zabudowy, jeśli nie w teorii to w praktyce w każdej chwili mogli być z niej usunięci. Już w XVI stuleciu można stwierdzić niewątpliwie próby podporządkowania zabudowy wsi wielkości i rodzajowi gospodarki, a nie istotnym potrzebom i dążeniom mieszkańców. Miało to miejsce zapewne poza wsiami, w których chłopi prawnie lub zwyczajowo posiadali własność użytkową lub dzierżawę dziedziczną,

⁵⁹ Por. Bergerówna J., *Z dziejów książki gospodarczej w Polsce XVI w.*, Poznań 1933, tabl. przedstawiająca podział zawodowy posiadłości wiejskiej.

⁶⁰ Podróże te niekiedy bywały odległe i, jak np.

flisaków, odbywane w związku z czynnościami poniekąd pokrewnymi budowlanym.

⁶¹ Np. przytaczany przez Glogera (*Budownictwo drzewne i wyroby z drzewa w dawnej Polsce*, Warszawa 1907, s. 145) przykład Patrykoz na Podlasiu.



Ryc. 21. Iwkowa, kościół cmentarny. Portal zach. z poł. w. XV. (Fot. ze zbiorów PIS).

Ryc. 22. Popowice, kościół par. Portal 1. ćw. w. XVI. (Fot. E. Kozłowska).



Ryc. 23. Szymbark, zamek. Strop w sali przyziemia. (Fot. E. Krygier).

oraz poza gospodarstwami sołtysimi, czy czynszowymi. Próby te nie wprowadzały jeszcze wtedy radykalnych zmian w tradycyjną zabudowę wsi już istniejących⁶², niemniej znane źródło⁶³ zwraca uwagę na możliwy wówczas znaczny zakres ingerencji pana wsi w zabudowę gospodarstw chłopskich⁶⁴. Natomiast całkowicie od form tradycyjnych mogła odbiegać zabudowa wsi nowych, bądź przekształconych na skutek reform agrarnych. Jest znamienne, że zachowany budynek, wzniesiony około roku 1600 w jednej z takich wsi⁶⁵, posiada szczegóły pokrewne budownictwu miejskiemu, ale w całości nie daje się — jak dotychczas — powiązać z wcześniejszym budownictwem

wiejskim mniej lub więcej odległych okolic. Do wyciągnięcia z tego szerszych wniosków brak jeszcze dostatecznych danych. Przebadanie zabudowy wiejskiej w latach Odrodzenia może wyjaśnić, które elementy w budownictwie drewnianym tych czasów wynikały u nas z miejscowych tradycji, a które zostały włączone. Niestety zabudowa wsi polskiej w XVI i XVII stuleciu jest wciąż bliżej nie znana, a nasze wiadomości o niej nie są wiele większe niż Glogera⁶⁶, gdy podsumowywał prace swych poprzedników. Niewątpliwie jednak zabudowa wsi w wieku XVI i XVII w Polsce nie była prymitywniejsza od wznoszonej w stuleciu następnym, którą może w nieco przesad-

⁶² W wieku XVI szlachta przeważnie rozpoczynała swój zawód rolniczy i zmuszona była niejednokrotnie do uczenia się rolnictwa od włościan (Rutkowski, jw. I, s. 135; Moszczeński S., *Od wiedzy praktycznej w rolnictwie do wiedzy naukowej*, 1937).

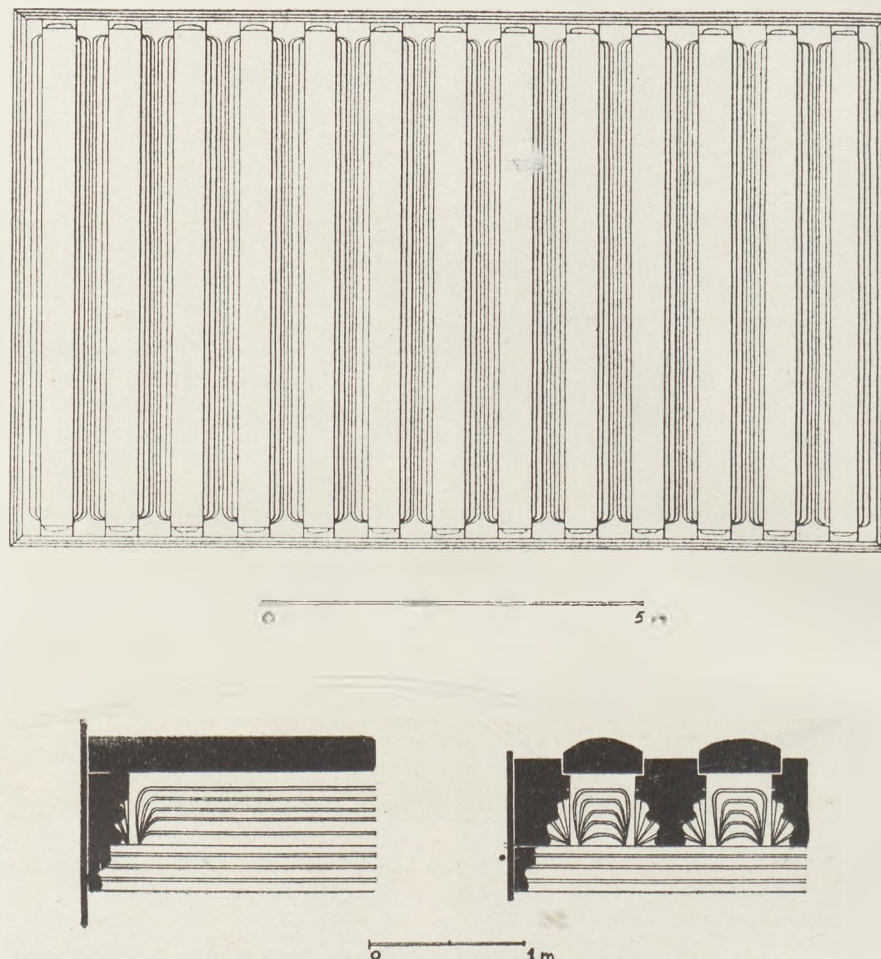
⁶³ A. Gostomski, *Gospodarstwo*, opr. S. Inglot Wrocław 1951.

⁶⁴ Zarządzający folwarkiem urzędnik miał decy-

dować o przydziale materiałów budowlanych, nawet takich jak suszony perz do krycia dachów, wydawać pozwolenia na budowę i nakazy remontów, a nawet udzielać poleceń, gdzie i jak mają być wykonane budynki.

⁶⁵ Kloeppel O., *Die bauerliche Haus-, Hof- und Siedlungsanlage im Weichsel-Nogat-Delta*, Danzig 1924, s. 133—143.

⁶⁶ Jw., s. 97—158.



Ryc. 24. Strop z wsch. skrzydła zamku na Wawelu. (Wg. Essenweina).

ných słowach charakteryzował na początku ubiegłego stulecia Staszic⁶⁷. Wskazują na to nie tylko ostatnie wyniki szerszych badań nad budownictwem w Polsce, stwierdzające że w studiach nad budownictwem wiejskim nie można mechanicznie utożsamiać dawności z prymitywnością⁶⁸, ale przede wszystkim to, że chłopci, nawet pańszczyźniani, byli wówczas jeszcze względnie samodzielniejsi i zamożniejsi, niż w latach następnych.

⁶⁷ W zagajeniu posiedzenia Towarzystwa Przyjaciół Nauk dn. 16 lipca 1810 r.: „Teraźniejszy włościan w okręgu naszym chaty z chrustu, z trzciny, albo słomy plecione, zimne, ciasne, okopcone... w których dym z pieca, prócz drzwi i okien żadnego nie ma wychodu... słowem cała ta budowla, często przedstawiana, codziennego prawie poprawiania potrzebująca,

Zespół budynków folwarcznych w Polsce wieku XVI wyodrębniał się w zabudowie wiejskiej podobnie jak i w czasach późniejszych. Układ i forma jego budynków różniły się zasadniczo od tych, które potocznie uważa się za tradycyjne: dwór i związane z nim gumno i obora nie były dominującymi architektonicznie budynkami, lecz tworzyły zespoły ujęte wspólnym ogrodzeniem. Ta wielobudynkowość w zestawieniu z przykładami późniejszymi najbardziej uderza przy rozpatrywaniu dworu. Poszczególne pomieszczenia, względnie ich zgrupowania, znajdowały się w szere-

jest najsłabsza, najsłabsza, i cywilizacji wieku teraźniejszego nie odpowiada...” (Roczniki Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk IX, 1816, s. 32).

⁶⁸ Nosek S., *Znaleziska w Biskupinie a współczesna kultura ludowa Słowian*, Lud XXXVII (1946), s. 289 i nast.

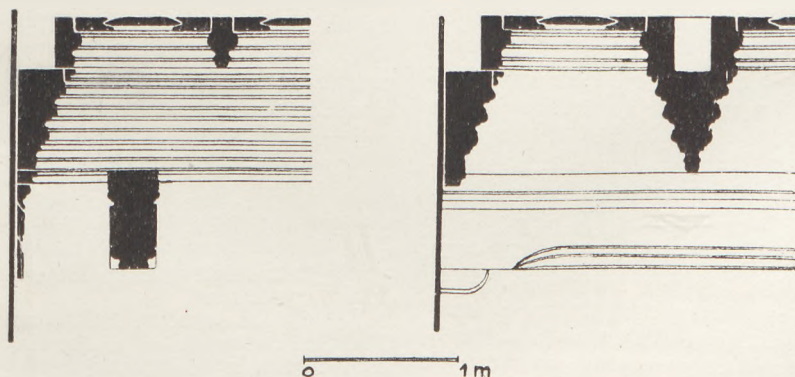
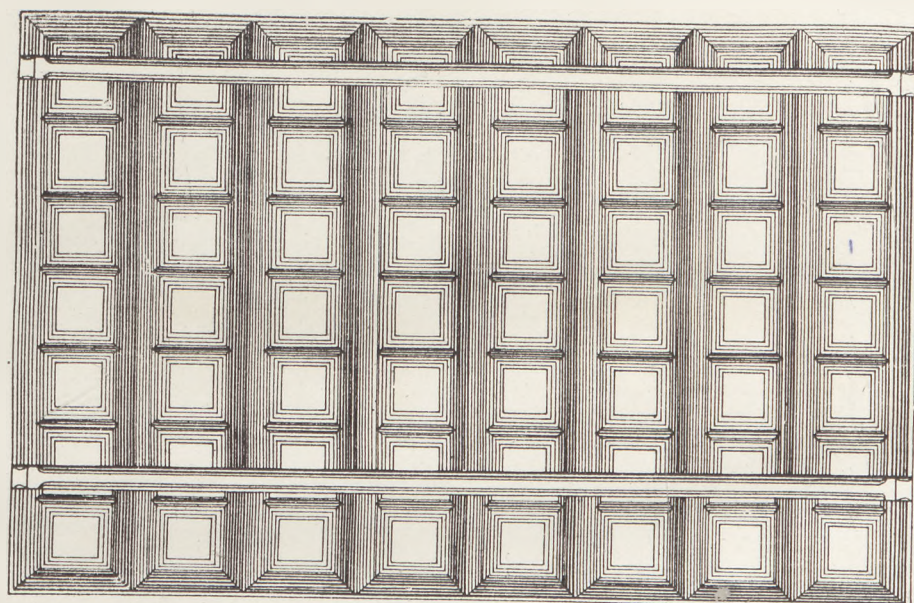
gu budynków o różnych — stosownie do potrzeb — rozmiarach i ilości kondygnacji⁶⁹. O wzajemnym rozmieszczeniu ich decydowały względy użytkowe, którym również podporządkowany był układ wnętrz. Budynki te niekiedy zestawiano, zachowując jednak ich odrębność. Rozwiązania osiowe i regularne j

w połowie wieku XVII należały zapewne do rzadkich wyjątków⁷⁰. Tradycje takich wielobudynkowych domostw oczywiście nie są właściwe tylko terenom polskim. Stwierdzono je wielokrotnie i na innych terenach⁷¹. W pewnym stopniu można dopatrzeć się tych tradycji w słynnym pałacu Kołomenskoje w ob-

⁶⁹ Por. szereg inwentarzy dworów publikowanych przez Glogera, jw., I, s. 282--293 oraz opisy dworów królewskich w Jedlni i Kozienicach wg XVI-wiecznych lustracji (Gacki J., *Radom i fara nowo-radomska do roku 1600*, Pamiętnik religijno-moralny XXXIII, 1857, zes. 9, s. 245).

⁷⁰ Skoro starał się je wprowadzić autor (zapewne A. Opaliński) dziełka pt. *Krótką naukę budowniczą...*, 1649.

⁷¹ Przykłady ze Skandynawii przytacza Puszet L., *Chata*, Kraków 1903, s. 46; wielobudynkowe domostwa zamieszkiwane ok. 1600 roku na Litwie przez jeden ród omawia Dethlefsen R., *Bauernhäuser und Holzkirchen in Ostpreussen*, Königsberg 1911. Por. również wskazujący na możliwą wielobudynkową zabudowę materiał wykopaliskowy. Podobnie wyglądała zabudowa zamków średniowiecznych (Wawel).



Ryc. 25. Strop z wsch. skrzydła zamku na Wawelu. (Wg Essenweina).



Ryc. 26. Pałac w Kołomenskoje k. Moskwy z 1667—81 (wg ryciny z XVIII w.).

wodzie moskiewskim, pochodzącym z lat 1667—1681⁷². Pałac ten, choć z obcych terenów, można przytoczyć jako przykład różnorodności brył i form⁷³ opisywanych w inwentarzach dworów polskich w XVI stuleciu.

* * *

Odmienne zarysowują się zagadnienia przy rozpatrywaniu budownictwa zagród chłopskich w Polsce wieku XVI i pierwszej połowy XVII. Zabudowania te różniły się od dworów skalą, wyposażeniem i szcze-

gółami programu użytkowego. Ponadto w wykonawstwie budownictwa chłopskiego, odwrotnie niż w budownictwie dworów, na ogół brali główny udział bezpośredni użytkownicy. Zabudowa dworów nie była krępowana rozmiarami działki, natomiast we wsiach działki budowlane zwykle były uprzednio ściśle określone⁷⁴. Warunkowanie wymiarami działki zbliżałoby zabudowę wsi do zabudowy miast; ponadto często upodabniały je do siebie okalające opłocenia zamykane bramami⁷⁵. Te analogie z miastami dotyczą jednak głównie systemu podziału gruntów, i to w okre-

⁷² Zabello S., Iwanow W. i Maksimow P., *Russkoje derewjannoje zochestwo*, Moskwa 1942, s. 208—213.

⁷³ Należy tu zwrócić uwagę na znamienne wypowiedź W. Łuszczkiewicza, która choć błędna w sformułowaniu i w szczegółach, zwracała uwagę na istotność zmian, jakie budownictwo dworów szlacheckich przeszło w wieku XVI, por. *Przyczynek do historii architektury dworu szlacheckiego w Polsce XVI wieku*. Pamiętnik Akademii Umiejętności Wydziału Filolo-

gicznego i Historyczno-filozoficznego VIII (1890), s. 7.

⁷⁴ Oczywiście poza niektórymi wsiami o pasowym ustroju polowym.

⁷⁵ Opłocenia takie, dziś jeszcze spotykane (por. np. Piaścik F., *Osadnictwo w Puszczy Kurpiowskiej*, Warszawa 1939, s. 55—56 i ryc. 34, 35) nie były w XVI wieku bynajmniej nowością. Szersze omówienie tego tematu zob. Misiol L., *Dokument z roku 1454, Zaranie Śląskie XIV* (1938), zesz. 1, s. 50—52.

sach wcześniejszych⁷⁶ niż omawiany, a nie samej zabudowy: w stuleciu XVI i pierwszej połowie XVII zbyt różne były programy użytkowe budynku wiejskiego i miejskiego⁷⁷.

Zróznicowanie regionalne zabudowy wsi nastąpiło zapewne dopiero, gdy zaistniały odpowiednie ku temu warunki⁷⁸; w wieku XVI nic dotychczas nie wskazuje na odmienną regionalną Polski środkowej Małopolski i Śląska⁷⁹. Ilość odmian zabudowy wiejskiej, już wówczas niewątpliwie znaczna, odzwierciedlała różnice ustroju rolnego. Jako typowe można uznać przeważające wówczas zabudowania półłanowych, wyposażonych w sprzężaj, rolno-hodowlanych gospodarstw pańszczyźnianych⁸⁰. Zabudowania te przypuszczalnie były jednobudynkowe i pod jednym dachem chroniły ludzi, dobytek i inwentarz; plony przechowywano w brogach⁸¹. Układ, formę i konstrukcję takiego typowego budynku chłopskiego z początku XVII stulecia obrazuje wykonany zapewne przed rokiem 1679 budynek przykościelny w Pniowie koło Gliwic⁸².

Ściany domu w Pniowie były konstrukcji wieńcowej, z bali ociosanych i — w przeciwieństwie do



Ryc. 27. Lipie k. Gdańska, dom z ok. r. 1600. (Fot. ze zbiorów Politechniki Gdańskiej).

⁷⁶ Por. np. plan wsi Sibir koło Kamienia Pom. lokowanej w wieku XIII/XIV, w której zabudowania są zgrupowane wokół kwadratowego placu z ulicami w narożach (Bronisch G. i Ohle W., *Kreis Kammin Land. Die Kunst- und Kulturdenkmäler der Provinz Pommern*, Stettin 1939, s. 38 i 398—399).

⁷⁷ Nie wyklucza to podobieństwa elementów czy nawet schematów całej zabudowy; na analogie budynków we wsiach i miastach spiskich zwróciła uwagę praca Strąskiej D., *Príspevky o lidových stavbách pod Tatrami*, 1936, s. 16.

⁷⁸ Por. Zachwatowicz J., *Architektura Polska do połowy XIX wieku*, Warszawa 1952, s. 9.

⁷⁹ Do pewnego stopnia wyróżniały się może chałupy w Małopolsce, zapewne kurne, w przeciwieństwie do pozostałych terenów, gdzie posiadały kominy z plecionki polepianej gliną. W tych kurnych chałupach izba z urządzeniami ogniowymi była wyższa od pozostałych. Prócz tego możliwe, że na terenie północnej Polski budowano dachy dwuspadowe, a nie jak gdzie indziej, czterospadowe.

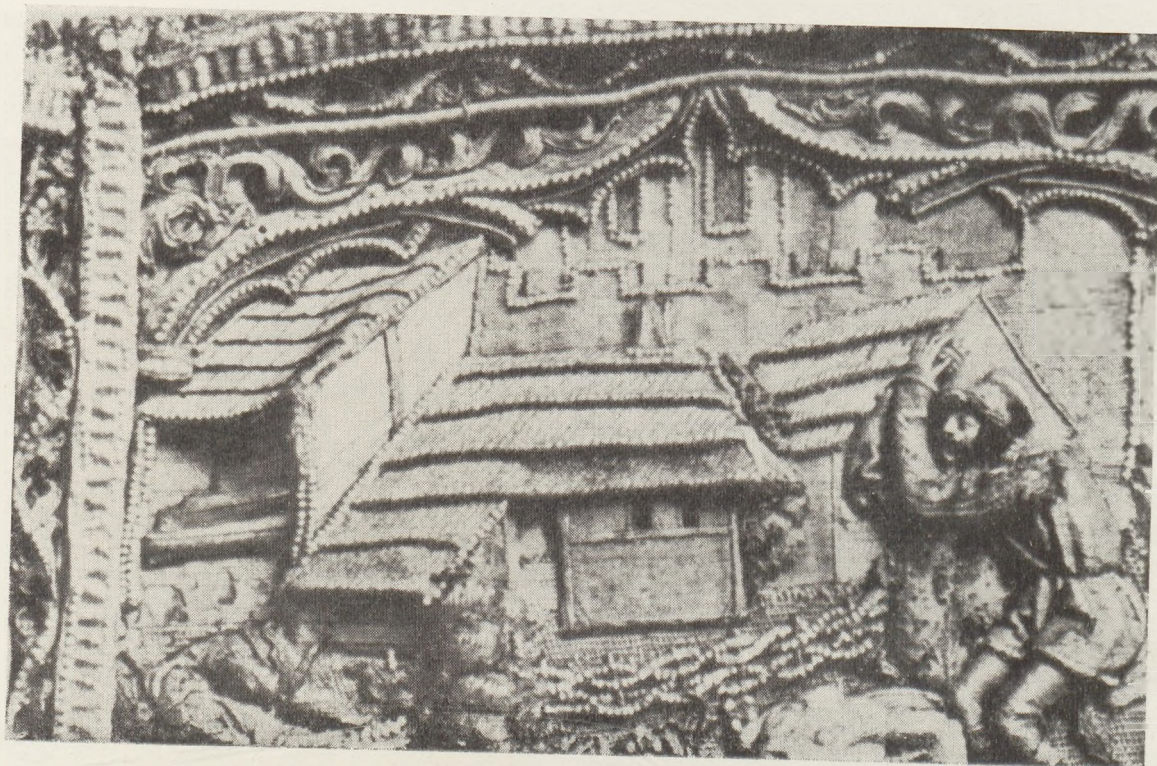
⁸⁰ Gospodarstwo półłanowe może uchodzić za typowe gospodarstwo kmiecia XVI wieku; folwark pańszczyźniany staje się w tym samym czasie głównym składnikiem ustroju rolnego (Rutkowski, jw., s. 146, 125).

⁸¹ Gostomski, jw., wspomina wyłącznie budynki zamieszkiwane przez ludzi, nazywając je „domem” lub „budowaniem”. Terminem „chałupa” określa jedynie budynki wznoszone poza obrębem miast, przeznaczone do suszenia przędzy i czasami na schronienie dla ludzi usuwanych z miast w związku z przepisami sanitarnymi.

⁸² *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Tost-Gleiwitz*, Oppeln 1943, s. 202 i 379. Podobny budynek ze wsi Monety na Mazurach podaje E. Schimanski, *Das Bauernhaus Masuren. Ein Beitrag zur deutschen Volkskunde*, Königsberg 1936, s. 50 i nast., datując go na lata około 1600, co wydaje się jednak wątpliwe.



Ryc. 28. Pniów, portal chałupy z XVII w. (Fot. ze zbiorów PIS).



Ryc. 29. Chałupa. Fragment ornatu Kmity.



Ryc. 30. Pniów, chałupa z XVII w. (Fot. ze zbiorów PIS).

ówczesnych budynków sakralnych — zwęglowanych z pozostawieniem ostatków, jak w czasach wczesno-średniowiecznych. W domu tym zwracają uwagę zamknięte półkoliście drzwi wiodące z zewnątrz do sieni. Forma tych drzwi, znamienna dla renesansu, wskazuje na możliwe już w połowie XVII stulecia stosowanie jej w budownictwie chałup. Konstrukcja ich może świadczyć o zapożyczeniu tej formy z budownictwa jeśli nie miejskiego, to co najmniej słupowo-ramowego, co nastąpiło zapewne nie ze względów użytkowych, lecz dla plastycznego zaakcentowania wejścia do budynku. Sugeruje to istnienie swoistego procesu wzbogacania tradycyjnych technik ciesielskich w budownictwie chałup rozwiązaniami konstrukcyjnymi właściwymi budownictwu cechowemu.

Oprócz konstrukcji wieńcowej (poza wsiami nowozakładanymi) w niektórych przynajmniej okolicach były zapewne rozpowszechnione też i inne techniki wznoszenia ścian, wynikające z polepiania gliną plecionki lub słomy. Dotychczas brak jednak danych do stwierdzenia, czy w technikach tych kontynuowano bezpośrednio tradycje wczesnośredniowieczne⁸³, czy za pośrednictwem budownictwa miejskiego.

W treści artykułu ograniczono się do poruszania niektórych zagadnień, najczęściej nasuwających się przy studiach nad budownictwem drewnianym czasów Odrodzenia, zwłaszcza w Polsce środkowej i Małopolsce. Poruszona problematyka bynajmniej nie charakteryzuje całokształtu ówczesnego budownictwa na tych terenach. Należy podkreślić, że rozpatrywano tu przede wszystkim budownictwo nawiązujące do okresów wcześniejszych, próbując ustalać i roboczo rozważać jego związki i genealogie. Niedostatecznie natomiast podkreślono zarysowujące się w ówczesnym budownictwie nowe nurty⁸⁴. Należyte uwypuklenie ich

⁸³ Por. Kostrzewski J., *Kultura Prapolska*, Poznań 1949, s. 119—122.

⁸⁴ W ciągu wieku XVII można obserwować coraz większe zróżnicowanie ciesielstwa związane z ogólnymi gospodarczo-społecznymi przemianami Polski. Ośrodki ciesielskie miast największych — Krakowa, Poznania, Torunia i Warszawy — oraz na ogół w Polsce zachodniej, podtrzymywane imigracją rzemieślników obcych, przejmowały doświadczenia nowożytniej inżynierii (wieżby kościołów w Siemiatyczach i War-

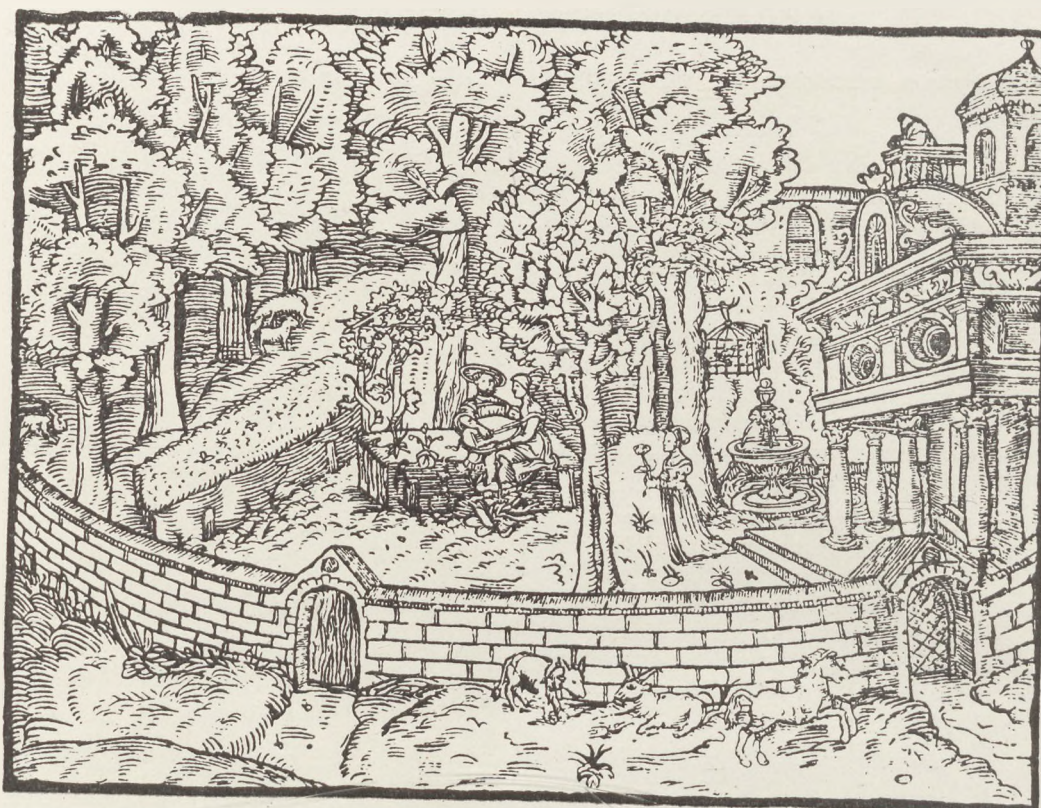


Ryc. 31. Wieś Rumy. Widok z 1595 r. (Wg Schiman-skiego).

wymagałoby jednak rozpatrywania zagadnień w znacznie szerszych ramach czasowych.

szawie — św. Benona, z pierwszej połowy wieku XVII; Raczyński, jw., s. 50—51).

Głębszych studiów wymagają już — mimo że na pierwszy plan wysuwają się dopiero w następnym okresie — zagadnienia: decentralizacji rzemieślników cechowych i wpływu ich na budownictwo wiejskie, ingerencji architektów w projektowanie budowli drewnianych, masowego budownictwa związanego z reformami rolnymi i nowym, odmiennym od średniowiecznego, osadnictwem miejskim i wiejskim, itd.



Ryc. 1. Raj, drzeworyt z dzieła „Kronika wszystkiego świata” M. Bielskiego. (Repr. z wyd. F. Kopera, Spis druków z epoki Jagiellońskiej w zbiorze Emeryka Hrabiego Hutten Czapskiego w Krakowie, 1900).

GERARD CIOŁEK

POLSKIE OGRODY RENESANSOWE XVI WIEKU

W procesie wielkich przemian ideologii i formy sztuki polskiej wieku XVI pod wpływem humanistycznego poglądu na świat wzięła również udział sztuka ogrodowa. W średniowieczu była ona udziałem stosunkowo wąskiego kręgu grupy społecznej, rozwijając się jedynie w oparciu o klasztory i niektóre zamki feudalne. Ogród gotycki i jego forma kultury świata roślinnego stanowiły do pewnego stopnia wyraz stosunku ówczesnego człowieka do przyrody, pojmowanej jako praforma i chaos.

Wobec nowych prądów twórczych, wiążących się z pochodem humanizmu i sztuki Odrodzenia na ziemiach polskich, zarysowują się w tej dziedzinie przemiany, zarówno jakościowe, jak też, i to przede wszystkim, przemiany ilościowe. Pojęcie ogrodu staje się nieodłącznym atrybutem licznie narastających rezydencji wiejskich wszelkiego typu. W zakresie prze-

mian jakościowych należy podkreślić stały rozwój poznawczego stosunku do przyrody i jego elementów, wykraczającego poza potrzeby użytkowe i poszukującego w nich przeżyć i emocji estetycznych.

W Polsce, podobnie jak i w innych krajach na północ od Alp, rozwój sztuki ogrodowej doby Odrodzenia płynął podwójnym nurtem. Jeden z nich, przeważający ilościowo, opierał się na kontynuacji rodzimych tradycji średniowiecznych, o dominującej roli czynnika użytkowego nad formą estetyczną. Nurt drugi wprowadza nową koncepcję w dziedzinie sztuki ogrodowej zgodnie ze wskazaniami wielkich teoretyków Renesansu, a te, sformułowane we Włoszech, rozwiązania klasyczne szybko asymilują się z miejscowym „niebem i obyczajem”.

Przeciwstawność obu tych nurtów, gotyckiego i renesansowego trwała do początków XVII stulecia,

dając również rozwiązania pośrednie. Ustępuje ona w ciągu XVII i XVIII wieku następnej kontrowersji form: renesansowych i barokowych, która później ulegnie zanikowi przez zupełną eliminację treści użytkowych w ogrodach krajobrazowych wieku XIX-go.

W związku z rozwojem gospodarki folwarcznej w XV i XVI wieku ogród staje się jednym z zasadniczych elementów w ukształtowaniu przestrzennym ośrodka dworskiego na wsi. Zwiększona liczba czeladzi folwarcznej i sprzężaju ułatwia zakładanie i utrzymywanie ogrodów.

Potrzebę ogrodu tak motywuje Mikołaj Rey w „Żywocie człowieka poczciwego”:

„...Bo gdy przypadnie wiosna, azasz nie rozkosz z żonką, z czeladką po sadkach, po ogródkach sobie chodzić, szczepków naszczepić, drobne drzewka rozsadzić, niepotrzebne gałązki obcinać... To też sobie i wineczka i różyczek możesz przysadzić, bo się łąco wszystko a za barzo małą pracą przyjmie... Więc też sobie pójdziesz potem do ogródeczków, do wirydarzyków, grządki nadobnie każesz pokopać... To sobie z rozkoszą nasiejesz

ziołek potrzebnych.. I majoranik i szalwijka i inne ziołka, wszystko to nic nie wadzi... Jeśliż też masz sadzaweczki, albo stawki jakie, to też tego nie trzeba opuszczać... Idziesz na przechadzkę, ano rybeczki przed oczyma twymi skaczą, pierwsza rozkosz; każesz chłopiętom zabrnąć, druga rozkosz... Pojedziesz zasię sobie z krogulaszkiem do żniwa, ano nadobnie żną, dziewczeczki sobie śpiewają, drudzy pokrzykiwają, snopki w kopy znowu układają...“¹.

Również w sielankach Kochanowskiego, Szymonowicza i Zimorowicza znajdujemy jak gdyby apologię ówczesnej formy życia ziemiańskiego. Przewija się w nich wyraz pragnień, tęsknot i przeżyć szlacheckich, wyczuwa się wpływ georgik i bukolik klasycznych, jak również oddziaływanie mitu arkadyjskiego, który z taką siłą wystąpi potem w dobie romantyzmu u schyłku ustroju feudalnego.

W rozlicznie budowanych dworach i folwarkach zakładane były ogrody i zwierzyńce, jako nieodłączna część składowa każdej niemal rezydencji wiejskiej. Wśród ośmiu rzeczy pożądaných przez każdego szlachcica, Haur wymienia również i „ogród włoski“².

POCZUCIE PIĘKNA KRAJOBRAZU

Jednym z zasadniczych przejawów humanistycznego poglądu na świat i realistycznego stosunku do przyrody było rozwijające się poczucie piękna krajobrazu. Wprawdzie zarówno struktura ogrodów, jak i dobór elementów kompozycji reprezentowały w dalszym ciągu dawną zasadę przeciwstawiania się naturalnym formom przyrody, jednak w zakresie wyboru miejsca pod wille, pałace i dwory oraz lokalizacji założeń ogrodowych zaznaczała się od połowy XVI wieku powszechna tendencja do uwzględniania pięknych i rozległych widoków, wciągania ich w obręb kompozycji założeń oraz do bezpośredniego wiązania ogrodów ze zwierzyńcami, lasami i gajami o naturalnym układzie terenu, wody i roślinności.

Z czasem ustala się typ rozplanowania ośrodków wiejskich, którego powszechność poświadczają liczne opisy, inwentarze oraz zachowane zabytki. O wyborze sytuacji, obok dodatnich cech przyrodzonych środowiska, decydowały przede wszystkim walory panoramiczne miejsca. Momenty te podkreśla Anzelm Gostomski w swojej „Oekonomii“ z 1570 r.:

„...Niech ma szlachcic dwór swój, a gotowy, rzadnie rozmiarzony, na moc zbudowany a ochędożony, na zdrowym placu, na widoku a kształtnie postawiony... Niech płynie pod dwór rzeka w pewnych brzegach zawarta, bystra, przeczornie sprostowana, za nią niech będzie ogród... Przeciwno temu wszystkiemu niechby stanął zwierzyńiec ciemny, zielony, cichy, wymierzony po sznurze, podzielony łąkami i na krzyż i od płotu; tamże drogi w kwaterach, a rzeczka przez pośrodek, las lipowy przeciwko, tamże zaraz pasieczka“³.

Zarysowany przez Gostomskiego program przeciętnej siedziby szlacheckiej przetrwał w wielu wypadkach aż do końca XVIII stulecia.

Zanim powstały wspaniałe rezydencje magnackie, „otworzyste“ pałace z obszernymi ogrodami i zwierzyńcami, wznoszono w pobliżu obronnych zamków, ciasnych i niewygodnych — a było to cechą wszystkich niemal zamków gotyckich — osobno położone letnie mieszkania w ogrodowym otoczeniu, zwane z włoska willami, jak w Tenczyńcu, Solcu, Wiśniczu, Łowiu-

¹ Rey Mikołaj, *Żywot człowieka poczciwego. Rok na cztery części podzielon*, wyd. Warszawa 1947.

² Haur J. K., *Ziemiańska Generalna Oekonomika...*, Kraków 1679.

³ Gostomski A., *Gospodarstwo*, opr. St. Ingłot, Wrocław 1951.



Ryc. 2. Praca w ogrodzie, drzeworyt w dziele Crescentina. (Fot. E. Kozłowska).

czu i w innych miejscowościach. Również w sąsiedztwie miast wyrastały owe wille, gdyż skromność i ciasnota średniowiecznych kamienic i ulic nie odpowiadała już nowym wymogom życia. W ten sposób powstały renesansowe siedziby letnie wokół Krakowa: królewski Łobzów i Niepołomice, magnatów świeckich i duchownych, czy patrycjatu przechodzącego do klasy feudalów: Wola Justowska (Justusa - Deciusza), Prądnik Biały i Czerwony (biskupa Samuela Maciejowskiego), Balice (Bonerów), Mogilany (Spytka Jordana) i inne. Książęta mazowieccy mieli pod Warszawą letni zameczek z ogromnym zwierzyńcem w Ujazdowie. Także na Litwie istniały dwory letnie i myśliwskie w Rudnikach, Olicie, Wierszupiach. Pod

Piotrkowem był... „drewniany dwór, wielkim kosztem ozdobnie pod gajem wesołym, nazwany Bugay, zbudowany, kędy Król osobą swą pod czasem Seymu abo zjazdu iakiego ze wszystkim dworem swoim dla zdrowszego powietrza, przytomnie mieszka”⁴.

Humanistyczny stosunek do piękna krajobrazu ujawniał się również w sytuowaniu zabudowań i ogrodów klasztornych, zarówno cenobijnych, jak i eremickich. W Gdańsku, przy kolegium jezuitów, „...znajdował się niezmierny ogród, który się aż na górę rozciągał, skąd na cały Gdańsk i okolicę prześliczny rozciągał się widok”⁵. Klasztor Kamedułów na Bielanach pod Krakowem, fundacja Mikołaja Wolskiego, marszałka wielkiego koronnego z lat 1605—1642, zajął

⁴ Zbiór dziejopisów polskich..., t. IV. Kronika Sarmacji Europejskiej Alexandra Hrabiego Gwagnina..., Warszawa 1768.

⁵ Niemcewicz J. U., Zbiór pamiętników historycznych o dawnej Polsce..., t. III (Karola Ożie [Ogier] droga do Polski i Prus Polskich w roku 1635), Warszawa 1822.



Ryc. 3. Fontanna, drzeworyt z Biblii Leopolicy. (Fot. E. Kozłowska).

dominującą sytuację na szczycie góry, zwanej Srebrną, nad Wisłą, z rozległym widokiem we wszystkich kierunkach. Od strony południowej, na zboczu, znajdowały się sady, oddzielone od klasztoru niskim murem, ułatwiającym wgląd w kierunku wspaniałego krajobrazu podgórskiego. Podobne położenie, z rozległymi widokami za Wisłę, miał kamedulski klasztor bielański pod Warszawą, fundowany przez Władysława IV w 1641 roku⁶.

Zamek Szafranców w Pieskowej Skale nie posiadał założeń ogrodowych, wyjąwszy małego wirydaryzka na południowym tarasie. Położony w przepięknym krajobrazie jurajskim, wiązał się z nim loggia widokowa, skierowaną w stronę doliny, o zalesionych

i skalistych zboczach, z osobliwą iglicą skalną: Maczugą Herkulesa.

Niezwykle wnikliwe i realistyczne ujęcie krajobrazu znajdujemy również w poezji epickiej XVI wieku. Oto Andrzej Zbylitowski taki roztacza przed nami widok:

„Jeśli zaś moje oczy wejrzeniem wesołem
Ucieszyć kiedyś zechcę, ujrzę: ano kołem
Stoją Tatry wysokie i długie Bieszczady,
I bory gałęziste i szczepione sady.
I u samej wsi widać gaje jaworowe,
I wesołe dąbrowy i drzewa bukowe;
I rzeczka tuż pod górą, na której dwór leży
Szum wdzięczny po kamieniach czyniąc, bystro
bieży“⁷.

⁶ Lubieński W., *Świat we wszystkich swoich częściach okryślony...*, Warszawa 1740.

⁷ Zbylitowski A., *Życie szlachcica na wsi*, 1597, cyt. wg Łoziński Wł., *Życie polskie w dawnych wiekach*, Lwów 1921, s. 48.

RAJ ZIEMSKICH ROZKOSZY

Laicki humanizm, głoszący radość życia i użycia, wniósł do Polski nieznane przedtem, a tak już powszechne w owym czasie na Zachodzie, rozluźnienie obyczajów oraz dążenie do wyrafinowanych rozrywek i uciech. Do tego celu służyły zaciszne kwatery ogrodowe i cieniste gaiki zwierzyńców, w tym celu wznoszono ustronne pałacyki i wille podmiejskie.

Kronikarz Marcin Bielski ze zgorzaniem pisze o królu Henryku Walezym, który „...krotochwile stroił, na które się w ogrodzie Królewskim na Zwierzyńcu przygotował, y królowy tam prosił...“⁸, „...a niekiedy w ukryciu jego drzew spędzał czas na rozwiązłych uciechach z kobietami...“ dodaje Mączyński⁹. Ordynat Tomasz Zamoyski, któremu ciążyło stałe przebywanie w pałacu w Zamościu, na oczach całego miasta, w twierdzy, gdzie musiał obowiązywać pewien rygor, polecił swemu architektowi, Jaroszewiczowi, wybudować około 1630 roku ozdobną willę w pięknym ogrodzie, poza miastem, za stawem, w pobliżu lasu, gdzie w oddaleniu od gwaru miejskiego i dworu mógł zażywać wypoczynku i „chodzenia tajemnego do białych głów“¹⁰.

Toteż stosunkowo wcześniej pojawiają się głosy, ostrzegające przed niewłaściwym sposobem użytkowania ogrodów: „...Wesołość sadów abo ogrodów może panu pociechę a rokosz uciąć przywieść y uczynić, ale jeśli go ona pociecha ku niepowściągliwości abo

nieczystości prziwiedzie, wielkie mu nieszczęście przyniesie“¹¹.

Te same prądy laickie przenikały również od XV wieku mury klasztorne, a zwłaszcza bogate i potężne opactwa, w których powstają wspaniałe letnie pałace i wille, wzorowane na świeckich, dalekie od surowości i prostoty średniowiecza. Już w 1475 roku wzniesiono pałac opacki cystersów w Jędrzejowie¹² wraz z renesansowym ogrodem, niezależnie od istniejących starych zabudowań klasztornych. Zachowane do dziś wyniosłe szpalery grabowe i lipowe oraz resztki centralnie położonej fontanny, wskazują na bogactwo jego założenia. Podobnie w Sulejowie istniał w końcu XVI wieku pałac opacki i ogród, o którym wspomina Mucante, sekretarz legata papieskiego, kardynała Gaëtano¹³. W opactwie franciszkańskim w Kadydach był w XVI wieku pałac z tarasowym ogrodem, ozdobionym alejami bukowymi i grabowymi wodotryskami, kaskadami i grotami. W ogrodzie tym był dąb, w którego wnętrzu wypróchniałym urządzone altanę ze stołem i ławą na czternaście osób¹⁴. Przemiany układu ogrodu klasztornego, ze średniowiecznego wirydarza na otwarty zespół kwater, wyposażonych w altany, fontanny i wzorzyste partery obserwujemy również w konwencie dominikanek w Czarnowasie. Raj Marii, mistyczny hortus conclusus przemienia się w raj ziemskich rozkoszy.

TEORIA I PRAKTYKA KOMPOZYCJI OGRODOWEJ

We Włoszech stosunkowo wcześniej nawiązano w dziedzinie sztuki ogrodowej do tradycji i motywów klasycznego antyku. Ogrody pałacowe i willowe zakładano w regularnym, geometrycznym zarysie, dążono do powiązania ich w zależności kompozycyjnej z budowlami, ustalano schematy układów dla poszczególnych typów rozwiązań. Jeżeli cokolwiek stało na drodze do artystycznego i klasycznego ujęcia kompozycji ogrodowej według nowych zasad, to jedynie nadmiernie w tym czasie rozwinięte zainteresowania botaniczne i kolekcjonerstwo rzadkich roślin lub trudne do przewyciężenia warunki terenowe, bądź też względy użytkowe¹⁵.

Teoretycy włoscy, od Albertiego począwszy (1485), zmierzali do takiego ukształtowania ogrodu, który by

w układzie osiowym i symetrycznym tworzył kompozycyjną jedność wraz z architektoniczną dominantą budowli mieszkalnej. Wielkiej miary reprezentantem tych idei był Bramante w swoim niezrealizowanym projekcie ogrodowego dziedzińca belwederskiego w Watykanie (1515), jak również Rafael Santi (Villa Madama) oraz jego uczeń, Giulio Romano (Palazzo del Té w Mantui 1525, Villa Lante w Bagnaja 1560). Ich założenia oparte były o główną oś symetrii, wiążącą poszczególne partie ogrodu w organiczną całość¹⁶.

Istniały również pomysły teoretyczne, zmierzające do układów centralnych, wzorem współczesnych rozwiązań architektonicznych i urbanistycznych. Na przełomie XV i XVI wieku znany był powszechnie idealny projekt Colonny (Wenecja 1499), przedstawia-

⁸ Zbiór dziejopisów polskich..., Kronika Marcina Bielskiego niegdyś w Krakowie drukowana..., Warszawa 1764.

⁹ Mączyński J., *Pamiętka z Krakowa. Opis tego miasta i jego okolic*, Kraków 1845.

¹⁰ Herbst S. i Zachwatowicz J., *Twierdza Zamość*, Warszawa 1936.

¹¹ Lorchiusz Reinhard, *Księgi, o wychowaniu y o czwiczaniu...*, Kraków 1558.

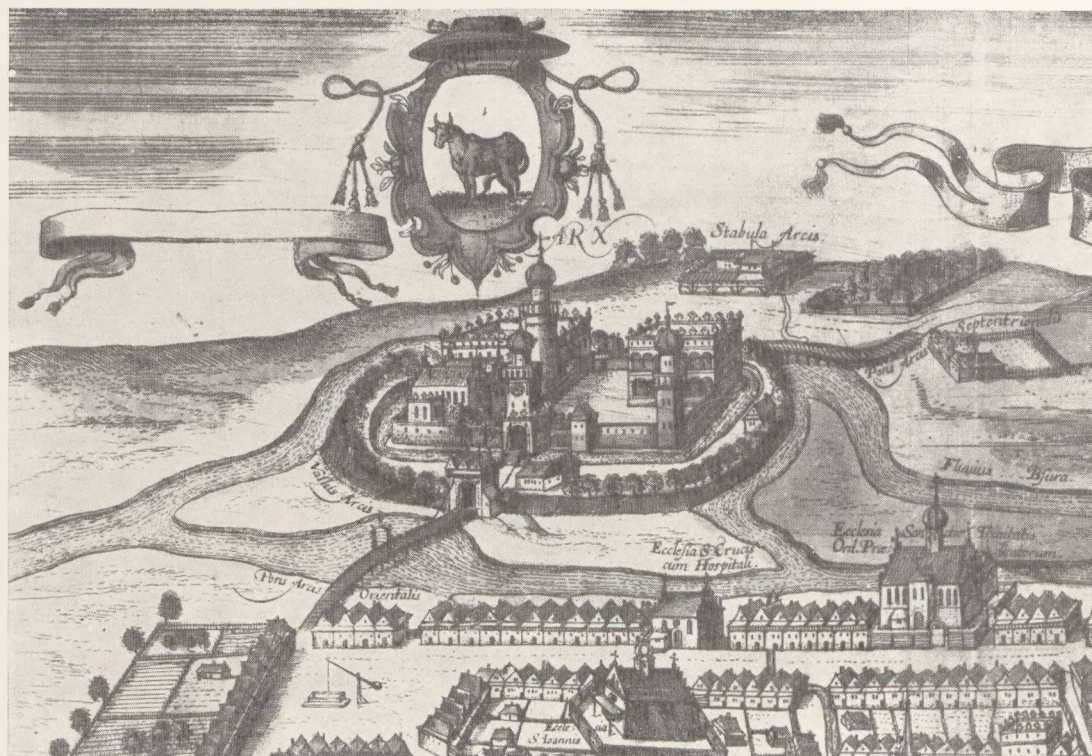
¹² Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego, t. III, Warszawa 1882.

¹³ Niemcewicz J. U., jw., t. II (*Poselstwo Kardynała Henryka Gaëtano przez sekretarza Gic. Paulo Mucante* 1596).

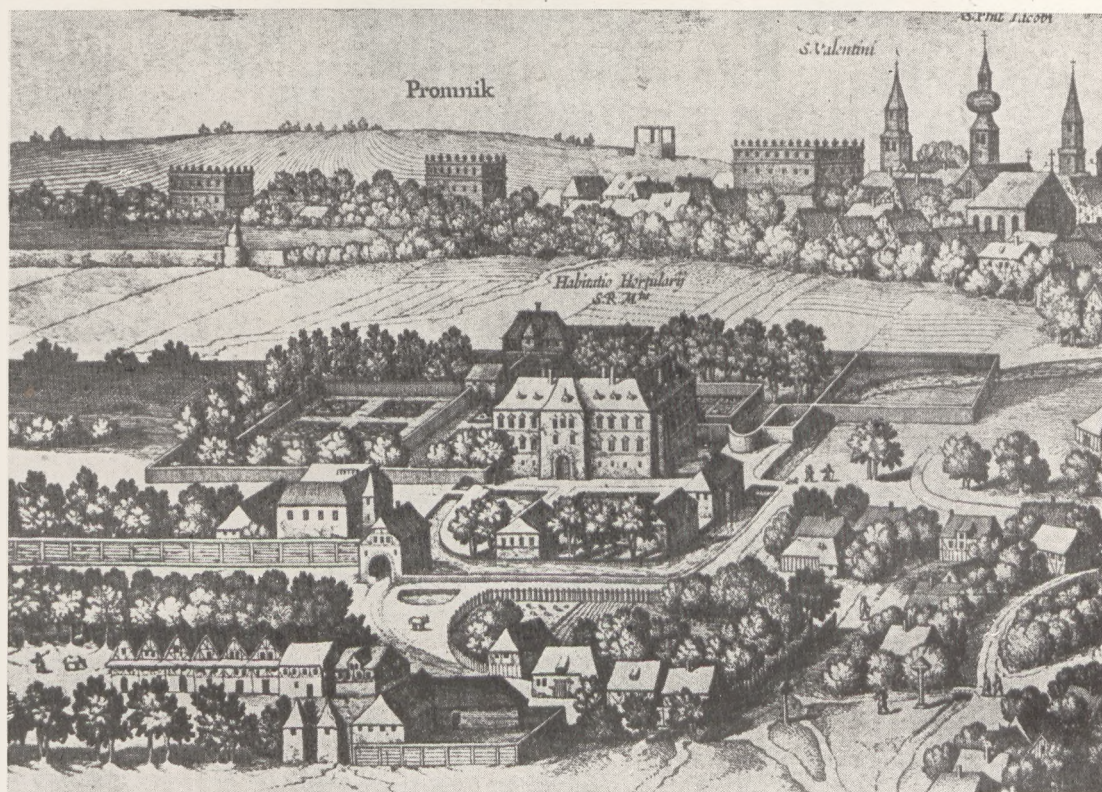
¹⁴ Słownik Geograficzny..., jw.

¹⁵ Burckhardt J., *Geschichte der Renaissance in Italien*, Stuttgart 1878.

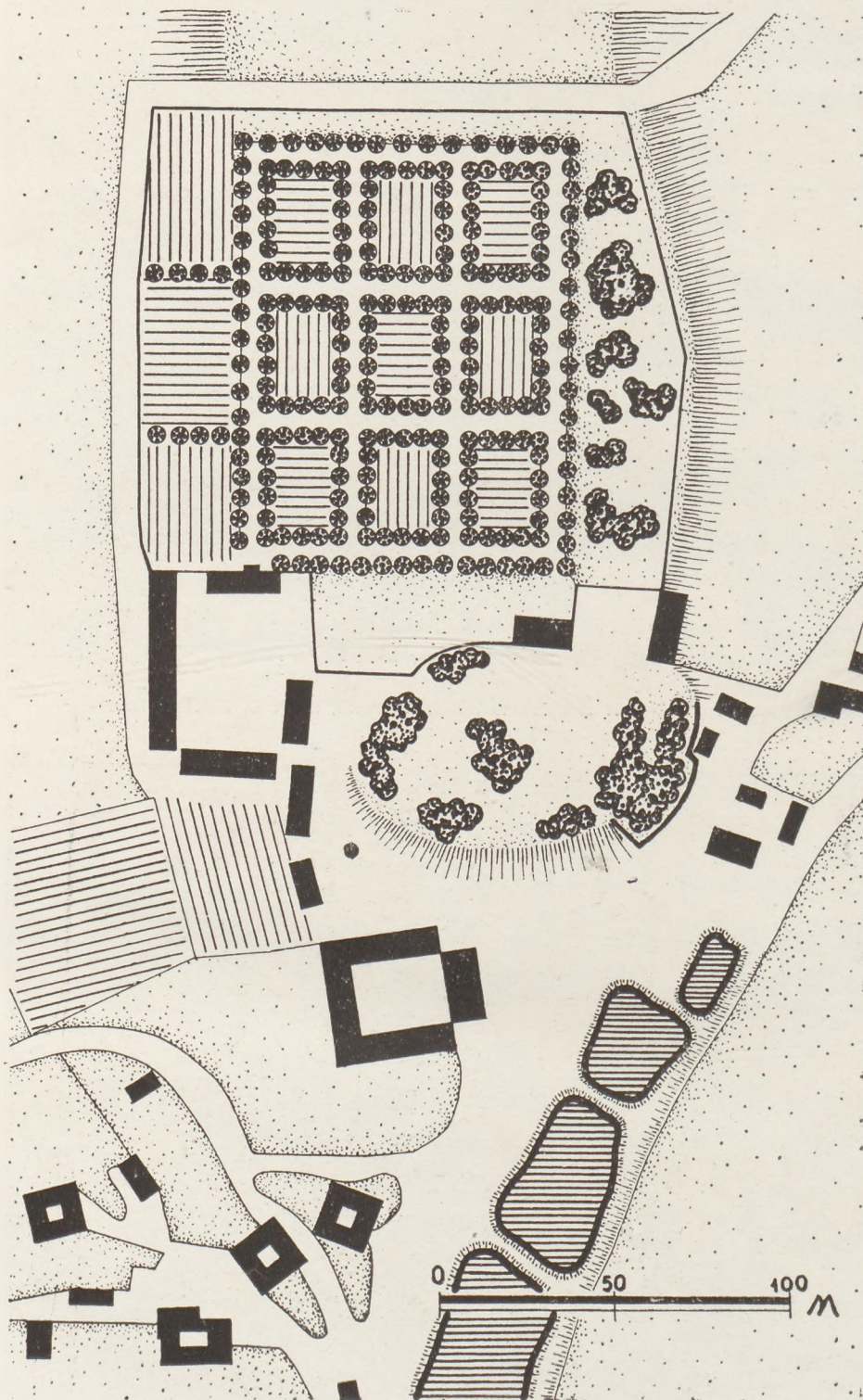
¹⁶ Goethe M. L., *Geschichte der Gartenkunst*, Jena 1914.



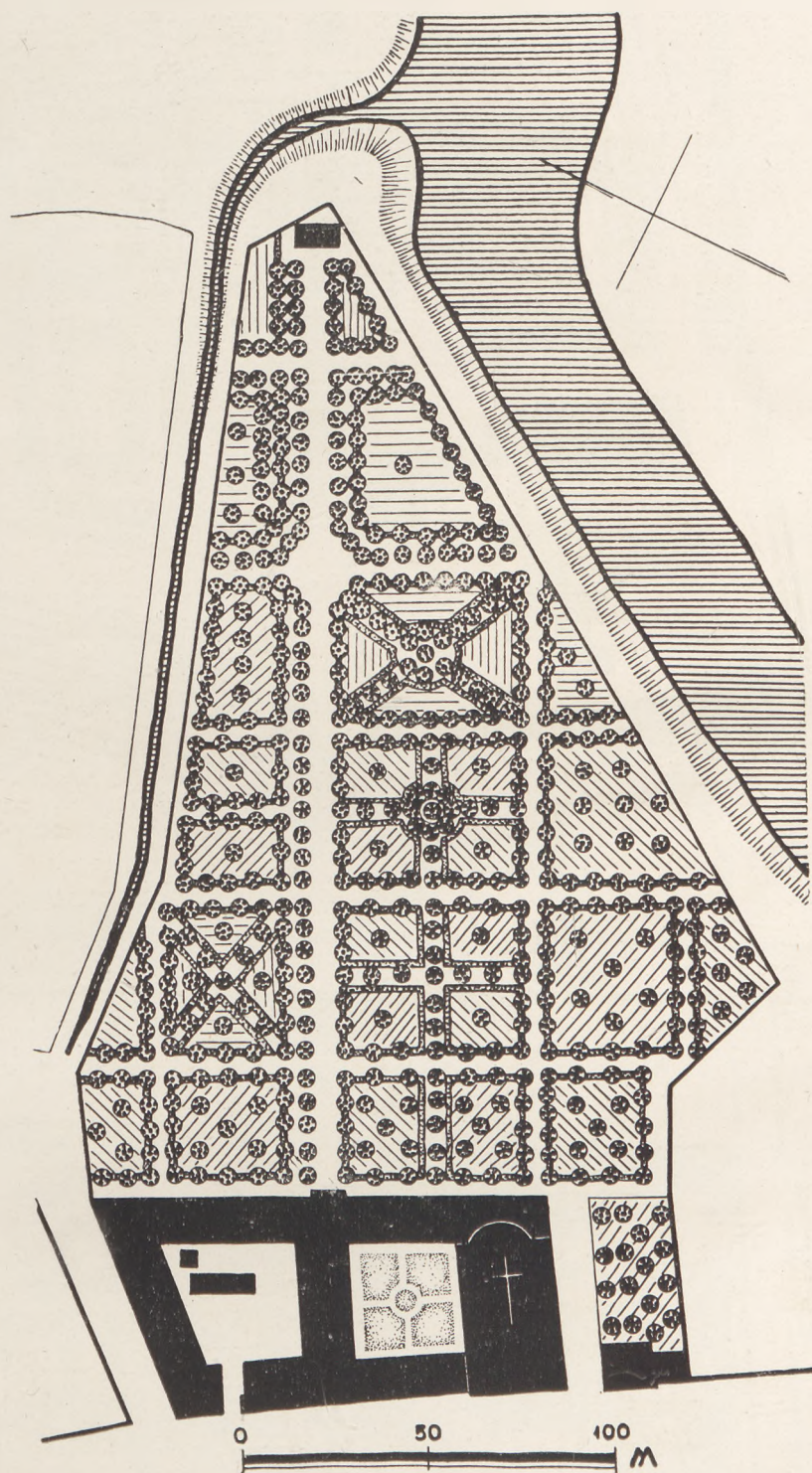
Ryc. 4. Łowicz, fragment widoku w dziele Brauna. (Fot. E. Kozłowska).



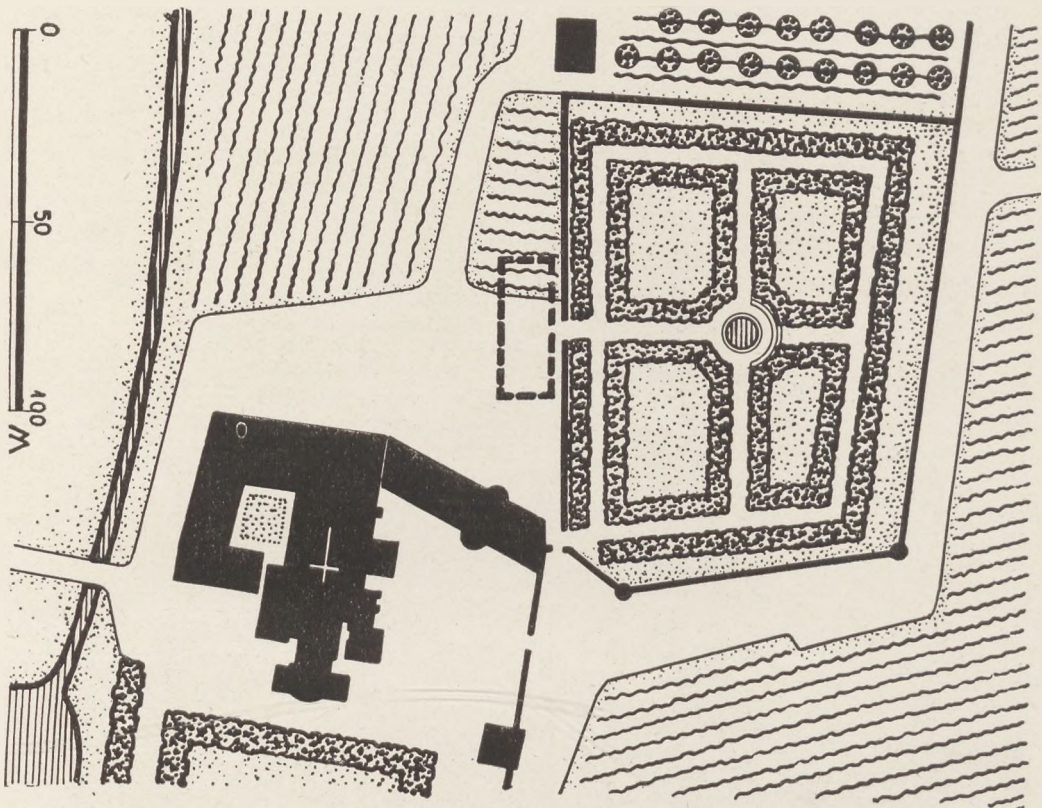
Ryc. 5. Widok Łobzowa wg sztychu Visschera de Jonge.



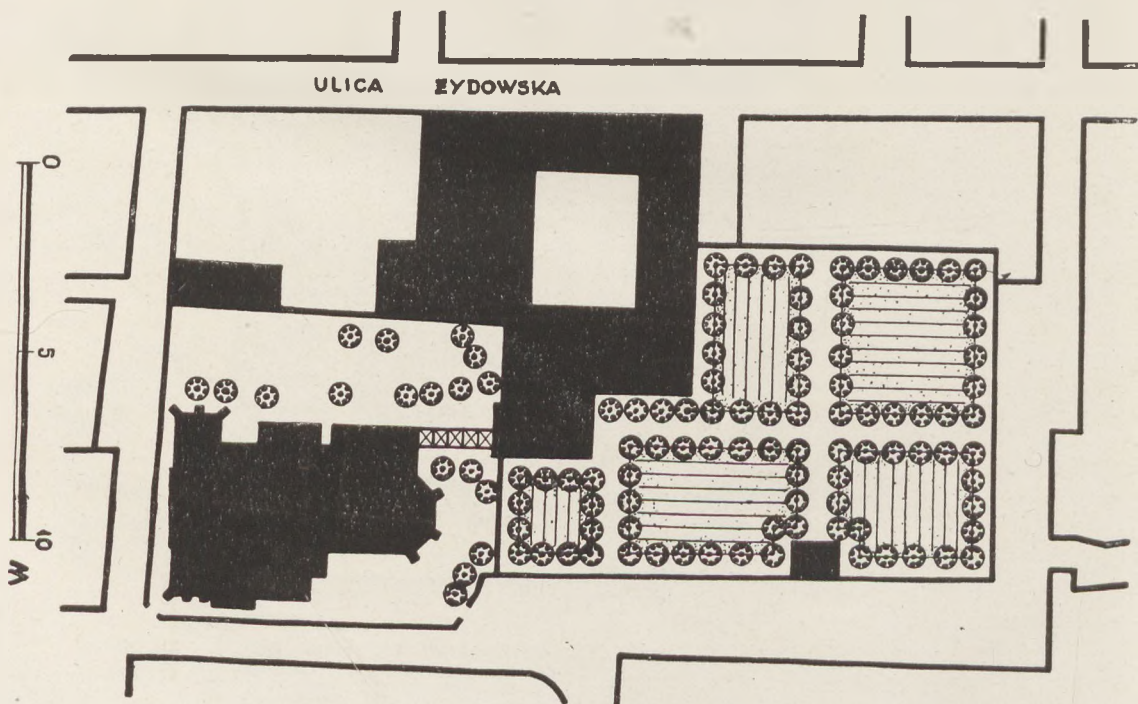
Ryc. 6. Balice, pow. krakowski, wieś i grunta wg planu z 1827 r.
Skala 1 : 2000. (Oprac. G. Ciołek, rys. S. Miłoszewski).



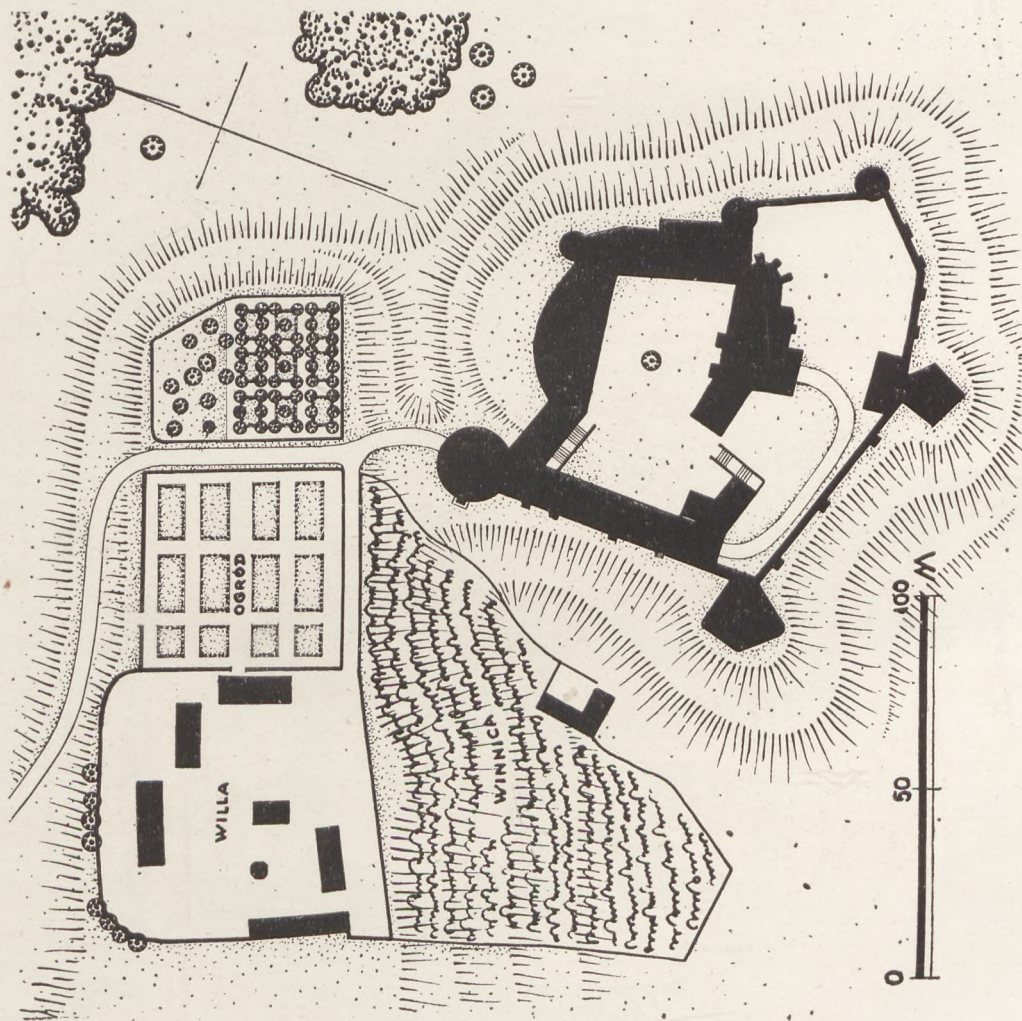
Ryc. 7. Kraków, ogród XX. Misjonarzy wg Kolltatajowskiego planu Krakowa z 1785 r. Skala 1:2000. (Oprac. G. Ciołek, rys. S. Miłoszewski).



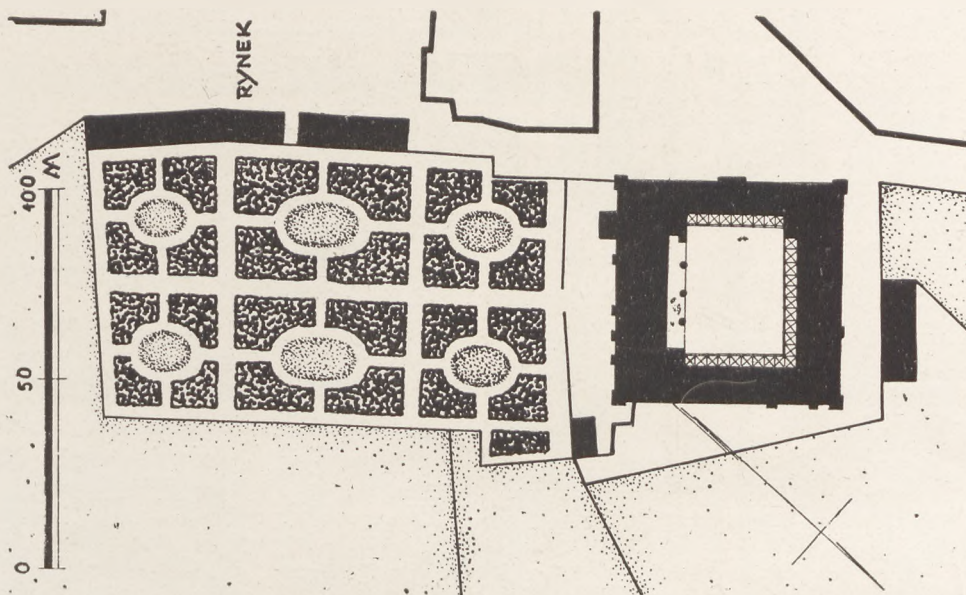
Ryc. 8. Jędrzejów, klasztor i ogród OO. Cystersów. Skala 1 : 2000.
(Oprac. G. Ciolek, rys. S. Miłoszewski).



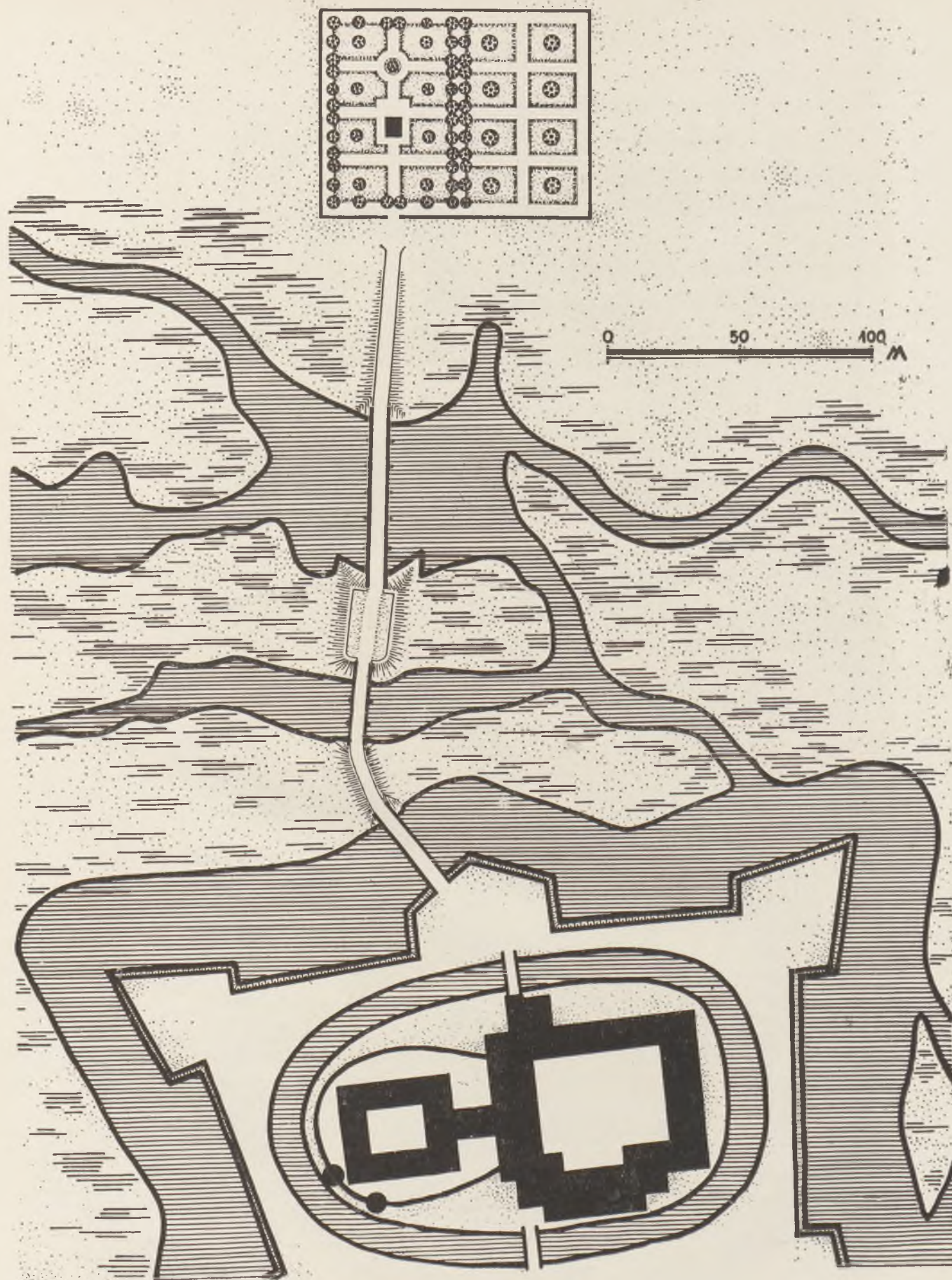
Ryc. 9. Kraków, klasztor Bożego Ciała i ogród wg Kollątajowskiego planu Krakowa z 1785 r. Skala 1 : 2000. (Oprac. G. Ciolek, rys. S. Miłoszewski).



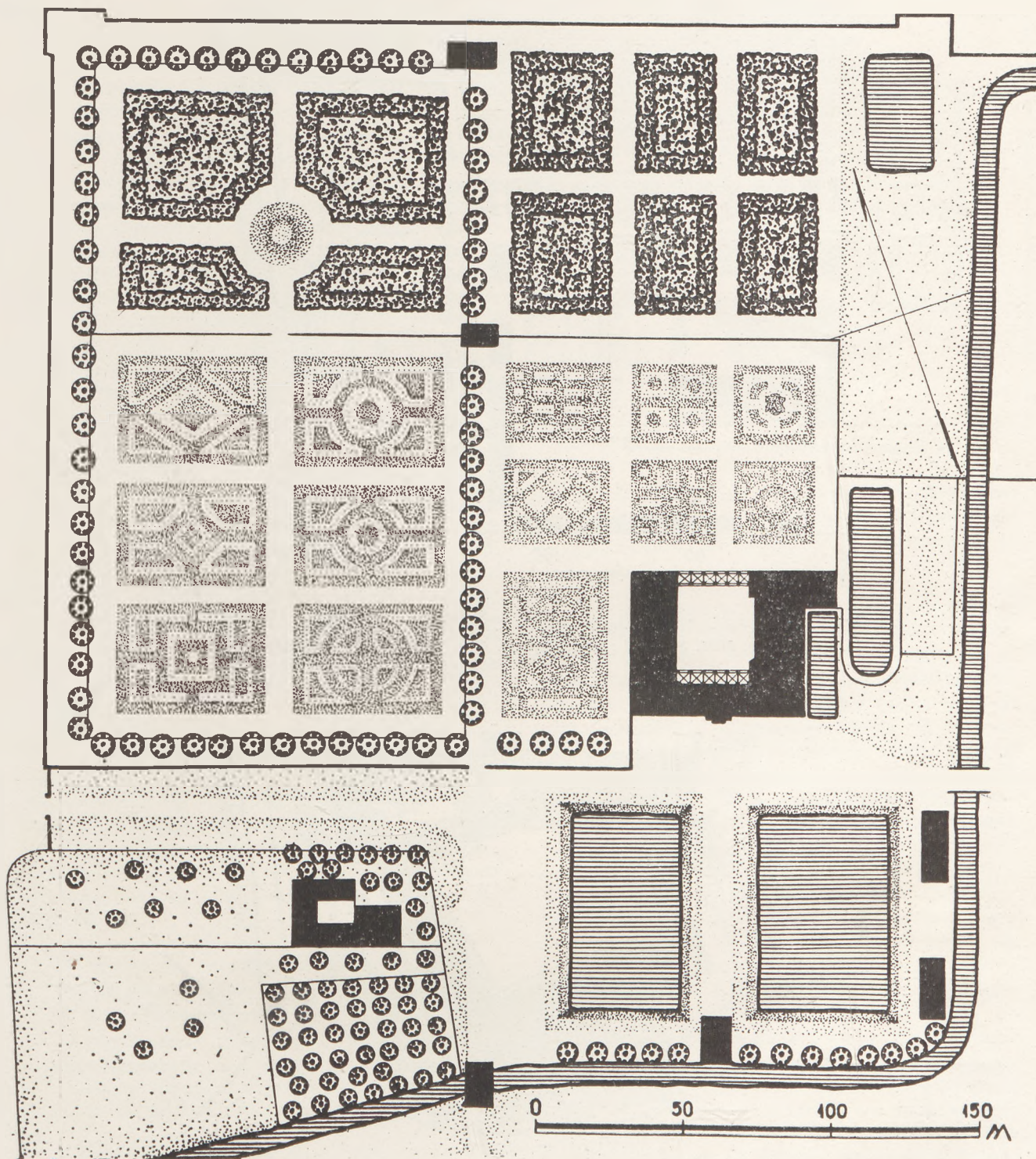
Ryc. 10. Tenczyn, pow. chrzanowski, zamek i ogród, stan z r. 1655 wg Puffendorfa — Dahlberga. Skala 1 : 2000. (Oprac. G. Ciołek, rys. S. Miłoszewski).



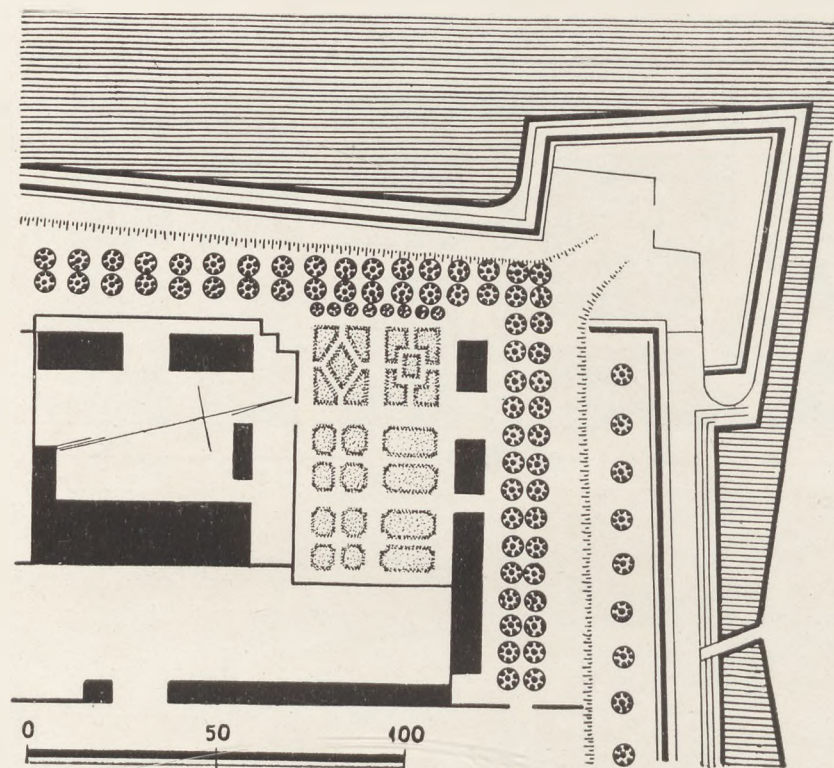
Ryc. 11. Niepołomice, pow. bocheński, zamek i ogród, rekonstr. na podstawie planu katastr. z 1847 r., oraz wg Kieszkowskiego W., Dzieje budowy zamku w Niepołomicach. Skala 1 : 2000. (Oprac. G. Ciołek, rys. S. Miłoszewski).



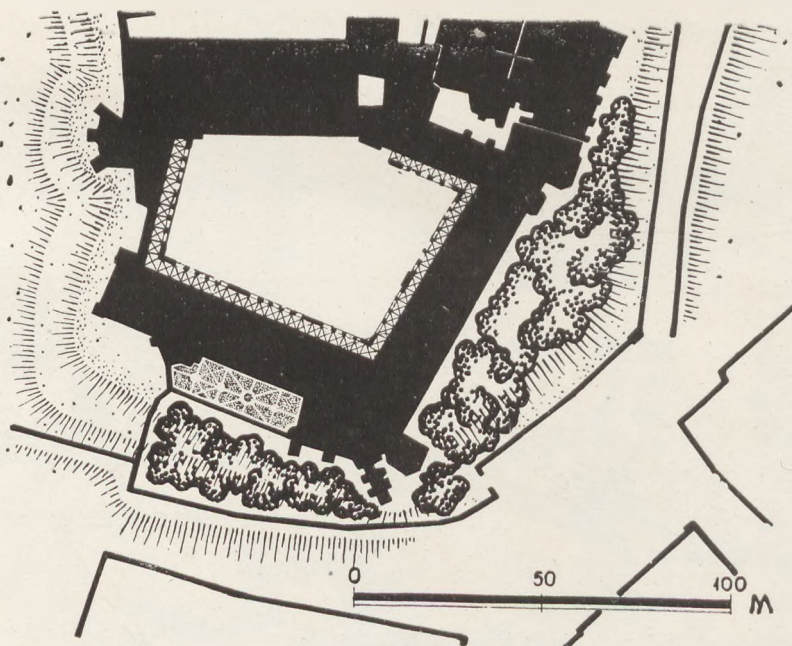
Ryc. 12. Łowicz, ogród prymasowski wg Puffendorfa - Dahlberga. Skala 1:2000. (Oprac. G. Ciołek, rys. S. Miłoszewski).



Ryc. 13. Łobzów, ogród. Rekonstrukcja stanu z XVII w. wg sztychu Visschera de Jonge oraz Kollątajowskiego planu Krakowa z 1785 r. Skala 1:2000. (Oprac. G. Ciołek, rys. S. Miłoszewski).



Ryc. 14. Zamość, ogród zamkowy wg Czołowskiego A., Plan i widok Zamościa z r. 1704. Skala 1 : 2000. (Oprac. G. Ciołek, rys. S. Miłoszewski).



Ryc. 15. Kraków-Wawel, zabudowania i ogród wg planu z pocz. XVIII w. Skala 1 : 2000. (Oprac. G. Ciołek, rys. S. Miłoszewski).

jący ogród jako wyspę kołistą, z pałacem w środku, a dokoła niego rozciągały się promieniście kwatery kwiatowe, gajki i zwierzyńiec. Koncepcja ta znalazła nawet częściowe urzeczywistnienie w ogrodach zamkowych Montargis we Francji¹⁷.

Tymczasem w krajach północnych, a więc i w Polsce, przez długi jeszcze okres czasu wpływ Odrodzenia na kształtowanie ogrodów ograniczał się jedynie do wprowadzania skromnych i powierzchownych motywów dekoracyjnych w dawne, gotyckie formy uprawy roślin użytkowych i ozdobnych, na ustalonej dawną tradycją osnowie i dyspozycji terenu. Siła bezwładności w sztuce ogrodowej była o wiele większa, niż w innych dziedzinach sztuki, zwłaszcza, że w grę wchodziły specyficzne właściwości techniki zakładania ogrodów oraz warunki środowiska naturalnego, z jego cyklami wegetacyjnymi i zmiennością pór roku.

Z uwagi na powyższe przyczyny, większość ogrodów, zakładanych w ciągu XVI wieku, odbiegała znacznie od klasycznych teorii renesansu włoskiego. Podobnie, jak w średniowieczu, urządzano je w najdogodniejszych ze względów uprawnych sytuacjach terenowych, niezależnie od położenia domu mieszkalnego, a ich podział wewnętrzny i układ poszczególnych części rządził się jak gdyby własnymi prawami. Dominował w nich czynnik użytkowości nad momentami estetycznymi. Jak w starożytności, nie mówi się w pierwszym okresie Odrodzenia o ogrodzie, lecz o ogrodach (horti), mając na myśli cały ich zespół¹⁸.

Owe średniowieczne tradycje w sztuce ogrodowej, podobnie zresztą jak i w architekturze, trwają w krajach Europy północnej niemal do połowy XVII stulecia. Są one we Francji w ogrodach Blois Dampierre, Fontainebleau; w Niderlandach: Schlaccoverdt; w Niemczech: Heidelberg; w Rosji: moskiewski ogród Wielkiego Księcia. Są one również i w polskich ogrodach, zwłaszcza ziemiańskich, jakkolwiek ich elementy składowe noszą już cechy renesansowe, o czym wspomina Słupski:

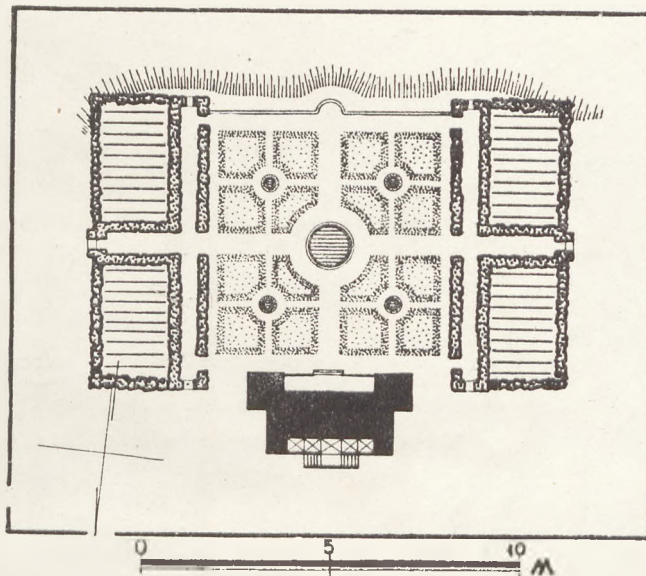
„Umiejętnemu ogrodnikowi pańskie zioła sadzić,
W rozmierzone kwadraty wirydarzom radzić,
Czynić sztuki foremne, kompasz z bukszpanu,
W które sadzą rozkoszne kwiaty tulipanu“¹⁹.

W rozpowszechnianiu się w Polsce nowego stylu w sztuce ogrodowej znaczną rolę odgrywali architekci i ogrodnicy włoscy przybywający do służby królewskiej lub na wielkopańskie dwory. Sztuką ogrodową

¹⁷ Grisebach A., *Der Garten. Eine Geschichte seiner künstlerischen Gestaltung*, Leipzig 1910.

¹⁸ Vasari Giorgio, *Künstler der Renaissance...*, herausgegeben von H. Siebenhüner, Leipzig 1940.

¹⁹ Słupski, *Zabawy orackie...* 1618, cyt. wg Łoziński Wł., jw.



Ryc. 16. Mogilany, pow. krakowski, pałac i ogród, stan z ok. r. 1570, rekonstr. wg K. Buczkowskiego. Skala 1 : 2000. (Oprac. G. Ciołek, rys. S. Miłoszewski).

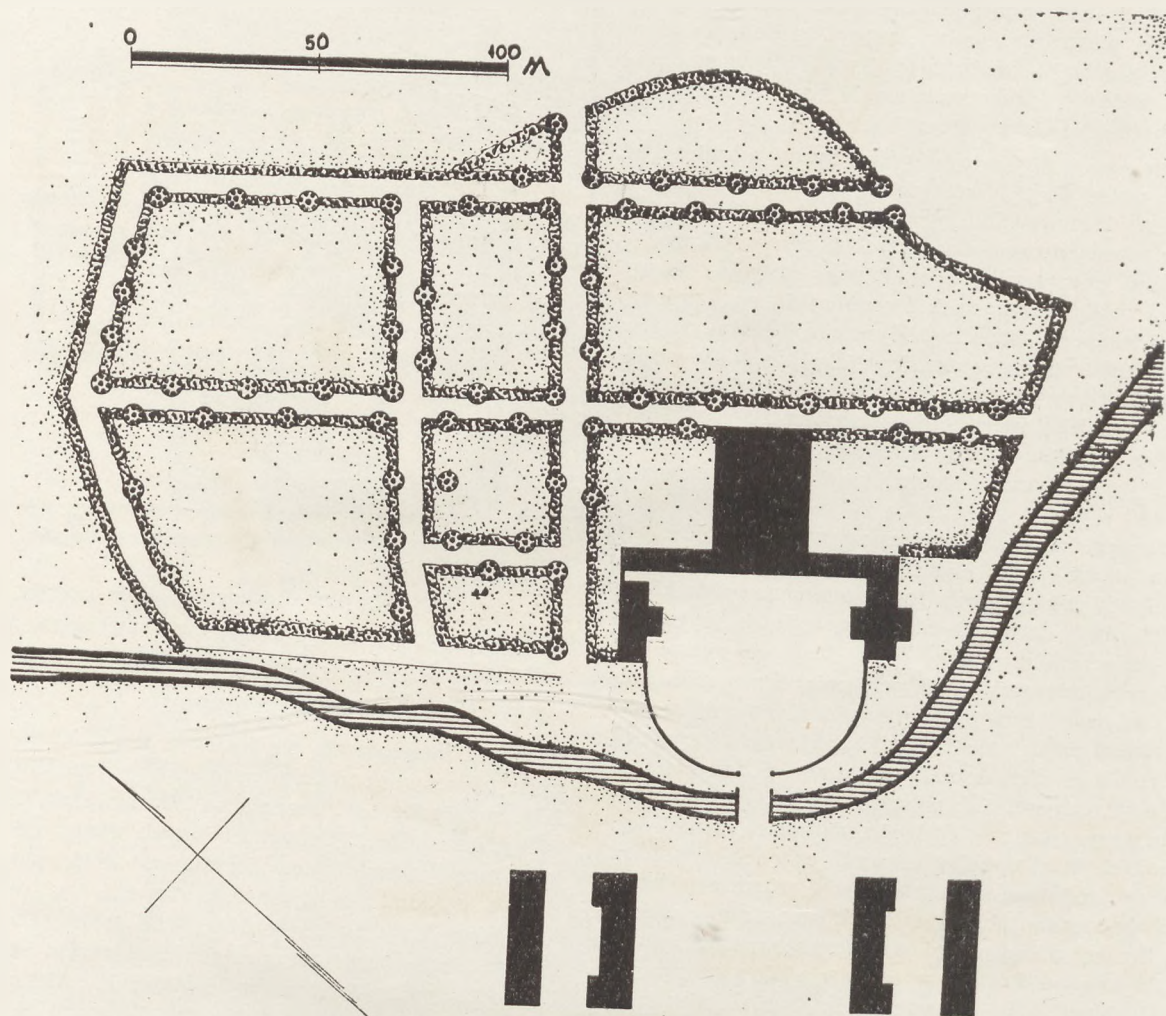
osobiście interesowała się królowa Bona. Obok znanych twórców pomników architektury renesansowej: Bartłomieja Berecci, Franciszka Włocha, Jana Cini ze Sieny, Jana Marii Padovano i innych występuje również grupa ogrodników: hortulanus italicus Joannes zostaje ogrodnikiem Zygmunta Augusta w Wilnie, a Loisius Simphandus w Krakowie (1549). Bartolomeo Ridolfi jest domniemanym autorem pałacu i ogrodu Spytki Jordana w Mogilanach. Stefan Batory przyjmuje na służbę Włocha, Lorentzo Bozetho (ok. 1585) z zadaniem przebudowy ogrodu w Łobzowie²⁰. Santi Gucci prowadzi korespondencję z kanclerzem Janem Zamoyskim w sprawie budowy fontanny w Zamościu w 1591 roku²¹. Niektóre rozwiązania architektoniczne - ogrodowe opracowywane są we Włoszech, jak np. plany ogrodu klasztoru jezuitów w Krakowie, rysowane w Rzymie przez P. Gursona w 1596 roku wraz z planami nowego kościoła²².

Nazwa „ogród włoski“ staje się w Polsce potocznym określeniem każdego ogrodu ozdobnego i przechodzi w następnych stuleciach również na ogrody o formach stylowych francuskich lub holenderskich.

²⁰ Buczkowski K., *Z ogrodów stylowych w Polsce*, Kraków 1924.

²¹ Tomkowicz S., *Ordynaci Zamoyscy i sztuka*, Teka Zamojska III (1920).

²² Klein F., *Kościół św. Piotra i Pawła w Krakowie*, Rocznik Krakowski XII (1910).



Ryc. 17. Prądnik Białý, pow. krakowski, dawny dwór biskupów krak. i ogród. Skala 1 : 2000. (Oprac. G. Ciołek, rys. S. Miłoszewski).

OGRÓD KWATEROWY

Do roku 1500 układ ogrodu włoskiego był skromny, a przestrzeń zajmowana przez niego zazwyczaj niewielka. Rozplanowanie jego zaczynało się od kwadratury przestrzeni, czyli jej podziału na regularne kwadratowe lub prostokątne kwatery, między którymi prowadzono drogi, czyli ulice. Z czasem ogrody wzrastały proporcjonalnie do zajmowanej powierzchni. Ogrody Kwirynalskie w Rzymie składały się aż z 89 samodzielnych kwater, powiązanych prostokątną

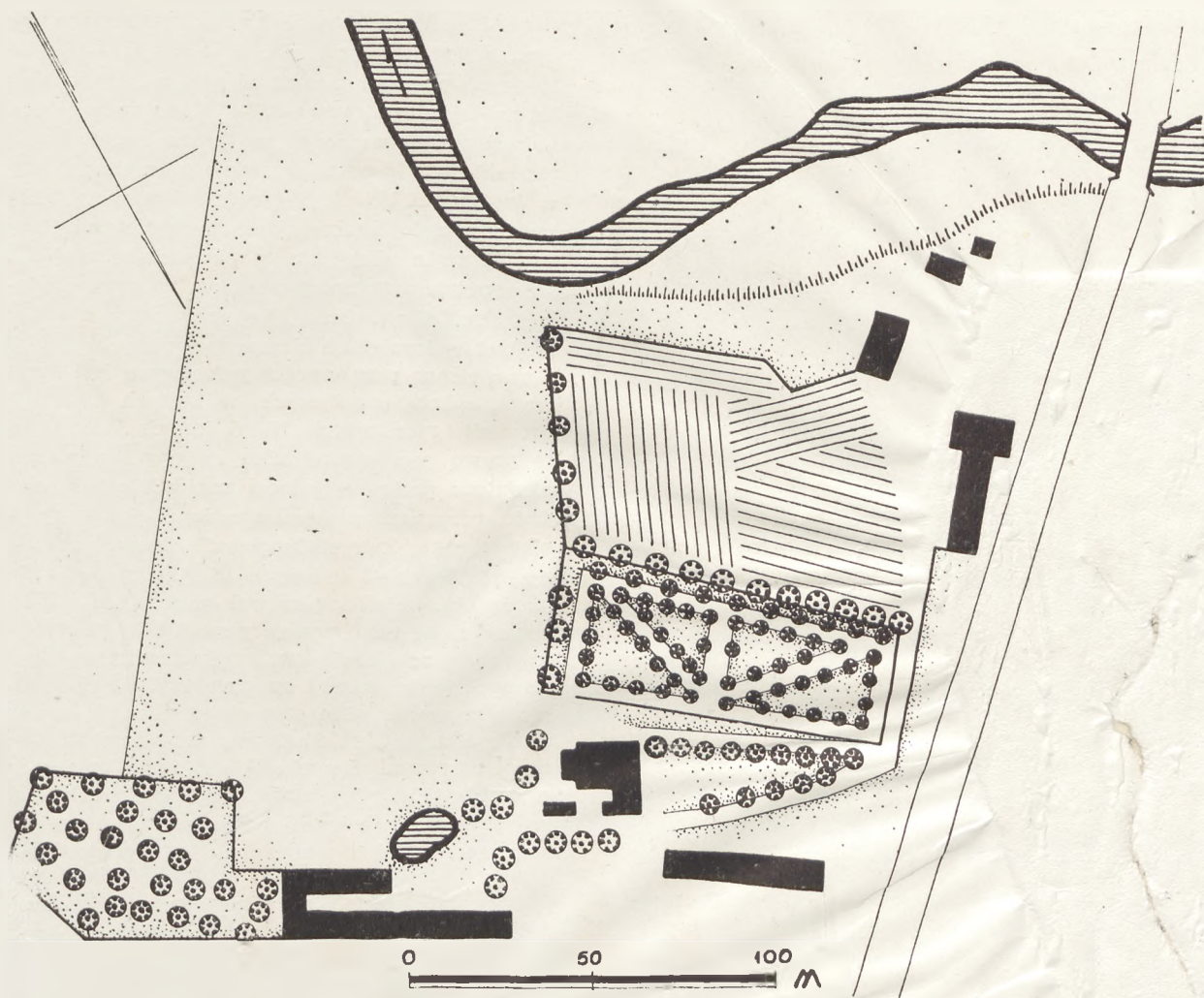
siecią ulic. Podobnie i polskie ogrody osnute były na sieci kwadratów lub prostokątów, o różnej ilości kwater, zależnie od wielkości przestrzeni. Pochodzący z XV stulecia pałac myśliwski biskupów krakowskich w Bodzentynie miał ogród włoski, w którym „...kwater dwie, lipiną wysadzone i chłodnik”²³. Inwentarz pałacu w Kielcach z 1645 r. podaje: „...ogród, w którym zioła woniejące, rozmaite z kwaterami i herbami. W tym ogrodzie cztery kwatery”²⁴.

Balice, słynne z wystawnych przyjęć znakomi-

²³ Archiwum Gł. Akt Dawnych, Arch. Skarb. dz. XLVI rz. 67, s. 1—2. Lustr. Klucza Bodzęńskiego 1789, (wypisy archiwalne E. Łopacińskiego w Zarzą-

dzie Ochrony i Konserwacji Zabytków).

²⁴ Łuszczkiewicz W., *Zamek Lipowiec i jego turma* Sprawozdania K. H. S. III (1888).



Ryc. 18. Prądnik Czerwony, pow. krakowski, ogród, stan z r. 1830 wg planu z Arch. Akt Dawnych m. Krakowa. Skala 1:2000. (Oprac. G. Ciołek, rys. S. Miłoszewski).

...udzoziemców, zdążających do Krakowa i przez podziwiane, miały ogród, składający się z dziewięciu wielkich kwater, obsadzonych drzewami owocowymi²⁵. Ogrody łobzowskie miały kwater 23, Raj — letnia rezydencja Zbaraskich pod Solcem — 24. Na uwagę zasługuje ogród misjonarzy w Krakowie (XVII w.), którego nieregularny zarys, zbliżony do trójkąta, mieścił kilkanaście prostokątnych i trójkątnych kwater, rozdzielonych główną ulicą, łączącą najbliższy punkt ogrodu z klasztorem.

²⁵ Archiwum Akt Dawnych m. Krakowa, Plany Osad Rzplitej Krak. n. 2, Plan wsi i gruntu Balic... 1797.

Obrzeża kwater obsadzano drzewami, strzyżonymi żywopłotami lub drewnianymi ogrodzeniami; wewnątrz znajdowały się grzędy z kwiatami i ziołami, rosły w nich też drzewa owocowe. Z czasem wewnętrzna dekoracja kwater uległa wzbogaceniu, grędom kwiatowym nadawano układy i formy ornamentalne, a wśród nich urządzano altany, grotty, fontanny, sadzawki z wysepkami i kopce widokowe. Niektóre kwatery mieściły labirynty czyli błędniki; wprowadzano również rzeźby figuralne zazwyczaj o tematyce mitologicznej.

Z nastrojem polskich ogrodów kwaterowych i ich wyposażeniem zaznajamiają nas liczne inwentarze



„...co na ziemi nie leżały / aby tak był
płaz / p ku otżazowaniu dąsu potrzeby/
albo 14, zbieraniu owocu. Albo lednak roz-

Fig. 9. Budowa altany, drzeworyt z dzieła Crescen-
tina. (Fot. E. Kozłowska).

lustracje. Cytujemy opis podkrakowskiej rezydencji
biskupiej na Białym Prądniku:

Wznoszenie pałaców i will w miejscach wynio-
słych, na grzbietach i zboczach wzgórz, przy jedno-
czesnej tendencji bezpośredniego wiązania z nimi za-
łożeń ogrodowych, a więc na stokach, niewątpliwie
stanowiło jeden z głównych impulsów wprowadzenia
układów tarasowych. Tarasowanie zboczy stosowane
było od wieków w rolnictwie i ogrodnictwie użytko-
wym, umożliwiało ono bowiem prowadzenie racjo-
nalnych upraw roślinnych na pochyłościach, bez oba-
wy o ujemne skutki erozji wodnej i innych uciążli-
wości, związanych z tą formą terenu.

²⁶ Archiwum Gł. Akt Dawnych, Arch. Skarb. dz.
XLVI nr 58, k. 147—208. Lustracja klucza Promnickie-

„Na północ od pałacu, okalając go z trzech
stron, ciągnie się ogród włoski, do którego z pa-
łacu wyszedłszy jest ulic w nim 11; — ulica
pierwsza, prospekt mająca od pałacu ku wsi Gór-
ka, w tej ulicy kwater 4, — około tych rabaty
bukszpanem obsadzone, w tychże znajduje się
piramid świerkowych porządnie ostrzyżonych 44,
w środku ku bramie kopiec z darni w gwiazdę
zrobiony, dalej brama sztachetowa ku wsi Gór-
ce... W tejże ulicy między piramidami znajduje
się kopczyków pomniejszych dwa po prawej i le-
wej stronie, na około których kanapy z darni.
W tychże kwaterach drzew (owocowych) 32; w
prawą stronę przy murach pałacowych jest kwa-
ter 4, rabatą zasadzonych, w których kwaterek
drzewek morelowych 17 (i innych 17)... Dalej
w prawo promenada dzika ex opposito altany,
niedaleko parkanu będącej znajduje się kwater
dwie, przy parkanie nad rzeczką Białuchą ogród
otaczającą, w których kwaterach drzewek rodzaj-
nych jabłonek 43 (i innych 16)... Dalej jest alta-
na, za którą szkółka (drzewek owocowych).. Wró-
ciwszy na tę ulicę wyżej opisaną, niby poprzecz-
ną w prawej stronie kwater 4 włoszczyzną zasa-
dzonych (i drzewkami owocowymi)... Dalej figar-
nia murowana... Ten cały ogród ulicami, szpale-
rami, altanami, chłodnikami, porządnie strżyzo-
nymi drzewami, drzewkami, ziółkami i kwiatami,
a osobiwie między piramidami kwaterach 4-ch
w rabatach cebulkami tulipanowemi, lilowemi,
narcyzowemi, hyacintowemi jest przyozdobio-
ny“²⁶.

Kwadratura przestrzeni i układ kwaterowy jako
zasada kompozycji ogrodowej ustala się na trzy z gó-
rą stulecia. Występują one zarówno we wszystkich
odmianach ogrodów Odrodzenia, jak i w wielkich za-
łożeniach barokowych.

OGRODY TARASOWE

Ogrody tarasowe znane były w starożytności (wi-
szące ogrody Babilonu, ogrody cesarskiego Rzymu)
występowały w sztuce ogrodowej Islamu (Generalifa,
Alcazar), wiążąc się zasadniczo z odpowiednimi ce-
chami morfologii terenu. Renesans ogrodów taraso-
wych w XVI wieku stanowił nie tylko spełnienie po-
stulatów użytkowych i technicznych, lecz nawiązując
do tradycji antycznych osiągnął rozwiązania nowe,
o cechach postępowych, będące symbolem nowej epo-
ki. Ogród tarasowy przeciwstawiał się monotonii
układów kwaterowych, składających się z szeregu

go w pow. krakowskim wł. bisk. krakowskich 1789,
(wypisy E. Łopacińskiego, jw.).

niezależnych i wyodrębnionych wewnątrz i wprowadzał nowe elementy do kompozycji ogrodowej: czytelność układu i dynamikę form oraz otwartą przestrzeń, jako główną więź organizacyjną założenia. Wspomniane już uprzednio projekty i realizacje Bramantego, Rafaela Santi, Giulia Romano obejmowały właśnie rozwiązania tarasowe, za nimi powstawały dalsze monumentalne koncepcje, jak Villa d'Este w Tivoli (1550-1572), Castello (1538), Caprarola (1547).

W drugiej połowie XVI stulecia powstają na terenie ziem polskich pierwsze ogrody tarasowe. Wśród nich wyróżnia się założony przez Spytka Jordana z Myślenic ogród w Mogilanach, który umiejętnym wyzyskaniem walorów położenia oraz umiarem w użyciu środków kompozycyjnych, stanowi klasyczny niewątpliwie typ rozwiązania tej epoki. Sztucznie uformowany taras ogrodowy na grzbiecie wyniosłego wzgórza, podzielony był na 16 płaskich partiórów, z centralnym akcentem fontanny na skrzyżowaniu głównych osi. Dwa ramiona grabowych bindaży, spięte od strony stoku kamienną balustradą z rzeźbami tworzyły monumentalne obramienie dla wspaniałej panoramy górskiej, z Tatrami na horyzoncie, jaka się rozpościerała z ogrodu. Do bocznych szpalerów przytykały po dwie kwatery sadów, ujęte w prostokątne ściany żywopłotów. Autorstwo ogrodu i nieistniejącego dziś pałacu przypisywane jest za-

gadkowej postaci Bartolomeo Ridolfi (ok. 1560), zięcia i współpracownika znanego architekta włoskiego Falconetta²⁷.

Wzmiankowany w 1596 roku ogród zamkowy w Zatorze²⁸ posiadał przed budynkiem mieszkalnym taras, wsparty na murach oporowych wysoko ponad doliną Skawy. Płaszczyzna tarasu podzielona była na cztery pola kwietników, na stoku wzgórza rozciągała się ku dolinie dalsza część ogrodu, zwierzyńiec, sady oraz winnice.

W odróżnieniu od symetrycznych układów architektonicznych ogrodowych Mogilan i Zatora, ogród w Woli Justowskiej, opadający kilkoma tarasami, położony był w bok od osi głównej pałacyku, z którego trzypiętrowej loggii rozpościerał się widok na panoramę Krakowa i Wawelu. Kierunek ten był podkreślony niedużą platformą terenową, ujętą w mury oporowe od strony wąwozu, nad którym przerzucony most sklepiony i brama arkadowa stanowiły główne wejście do rezydencji królewskiego sekretarza Justusa Decjusza (1530).

Realizacja wielotarasowych ogrodów, o bogatym programie architektonicznym przypada w Polsce na wiek XVII, kiedy to powstają liczne warszawskie pałace na skarpie, ogrody w Podhorcach, Przecławiu, Wilanowie, Łubnicach i Puławach.

OGRODY ZAMKOWE

Podobnie jak w średniowieczu ogrody nie zawsze znajdowały dość miejsca w obrębie murów i obwarowań zamkowych. Do nielicznych w tej mierze wyjątków należał Wawel, który obok obszernych ogrodów królewskich na Zwierzyńcu, posiadał również w obrębie murów zamkowych zdawna istniejący niewielki ogródek ozdobny. Zygmunt Stary zalecał swej żonie Barbarze Zapolya, aby „...dla zdrowia zechciała się przechadzać po królewskim ogrodzie na zamku lub w innym jakimkolwiek miejscu przyjemnym”²⁹. Królowa Bona urządziła dla własnej rozrywki na stokach Wawelu mały ogródek włoski, winnice oraz ptaszarnię dla swych córek (1541), a już od 1510 roku istniała tam również niewielka menażeria³⁰.

Normalizacja stosunków wewnętrznych i dłuższe okresy spokoju pozwalały na zakładanie ogrodów zamkowych poza linią obrony, bez obawy, że ulegną one rychłemu zniszczeniu przez nieprzyjaciela. Chętnie też na czas lata przenoszono się z ciasnych i zim-

nych wewnątrz warowni do willi i pałacyków, położonych w niedalekim otoczeniu ogrodowym. Piętrzący się na wyniosłych wzgórzach zamek rodu Toporczyków - Tęczyńskich w Tenczynie, przyodziały w XVI wieku w nową renesansową szatę architektoniczną, ogrody swoje miał położone poza murami, w pobliskim sąsiedztwie. Składały się one z dwóch oddzielnych członów, rozdzielonych drogą, wiodącą ze wsi do zamku. Jeden człon wiązał się z folwarkiem, przy którym też stał dom letni, drugi natomiast składał się z szeregu kwater z drzewami owocowymi. Na południowo - wschodnim stoku wzgórza rozciągała się obszerna winnica³¹.

Podobny układ zamku i ogrodu istniał w Łowiczu. Sam zamek składający się z części starszej (z XIV wieku) oraz nowszej, renesansowej, wspólnie obwarowanych około 1585 r., położony był w bagnistej dolinie Bzury, między miastem a rozlewiskami rzeki. Ogród, pochodzący z drugiej połowy XVI wieku znajdował się na przeciwnym suchym brzegu, w odle-

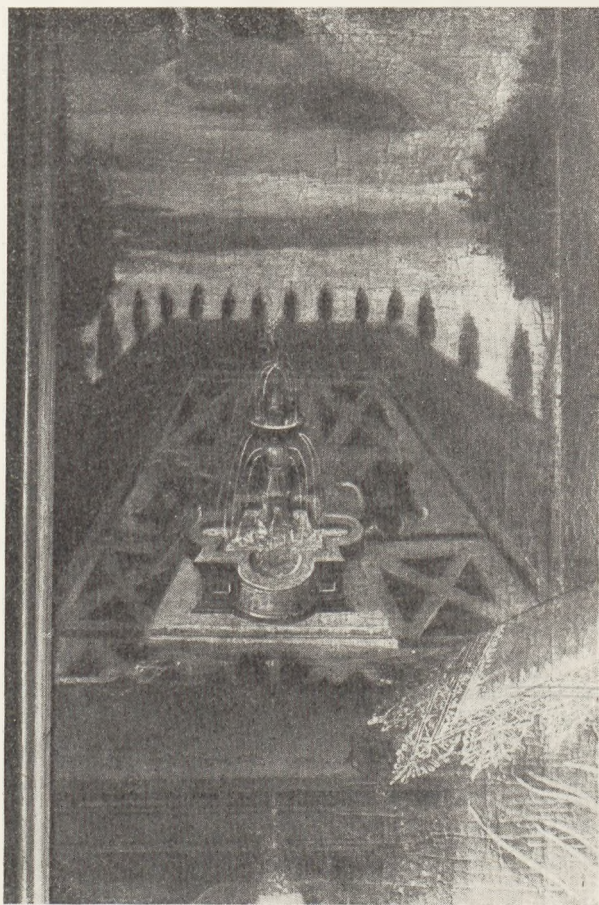
²⁷ Buczkowski K., jw.

²⁸ Niemcewicz J. U., jw., t. II.

²⁹ Morawski K. *Czasy Zygmunta na tle prądów Odrodzenia*, Warszawa 1922.

³⁰ Windakiewicz K., *Dzieje Wawelu*, Kraków 1925.

³¹ „Sytuacja Tęczyńskiego Zamku w 1809 r. f. Sta Konopka”, rkp. w zbiorach autora.



Ryc. 20. Ogród renesansowy, fragment obrazu w klasztorze Karmelitów w Lublinie. (Fot. E. Kozłowska).

głóści kilkuset metrów od zamku, powiązany z nim drogą przez groblę i mosty. Obszar ogrodu był niezbyt duży i składał się z dwóch nierównych części, mieszczących po 8 kwater. W części większej ogrodu, bardziej ozdobnie rozwiązanej, z czasem powstał dom letni z łaźnią oraz fontanna³².

Niezależność sytuacyjna i kompozycyjna ogrodów w stosunku do warownych rezydencji jest zjawiskiem powszechnym w ciągu XVII, a nawet XVIII wieku, choć jednocześnie powstają układy sprężone, jak Krzyżtopór, Podhorce, Biezuń, Przecław i inne.

Do rzadszych rozwiązań zaliczyć należy wprowadzenie ogrodu w obręb fortyfikacji, jako ich integralnej części kompozycji. Miało to m. in. miejsce w Zamościu, wzniesionym pod koniec XVI stulecia przez Bernarda Morando dla kanclerza Jana Zamoyskiego³³. Ogród zamkowy znajdujący się wewnątrz wałów miejskich zajmował dość obszerną przestrzeń na północ od dziedzińca i składał się z sześciu kwater, otoczonych budynkami oraz podwójną aleją drzew, biegnących wzdłuż kurtyn fortecznych.

Obszerne przestrzenie ogrodowe w obrębie obwarowań miejskich istniały w Gdańsku. Zajmowały one wschodnią część terenów miejskich, zwanych Langegärten (Długie Ogrody), pomiędzy wyspą Spichrzów a linią fortyfikacji. Jeden z bastionów nosił nawet nazwę Herrn-Garten. Stanowiły one zespół odrębnych ogrodów ozdobnych, warzywnych i sadów, należących do patrycjatu gdańskiego i spełniały niewątpliwie rolę dzisiejszych miejskich ogródków działkowych oraz terenu żywicielskiego na wypadek długotrwałego oblężenia. Podkreślić należy, że w ich obrębie, jako w najzdrowszym miejscu miasta, znajdowały się zabudowania szpitala św. Barbary³⁴.

ZWIERZYŃCE

Zakładanie zwierzyńców w pobliżu ogrodów posiadało starodawne tradycje, wiążące się z zamiłowaniem myśliwskimi średniowiecznego rycerstwa. W miarę kurczenia się rozległych puszczy, zwłaszcza w pobliżu większych ośrodków cywilizacyjnych, zarysowywała się potrzeba organizowania terenów, w których przebywała zwierzyna łowna, a dla myśliwych altany „dla letniey krotchwile“, jak określa Trzycieski³⁵. Pod Krakowem, niezależnie od pobliskiej Puszczy Niepołomickiej, już od czasów Kazimierza Wielkiego istniał zwierzyńiec, pod wzgórzem św. Bronisławy³⁶. Powszechnie znany był rozległy zwierzy-

niec książąt mazowieckich w Puszczy Osieckiej, mieszczący w sobie grubą zwierzynę. Był on otoczony nieprzebytymi zasiekami, a przez jego środek toczył się „strumyk przeźroczy, który podczas najsilniejszych mrozów nie krzepnie...“³⁷.

W ogrodach renesansowych zwierzyńce stanowiły zazwyczaj ich niezbędną część składową. Wspomina o nich Gostomski³⁸, wzmiankują również inwentarze i lustracje. W Bodzentynie „...za pałacem zwierzyńiec tyńem jest grodzony... szopa na daniele“³⁹. W Rembielicach pod Krzepicami istniał ogromny zwierzyńiec, założony pod koniec XVI w. przez marszałka

³² Wegner J., *Łowicz w latach „Potopu“*, Łowicz 1947.

³³ Herbst S. i Zachwatowicz J., *Twierdza Zamość*, jw.

³⁴ Kilarski J., *Gdańsk miasto nasze. Przewodnik po Gdańsku starym i nowym*, Kraków 1947.

³⁵ Trzycieski A., *Piotra Crescentina o sprawach*

pożytków wieskich abo rolnych dwoięnaście xiąg, Kraków 1540.

³⁶ Drège J., *Ogrody w Polsce*, Wielka Powszechna Encyklopedia Ilustrowana, Warszawa 1912.

³⁷ *Słownik Geograficzny...*, t. VII, 1886.

³⁸ Gostomski, jw.

³⁹ Por. przyp. 23.

wielkiego koronnego Mikołaja Wolskiego, który „...zamnożył w nim zwierza dostatek, osobliwie jeleni... zamnożył i zagroził sad drzewa rozmaitego, przywożąc ze Włoch, z Niemiec i z innych różnych miejsc... Są w tym zwierzyńcu stawy dwa w parkanie zawarte, są insze rzeki i źródła. Zamnożył też był i bobry... był ich dostatek niemały”⁴⁰.

Bezpośrednie wiązanie ogrodów renesansowych ze zwierzyńcami stanowiło podstawę do dalszego rozwoju myśli kompozycyjnej, wzbogacając ją o nowy element przestrzenny, posiadający przewagę naturalnych form zieleni. Motyw zwierzyńca stanie się z czasem podstawowym składnikiem ogrodu barokowego i „dziką promenadą” parków z końca XVIII stulecia.

TENDENCJE REALISTYCZNE

Podstawową cechą polskich założeń ogrodowych doby Odrodzenia było ściśle ich powiązanie z warunkami naturalnego środowiska: terenu, klimatu, materiału roślinnego i budowlanego. Drugą cechę stanowiło wprowadzenie konkretnej treści użytkowej do programu ogrodowego, ujętej w estetyczną formę przestrzenną, przy stosunkowo skromnym udziale elementów czysto dekoracyjnych. Dopiero w wieku XVII powstają założenia bogate, kosztowne, wznoszone niejednokrotnie ponad stan, a przez to tak odbijające od przeciętnych rozwiązań, stanowiących podstawowy trzon polskiej sztuki ogrodowej.

Ow realistyczny nurt przewija się zarówno w analizie układów planistycznych, jak i w kartach dawnych opisów i inwentarzy „ogrodów włoskich” na przestrzeni od XVI do XVIII stulecia. Królewska rezydencja w Łobzowie, urządzana przez włoskiego ogrodnika Lorentzo Bozetho dla Stefana Batorego w 1585 roku miała posiadać w ogrodzie trzy kwatery dla ziela, jak róż, rozmarynu, lawendy, cyprysu, szpi-kanardy, goździków i fiołków, a dwanaście kwater na drzewa owocowe i winorośl. Miano też ogrodnikowi wybudować dom, złożony z izby, sieni i komory⁴¹.

Letni dwór Zbaraskich pod Solcem, zwany Rajem, opisuje lustracja z 1652 roku: „...Pod górą tą, gdzie dwór Raj stoi, na dole przeciwko temuż budynkowi, pod południe jest ogród włoski wielki... Kwater

w tymże ogrodzie z różnymi ziołami i jarzynami 24; tyle drugie tegoż ogrodu zarasta trawą... figownia porządna i dostatnia, w niej drzew figowych 39... innego drzewa różnego (jabłonie, grusze, śliwy, wiśnie, brzoskwinie i morele) jest około 300 sztuk. Tamże jest dom ogrodniczy przy winiarni pod górą, tamże dwa ogrody warzywne przy włoskim ogrodzie”⁴².

Realia te były w XVI wieku podstawą oceny założeń ogrodowych, jak to wynika z opisu Balic, sporządzonego w 1598 roku przed Mucantego: „Pałac w tych dobrach piękny i obszerny, drewniany jednak, ogród rozkoszny, pełen owoców, nawet takich, które w tym kraju są rzadkie, jak to winogron, fig, brzoskwiń i moreli”⁴³. W wielu ogrodach na altanach i chłodnikach hodowano nie tylko winorośl lub powoje, ale i użytkowy chmiel a nawet fasolę. Sadzawki służyły przede wszystkim do hodowli ryb; ich wtórne znaczenie stanowiły względy estetyczne. Nawet szpalery i aleje lipowe, będące zasadniczo miejscem przechadzek i wypoczynku, wiązano z pasiekami. Podkreślić należy, iż dzięki temu renesansowy układ ogrodu kwaterowego utrzymywał się w Polsce bardzo długo, współistniejąc z późniejszymi barokowymi a nawet romantycznymi założeniami. W tych ostatnich wchodzi w ich skład jako aneks warzywnika i sadu, wracając jakby do punktu, z którego w swoim czasie wyszedł: do ogrodu użytkowego.

⁴⁰ Archiwum Gł. Akt Dawnych. Lustr. 23, k. 34—35. Lustracja Star. Woj. Krak. 1636 (wypisy E. Łopacińskiego, jw.).

⁴¹ Drège J., jw.

⁴² Archiwum Gł. Akt Dawnych, Lustr. nr 32, s. 46. Lustracja Star. Sandomierskiego 1652, (wypisy E. Łopacińskiego, jw.).

⁴³ Niemcewicz J. U., jw., t. II.

JERZY A. MIŁOBĘDZKI

ZE STUDIÓW NAD URBANISTYKĄ ZAMOŚCIA

I

1. *Uwagi wstępne.* „Niech mi malowanie rosmienia placzu na miasteczko posle Bernardo...” — znane od dawna słowa listu Zamoyskiego¹ rozwiązały autorstwo kompozycji przestrzennej Zamościa. Na jesieni r. 1579 tworzy Morando pierwszą w Polsce nowożytną koncepcję urbanistyczną. Podstawowym zagadnieniem renesansowego Zamościa jest odtworzenie rozplanowania miasta przy lokacji, takiego — jakie istniało na „malowaniu” i takiego — jakie rozmierzone w terenie, układu idealnego, teoretycznego i — zrealizowanego, nagiętego do potrzeb. Dalej — znalezienie reguł kompozycji i modułu, według którego rozmierzano place i sieć komunikacyjną, bloki z działkami, obwarowania i inne elementy miasta.

Problemy te odnośnie obwarowań i rezydencji zostały rozwiązane przez Herbstą i Zachwatowicza². Zrekonstruowali oni też i samo miasto z jego symetrycznym układem kompozycyjnym względem prostopadłych osi, wydobyli dwa mniejsze rynki sprzężone z wielkim, ustalali bieg ulic i kształty bloków. Pierwotne założenie Moranda obecnie jedynie w środku miasta wychodzi z całą wyrazistością; bloki dalsze przeszły od w. XVI większe przeobrażenia, wynikił ze zmiany przeznaczenia i częstokroć nowych podziałów własnościowych. Dlatego też mimo bardzo starannej analizy kartografii i ikonografii nie mieli autorzy możliwości rozwiązania pierwotnego układu niektórych bloków, jak również ich podziałów narzuconych

przez lokację — zresztą były to zagadnienia marginalne: zakres pracy obejmował przede wszystkim historię obwarowań miasta.

Odnalezienie przez Horodyskiego najstarszej lustracji Zamościa, przeprowadzonej w r. 1591 rzuciło nowe światło na pierwotne rozplanowanie miasta³. W komentarzu do jej publikacji udało się Horodyskiemu wyciągnąć szereg wniosków. Dotyczyły one również dawnego układu sieci komunikacyjnej miasta i bloków. Przy interpretowaniu przestrzennym lustracji posługiwał się Horodyski perspektywicznym planem Zamościa z pocz. w. XVII, umieszczonym w dziele Brauna⁴. Na plan ten nanosił nazwy placów i ulic, których identyfikacja udało mu się tylko częściowo. Był to niedostateczny podkład pod rozwiązanie pierwotnego układu bloków i działek.

Niniejsze studium jest próbą przeanalizowania planu miasta i ustalenia jego układu w momencie powstania i pierwszego ćwierćwiecza istnienia. Ten zakres nie wyczerpuje całości badań urbanistycznych; powinny one objąć ponadto równorzędne studia ogólnohistoryczne nad społeczno-gospodarczą strukturą organizmu miejskiego, demografią itd. Powyższe problemy nie są jednak przedmiotem tej pracy; ogranicza się ona do omówienia przestrzennych elementów miasta. Wobec wyczerpującego opracowania dziejów twierdzy i obwarowań, studium zajmuje się Zamościem w ramach terytorialnych starego miasta. Punktem wyjściowym jest współczesny plan śródmieścia z naniesioną zabudową i podziałami własnościowymi.

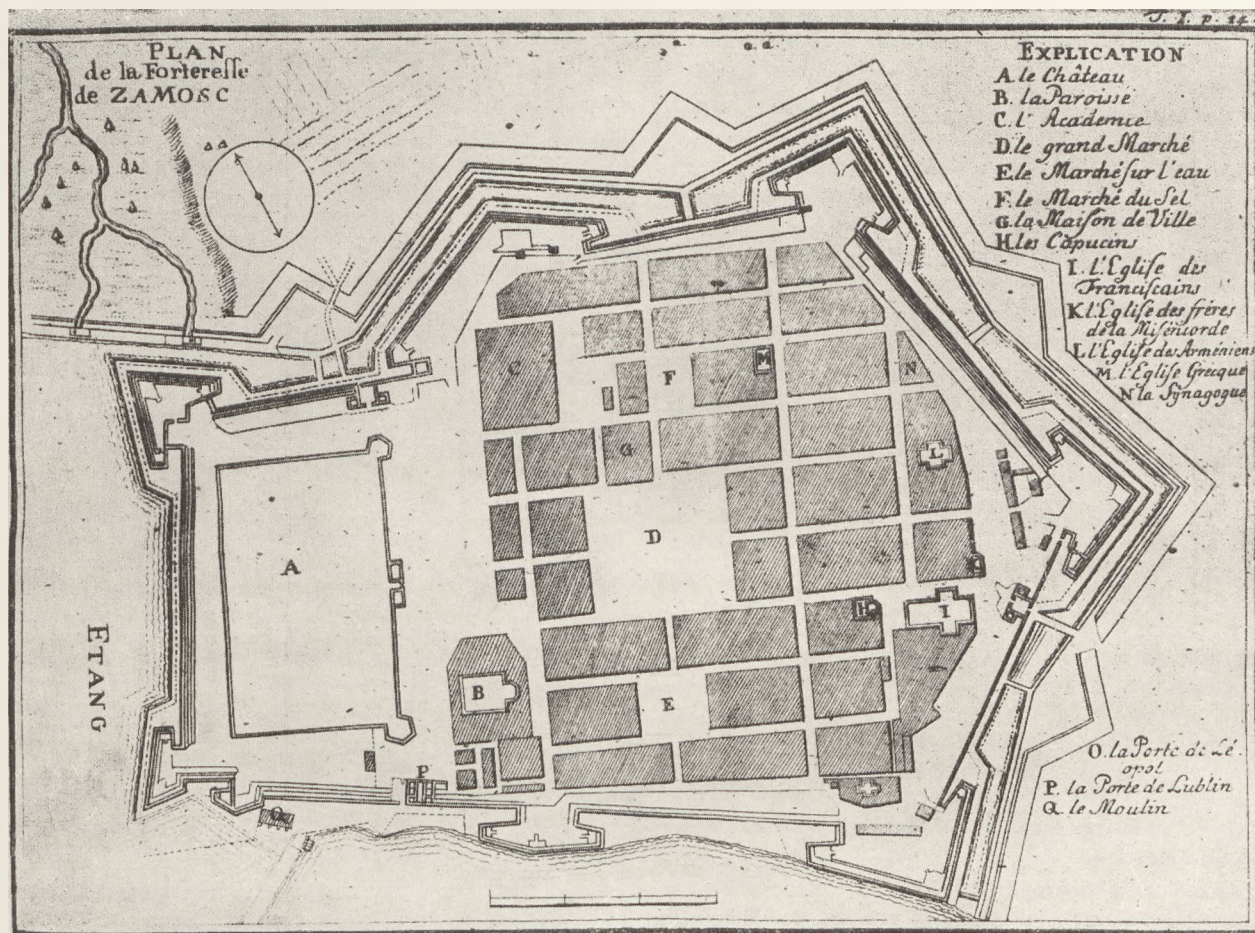
¹ Jan Zamoyski do Macieja Topornickiego, podstarościego zamechskiego, Wilno, 3.X.1579, *Archiwum Jana Zamoyskiego kanclerza i hetmana wielkiego koronnego* T. I, 1904, s. 367.

² Herbst S. i Zachwatowicz J., *Twierdza Zamość*, Warszawa 1936; praca ta — rozwijająca poglądy O. Sosnowskiego, który analizował plan Zamościa w serii układów sprzężonych, *O planach osiedli sprzężonych w Polsce*, Biuletyn H. S. i K. IV (1935), s. 7 — pierwsza ustaliła stanowisko Zamościa wśród nowożytnych miast europejskich; na wynikach pracy Herbstą i Zachwatowicza oparły się opracowania póź-

niejsze: Dutkiewicz J., *Miasto arkad odrodzenia*, Arkady R. IV (1938), s. 465—474; Lavedan P., *Histoire de l'urbanisme Renaissance et temps modernes*, Paris 1941, s. 89—90; Herbst S., na kartach podręcznika *Sztuka polska czasów nowożytnych*, Część I, Warszawa 1952, s. 94—95. 162; tenże, *Zamość*, rkp. (1953); jak również popularna monografia — Lewicka M., *Bernardo Morando*, Warszawa 1952.

³ Horodyski B., *Najstarsza lustracja Zamościa*, Teka Zamojska R. I (V) (1938), s. 197—212.

⁴ Braun G., *Civitates orbis terrarum...* VI. *Theatrii praecipuarum totius mundi...*, Colonia 1618, ryc. 52.



Ryc. 1. Plan Zamościa z przed r. 1694, rycina w dziele de Jonsac'a.

ściowymi⁶. Na tej kanwie stosując metodę retrogre-sywną starano się usunąć wszystkie późniejsze zmia-ny i zrekonstruować układ szesnastowieczny. Bezpo-średnich danych do odtworzenia morandowskiego roz-planowania dostarczyła wyżej wspomniana najstar-sza lustracja Zamościa. Zawarty w niej bogaty mate-riał wysuwa rok jej przeprowadzenia — 1591, jako da-tę do przyjęcia przy graficznej rekonstrukcji.

2. Lustracja z r. 1591. Identyfikacja ulic. Przy-stępując do wykorzystania lustracji należało najpierw ustalić, według jakiego systemu została przeprowadzo-na. Zadanie było ułatwione dzięki orientacji ciągów ulicznych w stosunku do stron świata oraz ważniej-szych punktów Zamościa: zamku, rynków, „brony“ (w tym wypadku bramy Lwowskiej) i młyna (na grobli koło drogi do Szczepieszyna).

⁵ Zamość. Plan miasta w skali 1:1000. Z wry-sowaniem narysu i pozostałości fortifikacji XVI — XIX w. opr. Jan Zachwatowicz 1935, rkp. Kalka — tusz (zbiory Zakł. Architekt. Pol. Politechn. Warsz.).

Pozwoliło to już Horodyskiemu na dostrzeżenie, że lustrację zaczęto od bloków północnych, przecho-dząc kolejno ku południowym⁶. Bliższe wnikięcie w tekst lustracji umożliwiło stwierdzenie, że przegląd działek w północnych pierzejach odbywał się w kie-runku z zachodu na wschód, w południowych — od-wrotnie. Pomogło to do ustalenia zasadniczego kie-runku i kolejności przeprowadzenia spisu. Rozpoczę-to go od bloków północnych. Począwszy od Rynku Solnego, po wymienieniu jego północnych i wschod-nich pierzei, lustracja postępuje ku południowi, ale obejmuje tylko część miasta położoną na wschód od poprzecznej osi jego układu. Dochodzi tak do bloków sytuowanych na południowym krańcu i zwraca ku północy w zachodniej części miasta. Z ciągu tego wy-lamują się umieszczone na końcu spisu Rynki Wiel-ki i Wodny: pierzeje ich podane są zgodnie z biegni-em zegaru, począwszy od wschodu.

Poznanie kolejności przeprowadzenia lustracji umożliwiło identyfikację szesnastowiecznych ulic Za-

⁶ Horodyski jw., s. 209; jak się niżej okaże, kolej-ność tę przyjęto rzeczywiście, ale tylko dla części miasta.



Ryc. 2. Schemat sieci komunikacyjnej Zamościa z XVI-wiecznymi nazwami ulic i placów.

mościa (por. aneks 1). Nomenklatura nadana została w określonym porządku zgodnym z sytuacją geograficzną w stosunku do Zamościa miejsc i miejscowości, od których ulice te wzięły nazwę; tak np. w zachodniej części miasta: Młyńska, Szczebrzeska, Turobińska, Grodzka i Lubelska, wymieniane od południa ku północy, odpowiadają po kolei młynowi (za bramą Szczebrzeską), Szczebrzeszynowi, Turobinowi, zamkowi zamojskiemu i Lublinowi — punktom położonym kolejno coraz bardziej na północ. Fakt ten sprawdza dostatecznie prawdziwość identyfikacji ulic.

Uzyskanie powyższych danych umożliwiło przystąpienie do właściwej rekonstrukcji.

II

3. *Sieć uliczna i kształty bloków.* Odtworzona sieć uliczna Zamościa wykazuje zmiany w stosunku do współczesnej. Dawniej była daleko bardziej regularna. Składała się na nią osiem równoległych ulic biegnących zgodnie z kierunkiem wschód-zachód, przeciętych w równych odstępach czterema przecznicami. Ulica przechodząca przez środek Rynku Wielkiego⁷ stanowiła oś wzdłużną miasta. Druga przecznica od zachodu, będąc osią poprzeczną, łączyła trzy symetrycznie sytuowane rynki. Rynki dzieliły poszczególne ulice (z wyjątkiem Szewskiej) na dwa

odcinki, każdy o innej nazwie. Większość ulic kończyła się wówczas od wschodu na przecznicy (IV), poza którą teren nie był jeszcze rozparcelowany.

Odtworzenie sieci komunikacyjnej rozwiązało automatycznie granice pierwotnych bloków, zawartych między placami i ulicami. Bloki typowe, w kształcie wydłużonych prostokątów, ustawione były dłuższymi bokami zgodnie z kierunkiem wschód-zachód. Wyjątek stanowiły bloki wschodnich i zachodnich pierzei rynków: w Wielkim — mniejsze o 1/2, w Solnym i Wodnym — o 1/4.

Pełna rekonstrukcja wymagała wyjaśnienia w dwóch punktach. Pierwszy — to niewiadoma głębokość skrajnych północnych i południowych bloków. Z braku innych danych głębokość tę trzeba było ustalić w przybliżeniu, opierając się o znaną linię obwarowań; w następnym stadium pracy została ona sprawdzona przez badania metrologiczne. W północno-wschodniej części miasta wymagała ustalenia również i długość bloków.

Problem drugi — to blok wchodzący w skład zachodniej pierzei Rynku Solnego. Nie istniał jeszcze w momencie przeprowadzenia lustracji; musiał być projektowany, skoro wymieniono osobną nazwę ulicy

⁷ W dalszym ciągu pracy nazwy placów i ulic przyjęto wg lustracji z r. 1591.

(Chełmska) biegnącej przed zachodnią partią bloku, którego działki w partii wschodniej uchodzą za przy-runkowe⁸. Gdyby zachodniej pierzei rynku miało nigdy nie być, a plac sam w pierwotnym założeniu sięgał do przecznicy (I), to blok byłby uważany w całości za jego północną pierzeję. Wydaje się, że projekt pozostał niezrealizowany i symetryczna do wschodniej zachodnia pierzeja Rynku Solnego nie istniała nigdy. Na rycinie w dziele Brauna z pocz. w. XVII plac rozciąga się do Akademii, podobne wrażenie odnosi się z niezbyt czytelny planu perspektywicznego Zamościa z ok. poł. w. XVII na tzw. obrazie „bukowińskim”⁹. Plan z przed r. 1674, w dziele de Jonsac’a¹⁰ pokazuje Rynek Solny już z nieregularną zabudową części zachodniej, która utrzymała się ze zmianami do ostatnich czasów.

Z tego zespołu nie dochowały się ulice Szewska i Chełmska, obecnie częściowo zniszczone lub zniekształcone. W w. XVII uległy skróceniu od wschodu ulice Tyszowiecka i Rachańska, wchłonięte przez kompleks klasztoru Franciszkanów; obecny ich bieg częściowo zmieniony przez XIX-wieczną regulację, nie pokrywa się zapewne ściśle z pierwotnym¹¹. Nie istniała też uliczka między ratuszem a północno-zachodnim blokiem Rynku Wielkiego (obecna Ratuszowa); powstała ona w związku z przekształceniami tego bloku, o czym będzie mowa niżej.

Dawne bloki nie zachowały tak dobrze swych kształtów, jak wydzielająca je sieć komunikacyjna. Stopień ich zachowania jest rozmaity w różnych częściach miasta: stosunkowo dobry w strefie obejmującej bloki przy Rynku Wielkim i ulicach Ormiańskiej, Lwowskiej i Bełskiej, daleko gorszy — na północ i na południe od niej.

W strefie śródmiejskiej pewne drobne zmiany zaszyły jedynie w północnej pierzei Rynku Wielkiego, przy ratuszu, i we wschodnich partiach skrajnych przyulicznych bloków strefy. Poza śródmieściem zniekształceniu i częściowemu zabudowaniu uległy mniejsze rynki; bloki zmieniały przeznaczenie, bywały dzielone, powiększane, zmniejszane; większość z nich nosi ślady późniejszych regulacji. W części południowej miasta żaden blok nie pozostał niezmieniony. Jedynie bieg ulic, podziały własnościowe, czy granice zabudowy pozwalają tu na wydobycie pierwotnego układu.

⁸ Horodyski, jw., s. 204.

⁹ Obraz w kościele filialnym w Bukowinie, pow. biłgorajski, pochodzący z kościoła Franciszkanów w Zamościu, odkryty przez mgra inż. arch. A. Klimka.

¹⁰ de Jonsac, *Histoire de Stanislas Jablonowski*, T. I (1774), po s. 24; na plan nie naniesiony jeszcze klasztor Reformatorów zbudowany w r. 1677 (Pieszkowski M., *Przewodnik po Zamościu i okolicy*, Zamość 1934, s. 57).

¹¹ W 1. ćw. w. XIX omawiane odcinki ulic, jak to wynika z ówczesnych planów miasta, nie były jeszcze wydzielone z posiadłości klasztornych.

¹² Por. na obrazie „bukowińskim” drewniane podcienia Rynku Wodnego. Charakterystyczne jest obecnie wysunięcie w Rynek Wodny licowej ściany XVII-wiecznego klasztoru Bernardynek, która zajęła miejsce słupów podcienia: druga półpierzewa trzyma się ściśle linii regulacyjnej.

W części północnej zachował swe pierwotne kształty tylko blok we wschodniej pierzei Rynku Solnego. Poza nim można stosunkowo łatwo wyodrębnić bloki między ulicami Horodelską i Hrubieszowską, oraz przy-runkowe partie bloków na północ od Rynku Solnego.

4. *Podcienia*. Podcienia występują obecnie we wszystkich pierzejach Rynku Wielkiego i niektórych Solnego, oraz po północnej stronie ul. Ormiańskiej. Z symetrii układu miasta, szerokości ulic i wymiarów bloków wynika, że pierwotnie przewidywano je ponadto przed frontem domów obu rynków mniejszych¹² i w południowej pierzei ul. Bełskiej (odpowiadającej kompozycyjnie północnej — ul. Ormiańskiej). Nie wydaje się natomiast, by miały występować w ulicach biegnących w przedłużeniu pierzei rynków mniejszych; ulice te są zbyt wąskie, a ponadto podcienia nie leżały chyba w charakterze ich pierwotnej skromniejszej zabudowy.

Istnieje problem, czy grunt pod podcieniami stanowił pierwotnie jedną całość własnościową z działką, czy też należał do ulicy? Wydaje się, że zachodził tu wypadek drugi: linią regulacyjną była wgłębna ściana domów podcieniowych. Jest na to szereg przesłanek, jak np. dwie różne przed jednym blokiem szerokości ulicy bądź rynku — zależnie od istnienia podcieni; czy brak pierwotnego ich podpiwniczenia.

5. *Podziały bloków*. W podobnym stopniu jak bloki zachowały się ich pierwotne podziały. W strefie śródmiejskiej — w blokach Rynku Wielkiego i przy ulicach wybiegających z niego ku wschodowi — dawne granice działek istnieją na ogół do chwili obecnej, w blokach pozostałych uległy wraz z nimi znacznym zmianom.

Mimo to są one tam częściowo uchwytnie, tkwią we współczesnych granicach zabudowy. Oprócz większych przekształceń bloku zachodziły również drobniejsze przesunięcia w podziałach wewnętrznych przy zachowaniu zasadniczego systemu układu i ilości działek. Przesunięcia te, związane z narastającą przez parę wieków zabudową, mniejsze były w blokach posiadających od dawna kamienne mury, większe — tam, gdzie długi czas istniały domy drewniane¹³. Ko-

¹³ W blokach o zabudowie murowanej trzeba sprawdzić, czy sąsiadujące ze sobą domy posiadały na granicy działki własne ściany, czy też jedną — wspólną. W tym drugim wypadku ściana, która powstała wcześniej (domu starszego), budowana była zapewne nie na linii granicznej, lecz przy niej, w następstwie czego dom późniejszy był automatycznie szerszy: przy wszelkich rewizjach granic własnościowych mogły być zawsze tendencje do przesunięcia ich na środek ściany.

Domy drewniane stojące w zabudowie zwartej oddzielone są z zasady miedzuchami o szerokości do 1,20 m. Częste na ogół w miastach pożary i następujące po nich odbudowy upłynniały granice między działkami, które wydzielone miedzuchami mogły za każdym razem ulec przesunięciu o ich szerokość. Jak znaczne mogły zajść przekształcenia w ciągu wieków, świadczą w Zamościu krzywe i nieregularne granice wewnątrz bloku między ulicami Horodelską i Hrubieszowską, który zachował jedynie zasadę podziału.

rekta tych przesunięć wymagała osobnych, bardzo wnikliwych studiów nad zabudową Zamościa i dlatego nie została przeprowadzona. Tylko w wypadku rażących zniekształceń granice były przy rekonstrukcji prostowane i ewentualnie przesuwane na wzór innych, bardziej regularnych bloków, posiadających w okresie lustracji identyczny układ i ilość działek

Klasyfikując bloki według ich kształtów i podziałów można wyodrębnić trzy grupy:

- bloki o jednym rzędzie na ogół wąskich działek (a)
- bloki o dwóch równoległych rzędach działek na ogół płytszych i szerszych (b)
- bloki o trzech rzędach działek — jednym dość wąskich, za którym prostopadłe dwa równoległe rzędy płytszych i szerszych (c)

a) Grupa pierwsza obejmuje przede wszystkim bloki prostokątne o długości prawie równej dwóm głębokościom (stanowiące w mieście blisko połowę). Występują one pasami, w skład których wchodzi południowe i północne bloki przyrynkowe i ich przedłużenia w kierunku zachodnim, oraz bloki w północnej pierzei ul. Szewskiej.

Największą głębokość posiadają bloki Rynku Wielkiego i ich przedłużenia. W blokach przyrynkowych zdecydowanie wyodrębniają się szersze działki w samym rynku od sąsiadujących z nimi wąskich działek przyulicznych. Istnieje jeszcze jedno zróżnicowanie: w północno-wschodniej pierzei jest pięć działek, w południowych, płytszych — po cztery; przyuliczne części bloków mają wszystkie po cztery.

W pierzei północno-zachodniej ustawiony jest ratusz. W r. 1591 w pierzei tej, podobnie jak i we wschodniej, było pięć działek i wśród nich osobno dwie działki związane z ratuszem, którego budowę na jednej z nich rozpoczęto¹⁴. Na planie rynku zamojskiego z r. 1603¹⁵ występują tu już tylko cztery działki: jedną zajmuje ratusz, trzy pozostałe — domy mieszczańskie. W chwili obecnej znajduje się tam oprócz ratusza i wydzielającej go uliczki tylko jedna działka. W działce tej można się łatwo dopatrzeć pierwotnych dwóch

— połączonych. Zachodzi pytanie, co się stało z działką trzecią? Miejsca uliczki nie mogła zajmować, bo jest za wąska. Rozwiązanie tego problemu tkwi w działce ratuszowej. Wiadomo, że ratusz był dawniej otoczony podcieniami¹⁶. Zakładając, że działki nie obejmowały podcieni, można na razie powierzchnię ich przy ratuszu odrzucić. Okazuje się wówczas, że: — szerokość działki ratuszowej bez podcieni równa jest szerokości dwóch naprzeciwległych położonych działek pierzei południowej, i — szerokość przecznicy między Rynkiem Wielkim a Sołnym powiększona o podcień ratusza odpowiada szerokości przeciwległej przecznicy biegnącej ku Rynkowi Wodnemu.

Można zatem i zachodnią, niegdyś podcieniową część ratusza uważać za nienależącą pierwotnie do niego; zajmuje ona wraz z uliczką miejsce nieistniejącej działki. Obecność działki tej jeszcze na pocz. w. XVII dowodzi, że przestrzenna koncepcja ratusza, otoczonego z trzech stron podcieniami, i jego dzisiejszych elewacji musiała powstać później¹⁷. Przy przebudowie skasowano działkę i przebito uliczkę, konieczną wobec założenia podcieni z boku budynku.

Reszta bloków była płytsza. Posiadały one po dziewięć działek. Wyjątek stanowiły dwa bloki na krańcach miasta. Północno-wschodni miał o jedną działkę więcej. Natomiast w bloku południowo-wschodnim brakowało jednej działki i był on zapewne krótszy.

Oprócz bloków prostokątnych istniały również ich połówki, zbliżone do kwadratu, dwie we wschodniej i dwie w zachodniej pierzei Rynku Wielkiego; posiadały po cztery działki. Trzeba tu również wspomnieć o niepełnym bloku z dwoma działkami w zachodnim przedłużeniu północnych bloków Rynku Wielkiego.

b) Do grupy drugiej należą cztery prostokątne bloki, położone za wschodnimi blokami rynków, od których oddzielone są przecznicą (III). Posiadały one wszystkie dwa równoległe rzędy po siedem działek, sytuowane frontem do ulic wybiegających z rynków w kierunku wschodnim. Pary działek na zachodnich krańcach tych bloków były szersze od pozostałych¹⁸.

dło to zwrócił mi łaskawie uwagę mgr inż. arch. Adam Klimek). Dutkiewicz (jw., s. 469) wysuwa jako architekta siedemnastowiecznej przebudowy Jana Jaroszewicza. Formy attyki, jakie przekazuje pomiar z r. 1822 są zbliżone do pewnych elementów szczytu budującego się wówczas kościoła Franciszkanów, na co zwrócił mi uwagę doc. dr St. Herbst. Umieszczona na chorągiewce wieży data 1651 związana jest zapewne z zakończeniem przebudowy (widoczna na pomiarze Malleskiego z r. 1822 w zbiorach Zakładu Architektury Polskiej P. W.).

¹⁸ Było to związane, jak się niżej okaże, z systemem wytyczania w nawiązaniu do miary prętowej. Dwie z tych najlepszych narożnych i największych działek bloku były — rzecz charakterystyczna — w posiadaniu szlachty: „Józefa Goszczyńskiego“ i „Świejkowskiego“.

¹⁴ 1591.

4. Plac ku ratusowi.

5. Ratusz zaczęty murować“ (Horodyski, jw., s. 207).

¹⁵ Reprodukowanym przez Sz. Zajczyka, *Muratorzy zamojscy 1583—1609*, Biuletyn H. S. i K. VII (1939), s. 201.

¹⁶ Por. rekonstrukcję A. Klimka reprodukowaną przez M. Lewicką, jw., s. 12.

¹⁷ Na rycinie w dziele Brauna ratusz wydzielą z reszty pierzei tylko wąski miedzuch; ponadto wieża nie jest wbudowana w elewację, jak obecnie, tylko dostawiona do niej. Swoją obecną wygląd zawdzięcza ratusz zamojski zapewne generalnej przebudowie zaczętej w r. 1640, przez budowniczego Wolffa (Potocki L. M., *Zamość i jego instytucje pod względem religijnym, oświatowym i dziejów krajowych przez...*, Kraków 1862, rkp. w Muzeum Miejskim w Zamościu; na źród-

Z grupą tą trzeba również łączyć dzielony podobnie niepełny blok za zachodnim blokiem Rynku Wielkiego, posiadający tylko po dwie działki w rzędzie.

c) Bloki grupy trzeciej przylegające od wschodu i zachodu do mniejszych rynków były pochodną bloków grupy poprzednich: rząd czterech dłuższych działek przyrynkowych nawiązywał tu do grupy pierwszej, prostopadłe rzędy z tyłu — do drugiej. Rząd przyrynkowy mógł być oddzielony od pozostałych dzieduchem, lub uliczką¹⁹.

Dwa rzędy tylne w blokach Rynku Wodnego miały według lustracji po trzy działki. W tyle wschodniego bloku Rynku Solnego istniał w r. 1591 rząd trzech działek usytuowanych frontem do ulicy Hrubieszowskiej. Mogły one przechodzić przez całą głębokość bloku aż do ulicy Horodelskiej, ale wówczas wymienionoby, jako położoną przy tejże ulicy posiadłość w głębi jednej z działek, co nie miało miejsca. Działki te musiały zatem dochodzić do połowy głębokości bloku, a za nimi znajdował się plac o innym przeznaczeniu, na którym już na początku w. XVII stała bóżnica (patrz niżej).

6. *Granice miasta.* Cały ten układ placów, ulic i bloków cechowała wielka regularność, zwartość i symetria. Zamykały go od północy i południa obwarowania, od wschodu i zachodu przecznice (I) i (IV). Prostokąt ten zajmowało właściwe miasto. W jego granicach zawierały się bloki z działkami budowlanymi przydzielonymi osadnikom, na których stanął również jedyny budynek użyteczności publicznej — ratusz.

Poza wspomnianym prostokątem w miarę rozwoju miasta powstawały bloki i budynki o innym na ogół przeznaczeniu: od wschodu cmentarz z cerkwią ormiańską, dwór podstarościego zamechskiego Macieja Topornickiego, zawiadującego wszystkimi robotami w Zamościu — prawdopodobnie zamykający ulicę Lwowską²⁰, dalej wybudowane później tzw. „Giełda“ i cerkiew grecka, od zachodu w części południowej fara (późniejsza kolegiata), oraz między ulicami Turobińską, Grodzką i Lubelską trzy małe bloki z działkami mieszczańskimi, odbiegające od pozostałych swą wielkością i niezbyt regularną w stosunku do całości założenia sytuacją. Czy projektowano je od razu w takim kształcie, czy zostały przy rozmierzaniu okrojone kosztem placu przed zamkiem, czy też one plac ten, pierwotnie większy, zmniejszyły — trudno obecnie ustalić. Jeżeli istniały tu więk-

sze bloki, nawiązujące swymi wymiarami do cmentarza fary, należałoby prostokąt właściwego miasta powiększyć o ich powierzchnię.

III

7. *Moduł rozplanowania miasta.* Dzisiejszy regularny układ Rynku Wielkiego i otaczających go bloków wysuwa tę część Zamościa jako pole pierwszych poszukiwań modułu rozmierzenia całego planu. Przeprowadzona tam analiza przebiegu granic ulic i bloków, oraz ich podziałów pozwala na wyodrębnienie siatki będącej kanwą rozplanowania. Siatka ta, nawiązująca do wzdłużnej i poprzecznej osi miasta, dzieli je na szereg kwadratów o bokach równych przeciętnie 45,467 m²¹.

Wyjaśnienia tej wielkości trzeba poszukiwać wśród ówczesnych miar długości. Długość ok. 45 m mógł posiadać jedynie sznur²². Sznur dzielił się — jak wiadomo — na 10 prętów. Podział boku kwadratu siatki na 10 części, przeprowadzony na planie Zamościa, wykazuje, że wielkość i wielokrotność otrzymanych części — prętów spotykają się stale w szerokościach ulic, wymiarach placów, bloków i działek. Pręt równy ok. 4,5467 m jest więc podstawową jednostką rozplanowania Zamościa²³; przy wytyczaniu siatki większej użyto jego dziesięciokrotnej długości — sznura.

Żeby wyjaśnić, dlaczego w wartości sznura, która podana została w przybliżeniu, istnieją wahania i siatka nie jest idealnie prawidłowa, trzeba sobie wyobrazić proces rozmierzania miasta. Posługiwano się przy tym miarą — sznurem lub prętem — którą odkładano kolejno tyle razy, ile mieściła się w wytyczanej długości. W ten sposób wszelkie drobne błędy odległości czy kierunku mnożyły się za każdym odłożeniem miary, dając w sumie znaczniejsze odkształcenia. Poza tym teren, na którym powstała Zamość, nie był płaski, zwłaszcza w południowej części, i w w. XVI bardziej niż obecnie opadał ku rozlewiskom Łabuńki²⁴. Wytyczanie biegu przeto po pochyłości terenu i odkładane na zboczu długości musiały w planie ulegać skróceniu. Tym się tłumaczy, że w południowej części Zamościa siatka lekko się kurczy ku południowi, a ogólnie — na terenie całego miasta — mniejsze odstępstwa od długości sznura spotykają się w wymiarach branych zgodnie z kierunkiem wschód-zachód, mniej więcej równoległym do przypuszczalnego biegu pierwotnych warstw, niż prostopadłe do nich.

Kwadraty wyodrębnione przez siatkę sznurową stanowią tzw. sznury kwadratowe — dawną jednost-

¹⁹ Można się dopatrywać jej śladów w obecnym biegu murów i granicach zabudowy bloku.

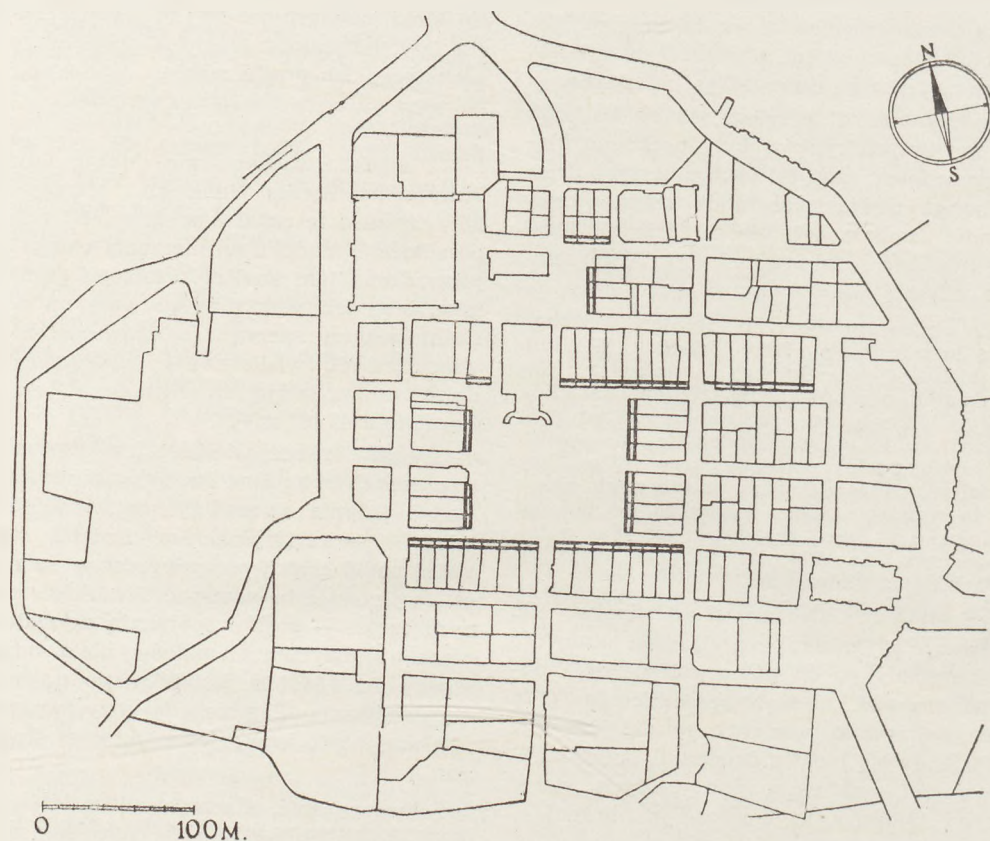
²⁰ „Przeciw tej ulicy Dworzec p. Topornickiego, podle cmentarza ormiańskiego...” (Horodyski, jw., s. 205). Na planie w dziele de Jonsac'a zaznaczono w tym miejscu zespół budynków mogący nawiązywać do zabudowań Topornickiego.

²¹ Wielkość ta jest średnią otrzymaną z 30 odcinków branych w różnych punktach miasta (min. 44,9 m, max. 46,1 m); do wielkości średniej zbliżona jest większość innych wymiarów.

²² Stamm E., *Staropolskie miary. Część I. Miary długości i powierzchni*, Warszawa 1938, s. 31.

²³ Pręt składał się z 7 1/2 łokci. Przy przecię równym 4,5467 m łokieć wynosi 60,6 cm. Wielkość ta nie odpowiada ściśle żadnemu z łokci znanych w Polsce w końcu w. XVI, jest natomiast równa starodawnemu łokciowi krakowskiemu, który wyszedł z użycia w 2. poł. w. XIV (Stamm, jw., s. 15-28).

²⁴ Herbst i Zachwatowicz, jw., s. 12.



Ryc. 3. Współczesny plan Zamościa — stan z r. 1935; skala 1:5000.

kę miar powierzchni równą $1/3$ morga²⁵. Można stąd obliczyć powierzchnię właściwego miasta w stosunku do ówczesnych miar. Średni wymiar poprzeczny (8,8 sznura) pomnożony przez długość (6 sznurów, wzgl. 8 sznurów przy włączeniu w siatkę cmentarza kolegiaty i bloków na północ od niego) daje 52,8 i 70,4 sznura², czyli 17,6 bądź 24,6 morgi. Nie wchodząc w dokładniejsze obliczenia można dalej ustalić w przybliżeniu obszar całego Zamościa w obrębie obwarowań na ok. 50 morgów.

Najprecyzyjniej zostały rozmierzone główne osie miasta, a że zniekształcenia siatki występują w miarę oddalania się od nich, przypuszczać należy, że od wytyczenia tych osi rozpoczęto raelizację projektu Moranda.

8. *Wielka i mała siatka planu.* Rozpatrując nakładanie się siatki sznurowej na plan miasta można wyodrębnić trzy równoległe strefy, długości 6 sznurów każda: śródmiejską, północną i południową. Różnią się

one od siebie nieznacznymi przesunięciami linii wzdłużnych siatki²⁶; linie poprzeczne przechodzą prawidłowo przez wszystkie strefy.

Strefa śródmiejska, szerokości 4 sznurów, obejmuje Rynek Wielki i ulice wybiegające z niego ku wschodowi i zachodowi, wraz z przyległymi blokami. Układ elementów jest tu najściślej związany z siatką i symetryczny do obu prostokątnych osi miasta.

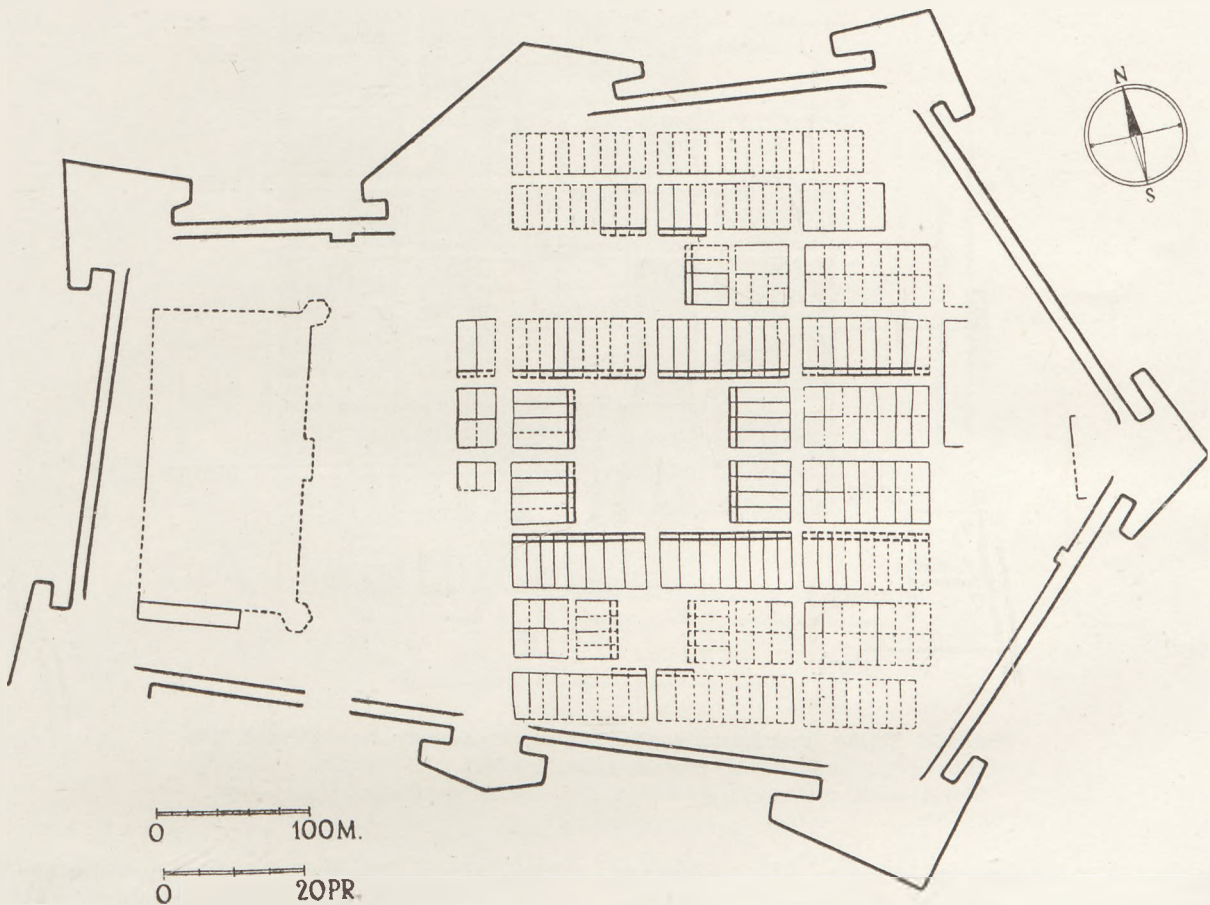
W strefie północnej, szerokości $2\frac{1}{2}$ sznura, siatka uległa przesunięciu w kierunku północnym o szerokość ulicy (Hrubieszowskiej) równą 2 prętom. W okolicach Rynku Solnego układ jest prawidłowy, natomiast na północnym krańcu strefy granice bloków z ulicą Szewską nie są związane z miarą sznurową, lecz z podziałem jej na pręty.

W strefie południowej średnia szerokość wynosiła 2 sznury. Zaraz za strefą rozpoczynały się niskie tereny zalewowe, których brzeg, później obwarowany, biegł ukośnie do wzdłużnej osi miasta. Narzuciło to przy rozmierzaniu tej części Zamościa pewną poprawkę. Mianowicie wzdłużne linie siatki zostały poprowadzone lekko ukośnie. Poprawki dokonano za pomocą

ce w kierunku wschód-zachód, poprzecznymi północ-południe, zgodnie ze wzdłużną i poprzeczną osią miasta.

²⁵ Stamm, jw., s. 47-49.

²⁶ Wzdłużnymi odtąd będą nazywane linie biegną-



Ryc. 4. Rekonstrukcja planu Zamościa — stan z r. 1591; skala 1 : 5000.

wzdłużnej linii długości 8 sznurów, przepołowionej przez poprzeczną oś miasta. Zachodni końcowy punkt tej linii pokrywa się z punktem skrzyżowania regularnej siatki śródmieścia, wschodni — uległ przesunięciu na południe o 2 pręty (wielkość analogiczna jak przy przesunięciu całej siatki w strefie północnej). Zmiana kierunku linii siatki pociągnęła za sobą zmianę biegu ulicy za południowymi blokami strefy śródmiejskiej, dzięki czemu głębokość tych bloków zmniejsza się w kierunku zachodnim. Nowa siatka nakłada się na plan niezbyt dokładnie; część wymiarów uległa tu proporcjonalnemu skróceniu w związku z nierównościami terenu, co zostało wyjaśnione powyżej.

Te różnice w nawiązaniu do siatki sznurowej poszczególnych części miasta mogły być spowodowane nie równoczesnym wytyczeniem; najstarsze byłoby śródmieście. Istnieje problem, czy siatka sznurowa wychodziła szerzej poza prostokąt właściwego miasta i czy powiązane z nią były inne punkty wewnątrz narysu obronnego Zamościa. Tylko w dwóch wypadkach można odpowiedzieć twierdząco. Dotyczy to budyn-

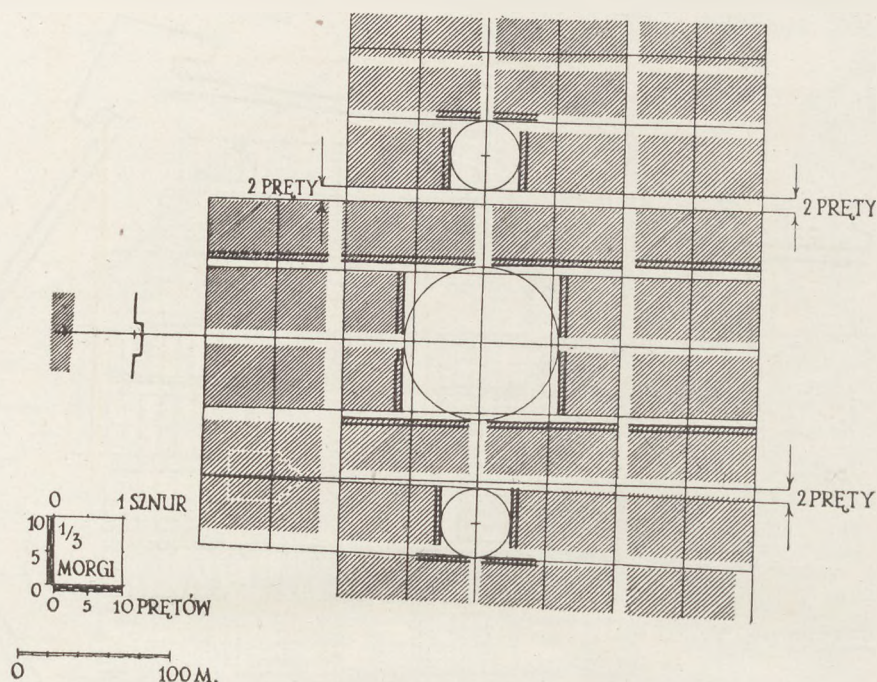
ków projektowanych przez Moranda. Punkt skrzyżowania siatki wypada mniej więcej na osi głównej nawy kolegiaty, na granicy pierwszego i drugiego przęsła; zapewne taką sytuację kościoła przewidziano przy wytyczeniu miasta w 10 lat przed przystąpieniem do jego budowy. Podobny punkt, tylko na osi wzdłużnej miasta, występuje w środku głównego budynku pałacu; położenie jego nie jest jednak ściśle symetryczne. Nie da się natomiast stwierdzić bezpośredniego związku siatki rozplanowania z wielobokiem obwarowań²⁷.

Podziały wewnątrz kwadratów siatki sznurowej wskazują na związek wymiarów elementów miasta z miarą prętową. Pewne odstępstwa nie wykraczają tu poza granice zniekształcenia spowodowanego przez czynniki omówione wyżej (wymiały elementów miasta w mierze prętowej podane są w aneksie 2).

IV

9. *Plan teoretyczny i pierwotny projekt.* Wydobywanie siatki układu dało możliwość dokładniejszego wniknięcia w pierwotny szkielet konstrukcji urbanistycznej

²⁷ Por. system wykreślenia obwarowań Zamościa (Herbst i Zachwatowicz, jw., s. 13).



Ryc. 5. Siatka sznurowa naniesiona na zrekonstruowany plan Zamościa; skala 1:5000.

Zamość. Bez wątpienia u źródła całej kompozycji tkwiło rozplanowanie teoretyczne, oparte o bazę geometryczną. Należy przypuszczać, że w najbardziej idealnej formie założenie odznaczało się ścisłą symetrią w stosunku do obu osi układu; uwzględniało przeto w obecnej zachodniej części miasta analogiczny pas bloków jak we wschodniej. Taki układ nawiązywał do teoretycznych koncepcji urbanistyki włoskiej. Stosunkowo najbliższej stoi on prostokątnych założeń Francesca di Giorgio Martini (koniec w. XV) i jego kontynuatora Pietra Cataneo (2. ćw. w. XVI)²⁸. Idealna symetria została naruszona przez sprzężenie z zamkiem.

Plan teoretyczny wpasowany w teren musiał ulec modyfikacjom, na których zaważyły głównie względy topograficzne: wprowadzono poprawkę w południowej części miasta, zmieniając nieznacznie kierunek biegu ulic, od północy dodano płytsze, nietypowe bloki. Tak poprawione rozplanowanie Zamościa figurowało być może na „malowaniu“, które Morando miał przesłać

Zamoyskiemu i stanowiło projekt obowiązujący przy realizacji.

W praktyce projekt ten nie został nigdy całkowicie urzeczywistniony²⁹. Coraz szerzej zakrojone dążenia fundatora, zmysł praktyczny projektanta umiającego nagiąć teoretyczne założenia do aktualnych potrzeb, wreszcie prężność i żywotność szybko rosnącego miasta narzuciły kompozycji przestrzennej Zamościa drogę rozwoju, nie zawsze pokrywającą się z pierwotnym projektem.

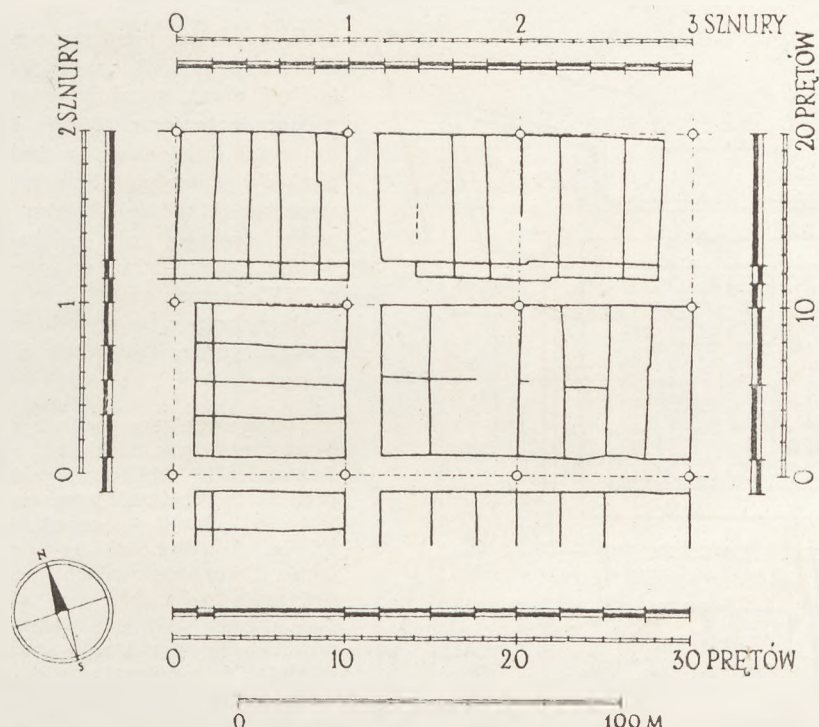
10. *Realizacja projektu.* Dzięki ogłoszonym źródłom³⁰ i obfitym publikacjom³¹ znane są dość dokładnie najwcześniejsze dzieje Zamościa. Wiadomo, że Zamoyski zamierzał pierwotnie wznieść jedynie własną rezydencję, a koncepcja powstania miasta narodziła się później, prawdopodobnie w ciągu lata 1579 r. List Zamoyskiego z 3 października tegoż roku, polecający przesłać sobie informacje o planie i szczegółach budowy w miejscu już

²⁸ Por. Münter G., *Die Geschichte der Idealstadt*, Städtebau T. 24 (1929), s. 225, 318, 321.

²⁹ Nie są tu istotne zniekształcenia wynikające z niedoskonałości metody rozmierzania.

³⁰ *Archiwum Jana Zamoyskiego kanclerza i hetmana wielkiego koronnego*, T. I-IV (1904-1948), w dalszym ciągu cytowane jako AJZ.

³¹ W szczególności: Sochaniewicz K., *Dzieje Zamościa w dobie przed lokacją na prawie niemieckim (1450-1580)*, Rozprawy Historyczne Tow. Nauk. Warsz. I (1921/22), zesz. 4, s. 13-22; Tarnawski A., *Działalność gospodarcza Jana Zamoyskiego kanclerza i hetmana w. kor. (1572-1605)*, Lwów 1935, s. 218-327; a zwłaszcza Herbst i Zachwatowicz, jw.



Ryc. 6. Wycinek współczesnego planu Zamościa (bloki między Rynkiem Wielkim, ulicami Hrubieszowską, Ormiańską i Lwowską) z pokazaniem dowiązania wymiarów elementów do miary prętowej; skala 1:2000.

ustalonym³², należy uznać za stadium początkowe realizacji projektu Moranda. Wkrótce rozpoczyna się sypianie grobli i inne prace przygotowawcze³³. Wszystkimi robotami w nowopowstającym mieście kierował z ramienia Zamoyskiego Maciej Topornicki, podstarości zamechski. Dokument lokacyjny wydaje Zamoyski dn. 3 kwietnia r. 1580³⁴.

W r. 1581 wznosi się pierwsze budynki³⁵, przedtem musiano dokonać pomiarów gruntów³⁶. Być może wytyczono wówczas Rynek Wielki i śródmieście, resztę rozmierzył Franciszek Porawski między Wielkanocą

a 22 lipca r. 1583³⁷. W obu razach prace miernicze wykraczały poza teren właściwego miasta³⁸.

W r. 1583 występują już nazwy prawie wszystkich ulic i placów Zamościa³⁹. Jest prawdopodobne, że istniał wówczas jeszcze pas bloków zachodnich, dopełniających symetrii ogólnego układu. Pozostałości ich można się dopatrywać w małych, nieregularnych blokach na północ od kolegiaty⁴⁰.

W międzyczasie powstaje pałac (1581-86)⁴¹, otoczony własnymi obwarowaniami systemu bastejowe-

niu do siatki sznurowej 3 stref Zamościa; hipoteza, że pierwsze rozmierzone śródmieście z Rynkiem Wielkim znajduje potwierdzenie w jego największej regularności i ścisłości dowiązania do siatki sznurowej.

³² Wysokość sumy — 29 zł., jaką otrzymał Porawski (AJZ III, jw.), w stosunku do wynagrodzenia mierzniaka w r. 1581 — 15 gr (łan) i 1 gr (morgę) (Tarnawski jw.), oraz długość trwania prac mierniczych wskazuje, że obejmowały one teren daleko obszerniejszy niż samo miasto.

³³ Białkowski L., *Z archiwaliów zamojskich*, Szymon Szymonowicz i jego czasy. Rozprawy i studia, Zamość 1929, s. 176.

⁴⁰ Wymiary cmentarza kolegiaty nawiązują do przypuszczalnej pierwotnej długości tych bloków.

⁴¹ Zajczyk, jw., s. 204-205; roboty wykończeniowe prowadzone w r. 1586, AJZ IV (1948), s. 84.

³² AJZ I (1904), s. 367.

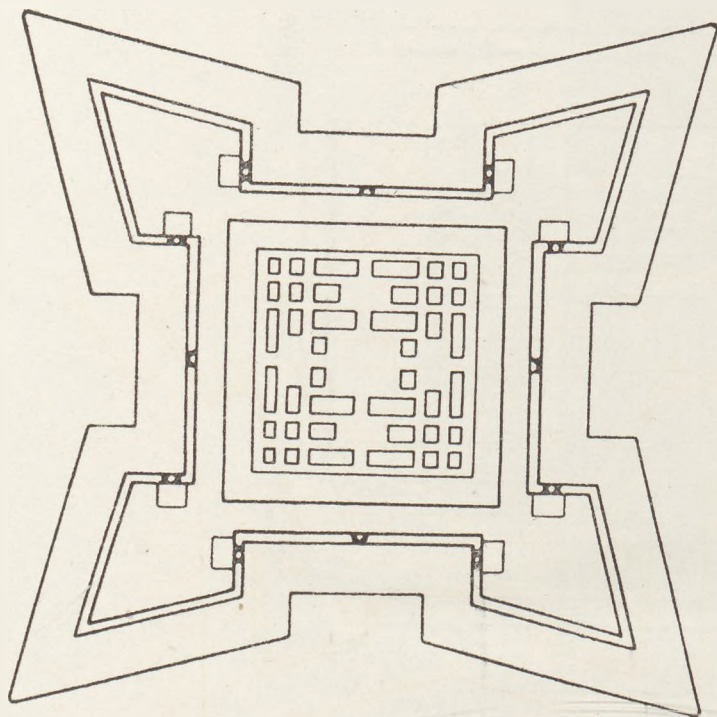
³³ Jw., I, s. 366.

³⁴ Jw., II (1909), s. 392.

³⁵ Jak to wynika z listu Jana Herbesta do Zamoyskiego z 20.XII.1581 (jw., s. 143), oraz z wiadomości o domach Moranda i Wnuka (Zajczyk, jw., s. 205).

³⁶ Tarnawski, jw., s. 98, przyp. 1.

³⁷ AJZ III (1913), s. 204; anonimowe *Wiadomości statystyczno-historyczne o założeniu twierdzy miasta Zamościa* (rkp. z w. XIX, w zbiorach Ossolineum nr 2420 II), podają, że „Franciszek Porawski mierzył grunta pod zabudowania miasta” w r. 1583 (s. 3). Całego miasta wówczas nie wytyczono, bo już przedtem stawiano w Zamościu domy, co nie mogło nastąpić bez uprzedniego rozmierzenia części działek. Trzeba więc uwzględnić dwustopniowość prac mierniczych: prowadzonych w r. 1581 i 1583. Ponadto za nierównoczesnym wytyczeniem miasta przemawia różnica w nawiązywa-



Ryc. 7. Pietro Cataneo, plan teoretyczny z poł. w. XVI (wg Müntera).

go. Obwarowania te nie zachowały się i nie wiadomo, w jakim stopniu charakter ich był obronny, i w jakim ogrodowo-dekoracyjny⁴². Możliwe, że założenie ich i związana z tym konieczność oczyszczenia przedpola od strony miasta, jeszcze nieobronnego, przyczyniło się do likwidacji części wyżej wspomnianych bloków.

Fortyfikacje Zamościa typu bastionowego powstają później; w r. 1584 bieg ich nie jest jeszcze wytyczo-

ny⁴³, a po raz pierwszy występują w źródłach dopiero w r. 1589⁴⁴, aczkolwiek zaczęte musiały być nieco wcześniej (skoro brama Lubelska występuje już w r. 1588⁴⁵). Ich narys teoretyczny został dowiązany do dwóch istniejących już punktów Zamościa: bramy zamkowej i środka wschodniej pierzei Rynku Wielkiego⁴⁶. Pierwotne obwarowania składały się z ziemnych wałów i bastionów; w ostatnim dziesiętku lat w. XVI zaczęto osłaniać je murem⁴⁷. W wałach istniały bramy, z wyjątkiem Lubelskiej, zrazu prowizoryczne, zastąpione z czasem przez murowane⁴⁸.

Jednocześnie podlegają zagospodarowaniu przestrzennemu najbliższe okolice Zamościa. Zagadnienie wielkości, podziałów i przeznaczenia terytorium poza właściwym miastem jest w chwili obecnej trudne do rozwiązania. Wiadomości na ten temat w źródłach i opracowaniach spotykają się sporadycznie i często są sprzeczne. Wziąwszy pod uwagę fakt, że jednocześnie z miastem powstawały regularnie rozplanowane przedmieścia i systematycznie parcelowano pozostałe grunty, problemy te wydają się dość istotne. Pełne ich rozwiązanie przyniesie analiza planu katastralnego Zamościa; narazie trzeba się ograniczyć do zasygnalizowania niektórych faktów.

Obszar nadany miastu wynosił ok. 60 łanów⁴⁹, z czego na role miejskie wymierzono 34 łany⁵⁰, resztę stanowiło samo miasto z zamkiem, obwarowania, przedmieścia, ogrody nie- użyci itd. Pierwszego pomiaru gruntów dokonano w r. 1581⁵¹; nie wiadomo, czy połączony on był z wytyczaniem nowych podziałów. W r. 1583 Porawski prowadził prace miernicze obejmujące większe terytorium. Wówczas prawdopodobnie wytyczono role⁵², a może i przedmieścia Lwowskie oraz Lubelskie, które w tym roku występuje po raz pierwszy⁵³.

Łany stanowiące role miejskie dzielono na ćwiart-

zapewne jeszcze nie istniała: jako najważniejszy punkt orientacyjny tej części miasta występuje młyn.

⁴⁹ Chlebowski B., *Zamość, ordynacja Zamoyskich i powiat zamojski*, Teka Zamojska R. II (1919), s. 2; przy łokciu = 0,606 m wynosi ca 1115 ha; wg pomiaru z r. 1857 obszar Zamościa wynosił ca 1095 ha (65 włók i 5 mórg; Chlebowski, jw.).

⁵⁰ Horodyski, jw., s. 201.

⁵¹ Tarnawski, jw., s. 98, przypis 1.

⁵² W rok później (1584) są prowadzone prace miernicze we wsiach już poza obszarem Zamościa: „Miernika sam jeszcze trzeba dla pomierzenia ról kmiecy z obszarów na Zdanowie i na Kalinowicach“ (AJZ III, s. 505). W r. 1586 należność mieszczan z pomierzenia ról wynosiła 62 zł 26 gr (Tarnawski, jw.).

⁵³ Wytyczone place na przedmieściu Lubelskim nie są jeszcze rozdane 2.III.1584 (AJZ IV, s. 291).

⁴² Por. ich rekonstrukcję (Herbst i Zachwatowicz, jw., s. 13 i tabl. I); kończone były zapewne ok. r. 1586 (AJZ, jw.). Najłatwiejszy dostęp do zamku był od strony miasta. Tu w środku kurtyny, flankowanej przez dwie basteje, znajdowała się brama; trzech pozostałych boków broniły w znacznym stopniu otaczające tereny zalewowe: brak tu było bastei w narożnikach kurtyn.

⁴³ AJZ III, s. 506.

⁴⁴ Dutkiewicz J., *Notatki z ksiąg wójtowskich Zamościa w latach 1583-91*, Teka Zamojska R. I (V) (1938), s. 54.

⁴⁵ Herbst i Zachwatowicz, jw., s. 24.

⁴⁶ Jw., s. 13.

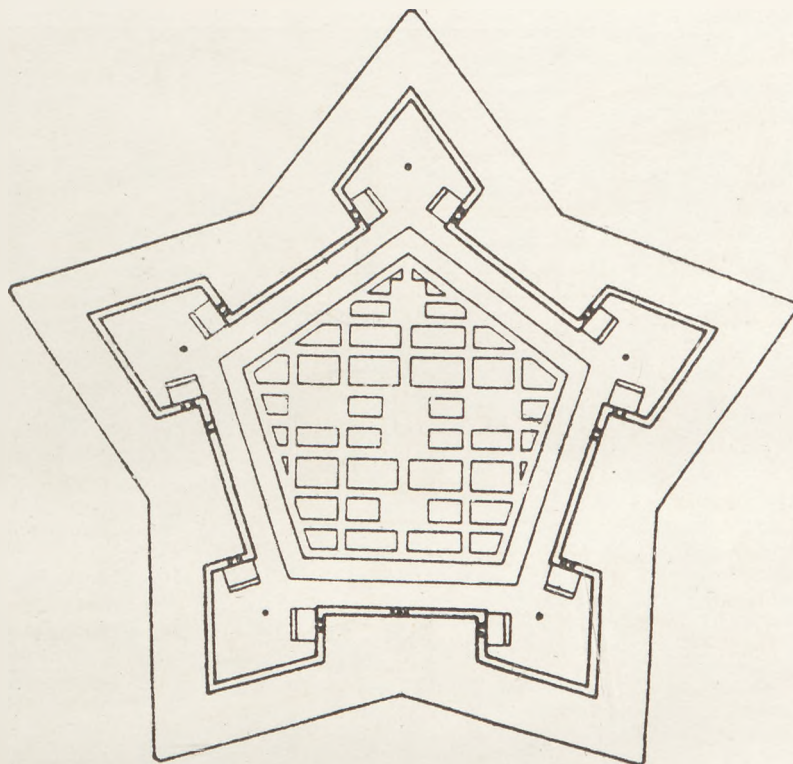
⁴⁷ Jw., s. 25.

⁴⁸ Datowanie bram murowanych u Herbst i Zachwatowicza (s. 19, 21). Pierwsza wzmianka o bramie Lwowskiej w lustracji z r. 1591; brama Szczembrzeska

ki i połówki i rozdawano osadnikom⁵⁴. Oprócz ról istniały „morgi” i ogrody⁵⁵, wymierzone po wytyczeniu obwarowań⁵⁶; ogrody posiadały stosunkowo niewielkie powierzchnie, np. „ogrody podle łanu ormiańskiego” miały niecałe ćwierć morgi⁵⁷.

Pierwsza lustracja daje obraz miasta w dziesięć lat po powstaniu. Posiada ono wówczas 243 realności (w tym dwie zajęte pod ratusz). Placów niezabudowanych było już tylko 21. Zamość stanowił wówczas żywy i szybko rozwijający się organizm miejski, którego potrzeby wynikły z nowych warunków społecznych i gospodarczych wycisnęły piętno na schemacie projektu Moranda. Realizacja jego nie była jeszcze w r. 1591 doprowadzona do końca (nie rozparcelowano bloków: w zachodniej pierzei Rynku Solnego i częściowo na północnym krańcu miasta), a już osadnictwo przekroczyło zakresły projektami ramy terytorialne, sadowiąc się na nieznormalizowanych działkach blisko obwarowań⁵⁸. Z nieprzewidzianych w projekcie elementów poza czworobokiem właściwego miasta ponadto istniały: cerkiew ormiańska z własnym cmentarzem⁵⁹ i zapewne grecka⁶⁰, oraz dwór podstarościego Topornickiego (por. wyżej).

Jednocześnie prowadzono prace przygotowawcze do budowy kościoła farnego (od r. 1600 kolegiaty), który zaczęto wznosić w roku następnym (1592)⁶¹, zapewne zgodnie z ogólnym projektem rozplanowania miasta. Dalsze lata przynoszą dokończenie parcelacji



Ryc. 8. Piero Cataneo, plan teoretyczny z poł. w. XVI (wg Müntera).

wewnątrz czworoboku miasta⁶², a zarazem nowe odstępstwa od pierwotnego projektu. Ok. r. 1594 powstał gmach Akademii⁶³ na miejscu zachodniej partii nieistniejącego bloku przy Rynku Solnym. Dalsze rozbicie regularności tej części miasta powoduje w roku 1601 wybudowanie bursy „Indygentium”, połączone z likwidacją zachodnich działek bloku przy ul

⁵⁴ Wg tekstu dokumentu lokacyjnego (AJZ II, s. 393). Wydaje się, że na ogół przydzielano po 1/4 łana: Ormianie — których osadzano na tych samych warunkach, co innych mieszczan — tyle gruntu mieli otrzymać wraz z każdą działką budowlaną (przywilej osadniczy dla Ormian z 30.IV.1585; AJZ IV, s. 406). W 34 łany wchodziłoby przeto 136 ról; w momencie lustracji było w mieście 230 działek mieszczkańskich, a zatem część działek nie mogła mieć dołączonej roli. Wg rozplanowania teoretycznego 136 działek liczyły bloki grupy (a) wraz z przyrynkowymi działkami bloków grupy (c). Trudno ustalić, czy posiadanie roli było związane z pewnym typem działki, czy też powyższa zgodność jest tylko zbiegiem okoliczności.

⁵⁵ Horodyski, jw., s. 201.

⁵⁶ AJZ III, s. 506.

⁵⁷ Wymiary 41 × 90 łokci (Horodyski, jw., s. 208-209) = 3690 łokci².

⁵⁸ „przeciw temu przez ulicę ku wałowi dan plac Ormianinowi” (Horodyski, jw., s. 205).

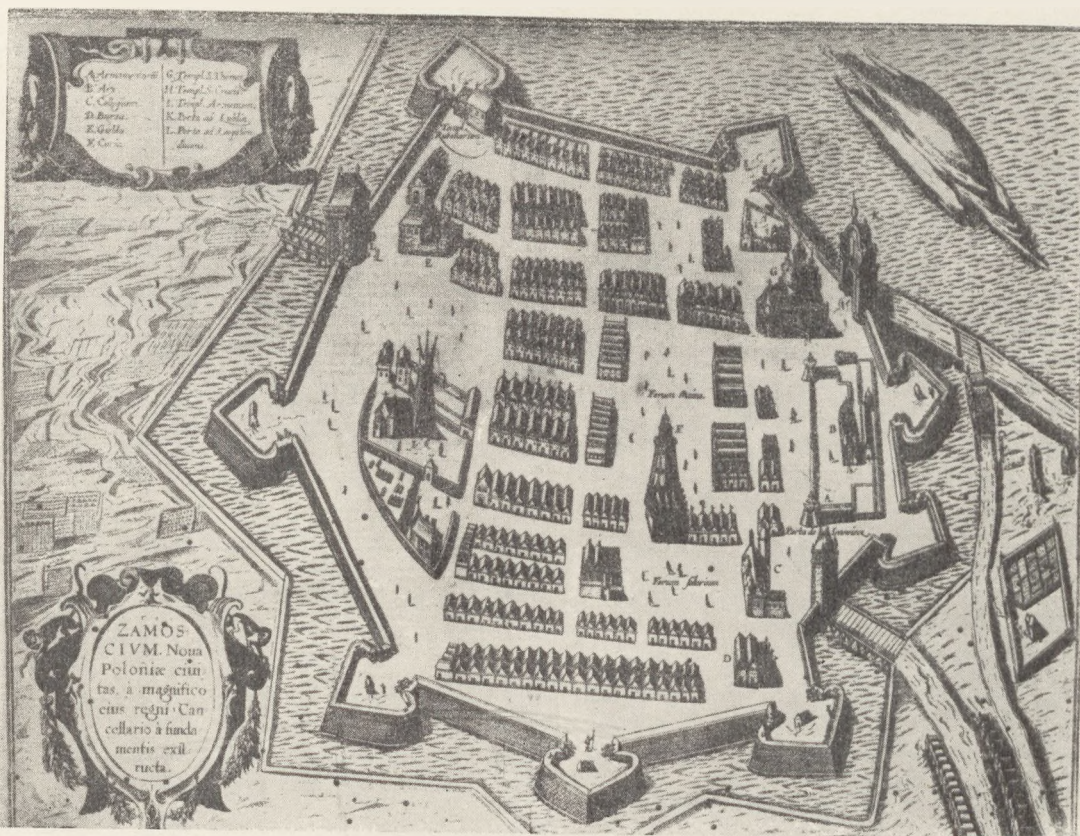
⁵⁹ Wspomnianym w lustracji (jw.); cerkiew ormiańska, zrazu drewniana, zbudowana między r. 1585-89 (AJZ IV, s. 291).

⁶⁰ Zbudowano po r. 1589 (zawarowana w przywileju osadniczym dla Greków z tegoż roku; Tarnawski, jw., s. 325); lustracja jeszcze o niej nie wspomina, występuje natomiast na późniejszej rycinie w dziele Brauna.

⁶¹ Tomkowicz S., *Ordynaci Zamojscy i sztuka*, Teka Zamojska R. III (1920), s. 51.

⁶² Zarówno na planie perspektywicznym w dziele Brauna, jak i na planie w dziele de Jonsac'a miejsce niepełnych w r. 1591 bloków północno-wschodniej części miasta zajmują typowe już bloki regularne.

⁶³ Dutkiewicz, *Miasto arkad...*, s. 468.



Ryc. 9. Plan perspektywiczny Zamościa z pocz. w. XVII; rycina w dziele Brauna.

Chełmskiej⁶⁴. Na przełomie w. XVI/XVII w narożniku bloku między Rynkiem Solnym a przecznicą (III) staje bóżnica⁶⁵.

Zapełnia się również trójkąt ograniczony wschodnim bokiem czworoboku miasta i wielokątem obwarowań, częściowo zagospodarowany już w r. 1591. Reszta tego terytorium ulega powolnej parcelacji na mniej lub bardziej znormalizowane działki mieszczańskie⁶⁶ oraz bloki z budynkami o innym przeznaczeniu (m. i. koło bramy Lwowskiej powstaje w końcu w. XVI gospoda Moranda zw. „Giełdą”⁶⁷). Na pocz. w. XVII jest tu jeszcze sporo przestrzeni wolnej⁶⁸.

Do prac związanych z wyposażeniem terenu należy wybrukowanie Rynku Wielkiego w r. 1598⁶⁹ i ska-

nalizowanie miasta, przeprowadzone może dopiero w 1. poł. w. XVII⁷⁰.

Przełom w. XVI/XVII zamyka pierwszy okres historii Zamościa. Teoretyczny projekt Moranda zostaje do tego czasu urzeczywistniony z modyfikacjami narzuconymi przez potrzeby rosnącego miasta. Ok. r. 1600 umiera Bernardo Morando — twórca i realizator koncepcji urbanistycznej⁷¹, a w 5 lat później schodzi do grobu fundator miasta, Jan Zamoyski.

11. *Zabudowa.* Zagadnienie zabudowy XVI-wiecznego Zamościa nie wchodzi zasadniczo w zakres pracy. Wypada tu jednak omówić choć pobieżnie najważniejsze problemy architektoniczne bezpośrednio związane z urbanistyką. Problematyka ta się zajął: analiza zabudowy dostarcza szeregu wiadomości o pierwotnych liniach regulacyjnych czy granicach własno-

tego Zamościa tylko dwie działki należały wówczas do Żydów (Horodyski, jw., s. 203).

⁶⁴ Por. rycinę w dziele Brauna.

⁶⁵ Zajczyk, jw., s. 205.

⁶⁶ Widać to dobrze na wspomnianej rycinie u Brauna.

⁶⁷ Dutkiewicz, jw.

⁷⁰ Na obrazie „bukowińskim” wylot kanału widoczny jest w kurtynie między bastionami 1 i 2.

⁷¹ Zajczyk, jw., s. 203.

⁶⁴ Bursa była wykończona w r. 1602 (Tarnawski, jw., s. 396). Sytuacja bursy widoczna na rycinie w dziele Brauna.

⁶⁵ Nie wspomniana w lustracji, natomiast widoczna już na rycinie w dziele Brauna. Przywilej osadniczy dla Żydów wydany przez Zamoyskiego w r. 1588 wyznaczał im na zamieszkanie ul. Szewską (Tarnawski, jw., s. 325). W 3 lata później — podczas przeprowadzania lustracji — nie było jeszcze w tej części miasta zwartego osadnictwa żydowskiego, a w ogóle na terenie ca-

ściowych, a równocześnie ze studiów nad rozplanowaniem można wyciągnąć ważne wnioski dotyczące trójwymiarowego ukształtowania miasta i jego budynków (np. ustalenie datowania obecnej architektury ratusza na 1. poł. w. XVII). Dochodzi do tego stojący na pograniczu urbanistyki i architektury problem kamienicy wzorcowej.

Różne układy w blokach i kształty działek zamojskich przesądzały zasadnicze różnice planów domów. Domy stojące na działkach przechodzących przez całą głębokość bloku nie potrzebowały szerokiej sieni z przejazdem na podwórze, które było dostępne bezpośrednio z ulicy w tyle bloku, — w przeciwieństwie do zabudowy bloków dwurzędowych, gdzie dojazd do wnętrza działki musiał być prowadzony przez wnętrze domu, bądź obok niego — o ile domy stały luźno.

Te dwa zasadnicze rodzaje bloków projektowano licząc się z rozwarstwieniem społecznym i zawodowym mieszkańców⁷². Nie ulega wątpliwości, że domy powstające na tych działkach ulegały zróżnicowaniu na podobnych płaszczyznach. Różnorodne wymiary działek narzucały też rodzaj zabudowy: płytkiej lub głębokiej.

Pewnych przesłanek dotyczących normalizacji zabudowy dostarcza analiza planów domów Rynku Wielkiego. Domy te stanowiły układy niejednolite, aczkolwiek posiadają niektóre elementy (sklep w przednim trakcie, izba tylna) o podobnych wymiarach. We wszystkich pierzejach istnieją ponadto powtarzające się stałe głębokości zabudowy. O ile normalizacja ta była wynikiem przepisów budowlanych wykazać mogą badania archiwalne, trudno natomiast będzie ustalić, w jakim stopniu zaważyła tu zabudowa wzorcowa.

Do problemu kamienicy wzorcowej podchodzić należy z największą ostrożnością. Domy wzorcowe występują w źródłach po raz pierwszy w r. 1579, jako projekt⁷³. W r. 1584 (dwie wzmianki)⁷⁴ przygotowano budowę domów, które Topornicki polecił wzniesić na Rynku Wielkim. W trzech powyższych wzmiankach na ten temat jako materiał budowlany wymieniane jest drewno⁷⁵. Czy budowano wyłącznie z drewna — nie wiadomo⁷⁶; Morando np. stosował w swoim własnym domu zapewne konstrukcję szkieletową (mur pruski)⁷⁷. Nie należy wykluczać istnienia w najwcześniejszych domach i muru, choćby w ścianach ognio-

wych na granicach działek. Zabudowa ta była przeważnie, a może całkowicie jednokondygnacyjowa⁷⁸ i jako typ przetrwała zapewne długo⁷⁹.

Wraz z zagospodarowaniem miasta i normalizacją w nim stosunków przejawiają się pod koniec w. XVI tendencje budowania domów w całości murowanych. Drugi dom własny, który Morando ma budować w pierzei południowej Rynku Wielkiego, zwany już jest „kamienicą“, w przeciwieństwie do wcześniejszego, występującego jako „dom“⁸⁰. Według relacji Vanozzi'ego z r. 1596 zabudowa Zamościa była przeważnie murowana⁸¹, nie wiadomo jednak, czy Vanozzi nie był w tym sądzie zasugerowany murowanymi podcieniami.

Dopóki domy zamojskie nie zostaną systematycznie przebadane, trudno będzie łączyć pierwotną zabudowę Zamościa z obecnie istniejącymi kamienicami. Architektura zewnętrzna tych kamienic, zwłaszcza w Rynku Wielkim, wiąże się zapewne w znacznym stopniu ze wzmożonym ruchem budowlanym po pożarze miasta w r. 1633⁸².

Jedynym murowanym elementem domów, który napewno istniał już w w. XVI są podcienia⁸³. Z ich jednolitości można sądzić, że budowano je według ustalonego planu. Wzniesiono je bądź w całości w krótkim okresie czasu, bądź powstawały osobno, w miarę zabudowywania bloków, ale w tym wypadku budujący musieli się bez wątpienia dostosowywać do przepisów budowlanych. Proces ten w poszczególnych pierzejach mógł przebiegać niejednolicie, za czym przemawiają wahania wymiarów podcieni w różnych partiach rynku; największą zgodność wykazują one w bloku południowo-zachodnim. Pierwotne podcienia nie były zapewne sklepione, lecz posiadały stropy⁸⁴ zapewne takie, jakie zachowały się do dzisiaj w niektórych podcieniach ul. Ormiańskiej.

V

12. *Tradycje urbanistyki średniowiecznej i wkład renesansu.* W dotychczasowych opracowaniach podkreślano istnienie w rozplanowaniu Zamościa szeregu elementów i momentów, związanych bądź z tradycją średniowiecza, bądź z wpływem urbanistyki nowożytnej. Do pierwszych zaliczano: a) szachownicowy układ miasta, b) prostokątne bloki i ich regu-

⁷² Herbst, *Zamość*, jw.

⁷³ *AJZ* I, s. 367.

⁷⁴ *AJZ* III, s. 504-505.

⁷⁵ Była to impreza dochodowa. Wykorzystując tanią robociznę (pracę poddanych starostwa zameckiego) budowano z własnego materiału, uzyskanego bez żadnych kosztów i gotowe domy sprzedawano osadnikom: „Jarosławianina, który dom stargował... nie słyhać... Domu szkoda pustkami stać tak długo, aby się nie psował“, *AJZ* III, s. 506.

⁷⁶ Por. opis drewnianego domu podcieniowego z r. 1608 (Białkowski, jw., s. 176).

⁷⁷ Zbudowanym w r. 1581-82 (Zajczyk, jw., s. 205).

⁷⁸ Por. opis domu Moranda (jw., s. 206); na obrazie „bukowińskim“ z poł. w. XVII istnieją jeszcze domy parterowe w Rynku Wielkim; niektóre posiadają drewniane piętra. Dom parterowy w południowo-zachodnim bloku Rynku Wielkiego zachował się do dziś w jego części przyulicznej.

⁷⁹ W zabudowie bloków poza Rynkiem Wielkim

i Solnym oraz ul. Ormiańską — por. obraz „bukowiński“, a nawet weduty Marcina Zaleskiego (reprodukowane: Tatarkiewicz W., *Turniej klasyków w Zamościu*, Arkady R. III, 1937, s. 297-298) z r. 1841 (Horodyski B., *Zamość nie leży pod Warszawą*, Teka Zamojska R. II (IV), 1939, s. 118). W końcu w. XVIII istniały jeszcze w Zamościu piętrowe domy drewniane (Seruga J., *Wspomnienia Kajetana Koźmiana z lat szkolnych w Zamościu*, Teka Zamojska R. III, 1920, s. 101).

⁸⁰ Zajczyk, jw., s. 212, aneks.

⁸¹ Relacja Vanozzi'ego (Niemcewicz J. U., *Zbiór pamiątek historycznych o dawnej Polsce z rękopismów, tudzież dzieł...* t. II, 1822, s. 227).

⁸² O pożarze r. 1633 Chlebowski, jw., s. 5.

⁸³ Relacja Vanozzi'ego (jw., s. 263). Na obrazie „bukowińskim“ podcienia obiegają cały rynek niezależnie od ilości kondygnacji i materiału ścian domów.

⁸⁴ Por. opis podcienia z r. 1608 (Białkowski, jw., s. 176). Wtórność procesu przesklepienia podcieni potwierdzają ich późne formy.

larne podziały, oraz c) umieszczenie wlotów ulic w narożach placów.

Za wkład renesansu uznano: a) symetryczny i regularny układ całości, b) podkreślenie wzdłużnej i poprzecznej osi symetrii za pomocą ulic pozbawionych utylitarne przeznaczenia, c) stworzenie z tych ulic osi widokowych i zamknięcie osi wzdłużnej sprzężonym z miastem pałacem, d) na skrzyżowaniu osi umieszczenie większego placu-ryнку, a na osi poprzecznej ponadto dwóch symetrycznych placów mniejszych — w ten sposób, by wloty osiowych ulic wypadały w środku pierzei, e) założenie znormalizowanych podcieni, podkreślających momenty kompozycyjne w planie miasta, f) usunięcie ratusza ze środka rynku w pierzeję, g) zamykanie perspektyw ulic akcentami w postaci budynków monumentalnych (kolegiata), bądź ich elementów (wieże ratusza i cerkwi ormiańskiej), h) złączenie organiczne urbanistyki z architekturą, wreszcie i) ścisłe zespolenie miasta z regularnym wielobokiem obwarowań bastionowych.

Punkty te charakteryzujące pod względem formalnym urbanistykę Zamościa ponownie rozpatrzone, wymagają uzupełnień, a niektóre ponadto nieco odmiennej interpretacji. Nie podważy to bynajmniej ugruntowanej ostatnio przez Herbsta⁸⁵ tezy o samodzielności koncepcji przestrzennej Zamościa, łączącej twórczo tradycje średniowiecznej urbanistyki ziem polskich z włoskimi zasadami kompozycyjnymi. Celem niniejszej analizy jest raczej wysunięcie bardziej szczegółowej problematyki, niż jej rozwiązanie, doprowadzające do zmiany bardziej syntetycznych poglądów.

13. *Kompozycja, geometria, utylitaryzm*. Ujawniona została geometryczna kanwa planu miasta. Czy jest to tylko mierniczy podkład racjonalnej parcelacji, czy ponadto szkielet kompozycji przestrzennej. W planie miasta występują dwie związane ze sobą kwadratowe siatki: wielka — sznurowa i mała — prętowa. Siatka sznurowa nie była nowością: na ziemiach polskich stosowano ją już przy wytyczaniu miast średniowiecznych⁸⁶. Zarówno w miastach tych, jak i w Zamościu zasadnicze elementy do siatki sznurowej nawiązują, ale nie pokrywają się z nią ściśle: tak np. place sytuowano w stosunku do niej symetrycznie, lecz wymiary ich niezgodne były z miarą sznurową; ulice biegną raz na osi linii siatki, raz graniczą z nią. W obu wypadkach istnienie kwadratowej siatki należy ra-

czej łączyć ze sztuką mierniczą, a nie doszukiwać się w niej świadomej koncepcji planisty.

Przy nałożeniu na plan Zamościa siatki mniejszej wymiary placów, bloków i działek, szerokości ulic, głębokości podcieni podporządkowane są wspólnie mierze pręta z regularnością niespotykaną w średniowiecznych miastach polskich. Zależność ta jest zrozumiała wobec wyjątkowego znormalizowania systemu parcelacji. Szukając u jej podstaw nie tylko względów praktycznych, ale i plastycznych trzeba uwzględnić zagadnienie proporcji. W skali miasta są to problemy dość skomplikowane. Wchodzą tu w grę nie tylko wymiary poziome, ale i pionowe. W wypadku Zamościa proporcje wysokościowe są nieuchwytne wobec niewyjaśnienia normalizacji zabudowy (jedynie w podcieniach można doszukiwać się dowiązania ich gabarytu do wymiarów poziomych⁸⁷). Na razie można obserwować w wymiarach placów, bloków i innych elementów proste stosunki liczbowe, najczęściej 1:1, i 1:2. Równie dobrze mogły one wynikać z przesłanek estetycznych, jak być wynikiem mierniczo-geometrycznych kombinacji.

Siatka rozplanowania opierała się o dwie osie symetrii. Zasad symetrii przestrzegano tu ściśle, choć inaczej względem osi wzdłużnej, a inaczej względem poprzecznej; w rozplanowaniu zrealizowanym w stosunku do tej ostatniej symetria nie była idealna. Różnorodność dwóch krzyżujących się układów symetrii — występująca i w innych prostokątnych planach miast renesansowych (np. Gattinara)⁸⁸ — związana jest z wyraźną kierunkowością planu Zamościa, wyrażającą się w przewadze ulic wzdłużnych nad przecznymi, na co zwrócił już uwagę Horodyski⁸⁹. Na ulice te wychodziły zabudowane fronty działek, zespolonych w prostokątne bloki swym podłużnym kształtem podkreślające kierunkowość układu.

Tę właściwość planu można również rozpatrywać pod kątem komunikacyjnych potrzeb miasta. Ulice założono równoległe do kierunku ruchu tranzytowego; zapewniało to najdogodniejsze połączenie parcel i bloków z dwoma punktami wylotowymi: bramą, za którą biegł trakt lwowski, i węzłem komunikacyjnym przed zamkiem, skąd rozchodziły się drogi w kierunku Szczepieszyna i Lublina. Każda z ulic mogła służyć zarówno jako arteria przelotowa, jak i drugorzędna ulica mieszkaniowa — odmiennie, niż w wyżej wspomnianej Gattinarze, gdzie przy podobnych zasadach istniało zróżnicowanie na dwie kategorie ulic⁹⁰.

⁸⁵ Na kartach podręcznika *Sztuka polska*, jw., s. 59.

⁸⁶ Zagrodzki T., *Zagadnienie modularności planu Starego Miasta Warszawy*, referat wygłoszony dn. 28 kwietnia 1953 r. na zebraniu naukowym w Zakładzie Architektury Polskiej Pol. Warsz.

⁸⁷ Analiza przeprowadzona na materiale fotograficznym.

⁸⁸ Lavedan, jw., s. 74-75.

⁸⁹ *Najstarsza lustracja...*, s. 209

⁹⁰ Ulice mieszkaniowe prostopadłe do wzdłużnej osi zamknięte z obu stron ulicami okrężnymi, posiadały mniejszą szerokość niż dwie krzyżujące się arterie przelotowe. To dążenie do zróżnicowania ulic już wtedy przejawiało się niekiedy w formalistycznym niemal sposób: tak np. zmienne kierunki ulic mieszkaniowych w poszczególnych kwadratach bloków ściśle centralnego Vitry-le-François (Lavedan, jw., s. 78) przemieniły jego plan w abstrakcyjną siatkę



Ryc. 10. Plan perspektywiczny Zamościa z poł. w. XVII; fragment obrazu w kościele filialnym w Bukowinie, pow. biłgorajski. (Fot. E. Kozłowska).

Teoretyczna równorzędność ulic Zamościa nie przeszkodziła jednej z nich spełniać roli głównej arterii przelotowej. Zamurowanie bramy Lubelskiej w r. 1588 ograniczyło wyloty miasta do bramy Lwowskiej i grobli za późniejszą bramą Szczembrzeską; najkrótsza droga między nimi prowadziła ulicą Bełzką i Turobińską. Mimo to wydaje się, że główną arterią była rozdzielona przez Rynek Wielki ulica biegnąca na wzdłużnej osi miasta. Na poparcie tego przypuszczenia można wysunąć parę argumentów.

1^o — większa szerokość i przelotność, niż w zwężonych przez podcienia ulicach bocznych, biegnących w przedłużeniu pierzei rynkowych (ulice te uważane były dotychczas za główne arterie komunikacyjne);

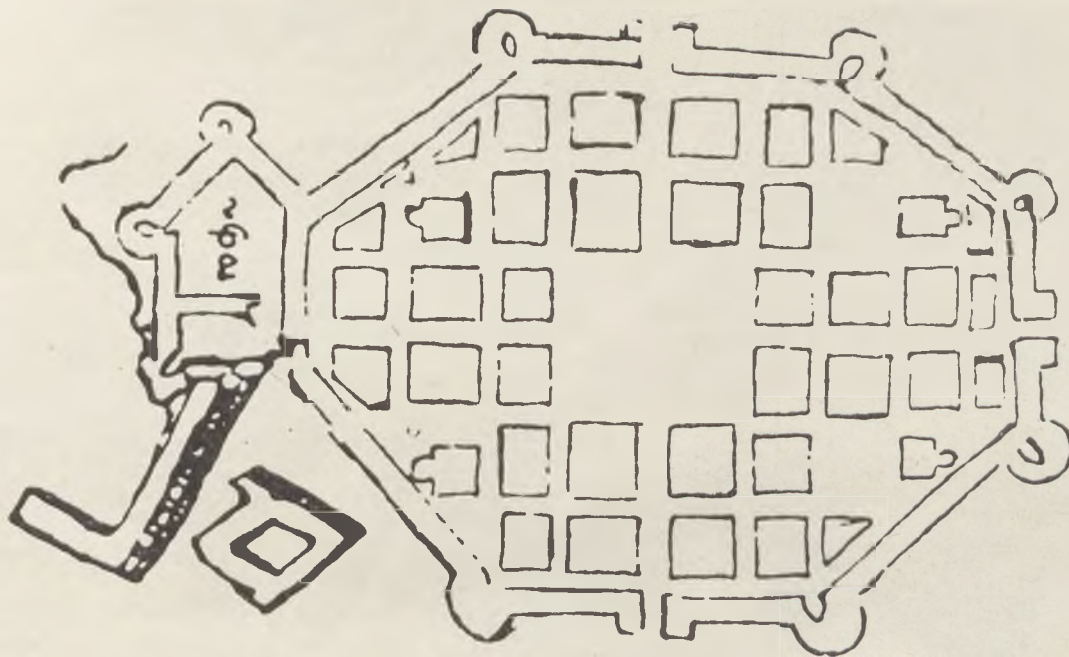
2^o — ukształtowanie sieci i bloków poza prostokątem właściwego miasta, wskazujące na nasilenie ruchu między wylotem ul. Lwowskiej a bramą, co wyraziło się w charakterystycznym ścięciu bloku tzw. Podkarpia;

⁹¹ W przeciwieństwie choćby do wspomnianej wyżej Gattinarry, gdzie podcienia podkreślają dwie najważniejsze ulice.

3^o — znaczne w stosunku do innych „wyjeżdżenie“ tej ulicy i koło jej zachodniego wylotu, oraz Rynku Wielkiego na osi wzdłużnej — widoczne na obrazie „bukowińskim“, gdzie oś tę podkreślono ponadto wymalowaniem pędzącej karety;

4^o — nazwa ulicy (Lwowska) nawiązująca do najważniejszego kierunku na wschód od miasta.

Tego rodzaju połączenie osi symetrii z główną arterią można obserwować i w innych miastach renesansowych (Gattinara, Vitry-le-François). W Zamościu osiowej ulicy odmawiano dotychczas utylitarne przeznaczenie na korzyść wyłącznie kompozycyjnej roli. Nic jednak nie wskazuje na to, by ulica ta stanowiąca kręgosłup całego układu i wiodąca do jednego z najważniejszych jego punktów — zamku, została specjalnie wyodrębniona plastycznie. Nie podkreślono architektonicznie jej pierzei (w części przyrynkowej wychodzą na nią nie fronty domów, lecz ich boczne ściany i ogrodzenia działek), nie wzbogacono podcieniami, które biegną w ulicach bocznych⁹¹. Brak jej rytmicznych podziałów, dzięki którym sta-



Ryc. 11. Francesco di Giorgio Martini: plan teoretyczny, koniec w. XV (wg Müntera).

łaby się częścią perspektywy monumentalnej, której kulminacyjny punkt stanowił pałac. Oceniającemu według współczesnych kryteriów rozwiązanie zamknięcia tej osi nasuwa się szereg wątpliwości. Pałac widziany ze środka rynku — w odległości ok. 270 m — zatraca się w skali, nawet jeśli wyobrazić go sobie z attykową nadbudową, którą niegdyś posiadał. Ponadto najważniejszy jego element plastyczny — loggia, był niewidoczny wobec ustawienia przed nim wysokiej, zwieńczonej attyką bramy. Brama ta — o ile wierzyć stosunkowo dokładnemu planowi w dziele de Jonsac'a — stała na środku kurtyny zamkowej, ale wobec tego niesymetrycznie do osi miasta, co łamało ogólną zasadę kompozycji. W świetle powyższych uwag środkowa ulica Zamościa zarysowuje się przede wszystkim jako oś geometrycznej siatki planu teoretycznego. Funkcjonalizm zespołu miejskiego stworzył z niej arterię, zapewne główną. Można jednak poddać w wątpliwość jej zamierzoną, czy niezamierzoną rolę plastyczną osi widokowej i najważniejszego wnętrza ulicznego. Daleko większą kompozycyjną wartość posiada oś poprzeczna — łącznik rytmicznie sytuowanych różnej wielkości wnętrz placowych, choć i jej brak z obu stron odpowiedniego zakończenia.

Słusznie podkreślano zmianę charakteru Rynku Wielkiego na nowożytny plac publiczny⁹². Został on

pozbawiony urządzeń targowych, ratusz usunięto z jego środka w pierzeję, a funkcjami targowicy oddzielono dwa mniejsze place. Zmieniło to, ale nie umniejszyło roli handlowej rynku. Handlowy charakter zachowały też jego podcienia poprzedzające sklepy, a może i ochraniające prowizoryczne kramy⁹³. Kwadratowe rynki z ulicami wybiegającymi z narożników i środków boków istniały i dawniej w wielkich miastach średniowiecznych (Kraków, Poznań). W średniowieczu jednak ulice środkowe nie zawsze były osiami układu, a sam rynek powstawał przez niezabudowanie czterech bloków szachownicy. W Zamościu place i osiowe ulice stanowiły od początku szkielet rozplanowania, który wypełniano szachownicą bloków. Ulice w narożnikach nie wybiegały w dwóch kierunkach, jak w średniowieczu, tylko przedłużając północne i południowe pierzeje placów podkreślały kierunkowość założenia. Dzięki takiemu układowi, spotykanemu w traktatach teoretyków włoskich wyjątkowo⁹⁴, uniknięto kłopotów, jakie występują przy podziałach bloków i zabudowie narożników większości zrealizowanych placów nowożytnych, posiadających wloty uliczne jedynie na osi.

W nowożytnych miastach obwarowanych plac

⁹² Herbst w podręczniku, jw., s. 95.

⁹³ Por. relację Vanozzi'ego (Niemcewicz, jw., s. 263).

⁹⁴ Por. plan Pietra Cataneo (Münter, jw., s. 321).

centralny był ponadto tzw. placem broni, w Zamościu jednak został pozbawiony tej funkcji na korzyść wielkiego placu przed zamkiem⁹⁵, stanowiącego zarazem jego przedpole. Plac taki był typowym elementem miast zakładanych na kresach w ramach polskiej akcji kolonizacyjnej. W innych przykładach⁹⁶ ma on jako przedpole od strony miasta bardzo charakterystyczne przeznaczenie: ochronę rezydencji feudała przed ruchami miejskiej ludności, przeważnie obcej narodowości i wyznania.

Potrzeby zabudowy wymagające „tradycyjnych, jedynie racjonalnych, prostokątnych, znormalizowanych działek budowlanych”⁹⁷ wpłynęły na przeprowadzenie parcelacji w oparciu o schematy wykształcone w średniowieczu. Cechowała ją jednak większa regularność i symetria, wynikająca z geometrycznego związania z całością układu. System parcelacji Zamościa nawiązywał do współczesnej i późniejszej urbanistyki północno-europejskiej, a był wyraźnie postępowy w porównaniu z Italią, gdzie urbaniści nie zawsze potrafili sobie poradzić z racjonalnym rozwiązaniem tego problemu. Na szczególną uwagę zasługuje przeprowadzenie przy parcelacji podziału na różne typy bloków i działek, przewidujące niejednorodną zabudowę zróżnicowanej klasowo i zawodowo ludności miejskiej⁹⁸. Istnieją tu dwie zasadnicze grupy: a) w blokach przyrynkowych i w ich przedłużeniach długie i wąskie działki, zapewne patrycjuszowsko-kupieckie (charakter handlowy ich zabudowy podkreślony został przez podcienia) i b) w pozostałych blokach szersze i płytsze działki, zapewne rzemieślnicze i kramarskie. Ludność najbiedniejsza miała się lokować na przedmieściach⁹⁹.

Na koniec parę uwag już nie o samym mieście, ale o jego obwarowaniach i zamku. W układzie sprężonym Zamościa zamkowi odmawiano roli cytadelii¹⁰⁰. Problem ten nie wydaje się przesądzony. Obwarowania pałacu zamojskiego nie dochowały się i nie wiadomo, czy na ich powstanie wpłynęły bardziej względy utylitarne, czy dekoracyjne. Jeśli przyjąć ich pierwotną rolę obronną, to zupełnie wyjątkowe powiązanie zamku zamojskiego z całością układu można by tłumaczyć nierównoczesnością powstawania obwarowań jego i miasta. Parę lat, które dzieliło ufor-

tyfikowanie tych elementów, wystarczyło na zmianę systemu: zamek posiada fortyfikacje bastionowe, miasto już bastionowe. Przy systemie wyłącznie bastionowym (jak w Żółkwi)¹⁰¹, czy wyłącznie bastionowym (jak w Brodach)¹⁰² mniej lub bardziej wyodrębniony zamek tworzyłby tylko jedno z ogniw obwarowań, łącząc się z nimi w sposób ciągły, tu — znalazł się we wnętrzu wieloboku twierdzy.

14. *Uwagi końcowe.* Najnowsze badania dziejów teorii budowy miast wysuwają uzasadniony pogląd o nieistnieniu w epoce renesansu reguł plastycznej kompozycji zespołu miejskiego¹⁰³. Ówczesni teoretycy urbanistyki nie przywiązywali większej wagi do problemów estetycznych. Nieliczne wskazówki wysuwane przez Albertiego i jego następców dotyczyły kompozycji poszczególnych elementów — ulicy, placu, czy zgrupowania budynków, rozpatrywanych zawsze w oderwaniu od całości miasta. Również i zagadnienia utylitarne traktowano niekiedy drugoplanowo. Regularne i symetryczne układy miast idealnych kształtu — geometryczna abstrakcja. Rozplanowanie teoretyczne Filareta jest przestrzenną interpretacją figur magicznych, rozmaitość planów jego kontynuatora Francesca di Giorgio Martini wypływa z dekoracyjno-rysunkowych kombinacji¹⁰⁴.

Wychodząc z tych formalistycznych schematów potrafił Morando stworzyć realny typ miasta, będący wyrazem nowych, aktualnych potrzeb i treści. Historyczna pozycja Zamościa została trafnie scharakteryzowana przez Herbsta: „Zamość był pierwszym dziełem w serii wielkich założeń-ośrodków latyfundiarnych, zwłaszcza kresowych, rodzaju Tomaszowa Lubelskiego, Brodów i Stanisławowa”¹⁰⁵. Zmysł praktyczny Moranda nadał całości miasta i jego elementom właściwy układ, kształty i wymiary. Ze świadomością społeczno-gospodarczych procesów wewnątrz przysięgłego miasta znormalizował Morando również tradycyjny system parcelacji. Plan Zamościa nie był sztywnym schematem: w czasie realizacji projektant wprowadzał do niego szereg poprawek, wpływających z potrzeb rosnącego organizmu miejskiego.

Niezależnie od tego, czy świadomość problemów estetycznych miasta przejawiała się u Moranda już w trakcie opracowywania „malowania”, czy później,

z kwadratem zamku. Podobne zrośnięcie między właściwym zamkiem a jego zewnętrznym pierścieniem występuje w Krupem.

¹⁰² Sosnowski O., *Studium pierwotnego założenia (1596) i obwarowania miasta Brodów (1630-35)*, Biuletyn H. S. i K. II (1933/4), s. 247—252.

¹⁰³ Lang S., *The Ideal City from Plato to Howard*, *The Architectural Review* T. 112 (1952), nr 668, s. 91—101.

¹⁰⁴ Jw., s. 95, 97.

¹⁰⁵ Herbst w podręczniku, jw., s. 95.

⁹⁵ Rolę tę spełniał plac przedzamkowy m. in. podczas oblężenia w r. 1648 (Herbst i Zachwatowicz, jw., s. 37).

⁹⁶ M. in. w Dubnie, na co zwrócił mi uwagę Prof. Dr Bohdan Guerquin. Najbardziej krańcowy przykład roli tego placu obserwować można w Żółkwi, gdzie przejął on również rolę rynku (Sosnowski, jw., s. 74).

⁹⁷ Herbst w podręczniku, jw., s. 162.

⁹⁸ Herbst, *Zamość*, jw.

⁹⁹ Jw.

¹⁰⁰ Herbst i Zachwatowicz, jw., s. 11.

¹⁰¹ W Żółkwi mury obwodowe miasta zrośnięte są

jest faktem bezspornym, że stworzył on z Zamościa jednolitą kompozycję, której elementy o indywidualnych — mimo pewnych niedociągnięć — walorach plastycznych składały się na harmonijną całość. Znaczenie wkładu Moranda podnosi drugi równie niewątpliwy fakt, że zespół miejski budowany na kanwie jego schematu, zachował do dziś trwałe wartości plastyczne, mimo że od w. XVI przeobraziły się funkcje miasta, rola jego poszczególnych elementów, ukształtowanie i wystrój architektoniczny zabudowy.

Zamość wytworzył wzorzec rozplanowania, który przyjmuje się w miastach ordynacji zamojskiej: Tomaszowie, powstałym w r. 1590, zapewne również projektowanym przez Moranda¹⁰⁶ i ściślej niż Zamość nawiązującym do włoskich projektów teoretycznych, i w Janowie z r. 1640¹⁰⁷. Tradycje tego schematu rozplanowania trwają bardzo długo, świadcząc pozytywnie o jego wartościach. Jeszcze Nowa Osada, założona pod Zamościem zapewne w r. 1821¹⁰⁸ powtórzy zasadę układu jego rynku i sieci ulicznej.

A N E K S 1

Zestawienie nazw ulic w r. 1591 z obecnymi (nazwy bezbłędnie rozwiązane przez Horodyskiego — kursywą):

<i>Szewska</i>	= w zachodnim odcinku obecnie nie istnieje, część wschodniego — południowym obramieniem placu targowego,
<i>Chełmska</i>	= w zachodnim odcinku obecnie nie istnieje, wschodni = zachodni odcinek Zamenhofs,
<i>Horodelska</i>	= wschodni odcinek Zamenhofs,
<i>Hrubieszowska</i>	= wschodni odcinek Pereca,
<i>Ormiańska</i>	= Ormiańska,
<i>Lwowska</i>	= wschodni odcinek 3-go Maja,
<i>Betska</i>	= wschodni odcinek Staszica,
<i>Tyszowiecka</i>	= wschodni odcinek Żeromskiego,
<i>Rachańska</i>	= wschodni odcinek Kościuszki,
<i>Młyńska</i>	= zachodni odcinek Kościuszki,
<i>Szczebrzeska</i>	= zachodni odcinek Żeromskiego,
<i>Turobińska</i>	= zachodni odcinek Staszica,
<i>Grodzka</i>	= zachodni odcinek 3-go Maja,
<i>Lubelska</i>	= Kołłątaja,
<i>Przecznice</i> (I)	= Przybyszewskiego,
(II)	= Moranda i 1-go Maja,
(III)	= Bazylińska,
(IV)	= Grecka.

A N E K S 2

Wymiary elementów miasta w mierze prętowej (pręt = 4,5467 m), podane w świetle linii regulacyjnej bez podcieni:

P l a c e :

Rynek Wielki, pow. = 4 sznury², powiększona o szerokość ulic wybiegających z narożników (po 2¹/₄ pr.); od strony zach. siatka odległa jest od pierzei tylko o 2 pr., stąd nieznaczna różnica w długości boków, bok dłuższy, dług. = 20 pr. + 2 × 2¹/₄ pr. = 24¹/₂ bok krótszy, dług. = 20 pr. + 2 pr. + 2¹/₄ pr. = 24¹/₄

Rynki Solny i Wodny, pow. = 1 sznur² powiększo-

na z trzech stron o pół, z czwartej o całą szerokość ulicy wybiegającej z narożnika, bok dłuższy, dług. = 10 + 2 + 2 × 1¹/₂ = . . . 13 bok krótszy, dług. = 10 + 2 × 1¹/₂ × 2 = . . . 12

U l i c e :

bez podcieni i przecznice, szer. = 2 podcieniowe, szer. = 2¹/₄

P o d c i e n i a :

szer. (między linią regulacyjną a zewnętrznym licem szupów) = 1

¹⁰⁶ Jw., s. 162; plan z ok. 1810 reprodukowany: Szafer T. P., Tomczyk J., Trzebiński W., *Katalog planów miast w zbiorach Archiwum Państwowego w Lublinie*, Warszawa 1951, s. 68.

¹⁰⁷ *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego* T. III (1882), s. 414; plan reprodukowany mylnie jako Janów Podlaski: Kuncewicz A., *Plany przeglądowe miast polskich*, Warszawa 1929, s. XXIII.

¹⁰⁸ Herbst, *Zamość*, jw.

ZE STUDIÓW NAD URBANISTYKĄ ZAMOŚCIA

B l o k i g r u p y (a):¹⁰⁰

przy Rynku Wielkim, północne i południowe,	
dług. =	19
północne, głębokość =	7 ³ / ₄
południowe, głębokość zmienna	6 ¹ / ₄ —7 ¹ / ₄
działki północne, przyrynkowe, szer. =	2 ¹ / ₄
działki południowe, przyrynkowe, szer. 2 ¹ / ₄ , 2 ¹ / ₂ , 3	
działki pozarynkowe, szer. =	1 ³ / ₄ , 2
przy Rynku Wielkim, wschodnie i zachodnie,	
dług. =	9
wschodnie, głębokość =	7 ³ / ₄
zachodnie, głębokość =	8
działki, szer. =	2 ¹ / ₄
przy Rynku Solnym północne, przy Wodnym	
południowe i za ul. Szewską,	
dług. =	19
przy Rynku Solnym, głębokość =	6 ¹ / ₂
przy Rynku Wodnym, głębokość zmienna do-	
kładnie nieznana	
za ul. Szewską, głębokość =	6
działki, szer. zapewne =	2, 2 ¹ / ₄
przyuliczne,	
dług. =	18
głębokość =	7 ³ / ₄
działki, szer. =	2

B l o k i g r u p y (b):

dług. =	18
głębokość =	9
działki typowe, szer. =	2 ¹ / ₂
działki narożne, zach. szer. =	3
działki głębokość =	4 ¹ / ₂

B l o k i g r u p y (c):

dług. =	14
szer. =	9
działki przyrynkowe, głębokość =	5 lub 6
działki przyrynkowe, szer. =	2 ¹ / ₄
działki tylne, głębokość =	4 ¹ / ₂
działki tylne, szer. zapewne =	2, 3
ewentualna uliczka — miedzuch za działkami	
przyrynkowymi, szer. =	1

Pewne poprawki i uproszczenia zostały w powyższym zestawieniu wprowadzone dla szerokości działek przyrynkowych. Na planie w skali 1:1000 graniczne linie działek przebiegają dość nieregularnie. W rzeczywistości granicą nie jest tu linia lecz mur domów, blisko metrowej szerokości.

¹⁰⁰ W wykazie tym zostały pominięte niepełne, nietypowe bloki na krańcach miasta.



Ryc. 1. Prościejów na Morawach. Portal zamkowy.
(Fot. Statní fotomernický ústav v Praze).

JULIUSZ ROSS

Z DZIEJÓW ZWIĄZKÓW ARTYSTYCZNYCH POLSKO-CZESKICH I POLSKO-SŁOWACKICH W EPOCE ODRODZENIA

Z prowadzonymi obecnie na szeroką skalę badaniami nad całokształtem zjawisk artystycznych polskiego renesansu wiąże się ściśle i urasta zarazem do większego znaczenia badanie w zakres tej epoki wchodzących zagadnień związków artystycznych polsko-czeskich i polsko-słowackich. Nie jest rzeczą możliwą przedstawić wyczerpująco w krótkim artykule całość problematyki wiążącej się z tak obszernym tematem. Nie pozwala na to również dotychczasowy stan badań.

Literatura dotycząca powyższych zagadnień jest na ogół skąpa i mało znana; jednakże istnieje kilka rozpraw stanowiących cenny przyczynek do badania tych związków. Należy do nich przede wszystkim praca szwedzkiego uczonego A. Hahra, *Östeuropeiska stildrag i nordisk renässansarkitektur*, z r. 1915. Nie bez znacze-

nia dla tej problematyki jest prawie zupełnie nie znana rozprawa w języku węgierskim: Lechner Jenő, *Tanulmányok a lengyelországi és felsőmagyarországi reneszánsz építésről* (Studium o polskiej i górnowęgierskiej [słowackiej] renesansowej architekturze), publikowana w r. 1913, w organie związku węgierskich inżynierów i architektów¹. Rozprawy czeskiego uczonego A. Balšánka, *Štíty a motivy attikové v české renaissanci* — z r. 1902 oraz Kazimierza Buczkowskiego, *O zabytkach sgraffita w Polsce* — z r. 1933 i Wacława Husarskiego, *Attyka polska i jej wpływ na kraje sąsiednie* — z r. 1936, dorzuciły szereg spostrzeżeń, omawiających badane, tak często w architekturze renesansowej tych krajów stosowane motywy, dekoracje. Najcenniejsze i najbardziej wszechstronne są studia nad związkami artystycznymi polsko-czeskimi w epoce renesansu Je-

¹ Na powyższą rozprawę zwrócił mi uwagę profesor Uniwersytetu Słowackiego w Bratysławie —

Vladimír Wagner, któremu tą drogą składam podziękowanie.

rzego Szablowskiego opublikowane w r. 1948, w których autor omawia odrębny motyw renesansowych wież z galeriami oraz wież artystyczną w XVI wieku Żywiecczyny z Morawami i Opawą.

Przeprowadzana po ostatniej wojnie inwentaryzacja zabytków sztuki, a zwłaszcza katalogowanie zabytków południowych połaci Polski, badania i prace konserwatorskie przy tzw. rezerwacji starych miast położonych w obrębie czechosłowackiej republiki, nowe prace i studia czeskich, słowackich i polskich historyków sztuki, że wymienię tu dla przykładu takie, jak Evy Šamankovej, *Benedikt Rejt z Piestingu*, z r. 1950 (rkp.), Bl. Kovačovičovej, *Wschodniosłowacki renesansowy dom mieszczkański*, z r. 1953, Jarom. Holmki, *Mistr Pavel z Levoče*, z r. 1952 (rkp.) i wiele innych dorzucają szereg nowych spostrzeżeń i faktów do historii tych związków.

Przejawem kontaktów artystycznych w okresie renesansu Polski i Śląska z ziemiami sąsiadującymi od południa, wchodzącymi dziś w skład republiki czechosłowackiej, nie jest wyłącznie jednokierunkowa ekspansja, jaka miała miejsce np. w poprzedzającej renesans epoce Karola IV i jego następcy Wacława IV, — lecz wzajemne przenikanie charakterystycznych zjawisk, odzwierciedlających się w stosowanych wówczas przy tworzeniu dzieł sztuki formach i motywach, będących szczególnym znamięm stylowym tego okresu.

Ale nie tylko śledzenie podobnych form i motywów wchodzi w zakres badań owych zagadnień. Wielu artystów i rzemieślników, miejscowych i obcych, przenosiło się lub też było przetrzucanych w tym czasie z jednego na drugi, niekiedy bardzo odległy teren. Oni to właśnie byli najczęściej nosicielami nowych lub podówczas modnych technik i form. Czasem działal-



Ryc. 2. Buczowice na Morawach, dziedziniec zamkowy, dekoracja impostów. (Fot. J. Ross).

ność jednego mistrza wykraçała poza obręb danego kraju. Rozwijające się stosunki handlowe wpływały na krążenie dzieł sztuki, które drogą zamówień przedstawiały się z jednego środowiska do drugiego. Nie ograniczano się tylko do łatwo uzyskiwanego tworzywa; np. marmury sprowadzano z Węgier, Śląska czy Małopolski. Drogi, którymi wędrowali przetrzucający się artyści i rzemieślnicy, są w pewnej mierze wyznacznikami badanych związków. Przecinały one często granicę polityczną biegnącą dziś wzdłuż górskich grzbietów Sudetów i Karpat. Istniały w owym czasie również inne drogi przenikania, np. ze Śląska bezpośrednio na Spisz, związane z szerzeniem się reformacji, względnie uzależnione od przeprowadzanej jeszcze w średniowieczu kolonizacji.

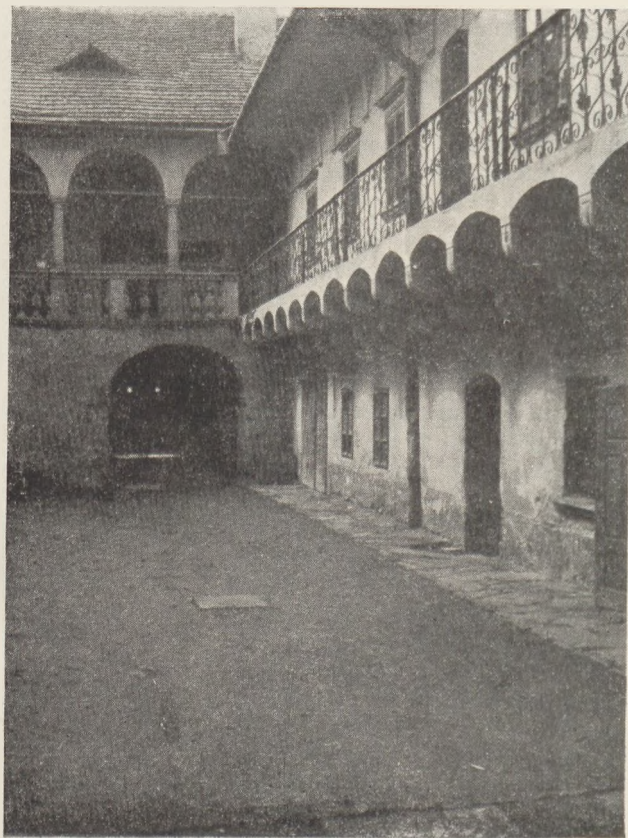
Badając podstawy społeczno-gospodarcze odnajdzie się więc artystyczną łączącą poszczególne kraje. I tak wiele renesansowych elementów i form przeniknęło z Pragi na obszar Dolnego Śląska; Górny Śląsk łączą w epoce Odrodzenia

silne związki z Morawami, Spisz oraz Słowacją posiadają silniejszą więź z Małopolską. Krzyżowanie się różnych podniet i wzorów twórczości artystycznej wytworzyło kilka odcieni stylowych, pokrywających się z terytoriami poszczególnych krajów słowiańskich².

Przegląd badanych związków artystycznych na tym obszarze rozpocząć wypada od dzieł i ich twórców, reprezentujących zmianę dokonującą się w sztuce na przełomie gotyku i renesansu. Wśród nich wysuwa się na czoło Benedykt Rejt, którego działalność architektoniczna nie ogranicza się tylko do rejonu Pragi, lecz sięga daleko w głąb Czech, do Saksonii, Łużyc i na Śląsk. Ogniwem łączącym będzie tu prowadzona pod jego kierunkiem w latach 1524-32 bu-

² Szablowski J., *Ze studiów nad związkami artystycznymi polsko-czeskimi w epoce renesansu i rene-*

sansem zachodnio-słowiańskim, Prace K. H. S. IX (1948), s. 56.



Ryc. 3. Bardiów, dom podcieniowy w rynku. (Fot. J. Ross).

Ryc. 4. Lewocza, podwórzec kamienicy rynkowej. (Fot. J. Ross).

dowa zamku w Ząbkowicach śląskich³, od roku 1351 należących do Korony czeskiej, które *Maiestas Carolina*, kodeks praw autorstwa Karola IV, określa wraz z Wrocławiem, Środą i Głogowem jako leżące w Polsce⁴. Nadzór Rejta przy tej budowie potwierdza list z 3 września 1529, w którym jest wzmianka o wstrzymaniu robót na „Frankensteinie” (Ząbkowice), a to dlatego, że mistrz Benedykt, budowniczy w Pradze, nie udzielił dalszych wskazówek⁵. Już Lutsch w swoim inwentarzu opisując zamek w Ząbkowicach zaznacza, że przy wznoszeniu go użyto elementów gotyckich jak też renesansowych⁶; elementy renesansowe nadają tej budowli specjalny charakter,

choć jej bryła jest jeszcze gotycka. Renesansowe okna wieży nad bramą wejściową wykazują już na pierwszy rzut oka bliskie skojarzenia z oknami sali Władysławowskiej na Hradczanach w Pradze⁷. Zdaniem Emila Edgara budowa zamku ząbkowickiego, o kształtach regularnych z zastosowaniem nowych form renesansowych, a najprawdopodobniej także wtedy wzniesionej na koronie murów długiej horyzontalnej attyki, miała dla tej części Europy znaczenie przełomowe⁸. Tym — zdaniem Edgara — wyraża Rejt swoją twórczością ponad współczesność, jej konwenanse i stylowe pęta. Podobne attyki pojawiają się i na innych budowlach śląskich, między innymi na kościele w Paczkowie⁹.

³ Šamankova E., *Benedikt Rejt z Piestingu*, Praha 1950, (rkp.), s. 90—92.

⁴ Maleczyński K., *Wież polityczna Śląska z Polską. Oblicze Ziem Odzyskanych*, Dolny Śląsk II, Wrocław-Warszawa 1948, s. 95.

⁵ Šamankova E., jw.

⁶ Lutsch H., *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien II*, Wrocław 1889, s. 106—113; Thieme-Becker, *Allgemeines Künstlerlexicon III*, s. 318—20.

⁷ Šamankova E., jw.

⁸ Edgar E., *Obrana české vzdělanosti stavebně umělecké*, Praha 1946, s. 57—61.

⁹ Datowanie attyki kościoła paczkowskiego przez Lutscha (*Kunstdenkmäler des Reg.-Bez. Oppeln*, 1894, s. 130) na lata trzydzieste XVI wieku budzi pewne zastrzeżenia. Bardziej prawdopodobne wydaje się jej zbudowanie w okresie prac renowacyjnych, upamiętnionych napisem: Temp(or)e Jacobi a Salza epis(copi) Wratislaviensis (1520-1539).



Ryc. 5. Lubowla, dom podcieniowy w rynku.
(Fot. J. Ross).

Wielu też muratorów wykształcił Rejt. Nazwiska ich wiążą się ściśle z nielicznymi zabytkami renesansowymi na Śląsku. Do nich należy między innymi Wendel Roskopf, urodzony w Czechach¹⁰, uważający się za ucznia Benedykta Rejta. Za życia swego mistrza miał on przebywać jakiś czas w czeskim Sobiesławiu¹¹. Około 1520 roku objął stanowisko miejskiego budowniczego w Zgorzelcu. Po pożarze w r. 1525 powstaje w tym mieście przy ul. Nyskiej i na Dolnym Rynku grupa wczesnorenesansowych domów, a współcześnie z nimi tzw. „piękny dwór” przy ul. św. Piotra, zbudowany w r. 1526 (uzupełniony w r. 1617), uchodzący za najstarszy śląski zabytek mieszczańskiej architektury renesansowej¹². Kościół św. Mikołaja w Zgorzelcu miał budować ów Wendel Roskopf według wskazówek Benedykta, swego nauczyciela i mistrza¹³. Pominięte prawie w inwentarzu Lutscha, zabytki mieszczańskiej architektury Kłodzka, które w tym czasie należało także do Korony cze-

skiej, mają wiele wspólnych cech z odmianą stylową renesansu czeskiego.

Związki artystyczne Polski ze Słowacją mają również miejsce już w zaraniu epoki renesansowej. Spisz i jego centra handlowe leżały na drogach łączących Polskę z Węgrami, skąd przyszedli do Krakowa pierwsi, powołani przez Zygmunta Starego artyści włoscy, operujący już czystymi formami renesansowymi. Część miast spiskich była od r. 1412 zastawiona Polsce. Lewocza i Kežmark były królewskimi wolnymi miastami, rywalizującymi ze sobą w sporze o pierwszeństwo, który to spór trwał cały wiek i zakończył się w roku 1544 zwycięstwem Lewoczy. Kežmark miał lepsze położenie, tedy bowiem prowadziła krótsza droga, Lewocza miała starsze prawo składu (już od r. 1321). Znamienным również był spór o drogi handlowe między Lewoczą a Koszycami rozstrzygnięty przez króla w r. 1477 na korzyść Lewoczy.

¹⁰ Dobrowolski T., *Sztuka na Śląsku*, Katowice-Wrocław 1948, s. 211.

¹¹ Edgar E., jw., s. 95; Thieme-Becker XXIX, s. 76-7

¹² Dobrowolski T., jw.

¹³ Edgar E., jw., s. 95.



Ryc. 6. Buczowice na Morawach, dziedziniec zamkowy. (Fot. J. Ross).

W rękach jej kupców znajdowała się od tej chwili większość obrotów handlowych z Polską¹⁴.

Nowe formy renesansowe przychodzą na Słowację dwoma drogami i o wiele wcześniej niż na teren Czech; jeden prąd idzie z okolic Wenecji przez kraje naddunajskie (Stein), drugi przez Śląsk i Polskę¹⁵. W architekturze słowackiej jedne z pierwszych motywów renesansowych pojawiają się na ratuszu w Bardowie. Przyziemie tej budowli, jeszcze w formach gotyckich ukształtowane, stawał w pierwszych latach XVI w. mistrz Alexander¹⁶; z nim miasto zawarło umowę w r. 1505. Źródła archiwalne podają, że w r. 1501 zgłaszał się do wybudowania nowego ratusza polski architekt Tomasz ze Sącza¹⁷. Ale już w r. 1508 przy pracach budowlanych zatrudniony jest

mistrz Alexius, który dokonuje organicznego połączenia form gotyckich ze świeżo przeszczepionymi formami renesansowymi. Renesansowymi są przez niego wykonane obramienia okienne, portale i wykusz tej budowli. Renesansowe motywy spełniają tu funkcję dekoracyjną, profil węgarów drzwiowych u dołu się załamuje, gdzie indziej w profilowanie gotyckie wpleciony bywa ornament renesansowy¹⁸. Zdaniem czechosłowackich historyków sztuki Alexius mógł się zapoznać z owymi formami bądź w Budzie, bądź w Ostrzyhomiu a najprawdopodobniej na Wawelu w Krakowie, gdzie już od r. 1501 wykonywał monumentalne obramienie nagrobka Jana Olbrachta florencki kamieniarz Franciszek Włoch, którego Zygmunt Stary powołał z Ostrzyhomia¹⁹. W Bardowie

¹⁴ Pieradzka K., *Handel Krakowa z Węgrami w XVI wieku*, Kraków 1935; Horváth P., *Odchodné styky Levoče s Polskom v II pol. 16 stol.*, Bratislava 1951, (rkp.), s. 21-30; Kaendl F., *Geschichte der Deutschen in den Karpathenländern II*, Gotha 1907, s. 87.

¹⁵ Wagner V., *Vývin výtvarného umenia na Slovensku*, Bratislava 1948, s. 53.

¹⁶ Menclová D., *Přehled vývoje renesanční architektury na Slovensku*, časop. Bratislava 1934, nr 1-2, s. 50.

¹⁷ Krpelec B., *Bardejov a jeho okolie dávno a dnes*, 1935, s. 77.

¹⁸ Wagner V., jw., s. 52.

¹⁹ *Československá vlastivěda*, díl VIII Umění, Praha 1935, Sfinx, s. 113.

zamówiono do obramienia bramy zamkowej w Muszynie gotowe, obrobione kamienie²⁰.

Również w dziedzinie plastyki istnieje szereg związków. W ostatniej ćwierci XV wieku i na pocz. XVI, kiedy w plastyce słowackiej ma już miejsce silne ścieranie się nowych form renesansowych ze starymi gotyckimi²¹, pracują w Preszowie i Koszycach polscy malarze Mikołaj z Bochni i Wawrzyniec Włodarz z Krawa. Włodarz przyjmuje prawo miejskie w Koszycach dopiero w r. 1512, wymieniają go jednak akta miejskie już w r. 1504²². Słowacki malarz Teofil Sztancel przebywa na początku XVI wieku w Bardiowie; w r. 1508, a więc w chwili gdy już jest tam zatrudniony Alexius, ozdabia Sztancel bardowski ratusz, później zaś jest czynny w Koszycach i Lewoczy. Pod koniec swego życia do r. 1530 pracował w miastach polskich, gdzie malował szereg ołtarzy²³. Wymienieni artyści, podobnie jak wielu innych tworzą jeszcze przeważnie w duchu gotyckim.

Nie bez znaczenia jest również wpływ, jaki wywiera w tym czasie na plastykę słowacką Ołtarz Krakowski Wita Stwosza. Nie tylko sceny Zaśnięcia Panny Marii i Wniebowzięcia, ale nawet dekoracja skrzyni ołtarzowej w całym schemacie powtarzana bywa w ołtarzach słowackich²⁴. Z tym się wiąże od kilkudziesięciu lat rozpatrywane doniosłej wagi zagadnienie wpływu Stwosza na twórczość jednego z największych słowackich artystów, Pawła z Lewoczy. Ostatnie badania wykazały, że mistrz Paweł nie pozostawał z Witem Stwoszem w takim bezpośrednim kontakcie, o jakim przypuszczali dotychczas zajmujący się jego twórczością badacze (z wyjątkiem Divalda); słusznym natomiast wydaje się twierdzenie, że Paweł z Lewoczy niejednokrotnie wzorował się na dziełach stwoszowskich²⁵. Wystarczy zestawień dla przykładu rzeźbę Matki Boskiej ze sceny środkowej Krakowskiego Ołtarza z rzeźbą Matki Boskiej z lewockiej grupy Bożego Narodzenia, by dostrzec bardzo bliskie analogie. Zdaniem autora nowego poglądu, J. Homolki, Paweł z Lewoczy już od początku swej twórczości wykracza poza granice późnego gotyku, a jego sposób rozmieszczania wolnostojących figur, uplastycznianie postaci o rysach przede wszystkim ludowych (np. pasterze Ołtarza Lewoc Bożego Narodzenia), a także dążność do pełnoplastycznej i realistycznie pojętej formy, stawiają go już w szeregu artystów renesansu²⁶.



Ryc. 7. Litomyšl, dziedziniec zamkowy. (Fot. Statní fotomerycký ústav v Praze).

Refektarz w Czerwonym Klasztorze nad Dunajcem otrzymuje w tym czasie nową polichromię; z fresków, Chrystus na Górze Oliwnej, z r. 1520 posiada ornamentykę już czysto renesansową²⁷.

Druga połowa XVI wieku, to okres najsilniejszych związków artystycznych pomiędzy poszczególnymi krajami w tej epoce. Zostały one szerzej omówione w cytowanych na wstępie pracach, które jednak nie wyczerpują badanych zagadnień.

Jednym z dalszych ogniw będzie wykazanie związku zabytków morawskiego miasta Prościejowa ze sztuką renesansową na Śląsku. W XVI wieku Prościejów łączyły ożywione stosunki handlowe z Wrocławiem. Miejscowi kupcy dowozili do Wrocławia

²⁰ Archiw. w Bardiowie, nr 4053; Pieradzka, jw., s. 89-90.

²¹ Menclová D., jw., s. 49.

²² Walicki M., *Malarstwo polskie XV wieku*, Warszawa 1938, s. 11.

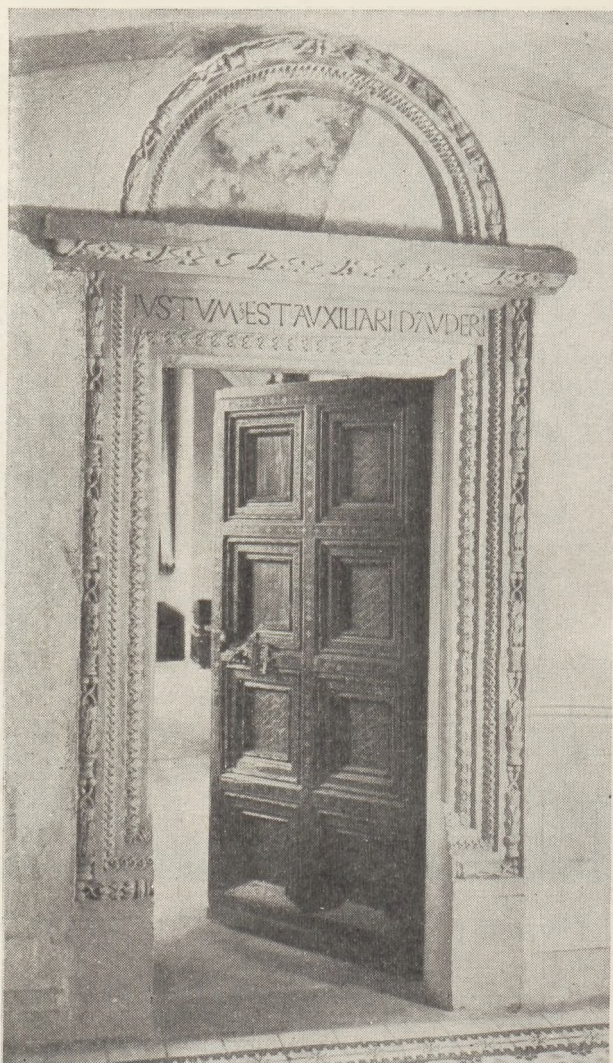
²³ Polák J., *Výtvarné umění na Slovensku*, Slovenská čítanka, Praha 1925, s. 492.

²⁴ Divald K., *Magyarország Csúcsivéskori Szárnyasoltárai*, Budapest 1911, s. 10-11; Homolka J., *Mistr Pavel z Levocé. Roztoky u Prahy*, 1952, (rkp.), s. 188; Thieme-Becker XXXI, s. 460.

²⁵ Homolka J., jw., s. 184-193.

²⁶ Homolka J., jw., s. 193.

²⁷ Polák J., jw., s. 492.



Ryc. 8 Bardiów, portal w ratuszu. (Fot. Press Photo Service Illek — Paul, Praha).

wia wino a nabywali w tymże mieście różne gatunki morskich ryb²⁸. Archiwalia podają, że w roku 1562 wrocławianin M. Braunaysen dłużny był prościejowskiemu sukiennikom Eliaszowi Sychowi 200 zł, a Jano-

²⁸ Kühndel J., *Z dějin prostějovského obchodu*, s. 14.

²⁹ Kühndel J. i Mathon J., *Pernštejnský zámek v Prostějově*, 1932; rec. Kret J., *Umění VIII* (1935), s. 467-70.

³⁰ Dobrowolski T., jw., s. 215.

³¹ Kunz H., *Das Schloss der Piasten zum Briege*, Briege 1885; Kühndel-Mathon, jw., s. 18; Bimler K., *Schlesische Burgen und Renaissanceschlösser. Das Piastenschloss zu Briege*, Breslau 1934.

wi Chytrowskiemu 189. Ze Śląska dowoziło się także do Prościejowa świdnickie piwo.

Wratisław z Pernszteinu, ówczesny kanclerz Korony czeskiej rozpoczął w r. 1568 wznoszenie zamku w Litomyšlu, jednego z najwspanialszych i najlepiej do dziś zachowanych zamków renesansowych na Morawach. Równocześnie z położeniem kamienia węgielnego pod ową budowlę, w czystym już stylu renesansowym zostają rozpoczęte prace około przebudowy i unowocześnienia zamku w Prościejowie, pozostającego już od dwu pokoleń we władaniu tego rodu²⁹. Wzorem dla przebudowy prościejowskiej siedziby miał być zamek piastowski w Brzegu nad Odrą, wznoszony od r. 1544³⁰. Od roku 1547 pracami na zamku tym kierował Jakub Baar (Bahr, Paar, Bavar) pochodzący z Mediolanu³¹. Po r. 1560 roboty wykonywa także Kasper Cuneo, który poprzednio był zatrudniony na zamku w Oleśnicy³². Kanclerz Wratisław z Pernszteinu przebywając na krótko przed r. 1568 na zamku w Brzegu uzgodnił zapewne także z wymienionym mistrzem Kasprem projekt przebudowy zamku prościejowskiego. Kasper Cuneo zobowiązywał się za kwotę 2000 talarów zbudować w dziedzińcu arkady (prawdopodobnie miały to być krużganki) i przyozdobić główne wejście pięknym portalem, na którym zostałyby umieszczone dwa herby: Wratisława i jego małżonki. Ponieważ Cuneo był w tym czasie zatrudniony u wojewody Jerzego II Piasta w Brzegu, przeto kanclerz Wratisław zwrócił się listownie do wojewody, by pozwolił Cuneowi i jego współpracownikom wyjechać do Prościejowa³³. List Wratisława wysłany 28 stycznia 1568 roku z Litomyśla jest cennym przyczynkiem do badania związków artystycznych³⁴. W liście tym kanclerz wypowiedział się za manierą („mahnerre“) budowniczego zamku w Brzegu — J. Bahra. O postępie i przebiegu prac budowlanych i kamieniarskich na zamkach w Litomyślu i Prościejowie informują raporty z września 1569 r.³⁵. Oprócz mistrza Kaspra Cunea, uczestniczyli w przebudowie zamku prościejowskiego także inni artyści i rzemieślnicy powołani z Brzegu. Byli tam również zatrudnieni: Michał Kramer i Ludwik Stenzel. Pierwszy z nich, Kramer, jeszcze w r. 1569 pracował nad wykonaniem kazalnicy w Brzegu, a w roku 1571 już się podpisał jako rzeźbiarz i budowniczy w Prościejowie, pracując wówczas w niedalekim To-

³² Wernicke E., *Die italienischen Architekten des 16. Jahrhunderts in Briege*, Schles. Vorzeit in Bild und Schrift III (1881), s. 304; Kühndel-Mathon, jw., s. 18; Bimler, jw., s. 33.

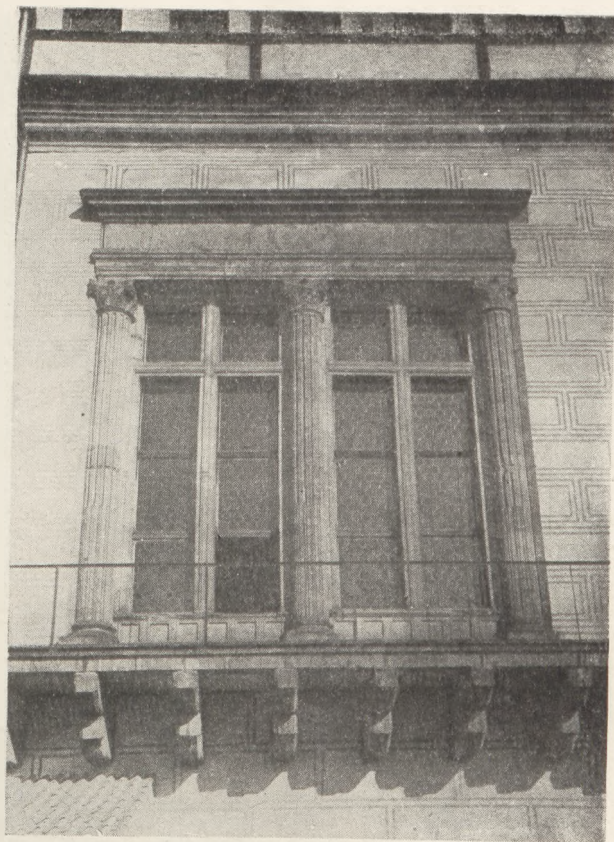
³³ Kühndel-Mathon, jw., s. 18.

³⁴ Luchs H., *Bildende Künstler in Schlesien nach Namen und Monogrammen*, Zeitschr. d. Ver. f. Gesch. u. Altertum Schles. V (1863), s. 18-19; Kühndel-Mathon, jw., s. 18-19.

³⁵ Pernšt. korespondence v lobkowicz. arch. v Roudnici; Kühndel-Mathon, jw., s. 20.

waczowie. Po r. 1572, gdy przebudowa zamku prościejowskiego była już ukończona, Kramer powrócił na Śląsk. Drugi z wymienionych, Stenzel, współpracował w r. 1569 z Kramerem w Brzegu a następnie w Prościejowie. W latach późniejszych przebywał jakiś czas w Ołomuńcu, a około 1580 r. powrócił do Prościejowa gdzie osiadł na stałe, wykonując szereg portali domów mieszczańskich. Ożeniwszy się tam z wdową Zuzanną, wznosił dla siebie dom mieszkalny z przedsionkiem („mashauser“) do dziś zachowanym³⁶. Jego gmerk kamieniarski zachował się na jednym z północnych filarów prościejowskiego kościoła farnego³⁷. Również w zamku prościejowskim, na portalach i pozostałych fragmentach arkadowego dziedzińca znaleziono gmerki obu wyżej wymienionych, które wykazały identyczność ze znakami kamieniarskimi, znajdującymi się na ościeżach okiennych i portalowych zamku piastowskiego w Brzegu³⁸.

Nasuwa się pytanie, czy Prościejów łączyły w tym czasie także związki z ziemiami centralnej Polski. Kronika notuje, że Wratysław pisał w zamku prościejowskim swój testament w r. 1572, na krótko przed wyjazdem do Polski. W r. 1587 przebywał w zamku arcyksiążę Maksymilian obrany wtedy przez część szlachty polskiej na króla. Pięć lat później przebywała w nim także księżna Anna Maria żona późniejszego Zygmunta Wazy³⁹. Z drugiej połowy XVI wieku istnieją również relacje o stosunkach handlowych Prościejowa z Polską centralną. Miejscowi przekrawacze względnie sukiennicy sprzedawali prościejowskie sukna na dorocznych targach w Krakowie i Gnieźnie⁴⁰. Na przełomie XVI i XVII wieku do rodzinnego Prościejowa przenosi żydowski drukarz, Isak ben Ahron swoją krakowską drukarnię. Tu pracował do r. 1605, w którym powrócił do Krakowa⁴¹. Znajdująca się w kościele farnym w Prościejowie płyta nagrobna Joanny Kravarz, w której władaniu miasto pozostawało do r. 1495, zdaniem J. Mathona nasuwa bliskie analogie z nagrobkiem gotyckim Jana Gruszczyńskiego w gnieźnieńskiej katedrze⁴². J. Szablowski w cytowanej już pracy wymieniając zachowane w piwnicy jednej z kamienic rynkowych w Żywcu hermy, wyobrażające postać męską i kobietą, zwraca uwagę na częste, w miejsce kolumn i pilastrów, stosowanie powyższych motywów w morawskich portalach renesansowych. Jako pierwszy na tym terenie wymienia portal zamkowy w Prościejowie. Również konsole tryglifowe we fryzie portali fary żywieckiej nasuwają bliskie skojarzenia z konsolami



Ryc. 9. Praga, okno sali Władysławowskiej. (Fot. E. Šamankova).

portalu ratusza w czeskiej Lanckoronie, budowli związanej także z mecenatem artystycznym Wratysława z Pernszteinu⁴³. Dostrzegane podobieństwa są niewątpliwie świadectwem istniejących związków.

Na Słowacji, zwłaszcza w dziedzinie architektury mieszczańskiej istnieją, jeszcze mało zbadane, związki z szesnastowieczną architekturą Małopolski.

W Lewoczy w połowie XVI w. wykształcił się odmienny typ domu mieszczańskiego, który następnie rozpowszechnił się na całym terytorium Spisza. Cechuje go przede wszystkim fasada frontowa ozdobiona wydatnym, renesansowym portalem i często wysuniętą przed lico muru attyką, długa sień przejazdowa z klatką schodową oddzieloną od reszty sieni kolumnienką, oraz wydłużony dziedziniec z obiegającym

³⁶ Czihak E. v., *Beiträge zur Geschichte der Renaissance-Baukunst in Schlesien*, Schles. Vorzeit VI, s. 220-227; Kühndel-Mathon, jw., s. 20-21.

³⁷ Kühndel-Mathon, jw., s. 20.

³⁸ Wernicke E., *Schlesische Steinmetzzeichen*, Schles. Vorzeit III, s. 314; Kühndel-Mathon, jw., s. 20, 52.

³⁹ Kühndel-Mathon, jw., s. 22.

⁴⁰ Rybarski R., *Handel polski w XVI stuleciu*, Poznań 1928; Kühndel J., *Z dějin prostějovského obchodu*, s. 14.

⁴¹ Kühndel J., *Prostějov, kolébka první české knihy na Morave*, Prostějov 1936, s. 8.

⁴² Mathon J., *Prostějov*, Pokl. Nar. Umění, Praha 1947, s. 9.

⁴³ Szablowski J., jw., s. 53-55.



Ryc. 10. Preszów, dom renesansowy, widok od podwórca. (Fot. Krajské múzeum v Prešove.)

go na wysokości pierwszego piętra gankiem lub balkonem loggiowym, wspartym na ozdobnych konsolach. Odrębność cech architektury renesansowych domów

⁴⁴ Lewocza. Zdjęcia architektoniczne niektórych domów w rynku, Lwów 1929; Schürer O., Wiese E., *Deutsche Kunst in der Zips*, Brünn-Wien-Leipzig 1938.

⁴⁵ Menclová D., jw., s. 55.

⁴⁶ Klima S., *Slovensko. Průvodce po československé republice*, Praha 1937, s. 497.

⁴⁷ Ptašník J. i Friedberg M., *Cracovia artificum*

spiskich w zestawieniu z architekturą słowacką wynika w znacznej mierze z ożywionych wówczas stosunków handlowych i kulturalnych miast spiskich z Polską, a głównie z ówczesną jej stolicą Krakowem; dają się zauważyć liczne analogie pomiędzy ówczesną architekturą mieszczańską Spisza i Małopolski⁴⁴.

Obok związków między miastami spiskimi a Krakowem nie bez znaczenia była też w epoce renesansu działalność artystyczna ówczesnych starostów spiskich, których funkcje sprawowali m. i. Piotr Kmita i Jan Boner, a także rodu Łaskich i Turzonów, którzy przyczynili się do szerzenia na Słowacji wpływów kulturalnych idących z Polski. Wiele zabytków lewockich z tego okresu wiąże się z imieniem tych ostatnich, z których zwłaszcza działalność Stanisława Turzo, sławnego humanisty zasługuje na miano mecenatu.

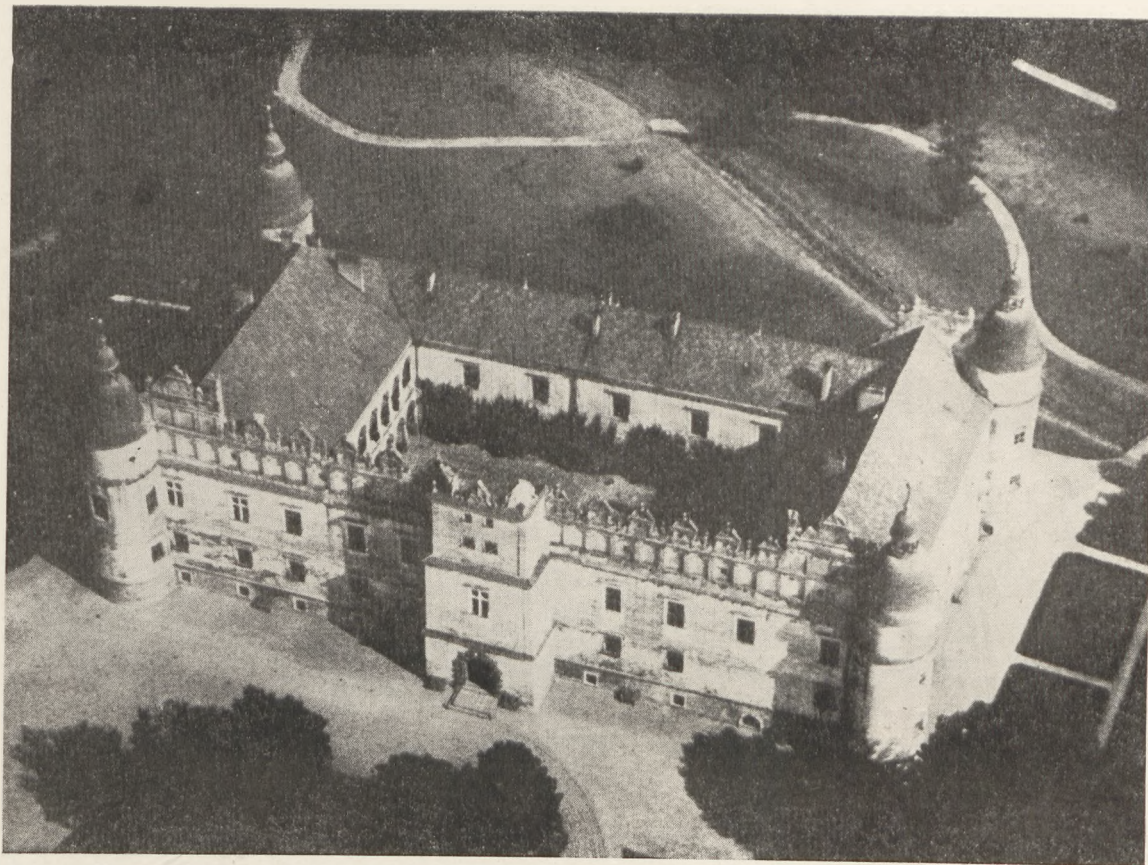
Siedziba polskich starostów zarządzających zastawionymi na Spiszu miastami, zamek w Lubowli, był w ciągu XVI i na początku XVII wieku kilkakrotnie przebudowywany; w tym czasie otrzymał renesansową attykę⁴⁵. Przy pracach tych musieli zapewne uczestniczyć powołani z Polski budowniczowie i artyści nadworni Lubomirskich. Zachowany do dziś dnia na rynku w Lubowli renesansowy jednopiętrowy dom z podcieniami został wzniesiony w r. 1639 dla celów administracji zastawionych miast⁴⁶.

Przebudowa zamku niedzickiego ok. 1601 r. oraz wzniesienie w tym czasie dworu obronnego we Frydmanie wiążą się ściśle i następują niemal bezpośrednio po przebudowaniu przez wspólnego ich właściciela Horvatha kasztelu w Strażkach (ok. 1590) na Spiszu.

Wielu muratorów i złotników przybywało w XVI wieku z terenu Słowacji do Krakowa⁴⁷; u znanego złotnika krakowskiego Andrzeja Marstelli uczył się w 1544 r. Seweryn syn Jurka odlewacza w Bańskiej Bystrzycy⁴⁸. Badanie dzieł złotnictwa i ich związków zwłaszcza ze sztuką spiską jest zadaniem nie mniej ważnym.

1501—1550, Kraków 1936—48; Bochnak A., *Zabytki złotnictwa późnogotyckiego związane z kardynałem Fryderykiem Jagiellończykiem*, Prace K. H. S. IX (1948), s. 23—24.

⁴⁸ Lepšy L., *Andrzej Marstella, złotnik i rajca krakowski*, Sprawozdania K. H. S. IV (1891); Pieradzka, jw., s. 251.



Ryc. 1. Zamek w Baranowie, widok z lotu ptaka.

TADEUSZ GOSTYŃSKI I BOHDAN GUERQUIN

ZAMEK RENESANSOWY W BARANOWIE

Baranów opracowany został po raz pierwszy już w końcu XIX w. Sławomir Odrzywolski, autor tego opracowania¹ starał się wskazać przybliżone lata budowy oraz osoby fundatora i projektodawcy. W recenzji z pracy Odrzywolskiego² Władysław Łuszczkiewicz podał odnalezioną przez siebie datę rzekomego ukończenia budowy i podniósł zagadnienia pominięte w artykule: obronności oraz zespołu budynków, które znajdowały się niegdyś przy pałacu.

Zagadnienie autorstwa poddane zostało nowym rozważaniom przez Krystynę Sinkównę w jej pracy o Santi Guccim³ i marginesowo poruszone przez Witolda Kieszkowskiego w jego recenzji z tej pracy⁴.

Jerzy Szablowski i K. Sinko zwrócili uwagę na analogie pewnych elementów Baranowa z budownictwem czeskim i morawskim. Michał Walicki, Juliusz Starzyński, J. Szablowski⁵ i Jan Zachwatowicz⁶ w swych pracach syntetycznych wskazali na doniosłe znaczenie Baranowa, jako zabytku szczególnie charakterystycznego dla renesansu polskiego.

Niniejszy artykuł nie jest opracowaniem monograficznym, lecz podsumowaniem zagadnień poruszonych w odczycie o Baranowie, wygłoszonym na zebraniu Oddz. Warszawskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki⁷. Podnosi on tylko niektóre problemy

¹ Odrzywolski S., Odczyt na posiedzeniu Komisji H. S. PAU, 20.IV.1893, Sprawozdania K. H. S. V (1896), s. XCIV, oraz *Zamek w Baranowie*, tamże, s. 243.

² Łuszczkiewicz W., *Kwartalnik Historyczny*, 1896, s. 103.

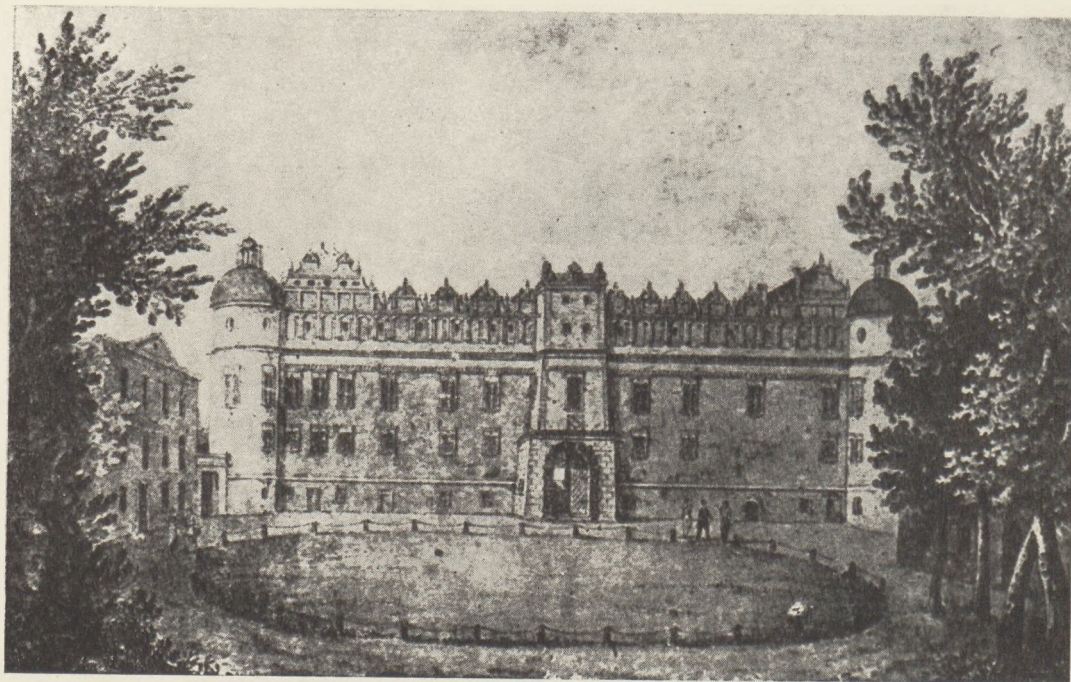
³ Sinko K., *Santi Gucci Fiorentino i jego szkoła*, Kraków 1933, s. 46-51 i 70-71.

⁴ Kieszkowski W., *Biuletyn H. S. i K. III* (1934), s. 134-52.

⁵ Walicki M., Starzyński J., *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa 1935, s. 1053; Szablowski J., *Z zagadnień polskiej architektury renesansowej*, *Ochrona Zabytków V* (1952), s. 84.

⁶ *Architektura polska do poł. XIX w.*, Warszawa 1952.

⁷ 10 marca 1953 r.



Ryc. 2. Zamek w Baranowie, wg akwareli Willibalda Richtera z r. 1817.
(Repr. wg Wł. Łozińskiego, *Życie polskie w dawnych wiekach*).

bądź dotychczas niedostatecznie wyświetlone, bądź wymagające rewizji.

S. Odrzywolski w artykule swym podaje, że dobra baranowskie nabyte były w r. 1569 przez Rafała Leszczyńskiego od Górków za sumę 39 000 złp., w r. 1579 ustąpione przezeń w tejsze wartości synowi Andrzejowi, zaś w r. 1602 zastawione przez syna tegoż Andrzeja, Samuela, z powodu długów w sumie 180 000 złp., pozostałych po ojcu⁸. Odrzywolski wyciąga stąd wniosek, iż wzrost wartości dóbr nastąpić musiał wskutek budowy zamku w tym okresie. Na poparcie przytacza argument, że na kartuszach znajdujących się na portalach, umieszczone są litery: A. D. L. P. B., będące skrótem nazwiska i tytułu fundatora: Andreas de Leszno, Palatinus Brestensis. W ten sposób wytyczył graniczne lata 1579—1602, w których zamek musiał powstać i wskazał jego fundatora.

Ten wywód nie wzbudził niczyich zastrzeżeń; dąty i osoba fundatora zostały przyjęte jako ustalone i pewne. Jedynie Łuszczkiewicz w recenzji z artykułu Odrzywolskiego zwrócił uwagę na wiadomość, którą znalazł u Sarnickiego, że zamek baranowski był już ukończony w r. 1583⁹.

Wiadomości podane przez Odrzywolskiego nie są jednak dokładne. Jak wiadomo, Andrzej był właścicielem Baranowa już przed r. 1583. Z wywodu Odrzy-

wolskiego wynika, że w r. 1602 już nie żył, tymczasem napis na nieistniejącym już dziś nagrobku w Baranowie głosił, iż zmarł on w r. 1606¹⁰. Odrzywolski pisze: „syn tegoż Andrzeja, czternastoletni Samuel“, tymczasem Samuel nie był synem tego Andrzeja, lecz prawnukiem i nie mógł tego aktu dokonać w r. 1602, bo urodził się dopiero gdzieś w trzecim, czy czwartym dziesięcioleciu XVII w. Odrzywolski pomylił dwu Andrzejów, z których obaj byli synami Rafałów — domniemanego fundatora Baranowa, wojewodę brzeskiego i jego wnuka, wojewodę dorpackiego. Samuel był synem tego drugiego. Jeśli istotnie data podana przez Łuszczkiewicza, znaleziona rzekomo u Sarnickiego, jest prawdziwa, Andrzej Leszczyński w chwili ukończenia zamku miałby 23 lub 24 lata, a więc w chwili rozpoczęcia jego budowy — 16 lub najwyżej 19 lat. Budową Baranowa zajmował się więc niewątpliwie jego ojciec Rafał, który, jak się zdaje, budował zamki w Lesznie, Rydzynie i Gołuchowie¹¹.

Ustalenie osoby fundatora nie jest bez znaczenia ze względu na to, iż Rafał miał związki ze Śląskiem przez żonę Annę Kurzbach, córkę barona z Milicza i Zmigrodu Śląskiego, zaś syn jego Andrzej żonaty był z Anną Firlej, co łączyło go z tą rodziną, tak aktywną w tym okresie na polu budownictwa w Lubelszczyźnie¹². Te koligacje z możnymi rodami wpływały również i na podniesienie ambicji Leszczyńskich, roz-

⁸ Odrzywolski S., *iw.*, s. 234.

⁹ Łuszczkiewicz W., *iw.*, s. 106.

¹⁰ Boniecki A., *Herbarz polski*, XIV, Warszawa 1911, s. 156.

¹¹ Warto zwrócić uwagę, że zakup dóbr baranowskich i budowa tam rezydencji przez rodzinę wielkopolską łączyły się zapewne z dążeniem do zbliżenia

się do ówczesnego krakowskiego ośrodka życia politycznego i kulturalnego. Ta sama dążność widoczna była i u Górków, poprzednich właścicieli Baranowa.

¹² Tatarkiewicz W., *Typ lubelski i typ kaliski w architekturze kościelnej XVII wieku*, *Prace K. H. S.* VII (1937/8), s. 33.

ZAMEK RENESANSOWY W BARANOWIE



Ryc. 3. Zamek w Baranowie, fragment elewacji południowej, stan z ok. r. 1915.
(Fot. S. Rakowski).



Ryc. 4. Zamek w Baranowie, widok od strony wschodniej. (Fot. E. Kozłowska).



Ryc. 5. Zamek w Baranowie, fragment elewacji północnej. (Fot. Różycki).

miary i kosztowność ich rezydencji. Inicjały Andrzeja Leszczyńskiego na kartuszach świadczą, że kontynuował on budowę, a zwłaszcza pewnie dekorację zamku. Przyjąć należy, że niewątpliwie np. portale wykonane być musiały po r. 1590.

Dotychczasowe opracowania omawiające architekturę zamku baranowskiego pomijały zagadnienia obrony i systemu fortyfikacyjnego. W znacznym stopniu przyczynił się do tego Łuszczkiewicz, który w swej recenzji postawiwszy pytanie, czy Baranów można uważać za zamek, odpowiedział negatywnie, nie dostrzegając w nim cech obronności¹³.

Jednakże badanie samego budynku, jak również otaczającego terenu, pozwala nie tylko na wyróżnienie wyraźnych elementów architektury obronnej, ale

nawet na próbę odtworzenia całego systemu fortyfikacyjnego. Należy ustalić przeznaczenie przyziemia w tej najniższej kondygnacji zamku, która w stosunku do dziedzińca wewnętrznego leży poniżej jego poziomu. Po ostatniej restauracji zabytku, ściany przyziemia zostały potraktowane jako wysoki cokół oblicowany cegłą. Duże otwory okienne oświetlają obecnie pomieszczenia o charakterze mieszkalnym. Natomiast w basztach narożnych, jak również i w środkowej wieży wejściowej, zachowały się strzelnice, wyraźnie nastawione na obronę flankową ścian zamku. Nieużytkowy charakter tych pomieszczeń, w przeciwieństwie do całego przyziemia, tłumaczy nam zachowanie tych strzelnic w czasie przebudowy zamku. Można przypuszczać, że strzelnice znajdowały się pierwotnie i we wszystkich pomieszczeniach przyziemia. Dojście do tych pomieszczeń obronnych — kazamat, prowadziło przez zachowany portal z sieni przelotowej wieży. Mogły się również znajdować i inne zejścia w pozostałych częściach budowli. Na elewacji frontowej zachował się portal prowadzący bezpośrednio do kazamat z terenu otaczającego zamek. Jest tu wyraźnie widoczny pewien system obrony budynku mieszkalnego. Podobne przykłady umieszczenia w najniższej kondygnacji pomieszczeń dla obrony, uwidocznionych na zewnątrz strzelnicami znane są również i w innych zamkach, jak np. w Krupem, pochodzącym z ok. r. 1608 i we wcześniejszych Pomorzanach, pochodzących z połowy XVI w.

Istnienie fortyfikacji stwierdza również i badanie przyległego otoczenia. Na planie katastralnym z r. 1850¹⁴, a więc pochodzącym z czasów przed usypaniem wałów przeciwpowodziowych, ostatecznie zmieniających ukształtowanie tych terenów, wyraźnie widnieją od strony południowo-zachodniej ślady urządzeń obronnych z dwoma bastionami, a zarysy trzeciego można wyśledzić na narożu wschodnim. Czwararty bastion mógł znajdować się na narożu północno-wschodnim, w tym miejscu, gdzie dziś znajduje się wał przeciwpowodziowy. Tak więc fortyfikacje ziemne, otaczające dzisiejszy zamek, składały się zapewne z czworoboku utworzonego przez wały, na narożach którego znajdowały się cztery ziemne bastiony otoczone fosą.

Na terenie dziedzińca objętego fortyfikacjami wznosiło się kilka budynków, z których jeden nazwany był *zbrojownią*¹⁵. Część tych budynków widoczna jest na akwareli W. Richtera¹⁶ oraz na litografii N. Ordy z r. 1880. Budynek mieszkalny, to jest istniejący dzisiaj zamek, znajdował się w narożu północno-wschodnim wspomnianego czworoboku, a więc ustawiony był niesymetrycznie w stosunku do regularnego układu fortyfikacji, podobnie jak zamek w Krupem. W Czermiernikach pojedynczy, wolnostojący budynek mieszkalny, a w Krupem trzyskrzydłowy budynek zakomponowany w podkowę, wydzielone były fosami z wielkiego dziedzińca znajdującego się w obrębie fortyfikacji. Porównując założenia tych dwu zamków z założeniem baranowskim, można przypuszczać, że i tu budynek mieszkalny — pałac, był w podobny sposób wydzielony fosą.

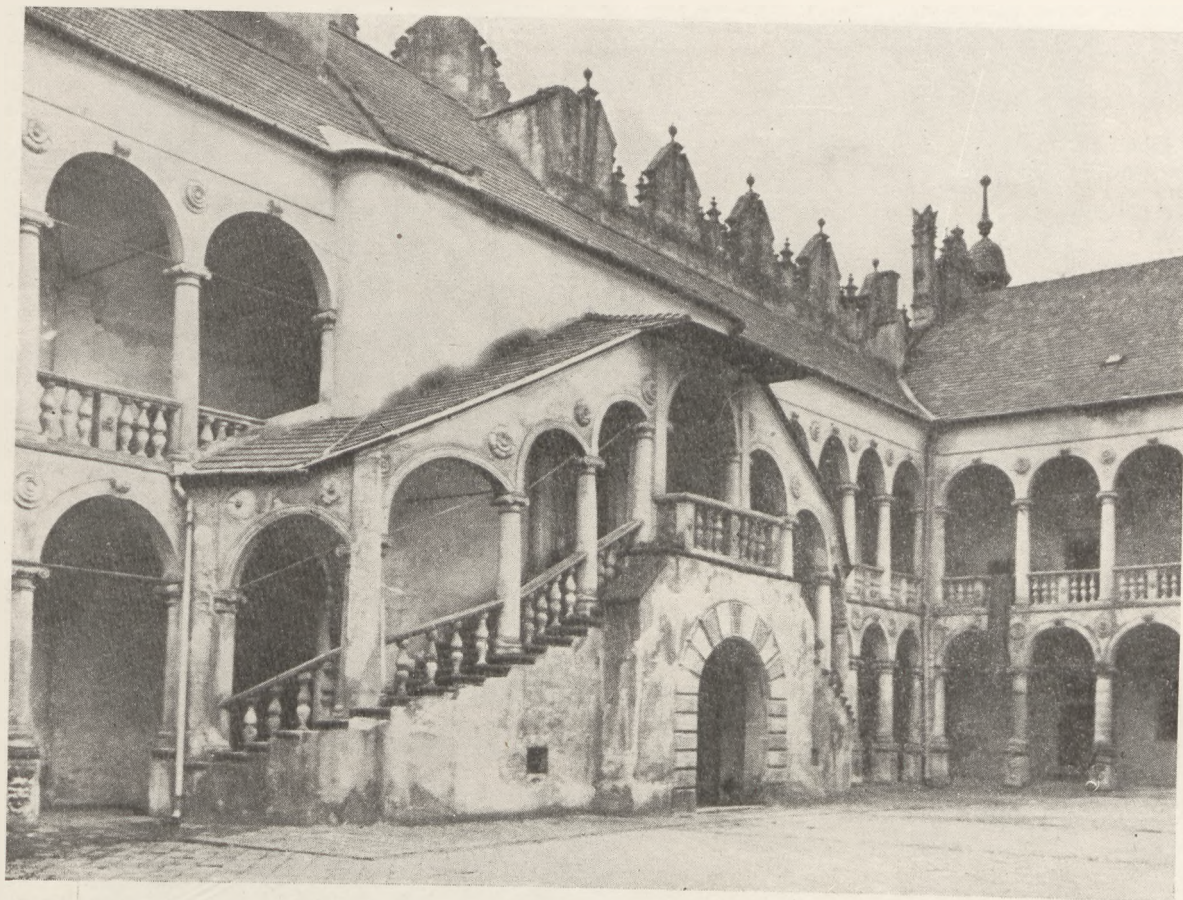
Przy obecnym stanie badań niemożliwym jest dokładne określenie czasu, w którym te fortyfikacje powstały i czy były realizacją programu z góry wytyczonego jeszcze w czasie budowy rezydencji. Mogły powstać w końcu XVI w. Fortyfikacje baranowskie

¹³ Łuszczkiewicz W., jw.

¹⁴ Oryginał w Archiwum Planów Katastralnych w Krakowie.

¹⁵ Łuszczkiewicz W., jw.

¹⁶ Por. reprodukcję w pracy Łozińskiego W., *Życie polskie w dawnych wiekach*, wyd. VI, Warszawa 1937, tabl. 2.



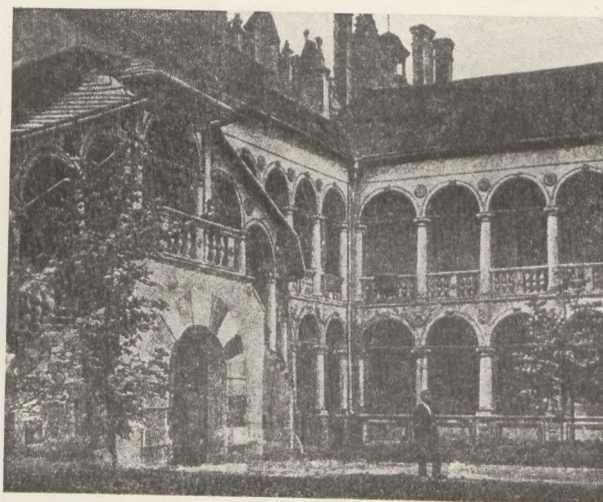
Ryc. 6. Zamek w Baranowie, schody i loggia, stan z r. 1952. (Fot. S. Łuczyński I. U. A.).

miały za zadanie stworzenie warunków bezpieczeństwa wyłącznie dla rezydencji i interesów właścicieli. Była to zatem fortyfikacja o znaczeniu lokalnym.

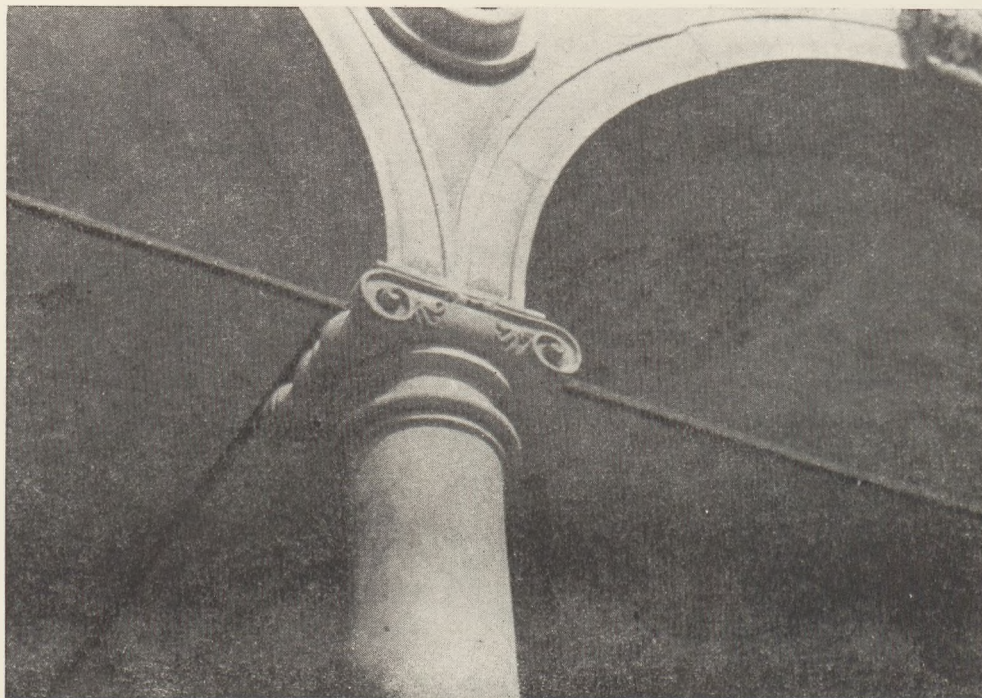
Z pierwotnego układu przestrzennego wielkiego zespołu rezydencji renesansowej dotrwał do naszych czasów jedynie budynek będący niegdyś mieszkaniem feudała. Mimo pożarów w XIX w. i związanej z tym dwukrotnej odbudowy, w ogólnym zarysie uległ on stosunkowo niewielkim zmianom.

Przy analizie tego zabytku nasuwa się pytanie, czy jego układ przestrzenny był wyrazem nowej, renesansowej koncepcji architektonicznej, czy wynikiem pewnego kompromisu powstałego z dostosowania się do budowli istniejących na tym miejscu już poprzednio. W skrzydle zachodnim znajdują się mury, jak się zdaje wcześniejszego pochodzenia, bez zbadania których nie można o tym powiedzieć nic pewnego. Obecnie należy tylko zwrócić uwagę, że owe domniemane relikty tkwią w przyziemiu, podczas gdy renesansowy układ przestrzenny dziedzińca wewnętrznego ukształtowany jest powyżej. Można więc przypuszczać, że ów nieznany nam układ pierwotny nie mógł wpłynąć decydująco na nowe renesansowe ukształtowanie.

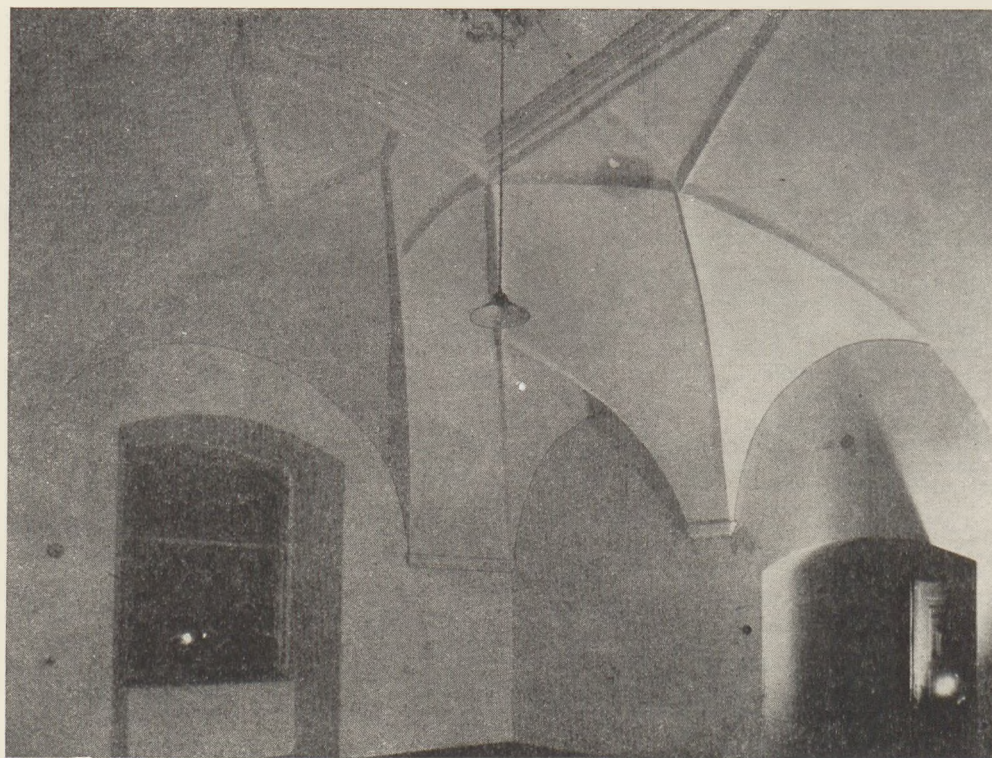
Zamek wzniesiony jest na planie prostokąta o stosunku długości boków 1:2. Regularność układu została podkreślona zarówno przez okrągłe baszty



Ryc. 7. Zamek w Baranowie, dziedziniec wewnętrzny, stan z końca XIX w. (wg Wł. Łozińskiego, *Życie polskie w dawnych wiekach*).



Ryc. 8. Zamek w Baranowie, kolumna krużganka. (Fot. S. Łuczyński I. U. A.).



Ryc. 9. Zamek w Baranowie, sala parteru. (Fot. S. Łuczyński I. U. A.).

narożne, jak i ustawioną osiowo wieżę, pod którą znajduje się główne wejście na dziedziniec wewnętrzny. W ustawieniu czterech baszt na narożach flankujących ściany budowli widać wyraźnie nawiązanie do schematu kompozycyjnego zamków średnowiecznych¹⁷.

Dziedziniec wewnętrzny utworzony przez trzy jednokondygnacyjne skrzydła mieszkalne, z czwartej strony zamknięty jest tzw. ścianą parawanową. Zamknięcie to tworzy iluzoryczną bryłę wielkiego czworoboku. Charakterystycznym w koncepcji przestrzennej zamku baranowskiego jest zespolenie elementów przejętych z architektury dawniejszej, tj. baszt narożnych, z elementami nowymi, jakimi są krużganki i attyki o formach renesansowych.

Kompozycja krużganków baranowskich obejmujących dwa skrzydła mieszkalne i znajdującą się między nimi ścianę parawanową, z głównym wejściem pod wieżą i zewnętrznymi schodami paradnymi prowadzącymi na górną kondygnację, jest jedyną w architekturze polskiej.

Ważnym elementem elewacji frontowej jest attyka wieńcząca ją na całej długości. Składa się z właściwej ściany z arkadowaniem i z grzebienia. Pomiedzy arkadami a szczykami grzebienia nie ma zachowanej osiowości. Grzebień skomponowany ze szczyków, pomiędzy którymi w prześwitach umieszczone są sterczyny, należy do typu występującego na ziemiach polskich po r. 1600. Różni się on od grzebienia attyki na wieży środkowej. To niezachowanie osiowości, różnica grzebienia na ścianie i na wieży¹⁸, wreszcie sam typ grzebienia wskazujący raczej na jego późniejsze pochodzenie, nasuwają przypuszczenie, że attyka w górnej jej części uległa przebudowie na przełomie XVI i XVII wieku.

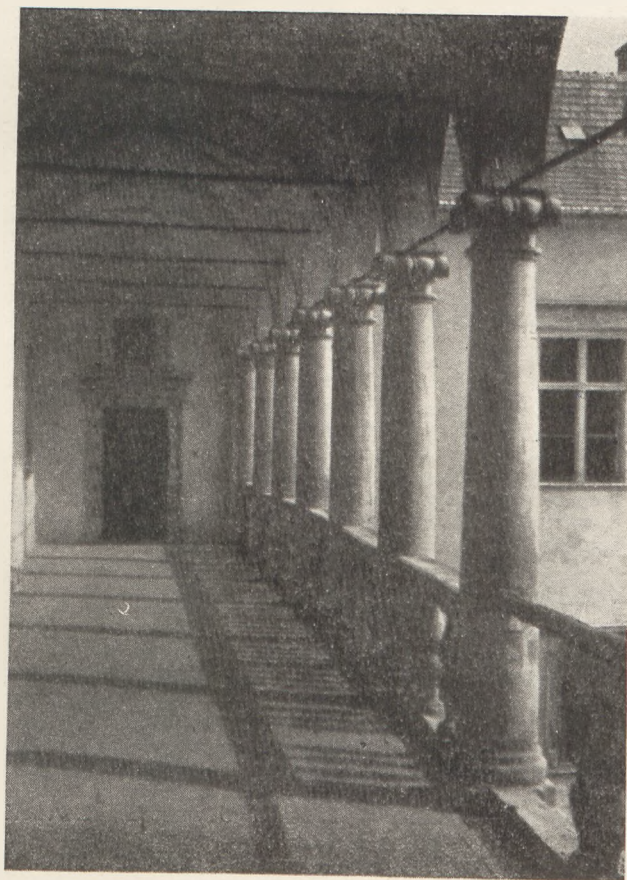
Koło baszt narożnych ponad ścianką attykową wznoszą się szczyty akcentujące boczne skrzydła budynku mieszkalnego i kryjące ich wysokie dachy. W tym zestawieniu szczytów z basztami narożnymi nakrytymi hełmami są analogie do podobnych rozwiązań przestrzennych w architekturze północno-europejskiej XVI w. W Polsce podobne zestawienia szczytów z basztami narożnymi występują wcześniej w Drzewicy (przed r. 1532) i w Płakowicach na Śląsku (r. 1550)¹⁹.

Jednym z zasadniczych elementów kształtujących bryłę zamku i podkreślających osiowe rozwiązanie elewacji frontowej jest kwadratowa wieża wjazdowa. Restauracja zamku po pożarze zachowała wyłącznie jej część zewnętrzną, stanowiącą dziś ryzalit tej elewacji. Od strony dziedzińca ślady zrąbanego muru, widoczne pod dachem pulpitowym, wyraźnie stwierdzają istnienie również i tam analogicznej części ścian, które zostały później usunięte. Wieża ta ma inną, niż reszta budynku, rozmieszczenie otworów okiennych, wskazujące na odmienne przeznaczenie

istniejących w niej pomieszczeń oraz na własny podział poziomy. Zachowane górne otwory okienne zdają się świadczyć, iż pierwotnie mimo istnienia attyki nie mogło tam być dachu pograżonego. Grzebień attyki mógł spełniać, tak jak w Brzegu, rolę niskiej balustrady osłaniającej chodnik dla straży.

Na podstawie analizy zachowanych części i analogii z innymi zabytkami tej epoki można wysunąć przypuszczenie, iż wieża ta posiadała pierwotnie jeszcze zwieńczenie. Ukośne ustawienie grzebienia attyki na narożach zdaje się wskazywać, że ta nieistniejąca dziś część górna mogła być ośmioboczna. Domyślać się więc można, że hełm, który tam zapewne znajdował się, umieszczony był bezpośrednio na istniejących murach, lub też raczej na jedno, czy kilkukondygnacyjnym, ośmiobocznym tamburze. Wieża ta stanowiła pierwotnie silny akcent pionowy, stanowiła ważny element w układzie przestrzennym dziedzińca wewnętrznego, przy analizie którego nasuwa się również szereg zagadnień.

Schody na piętro połączone są w jedną całość kompozycyjną ze sklepioną sienią prowadzącą z dziedzińca zewnętrznego na wewnętrzny, loggią znajdującą się ponad tą sienią, salą półotwartą, wreszcie krużgankami i wieżą środkową, o której mury są wsparte. W założeniu tych schodów i całego zespołu wyraźnie widać ich potrójną rolę: użytkowo-komu-



Ryc. 10. Zamek w Baranowie, krużganki skrzydła zachodniego. (Fot. J. Szerbatko).

¹⁷ Należy zwrócić uwagę na podobieństwo ogólnego układu przestrzennego pierwotnego zamku Kmitów w Wiśniczu, którego próbę odtworzenia przeprowadził Łuszczkiewicz W., *Zabytki dawnego budownictwa w krakowskim*, Kraków 1868. Por. też Morelowski M., *Zamek najeziorny trocki*, Warszawa 1947.

¹⁸ Znane są jednak również wypadki występowania w jednym budynku attyk różnego typu, jak np. w Krasiczynie.

¹⁹ Interesujące analogie występują w późniejszym, bo z trzeciego dziesiątka XVII w. klasztorze w Wachocku, w którym nie tylko zestawione są szczyty z basztami narożnymi, lecz również i wysoka wieża z wejściem umieszczona na osi elewacji głównej.

nikacyjną, ceremonialno-reprezentacyjną²⁰ i architektoniczno-dekoracyjną. Schody dwoma skrzydłami wychodzą nieregularnym łukiem spod krużganków i łączą się przy loggi. Przykryte są daszkiem wspartym na arkadach skomponowanych z tych samych elementów, które występują w galeriach.

Przy nowym ukształtowaniu dziedzińca, które nastąpiło po usunięciu górnej części ścian wieży, pewnym przekształceniom uległ i cały wyżej wzmiankowany zespół. W jakim stopniu, nie da się dziś powiedzieć. Zwrócić tylko można uwagę na pewne szczególności. W kompozycji schodów nie ma tej konsekwencji, jaką widać w krużgankach. Daszek kryjący schody i loggię ma charakter pewnej tymczasowości. Zaokrąglona część muru wypełniająca przestrzeń pomiędzy łukiem schodów a ścianą wieży, do której przytykają, zapewne dobudowana była później. Jednak odległość arkad krużganku od zasadniczego muru wieży świadczy, że i pierwotnie musiało być jakieś wypełnienie tej przestrzeni. Nasuwa się również pytanie, czy wybudowanie muru ze skarpami poniżej loggi jest pozostałością jakiejś nieznanej kompozycji pierwotnej, czy też stanowi wsparcie łuku portalu i sklepienia sieni. Gdy analizuje się zachowane elementy zespołu, nasuwa się przypuszczenie, czy w pierwotnym stanie loggia nie posiadała jeszcze i wyższej kondygnacji²¹.

W krużgankach zwrócić należy uwagę, iż komponowane są na zasadzie złotego cięcia²². W kondygnacji dolnej, stylizowane ozdoby są maskaronami²³. Między nimi były pierwotnie kamienne parapety, usunięte w czasie restauracji zamku w końcu XIX w. Południowa ściana dziedzińca nie mająca krużganków posiada tylko skromne wyposażenie dekoracyjne kamiennych obramień okien i drzwi. Mogła mieć pierwotnie szczególnie rozpowszechnioną w końcu XVI i na początku XVII w. dekorację sgraffitową.

Odrzywolski pisząc o Baranowie wysunął przypuszczenie, iż mógł być projektowany przez Santi Gucciego²⁴. Hipotezę swoją oparł na podobieństwie zachodzącym pomiędzy portalami baranowskimi,

a rzeźbą nagrobną tego artysty²⁵. Domniemane autorstwo Gucciego przyjęte zostało jako możliwe, czy prawdopodobne przez piszących później historyków²⁶. Dopiero Krystyna Sinko w monografii o tym artyście podała je w wątpliwość, opierając się przede wszystkim na analizie formalnej. Portale baranowskie przypisała nie samemu Gucciemu, lecz któremuś z rzeźbiarzy z jego otoczenia²⁷. Zwróciła natomiast uwagę na podobieństwo krużganków z galeriami dziedzińca w kamienicy dziekańskiej w Krakowie²⁸ i związała architekturę Baranowa ze środowiskiem krakowskim.

Na pytanie, czy architektem projektującym całość budowli i autorem portali był ten sam artysta, nie można odpowiedzieć w sposób kategoryczny. Jeśli jednak zamek był istotnie ukończony w r. 1583, a portale pochodzą z samego końca XVI w., należy przypuszczać, że raczej było dwu czy więcej różnych artystów. Poza tym dla sprawy autorstwa ważnym jest stwierdzenie W. Kieszkowskiego, że ośrodek pińczowski wykonywał roboty na wywóz²⁹ i portale baranowskie mogły być tylko luźnym zamówieniem.

Odnosnie autorstwa zamku baranowskiego, w obecnej chwili można powiedzieć tylko tyle, że niewątpliwie twórca jego był silnie związany ze środowiskiem budowlanym i rzeźbiarskim Małopolski, że znał dobrze budownictwo polskie, nawiązał do niego i dostosował się do polskich wymagań i warunków życiowych.

Wyjątkowe znaczenie Baranowa dla sztuki polskiej polega na tym, że jest to dzieło syntetyzujące polską architekturę renesansową z okresu jej pełnego rozwoju³⁰. Rozwiązane są w nim wszystkie główne problemy ówczesnego budownictwa, a więc ukształtowanie przestrzenne (bryła ogólna, dziedzińiec), zastosowano tu wszystkie główne elementy polskiej architektury renesansowej (krużganki, attyki, rzeźba architektoniczna) i wreszcie, mimo przebudowy, jakiej uległ w XIX w., jest to jedna z najlepiej zachowanych budowli renesansowych w Polsce.

²⁰ Rozwiązanie było dostosowane do uroczystego przyjmowania gości, obserwowania ich wjazdu, powitania i oglądania festynów urządzanych na dziedzińcu.

²¹ Z zastrzeżeniem, że względu na późniejsze powstanie, jako analogię można wskazać loggię w zamku morawskim w Trzebowej (1611-1618). Ma ona ponad bramą spiętrzenie w trzech kondygnacjach. Dla kompozycji tego zespołu baranowskiego pewnym wzorem były może schody przy ścianie bocznej w Sukiennicach.

²² Ciołek G., *Zamek w Baranowie. System krużganków*, Biuletyn H. S. i K. I (1933), s. 221.

²³ Podobne umieszczenie maskaronów występuje w licznych budowlach tego okresu na terenie Małopolski, zwłaszcza wschodniej.

²⁴ Jw., s. XCIV i s. 243 oraz tenże, *Renesans w Polsce*, Wiedeń 1899, s. 10.

²⁵ Przypuszczenie Odrzywolskiego można by wesprzeć jeszcze przez wskazanie podobieństwa obramień okiennych i niektórych sklepień baranowskich do analogicznych elementów w pałacu w Mirowie, który przypisywany jest Santi Gucciemu. Zwrócić

trzeba jednak uwagę, iż sklepienia tego typu jakie występują w Baranowie i w Mirowie, stosowane były już i dawniej w architekturze polskiej, jak o tym świadczy sklepienie bramy w kamienicy Oleśnickich w Krakowie, ul. Kanonicza 20.

²⁶ Walicki M. i Starzyński J., jw., s. 1053; Tomkowicz S., Tekla G. K. G. Z. II, s. 69 i Komornicki S., *Kultura artystyczna w Polsce czasów Odrodzenia*, w książce *Kultura Staropolska*, Kraków 1931, s. 600. Jako możliwe przyjmowane było również i po ukazaniu się studium K. Sinko, por. Zachwatowicz J., *Architektura polska do połowy XIX w.*, Warszawa 1952, s. 18.

²⁷ Sinko K., jw., s. 70. Autorka zwraca również uwagę na podobieństwo krużganków baranowskich z krużgankami w Jindřichowem Hradcu, których autorem był Melani, por. jw., s. 71.

²⁸ ul. Kanoniczna 21.

²⁹ Kieszkowski W., *Dzieje budowy zamku w Niepołomicach za panowania Zygmunta Augusta (1550-1571)*, Warszawa 1935, s. 29.

³⁰ Szablowski J., *Z zagadnień polskiej architektury renesansowej*, s. 84.

BUDOWLE JANA BAPTYSTY QUADRO W ŚWIELE POZNAŃSKICH MATERIAŁÓW ARCHIWALNYCH

Giovanni Battista Quadro znany jest jako autor renesansowej przebudowy ratusza poznańskiego. Sprawa ustalenia jego dalszych dzieł pozostaje ciągle jeszcze otwarta¹. Poznańskie księgi miejskie z XVI wieku zawierają liczne dane pozwalające na odtworzenie, nacechowanej energią i przedsiębiorczością, indywidualności artysty. Quadro rozbudowuje ratusz, ale wykonuje też drobne roboty remontowe i adaptacyjne². Nie tylko projektuje i buduje, ale produkuje też materiały budowlane — cegłę we własnej cegielni³. Przyjmuje od Rady Miejskiej zlecenie na skontrolowanie stanu murów obronnych i cegielń miejskich⁴. Nie ogranicza się przy tym do budownictwa. W roku 1566 uzyskuje prawo założenia łaźni przy ulicy Czapników⁵. W następnym roku notują rachunki miejskie wypłatę wynagrodzenia dla Quadry i jego towarzyszy za strzelanie z hakownic w czasie uroczystego wjazdu starosty generalnego wielkopolskiego do Poznania⁶. W roku 1570 kupuje od Jakuba Wolffa winiarnię (cellarium) w rynku⁷. Jest rzeczą oczywistą, że człowiek tak rzutki musiał w ciągu swego czterdziestoletniego⁸ pobytu w Poznaniu wykonać znacznie więcej robót budowlanych niż te, o których piszą wspomniani na wstępie autorzy. Że tak istotnie było, tego najlepszym dowodem świadectwa ówczesnych władz miejskich zawarte w aktach Rady Miejskiej. I tak w liście polecającym z roku 1566 pisze Rada⁹ (w tłumaczeniu):

„Tenże Jan Baptysta wybudował.. nie tylko w naszym mieście, lecz w całej prowincji¹⁰ bardzo piękne budowle“.

W kilka lat później (1570), przy okazji przedłużenia Quadry na lat piętnaście prawa bezpłatnego wydobywania gliny dla jego cegielni, stwierdza Rada Miejska, że Quadro przez tych niewiele lat pobytu w Poznaniu wybudował i przyozdobił, dzięki swemu geniuszowi i pilności, bardzo wiele budynków, zarówno dla miasta, jak i dla osób prywatnych:

„...Famati Joannis Baptistae, Itali, Muratoris, Civis nostri, qui a non paucis annis in Civitate hac complurima aedificia tam Reipublicae Civili¹¹, quam etiam privatis personis, sua sagacitate ingenii et industriae per quam optima commodequae illustravit, ac ornata reddidit“¹².

¹ Pomimo pracy Warschauera A., *Der Posener Stadtbaumeister Johannes Baptista Quadro*, Poznań 1915, oraz prac Ehrenberga G., *Geschichte der Kunst im Gebiete der Provinz Posen*, 1893 i Kothe'go J., *Verzeichniss der Kunstdenkmäler der Provinz Posen*. Wyniki osiągnięte przez tych autorów, aczkolwiek bardzo interesujące, nie mogą nas jednak zadowolić, ponieważ nie obejmują całokształtu działalności Quadry.

² W roku 1556 przebudował Żydowi, Nosalowi, piwnicę (Warschauer, jw., s. 29), a w roku 1570 podjął się wraz z drugim Włochem, Mateuszem, wykonać roboty murarskie w sukiennicy Macieja Matha (Warschauer, jw., s. 28).

³ A. C. 27 f. 29 v. (patrz skróty na końcu pracy).

⁴ A. C. 24 f. 660.

⁵ A. C. 17 f. 107, także Łukaszewicz J., *Obraz hi-*

Podobnie brzmi uzasadnienie uchwały Rady Miejskiej z roku 1578, na mocy której Quadro został zwolniony od obowiązku płacenia podatku na utrzymanie stróżów nocnych¹³:

„...rationem famulitiorum Famati Joannis Baptistae, Itali, Muratoris, Civis Posnaniensis, qui sua industria atque opera in exornandis huius Civitatis quam pluribus aedificiis Reipublicae plurimum profuit...“.

W zaświadczeniach tych rozróżnia Rada Miejska działalność Quadry jako prywatnego przedsiębiorcy od działalności jego jako architekta miejskiego. Rozróżnienie to nie jest tylko zwrotem retorycznym. Ma ono podstawę w zawartej w roku 1552 umowie¹⁴, na mocy której:

„...Jan Baptysta będzie winien robotę każdą murarską, którakolwiek od nas¹⁵, albo naszych szafarzów będzie jemu poruczona wiernie, pilnie, statecznie i gruntownie... robić i dojrzyć będzie powinował...“.

Takie sformułowanie zadań architekta miejskiego zawiera w sobie zarówno obowiązek wykonywania prac projektodawczych jak i wykonawczych, a wobec zazębiania się robót budowlanych z innymi robotami, mogło obejmować także inne roboty jak np. kamieniarskie i sztukatorskie. Quadro nazwany jest w umowie „murarzem“. W tekstach łacińskich występuje najczęściej określenie „murator“, rzadziej „architecta civitatis“, „artifex“, wyjątkowo „magister artis cementariae“. Umowa powyższa zawarta została na lat dziesięć:

„...jeszcześmy na dziesięć lat go przyjęli za służebnika a murarza naszego ... aż do wielkiej nocy roku 1562...“¹⁶.

Nie wiadomo czy w roku 1562 umowę przedłużono formalnie na dalszy okres czasu. Niemniej faktem jest, że Quadro pełnił obowiązki architekta miejskiego jeszcze przez kilka lat po upływie terminu określonego w umowie. Wykazują to niezbieżne rachunki miejskie. Znajdujemy w nich bowiem w latach 1562, 1566, 1567 i 1570 adnotację o wypłatach wynagrodzenia z tytułu pełnienia przez Quadrę obowiązków ar-

styczno-statystyczny Miasta Poznania, t. II, Poznań, 1838, s. 89.

⁶ C. P. E. 681 f. 2: „Ioanni Baptistae ac coadiutoribus ipsius ex Haki in statera civili sagittantibus gr 16“.

⁷ A. A. 212 f. 22 v.

⁸ Od 1550-1590 r.

⁹ A. C. (Brulj.) 145 f. 2 v.

¹⁰ „in universa provintia“.

¹¹ Tj. miastu.

¹² A. C. 26 f. 43 v.

¹³ A. C. 29 f. 166.

¹⁴ A. C. 15 f. 157 v.; przedruk: Pajzderski N., *Ratusz Poznański*, Poznań 1913, s. 26-28.

¹⁵ Tj. od Rady Miejskiej.

¹⁶ Jw.



Ryc. 1. Ratusz poznański, rys. J. Minutoli 1833 r.

chitekta miejskiego¹⁷. Również przywilej na założenie łaźni z roku 1566 nazywa Quadrę architektem miejskim¹⁸. Ustalenia te mają dla naszych rozważań

¹⁷ C. P. E. 678 f. 5 v. (r. 1563): „Item Ioanni Baptistae muratori residuum salarium aestatis praesentis dedimus fl. 25“.

C. P. E. 678 f. 11 v. (1563 r.): „Item Baptistae muratori civili ad rationem eius salarii numeravimus fl. 10“.

C. P. E. 678 f. 17 (r. 1563): „Item Baptistae muratori civili ad rationem mercedis numeravimus fl. 20“.

Podobnie w roku 1566 dwie wypłaty (30 i 20 fl.)—C. P. E. 680 f. 6 v.

duże znaczenie, pomogą nam bowiem przypisać autorstwo niektórych obiektów Quadrze. Będzie to miało miejsce w tych wszystkich wypadkach, kiedy budynek miejski wzniesiono w czasie pełnienia przez Quadrę obowiązków architekta miejskiego, to jest w latach 1552–1562 oraz 1563, 1566, 1567 i 1570. Jest bowiem rzeczą zupełnie zrozumiałą, że Rada Miejska, której udało się pozyskać tak dobrego fachowca jakim okazał się być Quadro (rozbudowa ratusza w latach 1550–1552), nie zlecałaby budowy nowych, zwłaszcza monumentalnych obiektów innemu, nieznanemu budowniczemu. Ze poznańska Rada Miejska w całej pełni zdawała sobie sprawę z wartości Quadry jako architekta, o tym świadczy wstęp do umowy z 1552 roku:

„...nie znając doległości, a potrzeby nasze tudzież też i miasta tego, które nie tylko nas, ale wiele innych ludzi w tychto krajach dotykają się¹⁹, że mistrzów dobrych a gruntowych, którzyby około murów a budowania murarskiego dobrą a stateczną umiejętność mieli, nie mamy. Gdyżesmy też doznali a doświadczyli naukę i wiadomość mistrza Jana Baptisty de Quadro, Włocha, która w budowaniu ratusza jemu poruczonego i w innych robotach swych jest skutkiem okazał. Chcąc jego tak dla potrzeby swej i miasta tego, tudzież też i dla inszych ludzi w tych krajach mieszkających, którzy by jego ku murowaniu potrzebowali, zachować...“²⁰.

Przebijające z przytoczonych wyżej poświadczeń Rady Miejskiej dumą i radość z powodu przyozdobienia miasta pięknymi budowlami, nie pozwoliłyby rajcom zaryzykować powołania innego architekta, gdyż obiekt przez niego wybudowany mógłby nie dorównać budowlom Quadry. Dalej, nie mogli oni tego uczynić z obawy, żeby nie zrazić sobie Quadry, którego przecież starało się miasto zjednać sobie i zastrzymać wszelkimi sposobami, o czym najlepiej świadczą udzielane mu przywileje, korzyści i dochody. Wreszcie trzeba też mieć na uwadze взгляд natury fiskalnej. Miasto przyznało Quadrze

Podobnie w roku 1567 dwie wypłaty (30 i 20 fl.) — C. P. E. 681 f. 2 v i 10 v.

C. P. E. 687 f. 19 v. (rok 1570): „Ioanni Baptistae, Italo, Muratori, ad rationem salarii ipsius ratione aedifictorum dedimus fl. 120“.

¹⁸ „...pro famato Ioanne Baptista, Italo de Quadro, Architecto civitatis nostrae...“, przedruk: Łukaszewicz, jw., s. 89.

¹⁹ T. j. dotyczą.

²⁰ Por. przyp. 14.

bardzo wysokie wynagrodzenie roczne. Nie wydaje się prawdopodobnym, by miało ono ponadto wypłacać honorarium innemu architektowi, który by wykonywał zadania należące w myśl umowy do Quadry. Bardzo skrupulatnie prowadzone rachunki miejskie z tego okresu nie wymieniają ani jednej wypłaty na rzecz innego architekta poza Quadrą. Nie ma też wzmianki o jakimś drugim architekcie w innych księgach miejskich z tego samego okresu. Z powyższych względów wolno przyjąć autorstwo Quadry w odniesieniu do tych budynków, które wzniesiono w Poznaniu w czasie pełnienia przez niego obowiązków architekta miejskiego.

Trzeba od razu stwierdzić, że ta część działalności Quadry poza rozbudową ratusza, jest nam całkowicie nieznana. A przecież trwała ona bardzo długo i obejmowała lata ogromnego ruchu budowlanego. Kilka było przyczyn, które spowodowały ten żywy ruch w budownictwie około połowy XVI wieku w Poznaniu. Przede wszystkim wymienić należy katastrofalnych rozmiarów pożar, który w roku 1536 zniszczył połowę miasta, m. i. szereg budowli użyteczności publicznej, z zamkiem na czele²¹. Skutki tego pożaru nie prędko zdołano usunąć. Jeszcze w roku 1554 Quadro buduje sobie kamienicę w rynku na miejscu spalonego w roku 1536 domu. Dalsza przyczyna, to ogromny wzrost liczby mieszkańców około połowy XVI wieku²², wskutek czego budynki, które dotychczas spełniały zadawalając swoje zadania w służbie społeczności, straciły teraz na wartości użytkowej i wymagały bądź rozbudowania ich, bądź też zastąpienia nowymi obiektami. Zniszczenia spowodowane pożarem stanowiły okoliczność zachęcającą dla podejmowania tego rodzaju decyzji. Dalszym momentem, to duży wzrost zamożności mieszkańców i tym samym zwiększenie się dochodów skarbcza miejskiego, co z kolei stwarzało warunki finansowe pozwalające na realizowanie dużych inwestycji budowlanych. Wreszcie zmiana gustów w zakresie architektury w związku z licznymi wyjazdami Poznaniaków na studia zagraniczne, głównie do Niemiec i Włoch, oraz w związku z zagranicznymi podróżami handlowymi mieszkańców miasta. Nie bez znaczenia były też zachęcające przykłady na miejscu — portal w Pałacu Górków z 1548 roku, Zamek Przemysława odbudowywany po pożarze z 1536 roku²³, ratusz 1550—1560, kamienica Jana Baptysty Quadro 1554—1558. Decydującym momentem stało się zaangażowanie rzutkiego i utalentowanego Włocha na stanowisko architekta miejskiego.

Cały ten zespół czynników nie mógł w sumie nie spowodować wzmoczonego ruchu budowlanego. Istotnie powstaje w tym okresie w mieście szereg nowych obiektów użyteczności publicznej. Niestety nie mamy możliwości śledzenia tych wydarzeń tak szczegó-

łowo jak na to zasługują, gdyż nieszczęśliwym zbiegiem okoliczności rachunki miejskie, w których od roku 1493 bardzo szczegółowo notowano zarówno wydatki jak i dochody, posiadają lukę obejmującą właśnie najbardziej nas interesujący okres, bo lata 1550—1560²⁴. Pomimo tak dotkliwej straty, można, w oparciu o rachunki z lat następnych, podjąć próbę ustalenia prac Quadry wykonanych przez niego po roku 1560. Uzupełniona tymi danymi lista jego budowli przedstawiała się następująco:

W POZNANIU

A. Na stanowisku architekta miejskiego

1. R a t u s z. Rozbudowy gmachu w kierunku zachodnim (poza wieżę) dokonał Quadro w latach 1550—1552 na podstawie umowy o dzieło²⁵. W latach 1552—1560, na stanowisku architekta miejskiego, dokonał stylowego ujednolicenia obu części ratusza (starej i nowej), i to zarówno ich elewacji, jak i wnętrz. Roboty zakończono w roku 1560. Świadczą o tym zapiski w rachunkach z tego właśnie roku, dotyczące zakupu szyb do dzisiejszej Sali Odrodzenia i innych sal drugiej kondygnacji — „Pro 1750 schib vitri ad fenestras superiorum atriorum praetorii numeravimus 7 fl.”²⁶ oraz dachówek na pokrycie dachów ratusza — „Ad tecta praetorii dedimus 11.000 tegularum fl. 2 gr. 12, d. 9”²⁷.

2. S u k i e n n i c e (pannicidium). W roku 1563 a więc w dwa lata po ukończeniu prac w ratuszu, przystępuje miasto do wielkich robót budowlanych, których celem było uporządkowanie zabudowy wewnętrznej rynku. Rachunki miejskie z tego roku mówią o 35200 cegłach²⁸ oraz 8.000 dachówek²⁹ zużytych na budowę sukiennic i smatruzu. Stosunkowo mała ilość cegły każe się domyślać, że architekt wykorzystał w dużej mierze istniejące już mury z poprzedniej budowy. Nie jest wykluczone, że pozostawiając je bez większych zmian, ograniczył się do wybudowania naw bocznych wyposażonych w przyziemi w podcienia, których pozostałością jest odnaleziona w roku 1950 kolumna. Co do osoby architekta nie może być żadnych wątpliwości, wobec tego, że ten sam zeszyt rachunków miejskich zawiera aż trzy zapiski o wypłaceniu Quadrze wynagrodzenia z tytułu pełnienia obowiązków architekta miejskiego.

3. S m a t r u z. Nazwa ta, według Glogera³⁰ i Brücknera³¹ oznacza górną kondygnację sukiennic „dla iglarek, czapniczek, kaletniczek, paśniczek, które tam przy handlu swoje rozprawy wiodły, prawdziwy sejm niewieści, przewany też od gadania (niem. schmettern)”³². Definicja ta wydaje się być dla sto-

²¹ A. C. 8 f. 48 v.

²² Wskazują na to rozmiary ksiąg miejskich, które od połowy XVI wieku przybierają gwałtownie na objętości, w związku z ogromnym zwiększeniem się ilości rejestrowanych i rozstrzyganych przez władze miejskie aktów prawnych.

²³ W roku 1538 otrzymał kasztelan poznański, Andrzej Górka, ze skarbcza królewskiego dużą sumę 500 grzywien „pro restauranda arce Posnaniensis” (Wierzbowski T., *Matricularum Regni Poloniae Summaria*, t. IV/3, nr 19265).

²⁴ Już w roku 1654 zanotował pisarz miejski na okładce jednego z zeszytów rachunków (Nr 673) brak rachunków z tego dziesięciolecia.

²⁵ A. C. 15 f. 157. Przedruki: Łukasiewicz, jw., s. 67—68, oraz Pajzdarski, jw., s. 21—25.

²⁶ C. P. E. 674 f. 2.

²⁷ C. P. E. 674 f. 4 v.

²⁸ C. P. E. 678 f. 16 „Item 35.200 laterum ad structionem Smatruszu et pannicidii dedimus fl. 105 gr. 16”

²⁹ C. P. E. 678 f. 6v „Item 8.000 tegularum ad tecturam pannicidii et Smatrusu dedimus fl. 19 gr. 6”.

³⁰ Gloger Z., *Encyklopedia Staropolska*, t. IV, s. 256.

³¹ Brückner A., *Encyklopedia Staropolska*, t. II, s. 512.

³² Jeśli już wywodzić nazwę „smatruz” od niem. „schmettern”, to właściwszym byłoby tu chyba powołać się na odgłosy, jakie wydają większe ilości zboża czy owoców zsypywanych na podłogę, aniżeli gwar powodowany przez handlarki.



Ryc. 2. Ratusz poznański od strony zachodniej i budynki Wagi miejskiej, rozebrany w roku 1895.

sunków poznańskich nie ze wszystkim do przyjęcia. Smatruz poznański miał bowiem dwojakie przeznaczenie. Był on, po pierwsze, miejscem sprzedaży detalicznej płótna. Dowodzi tego zapisane w jednej z ksiąg rady miejskiej³³ rozstrzygnięcie sporu między kupcami a handlarkami ze Smatruzu. (Decretum inter Institores Posn. et venditrices in Smatrus), w którym Rada Miejska postanawia, że:

„...przerzeczone Panie na Smatruzie będące, te tylko rzeczy sprzedawać mają, które właśnie Smatruzowi należą: jako na imię proste płótna polskiej roboty, także glogowskie albo śląskie...”.

Po drugie był Smatruz magazynem zboża i owoców jak to wynika z zapisów w rachunkach miejskich³⁴.

To dwojakie, tak bardzo zarazem zróżniczkowane przeznaczenie użytkowe, wydaje się wskazywać na istnienie budynku o dwóch kondygnacjach. W krańcowym przypadku można by przyjąć istnienie jednej tylko kondygnacji podzielonej na dwie części. Przeciwnie temu przemawia jednak zanotowany w rachunkach z 1563 roku wydatek na pokrycie kosztów robocizny dla dniówkarzy za wywożenie ziemi ze smatruzu³⁵, jako czynności wstępnej dla położenia posadzki, o czym mowa w tychże rachunkach³⁶, z czego wyni-

kałoby, że smatruz był obiektem budowanym od fundamentów, a nie tylko górną kondygnacją sukiennic. Wobec tego, że wewnętrzną część rynku zajmowały, idąc od wschodu ku zachodowi: szereg domków budowniczych, równoległe do nich stojący szereg jatek szewskich, z kolei równoległe do tamtych usytuowane sukiennice, a od zachodu jatki rzeźnicze, przyjąć należy, że jedynym miejscem, gdzie można było wybudować smatruz jest to, na którym później znajdujemy arsenał. Nie jest wykluczone, że w czasie wojen XVII względnie XVIII wieku, wojska okupujące Poznań, potrzebując pomieszczeń dla wielkiej ilości broni i sprzętu wojennego, zamieniły budynek smatruzu w arsenał.

Przytoczone wyżej zapiski o 35.200 cegłach i 8.000 dachówek zawierają cyfry łączne dla sukiennic i smatruzu — być może ze względu na wspólny plan budowy. Ale te same rachunki zawierają też pozycje wydatków na budowę samego tylko smatruzu np.: cztery piece wapna i 19.000 cegieł³⁷ oraz wydatek na „rosty”³⁸ (rusztowanie?).

Zupełnie niewątpliwym jest udział Quadry w budowie smatruzu. W rachunkach mianowicie z roku 1563³⁹, bezpośrednio pod pozycją dotyczącą wypłaty trzech rat wynagrodzenia „Muratori Joanni Baptistae Italo... 25 fl., 58 fl., 30 fl.” zanotowano wynagrodzenie dla jego pomocników zatrudnionych przy budowie smatruzu, postrzygalni i innych obiektów: „Coadiutoribus vero aut sociis illius”⁴⁰... ratione laboris circa pannitonsoria, smatrus et alibi 24 fl.”.

4. P o s t r z y g a l n i a (pannitonsorium). Z opisu wielkiego pożaru z roku 1536 wynika, że pastwą płomieni padła również stara postrzygalnia — „domus pannitonsorii”⁴¹. Do czasu wybudowania nowego gmachu postrzygalni użytkowano na ten cel jakiś inny budynek. Jeszcze w roku 1561 wydaje miasto dwie grzywny i 22 grosze na remont tego domu — „ab instauracione domus quam pannitonsorium habitat dedimus fl. 2 gr. 22”⁴². W dwa lata później wybudowano nową, względnie odbudowano starą postrzygalnię. Znajdowała się ona gdzieś w pobliżu wagi. Wskazuje na to zapiska z roku 1573 — „Muratoribus circa pannitonsorium penes libram laborantibus fl. 3”⁴³. Co do osoby architekta nie może być żadnych wątpliwości, ponieważ rachunki wymieniają Quadre imiennie, tak samo jak przy budowie smatruzu (patrz wyżej)⁴⁴. Rachunki 1563 zawierają następujące pozycje dotyczące budowy postrzygalni: 5.000 cegieł i dwa piece wapna⁴⁵, 22.000 cegieł i piec cementu (łącznie dla postrzygalni i smatruzu)⁴⁶, robocizna dla murarzy i dniówkarzy⁴⁷ oraz 600 płytek posadzkowych (łącznie

³³ A. C. 29 f. 158—159.

³⁴ C. P. E. 705 f. 17 „a frumenti in Smatrus purgatione” — r. 1582.

C. P. E. 701 f. 16 „a portatione triticii in smatrus gr. 18” — r. 1579.

C. P. E. 703 f. 19 v. „a portatione silignis ex molendino novo ad Smatrus” — r. 1581.

C. P. E. 721 f. 18 v. „Od przerzucania żyta na smatruzie gr. 3” — r. 1590.

³⁵ C. P. E. 678 f. 18 v. „Item exposuimus diurnis qui educebant terram ex Smatrus fl. 1 gr. 8”.

³⁶ C. P. E. 678 f. 17 v. „Item dedimus pro 600 astrichu parvi ad Smatrus et pannitonsorium fl. 1 gr. 13 d. 9”.

³⁷ C. P. E. 678 f. 6 v „Item ad structuram Smatrusu 4 fornaces cementi et 19.000 laterum dedimus fl. 77 gr. 18”.

³⁸ C. P. E. 678 f. 12 „Item pro rothi ad structuram Smatrusu numarevimus gr. 18”.

³⁹ C. P. E. 677 f. 6.

⁴⁰ T. j. Quadry.

⁴¹ A. C. 8 f. 48 v.

⁴² C. P. E. 675 f. 7 v.

⁴³ C. P. E. 691 f. 28.

⁴⁴ por. przyp. 40.

⁴⁵ C. P. E. 678 f. 1 v „Item ad structuram pannitonsorii 5.000 laterum et 2 fornaces cementi dedimus fl. 35 gr. 6”.

⁴⁶ C. P. E. 678 f. 3 „Item ad structuram Smatrusu et pannitonsorii 22.000 laterum et fornacem cementi dedimus fl. 61 gr. 6”.

⁴⁷ C. P. E. 678 f. 1 v oraz 2 „Item muratoribus ac diurnis qui circa pannitonsoria laborabant fl. 4 gr. 6 oraz fl. 5 gr. 5”.

dla postrzygalni i smatruzu)⁴⁸. Tak mała ilość cegły pozwala się domyślać, że miała tu miejsce raczej odbudowa wypalonego budynku.

5. Wieża mostu prowadzącego na przedmieście Łacina (dziś most Św. Rocha). W roku 1560 a więc w czasie, gdy Quadro pełnił obowiązki architekta miejskiego na podstawie umowy z roku 1552, buduje miasto wieżę broniącą mostu na Łacinę. W rachunkach znajdujemy wydatki na 5.000 cegieł (łącznie z ratuszem)⁴⁹, cegieł i 1½ pieca wapna⁵⁰ oraz na robociznę⁵¹.

6. Siedziba księży Św. Stanisława. W roku 1570 oddał biskup Konarski Jezuitom Kościół Św. Stanisława. Kościół ten stał w miejscu, gdzie później wybudowano kolegium jezuitów. W związku z tym doszło do budowy nowej siedziby dla mansonarzy kościoła Św. Stanisława oraz dla księży starych i chorych, którzy do tego czasu mieli przytułek przy kościele Św. Stanisława. Jak wynika z rachunków miejskich z lat 1572⁵², 1573⁵³ i 1574⁵⁴, nową siedzibę wybudowano dla nich poza Ciemną Bramką (dziś ulica Za Bramką). W roku 1572 zanotowano szereg wydatków budowlanych pod wspólnym tytułem: „Muratoribus, diurnis circa aedificitia sacerdotum S. Stanisłai super fortam laborantibus”⁵⁵. Wyrażenia „super fortam”, „supra forta” nie należy tutaj brać dosłownie. Wprawdzie istniało nad ciemną bramką mieszkanie dla kaznodziei niemieckiego, jednakże zostało ono wybudowane już w roku 1501⁵⁶. Istotnym w tej notatce jest również użycie liczby mnogiej w odniesieniu do budynków (aedificitia). Udział Quadry stwierdza ponad wszelką wątpliwość notatka o wypłaceniu mu 15 grzywien za tę robotę: „Joanni Baptista, Italo, muratori ratione servitorum in extruendum habitationibus supra fortam pro sacerdotibus S. Stanisłai praestitorum... fl. 15”⁵⁷.

7. Wieża kolegiaty Marii Magdaleny (ówczesny kościół farny). W roku 1561 zanotowano w rachunkach miejskich wydatek na pokrycie kosztów zakupu 5.000 cegieł dla wieży farniej— „ad structuram turris Ecclesiae S. M. Magdalenae et ad hospitale S. Valentini 5.000 laterum — fl. 10”⁵⁸. W roku tym Quadro był architektem miejskim w myśl umowy z roku 1552.

8. Waga. W tym samym roku odbywa się budowa „testudinum circa libram”⁵⁹, tj. lokali handlowych dokoła wagi. Określenie „testudo” jest wieloznaczne, oznacza bowiem zarówno sklepienie, lokal handlowy jak i piwnicę. Dla odszukania właściwego

znaczenia tego terminu w niniejszym wypadku pomocnym będzie zwrot „testudines seu institas” użyty w roku 1535 w jednej z ksiąg Rady Miejskiej⁶⁰. Bardzo znaczne ilości materiałów budowlanych a mianowicie 61.000 cegieł, 6.000 cegieł sklepiennych, 8 pieców wapna i 500 płytek posadzkowych⁶¹, a zwłaszcza wydatki na kopanie fundamentów⁶², pozwalają postawić hipotezę, że Quadro nie przebudowywał kondygnacji parterowej wagi, lecz rozbudował budynek celem uzyskania pomieszczeń na lokale handlowe, których do tego czasu w wadze nie było. Pewnym jest, że kierownictwo tymi robotami wykonywał Quadro, gdyż wśród notatek o wypłaceniu wynagrodzenia murarzom pracującym przy tej budowie znajdują się również zapiski o wypłatach wynagrodzenia kwartalnego na rzecz Quadry⁶³. W dziesięć lat później otrzymuje Quadro 20 grzywien za remont wagi⁶⁴.

B. Jako prywatny przedsiębiorca

9. Katedra Poznańska. W protokółach kapituły poznańskiej⁶⁵ odnalazł Warschauer⁶⁶ zapiski wskazujące na to, że w latach 1575 i 1576 wykonywał Quadro roboty murarskie w kaplicy biskupa Konarskiego⁶⁷, dla której nagrobek tegoż biskupa miał wykonać Hieronim Canavesi, oraz w prezbiterium, gdzie zadanie polegało na przebudowaniu drzwi prowadzących do tronu biskupiego. Wynika z tego, że już w XVI wieku przesła prezbiterium były zamurowane.

10. Rynek nr 85 (względnie 84⁶⁸ — narożnik ulicy Zamkowej względnie Rynkowej). Quadro zakupił parcelę narożnikową i wybudował tu w latach 1554—1558⁶⁹ kamienicę, w której mieszkał do roku 1581. W aktach niemieckiej policji budowlanej znajdowała się fotografia tego obiektu z przed roku 1902, w którym to roku kamienicę rozebrano a na jej miejscu wybudowano zupełnie nowy obiekt. Dawna kamienica posiadała na piętrze dużą salę nakrytą płaskim stropem. Niektóre ściany podzielone były pilastrami. Rada Miejska w liście polecającym z roku 1566 pisze o budynku, że jest on ozdobą całego miasta⁷⁰.

11. Rynek nr 81. Kamienicę tę wybudował Quadro w roku 1563 dla kasztelanowej Urszuli Lwowskiej⁷¹.

12. Rynek nr 53 (względnie 52 — narożnik ulicy Wodnej względnie Świętosławskiej). W roku 1579 skarży Quadro winiarza Zachariasza Ridta o 86 grzywien za robotę, cegły i wapno⁷². Wysoka suma wynagrodzenia pozwala domyślać się, że przedmiotem

⁴⁸ C. P. E. 678 f. 17 v „Item dedimus pro 600 astrichu parvi ad Smatrus et pannitonsorium fl. 1 gr. 13 d. 9”.

⁴⁹ C. P. E. 674 f. 3 „Item ad structuram praetorii et portae Lacina dedimus 5000 laterum, fl. 10”.

⁵⁰ C. P. E. 674 f. 3 v „Item ad structuram turris in ponte Lacina dedimus 11½ fornacem cementi et 1000 lateres fl. 6”.

⁵¹ C. P. E. 674 f. 3 v „Item muratoribus qui circa turrim in ponte Lacinae laborabant, diurnisque dedimus fl. 1 gr. 6”.

⁵² C. P. E. 690 f. 33—34.

⁵³ C. P. E. 691 f. 30—32 v.

⁵⁴ C. P. E. 694 f. 9 v. i 20.

⁵⁵ C. P. E. 690 f. 33.

⁵⁶ Łukaszewicz, jw., ilustracja przed kartą tytułową.

⁵⁷ C. P. E. 694 f. 9 v.

⁵⁸ C. P. E. 675 f. 8.

⁵⁹ C. P. E. 675 f. 7 v.

⁶⁰ A. C. 9 f. 15.

⁶¹ C. P. E. 675 f. 7 v.

⁶² Jw., „Kopaczowi a fossura fundamenti ad testudines circa libram fl. 1 gr 18”.

⁶³ C. P. E. 676 f. 14.

⁶⁴ C. P. E. 689 f. 14 „Joanni Baptistae, Muratori, a reparatione librae civilis dedimus 20 fl.”.

⁶⁵ *Acta historica res gestas Poloniae illustrantia*, t. 13, s. 225, 235 (wg Warschauer’a, jw., s. 29).

⁶⁶ Jw., s. 29.

⁶⁷ Zwana w XVI wieku kaplicą Grodzickich, dziś pod wezwaniem Św. Trójcy (Ruciński F., *Kościół Katedralny w Poznaniu*, Poznań 1912, s. 93 i 94).

⁶⁸ Wicherkiewiczowa M., *Rynek Poznański i jego patrycjat*, Poznań 1925, s. 145—147. Autorka uważa, że chodzi tu o kamienicę nr 84.

⁶⁹ Warschauer, jw., s. 20—23.

⁷⁰ A. C. (Brulj.) 145 f. 2 v.

⁷¹ Warschauer, jw., s. 27—28.

⁷² Jw., s. 27.

sporu były koszty budowy całej kamienicy, a nie koszt drobniejszych robót murarskich.

13. R y n e k nr 39. Kamienica znanego księgarza poznańskiego Jana Patruusa. Roboty murarskie ukończył Quadro w roku 1561⁷³.

14. P l a c K o l e g i a c k i, kamienica obok domu Beguinek. Roboty rozpoczął Quadro w roku 1568, jednakże nie zakończył ich do roku 1570, w związku z czym zaskarżył go szlachcic Gorzewski przed sądem miejskim⁷⁴.

15. U l i c a C i a s n a (dziś ulica Ślusarska) W księdze wójtowskiej z roku 1559 zapisano zeznania Filipa, zegarmistrza, który oświadczył „Iż był wezwany przez Jana, rymarza ku znowie⁷⁵, którą ten to Jan, rymarz, czynił z Hanuszem Baptystą około budowania w domu swoim na Ciasnej ulicy leżącym.... iż Baptysta murarz za swoją robotę miał wziąć 20 grzywien⁷⁶”.

16. L o k a l i z a c j a n i e z n a n a. W roku 1556 skarży Quadro Macieja Lenartowskiego o 40 grzywien za roboty murarskie, drzewo i deski⁷⁷.

17. W r o c ł a w s k a 7 (obecnie nr 11). Ehrenberg, biorąc pod uwagę podobieństwo form zastosowanych w sklepieniach ratusza i kamienicy intro-ligatora Hummla, przy ul. Wrocławskiej⁷⁸, przyjmuje możliwość wybudowania tego budynku przez Quad-rę⁷⁹. Według relacji Warschauer'a⁸⁰ źródła archiwalne wspominają tylko o tym, że Quadro był właścicielem względnie współwłaścicielem kamienicy, co oczywiście zwiększa prawdopodobieństwo tezy Ehrenberga. Dowodów całkowicie pewnych brak. Zaznaczyć należy, że część sklepienia omawianej kamienicy zachowała się w sieni domu.

ROBOTY POZA TERENEM POZNANIA

18. Z a m e k k r ó l e w s k i w W a r s z a w i e. P. Bohdziewicz, badając rachunki dotyczące przebudowy zamku dokonywanej w latach 1569—1572, znalazł notatki o wypłatach wynagrodzenia, jakie otrzymywał „Baptista — murarz Włoch z Poznania”⁸¹. Wobec tego, że wynagrodzenie to było stale znacznie wyższe od wynagrodzenia, jakie otrzymywali inni budowniczości, jak również wobec tego, że Baptysta pracował na podstawie kontraktu zawartego z królem, uważa go Bohdziewicz za głównego architekta i projektodawcę, przy czym identyfikuje go z Janem Baptystą Quadra. Hipoteza ta znajduje potwierdzenie w materiałach archiwalnych poznań-

skich. W roku 1568 urywają się bowiem zapiski o niemal regularnych do tego czasu wypłatach wynagrodzenia, jakie otrzymywał Quadro z tytułu pełnienia obowiązku architekta miejskiego. Z tych samych rachunków miejskich⁸² oraz z opisu zawartego w jednej z ksiąg Rady Miejskiej⁸³ wiemy, że w latach 1568 i 1569 panowała w Poznaniu uporczywa i długotrwała zaraza „pestis”. Wybuch lub przeciąganie się epidemii mogły spowodować Quadra do opuszczenia miasta i przyjęcia roboty w Warszawie. Opuszczenie miasta w czasie trwania zarazy było wtedy zwyczajem powszechnie praktykowanym. Nawet reprezentanci władz miejskich uciekali na wieś, pozostawiając na miejscu zastępców⁸⁴.

W ciągu tych 2-ech lat nazwisko Quadry znika całkowicie nie tylko z rachunków miejskich, ale i z wszystkich innych ksiąg miejskich, w których poza tym tak często występuje. Dopiero w roku 1570 pojawia się ono znowu na kartach ksiąg wójtowskich i to od razu aż dziewięć razy w ciągu roku⁸⁵. W tym że roku znajdujemy znowu nazwisko Quadry na kartach rachunków miejskich. Zanotowano tam wypłaty wynagrodzenia za pełnienie funkcji architekta miejskiego⁸⁶. Od tego roku Quadro występuje już stale w aktach miejskich Poznania. W tym stanie rzeczy można uważać za pewne, że lata 1568 i 1569 spędził Quadro poza Poznaniem.

Poznańskie materiały archiwalne pozwalają ponadto usunąć ewentualne wątpliwości odnośnie powiązania osoby „Baptisty murarza — Włocha z Poznania” z osobą Quadry. Z ksiąg bowiem miejskich wynika, że naszego architekta nie nazywano potocznie Quadro lecz Baptysta. Nawet w aktach urzędowych pisanych po łacinie, nazwisko „Quadro” występuje bardzo rzadko. Z reguły notowany jest Quadro jako „Ioannis Baptista”, np. „Decretum inter Baptista et Skrobiog”⁸⁷. W aktach polskich mamy tę samą sytuację, np.: „...pożyczył był Pan Baptysta...”⁸⁸, albo „...do cegielnicy⁸⁹ pana Baptyszczynej...”⁹⁰, przy czym użytkowaniu drugiego składnika imienia jako nazwiska, towarzyszyło spolszczenie pierwszej części imienia, o czym świadczą zapiski w rodzaju: „Przy bytności... Hanusza Baptysty murarza...”⁹¹. Właściwe nazwisko w tych nielicznych wypadkach, kiedy zostało zanotowane, ma najczęściej postać „de Quadro”. Pisarze miejscy rozumieli je więc błędnie jako nazwę miejscowości⁹². Quadro sam podpisywał się, jak to wynika z zachowanego autografu z roku 1581 „Baptista Quadro”⁹³.

⁷³ Jw., s. 27.

⁷⁴ Jw., s. 29.

⁷⁵ T. j. umowie.

⁷⁶ A. A. 209 f. 179.

⁷⁷ Warschauer, jw., s. 27.

⁷⁸ Wg ksiąg hipotecznych Poznań-Stare Miasto, tom 7, wykaz 234, Hummel był właścicielem kamienicy przy ul. Wrocławskiej nr 7 w latach 1863 do 1912.

⁷⁹ Ehrenberg, jw., s. 75.

⁸⁰ Jw., s. 33.

⁸¹ Bohdziewicz P., *O rozbudowie zamku królewskiego w Warszawie w latach 1569—1572*, Sprawozdania z posiedzeń i czynności PAU, t. LI (1950), nr 1. Renesansową przebudowę zamku warszawskiego, w której kierowniczą rolę spełniał Quadro, zajmował się przed wojną inż. K. Skórewicz, a ostatnio dr W. Kieszkowski. Wyników swoich prac nie zdążył on jednak opublikować.

⁸² C. P. E. 682 f. 11 v — 17 v, oraz C. P. E. 684 f. 9 v — 12 v.

⁸³ A. C. 17 f. 125.

⁸⁴ Np. A. C. 6 f. 96, A. C. 11 f. 47 v., A. C. 17 f. 125 v.

⁸⁵ A. A. 211 f. 22 v., 101 v., 131 v., 141 v., 180 v., 235 v., 243, 350 v., 383 v.

⁸⁶ C. P. E. 687 f. 19 v.

⁸⁷ A. A. 217 f. 344 v (rok 1584).

⁸⁸ A. A. 213 f. 705 (rok 1574).

⁸⁹ T. j. cegielni.

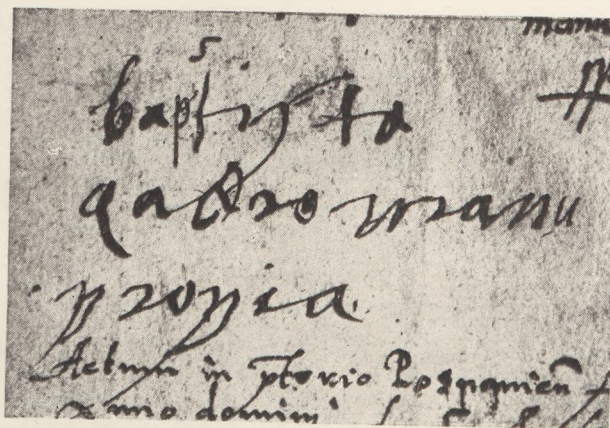
⁹⁰ A. A. 217 f. 580 v (rok 1584).

⁹¹ A. A. 213 f. 758 (rok 1574).

⁹² Quadro pochodził z Lugano (pd. Szwajcaria, tuż przy granicy włoskiej).

⁹³ A. C. (Brulj.). Nr 158 f. 128 v.: „baptista quadro manu propia”. Nie wiadomo czy nieudolne kształty liter i błędy należy przypisać brakom w wykształceniu Quadry, czy też jego podeszłemu wiekowi, podpis bowiem pochodzi z roku 1581.

19 Zamek Pia-
stowski w Choj-
nowie na Dolnym
Śląsku. A Hertzog
twierdzi (*Denkmalpflege
und Heimatschutz*, ze-
szty z 1928 r.)⁹⁴, że
Quadro przybył do Po-
znania nie z Miśni ani
też z Grossenhain w
Saksonii, lecz z miejscowości
Hayn znajdującej się na
Dolnym Śląsku, na pół-
noco-zachód od Legnicy.
Hertzog twierdzi dalej,
że Quadro wybudował
tam zamek piastowski,
czego dowodzą znaki ka-
mieniarские jego pomoc-
ników. Nie podaje jed-
nak rysunku znaków
ani też bliższych szcze-
gółów. Akta Rady Miejskiej



Ryc. 3. Podpis Quadry z roku 1581.

W Poznaniu zawierają zapiski wskazujące na istnienie niewątpliwych związków Quadry z miejscowością Hayn. W roku 1550 mianowicie składa Quadro oświadczenie wobec Rady Miejskiej, że jego trzej byli pomocnicy „Antonius de Lorecz Michael de Frakarancze et Ioannes de Campo Itali, artis cementariae artifices”⁹⁵, „sue artis cementariae quondam adiutores” rozsięwali o nim ubliżające mu pogłoski „in Civitate Hayn ac aliis Germaniae oppidis”⁹⁶, względnie „in Civitate Hayn ac in aliis Miszne aut in Germania”⁹⁷. To drugie określenie, jako dokładniejsze, zdaje się być bliższe prawdy. Zaliczenie Chojnowa do terenu Miśni może być usprawiedliwione niedokładną znajomością geografii.

W dwa lata później Quadro upoważnia Kaspra Gosmanstra z miejscowości Hayn do odebrania sześciu grzywien od Jana Hensla z Pilsdorfu, które tenże winien był Poznaniowi (Quadro poręczył za Hensla): „honestus Ioannes Baptista, Italus, artis cementariae magister... honestum Casparum Gosmanster von Hayn sibi constituit in plenipotentem. Ad emovendum sex florenos... a Ioanne Hensel von Pilsdorf...”⁹⁸. Hertzog wymienia miejscowość Pilsdorf w Saksonii oraz Pilsdorf w powiecie opolskim.

W roku 1553 zaskarżył Quadro murarza Antoniego z miejscowości Hain o zwrot długu oraz z powodu niewykonania umówionej roboty. „...Antonium de Hain, murem, in diem hodiernam ad offitium consulare instante Ioanne Baptista, murem occasione florenorum quatuor ac laboris conducti citavit”⁹⁹.

Wszystkie te wzmianki pozwalają przypuszczać, że Quadro mógł istotnie pracować przez jakiś czas w Chojnowie. Czy budował tam zamek i kamienicę mieszczańską na narożniku rynku i ul. Zamkowej (patrz artykuł Kronthal'a¹⁰⁰) — niewiadomo. Lutsch

o Quadrze w związku z tymi obiektami nie wspomina¹⁰¹.

20. Zamek biskupi w Krobi, pow. Gostyń Ślady łączące nazwisko Quadry z zamkiem w Krobi odnalazł Ehrenberg¹⁰². Ślady te dowodzą, że Quadro wziął 30 grzywien zadatku, jednakże do robót nie przystąpił, wskutek czego biskup poznański, Benedykt Izdbieński, zaskarżył go w roku 1551 o zwrot pieniędzy¹⁰³. „Quia ipse¹⁰⁴ acceptis... triginta florenis... ad rationem structurae castri Crobia, ipsos triginta florenos circa se retinet nec illos sue R. D. Episcopo prefato initum nihil in arce prefata laboravit...”

restituere curat, tametsi iuxta contractum cum R. D. Episcopo prefato initum nihil in arce prefata laboravit...”

21. Płock. W kopiarzu listów wysłanych przez poznańską Radę Miejską¹⁰⁵ znajduje się odpis listu z roku 1551 zaadresowanego do kapituły w Płocku, w którym Rada Miejska m. Poznania zgadza się na krótki wyjazd Quadry do Płocka, zaznaczając, że czyni to z dużym dla miasta uszczerbkiem — „et si non sine iactura nostra”, i prosi o spieszne odesłanie Quadry do Poznania.

Quadro pojechał prawdopodobnie do Płocka w charakterze biegłego, czy rzeczoznawcy tak, jak w roku poprzednim wrocławski architekt miejski przyjechał do Poznania na zaproszenie Rady Miejskiej, celem obejrzenia grożącej zawaleniem wieży ratuszowej i udzielenia wskazówek co do sposobu zapobieżenia niebezpieczeństwu.

22, 23. Kaplica w Kościelcu, pow. Inowrocław i ratusz w Chełmnie. Warto dodać, że Kothe¹⁰⁶ widzi możliwości przypisania Quadrze budowy kaplicy przy kościele w Kościelcu, a Warschauer¹⁰⁷ znajduje podobieństwo pomiędzy ratuszem poznańskim i ratuszem w Chełmnie, choć zaznacza, że żadnych dowodów źródłowych, które by potwierdziły autorstwo Quadry, ani w Chełmnie ani w Poznaniu nie znaleziono.

24. Zamek w Niemczy na Dolnym Śląsku. (?) G. Chmarzyński w wydawnictwie Dolny Śląsk¹⁰⁸ podaje, że w roku 1585 czynnym był przy przebudowie zamku w Niemczy Giovanni Lugano. Łakoniczność wzmianki jak i brak odsyłacza do źródeł nie pozwalają na dokładniejsze zbadanie tej wiadomości. Quadro zmarł w roku 1590, jednakże już

⁹⁴ Na podstawie relacji A. Kronthala zawartej w artykule *Neue Forschungen über J. B. Quadro*, *Deutsche Wissenschaftliche Zeitschrift für Polen*, z. 15, Poznań 1929.

⁹⁵ A. C. 16 f. 221 v.

⁹⁶ A. C. 16 f. 228.

⁹⁷ A. C. 16 f. 221 v.

⁹⁸ A. C. 16 f. 447.

⁹⁹ A. C. 18 f. 18.

¹⁰⁰ Jw.

¹⁰¹ *Verzeichniss der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien*, t. III, s. 312—313; *Bilderwerk schlesischer Kunstdenkmäler*, t. II, s. 179 i 206; fotografia portalu w Chojnowie tabl. 79, 3.

¹⁰² Jw., *Urkundliche Beilage* Nr 28.

¹⁰³ A. C. 16 f. 374 v.

¹⁰⁴ T. j. Quadro.

¹⁰⁵ A. C. 14 f. 89.

¹⁰⁶ Jw., t. IV, s. 34.

¹⁰⁷ Jw., s. 26—27.

¹⁰⁸ T. II, s. 152.

w 1580 był zdaje się starcem, który z trudem tylko borykał się z losem. Na zapłacenie długów zmuszony był sprzedać swoją kamienicę w Rynku Czechowi, Wacławowi Wodzicze, a miasto przydzieliło mu na mieszkanie wykusz przy dzisiejszej ulicy Maształarskiej. Z tych względów nie wydaje się prawdopodobnym, by Giovanni Lugano miał być identycznym z Giovanni'm Battista Quadro z Lugano.

Przegląd robót wykonanych przez Jana Baptystę Quadro pozwala zorientować się, jak przełomowym dla Poznania był pobyt w nim Quadry. Na uwagę przy tym należy mieć fakt, że Quadro przyjechał do Poznania nie sam, lecz z trzema braćmi i kilkoma towarzyszami, którzy również podejmowali się robót budowlanych¹⁰⁹. Reasumując stwierdzić należy, że Quadro i jego włoscy towarzysze nadali gotyckiemu Poznaniu zdecydowanie renesansowe piętno.

S k r ó t y

A. A. — księgi wójtowskie m. Poznania.
A. S. — księgi ławnicze m. Poznania.
A. C. — księgi Rady Miejskiej m. Poznania.
C. P. E. — rachunki miejskie, wydatki.

fl. — floreny, grzywny.
gr. — grosze.
d. — denary.

EUZEBIUSZ ŁOPACIŃSKI

MATERIAŁY DO ARTYSTÓW PŁOCKA, SIERADZA I WIELUNIA Z XVI I POCZ. XVII WIEKU

I

W aktach miejskich plockich, których zachowało się 5 tomów w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie, a datowanych od 1489 roku, znajduje się sporo szczegółów o Janie Baptystcie lapićidi i muratorze oraz obywatelu m. Płocka, o którym odnalazł liczne dane i częściowo opublikował Jerzy Chyczewski pracujący z Michałem Szymańskim nad sztuką renesansu na Mazowszu. Stwierdził on m. in., że Baptysta, który pracował przy katedrze pułtuskiej, przy kościele łomżyńskim i katedrze plockiej, pierwszy raz w księdze miejskiej występuje w r. 1537 „f. 4 ante diem S. Galli“. Z tego widać, że przynajmniej już 3 lata mieszkał i pracował w Płocku, lecz prawdopodobnie znacznie dawniej, gdyż właśnie pod tą datą zawiera akt zamiany z Barbarą wdową po Mateuszu, bakałarzu i burmistrzu plockim, wraz z 3-ma synami swymi; ustępują jej mianowicie dom swój z całym wewnętrznym urządzeniem i oficyną przy ul. Dobrzyńskiej obok wieży kościoła św. Bartłomieja, a także słodownię i zobowiązują się dopłacić jej ratami — do dnia św. Marcina 1540 r. — 250 złotych, za co otrzymują wzamian od niej kamienicę w rynku plockim obok domu Andrzeja malarza z całym urządzeniem i słodownią położoną przy ulicy Żydowskiej. Widocznie jednak zarobił Jan Baptysta dużą kwotę, bo już w 1538 roku opłaca całą należność. Ja-

ko pełnomocnik przy tym akcie występuje jego rodak, weneccjanin, znakomity aptekarz plocki Jan Alantse i serwitor Baptysty Carneol Leonard. Baptysta w dalszym ciągu pracuje w Płocku, chociaż z akt widać, że przebywa od czasu do czasu w Krakowie i Raciborzu, gdzie posiada jakieś należności. Pożycza większe sumy mieszczanom plockim, w 1554 roku nabywa za 60 kop groszy kamienicę od Komsa piekarsza sąsiadującą z jego kamienicą. W 1559 roku wymieniony jest jako dawny rajca plocki. W 1563 roku nabywa grunt z ogrodem i budynkami od Kułińskiego.

Jakie prace mógł wykonywać Baptysta w Płocku? Właśnie w 1530 roku została odnowiona katedra przez biskupa Krzyckiego, a w 1560 r. przez Noskowskiego. Nie ulega chyba wątpliwości, że korzystać musieli oni z jego usług. Zapewne pracował też przy budowie kościoła parafialnego, bo w tym okresie mieszkał w Płocku. W pracach tych pomagali mu prawdopodobnie Georgius Jurga murator, Śliwka Grzegorz również murator i obywatel plocki występujący w aktach: pierwszy od r. 1522 — 1533, drugi w r. 1533, jak również Bartłomiej murator znany nam z aktu sądowego z r. 1557.

W 1535 roku występuje w aktach Grzegorz, snycerz i obywatel plocki. Równocześnie czynnych w Płocku jest kilku malarzy — Jan obywatel Ciechanowa — w r. 1559, Andrzej rodem z Opola — oby-

¹⁰⁹ W końcu wieku XV i w pierwszej połowie wieku XVI znajdujemy Włochów wśród obywateli m. Poznania. Są to jednakże wypadki odosobnione i żaden z tych Włochów nie był architektem. Sytuacja zmienia się radykalnie w roku 1550. Z chwilą przybycia do Poznania Quadry i jego trzech braci (Antoni, Kilian i Gabriel), osiada w mieście kilkunastu Włochów, głównie muratorów. Akta miejskie wymieniają następujące (często zniekształcone) nazwiska osób określonych jako „Italus, murator“:

Pomocnicy Jana Baptysty Quadro: Jan de Varde Campo r. 1550, Antoni Vamper de Grosz (także de Lorecz) r. 1550, Michał de Frakalancze (Frakarancze, Frakielacz) r. 1550, 1568, Aleksander Fabyczki z Bolo-

nii r. 1552, Jakub Delmotha r. 1552, Ludwik Wolff r. 1556, Jan Fliess r. 1557, Antoni Ferer (Ferner, Farnow) z Lugano r. 1557, 1565, Mateusz r. 1570, Jan Maferta z doliny Mesocco r. 1574. —

Inni nie określani jako pomocnicy Quadro: Andrzej r. 1578, Dawid Arcunath r. 1577, Donat żonaty z Zofią Buonacorsa r. 1570—75, Franciszek r. 1577, Gabriel z Lugano r. 1583, Hieronim r. 1574, Hieronim di Luga (Lugano?) r. 1577—82, Jan Gallus, Jakub Melon r. 1570, Jakub Woltełini r. 1577, Krzysztof Leverung z Lugano r. 1595, Kilian Lagk (Lak, Legk) r. 1578, 7, 70, 75, 85, Mateusz Merlian (Merlan) r. 1570, 71, 73, 66, 67, Michał r. 1575—86, Piotr Pióro r. 1583, Wolfgang de Canonico r. 1567—84.

watel płocki w latach 1533 — 1559, i współczesny z nim Mateusz obywatel płocki. Wielka ilość złotników począwszy od r. 1528 dopełnia wizję oblicza ówczesnego Płocka pod względem sztuk plastycznych. W 1579—1590 pojawia się murator Ambroży, także Włoch, posiadający obywatelstwo miasta Płocka.

Jak wiadomo prawie w tymże okresie pracował Jan Baptysta Quadro w Poznaniu i w innych miastach. Trudno jednakże tego Jana Baptystę identyfikować z Quadro, który nie był weneccjaninem.

II

Księgi radzieckie Sieradza i Wielunia, przechowywane w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie, zawierają wiele danych dotyczących działalności artystów i rzemieślników tych miast w XVI w. Przypuszczać można, że w odbudowie zamku sieradzkiego po pożarze 1570 roku brali udział pracujący przy innych budowach muratorzy i cieśle, obywatele sieradzcy: Jan, wymieniony jako architekt tj. pewnie cieśla, pozwany przez Marcina Rembiewskiego o ukończenie rozpoczętej budowy lub zwrot zadatku „ad aedificandam aula et reliqua aedificia eidem aulae“, Klipa Albert, ściślej „Albertus dictus Kliepa“, cieśla i rajca m. Sieradza, który występuje kilkakrotnie w aktach w latach 1591—1593, a także Dibertorij Grzegorz, murator i mieszczanin miasta Wielunia, który pozwał w r. 1592 Stanisława Tuczaska wicekustosza kościoła farnego w Sieradzu o nieopłacenie ostatka zboża za robotę wieży murowanej przy tymże kościele i nieodesłanie go do Wielunia oraz o 60 złotych za mieszkanie. Równocześnie tenże wykonywał inne prace w domach mieszczan sieradzkich. Równocześnie prawie pracowali w Sieradzu malarze: Bujny Andrzej w 1581 roku, Klemensowicz Jan, malarz i ławnik sieradzki oraz Gajewski Aleksander, malarz i mieszczanin sieradzki, który zawiera kontrakt w 1608 r. ze Stanisławem Bykowskim, kasztelanem łęczyckim na wymalowanie ołtarzy oraz fresków i obrazów dla kościoła, prawdopodobnie sieradzkiego. Treść kontraktu brzmi następująco:

„Gaiewski Alexander 1608 f. 3 post festum
Pictor civis Siradiensis. s. Mathei proxima.

Coram officio actisque presentibus consularibus Siradesibus stantes personaliter comparentes Nobilis Martinus Mysliborski famulus Illustris ac Magnifici Stanisłai Bykowski Castellani Lancieniensi ex una et Famatus Alexander Gaiewski Pictor et civis Siradiensis ex altera partibus sani in mentibus ac corporibus, existentes publice ac benevole recognoverunt. Quia prout illisecum certum contractum ratione deaurationis et pictionis altaris sancti Nominici per eum Martinum Mysliborski suo sumpta cura et diligentia constructi verbalem fecerunt, eumque in scriptis sibi ipsis ab utriunque dederunt vadio que certo firmaverunt cum nunc succedente alio novo contractu ab utriusque cassant et annihilant pro perpetuo. Nunc vero propter maiorem firmitatem et rebus obtinent alium in hunc quo sequitur modo confecerunt at in scriptis porrexerunt suus tenor sequitur: isz then to Pan Gaiewski thym terazniejszemu contractem zapisnie szie Panu Mysliborskiemu thenze Ołtarz wystawicz takim sposobem corpus — thego ołtarza wszystko szczerzo złothe bycz ma krom den samych których by nie mógł złotem tak snadno napuszciz. A wszystkie stuki ołtarza thego fangultem złoczizc sprzedku y z boków z telu (!) zasz gdzie zawrzecz nie może thedy sfinsgultem okrom słupów wszystkich, które mają bycz

faingultem zezloczone bez żadney farby w około a laserowanie zas ma bycz na niektórych mieszczach y tho nie na słupach, ale nie gesto dla thego abij nie farbami ale złotem wiecizj był uzłoczony then ołtarz. Insze wszystkie stuki czo ych ino iest wszystkie uzłoczzone y skrzydła serafinów srebra także co najmniej bycz ma w tym ołtarzu iako y farby. Tablicza werschnia ma bycz obraz Mariae maioris koło ktorei ma bycz grunt rzezany złocisty. Tablicza zas wierzyńia ma bydz Coronatcze B. M. V. Na okraglizacz (?) tabliczy na samym wierzchu ma bydz Dziedziatko Jezus na wezglowku axamitnym Wiecz zas na skrzydłach pobiecznych tho iest za wielkimi słupami obok obrazu Mariae imie po iednej stronie s. Dominik a po drugi S. Katarzyna Seneńska. Tumby y wszystkie ynsze rzeczy krokstiny małe y wielgie wszystkie stuki złoczyste bycz mająm okrom twarzy które farbamy malowane bycz mająm. Napis conterfet (!) moy tam gdzie obaczy mieszcze do thego sposobne wymalowacz tho powinien na Swietho Gromnicznij Panny Mariej blisko przyszy za summę dwuchseth złotych pieniędzy Polskich ad rationem, ktorej sumij Pan Mysliborski themu Panu Gaiewskiemu złotych sto dwadziesza y osm de facto dał a ostatek then sumy tho iest złotych szedemdzieziąth y dwa na then czas kiedy then ołtarz wygotnie postawi w kosciele tak iako szie wyżej zapisal powinien mu będzie dacz y zapłaczć który tho contract the obiedwie strony. zapisuią szie sobie strzimakz y we wszystkim wypelnicz pod zakładem dwoch szeth złotych pieniędzy Polskich ktorej jedna strona do drugi któraby interczizle doszcz nie czyniela przepadacz ma nie thego zakładu żadnymi wymowkami ani fortelami prawnymi nie będām mogli sub quo partes cum solidaverunt“.

W tym okresie Sieradz posiadał również spór złotników: Marcina w r. 1578, Smitha Krzysztofa w r. 1579 — obu mieszczan sieradzkich. W roku 1579 ukazuje się na widowni Wawrzyniec Laurentius, złotnik i rajca sieradzki, któremu król Stefan wydaje list żelazny od roszczeń kredytorów; w 1580 r. Babus Laurentius najpewniej identyczny z poprzednim, wraz z żoną Anną Gędziwełną; w r. 1583 Leszek Andrzej, złotnik, wicewójt m. Sieradza; w r. 1587 Larencyk Jan, Sudimakowicz Jan i Lisiecki Erazm, złotnicy i mieszczanie sieradzcy. Krzysztof — pewnie wymieniony uprzednio Smith — już jest nie tylko złotnikiem, lecz i rajcą sieradzkim, oskarżony przez Turobińczyka, sługę Stanisława Górki, wojewody poznańskiego o nasłanie opryszków, którzy zrabowali w borze wozy ze skarbami wojewody. Niektórzy z nich posiadali domy w Sieradzu. W 1603 i 1604 r. występują dwaj złotnicy, mieszczanie sieradzcy: Mantycki Łukasz i Czimmerman Marcin. To bardzo duża jak na miasto prowincjonalne ilość złotników, u których pracowało co najmniej po 2 towarzyszy, jest dowodem, że Sieradz stanowił wówczas ważny ośrodek złotnictwa artystycznego. Należałoby zbadać wyroby złotnicze zachowane w Sieradzu i pobliskich kościołach i ustalić ich twórców.

Wieluń był nie mniej jak Sieradz w XVI i na początku XVII w. — ożywionym centrum. W roku 1561 i 1562, reperuje tu blanki i basztę „in Nova porta“ — Jan cieśla. W roku 1567 pracował przy budowie wieży ratuszowej w Wieluniu Lip Marcin z Brzegu, a kontynuował jego pracę w tej wieży Jakub Proboszcz z Byczyny; pierwszy, nazwany „primus murator“, otrzymał za pracę tę 41 złotych polskich i 8 groszy, następny — „secundus murator“ — 103 zł i 35 groszy i dodatkowo za murowanie wierzchu wieży w 1568 roku — 9 złotych polskich i 2 grosze. Ten-

że Jakub Proboszcz z Byszyny budował łaźnię miejską w 1571 r., za co otrzymał 46 groszy. Równocześnie mieszka w Wieluniu Jerzy murator. W 1590 przybywa do Wielunia Hein Sebastjan i przyjmuje obywatelstwo miejskie. W tym samym roku występuje Mroch Stanisław murator i obywatel wieluński jako nabywca domu od Amanda sukiennika. W 1592 roku Hanus murator sprzedaje swój dom przy ulicy Mniszej Albertowi Smolnemu. W r. 1595 ukazuje się na widowni Baro Jerzy murator. W 1599 roku następuje wielka przebudowa ratusza i wieży: Krzysztof cieśla z Wrocławia za zbudowanie wierzchu wieży ratuszowej otrzymuje 50 złotych. Tenże za pokład izby nowej ratuszowej 16 złotych polskich, murator Sobek za zmurowanie nowej sieni ratuszowej, izby na niej i piwniczki pod nią 70 złotych polskich i za oprowadzenie wieży ratuszowej 6 zł polskich. Mikołaj Kotlarz za rozbijanie miedzi na kuźnicy Rudnickiej na wieżę ratuszową 60 złotych, tenże cieśla Krzysztof za objanie miedzią wieży 15 złotych polskich. W roku 1609 pracują Hanus i Janusz muratorzy, mieszkańcy Wielunia. W 1587 roku dwaj muratorzy Grygier i Hanus pracowali przy bramie miejskiej, robili strzelnice, budowali blanki na murze miejskim, robili „szwitalę” na murze, a także wrota nowe w bramie Rudzkiej; cieśle Bieniek Jorga, Tyczka, Wachalski oraz Marczak w tymże roku pracowali koło gruntownej przebudowy baszty zwanej „Swawola”. Dach tej wieży wymalowano czerwoną farbą. Kasper cieśla pracował koło naprawy Dambrowskiej bramy. Mistrz murarski So-

bek dozorował wszystkich muratorów, którzy pracowali koło murów miejskich, a byli nimi Staff i Jerzy Sobek. Brał on po 8 gr. dziennie, inni po 4 grosze; przebijali oni również strzelnice w murze, a także w wieży „Swywola” i „Czerwonej wieży”. Pracował też Matys murator koło wieży Dambrowskiej. W 1589 roku przybył do Wielunia murator Maurycy z Częstochowy dla budowy nowej wieży ku Błoniu, którą natychmiast rozpoczął budować. Glinkę do farbowania dachu na tej nowej wieży przywiózł Hanus murator z Wrocławia. Sobek mistrz murarski wraz z muratorami Hanusem i Mathiasem przebudowali wieżę Rudzką w r. 1591 oraz murowali jej wierzch, Bieniek mistrz ciesielski naprawiał bramę Dambrowską, którą odarto za Maximilianów (tj. za inwazji arcyksięcia Maksymiliana). Miączyk z Sokolnik, cieśla również pracował koło tej bramy w 1592 roku. Sobek mistrz murarski pracował w 1592 w dalszym ciągu koło Ratusza i wieży Dambrowskiej, a także pokrywał wieżę „Katownię” i wykonywał inne roboty. Jurga cieśla pracował koło wieży ratuszowej w roku 1593, a Melcher murator z Brzegu zbierał dachówkę z wieży za dworcem arcybiskupim do wieży „Katowni”. Sobek Sebastjan i Melcher z Brzegu, muratorzy, kolejno budowali łaźnię miejską, za co Sobek otrzymał w 1593 r. 48 złotych polskich, a Melcher z Brzegu — za dokończenie jej i zbudowanie baszty oraz inne budowania od izby łaźiebnej aż do ścian murowanych i bramy Rudzkiej — 102 złote. Hanus mularz sprowadził z Działoszyna posadzkę do łaźni, którą to sam łupał, tamże pracował Jurga mistrz ciesielski.

KSAWERY PIWOCKI

SŁUGA WIERNY

W roku 1929 przeglądając teki graficzne zbioru Pawlikowskich w lwowskim Ossolineum, zawierające największy zbiór polskich drzeworytów ludowych, znalazłem rycinę zatytułowaną *Wizerunek sługi wiernego*, opatrzoną sygnaturą MK oraz datą 1655. Została ona opublikowana później w pięknym albumie Władysława Skoczylasa *Drzeworyt ludowy w Polsce*¹, a opisana w mej pracy pod tym samym tytułem². Specjalną uwagę poświęcili jej René Saulnier i Henri van der Zee w artykule *Le bon serviteur*³. Nowe uwagi i spostrzeżenia dorzucił ostatnio Tadeusz Seweryn⁴, a próbę nowej interpretacji, której rozwinięciem jest niniejszy artykuł — jego autor⁵. Ryciny ludowe o tematyce świeckiej w Polsce są tak rzadkie, że słusznie zwrócono uwagę na nasz zabytek, a jego skomplikowana, symboliczna treść ikonograficzna w pełni zasługuje na monograficzne rozpatrzenie.

Karta o wymiarach 38 × 29 cm, zaopatrzona u góry tytułem *Wizerunek sługi wiernego*, podzielona jest na dwie części: rycinę u góry i tekst wierszowany polski u dołu, wyjaśniający treść ryciny. Brzmi on następująco:

Przypatrz mi się napierwey, iak mam ubior
gładki,

Tak przystoi mieć słudze ochędożne statki.
Który Pan chowa sługi, dawna to przypowieść,
Trzeba ich przyodziewać, dawać im pić y ięść.
Myta mu się słusznego zatrzymać nie godzi,
Bo przez to sługa z Panem się nigdy nie zgodzi.
Przez co też sługa sobie obmyśli zapłatę,
Cokolwiek tylko czyni, wszystko na utratę.
Nie wszystkiego się zaraz w sprawach twych nań
spuszczay

I owszem różne próby na niego przypuszczay.
Próbując cierpliwości w pracach rozmaitych,
Bo wiele znajduiemy sług takowych skrytych,
Którzy z tobą się smucą, także i weselą,
Myśl swoją i uczynkiem, chytrze z tobą dzielą,
To czyni, insze w sercu czynić zamysłuie:
W tym się szczerzy pokaże, w inszym zdradę knuie.
Nie patrzay na urodzay z rodziców pocziwych
Bo y tych synowie przywodzą do dziwnych
Zelżywości wstydu, za złymi sprawami,
Przez pochlebstwo ich zguby są przyczyną sami.

¹ Skoczylas W., *Drzeworyt ludowy w Polsce*, Warszawa 1933.

² Piwocki K., *Drzeworyt ludowy w Polsce*, Warszawa 1934, s. 66-67.

³ Saulnier R. et van der Zee H., *Le bon serviteur*, *Dawna Sztuka*, R. I (1938), z. 3, s. 193.

⁴ Znany mi w rękopisie artykuł T. Seweryna. *Ikonografia etnograficzna*, przeznaczony do druku w „Ludzie”.

⁵ Artykuł w podręczniku *Sztuka polska czasów nowożytnych. Część I (1450-1650)*, Warszawa 1952.



Ryc. 1. Wizerunek sługi wiernego, drzeworyt z r. 1655 z sygn. M. K. (Repr. wg W. Skoczylasa, Drzeworyty ludowy w Polsce).

Nazbyt też ubogiego i we złej sukmanie,
Radzęc nigdy przyjmować, takie moje zdanie.
Ale przyjac, który się kocha w ochędostwie,
Które może zachować każdy w swym ubóstwie.
Nie galanta dworskiego, który do roboty
Wdziewa sukna ozdobne, także żółte boty,
Który gębą robotę prędko odprawuie,
W czym pożytku żaden Pan dobrego nie czuie.
Który mruczy, jak niedźwiedź, za małą przyczyną,
Takiego więc postraszać trzeba twardą liną.
Często też prorokuie, gdy się nie chce robić,
Tym fortelem umieją swe lenistwo zdobić.
Dlategoż te wierszyki trzeba mu przetożyć,
Na które gdy dbać nie chce może go położyć.

Tu następują wtrącone w tekst cztery wiersze tytułowe:

(Pysk mam świni, żebym iadł, co mi Pan daie,
Uszy ośle, bym słuchał, choć mi podczas laie.
Si servire velis, tria sunt quae mente tenebis,
Non divinabis cave murmur et esto fidelis).

Jeśli to nie pomoże, zbądź kłopotu z głowy,
A day mu część zapłaty według twej umowy.
Sługa dobry jest taki: którego z dawności
Słusznie uformowano dla jego własności.

Iako króla Midasa z oślimi uszyna,
By daleko y wiele słyszał — ta przyczyna,
Mało mówił, klótką mu gębę zamykano,
Postać psa legawego iemu za twarz dano,
Który wiele pożytku czyni myśliwcowi,
Bez szczekania, bo takim kształtem ptaki łowi.
Oczy też ostro widzą, przydano bystrego,
By upatrzył, co złego w mowie, co chytrego.
W długi także sukmanie chodzić się nie godzi,
Bo sługa w prędkim biegu i sobie zaszkodzi.
Jelenia też prędkiego biegu mu potrzeba,
Aby co dzień w obrocie Panu swemu chleba
Przyczyniał, gdzie się tylko obróci po domu,
Nadaremnie bez pracy nie dał nic nikomu.
Takiego sługę zawsze chwali pismo święte,
Postępki iego Bogu y u ludzi wzięte.
Który wziął pięć talentów od Pana swiego,
By tak wiele w dom zysku przyprowadził iego.
Taki sługa ma zawsze u Pana ochronę
Y za pracę odniesie u niego koronę.
Stokrotnie mu za szczerość y Pan Bóg nagrodzi,
W takim błogosławieństwie taki sługa chodź.
Dlategoż wiernym sługom trzeba być koniecznie,
Chceszli y tu na świecie być Panem y wiecznie.



Ryc. 2. Dobry sługa, drzeworyt z pocz. XVIII w. wg kopii drzeworytniczej Henri van der Zée.

U góry — ponad wierszowanym tekstem mamy rycinę o skomplikowanej treści. Po lewej, na karminowym tronie wzniesionym na niebieskich stopniach, wyłożonych karminowym suknom — siedzi starszy mężczyzna, brodaty, w granatowej czamarze, przepasanej czerwonym pasem, w złotych butach i obłożonej futrem, karminowej czapie polskiej na głowie. Z obu stron krzesła stoją żółto-złociste skrzynie, ozdobnie kowane, a nad tronem zwiesza się czerwona drapeira. W lewym ręku szlachcic siedzący na tronie (Pan) trzyma pęk kluczy i woreczek z pieniędzmi, podając go stojącemu przed nim słudze. Zgodnie z tekstem przytoczonym sługa posiada uszy ośle, pysk psa, zamknięty na kłódkę, nogi jelenia. Odziany jest kuso w różowy kubrak o fioletowych cieniach, ściśnięty niebieskim pasem. Scenie tej towarzyszą objaśniające napisy. Obok głowy Pana tablice przykazań z napisami: *Boże przykazanie, Boiaźń pańską miej przed oczyma, Koło oślich uszu sługi czytamy: Słysz wiele, koło psiego pyska: Młcz abo mało mów, na jego piersiach: Sługa według serca, na trzymanym przez sługę zwoju: Służ nie z reiestru, wreszcie między rękami Pana podającego klucze i odbierającego je sługi: Oddaź rachunek szafarstwa twego.*

W górnej części ryciny, wykonanej techniką drzeworytniczą, widzimy prace pańszczyźnianych chłopów w polu: kosiarz w czerwonej bluzie kosi żółte zboże, za nim na zielonych i niebieskich wzgórzach wiatrak z napisem: *Młyn*. Dalej po prawej oracz orze czarną rolę, a w prawym rogu ryciny spo-

strzegamy wioskę. Z kominów uchodzi dym, zielone i żółte drzewa otaczają zabudowania, a obok nich na wzgórzu wznosi się szubienica. Przed jedną z chat widzimy starca w niebieskiej bluzie i czerwonych spodniach oraz chłopca w czerwonej koszuli, młócających zboże cepami. Przed inną stoi wóz zaprzężony w dwa brunatne konie, a obok baba odziana w zielone szaty doi żółtą krowę. Poniżej wozu pasie się stado białych i brunatnych owiec.

Prawy dolny róg ryciny zajmuje scena kończąca opowiadanie. Ten sam Pan, w nieco zmniejszonej skali siedzi na tronie, trzymając w ręku zieloną różgę nad głową klęczącego sługi (już w ludzkiej postaci młodzieńca), odzianego w czerwony kubrak, niebieskie spodnie i karminowe buty i oddającego Panu klucze i garść dukatów. Za nim znajduje się stół z pięciu kupkami monet i napisem: *5 talentów dałeś mi*. Pod tronem Pana napis: *Oto drugie 5 oddaę*. Nad głową wreszcie Pana czytamy jego słowa: *Sługo wierny wnidź do wesela Pana Twego*. Poniżej widzimy winnicę o zielonych, czerwonych i karminowych owocach i ciemny loch z beczkami żółtymi.

Drzeworyt jest malowany ręcznie akwarelą. Mimo naiwności w ustawieniu planów w tak skomplikowanej ikonograficznie kompozycji i pewnych prymitywizmów rysunkowych w przedstawieniu zwierząt czy proporcjach poszczególnych figur ludzkich — mistrz MK był niepoślednim grafikiem. Zarówno w opisywanej rycinie, jak w przypisywanych mu dwóch innych⁶, posługuje się on zróżnicowanym repertuarem kreski drzeworytniczej, innej w konturach, innej w partiach cieniowanych, umie kształtować linie faliste i lapidarnie charakteryzować swe postacie. Widocznie używał do swych prac sporego zapasu dłut ksylograficznych, a napisy wskazują, że i sztuka pisania nie była mu obca, błąd ortograficzny wkraść się tylko raz jeden (*oddaż*). Sądzę, że autora należy szukać wśród miejskich majstrów graficznych, wykonujących zarówno obrazy treści dewocyjnej, jak i pracujących na zamówienia wydawców.

Dzięki cytowanym na wstępie autorom francuskim znamy podobne treści ryciny francuskie i angielskie, a co ważniejsze źródło literackie samego pomysłu ikonograficznej alegorii tych dzieł. Jest nim wydana w r. 1500 (zdaje się po raz pierwszy) w Paryżu *Chateau du Labour* Pierre Gringore'a, poety satyrycznego, związanego z Sorboną. Również ryciny angielskie występują w kręgu szkolarzy (kolegium w Winchester). Satyra na „sługę wiernego“ urodziła się więc w dobie wczesnego renesansu, wśród innych wesołych i złośliwych charakterystyk różnych zawodów, oglądanych krytycznym okiem poety-żaka paryskiego Uniwersytetu, jednego z poprzedników Rabelais'go. Satyra Gringore'a zwraca się przeciwko nieludzkim, zwierzęcym cechom „dobrego sługi“, a pośrednio oczywiście przeciwko panom, którzy takich właśnie potrzebują pomocników dla utrzymania w posłuchu wyzyskiwanych. Jednakże ryciny francuskie i angielskie, które są plastyczną ilustracją wierszy Gringore'a zadawała się jedynie postacią samego sługi, nie szczędząc mu dziwacznych atrybutów i kpiarskich akcesoriów. Sługa ma tam pysk nie psa, lecz świni, bo jak mówi tekst Gringore'a winien jeść bez wyboru wszystko, co mu pan każe. Gębę ma również zamkniętą kłódką, w ręku niesie bądź to klucze i ogień, a na ramieniu dwojaki z wodą, bądź też trzyma szczotki, widły, rydle, symbole służalczej pracy.

⁶ Piwocki K., *Drzeworyt ludowy w Polsce*, s. 94-95.

W rezultacie ryciny omawiane ujmują zagadnienie „wiernego sługi” jednostronnie, nie pokazując istoty jego usług, ani związków z panem.

Drzeworytnik polski inaczej i bardziej realistycznie pojął swe zadanie. Było ono tym bardziej skomplikowane, że jak wynika z tekstu polskiego pod ryciną — jego polski autor, w którym — jak sądzę słusznie — domyśla się Saulnier księdza, bierze na serio satyryczne „zalety” wiernego sługi, wprowadzone do opowieści ludowych całej Europy przez renesansowego poetę francuskiego. Autor tekstu związany jest najwidoczniej z klasą panów, zastraszoną narastającymi od czasu buntu Chmielnickiego konfliktami, a wydaje swą rycinę w roku najazdu szwedzkiego, tak złowrogiego w dziejach Polski. Satyra wesołego poety francuskiego zmienia się pod jego piórem w apoteozę nieludzkich cech „wiernego sługi” szlacheckiego, ma go pouczyć o jego obowiązkach i skłonić do „wiernej służby” nie tylko wizją zysków ziemskich, ale także nagrodą wieczną. Wierność panu zamienia się w „przykazanie boskie”, a sankcja biblijnego autorytetu ma urobić sługę w tym sprawniejsze narzędzie w ręku szlacheckiego pana.

Mieszczkański ilustrator naszej ryciny idzie za intencjami autora tekstu, ale stawia je na realnym gruncie polskiej ówczesnej rzeczywistości i — jak sądzę — świadomie — wzbogaca ilustrację elementami niezgodnymi z bogobojnym wierszem. W przeciwieństwie do znanych nam wzorów obcych zestawia wizerunek „sługi wiernego” z panem, który odgrywa w rycinie rolę promotora zjawisk, jakich drzeworyt jest ilustracją. Równocześnie — zgodnie z tekstem wierszyka — wprowadza do treści elementy biblijnej opowieści o panu, zwierającemu służbę pięć talentów, czyni aluzję do przypowieści o pańskiej winnicy. Szata ta musiała zadowolić autora tekstu czy wydawcę, tak, że nie zwrócił uwagi na dodatki realistyczne, jakie do ryciny wprowadził nasz ksylograf. Pan w jego interpretacji to bogaty szlachcic czy magnat w stroju z połowy XVII w. Jak słusznie zauważył Seweryn⁷ autor drzeworytu wprowadził nawet taki szczegół, jak zieloną różgę w ręku pana, a nad głową sługi, który „quittat sub dacione floridi rami” zobowiązania zaciągnięte wobec pana, zgodnie z tradycyjnym zwyczajem prawa polskiego. Równocześnie zaś gałąź ta, zgodnie z podwójnym religijno-świeckim charakterem ryciny, może symbolizować koronę, wieńczącą wybranego. Najważniejszym elementem przedstawienia polskiego jest próba interpretacji, jak miałyby wyglądać realnie w rzeczywistości praca sługi dla pana w XVII w. Dlatego też wprowadza mistrz MK w tle pracę pańszczyźnianych chłopów, która

umożliwia służbę — dzięki jego symbolicznie przedstawionym nieludzkim zaletom — wywiązanie się z zobowiązań. Ten realizm w widzeniu prawdziwym mechanizmu zdobywania dóbr w ustroju pańszczyźnianym różni w sposób dodatni polski wariant „sługi wiernego”, a prawdziwe oblicze naszego mistrza i jego krytyczny stosunek do przedstawianej sceny występuje chyba najwyraźniej w wprowadzeniu motywu szubienicy, która króluje nad obrazem wsi pańszczyźnianej, stanowiąc ostatni argument zarówno w działaniach pana, jak i „wiernego sługi”. W ten sposób ostrość widzenia warunków społecznych odróżnia wyraźnie naszego drzeworytnika od wesołych obrazków francuskich czy angielskich i pozwala widzieć w nim reprezentanta ludowego i plebejskiego nurtu naszej sztuki, odpowiadającego mieszczańskiemu literaturze XVII wieku. Skomplikowana, dwuwarstwowa, świecko-religijna ikonografia ryciny — pozostaje w bezpośredniej łączności z skomplikowaną, dwuwarstwową jej treścią: pozornie wierna ilustracja sarmackiego tekstu, sławiącego nieludzkie „zalety” sługi wiernego — zamienia się w prawdziwy społecznie obraz jego działalności na tle życia ówczesnej wsi polskiej.



Ryc. 3. Wierny sługa, ryc. wg obrazu Williama Cave'a.

⁷ Artykuł cytowany powyżej pt. „Pod zieloną różgą”.



Ryc. 1. Agnolo Bronzino, portret Francesca de' Medici, galeria Uffizi we we Florencji. (Fot. Alinari).

TADEUSZ MAŃKOWSKI

PORTRET FRANCESCA DE'MEDICI

Wśród portretów zdobiących komnaty zamku królewskiego na Wawelu zwraca uwagę portret młodzieńca w kostiumie renesansowym, siedzącego w fotelu, przy szpadzie u boku, z jedną ręką na książce leżącej na stole, podczas gdy druga ręka trzyma miniaturę z portrecikiem młodej kobiety. Młodzieniec jakby na chwilę oderwał wzrok od wizerunku drogiej mu osoby, by spojrzeć wprost na widza. Ceglasto-czerwony, bogato haftowany kaftan, koronkowa kryza dokoła szyi, haftowana perłami i koronki u rękawów wskazują na kogoś z wyższych sfer społecznych. Prócz włoskiego pędzla uderza w portrecie włoski typ twarzy portretowanego, bruneta o ciemnych oczach à fleur de tête. Wobec zniszczenia względnie wywieżenia za granicę inwentarzy i katalogów Państwo-

wych Zbiorów Sztuki na Wawelu pochodzenie portretu trudno jest ustalić. Mógł on dostać się na Wawel wraz z obrazami legowanymi zamkowi przez Leona Pinińskiego, jak większość włoskich obrazów tego zbioru, mógł też być skądś przywieziony w czasach okupacji przez Niemców, jak podówczas wiele innych dzieł sztuki.

Zagadkę, kogo przedstawia portret udało się rozwiązać p. Ugo Procacci, dyrektorowi galerii Uffizi we Florencji, na którego ręce przesłałem fotografię portretu oraz powiększenie fotografii miniatury, którą portretowany młodzieniec trzyma w ręce. Portret sam przedstawia Francesca de' Medici, syna Cosima (1541—87); kobieta, której portret w miniaturze Francesco trzyma w ręce, to jego narzeczona Joanna Au-



Ryc. 2. Angolo Allori (Bronzino) lub Alessandro Allori, portret Francesca de' Medici ok. r. 1564-65. Państw. Zbiory Sztuki na Wawelu.
(Fot. S. Kolowca).



Ryc. 3. Autor nieznany, portret Joanny Austriaczki, ok. 1570, galeria Uffizi we Florencji. (Fot. Alinari).

striaczka, siostra cesarza Maksymiliana I, zaślubiona w r. 1565, kiedy Francesco miał 24 lat, Joanna zaś 17 (urodzona w 1548 r.). Portret zatem pochodzi z czasu przed r. 1565, może na rok przed tą datą, gdyż nie zdołalem ustalić ściśle daty zaręczyn Francesca i Joanny.

Ponad wszelką wątpliwość identyczność osoby Francesca de'Medici stwierdza porównanie portretu wawelskiego z niewielkich rozmiarów jego portretem znajdującym się w Muzeum Medycejskim we Florencji, przypisywanym ręce Agnola Bronzino. Te same rysy twarzy, tylko oczy może trochę bardziej wypukłe i wyraziste w portrecie florenckim, lecz także identyczny nawet kostium i jego szczegóły, jak haft kaftana, jak ilość guzów, które go spinają, jak perłami zdobiona haftowana kryza na szyi, jak fryzura; wszystko to stwierdza bezpośrednią zawisłość od siebie jednego i drugiego portretu i ich współczesność. Można by sądzić, że stosownie do ówczesnych zwyczajów portrecik małych rozmiarów mógł być przeznaczony dla narzeczonej Francesca w zamian za otrzymaną jej miniaturę i wraz z przybyłą do Florencji Joanną tam powrócił. Znaczniejszy rozmiarami portret (0,98 × 0,89) Francesca de'Medici znajdujący się na Wawelu, z miniaturą narzeczonej w ręce, może być przeznaczony do rodzinnej galerii Medyceuszów.

Identyczność pozy i kostiumu portretowanego każą wnosić, że oba portrety, większy i mały, były malowane w niewielkich od siebie odstępach czasu. Stwierdzamy nadto bezpośrednią zawisłość jednego od drugiego, jako dzieła sztuki. Sądzić należy, że mały portrecik Francesca de'Medici jest tylko derywacją większego pierwotnego i że oba przypisać należy ręce tego samego artysty.

Jak portret w Muzeum Medycejskim stwierdza ponad wszelką wątpliwość identyczność osoby Francesca de'Medici w portrecie wawelskim, tak w przeświadczeniu, że miniatura, którą trzyma w ręce, przedstawia nie kogo innego, jak jego narzeczoną, utwierdza nas porównanie tej miniatury z późniejszym portretem Joanny, znajdującym się również we Florencji, w galerii Uffizi. Joanna Austriacka na tym ostatnim portrecie jest co najmniej o 5 lat starsza. Z 16- czy 17-letniej dziewczyny stała się kobietą, matką około 4 lata wówczas mającego syna Filipa. W dużym portrecie zmieniony jest strój, lecz twarz przedstawiona jest w tej samej pozie, co tym łatwiej pozwala stwierdzić identyczność osoby.

Portrecik florencki Francesca de'Medici uchodzi za dzieło pędzla Agnola Alloriego, bardziej znanego pod mianem Bronzina. Zanim mogłem otrzymać fotografię portreciku z Museo Mediceo i stwierdzić przy pomocy p. Ugo Procacci identyczność osoby Francesca, byłem przekonania, że portret wawelski jest dziełem Bronzina. Głębsze studium i zapoznanie się z odnośną literaturą nasuwa jednak wątpliwość, czy przypisać go należy pędzlowi Agnola Bronzina (1503—72), czy też młodszemu jego uczniowi i naśladowcy Alessandro Alloriemu (1535—1607), który również zwany był Bronzino i tym mianem niekiedy się podpisywał. Ich sposób malowania był zbliżony, młodszy Alessandro starał się naśladować sposób malowania Agnola. Jeśli datę powstania portretu wawelskiego przyjmiemy na czas około r. 1564 (zaślubiny odbyły się w r. 1565), to więcej przemawiałoby za autorstwem 29-letniego Alessandra, aniżeli 61-letnie-



Ryc. 4. Fragment ryc. 2. (Fot. S. Kolowca).

go Agnola. Portret Francesca de'Medici zdaje się być pełnym wigoru jak i trzeźwej obiektywności, koloryt jego jest świeży, obraz tchnie młodością płynącą nie tylko od osoby portretowanego, lecz i od jego twórcy. Rozstrzygnięcie, któremu z dwóch artystów przypisać by go należało, mogłoby zależeć od porównawczego studium jednego i drugiego na podstawie autopsji. Wiele zależałoby przy tym od stwierdzenia, jakie cechy kolorytu różnią dzieła Agnola od Alessandra Allori. Na ogół przyjmuje się, że cechą Agnola Bronzina jest większa przejrzystość barw i lekki ich sposób kładzenia, podczas kiedy Alessandra cechuje koloryt ciemniejszy i poważniejszy.

Alessandro Allori był portrecistą dworu Medyceuszów. Znamy inny jeszcze jego pędzla portret jednego z synów Cosima, w podobnym układzie jak wawelski, tylko większych wymiarów (1,17 × 0,87) znajdujący się w leningradzkim Ermitażu¹. Młodzieniec w pozycji siedzącej w tym portrecie, czarno ubrany, trzyma w ręce nie miniaturę portretową, ale złoty medal, na którym znajduje się postać uskrzydlonej kobiety. Drugą ręką wskazuje na pożar widny w pejzażu przez okno w tle obrazu. Obraz był przeniesiony swego czasu z drzewa na płótno. Przedstawia on Cosima II Medici (1590—1621), a więc syna Francesca.

Portret Francesca de'Medici w zbiorach wawelskich mówi o epoce sztuki włoskiego renesansu. Rok 1564, przypuszczalny rok powstania portretu, to w Polsce czasu Zygmunta Augusta i aktywności tego króla w rzeczach sztuki, skierowanej jednak nie ku malarstwu, lecz ku sztuce arrasowej. W r. 1564 dokonywał Zygmunt August w Brukseli jednego z kilku zamówień partii arrasów. Portretu Francesca de'Medici nie było na Wawelu za ostatniego Jagiellona, ani też później, w czasach kiedy Wawel był siedzibą królewską. Dostał się on na zamek dopiero w w. XX, nieznaną nam drogą. Stanowi jednak godne uzupełnienie renesansowych wnętrz zamkowych, jako współczesne czasom Zygmunta Augusta dzieło włoskiego malarstwa.

¹ Somof A., *Ermitage Impérial, Catalogue de la galerie des tableaux*, St. Petersburg 1899, s. 9 (nr kat. 127).

Ksawery Piwocki, *O historycznej genezie polskiej sztuki ludowej* Wrocław 1953. Państwowy Instytut Sztuki, *Studia z historii sztuki polskiej*, tom I, str. VII + 45, ilustr. 80.

Praca prof. Piwockiego inauguruje nową serię wydawniczą Państwowego Instytutu Sztuki pod nazwą *Studia z historii sztuki polskiej*, serię, której dwa dalsze tomy ukazały się niedawno: A. Wojciechowski, *Elementy sztuki ludowej w polskim przemyśle artystycznym XIX i XX wieku* oraz Z. Rewskiego, *Zagadnienia sztuki w działalności Hugona Kollątaja*. We wstępie do tomu pierwszego dyrektor P. I. S., prof. J. Starzyński daje zapowiedź redakcyjną dalszych tomów *Studiów* poświęconych dziejom teorii i poglądom na sztukę, historii organizacji życia artystycznego, wystawiennictwu i szkolnictwu plastycznemu w Polsce XIX w. Zagadnienie kształtowania się poglądów na sztukę omawiać będą — obok wydanej już pracy Rewskiego — następujące pozycje: M. Masłowski, *Młode lata W. K. Stattlera*, Karta z dziejów polskiego romantyzmu w malarstwie, M. Münnicha, *Życie i twórczość Andrzeja Grabowskiego*, S. Swierżawskiego, *J. I. Kraszewski jako badacz i krytyk sztuki*, W. Jaworskiej, *Malarstwo polskie w opinii rosyjskich artystów i krytyków sztuki XIX w.* Wielce interesujące sprawy środowiska artystycznego podejmują: A. Ryszkiewicz w pracy *Z zagadnień odbiorczości malarstwa w pierwszej połowie XIX w.* i K. Czarnocka w *Zarysie rozwoju polskiego szkolnictwa artystycznego w XIX w.* Taki program, po którym nastąpią niewątpliwie dalsze zapowiedzi edytorskie, pozwoli stworzyć obraz syntetyczny środowiska, na tle którego kształtowali się i działali koryfeusze naszej sztuki XIX wieku i odtworzyć obiektywny i prawidłowy przebieg ówczesnych procesów artystycznych w ich rozwojowym powiązaniu i uwarunkowaniu społeczno-gospodarczym. Należy więc przyklasnąć tej nowej inicjatywie Państwowego Instytutu Sztuki i życzyć, aby dalsze tomy jak najprędzej się ukazały i wypełniły mocno zaniedbany zakres badań.

Pracę Piwockiego poprzedza wstęp wyjaśniający założenia teoretyczne sztuki ludowej, rozumianej jako

nurt wyrażający potrzeby mas ludowych. Definicję „ludowości” opiera autor na klasykach marksizmu i wypowiedziach teoretyków radzieckich: Niedoziwina i Fiodorowa-Dawydowa. W myśl tego „ludowość... przestaje oznaczać jedynie twórczość artystów chłopskich, a staje się synonimem każdej postępowej, „ludowej” w swej najgłębszej treści działalności artystycznej”. Takiej sztuki, jak widać z dalszych wyjaśnień i rozdziałów — i w tym szerokim jej zakresie — praca omawiana nie obejmuje. Ogranicza się do twórczych przejawów artystycznych najpierw cechowej produkcji a potem wytwórczości chłopskiej, traktując je jako jedność genetyczną ze sobą powiazaną, zarówno w formie jak i w treści. Praca ta może więc być uważana, wbrew zapowiedziom autora, tylko jako pierwszy etap opracowania tematu „ludowości” w definicji Dawydowa. Mimo to stanowi bardzo poważny krok naprzód w stosunku do dotychczasowej praktyki traktującej ludowość jako synonim sztuki chłopskiej, rzekomo biologicznie samorodnej. Izolacjonizm nauki o chłopskiej sztuce, jak wiadomo błędny, odgradzał ją od niezawodowej, amatorskiej sztuki i twórczości literackiej „przedmieścia”, a więc klasy robotniczej, a ponadto bronił się przed dostrzeżeniem powiązań genetycznych ze sztuką innych klas — nawet mieszczaństwa. W stosunku do tego ciasnego widzenia procesów historycznych Piwocki rozszerza zakres pojęcia „ludowości” na to, co można by nazwać sztuką peryferyjną, „małą”, nieuczoną lub poprostu amatorską. Czy można by powiedzieć, że zatracą przez to jej charakter klasowy? Nie, bo skrzętnie notuje przy każdym fakcie dostrzeżone znamiona klasowe. Przez rozszerzenie częściowe dotychczasowego pojęcia „ludowości” umożliwia odtworzenie pełnego „krajobrazu sztuki” i skłania do zebrania materiału faktograficznego zabytków, który pozwoli ustalić cechy rodzime sztuki narodowej.

Omawiany i cytowany przez nie-

go materiał obejmuje architekturę, malarstwo i rzeźbę. Rzemiosłem artystycznym mniej się autor zajmuje, nie podaje też z tego zakresu żadnych ilustracji, z wyjątkiem dwu gobelinów dworskich. Na tym odcinku zaś, mimo szczupłości relikwów, należy się spodziewać równie ciekawych odkryć jak w architekturze. Tu dotykamy ważnego problemu odnoszącego się zarówno do architektury jak i rzemiosła artystycznego, a wyrażającego się w pytaniu: jaki obiekt należy do architektury względnie do rzemiosła artystycznego, a jaki zaliczyć rzemiosła do budownictwa względnie wytwórczości przedmiotów użytkowych? Dopiero rozstrzygnięcie tego problemu może ustalić, co z zakresu budownictwa należy do dyscypliny kultury materialnej, a co do historii architektury; który obiekt jest wytworem uzdolnień i postępu technicznego, a który wykazuje już znamiona twórczości artystycznej. Autor zagadnienie to pominął jako nie kluczowe w zakrojonej przez siebie problematyce. Mimo to nasuwa się ono czytelnikowi, tymbardziej, że w zakresie nowych ustaleń metodologicznych archeologii, etnografii i historii — trzech dyscyplin w tym punkcie posiadających styczność — nie są do tej pory sprecyzowane kryteria podziału materiału badawczego.

Problemów równie podstawowego znaczenia, jak wspomniana sprawa klasowości i ludowości sztuki, stosunku twórczości profesjonalnej do amatorskiej, wartości popularnej produkcji artystycznej w rozwoju sztuki w stosunku do jej szczytowych osiągnięć czy kwestia „rozdzielnika” trzech dyscyplin historycznych — praca Piwockiego zawiera więcej i dlatego wydaje się słuszne rozpatrzyć ją obszerniej, analizując poszczególne jej rozdziały.

W drugim rozdziale (po wstępie) autor omawia sztukę okresu protofeudalnego, jako związaną „z podłożem etnicznym nieskrystalizowanego jeszcze w naród społeczeństwa” i która „ma zasięg o wiele szerszy niż późniejsze terytorium narodowe”. Jest więc jego zdaniem „zbyt szeroko rozlana, by można ją włą-

czyć do naszych tradycji narodowych". Wbrew temu stwierdzeniu zajmuje się jednak architekturą i garncarstwem tego czasu i słusznie — szkoda tylko, że przez to wstępne, teoretyczne ujęcie traktuje je tak ogólnikowo. Związki tej sztuki z późniejszą twórczością są przecież tak wielostronne, że należy i trzeba „włączyć je do naszych tradycji narodowych“, mimo że i inne narody z tego skarbcza wspólnego korzystały. Byłoby to tym bardziej pożądane, że umożliwiłoby przeprowadzenie porównania „pochodnych“ polskich z innymi krajami słowiańskimi i wychwytywanie polskiej specyfiki. Niemniej trzeba przyznać, że założenie teoretyczne Piwockiego jest w zasadzie słuszne, bo o powstaniu narodu i sztuki narodowej „... nie można mówić na naszym terenie przed wiekiem szesnastym“. Lecz na skutek tego nie można chyba twierdzić, że zrodziła się ona wtedy bez powiązania z przeszłością, bez nawiązania do form i treści okresu przednarodowego. „Forma narodowa sztuki jest kategorią historyczną“ jak pisze autor, a więc nie może być pozbawiona przeszłości. O tych powiązaniach świadczą zresztą nie tylko wytwory artystyczne, ale i narzędzia pracy wszystkich podstawowych rzemiosł, jak to uwidocznił np. w ekspozycji Muzeum w Rogalinie¹.

W rozdziale trzecim słuszną jest analiza wczesnego feudalizmu wskazująca na kosmopolityczną rolę kościoła, ponadnarodową jego rolę unifikatorską, zacierającą odrębności lokalne, na walkę klasową chłopstwa i wyzwolenie wysiłki mieszczaństwa, jako elementy „powstania idei narodu i narodowej świadomości“. Cenne jest też spostrzeżenie stwierdzające, iż w chwili dopasowywania się kościoła do potrzeb mas ludowych pojawiają się motywy lirycznej tematyki religijnej, która stanie się tradycyjną dla późniejszej twórczości ludowej i chłopskiej. W tej epoce notuje autor sformułowanie się kształtów kościółka drewnianego, choć to budownictwo nie w tej epoce, tylko w protofeudalnej, a może i wcześniejszej ma swoich antenatów.

W czwartym rozdziale traktuje

autor o twórczości rodzimej wyrosłej na podłożu nowych stosunków społecznych i sztuki infiltrowanej wpływami importowanych form renesansu włoskiego. Wydziela z tego okresu pierwsze trzy ćwierci szesnastego wieku, a odrębnie omawia czas do połowy wieku siedemnastego. W tym podziale różni się od periodyzacji przyjętej na łagowskiej konferencji historyków sztuki², która kończy etap pierwszy na latach około 1520 roku, a trzeci rozpoczyna około 1590 roku. Szkoda, że autor nie wyjaśnił dlaczego zmiany te wprowadza. Charakteryzując pierwszy podokres podkreśla Piwocki, że walka o władzę i spory religijne wysunęły konieczność odwoływania się do szerokich mas, co daje w wyniku szerokie wprowadzenie języka ojczystego i symptomatyczne fakty przemierzania międzystanowego, powstałe na tym tle „cementowanie się poczucia narodowego“. Imigracja cudzoziemskich artystów i konserwatyzm części artystów cechowych powoduje falę przechodzenia tych ostatnich z centrów do miejscowości prowincjonalnych, co ma ten dobry skutek, że upowszechnia terenowo wytwórczość artystyczną. Piwocki widzi w tym również główną przyczynę powstania sztuki łączącej „nowinki formalne i zdobyczne metody realistycznej z tradycjami odziedziczonymi po dawnych średniowiecznych warsztatach...“. Może byłoby słuszne dorzucić, że powstanie tej sztuki, którą jak mówi „odczuwamy jako najbardziej rodzimą“ uwarunkowane jest przede wszystkim rozwarstwieniem klasowym, bardzo w tym czasie wyraźnym. Świadomość odrębności i antagonizmów klasowych chłopstwa i mieszczaństwa zastrzają się wtedy i mimo, że mecenasem tej sztuki jest średnia szlachta, to charakter jej wyznaczają ludowi twórcy: cieśle budujący kościoły drewniane, malarz cechowy malujący obrazy i polichromie i snycerz rzeźbiący figury wotywnie. Osobowość tych artystów, niewątpliwie zdeteterminowana klasową przynależnością, odbija się wyraźnie w ich twórczości. Piwocki przeprowadzając wnikliwą analizę tej twórczości odnajduje w niej cechy i przejawy wyraźnie „ludowe“, w tym najszerzym tego słowa znaczeniu. Mówi m. i. o podejmowaniu przez snycerzy robót kamieniarskich z przenoszeniem form rzeźby drewnianej na tworzywo kamienne, o wykształceniu się swoistej charakterystyki i koncepcji obrazów i rzeźb, analogicznej do dziewiętnastowiecznego obraznictwa i świątkarstwa, w któ-

rym nieporadność techniczna rekompensowana jest wprowadzeniem motywów z otoczenia i uderzającą ekspresją. To samo odnosi się do drzeworytu XVI i XVII wieku, z którego autor wywodzi drzeworyt ludowy XIX wieku. W rzeźbie, malarstwie i grafice widoczne jest zarówno trwanie tradycji gotyckich, jak i zatracanie żywszego kontaktu ze sztuką zachodu. W architekturze, gdzie autor słusznie widzi przechwytywanie form drewnianego budownictwa przez architekturę kamienną, podobnie jak w rzeźbie, trwają nie tylko formy gotyckie, ale nawet romańskie, na co autor nie zwrócił uwagi. Przykładem tego jest reprodukowany kościół w Przyrowie, gdzie absyda kolista ma wyraźny kształt kaplic z okresu protofeudalnego. Zestawienie romańskich i gotyzujących form jest istotnie śmiałe, słusznie więc autor mówi, że „daje to miarę możliwości artystycznych skromnego, bezimiennego twórcy“.

W czasie od końca XVI do połowy XVII wieku notuje autor w zwięzłym skrócie ówczesne zmiany społeczne i zwraca uwagę na dwie jeszcze przyczyny powstania „podatnej gleby“ w rozwoju „pierwiastków rodzimej naszej twórczości“: odmiennosć warunków w stosunku do zachodniej Europy i powstanie licznych drobnych centrów artystycznych królestw kresowych „forytujących smak wschodni“. Te pierwiastki rodzime wysłedza w różnych rodzajach twórczości; w urbanistyce — w tworzonych miastach: Żółkwi, Nieświeżu i Zamościu, w detalu architektonicznym, wyrażającym się swoistością formy szczytów kościelnych. Wśród przytoczonych przykładów bardziej interesujący jest kościół w Skierbszowie przez swą monumentalną formę, powstałą z zastosowania mocno występujących szkarp, i kościół w Mstowie — oryginalny przez układ nawy ośmiobocznej przystawionej do niskiej kwadratowej wieży. Oryginalność tego architektonicznego układu nasuwa autorowi myśl wprowadzenia zamiast terminu renesans jakiegoś innego określenia. Czy ten przykład może stanowić wystarczający argument do zmiany terminologii, a nawet periodyzacji, wydaje się wątpliwe. Przeważa przecież ilość zabytków, nawet tych, które przytacza autor, posiada elementy sztuki Odrodzenia, a i ten przykład arkadami ślepych wnęk nie wyłamuje się z zespołu form polskiego Odrodzenia.

W portalach, nie mówiąc już o attykach, widzi autor niespotykaną

¹ Błaszczuk S., *Przewodnik po dziele kultury i sztuki ludowej w Rogalinie*, Muzeum Narodowe w Poznaniu 1953.

² *Z zagadnień nowej periodyzacji dzieł sztuki polskiej*. Praca zbiorowa, Materiały do studiów i dyskusji... 1951, nr 5.

gdzieindziej rozmaitość rozwiązań. Wiele interesujące są również obserwacje z zakresu dekoracji architektonicznej — pilastrów i głowic. I w nich podkreśla ze słusnością wyzwolenie się ich twórców spod powszechnie stosowanych kanonów. Charakterystyczna jest przy tym powolna redukcja zdobnictwa głowic w kierunku schematyzowania ornamentu roślinnego i główek aniołków. Podany przykład głowic w Janowcu i kamienicy Celejowskiej w Kazimierzu nasuwa nawet pewne analogie ze sztuką romańską. Czyżby izolacja od ogólnych europejskich prądów stwarzała warunki analogiczne do czasów po wędrówkach ludów i skłaniała do prymitywizacji form renesansowych?

Dekoracja sklepień tak swoista i znana z prac Tataarkiewicza omówiona została na przykładach nowych, przy czym słusznie wiąże je autor z tradycjami gotyckimi. Uderzające jest pod tym względem sklepienie sieni z Zamościa. Pierwotne skromne zdobnictwo sztukatorskie rozwija się szybko i tworzy typ „bardziej dekoracyjny, bogaty, pompatyczny i gawędziarski... geometryczna kompozycja utrzymuje ład w tym bogactwie”. Obok tego występuje typ dekoracji nawiązujących do fasad kazimierzowskich kamienic, polegający na zdobieniu ścian płaskorzeźbami figuralnymi na tle pejzażu i architektury. Przykładem tego jest sklepienie u dominikańców Piotrkowskich, zdobione płaskorzeźbami, które w swej naiwnej perspektywie przypominają konwencje średniowieczne, a jednocześnie jakieś bliskie są ołtarzowym reliefom snyderowskim z Osiecznej pod Leszmem Wielkopolskim, wykonanym w XVIII wieku.

Rzeźbę nagrobną, wielokrotnie cytowaną jako domenę rodzimej twórczości, charakteryzuje dosadnie epitafrum z Drzewicy, wypełnione w pustych polach kwiatami (horror vacui), analogicznie do praktyki stosowanej przez malarzy ludowych obrazów XIX wiecznych na szkło.

Tematyka i sposób traktowania rzeźby kamiennej pełnoplastycznej i kapliczkowej świadczy, że „sztuka cechowa tej epoki wypracowuje formę i nawyki ikonograficzne i motywy ornamentacyjne, jakie będą cechować później twórczość ludowych świątkarzy”. Podane przykłady kapliczek — słupów przydro-

nych z pierwszych lat XVIII wieku świadczą dowodnie, że z nich wywodzi się twórczość pierwszego z nazwiska znanego świątkarza chłopskiego Walentego Grabonoga, działającego w południowej Wielkopolsce w drugiej połowie XVIII wieku³.

Na końcu tego rozdziału omawia autor malarstwo, które budzi szczególne zainteresowanie, jako że zajmuje czołowe miejsce w dziejach rodzimej twórczości. W tym czasie kiedy malarstwo cechowe wyzwoliło się z gotycyzmu, względnie poczyniło na drodze do tego wyzwolenia znaczne postępy, krystalizuje się swoistość zarówno twórczości portretowej jak i malarstwa historycznego. Warunki społeczne — rozbicie spójności cechów i serwitraty, emigracja na wieś — oto społeczne elementy kształtowania się tych zmian, na które zwraca uwagę autor. Uwagi te należałoby chyba uzupełnić m. in. naświetleniem roli mecenatu szlacheckiego, który związał się z magnackim rozdawnictwem urzędów i stał się powodem tej znacznej ilości portretów jakie ówczesnie wykonywano⁴. Nie bez znaczenia jest również fakt pojawienia się coraz częściej nazwisk artystów. W ocenie portretu, który wywodzi się z wizerunków fundatorów na obrazach wotywnych XV wieku i który wprowadza kilka typów (portret pełnofigurowy, reprezentacyjny, o dużych wymiarach i w kształcie wydłużonym, portret półfigurowy, prawie prostokątny o wymiarach średnich, i portret zbiorowy, w którym nie osoba pojedyncza, ale grupa stanowi zróżnicowaną, zwykle na tle fabuły historycznej, przedstawiona jest w kompozycjach o dużych wymiarach), naszym zdaniem niesłusznie obserwuje autor brak pogłębienia psychologicznego. Portrety Batorego, Anny Jagiellonki, Jana Kazimierza i Czarnkowskiego świadczą o czymś przeciwnym, ich twarze są wyraźnie zindywidualizowane, a jedynie reszta postaci jest potraktowana schematycznie. Maliśkiewicz cytowany przez autora jest nie najlepszym przykładem szkoły Dolabelli i analogicznego typu obrazów innych szkół. Gdyby na przykład wziąć pod uwagę obrazy z Warły albo z Jeżewa⁵, wtedy zauważyłby autor w grupach portretowych skuteczne osiągnięcia na drodze poszukiwania realistycznej typowości.

Szkoda też, że ustęp ten został tak krótko omówiony. Malarstwo polskie tego okresu, prawie bez reszty należące do gatunku sztuki, który omawia autor, jest przecież znacznie bogatsze w interesującą nas dziś problematykę formalną i treściową. Również na wymienienie zasługivaloby większa ilość nazwisk, tym bardziej, że w następnym rozdziale wyliczono znacznie większą liczbę cieśli.

W dobie sarmatyzmu wśród znamiion na ogół znanych, podanych przez autora, szczególnie cenne są obserwacje dotyczące roli miejsc odpustowych na tle jednoczesnego zubożenia miast. Zwiększa się liczba czeladzi wędrowniej i na tym tle równie ciekawe jest stwierdzenie pojawienia się cechów małomiasteczkowych. Nawrót do czynszowania chłopów wprowadza do budownictwa drewnianego nowe typy budowlane o formach na ogół tradycyjnych: czworaki dla służby folwarcznej i karczmy. Nowe formy to tak zwany „dach polski” i przejęcie przez budownictwo drewniane form murowanych kościołów. Podobnie jak w poprzednim rozdziale „renesans”, tak tu określenie „barok” wydaje się autorowi niewłaściwe. Jego zdaniem omawiane budowle „z późnym barokiem łączy właściwie tylko data powstania; charakter ich jest tak odrębny i niezależny od obcych fluktuacji stylowych, jak wszystkich innych działań sztuki ludowej, do których w ten sposób należą”. Z tym stanowiskiem trudno się zgodzić, bo nasuwałoby ono konieczność stworzenia odrębnej periodyzacji dla „sztuki ludowej”, co wobec jednolitości procesów historycznych jest niemożliwe. Periodyzacja a tym samym i terminologia musi być dla wszystkich sztuk plastycznych jednolita. Biorąc to pod uwagę trzeba uznać, że terminy odnoszące się do bazy bardziej integralnie określają zjawiska artystyczne danej epoki, aniżeli nazwy stylów, które odnoszą się tylko do pewnych kierunków bardziej powszechnych i najczęściej kierowniczych. Zresztą przykłady kościoła w Bończy i kapliczki w Krasnobrodzie świadczą o trwaniu tradycji gotyckich w pierwszym wypadku i o nawiązywaniu do jeszcze starszych — kapliczek cmentarnych — w drugim. Charakteru rdzenia „odrębnego i niezależnego” nie wykazują.

³ Błaszyk S., jw., oraz tenże, *Walenty z Grabonoga — Wielkopolski malarz i rzeźbiarz ludowy (1740—1812)*, rkp.

⁴ Kępiński Z. i Sławska A., *Zagadnienie mecenatu na przykładzie portretu polskiego XVI—XVIII wieku*, Studia Muzealne I, Muzeum Narodowe w Poznaniu 1953.

⁵ Sławska A., *Malarstwo wielkopolskie 1520—1650. Katalog wystawy*, Muzeum Narodowe w Poznaniu 1952.

Wracając do ogólnej charakterystyki okresu, omawianego na tle ogólnego zubożenia, autor trafnie wskazuje na „narastanie miast chatami drewnianymi“, na ubóstwo i prymitywizm wystroju dekoracyjnego nielicznych kamienie.

Obfitość występowania rzeźby kościelnej, w tym również ołtarzowej i figur przydrożnych tłumaczy autor zniszczeniami wojen szwedzkich. Z pewnością i to było powodem, lecz oprócz tego wskazać by można na charakterystyczną plastyczność stylu barokowego, wysuwającą rzeźbę na pierwszy plan wśród innych rodzajów sztuk plastycznych. Również emigracja miejskiego rzemieślnika, wypieranego z miast przez szlachtę i zakony, współdziałała w rozwoju rzeźby. Prymitywizacja i „ludowość“ wytwórczości jest naturalną konsekwencją tej emigracji.

Malarstwo przechodzi podobne koleje. Obrazy historyczne są stanowczo bardziej prymitywne niż w okresie poprzednim, bardziej schematyczne i wykazują mniejsze opamiętanie perspektywy. Porównajmy choćby podany przykład z Opatowa z obrazami z Warty lub z poznańskim św. Marcinem — Boguszewskiego (widok Lublina jest wyraźną transpozycją ze sztychu). Pochwali, jakimi autor darzy to malarstwo, są zapewne wynikiem niewątpliwych uroków formalnych prymitywu. Na tym tle wypowiedziana ostra krytyka twórczości Czechowicza wydaje się jednak nieusprawiedliwiona. Operując bowiem kryterium obcości impulsów należałoby potępić również Bacciarellego, a przecież w jednym jak i drugim wypadku trudno nie docenić ich warsztatowych walorów cennych dla dalszego, realistycznego rozwoju polskiego malarstwa. Nie bez znaczenia jest również fakt, że po długiej przerwie pojawia się w osobie Czechowicza Polak, który zrywa z zadufanym w sobie izolacjonizmem sarmackim. Oczywiście nie umniejsza to wagi i roli rodzimych

elementów malarstwa cechowego, jako że stanowić będą wraz z warsztatowymi osiągnięciami malarni Bacciarellego podłoże rozwoju profesjonalnego malarstwa polskiego — portretowego i historycznego⁶.

Okres od połowy XVIII do połowy XIX wieku przynosi wzrost elementów rodzimości przy wielkim rozkwicie sztuki ludowej. Przyczyny tego widzi autor w czterech zjawiskach: we wzroście zamożności chłopów ocynszowanych (wzbogacenie strojów), w budzeniu się świadomości klasowej i w poczuciu odrębności (własna tematyka, różnorodność strojów itd.), w upadku sztuki cechowej i przejściu majstrów małomiasteczkowych na wieś oraz w rozwarstwieniu wsi, która z chałupników tworzy pracowników rzemiosła artystycznego. W ten sposób najbardziej rodzimy nurt naszej sztuki plastycznej, najbardziej niezależny od obcych nowinek, względnie umiejscawiają najbardziej je polszczyć, zlewa się w łożysko sztuki ludowej.

W zakończeniu swej pracy, reasumując dotychczasowe wywody autor stwierdza, że sztuka ludowa, „nie uczona“, posiada swą historię i że bezpośrednimi poprzednikami tych ludowych, chłopskich twórców byli mistrzowie cechowi. Zastrzegając się przeciwko przyznawaniu wyłączności nurtowi ludowemu w tradycji narodowej pisze: „inne odgałęzienia naszej przeszłości artystycznej niejednokrotnie w bardziej pełny i wymowny sposób wyrażały interesy ludowe i naszą odrębność narodową“. Sądzi jednak, że sztuka ludowa w ujęciu historycznym, o którym była mowa, wyrażała najpełniej nasze rodzime widzenie formy w każdorazowym przekroju historycznym, będąc najbardziej bliską każdorazowemu układowi psychicznemu naszego narodu“.

Praca Piwockiego pomimo niekiedy zbyt wysublimowanej oceny sztuki „ludowej“ i pomimo zastrzeżeń, jakie budzą niektóre interpretacje, posiada bezsprzecznie wielkie, zasadnicze znaczenie w naszej historiografii plastycznej. Etnograficzne widzenie twórczości artystycznej ludu wiąże historycznie i genetycznie z gospodarczo-społecznymi przemianami całego społec-

zeństwa, dokumentując wielostronnie powiązania i zależności od sztuki cechowej. Jest więc próbą zerwania z wyosabniającym traktowaniem ludowości jako samoistnej i samorodnej kasty pojętej statycznie, ahistorycznie. Dla historii sztuki jest równocześnie rozszerzeniem bazy materiałowej, której dawniej nie dostrzegano na skutek stosowania wyłącznie kosmopolitycznych kryteriów oceny. Niezależnie od tego, jakbyśmy tę sztukę nazywali, czy „nie uczoną“, czy też „amatorską“ (termin „ludowy“ w znaczeniu radzieckich teoretyków jest nieporównanie szerszy) — posiada ona ogromne znaczenie dla odtworzenia całości obrazu kultury artystycznej. Nie znaczy to aby dotychczas nie dostrzegano tej „amatorskiej“, swojskiej sztuki — świadczy o tym cytowana przez autora literatura, lecz były to tylko odcinkowe spostrzeżenia, dokonane przeważnie odnośnie malarstwa. Zasluga Piwockiego jest więc to, że pierwszy podjął się dokonania syntezy tego zagadnienia i że krótkim, nieprzeładowanym faktami rysem zinterpretował całość zjawiska. Praca Piwockiego ma w tym sensie znaczenie metodologiczne: podsumowała nowe tendencje historiografii naszej, wyrosłe z zastosowania metody materializmu historycznego; rozszerzyła dla dwu wymienionych dyscyplin ich bazy materiałowe; dała nam próbę szerokiej syntezy historycznej. Może więc i powinna być punktem wyjściowym dla dalszych badań szczegółowych, które pozwolą rozszerzyć i zinventoryzować materiał zabytkowy, uściślić powiązania historyczne z bazą i nadbudową, przyczynić się do bardziej precyzyjnego określenia terminu „ludowości“ i ustalenia oceny oraz stworzyć w ten sposób ciągły i historycznie integralny obraz przeszłości. Ukazując nasze możliwości badawcze jest jednocześnie przykładem skuteczności metody materializmu historycznego, dzięki której ujawniła się problematyka dawniej nie dostrzegana lub lekceważona i odsłoniła perspektywę pełnego, obiektywnego odtworzenia procesów historycznych.

Kazimierz Malinowski

⁶ Michałowski P., *Malarstwo polskie doby Oświecenia. Katalog wystawy*, Muzeum Narodowe w Poznaniu 1951.

Z dziejów polskiego mecenatu artystycznego w wieku XVII, opracował Władysław Tomkiewicz, Wrocław 1952. Państwowy Instytut Sztuki, Źródła do dziejów sztuki polskiej, tom IV, str. 315, tabl. XXX.

Wśród swej wielostronnej działalności wydawniczej Państwowy Instytut Sztuki nie pominął także sprawy nader ważnej, a dotąd nieśluszenie zaniedbywanej, jaką jest planowa publikacja tekstów źródłowych do dziejów sztuki. Nowa seria wydawnicza Instytutu, zapoczątkowana w roku ubiegłym nosi nazwę *Źródła do dziejów sztuki polskiej* i w myśl założeń redakcji, stanowić ma cykl publikacji krytycznie opracowanych materiałów źródłowych, „w dążeniu do dostarczenia naukowcom półfabrykatu, celem odciążenia ich od żmudnych i niejednokrotnie mało owocnych poszukiwań, w dążeniu do przyspieszenia syntetycznych opracowań naukowych, współdziałając tym samym w ich tworzeniu”¹.

Głównym celem serii tej jest zebranie i ogłoszenie „zbioru dokumentów — rękopiśmiennych, drukowanych, ikonograficznych — mających przyczynić się do pełniejszego oświetlenia postępowego realistycznego nurtu naszej plastyki oraz dziejów jej społecznego oddziaływania”². Obok dokumentacji, dotyczącej przede wszystkim czołowych twórców — realistów XIX wieku, a obejmującej listy, pamiętniki, wypowiedzi artystów i ich otoczenia, katalogi prac itp. — nie pominęto także zagadnienia krytyki artystycznej, do dziejów której obfity materiał przynosi pierwszy tom *Źródeł*³.

Zgodnie jednak z szeroko zakreślonym programem redakcji, postulującym jak najpełniejsze udostępnienie materiałów źródłowych, które by zbliżyć i spopularyzować mogły całe dziedzictwo naszej artystycznej przeszłości — tematyka *Źródeł* nie ogranicza się do zagadnień związanych ze sztuką ubiegłego stulecia, wciągając także w zakres swych badań przekazy, nieodzowne dla uzupełnienia wiedzy o odleglejszych etapach rozwoju polskiej kultury artystycznej.

Zadanie to podejmuje IV tom wydawnictwa, noszący tytuł *Z dziejów polskiego mecenatu artystycznego w wieku XVII*, opracowany przez Władysława Tomkiewicza. Zawiera on publikację dwu nieznanych dotąd inwentarzy, sporządzonych po śmierci Jana Kazimierza we Francji, oraz inwentarz zbiorów zamku wiśnickiego, spisany w 1661 roku. Teksty dokumentów poprzedza obszerny komentarz, a ponadto, na wstępie umieszcza autor opracowania dłuższy rozdział, poświęcony zbiorom sztuki i mecenatowi artystycznemu Wazów w Polsce.

Niesprawiedliwie byłoby tom ten nazwać — przytaczając nawpół żartobliwie to określenie — mianem „półfabrykatu” na użytek mających go później wykorzystać badacze. Bo choć oczywiście bogactwo ogłoszonych tu materiałów służyć będzie w sposób wielostronny i różnorodny dalszym badaniom — to znalazło ono już we wstępnym opracowaniu Tomkiewicza naświetlenie wnikliwe i oparte na głębokim zjawstwie epoki.

Nie zacieśniając się do krytycznego omówienia tekstów, przedstawia autor mecenat Zygmunta III, Władysława i Jana Kazimierza, dzieje ich kolekcji, sprawy artystyczne na dworze królewskim, stosunek królów do sztuki i artystów, przy czym nie ogranicza się do przytoczenia faktów znanych już skądinąd — z własnych jego i innych publikacji — lecz dorzuca szereg nowych, opartych na świeżych badaniach archiwalnych. Obraz dworu artystycznego Wazów zaostża się w ten sposób, postacie niektórych mało znanych artystów precyzują się, z cienia występują inne, dotąd nie zauważane, a których rysy uda się z czasem zapewne także dokładnie utrwalić⁴. Sprawą jednak najbardziej pasjonującą, niejako bohaterem dramatu są nie ludzie, lecz właśnie dzieła sztuki, ich los — perypetie zakupu,

dziedziczenia, podarunków, sporów skomplikowanych i w niezbyt jasnym świetle stawiających postacie ukoronowanych Wazów; tragicznie lekkomyślna gospodarka mieniem artystycznym, wreszcie rozproszenie i całkowite niemal zaprzepaszczenie kolekcji w dniach „Potopu” i abdykacji Jana Kazimierza.

Wiadomości o rządach artystycznych Wazów, o ich poczynaniach kolekcjonerskich i mecenasowskich były dotąd fragmentaryczne i przeważnie dotarły do nas w formie przekazów, zmuszających do ostrożnej i nieufnej interpretacji — w formie relacji cudzoziemców, diariuszy, opisów dworu, poezji panegirycznej itp. Szczupłość obiektów, zachowanych z czasów przed katastrofą wojen szwedzkich, brak rejestrów i rachunków dworu, a jednocześnie pewność, że zbiory te istniały i należały — przynajmniej za czasów Władysława IV — do rzędu poważnych rzeczywiście kolekcji, czyniła zagadnienie tym bardziej atrakcyjne i warte rozszyfrowania.

Odnaleziony przez Tomkiewicza w Archives Nationales w Paryżu dwutomowy inwentarz ruchomości, pozostałych po śmierci ostatniego Wazy posiada dla sprawy kolekcji królewskich znaczenie zasadnicze, przynosząc — spośród znanych dotąd dokumentów — najwięcej i to najbardziej wiarygodnego materiału. Jeden z głównych i najliczniejszych działów tego rejestru, to skrupulatnie opisane kosztowności — wyroby złotnicze, zastawy stołowe, klejnoty. Wśród przedmiotów tego działu udało się Tomkiewiczowi zidentyfikować kilka (pierścien, dwie korony, relikwiarz) z obiektami, stanowiącymi uprzednio własność skarba koronnego, a o których zaginięciu względnie nieprawym wyłączeniu ze skarba informują współczesne rewizje i korespondencja. Rozpoznanie to wzbogaca fragmentarycznie dotąd znane

¹ Ryszkiewicz A., *Dokumentacja sztuki polskiej we wszystkich jej działach — stan i potrzeby*, Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz metodologii badań nad sztuką, nr 5 (1951), s. 449.

² Uwagi wstępne do I tomu *Źródeł do dziejów sztuki polskiej*.

³ Państwowy Instytut Sztuki,

Źródła do dziejów sztuki polskiej pod redakcją Andrzeja Ryszkiewicza.

Tom I, *Warszawskie Wystawy Sztuk Pięknych w latach 1819-1846*, opr. S. Kozakiewicz, Wrocław 1952.

Tom II, *Materiały dotyczące życia i twórczości Wojciecha Gersona*, opr. A. Vetulani i A. Ryszkiewicz, Wrocław 1951.

Tom V, *Rodakowski i jego otoczenie, korespondencja artysty*, opr. A. Ryszkiewicz, Wrocław 1953.

⁴ Do tekstu wstępu zakradły się dwie omyłki: Hieronim Canavesi (zm. 1582) nie był związany z dworem Zygmunta III i nie pracował dla Ostrogskich, Adolf Boy nie był ślązakiem, pochodził z gdańskiej rodziny patrycjuszowskiej.

losy insygniów królewskich, stanowiąc ważny przyczynek do dziejów skarbcza koronnego.

Najcenniejszym zespołem będącym we Francji w posiadaniu Jana Kazimierza były niewątpliwie tkaniny — i to zarówno kobierce jak i opony typu arrasowego. Wysokie zainteresowanie wzbudza tu przede wszystkim wzmianka o serii, złożonej z 8 sztuk, wyobrażających dzieje wojny moskiewskiej, określonej jako „wyrób polski“ („fabrique de Pologne“) i należącej widocznie do najwartościowszych, gdyż stosunkowo wysoko oszacowanej. Nowe także oświetlenie zyskuje — dzięki zapisce w inwentarzu — sprawa arrasów flamandzkich z kolekcji Zygmunta Augusta. Okazuje się, że liczba zastawionych przez Jana Kazimierza w Gdańsku opon była większa od znanej dotąd, że więc do czasu ponownego odzyskania arrasów przez Rzeczpospolitą w pocz. XVIII w. — zaginęło lub przeszło w inne ręce około 14 sztuk. Wskazówka ważna, na podstawie której uda się może z czasem dokładniej jeszcze prześledzić losy znakomitej wawelskiej kolekcji.

Rozczarowanie przynosi natomiast rejestr obrazów; szybkie zniweczenie wysiłków kolekcjonerów Władysława IV na tym odcinku najdobitniej się zaznacza. Autor podkreśla słusznie zbiór kazimierzowski jako „relikt szczątkowy“ dawnej galerii Wazów dający słabe jedynie, acz cenne ze względu na swą ścisłość — wyobrażenie o pewnym fragmencie tej galerii. Przeważająca anonimowość zbioru, częste określenia: „w rodzaju...“ („maniere de...“) — sugerują drugorzędną raczej wartość większości obrazów. Ponadto atrybuowane znakomitym nazwiskom prace — Rubensa, Rembrandta, Jordaensa, Brueghela i in. — choć obecność ich w galerii królewskiej jest zupełnie prawdopodobna, należałoby przyjąć z pewnym zastrzeżeniem, z uwzględnieniem możliwości omyłek szacującego zbiór malarza.

Na odcinku malarstwa daleko bogaciej i ciekawiej przedstawia się materiał, jaki przynosi drugi z publikowanych inwentarzy: rejestr ruchomości zamku w Wiśniczu, spisany, jak głosi znamienity tytuł „po Szwedach i ucieczkach“ w 1661 roku. Istnienie inwentarza tego, znajdującego się dawniej w Bibliotece Suskiej, a obecnie w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie znane było dzięki komunikatowi J. Mycielskiego, ogłoszonemu w 1903 roku w Sprawozdaniach Komisji Historii Sztuki PAU. Mimo zapowiedzi, nie doczekał się



Ryc. 1. Wnętrze pałacu Leszczyńskich (?), wg zaginionego obrazu niegdyś w zbiorach T. P. N. w Poznaniu.

on wówczas ogłoszenia drukiem, co położyć można na karb tak częstego niedoceniań ważności tekstów źródłowych i ich publikacji.

Rezydencja wiśnicka, jedna z najbogatszych w Polsce, siedziba rywalizujących z dworem królewskim opozycjonistów Lubomirskich, gromadziła w 2. poł. XVII wieku zbiory zarówno właścicieli — wojewody Stanisława, oraz syna jego Aleksandra, jak i część znakomitej niewątpliwie kolekcji kanclerza Jerzego Ossolińskiego, która przez małżeństwo córki kanclerza Heleny dostała się do Wiśnicza. Inwentarz daje więc nam wgląd zarówno w kolekcjonerstwo i smak artystyczny panów Wiśnicza, jak i — choć częściowo tylko — dokumentuje zainteresowanie sztuką kanclerza O-

ssolińskiego, jednego z najbardziej „europejskich“ ludzi owego czasu.

Galeria obrazów, mimo kilkakrotnego pustoszenia i łupienia zamku przez Szwedów — przedstawiała się w roku 1661 nadal imponująco, licząc 219 pozycji i to — o ile wierzyć określeniom rejestru — znakomitego niekiedy pędzla. W spisie spotykamy nazwiska Rafaela, Tycjana, Veronesa, Parmiggianina, Ribery, Dürera i in., wśród obrazów anonimowych doszukać się można także dzieł wybitnych (Leda z łabędziem — dar cesarza dla Ossolińskiego). Znamienna jest — podkreślona przez Tomkiewicza — ewolucja smaku od przeważającej w zbiorach kanclerza kolekcji obrazów włoskich, do zainteresowania się szkołą malarstwa flamandzką i ho-

lenderską, widocznego w spisie dzieł nabytych przez Stanisława i Aleksandra Lubomirskich.

W zbiorze portretów warto zwrócić uwagę na pozycję, wymieniającą w jednym rzędzie trzy „konterfety“ Aleksandra Lubomirskiego. Jeden — przez malarza weneckiego Rainieri, drugi — przez antwerpskiego mistrza Ingermanna, trzeci — będący dziełem gdańszczanina Daniela Schultza, nadwornego portrecisty Jana Kazimierza i ówczesnej magnaterii. Zestawienie niemal „symboliczne“ zarówno dla pewnej przypadkowości wyboru artystów i poczyniń mecenasowskich jak i dla zawikłanego zagadnienia portretu polskiego; tymbardziej o ile dodamy, że zachowane do dziś wizerunki Aleksandra zaszerogować można do rzędu typowo polskiego „sarmackiego“ portretu.

Powyższe krótkie uwagi nie wyczerpują oczywiście nawet części zagadnień, jakie nasunąć może lektura tekstów, przynoszących tak nowy i bogaty materiał źródłowy. Na zakończenie — jedna uwaga krytyczna, odnośnie układu książki. Dzieli się ona, jak już wspomniano, na trzy równorzędne części: wstęp, omawiający mecenat Wazów, tekst inwentarzy kazimierzowskich i inwentarz wiśnicki. Część pierwsza jest koniecznym i pożądanym wprowadzeniem do drugiej; trzecia na-

tomiast wiąże się z nimi dość luźno, będąc dokumentem pokrewnego, lecz osobnego zagadnienia — zbieractwa już nie królewskiego, lecz magnackiego. Nie negując oczywiście słuszności ogłoszenia inwentarza wiśnickiego, sędzę, że korzystniejszym, jaśniejszym i edytorsko bardziej właściwym byłoby opublikowanie w jednym tomie wszystkich nowo znalezionych dokumentów, dotyczących artystycznej działalności dworu, podając obok inwentarzy pośmiertnych Jana Kazimierza także inne, nie mniej ważne przekazy: ów wykaz długów z r. 1677, odnaleziony także przez autora w Archives Nationales, a który — jak autor na innym miejscu stwierdza⁵ — przynosi dla sztuki wiele cennego materiału — dalej, protokół rozprzedaży spuścizny po Janie Kazimierzu, — dokument, ściśle wiążący się z ogłoszonym obecnie inwentarzem. Mogłyby się tu znaleźć także niektóre szczególnie ważne cytaty ze współczesnych relacji i opisów królewskich zbiorów. W ten sposób mecenat trzech polskich Wazów zostałby źródłowo udokumentowany i zagadnienie — w obecnym stanie badań — możliwie sprecyzowane.

Osobny tom *Źródeł* należałoby natomiast poświęcić inwentarzom i wiadomościom o kolekcjach magnackich, które — choć rywalizowa-

ły z królewskimi i mogły nie ustępować im pod względem wartości — to jednak są wykwitem odmiennych, własnych faktorów, w pierwszym rzędzie wzrostu potęgi i świadomości walczącej o swe znaczenie oligarchii. Tutaj obok inwentarza wiśnickiego mogłyby się znaleźć — odszukane niedawno — wykazy ogromnych zbiorów Radziwiłłów⁶, korespondencja dotycząca mecenatu Krzysztofa Opalińskiego⁷ i inne.

Oczywiście ten nieco „pedantyczny“ postulat trudny jest do zrealizowania z całego szeregu względów, nie mniej nasuwa się on także w związku z przeświadczeniem, że jeden z dalszych tomów *Źródeł* niewątpliwie poświęcony będzie materiałom, dotyczącym kultury mieszczańskiej — i tu znów wybór tekstów: inwentarzy, testamentów itp. — dotyczyć będzie jednej określonej grupy społecznej, jednego zagadnienia. Konieczność opracowania i wydania tych mieszczańskich materiałów jest oczywista i nie wymaga uzasadnienia; niewielka ich ilość, wydobytą np. z akt krakowskich przez Grabowskiego, czy z poznańskich przez Brosiga, przynosi wiadomości ważne dla historii kultury, pozwalając oczekiwać dalszych, które by wzbogaciły nader dotąd fragmentaryczny obraz mecenatu mieszczańskiego.

Aniela Ślawska

Publikowanie materiałów dokumentacyjnych, naświetlających mecenaty artystyczne królewskie i magnackie, zbieractwo i fundacje szlachty i mieszczaństwa oraz ruchomości i fundacje chłopskie — i ilustrujących zarazem stopę życia i upodobania różnych klas społecznych, jest nie tylko wskazane, ale wprost niezbędne dla poznania naszej kultury materialnej. Mają one doniosłe znaczenie dla wychwylenia cech rodzimej odrębności naszej kultury, odróżniających ją wyraźnie od kultury materialnej innych narodów. Spełniają one w tym sensie ważną funkcję usługową zwłaszcza w zakresie wiadomości dotyczących świeckich rzemiosł artystycznych, z których przechowało się stosunkowo niewiele realiów.

Opublikowane w ostatniej pracy W. Tomkiewicza inwentarze ruchomości Jana Kazimierza oraz zamku w Wiśniczu zawierają m. in. obfite wiadomości do historii zbieractwa

i dziejów rzemiosł artystycznych tego czasu, uwydatniając zarazem wyraźnie pod wielu względami większe możliwości finansowe magnaterii.

Dużą wartością tych rejestrów jest szereg określeń stwierdzających niewątpliwie polskie wyroby z zakresu rzemiosła. Określenia takie, jak: solniczka typu polskiego, kilkakrotne opisy skrzyń polskich, sakiewka typu polskiego, odróżniona od sakiewki francuskiej, miedziane kociołki polskie itp. stwierdzają odrębny charakter wyrobów polskich, niesprawiający oceniającym ruchomości Francuzom trudności w identyfikacji pochodzenia przedmiotu. Określenia takie połączone z opisami, podobnie jak niejednokrotnie spotykane w inwentarzach spadkowych lub testamentach mieszczańskich określenia: „nożenki srebrne staropolskie, pas roboty staropolskiej w sztuczki odlewany, lub kubek biały polskiej starej roboty“ dają cenny materiał

charakteryzujący i odrębność rodzimego rzemiosła i zmiany form jakie się dokonywały¹. W wielu wypadkach opisy przedmiotów z inwentarzy Jana Kazimierza pozwalają na stwierdzenie ich rodzimego pochodzenia i wtedy, gdy Francuzi pominęli określenie „polski“ lub nie dostrzegli zapewne nie tak dobitnie występującego odmienno charakteru przedmiotu.

Interesujące są wiadomości o arrasach i insygniach koronnych, oraz dotyczące ich komentarze autora, wyjaśniające szereg zagadnień dotąd niezbadanych. Na uwagę zasługuje zbiór zegarów Jana Kazimierza, charakterystyczny chociażby w zestawieniu z publikowanym zbiorem zegarów w ruchomościach zamku wiśnickiego. Zbiór Jana Kazimierza liczy 39 zegarów różnego typu, a wśród nich 12 zegarów wahadłowych, szereg zegarów z dodatkowymi tarczami astronomicznymi, globusami i kalendarzami, zegary wagowe i sprę-

⁵ Tomkiewicz Wł., *Zbiory artystyczne Wazów w Polsce*, Sprawozdania z posiedzeń i czynności PAU, t. XLIX (1948), nr 1.

⁶ Oprac. przez mgr T. Sulerzyską.

⁷ Komunikat na ten temat wygłosiła na konferencji naukowej w

Kielcach w lipcu 1952 r. mgr A. Awramienko.

¹ Inwentarz z Act. adv. 1656—1670 i Act. test. 1642—1656. Arch. P. Pozn

żynowe, kafelkowe, stojące i ściennie, zegar słoneczny i klepsydry². Reprezentowane są więc wszystkie typy mechanizmów i różne rodzaje zegarów. Oprawy ich są raczej skromne, nie ma ani jednego wysadzane drogimi kamieniami lub zdobionego emalią. Obecność 12 zegarów wahadłowych, wynalazku stosunkowo niedawnego (r. 1656), zwłaszcza zaś zegara o dwu wahadłach, klasyfikuje zbiór Jana Kazimierza na kolekcję gromadzoną planowo na zasadzie zainteresowań techniką mechanizmów i najnowszymi współczesnymi zdobyczami naukowego zegarmistrzostwa. Warto zwrócić uwagę na zegar dwuwahadłowy. Zegar taki z myślą zastosowania go do potrzeb żegluga morskiej skonstruował znany polski fizyk i matematyk Adam Kochański, późniejszy bibliotekarz Jana III i autor pierwszej ogólnej w literaturze europejskiej, historii zegarów mechanicznych³. Być może więc, że dwuwahadłowy zegar w zbiorze Jana Kazimierza wiąże się z wynalazkiem Adama Kochańskiego (opublikowanym w r. 1664)⁴. Dwuwahadłowy zegar Kochańskiego nie wytrzymał próby praktycznego zastosowania, niewątpliwie więc mechanizm taki w kolekcji ostatniego Wazy znalazł miejsce jako dokument wynalazczych prób współczesnego mu stulecia. Charakter zbioru wiśnickiego odbiega całkowicie od zbioru Jana Kazimierza. Liczy on 17 pozycji, wśród których przeważają zegarki — klejnoty i jako takie rejestruje je inwentarz zwracający uwagę na drogie, cenne oprawy i dekoracje: diamenty, agaty, lapis lazuli, emalie, złoto. Jest to zbiór luksusowych cacek. Podobny charakter ma również późniejszy zbiór Jana Sobieskiego, zawierający między innymi 22 zegarki złote sadzone diamentami, rubinami, szmaragdami i zdobione emalią.

Odnajdujemy więc w zbieractwie Jana Kazimierza poważne zainteresowanie wynalazkami związanymi z postępami techniki i nauki. Być może, że inspirowała je Maria Ludwika — jakkolwiek było, usprawiedliwiają one wysokie rachunki płacone zegarmistrzowi i uregulowanie należności tego przed opuszczeniem Polski. Zainteresowania te są zresztą zrozumiałe w epoce, któ-



Ryc. 2. Wnętrze pałacu Leszczyńskich (?), wg zaginionego obrazu niegdyś w zbiorach T. P. N. w Poznaniu.

ra zapisała się w dziejach zegara mechanicznego przełomowymi wynalazkami. W ten żywy nurt nauki pracującej nad udoskonaleniem zegara, włączyła się nauka polska przez A. Kochańskiego, Heweliusza, St. Solskiego — zegar staje się coraz bardziej niezbędnym. Opis siedziby ziemiańskiej z XVII w.⁵ kreślący obraz wzorowego gospodarstwa wiejskiego, oprócz spiżarni suchej, chłodnej piwnicy, lodowni, łaźni, stajen i psiarni wymienia

„zegar wierny dla domu“, w myśl głoszonej przez S. Solskiego maksymy, że „pożądany ludziom rzecz przykra przebywać bez zegara y nie wiedzieć o godzinie, zwłaszcza we dnie y nocie niepogodne, w które kompas słońca y gwiazd używania nie pozwolą“⁶.

Stosunkowo niewielka ilość sreber zidentyfikowana w inwentarzu jako wyroby polskie, zdaje się nie przesądzać sprawy, że i niejedne srebra określone francuskimi, mo-

² Inwentarz podaje także zegary z repeterami (s. 160 i 163); są to pozycje zagadkowe ze względu na datę śmierci Jana Kazimierza i datę wynalezienia repetiera przez Anglika H. Barlowa w 1678 r.

³ Kucharzewski F., *Zegarmistrzostwo Kochańskiego*, Sprawozdania Tow. Nauk. Warsz. IV (1911), zesz. 9, s. 413 i nast.

⁴ W IX księdze wielkiego wydanictwa jezuita Kaspra Schot-

ta, *Mirabilia chronometrica*, Würzburg 1664.

⁵ Łoziński W., *Życie polskie w dawnych wiekach*, Lwów 1921, s. 83.

⁶ Solski S., *Architekt polski*, Kraków 1690, s. 176.

gły być przywiezione przez Jana Kazimierza z kraju. Stosunki handlowe z Francją były ożywione, przywożono z Francji, jak wiadomo z inwentarzy kupieckich siodła, skóry, karty do gry, tkaniny, obrazy iluminowane z Francuzkami i Francuzami — papierowe i na płótnie, a inwentarz wiśnicki wymienia srebra francuskie, lichtarze, kałamarze, fuzje, pistolety i karety. Mogły wreszcie w zbiorze Jana Kazimierza znajdować się srebra po Marii Ludwice.

W ocenie mecenatu ostatniego Wazy, w stosunku do mecenatów Zygmunta III i Władysława IV, należałoby uwzględnić okresy panowania i ilość przypadających na nie wojen. Panowanie pierwszego Wazy obejmowało 45 lat, czasokres, pozwalający mimo czterech wojen na rozwinięcie akcji kulturalnej, na zorganizowanie mecenatu. Władysław IV panuje 16 lat, ale ma tylko dwuletnią wojnę. Jan Kazimierz obejmuje tron w czasie buntów chłopskich przeciw magnackim ciemnościom a odtąd wojny i najgorszy z nich „potop“ szwedzki, towarzyszą bez mała całemu okresowi jego panowania, zamkniętego w ramach dwudziestolecia. Nie był to czas sprzyjający poczynaniom mecenasowskim na większą skalę.

Nie całkiem słuszne wydaje mi się podkreślenie w zbiorach Jana Kazimierza przewagi dzieł o tematyce religijnej (na 150 obrazów — 59 religijnych); niewątpliwie trzeba tu wziąć pod uwagę kardynalską godność późniejszego króla, jego szczerą czy powierzchowną pobożność, a przede wszystkim ogólną jeszcze w Polsce w tym czasie obfitość w zbiorach dzieł o tematyce religijnej. Daje ona o sobie znać i w inwentarzu wiśnickim: w rejestrze obrazów po wojewodzie Lubomirskim, na 14 obrazów jest 5 o tematyce religijnej, w zbiorze po kanclerzu Ossolińskim, na 32 pozycje 14 religijnych (prawie połowa), a w

rejestrze po Aleksandrze Lubomirskim na 89 obrazów z wyłączeniem portretów — znajdujemy 36 obrazów o tematyce religijnej; najliczniej reprezentowane są te ostatnie w zbiorze po kanclerzynie: na 32 pozycje wypada tu 20 sztuk religijnych. Trzeba też wziąć pod uwagę, że są to inwentarze osobistości nie obarczonych obowiązkiem reprezentowania jakiejś wysokiej godności kościelnej i to, że Jan Kazimierz wyjeżdżał do Francji, gdzie miał żyć nie tylko z pensji króla Francji, lecz i z dochodów opactwa św. Marcina i opactwa Saint Germain des Prés, i że ta perspektywa mogła wpłynąć nawet na odpowiedni wybór obrazów zabranych do Francji. Wprost przeciwnie w ruchomościach Jana Kazimierza widoczny jest brak przedmiotów bigoteryjnych, dewocjonaliów takich jakich sporo naliczymy w rejestrach zamku wiśnickiego, a więc licznych krzyży, ołtarzyków, relikwiarzy i relikwiarzyków (21 sztuk np. kryształowych), kropielniczek, statuetek, drobnych obrazków różnych świętych, paciery i agnuszków. Pod tym względem ruchomości wiśnickich rejestrów zbliżają się znacznie więcej do mieszczkańskich inwentarzy spadkowych, w których z reguły niemal spotyka się ołtarzyki, rozliczne paciery, agnuski, krzyże i statuetki oraz drobne wizerunki świętych. Jest to przecież czas po ustawie z 1658 r., czas nietolerancji religijnej i zwycięstwa katolicyzmu.

W związku z zauważonym przez autora brakiem portretów rodzinnych w inwentarzu Jana Kazimierza, poza portretami ojca i dziada umieszczonymi w sali audiencyjnej, może portret „królowej matki“ wymieniony w sypialni ostatniego Wazy, a określony przez autora jako przypuszczalnie portret matki Ludwika XIV, był raczej portretem matki Jana Kazimierza?

Portret królowej francuskiej byłby chyba znalazł pomieszczenie raczej także w sali przyjęć.

Jedna z pozycji inwentarza zamku wiśnickiego (s. 299) w wykazie broni notująca „rusznicę od p. Meydla, pułkownika regimentu rajtarów“, który jak podaje objaśnienie miał zginać pod Beresteczkiem, pozwala mi dodać, że w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu znajduje się srebrna blacha nagrobna (trumienna) tegoż pułkownika, szlachcica kurlandzkiego Hermana Meydla, opatrzona obszernym napisem, z którego wynika, że pozostając w służbie Jana Kazimierza, po bitwie pod Beresteczkiem, zginął w potyczce pod Hermanówką w r. 1651, zwłoki jego zwrócone rodzinie pochowano w rodzinnym grobowcu.

Wreszcie uwaga co do słowa „fansliber“ (s. 295): prawdopodobnie będzie to przekręcone słowo „feinsilber“, które to określenie spotykałam kilkakrotnie w inwentarzach, na oznaczenie rodzaju (gatunku) srebra. Określenie analogiczne do „feinzinn“ czy „fajngult“ oznaczających dobre gatunki cyny lub złota. W tym wypadku ponieważ jest mowa o taśmie i to w związku z uprzężą na konia, przyczem taśma jest określona jako z „fanslibru ciągniona“, niezawodnie będzie chodziło o taśmę wykonaną z drutu srebrnego, które to druty były ciągnięte (technika wykonania wyrobu).

Zdaje się, że pragnieniem wielu czytelników omówionego wydawnictwa Państwowego Instytutu Sztuki będzie życzenie pod adresem autora *Dziejów polskiego mecenatu artystycznego w wieku XVII*, aby zamiar wydania materiałów dotyczących licytacji zbiorów Jana Kazimierza udało się zrealizować.

Joanna Eckhardt

Eugeniusz Szwankowski, Warszawa. Rozwój urbanistyczny i architektoniczny, Warszawa, Państw. Wyd. Techn. 1952, s. 344, ilustr. 452.

Książka ta, poświęcona stolicy odbudowywanej przez cały naród, obudziła szczególne zainteresowanie i rozeszła się szeroko w ciągu kilku miesięcy, pełniąc dobrą służbę dla dalszego rozwoju Warszawy. Niedługo zapewne spodziewać się można następnego wydania, co zachęca do obszerniejszego sprawozdania krytycznego, a także do uwag polemicznych wobec autora książki, którego praca mimo popularnego raczej wykładu stanowi od-tąd podstawę wyjściową do studiów nad Warszawą.

Jest także inny wzgląd, który sprawia, że dokoła książki dra Sz. można podjąć szerszą dyskusję, związaną ze sprawą przedmiotu i metod badawczych historii miast. Wzgląd ten to opieka Instytutu Urbanistyki i Architektury nad serią monografii miejskich, rozpoczętą książką o Warszawie; w przygotowaniu znajdują się podobne zarysy przeszłości Poznania, Lublina, Tarnowa, Zamościa i innych miast polskich. Można przeto na przykładzie pierwszej pozycji zapowiedzianego cyklu rozważyć zalety i cienie koncepcji ogólnej, wynikającej z nieznanego dotąd rozkwalifikacji studiów nad historią miast. W badaniach tych prowadzonych od wielu dziesiątków lat przez naukę burżuazyjną zaznaczało się coraz głębiej przesilenie w dotychczasowej postawie badawczej. Usiłowano je przewalczać jednak nie przez jasne sformułowanie założeń metodologicznych, ale przez poszukiwanie nowych materiałów i nowych sposobów ich opracowywania. W ten sposób obok tradycyjnych zagadnień prawnego - ustrojowego rozpoczęto uprawiać tematy gospodarcze z charakterystycznym pomijaniem funkcji produkcyjnych miasta i wyolbrzymianiem roli wymiany towarowej w jego genezie i rozwoju. Rozbudowywano, w Polsce nawet w stopniu wyższym niż gdzie indziej, metodę urbanistyczną albo planistyczną w rekonstrukcji historii miast, próbując jej z powodzeniem znanym z prac O. Sosnowskiego (1930) i H. Müncha (1946). Konsekwencje tej metody okazały się jednak w dalszym rozwoju tego sposobu badawczego nie zawsze korzystne, jak tego przykładem rozprawa St. Bobińskiego o Gdańsku (1951); także inne studia typu planistycznego nad przedlokacyjnymi ośrodkami miejskimi w Polsce okazują dziś niesłuszną tendencję

do zacierania prognozy lokacyjnej, odmawiając mu bezzasadnie znaczenia skoku jakościowego w procesie rozwoju miasta. Również historycy architektury wzbogacili nowym materiałem źródłowym i właściwą im metodą zakres badań miejskich.

Nie trudno jednak zauważyć, że temu poszerzeniu materiałów i sposobów poznawczych nie odpowiada ściślejsze określenie celu tych badań. Jeśli burżuazyjnym opracowaniom ustroju cechowego lub struktury władz miejskich łatwo i słusznie można zarzucić płytki i bezczasy formalizm, to z równym stopniem słuszności da się to powie-dzieć o znacznej liczbie ujęć urbanistycznych. Książka dra Sz. została opatrzona przedmową prof. St. Arnolda, który podkreślił niektóre cechy ujemne traktowania dziejów miasta w aspekcie urbanistycznym i architektonicznym. Można pójść dalej i zapytać, jaki jest przedmiot właściwy historii miast i w jakim doń pozostaje stosunku tematyka ustrojowa, gospodarcza, kulturalna, artystyczna, planistyczna i inna studiów miejskich. Obawiać się bowiem należy łatwego pomieszczenia celu badawczego z materiałem wzgl. metodami, które mogą nas wprowadzić do celu zbliżyć, ale go nie osiągnąć, jeśli będą uprawiane w izolacji od innych.

Wydaje się pożyteczne sformułowanie przedmiotu badań historii miast w społeczeństwach klasowych jako badań nad historią ich mieszkalców, jako studiów nad procesem powstawania i rozwoju społecznego klasy mieszczańskiej, która pozostaje głównym twórcą miast. W ognisku zainteresowań historyka, niezależnie od metod i źródeł jakimi się posługuje, powinny stać masy ludowe i stosunki produkcji w miastach wraz ze złożonymi problemami antagonizmów klasowych i stosunków społeczno-politycznych. Odtworzeniu tych najistotniejszych dla charakterystyki dziejów miasta problemów służyć powinny studia analityczne nad elementami sił wytwórczych takimi, jak środowisko geograficzne twórczo przekształcane przez człowieka, zasób narzędzi pracy, warsztatów i nawyków produkcyjnych lub topograficzny układ osiedla miejskiego. Zagadnienia społeczne powinny dominować przy opracowywaniu źródeł ideologicznych, zjawisk artystycznych czy

nadbudowy prawno - państwowej. Warto pamiętać przy studiach planistycznych i architektonicznych, że miasto jest faktem przede wszystkim społecznym, a wyjaśnianie układu przestrzennego czy zespołu form architektonicznych należy rozpoczynać i koncentrować dokoła historii ludzi, którzy miasto zamieszkiwali, korzystali z urządzeń dziedzicznych, dodawali nowe i wprowadzali je do procesu produkcji. Pamięć o tym, co jest głównym przedmiotem historii miast a także głębsza świadomość metodologiczna uniemożliwią np. pospolite obecnie upatrywanie czułych barometrów życia miejskiego w takich elementach o dowodnym charakterze narzędzi jak działka budowlana lub ciągi komunikacyjne, służące przez wiele etapów tej samej formacji społeczno - ekonomicznej lub nawet przez kilka formacji.

Spółeczna historia miasta wymaga oczywiście wielu metod i możliwości całościowego opanowania materiału źródłowego; jest jednak warunkiem niezbędnym, aby z historii miast uczynić coś więcej niż zbiór obserwacji regionalnych lub antykwarycznych. Książka dra Sz., pisana na kilka lat przed jej publikacją, wyrosła z tradycyjnych założeń, mimo całej nowości jej podstawy źródłowej w postaci znacznej dokumentacji urbanistycznej i architektonicznej. Autor rozumie potrzebę interpretacji historycznej swojego materiału, zbywa ją jednak ogólną tylko charakterystyką na początku rozdziałów, nie nasycając wykładu treścią społeczną.

W szczególności odczuwa się to we wstępnym rozdziale poświęconym Warszawie jako stolicy Mazowsza. Już jego podtytuły wykazują braki konstrukcyjne; zaczyna go autor od „śladów osadnictwa przedhistorycznego i wczesnohistorycznego” (redakcja pozostawiła tę zarzucaną ogólnie już terminologię), omawia „sieć dróg”, dalej „osadę świętojerską”, następnie „założenie miasta na prawie niemieckim”, potem „zamek”, „mury obronne”, „rozplanowanie i zabudowę”, wreszcie „przedmieścia Starej Warszawy” i „Nową Warszawę”. O układzie tym trudno powiedzieć czy jest chronologiczny, czy rzeczowy, na pewno jednak wykazuje niedomagania historyczne przez ograniczenie wykładu do materiału warszawskiego bez podkreślenia prawidłowości

rozwoju Warszawy na tle całości procesu rozwoju miast. W oparciu o dotychczasową literaturę przedmiotu autor zreferował hipotezy, które uznał za najbardziej go przekonujące w sprawie najstarszego osadnictwa na obszarze Warszawy; zataił jednak hipotetyczny i roboczy charakter niektórych ujęć, wymagających już dziś poważnych korekt. Nie uwydatnił należyście podstawowego faktu narodzin Warszawy w ramach gospodarki towarowej - pieniężnej Mazowsza, co umożliwiłoby mu bardziej zgodne ze źródłami pisanymi przesunięcie genezy miasta warszawskiego na początki XIV w. i uwydatniłoby odmienny jego charakter od innych jakościowo poprzedników na Starym Bródnie czy pod Jazdowem.

W analizie zabytków lokacyjnego ukształtowania przestrzennego warto było pokusić się za wielu już przykładami o socjotopograficzne rozpoznanie wartości poszczególnych

działek miejskich w rynku i przy ulicach. Przy opisie zabudowy i podstawowych inwestycji miejskich (m. i. murów, fary, zapewne ratusza) niezbędne było podkreślenie wkładu kapitału handlowego klasy mieszczańskiej w nowe przedsięwzięcie lokacyjne i poszukanie jego źródeł, czy to importowego charakteru (związki wysoce prawdopodobne z Toruniem), czy to miejscowego.

Zastrzeżenia budzi szata ilustracyjna; ilustracje krajobrazowe mogą służyć pomocą tylko w charakterystyce środowiska geograficznego XX w., wysunięcie ich na początek sugeruje niesłusznie, że odnoszą się do jakiegoś krajobrazu naturalnego nieokreślonej daty. Zdjęcia nie otrzymały na ogół wystarczającej metryki proveniencyjnej, zwłaszcza niedatowane fotografie zabytków są niedopuszczalne nawet w wydawnictwach popularnych; określenie podsta-

wy reprodukcyjnej mogło być znaleźć swe miejsce w końcu tomu. Fotografii i pomiarów (o niezawsze czytelnej skali) jest bardzo wiele, często mało znanych, co podnosi użyteczność książki.

Nie zadowala natomiast bibliografia, ułożona w dowolnym dosyć układzie rzeczowym, nie odpowiadającym konstrukcji książki; indeks autorów jest swoistym curiosum bibliograficznym obciążającym poważnie redakcję: wbrew zwyczajom nie jest to wykaz nazwisk cytowanych w tekście książki, lecz tylko w bibliografii, przy czym liczby odnoszą się (bez uprzedzenia o tym czytelnika) nie do stron, lecz do pozycji „literatury przedmiotu”. Pretensjonalny zwyczaj PWT umieszczania swego znaku produkcyjnego w postaci liczby o 12 cyfrach na karcie tytułowej, zamiast w kolofonie, też wymaga odnotowania w recenzji.

Aleksander Gieysztor

Książka Sz. jest podsumowaniem badań nad Warszawą i sama posuwa je znacznie naprzód wykorzystując nietknięte niejednokrotnie archiwalia i nieznaną ikonografię. Dwa lata dzielące napisanie książki od jej druku uniemożliwiły autorowi uwzględnienie ostatnich badań, nie mogły w niej znaleźć wyrazu również przemiany metodologiczne polskiej nauki historycznej od Konferencji Otwockiej i równoległe prace historyków sztuki. Książka o stolicy i głównym ośrodku dyspozycyjnym kraju powinna oczywiście porządkować swój materiał w oparciu o periodyzację polskiego procesu historycznego, nieistniejącą jeszcze w czasie kończenia książki. Stąd niezadowalający już nas podział historii miasta, podział oparty o różnorodne zasady, łączący w jednym rozdziale różne okresy, czy nawet formacje, a w innych wypadkach przecinający okres granicą rozdziału. Tytuł rozdziału 1 — „Stolica Mazowska” ukrywa wiadomości o przedstołecznych dziejach obszaru Warszawy i odpowiada trzem etapom rozwoju ukształtowania przestrzennego (targ i gród, lokacja, obrastanie miasta przedmieściami), w architekturze zaś występowaniu form gotyckich,

które zresztą żyją i w następnym okresie. Rozdział 2 — „Kształtowanie się stolicy” sięga końca XVII w. obejmując okres rozbudowy do lat „potopu” i odbudowy po „potopie”; odpowiada mu formy architektury późnogotyckiej, renesansowej i barokowej, w ukształtowaniu przestrzennym pierwsze elementy nowej urbanistyki. Rozdział 3 — „Wielkie założenia” sięga do ostatniego rozbioru i pokrywa się z planowaniem saskim i „oświeceniowym”, w architekturze z barokiem i wczesnym klasycyzmem. Rozdział 4 nazywany „Miasto kapitalistyczne” obejmuje bliżej związany z treścią poprzedniego rozdziału etap wielkiego planowania i budownictwa Królestwa Kongresowego i odmienny wyraźnie etap gwałtownej, chaotycznej rozbudowy po likwidacji autonomicznych władz polskich (do r. 1914). W granicach owego „kapitalistycznego” rozdziału nie mieści się już okres międzywojenny wyodrębniony w rozdział 5 — „Miasto sprzeczności”. Ten podział wymaga dziś rewizji, zwłaszcza przełom w dziejach Warszawy, odpowiadający przejściu ziem polskich z formacji feudalnej do kapitalistycznej (1864 czy 1870) nie powinien być ztrącony.

Charakteryzując zakres zagadnień poruszonych w książce trzeba podkreślić, iż autor powstrzymuje się od charakterystyki opisywanych zjawisk artystycznych, ograniczając się do ich nazwania i wymienienia odpowiadających im obiektów. Daje przemiany programów budowlanych i zabudowy, a nie form architektonicznych. Nie przeprowadza też analiz układów przestrzennych, ale je opisuje. Uwzględnione są też dość obszernie urządzenia komunalne¹.

W dyskusji nad książką zabierało głos już paru specjalistów, ograniczając się więc do kilku uwag szczegółowych ograniczonych czasowo, a odnoszących się do kwestii cech swoistych i cech typowych w urbanistyce naszego miasta. Cechą swoistą, oryginalną rozplanowania Starego Miasta warszawskiego jest zdaniem autora to, że „kościół (farny) nie był sytuowany w kwartale ulicznym stykającym się jednym rogiem z rynkiem (jak to zazwyczaj bywało w miastach lokacyjnych), lecz został oddzielony od rynku zabudowanym blokiem” (str. 26). Otóż wypada stwierdzić, iż pod tym względem Warszawa ma rozplanowanie typowe dla miast polskich, zwłaszcza mazowieckich².

¹ Może należałoby zrewidować tradycyjnie powtarzaną datę 1580 w dziejach wodociągów warszawskich, skoro rurmistrz występuje wcześniej, por. Adamczyk W., *Ceny*

w Warszawie XVI i XVII w., Lwów 1938, s. 76.

² Kuncewicz A., *Plany przeglądowe miast polskich*, Warszawa

1928, passim; *Ilustrowany katalog źródeł kartograficznych do historii budowy miast polskich*, z. I i II Warszawa 1951, 1953.

Natomiast przytoczone analogie wydają się niepełne (Gostyń), czy formalne (Dobrzyń). Dla dziejów ukształtowania przestrzennego miast średniowiecznych ważne jest określenie, kiedy zjawiają się w nich elementy urbanistyki nowożytnej. Otóż pierwsze, celowe założenie osiowe Warszawy stanowi mauzoleum zamykające Krakowskie Przedmieście ustawione w rozwidleniu Nowego Świata i dzisiejszej ul. Kopernika (1622). Nowe ukształtowanie przestrzenne, tam gdzie brakło możliwości sytuowania osiowego, znamionuje budowa elementów wysokościowych, formowanie nowej sylwety miasta, którą wypadałoby poddać szczegółowej analizie. Zadaniem książki o „rozwoju urbanistycznym” miasta powinno być też wydobycie jego własnej tradycji, tak wyraźnej (podobnie jak w architekturze) dla wieku XVIII i długo w wiek XIX. Z tego punktu widzenia należałoby może zrewidować pogląd o „wpływie” haussmannow-

skiego Paryża na ukształtowanie gwiazdzystego placu na Pradze. Czy jednak nie miejscowa tradycja urbanistyki Oświecenia na tym zawżyła?

Najcenniejszą część książki stanowią rozdziały poświęcone XVIII i XIX w., gdzie autor ma największy własny dorobek; należy podkreślić zwłaszcza pionierskie opracowanie planowania miejskiego po r. 1870, zagadnienia budowy domów robotniczych po r. 1860 (należałoby do ocen wciągnąć klasyczną pracę Engelsa *W kwestii mieszkaniowej*) oraz bardzo liczne, oryginalnie opracowane przez autora szkice, z których każdy wnosi uzupełnienia i poprawki do ujęć dotychczasowych. Książka, zresztą to nie tylko tekst, b. zwięzły w tym wypadku, ale też 452 ilustracje. Są one tematem ostrej i zasłużonej krytyki wobec Wydawnictwa. Obok dokumentarnych są i „nieobowiązujące”. Objaśnienia są zbyt szczupłe, datowania ogólnikowe, autorstwo często

nieokreślone, z zasady nie podawane jest miejsce przechowania oryginału. Wiele błędów uczyniono w zakresie ustalania rozmiarów reprodukcji. Ale, z drugiej strony, trzeba podkreślić, że po raz pierwszy udostępniono tu mnóstwo materiału nieznanego, czy znanego dotąd nielicznym badaczom.

Obficie ilustrowana, podająca wiele nowych informacji książka o Warszawie od dawna zniknęła z księgarń. Myśląc o nowej książce warszawskiej trzeba żądać, by nie była ona przedrukiem prostym poprzedniej. Nie tylko powinna uwzględnić szybko — na szczęście narastające — nowe badania, ale też skupić specjalistów różnych dyscyplin historycznych i różnych okresów. Książka Sz. powinna być początkiem pracy nad nową monografią miasta. Służyć jej będzie zebrany materiał, pokazną bibliografią³, swymi zaletami i niedostatkami.

Stanisław Herbst

³ Z dostrzeżonych luk wypada podkreślić pracę Lauterbacha A. o

pałacu Saskim, Makowieckiego T., *Z prądziejów Łazienek*, Spr. TNW

XXXIX; Krzeczковского K., *Kwestia mieszkaniowa*, Warszawa 1939.

WYKAZ PRAC DOKTORSKICH I MAGISTERSKICH Z ZAKRESU HISTORII SZTUKI ZA LATA 1944 — 1952

PRACE DOKTORSKIE

UNIwersytet Jagielloński

Katedra

Prof. dr A. Bochnaka

R. 1946

1. Zboińska - Daszyńska Bożena, *Stalle kościoła N. P. Marii w Krakowie na tle współczesnej rzeźby krakowskiej i ich związek z rycinami*, druk. w streszczeniu w Sprawozdaniach z posiedzeń i czynności P.A.U. L (1949) nr 6.

R. 1947

2. Langmann Jerzy, *Nieistniejący kościół św. Michała i Józefa w Krakowie*.

R. 1949

3. Kalinowski Lech, *Ze studiów nad Mistrzem Pięknymi Madonnami*, druk. w streszczeniu w Sprawozdaniach z posiedzeń i czynności P. A. U. LI (1950), nr 8.

R. 1952

4. Lepiarczyk Józef, *Francesco Placidi, ok. 1710-1782. Studium z dziejów architektury barokowej w Polsce*.

Katedra Prof. dr W. Mołę

R. 1947

5. Rodowiczowa Romana, *Rozwój groteski w rzeźbie i malarstwie XV i XVI wieku we Włoszech*.

R. 1950

6. Pieńkowska Hanna, *Ikony sądeckie z XVII i XVIII wieku. Pogranicze realizmu i idealizmu*.

WYDZIAŁ ARCHITEKTURY AKADEMII GÓRNICZO-HUTNICZEJ W KRAKOWIE

Katedra Prof. dr W. Dalbora

R. 1949

7. Karczewski Antoni, *Problemy i zagadnienia opieki nad zabytkami w Polsce*.

8. Świszczowski Stefan, *Gródek krakowski i mury miejskie między Gródkiem a Wawelem*, druk. w Roczniku Krakowskim XXXII (1950), z. 1.

R. 1952

9. Zin Wiktor, *Geneza i typy atyki polskiej*.

Katolicki Uniwersytet Lubelski

Katedra

Prof. dr M. Morełowski

R. 1949

10. Maśliński Antoni, *Innowacje twórcze architektury renesansu włoskiego w stosunku do antyku rzymskiego*, druk. w streszczeniu w Sprawozdaniach z posiedzeń i czynności P. A. U. LI (1950), nr 1.

Uniwersytet Poznański

Katedra

Prof. dr Sz. Dettloffa

R. 1950

11. Świechowski Zygmunt, *Opactwo sulejowskie. Monografia architektoniczna*.

R. 1951

12. Iwanoyko Eugeniusz, *Twórczość Bartłomieja Strobla na tle obcych i lokalnych stosunków artystycznych*.

13. Kępiński Zdzisław, *Początki architektury wczesnofeudalnej w Polsce w świetle badań archeologicznych w Gnieźnie*.

14. Wiliński Stanisław, *Pocysterski kościół gotycki w Paradyżu*.

Uniwersytet Warszawski

Katedra

Prof. dr S. Lorentza

R. 1949

15. Kieszkowski Witold, *Lapidarium renesansowe w Arkadii. Ze studiów nad sztuką Jana Michałowicza z Urzędowa*, druk. w Biuletynie Historii Sztuki XII (1950).

R. 1950

16. Białostocki Jan, *Pejzaż flamandzki epoki manierizmu 1520-1620*, druk. we fragmentach w Biuletynie Historii Sztuki XII (1950).

Katedra

Prof. dr K. Michałowski

R. 1951

17. Sadurska Anna, *Les inscriptions*

latines et les monuments funéraires romains au Musée National de Varsovie.

Zakład Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej

Katedra

Prof. dr J. Zachwatowicza

R. 1949

18. Guerquin Bohdan, *Zamek w Jazłowiecu*.

R. 1951

19. Jamroz Józef, *Lektoria w Polsce*.

20. Miłobędzki Jerzy A., *Polski dach łamany*.

R. 1952

21. Krassowski Czesław, *Budownictwo orawskie*.

Uniwersytet Wrocławski

Katedra

Prof. dr W. Podlachy

R. 1949

22. Zanoziński Jerzy, *Kościół pocysterski w Rudzie i jego związki z architekturą cysterską w Małopolsce i na Śląsku*, druk. w streszczeniu w Sprawozdaniach Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego V (1950).

R. 1950

23. Cieński Tadeusz, *Malarstwo jako wyraz światopoglądu epoki*.

24. Ks. Gongoł Aleksander, *Kościół Przemienienia Pańskiego w Lublinie*.

25. Piwocka Maria, *Pietà w rzeźbie średniowiecznej na ziemiach polskich*.

Katedra

Prof. dr E. Bulandy

R. 1949

26. Parnicki - Pudełko Stefan, *Udział czynników urbanistycznych w powstawaniu i rozwoju greckiej agory*.

PRACE MAGISTERSKIE

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI

Katedra

Prof. dr A. Bochnaka

R. 1945

1. Dobrowolska Krystyna, *Dwór króla Stanisława Augusta w miniaturach Muzeum Czartoryskich*.

2. Pieńkowska Hanna, *Średniowieczne witraże w kościele Bożego Ciała w Krakowie*.

R. 1947

3. Mieszkowski Bronisław, *W sprawie usystematyzowania średniowiecznych „Madonn na lwie” w granicach polskiego obszaru administracyjnego*.

R. 1948

4. Altendorfówna Wanda, *Typy nagrobków renesansowych w Krakowie*.

5. Łodyńska-Kosińska Maria, *Ze studiów nad ikonografią św. Stanisława do poł. XVI wieku*, druk w streszczeniu w Sprawozdaniach Poznańskiego Tow. Przyj. Nauk XVI (1950), nr 1.

R. 1949

6. Kalinowski Lech, *Pochodzenie i powstanie Pietę średniowiecznej*, druk w Pracach Komisji Historii Sztuki P. A. U. X (1952).

R. 1950

7. Banach Stefan, *Ryciny kroniki Hartmanna Schedla na tle rozwoju drzeworytu w XV wieku*.

8. Ciechanowiecki Andrzej, *Ze studiów nad meblarstwem krakowskim 1. poł. XIX wieku*.

9. Grodzicka Maria, *Rozwój bordiury gobelinów brukselskich w zarysie*.

10. Józkiwicz Krystyna, Andrzej Radwański 1711-1762. *Zarys monograficzny*, druk w streszczeniu w Sprawozdaniach z posiedzeń i czynności P. A. U. LIII (1952), nr 1.

11. Lepiarczyk Józef, *Historia budowy kościoła N. P. Marii w Krakowie w wiekach średnich*, druk w streszczeniu w Sprawozdaniach z posiedzeń i czynności P. A. U. LI (1950), nr 9.

12. Ross Juliusz, *Pałac w Narolu. Przyczynek do dziejów architektury pałacowej w Polsce w XVIII wieku*, fragmenty druk. w Biuletynie Historii Sztuki XV (1953), nr 2.

R. 1951

13. Gostwick Janina, *Ze studiów nad włoskim meblarstwem renesansowym na tle zbiorów wawelskich*.

14. Lisowska Julia, *Obrazy w stallach kościoła Bożego Ciała w*

Krakowie jako dzieło wczesnego baroku w Polsce.

15. Stankiewicz Jan, *Dwa iluminowane rękopisy z XV wieku z klasztoru bernardynów w Krakowie*.

R. 1952

16. Bęłowska Danuta, *Rola i znaczenie polichromii w architekturze*.

17. Chrzanowska Paulina, *Szkoło polskie w zbiorach Muzeum Ziemi Tarnowskiej w Tarnowie*.

18. Chrzanowski Tadeusz, *Gotyk czeski a gotyk małopolski. Związki — podobieństwa — różnice*.

19. Cierniak Zofia, *Architekt Sebastian Sierakowski*.

20. Dybowska - Aleksandrowiczowa Zofia, *Polski kostium renesansowy w świetle zabytków*.

21. Fejkiel Eleonora, *Władysław Łuszczkiewicz jako historyk sztuki*.

22. Fichtner Monika, *Portale domów krakowskich epoki baroku*.

23. Fischinger Andrzej, *Kaplica Myszkowskich przy kościele oo. dominikanów w Krakowie*.

24. Gołąbowa Teresa, *Snycerstwo krakowskie XVII wieku*.

25. Kita Helena, *Tomasz Pryliński*.

26. Kobylańska-Lankoszowa Romualda, *Dziedzińce arkadowe w Krakowie*.

27. Krynicka Maria, *Mecenat Mikołaja Wolskiego*.

28. Kwiatkowska Jadwiga, *Nagrobek Kazimierza Wielkiego w katedrze na Wawelu*.

29. Kwinta Teresa, *Gotycki kościół św. Krzyża w Krakowie*.

30. Lesser Bronisława, *Wachlarze z kolekcji Czartoryskich w Krakowie*.

31. Ogrodzińska-Treiderowa Anna, *Fabryki pasów polskich w Krakowie*.

32. Paszkiewicz Janina, *Zabytki alabastrowe w kościołach krakowskich*.

33. Pawłowska Anna, *Przestrzeń architektoniczna w gotyckim malarstwie cechowym Małopolski*.

34. Piątkiewicz - Dereniowa Maria, *Kafle wawelskie XVI wieku*.

35. Piechota Zdzisława, *Zamek Myszkowski w Księżu Wielkim*.

36. Rejduch - Kornecka Felicja, *Średniowieczne warownie miejskie na Pomorzu Zachodnim*.

37. Rostworowski Marek, *Zabytki emalierstwa w Muzeum Czartoryskich*.

38. Rudzińska - Mehoffer Gabriela, *Gobelin flamandzki z XVI wieku w Zbiorach Czartoryskich*.

39. Setkowicz Jan, *Ikonografia Chrystusa Frasobliwego*.

40. Truszcowa Maria, *Snycerstwo krakowskie schyłku XVII i w XVIII wieku*.

41. Wiercińska Ewa, *Kolekcjonerstwo polskie w drugiej połowie XVIII wieku jako wynik zainteresowań starożytnych*.

42. Włodarczyk Krystyna, *Barokowa plastyka nagrobna w XVII wieku w Krakowie*.

Katedra

Prof. dr W. Molé

R. 1948

43. Wróblewski Andrzej, *Początki krajobrazu w sztuce niderlandzkiej w wieku XV i XVI*.

R. 1949

44. Dubik Izabella, *Dzieła Szymona Czechowicza w Krakowie*.

R. 1951

45. Goetel Maria, *Ikona z Muzeum Narodowego w Krakowie*, druk w Sprawozdaniach i rozprawach Muzeum Narodowego w Krakowie. Rok 1951, Kraków 1952.

46. Klepacka Jadwiga, *Ikony przemyskie. Przyczynek do historii malarstwa ikonowego Rusi Czerwonej*.

47. Polak Janina, *Odbicie rewolucji 1905 roku w grafice W. Wojtkiewicza i A. Kamińskiego*.

48. Porębski Mieczysław, *Ołtarz mariacki Wita Stwosza jako zagadnienie stylu*.

49. Urbanowicz Jadwiga, *Stalle w kościele św. Mikołaja w Gdańsku — późnobarokowy zabytek snycerski*.

R. 1952

50. Dubińska Maria, *Portret fundatorski w sztuce bizantyńskiej*.

51. Dyczek Alicja, *Najstarsze ilustrowane kalendarze krakowskie*.

52. Frazik Józef, *Problemy zabytkowe Łęcznej*.

53. Kmecińska Teresa, *Stasow jako krytyk sztuki zachodnio - europejskiej*.

54. Lazar - Porębska Anna, *Krytyka sztuki w czasopiśmie „Wędrowiec”, druk w Materiałach do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką III (1952), nr 10-11.*

55. Mańkowska - Skraszyna Jadwiga, *Romański kościół św. Jakuba w Sandomierzu na tle rozwoju historycznego*.

56. Marxen - Wolska Ewa, *Malowidła ściennie w Krościenku*.

57. Maślińska-Nowakowska Zofia, *Sztuki plastyczne jako tworzywo w*

dziele literackim na przykładzie „Żywych kamieni“ W. Berenta.

58. Michalska Maria, Człowiek w malarstwie weneckim XV wieku.

59. Mikucka - Macharska Maria Architektura w malowidłach ściennych epoki Paleologów.

60. Nyiry - Zakrzewska Maria, Ruiny na Ostrowie Lednickim.

61. Paygert Zofia, Ilustracje epoki romantyzmu w Polsce.

62. Sieczkowska - Goryczko Maria, Polski portret królewski do czasów Stanisława Augusta.

63. Sierosławska Bożena, Rzym w malarstwie polskim XVIII wieku.

64. Stolarska-Drapella Aleksandra, Pierwiastki antyczne w polskiej architekturze romańskiej.

65. Wolff Barbara, Polichromia drewnianego kościoła w Grebieniu na tle malarstwa stropowego w 1. poł. XVI wieku, druk. we fragmentach w Biuletynie Historii Sztuki XV (1953), nr 2.

66. Wróblowa Ewa, Elementy teatralne w sztuce średniowiecznej.

67. Zagórska Bożena, Krytyka sztuki w „Życiu“.

68. Załuski Andrzej, Kjobraz Rembrandta z Miłosiernym Samarytaninem w Muzeum Czartoryskich.

69. Żurowska Klementyna, Rotunda Feliksa i Adaukta na Wawelu.

70. Żygulski Zdzisław, Średniowieczne zabytki z kości słoniowej w Muzeum Czartoryskich.

Katedra

Prof. dr T. Dobrowolskiego

R. 1951

71. Nowak Zofia, Witold Wojtkiewicz, życie i twórczość.

72. Rothowa Władysława, Dojrzenie realizmu w malarstwie polskim w latach 1945-50.

73. Winiarz Zofia, Gotyckie hafty z Ukrzyżowaniem w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie.

R. 1952

74. Kalinowska Wanda, Monografia Leona Kaplińskiego.

75. Kłosińska Janina, Życie i twórczość Juliana Pałata.

76. Krakowski Franciszek W., Drzeworyty ilustracyjne Biblii Scharfenbergerów.

77. Krakowski Piotr, Genealogia społeczna malarstwa Młodej Polski.

78. Kulejowska Irena, Poglądy na sztukę w epoce sarmatyzmu.

79. Łazarowa Janina, Stanisław Kamocki, życie i twórczość.

80. Łabinowicz Adam, Dekoracja broni palnej z XVI-XVIII wieku w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie.

81. Łoś Andrzej, Rzeźba neoklasycyzna w Krakowie.

82. Nelken Halina, Ideologia solidaryzmu narodowego w malarstwie Młodej Polski.

83. Odrzywolska Stanisława, Antoni Kozakiewicz, życie i twórczość.

84. Puget Jan, Życie i twórczość Ludwika Pugeta. Część I. 1877-1915.

85. Smolaga Bolesława, Odlewnictwo krakowskie w XVII wieku.

86. Symbratowicz Elżbieta, Wojciech Korneli Stattler.

87. Wilczkiewicz Aleksandra, Tryptyk Matki Boskiej Bolesnej w katedrze na Wawelu.

88. Wojciechowska Maria, Jan Nepomucen Głowacki.

89. Zaleska - Józefikowa Danuta, Krakowskie barokowe malowidła ściennie.

90. Żymierska Wanda, Twórczość Tadeusza Makowskiego w okresie krakowskim.

KATOLICKI UNIWERSYTET LUBELSKI

Katedra

Prof. dr M. Morełowskiego

R. 1946

91. Gintyńówna Romana, Systematyka i źródła attyk polskich XVI i XVII wieku oraz szczytów i attyk pókolistych i promieniowanie ich za granicę.

92. Kołoszyńska Irena, Rekonstrukcja Wilna miasta i zamków wileńskich z czasów przed katastrofą 1655 r.

93. Maśliński Antoni, Grupa pomników architektury XVII wieku związana ściśle z warszawskim architektem Constantino Tencalla na terenach dawnej Rzeczypospolitej.

R. 1949

94. Ks. Furtak Czesław, Kościół Karmelitów w Lublinie.

95. Gonczarow Maria, Traktat architektoniczny ks. Bystrzonowskiego („Informacje“) z XVIII wieku.

96. O. Gongoł Aleksander, Kościół Zestania Ducha Świętego w Chełmie.

97. Karczewska - Kochlöffel Kazimiera, Dekoracja kościoła Dominikanów lubelskich.

98. Malinowski Jan, Źródło promieniowania gotyku zwanego flamboyant na podstawie celniejszych okazów południowych i centralnych polskich oraz nadbałtyckich.

99. Wojdygowska - Iskrzycka Irena, Autorstwo obrazów prezbiterium katedry lubelskiej.

Katedra

Prof. dr P. Bohdziewicz

R. 1950

100. Fijutówna Alicja, Nagrobek tzw. Osmólskiego w kościele pobernardynskim w Lublinie i jego domniemany autor.

101. Wiewiórkowski Ludwik, Problem autorstwa dwóch obrazów: św. Franciszka Ksawerego i św. Ignacego Lojoli w katedrze lubelskiej na tle twórczości Szymona Czechowicza.

102. Wysocka Maria Magdalena, Tomasz Dolabella a obrazy w kaplicy Tyszkiewiczów w kościele OO. Dominikanów w Lublinie.

R. 1951

103. Buczkowa Irena, Pałac Radziwiłłów w Lublinie (monografia architektoniczna).

104. Lempke Krystyna, Kościół i klasztor św. Wojciecha w Lublinie.

105. Postawka Krystyna, Zagadnienie proporcji figury ludzkiej w malarstwie Quattrocenta.

106. Wroniecka Anna, Architektura Gdańska.

107. Wyrzykowska - Toth Maria, Pałac w Niezdowie pod Opolem (monografia architektoniczna).

R. 1952

108. Łoś Elżbieta, Malowidła w stallach i ławkach kościoła Panny Marii Zwycięskiej w Lublinie.

109. Prokopowiczówna Helena, Kościół parafialny w Gołębiu pod Dęblinem.

110. Rusińska Alicja, Kościół pojezuicki w Krasnymstawie (monografia architektoniczna).

111. Szymańska Anna, Geneza i okoliczności powstania pomnika nagrobnego Zofii Lubomirskiej w kościele parafialnym w Końskowoli.

112. Wyszńska Marcelina, Cerkiew prawosławna p. w. Przemienienia Pańskiego w Lublinie przy ulicy Ruskiej.

UNIWERSYTET ŁÓDZKI

Katedra

Prof. W. Husarskiego

R. 1947

113. Rakowiecki Zbigniew, Pasy polskie i ich wpływ na zdobnictwo ludowe.

R. 1949

114. Gupieniec Anatoliusz, Stracone podczas ostatniej wojny dzieła ludwisarstwa polskiego na terenie woj. łódzkiego.

Katedra

Prof. dr M. Wallisa

R. 1951

115. Anders Henryk, *Film o sztuce*.116. Zaborowski Jerzy, *Lalka teatralna i jej dzieje*.

R. 1952

117. Anders Barbara, *Przestaw Smolik, organizator łódzkiego życia artystycznego*.118. Drozdowska Zdzisława, *Sztuka dzieci umysłowo upośledzonych*.119. Fabiańska Krystyna, *Świat góralski w malarstwie polskim*.120. Fidenkiewicz Halina, *Tkactwo sieradzkie*.121. Forelle Danuta, *Warszawa w drzeworytach czasopism ilustrowanych drugiej połowy XIX w.*122. Kondratiuk Krystyna, *Tkactwo opoczyńskie*.123. Korcuć Janina, *Ogród biskupów kujawskich w Wolborzu*.124. Kozubkiewicz Maria, *Portret dziecka w malarstwie polskim*.125. Lutomska Anna, *Ogrody artystyczne Gdańska i okolic w XVIII wieku*.126. Niemierowski Władysław, *Edmund Bartłomiejczyk jako grafik i artysta książki*.127. Oczkowska Jadwiga, *Anonimowy portret polski w Muzeum Sztuki w Łodzi*.128. Pluta Julia, *Strój w portrecie polskim okresu sarmatyzmu*.129. Popławska Irena, *Warszawa w malarstwie polskim XIX w.*130. Potemski Mieczysław, *Szkoła Skoczylasa*.131. Rubczyńska Maria, *Lud wiejski w malarstwie polskim w okresie rozkładu ustroju feudalnego*.132. Rukoyko Wanda, *Dzieje i działalność Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”*.133. Śniady Józef, *Aleksander Gryglewski*.

UNIwersytet Poznański

Katedra

Prof. dr Sz. Dettloffa

R. 1946

134. Dobrzycka Anna, *Dekoracja stiukowa pojezuickiego kościoła w Poznaniu*, druk. w streszczeniu w Sprawozdaniach Poznańskiego Tow. Przyj. Nauk XV (1948).135. Powidzki Janusz, *„Architektura” Sebastiana Sierakowskiego na tle prądów epoki*, druk. w streszczeniu w Sprawozdaniach Poznańskiego Tow. Przyj. Nauk XIV (1947).

R. 1947

136. Gosieniecka Anna, *Problem tradycjonalizmu malarstwa wielkopolskiego za panowania Zygmunta*

III, druk. w streszczeniu w Sprawozdaniach Poznańskiego Tow. Przyj. Nauk XIV (1947).

137. Krzymuska Zofia, *Krucyfiksy XVI i pocz. XVII w. w Wielkopolsce. Przyczynek do dziejów rzeźby tego terenu*, druk. w streszczeniu w Sprawozdaniach Poznańskiego Tow. Przyj. Nauk XIV (1947).138. Ruszczynska Teresa, *Późno-renesansowy feretron z kościoła w Dolsku*.139. Sławska Aniela, *Wystroje wielkopolskich kościołów OO. Reformatów i twórczość reformackiego snycerza Antoniego Schultza*, druk. w streszczeniu w Sprawozdaniach Poznańskiego Tow. Przyj. Nauk XIV (1947).

R. 1948

140. Kasprzakowa Helena, *Rola środowiska w twórczości Wita Stosza*, druk. w streszczeniu w Sprawozdaniach Poznańskiego Tow. Przyj. Nauk XVI (1949).141. Świechowski Zygmunt, *Architektura granitowa Pomorza Zachodniego w XIII w.*, druk. w streszczeniu w Sprawozdaniach Poznańskiego Tow. Przyj. Nauk XV (1948), oraz w całości: Poznań 1950, Prace Komisji Historii Sztuki Pozn. Tow. Przyj. Nauk, t. II, z. 2.142. Wiliński Stanisław, *Wielkopolski portret trumienny na tle kultury w Polsce XVII i XVIII w.*, druk. w streszczeniu w Sprawozdaniach Poznańskiego Tow. Przyj. Nauk XVI (1949), oraz w Biuletynie Historii Sztuki i Kultury XI (1949), nr 3-4.

R. 1949

143. Kwiczalanka Michalina, *Prace snycerskie Antoniego Swacha, brata-laika zakonu św. Franciszka dla kościoła OO. Franciszkanów w Poznaniu*.

R. 1950

144. Białowicz Zofia, *Średnio-wieczne malowidła ściennie w opactwie pocysterskim w Łądzie nad Wartą*.145. Fenrych Maria, *Tryptyk św. Stanisława w Kobylinie*.146. Górska Barbara, *Portrety fundatorów i dobrodziejów opactwa cysterskiego w Oliwie*.147. Iwanoyko Eugeniusz, *Źródła sztuki Jeremiasza Falcka*, druk.: Jeremiasz Falck Polonus. Ze studiów nad grafiką polską XVII w., Poznań 1952, Prace Komisji Historii Sztuki Pozn. Tow. Przyj. Nauk, t. II, z. 3.148. Józefowiczówna Krystyna, *Romański kościół kanoników regularnych w Trzemesznie*.149. Kosiński Ignacy, *Kaplica Gostomskich przy kościele farnym w Środzie, jej stosunek do kaplicy*

Zyguntowskiej na Wawelu i innych renesansowych kaplic w Polsce.

150. Szczepkowska Katarzyna, *Tryptyk św. Stanisława w Skrzyszowie*.

R. 1951

151. Antkowiakowa Nina, *Stalle w kościele w Sierakowie*.152. Howorkowa Janina, *Miniatury kodeksu „Liber geneleos familiae Schidloviciae MDXXXI” i zagadnienie ich autorstwa*.153. Janasik Stefan, *Fasada ratusza poznańskiego*.154. Kaźmierska Anna, *Tryptyk szamotulski z 1521 r.*155. Kodurowa Aleksandra, *Pałac w Pawłowicach. Studium architektoniczne*.156. Kwiekowska Wiesława, *Architektura kolegiaty w Szamotułach*.157. Świechowska Aleksandra, *Rzeźba wielkopolska w latach 1350-1450. Studia do monografii*.158. Wróblewska Grażyna, *Plan i zabudowa miasta Wschowy (od połowy XIII w. do poł. XV w.)*.

R. 1952

159. Bieniewska Barbara, *Architektura kościoła pobernardyńskiego w Sierakowie*.160. Bochniewicz Stanisława, *Portal romański z Olbina we Wrocławiu*.161. Brzuchowska Janina, *Siedemnastowieczny wystrój kościoła pobernardyńskiego w Sierakowie*.162. Bykowska Halina, *Wiktor Brodzki (1817-1904). Monografia*.163. Chyczewska Alina, *Portrety Bacciarellego w Muzeum Narodowym w Poznaniu*.164. Dziurła Henryk, *Stalle w kościele OO. Benedyktynów w Lubiniu*.165. Fijał Ludwik, *Polski ornament wczesnopiastowski (ornament geometryczny)*.166. Gaworzeska Halina, *Litografia wielkopolska XIX wieku*.167. Klawitter Adelajda, *Tryptyk św. Wolfganga w Toruniu*.168. Kodur Eligiusz, *Zamek w Gołańczu*.169. Kopydłowski Mirosław, *Sredniowieczne konstrukcje obronne miasta Poznania*.170. Kossowski Jan, *Monografia architektoniczna kościoła św. Jana Jerozolimskiego w Poznaniu*.171. Kreglewska Ewa, *Kolumna mariacka w Paradyżu na Ziemi Lubuskiej*.172. Królówna Helena, *Wczesnogotyckie kościoły wiejskie i małomiasteczkowe w Wielkopolsce*.173. Linette Eugeniusz, *Architektura kościoła dominikanów poznańskich w XIII w.*

174. Pałowski Mieczysław, *Gotycka architektura kościoła Bożego Ciała w Poznaniu*.

175. Polackówna Stanisława, *Twórczość artystyczna Antoniego Oleszczyńskiego (1794-1879)*.

176. Rogalanka Antonina, *Działalność naukowa Mariana Sokołowskiego. Próba charakterystyki*.

177. Rogalski Bogumił, *Architektura kościoła pod wezwaniem św. Andrzeja Apostoła w Gostawicach*.

178. Rucińska Krystyna, *„Wspomnienia Wielkopolski” Edwarda Raczyńskiego*.

179. Rudkowska Krystyna, *„Zaśnięcie” w ołtarzu Koźmińskim. Studium na temat rzeźby postoszowskiej*.

180. Scharfowa Zofia, *Ołtarz oraz nagrobek Zygmunta Raczyńskiego i Jana Wąglikowskiego w katedrze poznańskiej*.

181. Skopińska Helena, *Renesansowy nagrobek podwójny Przecławskich z Chojnicy*.

182. Skrzypek Zdzisław, *Wiejskie kościoły ceglane romańskie XIII wieku w Wielkopolsce*.

183. Sokolnicka Danuta, *Srebrny relikwiarz malborski z 1388 r.*

184. Strzykała Bonawentura, *Dzieło architekta Krzysztofa Bonadury w Grodzisku Wlkp.*

185. Sulikowska Wanda, *Poznański ruch plastyczny w początkach XX wieku*.

186. Tuczyński Leszek, *Madonna z Dzieciątkiem z Czerniejewa. Zagadnienia restauratorskie i stylistyczne*.

187. Wandeltowa Eugenia, *Nagrobek Kossów w Oliwie*.

188. Wierzchowicki Alfons, *Historia przemysłu ceramicznego w Chodzieży*.

189. Wilińska Zofia, *Polichromia kościoła w Wetnie*.

190. Ks. Wojtyła Adam, *Działalność kulturalna Andrzeja z Brina Bnińskiego, biskupa poznańskiego (ok. 1401-1479)*.

Katedra

Prof. dr M. Ruxerówny
R. 1952

191. Kubczak Jerzy, *Zwierzę w malarstwie egipskim — od czasów najdawniejszych po koniec Nowego Państwa*.

UNIwersytet Toruński

Katedra

Prof. J. Remera

R. 1950

192. Krzemień Adam, *Materiał budowlany kościoła św. Jakuba w*

Toruniu jako wykładnik muratorstwa średniowiecznego.

193. Pawłowski Stanisław, *Zagadnienie konserwacji malarstwa współczesnego*.

194. Voisè Irena, Gdańska „Złota Brama” w miedziorytach Jeremiaśa Falcka.

R. 1951

195. Krajewski Klemens, *Projekt konserwacji i restauracji gospody pod „Modrym Fartuszkiem” w Toruniu*.

R. 1952

196. Dąbrowski Marian, *„Kamienica pod Gwiazdą” w Toruniu. Zagadnienie inwentaryzacji i rekonstrukcji*.

197. Felchnerowski Klemens, *Dawny pałac biskupów w Toruniu. Inwentaryzacja i rekonstrukcja fasady frontowej*.

198. Frycz Jerzy, *Katalog zabytków sztuki pow. aleksandrowskiego (woj. bydgoskie)*.

199. Gąsiorowska Maria, *Przekształcenia pierzei Rynku Staromiejskiego w Toruniu w okresie 1703-1950 wraz z ogólną koncepcją konserwatorską i ich uporządkowanie*.

200. Gąsiorowski Eugeniusz, *Zespół obrazowy Bramy Starotoruńskiej w Toruniu. Studium zabytkoznawcze i zagadnienia konserwatorskie*.

201. Legiecka Regina, *Konserwacja feretronu z obrazami przyklejonymi do deski po namalowaniu z kościoła św. Jakuba w Toruniu*.

202. Snopko - Stankiewicz Daniela, *Konserwacja obrazu malowanego na drzewie ze szczególnym uwzględnieniem metod badania podobrazia (Epitafium z XVI w. Chrystofora Floriana z kościoła św. Jakuba w Toruniu)*.

203. Sokołowska Kazimiera, *Ratusz toruński w świetle przemian historycznych i architektonicznych*.

204. Szczypiorska Barbara, *Niektóre zagadnienia zniszczeń obrazów olejnych, powstałych wskutek niewłaściwych zabiegów (na podstawie obrazu św. Wincentego à Paulo z Gniezna)*.

205. Zytner Zofia, *Konserwacja obrazu z epitafium Marcina Mochingera w kościele N. P. M. w Toruniu*.

206. Żurawska Helena, *Konserwacja obrazu M. B. Nieustającej Pomocy ze szczególnym uwzględnieniem zniszczeń jego drewnianego podobrazia (z kościoła św. Jakuba w Toruniu)*.

207. Żdźitowiecka Maria, *Zagadnienia dokumentacji w konserwacji dzieł malarstwa*.

Katedra

Prof. dr K. Hartleba
(adiunkt dr M. Puciata-Pawłowska)

R. 1950

208. Hechtówna Janina, *„Piękna Madonna” w kościele św. Jakuba w Toruniu*.

R. 1951

209. Jaśkiewicz-Rembowska Irena, *XVIII-wieczne portrety kobiece w Muzeum Pomorskim w Toruniu*.

210. Kruszelnicki Zygmunt, *Piętnastowieczny obraz pasyjny w kościele św. Jakuba w Toruniu*.

211. Wytyszkiewicz Janina, *Mauzoleum Anny Wazówny w kościele N. P. M. w Toruniu*.

R. 1952

212. Borucka Elżbieta, *Leon Wyczółkowski w zbiorach Muzeum im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy*.

213. Jackowska - Pietrasiewicz Krystyna, *Organizacja cechu konwiasarzy w Toruniu oraz wyroby cynowe w zbiorach Muzeum Pomorskiego w Toruniu*.

214. Mellin Krystyna, *Intarsje XVIII-wieczne w Toruniu*.

215. Sikora Zdzisław, *Ratusz w Chełmnie*.

216. Szydlowska Wanda, *Pomnik grobowy Batorych w Borczewie na Warmii*.

217. Voisè Irena, *XVIII-wieczne portrety męskie w zbiorach Muzeum Pomorskiego w Toruniu*.

UNIwersytet Warszawski

Katedra

Prof. dr Z. Batowskiego
R. 1944

218. Miechowski Zygmunt, *Pałac w Koziennicach*.

Katedra

Prof. dr S. Lorentza

R. 1945

219. Kaczmarzyk Dariusz, *Kościół i klasztor bernardynów w Warszawie*.

220. Kozakiewicz Stefan, *Ignacy Gierdziejewski (1824-60)*.

221. Vetulani Armand, *Artur Grottger*.

R. 1946

222. Gebethner Stanisław, *Ceramika polska w 2. poł. XVIII w. i w w. XIX*.

R. 1949

223. Dobrzeński Tadeusz, *Stanisław Stosz, druk. w streszczeniu w Biuletynie Historii Sztuki i Kultury XI (1949), nr 3-4*.

R. 1950

224. Bartczakowa Aldona, *Kościół w Służewie*.

225. Berdecka Anna, *Pałac Mniszchów w Warszawie*.
226. Jakimowicz Andrzej, *Białaczów. Dzieje miasteczka i pałacu w dobie klasycyzmu*.
227. Jaworska Jadwiga, *Pałac w Radziejowicach*, druk. we fragmentach w Biuletynie Historii Sztuki XIV (1952), nr 3.
228. Kotwicki Adam, *Pałac „Pod 4-ma wiatrami” w Warszawie*.
229. Kozłowska Ewa, *Piękne Madonny, zarys ogólny z uwzględnieniem Madonn polskich*.
230. Lewicka Maria, *Bernardo Morando*, druk. w skrócie w serii wyd. IUA „Mistrzowie architektury polskiej”, zes. I, Warszawa 1952.
231. Malinowska Irena, *Życie i twórczość Stanisława Zawadzkiego (1743-1806)*.
- R. 1951
232. Białostocka - Maurin Jolanta, „*Gotyk*”. *Opinia i tradycja artystyczna od renesansu do romantyzmu*.
233. Charytańska Maria, *Jakub Tatarkiewicz*.
234. Drecka Wanda, *Obrazy Ł. Cranacha mł. w zbiorach polskich*.
235. Hiż Stanisław, *Hilary Szpilowski*.
236. Koziejowska Zofia, *Falenty, rezydencja wiejska bankiera warszawskiego na początku ery kapitalistycznej*.
237. Sulerzyska Teresa, *Zbiory artystyczne w Polsce XVII w.*
- R. 1952
238. Cękańska - Zborowska Halina, *Życie i twórczość Michała Płóńskiego*.
239. Dobrzyński Kazimierz, *Franciszek Lessel — architekt i kompozytor*.
240. Fijałkowski Wojciech, *Kościół parafialny w Raszynie*.
241. Jaroszeńska Olga, *Kościół ewangelicko - augsburski w Warszawie*.
242. Kachniarz Tadeusz, *Projekty ukształtowania przestrzennego Warszawy w Wieku Oświecenia*.
243. Kąkolewska Joanna, *Twórczość Józefa Peszki*.
244. Korczowski Antoni, *Franciszek Smuglewicz, prądy antykizujące, narodowe i postępowe w jego twórczości*.
245. Kossakowska Zofia, *Mecenat mieszczański za Stanisława Augusta*.
246. Kosińska Maria, *Marmury w architekturze i rzeźbie w Polsce*.
247. Marzys - Michałowska Helena, *Kościół barokowy w św. Lipce na Warmii*.
248. Mętlewicz Tomasz, *Porcelana saska w XVIII w.*
249. Mikołajczyk Maria, *Ukształtowanie przestrzenne i zabytki Tarhomina*.
250. Obarski Jerzy, *Architekt Jakub Kubicki*.
251. Obidzińska Janina, *Jan Bogumił Plersch*.
252. Piprekowa Halina, *Warszawskie Obserwatorium Astronomiczne i początki ogrodu Botanicznego*.
253. Potocka Halina, *Ukształtowanie przestrzenne i zabytki Bielana*.
254. Puciata Olgierd, *Pałac Kazimierzowski w Warszawie*.
255. Roguska - Szczękowa Joanna, *Działalność architektoniczna ks. J. Leliwy - Karsznickiego na tle epoki*.
256. Ruszczyc Janina, *Portrety polskie Józefa Grassiego*.
257. Słobodzian Zofia, *Twórczość Jakuba Sokołowskiego*.
258. Sulimierska Maria, *Zamek Ostrogskich w Warszawie i jego rola w rozwoju zabudowy skarpy warszawskiej aż do chwili obecnej*.
259. Tomaszewska Stanisława, *Twórczość Z. Vogla jako wyraz prądów umysłowych Wieku Oświecenia*.
260. Tomicka Wanda, *Ogrody ks. Podkomorzego na Solcu w Warszawie, jako wyraz jednego z nurtów w sztuce Wieku Oświecenia*.
261. Turczynowicz Julitta, *Kamienica warszawska w XVIII w.*
262. Uklejska - Zakrzewska Maria, *Pałacyk Lubomirskich na Mokotowie*.
263. Woroniecka Renata, *Monografia Kazimierza Wojniakowskiego*.
- K a t e d r a
- Prof. dr J. Starzyńskiego
- R. 1950
264. Jakimowicz Irena, *Józef Szermentowski*, druk. we fragmentach w Biuletynie Historii Sztuki XIII (1951), nr 1.
265. Sobiecka Lucja, *Badania nad grupą rzeźb wrocławskich z przełomu XV-XVI w.*
- R. 1951
266. Okońska Alicja, *Marcin Załęski*.
267. Ryszkiewicz Andrzej, *Początki handlu obrazami w Warszawie*, fragment druk. w Materiałach do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką III (1950), nr 10-11.
268. Wojciechowski Aleksander, *Elementy sztuki ludowej w polskim przemyśle artystycznym XIX i XX w.*, druk. Wrocław 1953, *Studia do dziejów sztuki polskiej*, t. II.
269. Zdziarska Romana, *Poglądy na średniowieczną sztukę sepulkralną na terenie Polski centralnej*.
- R. 1952
270. Anacka Maria, *Lenartowicz jako krytyk sztuki*.
271. Czarnocka Krystyna, *Początki polskiego szkolnictwa artystycznego*.
272. Grabska Elżbieta, *Warszawskie malarstwo portretowe środowiska mieszczańskiego w latach 1830-1860*.
273. Iberle Julia, *Wincenty Drabik*.
274. Kaczorowska Blanka, *Wacław Koniuszko*.
275. Kasińska Wanda, *Zarys rozwoju twórczości Olgi Boznańskiej*.
276. Kostrzyńska Wiesława, *Zagadnienie symbolizmu w twórczości Wł. Podkowińskiego*.
277. Kuczyńska Elżbieta, *Poglądy na sztukę H. Piątkowskiego na podstawie książki „Malarstwo współczesne”*.
278. Liczbiński Andrzej, *Początki polskich badań nad Stwoszem i ich odbicie w literaturze i plastyce*.
279. Madeyska Irena, *Formiści polscy*.
280. Morawska Hanna, *Poglądy estetyczne kapistów*.
281. Rogoyska Maria, *Geneza Instytutu Propagandy Sztuki na tle stosunków artystycznych 20-lecia*.
282. Stańczak Marian, *Witold Pruszkowski*.
283. Wiercińska - Grabowska Janina, *Andriolli jako ilustrator Mickiewicza*.
284. Wodyńska Danuta, *Ilustratorstwo warszawskich czasopism końca XIX w.*
285. Wójcik Piotr, *Julian Fałat*.
- K a t e d r a
- Prof. dr W. Tomkiewicz
- R. 1951
286. Łoziński Jerzy Z., *Kościół jezuicki w Piotrkowie Trybunalskim. Monografia architektury*.
- R. 1952
287. Adamowicz Tadeusz, *Pierwiastki rodzime w jezuickiej architekturze wczesnobarokowej w Polsce*.
288. Armólowicz Teresa, *Meble środowiska szlacheckiego i magnackiego XVII w.*
289. Brzeska - Reyowa Stella, *Reminiscencje kaplicy Zygmuntońskiej na Wawelu w architekturze kaplic w Polsce*.
290. Budzińska Elżbieta, *Taniec jako temat w sztuce polskiej XVI-XVIII w.*
291. Chudzikowski Andrzej, *Martwa natura holenderska XVII w. w świetle polskiego materiału zabytkowego*.

292. Cieślak Teresa, *Późnorenesansowe ołtarze typu flamandzkiego na Pomorzu*.

293. Domaszewska Helena, *Portret w grafice polskiej XVIII w.*

294. Falkowska Bożena, *Wnętrze architektoniczne w grafice i malarstwie polskim XVIII w.*

295. Fijałkowska Katarzyna, *Bieśiada jako temat w sztuce polskiej XVI-XVIII w.*

296. Filarski Zbigniew, *Ratusz staromiejski w Gdańsku*.

297. Głodowska - Łuszczynska Ewa, *Tło pejzażowe w malarstwie polskim od poł. XV do poł. XVI w.*

298. Głowczewska Irena, *Ludność Warszawy w obrazach Canaletta*.

299. Jarosz Sebastian, *Tryptyk św. Wolfganga w kościele św. Jana w Toruniu*.

300. Kołakowska Maria, *Renesansowe nagrobki dziecięce w Polsce*.

301. Kopydłowski Bogusław, *Marcin Marciniec, złotnik krakowski. Próba monografii*.

302. Kosiński Leszek, *Lokacja i przemiany urbanistyczne miasta Końskich w XVIII w.*

303. Krzywańska Anna, *Praca chłopa w rycinie polskiej XVI w.*

304. Lechowska Elżbieta, *Zamek w Siewierzu jako siedziba feudalna*.

305. Maszkowska Bożena, *Meble w Polsce XVIII w. w środowisku magnackim i szlacheckim*.

306. Matuszewska Maria, *Pontyfikat Erazma Ciołka jako dokument obyczajowości polskiej*.

307. Orzechowska-Jeglińska Ewa, *Moda kobieca w Polsce w latach 1500-1625*.

308. Rewerska Hanna, *Lokacja miasta Tomaszowa Lubelskiego i jego rozwój urbanistyczny w XVII i XVIII w.*

309. Rutkowska Janina, *Typ kamienicy gotyckiej na Starym Mieście w Warszawie*.

310. Steinborn Bożena, *Nagrobek Przybyły w Kazimierzu Dolnym*.

311. Witwińska Magdalena, *Maszkary jako widowiska publiczne w Polsce XVI w.*

312. Zielińska Barbara, *Kolumna Zygmunta III w Warszawie*.

Katedra

Prof. dr K. Michałowski

R. 1947

313. Halicki Jerzy, *Egipskie stęple grobowe Średniego Państwa w Muzeum Narodowym w Warszawie*.

R. 1951

314. Andrzejewski Tadeusz, *Księga umarłych piastunki Kai. Papirus ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*.

315. Krzyżanowska Aleksandra, *Ikografia rodziny Sewerów na*

monetach rzymskich w Muzeum Narodowym w Warszawie.

316. Mazurek Władysław, *Urny etruskie w Muzeum Narodowym w Warszawie*.

R. 1952

317. Kalinowska Ewa, *Ceramika koptyjska w Muzeum Narodowym w Warszawie. Kształt i dekoracja naczyń jako element charakterystyki późnoantycznego społeczeństwa egipskiego*.

318. Skulimowska Zofia, *Brązy użytkowe grecko - rzymskie w Muzeum Narodowym w Warszawie*.

UNIwersytet Wrocławski

Katedra

Prof. dr W. Podlachy

R. 1946

319. Dunikowska Irena, *Technika nowoczesnej litografii z uwzględnieniem grafiki polskiej*.

R. 1947

320. Gębczak Józef, *Twórczość rzeźbiarska W. Szymanowskiego, druk w streszczeniu w Sprawozdaniach Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego V (1950)*

R. 1948

321. Cieński Tadeusz, *Zagadnienie wpływów w sztuce. Przyczynek do teorii badań nad sztuką*.

R. 1950

322. Popłonyk Urszula, *Figura ludzka w rzeźbie architektonicznej gotyckich kościołów wrocławskich*.

323. Szyrocki Marian, *Pojęcie rozwoju w tzw. „Szkołę wiedeńską” historyków sztuki*.

324. Więcek Adam, *Daniel Chodowiecki i jego znaczenie dla Polski*.

325. Włodarczyk Arkady, *Realizm w twórczości malarzkiej Pruszkowskiego, Chelmońskiego, Malczewskiego, Gierymskiego i Wyczółkowskiego*.

R. 1951

326. Hanulanka Danuta, *Analiza składowych elementów śląskiego domu renesansowego*.

327. Michnowska Maria, *Malarstwo śląskie w XV i XVI w.*

328. Zelenay Tadeusz, *Ukrzyżowanie w łukach tęczowych kościołów śląskich XIV i XV w.*

Katedra

Prof. dr Z. Hornunga

R. 1951

329. Zembatówna Maria, *Nowoczesny polski drzeworyt artystyczny*.

R. 1952

330. Chrzanowska Anna, *Batalistka w malarstwie polskim XIX w.*

331. Dillenius - Kozłowska Zofia, *Twórczość architektoniczna Franciszka della Lora w Krakowie i jej rodowód artystyczny*.

332. Heinrichówna Janina, *Portret w malarstwie polskim w drugiej połowie XIX w.*

333. Knobloch - Wąsowa Zofia, *Grafika Józefa Pankiewicza*.

334. Kurkowska Aldona, *Polityk grudziądzki a malarstwo czeskie drugiej połowy XIV w.*

335. Marszałkiewicz Andrzej, *Rozwój krajobrazu w malarstwie polskim w XIX i na początku XX.*

336. Michalcówna Maria, *Ikografia drzwi gnieźnieńskich*.

337. Mijalski Stanisław, *Portal romański przy kościele Marii Magdaleny we Wrocławiu*.

338. Muszanka Danuta, *Twórczość Leona Wyczółkowskiego w dziedzinie litografii*.

339. Orosz St. Anna, *Polichromia kościoła w Strzelcach Świdnickich*.

340. Rudkowski Tadeusz, *Badania nad systematyką wielkości cegły średniowiecznej we Wrocławiu*.

341. Rusińska - Pijaczewska, *Wpływy polskie w śląskiej rzeźbie nagrobnej XVI w.*

342. Ryłska Irena, *Zamek Książ koło Wałbrzycha*.

343. Rząsnička Irena, *J. Piotr Norblin jako ilustrator polskiej rzeczywistości społecznej u schyłku XVIII w.*

344. Sadowska Kalina, *Ołtarz mariacki Wita Stwosza na tle rozwoju ołtarza gotyckiego*.

345. Sadowski Stanisław, *Śląska rzeźba nagrobkowa do poł. XIV w.*

346. Strauss Stanisław, *Spółeczna funkcja grafiki*.

347. Szczucki Jerzy, *Barokowe malarstwo iluzjonistyczne we Wrocławiu*.

348. Średniawa Helena, *Lud wiejski w malarstwie polskim XIX w.*

349. Wądołkowska Anna, *Zagadnienie wpływów sztuki Wita Stwosza na późnogotycką rzeźbę śląską*.

350. Wernikówna Kazimiera, *Grafika J. Piotra Norblina*.

351. Złat Mieczysław, *Zamek w Krasiczynie*.

352. Żarnowiecka Alina, *Płaskorzeźba Adriana de Vries w katedrze wrocławskiej*.

Katedra

Prof. dr E. Bulandy

R. 1950

353. Ostrowska Elżbieta, *Szkła rzymskie w zbiorach Muzeum Śląskiego we Wrocławiu*.

Katedra

Prof. dr K. Majewskiego

R. 1952

354. Press Ludwika, *Elementy klasowe w sztuce i kulturze Krety w III i II tysiącleciu p. n. e.*

Wszystkie wydawnictwa Państwowego Instytutu Sztuki są do nabycia w większych księgarniach „Domu Książki“, a w szczególności w następujących punktach: Białystok — Rynek Kościuszki 12/14; Bydgoszcz — Dworcowa 14; Bytom — Stalina 10; Częstochowa — Al. N. M. P. 14; Gdańsk-Wrzeszcz — Grunwaldzka 8; Gliwice — Zwycięstwa 35; Kielce — Sienkiewicza 30; Koszalin — 1 Maja 14; Kraków — Podwale 6; Lublin — Krakowskie Przedmieście 52; Łódź — Piotrkowska 147; Olsztyn — Plac Wolności 2/3; Opole — Ozimska 8; Poznań — 27 Grudnia 23; Rzeszów — 3 Maja 2; Stalinogród — 3 Maja 12; Szczecin — Sikorskiego 6; Toruń — Rynek Staromiejski 30; Warszawa — Krakowskie Przedmieście 7; Wrocław — Rynek 60; Zakopane — Krupówki 28; Zielona Góra — Żeromskiego 16.

Księgarnie te przyjmują zamówienia na czasopisma P. I. S.

Poza tym czasopisma P. I. S. są również do nabycia w Klubach Międzynarodowej Książki i Prasy oraz w większych kioskach P. P. K. „Ruch“.

Przyjmowanie prenumeraty czasopism P. I. S. na rok bieżący jest zakończone. Warunki prenumeraty na r. 1954 podamy w jednym z następnych numerów.

Nakład 3000+50. Format A 1. Arkuszy 8³/₄. Papier ilustracyjny 90 g 61x80. Oddano do druku 30.VI 1953 r.
Druk ukończono 18.X 1953. Warszawska Drukarnia Naukowa, Warszawa, Śniadeckich 8. Zam. 125, 4-B-18667.