

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



NR 1

WARSZAWA 1955

ROK XVII

BIULETYN HISTORII SZTUKI

KWARTALNIK WYDAWANY PRZEZ PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI
ORAZ STOWARZYSZENIE HISTORYKÓW SZTUKI

KOMITET REDAKCYJNY:

Prof. dr Gmido 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 Wojciech Molé, prof. dr Ksawery Pivocki, mgr Zbigniew Remski, prof. dr Juliusz Starzyński, prof. dr Władysław Tomkiewicz, prof. dr Michał Walicki, prof. dr inż. arch. Jan Zachwatowicz

Redaktor naczelny: *prof. dr Stanisław Lorentz*

Sekretarz redakcji: *mgr Jerzy Z. Łoziński*

KRONIKA STOWARZYSZENIA HISTORYKÓW SZTUKI

Redaktor: *prof. dr Ksawery Pivocki*

Sekretarz redakcji: *mgr Barbara Wolff*

Redaktor techniczny: *mgr Barbara Suchodolska*

REDAKCJA MIEŚCI SIĘ W PAŃSTWOWYM INSTYTUCIE SZTUKI
WARSZAWA, DŁUGA 26

BIULETYN HISTORII SZTUKI

NR 1

ROK XVII

1955

T R E Ś Ć

R O Z P R A W Y

- Helena Kozakiewiczowa*, Renesansowe nagrobki piętrowe w Polsce str. 3
Mieczysław Zlat, Attyka renesansowa na Śląsku str. 48
Jan Białostocki, Zagadka „Bitwy pod Orszą“ str. 80
Jerzy Z. Łoziński, Renesansowy dwór obronny w Pabianicach i jego budowniczy Wawrzyniec Lorek . . . str. 99
Teresa Jakimowiczówna, Zamek Leszczyńskich w Gołuchowie str. 126
Joanna Eckhardtówna, Pomnik grobowy Batorego. Problem środowiska i fundatora. str. 140

M A T E R I A Ł Y

- Ks. Bolesław Przybyszewski*, Muratorzy i kamieniarze zajęci przy budowie zamku królewskiego na Wawelu (1502—1536) str. 149

M I S C E L L A N E A

- Zygmunt Wdowiszewski*, W sprawie herbu Szeliga w Kodeksie Behema str. 162
Michał Walicki, Polskimi śladami Kulmbacha str. 164
Mieczysław Wallis, Nie rozpoznany autoportret Kulmbacha str. 174

K R O N I K A

STOWARZYSZENIA HISTORYKÓW SZTUKI

- Referaty wygłoszone na zebraniach Stowarzyszenia Historyków Sztuki w latach 1948—1953 str. 176
B. W., Sesja naukowa Stowarzyszenia Historyków Sztuki poświęcona sztuce na Śląsku (Wrocław, 11—12.XI.1954) str. 180
Anna Dobrzycka, Józefa Orańska (1896—1955) str. 186
Bibliografia prac Józefy Orańskiej str. 188

PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI
WARSZAWA 1955

C-III-1002

Czytelnia I BG



C-III 1002.

W 128 - Czas / 2/59

RENEZANSOWE NAGROBKİ PIĘTROWE W POLSCE

Spośród bogatej problematyki polskiej rzeźby nagrobkowej w okresie renesansu na jedno z pierwszych miejsc wysuwa się zagadnienie podwójnych nagrobków piętrowych, tj. takich, w których rzeźbione postacie zmarłych, leżące, umieszczone są w osobnych wnękach jedna ponad drugą, we wspólnym obramieniu architektonicznym. Artykuł niniejszy, będący rozdziałem przygotowywanej przez autorkę obszerniejszej pracy o polskiej rzeźbie nagrobkowej w. XVI, ma na celu prześledzenie rozwoju tego typu nagrobka na tle ogólnych przemian polskiej rzeźby w okresie Odrodzenia.

Na temat nagrobka piętrowego niewiele pisano. Dotychczasowe poglądy zostały przed rokiem krótko omówione w artykule dotyczącym polskich nagrobków renesansowych¹. Należy tu pokrótce do tych wypowiedzi powrócić. K. Sinko szukając analogii dla poznańskiego nagrobka Górków Canavesiego próbowała znaleźć je w Rzymie². Stwierdziła — niezupełnie zresztą słusznie — że typowym dla Rzymu od XIV do XVI wieku jest nagrobek złożony z prostokątnych pól mniej lub więcej wgłębionych, położonych jedno nad drugim. W górnym zazwyczaj umieszczano sarkofag z postacią zmarłego, w dolnym — płaskorzeźbę lub tablicę inskrypcyjną. Gdy tę ostatnią zastąpiono czasem figurą drugiego zmarłego, powstał podwójny nagrobek piętrowy, jak np. biskupów Filipa i Eustachego Levis (zm. 1489) w S. Maria Maggiore w Rzymie³. Był to jednak wypadek dość odosobniony, tak że określenie przez K. Sinko tej podwójności, jako czegoś naturalnego w Rzymie, jest da-

leko idącą dowolnością. Typ ten nie przyjął się bowiem wcale ani w Rzymie, ani w innych prowincjach włoskich. Z trudem bowiem do piętrowych nagrobków zaliczyć można wspomniany i przez K. Sinko pomnik kardynała G. Michiel z r. 1519 w kościele S. Marcello w Rzymie⁴, gdzie w nagrobku o czystym typie sansovinowskim (a więc nie złożonym z prostokątnych pól) dodano pod górnym sarkofagiem, umieszczonym w niszy, sarkofag dolny, z figurą biskupa Orso, wyglądający jak narośl i psujący harmonię całości. Do wyjątków należy i wspomniany przez K. Sinko nagrobek piętrowy braci Rota w kościele S. Domenico Maggiore w Neapolu (ok. 1560)⁵, nie stanowiący również organicznej całości. Według K. Sinko Canavesi w nagrobku Górków dał schemat zbliżony do nagrobka Ascania Sforzy Andrea Sansovina, z zachowaniem dwupiętrowej konstrukcji środkowej, popularnej w Rzymie, z przesunięciem na cokol tradycyjnej płaskorzeźby. Do tak skomplikowanego a mylnego wodu o pochodzeniu polskiego nagrobka piętrowego doszła K. Sinko przez ahistoryczne ustosunkowanie się do rozwoju nagrobka piętrowego w Polsce i jego przemian aż do chwili, gdy z typu już popularnego w Polsce skorzystał Canavesi.

Odrębność polskich nagrobków piętrowych podkreślali J. Eckhardtówna⁶ i T. Mańkowski⁷, podnosząc ich spiętrzoną kompozycję w przeciwieństwie do typów zagranicznych, gdzie postacie zmarłych umieszczane są obok siebie. Niestłusznie natomiast uważał Mańkowski za charakterystyczną cechę polskich nagrobków piętrowych ustawienie płyt z postaciami

¹ Kozakiewicz H. i S., *Polskie nagrobki renesansowe, Stan, problemy i postulaty badań*, cz. 2, *Biuletyn Historii Sztuki* XV (1953), nr 1, s. 55—57.

² Sinko K., *Hieronim Canavesi*, *Rocznik Krakowski* XXVII (1936), s. 161—164.

³ Repr. u Sinko K., *op. cit.*, ryc. 24 na s. 161.

⁴ Repr. w albumie *Roma* (w serii *Attraverso l'Italia*, wyd. Consociazione Turistica Italiana), cz. I, Milano 1941, ryc. 267 na s. 157.

⁵ Repr. w artykule Hornunga Z., *Mauzoleum króla Zygmunta I w katedrze krakowskiej*, *Rozprawy Komisji Historii Kultury i Sztuki Tow. Naukowego Warszawskiego* I (1949), ryc. 50 na s. 144.

⁶ Eckhardtówna J., *Nagrobek „biskupa Czarnkowskiego” w katedrze poznańskiej*, Poznań 1933, s. 48.

⁷ Mańkowski T., *Od renesansu włoskiego do północnego*, *Biuletyn H. S. i K. X* (1948), nr 3—4, s. 268.

zmarłych w ten sposób, że dolna płyta jest pochylona i zwrócona ku widzowi, a górna ustawiona poziomo. Na 35 zbadanych przez autorkę nagrobków piętro-tych tylko jeden — Czarnkowskich w Czarnkowie — odpowiada opisowi Mańkowskiego. Za oryginalne i samodzielne dzieła polskiej szkoły rzeźbiarskiej na przełomie XVI i XVII wieku uznał słusznie nagrobki piętrowe Z. Hornung, podkreślając ich powstanie i skrytalizowanie się w twórczości wybitnych rzeźbiarzy — najpierw Ciniego, później Canavesiego i Gucciego — oraz późniejsze ich rozpowszechnienie poprzez warsztaty prowincjonalne⁸. Przypisywanie pochodzenia tych nagrobków Ciniemu wzbudza poważne wątpliwości; do sprawy tej powrócę przy omawianiu najwcześniejszej grupy nagrobków piętrotych w Polsce.

W związku ze sporadycznie występującymi nagrobkami piętroowymi poza Polską, przytoczyć można prócz wspomnianych przykładów włoskich jeden niderlandzki: nagrobek Ferry de Gros i jego dwóch żon (zm. 1544, 1521 i 1530) w kościele św. Jakuba w Brugii⁹. W głębokiej wnęce przedzielonej płaską płytą mamy u góry figury leżące — rycerza i jego drugiej żony, podczas gdy figura pierwszej znajduje się u dołu. I ten nagrobek nie ma charakteru organicznej jednolitej kompozycji.

Pomimo wcześniejszego niż w Polsce pojawienia się nagrobków piętrotych we Włoszech i w Niderlandach, podzielić należy opinię J. Eckhardtówny, T. Mańkowskiego i Z. Hornunga o odrębności i samodzielnym charakterze — mimo możliwości pewnych inspiracji włoskich — renesansowych nagrobków piętrotych w Polsce. Za granicą nagrobki tego typu pojawiają się niezmiernie rzadko i nie są charakterystycznym zjawiskiem w rozwoju nagrobkowej rzeźby renesansowej. Przeciwnie, w Polsce występują one często, mają własny rozwój na dłuższej przestrzeni czasu, tworzą odmiany o organicznej, jednolitej kompozycji i stanowią w dużej mierze o odrębności polskiej rzeźby renesansowej.

Nagrobki piętrowe pojawiły się w Polsce ok. poł. w. XVI, w okresie, gdy ukształtował się już typ przyściennego pojedynczego nagrobka, ujmującego w architektonicznym obramieniu wnękę na sarkofag czy ukośną płytę z leżącą postacią zmarłego. Przed poł. w. XVI problem wspólnego nagrobka dwóch osób próbowano rozwiązać czy to przez umieszczenie postaci zmarłych na jednej płycie obok siebie (np. w nagrobku książąt Mazowieckich w katedrze warszawskiej), czy wkomponowując stojące postaci w nisze oddzielone kolumnami lub pilastrami (np. w nagrobku Seweryna i Zofii Bonerów w kościele Mariackim w Kra-

kowie). Ok. połowy wieku, obok układu piętrowego, pojawia się ustawianie dwóch osobnych nagrobków obok siebie pod wspólnym zwieńczeniem (np. w nagrobku trzech Janów Tarnowskich w katedrze w Tarnowie, gdzie nb. trzecia figura, dziecięca, nie wpływa na układ ogólny). Te trzy typy podwójnych nagrobków będziemy spotykać w drugiej połowie wieku bardzo rzadko, pojawią się natomiast pod koniec w. XVI nagrobki z postaciami zmarłych w popiersiu, czasem w medalionach (np. nagrobek, zapewne Dąbrowskich, w Dąbrowie Zielonej k. Radomska), lub w całej postaci, klęczących w osobnych polach, lecz we wspólnym obramieniu architektonicznym (np. nagrobek Grzegorza i Katarzyny Branickich w Niepołomicach k. Krakowa). Te dwuosobowe pomniki nagrobne wyprą w okresie wczesnego baroku w 1. poł. w. XVII nagrobki piętrowe.

Nagrobki piętrowe, jako okazalsze i monumentalniejsze od pojedynczych, w większym stopniu niż tamte były dziełami warsztatów ważniejszych, pracujących w głównych ośrodkach produkcji rzeźbiarskiej. Stąd większe znaczenie niż dla pomników pojedynczych ma tu produkcja pracowni krakowskich, zwłaszcza przed połową i w trzeciej ćwierci w. XVI. Wytwarzane tu nagrobki, wysyłane do różnych dzielnic Polski, popularyzowały na prowincji typ nagrobka piętrowego, zwłaszcza wśród szlachty i magnaterii prowincjonalnej. Pozwalał on na uzyskanie dużej okazałości i reprezentacyjności nawet w małych kościołach wiejskich, gdzie brak miejsca nie sprzyjał rozbudowywaniu pomników nagrobnych wszcz, ale ich pięciu się wzwyż. W miarę powstawania coraz liczniejszych warsztatów rzeźbiarskich na prowincji pod koniec w. XVI, pokrywających wzrastające zapotrzebowanie na pomniki nagrobne, portale, obramienia okien itp., nagrobki piętrowe będą wykonywane i w tych warsztatach. Wpłynie to na zróżniczkowanie się odmian nagrobka piętrowego, przy czym charakterystyczne będzie równocześnie dążenie do nadawania im stosunkowo skromnej oprawy architektonicznej, zrozumiałe w małych warsztatach prowincjonalnych. Okazałe nagrobki piętrowe i pod koniec w. XVI będą zamawiane dla różnych dzielnic Polski nadal głównie w Krakowie, a w części i w rozwijających się coraz bardziej na przełomie w. XVI i XVII dużych warsztatach rejonu kieleckiego. Stąd i rozwój nagrobków piętrotych będzie w dużej mierze związany z rozwojem rzeźby krakowskiej, choć — rzecz ciekawa — w samym Krakowie i na pd. od niego nagrobek tego typu nie przyjmuje się. Ze względu na miejsca swego występowania jest on nagrobkiem charakterystycz-

⁸ *Sztuka polska czasów nowożytnych. Cz. I. Lata 1450—1650*, Praca zbiorowa, Warszawa 1952, w rozdziale o rzeźbie lat 1520—90, s. 132.

⁹ Repr. Horst C., *Die Architektur der Renaissance in den Niederlanden und ihre Ausstrahlungen*, I. Abt., I. Teil: *Architektur in der Malerei und Innenarchitektur*, Haga 1930, ryc. 101 na s. 140.



Il. 1. Rozmieszczenie nagrobków piętowych w Polsce

nym dla polskiej prowincji, zwłaszcza pn. Małopolski, Wielkopolski i Mazowsza (il. 1). Jest przede wszystkim nagrobkiem szlachecko-magnackim, upowszechniającym się coraz bardziej w miarę wzrostu znaczenia magnaterii i szlachty w kraju. Piętowych nagrobków mieszczańskich nie znamy. Jeśli chodzi o wzajemne związki obu osób, są to zawsze nagrobki rodzinne, przedstawiające bądź to parę małżeńską, bądź dwóch braci, bądź syna i ojca.

Artykuł niniejszy będzie starał się uporządkować materiał zabytkowy typologicznie, z uwzględnieniem

jego rozwoju chronologicznego. W większości wypadków odmiany typologiczne nagrobka pokrywać się będą z produkcją określonych warsztatów i szkół rzeźbiarskich, a także częściowo wiązać się z określonymi terenami rozpowszechnienia, zwłaszcza pod koniec wieku, gdy wzrasta rola warsztatów na prowincji. O typie decydować będzie z natury rzeczy obramienie architektoniczne nagrobka, układ i kształt wnętrza, a w dalszym rzędzie układ kompozycyjny postaci czy ornamentyka. Jednak dla niektórych odmian nagrobka piętrowego charakterystyczny będzie zarówno



Il. 2. Nagrobek Tomasza i Jakuba Sobockich w Sobocie koło Łowicza. (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk, zb. P. I. S.)

określony typ obramienia i dekoracji, jak i układy postaci. Nagrobek piętrowy w swym rozwoju nie da się oczywiście oderwać od rozwoju nagrobka pojedynczego, z którym wiązać go będą poszczególne elementy obramienia, jakie wzbogaca zazwyczaj i rozwija, a nadto typy postaci i dekoracja ornamentalna. Na te momenty, ważne dla wiązania nagrobków piętrowych w grupy, ich datowania i atrybucji — będę starała się zwrócić uwagę w niniejszym artykule.

Celem artykułu jest zebranie i wstępne uporządkowanie renesansowych nagrobków piętrowych w Polsce. Przy pracy tej natrafiłam na różne trudności,

mające swe źródło m. i. i w tym, że nie wszystkie zabytki zdążyłam poznać z autopsji. Dlatego zagadnienia materiału nie będą tu uwypuklone we właściwy sposób. Również nie będą rozwiązane i trudności spowodowane nierzadkim przekształceniem i przebudowaniem nagrobków z biegiem wieków, z zatarcią ich pierwotnej postaci. Szczegółowsze prace na temat poszczególnych pomników nagrobnych lub ich grup tym bardziej przynieść winny poprawki i zmiany w naszkicowanym niżej obrazie rozwoju nagrobka piętrowego. W tej pierwszej próbie dotyczącej mało opracowanego materiału szczególnie odczuwałam dotychczasowy brak prac tego rodzaju.

*

*

*

1. Najwcześniejszą grupę nagrobków piętrowych wydzielić można w połowie w. XVI. Należą do niej nagrobki rycerskie: Tomasza i Jakuba Sobockich w Sobocie k. Łowicza, Mikołaja i Piotra Firlejów w kościele Dominikanów w Lublinie oraz Jana i Janusza Kościeleckich w Kościelcu k. Inowrocławia. Obie wnęki są tu prostokątne, dolną ujmują po bokach odwrócone konsole z liściem akantu, górną — zdwojone pilastry jońskie z ornamentem kandelabrowym; każdą z wnęk wieńczy belkowanie z motywem ząbkowania w gzymsie. Cokół z tablicą inskrypcyjną pośrodku ma po bokach służące za postument konsol występy ozdobione kartuszami herbowymi. W zwieńczeniu druga tablica inskrypcyjna ujęta z boków i u góry ozdobnymi ślimacznica-

mi i wicią roślinną. We wnękach na pochyłonych płytach wypukło rzeźbione postacie zmarłych rycerzy, zwróconych bokiem ku widzowi, wspartych górną częścią ciała na poduszkach, wspierają się na łokciach lub opierają na rękę głowę. Nogi swobodnie poruszone, mniej lub więcej zgięte w kolanach. W rękę przeważnie drzewce chorągwi, na którego tle ponad nogami kartusz herbowy i hełm.

Nagrobek Sobockich (il. 2) jest pierwszym znanym nagrobkiem piętrowym w Polsce. Funduje go w małym kościele wiejskim w Sobocie kanclerz Tomasz Sobocki ojcu Tomaszowi (zm. 1527) i bratu Jakubowi

(zm. 1540)¹⁰. Daje się on pewnie datować na lata 1545—48 na podstawie napisu na tablicy, w którym Tomasz Sobocki syn, zmarły w r. 1548, występuje już jako kanclerz; kanclerstwo otrzymał w r. 1545. Obrazowanie jest wykonane starannie, postacie cechuje pewien prymitywizm.

Elementami swymi należy do tej grupy nagrobek Mikołaja (zm. 1526) i Piotra (zm. 1553) Firlejów w kaplicy tzw. Firlejowskiej lubelskiego kościoła Dominikanów (il. 3). W obecnym stanie nie odpowiada on pierwotnemu swemu wyglądowi. Składać się ma nawet wedle wiadomości źródłowych z części dwóch nagrobków, istniejących niegdyś w nawie kościoła, z których jeden Piotr Firlej, wojewoda ruski, wznosił swemu ojcu Mikołajowi i bratu, a drugi wzniesli Piotrowi trzej jego synowie. Oba te nagrobki zostały prawdopodobnie uszkodzone w czasie wielkiego pożaru kościoła w r. 1574, a z części ich zmontowano w kaplicy, wzniesionej w r. 1615¹¹, w której obecnie się znajduje, wspólny nagrobek określany jako Mikołaja i Piotra Firlejów. Został on przekształcony i odrestaurowany być może i później, w w. XIX¹². Pierwotne tablice inskrypcyjne są zachowane jedynie częściowo. Nie wiadomo, która płyta przedstawia Mikołaja, która Piotra; być może ta ostatnia wyobraża jego brata, również Mikołaja. Mimo zasadniczych przekształceń — w osnowie obecnego pomnika zdaje się tkwić nagrobek piętrowy; jeśli chodzi o obramienie architektoniczne — być może ten, który Piotr wznosił ojcu i bratu. Płyty, mimo że wedle przekazów miałyby pochodzić z

dwóch pomników — wydają się albo współczesne sobie, albo powstałe w pobliskim czasie. Zarówno one, jak i główne elementy obramienia wiążą się ściśle z nagrobkami omawianej grupy i zdają się pochodzić z lat pięćdziesiątych XVI w. Podczas gdy obramienie architektoniczne jest tej samej klasy co w nagrobku Sobockich, płyty figuralne reprezentują o wiele wyższy poziom. Jest to — nie schematyzowane przedstawienie, lecz indywidualne ujęcie każdego z rycerzy i próba portretowego oddania twarzy. Łączy się z tym i wyższa technika obróbki materiału, występująca w wykonaniu najdrobniejszych szczegółów.

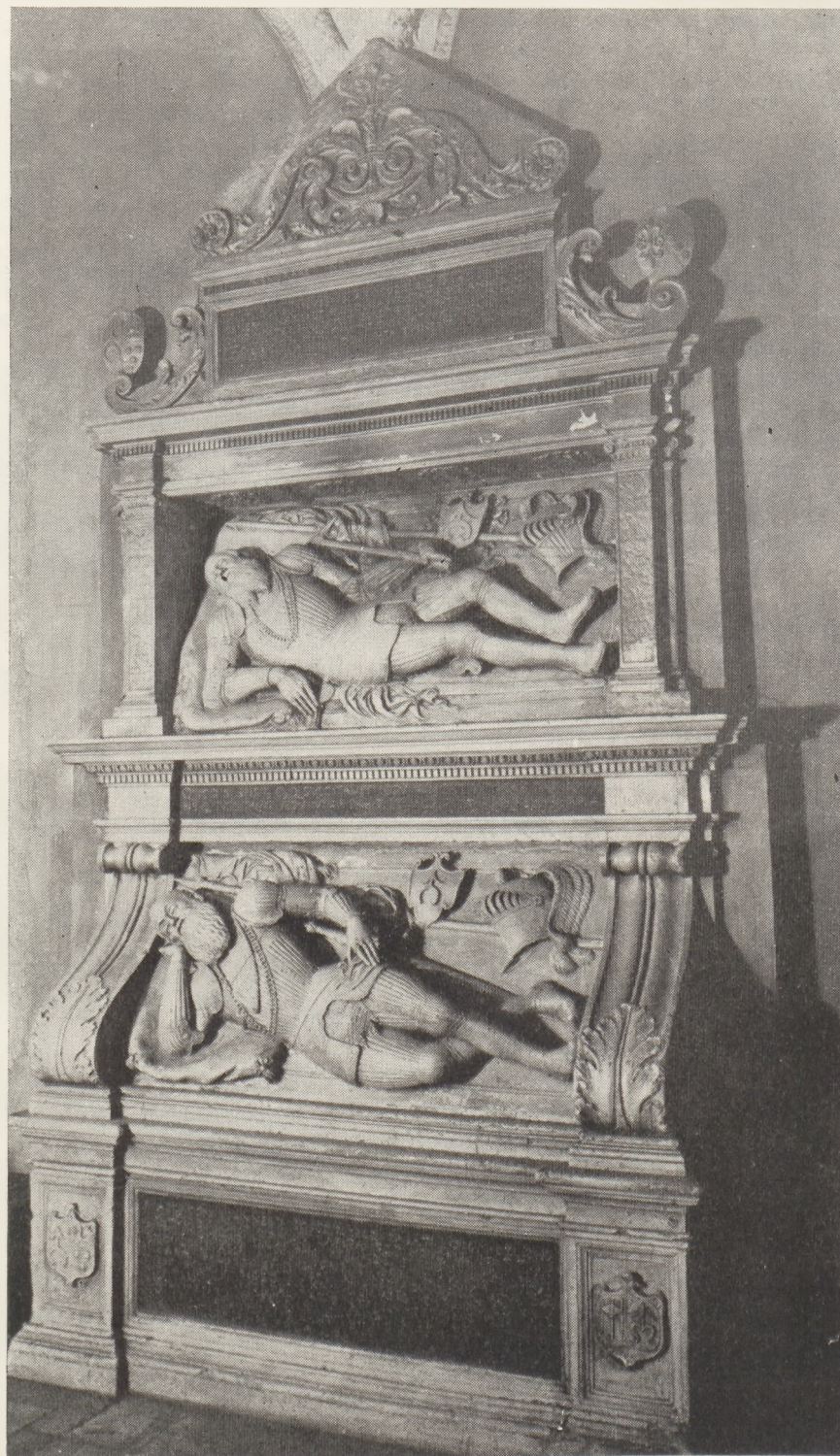


Il. 3. Nagrobek Mikołaja i Piotra Firlejów w kościele dominikanów w Lublinie. (Fot. zb. P. I. S.)

¹⁰ Kozakiewiczowa H., *Nagrobek Tomasza Sobockiego w Sobocie*, Biuletyn H. S. XIV (1952), nr 4, s. 176, 179.

¹¹ Wadowski J. A., *Kościół lubelskie*, Kraków 1907, s. 237—238 i 333—335.

¹² Na akwareli w albumie Stronczyńskiego w Gabinecie Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie nagrobek Firlejów został odrysowany bez cokołu. W wykazie pomników nagrobkowych zestawionym przez ówczesną Delegację nagrobek mylnie związane z datą 1601. Por. Walicki M., *Sprawa inwentaryzacji zabytków w dobie Królestwa Polskiego (1827—1862)*, Warszawa 1931, s. 208.



Il. 4. Nagrobek Jana i Janusza Kościeleckich w Kościelcu koło Inowrocławia. (Fot. zb. P. I. S.)

Grupę omawianą zamyka nagrobek Jana i Janusza Kościeleckich w Kościelcu k. Inowrocławia (il. 4), nieśluszenie, do czego powrócę dalej, związany z rzeźbiarzem pochodzenia niemieckiego Hutte-Czapką¹³. Napis umieszczony na górnej tablicy nagrobka różni się od znanych inskrypcji nagrobnych wysławiających nieboszczyków swą bezpośredniością i spokojem wypływającym z humanistycznego spojrzenia na świat: MAGC DON IANVSSIVS A KOSCZIELIECZ PALAT: SIRAD: MA: POL GENERAL NAKL: ET BIDGO: CAPIT: ETATIS SVE ANNO XXXVI QVOD MORTE NIHIL SCIRET CERCIVS DVM PATRI ILLVD EXTRVERET ALTERV SIBI HVIC (IMITATIONE NATURAE) CONIVCTV MONVMENTV CIGNERI SVO SI DOMI FATA EVENERIT VIVES PARAVIT ANNO DOM: M.D.L.IX. Zatem data 1559

nie jest, jak błędnie dotychczas czasem podawano¹⁴, datą śmierci Janusza Kościeleckiego, który w rzeczywistości zmarł w r. 1565¹⁵, ale datą wystawienia nagrobka. Nie tylko ze względu na podanie dokładnej daty wykonania i portretowe ujęcie przynajmniej postaci Janusza Kościeleckiego — do czego ciekawą aluzję zdaje się zawierać napis — nagrobek ten posiada wyjątkową wartość w dziejach rzeźby nagrobkowej w Polsce. Jest to dzieło wysokiej klasy artystycznej, w omawianej grupie najbardziej dojrzałe, o dekoracji rzeźbiarskiej bardziej w szczegółach, niż w obu poprzednich pomnikach rozwiniętej. Uwydatnia się tu zwarta i harmonijna kompozycja architektoniczna przy dobrym opanowaniu techniki rzeźbiarskiej. Postacie zmarłych rycerzy znamionują dalszą ewolucję. Występują wyraźnie z tła, prawie pełnoplastycznie, twa-

¹³ Mańkowski T., *Od renesansu włoskiego do północnego*, jw., s. 271.

¹⁴ Np. Hornung Z., w podręczniku *Sztuka polska czasów nowożytnych*, jw., s. 128.

¹⁵ Boniecki A., *Herbarz polski*, t. XV, W-wa 1907, s. 250.



Il. 5. Nagrobek trzech Janów Tarnowskich w katedrze w Tarnobrzegu. (Fot. W. Gumuła, zb. P. I. S.)



Il. 6. B. Berrecci i J. M. Padovano, nagrobek Zygmunta Starego i Zygmunta Augusta w kaplicy Zygmuntowskiej. (Fot. I. Krieger)

rze mają modelowane portretowo. W układzie nóg rzeźbiarz zastosował u dolnej figury skrzyżowanie nóg, czym odbiegł od poprzedniego schematu. Twórca tego nagrobka był rzeźbiarzem wysokiej klasy. Jego ręce lub jego warsztatowi należy, jak sądzę, przypisać inny nagrobek podwójny, choć nie piętrowy — pomnik trzech Janów Tarnowskich w katedrze w Tarnowie

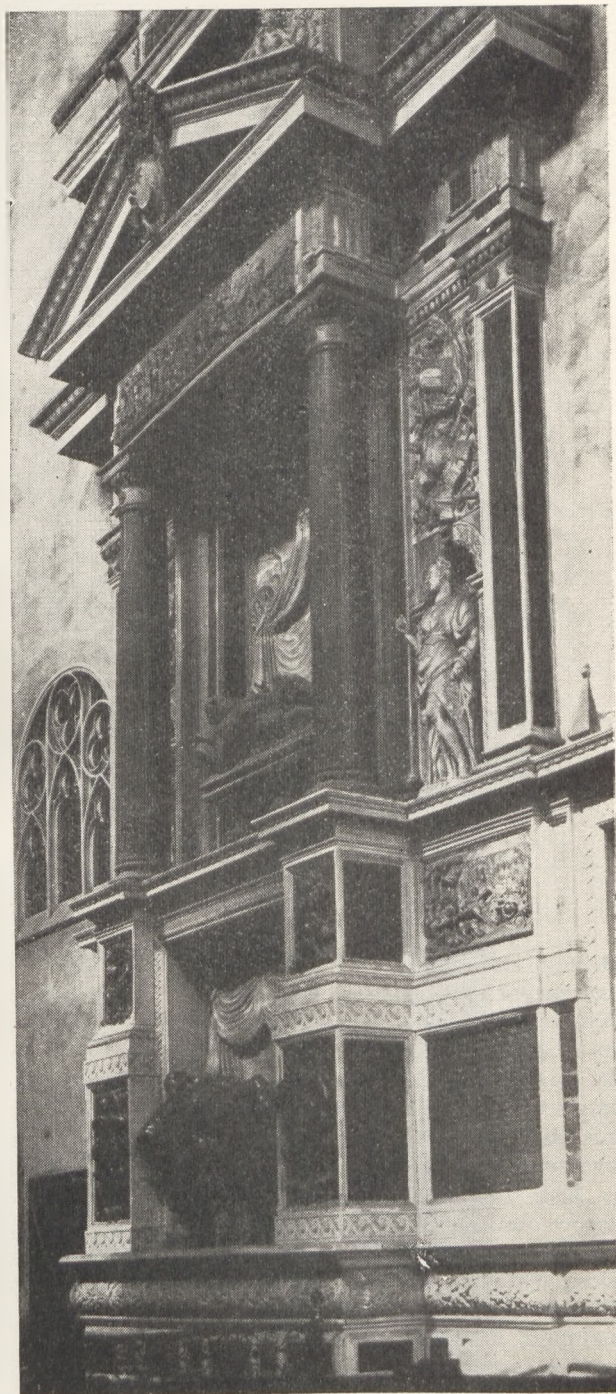
¹⁰ Dufkiewicz J., *Grobowce rodziny Tarnowskich w kościele katedralnym w Tarnowie*, Tarnów 1932, s. 15.

(il. 5). Pozy leżących rycerzy są identyczne, szczególnie Jana Amora Tarnowskiego i Jana Kościeleckiego uderzają charakterystycznym skrzyżowaniem nóg. Technika wykonania, modelunek twarzy oraz niestaranne rzeźbienie włosów¹⁰ łączy cztery postacie ze sobą. Charakterystyczne są zwieńczenia obu pomników zamknięte ornamentem roślinnym w kształcie dwu stykających się esownic, z których wyrasta pęk liści, podczas gdy wewnątrz widać głowy zwierzęce. Tablice po bokach ujęte są wolutami z liści akantu.

Jest rzeczą zrozumiałą, że szczyt obejmujący dwa nagrobki Tarnowskich jest bardziej wydłużony niż zwieńczenie nagrobka Kościeleckich, lecz są one tak podobne do siebie, że wyjście ich z jednego warsztatu, wzgl. z pod ręki jednego rzeźbiarza wydaje się niewątpliwe. Z powyższych względów należałoby przesunąć datowanie nagrobka trzech Janów Tarnowskich w Tarnowie na lata pięćdziesiąte XVI w., podobnie jak to zrobił Z. Hornung¹⁷. Ze względu na interesujące nas autorstwo nagrobka Kościeleckich warto przypomnieć, komu był przypisywany nagrobek tarnowski. Dutkiewicz¹⁸ uważał, że powstał on w warsztacie Padovana przy jego osobistym udziale w opracowaniu figur dziecka i partii ornamentalnych. Natomiast postacie rycerzy uważał za nieco słabsze w wykonaniu przypuszczając, że zostały one wykute w kamieniu przez innego artystę na podstawie modeli Padovana. Pagaczewski¹⁹ zaprzeczał w ogóle jakemukolwiek autorstwu Jana Marii, nie wyłączał jednak jego wpływu. Hornung²⁰ przypisał ostatnio nagrobki trzech Janów Tarnowskich, Kościeleckich i Firlejów w Lublinie wraz z innymi stylistycznie różnymi — Ciniemu. Ta ostatnia atrybucja wydaje się wątpliwa, gdyż nie znamy dla porównania żadnej pewnej rzeźby wykonanej przez Ciniego, który do tego w latach pięćdziesiątych zdaje się przebywać w Wilnie, skąd nie sprowadzanoby nagrobka do Tarnowa²¹.

Z całą omawianą grupą nagrobków, jako najwcześniejszych nagrobków piętrowych w Polsce, łączy się zagadnienie genezy polskiego nagrobka piętrowego. Ogólniej problemem tym zajmam się już wyżej; obecnie chodzi o bardziej szczegółowe uzupełnienie. Sprawa tej genezy wypływa przede wszystkim przy pomniku Sobockich, jako najstarszym ze znanych a przypuszczalnie pierwszym w Polsce. Gdyby wziąć pod uwagę wolę fundatora, mogłaby istnieć możliwość inspiracji włoskiej. Sobocki w r. 1538 posługuje do Rzymu i podobnie jak jego następca w Rzymie Ocieski mógł zwiedzać kościół S. Maria Maggiore²² i zauważyć podwójny nagrobek braci Levis. Jest możliwe, że w dieście lat później, przy stawianiu nagrobka w Sobocie przypominał sobie wzór rzymski, zwłaszcza że ciasnota miejsca w prezbiterium nie pozwalała na ustawienie płyt obok siebie, a druga strona prezbiterium przeznaczona była na nagrobek własny, który też tam stanął po jego śmierci. Ale bardziej prawdopodobnie

może to być pomysł wykonawcy nagrobka, również nie bez możliwości inspiracji włoskich. Życzenie fundatora, chcącego mieć w kościele wiejskim pomnik ro-



Il. 7. J. M. Padovano, nagrobek Jana i Jana Krzysztofa Tarnowskich w katedrze w Tarnowie.
(Fot. W. Demetrykiewicz, zb. P. I. S.)

¹⁷ Hornung Z., jw., s. 127.

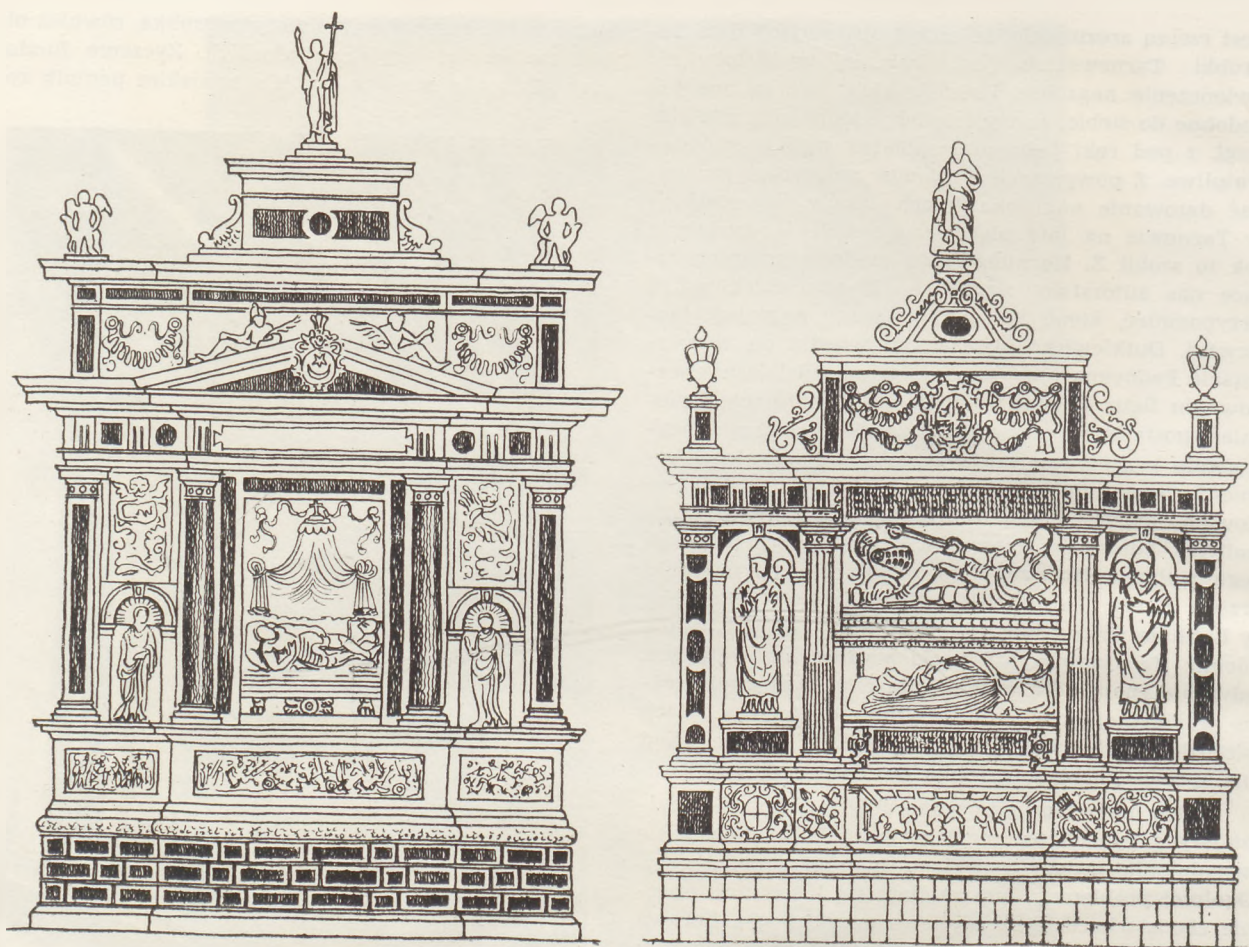
¹⁸ Dutkiewicz J., jw., s. 22. 23.

¹⁹ Pagaczewski J., *Jan Michałowicz z Urzędowa*, *Rocznik Krakowski XXVIII* (1937), s. 50.

²⁰ Hornung Z., jw., s. 127, 128.

²¹ Szersze umotywowanie wątpliwości tej atrybucji por. Kozakiewiczowie H. i S., jw., cz. 2, s. 16, 17.

²² Hartleb K., *Jan z Ocieszyna Ocieski, jego działalność polityczna i dyaryusz podróży do Rzymu 1501—1548*, Lwów 1917, s. 127.



Il. 8. Rekonstrukcja pierwotnego stanu nagrobka Jana Tarnowskiego w katedrze w Tarnowie oraz nagrobek Górków w katedrze w Poznaniu. (Rys. J. Wilk)

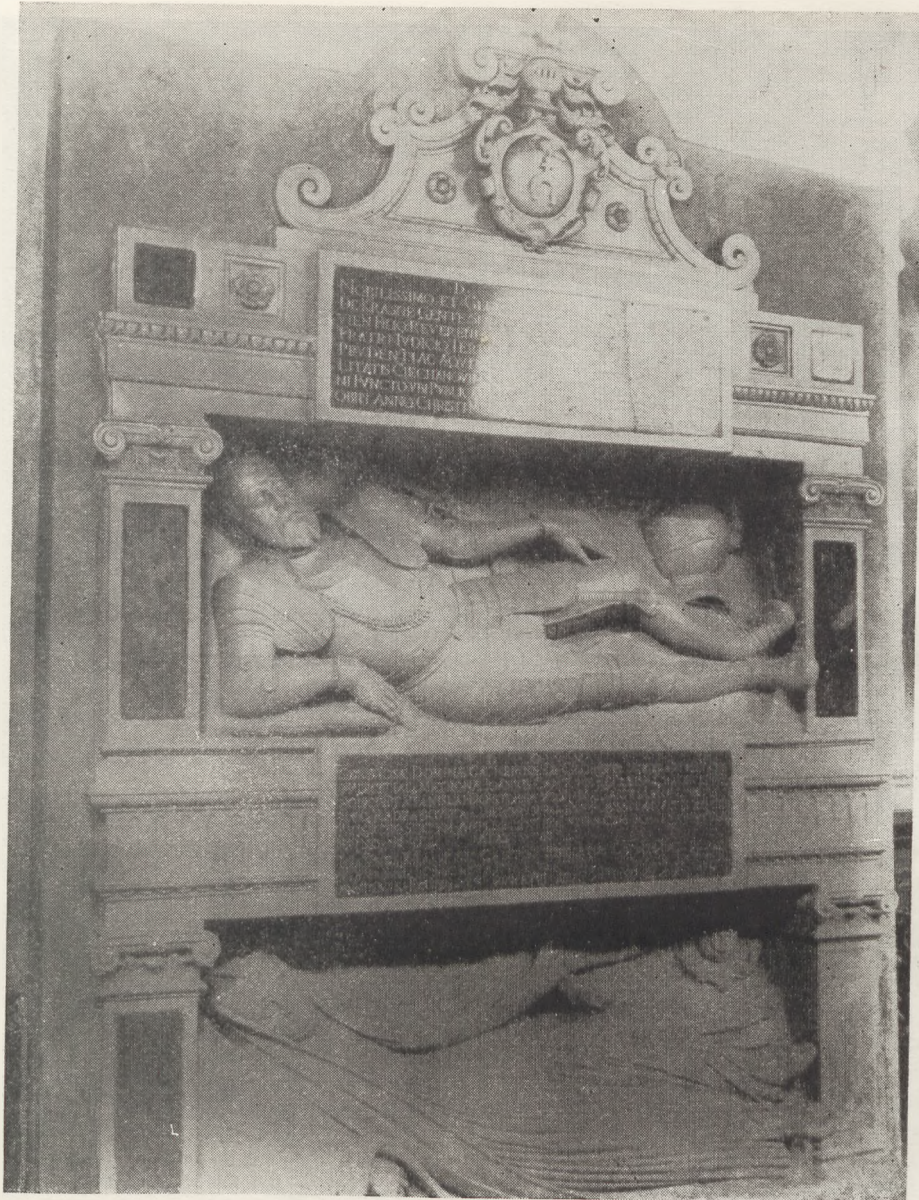
dzinny, który by głosił chwałę feudała i przypominał patrzącym o potęgę rodu, mogło stać się odpowiednim bodźcem dla twórczej koncepcji artysty. Musiał on rozwiązać projekt ustawienia okazałego nagrobka przy ograniczonych możliwościach operowania miejscem. Udało mu się to całkowicie przez spiętrzenie płyt ujętych w ozdobne obramienia, na cokole i ze zwieńczeniem.

Kim była osoba autora nagrobka Sobockich i autorów obu nagrobków późniejszych? Należy je łączyć z rozmaitych względów ze środowiskiem krakowskim. Przede wszystkim w połowie XVI wieku było to chyba jedyne miejsce produkcji nagrobków, przynajmniej nagrobków tak wysokiej klasy, jaką reprezentuje np. pomnik Kościeleckich. Nie można też sobie wyobrazić, by pochodzący z tego samego warsztatu co i pomnik Kościeleckich nagrobek trzech Janów Tarnowskich w Tarnowie mógł być zamawiany gdzie indziej jak w Krakowie. Wszyscy fundatorowie — So-

boccy, Firlejowie, Kościelecki swymi czynnościami i działalnością byli również ściśle związani z ówczesną stolicą Polski. Wreszcie i analiza stylistyczna potwierdza nam te przypuszczenia. W Krakowie odnajdujemy wcześniej zarówno elementy obramienia architektonicznego omawianych nagrobków jak i schematy kompozycyjne postaci. Dolna część nagrobków omawianej grupy reprezentuje schemat znany nam najlepiej z nagrobka biskupa Jana Konarskiego z katedry krakowskiej z r. 1521, pilastry z płyciną z ornamentem kandelabrowym popularne są w Krakowie od czasu zastosowania ich w nagrobku Olbrachta i w kaplicy Zygmuntońskiej, wolutowe zwieńczenie występuje w nagrobku biskupa Tomickiego w katedrze krakowskiej z r. ok. 1532. Wreszcie rozwój postaci w tym układzie kompozycyjnym, jaki znamy z omawianej grupy nagrobków, da się prześledzić w Krakowie. Trudniejszą jest sprawa określenia kręgu czy warsztatu, w którym w Krakowie powstała cała gru-



Il. 9. Hieronim Canavesi, nagrobek Andrzeja i Barbary Górków w katedrze w Poznaniu
(Fot. zb. Woj. Urz. Kons. w Poznaniu)



Il. 10. Nagrobek Andrzeja i Katarzyny Krasieńskich w Krasnem. (Fot. zb. P. I. S.)

pa. Nie jest wykluczona możliwość związania jej z kręgiem Padovana i jego wpływem, przy czym nagrobek Kościeleckich, podobnie jak i trzech Janów Tarnowskich, jako reprezentujące wysoką klasę artystyczną, mogłyby się nawet wiązać bezpośrednio z warsztatem mistrza. Wykonane przez Padovana postacie: biskupa Gamrata na jego nagrobku w katedrze krakowskiej jak i późniejsze jego figury hetmana Jana Tarnowskiego i jego syna Jana Krzysztofa z nagrobka w katedrze tarnowskiej oraz Jana Kamienieckiego w Krośnie wydają się leżeć na tej samej linii

rozwojowej, jaką reprezentują figury rycerzy z omawianej grupy nagrobków piętrowych. Zwłaszcza skrzyżowanie nóg w postaciach Jana Kościeleckiego oraz Jana Amora Tarnowskiego powtarza pozę Gamrata. Upowszechnia ją niewątpliwie Padovano w poł. w. XVI jako autor pomnika tego biskupa. Wprawdzie poza Gamrata jest powtórzeniem pozy Tomickiego, ale między wykonaniem pomnika Tomickiego ok. r. 1532, a wykonaniem nagrobka Gamrata przez Padovana w r. 1545—47 nie występuje ona w postaciach rycerzy. Zwrócił na to już uwagę nie wyciągając wnio-

sków Pagaczewski²³. Fakt ten przemawia za autorstwem Berrecciego w wypadku nagrobka Tomickiego, co już przyjmowali niektórzy badacze²⁴. Padovano motyw podejmuje dopiero w pomniku Gamrata i od-tąd jakby pod jego już wpływem układ ten staje się popularny w poł. w. XVI. Wskazując na możliwości związku omawianej grupy nagrobków z warsztatem krakowskim Padovana wzgl. z wpływem tego artysty, nie można wykluczyć ewentualności związania jej z innymi współczesnymi warsztatami krakowskimi. Po połowie wieku powstają bowiem w Krakowie dzieła dobrej klasy o dość różnym charakterze, które wykazując pewne wpływy padovanowskie nie dadzą się jednak złączyć bezpośrednio z jego osobą. I w tym szerszym kręgu można by szukać autora wzgl. autorów omówionych nagrobków piętrowych.

Grupa nagrobków rycerskich z poł. w. XVI przyczyniła się do upowszechnienia nagrobka piętrowego w Polsce, choć wyszła ze środowiska, w którym nagrobek ten nie był wcale popularny. Stało się to głównie dzięki umieszczeniu trzech omawianych nagrobków piętrowych w różnych częściach Polski: w Wielkopolsce, w Łowickim i w Lublinie. Utrwaliło to typ nagrobka piętrowego na prowincji.

2. Od lat sześćdziesiątych XVI w. zaczynają się już różniczkować typy nagrobka piętrowego w Pol-

sce, a od ok. r. 1570 nastąpi szerokie rozpowszechnienie różnych jego odmian. Ogólne powody, które na to wpłynęły, podkreślone zostały we wstępie do niniejszego artykułu. Dodać należy do nich jeszcze jeden wzgląd: wpływ, jaki na popularyzację nagrobka piętrowego wywarło umieszczenie w latach 1571—73 przez Padovana sarkofagu z figurą Zygmunta Augusta pod sarkofagiem z postacią Zygmunta Starego we wnęce arkadowej Kaplicy Zygmuntowskiej w katedrze na Wawelu²⁵, przez co powstał układ piętrowy (il. 6). Był to układ dwukondygnacyjny nie założony z góry przy kompozycji pierwotnej, przez co powstał nagrobek piętrowy nietypowy, nie mający cech pełnej jednolitości. Niemniej w stosunku do najwcześniejszej grupy nagrobków piętrowych rycerskich reprezentował on schemat odmienny, nowy złożony z dwóch głębokich wnęk zamkniętych łukiem, zawierających sarkofagi z leżącymi pełnoplastycznymi postaciami zmarłych. Nie po-

²³ Pagaczewski J., jw., s. 50.

²⁴ Eckhardtówna J., *Nagrobek biskupa Piotra Tomickiego w katedrze na Wawelu i jego twórca*, Spr. Pozn. Tow. Przyj. Nauk, nr 3 (30), 1937, s. 130—138.

²⁵ Autorstwo Padovana podaje zgodnie ze współczesnymi wiadomościami źródłowymi, nie widząc powodu do wysuwania tu nazwiska Canavesiego ani jako współpracownika, ani wykonawcy, jak to czyni Z. Hornung. Autorstwo Berrecciego w wypadku posągu Zygmunta I uważam za ostatecznie dowiedzione przez S. Lorentza. Por. Komornicki S., *Kaplica Zygmuntowska w katedrze na Wawelu*, Rocznik Krakowski, XXIII (1932), s. 47—120; Hornung Z., *Mauzoleum króla Zygmunta*, jw., rozdział 3, s. 121—147; tenże, w podręczniku *Sztuka polska czasów nowożytnych*, jw., s. 129; Kozakiewiczowie H. i S., *Polskie nagrobki renesansowe*, jw., cz. II, s. 8—13; Lorentz S., *Nagrobek Zygmunta I w mauzoleum wawelskim*, Biuletyn H. S. XV (1953), nr 3/4, s. 25—33.



Il. 11. Nagrobek Andrzeja i Katarzyny Sierpskich w katedrze w Płocku (Fot. zb. P. I. S.)



Il. 12. Santi Gucci, nagrobek Andrzeja i Barbary Firlejów w kościele w Janowcu.
(Fot. M. Kopydłowski, zb. P. I. S.)

zostanie to bez wpływu formalnego na niektóre piętrowe nagrobki późniejsze, zarówno jeśli chodzi o kształt wnęki, jak i sposób przedstawienia postaci. O wiele jednak większy był wpływ nagrobka Zygmunta na spopularyzowanie samej formy układu piętrowego, wzmocnione autorytetem królewskiego mauzoleum rodzinnego ostatnich Jagiellonów. Nagrobek Zygmunta omówiłam przed niektórymi nagrobkami piętrowymi, wcześniejszymi od niego, pochodzącymi z lat sześćdziesiątych XVI w. Tamte reprezentują jednak najwcześniejsze przykłady typów nagrobka, rozwijających się do końca w. XVI, i dlatego będą omówione w dalszej kolejności, by nie łamać sekwencji rozwojowych ciągów typologicznych.

3. Podniesiona wyżej, wzrastająca tendencja do coraz większej reprezentacyjności sprawi, że znany z najwcześniejszej grupy prosty schemat architektoniczny będzie rozwijał się w kierunku dalszego rozbudowania go, czy to przez dodanie skrzydeł bocznych, czy cokołu i wieńczącej nastawy, względnie wszystkich tych elementów razem. Zaznaczy się też, zgodnie z ogólną linią rozwoju rzeźby, tendencja do spłaszczania architektury nagrobka i rozpościerania go wyraźniej przy ścianie oraz dążenie do efektów bardziej malarskich, osiąganych zresztą w różny sposób.

Grupa nagrobków piętrowych, którą z kolei omówię, reprezentuje te tendencje, utrzymując je w duchu kierunku bardziej monumentalnego i klasycznego, właściwego znacznemu odłamowi rzeźby krakowskiej w 3. ćw. w. XVI. Należą tu będą przede wszystkim dwa okazałe nagrobki magnackie: hetmana Jana Tarnowskiego i jego syna Jana Krzysztofa w katedrze w Tarnowie, dzieło Padovana, oraz Andrzeja i Barbary Górków w katedrze poznańskiej, dzieło Canavesiego. Właściwe dla nich będzie monumentalne, trójpółowe ujęcie, rozbudowanie cokołu i zwieńczenia, użycie barwnych płyt marmuru do układania pilastrów, belkowań, cokołów i innych członów architektonicznych, przez co zostaje osiągnięty swoisty efekt malarski. Nagrobek Jana Tarnowskiego (zm. 1561) i jego syna Jana Krzysztofa (zm. 1567; il. 7), którego budowa przez Jana Marię Padovana rozciąga się na przestrzeni lat zawartych między 1561—73, nie jest przy tym — podobnie jak nagrobek obu Zygmunta — typowym nagrobkiem piętrowym²⁶. Monumentalny jednoosobowy pomnik nagrobny, przeznaczony dla hetmana, został dopiero w trakcie wykonywania jego części w warsztacie, a może już podczas budowy, zmieniony w pierwotnej kompozycji, wskutek śmierci w r. 1567 syna hetmana. Artysta otrzymał polecenie umieszczenia w nim dodatkowo sarkofagu

z figurą Jana Krzysztofa. Ze szkodą dla zwartości pierwotnego układu wkomponował on wnękę z tym sarkofagiem w obręb cokołu pomnika, który z tych względów musiał znacznie podwyższyć, przenosząc zarazem płaskorzeźbę z środkowej części fryzu cokołowego na belkowanie i rozbudowując najprawdopodobniej także i zwieńczenie. Powstał nagrobek piętrowy o dwóch prostokątnych wnękach, z prawie pełnoplastycznymi postaciami zmarłych na sarkofagach, podobnie jak w pomniku Zygmunta. Monumentalna, rozbudowana kompozycja, choć niektórymi elementami związana z rzeźbą krakowską połowy wieku, na którą istotny wpływ wywierał zresztą sam Padovano, wiąże się, jak to wykazał J. Dutkiewicz, z wielkimi pomnikami nagrobnymi weneckiego renesansu. Padovano szukał inspiracji, gdy trzeba było dać wielką, monumentalną kompozycję pomnikową w duchu późnego już Odrodzenia, w swojej ojczyźnie. Stamtąd wywodzi się i typowe dla Wenecji układanie płaszczyzn członów architektonicznych płytami barwnego kamienia, rozpowszechniające się za przykładem padovanowskim i w rzeźbie krakowskiej 3. ćwierci w. XVI. Niektóre elementy natomiast, jak układ postaci rzeźbionych na płytach, czy pewne motywy ornamentale związane są bardziej z rozwojem sztuki w środowisku polskim.

Hieronim Canavesi, gdy wykonywać będzie w swym warsztacie krakowskim sygnowany przez siebie nagrobek piętrowy Andrzeja i Barbary Górków dla katedry poznańskiej (il. 9), sięgnie w dużej mierze po wzór do nagrobka tarnowskiego Padovana, czerpiąc zeń zasadniczy schemat kompozycyjny i wiele szczegółów dekoracyjnych. Wprowadzi równocześnie jednak dość znaczne zmiany. Nagrobek Górków posiada datę 1574, na miejscu w katedrze poznańskiej ustawiony został w r. 1576 lub po tej dacie²⁷. Przy porównaniu z nagrobkiem Tarnowskich uwzględnić należy pierwotny projekt tego nagrobka, pomyślanego jeszcze jako jednoosobowy pomnik samego hetmana (il. 8). Uderza wówczas podobieństwo ogólnego układu trójdzielnego, cokołu zawierającego dołem pasy boniowania, górą fryz z płaskorzeźbą po środku (przeniesioną w pomniku Tarnowskich przy zmianie projektu na belkowanie), kolumn i pilastrów tokańskich o podobnych głowicach, umieszczenia w polach bocznych — nisz zamkniętych półkoliście ze stojącymi posągami (w Tarnowie są one niższe i zwieńczone panopliami, których brak w tym miejscu w Poznaniu, występują natomiast na ryzalitach fryzu cokołowego), zastosowania podobnego typu belkowania, postumentów bocznych nad gzymsem pod elementy wieńczące i zwieńczenia całości figurą Chrystusa Zmartwych-

²⁶ Dutkiewicz J., *Grobowce rodziny Tarnowskich*. jw., s. 32—51, gdzie została w trafny sposób odtworzona historia pomnika i jego przemian. Por. także tegoż *Powiat tarnowski (Katalog zabytków sztuki*

w Polsce I. Województwo Krakowskie), Warszawa 1953, cz. tekstowa, s. 439 i cz. ilustracyjna, ryc. 716—17.

²⁷ Sinko K., *Hieronim Canavesi*, jw., s. 139.





Il. 13. Nagrobek Arnulfa i Stanisława Uchańskich w kościele w Uchaniach.
(Fot. zb. P. I. S.)

wstałego. Podobne jest utrzymanie całości w duchu poważnego stylu klasycznej architektury i wykładanie pomnika płytami barwnego marmuru. Znajdziemy nawet podobny zestaw niektórych elementów dekoracyjnych, jak typy kartusza, pasy plecionki, ornament fali, zwisające festony; jedynie nie zawsze występują one w obu pomnikach w tych samych miejscach. Na marginesie zaznaczyć można, że charakterystyczny dla

pomnika tarnowskiego motyw baldachimów kotarowych, zwisających w tle wnek z sarkofagami zmarłych, nie zastosowany w pomniku Górków, powtórzył Canavesi w nagrobku biskupa Adama Konarskiego w katedrze poznańskiej, wykonanym mniej więcej w tym samym czasie co i pomnik Górków. Podniesienie pomnika Tarnowskich wzwyż, przez co stracił on pierwotny układ i proporcje, nie sprzyja dobrej



Il. 14. Nagrobek Stanisława Kobylnickiego i jego żon Zofii i Izabelli w Kobylnikach koło Płocka.
(Fot. zb. P. I. S.)

czytelności tych niewątpliwych powiązań. Zmniejszają ją i różnice, polegające przede wszystkim na większej płaskości pomnika poznańskiego i zastosowaniu w nim innego, bardziej ornamentalnie potraktowanego zwieńczenia, a zwłaszcza innego układu głównego pola nagrobka. W pomniku Górków znajdują się w poziomych wnękach prostokątnych jedna nad drugą dwie pochylone płyty z płasko rzeźbionymi postaciami zmarłych, co daje rozwiązanie odbiegające dość zasad-

nico od układu wnęk i figur w pomniku Tarnowskich, mające jednak już swe tradycje w polskich nagrobkach piętrowych. Alegoryczne postacie Sprawiedliwości i Roztropności w niszach bocznych zastępują w pomniku poznańskim figury biskupów z rodziny Górków. Canavesi wzbogaca układ postaci na płytach nagrobnych. Mają one postawę na pół siedzącą, przy zachowaniu żywego poruszenia nóg. Postać kobieca wyróżnia się charakterystycznym strojem i sche-



Il. 15. Nagrobek Andrzeja i Elżbiety Modliszewskich w kościele farnym w Łomży.
(Fot. zb. P. I. S.)

matycznym potraktowaniem fałd szaty; tak lub podobnie ujmowane postaci niewieście zyskują od lat sześćdziesiątych XVI w. coraz większą popularność w polskiej rzeźbie nagrobkowej. Canavesi odegrał dość istotną rolę w rozpowszechnianiu tego typu układu postaci, który zaczyna się kształtować w rzeźbie krakowskiej po połowie wieku, przy czym poszcze-

gólne etapy rozwojowe znaczą tu postacie biskupów na wczesnych nagrobkach Jana Michałowicza oraz figura nieznaney damy herbu Ciołek w jego nagrobku w Brzezinach. Wykształcony już typ postaci kobiecej w tym układzie i stroju znany jest z przypisywanych Canavesiemu wcześniejszych płyt nagrobnych Katarzyny Tęczyńskiej i Katarzyny Barzowej w Książu



Il. 16. Nagrobek Jakuba i Anny Sancygniowskich w Sancygniowie.
(Fot. E. Dobrowolski, zb. P. I. S.)

Wielkim²⁸. Układ postaci, o którym mowa, nazwał Z. Hornung „typem kinetycznym” i niesłusznie związał wyłącznie z Santi Guccim²⁹. Zarówno postacie Górków, odtworzone z natury, choć przestylizowane, jak układ wnęk i ornamentyka staną się potem źródłem dla prowincjonalnych warsztatów, zwłaszcza poznańskich. Trójosiowa architektura zarówno pomnika tarnowskiego jak i poznańskich nie pozostanie także bez wpływu na późniejsze nagrobki krakowskie końca w. XVI.

W świetle tych rozważań tym więcej niewłaściwe wydaje się omówione już wyżej szukanie przez K. Sinko wzoru dla nagrobka Górków na terenie Włoch. W Polsce odnaleźć możemy bowiem wcześniej zarówno schemat architektoniczny całości, jak układ postaci i elementy dekoracji, które Canavesi zastosuje

w nagrobku poznańskim. Istniejące tu związki z Padovanem potwierdzają przypuszczenie o ściślejszych kontaktach łączących Canavesiego z warsztatem krakowskim sędziwego mistrza padewskiego w latach sześćdziesiątych i początku lat siedemdziesiątych, rozwinięte ostatnio przez Z. Hornunga w kierunku budzącym pewne wątpliwości³⁰.

Do pokrewnego kierunku rzeźby krakowskiej należy nagrobek Andrzeja i Katarzyny Krasińskich w Krasnem na Mazowszu (il. 10), pochodzący wedle tablicy inskrypcyjnej z r. 1580. O wiele skromniejsza niż w nagrobku Górków konstrukcja, zamykająca całość w formie stojącego prostokąta o dwóch prostokątnych wnękach, o spokojnych liniach architektonicznych, została i tu podkreślona barwnymi wkładkami marmurowymi na pilastrach i belkowaniu oraz tabli-

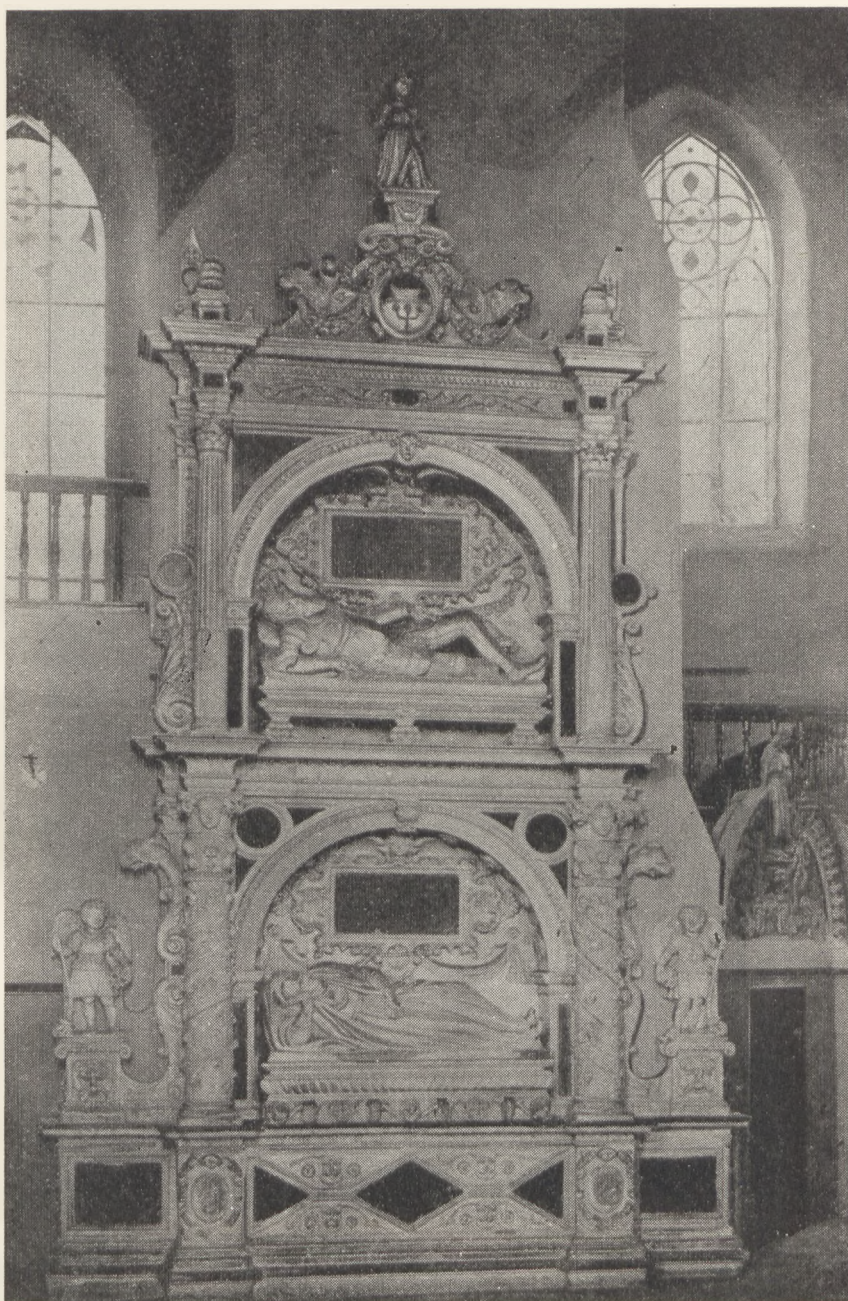
²⁸ Sinko K., jw., s. 144—145, ryc. 11 i 12.

²⁹ Hornung Z., w podręczniku *Sztuka polska czasów nowożytnych*, jw., s. 128—129.

³⁰ Hornung Z., *Mauzoleum króla Zygmunta I w katedrze krakowskiej*, jw., s. 138—139 i w podręczniku *Sztuka polska czasów nowożytnych*, jw., s. 129.



*Il. 17. Nagrobek Andrzeja i Katarzyny Opalińskich w Radlinie koło Jarocina.
(Fot. zb. Urz. Kons. w Poznaniu)*



Il. 18. Nagrobek Macieja i Jadwigi Opalińskich w Kościanie. (Fot. zb. P. I. S.)

cam; nad dolną niszą biegnie rowkowany fryz, nad górną — kimation. Całość zdradza powiązanie z „klasycznym” kierunkiem, jakiego reprezentantem jest Padovano i Canavesi. Układ postaci Krasińskich przypomina zarówno wzory padovanowskie, jak i canavesiańskie nagrobki Górków i Jakuba Rokossowskiego w Szamotułach, z tym, że figura Krasińskiego jest

mniej sztywna od postaci Canavesiego, a układ rąk pełen wytworności. Nagrobek ten zdaje się pochodzić z warsztatu krakowskiego bliskiego Canavesiemu. Określenie stosunku do warsztatu mistrza wymaga jednak dalszych badań.

4. Osobną grupę — mimo zastrzeżeń jakie się nasuują w stosunku do dwóch ostatnich z niżej wy-



Il. 19. J. M. Padovano, Nagrobek Jana Kamienieckiego w kościele franciszkanów w Krośnie.
(Fot. A. Bochnak, zb. P. I. S.)

mienionych obiektów — stanowią nagrobki piętrowe związane przez K. Sinko bezpośrednio z osobą Santi Gucciego, z jego warsztatem lub szkołą³¹. Są to pomniki nagrobne: Andrzeja i Katarzyny Sierpskich w katedrze plockiej, Andrzeja i Barbary Firlejów w Janowcu, Stanisława Kobylnickiego i jego dwóch żon, Zofii i Izabelli, w Kobylnikach k. Płocka, Arnul-

³¹ Sinko K., *Santi Gucci Fiorentino i jego szkoła*, Kraków 1933.

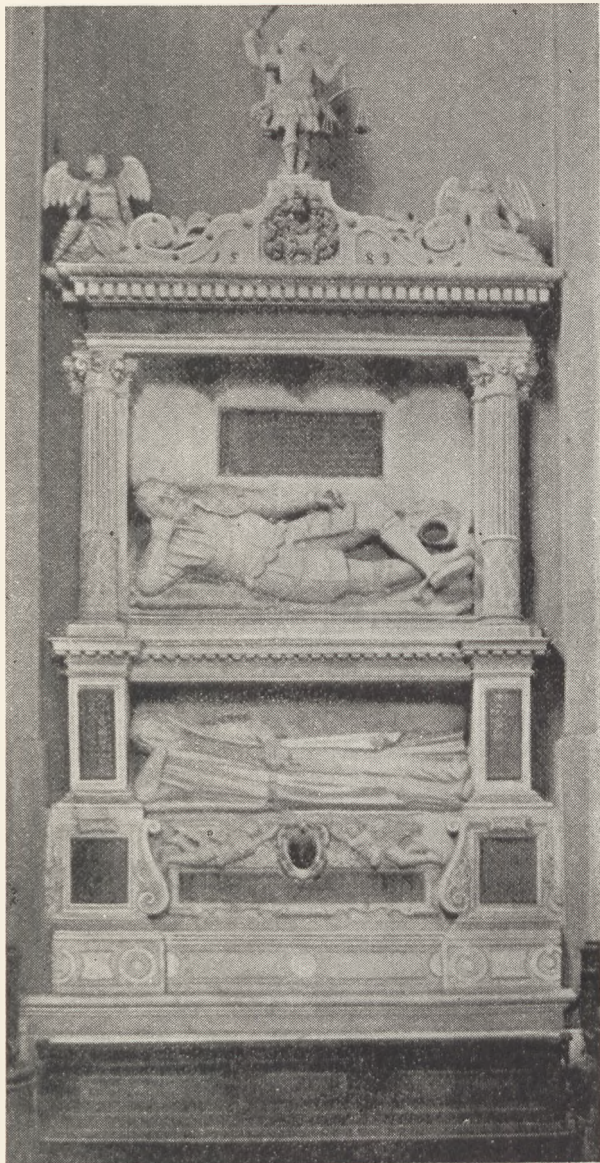
fa i Stanisława Uchańskich w Uchaniach oraz Andrzeja i Elżbiety Modliszewskich w farze w Łomży i Jakuba i Anny Sancygniowskich w Sancygniowie. Pierwsze cztery nagrobki charakteryzuje wspólny typ obramienia architektonicznego. Na cokole — nisze prostokątne, przedzielone belkowaniem, ujęte po bokach parą pilastrów jońskich każda. Do pilastrów górnej wnęki przyparte są dwulalkowe półtralki, do dolnych — opadające na boczne części cokołu spływy zakoń-



Il. 20. Nagrobek Jana i Elżbiety Jędrzejowskich w kościele franciszkanów w Krośnie.
(Fot. zb. P. I. S.)

czony postumentem o głowicy jońskiej z wazami płomienistymi. Niezwykle żywo wycinany szczyt z kartuszem herbowym pośrodku tworzy zwieńczenie. Tablice inskrypcyjne umieszczone bądź na belkowaniu przedzielającym wnęki, bądź wieńczącym pomnik, bądź wreszcie w dolnej części wnęki pod płytami figuralnymi. Jako motywy ornamentalne występują rozetki, lwie głowy, ornament kandelabrowy na pila-

strach, wyrastający zazwyczaj z wazonu o motywach dużych kielichów kwiatowych, którego górne zakończenie stanowią przeważnie trzy kwiaty lub pączki. Płyty z figurami, dość żywo poruszonymi, o układzie wiążącym się z tym, jaki występuje np. w nagrobku Górków, lecz swobodniej traktowanym, są — pominiawszy pomnik Sierpskich — charakterystyczne dla tego typu nagrobka piętrowego.



Il. 21. Nagrobek Jana i Anny Fredrów w katedrze w Przemyślu. (Fot. wg pracy T. Łętowskiego)

Najstarszy z grupy jest nagrobek Andrzeja i Katarzyny Sierpskich³² w katedrze w Płocku (il. 11). Jak wynika z napisu na tablicy, nagrobek postawił Sierpski sam po śmierci żony; datę jego powstania można

³² Nie Sieprawskich, jak podaje K. Sinko, jw., s. 40. W pracy H. i S. Kozakiewiczów, jw., pomyłono podpisy pod ilustracjami w cz. II na s. 66 i 57. Nagrobek Sierpskich został określony jako nagrobek Opałińskich w Kościanie i odwrotnie. Na inskrypcji nagrobka występuje pisownia Sieprski. Starowolski, *Monumenta Sarmatarum*, Kraków 1655, s. 701 i K. Niesiecki, *Herbarz polski*, t. 8, Lipsk 1841, s. 368—9, w

więc ustalić między rokiem 1566 (śmierć żony) a 1572 (śmierć fundatora)³³. Nie można więc stylu tego pomnika wyprowadzać od późniejszych nagrobków Firlejów, Uchańskich lub Batorego, jak to zrobiła K. Sinko, ale należy go łączyć z nagrobkami istniejącymi do r. 1572. Z tych lat nie znamy jeszcze żadnych pewnych dzieł Gucciego, należy więc być ostrożnym co do jego współdziału w wytworzeniu się typu i stylu, jaki reprezentuje omawiany pomnik. K. Sinko łączy nagrobek Sierpskich ze szkołą Gucciego z uwagi na podobieństwo form architektonicznych do nagrobków Gucciego. Uderza ją jedynie brak elegancji w porównaniu z Gucciowskimi pomnikami Firlejów czy Batorego, nie spostrzega ona zupełnie różnic stylistycznych i technicznych w opracowaniu postaci Sierpskich. Tym bardziej trudno tu mówić już o szkole Gucciego. Skąd zatem bierze się schemat architektoniczny nagrobka Sierpskich, odmienny od poprzednich nagrobków piętrowych, a powtarzający się później z małymi różnicami w nagrobkach związanych z Guccim? Schemat ten powstał na pewno w Krakowie. Tutaj znajdujemy w latach ok. 1560 elementy występujące w nagrobku Sierpskich. Elementy te zmieniające wygląd nagrobków piętrowych omówionych typów w kierunku ujęcia mniej tektonicznego, a bardziej malarskiego i dekoracyjnego, zgodne z jednym z istotnych kierunków rozwojowych rzeźby krakowskiej 2. poł. w. XVI, występują np. w pomnikach Galeazza Guicciardiniego (zm. 1557) w kościele Franciszkanów, Franckowicza i Lodowigowej (zm. 1557) w kościele Mariackim, kanonika Bartłomieja Niszczyckiego w katedrze w Płocku z r. 1560, identycznym z pomnikiem Guicciardiniego, a przede wszystkim w nagrobku Fogelderowej w kościele Mariackim z r. 1575. Obrazowanie nagrobka Sierpskich, zawierające występujące w tej grupie pomników elementy zastosowane do kompozycji piętrowej, wydaje się więc niemal na pewno koncepcją krakowską. Czy zaś obramienie było wykonane w Krakowie na miejscu, czy np. w Płocku wedle wzoru nadesłanego z Krakowa wzgl. opracowanego przez któregoś z rzeźbiarzy krakowskich, pozostaje na razie sprawą otwartą. Przewiezenie samego obramienia architektonicznego do Płocka spławem wiślanym nie sprawiało trudności; wiemy, że i przedtem był zwyczaj spławiania do Płocka materiału do budowy i przebudowy katedry oraz portali³⁴. Natomiast postacie w nagrobku Sierpskich zdradzają niewysokie umiejętności techniczne rzeźbiarza, niepozabawionego zresztą zdolności, i świadczą o wykona-

oparciu o dokumenty z epoki podają pisownię Sierpski. Nagrobek ten opisuje i napisy podaje Nowowiejski A. J., *Płock. Monografia historyczna*, wyd. 2, Płock (1930), s. 312—13.

³³ K. Sinko, jw., s. 40, podaje mylną datę powstania 1578.

³⁴ Nowowiejski A. J., jw., s. 197.

niu płyt zdala od ośrodka krakowskiego, na prowincji, może w samym Płocku. Wiemy, że przebywa tam kilku lapicydów Włochów, mieszczan płockich, pracujących ok. r. 1570 około katedry w Płocku i kolegiaty w Pułtusku³⁵. Wśród nich można by szukać wykonawcy płyt i być może odtwórcy obramienia. Fakty tego typu mnożyć się będą, im dalej będziemy szli w głąb drugiej połowy wieku, gdy przy przodującej roli Krakowa coraz aktywniejsze będą warsztaty prowincjonalne, na ogół o niewysokim poziomie wykonawczym. Należałoby przy tym zwrócić większą niż dotychczas uwagę na lapicydów zatrudnionych około budowy i przebudowy kościołów i pałaców; z ich działalnością można by wiązać i nagrobki w niektórych okolicach.

Nagrobka Sierpskich nie można więc podciągać z wyżej przytoczonych powodów pod określenie szkoły Gucciego. Reprezentuje on zasobem swych form prądy nurtujące w środowisku krakowskim w czasie, gdy zaczyna tam działać Gucci, i określające kierunek twórczości, który on rozwinie. Kierunek ten jest zarazem przejawem dalszego rozprzestrzeniania się rzeźby krakowskiej na dalekiej prowincji, jaką reprezentuje w stosunku do stołecznego Krakowa daleki Płock.

Że Gucci wyszedł głównie z kierunku, jaki reprezentowała rzeźba krakowska w trzeciej ćwierci w. XVI, o tym świadczy nagrobek Andrzeja i Barbary Firlejów w kościele w Janowcu z ok. r. 1587 (il. 12). Schemat, zrany z wcześniejszego nagrobka Sierpskich, otrzymuje tu wysoką pod względem technicznym i artystycznym oprawę oraz pełniej ukształtowany typ płyt figuralnych. Staje się dzięki tym wartościom jednym z klasycznych typów nagrobka piętrowego w Polsce i posiada dla omawianej grupy taką wartość, jaką dla grupy najwcześniejszej posiadał nagrobek Kościeleckich. Koncepcja nagrobka Firlejów wyrasta z tendencji środowiska krakowskiego, o których wspominałam wyżej przy nagrobku Sierpskich, ale nie tylko nadaje im piętno wysokiego artyzmu: wyraża także bardziej jeszcze niż poprzednio zaakcentowane dążenia do ujęcia mniej tektonicznego, a bardziej malarskiego i dekoracyjnego, jakie stało się udziałem Gucciego. Dekoracyjność nie tylko silniej przejawia się w ujęciu obramienia architektonicznego, ale podporządkowuje sobie i figury nagrobne. Gdy w omówionej pierwszej grupie nagrobków piętrowych pomnik wysuwał się energicznie z tła ściany dzięki odwróconym konsolom i prawie pełnoplastycznym postaciom, a tego rodzaju tendencje reprezentował w pewnej mierze i nagrobek Tarnowskich Padovana, tu Gucci dąży do płaskości architektury i ozdób, a postacie sprowadza znowu do reliefu. Stają się one jednym z elementów dekoracji przez swą stylizację

i płynność ułożenia. Unikanie linii prostych, wprowadzanie miękkich spływów, wycinków koła, fryzu akanowego oraz bogatej dekoracji roślinnej — to dalsze widoczne w nagrobku Firlejów cechy rzeźby nagrobnej Gucciego, jakie nie pozostaną aż do końca w. XVI bez wpływu na naszą rzeźbę, aczkolwiek wpływ ten traktowano dotychczas zbyt przesadnie. Nagrobek Firlejów w Janowcu przypisała Gucciemu po raz pierwszy na podstawie przekonywujących dowodów i dała charakterystykę jego stylu, w ogólnych liniach trafną — K. Sinko³⁶.

Z kręgiem Santi Gucciego słusznie związała K. Sinko nagrobki Stanisława i Arnulfa Uchańskich w Uchanicach (il. 13) i trójosobowy nagrobek Stanisława Kobylnickiego i jego dwóch żon, Zofii i Izabelli, w Kobylnikach k. Płocka (il. 14)³⁷. Oba pochodzą z lat ok. 1590. Obramienie architektoniczne, zasób motywów dekoracyjnych — mimo zrozumiałej różnicy schematu w nagrobku trójosobowym Kobylnickich — są tu prawie identyczne jak w nagrobku Firlejów i prawie tak samo dobrze wykonane. Natomiast postacie mimo schematu gucciowskiej pozy są gorzej modelowane, zwłaszcza w twarzach, a figury kobiece o przesadnie rozwianych szatach robią wrażenie szablonowych. Ujęcie to nie pozostanie bez wpływu na prowincjonalną rzeźbę końca w. XVI. W obu tych nagrobkach, może bardziej jeszcze malarskich i o bardziej miękkim modelunku niż w nagrobku Firlejów, należałoby widzieć warsztat Gucciego lub bardzo jemu bliski, ten sam, z którego wyszedł nagrobek Andrzeja Nowiny Kośli z r. 1589 w kościele w Kraśniku³⁸. Warsztat ten należy umiejscowić bądź w Krakowie, bądź w jednym z miast Kielecczyny związanym z bytnością Gucciego, np. z Pińczowem lub Janowcem. Należy jednak stwierdzić, że nawet usytuowany w Kielecczynie warsztat ten reprezentuje w tym czasie styl tak bliski środowisku krakowskiemu, że wyróżnienie stylistyczne byłoby tu trudne, o ile nie niemożliwe. Nie dziwi to nas, ponieważ Gucci dzielił swe miejsce pobytu między Kraków a miasta kieleckie.

Z tzw. szkołą Gucciego trudno byłoby natomiast złączyć bezpośrednio nagrobek Andrzeja i Elżbiety Modliszewskich w kościele w Łomży (il. 15) wykonany wedle napisu na inskrypcji w r. 1589, a przez K. Sinko przypisany szkole Gucciego³⁹. Różnice, jakie autorka widzi w konstrukcji architektonicznej i dekoracji w stosunku do dzieł Gucciego, nie są dla niej zasadnicze, większe spostrzega w postaciach. Różnice te są jednak bardzo znaczne. W Łomży wnęka dolna przez dodanie bocznych części stanowi jakby cokol dla części górnej. Cały nagrobek traci przez to na smukłości, zwłaszcza że spływy są bardzo skrócone. Ornamenty roślinne różnią się od gucciowskich, na

³⁵ Jw., s. 203.

³⁶ K. Sinko, jw., s. 16—18.

³⁷ Jw., s. 39—40.

³⁸ Jw., s. 83. Repr. H. i S. Kozakiewiczowie, jw. cz. 2, ryc. 33 na s. 39.

³⁹ Sinko K., jw., s. 38.



Il. 22. Hieronim Canavesi, część środkowa nagrobka Andrzeja i Barbary Gorków w katedrze w Poznaniu. (Fot. zb. Woj. Urz. Kons. w Poznaniu)

impostach ustawione są figury alegoryczne, a spływy zaczynają się łbami smoczymi. Figury są odmienne w stylu. Męska — mimo pozy podobnej do Firleja — różni się stylem i techniką wykonania. Nie ma w sobie nic z wystylizowanej elegancji nóg i odznacza się układem dość naturalnym, nie spotykanym nigdy u Gucciego i w jego szkole, o charakterystycznym skręcie stóp. I postać kobieca jest inna niż Firlejowej czy Kobylnickich. Należy zakwestionować opinię K. Sinko o całkowitym schematyzmie szat figury Modli-

szewskiej i bezmyślności naśladowcy Gucciego, który tę postać miał wykonać. Wydaje się, że pomnik Modliszewskich wyszedł, przeciwnie, spod dłuta dobrego rzeźbiarza. Z tym samym warsztatem należałoby związać przekształcony później nagrobek Jakuba i Anny Sancygniowskich w Sancygniowie (il. 16). W pierwotnej swojej postaci reprezentował on zapewne typ pokrewny nagrobkowi Modliszewskich. Został jednak rozebrany i zmontowany na nowo przy zniszczeniu niektórych części. Stąd brak bocznych partii zwieńczenia.



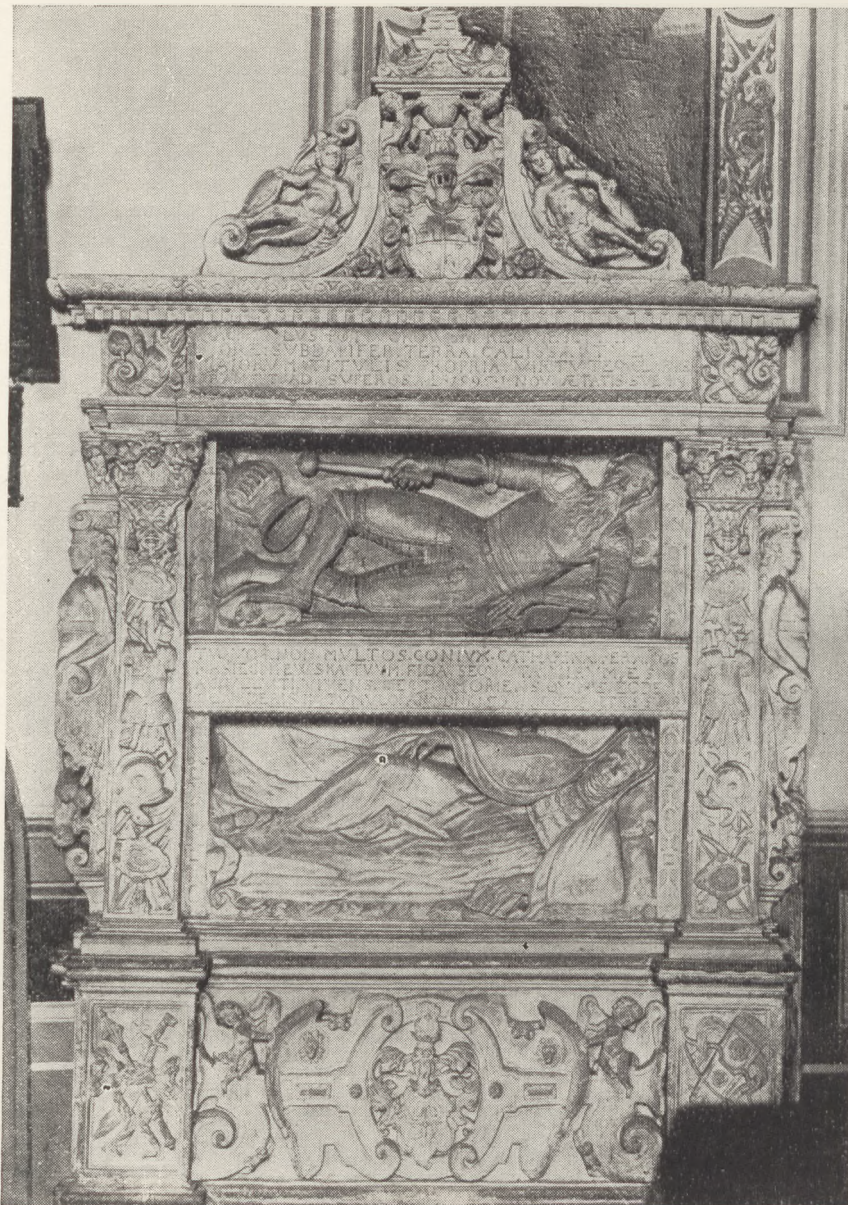
Il. 23. Nagrobek Dobrogosta i Anny Sobockich w Sobocie koło Poznania.
(Fot. zb. P. I. S.)

wnęk, ujmujących je pilastrów, w ogóle prawie wszystkiego, co stanowi o konstrukcji i tektonice nagrobka. Nie jest to więc, jak sądzi K. Sinko⁴⁰, wynik skrajnego naśladownictwa płaskiego stylu Gucciego. W nagrobku Sancygniowskich widać, jak rzeźbiarz odszedł jeszcze dalej od schematu figur Gucciego. Postać Sancygniowskiego przypomina raczej rycerzy z nagrobków Canavesiego.

⁴⁰ Sinko K., jw., s. 38.

Różnice obu ostatnich nagrobków w stosunku do stylu Gucciego wynikają między innymi z faktu, że styl Gucciego jest jednym tylko z nurtów rzeźby krakowskiej 2. poł. w. XVI w jej rozwoju w kierunku coraz bardziej dekoracyjnym. Fakt ten uzmysłowi nam również i rozpatrzenie innych jeszcze odmian typu nagrobka piętrowego.

Zbadania wymaga stosunek do rzeźby krakowskiej lat siedemdziesiątych nagrobka piętrowego Stanisława Myszkowskiego (ur. 1570), wojewody krakowskiego



Il. 24. Nagrobek Pawła i Katarzyny Potworowskich w Iwanowicach koło Kalisza.
(Fot. zb. P. I. S.)

i jego żony Jadwigi, w apsydzie kościoła w Bestwinie k. Białej Krakowskiej, zakrytego w w. XVIII ołtarzem głównym⁴¹.

5. Równolegle z działalnością pracowni Gucciego występuje w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XVI w. w Krakowie warsztat, który rozbudo-

⁴¹ Szablowski J., *Powiat bialski (Katalog zabytków sztuki w Polsce I, Województwo krakowskie)*, Warszawa 1953, s. 3, 4.

wuje architekturę nagrobka przez wprowadzenie skrzydeł bocznych, niższych od części środkowej, powiązanych z nią u góry spływami, w polu środkowym umieszcza wnękę zamkniętą łukiem półkolistym, a w bocznych — nisze; utrzymuje i rozwija dalej bogatą dekorację wzbogaconą motywami zwierzęcymi; nawiązuje do pełnoplastycznych postaci zmarłych w typie Zygmunta Starego, w niszach bocznych i w zwieńczeniu stosuje figury stojące. W osnowie



Il. 25. Nagrobek Janusza i Anny Przecławskich, dawniej w Chojnicy koło Poznania, obecnie w katedrze w Poznaniu. (Fot. zb. Woj. Urz. Kons. w Poznaniu)

schematu całości tkwi zarówno sansovinowski układ pomnika nagrobnego, jak i dawniejsze wzory miejscowe kaplicy Zygmuntońskiej i wielkich trójosiowych nagrobków Padovana i Canavesiego. Charakterystyczne jest tu zamknięcie wnęki środkowej łukiem półkolistym. Pagaczewski⁴² wskazuje na ogół słusznie nie tylko na pochodzenie tego motywu od Michała-

wicza, ale uważa go za tego, który utorował drogę nagrobkom o motywie kolumnowego portalu z niszą półkolistą i pełnoplastyczną figurą zmarłego; motyw ten ma jednak nieco szerszą genealogię. Grupę tej, „autonomicznie polskiej, późnorennesansowej rzeźby”⁴³ zapoczątkowuje w Krakowie po r. 1583 nagrobek Prospiera Prowany w tamtejszym kościele Dominikanów,

⁴² Pagaczewski J., jw., s. 53.

⁴³ Chmarzyński G. w podręczniku *Sztuka polska*

czasów nowożytnych, jw., w rozdziale *Rzeźba w latach 1580—1650*, s. 193.

(por. il. w niniejszym numerze Biuletynu na s. 147), a należą do niej pomniki powstałe po r. 1595: Marcina Leśniowskiego w krakowskim kościele Mariackim i biskupa Piotra Kostki w Chełmży. Z nagrobków piętrowych bezpośrednio złączyć można z tą grupą, która zdaje się reprezentować jeden warsztat, nagrobek Andrzeja (zm. 1593) i Katarzyny (zm. 1601) Opalińskich w Radlinie (pow. Jarocin) z r. po 1593 (il. 17). Znany z poprzednich nagrobków schemat trójdzielny, z częścią środkową, zawierającą zamkniętą półkolem wnękę z sarkofagiem z rzeźbioną postacią zmarłego, i ze skrzydłami bocznymi z niszami ozdobionymi figurami alegorycznymi, o bogatym zwieńczeniu, został tu jedynie rozbudowany wzwyż dla pomieszczenia w środkowej wnęcie dwóch postaci. Załamanie skrzydeł bocznych ku środkowi, odmienne niż we wspomnianych nagrobkach, podyktowane było koniecznością dostosowania się do narysu planu kaplicy. Nagrobek radliński stanowi w pewnej mierze jakby syntezę dotychczasowego rozwoju polskiej plastyki monumentalnej, łącząc w sobie elementy wyrastające z tradycji rzeźby krakowskiej wieku XVI. Tradycję Michałowicza podkreśla — poza wspomnianym już motywem wnęki — dwulucze z kartuszami nad postacią kobiecą, noszące w sobie żywe wspomnienie nagrobka Padniewskiego z katedry krakowskiej.

Za twórcę wymienionych nagrobków (oprócz Opalińskich z Radlina, uznanego za nagrobek prowincjonalny) uważa Hornung⁴⁴ Ambrożego Meazzi, który w r. 1584 przyjął prawo miejskie w Krakowie⁴⁵. Meazzi wymieniony jest jako „kamiennik“ i lapidista, wykonujący różne roboty kamieniarskie dla katedry krakowskiej. Dochowany z r. 1609 testament⁴⁶ nie wspomina jednak bynajmniej o wykonanych przez niego „pracach w marmurze“, lecz krótką wzmianką zbywa pozostawiony przez Meazziego zbiór marmurów. Porównanie zaś monumentalnych nagrobków z kominem marmurowym na Wawelu⁴⁷, jakkolwiek dużym rozmiarami, jeśli nawet „nie stoi w żadnym wypadku w sprzeczności z wysuniętą atrybucją“, nie daje też żadnych możliwości do wyciągnięcia jakichkolwiek wniosków. Grupę nagrobków tworzy artysta zżyty z tradycją warsztatów Padovana, Michałowicza i Guciego, a równocześnie artysta o samodzielnej koncepcji twórczej. Nagrobek Opalińskich, nie mający w sobie nic z prowincjonalności — tak okazały pomnik nie mógł być wykonany w żadnym z warsztatów lokal-

nych — należy ściśle do tej grupy krakowskiej⁴⁸.

Zbliżony do tej grupy nagrobków jest pomnik piętrowy Macieja (zm. 1541) i Jadwigi (zm. 1559) Opalińskich w Kościanie (il. 18), który analiza stylistyczna każe datować na lata 90-e XVI w. Łączy go z nimi zastosowanie wnęk zamkniętych półkoliście i szczyt przypominający zwłaszcza nagrobek Prowany, oraz pełnoplastyczne wykonanie i układ postaci zmarłych na sarkofagach. Obie wnęki są jednak zamknięte łukiem, jakby na wzór kaplicy Zygmuntowskiej. Mimo tych zbliżeń całość architektoniczna w bardziej ogólny niż uprzednio sposób nawiązuje do krakowskiego późnorenansowego stylu malarско-dekoracyjnego przez zastosowanie wkładów z różnobarwnego materiału i wprowadzenie elementu fantastyki zwierzęcej. Wykonanie tego nagrobka w Krakowie nie ulega wątpliwości. Ścisłejsze jednak związanie z poprzednią grupą, jak to zrobiła K. Sinko⁴⁹, nie jest słuszne. W związku z rosnącym zapotrzebowaniem magnaterii na coraz okazalsze pomniki nagrobne i wzrastającą ku końcowi w. XVI produkcją warsztatów krakowskich musimy liczyć się z istnieniem kilku warsztatów o bliskim obliczu artystycznym i z osobistym wkładem różnych rzeźbiarzy.

6. Odrębną grupę terenową stanowią nagrobki w rejonie krośnińsko-przemyskim: Jana i Elżbiety Jędrzejewskich w Krośnie, Jana i Anny Fredrów w Przemyślu, Jana i Zofii Sienińskich w Rymanowie oraz Jana i Katarzyny Herburtów w Felsztynie. Dla pierwszych dwóch rolę pierwowzoru zdaje się spełniać nagrobek Jana Kamienieckiego w kościele Franciszkanów w Krośnie (zm. 1560, il. 19), posiadający sygnaturę J. M. Padovana, o charakterystycznym schemacie, w którym dominującą rolę odgrywa zbliżona do kwadratu wielka prostokątna wnęka, wyrastająca na niewysokim cokole, ujęta z boków żłobkowanymi kolumnami kompozytowymi, a u góry prostym belkowaniem z wolutowym zwieńczeniem; pochylona płyta z płaskorzeźbioną postacią rycerza w pozie typowej dla rzeźb Padovana zajmuje tylko dolną część wnęki, podczas gdy w górnej powstaje pustka, mimo nadwieszonej płasko rzeźbionej kotary. Całość pomnika traci wskutek tego na zwartości i harmonii; przypuszczać zresztą można, że tak wytrawny artysta jak Padovano zaprojektował umieszczenie płyty wyżej, na sarkofagu, do którego wykonania nie doszło. W nagrobku

⁴⁴ W podręczniku *Sztuka polska czasów nowożytnych*, jw., s. 130, 132.

⁴⁵ Tomkowicz S., *Przyczynki do historii kultury Krakowa w pierwszej połowie XVII w.*, Lwów 1912, s. 90—96.

⁴⁶ U Hornunga Z., jw., — r. 1612.

⁴⁷ Tomkowicz S., jw., tabl. XIII.

⁴⁸ G. Chmarzyński, *Nagrobek bpa Piotra Kostki w Chełmży, Pomerania III* (1928), s. 15; Sinko K.,

Hieronim Canavesi, jw., s. 160 nie znając prawdopodobnie z autopsji nagrobka, pomyliła miejsce, w którym znajduje się ten pomnik z miejscem wystawienia innego pomnika Opalińskich (Radlin z Kościanem i odwrotnie) i związała omawiany nagrobek piętrowy z twórcą pomników Prowany i Leśniowskiego bardzo luźno.

⁴⁹ Sinko K., *Hieronim Canavesi*, jw., s. 160.



Il. 26. Nagrobek Marcina i Anny Sleszyńskich w kolegiacie w Łowiczu.
(Fot. E. Kozłowska-Tomczyk, zb. P. I. S.)

Jana i Elżbiety Jędrzejowskich (il. 20), pochodzącym z lat 80-ych XVI w., znajdującym się w tymże samym kościele, piętrowość uzyskana została przez umieszczenie drugiej postaci w podwyższonym cokole, podczas gdy część górna jest dość wierną kopią nagrobka Kamienieckiego. Zachowuje on typ ujęcia ze żłobkowanymi kolumnami kompozytowymi i kształt wnęki, z pozostawieniem nad płytą z rzeźbioną postacią rycerza pustej płaszczyzny charakterystycznej dla nagrobka padovanowskiego. W miejsce wolut szczyt zamyka

kartusz herbowy z puttami po bokach, a nad zmarłym zamiast kotary widnieje uskrzydłona główka aniołka, motyw, którego nie brak zresztą i w nagrobku Kamienieckiego, gdzie znajduje się w zwieńczeniu. Dolna, niewysoka wnęka została jakby wydrążona w cokole, a w niej ułożono pochyłą płytę z figurą zmarłej. Powtarza ona typ postaci kobiecej popularny już w całej Polsce w latach osiemdziesiątych; podobnie i figura rycerza nie nawiązuje już do układu padovanowskiego zbliżając się do bardziej zaawansowanego w



Il. 27. Nagrobek Hieronima i Anny Modliszewskich w kościele farnym w Łomży.
(Fot. zb. P. I. S.)

czasie typu canavesiańsko-gucciowskiego. Ten nieorganiczny typ nagrobka piętrowego z dolną wnęką w cokole, stanowiący odrębną odmianę prowincjonalną daleką od wykształconych już w tym czasie w Krakowie i popularnych na rozległych połaciach innych dzielnic kraju bardziej organicznych schematów pomnika dwukondygnacyjnego, reprezentuje także nagrobek Jana (zm. 1589) i Anny (zm. 1622) Fredrów w katedrze przemyskiej (il. 21)⁵⁰; na tablicy inskrypcyjnej ma on datę 1589. Pustkę ściany nad figurą rycerza

w górnej wnęce wypełniono tablicą z inskrypcją. Różnice między nagrobkiem krośnieńskim a przemyskim polegają na większej ozdobności tego ostatniego, zgodnej z ogólnym rozwojem polskiej rzeźby ku końcowi w. XVI, a widocznej zwłaszcza w odmiennym zwieńczeniu i ujęciu partii cokołowej. Płyciny cokołu, gładkie w nagrobku krośnieńskim, ozdobione są tu charakterystycznym ornamentem okuciowym, popularnym ok. r. 1600 zwłaszcza w warsztatach lwowskich. Podczas gdy postać męska w układzie i wykonaniu odpowiada dacie powstania nagrobka, kobieca w swej schematyzacji wykazuje cechy stylistyczne l. ćw. w. XVII. Wykończenie dolnej wnęki z rzeźbą nastąpiło

⁵⁰ Łętowski T., *Katedra przemyska wraz z kościołem filialnym Najświętszego Serca P. Jezusa*, Przemysł 1906, s. 28, 29 i tabl. IX.



Il. 28. Nagrobek Pawła i Zofii Ossowskich w Piotrkowicach koło Buska.
(Fot. M. Moraczewska, zb. P. I. S.)

prawdopodobnie po śmierci Fredrowej w r. 1622; wskazują na to i niektóre szczegóły dekoracji. Oba omówione nagrobki cechuje niezbyt wysoki poziom artystyczny, który — podobnie jak odrębność typu architektonicznego wywodzącego się od wzoru lokalnego — wskazuje na powstanie pomników w warsztacie miejscowym.

Jeśli chodzi o nagrobek Jana i Zofii Sienińskich w Rymanowie, znany mi tylko z niezbyt wyraźnej i niepełnej fotografii oraz krótkiej wzmianki⁵¹, wykazuje on w stosunku do obu poprzednich zarówno wyższy poziom artystyczny, jak i bardziej organiczną

kompozycję. Oparta jest ona o znany z innych terenów Polski układ dwóch jednakowych wnek prostokątnych jedna nad drugą, wypełnionych pochylonymi płytami z postaciami zmarłych. Wnęki są głębokie, oddzielone szeroką belką z płaskorzeźbą na czole i ujęte z boków przez pilastry.

Nagrobek Jana (zm. 1577) i Katarzyny z Drohojowskich Herburtów w Felsztynie, sądząc z fotografii^{51a}, reprezentuje typ architektoniczny bliski nagrobkowi Firlejów w Janowcu.

7. Nagrobki piętrowe cieszyły się szczególną popularnością w Wielkopolsce. Podczas gdy tutejsze ro-

⁵¹ Komunikat Łuszczkiewicza W. w Sprawozdaniach K. H. S. V (1896), s. XVII.

^{51a} T. Szydlowski, Ruiny Polski, (Kraków) b. d. w., s. 64.



Il. 29. Nagrobek Mikołaja Kobylnickiego w Kobylnikach koło Płocka.
(Fot. M. Kopydtowski, zb. P. I. S.)

dy magnackie Kościeleckich, Górków i Opalińskich wznosiły od końca lat pięćdziesiątych XVI w. — jak to widzieliśmy wyżej — monumentalne nagrobki, importując je z Krakowa, z kolei szlachta wielkopolska, naśladowując magnatów, zaczęła od lat osiemdziesiątych zapełniać kościoły wiejskie rodzinnymi pomnikami nagrobnymi, wykonanymi już w miejscowych warsztatach rzeźbiarsko-kamienniarzów. Wzorując się na okazałych pomnikach magnackich, upraszczając one ich kompozycję, wprowadzając równocześnie oryginalną interpretację motywów dekoracyjnych.

Dzięki temu powstaje na terenie Wielkopolski pod koniec wieku XVI także i odrębna grupa nagrobków piętro-
wych, będąca — jak cała rzeźbiarska produkcja wielkopolska tego okresu — wyrazem sztuki nie na tak wysokim poziomie artystycznym, jak krakowska, ale zapewne bliskiej gustom wiejskiej szlachty.

Nagrobki te są mało znane. Wzmianki o nich pochodzą prawie wyłącznie z dawnych wydawnictw opisowych i inwentaryzacyjnych⁵²; nie doczekały się one

⁵² Łukaszewicz J., *Krótki opis historyczny kościołów parochialnych ...w dawnej diecezji poznańskiej*, t. I—

III, Poznań 1858—63; Kohte J., *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen*, t. I—IV, Berlin 1896—8.



Il. 30. Nagrobek Jana i Katarzyny Modzelewskich w Luszyńcu koło Gostynina.
(Fot. A. Liczbiński, zb. Woj. Urz. Kons. w Warszawie)

jeszcze szczegółowszego opracowania. Dlatego zostaną omówione nieco dokładniej niż inne. Do grupy należy pięć nagrobków szlacheckich: Dobrogosta i Anny Sobockich w Sobocie k. Poznania, Pawła i Katarzyny Potworowskich w Iwanowicach k. Kalisza, Janusza i Anny Przeclawskich w Chojnicy k. Poznania (obecnie przeniesiony do katedry poznańskiej), Stanisława Kierskiego i jego żony w Lusowie k. Poznania oraz Stanisława i Katarzyny Sępińskich w Mchach k. Sremu. Ten ostatni, najwcześniejszy, pochodzący z lat 1584–88, nieznany mi ani z autopsji, ani z fotografii, należy do nagrobków niszowych ujętych po bokach w kolumny⁵³.

Cztery pierwsze, rozciągające się na przestrzeni lat od ok. 1590 do ok. 1609, opierają się o jeden schemat. Charakterystyczne jest dla nich uproszczenie schematu nagrobka piętrowego do skromnych, oszczędnych form architektonicznych, podkreślonych bardzo bogatą dekoracją. Pilastry wsparte na ryzalitach cokołu dźwigają belkowanie ze zwieńczeniem, co przypomina w całości obramienie portalowe. Środkowe pole oparte jest o układ pola centralnego canaveslańskiego nagrobka Górków w katedrze poznańskiej (il. 22): w płytkich wnękach jedna nad drugą, przedzielonych gładką

⁵³ Kohte J., jw., t. III, 1896–8, s. 261.



Il. 31. Nagrobek Mikołaja i Agnieszki Padniewskich w kolegiacie w Pilicy.
(Fot. E. Kozłowska-Tomczyk, zb. P. I. S.)

belką, a ujętych z boku listwami, lekko pochylone płyty z płaskorzeźbionymi postaciami zmarłych, powtarzającymi pozy z nagrobka Canavesiego. Na czole belki dzielącej wnęki — inskrypcja; druga na belkowaniu. Dekoracja wypełnia pilastry, cokół i zwieńczenie w swoistym horror vacui; jest ona również wyrazem rodzimego przetwarzania form przez rzeźbiarzy wielkopolskich. Warsztat, w którym powstały omawiane nagrobki, mieścił się w Poznaniu. Wskazuje na to fakt, że spośród czterech nagrobków aż trzy znajdują się w pow. poznańskim, oraz ich ścisłe związki z poznańskim nagrobkiem Górków.

Najwcześniejszym z czterech omawianych jest nagrobek Dobrogosta (zm. 1576) i Anny z Kierskich

(zm. 1601) Sobockich w Sobocie k. Poznania (il. 23). Wedle inskrypcji⁵⁴ pomnik wzniosła dla męża żona, a następnie synowie matce „na grobie ... kamień pamiątki [figurę lub tablicę z napisem?] postavili“. Synowie ci cały pomnik także odnowili. Mimo tych różnic w datach nagrobek wykazuje jednolite cechy stylistyczne. Jest starannie wykonany z piaskowca. Każdą wolną powierzchnię wykorzystano pod dekorację. I tak pilastry o głowicach korynckich ozdobione są reliefem, na którego pion składają się: główka aniołka, piszczel, wiązki kwiatów i owoców, emblematy grabarskie, klepsydra, czaszka i wąż. Z boku pila-

⁵⁴ Łukaszewicz J., jw., t. I, 1858, s. 294—5.

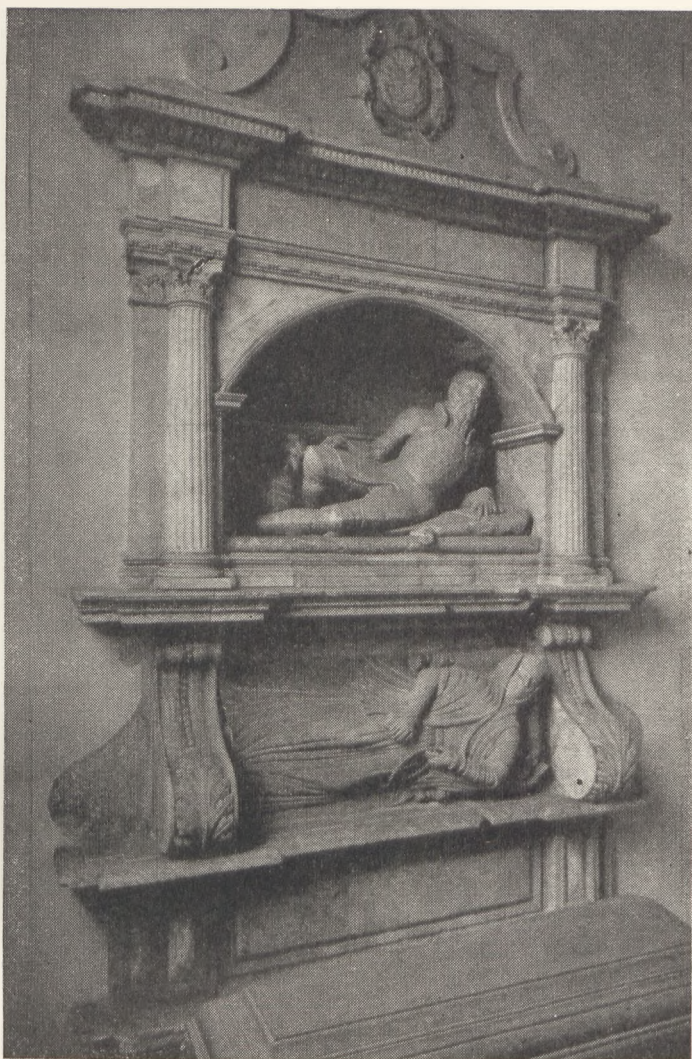
strów od zewnątrz, hermy z motywami owocowymi i architektonicznymi. W cokole, na którego wysuniętych ryzalitach bocznych znajdują się panoplia, zaczerpnięte z cokołu nagrobka Górków, część środkową zajmuje ogromnie rozbudowany kartusz herbowy, o motywach lwich, głów, pęków owoców i ornamencie ślusarskim. Delfiny flankują górną tablicę inskrypcyjną na belkowaniu. W zwieńczeniu kartusz z głowami kobiecymi, po boku woluty z siedzącymi na nich puttami. Jeśli chodzi o rzeźby figuralne, artysta przejąwszy schemat postaci Canavesiego, nie potrafił ułożyć ich naturalnie, zgodnie z ciężeniem ciała. Najsilniej wystąpiło schematyczne naśladownictwo w postaci kobiecej, gdzie rzeźbiarz, kopiując Górkową, oparł nogę Sobockiej na gładkim dukcie fałd, zamiast na poduszce. Gładką powierzchnię sukni przecięł linią różańca, podkreślając tym samym swój horror vacui.

Schemat opisany powtarza nagrobek Pawła (zm. 1595) i Katarzyny (zm. 1596) Potworowskich w Iwanowicach k. Kalisza (il. 24). Jedynie dekoracja na pilastrach uległa zmianie: zamiast emblematów śmierci użyto panoplii. Postacie, wyszły spod ręki bieglejszego rzeźbiarza, wzorującego się również na Canavesim, ale umiędzejono nadać wyraźniejsze cechy portretowe twarzom zmarłych.

Nagrobek Janusza (zm. 1595) i Anny (zm. 1598) Przeclawskich z Chojnic k. Poznania (obecnie przeniesiony do katedry poznańskiej, il. 25)⁵⁵ zamiast herm posiada z boku motywy roślinne i postać, trzymającą róg obfitości, na pilastrach zaś kołczany ze strzałami i tarcze; motywy roślinne po bokach i w zwieńczeniu przechodzą nieznacznie w fantastyczne elementy zwierzęce. Postacie są bardziej płynne w ruchu.

Grupę zamyka postawiony za życia nagrobek Stanisława Kierskiego (zm. 1609) i jego żony w Lusowie k. Poznania⁵⁶. Dekoracją zbliżony jest najbardziej do nagrobka Sobockich; wnękę dolną ujmują po bokach zamiast listew odwrócone konsole. Jest częściowo uszkodzony. Postacie są bardziej patetyczne w ujęciu. Figura Kierskiej odbiega od schematu canavesiańskiego, ale należy to tłumaczyć późniejszym jej wykonaniem, po r. 1609.

Wszystkie cztery nagrobki wyszły prawdopodobnie z jednego warsztatu, różnie w traktowaniu figur należy kłaść na karb indywidualności poszczególnych rzeźbiarzy w nim pracujących. W charakterystycznej dla tych nagrobków bujnej dekoracji należy wyodrębnić dwie kategorie motywów: rozpowszechniające się pod koniec w. XVI elementy ślusarskie, kartusze, hermy itp. pochodzenia niderlandzkiego (tzw. florisow-

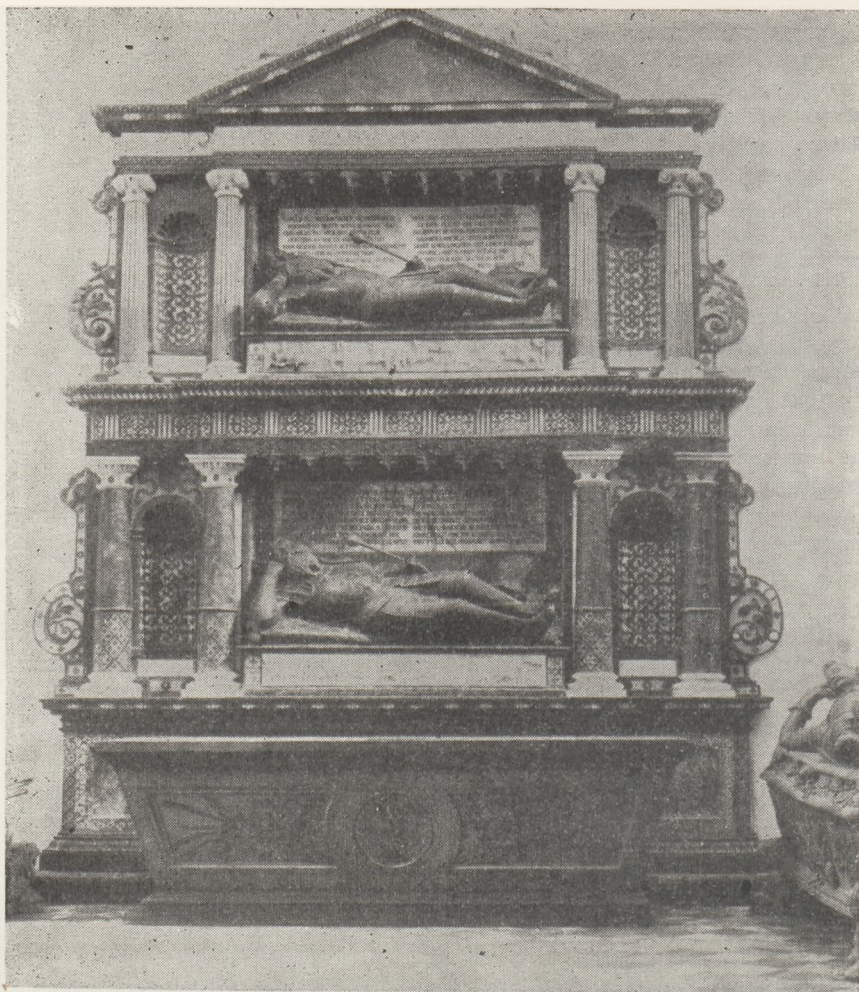


Il. 32. Nagrobek Macieja i Anny Czarnkowskich w kolegiacie
w Czarnkowie. (Fot. zb. P. I. S.)

skie), ujęte w typowy dla swego pochodzenia stylowego sposób, akcentujący przestrzenność między wzajemnie przeplatającymi się motywami — spłoty się w warsztacie wielkopolskim z elementami renesansowymi pochodzenia krakowskiego, utrwalonymi w Polsce od czasu powstania dekoracji Kaplicy Zygmuntowskiej. Dekorowanie płycin pilastrów główkami puttów zawieszonych na wstędze na przemian z pękami owoców czy panoplia zwisające na wstędze — to znowu ulubione motywy zdobnicze Kaplicy Zygmuntowskiej, występujące już nawet we wcześniejszym jeszcze nagrobku Olbrachta w katedrze wawelskiej. Motywy te od lat czterdziestych XVI w., gdy

³³ Łukaszewicz J., jw., t. I, s. 293.

⁵⁶ JW., s. 279.



Il. 33. Nagrobek Mikołaja i Hieronima Sieniawskich w kaplicy zamkowej w Brzeżanach.
(Fot. zb. P. I. S.)

renesans znacznie się utrwałać w Poznaniu pod silnym wpływem sztuki krakowskiej, wejdą do stałego repertuaru tutejszej dekoracji architektoniczno-rzeźbiarskiej i będą się w nim utrzymywać do końca wieku. Znany z Kaplicy Zygmuntowskiej motyw panoplii na wstążce z główką putta u góry powtórzy się na portalu pałacu Górków w Poznaniu z r. 1548 i zostanie z pewnymi zmianami skopiowany na pilastrach nagrobka Przecławskich. Niemalą rolę w podtrzymywaniu tych związków odegrają nagrobki poznańskie Canavesiego, z których, jak widzieliśmy, wiele czerpali twórcy omawianej grupy pomników nagrobnych. Być może, że dysponowali oni również wzornikami rysunkowymi, opartymi o motywy renesansowe krakowskie. Z podobnych wzorników rysunkowych i graficznych dobierali też wspomniane elementy florisowskie. Szczegóły dekoracji były zmieniane wedle indywidualnych upodobań poszczególnych wykonawców

i fundatorów. Interpretacja tych wszystkich motywów z charakterystycznym dążeniem do wypełnienia nimi każdej wolnej powierzchni stanowi w dużej mierze o swoistym, rodzimym charakterze dekoracji omawianej grupy nagrobków wielkopolskich.

8. Pośród nagrobków piętrowych, wykonywanych w warsztatach prowincjonalnych, a pochodzących przeważnie z ostatniego dwudziestolecia XVI w. i pierwszych lat XVII w., bardziej zwarte grupy typologiczne tworzą jedynie omówione wyżej nagrobki rejonu krośnieńsko-przemyskiego i wielkopolskie. Na pozostałych terenach kraju, głównie w Małopolsce pn. i na Mazowszu nagrobki piętrowe, wykonane w warsztatach lokalnych, reprezentują jednostkowe odmiany typologiczne. Oparte są one bądź o pobliski terenowo wzór nagrobka dwukondygnacyjowego lub pojedynczego, bądź łączą eklektycznie schematy i elementy różnych typów wcześniejszych piętrowych pomni-

ków nagrobnych. Ta ostatnia cecha dotyczy głównie produkcji warsztatów rejonu Kielecczyny, bliższych Krakowowi i mających możliwość korzystania także i na swoim terenie z bogatszej niż gdzie indziej lokalnej tradycji warsztatowej i artystycznej. Nagrobki prowincjonalne, które tu z kolei omówię, reprezentują na ogół niewysoki poziom wykonawczy. Lepsze są obramienia, niż płyty figuralne, uderzające niekiedy daleko posuniętą prymitywizacją. Tłumaczy się to faktem nastawienia warsztatów prowincjonalnych głównie na produkcję w zakresie elementów architektoniczno-dekoracyjnych, na które przy budowlach zamków, dworów obronnych i kościołów było większe zapotrzebowanie, niż na produkcję figuralno-rzeźbiarską, potrzebną prawie wyłącznie do nagrobków i wymagającą do tego wyższych kwalifikacji artystycznych.

Cechy te występują wyraźnie w nagrobku Anny i Marcina (zm. 1578) Śleszyńskich w kolegiacie w Łowiczu, niestety, silnie uszkodzonym przez pożar w czasie ostatniej wojny (il. 26)⁵⁷. Schemat obramienia opiera się na najbliższym terenowo, wcześniejszym nagrobku piętrowym Tomasza i Jakuba Sobockich w Sobocie (il. 2); bardziej bogate i odmienne w partii środkowej, być może zresztą przekształconej — jest zwieńczenie. Dość wysoki poziom wykonawczy części architektonicznych tego nagrobka i cechy stylowe zwieńczenia, konsol, kartuszy i innych szczegółów dekoracyjnych, widoczne zwłaszcza na zdjęciach przed uszkodzeniem nagrobka, nasuwają myśl, że obramienie nagrobka Śleszyńskich mogło powstać w warsztacie Jana Michałowicza, czynnym w latach 1580—83 przy pracy nad kaplicą św. Wiktorii przy kolegiacie i nagrobkiem prymasa Jakuba Uchańskiego⁵⁸. Płyty figuralne Śleszyńskich są natomiast prymitywną robotą lokalnego rzeźbiarza nie związanego z tym warsztatem.

Nagrobek Hieronima (zm. 1567) i Anny (zm. 1589) Modliszewskich w kościele farnym w Łomży (il. 27) nawiązuje w architektonicznym schemacie do ujęcia wnek po bokach w odwrócone konsule, ale stosuje je nie tylko w dolnej, ale i w górnej kondygnacji. Pomnik ten najprawdopodobniej był pierwotnie jednoosobowy. Wcześniejsza, obecnie górna część wyszła ok. r. 1565 z warsztatu podrzędnego kamieniarza prowincjonalnego, zapewne tego samego, który wykonał na-

grobek Hieronima Koneckiego (zm. 1564) w kościele parafialnym w Końskich⁵⁹, a więc pracującego na terenie Kielecczyny. Podobieństwo prawie bliźniaczej postaci, nieporadne wykonanie, ta sama dążność do ludowej stylizacji form, tablica inskrypcyjna ujęta w identyczne esownice — świadczą o pochodzeniu z jednego warsztatu. Dolna wnęk z postacią kobiecą została wykonana wedle inskrypcji na tablicy ok. r. 1590. Pierwotny nagrobek podniesiono wówczas w górę, usunięto istniejący, zapewne podobny jak w nagrobku Koneckiego, szczyt trójkątny i dano nowy, wzorowany na zwieńczeniu dziecięcego nagrobka Jana Modliszewskiego (zm. 1588) w tymże samym kościele farnym w Łomży⁶⁰. Tak nowy szczyt, jak i postać kobiecą są dziełem warsztatu prowincjonalnego, lecz o wyższym poziomie artystycznym, niż twórcy pierwotnego nagrobka; ze względu na bliskie pokrewieństwo postaci Modliszewskiej i postaci Sancygniowskiej (il. 16) można przypuszczać, że wykonał je ten sam warsztat, prawdopodobnie z rejonu kieleckiego.

Bliski schemat architektoniczny posiada nagrobek Pawła (zm. 1582) i Zofii (zm. 1580) Ossowskich w Piotrkowicach k. Buska (il. 28); obie wnęki ujęte są tu przez konsule-pilastry u góry zwykłe, u dołu odwrócone. Według inskrypcji postawił go mąż żonie, a syn ojcu w r. 1584. Ta ostatnia data odnosi się najprawdopodobniej jedynie do figury zmarłego⁶¹, która wykazuje duże różnice stylistyczne w stosunku do postaci zmarłej i obramienia architektonicznego, i wyszła zapewne z pod ręki innego rzeźbiarza. Natomiast sam nagrobek i płyta z figurą kobiecą są dziełem jednego warsztatu, sądząc z różnicy dat śmierci małżonków — powstałym najprawdopodobniej między latami 1580—82. Był to zapewne jeden z warsztatów rejonu pińczowskiego, pozostający w kręgu oddziaływania Santi Gucciego. Wskazują na to szczegóły architektoniczne i dekoracyjne a zwłaszcza zwieńczenie, bliskie zwieńczeniom pomników Jana Tęczyńskiego i Cecylii Szwedzkiej w Kraśniku oraz Jana Modliszewskiego w Łomży, zabytkom związanym ze szkołą Gucciego⁶²; także i postać kobiecą pozą, rozwianym układem szat i techniką wykonania przypomina postacie Kobylnickich (il. 14), wiążące się również z Guccim.

Jako przykład dość wiernego skopiowania struktury nagrobka pojedynczego dobrej klasy i przekształ-

⁵⁷ Kwiatkowski W., *Łowicz prymasowski w świetle źródeł archiwalnych*, Warszawa 1939, s. 25; tenże, *Prymasowska kapituła i kolegiata w Łowiczu (1433—1938)*, Warszawa 1939; Kozakiewicz S. i Miłobędzki J. A., *Powiat łowicki (Katalog zabytków sztuki w Polsce II, Województwo łódzkie)*, Warszawa 1954, tekst s. 130 i ilustracje fig. 556.

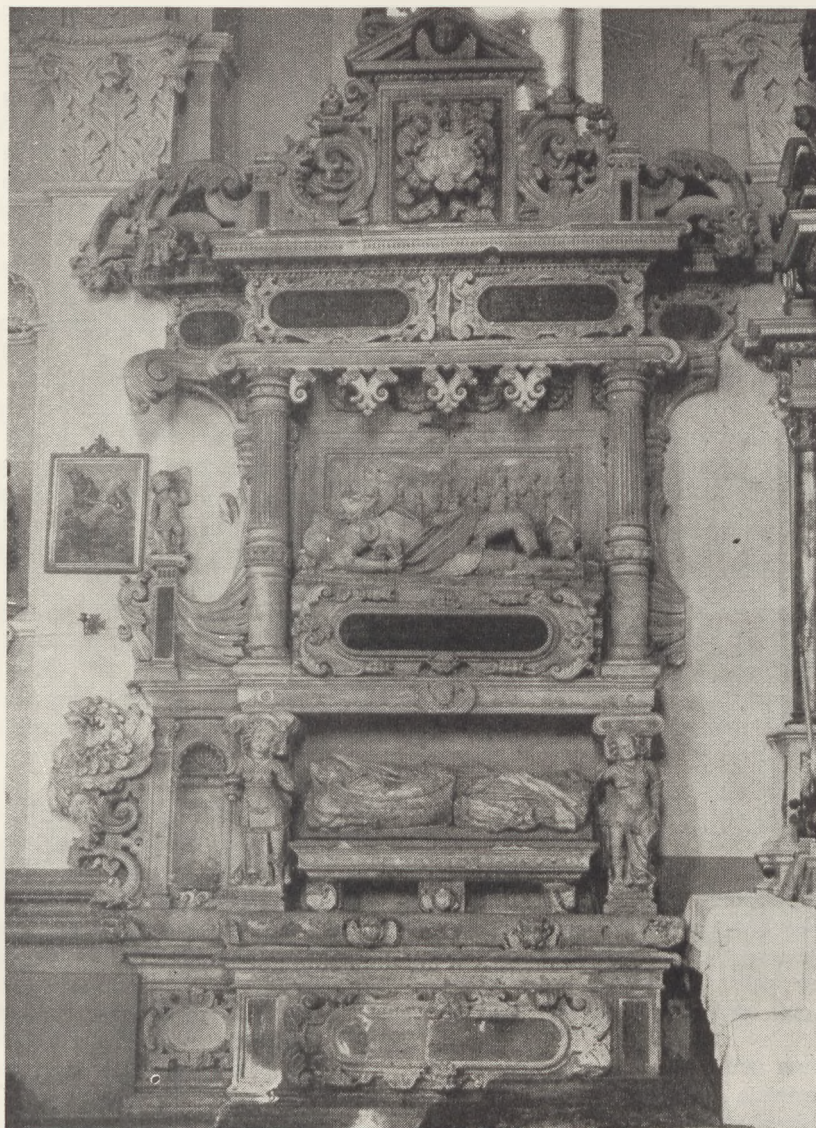
⁵⁸ Pagaczewski J., *Jan Michałowicz z Urzędowa*, jw., s. 11; Kieszowski W., *Lapidarium renesansowe w Arkadii. Ze studiów nad sztuką Jana Michałowicza z Urzędowa*, Biuletyn H. S. XII (1950), s. 88—90.

⁵⁹ Cerchowie M. i S. i Kopera F., *Pomniki Krakowa*, t. II, Kraków — Warszawa 1904.

⁶⁰ Repr. u Sinko K., *Santi Gucci Fiorentino*, jw., fig. 23.

⁶¹ Charakterystyczne jest przedstawienie zmarłego z dwiema księgami. Atrybuty te dodano zmarłemu z uwagi na urzędy, które piastował: był sędzią ziemskim sandomierskim, pisarzem ziemskim, a pod koniec życia komornikiem wiślickim i checińskim.

⁶² Sinko K., *Santi Gucci Fiorentino*, jw., s. 37—9 i fig. 20 i 23.



Il. 34. Nagrobek Pawła i Anny Uchańskich w Uchaniach. (Fot. T. Chrzanowski)

cenia go na nagrobek piętrowy przez warsztat prowincjonalny może służyć nagrobek Jana i Katarzyny Modzelewskich w Luszyńcu k. Gostynina postawiony za życia w r. 1596 (il. 30). Jako wzór posłużył nagrobek Mikołaja Kobylnickiego w Kobylnikach k. Płocka z r. 1555 (il. 29), w którym we wnęce przedzielonej gzymsami umieszczono w górnym polu postać zmarłego, w dolnym — tablicę inskrypcyjną. W nagrobku Modzelewskich prowincjonalny kamieniarz, przejmując schemat architektoniczny, umieścił zamiast tablicy płytę z postacią zmarłej, uzyskując w ten sposób układ piętrowy; ponieważ nie pogłębił wnęki, płyta

jest ustawiona pionowo a nie ukośnie w stosunku do patrzącego. Zwieńczenie było prawdopodobnie identyczne jak w szczycie pomnika Kobylnickiego. Zostały z niego tylko lwy z kartuszami herbowymi; środek zwieńczenia, jak i woluty na ścianie po bokach są późniejszymi dodatkami. Postacie zmarłych, mimo grubego wykonania, wykazują dążenie do portretowego ujęcia.

Nagrobek Mikołaja i Agnieszki Padniewskich z r. 1601 w kaplicy przy kolegiacie w Pilicy (il. 31) reprezentuje najprostszyszy schemat nagrobka piętrowego — podobny do znanego nam z grupy wielkopol-

skiej — o dwóch wnękach prostokątnych, ze zwieńczeniem, wypełnionych płytami figuralnymi, ujętymi łącznie przez pilastry po bokach i na cokole. Cokół jest wyjątkowo wysoki, trójkondygnacyjny⁶³. Rzeźby figuralne w swym uproszczeniu i zupełnym niezrozumieniu choćby nieco bardziej wyszukanych póz i gestów stoją na pograniczu sztuki warsztatowej i sztuki ludowej. Gesty podpierania głowy i poruszenie nóg zostały doprowadzone do krańcowego schematyzmu, tak że pozy zmarłych straciły wszelki sens. Również tak i dekoracja roślinna na cokołach i pilastrach, jak i zwieńczenie są dalekim echem wielkiej sztuki.

Poza nagrobkami piętrowymi zachowanymi całkowicie znajdują się w niektórych kościołach fragmenty rzeźb i obramień, pochodzące prawdopodobnie z pomników dwukondygnacyjnych. Są to fragmenty następujących nagrobków: Jana i Elżbiety Lipnickich w Modliborzycach k. Opatowa (płyta z postacią rycerza i tablica), dwóch rycerzy Małeckich (?), pochodzące z poł. w. XVI, z Małcza k. Brzezin, obecnie w kościele w Lubochni k. Rawy Mazowieckiej⁶⁴, Macieja Niemojewskiego i jego żony z r. 1580 w farze w Chełmnie oraz Bartłomieja i Jakuba Tylickich z pocz. w. XVII, niegdyś w kościele św. Mikołaja w Toruniu, obecnie w kościele Panny Marii tamże⁶⁵ (w trzech ostatnich wypadkach po dwie płyty z leżącymi postaciami). Nagrobki te wykazują różny poziom artystyczny i nie wszystkie zaliczyć można do prac prowincjonalnych. Wskazują ponadto, że zasięg terenowy nagrobka piętrowego obejmował także południową część Pomorza

9. Zupełnie odrębną pozycję między nagrobkami piętrowymi w Polsce zajmują dwa nagrobki, powstałe na zamówienie polskich fundatorów, a wykonane przez artystów obcych, przybyłych z Niderlandów lub ich pogranicza. Z osobami tych twórców wchodzimy zarazem w inny ośrodek artystyczny polskiego renesansu — środowisko lwowskie. Chodzi tu o pomniki nagrobne Macieja i Anny Czarnkowskich w Czarnkowie Wielkopolskim oraz Mikołaja i Hieronima Sieniawskich w Brzeżanach.

Pomnik Macieja (zm. 1542) i Anny (zm. 1551) Czarnkowskich (il. 32) zamówił dla rodziców przed r. 1562 biskup poznański Andrzej Czarnkowski u lwowskiego rzeźbiarza pochodzącego z Akwizgranu, Hermana von Hutte (Czapki), którego współpracownikiem i pomocnikiem w tym pomniku był rzeźbiarz pochodzenia krakowskiego, Jan Zaręba⁶⁶. Nagrobek przed r. 1570 nie był jeszcze skończony, jak wynika ze skargi spadkobierców biskupa Czarnkowskiego przeciw



Il. 35. Nagrobek Mniszchów (?) w Radzynie. (Fot. wg akwareli w albumie Stronczyńskiego. Gab. Rycin Bibl. U. W.)

Huttemu. Rzuca się w oczy w tym pomniku, jak artyście obcemu, wykształconemu w kręgu niderlandzko-niemieckim, nie zżytemu silnie z tradycją miejscową, zwłaszcza krakowską, trudno było stworzyć koncepcję odpowiadającą głównemu nurtowi rozwojowemu ówczesnej polskiej rzeźby renesansowej i kształtującym się w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych

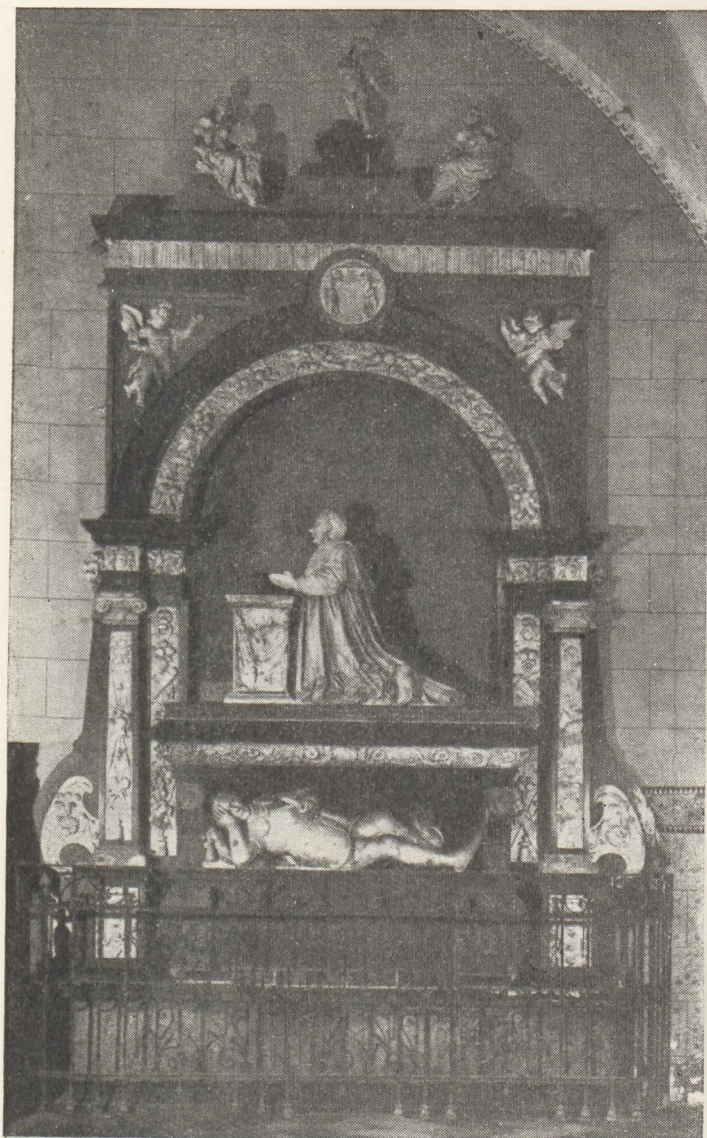
XVI w. coraz liczniejszym odmianom nagrobka piętrowego. Całość pomnika została skomponowana na pewno według projektu Huttego, który był kierownikiem warsztatu. Uderza ona ujęciem podkreślającym elementy czysto architektoniczne, nieorganicznością

⁶³ Król A., *Kasper Fodyga budowniczy checiński z początku XVII wieku*, Biuletyn H. S. XIII (1951), nr 2-3, s. 92-97 i ryc. 8.

⁶⁴ Kieszkowski W., *Powiat rawsko-mazowiecki, Inwentarz topograficzny*. (Zabytki Sztuki w Polsce II), Warszawa 1939, s. 98 i fig. 104 i 105.

⁶⁵ Makowski B., *Sztuka na Pomorzu. Jej dzieje i zabytki*, Toruń 1932, s. 92 i ryc. 29 na s. 93 oraz s. 93.

⁶⁶ Mańkowski T., *Od renesansu włoskiego do północnego*, jw., s. 259 i nast. Z tego artykułu zaczerpnięte zostały wszystkie dane źródłowe dotyczące nagrobka Czarnkowskich.



Il. 36. Nagrobek Andrzeja Batorego i jego bratanka Baltazara w Barczewie Warmińskim. (Fot. M. Kopytowski, zb. P. I. S.).

struktury, ciężkością i masywnością form, powściągliwością dekoracji. Górna nisza, głęboka, ujęta półkolumnami, zwieńczona skromnym belkowaniem i prostym zwieńczeniem wolutowym, zamknięta została niezwykle u nas łukiem odcinkowym. W sposób wyjątkowy dla polskich nagrobków piętrowych pełnoplastyczna figura rycerza umieszczona została na płaskiej, poziomej płycie w ruchu dźwigania się w górę, w pozie uderzającej na ogół swą obcością na tle naszej rzeźby renesansowej, choć nie można tu wykluczyć pewnych powiązań z kształtującą się ok. r. 1570 poza canavesiańską. Przypomina ona jednak raczej niektóre wzory niderlandzko-francuskie (np.

pomnik admirała Chabot z ok. r. 1550 w paryskim Luwrze). Dolna wnęka, ujęta w odwrócone konsole, nawiązuje do układu mającego już swą tradycję w nagrobku piętrowym polskim, podobnie jak i umieszczona we wnęce płyta z figurą zmarłej w reliefie wiąże się ściśle z typem postaci kobiecej ukształtowanym już ok. r. 1570 w Polsce. Wykonawcą górnej części z figurą rycerza był Hutte, dolnej, z postacią matrony — Zaręba. T. Mańkowski słusznie wskazał, że to, co stworzył Hutte, dalekie jest od tego, co dał Zaręba. Zagadnienie polega jednak nie na różnicy w poziomie artystycznym, ale w dużej mierze na tradycji, z której obie części pomnika się wywodzą. Nagrobek Czarnkowskich jest zjawiskiem sporadycznym, jednostkowym i nie wywarł wpływu na rozwój naszej rzeźby. Związek jego z pomnikiem Kościeleckich i przypisanie przez T. Mańkowskiego autorstwa tego ostatniego Huttemu jest nie do utrzymania. Oba pomniki są odrębne stylem, tradycjami artystycznymi, poziomem, datą i miejscem wykonania.

Do polskiej koncepcji nagrobka piętrowego musiał się dostosować i inny rzeźbiarz pochodzenia niderlandzkiego, działający we Lwowie w latach siedemdziesiątych i początku lat osiemdziesiątych, Henryk Horst. Jego dziełem jest sygnowany monogramem HHZ pomnik Mikołaja i Hieronima (zm. 1586) Sieniawskich w brzeżańskiej kaplicy zamkowej (il. 33)⁶⁷. W tym monumentalnym pomniku, poza ogólną koncepcją dwukondygnacyjową, związki z tradycją miejscową są słabe. Silne akcenty architektoniczne jak kolumny i belkowania przy przysadzistych proporcjach całości wiążą się z dekoracją płaszczyznową w niderlandzkim typie okuciowym. Obce to tradycji polskiej, podobnie jak rzadkie jest u nas trójosiowe rozwiązanie pomnika na obu kondygnacjach, z bardzo szerokim polem środkowym i wąskimi bocznymi, wypełnionymi przez nisze na obu kondygnacjach. Figury zmarłych rycerzy leżą na skrzynkowych sarkofagach, ozdobionych płaskorzeźbami historyzującymi, w pozach zbliżonych do pełnoplastycznych układów znanych z nagrobków rycerskich w Polsce. Ruch nóg wskazuje już jednak na pewne sztywnienie pozycji. Przy silnym realizmie w ujęciu twarzy to już zapowiedź baroku, w którego początkowej fazie pod silnym wpływem niderlandzkim nastąpi uspokojenie

⁶⁷ Łoziński W., *Sztuka lwowska*, 2. wyd., Lwów 1892; Mańkowski T., *Od renesansu włoskiego do północnego*, jw., s. 276 i nn.



Il. 37. Nagrobek Krzysztofa Podlęskiego i jego żony w Bógorii koło Sandomierza. (Fot. E. Dobrowolski, zb. P. I. S.)

układu postaci leżących na nagrobkach. I może tylko w tym zakresie zaznaczyć się wpływ nagrobka Horsta w Polsce. Jako koncepcja architektoniczna nie miał on żadnego następstwa.

W rozwoju rzeźby nagrobkowej w Polsce wpływ Huttego i Horsta, mimo stwierdzonej archiwalnie ich działalności także w Krakowie wzgl. Poznaniu, wydaje się więc bardzo ograniczony. Elementy niderlandzkie sączą się do rzeźby polskiej głównie innymi drogami, a środowisko krakowskie silnie je podporządkowuje własnemu kierunkowi rozwojowemu. Ten zaś kierunek rozwojowy określa i ogólny rozwój rzeźby

nagrobkowej w Małopolsce, Wielkopolsce i na Mazowszu aż po pocz. w. XVII.

10. Na przełomie wieku XVI i XVII rozwój rzeźby nagrobkowej w Polsce rozszczepia się jakby na dwa nurty. Jeden, należący do późnego, schyłkowego renesansu, rozwija w niespotykany dotychczas sposób fantastyczną dekorację roślinną i zwierzęcą przy równoczesnym korzystaniu z dotychczasowych form architektonicznych i stanowi ostatni etap rozwoju bujnego, dekoracyjnego ujęcia, ku któremu zmierzała rzeźba krakowska od poł. w. XVI. Drugi wprowadza nowe elementy architektoniczne, figuralne i dekoracyjne



Il. 38. Nagrobek Olesnickich w opactwie na Świętym Krzyżu. (Fot. zb. P. I. S.)

w spokojnych, powściągliwych formach wczesnego baroku, z charakterystycznymi efektami kolorystycznymi ciemnych i jasnych marmurów oraz alabastru. Pierwszy nurt określa wybitna, twórcza indywidualność mistrza dekoracji kaplicy Firlejów w Bejskach.

⁶⁸ Kieszkowski J., *Artyści obcy w służbie polskiej*, Lwów 1922, s. 78—83.

⁶⁹ Kieszkowski W., recenzja z pracy K. Sinko, Santi Gucci Fiorentino, Biuletyn H. S i K. III (1934), s. 1.

⁷⁰ Odrzywolski S., *Renesans w Polsce*, Wiedeń

Z nagrobków piętrowych do tego nurtu należą pomniki nagrobne Pawła i Anny Uchańskich w Uchaniach ⁶⁸ i jego replika — nagrobek Mnischów (?) w Radzynie, wykonane w latach 1610—40 (il. 34 i 35).

Oba te nagrobki były związane z osobowością mistrza kaplicy w Bejskach już przez W. Kieszkowskiego ⁶⁹. Istotnie, wiążą się one z nią ściśle jako jego prace oryginalne czy warsztatowe. Ogólny schemat architektoniczny tych nagrobków piętrowych nawiązuje do nagrobka Firlejów w Bejskach ⁷⁰ stanowiąc w pewnej mierze jego uproszczoną redakcję. Część środkowa została przy tym zamieniona na wnękę w dwóch kondygnacjach, zawierające postaci zmarłych leżące na sarkofagach, a pilastry flankujące zastąpione zostały w dolnej wnęcie puttami dźwigającymi głowice kolumnowe. W ten sposób powstał nowy typ nagrobka piętrowego, składający się z bardzo rozbudowanej cokołowej części dolnej — co spotkaliśmy już w nagrobku Andrzeja i Elżbiety Modliszewskich w Łomży (il. 15) — i z dużej, prawie kwadratowej wnęki górnej, znanej nam z nagrobków przemysko-krośnieńskich. Przez wprowadzenie postaci męskich typu zygmuntońskiego, leżących na sarkofagach, przy bujnym zastosowaniu dekoracji o fantastycznych motywach ptasich i zwierzęcych, wytworzył się charakterystyczny pomnik nagrobny, związany ściśle z terenem kielecko-krakowskim i wyrosły na gruncie polskim. Dlatego też należy uważać twierdzenie J. Kieszkowskiego ⁷¹, że twórcą nagrobka Uchańskich jest lwowski rzeźbiarz z pochodzenia Niemiec, za bezpodstawne. Fantastyka dekoracyjna wykazująca liczne powiązania genetyczne z rzeźbą ornamentálną krakowsko-kielecką przełomu w. XVI i XVII, jest oparta raczej na wzorach włoskich niż niderlandzkich czy niemieckich. Brak tu zupełnie herm, masek oraz typowego ornamentu tzw. florisowskiego ⁷². Natomiast nasuwa się przypuszczenie, że wykonawca czerpał wzory dekoracyjne z wzorników włoskich, używanych przez snyderczy i złotników, które przetwarzał w wysoce indywidualny i charakterystyczny sposób. O autorstwie rozstrzyga przede wszystkim wspomniany już ścisły związek z dekoracją i nagrobkiem kaplicy Firlejów w Bejskach.

Nagrobek w Radzynie (il. 35) ⁷³ jest prawie wiernym powtórzeniem uchańskiego; brak mu tylko niektórych części zwieńczenia. Związek jego z Mnischami jest wątpliwy; brak tablicy inskrypcyjnej, a kartusze herbowe nie wiążą się wyraźnie z tą rodziną.

1899, tabl. 36; Kozakiewiczowa H. i S., *Polskie nagrobki renesansowe*, jw., cz. 2, s. 47.

⁷¹ Jw., s. 83.

⁷² Hedicke R., *Cornelis Floris und die Florisdekoration*, Berlin 1913.

⁷³ Repr. Zalewski L., *Z epoki renesansu i baroku na Lubelszczyźnie*, Lublin 1949, s. 160.

11. Tradycja nagrobków piętrowych w początkowej fazie baroku jest jeszcze silna. Temat ten w zasadzie wykracza poza ramy niniejszej pracy, zajmę się więc nim tylko pokrótce.

Wydzielić można dwa typy barokowych nagrobków piętrowych w Polsce. W pierwszym wprowadzone są istotne zmiany w samej kompozycji nagrobka: górna postać leżąca na sarkofagu zostaje zastąpiona typową dla baroku postacią klęczącą zmarłego. Drugi, tradycyjny, zachowuje układ dwóch leżących postaci jedna nad drugą. W obu typach oprawa architektoniczna i dekoracyjna jest już barokowa.

Do pierwszej odmiany należy pomnik kardynała Andrzeja Batorego i jego bratanka Baltazara z r. 1598 w Barczewie warmińskim⁷⁴ (il. 36). Postać w dolnej wnęce nawiązuje do tradycyjnego układu, górna natomiast, w niszy arkadowej zamkniętej łukiem okrągłym, klęczy zatopiona w modlitwie. Pomysł ten rozwinięty w kręgu niderlandzko-francuskim wkracza na teren Polski poprzez Gdańsk przy współudziale artystów niderlandzkich tam pracujących⁷⁵. Jest to już typowo barokowe ujęcie, z charakterystycznym zestawieniem ciemnego marmuru i alabastru. Do schematu powyższego nawiązać miał prawdopodobnie nieukończony nagrobek Sieniawskiej i Gostomskiej w Środzie Wielkopolskiej z pocz. w. XVII. W przeciwieństwie do skromnej architektury nagrobka Batorego, nagrobek średzki został rozbudowany architektonicznie z zachowaniem bocznych skrzydeł z wnękami na figury alegoryczne. Część środkowa ujęta w kolumny, podzielona została na dwie nisze. W dolnej prostokątnej zachowana została płyta zmarłej o tradycyjnej formie, w górnej zamkniętej łukiem półkolistym miała być zapewne figura klęcząca, nie wykonana. Prawdopodobnie śmierć fundatora, wojewody poznańskiego Hieronima Gostomskiego w r. 1609 przeszkodziła wykończeniu nagrobka, sprowadzonego zapewne z Gdańska.

Do tradycyjnego układu piętrowego nawiązuje pomnik Krzysztofa Podlęskiego (zm. 1621) i jego żony w Bogorii k. Sandomierza (il. 37). Charakterystyczna dla niego jest rozbudowana oprawa architektoniczna arkadowej wnęki górnej i umieszczenie dolnej figury w części cokołowej. W nagrobku tym najsilniej przejawiało się trwanie dekoracji renesansowej składającej się z charakterystycznych motywów roślinno-kwiatowych typowych dla kręgu Gucciego. Natomiast rozluźnienie kompozycji architektonicznej i mechaniczne wkomponowanie postaci zmarłych zrywa z tradycją renesansową.

⁷⁴ Boetticher A., *Die Kunstdenkmäler Ostpreussens*, zes. IV, *Ermland, Königsberg* 1898, s. 266, tabl. XII *Warmia i Mazury* (Ziemię Staropolski, t. IV), cz. I, Poznań 1953, il. s. 104.

⁷⁵ Chmarański G., w podręczniku *Sztuka polska czasów nowożytnych*, jw., s. 197.



Il. 39. Nagrobek Amaty i Urszuli Krasińskich w Krasnem. (Fot. zb. P. I. S.)

Tradycyjny układ piętrowy w oprawie już w pełni barokowej reprezentuje pomnik nagrobny Oleśnickich w opactwie na Świętym Krzyżu, pochodzący z lat ok. 1630 (il. 38). Jeszcze w 2. poł. w. XVII spotykamy się sporadycznie z tym układem, jak np. w pomniku Amaty i Urszuli Krasińskich z ok. r. 1663 w Krasnem (il. 39). Jest to jedyny nagrobek piętrowy, gdzie obydwie wnęki zajmują postacie kobiece.

MIECZYSLAW ZLAT

ATTYKA RENESANSOWA NA ŚLĄSKU

I. WSTĘP

Attyka stanowi jedną z najbardziej charakterystycznych cech tej odmiany renesansu, którą w związku z jej zasięgiem nazwano zachodnio-słowiańską¹, a której oryginalność w świetle nowszych badań zarysowuje się coraz silniej. Najbogatsze zwieńczenia attykowe powstały w Polsce i tu rozwinęły się w liczne odmiany, stąd attykę, a zwłaszcza jeden z jej typów, uznaje się za przejaw samodzielnego, twórczego rozwijania w Polsce architektury, naznaczonej w dobie renesansu szczególnie silnym piętnem rodności. W kształtowaniu artystycznej odrębności polskich budowli renesansowych attyka spełnia rolę szczególnie ważną: jako element konstrukcyjny określa bryłę, a jako motyw dekoracyjny, zdecydowanie poziomy, przeciwstawia kompozycję fasady — gotyckiej tradycji szczytów. Dzięki attykowemu zwieńczeniu bryła i fasady polskiej budowli renesansowej bliższe są sformułowanym we Włoszech kanonom nowego stylu, niż typowe budowle północnej odmiany renesansu.

Przy tak poważnym znaczeniu attyki jako specyficznej cechy jednej z odmian renesansu, stwierdzenie stopnia jej rozpowszechnienia na Śląsku ma znaczenie dla ustalenia, czy i o ile region ten można włączyć do zasięgu renesansu zachodnio-słowiańskiego oraz dla wyjaśnienia stosunku śląskiej architektury renesansowej do współczesnej architektury innych dzielnic Polski.

Wyznaczając granice zasięgu renesansu zachodnio-słowiańskiego, obejmujące i Śląsk, dotychczasowi ba-

dacze nie wyjaśnili dostatecznie kwestii występowania w architekturze śląskiej typowych dla tego kręgu artystycznego znamion. Tylko sprawa dekoracji sgraffitowej jest dość jasna, dzięki inwentaryzacji H. Lutscha, pracy H. Urbacha i licznym monografiom zabytków².

O występowaniu natomiast attyki literatura naukowa informowała albo mylnie albo bardzo ogólnikowo. Autor podstawowej pracy o attyce renesansowej — W. Husarski, podając kilka przykładów attyki z terenu Śląska, wyraża pogląd, iż stanowi ona tu „rzadkość i osobliwość... zakres jej użycia jest bardzo wąski, ograniczony niemal wyłącznie do kamienic miejskich“³. T. Dobrowolski informuje o kilku attykach śląskich i stwierdza, że polska attyka nie znalazła tu szerszego zastosowania ani rozwinięcia jako forma nowatorska w stosunku do zakorzenionego głęboko gotyku⁴. Podobne opinie głosiła też i większość uczonych niemieckich, którzy — chociaż śląski materiał zabytkowy znali niewątpliwie lepiej — o występowaniu attyki wspominali ogólnikowo, albo, w najlepszym razie, motyw ten traktowali jako sporadyczny na Śląsku i przeniesiony z Wenecji przez południowe Niemcy⁵.

Poglądy takie zbyt daleko odbiegały od rzeczywistości, aby mogły się utrzymać. Już August Hahr, zasłużony badacz sztuki renesansowej w krajach środkowo-europejskich, wyliczył szereg attyk śląskich na dowód przynależności tego regionu do kręgu renesan-

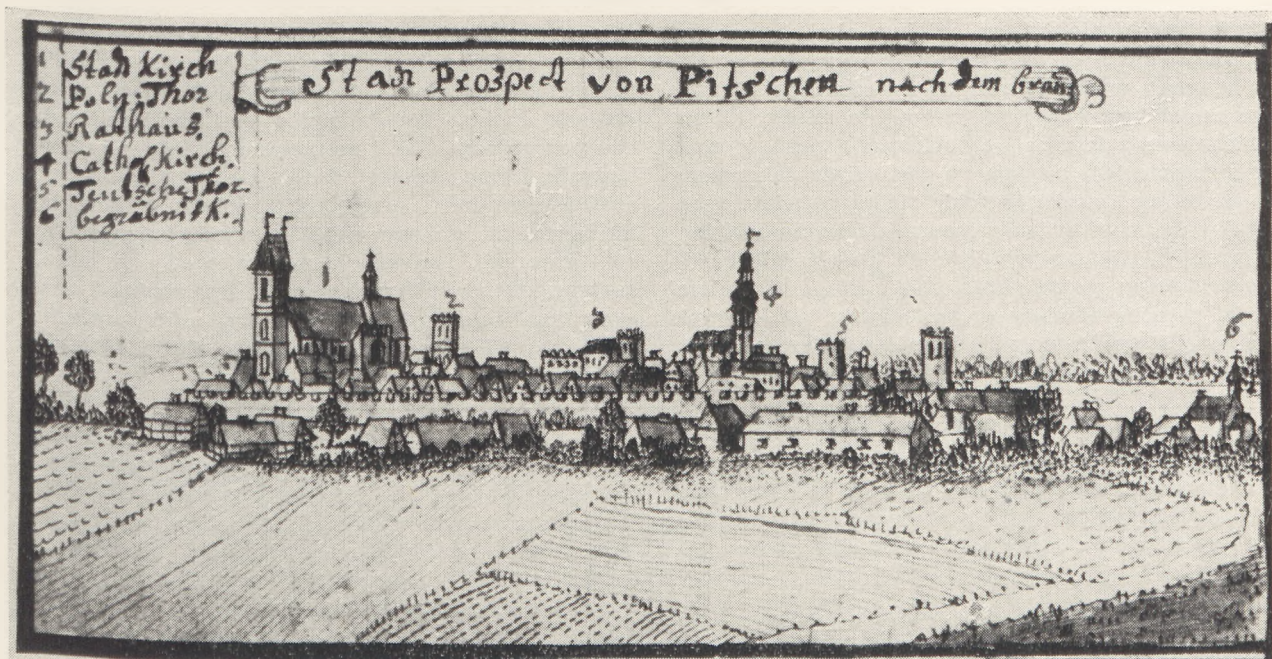
¹ Szablowski J., *Ze studiów nad związkami artystycznymi polsko-czeskimi w epoce renesansu i renesansem zachodnio-słowiańskim*, Prace K. H. S. IX (1948).

² Lutsch H., *Verzeichnis der Kunstdenkmale der Provinz Schlesien*, Breslau 1886—1903; Urbach H., *Geschichtliches und Technisches vom Sgraffitoputz*, Berlin 1928.

³ Husarski W., *Attyka polska i jej wpływ na kraje sąsiednie*, Warszawa 1936, s. 26.

⁴ Dobrowolski T., *Sztuka na Śląsku*, Katowice—Wrocław 1948, s. 222—23, 341.

⁵ Por. opracowane przez D. Freya hasło *Attika* w *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, I Bd, Stuttgart 1937, s. 1210. Za rzadki na Śląsku uważa motyw attyki także Grisebach A. (*Die alte deutsche Stadt*, Berlin 1930, s. 71), który jednakże uznaje attykę za jedną ze specyficznych znamion słowiańskiego renesansu, przy czym polemizuje z C. Gurlitem przeczącym istnieniu jakichkolwiek cech odrębności w sztuce Polski i Czech.



Il. 1. Byczyna, widok ogólny z ok. poł. w. XVIII, wg rysunku Wernera.

su słowiańskiego⁶. Na częste występowanie tego „słowiańskiego motywu” na Śląsku zwrócili też uwagę A. Haupt i F. Landsberger, a nawet — wbrew swej dawniejszej opinii — D. Frey⁷. Ale i ci badacze do faktu rozpowszechnienia attyk renesansowych na Śląsku nie przywiązywali większej wagi i nie wyciągali z niego właściwych wniosków; odwoływali się do kilku często cytowanych przykładów, bynajmniej nie najbardziej typowych i z zasady pomijali attyki typu polskiego⁸.

Stan badań nad attyką renesansową na Śląsku wypada więc uznać za niezadawalający, zwłaszcza że materiał zabytkowy i ikonograficzny, stanowiący podstawę badań okazuje się i ilościowo obszerniejszy i bardziej interesujący, niż można by przypuszczać na podstawie literatury przedmiotu. Ścisłe określenie liczby zachowanych attyk renesansowych na obszarze Śląska bez nowej, szczegółowej inwentaryzacji zabytków nie jest możliwe. Ale i bez tego, na podstawie dokładniejszego przeglądu zachowanych do naszych czasów zabytków śląskich można stwierdzić istnienie kilkudziesięciu attyk. Jeżeli liczbę tę zwiększyć o dalszych kilkadziesiąt attyk nie istniejących, lecz przed-

stawionych w materiałach ikonograficznych — okaże się, że attyka jest powszechną i jedną z charakterystycznych cech architektury renesansowej na Śląsku. Występuje tu we wszystkich odmianach znanych z terenu Polski i Czech, jest nawet przekształcana przez budownictwo ludowe; znana z blisko stu miejscowości zachowuje popularność przez okres półtora stulecia. Fakty te znajdują swoje udokumentowanie w dalszym toku artykułu; tu przytaczam je dla wykazania, iż w pełni uzasadnione jest podjęcie szczegółowych badań nad attyką renesansową na Śląsku, jako jednym z istotniejszych problemów w historii sztuki renesansowej tego regionu.

O bogactwie odmian śląskich zwieńczeń attykowych świadczą już trudności, na jakie napotyka się przy próbie ich nazwania i klasyfikacji. Trudność zasadnicza wypływa z braku ścisłej definicji pojęcia „attyka renesansowa”, nie mówiąc już o zamieszanu, jakie powstało przez bardzo swobodne operowanie nazwą „attyka polska”. Husarski nazwę tę stosuje do różniących się nieraz znacznie form wieńczących, Dobrowolski — do renesansowych szczytów⁹. Nowsze propozycje terminologiczne¹⁰ wprowadzają termin

Berlin 1938, s. 26) wskazywał bezpośredni wpływ kra-kowskich Sukiennic pisząc o attyce ratusza w Głubczycach.

⁹ Dobrowolski T., jw.

¹⁰ Por. artykuł Attyka w Zeszytach dyskusyjnym Słownika Historycznego Sztuk Plastycznych, Warszawa 1951, s. 14 i n.

⁶ Hahr A., *Östeuropäische Stildrag i nordisk renässansarkitektur*, Uppsala-Leipzig 1915, s. 41.

⁷ Haupt A., *Baukunst der Renaissance in Frankreich u. Deutschland*, Berlin 1916, s. 108; Landsberger F., *Breslau*, Leipzig 1926, s. 108; Frey D., *Schlesiens künstlerisches Antlitz*, w: *Die Hohe Strasse*, Berlin 1938, s. 17.

⁸ Wyjątkowo Koeniger E., (*Kunst in Oberschlesien*,

„attyka grzebieniowa“ w miejsce niezbyt trafnego „attyka polska“, niesłusznie jednak rezygnują z nazwy „attyka“ w odniesieniu do zwieńczeń pozbawionych części fryzowej. Różnica bowiem między attyką grzebieniową z fryzem niezdobionym a pozbawionym fryzu grzebieniem attykowym jest często tak znikoma, że nazwa „attyka“ wydaje się tu najwłaściwsza. Wątpliwości może budzić stosowanie terminu „attyka“ do grzebieni wieńczących, których kształt daleko odbiega od typu powszechnie stosowanego w Polsce. Chodzi tu o zwieńczenia w postaci tzw. „jaskółczych ogonów“ i o grzebienie z zębów pół- i ćwierćkolistych, bardzo częste na Śląsku. Husarski i Dobrowolski uwa-

żają tego rodzaju zwieńczenia za ogniwo pośrednie między attyką gotycką a renesansową¹¹. Do attyk grzebieniowych innych obszarów Polski upodabnia je zarówno funkcja konstrukcyjna (podtrzymywanie dachu pogrążonego) jak i artystyczna (zamknięcie bryły budynku formą poziomą). Różnią się natomiast od nich stosowaniem form, przejętych z gotyku z niewielkimi zmianami, brakiem wyraźnie wyodrębnionego fryzu i dekoracji. Porównanie motywów attykowych tego typu z attykami grzebieniowymi gotyckimi i renesansowymi skłania do użycia nazwy „attyka wczesno-renesansowa“, uzasadnionej ponadto chronologią występowania tych zwieńczeń.

II. TYPY BUDOWLI ATTYKOWYCH NA ŚLĄSKU, ICH LICZEBNOŚĆ I ROZPOWSZECHNIENIE

Przejawem powszechnego i trwałego przyjęcia zwieńczeń attykowych na Śląsku jest ich stosowanie w budowlach o różnorodnym przeznaczeniu, wznoszonych z inicjatywy różnych klas społecznych, w miej-

skim budownictwie prywatnym i publicznym, rezydencjach feudałów, kościołach miejskich i wiejskich. W miastach attyki zdobiły domy mieszczan, ratusze, baszty i bramy miejskie, rzadziej kościoły. Jako zwieńczenie różnych budowli attyka powtarzana była w obrębie jednego miasta nieraz tak często, że w jego sylwecie architektonicznej stawała się elementem

¹¹ Husarski W., jw.; Dobrowolski T., *Sztuka Krakowa*, Kraków 1950, s. 242.



II. 2. Dzierżoniów, widok ogólny z 2. poł. w. XVIII, wg sztychu z rysunku Wernera.



Il. 3. Głubczyce, widok ogólny z ok. poł. w. XVIII, wg rysunku Wernera.

charakterystycznym; miało to miejsce zwłaszcza wtedy, gdy wieńczyła budowle dominujące, takie jak ratusz, bramy miejskie, wieże kościoła.

Śląskimi „miastami attyk” były:

Brzeg — miasto attyk szczytowych, powszechnie stosowanych na kamienicach z XVII i XVIII w.;

Byczyna — gdzie, jak wynika z rysunków Wernera i relacji Lutscha¹², korony attykowe miały: kamienice, baszty i bramy miejskie (m. i. Brama Polska) i przybudówka południowa ewangelickiego kościoła parafialnego (il. 1);

Dzierżoniów — z attykami na ratuszu, bramach miejskich, licznych kamienicach (il. 2);

Głubczyce — które oprócz ratusza z ciekawą attyką, zburzoną w r. 1862¹³, miały także attykowe kamienice i bramę miejską (il. 3);

Oleśnica — gdzie attyka zdobiła zamek, ratusz, kamienice przy rynku i głównych ulicach (il. 4 i 5);

Paczków — który do dziś zachował attykę w czterech odmianach na kościele parafialnym, ponadto nad bramami Ząbkowicką i Kłodzką oraz na wieży ratuszowej (odnowiona). Dawniej miały ją także: stara szko-

ła, zburzona w r. 1840¹⁴, budynek ratusza oraz domy prywatne;

Ząbkowice — z attykami na ratuszu, zamku, basztach miejskich i domach prywatnych.

Miejscowości, w których attyki występują w mniejszej liczbie, względnie pojedynczo, można wskazać około osiemdziesiąt. Ewidencja budowli attykowych zachowanych lub znanych ze źródeł ikonograficznych i inwentaryzacyjnych obejmuje łącznie około 150 zabytków, rozmieszczonych w blisko 90 miejscowościach na Śląsku. Husarski określa łączną liczbę attyk zachowanych i znanych ze źródeł obrazowych na około 150¹⁵. W liczbie tej mieści się ok. 10 attyk, znanych temu badaczowi z terenu Śląska¹⁶. Na podstawie dokładniejszych, choć ciągle jeszcze nie pełnych badań materiału śląskiego, podana przez Husarskiego łączną liczbę 150 attyk, znanych z całego obszaru ich rozpowszechnienia, należy uzupełnić do liczby dwukrotnie wyższej, tj. ok. 300. Nowa szczegółowa inwentaryzacja zabytków sztuki na Śląsku oraz dalsze poszukiwania w źródłach ikonograficznych mogą jeszcze i tę cyfrę podwyższyć.

kazie attyk śląskich przytoczono mylnie istniejące rzekomo attyki na domach w Bolesławcu i Bolkowiu. W Bolesławcu nie było kamienic attykowych (istnieje natomiast dwuszczytowa kamienica gotycka), co się zaś tyczy Bolkowa, autor oglądając nie dość przejrzysty rysunek w *Bilderwerk schlesischer Kunstdenkmale* Lutscha, wziął zapewne attykę zamku za zwieńczenia kamienic.

¹² Lutsch H., jw., IV, s. 15.

¹³ Koeniger E., jw., s. 68.

¹⁴ Priemer J. F., *Die kath. Pfarrkirche zu Patschkau*, 38. Jahresbericht des Kunst- u. Altertumsvereins, Neisse 1935, s. 43.

¹⁵ Husarski W., jw., s. 18.

¹⁶ W podanym przez Husarskiego (jw., s. 55) wy-

W świetle przedstawionych liczb powszechność attykowego zwieńczenia w renesansowej architekturze Śląska nie może podlegać dyskusji. Narzuca się nawet wniosek, że w stosowaniu attyki Śląsk wyprzedził inne ziemie polskie; oczywiście sąd taki, sformułowany wyłącznie na podstawie liczby znanych attyk, bez oceny ich wartości artystycznej, byłby przedwczesny.

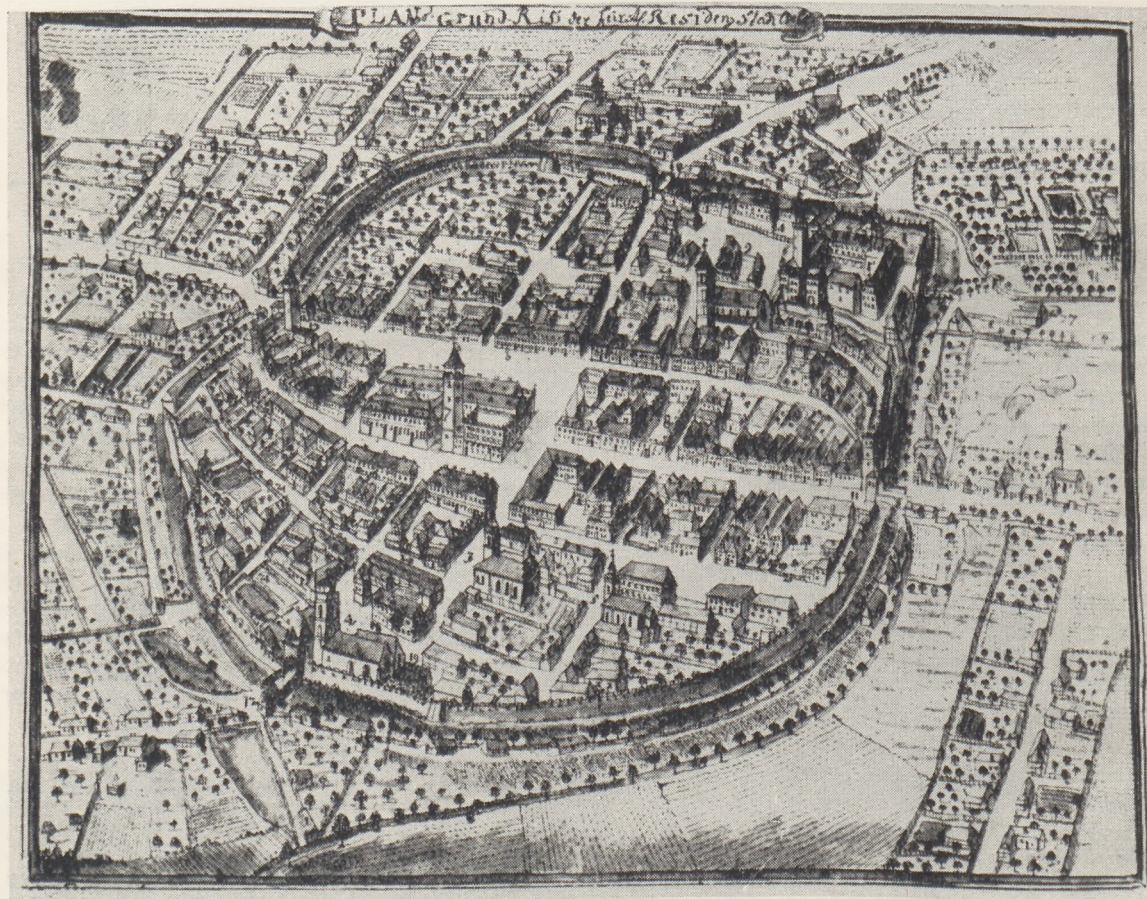
W przeciwieństwie do ziem środkowej Polski, gdzie attyka na wieżach kościelnych i basztach miejskich występuje bardzo rzadko, na Śląsku te właśnie budowle, obok kamienic miejskich, tworzą najliczniejszą grupę wśród budowli attykowych. W tym względzie Śląsk bliższy jest Czechom, tym bardziej że, podobnie jak tam, wieże i baszty wieńczy najczęściej attyka typu wczesnorenansowego. Attyka, względnie sam grzebień attykowy koronował ok. 35 domów miejskich i ok. 30 wież kościelnych. Następną pod względem liczebności grupą budowli attykowych są baszty

i bramy murów miejskich, znane z ok. 25 zabytków. 17 attyk występowało na murach i bramach cmentarzy kościelnych, ponadto wieńczyły one 12 ratuszów, 16 zamków i 7 kościołów w całej ich bryle względnie w jej części¹⁷ (por. Aneks na końcu artykułu).

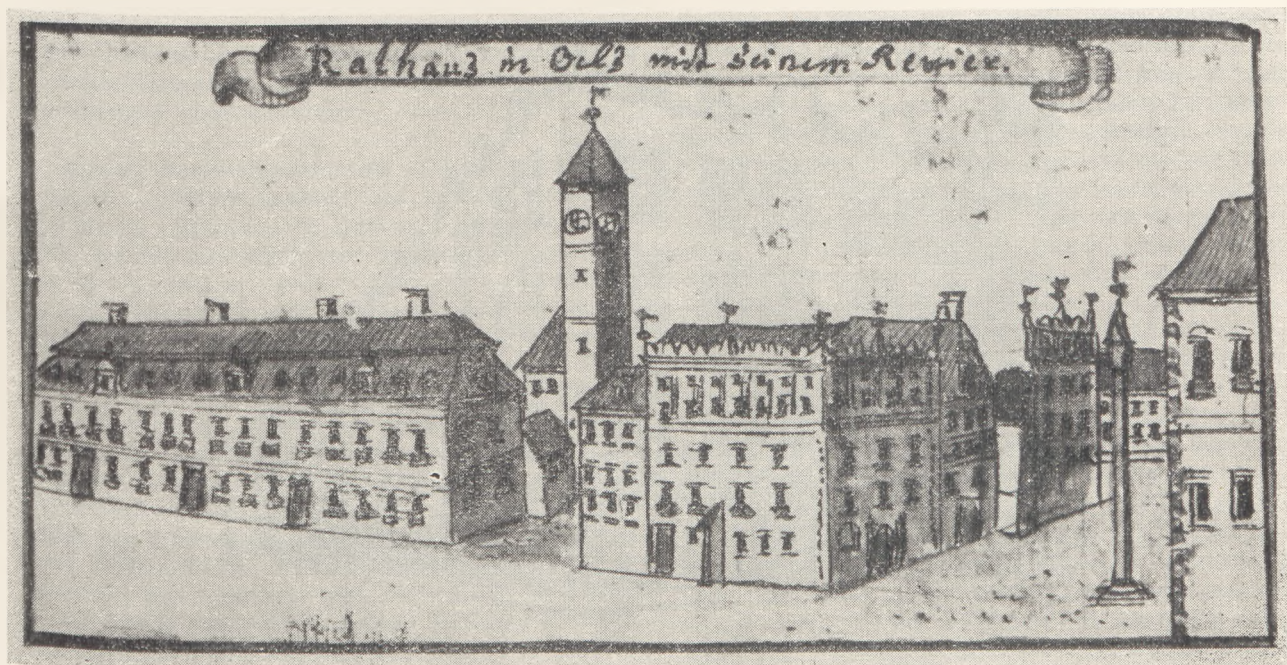
Najliczniej zachowały attyki zamki oraz wieże kościelne i mury cmentarne, gdzie większość ich ocalała od zniszczenia. Stan ten tłumaczy się tym, że wieś mniej była narażona na pożary, zniszczenia wojenne i przebudowy niż miasto, gdzie budowle attykowe, nawet jeśli przetrwały oblężenia i pożary — ginęły w okresie kapitalistycznej rozbudowy miast w XIX w. Tak więc nie zachował się ani jeden z dwunastu ratuszów attykowych — jeżeli nie liczyć całkowicie zrekonstruowanego ratusza w Opolu i przerobionej attyki na wieży ratusza paczkowskiego. Ostatni, a zarazem jeden z najbardziej interesujących — w Dzierż-

¹⁷ Szereg półkolistych szczytów z gałkami zdobi często renesansowe helmy wież, np. w kościele św. Elżbiety we Wrocławiu (r. 1533—34); analogiczne miał kiedyś zamek brzeski przy kopule nad bramą wjazdową z r. 1554. W nieco zmienionej formie (trójkąty zamiast półkoli) występuje także na wieży wrocławskiego ratusza (1559 r.).

wą z r. 1554. W nieco zmienionej formie (trójkąty zamiast półkoli) występuje także na wieży wrocławskiego ratusza (1559 r.).



Il. 4. Oleśnica, widok ogólny z ok. poł. w. XVIII, wg rysunku Wernera.



Il. 5. Oleśnica, ratusz, widok z ok. poł. w. XVIII, wg rysunku Wernera.

niowie, uległ zburzeniu w r. 1871¹⁸. W XIX w. wyburzono większość kamienic i wiele miejskich baszt attykowych.

Mapa rozmieszczenia attyk na Śląsku nasuwa kilka ciekawych spostrzeżeń. Dają się przede wszystkim zauważyć dwa największe skupiska attyk, a to: okolice Brzegu i pas wzdłuż granicy polsko-czeskiej, między Raciborzem a Nysą. Na pozostałym obszarze Śląska attyki są rozmieszczone mniej więcej równomiernie, za wyjątkiem Śląska Górnego oraz terenów na północ od „wysokiej drogi“, łączącej Wrocław ze Zgorzelcem. Przy analizie mapy spostrzega się ponadto zjawisko występowania attyk przeważnie w miastach małych i wsiach; w architekturze największych ośrodków miejskich Śląska, takich jak Wrocław, Legnica, Świdnica, Opole, Nysa, Kłodzko — attyki nie odgrywają poważniejszej roli, gdyż albo stosowane są wyjątkowo i giną wśród zabudowy szczytowej, albo nawet — jak w Legnicy i Świdnicy — nie występują wcale.

Wyjaśnienia zjawisk charakteryzujących rozmieszczenie attyk na Śląsku należy szukać w ogólnych warunkach rozwoju sztuki renesansowej na tym obszarze. Nie wdając się na razie w rozważania o genezie attyki renesansowej odwołać się można do przyjętego powszechnie poglądu, iż tego rodzaju formy wieńczące są specyficzną cechą renesansu w krajach zachodnio-słowiańskich. Wiążą się więc przede wszystkim z okreś-

lonym podłożem ekonomiczno-społecznym, które sprawia, iż najbujniej forma ta rozwija się po przezwyciężeniu przez aktywne kulturalnie mieszczaństwo pierwszych impulsów nowego stylu, tj. renesansu królewsko-magnackiego o zdecydowanie włoskim zabarwieniu. Attyka jest jednym z największych osiągnięć sztuki renesansowej w krajach słowiańskich, tworzonej w oparciu o żywioł mieszczański przez dostosowanie wzorów włoskich i niderlandzkich do skali własnych potrzeb i tradycji artystycznych. Z pojęciem tradycji artystycznych łączy się i określone podłoże etniczne, które tłumaczy attykę jako jedno z oryginalnych znamion renesansu zachodnio-słowiańskiego. I tu leży wyjaśnienie drugiego ze zjawisk, zaobserwowanych w obrazie rozprzestrzenienia attyki. Wielkie ośrodki miejskie Śląska były w XVI i XVII w. silnie ziemczone w tej zwłaszcza warstwie społecznej, która decydowała o obliczu architektury. Tradycje artystyczne niemieckiego mieszczaństwa i jego renesansowe ideały były nieco inne niż tradycje i dążenia mieszczaństwa w Polsce i Czechach. Dlatego motyw attyki renesansowej, powstaniem i rozwojem związany ze słowiańskim kręgiem etnicznym, nie znalazł uznania w większych miastach śląskich. Sprzyjający natomiast klimat dla przyjęcia i rozwijania tej formy panował w społeczeństwach małomiejskich i wiejskich, w owych czasach zdecydowanie polskich¹⁹. Nie bez

¹⁸ Lutsch H., jw., II, s. 166.

¹⁹ Piwarski K., *Historia Śląska*, Katowice-Wrocław 1947, s. 160; Gierowski J., *Mieszczaństwo polskie na*

Śląsku w XVI i XVII w., w: *Szkice z dziejów Śląska*, Warszawa 1953, s. 238—39.



Il. 6. Wrocław, dom „Pod złotą koroną”, stan z ok. r. 1900. (Rys. S. Frąckiewicz)

znaczenia był tu też fakt, iż w małych miastach, gdzie do XVI w. budowano niemal wyłącznie z drzewa, murowane domy renesansowe wznoszono od nowa nie krepując się dotychczasową zabudową parcel. Inaczej było w miastach większych, gdzie adaptacja renesansowa odbywała się najczęściej drogą dostosowania zachowanej bryły i szczytowej fasady do wymogów renesansu; wprowadzenie attyki wymagało tu gruntownej przebudowy budynku.

Stosunkowo małą liczbę attyk na południowych obszarach Górnego Śląska i w północnej części Dolnego tłumaczą warunki geograficzne i charakter miejscowego budownictwa. Obszar między Opolem, Częstochową i śląskim zagłębiem węglowym był i pozostał rejonem wielkich lasów, o słabo rozwiniętym osadnictwie. Teren na północ od „wysokiej drogi”, łączącej Wrocław ze Zgorzelcem, do dziś słabo zalud-

niony, był odsunięty ponadto od głównych szlaków komunikacyjnych i żywotnych ognisk renesansowej kultury. Poza tym w miasteczku i wsi górnośląskiej do XIX w. panowało budownictwo drewniane, które choć w XVI i XVII stuleciu ulegało wpływom architektury murowanej, nie dawało jednakże zupełnie możliwości stosowania attyki. Dopiero południowa część województwa opolskiego i obszary sąsiadujące z nią od zachodu, na których od XVI w. cegła stała się podstawowym materiałem budowlanym, mogły stosować i stosowały attykę, najczęściej w piastowskim księstwie brzeskim i biskupim księstwie nyskim, tj. tam, gdzie przeważał żywioł polski²⁰, sprzyjała temu wyjątkowo pomyślna koniunktura gospodarcza i gdzie skrzyżowały się stare szlaki wpływów kulturalnych: czeski, wiodący przez Bramę Morawską i polski, wzdłuż drogi Kraków-Wrocław.

III. CHRONOLOGIA ROZWOJU. — TYPY ATTYK ŚLĄSKICH

Trudnością zasadniczą w skonstruowaniu chronologicznego zestawienia renesansowych attyk śląskich jest brak ścisłych dat powstania większości budowli attykowych. Z tego względu rozwój zwieńczeń attykowych na Śląsku, proces tworzenia i przekształcania nowych typów i odmian, nie daje się na razie wyjaśnić we wszystkich szczegółach. W oparciu o niektóre

dokładniej datowane attyki można jednak wyśledzić ogólny kierunek rozwojowy tej formy, można też podjąć próbę zakreslenia ram czasowych występowania poszczególnych typów attyki. Przyjmując za zasadę podziału kształt oraz dekorację grzebienia i fryzu,

²⁰ Piwarski K., jw., s. 156.

wyróżnić można w śląskim materiale zabytkowym cztery zasadnicze typy attyki renesansowej: attykę wczesnorenesansową, attykę polską, attykę szczytową i ludowe adaptacje attyki.

Attyka wczesnorenesansowa. Charakteryzuje ją grzebień o prostym kształcie, bez wyraźnie zaznaczonego fryzu i dekoracji. W grzebieniu attyki wczesnorenesansowej powtarzają się dwa zasadnicze motywy: tzw. „jaskółczy ogon“ tj. dwa ćwierćkola stykające się segmentami oraz szczycik w kształcie półkola, prostokąta podwyższonego półkolem albo segmentu. Grzebień attyki wczesnorenesansowej pełnił z zasady funkcję dekoracyjną, wyjątkowo zaś obronną; choć skromne, są — przy surowych fasadach założeń obronnych lub wczesnorenesansowych kamienic — ozdobnym, poziomym akcentem plastycznym. W tym charakterze występują szczególnie wyraźnie przy dachach pogrążonych, tj. wtedy, gdy wieńczą ścianki czołowe, podtrzymujące dach. „Jaskółcze ogony“ są dość wiernym powtórzeniem średniowiecznego krenelażu, w tej formie rozpowszechnionego szczególnie w północno-włoskim budownictwie obronnym. Już pod koniec średniowiecza utraciły one praktyczne znaczenie jako krenelaż, w związku z postępem techniki wojennej, zmniejszającej znaczenie broni ręcznej w walce oblężniczej. We wczesnorenesansowej architekturze śląskiej są one stosowane szeroko poza budownictwem obronnym i nawet w zamkach mają wyłącznie charakter dekoracji. Horyzontalizm i rytm szeregu „jaskółczych ogonów“ stają się główną racją ich istnienia jako świadomie użytego akcentu kompozycji plastycznej. Nie wyklucza to przypuszczenia, że w świadomości ludzi XVI w. zwieńczenia attykowe kojarzyły się jeszcze z budownictwem obronnym i pozorowały funkcje, które już dawno przestały pełnić.

Pierwszymi attykami wczesnorenesansowymi na Śląsku były: attyka domu „Pod złotą koroną“ we Wrocławiu (Rynek 29) i attyka wieńcząca mury i baszty zamku w Ząbkowicach. Attyka patrycjuszowskiej kamienicy „Pod złotą koroną“ powstała po połączeniu czterech domów gotyckich w jeden blok, przekształcony w latach 1521—28²¹ w najwcześniejszą kamienicę renesansową Wrocławia (il. 6). Attyka przetrwała do r. 1903, tj. do czasu, kiedy zburzono ją wraz z całym budynkiem. Pierwotnie wieńczyła górny pas muru, podtrzymujący dach pogrążony. Powtarzanym ele-

mentem grzebienia był szczycik ujęty pilastrami i zamknięty półkoliście, wraz z dostawionymi z boków dwoma ćwierćkolami²². Grzebień koronował obie zewnętrzne fasady budynku. Ruiny zamku w Ząbkowicach zachowały attykę na czworobocznej baszcie bramy wjazdowej i częściowo na skrzydle południowym (il. 7). Niegdyś wieńczyła ona także zewnętrzne ściany skrzydeł zamkowych. Zęby grzebienia są tu półkolistymi i ćwierćkolistymi tarczami; ich krawędzie zaakcentowano obramieniem w postaci ceglanej wypustki. Powstanie attyk zamku ząbkowickiego określić można na podstawie dat, odnoszących się do poszczególnych etapów budowy zamku. Przeprowadzono ją w latach 1524—1532, attykę natomiast należałoby datować na ok. r. 1530, tj. na czas założenia dachów²³. Całą przebudowę zamku kierował Benedykt Rejt i jemu też należy przypisać autorstwo attyk.

Wobec tego, że budowa kamienicy „Pod złotą koroną“ była ukończona w r. 1528, jej attyka jest niewątpliwie wcześniejsza od attyki zamku w Ząbkowicach. Analogie między tymi dwoma zwieńczeniami są dość wyraźne, aby przypuścić ich wzajemny związek. Tylko oddziaływaniem patrycjuszowskiej kamienicy wrocławskiej można wytłumaczyć pojawienie się w Ząbkowicach motywu wczesnorenesansowej attyki. Jest bowiem mało prawdopodobne, aby budowniczy zamku B. Rejt mógł gdziekolwiek indziej zetknąć się z takim zwieńczeniem: pierwsze znane attyki renesansowe w Czechach powstały dopiero po jego śmierci. Co się zaś dotyczy kamienicy „Pod złotą koroną“ — zarówno attyka jak szereg innych form, potwierdzają hipotezę Burgemeistra, przypisującego autorstwo pierwszej renesansowej budowli Wrocławia anonimowym komaskom, napływającym do ówczesnej stolicy Śląska²⁴. Szerokie oddziaływanie tej budowli tym łatwiej wytłumaczyć, że jej artystyczne nowatorstwo występowało bardzo wyraziście na tle gotyckiej, szczytowej zabudowy wrocławskiego Rynku. Nic dziwnego, że i B. Rejt, mając wzniesić rezydencję renesansową, nie pozostał obojętny wobec rewelacyjnej budowli wrocławskiej.

Przenosząc motyw attyki na zamek w Ząbkowicach Rejt uczynił wiele dla rozpowszechnienia tej formy na Śląsku. Na wyraźne żądanie fundatora zamek ząbkowicki miał być wzorowany na królewskim zamku w Budzie i w XVI — XVII w. był niewątpliwie okazem rezydencją, podziwianą i naśladowaną nie

²¹ Lutsch H., jw., I, s. 143; Burgemeister L., *Das Haus zur Goldenen Krone*, Schlesiens Vorzeit N. F. III, s. 93 i n.; Stein R., *Das Breslauer Bürgerhaus*, Breslau 1931, s. 14—17.

²² Element składowy grzebienia „Złotej Korony“ zastosowano w charakterze szczytu na wąskiej kamienicy przy ul. Stwosza 2, zburzonej także w pocz. XX w.; por. Stein R., *Das Breslauer Bürgerhaus*, Breslau 1931, fot. 39.

²³ Lutsch H., jw., II, s. 114. Przesuwanie daty powstania attyk zamkowych przed rok 1530 wydaje się ryzykowne także dlatego, że rok 1532 nie jest bynajmniej — jak to się zwykło przyjmować — datą zakończenia budowy. W r. 1532, kiedy otaczano zamek wałami, nie ukończona była jeszcze budowa skrzydła od strony kościoła, por. *Gesammelte Nachrichten von Frankenstein und dessen Umgegend*, nr 19, Frankenstein 1829, s. 152.

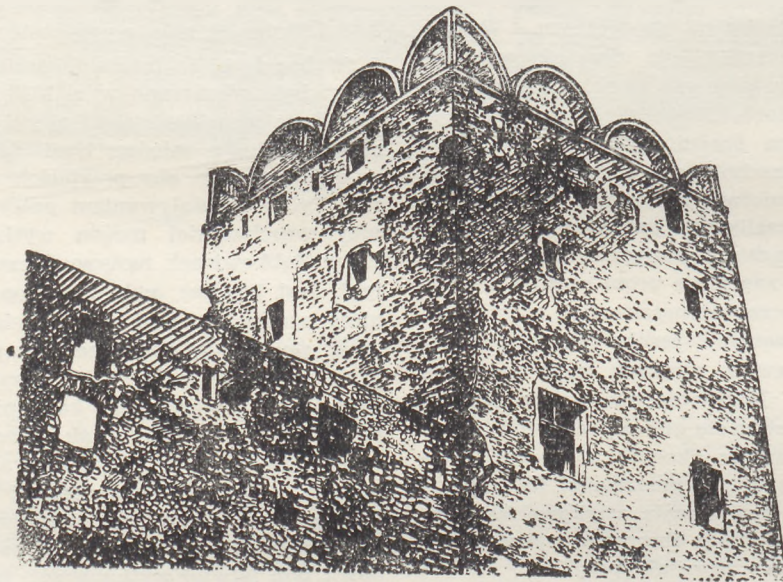
²⁴ Burgemeister L., jw., s. 98.

tylko na obszarze Śląska²⁵. Pod wpływem zamku attyka rozpowszechniła się przede wszystkim w samych Ząbkowicach, które — jak już wspomniano — stały się jednym z miast, skupiających największą ilość budowli attykowych. Na ratuszu, budowanym w latach 1530—34²⁶, grzebień attykowy składał się z półkoliście zamkniętych prostokątów, na przemian niższych i wyższych, ściśle do siebie przylegających. Podobne attyki jak zamek miały stojące w pobliżu domy parafii oraz bramy miejskie: Wrocławskie, Świdnicka i Kłodzka²⁷.

Z Ząbkowic zapewne przeniósł zwieńczenia attykowe do Bolkowa architekt Jakub, zatrudniony przy przebudowie dawnej twierdzy świdnickich Piastów

ku „Jacob der Wale“ jest Jakubem Parrem, skłoniło K. Bimlera do uznania zwieńczeń z motywem „jaskółczych ogonów“ za formę znamionującą warsztat Par-rów²⁸. Wywód Bimlera, oparty wyłącznie na przypuszczeniach, nie jest przekonujący; fakty nie pozwalają posunąć się poza twierdzenie, iż wprowadzenie do attyki wczesnorenesansowej motywu „jaskółczego ogona“ zdaje się być zasługą zatrudnionego w Bolkowie mistrza Jakuba. Podobnie jak w Ząbkowicach, zęby grzebienia attykowego w Bolkowie obwiedzione są wypustką, służącą do zaakcentowania dekoracyjnego podziału ich powierzchni.

Wydaje się, że i pierwsze attyki Paczkowa tłumaczyć należy oddziaływaniem Ząbkowic; zapowiedzią



Il. 7. Ząbkowice, baszta bramna, stan z r. 1953. (Rys. S. Frąckiewicz)

w latach 1540—49²⁸. Attyka zamku w Bolkowie złożona jest ze szczyków półkolistych ustawionych na przemian z „jaskółczymi ogonami“ względnie ćwierćkolistymi segmentami (il. 8). Mamy tu zatem przykład najwcześniejszego na Śląsku użycia motywu „jaskółczego ogona“ w zwieńczeniu attykowym. Przypuszczenie, że wspomniane w rachunkach przebudowy zam-

tych attyk były zresztą miejscowe dekoracyjne krene-laże późnogotyckie, takie jak np. na Bramie Wrocławskiej. W latach 1520—39, tj. za rządów biskupa Jakuba Salza, wzniesiono nad prezbiterium kościoła parafialnego w Paczkowie ślepią ścianę attykową, zaopatrzoną w strzelnice i służącą za oparcie dachu pograżonego³⁰. Attyki renesansowe, takie same jak na

²⁵ Lutsch H., *juw.*, II, s. 114; Ross J., *Z dziejów związków artystycznych polsko-czeskich...*, Biuletyn H. S. XV (1953), nr 3/4, s. 90.

²⁶ *Gesammelte Nachrichten von Frankenstein*, nr 19, s. 154, nr 20, s. 156.

²⁷ Lutsch H., *juw.*, II, s. 116, 117.

²⁸ Schubert H., *Geschichte der Bolkoburg*, 2. Aufl., Schweidnitz (1921), s. 18.

²⁹ Bimler K., *Die schlesischen massiven Wehrbauten*, Bd IV, Breslau 1941, s. 51.

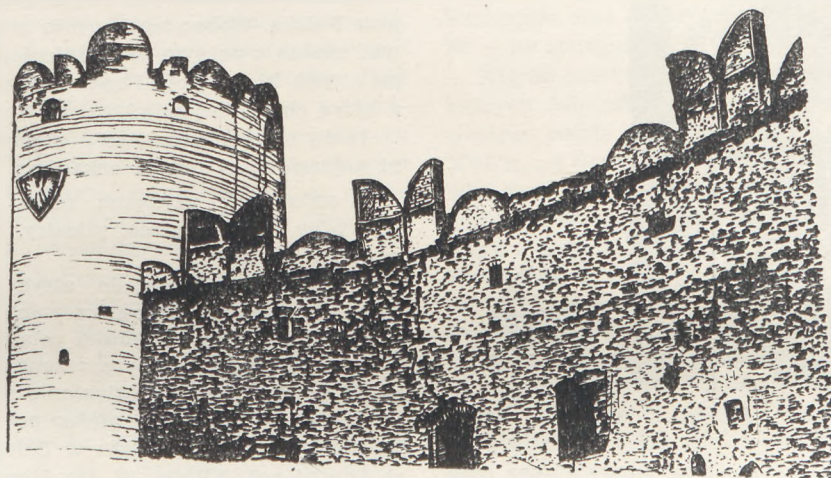
³⁰ Prof. dr B. Guerquin zwrócił mi uwagę na tę oko-

liczność, iż attyka nad prezbiterium kościoła paczkowskiego może być, w dzisiejszym swym stanie, tylko pozbawioną grzebienia dolną częścią pierwotnej attyki. Przyjęcie takiego przypuszczenia oznaczałoby uznanie domniemanego grzebienia za jeden z najwcześniejszych na Śląsku, zarazem jednak domagałoby się wyjaśnienia, w jakich okolicznościach grzebień został usunięty, skoro klęski pożarów i wojen omijały Paczków, zaś wszystkie jego zachowane budowle, w tym także korpus kościoła, utrzymały do dziś swoje zwieńczenia.

zamek w Ząbkowicach i Bolkow, zbudowano w okresie przebudowy murów miejskich tj. ok. r. 1550 nad niektórymi bramami (Ząbkowicką, Kłodzką) i nad przystawioną w r. 1548 do kościoła od strony południowej biblioteką (il. 9—10). W tym samym czasie powstała zapewne i attyka nad korpusem kościoła parafialnego. Ściana attykowa prezbiterium i attyka nad korpusem kościoła nie mogły powstać równocześnie. Pierwszą budowano dla celów obronnych w okresie powszechnej na Śląsku paniki przed najazdem tureckim³¹. Drugiej — brak cech urządzenia obronnego, co każe się domyślać, że powstała już po okresie pośpiesznego fortyfikowania miast śląskich, a więc nie wcześniej niż ok. r. 1550. Nie da się więc utrzymać ani stanowisko Lutscha i Dobrowolskiego, datujących

w najbliższej okolicy miasta. Podobne grzebienie wieńczą względnie wieńczyły wieże kościelne w Budzowie, Gniłym Potoku, Przedborowej, bramę cmentarną w Księginicach Wielkich, drugą (obok Ząbkowic) rezydencję książąt ziębicko-oleśnickich w Oleśnicy (1559—63), zamek i ratusz (1561) w Ziębicach, zamek w Ratnie Dolnym z r. 1563, dom i wieżę kościelną w Złotym Stoku³².

Jak Wrocław i Ząbkowice, tak też Paczków i Bolków pośredniczyły w rozpowszechnieniu attyki wczesnorenansowej. Attykę kościoła paczkowskiego powtórzono na wieży kościelnej w Doboszowicach i szeregu kościołów księstwa nyskiego. Za przykładem Bolkowa, attykowe zwieńczenia murów otrzymały zamki Chojnik i Kłaczyna oraz liczne wieże kościelne w daw-



Il. 8. Bolków, attyki na zamku, stan z r. 1953. (Rys. S. Frąckiewicz)

attyki Paczkowa na ok. r. 1530, ani wyrażony przez tego drugiego pogląd o wpływach polskich na attyki kościoła w Paczkowie³². W attyce nad korpusem kościoła w Paczkowie zarysowuje się już dość wyraźnie zróżnicowania fryzu i grzebienia (il. 11). Fryz jest wysokim, nie zdobionym pasem muru nad przyporami, przebitym prostokątnymi okienkami i dźwigającym dach pogrążony. Grzebień, choć operuje tymi samymi motywami co wcześniejsze attyki śląskie, wykazuje w stosunku do nich postęp, wyrażający się bardziej skomplikowanym rytmem trojakiemu rodzaju szczytków.

Bezpośredni wpływ attyk ząbkowickich da się stwierdzić na całym szeregu zwieńczeń attykowych

nym księstwie świdnicko-jaworskim (Karpniki, Marcinowice). Półkoliste szczytki występowały licznie (i utrzymywały się częściowo) na bramach miejskich Środy Śląskiej, Złotoryi i Chojnowa. W Chojnowie zachowały je: wieża kościoła parafialnego i Baszta Tkaczy (il. 12); są one być może dziełem Franciszka Parra, współtwórcy zamku brzeskiego, osiadłego w Chojnowie w latach 40-tych XVI w. Z warsztatem Parrów łączy się również attykę zamku w Prochowicach, powstałą prawdopodobnie w czasie przebudowy zamku ok. r. 1540³⁴. Na rysunku Wernera (il. 13) attyka ta przedstawia się jako rząd półkolistych szczytków, rozdzielonych wąskimi słupkami³⁵, co stanowi dalsze rozwinięcie grzebienia attyki wczesnorenansowej; ten

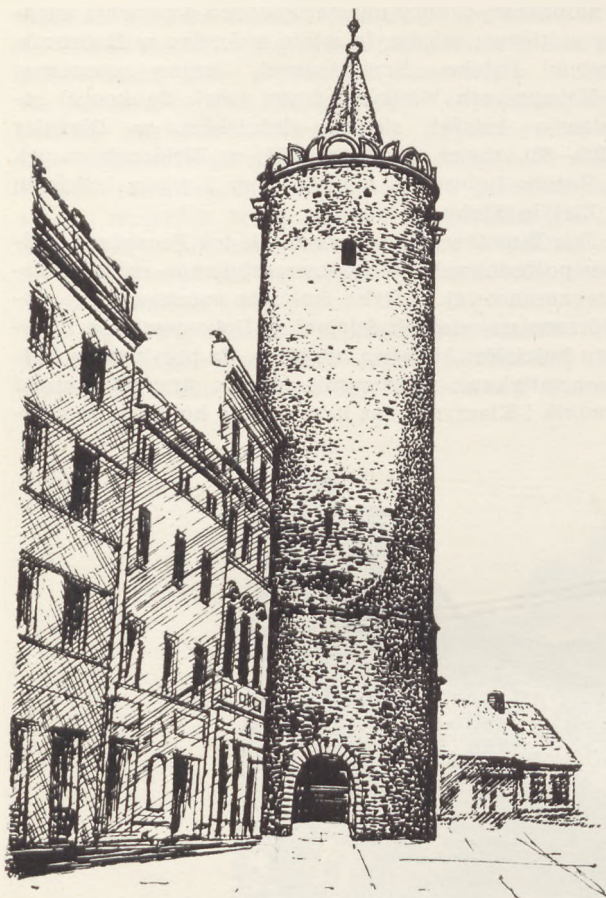
³¹ Priemer J. F., jw., s. 38 i n.

³² Lutsch H., jw., IV, s. 130; Dobrowolski T., *Sztuka na Śląsku*, s. 222, oraz tenże, *Sztuka Krakowa*, Kraków 1950, s. 242.

³³ Lutsch H., jw., II, s. 39, II, s. 127, 128.

³⁴ Bimler K., jw., Bd IV, s. 51.

³⁵ Por. rkps Bibl. Uniw. we Wrocławiu, Ms 2, 17 m, t. 2, s. 142. Na innym rysunku Wernera (por. Bimler K., jw., IV, s. 45) attyka ta jest pokazana jako rząd „jaskółczych ogonów”; rysunek ten pochodzi jednak z serii późniejszych niedokładnych replik Wernera i dlatego nie budzi zaufania.



Il. 9. Paczków, brama ząbkowicka, stan z r. 1952. (Rys. S. Frąckiewicz)

sam układ reprezentuje zachowana attyka baszty miejskiej w Otmuchowie z r. 1555³⁶ (il. 14), zamek w Trzebinie z końca XVI w. (il. 15) oraz północna kruchta kościoła parafialnego w Paczkowie z r. 1562, gdzie podstawowe elementy grzebienia wczesnorenesansowego zostały wzbogacone pilastrowaniem oraz wyszukany kształtem słupka, dzielącego w postaci wolnostojącej kolumnienki (il. 16).

W drugiej poł. XVI w. attyki wczesnorenesansowe zaczęły ustępować miejsca bogatszym zwieńczeniom typu polskiego; w miastach pojawiały się teraz tylko sporadycznie (np. w latach 1580—90 na ratuszu w Opolu), utrzymywały się natomiast jeszcze długo w kościołach wiejskich, czasem — jak np. w Ścinawie Nyskiej — wzbogacone o zapożyczony z attyki polskiej fryz arkadowy; podobne połączenie elementów dwóch typów attyk, powstałe przez oddziaływanie attyk polskich, jest charakterystyczne dla zwieńczeń attyko-

wych Zgorzelca (il. 17, 18). Zarówno dom przy Rynku Górnym nr 8 z r. 1566, jak dom Rynek Górny nr 3 — łączą wczesnorenesansowy grzebień attykowy z wyraźnie wyodrębnionym fryzem, w pierwszym wypadku gładkim, w drugim — rozczłonowanym arkadami i pilastrami.

Attyka polska. Zgłoszone w rozdziale wstępnym zastrzeżenia odnośnie zbyt swobodnego operowania pojęciem „attyka polska“, zobowiązują do wyjaśnienia, w jakim znaczeniu termin ten jest tutaj używany. Nazwą „attyka polska“ obejmowano dawniej wszystkie attyki grzebieniowe wychodząc z założenia, że wzory tego rodzaju zwieńczeń zostały ukształtowane w Polsce. Nowsze badania wykazały istnienie gotyckich i wczesnorenesansowych attyk grzebieniowych także poza Polską. Wobec tego termin „attyka polska“ stosować można z pełnym uzasadnieniem tylko do tego typu attyki, której polski rodowód nie budzi zastrzeżeń, a którą charakteryzują:

1) dwie części składowe — grzebień i fryz, ten ostatni najczęściej w formie arkatury;

2) ozdobność, uzyskana przez stosowanie takich motywów jak: esownica, pilastry, trójkątne szczytiki, maszkarony itp.

W przeciwieństwie do attyk wczesnorenesansowych, data pierwszego zastosowania attyki polskiej na Śląsku nie da się dokładnie ustalić, z trzech bowiem attyk najlepiej ten typ reprezentujących — na ratuszach w Paczkowie i Dzierżoniowie oraz na zamku w Grodnie — żadnej nie można pewnie datować. Attyka nie istniejącego ratusza w Dzierżoniowie powstała w drugiej poł. XVI w. (il. 19). Korona attykowa, opasująca całą bryłę budynku i wieżyczki flankujące, była przy surowych fasadach głównym elementem dekoracji, nadającym ratuszowi dzierżoniowskiemu wygląd typowo polskiego ratusza renesansowego. Attyki na ratuszu w Paczkowie na podstawie skąpych informacji kronikarskich nie da się dokładnie datować. Na podstawie wyglądu zachowanej attyki na wieży tego ratusza i przez analogię z ratuszem w Dzierżoniowie można rekonstruować, niewyraźną na rysunku Wernera, attykę obiegającą pierwotnie cały budynek³⁷ (il. 20). Zwieńczenia attykowe na zamku w Grodnie i otaczającym go murze pochodzą prawdopodobnie z okresu przebudowy zamku (1562—74) przez Kaspra von Logau (il. 21—22). W Dzierżoniowie attykę podobną do ratuszowej, tj. złożoną z dzielonego pilastrami fryzu i esownicowego grzebienia miał także jeden z domów w Rynku (nr hip. 141), wzniesiony w r. 1596³⁸.

Za najwcześniejszą z wymienionych attyk typu polskiego może uchodzić attyka ratusza w Paczkowie, którego wieża powstała ok. poł. XVI w. Polska attyka mo-

³⁶ Lutsch H., jw., IV, s. 59.

³⁷ Por. rysunek w albumie Wernera, Gab. Graf. Muz. Śl. we Wrocławiu.

³⁸ Lutsch H., jw., II, s. 167, 251, IV, s. 136.

gła znaleźć zastosowanie w Paczkowie łatwiej niż gdzie indziej już choćby ze względu na żywotną tu od schyłku gotyku i podtrzymywaną w pierwszej połowie XVI w. tradycję ozdobnych zwieńczeń attykowych. Przeniesienie attyki polskiej z biskupiego Paczkowa do Grodna odbyło się może za sprawą biskupa wrocławskiego Kaspra von Logau, właściciela zamku w Grodnie, prowadzącego jego przebudowę.

Wśród wspomnianych attyk tylko dzierżoniowskie mają — poza brakiem arkadowania we fryzie — wszystkie cechy attyki polskiej; zwieńczenia w Paczkowie i Grodnie są jej uproszczeniem, nie posiadają bowiem partii fryzowej, zapewne dlatego, że ani smukła wieża, ani mur obronny nie wymagały dachu³⁹. Grzebienie attykowe wszystkich tych budowli są jednak identyczne: składają się na nie szczytiki i przedzielające je czworoboczne słupki, ukośnie ustawione. Szczytiki powstały tu z połączenia dwu pionowych esownic, przystawionych do środkowego słupka. Taki schemat grzebienia attykowego, a zwłaszcza tego rodzaju ukształtowanie szczytiku, przeważa w attykach typu polskiego na Śląsku, ulegając z czasem dalszym przekształceniom. W grzebieniu attykowym na murze w Gręboszycach oraz na Bramie Górnej w Głuchołazach (2. poł. XVI w.) esownice zostają uproszczone do kształtu spływów, zakończonych tylko od dołu wolutami (il. 23). Twórca powstałej w r. 1574 attyki na murze przy wschodniej fasadzie wrocławskiego ratusza w stylizacji szczytiku grzebienia posunął się jeszcze dalej i rezygnując ze słupka środkowego połączył oba spływy ze sobą bezpośrednio⁴⁰.

Ostatnią fazę rozwoju grzebieniowego szczytiku, od jego formy tektonicznej i zwartej do swobodnego,

³⁹ Wieżę ratusza w Paczkowie obiega wprawdzie płaska arkatura w kilku poziomach, jej pas najwyższy nie jest jednak z grzebieniem attykowym związany na tyle, aby można go było traktować jako fryz. Bliską analogię do wieży ratusza paczkowskiego stanowi wieża kościoła w Niemysłowicach z r. 1568; i tu pod zniekształconym nowszą przebudową grzebieniem biegnie podobny jak w Paczkowie pas arkad, por. Koeniger E., jw., fot. 57.

⁴⁰ Por. Stein R., *Der grosse Ring zu Breslau*, Breslau 1935, s. 55 oraz tegoż autora: *Das Breslauer Bürgerhaus*, Breslau 1931, fot. 78.

⁴¹ Patzak B., *Das herzogliche Schloss in Sagan*, Belvedere 9 (1930), s. 130.

⁴² Attykę ratusza w Głubczycach usunięto w czasie przebudowy budynku w r. 1862—63, Koeniger E., jw., s. 68.

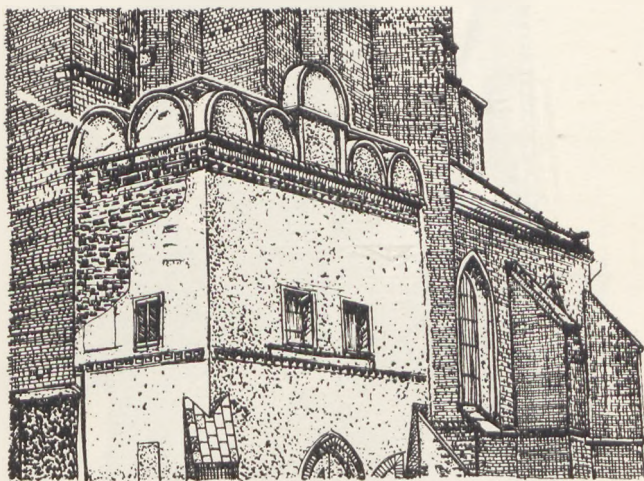
⁴³ *Sztuka polska czasów nowożytnych* (skrypt), cz. I, Warszawa 1952, s. 113.

⁴⁴ Ok. r. 1574 ratusz został całkowicie odbudowany po pożarach, Minsberg F., *Geschichte der Stadt u. Festung Gross-Glogau*, Glogau 1853, II, s. 114. Attyka zachowała się na fasadzie zach. do czasu ponownej gruntownej przebudowy ratusza w r. 1831. Porównanie jej wyglądu z r. 1830 (litografia załączona do cyt. pracy F. Minsberga) z rysunkiem Wernera prowadzi do wniosku, że kształt barokowy nadano jej w drugiej poł. XVIII w.

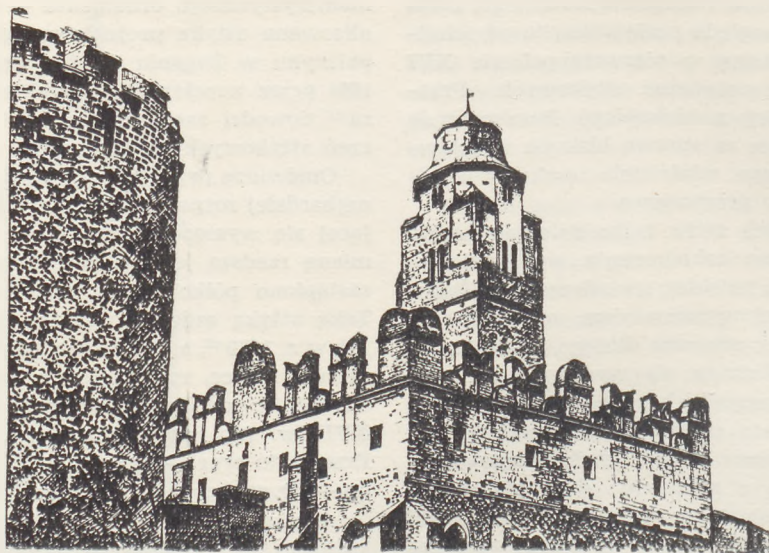
manierystycznego ornamentu — reprezentuje nie zrealizowana attyka projektowanego dla W. Lobkowitza pałacyku w Żaganiu (il. 25). Projekt wykonany w r. 1664 przez wrocławskiego architekta Jerzego Springera⁴¹ dowodzi zarazem trwałości i żywotności zwieńczeń attykowych na Śląsku.

Omówione przykłady attyki polskiej należały do jej najbardziej rozpowszechnionej odmiany, charakteryzującej się występowaniem esownic w grzebieniu. Odmianą rzadszą jest ta, w której grzebieniu esownice zastąpiono półkolistymi wcięciami, łączącymi słupki. Taką attyką ozdobiono ratusz w Głubczycach (il. 24) już w r. 1570⁴², a zatem bardzo wcześnie, skoro w ówczesnej Polsce, za wyjątkiem zamku w Pabianicach z r. 1565⁴³, podobne attyki pochodzą przeważnie z pocz. XVII w. (np. na zamkach w Krasie, Krupem, Przemyśle oraz — najbardziej do głubczyckich podobne — na synagogach w Bełcu i Żółkwi).

Attyka polska o grzebieniu złożonym z zębów trójkątnych lub zakończonych trójkątnymi przyczołkami wieńczy baszty w Grodkowie i Krapkowicach (koniec XVI w.), a dawniej koronowała także ratusz w Głogowie, dom dawnej komendy wojskowej i dom Rehdigerów we Wrocławiu (pl. Solny 14 i 16). W stosunku do attyk małopolskich (zamki w Krasie i Baranowie, kamienica Orsettich w Jarosławiu) grzebienie w śląskich attykach tej odmiany są znacznie skromniejsze. Bramy miejskie w Grodkowie (il. 23) mają nad zaopatrzoną w strzelnice fryzem grzebień, którego zęby są przekształceniem popularnych we wczesnym renesansie „jaskółczych ogonów”. Na baszcie w Krapkowicach grzebień attyki składa się z trójkątnych szczytków o późnorenansowym konturze. Grzebień nie istniejącej attyki ratusza w Głogowie (ok. r. 1574)⁴⁴ miał podobne zęby, przedzielane jednak słupkami. Attyka wrocławskiego domu Rehdigerów (koniec XVI w.),



Il. 10. Paczków, kruchta pd. („bibliotheca”) przy kościele par., stan z r. 1954. (Rys. S. Frąckiewicz)



Il. 11. Paczków, attyka na kościele par., stan z r. 1952. (Rys. S. Frąckiewicz)



Il. 12. Chojnów, baszta Tkaczy, stan z r. 1953. (Rys. S. Frąckiewicz)

zburzonego w 1822 r.⁴⁵ kryła dach pograżony (il. 27). Jak widać na rysunku Wernera miała ona wyraźnie wyodrębniony fryz, z którego wyrastał grzebień, złożony z dwojakiego rodzaju zębów⁴⁶. Drugi dom attykowy przy placu Solnym (nr 14) we Wrocławiu, wzniesiony ok. poł. XVI w., demonstrował bardzo silne przekształcenie zwieńczenia attykowego w kierunku pogodzenia go z gotyckim szczytem schodkowym. W przeciwieństwie do zdecydowanej horyzontalnej attyki domu Rehdigerów — tutaj linia grzebienia łamie się przechodząc na przemian z prostokątów wyższych na niższe.

Nawet w okresie dużej popularności attyki polskiej na Śląsku typ wczesnorennesansowy utrzymywał się w formie niezmienionej (w budownictwie wiejskim) albo przynajmniej w połączeniu z niektórymi elementami attyki polskiej. Kompromis obu typów attyki dokonywał się najczęściej przez łączenie arkadkowego fryzu attyki polskiej z grzebieniem „jaskółczych ogonów”, jak to ma miejsce np. we wspomnianej attyce kościoła w Ścinawie Nyskiej lub w attyce ratusza w Strzelinie z r. 1564—65⁴⁷, kryjącej dach pograżony i opasującej — jak w typowych polskich ratuszach — całą prostą bryłę wolnostojącego budynku (il. 28, 29).

⁴⁵ Stein R., *Der grosse Ring*, jw., s. 267—69.

⁴⁶ Wieża pośrodku pasa attykowego jest dodatkiem późniejszym.

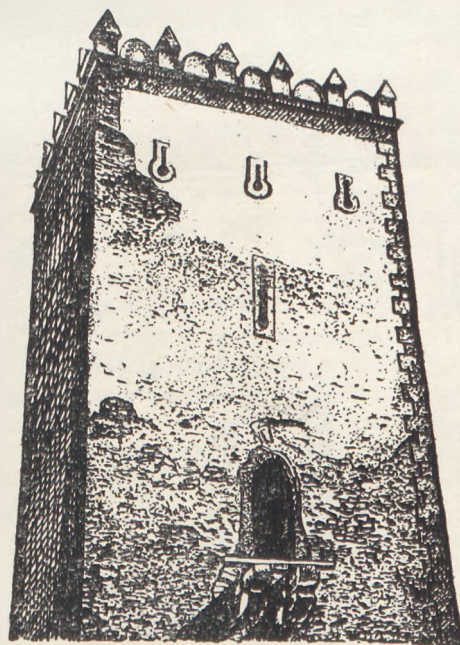
⁴⁷ Attyka na ratuszu w Strzelinie istniała do czasu gruntownej przebudowy budynku w r. 1820 — por. Schoenaich, *Die raumliche Entwicklung d. Stadt Strehlen*, *Heimatsblätter f. d. Kreis S.*, nr 3, Strehlen 1931. Informacja Lutscha, jw., II, s. 402 odnośnie formy attyki i daty jej zburzenia jest nieścisła.



Il. 13. Prochowice, zamek, widok z ok. poł. w. XVIII, wg rysunku Wenera.

Attyka szczytowa jest najmniej popularnym na Śląsku typem attyki renesansowej. Charakterystyczne dla rozpowszechnienia tego typu attyki jest, że większość jej przykładów występuje w jednym mieście — Brzegu. Pierwowzorem wszystkich późniejszych attyk brzeskich zdaje się być zwieńczenie kamienicy przy ul. Chopina 4, z roku 1597, zachowane mimo dokonanej przed kilkudziesięciu laty przebudowy fasady⁴⁸. Ścianę frontową koronuje podwójny szczyt, ustawiony na konsolowym fryzie. W odróżnieniu od architektury gotyckiej, zdwojenie szczytów nie dokonało się tu przez połączenie dwu kamienic ani przez podział jednej szerokiej fasady; kamienica jest wąska, trzyosiowa, a szczyty znacznie mniejsze od parzystych szczytów gotyckich. Także fryz potraktowano inaczej niż w attykach typu polskiego: w miejsce arkadowania zastosowano wydane konsole i ukryte we wnękach kolumnienki. Attyki zdobiły najbardziej okazałe domy bogatych mieszczan brzeskich i wielokrotnie występowały przy patrycjuszowskiej ulicy Zamkowej, łączącej zamek z rynkiem oraz przy samym rynku. Zniszczona w r. 1945 attyka domu przy ul. Zamkowej 2 powtarzała schemat zwieńczenia, zastosowany w kamienicy poprzednio omówionej: z fryzu konsolowego wyrastał podwójny szczyt o wyszukanej, późnorenesansowej konturze. W nie zachowanej attyce przy ul. Zamkowej 22, z r. 1614⁴⁹, wprowadzono do grzebienia

nia półszczyty: grzebień składał się ze środkowego pełnego szczytu i dwu półszczytów bocznych. Taka sama attyka podtrzymywała dach pograżony jednego z domów rynkowych w Tarnowskich Górach⁵⁰. Sumę dowodów architektury brzeskiej w kształtowaniu attyki szczytowej ukazywała najbogatsza attyka Brzegu, z r. 1621, na zburzonej w r. 1945 kamienicy Rynek 29 (il. 30). Koronująca trzyosiową fasadę attyka była tu



Il. 14. Otmuchów, baszta Wróbla, stan z r. 1954.
(Rys. S. Frąckiewicz)

⁴⁸ Günther E., *Illustrierter Führer durch Brieg*, Brieg 1929. Druga attyka renesansowa zachowała się przy ul. Dzierżonia 2.

⁴⁹ Luebke W., *Geschichte der Renaissance in Deutschland*, III Aufl., Eszlingen 1914, II, s. 166.

⁵⁰ Thullie Cz., *Architektura zabytkowa Górnego Śląska*, Architektura 1954, nr 2, s. 34.

wyjątkowo wysoka i stanowiła więcej niż jedną trzecią wysokości całego budynku, nakrytego dachem pograżonym. Fryz, dzielony kilkoma gzymsami, zdobiło kilka pasów konsol i kolumnki we wnękach, umieszczone zresztą także w szczytach; grzebień miał trzy szczyty. Motyw attyki szczytowej stał się trwałą tradycją w architekturze Brzegu; stosowano go jeszcze w baroku, jak to widać na kilku zachowanych budowlach z XVIII w.⁵¹

Attyki brzeskie są najdojrzalszymi artystycznie rozwiązaniami w obrębie swego typu; inne śląskie attyki szczytowe nie dorównują im ani harmonią związania z całą fasadą, ani pomysłowością w doborze motywów zdobniczych. Attyka nad Bramą Wrocławską w Nysie (koniec XVI w.) powstała przez wstawienie w naroża, między szczyty czworobocznej baszty — okrągłych wieżyczek, zwieńczonych trójkątnymi szczycikami. Dzięki wieżyczkom, wypełniającym przerwy między szczytami, szczyty przestały działać jako akcent pionowy, a całe zwieńczenie nabrało cech grzebienia horyzontalnego. W analogiczny sposób zwieńczona była Brama Polska w Głogowie⁵². Charakter attyki szczytowej

mają połączone trzy szczyty zamku w Gościńszowie (r. 1603), choć ich powiązanie wzajemne nie jest tak harmonijne jak np. w typowych attykach czeskich (zamek w Litomyśli, ratusz w Most), czy choćby na kościele parafialnym w śląskim Łądku-Zdroju, gdzie nastąpiło artystycznie doskonałe przebranie attyki szczytowej w szatę barokową.

Ojczyzną attyk szczytowych są Czechy, gdzie ten typ renesansowego zwieńczenia powstał, najszerzej się spopularyzował i ukształtowany został w najbardziej dojrzałe realizacje. Nie ulega wątpliwości, że właśnie z Czech przejął je Śląsk, na co wskazuje także ich późne pojawienie się tutaj, przy braku tego typu attyk w Polsce. Tendencja do horyzontalnego zamknięcia fasady jest w attykach szczytowych znacznie słabsza niż w attykach typu polskiego. Jeżeli attyka renesansowa w ogóle była rezultatem pogodzenia gotyckich szczytów względnie sterczyn z włosko-renesansową zasadą wyraźnego akcentu poziomego w zwieńczeniu fasady, to w jej poszczególnych typach wzajemny stosunek elementów gotyckich i renesansowych był różny. Czeska attyka szczytowa zachowała znacznie więcej z gotyku niż attyka polska, bliższa ideałowi włoskiego renesansu. Ale i w obrębie jednego typu, attyki szczytowej, można dostrzec zróżnicowania w stopniu zależności twórcy od tradycji gotyckiej. W porównaniu z czeskimi attykami szczytowymi zwieńczenia brzeskie wykazują znacznie drobniejsze rozmiary szczytów, bliskie zębom polskich grzebieni attykowych oraz oryginalne rozwiązanie fryzu w zastosowaniu konsol i wnęk z kolumnkami. Mamy tu więc do czynienia z krzyżowaniem się wpływów polskich i czeskich, na co zwrócił uwagę Luebke⁵³.

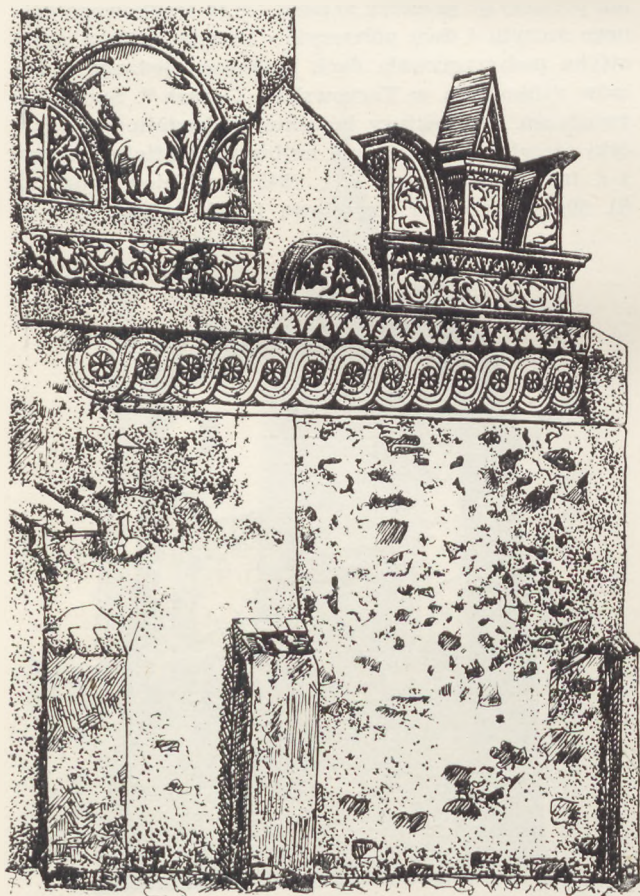
W przeniesieniu attyki szczytowej na Śląsk pośredniczyć mógł jeden z wielu komasków, ciągnących z Czech do jednej z najliczniejszych i najruchliwszych kolonii komasków — w Brzegu. Ten typ attyki dotarł na Śląsk późno, ok. r. 1600 i dlatego też twórcy attyk brzeskich musieli się liczyć i w pewnej mierze nawet dostosować do attyki polskiej, w tym czasie już popularnej na Śląsku.

Ludowe adaptacje attyki. Świadectwem trwałego związania attyki z architekturą śląską jest fakt jej wejścia do repertuaru form budownictwa wiejskiego. Chodzi tu nie o najbardziej dla wsi śląskiej charakterystyczne budownictwo drewniane, dla którego ta

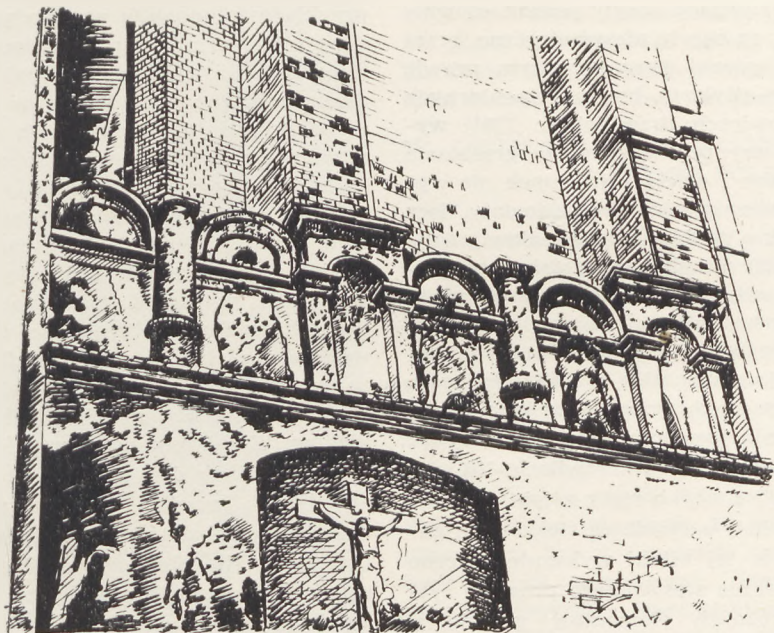
⁵¹ Powszechność attyk szczytowych w Brzegu stwierdził na podstawie szczegółowych badań architektury brzeskiej dr St. Golachowski. Z udostępnionych mi uprzejmie przez niego materiałów ikonograficznych wynika, iż Brzeg miał kilkadziesiąt domów wieloszczytowych z XVII i XVIII w.; z tej liczby co najmniej dziesięć posiada renesansową attykę szczytową.

⁵² Lutsch H., jw., III, s. 40.

⁵³ Luebke W., jw., II, s. 167.



Il. 15. Trzebina, attyka na zamku, stan z ok. r. 1938.
(Rys. S. Frąckiewicz)



Il. 16. Paczków, attyka kruchty pn. przy kościele par., stan z r. 1952.
(Rys. S. Frąckiewicz)

forma z natury rzeczy musiała pozostać obca, ale o skromne kościółki murowane, wznoszone rękami wiejskich lub małomiasteczkowych rzemieślników. Kościół był najczęściej jedyną we wsi budowlą murowaną, w realizacji której mogły znaleźć wyraz artystyczne ambicje wiejskich budowniczych. Stąd i attyka na wsi śląskiej znajduje zastosowanie wyłącznie w budownictwie kościelnym. Najczęściej, za przykładem miast, wieńczy się nią wieże, a od kiedy praktycznie sprawdzono jej przydatność do dekoracji murów i bram cmentarzy kościelnych — grzebień attykowy stał się nieodłączną ozdobą tych założeń. Przez rozpowszechnienie zwieńczeń attykowych na murowanych ogrodzeniach i bramach budownictwo ludowe Śląska wzbogaciło wachlarz typów budowli attykowych, a że takie zastosowanie attyki poza Śląskiem nie przyjęło się — tym bardziej trzeba je uznać za charakterystyczne dla tego regionu, w którym od końca XVI w. stało się regułą.

Budownictwo wiejskie na Śląsku przejmowało attykę renesansową różnych typów. Czasem odbywało się to drogą kopiowania form budownictwa miejskiego i zamkowego, kiedy indziej znowu, bardziej ambitny artysta ludowy wzory te przekształcał na mniej lub więcej nowe, tłumacząc klasyczne formy renesansu na

język sztuki ludowej. W adaptacjach ludowych attyka utraciła swą funkcję konstrukcyjną. Stawiano ją tam, gdzie dach nie był potrzebny, nigdy natomiast nie wieńczyła większych brył, przy których narzucałby się problem pogodzenia horyzontalnego zwieńczenia ze stromizną dachu. Na murach i bramach podwyższających attykę fryz był zbędny jako konstrukcja, a zarazem niepożądany jako element kompozycji plastycznej, przy niewielkiej wysokości wieńczonej ściany⁵⁴. Będąc formą o funkcji wyłącznie dekoracyjnej attyka kształtowana była przez wiejskich majstrów z tym większą swobodą.

Grzebień attyk wczesnorenesansowych stosowano w śląskim budownictwie ludowym bez wprowadzenia większych zmian w ich ukształtowaniu (il. 31). Dopiero attyki typu polskiego pobudziły wyobraźnię ludowych artystów i dały im okazję do wyrażenia twórczej oryginalności. Wynikło to zarówno z charakteru budowli najczęściej wznoszonych na wsi (nie nadawała się do nich np. attyka szczytowa), jak i z wyjątkowej sugestywności grzebień attyki polskiej, najbardziej urozmaiconego w rysunku i zasobnego w różnorodne motywy zdobnicze, a przez to najsilniej działającego na wyobraźnię wiejskich artystów. Attykowe zwieńczenie muru cmentarza kościelnego w Boguchwałowie

⁵⁴ Z tych samych względów odrzucano fryz attykowy i w architekturze nie ludowej, np. na kurtynowych murach zamku w Krasiczynie, na murze otaczającym pałac Schwarzenbergów w Pradze itd.

(r. 1602) zachowuje zasadniczy układ grzebień attyki polskiej. Ludowej stylizacji uległy jednak esownice, kreślone „od ręki”; są one tu niesymetryczne, przez uwydatnienie woluty górnej przy zupełnym prawie zaniku dolnej. Korony attykowe bramek cmentarnych przy kościele w Łukowicach Brzeskich (r. 1581) wykazują jeszcze silniejsze przekształcenie grzebień typu polskiego: esownice i dzielący je słupki nie wyodrębniają się tu jako samodzielne elementy, lecz łącznie tworzą szczyłek o profilu dzbana, nakryty trójkątną nadstawką (il. 32). Przykładem daleko posuniętej ludowej adaptacji attyki jest grzebień koronujący bramę cmentarza przy kościele w Cesarzowicach (zburzony w okresie międzywojennym, (il. 33). Zwieńczenie bramy z Cesarzowic przypomina attykę tylko przez zastosowanie poziomego rzędu szczyłków jako formy wieńczącej. W grzebieniu powtarzają się trzy motywy: stylizowany ptak o rozpostartych skrzydłach, liść dębowy (może echo rozet, znanych np. z attyki poznańskiego ratusza) i półkolisty szczyłek ze stożkowym guzem. Także kompozycja tej attyki wykazuje znaczne odstępstwa od powszechnie stosowanego prostego rytmu w zestawieniu różnych elementów grzebień.

Grzebień attykowy z Cesarzowic jest krańcowym przykładem ludowego przekształcenia attyki renesansowej w kierunku spotęgowania jej dekoracyjności. Tendencja do traktowania attyki jako motywu czysto dekoracyjnego wystąpiła tu w takim natężeniu, że w poszukiwaniu odpowiednich elementów grzebień anonimowy twórca sięgnął do repertuaru obcych architektury form drobnej plastyki.

O ile attyka w Boguchwałowie jest tylko przykładem ludowej stylizacji form zaczerpniętych ze sztuki oficjalnej, to attyki w Łukowicach Brzeskich i Cesarzowicach wykazują taki stopień oryginalności w ukształtowaniu grzebień, że zgodnie z przyjętą na wstępie rozdziału zasadą klasyfikacji należy je uznać za przykłady odrębnego typu attyk, mimo iż typ ten nie da się niestety wyilustrować większą ilością przykładów. Wyjątkowa popularność attyk na wsi śląskiej pozwala jednak domyślać się, iż podobnych zwieńczeń attykowych musiało być dawniej znacznie więcej. Przedmiotem badań mogło stać się tylko kilka attyk, bowiem źródła obrazowe do budownictwa wiejskiego są nieporównanie skromniejsze niż te, które odnoszą się do miast.



Il. 17. Zgorzelec, dom Rynek Górny 8, wg rysunku z XIX w.



Il. 18. Zgorzelec, dom Rynek Górny 3, wg rysunku z XIX w.



Il. 19. Dzierżoniów, ratusz, widok z ok. r. 1870.

Adaptacja zwieńczenia attykowego przez budownictwo ludowe jest najciekawszym bodaj aspektem zagadnienia attyki renesansowej na Śląsku. Forma ta tracąc swą funkcję konstrukcyjną, zredukowana o tak istotny element fryzu, została w budownictwie ludowym przetworzona tak gruntownie, że można by mieć wątpliwości co do jej pochodzenia, gdyby nie zachowane formy pośrednie, wyznaczające drogę stopniowego przechodzenia od naśladowania najprostszych od-

⁵⁵ Rozwój badań nad attyką renesansową przedstawił W. Husarski w cyt. pracy. Od czasu wydania jego książki polscy badacze nie wypowiadali się obszerniej na ten temat.

⁵⁶ Pogląd K. Estreichera (por. recenzja cyt. pracy Husarskiego w Dawnej Sztuce I, 1938, zes. 1) jest odosobnionym w polskiej historii sztuki głosem, zaprzeczającym rodzimej genezie attyki polskiej. Zdaniem Estreichera attykę przeniósł do Polski z Włoch J. M. Padovano, wzorując się na Palazzo della Ragione w Padwie.

⁵⁷ Husarski W., jw., s. 40.

⁵⁸ Taki pogląd wypowiada w różnych swych pracach Burgemeister a ponadto Grisebach A., jw., s. 134; Koeniger E., jw., s. 26; Stein R., *Das Breslauer Bürgerhaus*, s. 14–17; Frey D., *Reallexikon...* jw. Z polskich badaczy wyraźnym wpływem Wenecji tłumaczy powstanie attyki polskiej J. Szablowski w skrypcie *Sztuka polska czasów nowożytnych*, Warszawa 1952, s. 108.

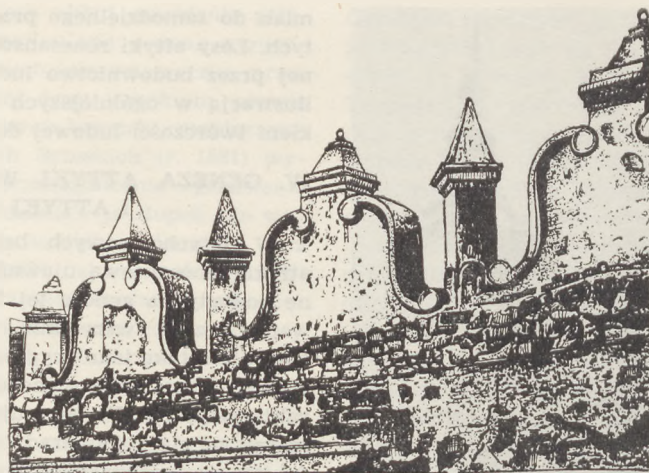
mian do samodzielnego przetwarzania form rozwiniętych. Losy attyki renesansowej jako formy adaptowanej przez budownictwo ludowe mogą być pouczającą ilustracją w ogólniejszych rozważaniach nad stosunkiem twórczości ludowej do tzw. sztuki oficjalnej.

IV. GENEZA ATTYKI Wczesnorenesansowej I ATTYKI POLSKIEJ

W dotychczasowych badaniach nad grzebieniową attyką renesansową ujawniły się dwa zasadniczo różne poglądy na genezę tej formy. Pierwszy, sformułowany przede wszystkim przez badaczy polskich⁵⁵ traktuje attykę jako oryginalny wytwór Polski i Czech, tj. tego kręgu artystycznego, dla którego jest ona charakterystyczna. W tym ujęciu powstanie attyki tłumaczy się ciążeniem tradycji gotyckich⁵⁶, a jej rozwój faktem, że „rozwiązywała jeden z zasadniczych problemów renesansu północnego w sposób idealny”⁵⁷. Wzorcową realizacją attyki było zwieńczenie krakowskich Sukiennic; jego znaczenie dla dalszego rozwoju attyki przewyższa nawet znaczenie zamku wawelskiego dla budownictwa zamkowego. Stanowisko drugie jest przede wszystkim stanowiskiem wielu niemieckich uczonych, którzy wskazują na Wenecję jako na źródło tej formy i widzą w Austrii i południowych Niemczech ogniwa pośrednie w jej przeniesieniu do krajów słowiańskich⁵⁸. Zresztą i w nauce niemieckiej poglą-



Il. 20. Paczków, wieża ratusza, stan z r. 1952.
(Rys. S. Frąckiewicz)



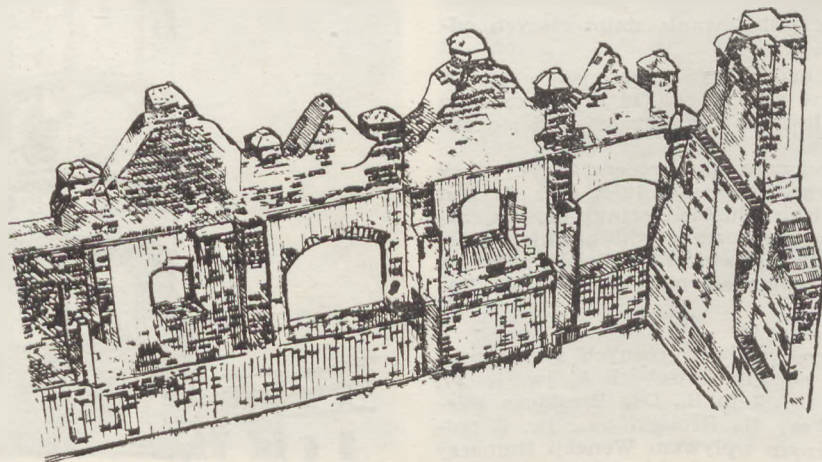
Il. 21. Grodno, attyka na murze obronnym zamku, stan z r. 1953.
(Rys. S. Frąckiewicz)

dy polskich historyków sztuki miały swych zwolenników (A. Haupt, C. Horst), przy czym Horst nawet attykę datowaną na ok. 1550 r. i znajdującą się w Burghausen nad Inną tłumaczył jako rezultat wpływów polskich⁵⁹.

Zasadnicze różnice obu stanowisk i trudności w ich pogodzeniu wynikały — jak się zdaje — z niepełnej znajomości materiału. Badacze polscy wyprowadzali swe wnioski przede wszystkim z analizy polskich zabytków, wśród których attyki typu wczesnorennesansowego są nieznane i stwierdzali na ogół zgodnie, iż trudno dopatrzeć się istotnych związków między architek-

⁵⁹ Haupt A., jw.; Horst C., *Die Architektur der deutschen Renaissance*, Berlin 1928, s. 211.

turą Wenecji a attyką typu krakowskich Sukiennic. Zwolennicy przeciwnego poglądu nie potrafili dostrzec różnicy między attykami renesansowymi typu polskiego a np. śląskimi attykami wczesnorennesansowymi i z podobieństwa tych ostatnich do zwieńczeń weneckich wysnuwali ogólny wniosek o weneckim pochodzeniu wszystkich attyk grzebieniowych. Przy analizie śląskich attyk narzuca się wyraźny podział na attyki wczesnorennesansowe i attyki typu polskiego. Różnice, jakie między nimi zachodzą, tłumaczy różna w obu wypadkach geneza, która dla każdego z tych typów winna być badana oddzielnie, nic bowiem nie wskazuje na to, by istniał między nimi bezpośredni związek genetyczny. Najwcześniejsza attyka polska, jeżeli nawet nie była nią attyka Sukiennic, powstała ok.



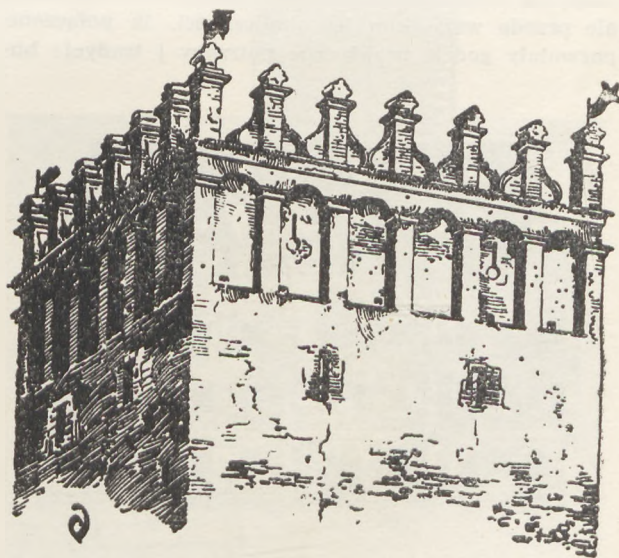
Il. 22. Grodno, attyka w pn. części zamku, stan z r. 1953. (Rys. S. Frąckiewicz)

poł. XVI w. w Polsce, a więc tam, gdzie wczesnorenesansowe formy attyk nie były znane (choć były znane attyki względnie dekoracyjne krenelaże gotyckie). I odwrotnie: Śląsk i Czechy już od lat 30-tych XVI w. stosowały attykę wczesnorenesansową i posługując się niezmiennie tym samym schematem nie doszły samodzielnie do nowych rozwiązań. A zatem, wczesnorenesansowe attyki, przeważające na Śląsku, tylko w łańcuchu typologicznym mogą być uznane za ogniwo pośrednie między attykami gotyckimi a attykami typu polskiego; nie są nim w sensie genetycznym, gdyż polskie zwieńczenia attykowe powstały bez ich udziału.

Punktem wyjściowym naszych rozważań o genezie obu typów attyki niech będzie powszechnie przyjęty pogląd o gotyckich przesłankach attyki renesansowej. Zasługą Husarskiego jest stwierdzenie, iż gotyckie załączki attyki renesansowej są powszechne w całej Europie, choć tylko w niektórych krajach środkowo-europejskich znajdują one kontynuację w okresie renesansu. Husarski nie dostrzegł jednak znaczenia Śląska w kształtowaniu najwcześniejszych form attyki renesansowej. Attyki wrocławskiej kamienicy „Pod złotą koroną” i zamku w Ząbkowicach należą do najstarszych tego typu i wyprzedzają o około dziesięć lat pierwsze attyki czeskie (Zielona Brama w Pardubicach 1538). Attyka wczesnorenesansowa nie jest jednakże wyłącznie sprawą śląsko-czeską; mają w niej swój udział także inne kraje. Motyw półkola względnie segmentu wieńczącego rozpowszechnił się w pierwszej poł. XVI w. dość szeroko jako jeden z najwcześniejszych motywów renesansowych po tej stronie Alp, stosowany dla łagodzenia wertykalizmu gotyckich szczytów. W Polsce odosobnionym przykładem użycia tego motywu są ceglane szczyty zamku w Drzewicy z lat 1527-35⁶⁰. Znacznie częstsze są podobne zwieńczenia w różnych prowincjach niemieckich. Horyzontalny pas segmentowych szczytków wieńczy dziedzińcową fasadę zamku w Bernburg (prow. Anhalt), powstałego w 1-szej poł. XVI w. (il. 34). Podobne zwieńczenia mają baszty zamku w Budziszynie (Łużyce), zamek w Stadthagen (Westfalia) z ok. r. 1535, wykazujący wiele związków z architekturą lombardzką zamek w Wismar z 1553-54, zamek w Basedow z ok. 1550, zamek Telle w Hanowerze oraz zamek w Bueckeburg (Westfalia)⁶¹ (il. 35). Najwyraźniejszą analogię do wczesnorenesansowych attyk śląskich, a zwłaszcza do attyki kościoła w Paczkowie, stanowi zwieńczenie kościoła katedralnego w Halle⁶², obiegające całą bryłę kościoła, wzdłuż gotyckiego dachu siodłowego (il. 36). Attyka katedry w Halle, wzniesiona w latach

1520-23, ma fryz w postaci wysokiego, niezdobionego pasa muru oraz grzebień złożony z dużych, półkoli-
stych szczytów, ustawionych w znacznych odstępach.

Analiza porównawcza prowadzi do wniosku, że od dawna wysuwane przypuszczenie o weneckiej genezie attyki renesansowej jest — w odniesieniu do typu attyk wczesnorenesansowych — słuszne (il. 37). W zwieńczeniu kościoła św. Marka z XV w., a zwłaszcza w Scuola di San Marco (od r. 1485) w Wenecji odnajdujemy nie tylko podstawowy schemat attyki wczesnorenesansowej w postaci poziomo zestawionych szczytów półkoli-
stych, ale i obowiązującą w rozwiniętych formach attyki zasadę kompozycyjną, polegającą na rytmicznym przegradzaniu szczytów smukłymi słupkami. Takie pochodzenie interesującej nas formy znajduje pełne uzasadnienie w całokształcie historycznych warunków powstania sztuki renesansowej w krajach po tej stronie Alp: pierwsza faza renesansu północnego upływała przecież pod znakiem silnej inspiracji Włoch, a zwłaszcza północno-włoskich ośrodków sztuki renesansowej. Północno-włoskie pochodzenie attyk wczesnorenesansowych zdradza także ich rozmieszczenie geograficzne: w szczególnym nasileniu i najwcześniej motyw ten pokazuje się wzdłuż szlaku komasków. Jest przy tym rzeczą charakterystyczną, że już w najbliższym sąsiedztwie pogranicza włosko-szwajcarskiego zwieńczenia attykowe stosowane są w połączeniu z dachami wklęsłymi. Nie można więc — jak to czyni Husarski — przyznać Polsce pierwszeństwa w łączeniu dachu wklęsłego z attyką renesansową. Połączenie takie, jak to nieraz podkreślano — nie ma charakteru przypadkowego, zarówno bowiem horyzontalny pas at-



Il. 23. Glucholazy, attyka na Bramie Górnej.
(Rys. wg Lutscha)

⁶⁰ Guerquin B., *Zamek w Drzewicy*, Teka Konserwatorska 1, Warszawa 1952, s. 13.

⁶¹ Luebke W., jw., II, s. 189, 239, 302, 414; Horst C., jw., s. 116, fig. 86; Pinder W., *Deutsche Burgen und feste Schlösser*, Leipzig (b. d.), s. 93.

⁶² Luebke W., jw., II, s. 386-87; Horst C., jw., s. 40.

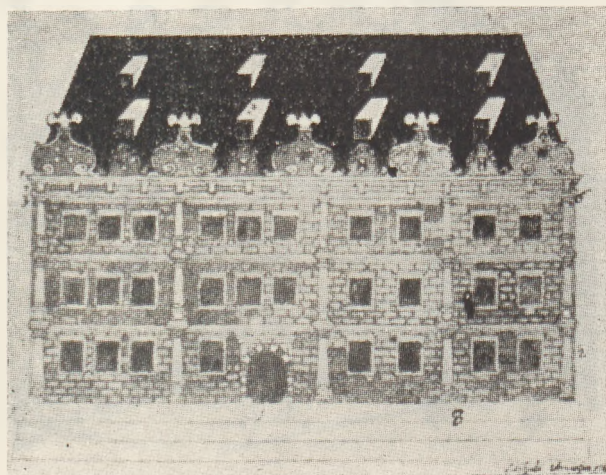


Il. 24. Głubczyce, ratusz, stan z ok. r. 1860. (Fot. wg Koenigera)

tyki jak i dach pograżony swoją popularność zawdzięczają nie tylko względem konstrukcyjno-praktycznym, ale przede wszystkim tej okoliczności, iż połączone, pozwalały godzić praktyczne potrzeby i tradycję bu-

dowlane środowisk, w których powstawały, z nowatorskimi inspiracjami artystycznymi renesansu włoskiego.

W Bawarii większym skupiskiem attyk wczesnorenansowych jest dorzecze Inny i Salzachu (Salzburg, Wasserburg, Passau, Burghausen)⁶³, w Tyrolu występuje ona w Toblach i Trient⁶⁴, przedłużeniem zaś jej zasięgu na wschód są: Dolna Austria (Krems, Stein, Duerrenstein)⁶⁵, wreszcie Czechy, Morawy, Saksonia i Śląsk. Podana tu kolejność geograficzna zasięgu attyki wczesnorenansowej nie pokrywa się bynajmniej z chronologicznym porządkiem powstania budowli attykowych na tych obszarach. Przeciwnie — obszary najodleglejsze od północno-włoskich źródeł wyprzedzają w stosowaniu attyki nieraz dość znacz-



Il. 25. Żagań, projekt pałacu Lobkowitzów z r. 1684.

⁶³ W Salzburgu dachy pograżone i fasady attykowe występują już na widokach miasta z r. 1553 i 1565, por. Grisebach A., jw., s. 73.

⁶⁴ Weidhaas H., *Die ostmitteleuropäische Attika*, Jomsburg I (1937), s. 240 i n.

⁶⁵ Zwieńczenia attykowe o półkolistych zębach, częste w Dolnej Austrii (St. Michel-Wachau, Stein i in.) są jednak attykami wczesnorenansowymi, a nie jak utrzymywał Husarski (jw., s. 56), zdegenerowanymi attykami polskimi.

nie kraje sąsiadujące bezpośrednio z Włochami. Przykładu dostarcza tu Śląsk, którego datowaną na 1528 r. attykę domu „Pod złotą koroną“ we Wrocławiu wyprzedza tylko starsza o parę lat attyka katedry w Halle. Attyka domu „Pod złotą koroną“ silniej niż późniejsze, przekształcone już realizacje tego typu, zdradza swe związki z Wenecją, w czym bliska jest całej grupie wczesnorenansowych budowli śląskich inspirowanych przez to samo źródło (architektura 1-szej poł. XVI w. w Zgorzelcu).

Zawężenie podtrzymywanej od dawna hipotezy o weneckim pochodzeniu attyki do jednego tylko jej typu — wczesnorenansowego, pozostawia otwartą sprawę genezy attyki polskiej, to jest tej formy, dla której przede wszystkim poszukiwano rodowodu w architekturze weneckiej. Hipoteza o weneckich źródłach attyki polskiej nie była nigdy szerzej uzasadniana; na ogół nie precyzowano nawet, które budowle weneckie miałyby tu odegrać rolę decydującą, a i wtedy kiedy ogólnikowo o tym wspomniano — najczęściej sugerowano wpływ koronkowych zwieńczeń gotyckich Pałacu Dożów i Ca d'oro. Zwolennicy poglądu o weneckim rodowodzie attyki typu polskiego mogli dojść do swych wniosków dwiema drogami. Albo zwieńczenia weneckie i attykę krakowskich Sukiennic połączyli linią organicznego rozwoju poprzez etap pośredni śląskiej attyki wczesnorenansowej, albo — stwierdzając brak genetycznego związku między attyką wczesnorenansową a attyką polską — przyjęli, iż ta druga powstała niezależnie od attyk wczesnorenansowych, bezpośrednio pod wpływem zwieńczeń weneckich. W obu jednak wypadkach różnice między formami przyjętymi za wzory a attykami polskimi, zarówno w zestawionych motywach jak i ogólnym wyrazie plastycznym są zbyt wielkie, aby można je łączyć wspólną linią rozwojową. Jeśli nawet nie brać pod uwagę względów konstrukcyjnych, to i tak koronkowe zwieńczenia weneckie wyraźnie odbiegają od attyk polskich, przede wszystkim przez to, że ani w szczegółach ani w ogólnej kompozycji nie są renesansowe. W Pałacu Dożów i Ca d'oro są to atektoniczne, ażurowe koronki, wschodnie w skomplikowanym rysunku i ozdobności. Grzebień wieńczący Fondaco dei Turchi jest masywniejszy, ale złożony z surowych w kształcie, trapezowatych szczytów. Procuratie Vecchie ma znowu koronkę ze słupów, luźno zestawionych i nie łączących się wzajemnie. Podobnie ma się rzecz w Pall. della Ragione w Padwie, skąd według K. Estreichera zaczerpnięto wzór attyki polskiej⁶⁶. W wymienionych zwieńczeniach nie znajdujemy ani jednego motywu zdecydowanie renesansowego, w takim stopniu, w jakim są nimi: esownica, pilaster, łuk półkoli-

sty — elementy attyki polskiej. Podczas gdy zęby attyki polskiej wiązane są esownicami lub półkolistymi wcięciami — luźno stojące sterczyny koronek weneckich nie są ze sobą łączone, co przy braku fryzu sprawia, iż w ogólnym wrażeniu nie liczą się jako akcent poziomy. Także przeciw łączeniu attyk wczesnorenansowych i polskich w ciąg rozwojowy przytoczyć można szereg argumentów: w ich ukształtowaniu (fryz) i doborze elementów składowych grzebień zachodzą duże różnice, uderza brak jakichkolwiek motywów attyki wczesnorenansowej w typie polskim, wreszcie, co szczególnie ważne, attyka polska powstaje i rozwija się tam, gdzie attyki wczesnorenansowe nie były znane, natomiast obszar ich najszerszego stosowania — Śląsk, mimo półwiekowych doświadczeń nie dochodzi samodzielnie do nowych rozwiązań. Bardzo podobna do śląskich attyka pd.-zachodniej baszty obwodu warownego w Sulejowie powstała na miejscu dawniejszych machikuł dopiero na przełomie XVI i XVII w.⁶⁷, wobec czego dla badań nad genezą attyki polskiej nie może mieć znaczenia. Przy przyjęciu północno-włosko-weneckiego pochodzenia attyk wczesnorenansowych i decydującej roli komasków w ich rozpowszechnieniu,



Il. 26. Grodków, brama Brzeska, stan z r. 1954. (Rys. S. Frąckiewicz)

⁶⁶ Estreicher K., jw.
⁶⁷ Świechowski Z., *Opactwo cysterskie w Sulejowie*, Poznań 1954, s. 57.

brak attyk tego typu w Polsce tłumaczy chronologia napływania komasków do środkowej Europy. W Czechach i na Śląsku występują oni już w pierwszej połowie XVI w., w Polsce dopiero w drugiej, tj. wtedy, kiedy wobec istnienia polskiego typu attyki zwieńczenia wczesnorenansowe tracą atrakcyjność. Gotyckie attyki w Toruniu i Gdańsku i ozdobne ceglane zwieńczenia szczytowe w późnogotyckiej architekturze Pomorza⁶⁸ są, podobnie jak dachy pogrążone, formami występującymi niemniej często także poza Polską. Nie znamy przyczyny, dla której właśnie i wyłącznie na terenie Polski miałyby one przekształcić się ewolucyjnie w attyki typu krakowskich Sukiennic, skoro nie przeszły podobnej ewolucji np. w Niemczech.

Wydaje się, że do przekonywującego wyjaśnienia genezy attyki polskiej nie prowadzi ani poszukiwanie bezpośrednich wzorów w Wenecji, ani próba wyprowadzenia jej z późnogotyckich krenelaży lub attyk wczesnorenansowych. Prawda, że do pierwszej połowy XVI w. architektura europejska wykształciła w różnych krajach szereg zwieńczeń, które — z po-

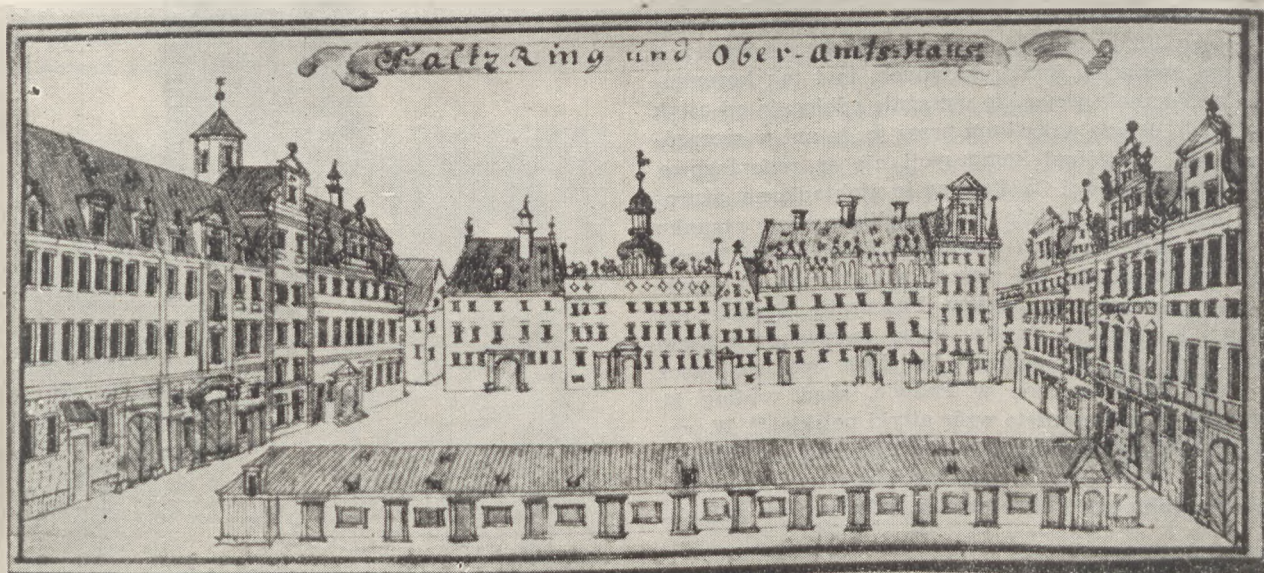
dobieństwa form sądząc — mogły stać się punktem wyjściowym attyki polskiej; żadne z nich jednak, samo przez się nie tłumaczy zadowalająco jej powstania. Dlatego marginesowe przeważnie wypowiedzi o attyce renesansowej, wygłaszane w ciągu dwudziestu lat dzielących nas od ukazania się pracy W. Husarskiego, nie odebrały aktualności zasadniczej myśli jego wywodów o genezie attyki polskiej: powstanie jej da się wyjaśnić tylko przy uwzględnieniu twórczej inwencji artysty wielkiej miary. Artystą tym mógł być jeden z domniemyanych twórców attyki krakowskich Sukiennic — Padovano lub Santi Gucci⁶⁹. Nie jest wykluczone, że do ogólnej koncepcji zwieńczenia murów ozdobnym grzebieniem doszedł artysta włoski poprzez znajomość architektury weneckiej, a zwłaszcza otoczonego koronkowo wieńczonymi fasadami placu św. Marka. W przeciwieństwie jednak do komasków, twórców attyk wczesnorenansowych, autor pierwszej attyki polskiej stworzył dzieło oryginalne i odbiegające znacznie od wszystkiego, co mogło stanowić punkt wyjściowy jego pomysłu⁷⁰.

⁶⁸ Zachwatowicz J., *Attyka na Pomorzu*, Biuletyn H. S. i K. I (1933).

⁶⁹ Świszczowski S., *Sukiennice na rynku krakowskim w epoce gotyku i renesansu*, Biuletyn H. S. i K. X (1948), nr 3/4, s. 298.

⁷⁰ Istotny dla najpowszechniejszej odmiany attyki polskiej motyw esownic, użyty w charakterze poziomego zwieńczenia budowli zdaje się stanowić w krakowskich Sukiennicach precedens. Pomysł takiego użycia esownic mógł wyjść od częstego w renesansie włoskim zwieńczenia małych form architektonicznych (portal, nagrobek) w postaci pary spiętych, poziomych esownic. W Polsce motyw ten występuje dość często

we wczesnej fazie renesansu, np. na przypisywanych Padovanowi (podobnie jak attyka Sukiennic nagrobkach Tomickiego (1532 r.) i trzech Janów Tarnowskich (1535 r.). Taka geneza esownic attyki polskiej wydaje się w każdym razie bardziej prawdopodobna, niż sugerowany przez K. E. Simona (recenzja *Attyki polskiej* W. Husarskiego w *Zeitschrift für Kunstgeschichte* VII, 1938) ich związek ze spływami wolutowymi włoskich fasad kościelnych, tym bardziej, że przykłady przejmowania do zwieńczeń attykowych motywów rzeźbiarskich z nagrobków i portali znamy np. z architektury Kazimierza n. W. (por. Husarski W., *Kazimierz Dolny*, Warszawa 1953, s. 114).



Il. 27. Wrocław, plac Solny, widok z ok. poł. w. XVIII, wg rysunku Wernera.



Il. 28. Strzelin, ratusz, widok z ok. poł. w. XVIII, wg rysunku Wenera.

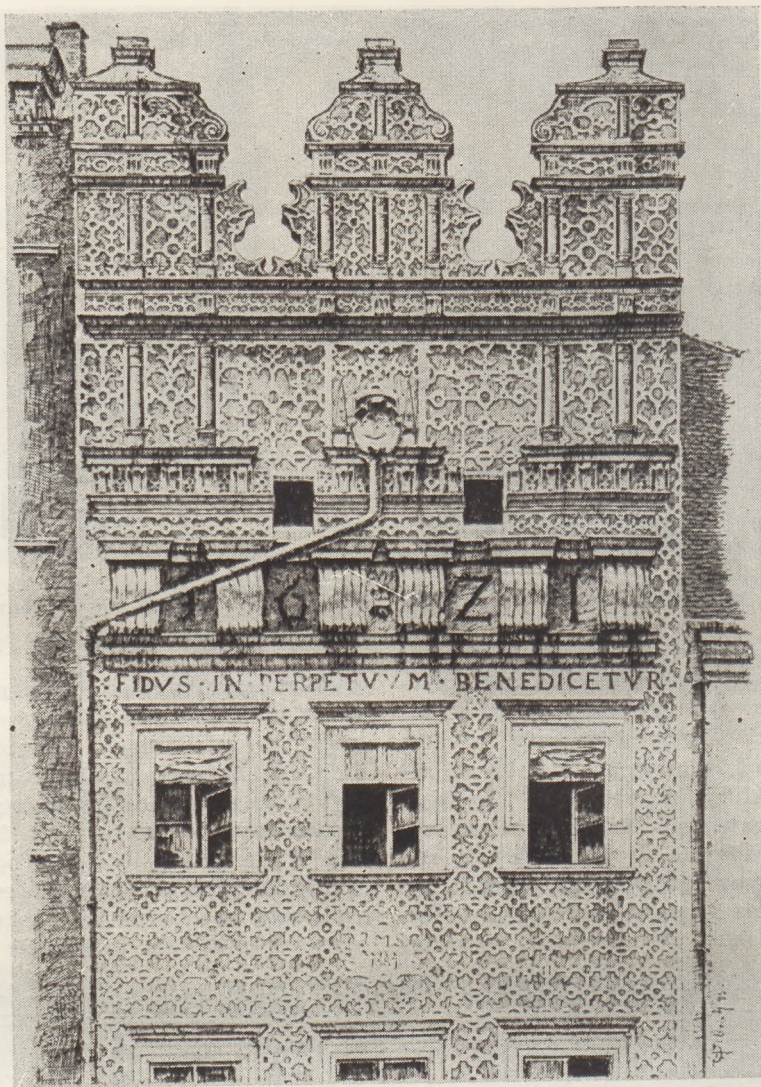
Nie znaczy to, że miejscowa tradycja attyk gotyckich i wczesnorenansowych nie miała w ogóle znaczenia dla rozwoju attyki polskiej. Przeciwnie, w oderwaniu od tradycji forma ta nigdy nie stałaby się zasadą polskiej architektury renesansowej. Znaczenie tradycyjnych form zwieńczeń dla attyk renesansowych nowego typu przejawiało się jednak z całą siłą nie tyle w stadium powstania attyki polskiej, ile w procesie jej rozwijania i rozpowszechnienia. Attyka polska stała się zjawiskiem powszechnym w naszej

architekturze przede wszystkim dlatego, że rozwiązywała problem konstrukcyjno-artystyczny od dawna nurtujący w rodzimej twórczości architektonicznej i dlatego, że nawiązywała do tradycyjnych rozwiązań tego problemu. Zasluga twórcy pierwowzoru attyki polskiej leży w tym, że nową formę tworzył z głębokim zrozumieniem tradycji i ogólnych tendencji rozwojowych polskiej sztuki renesansowej.

Rozpowszechnienie na Śląsku attyki wczesnorenansowej ułatwiało znakomicie przyjęcie attyki pol-



Il. 29. Strzelin, fragment rynku, widok z ok. poł. w. XVIII, wg rysunku Wenera.



Il. 30. Brzeg, kamienica Rynek 29. (Rys. wg Lutscha)

skiej. Wczesnorenesansowa attyka śląska nie mogła konkurować z ozdobniejszą i noszącą wyraźne piętno nowego stylu attyką polską. Toteż dość szybko starszy typ zwieńczenia attykowego został wyparty z większych ośrodków ruchu budowlanego do bardziej konserwatywnego budownictwa wiejskiego. Polski typ attyki renesansowej pojawił się na Śląsku nie w swej kreacji najwcześniejszej (Sukiennice Kraków, Ratusz Tarnów), lecz w odmianie reprezentowanej przez ratusz w Sandomierzu. Istotą jej jest pionowe ustawienie esownic i powiązanie ich parami w szczyciki, które stanowią powtarzający się element grzebienia. Takie właśnie attyki w Paczkowie, Dzierżoniowie i Grodnie dały początek attykom polskim na Śląsku.

Attyka polska jest jedną z wielu form sztuki renesansowej, przejętych przez Śląsk z Polski i przejawem związków tych dwu obszarów w jednej tylko z wielu dziedzin kultury renesansowej. Związki kulturalne polsko-śląskie były w tym czasie liczne i wielostronne. Kraków był głównym źródłem ruchu humanistycznego na Śląsku. Tam kształtowała się umysłowość kilku tysięcy Ślązaków, wychowanków uczelni jagiellońskiej w XV i XVI w.⁷¹, którym przewodzili wybitni humaniści, tacy jak: przyjaciel Kopernika Wawrzyniec Corvinus, wielokrotni rektorzy aka-

⁷¹ Piwarski K., *Historia Śląska*, jw., s. 166.



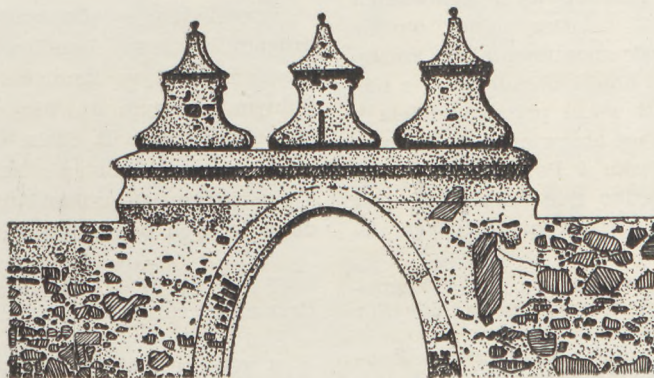
Il. 31. Makowice, attyka na kruchcie kościoła, stan z r. 1954. (Ryc. S. Frąckiewicz)

demii krakowskiej Andrzej Schoenus z Głogowa i Walenty Fontana z Zmigrodu, poeci Adam Schroeter i Jerzy z Łagowa, lekarz Zygmunta Starego Jan Solfa Trebul z Głogowa i sekretarz Zygmunta Augusta i Batorego Maciej Strubicz z Nysy⁷². Wielu z nich pozostało w Polsce na stałe, inni wracali na Śląsk dając wyraz swemu przywiązaniu do Polski w pismach i wierszach. Na Śląsku działali też humaniści przybyli tu na stałe z Polski, jak np. lekarz Maciej Przybyła, działający we Wrocławiu, a przede wszystkim wybitny mecenas sztuki renesansowej Jan Turzo. Badania nad artystycznymi związkami Śląska z Polską w do-

bie renesansu są dopiero zapoczątkowane, można jednak już teraz stwierdzić, iż nie ograniczały się one do mecenasowskiej działalności Turzona. Obok jego niewątpliwie poważnej roli, dla powstania pierwszych dzieł renesansowej sztuki na Śląsku niedoceniane dotąd znaczenie miały rozwinięte szeroko stosunki handlowe i rodzinne (np. Bonerów) mieszczaństwa wrocławskiego i krakowskiego oraz częste wędrowki artystów między Polską a Śląskiem zarówno w pierwszej fazie renesansu, jak w okresie późniejszym (komaskowie). Przy budowie zamku wawelskiego pracowała liczna grupa artystów ze Śląska⁷³, wśród nich

⁷² Barycz H., *Ślązacy na Uniwersytecie Jagiellońskim od XV—XVIII w.*, Katowice 1935.

⁷³ Dobrowolski T., *Zamek na Wawelu*, Biuletyn H. S. XV (1953), nr 3/4, s. 8.



Il. 32. Łukowice Brzeskie, brama cmentarza kościelnego, stan z r. 1954. (Rys. S. Frąckiewicz)



Il. 33. Cesarzowice, kościół, widok wg rysunku z XIX w.

architekt królewski Jan z Ząbkowic (Frankenstein)⁷⁴. Wielu z nich wracało zapewne na Śląsk przynosząc tu wzory nowego stylu. Architektem miejskim we Wrocławiu zostaje w r. 1518 „Benedykt z Krakowa”. Dotychczasowe wiadomości o działalności Benedykta „Sandomierzanina”⁷⁵ nie stoją w sprzeczności z przypuszczeniem H. G. Meinerta, iż to on właśnie jest zapisany w dokumentach wrocławskich „Benedyktem z Krakowa” i autorem przebudowy wrocławskich Sukiennic w latach 1521—22⁷⁶. Decydujący wpływ Krakowa na Śląsk w zakresie monumentalnej rzeźby renesansowej stwierdziła już nauka niemiecka⁷⁷, a nawet jej szowinistycznie nastawieni przedstawiciele⁷⁸. Nie tu miejsce na wyczerpujące omawianie rozlicznych związków artystycznych Śląska i Polski w XVI w. Przytoczyłem przykładowo tylko tyle faktów, ile jest konieczne, aby uzupełniając rozważania o attyce za-

kwestionować pogląd M. Gębarowicza o braku ścisłego kontaktu artystycznego między Śląskiem a innymi dzielnicami Polski w okresie renesansu⁷⁹, a zarazem wykazać, iż na tle wszechstronnych powiązań Śląska z Polską natury etnicznej, gospodarczo-handlowej i kulturalnej, przejęcie motywu attyki polskiej jest zjawiskiem niejako naturalnym i w zakresie sztuki bynajmniej nie odosobnionym.

Przykładem wędrowania motywu attyki polskiej drogami wymiany handlowej mogą być attyki wieńczące do XIX w. kamienice wrocławskie przy placu Solnym, zwanym dawniej rynkiem polskim. Nawet badacz niemiecki R. Stein⁸⁰ widzi związek między pojawieniem się kamienic attykowych przy tym placu a ożywionymi stosunkami handlowymi, łączącymi fundatorów tych budowli z Polską.

⁷⁴ Tomkowicz S., *Jan Frankenstein* w: Thieme-Becker *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* XII (1916), s. 381.

⁷⁵ Komornicki S. S., *Benedykt, budowniczy Zygmunta I* w: *Polski Słownik Biograficzny* I (1935), s. 425; Przybyszewski B., *Benedykt Sandomierzanin...*, *Sprawozdania z czynności i posiedzeń P. A. U. IXL* (1949), s. 472.

⁷⁶ Meinert H. G., *Das Auftreten der Renaissance in Breslau*, Breslau 1935, s. 61.

⁷⁷ Jw.

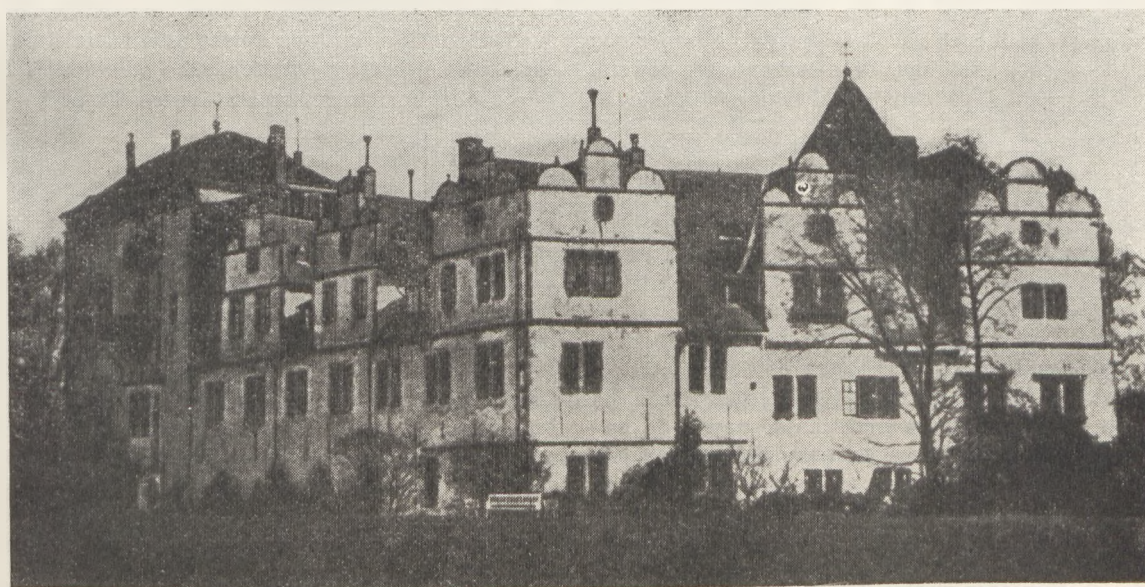
⁷⁸ Frey D., *Krakau*, Berlin 1941, s. 36.

⁷⁹ Gębarowicz M., *Stosunki artystyczne Śląska z innymi dzielnicami polskimi*, Katowice 1935, s. 24.

⁸⁰ Stein R., *Der grosse Ring zu Breslau*, jw., s. 267



Il. 34. Bernburg, zamek. (Fot. wg Luebkego)



Il. 35 Bueckeburg, zamek. (Fot. wg Luebkego)



Il. 36. Halle, katedra. (Fot. wg Horsta)

W niektórych wypadkach da się także konkretnie stwierdzić inicjatywę Polaków przy wznoszeniu budowli attykowych na Śląsku. Ma to miejsce np. w Opolu, gdzie okazały, wolnostojący i obwiedziony attyką dom obok kościoła Franciszkanów⁸¹ powstał z fundacji polskiej rodziny szlacheckiej Wilczków⁸².

Attykami ozdobiono w XVI w. zamek w Grodnie, należący do śląskiej rodziny szlacheckiej, wywodzącej się z Łagowa (von Logau), której przedstawiciele byli w XVI wieku związani z Polską albo wieloletnią służbą wojskową u królów polskich, albo studiami w Krakowie i bliskimi stosunkami z Janem Turzo⁸³.

V. WNIOSKI

Jakie wnioski ogólniejszej natury wysnuć można z przedstawionych uwag o attyce na Śląsku? Wprowadzenie materiału śląskiego do badań nad attyką renesansową w Polsce rzuca nowe światło na różne aspekty tego zagadnienia. Śląsk przedstawia się nam jako region, w którym attyka występuje wyjątkowo licznie, we wszystkich znanych typach, utrzymuje się przez cały okres renesansu przenikając nawet do baroku, reprezentuje zarówno panujący nurt sztuki jak twórczość ludową. Upoważnia to do traktowania tego

motywu jako typowego w śląskiej architekturze renesansowej.

Obecności attyk na obszarze Śląska nie można tłumaczyć wyłącznie wpływami Polski lub Czech; z ich chronologii wynika, że jeden z typów attyki ukształtował się na Śląsku wcześniej niż w obu tych krajach. Liczne przykłady ludowych adaptacji zwieńczeń attykowych są wyrazem udziału regionu śląskiego w twórczym rozwijaniu tej formy. Śląsk był najaktywniejszym i najwcześniejszym centrum kształtowania atty-

⁸¹ Por. ogólny widok Opoli i kościół Franciszkanów na rysunkach Wernera, Schiedlausky G. i in., *Die Bau- u. Kunstdenkmäler des Stadtkreises Oppeln*, Breslau 1939, s. 192 i 204.

⁸² Idzikowski F., *Geschichte der Stadt Oppeln*, Oppeln 1863, s. 107, 108, 213.

⁸³ Engelbrecht K., *Kasper von Logau*, Breslau 1926 (Darstellungen und Quellen zur schlesischen Geschichte, Bd 28).

ki wczesnoreniesansowej i w latach 1530—1560 odegrał rolę szczególną; jego oddziaływanie w tym okresie na Czechy jest wielce prawdopodobne.

W drugiej połowie XVI w. Śląsk został pozyskany dla przenikającego ze wschodu polskiego typu attyki. Proces przejmowania nowej formy przebiegał tym szybciej i tym szersze zataczał kręgi, że forma ta była niejako kontynuacją dobrze tu znanej attyki wczesnoreniesansowej. I teraz jednak Śląsk nie poprzestał na biernym powtarzaniu wzorów polskich, lecz przekształcał je stosownie do potrzeb i gustów środowiska, któremu służyły budowle attykowe. Na tej drodze doszło do takich adaptacji attyki, w których elementy sztuki ludowej wystąpiły z dużą wyrazistością.

Attyka renesansowa była aktualnym problemem architektury śląskiej przez blisko półtora wieku; w tym rozległym okresie rozwiązywano go w licznych bu-

dowlach na rozmaity sposób, z większą lub mniejszą samodzielnością. Na przykładzie attyki widać, iż architektura Śląska ciąży do polsko-czeskiego kręgu sztuki silniej, niż dotąd sądzono. Nie tylko zresztą w tej szerokiej perspektywie kręgu artystycznego, ale i w węższym aspekcie narodowych właściwości renesansu — attyka zdradza orientację artystyczną Śląska. Polski typ attyki znajduje tu rychło przyjęcie i szerokie zastosowanie, uzasadnione wiekowymi tradycjami wspólnego rozwoju artystycznego, podtrzymywanymi zwłaszcza przez środowisko polskie. Losy attyki renesansowej na Śląsku są jeszcze jednym świadectwem silnego związania Polski i Śląska wspólnymi tradycjami i ideałami artystycznymi w XVI i XVII wieku. Panująca w historii sztuki teza o zdecydowanie niderlandzkiej orientacji śląskiej architektury renesansowej wymaga zatem odpowiedniej korekty.



Il. 37. Wenecja, Scuola di San Marco. (Fot. wg Ricciego)

ANEKS

ZESTAWIENIE TYPÓW BUDOWLI ATTYKOWYCH NA ŚLĄSKU
I ICH LOKALIZACJA

(Gwiazdka oznacza attyki, których istnienie w r. 1953—54 stwierdzono na podstawie autopsji. Attyki, które wymieniono, nie podając w przypisie źródła informacji, stwierdzono na podstawie inwentaryzacji H. Lutscha, rysunków Wernera lub autopsji)

I. Domy miejskie

Brzeg — ul. Chopina 4*, Dzierżonia 2*, Rynek 29, Zamkowa 2, Zamkowa 22 i ok. 5 innych w Rynku i przy ulicach przyrynkowych.

Byczyna — w pobliżu ratusza.

Cieszyn — dom podcieniowy w rynku⁸⁴.

Dzierżoniów — Rynek nr hip. 141 oraz kilka domów na obszarze między ratuszem, kościołem i Bramą Wrocławską.

Głubczyce — narożny dom w Rynku i kamienica na pd. od kościoła par.⁸⁵.

Lwówek — Rynek nr hip. 214.

Nysa — dom przy pd. odcinku murów miejskich⁸⁶.

Oleśnica — pn.-wsch. róg rynku, pn.-zach. róg rynku i trzy domy przy głównych ulicach.

Opole — dom Wilczków, koło kościoła Franciszkanów.

Paczków — dom narożny w rynku i domy przy ul. Dolnej⁸⁷.

Racibórz — rynek⁸⁸.

Strzelin — Rynek nr 8, 33, 38.

Tarnowskie Góry — rynek⁸⁹.

Wrocław — Rynek nr 29, pl. Solny nr 14, 16, ul. Stwosza 2.

Ząbkowice — kilka domów, należących do parafii, w pobliżu zamku.

Zgorzelec — Rynek Górny nr 3, 8.

Złoty Stok — stara gospoda.

Żagań — ul. Nowotki 23*.

II. Ratusze

Chojnów, Dzierżoniów, Głogów, Głubczyce⁹⁰, Jelenia Góra⁹¹, Kłodzko, Oleśnica, Opole*, Paczków*, Strzelin, Ząbkowice, Ziębice.

III. Bramy i baszty miejskie

Byczyna (Brama Polska), Chojnów (Bazta Tkaczy)*, Cieszyn⁹², Dzierżoniów (Brama Wrocławska i in.), Głogów (Brama Polska), Głubczyce (Brama Dolna),

Głuchołazy (Brama Górna i baszty), Grodków (Brama Lewińska* i Brzeska*), Krapkowice*, Lubań, Nysa (Brama Wrocławska* i dwie baszty pd.), Otmuchów (Bazta Wróbla*), Paczków (Brama Wrocławska* i Ząbkowicka*) Środa Śląska (Brama Wrocławska i Legnicka*), Ząbkowice (Brama Wrocławska, Świdnicka i Kłodzka), Złotoryja (Bazta Kowalska*).

IV. Zamki

Bolków*, Bukowa Śląska, Chojnik*, Cieszyn, Gościszów*, Gręboszyce, Grodno*, Kłaczyna, Maciejowice, Oleśnica*, Prochowice, Ratno Dolne, Ratyń, Trzebina*, Ząbkowice*, Ziębice.

V. Kościoły (wzgl. przybudówki kościelne)

Byczyna, Lewin Brzeski, Makowice*, Osiek, Paczków*, Pomorzowice, Trzebina*.

VI. Wieże kościelne i dzwonnice

Bąków, Biedrzychów, Boguchwałów, Brzezina, Budzów, Buszyce, Chojnów*, Ciernie, Doboszowice*, Dytmarów, Gniły Potok, Gołuszowice, Grodków, Karpniki, Kielczyn, Lipowa, Lubrza, Łuków, Małujowice, Młodoszowice, Mokrzyń, Niemysłowice, Paszowice, Polkowice, Przedborowa, Racibórz (polski kościół „Matki Bożej“), Sciborzyce Małe, Ścinawa Nyska, Wierzbięce, Złoty Stok.

VII. Mury i bramy cmentarzy kościelnych

Boguchwałów, Cesarzowice, Gościce, Jaksonów, Kamienica, Księginice Wielkie, Łomnica*, Łukowice Brzeskie*, Makowice*, Marcinowice, Ogrodnica, Pogorzela, Pomorzowice, Stary Grodków, Węgry*, Wierzch, Złoty Stok.

VIII. Inne

Wrocław — mur przy wschodniej fasadzie ratusza.

⁸⁴ Thullie Cz., jw., s. 34.

⁸⁵ Oberschlesier 1937, s. 400.

⁸⁶ Oberschlesier 1936, s. 412.

⁸⁷ Schneider I., *Geschichte der Stadt Patschkau*, Neisse 1843, s. 160.

⁸⁸ Ratiborer Heimatboter f. d. J. 1933, s. 49.

⁸⁹ Thullie Cz., jw., s. 34.

⁹⁰ Koeniger E., jw., fot. 67.

⁹¹ Vogt, *Chronik der Stadt Hirschberg*, Hirschberg 1876, s. 125.

⁹² Thullie Cz., jw.



Il. 38. Rozmieszczenie budowli attykowych na Śląsku.

Wykaz śląskich miejscowości z budowlami attykowymi: 1. Baków, 2. Biedrzychów, 3. Boguchwałów, 4. Bolków, 5. Brzeg, 6. Brzezina, 7. Budzów, 8. Bukowa Śląska, 9. Buszyce, 10. Buczyna, 11. Cesarzowice, 12. Chojnik, 13. Chojnów, 14. Ciernie, 15. Cieszyn, 16. Doboszowice, 17. Dytmarów, 18. Dzierżoniów, 19. Głogów, 20. Głubczyce, 21. Głucholazy, 22. Gniły Potok, 23. Gołuszowice, 24. Gościce, 25. Gościszów, 26. Gręboszyce, 27. Grodków, 28. Grodno, 29. Jaksonów, 30. Jelenia Góra, 31. Kamienica, 32. Karpniki, 33. Kielcyn, 34. Kłaczyna, 35. Kłodzko, 36. Krapkowice, 37. Księginice Wielkie, 38. Lewin Brzeski, 39. Lipowa, 40. Lubań, 41. Lubrza, 42.

Lwówek, 43. Łomnica, 44. Łukowice Brzeskie, 45. Łuków, 46. Maciejowice, 47. Makowice, 48. Małujowice, 49. Marcinowice, 50. Młodoszowice, 51. Mokrzyn, 52. Niemysłowice, 53. Nysa, 54. Ogrodnica, 55. Oleśnica, 56. Opole, 57. Osiek, 58. Otmuchów, 59. Paczków, 60. Paszowice, 61. Pogorzela, 62. Polkowice, 63. Pomorzowice, 64. Prochowice, 65. Przedborowa, 66. Racibórz, 67. Ratno Dolne, 68. Ratyń, 69. Stary Grodków, 70. Strzelin, 71. Sciborzyce, 72. Scinawa Nyska, 73. Środa Śląska, 74. Tarnowskie Góry, 75. Trzebina, 76. Węgry, 77. Wierzbicice, 78. Wierzch, 79. Wrocław, 80. Ząbkowice, 81. Zgorzelec, 82. Ziębice, 83. Złotoryja, 84. Złoty Stok, 85. Żagań.

JAN BIAŁOSTOCKI

ZAGADKA „BITWY POD ORSZĄ”

Mało jest dzieł dawnego malarstwa polskiego tak gruntownie opracowanych jak obraz „Bitwa pod Orszą”, zdobiący dziś Narodową Galerię Sztuki Polskiej w Muzeum Narodowym w Warszawie. W r. 1879, gdy malowidło znajdowało się we Wrocławskim Muzeum Sztuk Pięknych, napisał o nim spory artykuł Jakub Caro¹, po 70 latach (a w tym czasie poświęcono obrazowi niemało wzmianek²) doczekało się ono nowej, wielostronnej i rzeczowo ujętej monografii, której autorami byli Stanisław Herbst i Michał Walicki³. Ich artykuł stanowić musi podstawę dla wszelkich dalszych badań nad obrazem.

Jeśli publikuję niniejsze uwagi na temat „Bitwy pod Orszą”, to tylko dlatego, że pomimo poważnych studiów, jak właśnie wspomniane ostatnie opracowanie, „zagadka” tego obrazu nie została jednak rozwiązana. Nie znamy nazwiska jego autora, nie wiemy kto był zamawiającym, nie jesteśmy pewni daty wykonania ani pierwotnego wyglądu. Nie zna ich także autor niniejszych uwag, jest jednak przekonany, że cenne malowidło zasługuje na jak najsumienniejsze badanie różnymi metodami, i że przedstawione poniżej spostrzeżenia mogą się przydać w dalszych studiach nad warszawską „Orszą”.

1

Ażeby ustalić datę powstania obrazu autorowie ostatniego opracowania monograficznego oparli się z jednej strony na analizie stylistycznej, z drugiej — na informacji archiwalnej. Niestety wymowa obu tych przesłanek nie jest zgodna. Charakterystyka stylu batalii orszańskiej nie jest rzeczą łatwą. Obraz stoi wyraźnie na granicy dwóch okresów, obciążony jest tradycją sztuki średniowiecznej, ale posiada też elementy nowożytnego widzenia. Najlepszym dowodem trudności jednoznacznej charakterystyki jest niezdecydowanie, przebijające w określeniach stylistycznych Herbst i Walickiego. Autorowie ci odnieśli się krytycznie

do proponowanych dawniej kandydatów na malarzy obrazu: odrzucili Jörga Breu, którego wysunęli Schultz i Caro, uznali także, że Lentz, któremu Kopera przypisał obraz⁴, jest kandydatem nieodpowiednim. Ogólnie biorąc, determinacja stylowa Herbst i Walickiego, zbliża się do tego określenia, jakie sformułował Niels von Holst nazywając autora bitwy artystą wschodnio-niemieckim z około 1520 r.⁵. Uczni nasi zakładając, że obraz powstał w Polsce, sądzą mianowicie, że talent „zagadkowego autora „Bitwy pod Orszą” ukształtował się w orbicie kręgu cranachowskiego i sztuki górno-niemieckiej⁶. Niemniej w określeniach

¹ Caro J., *Die Schlacht bei Orsza 1514 (Nach dem grossen Bilde im Museum schlesischer Altertümer*, Nr 6451), *Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift*, III (1879), nr 41, s. 345—353; wcześniej już zwrócił uwagę na nasz obraz Schultz A., w komunikacie *Über ein Gemälde, wahrscheinlich von Georg Preu (polnische Schlacht aus dem Anfange des 16. Jahrh.)*, tamże, nr 35 (1877), s. 180. Za informacje związane z pracą nad niniejszym artykułem wdzięczny jestem mgr Janinie Ruszczyc oraz dr Lechowi Kalinowskiemu.

² Zestawiają je autorowie pracy cytowanej w następnym przypisie.

³ Herbst S. i Walicki M., *Obraz bitwy pod Orszą. Dokument historii sztuki i wojskowości XVI wieku*, *Rozprawy Komisji Historii Kultury i Sztuki, Towarzystwo Naukowe Warszawskie*, I (1949), s. 33—67.

⁴ Kopera F., *Dzieje malarstwa w Polsce*, II, *Kra-ków 1926*, s. 101—102. Kopera datuje obraz na r. 1514,

ale jednocześnie utrzymuje, że powstał on „pod wpływem obrazu niemieckiego malarza Preu’a i twórcy obrazu bitwy pod Zamą” (!). Oczywiście namalowana ok. 1529 „Zama” nie mogła wpłynąć na powstałą — zdaniem Kopery — w 1514 „Orszę”.

⁵ Holst N., *Das Ereignisbild*, *Staatliche Museen: Ausstellungsfolge „Deutsche Kunst seit Dürer”*, Berlin 1935, nr 3, jak cytują Herbst i Walicki, *juw.*, s. 51.

⁶ Herbst i Walicki, s. 64. Podobnie jak moi poprzednicy nie mogłem odnaleźć w polskich bibliotekach artykułu Luther K., *Zwei Schlachtenbilder aus dem Osten*, *Das Bild.*, (1935), s. 376—384; udało mi się jednak stwierdzić, iż Luther określa „Orszę” jako dzieło szkoły Cranacha, powstałe ok. 1520 r.; por. Laddendorf H., *Cranach d. Ä. und Cranach d. J. Schrifttum*, w formie *Lucas Cranach der Ältere. Der Künstler und seine Zeit* hg. v. H. Lüdecke Berlin 1953, s. 202, nr 646.



Il. 1. Malarz nieznany ok. r. 1520—30, Bitwa pod Orszą. Warszawa, Muz. Narodowe. (Fot. H. Romanowski)

stylu autorzy ostatniej monografii „Orszy“ są niezdecydowani: obraz posiadał — piszą — „wyraźnie modernistyczny dla tych czasów, to znaczy jaskrawo renesansowy układ kompozycyjny“⁷, ale rychło odstępują od tego mniemania: „to co wyróżnia orszańskiego anonima“ — stwierdzają — „to przede wszystkim brak znajomości wielkiego renesansowego stylu, nie obcego tendencjom manierystycznym, czyli tego, który znamy z twórczości znakomitych batalistów niemieckich, w rodzaju Jörga Breu czy Altdorfera. W przeciwieństwie również do Altdorfera“ — czytamy dalej — „interesuje naszego malarza nie tyle strategia ile okrucieństwo bitwy, której brutalna zaciekłość, oscylująca między zezwierzczeniem a nie pozbawionym groteskowego ujęcia zmysłem sytuacji — interesuje go przede wszystkim“⁸. A przecież wywody pierwszej części artykułu wykazywały właśnie wierność wobec strategicznego przebiegu bitwy i zamknięte są stwierdzeniem, że u malarza „Orszy“ występuje „połączenie zainteresowania dla okrucieństwa wojny z daleko idącą obserwacją strategicznego pola bitwy“, co „łączy go w sposób mało oczekiwany z wizjami fantastycznych bitew Albrechta Altdorfera oraz kilku innych batalistów drugiej ćwierci XVI wieku“⁹.

Do zagadnienia stylu powrócimy jeszcze w dalszej części niniejszych uwag. Obecnie chcielibyśmy podkreślić, iż Herbst i Walicki widzą pokrewieństwo malarza „Orszy“ z batalistami niemieckimi drugiej ćwierci XVI wieku (a więc podobnie jak Schultz i Caro). Ścisłej — krąg skojarzeń, jakie się autorom nasuwały, obejmował zakres czasowy mniej więcej 1520—1530. Wpływ Cranacha, kształtujący, jak słusznie piszą, styl anonima orszańskiego, zaznacza się na

Śląsku — zdaniem cytowanych autorów około 1520¹⁰, a obraz, który został przytoczony w celach porównawczych i zreprodukowany — „Polowanie“ (Wiedeń, Kunsthistorisches Museum) oznaczony jest datą 1529¹¹. Cykl kalendarzowy Hansa Werlingera, w którym autorowie znajdują podobieństwa do „Orszy“ w zakresie sposobów wydzielania poszczególnych fragmentów kompozycji, powstał w latach 1525—1530¹². Drzeworyty ilustrujące *Weisskuniga*, jak najślusniej zestawiane z „Orszą“ przez Herbstą i Walickiego, powstały około 1515 r., więc ich oddziaływanie, utrudnione jeszcze w sposób szczególny przez to, że cykl ten nie został opublikowany aż do XVIII wieku, zaznaczyć się mogło właśnie dopiero około 1520 r.¹³.

Z tych analogii i zestawień zebranych przez Herbstą i Walickiego wynikałoby datowanie obrazu jeśli nie na drugą ćwierć wieku XVI, to przynajmniej na przełom pierwszej i drugiej ćwierci — na lata 1520—1530. Oczywiście nie znaczy to, by obraz takiego typu nie mógł powstać wcześniej. Choć Benesch sądzi, że dopiero Altdorfer przeniósł do malarstwa gatunek batalistyczny z grafiki i miniatury¹⁴, w rzeczywistości tematy batalistyczne w ujęciu „dokumentarnym“ pojawiają się w malarstwie wcześniej; we Włoszech Uccello i Piero della Francesca położyli podwaliny pod obfity rozwój tego gatunku w malarstwie „Cassoni“¹⁵; na naszym terenie wczesnym przykładem jest „Oblężenie Malborka“, które w 1487 r. wisiało już w gdańskim „Dworze Artusa“¹⁶. Inne wczesne obrazy tego typu, jak „Bitwa mieszczań norymberskich z wojskami Kazimierza Brandenburskiego“ (1505), „Bitwa czeska“ (1508) wymieniane są u Herbsty i Wa-

⁷ Herbst i Walicki, s. 58.

⁸ Herbst i Walicki, s. 59.

⁹ Herbst i Walicki, s. 54.

¹⁰ Herbst i Walicki, s. 66.

¹¹ Nie „około“, jak podają Herbst i Walicki, s. 62, lecz dokładnie 1529, obraz jest bowiem datowany i oznaczony gmerkiem, por. Pösse H., *Lucas Cranach der Ältere*, Wien 1942, s. 62—63, nr 93—95.

¹² Herbst i Walicki, s. 59.

¹³ Herbst i Walicki piszą na s. 63, nota 4 o „Ilustracjach do *Weisskunig* z r. 1541“. Por. o *Weisskunig* Schultz A., *Der Weisskunig*, Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerh. Kaiserhauses, VI (1888), s. XXV i nn.

¹⁴ Benesch O., *Der Maler Albrecht Altdorfer*, Wien, III wyd., 1940, s. 31.

¹⁵ Początek typu na terenie Włoch dały zapewne zaginione freski Uccella w Casa Bartolini (por. Horne H. P. w *The Monthly Review* 1901, october, s. 124 i cytujący go Boeck W., *Paolo Uccello. Der Florentiner Meister und sein Werk*, Berlin 1939, s. 57) a nie Castagna, jak sądził Schubring P., *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance*, Leipzig 1915, s. 106. Już ok. 1370 powstał obraz bitwy w Val di Ciana, przedstawionej w Sienie w Palazzo Pubblico w Sala del Mappamondo.

¹⁶ Simson P., *Der Artushof und seine Bänke*, Danzig 1900, s. 63; Kämmerer L., *Nordniederländische Buchkunst und ostdeutsche Tafelmalerei im XV. Jahrhundert*, Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen XL (1919), s. 58—59; Drost W., *Danziger Malerei vom Mittelalter bis zum Ende des Barock*, Berlin — Leipzig 1928, s. 61—62. Gatunek ten wykształcił się w malarstwie miniaturowym, nie tylko niderlandzkim (na które zwracał uwagę Kämmerer w cytowanym wyżej artykule), lecz także francuskim. Wspaniałe bitwy Jehan Fouqueta zbliżają się niekiedy w ujęciu do fragmentów tablicy „Orszańskiej“ (por. np. *Les grandes chroniques de France*, Paris, Bibl. Nat., ms. fr. 6465, fol. 140, fol. 154v, fol. 78v, fol. 12; repr. Omont H., *Les grandes chroniques de France*, Paris 1906, pl. 13, 15, 7, 1 i Perls K., *Jehan Fouquet*, London, Paris, New York 1940, il. 66, 68, 60, 54. Także ilustracje do *Starożytności żydowskich* Flawiusza: Bibl. Nat., Paris, ms. fr. 247, fol. 70, 110v, 270v; repr. Durrieu P., *Les Antiquités Judaïques*, Paris 1908, pl. IV, VI, XIII, oraz Perls, jw., il. 241, 242, 247; ponadto *Dzieje starożytne*, Paris, Louvre, repr. Perls, jw., il. 263 itd. Reprodukacje także u Cox T., *Jehan Fouquet, Native of Tours*, London 1931). Do związków „Orszy“ z tradycjami miniatury powróć jeszcze poniżej.



Il. 2. Działo artyleryjskie na moście, fragment il. 1. (Fot. H. Romanowski)

lickiego. Niemniej nie był to jeszcze w Europie śród-
kowej częsty i popularny typ obrazu; Buchner publi-
kując „Bitwę landsknechtów“ z r. 1514 uważał ją za
wyjątkowo wczesny przykład tego rodzaju w Niem-
czech¹⁷. I na naszym terenie malarstwo batalistyczne
nie było chyba w początkach XVI wieku tak popular-
ne, jak sugerują Herbst i Walicki¹⁸. Nie jest na przy-
kład pewne, czy stoczona w 1512 r. bitwa z Tatarami
pod Wiśniowcem (inaczej zwana bitwą pod Łopuszną)
już w tym samym roku — jak piszą cytowani bada-
cze — z polecenia Szydłowieckiego została przedsta-
wiona w malowidle na ścianie krużganków klasztoru
Franciszkanów w Krakowie. Wiemy, że Sarnicki oglą-
dał ten obraz w kilkadziesiąt lat później, a napis po-
daje tylko datę bitwy a nie obrazu¹⁹.

Czy bitwa pod Orszą, stoczona w 1514 r. mogła

w tym samym jeszcze roku lub już w roku następnym
być odtworzona w obrazie?

Oczywiście, szybkie uczczenie zwycięstwa dziełem
malarskim nie może być uważane za rzecz niezwykłą,
zwłaszcza, iż istniały powody, aby wykorzystać je dla
celów propagandowych²⁰, niemniej pamiętać trzeba,
że obraz zawierający kilkadziesiąt, jeśli nie przeszło tysiąc
postaci, wymalowany z niezwykłą precyzją, wierno-
ścią kostiumologiczną i wręcz portretową, nie mógł
być wykonany w ciągu kilku miesięcy. Malowidło Ru-
prechta Hellera, mające uczcić zwycięstwo pod Pawią
(1525) powstało przecież dopiero w 4—5 lat po wyda-
rzeniu, w 1529²¹. Z tych „technicznych“ względów
a także z rozważań stylistycznych wynika, że data
powstania obrazu „Bitwy pod Orszą“ powinna być sta-
wiana przynajmniej około 1520 r., podobnie jak to
czynił Holst. Zgodne są w tym bowiem wnioski wy-

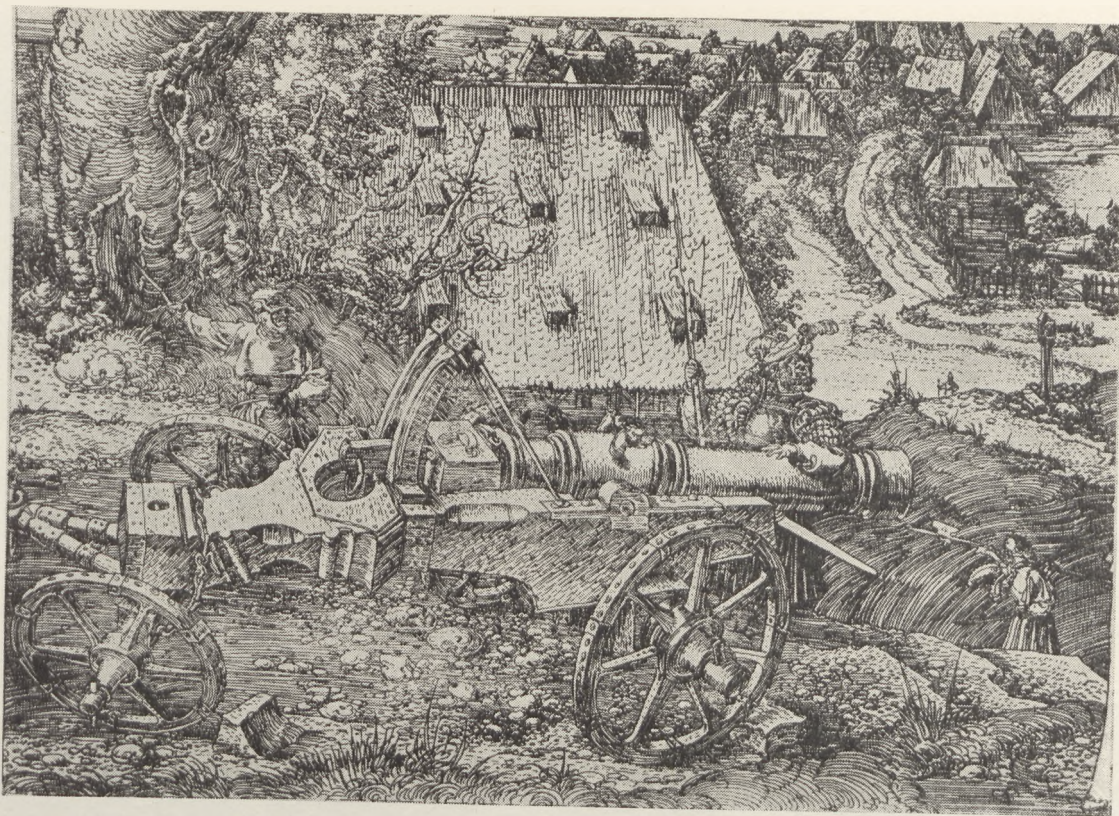
¹⁷ Buchner E., *Bemerkungen zum „Historien- und Schlachtenbild“ der deutschen Renaissance*, Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst I (Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit), Augsburg 1924, s. 240—244: „auffallend früh“.

¹⁸ Herbst i Walicki, s. 52.

¹⁹ Kieszkowski J., *Kanclerz Krzysztof Szydłowiecki*, Poznań 1912, II, s. 467—468.

²⁰ Herbst i Walicki, s. 48—49.

²¹ Sjöblom A., *Ein Gemälde von Ruprecht Heller im Stockholmer Nationalmuseum*, Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, jw., s. 225—229; Stöcklein H., *Die Schlacht bei Pavia. Zum Gemälde des Ruprecht Heller*, tamże, s. 230—239.



Il. 3. A. Dürer, „Wielka armata“, akwaforta z r. 1518, fragment (Fot. wg Fischera)

snute z wiadomości historycznych oraz z analizy stylistycznej, dokonanej przez Herbst i Walickiego²².

Ostateczne datowanie „Orszy“ na lata 1514–1515, na które monografiści zabytku się zdecydowali, wynikało wyłącznie z oparcia się na informacji Władysława Pociechy, który w swych badaniach archiwalnych stwierdził, że „jakiś obraz bitwy zawieszony był już w 1515 r. u Franciszkanów krakowskich“²³. Co prawda uczeni zastrzegali się, iż nie ma dowodów na to, że obraz, który znalazł się później we Wrocławiu a obecnie zdoła warszawskie muzeum, jest tym samym, który oglądano w r. 1515 w Krakowie²⁴, ale w dalszym ciągu rozprawy ulegając sugestii informacji źródłowej uznali, „że już w 1515 roku o b r a z n a s z wisiał w klasztorze O.O. Franciszkanów w Krakowie“ (podkr. moje)²⁵.

Wydaje się, że identyfikowanie naszego obrazu z malowidłem oglądanym w krakowskim klasztorze

²² Tego zdania jest także jeden z cytowanych badaczy w swej nowszej pracy, gdzie pisze, iż datę namalowania „Orszy“ „— gdyby nie przekaz historyczny, mówiący o istnieniu tego obrazu już w r. 1515 — chciałoby się przesunąć na lata bliższe czasowi powstania epitafium Jana z Oświęcimia [a więc r. 1527]“: Walicki M., *Epitafium Jana Sakrana*, Biuletyn H. S.

musi budzić — niezależnie od innych powodów — wątpliwości z uwagi na wygląd dzieła i ewentualną funkcję w dekoracji kościoła. „Batalie“, tak jak w ogóle obrazy o świeckiej tematyce umieszczano przecież w ratuszach („Anghiari“, „Cascina“) i pałacach („San Romano“ Uccella w Palazzo Medici, cykl fantastycznych bitew w zamku Wilhelma IV bawarskiego) i znów słusznie Herbst i Walicki piszą, iż „przestronne sale Wawelu stwarzałyby dla kompozycji... właściwą i przemyślaną oprawę“; tak, właśnie na Wawelu raczej, niż w klasztornej kościele szukać by może należało śladów obrazu, tam gdzie w 1536 r. Antoni z Wrocławia wymalował batalistyczne fryzy²⁶. Bitwa pod Wiśniowcem malowana być miała według Sarnickiego na „Cekhausie“ krakowskim²⁷. Są jednak także argumenty przeciwnie, głównie w postaci przekazu tegoż Sarnickiego o bitwie wiśniowieckiej wymalowanej w klasztorze krakowskich franciszkanów a także w postaci

XVI (1954), nr 1, s. 45. Podobnie cytowany powyżej Luther: ok. 1520.

²³ Herbst i Walicki, s. 48.

²⁴ Herbst i Walicki, s. 49.

²⁵ Herbst i Walicki, s. 51 i 64.

²⁶ Herbst i Walicki, s. 52; Mańkowski T., *Dzieje wnętrz wawelskich*, Warszawa 1952, s. 27.

²⁷ Kieszkowski, jw., II, s. 468, 638.



Il. 4. Bitwa pod Orszą, drzeworyt w Kronice Bielskiego z r. 1597. (Fot. wg Kosickiego)



Il. 5. Bitwa pod Wiśniowcem, drzeworyt w Kronice Bielskiego z r. 1597. (Fot. wg Kosickiego)



Il. 6. Łucznicy, fragment il. 1. (Fot. H. Romanowski)

zagadkowego malowidła u brygidek lubelskich²⁸. Co do tego gotyckiego „fresku” — przypuszczano w nim przez długi czas przedstawienie o charakterze świeckim²⁹, ale raczej ma chyba Karol Estreicher, który odrzuca taki domysł i sądzi, że malowidło lubelskie jest fragmentem „Pokłonu” lub „Spotkania trzech króli”³⁰. Może to być zresztą inny jeszcze temat biblijny lub hagiograficzny^{30a} — ale bynajmniej nie jest pewne ani nawet bardzo prawdopodobne, by w nawie kościelnej wyobrażono wydarzenie świeckie. Co do ma-

lowidła gloryfikującego zwycięstwo pod Wiśniowcem w klasztorze franciszkanów, napis cytowany w książce Kieszkowskiego, znajdujący się niegdyś pod obrazem wyraźnie mówi, iż występował tam święty Witalis, którego dzień był dniem bitwy i którego uważano za pewne za opiekuna i sprawcę zwycięstwa³¹. Jak mi się zdaje — możemy nawet dziś obejrzeć jeszcze refleks tej kompozycji w drzeworycie, zdobiącym *Kronikę Polską* Marcina Bielskiego z r. 1597. Ponad rozległym polem bitwy wiśniowieckiej unosi się tam wśród obło-

²⁸ Kieszkowski, jw.; Smoliński J., *Kościół pp. Brygitek, później Wizytek w Lublinie i odkryte malowidła ściennie z XV wieku*, Sprawozdania K. H. S. IX (1915), s. 267—300.

²⁹ Smoliński, jw.; Kopera, jw., I, Kraków 1925, s. 107; Starzyński J. i Walicki M., *Malarstwo monumentalne w Polsce średniowiecznej*, Warszawa 1929, s. 45; Brückner A., *Dzieje kultury polskiej I*, Kraków 1930, s. 622; Dobrowolski T. w skrypcie: *Sztuka polska czasów nowożytnych. Cz. I*, Warszawa 1952, s. 67.

³⁰ Estreicher K., *O treści malowideł w kościele brygitek w Lublinie*, Prace K. H. S. VI (1934), s. 16*—18*.

^{30a} Chcę tu na marginesie przedstawić domysł, że tematyka lubelskich malowideł może być związana z legendą Krzyża św. Scena wyjazdu rycerskiego or-

szaku z bram miasta pojawia się w tej właśnie legendzie; jest to moment, gdy król Chosroes wywozi Krzyż z Jerozolimy. Scena ta pojawia się we Włoszech we freskach Agnolo Gaddi w Santa Croce we Florencji oraz w malowidłach Cenni di Francesco w San Francesco w Volterra (por. Antal F., *Florentine Painting and Its Social Background*, London 1947, il. 124 i 125, s. 330). Jeszcze bliższe lubelskim malowidłom są obrazy pokrywające ściany szwedzkiego kościoła w Björsäter, opublikowane ostatnio przez Lindbloma A. *Björsättersmålningarna*, Stockholm 1953, pl. 24—30.

³¹ Kieszkowski, jw., s. 467—468, który wyraźnie podkreśla istnienie wyobrażenia świętego Witalisa. Napis brzmiał: „Victoria a viginti millibus Tartarorum, die sancti Vitalis, cuius imago haec est, anno 1512, etc.”.

ków drobna figurka świętego oznaczona literami S[anctus] V[italis]. Sądę, że nie będzie zbyt śmiałym przypuszczenie, iż ów miernej klasy drzeworyt zachował nam podobiznę utraconego malowidła krakowskiego (il. 5)³². Tak więc pojawienie się świętego w obrębie malowidła świadczy, że było ono związane z miejscem, gdzie je namalowano, z kościołem. Natomiast nasz obraz „Orszy“ nie ma — przynajmniej w dzisiejszym stanie — żadnych znamion obrazu „wotywnego“ czy „dziękczynnego“ i umieszczenie go w krużgankach klasztoru lub ciemnej krukcie kościelnej jest chyba mało prawdopodobne³³.

Tak tedy identyfikacja znanej nam „Bitwy pod Orszą“ ze wzmiankowanym w niejasnej informacji źródłowej malowidłem, wbrew wymowie stylu, zmusiła autorów do wyeliminowania z rozważań nad autorstwem „większość znanych nam nazwisk malarzy [pracujących w Polsce], które mogłyby wchodzić w rachubę, gdybyśmy przyjęli późniejszą datę powstania“³⁴.

Czujny i wrażliwy wzrok autorów lepiej ich prowadził, niż niejasne słowa tekstów źródłowych. Możemy bowiem z pewnością stwierdzić, iż malowidło bitwy pod Orszą powstało p r z y n a j m n i e j p o roku 1518. I tu utwierdził się jeszcze pogląd wyrażony przez Herbstą i Walickiego, którzy byli przekonani, że autor „Bitwy pod Orszą“ „wiele zawdzięczał współczesnej grafice niemieckiej“. Tylko że tym razem możemy mówić nie o ogólnych pokrewieństwach z grafiką niemieckich „Kleinmeistrów“, lecz o dosłownym zapożyczeniu z dzieła jej największego mistrza: działu artyleryjskiego, uważane zazwyczaj za jeden z dowodów „reportażowego“ charakteru „Bitwy pod Orszą“ oraz wierności malarza wobec „realiów“, powtórzone zostało — jedynie ze zmianą proporcji — ze słynnej akwaforty Dürera „Wielka armata“ (por. il. 2 i 3). Rycina Dürerowska powstała w r. 1518 i ta data umieszczona jest w jej lewej górnej części ręką autora³⁵.



Il. 7. N. Stoer, Łucznik, drzeworyt. (Fot. wg Geisberga)

Fakt ten pozwala na wnioski wielorakie. Przede wszystkim przesuwając *terminus post quem* wykonania obrazu na lata 1518—1519, co z kolei otwiera nowe możliwości poszukiwania autora. Po drugie podważa nieco wiarę w autentyzm obrazu: armata, która zawędrowała do podręczników historii uzbrojenia³⁶, nie tylko — jak się okazuje — nie grzmiała nad brzegami Dniepru, lecz w 1518 r. stanowiła już nawet nieco przestarzały typ działu, używany w okresie 1450—1480³⁷. Po trzecie, stwierdzone zapożyczenie wzmacnia jeszcze sugerowane słusznie przez Herbstą i Walickiego powiązania ze środowiskiem artystycznym południowo-niemieckim, na które zresztą także Caro zwracał uwagę.

Idąc śladami pionierskiej pracy Walickiego³⁸ można by się starać o znalezienie innych jeszcze pierwowzorów graficznych „Orszy“. Wydaje mi się, że dwie

³² Odbitka drzeworytu reprodukowana w zbiorze Kosickiego L., *Odbicia drzeworytów*, Kraków 1840; *Kronika Polska* Marcina Bielskiego, il. nr 46. Przy puszczenie, że reprodukowany tamże (il. nr 44) drzeworyt przedstawiający bitwę pod Orszą (nasza il. 4) powtarza kompozycję obrazu z tegoż klasztoru, o której wspominała notatka znaleziona przez W. Pocięchę, aczkolwiek ponętne, wydaje mi się niezbyt prawdopodobne właśnie z uwagi na brak elementów upoważniających włączenie obrazu do dekoracji kościoła. Niemniej możliwość taka winna być brana pod uwagę. Por. też niżej, nota 47.

³³ Herbst i Walicki sądzą (s. 64), że „Orsza“ musiała wisieć w krukcie północnej kościoła Franciszkanów, podobnie jak obraz bitwy pod Wiśniowcem. Tymczasem Kieszkowski pisze (II, s. 467), iż zwycięstwo pod Wiśniowcem wymalowane było w krużgankach; Sarnicki pisał: „in peristilio“ (Kieszkowski, II, s. 638).

³⁴ Herbst i Walicki, s. 64.

³⁵ Tietze H. i Tietze-Conrat E., *Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers*, II: *Der reife Dürer*, część I, Basel — Leipzig 1937, s. 128, nr 699; Bartsch 99; Meder J., *Dürer Katalog*, Wien 1932, s. 108, nr 96; Panofsky E., *Albrecht Dürer*, II wyd., Princeton 1945, t. II, nr 206.

³⁶ Górski K., *Historia artylerii polskiej*, Warszawa 1902, s. 40; Dziewanowski W., *Zarys dziejów uzbrojenia w Polsce*, Warszawa 1935, s. 116.

³⁷ Bechtold A., *Zu Dürers Radierung „Die Grosse Kanone“*, w *Festschrift für Georg Habich*, München 1928, s. 102 i nn; wnioski Bechtolda referują Tietze i Tietze-Conrat, jw., s. 129. Nie jest znany rysunek przygotowany do armaty (tak jak znany studium do pejzażu: Lippmann nr 824; Tietze, nr 698), choć Bechtold przypuszcza, że istniał (por. np. Lippmann, nr 186).

³⁸ Walicki M., *Pierwowzory graficzne sztuki polskiej XV i XVI wieku*, Sprawozdania Towarzystwa Naukowego Warszawskiego, Wyd. II, 1934 i odbitka, 1935.



Il. 8. Głowa hetmana Ostrogskiego, fragment il. 1.
(Fot. H. Romanowski)

armaty z celującym ogniomistrzem podobne są do drzeworytu Niklasa Stoera (por. il. 10 i 11), a także niektóre postacie łuczników odnajdujemy w jego grafice (por. il. 6 i 7)³⁹. Zaskakujące podobieństwo odnaleźć też można pomiędzy głową hetmana Ostrogskiego (w jego najbardziej na lewo wysuniętym „wcieleniu”: il. 8)⁴⁰ i głową „Salomona na drzeworycie Hansa Burgkmaira „Salomon czci bałwany“ (ok. 1519) (il. 9)⁴¹. Zwracam uwagę na te podobieństwa nie sugerując bynajmniej, że istniały zapożyczenia z tych właśnie źródeł graficznych; sądzę jednak, że świadczą one o istnieniu pewnych potocznych „zwrotów“ i „sfor-

mułowań“, które mogły być przez autora „Orszy“ zaczerpnięte z repertuaru graficznych warsztatów niemieckich.

2

Jakże w świetle tej analizy wygląda geneza „Orszy“?

Wydaje się, że przedstawione spostrzeżenia nie mogą zmienić zasadniczo naszych poglądów na okres powstania, na autentyzm obrazu i na krąg artystyczny, w którym powstał.

Co do daty: czy obraz powstał długo po 1518? Z rozważań nad stylem wynikały granice 1520—1530. Skłonni jesteśmy sądzić, że malowidło powstało istotnie w tym czasie, może nawet bliżej początku niż kresu tej przestrzeni czasowej. Wynika to z rozumowania następującego.

Obrazy bitew malowano w celach dwojakich: po pierwsze — bezpośrednio po zwycięstwie (co, jak wyżej wskazywaliśmy, wymagało jednak kilku, od pięciu do dziesięciu lat), dla gloryfikacji, „udokumentowania“ lub wręcz usprawiedliwienia akcji wojennej, jak w słynnej „Tkaninie z Bayeux“, utkanej po bitwie pod Hastings dla biskupa Odo jako „biała księga“ usprawiedliwiająca podbój Anglii przez Wilhelma Zdobywcę⁴². Podobnym celom poświęcone były rzymskie kolumny i łuki triumfalne pokryte wojennymi reportażami wykutymi w kamieniu; takie wreszcie motywy spowodowały powstanie Hellerowskiej „Pawii“.

Innego natomiast rodzaju przyczyny działały wówczas, gdy przedstawiano bitwy stoczone dawno: Uccello około 1457 r. malował bitwę pod San Romano, która odbyła się w 1432 r.⁴³; desygmatem Leonardowskiej bitwy pod Anghiari (1504—1505) było wydarzenie z roku 1440⁴⁴; jeszcze większy odstęp dzielił powstanie kartonu Michała Anioła w 1505 r. od przedstawianego przezeń zaskoczenia pod Casciną w 1364 r.⁴⁵. W tych wypadkach szczególna sytuacja polityczna skłaniała

³⁹ *Bilder-Katalog zu Geisberg M., Der deutsche Einblatt-Holzchnitt in der ersten Hälfte des XVI Jahrhunderts*, hg. v. H. Schmidt, München 1930, nr 1373 i nr 1386. Stoer zmarł w 1562 lub 1563; wymieniany źródłowo w 1532, 1550 i 1553 (jw., s. 232). Drzeworyt z armatami sytuowany bywa ok. 1540 (por. Thiemme-Becker, *Allgemeines Künstlerlexikon*, XXXII, 1938, s. 83).

⁴⁰ Por. Herbst i Walicki, il. 13, s. 46.

⁴¹ Repr. Zoega von Manteuffel K., *Der deutsche Holzchnitt, sein Aufstieg im XV Jahrhundert und seine grosse Blüte in der ersten Hälfte des XVI Jahrhunderts*, München 1921, s. 92. Drzeworyt datowany jest tam ok. 1519. Twarz jest jednak odwrócona. Pewna stereotypowość głowy Ostrogskiego przemawia więc przeciwko przypuszczeniom autentyzmu portretowego. Do identyfikacji Herbst i Walickiego dodać jeszcze można stwierdzenie, że hetman Janusz Radziwiłł przedstawiony został najpewniej w postaci jeź-

dźca z gołą głową zbliżającego się do rzeki na czele pancernych. Przepływający rzekę jego giermek trzyma bowiem proporzec z „trzema trąbami“ (por. il. 14). Spostrzeżenie to zawdzięczam dr Adamowi Miłobędzkiemu.

⁴² MacLagan E., *The Bayeux Tapestry*, London and New York 1945, s. 25—28; por. Białostocki J., *Biuletyn H. S i K. XI* (1949), s. 151—153.

⁴³ Boeck, *Uccello*, jw., s. 57 i 52.

⁴⁴ Gould C., *Leonardo's Great Battle-Piece. A Conjectural Reconstruction*, *Art Bulletin* XXXVI (1954), s. 118, także Neufeld G., *Leonardo da Vinci's „Battle of Anghiari“: A Genetic Reconstruction*, *Art Bulletin* XXXI (1949), s. 170—183.

⁴⁵ Por. Heydenreich L. H., *Leonardo*, II wyd., Basel 1953, s. 53; także Tolnay Ch. de, *The Youth of Michelangelo*, Princeton 1947, s. 105 i nn.

do „aktualizowania“ tematu⁴⁶, tak jak „aktualne“ motywy bizantyńskiego imperializmu spowodowały w dobie macedońskiej wznowienie biblijnych motywów batalistycznych powtórzonych ze starochrześcijańskiego pierwowzoru w „Rolce Jozuego“⁴⁷.

Do jakiej kategorii należy „Orsza“? Mogły oczywiście istnieć okoliczności historyczne, które by spowodowały przedstawienie bitwy pod Orszą z perspektywy kilkunastu czy kilkudziesięciu lat. Przeciwno takiemu przypuszczeniu przemawia jednak rozważenie drugiego istotnego zagadnienia, wiążącego się z obrazem — jego autentyzmu. Otóż fakt zapożyczenia jednego czy drugiego elementu, choć niewątpliwie powinien wzbudzić większy krytycyzm wobec realiów obrazu, nie przemawia jednak bynajmniej przeciwko autentyczności całej kompozycji i jej licznych szczegółów. Zapożyczenia z grafiki znane są wówczas w sztuce całej Europy⁴⁸ i to u wybitnych artystów⁴⁹. Nie ujmują one oryginalności tak znakomitemu twórcy jakim był autor iluminacji „Kodeksu Beheima“⁵⁰ ani Joosowi van Cleve, powtarzającemu Dürerowskie motywy w malowidłach gdańskiego poliptyku św. Rajnholda (Muzeum Narodowe w Warszawie)⁵¹. Przeprowadzona przez Herbsta i Walickiego szczegółowa analiza realiów, interpretacje strategiczno-taktyczne, porównanie z innymi analogicznymi dziełami skłaniają do przyznania obrazowi wielkiego stopnia reportażowej wierności. Jak wyglądało mniej „autentyczne“, a bardziej „idealne“ przedstawienie bitwy pod Orszą poucza drzeworyt z *Kroniki Bielskiego* (il. 4)⁵². W naszym obrazie, przeciwnie — wszystko wskazuje na to, że autor, lub może jeden z autorów, istotnie był świad-



Il. 9. H. Burgkmair, *Samolon*, fragment drzeworytu z ok. r. 1519 (odwrocony). (Fot. wg Manteuffla)

kiem wydarzenia. Czy świeżość wrażeń przetrwałaby długo? Właśnie element realizmu reportażowego świadczy tu o znacznej jeszcze aktualności obrazu, którego treść nie uległa jeszcze idealizacji, jakiej dokonuje upływający czas.

⁴⁶ Anghiari i Cascina pomyślane były jako propagandowe obrazy, skierowane przeciwko Pizańczykom; miały one „zorganizować“ psychikę do nowej wojny florencko-pizańskiej. W „Bitwie pod Anghiari“ chodziło o przykład zwycięstwa Florentczyków, w „Cascinie“ o wspomnienie konkretnej bitwy z Pizą. Por. Wilde J., *The Hall of the Great Council in Florence*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes VII (1944), s. 79—80, ostatnio Lüdecke H., *Leonardo's „Anghiarschlacht“* w tomie Leonardo da Vinci. *Der Künstler und seine Zeit*, Berlin 1952, s. 75.

⁴⁷ Por. analizę polityczno-historyczną Schapiro M., *The Place of the Joshua Roll in the Byzantine History*, Gazette des Beaux-Arts, VIe ser., XXXV (1949), s. 159—176. Interpretacja ta jest oczywiście uwarunkowana datowaniem zabytku i nie jest możliwa do przyjęcia, gdy się go datuje wcześniej, jak to czyni Ch. R. Morey. Por. też Weitzmann K., *The Joshua Roll*, Princeton 1948.

⁴⁸ Szczególnie wielkim powodzeniem cieszył się właśnie Dürer. Por. Hagen O., *Das Dürerische in der italienischen Malerei*, Zeitschrift für bildende Kunst LIII (1913), s. 225—242; Weixlgärtner A., *Alberto Dürer*, w *Festschrift für Julius von Schlosser*, Zürich — Leipzig — Wien 1927, s. 162—186; Held J., *Dürers Wirkung auf die niederländische Kunst seiner Zeit*, Haag 1931; Tietze H., *Among the Dürer Plagiarists*, The Journal of the Walters Art Gallery 1941, s. 89—95.

⁴⁹ Ciekawy, choć znany przykład zapożyczenia stanowi rycina Marc Antonia Raimondi, w której postaci powtórzone są z kartonu „Bitwy pod Casciną“ Michała Anioła, zaś krajobraz z wcześniejszej o dwa lataledwie lata ryciny Lucasa van Leyden „Mahomet i mnich Sergiusz“ (por. Beets N., *Lucas van Leyden*, w tomie *Niederländische Malerei im XV und XVI Jahrhundert*, Amsterdam — Leipzig 1941, s. 258).

⁵⁰ Por. Terlecki W., *Ze studiów nad miniaturą polską XVI w.*, Sprawozdania Tow. Nauk we Lwowie 1930.

⁵¹ Por. Białostocki J., *Gdańskie dzieło Joosa van Cleve*, Studia Pomorskie I, 1955 (w druku). Por. także liczne zapożyczenia dürerowskie w sztuce Pomorza: Wallerand W., *Altarkunst des Deutschordensstaates Preussen unter Dürers Einfluss*, Danzig 1940. Generalnie: Walicki, *Pierwowzory graficzne*, jw.

⁵² Marcina Bielskiego *Kronika Polska*, wydana przez syna jego Joachima w Krakowie w drukarni Sibeneychera, 1597. Drzeworyt przedstawiający bitwę pod Orszą zreprodukowany jest z oryginalnego klocka w publikacji Kosickiego L., *Odbicia drzeworytów*, Kraków 1840, nr 44. To wyobrażenie Orszy ma jednak także pewne związki z rzeczywistym przebiegiem bitwy, mianowicie przedstawiony jest most, przeprawa artylerii i kawalerzystów, którzy wpływ przebywają rzekę. Oddziały przeciwnika stoją, uszykowane w trzy grupy po przeciwnej stronie Dniepru. Na przedpolu walczą harcownicy (por. il. 4).



Il. 10. Armaty z celującym ogniomistrzem, fragment il. 1. (Fot. H. Romanowski)

Kto wie, czy ustawiona na widocznym miejscu pierwszego planu armata, zapożyczona z nowej ryciny słynnego mistrza, znanej pewnie w środowisku mecenasów, interesujących się sztuką, nie jest „cytatą” popisową artysty, świadczącą o jego erudycji i czy-

taniu artystycznym, odpowiednią właśnie w najbliższych latach po ukazaniu się Dürerowskiej akwaforty.

Powracamy więc do daty około 1520 roku, jako najprawdopodobniejszego terminu powstania obrazu.

3

Jeszcze jeden problem powinien być rozważony: pierwotny wygląd obrazu i jego kompozycja. Herbst i Walicki opierając się na analizie formalnej kompozycji wnosili, że obraz został obcięty po lewej o blisko 1/5 podstawy⁵³. Jest to chyba słuszne. Symetryczny układ grup ludzkich, zanalizowany przez autorów, jest niewątpliwie zamierzony przez malarza. Chciałbym jeszcze podnieść, że środek kompozycyjny malowidła został zasugerowany wyraźnie; w dolnej części obrazu, poniżej szturmujących pod osłoną dział mas piechoty, które stanowią tutaj oś środkową kompozycji, znajduje się jedna z najbardziej dynamicznych

partii, ujęta od dołu półkołem ładu obmywanego przez rzekę. Centrum tej walczącej grupy jeźdźców stanowi jeden z nich widziany z profilu, galopujący w lewo a jego tarcza jest jak gdyby środkowym punktem kompozycyjnym. Dokoła promieniście strzelają lance, wszystkie akcenty ułożone są odśrodkowo, jest to jakby węzeł akcji, jądro ruchu wspierającego powolny i masywny przepływ mas wojska powyżej (por. il. 12). Ten akcent potwierdza zdecydowanie analizę Herbst i Walickiego i tym bardziej skłania do przyjęcia ich propozycji rekonstrukcyjnej. Istotnie lewy pas obrazu zawierał chyba moczary, gdyż bardzo drobny rozmiar postaci ludzkich u lewego brzegu sugeruje, iż dalej

⁵³ Herbst i Walicki, s. 57.



Il. 11. N. Stoer, drzeworyt. (Fot. wg Geisberga)

wojska nie było już widać. Może zarośla lub lasy wypełniały resztę przestrzeni.

Co do wysokości malowidła, są dwie alternatywy, zależnie od tego czy miało ono format poprzeczny, czy pionowy. W drugim wypadku wysokość sięgałaby 4 metrów i to samo jest już wysoce nieprawdopodobne⁵⁴. Herbst i Walicki uważali, że obcięcie dużej części obrazu jest nie bardzo możliwe i słusznie uznali, że obraz projektowany był raczej w formie prostokąta (ewentualnie zbliżonego do kwadratu). Wydaje się, iż przeciwko przypuszczeniu, że obraz był pionowy (które mogłoby być wzmocnione porównaniem z Altdorferowską „Bitwą Aleksandra“ i — zestawianą z „Orszą“ — „Bitwą pod Zamą“ Breu’a), przemawia jednak zdecydowanie tradycja tego typu obrazów bitewnych.

Te malowidła, które upamiętniały konkretne wydarzenia historyczne, z reguły ujmowane były w formacie poziomym, fryzowym, pozwalającym na rozwinięcie przed widzami jak na scenie, akcji batalistycznej. Format pionowy pojawił się w innym nieco typie ikonograficznym: przy „bataliach“ fantastycznych, takich, jak seria namalowana na zamówienie Wilhelma IV⁵⁵. „Zama“ i „Bitwa Aleksandra“, choć zdradzają czasem próby archeologicznego autentyzmu, są takimi zmyślonymi, alegorycznymi bitwami⁵⁶, a nie stojącym „na pograniczu malarstwa i kartografii oraz wywiadu i reportażu wojskowego“⁵⁷ sprawozdaniem z konkretnego wydarzenia, jakim jest „Orsza“. Nic dziwnego, że w „kosmicznym“ krajobrazie bitwy Altdorfera, w którym słońce i księżyc świecą równocześnie, nie obo-

⁵⁴ Herbst i Walicki, s. 58.

⁵⁵ Hartig O., *Die Kunsttätigkeit unter Wilhelm IV. und Albrecht V., 1520—1579*, *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, N. F. X (1933), s. 150; Herbst i Walicki, s. 53, 54.

⁵⁶ Por. analizę Benescha O., *Albrecht Altdorfer*, *iw.*, s. 31.

⁵⁷ Herbst i Walicki, s. 50.



Il. 12. Fragment il. 1. (Fot. H. Romanowski)

wiązują prawa fizyki ziemskiej a niezwykley kartusz z napisem zwisa z nieba w przestrzeni (a nie w płaszczyźnie, jak u Breu'a) nad zgłębkim wojennym.

W „Orszy“ trudno nam wyobrazić sobie takie zwieńczenie kompozycji — nie było go zresztą w znanych nam reportażowo ujętych obrazach bitewnych XV i XVI wieku (Uccello, Malbork, Heller).

Jest rzeczą uderzającą oko każdego uważnego widza, jak dobrze autor „Orszy“ umiał pogodzić wierność szczegółom oraz strategicznemu przebiegowi bitwy z dyrektywami artystycznego ukształtowania obrazu. Dokonał tego co prawda rezygnując z konsekwencji w przestrzennej budowie obrazu (a więc nie konstruując przestrzeni z jednego punktu widzenia) oraz rezygnując z naczelnej dyrektywy nowożytnego realizmu: jedności miejsca, akcji i czasu. Aby rozwiązać swe zadanie uciekł się do metody wykształconej w sztuce późnego antyku, do „manieru kontynuacyj-

nej“, rządzącej ciągłymi wyobrażeniami w reliefach rzymskich i rolkach pokrytych miniaturami⁵⁸. Uwijająca się, panująca jakby nad akcją, oznaczona czerwonym proporczykiem niewielka postać Ostrogskiego jest „duszą“ obrazu, w niej uzmysławia się w dużej mierze czasowy przebieg akcji. Szybkie, wielokrotne pojawianie się hetmana, podobnie jak w dolnej części umieszczony dynamiczny węzeł, ożywia powolne, majestatyczne starcie wielkich mas pancernych w głównym polu obrazu.

Obierając zasadę „kontynuacji“ i „sukcesywności“ — podobnie jak np. Heller w swej „Pavii“⁵⁹ — autor „Orszy“ nie dał nam jednak jasnej wskazówki co do klucza, wedle jakiego należy odczytywać przebieg bitwy. „Tryptyk“ bitwy San Romano Uccella należało odczytywać w kolejności: 1) obraz lewy, 2) prawy, 3) środkowy⁶⁰. Ponadto każdy z tych obrazów sam w sobie przedstawiał jakąś fazę akcji. Oddzielone by-

⁵⁸ O „manierze kontynuacyjnej“ por. Wickhoff F., *Römische Kunst (Die Wiener Genesis)*, w *Die Schriften Franz Wickhoff*, III, Berlin 1912, s. 9 i nn., 123—130, 168—182. O „sukcesywnym“ i „symultanicznym“ sposobie przedstawiania podstawowe sformułowania daje Frey D. w niezbyt udanej skądinąd książce *Gotik*

und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung, Augsburg 1929, s. XXIX, 38, 46—50, 75 140, 141, 147, 164.

⁵⁹ Stöcklein, jw., s. 234.

⁶⁰ Boeck, *Uccello*, jw., s. 53



Il. 13. Fragment il. 1. (Fot. H. Romanowski)

ły one pilastrami. Zasada nowożytnego realizmu była tu w mocy. Leonardo w swej świetnej kompozycji — zgodnie z najnowszą hipotezą⁶¹ — skondensował przebieg bitwy do trzech istotnych epizodów sprzęgniętych jednak w całość, którą można objąć jednym rzutem oka na olbrzymie malowidło⁶². „Anonim orszański“ pojął swe dzieło inaczej: raczej w formie monumentalnego fryzu, przypominającego płaskorzeźby kolumny Trajana i Marka Aureliusza lub bitewnych sarkofagów antycznych. Podobieństwa te mogą być nie pozbawione znaczenia, jeśli genezy obrazu

upatrywalibyśmy za dawniejszymi badaczami w środowisku humanistycznym, które obdarzyło zwycięskiego hetmana epitetem „Scipio Ruthenus“, wśród mecenasów takich jak Justus Decjusz czy Dantyszek⁶³. Nie chcąc posuwać analogii zbyt daleko, pragnę zwrócić jednak uwagę na pewne pokrewieństwa w ujęciu fragmentów bitwy orszańskiej z rzeźbami sarkofagu „Ludovisi“⁶⁴.

Ale autor „Orszy“ nie był rzeźbiarzem. Ogniskowa jego wzroku jest krótka: obraz oglądać trzeba raczej z bliska, tylko wówczas odczytać możemy akcję szcze-

⁶¹ Wbrew opinii Sutera K. F., *Das Rätsel von Leonardos Schlachtenbild*, Strassburg 1937, Heydenreicha L. H., *Leonardo*, II wyd. Basel 1953, s. 49—52 i Lüdecke H., *Leonardo's „Anghiarischlacht“*, w tomie *Leonardo da Vinci, Der Künstler und seine Zeit*, Berlin 1952, s. 75, nowe prace specjalne dowodzą, że kompozycja Leonarda zawierała znacznie więcej, niż wykonaną przezeń na ścianie grupę walczących o sztandar jeźdźców (Heydenreich w II wyd. *Leonarda* przyznaje częściowo słuszność temu pogładowi, s. 211). Opierają się one na wynikach studium Wilde J., *The Hall of the Great Council in Florence*, jw., gdzie zostały ostatecznie ustalone wymiary pól architektonicznych sali, przeznaczonych do udekorowania przez Leonarda i Michała Anioła (jw., il. 18, s. 80). Artykuł Neu-

felda, jw. a zwłaszcza najbardziej przekonywający — Cecila Goulda, jw., przedstawiają rekonstrukcję całości fresku zgodną z proporcjami ustalonymi przez Wildego. Najbardziej konsekwentna próba odtworzenia bitwy pod Anghiari, zaproponowana przez Goulda ukazuje kompozycję trójczłonową, ale związaną bardzo silnie w całość.

⁶² Wymiary pola, oddanego do dyspozycji Leonarda wynosiły, według obliczenia Wildego, 7 m × 17,5 m (por. Wilde, jw., s. 80).

⁶³ Caro, jw., s. 351—353; Kopera, jw.; Kieszkowski, jw., s. 715—716.

⁶⁴ Sarkofag Ludovisi repr. np. Rodenwaldt G., *Die Kunst der Antike* (Propyläen Kunstgeschichte), Berlin 1927, s. 616.



Il. 14. Fragment il. 1. (Fot. H. Romanowski)

gółową, ocenić możemy bogactwo realizmu i inwencji sytuacyjnej, zdradzające artystę wyszkolonego w pracowni miniaturzysty. Z daleka widziana, szaro-srebrzysta i brunatna masa zbrojna układa się w świetnie zanalizowaną przez Herbsta i Walickiego tkaninową kompozycję. I ta umiejętność komponowania ogromnej „stronicy“, ta graficzna zdolność „metrampaża“ godzi się także z wysuniętą sugestią o miniatorskim rodowodzie autora. Monumentalny obraz nie jest jednak pozbawiony ruchu organizującego całość kompozycji— a nie tylko ożywiającego poszczególne momenty czy partie płaszczyzny. Sposób ujęcia tego ruchu znów prowadzi nas ku metodom pracowni miniaturzystów. Gdy patrzymy na obraz uważnie, stwierdzamy, że jest w nim ruch, jakby fala ludzka przepływała przed nami zgodnie z nurtem rzeki — z prawej ku lewej. For-

my, drobne pierwotnie z prawej strony w głębi, narastają i majestatycznie „zakręcają“ przed widzem, oddalając się w lewo i znów w głąb i w górę obrazu. Cała kompozycja — zwłaszcza pas środkowy i dolny— ujęte są jak olbrzymia soczewka, uwypuklająca się pośrodku. Malarz zastosował do swego obrazu zasady „empirycznej“ perspektywy, rozwiniętej przez artystów północno-europejskich, zanim dotarli do nich włoskie odkrycia „costruzione legittima“. Perspektywa ta oparta była na doświadczeniu wzrokowym, a nie na abstrakcyjnym wykresie geometrycznym, wprowadzonym przez Brunelleschego, uwzględniała „sferyczność“ naturalnego obrazu wzrokowego⁶⁵. Właśnie w znakomitych miniaturach Fouqueta, najdoskonalszego przedstawiciela „prerenesansowej“, „subiektywnej“ perspektywy, przestrzeń często wygina się przed

⁶⁵ O „perspektywie sferycznej“ mówi poświęcone dziejom perspektywy gruntowne studium Panofsky'ego E., *Die Perspektive als „Symbolische Form“*, Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924—1925, s. 300 i nn, 328—329, 265. Typ ujęcia ruchu w przestrzeni, o którym mówimy, określony jest tam pojęciem „Drehraum“. Sze-

rzej pisał też o tej sprawie White J., *Developments in Renaissance Perspective I*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XII (1949), s. 58—64, a ostatnio Panofsky E., *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, Mass. 1953, s. 11 i 363, gdzie podana też nowsza literatura specjalna.



Il. 15. Ł. Cranach st., Egipcjanie w falach morza Czerwonego, r. 1530. Monachium, Pinakoteka.

nami jak odbita w szklanej kuli a ruch przebiega po linii półkolistej (por. il. 16 i 17) ⁶⁶.

Dla patrzącego niby z wysoka na panoramę bitwy malarza akcja jej toczyła się jakby w orbicie sferycznej. Ruch wojska tylko w pobliżu osi obrazu jest zupełnie równoległy do jego płaszczyzny. Artysta akcentował perspektywiczny układ oddziałów tak, że łącząc ciągi głów, karków końskich, dział, wykreślić możemy coś w rodzaju linii perspektywy, które zbiegają się — nie w punkcie oczywiście, ale w pewnym obszarze umieszczonym mniej więcej w odległości równej wysokości obrazu, ponad jego gór-

nym brzegiem na pierwotnej osi kompozycji (co raz jeszcze potwierdza obcięcie z lewej). Także most, po którym toczy się armata, ujęty jest w sposób uderzająco podobny do Fouqueta: wygina się przed widzem i ujęty jest mniej więcej z tego samego punktu widzenia, co akcja dalszych partii obrazu (por. il. 2 i 16).

Autor „Orszy“ w sposób nieoczekiwany stosuje raczej sposoby kompozycyjne podobne nieco do tych, które spotykamy u świetnego artysty XV wieku, niż spopularyzowaną przez Viatora od 1505 r. perspektywę linearną ⁶⁷. W porównaniu jednak z nowym uję-

⁶⁶ O tym aspekcie sztuki Fouqueta pisał White, jw., a poprzednio zwrócił na to uwagę Pächt O., *Jean Fouquet; A Study of His Style*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes IV (1940—1941), s. 95, nota 2. Pächt sądzi, iż to szczególne ujęcie ruchu, jako przebiegającego po półkolu przed oczami widza jest indywidualnym pomysłem Fouqueta. Wydaje się jednak, że analogiczne ujęcie można spotkać też u innych miniaturzystów burgundzkich i francuskich. Jako przykłady tego sposobu przedstawiania w sztuce Fouqueta można zacytować miniaturę z *Livre d'Heures d'Etienne Chevalier*, Paryż, Louvre, repr. Perls, *Fouquet*, jw., il. 38; z *Les grandes Chroniques de Fran-*

ce, Paris, Bibl. Nat., repr. Perls, il. 78; z *Boccaccia Monachijskiego*, München, Staatsbibliothek, repr. Perls, il. 152; z *Historii Starożytnej*, Paris, Louvre, wspaniała „Bitwa pod Kannami“, repr. Perls, il. 263, por. nasza il. 17.

⁶⁷ Jean Pélerin (Viator), *De artificiali perspectiva*, Lyon 1505. Pélerin próbował także stosować perspektywę linearną do krajobrazu. Autor „Orszy“ posługuje się jednak nie bez pewnej konsekwencji perspektywicznym zmniejszaniem postaci, którego dyrektywę Pélerin ujął w wierszyk: „Les quantités et les distances/Ont concordables différences“



Il. 16. Jean Fouquet, Św. Marcin, fragment miniatury z „Livre d'Heures“ Etienne Chevalier, ok. 1450, Paryż, Luwr (wg Perlsa).

ciem bitwy, które od czasów Uccella wprowadzone, znalazło genialne sformułowanie u Leonarda, nasz obraz jest zdecydowanie konserwatywny. Nie skupia nigdzie uwagi widza na centralnym motywie, lecz daje „topograficzny“ prawie widok „z lotu ptaka“. Obraz ujęty jest streficznie i choć akcja jego jest — jak widzieliśmy — podporządkowana pewnym prawom, strefy te piętrzą się aż po górny brzeg obrazu, jak w krajobrazach współczesnego naszemu anonimowi Patinira. Horyzontu nie ma, przynajmniej w dzisiejszym stanie obrazu. Myślę jednak, że pierwotna wysokość malowidła nie była dużo większa. Niebo nie odgrywa dużej roli w panoramicznych bataliach Hellera, w obrazie malborskim ani w drzeworytach *Kroniki Bielskiego*. Herbst i Walicki przytoczyli dla porównania w zakresie ujęcia przestrzeni, obraz Cranacha „Polowanie“⁶⁸. I ono ma niebo nieduże.

Obraz ten kieruje na koniec uwagę ku problemowi autorstwa. Znowu wypływa Cranach i jego środowisko, w którym szczególnie dużo analogii można odnaleźć do obrazu „orszańskiego“. Wśród dzieł Łukasza Cranacha młodszego cechy podobne ma „Polowanie“ w zamku Mortizburg⁶⁹ (rzeka i akcja „przepływająca“ przed widzem). Typ ruchliwych, realistycznie i groteskowo niemal ujętych figurek charakterystyczny dla „Orszy“, rzadki jest co prawda u Cranachów, u których (także w ich „Polowaniach“) dominuje manierystyczna kaligrafia i dworska konwencja w rysunku ludzi. Są jednak obrazy Cranacha ojca jak „Egipcjanie w falach Morza Czer-

⁶⁸ Polowanie Kurfürsta Fryderyka Mądrego na jelenie, dat. 1529. Wiedeń, Kunsthistorisches Museum; Posse H., *Lucas Cranach d. Ä.*, Wien 1942, il. 93—95; Friedländer M. J. i Rosenberg J., *Die Gemälde von Lucas Cranach*, Berlin 1932, s. 71, nr 231.

⁶⁹ Lucas Cranach d. Ä und Lucas Cranach d. J.; *Ausstellung im deutschen Museum Berlin*, April-Juni 1937, nr 122, il. 90.

Il. 17. Jean Fouquet, Bitwa pod Kannami, miniatura z „Dziejów Starożytnych“, ok. 1475, Paryż, Luwr (wg Perlsa).





Il. 18. Fragment il. 1. (Fot. H. Romanowski)

wonego“ z r. 1530 (Monachium il. 15)⁷⁰, a zwłaszcza syna — groteskowe kompozycje z historią Herkulesa

⁷⁰ Buchner, jw., il. 151, s. 243. Friedländer i Rosenberg, jw., nr 168, s. 61 (dat. 1530). Fotografję obrazu zawdzięczam uprzejmości prof. L. H. Heydenreicha.

⁷¹ Lucas Cranach d. Ä. und Lucas Cranach d. J., jw., nr 135 i 136, il. 102 i 103. Kontynuacyjny sposób przedstawiania w tych obrazach analizował Foerster R., *Philostrats Gemälde in der Renaissance IV. He-*

i Pigmejów (1551, Dreżno, il. 18)⁷¹, które zbliżają się do ujęć spotykanych w „Orszy“. Pewne podobieństwa

rakles und die Pygmäen, Jahrbuch der preuss. kunstsammlungen, XXV (1904), s. 38—40. Por. też jeźdźców w tle obrazu warsztatu Cranacha „Kazanie Sw. Jana Chrzciciela“ (1543) w Dreżnie, Staatliche Kunstsammlungen, repr. w *Lucas Cranach der Ältere*, jw., Berlin 1953, il. 133, s. 136.



Il. 19. Ł. Cranach mł., *Historia Herkulesa i Pigmejów*, r. 1551, fragment. Drezno, Galeria.

do obrazów Cranacha wykazuje też ujęcie obronnej architektury z hurdykami (z prawej strony u dołu obrazu, por. il. 17).

Tak więc zagadka pozostaje zagadką; ktoś pracujący najpewniej w Polsce, a może uczestnik bitwy pod Orszą, bliski niewątpliwie warsztatowi Cranacha, ale niepozbawiony wykształcenia w pracowni miniaturzysty, obyty z grafiką południowo-niemiecką, nieobcy tradycji północno-europejskiej sztuki XV wieku, obdarzony talentem realistycznego reportera i zdradza-

jący zdolność monumentalnej reżyserii, namalował gdzieś w latach 1520–1530 dla odbiorców chętnie poświęcających czas wgłębianiu się w szczegóły oglądanych obrazów, ów pełen ruchu a przecież nieruchomy „pomnik” zwycięskiej bitwy, w którym refleks sztuki Dürera splata się z prastarą tradycją rzymskich triumfów.

Nie jest to wielkie dzieło sztuki, ale porusza i zaciekawia bogactwem problemów, jakimi brzemienią była epoka Renesansu, która je wydała.



Il. 1. Dwór w Pabianicach, widok od pd.-wsch. w latach ok. 1844—46.
(Fot. wg akwareli w albumie Stronczyńskiego)

JERZY Z. ŁOZIŃSKI

RENEANSOWY DWÓR OBRONNY W PABIANICACH I JEGO BUDOWNICZY WAWRZYNIEC LOREK

Wzniesiony w trzeciej ćwierci XVI wieku dwór pabianicki, siedziba regensów kapituły krakowskiej, zasługuje dziś na dokładniejsze zbadanie¹. Przemawia za tym dobry stosunkowo stan zachowania zabytku, w małym stopniu zniekształconego przez późniejsze przebudowy, oraz bogaty zespół materiałów archiwalnych, w części tylko wyzyskanych, a dokumentujących zarówno dzieje budowy dworu, jak i późniejsze jego losy. Zasługuje wreszcie na to sama jego architektura, pozwalająca dorzucić jeszcze jedno, ważne ogniwo do dziejów rozwoju murowanego dworu obronnego w Polsce czasów odrodzenia.

Dwór pabianicki był prawie całkowicie pomijany w dotychczasowych badaniach historyków sztuki. Nie wspominali o nim — interesujący się tymi zagadnieniami — Łuszczkiewicz i Komornicki, jedynie Władysław Tatarkiewicz wymienił go w swej syntetycznej

pracy o nowożytnej architekturze w Polsce². Pabianice znalazły się tam trafnie obok Szymbarku, wśród przykładów mniejszych zameczków renesansowych, zwieńczonych attyką. Attykę tę znał również Husarski datując ją o dwadzieścia lat za późno³. W ostatnim podręczniku sztuki polskiej czasów nowożytnych omówiono dwór pabianicki w grupie ratuszy renesansowych⁴, sugerując się tym zapewne, że od stu lat przeszło mieścił on siedzibę władz magistratu. Trafną dość, w jednym zdaniu zawarłą charakterystykę kompozycji elewacji „ratusza“ podał niemiecki historyk sztuki Kletzl w swej tendencyjnej pracy z r. 1943⁵.

Ryciny jednak, a nawet zdjęcia pomiarowe zabytku były już znane od dawna: akwarela z jego widokiem ozdobiła album uzupełniający inwentaryzację Stronczyńskiego; rzuty poziome i pomiary elewacji zamieścił Hinz w swych *Szkicach architektonicznych*⁶.

¹ Serdeczne podziękowania składam dr J. A. Miłobędzkiemu, którego pomocy i uwagom — dotyczącym zwłaszcza ostatniej części artykułu — wiele zawdzięczam.

² Tatarkiewicz W., *Nowożytna architektura w Polsce od renesansu do klasycyzmu*, w pracy zbiorowej: *Sztuka Polska* (Wiedza o Polsce II), b. d., s. 518.

³ Husarski W., *Attyka polska i jej wpływ na kraje sąsiednie*, Warszawa 1936, s. 19 i 23.

⁴ *Sztuka polska czasów nowożytnych. Cz. I. Lata 1450—1650*, Warszawa 1952, s. 113.

⁵ Kletzl O., *Wartheländisch wehrhafte Baukunst*, w pracy zbiorowej: *Kunstgeschichtliche Studien. Herausgegeben von Hans Tintelnot*, Breslau 1943, s. 177.

⁶ (Stronczyński K.), *Opisy zabytków starożytności w Gubernii Warszawskiej...* w latach 1844 i 1846 zebrane, rkps 1851, w zbiorach Gab. Rycin Bibl. U. W.; Hinz J., *Szkice architektoniczne krajowych dzieł sztuki I*, Warszawa 1889, tabl. XXXI i XXXII; dwa z tych rysunków były ponadto reprodukowane w *Wielkiej Encyklopedii Ilustrowanej*, t. III, wkładka przed s. 715, przy haśle „architektura“.

Ostatnią dokumentację opisową i fotograficzną znajdujemy w katalogu zabytków woj. łódzkiego⁷.

Określenie dat budowy „zamku” pabianickiego, znalezienie nazwiska jego fundatora i zgromadzenie licznych faktów związanych z dziejami rezydencji przypadło w udziale historykowi — Maksymilianowi Baruchowi. Zasłużony ten badacz przeszłości Warszawy w dwóch swych monografiach poświęconych Pabianicom nakreślił wyczerpująco zarys historii miasta i okolicznej włości kapituły krakowskiej⁸. Doczekały się tam również omówienia dwa zabytki renesansowej architektury — dwór i kościół. Prace Barucha, oparte w dużej mierze na źródłach archiwalnych, zapełni-

ły częściowo luki w wiadomościach o naszym zabytku obalając bałamutne o nim sądy⁹. Późniejsze studia historyczne, traktujące raczej o społeczno-gospodarczych dziejach włości¹⁰ czy przestrzennym układzie miasta¹¹, niewiele już wniosły nowego do interesującego nas tu zagadnienia, podobnie jak i drobne szkice o charakterze popularnym¹². Dokładne przejrzanie w Archiwum Kapituły Krakowskiej ksiąg rachunkowych i lustracji włości pabianickiej, jak również wzmianek o niej rozrzuconych w poszczególnych tomach *Acta Actorum*, nie wykorzystanych dotąd w pełni, pozwala z dużą dokładnością ustalić fakty związane z budową i dziejami dworu.

⁷ *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce II, Woj. łódzkie*, Warszawa 1954, s. 55 i fig. 11.

⁸ Baruch M., *Pabianice, Rzgów i wsie okoliczne. Monografia historyczna dawnych dóbr kapituły krakowskiej w sieradzkim i łęczyckim*, Warszawa 1903; oraz tenże, *Pabianice, Rzgów i wsie okoliczne. Studia i szkice historyczne z dziejów dawnej włości kapituły krakowskiej w sieradzkim i łęczyckim*, Pabianice 1930. Nie wymieniono tu drobnych artykułów Barucha, które weszły w skład obu cytowanych publikacji.

⁹ M. i. Stronczyński, jw., s. 542—4; Bartkiewicz W., *Pabianice*, Tygodnik Ilustrowany 1870, nr 132; Hinz, jw.; Czajewski W., *Pabianice, Rozwój* 1898, nr 51; Witanowski M., *Po bocznych drogach*, Wędrowiec 1899, nr 50.

¹⁰ Fijałek J., *Pabianice i włość pabianicka w dru-*

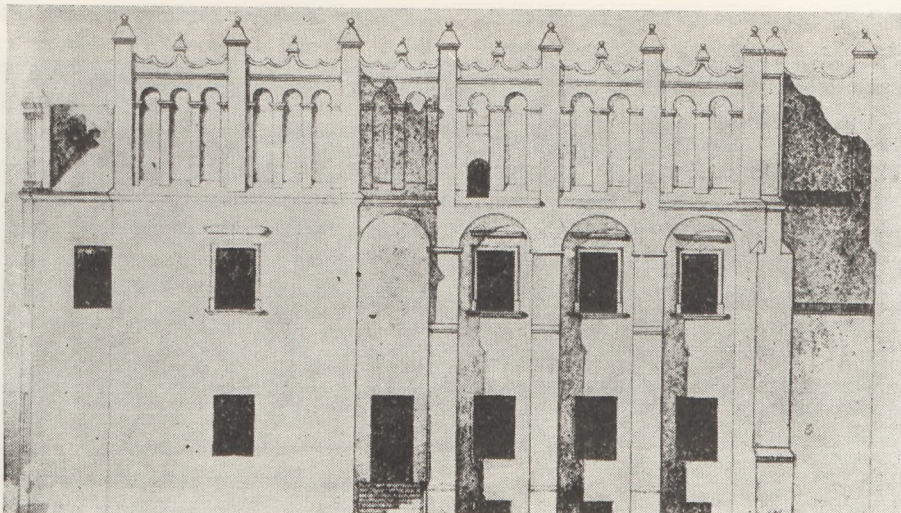
giej połowie XVII i XVIII wieku, Łódź 1952 (Prace Instytutu Hist. U. Ł. IV). Por. także recenzja tej pracy: Rutkowski H., *Kwartalnik Historii Kultury Materialnej* II (1954), nr 3, s. 518—20.

¹¹ Warężak J., *Pabianice. Studium historyczno-urbanistyczne do planu zagospodarowania przestrzennego miasta*, 1954, rkps w zbiorach Biura Studiów Pracowni Konserwacji Zabytków w Warszawie.

¹² Staszewski K., *Ilustrowany przewodnik po Pabianicach, Łasku i powiecie łaskim*, Pabianice 1929; tenże, *Sześćsetlecie miasta Pabianic*, Pabianice 1933; Kiss E., *Pabianitz. Geschichte des Deutschtums einer mittelpolnischen Stadt und ihrer Umgebung*, Posen 1939; Godlewski W., *Pabianice*, Ziemia 1949, nr 7—8; tenże, *Pabianice*, Warszawa 1950.



Il. 2. Dwór w Pabianicach, widok od pd.-wsch. w r. 1870.
(Fot. wg ryciny w Tyg. Ilustr.)



Il. 3. Dwór w Pabianicach, elewacja pd. przed r. 1889. (Fot. wg Hinza)

I

Pabianice stanowiły od XIII wieku — kiedy to w r. 1297 podniesiono je do rzędu miast — ośrodek włości kapituły krakowskiej, powstałej na terenie dawnej kasztelanii chropską zwanej. Tutaj mieściła się siedziba administracji rozległych i bogatych dóbr, w których skład wchodziły dwa miasta (Pabianice i Rzgów) oraz liczne wsie i folwarki. Z ramienia kolegium kapitulnego kanoników krakowskich zarządzali włością wybierani kanonicy — regensi; stała administracja spoczywała w rękach urzędnika świeckiego — podstarościego, odpowiedzialnego wobec duchownych lustratorów wizytujących posiadłości co kilka lat. Dopiero od końca XVI wieku oddawano dobra w dzierżawę tenutariuszów, noszących tytuł starosty¹³.

Siedziba pabianicka położona była na zachodnim skraju średniowiecznego miasta, koncentrującego się wokół Starego Rynku sięgającego swym początkiem XIV w. Usytuowana na brzegu rzeki Dobrzyńki, nie opodal kościoła parafialnego, znajdowała tam dogodne miejsce obronne wśród podmokłych rozlewisk. Liczne rzeczki i strumienie wykorzystywane były na

użytek rozbudowanego zaplecza gospodarczego dworu: młynów, tartaków czy browaru. Część tych zabudowań znajdowała się na przeciwnym, lewym brzegu rzeki, gdzie w połowie XVI w. powstało Nowe Miasto z drugim rynkiem. Samo miasto posiadało wygląd na poły wiejski, odpowiadający rolniczo-rzemieślniczemu charakterowi ludności: luźna zabudowa parterowymi, drewnianymi domami nie była chroniona żadnymi obwarowaniami; otaczał je zwykły parkan czy ogrodzenie drewniane, z furtami u wylotu głównych dróg, zwanymi niekiedy bramami. Do pocz. XIX w. dwór i kościół parafialny były jedynymi budynkami murowanymi w mieście, często niszczone przez liczne pożary¹⁴.

Już w średniowieczu istniał na tym terenie dwór mieszkalny, siedziba regensów kapituły i miejsce, gdzie znajdował się skarbiec włości; wspomina o nim Długosz¹⁵. Dwór ten — „wieżę“, zapewne w typie murowanych wież mieszkalnych, otoczono pod koniec XV w. ziemnymi obwarowaniami, wzniesiono przy nim basztę strzegącą dostępu przez most oraz samborzę obok wejścia do fortalicji; było to zasługą kanonika Bernarda Lubrańskiego pełniącego w r. 1496 funkcję

¹³ Baruch, *Monografia*, s. 50 i *Studia*, s. 57; Waręzak, jw., s. 28.

¹⁴ Por. Fijałek, jw., *passim*; Waręzak, jw., s. 6—11 i 21—23; o charakterze miasta i jego ludności oraz zabudowań siedziby informują lustracje z lat 1677—1780, por. przypis 45; patrz także Mappa Dóbr Hrabstwa Pabijanickiego Przeświecnej Kapituły Krakowskiej Dziedzicznych mierzonych przez Wincentego Odrowąża Pieniążka Geometrę Przysięgłego w roku

1796, Archiwum Gł. Akt Dawnych w Warszawie, sygn. Zb. Kart. AG 215/222—13.

¹⁵ Długosz J., *Liber beneficiorum dioecesis cracoviensis* I, wyd. Kraków 1863, s. 273: „Pabyanycze, opidum infrequens et parum populosum, iure Theutonico Srzedensi locatum est, ad flumen Nyrzyecz situm, in quo est curia principalis et sedes capituli Cracoviensis, — —“.

tenentariusza dóbr¹⁶. W początku XVI wieku podejmowano dalsze prace dla zapewnienia większej obronności dworu i jego licznych drewnianych zabudowań: wzmacniano budynki, zbudowano nowy most prowadzący do wieży, a nawet ozdobiono ją zegarem fundacji kanonika Mikołaja Krzyckiego¹⁷. Już wówczas uznała kapituła konieczność wzniesienia nowej, murowanej siedziby w Pabianicach. W tym celu założono przed r. 1531 cegielnię, która produkować miała materiał dla budowy murowanej „wieży” na terenie dworskim¹⁸. W 1532 r. miasto, a wraz z nim i część zabudowań rezydencji zniszczył pożar; drewniany dom mieszkalny szybko został odbudowany, przy samoborzy bramnej wzniesiono murowane schody¹⁹.

Niedogodności dawnej siedziby spowodowały w r. 1550 wydanie przez kapitułę krakowską uchwały o budowie na terenie dworu pabianickiego murowanego, okazałego domu. Miał on służyć za mieszkanie przybywającym tam w różnych potrzebach kanonikom, miał być przeto odpowiednio przestronny, zaopatrzone w pokoje mieszkalne i sypialne oraz inne, nieodzowne pomieszczenia, zgodnie z opinią udających się właśnie na lustrację wizytatorów oraz zarządzającego włością regensa²⁰. Sprawa odwlekła się jednak na lat kilkanaście. Do realizacji postanowienia przystąpiono dopiero po wizytacji r. 1564, w której brali udział kanonicy: Stanisław Dąbrowski, niebawem regens

i główny inicjator budowy dworu, oraz Łukasz Podolski i Mikołaj Grabionka²¹. Siedziba pabianicka jest ponownym tematem obrad zebrania kolegium kapitułowego na początku r. 1565. Mówi się wówczas o budowie murowanej wieży, czyli fortalicji, z cegły palonej, wraz ze sklepionymi pomieszczeniami, mającymi służyć do przechowywania kosztownych rzeczy, jak również o obwarowaniu samego miasta i otoczeniu go w części murowanym, w części drewnianym ogrodzeniem²². Narada ta, mimo że odroczono ją, dała tym razem konkretne wyniki.

Już w czerwcu bowiem 1565 r., w zestawieniach rachunków dóbr pabianickich widnieje wypłata dla muratora Jerzego z Lutomierska. Wydaje się, iż przybył on przywołany do Pabianic celem obejrzenia murowanych piwnic oraz miejsca pod wieżę, czy nadaje się ono do wykonywania tam robót murarskich²³. Do budowy dworu przystąpiono już w następnym — 1566 r.; trwała ona bez przerwy lat 5 — do r. 1571. Nie prowadził jej jednak wzmiankowany Jerzy z Lutomierska, który pojawi się tylko w r. 1570, jako wykonawca kamiennych obramień okiennych gotowego już prawie budynku.

Budowniczym, twórcą pabianickiego dworu jest inny murator — Wawrzyniec Lorek. Nazwisko jego, począwszy od r. 1566, stale powtarzać się będzie na kartach rejestrowych rachunkowych, często z określeniem

¹⁶ Archiwum Kapituły Krakowskiej, *Liber visitationum bonorum Pabianicenses venerabilis Capituli Cracoviensis* [za lata 1496—1535], *Visitatio* 1496: „— item turrim firmissimo sepe argilla limivit et sepsit et munivit propter incursionem alicuius hostis, et circa introitum pulcherrimam Bastam fecit supra pontem. Item in introitu curi(a)e fecit propugnaculum alias Szamborza“. Por. także Baruch, *Studia*, s. 17. Baszta, ze względów przeciwogniowych, była najpewniej murowana, podobnie jak współczesne budowle tego typu umieszczane przy mostach (np. brama mostowa przy Bzurze w Łowiczu, widoczna na sztychu w dziele Brauna, czy warszawska „Prochownia“ przy Mostowej).

Za pomoc w interpretacji i transkrypcji tekstów łacińskich składam serdeczne podziękowania mgr J. Szymańskiej i mgr R. Zdziarskiej.

¹⁷ Arch. Kap. Krak., *Liber visitationum*, jw., *Visitatio* 1508, 1516 i 1519; por. także Baruch, jw., s. 17.

¹⁸ Arch. Kap. Krak., *Liber visitationum*, jw., *Visitatio* 1531: „— item laterificium est de novo constructum per dominum regentem modernum ultra ecclesia(m) S. Annae, in quo lateres disponuntur pro aedificanda turri(m)“. Por. także Baruch, jw., s. 17.

¹⁹ Arch. Kap. Krak., *Liber visitationum*, jw., *Visitatio* 1534: „In curia post ignis voraginem constructa est domus nova lignea pulchra structura, aedificata stuba et camera cum camino, —. Reliqua (a)edificia predii servantur integre et circa schamborzam in ingressu fortalicii factus est gradus novus muratus —“.

²⁰ Arch. Kap. Krak., *Acta capitularia ecclesiae*

Cracoviensis aa. 1543—1551, T. IV, f. 366 v: „— ut in Curia Pabianicen(s)i extruatur domus aliqua honesta, duorum vel trium domi(n)or(um) ex Capitulo pro emergentibus negotiis expediendis illuc venientium(m) capax et receptibilis una cum aliquot habitaculis, cubiculis et aliis id genus necessariis, ita quemadmodum visum fuerit dominibus visitoribus et d(omi)no regenti illuc propediem profecturis.“ Por. także Baruch, jw., s. 8.

²¹ Arch. Kap. Krak., *Acta capitularia ecclesiae Cracoviensis* aa. 1564—1577, T. VI, f. 6 (*Veneris secunda Junii* 1564).

²² Arch. Kap. Krak., *Acta capitularia*, jw., T. VI, f. 20 v: „De turri seu fortalicio aliquo, ac testudine una aut altera, pro rebus et facultatibus conservandis in Curia Pabianicen(s)i, ex muro solido et latere cocto ex(a)edificandis et erigendis, deque oppido ipso Pabianicensi munitione et macerie aliqua etiam lignea cingendo, r(evere)ndi domi(ni) tractatione(m) in tempus aliud commodius distulerunt, omnino non praetermittendam (aedificia muralia in Pabianice)“. (*Martis sexta Februarii* 1565). Odpis ten zawdzięczam uprzejmości ks. dr Bolesława Przybyszewskiego.

²³ Arch. Kap. Krak., *Regestrum rationis de restis pecuniariis et frumentariis ex ratione* a. d. 1564 *restant et venerabilis Capituli Cracoviensis generali quietacione specificatum*, A. D. 1566 [dotyczy dóbr pabianickich]: „Item die 5 Junii muratori Georgio de Luthomirsko, qui vocatus venerat pro viden(do) mur(atos) cellarior(es), et loco in kopiecz seu wieża, si est aptus pro conficien(do) mur(are) fl. 2“.



Il. 4. Dwór w Pabianicach, widok od pd.-zach. (Fot. M. Kopydłowski, zb. P. I. S.)

„de Dambrowa“²⁴. Zapewne pod koniec r. 1565 lub z początkiem 1566 zawarł ówczesny regens włości pabianickiej, kanonik Stanisław Dąbrowski w imieniu kapituły krakowskiej umowę z Lorkiem o wzniesienie murowanej „wieży“ czy „domu“. Na kontrakt ten — niezachowany niestety — powołują się liczne wzmianki o wynagrodzeniach, które murator Wawrzyniec Lorek z polecenia regensa podejmuje bądź w formie pieniężnej, bądź w postaci różnorodnych naturalii²⁵. Pierwsza taka wypłata następuje wiosną r. 1566, z wyraźnym określeniem, iż dotyczy prac prowadzonych przy budowie fundamentów „wieży“, czyli obecnego dworu; po niej wymieniane są dalsze — w czerwcu, sierpniu oraz grudniu tegoż roku, na niewielką sumę łączną 11 florenów oraz licznych produktów, jak owies, pszenica itp.²⁶. W okresie tym Lorek jeździ razem z podstarościm pabianickim do Sulejowa, gdzie wydobywa się wapno dostarczane przez Jana Bielickiego, przedsiębiorcę z pobliskich Kurowic²⁷.

²⁴ W sprawie tej por. dalszy tekst artykułu s. 118. Należy zaprzeczyć przypuszczeniu Barucha (*Studia*, s. 10), jakoby dwór pabianicki mógł wzniesić Ambroży Włoch, późniejszy budowniczy kościoła; pojawia się on dopiero w r. 1583 (por. przypis 25 i 65). Baruch (*Monografia*, s. 344) znał nazwisko Lorka z nadania, jakie tenże murator otrzymał od kapituły (por. przypis 37 i aneks I), nie związał go jednak z budową dworu. Nie wiadomo zupełnie na jakich danych opierając się wysunął S. Łoza w związku z „zamkiem“ pabianickim nazwisko Jana Michałowicza z Urzędowa (*Architekci i budowniczowie w Polsce*, Warszawa 1954, s. 202).

²⁵ Można się tu odwołać, jako do możliwej, o kilkanaście lat późniejszej analogii, do umowy z r. 1583 między Kapitułą Krakowską a budowniczym Ambrożym Włochem z Płocka, na budowę kościoła parafialnego w Pabianicach. Pełny tekst tej umowy ogłosił Szlossman R. ks., *Z Pabianic*, Przegląd Katolicki 1871, nr 36, s. 570—1.

²⁶ Arch. Kap. Krak., Regestrum rationis de restis pecuniariis et frumentariis — —, a. d. 1566; (Distributa pecuni(a)e in impensam muratorum, lapidum cementi fossoris alias Gorniika):

„Item Laurencio Liorek muratori ad r(a)t(ione)m contractus laboris fundamentorum in turri ex mandato domini regent(is) exposui fl. 2“.

„Item eidem ad r(a)t(ione)m contractus die 8 Junii dedi fl. 7 gr 18“.

„Item die 28 decembris ex mandato domini regent(is) muratori Liorek de Dambrowa dedi fl. 1 gr 18“.

Ponadto wzmianki tej samej treści o wydatkach w naturaliach, w sierpniu i grudniu.

²⁷ Arch. Kap. Krak., Regestrum rationis, jw.:

„Item die 29 et 30 decembris d(omi)no vicecapitano cum eodem Lorek muratori ad montem cementi ad Suleiow euntibus pro expensis victualium pro vicecapitano expositis dedi gr 24“

„Item die 11 decembris vicecapitano cum Bielicki ad Suleiow do Gornika euntibus dedi [avenae] cor(etos) 2“.

„Item die 17 et 18 decembris Joanni Bielicki pro lapidibus cementi fl. 1 gr. 12“.

Prace przy fundamentach „wieży“, zwanej teraz przeważnie domem lub kamienicą i przy budowie sklepionych piwnic prowadzone są pod kierunkiem Lorka przez cały rok następny. Murator nasz otrzymuje za nie — poza normalnymi, licznymi wypłatami w naturze, sumę ok. 50 florenów²⁸. Poza nim rachunki wspominają zatrudnionego przy wyrobie cegły Jana. W ciągu r. 1568 mury doprowadzone są już zapewne do wysokości pierwszego piętra; „summa distributa in (a)edificium lapide(a)e in curia pabianicensi“ wynosi 106 fl. i 23 gr. Notowane są m. i. wydatki na cios do obramień drzwiowych i okiennych, skoble i okucia do drzwi, pręty i sztaby do krat okiennych. Obok Wawrzyńca Lorka pobierającego normalne, przysługujące mu na mocy kontraktu wynagrodzenie, stanowiące większą część kosztów budowy, występują też jego pomocnicy m. i. wymieniony z imienia czeladnik Mateusz, czy wspomniany już Jan wyrabiający cegłę²⁹. Piaskowiec, z którego wykuto — zachowane do dziś, renesansowe obramienia okienne, wydobywany był

²⁸ Arch. Kap. Krak., Regestrum rationis de restis pecuniariis et frumentariis — —, a. d. 1567:

„Item die 16 Maii Laurencio Liorek ad r(a)t(ione)m contractus laboris (a)edificii domus lapide(a)e in curia Pabianicensi fl. 10“

„Item Laurencio muratori de Dambrowa a labore fundamentorum fortalicii seu domus lapide(a)e in curia Pabianicensi iuxta contractum expositi sunt [siliginis] cor(etos) 2“

„Item die 28 Julii ad r(a)t(ione)m contractus Laurencio muratori Liorek ex mandato domini regentis dedi fl. 34“

„Item die 2 Octobris — — pro 25 krati w okna et 3 parisi haków ad cellaria murata alias do nadolnych sklepów ex mandato et contractu d(omi)ni regentis, pro ferro et labore ipsius propriis exposui fl. 14“

Liczne wzmianki tej samej i podobnej treści, dotyczące należności za prace przy fundamentach, powtarzają się przez cały rok.

²⁹ Arch. Kap. Krak., Regestrum rationis de restis pecuniariis et frumentariis — —, a. d. 1568; liczne wzmianki o wypłatach dla Lorka (w łącznej sumie ok. 80 fl.), podobnej treści, np.:

„Item die 5 Junii Laurencio Liorek muratori ad r(a)t(ione)m contractus domus lapide(a)e in curia Pabianicensi fl. 6“

o wypłatach dla Jana (w łącznej sumie 29 fl. i 25 gr), np.:

„Item die 1 Aprilis Joanni laterifici pro labore 30 000 laterum fl. 6“

oraz innych wypłatach za prace specjalne, m. i.:

„Item die 29 Junii et 9 octobris Laurencio Liorek muratori ad montem Chelmienska pro frangendis lapidibus dati sunt [siliginis] cor(etos) 2“

„Item muratoris Liorek duobus viribus ad montem Chelmienska excidendis lapidibus expositi sunt [siliginis] cor(etos) 4“

„Item muratori Liorek na sznur i na line do muru — —“

„Item 4 Octobris — — klini pro excidendi(s) de



Il. 5. Dwór w Pabianicach, widok elewacji pd.
(Fot. zb. P. I. S.)



Il. 6. Dwór w Pabianicach, widok elewacji pn.
(Fot. zb. P. I. S.)

w kamieniołomach góry Chełmskiej³⁰. W roku następnym — 1569, tempo robót zapewne nieco osłabło; łączne koszty budowy wynoszą 73 fl. i 10 gr., z tego Lorek otrzymuje 46 fl., poza tym notowane są wypłaty dla Jana za wyrób cegły i inne drobne — za skoble, sztaby do muru, czopy do kafaru itp.³¹.

W latach 1570—71 budowa dworu jest na ukończeniu. Już w maju r. 1570 cieśla Jan Miera pobiera pierwsze wynagrodzenie za budowę dachu; wypłaty na ten cel ciągną się do października tego roku. Mar-

cin Gałganek z Sulejowa — zdun i garncarz wykonuje „banie polewane” zapewne do ozdoby grzebienia wieńczącego attykę budynku. Znany nam już z r. 1565 murator Jerzy z Lutomska otrzymuje wynagrodzenie za kamienne obramienia okien. Aleksy Wierucz i Tomasz Konewka oraz inni rzemieślnicy z Pabianic dostarczają narzędzi, okuć, gwoździ, haków, blachy do pokrycia dachu itd. Wprawia się dębowe ramy okienne, zakłada części do zegara; blacha i sztaby żelazne sprowadzane zostają m. i. ze Śląska. Łączne wydatki r. 1570 wyrażają się kwotą 146 fl.; Lorek

monte Chelmska lapidibus na odrzwi y okna, — —
pro maioribus 4 et minoribus 8 exposui — —“

„Item — — pro 2 scobli krzyżowe ad ostia introitus domus lapide(a)e — —“

„Item — — za skobli i za kolczy do zapor ostiorum — —“

„Item die 7 novembris eidem Liorek ex mandato d(omi)ni regentis cum subditis pro lapidibus iam de monte Chelmińska excisis fl. 2“

„Item pro 60 prętów seu stabow — — na kratki ferrei — —“

„Item die 6 Januarii Mathi(a)e muratoris Liorek famulo pro residuis lapidibus in monte Chelmińska restantibus fl. 3“

„Item die 28 Aprilis (1569) Laurencio Liorek muratori residuum a excisioni lapidum ad postes ut supra liminaria ostiorum (a)edificii domus lapide(a)e in curia Pabianicensi ex mandato d(omi)ni regentis — —“

³⁰ Zapewne góra w miejscowości Chełmo nad Pilicą (dziś w pow. radomszczańskim) posiadająca pokłady piaskowca, por. *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego*, t. I, Warszawa 1880, s. 568.

³¹ Arch. Kap. Krak., Regestrum rationis de restis pecuniariis et frumentariis — —, a. d. 1569; powtarzają się podobnej treści wzmianki, np.:

„Item die 28 Augusti Laurencio Liorek muratori ad r(a)t(ione)m contractus (a)edificii lapide(a)e ex mandato domini regentis Dambrowski dedi fl. 20“

w tym czasie pobiera niewielką stosunkowo ilość pieniędzy, m. i. dla syna swego — Szymona³².

Z początkiem r. 1571 budowa dworu była już całkowicie ukończona, a w roku następnym Lorek otrzymał pozostałość należnego mu mocą kontraktu wynagrodzenia³³. Zapewne w gotowym już budynku malarz Melchior wykonywał dekorację malarską górnej izby, nad bramą; dowiadujemy się też, że zatrudniony był w tym czasie stolarz Hanusz³⁴.

Już w lutym r. 1570 kapituła krakowska mogła wyrazić swoje zadowolenie i uznanie dla Lorka z powodu jego starannych i nienagannych prac przy dworze pabianickim oraz zwolnić go od podatków i innych świadczeń, obciążających go z tytułu posiadania domu w Pabianicach³⁵. Przychylności kapituły znalazła wyraz w uchwale potwierdzającej te swobody, wydanej w czerwcu tegoż roku³⁶, zwłaszcza zaś w darowiźnie z lutego r. 1571, podkreślającej wielkie zasługi Lorka jako budowniczego „murowanego domu“, jego „fidelia obsequia et diligentes operas“³⁷.

Natychmiast po zakończeniu prowadzonych przez

³² Arch. Kap. Krak., Regestrum omnium et singulorum proventuum bonorum Pabianicensium — —, a. d. 1570; wśród licznych wzmianek ważniejsze:

„Item die 14 Maii Joanni Miera ad r(a)t(ione)m laboris tecti (a)edificii lapide(a)e exposui et dedi fl. 2“

„Item a die 10 mensis Junii ad diem 17 Julii Joanni Bielicki factoris Curovincensis, pro basis alias banie poliewane super (a)edificium domus lapida(a)e dedi fl. 2 gr 15“

„Item a die 30 Julii ad diem 2 Septembris Joanni Miera carpentario ad rationem contractus exposui fl. 16 gr 12“

„Item Martino Galganek de Sulieiw pro manus Bielicki factoris Curovincensis, pro basis alias banie poliewane super (a)edificium domus lapide(a)e dedi fl. 2 gr 6“

„Georgio muratori de Liutomirsko ad laborem illius fenestrarum lapidearum iux(ta) contractum expositus [siliginis] core(tus) 1“

„Item die 8 Januarii pro Alexium Wierzucz et Thomam Konewka pro ferramentes ad hoc idem (a)edificium lapide(a)e necessariis, — — pro 66 laminibus alias blachi, — — item pro 12 pretow wielgich, — — item pro minoribus stabow fl. 18 gr 24“

„Item die 12 Octobris za okno albo rami dębowe do kamienicze ex mandato domini regentis dedi fl. 1“

„Item vectoribus Silesiam pro ferro blachi et stabi ad domum lapideam necessariis — —“

„Item die 12 Julii a labore canelli alias linii ad trahendum in lapideam thrami, et pro tribus postronki do kapharu et pro 2 Tumby ad horologium exposui fl. 12“

„Item Laurencio Liorek muratori a labore (a)edificii domus lapide(a)e ad rationem contractus a die 10 Junii ad diem 16 Octobris expositi sunt [siliginis] cor(fetos) 13“

„Item die 22 Julii Laurencio Liorek muratori pro filium ipsius Simonem ad rationem contractus exposui fl. 9 gr. 18“

³³ Arch. Kap. Krak., Regestrum perceptorum et expeditorum anni 1572:

„Item die 16 Augusti et 5 Novembris Laurencio

Lorka prac przy budynku dworskim, podjęto wysiłki dla zapewnienia pabianickiej fortalicji dostatecznej obronności. Już w r. 1570 kapituła poleciła podstaroście Bernardowi Mieroszewskiemu utworzenie straży zamkowej złożonej z dziesięciu zbrojnych jeźdźców³⁸. Wkrótce też powiększono obszar dworski odbierając plebanowi część ziemi, którą przeznaczono pod obronne rowy („pro fossata munitionis eiusdem curiae et oppidi praefati“) ³⁹. W r. 1572 kolegium kapitulne zleciło kanonikowi Piotrowi Przerebskiemu, aby zajął się obwarowaniem dworu i miasta⁴⁰. Niebawem, bo w r. 1575 przez cały dziedziniec wokół zabudowań dworskich wykopano szeroki rów — „przekop — — propter munitionem fortalitii“⁴¹. Jeszcze w r. 1572 kapituła przeznaczyła część z uzbrojenia — w postaci sześciu armat i broni dla 30 ludzi — stanowiącego dawniej własność zmarłego biskupa Padniewskiego, dla obrony dworu i miasta⁴². Wspomina o nich także uchwała kapituły z r. 1574, mówiąca o uzbrojeniu „murowanej fortalicji, niedawno znacznym kosztem wzniesionej“⁴³. Sprzęt ten i stałą załogę zamkową utrzymywano w pocz. XVII wieku⁴⁴.

Liorek muratori residuum contractus illius laboris lapide(a)e — —“

³⁴ Tamże: „Item Melchiori pictori a decoratione stub(a)e superioris ad foribus — —“

„Primum ad Pabianicze in (a)edificii lapide(a)e necessaria mensatori Hanus remissi asseres 9“

³⁵ Arch. Kap. Krak., Acta capitularia ecclesiae cracoviensis aa. 1564—1577, T. VI, f. 157: „Laurentio Liorek muratori de Pabianice r(evere)ndi domi(ni), emendatas habentes eius diligentes operas et labores in curia illa praestitas, libertate ab omnibus tributis, datis et oneribus civitibus, ex domo, quae ibidem possidet, donarunt ad vitam ipsius — —“ Veneris 10 Februarii 1570.

³⁶ Tamże, f. 167 (Veneris secunda Junii 1570).

³⁷ Tamże, f. 185 (Veneris nona Februarii 1571), oraz Archivi Ecclesiae Cathedralis Cracoviensis, Pars Quinta, nr LII; por. aneks I na końcu niniejszego artykułu.

³⁸ Tamże, f. 168 v; por. także Baruch, *Studia*, s. 19.

³⁹ Tamże, f. 194; por. także Baruch, *iw.*, s. 19.

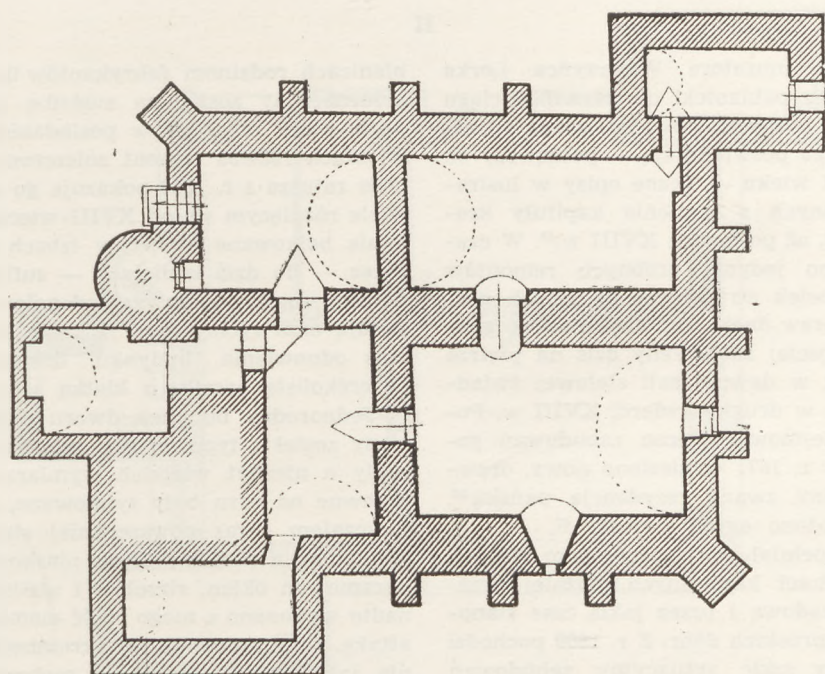
⁴⁰ Tamże, f. 219 v; por. także Baruch, *iw.*, s. 19.

⁴¹ Tamże, f. 321 v.

⁴² Tamże, f. 217 v: „Tormenta sex bellica medio-cris quantitatis, cum omnibus illorum attinentiis, ex armamentario r(everen)d(issi)mi olim d(omi)ni Philippi Padniewski episcopi nuper ab intestato defuncti Cracoviae, deprompta — — ad munitionem curiae et oppidi — —. Similiter et arma ferrea integra triginta heczowane pro triginta viris armandis cum omnibus attinentiis apta, — —“; por. także Baruch, *iw.*, s. 19.

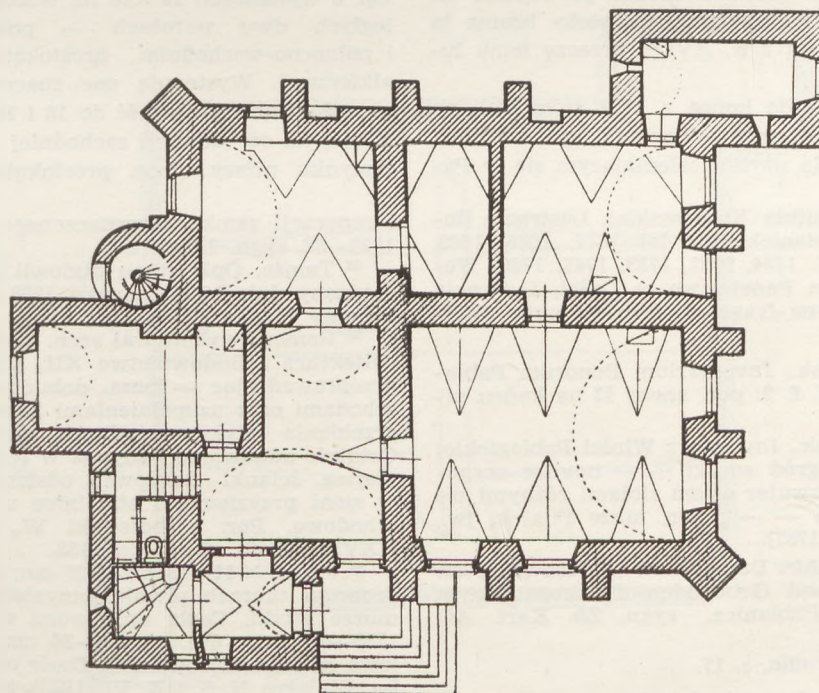
⁴³ Tamże, f. 297: „Volentes bonis suis Pabianicze. praesertim fortalicji murati quod nuper non mediocri sumptu exstructum est, aliquam etiam provisionem et munitionem propter aliquod periculosum contingens, facere in sempiternam etiam memoriam, selectis sex tormentis levioribus et mediocribus, simulque et armis triginta cum hastis et clipeis totidem ea etiam ad illa transmittenda decreverunt et transmisserunt“; por Baruch, *iw.*, s. 21.

⁴⁴ Baruch, *iw.*, s. 22.



0 20M

Il. 7. Dwór w Pabianicach, rzut piwnic. Skala 1 : 250.



0 20M

Il. 8. Dwór w Pabianicach, rzut parteru. Skala 1 : 250.

II

Wzniesiony przez muratora Wawrzyńca Lorka w latach 1566-70 dwór pabianicki nie zaznał w ciągu następnych stuleci żadnych poważniejszych przekształceń. Wygląd jego poświadczają — począwszy od drugiej połowy XVII wieku — liczne opisy w lustracjach, przeprowadzanych z ramienia kapituły krakowskiej co kilka lat, aż po koniec XVIII w.⁴⁵ W czasie tym dokonywano jedynie drobnych remontów wnętrza, wymiany belek stropowych w izbach górnej kondygnacji, napraw dachu czy drewnianego ganiku osłaniającego wejście; zachowany dziś na piętrze portal oraz kominek w dawnej sali stołowej świadczą, że wstawiono je w drugiej ćwierci XVIII w. Poważniejsze prace obejmowały teren zabudowań gospodarczych, gdzie w r. 1671 wzniesiono nowy, drewniany dom mieszkalny zwany rezydencją pańską⁴⁶, a około r. 1730 założono ogród „włoski“⁴⁷.

Do r. 1796 dwór spełniał swą funkcję jako ośrodek administracji posiadłości kapitulnych, później przeszedł na własność rządową i przez jakiś czas stanowił siedzibę zarządu pruskich dóbr. Z r. 1809 pochodzi najstarszy zachowany szkic sytuacyjny zabudowań zamkowych⁴⁸. Dwór zaznaczono tam konturem, pokrywającym się z obecnym jego rzutem; dziedziniec na południe od niego — w miejscu, gdzie dziś przebiega ulica Zamkowa — otaczały zabudowania gospodarcze i ogrody, od zachodu brama prowadziła do mostu przez rzekę. Wątpliwym jest, ażeby brama ta była zachowaną basztą z w. XVI⁴⁹; przeczą temu lustracje.

Budynek „zamku“ do końca r. 1822 zajmowali na mieszkania naddzierżawcy ekonomii pabianickiej, później oddano go do użytku osiedlającym się w Pa-

bianicach rodzinom fabrykantów tkackich⁵⁰. W r. 1833 przeznaczony został na siedzibę urzędu municypalnego, który objął go w posiadanie, przeprowadzając w latach 1834/35 remont zniszczonych pomieszczeń⁵¹. Opis ratusza z r. 1836 pokazuje go nam w stanie niewiele różniącym się od XVIII-wiecznego; zniknęły jedynie belkowane stropy w izbach piętra, zastąpione przez — do dziś istniejące — sufity⁵². Wygląd zewnętrzny zamku począwszy od połowy wieku XIX pokazują nam ryciny (por. il. 1—3). Przed r. 1926, podczas odnowienia budynku dostawiono od zachodu ćwierćkolistą basztkę z klatką schodową⁵³.

Jednorodny budynek dworu pabianickiego wzniesiony został z typowej dla tego okresu renesansowej cegły o niezbyt wielkich wymiarach⁵⁴. Ściany jego zapewne od razu były tynkowane, zgodnie z nowym zwyczajem coraz powszechniej stosowanym w drugiej połowie XVI w. Ciosu piaskowcowego użyto do obramowań okien, strzelnic i nielicznych portali, ponadto wykonano z niego część elementów wieńczących attykę. Inne szczegóły jej skromnego zresztą grzebienia, jak owe wspomniane w rachunkach „banie polewane“, były pierwotnie ceramiczne. Nie jest to faktem odosobnionym w praktyce budowlanej tych lat⁵⁵.

Rzut poziomy budynku — powtarzający się we wszystkich trzech kondygnacjach — stanowi prostokąt o wymiarach 13 × 18 m, wzbogacony na przeciwnych dwu narożach — południowo-zachodnim i północno-wschodnim, prostokątnymi ryzalitowymi alkierzami. Występują one znacznie z lica elewacji przedłużając ich długość do 18 i 20 m. Ponadto, mniej więcej na osi elewacji zachodniej wysuwa się z bryły budynku niższy nieco, prostokątny ryzalit, również

⁴⁵ Archiwum Kapituły Krakowskiej, Lustracje (inventarze) dóbr pabianickich z lat 1677, 1686, 1689, 1690, 1693, 1697, 1717, 1724, 1727, 1733, 1747, 1780; Wojewódzkie Archiwum Państwowe w Łodzi, Lustracja z r. 1737 (publikowana fragmentarycznie przez Fijałkę, jw., s. 40—42).

⁴⁶ Arch. Kap. Krak., Inventarium Bonorum Pabianicensium Anni 1677, f. 2; por. aneks II na końcu niniejszego artykułu.

⁴⁷ Arch. Kap. Krak., Inwentarz Włości Pabianickiej — 1733: „— ogród włoski — noviter erygowany —, w nim kwater osiem ziołami różnymi we floresy wysadzanych —“; por. także Fijałek, jw., s. 42 (lustracja z r. 1737).

⁴⁸ Archiwum Gł. Akt Dawnych w Warszawie, Plan von der Hofflage und Gebaeuden des koeniglichen Domainen Amts Pabianice, sygn. Zb. Kart. AG 146/352—22.

⁴⁹ Por. Baruch, *Studia*, s. 17.

⁵⁰ Woj. Arch. Państw. w Łodzi, Odpowiedzi do statystycznego opisu miasta Pabianic 1860 (kopia w maszynopisie).

⁵¹ Woj. Arch. Państw. w Łodzi, Akta magistratu miasta Pabianic zbiorowe, dotyczące wydzierżawiania

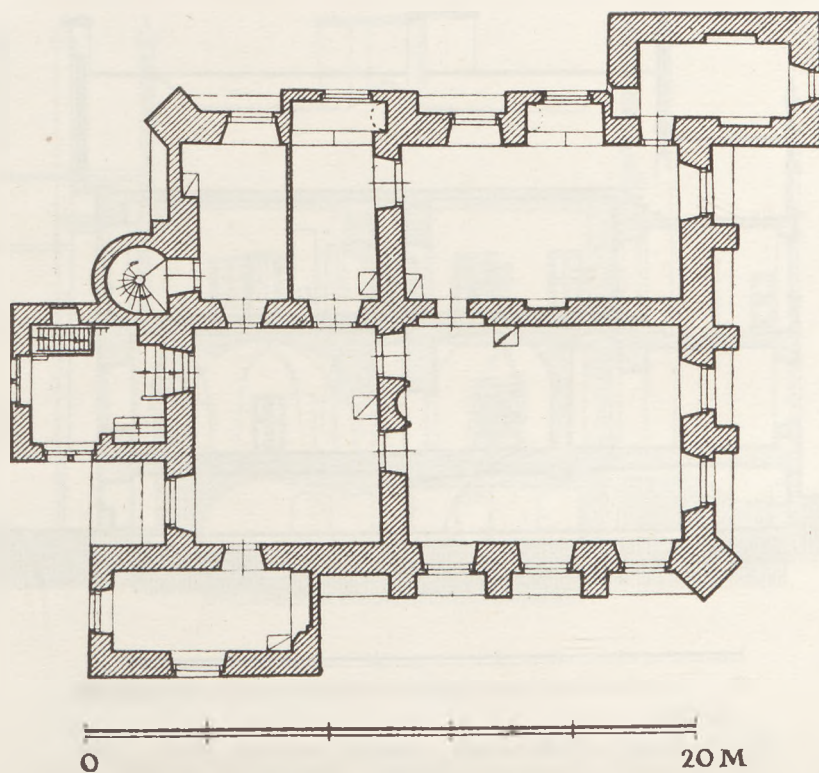
i reperacji zamku przeznaczonego na ratusz miejski. 1828—67, sygn. 192a/272.

⁵² Tamże, Opis stanu budowli Ratusza — sporządzony dnia 16/18 czerwca 1836 przez Urząd Muncypalny Miasta Pabianic.

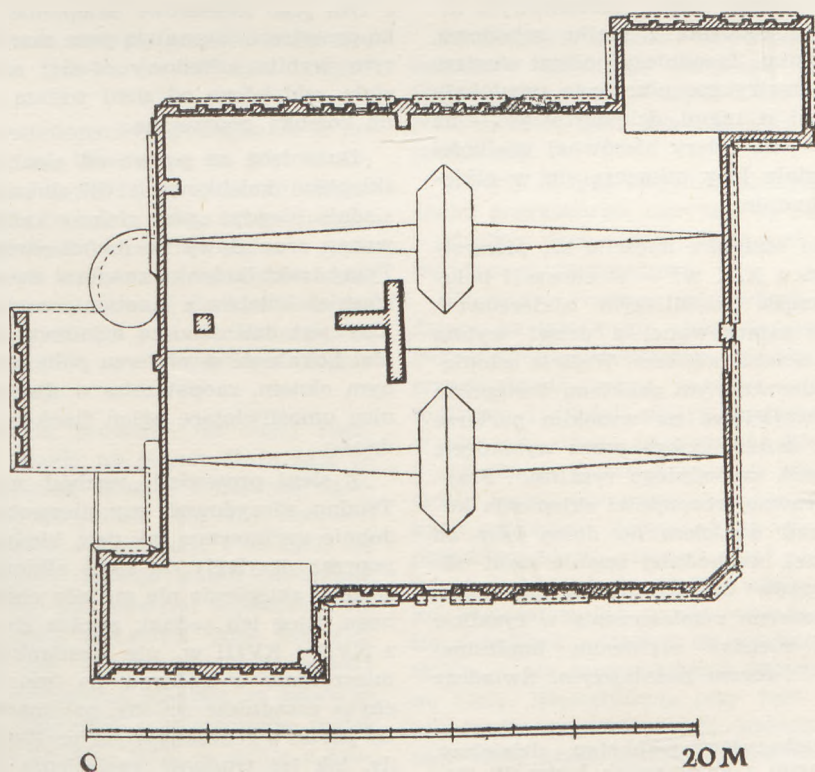
⁵³ Remont wykonywał arch. Teofil Wiśniowski (Architektura i Budownictwo XII, 1936, nr 2, s. 37), nie przeprowadzając — poza dobudowaniem basztki ze schodami oraz uzupełnieniami kamiennych elementów grzebienia attyki — żadnych zmian i rekonstrukcji. Ostatnio odnowiono budynek w r. 1947, usuwając późniejsze ścianki działowe; odsłonięto też palenisko w sieni przyziemia i strzelnicę u wejścia na klatkę schodową. Por. Godlewski W., *Pabianice*, Ziemia XXVIII (1949), nr 7—8, s. 133.

⁵⁴ 6 1/2 × 7 × 11—13 × 24—26 cm; wymiary te stwierdzono w murach piwnic, przyziemia, szkarfach oraz murze attyki. Cegła np. dworu w Szymbarku, z lat 1585—90, liczy 6 1/2 × 15 × 26—28 cm, por. Sinko-Popielowa K. i Świszczowski S., *Dwór obronny w Szymbarku*, Biuletyn H. S. i K. VI (1933), s. 161.

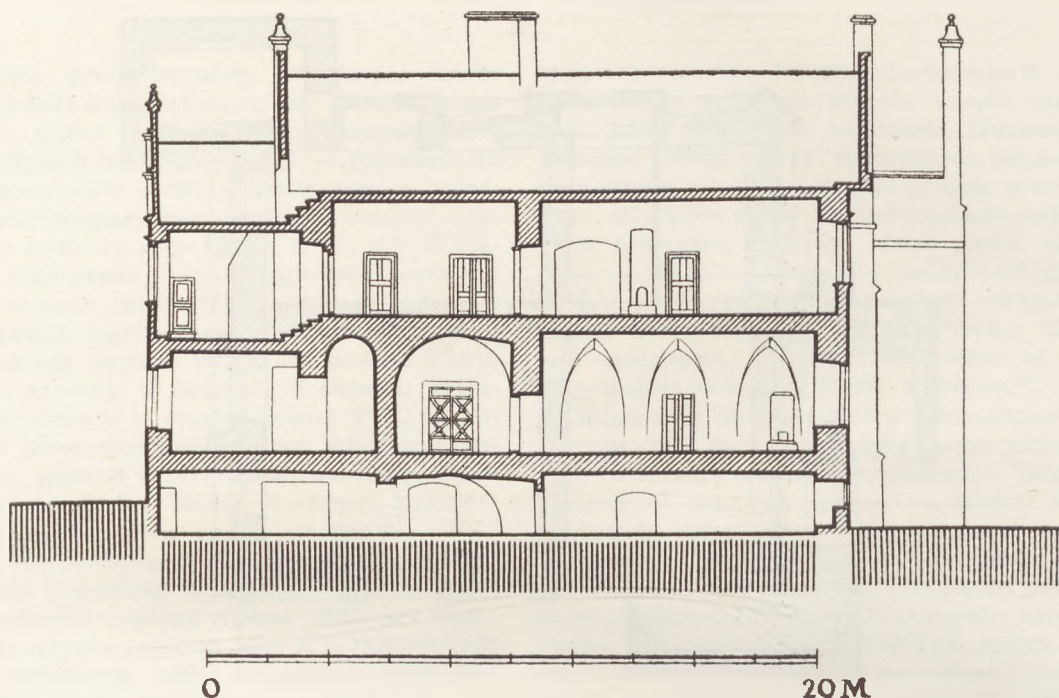
⁵⁵ Ceramiczne ozdoby posiadała np. wzniesiona w r. 1557 attyka postrzygalni przy krakowskich Sukiennicach, por. Świszczowski S., *Sukiennice na rynku krakowskim w epoce gotyku i renesansu*, Biuletyn H. S. i K. X (1948), nr 3/4, s. 298.



Il. 9. Dwór w Pabianicach, rzut piętra. Skala 1 : 250.



Il. 10. Dwór w Pabianicach, rzut dachu. Skala 1 : 250.



Il. 11. Dwór w Pabianicach, przekrój podłużny. Skala 1 : 250.

piętrowy. Przestrzeń między nim a południowym alkierzem wypełnia przybudówka z klatką schodową, wyodrębnioną z budynku. Zasadniczy podział wnętrza uzyskano przez niesymetryczne przecięcie prostokąta dwiema prostopadłymi ścianami, dzielącymi go — na każdej kondygnacji — na cztery nierównej wielkości pomieszczenia. Pozostałe izby mieszczą się w alkierzach i ryzalicie zachodnim.

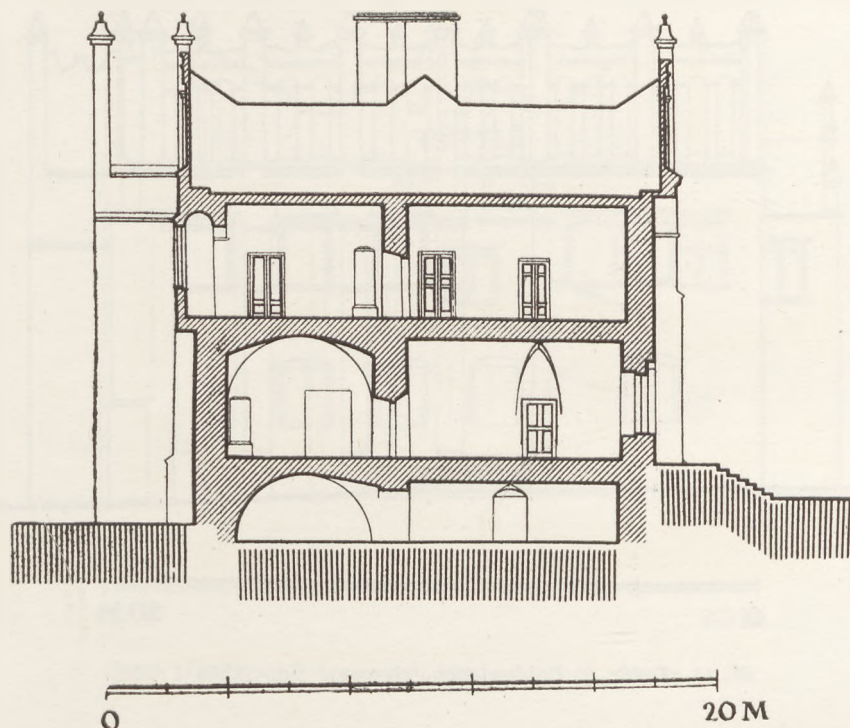
Jedyne wejście do budynku mieściło się pierwotnie — jeszcze w końcu XIX w. — w elewacji południowej, w jej przeszle najbliższym alkierzowi⁵⁶. W XX w. otwór ten zamurowano, a drzwi wybito obok, we wschodniej ścianie alkierza. Wejście osłonięte było w XVIII w. drewnianym gankiem, dostępnym przez schody. Sień wejściowa na wysokim parterze ma plan prostokąta, uszczuplonego przez wysunięcie do niego pomieszczenia zachodniego ryzalitu. Przykrywają ją dwa, nierównej rozpiętości sklepienia kolebkowe z lunetą nad wejściem do dużej izby od wschodu. W tej samej, wschodniej ścianie sieni odkryto niedawno, typowo tu usytuowane palenisko. Zmniejszenie sieni kosztem pomieszczenia w ryzalicie (mieściło się w nim niegdyś archiwum kapitulne) jest — być może — tworem późniejszym. Świadczy

o tym jego kolebkowe sklepienie przykrywające tylko przestrzeń wysuniętą poza mur magistralny, w którym wybito arkadowy otwór; mniejszą część pozostałą, oddzieloną od sieni węższą ścianą, przesklepieno kolebką poprzeczną.

Duża izba na prawo od sieni, o czterech oknach, sklepiona kolebkowo z ostrołukowymi lunetami, posiadała niegdyś „piec zielony kaflowy i komin murywany“ oraz „ławę po dwóch stronach i stół prosty“. Tylny trakt budynku zawierał dwa „sklepy“ przykryte również kolebką z lunetami; wschodni z nich podzielony jest dziś ścianką działową na dwa pomieszczenia. Lokalność w alkierzu północnym, oświetloną jednym oknem, zaopatrzone w dwie szczelinowe strzelnice umożliwiające ogień flankowy wzdłuż ścian budynku.

Z sieni prowadził „wschód na górę drewniany“. Trudno zdecydować, czy pierwotne schody były podobnie usytuowane jak dziś, kiedy wchodzi się na nie poprzez przyległy do sieni alkierz. Ich silnie spłaszczone sklepienie nie posiada charakteru XVI-wiecznego. Bieg ich jednak zgadza się z opisem lustracji z XVII i XVIII w., nie wzmiankującym żadnego pomieszczenia w alkierzu. Za tym, że nie nastąpiły tu chyba zasadnicze zmiany, przemawia również kamienny portal o renesansowym profilu, u wejścia na schody, jak też trudność znalezienia miejsca na odmienne ich niż dzisiaj umieszczenie — wobec przesklepie-

⁵⁶ Opis dworu, pokazujący jego stan dzisiejszy, uzupełniony jest danymi z cytowanych lustracji. Por. m. i. Aneks II na końcu artykułu.



Il. 12. Dwór w Pabianicach, przekrój poprzeczny. Skala 1 : 250.

nia sieni. I tutaj w ścianie alkierza przebito strzelnicę dla zapewnienia ognia, tym razem od czoła budynku.

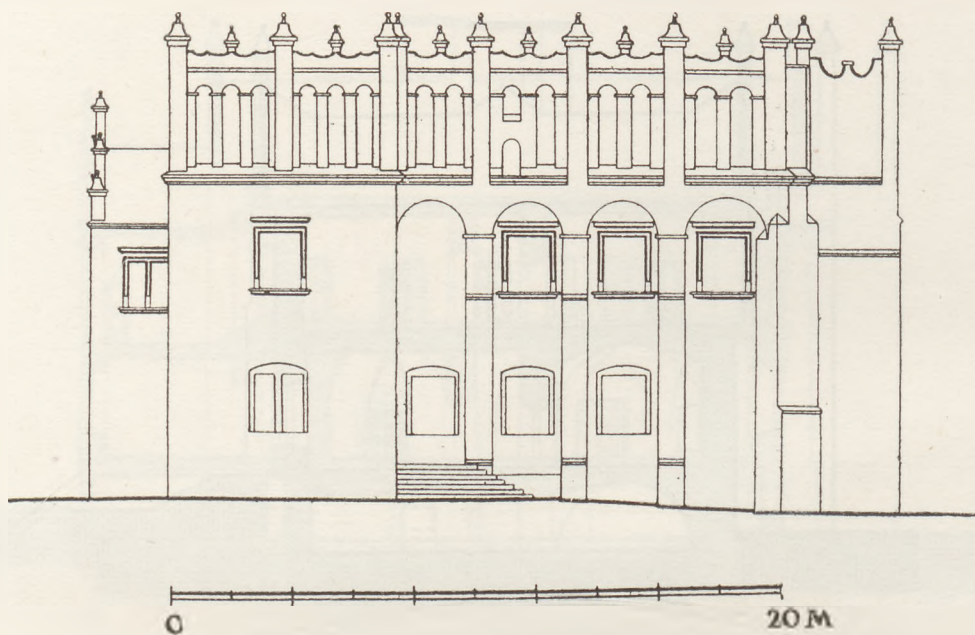
Bieg schodów — oświetlonych wspomnianym w lustracji, małym okienkiem, kończy się na piętrze ryzalitu w sionce, zwanej w XVIII w. „altaną“. Wpuszczają bowiem do niej z trzech stron dużo światła trzy renesansowe, podwójne okna. Dziś jedno z nich, zamurowane, przesłonięte zostało schodami prowadzącymi na poddasze. Otwór wejściowy klatki schodowej ujęty został od strony tej sionki portalem — zapewne z pierwszej połowy XVIII w. — o wydatnym, bogato profilowanym belkowaniu.

Z altany kilka stopni prowadzi do dużej sieni, skąd niegdyś wiodły schody na strych. Duża sala za sienią, oświetlona pięcioma oknami i nakryta dawniej belkowym pułapem, pełniła rolę izby stołowej; zachował się tu kominek o dekoracji z 40-tych lat XVIII w. W dwóch izbach tylnego traktu (zachodnia z nich przedzielona dziś jest nowymi ściankami) na uwagę zasługują wykusze wysunięte poza lico elewacji i nadwieszane na przesklepieniach między szkarpami. Sklepienie poprzeczną kolebką, są zapewne tworem późniejszym. Wszystkie pomieszczenia piętra otrzymały w pierwszej połowie XIX w. sufity z profilowanymi, drewnianymi gzymsami.

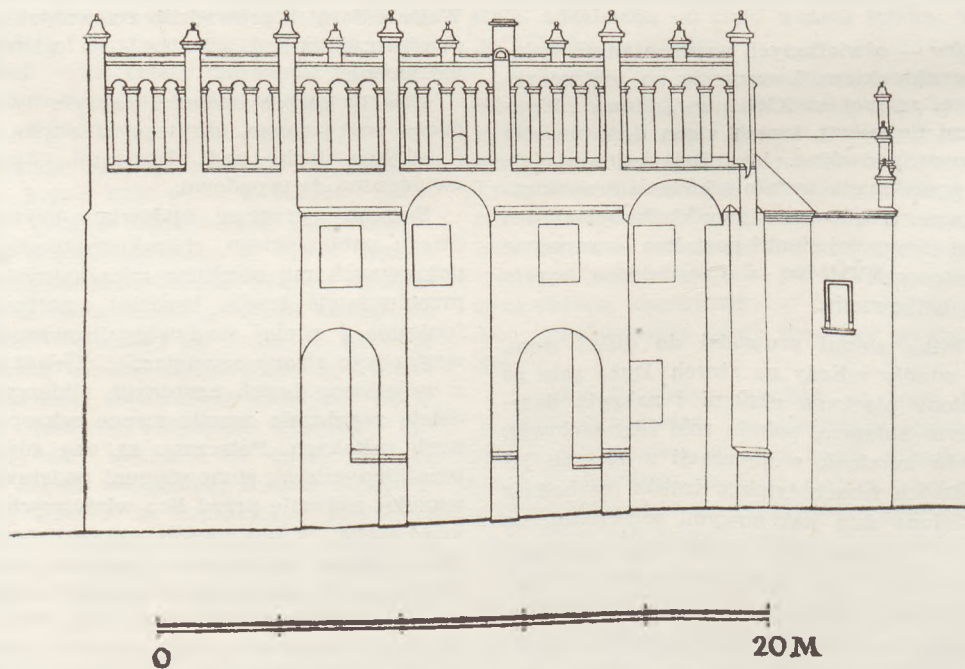
Analogiczny schemat dwutraktowego rozkładu pomieszczeń zachowały sklepione kolebkowo piwnice. Wejście do nich prowadziło z zewnątrz bądź też przez pomieszczenie pod schodami na piętro, dziś przekształcone.

Zwarty korpus budynku nakryto dwoma korytami dachu pograżonego, ukrytego za attyką, podobnie jak i odrębne dachy nad alkierzami. Ryzalit zachodni zwieńczono dwuspadowo.

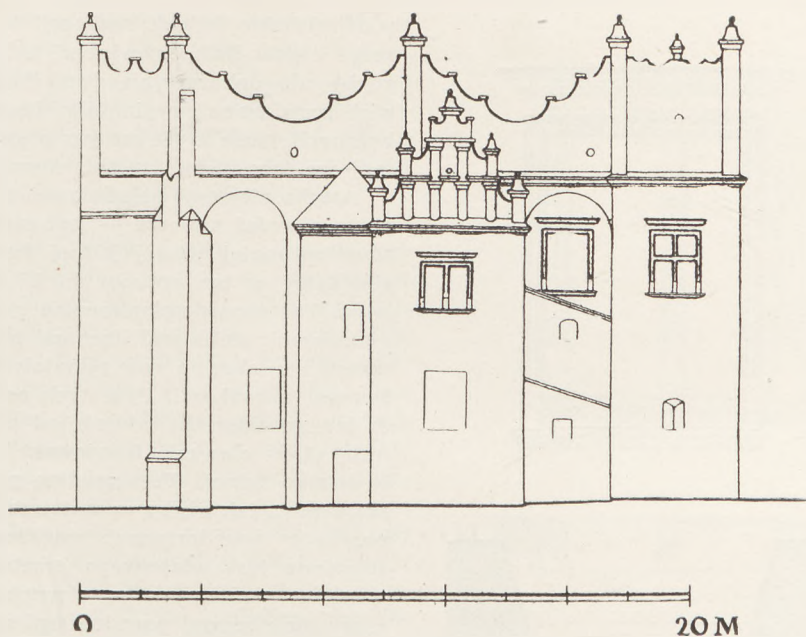
Skromny program budowlano-użytkowy wnętrza dworu pabianickiego, charakterystyczny również dla pokrewnych mu obiektów mieszkalnych tego okresu, przeciwstawić trzeba bardziej ambitnemu architektonicznie i silniej zindywidualizowanemu ukształtowaniu jego strony zewnętrznej. Elewacje budynku — z wyjątkiem dwóch narożnych alkierzy i ryzalitu — dzielą regularnie rozmieszczone szkarpy o nieznacznych uskokach. Połączone są one górami łukowatymi przesklepieniami, stanowiącymi podstawę attyki, wysuniętej znacznie przed lico właściwych ścian budynku. Powstał w ten sposób wyraźny podział na przęsła głębokimi, arkadowymi wnękami, między którymi tkwią — nie zawsze zresztą symetrycznie umieszczone okna. Niewątpliwie przy tego rodzaju rozwiązaniu mogły wchodzić w grę czynniki natury praktycznej: może konstrukcyjna potrzeba wzmocnienia murów szkarpami na trudnym, podmokłym terenie, może



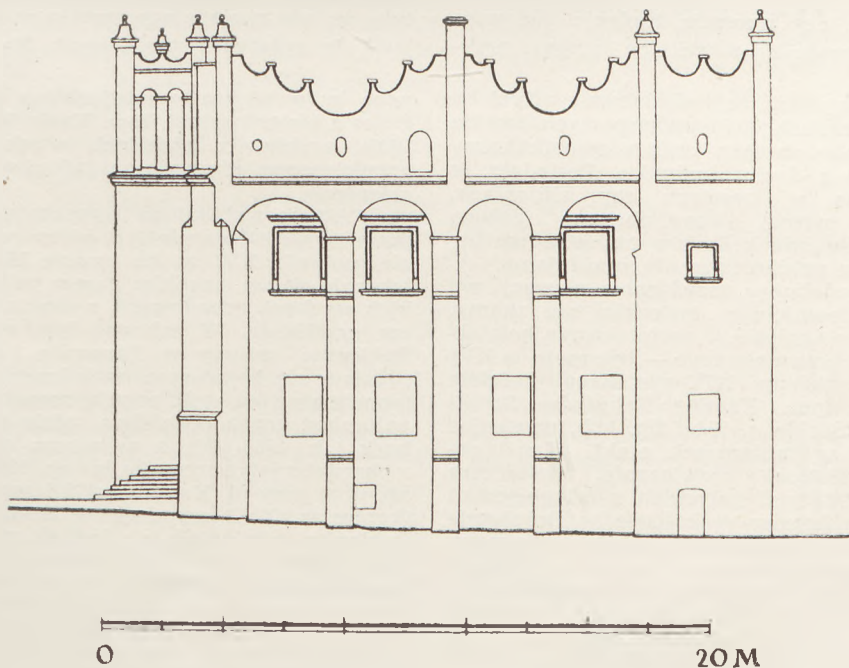
Il. 13. Dwór w Pabianicach, elewacja pd. Skala 1 : 250.



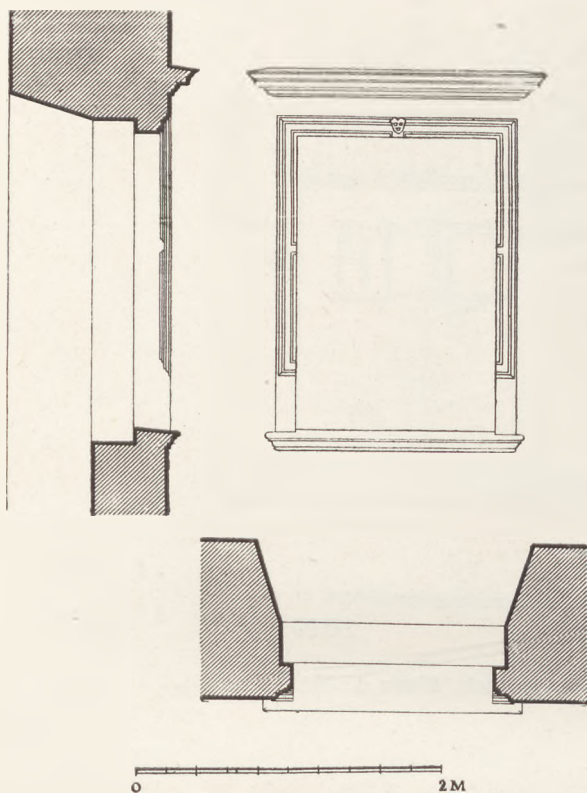
Il. 14. Dwór w Pabianicach, elewacja pn. Skala 1 : 250.



Il. 15. Dwór w Pabianicach, elewacja zach. Skala 1 : 250.



Il. 16. Dwór w Pabianicach, elewacja wsch. Skala 1 : 250.



Il. 17. Dwór w Pabianicach, okno w elewacji zach.
Skala 1 : 50.

względów obronne⁵⁷, czy wreszcie tradycje budowniczego przyzwyczajonego do gotyckiego systemu przy-

pór⁵⁸. Trudno jednak realizacji tej odmówić świadomego efektu kompozycyjnego, który nie byłby pełny, gdyby nie dekoracyjnie pomyślana attyka. Ją również rozwiązano oryginalnie: inaczej w elewacjach bocznych, gdzie kryje szczyty pogrążonego dachu, inaczej we frontowej i tylnej, równoległych do kalenic.

Attyka elewacji południowej i północnej — wieńcząca również alkierze — jest szerokim pasem muru, równym mniej więcej jednej kondygnacji budynku, stanowiąc w ten sposób ok. 1/3 łącznej jego wysokości. Pas ten rozczłonkowano rytmicznie podziałami pionowymi: smukłymi lizenami na przedłużeniach osi szkarp, w obrębie zaś powstałych przesł w wąskimi, ślepymi arkadkami. Ilość tych ostatnich waha się od dwóch do czterech, zależnie od miejsca, gdzie występują (2 w elewacji frontowej, 3 nad alkierzami, 4 w ścianie tylnej). Poszczególne przesła attyki powtarzają więc, jak gdyby w mniejszej skali, podział kompozycyjny arkadowanych wnękami ścian. Attyka pozbawiona jest właściwego grzebienia; jedynym elementem wieńczącym są sterczyny ponad lizenami, z pryzmatycznymi nasadnikami zakończonymi kulkami; analogiczne, mniejsze zwieńczenia umieszczono nad środkową osią każdego przesła. W głównej, południowej elewacji ożywiono górny kontur muru attykowego nadając mu lekko falisty wykrój⁵⁹.

Attyki ścian bocznych dworu potraktowano odmiennie: górna ich linia opada łukami ku środkowi każdego przesła — równego tu szerokością z połową boku budynku — naśladując jak gdyby faliście kontur poprzecznego przekroju dachu. Zbliża to nieco attykę tę, nie posiadającą zresztą w owym czasie analogii, do zwieńczeń szczytowych. Na jej tle występuje

nego budownictwa mazowieckiego XV i XVI wieku, *Prace z historii sztuki Tow. Nauk. Warsz. I*, Warszawa 1935), archiwołty głębokich wnęk między filarami przysięnnymi dźwigają pas arkadowania dolnej części sklepienia.

⁵⁹ Attyka pabianicka reprezentuje w najogólniejszym swym schemacie typ, który rozwinął się w drugiej połowie XVI w. na terenie Małopolski. Charakteryzuje się on szerokim pasem pełnego muru o płytkich wnękach arkadowych, a stosunkowo nikłym jeszcze grzebieniem. W zakresie tym attyki krakowskich Sukiennic, ratuszy w Tarnowie i Sandomierzu wyróżniają się bogatszymi zwieńczeniami, z zastosowaniem motywów wolutowych, masek itp. Prostsza jest natomiast grupa późniejsza, gdzie należy m. i. Symbark (ok. 1585—90), a zwłaszcza attyki krakowskie z charakterystycznym dla lat ok. 1600 krenelażem, jak np. dom przy ul. Kanoniczej 2 i ratusz na Kazimierzu (koniec w. XVI) czy dwór w Branicach (przed 1603). Pabianice wyróżniają się jednak rytmicznym podziałem attyki na przesła; podkreślić wreszcie należy wczesną datę jej powstania (ok. 1568—70). Podobne nieco rozwiązanie spotykamy w tym czasie na Śląsku Górnym: w nieistniejącej dziś attyce ratusza w Głubczycach z r. 1570 (por. Königer E., *Kunst in Oberschlesien*, Berlin 1938, s. 68 oraz Zlat M., *Attyka renesansowa na Śląsku*, w niniejszym numerze B. H. S., s. 68).

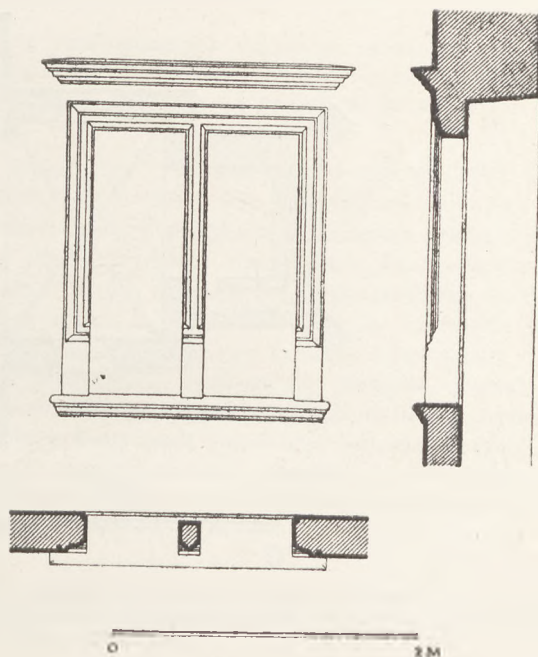
⁵⁷ Można by przypuścić, że nadwieszenie attyki na przesklepionych arkadach międzyszkarpowych dawało się wykorzystać jako swoisty system machikuł, zapewniający obronę z dachu budynku. Posiadały je przecież, co prawda w basztach czy alkierzach, współczesne mniej więcej dwory obronne (Jeżów, Symbark). Żadnych jednak śladów otworów machikułowych w dworze pabianickim nie znajdujemy.

⁵⁸ Przykładów podobnego rozwiązania elewacji we współczesnym budownictwie świeckim nie znamy. Łatwiej już o pewne analogie w architekturze kościelnej. Arkadowymi łukami połączono — być może w XVI w. — gotyckie szkarpy XIV-wiecznego kościoła w Wielgomłynach (por. *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce II*, Woj. łódzkie, s. 254 i fig. 117), uzyskując ozdobny nieco, jak w Pabianicach, efekt. Konstrukcyjnie bardziej zbliżone rozwiązanie, świadczące o przenikaniu się tradycji gotyckich z osiągnięciami renesansowymi znajdujemy w kościele w Brochowie z 2. poł. XVI w., gdzie przesklepienia między szkarpami prezbiterium dźwigają obronny korytarz, biegnący w grubości muru (por. Rokowski Z., *Obronny kościół w Brochowie i jego odbudowa*, *Ochrona Zabytków Sztuki*, zes. 1—4, cz. 1, Warszawa 1930—31, s. 105 i fig. 75). We wnętrzu kościoła w Chruslinie z r. 1556 (*Katalog*, jw., s. 119 i fig. 146), należącego do interesującej grupy renesansowych kościołów mazowieckich (por. Chyczewski J., *Kollegiata pułtuska na tle kościel-*

od zachodu dodatkowy, silny akcent dekoracyjny w postaci ozdobnego szczytu, kryjącego dach ryzalitu, nad „altaną“. Podzielono go poziomo gzymsami na trzy kondygnacje, z których dwie dolne rozczłonkowane zostały przysadzistymi półkolumnkami. Skrajne filarki — zwieńczone analogicznymi jak w attyce nasadnikami, łączą się łukowatymi spływami.

Zewnętrzne ukształtowanie dworu pabianickiego stawia go w nieco odrębnej pozycji w stosunku do pokrewnych mu budowli tego czasu. Wprowadzenie podziału ścian arkadowymi, regularnie rozmieszczonymi wnękami, podkreśliło wertykalizm budynku, dodając mu cech obronności i bardziej masywnego charakteru. Silne, pionowe kontrastowanie szkarpami, rzucającymi głęboki cień, wyodrębniło jedynie gładkie ściany narożnych alkierzy. Akcenty te podporządkowuje sobie jednolity, horyzontalny pas attyki, w której segmentach zastosowano raz jeszcze — dla większej rytmiczności — schemat kompozycyjny dolnej ściany. W odróżnieniu też od attyk wieńczących wolnostojące budynki, np. ratuszy tego okresu, pokazana została na zewnątrz konstrukcja dachu dzięki szczytowemu ukształtowaniu zwieńczeń ścian bocznych. Zespół tych, dość konsekwentnie przez Lorka zastosowanych elementów, pozwala sądzić, że nie zawsze — jak to na ogół przedstawiano — polski dwór renesansowy wznoszony był wyłącznie „od wewnątrz“, a elewacje jego, płaskie i pozbawione podziałów, cechowała niewielka ilość niezbyt regularnie rozmieszczonych okien.

Kamieniarska dekoracja architektoniczna ogranicza się w Pabianicach do obramień okiennych kilku typów, o wspólnym charakterze, powszechnym dla drugiej połowy XVI w. Cechuje je profilowana ława i takiż, dość wysoko odsadzony gzyms, oraz węgary o drobnym profilu, zacięte do środka w 1/4 ich wysokości. Nie wiemy, jak wyglądały pierwotnie okna parteru; zgodnie ze zwyczajem musiały być mniejsze i mniej ozdobne. Istniejące dziś renesansowe obramo-



Il. 18. Dwór w Pabianicach, okno w elewacji pd. Skala 1:50.

wania zachowały się jedynie na piętrze, z wyjątkiem elewacji północnej. Najbardziej okazałe jest okno alkierza od strony zachodniej, z kamienną krzyżownicą. Mniejsze nieco, podwójne okna „altany“ posiadały bogatsze opracowanie: na belce jednego z nich, południowego, odczytać można napis renesansową maiuskułą: SIC TRA(N)SIT GL(ORIA) MUNDI. Drugie natomiast, od zachodu, posiadało ujęte w nasadniki zwieńczenie z herbem kapituły krakowskiej⁶⁰. Małe tarczki z herbami kapituły spotykamy też wykute na trzech oknach elewacji wschodniej. Obramienie okna górnej sieni, od zachodu, zdobi tarcza z herbem Poraj i literami S. D. — kanonika Stanisława Dąbrowskiego.

III

Stanisław Dąbrowski, kanonik krakowski i kujawski, archidiakon gnieźnieński, łączycy i kurzelowski, w latach, gdy sprawował regensę włości pabianickiej, był już u szczytu swej kościelnej i politycznej kariery⁶¹. Urodzony w r. 1501 w rodzinnej Dąbrowie Zielonej (dziś w pow. radomszczańskim), jako syn Ja-

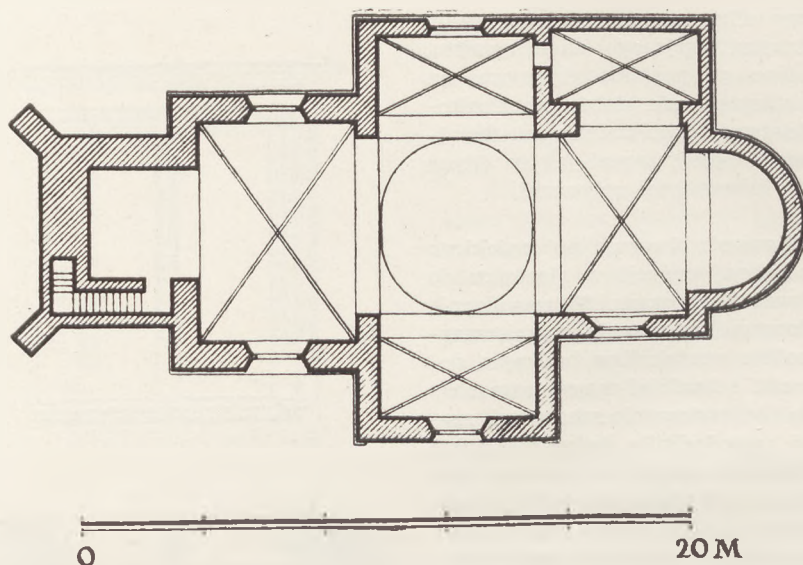
na herbu Poraj⁶², uzyskał w r. 1521 bakalaureat na krakowskiej wszechnicy⁶³ i później — zgodnie ze zwyczajem młodych humanistów — udał się na studia w akademiach zagranicznych. Przywiózł stamtąd tytuł doktora obojga praw, by po powrocie do kraju poświęcić się karierze duchownego. Początkowo pro-

⁶⁰ Widoczne jeszcze w pocz. XX w., na fotografii w zbiorach P. I. S.

⁶¹ Zyciorys jego patrz Korytkowski J., *Pralaci i kanonicy katedry metropolitalnej gnieźnieńskiej I*, Gniezno 1993, s. 194—7; por. także Łętowski L., *Katalog biskupów, prałatów i kanoników krakowskich, II. Prałaci i kanonicy krakowscy*, Kraków 1852, s. 165.

⁶² Niesiecki K., *Herbarz polski III*, Lipsk 1839, s. 291.

⁶³ Muczkowski J., *Statuta nec non liber promotionum philosophorum ordinis in Universitate studiorum Jagellonica*, Kraków 1849, s. 172.



Il. 19. Kościół w Dąbrowie Zielonej, rzut na wysokości okien. Skala 1:250.

boszcz wolborski i kanonik kujawski, w r. 1547 mianowany został kanonikiem, a w cztery lata później archidiakonem gnieźnieńskim, w roku 1558 przeniósł się na kanonię krakowską. Kierował kolejno kancelarią prymasów Dzierzgowskiego, Przerębskiego i Uchańskiego, sprawując również po śmierci Przerębskiego administrację diecezji; przebywał wówczas na zamku arcybiskupim w Łowiczu. Reprezentował kapitułę na synodach prowincjalnych, pod koniec zaś życia — zmarł w r. 1575 — został wybrany przedstawicielem kapituły na elekcję Henryka Walezy ⁶⁴.

Już w 1564 r. występował Stanisław Dąbrowski z ramienia krakowskiej kapituły jako lustrator włości pabianickiej, której regensem został w roku następnym; sprawował tę funkcję do r. 1573, kiedy to z powodu wieku i choroby wycofywać się począł z ożywionej swej działalności. Natychmiast po przybyciu do Pabianic w r. 1565, przystąpił do prac związanych z budową nowej siedziby. Był niewątpliwie inicjatorem i głównym kierownikiem tego przedsięwzięcia, reprezentując kapitułę w umowie, którą zawarł z Wawrzyńcem Lorkiem. Być może, że sam sprowadził Lorka do Pabianic, określając, w nieznanym nam dziś kontrakcie, warunki dotyczące nie tylko spraw techniczno-finansowych, ale zapewne i bardziej szczegółowych cech przyszłej budowli, jej układu czy szaty

architektonicznej. Pozwalałoby się tego domyślać każdorazowe odwoływanie się do tej umowy i poleceń regensa przy wszelkich wydatkach czynionych Lorkowi, jak również porównanie z o kilkanaście lat późniejszym kontraktem zawartym przez kapitułę w tychże Pabianicach z Ambrożym Włochem, murarzem płockim, na wzniesienie, do dziś tam istniejącego kościoła parafialnego ⁶⁵. Kontrakt ten określa dokładnie formy architektoniczne kościoła — według uczynionego przez Ambrożego „wizerunku“, omawia rozkład jego części, proporcje, rodzaje sklepień, a nawet detale, jak głowice kolumn, czy „szczyty włoskie“. Naturalnie, do wzniesienia „murowanej kamienicy“ mogła kapituła nie przywiązywać takiej wagi, jak do budowli sakralnej, należy jednak przypuszczać, że i tu postawiono Lorkowi pewne dezyderaty. Osobista rola Dąbrowskiego była przy tym na pewno duża: świadczą o niej tak cytowane wzmianki w registrach rachunkowych, jak i herby kanonika umieszczone na oknach dworu obok herbów kapituły.

Te same herby z literami Stanisława Dąbrowskiego widnieją na innej budowli stanowiącej drugi przykład jego, tym razem bardziej prywatnego mecenatu. Jest nią kościół w rodzinnej Dąbrowie Zielonej, gdzie kanonik krakowski był zarazem plebanem, fundowany

⁶⁴ Dwa nagrobki St. Dąbrowskiego znajdują się w katedrze krakowskiej: epitafium inskrypcyjne, wspólne z Walentym Kuczborskim, w kaplicy Maciejowskiego, oraz płaskorzeźbiona płyta nagrobna, przed kaplicą Wazów (por. Kopera F., *Pomniki Krakowa Maksymiliana i Stanisława Cerchów II*, Kraków 1904, s. 224).

⁶⁵ Por. przypis 25. O Ambrożym Włochu por. także: Budka W., *Działalność architektów i rzemieślników przy restauracjach katedry płockiej w wieku XVI*, *Rzeczy Piękne V* (1925), s. 129. Sprawą tą zajmie się na innym miejscu.

przez niego w r. 1554⁶⁶. Na tle architektury sakralnej tych lat, nielicznej zresztą i w większości jeszcze późnogotyckiej, kościół ten wyróżnia się swym wyraźnie renesansowym ukształtowaniem. Uderza nas w nim prawie centralny plan, złożony z krótkiej nawy na rzucie poprzecznego prostokąta, analogicznego prezbiterium zamkniętego półkolistą apsydą oraz transeptu — o krótszych nieco ramionach, nad którego krzyżem wznosi się kopuła na eliptycznym bębnie wspartym na pendentywach. Jakby dla przeciwstawienia się temu nowatorskiemu założeniu dostawiono od zachodu do nawy masywną, czworoboczną wieżę o dwu kondygnacjach. Pojedyncze przeszła nawy, prezbiterium i ramion transeptu przykryto — zwyczajem jeszcze gotyckim — sklepieniami krzyżowo-żebrowymi o kamiennych zwornikach i wspornikach, na których wykuto m. i. herby Poraj i litery S. D. Zewnątrz tylko wieża otrzymała skromną dekorację w postaci pro-

sty, renesansowych obramień okiennych i profilowanych gzymsów; poza tym jedynie szczyty transeptu i zakrystii ożywione są smukłymi arkadowymi blendami.

Śmiały ten i odosobniony w połowie XVI wieku program budowlany jest niewątpliwie wyrazem znajomości nowych prądów artystycznych, którą wypadnie chyba przypisać fundatorowi dąbrowskiego kościoła. Podróże zagraniczne, liczne zapewne kontakty z artystycznym otoczeniem dworów biskupich, gdzie sprawował swe urzędowe funkcje, łatwo mogły się do tego przyczynić. Budowniczy kościoła musiał być jeszcze obciążony zakorzenionymi w miejscowym środowisku tradycjami gotyckiego warsztatu, umiał jednak te nawyki zręcznie pogodzić z narzuconym mu prawdopodobnie, nowym dla niego programem kompozycyjnym.

⁶⁶ *Catalogus ecclesiarum ... dioecesis Vladislaviensis seu Calisiensis pro Anno Domini 1874*, Włocławek 1874; *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce* II,

Woj. łódzkie, Warszawa 1954, s. 234—5, fig. 128. Kościół ten został rozbudowany i częściowo przekształcony w latach 1908—11.



Il. 20. Kościół w Dąbrowie Zielonej, widok od pd.-wsch. (Fot. zb. P. I. S., sprzed r. 1908)

Wawrzyniec Lorek pojawia się w Pabianicach po raz pierwszy w czerwcu 1565 roku, wspomniany w rachunkach jako „murator de Dambrowa“. Zlokalizowanie tej miejscowości — skąd przybył lub pochodził — o nazwie tak w Polsce rozpowszechnionej, nie jest niestety, w obecnej chwili możliwe. Może była to najbliższa Pabianicom Dąbrowa, wieś kilka kilometrów na wschód od dzisiejszego miasta, aczkolwiek nazwy jej nie spotykamy w spisach wsi należących do włości pabianickiej w XVI w.⁶⁷ Nie jest wśród rozlicznych możliwości wykluczone, że chodzi tu właśnie o Dąbrowę Zieloną, gdzie kanonik Dąbrowski, późniejszy protektor Lorka, wznosił niedawno swym kosztem kościół. Być może, że Lorek był budowniczym tego kościoła i że z Dąbrowy Zielonej regens sprowadził go do Pabianic. Nie mamy niestety odpowiednich elementów w obu budowlach, które by pozwoliły na przeprowadzenie analizy porównawczej, potwierdzającej taką hipotezę.

O muratorze Lorku niewiele możemy powiedzieć ponadto, co przekazały nam cytowane rachunki budowy i wzmianki w Aktach kapituły krakowskiej. Już w r. 1570 nazywany jest on obywatelem pabianickim⁶⁸, aczkolwiek nazwisko jego nie występuje w spisach podatkowych mieszkańców miasta⁶⁹. Należy chyba przypuszczać, że był narodowości polskiej, wobec braku określeń w rodzaju „Italus“, tak powszechnie wówczas dodawanych w aktach oficjalnych do nazwisk cudzoziemców; brzmienie nazwiska niewiele nam mówi⁷⁰. Nie wiemy czy należał do cechu murarzy, w każdym razie nie w Pabianicach, gdyż te nie posiadały takiego. Przy budowie dworu łączył Lorek, jak to było w zwyczaju, różne funkcje: począw-

szy zapewne od architekta projektującego, poprzez budowniczego kierującego wykonywaniem prac i murarza, skończywszy na przedsiębiorcy, zajmującym się zakupem materiałów.

Po zakończeniu robót przy dworze Lorek pracuje jeszcze jakiś czas w Pabianicach, murując zakrystię przy pierwotnym, drewnianym kościele parafialnym; z maja roku 1574 pochodzi ostatnia o nim wzmianka⁷¹. Musiał być „murator Laurencius“ biegłym w swym zawodzie budowniczym. Świadczy o tym najlepiej jego dzieło — może nienajwyższej klasy — wykazujące jednak nie tylko rzemieślniczą sprawność, ale i znajomość kunsztu architektonicznego, widoczną wyraźnie w omówionej kompozycji zewnętrznych elewacji pabianickiego dworu. Udowodnił w nim Lorek, że umiał łączyć potrzeby rozpowszechnionego, miejscowego programu budowlano-użytkowego ze zdobyczami nowej, renesansowej sztuki. Nie wiemy w jakim środowisku zetknął się on z osiągnięciami architektury odrodzenia: czy był nim Kraków, Poznań, czy choćby najbliższy Łowicz, gdzie światły protektor Lorka przebywał na arcybiskupim zamku. Kanonikowi Dąbrowskiemu, którego drogi duchownej kariery przebiegały przez te, ożywione wówczas artystycznie centra przypisać by trzeba nie tylko może wybór budowniczego pabianickiego dworu, lecz także i wpływ na ukształtowanie jego architektonicznej formy. Nie poświadczony dotąd archiwalnie, wielce prawdopodobny udział Lorka przy budowie kościoła w Dąbrowie — łączącego również tradycje gotyckie z osiągnięciami renesansu, potwierdzałyby te wzajemne stosunki mecenasu i jego muratora.

IV.

Wieżą, fortalicją, domem lub kamienicą nazywano w XVI w. budowlę pabianicką, miano dwór stosując raczej dla całego zespołu, w którego skład wchodziły nieregularnie rozrzucone między podwórzami i ogroda-

mi budynki gospodarcze i drewniany dom mieszkalny podstarościego włości; fortalicję otaczały ziemne obwarowania i drewniane ogrodzenie z murowaną częściowo bramą wejściową. Już od XVII wieku przyjął

⁶⁷ W cytowanych rejestrach rachunkowych, z lat 1565—70, Arch. Kap. Krak.

⁶⁸ Por. przypisy 35—37 i aneks I.

⁶⁹ W cytowanych rejestrach rachunkowych, jw.

⁷⁰ W r. 1567 występuje w Krakowie Jan Lorek, towarzysz murarski (Archiwum Akt Dawnych m. Krakowa, Acta Consularia Cracoviensia, nr 445, f. 859; cyt. wg wypisów W. Kieszkowskiego w zbiorach P. I. S.). W r. 1583 spotykamy nazwisko Szymona Lorka i jego żony Doroty, posiadających w Krakowie, na przedmieściu Biskupie dom z ogrodem (Arch. Kap. Krak., Acta capitularia ecclesiae cracoviensis, t. VII, f. 313); może ów Szymon jest identyczny z synem Wawrzyńca (por. przypis 32). Jeszcze jeden Lorek występuje w Krakowie w pierwszej połowie XVII w.: jest nim Tomasz Lorek z Kleparza alias Olszowski, wzmiankowany jako uczeń murarski w r. 1627, wyzwolony w r. 1633, notowany jeszcze w r. 1645 (Arch. Akt Dawnych m. Kr., Dep. 496, f. 97 i 400; cyt. wg wy-

pisów W. Kieszkowskiego, jw.; por. także Piekosiński F., *Prawa, przywileje i statuty miasta Krakowa*, Kraków 1885—1900, t. II (1587—1696), zes. 2, s. 1076).

⁷¹ Archiwum Kapituły Krakowskiej, Regestrum perceptorum et expositorum anni 1573 [dot. włości pabianickiej]:

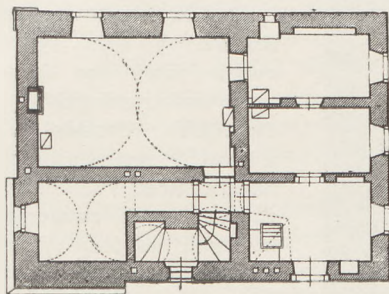
„Die 6 Juni 1573 Laurencio muratori ad r(a)t(io-ne)m contractus aedificii sacrarii exposui fl. 15“

„Item die 18 Julii Laurentio muratori ad r(a)t(io-ne)m contractus (a)edificii zacristhie expositi sunt ca-seorum 30“

Podobne wypłaty 15 i 22 października. W roku następnym tamże, Ratio de proventibus bonorum Pabianicensium anni integrimi 1573 inchoati a die 17 Maii eiusdem anni et terminati 17 Maii 1574:

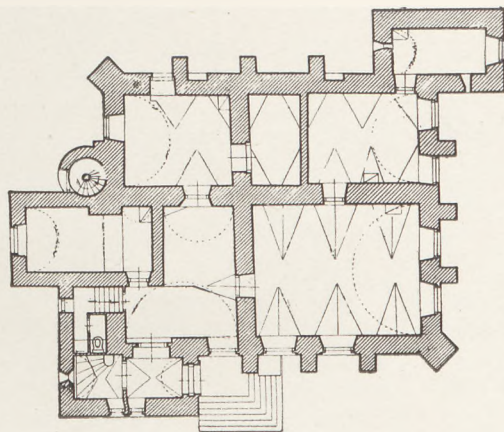
„Item die 12 Maii Laurentio muratori ad rationem contractus aedificii sacrarii — —“

W rejestrach z lat następnych, przejrzanych do r. 1578, imię Lorka już nie występuje.



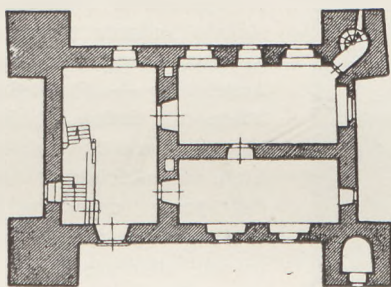
0 10 m

Il. 21. Dwór w Jakubowicach, rzut parteru. Skala 1 : 400.



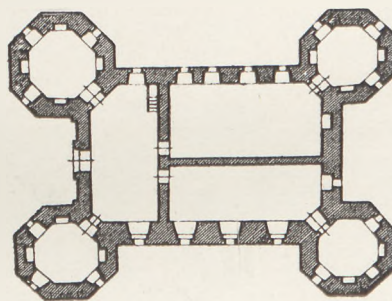
0 10 m

Il. 22. Dwór w Pabianicach, rzut parteru. Skala 1 : 400.



0 10 m

Il. 23. Dwór w Szymbarku, rzut parteru. Skala 1 : 400.



0 10 m.

Il. 24. Dwór w Gołuchowie, rzut parteru. Skala 1 : 400.

się dla określenia tego zespołu termin zamek, zawężony z czasem do pojęcia właściwego murowanego dworu.

„Dwór szlachecki XVI stulecia — — jest budynkiem zawsze oddzielnie stojącym, odosobnionym od sąsiednich zabudowań; ma cztery fronty — —. Od strony północnej bywa zawsze jedyne do wnętrza wejście — —. Schody są jedne tylko z parteru na piętro, zarówno do obsługi jak komunikacji z mieszkaniem pańskim, które jest na piętrze — —. Lokalności parterowe mają znaczenie podrzędniejsze. Kuchnia i piekarnia mieszczą się poza domem pańskim; toż samo i pokoje gościnne w osobnym domku w pobliżu. — —

Dolne izby są sklepione. Wchodzi się do nich ze sieni na wprost i na prawo, gdzie jest kancelaria gospodarcza, bliska wejścia. W sieni są schody do

piwnic i na piętro. Piętro ma pokój wchodowy, wielką salę, tak zwaną izbę stołową, zawsze z kilku stron oknami dobrze oświetloną; jedną lub dwie komnaty, oraz pewną liczbę małych bez dalszej komunikacji pokoiów, tak zwanych alkierzy. — —

Charakterystyką dworów murowanych jest to, iż usiłowano uczynić je obronnymi, a raczej bezpiecznymi od napadu. — —⁷²

Tak przedstawiał — przed przeszło sześćdziesięciu laty — typowe cechy polskiego dworu szlacheckiego XVI w. Władysław Łuszczkiewicz. Charakterystyka nakreślona przez wybitnego uczonego krakowskiego z małymi tylko poprawkami da się odnieść do pabianickiego dworu. Można by tę budowlę z powodzeniem umieścić wśród małopolskich dworów obronnych z czasów odrodzenia, wyróżnionych — w trakcie dal-

⁷² Łuszczkiewicz W., *Przyczynek do historii architektury dworu szlacheckiego w Polsce XVI wieku*.

Jeżów, Szymbark, Drzewica. odb. z Pamiętnika wydż. filolog. i filozof.-hist. A. U. VIII, Kraków 1890, s. 27—28.



Il. 25. Dwór w Jakubowicach, widok od pd.-wsch.
(Fot. E. Kozłowska-Tomczyk, zb. P.I.S.)

szych badań nad tym zagadnieniem — przez Komornickiego⁷³. Badania te doczekały się ostatnio zwięzłego, syntetyzującego podsumowania⁷⁴. Nic dziwnego, że kapituła krakowska wybrała dla swej siedziby w Pabianicach kształt, odpowiadający rozpowszechnionym wówczas formom wiejskiego, szlacheckiego dworu, o obronnym charakterze. Sama struktura

ośrodka włości, oparta przede wszystkim na folwarcznym gospodarstwie rolnym, najbardziej zbliżała go do typowych w owym czasie, w dużej mierze samowystarczalnych zespołów dworskich. Posiadały one, jak wiemy, rozbudowane wokół mieszkalnego ośrodka zaplecze gospodarczych zabudowań, zamkniętych wspólnie w pierścieniu umocnień ziemno-drewnianych⁷⁵.

Siedem wyróżnionych przez Komornickiego murowanych dworów renesansowych obejmuje długi czas przeszło stu lat, szeroko — jak wspominał — pojmowanego okresu odrodzenia⁷⁶. Stąd w ramach ogólnej, nakreślonej przez niego charakterystyki, można będzie dziś — w oparciu o zaawansowane ostatnio badania i zwiększony zakres znajomości materiału zabytkowego — wyodrębnić cechy, które nie dadzą się jednoznacznie przyporządkować do wszystkich, wymienionych w cytowanej pracy obiektów. Wypadnie chyba rozpatrywać zagadnienie dworu ziemiańskiego w obrębie krótszych etapów czasowych, między którymi zmieniały się znacznie — dyktowane potrzebami życiowo-gospodarczymi, kulturalno-społecznymi i artystycznymi wreszcie — programy budowlane. Nie oznacza to bynajmniej próby zaprzeczenia istnienia, nawet bardzo długich ciągów rozwojowych i przekazywania przez tradycję i zwy-

czaje szeregu znanych elementów (np. alkierzy). Pozwoli to jednak na dokładniejsze ustalenie zasięgu pewnych układów przestrzennych, wyróżnienie typów, grup czy zespołów. Sprawa ta nie może się naturalnie zmieścić na marginesie artykułu o charakterze monograficznym, tym niemniej przykład omawiana skłania do ukazania go na tle mu najbliższym.

⁷³ Komornicki S. S., *Dwory murowane w Małopolsce z czasów Odrodzenia*, Prace K. H. S. V (1930—34), s. 62—116.

⁷⁴ Szablowski J., w podręczniku: *Sztuka polska*

czasów nowożytnych. Cz. I. Lata 1450—1650, Warszawa 1952, s. 111.

⁷⁵ Łoziński W., *Życie polskie w dawnych wiekach*, wyd. VI, Lwów 1921, s. 33—61.

⁷⁶ Komornicki, jw., s. 111.

Gdy szuka się analogii dla dworu pabianickiego, na pierwszym miejscu trzeba wymienić Szymbark⁷⁷, dla którego Pabianice stanowią również najbliższe pokrewieństwo, dotąd nie zauważone. Kształt budynku, jego skala i proporcje, układ wnętrza, wzajemny stosunek kondygnacji, sposób umieszczenia wejścia, zwieńczenie attykowe i typ obramowań okiennych, to wspólne cechy obu obiektów. Różnice dotyczą przede wszystkim ilości alkierzy (dwóch w Pabianicach, czterech w Szymbarku), sieni (przedzielonej w Pabianicach poprzeczną ścianą), opracowania kompozycyjnego elewacji, kształtu attyki, na koniec szeregu detali (jak np. machikuły itd.). Wśród polskich dworów tego okresu obydwa wyróżniają się zwłaszcza tym, że bryłę ich wieńczy jednolity pas attyki.

Trzecia budowla, najbliższa poprzednim, to pierwotny dwór Leszczyńskich w Gołuchowie, pomijany dotąd w badaniach. Reprezentuje on analogiczny typ planu, zrealizowany w tej samej skali, z czterema narożnymi alkierzami — tym razem na rzutach ośmioboków⁷⁸. Z trzech tych dworów jedynie pabianicki jest datowany bezspornie⁷⁹.

Rodzime, XV-wieczne jeszcze tradycje wieloetżnego układu, który spotykamy w trzech wymienionych zabytkach, zostały ostatnio podkreślone na marginesie szerszej pracy z zakresu budownictwa wiejskiego w Polsce⁸⁰. Wydaje się, że wnikliwe sądy autora, polemizującego z tezą o włoskim pochodzeniu tych zwartych planów⁸¹, można by częściowo wykorzystać i rozszerzyć, nie wdając się w tej chwili w rozważania o charakterze genetycznym. Zwarty układ planu półtoratraktowego (z sienią wzdłuż jednego boku budynku i przyległymi do niej dwoma pomieszczeniami jak w Szymbarku i Gołuchowie), względnie jego dwutraktowego wariantu (gdy sień przedzielona jest po-

przecinnie na dwa pomieszczenia, jak w Pabianicach), z wejściem z boku elewacji frontowej, z alkierzami narożnymi lub bez, jest układem najbardziej rozpowszechnionym w budownictwie dworów murowanych okresu ok. 1540—80. Reprezentuje go już mały dwór obok zamku w Drzewicy (z pocz. w. XVI)⁸², później zaś w formie rozwiniętej dwór w Jakubowicach (ok. poł. w. XVI)⁸³ i z dodatkiem alkierzy — Pabianice, Szymbark i Gołuchów. Może da się tutaj zaliczyć również Mikorzyce (2. poł. w. XVI)⁸⁴ i Łopatki (1563)⁸⁵, niedostatecznie jeszcze zbadane. Tradycje tego planu żyją dłużej: widać je w małym, piętrowym budynku mieszkalnym w Branicach (przed 1603)⁸⁶, a nawet w dworze w Widuchowej (1620)⁸⁷, aczkolwiek w tym ostatnim widoczna jest już tendencja do centralnej osiowości. Przykłady będzie zapewne można niebawem pomnożyć.

Wspólną trudność przy badaniu dworów o tym układzie stanowi miejsce pierwotnego usytuowania schodów, łączących dwie, dość niezwiązane z sobą kondygnacje, z których górna była mieszkalną. Wydaje się, że schody były często zewnętrzne, bądź przynajmniej wyodrębniane z bryły budynku (jak w Pabianicach). Podkreślić jeszcze należy, że takie rozplanowanie wewnątrz sprzyjało nieregularności kompozycyjnej elewacji; przewyciężanie tego — jak w Pabianicach — trzeba zaliczyć do osiągnięć budownictwa.

Poprzedzające ten typ późnogotyckie czy wczesnorennesansowe wieże mieszkalne, jak np. zamki w Piotrkowie (1511—21) czy Rzemieniu (1526), wymieniane przez Komornickiego, do których trzeba by dorzucić wieżę w Szamotułach (pocz. w. XVI) czy Wojciechowie (1 ćw. w. XVI), stanowią wcześniejszy, inny zupełnie etap kształtowania wnętrza mieszkalnego z jednoprzestrzennymi pomieszczeniami w każdej kondy-

⁷⁷ Opracowywany wielokrotnie: Łuszczkiewicz, jw.; Komornicki jw., s. 78—85; Sinko-Popielowa K. i Świszczowski S., jw.

⁷⁸ Plan jego, ukryty w późniejszych przebudowach, reprodukował Pajzderski N., *Przewodnik po muzeum w Gołuchowie*, Poznań 1913, fig. 1 i s. 7; por. także Sokołowski M., *Gołuchów*, w: *Studia i szkice z dziejów sztuki i cywilizacji*, Kraków 1899, s. 326; obydwaj autorzy datowali Gołuchów ogólnikowo na w. XVI. Ostatnio opracowała go szczegółowo, datując na lata ok. 1560 i zestawiając z Szymbarkiem Jakimowiczówna T., *Zamek Leszczyńskich w Gołuchowie*, w niniejszym numerze B. H. S., s. 126—139.

⁷⁹ Jakimowiczówna, jw., na podstawie analizy Gołuchowa, przesuwa — być może słusznie — datowanie Szymbarku bliżej połowy XVI w. W takim razie otrzymywalibyśmy ciąg chronologiczny: Szymbark (ok. poł. XVI w.) — Gołuchów (ok. 1560) — Pabianice (1566—70). Sprawa jest chyba jeszcze otwarta, w każdym razie nie wydaje się koniecznym, aby typy bardziej rozwinięte reprezentowały późniejsze czasowo stadium rozwojowe.

⁸⁰ Krassowski W., *Chałupa polska na przełomie XVI*

i XVII wieku, Polska Sztuka Ludowa VII (1953), nr 3/4, s. 297—302.

⁸¹ Reprezentowany m. i. przez Szablowskiego, jw., s. 111.

⁸² Guerquin B., *Zamek w Drzewicy*, Teka Konserwatorska 1, Warszawa 1952, s. 11—12, rys. 18.

⁸³ Komornicki S. i Hendel Z., *Dwór w Jakubowicach*, Sprawozdanie i wydawnictwo Wyd. Tow. opieki nad polskimi zabytkami sztuki i kultury za r. 1907, Kraków 1908, s. 3—18; Komornicki, jw., s. 86—90. Podział dolnej sieni na trzy pomieszczenia i nakrycie ich stropami nastąpiło niewątpliwie w r. 1663.

⁸⁴ *Powiat piotrkowski*, Praca zbiorowa (Zabytki Sztuki w Polsce IV), Warszawa 1950, s. 138—9 i fig. 113.

⁸⁵ Fundacji żupnika krakowskiego, Hieronima Burzeńskiego; *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce II, Woj. łódzkie*, s. 51.

⁸⁶ Określanym na ogół jako lamus; Tomkowicz S., *Powiat krakowski*, Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej II, Kraków 1906, s. 63—70.

⁸⁷ Fundacji Mikołaja Krupki, Kutrzebianka K., *Powiat buski* (Katalog Zabytków Sztuki w Polsce III, Woj. kieleckie), rkps w zbiorach P. I. S.



Il. 26. Dwór w Szymbarku, widok od pd.-wsch. (Fot. S. Komornicki, zb. P. I. S.)

gnacji. Być może fazę przejściową stanowił tu dwór w Jeżowie (przed 1525, rozbudowany 1544)⁸⁸.

W latach natomiast 1580—90 następuje wyraźna przemiana w kierunku podkreślenia symetrii i bardziej teoretycznej geometryzacji planu. Przełom, który się teraz rozpoczyna, a który dokona się ostatecznie w 1. poł. XVII w., posiada niewątpliwie swe głębsze przyczyny o podłożu ustrojowo-społecznym i obyczajowym. Dawna siedziba ziemiańska nabiera wyraźniejszych cech reprezentacji, zamieniając się — nie bez wpływów osiągnięć późnorenesansowej architektury europejskiej — w bardziej okazały typ wiejskiej

rezydencji. Dwory teraz powstające reprezentować będą zupełnie nowy program: bardziej wydłużony prostokąt otrzymuje osiową sień na przestrzał, z pomieszczeniami po bokach, podkreśloną często wyraznym akcentem w elewacjach⁸⁹. Już Graboszyce (przed 1584) zdają się należeć do tego typu, Głębowice (4. ćw. w. XVI) stosują zaś ten schemat jak najwyraźniej⁹⁰. Wspomnieć tu należy odkryte niedawno Młodziejowice (1591—95)⁹¹, Frydman (koniec w. XVI)⁹², czy mniej znany Działoszyn (pocz. w. XVII)⁹³. Kłasykzne zupełnie, prawie abstrakcyjne w swej regularności rozwiązanie przedstawiają Czemierniki (przed

⁸⁸ Komornicki, jw., s. 112 i s. 68—77. W Pabianicach wieżę nazywano w 1. poł. w. XVI budowlę poprzedzającą dwór dzisiejszy, który tylko w pierwszym roku budowy też był tak określany; później nazywa się go już domem lub kamienicą.

⁸⁹ Rozwiązania tego typu reprezentują w końcu XVI w. przede wszystkim budowle zamkowo-pałacowe: związane z działalnością Gucciego Łobzów (por. Kieszkowski W., *Zamek w Łobzowie*, Biuletyn H. S. i K. IV, 1935/36, s. 6—25) i Mirów (Madejski E., *Pałac Myszkowski w Książu Wielkim*, Ochrona Zabytków

III, 1950, nr 1, s. 38—50) czy morandowski pałac zamajski (por. rekonstrukcja A. Klimka w pracy Lewickiej M., *Bernardo Morando*, Warszawa 1952, rys. 39—41).

⁹⁰ Komornicki, jw., s. 90—95 i s. 104—110.

⁹¹ Fischinger A. i Krakowski P., *Dwór w Młodziejowicach*, Studia Renesansowe I (w druku P. I. S.).

⁹² Szydłowski T., *Powiat nowotarski (Zabytki Sztuki w Polsce II)*, Warszawa 1938, s. 55 i fig. 49—54.

⁹³ *Katalog Zabytków...*, Woj. łódzkie, s. 365.

1624)⁹⁴ z osiową symetrią planu uwidocznioną na zewnątrz, odbiegając jakże daleko od założeń budowlanych lat 1540—1580.

Wydać się jednak, że w ogólnych rozważaniach na temat cech polskiego dworu obronnego okresu ok. 1540—80 nie można się ograniczyć do sprawy planu i rozkładu wnętrza. Dlatego, o ile w tym zakresie raczej trzeba przyznać autorowi artykułu o polskiej chałupie przełomu w. XVI—XVII, to przy omawianiu bryły budynku i jego zewnętrznego charakteru można by zaproponować wprowadzenie dodatkowych elementów do dyskusji. Utrudnia ją na pewno operowanie tak szerokimi w zakresie terminami, jak zwartość i przejrzystość czy spokój i umiar.

Analiza dworu w Pabianicach czy Szymbarku zmusza nas do stwierdzenia, że rozwiązanie zewnętrzne ich brył, zwieńczonych wiążącą je opaską attyki, ma wyraz artystyczny przed połową stulecia u nas nie spotykany. Że zatem w tym zakresie, gdzie przed połową stulecia musiało w architekturze polskiej nastąpić przejście i przekształcenie wpływów włoskiego odrodzenia — słusznie negowanych w odniesieniu do planów. Bo niewątpliwie „dwory te zdają się kontynuować w nowych, szesnastowiecznych formach ugruntowane już uprzednio w polskich miastach rozwiązania układów wielowewnętrznych, wolnostojących budynków”⁹⁵. Lecz wśród tych nowych form podstawową wydaje się właśnie attyka, kształtująca zasadniczo odmiennie bryłę całego budynku.

A wolnostojące budynki miejskie o nowym całym wyrazie artystycznym — tak jak nową była ich

treść — znamy, niestety tylko z przekazów ikonograficznych, z terenu przodującego kulturalnie środowiska, jakim był w połowie XVI w. Kraków. Widoczne licznie chociażby na sztychu Meriana — Visschera wille i dworce podmiejskie⁹⁶ reprezentują właśnie ów typ zwartego, czworobocznego budynku, któremu decydujący, renesansowy charakter nadaje attyka. Ich zwieńczenia mogły wyprzedzać czasowo najwcześniejszą datowaną attykę grzebieniową Sukiennic, i być — bardziej niż ona — tematem do naśladowania w architekturze siedzib wiejskich.

Obok Szymbarku stanowią Pabianice drugi zachowany przykład polskiego dworu attykowego z drugiej połowy XVI stulecia. Nie był to typ jedyny; inne, liczniejsze budowle kryte były czterospadowymi dachami wysokimi, zaś od końca stulecia poczynając przyjmie się rozwiązanie szczytowe (Młodziejowice 1591—95, Szaniec przed 1609, Łęki Górne pocz. w. XVII, Poddębice 1610—17).

* * *

Uwagi na bardziej ogólny temat murowanej architektury ziemiańskiej XVI w., wypowiedziane przy okazji pracy o dworze w Pabianicach usprawiedliwia świadomość, że obiekt ten — typowy w przedstawionym powyżej zakresie, wyróżnia się oryginalnością ukształtowania zewnętrznego, w małym stopniu przekształconego. Jest jednocześnie jednym z nielicznych dworów o poświadczonych archiwalnie dziejach budowy i znanym nazwisku budowniczego.

⁹⁴ Komornicki, jw., s. 95—104.

⁹⁵ Krassowski, jw., s. 298.

⁹⁶ Jak cytowany chociażby przez Komornickiego (jw., s. 116) dworzec biskupa Samuela Maciejowskiego

na Białym Prądniku, wzniesiony przed r. 1547, przekształcony przez biskupa Zebrzydowskiego w r. 1551; por Tomkowicz S., *Powiat krakowski*, jw., s. 213—16.



Il. 27. Zamek w Łobzowie i wille na Prądniku, fragment widoku Krakowa wg sztychu Meriana — Visschera.

A N E K S

I

Kraków

9.II.1571

Kapituła Krakowska, za wybudowanie dworu w Pabianicach darowuje muratorowi Wawrzyńcowi Lorkowi dom z ogrodem w Nowym Mieście Pabianicach oraz ogród poza miastem i nadaje mu szereg przywilejów.

Domum cum horto, in circulo novae Civitatis Pabianicen(sis) sitam, et hortum — extra oppidum jacentem, Laurentio Lorek et suis successoribus Cap(itu)lum Crac(oviense) in perpetuum donat.

Cracoviae die nona, mensis Februarii A(nno) D(omini) 1571.

Capitulum Ecclesiae Cathedralis Cracoviensis. Universis et singulis praesentibus et futuris, quibus expedit, — — testatum facimus. Quod nos habentes in bono prospectu fidelia obsequia et diligen(tes) operas honesti Laurentii Lorek muratoris, nobis in exaedificanda domo murata in curia oppidi nostri Pabianice graviter praestitas, quas etiam nunc praestat: cupientesque eum propterea, dignis ut meretur,

remunerare beneficiis, ut perpetuum apud eum eiusque posteritatem nostrae gratitudinis ipsius operum huiusmodi maneat munimentum, illi eiusque posteritati aream cum domo, in circulo novae Civitatis Pabianicen(sis), necnon hortum — — liberaliter perpetus donandam et concedendam duximus, prout donamus et concedimus tenore praesentium per eum et successores eius legitimos pleno iure et proprietate tenendum et possidendum temporibus perpetuis — —. Libera(n)te) nihilominus et eximentes, prout nunc eximimus eundem Laurentium et uxorem eius, quoad vixerint, ac domum ipsum et hortum praedictum eorum ab omni solutione censum et contributionum nostrarum. — — Actum et datum Cracoviae in Capitulo Generali, — — die Veneris nona mensis Februarii. Anno Domini Millesimo Quingentesimo Septuagesimo Primo. — —

Archiwum Kapituły Krakowskiej, Archivi Ecclesiae Cathedralis Cracoviensis Pars Quinta, nr LII (kopiarz z XVIII w.).

Wypis publ. Baruch, *Monografia*, jw., s. 344.

II

Pabianice

IV.1677

Rewizja i inwentarz majątności pabiańskiej prze-wielebnej Ich Mściów Katedralnego Kościoła Krakowskiego Kapituły przez Ich Mściów Xdza Sebastiana Starczewskiego i Xdza Stanisława Cieńskiego kano-ników krakowskich rewizorów deputowanych, Anno Domini 1677 In Mense Aprili spisany

Z a m e k P a b i a ń s k i

Brama murowana, na której dach niedobry, wrota dębowe stare na biegunach żelaznych, z rygłem żelaznym i kłódką. Podwórze parkanem obwiedzione. Przy bramie izdebka, podle niej psiarnia na której kłoz do sadzania nieposłusznych ludzi, drzwi z wrzeczadzem i szkoblem żelaznym. Blisko bramy wozownia dobrze zawarta, z kunami żelaznymi. Podle wozowni stajnie trzy, także dobrze zawarte. To wszystko pod jednym dachem snopkowym. Przed wozownią studnia z łańcuchem żelaznym i wiadrzem okowanym. Pod wozownią piwnica, ściana w niej murowana, ale nie sklepiona, drzwi do niej na zawiasach żelaznych z wrzeczadzem i szkoblem. Między bramą i fortą, która jest na cmyntarz, jest sadek mały oparkaniony. Przez podwórze jest rów kopany, szeroki na sążęń, delami ocembrowany i w nim sadz na ryby, do którego drzwi na kunach żelaznych.

K a m i e n i c a m u r o w a n a

Do tej kamienicy drzwi dębowe dwoiste na zawiasach żelaznych z rygłem i hakiem żelaznym, podle drzwi nad wschodkiem okno z kratą żelazną. Na dole izba, do niej drzwi na zawiasach żelaznych, z zamkiem, wrzeczadzem i klamką, piec zielony kafłowy i komin murowany. Okna cztery sklane w ołów opravne, i kraty w nich żelazne, ławy po dwóch stronach i stół prosty. Z tej izby sklep, do którego drzwi żelazne z zamkiem dobrym, wrzeczadzami i szkoblami,

w tym sklepie okno sklane w ołów opravne, z kratą żelazną. Z tego sklepu jest drugi sklep, do którego drzwi drewniane na zawiasach żelaznych, w nim okno z kratą żelazną. Trzeci sklep jest w sieni, do niego drzwi dębowe na zawiasach żelaznych, z wrzeczadzem, szkoblem, hantabą i zamkiem: okno w nim z kratą żelazną. Czwarty sklep wedle tegoż, do którego drzwi dębowe na zawiasach z zamkiem, szkoblem i wrzeczadzem, w nim jest okno z kratą żelazną i komin murowany. Z tej sieni wschód na górę drewniany, na nim drzwi drewniane, na zawiasach żelaznych z hantabą. Wszedłszy na górę jest sionka, w której są okna trzy. Z tej sionki wschód do sieni wielkiej, na którym drzwi drewniane na zawiasach z klamką i ancabą, w tej sieni jest okno sklane. Z tej sieni izba stołowa dobrze zawarta, w niej piec zielony dobry i komin, u którego drzwiczki drewniane z antabą żelazną. W tej izbie okien sklanych pięć dobrych, w ołów oprawnych. — — Z tej izby komnata, do niej drzwi na zawiasach, z zamkiem, klamką i antabą, w tej komnacie okno sklane dobre, w ołów opravne. — — Z tej komnaty sklepik do którego dwoiste drzwi, na zawiasach żelaznych z klamkami i hantabami: w nim jest okno z kratą żelazną. Z tego sklepu jest locus secretus, do niego drzwi na zawiasach z klamką. Z tej komnaty jest pokój, do niego drzwi dobre z klamką i hantabą: w tym pokoju piec dobry zielony i komin z zasłoną drewnianą: okno sklane dobre jedno; — — W tym pokoju alkierzyk, w nim okno sklane dobre. Z tego pokoju drzwi do sieni wielkiej na zawiasach z zamkiem i hantabą. Z tej sieni jest szalka do niej drzwi niedobre z wrzeczadzem żelaznym, okna trzy bez szyb. Z tej sieni wschód na górę pod dach, drzwi na zawiasach z wrzeczadzem i szkoblem. Dach na tej kamienicy gontowy — —. Pod kamienicą piwnica troista — — Przy tej kamienicy ogród i sadek dokoła oparkaniony. W tym ogrodzie była altanka z copułą, ale się już zepszoła.

Dom wielki drewniany przez
J W M ś c i X d z a M a g n u s k i e g o
z b u d o w a n y 1671

Do tego budynku jest wschód o czterech stopniach do ganku, który jest cegłą położony z poręczami na koło, a na wierzchu bania gontami pobita. Z ganku drzwi do sieni —, sieni wszystka położona cegłą, w której okna cztery —. Naprzeciwko tym drzwiom są drugie drzwi na drugą stronę ku sadzawkom, z taką wystawką —. Z sieni stołowa izba dobrze zawarta —. W tej izbie okien pięć —. Piec biały polewany i komin murowany —. Z izby stołowej komnata —, w niej okien dwie —. Z tej komnaty drzwi dwoje — — jedno do komórki —, drugie do sieni: z której sieni ex opposito izby stołowej

są dwa pokoje — — w tych pokojach są okna — — piece, kominy. Z tych pokojów komnata, et loca secreta — — z sieni dwa kominy murowane wywiezione pod dach, na górę wschód drewniany —. Na tym budynku dach gontowy —. Wietrzniki dwa miedziane z gałkami złocistymi. Przy tym budynku jest sadek i sadzawki trzy. Niedaleko tego budynku jest spiżarnia —. Naprzeciwko temuż budynkowi jest drugi dom, w którym mieszka podstarości, w którym kuchnia, izby dwie, izdebki dwie —. Z podwórza są wrota na most, przy którym jest sala nowo zbudowana —.

[W dalszym ciągu opis browaru, ozdowni, folwar-ku i gumna].

Archiwum Kapituły Krakowskiej, Inventarium Bonorum Pabianicensium Anni 1677, f. 1 — 2v.

ZAMEK LESZCZYŃSKICH W GOŁUCHOWIE

Gołuchów, wieś w pobliżu Kalisza, położona przy starym trakcie krakowsko-poznańskim, stanowił w XVI w. jeden z ośrodków posiadłości Leszczyńskich¹. Pierwsza dokumentarna wzmianka o zamku gołuchowskim pochodzi z r. 1581². W początkach XVII stulecia został on rozbudowany, a następnie z biegiem czasu uległ częściowej ruinie. Odbudowy zamku dokonano w latach 1872—1885 w duchu renesansu francuskiego, wg teorii konserwatorskich Viollet-le-Duca. Ówczesna właścicielka, Izabella z Czartoryskich Działyńska, przeznaczyła zamek na pomieszczenie dla swych bogatych zbiorów artystycznych.

Zainteresowanie historyków sztuki wzbudzało do tychczas przede wszystkim muzeum gołuchowskie, za-

mek pobieżnie tylko określano jako renesansowy. Zabytek ten jednak jest zjawiskiem godnym wszechstronnej analizy. Na jego pozornie jednolity i obcy polskiej architekturze kształt złożyły się trzy historycznie narastające formy architektoniczne o odmiennych funkcjach i treści. Z trzech faz budowy zamku (w. XVI — XVII — XIX) szczególnie ważną i interesującą wydaje się najstarsza, o zdecydowanym i samodzielny układzie, nie zniekształconym przez późniejsze przeróbki. Jej też przede wszystkim poświęcone jest niniejsze opracowanie, które ma na celu próbę włączenia pierwotnego zamku Leszczyńskich w Gołuchowie w nurt rozwojowy architektury polskiej³.

I

Przeprowadzenie rekonstrukcji dawnego zamku w Gołuchowie umożliwiają materiały ikonograficzne i archiwalne⁴, potwierdza ją częściowo jego obecna architektura.

Obszar dworski w Gołuchowie zajmował, podobnie jak i dziś, płaskowzgórze po północnej stronie traktu z Kalisza do Poznania. Od drogi tej oraz od wsi od-

¹ Wieś Gołuchów znana jest już w XIII w. jako posiadłość Toporczyków. W XIV i XV stuleciu należała do Wieniawitów-Gołuchowskich. W posiadaniu Leszczyńskich z Leszna pozostawał Gołuchów w latach 1507—1696. Od r. 1536 do 1696 stanowił główną posiadłość młodszej linii. Leszno, a następnie i Baranów dziedziczyła linia starsza. Por. Karwowski St., *Leszczyńscy herbu Wieniawa*, Lwów 1916. Obecnie mieści się w Gołuchowie oddział Muzeum Narodowego w Poznaniu. Dyrektorowi Muzeum, dr K. Malinowskiemu dziękuję uprzejmie za liczne ułatwienia w badaniach nad Gołuchowem.

² W przywileju Rafała Leszczyńskiego dla braci czeskich, publikowanym u Łukaszewicza J., *O kościołach Braci Czeskich w dawnej Wielkopolsce*, Poznań 1835, s. 285, przypis.

³ Na artykuł niniejszy składają się fragmenty pracy magisterskiej, wykonanej w r. 1954 w Zakładzie Historii Sztuki Uniwersytetu Poznańskiego pod kierunkiem prof. dr Z. Kępińskiego, poświęconej rekonstrukcji zamku z w. XVI i XVII. Monografia Gołuchowa, uwzględniająca także rozbudowę z w. XIX, jest obecnie opracowywana do druku.

⁴ Literatura dotycząca Gołuchowa mimo dużej ilości pozycji, których nie będę tu wymieniać, przynosi minimalne wiadomości o zamku, zwłaszcza o jego sta-

rej architekturze. Do najlepszych opracowań należy artykuł Sokołowskiego M., *Zamek w Gołuchowie w Studiach i szkicach z dziejów sztuki i cywilizacji*, Kraków 1899, s. 329 oraz Pajzderskiego N., *Przewodnik po Muzeum w Gołuchowie*, Poznań 1913 i 1929. Natomiast w archiwum Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Poznaniu znajduje się komplet planów odbudowy zamku z lat 1872—1885 — projekty arch. K. J. Janowskiego, Zygmunta Gorgolewskiego i Maurycego Ouradou. Dla rekonstrukcji największe znaczenie mają rysunki inwentaryzacyjne, wykonane przed odbudową, w r. 1872 przez K. J. Janowskiego. Współczesne rysunki pomiarowe zamku wykonał w r. 1951 Zakład Historii Architektury Polskiej przy Akademii Górniczej w Krakowie. Z materiałów archiwalnych podstawowe znaczenie mają inwentarze zamku w Wojewódzkim Archiwum Państwowym w Poznaniu: Konnotacja dóbr Gołuchowa 1714, W. A. P. Protor. Rel. Kal. nr 72 oraz Inwentarz majątku Anny Swinarskiej-Chlebowskiej we wsi Gołuchów 1762, W. A. P. Rel. gr. Kal. T. 178, fol. 1207—1299. Za zwrócenie mi uwagi na możliwość istnienia tych inwentarzy oraz za wypisy archiwalne dotyczące historii wsi Gołuchów dziękuję uprzejmie dr Wł. Dworzaczowski. Pragnę również wyrazić podziękowanie prof. dr G. Chmarzyńskiemu za szereg uwag na temat Gołuchowa.



Il. 1. Zamek w Gołuchowie, rysunek nieznanego autora ok. poł. w. XIX.
(Archiwum Woj. Urz. Kons. w Poznaniu)



Il. 2. Zamek w Gołuchowie, rysunek nieznanego autora ok. poł. w. XIX.
(Archiwum Woj. Urz. Kons. w Poznaniu)

graniczała go rzeczka Ciemna (zwana także Trzemną), tworząca u stóp wzniesienia kilka stawów⁵.

Dwór wzniesiono na południowo-zachodnim krańcu płaskowzórza. Była to otoczona fosą ceglana budowla o osi podłużnej biegnącej w kierunku wschód — zachód, ujęta czterema ośmiobocznymi basztami narożnymi. Budynek miał dwa piętra, a baszta południowo-wschodnia była wyższa od pozostałych⁶. Wejście znajdowało się w węższej, wschodniej fasadzie. Przebicie otworu wejściowego wyjątkowo w węższej elewacji tłumaczy się warunkami terenowymi⁷.

Układ wnętrza powstał na zasadzie podziału dwiema skrzyżowanymi pod kątem prostym ścianami. Utworzono w ten sposób dwa długie pomieszczenia w zachodniej części budynku oraz jedno mniejsze (lub dwa małe — jak w piwnicach) — na stronie wschodniej. W tym ostatnim urządzono sień z klatką schodową. W organizację przestrzeni mieszkalnej włączono baszty wykorzystując je jako narożne alkierze. Układ ten powtarza się na wszystkich kondygnacjach. Jedyne na pierwszym piętrze zamiast dwóch izb znajdowała się jedna duża sala z alkierzami.

Przy zachodniej ścianie, nadwieszony na przestrzeni między basztami znajdował się na pierwszym i drugim piętrze ganek latrynowy.

Z alkierzy na drugim piętrze wiodły drzwi na okalające budynek „...ganki murowane małe, pod samą dachówką wywiedzione...”. Położenie ich oraz fakt, że były murowane, przemawiają za uznaniem ich za współczesne budowle dworu. W czasie rozbudowy w pocz. XVII w. nie umieszczono by ich zapewne „...pod samą dachówką...”. Nie miały one chyba na celu ani dostarczenia większej ilości światła, ani ułatwienia komunikacji. Były przypuszczalnie położone ponad linią okien drugiego piętra i stanowiły najprawdopodobniej urządzenia obronne (reminiscencje hurdy?!. Obronna funkcja tego ganku również przemawia za związaniem go z pierwszą fazą budowy Gołuchowa, a nie dopiero z rozbudową zamku.

O zwieńczeniu budynku nie możemy nic powiedzieć, nie uratowały się też żadne fragmenty kamienniarki, które można by odnieść do najstarszej budowli gołuchowskiej.

⁵ Sytuacja zamku zrekonstruowana na podstawie cytowanych powyżej lustracji i inwentarza wsi z r. 1642, W. A. P. Rel. gr. Kol. 1645, f. 350 oraz inwentarza Gołuchowa z r. 1712, W. A. P. Protor. Rel. Kol. nr 70, f. 70—73.

⁶ Opis rekonstrukcyjny oparto przede wszystkim na inwentarzach zamku z lat 1714 i 1762. Są one zupełnie zgodne ze sobą, wcześniejszy przynosi jedynie więcej szczegółów o urządzeniu wnętrza. Ukształtowanie poziome zamku wg inwentarzy odpowiada w zasadzie inwentaryzacji rysunkowej z r. 1872 oraz znajduje potwierdzenie w zachowanym do dziś rozplanowaniu piwnic północnej części zamku (pod obecnym tarasem). Przy rekonstrukcji przyjęto, że w czasie rozbudowy zamku nie zmieszczono układu poziomego

Inwentarze natomiast przynoszą dość dużo wiadomości o urządzeniu wnętrza. Piwnice i izby parterowe były sklepione kolebkowo, pomieszczenia na piętrach miały drewniane stropy. W każdej izbie znajdował się „szafiasty”, nierzadko marmurowy kominek jak i piec z barwnych kafli. Drzwi zdobiono „robotą przedziwną”, ujmowano je kamiennymi portalami. Nawet jeśli przyjmujemy, że wystrój ten częściowo pochodził z okresu rozbudowy zamku, to pierwotny dwór był zapewne nie mniej starannie urządzony.

Była to siedziba w pełnym znaczeniu obronna, na co złożył się zarówno kształt architektoniczny — niewielka przestrzeń, grube mury, narożne baszty ośmioboczne i ganek na najwyższej kondygnacji — jak i otoczenie. Budowniczy umiał wykorzystać nawet skromne warunki naturalne, sprzyjające obronie. Dojście do zamku od wsi i traktu utrudniała rzeka i stawy, podejście pod sam budynek — stok wzgórza i fosa, przekopana wzdłuż wschodniej i północnej elewacji. Tak usytuowany dwór mógł czuwać nad traktem i okolicą, utrzymać z nimi łączność, a w razie potrzeby stawić czoło najazdowi. Należy tu podkreślić dogodne położenie Gołuchowa w szerszym znaczeniu: na drodze z Małopolski do Poznania, stosunkowo blisko ważniejszych ośrodków, był to dobrze wybrany punkt strategiczny.

Dwór gołuchowski nie stanowił oczywiście wyłącznej forteczki. Położony przy folwarku⁸, pełnił przede wszystkim funkcję mieszkalną. Kaliskie miało najurodzajniejszą glebę w Wielkopolsce, a Gołuchów był już w czterdziestych latach XVI w. ośrodkiem — nie latyfundiów, lecz rozległych dóbr Leszczyńskiego⁹.

Na wschód od dworu położony był dziedziniec, za nim ogród i zabudowania folwarczne. W terenie nie widać śladów wspólnych umocnień dla dworu i folwarku. Dwór stał samodzielnie i był przez swe położenie wyodrębniony z folwarku.

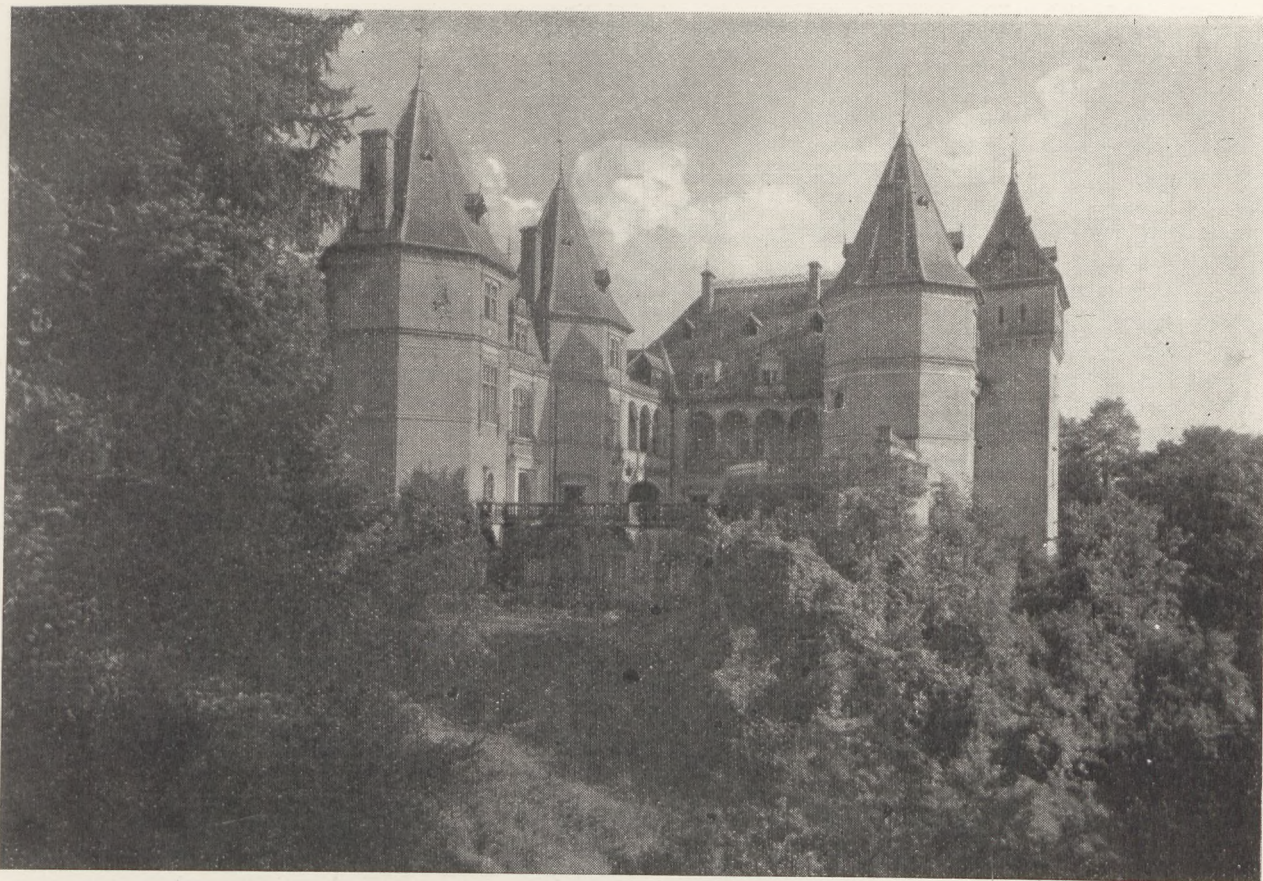
W pierwszym 10-leciu XVII w. Wacław Leszczyński, kasztelan i wojewoda kaliski, późniejszy kanclerz wielki koronny, przekształcił skromny dwór gołuchowski na rezydencję magnacką, której charakter odpowiadałby pozycji właściciela. Do południowej ściany dobudowano trzy jednopiętrowe skrzydła zamkowe,

(wskazuje na to analiza planów), jak również nie przekształcono bryły pierwotnego dworu. Przy dobudowie jednopiętrowej części południowej z pewnością nie nadbudowywano drugiego piętra na budynku już istniejącym.

⁷ Z pozostałych stron teren u stóp dworu znacznie się obniża, od wschodu zaś na tym samym poziomie co dwór znajdował się podwórzec, oddzielony odeń niewielką fosą.

⁸ O folwarku mówi już Rafał Leszczyński w przywileju dla braci czeskich, Łukasiewicz, jw., s. 285, przypis.

⁹ Wierzbowski T., *Matricularum Regni Poloniae Summaria*, Warszawa 1905—1910, IV, 20534; 21430.



Il. 3. Zamek w Gołuchowie, widok ogólny. (Fot. R. S. Ulatowski)

zamykające wewnętrzny dziedziniec z krużgankiem. Gmach zatracił częściowo charakter obronny. W wejściowej, wschodniej fasadzie wbudowano na 1 i 2 piętrze między baszty starszej części zamku otwartą loggię. Jedyne w ten sposób można bowiem wytłumaczyć opisany w obu inwentarzach wsparty na 2 kolumnach „ganek od podwórca”. Prowadziły nań drzwi z alkierzy we wschodnich basztach. Inwentarze wyraźnie rozróżniają wschodni „podwórzec” i wewnętrzny „dziedziniec”, nie może być więc tu mowy o krużganku dziedzińca. Wydaje się rzeczą mało prawdopo-

dobną, aby loggia ta mogła łączyć się z pierwszą fazą budowy. Rozwiązanie takie rozbijałoby zamkniętą i obronną bryłę dworu gołuchowskiego. Jest ona przypuszczalnie odpowiednikiem wewnętrznego krużganku i powstała współcześnie z nim. W pocz. XVII w. zupełnie zrozumiała jest ta tendencja do nadania budynkowi charakteru mieszkalno-reprezentacyjnego w miejsce poprzedniego — mieszkalno-obronnego.

Loggia wejściowa zamku w Gołuchowie stawia ten zabytek w rzędzie ciekawszych rozwiązań współczesnej mu architektury.

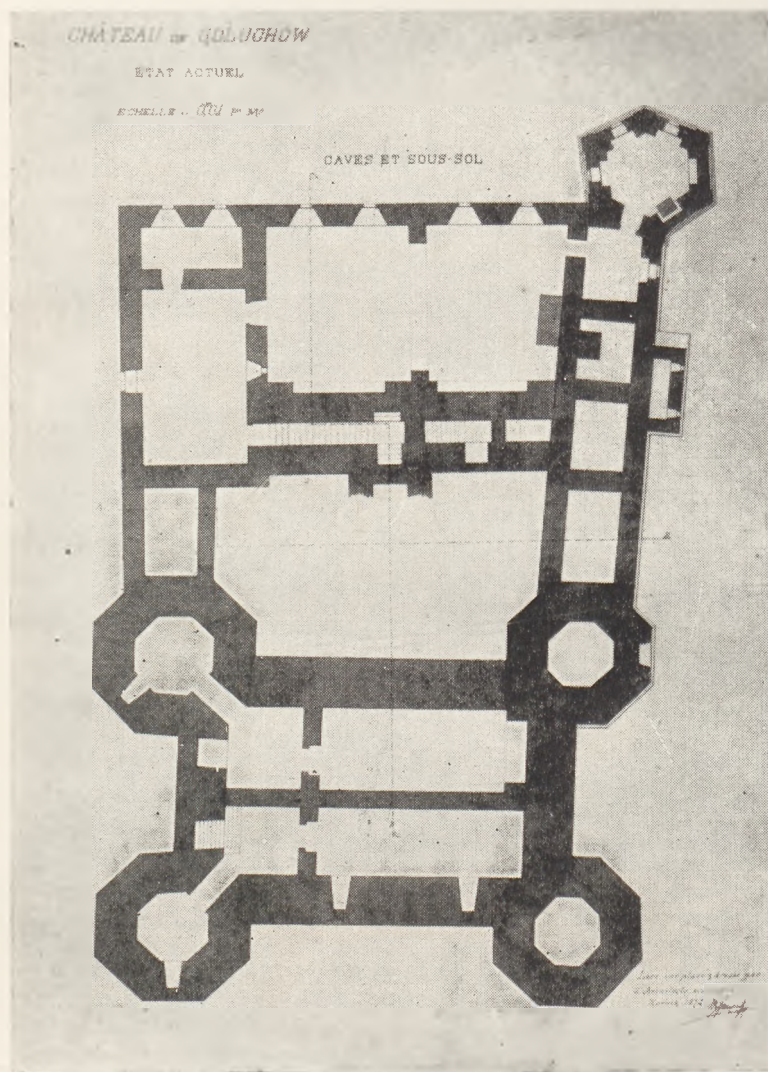
II

Jakkolwiek żaden z zajmujących się Gołuchowem autorów nie analizował bliżej jego architektury, literatura podaje dość rozbieżne a nie poparte konkre-

mi daty budowy dworu, zamykające się w ramach: 1507 — 2. poł. XVI w.¹⁰. Przypominam, że pierwsza wzmianka dokumentarna pochodzi z r. 1581.

¹⁰ Datę 1507 wysuwają Baliński M. i Lipiński T., *Starożytna Polska*, Warszawa 1885, I, s. 169; Pajzderski N., jw., s. 7 datuje starszą część zamku na 1. poł. XVI w.; Sokołowski M., jw., na 2-gą poł. tego stulecia; Kohte J., *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen*, Berlin 1896, Bd III, s. 306 uważa za datę powstania dworu r. 1557, wyryty na drzwiach

wewnątrz zamku. Drzwi te są jednak importem francuskim z okresu przebudowy w XIX w. Por. Pajzderski N., jw., s. 38. Wreszcie Sipayłówna M., *Działalność kulturalna rodu Leszczyńskich*, Poznań 1936 (odbitka ze Sprawozdań P. T. P. N.) podaje, że dwór zbudowano ok. r. 1580.



Il. 4. Zamek w Gołuchowie, rzut piwnic wg inwentaryzacji K. J. Janowskiego z r. 1872. (Archiwum Woj. Urz. Kons. w Poznaniu)

Zachowany do dziś układ poziomy oraz wiadomości o jego ukształtowaniu, to właściwie jedyna podstawa datowania. Nie przetrwały żadne fragmenty dekoracyjne, nie znamy przekazów historycznych. Natomiast dużą pomoc może stanowić analiza historycznych możliwości powstania interesującego nas zabytku.

W r. 1507 Gołuchów przeszedł w ręce Rafała z Leszczyńskiego, sekretarza Zygmunta I, późniejszego biskupa prze-

myskiego, który objął wieś w posiadanie wraz z wieloma innymi folwarkami¹¹. Wydaje się rzeczą mało prawdopodobną, aby natychmiast w 1507 r. Rafał Leszczyński wznosił zamek czy dwór murowany w tej wsi, nota bene odległej od ośrodków jego interesów.

Natomiast w związku z tym, że od XIII w. Gołuchów był siedzibą Toporczyków, a następnie Wieniawitów-Gołuchowskich, powstaje możliwość, że murowany dwór wybudowano, zanim Leszczyńscy objęli tę posiadłość, względnie, że przy jego budowie wykorzystano jakieś założenie istniejące uprzednio.

Na podstawie dotychczasowych badań murów w północnych piwnicach zamku¹² można stwierdzić, że dwór gołuchowski był budowlą jednolitą. W basztach mur został znacznie uzupełniany w XIX w., żadne jednak ślady nie wskazują, aby posłużono się tu relikami budowli istniejącej poprzednio. Zwarty, umiarkowany plan Gołuchowa odbiega od ukształtowania polskich zamków średniowiecznych. Podobne rozwiązania — zwarty czworobok, flankowany czterema wieżami cylindrycznymi, spotykamy już we wczesnym średniowieczu we Francji¹³, analogiczny układ z basztami czworobocznymi znany jest w XIII i XIV w. we Włoszech¹⁴. Lecz zabytek powstały na terenie Polski, zwłaszcza zabytek architektury mieszkalnej, najbardziej może związanej z aktualnymi warunkami życia, musimy rozpatrywać na tle lokalnych możliwości rozwojowych. A gdy porównamy Gołuchów z murowanymi polskimi dworami i zamkami XIV i XV w., widzimy, że kształt jego, bardziej organiczny i jednolity nie mieści się w tym wczesnym okresie. Tak więc budowla ta nie może mieć związku z latami poprzedzającymi nabywanie Gołuchowa przez Leszczyńskich, a jego pierwsi właściciele poprzestali z pewnością na dworze drewnianym.

Natomiast omawiany zabytek wykazuje bliskie analogie z typem architektonicznym, scharakteryzowanym przez Komornickiego jako „...dwór murowany, piętrowy, z okresu Odrodzenia (1510 — ok. 1630); kształt jego rzutu poziomego waha się między prostokątem o podziale wnętrza bardzo prostym, z basztą

¹¹ Wierzbowski, jw., IV, 8708.

¹² Wymiary cegieł: $27 \times 6 \times 9$ i $26 \times 6 \times 9$. Grubość murów w przyziemiu — 2 m, ściany wewnętrzne — 1 m.

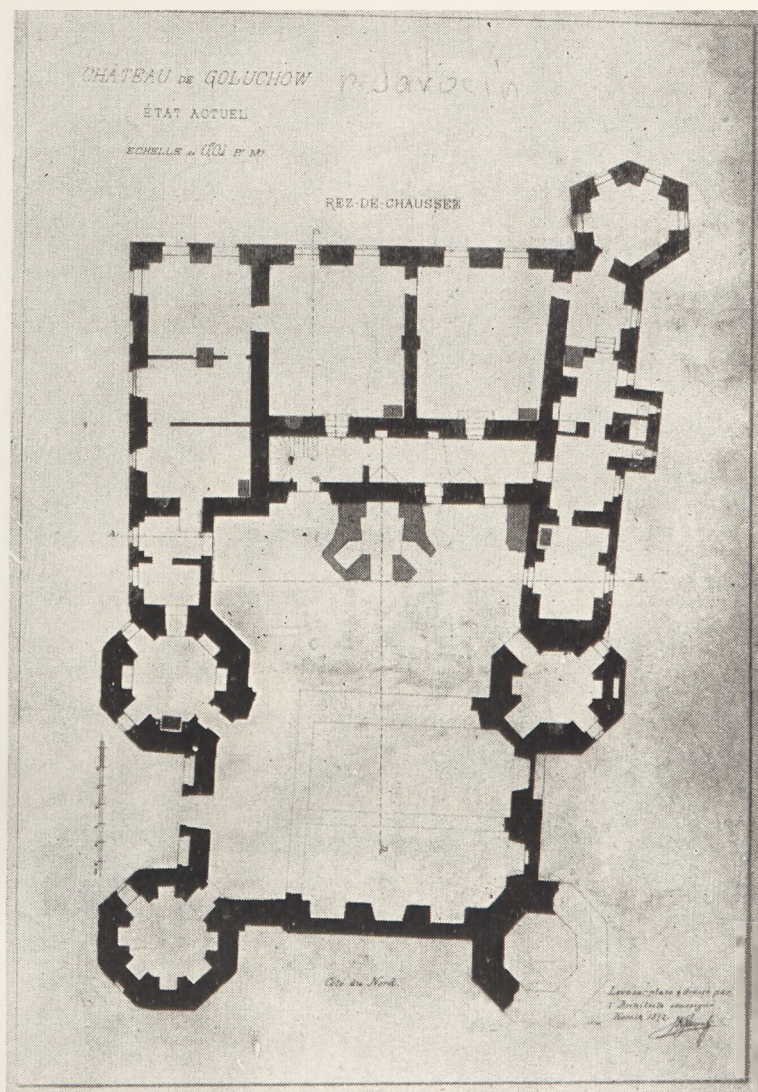
¹³ Viollet-le-Duc E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, t. 3. Château, s. 58—91.

¹⁴ Patzak B., *Palast und Villa in Toskana*, Leipzig 1912 (Die Renaissance und Barockvilla in Italien I).

(lub basztami) narożną, a prostokątem z występami, którego wnętrze jest wyraźnie zróżnicowane...¹⁵. W ramach tego typu znajdujemy miejsce dla Gołuchowa, tu także należy zabytek, z którym dwór gołuchowski łączy najwięcej cech wspólnych, mianowicie dwór w Szymbarku¹⁶. Analogie w rozplanowaniu, podziale wnętrza etc. są tak oczywiste, że właściwie trudno te dwa obiekty osobno rozpatrywać. Podobieństwa te również pozwalają zaklasyfikować Gołuchów jako murowany dwór obronny z okresu Odrodzenia, za czym przemawia przede wszystkim sama forma zabudowy.

Kompozycja obu budynków oparta jest na tej samej zasadzie: wydłużony prostokąt z czterema narożnymi basztami, dłuższymi bokami zwrócony ku północy i południowi. Podział wnętrza tworzą dwie ściany skrzyżowane pod kątem prostym, pomieszczenia w basztach służą jako alkieze. Układ wnętrza jest niemal identyczny, z tym że w Gołuchowie na wszystkich kondygnacjach urządzono cztery alkieze (jedynie w piwnicach dwa), w Szymbarku występują one w pełni dopiero na pierwszym piętrze, którego plan jest zupełnie podobny do gołuchowskiego. Dwór w Gołuchowie jest natomiast o jedno piętro wyższy. Podobnie również rozmieszczone są osie okienne, z tą różnicą, że w Gołuchowie trzecie okno izby północnej i czwarte izby południowej przeniesiono z fasady zachodniej na dłuższe elewacje, a przy ścianie zachodniej wprowadzono urządzenia sanitarne. Wejście przebito w Szymbarku w fasadzie północnej, w Gołuchowie — wobec konieczności podporządkowania się rzeźbie terenu — umieszczono je w węższej fasadzie wschodniej. Obydwa dwory mają wreszcie niemal że identyczne wymiary. Większa grubość murów w przyziemiu w Gołuchowie jest koniecznością techniczną, gdyż dwór stoi na podmokłym terenie.

Cechą indywidualną dworu w Szymbarku są jego spokojne, „włoskie“ proporcje oraz dekoracja architektoniczna, w Gołuchowie nie zachowana. Dwór w Gołuchowie natomiast różni się ukształtowaniem plastycznym, wysokością i formą baszt. Jego raczej niespotykana wśród XVI-wiecznych dworów wysokość tłumaczy się chyba ciasnotą miejsca, którego wybór podyktowały względy bezpieczeństwa, a także



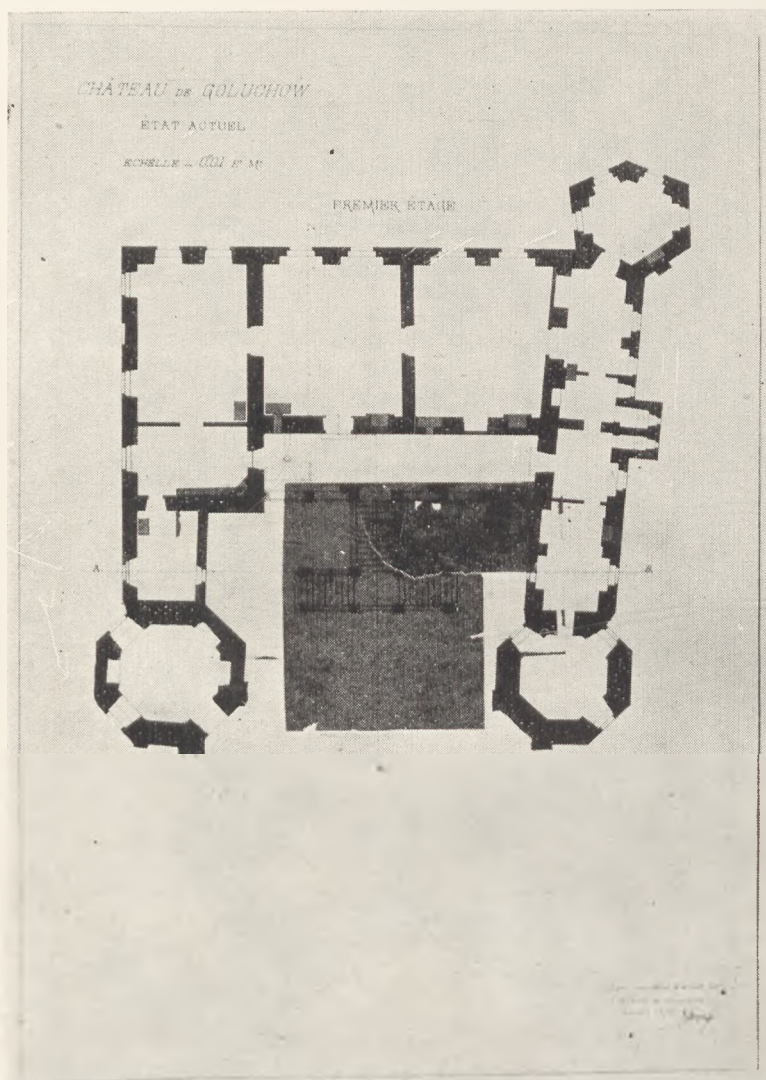
Il. 5. Zamek w Gołuchowie, rzut parteru wg inwentaryzacji K. J. Janowskiego z r. 1872. (Archiwum Woj. Urz. Kons. w Poznaniu)

potrzebą uzyskania większej przestrzeni mieszkalnej, dostosowanej do skali życia właściciela, którym w Szymbarku był zamożny szlachcic, w Gołuchowie zaś magnat — Leszczyński. Jednocześnie jednak wysokość dworu gołuchowskiego przywodzi na myśl średniowieczne wieże mieszkalno-obronne, tak samo jak trwanie przy średniowiecznych tradycjach przejawia się w oryginalnym ganku — hurdycji. Połączenie tych elementów z planem renesansowego dworu z alkierzami świadczy nie tyle może o tradycjonalizmie, ile

¹⁵ Komornicki S., *Dwory murowane w Małopolsce z czasów Odrodzenia*, Prace K. H. S. V (1930—34), s. 64.

¹⁶ Por. plany dworu w Szymbarku w pracy Sin-

ko-Popielowej K. i Świszczowskiego S., *Dwór obronny w Szymbarku*, Biuletyn H. S. i K. VI (1938), nr 2.



Il. 6. Zamek w Gołuchowie, rzut 1. piętra wg inwentaryzacji K. J. Janowskiego z r. 1872. (Archiwum Woj. Urz. Kons. w Poznaniu)

raczej o umiejętności powiązania przez gołuchowskiego architekta rodzimych tradycji budownictwa mieszkalnie-obronnego ze współczesnymi mu, nowymi osiągnięciami, za jakie w tym wypadku należałoby uznać skryształowanie się w Szymbarku planu dworu z „narożnicami“.

Trudno w tej chwili wskazać na bezpośrednie drogi oddziaływania między Szymbarkiem i Gołuchowem.

¹⁷ Miks N., *Architektura pałacu biskupiego w Kielcach*, Biuletyn H. S. XIV (1952), nr 4, s. 152.

¹⁸ Łukaszewicz J., jw., s. 39 oraz Archiwum Braci Czeskich w Bibliotece Raczyńskich w Poznaniu, *Acta circa conventum Goluchoviae...* 1557, rkps 50. Z akt

Jednak analiza porównawcza obydwu obiektów prowadzi do stwierdzenia, że mimo pewnych cech tradycyjnych Gołuchów w stosunku do Szymbarku reprezentuje dalsze stadium rozwojowe. Przemasza za tym swobodniejsza organizacja wnętrza oraz zastosowanie bardziej rozwiniętego, wielobocznego typu baszt narożnych.

Zagadnienie genezy formy baszt wielobocznych w architekturze polskiego renesansu wykracza poza ramy niniejszego opracowania. Ten jednak wieloboczny typ baszt — alkierzy narożnikowych ma wyraźną linię rozwojową w 1 poł. XVII w., kiedy to krystalizuje się grupa pałaców o zwartym planie z wielobocznymi alkierzami narożnikowymi. Rozwiązanie to zdaje się być rozwojem myśli gołuchowskiego architekta. Nie chciałabym tu oczywiście uważać Gołuchowa za bezpośredni prototyp tych założeń. Jednak przykład ten, lepiej niż jakikolwiek inny, potwierdza słuszność tezy, która łączy pałacowe założenia 1. poł. XVII w. z XVI-wiecznym dworem z alkierzami¹⁷.

Wobec powyższego nie popełni się chyba pomyłki, uznając Gołuchów za zjawisko ściśle związane z dworem w Szymbarku, lecz odeń późniejsze i bardziej nowatorskie.

Od r. 1536 do 1592 Gołuchów był własnością Rafała Leszczyńskiego, słynnego starosty radziejowskiego, przywódcy innowierców wielkopolskich i konsekwentnego rzecznika ruchu egzekucyjnego. W aktach koronnych Leszczyński określany jest jako „haeres de Goluchowo“, a Gołuchów stanowił przez długi okres ośrodek jego posiadłości i zdaje się, przez cały czas także główną rezydencję. Jej obronny charakter jest zrozumiały na tle działalności politycznej właściciela.

W 1557 r. odbył się w Gołuchowie synod braci czeskich¹⁸, tutaj w 1560 r. starosta radziejowski przyjmował posła księcia Albrechta Pruskiego¹⁹.

W r. 1565 odziedziczył Rafał Leszczyński Leszno, a cztery lata później nabył dobra baranowskie, co świadczy o jego ekspansji z położonej raczej na uboczu Wielkopolski na tereny bardziej w tym czasie atrakcyjne. Jeśli rzeczywiście on zaczął budowę zamku

synodu gołuchowskiego nie można wywnioskować, gdzie w Gołuchowie miał on miejsce.

¹⁹ Wotschke Th., *Herzog Albrecht und Graf Raphael von Lissa*, *Altpreuussische Monatsschrift*, Königsberg 1909, Bd 46, s. 480.

w Baranowie²⁰, to fakt ten jest dowodem jego dużych ambicji i mówi, że jakkolwiek stał po stronie obozu szlacheckiego, nie dał się ubiec rodom magnackim w założeniu rezydencji, mającej głosić jego potęgę.

Zdaje się, że cała energia pana na Gołuchowie była zwrócona ku sprawom politycznym; nie wiemy, aby działalność tę łączył z kulturalną, jak to czynił np. Andrzej Górka (różnica ta widoczna jest m. in. w stosunku obu magnatów do Albrechta Pruskiego)²¹. Jego zainteresowania dla rozwoju szkolnictwa protestanckiego mają aspekt raczej polityczny²². Możliwe, że gdybyśmy znali wystrój dworu w Gołuchowie, względnie wiedzieli, jak daleko doprowadził on budowę Baranowa, moglibyśmy coś powiedzieć o jego stosunku do sztuki. Chwilowo można stwierdzić, że dobierał artystów o indywidualnym obliczu, o czym świadczy architektoniczna forma obu wzniesionych przez niego budowli.

Obronna i do praktycznych celów przystosowana siedziba w Gołuchowie była wzniesiona niewątpliwie wcześniej, niż rezydencja w Baranowie, może nawet zanim Leszczyński został właścicielem dóbr w Sandomierskiem²³. Pewne sugestie w tym kierunku narzuca również i plan zamku w Baranowie, który przy całej swej odmienności powtarza tak charakterystyczny dla Gołuchowa motyw czterech baszt narożnych. Jeszcze w latach 1620-tych układ ten wprowadzono w obronny zborze protestanckim fundowanym w Lublinie przez wnuka starosty radziejowskiego, również Rafała Leszczyńskiego²⁴.

Względy powyższe pozwalają datować dwór w Gołuchowie na lata 1560-te.

Datowanie to, jak i stwierdzenie cech wspólnych Gołuchowa i Szymbarku nasuwa konieczność rewizji daty budowy dworu w Szymbarku, przyjętej przez ostatnich badaczy na lata 1585—1590²⁵.

²⁰ Gostyński T. i Guerquin B., *Zamek renesansowy w Baranowie*, Biuletyn H. S. XV (1953), nr 3/4, s. 97.

²¹ Wotschke T., jw. i Ehrenberg H., *Geschichte der Kunst im Gebiete der Provinz Posen*, Berlin 1893, s. 50, 69, 89, 127.

²² Sipayłówna, jw., s. 4.

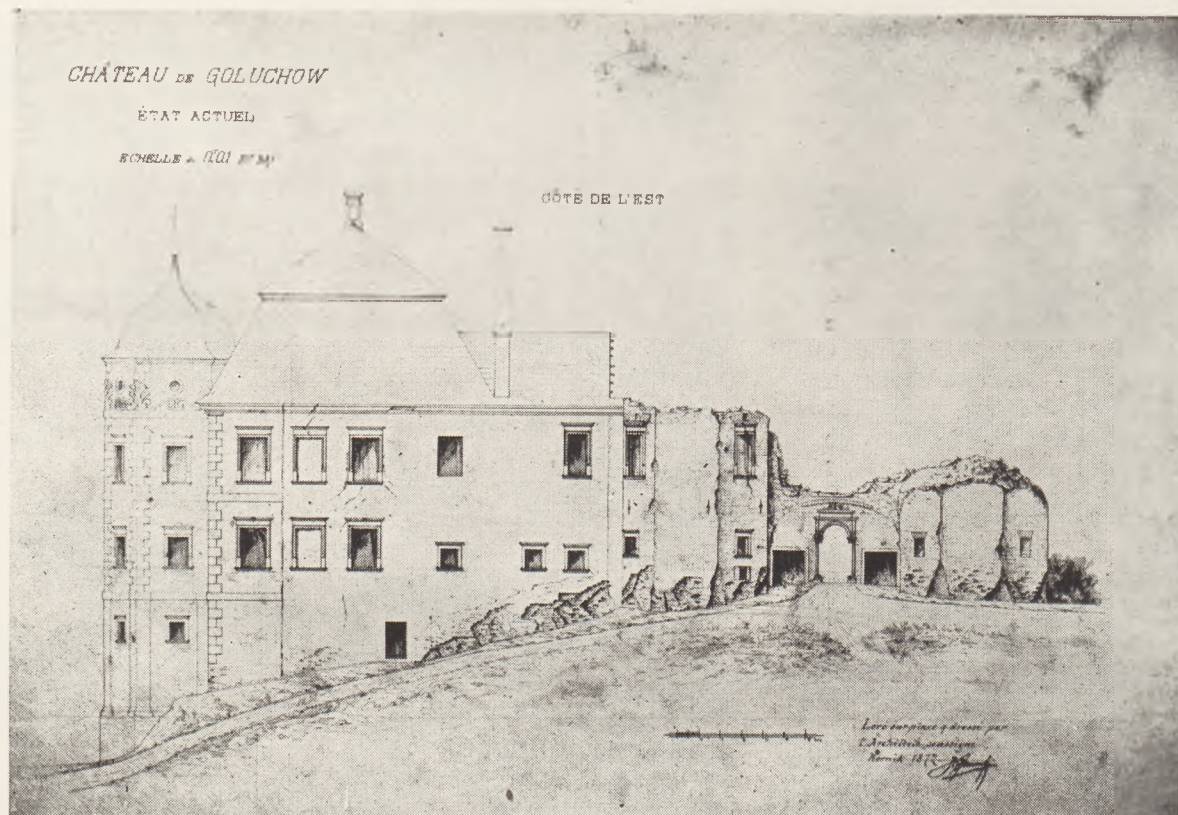
²³ A więc przed r. 1569.

²⁴ Za zwrócenie mi uwagi na zbór lubelski oraz za szereg uwag odnośnie Gołuchowa dziękuję uprzejmie prof. dr Bohdanowi Guerquin.

²⁵ Sinko-Popielowa K. i Swiszcowski S., jw., s. 159, a także Komornicki S., jw.



Il. 7. Zamek w Gołuchowie, przekroje wg inwentaryzacji K. J. Janowskiego z r. 1872. (Archiwum Woj. Urz. Kons. w Poznaniu)



Il. 8. Zamek w Gołuchowie, elewacja wsch. wg inwentaryzacji K. J. Janowskiego z r. 1872.
(Archiwum Woj. Urz. Kons. w Poznaniu)

do czwartego dziesięciolecia XVI w., na ten czas datuje cały zabytek z wyjątkiem attyki Łuszczkiewicz i Tomkowicz²⁶.

Na podstawie analogii z układem architektonicznym Gołuchowa proponuję przyjętą obecnie datę 1585-90 przesunąć bliżej połowy XVI stulecia. Budowa dworu w Szymbarku mogła trwać dość długo, zapewne dlatego szczegóły dekoracyjne wskazują dużą rozpiętość formalną i czasową. Samo założenie architektoniczne

dworu sięga jednak niewątpliwie połowy XVI wieku. Tak więc nieznany budowniczy dworu w Gołuchowie, powstałego ok. r. 1560, podchwycił i przetworzył „klasyczny” plan Szymbarku, nadając mu cechy rozwojowe przez wprowadzenie baszt wielobocznych. Koncepcję tę rozwinęła architektura w. XVII, a Gołuchów stanowi bezpośrednie ogniwo, pozwalające łączyć typ siedemnastowiecznych pałaców z formą dworu z narożnymi alkierzami.

III

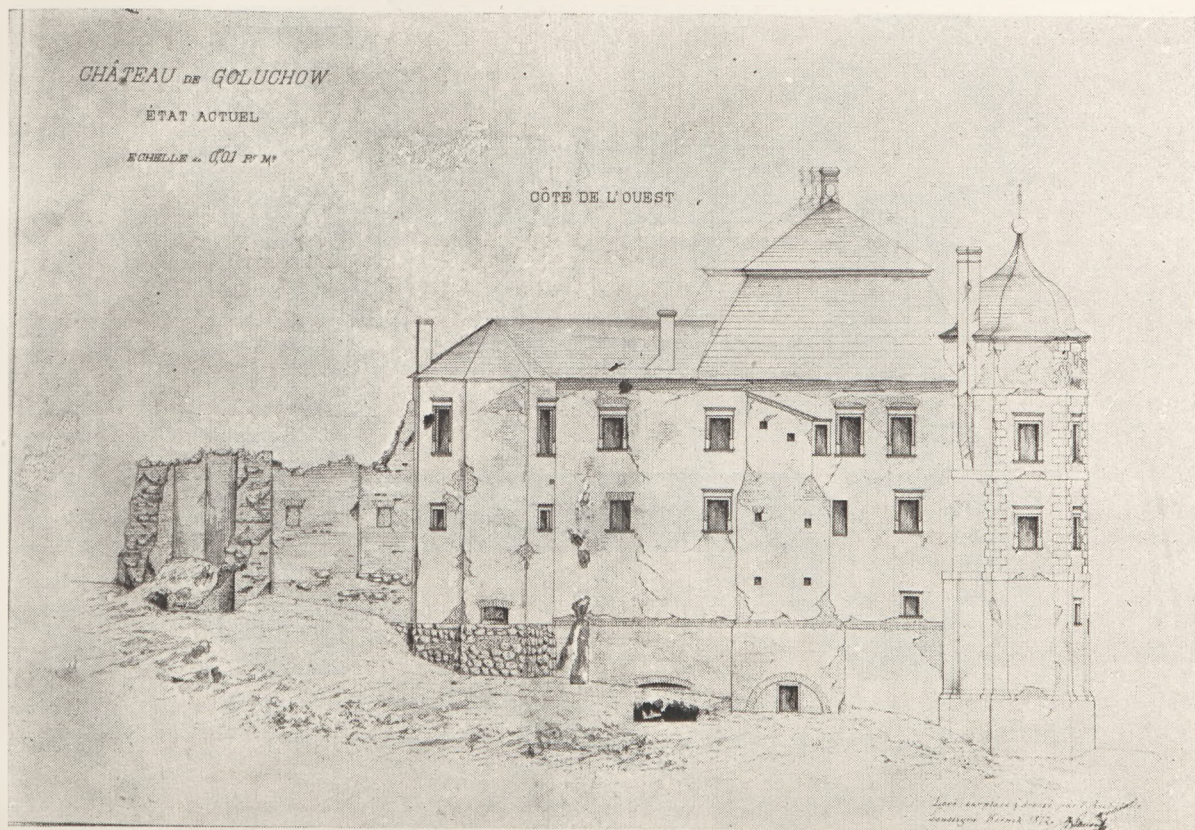
Wyodrębnienie najstarszej partii zamku gołuchowskiego jako samoistnego budynku i włączenie go do grupy dworów murowanych z okresu Odrodzenia, a także przesunięcie daty budowy dworu w Szymbarku ku połowie XVI w. pozwala wysunąć ogólniejsze wnioski odnośnie zagadnienia polskich dworów obronnych.

²⁶ Tomkowicz St., *Powiat gorlicki*, Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej I, Kraków 1900, s. 308—309 i Łuszczkiewicz Wł., *Przyczynek do historii*

Literatura poświęcona zagadnieniu murowanego dworu polskiego ogniskuje się wokół problemu genezy i rozwoju tego typu architektonicznego.

Sprawa genezy w świetle dotychczasowej literatury, to przede wszystkim kwestia wzajemnych korelacji budownictwa drewnianego i murowanego. Pogląd Łuszczkiewicza, jakoby zwyczaj stawiania dworów

architektury dworu szlacheckiego w Polsce. Jeżów, Szymbark, Drzewica, Pamiętnik A. U. w Krakowie, Wyd. fil. hist. VIII (1900), s. 206—209.



Il. 9. Zamek w Gołuchowie, elewacja zach. wg inwentaryzacji K. J. Janowskiego z r. 1872.
(Archiwum Woj. Urz. Kons. w Poznaniu)

murowanych zniweczył tradycje polskiej ciesiołki²⁷, oraz skrajnie przeciwne zdanie Glogera i Mokłowskiego²⁸ głoszące, że właśnie średniowieczne dwory drewniane wpłynęły na kształt murowanych w XVI w., wypośredkował S. Komornicki. Twierdzi on, że dwory murowane „...nie tylko nie przerwały tradycji średniowiecznego budownictwa drewnianego, ale były pierwszymi ogniwami łańcucha, który rozwijał się przez trzy wieki w budownictwie dworów ziemiańskich...”²⁹.

Słabą stroną argumentacji Glogera i Mokłowskiego jest fakt, że nie zachowały się zabytki budownictwa drewnianego z XVI w. a zwłaszcza z 1. połowy tego stulecia. Wzajemne korelacje dworów murowanych i drewnianych należy raczej za Komornickim odnieść

do okresów późniejszych. Zagadnienie to wymaga dużej ostrożności, a w każdym wypadku dwory drewniane nie mogły być i nie były jedynym pierwowzorem dla murowanych.

Podjęty przez Łuszczkiewicza istotny problem związku dworu renesansowego ze średniowiecznym został w późniejszych badaniach zarzucony. Jedynie M. Walicki i J. Starzyński stwierdzają, że forma dworu szlacheckiego w XVI w. powstała „w nawiązaniu do tradycji średniowiecznych zameczków obronnych”³⁰.

Poglądy na temat oddziaływania architektury obcej i jej znaczenia są podzielone, a kwestia ta wydaje się czekać na definitywne opracowanie. Poszczególni badacze podkreślają wpływ „...odrodzenia włoskiego...”³¹

²⁷ Łuszczkiewicz, jw.

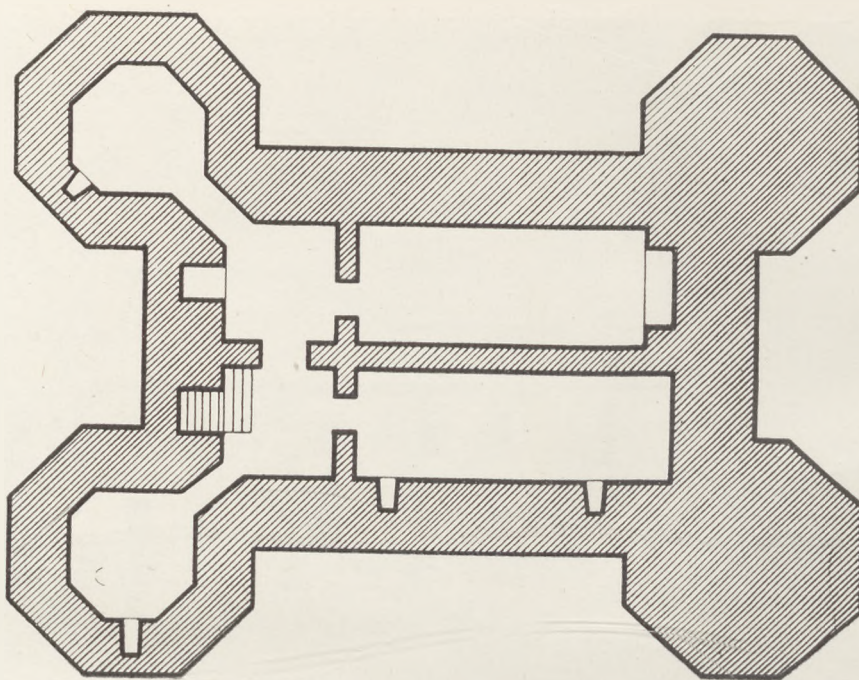
²⁸ Mokłowski K., *Sztuka ludowa w Polsce*, Lwów 1903, s. 337—364; Gloger Z., *Budownictwo drzewne i wyroby z drzewa w dawnej Polsce I*, Warszawa 1907, s. 266—378, „Dwory ziemiańskie”. Wymienić tu wypada także prace Markowskiego F., *Polskie dwory zwyczajne i obronne XVI—XVIII w.*, Lwów 1935 oraz *O stylu polskich siedzib wiejskich* 1937; interpretacje autora budzą zastrzeżenia swą niekonsekwencją.

Uznaje on prymat budownictwa drewnianego i jego zdecydowany wpływ na dwór murowany XVI w. (*Dwory*, s. 26), a następnie (s. 30) stwierdza, że te ostatnie są bezstylowe, gdyż dopiero dwory w. XVII upodabniają się do drewnianych.

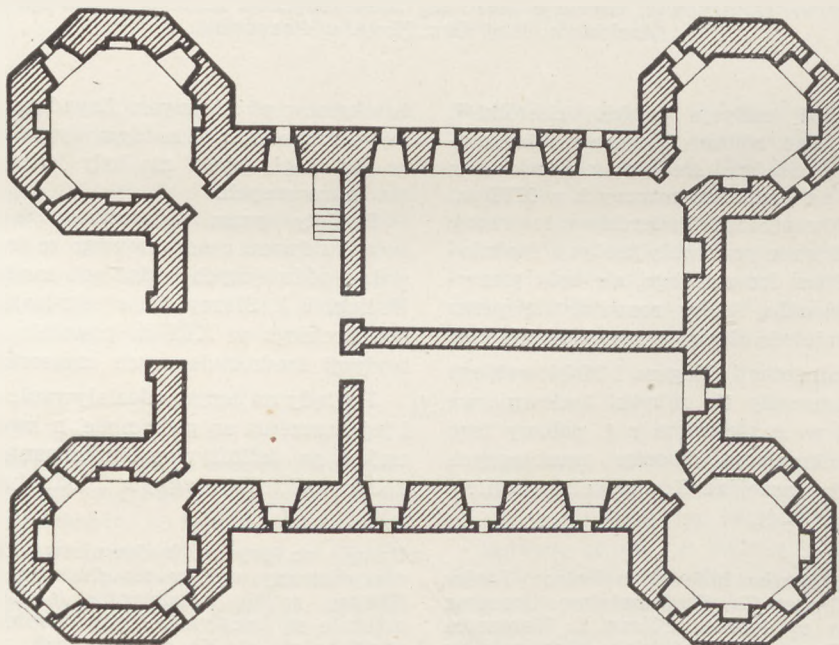
²⁹ Komornicki S., jw., s. 116.

³⁰ Walicki M. i Starzyński J., *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa 1936, s. 158.

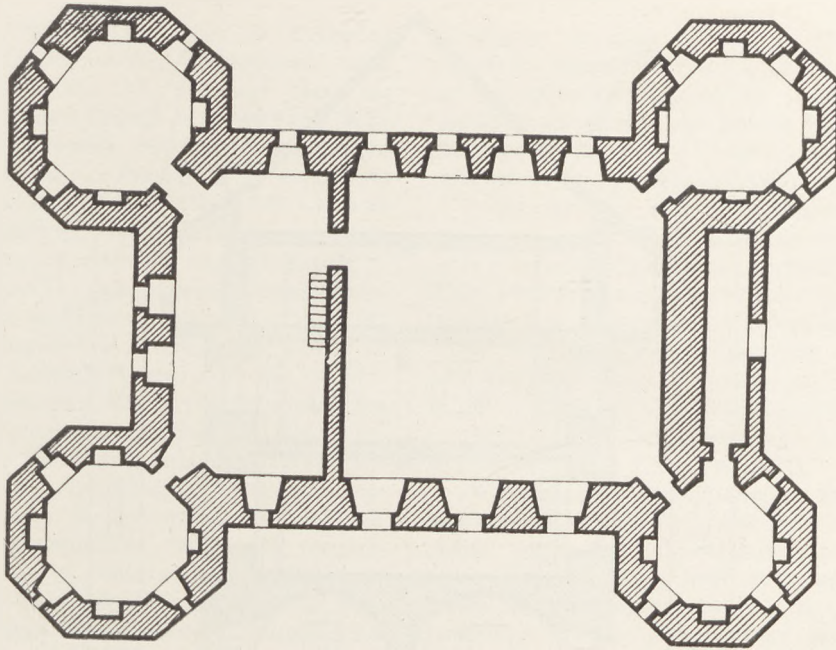
³¹ Komornicki S., jw.



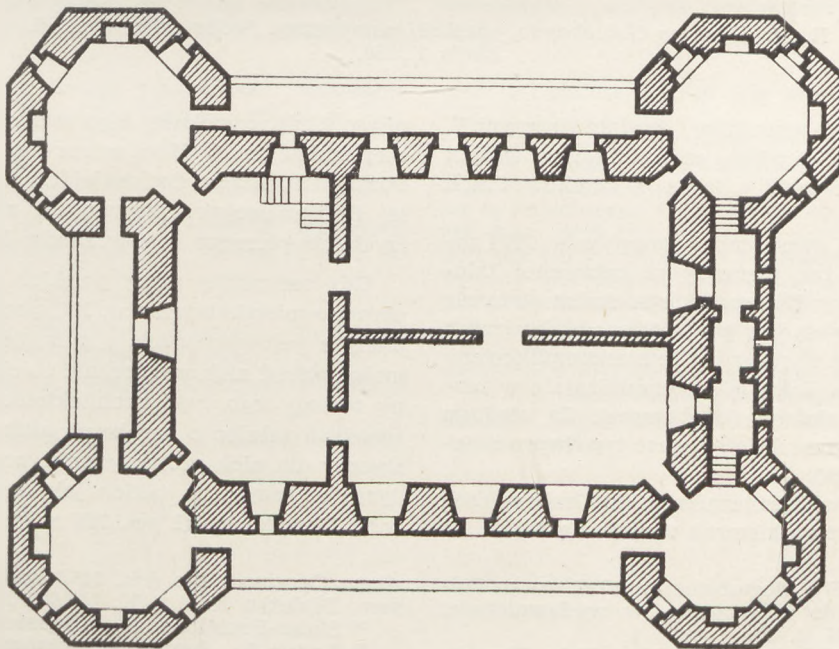
Il. 10. Dwór w Gołuchowie, rzut piwnic. Próba rekonstrukcji.
Skala 1 : 250.



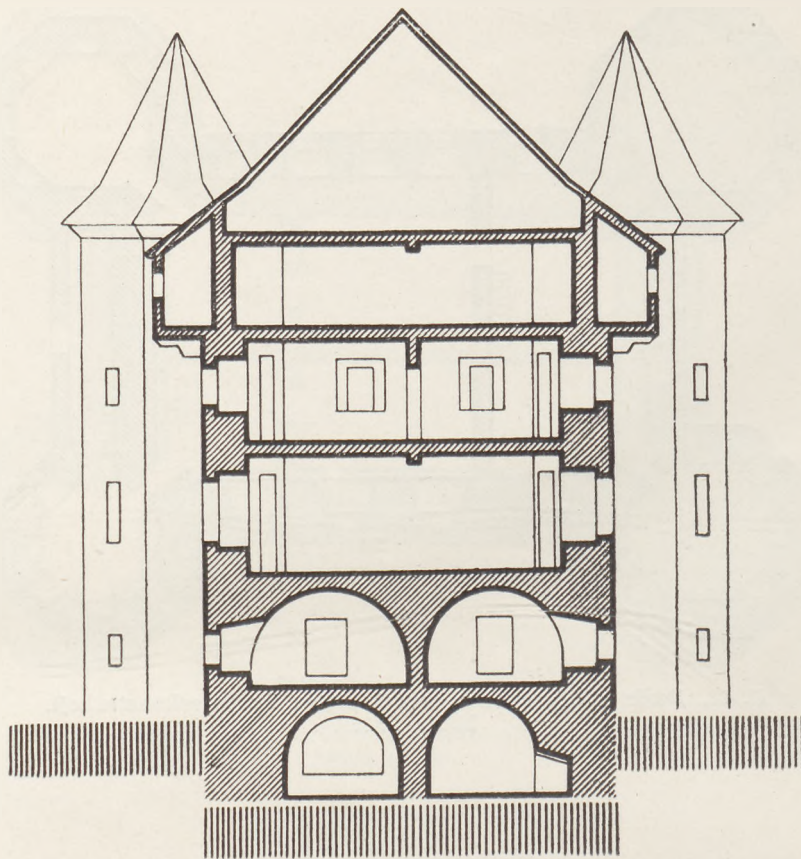
Il. 11. Dwór w Gołuchowie, rzut parteru. Próba rekonstrukcji.
Skala 1 : 250.



Il. 12. Dwór w Gołuchowie, rzut 1. piętra. Próba rekonstrukcji.
Skala 1 : 250.



Il. 13. Dwór w Gołuchowie, rzut 2. piętra. Próba rekonstrukcji.
Skala 1 : 250.



Il. 14. Dwór w Gołuchowie, przekrój poprzeczny. Próba rekonstrukcji.
Skala 1 : 250.

czy też włoskich zameczków średniowiecznych³², wreszcie impulsy z krajów zachodnio-europejskich i państwa krzyżackiego³³, a także z terenów Czech i Węgier³⁴.

Problem rozwoju dworu murowanego w w. XVI został poruszony po raz pierwszy w cytowanej tyłokrotnie, cennej pracy Komornickiego. Autor stara się prześledzić linię rozwojową począwszy od pierwszych dziesięcioleci XVI w. i wykazuje, że nieskomplikowany rzut poziomy (np. w Jeżowie) przekształca się w rozwiązanie bardziej złożone (Graboszyce). Za stadium pośrednie należy w tym świetle uznać typ dworu z narożnikami (Szymbark).

Związek dworu w Czemiernikach lub Graboszycach z planem o narożnych alkierzach wydaje się dość wąt-

pliwy. Linią rozwojowej tego ostatniego należałoby raczej szukać za N. Miks w rozwiązaniach pałacowych Podzamcza, Białej Podlaskiej czy Kielc. Zaś początki tej linii rozwojowej sięgają lat znacznie wcześniejszych niż pierwsze dziesięciolecie XVI w.

Gdy zestawimy plany polskich zamków i dworów obronno-mieszkalnych z w. XV, pocz. XVI, a następnie plany z połowy stulecia i późniejsze, zauważymy, że można wśród nich wyodrębnić obiekty, które wskazują na rozwój tego typu architektonicznego w kierunku zwartych założeń o narożnych alkierzach. Charakterystyczny dla nich prosty podział wnętrza ma swe tradycje w zabytkach takich jak Gołańcz (koniec XIV w.³⁵), Borysławice (1 poł. XV w.³⁶), z późniejszych za-

³² Tatarkiewicz Wł., *Nowożytna architektura w Polsce od renesansu do klasycyzmu*, w wydawnictwie: *Wiedza o Polsce III*, s. 57.

³³ Guerquin B., *Zamek w Drzewicy*, Teka Konserwatorska 1, Warszawa 1952. Wymienić tu można także opracowania monograficzne dwu zabytków z XV w.: Bocheński Z., *Dwór obronny w Dębnie*, Kraków 1926 oraz tenże, *Dwór obronny arcybiskupa Władys-*

ława Oporowskiego (zm. 1453) w Oporowie pod Kutnem, Biuletyn H. S. i K. I (1932/33), s. 127—130.

³⁴ Sinko-Popielowa K. i Świszczowski S., jw.

³⁵ Kodur E., *Zamek w Gołańczy*, praca magisterska w rękopisie; autorowi dziękuję za jej udostępnienie.

³⁶ Sprawozdania K. H. S. VIII (1907), s. CCLXXIII.

mek w Piotrkowie (1519³⁷) czy dwór w Drzewicy (1527—1536³⁸). Baszty, stanowiące początkowo część systemu murów obronnych (np. Gołańcz) łączy się stopniowo z bryłą budynku (Dębno 1470—80³⁹ czy Wiśnicz ok. 1500⁴⁰), aby wreszcie włączyć je organicznie w przestrzeń mieszkalną, co nastąpiło w ciekawym rozwiązaniu zamku w Drzewicy w latach 1527—36, a na mniejszą skalę w Jeżowie i Wieruszycach w latach 1531—44⁴¹. Pełny wyraz znalazło to rozwiązanie w Szymbarku i Gołuchowie. Dalszy jego rozwój postępuje z jednej strony w kierunku założeń takich jak Frydman⁴² czy Podhorce⁴³, a z drugiej prowadzi do rozwiązań zboru w Lublinie⁴⁴ oraz pałaców w Białej Podlaskiej, Podzamczu i Kielcach. Nie można też pominąć przykładów nieco odmiennych, jak Graboszyce i Czemierniki lub pierwotny pałac w Zamościu⁴⁵.

Nie należy oczywiście zakładać, że przemiana rozwiązań średniowiecznych w nowożytnie odbywała się na naszym terenie autonomicznie. Wydaje się wszakże istotnym stwierdzenie, że ewentualne wzory obce XVI w. trafiły nie tylko na odpowiednie warunki ekonomiczne, sprzyjające powstaniu obronno-mieszkalnej siedziby szlacheckiej, ale też zbiegły się z aktualnymi osiągnięciami naszej architektury.

Zamki i dwory murowane średniowieczne stanowią poza nielicznymi wyjątkami, niemal że zupełną „terra ignota”. Natomiast dotychczas przeprowadzone prace nad katalogiem zabytków sztuki pozwalają stwierdzić, że dwór murowany z okresu Odrodzenia jest zjawiskiem stosunkowo częstym i charakterystycznym dla całej historycznej Małopolski czy ziemi sieradzkiej⁴⁶. W Wielkopolsce raczej „unowocześniano” siedziby już

istniejące; wyjątek stanowią Gołuchów, Kórnik, z zamków Wyszyna i Radlin. Całe to budownictwo łączy nie tylko forma, niekiedy zresztą odbiegająca od zasadniczych założeń, ale przede wszystkim jego funkcja reprezentacyjnej i bezpiecznej siedziby szlachty osiadłej na gospodarstwie folwarcznym.

Dalsze badania nad murowanym dworem czy też zamkiem — ale o funkcji raczej mieszkalnej, a także uchwycenie pełnego stanu zabytków w. XVI i pocz. XVII, pozwolą na pełniejsze rozwinięcie zagadnień poruszonych w niniejszym opracowaniu. Przytoczone powyżej fakty pozwalają jednak, jak sądzę, postawić tezę o ciągłości rozwoju polskich dworów murowanych w. XV i pocz. XVI, prowadzącym do rozwiązań charakterystycznych dla połowy XVI w. i wreszcie do pałacowych założeń 1. poł. w. XVII.

Powracając na zakończenie do dworu i zamku gołuchowskiego wypada stwierdzić, że jego pierwotna postać warta jest opracowania nie tylko dlatego, że był to jeszcze jeden dwór czy zamek renesansowy. Istota tego zabytku leży w tym, że połączył on i stworzył w sposób indywidualny zasadnicze zagadnienia architektury XVI i 1. poł. XVII w. Pierwotny dwór był etapem w rozwoju polskiego dworu z epoki Odrodzenia. Jego rozbudowa zachowując stary układ wzbogaciła go o rozwiązanie zamkowe z wewnętrznym dziedzińcem. Wbudowanie loggii wejściowej świadczy, że budowniczym zamku nie były obce zagadnienia nurtujące współczesną im architekturę. Jako całość zamek gołuchowski był więc zjawiskiem organicznie związanym z nurtem rozwojowym architektury polskiej.

³⁷ Praca zbiorowa, *Powiat piotrkowski. Inwentarz topograficzny*, Warszawa 1950 (Zabytki sztuki w Polsce IV), s. 235.

³⁸ Guerquin B., jw.

³⁹ Bocheński Z., jw.

⁴⁰ Dutkiewicz J. E., *Powiat bocheński*, Warszawa 1951 (*Katalog Zabytków Sztuki w Polsce* I, zes. 2), s. 25.

⁴¹ Komornicki S., jw.

⁴² Szydłowski T., *Powiat nowotarski*, Warszawa 1938 (*Zabytki sztuki w Polsce* II), s. 55.

⁴³ Szyszko-Bohusz A., *Podhorce, Sztuki Piękne* I (1925), s. 149.

⁴⁴ Tomaszewski Z., *Klasztor O. O. Karmelitów Bo-*

skich w Lublinie, dawny zbór obronny, Biuletyn H. S i K. X (1948), s. 310.

⁴⁵ Lewicka M., *Bernardo Morando*, Warszawa 1952. Już po złożeniu niniejszego artykułu zapoznałam się z pracą Łozińskiego J. Z., *Renesansowy dwór obronny w Pabianicach i jego budowniczy Wawrzyniec Lorek* (por. niniejszy nr B. H. S., s. 99 i n.). Z pracy tej widać, jak bardzo rozszerza się geografia renesansowych dworów obronnych. Ponadto w świetle jej staje się jasne, że Szymbark przestał być zjawiskiem do pewnego stopnia odosobnionym w architekturze polskiej, a także, że dwór obronny XVI w. jest jak najbardziej związany z rodzimymi tradycjami naszej architektury.

⁴⁶ Por. rkpsy katalogów zabytków sztuki woj. kieleckiego i lubelskiego w zbiorach Państwowego Instytutu Sztuki.

JOANNA ECKHARDTÓWNA

POMNIK GROBOWY STEFANA BATOREGO PROBLEM ŚRODOWISKA I FUNDATORA

Analizując dotychczasowy stan badań nad polską rzeźbą nagrobną w okresie renesansu, H. i S. Kozakiewiczowie¹ słusznie podkreślili postulat jak najszerzego uwzględnienia środowiska, nie tylko zresztą z tytułu badań nad rzeźbą nagrobną Santi Guccio. Jest to niewątpliwie zagadnienie podstawowe zarówno w sensie oddziaływania środowiska artystycznego, jak też w znaczeniu środowiska społecznego, reprezentowanego przez fundatora, i w zrozumieniu samej osoby zlecniodawcy oraz kierujących nim impulsów. W zagadnieniu tym nie może być mowy o „przesadnym akcentowaniu wpływu fundatora”², zwłaszcza w odniesieniu do wybitniejszych zabytków nagrobkowych. Niedostateczne uwzględnienie tej strony badań na korzyść twórców może łatwo prowadzić do zniekształcenia właściwego obrazu naszej kultury tego okresu, gdyż jak to wynika z zachowanej dokumentacji, fundatorowie, a nikt inny decyduje o bogatej treści społecznej i historycznej zawartej w rzeźbie nagrobkowej, a nader często i o jej formie artystycznej. Powszeczność typu nagrobka z postacią zmarłego na płycie wstawionej w bogatszą lub skromniejszą architekturę, słusznie interpretowana jako zjawisko rodzime, w znacznej mierze była wynikiem woli zlecniodawców — nie tylko zaś rzeźbiarzy, którzy często musieli stosować się do ich upodobań.

Umowa z rzeźbiarzem o wykonanie monumentu Stefana Batorego jest również przykładem wyraźnego działania woli fundatorów³. Decyduje ona nie tylko o tym, że król ma być w stroju koronacyjnym i o tym, jakie mają być herby, figury alegoryczne i inne detale oraz z jakiego kamienia mają być wykonane poszczególne części nagrobka, lecz zastrzega sobie tak-

że swobodę przeprowadzenia zmian i, jak zobaczymy, przeprowadza je w sensie bardzo istotnym. Kto był sprawcą tych zmian uskuteczniionych w pierwotnym, przedłożonym Annie Jagiellonce projekcie Santi Guccio, czy sama królowa, czy jacyś jej doradcy, trudno dziś dociec, można jednak wysnuć prawdopodobne przypuszczenia na podstawie zachowanych źródeł. Najbardziej zasadniczą zmianą było odstąpienie od koncepcji Guccio, która przewidywała wyrzeźbienie figury króla w kształcie pełnoplastycznej postaci leżącej na sarkofagu. Pierwotny projekt Guccio siedł więc po linii nagrobka Zygmunta I i odbiegał od wybitnie płaszczyznowego, stylizowanego potraktowania osoby królewskiej. Było to ze stanowiska rzeźbiarza całkowicie zrozumiałe, włoski artysta nie mógł pojmować inaczej królewskiego pomnika nagrobnego, niż w kształcie pełnym powagi i monumentalności. Źródłem dokonanych zmian było więc rodzime podłoże i okoliczności związane z królem.

Batory, którego na tron królewski wyniosły siły wypadkowe wynikłe z walk w obrębie klasy feudalnej: stronnictwa papieskiego reprezentowanego przez duchowieństwo i znaczną część magnaterii oraz stronnictwa szlacheckiego przeciwnego Habsburgom, a po części i stanowiska Turcji, z którym musiała się Polska liczyć⁴, był człowiekiem skromnym, często narażanym na upokarzające przytyki magnatów polskich, był królem żołnierzem, ceniącym zalety i rycerski zapach szlachty, z którą żył w potrzebach wojennych i zabiegach około zreformowania i unowocześnienia wojska. Takiego też króla, wodza i rycerza widzimy na pomniku grobowym. Zapewne nie Anna Jagiellonka była inspiratorką tej zmiany⁵, musiała ona

¹ *Polskie nagrobki renesansowe: stan, problemy i postulaty badań*, Biuletyn H. S. XIV (1953), nr 4.

² Kozakiewiczowie H. i S., *ibid.*, s. 75.

³ Sinko K., *Santi Gucci Fiorentino i jego szkoła*, Kraków 1933, s. 9, 10 i Aneksy, s. 78.

⁴ Arnold S., Michalski J., Piwarski K., *Historia Pol-*

ski od poł. XV w. do 1795 r., Warszawa 1953, Arnold S., rozdz. II, s. 55.

⁵ Wprawdzie nagrobek Anny Jagiellonki, kilka lat wcześniejszy, jest również płytą, ale działały tu specyficzne warunki, a mianowicie niemożliwość pomieszczenia większego nagrobka przyściennego w Kaplicy Zyguntowskiej.



Il. 1. Santi Gucci, nagrobek Stefana Batorego. (Fot. S. Kolowca)

wyjąć raczej z grona przyjaciół i współtowarzyszy broni zmarłego monarchy, których do zabrania głosu w sprawie królewskiego nagrobka upoważniała rola współfundatorów. Należał do tego zespołu i Hiacynt Młodziejowski, podskarbi koronny, który w dokumencie zatytułowanym: *Collatio per milites facta pro extruendo sacello in memoriam Stephani regis*, drugi po wojewodzie sandomierskim Stanisławie Szafrąncu, napisał: „rad dawam z mego mieszkna na tak znaczną potrzebę złotych polskich sto“⁶. Dalsi ofiarodawcy składają swe datki „jako ojcu ludzi rycerskich“, a nie ma wśród nich głośnych nazwisk magnackich; każdy z nich mógłby dodać przy swym nazwisku „ja chudopachołek“, tak jak to uczynił rotmistrz Adam Dunikowski. Zastąpienie więc sarkofagu płytą z reliefem króla było zapewne ustępstwem na rzecz popularnego nagrobka szlacheckiego, ustalonego w pierwszej połowie XVI w. a trwającego aż do początków następnego stulecia. Różnił się on od nagrobków feudalów kościelnych i świeckiej magnaterii, która wzrastając coraz więcej w bogactwa i władzę, zaanektowała dla zadokumentowania swej potęgi typ nagrobka naśladujący zasadniczy watek renesansowego nagrobka królewskiego Zygmunta I.

Inne zmiany, na które warto zwracać uwagę, dotyczą rodzaju i rozmieszczenia herbów. W projekcie Gucciego jest mowa o dwu herbach: Korony i Litwy pod jedną koroną, które mają być umieszczone nad osobą króla, na tablicy marmurowej, a „nad herby wzgóre angioł z tekstem na tablicy białej halabastrowej, a to ma być pod samym wierzchem“⁷. I tu zmiany jakich dokonano są charakterystyczne. W rozmieszczeniu znacznie liczniejszych tarcz herbowych w nagrobku widoczne jest niejako zlikwidowanie Batorego do księcia Siedmiogrodu, wskutek wyeksponowania pod

łukiem pomnika zespołu herbów reprezentujących królową oraz umieszczenia tarcz z rodowymi herbami króla w górnej części cokołu. Nie zapomniano także włożyć Batoremu berła w prawą, a jabłka królewskiego w lewą rękę, odwrotnie niż w grobowych pomnikach dynastów jagiellońskich, którzy jabłko królewskie — symbol dziedzicznego tronu trzymają w prawej dłoni. Korektur tych dokonano może na życzenie Anny Jagiellonki, natomiast pomysł umieszczenia w cokole, między „Wilczymi zębami“ Batorego, motywu z rewersu medalu wybitego na pamiątkę odzyskania Inflant, przypisać można owym „milites“ składającym się na godne ozdobienie grobowej kaplicy króla, lub Zamojskiemu, który miał być nakładcą medalu, w każdym razie nie była to inwencja rzeźbiarza⁸. Tak więc treści historyczne, sprecyzowane przez zleceniodawców, dyktowały rzeźbiarzowi plan kompozycji i wprowadzenie takich czy innych motywów.

Życzenia samego króla były jeszcze inne. Wiadomo, że Stefan Batory w testamencie w 1585 r. a więc rok przed śmiercią, dysponując sumy na kosztą pogrzebu, myślał już o nagrobku dla siebie, przeznaczając fundusze na „sepulchri praeparationem quod simile fiat sepulchro fratris mei nuper per me alte erecto“⁹. Mowa tu o nagrobku Krzysztofa Batorego, zmarłego w 1581 r., którego wykonanie polecił król Stefan Wilhelmowi van den Block, znanemu rzeźbiarzowi gdańskiemu. Nagrobek ten, który w r. 1583—4 został przetransportowany z Gdańska częściowo Wisłą, dalej końmi do Siedmiogrodu¹⁰, nie zachował się, lecz na podstawie zachowanych prac tego rzeźbiarza można stwierdzić, że życzenia zmarłego monarchy nie uwzględniono. Niemniej znamienne jest zwrócenie się Batorego z zamówieniem do rzeźbiarza gdańskiego z pominięciem środowiska krakowskiego¹¹. Według

⁶ Pawiński A., *Akta metryki koronnej co ważniejsze z czasów Stefana Batorego. 1576—1586*. W: *Źródła dziejowe* XI, Warszawa 1882, s. 298.

⁷ Szczegóły umowy cytowane z dokumentu ogłoszonego przez K. Sinko, jw., s. 10.

⁸ Medal ten, bity prawdopodobnie w mennicy olkuskiej, w koncepcji rewersu opiera się na medalach i monetach starożytnych Trajana na zdobycie Jerozolimy, por. Gumowski M., *Medale Stefana Batorego*, Kraków 1913, s. 32, 33. Autor zwraca uwagę na jedyny wypadek w naszym medalierstwie tego czasu, zwrócenia się po wzór do numizmatyki starożytnej i na umieszczenie kompozycji z rewersu medalu na cokole pomnika Batorego. Nawiązanie do starożytnych medali i monet zawdzięcza zapewne medal ten zamiłowaniu króla Stefana do historii starożytnego Rzymu. Medal został wybity w r. 1582 z okazji odzyskania Inflant.

⁹ Pawiński A., jw., s. 297.

¹⁰ Thieme-Becker IV, s. 123. Pawiński A., *Źródła dziejowe* IX, s. 123, podaje wiadomość o wypłaceniu pokojowcowi królewskiemu Waldowskiemu w 1583 r. 1500 złp. na kosztą związane z transportem nagrobka Krzysztofa Batorego do Siedmiogrodu. Nagrobek konwojuje niejaki Jan Serny, podana jest również trasa transportu.

¹¹ Wzmianki dotyczące prac artystycznych zamawianych przez Batorego, ogłoszone przez Pawińskiego w cytowanych *Źródłach dziejowych*, wskazują na korzystanie króla z usług artystów w dużej mierze także poza stolicą. Pracują dla króla złotnicy warszawscy (Jan Pułtorak i Łukasz Ellebrant), krakowscy (Cesar de Seronis, mediolańczyk, Jan Labetek i Andrzej Moskwa), poznańscy (Maciej Froelich i nie wymienieni po nazwisku), w Grodnie Augustyn, w Wilnie Michał. Murator Antonio de Greto pracuje w Grodnie, a murator Juliano w 1583 r. dostarcza na potrzeby króla marmur z okolic Sącza. Jakiś Henryk Waltriss dostarcza „depictam imaginem in cero S. M. R.“, którą wysłała się do Siedmiogrodu, a malarz ryski w 1582 r. dostarcza portretu Krzysztofa Batorego, być może w związku z zamówieniem nagrobka. Toruński malarz natomiast w 1576 r. maluje chorągwie „ad tumbas S. M. R.“, za które otrzymuje 62 flor. W tymże roku hafciarz Zibaldo otrzymał należność za jedwab i wyhaftowanie chorągwi. W 1586 r. wypłaca się organmistrzowi Franciszkowi Maphon za organy do kościoła w Grodnie 100 florenów (Maffon Franciszek Italus de Brixia organarius S. M. R., zapisany w 1586 r. do bractwa św. Anny w Wilnie; Łopaciński E., *Materiały do dziejów rzemiosła artystycznego w Wielkim Księstwie litewskim*, Warszawa 1946, s. 8, nr 63).



Il. 2. Santi Gucci, płyta z postacią króla z nagrobka Stefana Batorego. (Fot. S. Kolowca)

znanych dotąd dokumentów, zatrudnienie Gucciego przez króla datuje się dopiero od r. 1585 (Łobzów) — to jest już po wykonaniu nagrobka Krzysztofa Batorego przez W. van den Blocka, a z głośnych rzeźbiarzy krakowskich w chwili zamawiania tego pomnika żył oprócz Gucciego tylko Jan Michałowicz (zm. po 1583). O van den Blocku mógł król słyszeć podczas swej wyprawy pod Gdańsk (1576—1577), kiedy van den Block przebywał już na dworze Jerzego Fryderyka brandenburskiego, którego postów przyjmował Batory w Malborku¹². Kto wie, czy nie na skutek bezpośredniego zetknięcia się środowiska krakowskiego z tym gdańskim rzeźbiarzem podczas jego podróży przez Polskę do Siedmiogrodu i z powrotem, kiedy to otrzymał przywilej serwitatoratu od króla Stefana, pojawia się wyraźne echa sztuki niderlandzkiej w gucciowskim pomniku Branickich. Mógł tu wprowadzić oddziaływać i zespół rzeźbiarzy, których dziełem było wspaniałe mauzoleum św. Jacka, wzniesione w Krakowie w 1583 r. W każdym razie znamienne jest potraktowanie figur

w nagrobku niepołomickim, w którym bodaj że najwcześniej zastosował Santi Gucci pomysł postaci kłęzących, umieszczonych jakby na mensie ołtarza, pomysł „rozwinięty w kręgu francusko-niderlandzkim“, jak to sprecyzował G. Chmarzyński w *Sztuce polskiej czasów nowożytnych*¹³. W niderlandzkim stylu jest także tablica pod Chrystusem w niszy środkowej, a symbole śmierci z klepsydrami i czaszkami występują często u Florisa i jego szkoły, podobnie jak i alegorie cnót, które zastąpiły w bocznych niszach nagrobka Batorego dawniejsze figury św. patronów. Pozwala to na domysł, że Gucci w związku z opracowaniem projektu na nagrobek królewski mógł zapoznać się z jakimś rysunkiem — projektem na pomnik Krzysztofa Batorego, doręczonym mu być może z racji pierwotnej chęci zadośćuczynienia życzeniu Batorego, wyrażonemu w testamencie z 1585 r.

Mimo że ostatecznie tej woli króla nie wykonano, znajdujemy w jego testamencie jeszcze jeden przykład narzucania formy nagrobka rzeźbiarzowi. Przy-

¹² Pawiński A., *Batory pod Gdańskiem*. W: *Źródła dziejowe* III, Warszawa 1877, s. LXVII; Thieme-Becker IV, s. 123.

¹³ *Sztuka polska czasów nowożytnych*. Cz. I. Lata 1450—1650, Warszawa 1952, s. 197.

kład ten dotyczy dosyć licznych wypadków polecających naśladowanie kształtu nagrobka już istniejącego. Czy w wypadkach tych impulsem naśladowania jest czynnik artystyczny, czy działają tu inne względy? Niewątpliwie, kryje się w poleceniu naśladowania i uznanie dla artystycznych wartości wzoru, lecz istotne przyczyny tego rodzaju poleceń zdają się być w każdym wypadku inne i najczęściej natury osobistej, nie artystycznej. W życzeniu Batorego czynnikiem tym była miłość braterska i zapewne chęć zadokumentowania wspólnoty rodowej, skoro wypadki dziejowe przyniosły jednemu z braci tron i grób w obcej ziemi. Względy artystyczne, bo uznanie dla nowatorskiego kształtu nagrobka biskupa Jana Konarskiego, kierowały poleceniem Piotra Tomickiego, kiedy postanowił fundowany przez siebie nagrobek biskupowi J. Lubrańskiemu wzorować na świeżo wzniesionym pomniku krakowskim. Dowodzą tego słowa jego listu: „Vellem enim tale extrui mandare quale R. Dnus Ep. Cracoviensis modernus fieri, anno preterito sibi iussit“¹⁴.

W plastyce nagrobnej poprzedzającej nagrobek Batorego nie znajdziemy analogii poza szeregiem popularnych motywów dekoracyjnych, wspomnianym już zastosowaniem formy płyty wstawionej w architekturę i tendencjami płaszczyznowego, dekoracyjnego tworzenia, przejawiającymi się już od połowy XVI wieku. Wprowadzenie płyty nie jest zresztą istotą odrębności tego pomnika, przenosi go tylko ze sfery typu nagrobka królewskiego i naśladowujących go monumentów magnackich w krąg licznych skromniejszych nagrobków szlacheckich.

Odmienność nagrobka Batorego mieści się przede wszystkim w jego wyrażnie dekoracyjnej koncepcji. Jej dekoracyjność i lekkość podkreśla jeszcze rozpięcie jednej nad drugą dwu archiwolt: bardziej architektonicznej, zamykającej płytką niszę i czysto dekoracyjnej, miękkiej — optycznie niemal ceramicznej, wieńczącej gzyms koronujący. Motyw ten nasycą całą kompozycję akcentem dynamiki dążącej wwyż, dając za-

razem element nowy, o dużej zawartości efektu dekoracyjnego. Mimo lekkości, która charakteryzuje obie archiwolty, scalenie zwieńczenia w jeden kształt, jakiego dokonał tu Gucci w stosunku do poprzedzających ten nagrobek jak i późniejszych zwieńczeń, rozbitych na liczne zestawione obok siebie elementy — dało temu królewskiemu pomnikowi także wzbogacenie wyrazu monumentalności. Dynamika tendencji pionowych jest tu widoczna, nawet bez konfrontacji tego nagrobka ze spokojnym, poziomo szeregowym zdwajaniem łuków w nagrobkach takich, jak biskupa Padniewskiego, Jana Leżyńskiego, Spytki Jordana czy Branickich. W nagrobku Macieja i Jadwigi Opalińskich w Kościanie znajdujemy również dwie archiwolty umieszczone ponad sobą, w tym wypadku jednak jest to wyraźna konstrukcja piętrowa, nawarstwienie dwu prawie identycznych nagrobków w niszach z archiwoltami. Wertykalizm jest tu wynikiem mechanicznego spiętrzenia elementów architektonicznych, podczas gdy wertykalizm w monumencie nagrobnym Batorego posiada dynamikę organicznego wyrastania, wyrasta jak drzewo, jak topola, której układ gałęzi daje sylwetę czyniącą niewidocznym proces narastania — ukazuje natomiast kształt wysmukły i lekki, organiczny i dynamicznie wystrzelający w niebo. Jest to oczywiście porównanie odległe, lecz oddające charakter wertykalizmu w koncepcji nagrobka Batorego, w którym wszystkie elementy służą wysunięciu tendencji pionowych, ograniczonych zwartym, płynnym i lekkim konturem. To przezwyciężenie sił horyzontalnych dało rzeźbiarzowi swobodę realizacji nagrobka w formie dekoracyjnej, lekkiej i płaszczyznowej stylizacji. Również dekoracyjnie wystylizowana poza postaci króla w reliefie płyty znalazła w tak pomyślanej koncepcji oprawy właściwe tło. W ten sposób powstał nagrobek, który „nie ma odpowiedników ani we Włoszech ani w Niderlandach“¹⁵. Nagrobek ten powstał w Polsce, w tym okresie Odrodzenia, kiedy sztuka polska podporządkowała potrzebom i wymogom własnym importowany renesans wło-

¹⁴ *Acta Tomiciana* IV, s. 148, CXLVIII. Nieartystyczne natomiast impulsy musiały inspirować zarządzenie królowej Bony, gdy w 1545 r. polecała Padowanowi naśladować „jak najwierniej“ zbudowany przed 15 laty monument nagrobny bpa Piotra Tomickiego, w nagrobku fundowanym prymasowi P. Gamratowi. Trudno sobie wyobrazić dwu bardziej różnych przedstawicieli episkopatu, jak Piotr Tomicki i Piotr Gamrat. Godnościami duchownymi przewyższył swego antagonistę protegowany królowej. Pierwszy, poważny dygnitarz kościoła, najwierniejszy przyjaciel Zygmunta I, drugi, typowy lekkomyślny, układny „cortegiano“ i zausznik Bony. Tylko chęć wyrównania opinii bpa Gamrata, nie cieszącego się jak wiadomo dobrą sławą i niepozbawiona złośliwości satysfakcja, wymierzona przeciwko wszystkim przeciwnikom jej ulubieńca — nie wyłączając nieżyjącego już Tomickiego — mogły skłonić Bonę do zrezygnowania z ambicji wyniesienia Gamrata ponad innych, także w świetniejszej

szym niż inne i oryginalnym pomniku nagrobnym. Bliźniaczy kształt nagrobka postawił optycznie na jednym poziomie obu biskupów, a odstępianie od wiernego naśladownictwa w jednym motywie, a mianowicie w kompozycji reliefu nad zmarłym, pozwoliło i w skopiowanym nagrobku zaznaczyć tryumf Gamrata i Bony nad przeciwnikami. Wotywny charakter reliefu z nagrobka Tomickiego, w którym biskup modli się przed Madonną, zastąpiony został w pomniku Gamrata symbolami jego wysokich godności, które za protekcją królowej, a wbrew części duchowieństwa skupił on w swoim ręku. Po bokach Madonny wyrzeźbił tu Padovano odstępując od wzoru, św. Stanisława — symbol katedry krakowskiej i św. Wojciecha — reprezentanta arcybiskupstwa gnieźnieńskiego. Zwycięstwo Bony, która z całą bezwzględnością umiała przeprowadzić swoją wolę, zostało utrwalone w marmurze.

¹⁵ Kozakiewiczowie, jw., s. 122.



Il. 3. Herby ze zwieńczenia nagrobka Stefana Batorego. (Fot. S. Kolowca)

ski — już po Michałowiczu z Urzędowa — w latach świadomej twórczości rodzimej.

Stylizacja dekoracyjna na płaszczyźnie jest charakterystyczną cechą także współczesnego malarstwa polskiego¹⁶. W rzeźbie nagrobnej dał jej najpełniejszy wyraz Santi Gucci w pomniku Batorego. Portret króla z nagrobka jest równie „sarmacki i rycerski” jak jego portrety malowane, choć pozbawiony równiej im powagi i dostojęstwa. Ukazuje on nieco inne, mniej reprezentacyjne i mimo stylizowanej pozy żywsze i bezpośrednie oblicze Batorego oraz charakterystyczne cechy rodzimego stylu życia warstw uprzywilejowanych tego czasu. Sztwnie rozpięta draperia królewskiego płaszcza, celowo prezentująca drobiazgowo opracowane szczegóły bogatego stroju, zgromadzenie broni i części uzbrojenia ochronnego w tle płyty — to wszystko mówi o zamięłwaniach i króla i szlacheckiego społeczeństwa. Portret królewski pozbawiony tego majestatu, jaki cechuje jego wizerunki malowane, ukazuje Batorego wodza — podobnie jak i półleżąca pozycja, zbliżona do tej, w jakiej mógł nie-

raz spoczywać pod namiotem, podczas wyprawy wojennej, otoczony także wszelakim rynsztunkiem żołnierskim. Pozycji tej odpowiada również realistyczna charakterystyka głowy, w której twarzy widnieje nie duma królewskiego majestatu, lecz surowy mars wodza, który w zamyśleniu liczy i rozstawia pułki — obmyśla strategię działań. Postać jak najbardziej związana z życiem (co pozwoliła zauważyć już J. Lelewelowi wrażliwość epoki romantyzmu), uwolniona od bezwładu i ciężaru śmierci, jakby czekająca owego retyrycznego wezwania: „Ubi es? gdzieś się nam podział?...”, tak charakterystycznego przedślowia polskich mów pogrzebowych. Takie właśnie żywe ujęcie zmarłego na nagrobkach polskich jest ilustracją uroczystości pogrzebowych i związanych z nimi zwyczajów i obrzędów, jest myślą wyrażającą chęć pozostania żywym w pamięci potomnych. W takich pozach ruchliwie leżących, wskazujących raczej na krótki spoczynek niż sen wieczny, dawała polska rzeźba nagrobna wyraz tryumfowi życia.

Na dekoracyjność, płaszczyznowość i „właściwość lokalną: widzenia przedmiotów raczej w kategoriach płaszczyzny i linii” zwraca niejednokrotnie uwagę T. Dobrowolski w *Polskim malarstwie portretowym*.

¹⁶ Dobrowolski T., *Polskie malarstwo portretowe*, Kraków 1948, s. 58.

Analogiczne cechy obserwujemy i w rzeźbie nagrobnej — są to więc cechy wchodzące w zakres odrębności rodzimej.

Przejęcie polskiej plastyki nagrobnej na pozycje twórczości płaszczyznowej i dekoracyjnej w pierwiastkowej swej genezie zostało zapowiedziane już z chwilą zaniku nagrobka tumbowego, wolnostojącego i związania pomnika grobowego z murami wnętrza kościołów czy kaplic, w którym to procesie poważną przyczyną był także problem ciasnoty pomieszczeniowej w świątyniach, z równoczesnym wzrostem upowszechnienia zwyczaju wznoszenia okazałych nagrobków. Nagrobek stawszysię przyściennym miał te dwie drogi przed sobą: albo formę architektoniczno-plastyczną albo płaszczyznowo-dekoracyjną.

Na to, że ten drugi kierunek pojawia się po połowie XVI wieku, złożyło się wiele przyczyn, których podstawą były stosunki ekonomiczno-społeczne: korzystne w tym czasie ukształtowanie się gospodarczej i klasowej sytuacji magnaterii i szlachty. Sytuacja ta potrzebowała uzewnętrznienia się w odpowiednio wystawnej i wspaniałej formie, oczywiście w rodzimym poczuciu tej wspaniałości; więcej takich możliwości dawała koncepcja dekoracyjno-płaszczyznowa w połączeniu z efektami malarskimi przez zastosowanie polichromii lub barwnych wątków tworzywa. Były to te same upodobania, które wypowiadały się w nawskroś dekoracyjnym, barwnym i bogatym ubiorze, w bogato i również barwnie zdobionej broni i uzbrojeniu, w stosowanym z zamiłowaniem dekorowaniu wnętrza nie tylko zachodnimi arrasami (dwór i magnateria), ale przede wszystkim wschodnimi kobierzcami używanymi, jak to wiemy ze źródeł, nader licznie — nie tylko przez szlachtę lecz i w domach mieszczańskich¹⁷. W tej dziedzinie działały wpływy wschodu. Ze sztuką tą w zakresie produkcji tkackiej i zbrojeniowej żyte było od dawna społeczeństwo polskie: w klasach uprzywilejowanych w roli chętnych i wymagających nabywców, w mieszczaństwie w roli kupców i pośredników handlowych oraz rzemieślników produkujących w kraju wyroby wzorowane na ornamentyce i smaku wschodnim.

Stąd też przenikają do naszej sztuki nagrobnej motywy ornamentyki czerpanej z tkactwa wschodnie-

go, co widać np. w motywie drzewek cyprysowych dekorujących miedziane złożone epitafium Anny Zacherliny z kościoła P. Marii w Krakowie¹⁸. Jest to motyw często występujący w ornamentyce tkanin i kobierców wschodnich, zwłaszcza tak zwanych cmentarnych i ogrodowych¹⁹. Zamiłowanie i przyzwyczajenie do takiego wyraźnie płaszczyznowego elementu dekoracyjnego, jakim był kobierzec lub makata, musiało oddziaływać na charakter gustów w zakresie sztuki. Ma swoją wymowę i końcowy ustęp z umowy o nagrobek Batorego z Santi Guccim, który poleca: „cała ta robota ma być malowana złociście na kształt złotogłowiu“²⁰. Nie jest to tylko porównanie, jest to wyrażenie smaku, który pragnie, by kamiennemu dziełu rzeźbiarza dać pozór rozpiętej na murze kaplicy bogatej tkaniny, by dekoracyjność nagrobka upodobnić płaskim stylizowanym ornamentem, barwnym tworzywem i polichromią do drogocennych wyrobów warsztatów tkackich.

Upodobania te przenikały do twórczości obcych, pracujących w Polsce rzeźbiarzy w głównej mierze za pośrednictwem poleceń zleceńodawców.

Nagrobek Batorego, taki jakim go dziś widzimy, powstał w wyniku poniechania życzenia króla i przeprowadzenia poważnych zmian w pierwotnym projekcie Santi Gucciego. Chęć Batorego, zamierzająca powtórzenie formy braterskiego nagrobka wykonanego przez van den Blocka, charakteryzuje króla jako mecenasa sprzyjającego sztuce reprezentowanej przede wszystkim przez Florisa i jego nagrobek ks. Albrechta w Królewcu (1560—70). Kierowanie się ku nowościom w sztuce było zazwyczaj udziałem panujących, a Batory miał wzory takich ambicji mecenasowskich wśród swoich przodków, propagatorów renesansu na Węgrzech²¹. Natomiast nie wykonanie woli króla przez fundatorów jego nagrobka dowodzi przywiązania do form polskiego renesansu i jego zwycięstwa nad importem.

W stosunku nagrobka Batorego do poprzedzającej i współczesnej mu rzeźby nagrobnej, zwłaszcza środowiska krakowskiego, zwrócili H. i S. Kozakiewiczowie²² uwagę na konieczność uwzględnienia analogii, łączących pomnik Batorego z nagrobkiem Prospera Provany (zm. 1584), pomijając nagrobek Marcina Le-

¹⁷ Materiały zebrane przez Mańkowskiego T. w *Sztuce Islamu w Polsce*, Kraków 1935, mówią wyraźnie o tym, jak wielką rolę odgrywały kobierce i tkaniny bliskiego wschodu w dekoracji wnętrza mieszkalnych w Polsce. W inwentarzach ruchomości spisanych z różnych okazji w aktach miejskich poznańskich — również często spotyka się pozycje wyliczające kobierce i tkaniny perskie i tureckie. Spotyka się tu takie określenia: „kobierce tureckie i Hadziamskie lub perskie, kilim turecki, kobierzec perski z krajkami, kilimy podróżne perskie“ oraz: „żupan turecki, suknia turecka, pas turecki, kołderka turecka pstra, tuwalnia turecka, inderak muchaierowy turecki, Zło-

togiów turecki, suknia tatarska“ a nawet: „statki tureckie: misek wschodnich 11, dzbanków mniejszych 8.“

¹⁸ Na wpływ ornamentyki tkackiej w dekoracji nagrobków grupy lwowskiej zwraca uwagę Mańkowski T., *Od renesansu włoskiego do północnego*, Biuletyn H. S. i K. X (1948), nr 3/4, s. 257; Cercha i Kopera, *Pomniki Krakowa*, Kraków 1904, T. III, tabl. 104.

¹⁹ Troll G. i Neugebauer, *Teppichkunde*, 1930, s. 33, tabl. 32; Bulletin of the Metropolitan Museum of Art XXX (1935), s. 83, f. 2, s. 97.

²⁰ Sinko K., jw., s. 10.

²¹ Hekler A., *Ungarische Kunstgeschichte*, Berlin 1937, s. 88, 93.

²² Kozakiewiczowie, jw., s. 43.



Il. 4. Nagrobek Prospera Provany w kościele dominikanów w Krakowie. (Fot. W. Gumuła)

śniowiolskiego (zm. 1593), być może z przyczyny wybudowania go równocześnie lub już po nagrobku królewskim. Jest to postulat konieczny, chociaż pomimo pewnych analogii i różnice są tu wyraźne. Pominąwszy znacznie plastyczniejsze i tektoniczniejsze potraktowanie obu tych nagrobków krakowskich, cała lekkość, malowniczość i cały urok ornamentacyjnej koncepcji nagrobka Batorego został zastąpiony zwłaszcza w pomniku Provany, formami ciężkimi, oschłymi, wyolbrzymionymi. Niemniej jednak opisany w umowie z Anną Jagiellonką, pierwotny projekt nagrobka Batorego, w którym miała być osoba króla na sarkofagu, a nad osobą flores i herb²³ oraz figury alegoryczne po bokach, odpowiada zupełnie koncepcji nagrobka Provany. Nagrobki te związane są wyraźnie z pomnikami zygmuntońskimi także tondem z orłem nad Provana i tondem z Madonną w nagrobku Leśniowiolskiego, w którym ponadto udekorowano orłem tło nad postaciami zmarłego, podobnie jak w nagrobku Batorego. W schemacie kompozycyjnym są nagrobki Provany, Batorego i Leśniowiolskiego pokrewne, lecz gdyby nawet w pomniku Batorego wykonano figurę króla według pierwotnego planu Gucciego — na sarkofagu, dekoracyjna stylizacja oprawy utrzymałaby ten nagrobek na odosobnionym i wyróżniającym się stanowisku. Znacznie bliższy nagrobkom Provany i Leśniowiolskiego jest zbudowany po 1595 r. monument nagrobny biskupa Piotra Kostki w Chełmży²⁴, pozostający w podobnym stosunku do nagrobka Batorego, jak oba nagrobki krakowskie, ozdobiony w tle za figurą stosownym w tym wypadku „orłem duchownym“. I nagrobek Leśniowiolskiego i pomnik biskupa z Chełmży powstały po nagrobku Batorego. Ważna jest data wykonania pomnika Prospera Provany (zm. 1584). Napis umieszczony na tablicy nagrobka podaje wykonawców testamentu Mikołaja Korycińskiego, starostę soleckiego ożenionego z Barbarą, córką brata Prospera, Trajana Provany i niejakiego Jana Baptystę Cutis. (Mikołaj Koryciński zmarł w roku 1615). Prawdopodobnie więc nie żyli już synowie i córka Prospera, co wskazywałoby na późniejszą datę wykonania nagrobka. Jeżeli uwzględnimy 10-letnie opóźnienie w wykonaniu pomnika króla Stefana, jeśli budowę nagrobka Spytka Jordana zmarłego w 1568 r. przenosi się na koniec XVI w., przyjmując 20-letnią zwłokę w postawieniu tego pomnika — mogły i w tym wypadku zaistnieć okoliczności, które przesunęły budowę o kilka lat. Przeciwnie przyjęciu tej możliwości zdają się przemawiać i analogie i różnice między tym nagrobkiem a nagrobkiem Batorego. Kto wie, czy nie ze względu na zbyt

daleko idące analogie pierwszego projektu nagrobka Batorego z istniejącym już pomnikiem Provany, nie poczyniono zmian w wykonaniu monumentu królewskiego. Pomnik monarchy mógł stać się wzorem dla innych późniejszych, takim wzorem stał się nagrobek Zygmunta I, ale nie mógł być zbyt podobnym do istniejącego już nagrobka chociażby wysoko postawionego poddanego. Dlatego też pomimo bliskiego schematu kompozycyjnego wyposażył Gucci nagrobny pomnik królewski w odmienną, wyróżniającą się oprawę dekoracyjną, stosując ją do zmienionej z woli fundatorów koncepcji ujęcia figury króla. I teraz nagrobek królewski stał się wzorem niepołomickiego pomnika Branickich, właśnie w tym co było w nim nowe, dotąd w takiej skali nie spotykane: w malarzkim, dekoracyjnym potraktowaniu oprawy. Oprawę tę połączył tu Santi Gucci z również nowym na terenie Polski ujęciem postaci, właściwym nagrobnej rzeźbie niderlandzkiej, które zastąpiło poprzednią linearność i płaską stylizację — tworząc w sumie, nowy swoisty typ nagrobnej monumentu.

Bliskie sobie nagrobki: Prospera Provany i Marcina Leśniowiolskiego w Krakowie oraz biskupa Piotra Kostki w Chełmży i Opalińskich w Radlinie²⁵, wszystkie trwające w kompozycji przy postaci leżącej, są nie tylko przykładem promieniowania krakowskiego centrum rzeźby nagrobnej na Wielkopolskę i Pomorze — lecz także jakby śladami kontrofensywy skierowanej ku Gdańskowi, który był najważniejszym punktem przeładunku wpływów sztuki niderlandzkiej na Polskę, kontrofensywy przeciwstawiającej się nagrobkom tego typu jak Kossów w Oliwie, kardynała Batorego w Barczewie itp. To daleko sięgające promieniowanie warsztatów krakowskich zależne było od zamówień, a więc od fundatorów, podobnie jak i trzymanie się jednego warsztatu, nieraz i jednego typu nagrobka przez członków rodzin spokrewnionych. I w tym wypadku więzy łączące nagrobek z Chełmży z pomnikiem radlińskim mogą mieć źródło w bliskich rodzinnych związkach Opalińskich z Kostkami²⁶, a łączność pomników tych z rzeźbą nagrobą krakowską — w związkach Kostków z Odrowążami, Ostrogskimi, Sieniawskimi i Wapowskimi, a Opalińskich — z Firlejami i Pileckimi²⁷.

Im bardziej szczegółowe prowadzimy badania dotyczące fundatorów, ich stanowiska społecznego, upodobań i stosunków rodzinnych, tym wyraźniej występuje wielkie, bynajmniej nie przesadzone znaczenie roli zleceniodawcy w kształtowaniu się dziejów naszej rzeźby nagrobnej.

²³ Sinko K., jw., s. 10.

²⁴ Chmarzyński G., *Nagrobek biskupa Piotra Kostki w Chełmży*, odb. z Pomeranii II (1928), s. 16, zwraca uwagę na te wyraźne podobieństwa.

²⁵ Jw.

²⁶ Niesiecki, *Herbarz polski* V (1840), s. 296, 298, 301.

²⁷ Jw., VII, s. 109, 112, 118.

KS. BOLESŁAW PRZYBYSZEWSKI

MURATORZY I KAMIENIARZE ZAJĘCI PRZY BUDOWIE
ZAMKU KRÓLEWSKIEGO NA WAWELU (1502—1536)

Pierwszym architektem Zamku Królewskiego na Wawelu był Franciszek Florentczyk w latach 1502—1516¹. Początkowe jego prace zaznaczyły się lokalną przebudową i ozdobieniem w stylu renesansu jednego budynku zamkowego, położonego od strony zachodniej, mianowicie tzw. domu Królowej w latach 1502—1506. Inicjatorem tej przebudowy za czasów króla Aleksandra był królewicz Zygmunt. Gdy po śmierci brata Zygmunt zajął tron królewski w Krakowie, przystąpił do ogromnego dzieła przemiany Zamku złożonego z licznych domów gotyckich w jednolitą monumentalną rezydencję renesansową, założoną na planie czworobocznym z arkadowym wewnątrz dziedzińcem. Franciszek przebywa, nie licząc chyba krótkich wyjazdów, bez przerwy w Krakowie. Spotykamy go tu w r. 1504², obserwujemy jego działalność krakowską w latach 1507—1509 (rachunki Andrzeja Kościeleckiego) i w r. 1511. Korzystając z przerwy, jaka nastąpiła w robotach zamkowych z okazji małżeństwa Zygmunta z Barbarą Zapolyą (luty 1512) wykonał ów „magister Franciscus Florentinus lapicida et architector regis Poloniae“³ pewne prace dla Walentego z Krosna, prowincjała franciszkanów w Krakowie⁴. Śladów tej pracy Franciszka w krakowskim klasztorze franciszkanów dziś nie znajdujemy, zapiska jednak z r. 1512 świadczy, że już tak wcześnie renesans włoski pojawił się w Krakowie poza murami Wawelu.

Ciągły pobyt Franciszka w Krakowie wskazuje, że nie był on identyczny z mistrzem florenckim della

Lora, który w r. 1515 (23.IV) zamierzał udać się do Polski. Mamy bowiem wiadomość, że w tym roku Franciszek, budowniczy wawelski, przebywa w Krakowie i prowadzi od pewnego czasu proces z Elżbietą z Krakowa⁵.

Franciszek Florentczyk „architectus insignis“, zmarł według Decjusza 16 października 1516 r. Jak świadczy tenże Decjusz, Franciszek za życia swego wykonał nie tylko zachodnie, ale i całe północne skrzydło Zamku: „Hic quidquid Italici operis in Crac. arce — per t o t u m latus, quod urbem respicit — suo ingenio ad integrum perfecit“. Potwierdza to i rocznikarz świętokrzyski: „Rex polonie Sigismundus castrum Cracoviense reformando — cum columnis, picturis, floribus — atriaque illa a parte ecclesie incipiendo a valva castelli et illa a civitate ad Kurza noga conplevit“ (1517). Najbliższym współpracownikiem Franciszka był wtedy jego syn przybrany Joannes Italus Francisci. Rola tego pomocnika wzrosła z pewnością w ostatnich latach życia Franciszka, który zmarł: „morbo antea multis annis correptus“. Chorobą głównego architekta i objęciem w jego zastępstwie kierownictwa budowy Zamku przez Jana można wytłumaczyć pewne różnice w ornamentacji kolumn parteru w części północnej od filaru w stronę narożnika północno-wschodniego, zauważone przez S. Komornickiego⁶.

Po śmierci przybranego ojca Jan marmorarius pozostał w Krakowie i zapewne przyłączył się do grupy

¹ Komornicki S., *Franciszek Florentczyk i pałac wawelski*, Przegląd Historii Sztuki I (1929), s. 57—69; Bochnak A., *Franciszek Florentczyk*, Polski Słownik Biograficzny VII, s. 76—7.

² Ptaśnik J., Friedberg M., *Cracovia Artificum* 1501—50, Kraków 1936—48, nr 80.

³ *Cracovia Artificum*, nr 181 (r. 1509).

⁴ Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie, Acta Officialia, 31, s. 333: „Providus Andreas Zapala — recognoscendo se teneri et debere quadraginta florenos pecuniarum — Valentino de Crosno, ministro

monasteriorum fratrum ordinis seti francisci in polonia et bohemya constitutorum, eosdem quadraginta florenos pecuniarum domino Francisco Italo Muratori Cracovie moranti pro certis laboribus sibi domino ministro per eum impensis et debitis — se sub censuris ecclesiasticis obligavit. (30 aprilis 1512)“ [I]

⁵ Tamże, 33, s. 331: „Franciscum Italum Muratorem ob non presticionem iuramenti de veritate dicenda iuxta continuacionem termini ad instanciam Elizabeth de Cracovia, per se. (Veneris prima Junii 1515)“ [II] O tejże Elżbiecie Krakowiance tekst tamże, s. 451.

⁶ Komornicki S., *Franciszek Florentczyk*, s. 69.

kamieniarzy skupiających się koło Bartłomieja Berrecciego. „Joannes lapicida filius adoptivus Francisci florentini lapicide et muratoris Regie maiestatis“ odbiera spadek po przybranym ojcu w r. 1518, a w latach 1521—1523 ma sprawę sądową o syna Wacława, otrzymanego z Katarzyny Lupus z Sandomierza⁷. Syn ten w r. 1521 liczył osiem lat, wnioskować więc można, że jego ojciec, zwany w aktach sporu „Joannes de Florencys Italus lapicida“, przebywał w Krakowie już ok. r. 1512 i z pewnością należał do otoczenia Franciszka Włocha. Jeżeli Jan Florentczyk był adoptowanym synem Franciszka Florentczyka — nie może być utożsamiany z Janem Cinim, sienneńczykiem, jak się w literaturze naukowej zdarzało⁸.

Na wieść o śmierci architekta Franciszka, a może i na wezwanie króla Zygmunta przybyła do Krakowa ok. r. 1517 grupa kamieniarzy włoskich, przede wszystkim florenckich, której przewodził Bartłomiej Berrecci. Zainteresowania króla obrócone wówczas były w stronę budowy kaplicy grobowej, do czego natchnęła go śmierć królowej Barbary. Nowi kamieniarze poświęcili się budowie kaplicy Zygmuntońskiej i innym drobnym robotom w kamieniu; nie mieli może odwagi

podjąć się budowy ogromnego skrzydła wschodniego Zamku Królewskiego.

Po pewnej przerwie, w r. 1521 — jak podaje *Rocznik świętokrzyski* — „pars et edificium castri Crac. versum ortum solis ex fundo denuo construitur“. Kierownictwo prac przy Zamku zlecił wtedy król muratorowi Benedyktowi, noszącemu miano Sandomierzanina⁹. Najpewniej można przypuścić, że Benedykt był jednym z kamieniarzy przywołanych przez Franciszka z Węgier. Gdy Włosi zgrupowani koło Bartłomieja Berrecciego oddali się prawie wyłącznie robotom kamieniarskim przy kaplicy grobowej, Benedykt objął kierownictwo nad pracami kamieniarzy, którzy niegdyś podlegali rozkazom Franciszka. W rachunkach wymieniany jest jako „magister Benedictus murator regius“ od r. 1524—1530¹⁰. Po odejściu z Wawelu wykonywał Benedykt na zlecenie króla jakieś zadania architektoniczne, bo jeszcze w r. 1532 nosi tytuł muratora królewskiego. Z racji pochodzenia niemieckiego okazywał skłonność do luteranizmu, na skutek czego był zmuszony w r. 1532 oczyszczać się przed sądem inkwizycyjnym. Zarzucano mu w r. 1532 małżeństwo z bigamistką¹¹, przed którym to zarzutem

Acta Offic., 57, s. 436: „Honesta Catherina Lupussowa de Stradomya, Venceslaus filium suum ex Joanne Italo lapicida susceptum unicum Catherina Głowyczyna nutrice ipsius pueri, iuxta decretum domini nuper factum statuit, petens per dominum Joannem Italum prefatum in expensis per octo annos in fovendo puero prefato factis condempnari, ac ipsum puerum per Catherinam nutricem prefatam sibi extradi mandari, nutrice prefata impediendo petitionem prescriptam, et allegante sibi solutionem pro quinque annis, quibus ipsum puerum nutriebat nondum esse impensam, petivit itaque per dominum puerum prefatum circa se conservari, donec sibi solutio fuerit facta. In presenciam ectiam prefati Joannis lapicide, petentis ectiam dictum puerum sibi decerni extradi, salva satisfactione pro expensis ipsius Catherine nutricis. Et dominus auditus hys propositionibus et responsis puerum prefatum Catherine Lupussowa matri per nutricem prefatam extradi mandavit, salvam actionem ipsi nutrici pro expensis ectiam ipsi puero per annos quinque prefatos contra eandem Catherinam matrem reservando. A quo quidem decreto Joannes lapicida appellavit. Presentibus dominis Simone de Calisch, Ioanne Kunyczki et me Stanislawo Dambrowski (Sabbati secunda Novembris 1521)“. [III]

Dalszy ciągu procesu tamże, s. 495, 502; „Joannes florentinus Italus lapicida... honeste Catherine Lupussowa de Sandomiria nunc de Stradomia“; s. 510: „Joannis de florencys Itali lapicide ad instanciam...“, 511, 516—7, 517, 518, 522, 532, 533, 547, 559, 640—1. Ostatni akt procesowy tamże, s. 1118 (30 czerwca 1523): „Joannem lapicidam Italum florentinum honesta Catherina Lupussowa de Sandomiria nunc in Stradomia moram habens — quittavit et — obligavit dictum puerum sibi Joanni ad ipsius requisicionem restituere...“ [IV]

⁸ Cercha S. i Kopera F., *Giovanni Cini z Sieny i jego dzieła w Polsce*, Kraków 1916, s. 9.

⁹ Benedykt nosi w r. 1521 miano królewskiego muratora. Por. *Cracovia Artificum*, nr 473.

¹⁰ Komornicki S., *Benedykt*, Polski Słownik Biograficzny I, s. 425. Tytuł muratora królewskiego zapisują i inne akta, np. Acta Offic., 46, s. 148: „Benedicti muratoris Mtis Regie nomine Mgr Simon de Calisch procurator contra quemdam Martinum diligenciam facit“ (23.I.1528) [V]; tamże, s. 149: „Inter honestos Martinum Cirurgicum sacre Mtis Reginalis ex una et Benedictum lapicidam Regium ex altera partibus terminus hodiernus de consensu parcium continuatur hinc ad octavam“ (27.I.1528). [VI]. Por. również: tamże, 49, s. 420.

¹¹ Archiwum Kurii Metrop. w Krakowie, Acta Episcopalia, II, k. 102: „Benedictus almanus Murator Regie Mtis de damnata secta Lutheriana et illius professione suspectus repertus, et quod quandam mulierem maritatem detineret, illicque cohabitaret, que nuper in vigilia Conceptionis S. Marie erga sanctam Mariam dei genitricem blasphemasset, quodque non teneretur ad ieiunandum vigiliam eius, allegans beatam virginem Mariam esse simplicem mulierem, quod absurdum est dicere, ex visitatione prelati hincinde et respective ambo reperti suspecti. Qui Benedictus allegavit Barbaram esse legitimam uxorem suam, cui ad presens cohabitavit, et quod Sandomirie per Venerabilem dominum Stanislaus Chlewiczki, canonicum sandomiriensem, et in domo ipsius Chlewiczki ab undecim annis vel citra essent matrimonialiter copulati iuxta ritum sancte matris ecclesie, offerens se id probaturum. Quo vero ab blasphemiam uxoris sue negavit. Et domini visitatores seu commissarii eidem Benedicto huiusmodi matrimonium contractum esse verum et legitimum hinc ad unum mensem per testem probandum, necnon eandem suam assertam uxorem coram se ad expurgandum de huiusmodi blasphemiam contra eum ex visitatione reperta, hinc et decursum unius mensis aliquo die competenti statuendum decreverunt et mandaverunt presentibus ut supra“. (19.XII.1532). [VII]

wówczas się bronił, a do czego się przyznawał w r. 1536, chcąc uzyskać unieważnienie małżeństwa z żoną, którą opuścił¹². Zapiski o pobycie Benedykta w Krakowie znajdujemy prócz tego w latach 1533, 1534 i 1537¹³. W roku 1533 zapewne Benedykt wykonał sieciowe sklepienie biblioteki Opactwa Mogińskiego, wsparte na renesansowych wspornikach^{13a}.

Biorąc pod uwagę, że Benedykt Sandomierzanin odchodząc z Wawelu nie zrywał ze służbą królewską, przypuścić trzeba, że motywem odejścia nie było wypowiedzenie pracy, lecz ukończenie zleconego mu dzieła, którym było wzniesienie murów wschodniego skrzydła Zamku. Do wzniesienia kolumnady powołano Bartłomieja Berrecciego, na co wskazuje zapiska kontynuatora *Rocznika Świętokrzyskiego*, że w r. 1530 kładziono fundamenty pod skrzydło południowe, które miało się składać z osłoniętych murem arkad „magno Bartholomeo florentino operante”. Uzupełnienia w innych budowlach Zamku trwały do r. 1533, nie licząc drobnych prac budowlanych, które Berrecci prowadził aż do r. 1536. Berrecci zakłada renesansowe odrzwia, okna, portale, a co najważniejsze stawia w r. 1534 krużganki, których dotychczas od wschodu i południa nie dostawało. Na autorstwo Bartłomiejowe tych

krużganków wskazuje i ta okoliczność, że gdy w r. 1536 na skutek pożaru Zamku spora część krużganków zawałiła się, odbudowanie ich zlecono nie komu innemu, a tylko Berrecciemu (kontrakt z 14 marca 1537 r.). Wykonaniu zamówienia przeszkodziła gwałtowna śmierć wielkiego mistrza florenckiego w drugiej połowie sierpnia 1537 r.

Śledząc historię budowy Zamku na Wawelu nie podobna pominąć sprawy gotycko-renesansowych portali, których się pewna ilość zachowała, a także w tym stylu zbudowanych okien, które się nie dochowały. Odnalezione fragmenty dawnych obramień okiennych reprodukuje Tomkowicz¹⁴. Geneza tego stylu jest do dziś zagadkowa. Zazwyczaj powstanie tych portali i okien przypisuje się współpracy artysty renesansowego oraz gotyckiego, tłumaczy się przywiązaniem króla do dawnych form. Zdaje się, iż trzeba jedną i drugą interpretację odrzucić. Dzieła te mimo złożonych różnych elementów stylowych robią wrażenie jednolitej całości artystycznej i są na pewno dziełem jednej indywidualności twórczej. Król, który się zdecydował postawić rezydencję w stylu renesansowym, nie nalegałby na konserwowanie form, od których się odwracał¹⁵. Dodać do tego jeszcze trzeba, że portale

ma Juris visis videndis faciet facienda, presentibus ut supra. (Sabbati IX Decembris 1536)“ [VIII]

¹³ Acta Offic., 48, s. 902; 61, s. 712—14; 62, s. 65, 93.

^{13a} Acta Offic., 56, s. 507: „Perfida Iudea Crasna de Casimiria, apud acta presencia personaliter constituta, contra Nobilem et Providum dominos Ioannem Manczinski, quondam in Skawina vicecapitaneum et Benedictum, italum, murem, nunc in Claratumba manentem, ad exigendum et extorquendum mediante iure, littibus, certa debita quinquaginta videlicet florenorum quo ad primum, et decem florenos quo ad alterum, pro certis mercibus damasco, kitaika haras et his similibus amptis et ad creditum datis, cum ipsa hic Cracoviae in vim solutionis fiende contracta, aliasque agendum, deffendendum, iurandum et alia iuris necessaria faciendum, alias in forma mandati plenissima, Mgros Andream de Urzędow et Stanislaum Oziembłowski de Cracovia, ambos in solidum cum potestate substituendi et dictas summas a debitoribus tollendum et ipsos de eisdem quietandum in legitimos constituit procuratores. Presentibus in actis acturum. (Iovis XVI Octobris 1533)“ [VIII^a]

¹⁴ Tomkowicz S., *Wawel*, Kraków 1908, t. I, s. 275, 276.

¹⁵ M. Sokołowski za Essenweinem widzi w nadprożach wawelskich wpływ ornamentyki budownictwa drewnianego (*Dwa gotycyzmy wileński i krakowski w architekturze i złotnictwie*, Sprawozdania K. H. S. VIII, 1907, s. 20—28). Sam jednak przyznaje (tamże, s. 30), że „formy i profile portalów” (naszych zachowanych kościółków drewnianych z końca XV i pocz. XVI wieku) „zdradzają wpływ architektury kamiennej”. Należy zaznaczyć, że najważniejszym motywem formalnym ówczesnego stolarstwa małopolskiego były sploty roślinne. Przeźrocza i maswerki w wyrobach stolarskich wyraźnie naśladują architekturę kamienną. Por. Dobrowolski T., *Ze studiów nad stolarstwem polskim w epoce gotyku (Zabytki Małopolski)*, Rzeczy Piękne V (1925), nr 6, 7, 8.

¹² Acta Offic., 61, s. 1317—18: „Barbare murarka mgr Simon de Calisch ipsius procurator petivit Benedictum murem ipsius maritum ob defectum doctionis de rationibus declarari. In presencia mgi Andree Urzandow dicti Benedicti muratoris procuratoris, qui loco huiusmodi rationum allegavit, quod suus principalis ad parendum contentis monitorii alias ad commanendum cum dicta Barbara non tenetur, ex ratione quod ipsa Barbara a viginti annis citra vel ultra in quodam castro szynkow (wyraz ten można czytać również szukow [Zuków?]). Por. mój komunikat: Sprawozdania P. A. U. XLIX, 1948, s. 472—474), circa oppidum Wywelum cum quodam Jacobo sartore et balneatore matrimonium publice in facie ecclesie contraxit et eidem Jacobo per plures annos matrimonialiter cohabitavit et balneum in Ilkus per quinquegenium [!] in Ilkus tenuit ac annis proxime transactis ac etiam presenti anno in proszowycze et in aliis locis circum vicinis visus divagari ac etiam ante aliquod annos Cracovie fuit, et coram multis hominibus fatebatur se esse maritum legitimum ipsius Barbare, quo rescito ipse Benedictus murator statim eandem Barbaram repudiavit nec ulterius secum commanere vlt propter crimen adulterii detestabilis petens eandem allegationem suam ad probandum admitti, et terminum competentem per dominum prefigi, allegans plures testes habuisse, qui sunt lithwanie, nec cito propter longam distanciam eorum presentia habere [!] posse. In presencia dicti mgi Simonis de Calisch procuratoris prefati allegantis et replicantis, predictam allegationem partis adverse non habere locum, quia sua principalis spoliata est thoro matrimoniali ipseque Benedictus murator publice cum quadam Zophia focaria sua adulteratur et ex ea procravit prolem femininam predictaque Barbara non habet victum, petens interloqui dicto mgro Andrea Urzandow allegationem partis adverse acceptantis. Et dominus pri-

wawelskie nie są dziełami gotycko-renesansowymi, ale raczej renesansowo-gotyckimi. Zdradzają artystów dobrze zaznajomionych ze sztuką renesansową, ale wyrosłych na tradycjach gotyckich i w tej sztuce wykształconych. Rodowity Włoch, Florentczyk, tych warunków ok. r. 1500 nie miał. Wawelska sztuka renesansowo-gotycka narodziła się na pograniczu dwóch światów — gotyckiego i renesansowego, wzrosła i bujnie rozkwitła na polskiej ziemi. Była wykonywana przez grupę kamieniarzy pracujących przy budowie Zamku najpierw pod kierownictwem Franciszka, a potem Benedykta Sandomierzanina. Archiwalia prowadzą nas w stronę Węgier.

Rachunki zamkowe podają, że Franciszek Florentczyk jeździł sam, a potem posyłał po robotników na Węgry (do Budy) w r. 1507. Drugą podróż po „czeladników umiętnych w sztuce“ odbywał w r. 1511 również na Węgry. Pomocników wzywanych z Węgier przez Franciszka rachunki nazywają Włochami. Ale to nie jest miarodajne, bo w ten sposób nazywano i Benedykta, który był Niemcem¹⁶, a także i Macieja Sudka, który był Litwinem¹⁷. Wystarczyło do nadania tej nazwy, że kamieniarze ci brali udział w robotach artystów włoskich na Wawelu. Pouczają nas zresztą o tym archiwalia odnoszące się do zamkowych kamieniarzy. Na sześciu czeladników Franciszka ra-

chunki podały tylko imiona trzech: Jana, Kaspra i Ugulina. Za kierownictwa Benedykta Sandomierzanina wymienieni są w r. 1527 kamieniarze: Gallus, Mathis, Franciscus i Laurentius. Jako pomocnik Benedykta kilkakrotnie wspomniany jest w r. 1524 Kasper. Wielka ilość czeladników Benedykta, przekraczająca raz liczbę 30 — to zapewne w większości przeważającej zwykli murarze oraz pomocnicy murarscy.

Postaramy się ustalić, kim byli zamkowi kamieniarze. Pierwszy z nich, to Jan Florentczyk, przybrany syn Franciszka. Drugi — Kasper, który nazywał się Simon, zapewne najbliższy współpracownik Benedykta, bo on jeden (przed zmówieniem kamieniarzy) wymieniany jest imiennie spośród 30 socjuszów magistr¹⁸. Jedno z jego dzieł pozawawelskich znamy. Jest to cyborium renesansowo-gotyckie w kościele parafialnym w Zielonkach, wykonane w r. 1533, już po odejściu z Wawelu¹⁹. Kasper mieszkał w Krakowie przy ul. Kanonicznej, w domu zajmowanym przez biskupa płockiego Erazma Ciołka, a po jego śmierci przez Piotra Tomickiego, biskupa krakowskiego (dziś nr 17)²⁰. Z pochodzenia był Niemcem słowackim²¹. Urodził się w Sobinowie (dziś Sabinów) koło Preszowa²². Jego związek z Benedyktem i wspólna narodowość pozwalają na przypuszczenie, że i Benedykt pochodził ze Słowacji. W każdym razie nie był Ślązakiem, bo akta wrocławskie z r. 1518 nazywają go Benedyktem

¹⁶ Acta Offic., 56, s. 507.

¹⁷ Tamże, 48, s. 85.

¹⁸ Kasper wyróżniał się zapewne także wśród kamieniarzy Franciszkowych, bo im razem („Francisco magistro et Casparo socio marmorariis“) dawano w r. 1508 „pannum Lundense“ (Chmiel, Wawel II, s. 14).

¹⁹ Por. mój komunikat w Sprawozdaniach P. A. U. L (1949), s. 40—42.

²⁰ Acta Offic., 57, s. 78: „Providi Thome Muratoris ad propositionem occasione iniuriarum et infamiarum verbalium laciis describendam. Casper murator sub castro moram habens, animo littem legitime contestandi eidem Thome iudicialiter obicit, quod ipse Mensam furatus est, quod se probaturum obtulit in octava, presentibus ut supra. (Sabbati 26 Maii 1520)“. [IX]

Tamże, s. 83: „Casper murator coram domino constitutus et in publica audientia allegationem suam occasione cuiusdam mense ablationis contra Thomam murem prius factam revocavit, dicens se nihil mali de eodem Thoma scire et quod dixit ex suggestionem suorum sociorum et aliorum hominum fecisse factis recognovit, presentibus ut supra (Sabbati 2 Iunii 1520)“. [X]

Tamże, s. 125: „Elizabeth Casprowa murarka in domo Rmi domini plocensis morans ad propositionem occasione medie sexagene pecuniarum fideiussorum latius describendam, Agnes Maczkowna in platea s. anne moram habens animo littem legitime contestandi negavit narrata prout narratur et datur ad probandum vel defferendum, et in hanc vim eadem Agnes decernitur absolvenda, presentibus ut supra (Sabbati 1 Septembris 1520)“. [XI]

Tamże, s. 174: „Obligacio. Honesta Anna Jurkowa plathnyczka apud Szlagowa in Cazimiria moram agens tres marcas peccuniarum pro tela ad rathas infra-

scriptas, Marcam videlicet, pro prima dominica post Epiphaniarum, aliam marcam pro dominica Invocavit, residuum vero marcam pro festo pasche anni proxime futuri honeste Elizabeth Casprowa murarka in Curia Rmi domini Episcopi plocensis degenti se solutorum submitit et obligavit, sub censuris ecclesiasticis presentibus notariis, Stanislao Baranowski altarista poznaniensi et aliis (Iovis 15 Novembris 1520)“. [XII] Por. tamże, 54, s. 69; 55, s. 4.

Tamże, 58, s. 407: „Caspars muratoris de curia Rmi domini Episcopi Cracoviensis moderni ad instantiam, honorabilis Laurencius de Vyelyczka, canonicus sandecensis, seu scarbimiriensis retulit se de mandato domini citasse discretos Nicolaum et Martinum studentes de scola omnium sanctorum in Cracovia pro hora audientie presentis diei eisdem terminum assignando, presentibus dominis Gregorio de Schamothuli, Sigismundo de Stazycza, decretorum doctoribus et notariis sociis, ac me Stanislao Dambrowski (Martis VII februarii 1525)“. [XIII]

Tamże, s. 409: „Caspars muratoris in Curia Rmi domini episcopi Cracoviensis agentis occasione percussionis et vulnerum illatorum aliarumque rerum laciis describendarum ad propositionem discretus Martinus de Drobnyn et Nicolaus de Opoczno studentes in scola omnium sanctorum agentes animo et intencione littem legitime contestandi negarunt narrata prout narratur et datur ad probandum vel defferendum, presentibus ut supra (Martis VII februarii 1525)“. [XIV]

²¹ Tamże, 45, s. 192: „Casper almanus lapicida ad instantiam Anne Tharnowyanka iuxta continuationem termini, per magistrum Simonem Calisch (Mercurii 29 Martii 1525)“. [XV]

²² Cracovia Artificum, nr 1330.

z Krakowa i nie przywłaszczają go dzielnicy śląskiej²³. Nie był też rodowitym krakowianinem, bo akta biskupie z r. 1532 nie nazywałyby go „almanus“, choćby mówił językiem niemieckim. Wiązać go możemy tylko z grupą kamieniarzy zamkowych, którzy przybyli z południa na wezwanie Franciszka i z którymi później tak ściśle współpracował.

Następne imię kamieniarza w rachunkach zamkowych to Ugolino. Również wezwany z Węgier, znany tylko z jednej wzmianki. Kto wie, czy jego imienia nie zmieniono w Krakowie na Gallus. W Krakowie przebywał wówczas dalmatyński prałat Bernardyn Gallellus z Zary, którego stale nazywano Gallusem. Być może, że podobnie stało się z imieniem Ugolina.

²³ „Benedikt von Krakau, Stadtbaumeister in Breslau“, 1518; por. Schultz A., *Schlesisches Kunstleben im XV—XVIII Jahrhundert*, Breslau 1872, s. 19; Landsberger F., *Breslau (Berühmte Kunststädten, T. 75)*, Leipzig 1926, s. 107; Meinert H. G., *Das Auftreten der Renaissance in Breslau*, 1935, s. 61.

²⁴ Acta Offic., 32, s. 393: „Gallus Italus ad acta presencia personaliter constitutus contra Elizabeth mulierem Mgrm Albertum Lupi de Myechow in suum constituit procuratorem ad agendum, defendendum et ad alia que Juris fuerint faciendum, alias in forma pleniori mandati, presentibus notariis. (Mercurii 30 Maii 1515)“. [XVI]

Tamże, 33, s. 550: „Christi nomine invocato et ipsum deum pre oculis habentes, pro tribunali sedentes, in causa coram nobis inter honestam Elizabeth de Vislicia ex una et providum Gallum Ungarum murem de et super contractu matrimonii per verba de presenti et exinde prolis subsecute ac procreacione ceterisque rebus in usum ipsi Gallo datis ex altera partibus coram nobis vertente et mota per hanc nostram sententiam diffinitivam, quam ex hys, que in huiusmodi causa vidimus et cognovimus, dicimus, decernimus, pronunciamus et declaramus dictam Elizabeth actionem suam minime probavisse et in probatione defecisse, ipsumque Gallum ad causam indebite traxisse, se sibi que talia facere minime licuisse neque licere. Et propterea ipsum Gallum ab instantia et impetitione ipsius Elizabeth absolvimus, dummodo dictus Gallus iuraverit, quia non contraxit matrimonium cum ipsa Elizabeth per verba matrimonium facientia, nec sibi de contrahendo fidem dedit et quia nullas res in usum suum ipsius Elizabeth vendicavit, nec vestes executas a Judeis ab ipsa Elizabeth cepit. Ipsa vero Elizabeth medio suo Juramento firmet, quod non ab alio, preter quam ab ipso Gallo concepit et prolem procreavit. Quo facto ipsum Gallum ad providendum et educandum ipsum puerum hinc et decursum trium annorum, ac ad prestanda huiusmodi iuramenta hincinde cogimus et compellimus, hac nostra sententia diffinitiva mediante, expensas ex certis respectibus hincinde factas compensantes. Anno 1515 die vero Jovis XXIII augusti. Lecta per dominum instanti principali in contumaciam partis ad hec speciali citacione citate. Presentibus discretis dominis Marco de Cazimiria, Stanislaw Chelmski, Jacobo Wylamowski, et me Bartholomeo de Costen, notario publico.“ Na marginesie aktu: „Anno 1515 die Jovis prima Novembris Gallus muretor tacitis digittis ac passionem crucifixi ad hec speciali cit-

W każdym razie jest rzeczą pewną, że już za czasów Franciszka Florentczyka przebywał w Krakowie Gallus, kamieniarz węgierski, często określany jako Włoch. W r. 1515 prowadził z Elżbietą Wiśliczanką sprawę małżeńską, z której aktów okazuje się, że posiadał wtedy dwoje dzieci; przybył więc do Krakowa na kilka lat przed r. 1515²⁴. Według rachunków kaplicy Zygmuntowskiej pracował w r. 1521 przy boku Bartłomieja Berrecciego. W r. 1527 przyjmuje go Benedykt Sandomierzanin do robót przy oknach, bramach i stopniach na Zamku Wawelskim. Umarł ok. r. 1530, a syn jego, Stanisław, odbiera po śmierci ojca depozyt złożony u Bernarda Zanobi, zapewne przyjaciela Gallusowego²⁵.

tacione ciuitatis iuravit in forma iuxta tenorem sentencie. Et in hanc vim decernitur absolvendus. Et ad alia vota sibi conuolandi licencia datur. Quo ad iuramentum prolis dimisit ipsi Elizabeth iuramentum, ea condicione ut ipsa Elizabeth recipiat unum puerum et ipse alium. Presentibus discretis dominis Marco de Casimiria, Joanne Lipniczky, notariis consistorii etc.“ [XVII]

Tamże, s. 585: „Providus Gallus Ungarus Lapidica ad instantiam Elizabeth de Vislicia mulieris, per Clomyczki (Lune XVIII Septembris 1515)“. [XVIII]

Tamże, 39, s. 430: „Gallus hungarus nunc Cracovie manens, contra Barbaram Janaskowa de Meslymycz Magistrum Stanislaw de Zlawkow in suum constituit procuratorem cum potestate substituendi ad agendum, defendendum, alias in plenissima forma mandati. Presentibus notariis consistorii (Mercurii XXII Juni 1519)“. [XIX]

Tamże, s. 771: „Gallus lapidica contra Annam Bulynska, sklarka et alias personas quascunque ad agendum deffendendum in forma plenissima mandati Mgrm Simonem de Calysz in suum constituit procuratorem. Presentibus notariis (17 februarii 1522)“. [XX]

Tamże, 57, s. 546: „Galli Itali lapidice occasione unius floreni in moneta pensionis domus locate et unius similis floreni dampni in eadem domo patratu et medie marce peccuniarum recepte ad propositionem lacius in scriptis dandam. Nicolaus similiter Italus lapidica, quo ad locacionem domus et dampni negavit narrata prout narratur et datur ad probandum vel defferendum, quo vero ad mediam marcam peccuniarum propositam allegavit et dixit se ludo cartarum eam lucravisse et iuste recepisse, quod Magister Simon de Calisch Galli principalis prefati nomine negavit prout etc. et datur similiter ad probandum vel defferendum. Presentibus ut supra (Sabbato prima Marcii 1522)“. [XXI]

²⁵ Tamże, 60, s. 35—36: „Honestus Stanislaus filius olim Galli hungari muretoris de Cracovia apud [!] acta presentia personaliter constitutus recognovit se undecem florenos per mediam sexagenam pecuniarum numeri et monete polonicalium recepisse per dictum olim Gallum patrem ipsius Stanislaw apud famatum Bernardum Italum lapidicam post mortem patris derelictos et in fidele depositum servandum datos, de quibus quidem undecim florenis ipsum Bernardum quietavit et liberum dimisit, promittens ipsum ab omnibus personis occasione (un)decem florenorum tueri, defendere, intercedere, evincere et eliberare, ac indepnem reddere, ubi opus fuerit. Presentibus ut supra (Jovis tercia februarii 1530)“. [XXII]

Do otoczenia Franciszka należał również Jan z Kozyc (z Węgier), jego „nuncius“ w r. 1507, później (1522—23) zajęty przy kaplicy Zygmuntowskiej.

Z grupą węgierskich kamieniarzy Franciszka Florentczyka możemy wiązać również i Michała Węgra, którego zapiski archiwalne nazywają również Włochem. Wprawdzie najstarszy ślad jego pobytu w Krakowie znajdujemy w r. 1518²⁶, lecz to nie przeczy kategorycznie wcześniejszemu jego przybyciu do stolicy Polski. Mamy powody sądzić, że najstarszą czeladź Bartłomieja Berrecciego stanowili rodowici Włosi i że mistrz florencki przybierał kamieniarzy innej narodo-

wości w miarę postępu robót przy kaplicy Zygmuntowskiej. Dlatego też nie możemy zaliczać Michała Węgra do pierwotnego otoczenia Bartłomieja. Michał mieszkał w latach 1518—20 w domu Adama z Szadka, notariusza Zamku Wawelskiego, przy kościele św. Trójcy, w latach 1521—5 pracuje przy kaplicy Zygmuntowskiej.

Pięty kamieniarz zamkowy, którego imię znamy, to Matys. Był Litwinem, nazywał się Sudek. Często pojawia się w archiwaliach w latach 1524—32 i można śmiało przypuszczać, że był zdolnym kamieniarzem i szczególnie używanym w robotach zamkowych.

²⁶ Tamże, 38, s. 301—2: „Christi nomine invocato pro tribunali sedentes et solum deum pre oculis habentes, per hanc nostram sententiam diffinitivam, quam communicato Jurisperitorum consilio ferimus in hysscriptis, ex hys que vidimus, audivimus et cognovimus in causa inter dominos Adam notarium castri cracoviensis actorem ex una et Michaellem ungarum lapididam ex adverso principalem, de et super solutione pensionis seu mercedis domus per ipsum actorem prefato reo locate denegate et retente rebusque alys in actis cause huiusmodi coram nobis auctoritate ordinaria in prima instancia vertente laciis deductis et illorum occasione partibus ab altera, pronuntiamus, decernimus et declaramus prefatum dominum Adam actorem domum ipsius iuxta ecclesiam sancte trinitatis sittam de anno a nativitate domini Millesimo quingentesimo decimo octavo a festo sancti Michaelis ad aliud simile festum marciis duabus ipsi Michaeli locasse et ante finitum terminum a festo pasche, absque culpa ipsius Michaelis conductoris eundem eiecisse primo ac deinde et iterum eandem domum prefato Michaeli marciis tribus cum media pecuniarum sub condicione quatinus sibi ligna toto locacionis tempore ministraret, adiecta, similiter locasse, nichilominus tamen eundem Michaellem apposita condicione sibi non suffragante ante tempus carnisprivy incipiendum grossos viginti octo pro lignis et a reformatione osty domus et parietis alios grossos novem expendisse ac tandem grossos triginta novem similes ad extenuacionem tocus mercedis dedisse, ipsum vero dominum Adam locatorem eundem Michaellem conductorem velut prius etiam a festo pasche, reparationem domus et que locacionis imminabat, tempore facere volentem similiter secundo eiecisse et expulisse ac dicto Michaeli conductori de alia mansione non providisse et in hoc ipsum dampnificasse sibi que talia fecisse seu facere minime licuisse neque licere. Et ob hoc prefatum dominum Adam locatorem antedicto Michaeli conductori supradictam successive pecuniam per eum indebite solutam restituendum ad sua interesse obligatum extitisse ac condempnandum, cogendum et compellendum fore prout dummodo iuramentum in supplementum probationis alias sibi a parte delatum et per nos approbatum ac quod domus ipsa locacionis secundo facto, non minus quam expulsionis tempore reformationem egebat, prestiterit, necnon huiusmodi sua interesse declaraverit, cogimus et compellimus ac in expensis pro parte ipsius Michaelis coram nobis legitime in causa factis condempnamus, quarum taxationem nobis imposterum reservamus. 1520 die Jovis XVIII Octobris lecta per dominum instante d. Michaeli principali in presencia ex adverso partis citate citacione

speciali. Presentibus honorabili et discretis Joanne de Scarbimiria, Stanislao Baranowski et me Bartholomeo Ganthkowski.“ [XXIII] Por. tamże, 28, s. 121.

Tamże, 57, s. 175—6: „Circumspectorum dominorum Adam Notarii Castrensis ex una et Michaelis lapicide Itali de et super re judicata rebusque alys etc. parte ex altera in causa venerabilis et egregius vir dominus Laurencius de Slupcza, utriusque iuris doctor et tanquam arbiter et arbitrator ac amicus compositor per partes suprascriptas in se ibidem apud acta presentia de alto et basso sub decem marcarum pecuniarum pena media videlicet parti concordiam tenenti et reliqua media ejusmodi summe domino arbitratori prefato per partem contravenientem irremissibiliter solvenda compromittendo et compromissum huiusmodi faciendo ejusdem compromissi prefati pretextu per suam arbitralem sententiam laudum sive decretum Imprimis et ante omnia omnes et singulas lites et controversias inter partes prefatas occasione premisorum quomodolibet exortas et que forsan exoriri formidantur extinxit et mortificavit. Et nichilominus attentis re iudicata et expensis pro parte dicti Michaelis in huiusmodi causa factis dominum Adam prefatum in uno floreno pecuniarum numeri et monete polonialis eidem Michaeli condemnavit, ac eundem florenum pecuniarum hinc et festum Natalis domini proxime instans sub excommunicationis et alys censuris et penis ecclesiasticis eidem solvere decrevit et mandavit. Que omnia et singula premissa partes prefate hincinde presentes approbaverunt, laudaverunt et rathificaverunt, eaque in omnibus et per omnia se firmiter et inviolabiliter tenere, observare et adimplere promiserunt et sub penis superius expressis submiserunt. Presentibus notariis etc. (Sabbati XVII Novembris 1520). [XXIV]

Tamże, s. 1131: „Quitacio. Anno quo supra (1523) die Lune VI mensis Julii. Coram me notario publico infrascripto ad hoc per dominum in spiritualibus Vicarium misso honesta Catherina sowyanka de Dobczyce pronunc in stradomya degens constituta personaliter recognovit se recepisse tres florenos pecuniarum apud honestum Joannem de Senis lapididam Regie Mtis racione prolis masculine ex ipso procreate educacionis et alimentorem, de quibus quidem tribus per ipsam receptis florenis ipsum Joannem de Senis ac etiam de quarto floreno quittavit et liberum dimisit perpetuo, promissitque ipsa Catherina occasione dictorum quatuor florenorum ipsum Joannem nullo Juris quesito colore vexare et impedire. Acta fuerunt hec in stradomya. Presentibus ibidem providis Michaeli de Ungaria lapidida Regie Maiestatis, Joanne Molenda et me Paulo Obryczki etc.“ [XXV]

W latach 1524—26 pracował przy kaplicy Zygmunto-wskiej. Maciej Sudek „socius artis lapicide” był w marcu 1527 na Węgrzech²⁷. W czerwcu tegoż roku został przyjęty do prac około okien, portali i schodów w Zamku Wawelskim. Pochodził według księgi przy-jęć do krakowskiego prawa miejskiego z Chlewic li-tewskich²⁸. Ponieważ miejscowości „Chlewice” na Lit-wie nie ma, chodziło tu prawdopodobnie o Chlebnisz-ki koło Trok, których nazwę zniekształcił pisarz miej-ski. W Krakowie powszechnie nazywano go Litwinem.

²⁷ *Cracovia Artificum*, nr 620. Był w Ostrzychomiu, por. Komornicki S., *Kaplica Zygmunto-wska w kate-drze na Wawelu*, *Rocznik Krakowski XXIII* (1932), tabl. I.

²⁸ *Cracovia Artificum*, nr 1328.

²⁹ *Acta Offic.*, 46, s. 399: „Arestata. Mathias lytfyn et Felicia uxor ipsius de curia domini Jordan ad in-stanciam honeste Catherine Mgri Laurency Roschkov-ski procuratoris focarie, per se (Mercurii quarta Augustii 1529)”. [XXVI] Dalsze teksty, tamże, s. 400, 401, 405, 438, 440.

Tamże, s. 402: „Honestorum Catherine focarie Mgri Laurenty Volbors ex una et Mathie Lithwyn Lapidide de Stabulo Regio Cracovie altera partibus in causa percussione Dominus instante dicto Mathia Litwin necnon ad intercessionem domini viceprocuratoris Castri Crac. pro iusticia administranda (ad) prefatum dominum viceprocuratorem feria secunda tentanda dictas partes remisit. Et in defectu iusticie eisdem terminum coram se comparandi prima iuris post sancti Bartholomei prefixit. Presentibus notariis. (Veneris XX Augusti 1529).” [XXVII]

Acta Offic., 47, s. 545, 548, 551, 564, 628, 651, 652. *Cracovia Artificum*, nr 1319, 1326.

Acta Offic., 48, s. 84—5: „Catherina Patrowa de Bochnya tanquam fideiussor pro Ursula Jannassowa de ibidem ad acta constitua personaliter presentia, cassando obligationem per eandem Ursula Jannasko-wa anno proxime transacto die vigesima septima octo-bris, seque ponendo principalem debitorem pro eadem et ipsam evincendo sponte recognovit se unum florenum et unum fertonem peccuniarum numeri et mo-nete polonicalium Provido Mathie Murarz lapicide seu Lathomi Regio, Civi Cracoviensi de platea s. spi-ritus italo teneri et debere. Cuius debiti medietatem pro s. Joannis Baptiste residuam autem medietatem pro s. Archangeli Michaelis festis proximis se eidem sub censuris obligavit, soluturam, estque incontinenti per Simonem de Myechow monita et citata. Presen-tibus notariis (Saturni prima Aprilis 1531).” [XXVIII]

Tamże, s. 480—1: „Mathie Liczwyn lapicide in Tur-ri post scum spiritum Cracovie agenti Juramentum corporale super residuo propositionis videlicet duo-bus florenis et uno fertone die veneris XXII Marcii facte prestare volenti et iam ante Crucifixi salvatoris nostris imaginem flectenti Martinus faber lignarius hoc ipsum iuramentum ex causa quod illi alia edificia preter in superiori intencione specificata edificaverit, dimisit, repetens nichilominus decemocto grossos ab eodem Mathia iuxta decretum domini de solvendis eisdem factum. Et incontinenti ad convencionalem eiusdem Martini fabri lignarii occasione certorum duorum scampnorum, necnon camere et superficie alias strich post binorum edificiorum certorum confractio-

Do r. 1530 mieszkał Sudek na Zamku w domu Jorda-na. Często w tym czasie nazywany jest „lapicida de stabulo regio”. W r. 1530 zamieszkał pod wieżą za kościołem św. Ducha²⁹.

O Franciszku pracującym na Zamku nie udało się dotychczas znaleźć bliższych wiadomości. Wymieniony zaś Laurentius może będzie identyczny z murem Wawrzyńcem Wolfem, który już w r. 1516 mieszka w Krakowie³⁰. Pewnie to był Ślązak, podobnie jak występujący obok niego Krzysztof, który nazywał się

nem ultra edificia et contractum prius specificatum edificatorum duorumque florenorum ab eisdem edi-ficiis solvi debitorum alias lacius describendam per M. Stanislaum Brzeziczki, petentis ad solvendum cogi. Et Mathie lapicide de Crac. predicti as reconveciona-lem proponentis occasione imperfectionis edificiorum videlicet Pallacii, trium hostiorum pro septem fertoni-bus conventorum, gradusque alias quam cum eodem fuerat constitutum edificati et propterea eiusdem con-fractionis et alterius gradus unacum pallacio et tribus hostys edificationis completionisque per alios Magis-tros carpentarie artis facte, dampnique duorum flore-norum et sex grossorum ex imperfectione huiusmodi subsecuti alias lacius describendi per se factas. Mat-hias lapicida recognovit duo scampna per eundem Mar-tinum sibi ipsi laborata esse, offerens se illi iuxta ta-xam bonorum hominum soluturum, dummodo pro dampnis ex imperfectione laboris sua occasione facti sibi satisfecerit, residua vero contenta dicte partes hincinde animo et intencione littem contestandi nega-runt prout narrantur et datur ad probandum vel defe-ferendum. Quo facto incontinenti Mathias lapicida pa-rendo decreto domini per prius facto decemocto gros-sos reposuit, eosdemque circa acta arestavit, petens arestum admitti. Et dominus admisit. Presentibus no-tariis, quibus supra. (Veneris VII Juni 1532).” [XXIX] Tamże, s. 404, 432, 440, 460, 489, 492, 592, 598.

Tamże, 49, s. 536—7, 812, 817; 56, s. 95, 111.

³⁰ Tamże, 36, s. 963—4: „Petri muratoris de Craco-via ex una et providorum Luce, Pauli parvi, Leonar-dii Herarth, Jacobi Szur, Carparis, Pauly wyełki, Joan-nis Bochencyk, Laurency Wolw, Cristoffery et Martini Muratorum de Cracovia ex altera partibus in causa, dominus auditis propositis et responsis et presertim attento, quod idem Petrus ex ignorancia aliam uxorem superduxerat, credendo primam esse mortuam, prout ex causa huiusmodi satis clare reperit inherendoque sue sentencie diffinitive super divorcio uxoris super-ducte pronunciate et post correccionem ipsius Petri pronunciaavit eundem Petrum propter huiusmodi igno-ranciam facti non debere artificio, sed bonum hones-tum idoneum et ad quodlibet artificium exercendum abilem admittendum fore, prout eundem admisit et pronunciaavit ac literas sibi de super necessarias dan-das decrevit. In presenciam prefatorum muratorum su-prascriptorum ad premissa omnia consencientium et eundem Petrum in exercendis artifiis, quecunque voluerit, se non impedire obligancium et bona fide promittencium. Presente dicto Petro literas necessarias de super sibi dari petente, et dominus decrevit ac extrudere mandavit. Presentibus ibidem venerabili et discretis dominis Stanislae Clomiczkj, canonico opa-thoviensi, Stanislae Cownaczky et Mathia de Milew, notariis publicis, testibus circa premissa, ac me Bar-tholomeo Mathie de Costen, huius scriba. (Lune XXVI May intra octavas Corporis Cristi 1516).” [XXX]

Ginter i pochodził z Wrocławia³¹. Związki muratorów krakowskich ze Śląskiem były wówczas jeszcze dość silne. Wielu murarzy krakowskich odwiedzało Wrocław, a muratorzy śląscy chętnie osiedlali się w Krakowie. To było pewnie przyczyną, że Benedykt Sandomierzanin udał się z Krakowa ok. r. 1518 do Wrocławia, a później przy budowie Zamku posługiwał się kamieniarzami śląskimi. Na Wawrzyńcu lista znanych kamieniarzy zamkowych wyczerpuje się. Nie wiemy, czy ich było więcej, poza Włochami rzeźbiącymi kaplicę Zygmuntowską, z których niewielu po ukończeniu prac w mauzoleum królewskim przerzuciło się do robót w Zamku. Najwięcej potrzeba było pracowników do wznoszenia murów; z tych prawie wszyscy pozostali bezimienni³².

Kończąc rozważania oparte na przytoczonych tekstach archiwalnych dochodzimy do wniosku, że autorstwo nadproży i okien renesansowo-gotyckich w krakowskim Zamku królewskim należy przypisać osobnej³³ grupie kamieniarzy z Benedyktem Sandomierzaninem na czele, skupionej dawniej wokół Franciszka Florentczyka. Kamieniarze ci wywodzili swe pochodzenie przede wszystkim z królestwa Węgier. Wykształceni w sztuce gotyckiej, udali się może do Włoch, gdzie urzekła ich sztuka renesansu i skąd wrócili na Węgry pewnie razem z Franciszkiem. Związek ich i współpraca z Florentczykiem nie ulega wątpliwości: wskazuje na to tak śmiało i pewne przywoływanie ich przez Franciszka do Krakowa. Sztuka tych kamieniarzy, którą wykrzesало zetknięcie się Północy z Południem, znalazła odpowiednie warunki, w pełni dojrzała i zabłysła niebywałym blaskiem dopiero w Krakowie. Głębia kontrastu w zestawieniu ruchli-

wych i tajemniczo ginących w tle linii gotyku ze spokojnym i jasnym renesansem, wykwinna forma i finezja wykonania stawiają dzieła kamieniarzy zamkowych w szeregu znakomitych dzieł sztuki światowej. Dzięki połączonej działalności włoskiego mistrza i gotycyzującej grupy jego czeladników zamek krakowski przybrał tak bardzo ciekawy wyraz artystyczny, którego by nie dało wykonanie go w całości w stylu wyłącznie włoskiego renesansu. Nadproża renesansowo-gotyckie stanowią na Zamku przedmiot najwyższego zainteresowania: dziw, jak polska gleba dla kielkujących pomysłów w głowach na pół renesansowych artystów okazała się urodzajna.

W nadprożach wawelskich zauważamy pewien rozwój: w najstarszych w skrzydle zachodnim laskowanie gotyckie składa się z grubych żeber, w skrzydle północnym laski stają się cieńsze i misternie są krzyżowane, zawsze jednak zachowują funkcję łączenia i wiązania węgarów. W ostatnim, wschodnim skrzydle laski stają się dekoracją, nie biegną pojedynczo lub parami, lecz łączą się w wiązki, jakby wstęgi często malowniczo ucięte, robią wrażenie narzuconych na nadproże kamiennych fal. Im nadproża są późniejsze, tym bogatszą ornamentację posiada renesansowy gzyms umieszczony ponad nimi. Renesans coraz więcej przeważa nad gotykiem.

Jeżeli chodzi o nadproża wcześniejsze, dużą chyba rolę odegrali Kasper Simon i Gallus Węgier. Przy wykonywaniu późniejszych nadproży zaważyła wiele indywidualność Sandomierzanina, mimo że wykonywali je ci sami kamieniarze, co w okresie zarządu budową Zamku przez Franciszka Florentczyka.

ANEKS

Opis pożaru Zamku królewskiego na Wawelu zamieszczony w aktach Konsystorza Krakowskiego, Acta Offic., 61, s. 1284.

Po wpisach z dnia 19 października 1536 r.

„Die proxime transacta post tactum septime horae

³¹ Tamże, 57, s. 657: „Honorabilis Stephani presbyteri de Mislmicze occasione trium fertorum residui debiti pro equo et illius usu ad propositum lacius in scriptis dandam, Cristoferus murator de Cracovia, animo et intencione littem legitime contestandi allegavit et dixit eum eundem duntaxat pro una cum media marcis pecuniarum emisse, et per Elizabeth uxorem suam coram advocato mislimiciensi iudicialiter in toto et ad plenum exolverisse et decem grossos pro usu eiusdem equi accomodati per ipsum dominum Stephanum sibi donatos et remissos fuisse et esse, super quo idem dominus Stephanus ipsius detulit iuramento, quod idem Cristopherus in octava prestabit. Presentibus ut supra (Martis XXVII mensis Maii 1522)“ [XXXI]

Tamże, s. 662: „Obligacio, Cristopherus Ginther lapicida de Wratislawia, ad acta presencia personaliter constitutus tres fertones pecuniarum residui debiti pro equo eiusdemoque usu honorabili Stephano de Mislmicze gracialiste hinc et quindenam sub censuris ec-

clesiasticis et alys penis inde sequentibus se soluturum inscripsit et obligavit, Presentibus ut supra (Martis tertia mensis Juni 1522)“ [XXXII]

clesiasticis et alys penis inde sequentibus se soluturum inscripsit et obligavit, Presentibus ut supra (Martis tertia mensis Juni 1522)“ [XXXII]

³² Tamże, 68, s. 512: „Obligacio. Joannes Murator de arce Cracoviensi liberando se de censuris excommunicationum octo grossos pecuniarum pro cerevisia et unum grossum pro processu contumacie hinc et decursum trium septimanarum post festa pasce proxime instancia discreto Paulo pincerne in novo celario sub domo Mansionariorum scite trinitatis in prefata arce Crac. degenti sub reincidencia et gravioribus obligavit se soluturum. Presentibus ut supra et me Stanislaw Ulowski (Magnisabbati 15 aprilis 1525)“ [XXXIII]

³³ Komornicki (*Kaplica Zygmuntowska*, jw., s. 89, przyp. 1) wyraża zdanie, że nawet w r. 1529 robota Berrecciego dla Zamku (prawdopodobnie różce podłuczna wjazdowego) wydaje się czymś wyjątkowym i nadobowiązkowym.

rea hora meridiana eiusdem diei ingens hominum ululatus, dum varij homines uno in loco pinaculi aquam alii administrare curabant, aliiqve moles dissiciebant, caminus de sursum cadens convulsa a saxis saxa reddidit. Tum subito pinacula loci illius superne et inferne cum magna copia hominum utriusque sexus

ad portandam aquam et flammam extinguendam ere conductorum, fracta sunt. Itaque circiter quinquaginta hominum illorum mole obruti trucidati et extincti magno cum amicorum eorum interemptorum planctu et ululatu. Dies itaque hec lamentabilis fuit, et memoratu digna.“ [XXXIV]

TLUMACZENIA TEKSTÓW ŁACIŃSKICH

- I. Zapobiegliwy Andrzej Zapała — uznając swój dług 40 złotych na rzecz o. Walentego z Krosna, prowincjała klasztorów zakonu franciszkańskiego w Polsce i Czechach, zobowiązał się pod karąmi kościelnymi, że zapłaci też 40 złotych panu Franciszkowi Włochowi, muratorowi zamieszkałemu w Krakowie, tytułem należności za pewne roboty wykonane przez niego dla o. prowincjała (30 kwietnia 1512).
- II. Z powództwa Elżbiety z Krakowa, prowadzącej sprawę osobiście, wezwano do sądu Franciszka Włocha muratora z powodu niezłożenia w wyznaczonym terminie przysięgi na prawdomówność (piątek 1.VI.1515).
- III. Zaczna Katarzyna Lupusowa ze Stradomia w myśl niedawno wydanego przez sędziego dekretu, przyprowadziła do sądu swego syna Wacława zrodzonego z Jana Włocha kamieniarza, wraz z karmicielką tegoż chłopca, Katarzyną Głowiczyzną, prosząc, by sędzia zasądził wymienionego Jana Włocha na zapłacenie kosztów utrzymania chłopca przez osiem lat i polecił karmicielce Katarzynie oddać jej chłopca — przeciw której to prośbie wystąpiła karmicielka chłopca powołując się na to, że jej nie została zapłacona należność za karmienie tego chłopca przez pięć lat i prosiła, by sędzia zezwolił zatrzymać przy sobie wymienionego chłopca dotąd, dopóki nie otrzyma zapłaty. Obecny był także wymieniony Jan kamieniarz, który prosił o rozstrzygnięcie, by rzeczzonego chłopca jemu oddano z tym, że zwróci kosztą Katarzynie. A sędzia wysłuchawszy tych przedstawień i odpowiedzi rozkazał, by wymieniona karmicielka oddała wyżej wspomnianego chłopca matce, Katarzynie Lupusowej, zastrzegając samej karmicielce swobodną akcję sądową przeciw tejże matce Katarzynie o zwrot kosztów wydanych przez wymienione 5 lat na utrzymanie tegoż chłopca. Od którego to dekretu Jan kamieniarz apelował. W obecności Szymona z Kalisza, Jana Kunickiego i Stanisława Dąbrowskiego (w sobotę 2 listopada 1521).
- IV. Jana kamieniarza Włocha Florentczyka zaczą Katarzyna Lupusowa z Sandomierza, obecnie zamieszkała na Stradomiu — pokwitowała i zobowiązała się rzeczzonego chłopca oddać Janowi na jego żądanie.
- V. Mgr Szymon z Kalisza, przedstawiciel sądowy imieniem Benedykta muratora królewskiego na niekorzyść przeciwnika, niejakiego Marcina, zgłasza gotowość procesową.
- VI. W sporze między zacnymi Marcinem cyrulikiem królewskim z jednej, a Benedyktem kamieniarzem królewskim z drugiej strony, termin dzisiejszej rozprawy sądowej za zgodą stron został przełożony na ten sam dzień przyszłego tygodnia.
- VII. Benedykt, Niemiec, murator królewski, znajdujący się pod zarzutem wyznawania potępionej sekty luteranńskiej oraz zatrzymywania i wspólnego zamieszkania z pewną kobietą zamężną, która niedawno w wigilię święta Poczęcia N.M.P. zbluźniła przeciw Świętej Bogarodzicy Marii, oświadczając, że niema obowiązku pościć w wigilię Jej święta z tej racji, że N.M.P. jest zwykłą kobietą, co głupstwem jest mówić — w czasie wizytacji Ks. Prałata oboje znaleźni jako podejrzani. Ten to Benedykt przedstawił, że Barbara, z którą obecnie mieszka, jest jego prawowitą żoną i że związkiem małżeńskim według obrządku świętej Matki Kościoła zostali oboje połączeni przed około 11 laty w Sandomierzu przez Wielebnego Ks. Stanisława Chlewickiego, kanonika sandomierskiego, w domu tegoż ks. Chlewickiego, na co zobowiązał się przedstawić dowody. Co się zaś tyczy bluźnierstwa swej żony, zaprzeczył takowemu. A księża Wizytatorowie czyli Komisarze zawyrokowali i nakazali, aby tenże Benedykt w ciągu jednego miesiąca przy pomocy świadków udowodnił, że zawarte przez niego małżeństwo jest prawdziwe i zgodne z przepisami kanonicznymi oraz by swoją mniemaną żonę stawiał przed nich w jakiś odpowiedni dzień w ciągu upływu jednego miesiąca, a to celem oczyszczenia się z zarzutu powyższego bluźnierstwa, co do którego zaistniało podejrzenie w czasie wizytacji wbrew twierdzeniu męża. W obecności wyżej wymienionych.
- VIII. Mgr. Szymon z Kalisza, przedstawiciel sądowy Barbary murarki, prosił, aby Benedykta murarza, jej męża, ogłosić jako stronę, która nie umiała wyjaśnić sądowi powodów niewykonania danych jej poleceń. W obecności mgra Andrzeja z Urzędowa, przedstawiciela sądowego rzeczzonego Benedykta murarza, który złożył oświadczenie zastępujące wyjaśnienie motywów postępowania swej strony, mianowicie, że jego mocodawca nie jest obowiązany do spełnienia poleceń upomnienia sądowego, czyli do zamieszkania z rzeczoną Barbarą z tego powodu, że ta Barbara zawarła jawnie w obliczu Kościoła małżeństwo około dwudziestu a może i więcej lat temu, w pewnym zamku Żuków (?) koło miasta Wielunia z niejakim Jakubem krawcem i łaźiebnikiem, i z tymże Jakubem współmieszkała na sposób małżeński przez wiele lat i przez pięć lat trzymała w Olkuszu łaźnię; niedawnymi laty, a nawet w obecnym roku widziano go w Proszowicach i w innych okolicznych miejscowościach wążającego się, a także przed kilku laty był w Krakowie i wobec wielu osób opowiadał, że jest prawowitym małżonkiem tejże Barbary — o czym dowiedziawszy się Benedykt murarz zaraz oddał Barbarę i więcej z nią nie chce przebywać z powodu wstępnego występku cudzołóstwa. Następnie przedstawiciel Benedykta prosił, by sędzia na to jego oświadczenie przeprowa-

dził dochodzenie prawne i wyznaczył w tym celu odpowiedni termin sądowy, równocześnie zaznaczył, że wielu miał świadków, którzy obecnie są na Litwie i z powodu wielkiej odległości nie mogą się w krótkim terminie stawić osobiście w sądzie. W obecności wyżej wspomnianego mgra Szymona z Kalisza, przedstawiciela sądowego, który odpierał przedłożenia przeciwnika oświadczając, że one nie mogą mieć miejsca, gdyż jego mocodawczyni pozbawiona jest łoża małżeńskiego, a sam Benedykt jawnie cudzołoży z niejaką Zofią, swoją kucharką, i z nią spłodził dziecię płci żeńskiej, a wyżej wspomniana Barbara nie ma środków utrzymania; wobec czego wniósł prośbę o wyrok pośredni, na który to wniosek strony przeciwnej wyraził zgodę mgr Andrzej z Urzędowa. Sędzia orzekł, że po zbadaniu sprawy w najbliższym terminie sądowym zadecyduje. W obecności wyżej wymienionych (w sobotę 9 grudnia 1536).

VIIIa. Niewierna żydówka, Krasna z Kazimierza, stanąwszy osobiście przed aktami niniejszymi, do spraw przeciw szlachetnemu Janowi Mączyńskiemu, niegdyś podstaroście w Skawinie, i zapobiegliwemu Benedyktowi, włochowi, muratorowi, obecnie przebywającemu w Mogile, — celem wydobycia i wymuszenia od nich za pomocą środków prawnych i procesu spornego pewnych długów, tu w Krakowie z tym zaciągniętych, że będą spłacone, mianowicie od pierwszego 50 zł., a od drugiego 10 zł., za zakupione przez nich i dane im na kredyt pewne towary: adamaszek, kitajkę, haras i tym podobne, — czyli do wnoszenia sprawy, obrony, składania przysięg i dokonywania innych aktów wymaganych z konieczności przez prawo, inaczej według najpełniejszej formuły zlecenia — ustanowiła swoimi zastępcami prawnymi magistrów Andrzeja z Urzędowa i Stanisława Oziembłowskiego z Krakowa, obydwóch solidarnie, z władzą mianowania zastępców i do podjęcia wzmiankowanych sum od wierzycieli i do skwitowania tychże po dokonaniu wpłaty. W obecności (notariuszów), wymienionych w aktach ksiąg procesowych (16 października 1533 r.).

IX. Na przedłożoną przez Tomasza muratora skargę (która później ma być szerzej opisana) w sprawie krzywd i zniewag słownych, Kasper murator zamieszkały pod Zamkiem krakowskim, celem prawnego zawiązania sporu zarzucił sądowi temuż Tomaszowi, że mu ukradł stół, na co ofiarował się przedstawić dowody za tydzień. W obecności wyżej wymienionych (w sobotę 26 maja 1520).

X. Kasper murator, stanąwszy przed sądem na publicznej audyencji odwołał swoją skargę przedtem złożoną w sprawie zabrania pewnego stołu skierowaną przeciw Tomaszowi muratorowi mówiąc, że nic złego nie wie o tymże Tomaszowi i uznał, że to, co powiedział, uczynił z poduszczenia swoich towarzyszy i innych ludzi. W obecności wymienionych (w sobotę 2 czerwca 1520).

XI. Elżbieta Kasprowa, murarka, zamieszkała w domu najprzewielebniejszego Ks. Biskupa Płockiego na przedłożenie, (które ma być szerzej opisane) wnosi skargę z okazji poręczenia 30 groszy. Agnieszka Mączkówna zamieszkała przy ul. św. Anny celem prawnego zawiązania sporu zapre-

czyła oskarżeniu w brzmieniu podanym przez powoda i należy przeprowadzić dowód albo wskazać przysięgę i na mocy tegoż Agnieszka została uwolniona. W obecności wyżej podanych (w sobotę 1 września 1520).

XII. Zobowiązanie. Zaczna Anna Jurkowa, płatnerka, zamieszkała u Szelałowej na Kazimierzu, zobowiązała się pod karami kościelnymi zapłacić znacznej Elżbiecie Kasprowej, murarce, zamieszkałej w dworcu Najprzew. Ks. Biskupa Płockiego, trzy grzywny za płótno w następujących ratach: pierwszą grzywnę w pierwszą niedzielę po święcie Trzech Króli, drugą grzywnę w pierwszą niedzielę W. Postu, ostatnią zaś na Wielkanoc przyszłego roku. W obecności notariuszów Stanisława Baranowskiego, ołtarzysty poznańskiego i innych (w czwartek 15 listopada 1520).

XIII. Na powództwo Kaspra muratora z dworca Najprzewielebniejszego Ks. Biskupa Krakowskiego, obecnie rządzącego, Wielebny Wawrzyniec z Wieliczki, kanonik skalbmierski, zgłosił, że z polecenia sędziego pozwał do sądu Mikołaja i Marcina, studentów ze szkoły Wszystkich Świętych w Krakowie, wyznaczając im termin na zwykłą godzinę audyencji bieżącego dnia. W obecności księży Grzegorza z Szamotuł, Zygmunta ze Stężycy, doktorów prawa kanon. i notariuszów towarzyszy i mnie, Stanisława Dąbrowskiego (we wtorek 7 lutego 1525).

XIV. Na przedłożenia Kaspra muratora zamieszkałego w dworcu Najprzewielebniejszego Ks. Biskupa Krakowskiego z okazji pobicia do krwi i innych spraw, które będą szerzej opisane, Marcin z Drobnina i Mikołaj z Opoczna, uczniowie Szkoły Wszystkich Świętych, celem prawnego zawiązania sporu zaprzeczyli oskarżeniu w brzmieniu podanym przez powoda, więc należy przeprowadzić dowód albo wskazać przysięgę. W obecności wyżej wymienionych (we wtorek 7 lutego 1525).

XV. Na instancję Anny Tarnowianki pozwany do sądu Kasper Niemiec, kamieniarz, zgodnie z przypadającym terminem przez mera Szymona z Kalisza (w środę 29 marca 1525).

XVI. Gawel Włoch stanąwszy osobiście przed aktami niniejszymi ustanowił jako swego przedstawiciela sądowego do sprawy z Elżbietą mgra Wojciecha Wilka z Miechowa, dając mu władzę wytaczania oskarżenia, obrony sądowej i pełnienia innych czynności wymaganych przez prawo, czyli posłużył się pełniejszą formą zlecenia. W obecności notariuszów (w środę 30 maja 1515).

XVII. Wezwawszy imienia Chrystusa, samego Boga mając przed oczyma, na mocy władzy sędziowskiej wydajemy następujący wyrok. W sprawie toczącej się przed nami między zacząną Elżbietą z Wiślicy z jednej strony, a z drugiej zapobiegliwym Gawłem Węgrem, murarzem, odnośnie umowy małżeństwa zawartego wspólnie z wypowiedzeniem zgody oraz otrzymanego i zrodzonego z niego potomstwa, jako też pozostałych rzeczy, danych do użytku Gawłowi, przez ten nasz wyrok ostateczny na podstawie tego, cośmy w czasie przewodu sądowego zbadali i poznali, orzekamy, określamy, ogłaszamy i oświadczamy, że wyżej wymieniona Elżbieta treści swego oskarżenia bynajmniej nie udowodniła, owszem, brakło jej dowodów, a same-

go Gawła niesłusznie pociągała do sądu, czego jej żadną miarą nie wolno było robić. I dlatego tegoż Gawła zwalnimy od sprawy sądowej i oskarżeń wytoczonych przez Elżbietę pod warunkiem, że wyżej wymieniony Gawel przysięgnie, że nie zawarł z Elżbietą małżeństwa przez wypowiedzenie słów tworzących małżeńską umowę ani jej nie dał obietnicy zawarcia małżeństwa w przyszłości i że żadnych rzeczy należących do Elżbiety do własnego użytku sobie nie przywłaszczył ani nie wziął od Elżbiety szat zajętych Żydom. Sama zaś Elżbieta ma stwierdzić za pośrednictwem przysięgi, że nie od innego, tylko z Gawła poczęła i zrodziła potomstwo. Wobec tego na mocy wyroku ostatecznego nakładamy na samego Gawła ścisły obowiązek utrzymywania i wychowania dziecka przez przeciąg trzech lat, a obie strony zobowiązujemy do złożenia powyższych przysięg, wyrównując za pewnych powodów kosztu sądowe, jakie jedna i druga strona pokrywała. Działo się to w r. 1515, w czwartek 1 listopada. Wyrok odczytany przez sędziego na żądanie powoda na niestawność drugiej strony specjalnie wzywanej do sądu. W obecności rozważnych panów Marka z Kazimierza, Stanisława Chełmskiego, Jakuba Wilamowskiego i mnie, Bartłomieja z Kościana, notariusza publicznego. (Na marginesie aktu): W r. 1515 w dzień czwartkowy 1 listopada Gawel murator, specjalnie wezwany do sądu, dotknawszy palcami krucyfiksu, złożył przepisana przysięgę w myśl treści wyroku. Na mocy tego został zwolniony od oskarżenia i otrzymał pozwolenie wstąpienia w powtórne związki małżeńskie. Elżbietę zwolnił od przysięgi w sprawie potomstwa pod tym warunkiem, że Elżbieta weźmie jednego chłopca, a on drugiego. W obecności rozważnych panów Marka z Kazimierza, Jana Lipnickiego, notariuszów konsystorza itd.

XVIII. Z powództwa Elżbiety Wiśliczanki wezwany do sądu przez egzekutora Kłomickiego Gawel Węgier, kamieniarz (w poniedziałek 18 września 1515).

XIX. Gawel Węgier, obecnie mieszkający w Krakowie, ustanowił do prowadzenia sprawy sądowej z Barbarą Janaskową, jako swego przedstawiciela, mgra Stanisława z Złakowa dając mu władzę zastępowania się innymi w oskarżeniu i obronie sądowej — czyli posłużył się najpełniejszą formą zlecenia (w obecności notariuszów konsystorza we środę 22 czerwca 1519).

XX. Gawel kamieniarz ustanowił do prowadzenia sprawy z Anną Bulińską szklarką lub z jakimikolwiek innymi osobami mgra Szymona z Kalisza jako swego przedstawiciela sądowego, posługując się najpełniejszą formą zlecenia. W obecności notariuszów (17 lutego 1522).

XXI. Na powództwo Gawła Włocha, kamieniarza, który ma na piśmie dokładniej przedstawić sprawę, z okazji 1 złotego należnego mu tytułem pensji za wynajęty dom, również 1 złotego za wyrządzoną szkodę w tym domu, jako też zabranej połowy grzywny — Mikołaj również Włoch, kamieniarz, co do należności za wynajęty dom i szkodę zaprzeczył oskarżeniu w brzmieniu podanym przez powoda, więc należy przeprowadzić dowód albo wskazać przysięgę. Co zaś do zaskarżonej połowy grzywny oświadczył, że wygrał ją w

karty, przeto ją słusznie zabrał, czemu mgr Szymon z Kalisza imieniem swego mocodawcy, Gawła, zaprzeczył. Stąd podobnie co do tego należy przeprowadzić dowód albo wskazać przysięgę. W obecności wyżej wymienionych (w sobotę 1 marca 1522).

XXII. Zaczny Stanisław, syn śp. Gawła Węgra, muratora krakowskiego, osobiście stanawszy przed niniejszymi aktami, uznał, że otrzymał 11 złotych polskich (liczonych po 30 groszy na jeden), które przez wymienionego śp. Gawła, ojca tegoż Stanisława, przed śmiercią były złożone u sławetnego Bernarda Włocha, kamieniarza, do przechowania w wierny depozyt i po śmierci składającego tamże pozostawały, z których to 11 złotych (Stanisław) tegoż Bernarda skwitował i uwolnił, przyrzekając na wypadek potrzeby z okazji tych 11 złotych przed kimkolwiek osłaniać go, bronić, wybawić, uwolnić i ratować od szkody. W obecności wyżej wymienionych (w czwartek 3 lutego 1530).

XXIII. Wezwawszy imienia Chrystusa, występując w charakterze sędziowskim i samego Boga mając przed oczyma przez ten nasz stanowczy wyrok, który wydajemy na tym piśmie po zasięgnięciu rady doświadczonych prawników — na podstawie tego, cośmy zobaczyli, usłyszeli i poznali w sprawie między panem Adamem, notariuszem zamku krakowskiego, powodem z jednej strony, a z drugiej Michałem Węgrem, kamieniarzem, stroną pozwaną, toczącej się o odmówienie i zatrzymanie zapłaty za dom wynajęty przez powoda powyższemu pozwanemu i z okazji innych rzeczy szerzej opisanych w niniejszych aktach rozprawy prowadzonej wobec Nas powagą Ordynariusza w I instancji — ogłaszamy, określamy i oświadczamy, że powyższy powód, pan Adam, wynajął swój dom położony obok kościoła św. Trójcy temuż Michałowi w czasie Bożego Narodzenia 1518 r., licząc okres najmu od św. Michała do tegoż święta w następnym roku, za 2 grzywny i nie czekawszy ukończenia terminu, od święta Wielkiejnocy bez żadnej winy najemcy Michała, wyrzucił go po raz pierwszy, a następnie powtórnie tenże sam dom wynajął powyższemu Michałowi za 3,5 grzywny z dołączeniem warunku, by mu przez cały czas najmu dostarczał drzewa. Mimo to, że dołączony warunek był uciążliwy dla Michała, dał mu jednak przed Mięsopestem 28 groszy na drzewo, następnie wydał dalsze 9 groszy na naprawę bramy i ściany domu i wreszcie postępując podobnie dodał 39 groszy do całej zapłaty. Tenże jednak wynajmujący Adam tegoż najemcę Michała chcącego dokonać naprawy domu i wypełnić to, co należało do umowy, tak jak pierwiej od święta Wielkiejnocy powtórnie wyrzucił i wypędził, nie dawszy najemcy Michałowi zastępczego mieszkania, i w tym go skrzywdził, czego mu nie wolno było robić żadną miarą. Z tego powodu wynajmującego pana Adama należy zobowiązać, skazać i przymusić, by wyżej rzeczonemu najemcy Michałowi powyższą sumę niesłusznie pobraną zwrócił na jego potrzeby. Tak też w rzeczywistości zmuszamy go do tego pod warunkiem, że na uzupełnienie swych dowodów złoży przysięgę wskazaną sobie przez stronę przeciwną i przez nas zatwierdzoną, że ten dom w czasie drugiej umowy naj-

mu a także w czasie wypędzenia potrzebował naprawy, oraz by wykazał swoje pretensje i skazujemy go na zwrot kosztów wydanych przez Michała w sprawie obecnie w naszym sądzie toczącej się, których oszacowanie na później sobie zostawiamy. 1520 r. we czwartek 18 października. Wyrok został odczytany przez sędziego w obecności strony przeciwnej wezwanej do sądu specjalnym pozwem. W obecności wielbnego Jana ze Skalbmierza i poważnych Stanisława Baranowskiego i mnie, Bartłomieja Gątkowskiego.

XXIV. W sprawie osądzonej wyrokiem sądu i innych rzeczy itd. między poważnymi panami Adamem, notariuszem zamkowym, z jednej, a Michałem kamieniarzem Włochem z drugiej strony: wielbny i znamienity doktor obojga praw ks. Wawrzyniec ze Słupczy jako rozjemca i przyjacielski pośrednik w ułożeniu ugody, otrzymawszy od stron wobec niniejszych aktów wspólną obietnicę zupełnego poddania się jego arbitrażowi pod karą 10 grzywien nałożonych nieodwołalnie na stronę oporną, z której to sumy połowa przypadnie stronie zachowującej ugode, a druga połowa powyższemu Ks. Rozjemcy — na mocy powyższego kompromisu przez swój rozjemczy wyrok czyli dekret przede wszystkim ugasił i umorzył wszystkie jakiekolwiek spory i sprzeczki, które między powyższymi stronami powstały lub mogłyby powstać z okazji powyższego wyroku sądowego. Lecz pomimo to z uwagi na sprawę osądzoną i wydatki poniesione przez Michała w czasie przewodu sądowego, skazał powyższego pana Adama na zapłacenie Michałowi jednego złotego polskiego i polecił wypłacić tego złotego w terminie do najbliższych świąt Bożego Narodzenia pod karą kłatwy i innych kar kościelnych. Obecne przy tym obie strony decyzję powyższą we wszystkich szczegółach przyjęły, pochwały i zatwierdziły: oraz przyrzekły pod wyżej wymienionymi karami powyższej ugody trzymać się, zachowywać ją i wypełniać (w sobotę 17 listopada 1520).

XXV. Pokwitowanie. Powyższego roku (1523) w poniedziałek 6 lipca, wobec mnie, podpisanego notariusza publicznego, wysłanego do spisania aktu przez Ks. Wikariusza Biskupiego stanąwszy osobiście zacna Katarzyna Sowianka z Dobczyc, obecnie zamieszkała na Stradomiu, zeznała, że od zacnego Jana ze Sjeny, kamieniarza królewskiego, otrzymała trzy złote tytułem wychowania i żywienia chłopca z niego zrodzonego, z których to 3 złotych otrzymanych od Jana ze Sjeny, a także i czwartego złotego skwitowała go i na zawsze uwolniła oraz przyrzekła też Katarzyna, że z okazji powyższych 4 złotych nie będzie tegoż Jana nękać i sprawić mu trudności pod żadnym wymyślonym pozorem prawnym. Działo się to na Stradomiu. W obecności zapobiegliwych Michała z Węgier, kamieniarza królewskiego, Jana Molendy i mnie, Pawła Obryckiego itd.

XXVI. Maciej Litwin i jego żona Felicja zamieszkali w dworcu pana Jordana, wezwani do sądu na powództwo zacnej Katarzyny, kucharki mgra Wawrzyńca Rożkowskiego, pozywającej ich osobiście (sprawa zatrzymana) (w środę 4 sierpnia 1529).

XXVII. W sprawie pobicia między zacną Katarzyną, kucharką mgra Wawrzyńca z Wolborza z jednej a Maciejem Litwinem, kamieniarzem ze stajni królewskiej, z drugiej strony, sędzia, przychylając się tak do żądania Macieja Litwina jak i interwencji pana Wiceprokuratora Zamku krakowskiego, odesłał wyżej wymienione strony po wymiar sprawiedliwości do wspomnianego pana Wiceprokuratora na termin poniedziałkowy. Na wypadek zaniedbania przez niego wymiaru sprawiedliwości, wyznaczył im termin stawienia przed swoim sądem na pierwszy dzień rozpraw, jaki wypadnie po święcie św. Bartłomieja (w piątek 20 sierpnia 1529).

XXVIII. Katarzyna Patrowa z Bochni jako poręczycielka za Urszulę Janasową również zamieszkałą w Bochni, stanąwszy osobiście przed niniejszymi aktami, unieważniając prawne zobowiązanie złożone przez Urszulę Janasową w roku zeszłym dnia 27 października, siebie samą przedstawia jako główną dłużniczkę w jej miejsce i przez to ją wybawiła z przykrych następstw z powodu niedotrzymania zobowiązania. Po czym dobrowolnie zeznała, że ona jest winna jednego złotego polskiego i jeden wiardunek zapobiegliwemu Maciejowi Murarzowi, kamieniarzowi czyli rzeźbiarzowi królewskiemu, obywatelowi krakowskiemu z ul. św. Ducha, Włochów. Połowę tego długu zobowiązała się pod groźbą kar kościelnych zapłacić na najbliższe święto św. Jana Chrzciciela, a pozostałą połowę na następujące po nim święto św. Michała Archanioła. Bezpośrednio po tym mgr Szymon z Kalisza wręczył jej pozew na powyższe terminy. W obecności notariuszów (w sobotę 1 kwietnia 1531).

XXIX. Gdy Maciej Litwin, kamieniarz mieszkający w wieży za kościołem św. Ducha w Krakowie, chciał złożyć przysięgę w sprawie reszty sumy wymienionej w oskarżeniu z dnia 22 marca (piątek), tj. 2 złotych i 1 wiardunek i już nawet ukląkł przed krucyfiksem naszego Zbawiciela, wtedy Marcin cieśla zwolnił go z tej przysięgi z tego powodu, że tenże wystawił mu jeszcze inne budynki oprócz tych, które wymienił w oskarżeniu, żądając mimo to od Macieja zapłaty 18 groszy w myśl wydanego przedtem wyroku sędziego. Po czym obie strony nawzajem się oskarżały. Pretensje Marcina cieśli dotyczyły zapłaty za dwie ławki i za dokonaną poza przewidywanymi w kontrakcie robotami budowę izby i strychu po zawaleniu się dwóch budynków, za którą to dodatkową budowę należy mu się 2 złote, co szerzej opisze mgr Stanisław Brzezicki. Na skutek czego Marcin cieśla żąda, by mu jego przeciwnik zapłacił tę należność. Z drugiej strony powyższy Maciej, kamieniarz krakowski, wytoczył skargę przeciw powodowi, że nie dokończył robót przy budowach, mianowicie: sieni, 3 drzwi umówionych za 7 wiardunków, jeden stopień wybudował inaczej niż brzmiała umowa, i dlatego się załamał, drugi stopień wraz z sienią i 3 drzwiami wybudowali inni mistrzowie ciesielscy; przez te jego zaniedbania poniósł szkodę wynoszącą 2 złote i 6 groszy, którą szerzej opisze. Maciej kamieniarz przyznał, że Marcin zrobił dla niego dwie ławki, oświadczając gotowość zapłacenia za nie według oszacowania dokonanego przez rzetelnych ludzi, byle mu

zapłacił za szkody wynikłe z jego powodu na skutek niedokończenia budowy. Innym zaś zarzutem wzajemnie sobie wytaczanym obie strony celem zawiązania sporu zaprzeczyły, należy przeto przeprowadzić dowód albo wskazać przysięgę. Po czym Maciej kamieniarz w myśl wydanego przedtem dekretu sędziego zaraz złożył 18 groszy, prosząc o przyjęcie ich w depozyt sądowy, na co sędzia zgodził się. W obecności notariuszów wyżej wymienionych (w piątek 7 czerwca 1532).

XXX. W sprawie między Piotrem, murem krakowskim, a Łukaszem, Pawłem Małym, Leonardem Herartem, Jakubem Żurem, Kasprem, Pawłem Wielkim, Janem Bocheńczykiem, Wawrzyńcem Wolfem, Krzysztofem i Marcinem muratorami krakowskimi — sędzia wysłuchawszy przedłożeń i odpowiedzi stron, a zwłaszcza wzięwszy pod uwagę, że tenże Piotr przez nieświadomość pojął inną żonę w przekonaniu, że pierwsza zmarła — jak z przewodu sądowego dostatecznie jasno poznał i opierając się na ogłoszonym przez siebie stanowczym wyroku o rozerwaniu małżeństwa z drugą żoną, po skarceniu Piotra ogłosił, że nie można tegoż Piotra z powodu czynu popełnionego w nieświadomości pozbawiać prawa wykonywania swej sztuki, lecz należy go uznać za człowieka dobrego, zacnego, zdolnego i sposobnego do wykonywania wszelkiego rzemiosła, co też sędzia uczynił i sądownie ogłosił oraz postanowił wydać mu odpowiedni w tej sprawie nieodzowny dokument. W obecności powyższych muratorów, którzy wyrazili na wszystko zgodę, zobowiązując się i szczerze przyrzekając, że temuż Piotrowi nie będą przeszkadzali w wykonywaniu jakiegokolwiek rzemiosła. W obecności rzeczzonego Piotra, który wniósł prośbę o danie mu w tej sprawie niezbędnego dokumentu, na co sędzia wyraził zgodę i polecił wydać. W obecności wielbnego Ks. Stanisława Kłomickiego, kanonika opatowskiego, Stanisława Kownackiego i Macieja z Milejowa, notariuszów publicznych, świadków w tej sprawie, i mnie, Bartłomieja, syna Macieja z Kościana, pisarza aktu. W poniedziałek 26 maja w oktawę Bożego Ciała 1516 r.

XXXI. Na skargę (która będzie szerzej przedstawiona na piśmie) wielbnego ks. Stefana z Myślenic z okazji trzech wiardunków należących się mu z tytułu reszty długu za konia i jego używanie — Krzysztof murator krakowski celem prawnego

zawiązania sporu oświadczył, że tego konia kupił tylko za półtorej grzywny, którą to sumę żona jego Elżbieta w całości zapłaciła w sądzie wójta myślenickiego, a dziesięć groszy za używanie pożyczonego konia ks. Stefan w zupełności mu darował. W odpowiedzi na to tenże ks. Stefan wskazał mu przysięgę, którą Krzysztof złożył za tydzień. W obecności wyżej wymienionych (we wtorek 27 maja 1522).

XXXII. Zobowiązanie. Krzysztof Ginter, kamieniarz z Wrocławia, stanąwszy osobiście przed niniejszymi aktami, wpisał swe zobowiązanie, że pod grozą popadnięcia w kary kościelne i narażenia się na płynące stąd następstwa, zapłaci do dwóch tygodni wielbnemu ks. Stefanowi, gracjalisic z Myślenic trzy wiardunki stanowiące resztę długu za nabytego od niego konia. W obecności wyżej wymienionych (wtorek 3.VI.1522).

XXXIII. Zobowiązanie. Jan murator z Zamku krakowskiego wybawiając się z kłątwy zobowiązał się, pod karą powtórnego wpadnięcia w tę lub cięższą karę, zapłacić Pawłowi szynkarzowi z nowej piwnicy pod domem mansjonarzy św. Trójcy na Zamku krakowskim 8 groszy za piwo i jednego grosza za postępowanie niestanności w ciągu trzech tygodni po najbliższym święcie Wielkanocy. (W obecności wyżej wymienionych i Stanisława Ulowskiego) (w Wielką Sobotę 1525).

XXXIV. Dnia wczorajszego po uderzeniu godziny siódmej zrządzieniem złego losu Zamek krakowski wybudowany wielkim kosztem króla Zygmunta Pierwszego płonął aż do godziny trzynastej. Jego górne piętro ozdobione pożącanymi różami, ku wielkiemu przerażeniu i żalowi ludności, spaliło się aż po wieżę zwaną Lubranką. Dołączyło się do tego w godzinach południowych ogromne i głośnie zawrodożenie tłumu na skutek tego, że gdy różni ludzie zebrani w jednym miejscu ganku starali się podawać innym wodę, inni rozrzucaли bryły kamienne, wtem padający z góry komin sprawił, że jedne głowy wstrząsnęły drugimi i nagle załamały się w tym miejscu górne i dolne krużganki wraz z wielką liczbą ludzi obojga płci, najętych za pieniądze do noszenia wody i gaszenia ognia. I tak około 50 osób z tych ludzi zostało przywalonych rumowiskiem, zabitych i zgładzonych przy wielkim płaczu i jęku przyjaciół tych poległych. Dzień ten był żaloszny i pozostanie w smutnej pamięci.

ZYGMUNT WDOWISZEWSKI

W SPRAWIE HERBU SZELIGA W KODEKSIE BEHEMA

W przedostatnim numerze Biuletynu (R. XVI, nr 3, str. 315) ukazał się komunikat dr Zofii Ameisenowej *Czym herbem jest herb Szeliga w Kodeksie Behema?* W komunikacie tym autorka występuje przeciwko twierdzeniu Władysława Pociechy, że miniatury w wymienionym kodeksie wykonał ponad wszelką wątpliwość iluminator Jan Żernicki, który był szlachcicem herbu Szeliga. Według dr W. Pociechy monogram J. Z. z przerywnikiem w środku między literami oraz herb Szeliga umieszczony na bordurze prawego narożnika karty oznaczonej w kodeksie Behema II mają się odnosić do osoby Jana Żernickiego.

Autorka, po dłuższych badaniach, głównie inkunabułu nr 233 Biblioteki Jagiellońskiej, gdzie umieszczony jest herb Szeliga, doszła do wniosku, że ten herb jest „niczym innym jak tylko samego Baltazara Behema”. Tak przedstawia się sprawa herbu Szeliga w kodeksie Behema w świetle komunikatu dr Ameisenowej.

Herbem tym, występującym w kodeksie zainteresowałem się bliżej, gdy na krótko przed swą śmiercią prof. Władysław Semkowicz wspomniał mi o możliwości przynależności herbu Szeliga z kodeksu Behema do osoby owego iluminatora Jana Żernickiego. Później miałem pewne zastrzeżenia co do tych możliwości, ale dopiero po komunikacie dr Z. Ameisenowej sprawą herbu zająłem się bliżej.

Szlachecki herb Szeliga, znany już z pieczęci od końca XIII wieku, przedstawia w polu czerwonym złoty półksiężyc z krzyżykiem tejże barwy, zaćwieczonym w środku¹.

Ow herb „Szeliga” z kodeksu Behema i inkunabułu nr 233 Biblioteki Jagiellońskiej posiada wprawdzie ten sam przedmiot główny w tarczy tj. krzyż złoty zaćwieczony na półksiężycu tejże barwy, ale nie w polu czerwonym. Pole tarczy ma barwy na ukos od strony lewej ku prawej: niebieską, białą (heraldycznie srebrną), czarną i czerwoną, przy czym te pola barwne nie są jednakowej wielkości, szczególnie barwy biała i czarna tworzą wąskie paski, przylegające oczywiście do brzegów tarczy. Nad tarczą bez hełmu, korony i klejnotu znajduje się gołąbek barwy zielonej, emblemat, mocno nie rycerski. W szlacheckim herbie Szeliga mniej więcej od XVI wieku występują pawie pióra jako klejnot herbowy.

Polską heraldykę średniowieczną znamionuje wielka prostota w przedstawianiu godeł: nie spotyka się

takich herbów, w których pole tarczy posiada więcej barw niż jedną. Jedynie w herbach o przedzielonej tarczy wzdłuż lub w poprzek na dwa pola np. w herbach Niesobia, Sulima czy Rogala, że nie będą już więcej mnożyć przykładów, występują zwykle dwie barwy.

Natomiast w herbach zachodnio-europejskich, przeważnie niemieckich, znachodzi się nieraz herby o jednym przedmiocie umieszczonym w polu o kilku barwach.

Z porównania herbu szlacheckiego Szeliga z tzw. herbem „Szeliga” z kodeksu i inkunabułu wynika jasno, że są to dwa różne herby o rozmaitych barwach, nie mające ze sobą, prócz samego przedmiotu w tarczy, nic wspólnego.

Wydawca i autor *Incunabula Typographica Bibliothecae Universitatis Jagellonicae Cracoviensis* (Cracoviae 1900) Władysław Wisłocki, którego cytuję autorka, popełnił szereg błędów w swej pracy utożsamiając herby szlacheckie polskie z różnymi gmerkami i herbami mieszczańskimi, nadając tym ostatnim nazwy herbów znanych w Polsce już od czasów średniowiecza. Ze Wisłocki nie był w heraldyce biegłym i ścisłym, świadczy najlepiej pozycja zamieszczona w jego dziele na s. 306, gdzie osobie Macieja syna konwisarza krakowskiego, późniejszego kanonika kolegiaty św. Floriana na Kleparzu w Krakowie, przypisuje herb Nałęcz z krzyżami (Mathias-Matthaeu Cantifusoris Cracovita s. Cracovianus, civis de signo Nałęcz cum crucibus...). Otóż podany obok w reprodukcji herb Nałęcz z krzyżami nie ma najmniejszego podobieństwa do herbu Nałęcz. Takich przykładów nieznajomości heraldyki polskiej u Wisłockiego można by wiele przytoczyć.

Przechodzę do osoby samego Baltazara Behema.

Nazwisko Behem w różnej formie (Beme, Beem, Behem, Beñme, Bem, Bheme, Beheme, Behmen, Boemus, Bohemus, Behemus, Czech, Tschech, Bohemi)² świadczy oczywiście o pochodzeniu czeskim, ale może oznaczać i Niemca, przybyłego z Czech, szczególnie od czasów panowania tam Luksemburgów.

Baltazar Behem zajmował stanowisko pisarza miejskiego (notarius civitatis lub notarius officii consularis civitatis) w Krakowie. Było to wysokie stanowisko w hierarchii urzędów miejskich, a w stosunkach ówczesnych zachodnio-europejskich urzędnik o tych funkcjach należał bezspornie prawie zaw-

¹ Piekosiński F., *Heraldyka polska wieków średnich*, Kraków 1899, s. 157.

² *Libri iuris civilis Cracoviensis 1392—1506*, wyd. K. Kaczmarczyk, Kraków 1913, Index s. 395.

W SPRAWIE HERBU SZELIGA W KODEKSIE BEHEMA

sze do patrycjatu miejskiego. Członkowie rodzin mieszczańskich, a przede wszystkim patrycjuszowskich na zachodzie Europy używali herbów mieszczańskich, które odróżniały się bardzo mało, zwykle w szczegółach hełmu, od herbów szlacheckich, były one również dziedziczne przechodząc z ojca na syna. Podobne stosunki panowały i w Polsce od schyłku XV w., a może i wcześniej, na co mamy dowody w licznych herbach mieszczańskich, publikowanych głównie w dwóch wydawnictwach³.

Toteż nie mam nic przeciwko tezie dr Ameisenowej, aby uznać herb zamieszczony w kodeksie Behe-
ma i w inkunabule za herb Baltazara Behema, ale muszę stwierdzić, że nie ma on nic wspólnego z polskim herbem Szeliga. Nazywanie herbu mieszczań-

skiego Behema herbem Szeliga uważam za niewłaściwe i należałoby go nazwać herbem tzw. własnym, mieszczańskim Baltazara Behema. Przypuszczenia autorki, że mógł by to być herb Szeliga matki Baltazara Behema, uważam za bezprzedmiotowe wobec stwierdzenia, że nie jest to polski herb Szeliga. Przedmioty w tarczy, jak krzyż i półksiężyc spotyka się w wielu herbach szlacheckich i mieszczańskich na zachodzie Europy.

Stwierdzenie, że herb uważany dotąd za herb Szeliga jest herbem własnym Behema, nie przesądza, moim zdaniem, twierdzenia, że miniatury w kodeksie w całości lub w części, mogły wyjść spod ręki Jana Żernickiego iluminatora krakowskiego, działającego w tym właśnie czasie w Krakowie.

³ Namysłowski B., *Herby mieszczaństwa poznańskiego*, Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu V (1929), s. 6 i n.; Wittyg W., *Znaki pieczętne (gmerki) mie-*

szczan w Polsce w XVI i w zaraniu XVII w., Kraków 1906.

MICHAŁ WALICKI

POLSKIMI ŚLADAMI KULMBACHA

Nie udokumentowany archiwalnymi przekazami, niewątpliwie przecież pobyt Kulmbacha w Krakowie, płodny był w następstwa. Zaproszony przez Bonerów malarz z Norymbergi przerastał o głowę innych, osiadłych cudzoziemców, w rodzaju Hansa Dürera i Lentza z Kitzingen, górował swym talentem nad szeregiem tych, którzy w niewiele lat później, jak J. Pencz, Andrzej Riehl Starszy, a zapewne i Antoni Wied nadysłał do Polski swe dzieła bądź zatrudnieni tu byli dorywczo. Naturalnym następstwem takiego stanu

rzeczy było zainteresowanie polskich historyków sztuki postacią Jana z Kulmbachu, jak również gatunkiem i rozległością jego oddziaływania na środowisko artystyczne renesansowego Krakowa¹. Nie wszystkie z tych sformułowań dadzą się już dziś utrzymać. Rozprawka obecna nie ma w swym założeniu polemicznego charakteru. Celem jej jest zwrócenie uwagi na niektóre zapomniane, bądź wręcz niezauważane „polonica” norymberskiego artysty, a co za tym idzie, pomnożenie zasobu obserwacji na temat jego polskich kontaktów.

I. JAN Z KULMBACHU JAKO ILUSTRATOR KRAKOWSKICH WSPOMNIEŃ CELTISA

Jeszcze na szereg lat przed przybyciem do Krakowa danym było Kulmbachowi zetknąć się praktycznie z tematem, najściślej związanym z życiem kulturalnym i obyczajowym Krakowa schyłku XV wieku. Nastąpiło to w drodze zamówienia wydawniczego. W dniu 5 kwietnia 1502 r. ukazała się w Norymberdze, wydrukowana na zlecenie „Sodalitas Celtica” niezwykle piękna pod względem typograficznym książka, zawierająca dzieło Konrada Celtisa *4 libri amorum*². W całości ilustrowanych jej ilustracjach po raz pierwszy w dziełach norymberskiego drukarstwa przejawiał się wpływ włoskiej grafiki ilustracyjnej. Ilustracje, chociaż cięte przez dwóch drzeworytników, mają jednolity charakter stylistyczny, pozbawiony naturalistycznych akcentów: utrzymane są w typie płaskiej dekoracji, pokrywającej jednolicie, na kształt sieci, płaszczyznę karty, bez cieni i silnych akcentów.

Książka zawiera trzy drzeworyty A. Dürera oraz

osiem innych, które F. Winkler w sposób przekonywający przysądził Kulmbachowi³. Dwa dalsze drzeworyty Kulmbacha (acz wykonane również w 1501 r. dla pierwszego wydania z 1502 r.), ukazały się dopiero w następnym wydaniu dzieła z r. 1507. Z ogólnej liczby 10 drzeworytów mistrza Jana Suessa cztery zasługują na bliższą naszą uwagę. Są to przedstawienia czterech głównych krain Germanii (sic!), które Celtis ochrzcił kobiecymi imionami: Hasilina Sarmata, Ursula Alpina, Ursula Galla, Barbara Codonea. Pierwsza wśród nich posiada specjalne znaczenie.

Drzeworyt (il. 1), ujęty w obramienie o podziałce metrycznej, opatrzony jest u góry napisem tytułowym *Hasilina Sarmata*, pod którym dodany jest tekst uzupełniający: *Nota novenarium Numer / novem Musis dedicatum*. Kompozycja jest dwustrefowa. Dolną połowę wypełnia fantastyczny widok Krakowa, którego zabudowania przepoławia Wisła; na pierwszym planie po-

¹ Sokołowski M., *Hans Suess v. Kulmbach, jego obrazy w Krakowie i jego mistrz Jacopo dei Barbari*, Sprawozdania K. H. S. II (1884), s. 53—123; tenże, *O działalności Kulmbacha w Polsce*, Sprawozdania K. H. S. VIII (1907), s. III—VIII; Stębowska K., *Przyczynki do stosunków Kulmbacha z Polską i do jego działalności w Krakowie*, Sprawozdania K. H. S. VIII (1907), s. VIII; też, *Nowe przyczynki do stosunków Kulmbacha z Polską*, Sprawozdania K. H. S. VIII (1907), s. CCCXXXIV—CCCCLV; Zdanowski J., *Hans Suess von Kulmbach*, Kielce 1927; Muczkowski J. i Zdanowski J., *Hans Suess v. Kulmbach*, Rocznik Krakowski XXI (1927); Bochnak A., *Problematyka polskiego renesansu*, w: *Prace zbiorowe: Krakowskie Odrodzenie*, Kraków 1954, s. 112; Lepiarczyk J., *Znaczenie Krakowa dla sztuki renesansu w Polsce*, tamże, s. 132.

² Muther R., *Die deutsche Bücherillustration der*

Gotik und Frührenaissance, München 1884, s. 459; Dodgson C., *Catalogue of early flemish and german woodcuts I*, 1903, s. 510, nr 21.

³ Są to: 1—4. personifikacje czterech prowincji niemieckich; 5. Celtis siedzący przy pulpicie w otoczeniu antycznych bóstw (repr. u Röttingera W., *Dürers Doppelgänger*, Strassburg 1926, tabl. 61, fig. 82); 6. dwustronicowy widok Norymbergi — uproszczona kopia z Kroniki Schedla; 7. św. Sebald wg dürerowskiego pierwowzoru; 8. Apollo i Dafne. Por. Winkler F., *Die Holzschnitte des Hans Suess v. Kulmbach*, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, B. 62 (1941), s. 14; Stadler F., we wcześniejszej swej pracy (*Hans von Kulmbach*, Wien 1936, s. 97) nie włącza tych drzeworytów do oeuvre Kulmbacha. Podobnie Beenken H. w *Repertorium für Kunstwissenschaft*, B. 50 (1928), s. 246.



Il. 1. Jan Suess z Kulmbachu, „Hasilina Sarmata“, drzeworyt z r. 1501 w dziele Konrada Celtisa „4 libri amorum“.

czynają się piętrzyć masywy górskie uwieńczone zamkami. Dwa zamieszczone u dołu napisy, jeden w obrębie, drugi poza ramą płyty (*Carpatus Mons / Hungariae Pars, Distantia fontis Danubii & Vistulae*), określają sytuację geograficzną. W strefie górnej, rozpościerającej się ponad sylwetą miasta, drzeworytnik przedstawił w niepozbowionych wdzięku, nieco infantylnych formach, sceny zabaw na tle krajobrazu ożywionego rzadko rosnącymi drzewami. Po lewej widać taniec czterech młodych kobiet nad strumieniem, w którym się kąpią trzech mężczyźni; nad całą tą grupą widnieje znak Wagi. Po prawej umieścił parę miłosną zażywającą kąpiele w basenie a jednocześnie uczującą, jak świadczy o tym dżban oraz nakrycia uszeregowane na leżącej w poprzek basenu desce. Mężczyzna (jak Febus przygrywający na harfie) i kobieta ucharakteryzowani są na bóstwa antyczne. U góry na niebie unosi się znak Barana. Kartusz przedzielający obie te kompozycje wyjaśnia, że rzecz ma się dzieć w Krakowie:

*Germaniae Latus
orientale Croca
Poloniae metropol*

Po lewej stronie drzeworytu na wąskim pasku, umieszczonym wzdłuż obramienia, widnieje ostatni z interesujących nas w tym wypadku napisów. Brzmi on: *Distantia fontis Vistulae & hostior eius*.

Drzeworyt Kulmbacha, żywo przypominający swym ujęciem wczesnorenesansowe przedstawienia map geograficznych owych mało znanych jeszcze łądów i ziem, których niedokładną znajomość uzupełniano poetycką i baśniową fabułą, jest niewątpliwie urojonym widokiem Krakowa. Jako taki, mimo całej swej umowności, zasługuje na przypomnienie i traktowanie go z nie mniejszą uwagą, niż fantastyczny widok z kroniki H. Schedla, a to tym bardziej, że jak dotąd polska historia sztuki nie zwróciła uwagi na jego istnienie⁴.

Z pracy Winklera wiemy, że Celtis, będący autorem tego dzieła, dawał instrukcje, których musieli się trzymać drzeworytnicy⁵. Robił to jednak inaczej niż Schedel, wykonujący szkice w dosłownym tego słowa znaczeniu. Celtis posługiwał się napisami, które układał poziomo lub pionowo w miejscu, gdzie chciał widzieć określoną przez siebie postać i to w zależności od proponowanej dla niej postawy. Zarówno Dürer jako autor drzeworytu przedstawiającego „Filozofię”, jak i Kulmbach w wizerunku Celtisa piszącego przy pulpicie (oba drzeworyty zamieszczone w 4 *libri amo-*

rum) stosowali się do wskazań pisarza. Uświadomienie tego faktu pozwala domyślać się osobistego instruktażu Celtisa przy wykonywaniu drzeworytu, a co za tym idzie, rzuca pewne światło na anegdotyczną jego stronę i wyjaśnia wreszcie powód wprowadzenia imienia Hasiliny.

Konrad Celtis, jedna z największych postaci niemieckiego humanizmu, bawił lat kilka w Krakowie — od wiosny 1489 do lata 1491 r., studiując tu pod kierunkiem wybitnego astronoma Wojciecha z Brudzewa; jednocześnie pozostawał w kręgu Kallimacha, od którego przejął śmiałość myśli oraz ideę zakładania literacko-naukowych towarzystw⁷. Na ogół, mimo pewnych niechęci i zgryźliwych wypowiedzi („*Sordibus in tantis urbs Cracovina scatet*“) czuł się dobrze w stolicy Polski⁸. Gdy po dłuższej wędrówce po Niemczech osiadł był wreszcie w 1497 r. w Wiedniu, starał się podtrzymać drogą korespondencji nawiązane za czasów krakowskich stosunki. Założyciel „*Societas Vistulana*“ zachował we wdzięcznej pamięci postaci krakowskich przyjaciół: był wśród nich stary nauczyciel Celtisa, Wojciech z Brudzewa, a obok niego lekarz Jan Ber Ursinus i Stanisław Selig, mistrzowie Jan Sommerfeld (*Aesticampianus*) starszy i Wawrzyniec Rabe (*Corvinus*), dawna wreszcie kochanka Celtisa, Hasilina⁹. Wspomnienia miłości i przyjaźni żyły długo; wyrazem osobistych przeżyć poety jest w dużej mierze omawiany tu drzeworyt Kulmbacha, ilustrujący jedną z pieśni *Libri amorum*. Przebywający podobnie jak na Śląsku Corvinus usilnie zabiega o otrzymanie tego dzieła, dopiero co ogłoszonego drukiem. „Ogromnie Cię proszę — pisał w swym liście z dn. 25.XI.1502 r., abyś pieśni twoje, napisane najodborniejszym stylem, pełne naturalnego miodu i słodkości astrologicznej, starał się jak najprędzej mi przysłać... Zatytułowane są o miłości, gdzie nie zapomnieliś o Krakowie, szczególnie zaś upamiętniłeś Hasilinę“¹⁰.

Kimże tedy jest owa Hasilina której Celtis poświęcił był swą pierwszą pieśń miłosną? Znana jest dobrze, i tylko przypadkowi trzeba przypisać, że dotąd nie powiązano znanych skądinąd dzieł jej romanisu z drzeworytem Kulmbacha. Wybraną Celtisa była mężatka, piękna mieszcza krakowska pani Hasilina. Chciano widzieć w niej Polkę¹¹, prawdopodobniejsze jest jednak twierdzenie Barycza, który uważa ją za mieszczkę krakowską pochodzenia ponad wszelką wątpliwość niemieckiego, przy czym podnosi z naciśkiem, że mimo to nie chciała ona rozmawiać po niemiecku ze swym kochankiem i zmusiła go do łamania się z trudnościami „*sarmaticae linguae*“¹². Wiersze na

⁴ Por. wypowiedzi J. Dobrzyckiego w cyt. pracy zbiorowej *Krakowskie Odrodzenie*, s. 162. Ale nie na tym kończy się znaczenie dla nas tego drzeworytu.

⁵ Winkler, jw., s. 15; Röttinger, jw., s. 34, cytuje tekst Celtisa: „*Adiunxit Chartam, tradendam pictore ut, quod praescripsit, delinearet*“.

⁶ O pobycie Celtisa w Polsce por. Mecherzyński K., *Celtes w Polsce*, Kraków 1876; Fijałek J., *Studia z dziejów Uniwersytetu*, Kraków 1897, s. 23—28; Morawski K., *Historia Uniwersytetu Jagiellońskiego II*, Kraków 1900, s. 23—28; Bauch D., *Deutsche Scholaren an der Universität Krakau*, Breslau 1901, s. 37—40; Sinko T., w *Polskim Słowniku Biograficznym III*, s. 266—67; Nadolski B., *Celtis w Polsce*, *Ruch literacki VI*

(1937), Barycz H., *Wiedeń a Polska w epoce renesansu i reformacji*. Przegląd Zachodni 1953, nr 11—12, s. 726—30. Dalszą literaturę dotyczącą Celtisa zestawia Keuss H., *Die Matrikel der Universität Köln*, Bonn 1919, II, s. 48, nr 18.

⁷ Barycz, jw., s. 727; Fijałek J., *Niemcy w uniwersytecie krakowskim*, *Pamiętnik Literacki* 1902, s. 257.

⁸ Bauch, jw., s. 38.

⁹ Morawski, jw., II, s. 182; Barycz, jw., s. 727.

¹⁰ Rupprich H., *Der Briefwechsel des Konrad Celtis*, München 1934, s. 521, nr 288.

¹¹ Sinko, jw.

¹² Barycz H., *Mikołaj Kopernik w dziejach narodu i kultury polskiej*, Przegląd Zachodni 1953, nr 11—12, s. 538; Rupprich, jw., s. 432.

jej część składane przez poetę jeszcze w Krakowie krążyły w odpisach i poza granicami Polski. Obszerne opowiada o tym Morawski, najzwyczajniej i najściślej Barycz: „Wiersze te przywiózł w r. 1500 z Wiednia nieznan z nazwiska magister — Polak, sam próbujący sił na polu poezji. Na przyjęciu w jakimś domu mieszczańskim w obecności Hasiliny, dla wyjaśnienia co to są poeci i na czym polega istota poezji, odczytał on wyjątki wierszy miłosnych Celtisa do Hasiliny, które następnie przełożył na język czeski. Obrażona i skompromitowana niedyskrecją kochanka — poety Hasilina odpowiedziała ciekawym listem z wyrzutami, skierowanym wprost do swego dawniejszego przyjaciela”¹³.

Skoro już wyjaśniony został powód zatytułowania imieniem Hasiliny widoku Krakowa, skoro już ów drzeworyt pozyskał wymowę ilustracji realnych sytuacji, ba, nawet przeżyć osobistych — tym większym zainteresowaniem mamy prawo obdarzyć inne jeszcze fragmenty tej ryciny. Mam tu na myśli dalszy jej plan czy raczej górną jej strefę, na której rytec Kulmbacha odtworzył sceny wesołej wycieczki za miasto. Mimo całej lakoniczności tego przedstawienia, ograniczonego do najbardziej typowych sytuacji, trudno się oprzeć wrażeniu, że jest to ksylograficzny opis jednego z tych humanistycznych sympozjonów, w których Celtis brał zapewne udział. Bo właśnie jego przyjacielowi, Janowi Ursinusiowi, zawdzięczamy zredagowany około 1493 r., wydany zaś drukiem już w 1496 opis podobnej wycieczki podmiejskiej¹⁴. Całe to towarzystwo, w którym — poza innymi — brał udział Jan Ursinus z żoną, Nicolaus Lippus i Petrus Barbo z żonami, wyruszyło do posiadłości doktora Charamanusa, leżącej nad strumieniem w bliskości klasztoru karmelitów. Towarzystwo zabawia się najprzód chwytaniem ptaków — krogulców, jastrzębi i przepiórek, po czym udaje się nad rzeczkę, „która ocieniona wierz-

bami, w swym kryształowym łożysku i wśród brzoóg zielonych łagodnie sunęła.“ Rozebrani mężczyźni wchodzą do wody, zarzucając sieci: „wykrzykiwaliśmy jak pijani, tak się przekomarzaliśmy, że mógłby kto nas wziąć za oszalałych... Żony nasze stały w bliskości i panny niektóre piękne, złotem i kamieniami ozdobne i kwiatem umajone. Chociaż im wstyd zabraniać z nami się bawić, to jednak patrzyły na nas, aby to co się działo krasić swą wesołością i śmiechem... Panna Konstancja, wyróżniająca się piękną kształtów, chciała Jerzego Turzona poparzyć pokrzywą, lecz wpadła w wodę po pas, co niezmierną wywołało wesołość...” Po obiedzie, przy którym pito wina węgierskie i kreteńskie, nastąpiła przechadzka: „błąkaliśmy się długo, jedni śpiewali, inni brzękali na cytrze, inni stroili żarty i ściskali żony i panny. Wróciwszy do strumienia, siedliśmy na murawie i dla ochłody spożywaliliśmy zsiadłe mleko. Patrzaliśmy na wieśniaków tańczących aż do zachodu słońca...”¹⁵.

Autor i uczestnik tej wycieczki, dr Jan Ber Ursinus, należał do bliskich przyjaciół Celtisa. Poeta nazywał go „doctorum specimen virorum”. Wychowanek Pomponiusza Letusa, lekarz i prawnik, entuzjasta krakowskiej wszechnicy, należał do czołowych humanistów skupiających się dokoła uniwersytetu¹⁶. W swych upodobaniach literackich nie był odosobniony. Podobny w ujęciu opis romantycznych wycieczek za mury miejskie, tym razem w okolicy Mogiły, zamieścił w swym listowniku bawiący wówczas w Krakowie Bernard Feyge, zw. Carcinus¹⁷, ze wzruszeniem wspominający swe lata krakowskie i zamieszkujące to miasto „puellae mira venustate”.

Z atmosfery tych wspomnień zrodził się i Celtisowi zapewne pomysł ilustracji wykonanej ręką Kulmbacha. Realistyczny jej scenariusz upamiętnia w dyskretny sposób uroki miasta i kobiety, której oczami patrzył niemiecki poeta.

2. RYSUNEK KULMBACHA I ORNAT KMITY

Z 1511 r., a zatem z okresu, gdy Kulmbach ma już za sobą pierwsze prace malarskie wykonane na zlecenie Bonerów, pochodzi rysunek z dreźdeńskiej kolekcji Lehmana przedstawiający „Zabójstwo św. Stanisława” (il. 2), przechowywany obecnie w zbiorach bremeńskiej Kunsthalle¹⁸. Rysunek średnicy 272 mm skomponowany w formie tonda, wykonany jest piórkiem przy użyciu lawowań. Widzieć w nim należy projekt na krążek witrażowy: w skład serii wchodzi inne jeszcze rysunki, przedstawiające męczeństwo św. Sebastiana, męczeństwo Erazma oraz 2 biskupów — zapewne św. Kiljana i Wolfganga¹⁹. Rysunek czas

dłuższy uchodził za przedstawienie śmierci bpa Tomasa Becketa i dopiero Muczkowski w korespondencji ze Stadlerem zwrócił uwagę na właściwy temat.

Kompozycja Kulmbacha ważna jest dla nas pod wieloma względami. Nie tylko dlatego, że zatracą ona o polską tematykę, co zrozumiałe jest na tle krakowskich zamówień malarza; pod tym kątem widzenia wzbogaca ona wydatnie ilościowo wprowadzie obfitą, raczej wszakże operującą schematami ikonografią legendy św. Stanisława²⁰. Najciekawszą, jak sądzę, jest geneza tego rysunku, którą, jak mi się wydaje, można uchwycić.

¹³ Barycz, *Wiedeń a Polska...* jw., s. 727; Morawski, jw., II, s. 185. List pisany jest po czesku, pełny jego tekst wydał Rupprich, jw., nr 255.

¹⁴ Ursinus J., *Modus epistolandi*, 1496; drugie wydanie w Krakowie, Haller 1522.

¹⁵ Ursinus, jw., cap. XXI, cytuję według przekładu Morawskiego, por. Ganszyniec R., *Polskie listy miłosne*, Lwów 1925, s. 160 i n.

¹⁶ Barycz H., *Historia Uniwersytetu Jagiellońskiego w epoce humanizmu*, Kraków 1935, s. 20 i 209; Morawski, jw.; Krokowski J., *Język i piśmiennictwo łacińskie w Polsce XVI w.*, w pracy zbiorowej: *Kultura Staropolska*, Kraków 1931, s. 392.

¹⁷ Carcinus B., *Epistolae exemplares communiore*, Lipsk 1500.

¹⁸ Stadler, jw., nr 33, s. 17; Winkler F., *Die Zeichnungen Hans Suess von Kulmbach und H. L. Schäu-felins*, Berlin 1942, nr 111, s. 91.

¹⁹ Stadler, jw., s. 112, nie wyklucza możliwości, że przedstawieni tu są święci polscy.

²⁰ Por. uwagi Kosińskiej M., *Zarys ikonografii św. Stanisława na podstawie zabytków krakowskich do połowy XVI w.*, Sprawozdania Pozn. Tow. Przyj. Nauk 1949, s. 96—99.



Il. 2. Jan Suess z Kulmbachu, Zabójstwo św. Stanisława, rysunek z r. 1511 (projekt witrażu). Bremen, Kunsthalle.

Podjmując temat rzadko występujący w sztuce pozapolskiej, zalatujący trochę egzotyką, musiał niewątpliwie Kulmbach zapoznać się z tekstem legendy. Zapoznanie to mogło nastąpić w dwojakiej drodze: mógł zaznajomić się z tekstem literackim, określonym przekazem hagiograficznym, ale mógł też przyswoić sobie jej wątek drogą wizualną, mógł mieć udostępniony sobie dokument plastyczny, względnie szkic z istniejącego na terenie Polski dzieła sztuki, głoszącego dzieje krakowskiego męczennika. Kto wie, czy już w 1511 r. nie bawił przelotnie w Krakowie. Nie mogę się oprzeć wrażeniu, że norymberski artysta nie tylko szukał w Krakowie, lecz istotnie tutaj odnalazł dzieło, które okazało mu się pomocne dla zbudowania własnej wizji sceny męczeństwa. Mam tu na myśli ornat Kmity z 1504 r., którego jedna ze scen wykazuje zastanawiające zbieżności z rysunkiem Suessa (il. 3). Kompozycja Kulmbacha jest bowiem jakby roz-

budowaną koncepcją sceny z ornatu. Co więcej, ta sama jest kompozycja centralnej grupy złożonej z biskupa i króla, identyczny jest gest Bolesława chwytającego lewą ręką za ornat św. Stanisława, identyczna jest poza i ruch żołnierza obnażającego miecz. Zwłaszcza gest króla, nie występujący na innych współczesnych zabytkach ilustrujących tę scenę, przemawia za prawdopodobieństwem wysuniętej hipotezy. Oczywiście, nie wykluczona jest możliwość, że Kulmbach mógł korzystać z rysunku ornatu, który może przesłano mu z Krakowa, mógł, co jest mniej prawdopodobne, znać jego szkice projektowe; w każdym przypadku wypadku nienaruszonym pozostaje związek spokrewniający jego własny rysunek i haft krakowski, który ostatecznie biorąc, mógł znać z autopsji²¹.

Na tym nie kończy się rola i znaczenie Kulmbachowego rysunku. Musiał być wcześniej znany i komentowany w środowisku polskim, co zaś jeszcze bar-

²¹ Należy tu przypomnieć hipotezę ks. T. Kruszyńskiego, że autorem projektu na ornat mógł być Stanisław Stwosz. Gdyby dalsze badania potwierdziły to

przypuszczenie, można by mniemać wówczas, że właśnie rzeźbiarz krakowski mógł udzielić swej rady norymberskiemu koledze. Por. Kruszyński T., *Ornat Pio-*



Il. 3. Fragment sceny Zabójstwa św. Stanisława z ornatu Kmity, z r. 1504.
Kraków, Wawel. (Fot. I. Krieger)

dziej jest prawdopodobne, wykonano według niego nie istniejący już witraż, który stał się z kolei źródłem natchnień dla polskich malarzy. Bo tylko tym można wytłumaczyć fakt, że klęcząca przy ołtarzu postać diakona, tak jak ją pojął był Kulmbach, przeniesiona została w sposób niemal dosłowny przez nieznanego z imienia twórcę wielkiego tryptyku w Kobylinie (il. 4) — czołowego dzieła wielkopolskiego malarstwa, wy-

konanego w 1518 r. Jak dotąd, nie doczekał się on, poza paroma wzmiankami, monograficznego opracowania²². Przejęcie tego motywu wzmacnia przeświadczenie o istnieniu nieprzerwanej wymiany artystycznych doświadczeń pomiędzy pracownikami Poznania i Krakowa; nie bez znaczenia dla tej sprawy jest sama postać fundatora tryptyku, którym jest biskup Jan Konarski.

tra Kmity..., Kraków 1930 oraz Mańkowski T., *Polskie tkaniny i hafty XVI—XVIII w.*, Wrocław 1954, s. 9; poglądy na S. Stwosza zestawia Dobrzeński T., *Działalność artystyczna Stanisława Stwosza w Krakowie*, Biuletyn H. S. i K. XI (1949), nr 3/4.

²² Por. Pajzderski N., *Późnogotyckie tryptyki wielkopolskie*, Sprawozdania z czynności i posiedzeń P. A. U. 1931, nr 4; Kępiński Z., *Malarstwo wielkopolskie 1520—1650*, wstęp do Katalogu wystawy, opr. przez

Sławską A., Poznań 1952, s. 16; Dobrowolski T., w pracy zbiorowej *Sztuka polska czasów nowożytnych. Cz. I. lata 1450—1650*, Warszawa 1952, s. 73; Walicki M., *Tryptyk z Kobyliny*, Przegląd Artystyczny 1955, nr 1 (w druku); w rękopisie praca magisterska M. Fenrychówny wykonana w Zakładzie Hist. Szt. U. P.



Il. 4. Fragment sceny Zabójstwa św. Stanisława z tryptyku w Kobylinie, r. 1518. (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk, zb. P. I. S.)

3. ZNAJOMOŚĆ GŁAFIKI KULMBACHA

Interpolacja, dokonana przez malarza tryptyku kobylińskiego, wskazuje dowodnie na autorytet koncepcji Kulmbacha w ówczesnym środowisku cechowym. Recepja nastąpiła w tym wypadku poprzez bezpośredni kontakt z dziełem oryginalnym i unikatowym.

²³ Borowy W., *O wpływach i zależnościach w literaturze*, Kraków 1921, s. 37.

Zasługuje ona na miano „cytaty hołdowniczej“, by użyć tu szczęśliwego określenia W. Borowego²³. Ale i grafika Kulmbacha, powielająca niejako jego twórczość plastyczną, tym bardziej zatem dostępna, nie pozostała bez wpływu. Ślad jej oddziaływania odnajdujemy dość nieoczekiwanie w środowisku wielkopolskim, a mianowicie na predelli wielkiego, zaginionego obecnie, tryptyku w Szamotułach.

Podobnie jak ołtarz kobyliński, tryptyk z Szamotuł nie doczekał się dotąd wyczerpującego opracowa-



Il. 5. Pokłon 3 Króli, predella tryptyku z Szamotuł, przed r. 1521. Poznań, Muz. Narodowe.



Il. 6. Jan Suess z Kulmbachu, Pokłon 3 Króli, drzeworyt sprzed r. 1511.

nia²⁴. Dzieło to zawdzięcza swe powstanie rodzinie Szamotulskich, ukończone zaś zostało w 1521 r. Przed

wojną sam ołtarz znajdował się w miejscowej farze, skąd zabrany został przez Niemców w 1944 r. Zacho-

²⁴ Z dotychczasowych wzmianek ważniejsze: Kohte J., *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen*, Berlin 1898, III, s. 51; Walicki M., *La peinture d'autels et de rétables en Pologne...*, Paris 1937, s. 39; tenże, *Malarstwo polskie XV w.*, Warszawa 1935, s. 178; Kępiński Z. i Sławska A., jw., nr 61; Dobrowolski, jw., s. 73; Chmarzyński G., *Sztuka Poznania w dobie Odrodzenia*, Przegląd Zachodni 1953, nr 11–12,

s. 635; w rękopisie praca magisterska A. Kazimierskiej wykonana w Zakładzie H. S. w Poznaniu. Publikacje predelli: Gumowski M., *Muzeum Wielkopolskie*, Kraków 1924, ryc. 157; Chmarzyński G., *Wielkopolska plastyka gotycka. Katalog wystawy*, Poznań 1936, nr 139; Walicki M., *Gotyck Wielkopolski*, Arkady 1936, s. 433.



Il. 7. Monogramista MTR, „Wieniec Różany“, kopia z r. 1519 drzeworytu Jana Suessa z Kulmbachu z r. 1515.

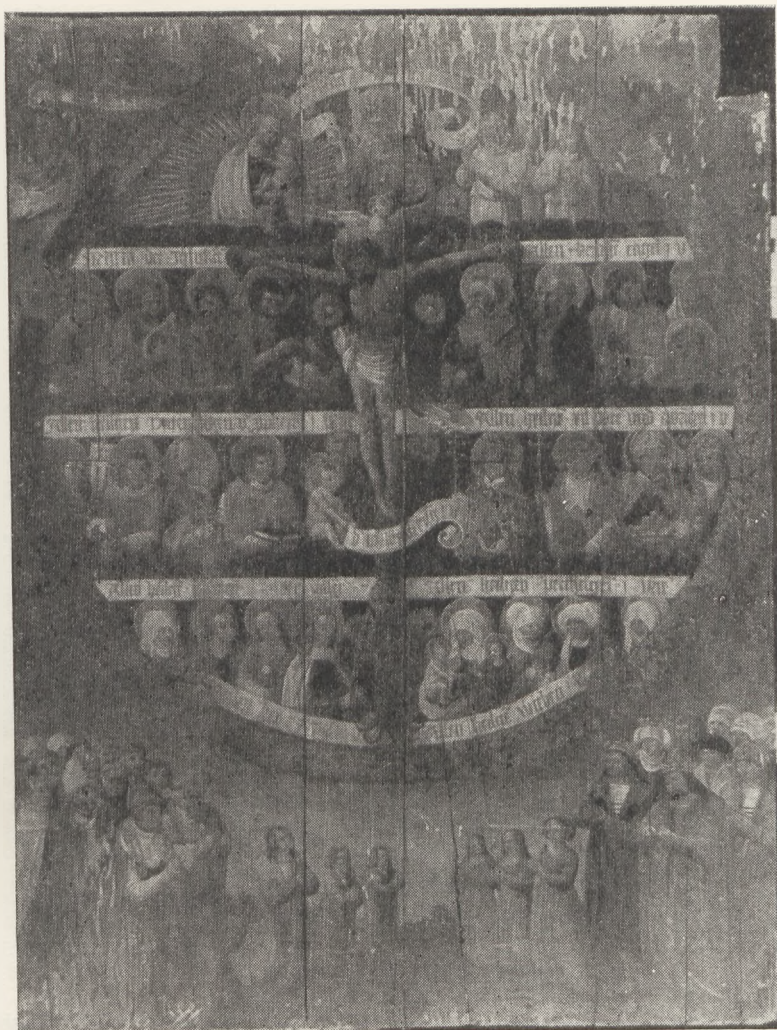
wało się jedynie zwieńczenie z przedstawieniem św. Anny Samotrzeciej w otoczeniu św. Andrzeja i św. Hieronima, oraz predella ze sceną Hołdu 3 Króli (il. 5).

Zgodnie i jak najsluszniej podnoszono znaczny stopień oryginalności, jaką przejawiał w swym ołtarzu jego autor. Zanim skodyfikowane zostaną jednak w sposób ostateczny sądy o tym ważnym pomniku naszego malarstwa, pomnożyć należy zasób poczynionych nad nim obserwacji o jedną co najmniej jeszcze: o to, że predella tryptyku wzorowana została na drzeworycie Kulmbacha²⁵, wykonanym przed r. 1511 (il. 6). Zestawienie predelli z drzeworytem unaocznia, jak dalece malarz wielkopolski posłużył się nim w trakcie swej pracy. Jedynie postać murzyńskiego króla

po prawej wyraźnie odbiega od wzoru stanowiąc osobisty twórczy wkład malarza; cała pozostała reszta przejęta została przez niego bez zastrzeżeń.

Inspiracjom sztuki Kulmbacha zawdzięczają swe powstanie niektóre krakowskie i śląskie obrazy przedstawiające tzw. „Wieniec różany“. Niklejsze są ślady tej sugestii, przecież uchwytne. Wywodzą się one z drzeworytu z 1515 r. znanego również z późniejszej

²⁵ Por. Dodgson, jw., I, s. 348, nr 2; Geisberg N., *Der deutsche Einblattholzchnitt des XVI Jhdt*, München, s. 746; Winkler, jw., s. 26.



Il. 8. „Wieniec Różany“, obraz z pocz. w. XVI. Kraków, klasztor dominikanów.

kopii monogramisty MTR z 1519 r.²⁶ (il. 7). Stopień parafrazy bywa różny, zależność jednak daje się wyraźnie odczytać. Mam tu na myśli obraz z Muzeum Diecezjalnego we Wrocławiu, pochodzący z Wierzb-

nej, datowany zbyt wcześnie przez Wiesego i Braunego²⁷ na lata około 1500 oraz obraz krakowskich dominikanów (138 × 102,5 cm), być może również śląskiego pochodzenia (il. 8).

²⁶ Winkler, jw., s. 27; Röttinger W., *E. Schoen*, Strassburg 1925, s. 117, nr 133; Geisberg, jw., s. 759; por. obrazy Kulmbacha na ten sam temat w Schleis-

heimie i zbiorach Thyssen-Bornemisza, Stadler, jw., nr 16 i 64.

²⁷ Wiese E. i Braune H., *Schlesische Malerei u. Plastik des Mittelalters*, Leipzig 1926, nr 191, tabl. 215.



Il. 1. Jan Suess z Kulmbachu, *Zstąpienie św. Jana Ewangelisty do grobu*. Warszawa Muz. Narodowe.
(Fot. E. Kozłowska-Tomczyk, zb. P. I. S.)

MIECZYŚLAW WALLIS

NIE ROZPOZNANY AUTOPORTRET HANSA SUESSA Z KULMBACHU

Hans Suess z Kulmbachu, „artysta słodki i wdzięczny, jak gdyby potomek po kądzieli męskiej i cierpkiej sztuki dürerowskiej”¹ wykonał, jak wiadomo, w r. 1511 tryptyk do kościoła Paulinów na Skałce (część tego ołtarza stanowił zapewne znajdujący się obecnie w Berlinie „Pokłon Trzech Króli”; dawna kopia tego obrazu znajduje się w katedrze sandomierskiej), zaś w latach 1514–18, sprowadzony przez Bonarów do Krakowa, namalował tutaj do ich kaplicy w kościele Mariackim dwa cykle obrazów: jeden poświęcony dziejom św. Katarzyny Aleksandryjskiej, drugi — dziejom św. Jana Ewangelisty².

Suess był nie tylko twórcą obrazów religijnych, ale również portrecistą. Co więcej, w jego kompozycjach religijnych roi się od głów portretowanych z natury. O tym, że miał on poczucie własnej wartości, świadczą: używany przez niego od jakiegoś dwudziestego piątego roku życia monogram i długie podpisy z imieniem i nazwiskiem w pełnym brzmieniu, jakie umie-

szczał na swych obrazach. Wreszcie w środowisku norymberskim, w którym wzrastał, przedstawianie przez plastyków samych siebie było już rozpowszechnione. Tak więc portretowali siebie obaj rzeźbiarze norymberscy tej epoki — Adam Krafft i Piotr Vischer starszy. Wiele razy i w różny sposób portretował też siebie mistrz Suessa — Albrecht Dürer. Wszystko to czyni prawdopodobnym, że Suess również umieścił w jakimś swym dziele lub może nawet w kilku z nich swój portret własny.

Nic dziwnego więc, że badacze Suessa w kilku postaciach jego obrazów doszukiwali się jego wizerunku własnego. Tak np. Koelitz dopatrywał się autoportretu malarza w brodatym, spoglądającym na nas jeźdźcu w kapeluszu, w głębi obrazu „Pokłon Trzech Króli” (zaś w starszym dostojnym mężczyźnie pod łukiem bramy — portretu fundatora obrazu)³. Tenże badacz dopatrywał się autoportretu Suessa (lub portretu fundatora obrazu) w długowłosym mężczyźnie

¹ Muther R., *Historia malarstwa*, przekład St. Wyrzykowski, II, Warszawa 1903, s. 136.

² Sokołowski M., *Hans Suess von Kulmbach, jego obrazy w Krakowie i jego mistrz Jacopo dei Barbari*, Sprawozdania K. H. S. II (1884), s. 53–117; Koelitz K., *Hans Suess von Kulmbach und seine Werke*, Leipzig

1891; Muczkowski J. i Zdanowski J., *Hans Suess z Kulmbachu*, Rocznik Krakowski XXI (1927).

³ Koelitz K., jw., s. 47. Przedtem Janitschek doszukiwał się autoportretu Suessa w postaci, którą Koelitz uważa za fundatora obrazu. Koelitz, jw.

w długiej ciemnej sukni, przyglądającym się męczeństwu św. Jana Ewangelisty w obrazie poświęconym temu tematowi⁴ (dawniej w kaplicy Bonerów kościoła Mariackiego, następnie w kościele św. Floriana w Krakowie; wywieziony w czasie wojny przez okupantów niemieckich).

Natomiast, jak się zdaje, nikt nie zwrócił uwagi na to, że autoportret Suessa, mianowicie tzw. „autoportret wśród asystencji“, mamy najprawdopodobniej w postaci mężczyzny w czarnym kaptanie i czerwonym płaszczu, o energicznej twarzy bez zarostu, o miedzianorudych włosach, „grzywce“ spadającej na czoło i krzaczastych brwiach, wychylającego się spoza kolumny na prawym skraju obrazu „Zstąpienia św. Jana Ewangelisty do grobu“ (obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie). Głowa tej postaci ma charakter portretowy, podobnie jak większość głów w tym obrazie (w postaci jednej z patrycjuszek na średnim planie dopatrywano się portretu żony fundatora). Za tym zaś, że mamy tu autoportret malarza przemawiają względy następujące.

1) Sposób umieszczenia tej postaci, skromnie wychylającej się spoza kolumny, na skraju obrazu, w głębi, w pewnym oddaleniu od grupy patrycjusza i patrycjuszek na średnim planie. Podobnie, tj. na skraju obrazu wychylającego się spoza kolumny, przedstawił siebie np. Memling na lewym skrzydle tryptyku z r. 1467⁵.

2) W sąsiedztwie tej postaci, na cokole kolumny, znajduje się data „1516“ i znany monogram artysty utworzony z liter I, H i K. Natomiast na cokole kolumny po przeciwnej stronie mamy napis: „HANC DIVI IOHANNIS API HISTORIAM IOHANNES SUESIVIS NORIMBERGENSIS COMPLEVIT“. Mamy więc w tym obrazie niejako sygnaturę potrójną — przy pomocy monogramu, przy pomocy pełnego podpisu i przy pomocy autoportretu.

3) W portrecie tym mamy pewne rysy charakterystyczne dla portretów malowanych przed zwierciadłem: wyciągniętą naprzód szyję, ściągnięte brwi.



Il.2. Jan Suess z Kulmbachu, autoportret, fragment il. 1.
(Fot. E. Kozłowska-Tomezyk, zb. P. I. S.)

Wiele przemawia w ten sposób za tym, że mamy tutaj autoportret jednego z artystów, czynnych w Krakowie w świetnej dobie Polskiego Odrodzenia.

⁴ Koelitz K., jw., s. 59—60.

⁵ Obecnie w zamku Chatsworth w Anglii. Repr.:

Goldscheider L., *Fünfhundert Selbstporträts*, Wien 1936, tabl. 23.

KRONIKA STOWARZYSZENIA HISTORYKÓW SZTUKI

Począwszy od bieżącego numeru Biuletynu Historii Sztuki zostaje wprowadzony w niniejszym dziale przegląd działalności naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Zarząd Główny Stowarzyszenia w porozumieniu z redakcją Biuletynu publikować będzie w „Kronice” wykazy referatów wygłaszanych na posiedzeniach naukowych wszystkich Oddziałów, sprawozdania z sesji i konferencji naukowych oraz objazdów, organizowanych przez Stowarzyszenie, na koniec streszczenia nie publikowanych dotąd prac, które referowane były na zebraniach naukowych Oddziałów.

Rejestracja na łamach Biuletynu tematów prac naukowych prowadzonych w poszczególnych ośrodkach, zwłaszcza zaś szybkie ich ogłaszanie drukiem w formie krótkich streszczeń przyczyni się niewątpliwie do ożywienia ruchu naukowego Stowarzyszenia, umożliwi bardziej ścisłą koordynację wysiłków badaw-

czych, podejmowanych przez wszystkie środowiska i udostępni szerszemu ogółowi cenne nieraz zdobycze naukowe przed ich opublikowaniem w całości.

Dział niniejszy otwieramy wykazem referatów wygłoszonych na zebraniach Stowarzyszenia w latach 1948—53 oraz sprawozdaniem z konferencji wrocławskiej, poświęconej historii sztuki na Śląsku. W następnym numerze Biuletynu obok wykazu referatów za r. 1954 ukażą się streszczenia wybranych prac z ostatnich lat. Wykazy i streszczenia drukowane będą w kolejności ich wygłaszania w poszczególnych ośrodkach. Redakcja „Kroniki” prosi poszczególne Oddziały o nadsyłanie wykazów i streszczeń w rytmie kwartalnym pod adresem Zarządu Głównego Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Warszawa, Rynek Starego Miasta 27.

Zarząd Główny Stowarzyszenia
Historyków Sztuki

REFERATY WYGŁOSZONE NA ZEBRANIACH NAUKOWYCH W LATACH 1948—1953

ROK 1948

Oddział krakowski

- 12.V R. Cognat, *Malarstwo flamandzkie*.
- 22.XI S. Świszczowski, *Zagadnienie konserwacji kościoła św. Andrzeja w Krakowie*, druk. Kościół św. Andrzeja w Krakowie, Ochrona Zabytków II (1949), nr 2 (6).
- 23.XII G. Leńczyk, *Prace wykopaliskowe na wzgórzu wawelskim*.

Oddział warszawski

- 17.XII B. Guerquin, *Próba syntezy polskiej architektury gotyckiej w książce Z. Kaczmarczyka „Monarchia Kazimierza Wielkiego”*.

ROK 1949

Oddział krakowski

Sprawozdania nie zostały nadesłane.

Oddział pomorski

- 16.XI J. Remer, *Nasza stolica w dokumencie architektonicznym*.
- 5.XII H. Przesławska, *Spółeczne elementy w sztuce*.

Oddział poznański

- 2.I S. Zajchowska, *Krajobraz ziemi lubuskiej*, druk. Ziemia Lubuska, Instytut Zachodni, Poznań 1950.
- 16.I J. Kostrzewski, *Pradzieje ziemi lubuskiej*, druk. Ziemia Lubuska, Instytut Zachodni, Poznań 1950.
- 30.I M. Sczaniecki, *Historia ziemi lubuskiej*, druk. Ziemia Lubuska, Instytut Zachodni, Poznań 1950.
- 12.II S. Wiliński, *Zabytki powiatu świebodzińskiego*, druk. Sprawozdanie z inwentaryzacji zabytków sztuki powiatu świebodzińskiego, Biuletyn H. S. i K. XI (1949), nr 3—4.
- 26.II G. Chmarzyński, *Historia sztuki ziemi lubuskiej*, druk. Ziemia

Lubuska, Instytut Zachodni, Poznań 1950.

- 14.III T. Ruszczyńska, A. Sławska, *Zabytki powiatu kaliskiego*.
- 18.IV H. Kozakiewiczowa, Z. Świechowski, *Zabytki powiatu myśliborskiego*, druk. Katalog zabytków sztuki w Polsce IX, zesz. 8, Warszawa 1952 oraz Z. Świechowski, *Zabytki powiatu myśliborskiego*, Biuletyn H. S. i K. XI (1949), nr 1—2.
- 9.X J. Eckhardtówna, J. Orańska, *Zabytki powiatu konińskiego*, druk. Katalog zabytków sztuki w Polsce V, zesz. 8, Warszawa 1952.

Oddział warszawski

- 27.IV S. Kosiak, *Mała sztuka małych ludzi, czyli zagadnienia konserwatorskie miast przemysłowych pocz. XIX w.*
- 13.V J. Wegner, *Materiały paryskie do życiorysu Józefa Chełmońskiego*, druk. Józef Chełmoński w świetle korespondencji (Źródła do dziejów sztuki polskiej VI), Wrocław 1953.
- 11.XI J. Zachwatowicz, *Architektura Leningradu*.
- 29.XI B. Marconi, *Najnowsze zagadnienia badań i konserwacji obrazów za granicą (sprawozdanie z podróży)*.

ROK 1950

Oddział krakowski

- 5.XI J. Dutkiewicz, *Zagadnienia naukowe konserwatorstwa*.

Oddział pomorski

- 23.I J. Puciata-Pawłowska, *Rzeźba średniowieczna zwierciadłem pracy*.

Oddział poznański

- 17.III B. Kostrzewski, *Pradzieje miasta Poznania*.

25.III Z. Kaczmarczyk, *Początki miasta Poznania*, druk. Lokacja Poznania w 1253 r., Przegląd Zachodni IX (1953), nr 6.

31.III K. Józefowicz, *Odkrycia wykopaliskowe w Trzemesznie*, w druku *Prace badawczo-konserwatorskie w Trzemesznie*, Ochrona Zabytków VIII (1955), nr 1 (28).

28.IV A. Dobrzycka, *Zabytki barokowe Poznania i ich odbudowa*.

25.V J. Sawaszkiewicz, *Walka z koncepcją „czystej sztuki” w historii estetyki*.

3.VI A. Chyczewska, *Z dziejów meblarstwa artystycznego*.

Oddział warszawski

21.I Z. Hornung, *Znaczenie dziejowe polskiego rokoka*, druk. w streszczeniu *Polska architektura kościelna z okresu rokoka i jej dziejowe znaczenie na tle ogólniejszych rozważań o odrębności stylowej tego kierunku*, Sprawozdania z czynności i posiedzeń P. A. U. XLIX (1948), nr 3.

3.III K. Zawadowski, *Doświadczenia z podróży po Polsce kierownika wystaw objazdowych*.

21.III M. Chojnacki, *Militaria nieborowskie*.

26.V M. Smolarski, *O Mehoffferze*.

3.XI S. Lorentz, *Wytoczne konferencji nieborowskiej dla muzealnictwa*.

Oddział wrocławski

17.XI T. Cieński, *Struktura poznawcza dzieła sztuki*.

ROK 1951

Oddział krakowski

17.III M. Markiewiczówna, *Materiały dotyczące rzeźby gotyckiej na Mazowszu*.

13.IV R. Kozłowski, *Czynniki badań nad mikroorganizmami z*

- okresu kredowego w malarstwie, druk. *Mikroorganizmy z okresu kredowego pomocne przy odróżnianiu technik malarskich na tynkach*, Ochrona Zabytków III (1950), nr 2—3 (10—11).
- 25.V A. D. Meyro, *Niektóre zagadnienia z zakresu konserwacji tkanin zabytkowych*.
- 22.VI T. Reyman, *Perspektywy rozwojowe Muzeum Archeologicznego P. A. U.*
- 9.XI A. Majewski, *Stan robót konserwatorskich w zamku w Pieskowej Skale*, druk. *Odbudowa zamku w Pieskowej Skale*, Ochrona Zabytków II (1949), nr 3 (7).
- Oddział pomorski**
- 7.II J. Remer, *Zagadnienia konserwatorstwa w świetle nauki marksiowskiej*.
- 6.V J. Chranicki, *Pomorskie wyroby ceramiczne w XVII i XVIII w.*
- 11.IX H. Załęska, *Koncepcja wystawy „Ceramika i techniki jej produkcji”*.
- 18.XI Z. Znamierowska-Prüfferowa, *Z zagadnień systematyki i pomocniczej metody typologicznej w badaniach kultury materialnej*.
- Oddział poznański**
- 18.I K. Malinowski, *Muzealnictwo polskie na etapie walki o socjalistyczną kulturę*, druk. *Rola i zadania muzealnictwa polskiego*, Materiały do studiów i dyskusji..., nr 5 (1951).
- 13.XI—18.XII J. Orańska, *Problematyka wystawy „Sztuka graficzna i jej rola społeczna”*, druk. *Sztuka graficzna i jej rola społeczna*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1951.
- 20.XI K. Malinowski, *Problematyka wystawy pt. „Muzea stolicy Związku Radzieckiego”*.
- Oddział warszawski**
- 12.I A. Dębnicki, J. Gebethnerowa, *Jednolita inwentaryzacja zbiorów muzealnych*.
- 9.III S. Herbst, K. Piwocki, Z. Rajewski, *Muzea podstawowe*.
- 15.III J. Lepiarczyk, Placidi, *fragmenty druk. w streszczeniu: Kilka uwag o projekcie Franciszka Placidiego kaplicy Saskiej przy katedrze na Wawelu*, Sprawozdania z czynności i posiedzeń P. A. U. LI (1950), nr 7 oraz *Kilka uwag o działalności Fr. Placidiego w Krakowie*, tamże XLVIII (1947).
- 28.III E. Kozłowska, *Piękne Madonny*.
- 28.III M. Piwocka, *Pietà*.
- 30.III Z. Rewski, *Fontanowie*.
- 27.IV Z. Rewski, *Materiały archiwalne do sztuki polskiej wieku XVII, XVIII i XIX w Archiwum księży Paulinów w Częstochowie*.
- 25.V K. Juśkiewicz, *Andrzej Radwański*, druk. w streszczeniu *Andrzej Radwański, malarz krakowski (1711—1762)*, Sprawozdania z czynności i posiedzeń P. A. U. LIII (1952), nr 1.
- 31.V W. Antoniewicz, *Zagadnienie Gotów i Gepidów na ziemiach polskich w okresie rzymskim*.
- 4.VI B. Marconi, *Najnowsze zdobycze w dziedzinie konserwacji zabytków malarstwa w okresie powojennym*.
- 20.VI G. Gongoł, *Materiały do dziejów sztuki i kultury z archiwów gnieźnieńskich*.
- 21.XI O. Małaszenko, *Muzealna służba oświatowo-propagandowa*.
- 22.XI O. Małaszenko, *Zbiory Galerii Treliakowskiej*.
- 17.XII B. Marconi, *Konserwacja obrazu włoskiego szkoły sienieńskiej z XIV w. i problemy jego rekonstrukcji*.
- Oddział wrocławski**
- 5.IV A. Frydecki, *Uwagi o utylitarnych potrzebach budynków muzealnych*.
- 19.IV Z. Hornung, *Problem inwentaryzacji zabytków sztuki polskiej*.
- 17.V J. Hawrot, *Zagadnienie odbudowy zniszczonych przez wojnę zabytków architektury polskiej*.
- 14.VI M. Michnowska, *Podstawowe zagadnienia historii sztuki w świetle dyskusji nad historią powszechną sztuki Alpatowa*.
- 7.XII J. Güttler, *Konserwacja katedry wrocławskiej*.
- 14.XII J. Güttler, *O metodzie socjologicznej szkoły Warburga*.
- ROK 1952**
- Oddział krakowski**
- 20.III W. Altendorf, *Muzeum w Gorzowie*.
- 24.IV L. Kalinowski, *Stosunek sztuki do nauki w świetle poglądów i twórczości Leonarda da Vinci*.
- 4.IX J. Ross, *Problemy konserwatorskie na terenie Czechosłowacji*.
- 11.IX A. Bochnak, *Leonardo da Vinci*.
- 18.IX J. Szablowski, *Rzeźba renesansowa*.
- 23.X A. Bocheńska, *Głowy wawelskie*, druk. w serii *Klejnoty sztuki polskiej*, PIW 1953, oraz w druku *Studia Wawelskie I*.
- 5.X T. Reyman, *Prace wykopaliskowe w Igołomi*.
- Oddział pomorski**
- 31.I H. Załęska, *Muzeum Pomorskie w Toruniu, jego historia i działalność (1861—1951)*, druk. Toruń 1952.
- 22.II J. Remer, *Zagadnienia konserwatorsko-muzealne*.
- 7.III M. Gąsiorowska, *Galeria malarstwa polskiego XIX i XX w. w Muzeum Pomorskim w Toruniu*, druk. Toruń 1952.
- 19.IV J. Remer, *Humanistyczne pierwiastki konserwatorstwa polskiego*.
- 25.IV L. Torwirt, *Techniki malarstwa doby Odrodzenia we Włoszech*.
- 20.VI L. Torwirt, *Technika olejna Jana van Eycka*.
- 26.IX Z. Wdowiszewski, *Kolekcjonerstwo monet i medali w Polsce od XVI w.*
- 20.X B. Zielonka, *Odkrycia w Gostkowie (pow. Toruń)*.
- 20.XI I. Voisé, *Andrzej Dittmann — kolekcjoner toruński*.
- Oddział poznański**
- 9.IV A. Holas, S. Janasik, *Rekonstrukcja fasad starego ratusza w Poznaniu*.
- 4.VI A. Holas, *Odbudowa rotundy romańskiej w Strzelnie*.
- 1.VII H. Awramienko, *Dwór artystyczny Krzysztofa Opalińskiego*.
- 1.VII H. Cichocki, *Tryptyk z Pola-jewa z 1572 r.*
- 1.VII E. Iwanoyko, *Nieznany obraz B. Strobla w Grodzisku*, druk. *Nieznane obrazy Bartłomieja Strobla*, Biuletyn H. S. XVI (1954), nr 4.
- 1.VII T. Jakimowicz, *Pałac Górków w Poznaniu*.
- 1.VII S. Janasik, *Fasada ratusza poznańskiego, zagadnienie polichromii*.
- 1.VII P. Skubiszewski, *Nagrobek Orzelskich w Kościanie*.
- 1.VII A. Sławska, *Obrazy z warsztatu Hermanna Hahna w Wielkopolsce*.
- 1.VII E. Smulikowska, *Domki budnicze na rynku poznańskim*.
- 1.VII M. Zółtowska, *Nagrobek Barbary Górkowej w Koźminie*.
- Oddział warszawski**
- 29.II J. Starzyński, *Zadania historyków sztuki w świetle Konstytucji PRL*.
- 29.II Z. Rewski, *Rola sztuki w poglądach Kottłataja*, druk. *Z dzie-*

łałości Kollątaja na polu budownictwa, Biuletyn H. S. XIV (1952), nr 2 oraz Zagadnienia sztuki w działalności Kollątaja (Studia z historii sztuki polskiej III), Wrocław 1953.

24.III B. Krystall, Ekspozycja artystyczna ze stanowiska historii sztuki i muzealnictwa.

5.V B. Marconi, Wkład konserwacji zabytków do historii sztuki i kultury.

5.V Z. Świechowski, Historia sztuki a konserwacja zabytków, druk. Wkład historii sztuki do zagadnień konserwacji zabytków, Ochrona Zabytków VI (1953), nr 4 (23).

6.V S. Gebethner, Manufaktury polskie wieku Oświecenia.

12.V J. Ruszczyćówna, Zagadnienia malarstwa polskiego doby Oświecenia.

20.V S. Herbst, Projekty architektoniczne wieku Oświecenia.

26.V M. Mrozińska, Grafika polska wieku Oświecenia.

26.VI S. Szymański, Cz. Wagner, Zagadnienia konserwatorskie w związku z wieżą kopernikowską we Fromborku.

13.X J. Dąbrowski, Omówienie analizy architektonicznej teatru w Starej Pomarańczarni oraz prac konserwatorskich z zakresu architektury.

13.X K. Dąbrowski, Omówienie prac konserwatorskich z zakresu malarstwa w Starej Pomarańczarni druk. częściami, Konserwacja polichromii warszawskich, Ochrona Zabytków VI (1953), nr 2—3 (22).

13.X M. Fiedorowicz, Omówienie niepublikowanych materiałów archiwalnych do dziejów budowy teatru w Starej Pomarańczarni.

13.X B. Marconi, Zasady konserwacji zastosowane przy konserwacji malarstwa ściennego w Starej Pomarańczarni w Łazienkach.

18.XI E. Łopaciński, Józefa Sierakowskiego poglądy na sztukę.

18.XI E. Łopaciński, Wiadomości o dziełach sztuki w Polsce w końcu XVII w.

2.XII B. Marconi, Konserwacja zabytków w Czechosłowacji.

Oddział wrocławski

18.I T. Kozaczewski, Jednonawowe kościoły romańskie na Śląsku.

14.III M. Bukowski, Aktualne zagadnienia konserwatorskie.

17.X Z. Hornung, Sylwetka artystyczna J. Michałowicza z Urzędowa.

7.XI M. Starzewska, Polska ceramika artystyczna I. połowy XX w., druk. Muzeum Śląskie we Wrocławiu, Wrocław 1952.

14.XI M. Zlat, Zamek w Krasieczynie.

5.XII B. Marconi, Konserwacja i muzeologia w Czechosłowacji.

ROK 1953

Oddział krakowski

9.I J. Jamroz, Rozwój planu miasta Krakowa na podstawie badania zabudowy.

19.II B. Marconi, Prace konserwatorskie w dziedzinie malarstwa w Czechosłowacji.

18.III S. Świszczowski, Renesansowy ołtarz w Zatorze, w druku Studia Wawelskie I (1955).

15.IV H. Jastrzębska, Życie i twórczość Vincent van Gogha.

22.IV W. Molé, Z historii sztuki radzieckiej.

6.V H. Blumówna, Z warsztatu malarza realisty, druk. Muzeum Narodowe, Kraków 1954.

20.V W. Rothowa, O sytuacji w polskiej krytyce po r. 1945 do chwili obecnej.

17.VI S. Świszczowski, Stary lamus w Branicach.

30.IX J. Lepiarczyk, Odbudowa zabytków w Warszawie.

13.X i 3.XI T. Dobrowolski, Muzea radzieckie.

6.XI Truszkowski, Ikonograficzny dokument zderzenia kultur w sztuce chrześcijańskiej wschodniej Europy.

13.XI W. Molé, Udział Polski w sztuce renesansu europejskiego, druk. W. Molé i K. Piwocki, Udział sztuki polskiej w renesansie europejskim, PAN, Materiały dyskusyjne Sesji Naukowej Odrodzenia, Warszawa 1953 (maszynopis powielony).

18.XI T. Mańkowski, Dzieje zbioru graficznego Czartoryskich.

10.XII T. Mańkowski, Dzieje zbioru graficznego Moszyńskich.

16.XII R. Kozłowski, Badania optyczne portretu damy z gronostajem, druk. Rozprawy i sprawozdania, Rok 1952, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1954.

16.XII M. Rostworowski, Leonardo da Vinci — portret damy z gronostajem, druk. Rozprawy i sprawozdania, Rok 1952, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1954.

Oddział pomorski

16.I J. Hoppen, Eklektyzm Samostrzelnika.

30.I L. Torwirt, Zagadnienie autentyczności portretu Mikołaja Kopernika, znajdującego się w Muzeum Pomorskim w Toruniu, druk. Ochrona Zabytków VI (1953), nr 1 (20).

13.II Z. Kruszelnicki, J. Remer, Recenzja maszynopisu „Sztuka polska czasów nowożytnych, cz. I (lata 1450—1650)“, a wypowiedzi na Sesji Naukowej w Krakowie w dniach 9—11.X.1952.

27.II J. Frycz, J. Wolski, Nowoodkryte dekoracje malarskie w spichrzu przy ul. Szczytnej w Toruniu.

27.II S. Narębski, Domniemany portret Szczęsnego Potockiego z rodziną, nieznanego malarza — portretem rodzinnym Ferdynanda Neapolitańskiego pędzla Angeliki Kauffmann.

27.II L. Torwirt, Sprawozdanie z prac prowadzonych przy konserwacji polichromii w kościele drewnianym w Tarnowie Pałuckim.

20.III J. Kruszelnicka, Zagadnienie Pięknych Madonn na tle Pięknej Madonny Toruńskiej.

10.IV K. Górski, Drzeworyty w po stylach Reja i Wujka.

24.IV Z. Hornung, Nowe aspekty twórczości rzeźbiarskiej Guciego.

8.V K. Mellin, Intarsjowane drzwi toruńskie w ratuszu i w kościele św. Ducha w Toruniu.

12.VI J. Remer, Spoteczne i naukowe podstawy opieki nad zabytkami i konserwatorstwa polskiego.

19.VI B. Zielonka, Plastyka figuralna w ceramice kultury pomorskiej z okresu wczesnej epoki żelaza.

13.X Z. Hornung, Rola elementu miejscowego w rzeźbie polskiego Odrodzenia.

3.XII J. Frycz, Zabytki sztuki powiatu aleksandrowskiego.

9.XII i 17.XII M. Dzidowiecka, Malowidła w kościele św. Jana w Gnieźnie w świetle nowych badań.

Oddział poznański

26.I S. Lorentz, Z. Kepiński, Narodowa Galeria Sztuki Polskiej w Muzeum Narodowym w Warszawie, druk. S. Lorentz, Narodo-

- wa Galeria Sztuki Polskiej, Muzealnictwo, nr 3, Poznań 1953.
- 9.II A. Holas, J. Piasecki, A. Rogalanka, *Zagadnienia konserwacji i odbudowy ratusza w Poznaniu*.
- 23.II—9.III E. Linette, *Architektura kościoła dominikanów poznańskich w XIII wieku*, druk. Przegląd Zachodni IX (1953), nr 7—8.
- 23.III H. Dziurla, *Barokowe stalle w kościele benedyktynów w Lubiniu*.
- 23.III M. Kwiczala, *Gotyckie ornaty pochodzenia krakowskiego w kościele parafialnym w Kurowicach*.
- 13.IV H. Gaworzewska, *Litografia wielkopolska XIX w.*
- 27.IV E. Polackówna, *Grafik Antoni Oleszczyński (1794—1879)*.
- 11.V H. Bykowska, *Rzeźbiarz Wiktor Brodzki (1819—1904)*.
- 25.V W. Maisel, *Budowle Jana Baptysty Quadro w świetle poznańskich materiałów archiwalnych*, druk. Biuletyn H. S. XV (1953), nr 3/4.
- 8.VI A. Holas, *Regotyzacja kościoła w Słupcy — zagadnienia konserwatorskie*.
- 22.VI E. Kodur, *Zamek obronny w Gotańcu*.
- 28.IX, 12.X, 19.X K. Malinowski, *Muzea Moskwy i Leningradu*.
- 2.XI K. Rudkowska, *„Zaśnięcie” w otarzu koźmińskim — studium rzeźby postwoszowskiej*.
- 16.XI M. Stefanik, *Z zagadnień konserwacji rycin i książek*.
- 30.XI A. Dobrzycka, *Sprawozdanie naukowe z objazdu zabytków renesansowych Lubelszczyzny (wybieczka Stow. Hist. Szt. w dn. 14—19.IX.53)*.
- 10.XII K. Józefowiczówna, *Nowoodkryty pastorat z poł. XIII w. z katedry poznańskiej*, w druku Studia Muzealne II, Poznań.
- 10.XII A. Rogalanka, *Przesłanki historyczne do rekonstrukcji polichromii fasad ratusza poznańskiego*.
- 14.XII Z. Ostrowska, *Sprawozdanie naukowe z konferencji poświęconej twórczości Jana Matejki (23—27.XI Warszawa, Kraków)*.
- 28.XII K. Malinowski, *Recenzja z pracy K. Piwockiego „O historycznej genezie polskiej sztuki ludowej”*, druk. Biuletyn H. S. XV (1953), nr 3/4.
- 28.XII H. Przesławska, *Recenzja z pracy K. Piwockiego „O historycznej genezie polskiej sztuki ludowej”*.
- Oddział warszawski
- 20.I K. Piwocki, *Z zagadnień malarstwa dwudziestolecia*.
- 27.I J. Zachwatowicz, *Zagadnienia konserwacji ruin*.
- 10.II J. Ruszczyćówna, *Przegląd nowej literatury radzieckiej dotyczącej sztuki rosyjskiej XVIII i XIX wieku*, druk. częściowo: recenzja z książki Riepin, Biuletyn H. S. XV (1953), nr 2.
- 17.II J. Grein, *Problemy konserwacji przedmiotów sztuki zdobniczej w kościele parafialnym w Bieczu*.
- 24.II K. Dąbrowski, Z. Świechowski, *Malowidła romańskie w Czerwińsku. Problemy ikonograficzne, artystyczne i konserwatorskie*, druk. Biuletyn H. S. XV (1953), nr 2.
- 6.III i 17.III A. Gieysztor, S. Herbst, Z. Rewski, *Recenzja z książki E. Szwanowskiego, „Warszawa”*, druk. Biuletyn H. S. XV (1953), nr 3/4.
- 10.III T. Gostyński, B. Guerquin, *Renesansowy zamek w Baranowie*, druk. Biuletyn H. S. XV (1953), nr 3/4.
- 24.III M. Mrozińska, *Recenzja z książki E. Iwanoyki, „Jeremiasz Falck — Polonus”*, druk. Biuletyn H. S. XVI (1954), nr 1.
- 31.III S. Nahlik, *Międzynarodowa ochrona prawna dzieł sztuki w czasie wojny*, w druku: *Z zagadnień międzynarodowej ochrony zabytków*, *Ochrona Zabytków VIII* (1955), nr 1 (28).
- 14 IV J. Białostocki, *Goya i jego legenda (125 rocznica śmierci)*, druk. Przegląd Kulturalny 1953, nr 17.
- 5.V Z. Świechowski, *Kolegiata w Opatowie*, druk. częściowo, *Kościółec, kościół p. w. św. Wojciecha. Opatów, kolegiata p. w. św. Marcina*, *Pomniki architektury polskiej, Architektura romańska*, zesz. I (1954), P. W. T.
- 12.V K. Dunin-Wąsowicz, *Zagadnienia muzeów historycznych*.
- 19.V M. Wallis, *Obrazy historyczne Canaletta*, druk. Biuletyn H. S. XVI (1954), nr 1.
- 26.V J. Ruszczyćówna, *Nieznane materiały dotyczące Sali Salomona w Łazienkach Warszawskich*.
- 2.VI L. Dąbrowski, *Metody analizy architektonicznej*.
- 9.VI E. Łopaciński, *Materiały do dziejów architektury polskiej XVI i XVIII w. (m. i. Locci, Bellotti, Fontana, Deflinier)*, druk. częściowo *Materiały do artystów Płocka, Sieradza i Wielunia z XVI i pocz. XVII w.*, Biuletyn H. S. XV (1953), nr 3/4.
- 22.V A. Świechowska, Z. Tomaszewski, *Sprawozdanie z badań przeprowadzonych na Zamku Warszawskim w latach 1949—52*, druk. *Prace terenowe Komisji Badań Dawnej Warszawy w 1952 r.*, *Ochrona Zabytków VI* (1953), nr 2—3.
- 7.VII J. Durko, *Muzea Historyczne w Związku Radzieckim*.
- 21.X T. Gostyński, E. Łopaciński, *Arkadia podwarszawska St. H. Lubomirskiego. Nowe materiały dotyczące historii sztuki w Warszawie w XVIII wieku*, druk. T. Gostyński, Biuletyn H. S. XVI (1954), nr 1 i tenże, *Arkadia alias pasterski domek w Polsce w XVII w.*, *Meander* 1954, nr 1.
- 10.XI K. Michałowski, *Zbiory sztuki starożytnej w Ermitażu*.
- 17.XI E. Krygier, *Omówienie zabytków renesansowych Kielecczyzny w związku z konferencją terenową odbytą we wrześniu 1953 r.*
- 1.XII S. Świerzewski, *Józef Ignacy Kraszewski jako krytyk sztuki Odrodzenia*.
- 8.XII W. Tomkiewicz, *Lament Opatowski*, w druku w serii *Klejnoty sztuki polskiej*, PIW.
- 16.XII K. Piwocki, *Żeromski o sztuce*.
- Oddział wrocławski
- 16.II M. Morelowski, *Dalemir i Pieszeko — dwie karty z dziejów budownictwa polskiego na Śląsku w XIII i XIV w.*
- 16.III A. Orosz, *Malowidła kościoła w Strzelcach*.
- 23.III T. Kozaczewski, *Kościóły jednonawowe z kwadratowym prezbiterium na Dolnym Śląsku*.
- 30.III M. Morelowski, *Powszechna wystawa architektury w Warszawie*.
- 27.IV J. Ryłska, *Zamek w Książu*.
- 4.V K. Wernik, *Grafika Jana Piotra Norblina*.
- 11.V M. Morelowski, *Nieznane międzyoryty Tomasza Makowskiego ze zbiorów Ossolineum*.
- 16.VI A. Romanowiczowa, *Konserwacja nagrobka Henryka IV*.
- 22.VI A. Kurkowska, *Polityk grudiądzki*.

SESJA NAUKOWA STOWARZYSZENIA HISTORYKÓW SZTUKI
POŚWIĘCONA SZTUCE NA ŚLĄSKU

(WROCŁAW, 11—12.XI.1954)

Sesja naukowa poświęcona problematyce sztuki na Śląsku została zorganizowana przez Zarząd Główny Stowarzyszenia Historyków Sztuki wspólnie z Towarzystwem Naukowym Wrocławskim przy wydatnej pomocy Oddziału Wrocławskiego S. H. S. Te ostatnie wzięły na siebie znaczną część zadań organizacyjnych, związanych z konferencją¹.

Przewodniczący Stowarzyszenia Historyków Sztuki prof. dr W. Tomkiewicz otworzył sesję witając przybyłych do Wrocławia: wiceministra Kultury i Sztuki J. Wilczka, radzieckich gości prof. M. Ałpatowa i kandydatów nauk O. Dmitriewę oraz przedstawicieli władz miejscowych, nauki i licznych gości.

Zarówno zagajenie W. Tomkiewicza jak i przemówienie wstępne reprezentanta władz państwowych, wiceministra J. Wilczka, położyły nacisk na znaczenie polityczne konferencji, polegające na naukowym udokumentowaniu licznych związków kulturalnych istniejących pomiędzy Śląskiem a pozostałymi obszarami Polski. W imieniu Wrocławia powitał gości rektor Uniwersytetu im. Bolesława Bieruta.

Na propozycję przewodniczącego, przyjętą przez aklamację, weszli w skład prezydium: wiceminister J. Wilczek, prof. M. Ałpatow, prof. dr J. Mydlarski, rektor Uniwersytetu im. Bolesława Bieruta, prof. dr M. Morelowski, przewodniczący Komisji Historii Sztuki Wrocł. Tow. Nauk., prof. dr J. Starzyński, dyrektor Państwowego Instytutu Sztuki, prof. dr B. Olszewicz, sekretarz generalny Wrocł. Tow. Nauk., mgr J. Gębczak, dyrektor Muzeum Śląskiego we Wrocławiu.

Dorobek Sesji wyraził się 18 referatami wniesionymi na konferencję po dokonaniu selekcji wśród obfitego materiału naukowego, dostarczonego w przeważającej mierze przez młode pokolenie historyków sztuki. Dwa referaty miały charakter ogólny, omawiający osiągnięcia wrocławskich historyków sztuki w zakresie badań nad sztuką Śląska

oraz w dziedzinie konserwacji i ochrony zabytków tego terenu. Pięć referatów dotyczyło problematyki sztuki średniowiecznej, dziesięć — sztuki nowożytnej. Wreszcie celem referatu zamykającego Sesję było wytypowanie postulatów badań, które należy podjąć w najbliższych latach nad sztuką omawianego regionu.

Pierwszym z wygłoszonych był referat M. Morelowskiego (Wrocław) *Stan i rezultaty badań z okresu powojennego nad historią sztuki Śląska we wrocławskich ośrodkach naukowych*. Na wstępie przypomniano tu historię organizowania ośrodków naukowych Wrocławia, wyższych uczelni, bibliotek, Towarzystwa Naukowego, muzeum i Wrocławskiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki, pionierską pracę szeregu uczonych, podnosząc zasługi m. in. zmarłych historyków sztuki prof. dr Wł. Podlasy i dr J. Güttlera. Szereg danych cyfrowych, dających łączną sumę ok. 50 prac naukowych z zakresu historii sztuki oraz 42 zebrań naukowych Wrocławskiego Oddziału S. H. S. i Komisji Historii Sztuki Wrocławskiego Tow. Nauk. było wstępem do omówienia najważniejszych wyników badań nad dorobkiem artystycznym Śląska. Nacisk położono na te kierunki naukowo-badawcze, których celem było wydobycie na światło dzienne polskich zasług w rozwoju sztuki Śląska od XI do XVIII w. Przegląd prac badawczych, poczynając od przedhistorycznych odkryć w Sobótce i okolicy — dokonanych przez dr Janinę Orosz, a wnoszących nowe dane o związkach tych zabytków z kulturą celtycką — po nowe ustalenie zagadnień wrocławskiego baroku XVIII w., wyłonił nieznane nauce niemieckiej fakty, obiekty i nazwiska. Na bogaty dorobek naukowy środowiska wrocławskiego złożyły się m. in. następujące prace: odkrycie fragmentów rzeźby i architektury romańskiej, jak np. krypty romańskiej z XII w. pod katedrą wrocławską; nowa determinacja np. zabytków Olbina, będących produk-

tem polsko-wrocławskiej kultury związanej ze sztuką Lombardii i Francji, a zwłaszcza diecezji leodyjskiej; stwierdzenie działalności architektonicznej od 1204 r. w Trzebnicy Dalemira z Zajączkowa, jak również jednego z najwybitniejszych architektów Wrocławia — Polaka Pieszkę (3. ćw. XIV w.), którego polskość udowodnili prof. inż. arch. T. Broniewski i autor referatu; liczne studia monograficzne nad sztuką gotyku i renesansu, poparte pracami pomiarowymi, których niesposób na tym miejscu wyliczać; nowe ustalenie roli bpa Jana Turzo (od 1509 r.), Polaka, krakowianina, wprowadzającego niewątpliwie pod wpływem Wawelu renesans do plastyki śląskiej; studia nad mecenatem Piastów brzeskich w XVI w., sprawujących na Śląsk artystów z Włoch i Francji; prace poświęcone barokowi śląskiemu, ujawniające szereg rdzennie polskich nazwisk artystów i rzemieślników na terenie Śląska (m. in. studia poświęcone temu zagadnieniu — mgr A. Więcka); stwierdzenie przez autora referatu przyjęcia francuskich koncepcji pałacowych przez Polaka, mistrza szpitalników wrocławskich, Jana Nieboraka (od 1675 r.) w architekturze budynków klasztornych (dzisiejszego Ossolineum), których twórcą jest Jean Baptiste Mathieu oraz włosko-rzymskich koncepcji przy budowie gmachu uniwersytetu (1703—41), posiadającym analogie z dziełami Dominika Martinelli².

Z kolei referat M. Bukowskiego (Wrocław) *Wkład środowiska wrocławskiego w zakresie ochrony i konserwacji zabytków architektury* omówił zniszczenia wojenne przede wszystkim Wrocławia, oraz problemy metodologiczne ochrony i konserwacji zabytków na terenie Śląska. Zapoznał słuchaczy z najważniejszymi osiągnięciami w zakresie konserwacji na Dolnym Śląsku, jak: odbudowa katedry i ratusza we Wrocławiu, zamku w Cieplicach, kościołów św. Marii Magdaleny we Wrocławiu i św. Piotra i Pawła na Ostro-

¹ Część wstępna sprawozdania oraz omówienie dyskusji zostały opracowane na podstawie protokołu konferencji, sporządzonego przez kolegów historyków sztuki z Wrocławia mgr mgr: Ewę Jęczalik, Andrzeja Marszałkowicza, Irenę Rylską, Bożenę Steinborn, Wiesławę

Waligórową, Annę Wądołkowską-Ziomecką.

² Oprócz z konieczności pobieżnie wspomnianych tu prac, szczególnie zasłużyli się szeregiem istotnych badań: prof. inż. arch. T. Broniewski, mgr arch. M. Bukowski, mgr arch. O. Czerner, mgr O. Hanulanka, mgr

A. Jochelson, mgr M. Michnowska, mgr I. Pijaczewska, mgr Z. Rawska-Kwaśnikowa, inż. arch. W. Rawski, zwłaszcza zaś mgr arch. T. Kozaczewski, który opracował 170 małych kościołów romańskich oraz z przełomu romanizmu i gotyku na terenie Śląska.

wiu Tumskim we Wrocławiu, części ośrodka historycznego w Nysie oraz będących w toku odbudowy rynków we Wrocławiu i Bolesławcu. Wspominając o szeregu innych poczyniach w zakresie zabezpieczeń, konserwacji, rekonstrukcji i prac dokumentacyjnych podkreślił wagę zdobytych w toku prac bogatych doświadczeń zarówno praktycznych jak i teoretycznych, oraz nowych materiałów, dających na przyszłość szerokie możliwości nowego i syntetycznego ujęcia wielu zagadnień.

O. Czerner uzupełnił omówiony referat szeregiem danych o przeprowadzonych na terenie Śląska pracach konserwatorskich, nie uwzględnionych przez autora i wysunął wiele zastrzeżeń w stosunku do koncepcji konserwatorskich różnych obiektów (np. fryz arkadkowy na kościele św. Idziego i umiejscowienie kolumny podtrzymującej sklepienie w kościele św. Piotra i Pawła we Wrocławiu).

W dalszym toku Sesji, ze względu na obfitość referatów, przy ograniczonej ilości czasu na ich przedyskutowanie, dokonano podziału całości materiału konferencji na prace z zakresu średniowiecza i czasów nowożytnych, które referowano i dyskutowano na obradach dwóch sekcji. Zgodnie z zastosowanym podziałem, dalszy ciąg sprawozdania zostanie ujęty według chronologii poruszanych zagadnień.

Obrady sekcji średniowiecznej otworzył referat T. Kozaczewskiego (Wrocław) *Rotundy w Strzelinie i Stroni Śląskiej*, a następnie komunikat tegoż autora *Jednonawowe kościoły na Dolnym Śląsku*. Odkrycia dokonane w lipcu 1953 r. w Strzelinie na Dolnym Śląsku udowodniły, że zachowane nad ziemią fragmenty muru są pozostałością (3/4) pierwotnej nawy kościoła romańskiego, a nie dolną częścią wieży kościoła gotyckiego (jak twierdził Bimler). Przeprowadzone wykopy odsłoniły pozostałą część nawy i całą apsydę kościoła zbudowanego z granitu łamanego, na planie dwóch kół stycznych o różnej średnicy. Kościół pochodzący z 1. poł. XII wieku i fundowany przez jednego z członków rodu komesów w Strzelinie był usytuowany w północnej części owalnicowego planu pierwotnego osiedla targowego.

Rotunda w Stroni Śląskiej, założona na podobnym schemacie jest prawie półtorakrotnie większa od strze-
lińskiej. Ostrołuczna forma okien,

rotundy zbudowanej z kamieni polnych i rudy bagiennej, określa czas powstania budowli na początek XIII wieku.

Wynikiem drugiej pracy autora było uszeregowanie typologiczne około pięćdziesięciu romańskich kościołów jednonawowych, zachowanych na Dolnym Śląsku. Reprezentuje je sześć typów: rotundy oraz kościoły o nawie prostokątnej z prezbiterium prostokątnym, z apsydą półkolistą, wieloboczną, z prezbiterium prostokątnym i półkolistą apsydą oraz prezbiterium prostokątnym i apsydą wieloboczną. Większość kościołów jest bezwieżowych. Wśród mniej licznych z wieżami spotykamy interesujące rozwiązania, charakteryzujące się bądź nieco dzienną podkowiastą formą wieży, bądź usytuowaniem wieży we wnętrzu nawy przy ścianie zachodniej, albo też dwiema wieżami od zachodu.

Referat Z. Świechowskiego (Warszawa) *Romańska architektura Śląska w oparciu o obfity materiał zabytkowy architektury wczesnośredniowiecznej*, uporządkowanej w ramach takich problemów, jak: rozmieszczenie terytorialne, materiał i technika, sytuacje, programy architektoniczne, systemy sklepienne, portale i otwory okienne, bazy, głowice, figuralna rzeźba architektoniczna — dał z jednej strony syntetyczny obraz architektury romańskiej na Śląsku, z drugiej — nową, interesującą interpretację jednego obiektu, portalu z opactwa olbińskiego św. Wincentego, poddanej szczegółowej analizie w obrębie rozdziału o rzeźbie architektonicznej.

Wnioski autora, przeciwstawiające się zarówno poglądom „niektórych, nacjonalistycznych burżuazyjnych historyków niemieckich”³ jak również tendencjom do „replik z naszej strony idących po tej samej linii” stwierdzają, że aczkolwiek „etap, na jakim znajdowała się dzielnica śląska w okresie powstawania budowli romańskich, nie stwarzał warunków do utworzenia w tym czasie środowiska budowlanego, jak to było możliwe na starych cywilizacyjnie obszarach Europy”, to jednak, choćby na przykładzie budowli 1. połowy XIII w. „odnajdujemy przy dosyć ścisłym powtarzaniu schematów rozplanowania i form kamieniarskich przyniesionych z Zachodu... uderzające zgodności warsztatowe będące wyłączością budowli śląskich”.

Stwierdzenie niewątpliwego działania śląskiego środowiska budowlanego w 1. połowie XIII w. tłumaczył autor na przykładzie budowli wznoszonych w tym czasie w Trzebnicy, Henrykowie, Wrocławiu, Rudach Śląskich, Złotorii, Głogowie i Nysie. Takie postacie jak murator Dalemir z Zajączkowa i wielu innych, do dziś nie ujawnionych kamieniarzy rodem ze Śląska, współdziałających w powstawaniu architektury na tych ziemiach obok braci zakonnych i przybyszów z Zachodu, stworzyły „podstawy, na których mogły się oprzeć następne pokolenia miejscowych budowniczych i muratorów, już niebawem, bo w XIV w. odnajdujące własny wyraz w szeregu monumentalnych gotyckich bazylik, świątyń halowych, zamków i budowli mieszczańskich”.

W łącznej dyskusji nad referatami T. Kozaczewskiego i Z. Świechowskiego zabrali głos: J. Hawrot, M. Morelowski, H. Dziurła, Z. Rawska-Kwaśnikowa, A. Gieysztor.

Najistotniejsze zagadnienia, poruszone w dyskusji dotyczyły sprawy wpływów i powiązań zjawisk artystycznych z procesami historycznymi. M. Morelowski — w związku z referatem Z. Świechowskiego — wyraził sprzeciw wobec dopatrywania się poważniejszych wpływów niemieckich na Śląsku przed 1241 r., a następnie omówił znaczenie środowiska leodyjskiego w zakresie pewnych programów architektonicznych na Śląsku (np. plany krypt romańskich), wpływów w dziedzinie rzeźby (np. figura św. Jana w katedrze wrocławskiej i motyw spirali na portalu św. Wincentego na Olbinie). W związku z tym ostatnim obiektem zaznaczył, że aczkolwiek sam dopatrywał się analogii istniejących pomiędzy fasadą kościoła św. Wincentego na Olbinie a kościołem św. Macieja w Trewirze, to wspomniane pokrewieństwo (zgodnie z Irschem) odmiennie niż referent uzasadniał, traktując kościół trewirski jako należący do grupy leodyjskiej, a nie nadreńskiej. Wreszcie sprzeciwił się interpretacji słowa „cementarius”, pod którym należy rozumieć muratora, a nie tego „który wapno układa”.

A. Gieysztor w odniesieniu do referatu T. Kozaczewskiego stwierdził, iż inwentaryzacja zabytków architektury śląskiej powinna być ujawnić swoje założenia i cele poznawcze, które nie mogą sprowadzać się do klasyfikacji form. Jedyny

³ Wszystkie cytaty znajdujące się w sprawozdaniu pochodzą z referatów

ów bądź streszczeń referatów, złożonych przez autorów w Zarządzie

Głównym Stowarzyszenia Historyków Sztuki.

kontakt z szerszymi zjawiskami, mianowicie próba T. Kozaczewskiego powiązania rotundy w Strzelinie z rzekomą owalnicą targową, wydaje się bardzo dyskusyjny. Innego rzędu analizę przeprowadził Z. Świechowski, gromadząc obszerny materiał indukcyjny dla stworzenia ogólnego poglądu na architekturę romańską Śląska. Dyskutant wyraził zastrzeżenia w stosunku do tezy referatu o recepcji przez polską klasę feudałów programu budowy sakralnych, ustalonego przez obcą organizację kościelną, a wraz z nim także technik wypracowanych w innym, niepolskim doświadczeniu. Ta ostatnia teza nie doceniła momentu wyboru przez polskich feudałów tego, co z różnych tendencji ideologicznych odpowiadało polskiej drodze rozwojowej. Pogląd referatu na dzieło sztuki, zwłaszcza architektonicznej wymagałby bardziej złożonego ustawienia zagadnienia, uwzględniającego nie tylko to, że dzieło było orężem walki ideologicznej klasy panującej, ale że odzwierciedlało i inne strony procesu historycznego, jak np. wkład miejscowych, rodzimych wytwórców dóbr materialnych. Inaczej niż referent trzeba też patrzeć na motywy wzniesienia kompleksu olbińskiego.

Referat A. Romanowiczowej i H. Jędrzejewskiej (Warszawa) *Konserwacja nagrobka Henryka IV we Wrocławiu* poinformował szczegółowo o toku postępowania przy konserwacji sarkofagu, którego czas powstania określono zgodnie z opinią ogółu historyków sztuki na lata 1290—1325. Nagrobek posiadał pięć warstw polichromii odnoszących się do lat 1290—1325, końca XVII w. oraz r. 1866. Usunięto przemalowania i późniejsze deformujące uzupełnienia rzeźbiarskie, a drobne ubytki zastąpiono masą gipsową i stonowano akwarelą. W stosunku do pewnych partii zaistniała potrzeba punktowania. Pierwotną polichromię zabezpieczono rozтворem wosku w benzynie.

Dyskusja nad referatem dotyczyła zasadniczego problemu wierności obecnej postaci sarkofagu w stosunku do jego pierwotnego wyglądu. B. Marconi zajmując stanowisko ścisłego przestrzegania najdawniejszego wyglądu nagrobka był zdania, że należy usunąć późniejsze głowy postaci na tumbie; T. Broniewski uznał za słuszne pozostawienie ich w obecnym stanie w imię estetycznego waloru całości.

Praca P. Skubiszewskiego (Poznań) *Nagrobek Henryka II we Wrocławiu i problem nagrobnej*

rzeźby śląskiej w 2. połowie XIV wieku rzuciła nowe i interesujące światło na zagadnienie genezy oblicza artystycznego rzeźby tego okresu. Zagadkowy fakt wzniesienia nagrobka prawie półtora wieku po śmierci księcia zmarłego w 1241 r., znalazł w referacie nowe i przekonujące wytłumaczenie jako wynik polityki Wacława IV Luksemburczyka, następcy Piastów na stolicy Śląska. Syn Anny Świdnickiej Piastówny i prawnuk Władysława Łokietka podniósł „...aktem fundacji moment kontynuowania dziedzictwa Piastów i ich tradycyjnej polityki mecenatu książęcego oraz licznych fundacji we Wrocławiu. Wzniesienie nagrobka na terenie klasztoru franciszkańskiego ... na terytorium dawnej fundacji książąt śląskich było wyraźnym zaznaczeniem prawnego zawiązania księstwem wrocławskim przez królów czeskich“.

Lata sprzyjające dla koncepcji wzniesienia nagrobka zamknął autor w granicach między 1380 a 1382 rokiem. Wzorem, który posłużył artysty, były tumby Przemysławów w katedrze praskiej, ufundowane przez Karola IV, a twórcą sarkofagu mógł być członek strzephy parlerskiej, reprezentujący nowy kierunek stanowiący „...ogniwo pośrednie w wielkim ruchu nowożytnym, ogarniającym w XIV w. całą sztukę europejską — w pierwszym rzędzie mieszczańskie środowisko Italii i Flandrii“.

Rewidując dotychczasowe poglądy tak polskich jak i niemieckich autorów, ustalających takie lub inne grupy rzeźby nagrobnej tego czasu, na podstawie dokładnej analizy wysunął prelegent sarkofagi z Wrocławia, Opola i Krzeszowa jako zespół niosący nowe jakości artystyczne, pochodzący z warsztatu nazwanego przez autora „wrocławsko-opolskim“.

Zespół ten obok nagrobka Henryka II we Wrocławiu obejmuje sarkofagi: Bolka I i II (zm. 1313 i 1358) w kościele franciszkańskim w Opolu, Bolka III Opolskiego i jego żony Anny (zm. 1382 i 1378) w tymże kościele oraz Bolka II Świdnickiego (zm. 1368), powstały po 1380 r. w Krzeszowie.

Referat M. Lemańskiej-Trepińskiej (Kraków) *Kościół św. Jana Ewangelisty w Paczkowie — zarys historyczno-architektoniczny* miał charakter monografii zabytku, a po części i miejscowości. Początek budowy kościoła przypadał na czasy rządów biskupich Przecława z Pogorzeli już przed 1360 r., ukończono

budowę ok. 1389 r. Sklepienie prezbiterium po zawaleniu poprzedniego zostało wzniesione w 1479 r., nawy głównej w 1491 r. Wieża pochodzi z okresu na krótko przed 1435 r. Przebudowany w dobie renesansu po 1520 r. za czasów bpa Jakuba von Salza otrzymuje nad prezbiterium i korpusem głównym attykę typu gotycko-renesansowego z krenelarnią posiadającą analogie w Czechach (zjawisko wyjątkowo rzadkie w budownictwie sakralnym), zastosowaną tu zdaniem autorki zapewne dla celów obronnych (pograniczne usytuowanie Paczkowa). Bryłę kościoła paczkowskiego związała autorka z architekturą wrocławską, szczególnych analogii dopatrując się w kościele św. Krzyża (proporcje, wymiary, wieża w narożniku pn.-wsch. a w kościele św. Krzyża między nawą poprzeczną i korpusem).

T. Broniewski przeciwstawił się w dyskusji ostatnim stwierdzeniom autorki, podkreślając odmienne usytuowanie wież w obu kościołach i różne rozwiązanie sklepienia obu świątyń.

Obrady sekcji sztuki nowożytniej rozpoczął referat J. Łomnickiego (Poznań) *Rezydencja Piastów śląskich w Brzegu*. Do najistotniejszych zdobyczy referatu należało powiązanie zamku w Brzegu z architekturą zamkową polskiego odrodzenia (arkadowy dziedziniec wawelski prototypem brzeskiego) oraz znalezienie graficznego pierwowzoru dla brzeskiej galerii antenatów w drzeworytniczych ilustracjach pierwszej drukowanej historii Polski Miechowity. W dalszym swym dowodzeniu stwierdził autor, że zamek w Brzegu, będący impulsem dla dysydenckich sąsiednich prowincji, wiąże w sobie obok elementów polskiego odrodzenia wpływy lombardzko-francuskie dając indywidualną całość, którą nazwał mianem „renesansu dysydenckiego“. Oddziaływaniu zamku w Brzegu przypisał autor rozwiązywanie kompozycyjne wschodniej fasady ratusza poznańskiego, wysuwając stąd dalszy wniosek o ewentualnej współpracy Jana Baptysty Quadro przy budowie rezydencji piastowskiej. Uzależnieniem politycznym Lugano i Mediolanu od Francji pierwszej połowy XVI w. zostało wytłumaczenie powiązanie sztuki tych ośrodków na pn. od Alp „z kulturą renesansu francuskiego, charakterystycznego dla feudalnej sztuki dysydenckiej drugiej i trzeciej ćwierci XVI w.“.

S. Kozakiewicz wysunął w dyskusji pewne zastrzeżenia co do wpływów francuskich na architekturę zamku w Brzegu jak również od-

nośnie pojęcia „renesansu dysydenckiego“. M. Zlat zwrócił uwagę na konieczność rozbudowania zagadnienia wpływów włoskich (galeria popiersi w kościele San Lorenzo w Lugano) i poruszył kwestię pewnych braków w omówieniu rekonstrukcji dziedzina brzeskiego. Przychylając się do stwierdzeń autora o analogiach z Wawelem w rozwiązaniu koncepcji przestrzennej, nie zgodził się z tezą o zbieżnościach w dekoracji plastycznej obydwu zamków.

W swej pracy *Andrzej Walther — zagadnienie osoby i działalności artystycznej* poruszył J. Kępcowski (Poznań) wiele ważnych problemów renesansowej rzeźby śląskiej pierwszej połowy XVI w. Wrocław, Brzeg i Królewiec były terenem działalności artystycznej A. Walthera. Przy dekoracji rzeźbiarskiej zamku w Brzegu, szczególnie fasady ryzalitu bocznego brał on udział (potwierdzony dokumentami i sygnaturami) — zarówno w zakresie wykonawstwa jak i projektu, obok kierujących niewątpliwie całością pracy włoskich artystów. Powiązania Brzegu z wystrojem rzeźbiarskim kaplicy Zygmuntońskiej na Wawelu tłumaczył autor wyprawą artysty do Kijowa, dzięki której mógł zobaczyć arcydzieło polskiego odrodzenia i znaleźć w nim źródło inwencji dla późniejszych swych poczyną. Wbrew twierdzeniom K. Bimlera o saskiej genezie twórczości Walthera, wysunął autor tradycję miejscową i związki ze sztuką polską jako podstawowy element wyrazu artystycznego tego rzeźbiarza. Wreszcie prelegent dokonał próby usystematyzowania rzeźby śląskiej tego okresu, dzieląc ją na dwie fazy rozwojowe, reprezentowane przez zespoły zabytków o szczególnej wadze (I zespół portale: we Wrocławiu, w domu „Pod Złotą Koroną“, domu H. Rybischa 1530; w Brzegu dwa portale zamkowe 1536; w Świdnicy portal zamkowy 1537; II zespół, grupa nagrobków we Wrocławiu: St. Sauer, J. Turzo, H. Rybischa oraz dekoracja rzeźbiarska zamku w Brzegu).

Publikacja referatu M. Zlata (Wrocław) *Attyki renesansowe na Śląsku* na łamach niniejszego numeru Biuletynu zwała na obowiązek wypunktowania jego głównych założeń i wniosków. W szerokiej dyskusji nad referatem, zasługującej na dokładniejsze jej omówienie z racji wagi poruszonych w niej zagadnień, wzięli kolejno udział: M. Morelowski, B. Guerquin, S. Kramarczyk, S. Kozakiewicz, Z. Rewski i

O. Czerner. M. Morelowski zwrócił uwagę, że źródła motywu attyki tarczowato-półokrągłej należy szukać w attykach weneckich (Scuola di San Marco, z końca XV w.), skąd przeniosły się poprzez Lombardię i Szwajcarię do Francji, Belgii i Danii, a dopiero ok. 1545 pojawiły się na terenie Niemiec. Omawiając szereg problemy zamkniętych, półokrągłych form m. in. portalowych, przypomniał odrzwią zakrytą katedrę wrocławską, fundowaną przez bpa Jana Turzo (1517), w których podobnie jak na baldachimie nagrobka biskupa (1537) występuje wcześniej forma półkolistego zwieńczenia.

B. Guerquin wysunął zastrzeżenie w odniesieniu do datowania kamienicy „Pod Złotą Koroną“ uznając za słuszne przesunięcie jej czasu powstania na lata czterdzieste XVI w. W związku z tym ostatnim należałoby za najwcześniejszy przykład attyki śląskiej uznać attykę występującą na zamku w Ząbkowicach, a powstałą ok. 1525 r. na skrzydle gotyckim i posiadającym charakter obronny. W dalszym ciągu poruszył zagadnienia: powstania formy attyki z połączenia kilku szczytów; przesunięcia na okres późniejszy attyki w Paczkowie; silniejszego wydobycia jej obronnej funkcji; skontrolowania pojęcia „ludowości“ pewnych form attyki; szukania źródeł attyki polskiej w związku z attyką ratusza poznańskiego i krakowskich Sukiennic.

S. Kramarczyk wysunął konieczność mocniejszego uwzględnienia momentów funkcjonalnych attyki, mianowicie ochrony przed pożarem. Wczesnorenesansową attykę śląską uznał dyskutant za początkową formę attyki polskiej, a zwieńczenia ludowe wiejskich wież kościelnych stanowią jego zdaniem problem odrębny, nie wiążący się z formami rozwojowymi attyki.

S. Kozakiewicz zwrócił uwagę na istnienie różnych centrów rozwojowych różnego typu attyki (np. rozwój krenelara w architekturze Rusi moskiewskiej); wyraził zastrzeżenia co do jednostronnego wywodzenia attyki śląskiej z Włoch, szczególnie z Wenecji, przypominając zjawisko samodzielnego przekształcania różnorodnych form gotyckich w renesansowe w różnych ośrodkach Europy bez udziału wpływów włoskich. Dyskutant podważył również pojęcie renesansu zachodnio-słowiańskiego uważając, że większe znaczenie w omawianych zagadnieniach mają związki polsko-śląskie.

Z. Rewski poruszył nie dość jego zdaniem uwzględnione w referacie zagadnienia znaczenia indywidualności artystów, znaczenia mecenasów, podłoża ekonomicznego, roli cechów i wędrownych budowniczych Komasków. Wysunął również postulat szerszych badań archiwalnych dla stwierdzenia związków śląsko-polskich.

O. Czerner przychylił się do opinii B. Guerquina o przebudowach attyki na domu „Pod Złotą Koroną“ wskazujących na przypuszczalne jej późniejsze pochodzenie.

Prelegent w swej odpowiedzi poruszył jedynie najistotniejsze zagadnienia związane z referatem. Stwierdzając niewątpliwie źródło północno-włoskie i weneckie dwóch zasadniczych motywów wczesnej attyki śląskiej, mianowicie półkoli i „jaskółczych ogonów“, uznał za słuszne pozostać przy swym stanowisku północno-włosko-weneckiego pochodzenia inspiracji attyki renesansowej na Śląsku. Pozostał również przy swym twierdzeniu o sui generis skoku rozwojowym późniejszej attyki polskiej w stosunku do wczesnorenesansowych attyk śląskich. Również nie zmienił zdania w sprawie wcześniejszego datowania attyki kamienicy „Pod Złotą Koroną“ od ząbkowskiej, uzasadniając swój pogląd istnieniem (wg autorów niemieckich) daty 1528 ponad oknami domu, a dotyczącej niewątpliwie i zwieńczenia. Niedokładność rysunków dawniejszych z widokami omawianej kamienicy pozwala na sceptyczny stosunek do jej domniemyanych przebudów. W konkluzji stwierdził, że sytuacja Śląska, którego położenie decydowało o krzyżowaniu się na jego terenach różnych wpływów kulturalnych, szczególnie czeskich i polskich, upoważnia do stosowania terminu renesansu zachodnio-słowiańskiego, stworzonego przez J. Szablowskiego, a kwestionowanego przez S. Kozakiewicza.

Tematem referatu T. Rudkowskiego (Poznań) było *Mauzoleum renesansowe w Szklarach Górnych*, jedynie na terenie Polski i Śląska przykład grupy nagrobków tworzących jednolitą koncepcję kompozycyjną. Zespół 16 płyt z płaskorzeźbionymi postaciami zmarłych rodziny v. Schindel i v. Stössel umieszczono po obu stronach prezbiterium na wspólnych podstawach, o wspólnym zwieńczeniu, z dwoma aediculami po bokach, z płaskorzeźbami pasyjnymi i alegorycznymi figurami. Twórcą całości był Jakub Salzmann, rzeźbiarz wrocławski przybyły na Śląsk (do Legnicy)

przed 1592 r., pracujący na tym terenie u Kaspra Bergera. Koncepcję całości wywiódł autor pracy ze Stuttgartu dostrzegając w mauzoleum ze Szklar zarówno przekształcenia w duchu renesansu włoskiego jak i działanie miejscowych tradycji. Wpływy zaś mistrza Bergera wykazał prelegent na podstawie analogii z nagrobkiem w Bytomiu Od-rzańskim Jerzego v. Braun, którego twórcą był Berger.

Referat Z. Rewskiego (Warszawa) *Mecenasowska działalność Ferdynanda Wazy na Śląsku i w Polsce centralnej* wniósł szereg przy-czynek do znajomości poczyną w zakresie spraw artystycznych bpa wrocławskiego. Na tle ogólnie zasygnalizowanej, stosunkowo znanej działalności Ferdynanda Wazy w Polsce, wysunął autor następujące przypuszczenia i fakty z czasów jego pobytu na Śląsku: w Nysie udział w fundacji budowy pałacu biskupiego oraz kolegium i kościoła jezuitów (realizacja głównie po jego śmierci), przebudowa pałacu biskupów wrocławskich we Frywałdowie k. Opawy, przebudowa części wewnątrz w zamku biskupów wrocławskich w Otmuchowie (1650-53, budowniczy Melchior Werner) oraz tamże udział w założeniu zwierzyńca. W Muzeum w Otmuchowie znajduje się portret K. F. Wazy niezłego pędzla, drugi jego portret jest obecnie przechowywany w pałacu biskupim we Wrocławiu (w bardzo złym stanie); obydwa portrety świadczą dobrze o znawstwie zamawiającego w zakresie malarstwa. Treść testamentu K. F. Wazy zdaje się świadczyć zdaniem autora o będącym niegdyś w jego posiadaniu szeregu dzieł sztuki. Może pewne pozycje inwentarza ruchomości, jaki pozostał po Janie Kazimierzu, należały poprzednio do biskupa.

Wiele interesujących wiadomości na powyższy temat wniosła wypowiedź W. Czaplińskiego, który osobie K. F. Wazy poświęcił szersze studia. Dyskutant zalecił ostrożność w ocenie roli biskupa na Śląsku, jego poczyną w dziedzinie spraw artystycznych jak i postawy politycznej. Zainteresowania Karola Ferdynanda dotyczyły głównie biżuterii (mimo wrodzonego skąpstwa) i spraw muzyki. Jeśli idzie o sprawy malarstwa to wiadomo, że na dworze swym posiadał malarza Fryderyka Fabritiusa; architekturą, jak się zdaje, raczej się nie zajmował. Z listów biskupa wynika, że miał słabe poczucie narodowości.

Referat J. Lepiarczyka (Kraków) *Legnickie Monumentum Piastum*

miał na celu przede wszystkim wyjaśnienie treści ikonograficznej i jej plastycznego wyrazu w kaplicy grobowej, ufundowanej przez książkę Ludwikę jej synowi, ostatniemu Piastowi Jerzemu Wilhelmowi, zmarłemu w 1675 r. w 15 roku życia. Mauzoleum wystawione w 1676 r. za apsydą kościoła św. Jana dla ostatniego Piasta na Śląsku, stało się wyrazem tendencji do „...apoteozy, heroizacji i chęci unieśmiertelnienia pamięci dynastii”. Autorem literackiej koncepcji całości był Daniel Kacper von Lohenstein (1635-83); cztery stojące na konsolach posągi — Jerzego Wilhelma, jego ojca Krystiana (zm. 1672), matki Ludwiki (zm. 1680) i siostry Karoliny (zm. 1709) wykuł Maciej Rauchmüller, który ponadto mógł być zdaniem autora twórcą czy projektodawcą całego wnętrza. Tekstowi tablicy fundacyjnej, kreślącemu historię rodu Piastów, odpowiada treść fresków na ścianach bocznych i w kopule, objaśnionych ponadto napisami. Figury książęce są powiązane akcją, wytłumaczoną umieszczonymi na cokołach napisami. Przemyślany program ideologiczny, zespolenie dwóch wątków treściowych — dramatu rodzinnego i apoteozy dynastii — z formą plastyczną decyduje o niezwykłości tego zabytku. Jeszcze renesansowy, zrównoważony charakter układu przestrzennego kaplicy tłumaczył autor protestancką ideologią jej inspiratorów, a źródło stylu Rauchmüllera przypisał sztuce flamandzkiej i nadreńskiej, jak również włoskiej „z drugiej ręki”. W sumie określił prelegent kaplicę ostatnich Piastów mianem dzieła śląskiej sztuki rodzimej.

W dyskusji zabrał głos J. Gębczak zwracając uwagę na kolisty rzut mauzoleum legnickiego (a nie owalny, według stwierdzeń autora), co poparł pokazem planów. Ponadto przypomniał, że malowidła kaplicy są wynikiem poczyną restauratorów z XIX w.

Referat A. Dobrzyckiej (Poznań) *Jerzy W. Neunhertz, twórca dekoracji ściennych na Śląsku i w Wielkopolsce* był pierwszą, uwzględniającą pełny materiał zabytkowy monografią tego artysty. J. W. Neunhertz, uczeń i wnuk Willmanna, następnie uczeń Jana Krzysztofa Liszki działał na terenie Śląska, Wielkopolski i Pragi Czeskiej. Malował freski: u benedyktynów w Lubomierzu (1728-30), u cystersów w Łądzie (1731), u cystersów w Krzeszowie (1732-5), u augustianów w Żaganiu (1736), w kaplicy św. Krzyża w Bolesławcu (1736, jedynie obrazy)

okienne), w mauzoleum Piastów świdnickich w Krzeszowie oraz w małej kapliczce Grobu Świętego tamże (1737-38), w kościele opactwa benedyktynów Strahov w Pradze (1743-4), w pałacu w Rydzynie (1745-6, dekoracja sali balowej), u filipinów w Gostyniu (1748). Charakter jego twórczości określiła autorka w następujący sposób: we wcześniejszej fazie „...brak własnej koncepcji i pewien prymitywizm w kurczowym trzymaniu się schematów Liszki w malowidłach łądzkich prze-radza się w pracach późniejszych we własny styl Neunherta, pozostający pod dużym urokiem Willmanna, ale od niego niezależny... Na ów dojrzały styl krzeszowski składa się z jednej strony doskonałe wykorzystanie elementów iluzjonistycznej architektury, komponowanych w teatralną scenę, a z drugiej pierwiastek zdrowego realizmu wraz ze zmysłem obserwacji”. W konkluzji stwierdziła autorka, że całokształt twórczości Neunherta obciążony piętnem kosmopolityzmu oraz wyrażający ideologię wygasającego feudalizmu i zwycięskiego kościoła wniósł w sztukę polską wkład dobrego rzemiosła, reprezentującego elementy weneckie za pośrednictwem środowiska praskiego (Asam, Reiner).

W dyskusji zabrał głos M. Morelowski, podkreślając zasługę autorki, wydobywającej z zapomnienia postać malarza śląskiego o dużym znaczeniu, niemniej wyraził pogląd, że słuszniej byłoby skierować badania na jakiegoś polskiego malarza. Ponadto zarzucił autorce przywiązywanie zbyt wielkiej wagi do związków Neunherta z Pragą i Wiedniem oraz zbędny nacisk na rolę „baroku austriackiego” w tym zagadnieniu. Uznał również, że opuszczenie roli Andrea Pozzo w omawianiu źródeł twórczości Neunherta jest brakiem.

Autorka w swej odpowiedzi stwierdziła, że twórczość Neunherta jest jej zdaniem problemem zasługującym na uwagę z racji jego bogatej działalności na znacznych obszarach Polski. Terminu „barok austriacki” w swej pracy nie używała i nie podkreślała tego zagadnienia. Ponieważ sztuka Neunherta nie wywodzi się bezpośrednio od Pozza, a jedynie poprzez Asama łączy się z malarstwem weneckim, nie uważała za stosowne poświęcać więcej uwagi związkowi Neunherta z Pozzem, którego zasługi jako ojca malarstwa iluzjonistycznego nie podlegają dyskusji. O wpływach Liszki na Neunherta mówiła w związku z początkami działalności oma-

wianego malarza, bo wpływy te ograniczały się do tej fazy twórczości Neunhertza.

Referat H. Dziurli (Szczecin) *Ze studiów nad barokową rzeźbą wielkopolską i jej związkami z rzeźbą śląską* rzucił światło na nieopracowany dotąd zabytek dużej klasy — stalle z kościoła oo. benedyktynów w Lubiniu. W oparciu o dokładną analizę stall powstałych w latach 1730-38 omówił autor współczesną im rzeźbę śląską, wiążącą się stylistycznie ze stallami lubińskimi. Nieznany twórca stall wykazuje cechy, zbliżające go do dzieł przypisywanych Janowi Jerzemu Urbańskiemu, jednemu z najlepszych rzeźbiarzy środowiska wrocławskiego (może twórcy m. in. figur czterech ojców kościoła z katedry we Wrocławiu, wykazujących szczególne podobieństwa z figurami stall lubińskich). Urbański był z kolei związany z praskim warsztatem Brokoffów, odgrywającym znaczną rolę w rozwoju rzeźby barokowej środkowej Europy.

W dyskusji E. Kręglewska wymieniła szereg rzeźb barokowych ze Śląska i Wielkopolski wiążących się z barokiem praskim.

Komunikat I. Voise (Toruń) *Wrocławskie prace E. Strachowskiego w 300-setną rocznicę przyłączenia Pomorza do Polski* wniósł szereg interesujących przyczynków do działalności czołowego grafika śląskiego XVIII stulecia. W związku z obchodami w r. 1754 300-lecia wyzwolenia Prus Królewskich spod władzy zakonu wykonał Strachowski — wrocławianin rycinę graficzną w drukach dedykowanych przeważnie Augustowi III. Ponadto wykonał on do druku reprodukcję medalu jubileuszowego ze sceną spalania zamku krzyżackiego w 1454 r. oraz wręczenia noty o zwycięstwie Związku Pruskiego, przed zamkiem w Malborku. Fakt zamówienia przez Toruń rycin u Strachowskiego, propagatora kultury polskiej na Ślą-

sku, był dowodem patriotycznej myśli zamawiających, tym bardziej, że Toruń prawie z reguły posługiwał się grafikami lipskimi i gdańskimi.

Referat G. Chmarzyńskiego (Poznań) *Postulaty badawcze w zakresie sztuki śląskiej* wygłosił w zastępstwie nieobecnego prelegenta P. Skubiszewski. Sumując postulaty stwierdził autor, że w ciągu lat najbliższych zakres pracy nad sztuką śląską powinien obejmować:

- a) pogłębienie świadomości metodologicznej, opartej na zasadzie materializmu historycznego,
- b) krytyczne spojrzenie na całości kształt sztuki śląskiej, którego wstępnym stopniem będzie jej periodyzacja,
- c) kontynuowanie badań faktograficznych i dokumentacji, w których skład wejdą opracowania katalogów zabytków sztuki, rozpoczynając od Górnego Śląska, tj. województwa opolskiego i śląskiego,
- d) opracowanie monograficzne zagadnień specjalnych o szczególnej wadze, jak: architektura i rzeźba monumentalna XII w. (portal olbiński); początki urbanistyki śląskiej; oblicze kulturalne terenów wzdłuż Karkonoszy i doliny Białej — Nysy Kłodzkiej za przesieką wschodnią we wczesnym XIII w.; przyczyny przełomu w rozwiązaniach architektonicznych okresu 1270-95; rzeźba nagrobna XIV w.; problemy rzeźby „stvoszowskiej“ na Śląsku; architektura zamków i budownictwo miejskie w dobie renesansu (zagadnienia attyki); w związku z problematyką rzeźby renesansowej wyjaśnienie roli bpa Turzona a równocześnie rozwoju mieszczańskich epitafiów XVI w.; powiązania baroku śląskiego z polskim, szczególnie terenów Wielkopolski i sąsiadujących ze Śląskiem dzielnic Małopolski; renesansowa grafika

książkowa na Śląsku; malarskie dekoracje drewnianych i murowanych kościołów od XV w. do późnego baroku.

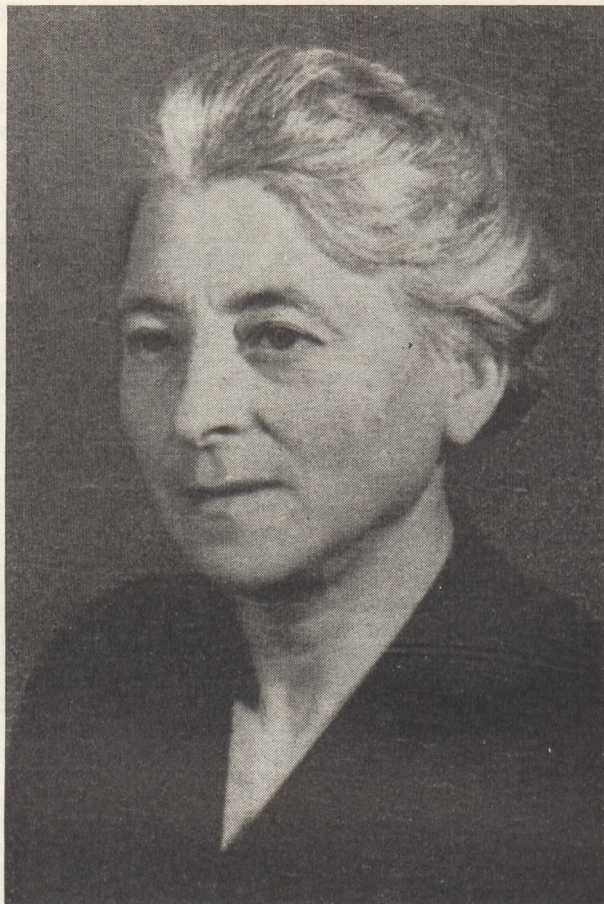
Przewodniczący Sesji Śląskiej W. Tomkiewicz w swym przemówieniu podsumowującym wyniki konferencji podkreślił znaczenie połączenia sesji z poprzedzającymi ją naukowymi objazdami terenu. Omówił braki w dotychczasowych badaniach i zaproponował zorganizowanie dyskusji w poszczególnych środowiskach naukowych nad postulatami wysuniętymi przez G. Chmarzyńskiego. Ze swej strony wysunął postulaty: 1) ścisłej współpracy architektów z historykami sztuki, 2) apelowanie do odpowiednich czynników o subwencje na odbudowę zabytków sztuki śląskiej, uzasadniając wagę tego zagadnienia m. in. jego politycznymi aspektami.

W imieniu Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Polsce zapewnił pomoc w stworzeniu bazy organizacyjnej dla badań nad sztuką śląską.

Sekretarz Zarządu Głównego Stowarzyszenia M. Porębski odczytał wnioski, które wpłynęły do prezydium: 1) M. Morelowskiego — o zwrócenie się do Dyrekcji Muzeum Archidiecezjalnego z prośbą o odszukanie portretu Karola Ferdynanda Wazy celem jego restauracji, 2) Z. Rewskiego — o wystąpienie do odpowiednich czynników w sprawie powiększenia kredytów na akcję udostępnienia zespołów archiwalnych zmagazynowanych na terenach Śląska, niezbędnych dla badań powiązań sztuki śląskiej z Polską centralną, badań, których celem jest odparcie ataków propagandowej nauki zachodnio-niemieckiej.

Zamykając obrady W. Tomkiewicz podziękował gospodarzom Sesji, członkom Wrocławskiego Oddziału Stowarzyszenia oraz Dyrekcji Muzeum Śląskiego za wydatny udział w zorganizowaniu konferencji.

B. W.



JÓZEFA ORAŃSKA

1896 — 1955

Urodzona w Bubnówce na Podolu w 1896 roku, Józefa Sandurska ukończyła szkołę średnią w Moskwie w roku 1915, uzyskując same oceny celujące. Po wyjściu za mąż za Józefa Orańskiego i jego śmierci w niespełna dwa lata po ślubie, mieszka w Warszawie pracując w biurze Urzędu Statystycznego. W roku 1923 przenosi się do Poznania i rozpoczyna na Uniwersytecie Poznańskim studia historii sztuki pod kierunkiem ks. prof. Sz. Dettloffa. Uzyskawszy absolutorium wyjeżdża do Włoch, gdzie uzupełnia swe studia w Rzymie u Adolfa Venturiego. Rok 1932 przynosi Jej tytuł doktorski, uzyskany na podstawie pracy o Szymonie Czechowiczu. Józefa Orańska obejmuje wówczas stanowisko kustosa Muzeum Fundacji Kórnickiej. Lata okupacji zastają Ją w Warszawie. Pracuje w gabinecie rycin Biblioteki Narodowej, a następnie w dziale grafiki połączonych zbiorów Bibliotek: Uniwersyteckiej, Narodowej i Krasieńskich. Nie zapomina jednak o Kórniku. W roku 1942 potajemnie przybywa do zamku Kórnickiego, by — z narażeniem życia — sprawdzić tu stan zachowania zbiorów.

Powstanie warszawskie rozpoczyna Jej obozową udrękę 9 sierpnia 1944. Po 9-miesięcznym pobycie w Ravensbrück kończy się ona dopiero 1 maja 1945

roku. Już w czerwcu tegoż roku widzimy Józefę Orańską krzątającą się około porządkowania i rewindykacji zbiorów Kórnickich, a Muzeum Wielkopolskie zwraca się do Niej z propozycją objęcia stanowiska kustosa Gabinetu Rycin. Niezwykła sumienność i niecodzienna rzetelność towarzyszy Jej pracom muzealnym, w kierowaniu największym z działów i organizowaniu licznych wystaw. Nadwyrężone przejściami wojennymi zdrowie domaga się tymczasem gruntownej kuracji. Dzięki pomocy Państwa udaje się Jej uzyskać leczniczy wyjazd do Szwajcarii; półroczny pobyt w sanatorium przywraca zdrowie nadwątlonym płucom, zdawia energię i zapał do pracy. Prócz zajęć w poznańskim Muzeum Narodowym i w zbiorach przy Bibliotece Kórnickiej podejmuje Józefa Orańska pracę dydaktyczną wykładając w latach 1949—1951 historię grafiki w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu. Dużo cennego czasu poświęca młodzieży, wśród której zyskuje Sobie grono nowych przyjaciół. W Muzeum zaś, któremu oddaje największą część Swego trudu, otacza Ją powszechna sympatia i przyjaźń kolegów, szczególnie młodszych.

Ciężkie przejścia osobiste i przeżycia obozu kon-

centracyjnego nie zdołały zgasić Jej pogody ani wydrzeć zaufania, jakim darzyła świat i ludzi. Osobista postawa moralna, jasna i prosta, nauczyła Ją patrzeć z wyrozumieniem na słabości ludzkie; a na przykrości, jakich nie szczędziło Jej życie, odpowiedzią był jedynie bezradny i zakłopotany Jej uśmiech.

Z niezwyklej opanowaniem przyjęła Józefa Orańska cios, jakim — w chwili największego zapału do pracy — uderzyła w Nią niespodziewana choroba. Ostatnie dni życia wystarczyły wprawdzie, by uporządkować szare sprawy codzienne, „żeby nie zostawić nikomu kłopotu“, lecz zbyt już były krótkie, by skończyć rozpoczętą pracę nad zgromadzonymi materiałami i ocalałymi z pożogi wojennej strzępkami notatek archiwalnych.

Dorobek naukowy Józefy Orańskiej wskazuje na rozległe Jej zainteresowania. Prace Jej głównie skupiają się około zagadnień grafiki i malarstwa polskiego. Nie brak jednakże pozycji sięgających w dziedzinę sztuki ludowej czy ikonografii. Pierwsze artykuły w tygodniowych dodatkach kulturalnych poznańskiej prasy świadczą, że Autorka przywiązywała dużą wagę do popularyzacji zagadnień sztuki. Omawiała ważniejsze wystawy w Muzeum im. Mielżyńskich w Poznaniu, publikowała ciekawsze obiekty ze zbiorów Kórnickich, drukowała przyczynki do dziejów malarstwa polskiego XVIII i XIX wieku. Te ostatnie, obok uwag na marginesie pracy Zahorskiej w Biuletynie z 1933 roku, złożyły się na uzupełnienia dawnej pracy doktorskiej o Czechowiczu. Rozszerzona jego monografia ukazać się miała drukiem dopiero w pierwszych latach Polski Ludowej. Wydana nakładem Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk praca ta jest próbą syntetycznego ujęcia twórczości polskiego malarza, o którym wiadomości przechowywały się dotąd niekompletnie i w dużej mierze nieścisłe. Autorka prostuje szereg mylnych informacji dotyczących Czechowicza i wnosi dużo nowego materiału, który pozwala na wyraźniejsze sprecyzowanie jego sylwetki artystycznej. Z ogromną sumiennością dociera do nieznanych dotąd źródeł archiwalnych i mozolnie rekonstruuje — ze strzępów wiadomości — artystyczną wędrówkę malarza.

W dziedzinie grafiki absorbuje Józefę Orańską szczególnie postać związanego z Kórnikami Kajetana W. Kielisińskiego. Materiały ze zbiorów Kórnickich posłużyły do szkicu o artyście, twórcy interesujących rysunków i akwafort, uczestniku powstania 1831 roku i bojowniku o wolność w powstańczym zrywie 1848 roku. Wspólnie z Wiesławą Cichowicz opracowane wydawnictwo *Wielkopolska w grafice K. W. Kielisińskiego* publikuje w większości nieznane akwaforty artysty żywo interesującego się życiem i obyczajami ludu.

Wstępem do pracy nad twórczością Adama Pilińskiego stał się artykuł zamieszczony w Poligrafice z roku 1947. Obfite materiały zgromadzone w tece Józefy Orańskiej zapowiadały monograficzne opracowanie wynalazcy techniki homograficznej. Śmierć nie pozwoliła Jej dokończyć rozpoczętego dzieła. Nie pozwoliła Jej również doczekać ukończenia druku trzech cennych pozycji, które ukazać się powinny na półkach księgarskich w ciągu bieżącego roku. Pierwsza z nich omawia dwa gdańskie sztambuchy z XVII wieku ze

zbiorów Kórnickich i Muzeum Narodowego w Poznaniu. Wśród interesujących rysunków, doskonale ilustrujących atmosferę życia gdańskiego pierwszej połowy stulecia, znalazły się szkice przypisane przez Autorkę Strobłowi i Boyowi. Artykuł ukaże się w *Studiach Muzealnych II* poznańskiego Muzeum Narodowego. Na marginesie tej pracy zrodziła się krótka notatka, poświęcona akwareli Boya *Bitwa morska pod Oliwą*, w ostatnim Roczniku Gdańskim. Druga pozycja znajdująca się jeszcze w druku, to *Rysunki Norblina w zbiorach Kórnickich*. Trzecia, najobszerniejsza, obejmuje dzieje grafiki poznańskiej od XV do końca XIX wieku. Szczególnie cenne są w niej rozdziały traktujące o poznańskich drukach doby Odrodzenia oraz strony poświęcone wiekowi XIX. Rozwój litografii artystycznej, karykatura polityczna i grafika o silnej wymowie społecznej znalazły właściwe ujęcie w rozważaniach nad niedostatecznie dotąd znaną sztuką poznańską, a wielu artystów wielkopolskich ukazało się w nowym świetle.

Spostrzeżeniami Swymi chętnie dzieliła się Józefa Orańska z młodzieżą uniwersytecką, zainteresowaną dziejami poznańskiej grafiki i niejeden temat pracy magisterskiej wypłynął z Jej własnych zainteresowań. Pracom Józefy Orańskiej towarzyszyły zawsze rzetelne studia nad podejmowanym przez Nią zagadnieniem. Obce Jej były slogany i puste frazesy. Prosty i jasny język przekonywa prawdą, a piękny styl, zwłaszcza ostatnich Jej prac, sprawia, że czyta się je z najwyższym zainteresowaniem.

Osobny rozdział w działalności Józefy Orańskiej stanowią wystawy muzealne, organizowane przez Nią w Poznaniu i Kórniku. Gabinet Rycin Muzeum Narodowego szczególnie dużo zadał sobie trudu, udostępniając w ciągu minionego dziesięciolecia przynajmniej dwa razy do roku coraz to nowe części swych zbiorów szerokim rzeszom społeczeństwa. Wszystkie scenariusze wystaw wyszły spod pióra Józefy Orańskiej. Trudnym i odpowiedzialnym zadaniem, z którego wywiązała się Ona doskonale, było zorganizowanie w roku 1951 wystawy „Sztuka graficzna i jej rola społeczna“. Katalog opracowany niezwykle sumiennie stał się cennym uzupełnieniem wystawy, która obok rozwoju techniki graficznych ukazała doniosłe znaczenie tej gałęzi sztuki w życiu społecznym. Spośród wielu innych wystaw wyróżniła się szczególnie „Grafika Rembrandta i jej wpływ na kształtowanie się sztuki polskiego Oświecenia“ otwarta w styczniu 1953 roku. Obok oryginalnych akwafort Rembrandta pokazano tu facsimile najpiękniejszych jego rysunków; wystawiono również powstałe pod wpływem wielkiego lejdejczyka ryciny i rysunki polskich artystów doby Oświecenia — Norblina, Płońskiego i Orłowskiego. Przejrzyste opracowany scenariusz podkreślił dydaktyczne walory wystawy, ciesząc się ogromnym powodzeniem.

4 lutego 1955 roku przeciął nić pracowitego życia Józefy Orańskiej. Na biurku, obok żmudnie zbieranych notatek dotyczących poznańskiej grafiki XIX wieku, leżał zapisane drobnym pismem kartki, z których wyłonić się miała monografia Konicza. Śmierć nie dopuściła, by autorką jej stała się Józefa Orańska.

Anna Dobrzycka

BIBLIOGRAFIA PRAC JÓZEFY ORAŃSKIEJ

1. *Czechowicz, czy Koniec? Kwestia autorstwa obrazu św. Jana Kantego w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Dziennik Pozn. 10.III.1933.
2. *Wskrzeszenie Piotrowina w farze poznańskiej*, Dziennik Pozn. 9.V.1933.
3. *Obraz św. Stanisława Kostki w kościele farnym w Poznaniu*, Dziennik Pozn. 14.XI.1933.
4. *Książka w Zamku Kórnickim*, Dziennik Pozn. 29.XI.1933.
5. *Przyczynki do dziejów malarstwa polskiego w XVIII wieku. Na marginesie pracy S. Zahorskiej, Dzieje Malarstwa Polskiego*, Biuletyn Historii Sztuki i Kultury II (1933), nr 2.
6. *Seweryn Mielżyński jako artysta malarz (1814—1872)*, Dziennik Pozn. 20.I.1934.
7. *Wystawa prac graficznych artystów wielkopolskich XIX w. w galerii Mielżyńskich w Poznaniu — Fabian Sarnecki, Mielcarzewicze i Marian Jaroczyński*, Dziennik Pozn. 28.IV.1934.
8. *Nieznany Napoleon na Zamku Kórnickim*, Dziennik Pozn. 24.V.1934.
9. *Portret w grafice polskiej XVII i XVIII wieku*, Dziennik Pozn. 8.II.1935.
10. *900-lecie św. Stanisława Szczepanowskiego w sztuce*, Ilustracja Polska 10.V.1936.
11. *Polskie portrety na wystawie dawnej grafiki francuskiej w galerii im. Mielżyńskich w Poznaniu*, Ilustracja Polska 17.V.1936.
12. *Klaudyna Potocka*, Dziennik Pozn. 8.XI.1937.
13. *Szymon Czechowicz 1689—1775*, Sprawozdania Pozn. Tow. Przyjaciół Nauk IX (1937) [streszczenie].
14. *Rozwój grafiki włoskiej*, Dziennik Pozn. 22.X.1937.
15. *Św. Andrzej Bobola i święci oraz błogosławieni polscy w dawnej grafice*, Kurier Pozn. 12.VI.1938.
16. *Boże Narodzenie w sztuce*, Kurier Pozn. 24.XII.1938.
17. *Dr Karol Marcinkowski a Kajetan W. Kielisiński*, Poznań 1938, Archiwum Historii Filozofii i Medycyny XVIII.
18. *Św. Józef w fantazji artystów*, Kurier Pozn. 19.III.1939.
19. *Śmierć i życie pozagrobowe w sztuce*, Kurier Pozn. 6.IV.1939.
20. *W 250 rocznicę urodzin Szymona Czechowicza*, Kurier Pozn. 23.VI.1939.
21. *Wybitny humanista XVI w. Paweł Szydłowiecki proboszczem średzkim*, Kurier Pozn. 2.VI.1939.
22. *Srebrny ołtarz Sobieskiego w Muzeum Kórnickim*, Przewodnik Katolicki 25.VI.1939.
23. *Z okazji 250 rocznicy urodzin Sz. Czechowicza*, Przewodnik Katolicki 23.VII.1939.
24. *Obraz św. Ignacego Loyoli w kościele farnym w Poznaniu*, Sprawozdania Pozn. Tow. Przyjaciół Nauk XIII (1946).
25. *Nieznane miniatury Napoleona i szkic z Longwood w zbiorach kórnickich*, Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej 1946, z. 3.
26. *Sztuka słowiańska na ziemiach zachodnich*, Głos Wielkopolski 26.I.1947.
27. *Zagadnienie istoty sztuki ludowej*, Głos Wielkopolski 2.III.1947.
28. *Adam Piliński wynalazca techniki homograficznej*, Poligrafika, Poznań 1947, nr 1.
29. *Szymon Czechowicz 1689—1775*, Poznań 1948, Prace Komisji Historii Sztuki i Kultury Pozn. Tow. Przyjaciół Nauk II.
30. *Polskie exlibrisy w Paryżu*, Poligrafika, Poznań 1948, nr 1/2.
31. *Wiosna Ludów w ilustracji*, Poligrafika 1948, nr 1/2 [wspólnie z Joanną Eckhardt].
32. *Kajetan Wincenty Kielisiński (1808—1849) w świetle prac i dokumentów w zbiorach Kórnickich*, Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej 1947, z. 4.
33. *Sztuka graficzna i jej rola społeczna. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Poznaniu*, Poznań 1951.
34. *Powiat Koniński*, Warszawa 1952, Katalog Zabytków Sztuki w Polsce V, z. 8 [wspólnie z Joanną Eckhardt].
35. *Grafika Rembrandta i jego wpływ na kształtowanie się realistycznej sztuki Oświecenia*, Widnokrąg II (1953), nr 26.
36. *Wielkopolska w grafice K. W. Kielisińskiego*, Kórnik 1953 [wspólnie z W. Cichowicz].
37. *Nieznany obraz bitwy morskiej pod Oliwą w r. 1627*, Rocznik Gdański XIII (1954), s. 123—130 [wspólnie ze St. Bodniakiem i J. Pertelkiem].
38. *Sztambuchy gdańskie XVII wieku*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Studia Muzealne II [w druku].
39. *Grafika w Poznaniu (dzieje grafiki poznańskiej)*, Dziesięć Wieków Poznania [w druku].
40. *Rysunki Norblina w zbiorach Kórnickich* [w druku].

