POLSKA AKADEMJA UMIEJĘTNOŚCI

# PRZEGLĄD HISTORJI SZTUKI

17013.III

BIBLIOTEKA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

ROCZNIK I KRAKÓW MCMXXIX
NAKŁADEM POLSKIEJ AKADEMJI UMIEJĘTNOŚCI
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNIACH GEBETHNERA I WOLFFA
WARSZAWA — KRAKÓW — LUBLIN — ŁÓDŹ — PARYŻ — POZNAŃ — WILNO — ZAKOPANE

## Dostrzeżone omyłki druku:

na str. 51, podpisy autorów recenzyj winny brzmieć: szp. 1, wiersz 13 od góry nie *Wiktor*, ale *Witold Dalbor*; szp. 2, wiersz 1 od dołu nie *K. Adamkiewiczówna*, ale *K. Adamowiczówna*; pozatem

str. 2, wiersz 3 od góry zamiast *dodać* ma być *podać*;

» 38, » 13 od dołu » *Dêstua* » » *Desna*.

Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego pod zarządem Józefa Filipowskiego.

# SPIS RZECZY

## ROCZNIK I


Str.

WOJSŁAW MOLÈ: Słowo wstępne . . . . . 1
KS. SZCZĘSNY DETTLOFF: Wit Stosz czy Hans Brandt? . . . . . 3
WITOLD DALBOR: Portret kobiecy Łukasza Cranacha starszego . . . . 14
JERZY RACZYŃSKI i MICHAŁ WALICKI: Z wycieczki naukowej Zakładu Architektury Polskiej na Wołyń . . . . . 24
WŁADYSŁAW SEMKOWICZ: Zabytki romańskie na górze Sobótce . . . 29
MICHAŁ WALICKI: Madonna z jagnięciem w sandomierskiem Muzeum Diecezjalnem 37
STEFAN S. KOMORNICKI: Franciszek Florentczyk i pałac wawelski . . . 57
JULJUSZ STARZYŃSKI: Tryptyk późno-gotycki w Cegłowie . . . . . 70
STEFANJA ZAHORSKA: Wystawa »Sto lat malarstwa polskiego« . . . . 81
MARJAN MORELOWSKI: Nieznany karton do arasów serji »Potopu« a Coxcyen i Tons . . . . . 103
JOANNA ECKHARDT: Włoska »Pietà« z XVI wieku w kościele św. Wojciecha w Poznaniu . . . . . 111
TADEUSZ MAŃKOWSKI: Materjały do działalności Jana Regulskiego . . . . 116

SPRAWY MUZEALNE

Stanisława M. Sawicka: Muzeum Pięćdziesięciolecia w Brukseli . . . 85
Alfred Lauterbach: Ujednostajnienie katalogów muzealnych . . . . 92
Kazimierz Buczkowski: Muzeum narodowe w Krakowie 1918—1928 . . 122

POLSKIE INSTYTUCJE NAUKOWE

M. W.: Zakład Architektury Polskiej P. W. . . . . 119

RECENZJE I SPRAWOZDANIA

Wojsław Molè: »Sztuka starosłowiańska« *Strzygowskiego* . . . . . 40, 94
Gwido Chmarzyński: *J. Kłos:* Wilno — przewodnik krajoznawczy — *M. Skrudlik:* W sprawie twórcy obrazu N. M. P. Ostrobramskiej — *P. Śledziewski:*

Str.

Cudowny obraz N. M. P. Ostrobramskiej – *J. Remer:* Madonna warowni wileńskiej . . . . . 47

Witold Dalbor: *A. Czołowski* i *B. Janusz:* Przeszłość i zabytki województwa tarnopolskiego . . . . . 50

K. Adamowiczówna: *T. Sawicki:* Warszawa w obrazach Bernarda Belotta Canaletta . . . . . 51

Juljan Pagaczewski: *H. Göbel:* Wandteppiche . . . . . 52

Ks. Szczęsny Dettloff: *W. Podlacha:* Minjatury Modlitewnika króla Władysława . . . . . 100

Juljan Pagaczewski: *I. Głębocka-Piotrowska:* Krzysztof Boguszewski i poznańska szkoła malarska na pocz. XVII w. . . . . 126

Adam Bochnak: *J. Raczyński:* Centralne barokowe kościoły województwa lubelskiego . . . . . 127

Feliks Kopera: *J. Starzyński* i *M. Walicki:* Malarstwo monumentalne w Polsce średniowiecznej . . . . . 128

Tadeusz Mańkowski: *T. Szydłowski* i *T. Stryjeński*: O pałacach i dworach z epoki po Stanisławie Auguście i o budowniczym królewskim J. Kubickim . 130

KRONIKA

Juljan Pagaczewski: Ś. p. prof. dr J. Mycielski . . . . . 54

L. R.: Zjazd naukowy studentów historji sztuki . . . . . 56

BIBLJOGRAFJA

Helena Lipska: Bibljografja historji sztuki polskiej za czas od 1919—1924 . . 132

*11 rycin w tekście i XXV tablic z 63 figurami + tabl. XIIIa.*

Résumés des articles

WOJSŁAW MOLÈ

# SŁOWO WSTĘPNE

Działalność naukowa w dziedzinie historji sztuki w Polsce jest dosyć ożywiona. Poza katedrami szkół akademickich, gdzie wychowuje się młode pokolenie pracowników naukowych i prowadzone są w zakładach systematyczne badania nad zabytkami, istnieje cały szereg instytucyj naukowych, zajmujących się w mniejszym lub większym stopniu zagadnieniami twórczości artystycznej w wiekach minionych na ziemiach polskich. Publikacje z zakresu historji sztuki pomimo ciężkich warunków, jakie stwarza życie dzisiejsze, są również dosyć liczne; oprócz tego istnieją czasopisma, które, aczkolwiek poświęcone celom innym, uwzględniają także naukową stronę historji sztuki.

Mimo to odczuwa się silnie brak skoordynowania tej pracy, a przedewszystkiem brak wspólnego organu naukowego, któryby jednoczył wokoło siebie wszystkich polskich historyków sztuki, organu, na łamach którego byłyby nietylko omawiane poszczególne zabytki artystyczne, ale także i to w pierwszym rzędzie poddawane pod dyskusję najważniejsze zagadnienia polskiej przeszłości artystycznej oraz założenia i programy pracy naukowej. Brak jest organu, któryby zaktualizował historję sztuki w Polsce, uczynił ją żywą i stale informował o wszystkiem, co się w tej dziedzinie dzieje. Brak ten już dawno odczuwano, myśl zaś założenia takiego czasopisma została przed dwoma laty wysunięta równocześnie w dwóch środowiskach; powstała ona wśród krakowskich historyków sztuki, a równocześnie wysunął ją w Poznaniu ks. profesor Dettloff. Potrzebę takiego czasopisma zrozumiała doskonale Komisja Historji Sztuki Polskiej Akademji Umiejętności z p. prezesem Tomkowiczem na czele i Zarząd Akademji, który umożliwił urzeczywistnienie naszych dążeń przez objęcie wydawnictwa »Przeglądu Historji Sztuki«.

Program nowego czasopisma jest naukowy; ułożony jest jednak tak, by mógł także szerszym warstwom społeczeństwa, zajmującego się sztuką przeszłości, dawać przegląd tego wszystkiego, co w naszej nauce wypływa ze współczesnego podłoża umysłowego i jest przez to wciąż żywotne. Nowoczesne prądy umysłowe spowodowały, że historja sztuki — na równi ze wszystkiemi naukami humanistycznemi — przeżywa głęboki kryzys wewnętrzny. Złożyło się na to wiele przyczyn, a zwłaszcza olbrzymi rozrost materjału zabytkowego, połączony z rozszerzeniem horyzontów historycznych i etniczno-geograficznych z jednej strony, z drugiej zaś konieczność zastosowania nowych metod celem rozwiązania zagadnień, które w ten sposób powstają. Ponieważ bowiem samo gromadzenie i porządkowanie historyczne zabytków, jeżeli nie podlega głębszym kryterjom, do żadnych właściwie nie prowadzi wyników i wszelkie badanie naukowe dusi się w materjale, musiała sobie nauka utorować nowe drogi, ażeby móc niemi dojść do zrozumienia miejsca, jakie zajmuje sztuka w twórczości duchowej, i roli, jaką ona odgrywa w dziejowym przebiegu kultury ludzkiej. Drogi te są liczne i stoją w ścisłym związku z nowoczesnym

rozwojem i zdobyczami nauk humanistycznych. Nie da się wprawdzie zaprzeczyć, że żadna z nich nie może być uważana za klucz, który wszystkie zamki otwiera, ale z drugiej strony dzisiejsza nauka o sztuce nawet tam, gdzie przystępuje do dzieł sztuki jako do zjawisk historycznych i próbuje ustalić ich znaczenie w związkach genetycznych, nie może nie posługiwać się kryterjami, wyrobionemi przez nauki pokrewne, historyczne i czysto teoretyczne. Dotyczy to wszelkiej historji sztuki, dlatego też redakcja postawiła sobie za zadanie osiągnąć, by zagadnienia historji sztuki i nauki o sztuce były omawiane w oświetleniu prądów nowoczesnych.

Jest to jednak tylko ogólno-teoretyczna, chociaż niemniej zasadnicza strona naszego programu. Potrzeby, jakie w pierwszym rzędzie spowodowały powstanie nowego czasopisma, podyktowały mu już same także i jego program aktualny, który postaramy się stopniowo i w miarę możności urzeczywistnić.

Służyć mają do tego przedewszystkiem krótsze rozprawy monograficzne o zagadnieniach, związanych zwłaszcza z zabytkami sztuki polskiej lub znajdującemi się w Polsce, przedstawiające kwestje w oryginalnem ujęciu i oświetleniu albo zawierające publikacje zabytków dotychczas nieznanych. Ten sam cel mają krótkie komunikaty o nowych odkryciach albo o dziełach mało albo wogóle nieznanych oraz krytyczne sprawozdania z działalności wszelkich instytucyj naukowych w Polsce, zajmujących się sprawami, będącemi w związku z historją sztuki.

Niemniej ważne są jednak kwestje innego rodzaju. »Przegląd Historji Sztuki« chce informować także o rozwoju i życiu wewnętrznem muzealnictwa polskiego i otwiera swoje łamy wszystkim powołanym fachowcom do omawiania postulatów, związanych ze sprawami muzeów publicznych i zbiorów prywatnych. Ponieważ zaś niemniej od muzealnictwa ważne są kwestje inwentaryzacji i ochrony zabytków, zamierza nasze czasopismo ogłaszać sprawozdania z dotychczasowej i bieżącej działalności w tej dziedzinie w poszczególnych środowiskach i okręgach konserwatorskich i dodać w ten sposób przegląd tego wszystkiego, co na tem polu w Polsce już zostało zrobione i co jest zadaniem chwili oraz omawiać zasady tej pracy, ważnej nietylko z punktu widzenia nauki, lecz wogóle kultury narodowej. Z temi dwiema sprawami łączy się jednak jeszcze trzecia, która w Polsce — ze szkodą dla nauki i dla kultury narodowej — ze strony naukowej niesłusznie bywa niedoceniana; jest nią handel antykwarski polski, który być może właśnie z powodu braku bezstronnej kontroli publicznej czyni nietylko wielkie przesunięcia w stanach posiadania, co jest zresztą naturalne, lecz niestety nieraz także wielkie spustoszenia. Dlatego nasze czasopismo chce poświęcać uwagę także zdarzeniom na naszym rynku antykwarskim.

Dalszem zadaniem czasopisma będzie stworzenie w rubryce p. t. »Recenzje i sprawozdania« miejsca dla krytyki i dyskusji objektywnej, kierowanej jedynie względami naukowemi. Krytyce będą poddawane dzieła w pierwszym rzędzie polskie, obok tego zaś będą omawiane także ważne publikacje obce, mające albo związek ze sprawami, które bliżej obchodzą naukę polską, albo posiadające zasadnicze znaczenie dla ogólnej historji sztuki. Z ruchem naukowym za granicą będą zaznajamiały sprawozdawcze korespondencje zagraniczne, a przegląd publikacyj polskich będzie zawierała bibljografja bieżąca.

Kronika wkońcu będzie poświęcona aktualnym zdarzeniom na polu historji sztuki, wśród których ważne miejsce zajmą przedewszystkiem wiadomości o wystawach historycznych.

Taki jest w głównych punktach zarys naszego programu, programu, który z natury rzeczy nie może być w całej pełni odrazu przeprowadzony w życie. Ale początek jest zrobiony i nie wątpimy, że inicjatywa nasza zostanie przez wszystkich, którym zależy na żywym rozwoju naszej nauki, należycie zrozumiana i wsparta.

Fig. 1. Gniezno. Katedra. Płyta grobowa św. Wojciecha. Dzieło Hansa Brandta.

Fig. 2. Gniezno. Katedra. Płyta grobowa prym. Oleśnickiego. Dzieło Wita Stosza.

KS. SZCZĘSNY DETTLOFF

# WIT STOSZ CZY HANS BRANDT?

Na przełomie w. XIX i XX poczęto zajmować się intensywniej jednym z zabytków rzeźby gotyckiej, który już poprzednio, choć tylko dorywczo, był przedmiotem rozważań polskich uczonych. Jest to dawne gotyckie mauzoleum św. Wojciecha w katedrze gnieźnieńskiej, poprzedzające dzisiejszą konfesję.

Nie tu miejsce omawiać całą literaturę, dotyczącą tego niezwykle zajmującego zabytku naszej rzeźby gotyckiej, ani śledzić dzieje jego powstania [1]. Jednakże rekonstrukcja tego mauzoleum, dokonana przed niedawnym czasem, bo w r. 1922, z inicjatywy ruchliwego i około gruntownej odbudowy katedry gnieźnieńskiej wielce zasłużonego ks. biskupa Antoniego Laubitza, wysuwa sprawę tę, zdawaćby się mogło, dawno już przesądzoną i niejako pogrzebaną, znów na widownię badań naukowych.

Rewizja tej rekonstrukcji dlatego mianowicie jest rzeczą konieczną, ponieważ dzisiejszy porządek reljefów już na pierwszy rzut oka wydawać się musi nie odpowiadającym pierwotnemu ich rozmieszczeniu [2], a również i dlatego, że sprawa autorstwa tych rzeźb bynajmniej dotąd nie jest załatwiona bez zastrzeżeń. Dwie te kwestje spowodowały niniejszą pracę.

W rekonstrukcji dzisiejszej dwie tylko części są prawidłowo umieszczone: płyta marmurowa z postacią św. Wojciecha jako przykrycie tumby i tablica z dystychami, wmurowana u głów świętego, prawdopodobnie przypadkowo tylko na właściwem miejscu. Mówię »przypadkowo«, bo chciano widocznie umieścić tablicę drugą z napisem historycznym obok reljefu z tarczą herbową, jako pewnego rodzaju objaśnienie herbu. (Tab. I i II, fig. 1 i 3).

Pozatem wszystko inne jest raczej fantazją, nie odpowiadającą nawet tym wiadomościom historycznym, dość skąpym wprawdzie, ale ostatecznie cennym, jakie o wyglądzie gotyckiego mauzoleum posiadamy. Uważam jednakże za fakt poważnego znaczenia, że połączono w jedną całość porozrzucane po całej katedrze części mauzoleum, choć niestety dostała się do tego całokształtu jedna, wcale do niego nie należąca.

Jak wygląda dziś to zrekonstruowane mauzoleum, które znalazło pomieszczenie w starym kapitularzu pomiędzy wieżami?

Na podmurowaniu, naśladującem tumbę, spoczywa marmurowa postać świętego, zwrócona twarzą do wchodzącego. Tak niewątpliwie, t. zn. w kierunku z północy na południe, umieszczona była płyta i na właściwym grobowcu, jak to wynika z pozycji świętego na trumnie dzisiejszej konfesji [3]. Na stronie podłużnej umieszczono obok siebie napis historyczny, zaczynający się od słów: »S. Adalbertus anno salutis 996...« i herb Dębno z aniołami. Bok prawy ma tablicę z dystychami: »Pannonios fidei...«, a lewy, reljef figuralny, wyobrażający chrzest czy bierzmowanie św. Stefana węgierskiego przez św. Wojciecha. (Tab. II i III, fig. 4 i 5). Wszystko to razem jest i estetycznie niezadawalające, szczególnie napis obok figuralnego herbu. Tył tumby, ponieważ dotykał i w oryginale ołta-

rza, pozostał nieozdobiony także przy rekonstrukcji.

Jakże więc należało porozmieszczać poszczególne te części zabytku? Nasamprzód zgodnie z opisem archidjakona Wincentego de Sevé [4], czy Damalewicza [5] trzeba było umieścić napis historyczny u stóp postaci marmurowej. Reljef figuralny ze sceną z życia świętego przesunąć należało na ścianę podłużną, gdyż gdzieindziej być nie mógł. A reljef herbowy? Otóż ten wcale do ozdoby dawnego grobowca nie należał, bo jedynie odpowiednie miejsce dla niego byłoby obok tamtego reljefu, a tego przypuścić niepodobna. Niewątpliwie była ta rzeźba, która jest tego samego dłuta, co reljef czysto figuralny, częścią innego zabytku, o którym niżej będzie mowa. Wskazuje na to choćby tylko ta okoliczność, że reljef ten jest znacznie mniejszy rozmiarami od reszty płyt wapiennych [6].

Wobec tych faktów wskazanem było umieścić wypukłorzeźbę ze chrztem św. Stefana w jednem z pól frontowych, drugie zaś pole zostawić raczej puste, o ile nie znalazłaby się druga rzeźba reljefowa z dawnego mauzoleum. Ale otóż ten drugi reljef istnieje, wprawdzie tylko w szczątkach. Znalazłem go w bliskości katedry w domu, zamieszkałym przez ks. St. Tłoczyńskiego, wmurowany w ścianę werandy. Niepotrzeba chyba tracić dużo słów na to, że rzeźbę tę wykonał ten sam mistrz, co rzeźbił reljef i herb z dzisiejszej tumby. Wystarczy porównać ze sobą strój oraz ruch mężczyzny w krótkim kaftanie po lewej stronie reljefu w katedrze z podobną postacią na rzeźbie odnalezionej, albo fakturę w fałdowaniu się szat, w ciężkich zwojach spadających, po prawej stronie reljefu w katedrze, z takiemiż szatami postaci upadającej na rzeźbie drugiej. Niestety, z całej bogatej niewątpliwie kompozycji pozostały ledwie trzy postacie, i te mocno uszkodzone. Są to ostatnie z lewego brzegu całego reljefu, który był skomponowany w podobnem półkolu, jak rzeźba na tumbie dzisiejszej. Po lewej stronie zdołu zachowała się reszta obramienia, pomiędzy którem a pierwszą postacią z lewa zostało tyle niezapełnionej przestrzeni, ile jej jest także na reljefie ze chrztem św. Stefana. Potwierdzają przynależność do mauzoleum nadto podobne rozmiary odpowiadających sobie figur. Bo jeśli najwyższa miara rzeźby z tumby, tam gdzie stoi książę, wynosi wwyż 57 cm, to postać stojąca na odnalezionym reljefie odpowiadałaby wysokością (bez głowy) 41 cm mężczyźnie po lewej za chrzczącym św. Wojciechem na tamtym reljefie. (Tab. III, fig. 6).

Co nieznaczna ta, niestety, resztka drugiego reljefu z mauzoleum św. Wojciecha przedstawia, nietrudno stwierdzić mimo jej fragmentaryczności. Nie może to być nic innego, jak wyobrażenie otoczenia, przerażonego męczeństwem świętego, na co wskazuje postać w tył upadająca [7]. Wobec tego, jeśli jedna z rzeźb wyobraża chrzest św. Stefana, czyli niejako początek szerszej działalności misyjnej św. Wojciecha, a druga śmierć jego męczeńską, byłyby te rzeźby ilustracją do początku epigrafu tumby: »Pannonios fidei prutenos atque polonos qui dedit«.

Kto jest twórcą mauzoleum św. Wojciecha?

Gdy starsi autorzy polscy, jak Raczyński, Sobieszczański i Łepkowski, wspominający o gotyckiem mauzoleum gnieźnieńskiem, nie śmieli jakoś wymienić nazwiska jego twórcy, odważył się na ten krok pierwszy ks. Polkowski [8], podając wielkie nazwisko Wita Stosza, coprawda tylko odnośnie do reljefów wapiennych, bo swego »Boryszewskiego«, za którego wziął św. Wojciecha, krakowskiemu rzeźbiarzowi oddać nie miał odwagi. I odtąd był Stosz autorem aż do M. Sokołowskiego z 1900 r., który to uczony dowodził, że jego »Gruszczyński« jest dziełem wielkiego mistrza [9]. Również Ziemięcki oświadczył się za Stoszem [10], co było tem ważniejsze, że stwierdziwszy przynależność do siebie wszystkich znanych wówczas części mauzoleum, ułatwił pracę następcom, gdy twórcą dzieła okazał się mistrz zgoła inny. Już bowiem w początkach 1898 r. ogłosił Sokołowski znany dokument gdański, który mówi o rzeźbiarzu Hansie Brandt'cie, że więzi go prymas Zbigniew Oleśnicki na zamku uniejowskim, ponieważ nie wykończył »die vordingte arbeit

an dem grabe zcu Gnyzenn [11]«. Mimo to upierał się Sokołowski przy Stoszu, jako twórcy płyty marmurowej, a Brandtowi nie chciał przyznać nawet reljefów, oddając mu tylko jakieś podrzędne prace kamieniarskie. Ponieważ jednak argumenty Ziemięckiego, poparte dochodzeniami ikonograficznemi i historycznemi ks. Trzcińskiego [12], były zbyt silne, mimo pewnych uchybień i zgody na autorstwo Stosza, przyjęto na podstawie tegoż dokumentu Brandta, jako twórcę mauzoleum. Lossnitzer [13] mówi o autorstwie Brandta już bez zastrzeżeń.

Czy tak można? Czy nie trzeba podstaw pod całą tę budowę obwarować mocniej, by przy lada podmuchu krytycyzmu nie runęły? Sokołowski upierał się przy Stoszu odnośnie do płyty z postacią biskupią, bo spostrzegł pewne dość wyraźne różnice pomiędzy fakturą marmuru a reljefów nietylko techniczną, ale i stylistyczną. Prawda, że już Kohte sprzeciwił się autorstwu krakowskiego mistrza, kiedy sądzi, że płyta marmurowa pochodzi »von einem bedeutenden Zeitgenossen des Veit Stoss. der jedoch dessen vornehme Auffassung nicht erreicht« [14]; prawda też, że ani Josephi, ani Vöge, nie znający dokumentu gdańskiego, przy omawianiu książki B. Dauna z r. 1903 o Stoszu, nie chcą jakoś pogodzić się z myślą, że płyta z tumby mogłaby być dziełem Stosza [15]. Nie wystarczy również wskazywać, jak to uczynił Lossnitzer, na »nervöse Lebendigkeit und realistische Auffassung«, bo sztywna postać świętego, zupełnie frontalnie położona, mimo żywego poruszenia akcesorjów różni się jednak od daleko spokojniejszych w tychże akcesorjach wypukłorzeźb [16]. Taksamo nie wystarczy na poparcie autorstwa Brandta, co do wszystkich części mauzoleum, »podobieństwo rozwichrzonego ornatu« św. Wojciecha na płycie z »powiewającem pluviale« na reljefie, które przecież tam wcale nie powiewa, tylko podnosi się pod wpływem żywego ruchu świętego. Także zgodność w miarach reljefów z płytą nagrobną, choć jest atutem poważnym dla stwierdzenia przynależności wszystkich tych części do siebie, jednak może nie przesądzać faktu, że inny artysta wykonał płytę marmurową, inny zaś resztę rzeźb.

Są zatem w tych dowodzeniach luki, które wypełnić trzeba. Pytania, na które odpowiedzieć należy, mają równocześnie ten cel, ażeby dać syntezę dwóch odmiennych pod wielu względami światów twórczych, wyrażających się inaczej w sztuce Stosza, inaczej w twórczości rzeźbiarza mauzoleum św. Wojciecha.

Odpowiemy zatem wpierw na pytanie, czy Wit Stosz mógł być twórcą płyty marmurowej mauzoleum gnieźnieńskiego.

Vöge ma słuszność, że Stosz podcina także w marmurze grzbiety rozwichrzonych fałdów ostrzej od twórcy postaci św. Wojciecha. Powołując się przytem na nagrobek dla Oleśnickiego, zapomina ten uczony jednakże, iż płytę z naszego mauzoleum od Oleśnickiego dzieli lat trzynaście, w których »styl kamienny« Stosza mógł był się zmienić, jak zmienił się u niestrudzonego artysty w latach późniejszych, norymberskich. Z tych samych względów kuleje także dowód drugi niemieckiego uczonego, że obcą jest Stoszowi taka strzelistość postaci, jaką widzimy na naszej płycie, choć byłby on trafny, gdyby autor był wyszedł w porównaniach swych poza zaczarowane koło dzieł marmurowych Stosza. Vöge utknął jakby w jakimś »morellizmie«, który nie pozwolił mu zajrzeć do istotnych różnic między myślą twórczą rzeźbiarza płyty tumbowej z mauzoleum gnieźnieńskiego a Stosza; a właśnie te istotne różnice są wyraźne.

Nasamprzód niema u Stosza — szczególnie w jego stylu »rozwichrzonym«, wczesnym krakowskim — przykładu, iżby szaty, całe, czy ich części powiewały bez powodu. Czy w rzeźbach ołtarza marjackiego, czy w miedziorytach, pochodzących przecież z tego właśnie czasu, co marmur gnieźnieński, zauważyć można, że wichrzenie się szat jest następstwem ruchu postaci, której zwarty kontur na tem nic nie traci. Twórca zaś naszej płyty przeciwnie stara się ożywić nieruchomą postać rozwichrzonemi akcesorjami, jak latające fanones mitry, odstający sztywno manipularz, czy poruszone bez uzasadnienia

końce stuły. Stoszowi służą rozpostarte na ziemi w szerokim rzucie końce szat, — gdy chodzi o postacie monumentalne, jak na rycinie ze św. Genowefą, czy Matką Boską z Dzieciątkiem, lub całe kompozycje, jak grupa główna ołtarza marjackiego, gdzie szaty Matki Boskiej w podstawach łączą ze sobą postacie trzech czwartych całej kompozycji — raczej jakby za pewnego rodzaju konsolę, podpierającą ciężar figury, czy też całej grupy. Na płycie gnieźnieńskiej zaś widzimy jedynie nieuzasadnione rozpylanie się szat w chaotyczny wir u stóp świętego.

Ważniejsze wszakże różnice tkwią w realizmie postaci jednego i drugiego artysty. Realizm Stosza bowiem, jak o tem już gdzieindziej wspominałem [17], jest realizmem w całem tego słowa znaczeniu gotyckim, poniekąd pozornym, podporządkowującym się tym czy innym koniecznościom; jest on raczej podkładem idealistycznego sposobu tworzenia, aniżeli jego celem. Realizm ten zależy od materjału, jak w postaci króla na grobowcu Kazimierza Jagiellończyka, wykonanego z marmuru o wielkich jasnych plamach, lub od wystawności dzieła, jak na ołtarzu Marjackim, lśniącym niegdyś barwami i złotem, lub nareszcie od umieszczenia, jak u Ukrzyżowanego z kościoła Marjackiego [18]. Płyta nagrobna Oleśnickiego zaś podaje rysy energicznego tego prałata, mimo pewnej ścisłości portretowej, w sposób dość schematyczny, ponieważ była przeznaczona do oglądania zbliska, a nadto wykonana w materjale barwnie spokojnym. (Tab. I, fig. 2). To nie jest realizm np. A. Pollajuola, który w twarzy Sykstusa V śledzi każdą jej cechę charakterystyczną.

Inaczej ma się rzecz z postacią św. Wojciecha z naszego mauzoleum. Kto, odszedłszy od niedaleko dziś umieszczonej postaci Oleśnickiego, przypatrzy się ascetycznej twarzy świętego, tego uderzy bezwzględna, niczem nieskrępowana jej prawda życiowa, tak, jak zatrwożą go już nie ręce, lecz jakby szpony, obejmujące kurczowo drzewce pastorału, czy zatapiające się w fałdach ornatu. Artysta poszukał sobie widocznie modela, któryby pozwolił mu ucieleśnić główną myśl twórczą w sposób taki, jaki najwłaściwiej wyrażał podstawowe jego zamysły. Stąd ta ścisłość deskrypcyjna, śledząca każde zagłębienie, każdą zmarszczkę w twarzy, każdy staw palca w rękach. Dlatego to rąk tych nie odziewa artysta, jak to czyni Stosz u swego Oleśnickiego, w rękawice, mimo że należały one do ubioru liturgicznego, pozatem oddanego we wszystkich innych szczegółach poprawnie; a wszystko to wyrasta upiornie, niesamowicie z tej wyciągniętej jak struna, strzelistej a bez ruchu postaci, którą napróżno w ruch wprawić pragną rozigrane końce szat liturgicznych i gwałtownie w bok odsunięty, kłębiący się ornat. Nie jestże to ten sam realizm, z jakim Donatello odtwarzał otoczenie swe w prorokach dzwonnicy przy katedrze florenckiej? Ten sam realizm, który przedziera się dopiero z końcem wieku XV do biskupa Scherenberga Riemenschneidera? Tylko, że na płycie naszej tkwi on jeszcze bardziej w powijakach gotyckich [19].

I znów spojrzyjmy, jak u Stosza w obu miedziorytach wyżej wspomnianych dla poruszenia postaci jakby echem wraca dawne gotyckie *S*, które później służy jeszcze ożywieniu Kazimierza Jagiellończyka — najlepszy dowód zresztą, że od czasu stworzenia tych rycin u mistrza w podstawowej koncepcji kompozycyjnej zasadniczo niewiele się zmieniło. W kroczącej w całym majestacie postaci Oleśnickiego środka tego nie potrzeba, a wyprostowany Piotr z Bnina leży spokojnie, zagłębiony jakby w łożu.

Różni się więc płyta tumbowa z mauzoleum św. Wojciecha nietylko we fakturze stylistycznej, ale i w koncepcji, a przedewszystkiem w zasadniczej myśli twórczej jej rzeźbiarza, najwyraźniej od tego wszystkiego, co znamy z dzieł współczesnych i późniejszych Wita Stosza. (Por. tab. I, fig. 1 i 2).

A reljefy, czy one przynajmniej nie są dłuta mistrza krakowskiego? Boć nietylko Ziemięcki, ale i Sokołowski także te rzeźby przypisywali Stoszowi, a ten ostatni autor Brandtowi przyznał tylko jakieś »dopełnienia kamienne«. Z badań wykluczam na razie reljef z herbem, bo ten jak widzieliśmy, do mauzoleum nigdy nie należał. Niestety wy-

pukłorzeźbę z chrztem św. Stefana nietylko czas zniszczył, ale i barbarzyńskie pokrycie jej wapienną powłoką, tak, że zatarły się szczegóły faktury, które znacznie ułatwiłyby porównanie jej tak z rzeźbą płyty marmurowej, jak i z dziełami Stosza. Druga scena zaś zachowana jest w nikłych tylko szczątkach, choć nawet pod powłoką farby olejnej wyrazistszych od tamtej. Mimo wszystko jednakże są w tych rzeźbach widoczne momenty, które wykażą nam znów wyraźne różnice między temi reljefami a podobnemi pracami Stosza. A tych prac posiadamy z czasu powstania naszego mauzoleum na szczęście cały szereg, mianowicie płaskorzeźby ołtarza Marjackiego i kamienny Ogrójec w krakowskiem Muzeum Narodowem. Otóż Wit Stosz nie zna, o ile chodzi o sceny historyczne — nietylko w okresie krakowskim, ale i później do końca życia swego — innego reljefu, jak malarski i to w pojęciu gotyckiem, bez przestrzegania prawideł perspektywy, bez planu środkowego, na wzór Rogiera van der Weyden. Postacie jego przesuwają się przed widzem wyłącznie na pierwszym planie, resztę zajmuje wnętrze czy krajobraz często bogaty w szczegóły, czasem nawet ożywiony figurami czy scenami, lecz jakby przylepiony z tyłu do sceny głównej. Najważniejsze z figur sceny, jak Chrystus w ogrójcu, olbrzymieją bez względu na otoczenie, znajdujące się przed tą postacią. Używa nasz mistrz perspektywy prawie że »chińskiej«, odwróconej, w której postacie tylne są daleko większe od przednich, a przedmioty zwężają się ku przodowi, jak np. na płaskorzeźbie z Chrystusem wśród Pisma uczonych z ołtarza Marjackiego. A co najważniejsza, figury jego reljefowe mają przedewszystkiem jeden cel, mianowicie ten, ażeby zapełnić całą płaszczyznę i to wszerz, ile możności izokefalicznie, choćby nawet rozpinał się nad niemi łuk okrągły, jak np. na Ofiarowaniu Chrystusa w ołtarzu Marjackim. Innemi słowy: w reljefach Stosza przemawia również w kompozycji gotyk z całem wyraźnie idealistycznem pojmowaniem rzeźby reljefowej, ignorującem zasady perspektywy i prawidła reljefu klasycznego.

Inaczej twórca płaskorzeźb mauzoleum św. Wojciecha. Jego postacie ustawione są przed tłem neutralnem, a przytem zwarte kompozycyjnie w jedną zbitą masę i to zaokrągloną w linji głów półkoliście. Może otaczał je pierwotnie łuk okrągły, który opierał się na słupkach po obu stronach, na co wskazywałaby wolna przestrzeń pomiędzy obramieniem a bocznemi figurami na obu wypukłorzeźbach. Pozatem uderza odmienna całkiem od stoszowskiej dynamika kompozycji. Nasz rzeźbiarz podkreśla jakby melodję w postaciach głównych na tle akompanjamentu reszty: w najsilniejszym ruchu podaje na chrzcie św. Stefana postać św. Wojciecha i akt młodego księcia, a w scenie męczeńskiej widać jeszcze z resztek, że i tam moment dramatyczny podkreślony był spokojem otoczenia. Nie jest to zatem już tylko z gotycka zesumowane opowiadanie o poszczególnych osobach sceny co do ich ruchu czy sentymentu, tak charakterystyczne dla Stosza, lecz zwarcie całej sceny około jednego ośrodka ruchowego i uczuciowego takie, z jakiem spotykamy się w rzeźbie quattrocenta włoskiego, tylko, że wyrażone językiem rzeźby gotyckiej. Bo wyraźnie gotyckim jest rzut szat, choć dziwnie spokojny w porównaniu z fałdami u Stosza. Tu i owdzie tylko jakieś rozwichrzenie, jak na chrzcie u postaci obok księcia Gezy, lub na męczeństwie u mężczyzny upadającego, gdzie nadto ruch to rozwichrzenie uzasadnia; nawet u silnie poruszonego św. Wojciecha na tamtym reljefie nie wykorzystał artysta odruchowego poruszenia tej postaci w duchu czasu.

Nie ulega więc wątpliwości, że inny rzeźbiarz, różniący się w twórczości swej zasadniczo od Wita Stosza, musiał wykonać to dzieło. Czy był nim Hans Brandt i czy wykonał je całe?

Nasamprzód załatwić się trzeba z przytoczonem wyżej twierdzeniem Sokołowskiego, jakoby Brandt powołany został jedynie do »dopełnień kamiennych«, t. z. do robót czysto kamieniarskich. Jakież to mogły być »dopełnienia«, kiedy tumba ozdobiona była poza reljefami figuralnemi tylko napisami, za których niewykończenie Oleśnicki chyba nie byłby osadzał mistrza w więzieniu uniejow-

skiem? A baldachim, którego 1485 r. jeszcze nie było, bo zajmuje się jego wzniesieniem kapituła dopiero z końcem 1492 r.[20], wykończono nie wcześniej, jak w 1499 r., sprowadzając w tym celu kamieniarza pewno z Wrocławia[21]. Brandt musiał być rzeźbiarzem w pełnem tego słowa znaczeniu, kiedy dokument gdański nazywa go »snitczer«, kiedy i w Toruniu i w Gdańsku powierzano mu najprzedniejsze prace architektoniczne, które w częściach kamiennych wymagały również rzeźbiarza doświadczonego.

Pozostaje wobec tego tylko kwestja, czy Brandt wykonał wszystkie części mauzoleum gnieźnieńskiego. A pytanie to narzuca się tem natarczywiej, że w dzisiejszem mianowicie zestawieniu mauzoleum, pomiędzy fakturą płyty marmurowej a reljefem z chrztem św. Stefana, tem wyraźniej zauważyć można pewną, choć istotnie pozorną rozbieżność. Łatwo ją uzasadnić odmiennym materjałem, który w kamiennym reljefie nie pozwalał na tak ostre podcinanie fałdów, jak w marmurze. Łatwo też stwierdzić dziś, kiedy odnalazły się szczątki drugiej rzeźby wapiennej, lepiej zachowane w szczegółach, o które tu chodzi, od więcej w nich podniszczonego tamtego reljefu, że to pokrewieństwo stylowe jest bliższe, niżby się na podstawie sceny ze chrztem zdawać mogło. Resztę zaś wątpliwości usunie może wyżej przeprowadzone rozważanie nad odmienną od stoszowskiej istotą ducha artystycznego twórcy wszystkich tych rzeźb mauzoleum. Zresztą nie mamy też powodu, ażeby przyjąć współpracę innego znakomitego artysty, gdy w dokumencie gdańskim o jednym tylko Brandcie jest mowa.

Mimo to wszystko przecież nie można zaprzeczyć, że istotnie pozostają pewne dyferencje stylistyczne pomiędzy płytą marmurową a reljefami mauzoleum: postać św. Wojciecha z powiewającemi końcami szat liturgicznych jest znacznie więcej gotycka, aniżeli italjanizujące wyraźnie wypukłorzeźby. Jak to wytłómaczyć? Otóż trzeba sięgnąć do historji powstania mauzoleum, której dokumentów dotąd należycie nie wyzyskano.

Według napisu na jednej z tablic mauzoleum polecił je wykonać Jakób ze Sienna, arcybiskup gnieźnieński (1473—1480 roku). »Opere tamen imperfecto« zostawił wykończenie jego »ad perficiendum«, na które zapisał testamentem odpowiednią sumę, następcy swemu na stolicy arcybiskupiej, Oleśnickiemu. Za tegoż prymasa wykończono je jako tako do 1486 r. Poza tym napisem znajdujemy pod rokiem 1479 u Długosza, przyjaciela Jakóba ze Sienna, wzmiankę, że arcybiskup »sepulchrum beato Adalberto.... sumptuoso opere fabricavit«, co znaczy, że już w r. 1479 doszły były naszego kronikarza wiadomości o znacznie posuniętych widocznie przy mauzoleum pracach[22]. Damalewicz zaś, który w połowie XVII w. sprawą relikwij św. Wojciecha i mauzoleum jego zajmował się sumiennie, podkreśla, że Siennieński zostawił je »magna ex parte eductum«[23]. Trzeba więc pokusić się o to, by stwierdzić, co wykonano za Jakóba ze Sienna, a co później, bo nie jest to rzeczą obojętną. Pewno fascynujący i tak wygodny napis »lapidarny« na jednej z tablic grobowca kazał uważać datę śmierci Jakóba, umieszczoną blisko daty wykończenia mauzoleum, za termin rozpoczęcia robót nad tym zabytkiem.

Otóż śmiem twierdzić, że przy śmierci arcybiskupa Siennieńskiego przedewszystkiem istnieć musiała t. zw. »Visierung«, projekt i plan układu mauzoleum, wedle którego niewykończone części następca jego na stolicy prymasowskiej miał kazać wykonać. Pozatem wykończone być musiały oba reljefy figuralne na boki tumby, ponieważ wykonano je z kamienia, o którego sprowadzenie w kraju nie było trudno. Wytłómaczy nam to bliżej historyczne rozważanie oraz reljef z herbem, którego dotąd nigdzie nie umieściłem, choć stwierdziłem, że do mauzoleum nie należy.

Prymas Siennieński, jeden z najgorliwszych książąt kościoła polskiego, nietylko z imienia był arcybiskupem gnieźnieńskim, ale z zapałem chodził około ozdobienia swego kościoła metropolitalnego. Co roku spędzał czas pewien w Gnieźnie, zabiegając około odnowienia ruiną zagrożonej katedry. Tam to urządził sobie z kaplicy mansjonarskiej, fundacji Mi-

Fig. 3. Gniezno. Katedra. Mauzoleum św. Wojciecha w dzisiejszej rekonstrukcji.

Fig. 4. Gniezno. Katedra. Herb Dębno z aniołami, umieszczony na zrekonstruowanem mauzoleum św. Wojciecha.

BIBLIOTEKA POLITECHNIKI

Fig. 5. Gniezno. Katedra. Płyta z mauzoleum św. Wojciecha. Chrzest św. Stefana.

Fig. 6. Gniezno. Dom prywatny. Odnaleziony fragment. Męczeństwo św. Wojciecha.

BIBLIOTEKA

kołaja Trąby, swoją kaplicę grobową, o której powiada Długosz: »Hic capellam mansionariorum in ecclesia Gnesnensi pulcherrima et sumptuosa sculptura ornavit«[24]. W niej też kazał za życia położyć nagrobek, którego napis brzmiał: »Reverendissimus in Christo pater et dominus dominus Jacobus de Senno, sancte Gnesnensis Ecclesie Archiepiscopus et Primas, vivens fieri fecit anno 1476«[25].

Szczególne nabożeństwo musiał mieć arcybiskup do patrona djecezji św. Wojciecha, kiedy corocznie bierze udział w wielkim odpuście w dniu 23 kwietnia. Fakt ten tłumaczy nam ostatecznie, co natchnęło go do wzniesienia świętemu wspaniałego mauzoleum.

Kiedy się to stać mogło? W r. 1476 musiała już być gotowa kaplica mansjonarska, kiedy w tym czasie kładzie sobie prymas swój nagrobek. Niebawem niewątpliwie przystępuje do odnowienia całego już kościoła, na które to już w 1474 r. przesłał był sto czerwonych złotych, skłaniając tem samem i kapitułę do podobnej ofiarności[26]. W początku znów r. 1477 słyszymy o zabiegach gorliwego prałata, by przysporzyć kapitule potrzebnych na ten sam cel funduszów[27]. Pozatem zaś sprawia wedle Długosza w tym samym roku nowe stalle dla katedry gnieźnieńskiej, co znaczy, że chór kapłański musiał już być odrestaurowany. W roku następnym, w marcu, spotykamy arcybiskupa znów w Gnieźnie, gdzie postanawia wspólnie z kapitułą natychmiastowe rozpoczęcie dalszej restauracji kościoła metropolitalnego. Że około spiesznego zrealizowania tego postanowienia krzątał się sam gorliwie, dowodzi fakt, iż już w miesiąc później oddać mógł na ten cel kapitule do dyspozycji poważniejszą sumę, wydobytą procesem z rąk spadkobierców prymasa Jana ze Sprowy, a od siebie przyczynił się do odnowienia kościoła, przeznaczając na ten cel potrzebny budulec, do czego zobowiązała się również kapituła. W tym już więc roku 1478 fabryka kościoła musiała postąpić daleko naprzód, albo nawet być zupełnie skończona, ponieważ w latach następnych nic już o niej nie słyszymy. Ten też rok 1478 uważam za datę rozpoczęcia mauzoleum św. Wojciecha, którego wykonanie polecił arcybiskup Siennieński Hansowi Brandtowi. Najwidoczniej poznał on tego artystę podczas częstych swych podróży do Torunia i Gdańska. To też bezwątpienia Brandtowi zlecił wykonanie owego nagrobka z roku 1476, który nie zaginął, jak dotąd sądzono, całkowicie, ponieważ do niego należy jako jedyna prawdopodobnie jego ozdoba ongiś, owa tarcza herbowa z aniołami, włączona dziś niewłaściwie do zrekonstruowanego mauzoleum św. Wojciecha[28].

Na chwilę sądziłem, że jest to reszta tablicy fundacyjnej kaplicy mansjonarskiej, ozdobionej tak bogato przez Siennieńskiego, podobna poniekąd do zachowanej dziś w północnej nawie katedry gnieźnieńskiej płyty fundacyjnej Jana ze Sprowy dla dzisiejszej kaplicy Bożego Ciała. Jednakże sprzeciwia się temu przypuszczeniu nasamprzód zbyt kruchy materjał naszego reljefu, który byłby musiał być umieszczony nazewnątrz kościoła; dalej brak wszelkich śladów napisu w otoku płyty, a nakoniec fakt, że Siennieński nie był fundatorem tejże kaplicy mansjonarskiej, lecz tylko jej odnowicielem.

Jest to więc część wspomnianego nagrobka Jakóba ze Sienna, który jako taki mecenas sztuki, jakim poznajemy go z innych dzieł przez niego zamawianych i darowanych, nie byłby się ograniczył do samego tylko napisu nagrobnego bez jakichkolwiek ozdób w bogato, jakeśmy widzieli, w rzeźby i malowidła zaopatrzonej kaplicy. Poparcie znajduje to moje przypuszczenie w szeregu podobnie w układzie ujętych gotyckich płyt nagrobnych, napotykanych w licznych kościołach południowych Niemiec[29].

Nie ulega żadnej wątpliwości, że ta płyta herbowa stylistycznie zbliżona jest do reljefów z tumby św. Wojciecha, czego może najlepszym dowodem jest to, że nikomu z dotychczasowych badaczów nie przyszło na myśl, by ją zakwestjonować jako nienależącą do tumby. Byłaby to więc najwcześniejsza praca gnieźnieńska twórcy mauzoleum św. Wojciecha, Hansa Brandta. I niewątpliwie na podstawie tej pierwszej udałej próby polecił mu Jakób ze Sienna w r. 1478 wykonanie tak poważnego dzieła, jakiem było mauzoleum

gnieźnieńskie. Pewne potwierdzenie tego, że ta płyta herbowa jest pracą Brandta, znajdujemy w tej okoliczności, iż prymas, jako wysłannik Kazimierza Jagiellończyka w sprawach politycznych spędza czas od marca do maja 1476 roku, i to częścią w bezczynności politycznej, w Toruniu i w Gdańsku [30], z któremi to miastami, jak wiemy to z dokumentów późniejszych, działalność Brandta ściśle była związana.

Jednakże, jeżeli porównamy fakturę stylistyczną i kompozycyjną płyty herbowej z podobnemi pracami niemieckiemi tego czasu, uderzy nas w ustosunkowaniu figur do samej tarczy herbowej i mitry w dziele Brandta ciekawy szczegół: postacie aniołów okalają prawie całkowicie herb, tworząc jakby silnie zwarty jego otok, w przeciwieństwie do innych pokrewnych gotyckich motywów nagrobnych [31]. Przejawia się bowiem w tej kompozycji wyraźnie znajomość form kompozycyjnych renesansu włoskiego, tylko że szczegóły, mianowicie w silnem rozrzuceniu szat, są daleko więcej gotyckie, aniżeli zauważyć to było można w reljefach tumby gnieźnieńskiej.

Wobec tego narzuca się nam ponownie pytanie, skąd bierze się u rzeźbiarza gotyckiego to wyczucie kompozycji renesansowej, mianowicie, że w rozpoznanej niedawno przez jednego z uczonych gdańskich, dra P. Abramowskiego, jako dzieło Brandta znanej grupie drewnianej św. Jerzego w gdańskim Artushof momentu tego zauważyć nie można [32]. (Tab. IV, fig. 7).

Trudno mi narazie, wobec braku dalszego materjału do twórczości Brandta, który posiada podobno Abramowski, bez zastrzeżeń oznaczyć datę powstania tej rzeźby, ponieważ sięgać ona może albo czasu przed r. 1476, albo też powstała dopiero gdzieś pomiędzy 1480 a 1485 r. [33].

W każdym razie uderzającym pozostaje fakt, że właśnie w tarczy herbowej z nagrobka Jakóba ze Sienna i w wypukłorzeźbach tumby św. Wojciecha, t. zn. w okresie gnieźnieńskim, przejawia się ten gotykiem zaprawiony duch renesansowy. Wytłómaczenie tego zjawiska, choć jest to może rzeczą dość rzadką w dziejach sztuki, znajduję jedynie w mecenasostwie i pewnej znajomości form renesansowych samego arcybiskupa [34].

Jakób ze Sienna bowiem, należy do tych humanistów polskich drugiej połowy XV w., którzy nie zadowalali się samą literaturą humanistyczną, ale posiadali zrozumienie także dla sztuki renesansowej [35]. Siennieński stykał się ze sztuką odrodzenia w samych Włoszech kilkakrotnie i był najwidoczniej wielkim jej zwolennikiem, kiedy ze swych podróży włoskich przywoził dla różnych katedr polskich pamiątki w postaci iluminowanych kodeksów, przykryć na ołtarze zdobnych w figury i t. p. W podróżach tych niewątpliwie, choć o tem wzmianki wyraźnej w dokumentach niema, zetknął się bliżej z głośną wówczas, a przez protektora jego, papieża Mikołaja V, w Rzymie gorliwie popieraną, sztuką florencką. Najlepszym tego dowodem, że na rzeźbie gnieźnieńskiej z chrztem św. Stefana znajdujemy wyraźne reminiscencje z modelu Brunelleschiego do drzwi baptysterjum florenckiego w gwałtownym, a niedostatecznie uzasadnionym układzie szat chrzczącego św. Wojciecha, oraz w nagiej, klęczącej postaci młodego księcia. Grupa ta jest wyraźnem przekształceniem grupy z Abrahamem i Izaakiem Brunelleschiego, jednakże znów w szacie gotyckiej, co uwydatnia się szczególnie we wcięciu w pasie u postaci św. Stefana, ujętej poza tem i w anatomji i w ruchu zupełnie po myśli artysty florenckiego. Siennieński przywiózł widocznie z Włoch jakiś sztych tego modelu Brunelleschiego, który następnie kazał zużyć do kompozycji reljefu gnieźnieńskiego [36].

Zachodzi pytanie, dlaczego arcybiskup zwrócił się po wykonanie wielkiego dzieła, jakiem zamierzał ozdobić katedrę gnieźnieńską, właśnie do Hansa Brandta, kiedy w Krakowie już od r. 1477 pracuje nad najpotężniejszem dziełem, jakie rzeźbiarzowi polecić było można, nad ołtarzem marjackim Wit Stosz. Wytłomaczyć to łatwo z jednej strony zadowalającą pierwszą mniejszą próbą sztuki Brandta w tarczy herbowej dla nagrobka arcybiskupa; z drugiej zaś strony musiał Siennieński mieć pełne zaufanie do artysty, że

Fig. 7. Gdańsk. Artushof. Św. Jerzy. Dzieło Hansa Brandta.

potrafi się wżyć w intencje czy pomysły renesansowe zamawiającego.

Dlaczego tak sądzę?

Otóż sztuka Brandta powstać musiała w środowisku na północy od Alp takiem, któremu pewne motywy, czy intencje renesansu oddawna nie były obce. Pomocną w wyszukaniu tego środowiska będzie nam grupa z gdańskiego Artushof, która, gotycka w ujęciu swem malarskiem, wskazuje równocześnie na najwyraźniej podobne kompozycje sztuki południowo-niemieckiej[37]. Z tą to więc sztuką musiał Brandt być dobrze obeznany — sztuką, w której idee renesansowe, idące z Włoch poprzez Tyrol, wcześnie już w w. XV kiełkować zaczęły, jak na to wskazuje szereg dzieł rzeźbiarskich i malarskich, szczególnie nad Dunajem, Innem i Salzachą[38]. Na potwierdzenie tych moich narazie tylko domysłów trzebaby znajomości dalszych prac Hansa Brandta, o których wiadomości potrzebych, jak wyżej wspomniałem, niestety mi nie dostarczono.

Pozostaje nam jeszcze omówić dziwnie odbiegającą w formie, jak widzieliśmy, od reljefów tumby płytę marmurową. Jest to ta część mauzoleum, której Hans Brandt nie wykończył, co zgadza się z wiadomością dokumentu gdańskiego[39]. Widocznie zabrał się do niej Brandt już po śmierci Jakóba ze Sienna, a więc już za sprawą prymasa Oleśnickiego. Kiedy się to stać mogło?

Przypuszczam, że nie wcześniej, jak z końcem marca 1482 r., kiedy to następca Siennieńskiego po raz pierwszy stanął w Gnieźnie. Zdaje się, że nowemu arcybiskupowi, nie przywykłemu do innej formy, jak silnie poruszonej późno gotyckiej, nie przypadało do gustu, podane niewątpliwie w owej »Visierung« mistrza Hansa, zbyt spokojne rozmieszczenie postaci na tumbie[40]. A może i w samym Brandcie odezwał się na nowo wolą Jakóba ze Sienna stłumiony gotycyzm, w którym jednakże, jak wyżej widzieliśmy, znalazł pomieszczenie tak odmienny od stoszowskiego realizm renensu, zaczerpnięty niewątpliwie ze sztuki południowo-niemieckiej.

Nieco może za szeroko rozwiodłem się nad kwestją »Stosz czy Brandt«. Sądzę jednak, że stało się to nie bez pewnego pożytku dla wyjaśnienia licznych zagadnień, które tego wyjaśnienia czekały. Nasamprzód pewne znaczenie ma odkrycie resztek drugiego reljefu z mauzoleum św. Wojciecha, wskutek czego pomieścić było można reljef herbowy w odpowiedniem miejscu i czasie. Dalej przyczyniło się rozpatrzenie poszczególnych części tegoż mauzoleum do pewnego, choć niedostatecznego narazie ustalenia chronologji prac Brandta. Nakoniec pozwolił nam stylistyczny rozbiór tych prac na głębsze zastanowienie się nad ideami artystycznemi, które czas ten i ludzi przenikały, a które nazwaćby można, sporadycznie coprawda, pojawiającym się przedświtem renesansu w szacie gotyckiej w Polsce.

Zdaję sobie doskonale sprawę, że nie wszystko, co powiedziałem, z natury rzeczy hipotetyczne jeszcze, ostoi się wobec dalszych badań; jednakże pochlebiam sobie, że poruszając sprawę, która oddawna wymagała dokładniejszego zbadania, popchnąłem rzecz całą naprzód. Wszakże nietylko o dwóch wybitnych artystów tu chodzi, ale o walkę ze sobą, i to na północy walkę wczesną, dwóch światopoglądów artystycznych. Stosz w tym czasie pragnie ratować zamierający gotyk za każdą cenę temi środkami, jakiemi ten gotyk dzięki wybujałej prawie indywidualności artystycznej krakowskiego rzeźbiarza rozporządza. Brandt widocznie zgadza się na kompromis pod wpływem humanistycznych zamysłów Jakóba ze Sienna, kompromis dla artysty tem łatwiejszy, że patrzał na podobne przejawy w sztuce południowo-niemieckiej.

Nietrudno wobec tego rozsądzić, o ile chodzi o siłę indywidualizmu artystycznego, który z dwóch tych artystów drugiego przewyższa. Jest to objaw podobny, na jaki patrzymy już w okresie norymberskim Wita Stosza na przełomie XV i XVI w. w skłanianiu się Piotra Vischera do podobnego, tylko, że wyraźniejszego stanowiska.

Sądzę, że sprawa twórczości Hansa Brandta nie powinna zejść z porządku dziennego studjów nad rzeźbą średniowieczną w Polsce choćby dlatego, że pozwoli nam ona przyj-

rzeć się wszechstronniej niż dotychczas istocie tej sztuki, daleko bogatszej w różnorodne przejawy indywidualności, niżby nam się zdawać mogło [41].

## PRZYPISKI

[1] Uczynię to w książce, w której obszernie omówię krytycznie literaturę i dzieje, dotyczące mauzoleum gotyckiego, jak i konfesji barokowej św. Wojciecha.

[2] Twierdzenie S. K. Wolskiego w »Dzienniku Poznańskim« (13. VII 1922, Nr 156), jakobym ja był inicjatorem tej rekonstrukcji, jest mylne. Chociaż zabiegałem już 1915 r. u śp. ks. kardynała Dalbora i u pruskiego konserwatora zabytków o złączenie w jedną całość porozrzucanych po katedrze części, zabiegi te nie odniosły wówczas skutku. O dzisiejszej rekonstrukcji dowiedziałem się dopiero po jej dokonaniu.

[3] Konfesja barokowa w całej swej strukturze, a nawet w szczegółach, jak o tem zresztą pouczają dzieje jej powstania, nie jest w gruncie niczem innem, jak tylko pewnego rodzaju przekształceniem i szerszem rozprowadzeniem gotyckiej myśli architektonicznej, a częściowo nawet figuralnej.

[4] Acta visitationis Vincentii de Seve archidiaconi 1608, fol. 4 v. (w kapitularzu gnieźnieńskim): »... Quod quidem Mausoleum opera et impensis piae memoriae olim Jacobi de Sienno... est constructum, ut apparet ex inscriptione in sinistra parte mausolei insculpta, cuius tenor est talis: »S. Adalbertus...« In dextra vero parte isti versus insculpti cernuntur: »Pannonios...« Lewa strona oznacza stronę lekcji, prawa zaś ewangelji.

[5] Stefan Damalewicz: »Series Archiepiscoporum Gnesnensium«, Varsoviae 1649, str. 29 n., potwierdza to rozmieszczenie.

[6] Najdokładniej jest to widoczne na tabl. I u T. Ziemięckiego »Mauzoleum św. Wojciecha«, Kraków 1898, lub u M. Lossnitzera »Veit Stosz«, Lipsk 1912, tabl, 33.

[7] Ziemięcki l. c. tabl. III. jakby przeczuwał, że musiał istnieć reljef z wyobrażeniem śmierci męczeńskiej św. Wojciecha, bo podaje go w fantastycznej swej rekonstrukcji grobowca, jako pendant własnego pomysłu do chrztu św. Stefana.

[8] Ks. I. Polkowski »Katedra gnieźnieńska«, Gniezno 1874, str. 84.

[9] M. Sokołowski: »Zagadkowy nagrobek katedry gnieźnieńskiej«. Spraw. kom. hist. sztuki, t. VI. Kraków 1900, str. 160 nn.

[10] Ziemięcki l. c. str. 19 nn.

[11] Spraw. kom. hist. sztuki, t. VI. CIII. nn.

[12] Ks. T. Trzciński: »Jeszcze o zagadkowym nagrobku katedry gnieźnieńskiej«. Roczn. Tow. Przyj. Nauk Pozn. t. XXXII. Poznań 1906.

[13] l. c. str. 75 n.

[14] J. Kohte: »Kunstdenkm. der Prov. Posen«. Berlin 1897, str. 113.

[15] W. Josephi w Anz. d. Germ. Nationalmuseums. 1904, str. 197. — W. Vöge w Monatsh. für Kunstwiss. III. 1910, str. 242: »Bei der schönen Grabplatte des Gruszczyński... scheint das kerzengrade, baumhaftige Emporschiessen der Gestalt wenig für Stosz zu sprechen; auch die Faltengebung nicht, denn Stosz betont bei seinen Knitterfalten die Faltenrücken viel schärfer auch in Marmor, wie der signierte Oleśnicki dartut; man wird also richtiger mit Kohte diese Grabtafel einem Stoszschen Zeitgenossen geben«.

[16] l. c str. 73. Autor znał mauzoleum tylko z reprodukcyj, które oddawały stan reljefów gorszy niż dzisiaj, bo pokrytych warstwą wapienną. Stąd mylne jego opisy i wnioski.

[17] Ks. Dettloff: »Rzeźba gnieźnieńska Wita Stosza«. Poznań 1922, str. 14 i n.

[18] Najlepszym tego dowodem opowiadanie Pruszcza (»Stołecznego miasta Krakowa kościoły y kleinoty«. Kraków 1647) o owym malarzu, który, chcąc naprawić to dzieło stoszowskie, miał znagła wrażenie, że ciało Chrystusa porusza się. Dopiero więc przy zupełnem zbliżeniu się widocznie uderzał widza ten realizm.

[19] Ciekawe będzie porównanie ze sobą dwóch krucyfiksów, znajdujących się na marmurowej płycie Jeden z nich, na krzyżu procesjonalnym, mimo niewykończenia i uszkodzenia uderza pełnią swego prawie że donatellowskiego realizmu, gdy drugi, wyryty na ornacie, odtworzony jest najwidoczniej ściśle wedle wzoru tegoż ornatu z XIV w., który artysta miał przed sobą.

[20] Acta decr. cap. gnesn. III, 171 v. (22. X. 1492): »Domini habentes multos tractatus de castris ecclesiae... item de capite gloriosissimi martiris s. Adalberti et de auro ecclesiae, in quo recondi debet ipsum caput, item de sepulcri tectura... deputaverunt venerabiles dominos...«

[21] Acta decr. cap. gnesn. III, 312 (24. IV. 1499): »Sepulcrum S. Adalberti perficiatur Domini.. decreverunt, quod sepulcrum sancti Adalberti pecuniis, quas olim Cancellarissa ecclesiae donavit, perficiatur ad finem, et quod iam laborator conveniat ex Wratislavia vel aliunde ad ipsum laborem«.

[22] J. Długosz: »Vitae episcoporum Poloniae« — op. om. vol. I. A Przeździecki, Kraków 1887, str. 378.

[23] St. Damalewicz l. c. str. 264: »Sacellum Gnesnae ad deponendas mortales exuvias vivens sibi exstruxit, sicut et mausolaeum.. D. Adalberto, quod tamen magna ex parte eductum impensis consignatis successori continuandum reliquit«.

[24] Długosz l. c. str. 378, jak wyżej. Dodatek do tej wiadomości brzmiący: »...in qua et corpore sub urna aerea requiescit«, a wskazujący na przeznaczenie kaplicy, musi być późniejszą interpolacją, ponieważ arcybiskup, gdy Długosz pisał te słowa 1476 r., żył jeszcze, a ową »urna aerea«, t. zn. nagrobek bronzowy, do dziś zachowany, sprawiono mu dopiero po śmierci Nadto nazywa w swych aktach wizytacyjnych Wincenty de Seve ową

kaplicę »dicta de Senno«, a dodaje: »in qua... D. Jacobus de Senno... sepultus jacet, quam variis picturis eleganter depingi et ornari curaverat« (l. c. str. 11).

[25] B. Paprocki: »Herby ryc. pol.«. Kraków 1858, str. 385.

[26] Ks. Korytkowski: »Arcybiskupi gnieźnieńscy« t. II. Poznań 1888, str. 420.

[27] Ks. Korytkowski l. c. str. 432 n.

[28] Że o rzeźbie tego nagrobka nie wspominają ani Paprocki, ani Wincenty de Sevé, nie powinno nas dziwić, bo interesowały ich jedynie napisy historyczne, nie zaś ozdoby i wartość artystyczna zabytków przez nich opisywanych, jak można przekonać się z opisu mauzoleum św. Wojciecha w aktach wizytacyjnych tegoż archidjakona Wincentego.

[29] Jako jeden z licznych dowodów, a również dla porównania z naszą płytą herbową, warto tu przytoczyć płytę tumbową z r. 1475 z nagrobka, wystawionego Stauferom w kościele klasztornym w szwabskiem Lorch (J. Baum: »Niederschwäbische Plastik des ausgehenden Mittelalters« Tübingen 1925, Tabl. 90).

[30] Ks. Korytkowski l. c. 429 n.

[31] Przypominam tu znów italjanizujący już w tym motywie nagrobek Riemenschneidera dla Scherenberga z r. 1496, lub stoszowską płytę napisową z tumby przyściennej dla biskupa Piotra z Bnina, gdzie aniołowie, względnie chłopcy w dalmatykach, podtrzymują tablicę z napisem, bez jakiegokolwiek silniejszego zaakcentowania ich funkcji ornamentacyjnej jako otoku w stosunku do tegoż napisu. Najciekawszą jest rzeczą, że motywy kompozycyjne podobnie ujęte pojawiają się np. u Dürera dopiero około 1503 r. w jego exlibris Pirkhaimera (B. app. 52), albo więcej jeszcze zbliżone do motywu naszego w miedziorycie tegoż artysty z chustą św. Weroniki z r. 1513 (B. 25).

[32] Paul Abramowski: »Zur Schnitzplastik der Spätgotik und Renaissance im Danziger Artushof«, Separatabdruck aus den Ostdeutschen Monatsheften, 7 Jahrg., Heft 6. Berlin 1926. Stylistyczne pokrewieństwo rzeźby gdańskiej z postacią główną i reljefami mauzoleum św. Wojciecha jest istotnie uderzające, choć go Abramowski nie uzasadnia dostatecznie ze względu na inny cel swej pracy. Spostrzegamy ten sam realizm w twarzy św. Jerzego, przedstawionego w przeciwieństwie do podobnych wyobrażeń nie jako młodzieńca, lecz jako mężczyznę w sile wieku; podobne zmięcie, nawet w szczegółach, fałdów powiewających szat, układ stroju u księżniczki podobny do jego układu u upadającej postaci na gnieźnieńskim reljefie z męczeństwem św Wojciecha, typ jej twarzy z jakby przylepionemi włosami podobny, jak u postaci z drugiej płaskorzeźby naszego mauzoleum.

[33] Podkreślić przy tej sposobności muszę jedyną w swoim rodzaju nieuczynność tak młodego uczonego, jakim jest p. dr Abramowski, kustosz muzeum gdańskiego, który mimo listów, a nawet dwukrotnego osobistego zwrócenia się do niego, nie uważał za wskazane, dostarczyć mi, mimo przyrzeczenia, potrzebnych do rozprawy tej materjałów.

[34] Wszakże i Stosz wykonał wedle dyktanda Kalimacha płytę napisową dla Piotra z Bnina.

[35] Przeczuwał znaczenie tego arcybiskupa dla sztuki polskiej widocznie już M. Sokołowski, który w zajmującej swej rozprawie p. t.: »Z dziejów kultury i sztuki« wyświetlił zabiegi artystyczne prymasa, nie zwracając jednakże dostatecznej uwagi na momenty renesansowe w dziełach przez Siennieńskiego nabytych, czy wzniesionych. (Spraw. Kom. t. VI, str. 93 nn.).

[36] Sprawę stosunku Jakóba ze Sienna do humanizmu rozpatrywałem nieco obszerniej w małej rozprawie p. t. »Humanizm a przedświt sztuki renesansowej«, zamieszczonej w »Księdze pamiątkowej ku czci St. Dobrzyckiego« (Poznań 1928).

[37] Por. prawie że identycznego w ujęciu krajobrazu św. Jerzego, nieznanego mistrza szwabskiego z galerji bazylejskiej z czasu około połowy XV w. (E. Heidrich: »Die altdeutsche Malerei«, Jena 1909, tabl. 28).

[38] Na tem miejscu sprawy tej obszerniej omawiać nie mogę Uczynię to w pracy, zostającej w ścisłej łączności z tą rozprawą.

[39] Niewykończone są następujące części płyty: 1) świetna postać Chrystusa na krzyżu arcybiskupim, pod którym nadto nie wydrążono bryły, opierającej go na poduszce. 2) cała partja szat tuż przy prawej ręce, która sama nie jest traktowana tak uderzająco realistycznie, jak ręka lewa, a przy której fałdy są mniej podcięte i ostre, aniżeli w innych częściach szat. 3) pod prawą stopą świętego leżący pies, któremu brak politury. Zniszczone są: zakończenie mitry, część lewego fanonu i część drzewca pastorału, który oparty był dołem na herbie. Nadto przecięty jest poniżej kolan Chrystus na krzyżu arcybiskupim.

[40] Oleśnicki nie wyjeżdżał nigdy do Włoch, a patrząc zbliska na powstające dzieła Stosza, nie mógł niewątpliwie wyjść poza orbitę artystyczną otoczenia. Nie posiadał on zresztą tego pociągu do sztuki, jaki cechował jego poprzednika na stolicy prymasowskiej.

[41] Już po napisaniu tej pracy doszła do rąk moich praca zbiorowa p. t. »Modlitewnik Władysława Warneńczyka«, wydana w roku obecnym z okazji zjazdu lwowskiego bibljotekarzy i bibljofilów polskich. Stronę artystyczną tej iluminowanej księgi średniowiecznej omawia Władysław Podlacha W wywodach jego znajduje teza moja, odnosząca się do mauzoleum św. Wojciecha całkowite poparcie, z tą tylko różnicą, że autor cennych i doniosłych w swojem znaczeniu wywodów stwierdza w iluminacji początek tego, jak go nazywa, okresu gotycko-renesansowego w Polsce dopiero gdzieś około r. 1490.

WITOLD DALBOR

# PORTRET KOBIECY ŁUKASZA CRANACHA STARSZEGO

## W MUZEUM WIELKOPOLSKIEM W POZNANIU

### (PRZYCZYNEK DO PÓŹNIEJSZEGO OKRESU TWÓRCZOŚCI CRANACHA)

I

Do dzieł przypisywanych Łukaszowi Cranachowi starszemu należy obraz, wyobrażający kobietę, złożony przez Z. hr. Skórzewskiego jako depozyt w galerji Muzeum Wielkopolskiego. Obraz ten, malowany na desce niewielkich rozmiarów (36 × 24 cm), oznaczony jest sygnaturą cranachowską i opatrzony datą 1526 r. (Tab. V, fig. 8).

Postać niewieścia, wypełniająca prawie całe pole obrazu, ujęta tylko do pasa, zwrócona jest ku nam przodem; ręce ma założone na sobie, opierając je jakby na niewidocznej dla nas podstawie. Ruch jej swobodny i naturalny, widoczny jest w lekkiem zwróceniu głowy na lewo, pochylonej nieco ku przodowi, w nieznacznem wzniesieniu lewego ramienia oraz w delikatnem położeniu rąk.

Twarz kobiety świadczy o bardzo młodym jej wieku; rysy, same w sobie niezbyt piękne, ale bardzo subtelnie przez artystę oddane, co zresztą na reprodukcji nie uwydatnia się w dostatecznej mierze. Owal twarzy miękko modelowany, szlachetny rysunek brwi, nosa, ust i oczu nadaje twarzy szczególniejszy wdzięk. Indywidualną cechą tej postaci jest twarz pociągła, wysokie czoło, dość długi nos o podniesionych nieco nozdrzach i wąskie zaciśnięte usta. Oczy o migdałowym kształcie, w typie Cranacha, posiadają dużo wyrazu. Twarz okalają włosy, które rozczesane na środku głowy, opadają w gęstych, falistych splotach na wątłe, ukośne ramiona. Karnacja twarzy ciepła, oczy szare, włosy blond o odcieniu bronzowym z jaśniejszemi pasmami.

Dziewczyna ubrana jest w suknię ciemno zieloną, o długich rękawach z czerwonemi naszyciami, na których widać rysowany ornament. Górna część sukni, z lekko marszczonego muślinu zakończona jest przepaską na szyji, koloru czerwonawego, naszywaną perełkami we wzór. Na ramionach, jako ozdoba, zawieszony jest naszyjnik o dzwonkowatych ogniwach z medaljonem zdobnym w perły. Czoło dziewczyny wieńczy gałązka niezapominajek.

Tło obrazu jest ciemno oliwkowe, prawie czarne; całość utrzymana jest w tonie ciemnym, jedynie twarz, ręce i muślin stanowią plamy jasne. Kontur wszędzie wyraźnie zarysowany.

W katalogu galerji obraz ten oznaczony jest jako dzieło Łukasza Cranacha st. i ma przedstawiać portret księżniczki Sybilli z Cleve, narzeczonej ks. Jana Fryderyka saskiego [1]. Obok tej wzmianki jedyną literaturą do tego obrazu jest rozprawka M. Gumowskiego, który go opublikował i omawiał [2].

W rozprawie tej kwestja autorstwa obrazu załatwiona jest bardzo pobieżnie. Wystarcza Gumowskiemu sygnatura, która — jak mówi — »świadczy, że artysta pełną za tę pracę przy-

Fig. 8. Poznań. Muz. Wielkop. Ł. Cranach st. Portret ks. Sybilli z Cleve (1526). Fot. Rubens, Poznań.

Fig. 9. Petersburg. Ermitaż. Pracownia Cranacha. Portret damy.

BIBLIOTEKA POLITECHNIKI

jął odpowiedzialność«. To nie rozstrzyga jednak kwestji i nie uprawnia do przypisania obrazu samemu Cranachowi – pozostaje ona nadal otwarta, z samej bowiem sygnatury nie można wnioskować, że obraz malował sam mistrz. Istnieje przecież wiele dzieł sygnowanych, pochodzących z pracowni. W dalszym ciągu swej rozprawy przyjmuje Gumowski obraz poznański za dzieło własnoręczne Łukasza starszego i stawia pytanie, czy Cranach widział księżniczkę przed ślubem. Dopóki się nie stwierdzi, że sam Cranach malował ten obraz, dopóty twierdzenie, jakoby nie opuszczał swej pracowni w r. 1526, jest bez znaczenia, mógł bowiem być w Cleve syn jego Hans lub ktoś z jego pracowni i portretować księżniczkę z natury.

Na podstawie podobieństwa obrazu naszego do portretu ks. Sybilli w Wejmarze (Tab. VI, fig. 11), wnioskuje Gumowski, że mamy do czynienia z drugim portretem tej księżniczki. Stosunkiem dwóch tych obrazów do siebie nie zajmuje się autor rozprawy; interesuje go natomiast pytanie, czy portret nasz malowany jest z natury. W tym względzie przytacza on argumenty Flechsiga[3], odnoszące się do obrazu wejmarskiego i posuwa się do twierdzenia, że portret nasz jest »fantazją artystyczną«. Flechsig przypuszcza, że obraz wejmarski malowany jest »in absentia« na podstawie innego portretu; a jeśli takiego oryginału nie znamy, to nie wynika z tego bynajmniej, że przypuszczenie Flechsiga jest nieprawdopodobnem, jak to twierdzi Gumowski. Odrzucając zgóry wzorowanie się na innym portrecie, sądzi on, iż portret nasz malowany jest z modela warsztatowego[4]. Dowodem na to chyba nie jest cytowane przypuszczenie, nie poparte zresztą żadnym dowodem. Ma być nim jednakże — jak się tego można domyśleć z późniejszych dociekań autora — pokrewieństwo typu księżniczki z szeregiem obrazów pracowni cranachowskiej, co ma wskazywać na używany tam model.

Ale i to jeszcze nie dowód przekonywujący. Należałoby bowiem wpierw rozpatrzeć dokładniej sprawę podobieństwa. Już Flechsig wyklucza, jakoby Sybilla z Wejmaru i dama z Petersburga (Tab. V, fig. 9) były jedną i tą samą osobą[5]. Następnie stwierdzić trzeba, czy modela takiego istotnie używano i czy malowano według niego portrety. Dowody Gumowskiego w tym względzie nie wystarczają.

Pozostaje do wyjaśnienia, poza kwestją autorstwa naszego obrazu, stosunek jego do portretu wejmarskiego, a potem zkolei sprawa portretu »in absentia« i modela.

## II

Sygnatura umieszczona po prawej stronie obrazu, nad ramieniem postaci, świadczy, że mamy do czynienia z obrazem, pochodzącym z pracowni cranachowskiej. Wąż skrzydlaty jak i data podane są na ciemnym tle jasną farbą, tą samą, którą malowane są jasne pasma włosów; snadź artysta, wykończając obraz, sygnował go, mając na pendzlu jeszcze farbę, którą kładł światła na włosy. Sygnaturę tę wykonała ta sama ręka, która sygnowała obrazy malowane również w r. 1526, mianowicie: portret Jana Fryderyka saskiego w Wejmarze i portret starszego mężczyzny w Heidelbergu. Okoliczność ta nie jest bez znaczenia, gdyż forma węża może przyczynić się do stwierdzenia osoby artysty oraz może zdradzić późniejsze sygnowanie, jak to wykazał Flechsig, który badaniu sygnatury cranachowskiej poświęcił dużo uwagi. Ponieważ oba wymienione obrazy z r. 1526 są pendzla samego mistrza (w każdym razie portret Jana Fryderyka), ponieważ nadto i inne obrazy z tego czasu wykazują tę samą, co nasza, formę znaku, niema powodu przypuszczać, by obraz nasz pochodził z innego roku, niż data wykazuje.

Jakkolwiek sam fakt umieszczenia znaku niczego bliższego nam jeszcze nie mówi o tem, kto obraz ten malował, to forma znaku na naszym obrazie nie wyklucza, że obraz ten mógł malować sam Łukasz st.

Co oznacza sygnatura Cranacha?

Jest to herb, który otrzymał jako nadworny malarz w r. 1508 od ks. Fryderyka Mądrego. Herbu tego używa potem jako sygnatury na obrazach. Z czasem staje się herb ten zna-

kiem firmowym Cranacha i jego pracowni. Jeśli więc obraz jest sygnowany, to niekoniecznie musi być własnoręcznem dziełem Cranacha i przeważnie niem nie jest. Cranach bowiem, zwłaszcza w późniejszych latach, rzadko kiedy przykładał ręki do obrazów i być może ograniczał się tylko do projektu i poprawek, wyręczając się warsztatem, pracującym na wielką skalę, synem Hansem, a później Łukaszem młodszym. Sam zajmuje się innemi sprawami. Interesują go losy reformacji, jest przyjacielem Lutra, poświęca się sprawom miasta Wittenbergi, piastuje urząd podskarbiego miejskiego, w r. 1537 burmistrza; poza tem prowadzi aptekę i drukarnię. Choćby się nawet niczem innem poza malarstwem nie zajmował, i tak nie zdołałby wykonać większej części obrazów jemu przypisywanych.

Przedewszystkiem trzeba oddzielić dzieła jego własnoręczne od dzieł pracowni. C. Glaser w swem dziele o Cranachu uważa to za niemożliwe, gdyż jego zdaniem z woli samego Cranacha zatarte zostały wszelkie różnice pomiędzy pracami warsztatu a pracami mistrza [6]. Tak stawiając kwestję, nie posuniemy się ani o krok naprzód. Sprawa nie jest bynajmniej łatwa, ale wyświetlenie jej konieczne. Flechsig mówi: »Jest rzeczą zrozumiałą, że badać rozwój artysty można tylko na podstawie takich dzieł, o których wiadomo, że projektowane i wykonane są przez niego samego« [7]. Ma w tem zupełną rację. Oddzielenie zatem dzieł Cranacha od prac jego warsztatu, wyjaśnienie w głównych zarysach stosunku mistrza do pracowni, powinno być głównem zadaniem literatury, zajmującej się tym artystą. Już Flechsig na tej drodze uczynił poważny krok naprzód, u późniejszych badaczy jednakże wysiłek jego nie znalazł, niestety, dostatecznego uwzględnienia.

Są trzy możliwości w wyszukaniu autora naszego obrazu. Mógł go malować sam Łukasz st., syn jego Hans, pracujący w tym czasie obok ojca, oraz pracownia.

Aby rozstrzygnąć, czy obraz poznański jest dziełem samego Cranacha, trzeba go porównać z dziełami bezsprzecznie własnoręcznemi mistrza. Istnieje szereg takich dzieł z r. 1526 i wcześniejszych. Te ostatnie łatwiej nawet uznać jako pewne dzieła Cranacha, ponieważ jeszcze w drugim dziesiątku 16 w., więc kiedy Cranach miał około czterdziestki, prawdopodobniejszem jest, że obrazy wykonuje własnoręcznie. Z wiekiem i różnorodnem zajęciem ubocznem staje się to prawdopodobieństwo coraz mniejszem. W r. 1526 liczy artysta już 54 rok życia; stoi na czele swej wielkiej pracowni, której produkcja jest olbrzymią, o czem świadczyć może choćby ten fakt, że w r. 1533 otrzymała ona od elektora saskiego jednorazowo zamówienie na, ni mniej ni więcej, tylko 60 obrazów [8]. Zważywszy poza tem, że warsztat cranachowski nie ograniczał się wyłącznie do malowania obrazów, ale że wykonywał nadto prace dekoracyjne, malowanie sal, prace pozłotnicze i t. p., i to nietylko dla dworu książęcego, ale także i gdzieindziej [9], trudno przypuścić, aby Cranach, w późniejszym już wieku i obok innych zajęć, był zdolnym zawsze i we wszystkiem doglądać swej pracowni. Prawdopodobnie pomaga mu w tem syn jego Hans, który umiera już w r. 1537. W ostatnich latach przed swoją śmiercią był on niewątpliwie faktycznym kierownikiem pracowni [10].

Także i od rozmiarów obrazu zależało, czy malował go sam Cranach. Im obraz był mniejszy, tem większe prawdopodobieństwo, że jest dziełem samego mistrza, w większych bowiem pracach posługiwał się pomocnikami [11]. Również i od tego zależało wiele, jakie obraz dany miał znaczenie dla Cranacha i jakie miał spełniać zadanie. Obrazy dla znamienitych osób wykonywał sam, inne zaś, dla osób mniejszego znaczenia lub też przeznaczone dla celów reprezentacyjnych, powierzał pracowni i może nawet niewiele je oglądał.

Portret ks. Sybilli w Wejmarze, o którym wspominałem, sygnowany jest wężem i oznaczony datą 1526 r. Już na pierwszy rzut oka uderza w portrecie tym ogromne podobieństwo do naszego, i nietrudno zauważyć, że między temi dwoma dziełami istnieje bliższy związek. Na podstawie tego właśnie podobieństwa oznaczony został przez Gumowskie-

Fig. 10. Wejmar. Grossherzogl. Mus. Ł. Cranach st.
Portret ks. Jana Fryderyka.

Fig. 11. Wejmar. Grossherzogl. Mus. Pracownia
Cranacha. Portret ks. Sybilli z Cleve.

Fig. 12. Wrocław. Katedra. Ł. Cranach st.
Madonna z dzieciątkiem.

Fig. 13. Reims. Muz. miejskie. Ł. Cranach st.
Portret ks. Sybilli z Cleve.
Fot. Rothier, Reims.

BIBLIOTEKA POLITECHNIKI

go obraz poznański jako portret ks. Sybilli. (Por. tab. V, fig. 8 i tab. VI, fig. 11).

Jest rzeczą charakterystyczną, że oba portrety, różniąc się znacznie wymiarami (obraz w Wejmarze 36×55 cm), ukazują nam postacie, których poszczególne części są tych samych rozmiarów, tak, że dwie te figury wzajemnie dadzą się nakryć, z tą tylko różnicą, iż postać na naszym portrecie ujęta jest do pasa, a na wejmarskim do kolan. Kiedy na obrazie wejmarskim nakreślimy około głowy, ramion i pasa postaci wymiar naszego obrazu, łatwo zauważymy, że obraz nasz jest wycinkiem wejmarskiego lub raczej, że postać na tym ostatnim jest tylko przedłużoną. (Ryc. 1).

Ryc. 1. Porównanie stosunku wielkości między poznańskim a wejmarskim portretem Sybilli z Clewe. Rys. W. Dalbor.

Mimo jednakże dużego podobieństwa samej postaci oraz stroju, ogólny charakter dwóch obrazów jest różny. Sama już różnica wielkości na to poniekąd wpływa. Postać na portrecie wejmarskim nie wypełnia sobą dostatecznie przestrzeni, jak to dzieje się na naszym obrazie. W przeciwieństwie do obrazu poznańskiego ustawienie i pozycja postaci Sybilli w Wejmarze jest dość sztywna. Głowa mniej pochylona, ramiona wzniesione, przegięcie kibici bardzo sztuczne. Ręce, opuszczone ku dołowi i założone na sobie, mające ożywiać dolną partję obrazu, są bez życia i nie mają nic ze swobodnego założenia rąk obrazu w Poznaniu.

Strój księżniczki w Wejmarze jest podobny, tylko okazalszy. Widać to z potrójnego złotego łańcucha na jej ramionach. Również i wianek na głowie nie jest naturalny, lecz wykonany robotą filigranową ze złota i ozdobiony piórem, analogicznie jak na portrecie Jana Fryderyka, jej narzeczonego. Medaljon na naszyjniku zamienia się na portrecie wejmarskim na ozdobny krzyż, wysadzany perłami. W zasadzie strój jest ten sam, nawet ornament na wstęgach sukni jest pokrewny.

Rysy twarzy, na pierwszy rzut oka tak podobne, odmiennie są jednak scharakteryzowane. Mamy tu do czynienia z jedną osobą portretowaną, ale z dwoma malarzami. Na portrecie poznańskim rysy odznaczają się miękością i okrągłością. Artysta operuje tu spokojną, subtelną linją. Twarz posiada wyraz spokoju i powagi, czego niema na obrazie wejmarskim, przez co księżniczka wydaje się młodszą. Modelowanie twarzy na ostatnim portrecie jest, w przeciwieństwie do naszego, płaskie. Rysy są tam ostre, o linji niespokojnej, brwi wężykowate, oczy skośne i wąskie; w całej charakterystyce twarzy odczuwa się pozatem pewien szablon i brak głębszego przestudjowania rysów, o czem przekonać się można przy porównaniu szczegółów, np. ust.

Na obu portretach odmiennie traktowane są włosy. Na naszym portrecie opadają w łagodnych, falistych splotach, u księżniczki w Wejmarze natomiast wiją się w niespokojnej linji. I tak, kiedy u nas włosy po prawej stronie mają tylko kilka dużych skrętów, na obrazie wejmarskim widać ich daleko więcej. Podobne traktowanie włosów, jak na poznańskim obrazie, spotykamy u Madonny we Wrocławiu, t. zw. »Madonna unter den Tannen« (Tab. VI, fig. 12), u której Cranach właśnie studjum tego szczegółu specjalną widocznie poświęcił uwagę. Inaczej maluje się włosy w pracowni: w mniej lub więcej drobnych loczkach wiją się około twarzy. Takie włosy widać na por-

trecie kobiecym z Tübingen (1525) i portrecie z Petersburga (1526) (Tab. V, fig. 9), który również ma przedstawiać Sybillę z Cleve. Włosy są tu skręcone w jeszcze drobniejsze loczki, niż na obrazie wejmarskim. Trzymanie się sztywne postaci, skośne oczy, tępy wyraz twarzy, brak życia i szereg innych szczegółów wskazuje wyraźnie na manjerę cranachowskiej pracowni. Obrazów więc z Tübingen i Petersburga nie można uważać za własnoręczne Cranacha, odbiegają bowiem stylistycznie zbyt daleko od dzieł takich, jak portrety Jana Fryderyka w Wejmarze, Jana Stałego i Fryderyka Mądrego w Wörlitz, jakoteż od obrazu Madonny we Wrocławiu, które bezsprzecznie uważać trzeba za dzieła samego mistrza.

Opierając się na wczesnej twórczości Łukasza, można śledzić w późniejszym okresie jego właściwości stylistyczne w przeciwieństwie do cech odmiennych, występujących w pracach jego warsztatu. Właśnie owa znana »manjera cranachowska« nie jest właściwą pracom samego mistrza. Twarze jego postaci posiadają nierównie głębszy wyraz i cechy indywidualne. Kompozycję cechuje równowaga i spokój. Ustawienie postaci i wypełnienie nią pola obrazu jest swobodne, modelowanie twarzy i aktu plastyczniejsze. Przedewszystkiem charakter linji jest inny. Linja u Cranacha jest spokojna, łagodnie falująca w przeciwieństwie do linji niespokojnie wijącej się, cechującej warsztat. Postacie sztywne natomiast, nieswobodnie umieszczone w przestrzeni, wygięte czasem jakby jeszcze po gotycku, typ twarzy szablonowy, o skośnych oczach, włosy jakby rozpylone lub kręcone w drobnych loczkach — to cechy pracowni. Także koloryt jest tu zimniejszy w przeciwieństwie do ciepłej karnacji prac własnoręcznych Cranacha.

Pouczającym przykładem, wykazującym wymienione różnice, jest porównanie skrzydła tryptyku z portretem Fryderyka Mądrego w Wörlitz (ca 1507/9) z późniejszem jego powtórzeniem na skrzydle tryptyku w Darmstadt (ca 1514/15). Te różnice pomiędzy pracami własnoręcznemi Cranacha a pracami warsztatu stwierdzają nietylko Flechsig, ale i inni autorowie [12]. (Por. tab. VII, fig. 14 i 14).

Obraz Sybilli w Poznaniu posiada cechy stylistyczne własnoręcznych prac Cranacha, obraz wejmarski zbliża się do prac warsztatowych manjerą, która jest zupełnie wyraźna w obrazie petersburskim. Zestawiając oba te ostatnie portrety, szczególnie petersburski, z naszym obrazem, nietrudno stwierdzić, że nie mogła ich wszystkich malować ta sama ręka. Obraz poznański zbliża się wyraźnie do portretu ks. Jana Fryderyka w Wejmarze w głębokim sposobie scharakteryzowania postaci i w kompozycji, a gdyby nie różnica rozmiarów, byłby nasz obraz doskonałym pendant do portretu młodego elektora.

Już to stwierdzenie mogłoby wystarczyć, aby portret poznański zaliczyć do dzieł wykonanych przez samego mistrza. Dodać wszakże można jeszcze dwa fakty popierające ten wniosek. Z jednej strony niewielkie rozmiary obrazu, jak już wspomniałem, zwiększają prawdopodobieństwo własnoręczności, z drugiej zaś strony to, że ks. Sybilla była narzeczoną księcia, u którego Cranach był nadwornym malarzem, wobec czego mistrz wykonania portretu nie mógł niewątpliwie powierzyć warsztatowi.

Portretu wejmarskiego jednakże nie można przypisać bez zastrzeżeń Cranachowi. Już Flechsig wyraża w tym względzie wątpliwość. Zarzuca postaci brak życia, tłumacząc to tem, że obrazu tego nie malowano z natury, lecz na podstawie innego portretu; ale nie decyduje się na odmówienie z całą stanowczością obrazu tego mistrzowi [13]. Istnieje bowiem coś w portrecie tym z samego Cranacha, co niezrozumiałem jest wobec wyraźnych cech pracowni. Wytłumaczyć można to jedynie, przyjmując, że wykonawca warsztatowy portretu w Wejmarze miał jako wzór oryginał malowany przez samego mistrza. Wzorem takim był niewątpliwie portret poznański, jak bowiem wynikło z porównania, jakie poprzednio przeprowadziłem, obraz wejmarski jest tylko przedłużeniem naszego.

Sprawa przedstawia się obecnie dość prosto: portret ks. Sybilli poznański wykonał uprzednio Cranach na zamówienie księcia,

Fig. 14. Darmstadt. Własn. pryw. Pracownia Cranacha. Fryderyk Mądry ze św. Bartłomiejem (skrzydło tryptyku).

Fig. 15. Wörlitz. Gotisches Haus. Ł. Cranach st. Fryderyk Mądry ze św. Bartłomiejem (skrzydło tryptyku).

Fig. 16. Berlin. K. F. Mus. Pracownia Cranacha. Wenus z Amorem.

Fig. 17. Frankfurt n|M. Städelsches Institut. Pracownia Cranacha. Wenus.

BIBLIOTEKA POLITECHNIKI ŚLĄSKIEJ

być może jeszcze przed zaręczynami, o czem będzie jeszcze mowa. Gdy zaś chodziło o wykonanie portretu reprezentacyjnego z okazji zaręczyn, jako pendant do własnoręcznego cranachowskiego, większego rozmiarami portretu księcia, portret ks. Sybilli wykonała pracownia lub syn mistrza Hans według wzoru dostarczonego przez samego Łukasza.

## III

Kiedy portret wejmarski ks. Sybilli okazał się zmienioną repliką portretu poznańskiego, wrócić musimy do rozstrzygnięcia kwestji, czy ten ostatni wykonany jest z natury, czy z jakiego trzeciego portretu, czy może wreszcie — jak twierdzi Gumowski — malowany jest z modela pracowni cranachowskiej.

Flechsig zarzuca portretowi wejmarskiemu brak życia. Tego wszakże na portrecie w Poznaniu zauważyć nie można. Inna rzecz jednakowoż stoi na przeszkodzie przypuszczeniu, że portret był robiony z natury, mianowicie brak wszelkich danych, iż Cranach widział Sybillę w tym czasie, kiedy portret wykonał; nawet wszystko zdaje się świadczyć przeciw temu przypuszczeniu. Według kroniki Spalatyna zaręczyny ks. Jana Fryderyka z ks. Sybillą z Cleve odbyły się dnia 8 września r. 1526 w Burg nad Wipperą [14]. Około 15 października powrócił Jan Fryderyk do Wejmaru. Flechsig przypuszcza, że przed tym czasem portret nie mógł być malowany, pozatem zaś wydaje mu się nieprawdopodobnem, żeby Cranach jeździł z księciem na zaręczyny. Brak jednak danych o tem, że Cranach był na zaręczynach, nie wyklucza możliwości portretowania oblubienicy z natury jeszcze przed tym terminem.

Heyck [15] przypuszcza, że w portrecie wejmarskim pomagał sobie artysta modelem używanym w pracowni, co Gumowskiego skłoniło do wniosku, że portret narzeczonej elektora saskiego zrobił Cranach z modela pracownianego. Byłoby to czemś niesłychanem, aby Cranach swemu księciu namalował portret modelki jako podobiznę jego narzeczonej. Natomiast łatwiej przypuścić, że książę wysłał swego nadwornego malarza, aby sportretował narzeczoną jego własnoręcznie. Było to wówczas w zwyczaju u znacznych rodów, gdzie małżeństwa zawierano najczęściej ze względów politycznych i nawet rzadko kiedy przyszli małżonkowie widzieli się przed ślubem. Portret więc w tym wypadku miał dać wyobrażenie narzeczonemu o jego wybranej. Aby mieć pewność co do wierności portretu, powierzano szczególnie w rodach książęcych jego wykonanie nadwornym malarzom. I tak Filip Dobry w Burgundji wysyła w roku 1428 swego »Valet de chambre« Jana van Eyck do Portugalji, by na miejscu wykonał portret ks. Izabelli, z którą zamierzał się ożenić. Hans Holbein mł. portretuje w r. 1538 księżnę Medjolanu, Krystynę duńską, dla króla angielskiego Henryka VIII, a w r. 1539 maluje tenże artysta ks. Annę z Cleve. Portret taki musiał być wiernym. Malowano także portrety dla celów reprezentacyjnych; ale nawet w takim wypadku musiał być portret rzeczywistym a nie fikcyjnym. Rafael, kiedy otrzymał zamówienie od kardynała Bibbieny na portret Joanny Aragońskiej, ponieważ sam nie mógł udać się do Neapolu, wysyła tam swego ucznia, aby zrobił szkic portretowy [16]. Tycjan, jeśli wykonuje portret Franciszka I na podstawie medalu, to przecież nie z fantazji. Że na podobieństwo portretu wtedy zwracano baczną uwagę, świadczy list margrabiego brandenburskiego Jerzego Fryderyka, do Łukasza Cranacha młodszego, nakazujący mu poprawić portrety małżonki, które był u niego zamówił [17]. Wynika więc z tego, że wymagania zamawiających były, jeśli chodziło o podobieństwo, duże. Jak zaś artyści wywiązywali się ze swego zadania, o tem świadczą świetne pod względem indywidualnego scharakteryzowania portretowanej osoby, portrety Dürera czy Holbeina. Należy wobec tego przyjąć, że Cranach, jeśli malując nasz obraz, nie mógł portretować księżniczki z natury, to posługiwać się musiał przynajmniej jakimś innym portretem. Przypuszczenie swoje, że Cranach posiłkował się nieco modelem przy portrecie wejmarskim Sybilli, oparł Heyck na podobieństwie typu postaci na tym ostatnim z portretem damy w Petersburgu. Po-

nieważ dama petersburska przypomina typem inne postacie kobiece, które wyszły w tym czasie z pracowni cranachowskiej, wobec tego tłumaczy to Heyck posługiwaniem się jednym modelem.

Istotnie, pokrewieństwo typów kobiecych pracowni Cranacha jest widoczne. Zachodzi tylko pytanie, czemu je przypisać należy. Czy jest to model pracowniany, czyli może typ ustalony w pracowni? Można zestawić szereg portretów z jednego czasu, które są bliźniaczo do siebie podobne. To podobieństwo jednak nie jest równe między wszystkiemi portretami; można z nich raczej ułożyr jakby łańcuch podobnych twarzy i śledzić, jak stopniowo ten sam typ się zmienia.

I tak, jeśli ks. Sybilla w Poznaniu zbliża się w swym typie do typu wejmarskiego, a ten znów do petersburskiego, to nasza Sybilla za mało jest podobna do damy z Ermitażu, aby można sądzić, że mamy w obu tych wypadkach do czynienia z jednym modelem. Dama petersburska jest jakby siostrą Judyty wiedeńskiej, ta ostatnia znów posiada swego sobowtóra w Judycie ze Stuttgartu. Jeżeli postać Judyty z wymienionych obrazów, porównamy z postacią kobiecą na obrazie p. t. »Pożądliwy starzec« w Budapeszcie (1522), to nie znajdziemy wielkiej różnicy między niemi. Także między Judytą z Wiednia a tamtejszą św. Heleną (1525) zasadniczo niema różnicy w typie, który jest tylko odmianą tamtego. Nie trudno też przekonać się, że św. Helena a portret młodej kobiety w Londynie, to ta sama twarz. Nie koniec na tem, bo pokrewnemi typami są jeszcze boginie na sądzie Parysa w Gratzu, w Gotha i w Darmstadt, a także Lukrecja w Dreźnie i na Wartburgu. Za niemi poza tem niezliczona ilość podobnych typów na mniej już wartościowych obrazach warsztatowych.

Takie podobieństwo i to z różnych lat, wyraźnie wskazuje na »typ« pracowni, a nie na model stały. Obraz poznański mozna wyłączyć z tego łańcucha, gdyż, poza podobieństwem do obrazu wejmarskiego, jest odrębny od innych. Ten ostatni portret jednak, mimo wyraźnego podobieństwa do poznańskiego, jest jakoś zbliżony do obrazu z Petersburga; i to właśnie skłoniło Heycka do określenia go jako portretu ks. Sybilli, podczas gdy Flechsig i Glaser na to się nie zgadzają. Podobieństwo dwóch tych portretów do siebie polega na wspólnej manjerze, a nie na tych samych rysach. Nazwałbym to wspólnym szablonem, któremu zostały podporządkowane dwie różne fizjognomje. Ten to wspólny szablon nadaje cechy pokrewne wszystkim twarzom pracowni cranachowskiej. Odmienia się tam typy tylko powierzchownie; z jednego podstawowego typu tworzy się szereg nowych kombinacyj. Niema tu mowy o jakiemś głębszem przestudjowaniu twarzy z natury, istnieje schemat, recepta, według której warsztat cranachowski odmienia typy stosownie do upodobania. W jednym wypadku twarz zwrócona jest w bok, w innym używa się ustawienia wprost, jeszcze gdzieindziej głowa jest podniesiona. Wystarczy zwrócić uwagę na oczy, usta, nos — zmienia się poprostu ich położenie, skraca się twarz lub wydłuża, wystarczy śledzić coraz więcej skośnie malowane oczy, aby się przekonać, że nie dzieje się to na podstawie studjum szeregu modeli, ani też na jednym, przestudjowanym z całą swobodą artystyczną. Gdyby tak było, nie spotykałoby się jednego wspólnego szablonu w twarzach różnego typu, tylko uwidaczniałoby się to w odmiennem oddawaniu jednej i tej samej fizjognomji.

Glaser zauważa, że często trudno ustalić granice między portretem a modelem u Cranacha[18]. Jeżeli jednakże zamiast modela przyjmiemy typ warsztatowy, wyjaśni się nam i to. Ustalony ten typ był tak silny, że przytępiał czułość na swobodne studjum z natury, a nawet w portretach wpływ jego zauważymy. Używanemu bowiem w pracowni cranachowskiej kanonowi piękności kobiecej podporządkowywano nietylko wielkie kobiece postacie, ale i kobiece portrety. Oczywiście mowa tu o portretach robionych masowo przez pomocników warsztatowych, dla których najprostszą było sprawą, stosować typ twarzy, używany w tym czasie w pracowni. Im ten wykonawca był zdolniejszy, tem więcej starał się odmieniać typ pracow-

niany. W obrazach natomiast roboty wyraźnie rzemieślniczej, której w pracowni Cranacha nie brakło, powtarzają się obok siebie twarze zupełnie podobne.

Jest rzeczą zrozumiałą, że na ten typ pracowni działają różne okoliczności. Czasem twarz jakiejś Judyty, stworzona przez mistrza samego lub przez syna jego Hansa wpływa na zmianę typu; to znów twarzy jakiejś portretowanej osoby użyto do obrazu innej treści. Znamiennem jest, że dany obraz powtarzano bez poważniejszych zmian kilka razy. Istnieją dwie te same Judyty, a św. Helena malowana była na podstawie tego samego studjum, co portret kobiecy w Londynie. Autor tych postaci zadowolony widocznie ze stworzenia nowej odmiany twarzy kobiecej, za jednym zamachem maluje dwa obrazy. Podobnie rzecz się miała z malowaniem aktów kobiecych: nie posiłkowano się modelem, lecz wzorowano się na »formie«, stworzonej w pracowni. Przyznaje to Glaser, nadmieniając ponadto, że również i w twarzach męskich widoczna jest owa manjera, oraz że przypominają one często rysy elektora Fryderyka[19]. Widocznie portrety tego księcia, bardzo często malowane w pracowni Cranacha, służyły jako studjum do innych obrazów, w każdym razie wpłynęły niewątpliwie na ukształtowanie się typu męskiego. Fakt ten popiera moje uprzednie twierdzenie, że w pracowni cranachowskiej mamy do czynienia z typem tam utworzonym, a nie ze studjum modela, a ponadto ukazuje sposób tworzenia się tego typu.

Ponieważ niejednokrotnie zachodziła potrzeba wykonania większej ilości portretów różnych osobistości, znajdowały się w pracowni stale ich szkice portretowe. Charakterystycznym przykładem dla sposobu malowania portretów w pracowni cranachowskiej jest portret margrabiego Joachima I. brandenburskiego. Pozował on tylko do studjum głowy, pierwszy jego portret powstaje w r. 1529, a dopiero po ośmiu latach, po jego śmierci, maluje się drugi w bogatszem i okazalszem wydaniu. Kiedy w 40 lat później Joachim II. kazał się sportretować u Łukasza młodszego, powstaje wpierw pełen charakteru szkic z natury, a potem okazalszy portret reprezentacyjny roboty warsztatowej, gdzie twarz prawie ginie pośród bogatego stroju.

W muzeum miejskiem w Reims znajduje się 10 takich właśnie szkiców portretowych Cranacha, a między niemi także szkic głowy ks. Sybilli z Cleve[20] (Tab. VI, fig. 13). Portret ten posiada duże znaczenie dla nas ze względu na obraz poznański. Jest on dużo późniejszy i przedstawia księżniczkę już jako dojrzałą kobietę, podczas gdy na portrecie w Poznaniu i w Wejmarze widzimy przed sobą 14-letnią dziewczynkę. Wziąwszy pod uwagę różnicę wieku i oswoiwszy oko z różnicami w ujęciu obu tych portretów, polegającemi na innym ubiorze, uczesaniu i t. p., zauważymy widoczne podobieństwo. Spotykamy tu i tam ten sam owal twarzy, zupełnie podobny wyraz oczu, charakter nosa i ust. Poznaje się tu tę samą osobę, choć starszą i zmienioną. Niewątpliwe to podobieństwo, które występuje tem wyraźniej, im głębiej przestudjuje się rysy, świadczy, że portret poznański nie jest fantazją, lecz portretem rzeczywistym. Bezpośredniość wyrazu i pełne charakteru rysy zbliżają go do szkiców portretowych z Reims, mimo, że zbyt staranne jego wykończenie zatarło nieco świeżość rysunku z natury, który jednak pod tą zewnętrzną ogładą czuć wyraźnie. I ten ostatni szczegół przemawia za tem, że portret nasz robiony jest z natury. Że Cranach portretował księżniczkę po zaręczynach, nie jest wcale prawdopodobnem, mógł ją natomiast portretować przedtem.

Na portretach wejmarskich Sybilli i Jana Fryderyka (Tab. VI, fig. 10) widzimy jako oznakę narzeczonych wieńce roboty filigranowej. Powstanie tych obrazów musimy przyjąć na czas krótko przed zaręczynami lub, co mniej jest prawdopodobnem, po zaręczynach. Gałązka, wieńcząca na obrazie poznańskim czoło Sybilli, nie musi bynajmniej przedstawiać księżniczki jako narzeczonej; wieniec z kwiatów bowiem był w tym czasie w ogólności symbolem dziewiczej niewinności i ozdobą młodych dziewcząt. Mógł Cranach umieścić tę gałązkę jako oznakę młodego wieku

księżniczki, a może w okresie, kiedy książę nosił się z zamiarem zaręczenia się z Sybillą, rozmyślnie dał tu niezapominajki. Nasuwa się przytem wniosek — choć się przy nim nie upieram — że Cranach był specjalnie wysłanym przez księcia na dwór do Cleve, aby sporządził popobiznę ks. Sybilli, zwłaszcza, że tak skromnym wyglądem, jak małemi rozmiarami, a przytem starannem wykończeniem, przeznaczony był do intymniejszej jakiejś roli, aniżeli dla celów reprezentacyjnych. W każdym razie powstał ten portret jeszcze w pierwszej połowie 1526 r.

Na zakończenie krótko poruszyć muszę ważne zagadnienie t. zw. »późnego stylu« Cranacha«, gdyż wiąże się ono także z naszym tematem. Wiadomem jest, jak bardzo zmienia się styl obrazów, przypisywanych Cranachowi, w późniejszym okresie jego twórczości. Widać tam nietylko manierę, ale i duże cofnięcie się wstecz. Zmianę tę jednak przypisać należy rozłosłemu do olbrzymich rozmiarów warsztatowi. Do pracowni wchodzą ludzie, nie mający nic wspólnego z wielką sztuką, a tkwiący jeszcze w tradycjach gotyku, i to oddziałuje w dużej mierze na zmanieryzowanie się nie tyle Cranacha samego, ile jego pracowni. Trzeba uwzględnić i ten jeszcze fakt, że przodują wtedy w warsztacie dwaj jego synowie najprzód Hans, a potem Łukasz młodszy. Warsztat był zbyt wielki, aby indywidualność Cranacha mogła go wcisnąć zupełnie w jedną formę, warsztat żyje raczej życiem własnem i bierze od mistrza tylko szatę zewnętrzną, którą zmienia po swojemu. Rzecz jasna, że wśród licznej rzeszy pracowników warsztatowych znalazły się indywidualności silniejsze, pragnące się usamodzielnić. Sprzeczność stylistyczna obrazów z jednego czasu jest czasem tak wielka, że wyraźnie rozróżnia się ręce kilku artystów. Na szeregu obrazów Cranacha, zawieszonych w berlińskiem Kaiser-Friedrich-Muzeum, poznać je można doskonale. Jeśli Apollina i Djanę (1530) oraz Adama i Ewę (1530), gdzie postacie kobiece o przesadnie falujących kształtach, robią wrażenie istot bezkostnych, malował sam Cranach, to któż malował Lukrecję (1533) w tanecznym ruchu, a kto znów stworzył dwie sztywne, kościste postacie Wenery z Amorem, z której jedna jest oznaczona wężem ze skrzydłami ptaka, a więc malowana po r. 1537? (Tab. VII, fig. 16 i 17). Pokrewna stylistycznie tym dwom ostatnim typom jest tamże znajdująca się Madonna z Dzieciątkiem[21]. Już samo istnienie tych różnic, których zaprzeczyć nie można, dowodzi, że w warsztacie były jednostki, które odmieniały indywidualnie typ pracowniany. Nie wolno tedy stylu pracowni uważać za »późny styl« samego Cranacha. Postać Ewy pochodzi z tego samego roku, co Lukrecja, a przecież widocznem jest, że nie ten sam artysta obie malował; Lukrecja w każdym razie wskazuje na malarza o wyższej kulturze artystycznej, niż ją mógł posiadać autor Adama i Ewy. Równocześnie pojawia się w pracowni typ kobiecy o lalkowatym wyglądzie, częstokroć przypominający kokoty ówczesne, i wszystko to przypisuje się Cranachowi. Czyżby ten poważny artysta, człowiek zrównoważony, przyjaciel Lutra i podpora reformacji, miał na starość zmienić swój poważny styl na wesołą, rozigraną nieraz manierę?

Dopóki nie uzna się pracowni jako czynnika samoistnego, dopóty nie można mówić o »późnym stylu« Cranacha. Manierę pracowni, która jest wypadkową różnych indywidualności, przypisuje się niesłusznie staremu mistrzowi, którego szkice portretowe z Reims nie świadczą bynajmniej o zmanierowaniu. W r. 1526 obok zmanierowanego portretu damy z Petersburga i Sybilli z Wejmaru, istnieje niezmanierowany portret Sybilli w Poznaniu.

## PRZYPISKI

[1] Muzeum Wielkopolskie, Dr. M. Gumowski, Kraków 1924, Nr. 59.

[2] Rocznik I Muzeum Wielkopolskiego za rok 1923, wyd. 1925 r. »Ze studjów nad Cranachem«, str. 38, tabl. VII.

[3] E. Flechsig: Cranach-Studien, Lipsk 1900, str. 26 i n.

[4] Rocznik I, str. 41.

[5] Op. cit. 265.

[6] Curt Glaser: Lucas Cranach, Lipsk 1923, str. 210.

[7] Cranach-Studien, str. 68.

[8] Lindau: Lucas Cranach, Lipsk 1883, str. 272.

[9] Rachunki miasta Wittenbergi z r. 1525 (por. Lindau, op. cit. str. 226).

[10] Flechsig, op. cit. 242.

[11] Flechsig, Cranach-Studien, str. 68.

[12] Glaser, op. cit. str. 172: »...in ihnen (sc. den Werken des Meisters) offenbart sich die Kraft der Menschendarstellung, die Cranach eigen war. ...Die Formen sind klar und einfach modelliert, während sie in Arbeiten der Werkstatt leidet kleinlich und verquält werden«. (Dziwnem jest, że mówi to ten sam autor, który poprzednio uważał oddzielenie prac własnoręcznych Cranacha od pracowni za niemożliwe) R. Ameseder: »Ein Parisurteil Lucas Cranach d. Ä. in der Landesgalerie zu Gratz«. Rep. f. Kunstw. 1910, zeszyt 23, str. 80. »Auch die Innervierung der Gestalten deutet entschieden auf Lucas Cranach. Dieser gibt das Sitzen und Stehen der Gestalten kräftig, der Körper und besonders der Fuss zeigt den Druck des Gewichts. Dadurch wird das Motiv lebendiger zum Ausdruck gebracht. Und so sind auch alle anderen Bewegungsmotive bei ihm gründlicher durchgebildet, als bei Hans und den übrigen Schülern«.

[13] Cranach-Studien, str. 265: »Ein zwingender Grund, das Bild Lucas Cranach deshalb abzusprechen, liegt zwar noch nicht vor, aber mit einigem Misstrauen sollte es doch in Zukunft betrachtet werden«.

[14] Mencke, Scriptores rerum germanicarum II, 661. (Flechsig).

[15] Lucas Cranach op. cit.

[16] Por. Vasari, wyd Gottschewski-Gronau, Strassburg 1910. IV, 290, przyp. 7. Niewiadomo na jakiej podstawie sądzi Gumowski, że portret Joanny Aragońskiej malowany był na niewidzianego (Rocznik I, op. cit.). Twierdzenie tego autora, jakoby zamiast istotnych portretów tworzono fantazje, nie ma żadnych podstaw. Co do portretów rodziny Jagiellonów w Krakowie, jest jeszcze pytanie, czy artysta nie miał do dyspozycji jakich innych portretów, szkiców czy rysunków. Zwłaszcza indywidualne scharakteryzowanie Barbary Radziwiłłówny świadczyłoby za tem.

[17] »Was dan die ubrigen drej Stucklein anlangt, die weil dieselben unserer f. Gemahlin nicht fast ehnlich oder gleich sehen, thun Wir sie Dir hineben wieder hin senden, da du aber dieselben nochmals dermassen verbessern würdest, das Sie ihrer fstl. Gn. gleich sehen, wollen solche stucklein alsdan auch behalten und zahlen, wollten wir dir gnedig nicht bergen«. (Rep. f. Kunstw. R. 1909, str 265. C. Bardeleben »Zwei bisher unbekannte Briefe von Lucas Cranach d. J. aus dem J. 1579«).

[18] Op cit. str. 200. »Es ist oft schwer zu sagen, wo das Porträt aufhört wo das Modell oder der frei erfundene Studienkopf beginnt«.

[19] Op. cit. str. 208 i n.

[20] Szkice te przywiózł z podróży po Niemczech i zapisał w r. 1752 muzeum pierwszy dyrektor tamtejszej szkoły rysunków Ferrand de Monthelo. Szkic głowy ks. Sybilli barwny; rozmiary 37 × 25 cm, Wiadomość tą, jak i fotografję portretu Sybilli zawdzięczam uprzejmości konserwatora muzeów miejskich w Reims.

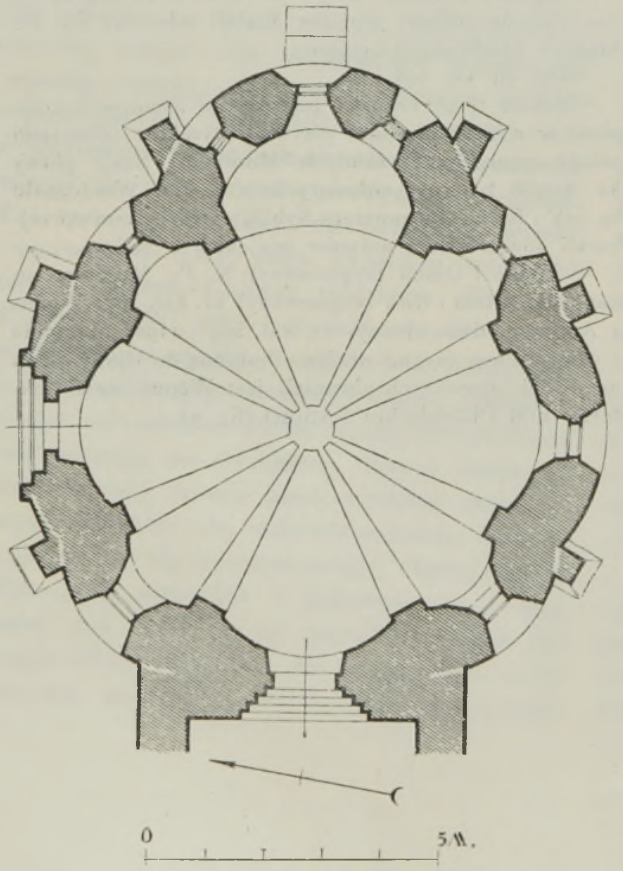
[21] Apollo i Djana (sygnowany) K. Fr. Museum, nr. kat 564; Adam i Ewa (sygnowany) nr. kat. 567; Wenus z Amorem, dwa obrazy, nr. kat. 594 i 1190; Madonna z dzieciątkiem (sygn.) nr. 559. Podobną do Djany i Ewy na dwóch pierwszych obrazach jest Wenus we Frankfurcie n/M (Städelsches Institut) (fig. 9).

JERZY RACZYŃSKI i MICHAŁ WALICKI

# Z WYCIECZKI NAUKOWEJ ZAKŁADU ARCHITEKTURY POLSKIEJ NA WOŁYŃ

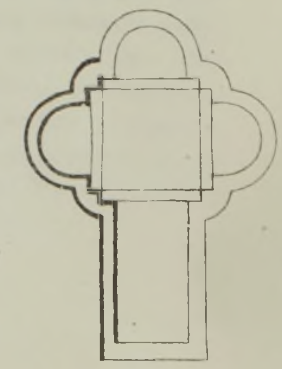
## (WŁODZIMIERZ WOŁYŃSKI I ZIMNO)

Jako pierwszy etap zapoczątkowanych przez Zakład Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej badań nad całokształtem sztuki ruskiej na ziemiach Polski [1], delegowani zostali do Włodzimierza autorzy niniejszego artykułu, celem zorjentowania się w istniejących jeszcze w tem mieście i okolicy pozostałościach średniowiecznej sztuki Rusi. Urzeczywistniona w ciągu kilku dni lipca r. 1928 ekspedycja objęła obok samego Włodzimierza pobliski klasztor Zimno, przynosząc w wyniku — obok zdjęć fotograficznych i pomiarowych — szereg uwag, dotyczących historji sztuki w tej dzielnicy, korygujących niejednokrotnie formułowane dotąd, zwłaszcza ze strony nauki rosyjskiej, wnioski. Narazie ograniczamy się na tem miejscu do krótkiego omówienia zabytków architektonicznych Zimna oraz budzącej poważniejsze zainteresowania cerkwi św. Bazylego we Włodzimierzu [2].




Ryc. 2. Włodzimierz Woł. Cerkiew św. Bazylego. Zdejm. J. Racz. i M. Wal. Zakł. A. P.

Cerkiew Włodzimierska (ryc. 2), (datę jej powstania wyznacza legenda na r. 992, przypisując budowę powracającemu ze zwycięskiej wyprawy na Białych Chrobatów Włodzimierzowi [3]), mieści w swym organizmie architektonicznym ślady trzech odmiennych stylistycznie nawarstwień budowlanych. Do zasadniczego zrębu budowli w rzucie poziomym, ukształtowanym w formie ośmiolist-



Ryc. 3. Werden a. d. R. Kościół św. Stefana. Rzut poziomy. Według F. v. Ostendorfa.

Fig. 18. Włodzimierz Woł. Cerkiew św. Bazylego. Portal zachodni.
Fot. Zakł. A. P.

Fig. 19. Włodzimierz Woł. Cerkiew św. Bazylego. Kapitel portalu północnego.
Fot. Zakł. A. P.

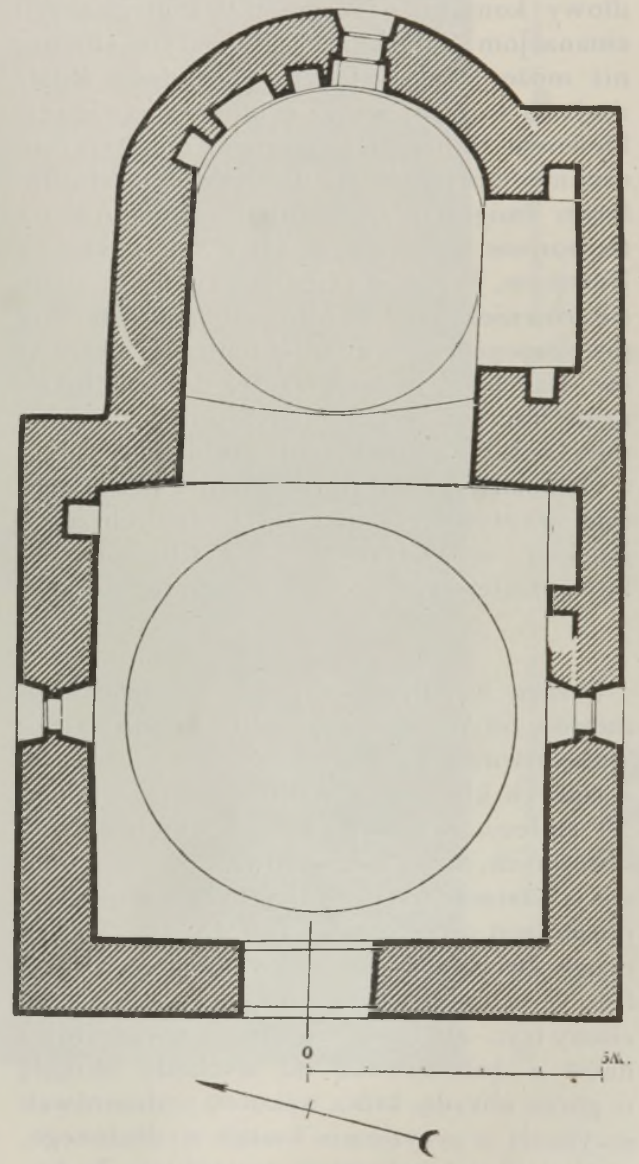
BIBLIOTEKA POLITECHNIKI ŚLĄSKIEJ

Fig. 20. Włodzimierz Woł. Cerkiew św. Bazylego. Fasada północna.
Fot. Zakł. A. P.

Fig. 21. Włodzimierz Woł. Cerkiew św. Bazylego. Absyda od poł. wschodu.
Fot. Zakł. A. P.

nej rotundy z wysuniętą nieco więcej wschodnią absydą, przydane zostały, jak się zdaje w XVI wieku szkarpy gotyckie oraz gotycka również wybudowa północnego portalu [4], zaś stulecia następne zaznaczyły się dobudowaniem dwóch czworobocznych przedsionków oraz dysharmonizujących z ogólną sylwetą budynku kopułowych wieżyczek. Ostatnio wzniesione zostało drewniane sklepienie o motywie zbiegających się koncentrycznie pasów jarzmowych, imitujące jakoby istniejące uprzednio sklepienie ceglane. O ile przechowana w podaniu data wzniesienia cerkwi wyłączona być musi zupełnie poza nawias rozważań, przynajmniej w odniesieniu do istniejącego obecnie zabytku, o tyle nasuwają również poważne zastrzeżenia opinje rosyjskich jego monografistów (Antonowicz, Prachow, Lewickij) [5], przesuwających czas powstania świątyni na okres XIV i XV stulecia. Zdaje się być niewątpliwem, że w obecnej swej formie cerkiew Włodzimierska pochodzi z epoki pośredniej, na co wskazują, obok specyficznego centralnego jej rzutu, dwa zachowane portale, przetrwałe w ścianie zachodniej i północnej: pierwszy z nich to typowy, prowincjonalny uskokowy portal romański, pozbawiony ozdób rzeźbiarskich; z drugiego zachowały się nad gotycką nadbudową fragmenty pościnanych częściowo kolumienek, bez baz, o pierzastych, nieudolnych kapitelach w typie, znanym z budownictwa Halicza, i trzonach ozdobionych ornamentem sznurowym. Szczegóły te w zestawieniu z rzutem poziomym zabytku zmuszają do rewizji formułowanych dotąd poglądów. (Tab. VIII, fig. 18—21).

Jak zaznaczyliśmy to już wyżej, rzut cerkwi św. Bazylego przedstawia się w formie oktokonchoidy, precyzując ściślej, w postaci skrzyżowanych dwóch czteroliści, mniejszego i większego, i przemyka blisko do rozległej rodziny centralnych środkowo-europejskich budowli średniowiecza, bądź założonych na kole, bądź też polikonchoidalnych. Typ ten, zawdzięczający swe powstanie architekturze armeńskiej [6], przeszedł na Zachód, sięgając Lombardji i Frankonji, utrzymując się w Europie przez całe średniowiecze i to począwszy od architektury karolińsko-ottonowskiej. Charakter tego właśnie rodzaju oktogonu, jaki reprezentuje zabytek włodzimierski, odnajdujemy już wśród ottonowskich budowli Werdenu [7] (ryc. 3), którego uproszczonemi pochodnemi do pewnego stopnia można nazwać licznie rozsiane późniejsze tetrakonchy Austrji i Węgier [8], wznoszone w charakterze kaplic zamkowych oraz parafjalnych i grzebalnych kościołów [9]. Na Węgrzech zwłaszcza zachowały się dwie późne budowle tego rodzaju, a mianowicie rotunda St. Jak, pocho-




Ryc. 4. Zimno. Monaster. Cerkiew św. Bazylego. Rzut poziomy. Zdejm. J. Racz. i M. Wal. Zakł. A. P.

dząca z XIII w., z zachowanym późno-romańskim portalem oraz w Papocs z pocz. XIV stulecia [10]; z tego również okresu (XIII w.) datuje się oktogonalna kaplica w Tullm, z wysuniętą podobnie jak na naszym zabytku wschodnią absydą [11]. Późno-romańska stylizacja rzeźbionego portalu cerkwi św. Bazylego oraz znaczny stosunkowo (o ile można wnioskować z pod warstwy tynku) rozmiar cegły przesuwają już z góry czas jej powstania na połowę XIII stulecia, a zatem na okres istnienia jednolitego wołyńsko-halickiego księstwa, utrzymującego żywy polityczny i handlowy kontakt z Węgrami [12] i ulegającego emanacjom Zachodu w silniejszym stopniu niż może jakakolwiek inna dzielnica Rusi; znalazło to swój wyraz w budownictwie cerkiewnem Halicza i związanej z niem rzeźbie ornamentacyjnej [13]. Na tle ożywionej stosunkowo imigracji zachodnich elementów na terytorjum księstwa w XII i XIII wieku — Niemców, Węgrów i Genueńczyków [14], zdaje się również być prawdopodobną zachodnia prowenjencja form architektonicznych cerkwi św. Bazylego, będącej raczej dziełem lokalnego budowniczego, opartego o wzory niemieckie lub węgierskie, niż problematycznym a niemożliwym do udowodnienia bezpośrednim wypływem sztuki wschodnio-chrześcijańskiej, wywodzącym się z Chersonezu [15] lub odleglejszych jeszcze domen tej sztuki [16].

---

Leżąca w odległości kilku zaledwie kilometrów od Włodzimierza wieś Zimno zachowała również dwie średniowieczne cerkwie, z których klasztorna, wzniesiona przy końcu XV stulecia, włączona była w obręb murów obronnych, druga zaś, nierównie od niej mniejsza i starsza, usytuowaną była nazewnątrz obronnego pierścienia. (Tab. IX, fig. 22). Ta druga świątynia, pod wezwaniem św. Bazylego [17], skupia głębszą uwagę. Na jej rzut poziomy (ryc. 4) składa się krótka kwadratowa nawa z dobudowaną od wschodu okrągłą w górze absydą, która wskutek nadmurówek przybrała w przyziemiu kształt wydłużonego, zamkniętego hemicyklem prostokąta. Zarówno absyda jak i nawa posiadają po kopule, założonej w nawie na rodzaju tromp, w absydzie zaś wyrastającej bezpośrednio z otoku absydy i opierającej sie miękim spływem na łuk tęczowy. (Tab. X, fig. 25—27). Oświetlenie budynku stanowią obecnie okna w absydzie, umieszczone na osi oraz trzy analogiczne okna w ścianie północnej, zachodniej i południowej: przebite w murze znacznej grubości, o rozwartych nazewnątrz ościeżynach i zamknięte hemisferycznie, sprawiają wrażenie romańskich jeszcze otworów okiennych. Dawne okna okrągłe w liczbie czterech, oświetlające bezpośrednio czaszę kopuły, a widoczne dziś jeszcze na zewnętrznym tamburze, uległy zamurowaniu stosunkowo niedawno. Na charakterystyczny akcent wnętrza pozbawionego jakiegokolwiekbądź zabytkowego wyposażenia, składają się jedynie ukształtowane w typie arcosoljów nisze, rozmieszczone w liczbie 2 w ścianie południowej, jednej w ścianie północnej i trzech w ścianie północnej absydy. Te ostatnie, posiadające być może pierwotnie analogje w ścianie południowej, służyć mogły do siedzenia kleru [18], jak to widzimy w niektórych starszych cerkwiach Chersonezu i Rusi, inne zaś do przechowywania sprzętów liturgicznych, aczkolwiek niewyjaśniona dotąd dokładnie funkcjonalność tych urządzeń każe zaliczyć te przypuszczenia do sfery hipotez. Znaczny stosunkowo wymiar cegły (28 × 14 × 7 cm) oraz względnie cienkie fugowanie, każą widzieć w tym skromnym acz niewątpliwie interesującym zabytku dzieło prowincjonalnej architektury XIII względnie ostatnich lat XII stulecia, wykazującem w założeniu swego planu pewne tradycje zachodnie, zbliżające je do polskich kościołów wiejskich z doby romanizmu.

W porównaniu z tą drobną cerkiewką słabnie wrażenie, jakie powoduje górująca nad nią sytuacyjnie klasztorna cerkiew Uśpienia M. B. Przyczynia się do tego w znacznym stopniu jej niefortunna przebudowa, przeprowadzona w drugiej połowie XIX stulecia, podczas której usunięto dwie wznoszące się nad elewacją czołową wieże, zastępując je trzema osadzonemi na wysokich tamburach ślepemi kopułami w środkowo-rosyjskim

Fig. 22. Zimno. Widok zabudowań monasteru, cerkwi i murów obronnych, przed przebudową z drugiej połowy XIX wieku, według drzeworytu z książki Batiuszkowa. Fot. Zakł. A. P.

Fig. 23. Zimno. Monaster. Cerkiew Uśpieńska. Widok z dzwonnicy.
Fot. Zakł. A. P.

Fig. 24. Zimno. Monaster. Narożnik z wieżą obwarowania, od półn. wschodu. Fot. Zakł. A. P.

Fig. 25. Zimno. Monaster. Cerkiew św. Bazylego. Widok od wschodu.
Fot. Zakł. A. P.

Fig. 26. Zimno. Monaster. Cerkiew św. Bazylego. Kopuła nawy.
Fot. Zakł. A. P.

BIBLIOTEKA

Fig. 27. Zimno. Monaster. Cerkiew św. Bazylego. Absyda od północy.
Fot. Zakł. A. P.

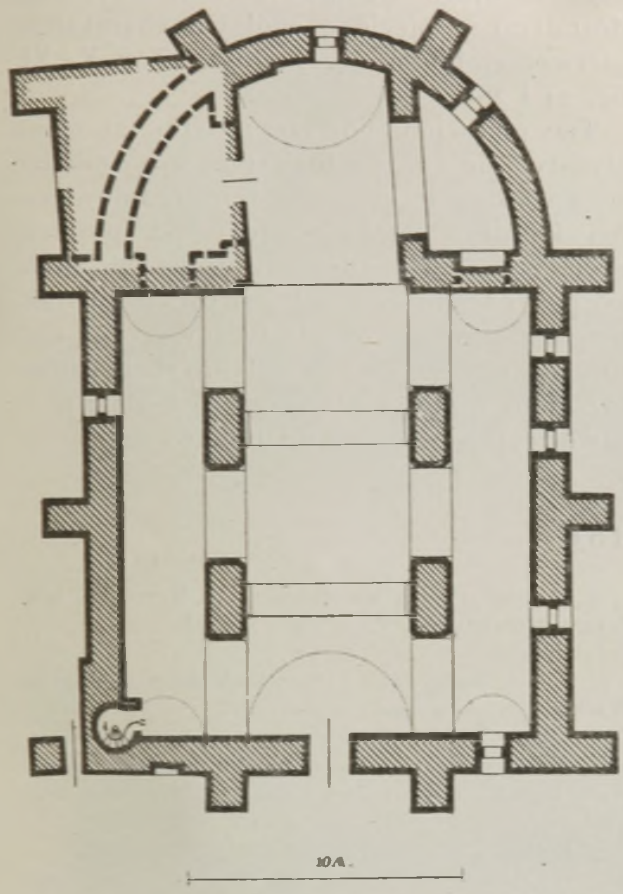
Fig. 28. Zimno. Monaster. Wieża obwarowania od poł. zachodu.
Fot. Zakł. A. P.

BIBLIOTEKA POLITECHNIKI

Fig. 29. Zimno. Monaster. Cerkiew Uśpieńska. Szkarpy ściany południ.
Fot. Zakł. A. P.

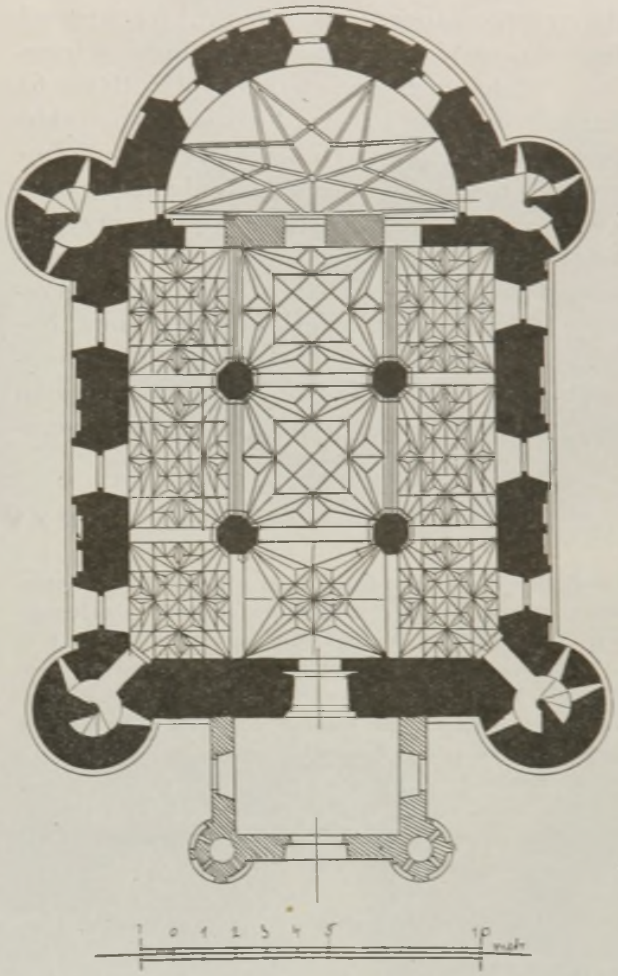
Fig. 30. Zimno. Monaster. Cerkiew Uśpieńska. Wnętrze.
Fot. Zakł. A. P.

stylu, dodano dysharmonizujące w danym wypadku obramienia okienne, utrzymane w jarosławskim typie, oraz przebudowano na dzwonnicę jedną z otaczających niegdyś klasztor pięciu baszt warownych. (Tab. X i XI, fig. 23, 29 i 30). Mimo tych przeróbek, które



Ryc. 5. Zimno. Monaster. Cerkiew Uspieńska. Rzut poziomy. Zdejm. J. Racz. i M. Wal. Zakł. A. P.

tak zniekształciły uprzedni poważny i logiczny organizm budowli, możemy sobie dokładnie zdać sprawę z jej pierwotnej architektonicznej koncepcji, zwłaszcza przy pomocy opublikowanego przez Batiuszkowa dawnego wyglądu cerkwi przed przebudową. (Tab. IX, fig. 22). Podawana zwykle data jej pobudowania — rok 1495[19] — odpowiada całkowicie tej rekonstrukcji świątyni, jaką można wysnuć z jej obecnego stanu. Mamy przed sobą gotycką halową budowlę, trójnawową, opiętą szeregiem dwuuskokowych skarp, ozdobionych popularnie motywem kolistych wnęk: jedna ze skarp przy ścianie północnej w pobliżu elewacji czołowej, jest przepruta, tworząc rodzaj bramki przejściowej. Załączony tu rzut poziomy (ryc. 5) ujawnia specyficzny plan cerkwi: nawy, w proporcji i rytmie ówczesnych gotyckich kościołów, przechodzą



Ryc. 6. Małomożejków. Cerkiew warowna. Rzut poziomy. Zdejm. A. Szyszko-Bohusz.

w zakreślone szerokim łukiem prezbyterjum, wtapiające się z kolei u swej północnej ściany w później dobudowaną czworoboczną zakrystję. Cztery słupy, akcentujące trójdzielność założenia i wspierające XVII-wieczne, jak się zdaje, sklepienie beczkowe, zostały przypuszczalnie w tym samym czasie omurowane, co nadało im formę potężnych czworobocznych filarów, przeciętych u góry szerokiem i grubo ciągnionem gzymsowaniem; na uwa-

gę zasługuje potraktowanie gurtów sklepiennych, wyrastających na wysokości gzymsu ze swego rodzaju wsporników. Przeprowadzone w powyższy sposób rozbicie wnętrza łącznie z charakterystyczną interpretacją absydy, mieszcząc pierwotnie w sobie prothessis i diakonikon, zbliża cerkiew w Zimnie do współczesnego jej zabytku na kresach litewsko-ruskich, jakim jest cerkiew warowna w Małomożejkowie pod Lidą[20]. (Ryc. 6). Zachowała ona kryształowo-siatkowe sklepienia naw i absydy, do których podobne musiało być pierwotne sklepienie naszej cerkwi — oraz cztery narożne baszty, przymykające blisko w ogólnej swej sylwecie do nieposiadających wprawdzie obronnego znaczenia i odmiennie założonych wież Zimna. Nie posiadając sama w sobie elementów obronnych, jak jej litewska rówieśniczka, była tem niemniej cerkiew wołyńska w całem znaczeniu tego słowa fortalicją kresową, dzięki opasującemu ją pierścieniowi murów i baszt; dwie z nich pozostałe, wzniesione w typie warownego równinnego budownictwa, jakie pojawia się na południowo-wschodnich połaciach Rzeczypospolitej, pod koniec trwającego tu długo średniowiecza (Łuck), dają dostateczne pojęcie o ogólnym charakterze pierwotnej, imponującej całości. (Tab. X i XI, fig. 24 i 28).

Trzy omówione powyżej zabytki, tak różne stylistycznie i chronologicznie, spaja między sobą wiążąca je nić zachodnio-średniowiecznej kultury, przeświecająca pod postacią romanizujących, bądź gotycyzujących zapożyczeń, i tej to swej właściwości, — charakteryzującej w sposób plastyczny proces kulturalnej osmozy dwóch odrębnych cywilizacyj, (tym razem z przewagą zachodniej), — zawdzięczają wspólne opublikowanie.

## PRZYPISKI

[1] Badania te prowadzone są za wiedzą JE. ks. Metropolity kościoła prawosł. w Polsce, z funduszu udzielonego przez Departament Wyznań Ministerstwa W. R. i O. P.

[2] Istniejąca dotąd cerkiew katedralna pod wezwaniem Uśpienia M. B. uległa w r. 1896 gruntownej przebudowie, która w znacznym stopniu zdeformowała kształty tej dwunastowiecznej budowli.

[3] P. Batiuszkow: »Wołyń« SPB 1888, 19, 77.

[4] Być może należy wiązać tę przebudowę z rokiem 1523, datą udzielenia patronatu nad omawianą cerkwią ks. Bazylemu Sanguszce. Vide Archiwum XX Sanguszków, tom III, 251.

[5] Cf. O. Levickij: »Istoriczeskoje opisanije Władim. Usp. Chrama«. Kijev 1892, 7.

[6] J. Strzygowski: »Die Baukunst der Armenier u. Europa«. Wien 1918, II, 771 sq. cf. tegoż autora: »Der vorromanische Kirchenbau der Westslawen«. Slavia 1924, 2—3, 392 sq.

[7] Ostendorf: »Die deutsche Baukunst im Mittelalter«. Berlin 1922, 6. cf. W. Effmann: »Die Karolingisch-Ottonischen Bauten zu Werden« 2 Bd. Strassburg u. Berlin 1899—1928.

[8] Rotundy czeskie założone są na kole względnie kwadracie.

[9] M. Gumowski: »Architektura i styl przedromański w Polsce«. Przegląd Powszechny 1928, nr. 535, 137.

[10] K. Lind: »Ueber Rundbauten...«. Mitteil. der k. k. Zentral-Kommission, Wien 1867, XII, 157.

[11] Idem 161.

[12] Por. A. Szelągowski: »Najstarsze drogi z Polski na Wschód«. Kraków 1909, 102, 111.

[13] J. Pełeński: »Halicz w dziejach sztuki średniowiecznej«. Kraków 1914, 68 i passim. Por. motywy romańskich budowli w Horpacz i Lebeny na Węgrzech. Pełeński o. c. 140.

[14] Pełeński, o. c. 144, 170.

[15] H Minns: »Scythians and Greeks«. Cambridge 1913, 54.

[16] W połowie XIV stulecia stanowi Włodzimierz jedną ze stacyj hanzeatyckich. cf. Szelągowski, o c. 122.

[17] Batiuszkow, o. c. 19, 45. Obecnie p. w. św. Trójcy. Por. N. Teodorowicz: »Gorod Władimir«. Poczajew 1893, 167.

[18] W. Souslow: »Monuments de l'ancienne architecture russe« SPB 1900, liv. VI, I.

[19] Według inwentarza z 1828 roku zbudowana została w 1495 r. przez ks. Teodora Czartoryskiego. Teodorowicz, o. c. 167.

[20] A. Szyszko-Bohusz: »Warowne zabytki architektury kościelnej w Polsce i na Litwie«. Spraw. Kom. do bad. historji Sztuki. Kraków 1914, IX, 3—4, 347 sq.

Fig. 31. Miasto Sobótka. T. zw. Mnich.
Fot. Schles. Mus. f. Kunstgew. u. Altert.

Fig. 32. Góra Sobótka. Kamień Piotrowy i niedźwiedź.
Fot. Schles. Mus. f. Kunstgew. u. Altert.

Fig. 33. Wieś Górka. Lwy przy bramie zamkowej (dawniejszy klasztor kanoników regularnych).
Fot. Schles. Mus. f. Kunstgew. u. Altert.

WŁADYSŁAW SEMKOWICZ

# ZABYTKI ROMAŃSKIE NA GÓRZE SOBÓTCE

Kiedy przed dziewięciu wiekami pierwsze świty wiary chrześcijańskiej zaczęły przenikać mroki lechickiego pogaństwa, spotkały się ze szczególnem zjawiskiem. Kulty religijne pogańskie, jak u wszystkich indoeuropejczyków na pierwotnym stopniu cywilizacji, związane były ściśle z przyrodą. Dobre duchy i złe demony przepełniały wszystkie zakątki dziewiczego kraju, błądziły po przepastnych borach i uroczych gajach, mieszkały nad strumieniami i stawami, wodziły po grząskich bagnach i pustych uroczyskach, nie brak ich było wśród pól zbożowych i wśród łąk pastewnych. Ale były też miejsca, które, wybijając się z pośród monotonji otaczającego krajobrazu, stawały się ogniskami szczególnie ożywionych kultów: najczęściej były to wyższe, trudno dostępne wzgórza, stanowiące dla całego plemienia punkty obronne, gdzie też i owe kulty pogańskie znajdowały dobre schronienie. Takiem było dla plemienia Wiślan wzgórze Wawelskie, taką dla Polan gnieźnieńskich Góra Lechowa, taką niezawodnie dla plemienia Ślęzan — Góra Sobótka.

Nazwa jej pierwotna, góra »Ślęza«, którą to nazwę dzieliła, a może i wzięła od rzeczułki u stóp jej płynącej, pozostawała w związku z mianem osiedlonego w tej okolicy plemienia; później dopiero od targów, jakie u podnóża góry się odbywały w dnie sobotnie, otrzymała i góra nazwę Soboty, Sobótki, podobnie jak i miasteczko, które z tych targów się rozrosło.

Ta to góra Ślęza, *Mons Silencii*, jak w zlatynizowanej formie się mieni, najwyższy punkt nietylko na rozległej dolinie nadodrzańskiej, ale i na całej przestrzeni lechickiego niżu na północ od grzbietu sudecko-karpackiego aż hen po Bałtyk (718 m), była wedle słów Thietmara, niemieckiego kronikarza z pocz. XI w., siedzibą niezwykłego i żywego kultu pogańskiego: *ob qualitatem suam et quantitatem, cum execranda gentilitas ibi veneraretur, ab incolis omnibus nimis honorabatur* [1]. Liczne wykopaliska, dokonywane tak na samej górze, jak i w jej okolicy, świadczą, że miejsce to było istotnie od najdawniejszych czasów, jeszcze w dobie przedhistorycznej, zamieszkane i obronne [2] i takiem pozostało aż do chwili, w której zjawiają się już pierwsze źródła pisane, sięgające wieku XII.

Źródła te wiążą z Górą Sobótką postać wybitnego magnata polskiego, Piotra Własta (Włostowicza) z rodu Łabędziów, wedle tradycji pochodzenia duńskiego [3], który w pocz. XII w. na szczycie tej góry miał posiadać potężne grodzisko. W obrębie grodu osadził między r. 1121—1138 sprowadzonych z Arrovaise w płn. Francji kanoników regularnych, którzy jednak wkrótce potem przenieśli się do położonej u stóp góry osady Górki, stąd do kościoła św. Wojciecha w Wrocławiu, a wreszcie tamże na przedmieście Piasek, gdzie jeszcze w XII wieku zbudowali wielki gmach klasztorny [4].

Z tej to epoki XII w. pochodzą znajdowane na Górze Sobótce i w jej okolicy zabytki romańskie, o których zamierzam podać nieco wiadomości, pragnąc zwrócić na nie uwagę polskich historyków sztuki, jako że pochodzą

one z doby, w której Śląsk był ziemią rdzennie polską tak, iż zabytki owe, dotąd w nauce naszej przeoczane i pomijane milczeniem, należą bez żadnej wątpliwości do zakresu polskiej rzeźby i architektury. Zwiedziwszy jesienią roku 1925 Górę Sobótkę a nie będąc specjalistą w zakresie sztuki, zainteresowałem się jej zabytkami z punktu widzenia historyka przedewszystkiem, mniemam też, że surowy materjał w postaci opisów i podobizn [5], oraz historyczne uwagi i spostrzeżenia mogą pobudzić znawców sztuki do bliższego zajęcia się niemi i do właściwej oceny tych zabytków na tle współczesnej sztuki polskiej, a w szczególności śląskiej. Z tego względu nie mam zamiaru wdawać się w fachową ocenę materjału zabytkowego, pozostawiając to bardziej odemnie powołanym.

---

Pierwsze znaleziska zabytków romańskich na Górze Sobótce sięgają jeszcze wieku XVIII. W r. 1733 pewien turysta niemiecki znalazł w połowie wysokości góry, przy starej drodze, wiodącej z miasta Soboty na jej szczyt, dwa ociosane granitowe bloki kamienne, które po odczyszczeniu okazały się mocno nadniszczonemi rzeźbami. Jedna z nich przedstawia leżącą postać ludzką, jakby niewieścią, w długiej fałdzistej szacie; głowa i nogi, jak również prawe ramię odtłuczone; oburącz trzyma ta postać na piersiach dużą rybę, sięgającą jej od ramion do kolan. Na rybie głęboko wyryty znak graniczny w kształcie krzyża. Wyobraźnia ludowa ochrzciła tę rzeźbę mianem »Jungfrau mit dem Fisch«. Obok niej stojąca rzeźba przedstawia ustawionego w pion zwierza, jakby niedźwiedzia, z utrąconemi nogami; wyrzeźbiony na nim takiż sam znak graniczny, jak na leżącej postaci. (Tab. XII, fig. 32).

Na dalsze odkrycia trzeba było czekać wiek prawie. Podczas przebudowy starego opactwa w Górce pod Górą Sobótką w r. 1823 znaleziono w fundamentach tegoż naprzód jednego, a w parę lat potem w fundamentach sąsiedniego budynku gospodarskiego drugiego podobnego lwa kamiennego. Lwy te wyciosane z miejscowego granitu, jak i poprzednie dwie rzeźby, są grubą robotą nieudolnego rzeźbiarza: zwierz, spoczywający na czterech łapach na prostokątnej płycie, ma małą, na krótkiej szyi osadzoną głowę z tępym pyskiem; ogon podwinięty pod lewą tylną nogę i zarzucony na grzbiet. (Tab. XII, fig. 33). Zupełnie identyczny trzeci lew wmurowany jest w podstawę wieży kościoła parafjalnego w mieście Sobótce. (Tab. XIII, fig. 34). Podobnego, nie tak jednak grubej roboty lwa znaleziono przed stu laty na polu pod Rogowem, skąd zabrany został do pobliskiej wsi Marxdorf. Dwa takież same lwy, tylko z nieco wyżej wzniesioną głową, wmurowane są we wczesnogotycki portal kościoła we wsi Queitsch (koło Rogowa, 5 km na pn. od Sobótki). Sposób ich wmurowania wskazuje, że lwy są wcześniejsze od portalu i nie dla tej budowy zostały wykonane, ale pochodzą z innej, starszej budowy. (Tab. XIII, fig. 35). Tak tedy razem znajduje się w tej okolicy sześć lwów leżących, pokrewnego typu.

*Pendent* do niedźwiedzia, stojącego obok »niewiasty z rybą« na stoku góry, stanowi znaleziony w połowie XIX w. w lesie powyżej Strzegomieni (Striegelmühle) drugi niedźwiedź, którego jednak w roku 1903 stamtąd zabrano i umieszczono na szczycie Góry Sobótki przed nowem schroniskiem turystycznem. Miejscowe podanie głosi, że rzeźba wyobraża dzika, postawionego na pamiątkę polowania, na którem Piotr Włast miał uratować życie Henrykowi ks. wrocławskiemu (sic!) przed napadem dzika. Istnieje nadto zwyczaj ludowy, że rzucają na tego zwierza kamieniem, wołając: »Sau, da hast du ein Ferkel«, co miało przynosić szczęście, i stąd nazywają go dziś »Sau« t. j. dzika świnia. W rzeczywistości jest to niedźwiedź, tylko bardzo grubej roboty, z krótką głową, znacznie otłuczoną wskutek rzucania pocisków. (Tab. XIII, fig. 36).

Dalszym zabytkiem Góry Sobótki, znalezionym przed trzydziestu kilku laty w lesie przy drodze z miasta na szczyt góry, jest kadłub smoka, z górną częścią skrzydeł i przedniemi łapami, bez głowy i reszty tułowia. We fragmencie tej rzeźby rozpoznać można wyraźnie typową rzeźbę romańską z bardzo

prymitywnym, linearnym zarysem kształtów skrzydeł. (Tab. XIII, fig. 37).

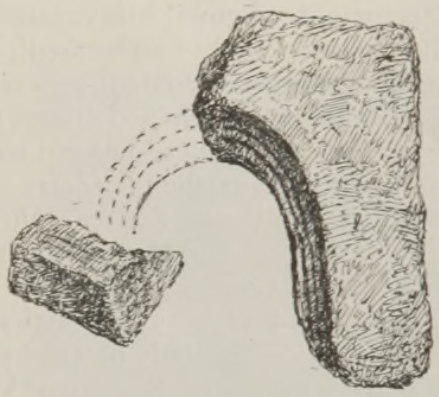
Przed kościołem św. Anny w mieście Sobótce stoi na kamiennej podstawie w dolnej tylko części, od pasa mniej więcej dochowany posąg postaci ludzkiej w długiej, jakby mniszej szacie, stąd zwany »Mönchsrumpf« lub w wyobraźni ludowej »Pilz« (grzyb), a także »geharnischter Kopf«. Jest na nim umieszczony także znak graniczny, podobny do tego, który występuje na innych rzeźbach Góry Sobótki. (Tab. XII, fig. 31).

Inny t. zw. »Mnich«, raczej podobny do wielkiego kręgla słup kamienny 2 m wysoki, wznosi się obecnie na obszarze pobliskiej osady Kiefendorf. Granitową kolumnę oraz mały, dziś zupełnie zwietrzały kapitel romański, okrągły, znaleziono w pobliżu kościółka (nowego) na szczycie góry, podobna kolumna pochodząca ze Strzegomienia, znajduje się we wsi Bankowice (Bankwitz) na wschodnim stoku góry, fragment kapitelu znalazł się też w fundamentach opactwa w Górce.

Do tego dodać trzeba jeszcze ciekawe fragmenty architektoniczne, znalezione w późniejszych murach wspomnianego kościółka w Queitsch (gdzie znajdują się wyżej opisane lwy). Mianowicie w północnej ścianie jego tkwi typowe romańskie okno bliźnie, z kolumienką o kapitelu okrągłym pośrodku, które to okno do tej budowli pierwotnie nie należało, lecz zostało wmurowane tam później, jak i granitowe ciosy sześcienne na węgłach murów i narożnikach filarów. Tam też odnalazła się granitowa szala chrzcielnicy i takaż mała kolumienka. Na jednym z kamieni znajduje się typowy znak graniczny.

Wszystkie dotąd opisane znaleziska były w większej części przypadkowe. Dopiero w ostatnich dwudziestu kilku latach zaczęto robić celowe i systematyczne poszukiwania w najbliższej okolicy »panny z rybą« z rezultatem wcale pomyślnym (w r. 1901, 1908/9, 1924, 1926). Oto znalazł się tam szereg obrobionych ciosów oraz fragmentów architektonicznych, z których najciekawszym jest łuk okienny i rodzaj nadproża (ryc. 7). Najcenniejszy jednak zabytek z tej okolicy stanowią cztery odłamki granitowej płyty z napisem romańskim, literami kapitalnemi o typie wybitnie XII-wiecznym, odczytanym (nie bez pewnych zastrzeżeń): ANNO AB INCARNACIONE DNI M. C. [6] (ryc. 8). Reszta daty niestety nie dochowała się w tych fragmentach i niewiadomo, czy dalsze poszukiwania w nadzwyczaj kamienistym terenie dadzą jakie rezultaty.

Ostatnie znaleziska, dokonane w r. 1926 na samym szczycie góry, wykryły w pobliżu schodów, wiodących do dzisiejszego kościół-



Ryc. 7. Góra Sobótka. Fragmenty architektoniczne, wykopane w pobliżu kamienia Piotrowego.
Fot. Schlesisches Museum für Kunstgewerbe u. Altertümer.

ka, w głębokości 1 metra, podmurowanie kamienne, które w części przynajmniej pochodzi z budowy romańskiej XII w.

Ilość fragmentów rzeźby i architektury romańskiej, rozsianych na Górze Sobótce i w całej okolicy, przenosi sztuk 20 (nie licząc zabytków ze starszych epok, przedhistorycznych). Nasuwa się pytanie, czy między temi zabytkami, skupionemi na małej stosunkowo przestrzeni w promieniu zaledwie 5 km, istnieje jakiś związek, a jeśli tak jest, to z jakiej budowli niewątpliwie monumentalnej, mogą one pochodzić?

Nad pytaniem tem zastanawiali się badacze niemieccy od dość dawna i starali się je rozwiązać w rozmaity sposób. Zrazu sądzono, że zabytki z Góry Sobótki pochodzą z doby pogańskiej i przedstawiają bożków germańskich lub słowiańskich (Büsching [7], Luchs [8]). Dopiero Nehring [9] w ósmym dziesiątku XIX w. zwrócił uwagę na bliskie pokrewieństwo

wszystkich tych zabytków, które odniósł do epoki romańskiej, wskazując na możliwość ich związku z postacią wielkiego miłośnika sztuki, Piotra Własta. Natomiast Wilhelm Schulte wystąpił w r. 1900 z poglądem, że zabytki z Góry Sobótki były z pierwotnego swego przeznaczenia kamieniami granicznemi, nieco tylko ręką rzeźbiarza na kształt postaci ludzkich i zwierzęcych ozdobionemi [10].

Właściwe oświetlenie i gruntowne zbadanie zawdzięczają nasze zabytki dopiero w ostatnich paru latach lekarzowi wrocławskiemu, drowi Jerzemu Lustigowi, który, sam wielki miłośnik i znawca sztuki i archeologji, w szeregu artykułów opisał dokładnie wszystkie zabytki, tudzież podał ich podobizny, po raz pierwszy tak pięknie i wyczerpująco; naprzód w »Schlesische Monatshefte« z lat 1925 [11] i 1926 [12], a następnie w »Zobten-Jahrbuch« z roku 1926. Pewne uzupełnienie do swych badań zamieścił nadto w czasopiśmie »Altschlesien« z lat 1926 [13] i 1927 [14], świeżo zaś rozwinął raz jeszcze poglądy na sztukę Góry Sobótki w wydawnictwie »Schlesiens Vorzeit in Bild u. Schrift« z r. 1928 [15].

Dr Lustig ma tę zasługę, że rozbudził na nowo zainteresowanie naszemi zabytkami na Śląsku i pierwszy raz dał wyczerpujące źródłowe ich oświetlenie, oświadczając się bez zastrzeżeń za tezą Nehringa i związkiem zabytków z Piotrem Własteм. Z tego względu poglądy dra Lustiga zasługują na baczną uwagę ze strony polskiej historji sztuki, do której całkowicie należą. Mniej natomiast przekonywujące są dalsze wywody dra Lustiga, który śledząc analogiczne wytwory sztuki wieku XII, wiąże nasze zabytki ze sztuką niemiecką, sięgając do Bambergu i do Paderbornu.

Badania dra Lustiga stwierdziły przedewszystkiem niezbicie, że wszystkie te rozproszone w okolicy Góry Sobótki rzeźby i fragmenty architektoniczne pochodzą z jednego wspólnego źródła. Przemawiają za tem następujące względy: 1) Materjał kamienny wszystkich bez wyjątku zabytków jest identyczny; jest nim biały granit, miejscowego pochodzenia, wybitnie różniący się od kamienia zw. gabro, z którego zbudowany jest trzon Góry Sobótki. Otóż niezwykle interesującem jest spostrzeżenie, że z tego samego materjału wykute były kolumny nieistniejącego już dziś kościoła św. Wincentego w Wrocławiu, fundacji Piotra Własta, z których to kolumn dwie przetrwały dotąd i są przechowane w ogrodzie wrocławskiego Muzeum Starożytności. 2) Ta sama technika roboty we wszystkich zabytkach, gruba i niedołężna, niezdolna do wydobycia z niezwykle twardego materjału plastyki, zaznaczonej tylko z grubsza zapomocą wyżłobień linearnych (smok, mnich i in.). 3) Styl zabytków również nie wykazuje jakichkolwiek różnic zasadniczych; wszystkie te zabytki dadzą się odnieść do epoki romańskiej, dla której zwłaszcza fragment smoka, dalej okna bliźnie w kościółku w Queitsch, wreszcie znalezione kapitele stanowią znamiona charakterystyczne. Wiek zabytków daje się ściślej oznaczyć na podstawie fragmentów pisma na odłamkach tablicy kamiennej, które to pismo, jak wyżej wspomniałem, nosi wyraźne cechy XII w. i raczej należy do pierwszej niż do drugiej połowy tego stulecia.

Jest jednak jeszcze pewien szczegół, który dozwoli nam ustalić przynajmniej termin *ad quem* powstania tych zabytków. Oto pewna ich część posiada, wykute w późniejszym oczywiście czasie, znaki w kształcie krzyża. Taki znak krzyża znajduje się na rzeźbie »panny z rybą« (na głowie ryby) i na zadzie stojącego tuż obok niej niedźwiedzia; podobnie i drugi niedźwiedź posiadał niegdyś zatarty już dziś znak krzyża. Krzyż taki wykuty jest dalej na szatach dwóch t. zw. »mnichów« w mieście Sobótce i we wsi Kiefendorf, na fragmencie kolumny, znalezionym w fundamentach klasztoru w Górce oraz na kolumnie w Bankowicach, na ciosie kamiennym kościółka w Queitsch. Ponadto na kilku skałach Góry Sobótki widnieją takież krzyże. Razem jest ich w tej okolicy znanych około dwunastu.

Co to są za krzyże i jakie ich znaczenie? Zwróciliśmy uwagę już poprzednio, że są to znaki graniczne i że pierwotnie zabytki nasze nic z niemi nie miały wspólnego. Świadczy o tem zgoła przypadkowe umieszczenie ich

Fig. 34. Miasto Sobótka. Lew w murze fary.
Fot. Schles. Mus. f. Kunstgew. u. Altert.

Fig. 35. Queitsch. Fragment lwa w portalu kościelnym.
Fot. Schles. Mus. f. Kunstgew. u. Altert.

Fig. 36. Góra Sobótka. Niedźwiedź t. zw. »Sau«.
Fot. Schles. Mus. f. Kunstgew. u. Altert.

Fig. 37. Góra Sobótka. Fragment smoka.
Fot. Schles. Mus. f. Kunstgew. u. Altert.

Fig. 38. Sandomierz. Muzeum diecezjalne. Madonna z jagnięciem w otoczeniu św. Doroty i św. Kunegundy.
Fot. J. Sienkiewicz.

na różnych miejscach rzeźb już gotowych, zostały więc one umieszczone na nich dopiero wówczas, gdy zabytki straciły swoje pierwotne przeznaczenie i zostały użyte jako kamienie graniczne.

Rzecz jasna, że część tych kamieni ze znakami granicznemi mogła być w późniejszych czasach rozwłóczona po okolicy, jak świadczy np. kamień z takim znakiem, wmurowany w węgle kościółka w Queitsch, pochodzącego z połowy XIII w. Wiemy też, że niektóre z rzeźb dopiero w nowszych czasach zostały umieszczone na obecnych swych miejscach. Istotny przebieg dawnej granicy, znaczonej temi krzyżami, mogą nam wskazać jedynie krzyże w starych skałach wykute. Jeśli je weźmiemy pod uwagę, to uwzględniając niektóre z cięższych rzeźb kamiennych, które trudniej było ruszyć z miejsca (np. »pannę z rybą«), dostrzeżemy, że granica biegła wzdłuż drogi, wiodącej od miejscowości Strzegomień ku głównej drodze, biegnącej z osady Sobótki na szczyt góry. Tam właśnie przy drodze ze Strzegomieni stał pierwotnie jeden z niedźwiedzi (»Sau«) z takimże krzyżem granicznym, dalej w miejscu, gdzie schodzą się obie drogi, stoi po dziś dzień t. zw. Kreutzstein, t. j. słup kamienny z krzyżem. Zaraz wyżej jest takiż sam krzyż, wykuty w skale, a tuż obok dwa krzyże wyryte: jeden na »pannie z rybą«, drugi na stojącym obok niedźwiedziu, który zresztą był tu zapewne zawleczony skądinąd. Dwa krzyże wkońcu znalazły się na skałach, leżących jeszcze wyżej przy drodze na sam szczyt góry.

Tu wiąże się z tą sprawą kamieni granicznych rzecz niezwykle ciekawa. Oto ten tak wyraźnie występujący łańcuch znaków granicznych znajduje odzwierciedlenie w jednym z dokumentów z pocz. XIII w. Dnia 10 maja 1209 roku książę Henryk Brodaty na prośbę Witosława, opata klasztoru kanoników regularnych NPM. we Wrocławiu, dokonał rozgraniczenia posiadłości swoich od posiadłości tegoż klasztoru »*circa montem Silencii*« [16]. Jakkolwiek sam dokument znany jest tylko z dość późnej kopji, a nawet przeciw jego stronie formalnej możnaby podnieść pewne zarzuty, to jednak sam opis rozgraniczenia, oparty najwidoczniej na jakichś zapiskach klasztornych, zasługuje bezwzględnie na zaufanie. Wedle dokumentu tego książę we własnej osobie dokonał ujazdu góry, wyznaczając granice począwszy od lipy, rosnącej między wsią Będkowicami a Strzegomienią, i stąd prosto przechodząc aż do kamienia, który nazywa się kamieniem Piotra (*usque ad lapidem, qui dicitur Petrey* [17]), od tego kamienia zaś wzdłuż drogi, która prowadzi aż na szczyt

Ryc. 8. Góra Sobótka. Płyta z napisem romańskim. Fot. Schles. Mus. f. Kunstgew. u. Altert.

góry, poczem schodząc drogą do góry Raduni blisko wsi ich (= klasztoru) Tampadły.

Powyższy opis granicy w dokumencie z r. 1209 najzupełniej odpowiada kierunkowi granicy, którą wyznaczają kamienie graniczne na Górze Sobótce. W miejscu, gdzie granica ze Strzegomieni dochodzi do drogi, wiodącej z miasta Sobótki na szczyt góry, leży kamień zwany w dokumencie *lapis Petrey*. Już Nehring we wspomnianym wyżej odczycie, a po nim Schulte zwrócili uwagę, że ten kamień Piotra to może być »panna z rybą«. Dr Lustig starał się nawet dowieść, że rzeźba przedstawia nie żadną niewiastę, ale poprostu św. Piotra z rybą, jako swym symbolem [18]. Zwrócił on przytem uwagę na monety bawarskie z XII i XIII w., na których występuje św. Piotr z kluczem w jednej a rybą w drugiej ręce. Trzeba wszakże zaznaczyć, że poza św. Piotrem byli jeszcze inni święci, których w średniowieczu przedstawiano z rybą tak,

że nie jest tu bynajmniej wykluczone przedstawienie innej postaci świętej, niż św. Piotra (jeśli to wogóle jest postać świętego). Ta jednak okoliczność nie sprzeciwiałaby się identyfikowaniu omawianej rzeźby z *lapis Petrey,* tylko że tę nazwę niekoniecznie wiązać trzeba z św. Piotrem, ale raczej z imieniem słynnego magnata śląskiego z XII w., Piotra Własta, który właśnie na Górze Sobótce miał swoją siedzibę.

Dochodzimy wreszcie do ostatecznego zagadnienia, najbardziej nas tu interesującego: skąd mogą pochodzić i jakie mieć pierwotne przeznaczenie zabytki z Góry Sobótki. Bo że nie były to od samego początku znaki graniczne, nie może ulegać wątpieniu. Stały się niemi dopiero w r. 1209, gdy już nieużyteczne i rozsypane po stokach góry, użyte były do tego celu w czasie nowego »ujazdu« góry. Ta data 1209 to najdalszy przeto termin *ad quem,* który jednak należy cofnąć w głąb XII w.; za czem przemawia styl zabytków, a nadewszystko pismo na fragmentach tablic kamiennych. Dalej stwierdzić wypada kościelny, nie zaś świecki charakter zabytków (postacie świętych, kolumny i kapitele, tablica z napisem), wobec czego wyłączyć należy możliwość, by pochodziły one ze świeckiej budowli, np. zamku Piotra Własta.

Jeśli zaś są to zabytki kościelne, to najprawdopodobniejszem przypuszczeniem jest to, iż pochodzą one z opactwa kanoników regularnych, fundowanego przez Piotra Własta na Górze Sobótce.

Początki tego opactwa i pierwotne miejsce jego siedziby są sporne. Schulte, który poświęcił mu osobną rozprawę [20], twierdzi, że właściwymi fundatorami klasztoru byli synowie księcia Władysława Wygnańca, Bolesław Wysoki i Mieszko raciborski, którzy jeszcze za życia ojca, na krótko przed r. 1146 nadali Augustjanom Górę Sobótkę. Schulte odrzuca więc tradycję, przypisującą założenie klasztoru Piotrowi Własto wi i mniema, że klasztor powstał nie na Górze Sobótce, ale odrazu u stóp jej, w Górce, skąd później przeniesiony został do Wrocławia na Piasek.

Rezultaty badań Schultego poddał jednak gruntownej krytyce Olgierd Górka [21], wykazując dowodnie na podstawie zapiski klasztornej z przed r. 1 93, że fundacja klasztoru przypada jeszcze na czasy Bolesława Krzywoustego, a zatem przed r. 1138, i że w każdym razie Piotr Własto czynił wtedy na rzecz jego darowizny. Zgadza się z Górką w ostatecznych wynikach autor cennej monografji Rodu Łabędziów [22], dr Marjan Friedberg, który nie waha się uznać opactwa kanoników regularnych za fundację Piotra Własta i przyznać wiarogodność tradycji klasztornej, wedle której pierwotny klasztor powstał na szczycie góry, gdzie stał gród Piotra i skąd dopiero wskutek ostrości klimatu przenieśli się zakonnicy na jej podnóże, do Górki [23]. Lecz dr Friedberg nie śmie jeszcze przypuszczać, by sam klasztor stanął na szczycie góry, i sądzi, że była tam tylko kapliczka zamkowa, którą Piotr oddał zakonnikom i osadził ich tam, zanim zbudował kościół i klasztor w Górce.

Dokumenty jednak najdawniejsze, uznane za wiarogodne, przemawiają za samą Górą Sobótką, jako miejscem pierwotnej fundacji. Bulla papieża Eugenjusza III dla opata Arnulfa z roku 1148 mówi o kościele NMP. *in Monte Silencii* [24], a więc na Górze Sobótce. Podobnie dokument Waltera, biskupa wrocławskiego z r. (rzekomo) 1149, który wprawdzie nie jest autentyczny, zawiera jednak pewne szczegóły historycznie wiarogodne [25], mówi o kościele *in Monte Silentii.* Niemniej też zapiska klasztorna z przed r. 1193, prawi o nadaniu Piotra Własta na rzecz »*ecclesie montane*« (nie *submontane*) [26], a więc kościoła znajdującego się na górze.

Co więcej, dokumenty wspominają o więcej niż jednym kościele na Górze Sobótce. Bulla z r. 1250, zatwierdzająca posiadłości opactwa NMP. na Piasku we Wrocławiu, wymienia między innemi *ecclesias montis ipsius,* nie zaliczając do nich kościoła w Górce, o którym mówi zaraz dalej osobno [27].

Powyższe dane dokumentowe zyskują w materjale zabytkowym z Góry Sobótki pełne i cenne potwierdzenie. Przedewszystkiem dowodzą one istnienia na Górze nie jednej, ale przynajmniej dwóch budowli kościelnych, za czem przemawia nietylko ilość rzeźb por-

talowych (lwy), ale i ślady fundamentów, z których jedne znaleziono na samym wierzchołku góry, drugie na jej stoku, tuż koło kamienia Piotrowego i tablicy z inskrypcją. Mogła więc na szczycie góry istnieć kaplica grodowa w obrębie zamku Piotra Własta, poniżej zaś stanęły zapewne mury klasztoru kanoników regularnych. Nieprawdopodobnem natomiast byłoby mniemanie, że zabytki nasze pochodzą z kościoła w Górce, gdzie wedle Schultego miała być pierwotna siedziba mnichów. Naprzód wiemy, że prepozytura w Górce istniała jeszcze w r. 1209, w którym to roku użyto rzeźb i kamieni rozproszonych na Górze dla celów znakowania granicznego. Trudno zresztą przypuścić, by tak ciężkie kamienie wleczono na zbocza góry, dla ustawienia ich jako kamienie graniczne, gdy na miejscu miano poddostatkiem skał gabrowych. Łatwiej więc przyjąć, że kamienie i rzeźby pochodzą z budowli, która stała niegdyś na szczycie góry i z niej to po ruinie, w jaką popadła, rozwłóczono ciosy i rzeźby w dół po stokach góry.

Jeszcze jedno pytanie: kiedy klasztor na Górze Sobótce mógł popaść w ruinę? Założenie opactwa przypada na czas między rokiem 1123 a 1138, raczej bliżej tej pierwszej daty, kiedy to macierz fundacji Piotrowej w Arrovaise rozwijała żywą działalność w kierunku zakładania filij [28].

Jeśliby to przypuszczenie było słuszne, to możnaby sądzić, że klasztor na Górze Sobótce, może jeszcze niezupełnie wykończony, padł ofiarą strasznych najazdów czeskich na Śląsk, ponawianych w latach 1132—1134, które, jak wiemy, sięgnęły aż do Odry [29], a więc zapewne nie ominęły tak ważnego strategicznie punktu, jakim była Góra Sobótka z grodem Piotra Własta. Wtedy to może młode mury klasztoru oraz kościółka zamkowego uległy katastrofie i poszły w rozsypkę, aby później posłużyć do budowy okolicznych kościołów (m. i. w Górce, gdzie w fundamentach znaleziono fragmenty zabytków z Góry) oraz do oznaczenia granic posiadłości na Górze Sobótce jako kamienie graniczne w r. 1209.

## PRZYPISKI

[1] Thietmari Chronicon edd. Kurze, str. 229.

[2] G. Lustig u. A. Götze: »Die vorgeschichtlichen Steinwälle am Zobtenberg« (Altschlesien 1926, Bd. I, Nr. 3/4, str. 176—185).

[3] Obacz o nim i o jego rodzie pracę dra Marjana Friedberga: »Ród Łabędziów«, Rocznik Tow. Heraldycznego T. VII (1924/5), str. 1 i nast.

[4] Schulte: »Die Anfänge d. St. Marienstifts der Augustiner Chorherrn« (Studien zur schles. Gesch. zesz. 1) oraz Friedberg, l. c. str. 89.

[5] W tem miejscu miło mi złożyć serdeczne podziękowanie P. Redaktorowi Drowi Ernestowi Boehlichowi z Wrocławia za ochotną pomoc w dostarczeniu fotografij wspomnianych zabytków oraz P. Drowi E. Koschmiderowi za życzliwe pośrednictwo w tej sprawie.

[6] Tak odczytuje ten napis Dr Lustig w Altschlesien T. II, zesz. 2.

[7] Schlesische Provinzialbl. T. 78 (1823), str. 413 nast.

[8] Odczyt na zjeździe przyrodników we Wrocławiu w r. 1874.

[9] Naprzód w rozprawie p. t.: »Über die Jungfrau mit dem Fisch«, wydrukowanej w Schlesiens Vorzeit in Bild u. Schrift, T. II, str. 233 i nast., przedrukowanej w Festschrift zur Anthropologen-Versammlung in Breslau 1884, ponownie w odczycie wygłoszonym w r. 1895. Mittheilungen der Schles. Gesellsch. für Volkskunde T. I, zesz. 2, str. 39 i nast.

[10] Schlesiens Vorzeit, N. F. T. I, str. 133 nast.

[11] Lustig Georg: »Die Rätsel des Zobtenberges, Ein Beitrag zur Frühgeschichte romanischer Baukunst in Schlesien«. Schlesische Monatshefte, Wrocław 1925, zesz. ze stycznia str. 14—27 oraz tenże: »Der Peterstein am Zobtenberge«, tamże zesz. z lutego (wraz z uwagami dra E. Boehlicha), str. 84—90.

[12] Tenże: »Steinerne Rätsel im Zobtenwald«. Schweidnitz 1926, str. 12—25.

[13] Tenże: »Vom Peterstein am Zobtenberge«. Altschlesien, Wrocław 1926, T. I, zesz. 3/4, str. 256—258.

[14] Tenże daje wyjaśnienie pisma w Altschlesien, T. II, zesz. 2.

[15] Tenże: »Die Anfänge des monumentalen Stiles in Schlesien«. Schlesiens Vorzeit in Bild u. Schrift, Wrocław 1928. Nowa Serja T. IX, str. 27—40.

[16] Häusler W.: »Urkundensammlung z. Gesch. des Fürstenthums Oels« nr 20, str. 45—46.

[17] W tekście forma Petrey może być omyłką kopisty zam. Petrcy, raczej niż Petreg, jak chce Nehring l. c., choć nie można wyłączyć i formy Petrey, która występuje w dokumencie trzebnickim z r. 1204, co prawda jako nominativus. Häusler, l. c. str. 26.

[18] Lustig G.: »Vom Peterstein am Zobtenberge«. Altschlesien T. I, zesz. 3/4.

[19] Por. cenne uwagi w tym względzie dra K. Dobrowolskiego w recenzji pracy dra Z. Ameisenówny o Średniowiecznem malarstwie ściennem w Krakowie. Kwart. hist. z r. 1924 (XXXVIII), str. 157.

[20] »Schulte Wilhelm: Die Anfänge des St. Marienstifts der Augustiner-Chorherrn auf dem Breslauer Sande« (Kritische Studien zur schlesischen Geschichte, zesz. 1, Gross-Strehlitz 1906).

[21] W recenzji wspomnianej pracy w Kwartalniku historycznym z r. 1910, str, 633 i nast.

22 Rocznik Polskiego Towarzystwa Heraldycznego T. VII, str. 89/90

[23] Tak Kronika opatów klasztoru NPM. na Piasku oraz niezależnie od niej Spominki wrocławskie, które pod r. 1170 mówią: »Qui (canonici regulares Arroasienses) prius habitabant in monte Silentii alias Sobotka a Wratislavia civitate distans per miliaria quinque, ubi Petrus comes in vertice ipsius montis suum habebat castrum, prout adhuc extant reliquiae castri eiusdem. Deinde ipsi Arroasienses propter rigiditatem aurae, que ibidem vigebat, transtulerunt se sub montem ipsum, ubi nunc Gorka locus appellatur. Postea in Wratislaviam venerunt...« Mon. Pol. hist. III, str. 733/4.

[24] Piekosiński: »Zbiór dokumentów«, str. 70, gdzie jednak, zdaje się, mylnie »de Monte« zam. »in Monte«. Por. Schulte, l. c. oraz Grünhagen: »Reg. Silesiae« T. I, str. 33, nr 30. Zresztą i lekcja »de Monte« nie sprzeciwiałaby się powyższemu twierdzeniu w sprawie Góry, gdyż tylko »sub Monte« mogłoby oznaczać Górkę.

[25] Por. Górka O.: »Przyczynki dypl. wieków średnich«, Kwart. hist. 1911, str. 415.

[26] Kwpol. IV, nr 2021.

[27] Häusler, l. c. str. 84.

[28] Schulte, l. c. oraz recenzja O Górki l. c.

[29] Cosmae Pragensis Continuat. pod r. 1132: »Dux Sobeslaus... Poloniam cum exercitu suo .. intravit, totamque partem illius regionis, que Slansko vocatur, penitus igne consumpsit«, oraz pod r. 1134: »Polonia iam sepius a Bohemis nec non Moravis hostiliter depopolata, rursus... hostili manu diripitur, penitusque igne et ferro usque ad flumen Odra devastatur«.

MICHAŁ WALICKI

# MADONNA Z JAGNIĘCIEM W SANDOMIERSKIEM MUZEUM DIECEZJALNEM

Obraz nr 966 Muzeum Diecezjalnego w Sandomierzu, będący przedmiotem poniższych uwag, rozpatrywany będzie tu tylko częściowo; pełnemu uwypukleniu całokształtu jego charakteru stoi na przeszkodzie nieustalona prowenjencja malowidła oraz braki inwentaryzatorskiej natury, nieuniknione w dorywczej autopsji. (Tab. XIII, fig. 38).

Malowidło, o którem mowa, o wymiarach 51·5×83·5 cm, zachowane naogół nieźle, poza dwoma pęknięciami w spoinach deski, wykonane jest na drzewie, temperą na podkładzie kredowym. Interpretacja jego treści (»santa conversazione«) napotyka na pewne trudności: obraz przedstawia trzy święte niewiasty, siedzące na szerokiej żółtawej ławie, o miękim gotyckim profilu, na tle rozpiętej, czerwono-zielonej wzorzystej tkaniny. Mimo obecności szeregu specyficznych, rzadziej napotykanych atrybutów, precyzacja tych postaci pozostaje w sferze hipotez. Pierwsza z nich, z brzegu na lewo, zwrócona en trois quarts do środkowej, usytuowanej frontalnie, przedstawia św. Dorotę, z przysługującemi jej zazwyczaj atrybutami z koszykiem i kwiatem. Święta przybrana jest w utrzymaną w zielonej tonacji tunikę, oraz długi płaszcz z wierzchu, łamiący się gotycko na kolanach i zbierający się, w duchu sztuki XIV stulecia, w szereg rytmicznych uskoków przy prawem biodrze. Głowę, pozostającą nieosłoniętą, z gładko zaczesanemi na skroniach puklami włosów, otacza promienista aureola, powtarzająca w złotniczej stylizacji motyw stokroci, niejednokrotnie napotykany w czeskich malowidłach przełomu XIV—XV w. Stopa obuta w wąski późnośredniowieczny trzewik (poulain) spoczywa na czerwonej ceglanej posadzce, oddanej a-perspektywicznie.

Postać środkowa wyodrębnia się przez samo swe odmienne usytuowanie. Jest to Madonna, w koronie na głowie, przygarniająca dłonią skaczące Jej na kolana jagnię [1]. Za strój służy łamiący się w charakterystyczne dla tego obrazu, lejowate fałdy zielony, niegdyś może niebieski płaszcz oraz półwłóczysta, wycięta u szyi, bronzowa szata dolna. Trzecia wreszcie Święta, zwrócona podobnie jak i św. Dorota ku środkowej postaci, przybrana jest w strój zakonny bronzowy, obecnie sczerniały habit klarysek z biało obramowaną zasłoną na czole i złotem lamowany płaszcz, podkreślający jej godność ksieni. Jest to więc przypuszczalnie św. Kunegunda, księżna-klaryska, co zdaje się potwierdzać leżąca na jej kolanach księga [2]. Prawą dłonią dotyka się ruchem wskazującym stojącego między nią a Madonną uschłego pnia drzewa, rozkwitającego u góry w trzy złożone listki. Usytuowanie tego atrybutu wskazuje, iż jest on uzupełniającym dla postaci Madonny [3], będąc typologiczną ilustracją vers. II—11 przepowiedni Izajasza: »Egre dictur virga de radice Iesse et flos de radice eius ascendet« i jednocześnie jednej z ulubionych metafor polskiej średniowiecznej liryki Maryjnej [4].

Niewątpliwie obraz ów, poza ogólną swą atmosferą, suggerującą już w pierwszej chwili

asocjacje późniejszych utworów III-go stylu malarstwa czeskiego, wykazuje się szeregiem znamion, z jednej strony podkreślających odrębny jego charakter, z drugiej wiążący go z pewną grupą obrazów, powstałych w Polsce w połowie XV w., dla których miał być niejako punktem wyjścia. Mam tu na myśli grupę, którą już dr Kopera słusznie skupił dokoła t. zw. »Madonny Wierzbięty z Branic«[5]. Poza analogicznemi strojami o charakterystycznem lejowatem fałdowaniu, nie bez znaczenia będzie pojawiający się często w tej grupie motyw ceglanej, biało rozgraniczonej posadzki oraz bliski typ głów kobiecych. Jak dotąd, związek przyczynowy możemy postawić obok wspomnianego epitaphium Wierzbięty — obraz wotywny Jana z Ujazdowa, znajdujący się w lwowskiem muzeum Lubomirskich, jako dalszy już rezonans tego pojęcia formy — obraz o nieustalonej prowenjencji w Muzeum Diecezjonalnem we Włocławku, przedstawiający »koronację M. B.« i wykazujący podobne echo tryptyk z Wołowca, a w pierwszym zaś rzędzie Madonnę Sandomierską, będącą przynajmniej dla dwóch pierwszych przedstawicieli tej grupy bodaj że źródłem natchnień. Ten sam typ Madonny o nieco wydłużonej głowie, wysokiem czole, drobnym nosie i ustach, wąskich jakby wtulonych ramionach, dłoniach wydłużonych i delikatnych spotykamy powszechnie na szeregu obrazów III-go stylu czeskiego późniejszego okresu: budzi on wspomnienia Madonny w wieńcu różanym i otaczających ją świętych na obrazie w Rudolfinum oraz pokrewnych mu zabytków z Wittingau, Dêstua i Leitmeritz[6]. Bliżej jeszcze omawianego typu stoją: obraz z Rudolfinum, przedstawiający »Nawiedzenie«[7] oraz »Madonna z Dzieciątkiem« Muzeum Djecezjalnego w Budziszynie[8]. Niekwestjowane te pokrewieństwa wyrastają wszakże, co należy podkreślić, na szerszem podłożu pojęć o ideale piękności kobiecej, jakie uformowało późne średniowiecze, w których to ramach mieści się zarówno wizerunek owej »donna angelicata« i jego zbarbaryzowanego rezonansu w polskiej poezji marjologicznej wieków średnich. Podobnie rzecz ma się i w plastyce, co zmusza do stosowania kryterjów różnicujących z całą ostrożnością. Faktem o zasadniczem znaczeniu pozostanie okoliczność, iż dzieła omawianej epoki malarstwa czeskiego, powstające przy końcu XIV st., już po okresie osobistej działalności na terenie Pragi Włocha, Tomasza z Modeny, posiadają odpowiedniki w przejawiającej się równolegle w całej sztuce niemieckiej tendencji do jak najpełniejszego przyswojenia artystycznych osiągnięć Italji, — a wspólny ten impuls sprawia, że w rozmaitych środowiskach powstają dzieła, których pokrewieństwa z III stylem czeskim nie należy bynajmniej utożsamiać z importem[9]. Tak więc w stosunku do Madonny Sandomierskiej wykazują również pewne analogje równoległe do malarstwa karolińskiego, owej pierwszej środkowo-europejskiej szkoły[10], dzieła szkoły kolońskiej — jak np. Madonny Lochnera lub po-Lochnerowskie, wykazujące naogół większe dążności do plastyki anatomicznej, przejawiające się w nieschematycznem potraktowaniu ust, plastycznem wyodrębnieniu czoła, odmiennem, bardziej skomplikowanem potraktowaniu oczodołu, jak to możemy zaobserwować na najbliżej stojącej do sandomierskiego obrazu »Madonnie wśród róż« w kolońskiem muzeum[11]. Pewna nieznaczna wystałość kości policzkowych[12], lekko wzniesiony w górę nos, zaznaczony nad górną wargą rowek — uwarunkowują odmienny typ głowy, bardziej naogół od czeskiego sensytywny[13]. Swego rodzaju konwencjonalność, ujawniona w twarzach naszego malowidła, pozwalałaby widzieć w nim odbicie mutatis mutandis jakiejś późniejszej czeskiej pracowni, wolnej już od nerwowego stylu pierwszej połowy XIV w., aczkolwiek w stylizacji upięcia zasłony św. Kunegundy tkwią jeszcze poniekąd tradycje minjatur »Pasjonału Kunhuty«, idące poprzez Madonnę z Hohenfurth[14] oraz »Tronującą Madonnę« z Glatz w berlińskiem Friedrich-Museum[15].

Reasumujemy.

Obraz sandomierski, czas powstania którego określamy na pierwszą ćwierć XV stulecia, jest niewątpliwym produktem tej wielkiej generacji artystycznej, jaka mając na

czele italizujące malarstwo czeskie Karolińskiej epoki, współdziałała założeniu nowych i trwałych wartości pod gmach środkowoeuropejskiego malarstwa, a której działalność objęła obok Czech górne Niemcy, Spisz, Polskę oraz prowincje pruskie. Przyjmując pod uwagę szereg wspólnych pierwiastków stylistycznych czesko-kolońskich, z przewagą wszakże tych pierwszych wpływów oraz szereg unaocznionych uproszczeń kompozycyjnych i formalnych, możemy z pewnem prawdopodobieństwem przypuszczać, iż mamy do czynienia z utworem lokalnej polskiej pracowni (nie przesądza to jej narodowościowego zabarwienia), przypuszczalnie krakowskiej, zapoczątkowującym, być może, ów bohemizujący okres malarstwa cechowego w Polsce, jaki w dalszym ciągu reprezentować będzie kierunek Madonny z Branic. Przemawia za tem przypuszczeniem ponadto pewna prostota w opracowaniu tła, zaznaczająca się w przeciwstawieniu do ażurowych kamiennych tronowych zaplecków w ówczesnem niemieckiem i czeskiem malarstwie, przywodząca natomiast na myśl freskowe wizerunki krakowskich biskupów w krużgankach franciszkańskich, a to tembardziej, że dadzą się tu odnaleść i pewne wspólne zespoły tonalne.

## PRZYPISKI

[1] Mimo szeregu pozornych sprzeczności definicja powyższa zdaje się być słuszną. Pewne wątpliwości wzbudza potraktowanie jagnięcia, które malarz obdarzył końską głową i nogami, upodabniając je poniekąd do jednorożca. Że jednak intencją artysty było odtworzenie baranka, świadczy o tem porównanie np późnoromańskich jego interpretacyj, wykazujących podobnie jak i na sandomierskim obrazie szereg niewłaściwości rysunkowych. Atrybut Jagnięcia, właściwy zarówno św. Agnieszce jak i Madonnie (cfr. R. Pfleiderer: »Die Attribute der Heiligen«. Ulm 1920, 106 oraz R. Künstle: »Ikonographie der Heiligen«. Freiburg i/B 39, 1926), tutaj ma za zadanie charakteryzować tę ostatnią — jak o tem świadczy korona na Jej skroniach, obca wizerunkom św. Agnieszki, oraz homagjalny nieledwie stosunek zwróconych ku niej dwóch figur bocznych.

[2] Pfleiderer, o. c. 33.

[3] Nie znamy żadnej Klaryski obdarzonej tym atrybutem.

[4] »O maria, roscko roskosna,
Kwiat s sijebije slijcnij rodzęca...«
np. Pieśń o Pannie Marji z XV w. M. Bohowski: »Polskie pieśni katolickie od najdawniejszych czasów do końca XVI w.«. Kraków, A. U. 1893, 70, XV—6.

[5] F. Kopera: Dzieje malarstwa w Polsce. T. I. Kraków 1925, str. 156, fig. 138 oraz niżej opisywany obraz str. 159, fig. 140.

[6] R. Ernst: »Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens in XIV und am Anfang des XV Jahrh.«. Prag 1912, Taf. XLVI, XLVII, XLIX, LIX, S. 24—25.

[7] Idem, t. XLV.

[8] Idem, t. XXXVI.

[9] C. Glaser: »Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei«. München 1916, 14 sq.

[10] A. Matějček: »Pasionál abatyše Kunhuty«. Praha 1922, 6.

[11] K. Schaefer: »Geschichte der Kölner Malerschule«. Lübeck 1923, t. 49.

[12] Idem, t. 43 oraz t. 42.

[13] Idem, 12—13. Por. t. 38—51.

[14] Ernst, opus cit. t. I—III.

[15] Idem, t. XI.

# RECENZJE I SPRAWOZDANIA

## »SZTUKA STAROSŁOWIAŃSKA« STRZYGOWSKIEGO[1]

### I

Józef Strzygowski należy niewątpliwie do najbardziej indywidualnych postaci wśród żyjących historyków sztuki. Jego dzieło życiowe jest takie ogromne i horyzonty nauki zostały przezeń w niejednym kierunku tak bardzo rozszerzone, że każda z jego nowych prac zasługuje na baczną uwagę, zwłaszcza jeżeli dotyczy tematu tak mało dotąd poruszanego, jak zagadnienie istnienia sztuki starosłowiańskiej. Ale ponieważ całą jego działalność cechuje gwałtowna nieraz wojowniczość, która wynika nietylko z osobistego temperamentu, ale także stąd, że odsunął się od dróg utartych, któremi kroczyła dawniejsza historja sztuki i doszedł do swoistej koncepcji rozwoju dziejowego twórczości artystycznej oraz do własnej, odmiennej od historycznej, metody badań zjawisk artystycznych, staje się każde jego nowe dzieło zrozumiałem dopiero na tle całokształtu jego badań dawniejszych.

Zarzucano Strzygowskiemu, że zbyt często zmieniał swoje poglądy, że dziś gani i zwalcza u innych to, co dopiero wczoraj sam stanowczo twierdził i udowadniał jako niezbitą prawdę. Jest to do pewnego stopnia zarzut słuszny — nie brak takich miejsc także w jego nowej książce; ale z drugiej strony nie można nie zauważyć, że zagadnienia, które on poruszał, wzrastały i zmieniały swoje oblicze wraz z jego badaniami i że dzieło jego stanowi zwartą całość. Jakiekolwiek bowiem pozatem istnieją różnice między jego młodzieńczą pracą p. t. »*Cimabue und Rom*« i publikacjami późniejszemi aż do książki, o której mamy mówić, wszystkie od początku do końca wypełnione są szukaniem właściwych podstaw sztuki europejskiej. Zaznaczyło się to już w pierwszym okresie jego badań, przypadającym na ostatnich trzynaście lat zeszłego stulecia, gdy zajął się rewizją utartych poglądów na znaczenie i rolę Rzymu w genezie chrześcijańskiej sztuki średniowiecznej. Ale cała ta praca była tylko wstępem do dalszej, stanowiącej właściwą fizjognomję naukową Strzygowskiego, zapoczątkowanej w r. 1901 przez wydanie książki p. t. »*Orient oder Rom*«.

Były to czasy, w których geneza sztuki starochrześcijańskiej była przedmiotem niezmiernie ożywionych dyskusyj naukowych. Kilka lat bowiem przedtem, w r. 1895 Wickhoff opublikował swoje słynne dzieło o minjaturach Genezys wiedeńskiej, gdzie głosił tezę, że sztuka rzymska już w I wieku po Chr. różniła się zasadniczo od ogólnej sztuki hellenistycznej, że wytworzyła swoje własne cechy stylistyczne i że w ten sposób powstała »państwowa sztuka rzymska«, która rozszerzyła się po całym obszarze cesarstwa i stała się w ten sposób podstawą wszelkiego rozwoju późniejszego. Z drugiej zaś strony Fr. X. Kraus bronił w swojej »*Geschichte der christl. Kunst*« tezy nieco podobnej, a mianowicie, że najstarsze typy chrześcijańskie jako takie, powstały wprawdzie najpierw w hellenistycznym Egipcie lub ściślej w Aleksandrji, jako najważniejszem ówczesnem twórczem środowisku artystycznem, ale że stamtąd przeniosły się do Rzymu, gdzie otrzymały swoje definitywne ukształtowanie i skąd rozszerzyły się także na wschód do Syrji, Palestyny, Azji Mniejszej i Egiptu. A w tym samym roku, co Strzygowski swoją książkę, wydał Ajnalow swoje »*Hellenistyczne podstawy sztuki bizantyńskiej*«, w których udowadniał na podstawie drobiazgowej analizy zabytków zwłaszcza sztuki minjaturowej, że początki sztuki chrześcijańskiej tkwią w tradycjach artystycznych wielkich śro-

[1] J. Strzygowski: *Die Altslavische Kunst. Ein Versuch ihres Nachweises.* Augsburg 1929 (Benno Filser Verlag), 4°, 293 + XV str.; 263 ilustr.

dowisk hellenistycznych w Egipcie, Syrji i Azji Mniejszej i że sztuka bizantyńska z nich się rozwinęła. Podobny pogląd głosił także Strzygowski w »*Orient oder Rom*«, z tą jednak różnicą, że gdy Ajnałow o Rzymie nie mówił i ograniczył się tylko do związków Bizancjum z hellenizmem, Strzygowski zwrócił się stanowczo przeciwko wywodom Krausa i Wickhoffa, odmawiając Rzymowi wszelkiej inicjatywy twórczej i istnienia jakiejś rzymskiej sztuki państwowej; uznawał on tylko tradycje sztuki hellenistycznej i jej środowiska: Aleksandrję, Antjochję i Efez.

Pogląd ten nie był całkiem nowy; pomijając nawet badaczy rosyjskich, zwłaszcza Kondakowa, który od początku swojej pracy nad sztuką bizantyńską brał pod uwagę wielkie znaczenie centrów wschodnich, głosili nieco podobne poglądy także już starsi uczeni francuscy, jak Bayet i Courajod, ale w formie tak stanowczej, rozszerzając je na wszystkie dziedziny twórczości artystycznej, pierwszy wypowiedział je jednak Strzygowski. Rozgorzała walka o nową tezę, która stała się jeszcze bardziej zawiłą, skoro także w r. 1901, ukazało się monumentalne dzieło A. Riegla »*Die spätrömische Kunstindustrie in Österreich-Ungarn*«, gdzie wielkie zmiany stylistyczne późnej starożytności wytłumaczone są jako spowodowane zasadniczą zmianą w dążeniu artystycznem (Kunstwollen) hellenizmu, co stawiało całą kwestję w zupełnie innej płaszczyźnie myślowej.

Tymczasem Strzygowski sam właściwie niedługo zajmował stanowisko, które głosił w »Orient oder Rom«; jakkolwiek bowiem odmawiał on w tem dziele Rzymowi twórczej roli, przyznawał ją wciąż jeszcze wschodniemu hellenizmowi. Już trzy lata później był jednak zdania, że dla rozwoju sztuki chrześcijańskiej decydujące znaczenie posiadało nie to, co w środowiskach wschodnich wyrastało z tradycyj hellenistycznych, lecz to, co stworzyły własne tradycje tych krajów, t. j. Azji Mniejszej, Syrji i Egiptu — i to poza wszelką prawie stycznością z hellenizmem i w walce z nim. Zmieniło to jego poglądy na cały rozwój historyczny sztuki i odtąd zwalczał on już nietylko Rzym, który w jego teorjach utracił wogóle wszelkie znaczenie, lecz także Bizancjum-Konstantynopol i to nietylko dla epoki starszej, lecz nawet późniejszej, jak próbował to udowodnić w r. 1906 w pracy o monachijskim Psałterzu serbskim. Antyteza jego brzmiała teraz już nie »Wschód czy Rzym«, lecz »Wschód czy Bizancjum«, przyczem Strzygowski odmówił stolicy cesarstwa wschodnio-rzymskiego znaczenia środowiska twórczego; genezę sztuki chrześcijańskiej uzależnił on całkowicie od twórczości rodzimej krajów powyżej wspomnianych, do których została nieco później dołączona jeszcze Mezopotamja z »trójkątem miast« Edesa, Nisibis, Amida. W dodatku należy tutaj podkreślić, że znaczenie sztuki tych krajów dla rozwoju sztuki chrześcijańskiej wydawało mu się nietylko nie równorzędnem ze sztuką wielkich miast hellenistycznych, lecz przeciwnie, bez porównania ważniejszem od tamtej i za jedyny właściwy punkt wyjścia jej osobliwego charakteru.

W pracach, ogłoszonych po r. 1910, poszedł Strzygowski jeszcze dalej. Odmienny od wszystkich innych pogląd na znaczenie roli historycznej hellenizmu przekształcił się u niego w nową koncepcję rozwoju historycznego twórczości artystycznej i wogóle całego rozwoju kulturalnego, która jest równoznacząca ze zwalczaniem tradycyjnych »fikcyj filologicznych« i »przesądów humanistycznych« czyli krótko powiedziawszy wogóle humanizmu. W tej koncepcji kultura starożytności klasycznej, jako jedna z form kultury basenu śródziemnomorskiego, odgrywa tylko rolę »kultury cieplarnianej«, która, hodowana i wyzyskiwana przez zorganizowane władze polityczne i duchowe (państwo i kościół) dla podtrzymywania i uświetniania ich wpływu i autorytetu, niweluje prądy niezależnej, samodzielnej twórczości innych krajów — twórczości przez badania dotychczasowe nieuwzględnianej i niedocenianej — i podporządkowuje je swoim celom, zmieniając tem samem ich charakter pierwotny. Poza granicami hellenizmu należy też szukać właściwych początków sztuki chrześcijańskiej, a mianowicie w sztuce mezopotamsko-syryjskiej i w sztuce persko-irańskiej, a nawet środkowo-azjatyckiej. Dla jej powstania i rozwoju były decydujące »chrześcijański semityzm«, zlokalizowany w północnej Syrji i Mezopotamji, oraz »chrześcijański mazdaizm«, który rozwinął się w Iranie i jest dla nas widoczny zwłaszcza w zabytkach architektury ormiańskiej. »Sztuka chrześcijańska w swoich początkach i w swoim rozwoju bez iranizmu wogóle nie może być zrozumiana« — twierdzi Strzygowski[1]; a gdzieindziej dodaje: »Starożytność chrześcijańska znika w ciągu wieków, ale chrześcijański semityzm w sztuce figuralnej i chrześcijański mazdaizm zwłaszcza w budownictwie zostają zwycięzcami«[2].

[1] Ursprung der christlichen Kirchenkunst, Leipzig 1920, str. 27.

[2] Tamże, str. 156.

To ostatnie sformułowanie poglądów Strzygowskiego na znaczenie Wschodu dla historji sztuki przekracza oczywiście daleko pierwotne zagadnienia, dotyczące tylko najstarszej sztuki chrześcijańskiej. Wszystko uległo przewartościowaniu; nawet cała historja sztuki lub »badanie sztuki«, jak Strzygowski odtąd ją nazywa, otrzymuje zupełnie nowe oblicze. Odrzucając metody badawcze historyczno-filologiczne, wymaga Strzygowski zastosowania kryterjów jedynie »fachowych«, nie ograniczających się do jednej tylko epoki lub zakresu kulturalnego, lecz zwracających zawsze uwagę na całość zapomocą postępowania porównawczego. W ten sposób odkrywa on właściwe siły twórcze w rozwoju sztuki i układa je w system następujący. Całą twórczość artystyczną północnej półkuli ziemskiej, a więc Afryki, Azji i Europy, cechują trzy zasadnicze kierunki, które począwszy od epok przedhistorycznych, wciąż zachowują swoje właściwości charakterystyczne, związane nietylko z rasą, ale poprostu z samem już położeniem geograficznem. Okazuje się przytem, że »południe« posiada już niejako we krwi sztukę figuralną, że wyraża się przedewszystkiem zapomocą odtwarzania figury ludzkiej; da się to stwierdzić już w sztuce paleolitu (malowidła jaskiniowe), w sztuce Egiptu i Mezopotamji oraz całego basenu śródziemnomorskiego jakoteż Indyj i południowych Chin. Przeciwnie zaś sztuka »północna«, t. j. pasa geograficznego, sięgającego od Irlandji i krajów skandynawskich poprzez Rosję i Syberję aż do północnych Chin, nie jest figuralną, nie zna postaci ludzkiej, cała jej twórczość wypowiada się tylko w budownictwie i zdobnictwie. Między temi dwiema zonami istnieje zona trzecia, pośrednia — »dzieląca diagonala«, przejmująca wprawdzie pierwiastki południowe i północne, dla której jednak charakterystyczna jest, zwłaszcza w Azji, przedewszystkiem sztuka ludów koczowniczych. Ale ponieważ południe pierwsze stwarza wielkie organizacje władcze w Mezopotamji, Egipcie, w Grecji, Rzymie, jeszcze później w Bizancjum, a władze posługują się sztuką obrazowo-figuralną dla swoich celów, nic w tem dziwnego, że sztuka figuralna »zepsuła« i opanowała także twórczość innych krajów, będącą właśnie w służbie obcych władczych sił. Starożytnym Grekom, którzy jako naród północny posiadali swoją własną, aryjską, dekoracyjną sztukę geometryczną, narzuciło to południe postać ludzką, która jednak dla nich wciąż jeszcze była tylko pociechą dla oczu i wyrazem prostych sił psychicznych. Pod naciskiem zaś dworu cesarskiego i kościoła stanęła sztuka zupełnie już w służbie »pożądań władczych« i to pod wpływem sztuki Azji południowej, skrystalizowanej na dworze sasanidzkim pod wpływem hellenizmu i mezopotamskiego semityzmu. A ponieważ średniowiecze europejskie dopatrywało się w tych wzorach prawa boskiego, została sztuka całkowicie »zatruta« przez siły władcze. Humanizm zaś, który w swoich badaniach zawsze wychodzi od południa i widzi w kierunkach woli, narzucanych z góry, jedyne źródło rozwoju, tłumaczy w Europie wszystko prądami, wychodzącemi z hellenizmu i Rzymu — w Azji z Mezopotamji, Indyj i południowych Chin; nie widzi zaś drugiego prądu, który tkwił w siłach stałych i kierunku, dążącego z północy na południe, w Europie w sztuce krajów północnych, w Azji w mazdaiźmie, w chrześcijańskim iraniźmie i w sztuce islamskiej, pochodzących ze sztuki północnej i sztuki plemion koczowniczych. Tymczasem właśnie stamtąd — mówi Strzygowski — pochodzą wszelkie istotnie twórcze i ożywcze prądy, stanowiące właściwy rozwój sztuki, dla których humanizm jest ślepy. Północ posiadała swoją wielką, drewnianą architekturę przedchrześcijańską, która odegrała ważną rolę w powstaniu zachodniej architektury średniowiecznej; z tego budownictwa drewnianego pochodzi konstrukcja kopuły nad kwadratem, a nawet kościół kopułowy o planie krzyżowym; północne budownictwo »masztowe« wpłynęło na architekturę gotycką. Drzewo było wogóle głównym materjałem północnym; w drzewie i w wyrobach metalowych rozwinęło się zdobnictwo północne, dla którego charakterystyczne jest zamiłowanie do motywów ornamentyki taśmowej i zwierzęcej. Nawet krajobraz jest w gruncie rzeczy pochodzenia północnego. Sztuka plemion koczowniczych nie zna wprawdzie architektury monumentalnej, ale zato posiada namiot i rozwija do najwyższego stopnia ornamentykę — wić geometryczną, późniejszą arabeskę i cały szereg motywów, będących z nią w związku; potomkiem tej prastarej sztuki koczowników jest do dziś dnia dywan wschodni. A jak już z tego wynika, nie wszystko, co istnieje na południu, jest rzeczywiście południowem, gdyż nawet w Mezopotamji i w Egipcie, a nietylko w Grecji, istnienie pierwiastków północnych, według Strzygowskiego, nie ulega wątpliwości...

Jak więc z tego wszystkiego widać, droga, która z początku prowadziła Strzygowskiego na Wschód, by mógł stamtąd wytłómaczyć właściwą genezę sztuki chrześcijańskiej, coraz bardziej się dłużyła

i szerzyła, aż go wkońcu zaprowadziła na wzgórze, z którego obejmuje wogóle całość rozwoju twórczości artystycznej. Do wschodu dołączyła się północ, a między niemi gdzieś w środku zostało cieplarniane południe hellenistyczne i semickie. Szukając wszędzie właściwych cech, niezależnych od »zgubnego« południa, odkrył »północ« w sztuce zachodnioeuropejskiej i przystąpił obecnie także do zagadnienia rodzimej sztuki wschodu Europy, próbując udowodnić, że istniała specyficzna »sztuka starosłowiańska«.

Nie tutaj miejsce na szczegółowe krytyczne omówienie poglądów, głoszonych przez Strzygowskiego. Jego koncepcjom nie można odmawiać pewnej genjalności pomysłu, ale przyjmować je jako udowodnione prawdy byłoby również mało wskazanem, jak bezkrytycznie uznawać np. poglądy Oswalda Spenglera, którego zresztą Strzygowski miejscami żywo przypomina, chociaż są to pozatem dwie mentalności biegunowo od siebie oddalone. Strzygowski jest typem badacza, torującego nauce nowe drogi i wskazującego nowe, dalekie horyzonty; nie zatrzymują go szczegóły, porywa go całość, a gdy tylko wypowiedział swój pogląd na tę całość, przystępuje do nowych zagadnień — i stąd to dziwne zjawisko, że ci, którzy wczoraj szli w jego ślady, próbując przekonywująco rozbudować jego koncepcję wczorajszą, spotykają się dzisiaj z jego ostrą, nieraz bardzo ostrą krytyką negatywną. W całokształcie jego dorobku naukowego należy odróżniać strony czysto hipotetyczne od stron pozytywnych; nie zaniedbując wprawdzie pierwszych, powinna nauka przedewszystkiem śledzić te ostatnie, których zresztą u Strzygowskiego tak wiele, że zostaną na zawsze związane z rozwojem i postępem historji sztuki. Jeżeli idzie o główne wytyczne jego poglądów, to niewątpliwie zasługuje na wielkie uznanie ciągłe podkreślanie potrzeby odsunięcia się od zbyt utartych, szablonowych dróg patrzenia na rozwój sztuki europejskiej i wyprowadzania wszystkiego z jedynego źródła starożytności klasycznej, — dalej ogromne rozszerzenie dziedziny badań naukowych przez wprowadzenie wielkiej ilości zabytków i całych obszarów geograficznych, przyczem zabytki te badane są nietylko jako materjał porównawczy, lecz z punktu widzenia ich cech własnych, niezależnych od sztuki południowych środowisk »władczych«. Jakiekolwiek pozatem zajmują badacze stanowisko wobec teoryj Strzygowskiego, nie ulega już chyba dzisiaj kwestji, że na serjo nikt już nie oponuje jego twierdzeniom o znaczeniu wielkich środowisk hellenistycznych dla sztuki starochrześcijańskiej i bizantyńskiej (czyni to właściwie dzisiaj tylko on sam). To samo dotyczy licznych poszczególnych kwestyj z tej epoki, które zostały przez niego w sposób często ostateczny rozwiązane, jak naprzykład pochodzenie kopuły nad kwadratem w architekturze kościelnej z architektury perskiej. Ale nie można tego powiedzieć o innych jego konstrukcjach, gdzie jednak zbyt często chęć zbudowania wielkiej koncepcji jest silniejsza od objektywizmu naukowego. Uznając np. nietylko możliwość, ale nawet prawdopodobieństwo, a w niektórych wypadkach także udowodnione istnienie silnego pierwiastka wschodniego, t. j. egipskiego, syryjskiego, małoazjatyckiego, mezopotamskiego i perskiego, w sztuce starochrześcijańskiej i bizantyńskiej, nie można jednak, myśląc realnie-naukowo, stawiać »trójkąta miast« (Edesa, Nisibis, Amida) ponad rolę i znaczenie całego basenu śródziemnomorskiego, nie można się zgodzić na to, jakoby wbrew wszelkim danym fasada z Mszatty pochodziła z IV w., nie można wszystkiego sprowadzać do mianownika »irańskiego«, — nie można wierzyć w mazdaistyczny krajobraz »hvarenah«, jeżeli nie mamy wogóle żadnych zabytków, chociaż Strzygowski widzi go nietylko w mozaikach rzymskich i raweńskich, ale nawej jeszcze u Dürera i t. d. Podobnie ma się sprawa także z jego metodą. Żądanie zastosowania obok badań czysto historycznych przedewszystkiem badań fachowych jest najzupełniej uzasadnione i sposób porównawczy wydał już u niego samego nieraz nadspodziewanie jasne i nowe wyniki. Ale to bynajmniej jeszcze nie znaczy, że metoda historyczno-filozoficzna jest przezwyciężoną. Wszystkie nauki humanistyczne przechodzą głęboki kryzys, a więc i historja sztuki, — ale można z należytem uzasadnieniem powątpiewać, czy metoda Strzygowskiego, złożona z całego systemu skomplikowanych szufladek, do których wkłada się poszczególne cechy dzieła sztuki, — metoda, przejmująca w dużej mierze zasady nauk przyrodniczych, jest środkiem najodpowiedniejszym dla zastąpienia »zgniłego« humanizmu. Nastawienie Strzygowskiego względem sztuki jest jednostronne; interesuje go w pierwszym rzędzie sztuka jako kompleks form, związanych z rasą, krajem i przesunięciami w czasie i przestrzeni. I patrząc z tego punktu widzenia na jego wywody, często trzeba mu przyklasnąć. Ale jest to tylko jedna strona kwestji, dotycząca historji twórczości artystycznej, zbyt bogatej i zbyt skomplikowanej, ażeby ją mogły wyczerpać mniej

lub więcej głębokie oświetlenia pochodzenia jej cech formalnych. Gdybyśmy np. przyznawali słuszność Strzygowskiemu, że kopuła nad kwadratem rozszerzyła się z Armenji, to jednak nie można się zgodzić na wniosek, który stąd wyciąga: że architektura św. Zofji w Konstantynopolu jest »czysto ormiańską«; oprócz tej kopuły nad kwadratem, będącej właściwie tylko szczegółem techniczno-konstrukcyjnym, zawiera św. Zofja jeszcze szereg pierwiastków innych, wcale nie ormiańskich lub irańskich, a przedewszystkiem stanowi jako całość dzieło artystyczne, o którego wartości i znaczeniu bynajmniej nie decyduje pochodzenie pojedyńczych motywów, z których jest złożone.

Nie mam zamiaru temi kilkoma uwagami obalać koncepcyj Strzygowskiego; chciałem tylko zwrócić uwagę na niektóre słabsze strony w jego konstrukcjach, które — jak dotychczas — wcale jeszcze nie zachwiały »humanizmem«. Musiałem jednak o nich wspomnieć, gdyż stanowią one tło, bez którego nie byłoby zrozumiałe podejście Strzygowskiego do zagadnienia sztuki starosłowiańskiej. Przekona nas o tem już pierwszy rzut oka na tę wspaniale wydaną książkę, będącą w gruncie rzeczy zbiorem różnych przeważnie już opublikowanych prac, mniej lub więcej blisko związanych z kwestjami najstarszej sztuki u Słowian. Przez ten przedruk starszych rozpraw, napisanych przy różnych sposobnościach w różnych odstępach czasu, traci książka na zwartości i przejrzystości, zwłaszcza że wciąż powtarzają się te same wywody, — z drugiej zaś strony jest to pewnem ułatwieniem dla czytelnika, nieobeznanego z innemi dziełami autora. Czytelnik ma przed sobą zebrane najważniejsze prace, do których autor wciąż go odsyła.

Już »wstęp« wskazuje na to, w jakim kierunku poruszają się przewodnie myśli dzieła. Cztery rozdziały, z których ten wstęp jest złożony, możnaby streścić w sposób następujący. Wschodnia Europa przy badaniach nad historją sztuki nie jest należycie uwzględniana, a tam, gdzie mowa jest o niej, przedstawia się ją zawsze w zależności od południa, t. j. w tym wypadku od Bizancjum, jakgdyby stamtąd przejmowała wszystkie swoje formy wyrażeniowe; tymczasem była ona już w czasach przedhistorycznych bardzo ważnym pośrednikiem między Europą zachodnią i Azją. Aż do chwili, w której zrzuciła z siebie jarzmo tatarskie, była wsch. Europa obszarem, na którym szerzyła się duchowość azjatycka. Niema więc mowy o tem, żeby wsch. Europę traktować jako kraj »barbarzyński«, t. j. mniej wartościowy w porównaniu z resztą Europy. Tak błędną ocenę sztuki północnej i wschodniej Europy stwarza jednostronność humanizmu, który nie chce zrozumieć, że nie wszystko może być wytłumaczone wpływami sztuki południowej, chociaż sprawa przedstawia się zupełnie jasno — jak np. w wypadku słynnej łodzi z Osebergu z IX wieku. Rozwiązanie zagadki tkwi przedewszystkiem w tem, że materjałem sztuki północnej było drzewo, a wyroby drewniane zachowały się tylko w nielicznych wypadkach wyjątkowych, jak właśnie w Osebergu, — natomiast znikła cała pierwotna architektura drewniana. To pierwotne budownictwo możemy sobie jednak zrekonstruować na podstawie późniejszej, częściowo do dziś dnia istniejącej architektury drewnianej, oraz na podstawie zabytków średniowiecznego budownictwa kamiennego w chorwackiej Dalmacji, które nie są niczem innem, jak dokumentami architektury drewnianej — zrębowej, przeniesionej w kamień. Ażeby móc te niezmiernie ważne zabytki sztuki starosłowiańskiej odkryć, należycie opracować i ocenić, powinna historja sztuki postępować inaczej niż dotychczas, t. j. nie podchodzić do sztuki wsch. Europy od południa, a więc od Bizancjum, lecz odwrotnie — szukać wszędzie cech własnych, różniących tę sztukę od sztuki południowej, — tak jak postępował autor w swojej publikacji o architekturze ormiańskiej. W ten sposób okazuje się naprzykład, jak twierdzi Strzygowski, że typ kościoła kopułowego o założeniu krzyżowem nie pochodzi ani z Bizancjum ani ze Wschodu, lecz że należy szukać jego ojczyzny na północy Europy i Azji i to w czasach, w których te kraje stanowiły jeszcze zwartą całość, gdzie panowała umysłowość irańska. Dowodem tego mają być, według Strzygowskiego, z jednej strony irańska świątynia ognia z suszonej cegły, z drugiej starosłowiańska drewniana świątynia pogańska, które obie przedstawiają ten sam typ budowlany, jaki do dziś dnia jeszcze panuje w prawosławnej cerkwi kopułowej o założeniu krzyżowem. Strzygowski posuwa się nawet jeszcze dalej i łączy starych Słowian jak najściślej z Irańczykami; w ślad za Peiskerem iranizuje Światowida, a chciałby nawet w symbolizmie rosyjskiej cerkwi (budynku), tak jak przedstawił go m. i. E. Trubeckoj, widzieć pewne związki chrześcijaństwa wschodniego z mazdaizmem, — a stąd już niedaleko do »mazdaizmu słowiańskiego«. Że granica nauki została przytem daleko przekroczona i znajdujemy się wraz z autorem w krainach bujnej wyobraźni, byłoby oczywiście zbyteczne podkreślać...

W Europie wschodniej występuje jako główny typ świątyni chrześcijańskiej, w przeciwieństwie do zachodniej bazyliki, budynek z kopułą, a więc tak jak w Bizancjum, co też było powodem tego, że dopatrywano się jego ojczyzny w architekturze bizantyńskiej. Strzygowski jednak sądzi o tem inaczej, twierdząc, że z Bizancjum pochodzi dopiero cerkiew murowana jako wyraz siły władczej; cerkiew zaś drewniana jest pierwotną formą architektury wschodnio-europejskiej; jej najważniejszym pierwiastkiem jest kwadrat, jakiego wymaga już technika zrębowa. Kombinując i zestawiając rozmaicie kwadraty, stwarza ta architektura wszystkie różne typy cerkiewne wraz z kopułą nad kwadratem, która zwłaszcza na Ukrainie zachowała pradawną konstrukcję półn.-irańską; nawet typ cerkwi podłużnej niema nic wspólnego z architekturą chrześcijańską, lecz pochodzi jeszcze z czasów pogańskich — w związku z czcią, jaką otaczano w narodzie północnym słońce wschodzące. Jak jednak wyglądało pierwotne budownictwo domów i świątyń w Europie wschodniej, widać najlepiej w zabytkach architektury starochorwackiej, gdzie motywem dominującym w rzucie poziomym jest znowu kwadrat, a w elewacji kopuła. Tej architekturze starochorwackiej jest poświęcony największy i najważniejszy rozdział książki, który wyszedł najpierw w języku chorwackim jako osobna publikacja.

Są to zabytki nagromadzone w Dalmacji północnej i środkowej, kościoły murowane i kamienne sprzęty kościelne, pochodzące z okresu od IX—XII w., a więc z epoki, w której powstały w Dalmacji małe państewka chorwackie, zjednoczone później pod panowaniem chorwackiej dynastji narodowej. Na wyjątkowość tych zabytków nauka już dawno zwróciła uwagę, gdyż różnią się one znacznie od wszystkiego, co Dalmacja posiadała przedtem i co stwarzała później; rozkwit tej osobliwej sztuki próbowano tłómaczyć w rozmaity sposób, łącząc jej pierwiastki ze sztuką longobardzką, bizantyńską, wschodnią, a nawet frankońską. Strzygowski odrzuca wszystkie te hipotezy, twierdząc, że w tych zabytkach zachowała się pierwotna sztuka starochorwacka, jaką Chorwaci przynieśli ze sobą z północy, tylko oczywiście nie w materjale pierwotnym, t. j. w drzewie, lecz już w kamieniu; dla zrozumienia sztuki starosłowiańskiej są te zabytki niemniej ważne jak łódź z Osebergu dla sztuki germańskiej. Przedstawiają one najważniejsze typy budowlane oraz przykłady rzeźby dekoracyjnej. Zaskoczeni jesteśmy wyborem przykładów architektonicznych, wśród których Strzygowski odróżnia następujące typy: kopułę nad kołem, kopułę nad kwadratem z wnękami narożnemi (Trichternischen) i jednonawowy kościół beczkowy ze szkarpami-pilastrami. Najdziwniejsza jest w każdym razie grupa pierwsza; dowiadujemy się mianowicie, że głównym budynkiem starochorwackim jest kościół centralny św. Donata w Zadrze. Strzygowski uważa coprawda za główną komórkę, z której rozwinęła się architektura starosłowiańska i oczywiście także chorwacka, kwadrat drewniany, ale niemniej rozpowszechnionym był według niego wśród wszystkich narodów północnych także typ budowli kamiennych, i to nie z kamieni ciosowych »południowych«, lecz ze zwykłych kamieni łamanych lub polnych. Typ ten występował zwłaszcza w budowlach okrągłych, bądźto warownych bądźto kościelnych, lub w obu razem ze sobą połączonych. Do tego właśnie typu ma należeć kościół św. Donata w Zadrze, w którym inni badacze widzieli i jeszcze widzą bliskie pokrewieństwo z kościołem S. Vitale w Rawennie lub z kaplicą Karola Wielkiego w Akwizgranie, Strzygowski zaś uważa go za typ słowiański. Niema wprawdzie żadnych zabytków słowiańskich, któremi możnaby to twierdzenie poprzeć, ale szereg zabytków w Niemczech (Fulda, Goslar) i na wyspach bałtyckich (Seeland, Bornholm) posiada cechy analogiczne, mogące pochodzić od domniemanych wzorów słowiańskich. Pochodzenie północne pozostałych dwu typów budowlanych, powyżej wspomnianych, jest dla Strzygowskiego jeszcze jaśniejsze. Za niemniej charakterystyczną uważa Strzygowski ornamentykę rzeźbioną, która ozdabiała sprzęty tych świątyń starochorwackich; wbrew powszechnemu mniemaniu nie jest ona zależną od ornamentyki longobardzkiej, lecz została przez Chorwatów przywieziona z północy. Jak ściśle łączy się ta ornamentyka z materjałem drewnianym, świadczy o tem zwłaszcza ulubiony motyw przyczółka; w zupełnie analogicznem ujęciu występuje mianowicie ten motyw w świątyni brahmanistycznej w Kaszmirze (Pandrethan), gdzie kamień naśladuje wzory architektury drewnianej; pokrewieństwo z tym przyczółkiem zdradzają także przyczółki w drewnianych przegrodach kościołów finlandzkich...

Jak uzasadnia Strzygowski te swoje poglądy? Wie on wprawdzie, że Chorwaci byli od r. 803 poddanymi frankońskimi i że jako takich oznaczył ich w liście do Bazylego Macedończyka cesarz Ludwik po upadku Bari w roku 871, coby oczywiście wskazywało na bliskie ich stosunki

z Zachodem, a częściowo także z bizantyńskim Wschodem. Ale dla Strzygowskiego pomimo tego posiada decydujące znaczenie fakt, że Chorwaci są narodem północnym, który przyniósł ze swojej pierwotnej ojczyzny dawne »północne« tradycje artystyczne. Te tradycje stają się dla nas uchwytne w drugiej połowie pierwszego tysiąclecia po Chr. Na całej północy buduje się wtedy w drzewie, i to nad Morzem Północnem w architekturze w pazowane słupy względnie w maszty, w Europie zachodniej w t. zw. »mury pruskie«, a w Europie wschodniej w budownictwie zrębowem. Każdy z tych systemów budowania zostawił swoje ślady w architekturze starochorwackiej. Rozpatrując zabytki pod tym kątem widzenia, przychodzi Strzygowski do zgoła nieoczekiwanych wniosków; tak np. przypomina mu ruina Gradina pod Solinem (pod Splitem w Dalmacji) słynny kościół centralny św. Grzegorza w Zwarthnoc w Armenji z VII w., a równocześnie także »masztową« konstrukcję norweskiego drewnianego kościoła w Borgundzie z XII w.; kościoły św. Mikołaja i św. Krzyża w Ninie (oraz rotunda św. Feliksa i Adaukta na Wawelu) są napewno przeróbkami w kamieniu dawnych wzorów drewnianych, jakie jeszcze istnieją w drewnianem budownictwie finlandzkiem. Najważniejszą jest jednak architektura zrębowa; od niej przedewszystkiem pochodzi kwadrat, od niej pochodzi także przyzwyczajenie do zasklepiania wnętrza. Stąd więc przenieśli Chorwaci swoje zamiłowanie do sklepień ,do budownictwa kamiennego i wpłynęli w ten sposób na dalsze losy architektury monumentalnej.

Daleko sięgają także wywody o ornamentyce rzeźbionej. Plecionkę, z której jest ona przeważnie złożona, możnaby podzielić na dwa rodzaje: na trójtaśmową — bardziej północną — i na dwutaśmową, występującą w grupie zabytków, gdzie pola zapełnione są także zwierzętami i ptakami. Ta ostatnia jest bardziej zbliżona do ornamentyki irańskiej, a Strzygowski dopatruje się w niej nawet śladów znaczenia symbolicznego, spokrewnionego z mazdaistycznem »hvarenah«... W tych koncepcjach idzie nawet jeszcze dalej; nie zadowalnia się ogólnikowem podkreśleniem znaczenia fali mazdaistycznej w sztuce wczesnochrześcijańskiej, lecz widzi wprost symbol hvarenah w motywie ślepego łuku, który łączy z łukami zdobniczemi w minjaturach syryjsko-ormiańskich i starogermańskich ewangelij oraz w t. zw. tablicach kanonów. Od tych irańskich elementów odróżnia on jednak ornamentykę czysto północną, geometryczną, która jest zresztą charakterystyczna jeszcze dla dzisiejszej chorwackiej sztuki ludowej, zwłaszcza w haftach. — Pomimo takich silnych własnych podstaw ulegli Chorwaci wkońcu jednak także obcym władczym siłom: ich architektura przejęła formy południowe, a ich zdobnictwo figurę ludzką. Jaki jest stosunek osobisty Strzygowskiego do całego kompleksu tych zagadnień, widać najlepiej z takiego powiedzenia: »Szkoda, że Chorwaci po swojem przybyciu na wybrzeże południowe nie rozbudowali na podstawach swego ducha północnego swojego własnego poglądu na świat, lecz że zostali ujarzmieni przez chrześcijaństwo; jako szerzyciele kultury byliby — być może — zostali Grekami wśród Słowian«...

Analogij do sztuki starochorwackiej należy szukać przedewszystkiem w Europie wschodniej. Strzygowski zwraca przytem uwagę na dwa zabytki wawelskie: na rotundę św. Feliksa i Adaukta oraz na płytę ozdobioną plecionką, wmurowaną w katedrze; pierwsza przypomina mu kościółek św. Mikołaja w Ninie, druga liczne płyty starochorwackie w muzeum w Kninie.

Pomimo wielkiego znaczenia, jakie przypisuje badacz wiedeński zabytkom chorwackim (zabytki późniejsze w Dalmacji w jego koncepcji nie odgrywają już żadnej roli, gdyż są zależne od obcych sił władczych), nie wyczerpują one jednak zagadnienia sztuki starosłowiańskiej; dlatego omawia Strzygowski w duchu swojej konstrukcji historycznej wspomnianą już płytę krakowską oraz przedromańskie budownictwo kościelne u Słowian zachodnich, t. j. u Czechów i w okolicach Białej i Bielska.

Zagadnienie, które próbuje Strzygowski rozwiązać, dotyczy w gruncie rzeczy kwestji, skąd pochodzą liczne formy architektoniczne i zdobnicze, które zjawiają się w różnych stronach Europy z końcem epoki starochrześcijańskiej. Wystarczy np. zastanowić się nad architekturą italską tej epoki, ażeby sobie uprzytomnić znaczenie tego zagadnienia; architektura rzymska okresu cesarskiego jest architekturą wybitnie sklepieniową, a naraz całe to budownictwo wielkich zasklepionych wnętrz zupełnie ustaje. Jedyny miejscowy monumentalny typ budowlany, to jest bazylika chrześcijańska, wraca do pułapu i stropu, ale zato zjawia się mnóstwo nowych typów małych świątyń i to nietylko we Włoszech. Są one wszędzie: w Galji, w Hiszpanji Wizygotów, w Irlandji i Brytanji, na Bałkanach, nie mówiąc nawet o Wschodzie chrześcijańskim, gdzie powstaje ogromna ilość nowych typów budowli podłużnych

i ośrodkowych. W każdym kraju można w nich stwierdzić osobne cechy; tak jest np. ciekawe spostrzeżenie, że powstaje nowy typ świątyni w Irlandji, która nigdy nie była pod panowaniem rzymskiem i nie przejmowała swoich wzorów ze świata hellenistycznego; — ale od tradycyjnych form hellenistyczno-chrześcijańskich różnią się te typy także w krajach innych. Najważniejsze jest jednak, że te typy znikają z chwilą, gdy zapanowuje wszechwładnie t. zw. styl romański. Jakie jest ich znaczenie historyczne? Strzygowski wychodzi w tej swojej książce od zabytków w krajach słowiańskich, a przedewszystkiem od zabytków dalmatyńskich z epoki dynastji narodowej, w których dopatruje się najstarszych zabytków pierwotnej sztuki starosłowiańskiej; jest więc zdania, że te zabytki rzucają światło na przedchrześcijańską przeszłość artystyczną Słowian. Sam nazywa swoje wywody tylko próbą. Ale czy ta próba się udała? Odpowie nam na to rozbiór krytyczny jego dzieła.
(Dok. nast.). *Wojsław Molè.*

1) Juljusz Kłos: *Wilno — przewodnik krajoznawczy.* Wilno 1923, str. 165—167.

2) Dr Mieczysław Skrudlik: *W sprawie twórcy obrazu N. Marji Panny Ostrobramskiej.* (Bibl. Księg. Stow. Naucz. Polsk., tom 6). Wilno 1924, str. 24, ill. 8.

3) Piotr Śledziewski: *Cudowny obraz N. Marji Panny Ostrobramskiej.* (»Źródła mocy« — czasopismo krajowe). Wilno 1927, zesz. 2, str. 15—40.

4) Jerzy Remer: *Madonna warowni wileńskiej.* (Sztuki Piękne). 1927, zesz. 9, str. 325—341.

Z okazji niedawno dokonanej restauracji obrazu Matki Boskiej Ostrobramskiej zajęto się gruntownie rozpatrzeniem kwestji jego pochodzenia i czasu powstania. Już nieco wcześniej próbował M. Skrudlik przeprowadzić analizę stylistyczną tego zabytku, i to ze stanowiska naukowego najpoważniej. On sam tylko przeciwstawia się wynikowi badań Kłosa, Śledziewskiego i Remera, oraz dawniejszym jeszcze, ogólnikowym zresztą P. Webera (»Wilna, eine vergessene Kunststaette«. Wilno 1917, str. 106), którzy chcieli umieścić obraz w połowie XVI wieku jako dzieło jakiegoś nadwornego malarza włoskiego, czy też pod silnym wpływem włoskim zostającego.

Najobszerniej próbuje udowodnić swe zapatrywanie P. Śledziewski, stosując następujący sposób dowodzenia: Na czoło wysunął badanie kostjumologiczne, dalej przeprowadził analizę stylistyczną, zmierzającą do określenia czasu i szkoły, wreszcie zastanawiał się nad kwestją ikonograficzną zabytku. Metoda Śledziewskiego kuleje, bo kwestja kostjumologiczna w badaniach historji sztuki nie może być normą podstawową do określania czasu powstania jakiegokolwiek zabytku z przedstawieniami figuralnemi. Nie można bowiem na czoło badań wysuwać momentów, które mogą być co najwyżej środkiem pomocniczym. Zwłaszcza do naszej Madonny nie możemy stosować tego kryterjum, gdyż mamy tu do czynienia z podobnym neutralnym strojem, jaki spotykamy na przełomowych freskach Giotta, Masaccia czy Michała Anioła. Artyści ci nie używają z rozmysłem strojów przemijającej mody, bo zdają sobie doskonale sprawę z tego, iż z jednej strony nabierają ich postacie przez pewną naturalność kostjumów cech wybitniejszej monumentalności, z drugiej strony dzieła ich stają się wartościami trwałemi, niezmiennemi i nieprzemijającemi. Nie trudno przekonać się, że Madonny podobnie ubierano od Duccia i wcześniej począwszy, poprzez barokowe aż do czasów najmłodszych. Że np. chusta, przewieszona wpoprzek szyi nietylko do 16 w. da się ograniczyć, wykazuje choćby reprodukowana u Skrudlika »Madonna ze świętymi« Tomasza Dolabelli z XVII w.

Kłos (str. 166), Weber (l. c.) i Remer (str. 339) wspominają tylko przelotnie o włoskiem pochodzeniu obrazu z połowy XVI w., nie próbując dokładniejszego określenia szkoły czy kierunku.

Śledziewski natomiast (str. 21 n.) zbyt śmiało i fantastycznie zbliża obraz wileński do kierunku... Perugina czy Pinturicchia, udowadniając to zbyt szerokim ogólnikiem z Woermanna (»Istota przeżyć artystycznych Perugina tkwiła w nastrojach religijnych i w cichej marzącej nabożności«). Wiadomo, że z takiem określeniem sztuki quattrocenta daleko nie zajdziemy. Drugi argument, to kilka znanych dat z historji przebudowy katedry wileńskiej w XVI wieku przez architektów włoskich, z którymi zdaniem Śledziewskiego mieli przybyć malarze włoscy. Tymczasem ani wiadomości źródłowe, ani zabytki malarskie w całej Polsce tego czasu nie wskazują na pobyt u nas także malarzy włoskich. Upada również sztucznie zbudowana hipoteza Siena-Wilno, kiedy słyszymy o architekcie Zenobim z Rzymu i Giovannim Cinim ze Sieny, o którym to ostatnim artyście dowiaduję się z rękopisu dysertacji p. J. Eckhardtówny (»Nagrobek biskupa Czarnkowskiego w katedrze poznańskiej«), że wszelkie dotąd znane wiadomości archiwalne wskazują na architektoniczną jedynie działalność tego artysty, nawet

jego współpraca jako rzeźbiarza przy nagrobku Elżbiety, pierwszej żony Zygmunta Augusta, dla Wilna jest wysoce problematyczną, gdyż wiemy, że przy nagrobku tym pracował też rzeźbiarz Padovano. Nadto niebardzo to prawdopodobne, ażeby Cini miał przenieść do Polski cechy sztuki sieneńskiej, gdyż w bardzo młodym wieku Sienę opuścił. Przyglądając się Madonnie wileńskiej po odkryciu blach (oby sfotografowano dla badań naukowych wszystkie ważniejsze obrazy Madonn polskich bez okryć!), zauważymy przedewszystkiem, że nie ma ona nic wspólnego z malarstwem włoskiem XV i XVI wieku. Czujemy to wyraźnie w kompozycji szeroko rozlanej, kształtach niejasnych i anatomji pobieżnej. Wreszcie zbywa Madonnie na plastyce, która jest jedną z istotnych zdobyczy i cech malarstwa włoskiego. Pozatem nie widzimy na obrazie wileńskim zgoła owych szat ostrych, o których wspomina Śledziewski (str. 21). Jeśli przyjmiemy nawet, na co autor zwraca ustawicznie uwagę, kilkakrotne przemalowanie obrazu, to jednak ważnym argumentem przeciwko włoskiemu pochodzeniu dzieła staje się kontur Madonny mało subtelny, o linjach choć prostych — a więc zdawaćby się mogło monumentalnych — to jednak niedelikatnych i grubych. Zwłaszcza umieszczenie chusty na głowie Madonny nie wytrzyma krytyki przy porównaniu z dziełami włoskiemi. Jest ona ułożona nieudolnie, jakby na wielkim czepcu. Przypatrzmy się, jak chustę umieszcza np. Perugino w swej Pietà z Akademji florenckiej, a zauważymy wyraźne różnice. Quattrocento, realistyczne w formie, nie zniosłoby i nie stworzyłoby dzieła podobnie w tym względzie pobieżnego, jak obraz wileński; a nawet spóźnieni epigoni tego kierunku nie byliby odstąpili od kanonu renesansowego. Podobnie ma się rzecz ze schematycznem traktowaniem twarzy, mało subtelnem jej modelowaniem i rozmieszczeniem światła.

Śledziewski (str. 22) zgodnie z Kłosem (str. 166) przypuszcza, że obraz wykonał w Wilnie któryś z umbryjskich malarzy. Porównują oni typ Matki Boskiej Ostrobramskiej z Barbarą Radziwiłłówną na minjaturze w Mankiewiczach, pochodzącej z XVI w.(!), jak to wykazał Mycielski. Natomiast tak nasza Madonna, jak i Barbara mają typ twarzy mocno zidealizowany. Nie pamięta autor, że w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie znajduje się dyptyk z minjaturą współczesną Barbary (ca 1550), wykonany w pracowni cranachowskiej. I właśnie porównanie dwu tych dzieł pouczy nas, że w kierunku sztuki północnej raczej szukać należy genezy dzieła wileńskiego. Spostrzeżemy to tem łatwiej, kiedy zapomnimy na chwilę o cechach portretowych minjatury krakowskiej, a postaramy się odszukać typ i ogólny charakter twarzy. To zjawisko spowodowało Remera zapewne (str. 335) do przypuszczenia, że właśnie partje głowy wyszły z pod pendzla artysty renesansowego, żyjącego jeszcze tradycjami gotyku. Ten moment pozwala przejść do przyjrzenia się wnioskom pracy dra Skrudlika: twórcą Madonny Ostrobramskiej był żyjący w pierwszej połowie XVII wieku mistrz Łukasz, »malarz, w Krakowie osiadły, w tradycjach miejscowych wychowany, któremu nie obce były również wzory współczesnego malarstwa włoskiego« (str. 21).

Autor w przekonywujący sposób łączy obraz wileński z dziełami malarstwa cechowego w Polsce. I to jego zasługa. Wreszcie wyzbyliśmy się myśli o pierwszorzędnych i głośnych artystach i nieodzownym imporcie z zagranicy. Niestety ta słabość, powodowana fałszywą ambicją, silnie występuje jeszcze w późniejszych od pracy Skrudlika badaniach Śledziewskiego i Remera, którzy w trzy lata po ukazaniu się studjum tego autora nic o niem, zdaje się, nie wiedzą.

Choć znamy archiwalnie potwierdzonego autora Madonny w kościele Bożego Ciała w Krakowie, która posiada tylko zewnętrzne cechy i kompozycję podobne do Madonny Ostrobramskiej, nie można przecież, jak to twierdzi Skrudlik, identyfikować go z twórcą obrazu wileńskiego. Mistrz Łukasz mógł podpatrzeć różne zewnętrzne właściwości ówczesnego malarstwa włoskiego w Krakowie, szczególnie w modelowaniu miękkiem twarzy i rąk, w kompozycji jednak tkwi on w tradycjonaliźmie malarstwa cechowego. Jaki jest stosunek Madonny Ostrobramskiej do krakowskiej, tego autor dostatecznie nie tłumaczy. Zauważyć bowiem można różnice w modelowaniu twarzy, które jest u Madonny wileńskiej twarde i mniej subtelnie opracowane. To samo da się powiedzieć o rękach. Również wyraz twarzy jest bardziej słodki na obrazie krakowskim, w Wilnie poważniejszy. Niejedno może pod tym właśnie względem należy złożyć na karb ostatniej restauracji obrazu wileńskiego. Mam wrażenie, że ta restauracja była zbyt intensywną.

Przypuszczenie Skrudlika, że autor obrazu krakowskiego wykonał dla Wilna replikę, dopóty nie nabierze cech zupełnej pewności, dopóki nie zbada się gruntownie obrazu krakowskiego. Różnice między oboma obrazami tłumaczy autor wa-

runkami zewnętrznemi, jak tem, że obraz Ostrobramski miał być zawieszony wysoko, że użyto dla mniejszych kosztów tańszego materjału i farb. By jednak umożliwić bliższe porównanie stylistyki obu obrazów, konieczne jest usunięcie sukienki metalowej i celowa restauracja obrazu krakowskiego. Nie starczy na poparcie tego twierdzenia reprodukcja podana u Skrudlika.

Są niewątpliwie pewne styczne obrazu Ostrobramskiego z malarstwem północnem. Spostrzeżenie to nabierze cech konkretniejszych, kiedy rzucimy okiem na genezę naszego malarstwa cechowego. W wieku XV i XVI decydują o charakterze malarstwa polskiego artyści niemieccy a w mniejszym stopniu niderlandzcy. Twierdzenie Śledziewskiego, jakoby już w XVI w. zjawiali się w Polsce malarze włoscy, jest mylne; pierwszy malarz Włoch zjawia się u nas dopiero na początku XVII w. w osobie Dolabelli. Malarzami nadwornymi byli Niemcy. Rodzina królewska kazała wykonać portrety w pracowni cranachowskiej; w Krakowie pracuje Hans Dürer, Kulmbach, Lentz von Kitzingen i inni. Uderza tu fakt, że sztuka tych artystów ulega wpływom renesansowej kultury na dworze polskim wyraźniej, niż w ich ojczyźnie. W gruncie jednak pozostają oni wierni zasadom sztuki północnej. Tą atmosferą norymberską czy wogóle niemiecką oddychali malarze cechowi w Polsce, a więc ich wpływy musiały siłą rzeczy na czas długi wycisnąć swe piętno na twórczości cechowej. Szesnastowieczna moda włoska mogła w tych stosunkach wpłynąć tylko na drobne i nieistotne szczegóły tej sztuki.

Istotnie, Madonna Ostrobramska znajduje swe siostrzyce w tradycyjnych Madonnach malarstwa cechowego krakowskiego, lwowskiego czy wielkopolskiego. Madonny wielkopolskie mogłem porównać z wileńską dzięki uprzejmości p. I. Głębockiej-Piotrowskiej z rękopisu jej dysertacji p. t.: »Krzysztof Boguszewski i cechowe malarstwo wielkopolskie na początku XVII w.«.

Ostatnią kwestją, którą omówić tu trzeba, w literaturze o Matce Boskiej wileńskiej jest jej szczególny charakter ikonograficzny. Tak Skrudlik, jak Śledziewski zastanawiają się nad rzadko spotykanem ujęciem Madonny bez Dzieciątka. Bo obraz wileński nie przedstawia ani Matki Boskiej Bolesnej ani Matki Boskiej z pod Krzyża ani też Matki, adorującej Dziecię. Śledziewski widzi w wileńskiem ujęciu coś całkiem oryginalnego, niebywałego; stąd przypisuje twórcy tego dzieła zbyt bogatą inwencję artystyczną. Nic jednak prostszego, jak tłumaczenie, które podał już około połowy XVII w. kanonik Daniel Łodziata, mianowicie, że jest to tylko fragment Zwiastowania. Nieśmiało wspomina o tem Skrudlik. Madonnę z kościoła Bożego Ciała w Krakowie możemy nazwać adorującą, natomiast wileńska wykazuje ruch i wyraz, towarzyszącym pełnym pokory słowom: »Ecce ancilla Domini«. Na obrazie zupełnie samodzielnym przedstawiona jest Madonna ze Zwiastowania Carla Crivelli'ego z roku 1480—90 (niegdyś tryptyk) w posiadaniu Ulricha Thiemego w Lipsku (Archiv für Kunstgeschichte I, 1913, tab. 48). W ten też sposób mógł był pomyśleć kompozycję tę jako abrewjację twórca Matki Boskiej Ostrobramskiej. Drugie tłumaczenie, ze Madonna mogłaby być fragmentem Koronacji, wydaje się całkiem nieprawdopodobnem. Natomiast błędne jest zupełnie zestawienie Madonny wileńskiej z »Madonną norymberską« Pawła Vischera, syna Piotra st. (nb. Śledziewski widzi w niej według »ostatniej« literatury dzieło Wita Stosza!), która jest wyraźnie tylko zachowanym fragmentem Matki Bożej z pod krzyża jako pendant do św. Jana. Twórca Najśw. Panny Ostrobramskiej w każdym razie nie stworzył »nowej swobodnej kompozycji religijnej, stojącej poza tradycją«, bo jakżeżby to pogodzić z konserwatyzmem sztuki cechowej — lecz użył części starej kompozycji Zwiastowania, i dostosował ją odpowiednio do zamówienia i miejsca zawieszenia. Warto przytoczyć tu ten szczegół, że złożenie rąk Madonny wileńskiej — lewej na prawą — spotyka się często w dziełach polskiego malarstwa cechowego, a więc i ten motyw przechowuje tradycja cechowa. (Por. Medaljon ze Zwiastowaniem na obrazie Matki Boskiej Różańcowej w katedrze ormiańskiej we Lwowie, tryptyk z roku 1546 w Muzeum Narodowem w Warszawie — katalog Gembarzewskiego nr 293, Madonnę pod krzyżem z przełomu XV—XVI wieku na pentaptyku w kościele św. Zygmunta w Szydłowcu — J. Kieszkowski: »Kanclerz Krzysztof Szydłowiecki«. Poznań 1910, str. 23).

Dopiero inwentaryzacja naszego malarstwa cechowego pozwoli nam dokładnie zorjentować się w różnorodnem bądź co bądź obliczu jego dzieł, umożliwi zróżniczkowanie malarstwa prowincjonalnego, a w niem jego strony indywidualnej, może nawet jego oddziaływania na inne środowiska. Wtedy doprowadzi badanie dzieł w rodzaju naszych Madonn cudownych, do wyników pewniejszych i konkretniejszych. W tem znaczeniu stanowi tylko praca dra Skrudlika pewien krok naprzód. *Gwido Chmarzyński.*

Aleksander Czołowski i Bohdan Janusz: *Przeszłość i zabytki Województwa Tarnopolskiego*. Tarnopol 1926. Nakł. Powiatowej Organizacji Narodowej w Tarnopolu.

Wiadomo, jak mało jeszcze wiemy o zabytkach w Polsce. Istnieje ich mnóstwo zupełnie dla nauki nieznanych, a o wielu, o których coś wiemy, wiadomości porozrzucane są po różnych pismach, przeważnie bez reprodukcyj. Z radością przeto i uznaniem powitać należy dzieło A. Czołowskiego i B. Janusza; wysiłek ich przydał się znakomicie; obszar bowiem województwa tarnopolskiego przestał być poniekąd tabula rasa i zwrócić musi uwagę historji sztuki całym szeregiem niezmiernie cennych zabytków, zwłaszcza z budownictwa. Dzieło omawiane, opisując popularnie zabytki, stan i ich historję, przyczynia się niepomiernie do zaznajomienia się z niemi szerszych warstw naszego społeczeństwa. Również dla nauki ma duże znaczenie, jako pierwszy krok w kierunku zinwentaryzowania zabytków.

Część historyczna, napisana przez A. Czołowskiego, pozwala zrozumieć charakter i rozwój budownictwa na obszarze województwa. Ciągłe walki, staczane na tych ziemiach, zadecydowały o obronnym charakterze zamków i kościołów, a okres spokoju w XVI w. pozwolił na pełny rozkwit sztuki i stawianie wielkopańskich pałaców. Wszystkie prawie zachowane zabytki świadczą o wpływach sztuki Zachodu. Kiedy najstarsze zabytki budownictwa, przeważnie drewniane, a pochodzące z czasów, kiedy ziemie te nie należały jeszcze do Polski, zniszczały prawie doszczętnie, to budowle murowane, stawiane w ogromnej ilości od w. XVI, dochowały się prawie wszystkie do naszych czasów.

Z punktu widzenia historji sztuki interesuje nas przedewszystkiem architektura barokowa, niezmiernie bogata i różnorodna. Wśród niej znajdujemy prawdziwe perły polskiego baroku. B. Janusz, omawiając tamtejsze kościoły z okresu między gotykiem i barokiem, zauważa, że budowane są w stylu przejściowym, który określa jako renesans. Określenie to jednak jest nieco niejasnem. Jest jeszcze pytanie, czy skromne te budowle można zaliczyć do tego stylu, tak mało rozpowszechnionego w Polsce, a potem i niewiadomo, o jakim renesansie myśli autor, włoskim, czy t. zw. północnym. Nie znając tych budowli (niestety reprodukcje w tym względzie nie są dostateczne), nie można z góry przesądzić sprawy: wydaje się to jednak mało prawdopodobnem, żeby renesans włoski, reprezentowany u nas tylko tu i ówdzie przez nieliczne budowle, mógł taki silny wpływ wywrzeć na wschodnie rubieże Rzpltej. Drugą właściwością tamtejszych zabytków jest — zdaniem autora — silne trzymanie się gotyku aż do XVIII w. Istotnie na całej północy, a także w Polsce, gotyk trzyma się bardzo długo. W Krotoszynie w Wielkopolsce buduje się jeszcze w r. 1592 kościół zupełnie gotycki, zakończony tylko barokowem beczkowem sklepieniem. Trudno wytłumaczyć sobie jednak to zjawisko na obszarze województwa tarnopolskiego, gdzie przecie gotyckich budowli było bardzo mało. Skąd więc te tradycje gotyckie? Jeśli nawet istnieją tam, to niewątpliwie przyszły skądinąd. Sądząc z materjału illustracyjnego, załączonego w książce, reminiscencyj gotyku nie widać tam wcale, trudno bowiem brać motywy takie np., jak pilastry na zewnętrznych ścianach, za przemianę przypór. Wobec innych okolic Polski, gdzie liczne zabytki gotyckie istotnie silnie oddziałują na sztukę czasów późniejszych, momentu tego nie można podkreślać na obszarze województwa tarnopolskiego.

Przykładów natomiast czystego baroku mamy tam bardzo wiele. Jedną z najpiękniejszych budowli barokowych, to kościół oo. dominikanów w Tarnopolu. Nie wiem jednak, na jakiej podstawie twierdzi się dziś, że budował go ten sam architekt, co we Lwowie kościół oo. dominikanów i cerkiew św. Jura. Właściwości stylistyczne nie przemawiają bynajmniej za tem. Ciekawy jest także kościół w Mikulińcach oraz kaplica zamkowa w Brzeżanach, o formach rozwiniętego baroku we fasadzie, pod której reprodukcją podany jest wiek XVI jako data powstania, co zaufania jednak nie wzbudza.

Neoklasycyzm reprezentuje kościół zamkowy w Podhorcach (1756), ciekawy przykład pojawienia się tak wcześnie tego prądu u nas. Empire również zostawił swe ślady w tarnopolszczyźnie. ale chyba nie w XVIII w. (por. str. 184).

Niemniej ciekawie przedstawiają się zamki. A. Czołowski nie wdaje się w stylistyczne ich właściwości, interesuje go głównie ich system obronny, wzięty — jak stwierdza — przeważnie z Niderlandów. Ale zamkom tym, jako dziełom sztuki również coś się należy, a najwspanialszym, jak Podhorce, Olesko i innym jeszcze, trzebaby poświęcić osobne monografje. W każdym razie krok pierwszy został uczyniony i historja sztuki skorzysta chętnie z dostarczonego jej historycznego materjału i zajmie się niemi bliżej.

Inne dziedziny sztuki, poza budownictwem, prawie wcale nie są w dziele Czołowskiego i Ja-

nusza reprezentowane. Istnieje wprawdzie osobny rozdział p. t. »Figury, pomniki i pamiątki«; niewątpliwie jednak nie wyczerpuje on zabytków rzeźby i malarstwa.

Jak już wspomniałem, w dziele omawianem uczyniono pierwszy krok; następnym ma być, zastosowany do wszelkich potrzeb nauki, zapowiedziany przez jednego z autorów w ostatnim rozdziale »Inwentarz zabytków kultury i sztuki Województwa Tarnopolskiego«, mający wyjść niebawem z pod prasy. Dzieło to powita niewątpliwie polska historja sztuki z radością.

*Wiktor Dalbor.*

Tymoteusz Sawicki: *Warszawa w obrazach Bernarda Belotta Canaletta.* Warszawa 1926. Nakładem Mortkowicza.

Książka ta jest rozszerzeniem, jak to sam autor zaznacza w przedmowie, jego pracy »Bernardo Belotto Canaletto i jego widoki Warszawy«, napisanej z okazji warszawskiej XV Wystawy Tow. Opieki nad zabytkami przeszłości (1922 r.) pod hasłem »Warszawa za Stanisława Augusta«.

Charakter tej ostatniej swej pracy określa sam autor: »Nie ma ona bynajmniej charakteru monograficznego opracowania, nie obejmuje bowiem ani źródłowych badań i działalności Belotta na polu sztuki, ani jej różnych przejawów, — ogranicza się natomiast jedynie do próby uzasadnienia wartości rzeczonych dzieł z punktu widzenia historji architektury stolicy oraz wskazania, jak na te obrazy patrzeć należy«.

Sawicki w rozprawie swojej najwięcej miejsca poświęca szczegółowym opisom obrazów, przyczem podaje fakty historyczne, dotyczące budowli, przedstawionych na obrazach. A więc książka jego jest przedewszystkiem pewnego rodzaju przewodnikiem po starej Warszawie.

Belotto jako artysta interesuje Sawickiego znacznie mniej; dlatego autor ogranicza się jedynie do uwypuklenia realizmu omawianych dzieł, do podkreślenia pokrewieństwa sztuki Belotta z sztuką Canal'a, do wykazania wpływów, jakie wywarły obrazy Belotta na twórczość Vogla. Jeżeli autor nie rozstrzyga niektórych kwestyj, jak np. kwestji autentyczności jednego z ostatnich egzemplarzy »Elekcji St. Augusta«, jeżeli nie omawia kolorystyki, to dlatego, że nie mieści się to w ramach jego pracy, przeznaczonej w pierwszym rzędzie dla szerszej inteligentnej publiczności.

Książka ta, pomimo skromnych zamierzeń autora, ma również znaczenie dla fachowców-historyków sztuki, albowiem podaje bogaty materjał illustracyjny (co czyni ją również bardziej interesującą dla ogółu czytelników), wyjaśnia rzeczowo zagadnienia, związane z samym tematem dzieł Belotta, wreszcie cytuje nieznane dotychczas dokumenty. Wkońcu należy dodać, że książka ta jest starannie opracowana pod względem formy i stylu, co winno przyczynić się do jej powodzenia u publiczności.

Pojawienie się wyżej omawianej pracy jest zjawiskiem dodatniem w naszem życiu kulturalnem, natomiast »recenzja« tejże książki pióra W. Husarskiego p. t. »Warszawa w obrazach Canaletta« (Tyg. Ill. z 12. III 1927) jest smutnym dowodem, jak źle informowaną bywa częstokroć publiczność w sprawach, dotyczących sztuki.

Pisząc o książce Sawickiego, Husarski uzupełnia to, czego według jego zdania nie dopowiedział Sawicki. Przedewszystkiem potrąca Husarski o kwestję kolorystyki widoków Warszawy Belotta, a rozstrzyga ją w ten sposób: »Zdaje się, że jakgdyby rodzący się klasycyzm wywarł wpływ na artystę, każąc mu zapomnieć o wdziękach kolorystycznych malarskiej zmysłowości rokoka«. Ponieważ mogę tu tylko w krótkich słowach oświetlić artykuł Husarskiego, nie wnikam głębiej w tę kwestję i stwierdzam tylko, że Belotto przedewszystkiem rysuje swe obrazy, kolorystyka jest dla niego zagadnieniem drugorzędnem, podobnie jak dla Canal'a i innych architekturzystów weneckich XVIII w., a poprzednio już niderlandzkich XVII wieku. Celem tych artystów jest wierne odtworzenie sytuacji topograficznej; a wszakże architektura rzeczywista posiada szczupłą tylko skalę barw i działa przedewszystkiem linją; do podkreślenia zaś poszczególnych partyj i do rozczłonkowania masy służy jej nietyle barwa, ile światłocień. Tam, gdzie zaczyna się żywsza kolorystyka, kończy się właściwa »weduta«. Jako przykład mogą służyć dzieła Panini'ego i Guardi'ego. Już wczesne dzieła Belotta wykazują małą skalę barw, a w latach późniejszych, w okresie drezdeńskim i warszawskim, następuje stopniowe ściemnienie kolorytu, spowodowane wpływem krajobrazu północnego, z którego istoty barwnej artysta nie umiał zdać sobie sprawy, jakkolwiek dążył do jak najwierniejszego jej odtworzenia.

A więc nie klasycyzm, rozpoczynający się w malarstwie dopiero w latach późniejszych, wpłynął na szarość kolorystyki Belotta, lecz granice zakreślone przez sam rodzaj dzieła i właściwości psychiki artystycznej mistrza.

*K. Adamkiewiczówna.*

Heinrich Göbel: *Wandteppiche.* I. Teil. *Die Niederlande* (Band I: stron 668, reprod. 52, tabl. 24; Band II: reprod. 507) Leipzig 1923. II. Teil: *Die romanischen Länder* (Band I: stron 664, tabl. 20; Band II: reprod. 552) Leipzig 1928. Verlag von Klinkhardt & Biermann.

Ostatnich lat 25 zaznaczyło się dużem wzmożeniem badań nad gobelinnictwem. M. Fenaille[1] opublikował jako rezultat długoletniej, bardzo żmudnej pracy, katalog wszystkich gobelinów, które wyszły z paryskiej rękodzielni. Dzieło to, wydane zbytkownie, przyniosło wielki materjał archiwalny i szereg doskonałych heljograwurowych reprodukcyj. Po Fenaille'u zasłużyli się na tem polu dwaj niemieccy uczeni, L. Baldass[2], który po wielkiej wystawie gobelinów, należących poprzednio do Habsburgów, urządzonej w wiedeńskim Belwederze w r. 1920, opracował katalog tej bogatej kolekcji, illustrowany 300 oryginalnemi fotografjami, i H. Schmitz[3], który dał bardzo dobrą, zwięzłą syntezę gobelinnictwa, przyczem po raz pierwszy uwzględnił w większej mierze produkcję niemiecką na tem polu. Na tle wspomnianych prac dzieło dra Henryka Göbla zarysowuje się jako ogromne, zdawałoby się że siły i możność jednostki przechodzące przedsięwzięcie naukowe. Na taki czyn mógł się zdobyć tylko człowiek, który ten dział sztuki całą duszą ukochał. Bo jakże olbrzymi materjał w samych zabytkach trzeba było opanować, jak rozległą literaturę w różnych językach przestudjować, ile źródłowych publikacyj przewertować, ile podjąć podróży i poszukiwań archiwalnych, by rzecz poznać tak gruntownie, tak ją zgłębić i móc tak swobodnie obracać się w tym zawiłym i zdradzieckim temacie, jak to potrafi autor tego monumentalnego dzieła. Największą nagrodą dla p. Göbla będzie niewątpliwie wzrost badań nad gobelinnictwem, wsparty o trud całego jego życia. Każdy z historyków tego działu sztuki dekoracyjnej ma już drogę utorowaną. Znajdzie w pracy p. Göbla niewyczerpaną kopalnię wiadomości, na których, jako na pewnym fundamencie, będzie mógł dalej budować i rozpatrywać czysto artystyczne problemy.

[1] M. Fenaille: »État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours«. Paris 1903—192 . Tomów 5.

[2] L. Baldass: »Die Wiener Gobelinssammlung«. Wien 1920.

[3] H. Schmitz: »Bildteppiche. Geschichte der Gobelinwirkerei«. Berlin. I wydanie 1919, II wydanie 1921, III wydanie 1922.

W części pierwszej autor omawia wyczerpująco technikę gobelinniczą, następnie — w rozdziale p. t. »Deutung« — daje przy pomocy źródeł literackich interpretację tematów, podejmowanych w gobelinnictwie wszystkich krajów od jego zaczątków aż po koniec w. XVIII, wreszcie kreśli szczegółowo dzieje rękodzielni niderlandzkich, których było mnóstwo, opierając się nietylko na istniejących już opracowaniach monograficznych, lecz także na materjale archiwalnym, jak inwentarze, rachunki i t. p. Produkcja warsztatów niderlandzkich w XVI i XVII wieku była jak wiadomo bardzo wielka i w dużej mierze na eksport obliczona. Można powiedzieć, że niema kraju cywilizowanego, do któregoby nie dotarły gobeliny niderlandzkie, to też po podstawowem dziele dra Göbla oznaczanie tego rozproszonego materjału, jaki jeszcze kryje się w różnych kolekcjach, będzie bardzo ułatwione. Wśród krajów, które swoje zapotrzebowanie w tym kierunku pokrywały w Niderlandach, była i Polska. Przez cały wiek XVI i XVII zamawia ona i nabywa w Niderlandach całe serje gobelinów ze sławnym »Potopem« króla Zygmunta Augusta na czele. Tem też tłumaczy się zadziwiająco wielka ilość gobelinów flamandzkich, znajdujących się po dziś dzień w Polsce, mimo tylu grabieży wojennych i zniszczenia. Dr Göbel znalazłby u nas duży jeszcze materjał, uzupełniający jego badania nad flamandzkiem gobelinnictwem, jak my znowu natrafiamy w jego dziele na wiadomości o niezachowanych gobelinach flamandzkich, tkanych dla Polaków, np. o jakichś portjerach z herbem pod kapeluszem biskupim, które w r. 1645 zamawia u Maksymiljana van der Gucht w Delft Stefan Oborski, starosta liwski, o werdjurach, które ten sam gobelinnik wysyła w roku 1648 do Polski temuż Oborskiemu, lub o serji gobelinów treści batalistycznej, której wykonanie Stanisław Ciświcki powierzył Maksymiljanowi van der Gucht w r. 1642. Wiadomość o gobelinach Ciświckiego znalazł p. Göbel w Notarieel Archief w Leiden. Tematem jednej z tych siedmiu opon było zdobycie Smoleńska, więc zdarzenie z historji polskiej.

Część druga dzieła dra Göbla obejmuje dzieje warsztatów gobelinniczych w krajach romańskich, a więc we Francji, w dawnem księstwie lotaryńskiem, we Włoszech, Hiszpanji i Portugalji. Nikt przed p. Göblem nie opracował tak dokładnie historji drobniejszych i tak licznych warsztatów gobelinniczych francuskich, a także włoskich i hiszpańskich. I w tej części dzieła p. Göbla znajdujemy interesujące Polaków wiadomości,

częściowo zaczerpnięte z dawniejszych opracowań. Do najwytworniejszych portjer należą »Les portières des dieux«, podług kartonów Audrana z r. 1699, później niejednokrotnie powtarzane. Jedną z replik tej serji, składającą się tylko z czterech sztuk, a nie, jak pierwotna z ośmiu, Juno, Diana, Neptun i Jowisz, utkano w paryskich warsztatach gobelinniczych na zamówienie Marji Leszczyńskiej, jako podarunek dla króla pruskiego Fryderyka Wilhelma I. Tym artystycznym darem odwdzięczyła się Leszczyńska w r. 1736 Fryderykowi Wilhelmowi za udzielenie jej ojcu schronienia w Królewcu. Nietylko te cztery gobeliny otrzymał Fryderyk Wilhelm I od Marji Leszczyńskiej, ale równocześnie i z tego samego tytułu, także serję z siedmiu sztuk złożoną, której treścią były epizody z Nowego Testamentu, a która wyszła z paryskiego warsztatu Lefebvra w latach 1715—1729. Do tej serji dostarczyli kartonów Jouvenet i Restout. Jedne i drugie nie zachowały się. Dla Stanisława Leszczyńskiego, jako księcia lotaryńskiego, utkano w Paryżu serję »Les mois Lucas«, będącą powtórzeniem brukselskich, już w XVI wieku ulubionych gobelinów na ten temat, a także cztery wykwintne portjery podług kartonów P. J. Perrota. W jedne i drugie wstawiono w miejsce herbów francuskich — Orły i Pogonie z Wieniawą Leszczyńskich, oraz inicjały S. R. (Stanislaus Rex). »Les mois Lucas« i portjery Perrota po śmierci Leszczyńskiego otrzymał jego zięć, Ludwik XV. Gobeliny te, oprócz miesięcy lipca i października z serji »Les mois Lucas«, zachowały się i są dziś własnością Republiki francuskiej. Serję »Les mois Lucas« otrzymał także w darze od Ludwika XV Henryk hr. Brühl, minister Augusta III. Stanisław Leszczyński, znany miłośnik sztuki, który swoją siedzibę w Nancy przyozdobił szeregiem pięknych budowli, był — jak widać — amatorem gobelinów. Oprócz wyżej wymienionych Leszczyński miał także portjerę herbową, utkaną przypuszczalnie w Nancy. Wypłynęła ona w r. 1912 na aukcji zbioru Demachy w Paryżu. Niewiadomo, kto ją obecnie posiada. W dziele p. Göbla znajdujemy jej reprodukcję. I jeszcze jedna wiadomość, o której wspomnieć warto. Oto Jan Kazimierz posiadał cztery gobeliny brukselskie na temat Triumfy bogów. Gobeliny te zakupiła ze spadku po nim paryska *Manufacture royale des Meubles de la Couronne,* jako modele. Dopomógł sobie niemi Noël Coypel w r. 1684, projektując swoje znane Triumfy bogów.

Mimo wielkiego materjału, jaki p. Göbel przepatrzył, nie znajdujemy w jego dziele wiadomości o zamawianiu gobelinów przez polskich magnatów we francuskich rękodzielniach, co zastanawia tem więcej, że nie brak takich wiadomości odnośnie do warsztatów niderlandzkich. A jednak Polacy zwracali się do francuskich warsztatów z zamówieniami w wieku XVIII, jak tego dowód mamy w gobelinach tkanych w Aubusson w połowie tego stulecia przez Gouberta dla Franciszka Salezego Potockiego, a należących do tak bardzo rozpowszechnionych naśladownictw słynnej serji Lebrunowskiej »Historja Aleksandra Wielkiego[1]. Część drugą dzieła dra Göbla, podobnie jak i pierwszą, zamykają tablice z sygnaturami gobelinniczemi. Tablic tych jest razem 44.

Materjał ilustracyjny, który już dotychczas przyniosło dzieło dra Göbla, jest największym, jaki wogóle w tym zakresie w jednem dziele zebrano. Przeszło tysiąc wielkich i bardzo dobrych reprodukcyj cynkotypowych podług starannych zdjęć fotograficznych, a wśród nich także reprodukcje poszczególnych części gobelinów, to dla badaczów tego działu sztuki dekoracyjnej nieoceniony materjał do analizy porównawczej, na podstawie której będą oni mogli bliżej określać zabytki dotychczas jeszcze w nauce nieznane. W historji gobelinnictwa jest to dzieło epokowe; oby danem było autorowi jak najrychlej doprowadzić je do końca. Część trzecia ma objąć gobeliny tkane w krajach germańskich i słowiańskich.

[1] J. Pagaczewski: »Gobeliny francuskie z historją Aleksandra Wielkiego znajdujące się w Polsce«. Odbitka z »Przeglądu Powszechnego«. Kraków 1928.

*Juljan Pagaczewski.*

# KRONIKA

## Ś. P. PROF. DR JERZY MYCIELSKI
(1856—1928)

Z nielicznego grona polskich historyków sztuki ubył dnia 26 września 1928 roku jeden z najwięcej zasłużonych. Strata tem dotkliwsza i boleśniejsza, że ś. p. prof. Jerzy Mycielski, jakkolwiek liczył lat 72, aż do czasu ostatniej choroby budził u wszystkich podziw iście młodzieńczym temperamentem, dużym zakresem zainteresowań i zapałem, z jakim odnosił się do dzieł sztuki oraz do wszystkich żywotnych spraw natury artystycznej i kulturalnej.

Jerzy Mycielski zaczął swoją działalność naukową od historji. Nie bez znaczenia był tutaj wpływ Józefa Szujskiego, na którego wykłady uczęszczał, a jak pilnie, świadczą o tem znalezione po jego śmierci bardzo dokładne notatki z wykładów tego świetnego historyka. Drugą silną indywidualnością, która w życiu Mycielskiego zaważyła, i to więcej jeszcze niż Szujski, był Marjan Sokołowski. Można nawet powiedzieć, że gdyby był Sokołowski wykładał historję sztuki już wtedy, kiedy Mycielski zapisał się na Uniwersytet Jagielloński, miałby go pośród swoich uczniów i nie historja, ale od samego początku historja sztuki stałaby się polem jego działalności naukowej. Sokołowski swojem entuzjastycznem umiłowaniem zabytków, niezwykle żywym temperamentem naukowym i umysłem o bardzo szerokim horyzoncie, nietylko Mycielskiego, ale cały szereg ludzi z innych zawodów naukowych porwał za sobą do badań nad sztuką polską.

W 1883 roku, w dwusetną rocznicę odsieczy wiedeńskiej, urządzono w Sukiennicach krakowskich wspaniałą wystawę zabytków sztuki z czasów Jana III. Z tą wystawą wiążą się pierwsze prace Mycielskiego, dotyczące historji sztuki. Druga wystawa, mianowicie krajowa we Lwowie w 1894 roku, na której z inicjatywy i pod kierunkiem Jana Bołoza Antoniewicza i Marjana Sokołowskiego zgromadzono po raz pierwszy na większą skalę dzieła malarstwa polskiego od początku panowania Stanisława Augusta aż po Matejkę i Grottgera, dała Mycielskiemu, który w urządzaniu tego działu retrospektywnego także czynny brał udział, sposobność do napisania książki p. t. *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce*. Główne to dzieło Mycielskiego nie było zamierzone jako monografja malarstwa polskiego z lat 1760—1860. Miała to być zrazu recenzja z działu retrospektywnego wystawy lwowskiej, w miarę jednak jak ją autor drukował w *Przeglądzie Polskim*, wzbogacała się ona nowym materjałem, zataczała coraz szersze kręgi na sztukę zagraniczną, jako na materjał porównawczy, aż nareszcie — po dwóch latach — urosła do grubego tomu, liczącego przeszło 700 stron. Dzieło to ma też usterki, wynikające z jego genezy. Jest zanadto rozwlekłe, grzeszy też brakiem proporcyj w poszczególnych rozdziałach, słowem konstrukcja jego niejedno pozostawia do życzenia. Autor zdawał sobie sprawę z usterek swojej pracy, nieprzemyślanej zgóry we wszystkich szczegółach, lecz powstającej w trakcie druku, przy licznych innych zajęciach, jak redagowanie *Przeglądu Polskiego*, wykłady uniwersyteckie i t. p. Wszystko to musiało odbić się niekorzystnie na tem dziele. Sam wyraził się raz o niem: »Napisałem wielką książkę, bo nie miałem czasu napisać mniejszej«. Ujemne te strony książki Mycielskiego schodzą jednak na dalszy plan wobec rzeczywistej jej wartości. Dała ona syntezę malarstwa polskiego, coprawda tylko w granicach lat stu, ale pierwszą i naukową, ujętą w związku z przejawami artystycznemi zagranicą. Charakterystyka Konicza, którego sztukę wiąże Mycielski bardzo trafnie ze szkołą neapolitańską, zwłaszcza z kierunkiem reprezentowanym przez Łukasza Giordano, dalej charakterystyki Bacciarelli'ego,

Lampich, Grassi'ego, Norblina, Aleksandra Orłowskiego, a wreszcie Piotra Michałowskiego, oparte nietylko na materjale, jaki dała wystawa lwowska, lecz także na znajomości innych dzieł tych malarzy, które były ukryte w różnych prywatnych kolekcjach i rezydencjach magnackich, nie straciły po dziś dzień swojej wartości. Każdy, kto będzie pisał o malarstwie polskiem tych czasów, długo jeszcze nie będzie mógł obejść się bez książki Mycielskiego. Malarstwo XVIII wieku znał jak żaden z polskich historyków sztuki. Niejako dalszym ciągiem *Stu lat dziejów malarstwa w Polsce* są liczne komunikaty, ogłaszane w *Sprawozdaniach Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce*, jak np. o Kucharskim, utalentowanym malarzu nadwornym Marji Antoniny, którego Mycielski odkrył, lub o obrazach malarzy polskich z wieku XVIII w kościele San Stanislao dei Polacchi w Rzymie. Ostatnie dzieło śp. Mycielskiego, napisane wspólnie ze Stanisławem Wasylewskim, a które wiąże się z tą samą epoką, to *Portrety polskie Elżbiety Vigée Lebrun*. Wogóle portret był ulubionym przez Mycielskiego działem malarstwa. Wystarczy przejrzeć wielką kolekcję fotografij, ofiarowaną przezeń Zakładowi Historji Sztuki Uniw. Jagiell., by zauważyć, do jakiego stopnia przeważa w niej portret XVII i XVIII wieku. Wyrazem tego zamiłowania jest też monumentalna publikacja p. t. *Portrety polskie*, niestety nieskończona. Przerwała ją wojna. Nikt inny w Polsce nie był bardziej powołany do podjęcia takiej pracy, bo nikt nie znał tak dobrze odnośnego materjału, rozproszonego po rezydencjach wielkopańskich, żaden też z polskich historyków sztuki nie znał do tego stopnia genealogij rodów magnackich, jak Mycielski, a co mu orjentację w tym wielkim materjale w wysokim stopniu ułatwiało.

Badając sztukę polską XVIII wieku, Mycielski przyszedł do przeświadczenia, że należy zwrócić się do malarstwa wieku XVII, jako do punktu wyjścia wielu kierunków, które żyły jeszcze długo w wieku XVIII, jak np. w twórczości Konicza lub Czechowicza. Pociągnęło go jednak nietyle malarstwo włoskie epoki baroku, jak flamandzkie i holenderskie. Rezultatem zainteresowania się tą epoką malarstwa jest książka o Van Dycku, przynosząca kilka nowych wiadomości o utworach tego malarza, znajdujących się w polskiem posiadaniu. Ważniejszym jednak czynem jest dokładniejsze oznaczenie przepysznego obrazu Zdjęcie z krzyża, pendzla Rubensa, w kościele św. Mikołaja w Kaliszu. Wiedziano, że to Rubens, nie wiedziano jednak, jakie miejsce zajmuje to dzieło w jego twórczości. Dzięki Mycielskiemu Rubens kaliski znany jest dziś w nauce zagranicznej. Gruntowna znajomość malarstwa flamandzkiego i holenderskiego umożliwiła mu ściślejsze oznaczenie niderlandzkich wpływów na nasze malarstwo wieku XVII. W ostatnich latach życia Mycielski, pociągnięty działalnością krakowskiego malarza Jana Polaka w Bawarji, zwrócił się do malarstwa polskiego z epoki gotyckiej. W obrazach z kościoła św. Idziego w Krakowie widzi on wczesne prace tego wybitnego malarza, pochodzące jego zdaniem z lat 1464—1475.

Poza malarstwo rzadko kiedy wychodził, mimo, że nie obcym mu był całokształt historji sztuki. Jedna z najlepszych jego prac, to *Trzy nagrobki arcybiskupów w katedrze gnieźnieńskiej z epoki renesansu*.

Mycielski nie ograniczył się tylko do pracy naukowej. Zbyt gorąco miłował naszą przeszłość, by mógł być mu obojętnym los polskich zabytków sztuki. Jako przewodniczący Towarzystwa Opieki nad Polskiemi Zabytkami Sztuki i Kultury wyszukiwał zagrożone dzieła sztuki, by ratować je od zagłady. Z jego inicjatywy odnowiono szereg obrazów, między innemi portrety Stanisława i Anny Oświęcimów w Krośnie, śliczne Zwiastowanie z XV wieku w Starym Zagórzu i Madonnę z epoki gotyckiej w Szczyrzycu. Ktokolwiek będzie pisał o życiu artystycznem Krakowa w ostatnich latach 30-tu, nie będzie mógł pominąć 18-tu wystaw obrazów dawnych mistrzów, jakie M. urządzał w salonach Pałacu Sztuki. Złożyły się na nie prawie wyłącznie obrazy przez niego w prywatnem posiadaniu odkryte i za jego staraniem bądź w kraju, bądź zagranicą odnowione. Działalność Mycielskiego na tem polu była duża i owocna, ale niepodobna wchodzić tu w nią bliżej.

Jako profesor Uniwersytetu zajmował się serdecznie młodzieżą, i niejednemu ze swoich uczniów dopomógł do uzyskania stanowiska, umożliwiającego mu dalszą pracę naukową. We wdzięcznej też pamięci zachowają go uczniowie, zachowają koledzy we Wydziale Filozoficznym Uniw. Jagiell., którym przyświecał umiłowaniem wszystkiego, co szlachetne i piękne, zachowa Kraków, w którym spędził całe swoje pracowite życie, zachowa Polska cała, która w nim straciła jednego z najzacniejszych swoich synów.

W czasie ostatniej, ciężkiej choroby popamiętał o Wawelu, zapisując mu bardzo cenną kolekcję obrazów, nie pominął też Zakładu Historji Sztuki

drogiego mu Uniwersytetu Jagiellońskiego, który obdarował bibljoteką, liczącą około 700 dzieł i zbiorem przeszło 3000 fotografij, jak również i Muzeum Uniwersyteckiego Sztuki i Archeologji, które otrzymało z jego zapisu około 400 rycin i litografij.

Charakter czysty jak kryształ, serce zacne, wrażliwe na niedolę bliźnich, stałość w przyjaźni i uczynność, zyskiwały mu szczerą sympatję i szacunek. Tym, którzy go bliżej znali, smutno po jego odejściu. *Juljan Pagaczewski.*

## ZJAZD NAUKOWY STUDENTÓW HISTORJI SZTUKI

W połowie grudnia u. r. odbył się w Warszawie zjazd akademickich Kół Hist. Sztuki z powodu dziesięciolecia Koła warszawskiego; trzydniowe obrady poświęcono referatom z rozmaitych dziedzin historji sztuki. Przewodniczył prezes Związku Kół Historyków Sztuki p. Z. Łakociński. Uroczystego otwarcia dokonał w pierwszym dniu prof. Z. Batowski, kurator Koła warszawskiego, dłuższe przemówienie wygłosił także dziekan prof. M. Handelsman. Równocześnie została otwarta w lokalu Zakładu Historji Sztuki wystawa zdjęć, zrobionych przez członków koła miejscowego.

Obrady poświęcono szeregowi referatów, zgłoszonych przez delegatów środowisk warszawskiego, poznańskiego, krakowskiego i lwowskiego. Odczyt inauguracyjny K. Piwockiego (Lwów) omawiał »Pojęcie monumentalności w sztukach plastycznych«, G. Chmarzyński (Poznań) rozważał czternastowieczną rzeźbę gotycką w Polsce, J. Starzyński (Warszawa) poruszył zagadnienie rodzimości naszego średniowiecznego malarstwa cechowego na tle współczesnej metodyki badań. Wykład ten stanowił całość z pokrewnym referatem M. Walickiego (Warszawa), ujętym w szereg postulatów wydawniczych. W wyniku dyskusji przyjęto wnioski, proponujące przygotowanie przez poszczególne koła materjału wydawniczego do inwentaryzacyjnej publikacji o naszem malarstwie cechowem. — A. Walicki omawiał w drugim swoim referacie polską sztukę średniowieczną jako materjał dla studjów nad średniowieczną sztuką wschodniochrześcijańską. K. Estreicher (Kraków) przedstawił początki przemysłu artystycznego w Polsce.

Dalsze referaty sięgały w epokę renesansu i baroku oraz w dziedzinę muzealnictwa. J. Eckhardtówna (Poznań) referowała stan wiedzy o naszej renesansowej plastyce nagrobnej; W. Dalbor (Poznań) mówił o dotychczasowych badaniach nad barokiem w Polsce; W. Tomkiewicz (Warszawa) skreślił dzieje bogatych zbiorów zamku Wiśniowieckiego, a St. Gebethner (Warszawa) omawiał początki zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.

*L. R.*

STEFAN S. KOMORNICKI

# FRANCISZEK FLORENTCZYK I PAŁAC WAWELSKI

## I

Dotychczasowe nasze wiadomości o pierwszym budowniczym, czy budowniczych pałacu renesansowego na Wawelu streszczają się w tem, że w latach 1507—1509 prowadził tę budowę Włoch Franciszek niewiadomego nazwiska, w latach zaś 1510—1516 Franciszek della Lora albo Lori. Pierwszy z tych Franciszków miałby być uczniem Ambrogia da Milano, przybyłym około r. 1485 na Węgry, a stąd w r. 1502 do Krakowa; drugi, florentczyk, z matki pochodzącej z Settignano, a synowiec dwóch uczniów, czy pomocników L. B. Alberti'ego, miał przybyć w r. 1509/10 wprost z Florencji do Krakowa i tu umrzeć w r. 1516.

Co do Franciszka, dla którego ustaliło się w nauce, w braku nazwiska, poprostu miano Włocha lub Italusa, wiadomo z polskich źródeł ogłoszonych w wyjątkach przez Pawińskiego, że przyjęty był w służbę królewicza Zygmunta w Krakowie około 15 lutego 1502 r. na jeden rok, za wynagrodzeniem 100 zł. Franciszek zwany jest w rachunkach stale muratorem. Dnia 19 lub 20 maja 1502 r. królewicz opuszcza Kraków, wypłaciwszy Franciszkowi do dn. 8 maja razem ok. 30 i $^1/_2$ zł; więcej źródło to w części ogłoszonej przez Pawińskiego o muratorze owym nie wspomina.

Po pięcioletniem milczeniu źródeł pojawiają się rachunki Andrzeja Kościeleckiego z żup wielickiej i bocheńskiej z lat 1507—1509; wymieniają one od 26 maja 1507 r. znów Franciszka Włocha (Italus lub Italicus), którego tytuł jest *murator* lub *marmorarius*; ten między 26 maja a 20 czerwca 1507 r. jeździł sam, potem posyłał robotników na Węgry do Budy. Dn. 1 lipca otrzymuje on za asygnacją Jana Bonera 50 zł zdawna należnej, a zatrzymanej mu zapłaty; podobnie 21 listopada tegoż roku 20 grzywien, czyli 32 zł. Pracuje ze zmienną ilością towarzyszów, ma ich od trzech do sześciu, częściowo sprowadzonych z Budy Włochów. Franciszek pobiera rocznie w przybliżeniu 100 zł, a jego towarzysze po ok. 75 zł, prócz strawnego i (od Ś. Michała 1507) kwaterowego. Stan ten z nieznacznemi zmianami trwa do 12 kwietnia 1509 r., a na 16 kwietnia urywają się rachunki Kościeleckiego. Do 10 czerwca 1510 jest w źródłach znów luka zupełna, zaś od tej daty do 30 kwietnia 1511 r. źródło drugorzędne, bo znane nam tylko z wyciągów robionych po polsku w XIX w., wymienia Franciszka Włocha kamieniarza (*marmorarius*) z sześciu pomocnikami, z płacą taką samą lub może nieco mniejszą jak w latach 1507—1509. Franciszek miał wtedy odbyć podróż na Węgry po »czeladników umiejętnych w jego sztuce« i sprowadził ich trzech. Na tem urywają się na dłuższy czas wiadomości z polskich źródeł o budowniczym, czy budowniczych pałacu wawelskiego; dopiero pod datą 17 października 1516 r. zapisuje

Decjusz śmierć Franciszka Italusa, którego zowie *architectus insignis*; mówi też o nim, że wykończył *suo ingenio* dwa skrzydła zamku: północne i zachodnie we wszystkiem co tam powstało *Italici operis*. Wreszcie pod 30 września 1518 r. wymieniają Consularia Cracoviensia Jana lapicidę, adoptowanego syna *Francisci florentini lapicide et muratoris Regie maiestatis*; ten Franciszek Florentczyk zmarł, jak wyraźnie powiedziano, »tu w Krakowie«, przekazawszy testamentalnie przybranemu synowi 300 zł węgierskich; wypłaty tej sumy dokonał Caspar neapolitańczyk jako *fideicommissarius*. Tyle podają, jak dotąd, źródła polskie.

Wcześnie już próbowano sięgnąć do źródeł włoskich. Prof. Sokołowski polegając na powadze Gaetana Milanesi'ego, sumiennego wydawcy Żywotów Vasari'ego, których 3 tomy były już wówczas wydane, zużytkował dwukrotnie wiadomości udzielone mu przez Milanesi'ego w liście z 29 maja 1879 r.: raz w rozprawie »O wpływach włoskich na sztukę Odrodzenia u nas« (w 300-ą rocznicę Jana Kochanowskiego, Kraków 1884), drugi raz w artykule »Die italienischen Künstler der Renaissance in Krakau« (Rep. f. Kunstw. 1885). Zapewne starając się o zwięzłość w podawaniu dat, by więcej miejsca poświęcić rozważaniom o prawdopodobnych związkach artysty z innemi ogniskami sztuki włoskiej, połączył Sokołowski te wiadomości, z czego wynikły przestawienia i podwojenia faktów: i tak Angelica, żona Francesca della Lora, nazwana jest w innem miejscu jego matką, zaś zapis na rzecz Angeliki uczyniony jakoby w chwili wyjazdu w r. 1509 (bez daty dziennej), powtarza się jako testament pod dniem raz 15, to znów 25 kwietnia 1515 r. Sokołowski uważał jednak Francesca della Lora za pierwszego budowniczego pałacu renesansowego na Wawelu i oczywiście przypuszczał, że roboty rozpoczęto dopiero w r. 1509.

W r. 1893 ukazały się Pawińskiego »Młode lata Zygmunta Starego« z wyciągami rachunków dworu królewicza. W dwa lata później zużytkował je dr. Kopera, pisząc »Grobowiec Olbrachta«. Opierając się pozatem na wynikach prac Sokołowskiego, zbudował hipotezę o dwóch Franciszkach Włochach w służbie Zygmunta Starego w ciągu lat czternastu; pierwszy Franciszek, nieznany jeszcze Sokołowskiemu w r. 1884, miał działać na Wawelu od r. 1502 – 1509 (*picturae aedificiorum*), drugi, Francesco della Lora »albo Lori«, od r. 1509 czy 1510—1516. Hipoteza ta weszła następnie do dziejów »Wawelu« dr. Tomkowicza wraz z datami powtórzonemi za Sokołowskim. Raz jeszcze powrócili do tej sprawy S. Cercha i dr. Kopera w pracy o »Giovannim Cinim«, gdzie wspominają o usiłowaniach sprawdzenia nazwiska ojca Angeliki della Lora, Balsimelli'ego, przy pomocy zarządu florenckiego Archivio di Stato; pomocy tej jednak Zarząd ów odmówił, wskutek czego autorowie — widząc niedbałą korektę w niemieckiej rozprawie Sokołowskiego — sami ustalili nazwisko na »Baldinelli«. W pracy o Cinim napotykamy wzmianki o Lorim, opatrzone w amplifikacje: autorowie uważają Lori'ego poprostu za ucznia L. B. Alberti'ego, a dalej, powołując się na Müntza (*Les arts à la cour... Innocent VIII* etc., str. 165) dają ojcu Francesca imię Bartłomieja, który pracował w r. 1500 na zamku Ś. Anioła w Rzymie (zresztą jako *faber lignarius*) i wyprowadzają stąd wnioski o migracji florenckich artystów przez Rzym, a wraz z nimi rzymskiego stylu, do Polski.

Tak więc ta utarta już w nauce i coraz bardziej wydeptywana ścieżka prowadzi nas coraz dalej od źródeł, a bodaj że i od szczegółowych badań nad cechami stylowemi zabytku o tak wielkiem dla nas znaczeniu, jak pałac wawelski. Wnioski wyprowadzane z źródłowych wiadomości mogą się nieraz okazywać słusznemi, a nawet skierowywać badania ku nowym, nieprzewidywanym zdobyczom. Na to jednak źródła muszą być dostatecznie pewne, a wnioski z nich wtedy dopiero mogą nabrać wartości dla historji sztuki, gdy drugą przesłanką będą dodatnie wyniki szczegółowego i porównawczego rozbioru zabytków. Nie twierdząc, że tego nie zrobiono dotąd w odniesieniu do pałacu wawelskiego, postaram się oświetlić nieco sprawę jego pierwszego budowniczego, oraz

sprawę t. zw. Francesca della Lora czy Lori, nie dotykając narazie czynnej roli Zygmunta Starego w budownictwie pierwszej połowy XVI w., którą wypadnie zająć się osobno.

Dążąc do złożenia ogólnego obrazu budownictwa Odrodzenia w Polsce natknąłem się zaraz u wstępu na trudności w określeniu osoby, stanowiska i zabytków działalności pierwszego, a raczej rzeczywistego twórcy pałacu renesansowego na Wawelu, ściślej biorąc jego dziedzińca arkadowego, gdyż ten tylko zachował się jako względna całość. Dotychczasowe opracowania zdawały się bowiem stwierdzać ponad wszelką wątpliwość, że w r. 1509 czy 1510 nastąpiła nietylko zmiana kierującego budowniczego Franciszka Włocha bez nazwiska na Franciszka Lori'ego, ale także domniemana zmiana planów budowy. Franciszek Włoch pierwszy, jakoby jeden z »najlepszych uczniów« Ambrogia da Milano, chociaż »słaba siła twórcza«, dokonawszy w latach 1502 do (zapewne) 1505 w zachodniem skrzydle pałacu jakichś przeróbek, z których pozostało kilka szczegółów architektonicznych, rozpoczął przed 4 maja 1507 r. przebudowę tego skrzydła na większą skalę, jednak w skromnym kształcie, bez krużganków. W r. 1509/10 ustąpić miał miejsca przybyłemu z Florencji Francescowi della Lora, a to dlatego, że budowniczy tego nazwiska opuścił jakoby, według Milanesi'ego, Florencję w r. 1509 wyruszając do Polski. Przy sprawdzaniu dat w pracach Sokołowskiego, które były podstawą dla następnych, zauważyłem poza niedostatkami korekty, że 1) przy roku 1509 brak daty dziennej, czyli że wiadomość oparta jest conajmniej na dedukcji, 2) że sprawa zeznania przez della Lorę »testamentu« przy wyjeździe w r. 1509, powtarza się w r. 1515. Ponieważ na takich twierdzeniach opierała się cała konstrukcja hipotezy o dwóch architektach kierujących budową pałacu wawelskiego w latach od 1502, względnie od 1507–1516, należało koniecznie dotrzeć do źródła wspomnianych niejasności. Szczęściem w materjałach po Sokołowskim znalazł się (zbiory Kom. hist. szt., koperta 110) list G. Milanesi'ego, niedatowany, a według przypisku w polskiej rozprawie pisany 29 maja 1879 r. (na podstawie stempla pocztowego?). Milanesi, widocznie zapytany listownie przez Sokołowskiego o daty do artystów włoskich w Polsce, powołuje się w tym liście na odpowiedź, którą był dał po szczegółowych poszukiwaniach na te same pytania, postawione przed »rokiem z górą« przez »*Representans de la Municipalité de Cracovie*« burmistrzowi (*sindaco*) Florencji. Między burmistrzem a Milanesi'm pośredniczył dyrektor Akademji Sztuk Pięknych we Florencji. Ustęp odnoszący się do Franciszka brzmi w liście Milanesi'ego dosłownie i w całości tak: »*Et quant a le François florentin, je avais trouvè qu'il etait architecte et fils de Philippe de la Lora, ou Lori de Settignano, et que de l'an 1509, ayant resolu de partir par la Pologne, il fit son testament, laissant a sa femme une maison, en cas qu'il fut mort dans ce lointain lieu*«. List ten nie zawiera zwrotu »*Fà di 25 aprile 1515 una donazione ad Angelica sua moglie e figlia del fu deto Balcinelli da Settignano, dell uso e usufrutto di suoi lavori*« (przypisek 7 w Rep. f. Kunstwiss. 1885, str. 412 413). Należało więc znaleźć list burmistrza Florencji do »przedstawicieli miasta Krakowa«, pochodzący zapewne z pierwszej poł. r. 1878. Dziennik podawczy Magistratu krakowskiego z tegoż roku (przechowany w Archiw. aktów daw.) nie zawiera żadnych śladów korespondencji z Florencją. Natomiast w materjałach po Sokołowskim (kop. 110) znalazł się jeszcze list oryginalny Municipio di Firenze z dnia 1 października 1878 r., adresowany do hr. Konstantego Przezdzieckiego w Warszawie (ul. Rymarska), jako odpowiedź na list tegoż z dnia 20 czerwca 1878. Pismo Municipio daje wiadomości o następujących artystach: 1) Bartolommeo, 2) Giovanni di Niccolo Alberighi o Gucci, 3) Francesco della Lora i 4) Giovanni Cini; tych samych osób tyczy się także list Milanesi'ego do Sokołowskiego. O Francescu pisze Municipio dosłownie: »*Francesco di Filippo Lori o della Lora, architetto, che intendendo ire ad partes Polonie, et sic longinquas et interim posset mori, fa di 25 di Aprile 1515 una donazione*

*ad Angelica sua moglie e figlia del fu Dato Baltimelli da Settignano, dell' uso e usufrutto de' suoi lavori*«. Zatem bez różnicy w faktach to samo, co Milanesi do Sokołowskiego, data tylko jest inna i to jedyna; Milanesi podaje także jedną tylko datę 1509 związaną z faktem, zaszłym według pisma Municipio 25 kwietnia 1515 r. Nabrawszy stąd pewności, że datę 1509 podał Milanesi z pamięci i błędnie, zwróciłem sie do R. Archivio di Stato we Florencji z prośbą o odszukanie i skopjowanie aktów, odnoszących się do Francesca Lori »o della Lora«. Tym razem dyrekcja tego archiwum w osobie dr. Umberta Dorini'ego załatwiła prośbę jaknajprzychylniej, powierzając poszukiwania »osobie, która oddała się im z wielkim zapałem, starannością i wytrwałością«.

Wynik tych poszukiwań jest dość obfity: składa się z kopij ośmiu dokumentów i z obszernego sprawozdania z pracy. Zastrzegam się, że mojem zdaniem wyniki te powinny być sprawdzone na miejscu przez polskiego uczonego; dosłowne kopje i sprawozdania pozwalają jednak już dziś wyrobić sobie o roli Francesca della Lora w Polsce sąd nieco odmienny od dotychczasowego.

W aktach florenckiego Archivio di Stato brak *Matricoli dei maestri di pietra e legname;* jest tylko wyciąg z niej, obejmujący *Debitori e creditori* z lat 1465–1525; wyciąg ten wymienia tylko Francesca di Filippo Mati w latach 1507–1522, Francesca di Bartolommeo di Lore, *scalpellatore*, w latach 1465–1474 (zapewne identycznego z wymienianym przez Müntza przy budowie Fontana Trevi), wreszcie Francesca di Filippo *scalpellatore da Rovezzano vocato Fantino* w latach 1471–1504. Żaden z powyższych nie zdaje się odpowiadać poszukiwanej przez nas osobistości. Zdani więc jesteśmy na wiadomości z aktów prywatno-prawnych, z natury rzeczy bardziej jeszcze przypadkowe i urywkowe, niż w aktach cechowych. Francesca della Lora dotyczą bezpośrednio trzy dokumenta w Archiwum florenckiem, wszystkie z r. 1515. Pierwszy chronologicznie jest kontraktem kupna posiadłości z domami i ogrodem przy placu kościoła S. Maria w Settignano, z daty Florencja 6 marca 1515 r. (t. j. 1514 stylu florenckiego; *Protocollo di Ser Filippo di Cione di Giovanni Cioni*, 1513–1515, sygn. C. 555., k. 106 r.) Sprzedającym jest *Pierus olim Bartholi de Tedaldis civis florentinus*, kupującym zaś *magister Franciscus Filippi della Lora architector et civis florentinus ibidem presens*, który osobiście przy kontrakcie wypłacił cenę 358 florenów w złocie; jednym z świadków kontraktu był *Joannes Zenobij scalpellinus de Septignano.* W drugim akcie, z dnia 23 kwietnia 1515 r. (j. w., k. 117) *magister Franciscus Philippi della Lora architector florentinus* ustanawia swym pełnomocnikiem (*procuratorem*) *Angelum Mactej Iacobj scalpellatorem populi S. Marie a Septignano;* w akcie jest m. i. mowa o pieniądzach należnych Francescowi w spadku po jego matce *Medei,* a zabezpieczonych na jakimś domu w parafji ś. Ambrożego we Florencji (jednym z świadków aktu był *Rahinerius Calvani Gucci cives florentinus.*

Trzeci akt, zatytułowany *Donatio causa mortis facta a viro uxori sue,* zeznany tego samego dnia 23 (nie 25!) kwietnia 1515 r. (tamże, również k. 117), jest najwidoczniej tym aktem, z którego pochodzą wiadomości podane przez *Municipio di Firenze* hr. K. Przezdzieckiemu w liście z r. 1878. Pełna treść aktu, a zwłaszcza niektóre wyrażenia wstępu, zdają się zmieniać nieco znaczenie owych wiadomości: *Cum sit quod suprascriptus magister Franciscus Filippi architector florentinus intendat et velit ire ad partes Polonie et sic longinquas et interea possit mori, quod tamen deus avertat, et ut decet prudenter in casu mortis et sequta (s) tamen eius morte et non aliter, intendat de bonis infrascriptis providere, unde hoc presenti die prefatus magister Franciscus sanus gratia dei omnipotentis sensibus et intellectu licet aliqualibus infirmitatibus laboret non vi, dolo etc; sed ex eius mera et libera voluntate et sequta eius morte et non aliter dedit et titulo donationis causa mortis donavit domine Angelice eius uxori charissime et filie olim Dati Balsimelli populi Sancte Marie a Septignano, licet absenti et mihi notario infrascripto [Ser Za-*

*charia Dominici Stephani] pro ea quidem recipienti usum et usufructum cuiusdam poderis* ... [16 sł.] *positi in populo S. Marie a Septignano, comitatus Florentie, luogo dicto alla torre* ... [23 sł.] *et omnia supellectilia et masseritias existentia in dicta domo et bonis, que tempore mortis dicti magistri Francisci ibidem reperientur ad gaudendum, utendum et usufructandum toto tempore vite naturalis dicte domine Angelice et non ultra; dummodo ipsa servet vitam honestam et vidualem; et finita eius vita, quod dicta bona omnia deveniant ad illas personas et seu [?] locum ubi et ad quem ipse magister Franciscus alias ordinabit per quamcumque aliam eius voluntatem; quam donationem voluit locum habere et durare nisi dum ipsum (s) aliter disponi contigerit* ... [ok. 40 sł.].

Wreszcie wyszły na jaw cztery akty dotyczące spadku po Francescu della Lora, z których pierwszy z daty Florencja 5 lutego 1531 r. (stylu florenckiego 1530; *Protocollo di Ser Santi di Ser Gaspare di Ser Santi dalla Pieve*, 1530—1531, sygn. G. 550, k. 88), zaczyna się od słów: *Bartolommeus Juliani Georgii Francisci Marci de Septignano heres in solidum ab intestato Francisci Filippi della Lora de Septignano* ... Ten Bartolommeo nie sam jednak dziedziczy: spółspadkobiercą jest Raffael Francisci dell'Alloro, *laninus populi sancti Petri Maioris de Florentia,* a niewiadomo który z nich ma większe prawo do spadku, gdyż Bartolommeo pochodzi po mieczu, a Raffael po kądzieli (od pradziadów) *de linea de Marchissis seu della Lora de Septignano.* Obaj umawiają się o obronę spadku przed podnoszącym doń pretensje niejakim *de Sangrido.* W następnym, niedokończonym akcie pełnomocnictwa z 7 lutego 1531 r. (tamże, k. 90) nazwany jest *Bartolommeus Juliani Georgii* wprost *de Marchissis seu della Lora de Septignano*; z dalszych zaś aktów (sygn. M 500: 13. XI. 1533, k. 102; 4. III. 1534, k. 181) dowiadujemy się, że do spadku po Francescu Filippi della Lora należała znana nam już posiadłość w Settignano, którą spadkobiercy najpierw dzielą fizycznie między siebie, ale którą wreszcie Raffael dell'Alloro (także de Alloris) wykupuje 30 maja 1534 r. (M. 500, k. 250). Są to sprawy drugorzędne, ale akta te obchodzą nas dlatego, że Francesco Filippi nazywany jest w nich stale, tak jak za życia, *della Lora*, zaś ani razu *Lori*, oraz że zmarł on przed 5 lutego 1531 r. i to bez testamentu. Sprawa nazwiska *de Marchissis seu della Lora* wydaje mi się również mało znaczącą, przynajmniej dopóty, dopóki nie wyjdą na jaw jakieś nowe dokumenty.

Wnioski, dające się wysnuć z tego nowego materjału źródłowego, zwłaszcza po zestawieniu go z źródłami polskiemi, ogłoszonemi przez Pawińskiego i Chmiela, złożą się w obraz niestety niedość jeszcze jasny, ale odbiegający znacznie od konstrukcyj opartych na luźnej, i to w r. 1878 nieściśle skróconej zapisce florenckiej z r. 1515. W świeżo dokonanych poszukiwaniach nie natrafiono na żadną wzmiankę o Francescu della Lora pod rokiem 1509 (zwracałem na tę datę dwukrotnie uwagę dyrekcji Arch. di Stato); wobec tego wyrażone wyżej przypuszczenie, że data 1509, grająca w owych konstrukcjach tak ważną rolę, nie pochodzi z innej zapiski archiwalnej, lecz jest pomyłką Milanesi'ego, nabiera cech oczywistości. Wstępne słowa aktu z 23 kwietnia 1515 r. nie zawierają niczego takiego, co by wskazywało na powtórny wyjazd, powrót della Lory do Polski, albo na jego wybitne stanowisko u dworu, przy królu. Nie napomykają też o tem dokumenty z 6 marca i drugi z 23 kwietnia 1515 r. Trudno przypuścić, aby della Lora nie był się domagał przydania mu w dokumencie zaszczytnego tytułu *architector* nietylko *florentinus*, lecz także *regis Polonie*, zwłaszcza, że o wyjeździe do tego kraju jest mowa. Wiele natomiast przemawia za tem, że zamiar wyjazdu powziął della Lora wogóle dopiero w r. 1515, może za zachętą kogoś z rodziny Tedaldich, wzbogaconej na kopalniach soli w Polsce w drugiej połowie XV i w początkach XVI w.; takie dowolne zresztą i literackie przypuszczenie nasuwa osoba *Pierusa olim Bartholi de Tedaldis* (chyba więc nie identyczna z Pierozzem synem Baldi'ego, dzierżawcą żup solnych ruskich od 1494—1501?),

który sprzedał Francescowi dom w Settignano.

Skoro polskie źródła wymieniają murarza Franciszka Włocha w służbie Zygmunta Starego już w r. 1502, a przy budowie pałacu wawelskiego od pierwszej połowy r. 1507, możnaby domniemanemu pobytowi niejakiego Francesca della Lora w Polsce odmówić większego znaczenia dla dziejów budownictwa i nie snuć nawet takich przypuszczeń, jakie powstają dokoła pewniejszego przybycia i pobytu Ridolfi'ego w Polsce. Są jednak we florenckich dokumentach pewne szczegóły, które nakazują do czasu niejaką ostrożność. Oto np. nieznany (narazie) z dzieł swych we Florencji i niewymieniany zresztą w tamtejszych aktach budowniczy Francesco della Lora wypłaca gotówką za posiadłość w Settignano 358 florenów w złocie; wysokość tej sumy zgadzałaby się mniej więcej z przeszło czteroletniem wynagrodzeniem Franciszka Italusa na polskim dworze. Już w półtora miesiąca po dokonaniu tego kupna della Lora ustanawia pełnomocnika, oraz na wypadek śmierci (*et non aliter*!) zapisuje nieobecnej, więc może w Polsce pozostałej żonie dożywocie na świeżo nabytej posiadłości. Nadto w dokumencie zapisowym wyraźnie powiedziano, że *magister Franciscus* jest na umyśle zdrowy, *licet aliqualibus infirmitatibus laboret*. Szczegół ten, zestawiony z wiadomością pochodzącą od Decjusza, że budowniczy pałacu wawelskiego zmarł *gallico morbo antea multis annis correptus* pozwalałby przypuszczać jedność osób florenckiego della Lory i krakowskiego Franciszka Italusa, gdyż przebieg tej choroby, w owym czasie już łagodniejszy, nie wykluczałby dalekiej podróży Italusa do Florencji na półtora roku przed śmiercią. Wreszcie rozpoczęcie (?) postępowania spadkowego w r. 1531 nie przymusza do wniosku, że della Lora zmarł niedługo przedtem, nie zaś w r. 1516: postępowanie to bowiem mogło być rozpoczęte dopiero po wygaśnięciu dożywocia Angeliki Balsimelli; data jej śmierci jest jednak również nieznana.

Na rzecz hipotezy o czynnej roli Francesca della Lora w pałacu wawelskim zdawałby się świadczyć jeszcze dokument z Consulariów krakowskich z 30 września 1518 r., wedle którego zmarły w Krakowie (brak daty śmierci) *lapicida et murator regius Franciscus* był florentczykiem, o czem nie wspominają ani rachunki Kościeleckiego, ani nawet Decjusz. Ale treść tego dokumentu nasuwa nowe wątpliwości: Franciszek, budowniczy królewski, zapisał był przybranemu synowi sumę 300 czerw. zł. węg. (przeszło 3-letnie swe wynagrodzenie) — *testamentaliter*. Tymczasem spadkobiercy Francesca della Lora w Settignano dziedziczą w r. 1531 *ab intestato*. Dalej zwraca uwagę osoba tego przybranego syna: w r. 1518 *Joannes lapicida filius adoptivus olim Francisci florentini*; zaś w rachunkach Kościeleckiego z r. 1507 pod 6 sierpnia zapisano: *Joannes Italus Francisci... marmorarius*, jemu też jednemu z towarzyszy Franciszka Italusa dano w rachunkach taki przydomek. Już Cercha i dr. Kopera podnosili prawdopodobieństwo jedności osoby Jana w tych dwóch zapiskach, jednak cofnęli się ostatecznie przed stwierdzeniem jej, gdyż w Janie kamieniarzu z r. 1518 chcieli widzieć Cini'ego; ponieważ zaś datę wyjazdu i sam wyjazd della Lory z Florencji w r. 1509 uznawali za niewątpliwe, wyrazili więc tylko pod znakiem zapytania przypuszczenie, że wyjazd ten mógł być powtórnym, czyli pośrednio, że budowniczy Franciszek Włoch, wymieniony w r. 1507, mógł być domniemanym della Lorą z czasów po r. 1509 czy 1510. Tu autorowie najbardziej się zbliżyli do rzeczowej oceny dostępnych im źródeł (l. c. str. 9).

Streszczając wyniki powyższych dociekań i zestawień źródeł, w tem włoskich nareszcie w pełnem brzmieniu, stwierdzić trzeba najpierw, że Francesco della Lora n i e wyjeżdżał z Florencji do Polski w r. 1509, lecz że z a m i e r z a ł to uczynić w pierwszej połowie r. 1515. Niema narazie żadnego dowodu na to, że della Lora zamiar swój wykonał, więc tembardziej i na to, że podróż owa była powrotem, nie zaś pierwszym wyjazdem. Zatem dokumenta florenckie nie dają podstaw hipotezie o zmianie kierownictwa budowy, a więc i planów pałacu wawelskiego

na przełomie lat 1509/10. Sądzę też, że hipotezie tej nie dają żadnych podstaw również źródła polskie; stwierdzają bowiem tylko, że 1) w lutym roku 1502 królewicz Zygmunt zgodził na rok Franciszka Italusa muratora i wypłacał go ze swej szkatuły w Krakowie do maja tegoż roku; 2) Franciscus Italicus lub Italus (*murator*, potem *marmorarius*) otrzymał za sprawą Jana Bonera w r. 1507 zdawna zaległe wynagrodzenie i miał w tym roku stosunki z Węgrami; wreszcie, że 3) Franciszek Włoch kamieniarz (*marmorarius*) otrzymywał w latach 1510/11 taką samą płacę, jak Franciscus Italus *murator* w r. 1502 i Franciscus Italus *marmorarius* w latach 1507—1509, oraz miał także stosunki z Węgrami (wiadomości z lat 1510/11 mamy z drugiej ręki). Po dodaniu do nich zapiski Decjusza i dokumentu z Consulariów krakowskich najprostszym z tych wiadomości wnioskiem będzie, że Franciscus Italus *murator* z r. 1502, Franciscus Italicus i Italus, *murator* i *marmorarius* z lat 1507—1509, Franciszek Włoch, kamieniarz-*marmorarius* z lat 1510/11, oraz Franciscus Italus *architectus* zmarły w r. 1516 i Franciscus florentinus *lapicida et murator Regie maiestatis*, wspomniany w r. 1518 — to tyleż określeń na jedną i tę samą osobę. Jeślibyśmy obstawali przy tem, że dokumenta florenckie z r. 1515 odnoszą się do przybyłego z Polski budowniczego Wawelu, nie zaś do wybierającego się tam budowniczego florenckiego, powinnibyśmy przyjąć, że zgodzony przez królewicza Zygmunta w r. 1502 Franciscus *murator* nosił nazwisko della Lora. W źródłach polskich nic narazie nie przemawia za późniejszem zjawieniem się artysty tego nazwiska na polskim dworze. Na poparcie twierdzenia, że od r. 1502—1516 działał na Wawelu jeden naczelny budowniczy włoski, przytoczyłbym tu jeszcze pochwałę pośmiertną Francesca u Decjusza (*quidquid italici operis in Crac. arce... perfectum fuerat... perfecit*), gdyby rzeczowość tej zapiski nie była z najpoważniejszej strony, choć na niedość pewnych jak widzieliśmy podstawach, podana w wątpliwość (Tomkowicz, Wawel str. 236/7).

## II

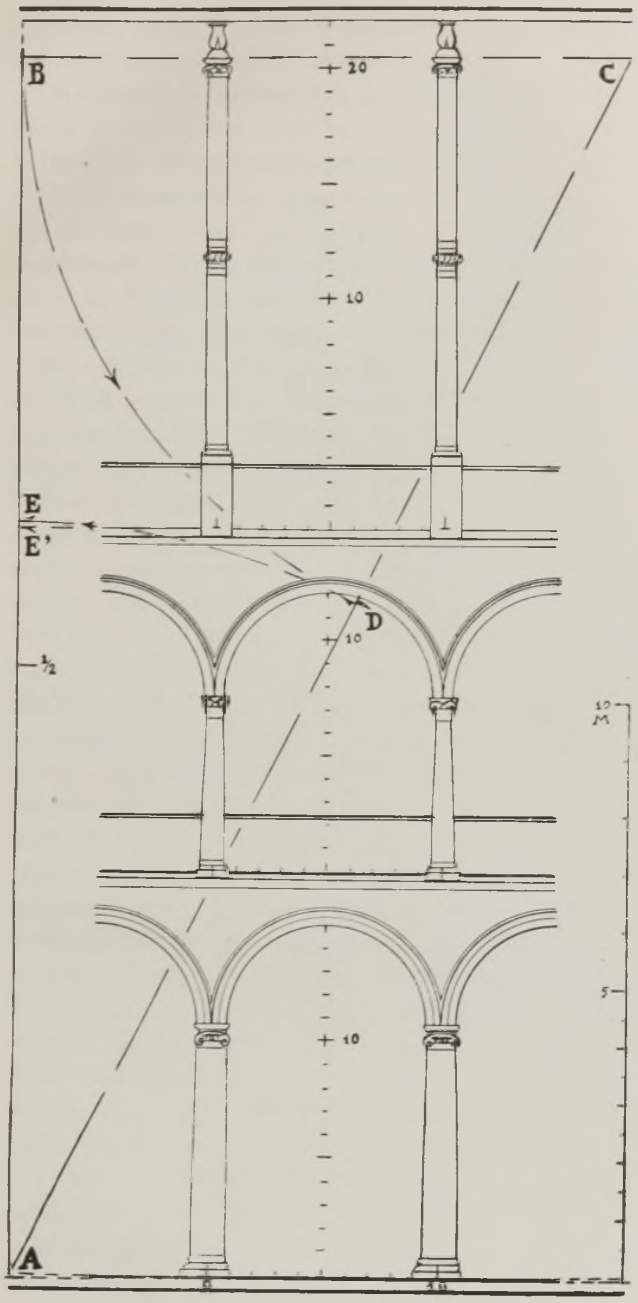
Powyższe przedstawienie sprawy Franciszka Florentczyka, pierwszego włoskiego budowniczego Zygmunta Starego, byłoby w zwykłych warunkach niewątpliwie nazbyt szczegółowe. Ten nadmiar w rozważaniu, porównywaniu i tłumaczeniu źródeł nakazywały jednak niedostatki badań w tym kierunku trwające od lat pięćdziesięciu i wynikłe stąd — *sit venia verbo* — zachwaszczanie się obrazu dziejowego przypuszczeniami i wnioskami z przypuszczeń. Po wyprowadzeniu ze znanych i z częściowo nowych źródeł tak odmiennego od dotychczasowych wniosku, że od r. 1502 pracował na Wawelu (w kaplicy Olbrachta i w zamku), a od r. 1507 do 1516 prowadził budowę pałacu jeden i ten sam budowniczy Franciszek Florentczyk, należy się z kolei zwrócić do conajmniej równie istotnego źródła, jakiem są kształty architektoniczne pałacu. Dojście do uzasadnionych wyników będzie na tej drodze nierównie trudniejsze, zważywszy, że mamy przed sobą taki wielokrotny palimpsest jak pałac wawelski. Zużytkowane za Zygmunta Starego mury i wnętrza średniowieczne nie musiały być tłem korzystnem dla rozwinięcia w pełni budowniczych pomysłów Odrodzenia; styl właściwy projektodawcy pałacu doznał niewątpliwie odchyleń w zetknięciu ze staremi gmachami. Pamiętać też trzeba, że po śmierci Franciszka Florentczyka prowadził budowę inny florentczyk, Berrecci, przy pomocy dawnych współpracowników pierwszego, a bez widocznych dla nas narazie zmian w planie. Również onieśmielają nas w poszukiwaniach wiadomości o pożarach pałacu i następujących potem odbudowach, z których pierwszą rozpoczął jeszcze Berrecci w r. 1537; nie mamy dostatecznej pewności co do rozmiarów uszkodzeń muru i wyrównujących je odbudowań czy uzupełnień. Ostatnia zaś restauracja, mimo pietyzmu i ścisłości konserwatorskiej, musiała usunąć ogromną większość architektonicznych szczegółów z kolumnad dziedzińca i zastąpić je kopjami; pierwotne, widziane nie na miejscu, lecz w lapidarjum, nie dadzą już bezpośredniego

obrazu. Uczyniwszy takie zastrzeżenia można więc tylko bardzo niepewnie i ostrożnie postępować śladami projektodawcy pałacu. Przykład tej ostrożności i wstrzemięźliwości w wydawaniu sądów mamy w dziejach »Wawelu« Tomkowicza, mimo że autor rozporządzał materjałem widzianym i badanym w stanie wynurzania się z późniejszych osłon. Ograniczmy się też do architektury dziedzińca jako najlepiej stosunkowo zachowanej, względnie przywróconej do pierwotnego stanu, całości.

Zrąb murów pałacu wawelskiego jest więc zlepkiem dawniejszych gmachów, powiązanym przez budowniczego Odrodzenia w trzy proste, pojedyncze szeregi sal, bez widocznego na pierwszy rzut oka wysiłku. Fasady od strony dziedzińca, ukryte poza kolumnadami, mają otwory nierównomiernie rozmieszczone, a nadto na każdem piętrze w innej osi, nie mówiąc o różnicach w kompozycji i w rozmiarach tych otworów. Nierównomierność tę widać nawet w skrzydle wschodniem, późniejszem, gdzie budowniczemu nie przeszkadzał tak dalece stary układ murów. Chodziło tu więc chyba o swobodę w rozmieszczaniu wnętrz, dla której poświęcono harmonję tej drugo-planowej fasady. Renesansową jednolitość całej budowli można było osiągnąć albo stawiając przed fasadami korytarze, kryte odpowiednio rozczłonkowanym murem z oknami, albo przysłaniając je tylko kolumnami i łukami krużganków otwartych. Mimo surowego klimatu wybrano przecież drugie wyjście, bardziej zgodne z ideałami, a może i z rutyną budowniczego z w c z e s n e j szkoły Odrodzenia. Co więcej, najwyższe piętro jest nietylko otwarte, ale otrzymało wysokość o połowę większą niż średnie.

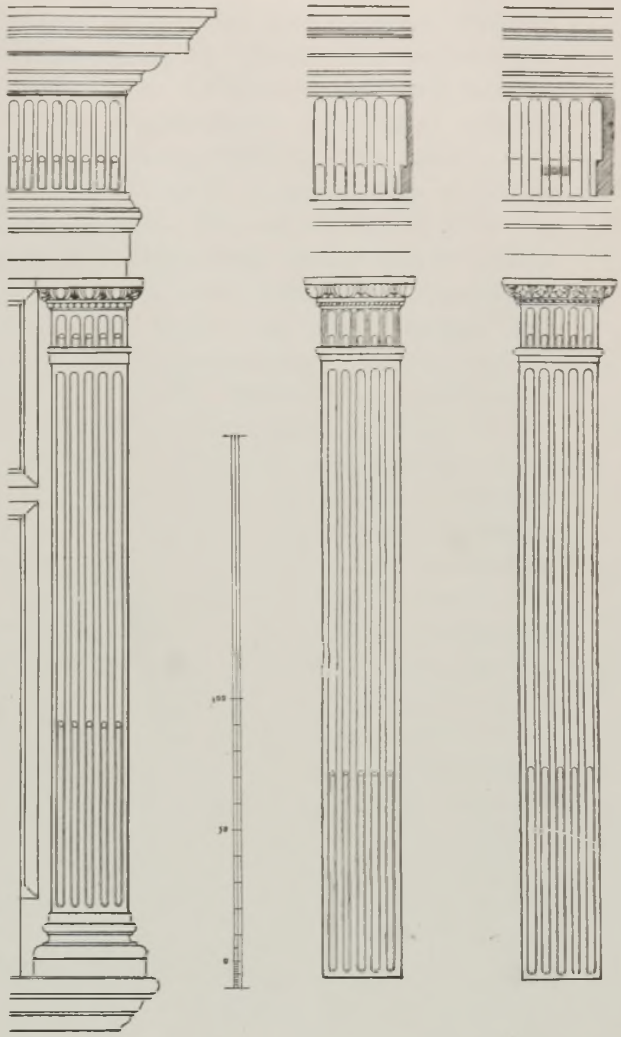
Rozpatrując wszerz i wzwyż długie szeregi kolumn dziedzińca wawelskiego, dźwigających arkady w dwóch dolnych, a proste drewniane belkowanie w górnem piętrze, spostrzegamy najpierw znaczne różnice stosunków szerokości przęseł do ich wysokości; stosunek ten wynosi w przyziemiu 10 : 15, zaś 10 : 12 na I piętrze, gdzie nadto otwory arkad podcięte są od dołu balustradą, a trzony kolumn cieńsze (i oczywiście niższe) jak w przyziemiu; wreszcie archiwolty arkad zakreślone są na piętrze większym promieniem i zbiegają się nad nagłówkami kapiteli, a nie spadają jak w przyziemiu niemal oddzielnie. Cechą obu piętr arkadowanych jest jeszcze to, że klucze archiwolt nie dotykają gzymsów górnych: oddzielone są od nich szerszą, niż archiwolty, gładką przestrzenią ściany (zapewne i pierwotnie nie było tam zwornikow konsolkowych, spinających archiwolty z gzymsem).

Kolumnada drugiego piętra, dźwigająca proste belkowanie zamiast arkad, odbija i wymiarami i kompozycją od niższych piętr; stanowi też osobną kadencję architektoniczną. Stosunek szerokości do wysokości przęsła wynosi 10 : 22 dzięki temu, że kolumny stoją na impostach tej samej wysokości co balustrada (kolumny I p. są w balustradzie utopione), trzony ich zaś, przedziwnie wydłużone, mają podwójny skok: dolny zakończony jest rzeźbionym w sprężystą plecionkę wezgłówkiem, górny zaś zwieńczony jońskim kapitelem, na którym stoi jeszcze przedłużenie w kształcie dzbana; te dzbany dopiero dźwigają belkowanie, a kryją się dlá oka tak dziś, jak zapewne kryły się pierwotnie, pod okapem dachu i na tle stropu krużganków. Tak wyniosła kolumnada przewyższała bardzo znacznie (o 2·5 – 3 m) pułapy sal II piętra; musiała też mieć prócz uzasadnienia praktycznego, którem było wpuszczenie obfitego światła do okien, także i artystyczny cel: widocznie chodziło tu o stworzenie określonej z góry proporcji dwu głównych stopni architektonicznych dziedzińca: dolnego, o dwóch piętrach arkadowanych i górnego, otwartego. Tymczasowe pomiary wykazują podział wysokości tych stopni bardzo zbliżony do t. zw. złotego cięcia Euklidesa (*sectio aurea*, *divina proporzione*), przyczem kolumny II p. z impostami (a bez dzbanków) są mniejszą częścią, zaś dwa dolne piętra razem częścią większą tego podziału. Z szczegółów architektonicznych zwraca uwagę na pierwszy rzut oka styl kapiteli: joński w przyziemiu, kompozytowy w średniem piętrze, a znów joński, zamiast korynckiego, w górnem, pod-

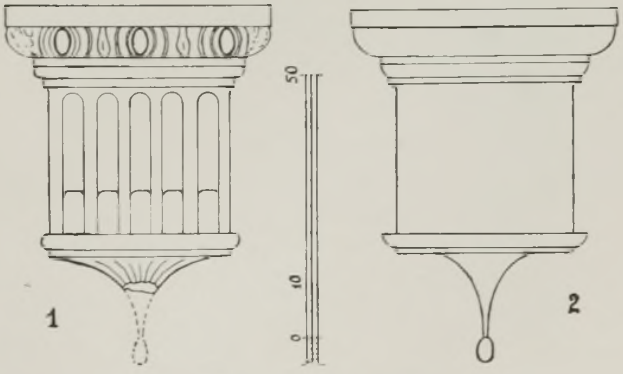



Do str. 64. Proporcje krużganków pałacu wawelskiego (skrzydło północne, 2-gie przęsło licząc od zachodu):
AB — wysokość przęsła do podstawy dzbanków;
BC = połowie AB;
BC = CD; AD = AE;
BE : AE = AE : AB;
EE' odległość idealnego punktu złotego cięcia od stylobatu II piętra.
Jednostką podziałki idącej pionowo środkiem przęsła jest 1/10 jego szerokości. — Według zdjęć T. Prylińskiego (S. Tomkowicz, Wawel, atlas); siatkę proporcyj wrysował S. S. K.

*Dodatek do artykułu S. S. Komornickiego »Franciszek Florentczyk i pałac wawelski«.*



Do str. 69. Stosunek wysokości i ozdoby okien na II piętrze krużganków pałacu wawelskiego: 1. w skrzydle zachodniem; 2. czwarte, 3 piąte w skrzydle północnem, licząc od zachodu. — Według zdjęć T. Prylińskiego (w atlasie S. Tomkowicza); przerobił S. S. K.




Do str. 69. Konsolki (wsporniki) sklepień w przyziemiu krużganków pałacu wawelskiego, skrzydło północne: 1. VIII-a, 2. IX-a, licząc od arkady wjazdowej. — Zdjęcie S. S. K.

kreślony tam jeszcze wprowadzeniem sprężystych poduszek, dzielących trzony.

Otóż wolno zauważyć, że podobnego *cortile* z początku XVI w. nie znajdziemy we Włoszech. Przedewszystkiem krużganki wawelskie otwarte są przez wszystkie trzy piętra, a najwyższe, w którem we Włoszech (z jednym chyba wyjątkiem Palazzo Piccolomini w Pienzy), widzimy zwykle pełną, rozczłonkowaną pilastrami ścianę, jest na Wawelu właśnie najbardziej otwarte. Proporcje dolnych piętr są przysadkowate, średnie wprost sztucznie obniżone, podczas gdy górne piętro jest niepomiernie strzeliste. Cokolwiek byśmy przypuszczali o wpływie zakorzenionego na miejscu gotycyzmu, czy ciesielskiego stylu narodowego na włoskiego budowniczego, stwierdzić przecież trzeba, że pogodził on tu zupełnie z zasadami Odrodzenia warunki podniebia, potrzebę, a nie unikanie słońca. Można też tu odrazu określić, że były to zasady Odrodzenia z okresu rozwojowego przed nowatorstwami Bramanta i Michała Anioła; twórca krużganków wawelskich trzymał się tradycji szkoły Brunelleschi'ego i Michelozza, niezbyt zdaje się pochopnej do rozwijania nowych pierwiastków, wprowadzonych do budownictwa przez L. B. Alberti'ego; wszak uczeń i współpracownik ostatniego, Bernardo Rossellino, częściowo tylko hołdował zasadom mistrza. Nazwisko Rossellina wymienić tu warto także i z tego powodu, że Franciszek Włoch zdradza niejakie, choć dalekie pokrewieństwo z budowniczym Pienzy. Nie zapuszczając się narazie w dociekania, czy i jaki stosunek łączył obu artystów, należy zważyć, że florentczyk, obdarzony niewątpliwie czemś więcej niż umiejętnością naśladowania i powtarzania cudzych robót, mógł wynieść z domu pierwiastki, z których skomponował swe prace wawelskie. Poparcie tego twierdzenia znajdzie się w niejednej ze skromnych budowli XV w. we Florencji i jej okolicy, by wymienić chociażby Badię we Fiesole: prawie te same proporcje arkad, co w średnich krużgankach wawelskich, gładkie lico muru nad kluczami archiwolt (co rzadkie w późniejszym, surowszym w logice stylu), górna kolumnada dźwigająca drewniane belkowanie. Trzeba jednak pamiętać, że włoskie środowiska artystyczne były, zwłaszcza już pod koniec XV w., w nieustannym kontakcie, artyści podróżowali za zarobkiem i dla nauki, odleglejsze dzieła znali przynajmniej z rysunków lub opisów. To też im bliżej XVI w., tem trudniej stwierdzić, które dzieła Odrodzenia dany artysta widział i przetrawił, a których na pewne nie znał. Można być pewnym, że budowniczemu pałacu wawelskiego znane były rozwiązania podobnych zadań we Włoszech, pałace w Pienzy, w Urbino i pałace bolońskie; komponując dziedziniec nie naśladował on jednak dokładnie żadnego z tamtych (przynajmniej żadnego z takich, które nas doszły), choć podobieństwo położenia w Urbino i na Wawelu musiało mu stawiać przed oczyma zwłaszcza pałac Montefeltrów. Widać, że znalazłszy się wobec masy starych murów, których zużytkowanie narzucało różne kompromisy z zasadami Odrodzenia, wobec surowego otoczenia i niedostatku szlachetniejszych materjałów, wolał planować w skromnych, dopuszczających większą swobodę ramach tradycyj Brunelleschi'ego, niż wiązać arkady z fryzami i pilastrami w całość ściśle logiczną, w której każda dowolność tem jaskrawiej by wystąpiła. Franciszek Florentczyk rozwiązał zadanie w ten sposób, że konieczne odchylenia od zasady jednolitości w kształtowaniu poszczególnych ogniw budowy wynagrodził, strzegąc w przeprowadzeniu jej całości istotnego ducha Odrodzenia; a wynagrodził tak, że np. znaczne różnice proporcyj arkad przyziemia i I piętra spostrzec można dopiero po głębszym rozbiorze, podobnie jak swobodne zwiększenie interkolumnjów w północno-zachodnim narożniku II piętra (pozostałe narożniki, mniej szczęśliwie rozwiązane, należą do dalszych okresów budowy, po śmierci Franciszka). Stworzył nietylko rzecz nową, ale uzasadnił artystycznie jej nowość i dowolności, co daje mu piętno istotnego twórcy w rzędzie budowniczych Odrodzenia.

Takie ogólnikowe wnioski nasuwa rozpatrzenie cech stylowych zewnętrznej architek-

tury dziedzińca wawelskiego pałacu. Zapewne dokładniejsze badania doprowadzą do wniosków ściślej określonych, a w niejednem może od powyższego odmiennych.

Z zapisków archiwalnych pozwoliłem sobie wysnuć wniosek, że w latach 1502—1516 jeden tylko budowniczy włoski, Franciszek Florentczyk, pracował na Wawelu. Dotychczasowe opracowania, przyjmując za pewnik, że w r. 1509 nastąpiła zmiana kierującego budowniczego, a więc niewątpliwie także zmiana planów przebudowy pałacu, rozstrzygały na tej podstawie kilka pytań, które staną się znów otwartemi, skoro ten pewnik podamy w wątpliwość. Spróbuję na nie odpowiedzieć, poruszając przytem parę innych zagadnień, które wydają mi się ważne dla dziejów pierwszych dwóch okresów budowy pałacu i wyświetlenia roli jego twórcy.

Pomnik Olbrachta, wykusz i okno w zachodniem skrzydle pałacu pokryte są bogatą dekoracją płaskorzeźbioną, której rozliczne szczegóły przywodzą na pamięć prace dekoracyjne Ambrogia di Antonio da Milano w pałacu książęcym w Urbino. Pomijając to, co wyżej powiedziałem o wzajemnem przenikaniu się środowisk artystycznych włoskich, zwłaszcza na przełomie w. XV i XVI, nie można z tych szczegółów wyprowadzać wniosku, że *Franciscus Italus murator* był uczniem Ambrogia. Wolno wątpić we własnoręczną jego pracę około wszystkich trzech i może jeszcze dalszych, dziś zaginionych dzieł; wątła łodyga na pilastrach okna i gęsta a wydatna ornamentacja pilastrów wykusza czy pomnika wskazywałyby, że Franciszek już w początkach swej działalności na Wawelu miał najmniej dwóch pomocników, choć źródła o nich milczą w r. 1502. Trudno snuć dalsze przypuszczenia co do udziału tych pomocników w wyborze motywów dekoracyjnych, zato trzeba zwrócić baczną uwagę na architektoniczną stronę zabytków. Skomponowanie architektury pomnika było bardzo trudnem zadaniem: trzeba było bowiem zużytkować wielką, a do innego umieszczenia przeznaczoną płytę grobową, całość pomnika zaś wprawić w wąską i stosunkowo niską ścianę gotyckiej kaplicy. W rozwiązaniu wypadła wadliwie nadmierna objętość pomnika w stosunku do małej przestrzeni kaplicy (byłby się lepiej wydał w nieprzedzielonej kaplicy Jana Grota), co wynikło z wymiarów i kształtu płyty; natomiast związanie pomnika z ścianą bez naginania proporcyj właściwych Odrodzeniu, lub wsuwania w kompozycję obcych temuż pierwiastków, dowodzi nietylko samodzielności twórcy, lecz także przewagi czynnika architektonicznego w jego osobowości. Nie trzeba szukać bliższych wzorów pomnika Olbrachta: jestto naogół pomysł braci Rossellino z r. 1444 (pomnik L. Bruni'ego w S. Croce), rozwinięty przez wstawienie pary pilastrów; pojedyńcze byłyby w danych warunkach wypadły zbyt przysadkowato. To też mimo »lombardzkich« pozorów dekoracji, związki pomnika Olbrachta prowadzą nas raczej do Florencji, przyczem zważmy, że dzieła Ambrogia da Milano są dekoracyjnie silnie, architektonicznie zaś słabiej rozwinięte. Również więcej różnic niż podobieństw można się dopatrzeć między pierwszemi dziełami Odrodzenia na Wawelu, a pracami Andrea Bregna i Giovanni'ego di Traù, Dalmaty; zaznaczam to tylko mimochodem, nie mogąc się tu zapuszczać w polemikę z nader szczegółowemi wywodami p. S. Zahorskiej. Chodzi mi narazie o podkreślenie pierwiastka architektonicznego w najwcześniejszych zabytkach Odrodzenia na Wawelu, o oddzielenie odeń dekoracji jako cechy, która nie wydaje mi się istotną dla określenia osobowości Franciszka Włocha.

Okno i wykusz w pałacu mają więc w dekoracji (zwłaszcza pilastrów) motywy pokrewne dziełom zdobniczym Ambrogia da Milano w pałacu w Urbino; co więcej, kompozycja architektoniczna tego okna (i dalszych na II p.) — pilastry z belkowaniem i poziomym gzymsem — jest bardzo podobna (wyjąwszy proporcje) do kompozycji okien zewnętrznej, zachodniej fasady pałacu w Urbino; tam są one pomysłem albo Lucjana da Laurana, albo przybyłego w r. 1477 sieneńczyka Francesca di Giorgio Martini'ego, który powtarzał je w pałacu w Gubbio (ok. 1477—1488) oraz w kilku miejscowościach

Romanji i Marchji. Wracamy tu więc do stwierdzonego wyżej rozchodzenia się pomysłów twórczych po Włoszech końca XV w. i z tego podobieństwa nie możemy snuć wniosków o szkole, z której wyszedł pierwszy budowniczy Wawelu; tembardziej, że architektoniczna kompozycja wykusza wskazywałaby raczej na toskańskie jego pochodzenie. Zaznaczę tu jeszcze, że podwójne (dwudzielne) belkowanie powtarzające się na pomniku Olbrachta, oknie i wykuszu, oraz konsekwentnie na dalszych, »późniejszych« oknach renesansowych pałacu, zdarza się w całych Włoszech drugiej połowy XV w., szczególnie jednak często u florentczyków.

Pozostaje nam jeszcze rozpatrzenie niezwykłej, jedynej w swoim rodzaju kolumnady II p. w dziedzińcu wawelskim. Daremnie szukalibyśmy jej wzoru, lub choćby dzieła wybitnie pokrewnego we Włoszech czy gdzieindziej. Pomysłu do kolumn wawelskich nie dostarczyły też rozpowszechnione w północnych Włoszech kolumny kandelabrowe, ani później występujące, przewiązywane pierścieniem; wawelskie składają się bowiem z dwóch trzonów, z których każdy ma entazę i zwężenia ku końcom, a dzieląca je poduszka jest niejako kapitelem dolnego trzonu, wyrażającym, jak zwoje jońskie, sprężysty odpór ciśnienia trzonu górnego. Są to więc niewątpliwie dwie kolumny, stojące jedna na drugiej, a nie wysmukły trzon przewiązany pośrodku. Wśród istniejących do dziś włoskich zabytków nie znajdujemy też do nich analogij, a spotkamy tylko parę wypadków, w których niewyraźny przedział między piętrami przywodzi nam zdaleka na pamięć górną kolumnadę wawelską: fasada katedry w Pienzy B. Rossellina (kolumny, 1460) i wnętrze kościoła S. Maria al Calcinaio w Cortonie Francesca di Giorgio Martini'ego (pilastry, 1485). Podkreślam, że nie może tu być mowy o wzorze, lecz tylko o dalekiem, pewnie przypadkowem powinowactwie; usprawiedliwia ono niejako pomysł Franciszka Florentczyka, pomysł zupełnie oryginalny, raz jeszcze świadczący o jego twórczych zdolnościach. Ale też raz jeszcze wskazujący, że trzymał się on, może umyślnie, dawniejszych tradycyj: wszak fasada katedry pientyjskiej uderza średniowiecznemi cechami.

Rola Franciszka Florentczyka w kompozycji obramień otworów, na poły gotyckich i renesansowych, wymagałaby osobnego studjum. Zwróćmy więc tylko uwagę na to, że dekoracyjne pierwiastki gotyckie występują tu na renesansowych kształtach architektonicznych, czyli odwrotnie jak w innych krajach Północy, gdzie Odrodzenie wkraczało powoli, pokrywając najpierw kształty gotyckie renesansową dekoracją. Nawiasem dodajmy, że podobne pierwiastki gotyckie zdarzają się i we wczesnem Odrodzeniu we Włoszech, a motyw wstęgi owijającej laskę na poduszkach dzielących kolumny II piętra widujemy w tym kształcie jeszcze pod koniec XV w. w Toskanji (por. haft na berlińskiem popiersiu księżniczki, przypisanem niedawno Francescowi di G. Martini'emu). Na zakończenie zaś rzućmy okiem na cokół wykusza, którego geometryczna ozdoba wydaje się nam zrazu czemś obcem, nierenesansowem. W istocie jestto jeszcze jeden archaizm, który spotykamy we Włoszech XV-go w., poza Wenecją i resztą Północy, u Michelozza (np. pośrodku fasady S. Agostino w Montepulciano) i u B. Rossellina (pośrodku fasady Fraternità dei Laici w Arezzo); środkowa figura na cokole wykusza jest symetrycznie zdwojonym, jako podłużny medaljon zamkniętym motywem ostrołukowej ramy tympanonów, zdobiących budowle tych artystów. Skromne profile dekoracji naszego cokołu świadczą pozatem, że nie mamy tu do czynienia z dodatkiem z drugiej połowy XVIII w.

## III

Źródła pisane, odnoszące się do przebudowy pałacu w okresie od r. 1502 – 1516, nie są niestety na tyle dokładne, abyśmy mogli odtworzyć z nich jasno chociaż kolejność i ogólny postęp prac. Pewnem jest tylko, że najpierw przebudowano skrzydło zachodnie, potem północne, oraz że w r. 1518 ta część pałacu była już wykończoną i wspaniale urządzoną. Natomiast natrafia już na trudności proste ustalenie granicy tego wykończenia od

strony Kurzej Stopy; wyrażenie Decjusza »*post secundos a terra gradus... mansiones septem*« może być bowiem rozmaicie tłumaczone. O rozmiarach i postępie robót w latach od 1502—1507 wiemy jeszcze mniej; możeby się jednak rozszerzyły nasze wiadomości, gdybyśmy uwzględnili w szerszej niż dotąd mierze (nieco dwuznaczną coprawda) zapiskę Bielskiego, podnoszącego pod r. 1507 zasługi Jana Bonera, który »zamek krakowski ... z wielkim kosztem zmurował, zwłaszcza stronę od zachodu słońca«; dalej zapiski w rachunkach Kościeleckiego z 1 lipca i 21 listopada 1507 r., dotyczące wypłaty »dawnych zasług« Franciszkowi Włochowi; wreszcie zapiskę z 12 lipca 1507 r. o wypłacie za dwie banie kotlarską robotą na dach »nowego domu« pałacowego, odebrane jeszcze przez zmarłego (19 maja t. r. ?) Jana Jordana. Zatem wolno przypuszczać, że skrzydło zachodnie, a przynajmniej znaczna jego część uległa przebudowie aż po dach jeszcze przed r. 1507 i to pod kierunkiem Franciszka Włocha. Z szczegółów tej przebudowy mielibyśmy do dziś zachowaną arkadę w murze dzielącym sień wjazdową, dalej okno nad wjazdem i wykusz, wiszący na krokszynach na wówczas jeszcze gładkiej, odsłoniętej ścianie (natomiast podłucze wjazdu na dziedziniec ozdobiono zapewne później, mniej więcej, współcześnie z kasetonami kopuły kaplicy Zygmuntowskiej, z któremi ma wiele cech wspólnych). Dalsze roboty w murach, rozpoczęte na wielką skalę już za panowania Zygmunta Starego przed 4 maja 1507 r., wykroczyły więc chyba wkrótce (a najpóźniej w jesieni t. r.) poza skrzydło zachodnie; kupowano bowiem do nich odrazu znaczne ilości cegły i sprowadzano ciosy z kamieniołomów w Głogowie i Myślenicach (ciosy przybywały w ogromnych sztukach jeszcze w jesieni 1508 r.). Zatem skoro nie mamy powodu trzymać się mylnej daty i wiadomości o zmianie budowniczego i planów w r. 1509, możemy wywnioskować z tych źródeł, że Zygmunt Stary rozpoczął już w r. 1507 budowę pałacu w ostatecznym kształcie, a więc z krużgankami. Włączono do niej świeżo przebudowane skrzydło zachodnie, topiąc w sklepieniach krużganków krokszyny wykusza. Ogólnikowa zapiska Decjusza, że król w r. 1507 zaczął zamek »*in parte quae ad occidentem est, a fundamentis novis erigere ornareque aedificiis*« mogłaby się w takim razie odnosić do fundamentów i sklepionych kolumnad krużganków.

Z mnóstwa szczegółowych zagadnień, które nastręcza co krok sama budowla, podniosę jeszcze dwa, które jak sądzę wiążą się z jej chronologją i z działalnością Franciszka Florentczyka. Kolumnady krużganków poczynają się u wjazdu z sieni od olbrzymiego filaru, który opiera się o mury przyziemia i I piętra ciężkiemi, beczkowemi sklepieniami, niższemi od sklepień krużganków. Filar ten urywa się na wysokości posadzki II piętra i dźwiga ostatnią jego kolumnę z balustradą. Podobny filar, niby lizena, zajmuje miejsce siódmego przęsła arkad skrzydła północnego, zaś dwa, mniej w dziedziniec wysunięte, wypełniają czwarte i dziesiąte przęsło w skrzydle wschodniem; wreszcie ostatni w czwartem, środkowem przęśle skrzydła południowego. Wszystkie urywają się u stóp balustrady II piętra, którego kolumnada jest, w przeciwieństwie do arkadowań piętr niższych, nieprzerwanym szeregiem smukłych słupów. Arkadowania te składają się więc z odrębnych niejako grup, zamkniętych między filarami narożnemi a środkowemi, lub dwoma pośredniemi. Rytm jest zupełnie nierówny: 4; 6, 4; 3, 5, 4; 3, 3 (powstają w ten sposób niby trafory czy hexafory, znane z fasad pałaców północnowłoskich, zwłaszcza weneckich, ale o zupełnie innym charakterze). Większość filarów wspiera się swemi sklepieniami na poprzecznych ścianach działowych pałacu: byłoby to jedynem wyjaśnieniem ich nierównych odstępów, niemiłych budowniczemu czasów Odrodzenia. Potrzeba umocnienia całej budowy tak potężnemi filarami nie wydaje się na owe czasy dostatecznie uzasadnioną, skoro np. dwupiętrowy, sklepiony krużganek Ospedale Maggiore w Medjolanie (koniec XV w.) ma 13 arkad w nieprzerwanym szeregu; jeśli filary te miały być tylko umocnieniem, należałoby chyba stwierdzić, że arkadowania wawelskie nie byłyby się utrzymały bez niego

w szeregach dłuższych niż tylko sześć przęseł. Nieprawdopodobne to, równie jak przypisanie filarom artystycznego znaczenia w kompozycji krużganków. Raczej więc przypuścić trzeba, że budowy kolumnad nie podejmowano odrazu na całych długościach skrzydeł pałacowych; że wznoszono je grupami, każdą z nich kończąc na filarze (pośrednim lub narożnym), dającym odpór ciśnieniu łuków arkad. Środkowy filar w skrzydle północnem spełniał więc, zapewne w chwili śmierci Franciszka Florentczyka w r. 1516, takie zadanie, jakie dziś jeszcze pełni filar zachodni, przy wjeździe. Pytanie, czy także mury skrzydła północnego, na wschód od filaru łączące się z Kurzą Stopą, były wówczas jeszcze nieukończone, trudno narazie rozstrzygnąć na podstawie źródeł; opisy wesela w r. 1518 u Decjusza i u Partenopea Suavia nie dają do tego dostatecznych podstaw.

W skrzydle wschodniem możnaby po filarach rozpoznać trzy okresy budowy, jeśli nie zamku, to krużganków. W skrzydle zaś południowem, filar umieszczony symetrycznie pośrodku, byłby tylko konsekwentnem powtórzeniem motywu, wprowadzanego poprzednio z konieczności; inaczej wzniesionoby tu chyba bez obawy siedem przęseł otwartych.

W takiem pojmowaniu dziejów budowy pałacu wawelskiego utwierdzić może porównanie zachowanych jeszcze na miejscu szczegółów architektonicznych północno-zachodniej części krużganków z dalszemi. Jeśli bowiem filar środkowy północny był istotnie granicą budowy drugiego okresu, powinnyby się znaleźć drobne przynajmniej różnice w szczegółach budowy następnego okresu, prowadzonej zapewne już przez innego budowniczego. Otóż różnice takie można zauważyć. I tak w przyziemiu widzimy, że konsolki w kształcie głowic pilastrów, podtrzymujące stopy sklepień krużganków na ścianach między wykrojami lunet, są w skrzydle zachodniem i w części północnego dość bogato zdobione: na kymach przeważnie jajownica z listkami na narożnikach, podpasana sznurem pereł, fryzy żłobkowane; wisiory dolne niezbyt podcięte, niekiedy żłobkowane (V) lub wypukło karbowane (II, VIII ?). Ostatnią tak zdobioną jest konsolka VIII licząc od wjazdu; pozostałe dwie w skrzydle północnem, już poza filarem, są tylko profilowane, zresztą zupełnie gładkie, wisiory mają silnie z boków podcięte. W skrzydle wschodniem i południowem konsolki te są również gładkie, fryzy mają nieco niższe, niż poprzednie. Na I piętrze konsolki są wszędzie gładkie, nie dają więc narazie sposobności do porównań. Na II piętrze ich niema, zato kapitele pilastrów obramień okiennych wykazują znowu różnice. Dwa okna w zachodniem skrzydle i wyższe od nich cztery w skrzydle północnem mają wszystkie w kapitelach kymatjon z jajownicą, z nieznacznemi tylko odmianami. Pozostałe okna tego skrzydła, przypadające na część krużganków ciągnącą się na wschód od filaru środkowego, mają w kymach inne motywy dekoracyjne, zaś ani razu jajownicy; dekoracja ich jest bardziej drobiazgowa i może głębiej cięta niż w oknach poprzednich. Różnice te wynikły może i ze zmian, zaszłych w składzie współpracowników; niemniej uderzającem jest, że granicę stanowi tu i w przyziemiu i w górnem piętrze filar, o którym wyraziłem wyżej przypuszczenie, że rozgranicza on także dwa okresy samej budowy krużganków. Jeśli więc nie oznacza on także przerwy w przebudowie murów skrzydła północnego, to przynajmniej wskazywałby granicę ich wykończenia zewnętrznego, gdzieś w połowie drugiego dziesięciolecia XVI wieku.

W Krakowie 20. III — 23. IX. 1928.

JULJUSZ STARZYŃSKI

# TRYPTYK PÓŹNO-GOTYCKI W CEGŁOWIE

PRZYCZYNEK DO DZIEJÓW SZTUKI CECHOWEJ W POLSCE NA PRZEŁOMIE XV i XVI W.

## I

Tryptyk cegłowski, jako całość, staje się obecnie poraz pierwszy przedmiotem badań [1]. Dotychczas jedynie tylko rzeźby szafy środkowej doczekały się obszerniejszej wzmianki i reprodukcji (1897 r.). Zwrócił wtedy uwagę M. Sokołowski na podobieństwo zabytku z późno-gotyckiemi rzeźbami w kościele poaugustjańskim w Warszawie »pod względem stylu i typów« [2]. W kilka lat później znakomity uczony raz jeszcze zajął się omawianym zabytkiem, przyczem ponownie wysunął sprawę wspólnego pochodzenia tryptyku cegłowskiego i rzeźb z kościoła św. Marcina w Warszawie, popartą tym razem argumentem historycznym, przynależności Cegłowa do augustjanów; podkreślił również górno-frankoński charakter tych wyrobów, uważając za możliwe powstanie ich na miejscu w Warszawie [3].

Kiedy został zbudowany kościół parafjalny w Cegłowie niewiadomo. Rzeczą pewną jest tylko to, że miasteczko Cegłów wraz z siedmioma wioskami stanowiło pierwsze uposażenie warszawskiego kościoła augustjanów. W ostatnich latach XV w. kwestja posiadania Cegłowa była przedmiotem ostrego sporu między zakonem a mansjonarzami warszawskimi, aż wreszcie w 1517 r. na zasadzie orzeczenia osobnej komisji zerwał się dotychczasowy ścisły związek Cegłowa z augustjanami [4]. Musiał w czasie sporów o przynależność Cegłowa istnieć tam kościół parafjalny, zbudowany najpóźniej pod koniec XV lub z początkiem XVI w., skoro już w 1603 r., w czasie wizytacji Goślickiego, znajdował się w upadku. Na skutek zarządzeń wizytatora podjęto dość gruntowną restaurację, a odnowiony kościół poświęcił wraz z wielkim ołtarzem, pod wezwaniem św. Jana Chrz. i św. Andrzeja, ówczesny biskup poznański, Maciej Łubieński, w grudniu 1629 r. [5]. Jeżeli tryptyk cegłowski od początku dzielił losy kościoła — a w ciągu dalszych rozważań okaże się to rzeczą niemal pewną — w takim razie restauracja z 1629 r. mogła przynieść poważne zmiany w jego wyglądzie. Nie jest wykluczonem, że już teraz zastąpiono dawną gotycką architekturę ołtarza wkomponowaniem rzeźb w nowe ramy, odpowiadające lepiej wymaganiom nowego stylu. Domysł powyższy znajduje poparcie we wzmiance Łukaszewicza (a raczej w aktach z których korzystał), gdzie specjalnie jest mowa o poświęceniu odrestaurowanego kościoła wraz z wielkim ołtarzem. Może to dotyczyć tylko erekcji nowego (rzecz w naszym wypadku mało prawdopodobna), lub przeróbki dawnego ołtarza.

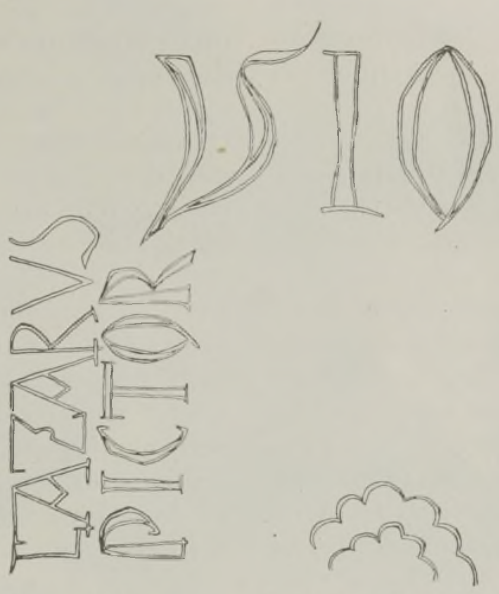
Najstarsza wzmianka, dotycząca bezpośrednio tryptyku cegłowskiego, którą w tej chwili rozporządzamy, pochodzi z 1872 roku; największą wartość ma dla nas ustęp następujący: »Ważniejsze są niż same rzeźby malowidła po drugiej stronie, pochodzące z końca XV w. a przedstawiające rycerzy uzbrojonych i niewiasty w ubiorach ówczesnych; może to nawet są portrety książąt Mazowieckich

Fig. 39. Kolonja. Dawniej kolekcja Webera. Mistrz z St. Severin. Ścięcie św. Jana.

Fig. 40. Norymberga 1493. Z Hartmanna Schedla Kroniki świata. Drzeworyt. Uczta Heroda.

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA

pod jakim symbolem. Same rzeźby zostały barbarzyńsko zeszpecone tegoczesną restauracją ołtarza; możeby się było dostało i malaturze, ale ta na szczęście znajduje się z drugiej strony, a zatem za ołtarzem« [6]. Niema tu więc mowy o gotyckiej architekturze ołtarza, niema również mowy o obecnym ołtarzu, gdyż płaskorzeźby w nim są osadzone na zupełnie nowych deskach, a malowideł na odwrotnej stronie ani śladu. Obecnie główny ołtarz kościoła cegłowskiego od pierwszego rzutu oka robi wrażenie bezdusznego fabrykatu z niedawnych lat. W jego ramy wstawiono pochodzące z pierwotnego późno-gotyckiego tryptyku rzeźby i płaskorzeźby, które na nowo polichromowane (jak się zdaje dwukrotnie) zatraciły bezpośredniość i subtelność wielu szczegółów, zwłaszcza w wyrazie twarzy. Ważnem jest, że dyspozycje tryptyku gotyckiego z podziałem na szafę środkową, skrzydła i szczyt są naogół wiernie zachowane. Budowa ołtarza jest prymitywna i polega właściwie na dostarczeniu ram dla części pozostałych z pierwotnego tryptyku.



Ryc. 9. Podpis artysty na tryptyku z Cegłowa.

Szukając zaginionych malowideł, zwróciłem się do muzeum diecezjalnego przy katedrze św. Jana w Warszawie, gdzie są przechowywane skrzydła tryptyku późno-gotyckiego, pokryte z jednej strony czterema obrazami z legendy św. Jana Chrzciciela a oznaczone jako pochodzące z Cegłowa [7]. Atrybucję tę potwierdza rozkład malowideł w kwaterach — jedna nad drugą — oraz widoczne na odwrocie ślady usuniętych obecnie czterech płaskorzeźb. Każdemu obrazowi odpowiada jedna płaskorzeźba równa mu pod względem prostokątnego kształtu i wymiarów (107 × 78 cm); listwa pozioma umieszczona pośrodku ramy rozdzielała w każdem ze skrzydeł kwaterę górną od dolniej. Ważny jest również wzgląd treściowy, że obrazy warszawskie poświęcone są legendzie św. Jana Chrz., będącego patronem kościoła cegłowskiego a którego statua umieszczona jest w ołtarzu na honorowem miejscu po prawicy Madonny. Pozbawione płaskorzeźb stare ramy tryptyku wraz z nieodłącznemi malowidłami porzucone były w zaniedbaniu; do Warszawy sprowadził je ks. kanonik Mrozowski około 1913 roku. Obrazy są obecnie mocno zniszczone i wymagają szybkiej restauracji.

Dzięki rozdzieleniu poszczególnych części tryptyku i wyjęciu płaskorzeźb z dawnych ram, możliwem jest odczytanie sygnatury, która znajduje się na odwrocie obrazu, przedstawiającego ścięcie św. Jana w miejscu dawniej przykrytem płaskorzeźbą. W linji poziomej data: 1510; w dwóch linjach pionowych słowa: Lazarus pictor; pozatem widać jeszcze większą ilość krzyżujących się nacięć i falisty znak, wykazujący niejakie podobieństwo z herbem Poraj, przypuszczalnie gmerk mieszczański lub znak warsztatowy. Wagi tego napisu, uwalniającego nas od konieczności hipotetycznego a tak często zawodnego ustalania daty powstania zabytku, podkreślać tutaj nie trzeba [8] (ryc. 9).

Na tle dotychczasowych rozważań zarysowują się dzieje tryptyku cegłowskiego. Powstał około 1510 roku. Ze względu na szczególną rolę, jaką w ołtarzu odgrywa postać św. Stanisława, a przedewszystkiem postać św. Jana Chrz., patrona kościoła cegłowskiego, przypuścić można, że dzieło było zamówione już z przeznaczeniem dla tego kościoła. Stwierdzone pokrewieństwo tryptyku z rzeźbami w kościele po-augustjańskim w Warszawie pozwala na związanie tych zabytków w jedną grupę, przez co szczególnie uwydatnia się łączność ich ze środowiskiem. Nasuwa się

przypuszczenie o istnieniu jakiegoś (może miejscowego) warsztatu, pozostającego w bliskich stosunkach z zakonem augustjanów. Kościół cegłowski, mimo przybudówek barokowych, posiada ogólny charakter t. zw. gotyku mazowieckiego, co dobrze się zgadza z rokiem 1510, datą powstania tryptyku, który zapewne fundowany był jako główny ołtarz nowej świątyni. Jest rzeczą mało prawdopodobną, ażeby rzeźby te dostały się do Cegłowa później, kiedy związek tegoż z augustjanami słabnie, a wreszcie zrywa się zupełnie. Dzieląc losy kościoła, tryptyk podlegał licznym przeróbkom i restauracjom, z których ocalał, straciwszy jednolitość, pozbawiony pierwotnej gotyckiej architektury i oszpecony nową polichromją.

Załączone schematy (ryc. 10 i 11) pozwolą się zorjentować, jaki był przypuszczalnie wzajemny stosunek części dawnego tryptyku. Malowidła zdobiły zewnętrzną stronę ołtarza. Poszczególne obrazy, najwyraźniej obliczone na wspólny efekt przy zamkniętych skrzydłach tryptyku, mają kolejność następstwa, wskazaną treścią legendy: w górnych kwaterach występują wcześniejsze zdarzenia (Narodziny i Kazanie), w dolnych późniejsze (Uczta Heroda i Ścięcie św. Jana). Płaskorzeźby wewnętrznej strony skrzydeł wraz z rzeźbami szafy środkowej stanowią całość ikonograficzno-kultową, t. zw. Ołtarz Czterech Dziewic. [9] Kilka szczegółów zdaje się odbiegać od dawnego wyglądu. Są to przedewszystkiem barokowe korony wieńczące głowy Madonny i Dzieciątka w szafie środkowej. Podobnemi koronami uzupełniono n. p. jedną z rzeźb przypisywanych W. Stwoszowi, a wprawioną w ołtarz barokowy w kościele bernardynów w Krakowie [10]. Szczegół to o tyle ważny, że popiera przypuszczenie co do gruntowniejszych przeróbek tryptyku podczas barokowej restauracji kościoła w 1629 r. Pozatem atrybuty św. Katarzyny (koło i miecz) mają charakter późniejszych uzupełnień, a w płaskorzeźbie św. Małgorzaty układ lewej ręki wykazuje brak atrybutu, palmy męczeńskiej lub włóczni [11].

* * *

## II

Część malarska zabytku. Zewnętrzną stronę skrzydeł tryptyku zdobiły cztery obrazy legendy św. Jana Chrzciciela, patrona kościoła cegłowskiego: 1) Narodziny św. Jana; 2) Kazanie do ludu; 3) Uczta Heroda; 4) Ścięcie. (Ryc. 10).

Właściwy malowidłom cegłowskim typ ikonograficzny legendy św. Jana Chrz. powstaje w ciągu XV wieku najpierw, jak się zdaje, w malarstwie flamandzkiem. Do najcharakterystyczniejszych jego przykładów należy tryptyk Rogera van der Weyden w Berlinie i ołtarz Memlinga w szpitalu św. Jana w Brugge. Znamieniem nowego typu jest dramatyczne ujęcie akcji, przewaga elementu rodzajowo-charakterystycznego, zastosowanie odpowiednio skonstruowanej architektury, umożliwiającej synoptyczne przedstawienie na jednym obrazie różnych, czasowo po sobie następujących zdarzeń legendy [12]. Do ważnych znamion omawianego typu ikonograficznego należy również obecność N. P. Marji w scenie narodzin oraz ukształtowanie sceny męczeństwa z postaciami kata i Salome na pierwszym planie i widoczną w głębi ucztą Heroda [13].

Flamandzki typ ikonograficzny, przeniesiony na grunt niemiecki znajdujemy w ołtarzu w Lüneburgu, dziele H. Funkofa z Hamburga, jednego z najwybitniejszych przedstawicieli prądów flamandzkich w drugiej połowie XV wieku [14]. Ta sama tendencja występuje w obrazach z legendy św. Jana Chrz., których twórcą jest t. zw. »Mistrz z goździkiem« [15]., jak również w dziele t. zw. »Mistrza z St. Severin«, flamisty, występującego w Kolonji na pocz. XVI wieku (tabl. XIV, fig. 39)[16]. W Polsce, poza obrazami z Cegłowa, nowy typ ikonograficzny reprezentują dwie kwatery znajdującego się w Muzeum Narodowem w Krakowie, poliptyku z Dobczyc (Ścięcie św. Jana, Uczta Heroda). Wymienione zabytki polskie wykazują znaczne pokrewieństwa ze środowiskiem norymberskiem w sposobie ujęcia przestrzennego, w niektórych typach i rysach obyczajowych (np. szczegóły zastawy stołu, a zwłaszcza charakterystyczny kociołek na podłodze); łatwo możemy to stwier-

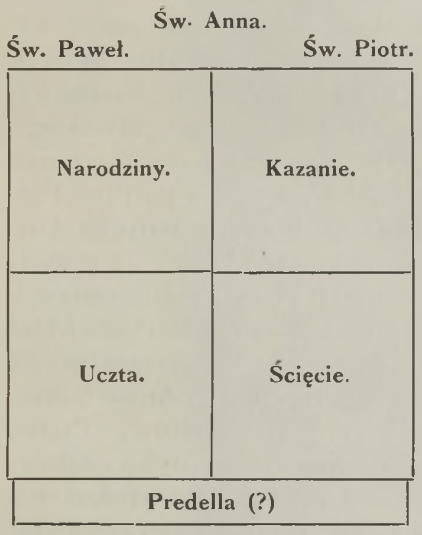
Fig. 41. Warszawa. Muzeum Diecezjalne. Skrzydła tryptyku cegłowskiego. Narodziny św. Jana. Fot. J. Bułhakówna.

BIBLIOTEKA POLITECHNIKI ŚLĄSKIEJ

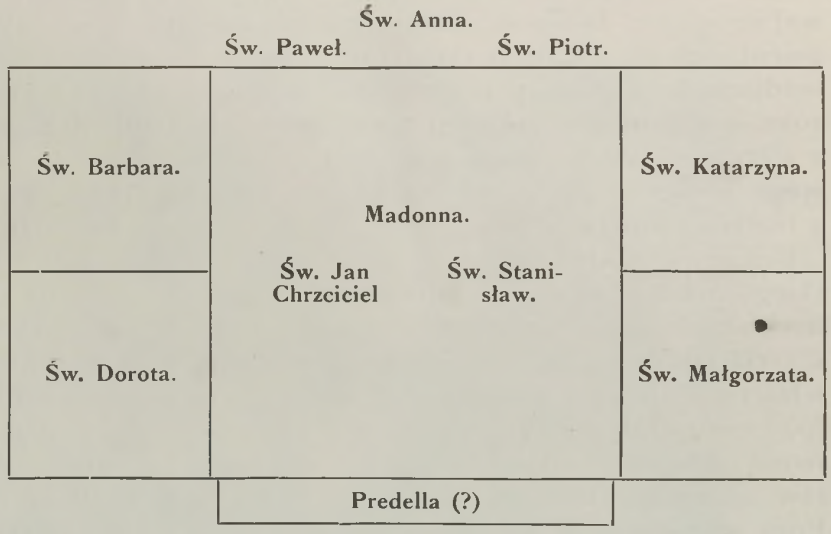
Fig. 42. Warszawa. Muzeum Diecezjalne. Skrzydła tryptyku cegłowskiego. Kazanie św. Jana.
Fot. J. Bułhakówna.

Fig. 43. Warszawa. Muzeum Diecezjalne. Skrzydła tryptyku cegłowskiego. Uczta Heroda.
Fot. J. Bułhakówna.

dzić przez porównanie odpowiednich scen poliptyku z Dobczyc i tryptyku cegłowskiego z drzeworytem, przedstawiającym ucztę Heroda w Hartmanna Schedla »Weltchronik« (druk Koburgera w Norymberdze 1493 r., drzeworyty M. Wolgemuta i W. Pleydenwurffa) (tabl. XIV, fig. 40). Blisko typu norymberskiego stoją obrazy z Dobczyc, natomiast obrazy cegłowskie przedstawiają typ flamandzki w formie o wiele czystszej, a nić




Ryc. 10. Tryptyk cegłowski ze skrzydłami zamkniętemi.




Ryc. 11. Tryptyk cegłowski ze skrzydłami otwartemi.

pokrewieństwa znacznie mocniej łączy je z dziełem »Mistrza z St. Severin« (por. np. scenę ścięcia św. Jana w obydwu tryptykach).

1. Narodziny św. Jana (tabl. XV, fig. 41). (Górna kwatera prawego skrzydła). Kompozycja nie odbiega w przedstawieniu tej sceny od tradycyjnego ujęcia. Stroje kobiet znamienne dla przejścia XV w XVI wiek [17]. Kolorystycznie najsilniejszym akcentem jest ciemno-czerwona draperja na łożu; z widocznem zamiłowaniem traktowana jest barwa ciemno-zielona na płaszczu kobiety podającej posiłek, na szacie Madonny lub w sukni niewiasty trzymającej dziecko. Służebnica lejąca wodę ma suknię lekko różową, z ciemno-zielonym cieniem, fartuch biały i biały czepiec. Karnacja twarzy blada o delikatnych rumieńcach. Architektura w tonie szarym, podłoga z kwadratów czarnych, szarych i jasno bronzowych.

2. Kazanie (tabl. XVI, fig. 42). (Górna kwatera lewego skrzydła). Lewą stronę obrazu wypełnia postać przemawiającego świętego, stojącego na pagórku i odosobnionego drzewem od słuchaczy. Wśród słuchaczy kilka charakterystycznych postaci np. uczony z książką, mężczyzna o typie polskim, młodzieniec i młoda kobieta. W tle szczegółowo opracowany krajobraz (rzeka, grupa budowli, baszta) ze stylizowaną roślinnością. Najżywszą plamą kolorystyczną jest szata frontowej postaci o typie polskim, czerwona, o ciemno-zielonem podbiciu. Uczony jest w zielonej sukni, żółtym płaszczu i czerwonej czapce. Samoistną plamę barwną stanowi bronzowa szata świętego; roślinność zgniło-zielona, niebiosa w jednolitym niebiesko-szarym tonie.

3. Uczta Heroda (tabl. XVII, fig. 43). (Dolna kwatera prawego skrzydła). W środku kompozycji, w głębi, siedzi Herod między Herodjadą a grupą czterech dostojników. Na pierwszym planie postać świętego. Architektoniczny podział umożliwia równoczesne przedstawienie dalszego momentu legendy, t. j. prowadzenie proroka do więzienia przez pachołków królewskich. Nacisk położył artysta raczej na szczegóły rodzajowe zwłaszcza stroju [18], mniej podkreślając psychologję postaci. Kolorystycznie obraz bogaty, z szeroko stosowanem złoceniem. Szata

Herodjady jest zielonawa, Herod ma bogatą szubę ze złotogłowiem i białym futrzanym kołnierzem. Siedzący dostojnik ma szubę czerwoną, stojący czarną, kapelusz czarny z jasną podniesioną krezą. Święty odziany w suknię bronzową z białą przepaską.

4. Ścięcie (tabl. XVIII, fig. 44). (Dolna kwatera lewego skrzydła). Na pierwszym planie postacie kata i Salome, u ich stóp krwawiące zwłoki świętego. W głębi poprzez okno widać tańczącą przy biesiadzie Salome. Z prawej strony św. Jan w więzieniu, z lewej fragment pejsażu. Kat, o typie niemieckiego landsknechta, odziany bogato, ma spodnie żółte w czarne pasy, kaftan jasno-niebieski z żółtym rękawem, białą koszulę i piaskowego koloru kapelusz. Szata Salome żółta z białym kołnierzem.

Przez wszystkie obrazy tryptyku cegłowskiego przebija się umiłowanie rodzajowości, dochodzące do głosu w obfitości szczegółów z życia codziennego, niekiedy ze szkodą dla właściwej treści i znaczenia danej sceny; (pod tym względem znamienny jest np. naiwnie uderzający sposób ujęcia szczegółów skromnej zastawy w scenie Uczty). Poza wymienionym rysem zasadniczym charakteryzuje cykl cegłowski dążność do rozwiązywania podstawowych zagadnień formalnych w duchu nowych prądów, mających swój początek w malarstwie flamandzkiem; szczególnie zdaje się pociągać naszego artystę studjum perspektywy (trójplanowość kompozycji w scenie Narodzin, układ tłumu w Kazaniu, konstrukcja architektoniczna w Ścięciu). O nowym duchu przenikającym warsztat, z którego wyszły obrazy cegłowskie, świadczy również brak wyciskanego złotego tła oraz duże zrozumienie tektonicznych momentów kompozycji (zwłaszcza scena Ścięcia). Z drugiej strony zmaga się z temi nowemi tendencjami silna jeszcze tradycja dawnej sztuki, widoczna np. w stylizowanym krajobrazie sceny Kazania lub w całkowicie jeszcze średniowiecznym kolorycie z jego niemal wyłącznem zastosowaniem lokalnych barw zasadniczych: czerwonej, niebieskiej, żółtej i zielonej [19]. Typowo późno-gotycki jest również podstawowy pas barwny, polegający na zestawieniu barw uzupełniających się, zwłaszcza czerwonej z zieloną (por. scenę Narodzin lub draperję »szlachcica« w Kazaniu) i żółtej z niebieską (np. strój kata w scenie Ścięcia [20]). Podnieść należy pewne nieśmiałe próby modelunku światło-cieniowego przez zestawienie różnobarwnych płaszczyzn (np. strój służebnicy lejącej wodę lub suknia Herodjady); charakterystyczne jest wreszcie ostre, twarde fałdowanie, zaznaczające wyraźny wpływ techniki snycerskiej, szczególnie jasno występujący w sukni Salome w scenie Ścięcia.

Część snycerska. W szafie środkowej (tabl. XIX, fig. 45) tryptyku cegłowskiego występuje motyw »Santa conversazione« z Madonną po środku, z figurą patrona Polski św. Stanisława po lewej, a patrona kościoła cegłowskiego św. Jana Chrz., po prawej stronie; na skrzydłach płaskorzeźby czterech Świętych Dziewic: na prawem Barbara i Dorota, na lewem Katarzyna i Małgorzata; grupa szczytowa obejmuje figurę św. Anny Samotrzeciej oraz świętych apostołów, Piotra i Pawła. — Mamy więc w tryptyku cegłowskim do czynienia z przykładem bardzo rozwiniętego typu t. zw. ołtarza Czterech Dziewic, którego istota polega na zestawieniu figury Madonny w szafie środkowej z rzeźbami lub płaskorzeźbami najczęściej następujących świętych: Barbary, Katarzyny, Małgorzaty i Doroty, rozmieszczonemi symetrycznie po bokach Madonny, jedna nad drugą, przyczem kolejność następstwa bywa różna [21]. Ołtarz Czterech Dziewic, wedle obecnego stanu badań, powstał około 1400 roku, prawdopodobnie na Śląsku; bardzo wielkie rozpowszechnienie znalazł na terytorjum Śląska i Spisza, a zabytki tego typu spotyka się również w Saksonji i na Węgrzech [22]. Nawet w odległych od miejsca powstania typu, Prusach Wschodnich, trafiają się ołtarze Czterech Dziewic [23]. W rdzennej Polsce z kultem Św. Dziewic łączy się jeden z najstarszych zabytków snycerstwa, tryptyk Ś. Trójcy na Wawelu [24]; o przenikaniu zaś starszego śląskiego typu ołtarza Czterech Dziewic świadczy tryptyk ze Szczawnicy, znajdujący się w muz. diecezjalnem

Fig. 44. Warszawa. Muzeum Diecezjalne. Skrzydła tryptyku cegłowskiego. Ścięcie św. Jana.
Fot. J. Bułhakówna.

Fig. 45. Cegłów. Kościół parafialny. Ołtarz główny.
Fot. Koło Hist. Szt. S. U. W.

Fig. 46. Cegłów. Kościół parafialny. Ołtarz główny. Figury części środkowej.
Fot. Koło Hist. Szt. S. U. W.

Fig. 47. Cegłów. Kościół parafialny. Ołtarz główny. Płaskorzeźby prawego skrzydła.
Fot. Koło Hist. Szt. S. U. W.

Fig. 48. Cegłów. Kościół parafialny. Ołtarz główny. Płaskorzeźby lewego skrzydła.
Fot. Koło Hist. Szt. S. U. W.

w Tarnowie [25]. Późno-gotycki typ ołtarza Czterech Dziewic, szczególnie licznie reprezentowany na Spiszu, odznacza się wzbogaceniem pierwotnego schematu nowemi figurami, czy nawet scenami, większą swobodą układu oraz przedstawianiem świętych męczennic zwykle w pozycji siedzącej [26]; charakterystycznym przykładem tego typu jest tryptyk z Kaczego, znajdujący się obecnie w Budapeszcie [27]. Widoczne są tu pewne zbieżności z tryptykiem cegłowskim, o wiele jednak bliżej naszego zabytku stoi ołtarz w lewej nawie kość. Bożego-Ciała we Wrocławiu ze sceną Zaśnięcia N. P. Marji (w szafie środkowej, dzieło wybitnego epigona kierunku Stwoszowskiego z 1502 roku) [28]. Skrzydła tego ołtarza tak pod względem układu, sposobu usadowienia świętych, ukształtowania atrybutów, jak nawet i cech stylistycznych (fałdowanie), wyraźnie wskazują na pokrewieństwo tryptyku cegłowskiego ze środowiskiem wrocławskiem.

Szafa środkowa (tabl. XIX, fig. 46) tryptyku mieści postać Madonny w typie realistyczno-mieszczańskim; forma ikonograficzna znamienna dla końca XV i pocz. XVI wieku: półksiężyc pod stopami N. P. Marji oraz charakterystyczne dla późnego gotyku motywy aniołków, zwiastujących już barokowe putta [29]. Po prawej stronie Madonny św. Jan Chrzciciel ubrany we włosiennicę, trzyma jagnię. Po lewej stronie patron Polski św. Stanisław, w stroju pontyfikalnym z atrybutem Piotrowina. Pod względem formalnym postać ta łączy sią z częstemi pod koniec średniowiecza postaciami świętych biskupów [30].

Cztery płaskorzeźby zdobiące skrzydła (tabl. XX, fig. 47, 48) tryptyku posiadają wspólny schemat kompozycyjny przy znacznych różnicach szczegółów. Łączy je zasadniczy motyw dwóch aniołków, rozpościerających draperję, służącą za tło, na którem uwydatniają się postacie świętych; drugi podstawowy motyw to szerokie ławeczki przykryte poduszkami, na których siedzą Dziewice. Pozatem do jednolitości wrażenia przyczynia się identyczny wyraz twarzy wszystkich czterech Dziewic, ich strój, korony oraz charakterystyczne uczesanie włosów w dwa długie warkocze.

1. Św. Barbara (tabl. XX, fig. 47). (Górna kwatera prawego skrzydła). Święta siedzi zwrócona w lewo. W rękach trzyma księgę i kielich. Anioł uchyla zasłony z poza której widać wieżę. Strój składa się z płaszcza i sukni o długich, zwężających się rękawach.

2. Św. Dorota (tabl. XX, fig. 47). (Dolna kwatera prawego skrzydła). Święta miękkim ruchem pochylona ku przodowi, siedzi zwrócona w lewo. Obok — podobnie jak na rycinie niemieckiej z XV w. [31] lub na jednym z drzeworytów [32] — stoi pacholę trzymając koszyk z różami. Strój podobny do opisanego wyżej.

3. Św. Katarzyna Aleksandryjska (tabl. XX, fig. 48). (Górna kwatera lewego skrzydła). Święta ma prócz zwykłych atrybutów — koła i miecza — także rzadszy zwój pergaminowy; zwrócona prawie frontalnie ubrana jest w płaszcz, z pod którego widać suknię o równych fałdach.

4. Św. Małgorzata (tabl. XX, fig. 48). (Dolna kwatera lewego skrzydła). Święta zwrócona *en face* ma u stóp smoka. Suknia o wysokim stanie podobna do sukni Salome ze sceny ścięcia (tabl. XVIII, fig. 44). Charakterystycznym szczegółem jest pelerynka zamiast płaszcza [33]).

Rzeźby zdobiące szczyt ołtarza traktował artysta średniowieczny jako dopełnienie całości, a wyznaczając im to miejsce trudniej dla oka dostępne, wykonanie poruczał zwykle czeladnikom, ściśle podług wzorów warsztatowych [34]. Dlatego niema w tych figurach zbyt wielu subtelności. Środkowa statua przedstawia św. Annę w pozycji stojącej, trzymającą na prawej ręce figurkę N. P. Marji, na lewej zaś nagie Dzieciątko. Po lewej stronie stoi św. Piotr z otwartą księgą w jednej ręce, a kluczem w drugiej — po prawej stronie św. Paweł z mieczem (Tabl. XIX, fig. 45).

Ogólnie podkreślić należy duże poczucie dekoracyjne naszego artysty, wyrażające się w wielkiej rozmaitości układu przy jednolitym zasadniczym schemacie kompozycyjnym, w bogactwie atrybutów, dbałości o wydobywanie szczegółów charakterystycznych i t.d. Szczególny nacisk położony jest na wdzięczne i dekoracyjne ułożenie atrybutów, przyczem

i tu widać znaczny postęp w duchu naturalistycznych tendencyj czasu (np. rozwiązanie atrybutu św. Doroty lub też symbolicznej wieży w płaskorzeźbie św. Barbary); podnieść również trzeba zamiłowanie naszego mistrza do postaci aniołków o wyglądzie zdrowych, ziemskich pacholąt, ożywiających i rozweselających całość. Jest to — podobnie jak kątowo łamane fałdy i draperja pełna rozmachu dekoracyjnego, daleka jednak od Stwoszowego niepokoju i rozwichrzenia — skromna danina, przez twórcę tryptyku cegłowskiego złożona na rzecz odbywającego właśnie swój pochód triumfalny t. zw. późnogotyckiego baroku.

III

Malarsko-snycerski charakter sztuki późno-gotyckiej rzuca pewne światło w sprawie interpretacji napisu, znajdującego się na tryptyku cegłowskim. Czy ów, narazie bliżej nam nieznany, Lazarus-pictor, działający ok. 1510 roku jest tylko twórcą malowideł, czy też i części snycerskiej? Umieszczenie napisu wyraźnie w odniesieniu do obrazu, w miejscu dawniej przysłonionem płaskorzeźbą, zdaje się przemawiać przeciw tej możliwości. Z drugiej strony fakt, że w średniowieczu słowo pictor nie oznacza wyłącznie malarza, oraz znaczne zbieżności stylistyczne popierają tę hipotezę (por. np. strój i udrapowanie Salome w obrazie Ścięcia św. Jana z temi samemi szczegółami w płaskorzeźbie św. Małgorzaty). Zapiski źródłowe oraz sygnatury średniowieczne podają zwykle w podobnych wypadkach imię głównego artysty i projektodawcy całego ołtarza; bliższe określenie, czy jest on malarzem czy snycerzem, oraz wydzielenie prac mistrza i uczniów może nastąpić tylko przez analizę stylistyczną. W wielu zresztą wypadkach jeden artysta łączy umiejętność malarską i snycerską [35]. Nie mogąc podniesionego zagadnienia rozstrzygnąć w sposób decydujący, musimy poprzestać na stwierdzeniu, że tożsamość autora obydwóch części tryptyku cegłowskiego, nie jest wykluczona, a w każdym razie mieści się w ramach późno-gotyckiej praktyki warsztatowej.

Zabytki sztuki cechowej w Polsce wyjątkowo tylko posiadają sygnatury, a i to niewiele nam mówi o indywidualności twórcy, jeżeli nie możemy jej bliżej oświetlić zapomocą odpowiednich źródeł. Opublikowanie znacznej części bogatego materjału historyczno-archiwalnego, dotyczącego sztuki cechowej w Polsce, stworzyło podstawę dla związania zabytków z działalnością miejscowych warsztatów snycersko-malarskich, przyczem widoczna jest już w XV wieku — i stale rosnąca — znaczna przewaga liczebna elementu polskiego nad napływowym niemieckim [36]. Wysuwające się teraz naczelne zagadnienie brzmi: czy i o ile ta zwarta i historycznie w sobie zamknięta grupa zabytków sztuki cechowej w Polsce w XV i w pierwszych dziesiątkach lat XVI wieku wykazuje również samodzielność artystyczną i jaką rolę odgrywa w ogólnej ewolucji form? Miarodajny jest pewien, ogólnie się zarysowujący charakter eklektyzmu, przyczem główne znaczenie posiadają wpływy szkół górnoniemieckich (Norymberga); widoczny jest jednak, a dotychczas należycie nie oceniony, współudział północno-niemieckich ośrodków hanzeatyckich [37]. Charakterystyczne dla środowiska polskiego są filjacje pomiędzy zachodnio-europejską sztuką cechową a sztuką ruską, wyrażające się zarówno w pokrewieństwie typów, jak w szczególnie znamiennej formie stylizacji o rysach pewnego archaizmu [38]. Oddziaływanie sztuki cerkiewnej stanowi niejako stały, mocniej lub słabiej dochodzący do głosu, współczynnik twórczości naszych malarzy cechowych, której bodajże najistotniejszą cechą jest pewien konserwatyzm wyrazu psychicznego i trwające głęboko w XV wiek przywiązanie do tradycyj średniowiecza.

Obrazy cegłowskie szczególnie ciekawie przedstawiają się z punktu widzenia zagadnienia rodzimości, a na ich formę znamienne światło rzuca późna data powstania, rok 1510. Mimowoli nasuwa się przypuszczenie, że tak malowany obraz, jak np. Kazanie św. Jana, w tym czasie może powstać tylko w Polsce. Obok charakterystycznego, jakby dalekiem echem sztukę ruską przypominającego, typu

św. Jana uderza nas świadomie i konsekwentnie przeprowadzona stylizacja całego ujęcia krajobrazowego (schematyczne trawy, kuliste korony drzew i t. d.). Również i w innych obrazach zaobserwować możemy pozorne prymitywizmy formy, w istocie będące samodzielnemi środkami wyrazu artystycznego, np. wskazujący ruch rąk, szeroko zastosowany dla udramatyzowania akcji (zwłaszcza Uczta Heroda). Równorzędnie jednak występują właściwości, wiążące obrazy cegłowskie z ogólną ewolucją artystyczną, której początku szukać należy we Flandrji (rodzajowość, usiłowania perspektywiczne, tektonika kompozycji, próby modelunku); w wyniku zarysowuje się struktura psychiczna artysty, niezupełnie obcego nowym prądom, ale głęboko jeszcze tkwiącego w tradycjach średniowiecza. Poza tą ogólną fizjognomją stylu oraz podniesionemi już poprzednio względami natury historycznej, świadczy jeszcze o rodzimym charakterze obrazów cegłowskich szereg rysów obyczajowo-kostjumowych oraz polskie typy niektórych postaci (np. »szlachcic« siedzący na pierwszym planie w Kazaniu lub brodaty dostojnik asystujący przy uczcie Heroda). — Właściwości lokalne środowiska polskiego tak wyraźnie uzewnętrzniające się w obrazach cegłowskich, występują również w szeregu innych zabytków, jak np. w znacznie wcześniejszym poliptyku z Dobczyc [39]. Ikonograficzne i stylistyczne pokrewieństwa tych dwóch dzieł są tem ciekawsze, że nie może pomiędzy niemi być mowy o jakichś związkach bezpośrednich; natomiast świadczą one o rozwojowej ciągłości środowiska polskiego. Obydwa zabytki wykazują te same prymitywizmy formy, tłumaczące się jakby podziemnem oddziaływaniem sztuki ruskiej, przy równoczesnych, bliżej nieokreślonych związkach ze sztuką ludową; w poliptyku z Dobczyc widoczne są one zwłaszcza w postaciach obu św. Janów, obrazu środkowego (zlekka bizantynizujący typ twarzy, schematyczne traktowanie włosów, hieratyczna surowość w wyrazie, twarda, jakby z blachy wycięta draperja, nieudolny rysunek i układ stóp). Spotykamy się również ze znanym nam z Cegłowa środkiem dramatycznego przedstawienia akcji przez użycie gestu wskazującego, pokrewną stylizacją pejzażu i z tym samym, ściśle na zasadzie abstrakcyjnych barw lokalnych opartym kolorytem.

Wpływ malarstwa frankońskiego, a zwłaszcza Norymbergi, stwierdzony w większości zabytków polskich z końca XV i pocz. XVI w., stanowi ogólnie ważne podłoże stylowe również i dla obrazów z Cegłowa. Dochodzi w nich do głosu znamienna dla sztuki norymberskiej rzeczowość w połączeniu z przewagą elementu rysunkowego nad malarskim [40]. Da się w obrazach cegłowskich zauważyć ta sama, widoczna już np we wspomnianym drzeworycie z Schedlowskiej »Welt-Chronik«, a właściwa sztuce norymberskiej siła charakterystyki, przy nieco manjerystycznych wygięciach całych postaci, rąk i palców wraz z ostrą, kątowo-złamaną draperją; należy zresztą zaznaczyć, że draperja w obrazach cegłowskich przedstawia się stosunkowo spokojniej i wykazuje nawet pewną skłonność do zaokrągleń. Ogólne stwierdzenie wpływu frankońskiego w obrazach cegłowskich nie wyczerpuje jednak sprawy w zupełności; już w analizie ikonograficznej zwróciliśmy uwagę na ich bliskie pokrewieństwo z wzorami flamandzkiemi, widoczne również w kompozycji przestrzennej, w próbach modelunku i w całem skłonnem do rodzajowości ujęciu. Tego rodzaju właściwości formalne w Niemczech i w Polsce rozpowszechniały się przez cały szereg ogniw pośrednich i nie koniecznie muszą być tłumaczone wędrówkami artystów aż do odległej Flandrji oraz ich osobistem zetknięciem się z dziełami malarstwa niderlandzkiego. Ogniwo pośredniczące w stosunku do obrazów cegłowskich widzieć możemy np. we wspomnianym dziele t. zw. »Mistrza z St. Severin«, flamisty bliskiego sztuce Engelbrechtsena, czynnego w Kolonji w latach 1505—1530 [41]; wskazuje na to znaczne pokrewieństwo w samym typie kompozycji przestrzennej, jak również użycie pokrewnych środków ekspresji. Musi narazie pozostać sprawą otwartą, czy flamizm obrazów cegłowskich tłumaczyć możemy bezpośredniem zetknięciem ze środowiskiem kolońskiem, czy

też przyjąć należy raczej istnienie jeszcze jakiegoś ogniwa pośredniego. Mógł niem być np. Hamburg, który w drugiej połowie XV w. jest wybitnem centrum oddziaływania prądów niderlandzkich, zaznaczających się już w warsztacie Conrada von Wechta, a zenit swój osiągających w twórczości Hinrika Funhofa [42]. — Ogólnie więc określić możemy formę malowideł cegłowskich jako wyraz odrębnych właściwości środowiska, polskiego, rozwijających się na frankońskiem podłożu stylowem, przy silnych wpływach malarstwa niderlandzkiego w jego przypuszczalnie północno-niemieckiej interpretacji.

Część snycerska tryptyku cegłowskiego w swym charakterze nie jest na ziemiach polskich odosobniona, istnieje bowiem kilka zabytków, wykazujących niezawodne pochodzenie z tego samego warsztatu: bardzo blisko naszego tryptyku stoją niejasne dotychczas rzeźby w kościele po-augustjańskim w Warszawie z których zwłaszcza posąg św. Erazma odznacza się uderzającem podobieństwem do św. Stanisława z Cegłowa [43]; wyraźne piętno tego samego warsztatu nosi również znajdująca się w Muzeum Narodowem w Krakowie Madonna z Rzepiennika (Tabl. XXI, fig. 49) z aniołkami u stóp, a niemal identyczna z cegłowską (drobne różnice w traktowaniu włosów i w ukształtowaniu podstawy). Dzieło to przetrwało w postaci nieskażonej późniejszemi dodatkami, zachowując całą subtelność wyrazu twarzy i pozwala na odtworzenie pierwotnego wyglądu Madonny cegłowskiej, zeszpeconej obecnie niewłaściwemi uzupełnieniami i nową polichromją. — Czas powstania tryptyku z Cegłowa, to okres bardzo szerokiego rozlania się wpływów stylu Stwoszowskiego na całym obszarze, wchodzącym w sferę oddziaływania Norymbergi i Krakowa, obok których jako wybitne centra ruchu artystycznego zaznaczają się: Wrocław i Lewocza. Zjawisko to stoi w związku z przypuszczalnem rozbiciem się norymberskiego warsztatu Stwosza w tym czasie, spowodowanem tragicznemi przejściami życiowemi mistrza; następstwem tego było rozprószenie się jego najbliższych współpracowników po całym omawianym obszarze [44]. W tym czasie działa w Krakowie Stanisław Stwosz, w Lewoczy zaś jeden z takich przypuszczalnych rozbitków, t. zw. mistrz Paweł, którego główne dzieło datowane jest na lata 1508—1512 [45]; obok wymienionych na baczną uwagę zasługują, przeważnie bezimienni, przedstawiciele kierunku Stwoszowskiego, rozwijający działalność we Wrocławiu.

Już sam typ ikonograficzny tryptyku cegłowskiego prowadzi nas w kierunku Śląska, jako przypuszczalnej ojczyzny ołtarza Czterech Dziewic. We Wrocławiu też znajdujemy dzieło pod względem stylistycznym tryptykowi cegłowskiemu najbliższe; jest niem, powstały około 1505 r., ołtarz świętych Niewiast w Mus. für Kunstgewerbe (Nr. Inv. 6975 : 70), przypisywany t. zw. Mistrzowi św. Łukasza [46] (tabl. XXI, fig. 50). W ołtarzu św. Niewiast znajdujemy ten sam co i w Cegłowie, znamienny motyw aniołków rozpościerających draperję, podobne ukształtowanie postaci św. Doroty i św. Małgorzaty wraz z bardzo charakterystycznem traktowaniem włosów rozczesanych w dwa długie warkocze, nie mówiąc już o licznych zbieżnościach kostjumologicznych. Również i układ fałdów jest dość pokrewny tryptykowi cegłowskiemu; charakteryzuje go brak dynamiki właściwej stylowi Stwosza, a występującej n.p. u innego wrocławskiego epigona z tych czasów, u twórcy ołtarza zaśnięcia N. P. Marji w kościele Bożego Ciała. Nie brak i cech odróżniających twórcę tryptyku cegłowskiego od Mistrza św. Łukasza, widocznych zwłaszcza w wyrazie twarzy, w bardziej wydłużonem kształtowaniu głów oraz w odmiennych proporcjach. Omawiane pokrewieństwa, nawet tak głęboko jak w danym wypadku sięgające, nie przesądzają samodzielnego stanowiska tryptyku cegłowskiego, a tłumaczą się w pierwszym rzędzie przynależnością obydwóch do stylu Stwoszowskiego. Potwierdzają one raz jeszcze to, co wiemy już z dokumentów o żywych stosunkach i wzajemnej wymianie artystów pomiędzy Wrocławiem a ośrodkami polskiemi [47]. W części snycerskiej tryptyku cegłowskiego uznać musimy w każdym razie dzieło wybitnego, acz silnie związanego ze

Fig. 49. Kraków. Muzeum Narodowe. Madonna z Rzepiennika.

Fig. 50. Wrocław. Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altentümer. Ołtarz świętych Niewiast.

BIBLIOTEKA POLITECHNIKI ŚLĄSKIEJ

środowiskiem wrocławskiem, epigona kierunku Stwoszowskiego.

Lokalne właściwości stylistyczne, szczególnie jasno dochodzące do głosu w obrazach, umiejscowiają warsztat, z którego wyszedł tryptyk cegłowski, bardzo wyraźnie na ziemiach polskich; również i fakt, że dziś już można wskazać inne dzieła snycerskie, niewątpliwie z tego samego warsztatu pochodzące, wiąże go bardzo silnie z polskiem środowiskiem. Świadczy o tem wreszcie i rola, jaką w tryptyku odgrywa św. Stanisław oraz patron kościoła cegłowskiego, św. Jan Chrzciciel. Z natury swego położenia, jako przypuszczalna siedziba warsztatu nasuwałaby się Warszawa, będąca w tym czasie widownią działalności licznej rzeszy artystów cechowych [48]. Niestety, twórcy tryptyku cegłowskiego nie udało się na razie dokumentalnie związać z Warszawą; możnaby jedynie zbudować hipotezę, opartą głównie na wyjątkowości imienia Lazarusa, które np. w całej publikacji prof. Ptaśnika występuje tylko dwa razy i to w odniesieniu nie do artystów [49]. W księgach Starej Warszawy natomiast występuje tylko jeden Lazarus, nieokreślony bliżej pod względem zawodu, wymieniany właśnie w 1505 i w 1509 roku »*prouidus Lazarus de Warschouia*«; jak zaś świadczy notatka z 1509 r., nie jest to jego właściwe imię, lecz tylko przydomek (»Bartholomeus lazarus dictus«) nadany mu od nazwy domu, który posiadał w pobliży augustjańskiego kościoła św. Marcina [50]. Czy można w owym Lazarusie widzieć postać identyczną z naszym »pictorem« i czy mogą służyć nam w tej sprawie jako wskaźnik stwierdzone uprzednio związki Cegłowa z augustjanami warszawskimi, tego narazie rozstrzygnąć niepodobna; na dokładniejsze sprecyzowanie pozwolić może dopiero głębsza znajomość archiwaljów oraz pełna inwentaryzacja zabytków sztuki cechowej na ziemiach polskich. Już dziś jednak w wyniku analizy stylistycznej rodzimy charakter tryptyku cegłowskiego, szczególnie jego części malarskiej, nie może ulegać wątpliwości; nie jest również wykluczona współpraca miejscowego (może warszawskiego) malarza, łączącego właściwości frankońskie z wpływami północno-niemieckimi, ze snycerzem, wychowanym w duchu tradycyj artystycznych Wrocławia, który obok Krakowa, a nawet w pewnej od niego zależności, stanowi w tym czasie jeden z najwybitniejszych ośrodków oddziaływania sztuki norymberskiej na obszarze polsko-niemieckim.

## PRZYPISKI

[1] Rozprawa powyższa była czytana na Seminarjum historji sztuki Un. Warszawskiego pod kierunkiem prof. Z. Batowskiego.

[2] Sprawozdania kom. hist. sztuki. Kraków 1900 VI, str. CII i fotografja na str. C.

[3] Marjan Sokołowski: Studja do historji rzeźby w Polsce w XV i XVI w. Sprawozdania... tom VII, Kraków 1906, szp. 205/207.

[4] Por. Juljan Bartoszewicz: Kościoły warszawskie rzymsko-katolickie, Warszawa 1855, str. 66/67.

[5] Józef Łukaszewicz: Krótki opis historyczny kościołów parochjalnych... w dawnej dyecezyi poznańskiej, Poznań 1863, tom III, str. 205/206.

[6] Przegląd katolicki, 1872 r., nr. 17, str. 267 — korespondencja z dekanatu Nowo-Mińskiego.

[7] Uprzejmości ks. Prałata Niemiry zawdzięczam możność swobodnej pracy nad zabytkiem oraz szereg szczegółów dotyczących jego losów w ostatnich latach.

[8] Mimo poszukiwań, kwestji wspomnianego znaku nie udało mi się dotychczas ostatecznie wyświetlić.

[9] Na układ i wzajemny stosunek rzeźbionych części tryptyku składają się w snycerstwie gotyckiem pewne ustalone normy: figury umieszczone na szczycie ołtarza z reguły miały górną część ciała, szyję i głowę wydłużoną, co dla widza patrzącego z dołu i oglądającego rzecz całą w skrócie, dawało właściwy obraz; rzeźby szafy środkowej, na które widz patrzał wprost, miały układ frontalny; skrzydła obliczone na oglądanie z boku mają zwykle skośny układ figur, stąd rzeźby lewego skrzydła są zwykle zwrócone nieco w prawo, a naodwrót figury prawego skrzydła zwracają się w lewo. (Hubert Wilm: Die gotische Holzfigur, ihr Wesen und ihre Technik, Lipsk 1923, str. 37/38). Obecny układ rzeźb i płaskorzeźb tryptyku cegłowskiego nie wykazuje wykroczeń przeciw powyższej zasadzie, stąd wniosek, że przy wszelkich restauracjach i wkomponowywaniu w nowy ołtarz

trzymano się w tym względzie pierwotnych dyspozycyj.

[10] Por. Feliks Kopera: Wit Stwosz w Krakowie, Rocznik krak. t. X, Kraków 1907, str. 108.

[11] Strony prawa — lewa oznaczone są w sposób heraldyczny.

[12] Te cechy ikonografja św. Jana Chrz. w dużej mierze zawdzięcza przypuszczalnie teatrowi religijnemu (Por. Gustave Cohen: Le théâtre en France au moyen age. I. Le théâtre religieux. Paryż 1928, Tabl. XXVII, XLIV, XLV, XLVII).

[13] Heinrich Detzel: Christliche Ikonographie, t. II, Fryburg w. B. 1896, str. 447.

[14] Carl Georg Heise: Norddeutsche Malerei, Lipsk 1918, str. 109 i n. oraz tabl. LXXXII i LXXXIII.

[15] Ernst Heidrich: Die Altdeutsche Malerei, Jena 1909, tabl. 66 i 67.

[16] Karl Schaefer: Geschichte der Kölner Malerschule, Lubeka 1923, str. 20 i 31 oraz odpow. tablice.

[17] Suknie silnie uwydatniają biust oraz mają znaczne wycięcie pod szyją (Ob. H. Weiss, Geschichte der Tracht und des Geräthes vom 14-ten Jahrh. bis auf die Gegenwart. Stuttgart 1872, str. 226); na głowie czepce w formie zawojów, noszone jako oznaka mężatek (Ob. Z. Gloger: Encyklopedja staropolska, Warszawa 1900 I. str. 287).

[18] Strój mężczyzn jest jednym z przykładów szerzącej się wówczas mody burgundzkiej (ob. M. Lossnitzer: Veit Stoss, Lipsk 1912 str. 15 oraz Weiss: op. cit. str. 232—234).

[19] Ernst Strauss: Untersuchungen zum Kolorit in der spätgotischen deutschen Malerei (ca 1460 bis ca 1510). In. Dissert. der Uniw. München, Monachjum 1928, str. 14.

[20] Strauss: op. cit. str. 61.

[21] Erich Wiese: Schlesische Plastik vom Beginn des XIV. bis zur Mitte des XV. Jahrh., Lipsk 1923, str. 58.

[22] Tamże, str. 58.

[23] Adolf Boetticher: Die Bau und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreußen. Zeszyt I. Das Samland. Królewiec 1898, str. 35, — oraz zeszyt II. Natangen. Królewiec 1898, str. 191.

[24] Sokołowski: Studja do historji rzeźby... szp. 135.

[25] Por. Leonard Lepszy: Muzeum diecezyalne w Tarnowie. Teka grona konserwatorów Gal. zach. Kraków 1916, tom II, str. 335/6. — oraz Er. Wiese: »Die Plastik« w książce zbiorowej »Die Kunst in Schlesien« Berlin 1927, S. 161.

[26] E. Wiese: Schlesische Plastik, str. 62.

[27] Berthold Daun: Veit Stoß und seine Schule in Deutschland, Polen, Ungarn und Siebenbürgen. Lipsk 1916, tabl. XXIV.

[28] Heinz Braune i Erich Wiese: Schl. Malerei und Plastik des Mittelalters, Lipsk 1929, Nr. 96, tabl. 82, 83.

[29] H. Wilm: Die gotische Holzfigur, tabl. 58, 76, 146, 174.

[30] Wilm: Die gotische Holzfigur... Tabl. 152 oraz Sokołowski: Studja do historji rzeźby fig. 41 i 42; por. również figury św. Stanisława i Wolfganga w Schl. Mus. für Kunstgewerbe und Altertümer (Nr. Inv. 221 : 80 i 211 : 59).

[31] Emile Mâle: L'art religieux de la fin du Moyen Age en France, Paryż 1922, str. 154.

[32] Georg Dehio: Geschichte der deutschen Kunst, t. II, Berlin—Lipsk 1927, Nr. 502.

[33] K. Künstle: Ikonographie der Heiligen,... ilustracja na str. 472.

[34] H. Wilm: Die gotische Holzfigur,... str. 19.

[35] Kurt Glaser: Die altdeutsche Malerei, Jena 1909, str. 101.

[36] Jan Ptaśnik: Cracovia artificum 1300—1500. Źródła do hist. sztuki i cywilizacji w Polsce. Tom IV. Kraków 1917, str. 15 wstępu.

[37] Władysław Podlacha: Recenzja Ptaśnika, Cracovia artificum, Rocznik krak., t. XIX, Kraków 1923, str. 163.

[38] Władysław Podlacha: Historja malarstwa polskiego. Lwów 1914, str. 112.

[39] Ogólnikową wzmiankę o polipt. z Dobczyc daje F. Kopera, (Średniowieczne malarstwo w Polsce, Kraków 1925, str. 172/173); opis i reprodukcję zabytku podali w ostatnich czasach Feliks Kopera i Józef Kwiatkowski, (Obrazy polskiego pochodzenia w Muzeum Narod. w Krak., Kraków 1929 r., str. 36 i nast. oraz fig. 31—40).

[40] Heinrich Wölfflin: Die Kunst Albrecht Dürers. Monachjum 1920, str. 23.

[41] K. Schaefer: Geschichte der Kölner Malerschule, str. 20

[42] C. G. Heise: Norddeutsche Malerei, zwłaszcza str. 101 i 109.

[43] M. Sokołowski: Studja do historji rzeźby, szp. 206.

[44] M. Lossnitzer: Veit Stoss, str. 123.

[45] B. Daun: Veit Stoss und seine Schule, str. 70, T. XL i XLI.

[46] Znakomitą charakterystykę Mistrza św. Łukasza podaje Erich Wiese, Der Lukasaltar in der Maria-Magdalenkirche und verwandte Werke. Schlesiens Vorzeit, N. F. B. IX, S. 73—78.

[47] Alvin Schultz: Urkundliche Geschichte der Breslauer Malerinnung, Breslau 1866, str. 74, 91, 63, 84.

[48] Kilka dorywczo wybranych imion podług Rastawieckiego zestawia już M. Sokołowski, Studja do hist. rzeźby, j. w., szp. 207.

[49] J. Ptaśnik: Cracovia artificum, nr. 501, 520, 547 i 900.

[50] Archiw. Gł. Arch. St. Warsz. A. 518 f. 87$^{v}$ oraz A. 528 f. 142. — Cytowane wiadomości zostały mi udzielone przez p. Janinę Bujakównę.

STEFANJA ZAHORSKA

# WYSTAWA »STO LAT MALARSTWA POLSKIEGO« W KRAKOWIE

Wystawy retrospektywne mogą w swym planie organizacyjnym zmierzać w dwóch zasadniczych kierunkach: albo są rekapitulacją i mają za cel danie syntetycznego przeglądu minionego okresu w jego najważniejszych przejawach, albo też mają charakter dopełnień, gromadzą dzieła sztuki nieznane i zapomniane, stawiają sobie za cel rozbudowę poglądu na dany okres.

Krakowska wystawa »Sto lat malarstwa polskiego« nie da się właściwie zmieścić bez reszty w żaden z tych dwóch zasadniczych programów. Dzieje się tak wszakżeż zwykle z naszemi wystawami retrospektywnemi. Plany organizacyjne i kompozycyjne tych wystaw naginają się do istniejących możliwości — ciasnych, najeżonych trudnościami. Wystawy stają się potrosze syntezą przeszłości, potrosze dopełnieniem, a potrosze unosi się nad niemi duch »miłośnictwa«, owej hypnozy historycznej, która niejednokrotnie prowadzi do tego, że wyciąga się z zapomnienia rzeczy małoznaczące, nic nie dające ani szerokiej publiczności, ani nawet badaczom, których jedyną wartością jest to, że narosły na nich wraz z warstwami kurzu — mniej lub więcej grube warstwy czasu.

Wystawa krakowska wykazuje istotnie oscylowanie między Scyllą trudności a Charybdą konieczności. Zmienia niejednokrotnie swój bieg od rekapitulacji do dopełnień i nie jest wolna od balastu, który może zaciemnić pole widzenia niefachowego widza, niezdolnego do przeprowadzenia poprawek i przesunięć na własną rękę.

A jednak, mimo te — nieuniknione zresztą — przywary, wystawa jest zdarzeniem ważnem i dostarcza bogatego materjału do rozważań. Trud organizatorów nie jest bynajmniej bezpłodny. Tam, gdzie plan kompozycyjny wystawy idzie w kierunku rekapitulacji, tam dobór — nie wiem, czy świadomy, czy też przypadkowy — eksponatów jest taki, że staje się jak gdyby przeciwstawieniem poszczególnych twórczości i znakiem zapytania, skierowanym przeciwko uświęconym poglądom i sądom. Tam, gdzie wystawa jest dopełnieniem, tam udało jej się w kilku punktach wysunąć dzieła takie, które mogą wpłynąć na nasze stanowisko w stosunku do twórczości danego malarza. W jednym i drugim wypadku otwiera się pole do dyskusji, otwiera się możliwość przewartościowań, a to samo już przeważa szalę bezwzględnie na korzyść wystawy i nadaje jej mimo wszelkie niedociągnięcia znaczenie kapitalne.

Pierwsza sala, to sala potentatów. Nastraja widza na ton wysoki — najwyższy u nas w Polsce. Matejko, Rodakowski, Michałowski, Kossak. Rzuca się przedewszystkiem w oczy Matejko, reprezentowany 19 płótnami, i Rodakowski — 7 obrazów. Jest kilka zupełnie wczesnych obrazów Matejki, z lat 1850—1860, interesujących przedewszystkiem z punktu widzenia rozwoju artysty. Ale reprezentowany jest również jego okres naj-

świetniejszy (przedewszystkiem portret hr. Pusłowskiej i Anny z Zakaszewskich, hr. Potockiej) i nie brak kilku obrazów okresu końcowego, z końca lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Nie może być, oczywiście, mowy o tem, by urabiać lub chociażby tylko korygować nasz sąd o Matejce na podstawie kilkunastu płócien, — częściowo zresztą szkiców — dobranych mniej więcej przypadkowo. A jednak patrząc na zgromadzone na przeciwległej ścianie portrety Rodakowskiego, raz jeszcze nasuwa się podnoszona już wielokrotnie wątpliwość co do sprawiedliwego rozdziału sławy między tych dwóch wielkich mistrzów. Dziwnym zbiegiem okoliczności obrazy, reprezentujące Matejkę na krakowskiej wystawie, stają się — w miniaturze — odzwierciedleniem tych niesłychanie ostrych wahań, którym podlega jego twórczość. Od świetnych, na najwyższym poziomie stojących dokonań rysunkowych, przechodzi on wszakżeż niejednokrotnie do przerysowań, w których gubi się nawet organiczny związek między częściami całości. Od niezrównanych fragmentów barwnych spada nagle do niepojętych zupełnie brutalności kolorystycznych w kompozycji całości. Wobec tej nierównej twórczości wzlatującej do najwyższych granic i opadającej niezrozumiale nisko w stosunku do własnego poziomu, twórczość Rodakowskiego wydaje się przepojona jakimś arystokratycznym spokojem, zdaje się spoczywać na niewzruszonych podstawach, które daje głęboka i przetrawiona kultura. Portret ojca artysty z r. 1851/2, ukryty zwykle przed oczyma publiczności (jest w posiadaniu syna artysty), teraz pokazany w pełnem świetle dnia, umieszczony obok innych obrazów malarza, staje się wręcz rewelacyjny i zdaje się pokazywać nowe, utajone strony wielkiego talentu. Polski Courbet? Uderza istotnie bijące z tego portretu jakieś wewnętrzne pokrewieństwo z Courbetem. O ile wiem, w badaniach nad twórczością Rodakowskiego nie zostało, jak dotąd, podniesione pytanie, czy istniał jakiś bezpośredni wpływ Courbeta na Rodakowskiego. Byłoby czemś niezmiernie dziwnem i wręcz nieprawdopodobnem, gdyby dwaj malarze w tym samym czasie i niezależnie od siebie znaleźli niemal identyczne rozwiązanie dylematu klasyczno-romantycznego i niemal identyczne podejście do zagadnienia realizmu. W tym portrecie Rodakowski jest mniej romantykiem, aniżeli w późniejszych, i mniej klasykiem. Staje na gruncie syntetycznego realizmu, takiego właśnie, jaki w przeciwieństwie do szkoły Barbizońskiej zapoczątkował Courbet. Zdobywa się tutaj Rodakowski, bodaj poraz pierwszy w swojej twórczości, na bardzo twórcze i samodzielne przewartościowanie klasycyzmu. Nie bierze nic z gotowego, klasycznego repertuaru form, bierze tylko niejako sam proceder budowania obrazu, samą metodę, której wynikiem jest niesłychanie stłoczona, zwarta i mocna kompozycja. I zupełnie taką samą drogą szedł właściwie Courbet. Nazywam realizm Rodakowskiego »syntetycznym«; jest on bowiem daleki od naiwnych dosłowności, od chwytania wszystkich nasuwających się szczegółów. Dokonuje się u niego selekcja pierwiastków realistycznych, a hasłem tej selekcji, jej egidą, jest prawda wewnętrzna, chęć jaknajdosadniejszej, jaknajprawdziwszej charakterystyki danego indywiduum. I ten stosunek do zagadnienia ekspresji jest znowu dziwnie podobny w tym portrecie Rodakowskiego do portretów Courbeta. Później Rodakowski bardziej idealizuje; tu — jest tak pozytywny, tak filozoficznie bezstronny, że nawet Courbet w swym np. »L'homme à la ceinture« wydaje się niemal patetyczny i romantyczny wobec niego.

Niezależnie zresztą nawet od tego specjalnie ciekawego portretu dokonane na wystawie krakowskiej zestawienie Matejki i Rodakowskiego ma niewątpliwie duże dydaktyczne znaczenie. Wspomaga ono doskonale tendencje współczesnej naukowej krytyki artystycznej, usiłującej skorygować tabelę wartości, przejętej przez dzisiejsze społeczeństwo od poprzednich generacji, która jest przyczyną tego niesprawiedliwego usunięcia w cień Rodakowskiego wobec przemożnej, sugestywnej siły działania Matejki. Może naprawi tę krzywdę zapowiadana wyczerpująca monografja prof. Kozickiego. Takich spraw jest

więcej do załatwienia. Po zrehabilitowaniu Rodakowskiego, po pokazaniu go ogółowi w należnem świetle, powinna przyjść kolej wogóle na klasyków, a przedewszystkiem na — Antoniego Brodowskiego.

Michałowski i Kossak są w tem szczęśliwem położeniu, że odnośnie do nich nie potrzeba brać miary na nowe piedestały. Te, na których postawiła ich przeszłość, radośnie przyznaje im teraźniejszość. Kossak reprezentowany był na wystawie nie najszczęśliwiej, jakkolwiek aż 17 akwarelami i 1 obrazem olejnym. Natomiast Michałowski wystąpił w pełnym blasku swego cudownego temperamentu artystycznego. Specjalnie interesujące są jego obrazy olejne, ukryte dotąd w prywatnem posiadaniu. Lekka nieufność, jaką otoczona jest twórczość olejna Michałowskiego — niewątpliwie zresztą niedorównywująca jego akwarelom i rysunkom — będzie jednak musiała zmaleć wobec śmiałych i subtelnych kolorystycznych wartości tych jego obrazów, które teraz pokazano publicznie.

Jeżeli chodzi o przewartościowania, to wystawa krakowska nasuwa jeszcze jedną poważną kwestję: Grottger. Jest to kwestja trochę przykra, trudno bowiem o większy i boleśniejszy paradoks, niż ten, który wytwarza się teraz, kiedy zmieniła się siłą faktów perspektywa historyczna i zmienić się musiał nasz stosunek do niego. To, co było żywą i działającą w nim siłą, dziś nie przestaje być wprawdzie nienaruszalną w swej wartości tradycją, ale jest jednak tylko tradycją, którą przesłania dzisiejsza, żywotna i mocna rzeczywistość. My dziś nie mamy prawa ulegania hypnozie tematów i marzenia na miękkiem podścielisku romantyzmu. Dla nas dziś niema ucieczki przed prostem pytaniem: czem był Grottger, nie jako człowiek i patrjota — ale czem był on jako artysta i co wniósł do polskiej sztuki. Jeżeli umieszczone na wystawie krakowskiej jego obrazy chciały być odpowiedzią na to pytanie, to odpowiedź jest dana z nadmierną wręcz szczerością, rzecby można nawet, z odcieniem złośliwości (jakkolwiek napewno nie zamierzonej). Ów pokazany na wystawie »Epizod powstania z r. 1863« odsłania nieubłaganie rysunkową i kolorystyczną słabość artysty, który nie umie sprostać zadaniu oddania dynamicznego napięcia, zawartego w podjętym temacie. Odsłania konflikt, który tak często ujawnia się w twórczości Grottgera: pociągały go zawsze momenty najsilniej dramatyczne, tragiczne, podczas gdy sam gatunek jego malarskiej formy, miękki i liryczny, wskazywał mu właściwie drogę zupełnie inną. Między Grottgerem-człowiekiem, a Grottgerem-malarzem jest jakiś dziwny rozbrat; pierwszy — cudownie płomienny patrjota, drugi — trochę germański; pierwszy męski, rycerski, rewolucyjny, drugi — trochę kobiecy, miękki, chroniący swe rozmarzenie za pancerz klasycyzmu. Jeśli chodzi o ów umieszczony na wystawie »Epizod«, to nawet trochę przykro, że go pokazano. Grottger nic na tem nie zyskał, a straciło dydaktyczne znaczenie wystawy. Przez takie bowiem eksponaty, zaopatrzone w dodatku w świetne nazwisko, pogłębia się tylko jeszcze bolesne nieporozumienie między publicznością, a sztuką.

Niezmiernie miłą natomiast niespodzianką były pokazane na wystawie obrazy Kotsisa. Wyciągnięte z prywatnych mieszkań i mało znane, ukazują one Kotsisa z niespodziewanie dobrej strony. Szczególniej wnętrza (»Wnętrze chaty góralskiej«, »Bednarz«, »Wnętrze chaty« i t. d.) uderzają swym ślicznym złocistym kolorytem, jakąś niemal Corotowską subtelnością tonacji. Rodzajowość tematu, wiejący od niej sentyment wiąże się doskonale z charakterem malarskim obrazów w harmonijną, pełną wdzięku całość. I oto znowu pozycja przez historyków sztuki zaniedbana, która domaga się przestawienia, mocnego wysunięcia i podkreślenia.

Z takich radosnych odkryć należy podkreślić przedewszystkiem jedno jeszcze: portret męski Koniuszki. Organizatorom wystawy należy się wdzięczność za wydobycie na światło dzienne takiego obrazu. Któż — poza garstką specjalistów — wie u nas o istnieniu Koniuszki? A jednak jest to wszakżeż malarz niepospolity, przewyższający — przynajmniej w niektórych swych tworach — cały szereg innych mocniej zareklamowanych malarzy.

Wielu jest jeszcze takich malarzy, których wystawa umiała nam pokazać od niezmiernie sympatycznej strony, których zdeklarowała nietylko jako pozycje historyczne, ale także jako wartości artystyczne (np. Głowacki, Pilatti, Tepa, Loeffler, Chlebowski i t. d.). Ale bez porównania gorzej wypadła reprezentacja drugiej połowy, względnie ostatniego ćwierćwiecza XIX wieku. Z tego okresu zgromadzono obrazy przeważnie mało interesujące i co gorsza nietylko nie reprezentatywne, ale rzucające niekiedy nawet ujemne na danych malarzy światło (np. Chełmoński, Witkiewicz i i. — tylko Pruszkowski był dobrze reprezentowany). W innych wypadkach znowu nie zachowano proporcyj: i zbyt obficie reprezentowano malarzy, którym ten zaszczyt nie powinien był przypaść w udziale (np. Żmurko). Wogóle w tych ostatnich salach linja kompozycyjna wystawy nieco się skrzywiła, co zresztą nietrudne jest do zrozumienia i wybaczenia. Czyż mogło być coś trudniejszego, jak pokazać w Krakowie nieznane obrazy właśnie z tego okresu, którego Kraków był centralnym punktem i którego pamięć tak jeszcze jest tam żywa?

W każdym razie wystawa spełniła swe zadanie. Dostarczyła materjału niezmiernie bogatego, w wielkiej mierze mało znanego, dała impuls do przemyśleń i przewartościowań, które powinny zaznaczyć się mocnym śladem w badaniach historycznych i krytycznych nad malarstwem polskiem XIX wieku. Zbliżyła do nas i uwypukliła nam niektóre indywidualności twórcze, lub oświetliła je od nowej strony. Bilans, który wykazuje takie zyski, można nazwać — świetnym.

# SPRAWY MUZEALNE

## MUZEUM PIĘĆDZIESIĘCIOLECIA W BRUKSELI

(Musées Royaux d'Art et d'Histoire)

W okresie, gdy poglądy na rolę i znaczenie muzeów ulegają zasadniczej zmianie, warto zapoznać się choć w ogólnych zarysach z tak właśnie nowocześnie pojętem muzeum, które jest poniekąd prekursorem na kontynencie europejskim tego ruchu w dziedzinie muzeologji, jaki w Stanach Zjednoczonych coraz żywiej zaczyna się objawiać.

Jest to Muzeum Pięćdziesięciolecia w Brukseli. Dekretem królewskim przekształcone w r. 1912 z Muzeum Przemysłu Artystycznego, istniejącego w tej postaci od 1889 r., w instytucję jednolitą, składającą się z 5 odrębnych działów pod ogólną nazwą: Musées Royaux du Cinquantenaire.

Zbiory Muzeum podzielono na następujące sekcje:

1. Starożytność.
   a. Wschód. — Egipt.
   b. Grecja i Rzym.
   c. Prehistorja Belgji.
2. Przemysł artystyczny.
   Ceramika. — Koronki.
3. Etnografja, folklor, Daleki Wschód.
4. Broń i zbroje.
5. Odlewy gipsowe.

Ponieważ nas tu więcej obchodzi organizacja Muzeum, niż same kolekcje, przeto nad zawartością każdej z sekcyj zatrzymywać się nie będziemy.

Niesłychanie szybki i bardzo planowy rozwój Muzeum pozwala dziś już zdać sobie sprawę z wyników, jakie taka racjonalna polityka muzealna osiągnąć może.

Zasadniczą koncepcją, przyjętą przez obecnego Dyrektora Cinquantenaire'u jest, iż Muzeum nie ma być jedynie miejscem przechowywania cennych lub rzadkich przedmiotów, martwym katalogiem, — ale winno stać się obszernym organizmem naukowym i wychowawczym, opartym na planie pomyślanym i opracowanym w sposób najzupełniej dojrzały. Jako tezę dyrektor Capart stawia, że Muzeum powinno współpracować z ogólnym postępem wiedzy, przyczem posiada ono charakter dwojaki: oblicze zewnętrzne, dostępne szerokim sferom publiczności i wewnętrzne — dla nielicznych specjalistów. Zasadę współżycia ze społeczeństwem, w formie służenia temu społeczeństwu w zakresie jego potrzeb kulturalnych, pojmuje dyrektor Capart szeroko i z niezwykłym talentem wciela ją w życie.

Organizacja Muzeum. Na czele całego Muzeum stoi dyrektor t. zw. Conservateur en chef. Na czele poszczególnych działów stoją czterej konserwatorowie, z których jeden nosi tytuł conservateur délégué i w razie potrzeby zastępuje dyrektora; do pomocy mają dwuch t. zw. conservateurs adjoints oraz pięciu asystentów (attachés). Tworzą oni personel naukowy — razem 12 osób. W poszczególnych działach pracują pozatem wolontarjusze (collaborateurs libres), którzy zazwyczaj po pewnym okresie czasu, o ile okażą odpowiednie przygotowanie i zdolności, opublikują jakąś pracę — są przedstawiani przez dyrektora na stanowisko attaché. Nominacje personelu naukowego na wniosek ministra podpisuje król.

Nad działalnością dyrektora sprawuje kontrolę Komisja Nadzorcza, złożona z pięciu przewodniczących komitetów, czuwających nad poszczególnemi sekcjami i sześciu członków, mianowanych przez króla. Komisja ta: 1) czuwa nad działalnością Muzeum i przynajmniej raz na rok składa odpowiedni raport do Ministerjum, 2) sprawdza corocznie projekt budżetu, przedstawiony przez Dyrektora i przedstawia go Ministrowi, 3) jest

gotowa w każdej chwili udzielić Ministrowi swej opinji w kwestjach, dotyczących Muzeum. Podobnież komitety nadzorcze nad poszczególnemi sekcjami, złożone każdy z 7iu członków, mianowanych przez króla, czuwają nad działalnością sekcyj, — dają opinje o nowych nabytkach, wypowiadają się w sprawie urządzania czasowych wystaw z udziałem objektów danej sekcji, wreszcie kontrolują inwentarze i katalogi sekcji.

Dyrektor Muzeum bywa na posiedzeniach Komisji Nadzorczej, lecz jedynie z głosem doradczym, podobnie i na zebraniach komitetów. Niemniej i Komisja i komitety mają prawo do zebrań zamkniętych. Jest to pewne ograniczenie władzy Dyrekcji Muzeum, lecz raczej teoretyczne, gdyż w praktyce dyrektor nietylko sam bywa na tych zebraniach, ale i korzysta z przysługującego mu przywileju zapraszania konserwatorów obu stopni i attachés, o ile są dyskutowane sprawy, wchodzące w zakres ich działania.

Oprócz personelu wyżej wymienionego, Muzeum posiada osobnego bibljotekarza, szefa sekcji fotograficznej, pracowni odlewów gipsowych oraz personel techniczny; dalej 55 dozorców, kobiety do sprzątania, szatniarki etc. Ogółem cały personel obejmuje 104 osoby.

Ważną jest rzeczą rozkład zakresów działania i obowiązków poszczególnych pracowników Muzeum. Administrację ogólną prowadzą trzy osoby, z których każda ma swój dział specjalny: dyrektor, ewentualnie konserwator — jego zastępca, sekretarka, przydzielona do administracji (z licencjatem z historji sztuki) i buchalter, który zarazem zawiaduje sprawami personalnemi, przyjmuje raporty dyżurnych, odbiera od zgłaszających się przedmioty, przedstawione do zakupu etc. Do obowiązków sekretarki należy nadzór nad działem wydawniczym Muzeum.

Pracownia fotograficzna ma swego kierownika, który oczywiście rozporządza personelem pomocniczym; pracownia odlewów gipsowych zatrudnia 7iu ludzi. Bibljotekarz ma pod swoją pieczą księgozbiór (obecnie ok. 40.000 tomów) oraz zawiaduje czytelnią, dostępną dla publiczności. Pozatem zarówno w gmachu Cinquantenaire'u, jak i w zbrojowni przy Porte de Hal, nad całością zbiorów czuwa osobny intendent; on tylko jeden ma klucze od wszystkich drzwi i gablot i nawet konserwatorowie muszą do niego się zwracać każdorazowo w sprawie otwarcia gabloty. Jest to praktyczne, gdyż ogranicza odpowiedzialność i zapobiega zostawieniu gabloty otwartej np. wskutek roztargnienia kogoś z personelu naukowego. Do tegoż intendenta należy również nadzór nad okurzaniem, czyszczeniem przedmiotów oraz nad porządkiem w salach — (8iu woźnych jest przeznaczonych do sprzątania). Jest on stale obecny i mieszka w gmachu muzealnym; prócz niego czterech tylko ludzi mieszka w obrębie muzeum: jego pomocnik, stróż z pomocnikami i palacz.

Poza działami wymienionemi Muzeum posiada wielkie archiwum fotograficzne pod nazwą Documentation d'Art, które zawiera zbiór około 40.000 fotografij (i klisz) — z zakresu historji sztuki i archeologji głównie belgijskiej, obok obcej. Materjał ułożony jest w teczkach według tematów, a 3 znakomite katalogi kartkowe pozwalają na szybkie wyszukanie każdego objektu. Osobna pracownia fotograficzna dostarcza zdjęć na żądanie nietylko z przedmiotów, znajdujących się w Muzeum, z odlewów gipsowych, ale i z zabytków z całej Belgji. Podobnie i pracownia odlewów gipsowych zaopatruje poszczególnych amatorów, jak i wiele muzeów (np. w r. ub. Muzeum w Argentynie) w doskonałe odlewy z wybitniejszych dzieł sztuki głównie krajów zachodnio- i południowo-europejskich.

Nadto istnieją przy Muzeum dwie instytucje o charakterze naukowym i społecznym, działające autonomicznie. Są to organizmy współżyjące z muzeum, rozwijające ożywioną działalność i wzamian za otrzymany lokal (opał i światło) przysparzające majątku ruchomego muzeum w postaci nowych nabytków (darów lub zakupów) oraz bibljoteki. Jedna z nich to Fondation Égyptologique Reine Elisabeth, stworzona ku upamiętnieniu podróży do Egiptu królowej Elżbiety w r. 1923 — pod protektoratem królowej oraz króla Egiptu Fuada I. Szczęśliwie wyzyskując moment niejako polityczny, stworzono instytucję o poważnym charakterze naukowym i szerokim zakresie działania. Istnienie jej umożliwia przeszło 150 członków-protektorów z pośród wybitnych osobistości Egiptu, oraz liczni członkowie i sympatycy, opłacający składki — w społeczeństwie belgijskiem. Za zadanie Fundacja ma prowadzenie prac wykopaliskowych w Egipcie i rozwój badań egiptologicznych w Belgji. Wydaje własne czasopismo p. t. »Chronique d'Égypte«, oprócz artykułów specjalnych, referowania nowych odkryć, nabytków etc. ukazują się prace i sprawozdania stypendystów Fundacji. Miarą zainteresowania, jakie wzbudziła ta instytucja, niech będzie fakt, że po jej zorganizowaniu w ciągu niespełna jednego roku 900 czytelników

korzystało z przeszło 2.000 dzieł w bibljotece Fundacji [1]). Należy dodać, że dyr. Capart wygłosił w ciągu tych pięciu lat szereg odczytów i wykładów na dochód Fundacji zarówno w samej Belgji, jak z okazji swych podróży w Kairze oraz w Stanach Zjednoczonych, budząc wszędzie zainteresowanie dla tej instytucji, zyskując zapisy (np. od miasta Liège, od szeregu Towarzystw Naukowych i in. w Stan. Zjedn. oraz w Egipcie, nie licząc bezpośredniego dochodu z odczytów). Staraniem Fundacji są wydawane publikacje, które jej przynoszą pewne zyski; na jej dochód urządzono tombolę w r. 1926, której losy wygrywały podróż do Egiptu oraz podróże do większych kolekcyj egiptologicznych w Europie.

Drugą instytucją, również związaną z Muzeum i należącą do grupy t. zw. w Belgji »associations sans but lucratif«, jest Sekcja zwana »Service Éducatif«. Ponieważ ma ona wybitnie wychowawcze i popularyzacyjne zadania, przeto pomówimy o niej szerzej później — przy ogólnej działalności pedagogicznej i popularyzacyjnej Muzeum.

Dla zorjentowania się w całokształcie organizacji Muzeum nie podobna pominąć strony finansowej, przytaczam więc kilka cyfr z preliminarza budżetowego na r. 1929:

| | | |
|---|---|---|
| Pensje personelu . . . | 1.897.000 fr. belg. | (dzisiejsze 474.250 zł) |
| Wynagrodzenia dodatkowe, roboty nadprogramowe, ubezpieczenia etc. | 228.844 « | |
| Kursa sztuki i archeologji | 8.000 « | |
| Nowe nabytki . . . . | 500.000 « | (w tym 100.000 na bibljotekę). |
| Urządzenia, wydatki biurowe, prace wykopaliskowe, w których Muzeum było zainteresowane, koszta przyjęcia uczonych zagranicznych, specjalne opracowywanie kolekcyj etc. etc. | 438.500 « | |

Razem budżet zamyka suma 3.072.344 fr. belg. = = 768.086 zł.

Dla porównania podaję parę cyfr z budżetu muzeum o analogicznym charakterze, mianowicie z Bawarskiego Muzeum Narodowego w Monachjum za r. 1928:

| | | |
|---|---|---|
| Personel . . . . . | 177.460 mk. n. | (dzisiejsze 376.215 zł) |
| Wydatki na urządzenie etc. | 33.250 » | |
| Konserwacja, opracowywanie zbiorów . . . . . | 9.500 » | |
| Nowe nabytki . . . . . | 23.750 » | |

Łącznie z innemi wydatkami budżet wynosił ogółem 247.090 mk. n. = 523.830 zł.

Przy zestawieniu uderza stosunek pozycji, obejmującej w Muzeum Cinq. nietylko wydatki na urządzenia, ale i potrzeby naukowe, do analogicznej pozycji na instalacje w Monachjum. Suma zaś, przeznaczona na zakupy przeszło dwukrotnie przewyższa tę pozycję w Muzeum Bawarskiem.

Urządzenia. Zbiory Muzeum (oprócz zbiorów wojskowych, umieszczonych osobno w gmachu Porte de Hal i objektów z Kongo belgijskiego w Tervueren) mieszczą się do dzisiaj w budynku pozostałym z wystawy Pięćdziesięciolecia, odpowiednio do tego celu przebudowanym i powiększonym. Mimo to zbiorom jest za ciasno, nie wszystko znajduje odpowiednie rozmieszczenie. Dzięki wyjątkowej wprost energji obecnego dyrektora udało się otrzymać większą sumę kredytu rządowego, rozłożoną na lat 10 (od r. 1925), co umożliwia dalszą rozbudowę Muzeum (prace są w toku). Będzie to dość rozczłonkowana budowa, która pomieści wszystkie działy z wyjątkiem wojskowego (jak wiadomo galerja malarstwa stanowi odrębne Muzeum w Brukseli p. n. »Musées Royaux des Beaux Arts«). Nowe to muzeum oprócz najnowocześniejszych urządzeń i instalacji będzie posiadało 6 sal wykładowych, umożliwiających odbywanie na miejscu wykładów uniwersyteckich i szkolnych, osobne pracownie fotograficzne oraz pracownie naukowe przy poszczególnych działach, laboratorjum chemiczne dla celów restauratorskich; pozatem biuro informacyjne, restaurację etc. Dotąd niektóre działy — np. Egipt oraz zabytki Grecji i Rzymu mieszczą się w wielkiej hali nakrytej szklannym dachem, którego prawie niepodobna uszczelnić wobec tak często słotnej pogody w Belgji. To też wilgoć przenika do sal i zagraża zbiorom — tym więcej palącą jest kwestja budowy. Natomiast wyzyskano do maximum to, co dało się zastosować w tych warunkach — np. nawet wielkie hale są zupełnie dobrze ogrzane w zimie; układ zaś zbiorów jest przejrzysty i metodyczny. — Sala podzielona ekranami tworzy małe wnętrza, gabloty, postumenty są indywidualizowane — dobrane znakomicie do objektów; oświetlenie dobre, posadzki wyłożone linoleum. W nowej części gmachu dla pewnych

[1] W ciągu pięciu lat istnienia Fundacji Muzeum otrzymało od tej instytucij: dzieł z zakresu egiptologji na ogólną sumę 150.000 fr., fotografji i przeźroczy — za 50.000 fr, nie licząc odlewów gipsowych, stereoskopów, i znakomitej rekonstrukcji grobowca z Teb. (Nakht z epoki XVIII dynastji).

działów system zasadniczo przyjęto ten sam — a więc np. tkaniny mieszczą się w wielkiej sali, gdzie ekrany i gabloty tworzą podziały. Podobnie w dziale ceramiki, gdzie świetne, hermetycznie zamknięte gabloty z możliwie wielkich szyb, montowanych tylko w ciemne listwy metalowe, pozwalają skupić uwagę wyłącznie na objekty wystawione. Linje proste i gładkie płaszczyzny usuwają się niejako z pola widzenia, nie drażniąc oka. W pewnych wypadkach tkaniny wyścielają wnętrza gablot, kolorem wywołując pożądany efekt. Przeważnie jednak użyty jest surowy jedwab, który daje ciepły, miły dla oka ton. W ten sposób są urządzone np. gabloty w dziale starożytnym (bronzy, czasem terrakota).

Ściany sal i ekrany są przeważnie wybite szarem płótnem, które zarówno swym kolorem, jak chropowatością pozwala uwypuklić wartości przedstawionych przedmiotów, a nie izoluje ich tak silnie, jak to bywa w wypadku gładkich błyszczących lub nawet matowych, ale rażąco białych ścian. Nawiasowo dodam, że jeśli chodzi o efekt tła, jakie musi stanowić ściana dla obrazów, to Rijksmuseum w Amsterdamie zastosowało ostatnio bardzo dobre eksperymenty z zupełnie dodatnim wynikiem.

Z rozplanowania wnętrz zasługuje jeszcze na uwagę wyzyskanie dużej, okrągłej sali, która w różnych poziomach jest przeznaczona na: salę wykładową, czytelnie, 2 piętra bibljoteki. Praktycznie są też umieszczone w wysokiem podziemiu szatnie dla woźnych z osobnemi odrutowanemi szafkami. Mniej wygodny jest magazyn, który obecnie jest zwykłym składem, mało umożliwiającym należyte segregowanie złożonych tam przedmiotów. Zresztą dla objektów tak różnorodnych trudno stworzyć tak doskonałe warunki »depôt«, jak dla obrazów przed dwoma laty urządziło Rijksmuseum w Amsterdamie.

Bardzo dobrze jest zorganizowane przyjmowanie przedmiotów, przedstawionych do zakupu. Przyjmuje je jeden urzędnik, który posiada specjalny kwitarjusz z następującemi rubrykami: data, przedmiot, proponowana cena, właściciel (adres), skąd pochodzi objekt i ewentualne uwagi. Na odwrocie zaś kwitu, wydanego petentowi znajduje się tekst regulaminu, objaśniający, iż Muzeum nie przyjmuje żadnej odpowiedzialności za złożony przedmiot, nie zajmuje się ocenianiem, rezerwuje sobie prawo fotografowania i t. d. Czyli że dając odrazu możność zapoznania się z temi warunkami — Muzeum unika później ewentualnych pretensyj. Przedmiot zostaje schowany do specjalnej szafy i konserwator odpowiedniego działu otrzymuje zawiadomienie wraz z dokładną notatką o złożonym przedmiocie. Zależnie od decyzji konserwatora — albo przychodzi on sam przedmiot zobaczyć, albo każe go sobie przesłać do swej pracowni i w takim razie kwituje z odbioru. Objekty kupuje się na wniosek konserwatora danego działu za aprobatą dyrektora, który jednak zwykle polegając na przedstawionej opinji akceptuje decyzję konserwatora. Nabycie jednak musi być potwierdzone przez Komitet Nadzorczy.

Skomplikowaną sprawę inwentarzy Muzeum o tak różnorodnej zawartości, jak Cinquantenaire, rozwiązało w najbardziej racjonalny sposób, stworzywszy odrębne inwentarze dla poszczególnych działów, a więc osobny inwentarz dla prehistorji belgijskiej, osobny dla Egiptu, osobny dla Grecji, Rzymu, osobny dla nadzwyczaj bogatego działu koronek, odrębny dla reszty przemysłu artystycznego, a pozatem osobne dla dwóch większych kolekcji, które jako całość drogą daru weszły do zbiorów. Umożliwia to szybszą orjentację w zakresie poszczególnych działów i daje możność łatwej ewidencji oraz kontroli nowych nabytków. Podział rubryk jest zwykły z uwzględnieniem oczywiście nazwiska poprzednich posiadaczy, pochodzenia objektu etc. — Prócz tego u poszczególnych konserwatorów Sekcji znajdują się katalogi kartkowe prowadzonego przez nich działu; pozatem Muzeum stopniowo podejmuje publikacje poszczególnych katalogów.

Zabezpieczenie zbiorów, Dyżury woźnych-dozorców trwają po 8 godzin na zmianę, przyczem najliczniejszy personel jest w godzinach otwarcia Muzeum (obecnie od 10—5 z godzinną przerwą w niektórych działach w porze śniadania). Od godz. 10-ej wiecz. do 6—7 stale dwuch ludzi obchodzi zbiory ze znanym aparatem zegarowym, do którego klucze są rozmieszczone w salach wystawowych. Diagram, złożony urzędnikowi wykazuje czas i kolejność obchodu straży nocnej. Psów policyjnych niema.

Dla ochrony od pożaru służą 3 typy aparatów przeciwpożarnych, rozmieszczone w całym gmachu.

Działalność Muzeum. Opracowywanie posiadanych eksponatów i przygotowywanie publikacji nie wyczerpuje działalności Muzeum. Urządza ono wystawy specjalne z różnych zakresów z udziałem eksponatów z zewnątrz bądź też współdziała w organizowaniu wystaw poza obrębem Muzeum, niejednokrotnie dostarczając ma-

terjału z własnych kolekcyj. Pozatem Muzeum przez swych pracowników uczestniczy w pracach wykopaliskowych na terenie Belgji i tą drogą zyskuje cenny materjał do swych zbiorów. Związany zaś z Muzeum Instytut Naukowy, jakim jest Fondation Egyptologique, bierze udział w wykopaliskach, prowadzonych w Egipcie (np. łącznie z Egypt Exploration Society), w badaniach archeologicznych, podejmowanych w związku z kolekcjami egiptologicznemi w Europie, wreszcie ogniskuje w swem łonie cały ruch naukowy w tej dziedzinie na terenie Belgji. Zapraszając zaś na członków — korespondentów wybitniejszych uczonych i pokrewne instytucje naukowe w innych krajach, podtrzymuje stały kontakt z całym światem naukowym tego zakresu.

Najważniejszą jednak dziedziną działalności Muzeum Cinq. i najbardziej żywotną jest jego niezrównana działalność popularyzacyjna, którą zawdzięcza głównie niezwykłej inwencji, energji i pracy pełnej zapału obecnego dyrektora Muzeum, który umiał też sobie dobrać odpowiedni personel.

Muzeum działa kilkoma drogami: 1) przez radio, 2) za pomocą wydawnictw własnych i umiejętnego ich kolportażu, 3) wreszcie przez zorganizowanie przy Muzeum instytucji zw. Service Éducatif, która znakomicie spełniając swoje zadanie rozwija się szybko i pomyślnie.

Obecny dyrektor Muzeum, Jean Capart, wybitny egiptolog, a zarazem znakomity administrator zorganizował nieco na wzór amerykański (z muzeami Stanów Zjednoczonych jest w stałym kontakcie) propagandę swego Muzeum wśród najszerszych warstw społeczeństwa. Latem r. 1926 wygłosił on przez radjo pierwszą serję 6 odczytów, które potem zostały opublikowane [1]. Utrzymane w tonie lekkim, w barwnej formie dawały informacje o Muzeum i budziły zainteresowanie. W pierwszym odczycie, poruszając sprawę małej frekwencji publiczności w Muzeum, dyr. Capart zwrócił się z prośbą do tych ze swych słuchaczy, którzy dotąd w Muzeum nie byli, by piśmienną nadesłali odpowiedź, dlaczego nie zwiedzili Muzeum. Listów nadeszło 23 i kontakt został nawiązany. Nie trzeba dodawać, że wszyscy podpisani otrzymali osobistą odpowiedź od dyrektora wraz z kilkoma drukami i reprodukcjami z Muzeum, osoby zaś, które za powód podały wprowadzenie opłaty za wejście [1] — otrzymały karty bezpłatnego wstępu.

Następnie słuchacze zapoznali się z topografją gmachu i zawartością kolekcji, z zadaniami i pracą Muzeum. Ponieważ jednym z widomych celów Muzeum jest gromadzenie i przechowywanie zbiorów, jest to często powodem błędnego pojęcia o roli personelu naukowego Muzeum. Słusznie dyr. C. podkreśla, że publiczność nie zdaje sobie sprawy z ewolucji, jaka nastąpiła w ostatnich latach 30-tu. Konserwator-amator przekształcił się w technicznie i naukowo przygotowanego pracownika, od którego wymaga się dziś nietylko studjów uniwersyteckich, stopni naukowych, ale i praktyki w wybitniejszych muzeach zagranicznych (tak jest w Belgji); przytem musi on iść z postępem, będąc w kontakcie z nowemi odkryciami, poglądami etc. Publiczność widzi tylko rezultat tej pracy, niemniej uczy się ją choć trochę cenić i rozumieć wysiłki ludzkie skierowane ku odczytaniu i udostępnieniu przekazanych przez pokolenia skarbów sztuki.

To, co muzeum może zdziałać w zakresie nauczania, moglibyśmy nazwać w pewnem znaczeniu »życiem muzeum«. Zrozumiało to znakomicie kierownictwo Cinquantenaire'u i w tym kierunku ześrodkowało plan i energję działania. »Un homme — un seul — suffit pour qu'un musée soit une institution vivante« [2] — obserwować to możemy np. w zorganizowaniu Muzeum w Lille, w Muzeum Sztuk Pięknych w Brukseli, a chyba najdowodniej w Muzeum Cinquantenaire'u.

Oprócz osobistego oddziaływania w przemówieniach radjowych, dyr. C. wygłasza popularne odczyty ze swego zakresu — z egiptologji zarówno w salach muzealnych, jak i poza obrębem Muzeum, a nawet na prowincji — pozatem szeroko traktuje propagandę wydawniczą. Afisze o Muzeum Cinq. są rozlepiane w wielu miejscach w mieście, ogłoszenia o godzinach otwarcia, o środkach komunikacji — w tramwajach i autobusach; wreszcie we własnej drukarni Muzeum drukuje się ulotki, które się rozrzuca, rozdaje i rozsyła przy każdej okazji (a nawet poprostu wrzuca się do skrzynek listowych na drzwiach mieszkań). Są to np. ulotki z tekstem tłumaczonym z odezwy S. W. Stevens'a dyr. Mu-

[1] Capart Jean — Allo! Allo!... Ici les Musées Royaux du Cinquantenaire — Six Causeries... par... éd. Vromant. Bruksela, 1926.

[1] obecnie już zniesiona.

[2] Heyse Albert — Les Mus. R. du Cinq. [L. Grandes Collect. du Monde]. odb. z »Gand Artistique«. 1926. str. 19.

zeum Sztuk Pięknych w Toledo (Ohio — Stany Zjedn.) zatytułowane: »A quoi bon un musée d'art?«, kończące się wymownem zdaniem: »Les hôpitaux sont fort utiles; ils rendent la santé aux malades. Les musées d'art font davantage; ils rendent meilleurs les bien portants«. Dzieje się to jednak tylko w tych krajach, które potrafią nietylko zebrać, ale i wyzyskać w celach kulturalnych skarby, które posiadają. Dyr. Capart dodaje na końcu ulotki apel, by ci, którzy się temi ideami zainteresują, nadesłali adres swój do Muzeum; wzamian otrzymują broszurę z odpowiedniemi informacjami, reprodukcje etc. Prostszym jeszcze sposobem są małe druczki, które w dwuch językach: »Visiter les Musées Royaux du Cinquantenaire c'est accroître sans frais sa valeur intellectuelle et morale«. Na odwrocie — godziny otwarcia Muzeum; zamknięte jest stale w piątki i w dzień Nowego Roku.

Miarą zainteresowania i oddźwięku, jakie akcja dyr. C. wywołuje w społeczeństwie, może być fakt, że gdy w r. 1922 zawiadomiono wszystkie szkoły w Brukseli i na prowincji, iż Muzeum na każde żądanie dostarcza bezpłatnie fachowych prelegentów i przewodników po swych zbiorach (asystenci muzealni) — zgłosiło się w tym roku wycieczek dwadzieścia, a w cztery lata później w ciągu jednego roku — przeszło 600! Zaś Fondation Égyptologique w ciągu niespełna jednego roku 1926, zorganizowała oprowadzenie po zbiorach egiptologicznych 122 wycieczek szkolnych, obejmujących 2.000 dzieci.

Muzeum posiada cały szereg własnych wydawnictw od ściśle naukowych do najpopularniejszych. Od r. 1900—1914 wychodził Biuletyn muzealny; wojna wydawnictwo przerwała, lecz w r. b. je wznowiono jako dwumiesięcznik (Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire). Pierwszy numer w zwiększonej objętości daje krótki zarys historji Muzeum w czasie wojny światowej i w okresie powojennym — trzecia część personelu stanęła w szeregach armji, Muzeum było zamknięte, po okupacji Niemcy urządzili w hall'u przyległym do sal wystawowych depôt automobilów i skład łatwopalnych materjałów; z końcem r. 1914 pod przymusem Muzeum otwarto, lecz następnie część gmachu znów została zabrana przez okupantów na magazyn. — W tymże numerze znajdujemy sprawozdania z poszczególnych działów Muzeum za cały ten okres. — Biuletyn oprócz informacyj bieżacych o nowych zabytkach, wiadomości bibljograficznych i personalnych zawiera zawsze parę artykułów w związku z poszczególnemi działami Muzeum, lub dotyczących poszczególnych objektów czy grup.

Również perjodyczną publikacją jest maleńki biuletyn raczej informacyjny i propagandowy wydawany od jesieni r. 1928 przez Service Éducatif, gdzie ogłasza się na cały miesiąc naprzód program wykładów, wycieczek, wystaw etc. Natomiast poważną publikacją o charakterze naukowym jest wzmiankowana wyżej Chronique d'Égypte, wydawana jako miesięcznik przez Fondation Égyptologique od r. 1925, z dobremi ilustracjami, na dobrym papierze. Nadto zaś, jak już wspomnieliśmy, ukazał się szereg długi katalogów, publikacyj specjalnych z różnych zakresów (koronki, ceramika, prehistorja etc.) oraz małe, popularne przewodniki po różnych sekcjach Muzeum, opracowane przez specjalistów i opatrzone wstępem przez dyr. Capart'a. Biuletyn Nr. 1 z r. b. podaje listę tych publikacyj, które ukazały się w latach 1914—1928.

W obecnych ciężkich warunkach finansowych, albowiem zniszczona przez wojnę Belgja musi na wszelkich polach odbudowywać warsztaty pracy, podobnie jak u nas zasiłki państwowe nie wystarczyłyby na racjonalne i nowoczesne prowadzenie Muzeum, przeto zorganizowano w szerokiej mierze udział społeczeństwa. Np. przy wejściu do działu Egipskiego stoi na szerokiej podstawie uformowane z kratki drucianej wyobrażenie piramidy Cheopsa. Obok leżące druki podają obrazowo szereg danych o tym zabytku i podsuwają problem, czy pobilibyśmy w krótszym czasie rekord Cheopsa, budując mały model — w 1 miljonowej podobiznę piramidy zapomocą małych sześcianków drewnianych o wym. 1 $cm^3$, które nabywa się u wejścia po 25 c. za sztukę i wrzuca się przez otwory siatki drucianej. — Fundusz stąd osiągnięty przeznacza się na Fondation Égyptologique.

Pozatem przy Muzeum, na wzór muzeów w innych krajach, istnieją organizacje sympatyków, zbierających fundusze, pomnażających darami zbiory, wreszcie budzących zainteresowanie dla poszczególnych działów czy prac wśród społeczeństwa. Oprócz więc ogólnego Towarzystwa »Amis des Musées« istnieją: »Societé des Amis Musée Historique de la Voiture«, »Amies de la Dentelle«, »Société des Américanistes en Belgique«, »Société belge d'Études Orientales«, wreszcie współpracuje z Muzeum stworzone w 1927 r. »Office National des Musées de Belgique«, pozostające w kontakcie z »Office International des Musées« przy »Instytucie współpracy umysłowej

przy Lidze Narodów«. Instytucje te oprócz wzbogacenia Muzeum darami często umożliwiają kupno jakiegoś cennego objektu, przekraczającego narazie budżet Muzeum — drogą użyczenia bezprocentowej pożyczki.

Bez wątpienia jednak najciekawszą w swoim rodzaju, najbardziej zasługująca na poznanie i na zastosowanie w innych środowiskach — jest instytucja, wyżej już wzmiankowana, zw. Service Éducatif, istniejąca jako organizm samodzielny w oparciu jednak o Muzeum. Ponieważ dział popularyzacji zbiorów muzealnych i racjonalnego ich wyzyskania jest u nas tak niesłychanie zaniedbany, przeto szerzej nieco omówimy tę instytucję, która w ciągu kilku lat zdołała nieprawdopodobny wprost osiągnąć rozwój i ogromne oddać usługi społeczeństwu przedewszystkiem belgijskiemu, a następnie, w miarę możności działa i poza granicami Belgji.

Service Éducatif powstało w r. 1922, aby dać poznać społeczeństwu lepiej kolekcje Muzeum i wyzyskać je jaknajdalej do celów nauczania (»le Musée est un merveilleux instrument de travail et de culture, et un des buts du Service Éducatif est de montrer comment s'en servir« — p. »Service Éducatif. Histoire de l'Art et d'Archéologie. Bulletin mensuel«. Nr. 1, 1928, str, 5). Serv. Éduc. rozpoczynało swą egzystencję bez żadnych funduszów; w maju r. b. liczyło 114 członków dożywotnich i 1.137 członków zwykłych, (opłacających 25 fr. = mniej więcej 6 zł rocznie), którzy swemi składkami umożliwiają byt i rozwój instytucji. Korzystają oni z organizowanych przez Serv. Éd. wykładów, oprowadzania po zbiorach Muzeum, z koncertów, otrzymują jego wydawnictwa.

Organizacja ta działa zapomocą:

1) szkolnych wycieczek do Muzeum, prowadzonych przez fachowców muzealnych (w r. 1928 wycieczek takich bywało ok. 100 miesięcznie);

2) od r. 1927 t. zw. »heures du conte« w szkołach powszechnych, patronatach, a nawet przedszkołach. Są to najczęściej wstępne wykłady do pierwszej wycieczki do Muzeum. W ciągu jednego roku 24 szkoły zażądały 115 takich opowiadań;

3) wykładów niedzielnych dla członków z zakresu historji sztuki, archeologji, odkryć, wykopalisk, historji cywilizacji i t. p.;

4) koncertów i wykładów z zakresu muzykologji (m. in. w r. 1927 urządzono koncert poświęcony popularnej pieśni polskiej);

5) popularnych wykładów-wycieczek, odbywanych w salach muzealnych;

6) wysyłania prelegentów na żądanie poza Muzeum, a nawet na prowincję;

7) kinematografu (dla członków Serv. Éd. i dla ich dzieci);

8) podróży, organizowanych i prowadzonych przez fachowe kierownictwo;

9) kursu elementarnego historji sztuki od czasów najdawniejszych do dni dzisiejszych (40 wykładów w ciągu 2 lat). Kurs ten zorganizowany został przez przyszłych adeptów Institut Supérieur d'histoire de l'art et d'archéologie. Wykłady są prowadzone przez uczonych, związanych bądź z Uniwersytetem, bądź z Muzeum.;

10) wydawnictwa informacyjno-propagandowe p. n. Bulletin mensuel, o którym wyżej już była mowa,

Powojenna konieczność obrony wartości duchowych i kultury umysłowej zrodziła instytucję taką, jak Serv. Éduc. Jak potrzebną jest taka placówka może dowodzić fakt istnienia już dziś podobnych organizacyj przy wielu innych muzeach. Np. przy Muzeum Sztuk Pięknych w Brukseli istnieje o mniejszej wprawdzie skali działania, ale o podobnym charakterze »Diffusion Artistique«. Ogromny jednak rozwój tych idei obserwujemy w Stanach Zjednoczonych, gdzie popularyzacja szerokie zatacza kręgi i niemal przy każdem większem muzeum istnieje sekcja zw. Educational Department (np. Newark Muzeum), lub Educational Service. Sprawą wykorzystania muzeum do celów dydaktycznych nietylko dla dzieci, ale i dla dorosłych zajmuje się H. Elliott w Biuletynie »Metropolitan Museum of Art« w New-Yorku, w N-rze 9 z września r. b. W tym samym numerze jest podany program działalności na r. b. (wykłady i oprowadzania dla członków, dla sfer robotniczych, kursa dla członków Towarzystwa, dla dzieci, dla nauczycieli szkolnych, dla publiczności etc.).

Na specjalną uwagę zasługuje Sekcja popularyzacji zapomocą reprodukcyj z dzieł sztuki. Rosnące coraz bardziej zapotrzebowanie odpowiednio dobranych reprodukcyj tanich, dobrze określonych i wszechstronnie ilustrujących dzieje sztuki, kultury, a nawet dzieje powszechne — doprowadziło do stworzenia centralnej agendy tego rodzaju ilustracyj w Bostonie w St. Zjed. Reprodukcje te p. n. Obrazków Sztuki (The Art Pictures, Images d'Art) wydawane pod kierownictwem M. Powers'a, byłego profesora uniwersytetu w Bostonie, obejmują obecnie około 4.000 dzieł różnych kultur i epok. Dogodny ich format (14×20 cm) pozwala posługiwać się niemi w szko-

łach, gdzie dzieci wklejają je do zeszytów; wybór zaś i taniość umożliwia racjonalne ilustrowanie wykładu tam, gdzie niezawsze można rozporządzać aparatem projekcyjnym. Wreszcie dzięki znakomitemu doborowi materjału, przy obecnie zbyt kosztownych fotografjach — mogą one służyć z powodzeniem nawet przy poważniejszych studjach dla celów porównawczych. Uzyskawszy na to z Ameryki specjalne fundusze, Muzeum Cinq. założyło u siebie główną składnicę tych reprodukcyj na całą Europę. Rozsyła ono katalogi, przyjmuje zgłoszenia i współdziała w tworzeniu agend w poszczególnych krajach tak, że dziś reprodukcje te idą już z Belgji do Anglji, Holandji, Francji, Szwajcarji, Włoch, Niemiec i w Sztokholmie dyrektor Muzeum Sztuk Pięknych osobiście zajął się uruchomieniem tej akcji na gruncie szwedzkim. Niestety w Polsce usiłowania w tym kierunku napotykają na trudności: samowystarczalność naszych muzeów i tu staje na przeszkodzie.

Gdyby przyszłych muzeologów polskich można było wysłać na praktykę do tak funkcjonującego muzeum jak Cinquantenaire, gdzie dyrektor i cały personel ożywiony jest nietylko zapałem, ale wprost entuzjazmem dla swej pracy, akcentując silnie obok pracy wybitnie naukowej — działalność społeczną, może nie będzie się już słyszało dawanej w naszych muzeach urzędnikom dyrektywy, aby nie zajmowali sobie zbyt wiele czasu udzielaniem jakichś fachowych informacyj, bo wszak »my nie jesteśmy od tego, aby pouczać publiczność«.

Do całokształtu zaś funkcjonowania muzeum konieczne są najszerzej pojęte publikacje. W żaden sposób nie mogę się zgodzić na wyrażone w X t. Nauki Polskiej zdanie, że »specjalne wydawnictwa naukowe muzeów, oczywiście poza katalogami, posiadają jedynie drugorzędne znaczenie« i że »praca badawcza (»muzealisty«) posiada... znaczenie drugorzędne i nie stanowi podstawy oceny jego wartości, nietylko społecznej, ale nawet i naukowej« [1]. Jest to pogląd bardzo wygodny, a zarazem niebezpieczny, gdyż mógłby osłaniać nieuctwo lub lenistwo. — Wydawnictwa naukowe, podjęte przez naukowy personel muzeów, stwierdzają, że ludzie ci są przygotowani do obchodzenia się z przedmiotami, znajdującemi się pod ich pieczą, że potrafią je zdefinjować i dla celów naukowych wyzyskać. Pozatem potrafią się postawić i na stanowisku odbiorców w stosunku do zasobów muzealnych, zarówno w zakresie zbiorów, jak i bibljoteki.

Nadzwyczaj pożytecznem jest wydawanie biuletynu muzealnego bądź w formie miesięcznika, bądź kwartalnika lub czasem nawet rocznika. Jest on widomą oznaką żywotności muzeum, informuje o nowych nabytkach, wynikach prac nad eksponatami, o trudnościach, z jakiemi nieraz muzeum musi walczyć, o zmianach personalnych, wreszcie o tych, którzy odchodzą, a którzy nieraz wybitną w życiu muzealnem odegrali rolę. O ile mi wiadomo — dwadzieścia trzy muzea i instytuty historji sztuki wydają obecnie na obu półkulach własne biuletyny, względnie publikują biuletyn zbiorowy, jaki np. od r. b. wydają państwowe muzea we Francji.

Ważną jest też rzeczą kontakt wzajemny muzeów i korzystanie ze wszelkich nowych ulepszeń i wypróbowanego już doświadczenia. (Temu celowi ma służyć Museion, wydawany przez Office Internat. d. Musées przy Komisji współpracy intelektualnej L. N.). — Czy może to być bardziej aktualne gdzieindziej niż u nas, gdzie muzea znane są naogół dotąd nietylko w urządzeniach, ale w koncepcji swej jako obraz pojęć XIX w., a gdzie jednak ma się ambicje budowania nowych gmachów i stwarzania nowych placówek (Warszawa, Toruń, Katowice). Oby idee, ożywiające współczesny ruch muzealny na Zachodzie, zdołały tam przeniknąć. *St. M. Sawicka.*

[1] J. Czekanowski — Refleksje muzeologiczne. Nauka Polska t. X. str. 564.

## UJEDNOSTAJNIENIE KATALOGÓW MUZEALNYCH [1]

Zgodnie z uchwałami ekspertów, powziętemi w r. 1927, uważam, iż byłoby pożądane ustalenie trzech typów katalogów: katalogu przewodnika (catalogue-guide), katalogu ogólnego (catalogue-sommaire), katalogu naukowego (catalogue-scientifique), odpowiadających różnym wymaganiom zwiedzających muzea.

1. Pożądanem jest, aby wszystkie muzea przyjęły wymienione typy katalogów.

2. Ograniczając się do muzeów sztuki, przy-

[1] Instytut międzynarodowej współpracy intelelektualnej przy Lidze Narodów rozesłał swego czasu ankietę w sprawie ujednostajnienia katalogów muzealnych. Odpowiedź niniejsza ukazała się w zesz. 7 r. 1929 czasopisma Mouseion, będącego organem do spraw muzealnych wymienionego Instytutu. (Ze względu na aktualność sprawy redakcja podaje artykuł w tłumaczeniu autora).

puszczam, że ujednostajnienie typu katalogu-przewodnika posiada znaczenie raczej drugorzędne, gdyż katalog ten przeznaczony jest dla szerokiej a mało obeznanej ze sztuką publiczności, która z natury rzeczy zawsze będzie wybierała katalogi mniejszej objętości, poręczne i łatwo czytelne. Ta kategorja zwiedzających nie interesuje się wynikami naukowemi ani też metodami porównawczemi, przeto trudno byłoby ustalić typ jednolity, który zależeć powinien raczej od charakteru zbioru.

Katalog ogólny (sommaire) powinien być obszerniejszy niż katalog-przewodnik i zawierać zarówno poszczególne jak i ogólne uwagi porównawcze, ułatwiające lepsze zrozumienie dzieł. Katalog ten zbliżać się powinien bardziej do katalogu naukowego niż do przewodnika.

Ujednostajnienie typu najbardziej nadaje się dla katalogu naukowego, przeznaczonego głównie dla specjalistów, których metody pracy dążą do unifikacji, ułatwiając tem samem ustalenie jednakowych zasad. Katalog naukowy powinien zawierać notatki krytyczne. wyjaśnienia techniki, możliwie wyczerpujące uwagi o pochodzeniu przedmiotu, porównania i paralele. Szczegółowe opisy obrazów, uważane dawniej za nieodzowne, dziś, wobec rozwoju techniki reprodukcyjnej (fotograficznej), pozwalającej na wielką ilość dobrych ilustracyj, należy uznać za przestarzałe a nawet zbędne. Katalogi opisowe są tem mniej usprawiedliwione, że wszelkie opisy posiadają charakter mniej lub więcej indywidualny a zatem podlegający dyskusji.

3. Układ katalogów przedstawia dużo poważnych trudności. W zbiorach mieszanych, składających się z dzieł sztuki różnego rodzaju, lecz umieszczonych łącznie, katalogi-przewodniki i katalogi ogólne powinny być ułożone topograficznie, według sal i porządku rozmieszczenia objektów. System ten wskazany jest w szczególności dla zbiorów ustalonych, nie zwiększających się, np. w pałacach i zamkach. Natomiast w zbiorach, będących w stanie rozwoju i rozrostu (dzięki zakupom i darom), a zatem zmuszonych do zmian w rozmieszczaniu objektów, system topograficzny może być zastosowany tylko do małych i często zmienianych (wydawanych) katalogów-przewodników. Katalogi wielkie, ogólne i naukowe powinny być układane chronologicznie, według szkół i porządku alfabetycznego. Układ integralny, alfabetyczny, nadaje się przeważnie dla wielkich galeryj obrazów, ułatwia bowiem odszukanie autora. Dzieła anonimów lub autorów domniemanych powinny znajdować się po dziełach autorów rozpoznanych w porządku następującym: pracownia, maniera, szkoła, kopja. W zbiorach archeologicznych oraz przemysłu artystycznego, jak również dla muzeów sztuki azjatyckiej, układ alfabetyczny nie jest możliwy, gdyż większość przedmiotów jest animowa. Jeżeli rodzaj zbioru pozwala na układ alfabetyczny, to niezawodnie system ten jest najbardziej odpowiedni dla katalogu naukowego, w razie zaś niemożności jego zastosowania, należy przyjąć układ chronologiczny według szkół. Porządek alfabetyczny, dogodny dla galeryj obrazów i rzeźb, nasuwa zagadnienie umieszczenia artystów znanych przeważnie z określeń. Nazwiska artystów powinne być podawane według pisowni oryginalnej (z wyjątkiem języków nieużywających alfabetu łacińskiego). Układ ściśle chronologiczny powoduje znaczne trudności, a jest niemal bezużyteczny dla dzieł wcześniejszych niż wiek XVI, tem bardziej, iż daty urodzenia i śmierci artystów są częstokroć wątpliwe.

4. Uważam za możliwe ustalenie typu katalogu naukowego, który mógłby być przyjęty przez wszystkie większe muzea sztuki. Oprócz zazwyczaj podawanych wiadomości (nazwisko, szkoła, daty, biografja, znak, atrybucja, wymiar i t. d.) pożądane jest wzmiankowanie o rodzaju gruntu, stanie konserwacji, restauracjach, kompozycji, temacie, biografji osób portretowanych, pochodzeniu dzieła oraz bibljografji.

Przyjęcie przez wszystkie kraje skrótów konwencjonalnych miałoby ogromne znaczenie, ułatwiając czytelność, zrozumienie i rozpowszechnienie katalogów naukowych niezależnie od języka, w jakim są publikowane. Skróty te mogłyby być przyjęte na podstawie języka łacińskiego jako najdostępniejszego dla ogółu pracowników naukowych, przyczem możnaby wprowadzać skróty zaczerpnięte również z języków żywych, tam, gdzie w języku łacińskim brak jest zrozumiałych i ścisłych definicyj.

5. Ujednostajnienia katalogów pod względem typograficznym i ilustracyjnym nie uważam za celowe, gdyż oprócz zewnętrznej wygody łatwiejszego umieszczania w szafach bibljotecznych, nie posiadałoby żadnych innych zalet. Ujednostajnienie, niweczące różnorodność formatów, spowodowałoby nieuchronną jałowość wydawnictw, niepociągających, gdyż nieodzwierciedlających różnorodnego charakteru muzeów i zbiorów sztuki.

*Alfred Lauterbach.*

# RECENZJE I SPRAWOZDANIA

## »SZTUKA STAROSŁOWIAŃSKA« STRZYGOWSKIEGO

### II

Nasz rozbiór musi się z natury rzeczy ograniczyć tylko do najważniejszych części i głównych linij hipotezy Strzygowskiego, gdyż dzieło jego zawiera tyle tematów do dyskusji, że trzebaby nowej książki, by móc względem nich wszystkich zająć jasno określone stanowisko.

Wyświetlenie zagadnienia sztuki starosłowiańskiej jest niezmiernie utrudnione. Zabytki zachowane pochodzą dopiero z epoki chrześcijańskiej i należą prawie wyłącznie do sztuki kościelnej, co już samo przez się nasuwa przypuszczenie, że mamy w nich do czynienia conajmniej z naśladownictwem wzorów obcych. Nieco lepiej przedstawia się ta sprawa tylko u starych Bułgarów, gdzie świadczą o dawnych tradycjach m. i. zwłaszcza ruiny pałacu książęcego w Aboba-Pliska, skalny reljef jeźdźca w Madarze i skarb z Nagy-Szent-Miklos, przyczem jednak odrazu trzeba dodać, że właściwie tych zabytków nie należy wiązać ze sztuką Słowian, ponieważ pochodzą one z bułgarskiej epoki przedsłowiańskiej.

Jednak trudności, które ta kwestja nasuwa, nie zraziły Strzygowskiego. Chcąc dotrzeć do tej sztuki, wskazał zupełnie słusznie na najwcześniejsze zabytki Słowian historycznych, by potem zapomocą metody porównawczej dojść do swoich wniosków. W różnych odstępach czasu poświęcił im swoje rozprawy, które obecnie zebrane w książce, stanowią podstawę jego twierdzeń. Pomniki sztuki słowiańskiej widzi zgrupowane w trzech miejscach: w Dalmacji, w Czechach i w Krakowie, nie mówiąc już o kościelnej architekturze drewnianej w okolicy Białej i Bielska oraz na Ukrainie, gdzie zachowane są dawne tradycje rodzime. Jak już z tego zestawienia wynika, Strzygowski nie odtwarza całokształtu tej sztuki, lecz próbuje tylko na podstawie kilku wybranych typowych przykładów, przedewszystkiem udowodnić istnienie odrębnych form artystycznych, będących w użyciu u dawnych Słowian.

Nie ulega wątpliwości, że ze wszystkich wymienionych grup najważniejszą jest w każdym razie grupa zabytków dalmatyńskich. Tutaj przecie najwcześniej zetknęli się słowiańscy Chorwaci z chrześcijaństwem i jego kulturą; w okolicach Splitu, stolicy Dalmacji, wznosili chorwaccy książęta a później królowie swoje zamki, a w Ninie (rzymska Aenona) powstały najstarsze zabytki chrześcijańskiej kultury chorwackiej. Z Ninu pochodzi chrzcielnica prezbitera Jana z napisem księcia Wiszesława, pierwszego znanego panującego chorwackiego, dzieło według wszelkiego prawdopodobieństwa końca VIII w., znajdująca się od r. 1746 w Wenecji. W Ninie zachował się kościół św. Krzyża z napisem fundatora żupana Godesława (ok. r. 800) nad drzwiami; a w pobliżu znajduje się kościół św. Mikołaja z przełomu X na XI w. Przed rokiem zaś, odkopano fundamenta bazyliki P. Marji z drugiej połowy XI w., a napewno pod ziemią czekają odkrycia jeszcze inne zabytki epoki starochorwackiej. Jeżeli dodać do tych zabytków nińskich także szereg innych budowli w Dalmacji środkowej i częściowo południowej, należących do tych samych epok, staje przed badaczem spora grupa chorwackich zabytków wczesno-średniowiecznych o swoistym charakterze. Można je śmiało wziąść za punkt wyjścia w badaniach nad sztuką starosłowiańską.

W tych kościołach starochorwackich zastanawia przedewszystkiem fakt, że ich typy odbiegają od dawniejszych typów starochrześcijańskich i że różnią się od późniejszych romańskich. Kościół św. Krzyża w Ninie (należałoby go raczej nazwać

kaplicą) ma rzut poziomy w kształcie nieprawidłowego krzyża i trzy apsydy, a nad środkowym — również nieprawidłowym — kwadratem wznosi się kopuła nad trompami. Trompy widać także w kątach bocznych naw w kościele św. Mikołaja w Splicie, gdzie koniczną kopułę podtrzymują cztery kolumny. Cztery wnęki szkarpowe, zgrupowane około kwadratu środkowego, stanowią konstrukcję kościoła św. Mikołaja w Ninie. Motyw wnęk szkarpowych występuje jeszcze w szeregu innych zabytków, z których przykładem najbardziej charakterystycznym, o sześciu wnękach, jest rotunda św. Trójcy koło Splitu. Kopuła zjawia się także nad prostemi (Vis) i nad rozszerzonemi rotundami (św. Donat w Zadrze) oraz nad budowlami longitudynalnemi (np. w Omiszu). Te ostatnie są zresztą niemniej charakterystyczne od budowli centralnych; są jednonawowemi kościółkami o sklepieniach beczkowych, przyczem często znajdują się wewnątrz i zewnątrz ślepe łuki, albo szkarpy na stronie zewnętrznej. Innego rodzaju jest wspomniana ruina w Gradinie pod Solinem, gdzie w rzucie poziomym podłużnego wnętrza z dwunastu kolumn, ośm było rozmieszczonych w oktogonie, a pozostałe cztery stały w rogach kwadratu (?). Taki jest w głównych rysach faktyczny stan rzeczy, o ile idzie o typy zabytkowe, przyczem warto jeszcze dodać, że są to — z wyjątkiem św. Donata — kościoły małych rozmiarów i że ich wykonanie techniczne — z kamieni polnych — jest bardzo prymitywne.

W tych zabytkach odkrywa Strzygowski rysy charakterystyczne dawnego chorwackiego i wogóle słowiańskiego budownictwa drewnianego, które z natury rzeczy się nie zachowało. Do budowania w materjale kamiennym zmusił Chorwatów z jednej strony brak lasów na Bałkanach, z drugiej zaś można w tem widzieć pewien wpływ siły władczej, posługującej się formami artystycznemi dla własnych celów.

W dwóch ostatnich zdaniach jest właściwie *in nuce* zawarty cały istotny schemat hipotezy Strzygowskiego; o ile dotyczy on sztuki starochorwackiej, sformułował ją zresztą bez porównania precyzyjniej i jaśniej w rozprawie, ogłoszonej w dalmatyńskim »Vjesniku« [1]. Jak zawsze, tak i w tym wypadku, stawia Strzygowski zagadnienie w formie antytetycznej; przeciwstawia: architekturę murowaną — architekturze drewnianej, sztukę władczą — wolnej sztuce ludowej, sztukę południową — północnej, do czego dołącza jeszcze: sztukę przedstawieniową — sztuce nieliguralnej. Zabytki starochorwackie, zawierające, według jego mniemania, pierwiastki architektury drewnianej, typowej dla budownictwa północnego, są równocześnie charakterystycznym przykładem własnej, tradycyjnej sztuki rodzimej, — co wszystko razem jeszcze bardziej potwierdza ich czysto ornamentacyjne zdobnictwo, pozbawione przedstawieniowości. Taki stan rzeczy zmienia się dopiero z chwilą, gdy sztuka chorwacka dostaje się pod potężny wpływ obcej sztuki władczej; wtedy wszystkie te typy znikają, ich miejsce zajmują »południowe«, »władcze« kościoły romańskie, a w ozdobie zaczyna występować postać ludzka.

Te poglądy domagają się najpierw choć krótkiej odpowiedzi w punktach zasadniczych, w których, do pewnego stopnia, nie można im odmawiać słuszności. Dotyczy to w pierwszym rzędzie roli materjału w sztuce, w danym wypadku drzewa. Tradycyjna historja sztuki niewątpliwie zbyt mało uwzględniała to zagadnienie; zapatrzona w sztukę starożytności klasycznej i w późniejsze twórcze środowiska zachodnie, zaniedbała kwestję bardzo ważną; zabytki zachowane stanowią przecie tylko drobną i to stosunkowo młodą resztkę tego, co sztuka w ciągu długich tysiącleci przedtem tworzyła, co bezpowrotnie zaginęło, ponieważ było zrobione z nietrwałego materjału; w architekturze materjałem tym było drzewo (pomijając namioty u narodów koczowniczych). Ślady starszego budownictwa są przecie widoczne nietylko w megaronie, w greckiej świątyni i w budownictwie indyjskiem; architektura wschodnio-azjatycka do dziś dnia jest drewniana, a systemy budowania w drzewie, o których była mowa w pierwszej części tego sprawozdania, odegrały niewątpliwie swoją rolę przy powstaniu stylów średniowiecznych w północnych krajach Europy. Nie uprawnia to jednak, by wszędzie dopatrywać się tradycyj »drewnianych«, gdziekolwiek zjawia się w tej epoce forma nowa. Jakkolwiek np. północne budownictwo »masztowe« mogło być bliskie konstrukcjom średniowiecznej architektury kościelnej, nie wywołało ono ani stylu romańskiego ani gotyckiego; podstawą była w każdym razie bazylika południowa, a sklepienia nie zjawiły się wtedy po raz pierwszy.

Drugą antytezą, w zasadzie napewno słuszną, jest przeciwstawienie sztuki władczej sztuce ludo-

[1] Der Balkan im Lichte der Forschung über Bildende Kunst. Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku. XLIX, Split, 1926—27, str. 3—41.

wej, chociaż sprawa przedstawia się tutaj znacznie mniej przejrzyście. Nie ulega wątpliwości, że siły władcze (państwo, dynastje, kościół) zawsze starały się podporządkować sobie sztukę celem podniesienia powagi, uświetnienia swych poczynań lub propagowania swoich idej, skutkiem czego musiało nieraz dochodzić do nawarstwienia form wyrażeniowych o różnym charakterze. Pytanie jednak, czy w takich wypadkach zawsze i wszędzie mamy do czynienia z czemś w rodzaju sztuki władczej z jednej — a ludowej, rodzimej sztuki z drugiej strony i dalej, czy sztuką władczą w przeciwieństwie do sztuki Iranu i Północy jest właśnie sztuka południowa, skrystalizowana w I-ym tysiącleciu po Chr. w formach sztuki Kościołów zachodniego i bizantyńskiego. Siłami władczemi nie były tylko monarchje wschodnie i hellenistyczne, nietylko Rzym i Bizancjum. Nie widzę żadnej zasadniczej różnicy między posługiwaniem się sztuką przez Justynjana w Konstantynopolu i zastosowaniem zupełnie odmiennych form przez anonimowego władcę, jaki zbudował »mauzoleum« nordyjskie królowej w Osebergu. Przy pewnych warunkach, każda przecie sztuka może stać się władczą. Dlatego jeszcze mniej mogę zrozumieć, czemu miałaby być władczą sztuka monarchów bizantyńskich, hołdujących formom figuralnym, a nie miałaby nią być sztuka cesarzy obrazoburczych.

Jestem daleki od uznania teorji »barbarzyńskiej«, uważającej wszystko, co swojemi korzeniami nie tkwi w helleniźmie i w figuralności, za niższe i mniej wartościowe lub za pozbawione cech prawdziwej sztuki. Sądzę też, że żaden poważny badacz nie zechce odmawiać wielkiej wartości artystycznej ani dywanom środkowo-azjatyckim, ani zabytkom złotnictwa scytyjskiego i syberyjskiego, ani ozdobom sprzętów drewnianych z łodzi z Osebergu, tak samo jak zapewne nie odmawia ich sagom z Eddy nordyjskiej. Ale z drugiej strony byłoby zaprzeczeniem istnieniu jakiegokolwiek stopniowania w rozwoju społeczeństw i kultury ludzkiej, gdyby ktoś Eddę stawiał na równi np. z Boską komedją Dantego lub złote ozdoby scytyjskich uprzęży końskich z rzeźbą hellenistyczną. Uznając w całości oryginalną swoistość sztuki krajów europejskich, leżących poza zasięgiem śródziemnomorskim, należy również stwierdzić, że w końcu one i tak przejęły monumentalne formy południowe. Władczemi były te ostatnie o tyle, o ile szerzyły się początkowo razem z chrześcijaństwem i związały się z nowem kształtowaniem się życia kulturalnego. Nie zawsze też Kościół był władczy; nieraz wprost polecał istniejące świątynie pogańskie przeinaczać na chrześcijańskie [1], a mimo to formy południowe usunęły rodzime formy dawniejsze i przyjęły się. Już to samo świadczy, że odpowiadały potrzebom zdobytego terenu. Nie same dla siebie, lecz ponieważ odpowiadały nowemu stopniowi życia kulturalnego, były w oczach nowonawróconych wyznawców wyższe i bogatsze i dlatego przedewszystkiem zostały przyjęte. Władza obca, która za niemi stała, była czynnikiem drugorzędnym, a nie pierwiastkiem istotnym. Zagadka »władczości« tkwi w tem, że stykały się ze sobą różne światy artystyczne; zwyciężył z nich ten, który posiadał silniejsze środowiska twórcze, bardziej rozwinięte podłoże kulturalne i powstał wśród społeczeństwa, stojącego na wyższym szczeblu życia społecznego. Tak zwyciężyło figuralne Południe »geometrycznych« Greków i tak zwyciężyła sztuka Grecji Rzym, chociaż władza nie znajdowała się po jej stronie.

Podstawowych różnic między południową sztuką figuralną a północną sztuką nieprzedstawieniową nikt chyba poważnie kwestjonować nie może, jakkolwiek pojęcia figuralności i północy w tym wypadku wcale nie są wyraźnie określone. Inaczej jednak przedstawia się sprawa, gdy chce się te pojęcia złączyć z takiemi czy innemi rasami i migracjami narodów; gdy chce się wszystko, co posiada choćby dalekie podobieństwo do zjawisk północnych lub irańskich — i to często tylko hipotetycznych — wywieść właśnie tylko z nich. W analogicznych przecie warunkach powstają samorzutnie analogiczne formy. Tylko wtedy, jeżeli się o tej prostej prawdzie zapomni, można dojść np. do wniosku, jaki wyciągnięto na podstawie wywodów Strzygowskiego — coprawda nie przez historyka sztuki, — że mianowicie budowla nad źródłem w Franzensbadzie jest wiernem odbiciem pogańskiej świątyni VIII w. w Arkonie [2]. Zasadniczo rzecz biorąc, podobieństwo może istnieć, ale chcieć tłumaczyć genezę wszelkiej nowoczesnej formy tektonicznej, która nasuwa się sama przez się już ze względów praktycznych, ze wzorów prehistorycznych, — tak rozumować chyba doprawdy nie można. Sam

[1] Por. dane źródłowe, dotyczące chrystjanizacji Anglji i częściowo także Słowian, przytoczone u Niederlego, Život starých Slovanů. D. II., sv. 1. 2. vyd., Praga 1924, str. 272, przyp. 5.

[2]) Arkona und Rethra. Dichtung und Welt, Beil. z. »Prager Presse« 1929, Nr. 40.

zresztą Strzygowski dokonał lwiej części ważnych odkryć w ciągu swojej owocnej działalności właśnie dlatego, że wychodził ze stanowiska, iż nie wolno szukać powstania i rozwoju form artystycznych tylko w jednem środowisku. Jeżeli miało to znaczenie wtedy, gdy chodziło o zwalczenie dogmatów o prymacie Rzymu lub Bizancjum, powinno być zastosowane także wtedy, gdy idzie o Iran i Północ i nie jest zresztą koniecznem szukanie wytłumaczenia zjawisk w odległych końcach świata, gdy znajdujemy je pod ręką w sąsiedztwie.

Zabytki dalmatyńskie niewątpliwie odbiegaja od starszych i późniejszych miejscowych, nie posiadają jednak form, których nie możnaby dostatecznie wytłumaczyć bez sięgania na daleką Północ przedchrześcijańską. Jakkolwiek Dalmacja w epoce wędrówki ludów, a zwłaszcza podczas najazdu Awarów i Słowian bardzo ucierpiała, zachowały się jednak niektóre miasta nad wybrzeżem i zostały gdzieindziej chociażby ruiny budowli antycznych i starochrześcijańskich; kraj nie był pozatem odcięty od reszty świata, t. j. ani od Bizancjum, Włoch czy dalszego Zachodu. W świetle faktów historycznych epoki staje się problematyczną doniosłość hipotezy Strzygowskiego.

Dlaczego miałyby wyliczone typy kościołów starochorwackich wzorować się na domniemanej starosłowiańskiej architekturze drewnianej, a nie na podobnych typach, istniejących w pobliżu, w obrębie śródziemnomorskim i wschodnim? Czy takie bliskie *scema longobardicum*, które oczywiście niema nic wspólnego z budownictwem północnem, musiało być budowniczym zupełnie obce, gdy wznosili swoje kwadraty konchowe? Czy kopułę nad kwadratem koniecznie przyjęto z północy (nie wiemy przecie, czy tam wogóle pierwotnie istniała), a nie z Bizancjum lub skądinąd bliżej, gdzie była zjawiskiem typowem? Czy typu kościoła św. Donata, tak zbliżonego do S. Vitale i do katedry w Akwizgranie, nie można wytłumaczyć inaczej jak tylko typem prasłowiańskiej wieży obronnej, — pomijając już fakt, że całkiem napewno tego kościoła nie zbudowali Chorwaci? Czy rotundy z kopułą nad wnękami o charakterze szkarp są w zasięgu śródziemnomorskim czemś zupełnie nowem? Czy częsty przyczółek w układzie zdobniczym sztuki starochorwackiej musi być naprawdę ilustrowany przykładami nowoczesnego drewnianego budownictwa finlandzkiego z jednej i architekturą świątyni brahmanistycznej w Kaszmirze z drugiej strony — i to w Dalmacji, gdzie po sztuce starożytnej chyba dosyć zostało przyczółków? Czy nic nam nie mówią nazwiska księży frankońskich, zachowane w Ninie z epoki panowania frankońskiego i kult patrona miasta św. Anzelma (Azela)? Najstarsze napisy chorwackie z IX w. i wogóle wszystkie napisy na kościołach z epoki dynastji narodowej są w języku łacińskim, a nie w języku narodowym i piśmie glagolskiem, których liturgja równorzędnie z łaciną używała. Strzygowski ubolewa (por. wyżej str. 46), że Chorwaci dali się »ujarzmić przez chrześcijaństwo« i że nie rozbudowali swojego własnego, północnego poglądu na świat, bo staliby się Grekami wśród Słowian, ale zapomina, że tylko przez to »ujarzmienie« mogli wejść do cywilizacji europejskiej i stać się równouprawnionymi na polu kulturalnem i politycznem. Jaki los mógł ich spotkać w przeciwnym razie, świadczy historja Słowian bałtyckich.

Ten sam stopień różnicy między romanizmem a starochorwacką architekturą, jaki podnosi Strzygowski, da się widzieć i gdzieindziej na Zachodzie między budownictwem epoki przedromańskiej a epoki X—XII wieku. O charakterze prowincjonalno-rustykalnym architektury starochorwackiej świadczą już same skromne rozmiary budowli, proste wykonanie techniczne i nieprawidłowości, które trudno uważać za właściwość specyficznie słowiańsko-północną i za argument ich pochodzenia. Zupełnie niewyjaśnionym zostawia Strzygowski stosunek tej architektury do wzorów wschodnich, zwłaszcza ormiańskich, co tem bardziej zadziwia, że niejeden zabytek, który dawniej służył mu jako dowód wpływów ormiańskich, obecnie stał się poprostu północnym. Że w pojedynczych szczegółach mógł się zachować tradycyjny element, przyjęty z rodzimej architektury starochorwackiej, jest możliwe i nawet prawdopodobne. Ale ponieważ, jak dotąd, drewniane budownictwo starochorwackie nie zostało zrekonstruowane, także motywów, stamtąd przejętych, bliżej określić nie można. Nie jest w tem nic dziwnego; wszystkie rekonstrukcje takiego budownictwa u Strzygowskiego opierają się na zabytkach drewnianej architektury XVI—XVIII w., należących w dodatku do krajów odległych; ich technika jest wprawdzie tradycyjna i zawiera prastare pierwiastki. Ale z drugiej strony wcale nie stwierdzono, żeby drewniane typy budowlane służyły za wzory znacznie starszym typom świątyń murowanych. Nie mamy na to żadnych dowodów; sprawa ma się raczej przeciwnie. Nawet

gdybyśmy się zgodzili na pogląd, wydający się słusznym: że mianowicie samo oparcie kopuły na czterech podporach, rozmieszczonych w kwadracie, ma swoje prawzory w budownictwie drewnianem, do kościołów dalmatyńskich droga jest jeszcze bardzo daleka i prowadzi właśnie przez architekturę południową. Trudno też uważać kwadrat konchowy i rotundy z półokrągłemi apsydami za typy, pochodzące z budownictwa drewnianego, jak to czyni Strzygowski; budownictwo zrębowe wymagałoby przecie kańciastych apsyd i takichże wnęk szkarpowych. Co do zabytku, przytaczanego przez Strzygowskiego na poparcie jego tezy, t. j. świątyni słowiańskiej w Arkonie, trzeba znów przypomnieć, że podobne warunki mogą wywołać podobne formy, — dalej, że istnienie tego typu świątyni u Słowian bałtyckich niekoniecznie świadczy o posiadaniu go przez Chorwatów, — a w końcu, że świątynia w Arkonie, a conajmniej kształt, w jakim ją znamy, pochodzi z epoki bardzo późnej i że mogły przy powstaniu jej typu współdziałać nieznane nam czynniki.

Najważniejszą jest jednak kwestja, na którą książka Strzygowskiego nie daje żadnej odpowiedzi: dlaczego nie znajdujemy żadnego potwierdzenia tych hipotez tam, gdzie przedewszystkiem należałoby ich szukać, t. j. w zabytkach niewątpliwie słowiańskich, w pierwszym rzędzie w grodziskach, których ilość jest przecie wielka? Jak długo przypuszczeń swych nie można podeprzeć zabytkami, hipoteza pozostaje hipotezą.

Nie inaczej wygląda sprawa z ornamentyką starochorwacką. Różni się ona od zdobnictwa starożytnego i trzeba przyznać, że motywy plecionki dwu- i trójtaśmowej, przykrywające całe płaszczyzny, trudno wywieść genetycznie ze zdobnictwa hellenistycznego. Ale nie jest ona odosobniona; zjawia się nietylko na Wschodzie, lecz znacznie wcześniej jak w Dalmacji w najbliższym sąsiedztwie — we Włoszech północnych jako t. zw. ornamentyka longobardzka, gdzie również jest afiguralna. Chcąc ją ratować dla Słowian, stawia Strzygowski hipotezę, że przywieźli ją Chorwaci ze sobą ze swej ojczyzny północnej i niezależnie od Longobardów nadal ją rozwijali. Niestety hipoteza nie przekonuje. Przyjąwszy nawet, że taka ornamentyka wiąże się genetycznie ze snycerstwem i że jest pierwotnie pochodzenia północnego, pozostałoby jeszcze do udowodnienia, czy Chorwaci naprawdę nie przejęli jej od swoich sąsiadów, posługujących się nią już dwa stulecia wcześniej [1]. Nowoczesna zaś chorwacka ornamentyka ludowa jest materjałem zbyt kruchym i niepewnym, ażeby mogła dostarczyć dowodów, jak wyglądało rodzime zdobnictwo chorwackie przed więcej niż tysiącem lat. Zapewne, sztuka ludowa jest konserwatywną — ale czyż jest tajemnicą, że nawarstwiły się w niej dawne wpływy i wzory — nie ludowe, lecz właśnie »władcze«. Posługiwanie się nią w celach historycznych i to w zakresie, sięgającym aż tak odlegle, wywołuje conajmniej poważne wątpliwości i zastrzeżenia. Materjał etnograficzny może i nawet powinien być wciągnięty do badań nad sztuką; ale gdy idzie o etnografję słowiańską, trzeba pamiętać, że pod kątem widzenia historycznym przedstawia się ten materjał bardzo nierówno. Nie została nawet jeszcze zbadana i ustalona pod względem językowym terminologja form artystycznych, która mogłaby rzucić światło na ich dawną historję i na kwestję, czy one wogóle istniały i były znane przed podziałem Słowian na dzisiejsze narody.

Stanowczo nie można twierdzić, że główna, najważniejsza część książki Strzygowskiego, która jest poświęcona zabytkom dalmatyńskim, przekonuje czytelnika o słuszności jego hipotezy co do monumentalnej sztuki starosłowiańskiej. W tej części powiedział autor właściwie już wszystko; pozostałe rozdziały przynoszą tylko dalsze materjały porównawcze i próbują przeprowadzić tę samą tezę także dla innych obszarów Słowiańszczyzny, przedewszystkiem dla Czech i dla Polski.

Nie będąc bynajmniej upartym »południowcem« lub »humanistą«, gdyż uznaję w całości postulat Strzygowskiego, że historja sztuki powinna się zajmować artystycznemi zasięgami pozahellenistycznemi i stosować w tym celu także fachową metodę porównawczą, jestem jednak zdania, że faktów historycznych nie należy lekceważyć, że właśnie one, t. j. w naszym wypadku zabytki, stanowią podstawę i punkt wyjścia wszelkich badań. Dlatego też nie mogę zrozumieć, jak Strzygowski wydrukował w postaci niezmienionej swój odczyt i artykuł praski z r. 1924 o przedromańskiem budownictwie u Słowian zachodnich, nie prostując w nim nic, chociaż ostra, ale rzeczowa krytyka Birnbauma [2] wytknęła szereg poważnych

[1] Por. L. Karaman, Sarkofag Ivana Ravenjanina u Splitu i ranosrednovječna pleterna ornamentika u Dalmaciji. Starinar, Belgrad 1925, str. 43—59.

[2] V. Birnbaum, Nový nazor na počátky české křest'anské architektury. Niederleův Sborník, Praga 1925, str. 1—11.

błędów, obalających podstawy całej hipotezy, a przedewszystkiem zwróciła uwagę na pomyłki i niedokładności Lehnera, na którego materjale Strzygowski zbudował swoją teorję.

Dla nauki polskiej są w każdym razie najważniejsze te miejsca, w których mowa jest o najstarszych zabytkach wawelskich, a którym poświęcił Strzygowski w ostatnim czasie jeszcze osobny, po polsku napisany artykuł popularny [1], drukowany w nowym kwartalniku warszawskim, a streszczający zwięźle poglądy autora na sprawę. Co sądzi uczony wiedeński o naszych zabytkach, nie trudno odgadnąć z wywodów o sztuce starochorwackiej i staroczeskiej; widzi on na Wawelu zabytki tej samej przedromańskiej sztuki słowiańskiej, jaka zostawiła ślady w Czechach i w Dalmacji. Uderzające są analogje kształtów i techniki między rotundą św. Feliksa i Adaukta na Wawelu a rotundami dalmatyńskiemi, będącemi pochodzenia północnego; płytę zaś z plecionką dwutaśmową, wmurowaną w stare schody gotyckie, uważa za zabytek przedromańskiej ornamentyki starosłowiańskiej. Pomijając już fakt, że czas powstania rotundy jest niepewny, staje całe zagadnienie jeszcze w jaskrawszem świetle, gdy bierze się do ręki niedawno opublikowaną broszurę ks. Pawła Stygera [2], który dopatruje się w rotundzie, jak oznacza już sam tytuł, mauzoleum; na poparcie swojego twierdzenia przytacza cały długi szereg budowli ośrodkowych, począwszy od kościoła Sta Costanza w Rzymie, i zaliczając do nich m. i. t. zw. mauzoleum Galli Placydji i S. Vitale w Rawennie. Że mauzolea posiadały już w sztuce starochrześcijańskiej przeważnie kształt centralny, jest niewątpliwie słuszne, jak prawdą jest też, że forma centralna miała wzory już w rzymskiej sepulkralnej architekturze pogańskiej, jak i to także, że dużą rolę mógł ok. r. 1000 przy rozpowszechnianiu się tego typu odgrywać Grób Chrystusa w Jerozolimie, godny naśladowania wzór. Ale w żadnym razie nie można kwestji odwrócić i — co czyni Styger — uważać każdą świątynię okrągłą za mauzoleum. Zagadnienie powstania kościelnego budownictwa centralnego jest znacznie bardziej skomplikowane, aniżeli możnaby to przypuszczać na podstawie artykułu Stygera i w epoce starochrześcijańskiej trudno o niem mówić, nie dotknąwszy kwestji wschodniej. Nie można przedstawiać spraw tak prosto, żeby np. napisać, iż konstrukcja mauzoleum Galli Placydji »nie jest niczem innem, jeno uproszczeniem zwyczajowego typu w ten sposób, że dwupiętrowa budowla przechodzi tu, kwoli wygody, w kształt kwadratowy« (str. 13)... Pomijając tego rodzaju usterki, dotyczące spraw, które nie burzą istoty rzeczy, o jaką idzie Stygerowi, wydają się jego wywody w zasadzie słusznemi; nic bowiem nie stoi na przeszkodzie tłumaczeniu rotundy wawelskiej jako rodzaju świątyni sepulkralnej, umieszczonej na cmentarzysku. Znowu wtedy jest niemożliwem dopatrywanie się w niej przedromańskiego typu słowiańskiego, jak to czyni Strzygowski. Analogij do naszej rotundy jest sporo na całym obszarze północnym, a na to, że powstały one jako kopje rodzimych budowli — wież przedchrześcijańskich, nie mamy żadnych dowodów. Znacznie większe jest prawdopodobieństwo, iż naśladują one typ Grobu Chrystusowego lub inne rotundy południowe. Zostawiając w tem miejscu kwestję nierozstrzygniętą, trzeba stwierdzić, że rotundy wawelskiej — jak dotąd — nie da się uważać za zabytek sztuki prasłowiańskiej. Ani rzut poziomy ani elewacja nie są czemś, co występuje tylko w krajach północnych, a prymitywna technika wykonania, która może być miejscowa, świadczy tylko o prowincjonaliźmie odległych krajów północnych.

Jakie więc wyniki daje nasz rozbiór? Strzygowski wychodzi ze słusznego żądania, że historja sztuki powinna gruntowniej niż dotychczas zająć się badaniami nad sztuką przedchrześcijańską narodów północnych, do których oprócz Germanów zalicza także Słowian i to w przypuszczeniu, że stwierdzenie właściwości tej sztuki może w wyniku doprowadzić do odkrycia monumentalnej sztuki przedchrześcijańskiej na północy Europy. To założenie było już podstawą dla książki zbiorowej o północnej sztuce germańskiej i celtyckiej [1]; dzieło o sztuce staroroslowiańskiej jest w gruncie rzeczy tylko dalszem rozwinięciem tez, tam postawionych, oraz ich rozszerzeniem na kraje słowiańskie. Z założenia samego jeszcze nie wynika, iż tak było w istocie i że musiała naprawdę istnieć monumentalna

[1] Odkrycia na Wawelu a porównawcze badania sztuki. Pamiętnik Warszawski I. 1929, zesz. 3, str. 19—41.

[2] Rotunda świętych Feliksa i Adaukta na Wawelu. Mauzoleum z pierwszych czasów chrześcijaństwa w Polsce. Warszawa 1929.

[1] J. Strzygowski, Der Norden in der bildenden Kunst Westeuropas. Heidnisches und Christliches um das Jahr 1000. Mit Beiträgen von B. Brehm, E. Klebel, F. Wimmer und J. Schwieger. Wiedeń 1926.

sztuka starosłowiańska. Ograniczając się do tej ostatniej, trzeba stwierdzić, że dotychczas Strzygowski nie podał ani jednego konkretnego faktu, któryby potwierdził jego hipotezę, opartą na samych przypuszczeniach, a czasem nawet na założeniach wprost nieścisłych, jak np. w kwestji kościoła P. Marji na górze Harlungen koło Brandenburga, który wyraźnie niema żadnej wspólności ze świątynią pogańską, jaka się dawniej na tem miejscu znajdowała. Oprócz tego zbudowana jest ta hipoteza tylko na częściowym materjale zabytkowym, co jest stanowczo za mało. Pomimo znaczenia badań porównawczych musi się sięgnąć głębiej i szerzej i rozpocząć od systematycznie zebranego materjału protohistorycznego, dostarczonego przez archeologję krajów słowiańskich.

Że w szczegółach Strzygowski przytacza mnóstwo nowych i słusznych spostrzeżeń, byłoby zbyteczne podkreślać. Że już samo odmienne zestawienie materjału zabytkowego, który dotychczas leżał nieraz na uboczu i nie był należycie oceniony, jest wartościowe, — nikt nie przeczy. Że zwrócił z takim naciskiem uwagę na elementy rodzime, pozahellenistyczne w sztuce wczesnego średniowiecza, które z natury rzeczy tam istnieć muszą, jest wielką zasługą. Że w końcu poruszył kwestję sztuki starosłowiańskiej, — za to należy mu się wdzięczność wszystkich tych, których obchodzi zagadnienie naszej najstarszej przeszłości artystycznej.

To wszystko prawda. Chętnie też przyznaję, że pojęcie północy w rozwoju sztuki jest bardzo kuszące i nęcące. Ale z drugiej strony trzeba się jednak zapytać, czy badania nad naszą wczesną przeszłością artystyczną wiele zyskują, gdy je wiążemy ze sztuką północną? Jakiekolwiek bowiem były domniemane własne prasłowiańskie elementy artystyczne, w końcu pochłonęła je sztuka południowa, a losy historyczne sztuki Słowian, w granicach tego wszystkiego, co o niej wiemy, łączą się przecież z Południem. To Południe jest stosunkowo jasne, mniej więcej zbadane i stanowi pewną miarę, którą można mierzyć zjawiska choćby odmienne. Odrzucając tę miarę, stajemy wobec zupełnie nieokreślonego pojęcia Północy, nie znając ani jego treści ani granic i tracimy wszelką orjentację. Bo czemże jest ta Północ, w której mieści się Irlandja i Anglja, Skandynawja i Rosja, Iran i Syberja, Azja środkowa i Chiny, czem jest zwłaszcza, gdy idzie o zbadanie kilku zjawisk artystycznych na terenie Europy i to występujących w najbliższej styczności z Południem? Zapewne — niejedno w nich nie jest jasne, ale nie stanie się przez to jaśniejszem, jeżeli stawiamy na ich miejscu ogrom problemów jeszcze bardziej zagadkowych.

*Wojsław Molè.*

Władysław Podlacha: *Minjatury Modlitewnika króla Władysława* (część zbiorowego wydania »Modlitewnika«). — Koło Związku Bibljotekarzy polskich we Lwowie, 1928.

Praca W. Podlachy przeszła, o ile mi wiadomo, bez echa w polskiej historji sztuki, zapewne dlatego, że utonęła w zbiorowem wydaniu t. zw. Modlitewnika Warneńczyka z Bodlejany w Oxfordzie, podanem po raz pierwszy do wiadomości tylko fachowców, ażeby w ten sposób pierwszemu zjazdowi bibljotekarzy polskich, odbytemu we Lwowie 1928 r., przypomnieć imię zasłużonego około bibjotekarstwa naszego ś. p. Józefa Korzeniowskiego. Pośród rozpraw, w książce tej zamieszczonych, pióra samegoż Korzeniowskiego, R. Ganszyńca i L. Bernackiego znalazła się jako poważna praca także rozprawa Podlachy, omawiająca minjatury Modlitewnika (str. 93—141).

Warto na nią zwrócić uwagę. Bo rzadko pojawiają się w naszej polskiej historji sztuki rozprawy tak głęboko przemyślane, szczególnie, gdy chodzi o nasze minjatury. To też autor miał zupełnie słuszność, że oparł się jedynie na własnych badaniach, co wyraźnie podkreślił w przypisku wstępnym (str. 137). Był on zresztą, jak nikt pewno w Polsce, powołany do tej pracy, która nie jest niczem innem, jak pewnego rodzaju ekscerptem z szeroko zakreślonej jego rozprawy o minjaturach polskich, rozpoczętej dawno przed wojną, niestety nie wydanej dotychczas. A szkoda. Bo inaczej przestalibyśmy błąkać się już dawno pośród nazwisk licznych minjatorów naszych, powyciąganych z dokumentów a poprzylepianych hipotetycznie do różnych dzieł iluminatorstwa polskiego. Ale i za ten wysiłek, jaki podjął, podając naszej nauce chociaż część niewątpliwie bogatego swego dorobku, autorowi wdzięczni być powinniśmy.

Przedewszystkiem stwierdza Podlacha, że minjatury naszego Modlitewnika, zresztą niezbyt wybitne pod względem artystycznym, nie pochodzą, jak dotychczas za M. Sokołowskim przypuszczano, z lat ok. 1435 r., lecz że należy przesunąć czas ich powstania aż poza rok 1490. Najgłębiej wyczerpuje autor to zagadnienie w rozdziale III swej pracy, w którym stwierdza i pod-

kreśla dosadnie »gotycko-renesansowy« charakter ornamentyki, związanej ze scenami i figurami czternastu minjatur Modlitewnika. Dowody tam podane przekonują istotnie, tem więcej, że oparte są o doskonałą znajomość cech podstawowych ornamentyki roślinnej w minjaturach XV wieku wogóle.

Niepodobna również nie przyznać autorowi słuszności i w tem, że »mniej silnym punktem oparcia dla datowania minjatur, aniżeli ornamentyka marginesowa, są sceny figuralne Modlitewnika«. Sądzę jednakże, iż poza szeregiem świetnych spostrzeżeń autora, podpierających fundamentalnie jego tezę o owym »gotyku-renesansie«, zauważonym w ornamentacji książki, nie wyczerpał on dostatecznie kwestji ruchu i rzutu szat u postaci takich, jak np. św. Jan Ewang., Chrystus ze św. Piotrem, czy Matka Boska i św. Jan pod krzyżem, które w tej formie byłyby trudne do zrozumienia wcześniej niż po 1480 r. Gdy zaś chodzi tu o artystę najwidoczniej prowincjonalnego, drugorzędnego, łatwo będzie przesunąć datę o jakieś 10 lat naprzód. Pozatem przypominają grupa Chrystusa ze św. Piotrem (tabl. VII) oraz postać św. Jana (tabl. VI) bardzo żywo figury w »Schatzbehalter« H. Wolgemuta z 1491 r.

W rozdziale tym, w którym mowa jest o scenach figuralnych Modlitewnika, znajduję twierdzenie — wprawdzie tylko hipotetyczne i niczem wyraźniej nie poparte — że impuls do powstania owej sztuki »gotycko-renesansowej«, której znamiona spostrzegamy w naszym kodeksie, dają »echa, dochodzące z poza Alp... poprzez sztukę francuską«. Quod esset demonstrandum! Jeżeli bowiem chodzi o wpływy włoskie przy końcu XV w. w naszej sztuce, wpływy zresztą dostrzegalne jedynie dla oka wyszkolonego, należałoby zdaniem mojem wziąć pod uwagę raczej sztukę południowo-niemiecką, szczególnie zaś bawarską i tyrolską jako czynnik pośredniczący. Tam bowiem wpływy włoskie były żywe już od początku XV w., mianowicie w rzeźbie nagrobnej (Straubing, Passau, Regensburg) a trwały poprzez cały ten wiek (Pacher — Mantegna). Sprawa stosunku W. Stosza do sztuki naddunajskiej a J. Polaka do Polski przyczyni się pewno walnie do wyświetlenia i tego ważnego zagadnienia.

W opisie i charakterystyce scen figuralnych Modlitewnika spotykam pewne niedociągnięcia, które wprawdzie nie podważają zasadniczo podstaw dowodzenia autora, które jednakże są dość ważne, by zająć się ich sprostowaniem, a przynajmniej podać je do dyskusji. Tem więcej uważam to za wskazane, że chodzi tu o motywy, używane częściej w średniowiecznej sztuce polskiej, a dotychczas nie opracowane wyczerpująco.

I tak nie uważam sceny na tabl. II za wyobrażenie Trójcy św., ponieważ, jak zresztą sam autor to stwierdza, brak tam gołębicy symbolizującej Ducha św. Sama zresztą modlitwa w tem miejscu nie jest skierowana do Trójcy św., lecz zwraca się do Chrystusa ukrzyżowanego (»per amorem, qui te in patibulo crucis amarissimam mortem pro me subire coëgit«). Scena ta przedstawia raczej prezentację Ukrzyżowanego przez Boga Ojca świętej niewieście — może św. Katarzynie Sieneńskiej, kanonizowanej 1461 r., która według legendy miewała objawienia cierpiącego Chrystusa. Ku świętej bowiem pochyla się głowa i kieruje się wyraźnie wzrok Boga Ojca. Gdyby potwierdziło się to moje przypuszczenie, byłoby to niezwykłe w ikonografji ujęcie całej sceny wcale zajmującym dowodem pewnej samodzielności w koncepcji artystycznej iluminatora. Nadmienić wszakże wypada, że sama ta prezentacja, choć nie w tej formie, jak w Modlitewniku, nie jest niczem nowem w sztuce średniowiecznej. Spotykamy się z nią już np. u Mistrza z Flémalle (Louvain, Muzeum), u którego jednakże ciało Chrystusa nie jest rozpięte na krzyżu, lecz spoczywa na piersiach i łonie Boga Ojca. Jest to więc jedna z licznych odmian znanych i rozpowszechnionych w sztuce średniowiecznej »Misericordiae Domini«, które i w naszym Modlitewniku są ulubionym widocznie tematem iluminatora, podającego je aż w 5 warjantach (Prezentacja Chrystusa na krzyżu, Mater Dolorosa, Chrystus »w studni«, Ukrzyżowanie i Chrystus »w tłoczni«).

Również co do wywodów Podlachy, dotyczących minjatury z Chrystusem »w studni«, miałbym pewne zastrzeżenia. Autor, poświęcając jej omówieniu ikonograficznemu dość dużo miejsca, twierdzi, że temat ten był dobrze znany już sztuce włoskiej trecenta i bywał często opracowywany przy końcu średniowiecza przez malarzy weneckich w różnych warjantach. Ze sztuki włoskiej przeniósł się następnie na północ, gdzie stał się popularnem przedstawieniem w sztuce późno-gotyckiej. Otóż zdaje mi się, że autor trochę obcesowo i zbyt ogólnikowo przedstawił szlaki, jakiemi motyw ten szedł poprzez sztukę średniowieczna. Dokładniejsze przypatrzenie się środowiskom, w których spotykamy się z tym przedmiotem, dałoby, sądzę, bardzo ciekawe i pouczające wyniki, które przyczyniłby się mogły walnie do rozwiązania kwestji wzajemnego oddziaływa-

nia sztuki południowej na północną, a nawet bizantyńską średniowiecza, i odwrotnie. Przyznać jednakże godzi się, że po zgoła pobieżnem potraktowaniu tej sprawy przez Z. Ameisenównę, która, rozpatrując ten temat w swej pracy o średniowiecznem malarstwie krakowskiem (Rocznik Krakowski t. XIX), pominęła sposobność przypatrzenia się dokładniej owym środowiskom i wpływom wzajemnym, Podlacha posunął rzecz o krok naprzód. Że jej zaś nie wyczerpał, zrozumieć łatwo, jeśli się zważy, iż potrzebaby na to osobnej rozprawy.

Otóż, jeżeli idzie o ogólny zarys rozlicznych dróg, jakiemi przesuwał się w sztuce średniowiecznej w najróżniejszych odmianach temat owych »Piétà« czy »Misericordiae Domini« na Południu i Północy, możnaby stwierdzić, że pojawiają się one w średniowieczu tam przedewszystkiem, gdzie sztukę opanowuje najsilniej mistyka, alegorja i idealizm. To też z postępem naturalizmu znikają one coraz więcej. I tak zakorzenia się ten temat w trecento i trwa długo poprzez quattrocento np. w sztuce umbryjskiej (Domenico di Cecco, Niccolo di Liberatore, Benedetto Bonfigli i t. p.) w przeciwieństwie do »naturalistyczniejszej« Florencji, gdzie po okresie idealizmu XIV w., zaprawionego naturalizmem sztuki Giotta (także »Misericordiae« u Narda di Cione, Giovanni'ego da Milano, mistrza ołtarza Rinuccinich, twórcy obrazu z Muzeum Czartoryskich i t. p.), spotykamy się w XV w. prawie wyłącznie tylko u mistyka Fra Angelica z tem wyobrażeniem.

Dlaczego jednakże pojawia się ono jako temat ulubiony dopiero w drugiej połowie XV w. w Wenecji u Vivarinich i Bellinich? Niewątpliwie dlatego, że znajduje tam grunt podatny w bizantynizującej aż do tego czasu sztuce weneckiej, która z drugiej strony nie przestawała być wrażliwą na idealizm sztuki sieneńskiej w nowoczesnej jej przemianie umbryjskiej (Gentile da Fabriano), a pozatem także na echa wysiłku artystycznego z poza Alp (Giovanni d'Allemagna), szczególnie zaś, jeśli chodzi ściśle o nasz przedmiot, z Niemiec. W kraju tym — a również i w Czechach — gdzie szeroko rozpowszechniony był już w początku XIV w. w rzeźbie t. zw. »Vesperbild«, t. zn. figura Matki Boskiej z martwem ciałem Chrystusa na łonie (por. W. Passarge, »Das deutsche Vesperbild im Mittelalter«, Augsburg 1924), spotykamy się już wcześnie także w malarstwie z tematem pokrewnym, z Chrystusem bolesnym, t. zw. »Schmerzensmann« czy »Erbärmde«, i to w podwójnej redakcji. Przedstawiano go albo w całej postaci (epitafjum dla Konrada Ebenheima ok. 1438 r. w kościele św. Wawrzyńca w Norymberdze oraz dla Jana Geusa ok. 1440 w Domherrnhof we Wiedniu) albo też w półpostaci podobnie do naszej ryciny w Modlitewniku. W samej tylko Norymberdze spotkałem się w tymże kościele św. Wawrzyńca z dwoma takiemi, i to wczesnemi wyobrażeniami: na epitafjum dla Kunza Rymensnydera ok. 1409 i na odwrotnej stronie ołtarza Imhoffów ok. 1420 (dziś w Germanisches Museum). I te to właśnie kompozycje ikonograficznie tak bardzo zbliżają się do podobnych dzieł malarstwa weneckiego drugiej połowy XV w. (np. do Jacopa Bellini'ego w berlińskiem Kaiser-Friedrich-Museum), że nasuwa się samo przez się pytanie, czy temat ten nie wrócił w tym czasie przez Niemcy do Wenecji (w sztuce francuskiej i niderlandzkiej średniowiecznej nie spotykamy się, ile mi wiadomo, z nim wcale).

Poddałem kwestję tę, poruszoną przez Podlachę, nieco obszerniej pod rozwagę, ponieważ sądzę, że dokładne rozpatrzenie ikonograficzne mogłoby przyczynić się do wyjaśnienia niejednego zagadnienia, złączonego z naszą sztuką gotycko-renesansową, w której to przenikać się zaczynają wzajemnie wpływy sztuki północnej z włoskiemi. Praca taka nastręczać będzie narazie jeszcze dość dużo trudności, ponieważ brak w historji sztuki europejskiej wogóle literatury, któraby kwestję pochodzenia i rozwoju czy rozpowszechnienia się tego przedmiotu roztrząsała. Próbował wprawdzie dociec początków i źródeł niemieckiej średniowiecznej Pietà w sztuce włoskiej G. Swarzenski (»Festschrift H. Wölfflin«, Monachjum 1924); ale pominąwszy, że stało się to w niedługim artykule, wywody jego nie zawsze przekonują.

W końcu zajmującej swej rozprawy stara się Podlacha znaleść autora iluminacji Modlitewnika. Czyni to niezwykle ostrożnie, nie przypisując minjatur żadnemu ze znanych z dokumentów minjaturzystów krakowskich, a uważając je za pracę »uzdolnionego amatora« z tegoż środowiska krakowskiego. Ostrożność ta jest wielką zaletą rozprawy. Bowiem dość już mamy w naszej polskiej historji sztuki niczem nie uzasadnionych a często kompromitująco fantastycznych hipotez, które wyrastają jak grzyby po deszczu.

Z upragnieniem czekamy obszerniejszej pracy lwowskiego historyka sztuki o iluminatorstwie polskiem. *Ks. Szczęsny Dettloff.*

Fig. 51. Monachjum. Antykwarjat P. Klostermanna. Karton do arasu z serji »Potopu«. Wejście do arki.
Fot. Klostermann.

MARJAN MORELOWSKI

# NIEZNANY KARTON DO ARASÓW SERJI »POTOPU« A COXCYEN I TONS

W handlu antykwarskim niemieckim pojawił się niedawno wielki karton do słynnej brukselskiej serji arasów z historją »Potopu« z połowy XVI wieku, tej właśnie, z której przeważną liczbę sztuk posiadał Zygmunt August i która, jeśli tylko o tę część całości jagiellońskiej chodzi, w tej ilości, w jakiej była wywiezioną w r. 1795 do Rosji, wróciła niedawno za staraniem Delegacji Polskiej do kraju, a zdobi obecnie Wawel. Wprawdzie karton ten nie przedstawia żadnej ze scen znanych nam z zamku krakowskiego, okaże się jednak poniżej, że przynależność kartonu do kompleksu całej serji jest niewątpliwą, choć karton ten mógł być warjantem stworzonym przy rozpracowywaniu całości, a później dla niewiadomych przyczyn niewytkanym. Dosłownie takiej samej sceny nie spotykamy nigdzie po świecie, wśród owych replik naszego arasowego cyklu z historją biblijną od »Stworzenia« do »Potopu«, z których nawet najstarsza (madrycka) okazała się o przeszło 10 lat młodszą od wawelskiej »editio princeps«, co już dawniej wykazałem [1]. Zachodzi jedynie możliwość, że w tej nieprzebranej kopalni tapiseryj, za jaką słusznie uchodzi zbiór królów hiszpańskich [2], znajdzie się może z czasem scena ta sama, co na kartonie tu reprodukowanym. Pewna liczba nieistotnych zresztą na nim szczegółów pozwalałaby mniemać, że mamy tu do czynienia jednak raczej z warjantem. Wskazywałaby na to nieco odmienna forma arki Noego i drobne różnice w stroju postaci (ob. synowie Noego). Nie należy jednak do podobnych rzeczy przywiązywać wagi. Wiadomo powszechnie, choćby z porównania kartonów Rafaela do »Dziejów Apostolskich« z arasami podług tych wzorów wykonanemi w Brukseli, że zmiany takie i t. p. nieraz dokonywano dla różnych względów. Podobnie też, ten sam karton niezawsze w pełnej jego rozciągłości podlegał wytkaniu. Najważniejszem pozostanie to, że odkryty karton zarówno w całości jak i w mnóstwie szczegółów kompozycji okazuje się »rodzonym bratem« całej rozległej, wawelskiej serji, że jest bezwarunkowo tej samej ręki, co inne sceny, że dotąd żadnego kartonu dla tej grupy nie znamy i że wogóle kartony arasowe XVI w. zachowane, liczy się do największych rzadkości. Gdy zaś uprzytomnimy sobie ponadto wysokie wartości artystyczne tej kompozycji i znaczenie, jakie dla historji malarstwa we Flandrji XVI w. posiada całe to doniedawna tak mało znane zjawisko, jakie dla krótkości »cyklem wawelskim« nazywać będę, — uznamy chyba wyjątkową wagę szczęśliwego wynurzenia się na światło dzienne tego długo ukrytego dzieła sztuki. Miłym jest mi obowiązkiem podziękować na tem miejscu p. H. Göblowi, powszechnie cenionemu autorowi monumentalnych czterech tomów »Wandteppiche« za zwrócenie mi uwagi na właściciela kartonu antykwarza monachijskiego p. Pawła Klostermanna (od którego pochodzi fotografja

tu reprodukowana) i za uprzejme odstąpienie mi z własnej inicjatywy opracowania naukowego tego znaleziska. (Tabl. XXII, fig. 51).

Karton ma duże wymiary (294 × 490 cm), wykonany jest temperą na papierze, naklejonym pasami na płótno [3]. Przez szereg stuleci należał do znakomitego rodu weneckiego Manfrin[4]. Wiedział o nim Nagler, który w swym wielkim Künstler Lexikonie (jak mi p. Klostermann zwrócił na to uwagę), wymienia go pod Santi (Rafael). Wiadomość ta miała jednak czysto teoretyczną wartość i hypotezy nie można było skontrolować, karton bowiem znikł zdawna, jeszcze w XIX w. z terytorjum Włoch i dopiero teraz znalazł się, po wędrówkach, w stolicy Bawarji, dzięki zachodom cyt. antykwarza, który zażądał za niego 26.000 m. niem. Niestety wszelkie zachody piszącego te słowa u sfer rządowych i pobudzenie ofiarności publicznej przez artykuł w »Czasie« (23. I. 1930), w celu zakupienia kartonu dla zbiorów państwowych na Wawelu, rozbiły się o to, że antykwarz nie chcąc czekać, sprzedał karton bardzo szybko komu innemu za granicą, komu, — niewiadomo. W każdym razie dyrekcja międzynarodowej wystawy belgijskiej 1930 r. w Antwerpji zabiegała o wystawienie go w swych pawilonach przeznaczonych na starą sztukę flamandzką. Jak wiadomo Belgja w przeciwieństwie do Krakowa posiada nader mało arasów najświetniejszej doby brukselskiej, toteż należy się spodziewać, że prędzej czy później karton ten wypłynie znowu w Brukseli.

Mamy tu wyobrażone równocześnie[4] w środku i po lewej stronie, wejście do arki Noego, który na pierwszym planie wydaje polecenia rodzinie, oraz, po prawej, przygotowania czynione przez córki i syna Noego, a w głębi powyżej, początek potopu. Tę równoczesność w przedstawianiu wypadków kolejnych, ciągnącą się tradycyjnie jeszcze od epoki średniowiecza, znamy także z innych arasów wawelskich (n. p. aras »Adam i Ewa w raju«). Cały system budowania kompozycji wskazuje na tego samego, co w całym cyklu malarza. Jest to najwyraźniej ten sam uczeń zarówno Rafaela jak Barenda van Orley, od którego nauczył się upozorować trafne skądinąd wyolbrzymienie dwu głównych postaci przez postawienie ich na bliskiem widza wzniesieniu. (Porównaj spadek terenu od pierwszego planu w dół i w głąb w »La chasse de l'Empereur, — Maximilien quitte Bruxelles«). Stąd, z tego pagórka, na którym stoi Noe na kartonie, czynności i plany coraz dalsze doskonale dla oka rozwijają się i zagłębiają, aż po łagodne ostatnie wzniesienia, bardzo pokrewne z temi, które jako znamienny artystycznie rodzaj upodobań do typu krajobrazu oglądamy na innych arasach Wawelu. (Por. drzewa na głównej scenie »Potopu« jagiellońskiego, — wzniesienia w scenie »budowania arki«, »wejścia« i »błogosławieństwa«). — Rzecz dzieje się w okolicach tych samych pod względem budowy, »formacji« i stanu zalesienia. — Niemniej jasnem jest, że figuralna część kompozycji łączy się także najściślej z cyklem wawelskim. Nie może tu chodzić oczywiście o »portretową«, że tak powiem, identyczność twarzy Noego i jego rodziny, przy porównaniu kartonu z naszemi arasami. Różnice w tej mierze wynikają już z samego faktu przenoszenia wzoru malowanego na technikę tkacką, przyczem pewna swoboda, nawet co do przetwarzania koncepcji, uwidacznia się przy porównywaniu innych zachowanych kartonów flamandzkich i arasowych powtórzeń XVI w. Wiemy poza tem, jak trudno przy tkaniu zachować ściśle tożsamość w detalach biegu linji i jak dalece w rysunku twarzy szczegóły nawet drobne decydują o zupełnem podobieństwie oblicza. Wystarcza zresztą porównać Noego na kilku arasach wawelskich, a nawet zestawić dwukrotne pojawienie się go na tym samym arasie (Noe śpiący i obok, w głębi, pracujący), aby spostrzec podobne różnice. To samo dotyczy twarzy jego dzieci. Niemniej rozpoznajemy te same w zasadzie głowy a zwłaszcza tę samą n. p. głowę jednego z synów (na kartonie, pod ręką Noego) i ostatniej córki na prawo. Uderzają nas jednak przedewszystkiem znamiona o wiele istotniejsze: rytm i styl całej kompozycji, a pozatem pojmowanie całych postaci ludzkich, ich grupowań i rozsypywań, ich gestów, strojów i fryzur, w sposób pozostający szczególniej silnie pod

wpływem Rafaela. Cały szereg obrazów mistrza z Urbino przy tym kartonie taksamo nasuwa się naszemu oku, jak wobec arasów na Wawelu. (Por. n. p. układ postaci i szaty, pierwszej na kartonie córki Noego, po lewej i Madonny Rafaela w »Świętej Rodzinie« t. zw. »Franciszka I«, repr. w »Klassiker d. Kunst«, »Rafael« 1908, p. 157). Co więcej: przypominają się nawet twarze niektórych modeli spożytkowanych przez Rafaela, a przedewszystkiem słynnej kurtyzany Imperii z »Transfiguracji« Rafaela, gdy porównamy ją z ostatnią, stojącą, córką Noego po prawej na kartonie [5]. Jest to tembardziej znamienne, że przecież z tego samego właśnie obrazu zapożyczył autor innej kompozycji cyklu wawelskiego a mianowicie sceny »wyjścia z arki«, postać pierwszego (tuż obok Noego) syna, który siedzi na ziemi zupełnie taksamo, jak na »Transfiguracji« apostoł w lewym rogu obrazu. Nawet niektóre dziewczęta, ale tylko w tej »procesji«, która na kartonie zmierza, na drugim planie, wprost do arki, przesycone są duchem Rafaela. Wystarczy porównać nasze wielbłądy na kartonie i stylizację podobnych w »Ucieczce Jakóba« (Watykan) lub owego białego konia, który przy lewym brzegu kartonu kroczy z charakterystyczną elegancją, z wyszkolonem, szlachetnem w linji, wygięciem piersi i głowy i który tak bardzo pozostaje pod wpływem wyobrażenia konia w watykańskim fresku »Noe opuszcza arkę«. (Repr. Klassiker op. cit. str. 172 i 173). Ów typ konia przechodzi później z arasów naszej serji z całą pewnością do obrazów Rolanda Savery, który z całym szeregiem współczesnych mu malarzy zwierząt i krajobrazów we Flandrji końca XVI w., jak Jan Breughel, Van Uden i inni, z kartonów cyklu wawelskiego, z jego scen figuralnych i werdiur czerpie wogóle dużo pobudek dla swych kompozycji zwierzęco-pejzażowych. Ale pomimo tylu reminiscencyj z Santiego, karton nasz w zdecydowany sposób pozostaje nie włoskim ale flamandzkim z ducha. Wręcz odmienny program artystyczny niż akademika rzymskiego bije z tego dzieła. Wszak ten sam temat Rafael przeprowadził na swym fresku, jako całość, zupełnie inaczej, w myśl zasady najdalej idącego klasycznego umiaru, zasady ograniczenia się do małej liczby reprezentacyjnych postaci ludzkich i zwierzęcych. Tu naodwrót, potraktowano temat z całym rozmachem bujnej natury wrodzonej flamandowi, rozkochanemu nadewszystko w bogactwie form i w rozmaitości akcji, flamandowi pełnemu pasji dla przyrody i pomimo wszystko stylizującemu mniej i inaczej niż włoscy rafaeliści, mniej po rzeźbiarsku, mniej »architektonicznie«, zwłaszcza w odniesieniu do sposobu traktowania ciała ludzkiego.

Te zapożyczania od Rafaela chwilami aż niewolnicze, ale dotyczące tylko poszczególnych wyrwanych postaci i fragmentów kompozycji, a równoczesne flamandyzowanie w całości, a pozatem poblaski widocznego tu, nieporuszonego dotąd, wpływu ogólnikowego Michała Anioła i różne inne echa italjanizmu, w końcu zaś dopuszczenie ręki, jak się wykaże, drugiej, dla wplecenia do kompozycji, realistycznie traktowanej gromady ptasiej i zwierząt pierwszego planu, to wszystko wskazuje dobitnie na jednego tylko mistrza, na Michała Coxcyena, pewnego już dzisiaj autora kartonów całej serji biblijnej Wawelu. Nikogo innego we Flandrji owego czasu, pomimo całego jej italjanizowania, nie cechuje w tym stopniu i odcieniu zmięszanie pierwiastków włoskich z lokalnemi w takich proporcjach, w takich dawkach, w takiej stylizacji. Osobliwem jest to złączenie zależności od obcych ze swoistością rasową i indywidualnością własną a mocną. Jedna to z najciekawszych lekcyj dla tych, co głębiej rozważać pragną problem oryginalności, świadomi, że wykazanie filjacyj stanowi tylko mniejszą i łatwiejszą część drogi, jaką przebyć trzeba, aby i skalę zagadnienia pojąć i starać się rozwiązać należycie dla rzetelniejszego pożytku nauki o sztuce i psychologji twórczości a także dla determinacji niepodpisanego autora danego zabytku. Właśnie na tle niedostatecznego rozważenia tych względów i problemów i nazbyt jednostronnego wyszukiwania tylko zależności danego dzieła od innych, powstało mniemanie, tak długo utrzymujące się, o włoskiem pocho-

dzeniu kartonów do naszych arasów, mniemanie, które podtrzymywał jeszcze niedawno prof. E. Kumsch, opracowując pochodzącą z XVII w. replikę naszej serji. Przypisywał on ją rysunkom Giulia Romano. (»Wandteppiche im Hause Krupp von Bohlen u. Halbach«, Drezno 1913). Dlatego też nad autorstwem kartonu warto się dłużej zatrzymać. Ręka Coxcyena ujawnia się nietylko przez to, co się wyżej powiedziało. Silną podstawę tezie tej dają także ogólne cechy jego innych obrazów olejnych, rozsianych po świecie i poszczególne znamienne ich szczegóły. W rodzinie Noego rozpoznajemy na kartonie cały szereg postaci znanych nam z ciągłego powtarzania się w jego wieloosobowych kompozycjach a zwłaszcza madryckich (Urodziny, Zwiastowanie, Śmierć i Adoracja Matki Boskiej), gdzie nawet twarze postaci zaczerpnięte z włoskich mistrzów, ukazują się nam w tej właśnie przeróbce Coxcyenowej, jaką na kartonie naszym oglądamy. Tak n. p. na kartonie twarz Noego, syna pod jego ręką i trzech córek po prawej, uderzająco przypominają postacie wokoło umierającej Matki Boskiej i anioły nad Nią w obrazie z Prado, z którego część podaję (tabl. XXIII, fig. 52). Żona Noego, cały układ postaci i szaty, przypominają znów pokrewną bardzo postać Matki Boskiej ze sceny »Nawiedzenia«, tamże. Jest to nawet bodaj ten sam realny model kobiecy spożytkowany tylko różnie, raz jako młodszy, to znów jako starszy wiekiem (tabl. XXIII fig. 53 ).

Ostatni po lewej syn Noego, wzorowany jest na własnej twarzy Coxcyena, którego za Neefsem podałem w cyt. mej pracy o arasach str. 331[6].

Podobnie ma się rzecz ze zwierzętami i pejzażem. Na dwu obrazach Coxcyena w wiedeńskiem b. »Hofmuseum« (»Adam i Ewa w raju«) spostrzegamy nietylko bardzo pokrewne traktowanie drzew dalszego planu, ale cowięcej, ustawienie również niedość organiczne różnych zwierząt u dołu obrazów tak, jak niedość organicznie łączy się z kompozycją kartonu pochód zwierząt, parami, na jego pierwszym planie. Tak tu, jak tam, spostrzegamy w zwierzętach rękę inną, nieco starszą stylem, rękę ostrzejszego realisty, którego identyczność ze współpracownikiem animalistą z cyklu wawelskiego zdradza się nawet przez to, że zarówno na obrazie wiedeńskim, jak na naszym kartonie, jak wreszcie kilkakrotnie w cyklu wawelskim, spostrzegamy oprócz innych jednako pojętych i ustawionych zwierząt, nawet tosamo i tak samo ujęte arcyrzadkie w malarstwie zwierzę. Mam na myśli rodzaj osobliwej małpy o sierści nakrapianej (lemur?), która na kartonie idzie przed indykiem, na obrazie wiedeńskim kroczy za nogą Adama, a w cyklu wawelskim jawi się zarówno w części biblijnej (tabl. XXIII, fig. 54 i 55), jak i w werdiurowej[7]. Ta sama ręka bardziej realistyczna, mniej kaligrafująca niż Coxcyen, zdradza się w gromadzie ptasiej, lecącej na kartonie do arki. Pokrewieństwo jej z ptakami na wawelskich arasach »wejście i wyjście z arki« jest uderzające. Niektóre ptaki okazują się dosłownie identycznemi w sylwecie, ruchu i ujęciu, jak n. p. pierwszy po prawej ptak u góry kartonu, zupełnie ten sam w formie i sposobie wyrażania lotu, co ptak na wawelskiem »Wejściu do arki Noego« u góry po prawej. Autorstwo tych cennych wyobrażeń zwierząt przyznałem już dawniej Tonsowi starszemu.

Wprawdzie zagraniczni badacze tej epoki zechcieli uznać w sposób zdecydowany słuszność tezy mej zarówno co do autorstwa Coxcyena, jak i udziału Tonsa w stworzeniu cyklu biblijnego i werdiur wawelskich[8], jednakże z różnych względów warto uczynić w tej mierze nowe spostrzeżenia. Chodzi tu bowiem o ostateczne wyjaśnienie sprawy do niedawna jeszcze bardziej zaciemnionej niż sprawa twórczości kartonowej Coxcyena. Chodzi o ustalenie roli Tonsa w malarstwie flamandzkiem, o rzecz nieobojętną. Wiedziano dotąd tylko o wielkiej sławie jaką się cieszył on w XVI i XVII w. i, całkiem ogólnikowo, o jego udziale w kartonach Barenda van Orley do serji »La belle chasse de l'empereur Maximilien« (zwanej też »de Guise«). Jednakże konkretnie nie były dotąd wskazane żadne realne dzieła, ani fragmenty dzieł artystycznych, do jego ręki należące wyłącznie i wyraźnie. Pozatem, w przeci-

Fig. 52. Madryt. Prado. M. Coxcyen. Górny fragment z »Zaśnięcia Panny Marji«.

Fig. 53. Madryt. Prado. M. Coxcyen. »Nawiedzenie«.

BIBLIOTEKA POLITECHNIKI ŚLĄSKIEJ

Fig. 54. Kraków. Wawel. Fragment z werdiury Jagiellońskiej. Lemur.

Fig. 55. Wiedeń. Hofmuseum. M. Coxcyen. Fragment z »Wygnania z raju«. Lemur.

Fig. 56. Wiedeń. Hofmuseum. M. Coxcyen. Fragment z »Grzechu pierworodnego«. Żółw i wiewiórka.

Fig. 57. Kraków. Wawel. Fragment z werdiury jagiellońskiej. Jelenie.

Fig. 58. Paryż. Louwre. M. Coxcyen i Tons. Fragment z serji »Polowań ces. Maksymiljana«. Ściganie jelenia.

wieństwie do Coxcyena, nie odnaleziono dotąd żadnych obrazów olejnych napewne dających się związać z jego pendzlem. Co więcej, poruszając sprawę jego współudziału w pejzażowych częściach różnych seryj arasowych, stawiano rzecz niedość jasno i chwiejnie, wysuwając równocześnie i osobę van Lierego, o którym wiemy jeszcze mniej niż o Tonsie[9]. W poprzedniej zaś pracy mej brakło miejsca i czasu na pełniejsze wyjaśnienia w tej mierze. Gdy zaś uczeni tej miary, co H. Göbel, podnoszą dobitnie zaniedbanie w tej części historji sztuki i wykazują szkodę dla nauki, wynikającą z braku głębszych studjów nad tym świetnym działem malarstwa niderlandzkiego, jakim było malarstwo kartonów, — gdy zachęcają do wydobycia na jaw i zróżnicowania artystów w tej mierze zasłużonych, — przeto tym więcej, po uwypukleniu roli Coxcyena, na nieopracowanego dotąd Tonsa czas tu przychodzi.

Na przestrzeni od końca XV do początku XVII w. znaną jest archiwalnie i t. p. źródłowo rodzina malarzy Tons (Toens), w Brukseli zwłaszcza. Jest to już dziś faktem bezspornym dla nauki, że wydała ona m. i. paru malarzy kartonów (»patronów«). Tons, jako towarzysz B. van Orley, pojawia się dokumentalnie razem z nim i z całą grupą tapissiers w r. 1527 w aktach sprawy o herezję, odkrytych przez Pinchart'a[10]. Szczególniej zaś ważnemi okazują się słowa Carela van Mander o Tonsie, jeśli zważymy, że ten biograf artystów urodził się w r. 1548 i że sam zajmował się sztuką tapiseryjną (H. Göbel), że więc mówił o rzeczach bliskich sobie i niedawnych. Rękopis swój pisał van Mander o wiele wcześniej, niż go drukowano, bo już w r. 1604 (cf. Wurzbach II. 716). Cytuję tu dosłownie jego tekst z »Het Leven der... Nederlandtsche... Schilders« według edycji Th. Frimmela[11]: »Przed naszemi czasy« (a więc najpóźniej wstecz przed r. 1548, co odpowiada w pełni) »żył w Brukseli stary dobry mistrz imieniem Willem Tons, który był znamienitym w malarstwie farbami wodnemi i w malowaniu na kartonach arasowych — (»en patronen«) — wszelkiego rodzaju drzew, krzewów, zwierząt, ptaków, orłów i t. p., wszystko to bardzo pięknie i dobrze według natury. Jego syn Jan, który podróżował do Włoch, także bardzo dobrze farbami wodnemi malował«. Niemniej ważna informacja u Sauvala, tej epoce też stosunkowo bliska, tym bardziej wzbudza zaufanie, że Tons był wujem Filipa de Champagne, jak Sauval sam stwierdza. Autor przeto miał łatwość posiadania wiadomości z bliskiego źródła, z niedawnych tradycyj rodzinnych malarza. Sauval twierdzi kategorycznie, że pejzaże w słynnej serji arasów »Les chasses de l'emp. Maximilien« zawdzięcza się Tonsowi »le plus grand paysagiste qui ait jamais été«[12]. To też Guiffrey liczy się bardzo z tą informacją a dla nas ma ona pierwszorzędne znaczenie. Z łatwością bowiem można wykazać, że szereg bardzo znaczny drzew, krzewów, zwierząt i ptaków serji wawelskiej uderzająco przypomina partje takie, niefiguralne, Polowań Maksymiljana, bądź też stanowi nawet ich powtórzenie (tabl. XXIII, fig. 57 i 58)[13]. Na każdym kroku zdradza się ręka ta sama. Gdy zaś jeszcze zacytujemy Félibiena, który omawiając życie i działalność B. van Orley dodaje: »il avait sous lui un nommé Tons, grand paysagiste, qui a travaillé aux Chasses de l'Emp. Maximilien et un autre Pierre Coecke natif d'Alast (van Aelst) fort bon peintre et architecte«[14], gdy uprzytomnimy sobie, że rola B. van Orley i Piotra Coecke jako kartonistów, tak świetnie wyjaśniona przez M. Friedländera, okazuje się u Félibiena podaną w zarodku ale ścisłą, nie możemy chyba mieć wątpliwości, że i wiadomość trzecia o Tonsie, z którą tak dobrze godzą się słowa van Mandera i Sauvala, jest pewną, a więc i wnioski z niej płynące również. Nawet w tych wypadkach, gdy znając dany karton lub »petit patron« B. van Orley, spostrzegamy, że mistrz ten dał zarys całej kompozycji, możemy stwierdzić, zestawiwszy wzór z arasem, że ten ostatni jest bez porównania bogatszym i że Tons wobec tego samodzielnie dodawał mnóstwo dekoracyjnych, z przyrody wziętych szczegółów, jak pnącze, krzewy, liście, osobliwa kora drzew, całe zwierzęta, lub też ogólnikowy szkic przerabiał na pełne wyrazu indywidua zwierzęce. To

wieństwie do Coxcyena, nie odnaleziono dotąd żadnych obrazów olejnych napewne dających się związać z jego pendzlem. Co więcej, poruszając sprawę jego współudziału w pejzażowych częściach różnych seryj arasowych, stawiano rzecz niedość jasno i chwiejnie, wysuwając równocześnie i osobę van Lierego, o którym wiemy jeszcze mniej niż o Tonsie[9]. W poprzedniej zaś pracy mej brakło miejsca i czasu na pełniejsze wyjaśnienia w tej mierze. Gdy zaś uczeni tej miary, co H. Göbel, podnoszą dobitnie zaniedbanie w tej części historji sztuki i wykazują szkodę dla nauki, wynikającą z braku głębszych studjów nad tym świetnym działem malarstwa niderlandzkiego, jakim było malarstwo kartonów, — gdy zachęcają do wydobycia na jaw i zróżnicowania artystów w tej mierze zasłużonych, — przeto tym więcej, po uwypukleniu roli Coxcyena, na nieopracowanego dotąd Tonsa czas tu przychodzi.

Na przestrzeni od końca XV do początku XVII w. znaną jest archiwalnie i t. p. źródłowo rodzina malarzy Tons (Toens), w Brukseli zwłaszcza. Jest to już dziś faktem bezspornym dla nauki, że wydała ona m. i. paru malarzy kartonów (»patronów«). Tons, jako towarzysz B. van Orley, pojawia się dokumentalnie razem z nim i z całą grupą tapissiers w r. 1527 w aktach sprawy o herezję, odkrytych przez Pinchart'a[10]. Szczególniej zaś ważnemi okazują się słowa Carela van Mander o Tonsie, jeśli zważymy, że ten biograf artystów urodził się w r. 1548 i że sam zajmował się sztuką tapiseryjną (H. Göbel), że więc mówił o rzeczach bliskich sobie i niedawnych. Rękopis swój pisał van Mander o wiele wcześniej, niż go drukowano, bo już w r. 1604 (cf. Wurzbach II. 716). Cytuję tu dosłownie jego tekst z »Het Leven der... Nederlandtsche... Schilders« według edycji Th. Frimmela[11]: »Przed naszemi czasy« (a więc najpóźniej wstecz przed r. 1548, co odpowiada w pełni) »żył w Brukseli stary dobry mistrz imieniem Willem Tons, który był znamienitym w malarstwie farbami wodnemi i w malowaniu na kartonach arasowych — (»en patronen«) — wszelkiego rodzaju drzew, krzewów, zwierząt, ptaków, orłów i t. p., wszystko to bardzo pięknie i dobrze według natury. Jego syn Jan, który podróżował do Włoch, także bardzo dobrze farbami wodnemi malował«. Niemniej ważna informacja u Sauvala, tej epoce też stosunkowo bliska, tym bardziej wzbudza zaufanie, że Tons był wujem Filipa de Champagne, jak Sauval sam stwierdza. Autor przeto miał łatwość posiadania wiadomości z bliskiego źródła, z niedawnych tradycyj rodzinnych malarza. Sauval twierdzi kategorycznie, że pejzaże w słynnej serji arasów »Les chasses de l'emp. Maximilien« zawdzięcza się Tonsowi »le plus grand paysagiste qui ait jamais été«[12]. To też Guiffrey liczy się bardzo z tą informacją a dla nas ma ona pierwszorzędne znaczenie. Z łatwością bowiem można wykazać, że szereg bardzo znaczny drzew, krzewów, zwierząt i ptaków serji wawelskiej uderzająco przypomina partje takie, niefiguralne, Polowań Maksymiljana, bądź też stanowi nawet ich powtórzenie (tabl. XXIII, fig. 57 i 58)[13]. Na każdym kroku zdradza się ręka ta sama. Gdy zaś jeszcze zacytujemy Félibiena, który omawiając życie i działalność B. van Orley dodaje: »il avait sous lui un nommé Tons, grand paysagiste, qui a travaillé aux Chasses de l'Emp. Maximilien et un autre Pierre Coecke natif d'Alast (van Aelst) fort bon peintre et architecte«[14], gdy uprzytomnimy sobie, że rola B. van Orley i Piotra Coecke jako kartonistów, tak świetnie wyjaśniona przez M. Friedländera, okazuje się u Félibiena podaną w zarodku ale ścisłą, nie możemy chyba mieć wątpliwości, że i wiadomość trzecia o Tonsie, z którą tak dobrze godzą się słowa van Mandera i Sauvala, jest pewną, a więc i wnioski z niej płynące również. Nawet w tych wypadkach, gdy znając dany karton lub »petit patron« B. van Orley, spostrzegamy, że mistrz ten dał zarys całej kompozycji, możemy stwierdzić, zestawiwszy wzór z arasem, że ten ostatni jest bez porównania bogatszym i że Tons wobec tego samodzielnie dodawał mnóstwo dekoracyjnych, z przyrody wziętych szczegółów, jak pnącze, krzewy, liście, osobliwa kora drzew, całe zwierzęta, lub też ogólnikowy szkic przerabiał na pełne wyrazu indywidua zwierzęce. To

znów całkiem samodzielnie »sadzał« na gałęziach barwne, świetnie zastosowane ptaki i podnosił przez to wszystko ogromnie wartość malarsko-dekoracyjną arasów w tej części, gdzie van Orley bądźto zostawiał mu wolne miejsce na kartonie lub tylko szkicem pobieżnym miejsce zaznaczał. Tons czynił to z niezwykłym talentem, z ogromem wiedzy artystycznej, z zaciekłą pasją w podpatrywaniu życia, wskazującą z jednej strony na niewątpliwe wpływy A. Dürera, z drugiej na malarskie pochodzenie sztuki Tonsa raczej holenderskie niż flamandzkie. Przebywanie jednego z Tonsów w Rotterdamie w XVI w. potwierdzałoby to przypuszczenie, potwierdzają je bardziej jeszcze, jeśli o filjacje duchowe chodzi, nowsze badania historyków sztuki, które realizm krajobrazowy Flandrji wywodzą raczej z Holandji, z prądów idących od tak wielkich mistrzów jak mało znany do niedawna artysta Geertgen tot Sint Jans [15].

Byłoby bardzo pouczającem opublikować zestawienie: 1) kartonów B. van Orley n. p. do tej sztuki Polowań Maksymiliańskich, którą znamy z Guiffrey'a (op. cit. p. 164), 2) odnośnego arasu tej serji i 3) paru naszych werdiur jagiellońskich, szczególniej się łączących w tej mierze. Spostrzeglibyśmy wtedy tym lepiej zakres i wartość współpracy Tonsa a także niewątpliwy udział jego w kartonach serji wawelskiej. W tym jednym nawet przykładzie, jaki tu podaję, spostrzegamy oprócz wielu innych identycznie traktowanych fragmentów przyrody, cztery ptaki t e s a m e, co w cyklu wawelskim, jednego z »naszych« charakterystycznych królików i t. p.

Otóż zwłaszcza ta procesja zwierząt, która sunie na pierwszym planie nowoodkrytego kartonu »Potopu« i gromada ptasia nad arką zdradza za małemi wyjątkami tę samą rękę. Odrzucam tu sprawę paru zwierzątek słabiej rysowanych. Przy ogromnej pracy nad wielkiemi bardzo kartonami arasów często zapożyczano z zasobu różnych wzorów niektóre szczegóły dla skrócenia pracy lub dawano je przerysować słabszemu pomocnikowi. Obserwujemy to na wielu arasach różnych seryj i na naszej wawelskiej też. Chodzi tu natomiast o całość i o rzeczy tak dobrze rysowane, jak ptaki nad arką i indyk po prawej u dołu, psy, króliki i t. d. Wspomniałem już częściowo, które z nich znamy z arasów wawelskich, odnosi się to także parokrotnie do indyka z werdiury z indykami, do — jeleni z werdiur Nr. 26, 27, 28 (Arasy op. cit.) i t. d. Lwy i pantery tego kartonu widzimy znów na sztuce »Bóg i Adam w raju«, której na Wawelu nie mamy, ale którą posiadają Monachium i Madryt i które ściśle do tejże serji wawelskiej »stworzenia« należą i t. d. Wiewiórki na kartonie odkrytym uderzająco przypominają wiewiórkę pod stopami Ewy na obrazie Coxcyena »Grzech pierworodny« (tabl. XXIII, fig. 56), w którym mistrz ten najprawdopodobniej wykonał tylko Adama i Ewę, zaś pejzaż bardzo arasowy w charakterze, liście, owoce, a zwłaszcza charakterystycznie przepracowane w szczegółach krzewy i zwierzątka wskazują na rękę animalisty »Polowań maksymiliańskich« Tonsa. (Tabl. XXIII, fig. 58).

Zwierzęta i ptaki tego warsztatu zużytkowano do wielu seryj arasowych wcześniejszych, zaczynając od »Tryumfów Petrarki« (Berlin, Zamek), wykonanych wedle kartonów B. van Orley, aż do późniejszych, jak sceny z historji Achillesa, z których jedną (Bruksela c. 1575 r.) dopiero co opublikował »Kunstwanderer« w »Novemberheft« 1929. Pomimo, że figuralna jej część jest późniejszą — indyka i pantarki dosłownie powtórzono z kartonów do arasów wawelskich. Szczególniejszą sławę zdobyły sobie różnorodne ptaki tego warsztatu, widoczne w części na odkrytym kartonie, tak cenione przez Filipa II, znane nam z bordiur madryckich replik serji Noego, z grotesek berlińskiego Schlossmuseum i t. p. Odkryty karton ma więc tym większą wartość, iż stoimy tu wobec jedynych jak dotąd o r y g i n a ł ó w m a l a r s k i c h części tych słynnych wzorów, których prawa użycia strzegł zazdrośnie wkońcu sam Filip II. (ob. Tormo Monzo op. cit.)[16].

Jedne z nich zdają się być pomimo wspólnoty cech nieco starsze i twardsze w stylu, drugie nieco młodsze i miększe, były więc może w pewnym stopniu wynikiem konty-

nuatorskiej współpracy syna W. Tonsa, Jana, to jest tego, o którym Van Mander (l. c.) pisze, że także bardzo dobrze farbami wodnemi malował. To zaś wskazywałoby również na kartony, bo je takiemi właśnie wykonywano. Szczegółowe wyjaśnienie, że tak powiem »procentowe« udziału ojca i syna, Wilhelma i Jana nie jest możliwem wobec tego, iż w warsztatach takich wytwarzał się styl wspólny i różnice między współdziałającymi uchwycić bywa bądź to bardzo trudno bądź czasem wręcz niemożliwem, jak to już wykazywał ogólnie M. Friedländer mówiąc o Vellercie. Dlatego, jeśliby chodziło o całość tych wzorów animalistycznych, proponowałbym używanie określenia »pracownia Tonsów« (Wilhelma i Jana). Zachodziłoby wtedy jeszcze to ułatwienie, iż z tem większą dokładnością temu źródłu możnaby przypisać pochodzenie innych znakomitych okazów zwierząt, pomieszczonych jako dodatkowe ozdoby, zręcznie wplecione do kompozycji — na wielu innych arasach, w których części figuralne i architektoniczne nie są ręki Coxcyena, lecz innych jeszcze mistrzów. Oprócz seryj, które wymieniłem w mej uprzedniej pracy, wchodziłaby tu jeszcze w grę słynna »Historja Vertumnusa i Pomony«, ta, której autorstwo kartonowe dotąd było tak mylnie interpretowane jako włoskie i francuskie, na której flamandzkie pochodzenie kartonu wskazywałem już w r. 1925 (op. cit.), broniąc i uzupełniając w tej mierze wywody p. Tormo-Monzo i S. Canton, przeciwko zdaniu innych. Dziś, po szczegółowych badaniach i dowodach, przeprowadzonych tak przekonywująco przez M. Crick-Kuntziger, »Historja Vertumnusa i Pomony« okazała się istotnie dziełem flamanda Jana Vermeyen, autora zachowanych na szczęście innych kartonów, »Zdobycia Tunisu«[17]. Na tej jednej z najsławniejszych seryj świata, jaką jest »Vertumnus i Pomona« — powstałej w tym samym mniej więcej czasie, co kartony arasów wawelskich, około r. 1545 — spostrzegam na egzemplarzu madryckim »nasze« zwierzęta, n. p. zręcznie spożytkowaną jako ozdobę zbyt pustej przestrzeni »naszą«, dosłownie tęsamą sowę, siedzącą taksamo na zabitym ptaszku, tę, która stanowi centrum jednej z najpiękniejszych werdiur wawelskich. (Por. Phot. Laurent Nr. 508). W sposób najoczywistszy zużytkowano ją z tego samego wspaniałego zapasu, jaki stworzyła pod bokiem B. van Orley, ówczesnego »króla« wytwórni kartonów, pracownia Tonsów.

Przykłady te możnaby jeszcze mnożyć, aby stworzyć pełny, że tak powiem katalog naukowy dzieł tego warsztatu animalistycznego i z kolei opracować jego źródła, wpływy na niego idące i z niego wychodzące daleko.

Wydanie takiego »Oeuvre« W. i J. Tonsów z reprodukcjami opartemi na wydzieleniu ich własności autorskiej z różnych arasów i seryj, pozwoliłoby w całej pełni dopiero ukazać przepych i bogactwo tej produkcji, wykazać, jak słusznie Sauval i Félibien jeszcze w XVII w. pamiętali o Tonsie jako jednym z wielkich malarzy niderlandzkich XVI w.

Ograniczam się jednak tutaj narazie do podanych przykładów tym więcej, że wystarczają one do przypatrzenia się zbliska dobrze przemyślanemu przez mistrzów XVI w. podziałowi wspólnej pracy artystycznej, przy wykonywaniu ogromnych kartonów arasowych. System taki wprowadziła Bruksela conajmniej w drugiej ćwierci XVI w. Jest bardzo możliwem, acz jeszcze niedość zbadanem, że system był o wiele starszym i zaczął się już w Tournai.

Pozostaje tylko spróbować wyjaśnić dzieje naszego kartonu w XVI w. Kartony serji Noego zastrzegł sobie, po powtórnem wytkaniu, Filip II hiszpański (ok. r. 1563), jednakże siostra jego Małgorzata ks. Parmy postarała się o pozwolenie króla na spożytkowanie ich ponowne w warsztatach tkackich[18]. Może przez nią więc dostały się te kartony do Włoch, n. p. po śmierci Filipa II i może tem tłumaczy się osobliwy fakt, że odkryty karton od szeregu stuleci znajdował się dawniej w Wenecji w rodzie znacznym, który m. i. zasiadał też na fotelu tronowym dożów. Zestawienie tych faktów zezwala tuszyć nadzieję, że może jeszcze znajdą się, we Włoszech zwłaszcza, inne kartony serji jagiellońskiej. Oby praca ta przyczyniła się do szczęśliwych odkryć dalszych.

## PRZYPISKI

[1] »Arasy wawelskie« i t. d. »Sztuki Piękne« 1925. Nr. 7. p. 330 i drugie wydanie 1929. Podałem tam szczegóły o 9 odszukanych replikach. Obecnie dodać jeszcze mogę, że w Petersburgu znalazłem dwie repliki serji Noego w dawnem Muzeum Stieglitza. Są one niewątpliwie z XVII wieku, bardzo liche, fragmentaryczne, o rysunku i kolorycie bardzo uproszczonym. Przy bordiurze noszą sygnaturę CIILAM AN (=van) CORTENBERG. Trzy inne sztuki Noego z tąsamą sygnaturą wyraźniejszą »Cilliam van Cortenberg« i marką Brukseli (B tarcza B) odnalazł w Medjolanie w »Castello Sforzesco« Doc. Dr. A. Bochnak, a za wiadomość o tem składam Mu tutaj podziękowanie. Wypływa tą drogą nieznany nawet H. Göblowi maître tapissier brukselski XVII wieku. Od cenionej badaczki arasów p. Ph. Pope-Ackerman dowiaduję się ponadto, że w Saragossie znalazła ona 5 sztuk tejsamej serji Stworzenia, późniejszych od naszych a wcześniejszych od dopiero co cytowanych. Istnieje więc replik aż jedenaście, ale wszystkie są młodsze od wawelskich, co tylko wartość ich jeszcze powiększa.

[2] E. Tormo Monzo i S. Canton »Los tapices de la Casa del Rey«.

[3] Na kartonie z natury rzeczy niema wzoru dla bordiury, bo tę powtarzano wielokrotnie na kilkunastu sztukach tej samej serji wedle raz ustalonego wzoru. Karton jest ze wszystkich stron obcięty, był dawniej większy i wliczając bordiury mógł z łatwością odpowiadać rozmiarom arasów jagiellońskich.

[4] Wiadomość od p. P. Klostermana.

[5] Cf. K. Chłędowski. »Rzym«. Wyd. 3. 1921. str. 406—407 i Klassiker d. Kunst. op. cit. str. 194.

[6] Podobnie uwiecznił siebie Coxcyen w pokrewnej przeróbce na arasie wawelskim »Dispersit eos Dominus«. Podobnie uczynili to współcześni mu autorowie kartonów innych: P. Coeck w »Hist. Jakóba« i J. C. Vermeyen w »serji Tunisu« oraz w »serji Ovidiusza« (Cf. H. Göbel op. cit. p. 419—420, oraz M. Crick-Kuntziger w »Oud-Holland« J. XLIV. 4. 1927. str. 173.

[7] Zestawienie odnośnych reprodukcyj w cyt mej pracy fig. 47 oraz 29 i 38.

[8] M. Crick-Kuntziger w »La revue d'art« (wyd. belgijskie) wrzesień 1926 i Dyr. F. Winkler w »Kunstwanderer« Grudzień 1927 w recenzjach mej pracy o arasach op. cit.

[9] Tormo Monzo op. cit.

[10] W adnotacjach do Crowe i Cavalcaselle: Les anciens peintres flamands« Brux. 1862. p. CCLXXXVIII.

[11] »Het Leven« i t. d. »Textabdruck nach der Ausgabe von 1617. Uebersetzung und Anmerk. von H Floerke. München u. Leipzig 1906.

[12] Antiquités de Paris T. III. p. 10. Cf. Guiffrey »Histoire des Arts appliqués« T. VI. p. 148.

[13] Por. repr. u Guiffrey'a »Hist. d. arts appliqués«, detto u Göbla op. cit. i jedną w mej pracy o arasach fig. 39. Po zapoznaniu się z nią p. Albert Houtart zechciał mi zwrócić uwagę, że n. p. na reprodukowanym przezemnie arasie z Nemrodem (fig. 11) znakomicie oddany pies obok niego, z blaskami światła na sierści, jest »chien courant brabançon«, dosłownie powtórzony z 11-ej sztuki »chasses maximiliennes« i t. d. cf. repr. w S. Pierron et A. Houtart »Les belles chasses de Maximilien« Bruxelles 1923.

[14] Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres T. II. p. 328. Cf. A. Wauters »Bernard van Orley« Paris, bez d. (po r. 1892). Librairie de l'Art p. 76.

[15] Por. przepiękny zarówno w układzie całości i związaniu z osobą świętego jak i w przepracowaniu szczegółów pejzaż w jego »Janie Chrzcicielu« repr. u Bodego w »Die Gemäldegalerie des K. Friedrich Museums« Berlin 1911. T. II. p. 158. Znamiennem jest, że już Van Mander upatrywał w Haarlem, gdzie Geertgen działał, początki rozwoju wielkiego malarstwa krajobrazowego, a nauka najnowsza (M. Friedländer »Von V. Eyck bis P. Breugel«) potwierdza i pogłębia tę tezę, co znów podnosi wartość i ścisłość uwag C. Van Mandera, tak ważnych dla nas ze względu na osobę Tonsa. Współczesny B. van Orley, a coraz lepiej dziś poznawany Jan de Cock, pokrewny duchowi pejzażów naszych arasów, też pochodził z Holandji. Ważne syntetyczne ujęcie tych zagadnień w znakomitem dziele Fryd. Winklera: »Die altniederländische Malerei: Die Malerei in Belgien und Holland von 1400—1600«. Propyläen-Verlag, Berlin 1924. str. 412 i nn.

[16] Wobec »elegancji« linji w postawie jelenia na naszym kartonie zarys jego oraz koni i wielbłądów mógłby pochodzić od Coxcyena, tak jak zarys niektórych zwierząt dla Tonsa zakreślał czasem w swych kartonach i Barend van Orley. Natomiast zwierzęta pierwszego planu i ptaki u góry kartonu cechuje przeważnie styl i realizm rysunkowy, drobiazgowy, innej ręki niż Coxcyena, a najbliższej »Polowaniom Maksymiljana« t. j. wyłącznie pracowni Tonsów, którym Coxcyen«, przy wykonaniu, całe to miejsce zostawił do opracowania. Cf. B. Patzak: »D. Villa Imperiale bei Pesaro« Lipsk 1908 p. 174 i nast. Współpraca italjanisty Coxcyena tłumaczy, dlaczego czasem pomimo naturalizmu w traktowaniu zwierząt zdarza się w poszczególnych wypadkach duch włoski i zapożyczania z Rafaela, Giulia Romano, Girolamo Genga i i wogóle w arasach wawelskich.

[17] M. Crick-Kuntziger »L'auteur des cartons de Vertumne et Pomone«, »Oudholland« Jaargang XLIV. Afl. IV. 1927.

[18] Wauters »Tapisseries bruxelloises« p. 82—83. T. Monzo i S. Canton, op. cit. w rozdziale II. o serji »Vie de Noé«. — Madryt posiada zaledwie trzy sztuki różne z serji Noego i jedną z powtórzeniem sceny wyjścia z arki. Na Wawelu posiadamy osiem scen różnych z tejże serji Noego, a więc nietylko najstarsze, ale i najliczniejsze w stosunku do wszelkich innych zbiorów światowych. Szczegóły nieobojętne, bo pomnażają one niepospolite i tak znaczenie tej głównej ozdoby komnat wawelskich.

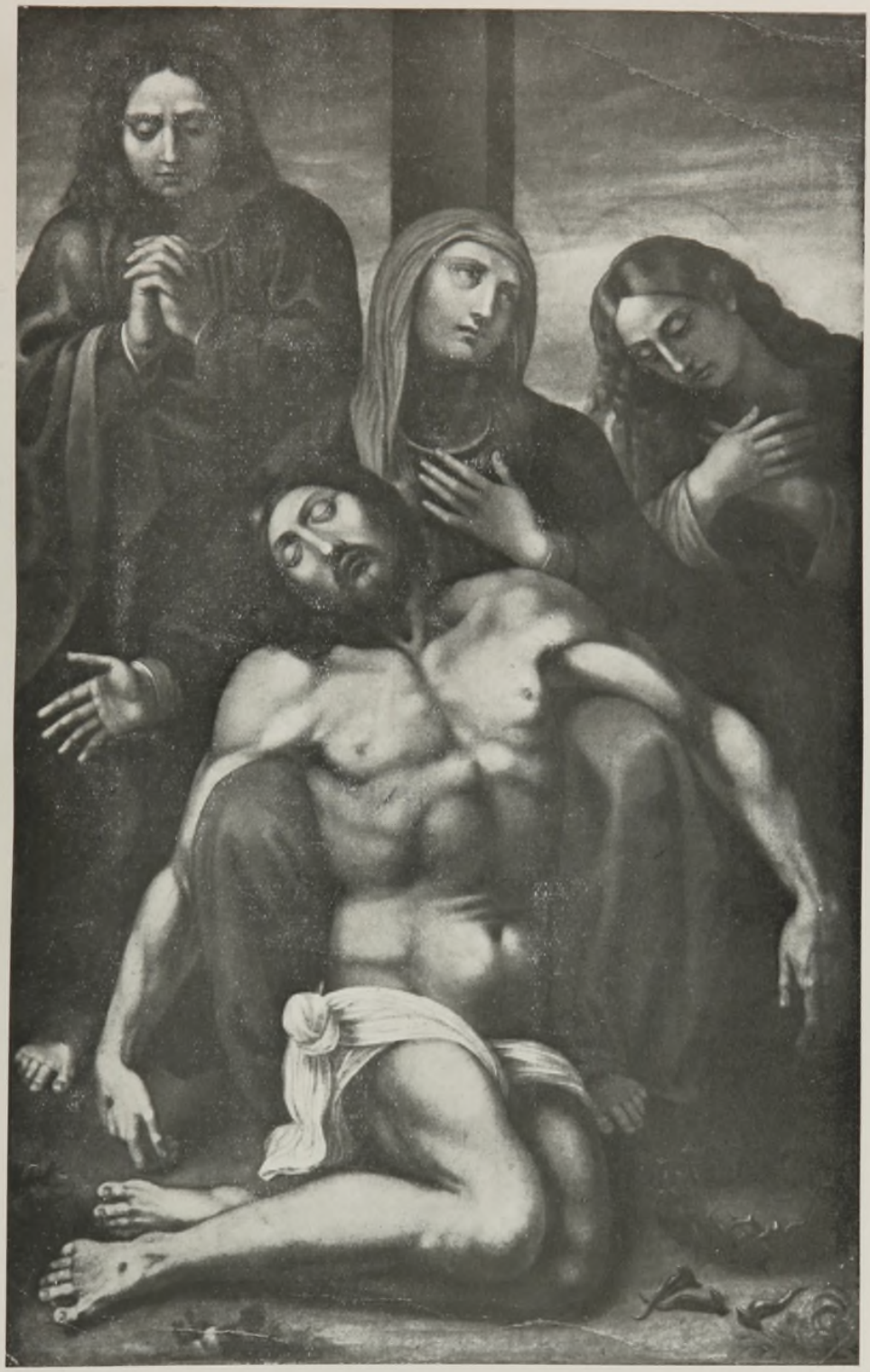


Fig. 59. Poznań. Kościół św. Wojciecha. Angelo Bronzino: »Opłakiwanie«.
Fot. Ulatowski, Poznań.

JOANNA ECKHARDT

# WŁOSKA »PIETÀ« Z XVI WIEKU W KOŚCIELE ŚW. WOJCIECHA W POZNANIU

W malarstwie włoskiem późnorenesansowem zaznaczają się wyraźnie, podobnie, jak to działo się i w sztuce okresów poprzednich, pewne różnice między sztuką Włoch północnych a sztuką Florencji. Włochy północne, interesując się zawsze w pierwszym rzędzie zagadnieniami malarskiemi, przygotowują swym późnym renesansem malarskie problemy sztuki barokowej. Florencja, która traci w XVI w. to znaczenie, jakie miała w sztuce quattrocenta, zasklepia się w niemal niewolniczem naśladowaniu sztuki Michała Anioła, tworząc styl zwany manjeryzmem. Rzym, jako główny ośrodek życia artystycznego Italji, zajmuje miejsce pośrednie: pojawia się i tam manjeryzm, ale manjeryzm o szerszym horyzoncie, nie tak jednostronny, jak florencki. Manjeryści rzymscy bowiem naśladują prócz Michała Anioła także późnego Rafaela, a pod wpływem artystów, napływających do Rzymu z północy Włoch, nie zaniedbują tak jawnie, jak manjeryści florenccy, zagadnień kolorystycznych i rdzennie malarskich. Przejawów tych w sztuce XVI w. nie można zamknąć w ścisłych granicach czasowych: obejmują one malarstwo florenckorzymskie mniej więcej od roku 1520, aż do wystąpienia Carraccich i Caravaggia[1].

Sztuka manjerystyczna rozwinęła się w najczystszej formie, jeżeli tak powiedzieć można, we Florencji, gdzie liczni artyści naśladowali tylko formalne, zewnętrzne przejawy sztuki Michała Anioła, a nie wchodząc w najżywotniejsze i najgłębsze intencje jego twórczości, nie umieli podpatrzonej formy uzasadnić odpowiednią treścią duchową. Tam też najjaskrawiej wystąpiły charakterystyczne cechy naśladownictwa wielkich zamierzeń genjalnego florentczyka: zaniedbywanie zagadnień malarskich na korzyść rysunku i plastyki, zainteresowanie się wyłącznie postacią z pominięciem jej otoczenia pejzażowego czy architektonicznego, chęć zadziwienia nadzwyczajnością i sztucznością kompozycji, ruchu i t. d.

A przecież mimo tego, jak zdawaćby się mogło, obniżenia się poziomu sztuki, tkwił w tym kierunku, zwłaszcza w jego odnodze rzymskiej, już zarodek sztuki nowej, baroku. W manjeryzmie bowiem zaczynają się zarysowywać tendencje i upodobania malarstwa włoskiego z przełomu XVI na XVII w. Przejawia się ten moment szczególnie w pociągu artystów do pewnych tematów i rodzajów malarstwa.

Jednym z ulubionych przedmiotów malarstwa religijnego w tej sztuce manjerystycznej stało się »Opłakiwanie Chrystusa«, temat, który wraz ze »Zdjęciem z Krzyża« będzie w XVII w. częstą treścią kompozycyj wielkich artystów barokowych wogóle[2]. Cały szereg tego rodzaju obrazów z zakresu manjeryzmu znajduje się dziś jeszcze w ołtarzach licznych kościołów włoskich, a niejednokrotnie spotykamy je także w kościołach i zbiorach w Polsce[3].

Trzy »Opłakiwania Chrystusa« z epoki manjeryzmu włoskiego znajdują się w Poznaniu. Jedno, dzieło manjerysty rzymskiego, Girolama Siciolante da Sermonetta, należy do zbiorów Muzeum Wielkopolskiego, drugie pendzla Battisty Naldini'ego [4] jest w posiadaniu ks. prof. Dettlofla, trzecie zaś, stanowiące przedmiot tego artykułu, zdobi jeden z bocznych ołtarzy w kościele św. Wojciecha [5].

Jest to obraz (tabl. XXIV, fig. 59) względnie niedużych rozmiarów (1·25×89), stosunkowo dobrze zachowany [6], malowany olejno na płótnie.

Pod drzewem Krzyża, umieszczonem w środkowej osi kompozycji, siedzi Madonna. Między jej kolanami zawieszone jest na rozpostartych ramionach ciało Chrystusa, zwisające bezwładnie przed nią ku planowi przedniemu. Poza Madonną stoi św. Jan i klęczy św. Magdalena. Wszystkie te postacie, umieszczone jakby na trzech planach następujących tuż po sobie, zwarte są ściśle ze sobą, zapełniając całą płaszczyznę obrazu. Oprócz nich i części drzewa krzyżowego widać tylko skrawek zachmurzonego nieba. Kompozycja symetryczna akcentuje grupę środkową Madonny i Chrystusa przez dobitne wysunięcie ciała Chrystusa ku przodowi, przedłużenie osi środkowej partją krzyża, kontrapost ruchu i pozycji Matki Bożej w stosunku do Chrystusa i najsilniejszy w tej części akcent świetlny.

Charakterystycznym rysem kompozycji jest wertykalizm; rozwija się on w osi pionowej, podkreślając pion wyraźnie linją krzyża, postacią Matki Bożej i układem ciała jej Syna. Temu głównemu kierunkowi odpowiada także ujęcie postaci asystujących, utrzymane przeważnie w prostych pionowych linjach. Wertykalizm ten ujawnia się poza kompozycją także we formie plastycznej, mianowicie w smukłych kształtach postaci, przybranych w szaty opadające w prostopadłych niemal linjach. Typy twarzy są sobie pokrewne: podłużne kształty głów, długie szyje i bardzo wyraźnie zarysowane proste nosy. Ten jakby wertykalizm głów podkreśla także układ włosów lub chust.

Artysta kontrastuje poruszenia, wygina dziwacznie ciało Chrystusa, modeluje postacie bardzo plastycznie, uwydatniając ich kontury, i podkreśla silnie bezwład martwego ciała, podkreślając także odmienny ton jego karnacji.

Uczuciowa strona obrazu poznańskiego przedstawia się jako spokojny liryzm, w którym niema miejsca na dramatyczne wybuchy skargi i żalu.

Nasza »Pietà« ma charakter wyraźnie prezentacyjny. Matka Boska nie opłakuje, lecz prezentuje ciało Syna; postacie zaś św. Jana i św. Magdaleny mogłyby w ten sam sposób wyrażać swe uczucia i przy innej treści obrazu. Spokojny sentymentalny wdzięk i pewna elegancja form łączą ze sobą wszystkie postacie. Nieco silniejszy akcent uczuciowy stara się artysta nadać swym figurom przez konwencjonalne zresztą gesty.

Tego rodzaju płytkie, a dbałe o zewnętrzny efekt ujmowanie postaci powtarza się notorycznie w całym manjeryzmie, który przeżywając tylko formę zewnętrzną, lubował się nietylko w konwencjonalnych, ale często wręcz natrętnych gestach postaci, nagromadzonych w obrazach.

Koloryt obrazu prosty, surowy i mało urozmaicony [7], oraz bardzo plastyczny, wyrazisty modelunek postaci wskazują na manjeryzm florencki. Manjeryści rzymscy bowiem poświęcali pod wpływem swego »rafaelizmu« więcej uwagi zagadnieniom kolorystycznym. Ta florencka niedbałość o żywsze zabarwienie w naszym obrazie wystąpi jaśniej, gdy zestawimy go ze wspomnianym wyżej poznańskiem »Opłakiwaniem« Siciolanta. Dzieło manjerysty rzymskiego bowiem interesuje także bogatym i dobrze przestudjowanym kolorytem.

Kto jest twórcą »Pietà« z kościoła św. Wojciecha?

Po lewej stronie obrazu tuż nad głową św. Jana znajduje się napis: Robusti T. Sposób wykonania napisu i charakter pisma w dostateczny sposób świadczą o jego autentyczności [8]. Wystarczy zresztą uprzytomnić sobie bogaty wenecki koloryt Tintoretta i zestawić go z ubogą kolorystyką naszego

Fig. 60. Giulio Bonasone. Sztych z »Opłakiwania« Wiktorji Colonny, Michała-Anioła.

Fig. 61. Florencja. Museo di S. Marco. A. Bronzino. »Opłakiwanie«.

Fig. 62. Londyn. National Gallery. A. Bronzino. »Alegorja miłości«.

Fig. 63. Florencja. Galleria d'Arte antica e moderna. A. Bronzino. »Opłakiwanie«.

obrazu, by stwierdzić, że Tintoretto nie mógł go malować.

Istnieje jednakże jeszcze druga hipoteza co do malarza naszej »Pietà«, a mianowicie przypuszczenie, że malował ją Ortolano[9]. Artysta ten również nie może być twórcą poznańskiego »Opłakiwania«. Był on ferraryjczykiem, należał więc do szkoły północnowłoskiej, która, jak to już zaznaczyłam, ma tylko czasem pewną manjerystyczną afektację w wyrażaniu uczucia postaci, jest jednak daleką od niewolniczego naśladowania Michała Anioła i zajmuje się daleko żywiej problemami kolorystycznemi. Przekona nas o tych zasadniczych różnicach, dzielących twórczość Ortolana od stylistycznych cech obrazu poznańskiego, porównanie »Opłakiwania« Ortolana z Galerji Borghese w Rzymie z »Pietà« poznańską. Ortolana oprócz postaci interesuje pejzaż, odtworzony z całem zamiłowaniem. Poza tem wnika on głęboko w zagadnienia barwne, daleki jest od rzeźbiarskiego modelowania aktu, w kompozycji zaś nie oddala się zbytnio od tradycji[10]. Jak na wiek XVI jest Ortolano konserwatystą w traktowaniu aktu i ujmowaniu szat, które opracowuje bogato, z drobiazgowością i subtelnością quattrocenta, układając je w liczne sztuczne fałdy i z widocznem zamiłowaniem poświęcając się studjum draperji. »Opłakiwanie« z galerji Borghesów, jak wogóle cała twórczość Ortolana, dalekie jest od manjeryzmu, szczególnie florenckiego, którego wyrazem oczywistym jest »Pietà« z kościoła św. Wojciecha. Stąd też twórcy naszego obrazu należy szukać wśród licznych manjerystów florenckich.

Uderza w naszem malowidle kompozycja głównej grupy, Madonny z Chrystusem. Dwie te postacie umieszczone jedna przed drugą na tej samej osi i prawie że na jednej płaszczyźnie, sprawiają, że cała ta część kompozycji zwartą jest niemal po rzeźbiarsku w jedną bryłę. Motyw ten nie jest indywidualnym pomysłem naszego malarza. Przejął go on wraz z plastycznym sposobem modelowania aktu ze sztuki Michała Anioła, u którego spotykamy się z tym sposobem komponowania w tak zwanej Madonnie Doni, oraz w jednej z prac, nie zachowanej w oryginale, lecz znanej ze współczesnego sztychu Giulia Bonasone'go[11] (tabl. XXV, fig. 60). Była to tak zwana »Pietà« Vittorii Colonny, której oryginał czy też któryś z szeroko rozpowszechnionych sztychów najwidoczniej natchnął twórcę naszego obrazu do przejęcia głównego motywu kompozycyjnego.

Wśród manjerystów florenckich najdalej poszedł, w takiem naśladowaniu ujęcia powierzchownego formy Michała Anioła, Angelo Bronzino (1503—1570)[12]. Artysta ten, znany jako jeden z najlepszych portrecistów florenckich, w malarstwie religijnem i alegorycznem był typowym wyznawcą manjeryzmu, którego dążenia nadto wyraża on często w temacie »Opłakiwania«.

W pierwszem z nich, wielkiem »Opłakiwaniu« (tabl. XXV, fig. 61) we Florencji, widzimy typ Madonny i Chrystusa identyczny z typami naszego obrazu oraz wyraźne pokrewieństwo naszego św. Jana i św. Magdaleny z licznemi postaciami z »Pietà« Bronzina. W tym także i w szeregu innych obrazów tego manjerysty, jak też w całej jego twórczości spostrzec można liczne cechy stylistyczne te same, na które zwróciłam już uwagę w obrazie poznańskim. Jego »Pietà« z Santa Croce i z Galleria d'Arte antica e moderna we Florencji powtarza motyw kompozycyjny grupy Madonny i Chrystusa, z małemi tylko odmianami, z naszego obrazu. Motyw ten, jak już wiemy, zapożyczony od Michała Anioła, występuje także w kompozycji Bronzina zwanej »Alegorją Miłości«[13] (tabl. XXV, fig. 62).

We wszystkich pracach Bronzina, nie wyłączając kompozycyj portretowych, występuje jako jedna z cech najcharakterystyczniejszych pionowość w ugrupowaniu postaci. Wszędzie rozwija artysta z pewną wyraźną tendencyjnością w kierunku pionowym, podkreślając oś środkową, i używa jakby dla wyraźniejszego jeszcze podkreślenia tej tendencji tego samego typu twarzy o długich linjach nosów i wydłużonym owalu[14]. Postacie jego mają zawsze ten sam wdzięk sentymentalny, elegancję, ubrane są w takie same proste szaty, wykazują ten sam modelunek i sztuczny a nawet dziwaczny układ ciał.

Koloryt Bronzina jest zdecydowany, mało urozmaicony, niewyszukany, a nieraz aż nieprzyjemnie zimny. Zestawia on barwy szat stale w jednakowy sposób, dając Madonnom czerwone suknie, ciemnoniebieskie płaszcze i szare chusty. Inne znów postacie ubiera w szaty ciemnozielone w połączeniu z barwą czerwoną lub w czerwone z liljową [15]. Taki też koloryt wyraźnie »bronzinowski« pojawia się także na »Opłakiwaniu« poznańskiem.

Nadto wszystkie »Pietà« Bronzina cechuje jakiś ton liryczny. Madonny prezentują ciało Chrystusa, a inne postacie biorą tylko pośredni udział w akcji, wykonując mniej lub więcej uzasadnione, lecz zawsze w pewnym stopniu konwencjonalne, a przytem narzucające się swą teatralnością gesty. W tych właśnie gestach, w układzie ciał i ruchach postaci Bronzina powtarzają się ustawicznie te same czy bardzo do siebie podobne motywy. Szczególnie zaś ciała układa artysta często w przejaskrawionym kontraście a kontrastując w ten sposób ruchy, gromadzi niejednokrotnie na małej przestrzeni zbyt dużo rąk i nóg tak, jak to widać n. p. po prawej stronie dużego »Opłakiwania« z Museo di San Marco (tabl. XXV, fig. 61).

Wszystko to obserwujemy również w obrazie poznańskim, gdzie n. p. zgrupowane są tuż przy sobie stopy i ręka Chrystusa oraz noga św. Jana. Gest ręki Matki Bożej z naszej poznańskiej »Pietà«, ujęty w motyw otwartej, wysuniętej dłoni, powtarza się w twórczości Bronzina równie często. Widać go u niewiasty pochylonej nad Madonną w »Opłakiwaniu« z florenckiego Palazzo Vecchio, w ruchu ręki św. Magdaleny w »Opłakiwaniu« z Galleria d'Arte antica e moderna (tabl. XXV, fig. 63) i na »Wenus i Amor« z Galeria Colonna w Rzymie. Jest to motyw dla kompozycji obrazów nie bez znaczenia. Artysta zapełnia tym gestem płaszczyzny w miejscach, w których w przeciwnym razie powstawałaby pustka. Na pozostawienie zaś miejsc pustych nie pozwala artyście jego credo artystyczne, które charakteryzuje pewien horror vacui; wysuwa więc Bronzino w celu zapełnienia przestrzeni, gdzie tego potrzeba, nogi, ręce czy wreszcie nawet jakieś maski.

Zestawione powyżej cechy stylistyczne, wspólne całej twórczości Bronzina i obrazowi z kościoła św. Wojciecha, oraz identyczność typów Madonny i Chrystusa wskazują dostatecznie, że tym manjerystą, który wykonał »Pietà« poznańską, jest Angelo Bronzino.

Do którego okresu twórczości Bronzina należy »Opłakiwanie« z Poznania?

Bronzino zaczyna pracować jako artysta samodzielny w roku 1520, a w pierwszym okresie swej twórczości, obejmującym czas aż do podróży rzymskiej w roku 1546, pozostaje pod wyraźnym wpływem nauczyciela swego Jacopa Pontorma. W Rzymie poddaje się on całkowicie wrażeniom sztuki Michała Anioła.

Podróż Bronzina przypada na czas, w którym wykonuje właśnie swój sztych z »Opłakiwaniem« Michała Anioła (1546) Giulio Bonasone, czas, w którym dzieło to było w Rzymie znane i popularne. Niewątpliwie więc wówczas przyswoił sobie Bronzino podstawowy motyw kompozycyjny, z którego skorzysta potem w »Opłakiwaniu« ze Santa Croce, z Galleria d'Arte antica e moderna i z kościoła św. Wojciecha. Że zaś w naszym obrazie motyw zawieszenia ciała Chrystusa między kolanami Madonny, najwięcej zbliża się do motywu z »Pietà« Vittorii Colonny, niewątpliwie pomysł obrazu poznańskiego powstał pod pierwszem i najsilniejszem wrażeniem dzieła Michała Anioła, to jest w czasie pobytu w Rzymie lub krótko po powrocie do Florencji (1548).

Natomiast »Opłakiwania« z Santa Croce, z Galeria d'Arte antica e moderna i z Museo di San Marco są już dalszem, samodzielniejszem i bardziej manjerystycznem przekształceniem motywu Michała Anioła. W r. 1553 maluje Bronzino na zamówienie Cosima dei Medici [16] wielkie »Opłakiwanie« z Museo di San Marco, w którem widzieliśmy prócz całego szeregu motywów i cech stylistycznych, wspólnych temu dziełu i obrazowi poznańskiemu, także identyczne typy Matki Bożej, Chrystusa i świętych. Musi więc »Pietà« po-

znańska (także kolorystycznie najbardziej zbliżona do tego »Opłakiwania« i do pochodzącego z Palazzo Vecchio a malowanego również w r. 1553), należeć do szeregu prac manjerysty florenckiego powstałych w latach między 1546 a 1553.

Do licznych »Pietà« Bronzina przybywa jeszcze jedna, nie tak wielka rozmiarami i nie tak bogata w postacie, jak dwie ostatnie wymienione, lecz wykonana pod wrażeniem bezpośredniego zetknięcia się florenckiego majerysty ze sztuką Michała Anioła i nosząca wskutek tego, więcej niż inne prace Bronzina, dalekie wspomnienia prostoty i monumentalności jego sztuki [17].

## PRZYPISKI

[1] Malarstwo północno-włoskie tego czasu wykazuje pewne cechy manjerystyczne tylko w sentymencie postaci, zwłaszcza u artystów drugorzędnych.

[2] Caravaggio, Ribera, Rubens, Van Dyck.

[3] Między innemi znajduje się »Pietà« z końca XVI w. w wielkim ołtarzu kościoła parafjalnego w Bieczu. (Teka Grona Konserw. Gal. Zach. tom I. str. 190. Kraków 1900).

[4] Battista Naldini należy do ciekawszych manjerystów florenckich z tego względu, że pod wpływem zetknięcia się ze sztuką rzymską zajmuje się wyraźnie zagadnieniami kolorystycznemi i posługuje się wcale bogatą, jak na manjeryzm florencki, paletą.

[5] Obraz ten ofiarowali kościołowi św. Wojciecha w r. 1924 pp. Wicherkiewiczowie z Poznania. Sami zaś nabyli go przed wojną na jakiejś licytacji w byłej Kongresówce.

[6] Płótno jest dublowane i nosi ślady restauracji i przemalowania dokonanego kilkadziesiąt lat temu. Malowidło silnie zanieczyszczone i zczerniałe odczyścił w roku 1924 p. St. Smogulicki. Fotografja przedstawia obraz już po odczyszczeniu.

[7] Matka Boska ubrana jest w czerwoną szatę i ciemnoniebieski płaszcz; głowę jej okrywa szara chusta. Św. Jan ma płaszcz czerwony i ciemnozieloną szatę, suknia zaś św. Magdaleny była kiedyś liljowa, dziś jednak wskutek zczernienia tej części obrazu pierwotna jej barwa stępiała.

[8] Napis biegnie w dwu linjach: w pierwszej »Robusti«, niżej »T« osobno. Wszystkie litery są wielkie, stawiane luźno obok siebie. Niektóre z nich, jak B i S noszą ślady przerobienia. Napis jest częściowo jakby wydrapany i odsłania barwę podmalowania, częścią malowany po wierzchu. Charakter pisma XIX w. Najwyraźniej czytelne są tylko trzy pierwsze litery oraz osobno umieszczone T; cztery dalsze są niejasne i wyglądają na przerobione z liczb lub innych liter.

[9] W roku 1925 z prośbą o oznaczenie obrazu zwróciła się do Dyrekcji galerji Borghese p. Marja Wicherkiewiczowa i otrzymała odpowiedź, że jest to dzieło Ortolana.

[10] Tradycja ta, która począwszy od Giotta trwała poprzez całe quattrocento, a której trzymali się jeszcze między innemi Perugino i Rafael, nakazywała obszerne opowiadanie treści samej na tle pejzażu, z ciałem Chrystusa ułożonem poziomo i otoczonem postaciami opłakujących go świętych.

[11] Sztych ten wykonał Bonasone podług »Pietà« Vittorii Colonny Michała Anioła w roku 1546. Tę pracę Michała Anioła rozpowszechniały też sztychy Agostina Carraccie'go i liczne kopje malarskie. (Thode »Michelangelo und das Ende der Renaissance«. Berlin 1912. Tom III. 2. str. 684). Oddziałała ona także na manjerystów francuskich, jak świadczą o tem »Pietà« Bellange'a, rytownika z drugiej połowy XVI w. (M. Dvořák »Über Greco und den Manierismus« Jahrbuch für Kunstgeschichte, zesz. 1. rocz. 1921/22. Wiedeń str. 36, fig. 8), a z licznych sztychów przeniosła się też do tapiserji w XVII w., powtarza tam w różnych odmianach. (H. Göbel. »Wandteppiche« Lipsk 1926. fig. 42).

[12] Bronzino naśladował nietylko plastyczny styl Michała Anioła, ale nawet opierał swoje kompozycje na częściowych kopjach prac wielkiego artysty. Tak np. jego »Wenus i Amor« z Galleria Colonna w Rzymie, oparta jest na kartonie Michała Anioła, a »Chrystus na Krzyżu« z galerji Harracha we Wiedniu jest wprost kopją rysunku Michała Anioła (H. Voss. »Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz«, tom I. str. 216).

[13] Na przejęcie tego motywu przez Bronzina od Michała Anioła zwraca uwagę K. Voll. »Entwicklungsgeschischte der Malerei in Einzeldarstellungen«. Monachjum 1913. tom II. str. 178—83.

[14] O wybitnej roli tendencyj pionowych w twórczości Angela Bronzina mówi H. Schulze: »Die Werke Angelo Bronzinos«. Strassburg 1911. str. 7.

[15] W. Lazareff. Jahrbuch für Kunstwissenschaft. 1923. str. 249—258.

[16] H. Schulze op. cit. str. 10.

[17] Wśród zabytków malarstwa włoskiego w Polsce, »Pietà« z kościoła św. Wojciecha w Poznaniu jest drugiem dziełem Bronzina, gdyż mały wykonany przez niego na blasze obraz, przedstawiający ukazanie się Madonny św. Sebastjanowi i św. Hieronimowi, znajduje się w Muzeum Diecezjalnem w Płocku (Katalog Muzeum, Płock 1908).

TADEUSZ MAŃKOWSKI

# MATERJAŁY DO DZIAŁALNOŚCI JANA REGULSKIEGO

W dwóch kierunkach Stanisław August zatrudniał Jana Regulskiego. Używał go do pomocy w porządkowaniu i katalogowaniu swych zbiorów[1], w szczególności zbioru numizmatycznego, z myślą prawdopodobnie powierzenia mu w przyszłości opieki nad wzrastającą z czasem kolekcją antyków. Ale przedewszystkiem cenił w Regulskim wybitnego gliptyka, stałego i jedynego w Polsce wykowcę wielu zamówionych u niego przez króla gemm, intagliów, kamei i płaskorzeźb.

Zlecenia dawane przez Stanisława Augusta i prace wykonane przez Regulskiego na zamówienie króla stwierdzone są szeregiem rachunków i pokwitowań. Udało się nam odnaleźć je w archiwum w Jabłonnie, które obejmuje znaczną część dawnego archiwum Stanisława Augusta[2].

Odszukanych rachunków jest 15. Pochodzą one z lat 1783—1791, obejmują zatem prawie cały okres czasu pobytu Regulskiego w Warszawie, przed zamianowaniem go inspektorem mennicy królewskiej w r. 1792. Wszystkie rachunki są przez Regulskiego własnoręcznie pisane i podpisane. Większość nosi charakterystyczny używany przez niego tytuł »regestrzyka«. Pisownia często szwankuje, zachowujemy jednak znamienne jej cechy w tekście rachunków.

Treść tych rachunków prostuje przedewszystkiem dotychczas przyjętą datę rozpoczęcia działalności Regulskiego w Polsce po powrocie z Włoch, oznaczaną na r. 1788[3]. Okazuje się, że już od r. 1783 bez przerwy Stanisław August zatrudnia młodego, bo dwudziestokilkoletniego Regulskiego. Wzajemny stosunek króla i artysty stwierdzają fakta, jak ten, iż poza wynagrodzeniem za każde wykonane na zlecenie króla zamówienie i zwrotem kosztów materjałów, Stanisław August pokrywa wydatki Regulskiego, gdy ten nabywa w r. 1783 stoły do tokarni, lub r. 1785 »ślifiernię«. Stanisław August zatem stwarzał stopniowo Regulskiemu odpowiedni warsztat pracy, a popierając go w ten sposób umożliwiał także precyzyjne wykonywanie powierzonych mu zamówień.

Większość prac Regulskiego dla Stanisława Augusta, to powtarzające się wciąż dostarczane królowi liczne portrety jego, wykonywane w różnym materjale. Król chciał mieć je zawsze w zapasie, by niemi obdarzać upatrzone osoby, gdy potemu nadarzyła się okazja. W obdarowywaniu tem istniała szeroka skala łask i względów, wyrażana przedewszystkiem w materjale, w jakim portrecik wykonano, począwszy od djamentu z portrecikiem z ręki Regulskiego aż do szklanego odlewu, który w barwionem szkle wykonywał szlifierz Wulf. W często powierzanem mu wykonywaniu portretu królewskiego Regulski wyspecjalizował się.

Porównanie znanego nam katalogu daktyljotyki królewskiej z rachunkami, jakie mamy przed sobą, stwierdza, że zawierają one szereg nieznanych dotąd prac Regulskiego. Nie wszystkie one weszły widocznie w skład zbioru gemm Stanisława Augusta. Katalog

królewskiego zbioru gemm sporządzony był przez biskupa Jana Albertrandego.

Z prac Regulskiego wyliczonych w jego rachunkach wymienia on tylko głowę Katarzyny II. wykonaną przez niego trzykrotnie (nr. 274, 275, 276 katalogu). O oprawie jednej z nich znajdujemy wzmiankę w »regestrzyku« z 8 grudnia 1783. Niepodobna stwierdzić, czy wymieniona w katalogu królewskiego zbioru pod nr. 54 głowa Herkulesa w krwawniku, przy której Albertrandy nie położył nazwiska Regulskiego, nie jest identyczną z wymienioną w »regestrzyku« z 7 grudnia 1784. Taksamo nie znajdujemy w katalogu innych wykonanych przez Regulskiego dla króla gemm, o których dowiadujemy się z »regestrzyków«, jak głowy Plautyny, pegaza i in.

W świetle rachunków objętych »regestrzykami« Regulski przedstawia się nam z innej jeszcze strony. Okazuje się, że był on także handlarzem z zakresu swej specjalności, antycznych gemm, które dostarczał królowi. Możliwe, że gemma z głową Pompejusza pod nr. 132 katalogu królewskiego jest identyczną z nabytą za pośrednictwem Regulskiego, a wymienioną w »rejestrze kupionych antyków« z 4 października 1788. Może też przy bliższem zbadaniu dałoby się zidentyfikować inne rozprószone po muzeach i prywatnych kolekcjach gemmy, w porównaniu ich zarówno z »regestrzykami« Regulskiego, jak i katalogiem królewskiego zbioru.

Poprzestajemy tu na podaniu odnalezionych rachunków jako materjału dla badaczy, których osoba i dzieła Regulskiego zainteresować powinny.

I. Regestrzyk.
Diamentu do roboty karatów 2 duk. 6
2 kamienie pod antyki . . . . złp. 10
Wulfowi ślufirzowi do oberznięcia 2 kamieni . . . . . » 1
od oprawy kamienia Imperatorowej . . . . . » 3
za kamienie 2, które dla WKMci są u mnie w robocie . . . . » 4
za antyk Merkuryusza . . . . » 6
Robota stolarska
Stół do tokarni z szrubą dębowy » 2
Stół do żelaznej tokarni . . . » 2 złp. 12
Summa . duk. 25 złp. 4
*J. Regulski.*

Odebrałem wyżey wyrażoną summę dnia 8 Grudnia 1783
*J. Regulski.*

II. Regestrzyk. Oprawa pierścionków duk. 15 odebrałem ię 7. Junii 1784 *J. Regulski.*

III. Regestrzyk. Od oprawy pierścionka . . duk. 3
za Antyk na krwawniku . . . . . » 3
kamieni trzy podwoynych kolorow . » 6
kamień biały z różowym . . . . . » 2
Summa . . 26
Summę wyż położoną odebrałem ię 9 Lipca 1784
*J. Regulski* SJKMci.

IV. Regestrzyk. Krwawnik wielki do roboty duk. 4
Item drugi równej wielkości . . . . » 2
Herkules na krwawniku . . . . . » 9
Głowa en relief na krwawniku . . . » 6
Głowa Plantyny na Chalcedoine . . » 1 5
Pegaz na Chalcedoine . . . . . » 1
Od oprawy pierścionka z portretem JKMCI . . . . . » 3
August II na emalii . . . . . » 12
Antyk w pieczątce . . . . . » 6
Summa . . duk. 53
Odebrałem ię 7 Xbris 1784 *J. Regulski.*
Trzy Gracye en relief . . . . . duk. 40
Odebrałem 82 *Regulski.*
Na dyament duk. 15 odebrałem 17 Aug. 1784
*J. Regulski.*

V. Regestrzyk. Od oprawy pierścionków 10 duk. 30
Za rubinek na portret J° KMci dałem » 18
Summa . . duk. 48
Tę sumę odebrałem 6. 8bris 1785 *J. Regulski.*

VI. Regestrzyk. Za oprawę pierścionków 7 . duk. 21
za antyk na karniolu . . . . . » 12
Diamentu karatow 10 . . . . . » 40
Za antyk na Onixie z literami greckiemi » 8
Od roboty ślifierni . . . . . » 108
11 maja 1785 *Regulski.*

VII. Regestrzyk. Bas-relief dzieci na słoniowej kości . . . . . duk. 18
Oprawa pierścionka . . . . . » 3
Krwawnik na portret . . . . . » 12
Diament . . . . . » 8
Summa . . duk. 41
Tę sumę odebrałem d. 1. Maji *J. Regulski.*
Item za głowę Woltera . . . . . duk. 3
*Regulski* [6]

VIII. Portrecików JKMCi z różnych kompozycyi do pierścionków sztuk 17 à duk. 3 duk. 51
Item większych do bransoletek 4 à duk. 6 » 24
Summa . . duk. 75
Odebrałem d. 9. Junii 1786 *J. Regulski.*

IX. Regestrzyk. Portrecików na Lapis Lazuli à duk. 6
Portrecików na kamieniu czerw. . . à » 6
Portretów na kompozycyi niebi . . à » 3
Portretów na kompoz. zieloney . . à » 3
Portretów na komp. czarney . . . à » 3
Od oprawy sztuk 4 . . . . . à » 3
Summa . . duk. 30
Odebrałem d. 3. 7bris 1786 *J. Regulski.*

X. Nota. Za portret papieża in cameo . . duk. 15
Za antyczek mały in cameo . . . . » 6
Za dyament do roboty portretu JKMi » 9
Pomienioną sumę odebrałem D 1ma 7bris 1787
*Jan Regulski.*

XI. Roku 1788 d. 7 Lutego za Dyament do roboty ważący kar. 6. à duk. 6. odebrałem in summa duk. 36
*Jan Regulski.*

XII. Rejestr kupionych antykow
Za głowę Pompeiiusza Wielkiego . . duk. 150
Za Apollina . . . . . » 50
Za Afrykę . . . . . » 18
Za Agrypinę Starszą . . . . . » 24
Za głowę kobity nie wiadomą . . . » 18
Za starca także niewiadomą . . . . » 18
Summa wynosi . . duk. 278
Pomienioną sumę odebrałem Die 4. Października R. 1788. *Jan Regulski* za oprawę pierścionka duk. 4.

XIII. Regestrzyk. Za portret na kamieniu . duk. 50
Za 2 pierścionki z antykami . . . » 18
Za łańcuszek z Antykow do Zegarka » 100
Do Apteki za Medykamenta . . . » 24 itd.
17 Febr. 1789 *Jan Regulski.*

XIV. Za dwa Pierścionki z Antykamy to iest ieden z głową Sokratesa a drugi z głową Pallady duk. 20 odebrałem Dyje 2 Septembrys roku 1791
*Jan Regulski.*

XV. Nizey podpisany odebrałem od WWJm Pana Szambelana Duhamela za pierścionek z rubinkiem i brylancikamy duk. 75 Die 24 Lystopada R 1791 *Jan Regulski.*

## PRZYPISKI

[1] Mańkowski T., Kolekcjonerstwo Stanisława Augusta w świetle korespondencji z Augustem Moszyńskim. Prace Sekcji historji sztuki Towarzystwa Naukowego we Lwowie. T. I. zesz. 2. Lwów 1926.

[2] Rachunki powyższe zawarte są w fascykule Nr. 461 »Compte de Banquiers, Marchands, Artistes, Commis et leur quittances« z lat 1781—1791, oraz fascykułach Nr. 348 i 384 (dawna sygnatura: Szafa VI, Nr. 476. Litt. K.)

[3] Rastawiecki E., Wiadomość o Janie Regulskim. Bibljoteka Warszawska 1848. T. II. str. 266.
Bulanda E., Do działalności Jana Regulskiego. Wiadomości numizmatyczno-archeologiczne 1914. Nr. 6. str. 100.

[4] Batowski Z., Katalog zbioru gemm króla Stanisława Augusta przez Jana Albertrandego. Wiadomości numizmatyczno-archeologiczne. T. IV. (1902) Nr. 1. (51) str. 397.

[5] Słowa »Głowa Plantyny na chalcedoine« następnie w rękopisie przekreślone.

[6] Z porządku umieszczenia kwitu tego w liczbie kwitów innych artystów w fascykule archiwum w Jabłonnie wynika, że był on wystawiony w r. 1786.

# POLSKIE INSTYTUCJE NAUKOWE

## ZAKŁAD ARCHITEKTURY POLSKIEJ P. W.

(Zarys powstania i działalności)

Znikoma ilość instytucyj naukowych, pracujących w odnowionej Polsce na polu historji sztuki, okazała się ze wszech miar niedostateczną dla nowych form rzeczywistości. W najkorzystniejszej sytuacji znalazła się Małopolska, posiadająca trwałe oparcie w Komisji Historji Sztuki A. U., a także szereg towarzystw pracujących w dziedzinie historji kultury. W zaborze rosyjskim natomiast budzenie zrozumienia dla kulturalnej przeszłości było nieraz ciężarem ponad siły dla szczupłej sieci towarzystw krajoznawczych i nielicznych muzeów regjonalnych, operujących drobnemi materjalnemi zasobami przy braku wykwalifikonych pracowników. Naturalną konsekwencją tego stanu rzeczy była popularyzacja niezbędna wprawdzie, ale pozbawiona trwałych podstaw. Dopiero organizacja nowych uniwersytetów, powołanie do życia trzech zakładów historji sztuki, rozwijająca się w ramach wolnego życia działalność Towarzystw Naukowych złożyły się na odmienną atmosferę, zapowiadającą uzupełnienie luk w szeregach badaczy i rozwój samodzielnych prac analitycznych.

Wówczas jednocześnie palącą okazała się potrzeba zróżnicowania celów i metod i tworzenia wyspecjalizowanych instytucyj, dążących do dokładnego poznania jakiegoś działu ze skomplikowanego świata przejawów sztuki; instytucyj, łączących w swej pracy przedstawicieli wiedzy humanistycznej i odpowiedzialnych fachowców na polu sztuki i nauk technicznych, którzyby stanowili pełny twórczy zespół, zdolny do instruowania przyszłych pracowników.

Świadomość tej konieczności była naczelną bodaj przyczyną, iż w r. 1921 powstał pod kierownictwem prof. dra Oskara Sosnowskiego Zakład Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej.

Regulamin Zakładu, podlegającego zresztą ogólnemu Statutowi Politechniki, informuje o zakresie jego pracy i stawianych sobie celach. Służąc sprawom »nauki i nauczania«, Zakład »prowadzi badania nad całokształtem zjawisk budowlanych i ich ewolucją na całym obszarze Rzeczypospolitej, tam wszędzie, gdzie myśl i praca polska zadokumentowały się w tej dziedzinie w sposób widoczny; ułatwia pracę naukową samodzielnym badaczom, wdraża do tych badań młodych pracowników zwłaszcza z pośród słuchaczy Wydziału Architektury P. W.; gromadzi zbiory i ogłasza rezultaty prac dokonanych własnemi siłami, lub przy swej pomocy; sprzyja wreszcie popularyzacji tej gałęzi wiedzy wśród społeczeństwa, oraz wykonywa prace inwentaryzacyjne lub wogóle rzeczoznawcze, na zamówienie Instytucyj Państwowych, społecznych i osób prywatnych, o ile prace te są z korzyścią dla nauki«.

W ślad za programem nastąpiła jego planowa realizacja, rozwijana w granicach możliwości budżetowych. Otrzymawszy po raz pierwszy stałą dotację w r. 1921, Zakład ustala charakter pracy, prowadząc ją pod kątem badawczym i pedagogicznym. Każdy ze słuchaczy Wydziału przechodzi dwukrotnie przez Zakład w ciągu swych studjów, wykonywując po II semestrze samodzielną inwentaryzację budownictwa obranej przez siebie wsi, zaś po sem. VI i VII przeprowadzając inwentaryzacyjny pomiar budowli monumentalnej. W konsekwencji tego systemu, nietylko wzrasta z każdym rokiem materjał pomiarowy Zakładu, lecz co bodaj ważniejsze, przyszły młody architekt opuszcza progi uczelni nietylko świadom walorów założonych w rodzimej architekturze, lecz i wdrożony, w ogólnych przynajmniej zarysach, do naukowego na nie wejrzenia.

Rozwój Zakładu, oraz stopniowe zwiększanie sił instruktorskich, pozwala na systematyzację robót ćwiczeniowych oraz zapoczątkowanie prac

specjalnych, uskutecznianych wyłącznie pod kątem badawczych zamierzeń Zakładu. Te prace wiążą się naturalnie z poprzedniemi pracami i z ich zagadnieniami naukowemi. W zrozumieniu trudności wyeliminowania elementów ściśle budowlanych z tego skomplikowanego artystycznie zespołu, jaki przedstawia dzieło architektury, Zakład prowadzi swe badania również nad wszelkiemi rodzajami dekoracji monumentalnej, jak w pierwszym rzędzie malarstwo ścienne i stiuki oraz rzeźba architektoniczna, dalej zaś snycerstwo, poszczególne przykłady monumentalnych rozwiązań ślusarskich i t. p.

Rezultaty tej pracy dadzą się zaobserwować w dwu kierunkach — podjęcia syntetycznych opracowań naukowych oraz planowego przygotowywania materjałów do prac zamierzonych. Z cyklu pierwszego należy wymienić zakończoną już inwentaryzację ludowego budownictwa b. X. Łowickiego oraz wysokogórskiego szałaśnictwa; będąca na ukończeniu inwentaryzacja Kurpiowszczyzny, dalej skartografowanie budowlanej działalności Potockich oraz materjału »Liber Beneficiorum« Długosza, podjęte badania nad architekturą rotundalną, sztuką wschodnią (ruską, ormiańską i żydowską) w Polsce, i polichromją kościołów drewnianych; daleko posunięte studja nad architekturą obwarowań stałych w Polsce, począwszy od XVI w., architekturą romantyczną oraz nad »Varsavianami«. Osobną pozycję zajmuje sekcja urbanistyczna, gromadząca stale materjały do historji miast w Polsce oraz pracownia malarska, dokonywująca barwnych zdjęć inwentaryzacyjnych z celniejszych zabytków monumentalnego malarstwa. Jak dotąd, prace wymienione znalazły częściowe swe odbicie w wydanych dotychczas publikacjach Zakładu, zgrupowanych w trzech cyklach, a mianowicie: 1) »Studjów do dziejów sztuki w Polsce«; 2) »Bibljoteki Z. A. P. oraz 3) »Wydawnictw naukowo-popularnych«. Z działu I-go ukazał się tom I-szy »Studjów«, dwa dalsze znajdują się w druku; z działu II-go wyszły L. Niemojewskiego »Wnętrza Architektoniczne St. Augusta« oraz »Plany przeglądowe miast polskich«, serja I-sza, wybr. przez A. Kuncewicza; z działu III-go wreszcie wydana została broszura J. Starzyńskiego i M. Walickiego: »Malarstwo monumentalne w Polsce wieków średnich«, — znajduje się zaś w druku drugi tomik, p. t. »Rzeźba architektoniczna w Polsce średniowiecznej«.

Inwentaryzacja malarska, dokonywana z możliwie najpełniejszem uwzględnieniem technicznych właściwości zabytku, objęła następujące objekty:

1) Kołoża — dekoracja kaflowa muru cerkwi św. Borysa i Gleba. 2) Warszawa — późnogotyckie malowidło w Zamku. 3) Ląd — malowidła kaplicy klasztornej z XIV w. 4) Bielsko Stare — fragment dekoracji sklepienia z XVI w. 5) Boguszyce — strop drewniany z XVI w. 6) Dębno — strop drewniany z XV—XVI w. 7) Grembień — strop drewniany z XVI w. 8) Supraśl — fragmenty malowideł w cerkwi z XVI w. 9) Natolin — fragmenty dekoracji pałacowej. 10) Lubieszów — fragmenty fresków barokowych w kościele. 11) Warszawa, Pałac Paca — panneaux dekoracyjne z widokami Douspudy. 12) Arkadja — plafon Norblina. 13) Lublin — malowidła kościoła św. Trójcy (1418). 14) Swołok — belka z cerkwi z napisem fundacyjnym. 15) Czerwińsk — fragment dekoracji romańskiej (szkic). 16) Dubno — fryz płaskorzeźbiony w zamku (XVIII w.). 17) Radziejowice — malowidło dekoracyjne w pałacu w. XVIII. 18) Otwock Stary — fragmenty malowideł dekoracyjnych z XVII—XVIII w. w pałacu. 19) Świąck — malowidła klasycystyczne w pałacu.

Wyszczególniłem nieco szerzej dorobek tego działu z uwagi na niezaprzeczoną ważność zebranego materjału dla studjum sztuki w Polsce oraz planowe specjalizowanie się Zakładu w tym kierunku. Większość wszakże materjałów stanowi z natury rzeczy zbiór rysunków pomiarowych z przeszło 800 objektów, stale się rozrastający i uzupełniany. Rozrost ów zilustruje najpełniej poniższe zestawienie, obejmujące z jednej strony całokształt zbiorów ZAP., z drugiej zaś rozwój budżetu i ilość wypracowanych przez pracowników Zakładu godzin.

W charakterze niezbędnego komentarza należy dodać, iż personal naukowy Zakładu składa się, poza kierownikiem, z adjunkta, 5 starszych asystentów[1] i tyluż młodszych, bądź też zastępców[2]. Ponadto Zakład zatrudnia rok rocznie w zależności od budżetu, kilkunastu płatnych pracowników z pośród wykwalifikowanych odpowiednio słuchaczy, dla przeprowadzania specjalnych zdjęć pomiarowych oraz wykonywania modeli i inwentaryzacji malarskiej. Rok bieżący, poza kontynuacją uprzednio już podjętych prac, przyniósł nowe projekty wydawnicze, oraz zaznaczył się zapoczątkowaniem inwentaryzacji rzeźby romańskiej

[1] W tem 1 historyk sztuki i 4 architektów.

[2] 1 artysta malarz, 1 historyk sztuki i 3 archit.

| | 1923 | 1924 | 1925 | 1926 | 1927 | 1928 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Przyborów | 40 | 51 | 69 | 70 | 75 | 91 |
| Fragment. orygin. | 59 | 60 | 60 | 85 | 90 | 156 |
| Odlewów i modeli | 12 | 18 | 18 | 37 | 49 | 49 |
| Klisz fotograficznych | 530 | 656 | 1495 | 2332 | 4172 | 4686 |
| Klisz drukarskich | — | — | — | — | 135 | 235 |
| Zdjęć pomiarowych | 87 (398) | 100 (470) | 122 (627) | 169 (796) | 195 (1024) | 293 (1424) |
| Inwentaryzacja wsi | 51 | 74 | 115 | 170 | 228 | 261 |
| Inwentaryzacja malarstwa | — | — | 7 | 30 | 45 | 70 |
| Przeźroczy | — | — | 1264 | 1464 | 1805 | 1852 |
| Tablic wykładowych | — | — | 91 | 106 | 126 | 136 |
| Plansz urbanist. | — | — | — | 122 | 328 | 426 |
| Budżet roczny | — | 10.462·35 | 41.628·35 | 26.477·11 | 54.548·01 | 83 384·46 |
| Ilość godzin pracy | — | 6.484 | 19.500 | 8.698 | 17.500 | 15.000 |

jakoteż badań nad analizą chemiczną zabytków malarstwa ściennego — przedsięwzięć zakrojonych na szeroką skalę i obliczonych na dłuższy przeciąg czasu. Czynione są ponadto starania w kierunku rozbudowy działalności Zakładu poza terytorjalne granice Polski i ściślejsze związanie jego pracy badawczej ze studjami porównawczemi nad sztuką krajów przyległych.

Zdaje się być rzeczą niewątpliwą, iż Zakład Architektury Polskiej, reprezentujący w środowisku warszawskiem ośrodek twórczej badawczej pracy na wielu już polach, stanie się też jednym z najpoważniejszych udziałowców pod przyszły — oby już jak najrychlej — Polski Państwowy Instytut Historji Sztuki — do którego fundamentów niejedną cegłę może ze swej strony dorzucić.

*W. M.*

# SPRAWY MUZEALNE

## MUZEUM NARODOWE W KRAKOWIE W LATACH 1918—1928

Ubiegłe dziesięciolecie mało dla którego z muzeów polskich dawało tak niewiele warunków rozwoju, jak dla Muzeum Narodowego w Krakowie. Już na szereg lat przed wojną znakomity zbieracz Feliks Jasieński pisał, że w Muzeum Narodowem z powodu ciasnoty miejsca stosunki stają się takie, że każdy inny zarząd opuściłby bezradnie ręce. A od tego czasu przybyła wielka ilość nowych objektów. W dodatku niewielkie dochody Muzeum ograniczały jego cel i działalność. Przed wojną subsydja rządu i kraju przekraczały jedną trzecią część budżetu Muzeum, a w razie potrzeby, n. p. w wypadku zakupna drogich dzieł sztuki, rząd i kraj dawały nadzwyczajne dotacje. W ubiegłem dziesięcioleciu rząd całą troskę utrzymania Muzeum pozostawił miastu, co było zadaniem idącem ponad jego siły. Mimo tych wszystkich trudności Muzeum, nękane ciężkiemi warunkami, nie przestało się rozwijać, czego dowodem choćby tylko powierzchowny rzut oka na powiększenie się jego zbiorów w ubiegłym dziesięcioleciu.

Na nabytki Muzeum Narodowego składają się dary i zakupy. Ilość tych pierwszych jest zawsze o wiele większa niż drugich. Tak n. p. w dziesięcioleciu Muzeum pozyskało przedmiotów z zakupów 1647 sztuk, z darów 6105, nie wliczając w tą ostatnią pozycję kolekcji im. Jasieńskiego i im. Barącza. Zbiór Feliksa Jasieńskiego, ofiarowany Muzeum Narodowemu aktem z r. 1920, a złożony z około 15000 przedmiotów, jest obok zbioru E. hr. Czapskiego największym darem od czasu powstania Muzeum. Zbiór ten składa się: a) z działu japońskiego, w skład którego wchodzą: malarstwo, przemysł artystyczny, oraz wielka kolekcja drzeworytów japońskich; b) z działu dzieł malarstwa polskiego z epoki pomatejkowskiej, oraz ze zbioru grafiki współczesnej; c) z działu tkanin artystycznych, obejmującego zabytki polskie, włoskie, japońskie, perskie, chińskie. Kolekcja Jasieńskiego, zgromadzona przez tego niestrudzonego zbieracza, mieści w sobie również jeden z największych zbiorów pasów kontuszowych polskich, oraz bogatą biblojtekę dzieł z zakresu sztuki.

Drugi wspomniany wyżej zbiór Erazma Barącza składa się z kilkuset okazów z zakresu malarstwa, meblarstwa, sztuki kobierniczej, oraz broni.

Poza temi wielkiemi zbiorami wpłynął w dziesięcioleciu cały szereg kolekcyj, z których zacytujemy: cykl obrazów Ambrożego Sabatowskiego i 30 dzieł J. Rembowskiego z daru rodzin artystów, zapis Franciszka Paszkowskiego, złożony głównie z pamiątek po Kościuszce, kolekcję złożoną z 60 minjatur z daru prof. J. hr. Mycielskiego, zbiór złożony z 47 wzorów tkanin koptyjskich, darowanych przez H. bar. Loewenfelda, zbiory numizmatów z kolekcji Wittyga i Biesiadeckiego, kolekcję dra Adama Bogusza (broń, ryciny i meble), oraz szereg mniejszych zbiorów, złożonych głównie z przedmiotów z zakresu przemysłu artystycznego z darów Władysława Fedorowicza, Marji Niwickiej, Suszyckiej i Skarbek-Ważeńskiej.

A teraz kilka słów o zakupnach Muzeum Narodowego.

Kwota, jaką Muzeum na zakupy (dla wszystkich oddziałów) rozporządzało, doszła dopiero w r. 1928 do 30.000 zł. rocznie. Jak jednak ta suma w porównaniu do cen na rynku handlowym jest niewielką, dowodzi tego choćby fakt, że musiałaby być dwa razy większą, aby Muzeum mogło za nią nabyć obraz dla siebie tak bardzo pożądany jak »Trąbki« Gierymskiego, z którego to zakupu musiało zrezygnować. Z tego też powodu Dyrekcja Muzeum ograniczała się w zakupnach do

dzieł sztuki polskiej, albo do takich, które z kulturą polską były silnie związane, a ram budżetu nie przekraczały. Szczególnie silny nacisk kładziono na zabytki sztuki średniowiecznej nietylko dlatego, że dział ten jest najbogaciej w Muzeum Narodowem reprezentowany, lecz również dlatego, że zabytki te, stanowiące łakomy przedmiot do wywozu, coraz trudniej można nabywać. Drugim działem, specjalnie leżącym na sercu Zarządowi Muzeum, był dział malarstwa współczesnego. Z zakresu przemysłu artystycznego uzupełniano ze szczególnem staraniem zbiory ceramiki polskiej oraz tkanin.

Przez lata 1918—1924 zakupy były stosunkowo niewielkie, głównie z przyczyny inflacji. Od 1924 r. znacznie natomiast wzrosły. Nie mogąc wymienić szczegółowo wszystkich zabytków, ograniczymy się do najważniejszych.

Z zakresu malarstwa cechowego i rzeźby średniowiecznej Muzeum pozyskało: Rzeźby przedstawiające jedna św. Małgorzatę, druga torso Chrystusa (obie z w. XV), figury N. P. Marji, św. Jana i św. Katarzyny z początku w. XVI, posążek N. P. Marji z epoki Stwosza, oraz trzynaście rzeźb z wieku XV/XVI.

Pozyskano dalej obraz, przedstawiający Ukrzyżowanie, a stanowiący jeden z najstarszych naszych zabytków, dwa obrazy cechowe z XV w., przedstawiające Chrzest Chrystusa i Matkę Boską ze św. Janem Chrzcicielem, dalej tryptyk z początku XVI w. ze świętymi patronami Polski i dwa skrzydła tryptyku z Trzebuni z przełomu XIV/XV w.

Malarstwo i rzeźba wieku XIX i okresu nam współczesnego są reprezentowane w zakupach przez dzieła Boznańskiej, Chełmońskiego, Dunikowskiego, Hofmana, Filipkiewicza, Juljusza Kossaka, Weissa i szeregu innych.

Do działu rysunków przybył zakupiony zbiór prac Brodowskiego, teka z rycinami M. Stachowicza, rysunki Wyspiańskiego, dwie teki z rysunkami i planami po architekcie Księżarskim; do zbioru grafiki szereg tek z pracami Gumowskiego, Skoczylasa, Pieniążka, Bieleckiego i innych.

Z bogatych nabytków z działu przemysłu artystycznego wymienimy kupno kolekcji złożonej z 31 srebrnych pasów, noszonych przez szlachtę i mieszczaństwo polskie w w. XVII, jedyny tego rodzaju zbiór w Polsce, oraz kolekcję złożoną z kilkudziesięciu przedmiotów sztuki chińskiej, głównie haftów i przedmiotów ozdobionych emalją cloisonné. Zaznaczyć należy, że zarząd Muzeum kupował wszystkie przedmioty po gruntownych i wyczerpujących badaniach z pomocą członków Komisji muzealnej i specjalistów.

Obecnie, doliczając uzyskane w dziesięcioleciu nabytki i dary, inwentarz Muzeum Narodowego liczy około 120.000 numerów inwentarza.

Wielka ta ilość zabytków mieściła się do roku 1918 w trzech budynkach, t. j. w Sukiennicach, Muzeum Czapskich i Domu Matejki, zajmujących razem 3.235 m² powierzchni w rzucie pozionym. W okresie 10-cio lecia Zarząd Muzeum, widząc całą bezpłodność wysiłków, zdążających do zdobycia odpowiedniego budynku, chwycił się jedynego środka, mogącego odwlec zatamowanie rozrostu Muzeum, t. j. zaczął tworzyć nowe oddziały: oddział im. Jasieńskiego, założony w r. 1920, dla którego znaleziono przynajmniej częściowe pomieszczenie dopiero w roku ubiegłym w kamienicy z fundacji Szołayskich, dalej oddział im. E. Barącza, który powstał w r. 1923, a umieszczony jest w budynku, odstąpionym przez Gminę Krakowa przy ul. Karmelickiej, wreszcie trzeci oddział, mieszczący się w Wieży Ratuszowej. Dwa pierwsze obejmują, jak wiadomo, zbiory ich założycieli, w trzecim, w Wieży Ratuszowej, mieszczą się zabytki z epoki średniowiecza. Założenie tego ostatniego oddziału poprzedziła odpowiednia adaptacja Wieży Ratuszowej, przeprowadzona staraniem Muzeum, ograniczająca się obecnie do dwóch izb, a w najbliższym czasie mająca objąć pozostałe ubikacje Wieży.

Przez przyłączenie tych trzech oddziałów powierzchnia, zajmowana przez zbiory Muzeum Narodowego, wzrosła o 521 m² w rzucie poziomym.

Najlepszym przykładem żywotności każdego Muzeum jest jego frekwencja. Zarząd Muzeum Narodowego dokładał wszelkich starań, aby stała ona zawsze na wysokim poziomie, dążąc do tego przez udzielanie jaknajdalej idących zniżek, przez wydawnictwa katalogów, a nawet odpowiednią reklamę poszczególnych oddziałów. Podkreślić należy, że Galerja w Sukiennicach jest jedną z niewielu instytucyj dobra publicznego, zamkniętą jedynie przez dwa dni w roku.

W latach 1918—1928 zwiedziło M. N. 845.565 osób (wliczone są tu wszystkie oddziały). Jeżeli dodamy do tego wycieczki oficjalne i wstępy bezpłatne, których szczególnie w okresie plebiscytu nie szczędzono ze względów propagandowych, to osiągniemy imponującą liczbę miljona zwiedzających, którą to cyfrą nie może się przypuszczalnie pochlubić żadne inne polskie muzeum.

Największą była frekwencja w pierwszem pięcioleciu powstania Polski, gdy Polacy ze wszystkich kordonów spieszyli do Krakowa. Rok 1921 osiągnął rekordową cyfrę zwiedzających, 140.000 osób. W r. 1924 nastąpiło nagłe załamanie się frekwencji, która w r. 1925 spadła do 46.000, na co nie bez wpływu była ogólna ekonomiczna sytuacja kraju. Od r. 1926 spostrzega się znowu wzrost frekwencji. W r. 1928 zwiedziło oddziały Muzeum 72.003 osoby.

Charakterystycznym jest rozdział frekwencji pomiędzy poszczególne oddziały. Najwięcej zwiedzających, bo 60—80% przypada na Galerję w Sukiennicach. Drugie miejsce zajmuje Muzeum im. Jana Matejki, które zwiedza prawie podwójna ilość osób, jak Muzeum im. Czapskich, zawierające przecież bogate działy przemysłu artystycznego, malarstwa obcego, grafiki i numizmatyki, t. j. zbiory zdające się wzbudzać wielkie zainteresowanie. Przyczyna tego leży nietyle w kulcie mistrza (zwiedzający bowiem oddział widzą poprzednio już zazwyczaj dzieła Matejki w Galerji), nie tyle w dogodniejszem położeniu, ile w różnicy układu zabytków, na który w Muzeum Czapskich z powodu braku miejsca nie można kłaść odpowiedniego nacisku.

Jednem z ważnych zadań Muzeum Narodowego jest urządzanie wystaw. Działalność ta nie mogła być w dziesięcioleciu tak silną, jak przed wojną. Główną tego przyczyną było tak wielkie zapełnienie sal Muzeum zabytkami, że przy braku składów każdorazowe urządzenie wystawy zmuszało do umieszczania usuniętych dzieł sztuki po pokojach kancelaryjnych i pracowniach. Mimo tych trudności urządziło Muzeum w dziesięcioleciu przeszło 20 wystaw, z których wymienimy: wystawę dzieł Gottlieba, Michałowskiego, portretów sławnych ludzi, pamiątek z epoki Słowackiego, gen. Bema, wystawę portretów Legjonistów, minjatur, starych druków i opraw, grafiki (w trzech serjach), tkanin ze zbiorów Dąbczańskiej, sztuki średniowiecznej, kilimów itd.

Zarząd Muzeum Narodowego prowadził bez przerwy prace konserwacyjne, albo przy pomocy własnych warsztatów, albo przy pomocy specjalistów, n. p. w zakresie odnawiania obrazów przy pomocy prof. Wiesława Zarzyckiego. Samych obrazów cechowych odrestaurowano przeszło 30, do której to doniosłej pracy przyczynił się subwencją Departament Sztuki Minist. W. R. i O. P.

Przy Muzeum Narodowem podobnie jak i przy innych muzeach zagranicznych istniało już przed wojną Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego, mające na celu zbieranie funduszów na zakupno dzieł sztuki dla Muzeum i poparcie jego zadań. Działalność Towarzystwa, która uległa przerwie w czasie wojny, została wskrzeszona znowu w r. 1927 i przybiera z każdym rokiem na sile.

A teraz na zakończenie słów kilka o sprawie, jaka przez całe dziesięciolecie poruszała umysły przyjaciół Muzeum, której rozwiązanie łączy się ściśle z jego rozwojem, — o budowie nowego gmachu. Wyłoniła się ona już w r. 1909 (jubileuszowym Muzeum), a więc przed przeszło lat 20, wywołując odtąd żywe polemiki, nie wolne od walk osobistych i wysuwając coraz to nowe projekty, ustępujące z błyskawiczną szybkością innym.

Długość trwania tej sprawy budziłaby już nawet niesmak, gdyby z drugiej strony nie fakt, że przypadła na ciężki okres wojny i krystalizowania się państwa i gdyby w rezultacie nie przekreśliła wielu planów ujemnych, jakie dorywczo przyjęte mogłyby zaszkodzić przyszłości Muzeum.

Jak wiadomo, Gmina m. Krakowa w poszukiwaniu odpowiedniego budynku uzyskała przed wojną gmach poszpitalny na Wawelu, którego część zaadoptowano znacznym kosztem. Po uzyskaniu niepodległości państwa, gmach poszpitalny przeszedł na własność rządu, w następstwie czego gmina, nie otrzymawszy żadnej rekompensaty, została zmuszoną oglądać się za nowem rozwiązaniem.

W poszukiwaniu za niem został wysunięty w r. 1919 przez Komisję rządową projekt umieszczenia Muzeum w dawnych kuchniach królewskich na Wawelu, projekt wysoce niefortunny ze względu na szczupłość miejsca i nieodpowiednią strukturę budynku.

W r. 1920 ustala się negatywne stanowisko rządu wobec projektu umieszczenia Muzeum na Wawelu. Stanowisko to, na które nie bez wpływu była opinja zarządu odnowienia Zamku na Wawelu i projekt urządzenia Panteonu na miejscu gmachu poszpitalnego, było tak zdecydowanem i niedającem się niczem zachwiać, że w r. 1921 powstaje myśl budowy nowego gmachu jako pomnika wolności dla Muzeum u wylotu ul. Wolskiej, według projektu prof. Szyszki-Bohusza. Budynek ten miał składać się z pięciu jednopiętrowych pawilonów (połączonych łukiem tryumfalnym) z zastosowaniem światła górnego w salach piętrowych a bocznego w parterowych. Rozwiązanie pawilonowe dawało możność rozbudowy budynku w miarę funduszów, samo zaś miejsce

możliwość dalszego rozrostu Muzeum. Miasto oddało na cel »pomnika wolności« bezpłatnie grunt przy ul. Wolskiej, a komitet budowy z prezydentem Federowiczem, Janem Götzem Okocimskim, prof. dr. Kazimierzem Morawskim i Edwardem hr. Raczyńskim na czele rozpoczął ożywioną działalność. Wkrótce jednak wobec ciągłej dewaluacji i skreślenia przez Ministerstwo Skarbu odpowiedniej subwencji na budowę w budżecie r. 1923, zapał zwolna ostygł.

Podniecił go znowu zapis Karola Corrazy w roku 1924, wynoszący po zrealizowaniu około 200.000 zł.

Wydawało się, że teraz dojdzie nareszcie do budowy. Zanim jednak zdołano wprowadzić zapis i budowę rozpocząć, wysunięto ze strony komitetu restauracji zamku na Wawelu myśl, że wnętrze zamku królewskiego może być użyte na pomieszczenie części Muzeum Narodowego. Chociaż pomysł ten nie miał żadnych danych do zrealizowania wobec konieczności zniszczenia struktury zbiorów przez wyeliminowanie z nich pewnej części objektów i zniszczenia celu muzeum przez użycie ich do dekoracji sal, był przez to zgubny, że odwiódł umysły od pomnika wolności i w następstwie sprowadził znowu powrót koncepcji budynku poszpitalnego, choć ta ostatnia była z góry przeznaczona na zły wynik wobec stanowiska rządu.

Po przedstawieniu przez architekta Stryjeńskiego nowego projektu adaptacji budynku poszpitalnego, nawet zarząd miasta porzucił w r. 1926 myśl budowy Muzeum na Błoniach. Wkrótce jednak przeprowadzenie adaptacji okazało się podobnie jak poprzednio niemożliwem wobec braku zezwolenia rządu. A wtedy wrócono jeszcze raz do planu budowy nowego gmachu, tylko już nie na Błoniach ze względu na wilgotność terenu, lecz przy zbiegu ulic Zyblikiewicza, Andrzeja Potockiego i Kopernika.

Komitet muzealny po rozpatrzeniu planów pp. arch. Kreislera i Boratyńskiego, mimo wielkich zalet tych projektów, doszedł do przekonania, że z powodu złej konstrukcji terenu budowa budynku muzealnego na tem miejscu byłaby bardzo uciążliwą. Z drugiej strony, gdy doświadczenia związane z budową seminarjum duchownego śląskiego wykazały, że teren przy ul. Wolskiej nie jest zalewowy, wybrano komisję, mającą za zadanie wybrać najlepszy teren na pasie miejskich gruntów pomiędzy ul. Wolska a Parkiem Krakowskim, poczem miasto ma przystąpić do budowy nowego gmachu.

*Kazimierz Buczkowski.*

# RECENZJE I SPRAWOZDANIA

1) Irena Głębocka-Piotrowska: *Krzysztof Boguszewski i poznańska szkoła malarska na początku 17 wieku.* Odbitka z »Kroniki miasta Poznania«. Poznań 1928, str. 87, tablic 15.

Punktem wyjścia rozważań autorki jest obraz w katedrze poznańskiej, przedstawiający św. Marcina z Tours, namalowany w roku 1628 przez Krzysztofa Boguszewskiego. Głównie na podstawie analizy stylistycznej autorka przypisuje Boguszewskiemu obraz Niepokalanego Poczęcia Najśw. Marji Panny w katedrze poznańskiej, Anioła-Stróża w kościele św. Wojciecha w Poznaniu i ołtarz tryptykowy w Sierakowie, a nadto omawia obrazy wielkopolskie, zbliżone do dzieł Boguszewskiego, względnie pod jego wpływem powstałe.

Znaczenie pracy p. Piotrowskiej polega może nie tyle na wydobyciu mało dotychczas znanego malarza Boguszewskiego, jak raczej na umiejętnem zapoczątkowaniu badań nad polskiem malarstwem cechowem XVII wieku, które to pole dotychczas leżało odłogiem. Do tej pory zajmowano się jedynie działalnością malarzy zagranicznych, jak Dolabella, Troschel, Strobel, którzy grupowali się głównie około dworu królewskiego i na naszą ziemię przeszczepiali obcą sztukę. Z Polaków obudził zainteresowanie głównie Lekszycki, albowiem obrazy jego zwracały na siebie uwagę świetnością kompozycyj, które jednak, jak się pokazało, są naogół biorąc odblaskiem Rubensowskich kreacyj, poprzez ryciny. Praca p. Piotrowskiej otwiera nam nowe perspektywy. Mieliśmy w Polsce w pierwszej połowie XVII wieku, obok wspomnianych wyżej artystów, mnóstwo malarzy cechowych, którzy tworzyli w związku z wielkim ruchem budowlanym, wywołanym przez kontrreformację. Obrazy ich rozproszone są po całym kraju, od katedr zacząwszy aż do małych, wiejskich kościółków. Jest to materjał olbrzymi, którego naukowe opanowanie będzie wymagało licznych podróży po kraju i pokonania wielu technicznych trudności, bądź z powodu umieszczenia tych, często ogromnych obrazów w warunkach utrudniających fotografowanie, bądź złego nieraz stanu zachowania, przykrycia sukienkami z blachy i t. p. W dzisiejszym stanie wiedzy trudno przesądzać, czy wśród tych malarzy okażą się jakieś indywidualności godne specjalnych monografij, czy też, co prawdopobniejsze, wskazaną będzie inna droga, mianowicie zbiorowego ujęcia całej tej produkcji, regjonalnego jej zróżnicowania oraz należytego oświetlenia jej stosunku do sztuki zagranicznej i wykazania w ten sposób związków, względnie odrębności. A że te odrębności, te cechy rodzime istnieją, to nam wykazała p. Piotrowska. Muszą one być bardzo wyraźne, skoro autorka zdołała je zauważyć na względnie małym odcinku, jakim jest szkoła poznańska. Spostrzeżenia autorki są bardzo trafne. Główne cechy malarstwa tamtejszego, to dekoratywność, szczera, głęboka, z naiwnością granicząca religijność, oddźwięk średniowiecznych motywów ikonograficznych, skomplikowane, a niezwykle interesujące tematy o symbolicznym i dydaktycznym charakterze, autorów których trzeba szukać wśród księży (w Polsce w niejednym wypadku udział ich został stwierdzony), brak wyraźnej kompozycji przestrzennej, wreszcie koloryt jasny, harmonijny, bez półtonów, o wartościach lokalnych. Z tego wynika, a co też autorka niejednokrotnie silnie zaakcentowała, że w poznańskiem malarstwie cechowem z epoki kontrreformacji żyją jeszcze bardzo wyraźne tradycje średniowieczne. Widać je nawet w takich szczegółach, jak złote aureole, lub z gotyckich maswerków przejęte ornamenty w górnych częściach obrazów. Z tem wszystkiem malarstwo to różni się rażąco zarówno od malar-

stwa gotyckiego, jak i od współczesnego zagranicznego. I właśnie te różnice, te jego rodzime cechy, rozstrzygają o jego znaczeniu dla historji sztuki polskiej, a co autorka słusznie podkreśla. W pracy tej wysunięte zostało niejedno interesujące zagadnienie, które będzie musiało być brane przez przyszłych badaczy pod rozwagę.

P. Piotrowska swoją gruntowną i pełną pietyzmu rozprawą wzbogaciła naszą literaturę naukową, ubogą zwłaszcza w odniesieniu do epoki baroku. Wiadomo w jak ciężkich warunkach pracuje się w Polsce na polu historji sztuki, jak wielki zasób energji włożyć trzeba w badania, ile mieć umiłowania zawodu, by pokonywać piętrzące się przeszkody, na których słaby charakter łatwo załamać się może — to też tem więcej podnieść należy rzetelną zasługę uzdolnionej i sumiennej autorki. *Juljan Pagaczewski.*

2) Jerzy Raczyński: *Centralne barokowe kościoły województwa lubelskiego.* Studja do dziejów sztuki w Polsce, tom pierwszy, Warszawa 1929, Wydawnictwo Zakładu Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej, pp. 47—103, z 93 ilustracjami w tekście i 4 na osobnych tablicach.

Praca p. arch. Raczyńskiego dotyczy trzech bardzo do siebie podobnych kościołów późnobarokowych: parafjalnego w Lubartowie, wzniesionego w latach 1735—1738, niegdyś paulińskiego we Włodawie, budowanego od roku 1741 i dawniej pijarskiego w Chełmie, z lat 1753—1763. W budowlach tych, do nawy głównej o formie wydłużonego, bardzo do elipsy zbliżonego ośmioboku, otwierają się szerszemi i wyższemi arkadami na osi podłużnej — prezbiterjum i przedsionek, na osi poprzecznej — dwie wielkie kaplice, węższemi zaś i niższemi na osiach przekątnych — cztery mniejsze kaplice. Zasadą planu jest więc wydłużony ośmiobok, skombinowany z krzyżem. Kaplice są między sobą połączone, tak, że tworzą jakby obejście dokoła nawy głównej. Kościoły lubartowski i włodawski mają oryginalnie zasklepioną nawę główną. Na linji kaplic większych (na osi poprzecznej) przypada podłużna kolebka, nad wejściem do prezbiterjum i do przedsionka pola trójkątne większe, na linji zaś kaplic mniejszych — pola trójkątne mniejsze. Poszczególne człony sklepienia oddzielone są od siebie gurtami, które odpowiadają pionowym podziałom nawy głównej. Nieco inaczej zasklepiono nawę główną kościoła chełmskiego.

Ze względu na bardzo wyraźne pokrewieństwo tych trzech kościołów, p. Raczyński uważa je za dzieła jednego i tego samego architekta. I słusznie, bo różnice (n. p. w ukształtowaniu dwuwieżowych fasad) są nieistotne. Architektem tym jest nieznany bliżej Tomasz Rezler, jego bowiem, jako autora planów kościoła chełmskiego, wymieniają archiwalja odnoszące się do tej budowli. Temu też architektowi przypisuje p. Raczyński bazylikową katedrę w Chełmie, zaczętą w roku 1735, trafnie widząc podobieństwo w rzucie wież i w szczytach transeptu tej budowli do fary lubartowskiej. Wreszcie dodatkowo omawia p. Raczyński kościół pobonifraterski w Lublinie (około roku 1742), który jest redukcją kościołów w Lubartowie, Włodawie i popijarskiego w Chełmie. Opuszczono tu wielkie kaplice na osi poprzecznej, dając na ich miejsce małe przejścia pomiędzy kaplicami, założonemi na osiach przekątnych. Autor uważa ten kościół, dzieło zresztą dość surowe, za utwór jednego z majstrów, którzy mogli się pod kierownictwem Rezlera wyrobić.

Do krótkiego, lecz fachowego opisu dodał p. Raczyński, oprócz dobrze wybranych zdjęć fotograficznych, szereg bardzo szczegółowo opracowanych planów. Są to rzuty zdjęte na kilku wysokościach, przekroje podłużne i poprzeczne, oraz elewacje. Te fotografje i plany pozwalają czytelkowi dokładnie odtworzyć sobie całą bryłę architektoniczną. Znając poziom prac Zakładu Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej, w którym obok dyrektora, prof. dra Oskara Sosnowskiego, właśnie p. arch. Raczyński jest głównym pracownikiem, można wnosić, że zdjęcia pomiarowe są wykonane precyzyjnie.

Gdyby autor ograniczył się był tylko do opublikowania tego nieznanego, względnie prawie nieznanego, a bardzo cennego materjału zabytkowego i do opisu, jużby zasłużył sobie na wdzięczność historyków sztuki. Dał jednak więcej, w pierwszym bowiem rozdziale swej rozprawy, wyzyskawszy sumiennie literaturę dotyczącą przedmiotu, bardzo starannie zestawił kościoły owalne, zarówno najważniejsze zagraniczne od XVI do XVIII wieku, jak i wszystkie dotychczas znane polskie, dochodząc do zupełnie słusznego wniosku, że opisana w drugim rozdziale grupa kościołów w województwie lubelskiem wywodzi się bezpośrednio z grupy owalnych kościołów austrjackich, a to ze względu na tak samo zdecydowany krzyż planu i taką samą gradację poszczególnych elementów wnętrza (nawa, ramiona, kaplica między niemi).

Tu dodam, że przeglądając liczne plany w pracy p. Raczyńskiego, zauważyłem bezpośredni związek między rzutem kościoła kamedułów na Bielanach pod Warszawą, a rzutem kościoła św. Karola Borromeusza w Wiedniu. Pod względem proporcyj (np. stosunek szerokości nawy do jej długości) rzut kościoła bielańskiego jest nawet podobniejszy do wiedeńskiego, aniżeli rzut kościoła dominikanów we Lwowie. Najważniejsza różnica polega na tem, że w Wiedniu (jak i we Lwowie) nawa główna jest elipsą, na Bielanach zaś wydłużonym ośmiobokiem. Stwierdzenie tego uderzającego podobieństwa naszego zabytku do słynnego dzieła Fischera von Erlach pozwala zarazem ściślej datować kościół bielański. *Eremus Montis Regii* na Bielanach pod Warszawą jest, jak wiadomo, fundacją króla Władysława IV z roku 1641. Budowę dzisiejszego kościoła ukończono dopiero w roku 1758[1]. Teraz staje się rzeczą oczywistą, że budowę tego kościoła w obecnej jego postaci rozpoczęto w każdym razie nie wcześniej, jak po roku 1715, t. j. po rozpoczęciu budowy kościoła św. Karola Borromeusza w Wiedniu i to podług planów podówczas wygotowanych, nie zaś starszych, z czasów fundacji.

Nie zmniejszy to zasługi p. Raczyńskiego, że po podkreśleniu stron dodatnich, zwrócę uwagę i na pewne ujemne strony jego rozprawy. Zdaniem mojem ze względów konstrukcyjnych byłoby lepiej, gdyby autor zaczął był nie od historji formy eliptycznej w architekturze kościelnej, lecz odrazu wszedł *in medias res* i dał na początku opis zabytków, będących tematem rozprawy, a dopiero potem, uwzględniając cały materjał objęty pierwszym rozdziałem, ustalił stosunek kościołów w Lubartowie, Włodawie i Chełmie do sztuki zagranicznej i do innych budowli polskich. Sądzę, że rozprawa zyskałaby przez to na przejrzystości. Co do szczegółów, to byłoby wskazanem przytoczyć *in extenso* tekst, mówiący o Rezlerze, jako o twórcy planów i o Szulcu, jako o prowadzącym budowę fary chełmskiej, jak również podać, w którem archiwum i pod jaką sygnaturą dotyczący dokument się znajduje. Historycy sztuki byliby wdzięczni p. Raczyńskiemu, gdyby w najbliższym tomie »Studjów do dziejów sztuki w Polsce« zechciał dodać to uzupełnienie. W zestawieniu zagranicznych kościołów owalnych dodałbym — nie ze względu na związek z naszą grupą, lecz na bardzo wczesną datę — Baltazara Peruzziego projekt kościoła S. Giacomo degli Incurabili w Rzymie, pochodzący z lat 1527—1535, przechowywany we florenckich Uffiziach[1]. Wreszcie jeden drobiazg. Zamiast nowego, a w mojem poczuciu brzydkiego słowa »szkolić się« — wolałbym wyrażenie »kształcić się« lub »uczyć się«.

Omówiona rozprawa jest właściwie pierwszą pracą p. Raczyńskiego na polu historji sztuki, albowiem autor znany był dotychczas tylko z komunikatu p. t. »Z wycieczki naukowej Zakładu Architektury Polskiej na Wołyń (Włodzimierz Wołyński i Zimno)«, napisanego wspólnie z drem Michałem Walickim[2]. Debiut naukowy p. arch. Raczyńskiego wypadł bardzo dobrze, to też życzyć sobie należy, by autor jak najczęściej wzbogacał naszą naukę swemi pracami. Połączenie w jednej osobie architekta z historykiem sztuki powitać należy z najżywszą radością.

Pod względem zewnętrznym nowe wydawnictwo, drukowane u W. L. Anczyca i Spółki, jest poprawne. Czcionki czytelne i — jak zawsze w tej drukarni, a co w naszych stosunkach warto podkreślić — wszystkie z jednego garnituru. Zapewne względy oszczędnościowe nie pozwoliły na odbicie całego tomu na papierze kredowym. Należałoby usilnie do tego dążyć, gdy przyjdzie pod prasę tom drugi. Za wzór mogłyby posłużyć »Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen« i »Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte«, z polskich zaś wydawnictw ostatnie tomy »Rocznika Krakowskiego«. Gdyby jednak osiągnięcie tego ideału w obecnych ciężkich czasach okazało się niemożliwem, to przynajmniej autotypje siatkowe należałoby drukować na papierze kredowym i zastosować drobniejszy raster. *Adam Bochnak.*

3) Juljusz Starzyński i Michał Walicki: *Malarstwo monumentalne w Polsce średniowiecznej*. Warszawa 1929, 16-o stron 54, tablic barwnych 4, jednotonowych 25. Wydawnictwo Zakładu Architektury Polskiej przy Politechnice Warszawskiej.

[1] L. Zarewicz, Zakon kamedułów, jego fundacje i dziejowe wspomnienia w Polsce i Litwie. Kraków 1871, pp. 35—37.

[1] R. Redtenbacher, Mittheilungen aus der Sammlung architektonischer Handzeichnungen in der Gallerie der Uffizien zu Florenz. I. Theil. Baldassare Peruzzi und seine Werke, Karlsruhe 1875, Tafel VIII, Fig. 1, oraz p. 12.

[2] Przegląd Historji Sztuki, rocznik I, zeszyt 1—2, Kraków 1929, pp. 24—28.

Książka ta niewielka ma charakter pracy popularyzującej znajomość dawnej sztuki w Polsce, co dla nauki jest rzeczą ważną, bo gdy społeczeństwo pozna wartość zabytków naszych, otoczy je większą opieką. Chcąc dać u nas jakąkolwiek syntezę prac dokonanych, wobec szczupłej literatury syntetycznej, obejmującej mniejszy lub większy dział, zmuszony jest autor w znacznej części do samodzielnej pracy choćby w ujęciu znanych wyników i ugrupowania ich w całość. Tak też jest i tutaj.

Praca dzieli się na dwa rozdziały. Pierwszy rozdział to charakterystyka ogólna, przedstawiająca zwięźle i jasno zadanie średniowiecznego malarza, jego zależność od różnych czynników, a przedewszystkiem religijnego kultu, jego podporządkowania się ideałowi religijnemu i niemal wyłącznie bezosobowy charakter twórczości artystów tej epoki. Krótki opis techniki malarstwa ściennego i jego cech kończy tę część pracy.

Drugi rozdział, przegląd zabytków, odnosi się już wyłącznie do dziejów polskiego malarstwa i przynosi nowe, nieznane dotąd szczegóły i z tego powodu nad nim dłużej się zatrzymamy. Nie mieliśmy dokładniejszych wiadomości o freskach w Czerwińsku, na które po raz pierwszy zwrócił uwagę i zdefinjował ich romański charakter konserwator okręgowy Dr. Z. Rokowski. Autorowie opisują krótko ten cenny i pierwszy znany zabytek malarstwa ściennego w Polsce, który ocalał na strychu kościoła po późniejszem obniżeniu kościoła, i publikują kolorowe podobizny tych malowideł po raz pierwszy. Na dekorację malarską składały się tu medaljony tworzące fryz, biegnący na ścianach kościoła pod pierwotnym drewnianym dachem romańskiej bazyliki. Każdy z medaljonów miał w przybliżeniu pół metra średnicy i przedstawiał widocznie sceny z Pisma Świętego. Ślady dwu takich medaljonów właśnie się zachowały. Jeden z nich przedstawiał »Ofiarę Abrahama«, drugi »Pocałunek Judasza«. Autorowie twierdzą, że nikłe rozmiary i zły stan zachowania tych resztek uniemożliwiają bliższą analizę stylową zabytku, ale domyślają się, na podstawie tych małych danych, że mamy do czynienia z fragmentami polichromji XII w., któreto fragmenty w swem dekoracyjnem rozwiązaniu posiadają analogję w północnej Francji. W ten sposób malowidła w Czerwińsku byłyby kontynuacją francuskich tradycyj biskupa płockiego Aleksandra z diecezji Malonne, promotora zakonu kanoników lateraneńskich w Polsce. Zwracam tu uwagę na ciekawą i niewyzyskaną dotąd notatkę historyczną, którą można związać z polichromją czerwińską, a znajdującą się w rękopisie katedry płockiej, p. t. »Pismo Św.« str. 138 (reprodukowaną wraz z całą kartą w pracy M. Bersohna: »Księgozbiór katedry płockiej«, Warszawa 1899, na tabeli VII). Z tej notatki dowiadujemy się, że biskup Aleksander miał na swej służbie malarza nazwiskiem Guntherus. Gdy w r. 1148 odnaleziono odwieczne relikwje, powiada owa notatka, umieścił je tenże biskup w jaju strusiem pozłacanem i zawiesił na łańcuchu żelaznem przed ołtarzem N. P. Marji u podniebia. Podniebie to ozdobił polichromją bardzo starannie malarz biskupa Guntherus. Tyle przekazanych wiadomości. Imię malarza nic nam pewnego nie mówi. Święty Guntherus patron naszego malarza był benedyktynem, który, choć urodził się w Turyngji (r. 955), rozwijał swą działalność w Czechach i był opatem w Brzewnowie. Zmarł r. 1045. Być więc może, że najstarszy znany nam malarz w Polsce był benedyktynem i że go przysłał zakon biskupowi Aleksandrowi zapewne z Czech, gdzie malarstwo ścienne się rozwijało, jak o tem świadczy polichromja kościoła św. Klemensa w Starej Bolesławji z XI w., w której również widzimy pomieszczone w medaljonie obrazy świętych. (Topographie der historischen und Kunst-Denkmale im Königreich Böhmen, T. XV, tabl. VII).

Czy te najstarsze resztki malowideł związać z pierwszem przekazanem nam nazwiskiem malarza w Polsce — w to tu nie wchodzę, ale faktem jest, że te dwie pewne dane i minjatury z czasów biskupa Aleksandra w Płocku wykonane, wskazują na ognisko malarstwa w tem mieście, w którem za Bolesława Kędzierzawego rozwijały się architektura, rzeźba i przemysł artystyczny.

Drugą nowością jest wiadomość o odnalezionych na strychu kościoła w Skotnikach śladach fresków z cyklu Męki Pańskiej i opublikowanie tych śladów. Autorowie odnoszą ślady te do XV w., omawiając je jednak zaraz po freskach we Czchowie. Co do fresków w Pelplinie nasuwa się mi tu uwaga, czy pod obrazami nie znajdzie się tych fresków więcej? Na str. 41 u dołu musi być błąd drukarski, bo freski w Lublinie i Sandomierzu zostały tu widocznie pomieszane ze śladami fresków w Wiślicy, jak świadczą mylne odsyłacze do tablic. (Również na str. 52 jest usterka druku).

Znajdujemy w pracy autorów uzupełnienie materjału dotąd już znanego tak z prac autora niniejszego, jako też pracy p. T. Dobrowolskiego.

Reprodukcje, aczkolwiek drobne, są dobrze odbite.

Z całem uznaniem należy zaznaczyć wydatność pracy Zakładu architektury polskiej przy Politechnice Warszawskiej, jego skrzętność w umiejętnem zbieraniu materjałów i następnie zabiegi o publikowanie prac przez uczniów dokonanych. Tembardziej uznanie wyrazić trzeba w naszych warunkach, gdzie tak trudno o wydanie dzieł z zakresu historji sztuki. To też działalność Zakładu architektury polskiej należy jak najusilniej poprzeć i wyzyskać jego obecną gotowość pracy, a pośpiech jest wskazany, gdyż zabytki z roku na rok nikną; zwłaszcza freski skazane są w wielu przypadkach na zagładę, skoro brak możności utrwalenia fresków tych na miejscu, a nie myśli się o przeniesieniu ich z wilgotnych ścian kościołów w inne odpowiednie warunki, jak to się często praktykuje we Włoszech. Koniecznością niecierpiącą zwłoki jest przynajmniej sfotografowanie, opublikowanie i opisanie tych resztek naszej dawnej sztuki choćby dorywczo, gdy plany tylokrotnie kreślone systematycznej inwentaryzacji pozostały, jak wiele innych, projektami na papierze. Za dodatni też objaw uważam dążność do ujęcia materjału w całość, a tem samem zbliżanie się do opracowania historji sztuki w Polsce; uważam bowiem, że brak inwentaryzacji naszych zabytków i brak przedstawienia całokształtu sztuki u nas, są to dwa wielkie braki, świadczące o wielkiem zacofaniu naszej nauki.

*Feliks Kopera.*

4) T. Szydłowski i T. Stryjeński: *O pałacach wiejskich i dworach z epoki po Stanisławie Auguście i budowniczym królewskim Jakóbie Kubickim.* Kraków 1925.

Rozpoczęte przez Tatarkiewicza i Lauterbacha studja nad architekturą klasycyzmu w Polsce, zrazu ograniczające się do Warszawy, później obejmujące i Wilno, zataczają coraz szersze kręgi. Przekonujemy się, że prawie cała Polska zasiana jest budowlami z czasów klasycyzmu na przełomie XVIII na XIX wiek, godnemi uwagi historyka sztuki. Dotyczy to zwłaszcza budowli o typie pałacowym. Opisy i zdjęcia fotograficzne licznych pałaców, które padły ofiarą ostatniej wojny, rozprószone po czasopismach i różnych wydawnictwach, wymieniają ich całe mnóstwo, bez powiązania w grupy i bez nawiązania do nazwisk ich twórców-architektów. Ostatnie lata przyniosły, nadto między innemi osobne monograficzne prace: Morelowskiego o pałacu w Mosarzu, oraz Szydłowskiego i Stryjeńskiego wymienioną w nagłówku.

Ostatnie studjum miejscowo obejmuje teren województw krakowskiego i kieleckiego. Z sześciu opisanych (pałace w Białaczewie, Bejscach, Igołomi, Pławowicach i dwory w Witkowicach i Nadzowie), conajmniej cztery łączy prof. Szydłowski z nazwiskiem architekta Jakóba Kubickiego jako ich twórcy. Archiwalnie stwierdzone jest Kubickiego autorstwo planów jednak tylko w odniesieniu do pałacu w Białaczewie. Za autorstwem Kubickiego innych wymienionych budowli przemawiać miałaby bądź częściowo tradycja miejscowa, bądź analogja, znajdująca oparcie w analizie stylu. Opisy budowli i ich charakterystykę rzuca autor na ogólne tło, w którem odmalowuje ewolucje form architektonicznych epoki klasycyzmu na zachodzie i w Polsce, począwszy od t. zw. stylu Stanisława Augusta, po czasy empiru. Opisy i analiza stylu budowli, jakie autor miał przed oczyma, są ścisłe i trafne. Bardziej blado wypada rola, jaką w pracy odgrywać miałaby może charakterystyka twórczości Kubickiego. Autor prof. Szydłowski zdaje sobie z tego sprawę. Nie zdołał bowiem dotrzeć do materjałów archiwalnych i nie mógł objąć całokształtu dotąd mało zbadanej działalności architektonicznej Kubickiego. W każdym razie pałace w Białaczewie, Bejscach, Igołomi i Pławowicach, jeżeli autorstwo Kubickiego trzech ostatnich wśród nich miałoby się potwierdzić, stanowiłyby ważną stronę jego działalności. Wątpliwości jednak co do autorstwa Kubickiego nie są wykluczone, na co niżej pozwolę sobie zwrócić uwagę. Przedtem jednak chcę na chwilę zatrzymać się nad kwestją dekoracji wnętrz wymienionych pałaców.

Prócz licznych ilustracyj, fotograficznych zdjęć architektury i rzutów poziomych, które zawdzięczamy p. Stryjeńskiemu, ważne miejsce we wspólnej p. Szydłowskiego i p. Stryjeńskiego pracy zajmuje dekoracja wnętrz opisywanych pałaców i reprodukcje zdjęć jej fragmentów. Słusznie też podnosi prof. Szydłowski wartość artystyczną rzeźbiarskiej dekoracji, zwłaszcza pałacu w Igołomi. Nie znajdujemy jednak w rozprawie nawiązania do nazwiska któregokolwiek z artystów-dekoratorów epoki stanisławowskiej, czy też ich następców. Autor zadowala się przypuszczeniem, »że może wyszkoleni na dworze Stanisława Augusta artyści-dekoratorzy z upadkiem życia sztuki w Warszawie, wywołanym katastrofą rozbiorową, szukali skwapliwie pracy na prowincji, a w da-

nym wypadku, współpracując dalej z królewskim architektem Kubickim, nadawali wnętrzom siedzib blask i wytworność salonów stolicy«.

Przypuszczenie to należy w całości potwierdzić. Co do dekoracji rzeźbiarskiej i stukatorskiej pałacu w Igołomi, możemy nawet pójść o krok dalej od prof. Szydłowskiego i stwierdzić nazwisko jej twórcy.

Wiemy skądinąd, że wykonawcą artystycznych stukateryj warszawskiego Zamku i Łazienek według rysunków Kamsetzera był Jan Michał Graaff. Pomocnymi byli mu stukatorzy-rzemieślnicy sprowadzeni z Włoch. Obok nich jednym z uczniów pomocników Graffa był, rodem z Mitawy w Kurlandji pochodzący, Fryderyk Bauman, wykonujący jednak zarazem i czynności architekta, jak we Lwowie przy restauracji kamienicy Sobieskiego w Rynku, sąsiedniej jej kamienicy Kalinowskich i pałacu Uruskich w Biłce pod Lwowem, wreszcie później inspekcję budowy gmachu Ossolineum według planów Józefa Bema[1]. Przeważnie jednak pracuje Bauman, jako stukator. W swej krótkiej autobiografji (Bibl. Jagiell. Rkps Żegoty Paulego Nr. 5396/2 str. 516), mówiąc, skąd czerpał naukę i praktykę artystyczną, powiada Bauman, że »co do Architektury iesdem wdzięczność winien IM. Panu Eignerowi Architekcie«. Stukatorskie zaś swe prace wymienia Bauman w Puławach, Łańcucie, Przeworsku, Zarzeczu, Rudnikach i we Lwowie (gmach Ossolineum), a między niemi wymieniona jest także »w Igołomii za Krakowem Sala Mozaykowa i w Sztukaterye ozdobna«.

Działalność Baumana jako stukatora łączy się często z architektoniczną działalnością Piotra Aignera. Wspólne ich prace znajdujemy w zamku łańcuckim, natomiast nieznaną jest mi współpraca Baumana z Kubickim. Powstają zatem wątpliwości, czy wymienienie nazwiska Kubickiego już w samym tytule pracy, bez dostatecznego sprawdzenia jego autorstwa planów, jest właściwe. Teza autorstwa Kubickiego nie została bowiem poparta dowodami archiwalnemi, ani opartemi na bardzo szczegółowej analizie opisywanych budowli w porównaniu ich z innemi i sprawdzonemi dziełami Kubickiego. Nasuwa się pytanie, czy z przypisywanych przez prof. Szydłowskiego Kubickiemu dzieł architektonicznych, nie zależą niektóre może raczej od planów autorstwa Aignera? Pokrewieństwo stylu Kubickiego i Aignera jest bliskie i tylko ścisła analiza porównawcza stwierdzonych dzieł architektonicznych jednego i drugiego mogłaby doprowadzić do rozróżnienia ich od siebie. Na tę kwestję, wykraczającą poza ramy krótkiego sprawozdania, pozwalam sobie zwrócić uwagę badaczy architektury klasycyzmu w Polsce.

*Tadeusz Mańkowski.*

[1] Czasopismo »Na ziemi naszej«. Lwów 1911. Nr. 10 i 11. — Łoza, Słownik architektów, str. 15. — Mańkowski. Dzieje gmachu Zakładu Narod. im. Ossolińskich. Lwów 1927.

HELENA LIPSKA

# BIBLJOGRAFJA HISTORJI SZTUKI POLSKIEJ

## ZA CZAS OD 1919—1924 R.

Niniejsza bibljografja obejmuje okres lat pięciu. Zasadniczo podaje materjał tylko naukowy tak książkowy jak i czasopiśmienny. Pomija zupełnie artykuły dziennikarskie, z wyjątkiem kilku zagranicznych, mogących wzbudzić większe zainteresowanie. Sztukę ludową, wychowanie i szkolnictwo artystyczne wyłączono. Z wystaw uwzględniono tylko retrospektywne oraz pośmiertne wybitnych artystów. Układ zastosowano działowy, w obrębie tegoż topograficzny i osobowy i podano, gdzie tego zachodziła potrzeba, krótkie objaśnienia. W nawiasach ( ) umieszczono tytuły, których w oryginalnem brzmieniu nie udalo się odszukać.

### PUBLIKACJE Z KTÓRYCH CZERPANO MATERJAŁ

(cyfry rzymskie oznaczają rocznik)

Les Amis de la Pologne, Paris, I—IV, 1921 4.
Architekt, K, XVII—XIX, 1922—4.
Archiwum Tow. Nauk. lwowskiego, L. 1922.
Astrea, W, I, 1924.
Blok, W, I, 1924.
Bulletin internat. de l'Académie d. Sciences, K, 1919—24.
Epoka, W, I, 1922.
l'Est Polonais (Européen), I—IV, 1920—23.
Exlibris, L—K, t. III—VI, 1920—4.
Formiści, K, I—II, 1919—21.
Grafika polska, W, I—III, 1921—3.
Jahrbuch f. Kunstwissenschaft, zob. Monatshefte.
Krokwie, W, I—II, 1920—1.
Kronika m. Poznania, I—II, 1923—4.
Książka, W, XV, 1922.
Kultura, Nowa, W, I—II, 1923—4.
Kwartalnik histor., L, XXXIII—XXXIX, 1919—25.
Maski, K, II, 1919.
Monatsblätter, Historische, für Posen, XX—XXIII, 1919—1923.
Monatshefte, Ostdeutsche, f. Kunst und Geistesleben, Danzig, I—V, 1920—4.
— f. Kunstwissenschaft. D. c. Jahrbuch f. Kunstwissenschaft, 1921—6.
Placówka kultury i sztuki, W, X, 1921.
Pologne, La, Paris, I, 1920.
Południe, Wilno, I, 1921—2.
Ponowa, W, t. I—II, 1921—2.
Prace Kom. hist. szt. w Polsce, K, t. I—III (10—12), 1919—23.
— Sekcji hist. sztuki i kultury Tow. Nauk. L, I, 1924.
Przegląd archeologiczny, P, t. I—II, 1920—4.
— historyczny, W, t. 22—24, 1919—24.
— muzealny, P, I, 1920.
— nowy, literatury i sztuki, W, I—II, 1920—1.
— powszechny, K, XXXVI—XLI, 1919—24.
— warszawski, W, I—IV, 1921—4.
— wileński, artystyczny, I, 1924.
— współczesny, K, I—III, 1922—4.
Przemysł i rzemiosło, nast. Przemysł, Rzemiosło i Sztuka, K, I—IV, 1921—4.
Répertoire d'art et d'archéologie, Paris, t. 24—30, 1920—5.
Repertorium f. Kunstwissenschaft, 1923—4.
Rocznik krakowski XVIII—XIX, 1919—23.
— Tow. heraldycznego, L, t V—VII, 1920—5.
— — sztuk pięknych, K, I, 1923.
Rydwan, W, I. 1919—20.
Rzeczy piękne, K, II, 1919.
Sprawozdania Polsk. Akademji Umiejętności, 1919—24.
— Tow. Nauk. L, I—IV, 1921—4.
— — — W, 1919—24.
Sztuka i artysta, W, I, 1924.
Sztuki piękne, K, I, 1924.
Twórczość młodej Polski, W, I—II, 1923—4.
Tygodnik ilustrowany, W, 1919—24.
Wiadomości artystyczne, W, I, 1919.
— literackie, W, I, 1924.
— numizmatyczno-archeol, K, VIII—X, 1918—20.
Wianki, K, I, 1919—23.
Zapiski muzealne, P, IV—V, 1919—20.
— Tow. Nauk. Toruń, IV—V, 1919—20.
Zeitschrift f. Aesthetik, XIV—XIX, 1920—5.
Zeitschrift f. bildende Kunst, LIV—LIX, 1919—26.
Ziemia, W, V—IX, 1919—24.
Życie, Nowe, W, I, 1924.

## SKRÓTY

K — Kraków.
L — Lwów.
P — Poznań.
W — Warszawa.
Arch. — Architekt.
Arch. TNL — Archiwum Tow. Nauk lwowskiego.
BAS — Bulletin de l'Académie d. Sciences de Cracovie.
Exl. — Exlibris.
Form. — Formiści.
GP — Grafika polska.
JhbfKW — Jahrbuch f. Kunstwissenschaft.
KmP — Kronika m. Poznania.
Kw. hist. — Kwartalnik historyczny.
HMbP — Historische Monatsblätter f. Posen.
OstM — Ostdeutsche Monatshefte.
Pol. — La Pologne.
PKHS — Prace Komisji historji sztuki w Polsce.
PSKHS-L — Prace Sekcji hist. sztuki i kultury L.
Przegl. arch. — Przegląd archeologiczny.
Przegl. hist. — Przegląd historyczny.
Przegl. muz. — Przegląd muzealny.
NPLS — Nowy Przegląd literatury i sztuki.
Przegl. pow. — Przegląd powszechny.
Przegl. warsz. — Przegląd warszawski.
Przegl. wil. — Przegląd wileński artystyczny.
Przegl. wsp. — Przegląd współczesny.
PR — Przemysł, rzemiosło i sztuka.
RépA — Répertoire d'art et d'archéol.
RK — Rocznik krakowski.
RTPN-W — Rocznik Tow. Przyj. Nauk w Wilnie.
RTSP — Rocznik Tow. sztuk pięknych.
RP — Rzeczy piękne.
SAU — Sprawozdania Polsk. Akademji Umiejętności.
STNL — Sprawozdania Tow. Nauk Lwowskiego.
STNW — Sprawozdania Tow. Nauk Warszawskiego.
Szt. i art. — Sztuka i artysta.
SztP — Sztuki piękne.
TwMłP — Twórczość młodej Polski.
Tyg. il. — Tygodnik ilustrowany.
Wiad. art. — Wiadomości artystyczne.
Wiad. lit. — Wiadomości literackie.
Wiad. n.-a. — Wiadomości numizmat.-archeologiczne.
Zap. m. — Zapiski muzealne.
Zap. TNT — Zapiski Tow. Nauk. w Toruniu.
ZfAest. — Zeitschrift f. Aesthetik.
ZWGV — Zeitschrift d. Westpreussischen Geschichts-Vereins.

## OGÓLNE ZAGADNIENIA SZTUKI, LITERATURA PROGRAMOWA

*B. M.* Nowe życie i nowa sztuka. Nowa kultura 1924, s. 63/64.

Blok, czasopismo awangardy artystycznej. Warszawa I, 1924, nr 1—9. (Drobne artykuły charakteryzujące nowe prądy w sztuce. Brak autorów i tytułów). Red. Henryk Stażewski.

*Błeszyński* Kaz. Filozofja a nowinki w sztuce. Przegl. warsz. 1922, t. IV, s. 309/347.

*Bô Yin Râ.* Królestwo sztuki. Przełożył Marceli Tarnowski. Łódź. L. Fiszer 1924, 8°, s. 201 + 1 nlb.

*Brühl* Zdz. Sztuka a zagadnienia Piękna, Estetyki i Patrjotyzmu. TwMłP I, 1923, nr 1, s. 5/10.

*Bunikiewicz* Wit. Formizm zagadnieniem sztuki narodowej. Świat 1920, nr 23, s. 6/7.

*Chwistek* Leon. Formizm. Form. 1920, z. 2, s. 2/3; z. 3, s. 2/4.

— Wielość rzeczywistości w sztuce. Przegl. wsp. 1924, t. VIII, s. 79/95 — i odb. s. 17.

*Croce* Ben. Krytyka sztuki i historja sztuki. Przegl. wsp. 1924, t. VIII, s. 161/174.

*Czerniewski* L. (Szreniawa A.). Duch sztuki chrześcijańskiej. Warszawa, Księg. Kroniki Rodzinnej 1920.

*Czyżewski* T. O najnowszych prądach w sztuce polskiej. Wianki 1919, nr 1, s. 6/7; nr 2, s. 11; nr 3, s. 10/12.

— Pogrzeb romantyzmu. — Uwiąd starczy symbolizmu. — Śmierć programizmu. Form. II, 1921, nr 4.

*Dunikowski* Ksaw. Z zagadnień kultury i sztuki. Epoka I, 1922, s. 28/30.

*Górski* Artur. O wieszczeniu w sztuce. Odczyt wygłoszony przy otwarciu Wydziału sztuki Uniwersytetu Wileńskiego im. Stefana Batorego dn. 12 października 1920 r. Warszawa. M. Arct 1920, 8°, s 23 + 1 nlb.

*Homolacs* K. Ogólna analiza podstawowych kategoryj plastyki. RP 1919, nr 3, s. 20/22; nr 4, s. 1/6.

— Sztuka, życie. PR 1921, nr 1, s. 1/2.

*Husarski* Wacł. Sztuki plastyczne. Astrea 1924, nr 1, s. 74/76.

*Irzykowski* K. Futuryzm a szachy [formy sztuki]. Ponowa I, 1921, nr 1, s. 36/42.

*J. P.* Krytyka i krytycy. Wianki 1919/20, nr 4—5, s. 15/16.

*Jankowski* J. O istocie twórczości i o przyszłej sztuce. Pochodnia 1919, nr 4, s. 201/9.

*Kietlicz Rayski* Konst. Chłopi a sztuka. Ziemia VIII, 1923, s. 192/4.

*Kołłoński* Al. Na rozstajach sztuki włoskiej. Zdrój 1919, z. 5, s. 99/103.

*Konopacki* L. Dzisiejsze zadania sztuki. Tyg. il. 1922, nr 7, s. 100.

*Kryciński* Wal. Budzenie i rozwijanie poczucia barw. Wianki 1919, nr 1, s. 18/19.

*Lam* Stan. Bilans naszej kultury. Świat 1920, nr 44, s. 1/3.

*Lauterbach* Alfred. Kultura a forma. NPLS II, t. II, s. 427/30.

— O społecznej funkcji sztuk plastycznych. Przegl. warsz. 1924, t. II, s. 304/13.

— Sztuka a myśl. Południe 1922, z. IV, s. 42/5.

*Łempicka* W. Malarstwo pamięci (szkic psychologicznej interpretacji ekspresjonizmu). Maski 1919, z. 18, s. 262/5.

*Łempicki* Z. Idea renesansu. Przew. nauk. i liter. 1919, s. 20/9, 115/26, 208/17, 305/21, 419/29.

*Malewicz* Kaz. O sztuce. Blok I, 1924, nr 2, 3—4, 8—9.

*Mehoffer* Józ. Sztuka w Polsce wczoraj i dzisiaj. SztP 1924, z. 1, s. 1/34.

*Meller* Eug. O złudzeniowości siły w sztukach plastycznych. Epoka I, 1922, s. 394/8.

*Mitarski* W. Współczesne koncepcje baroku. RP 1919, nr 1, s. 8/12.

*Oryng* Tad. Fizyczne podstawy harmonji barw. Południe 1922, z. IV, s. 9/17.

— Nowa teorja barw (W. Ostwalda). Południe 1922, z. III, s. 14/18.

*Rodin* Aug. Sztuka. Rozmowy spisane przez Pawła Gsell. Przełożyła T. Tatarkiewiczowa. Poznań. Eos 1923, 4°, s. 111.

*Schwarz* M. Sztuka a żydzi. Tel-Awiw 1919, z. IV, s. 185/9.

*Siedlecki Grzymała* A. Życie obecne literatury i sztuki. Tyg. il. 1919, nr 31, s. 482.

*Sierosławski* Stan. Bolszewizm wobec kultury i sztuki. Tyg. il. 1919, nr 42—44, s. 713/4.

*Sobeski* Mich. Filozofja sztuki. Dzieje estetyki. Zagadnienia metody. Twórczość artysty. Wyd. II. Poznań. Fiszer i Majewski. 1924, 8°, s. 4 nlb. + 343 + 1 nlb.

*Tatarkiewicz* Wład. Z estetyki francuskiej. Miesięcznik »Exprit nouveau« I, 1920/1. Przegl. warsz. 1922, t. I, s. 278/86.

*Tomicka-Petrażycka* J. Słowo i obraz. Kraków, Gebethner i Ska 1921, 8°, s 95, 1 nlb.

Słowo i obraz. — Raffaello Sanzio da Urbino. — O sztuce japońskiej.

*Treter* M. Pojmowanie piękna w Grecji starożytnej. (Przed wystąpieniem Platona). NPLS I, t. II, s. 222/30 i 338/50.

— Sztuka a zagadnienia piękna i brzydoty. Tyg. il. 1923, nr 27, s. 434; nr 28, s. 450; nr 29, s. 464.

*Vallotton* F. Sztuka i wojna. Przeł. Laura Konopnicka-Pytlińska. RP 1919, nr 1, s. 19/22.

*Walewski-Colonna* Stan. Na pograniczu barwy i dźwięku. Wianki 1919, nr 1, s. 24/6; nr 2, s. 17/18; nr 3, s. 19/20.

*Wandurski* Wit. Upodobania estetyczne proletarjatu. Nowa kultura 1923, s. 173/8.

*Warchałowski* J. Ścieżka ku sztuce przyszłości [sztuka dziecka]. Przegl. warsz. 1923, t. I, s. 192/6.

*Wasiutyński* J. O nastrojach estetycznych. Wianki 1922, nr 8, s. 3/9.

— O estetyce i o zadaniach sztuki. Wianki 1919/20, nr 4—5, s. 3/7.

*Wilde* O. Djalogi o sztuce. Warszawa. Druk. Narodowa w Krakowie 1923, 8°, s. 241.

— Sztuka i życie. Wybrał i przeł. M. R. Wierzbiński. Warszawa. Inst. wyd. »Bibljoteka polska« 1922, 8°, s. 272.

*Winkler* K. Bez programu. Form. II, 1921, nr 4.

— Formizm na tle współczesnych kierunków w sztuce. Kraków. D. E. Friedlein 1921, 8°, s. 100.

*Witkiewicz* Stan. I 1) O skutkach działalności naszych futurystów 2) Dalszy ciąg polemiki z L. Chwistkiem. Teatr. Dodatek, s. 227/39; 249/273.

— Szkice estetyczne. Kraków. Krak. Sp. wydawnicza 1922, 8°, s. 4 nlb. + 166 + 2 nlb.

*r.* Zawistowski Wł. Książka 1922, s. 115.

*Wize* Kaz. F. Nauka o pięknie i sztuce w zarysie. Poznań. M. Niemierkiewicz i Sp. 1924, s. 182 + knl. 8.

*Worringer* Wilh. Zagadnienia artystyczne chwili (przekł. N. Samotyhowej). Przegl. warsz. 1923, t. I, s. 22/37.

*Woźnicki* Stan. U progu syntezy. Południe 1921/2, z. II, s. 3/11.

*Zahorska* St. Twórczość i świadomość. Wianki 1919, nr 3, s. 13/14.

*Zalewski* Z. O czyn i swobodę artysty. Przegl. nar. 1920, nr 1, s. 80/8.

*Zrębowicz* R. Nihilizm w sztuce. (Zagadnienie krytyki kultury). Warszawa. E. Wende i Ska 1921, 8°, s. 35 + 30 str. rycin.

Bibljoteka artystyczna S. I, t. 1.

— Żywioł a konstrukcja. (Z zagadnień plastyki nowoczesnej). Krokwie 1920, z. I, s. 43/60.

*Żyznowski* Jan. Na nowych drogach (sztuk plastycznych). Tyg. il. 1921, nr 14, s. 214/5; nr 16, s. 247/8; nr 17, s. 262/4.

## HISTORJA SZTUKI

### Ogólny zarys.

*Antonowycz* D. Skoroczenyj kurs istoriji ukrajińskoho mystectwa. Wyd. Ukr. Uniw. w Praze. Praha 1923, s. 340.

— Ukrajińske mystectwo. (Konspektywnyj, istorycznyj narys). Praha—Berlin. »Nowa Ukrajina« 1923, s. 11.

*Batowski* Z. Śladem szwedzkich badaczy sztuki. Nowe przyczynki dla nauki polskiej. Przegl. warsz. 1921, t. I, s. 166/9. 1 tabl. — i odb.

*Bilmans* Alfr. Ze sztuki łotewskiej. Przegl. warsz. 1924, t. IV, s. 125/32.

*Chłędowski* Kaz. Der Hof von Ferrara. Mit 32 Vollbildern. Übersicht v. R. Schapire. München 1919. G. Müller. 8°, s. 545.

— Ostatni Walezjusze. Czasy odrodzenia we Francji. Warszawa. Gebethner i Wolff [1920], 8°, s. 443, ryc. 29.

*r.* Siedlecki-Grzymala A. Tyg. il. 1921, nr 3, s. 39|41.

— Rzym. Ludzie Odrodzenia. Wydanie trzecie. Lwów, H. Altenberg. Warszawa, Gebethner i Wolff 1921, 8°, s. 615 + 1 nlb. + 42 tabl.

— Siena. Wyd. II. Lwów. Zakł. nar. im. Ossolińskich 1923, 8°, s. XV, 549, tbl. 66.

*Dąbrowski* Miecz. Ostatnie prądy w sztuce współczesnej. RTSP 1923, s. 10/12.

*Daniłowicz* Kaz. La Lithuanie artistique. Lausanne. Bureau d'information de Lituanie 1919, 4°, s. 71, 1 nlb.

*Dehio* G. Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. II. Nordostdeutschland. II Aufl. bearbeitet v. J. Kohte. Berlin. E. Wasmuth A. G. 1922, s. 559.

*Ehrenberg* H. dr. Deutsche Malerei und Plastik von 1350 bis 1450. Neue Beiträge zu ihrer Kenntnis aus dem ehemaligen Deutschordensgebiet. Bonn-Leipzig. Vrl. Kurt Schröder 1920, 8°, s. 99 + 82 ryc.

*Fedir* Ernst. Ukrajińske mystectwo XVI—XVIII wikiw. Kyjiw 1919. Wyd. Tow. »Krinicia«, s. 32 + 24 tabl.

*Gąsiorowski* St. J. Rozwój historji sztuki (w ostatnich latach 150-ciu). Przegl. warsz. 1923, t. III, s. 299/332.

*Gurlitt* Corn. August der Starke. Ein Fürstenleben aus der Zeit des deutschen Barock. Bd. I, II. Dresden. Sibyllen-Verlag 1924, 8°.

Bd. II, s. 284|340. Sammlungen. Malerei u. Bildnerei. Baukunst u. Gärtnerei.

*Herlaine* Jan. O charakterze sztuki hiszpańskiej. Przegl. wsp. 1922, t. II, s. 361/369.

*Hołubeć* M. Naczerk istoriji ukrajińskoho mystectwa. Persza czastyna. Nakł. fondu »Uczitesia braty moji« cz. 4. Lwów 1922, s. 262.

*Hucał* O. Starodubśkie baroko Zb. Sekc. Mist. 1921.

*Karásek* Jiří. Wiadomości z zakresu sztuki w Pradze. Szt. i art. 1924, t. I, s. 124/5.

*Kieszkowski* J. Artyści obcy w służbie polskiej. Lwów 1922. Nakład. i druk. Zakł. Nar. im. Ossolińskich. 4°, s. XI + 1 nlb. + 13 + 2 nlb.
*r.* Tatarkiewicz Wł. Przegl. warsz. 1922, t. III, s. 300/3. — Tomkowicz St. Kw. hist. 1922, s. 122/32.

— Pomnikowe dzieło o źródłach do historji sztuki. (Schlosser Jul. v. Materialien zu Quellenkunde der Kunstgeschichte. Sitzungsber. d. kais. Akad. d. Wissensch. Wien. Philos.-hist. Klasse 1914—20). Kw. hist. t. 36, 1922, s. 51/81.

*Kopera* F. W sprawie programu badań w zakresie historji sztuki. Nauka polska II, s. 440/443.

[*Kozicki* Wład dr.]. Sztuka polska. (Zarys rozwoju polskiego malarstwa i rzeźby). L'art polonais. Warszawa. Min. sztuki i kultury 1920, 8°, s. 18, 20 ilustr.

*Kruszyński* T. X. Uwagi nad metodą w sztuce starochrześcijańskiej. Przegl. powsz. 1920, t. 145/6, s. 389/92.

*Lauterbach* A. O metodzie historji sztuki. NPLS I, t. II, s. 351/60.

*Mańkowski* Tad. Kolekcjonerstwo Stanisława Augusta w świetle korespondencji z Augustem Moszyńskim. PSKHS-L, t. I, z. 2, s. 251/88.

*Manning Clarence* Aug. The Great Past of Poland. Art and archeology, Bd. 25, s. 211/30.

*Morelowski* Marjan. Artyści polscy na wychodźctwie w Rosji w XVII w. SAU 1920, III, s. 6/8 i PKHS II, s. LXXIX—LXXXII i XC—XCII.

*Niewiadomski* El. Wiedza o sztuce na tle jej dziejów. Malarstwo, architektura, rzeźba, przemysł artyst. Warszawa. Druk. Narodowa w Krakowie 1923, 8°, s. 404, 347 ryc. w tekście.

*Podlacha* Wł. O przyszłość historji sztuki. Nauka polska II, s. 394/426.

*Ptaśnik* Jan. Z wyprawy naukowej do Węgier, przyczynki do historji sztuki w Polsce. [Piotr z Lugano, architekt lwowski, artyści z Krakowa w Siedmiogrodzie, miejscowości nazwy Stosz w Siedmiogrodzie]. PKHS I, s. XXX.

*Réau* Louis. L'art français en Pologne au XIX siècle. Revue des études slaves III, s. 121/6.

— L'art français en Pologne sous Stanislas Auguste. Revue des études slaves 1921, I, p. 255/78.

— Histoire de l'expansion de l'art français moderne. Le monde slave et l'Orient. Paris. H. Laurens 1924, s. VIII, 420, 40 tabl.

*Salski* J. La destruction des vestiges de la civilisation polonaise dans les territoires de l'est de l'ancienne République Polonaise. L'Est Pol. 1920, nr 2, s. 66/9.

— Sztuka i kultura polska na Litwie i Rusi. Wsch. Pol. 1921, II, s. 64/95 — i odb.

*Strzemiński* Wł. O sztuce rosyjskiej. Zwrotnica 1923, nr 4.

*Strzygowski* Józef. Nowe horyzonty (Rozdz. I z dzieła »Początek sztuki chrześcijańskiej«). Południe 1922, nr 5, s. 26/33.

*Szydłowski* T. O zadaniach polskich historyków sztuki. Przegl. wsp. 1923, t. V, s. 267/80.

*Tatarkiewicz* Wład. Les relations artistiques entre la France et la Pologne. Pol. 1921/II, s. 230/8.

— Rządy artystyczne Stanisława Augusta. Warszawa. Wyd. z Kasy im. Mianowskiego. Gebethner i Wolff 1919, 8°, s. 107 + 2 nlb.
Wydawnictwo Tow. Nauk. Warsz. Wydział II.

— Sztuka na dworze Stanisława Augusta. Przegl. hist. S. II, t. 3, s. 114/5.

*Tomkowicz* St. O artystach pracujących niegdyś w Polsce. SAU 1919, VI, s. 7; VII, s. 6.

— (I) O Bernardzie Morando, Santi Gucim i Marcinie Koberze, artystach XVI w. — (II) O artystach pracujących w Polsce lub dla Polski. Wiek XVII. — (III) Wiek XVIII i XIX. PKHS II, 1920, s. XLIV—LIV, LX—LXVI, LXXI—LXXVIII.

— Ordynaci Zamojscy i sztuka. Teka zamojska 1920, nr 4, s. 49 i 66 — i odb. Książnica zamojska t. 12.
*r.* Sochaniewicz K. Kw. hist. 1922, s. 135/6.

*Topass* Jan. L'art et les artistes en Pologne au moyen-âge. Paris. Alcan 1923, 8°, s. 134, tbl. 16.
*r.* Szydłowski T. Przegl. wsp. 1923, t. VI, s. 310/4.

*Urbański* Ant. Kultura artystyczna Litwy i Rusi. Świat 1922, nr 2.

*Żyła* Wł. X. O metodzie w historji sztuki starochrześcijańskiej. Prz. powsz. 1920, t. 145/6, s. 106/119.

*Dobrowolski* Marceli Nałęcz. Style Ludwików XVII i XVIII wieku. Warszawa. Trzaska, Evert i Michalski 1924, s. 4 nlb. + 112.

*Dobrowolski* T. Style w sztuce. Wianki 1923, nr XI, s. 3/4.

*Gąsiorowski* St. Jan. Style w sztuce. Sztuka klasyczna. Wianki 1923, nr XII, s. 3/5.

*Rudner* K. Styl XX stulecia. Wianki 1919, nr 2, s. 7/8; nr 3, s. 15.

*Zubrzycki Sas* J. Styl polski. Styl narodowy. Lwów 1922, 8°.

*Burgemeister* L. Die Kunstdenkmäler und ihre Pflege in Oberschlesien. W książce p. t. »Oberschlesien. Ein Land deutscher Kultur« 1921, s. 139/45.

*Knötel* P. Oberschlesiens Anteil an der bildenden Kunst. Schles. Heimat 1921, H. 32—34.

*Müller* R. A. Schönes aus Schlesien. Von Kunstwerken u. Kunstformen. Breslau. Priebatsch 1924, s. 32, 36 ryc.

*Orłowicz* M. Zabytki artystyczne Górnego Śląska. Ziemia 1922, s. 75/9.

— Zabytki artystyczne Spisza i Orawy. Ziemia 1921, s. 116/25.

*Stasiak* Ludw. Na krańcach Spiszu. (Z podróży artystycznej Tow. im. Wita Stwosza). Świat 1919, nr 38, s. 6/7.

*Makowski* Bol. ks. Z gdańsko-polskiej sztuki XVII w. Zap. TNT, t. IV, s. 214/22.

*Ze* sztuki gdańskiej. Tyg. il. 1920, nr 12, s. 184/5.

*D'Abancourt* H. Kraków i okolice. Przewodnik. Z 49 ilustracjami. Warszawa-Kraków. Gebethner i Wolff 1924, 8°, s. VI + 222 + 1 plan.
*r.* Dobrzycki J. RK XX, s. 179/80.

*Bobilewicz* J. inż. Kraków i jego okolice. Przewodnik z planem miasta i ilustracjami, przedstawiającemi najcenniejsze jego zabytki i pamiątki. Warszawa—Kraków. J. Czernecki [1924], 8°, s. 127 + 1 nlb. + 1 plan
*r.* Dobrzycki J. RK XX, s. 178/9.

*Jarosławiecka* M. and *Gąsiorowski* St. J. Cracow, its antiquities and museums. Edited by the League of the Societies of art history students in the Universities of Poland. Warsaw—Cracow. Gebethner and Wolff [1924], 8°, s. 40 + XII tabl.

*Lepszy* L. Pogląd na krakowską sztukę. Ziemia VIII, 1923, s. 145/51.

*Ptaśnik* J. (Kultura artystyczna Krakowa w XV w.). PKHS t. II, s. XXIII.

— O problemie narodowościowym w sztuce krakowskiej XV wieku. PKHS II, s. XXXVIII—XXXIX.

800 Jahre Geschichte der kath. Gemeinde von Liegnitz. Führer zu den Kunstwerken der kath. Kirchen und zum Piasten Mausoleum. Hrsg. von Bruno Clemenz. Liegnitz. Verlag der Beratungsstelle für Heimatspflege 1921, s. 46.

*Małkowsky* Georg. Das Land Posen, wie es war und wurde. Braunschweig—Berlin. G. Westermann 1919, 4°, s. 252, ryc. 175.
Die preussischen Ostmarken II [m. i. architektura i plastyka].

*Landau* dr i *Pajzderski* Nik. Monografja i przewodnik ilustrow. po Toruniu. Toruń. Pomorska S. A. Ilustr. według G. Milczewskiego. Plany według projektu prof. Kowarskiego. 1924, 8°, s. 8 nlb. + 84 + 46 nlb. + 1 mapa.

*Kwietniewski* Jan. Nieznany przewodnik po Warszawie z pierwszej połowy w. XVIII. Tyg. il. 1919, nr 33, s. 536.

*Lauterbach* A. Warschau. 1919. Leipzig. A. Seemann, s. VIII + 199 + 149 ryc.
Berühmte Kunststätten, 66 Bd.

*Przeździecki* R. Varsovie. — Warszawa. Bibljoteka Polska 1924, 8°, s. 388, tbl. 32.

*Bretschneider* Paul. Kunstwerke oberschlesischen Ursprungs in Wartha. Aus Oberschl. Vergangenheit 1921, s. 47/50.

*Kłos* Julj. Wilno. Przewodnik krajoznawczy. Wilno. Oddz. wil. Pol. Tow. krajoznawcz. 1923, 8°, s. 261 + IX + plan.

*Ruszczyc* Ferd. Tradycje sztuki w Wilnie. RTPN-W t. VII, 1922, s. 177/80.

— Wilno i sztuka. Ziemia 1922, s. 166/72.

*Zahorski* Wł. Przewodnik po Wilnie. Wyd. III przejrz. i uzupełn. Wilno. Księg. J. Zawadzkiego 1923, 16°, s. IV, X, 180, 1 a—1 f, ryc. w tekście.

*Dobrowolski-Nałęcz* Marc. dr. Madonny polskie. Studjum ikonograficzne. Napisał i okładkę, inicjały, ozdobniki, narysował... Warszawa. »Rzeczpospolita« 1921, 4°, s. 62, 2 nlb., 6 tabl.

*Knötel* Paul. Die Entwicklung des Hedwigstypus in der schlesischen Kunst. Zeitschr. d. Vereins f. Geschichte Schlesiens 1921, Bd. 55, s. 17/28.

— Die volkstümlichen Heiligengestalten in der schlesischen Kunst. Mitt. Ges. Volkskunde, Bd. 23, 1922, s. 96/117.

## ARCHEOLOGJA

*Bieńkowski* P. About a Mattei relief, yet unexplaned. Charisteria C. de Morawski oblata. Cracoviae 1922. Pars latina, s. 281/97.

— O Bastarnach w rzeźbie późno rzymskiej. SAU 1923, X, s. 2; toż po francusku BAS ph., 1923, s. 12.

— O głowie grecko-egipskiej w Kobylopolu. Z 2 ryc. Przegl. arch. 1919, z. 1—2, s. 49/51 — i odb.

— O hellenistycznych naczyniach w zbiorach krakowskich. Kraków. M. Muzeum przemysłowe 1922, 4°, s. 15, 1 nlb.

— O paru znaleziskach gallo-rzymskich na ziemiach polskich. SAU 1921, V, s. 7.

— O popiersiach cezarów na Zamku w Poznaniu. SAU 1922, VII, s. 3; toż po francusku BAS ph. 1922, s. 5/6.

— O popiersiach cezarów rzymskich na Zamku w Poznaniu. Poznań. Tow. Przyj. Nauk 1923, 8°.
PKHS Tow. Przyj. Nauk w Poznaniu t. I, z. 2.

— O rzeźbach grecko-rzymskich na zamku XX. Czartoryskich w Gołuchowie. (Z XI tabl. i 5 ryc.). Zap. m. 1920, z. IV—V, s. 3/21 i 43/44 — i odb. pod tyt.:

— O rzeźbach klasycznych w Gołuchowie. Z 11 tabl. i 5 ryc. w tekście. Poznań. Nakł. Tow. Muzealnego w Poznaniu 1920. 4°, s. 44 + 1 nlb.

— O rzeźbach klasycznych z marmuru. PKHS I, s. 236/97, 43 ryc. i 3 tabl.

— O skarbie srebrnym w Choniakowie na Wołyniu. SAU 1920, VII, s. 2/4; toż po francusku BAS ph. 1920, s. 94/6.

— O wazach hellenistycznych w zbiorach krakowskich. SAU 1922, V, s. 2; toż po francusku BAS ph. 1922, s. 3/5.

— O zagadkowym typie męskim w późnej rzeźbie rzymskiej. SAU 1923, IX, s. 1; toż po francusku BAS ph. 1923, s. 12/6.

— Skarb choniakowski. STNL II, 1922, s. 132.

— i *Radzimiński* Luba Zygm. Wykopaliska z Choniakowa. PKHS II, s. XXXIX—XL.

— Über Fragmente eines Frieses in Mantua und in Rom. Zagreb 1924. Strena Buliciana (Bulićev Zbornik).

— Ze studjów nad płaskorzeźbami rzymskiemi. SAU 1922, V, s. 1; toż po francusku BAS ph. 1922, s. 1/3.

*Bulanda* E. Kategorja estetyczna statui atletów w starszej rzeźbie greckiej. Charisteria C. de Morawski oblata. Cracoviae 1922, Pars Polona, s. 51/9.

*Dobrowolski-Nałęcz* Marc. Życie zagrobowe i śmierć w sztuce grecko-rzymskiej. Tyg. il. 1923, nr 27, s. 431/2; nr 28, s. 449; nr 29, s. 463; nr 30, s. 483; nr 31, s. 496/7.

*Janusz* Bohdan. Z ojczyzny Minotaura. Tyg. il. 1922, nr 25, s. 393; nr 26.

*Przeworski* St. Nieznany posążek hetycki w Krakowie. Szt. i art. 1924, t. I, s. 145/8.

*Ruxerówna* Mieczysł. Naczynia cypryjskje i mykeńskie w zbiorach Gabinetu archeologji klasycznej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Przegl. arch. t. II. 1922 — i odb. s. 26, tabl. II, ryc. w tekście 4.

*Szczepański* Wł. X. Badania naukowe w Palestynie. Przegl. pow. 1923, t. 158, s. 12/27.

— Dzisiejszy stan badań archeologicznych w Palestynie. SAU 1922, IX, s. 2.

— Najstarsze cywilizacje wschodu klasycznego. T. I. Egipt. Lwów. Ossolineum 1922, 8°, s. XV + 256, 1 mapa.

— T. II. Babilon. Lwów. Książnica-Atlas 1923, s. VIII, 183 + Atlas s. 96 i mapa, 5 tbl.
Prace Sekcji orjent. Inst. nauk antrop. TNW nr 3.

— T. III. Egea i Hatti. Lwów Warszawa. Książnica TNSW 1923, 8°, s. 177 i 112, 5 tbl, atlas o 363 ryc.

*Zieliński* Tad. Grecja. Budownictwo. Plastyka Krajobraz. Warszawa – Kraków. Tow. Wydawn. w Warszawie 1923, 4°. s XVI, 176 tbl. na 88 kartach.

— Historja kultury antycznej w zwięzłym wykładzie. Tom I. Warszawa – Kraków. Tow. Wydawnicze 1922, 8°, s. 235, 4 nlb. — Tom II 1924, s. 224, 2 nlb.

— Świat antyczny a my. Zamość 1922.

*Bieńkowski* Piotr. O potrzebach nauki polskiej w zakresie archeologji klasycznej. Nauka polska II, s. 427/439.

## ARCHITEKTURA

*Biernacki* Kaz. Dwór współczesny na tle swego rozwoju historycznego. Tyg. il. 1922, nr 41, s. 660/1.

*Bosswell* Bruce A. Poland and the Poles. New York. Dodd. Mead & Comp. 1919 8°. Chap. XV. Art and Music, s. 266/8.

*Czachowski* Jan. O syntezie wnętrz epoki Stan Augusta. Wiad. lit. 1924, dod. do nru 26.

*Dębicki* Zdz. Naród a architektura. Tyg il. 1921, nr 2, s. 20/2.

*Domaniewski* Cz. i *Wawrzeniecki* M. Rozróżnianie stylów w architekturze. Wyd. 4-e uzup. uwzględnieniem zabytków krajowych. Z 200 rys. Warszawa. Nakład. autorów i Zakł. graf. B. Wierzbicki i Ska 1923, 8°, s. 24.

*Drexler* Ign. Odbudowanie wsi i miast na ziemi naszej. Wydanie wtóre. Rycin sto. Lwów – Warszawa. Ossolineum 1921, 8°, s. IV, 323, 4 nlb., tabl. 4.

*Feliński* R. Najnowsze prądy w architekturze. Ponowa 1922, nr 4, s 311/20.

— O całość architektoniczną. RP 1919, nr 2, s 8/10.

— Pomniki wojny i zmartwychwstania Polski. RP 1919, nr 1, s 4/7.

*Kohte* J Zur Kenntnis bäuerlicher Bauweise in Ostdeutschland und Polen. HMbP 1919, nr 1, s. 2/9.

*Lauterbach* A. Kryzys miast i nowa architektura Tyg. il. 1921, nr 3, s. 42/3.

— Nowe drogi architektury. Wiad. lit. 1924, dod. do nru 26.

— O zachowaniu starych dzielnic. Szt. i art. 1924, t. I, s. 148/9.

— Plan miasta jako wyraz jego kultury. Przegl. warsz. 1923, t. IV, s. 42/57.

*Lauterbach* A. Zdobienie miast. Przegl. warsz. 1922, t. IV, s. 98/108.

*Lubierzyński* Fel. O styl polski w architekturze. Przegl. wil. 1924, nr 8 – 9, s. 2/4.

*Łukomski* J. L'Architekture polonaise et l'influence de l'art français. La Renaissance de l'art français et des industries de luxe 1923, novembre.

*Mączyński* Fr. Odbudowa kraju. RP 1919, nr 4, s. 13/15.

*Muczkowski* J. Problem Bazyliki chrześcijańskiej. Przegl. pow. 1921, t. 149/50, s. 427/34 — i odb. s. 8.

*Niemojewski* L Wczoraj i dziś w architekturze. Wiad. lit. 1924, dod. do nru 26.

*Noakowski* Stan. Architektura polska. Szkice kompozycyjne. Lwów—Warszawa, Książnica Polska TNSW 1920, f°, s. 6 nlb. tekstu + 178 snlb. ryc.

— Marzenia architektoniczne St. Noakowskiego. Tyg. il. 1919, nr 1, s. 10/11.

— Zamiast rysunków. (Kościółek romański. — Ołtarz barokowy. — Salon prowincjonalny 1880). Przegl. warsz. 1923, t. IV, s. 84/89.

*Odyniec* Stan. Odbudowa świątyń jako akcja ogólnokrajowa i jej stosunek do przemysłu budowlanego. Odbudowa kraju 1919, nr 3—4, s. 121/9.

*Olszewski* Br. Styl nowych kościołów. Wianki 1919, nr 1, s. 4; nr 2, s. 6/7; nr 3, s. 6/8.

*Pajzderski* Nik. Bilans historji architektury w Polsce. Arch. 1924, nr 3, s. 35/6; nr 4, s. 40/2.

Najnowsze *prądy* w architekturze. Arch. 1922, nr 3—4, s. 1; nr 5, s. 41/3; 1923, nr 1, s. 2/7; nr 2, s. 13/7.

*Pronaszko* Stan. Przemysł budowlany a odbudowa kościołów. Odbudowa kraju 1919, nr 6, s. 328/35.

*Ruciński* K. O architekturze domów miejskich. Wianki 1922, nr X, s. 7/8.

*Smogorzewski* K. Jak się podnosi walące się wieże katedry. Tyg. il. 1922, nr 44, s. 708/9.

*Stryjeński* Tad. L'Architecture. L'Amour de l'Art 1924, Août, p. 243/9.

*Strzygowski* J. Der vorromanische Kirchenbau der Westslaven. Slavia III, 1924, s. 392/446.

*Szydłowski* Tad. O budowlach t. zw. arjańskich. Reformacja w Polsce. I, 1921, s. 64.

— Straty wojenne w zakresie budownictwa drewnianego. PKHS II, s. XXXVIII.

*Tołwiński* Mik. O pomnikach i cerkwiach prawosławnych. Warszawa. Wyd. Zw miast polskich 1919, 8°, s. 6 + 2 nlb.

*Tomkowicz* St. Style w architekturze kościelnej. Kraków. Krak. Spółka Wydawn. 1923, 8°, s. 166 + 36 ryc.
Bibljoteka »Orlego Lotu« nr 4.
r. Dobrzycki J. RP nr 3—4, s. 53.

*Wędziagolski* P. Hasła współczesnej architektury. Południe 1922, z. IV, s. 3/8.

*Zubrzycki Sas* Jan. Mir – Sława. Znak krzyżowy. Rozbiór najdawniejszego pierwiastka architektonicznego. Lwów 1922, 8°.

— Serce. Rozbiór pierwiastków polskiej sztuki ludowej i narodowej (z rysunkami). Lwów. Skł. gł. w księg. Gebethnera, Kraków—Warszawa 1921, 8°, s. 80.

— Styl polski. Styl narodowy. Lwów 1922, 8°.

Architektonischer Atlas von Polen (Kongress-Polen) mit 255 Originalaufnahmen v. Paul Juckoff-Skopau. Berlin, Gea-Verlag 1921, 7°, s. 228.
Beiträge z. polnischen Landeskunde, Reihe B. Veröffentlichungen der Landeskundlichen Kommision b. Deutschem Generalgouvern. Warschau.

*Próchnicki* F. L'Architecture polonaise en Lithuanie et en Ruthénie-Blanche. L'Est pol. 1920, nr 5, s. 161/3; Les Amis de la Pol X, 1923, s. 219/20.

*Łuszpińskij* A. Derewjani cerkwy Hałyczyny XVI—XVIII w. Zbirky Nacjon. Muzeju u Lwowi. Lwów 1920. Kart 27.

*Szydłowski* T. Najstarsze dwory małopolskie. SAU 1920, X, s. 11.

— Ruiny Polski. Opis szkód wyrządzonych przez wojnę w dziedzinie zabytków sztuki na ziemiach Małopolski i Rusi Czerwonej. Warszawa—Kraków. Gebethner i Wolff. Druk. Narodowa w Krakowie [1919] 4°, s. VIII + 215 + mapa + 227 ryc. w tekście.
*r.* Ant. Tyg. il. 1919, nr 34, s. 549/53; Wielecki W. Ziemia 1919, nr 44—52; Żyła X. Wł. Kw. hist. 1919, s. 86; tenże. Prz. powsz. 1920, s. 217; Lauterbach A. Świat 1920, nr 4.

— O zniszczonych przez wojnę budowlach kościelnych wschodniej Galicji. PKHS II, s. XXXVIII.

— O zniszczonych zamkach z epoki renesansu na ziemiach ruskiego województwa. PKHS II, s. XVII—XIX.

*Orłowicz* M. Dwory polskie w wojew. pomorskiem. Ziemia 1924, s. 9/13.

*Gosieniecki* W. Zabytki sztuki rodzimej Polski Zachodniej. Autolitografje. Z. I. Wojew. poznańskie. Poznań. Fiszer i Majewski 1924, 4°, 10 tabl.

— — Z. II. Wojew. poznańskie i pomorskie 1924, 4°, 10 tabl

*Haupt* A. Holzkirchen in der Provinz Posen. Mit Zeichnungen des Verfassers. Ostdeutscher Heimatkalender 1922, s. 41 i nast.

*Kohte* J. (Darstellungen von Baudenkmälern der Prov. Posen, aus dem Nachlass Schinkels). HMbP 1923, nr 2, s. 38.

— Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Prov. Posen. (7 Bände, 1898)—1919. J. Springer.

*Malkowsky* Georg. Das Land Posen, wie es war und wurde. Braunschweig—Berlin. G. Westermann 1919, 4°, s. 252, ryc. 175.
Die preussischen Ostmarken II. [m. i. architektura].

*Krollmann* C. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Ordenslandes Preussen in den Schadebüchern (1411/19). Veröffentl. der Stadtbibliothek Königsberg. Berlin—Grunewald 1919. 4°, s. 52.
*r.* Schmid B. Mitt. westpreus. Geschichtvereins 1919, nr 4, s. 46/7.

*Steinbrecht* C. Die Baukunst des Deutschen Ritterordens in Preussen. Ein Heimat-Ausweis der Deutschen im Osten. Danzig 19919.

— Die Ordenburgen der Hochmeisterzeit. Berlin. J. Springer 1920.
*r.* Zieseiner. Sitzungsberichte Prussia. H. 24, s. 206.

*Szydłowski* T. O szkodach w dziedzinie zabytków sztuki w okolicach dolnego Sanu i w Sandomierskiem. PKHS II, s. XIX.

*Konwiarz* Rich. Alte Stadtbaukunst in Oberschlesien. Mitt. d. Schles. Bundes f. Heimatschutz 1920, H. 4—5, s. 93/8.

— Über schlesische Baukunst. OstM Jh. I, 1921, s. 517/22.

*Schönaich*. Die Pforten in der mittelalterlichen Stadtbefestigung der schlesischen Städte. Schlesische Gbl. 1922, s. 5.

*Schaetzke* Viktor. Schlesische Burgen. Schlesische Monatshefte Jg. 4, s. 31t/23.

*Tomkowicz* St. Kilka mało znanych pamiątek polskich na Śląsku opawskim. PKHS II, s. XIX—XXI.

*Lipińskij* Wjaczesław. Istoryczni studii ta monografii. T. III. Ukraina na perełomi. 1657—1659. Zamitky do istorii ukraińskoho-derżawnoho budiwnyćtwa w XVII stolitju. Kyiw-Wideń. Wyd. Dniprowśkoho Sojuzu Spożywczych Sojuziw Ukrainy. 1920, 8°, s. 304.

*Siczyńskij* Woł. Ukrajińska architektura. »Umeni Slovanu«, IV, Brno 1924, s. 24, ryc 26.

*Materjały* do architektury polskiej. Z. 1. Domy wołyńskie. Lwów. Zw. Studentów archit. Polit. lwowskiej 1923, 4°.

*Bałaban* M. dr. Bóżnice obronne na wschodnich kresach Rzczpltej. Nowe życie I, 1924, t. I, s. 197/203.

*Szydłowski* Tad Zamek w Baranowie. Tyg. il. 1922, nr 24, s. 376/7.

(*Säbisch* Walenty von). (Projekt budowy kościoła na Bielanach pod Krakowem). PKHS II, s. XVIII.

*Hendel* Z. Kościół w Boguchwale. PKHS II, s. LX.

*Piotrowski* J. Podziemia kaplicy zamkowej w Brzeżanach. Wiad. konserwatorskie 1924, z. 1.

*Mysłakowski* Z. Chartres (katedra). Przegl. warsz. 1924. t. II, s. 5/17, 2 ryc.

*Wicherkiewiczowa* M. Chełmno. Tyg. il. 1922, nr 19, s. 300/1.

*Komornicki* St. Dwór w Czemiernikach. PKHS II, s. LX.

*Bocheński* Zb. Zamek w Dębnie. Tyg. il 1921, nr 44, s. 697/8.

*Neubaur* L. Zur Geschichte des sogen. Königshauses in Elbing. ZWGV, Heft 59 (1919), s. 113/33.

*Fischer* Włodz Baszta Herburtów w Felsztynie. Ziemia VIII, 1923, s. 194/5

*Schorrowa* Hel. Projekty fasady kościoła San Lorenzo we Florencji z epoki rozkwitu renesansu. STNL III, 1923, s. 9/11 i PSKHS-L t. I, z 1, s. 94/160.

*Kohte* J. Zur Geschichte Fraustadts im 18 Jhrhdt. HMbP 1920, nr 5, s. 76/8.

Die freie Stadt Danzig. OstM 1920, H. 3.

*Carsten* A. Danziger Profanbauten. W książce p. t. »Danzig«. Hrgg. v. Senat d. f. Stadt. Berlin—Halensee 1924, s. 48/94.

*Carstenn* Ed. St. Marien in Danzig. Ein Führer. Danzig. Danziger Verlags-Gesellschaft 1924, 16°, s. 16.

*Fischer* F. Die Danziger Kirchen. W książce p. t.

»Danzig«. Hrgg. v. Senat d. f. Stadt. Berlin—Halensee 1924, 4°, s. 19/47, ryc. w tekście.

*Friz* Wilhelm. Die Kirche St. Katharinen zu Danzig. Ein Beitrag f. Geschichte der Pseudo-Basilica. (Dissertation d. technisch. Hochschule zu Danzig-Langfuhr). Stuttgart 1920, s. 70.

*Klein* Fr. Gdańsk, wrota Korony Polskiej. Warszawa. Księg. F. Hoesicka 1921, 8°, s. 96, ilustr. 32.
*r.* Lauterbach A. Książka 1922, nr 1, s. 20/1.

*Kruszyński* T. X. Wysoka brama w Gdańsku i jej włoskie i niderlandzkie pierwowzory. PKHS III, s. XVI.

*Schmidt* A. Führer durch das rechtsstädtische Rathaus [in Danzig]. Danzig. A. W. Kafemann [1924], s. 23.

*Stahl* Fr. Danzig, eine deutsche Stadt. Die Umschlagzeichnung ist unter Benutzung v. Motiven d. Danziger Rathaustores (1768) v. A. Köglsperger gezeichnet. II Aufl. Berlin 1919, 4°, s. 4 i 13 tbl.
Wasmuths Kunsthefte 4.

*Tschitschke* Max. Die alten Befestigungen in der Grafschaft Glatz (Kładzko) u. Fort Wilhelm b. Voigtsdorf. Glatzer Heimatblätter 1920, s. 47/58.

*Volkmer* Franz. Der Dom und die Wenzelskirche zu Glatz. Grafschaft Glatz 1920, s. 30/32.

— Der Schloss zu Glatz. Grafschaft Glatz 1920, s. 8/10.

*Knötel* P. Glogau als Kunststätte. Der Heimatbote für 1923. Glogau 1922, s. 22/4.

*Pajzderski* N. Kościół św. Jana w Gnieźnie i jego dekoracje z XIV wieku. PKHS III, s. 73/104.

*Szydłowski* T. O budowli t. zw. arjańskiej w Gorlicach. PKHS III, s. XVII—XIX.

*Zaloziecky* Wl. R. Die Burgkapelle in Horjany. Belvedere t. VI, 1924/5, H. 25, s. 23/33.

Architektura dawnych czasów. Kalisz. Arch. 1922, nr 2, s. 24 i nr 3/4, s. 37.

*Trzebiński* M. Kazimierz biskupi. Tyg. il. 1920, nr 48, s. 892/3.

*Land* E. O śpichrzach w Kazimierzu nad Wisłą. Tyg. il. 1923, nr 45, s. 721/2.

*Lauterbach* A. Restauracja pałacu pobiskupiego w Kielcach. Szt. i art. 1924, t. I, s. 23/4

*Ernst* F. Derewjana Złotoustiwśka Cerkwa na Staromu Kyjiwi. Zb. Sek. Mist. 1921.

— Stara Bursa w Kyjiwi. Zb. Sek. Mist. 1921.

*Łukomśkyj* H. K. Kijew. Cerkownaja architektura XI—XIX w. Wizantijskoje zodczestwo. Ukrajińskoje barokko. München. Orchys 1923, s. 54, ryc. 123.
Krasiwyje boroda i mestnosti Wostoka. T. I.

*Bochnak* A. Kolegjata św. Józefa w Klimontowie. SAU 1922, V, s. 4; PKHS III, s. XIV–XV.

*Szydłowski* Tad. O refektarzu cysterskiego klasztoru w Koprzywnicy. PKHS II, s. XXXVI—XXXVII.

*Barwiński* Eug. Kraków na początku XIX wieku. RK 1919, t. XVIII, s. 29/49.

*Cercha* Stan. Kleparz, przedmieście Krakowa przed 50 laty. Studjum etnograficzne. Materjały antropolog.-archeologiczne t. XIV, 1919, s. 1/80.

*Chmiel* Adam. Domy krakowskie. Ulica Florjańska. Cz II. (Liczby or. parzyste 2—44, na okładce 16—44). Z ilustracjami. Kraków. Wyd. Tow. miłośników hist. i zab. m. Krakowa 1920, 8°, s. 198.
Bibljoteka krakowska nr 57—8.

*Chmiel* A. Domy krakowskie. Ulica św. Jana. Cz. I. (Liczby or. nieparzyste 1—19). Cz. II. (Liczby or. parzyste 2–32). Kraków. Wyd. Tow. miłośników hist. i zab. m. Krakowa 1924, 8°, s. 312 + ryc. 37.
Bibljoteka krakowska nr 61—2.
*r.* Budka W. Reformacja w Polsce III, nr 11—12, s. 299/300; Tomkowicz St. Kw. hist. t. XXXVIII, s. 507/10.

*Ekielski* Wł. Kraków 1923. Arch. 1923, nr 3, s. 24/6; nr 4, s. 31/4.

*Hendel* Z. (Zdjęcia architektoniczne średniowiecznych zabytków kamienicy l. 23 na Rynku w Krakowie). PKHS t. II, s. XXVII—XXVIII.

— i *Chmiel* Adam. O historji budowy kamienicy Jana Bonera na Rynku krakowskim (l. 9). PKHS II, s. XXII—XXIII.

*Klein* Franc. Klejnoty Krakowa. Według zdjęć fotograficznych .. rotograwjury. Z. 1, 2. Kraków. Druk. Narodowa 1922 i 1923, 4°, 10 tbl. + s. 7 + 20 tbl.

— Powstanie planu Krakowa w czasie lokacji bolesławowskiej. PKHS II, s. XXI–XXII.

*Lepszy* L. i *Tomkowicz* St. Kraków. Kościół i klasztor oo. dominikanów. Kraków. P. Akademja Umiej. 1924, 4°, s. 166, tabl. 3, rys. w tekście 118.
Zabytki sztuki w Polsce I.

*Muczkowski* J. Architektura Krakowa. Ziemia VIII, 1923, s. 151/6.

*Ptaśnik* Jan. Opis ulicy Grodzkiej w Krakowie z r. 1412. PKHS I, s. XXX.

*Rostafiński* J. Architektura Krakowa. [Kraków] 1920, 8°, s. 45, 2 nlb.

— Kurza Stopka, Stradom i Dorotka. SAU 1919, IX, s. 4/6.

*Tomkowicz* Stan. Domy i mieszkania w Krakowie w pierwszej połowie XVII w. Arch. TNL Dz. I, t. 1, z. 5, s. 96, 14 tbl.; STNL II, 1922, s. 8/10.
*r.* Chmiel A. RK XIX, s. 185/6.

— Pałac Wielopolskich w Krakowie i jego dawna dekoracja malarska. RK 1919, t. XVIII, s. 1/28.

*Borawski* Al. Katedra krakowska. Kraków 1921, 8°, Przewodnik po ziemiach Małopolski 2.

— Wawel. Tyg. Il. 1921, nr 13, s. 195/201.

*Dobrzycki* J. Odkrycia i wykopaliska na Wawelu. Ziemia VIII, 1923, s. 130/41.

*Gumowski* M. Katedra krakowska na monetach piastowskich. Wiad. n.-a. 1919, nr 4.
*r.* Grodecki R. RK XIX, s. 186/8.

— Katedry wawelskie. Przegl. pow. 1919, XXXVI, s. 127/50, 331/46, 445/55 — i odb.
*r.* Grodecki R. RK XIX, s. 186/8.

— O katedrze romańskiej na Wawelu w świetle świadectw dostarczonych przez numizmatykę. PKHS II, s. XLIII—XLIV.

*Kowalski* L. O wieku murów rotundy świętych Feliksa i Adaukta (N. P. M.) na Wawelu ze stanowiska chemicznego. Kraków. Czasopismo krak. Tow. technicznego 1920, nr 1—3, s. 12/3; nr 4, s. 22/4; nr 5, s. 31/2 — i odb.

*Kruszyński* T. x. dr. Restauracja krakowskiej katedry i grobów królewskich. Arch. 1924, nr 6, s. 69/70.

*Noakowski* S. prof. Nowa brama »herbowa« na Wawelu. Tyg. il. 1921, nr 51, s. 887.

*Strzygowski* Józ. O kościele św. Feliksa i Adaukta na Wawelu. PKHS II, s. XL.

— Wyniki badań nad murami odnalezionego na Wawelu budynku. PKHS II, s. XL—XLI.

*Szydłowski* T. O odbudowie Wawelu. Przegl. wsp. 1922, t. II, s. 158/72.

*Szyszko-Bohusz* Adolf. Architektura dawnych czasów Rotunda św. Feliksa i Adaukta na Wawelu. Arch. 1922, z. 1, s. 9/11.

— O kościele romańskim szczątkowo odkrytym pod zachodniem skrzydłem zamku na Wawelu. SAU 1919, VII, s. 5/6; PKHS II, s. LXVI—LXVII.

— O przyszłość Wawelu. Memorjał kierownictwa odnowienia Zamku w sprawie budynków poszpitalnych na Wawelu. RP 1919, nr 3, s. 1/3.

— O rotundzie śś. Feliksa i Adaukta. PKHS II, s. LXVI.

— Panteon na Wawelu. Arch. 1922, nr 3/4, s. 32/3.

— Przyszłość Wawelu. Przegl. pow. 1920, t. 145/6, s. 373/5.

— Przyczynek do dziejów rotundy śś. Feliksa i Adaukta. SAU 1919, VI, s. 6.

— Rotunda świętych Feliksa i Adaukta (Najśw. P. M.) na Wawelu. RK 1919, t. XVIII, s. 51/80.

— i *Muczkowski* J. Rotunda św. Feliksa i Adaukta. RK XIX, s. 23/9.

— Wawel w XIII wieku. Arch. 1923, nr 1, s. 1/2.

— Z historji romańskiego Wawelu. RK XIX, s. 1/23.
*r.* Bochnak A. Przegl. wsp. 1923, t. V, s. 301/3.

*Tetmajer* Włodz. Panteon narodowy (Wawel). Maski 1919, z. 10, s. 146/8.

— i *Kruszyński* Tad. x. Przewodnik po katedrze wawelskiej, skarbcu i grobach królewskich. Z wstępem dra K. W. Kumanieckiego. Kraków. Komitet restauracji Katedry 1924, 8°, str. 64+4 nlb.

*Tomkowicz* St. Państwo polskie i Wawel. Maski 1919, z. 2, s. 18/20.

O Wawel. Wiad. art. 1919, nr 1—2, s. 19/20.

*Siczyńskij* Wołod. Archytektura krechiwśkoho monastyrja po dereworytu 1699. Literat. nauk. Wistnyk. Lwów 1923, t. LXXX, z. VIII, s. 345/66; t. LXXXI, z. IX, s. 74/80.

*Stromenger* K. Zakątek średniowiecznej Francji: Le Puy. Tyg. il. 1924, nr 32, s. 525/6; nr 33, s. 543.

*Hendel* Z. O zamku w Lesku. PKHS I, s. XXVII—XXVIII.

800 Jahre Geschichte der kath. Gemeinde von Liegnitz. Führer zu den Kunstwerken der kath. Kirchen und zum Piasten Mausoleum. Hrsg. von Bruno Clemenz. Liegnitz. Verlag der Beratungsstelle für Heimatspflege 1921, s. 46.

*Pfeiffer* Fritz. Der Neubau der Peterskirche zu Liegnitz im 14 Jahrh. Mitt. d. Gesch. und Altert.-Vereins zu Liegnitz. H. 8, 1922, s. 158/75.

*Orłowicz* M. Lubawa. Ziemia 1924, s. 117/20.

*Husarski* W. Kościół OO. Pijarów w Lubieszowie. Południe 1922, nr 4, s. 24/35.

*Bałaban* M. dr. Ghetta miast polskich. Lublin. Nowe życie I, 1924, t. II, s. 60/7.

*Antoniewicz* Tad. Akropolis Lwowski. (Projekt). Zamość. Nakł. autora. [1920], 8°, s. 8.

*Barwińskyj* Aleks. Stauropigijska cerkwa Uspenija św. Bohorodyci u Lwowi i zachody koło jiji obnowy i prykrasy. Zbirnyk Lw. Stawropigji t. I, 1921, s. 1/54.

*Lityński* M. Gmach Skarbkowski na tle architektury lwowskiej w pierwszej połowie XIX wieku. Lwów. Nakł. Fund. Skarbkowskiej 1921, 8°, s. 93.

*Mańkowski* T. Początki nowożytnego Lwowa w architekturze (pierwsza połowa XIX w.). STNL II, 1922, s. 81—3; PSKHS-L t. I, z. 1, s. 22—70.

*Żyła* Wład. ks. Katedra ormiańska we Lwowie. Kraków. Nakł. autora 1919, 8°, snlb. 4+160+VIII tabl.
*r.* Kruszyński T. X. Przegl. powsz. 1920, t. 145—6, s. 399/400.

— Kościół i klasztor Dominikanów we Lwowie. Lwów. Nakł. Bibljoteki religijnej 1923, 8°, s. 76, 9 ilustr.
*r.* Tomkowicz St. Kw. hist. XXXVII, s. 438/41.

*Marienburg* OstM 1920, z. 9.

*Clasen* K. H. Der Hochmeisterpalast der Marienburg. Königsberg i Pr. Bons Buchh. 1924, 8°, s. 96.

*Eichendorff* J. Die Wiederherstellung des Schlosses der deutschen Ordensritter zu Marienburg. Danzig 1922, s. 169.

*Die* Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen. 4 Bd Kreis Marienburg. *Schmid* Bernhard. 1. Die Städte Neuteich und Tiegenhof u. die ländlichen Ortschaften. Mit 472 Textbildern u. 31 Beilagen. Danzig. A W. Kafemann in Kommis. 1919. 4°, s. VII+388+1 tabl.
Gesammtreihe Hf. 14.
*r.* F. Schwarz. Mitteil. d. Westpreuss. Geschichtvereins 1920, nr. 3, s. 37/9; Kohte J. HMbP 1922, nr 3, s. 76/7.

*Antoniewicz* Włodz. Olesko. Ziemia 1920, nr 3, s. 70/6.

*Thulie* Cz. Pałac arcybiskupi w Obroszynie. Wiad. konserwatorskie 1924, R. I, nr 3.

*Papée* Fr. O kościele w Oleśnicy. PKHS II, s. XLII—XLIII.

*Carsten* A. Das Schloss in Oliwa und seine Gartenanlage. OstM 1924, nr 3, s. 192/208.

*Chołoniewski A.* »Nagroda gdańska« (o pałac b. opactwa Cystersów w Oliwie). Tyg. il. 1921, nr 21, s. 330.

*Fischer* prof. Baukünstlerisches aus dem Kloster Oliwa. OstM 1924, nr 3, s. 185/191.

*Steinert* A. Die kleinen Kirchen und Kapellen des Mittelalters und der Neuzeit (in Oppeln). Oppelner Nachrichten 1922, nr 56 u. 59.

— Stadt, Schloss und Herrschaft Oppeln am Ende der Piastenzeit (1532). Oppelner Nachrichten 1920, nr 268 u. 270.

*Tomkowicz* St. Ołyka. PKHS III, s. 1/37.

— Zabytki Ołyki na Wołyniu. PKHS II, s. XXXVIII.

*Ptaśnik* J. Wpływy romańskie na kulturę w Polsce XII w. na podstawie źródeł do dziejów katedry i kapituły płockiej. PKHS 1919, t. I, s. XXXI.

*Fischer* Włodz. Ruiny zamku w Pniowie. Ziemia 1922, s. 281—283.

*Morelowski* M. Katedra unicka w Połocku. PKHS II, s. LXXXIX—XC.

— O katedrze unickiej w Połocku SAU 1921, II, s. 7. Toż po francusku. BAS h-ph. 1921, s. 40/2.

*Bechtel* Heinr. Der Aufbau der Stadt Posen. Breslau, M. & H. Marcus 1923, s. 88.

*Janicki* St. x. Pomniki przeszłości Poznania. Ziemia 1924, s. 102/106.

*Pajzderski* N. Na marginesie rozbudowy Poznania. Ziemia 1924, s. 97/101.

— O kościele pojezuickim w Poznaniu. PKHS II, s. II—III.

— Poznań. Lwów—Warszawa. Książnica TNSW 1922, 8°, s. 132, ryc. 152.
Nauka i Sztuka, t. XIV.
*r.* Tatarkiewicz Wł. Książka 1922, s. 222/3; Dettloff x. Przegl. warsz. 1923, IV, s. 137/140.

*Przewodnik* po Ratuszu Poznańskim. Poznań. Nakł. Wyd. Tow. Miłośników m. Poznania 1924, 8°, s. 52.

*Rankowski* Leon ks. Odbudowanie i odnowienie kościoła Bożego Ciała. KmP 1924, nr 4, s. 7/8.

*Tyc* T. O kościółku św. Gotharda i kulcie tego świętego. KmP 1924, nr 7/8.

*Wicherkiewiczowa* M. Obrazki z przeszłości Poznania. Antoni Hoene, Królewsko-polski budowniczy. — Jan Glaser, Złotnik XVI wieku. — Klasztor Dominikanek czyli Katarzynek w Poznaniu — Domy i dwory szlacheckie. Poznań 1924, 8°, s. 87, 1 nlb.

*Ptaśnik* J. Materjały do historji kolegjaty w Pułtusku i zamków biskupich w Pułtusku, Broku i Płocku. PKHS II, s. LIV.

*Szydłowski* T. O zniszczonych kościołach gotyckich w Radłowie i Szczepanowie i innych szkodach wojennych w dziedzinie zabytków na linji Dunajca. PKHS II, s. X—XVIII.

*Mańkowski* A. ks. Radzyn. Ziemia 1924, s. 43 - 6.

*Grotte* A. Laubenhäuser im Posener Lande (in Rakwitz u. Stenschewo). Die Denkmalpflege 1922, s. 62 i nast.

*Szydłowski* T. Dwór w Rogowie, zabytek budownictwa drewnianego XVII w. Z rys. art. mal. Wiesława Zarzyckiego. PKHS I, s. 184/235 + 33 ryc.

*Mycielski* J. Kościół polski św. Stanisława w Rzymie i polskie w nim zabytki. SAU 1921, VI, s. 5; toż po francusku BAS h-ph. 1923, s 49/53.

*Puzyński* Ant. Zabytki stolicy Timura (Samarkandy) na tle dziejów. Tyg. il. 1923, nr 40, s. 640/1; nr 41, s. 656/7.

*Rokoszny* Józef ks. Restauracja kościoła św. Jakóba w Sandomierzu. PKHS II, s. XCIV—XCV.

*Orłowicz* M. Starogard. Ziemia 1924, s. 36/8.

*Dobrowolski* Tad. W. Toruń (miasto średniowieczne). Wianki 1922, nr X, s. 11/2; 1923, nr XI, s. 13/5.

*Górski* A. Toruń. Ziemia VIII, 1923, s. 42/7.

*Semrau* Art. Zur ältesten Geschichte des Artushofes in Thorn. Mitteilungen d. Coppernicus-Vereins, 1921, H. 28, s. 83.

*Szydłowski* T. O kościółku drewnianym w Trybsie i jego polichromji. PKHS III, s. XVI—XVII.

*Eichhorn* Kurt von. Warschau Werden und vergehen seiner Baudenkmäler. Leipzig, Klinkhardt & Biermann (1919), 8°, s. VI, 1 nlb., 97, 44 ryc

*Hł.* Stan. O świątynię na placu Saskim. Tyg. il. 1920, nr 18, s. 365/7.

*Koło* Architektów w Warszawie, Komitet Wykonawczy I-go Zjazdu Artystów Plastyków, Tow. Opieki nad zabytkami przeszłości w Warszawie. (List otwarty do posłów w sprawie soboru na placu Saskim w Warszawie). Warszawa. Druk. Artystyczna Kopytowski i Ska. 24. II. 1920. 4°, snlb. 4.

*Kraushar* A. Brama krakowska i pozostałe po niej pamiątki (Warszawa). Tyg. il. 1922, nr 25, s. 398; nr 26; nr 27, s. 430; nr 28, s. 444; nr 29, s. 462; nr 30, s. 479.

— Zamek królewski w Warszawie. Poznań—Warszawa. Księg. św. Wojciecha 1924, 4°, s. 73, tabl. 57.
Dawne Pałace warszawskie.
*r.* Pt[aśnik J]. Kw. hist. 1924, s. 165.

*Król* Aleks. Zamek królewski w Warszawie. Tyg. il. 1923, nr 49, s. 778—80.

*Lauterbach* A Zabytki artystyczne Restauracja pałaców waszawskich. Przegl. warsz. 1921, t. I, s. 112/6.

*Łoza* St. Belweder. Ziemia 1919, nr 33—5, s. 524/7.

— Pałac Raczyńskich w Warszawie. Ziemia 1919, nr 44 - 52, s. 615/7.

*Łukomski* G. Palais en style baroque à Varsovie. »Belvedere« Bd. V, 1924, s. 145/8.

*Niemojewski* Lech. Łazienki królewskie oraz znajdujące się w nich dzieła sztuki. Okładkę rys. Stan. Brukalski. Warszawa. Druk. Kowalewskiego 1922, 8°, s. VIII, 103, tabl. 16.

*Petrzyk* Leop. x. Kościół Ś-go Krzyża w Warszawie. Warszawa. Nakład. Zgrom. xx. misjonarzy 1920, 8°, s. 134 + 2 nlb. Drzeworyty wykonał Kazimierz Mrówczyński.
*r.* S. L. Przegl. warsz, 1922, t. III, s. 305/6.

*Prek* Fr. Ksaw. Życie artystyczne dawnej Warszawy. (Łazienki). Tyg. il. 1922, nr 11, s. 170.

*Skórewicz* Kaz. Zamek królewski w Warszawie na tle badań architektonicznych i archiwalnych. 1915/24. Arch. 1924, nr 1, s. 1/2; nr 2, s 13/8; nr 4, s. 37/40; nr 5, s. 49/55; nr 6, s. 59/64; nr 7, s. 71/4 — i odb. s. 40, XIX tbl.

— Zamek królewski w Warszawie. SAU 1924, IV, s. 13. Toż po francusku. BAS h-ph. 1924, s. 88.

*Tatarkiewicz* Wł. Pole Marsowe i Nowy Belweder. Przegl. warsz. 1924, t. IV, s. 41/6, 2 plany.

*Trojanowski* W. Katedra św. Jana Przewodnik artystyczny. Warszawa Oddz. Warsz. P. Tow. krajoznawczego 1922, 8°, s. 44, 6 tabl.

*Zahorska* St. Pałac w Łazienkach. Wianki 1919, nr 2.

*Stasiak* L. Weneda miasto na dnie polskiego morza. Karta z dziejów żeglarstwa naszego i polskiej Bolesławowskiej sztuki. Bibljoteka pomorska I, t. 1, 1923, s. 15/47, 2 nlb.

*Rokicki* Cz. Wieluń. Ziemia 1920, nr 5—6, s. 155/9.

*Kłos* J. Wilno ville polonaise. Principaux monuments de l'architecture nationale. Wilno. Edition de la Société des Amis de Wilno 1921, 8°, s. 14.

*Kłos* J. Żywotność inwencji w architekturze Wilna. Południe 1921, z. I, s. 19/25; z. II, s. 15/8.

*Roman* H. Wilno. Mury i ludzie — ongi i dziś. Tyg. il. 1919, nr 5, s. 79/80; nr 6, s. 94/5; nr 7. s. 110/1; nr 8, s. 124.

*Tatarkiewicz* Wł. Dwa klasycyzmy wileński i warszawski. Warszawa 1921, E. Wende i Ska, s. 35.
Bibljoteka Wydz. Zabytków Tow. Straży kresowej w Warszawie. T. I.

*Zahorski* Wł. Kościół św. Mikołaja w Wilnie. Kwart. litewski — i odb. 1921.

*Szydłowski* T. O Wiślicy i jej zabytkach. PKHS II, s. XXVI—XXXVI.

*Wyczyński* K. Romańska epoka kollegjaty w Wiślicy. PKHS II, s. XXIII—XXV.

*Narębski* S. Dawne zabytki Włocławka. Ziemia VIII, 1923, s. 174/7.

*Das* Wohlauer Piastenschloss. Heimatbl. des Kreises Wohlau, II, 1922, s. 43/5, 49/52, 59/62.

*Böttticher* H. Bauwerke der Stadt Wohlau. Heimatbl. des Kreises Wohlau I, 1922, s. 2/6.

*Dobrowolski* T. Kościół św Mikołaja w Wysocicach. SAU 1921, IX, s. 8; toż po francusku BAS hph. 1923, s. 27/32.

*Załozieckij* W. Cerkwa mawzolej św. Borysa i Hliba u Wysohorodi pid Kyjiwom. Stara Ukraina 1924, VII/VIII, 101/7.

*Zubrzycki* J. Zamość w sztuce. Teka Zamojska 1920, s. 161; 1921, s. 6/18, 50/6, 80/7.

*Hennecke.* August der Starke als Architekt. Jahresber. d. sächs. Altertumvereins 1924, s. 7.

*Schmitz* H. Die Bautätigkeit Fischers im Freistaate Danzig. Ztschr. f. bild. Kunst 1924, nr 7, s. 134/9.

*Wicherkiewiczowa* M. Obrazki z przeszłości Poznania. Antoni Hoene królewsko-polski budowniczy. Poznań 1924, 8°.

*Husarski* W. Jan Joachim Daniel Jauch, dyrektor budowli za czasów saskich. PKHS II, s. LIV—LIX.

*Morelowski* M. O działalności architektonicznej ks. Józefa Karsznickiego. PKHS II, s. XCII—XCIV.

*Szydłowski* Tad. i *Stryjeński* Tad. O pałacach wiejskich i dworach z epoki po Stanisławie Auguście i budowniczym królewskim Jakóbie Kubickim. Kraków, Gebethner i Wolff 1925 [antid. 1924], 4°, s. 50+2 nlb.

*Ettinger* P. Stanisław Noakowskij. Opyt charaktjeristiki. Moskwa, Izdat-wo »Swietłana« 1922, s. 24+11 ilustr.
*r.* Rogoż St. Przegl. wsp. 1924, t. X, s. 451/3.

*Pruszkowski* T. Stanisław Noakowski. Szt. i Art. 1924, T. I, s. 34/6.

*Ptaśnik* J. Z wyprawy naukowej do Węgier, przyczynki do historji sztuki w Polsce. (Piotr z Lugano, architekt lwowski). PKHS I, s. XXX.

## MALARSTWO

*Anrep* B. O technice malarstwa. Południe 1922, z. III, s. 5/13; z. IV, s. 18/23.

*Baudelaire* K. O malarstwie. Dokonał wyboru i układu oraz przełożył Bohdan Wydżga. Przegl. warsz. 1924, t. III, s. 64/92.

*Bretschneider* P. Eine übersehene Quelle für altschlesische Volkstrachten. (Votivbilder in Wallfahrtsorten). Glatzer Heimatbl. 1920, s. 119/20.

*Cennino Cennini* z Valdelsa. Z traktatu o malarstwie. Szt. i Art 1924, T. I, s. 21/2.

*Dobrowolski-Nałęcz* M. Polskie »Tańce śmierci«. Ponowa 1922, nr 5, s. 371/8.

— Tańce śmierci w polskiej sztuce. Tyg. il. 1924, nr 7, s. 102/3; nr 8, s. 116/17; nr 11, s. 168/70.

*Drabik* W. Dekoracja teatralna. Wianki 1919, nr 2, s. 25/7.

*Dresler* Václ. Polsko a Poláci. Plzno 1922, 8°, s. 478/89. Malírstvi.

*Gurlitt* Corn. August der Starke. Ein Fürstenleben aus der Zeit des deutschen Barock. Bd. I, II. Dresden. Sibyllen-Verlag 1924, 8°.
Bd. II, m. i. Malerei u. Bildnerei.

*Hołubeć* M. Ukraińskie malarstwo XVI—XVII st. pid pokrowom Stawropigji. Zbirnyk Lwiw. Stawrop. I, 1921, s. 247/324.

*Husarski* W. Malarstwo nowoczesne. Z 30 ilustracjami. Warszawa. Bibljoteka dzieł wybor. 1924, 8°, s. 138+8 nlb.
Bibljoteka dzieł wyborowych t. XII.

— Praca polska o sztuce współczesnej. Wiad. lit. 1924, nr 51.

*Σ. Δ.* [*Lam St.*]. Kolekcjonerstwo i minjatura. Tyg. il. 1922, nr 8, s. 120/1.

— Minjatura. Tyg. il. 1922, nr 10, s. 150/1.

*Lepszy* Leon. Minjaturzyści dominikańscy. RK t. XX, s 117/33.

*Mahler* Wład. Współczesne malarstwo niemieckie. Szt. i Art. 1924, t. I, s. 89/90.

*Mycielski* J. Trzy obrazy mistrzów zagranicznych w polskiem posiadaniu. SAU 1924, I, s. 2. Toż po francusku. BAS h-ph. 1924, s. 52.

*Ruszyński* M. Wojskowi artyści w dziejach malarstwa polskiego. Polska 1922, nr 45/6.

*Rutkowski* Szcz. [Współczesne malarstwo i rzeźba polska]. Slovenske Pohlády R. XLI [1921/2], nr 1, s. 48/53

*Schröder* A. Śladem błękitnym (o sztuce i jej twórcach). Z przedmową L. Pinińskiego. Lwów. Altenberg (1921), 8°, s. 114, 1 nlb.

— O portrecie. Maski 1919, z. 7, s. 104/6; z. 8, s. 124/6; z. 9, s. 138/40.

*Seweryn* T. Malarskie techniki monumentalne. Fresk. PR II, nr 2, s. 20/7; nr 3, s. 10/23; z. 4, s. 1/25 — i odb. s. 44, 1 tabl.

— — Sgraffito. PR III, nr 1—2, s. 3/10.

— Tajniki rzemiosła malarskiego. PR III, nr 3—4, s. 20/8.

*Siedlecki* Fr. O malarstwie religijnem. Ponowa 1921, nr 3, s. 226/30.

*Stasiak* L. Co począć z porąbanymi portretami marszałków? Maski 1919, z. 3, s. 41/2.

*Sylwetki* portretowe z czasów Stanisł. Augusta. Album 59 sylwetek ze słowem wstępnem St. Wasylewskiego. Opracował i wydał Mieczysław Treter. Lwów. Zakł.

Nar. im. Ossolińskich 1923, 4°, s. 90, 59 tabl., 5 ryc. w tekście, 5 knlb.
*r.* Lam St. Tyg. il. 1923, nr 52, s. 835.

*»Sztuka«* 1897—1922. Kraków. Nakł. i własność H. Altenberga (1922), 8°, s. XXX, 34, 65 tabl.

*Treter* M. Sztuka sylwetkowa, jej historja i estetyka. Lwów. Zakł. Nar. im. Ossolińskich, 1924.

*Wallis* M. Niemcy o malarstwie polskiem I. K. Woermann. Geschichte der Kunst aller Zeiten u. Völker. Wyd. II pow. Lipsk-Wiedeń 1915—1922. Przegl. warsz. 1923, t. III, s. 272/9.

*Winiarz* J. O fresku jako malarstwie monumentalnem. Tyg. il. 1922, nr 19, s. 296.

*Witkiewicz* St. I. Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. 1 tabl. kolor., 4 jednobarwne i 2 fig. w tekście. Okł. rys. Aug. Zamoyskiego. Warszawa — Kraków. Gebethner i Wolff 1919, 8°, s 187 + 2 nlb.
*r.* Zdrój 1919, z. 4, s. 94.

*Zahorska* St. Filozofja ekspresjonizmu. (Uwagi na tle malarstwa). Przegl. warsz. 1924, t. II, s. 48/65.

*Husarski* W. Tryptyk Bodzentyński. Tyg. il. 1924, nr 32, s. 524.

Dr *St[erling]*. Polski tryptyk XVI w. z kościoła w Bodzentynie. Szt. i Art. 1924, t. II, s. 137/9.

*Romer* Hel. Historja dwu obrazów. Częstochowa-Ostrabrama. Warszawa 1919, s. 31.

*Szydłowski* T. O polichromji kościółków drewnianych w Dąbrówce polskiej i w Binarowej. SAU 1921, X, s. 3; PKHS II, s. XCV—CV.

*Schmid* Bernh. Der Dortheen-Altar in der Allerheiligen-Kapelle der Marienkirche zu Danzig. Monatsblätter d. Westpreuss. Geschichtsvereins 1922 i 1923.

*Knötel* P. Alt-Glogauer Bildnisse. Unsere schlesische Heimat. VI, 1922, s. 13/14.

*Pajzderski* N. O freskach średniowiecznych w kościele św. Jana w Gnieźnie. SAU 1921, X, s. 2.

*Jodkowski* Józef. Taniec śmierci. Obraz alegoryczny z XVI w. w Muzeum grodzieńskiem. Muzeum w Grodnie. Spraw. za r. 1923, s. 41/52, 1 tabl.

*Pajzderski* N. Dwa »Zdjęcia z krzyża« szkoły flamandzkiej (w Kaliszu i Sierakowie). Tyg. il. 1922, nr 47, s. 753/4; nr 49, s. 785/6.

*Ameisenowa* Z. O Ukrzyżowaniu w kaplicy św. Andrzeja przy kościele św. Krzyża w Krakowie. SAU 1924, I, s. 4/5. Toż po francusku. BAS h-ph. 1924, s. 1; PKHS IV, s. XXI—XXIII.

— Średniowieczne malarstwo ścienne w Krakowie. RK XIX, s. 62/115.
*r.* Bochnak A. Przegl. wsp. 1923, t. V, s. 301/3; Dobrowolski K. Kw. hist. 1924, z. 1/2, s. 155/8; Seweryn T. PR 1923, nr 1/2, s. 68/72.

*Dobrowolski* Tad. Studja nad średniowiecznem malarstwem ściennem w Polsce (w Krakowie w kościele św. Krzyża, oo. Dominikanów, św. Barbary). SAU 1924, VIII, s. 6 i IX, s. 3; toż po niemiecku. BAS h-ph. 1924, s. 9; PKHS t. IV, z. I, s. XXVIII—XXIX.

— Ze średniowiecznych malowań ściennych. »Ukrzyżowanie« w kościele św. Krzyża w Krakowie. PR III, nr 3/4, s. 45/50, tabl. 2.

*Furmankiewiczówna* K. Święty Florjan w zabytkach Krakowa. RK XVIII, s. 81/115.
*r.* Dobrowolski K. Kw. hist. 1923, s. 404.

*Molè* W. Minjatury ewangeljarza ławriszewskiego nr 2097 Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie. SAU t. XXXI, nr 2.

*Muczkowski* J. O obrazie Ofiarowania N. Marji Panny, znajdującym się w klasztorze PP. Prezentek przy kościele św. Jana w Krakowie. PKHS I, 1919, s. IV—VI.

*Mycielski* J. Trzy obrazy florenckie z końca XV i początku XVI wieku [w Krakowie]. SAU 1924, IV, s. 11/13. Toż po francusku. BAS ph. 1924, s 54; PKHS t. IV, z. 1, s. XXV—XXVII.

— (Wyniki badań nad portretami ostatnich Jagiellonów w kaplicy Zygmuntowskiej i w Muzeum XX. Czartoryskich). PKHS I, s. VII—VIII.

*Skrudlik* M. (O klasztorze Kapucynów w Krakowie i znajdujących się w nim obrazach). PKHS I, 1919, s. XIV.

*Tomkowicz* Stan. Pałac Wielopolskich w Krakowie i jego dawna dekoracja malarska. RK XIX.

*Siennicki* J. Restauracja fresków w kościele św. Trójcy w Lublinie. Szt. i Art. 1924, t. I, s. 111/15.

*Tomkowicz* Stan. Średniowieczne malowania ścienne w Lublinie. PKHS II, s. XLI—XLII.

*Świencickyj* Il. Prykrasy rukopysiw hałyćkoi Ukrainy XVI w. (Zbirky Nacjonal. Muzeja u Lwowi). Wypusk I—IV. Żowkwa 1922/3.
*r.* Gębarowicz M. Kw. hist. t. XXXVII (1923), s. 429/38.

*Wasylewski* Stan. O starych malarzach lwowskich. Tyg. il. 1921, nr 40, s. 631/3.

*Dettloff* Sz. ks. »Śmierć Matki Boskiej« w galerji Tow. Przyj. Nauk. [w Poznaniu]. (Z 4 tabl. i 2 ryc. w tekście). Zap. m. 1919/20, z. IV—V, s. 22/30.

*Kaczmarczyk* K. Malarze poznańscy w 15 w. i ich cech. KmP R. II, 1924 — i odb. 8°, s. 36, 1 nlb.

*Kronthal* Art. Werke der Posener bildenden Kunst. Beiträge zur Heimatkunde über die Deckenbilder des Rathauses in Posen, das Krorrsche Gemälde »Marktplatz in Posen« u. Julius v. Minutoli, L. Sachsé u. die Posener Stadtansichten d. J. 1833. Berlin und Breslau, Priebatsch's Buchh. 1921, 4°, s. 80, 13 ryc.
*r.* Dettloff F. ks. Przegl. warsz. 1923, t. IV, s. 136; Hp. Histor. Zeitschrift t. 126, s. 552; Kohte J. HMbP 1922, nr 3, s. 75/6; Wojtkowski A. Kw. hist. 1922, s. 136/7.

*Husarski* W. Tryptyk z Szańca. Szt. i Art. 1924, t. I, s. 99/104.

*Kaemmerer* L. Nordniederländische Buchkunst u. ostdeutsche Tafelmalerei im XV Jahrhundert [Toruń]. Jahrb. d. preus. Kunstsamml. 1919, Hf. 1, s. 36/60 — i odb. Berlin, Grote 1919, 4°.
*r.* Günther O. Mitteilungen d. westpreuss. Geschichtsvereins 1920, nr 2, s. 31/2.

*T[urczyński]* W. St. Odzyskane obrazy na Zamku królewskim (w Warszawie). Tyg. il. 1921, nr 41, s. 649/50.

*Skrudlik* M. W sprawie twórcy obrazu N. Marji Panny Ostrobramskiej. Wilno. Księg. głów. naucz. polsk. 1924, 8°, s. 22 + 8 rycin.

*Tatarkiewicz* Wład. O wileńskiej szkole malarstwa. Południe 1921, z. 1, s. 3/18.

*Wieczorkiewicz* Ant. Wzmianka o malarzach nadwornych w Zamościu na przełomie XVI w. Teka zamojska 1919, nr 5, s. 78/9.

*Buchner* Wł. Nieznany portret Mickiewicza? Świat 1920, nr 44, s. 15.

*Morawski* K. M. Portret margr. Sylwjusza Torelli z XVIII w. i rzekomy związek genealogiczny rodziny Poniatowskich z rodem Torellich. PKHS I, s. XXXI—II.

*Bunikiewicz* Wit. Z teki Mikołaja Alasza († 1913). Wianki 1923, nr XII, s. 27/9.

*Kronthal* Art. Michael Aleksander, Eduard Czarnikow u. andere Bildnismaler der Posener Biedermeierzeit. HMbP 1922, nr 3—4, s. 118/25 — i odb. s. 8.

*Husarski* W. Teodor Axentowicz na tle swojej epoki. Tyg. il. 1924, nr 51, s. 838/41. 2 tabl.

*Klein* Fr. Teodor Axentowicz i jego sztuka. Tyg. il. 1924, nr 51, s. 842/5, 2 tabl.

*Tatarkiewicz* Wł. Marcello Bacciarelli. W stuletnią rocznicę śmierci. (Komunikat). Rozpr. histor. T. N. Warsz. I, 4, s. 33.

*B[adowski]* Z. Ś. p. Lucjan Bębnowski art. malarz. Wianki 1919/20, nr 4—5, s. 18/19.

*Antoniewicz-Bołoz* J. O nowoodkrytym portrecie Danta, malowanym przez Bitina da Faënza w Rimini. STNL II, 1922, s. 86/91.

*P[otocki]* A. Pierre Bonard. Szt. p. I, 1924, z. 2, s. 28/31.

*Ż[yznowski]* J. Paweł Cezanne. Tyg. il. 1923, nr 42, s. 672/3.

*Wawrzeniecki* M. Przyczynek do charakterystyki Józefa Chełmońskiego. Szt. i Art. 1924, t. I, s. 72/5.

*Chwistek* Leon. Tytus Czyżewski a kryzys formizmu. Kraków, Gebethner i Wolff 1922.

*Mitarski* W. Obywatel Daumier. Tyg. il. 1919, nr 15, s. 231/4.

*Treter* M. Stanisław Dębicki (1867—1924). Szt. p. I, 1924, z. 2, s. 21/7.

*Tomkowicz* St. Les tableaux de Dolabella à l'église des Dominicains à Cracovie. Milano 1924' 4°.
Per l'Arte Sacra 1924, nr 4.

*Lepszy* L. Dürer w Polsce. SAU 1921, X, s. 3.

*Sterling* M. Nieznany rysunek Albrechta Dürera. Szt. i Art. 1924, t. I, s. 142/4, 2 tabl.

*Husarski* W. Théodore Géricault (1791—1824). Tyg. il. 1924, nr 29, s. 478/9.

Gottlieb M. 1856—1879. 26 reprodukcyj według obrazów mistrza. Wydanie wielbicieli artysty. (Druk Ch. Reisser, Wiedeń). [1923] f. s. 6 nlb. + 26 tabl.
Tekst F. Kopery.

*Wroński* Maks. Ks. Stanisław Grabowski art.-malarz. Kraków. »Roczniki« Zgrom. XX. Misjonarzy 1921, 8°, s. 31 — i odb.

*Lepszy* L. Dziesięć kartek z albumu Artura Grottgera. PKHS II, s. III—X.

*Szelążek* W. Artur Grottger na tle powstania styczniowego. Wyd. 2-gie. Z 37 ryc. Warszawa 1923, 8°, s. 48.

Hofman Vlast. Kraków. J. Czernecki 1919, 8°, s. 11 + 18 tabl.
Współczesne malarstwo polskie. Część literacka Wł. Prokescha.

*Sterling* M. Rysunki Hansa Holbeina młodszego. Szt. i Art. 1924, t. I, s. 42/6.

*Mycielski* J. Mistrz Jan Polak w Bawarji (1489—1519) i jego pierwsze dzieła krakowskie. PKHS t. III, 1922, s. XV.

*Stasiak* L. Jan Polak, apostoł naszej sztuki w Niemczech. Tyg. il. 1922, nr 8, s. 134/5.

— Mistrzowie Joannes Polonus i Henryk Parler. Tyg. il. 1924, nr 28, s. 460/1, nr 29, s. 477.

*Asanka-Japołł* M. Portrety kobiece Alfonsa Karpińskiego. Tyg. il. 1920, nr 13, s. 248/9.

*Waśkowski* Ant. Malarze polscy. Alfons Karpiński. RTSP 1923, s. 19/21.

*Wankie* W. O Apolonjuszu Kędzierskim słów kilka. Tyg. il. 1919, nr 50—2, s. 792/3, 796/7.

*Wiktor* Jan. Malarz Szczawnicy (Konstanty Kietlicz-Rayski). Maski 1919, z. 18, s. 275/6.

*Batowski* Z. W sprawie »Konicza« malarza 18 wieku. STNW 1922, s. 33/4.

*Husarski* W. Juljusz Kossak (1824—1899). Tyg. il. 1924, nr 33, s. 541.

*K. W. Z.* Juljusz Kossak jako ilustrator przeszłości polskiej. Nauka i szkoła I, 1924.

*Selcker* Hans F. Der Danziger Maler Johann Krieg. Repertorium f. Kunstwissenschaft, t. 44 (Neue Serie nr VIII) 1923, z. 1—3, s. 259/73.

*Szczutowski* Stan. Konrad Krzyżanowski. Przegl. warsz. 1923, t. I, s. 212/32.

*Bunikiewicz* W. Historja sztuk plastycznych. Stanisław Lentz. Warszawa. »Bibljoteka Polska« 1922, 8°, s. 46, 12 rys.
r. Szczutowski S. Przegl. warsz. 1922, t. IV, s. 122/9.

Stanisław Lentz. NPLS II, t. II, s. 262/80 i s. 409/26.

O Stanisławie Lentzu i jego sztuce. Tyg. il. 1920, nr 44, s. 824/5.

*Leonardo da Vinci.* O malarstwie. Wybór i przekład Leopolda Staffa. Warszawa. »Panteon«. [1921], 16°, s. 90 + 8 nlb.

*Antoniewicz-Bołoz* Jan. 1) Aristoteles Fioravante jako źródło interpretacji portretu Leonarda da Vinci w galerji ks. Czartoryskich; 2) Andrzeja Fultiusa »Antiquitates« i freski Giulia Romano; 3) Rzeźby krakowskie Jana z Piacenzy. SAU 1920, X, s. 9/11.

— 1) Aristoteles Fioravante (1415?—1485) jako źródło interpretacyi portretu Leonarda da Vinci w Galerji ks. Czartoryskich. 2) Andrzeja Fulviusa Antiquitates Urbis (1527) jako źródło fresków Giulia Romana w Villa Sante. PKHS II, s. LXXXIII—LXXXV.

— O odkrytych przez prof. G. B. De-Toniego tekstach kodeksów A i E Leonarda da Vinci. STNL II, 1922, s. 83/5.

*Czarnocki* K. Liljefors, Larsson i Zorn. Tyg il. 1921, nr 15, s. 230/3.

*Batowski* Z. Bracia Lubieniecccy, malarze polscy XVII—XVIII w. STNW 1921, s 30/2.

[Malczewski Jacek]. Baltische Presse 1924, 13. XII, nr 285.

— 16 reprodukcyj. Tekst polski i francuski W. Mitarskiego. [Kraków 1923], 4°.

*Sterling* M. dr. Jacek Malczewski. Szt. i Art. 1924, t. I, s. 8/13.

*George* W. Louis Marcoussis. L'Amour de l'Art. 1924, Octobre, nr 334/6.

*Bocheński* Zb. Matejko a zamek w Dębnie Tyg. il. 1922, nr 5, s. 72/3.

*Kucharski* W. Historja Polski w obrazach Matejki. Lwów—Kraków. 1923. Zakł Nar. im. Ossolińskich. 8°, s. 69.

*Stasiak* L. Jan Matejko. Rysunki i tekst. Wydawnictwo dzieł sztuki »Stella« w Bochni. [1924]. 8°, s. 32 + 2 nlb. + 9 tablic barwnych + 6 nlb.
Sztuka polska w reprodukcjach barwnych.

*Szkic* Jana Matejki do »Kazania Skargi«. Szt. i Art. 1924, t. I, s. 51/2.

*P[otocki]* A. Henri Matisse. Szt. p. I, 1924, z 1, s. 35/9.

*Janczyk* Fr. Wielcy plastycy w polskiej twórczości artystycznej. I Józef Mehoffer. Wianki 1919, nr 2, s. 3/5.

*Husarski* W. Z dziejów impresjonizmu francuskiego. Claude Monet. Nowa monografja G. Geffroy. Wiad. lit. 1924, nr 34.

*Wankie* Wł. Kilka słów o autorze obrazu »U Krzyżaków« Janie Moniuszce. Szt. i Art. 1924, t. I, s. 104/5.

*Hohm* J. [Mela Muter]. Das Zelt, Wiedeń 1924, z. 5.

Na lewem skrzydle malarstwa polskiego. August Zamoyski i Tymon Niesiołowski o sobie. Wiad. lit. X, 1924, nr 2.

*Gronkowski.* Un artiste français en Pologne, Norblin de la Gourdaine. La Renaissance, 1919, mars.

*Terasse* Charle. Norblin de la Gourdaine et la peinture polonaise. Le Figaro (suppl. artistique), 14 juin 1923.

*Kopera* F. Aleksander Orłowski. RTSP 1923, s. 3/5.

*Smoliński* J. Aleksander Orłowski w oświetleniu autora rosyjskiego. Ziemia 1924, nr 2 — i odb. s. 5.

*Potocki* Ant. Józef Pankiewicz. Szt. p. I, 1924, z 2, s. 1—20.

(*Piotrowski* Ant.). Z pamiętnika A. Piotrowskiego. Tyg. il. 1920, nr 12, s. 223/6.

*Sterling* M. Tadeusz Pruszkowski. Szt. i Art. 1924, t. I, s. 95/8.

*Husarski* W. Puvis de Chavannes (1824—1898). Tyg. il. 1924, nr 34, s. 557/8.

*Antoniewicz-Bołoz* J. Rafael, Marcus Fabius Calvus z Rawenny i t. zw. »Oratio ad Papam«. SAU 1920, VI, s. 3.

*a. n.* Ludwik Raemaekers. Tyg. il. 1920, nr 22, s. 428/9.

*Kociatkiewiczówna* M. Jan Rembowski. Przegl. warsz. 1923, t. III, s. 205/26.

*Mycielski* J. Jan Rembowski 1880—1923. Kraków 1923, 8°, s. 35. Odb. z »Czasu«.

*R[ożen]* W. Jan Rembowski. GP 1923, nr 2, s. 23/4.

*Zaremba* Z. Artysta proletarjatu (Jan Rembowski). Światło 1920, z. 20—21, s. 2/3, 9/11.

Rembowski Jan 29 reprodukcyj Słowo wstępne prof. Jerzego Mycielskiego, życiorys art. rzeźb. Józefa Gardeckiego. Warszawa 1924, 4°, s. 10 nlb. + 29 reprodukcyj.

*Kozicki* W. Henryk Rodakowski (1823 - 1894). Szt. p. I, 1924, s. 119/36.

*L[auterbach]* A. Kronika zabytkowa. 1) »Zdjęcie z krzyża« Rubensa. 2) Tryptyk i ołtarz Bodzentyński. NPLS I, t. II, s. 361/3.

*Mycielski* J. Nowoodkryty portret króla Władysława IV, dzieło Rubensa. PKHS I, s. XXVIII.

*Ant.* Karykatury Sichulskiego Tyg. il. 1919, nr 42 | 4, s. 701/3.

Sichulski K. Karykatury współczesne. Legjony. Politycy. Literaci. Malarze. Aktorzy. Kraków. Księgarnia J. Czerneckiego (1919), 8. str. 38 + nlb. 63 (ilustr.).
Treść: Schröder Artur. Rozwój karykatury. — Kozicki Wł.: Karykatury Sichulskiego.

*Kociatkiewiczówna* M. Józef Simmler. Przegl. warsz. 1924, t. III, s. 41/63, 2 tabl.

*Studnicki* W. Wysłanie Smokowskiego do Akademji Sztuk pięknych w Petersburgu. Południe 1921/2, z. II s. 19/22.

*Bałaban* M. dr. Zapomniany malarz polskiej martyrologji. (Z powodu odznaczenia Al. Sochaczewskiego). Nowe życie I, 1924, t. I, s. 60/5.

*Kowalski* Gerard x. Zarys życia i prac Stanisława z Mogiły, minjaturzysty z pierwszej poł. XVI wieku. PKHS II, s. XXXIX.

*Nesterow* Mik. Wspomnienia przyjaciela (Jan Stanisławski). Szt. p. I. 1924, s. 109/18.

*Żuk-Skarszewski* T. Jan Stanisławski (1860—1907). Szt. p. I, 1924, s 98/108.

*Freytag* H. Zwei noch unbekannte Bilder des Andreas Stech im Altar der Kirche zu Osterwick. Mitt. des westpreuss. Geschichtsvereins 1920, nr 4, s. 47/9.

*Günther* O. Über vier bisher als verloren betrachtete Originalskizzen Andreas Stechs. Mitt. des westpreuss. Geschichtsvereins 1919, nr 3, s. 44/6.

*a. u.* Bożki słowiańskie (Z. Stryjeńskiej). Tyg. il. 1919, nr 11, s. 168/9.

*Mitarski* W. Prace Zofji Lubańskiej-Stryjeńskiej. Rydwan 1919, kwiecień, s. 116/7.

*Rachwał* St. Bruno Tepa. Lwów. Wyd. H. Dąbczańskiej 1921, 8°, s. 6 nlb, 39, 5 ryc.

*Orliac* Ant. Wladimir Terlikowski. Les Amis de la Pologne, II, 1922, s. 168/70.

*Mycielski* J. Nieznane portrety Triciusa. PKHS II, s. II.

*Kraushar* Al. Warszawa za Sejmu czteroletniego w obrazach Zygmunta Vogla. Warszawa. Księg. św. Wojciecha. [1921], 4°, s. 67, tabl. 71.
*r.* Lauterbach A. Książka 1922, nr 1, s. 21; Tatarkiewicz W. Przegl. warsz. 1922, t. III, s. 297/300.

*Treter* M. Watteau. Kraków. Nakł. Stow. Przyj. Francji. 1922, 8°, s. 12 nlb
Odb. ze Sprawozdania. Setne rocznice wielkich mężów Francji. 1921.

— Antoine Watteau (1684—1721—1921). Tyg. il. 1922, nr 2, s. 22/4.

*Janczyk* Fr. Wilhelm »Wilk« Wyrwiński. Wianki 1919, nr 1, s. 7/9.

*Homolacs* K. Kilka uwag o teatrze Wyspiańskiego. Wianki 1923, nr XII, s. 11/13.

*Z korespondencji* Stan. Wyspiańskiego [z Lignicy]. RTSP 1923, s. 8/9.

Wyspiański o dekoracjach szekspirowskich. Teatr 1919, z. 4.

*Kalmer* J. Eugenjusz Zak. Nowe życie I, 1924, t. II, s. 221/3.

## RZEŹBA

*Lübbecke* F. Die Plastik des deutschen Mittelalters. München, Piper, 1923, 4°, s. 1807, pl. 165.

*Wiese* Er. Schlesische Plastik vom Beginn des XIV bis zur Mitte des XV Jahrh. Leipzig. Klinkhardt & Biermann 1923, 4°, s. XII, 107, tabl. LXVI.

*Pagaczewski J.* Projekt dekoracji salonu dla X. Czartoryskiej. PKHS II, s. XXII.

*Zahorska* St. O pierwszych śladach Odrodzenia w Polsce. PKHS II, s. 101/22 — i odb.

*Husarski* W. Ołtarz Trzech Króli w Brześciu kujawskim. Szt. i Art. 1924, t. I, s. 41/3, 1 ryc.

*Furmankiewiczówna* K. Portal w Czerwińsku. SAU 1924, IX, s. 4. Toż po francusku. BAS h-ph. 1924, s. 16.

*Kaufmann* K. J. Der Fahnenträger auf dem Rathausturm in Danzig. Mitt. des westpreuss. Geschichtsvereins 1922, s. 62.

*Muttray* A. Der Hochalter in der Sankt-Johanniskirche zu Danzig. ZWGV 1922, H. 62, s. 57.

*Szydłowski* T. O dwóch późnorenesansowych ołtarzach w Felsztynie. PKHS II, s. LXVII—LXXI.

*Knötel* P. Die Fürstengräber des Glogauer Domes. Uns. schles. Heimat VI, 1922, s. 1/2.

*Furmankiewiczówna* K. Drzwi gnieźnieńskie. SAU 1920, nr III, s. 8; nr VIII, s. 3/11, 5 ryc. w tekście. PKHS II, s. LXXXII.

— Rzeźby romańskie z Goźlic. SAU 1921, X, s. 4. Toż po francusku. BAS h-ph. 1923, s. 34/6.

*Hammer* Heinr. Die Erzbilder des Maximiliangrabes in Innsbruck. Wien [1923], 8°, s. 20, tabl. 12.
Die Kunst in Tirol 11.
s. 11/12 figura Cymbarki Mazowieckiej.

*Buczkowski* Kaz. Fantastyczna fauna średniowieczna. [Kraków]. Tyg. il. 1923, nr 41, s. 658/9.

*Dobrowolski-Nałęcz* M. Mało znane zabytki Krakowa. Tyg. il. 1922, nr 10, s. 152/3; nr 13, s. 199; nr 15, s. 234/5.

*Pagaczewski* J. Posąg srebrny św. Stanisława w kościele Paulinów na Skałce w Krakowie. SAU 1924, II, s. 7.

*Szydłowski* T. O restauracji kościoła Marjackiego w latach 1866—1870. PKHS 1919, I, s. XXXII.

— O Wita Stwosza ołtarzu Marjackim i jego pierwotnym wyglądzie. Z 31 ilustracjami. Kraków. P. Akad. Umiej., G. Gebethner i Ska 1920, 4°, s. 100. PKHS t II, z. 1.
*r.* Dettloff Sz. x. Kwart. hist. 1921, s. 120/5; Żyła Wł. x. Słowo p. 1921, nr 229; [Lepszy L.]. RK t. XIX, s. 171/80 — i odpowiedź autora: Kw. hist. 1923, s. 248/56.

*Trepka Nekanda* Józef. Dekoracja artystyczna kościoła Najśw. Serca Jezusowego w Krakowie. Przegl. pow. 1923, t. 58, s. 193/214, 2 tabl.

*Antoniewicz-Bołoz* J. O rzeźbie figuralnej kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu. PKHS I, s. XXIII—XXVI.

*Dobrzycki* J. Pomnik Kościuszki na Wawelu. PR 1922, nr 1, s. 32/6.

*Kieszkowski J.* Kleine Beiträge zu Peter Vischer. XI. 1) Eine neue Vischerplatte in der Kathedrale zu Krakau. 2) Ein untergegangenes Vischergitter im Dom zu Krakau. Monatshefte für Kunst u. Wissenschaft. Jhr. XV, 1922, s. 258/61.

*Muczkowski* J. Pomnik Kazimierza Wielkiego w katedrze na Wawelu. RK XIX, s. 134/56.
*r.* Bochnak A. Przegl. wsp. 1923, t. V, s. 303/4.

*Zaloziecky* Wl R. Studie zur figuralen Ausschmückung der Jagellonen-Kapelle (Siegmundkapelle) in Krakau Belvedere, Bd. V, 1924, s. 166/84.

*Gębarowicz* M. Drzwi kościelne t. zw. płockie w Nowogrodzie Wielkim. STNL III, 1923, s. 65/8.

*Antoniewicz-Bołoz* J. »Lament« Opatowski i jego twórca. PKHS II, s. 123/58 — i odb. s. 38, 2 nlb., 6 ilustr.

*Knötel* P. Eine fürstliche Begräbnisstätte in Oppeln. Der Oberschlesier 1920, nr 48.

*Steinert* Alf. Die Grabstätten der Oppelner Piasten. Oppelner Nachrichten 1921, nr 4.

*Lauterbach* A. Nagrobek Bolesława Śmiałego w Ossiaku. Przegl. warsz. 1923, t. IV, s. 234/7.

*Semrau* A. Die Grabdenkmäler der ehemaligen Reformatenklosterkirche Sankt Peter u. Paul in Podgórz. Mitteilungen d. Coppernicus Vereins z. 28, 1921, s. 32.

*Dettloff* Sz. x. Trzy najstarsze bronzy nagrobne w katedrze poznańskiej. Ziemia 1924, s. 92/7.

*Gumowski* M. Płyta grobowa z XVI w. biskupa Czarnkowskiego. KmP 1923, s. 173/7.

*Pajzderski* N. W sprawie pomnika biskupa Czarnkowskiego. KmP 1923, s. 239/41.

*Janicki* Stan. Pomniki przeszłości Poznania. Ziemia 1924, z. 4—6.

*W. K.* O »ruskiej figurze« w Sandomierzu. Ziemia Sandomierska 1920, nr 2.

*Stasiak* L. Rzeźby krakowskie w Toruniu. Tyg. il. 1919, nr. 24, s. 373.

*Lars* T. Skanes medeltida dopfuntar z. IV, 1921, s. 180. [Chrzcielnica w Tryde].

*Semkowicz* Wł. Chrzcielnica w Tryde a legenda o św. Stanisławie. STNL III, 1923, s. 12/13.

— Nowe źródło ikonograficzne do legendy o św. Stanisławie z XII w. [w Tryde]. SAU 1922, IV, s. 7/11.

Toż po niemiecku. BAS h-ph. 1922, s. 52/9. PKHS t. III, 1922, s. XIV — i odb.
*r.* Schmid B. Altpreuss. Forsch. Jahrg. III, H. 1, s. 161/3.

*Batowski* Z. Rzeźby artystów Stanisława Augusta w zbiorze odlewów gipsowych Uniw. Warszawskiego. Przegl. warsz. 1922, t. IV, s. 173/97, 3 tabl.

*Kraushar* Al. Posąg Szekspira i dramaturgów klasycznych na balustradzie amfiteatru w Łazienkach królewskich. Tyg. il. 1921, nr 38, s. 603; nr 39 s. 620/1.

*Lauterbach* A. Pomnik księcia Józefa i sprawa jego ustawienia. Przegl. warsz. 1922, t. II, s. 452/6.

*Łuniński* Er Podskarbi Poniatowski a pomnik ks Józefa. Świat 1922, nr 26.

*K.* Peter Wlast und seine Familie in der schlesisch-posenschen Kunst (Breslau und Strelno). Schles. Heimat 1921, s. 381/2.

*Landsberger* A. Piastengrabstätten in Breslau. Wir Schlesier, II, 1921/2, s 305/7

*Wiese* E Die Breslauer Holzplastik von ihren Anfängen bis zum Ausgang des weichen Stils. Breslau. Dissertation 1920. Maschinenschrift u. gedruckter Auszug.

*Braun* M. Ein Breslauer Grabdenkmal aus dem Jahre 1203. Schles. Geschichtsblätter 1919, nr 1.

*Grotte* A. Die ewangelischen Friedhöfe in Lissa. Die Denkmalpflege. 1922, s. 83 i nast.

*Karpowycz* W. Lwiwśki cwyntari. Stara Ukr. 1924, VI, s. 89/92.

*Awin* inż. [Nagrobki żydowskie m. i. ze Stryja, Brodów, Żółkwi]. Das Zelt, Wiedeń 1924, z. 5.

*Kossecki* A Nagrobki XVIII stulecia na b. cmentarzu św. Barbary na Koszykach w Warszawie. Krasnystaw 1924, 8°. s. 11.

*Nittman* T. M. Franciszek Black. Tyg. il. 1923, nr 47, s. 747.

Błotnicki T. Wianki 1919, nr 2, s. 9/10.

*Cuny* G Der Bildhauer Willen Boy und die künstlerischen Beziehungen zwischen Schweden und Danzig im 16 u. 17 Jahrh. Mit preus. XX, 1921, s. 16/22.

*Wankie* W. Bourdelle A. E. Tyg. il 1923, nr 41, s. 654/5.

*B[adowski]* Z. Ś p. Stanisław Czarnowski art. rzeźbiarz. Wianki 1919/20, z 4—5, s. 17.

*Treter* M. Ksawery Dunikowski. Próba estetycznej charakterystyki jego rzeźb. Lwów. Nakł. H Altenberga MCMXXIV, 4°, s. 57 + 5 nlb. + XXX tabl.

*Wankie* Wł. Rzeźby Ksawerego Dunikowskiego. Tyg. il 1920, nr 49, s. 907 i nast.

*Antoniewicz-Bołoz* J. Joannes Piacentinus i jego dzieła w Krakowie. PKHS II, s. LXXXV—LXXXVIII.

— Rzeźby krakowskie Jana z Piacenzy. SAU 1920, X, s. 9/11.

*Janczyk* Fr. (Wielcy plastycy w polskiej twórczości artystycznej). II. Konstanty Laszczka. Wianki 1919, nr 3, s. 3/6.

*Monfort* H. Le »premier sculpteur« de Stanislas Auguste (André Le Brun). Les Amis de la Pologne 1922, s. 69/70

*n.* Rzeźby Jana Małety. Tyg. il. 1920, nr 2, s. 29/31.

*Kasterska* M. Z młodej sztuki francuskiej. (Jan i Joël Martel). Tyg. il. 1924, nr 11, s. 167/8.

*Rolland* R. Żywot Michała Anioła. Przeł. Wł. Berent Warszawa B. Rudzki 1924, 8°, s 219, tabl. X.
*r* Husarski W. Tyg. il. 1924, s. 465 i Wiad. lit. 1924, nr 16; Hulewicz-Olwid W. Wiad. lit. 1924, s. 23.

*Łuniński* E. O dzieło Orłowskiego (projekt na pomnik ks. Józefa). Świat 1920, nr 18 — dodatek.

*Antoniewicz-Bołoz* J. Z badań nad Padovanem. I. Mucius Scaevola. II Padovano i kaplica Zygmuntowska. STNL II, 1922, s. 128/32 i referat z 20. VI. 1922.

*Stasiak* L. Mistrzowie Joannes Polonus i Henryk Parler. Tyg. il. 1924, nr 28, s. 460/1; nr 29, s. 477.

*Asanka-Japołł* Michał. Chwila bieżąca w rzeźbie Jana Raszki. Tyg. il. 1920, nr 30, s 598; Świat 1920, nr 33, s. 9/10.

*Kozicki* W. Rodin NPLS I, t. II, s. 207/21.

— Michał Anioł a Rodin. Przegl. warsz. 1924, t. II, s. 313/29.

— Wpływy Michała Anioła w rzeźbach Rodina STNL IV, 1924, s. 65/7.

*Rilke* Rainer M. Auguste Rodin. Przekł. Olwid Warszawa. Hulewicz i Paszkowski 1923, 8°, s 110, 1 nlb.
Cykl wielkich żywotów, T. I.
*r.* Husarski W. Wiad. lit. 1924, nr 16 i Tyg. il. 1924, s. 465; Hulewicz-Olwid W. Wiad. lit. 1924, nr 23.

*H. S.* A Saint Mary Magdalen of the Stoss school. Bull. of the Art Institute of Chicago. 1924, luty (?), s. 20/2.

*Antoniewicz-Bołoz* J. Ze studjów nad Witem Stwoszem. PKHS II, s. X.

*Baumeister* E. Eine Zeichnung von Veit Stoss. Münchener Jhrb. d. bild. Kunst. Bd 4, s. 386/8.

*Dettloff* Szcz. x Rzeźba gnieźnieńska Wita Stwosza. Z badań nad twórczością krakowską mistrza. Poznań 1923, 8°, s. 52 + 5 tabl.
PKHS Tow. Przyj. Nauk w Poznaniu t. I, z. 1.
*r.* Lepszy L. PR 1923, nr 3—4. s. 53/4; Szydłowski T. Kw. hist. 1924, s. 149; Żyła Wł. x. Przegl. wsp. 1923, t VII, s. 136/8.

— Zur Zeitfolge der Krakauer Marmorwerke des Veit Stoss. Monatshefte f. Kunstwissen. 1919, kwiecień.

*Lepszy* L Dwie rzeźby z epoki Wita Stwosza. RK XVIII, s. 117/27.

*Luz* W. A. Veit Stoss. Leipzig. E. A. Seeman (1923), 8°, s. 12 + 10 tabl.
Bibliothek d. Kunstgeschichte, Bd. 70.

*Stange* Al. Die Entwicklung der deutschen mittelalterlichen Plastik. München. Piper & Co 1923, 8°, s. 73, 48 tabl.
Wzmianki o Stwoszu; tabl. 39, ołtarz Marjacki.

*Szydłowski* T. Wstęp krytyczny do studjów nad Witem Stwoszem. PKHS I, s. XXVIII XXX.

— i *Kleczkowski* A. Stwosz, Stoss czy Stos? Język pol. 1924, IX, z. 1.

*Wilm* H. Die gotische Holzfigur. Leipzig. Klinkhardt & Biermann 1923, 4°, s. 188, tabl. 196.
Liczne wzmianki o Stwoszu.

*Zubrzycki Sas* J. Arcydzieła Wita Stwosza, zarazem twórczość ich polska. Lwów 1924 Nakł. aut., s. 58, 2 nlb.

*Niewiadomski* Elig. Pochód na Wawel Wacława Szymanowskiego. [Warszawa 1921] 8°, s. 16. Odb. z »Głosu Warszawskiego«.

*Łuniński* E. Polak uczniem Thorwaldsena. (Jakób Tatarkiewicz). Tyg. il 1922, nr 25, s. 392/3.

— O pomniku księcia Józefa i Thorwaldsenie. Warszawa. Polskie Tow. Wydawn. »Zjednoczenie« 1923, 8°, s. 112, tabl. 11.

*Turzyma* H. A. Thorwaldsen a Polska Rewja 1920, nr 18, s 4/5.

*Heuer* R. Das Thorner Coppernicusdenkmal und sein Schöpfer Friedrich Tieck. Mitteilungen d. Coppernicus Verein 1921, z. 28, s. 2.

*Dettloff* Szcz. ks. Stosunki artystyczne biskupa poznańskiego Urleja z Górki z Norzmbergą. [Vischerowie]. Poznań 1919, 8°, s. 41.
Żyła Wł. x. Przegl. powsz. 1920, t. 145—6, s. 397/9.

*Kieszkowski* J. Kleine Beiträge zu Peter Vischer. XI. 1) Eine neue Vischerplatte in der Kathedrale zu Krakau. 2) Ein untergegangenes Vischergitter im Dom zu Krakau. Monatshefte für Kunstwissenschaft. Jhr. XV, 1922, s. 258/61.

## GRAFIKA

*Baczyński* Stan. Zewnętrzne piękno książki dla dzieci i młodzieży. GP 1922, nr 2, s 24/5. nr 3, s. 52/4.

*Dobrodzicki* Ad. Drzeworytnicy. Południe 1922, nr 5, s. 3/13.

*Dobrowolski-Nałęcz* M. Grafika w życiu codziennem. GP 1922, nr 6, s. 126/7.

— Ilustracja książki. GP 1922, nr 4, s 81/3.

— Obraz-kartogram. GP 1922, nr 5, s. 106/8.

— Posłannictwo grafiki polskiej GP 1922, z 3, s. 51/2.

*Kot* J. O stronie graficznej czasopisma artystycznego. Wianki 1922, nr VII, s 18/19.

*Mathia* R. Zdobnictwo współczesne. GP 1921, nr 2.

*Mitarski* W. Grafika polska. Tyg. il. 1919, nr 14, s. 211/3.

*Rożen* W. Autolitografja. GP 1922, nr 10, s. 231/4.

*Somer-Grzybowski* J. Zadania polskiej sztuki graficznej. GP 1921, nr 3.

*Stadtmüller* K. Polskie słownictwo graficzne. PR II, nr 4, s. 41/2

*Szczutowski* St. Grafika. Przegl warsz. 1923, t. I, s 68/89.

*Szczygliński* H. Grafika w sztuce kościelnej. GP 1922, nr 8, s. 173/6.

*Technika* wykonywania ilustracyj: drzeworyt. GP 1921, nr 2.

*Trojanowski* E Współczesna grafika polska. Świat 1923, nr 14.

*Wankie* Wł Litografje współczesne polskie. Tyg. il. 1923, nr 33, s 530/1.

*Widigier* W. Sztych angielski w pespektywie dziejów. Przemyśl. Rocznik Tow. Przyj. Nauk w Przemyślu, t III, 1914–1922 — i odb. s. 15.

*Wilder* H. Grafika. Drzeworyt — miedzioryt — litografja. Wskazówki dla bibljotekarzy i miłośników sztuki. 37 ilustr., z tych 2 oryg. drzeworyty J Holewińskiego, jeden Wł. Skoczylasa oraz 2 autolit. L Wyczółkowskiego. Lwów. H Altenberg 1922, 4°, s. 87, tabl. 36.
r. [Lam St.]. Grafika i kolekcjonerstwo. Tyg. il. 1922, nr 11, s. 167/9.

*Zrębowicz* R La gravure polonaise et les Batiks Varsovie 1921.

— Wartości czarno-białe (Grafika). Krokwie 1921, nr 2, s. 61/3

*Collijn* I. Ein Danziger Einblattdruck aus dem J 1506. ZWGV LXIV (1923), s. 73/7.

*Ameisenowa* Z. Inkunabuły graficzne Bibljoteki Jagiellońskiej [Kraków]. Exl. VI, 1924, s. 1/18, tabl 12 — i odb.

*Lankau* Jan E. O drzeworytach w inkunabułach krakowskich. PKHS II, s. LXXXIII.

*Siczyńśkyj* W. Grawiury ukrajińskoho perwodruku. Do juwyłeju ukrainśkoho drukarstwa. Lwiw 1924, 8°, s. 9 + 1 nlb.
Widb. z »Liter. Nauk. Wistn.«

*Chmiel* Adam. Krakowskie karty do gry XVI w. (z 2 tabl i rys. w tekście). RP 1919, nr 2, s. 17/20; nr 3, s. 10/17.

— Karty do gry z geografją Polski z drugiej połowy XVIII w. PR III, z. 3—4, s. 29/31, 1 tabl.

— Karty zodjakowe z II-ej połowy XVIII wieku. PR II, z. 4, s. 25/8.

— Karty z fabryki krajowej J. C. du Porta w Warszawie. PR IV, z. 3, s. 3/7; z. 4, s. 21/4, tabl. 2.

*Krypjakewycz* I. Stawropigijska litografja w h. 1846–1854. Zbirnyk Lwiw. Stawrop. I, 1921, s. 143/59.

*Jodkowski* J. Obraz N. M. P. na płycie rytowniczej z poł. XVII wieku w Muzeum Grodzieńskiem. Muzeum w Grodnie. Spraw. za r. 1923, s. 53/8, 1 tabl.

*Wallis* M. Aubrey Beardsley. Przegl. warsz. 1923, t. I, s 328/45.

*Chodowiecki* D. 62 bisher unveröffentlichte Handzeichnungen zu dem Elementarwerk von Johann Bernh. Basedow. Frankfurt a. M. Prestel Vrl. 1922, s. 4, tbl. 62.

— 25 bisher unveröffentlichte Handzeichnungen zu dem Moralischen Elementarbuche von Chr. Gotthelf Salzmann. Frankfurt a. M. Prestel Vrl. 1922, s. 15, tbl. 25.

— Briefe an Anton Graff. Hrsg. v. Ch. Steinbrucker. Berlin W. de Gruyter & Co 1921, s VII + 203.

— Briefwechsel zwischen ihm u. seinen Zeitgenossen, hrg. v. Charlotte Steinbrucker. Bd. I. 1736—1786. Mit 66 Abb. Berlin. C. Duncker 1919, 8°, s. 497.

— in Dresden und Leipzig. Das Reisetagebuch des Künstlers vom 27 Oktober bis 15 November 1773. Hrgg. v. Moritz Stübel. II-e Aufl. Dresden. Lehmann 1920, 8°, s. 103, 2 tabl.

— Künstlerfahrt nach Danzig im J. 1773. Des Künstlers Tagebuch dieser Reise in deutscher Übertr. u. d. Skizzenbuch in getreuer Nachbildung, mit einer Einleitung, hrgg. v. Wil. Franke. Leipzig. Grethlein & Co [1919], 8°, s. 123 + ryc. w tekście.
Comenius-Bücher Bd. 6.

*Chodowiecki* D. 33 Kupferstiche. Handdruck von den Original-Platten des Künstlers: Der Künstler mit Lippert und Zingg. Nikolaus Sebaldus Nothanker. Johann Runkels Leben. Berlin. Amsler & Ruthardt 1920, 4°, tbl. 33.

— Kupferstiche aus dem Nachlass des Meisters in Verbindung mit seinen Erben ausgewählt u hrsg. von Thomas Muchall-Viebrook. München. Holbein-Vrl. [1920], 4°, 35 pl. + 8 str.

*Bockwitz* H. H. Chodowieckis Totentanz. Die Zeugkiste. Kurioser Almanach J. Buchdrucker. Leipzig 1924, s. 65/9.

*Kraber* H. T. Silhouetten aus Lichtenbergs Nachlass von Daniel Chodowiecki. 1920. Wiesbaden. H. Staadt. 8°, s. 126 + ryc.

*Landau* P. Daniel Chodowiecki. Ein kulturgeschichtliches Lebensbild. Berlin. Flemming u. Wiskott 1924, 8°, s. VII, 143.

*Matthaei* A. Daniel Chodowiecki. OstM 1920, Hf 1.

— Daniel Chodowieckis Stellung in der deutschen Kunst. Vortrag Danzig Kafemann 1924, 8°, s. 11.

*Szczekotichin* N. N. Illustracii Danijela Chodowieckoho k »Bure« Szekspira. 1923. Prace Beł. Dzarż. Uniw. 1923, nr 4–5, s. 134/49

*Schwarz* F. Matthäus Deisch. Mitt. d. westpreus. Geschichtsvereins 1924, nr 4.

*Waśkowski* Ant. Grafika A. G[ramatyka]-Ostrowskiej. Maski 1919, z. 5, s. 79.

*Żyznowski* J. Feliks Jabłczyński. Tyg. il. 1924, nr 21, s. 350/1.

*[Rembowski]* J. R. Grafika Włodzimierza Koneczngo. Światło 1920, z. 6, s. 1, 6/9.

*Howell* E. H. The art of Lipinsky (Sigmund). The Studio 1924, listop., s. 264/7.

*Jakubowski* J. Tomasz Makowski sztycharz i kartograf nieświeski (przyczynek do dziejów sztuki i nauki na Litwie). Warszawa 1923, 8°, s. 30.
Wydawnictwa Inst. dla badania Ziem wsch. Rzpltej P. nr 1.

*...w ...i* Ósma rycina Mateusza Morawy (z 1 ryc.). Exl. III. 1920, s. 38/9.

*Brensztejn* M. Sztycharze wileńscy Perlowie i nieznana fabryka kart do gry w Oranach w XVIII w. Ateneum wileńskie 1924, II, z. 5/6.

*Husarski* W. Władysław Skoczylas. Szt. i Art. 1924, t. I, s. 133/7.

*Kołtoński* A. L'Arte di Ladislao Skoczylas L'Eroica, Rassegna Italiana di Ettore Cozzani. Milano, nr 84, s 32/6.

*Rejestracja* grafiki 1) czystej, 2) stosowanej. GP 1922, nr 10–12; 1923, nr 1 i nast.

*Chwalewik* Edw. O exlibrisach polskich, ich twórcach i wykonawcach (z 15 tabl.). Exl. III, 1920, s. 1/19.

*Ech.* Exlibrisy rosyjskie a polskie. GP 1923, z. V, s. 77/81; VI, s. 99/101; VII, s. 125/8

*Piekarski* K. Przyczynki do dziejów polskiego exlibrisu. Exl. V, 1924, s 1/7 – i odb.

*Reychman.* Dodatki i sprostowania do »Exlibrisów bibljotek polskich XVI–XIX w.« Wiktora Wittyga. Exl. VI, 1924, s. 198/202.

*Reychman.* Exlibrisy Batowskich (3 ryc.) Exl. IV, 1922, s. 79/82.

— Twórcy ex-librisów polskich. Szt. i Art. 1924, t. I, s. 75/80.

*Kieszkowski* J. Rzekomy exlibris Senatu gdańskiego z XVI wieku oraz znak bibljoteczny Dantyszka. Exl. III, 1920, s. 29/32.

*Biesiadecki* Fr. 1) Exlibris Stefana Garczyńskiego. Exl. V, 1924, s. 8/12.

*Kieszkowski* J. Jeszcze o exlibris kanclerza Szydłowieckiego Exl. IV, 1922, s. 83/6.

*Ettinger* Paweł. Notatki o exlibrisach polsko-rosyjskich. I. Exlibris Sergjusza Sobolewskiego Exl. VI, 1924, s. 202/4.

*Biesiadecki* Fr. Exlibrysy Daniela Chodowieckiego. Exl. V, 1924, s 8/12.

*Witkiewicz* K. Exlibrysy Stan. Jakubowskiego. Exl. V, 1924, s. 15/17.

*Opałek* M. Exlibrysy Rudolfa Mękickiego. Lwów. Nakł. »Exlibris« 1922, 8°, s. 18, 10 rycin w tekście i XXXII tabl.

*Mękicka* J. Exlibrysy Wład. Witwickiego. Exl. V, 1924, s. 13/14

## PRZEMYSŁ ARTYSTYCZNY

*Czajkowski* J. Sztuka stosowana. Arch. 1923, nr 3, s. 21/4; nr 4, s. 29/31. GP 1923, z. IV, s. 57/63.

*wh[usarski]*. Targi wschodnie a sztuka dekoracyjna. Wiad. lit. 1924, dod. do nru 26.

*Padechowicz* M. Zasady i sposoby barwienia drzewa. PR II, nr 4, s. 39/40.

*Smolik* Prz. Od marzenia do rzeczywistości PR 1921, nr 1, s. 11/14.

*Stryjeński* K. Aperçu sur l'enseignement de l'art décoratif. L'Amour de l'Art 1924, Août, p. 258/9.

*Warchałowski* J. L'art décoratif. L'Amour de l'Art 1924, Août, p. 250/7.

— O sztuce dekoracyjnej nowoczesnej wogóle i w Polsce. Świat 1923, nr 14.

*Czajkowski* J. Wnętrza i meble. Projektował... Kraków. M. Muzeum Przemysłowe 1920, 4°, 1 tabl., s. 32.

*Przygodzki* F. J. dr. Wnętrze mieszkania. Wianki 1922, nr VII, s. 4/7; 1923, nr XI, s. 23

*Strojek* St. Kilka uwag o sprzętach z okresu Biedermeiera i potrzebach współczesnych w meblarstwie. PR IV, nr 3, s. 30/1, tabl. 3.

*Piotrowski* M. Meble i bronzy w Zamku królewskim (w Warszawie). Tyg. il. 1823, nr 49, s. 790/2.

*Kruszyński* T. x. Organy i stalle w kościele pocysterskim w Oliwie. PR 1922, nr 3, s. 23/5

*Bochnak* A. Makaty marszałka Francji Franciszka de Créqui księcia de Lesdiguières. SAU 1921, VII, s. 3. Toż po francusku BAS h-ph. 1923, s. 16/19; i PR III, nr 3–4, s. 32/44, tabl. 10
*r.* Pagaczewski J. Przegl. wsp. 1924, z. 30.

*Borawski* A. O naszych zabytkach historycznych. Arrasy Zygmuntowskie. Przegl. narodowy 1919, nr 4, s. 414/21.

*Dobrodzicki* A. Tkaniny polskie. Tyg. il. 1924, nr 17, s. 264/5.

*H. S.* i N. *P[ajzderski].* Konserwacja tkanin. Przegl. muz. 1920, nr 4, s. 52/4; nr 5, s. 77/9; nr 6, s. 85/6; nr 7, s. 105/8.

*Morelowski* M. 156 arrasów flamandzkich Rzeczypospolitej Polskiej (wawelskie). Dokumenty dotyczące akcji delegacyj polskich w komisjach mieszanych reewakuacyjn. i spec. w Moskwie. Tom IV. Warszawa 1922, 8°, s. 66/88 — i odb. 1922, 8°, s. 25.

— O arrasach flamandzkich Zygmunta Augusta. PKHS III, s. III—XIV.

— Powrót Jagiellońskich arrasów do Polski. Tyg. il. 1922, nr 31, s. 491/3.

*Mycielski* J. Tkaniny flandryjskie z r. 1553 na Wawelu i ich artystyczne pochodzenie. SAU 1922, IV, s. 4. Toż po francusku. BAS h-ph. 1922, s. 45/50.

— Historja Aleksandra Wielkiego, gobeliny francuskie w Polsce, wiążące się z serją zaprojektowaną przez Le Bruna. PKHS III, s. XV—XVI.

— Ze studjów nad polskiem gobelinnictwem. PKHS I, s. 151/83, 22 ryc.

*Kruszyński* T. x. Jedwabne pasy polskie w Muzeum Przemysłowem w Krakowie. PR 1921, nr 2, s. 87/8, 1 tabl.

— Kiedy powstał na Wschodzie pierwowzór pasów polskich? Przegl. powsz. 1921, t. 151—2, s. 88/90.

— Nowe wyniki z zakresu badań nad pasami polskiemi. Przegl. powsz. 1922, t. 153—4, s. 317/9.

— Pasy polskie wyrabiane w Niemczech i Francji. SAU 1921, IX, s. 7. Toż po francusku. BAS h-ph. 1923, s. 46/8.

*Kacprowski* St. Nasze kilimkarstwo. Wianki 1919—1920, nr 4—5, s. 24/6; nr 6, s. 11/13.

*Kruszyński* T. Nieco o dawnych polskich kilimach. PR IV, nr 3, s. 20/2, tabl. 2.

*W[itkiewicz] K.* Stan dzisiejszego przemysłu kilimkarskiego. PR 1922, nr 3, s. 34/6, 2 tabl.

*Cichowiczówna* W. Krótki zarys historji koronkarstwa z okazji wystawy koronek, która się odbyła w dziale ludoznawczym Muzeum Wielkopolskiego wiosną 1922. Poznań [1923], 4°, s. 13 + XXXX tabl.

*Dobrzycki* J. Śląska wytwórczość ceramiczna w XVIII wieku. PR III, nr 1—2, s. 44/60, tabl. 2; nr 3/4, s. 3/19, tabl. 5 — i odb. s. 34, 7 tabl.

*Jagmin* St. Kilka słów o ceramice polskiej. Wianki 1922, nr VI, s. 14/20.

*Kruszyński* T. x. Piec gdański nabyty dla Zamku na Wawelu. PR III, nr 1/2, s. 18, 1 tabl.

— Zdunowie gdańscy w dawniejszych czasach. PR II, nr 4, s. 28/33, 4 ryc., 2 tabl.

*Seger* H. Frühmittelalterliches Tongefäss aus Brennstadt b. Sagan. Altschlesien I, 1, 1922, s. 26.

*Strauss* K. Glinitzer-Fayencen. »Oberschlesien« 1919, grudzień, s. 260/9.

*Gdańsk* Polonais. Les médailles de Gdańsk (Dantzig) Gdańsciana. Paris 1919, 4°, 7 pl.
Extr. de l'Indépendence polonaise (avril 1919).

*Schmitz* H. Die Dantziger Münzen. Die Kunst 1923/4, nr 11, s. 352.

*Gumowski* M. Medale Zygmunta III. Kraków. Druk. Narodowa 1924, 8°, s. 6 nlb. + 129 + 3 nlb. + 13 tabl. i 75 ryc. w tekście.

— Monety polskie. Warszawa. Inst. wyd. »Bibljoteka polska« 1924, 8°, s. 176 + XXXII tabl.

— Sztuka medaljerska w Polsce i jej rozkwit. Szt. i Art. 1924, t. I, s. 105 i nast.

*Kozieradzki* St. Nowe kierunki w medalistyce polskiej. Plakiety S. Wiśniewskiego. Wiad. n.-a. 1920, s. 24/34.

*Opałek* M. Pamiątki polskie. Z IV-ty. Odznaki obrońców Lwowa i kresów wschodnich 1918—19. Lwów. Okładka rys. Rudolfa Mękickiego. Ryc. wykonano z rysunków autora. 1920, 8°, s. 20.

*Wierzbowski* T. Przyczynki do medalografji polskiej. Wiad. n.-a. 1920, s. 1/5.

*Jodkowski* J. Pieczęcie grodzieńskie z XVII w.
Muzeum w Grodnie. Sprawozdanie za r. 1924.

*Panaitescu* P. P. Une estampe représentant une ambassade du prince Alexandre Lapusneanu [w Muzeum Czartoryskich w Krakowie]. Buletinul comisiuni monum. ist. 1924.

*Jahn* W. R. Alt-Danziger Edelschmiedekunst. OstM 1920, H. 3.

*Kruszyński* T. x. Kilka okazów z gdańskiego złotnictwa. PR II, s. 4, s. 38/9, 1 tabl., 2 ryc.

Glogauer Silberproben u. Merkzeichen der Goldschmiede. Uns. schl. Heim. 1920, nr 6.

*Cercha* St. O kracie kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu. PKHS II, s. XVIII.

*Estreicher* T. Istota »trądu cynowego« trumien w grobach królewskich na Wawelu. PR III, nr 1—2, s. 24/31, 2 tabl.

*Kruszyński* T. x. Zabytki złotnicze w Muzeum Przemysłowem w Krakowie. PR 1922, nr 1, s. 28/30.

*Lepszy* L. O niedawno odkrytej koronie, ofiarowanej do skarbca katedry na Wawelu. PKHS II, s. I—II.

*Sokołowski* M. O kielichu królowej Jadwigi w skarbcu katedry na Wawelu. PKHS I, s. IV.

*Świerz* St. Nieznane zabytki ze skarbca koronnego na Wawelu w Muzeum XX. Czartoryskich. PKHS II, s. I.

*Turczyński* St. W. O dawnych wyrobach srebrnych w zbiorach Uniw. Jagiell. PKHS II, s. XXXIX.

*O stole* obijanym srebrnemi blachami w Uniw. Jagiell. — O tacy mosiężnej posrebrzanej ze zbiorów ks. Lubomirskich w Krakowie. PKHS II, s. XL.

*Bochnak* A. i *Pagaczewski* J. Zabytki przemysłu artystycznego w kościele parafjalnym w Luborzycy. SAU 1924, VIII, s. 6. Toż po francusku. BAS h-ph. 1924, s. 2.

*Tomkowicz* St. Dwie cenne polskie pamiątki we Wiedniu [relikwiarze]. PKHS I, s. 133/42.
*r.* Lepszy L. Kw. hist. 1921, s. 125/7.

*Wicherkiewiczowa* M. Jan Dill, złotnik poznański. PKHS I, s. XXVIII.

*Kothe* J. Goldschmied Andreas Heiducher in Breslau. Dtsche Wissenschaft. Zeitschr. f. Polen. Poznań 1923, k. 1, s. 47/48.

*Fromowiczówna* H. Emalje malarskie z Limoges w Krakowie. SAU 1919, VI, s. 6/7.

— Emalje malarskie z Limoges w zbiorach krakowskich. PKHS III, s. 38/72.

*Fromowicz-Stillerowa* H. Dr Emalje malarskie z Limoges w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie. Z 13 rycinami. Kraków. Nakł. PAU 1922 [1924], 4°, s. 37 + 3 nlb.
Odb. z PKHS, t. III.

*Brzuski* H. Średniowieczne witraże w kościele N. P. Marji w Krakowie. SAU 1924, VI, s. 7.

*Stroner* Wład. O średniowiecznych witrażach katedry włocławskiej. STNL II, 1922, s. 79/83.

— O witrażu średniowiecznym w katedrze włocławskiej. PSKHS-L t. I, z. 1, s. 71/93 i nadb.

*Urbański* A. O fabryce szkieł, zwierciadeł ozdobnych i szlifierni kryształów w Urzeczu Radziwiłłowskiem. Południe 1922, z. III, s. 19/21.

— Przyczynki do historji sztuki polskiej. Zwierciadlarnia urzecka. Porcelana korecka i baranowiecka. Wyroby złotnicze. Meble Tyg. il. 1923, nr 32, s. 512/513; nr 34, s. 543; nr 36, s. 577; nr 38, s. 609.

*Borawski* Al. Dzwony polskie. Tyg. il. 1919, nr 25, s. 387/9.

— O ludwisarstwie i dzwonach w Polsce. PR 1921, nr 2, s, 49/57 i odb. s. 9, 1 tbl.

Dzwony starodawne z przed r. 1600 na obszarze b. Galicji. Zredagował i opatrzył wstępem dr T. Szydłowski Kraków. Druk. Uniw. Jagiell. 1922. 4°, s. XI + 95 + 1 nlb.
*r.* Chmiel A. RK XIX, s. 181/185 — Tomkowicz St. Kwart. hist. 1922, s. 132/135 — X. Kruszyński T. PR 1922—1923, s. 32.

*Szydłowski* T. Dzwony małopolskie XVI w. PKHS II, s. XCII.

— O najstarszych dzwonach małopolskich. PKHS II, s. LXXXVIII.

— O średniowiecznych dzwonach małopolskich. SAU 1921, I, s. 6 i II, s. 8; PKHS II, s. LXXXIII.

*Brensztejn* M. Zarys dziejów ludwisarstwa na ziemiach b. Wielkiego Księstwa Litewskiego. Wilno, Księg. Stow. Nauczycielstwa Polskiego 1924, 8°, s. 226 + 2 nlb.
Bibljoteka Księgarni Stowarzyszenia nauczycielstwa polskiego IV.

*Modzalewskij.* [O ukraińskiem ludwisarstwie w XVI i XVII w.]. (Po, ukr. tytuł niedokładny). Zbir. Sekc. Mistectwa Ukr. N. Tow. Kyjiw 1921.

*Londzin* Józef X. Cieszyńskie dzwony historyczne. Cieszyn. Nakł. autora. 1923, 16°, s. 30.
Odbitka z »Gwiazdki Cieszyńskiej«.

*Szydłowski* T. O ludwisarniach krakowskich XV w. PKHS II, s. XCII.

*Badecki* K. Lwowska wieża ratuszowa i jej dzwony. Lwów. Nakł. księg. Gubrynowicza i Syna. 1920. 8°, s. 46.
Uzup. przedruk z »Gazety Lwowskiej« 1920, nr. 267—270.

— Ludwisarstwo lwowskie za Zygmunta I. Lwów, Zakł. nar. im. Ossolińskich 1921, 8°, s. 106.
Odbitka z »Gaz. lwowskiej« 1921.
*r.* Łodyński Marjan, Książka 1922, nr 1, s. 6.

— Średniowieczne ludwisarstwo lwowskie. Lwów, Zakł. nar. im. Ossol. 1921, 8°, s. 59.
*r.* Łodyński Marjan, Książka 1922, nr 1, s. 6.

*Karpowycz* W. Dzwony cerkwy Uspenija Pr. D. Bohorodyci (Lwów). Zbirnyk Lwiw. Stawrop. I, 1921, s. 160/184.

*Chmiel* A. Oprawy introligatora krakowskiego Kaspra Rajmana [starszy] 1566—1600. Kraków. Muzeum Przemysłowe [1921]. PR I, nr 1 i odb. 4°, s. 6.

*Dobrzycki* J. Z współczesnego introligatorstwa krakowskiego. Exl. V, 1924, s. 96/98; i odb. s. 6 + 2.

*Szczerbakiwśkyj* D. Zołotarśka oprawa knyżky w XVI—XIX stolitiach na Ukrajini. Kyjiw 1924, 8°, s. 15.
Widbytka z »Bibliot. Wisły« 1924, nr 1—3.

*Kruszyński* K. X. Bursztyn [i wyroby z niego]. PR 1922, nr 1, s. 18/28.

*Brensztejn* M. Zegarmistrzostwo wileńskie w wiekach XVI i XVII. Ateneum Wileńskie 1923, nr 1, s. 29/38.

*Dobrowolski-Nałęcz* M. Starodawne obicia papierowe czyli kołtryny. PR 1922, nr. 2, s. 14/18, 7 ryc.

*Buczkowski* K. Ogrody. Tyg. il. 1922, nr. 16, s. 246/248.

— Z ogrodów stylowych w Polsce. Kraków 1924, 8° s. 50, ryc. w tekście.

## MUZEA. ZBIORY

*Borawski* Al. O Muzeum Wojny, jako Świątyni Narodowej w Polsce. Tyg. il. 1919, nr 50—52, s. 790.

*Czekanowski* J. W sprawach organizacji muzeów. Wiad. n.-a. 1920, s. 109/113 i odb. 1921, s. 7.

*Gumowski* M. Muzealna polityka rządu. Nauka Polska II, str. 543/552 i odb

— Muzeum i jego cele konserwatorskie. Przegl. muz. 1920, nr 3, s. 33/6.

— Muzeum i jego cele oświatowe. Przegl. muz. 1920, nr 2, s. 17/20.

— Naukowy charakter muzeów. Przegl. muz. 1920, nr 1, s. 3/7.

— Rola muzeów w czasie wojny. Przegl. muz. 1920, nr 5, s. 65/7.

*Léonard* J. Korzystne oświetlenie galeryj obrazów i muzeów. Arch. 1924, nr. 4, s. 43/48.

*Maciesza* Al. Cele i zadania muzeów prowincjonalnych. Ziemia 1922, s. 241/246.

Ponury *stan* muzealnictwa polskiego. Wiad. lit. 1924, nr 23.

*Stasiak* L. Towarzystwo Muzeum odlewów. RP 1919, nr 4, s. 15/17.

*Świencickyj* I. Pro muzei ta muzejnictwo. (Narysy i zamitky). Lwów 1920.

*Treter* M. Muzea prowincjonalne. Nauka Polska IV, 1923, s. 274/281.

— Organizacja zbiorów państwowych Rzeczpltej Polskiej. Warszawa 1922, 4°.

*Urbański* A. Musées d'art, collections privées et bibliothèques en Pologne. L'Est Europ. 1922, nr 1—2, s. 25/27.

*Zborowski* Jul. Problem światła w muzeach. PR III, nr 1—2, s. 34/43.

*Janowski* Al. Zjazd kustoszów muzealnych w Bydgoszczy. Ziemia 1922, s. 226/230.

*Kopera* F. Przed zjazdem muzeologów. Przegl. muz. 1920, nr 2, s. 23/4.

*Pamiętnik* I i II Zjazdu delegatów Związku polskich Muzeów histor.-artystycznych w Poznaniu w r. 1921 i w Krakowie w r. 1922. Pod red. F. Kopery i W. St. Turczyńskiego. Warszawa 1924, 8°, s. 45, 3 nlb.

*Zjazd* delegacji muzeologów polskich. Przegl. muz. 1920, nr 2, s. 22/3.

*Die* oberschlesischen Museen. Der Oberschlesier 1920, nr 31.

*Perlick* A. Zur Frage eines oberschlesischen Museumsverbandes. Der Oberschlesier. Jh. 3. 1921, s. 264/265.

*Piotrowski* M. Muzea rosyjskie. Przegl. warsz. 1924, t. I, 84/94; t. II, s. 99/106.

*Morelowski* M. Les collections des Princes Sapieha à Dereczyn. BASh-ph; 1924, s. 50/52.

*Danziger* Barock. Aufnahmen von Werken der Bildnerei u. des Kunstgewerbes aus öffentlichen und privatem Besitz in Danzig. 3e Aufl. Frankfurt a. M. Frankfurter Verlags-Anstalt 1922, s. VII, tbl. 48.

*Kunstsammlungen* Danzig. Neuerwerbungen 1918. 4. Verwaltungsbericht von Dir. Hans F. Secker. Leipzig Klinkhardt et Biermann 1919, 4°, s. 36, 57 rycin w tekście.

*Mannowsky* N. Kunstsammlungen und Kunstpflege. W książce p. t. »Danzig«. Hrgg. v. Senat d. f. Stadt. Berlin-Halensee 1924, 4°, s. 101/111.

*Schmidt* Bernhard. Die Denkmalpflege in d. Provinz Westpreussen im J. 1918—1919. Bd. XVI. Bericht an d. Prov.-Kommission z. Verwaltung d. westpreussischen Prov.-Museen zu Danzig. Danzig, A. W. Kafemann 1920, 4°, s. 24 + 5 tabl.

*Pajzderski* N. Zbiory Gołuchowskie. Szt. i Art. 1924, t. I, s. 1/7; 36/41; 66/72.

*(w. m.)* Muzeum w Gołuchowie. Tyg. il. 1922, nr 36, s. 572/573.

*Muzeum* w Grodnie. (Przewodnik tymczasowy) [Grodno 1923], 8°, s. 7.

— — Sprawozdanie z czynności za rok 1923. Grodno. Nakł. Muzeum Państwowego 1924, 8°, s. 58 + 2 nlb. + 6 tablic nlb.

Treść: Jodkowski: Pieczęcie grodzieńskie z XVII w. — Tenże: Taniec śmierci. Obraz alegoryczny z XVI w. — Tenże: Obraz N. M. P. na płycie rytowniczej z poł. XVII w.

*Muzeum* w Grodnie. Zarys dziejów powstania i rozwoju 1920—1922. Grodno 1923, nakł. wyd. »Rycerz Niepokalanej«. 8°, s. 36, 4 tbl.

*Bergel* R. Muzeum miejskie w Grudziądzu. Przegl. warsz. 1924, t. IV, s. 372/377.

*Kwieciński* K. W sprawie Muzeum broni w Krakowie. Maski 1919, z 11, s. 162/4.

*Komornicki* St. Memorjał o stanie i potrzebach Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie. (Kraków 1920), 8°, s. nlb. 18.

Hektografowane.

*Katalog* Galerji współczesnej Muzeum Narodowego w Krakowie. Kraków. Muzeum Narodowe. 1919, 16°, s. 31.

— toż wyd. II, 1920; wyd. III, 1921; wyd. IV, 1922; wyd. V, 1923; wyd. VI, 1924.

— Oddziału im. Erazma Barącza. Kraków. Muzeum Narodowe. 1923, 8°, s. 15.

*Klein* Fr. O stanie Muzeum Narodowego w Krakowie. Krytyka działalności Zarządu Muzeum Narodowego. Kraków 1919, 8°, s. 31.

*Kopera* F. Kraków i polskie muzealnictwo. Maski 1919, z. 4, s. 50/3.

— Muzeum Narodowe na Wawelu. Referat dyrektora... wygłoszony na posiedzeniu Komitetu Muzeum Narodowego w dn 13 maja 1919 r. RP 1919, nr 3, s. 3/6 i odb. s. 4.

— (X. A) Muzeum Narodowe w Krakowie. Przegl. muz. 1920, nr 3, s. 47/8.

— Muzeum Narodowe w Krakowie. (Cz. I). Wybór i opis celniejszych zabytków. Kraków. Nakł. i druk. Druk. Narodowej. 1923, 4°, s. 24 + 51 tabl.

Muzea Polskie I.

— toż (Cz. II). Galerja sztuki współczesnej. Kraków. Nakł. i druk. Druk. Narodowej. 1923, 4°, s. 15 + 64 tabl.

Muzea Polskie I.

— Sprawa gmachu dla Muzeum Narodowego w Krakowie. Przegl. muz 1920, nr. 2, s. 26/7.

*Prajer* Wł. Muzeum Narodowe (w Krakowie). Wianki, 1919, nr. 1, s. 11/12.

*Przewodnik* dla zwiedzających Dom Matejki. Wyd. IV. Kraków. Muzeum Narodowe. 1921, 8°, s. 48.

*Zabytki* Muzeum Narodowego w Krakowie pomieszczone w Wieży Ratuszowej. Kraków. Muzeum Narod. 1924, 16°, s. 12.

*Homolacs* K. W sprawie Muzeum techniczno-przemysłowego w Krakowie. Referat przedłożony na Zjeździe Plastyków w Warszawie. RP 1919, nr 1, s. 1/4; nr 2, s. 1/8.

*Rostafiński* J. Adrjan Baraniecki twórca Muzeum Przemysłowego. 1828—1891. PR 1921, nr 1, s. 3—8.

*Tor* Eug. Zadania m. Muzeum Przemysłowego [w Krakowie]. PR 1921, nr 1, s. 8/11.

*Zarys* rozwoju miejskiego Muzeum przemysłowego im. Dr Baranieckiego w Krakowie. Przegl. muz. 1920, nr 7, s. 102/4.

*J. S.* Zbrojownia przeworska w Muzeum im. ks. Lubomirskich we Lwowie. Tyg. il. 1922, nr. 1, s. 8/9.

*Koller* J. Muzeum XX. Lubomirskich w Zakładzie Nar. im. Ossolińskich we Lwowie. Przegl. muz. 1920, nr 4, s. 54/8.

*Pawlikowski* M. Muzeum im. ks. Lubomirskich we Lwowie. Tyg. il. 1921, nr. 52, s. 826/8.

*Przewodnik* tymczasowy [po Muzeum XX. Lubomirskich ułożył dr Mieczysław Treter]. Lwów. Zakład Nar. im. Ossolińskich. MCMXXI. 8°, s. 16.

*Inwentar* monastyrja św. Joanna wo Lwowie 1769 g. Wistnyk Nar. Domu 1920—1, s. 45 - 59.

*Barwińskyj* Bohdan. Biblioteka i Muzei »Narodnoho Domu« u Lwowi. 1849—1919. Lwiw. Druk. Staurop. Inst. 1920. 8°, str. 47 + 1 nlb.

Odb. z »Wistnyka Narodnoho Domu« R. XXXIII (XI) 1918—1919. Cz. I.

*Badecki* K. Zbiory Bolesława Orzechowicza we Lwowie 1922. Wyd. Muzeum narod. im. króla Jana III, s. XX + 82 + 30 tabl.

*r.* Kruszyński X.: PR 1921—2, s. 34.

*Varsaviensis.* Miejska galerja sztuki w Łodzi. Wiad. lit. 1926, nr 34.

*Przecławski* W. Polskie pamiątki w »Orużejnoj Pałacie« (Moskwa). NPLS I, t. II, s. 112/116.

*Zb[orowski]* J. Zniszczenie zbiorów podhalańskich. Ziemia 1920, nr 3, s. 91.

*Dettloff* Szcz. X. Muzea. Galerje poznańskie: Muzeum im. Mielżyńskich i Muzeum Wielkopolskie. Przegl. warsz. 1922, t. IV, s. 136/147.

*Gumowski* M. Muzeum Wielkopolskie. Tyg. il. 1921, nr 44, s. 699/700; nr 45, s. 714/717.

— Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu. NPLS II t. II, s. 438/443; Wianki 1922, nr VI, s. 3/5.

— Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu. Wybór i opis celniejszych zabytków oraz wybitniejszych dzieł sztuki współczesnej. Kraków. Druk. Narodowa 1924. 8°, s. 40, tbl. 110.

Muzea polskie II.

— Otwarcie Muzeum Wielkopolskiego. Przegl. muz. 1920, nr 1, s. 7/10.

*Koller* J. Galerja Zygmunta Rosińskiego w »Muzeum Wielkopolskiem« w Poznaniu. Przegl. muz. 1920, nr 6, s. 81/3.

*Kronthal* A. Das Hindenburgmuseum in Posen. Museumskunde, t. XV, 1919, s. 152/159.

*Pajzderski* N. Galerja obrazów Muzeum Wielkopolskiego. Przegl. muz. 1920, nr 1, s. 10/2.

*W Sprawie* muzealnych zbiorów Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu. Poznań 1920, 8°, s. 11.

*Pajzderski* N. Muzea toruńskie. Przegl. muz. 1920, nr 2, s. 25/6.

*Frąckiewicz* E. Le Musée National de Varsovie. Les Amis de la Pologne II, 1922, s. 41/43.

*G.* Muzeum Narodowe w Warszawie. Ziemia 1922, s. 351/354.

*Lam* St. Muzeum Narodowe (w Warszawie). Tyg. il. 1922, nr 4, s. 57/57.

*Sierosławski* Stan. Problemy Muzeum Narodowego w Warszawie. Świat 1922, nr. 5.

*Urbański* A. Le Musée National de Varsovie. L'Est Eur. 1922, s. 67/69.

*Weyssenhoff* J. Muzeum Narodowe. Tyg. il. 1919, nr. 47—49, s. 764/74.

[*Gembarzewski* Bron.]. Muzeum Wojska. Przegl. muz. 1920, nr 3, s. 36/41.

— Progam Muzeum Wojska w Warszawie. Przegl. muz. 1920, nr 4, s. 60/3.

*Katalog* Zbiorów Towarzystwa Zachęty sztuk pięknych w Warszawie, I. Obrazy i rzeźby. Warszawa 1920, 8°, s. 47.

— Toż, 1924, 8°, s. 32.

*Treter* M. Zbiory państwowe w Gmachach Reprezentacyjnych w Warszawie. Ziemia 1922, s. 346/350.

*Zbiory* państwowe w Zamku król. w Warszawię. (Doba Stanisława Augusta a czasy dzisiejsze). Tyg. il. 1923, nr 49, s. 781/9 i odb. 1924, s. 30.

*Jaxa.* W salach redutowych (Zbiory Zygmunta Rosińskiego). Tyg. il. 1919, nr 23, s. 364; nr 19, s. 296/7; nr 22, s. 344/5.

## REWINDYKACJE

*Czołowski* Al. Rezultaty prac rewindykacyjnych w Rosji. STNL II, 1922, s. 77/79.

— Z prac rewindykacyjnych w Rosji. STNL II, 1922, s. 133/136.

*Dokumenty* dotyczące akcji Delegacyj polskich w Komisjach Mieszanych Reewakucyjnej i Specjalnej w Moskwie. Z. 4. Warszawa 1922, 8°, s. 51/239; z. 6, 1923, s. 43/206: Dział muzealny (zabytkowy).

*Meyerhold* Tad. Rewindykacje dzieł sztuki. Rydwan 1919, maj, s. 179/80.

*Morelowski* M. Wiadomości o pracach Wydziału muzealnego Delegacji Polskiej w Moskwie. SAU 1924, III, s. 9. Toż po niemiecku. BAS h-ph. 1924, s. 49.

— Związek zbiorów graficznych króla Stan. Augusta z historją i kulturą Polski. Poznań 1923, 8°, s. 16.

Odb. z Dokumentów Delegacyj Polskich z. IV.

*Przecławski* W. O polskich pamiątkach i zbiorach w Rosji. Warszawa-Poznań. Nakł. Bibljoteki dzieł wyborowych w Warszawie i księg. św. Wojciecha w Poznaniu. [1920]. 8°, str. 34 + 2 nlb.

Co to jest Polska? Z. IX.

*Rewindykacja* Gabinetu rycin b. Bibljoteki publicznej w Warszawie. (Kolekcje: Stan. Augusta, Stan. Potockiego i własna gabinetu). Cz. I, Warszawa 1922, 8°, s. 53. — Cz. II. Rewindykacja..., Tow. Przyj. Nauk Warsz. i E. ks. Sapiehy w Dereczynie 1923, 8°, s. 83.

Odb. z »Dokumentów Delegacyj Polskich«. Z. 4, 6.

*Salski* J. O zwrot naszego mienia kulturalnego i artystycznego z Rosji. Szt. i Art. 1924, t. I, s. 139/142.

*Semkowicz* Wład. Sprawa rewindykacji archiwów i zabytków. (Z za kulis rokowań pokojowych w Rydze). Kraków. Nakł. autora. 1921, 8°, s. 16.

*Skoczylas* Wład. Gabinet rycin Stanisława Augusta. Wiad. art. 1924, nr. 20.

*Sochaniewicz* K. Sprawa rewindykacji archiwów i mienia kulturalnego Polski od Rosji. Warszawa 1921, 8°, s. 77 + 1 nlb.

Bibljoteczka »Wschodu Polski« nr 5.

*Polish* Art Treasures in Russia. Difficulty of recovery. From our Warsaw correspondent. The Times 1923, 4. VI, nr 43358.

*W sprawie* rewindykacji dorobku kulturalnego Polski. Regestracja strat. Schemat wyrazów dotyczących wywozu zbiorów naukowo-artystycznych z Polski. Monitor polski 1919, nr 65.

*Wankie* Wł Rewindykacja polskich dzieł sztuki w Wiedniu Świat 1919, nr 17 dodatek.

## WYSTAWY

(Drobnym drukiem oznaczono sprawozdania z wystaw)

*Exhibition* of a group of polish artists. London 1920, 8°, s. 12.

*Iz* polskogo izkustwa. Graficzeska izłozba na polskata istoriczeska i architekturna żiwopis 1 maj — 4 juni 1922 g. Katalog. Sofia 1922, 8°, s. 383, XXXI.

Treter M. Pawilon sztuki polskiej na XII międzynarodowej wystawie w Wenecji. Tyg. il. 1920, nr 28, s 543/7.

*Catalogo* [della] XIII-a esposizione internazionale d'arte della città di Venezia — MCMXXII. 2 ed. Milano. Casa ed. d'arte Bestetti e Tumminelli 1922, 16°, s. 236 i tabl. 129.

Sztuka zagraniczna na XIV międzynarodowej wystawie w Wenecji w r. 1924. SztP. I 1924, z. 2, s. 31/39.

Treter Miecz. Sztuka włoska na XIV międzynarodowej wystawie w Wenecji r. 1924. SztP. I 1924, z. 1, s. 39/43.

Lam Stan. Wystawa napoleońska. Tyg. il. 1921, nr 20, s. 315/7.

Wankie Wład. Retrospektywne wystawy w Zachęcie. Świat 1920, nr 37, s. 1/3.

*Wystawa* retrospektywna »Sztuka i kultura polska na Litwie i Rusi«. Styczeń 1921. Przewodnik po wystawie. Warszawa. Wydawn. Wydziału zabytków T-wa Straży Kresowej. [1921]. 8°, s. 8.

*r.* Adamowicz B. Tyg. il. 1921, nr 4, s. 51/2, 56/7. — Salski J. L'Est Pol. 1911, nr 12, s. 13/16.

*Katalog.* Formiści, wystawa III. Kraków. Druk. Narodowa (1919), 8°, s 15 + 1 nlb.

Treść (m. i.): Chwistek L. Formizm.

Witkiewicz Stan. Ign. Z powodu krytyki IV-tej wystawy Formistów. Formiści II, 1921, nr 4.

Husarski W. Wystawa karykatury polskiej. Tyg. il. 1924, nr 50, s. 814/815.

*Wystawa* Legjonów polskich w dziesięciolecie czynu zbrojnego Leg. pol. pod protektoratem Marsz. Polski J. Piłsudskiego otwarta w niedzielę dn. 7-go września 1924 w salach Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie. (Na okładce: Katalog wystawy Legjonów polskich 1924 wrzesień — październik). Kraków 1924, 8°, s. 39, 5 tabl.

Treść: Mycielski J. Co sztuka dała Legjonom? — Katalog.

*Przewodnik* po wystawie »Sztuka Dziecka«. [Warszawa]. Wyd. nakł. Min. Sztuki i Kultury 1920, 8°, s. 25.

Treść: Wstęp — Niewiadomski Elig.: Objaśnienia — Janczyk F.: Uwagi ogólne.

*r.* Janczyk F. Wianki 1922, nr VII, s. 3/4; nr VII, s. 24/7.

*Katalog* wystawy sztuki i starożytności w Lublinie. Wyd. częściowo z zapom. Min. Sztuki i Kultury. Z 8 ilustracjami. Lublin 1921, 8°, s. 63 + 1 nlb.

Wystawa sztuki kościelnej w Toruniu. Strażnica Zach. I, 1922, z. 3, s. 65/66; Sawicka S. Przegl. wsp. 1922, t. III, s. 320/6 i Tyg. il. 1923, nr 2, s. 21.

*Katalog* XXII Wystawy Tow. Art. Polsk. »Sztuka« w Krakowie 18 maj — 30 czerwiec 1919 w Pałacu Sztuk Pięknych. Kraków 1919, 8°, s. 15 nbl.

*r.* Trepka, Przegl. pow. 1919, t. 143—4, s. 71/6.

XXV wystawa »Sztuki«.

*r.* Rykała J. Wianki 1922, nr VIII, s. 17/19. — Trepka J. Przegl. pow. 1922, t. 155—6. s. 88/92; Treter M. Tyg. il. 1922, nr 29, s. 455/6.

*Wystawa* sztuk pięknych artystów pomorskich urządzona przez Radę Pomorską w Grudziądzu od 7. VI. do 1. IX. 1921 roku otworzona przez Naczelnika Państwa, marsz. Józefa Piłsudskiego, Muzeum. Grudziądz 1921, 4°. s. 8 + 8 nlb. + 8 str ilustr.

Jakimowicz Konst. S. Wystawa architektoniczna wsi i miasteczka. Tyg. il. 1919, nr 4, s. 60/1.

Treter Miecz. Wystawa architektoniczna we Lwowie. Tyg. il. 1920, nr 25, s. 493.

Ältere *Malerei* u. Zeichnungen aus Danziger Besitz. 1. Ausstellung d. Kunstforsch. Gesellschaft im Stadtmuseum Danzig, Sommer 1919. Danzig, Kunstforschende Gesellsch. [1919], 8°, s. 91 + 36 tabl.

*Katalog* wystawy malarstwa polskiego XIX wieku w Lublinie. W dodatku spis obrazów wystawy portretu z 10 ilustr. [Lublin] 1922, s. 40.

— wystawy starych mistrzów lwowskich do r. 1894. W salonach Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie. Listopad — Grudzień 1924. [Ułożył Dr Ludwik Zarewicz. Lwów]. Związek Artystów Plastyków Wschodniej Małopolski 1924, 8°, s. 2 nlb. + 32 + 2 nlb.

Wycofany z obiegu.

*Sto* lat malarstwa polskiego. (Z prywatnych zbiorów warszawskich). W pałacu Łazienkowskim w Warszawie Warszawa. Druk. »Jan Cotty« 1919, 8°, str. 18.

[Katalog].

*r.* Tyg. il 1919, nr 27, s. 424/5.

Tatarkiewicz Wł. »Tempore belli« (wystawa retrospektywna malarstwa w T. O. N. Z. P. w domu Baryczków w Warszawie). Tyg. il. 1920, nr 52, s. 952/3 i nast.

Młodecki J. — Piotrowski Mik. Malarstwo flamandzkie i holenderskie (Wystawa w kamienicy Baryczków). Szt. i Art. 1924, t. I, s. 29/33; s 57/61.

Dobrowolski-Nałęcz M. Wrażenia z wystawy dzieł malarstwa francuskiego u Baryczków. Tyg. il. 1923. nr 24, s. 381/2.

Wallis M. Sztuki plastyczne w Niemczech. Wystawy retrospektywne malarstwa romantycznego: Thomy, Boehlego,

Steinhausena i Trübnera w Wiesbadenie. Przegl. warsz. 1923, t. I, s. 134/139.

Morelowski M. Olga Boznańska. Kraków 1921, 8°, s. 6.

Wankie Wład. Wystawa prac Józefa Brandta w Zachęcie. Tyg. il. 1921, nr 22, s. 345.

*Sawicki* T. Bernardo Belotto Canaletto i jego widoki Warszawy. (Warszawa 1922). 8°, s. 52, tbl. 5

XV wystawa Tow. Opieki nad zabytkami przeszłości.

*r.* Kraushar A. Tyg. il. 1923, nr 1. s. 7.

Wystawa pośmiertna Stanisława Lentza.

*r.* Bunikiewicz W. Placówka kultury i sztuki X, 1921, z. 10, s. 296/302. — Wankie W. Tyg. il. 1921, nr 19, s. 295/6.

Wankie W. Wystawa pośmiertna prac Jana Małachowskiego w Warszawie. Echo tatrzańskie 1919, nr 16, s. 4/5, 6/7.

*Treter* Mieczysław: Fryderyk Pautsch. Katalog zbiorowej wystawy w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1923. Poznań 8°, s. 20 + 6 nlb.

*Wystawa* zbiorowa prac ś. p. Jana Rembowskiego. Warszawa 1923, 8°.

Machalski L. Pośmiertna wystawa prac St Tondosa. Wianki 1919, nr 3, r. 16/17.

Kraushar A. Wystawa widoków Warszawy Bern. Canaletto i Zygm. Vogla. Tyg. il. 1923, nr 1, s. 7.

*Remer* J. Katalog wystawy prac Wilhelma Wyrwińskiego w Tow. Sztuk Pięknych w Krakowie, marzec 1919. [Kraków 1919], 8°, str. 9.

*Dobrodzicki* Adam. Katalog wystawy prac Włodzimierza Koniecznego w Towarzystwie Sztuk Pięknych w Krakowie, marzec 1919. [Kraków 1919], 8°, s. 4, 1 portr.

*Katalog* wystawy zbiorowej rzeźb i obrazów W. Szymanowskiego w Muz. Wielkopolskiem w Poznaniu. Poznań 1920.

Pierwsza *wystawa* okrężna grafiki polskiej pod protektoratem Depart. Szt. Min. W. R. i O. P., patronatem wojewody warsz. W. Sołtana, zorganizowana przez Związek Polskich artystów grafików, przy współpracy człon. zarządu F. Siedleckiego, E. Czerwińskiego oraz konserwatora wojewódz. warsz. dr Z. Rokowskiego Warszawa-Płock-Włocławek-Toruń-Bydgoszcz-Grudziądz-Poznań-Kalisz-Łódź-Piotrków-Radom-Kielce-Częstochowa-Cieszyn-Przemyśl-Lwów-Stanisławów-Tarnopol-Lublin-Brześć-Białystok-Łomża-Mława-Suwałki-Grodno-Wilno 1922, 8°, s. 2 nlb. + 25 + 1 nlb.

*Kieszkowski* Jerzy. Zwięzły katalog wystawy dawnych drzeworytów ludowych, zebranych i wydanych przez Z. Łazarskiego. Warszawa 1921, 8°, s. 39 + 1 nlb.

*La Pologne* à la Foire-Exposition International du Livre à Florence. Warszawa 1922, 8°, s. 77.

*r.* Stella G. B. w Bolletino d'Arte II, 1922—3, s. 301 i nast., liczne ryc.

[Wystawa grafiki polskiej w Helsingforsie]. Unfondstadsbladet 1923, 6. XII.

[— — — w Kopenhadze]. Politiken, Kopenhaga 1923, 18. X.

— polskich książek i drzeworytów w Lipsku. Tyg. il. 1924, nr 40 s. 653/654.

An *Exhibition* of Polish graphic Art and Batiks. (London 1922), 8°, s. 11, 1 nlb.

*Exposition* de gravures populaires sur bois polonaises. Paris. Association »France-Pologne« 1923, 8°, s. 8.

Przedmowa P. Koczorowskiego.

*r.* Gasztowtt A-M.: Les Amis de la Pologne III, 1923, s. 152/4.

*Grafika* włoska (Bianco e nero). Wystawa Tow. opieki nad zabytkami przeszłości w Warszawie. Warszawa 1920, 8°, s. 25 + 3 nlb.

Katalog.

*Sztych* angielski XVIII wieku. Pamiętnik XIII wystawy Tow. Opieki nad Zabytkami przeszłości urządzonej w kamienicy Baryczków. Warszawa 1921, 8° s. XIV + 68 + 20 ilustr.

*Wystawa* rycin i medali belgijskich w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Zorganizowana przez Tow. Przyjaciół Belgji. Warszawa 1924. 8°, s. 23 + 1 nlb.

Prima *Esposizione* internazionale delle arti decorative (Consorzio Milano-Monza, Umanitaria), maggio-ottobre 1923 catalogo. Milano, casa ed. d'arte Bestetti e Tumminelli 1923, 16°, s. 180, 80 tbl.

*Sezione* Polacca della arti decorative Monza villa Reale 1923. Warszawa, 8°.

*Chabrié-Tomaszewicz* R. Exposition Franco-polonaise d'Art et de Souvenir, 18 janv. — 2 mars 1919. Notice générale. Catalogue. Annexes. Conférences. — Musée des Arts décoratifs (Pavillon de Marsan). Paris, juill. 1919, 8°, s. 115 + ryc. w tekście.

Tymczasowy *regulamin* i program międzynarodowej wystawy współczesnej sztuki dekoracyjnej i przemysłu artystycznego w Paryżu 1932 r. Przeł. i wyd. z polecenia Ministerstwa Sztuki i Kultury. Warszawa 1920, 8°, s. 20.

*Polska* na wystawie międzynarodowej w Paryżu 1924 r. Arch. 1922, z. 1, s. 6/8; z. 2, s. 22/23.

*Warchałowski* Jerzy. Światowa wystawa dekoracyjna w Paryżu 1925. Arch. 1923, nr 1, s. 9/10; nr 2, s. 17/19.

*r.* Les Amis de la Pologne IV, 1924, s. 140/141.
PR IV, nr 2, s. 33/34; nr 3, s. 32/33; nr 4, s. 24/27

*Morelowski* M. Zbiory państwowe Rzeczpospolitej. Arrasy jagiellońskie odzyskane z Rosji. Przewodnik po wystawie. Warszawa. Nakł. Dyrekcji Zbiorów państw. 1923, 8°, s. 32.

— toż, wyd. II^e. Tamże, 1923, 8°, s. 32.

Wiechowicz J. prof. Wystawa koronek w Poznaniu. Wianki 1922, nr VII, s. 20/22.

Szafran T. — Witkiewicz K. Ogólno krajowa wystawa ceramiczna w Krakowie. PR IV, nr 2, s. 30/32.

*[Badecki K.]* Wystawa zdobnictwa ludwisarskiego. Szkic pamiątkowy zamiast katalogu. Lwów 1920, 8°, s. 28.

Uzup. przedruk z »Gazety lwowskiej« 1920 r., nr 204—206.
*r.* Opałek M. Tyg. il. 1920, nr 48, s. 897 — Przegl. muz. 1920, nr 4, s. 59/60.

## INWENTARYZACJA. KONSERWACJA

*Instrukcja* szczegółowa dla inwentaryzatorów mająca służyć za podstawę jednolitości w opracowaniach. Warszawa. Wyd. Ministerstwa Sztuki i Kultury. 1919, 8°, s. 12 + 2 nlb.

*Lepszy* S. Inwentaryzacja zabytków sztuki na ziemiach Polski. RTSP 1923, s. 13/18.

*Opieka* nad zabytkami i ich konserwacja Z 30 ilustracjami. Warszawa. Kraków 1920, 8°. s. 87. (Od str. 58 87 tabl. z ilustracjami).
Ministerstwo Sztuki i Kultury.

*Podlacha* Władysław. Współpraca prowincji w badaniu i ochronie zabytków sztuki. Nauka Polska IV, 1923, s. 249/264.

*Opieka* urzędowa nad sztuką w woj. wileńskiem i nowogrodzkiem. Przegl. wil. 1924, nr 6—7, s. 11/12.

*Szydłowski* T. Straty zabytkowe w Król. Polskiem PKHS II, s. XXII

*Pajzderski* N. Z Krakowa (Zjazd Rady Konserwatorów). Przegl. muz. 1920, nr 1, s. 12/4.

*Sprawozdania* z posiedzeń komisji historji sztuki za czas od 1 stycznia do 31 grudnia 1913 roku PKHS 1919, t. I, s. XXI/II.

*Sprawozdania* Wydziału Towarzystwa Miłośników historji i zabytków Krakowa za r. 1919. Kraków 1920, 8°, s. 16.

*Gebert* B. Z działalności referenta zabytków przy dowództwie 6-ej armji. [Lwów] (od 29/IX 1919 do 31/XII 1920). Exl. IV 1922, s. 87/97, 3 tabl. — 1 odb.

*Kämmerer* L. Siebzehn Jahre Kunstverein in Posen. HMbP 1919, nr. 1, s. 10/15.

*Semrau* Arthur. Bericht über die Denkmalpflege in Thorn, 1 Oktober 1919 bis 31 März 1921. Mitt. d. Coppernicus-Ver. 1921 Heft 29, s. 62/64.

*Sprawozdanie* Wydziału Zabytków Straży Kresowej. [Warszawa]. Przegl. muz. 1920, nr 5, s. 70/71; nr. 6, s. 83/84.

## VARIA

*Przeworska* J. O zastosowaniu fotografji i röntgenografji do badania obrazów. PR 1922, nr 1, s. 46/48.

Polski *Instytut* Sztuk Pięknych. SztP. I 1924, z. 1, s. 47/48.

*Lepszy* L. W rocznicę 50-letniej pracy P. Akademji Umiej. [m. i. dział wydawnictw z hist. sztuki]. RTSP 1923, s. 6/7.

# RÉSUMÉS DES ARTICLES

*Wojsław Molè*

## AVANT — PROPOS

La rédaction présente le programme de la revue qui se propose de publier les travaux de tous les historiens d'art polonais et de contribuer ainsi à l'organisation des recherches scientifiques dans ce domaine. A côté des articles de fond, concernant principalement les monuments inexplorés ou peu connus, elle donnera dans chaque fascicule des notes concises sur des oeuvres d'arts inconnues; elle apportera en même temps des chroniques et des aperçus consacrés aux musées et à la conservation; elle fera une large part aux lettres de l'étranger et aux comptes rendus critiques.

*Szczęsny Detloff*

## VEIT STOSS ODER HANS BRANDT?

(Taf. I—IV, Fig. 1—7)

Eine im J. 1922 erfolgte Rekonstruktion des gotischen H. Adalbertsgrabes im Dom zu Gniezno veranlasste diese Arbeit. Die Rekonstruktion ist nicht richtig, da die Wappentafel nicht dazugehört, sondern den Schmuck der vernichteten Grabplatte bildete, die der Erzbischof Jakob von Sienna der Stifter des Mausoleums, sich 1476 zu seinen Lebzeiten hatte legen lassen. (Taf. II, Fig. 3—4). Das heute an der Schmalseite angebrachte Relief mit der Taufe des hl. Stefan (Taf. III, Fig. 5) gehört an die Langseite als Gegenstück zu einem anderen mit dem Martertod des hl. Adalbert. Die Reste dieses Reliefs fand der Verfasser in einem Privathause in Gniezno eingemauert. (Taf. III, Fig. 6).

Von neuem wird die Frage der Autorschaft aufgeworfen, um die stilistischen wie kompositionellen Unterschiede zwischen den Arbeiten des Veit Stoss und des Hans Brandt festzulegen. Bei dieser Gelegenheit weist der Verfasser auf den italienisirenden Realismus der Deckplattenfigur (Taf. I, Fig. 1) und auf das Quattrocentistische in Styl und Komposition der Relieffiguren hin, besonders aber auf die Brunelleschi nachgebildete Gruppe des taufenden hl. Adalbert und des Täuflings. Das alles muss Brandt den Anweisungen des Erzbischofs, der viel in Italien gereist war, verdankt haben, da er im hl. Georg des Danziger Artushofes noch durchaus gotisch ist. (Taf. IV, Fig. 7). Das Grab ist also eins der frühesten Beispiele des Einflusses der italienischen Renaissance auf die nordische Plastik, wie ihn jüngst W. Podlacha auch fast ebenso früh in der polnischen Buchillumination festgestellt hat.

*Witold Dalbor*

## UN PORTRAIT DE FEMME PAR LUCAS CRANACH AÎNÉ

(Pl. V—VII, Fig. 8—17)

L'auteur nous entretient d'un portrait de femme, oeuvre de Lucas Cranach aîné, qu'on voit au Musée de la Grande-Pologne à Poznań. (Pl. V, fig. 8). Il établit qu'il s'agit là d'une oeuvre authentique du maître lui-même et qu'elle représente la Princesse Sibylle de Clèves. Il compare ensuite ce tableau avec le portrait de la même personne à Weimar (fig. dans le texte 1, Pl. VI, fig. 11), pour conclure que cette dernière toile est une réplique plus récente du tableau qui se trouve à Poznań. L'étude de la ressemblance du type que représente la Princesse Sibylle de Poznań et la comparaison de celui-ci avec le portrait de Weimar, puis avec la dame qu'on voit au Musée de l'Ermitage (Pl. V, fig. 9) et avec d'autres peintures de femmes, sorties de l'atelier de Cranach, permet à l'auteur de réfuter l'opinion de M. Gumowski et de Heych, suivant lesquels la ressemblance avec le type en question pour-

rait s'expliquer par le fait qu'on se servait du même modèle à l'atelier. En revanche, il attire l'attention sur »le type« créé à l'atelier de Cranach, indépendamment de toute intervention du maître. L'auteur croit indispensable d'établir une distinction entre les oeuvres sorties de l'atelier de l'artiste et celles qu'il faut considérer comme peintures authentiques de Cranach; il insiste également sur la nécessité d'attribuer un rôle indépendant à son atelier.

Cranach n'a pas beaucoup fait de peinture pendant la période plus avancée de sa carrière d'artiste, aussi son atelier, ou l'on voit se grouper des individualités artistiques diverses, commence-t-il à avoir de plus en plus voix au chapitre. Des oeuvres de la même époque, qui au point de vue du style se distinguent par des traits différents, ne peuvent que fournir la preuve que le style dit »de l'époque avancée« est loin d'être nettement défini et qu'il n'est absolument pas permis de le considérer comme l'expression du talent d'un seul artiste sans parler de celui du maître. (Pl. VI et VII, fig. 10, 12—17). En effet, en même temps que des tableaux portant l'empreinte d'un style manièré, on en voit d'autres qui sont incontestablement des oeuvres personnelles de Cranach, auxquelles cette manière est étrangère.

*Jerzy Raczyński und Michał Walicki*

## VON EINER EXPEDITION DES INSTITUTS FÜR POLNISCHE ARCHITEKTUR DER WARSCHAUER POLITECHNIK NACH WOLYNIEN

(Taf. VIII—XI, Fig. 18—30)

Von einer Expedition des Instituts für polnische Architektur der Warschauer Politechnik, aus den beiden Verfassern bestehend, wurden einige Denkmäler mittelalterlicher Architektur in Włodzimierz und Umgebung untersucht und aufgenommen, womit die planmässige Erforschung der mittelalterlichen Kunst Wolyniens von Seiten des Instituts begonnen wurde. Die hier besprochene Gruppe bilden die griechisch-orthod. Kirche des hl. Basylios in Włodzimierz und zwei Kirchen — ehemalige Klosterkirchen — im benachbarten Dorfe Zimno. Besonderes Interesse erweckt die Kirche zu Włodzimierz, ein oktokonchoidaler Bau aus der ersten Hälfte des XIII. Jhdts; es haben sich da auch zwei romanische Portale erhalten, von denen einer mit Pflanzenmotiven geschmückte, im Typus von Halicz gehaltene Kapitelle besitzt. Der Bau entstand unter westlichen Einflüssen und reiht sich den späteren ungarischen Rotundenbauten an. (Taf. VIII, Fig. 18—21).

Von den beiden Bauten zu Zimno ist die kleine Kirche des hl. Basilios ein Bau vom Ende des XII. oder Beginn des XIII. Jhdts und erinnert im Grundriss an die kleinen Kirchen der polnischen Provinz aus der Zeit des Romanismus; die Kuppel wird von einer Art Ecktrompen getragen. Den zweiten Bau bildet eine befestigte Klosterkirche, ein gotisierendes Gebäude vom Ende des XV. Jhts. Durch ihre hallenartige Anlage und ihren westlichen Planentwurf nähert sie sich der Gruppe der befestigten Kirchen in den Wojewodschaften von Nowogródek und Białystok, besonders aber der Kirche in Małomożejków bei Lida (Vgl. Abb. 5—6). Dank dieser abendländlichen Provenienz ihres architektonischen Ausdrucks werden diese drei Denkmäler, obgleich zeitlich und stylistisch verschieden, gemeinsam veröffentlicht.

*Władysław Semkowicz*

## ROMANISCHE DENKMÄLER AUF DEM ZOBTENBERG

(Taf. XII—XIII, Fig. 31—37)

Auf dem ganzen Sobótka (Zobten) Berg und in der nächsten Umgebung findet man zerstreut liegende Fragmente romanischer Architektur und Skulptur, welche aus an Ort und Stelle gebrochenem Granit gehauen sind. Frühere Funde und Nachforschungen letzter Zeit haben eine Reihe von Denkmälern zutage gefördert, welche ein Licht auf die Zeit, aus welcher sie stammen, und auf ihren Ursprungsort werfen. Bekannt sind folgende Denkmäler: 1. sechs romanische Portallöwen und Spuren eines siebenten (Taf. XII u. XIII, Fig. 33—35), 2. zwei ebensolche Bären (Taf. XII u. XIII, Fig. 32 u. 36), 3. Fragment einer Menschengestalt, vielleicht einer Frauenfigur, mit einem Fisch (die sog. Jungfrau mit dem Fisch), 4. ein Drachenrumpf (Taf. XIII, Fig. 37). 5. unterer Teil einer Menschengestalt im langen Gewand (der sog. Mönchsrumpf) (Taf. XII, Fig. 31), 6. ein Zwillingsfenster mit romanischem Säulchen, in die Wand des frühgotischen Kirchleins in Queitsch eingemauert, 7. Überrest einer Steintafel mit romanischer Majuskelinschrift aus dem XII. Jhdt (Abb. 8), 8. eine Reihe von Steinquadern, und architektonischen Bruchstücken, von romanischen Säulen und Kapitellen (Abb. 7).

Die Gesamtzahl der in der Umgebung zerstreut gewesenen Gegenstände beträgt etwa zwanzig.

Alle sind aus einem und demselben Material gefertigt, zeigen dieselbe grobe Ausführungstechnik und rühren wohl alle aus der ersten Hälfte des XII. Jhdts her (worauf die Gestalt der Schrift hinweist). Ein Teil dieser Denkmäler wurde später als Grenzsteine verwendet und mit Kreuzzeichen versehen; ein ähnliches Zeichen finden wir noch auf Felsen und Steinen des Sobótka-Berges. Sie lassen genau den Verlauf der Grenze vom Dorfe Strzegonie (Striegelmühle) bis auf den Gipfel des Berges erkennen. Diese Grenze stimmt genau mit der Beschreibung der Grenze zwischen den fürstlichen Gütern und Besitzungen der Augustiner Chorherren bei der Kirche Unserer Lieben Frau auf dem Sande in Breslau, welche Beschreibung von Herzog Heinrich I. im J. 1209 angefertigt wurde (abgedruckt in Häuslers Urkundensammlung Oels). Der dort erwähnte »lapis, qui dicitur Petrey« stimmt hinsichtlich der Ortsbestimmung mit dem »Jungfrau mit dem Fisch«, auf welchem ebenfalls ein Kreuz als Grenzzeichen zu sehen ist. Der Name des Steines »lapis Petrey« lässt sich mit dem Namen des berühmten polnischen Magnaten aus der ersten Hälfte des XII. Jhdts, Piotr Włast, in Zusammenhang bringen, der auf dem Sobótka-Berg seinen Sitz hatte und der seine ganze Besitzung dem Kloster der Augustiner Chorherren vermachte. Dieses Kloster hatte er selbst gestiftet und zwar zuerst auf dem Gipfel des Sobótka-Berges; später wurde es in das Dorf Górka am Fuss der Sobótka, endlich (aber noch vor dem Jahre 1148) nach Breslau auf den Sand verlegt. Von diesem Kloster rühren unzweifelhaft die oben erwähnten Bruchstücke her, denn hierauf weisen noch die vor kurzem entdeckten Spuren des Bauwerkes (Kapitelle), das aus dem nämlichen Material wie jene Bruchstücke gebaut wurde. Das Kloster wurde in der Zeit zwischen 1123 und 1138 gegründet, doch dürfte man annehmen, dass es wohl in den früheren Jahren dieses Zeitraumes entstanden ist und dass der noch unvollendete Bau den verheerenden Einfällen der Böhmen in den Jahren 1132—34 zum Opfer fiel, da diese bis an die Oder reichten und ein so wichtiger befestigter Punkt, wie die Burg des Piotr Włast auf der Sobótka gewiss nicht verschont bleiben durfte. Wahrscheinlich sahen sich die Chorherren, infolge dieser Einfälle und der Verwüstung gezwungen, nach Górka und dann nach Breslau zu übersiedeln; die Steine und Skulpturen des zerstörten Bauwerkes, die nun überall zerstreut lagen, wurden zum Teil als Grenzsteine (schon 1209), zum Teil als Material beim Bau anderer Kirchen in der Umgebung (z. B. in Queitsch um das J. 1250) verwendet.

*Michał Walicki*

## MADONNA MIT DEM LAMM IM DIÖZESAL-MUSEUM ZU SANDOMIERZ

(Taf. XIII, Fig. 38)

Im Diözesal-Museum zu Sandomierz a. d. Weichsel befindet sich ein Temperagemälde auf Holz, unbestimmter Provenienz, die Madonna mit einem Lamm darstellend. Der Verfasser beschreibt das Bild und setzt auf Grund einer stylkritischen und ikonographischen Analyse seine Entstehungszeit in das zweite Viertel des XV. Jhts; er erblickt in dem Bilde das erste Werk einer Gruppe, die mit den Madonnen von Ruszcza und von Ujazdów abgeschlossen wird. Das Gemälde scheint das Werk eines in Polen arbeitenden Malers zu sein und trägt die für die mitteleuropäische Malerei jener Zeit so charakteristischen Spuren von kölnisch-böhmischen Einwirkungen (Madonnen von Desna und Leitmeritz).

## INDEX DES AUTEURS DES OUVRAGES DISCUTÉS DANS LES COMPTES-RENDUS

Josef Strzygowski *(W. Molè)*, Juljusz Kłos, Mieczysław Skrudlik, Piotr Śledziewski, Jerzy Remer *(G. Chmarzyński)*, Aleksander Czołowski et Bohdan Janusz *(W. Dalbor)*, Tymoteusz Sawicki *(K. Adamowiczówna)*, Heinrich Göbel *(J. Pagaczewski)*.

# RÉSUMÉS DES ARTICLES

*Stefan S. Komornicki*

## FRANÇOIS LE FLORENTIN ET LE PALAIS ROYAL DU WAWEL À CRACOVIE

Les études sur la première période de la Renaissance en Pologne publiées jusqu'à présent, nous apprennent 1°) que Franciscus Italus, *murator*, le premier artiste italien en Pologne, a été employé à Cracovie en 1502, par le prince royal, Sigismond Jagellon; 2°) que le même François l'Italien (ou peut être un autre), a entrepris la reconstruction de l'aile ouest du palais, dès l'avènement au trône de Sigismond Ier en 1507 et qu'il y a travaillé jusqu'en 1509; 3) qu'un architecte florentin, Francesco della Lora, a dirigé la reconstruction des ailes ouest et nord du palais; que dans la période de 1510 à 1516, il a construit le péristyle, après avoir quitté son pays en 1509 et qu'il est mort en 1516 à Cracovie.

Des recherches récentes au R. Archivio di Stato à Florence, entreprises avec le gracieux concours du Docteur Umberto Dorini, directeur de ces archives, permirent d'établir le fait que Francesco della Lora avait séjourné à Florence au printemps 1515 et qu'il avait acheté une maison à Settignano. Il légua ensuite cette maison comme douaire à sa femme Angelica Balsimelli, au cas où il serait mort pendant le voyage en Pologne qu'il se proposait d'entreprendre à cette époque. Les documents des archives de Florence, ne mentionnent pas son départ en 1509; cette date a été admise par des auteurs polonais par suite d'un renseignement inexact, fourni par le célèbre Gaetano Milanesi en 1878. Nous ne savons pas si della Lora est arrivé en Pologne. Un document conservé à Cracovie nous apprend que l'architecte du roi Sigismond I, François, a été un Florentin; mais il n'en resulte pas la conclusion que cet architecte portait le nom della Lora.

Il semble donc résulter de la confrontation des documents polonais et florentins que François l'Italien, établi à Cracovie en 1502, l'architecte qui dirigeait les travaux de construction au Wawel en 1507 et François le Florentin, architecte du roi, mort dans cette ville en 1516, sont une seule et même personne, de sorte que, d'accord avec la mention qu'on trouve chez l'historien J. L. Decius, les deux ailes du palais seraient entièrement l'oeuvre d'un seul architecte, de François le Florentin; l'aile ouest a été l'objet d'une transformation peu somptueuse entre 1502 et 1507, tandis que la reconstruction de l'aile nord et le péristyle entourant les deux ailes, remontent à la période s'étendant de 1507 à 1516.

L'analyse de l'architecture du palais ne contredit pas cette nouvelle interprétation des documents. On avait constaté depuis des années le caractère florentin du péristyle. En l'examinant de plus près, l'auteur y reconnait l'oeuvre d'un artiste élévé dans les traditions de Brunelleschi et de Michelozzo. Comme les ornements et le style des sculptures offrent certaines différences dans les parties du palais élevées pendant la première (1502—1507) et durant la seconde période de la reconstruction (1507—1516), il est permis de supposer que les collaborateurs de François le Florentin venus d'Italie par la Hongrie, provenaient de différentes régions de la péninsule et ne disposaient pas tous du même talent. Il n'est d'ailleurs plus possible de distinguer à partir de cette époque l'origine des artistes italiens d'après les caractères de leur art, car les voyages en Italie ne pouvaient qu'élargir leur horizon surtout en ce qui concerne l'adaptation et la transformation des motifs anciens et nouveaux.

Les rangées d'arcades voûtées des deux étages inférieurs du péristyle, sont irrégulièrement in-

terrompues par de gros piliers, dont chacun occupe la largeur d'une travée. L'étude du plan suggère l'idée que ces piliers servaient à soutenir les voûtes des arcades construites par séries (de 3 à 6), au fur et à mesure qu'étaient achevées les différentes parties du palais. On pourrait conclure du nombre des piliers, à quatre ou cinq périodes de construction, s'étendant de 1507 à 1533. La partie reconstruite du vivant de François le Florentin, ne s'étendrait donc que jusqu'a la septième travée des arcades de l'aile nord du palais.

*Juljusz Starzyński*

## SPÄTGOTISCHES TRIPTYCHON IN CEGŁÓW

(Ein Beitrag zur Geschichte der Zunftkunst in Polen um die Wende vom XV. zum XVI. Jht.)

(Abb. 9—11, Taf. XIV—XXI, Fig. 39—50)

Das Triptychon von Cegłów, bisher wenig bekannt, ist ein sehr wertvolles Denkmal, dessen Bedeutung noch dadurch erhöht wird, dass es die Signatur trägt: Lazarus pictor 1510 (Abb. 9). Der geschnitzte Teil des *Triptychons,* durch neuzeitliche Übermalung verunstaltet und in einem neuen Altar aufgestellt, befindet sich am Ort seiner ursprünglichen Bestimmung in der Pfarrkirche von Cegłów bei Warschau (Abb. 11); die Gemälde, die einst die Innenseite der Flügel schmückten, werden gegenwärtig im Diözesanmuseum in Warschau aufbewahrt (Ab. 10). Ausserdem können unzweifelhaft als Werke derselben Werkstatt nachgewiesen werden: drei Heiligenfiguren in der Martinskirche in Warschau und eine Madonna aus dem Anfang des XVI. Jhts. im Nationalmuseum in Krakau.

Die Gemälde des Triptychons stellen vier Szenen aus der Legende des hl. Johannes des Täufers dar, dem die Kirche von Cegłów geweiht ist: 1) die Geburt; 2) seine Predigt; 3) das Gastmahl des Herodes; 4) die Enthauptung (Taf. XV—XVIII, Fig. 41—44). In den Bildern kommen lokale Eigentümlichkeiten des polnischen Milieus klar zum Ausdruck, die durch besonders starke, bis tief in das XVI. Jht. reichende Anlehnung an die künstlerischen Traditionen des Mittelalters bedingt sind, in welchen Einflüsse der ruthenischen Kunst sowie gewisse Verbindungen mit der Volkskunst mitwirken. Besonders charakteristisch ist in dieser Beziehung die Szene der Predigt mit ihrer primitiven Formgestaltung, gewagter und konsequenter Stilisierung der Landschaft und polnischen Typen. Die originellen Eigentümlichkeiten des polnischen Milieus in diesen Bildern entwickeln sich auf stilistischer Grundlage der fränkischen Malerei, deren Einfluss sich bei der Mehrzahl unserer Denkmäler vom Ende des XV. und Anfang des XVI. Jdts. nachweisen lässt. In den Gemälden von Cegłów kann man ausserdem ein starkes Streben nach Lösung formaler Probleme im Geiste der niederländischen Malerei bemerken, wobei norddeutsche Flamisten, wie z. B. der Kölner »Meister von S. Severin« die Vermittlerrolle gespielt haben dürften (Taf. XIV, Fig. 39).

Die Schnitzereien des Triptychons stellen ein sehr entwickeltes Beispiel des spätgotischen Altartypus der vier Jungfrauen (Vieraltar) dar (Taf. XX, Fig. 47 u. 48), dessen ursprünglicher Ausgangspunkt in Schlesien um 1400 zu suchen ist. Im mittleren Kasten tritt neben der Madonna die Statue des Patrons Polens, des hl. Stanislaus auf und des Patrons der Kirche von Cegłów, des hl. Johannes des Täufers (Taf. XIX, Fig. 46); auf der Bekrönung des Altars befinden sich die Figuren der hl. Anna Selbdritt und der Apostel Petrus und Paulus (Taf. XIX, Fig. 45). Sowohl in ikonographischer als auch stilistischer Beziehung stehen diesem Triptychon am nächsten die Werke der Epigonen der Stoss-Richtung in Breslau, wie z. B. der Altar der Entschlafung Marias in der Corpus Christi-Kirche oder der Altar der hl. Frauen im Museum für Kunstgewerbe (Taf. XXI, Fig. 50). Besonders nahe steht dem Triptychon von Cegłów dieses letztere Werk, das dem sog. Lukasmeister zugeschrieben wird; die Verwandschaft reicht sehr tief, was aber anderseits die Selbständigkeit unseres Triptychons nicht schmälert, sondern nur noch einmal bestätigt, was wir ohnehin aus Dokumenten über lebhafte Verbindungen und wechselseitigen Austausch von Künstlern zwischen Breslau und polnischen Kunstzentren wissen.

Die stilistischen Charakterzüge in Verbindung mit geschichtlichen Erwägungen und archivalischen Quellen sprechen für die örtliche Einstellung der Werkstatt, in der Lazarus pictor tätig war, auf polnischem Gebiet (vielleicht in Warschau). Die Mitarbeit eines lokalen Malers, der fränkische Züge mit norddeutschen Einflüssen verband, mit einem Holzbildhauer ist auch nicht ausgeschlossen, wobei der letztere im Geiste Breslauer künstlerischer Überlieferungen aufgewachsen war. Breslau war ja damals neben Krakau

und sogar in einiger Abhängigkeit von ihm eines der hervorragendsten Zentren der Einwirkung der Nürnberger Kunst auf polnisch-deutschem Gebiet.

*Stefanja Zahorska*

## L'EXPOSITION »CENT ANS DE PEINTURE POLONAISE« À CRACOVIE

L'auteur rend compte de l'exposition rétrospective de tableaux polonais du XIX[e] s. L'exposition comprenait des oeuvres peu connues faisant partie de collections privées.

En étudiant les tableaux de Matejko, Rodakowski, Michałowski, Kossak, Grottger, on se voit obligé de reviser les idées sur une série de peintres. On devra donc appliquer d'autres critériums aux tableaux de certains d'entre eux p. ex. aux toiles Rodakowski.

## MUSÉES

Les Musées Royaux du Cinquantenaire *(St. M. Sawicka)*. L'unification des catalogues des Musées *(A. Lauterbach)*.

## INDEX DES AUTEURS DES OUVRAGES DISCUTÉS DANS LES COMPTES-RENDUS

J. Strzygowski *(W. Molè)*. W. Podlacha *(S. Dettloff)*.

# RÉSUMÉS DES ARTICLES

*Marjan Morelowski*

## UN CARTON INCONNU DE LA SUITE DES TAPISSERIES BRUXELLOISES DU CHATEAU DU WAWEL À CRACOVIE

(Pl. XXII—XXIII, fig. 51—58)

Ce carton (294 × 490 cm) peint à la détrempe sur papier, mentionné déjà par Nagler dans son article sur Rafael Santi comme appartenant à la famille Manfrin, apparut tout dernièrement, après de longues pérégrinations, chez l'antiquaire M. P. Klostermann à Munich (pl. XXII, fig. 51). Le carton représente l'entrée dans l'arche, de Noë, de sa famille et de différents animaux. C'est une variante de la même scène qui fait partie de la fameuse série du Déluge. Elle a été récupérée en vertu du traité de Riga (1921) avec 136 autres tapisseries et décore la château royal du Wawel, où elles se trouvait à l'origine. L'auteur démontre que le carton ne provient pas d'un atelier italien, mais de celui de Michel Coxcyen et le prouve en comparant les tableaux de celui-ci se trouvant à Madrid et à Vienne (pl. XXIII, fig. 52—57). Les animaux sont le fruit de la collaboration de Guillaume et Jean Tons, comme on s'en aperçoit en lisant attentivement les remarques de C. van Mander, de Sauval et de Félibien, citées dans le texte polonais. L'un de ces Tons a composé les animaux et développé les détailes des paysages dans les cartons des »Chasses de l'empereur Maximilien« (pl. XXIII, fig. 58). Ces animaux et ces détails ont trop d'affinités avec les parties analogues du carton représentant Noë, pour ne pas les attribuer à ces collaborateurs de B. van Orley et de M. van Coxcyen. Le carton en question contribue à élucider le rôle important de M. Coxcyen et des Tons dans la peinture décorative de Bruxelles du XVI-e siècle.

*Joanna Eckhardt*

## LA »PIETÀ« ITALIENNE DU XVI[e] SIÈCLE À L'EGLISE DE SAINT-ADALBERT A POZNAŃ

(Pl. XXIV et XXV, fig. 59—63)

L'auteur analyse le tableau qu'on voit actuellement à l'Eglise de Saint-Adalbert à Poznań (pl. XXIV, fig. 59), pour établir dans le style une série de caractères qui le rapprochent des oeuvres du maniériste florentin Bronzino, auquel il l'attribue. Il fixe approximativement la date du tableau à la période entre 1546 et 1553 et croit qu'il a été composé sous l'influence directe du contact avec l'art de Michel-Ange.

*Tadeusz Mańkowski*

## MATÉRIAUX CONCERNANT L'ACTIVITÉ ARTISTIQUE DE J. REGULSKI

L'auteur publie des reçus et des comptes jusqu'ici inconnus, de l'orfèvre Jean Regulski pour les travaux qu'il exécutait à la fin du XVIII-e s., pour le roi Stanislas-Auguste.

## INSTITUTIONS SCIENTIFIQUES POLONAISES

Institut d'architecture polonaise, de l'Ecole polytechnique de Varsovie *(M. W.)*.

L'Institut s'occupe de recherches sur l'ensemble des manifestations dans le domaine de l'architecture en Pologne. Il réunit des collections et publie des travaux exécutés en grande partie par des étudiants de la Faculté d'Architecture de l'Ecole

Polytechnique de Varsovie. L'institut dresse également des inventaires des objets d'art en Pologne.

## MUSÉES

Le Musée National de Cracovie (1918—1923). *(K. Buczkowski).* Dans le courant de dix ans, le Musée s'est enrichi de nombreux objets et oeuvres d'art. La construction d'un nouveau Musée est aujourd'hui la question la plus pressante, aussi l'auteur examine-t-il la possibilité de réaliser ce projet.

## INDEX DES AUTEURS DES OUVRAGES DISCUTÉS DANS LES COMPTES-RENDUS

I. Głębocka-Piotrowska *(J. Pagaczewski).* J. Raczyński *(A. Bochnak).* J. Starzyński et M. Walicki *(F. Kopera).* T. Szydłowski et T. Stryjeński *(T. Mańkowski).*

*Helena Lipska*

## BIBLIOGRAPHIE DE L'ART POLONAIS POUR LA PÉRIODE DE 1919 À 1924