POLSKA AKADEMJA UMIEJĘTNOŚCI

PRZEGLĄD HISTORJI SZTUKI

17013 III

ROCZNIK II KRAKÓW MCMXXX/XXXI
NAKŁADEM POLSKIEJ AKADEMJI UMIEJĘTNOŚCI
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNIACH GEBETHNERA I WOLFFA
WARSZAWA — KRAKÓW — LUBLIN — ŁÓDŹ — POZNAŃ — WILNO — ZAKOPANE

Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego pod zarządem Józefa Filipowskiego.

SPIS RZECZY

ROK II

Str.

WŁADYSŁAW TATARKIEWICZ: O pojęciu typu w architekturze 1
ZOFJA AMEISENOWA: Antyfonarz z minjaturami Jacopa di Casentino na Wawelu (tabl. I—II) 8
IRENA PIOTROWSKA: Święta Cecylja w katedrze poznańskiej (tabl. III—V) . 13
NIKODEM PAJZDERSKI: Kościół w Wolsztynie i jego freski (tabl. VI—VII) . 20
MARJA JAROSŁAWIECKA: Rysunki flamandzkie XVI wieku w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie (tabl. VIII—XI) 22
TADEUSZ MAŃKOWSKI: »Nieznany karton serji ‚Potopu' a Coxcyen i Tons« (tabl. XII) 28
MICHAŁ WALICKI: Poliptyk kaliski na tle problemu »mistrza ołtarza z Giessmannsdorf« (tabl. XIII—XVIII) 81
S. J. GĄSIOROWSKI: Metoda typologiczna w badaniach nad sztuką . . . 98
ZYGMUNT BATOWSKI: Abraham van Westervelt, malarz holenderski XVII wieku, i jego prace w Polsce (tabl. XIX—XXII) 115
WOJSŁAW MOLÈ: Wczesnośredniowieczna sztuka prowincjonalna na Bałkanach 130

RECENZJE I SPRAWOZDANIA

Tadeusz Szydłowski: Wydawnictwa muzealne 30
Tadeusz Mańkowski: Przegląd ostatnich prac o El Grec'u 35
Wojsław Molè: Z pogranicza Bizancjum I—II 40, 143
L. R.: Wystawa sztuki z czasów Kochanowskiego 58
Juljusz Starzyński: Z badań nad rzymskim barokiem 137
St. Tomkowicz: Ochrona zabytków sztuki. Zesz. 1—4. Warszawa 1930/31 . . 154
W. Molè: *Zofja Ameisenowa*, Biblja hebrajska z XIV wieku w Krakowie i jej dekoracja malarska 155
W. M.: *Celina Osieczkowska*, Le décor du coffret de Mortain 156
M. Jarosławiecka-Gąsiorowska: *Ks. Zdzisław Obertyński*, Pontificale arcybiskupa lwowskiego Jana Rzeszowskiego w Bibljotece Kapitulnej w Gnieźnie 157

Str.

KRONIKA

B.: *Stanisław Tomkowicz* (1850—1930) 59
St. M. Sawicka: Dwa międzynarodowe kongresy historji sztuki 61
Ks. Tadeusz Kruszyński: Ośm lat działalności Komitetu Restauracji Katedry Wawelskiej 68
Michał Walicki. Ś. p. Jerzy Raczyński (1892—1930) 70
P. Ettinger: Polonica w wydawnictwach zachodnich 159
» Artyści polscy w Carnegie Institute 161
» Eugenjusz Zak w zbiorach amerykańskich 161
» Rożankowski w wydaniu francuskiem 161
» Artyści polscy na III wystawie międzynarodowej drzeworytów i litografji w Chicago 161
» Polskie zdobnictwo książkowe w oświetleniu francuskiem . . 162
» Lithuanica 162

KORESPONDENCJA ZAGRANICZNA

Vladimir Denkstein: Historja sztuki w Czechosłowacji 73

BIBLJOGRAFJA

Kazimierz Bulas: Przegląd wydawnictw z zakresu archeologji klasycznej za lata 1928—1930 164

6 rycin w tekście i XXII tablice z 40 figurami

Résumés des articles pag. 1* et 5*

WŁADYSŁAW TATARKIEWICZ.

O POJĘCIU TYPU W ARCHITEKTURZE.

Pojęcie typu służy historykowi sztuki do tego samego celu, co pojęcie stylu: do grupowania faktów historycznych. Oba pojęcia grupują je na podstawie rzeczowej, nie chronologicznej, ale każde na innej. Pojęcie stylu (nowe pojęcie stylu, zmienione gruntownie po ewolucji, jakiej uległo w ostatnich dziesięcioleciach) zestawia fakty na podstawie psychologicznej, a pojęcie typu na formalnej. Styl jest tam, gdzie artyści mają wspólną postawę i intencję, typ — tam, gdzie dzieła sztuki mają wspólny wygląd. To też typy łączą grupy dzieł bardziej jednolitych, przynajmniej zewnętrznie, niż style. Pojęcia stylów służą do najogólniejszej orjentacji w rozwoju sztuki, pojęcia typów do szczegółowej inwentaryzacji form, jakie rozwój ten wydał. Ten sam styl może obejmować dzieła architektury, malarstwa, sprzętarstwa i t. d., typy zaś są inne w architekturze, inne w malarstwie, sprzętarstwie i t. d. W rozważaniach niniejszych ograniczymy się do typu w architekturze, z przekonaniem zresztą, że ogólne wyniki ich mutatis mutandis stosować się będą i do innych działów sztuk plastycznych.

Pojęciem typu można tedy posługiwać się tam i tylko tam, gdzie występuje grupa dzieł o wyglądzie podobnym. Zwłaszcza gdy grupa jest dość liczna i dość podobna. Grupy o wyglądzie podobnym obejmują przeważnie budowle o tem samem przeznaczeniu: grupy kościołów, grupy zamków, kamienic, chat i t. p. Np. wśród zabytków stylu neoklasycznego istnieje grupa podobnych pałaców z kolumnowemi portykami, albo znów grupa kościołów na planie okrągłym z niską kopułą; każda z tych grup ma swój typ własny. Grupy takie są zazwyczaj zwarte czasowo i przestrzennie, nie jest to jednak niezbędne, np. wspomniane kościoły na planie okrągłym były wzorowane na staro-rzymskim Panteonie i mają z nim typ wspólny, choć są odeń czasowo i przestrzennie odległe.

Typ jest zespołem własności widzialnych, wspólnych jakiejś grupie podobnych dzieł sztuki. Kto wszakże woli unikać abstrakcyj, może rozumieć go konkretnie jako przeciętny egzemplarz grupy. Może nawet, jeśli chce, pominąć całkowicie pojęcie typu i ograniczyć się do pojęcia grupy. Będzie to jednak zmiana więcej terminologiczna, niż rzeczowa, gdyż pojęcia typu i grupy odpowiadają sobie wzajemnie; pojęcie grupy wydaje się jaśniejsze, jest to wszakże tylko pozór, faktycznie zawiera te same trudności, tylko ukryte.

Jak dzieje się to, że w architekturze powtarzają się formy i tworzą typy? Typy są w niej, jak się zdaje, trojakiego pochodzenia:

1. Typy pochodzenia obyczajowego, zwłaszcza sakralnego. Obyczaje, a szczególniej kulty religijne, jeżeli same nawet nie wytwarzają form architektonicznych, to jednak utrwalają pewne z nich i wtedy z pomysłów indywidualnych robią typy. Za typem stoi tu tradycja, ona tamuje próby

odchylania się od form ustalonych i typowych. Takiego pochodzenia są np. typy świątyń greckich.

2. Typy pochodzenia indywidualnego. Są to te, które utrwaliły się dzięki autorytetowi jakiegoś pojedyńczego wybitnego dzieła. Dzieło to dla pewnej epoki stało się wzorem i ideałem, było powtarzane i naśladowane, aż wytworzył się stały typ. Przykłady: kościół Gesù w Rzymie, który, wielokrotnie powtarzany przez jezuitów, stał się jednym z typów kościoła barokowego, albo Panteon rzymski, który znów stał się jednym z typów kościoła w epoce neoklasycyzmu. Gesù wytworzył typ odrazu, Panteon zaś po wielu stuleciach.

3. Typy pozostałe nie mają za sobą ani przymusu obyczajów i kultu, ani autorytetu wielkiego artysty. Powstają jako naturalny wytwór ustalonych warunków historycznych: gdy warunki w pewnym okresie są trwałe, sztuka przyjmuje postać typów. Typy tego pochodzenia są najmniej stałe, bo nie mając za sobą przymusu ani autorytetu, łatwiej ulegają wahaniom i ustępują miejsca innym typom lub produkcji czysto indywidualnej. Siłą, która je utrzymuje, jest przedewszystkiem przyzwyczajenie: ono gra tu tę rolę, co gdzieindziej tradycja i autorytet.

Najczęściej bodaj typy są pochodzenia mieszanego: warunki historyczne, niedość stałe, by wytworzyć w architekturze typ, wytworzą go jednak, gdy połączą się z obyczajem lub powagą wzoru, które same też nie miałyby dość siły, by twóczości nadać jednolity typ. W niektórych epokach warunki panujące nie wystarczają do wytworzenia typu; kiedyindziej zaś wytwarzają naraz wiele typów, które potem współzawodniczą ze sobą, jak np. typ wieżowy i bezwieżowy w kościołach barokowych, albo typ Panteonu i prostyl grecki w kościołach neoklasycznych.

To, co zostało tu powiedziane, dotyczy nie genezy form architektonicznych, lecz genezy typów; pytamy się nie dlaczego powstały pewne formy, lecz dlaczego niektóre z nich stały się typowe. Rzeczy to różne: przy powstawaniu form w sztuce przeważają zapewne względy estetyczne, natomiast przy ich rozmnażaniu się, upodabnianiu i przechodzeniu w typy główną rolę zdają się odgrywać względy pozaestetyczne: obyczajowe i religijne, natury materjalnej i umysłowej.

W dalsze szczegóły genezy typów wchodzić nie będziemy; to, co było zaznaczone, powinno wystarczyć jako przygotowanie do właściwego tematu tych rozważań: do metodologicznej analizy pojęcia typu. Zaczniemy ją od rozważań ogólnych, potem sprawdzimy na przykładzie.

Filozoficzne pogłębienie sprawy wymagało by rozstrzygnięcia na początku pytania: czy typy są czemś realnem, czy tylko konstrukcją historyka? Czy typ jest protypem, który (w umyśle artysty) wyprzedza poszczególne dzieła sztuki, czy tylko przeciętną tych dzieł, wytworzoną (w umyśle badacza) na ich podstawie? Przy roztrzyganiu tego pytania odżyłby na terenie sztuki odwieczny spór pojęciowego realizmu i nominalizmu. A odwiodło by nas to pytanie od spraw pozytywnych. Że zaś może być pominięte, więc niech będzie pominięte. Bez dyskusji przyjmiemy, że typ jest czemś realnem, a nie wymysłem badacza, — boć realne są podobieństwa między pewnemi dziełami sztuki, realne są grupy dzieł podobnych. Natomiast typy, choć realne, nie są nam bezpośrednio dane. Ustalanie ich — to trzeba wyraźnie uświadomić sobie — nie jest rzeczą prostego doświadczenia. Dzieła sztuki nie noszą na sobie stempla przynależności do typu; jeśli dla niektórych dzieł przynależność ta bije w oczy, to w granicznych wypadkach zawsze jest sporna. Badacz musi rozpoczynać od własnej inicjatywy; zadanie jego przy ustalaniu typów jest objektywne, ale punkt wyjścia nieuniknienie subjektywny.

Pojęcie typu jest proste tam, gdzie chodzi o przedmioty wyrabiane serjowo. Łatwo jest określić typ samochodu Packharda czy Forda, model taki a taki z r. 1930, gdyż egzemplarze jego, różniąc się od innych typów, nie różnią się między sobą. Obecne budownictwo zbliża się może do produkcji serjowej, ale — historyk architektury ma do czynienia z innym materjałem. Egzemplarze typu, jakie

spotyka, są nie identyczne, lecz tylko podobne. Domy jednego typu, jakkolwiek do siebie zbliżone, różnią się szczegółami planu, elewacji czy dekoracji. Tam gdzie odchylenia są znaczniejsze, może powstać pytanie, czy dany dom należy jeszcze do typu, czy też już znajduje się poza jego obrębem. Roztrzygnąć można to jedynie na podstawie dokładnego określenia typu (podobnie jak bez określenia pojęcia niepodobna orzec, jakie przedmioty należą do jego zakresu).

W wyborze takiego czy innego określenia typu historyk jest w zasadzie wolny. Ale materjał zabytkowy ogranicza znacznie tę wolność, określenie nie będzie mieć zastosowania, jeśli nie będzie liczyć się z realnem podobieństwem zabytków. A przytem podstaw do określenia niewiele jest do wyboru. Właściwie tylko trzy: rozkład wewnętrzny, (rzut poziomy), kształt zewnętrzny (elewacja) i dekoracja. Rozkład wnętrzy zdaje się być wszelkiej budowli osnową, której podporządkowane są wszelkie inne własności i która powinna być zawsze podstawą określenia typu. Tak jest istotnie najczęściej, jednak nie zawsze. W kościołach np. neoklasycznych punktem wyjścia jest naogół fasada, wzorowana na świątyniach greckich, i bodaj tylko w kościołach ewangelickich owego czasu myślą przewodnią jest wnętrze, któremu podporządkowana jest elewacja. Kiedyindziej znów osnowa typu znajduje się wyłącznie w dekoracji; tak było np. w polskich typach architektury renesansowej z XVII w., gdzie niektóre grupy utworzyły się głównie na podstawie ozdobnych szczytów i geometrycznych dekoracyj sklepiennych.

Więcej swobody badacz ma w tem, że może typ ująć szerzej lub węższej. Typ Gesù lub Panteonu to typy określone bardzo dokładnie, mające wyznaczony plan i elewację, dekorację i proporcje; grupa uformowana na podstawie takiego określenia składa się z zabytków bardzo do siebie podobnych. Gdy natomiast mówimy np. o typie »bazyliki«, określany typ już tylko na podstawie planu i stosunku wysokości naw; obejmuje on grupę większą, ale i mniej jednolitą. Grupę zaś jeszcze większą i różnorodniejszą obejmuje np. typ. »kościoła podłużnego«. Na podstawie tych grup większych i mniejszych, badacz może utworzyć hierarchiczny system typów i podtypów (jak system pojęć nadrzędnych i podrzędnych, znany z logiki). Niekiedy dla orjentacji w zabytkach potrzebne mu są pojęcia typów bardzo ogólnych, jak ów typ bazyliki lub kościoła podłużnego; ale zresztą dążyć będzie do odnalezienia typów tak określonych, jak tylko materjał historyczny na to pozwala.

Jak typy mają być określane, aby istotnie były dla historyka pożytecznemi narzędziami pracy?

1. Typy i warjanty typów. Trudność określania typów pochodzi przedewszystkiem, jak było już powiedziane, stąd, że między egzemplarzami zachodzą zawsze mniejsze lub większe odchylenia. Koncepcja architektoniczna, która wydała grupę gmachów, dopuszcza nieraz wiele równorzędnych rozwiązań. Pałac empirowy musi mieć portyk, ale portyk może być albo wpuszczony wgłąb korpusu, albo dostawiony doń zewnątrz; kościół barokowy na planie owalnym bądź posiada obejście i kaplice, bądź tylko obejście, tylko kaplice, bądź też nie posiada ani obejścia ani kaplic. Gdyby wybrać jedną z tych postaci jako typowi właściwą, to pozostałe znalazły się poza typem, a jednak wyraźnie wszystkie należą do jednej grupy. Nie chcąc tedy uczynić pojęcia typu zbyt wązkiem i przeto nieużytecznem, trzeba wprowadzić pojęcie »warjantów« typu, lub (terminologja różna, rzecz ta sama) cech »alternatywnych« i określać typ częstokroć w postaci »Typ *x* jest albo *a* albo *b*«. Np. w określeniu pałacu empirowego niepodobna pominąć czynnika tak dlań istotnego jak portyk, można zaś podać go jedynie w postaci alternatywnej: albo wpuszczony w korpus albo dostawiony na zewnątrz.

Przeważnie sprawa typów komplikuje się dalej. Oto np. kościół barokowy ma kilka typów planu: plan owalny, plan podłużny z kaplicami i t. d.; ale taksamo ma kilka przynajmniej typów fasady: wieżową i bezwieżową, wielopiętrową i mającą jeden porządek kolosalny i t. d. Niekiedy określony plan idzie

w parze z określoną fasadą, np. w grupie Gesù; naogół jednak spotykają się różne kombinacje planów i fasad. Wtedy nie pozostaje nic innego, jak rozszerzyć pojęcie typu z całości gmachu na jego części i określać oddzielnie »typ fasady« »typ planu« a także i typ »dekoracji«. W typowym np. pałacu empirowym dekoracja ścian może być bądź »groteskowa«, bądź sztukatorska, bądź architektonicznie rozczłonkowana przez pilastry, a w każdym wypadku będzie dla empiru równie typowa.

2. Typy wyraźne i typy chwiejne. W niektórych typach budowle różnią się bardzo niewiele jedna od drugiej, w innych zaś cech typowych jest mniej, a przeto większe są odchylenia pomiędzy egzemplarzami typu, tak że może powstać wątpliwość, czy ten lub inny egzemplarz jeszcze do typu należy. Jedne typy bywają widoczne na pierwszy rzut oka i znane są nawet laikom, innych dopatrzy się jedynie historyk. Słusznem mogłoby się wydawać ograniczenie pojęcia typu do pierwszej grupy i nieuznawanie typów »chwiejnych«. Jednakże pojęcie typu byłoby wówczas bardzo wąskie, ograniczone w swem zastosowaniu, prawie bezużytecznie. Pozostały by bowiem tylko typy pochodzenia sakralnego i autorytatywnego, a i te nie wszystkie.

3. Typy stałe i ewolujące. Przeciwstawienie to pokrewne jest poprzedniemu, ale nie identyczne: typy chwiejne obejmowały odchylenia w budowlach sobie współczesnych, w typach zaś »ewolujących« budowle różnią się od siebie zależnie od daty ich powstania. Niekiedy tradycja sakralna zatrzyma rozwój typu, czasem (rzadziej) uczyni to autorytet wzoru lub (jeszcze rzadziej) przyzwyczajenie. Naogół jednak ewolucja jest normalnym losem rzeczy, który nie omija i typów. I niepodobna tak wąsko ujmować pojęcia typu, aby obejmowało same tylko typy stałe. A raczej: w teorji można to uczynić, ale w praktyce pojęcie typu staje się wtedy bezużyteczne, bo zbyt wąskie.

4. Typy ciągłe i nieciągłe. O wieży można powiedzieć, że kościół czy zamek albo ją ma, albo jej nie ma; tak samo o portyku, o dekoracji malarskiej ścian i t. d. Natomiast gdy chodzi o takie własności budynku, jak jego rozmiary, jak wysokość jego pięter lub dachu, jak proporcje jego planu, to niepodobna określić ich prostem »ma albo nie ma«. Wprawdzie można by podzielić np. budynki na te, które mają dach płaski i te, które go nie mają. Ale byłby to podział bardzo niedokładny, gdyż dachy »niepłaskie« stanowią grupę bardzo niejednolitą, całą skalę dachów, która zaczyna się od dachu płaskiego i w sposób ciągły odeń się oddala. Własności tego rodzaju nazywamy »ciągłemi« w przeciwieństwie do »nieciągłych« (choć, oczywiście, możliwe są i inne nazwy, np. własności »ilościowych« w przeciwieństwie do »jakościowych«). Wraz z własnościami ciągłemi wchodzi do określenia typów czynnik niedokładności, gdyż mogą być wyznaczane tylko w sposób przybliżony. A są to własności istotne architektury: wszystkie proporcje należą do nich.

To co zostało powiedziane, daje obraz trudności metodologicznych, spotykanych na polu typologji artystycznej. Są to zresztą trudności nie różne zasadniczo od tych, jakie występują i gdzieindziej przy podejmowaniu zadań klasyfikacyjnych. Trudności te, powiedzmy to raz jeszcze, polegają przedewszystkiem na tem, że typy nie są dane, że zakres należących do nich dzieł sztuki nie jest zazwyczaj wyraźnie odgraniczony. Wśród zabytków architektury podobieństwa i różnice krzyżują się w wieloraki sposób i prosta obserwacja nie uczy, gdzie kończy się jeden typ, a zaczyna drugi. To też potoczne wyobrażenia o typach aż nazbyt łatwo ulegają złudzeniom, które historyk musi korygować. Trzeba różnorodnych porównań, analiz, badań zarówno historycznych, jak formalnych, by przynajmniej w pewnej mierze wyeliminować dowolność i powierzchność w patrzeniu na typy.

To zresztą tylko połowa trudności, gdyż obok trudności, związanych z badaczem, są jeszcze takie, które tkwią w rzeczy badanej. Chwiejność i ewolucyjność wielu typów,

ciągłość wielu ich własności, komplikowanie się różnych czynników historycznych, a przedewszystkiem indywidualność twórczości artystycznej, – to wszystko czyni badanie typów więcej niż trudnem, a możliwem tylko wtedy, gdy pojęcie typu ujmiemy zupełnie swobodnie, bez wszelkiego absolutyzmu, bez ograniczania się do typów stałych i wyraźnych. Ciągle należy mieć w pamięci, że architektura nie jest produkcją fabryczną i że dlatego typy jej obejmują nie budowle identyczne, lecz jedynie podobne. Wśród budowli jednego typu znajdziemy zawsze mniejsze lub większe normalne odchylenia od postaci przeciętnej; zawsze też spotkamy egzemplarze wyjątkowe, gdzie przynależność do typu staje się sporną, nie mówiąc już o tem, że obok dzieł typowych znajdziemy takie, które nie należą do żadnego typu.

Do sprawdzenia wywodów powyższych na przykładzie niech posłuży typ domu mieszkalnego z epoki neoklasycznej (ryc. 1 i 2). Pewna schematyczność właściwa sztuce tej epoki i jej wyłączne przejęcie się antykiem spowodowały wytworzenie się typów bardziej może wyraźnych i łatwych do rozpoznania, niż te, które wystąpiły w innych epokach nowożytnych. Są tu zwłaszcza typy pałacowe, m. i. typ piętrowy na planie prostokątnym. Znamy takich pałaców na ziemiach polskich nie dziesiątki, lecz setki, a tak »typowych«, tak podobnych między sobą, że mniej wprawny widz nieraz z trudem tylko je rozróżni. Ten to typ poddamy tu dokładniejszej analizie. I analiza pouczy nas, że nawet w najprostszym wypadku sprawa typu nie jest prosta, i że bez wprowadzenia pojęcia typu ewolującego, bez cech ciągłych, bez uwzględnienia warjantów i wyjątków, nawet tego typu niemożna by było opisać.

Najbardziej uderzającą cechą tego typu jest posiadanie portyku. Ale dokładniejsze zestawienie zabytków wskazuje, że jest to cecha bardziej uderzająca, niż powszechna. Wśród pałaców neoklasycznych piętrowych na planie prostokątnym są też pałace bez portyku. Mają one przeważnie wczesną datę; znaczy to, że portyk nie od początku był składnikiem pałaców neoklasycznych, że wystąpił w nich dopiero z czasem, inaczej mówiąc, iż jest ich cechą ewolującą.

Inne cechy, mniej na pierwszy rzut oka uderzające, są jednak w tej grupie pałaców bardziej stałe. Taką cechą jest dach czterospadkowy. Taką również — proporcje pałaców, propocje »ciężkie«, dające przewagę szerokości gmachu nad jego wysokością. Na tem, zresztą, stałe własności zewnętrzne naszego typu są na wyczerpaniu. Inne bowiem własności — np. opilastrowanie ścian — czasem występują w pałacach tej grupy, czasem nie; taksamo fryz pod gzymsem górnym; taksamo gzyms między piętrami; taksamo ramy dokoła okien, bonie, płaskorzeźby na fasadzie; taksamo ryzality od strony wjazdu. Jedynie ryzalit środkowy od ogrodu — w formie części koła lub ośmioboku — jest własnością wyraźnie przeważającą w tej grupie zabytków.

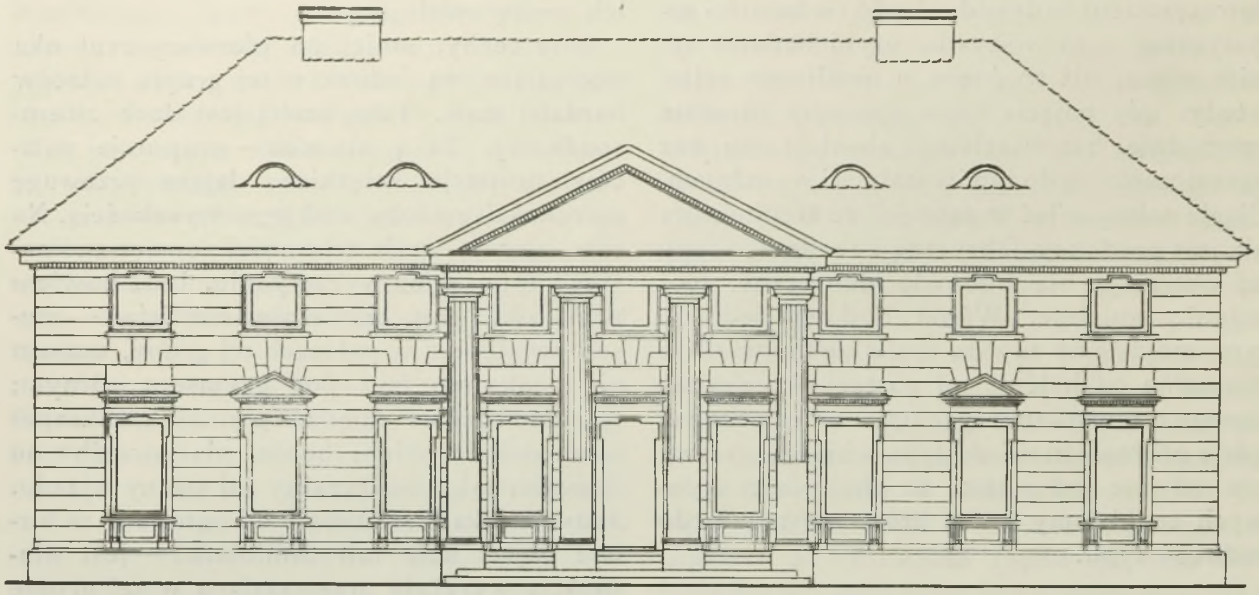
We wnętrzu układ pokojów jest stale dwutraktowy. Parter jest przeznaczony na apartamenty recepcyjne, piętro górne zawiera pokoje mieszkalne: właściwość to ewolująca, we wcześniejszych pałacach układ jest inny, odwrotny. Sala główna znajduje się w osi środkowej w ryzalicie od ogrodu, naprzeciw przedsionka i ma alternatywnie kształt koła lub ośmioboku. Klatka schodowa jest umieszczona z boku. Dekoracja (w pałacach w przeciwieństwie do dworów) jest rzeczą normalną, występuje alternatywnie w różnych postaciach malarskich, sztukatorskich, rzeźbiarskich, czysto architektonicznych.

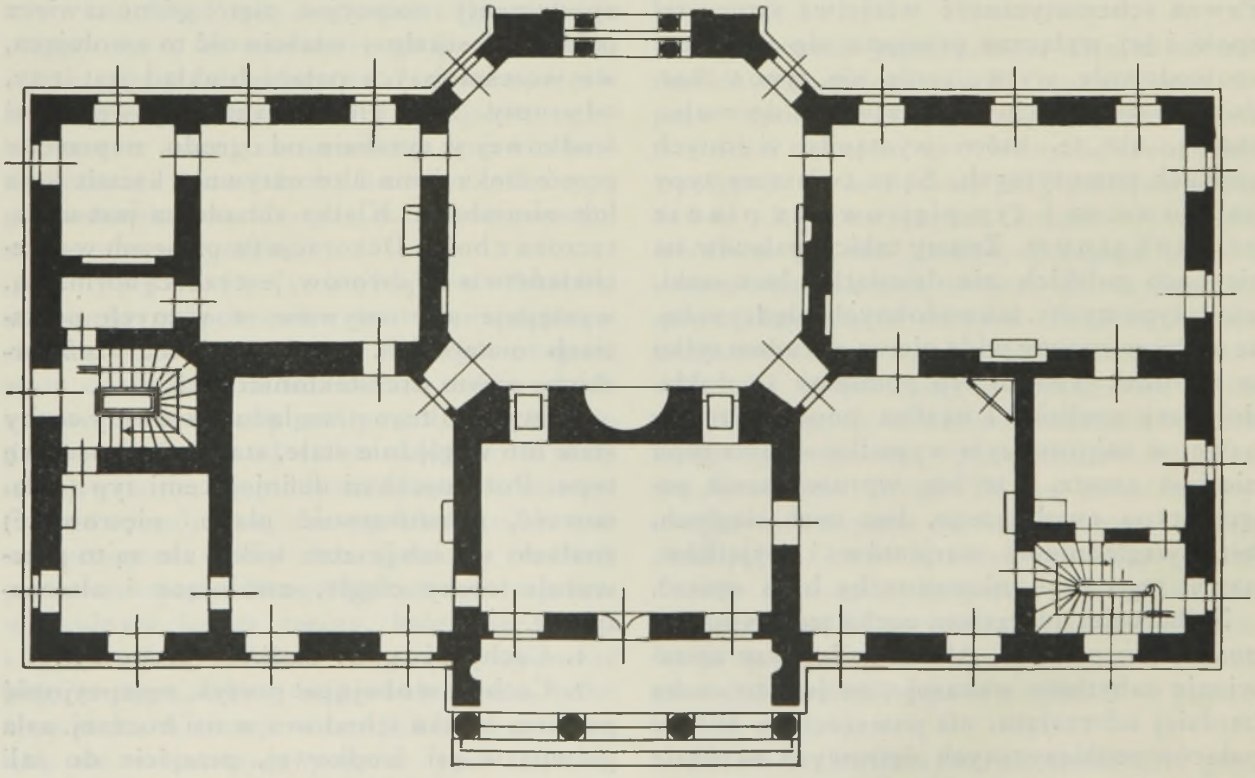
W wyniku tego przeglądu zestawmy cechy stałe lub względnie stałe, stanowiące osnowę typu. Poza cechami definjującemi typ (pałacowość, prostokątność planu, piętrowość) znalazło się ich jeszcze kilka, ale są to przeważnie cechy ciągłe, ewolujące i alternatywne.

1. Cechy ciągłe: ciężkość proporcyj.

2. Cechy ewolujące: portyk, recepcyjność parteru, klatka schodowa w osi bocznej, sala główna w osi środkowej, przejście do sali wprost z przedsionka.

3. Cechy alternatywne: portyk (w postaci wklęsłej, bądź w wypukłej), wielka sala





Ryc 1 i 2. Typowy pałac neoklasyczny (Białaczew). Elewacja i rzut poziomy parteru.

i ryzalit ogrodowy (występujące w dwóch postaciach, koła i ośmiokątu), dekoracja ścian (o wielu postaciach alternatywnych).

4. Po wyłączeniu cech ciągłych, ewolujących, alternatywnych, pozostają już bodaj tylko dwie: dach czterospadkowy i układ dwutraktowy wnętrza.

5. Pozostałe cechy spotykamy w niektórych tylko pałacach tej grupy, przeważnie bogatszych, pasują one do całości, są naturalnemi ale nie niezbędnemi, nawet nie normalnemi składnikami typu. Należą tu: ryzality od strony wjazdowej, opilastrowania, fryzy, gzymsy między piętrami, bonie, ramy okienne, płaskorzeźbione dekoracje fasady; tu też należą oficyny pałacowe, zazwyczaj symetryczne, stojące oddzielnie lub połączone z korpusem głównym owalną kolumnadą.

Wynik ogólny: cech stałych jest niewiele, a nawet względnie najstalsze dopuszczają wyjątki.

Ilość cech stałych powiększy się, jeśli zakres grupy bliżej wyznaczymy chronologicznie, ograniczając się albo do fazy wcześniejszej albo do późniejszej, dojrzalszej: cechy ewolujące staną się wtedy stałemi. Ale żadna bodaj cecha tego typu nie jest zupełnie powszechna. W tak typowym skądinąd pałacu w Bejscach układ dwutraktowy nie jest całkowicie zachowany. Pałac w Pławowicach nie ma środkowego ryzalitu, zato ma aż dwa portyki, od zajazdu i od ogrodu; a tyle ma zresztą cech naszego typu, iż trudno go doń nie zaliczyć; nie jest wprawdzie szczególnie reprezentatywnym okazem tej grupy, niemniej do grupy należy. — Wyjątki te nasuwają myśl, że w niektórych wypadkach przy określaniu typów niepodobna trzymać się ścisłej formuły: »budowla, posiadająca cechy a, b, c, d...«, lecz trzeba uciekać się do formuły luźniejszej: »budowla posiadająca większość cech z pośród a, b, c, d...«.

Pozostaje jeszcze pytanie: czy mnogość cech naszego typu nie da sprowadzić się do jednej zasady. Co do niektórych własności można odpowiedzieć odrazu, że zachodzi między niemi junctim, np. między kształtem głównej sali i ryzalitu środkowego; albo także między recepcyjnym charakterem parteru i schodami w osi bocznej (tylko schody prowadzące do sal recepcyjnych mogłyby być z sensem umieszczone w najbardziej widocznej osi środkowej pałacu). Ostatecznie, wprawdzie nie do jednego, ale do dwóch zwartych kompleksów można sprowadzić własności naszego typu. Jeden wynika z założenia pałacowego, drugi z wzorowania się na antyku. Z tego ostatniego pochodzi przedewszystkiem portyk i wogóle zewnętrzna forma gmachu, która w poczuciu potocznem (zapewne słusznem) jest właściwą osnową tego typu.

Te kompleksy cech wiążą się z genezą typu. A jest ona złożona: typ powstał, gdy do dawniejszej tradycji pałacu przyłączył się wzór antyku, ściślej mówiąc, świątyni greckiej. Ponadto w ostatecznem ukształtowaniu typu na terenie polskim w jego późniejszej dojrzałej fazie oddziałała jedna budowla ówczesna: Łazienki. Zatem typ powstał poczęści dzięki autorytetowi indywidualnego wzoru, poczęści zaś jako wynik historycznego rozwoju form mieszkania. Nie posiada on tej maksymalnej stałości, jaka jest właściwa typom o genezie sakralnej, natomiast od chwiejności uchroniły go jego wzory konkretne: grecka świątynia i Łazienki.

Przykład potwierdził jeszcze trudności pojęcia typu, jakie poprzednio wyszły były najaw w rozważaniach ogólnych. Ale żadne trudności nie mogą powstrzymać historyka, aby posługiwał się tem pojęciem. Ma on i inne wielkie zadania, przedewszystkiem ustalanie faktów, przyczynowe tłumaczenie rozwoju sztuki, wyjaśnianie indywidualności artystów, ale nie mogą to być jego jedyne zadania. Bez pojęcia typu historja sztuki byłaby chaosem. Jest to tak jasne, że autor mógł, jak mniewał, nie rozwodzić się nad znaczeniem metody typologicznej, a cały nacisk położyć na jej trudności.

ZOFJA AMEISENOWA

ANTYFONARZ Z MINJATURAMI JACOPA DI CASENTINO NA WAWELU.

Pomiędzy przedmiotami, ofiarowanemi do zbiorów wawelskich przez hr. L. Pinińskiego, zwraca uwagę rękopis liturgiczny[1], ozdobiony minjaturami, wystawiony w Muzeum Arasów. (Nr. Inw. III. B. II. 16). Jest to księga chórowa, foljo, pisana dość niedbale gotycką minuskułą na pergaminie, składająca się z 225 kart wymiaru 390×285 mm, oprawna w brunatną skórę. Z wyjątkiem 2 pierwszych i 13 ostatnich kart reszta jest liczbowana od I — CCXXXIII minjum na zewnętrznym marginesie, z czego wynika, że w tekście są braki. Brakuje również dwóch inicjałów figuralnych na k. 131 v., i 170 r. Wysokość linij nutowych wynosi 20 mm, wysokość przeciętna neumów 3 mm. Podczas oprawiania rękopisu w XVII lub XVIII w. obcięto dość znacznie zwłaszcza górny margines, uszkadzając niejednokrotnie winjety.

Na karcie 2 v. wypisano u dołu minjum tytuł, brzmiący po rozwiązaniu skrótów: »Incipit antiphonarium diurnum secundum consuetudinem romanae curiae dominica prima de adventum Domini Introitus«.

Zarówno pismo jak i styl minjatur, których dochowało się 7, oraz charakter zdobnictwa na marginesach wskazują, że rękopis omawiany powstał we Włoszech, ściśle mówiąc w Toskanji, w pierwszej połowie wieku XIV.

Zaraz na karcie 3 r. w różowym inicjale A (d te levavi animam meam Domine) umieszczona jest na tle złotem ciekawa, ale bardzo zniszczona kompozycja, będąca dosłownem wyobrażeniem ilustrowanego tekstu: introitu pierwszej niedzieli adwentowej. (Psalm XXIV). W górnej połowie litery na ciemno lazurowem tle Chrystus miedzianowłosy, widoczny do pasa frontalnie, w szacie bladoróżowej i popielatym płaszczu błogosławi prawą ręką, trzymając w lewej na wysokości piersi cynobrową księgę. W rogach wynurzają się aniołowie. W dolnej połowie litery poniżej laski poprzecznej siwobrody starzec w płaszczu jasnoróżowym podnosi nagie dzieciątko ku Zbawicielowi. Jest to warjant kompozycji, spotykanej dość często w mszałach francuskich od początku wieku XIII. Tylko tam w przeważającej liczbie wypadków kapłan w szatach pontyfikalnych wznosi swą duszę, usymbolizowaną jako nagie dziecko ku Stwórcy, — tu zaś zastępuje go psalmista (Dawid). Rozpowszechniło się to ostatnie ujęcie we Włoszech, jak tego dowodzą podobne wyobrażenia, jedno w rękopisie sieneńskim z połowy XIV w., opublikowanym przez Berensona[2], drugie w antyfonarzu z Capodistria[3]. Opisując ten ostatni rękopis, podał Folnesics pierwszy prawdziwą interpretację tego symbolu, który był przez różnych uczonych najfałszywiej tłumaczony. Jeszcze Berenson w 1924 r. przypisuje inwencję tego wyobrażenia Giottowi, mimo że spotyka się ją już na kilkadziesiąt lat przedtem[4] i interpretuje je niewłaściwie.

Niestety, zarówno opisany inicjał, jak i winjeta, utworzona z owiniętych dokoła lasek zwojów ostrolistnego toskańskiego akantu, ożywionych węzłami i charakterystycznemi

Fig. 1. Kraków. Zamek na Wawelu, Rkp. 16. Jacopo di Casentino. Inicjał P. Narodzenie.

Fig. 2. Kraków. Zamek na Wawelu, Rkp. 16. Jacopo di Casentino. Inicjał E. Hołd Trzech Króli.

BIBLIOTEKA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

dla tego iluminatora złotemi strzałkami i rozetkami, są bardzo zniszczone, miejscami aż do pergaminu starte.

Ucierpiało zwłaszcza cienko na kredowym podkładzie nałożone złoto. Z ptaka — brodźca na winjecie, zdobiącej prawy margines, pozostała tylko błękitna szyja i długi dziób, trzymający ongiś złoty punkt i strzałkę.

Najlepiej zachowaną i zarazem najładniejszą minjaturę spotykamy na karcie oznaczonej XV v. (tabl. I, fig. 1). W różowym inicjale P(uer natus est nobis) na tle złotem, obwiedzionem błękitnym i cytrynowo żółtym paskiem, wyobrażono Boże Narodzenie. Dokoła litery owijają się lazurowe liście akantu, zawęźlając się dwukrotnie; liść, wyrastający z laski pionowej, zakręca się spiralnie ku dołowi. W eliptycznem wnętrzu litery, w głębi na tle brunatnem w prostokątnym żłobie, stojącym na skalistym stopniu, leży okrągłookie, miedzianowłose Dzieciątko z nagim torsem, owinięte do pasa w biało-różowe powijaki. Z lewej klęczy adorująca Syna N. P. Marja w jasno różowej szacie i szafirowym płaszczu, zarzuconym na głowę i zakrywającym włosy i czoło. Sylwetka Madonny, nieco pochylona ku przodowi, powtarza łagodne zaokrąglenie konturu litery. Z prawej siedzi na ziemi zafrasowany św. Józef, starzec o pomarszczonej, bardzo charakterystycznej twarzy, okolonej krótkim siwym zarostem. Wsparł głowę na dłoni i głęboko myśli. Jest przyodziany w gołąbkowo popielatą szatę o szerokich rękawach i cynobrowy płaszcz, spuszczony z prawego ramienia. Rudy wół i szary osiołek ogrzewają oddechem półnagie, sztywno wyciągnięte Dzieciątko.

W blado różowym inicjale E(cce advenit dominator) (tabl. I, fig. 2), wyobrażono Hołd Trzech Króli. Wnętrze litery jest ciemno lazurowe. Na tronie piaskowym z wysokim zapleckiem i poręczami siedzi nachylona nieco Madonna w jasno różowej szacie i ciemno lazurowym płaszczu, nasuniętym na czoło, trzymając na kolanach Dzieciątko, ubrane w cynobrową sukienkę, które błogosławi najstarszego klęczącego króla w jasno cynobrowym płaszczu. Melchjor, mężczyzna w sile wieku, o długiej kasztanowatej brodzie, stoi w środku w szacie błękitnej i jasno różowym, gronostajami podbitym płaszczu, i zwracając się do najmłodszego z królów, wskazuje podniesioną lewą ręką niewidoczną gwiazdę betleemską. Baltazar, jasnowłosy, o delikatnej chłopięcej twarzy, stoi z lewej strony, już poza ramą inicjału, mając na sobie szatę cynobrową i bogato udrapowany, ciemno lazurowy płaszcz z popielatym kołnierzem. Jego wschodnie pochodzenie podkreśla egzotyczny, stożkowaty kapelusz z podgiętym rondem z gronostajów.

Wniebowstąpienie Pańskie wypełnia różowy inicjał V(iri) na karcie CXXIX v. Na górnym marginesie widać nogi wznoszącego się ku niebu Chrystusa. Wewnątrz litery stoi grupa 12 Apostołów o typach bardzo zindywidualizowanych, reprezentujących wszelkie stadja wieku i temperamentu, od siwego Piotra z wielkim kluczem aż do Jakóba młodszego i Jana o twarzach gładkich, bez zarostu, nieledwie dziewczęcych. Na szafirowem tle żywo odcinają się różnobarwne: błękitne, różowe, piaskowe, cynobrowe, liljowe szaty Apostołów, stojących w pierwszym szeregu. Jest to najbogatsza skala barwna, na jaką zdobył się w dekoracji tego rękopisu jej twórca, który zresztą operował małym zasobem farb, powtarzał je ciągle w tych samych zestawieniach i utalentowanym kolorystą wcale nie był.

Na karcie CXXIII v. w inicjale różowym S(piritus domini), obwiedzionym cynobrową i popielatą listewką, Zesłanie Ducha Świętego na tle złotem (tabl. II fig. 3). Wgórze unosi się gołębica Ducha Świętego na tle szafirowego nieba, poniżej zgromadzili się Apostołowie. W środku siedzi Madonna w płaszczu szafirowym, podszytym cynobrową materją, mając po prawicy św. Piotra (w szacie cynobrowej i piaskowym płaszczu), po lewicy św. Jana (w szacie gołąbkowej i płaszczu cynobrowym). Nad głowami zebranych unoszą się płomyki. Wewnętrzny margines zdobi winjeta podobna do opisanej poprzednio. W inicjale H(unc) na karcie CLXXXVI św. Piotr, siedzący na tronie bez zaplecka w cynobrowym, popielato podszytym pluwjale na białej albie, bez tiary z ogromnym złotym kluczem w prawej i czarno oprawną księgą w lewej

dłoni. Jakaś barbarzyńska ręka zniekształciła tę minjaturę, powtarzając niezdarnie kontury piórem.

Wreszcie na karcie CLXXXVI w różowym inicjale G na złotem tle wszyscy Święci adorują Chrystusa, wynurzającego się połową ciała z szafirowego nieba pomiędzy dwoma purpurowymi Cherubinami. I ten inicjał zepsuto, pociągając gdzieniegdzie kontury i włosy grubemi atramentowemi kreskami.

*

Ukończywszy przegląd minjatur w rękopisie wawelskim i przyjrzawszy się reprodukcjom, nabieramy przekonania, że mamy przed sobą dzieło artysty włoskiego w. XIV, którego twórczość jest splotem właściwości florenckich, ściślej mówiąc, cech, wywodzących się od Giotta, i sieneńskich, jednak z stanowczą przewagą tych pierwszych. Ornamentyka, na którą składają się: węzły, złote guzy, liście akantu, oplatające laski, długodzióbe ptaki — brodźce, jest zapożyczona z rękopisów sieneńskich, także jasne barwy samych liter i wąskie podwójne obramowanie inicjałów: różowe, błękitne i cytrynowo żółte. Z drugiej strony typy i koloryt samych kompozycyj figuralnych z przewagą barw: lazuru, ciemnego cynobru i popielatej są czysto florenckie. Właściwością tego iluminatora są wydłużone złote strzałki, samotne lub zgrupowane w rozety, i małe trójlistne palmetki.

Jeżeli weźmiemy pod uwagę typy, to głowa Madonny wykazuje stale ten sam pełny owal o wydatnych policzkach, okrągłej brodzie, długim prostym nosie i nabrzmiałych wargach.

Figury męskie, inspirowane niewątpliwie przez Giotta, są bardziej zróżnicowane. Charakterystyczne są u mężczyzn czoła, przecięte trzema pionowemi głębokiemi zmarszczkami u nasady prostego nosa i dość duże, plastycznie wymodelowane uszy. Wszystkie osoby mają delikatne małe ręce o cienkich przegubach. Karnacje są szarawo-zielonawe (odblask minjatury bizantyńskiej) z bladym rumieńcem. Włosy osób młodych są przeważnie miedziano rude, dojrzałych mężczyzn kasztanowate, starców gołąbkowo siwe. Wykonanie techniczne pozostawia wiele do życzenia; tylko złoto nakładane jest na kredowym podkładzie, reszta farb bezpośrednio na pergaminie. Kolory nie lśnią tak wspaniale, jak w rękopisach sieneńskich, a zestawienia nie są tak wyrafinowane i harmonijne, jak u uczniów i naśladowców Nicola di Ser Sozzo di Tegliacci. Charakterystyczne jest połączenie lazuru i różowego, cynobru i gołąbkowo-popielatej barwy. Uderza pewna sztywność ruchów i draperyj, a także nieśmiałość póz i gestów. Niemniej minjatura, przedstawiająca Boże Narodzenie, pełna jest naiwnego, swoistego, choć nieco archaicznego wdzięku — mimo że Dzieciątko jest sztywne i leży nieruchomo jak drewniana kukła. Z tem skrępowaniem formalnem nie godzi się faktura malarska. Szerokie pociągnięcia pendzelka zdradzają malarza sztalugowego, przywykłego do poruszania się na większej płaszczyźnie niż wnętrze inicjału.

Rozejrzawszy się wśród zabytków malarstwa florenckiego pierwszej połowy wieku XIV, natrafiamy na grupę dzieł malarza, którego styl ściśle odpowiada powyższej charakterystyce. Jest to Jacopo di Casentino, któremu Vasari[4] poświęcił osobny, bardzo zresztą bałamutny życiorys. Jacopo wymieniany jest w »ordinamenti« florenckich malarzy pomiędzy rokiem 1339 a 1347, zmarł zapewne w r. 1349. Prace tego artysty dochowały się w pokaźnej ilości przeważnie we Florencji. Jacopo nie był twórcą zbyt oryginalnym ani też wybitną indywidualnością artystyczną. Początkowo naśladował Giotta, za którego bezpośredniego ucznia przez długi czas uchodził, niesłusznie zresztą, jak tego dowiodły nowsze badania. W dalszym ciągu oscylował między formami Giotta a Sieneńczyków, zachowując zresztą zawsze tępawy nieco i zimny koloryt florencki. Czasami znów imituje Jacopo do złudzenia Bernarda Daddi'ego, wreszcie czerpie natchnienie u zagadkowego, a jakże ciekawego mistrza św. Cecylji (Pacino di Bonaguida?), z którym go nawet niejednokrotnie zamieniano[5]. Cechuje Jacopa niezwykła wprost zdolność przyswajania sobie cudzego stylu, nasiąkania cudzym duchem, obok ciągłego poszukiwania coraz to nowych wzorów. Ten artysta uczy się i zmie-

Fig. 3. Kraków. Zamek na Wawelu, Rkp. 16. Jacopo di Casentino. Inicjał S. Zesłanie Ducha św.

Fig. 4. Poppi. Biblioteca Comunale. Cod. I, Jacopo di Casentino. Inicjał S. Ofiarowanie do świątyni.

nia nieustannie. Obrazy tego proteusza malarskiego, jak go bardzo dobitnie określił Offner[6], ostatni monografista florenckiego malarstwa trecenta, wymienia jeszcze Vasari i inni starsi autorzy. Prace Jacopa, wymienione w leksykonie Thiemego[7], nie są oświetlone krytycznie. Podobnie van Marle[8] w t. III swego wielotomowego dzieła o malarstwie włoskiem nie wydziela z ogromnej masy obrazów florenckich pierwszej połowy wieku XIV. zupełnego oeuvre Jacopa, ani też nie charakteryzuje jasno i przekonywująco rozwoju jego twórczości i manjery. Zrobił to dopiero z wielkiem znawstwem i sporym zasobem krytycyzmu R. Offner[9].

Porównując minjatury w rękopisie wawelskim z szczegółami na obrazach Jacopa di Casentino, spotykamy pewne typy, powtarzające się tu i tam. I tak młodociany król w fantastycznym kapeluszu w scenie Hołdu (tabl. I, fig. 2) ma te same rysy twarzy i wyraz, co jeden z aniołów na retabulum, będącem niewątpliwem i od wieków za takie uznanem dziełem Jacopa, w Palazzo dell' arte della Lana we Florencji[10]. Podobnie brodaty król Melchjor wykazuje uderzające powinowactwo z św. Bartłomiejem w Uffici.

Już Offner, zwrócił uwagę na fakt, że: »arteficiale, costretto e vuoto nei suoi quadri d'altare Jacopo per inclinazione naturale tendeva alla miniatura« etc... (artykuł w Bolletino d'arte del Min. d. P. Ist., 1923, str. 272).

Offner miał na myśli prześliczne, maleńkie rozmiarami sceny, ilustrujące bardzo żywo życie i cuda św. Miniata na ołtarzu w kościele tego męczennika pod Florencją, który to ołtarz uchodził do niedawna jeszcze (tak u Marle'a) za dzieło mistrza św. Cecylji. Jest to artystycznie najwyżej stojące dzieło Jacopa.

Offner intuicyjnie wyczuł minjaturowy charakter sztuki Jacopa, ale dopiero całkiem niedawno wykazał Salmi[11], że Jacopo trudnił się istotnie iluminowaniem ksiąg, podobnie jak wielu innych malarzy włoskich trecenta. Salmi odnalazł w Biblioteca comunale w Poppi (Toskanja, dolina Casentino) rękopis (Corali 1), ozdobiony minjaturami, które zupełnie słusznie przypisał Jacopowi, datując go 1330 - 40 i wyrażając życzenie, aby znalazły się dalsze świadectwa, dowodzące działalności Jacopa także na polu iluminatorstwa. Życzeniu Salmi'ego stało się niebawem zadość, gdyż antyfonarz wawelski stoi w najoczywistszym związku z poppijskim. Ba, gotowa jestem zaryzykować twierdzenie, że jest to poprostu drugi tom naszego rękopisu, do tego stopnia zgodne są: pismo, sposób paginacji, obcięcie marginesu, ornamentyka — no i minjatury. Wystarczy porównać Boże Narodzenie (tabl. I, fig. 1.) w rękopisie wawelskim i Ofiarowanie w świątyni w Poppi (tabl. II, fig. 4) aby się przekonać, że są to twory jednej i tej samej ręki.

Postać Madonny w Zwiastowaniu (Poppi, fol. 60 v.) jest identyczna w rysunku i ruchu z Madonną na Hołdzie Trzech Króli w Krakowie. Podobnie indentyczne są elementy zdobnicze i koloryt w obu rękopisach z przewagą ultramarynowego lazuru, cynobru i popielato gołąbkowej barwy.

Ogółem biorąc, nie był Jacopo di Casentino gwiazdą pierwszej wielkości na firmamencie bogatego w talenty florenckiego nieba. Nie był nawet twórcą o wielkiej samodzielności, był jednak ciekawym artystą, na którego twórczości widać jasno krzyżowanie się różnych wpływów. Odbijają się w jego obrazach jak w zwierciadle prądy, które w danym czasokresie były en vogue we Florencji. Był to bądź co bądź malarz reprezentatywny, któremu nie brakło zamówień i uznania. Dzięki odkryciu Salmi'ego poznaliśmy go także jako iluminatora.

Chociaż więc rękopis wawelski nie należy do arcydzieł pierwszej klasy, to jednak jako drugi zaledwie znany dotąd rękopis, ozdobiony przez Jacopa, zasłużył niewątpliwie na opublikowanie. Zasłużył tem bardziej, że historja malarstwa minjaturowego florenckiego w XIV wieku jest mimo ogromnego dzieła d'Ancony dotychczas niedokładnie zbadana i domaga się krytycznego opracowania.

PRZYPISKI

[1] O istnieniu tego rękopisu doniósł mi parę lat temu dr. M. Morelowski, za co mu uprzejmie dziękuję. Dziękuję również hr. Leonowi Pinińskiemu za pozwolenie opracowania a dr. S. Świerzowi-Zaleskiemu za wypożyczenie rękopisu do Bibl. Jagiellońskiej.

[2] Berenson B: Un antiphonaire avec miniatures, par Lippo Vanni. (Gazette des Beaux-Arts, 1924, str. 257—85).

[3] Verzeichnis der illumin. Handschriften in Oesterreich, t. VII, 1917, str. 23, fig. 10. Por. także minjaturę Nr. 1350 A. w Muzeum Brytyjskiem.

[4] Vasari: Le Vite etc. Vita di Jacopo di Casentino con una introduzione di G. G. Goretti Miniati. Florencja [1913].

[5] Tak ostatnio van Marle, T. III, str. 292., fig. 172.

[6] Offner Richard: Jacopo del Casentino. Integrazione della sua opera. Bolletino d'arte del Min. d. P. I., 1923/XII, str. 248—284.

[7] Thieme-Becker sub voce *Landini*, t. XXII.

[8] Op. cit., t. III., str. 294—300. 1924.

[9] Offner R. Studies in Florentine Painting XIV. Century. Nowy York 1927. W jego studjum znajdzie czytelnik oprócz doskonałych reprodukcyj także podaną całą literaturę do Jacopa di Casentino, dlatego jej tu nie przytaczam.

[10] Offner j. w. tabl. przy str. 42, głowa nr. 7.

[11] Salmi Mario: Jacopo da Casentino miniatore. (Bibliofilia, Anno XXX. Dispensa 10—11ª 1929, str. 1 n.).

IRENA PIOTROWSKA

»ŚWIĘTA CECYLJA« W KATEDRZE POZNAŃSKIEJ.

W katedrze poznańskiej, w trzeciej kaplicy od chóru organowego nawy północnej, znajduje się obraz, przedstawiający św. Cecylję, patronkę muzyki (tabl. III, fig. 5).

Przewodnik po katedrze poznańskiej z roku 1886[1] zaznacza, że na odwrotnej stronie obrazu widnieje napis »Domenico Zampa«. Późniejsze przewodniki[2], opierając się na tej wiadomości, przypisywały obraz Domenico'wi Zampieri, zwanemu Domenichinem (1581—1661). Kothe[3] jednakże jest daleko ostrożniejszy, bo mówi tylko, że obraz jest malowany na sposób eklektyków włoskich. Owa sygnatura na odwrocie może nie pochodzić od autora choćby z tego powodu, że nazwisko jest podane niepoprawnie. Podpis powstał w późniejszych czasach i świadczy najwyżej, że obraz został zakupiony jako utwór Domenichina.

Dzieło to mieści się w ramach ołtarza, bogato zdobionego figuralnie. Obraz wraz z ołtarzem ofiarował kościołowi Edward hr. Raczyński w roku 1842[4]. W tym samym roku Atanazy Raczyński, młodszy brat Edwarda, założył swą cenną galerję w Berlinie, znajdującą się dziś w Muzem Wielkopolskiem w Poznaniu, na którą złożyły się obrazy, pozbierane przez Atanazego w czasie jego podróży po całej Europie. Dziwna ta zbieżność dat nasuwa przypuszczenie, że i naszą św. Cecylję zakupił on wraz z innemi obrazami, odstępując ją następnie bratu. Ołtarzowy dużych rozmiarów obraz tworzy u dołu prostokąt; ku górze zakończony jest spłaszczonem półkolem. Malowany jest na płótnie farbami olejnemi. Jako podmalowania użyto ciemnych, brunatno-czerwonych farb ziemnych. Wykonano go zatem techniką, używaną z zamiłowaniem przez włoskich eklektyków XVII w. Z biegiem czasu owo rude podmalowanie wybiło się poprzez farbę górną ostrzej, niźli to było zamiarem artysty, i spowodowało dość znaczne pociemnienie obrazu. Zwiększa je jeszcze stępienie werniksu i brud, wypełniający gęstą siatkę popękanej warstwy farb. Pęknięcia stają się rzadsze na zielonej draperyjce śpiewającego na pierwszym planie aniołka. Świadczy to, że została ona domalowana później i to zapewne przez pruderję. Draperyjka umieszczona przez jakiegoś partacza nieszczęśliwie, zaciemnia ruch postaci putta. Ostatni raz był obraz restaurowany przez Lewickiego z Pelplina[5].

Św. Cecylja siedzi przy organach z lewą ręką na klawiszach a prawą wyciągniętą w błagalnym geście. Oczy wznosi ku górze. Ubrana jest w szaty kroju XVII w. Stopy ma bose, głowę otoczoną wijącemi się i swobodnie upiętemi włosami. Poniżej organów stoją i leżą rozmaite instrumenty muzyczne i porozrzucane nuty. Po lewej stronie w górze, odsunięta ciężka kotara odsłania kawałek złotawego, dziś już przyblakłego nieba, gdzie unoszą się dwa nagie skrzydlate aniołki. Jeden z nich ma wianuszek w ręku, który ma włożyć na głowę świętej. U jej stóp bawią się jeszcze dwa putti, z których jeden przerzuca nuty, a drugi śpiewa. Trzy inne, nieco starsze w głębi również zajęte są śpiewem.

Na całą tę scenę pada światło ukośnie ze

źródła niewidocznego, znajdującego się przed obrazem po lewej stronie. Rozmieszczenie światła tworzy barokową linję, ciągnącą się wzdłuż przekątni. Rozpoczyna się ta linja świetlna silnie rozjaśnionemi aniołkami po lewej stronie na dole, a sięga poprzez wyciągniętą rękę świętej aż do jej twarzy. Lekko zaznaczony jest także barokowy bieg światła w odwrotnym kierunku, u dołu rogu prawego do górnego lewego. Tworzą go oświetlone szaty świętej, jej głowa oraz aniołek, zlatujący z nieba. Postać św. Cecylji znajduje się właśnie na przecięciu tych obu linij świetlnych. W niej więc jako głównej postaci kompozycji, ześrodkowuje się największe napięcie światła. Na niej też skupiają się najsilniejsze barwy: ciepły czerwony kolor płaszcza oraz silny niebieski górnej partji sukni wyraziście odznacza się na tle brunatnych cieni, nadających ton podstawowy obrazowi. Wielka ilość tych brunatnych cieni, opisany sposób rozmieszczenia światła, powodujący zajmującą grę światłocieni, charakterystyczny rodzaj sentymentu i typy osób nadają obrazowi poznańskiemu istotnie cechy właściwe szkole bolońskiej. Czyż jednakże autorem tego dzieła musi być właśnie Domenichino[6]?

Znany ogólnie jest utwór Domenichina z Luwru, przedstawiający również św. Cecylję[7] (tabl. IV, fig. 6). Wspólność tematu ułatwia porównanie. Jest w nim wprawdzie nieco analogji do obrazu poznańskiego, ale tłumaczą się one raczej tym samym tematem. Różnice są tu jednakże uderzające. Już sam typ świętej z naszego obrazu różni się wyraźnie od postaci na paryskiem dziele Domenichina. Rysy tej ostatniej są klasyczne: drobne, lecz pełne usta, oczy wielkie, szeroko zatoczony łuk brwi. Św. Cecylja poznańska ma wprawdzie dużo uroku, ale rysy jej są niezupełnie regularne, twarz jest dość szeroka, nos nie ma greckiej linji, łuki brwi są krótkie. Podobnie i włosy kędzierzawe, luźno spadające, a bezpretensjonalnie ułożone, odbiegają daleko od kunsztownej choć gładko nad czołem ułożonej fryzury św. Cecylji z Luwru, której całe zresztą ubranie jest niezwykle strojne. Różnią się obie postacie wyrazem: św. Cecylję z Luwru cechuje spokój i pogodna powaga, gdy w wyrazie świętej w katedrze poznańskiej widać pewną rzewność, a nawet jakby boleść jakąś.

W typie św. Cecylji poznańskiej niema podobieństwa nietylko do św. Cecylji Domenichina, ale wogóle do żadnych postaci kobiecych tego artysty. Te same bowiem klasyczne rysy, które znajdujemy u św. Cecylji z Luwru, ten sam bogaty strój, tenże przedziwny, wprost grecki spokój twarzy cechują także jego »Sybillę kumejską« z Galeria Borghese w Rzymie i jego Dianę z towarzyszkami, na słynnem »Polowaniu Diany« w tejże galerji. Na »Sybilli kumejskiej« nakreśla mistrz ręce bardzo wyraźnie w plastycznej ich formie. Ręce te są grubsze i mniej delikatne niż w postaci na obrazie poznańskim.

Do podobnych wniosków dochodzi się, zestawiając aniołki naszego obrazu z putti Domenichina. Aniołek na paryskiej św. Cecylji, putti na watykańskiej »Ostatniej komunji św. Hieronima« (tabl. IV, fig. 7) są zgrabne, leciutkie, klasycznie zbudowane i harmonijne w proporcjach. Na naszym obrazie zaś trudno dopatrzeć się w nich doskonale przestudjowanej budowy puttów wielkiego akademika. Np. aniołek z wiankiem jest nieco przyciężki, niezbyt zgrabnie wykręcony i ma trochę za małą głowę w stosunku do swej figury. Wraz z aniołkiem, ukazującym się za nim, nie tworzy on tak świetnie zwartej całości, jak to widzimy na watykańskim obrazie.

Również wcale nie »domenichinowski« jest sentyment dzieci obrazu poznańskiego. Jakiś patos udziela się tu nawet postawom i gestykulacji tak aniołków, jak i świętej. Putto, śpiewający na pierwszym planie, zlekka pochyla na bok główkę i podnosi do taktu rączkę; św. Cecylja podobnie patetycznie wyciąga rękę, a głowę pochyla na bok. Równoczesne cofnięcie głowy w tył, w przeciwieństwie do wysuniętej naprzód górnej części postaci, wytwarza pewną płynność linji, która nadaje świętej wdzięk i patos zarazem. Niewiasty Domenichina zaś mają postawy raczej majestatyczne, siedzą zazwyczaj poważnie i prosto, a urok ich płynie z tego właściwego im zawsze majestatycznego spokoju.

Zauważyć można jeszcze wiele innych róż-

Fig. 5. Poznań. Katedra. Guercino. Św. Cecylja.

nic niemniej zasadniczych pomiędzy utworami Domenichina a naszym obrazem. Przedewszystkiem bije w oczy różnica w oświetleniu. Domenichino jako akademik czystej krwi, używał brunatnych podmalowań umiarkowanie, światło rozrzucał równomiernie, a silnych kontrastów świetlnych unikał. Podstawowy ton jego obrazów jest zawsze stosunkowo jasny, w czem różni się znacznie od twórcy naszego obrazu, którego duża część tonie w barwach zaciemnionych, a dopiero z tego ciemnego tła wyrastają partje ważniejsze, jasno oświetlone. Światłocień Domenichina nie jest również tak subtelny, jak w naszym obrazie. Tak np. wyżej wspomniana jego »Sybilla« ma wszędzie równo oświetlone ręce, i zaledwie wąskie pasmo cienia z boku zaznacza ich plastyczność. U świętej zaś z poznańskiego obrazu widzimy lewą rękę do połowy pokrytą grubym cieniem, prawą zaś jasno oświetloną od zewnątrz, gdy dłoń otwarta tonie w cieniu. Podobnie bogato skonstruowaną grę świateł i cieni śledzić można we wszystkich szczegółach tego obrazu. Charakterystycznym jej objawem jest między innemi cień, jaki dwa aniołki z przedniego planu na siebie rzucają.

Wiemy, skąd w bolońskiem malarstwie XVII w. biorą się te silne kontrasty świateł: są to wpływy sztuki Caravaggia. A jednakże daleko temu oświetleniu w naszym obrazie do »światła piwnicznego« tego mistrza; skonstruowanie w niem partyj zaciemnionych i oświetlonych nie jest tak zdecydowane, jak u naturalisty rzymskiego. Spostrzegamy tu jakby pewien kompromis między sposobem pojmowania tego zaciemnienia przez Caravaggia a metodą Akademji bolońskiej, rozrzucającej światła na obrazach równomiernie i bez tych nagłych przeskoków. Ten sam jakby kompromis uderzy nas, jeżeli wrócimy do postaci samej świętej o typie pięknej Włoszki, bez zdecydowanego wszakże charakteru, bo ani klasycznego, ani bezwzględnie naturalistycznego. Nie jest to bowiem typ Caravaggia, który w swym skrajnym realizmie nie obawiał się brzydoty, który z rzeczywistości bierze tylko to, co piękne, choć tego piękna nie wynosi w sferę nadziemską.

Obraz poznański zatem malować musiał artysta, który, jeśli tak powiedzieć wolno, wahał się między temi dwoma kierunkami, panującemi wówczas we Włoszech. Innemi słowy, jeśli autorem naszego obrazu nie może być akademik i klasyk tej miary co Domenichino, mógł go stworzyć jedynie któryś z pośród tych artystów, których twórczość wykazuje charakter pośredni pomiędzy zasadami twórczemi szkoły bolońskiej, a credo artystycznem Caravaggia. Wysoka zaś wartość poznańskiego obrazu wskazuje wyraźnie na artystę niepośledniej miary. Nasuwa się wobec tego pytanie, czy nie był nim Giovanni Francesco Barbieri, zwany Guercino (1591—1666). Twórczość Guercina[8] dzieli się na trzy okresy. Pierwszy, to okres kształtowania się jego talentu, gdzie malarz jeszcze waha się pomiędzy zasadami artystycznemi Lodovica Carracci'ego a walczącym o swoje prawa nowym w sztuce włoskiej naturalizmem Caravaggia. Okres ten przypada na czas 1617 r. Około tego roku bowiem w twórczości Guercina dokonuje się przechylenie się ku sztuce Caravaggia, choć widać wciąż jeszcze pewne pozostałości akademizmu bolońskiego, co tłumaczy się tem, że Guercino na krótki tylko czas opuszczał Bolonję i jej okolice. Po roku 1630 zaczyna się trzecia faza w jego rozwoju, nacechowana zupełnem podporządkowaniem się ideałom Guida Reni'ego. Zrozumiałą jest rzeczą, że twórczość tego ostatniego okresu, który zresztą jest najpłodniejszym, nie wchodzi dla nas zupełnie w rachubę. Natomiast należy się przyjrzeć wcześniejszym utworom artysty, których charakter dualistyczny może odezwać się także w naszym obrazie.

Otóż nasamprzód na wielu obrazach Guercina spotkać można ten sam typ kobiet, co na obrazie poznańskim: słodkie, zadumane a urocze twarze niewieście, jednakże o rysach niezupełnie regularnych, okolonych włosami kędzierzawemi lub opadającemi. Taką jest np. św. Marja Magdalena na obrazie w galerji watykańskiej, takim duży skrzydlaty aniol, oraz drugi cofnięty za Chrystusa na »Złożeniu do grobu św. Petroneli« z galerji kapitolińskiej (tabl. IV fig. 8). Wogóle postaci takich jest niezmiernie dużo na pracach Guer-

cina z tego okresu. Na obu zaś wymienionych obrazach doskonale badać można budowę rąk. Są to ręce, jak u naszej św. Cecylji, o palcach nerwowych, delikatnych, ruchliwych, zazwyczaj dość szeroko rozstawionych, co u mistrza bolońskiego uderza zwłaszcza tam, gdzie maluje rękę wyciągniętą. I tam to widzimy gest poznańskiej św. Cecylji, który w dziełach Guercina powtarza się bardzo często. W ten sam sposób wyciąga rękę np. Chrystus na wspomnianym obrazie kapitolińskim i ojciec w »Synu marnotrawnym«[9]. Ręce te mają zawsze zaciemnioną dłoń otwartą, a grzbiet jasno oświetlony. Nadto, jeżeli przyjrzymy się na obrazie watykańskim rzutowi fałdów u św. Marji Magdaleny albo też u postaci św. Petroneli, klęczącej przed Chrystusem, zauważymy również, że fałdy te są podobnie ciężkie i tak samo rzadko się załamują, jak na szatach naszej świętej. Nietylko postaci niewieście czy zbliżone do nich postaci dorosłych aniołów Guercina odpowiadają naszej poznańskiej, ale znajdujemy też wiele cech wspólnych u kędzierzawych putti. Inne analogje idą nawet tak daleko, że odpowiadają sobie, np. wianuszek w ręku aniołka na obrazie poznańskim z wiankiem na głowie martwej św. Petroneli: tu i tam bowiem widzimy małe białe różyczki, przeplatane kwiatkami o charakterze prymulki. Wogóle zaś motyw wianeczka powtarza się często u Guercina. Spotykamy się z nim jeszcze np. na »Męczeństwie św. Piotra«[10], które powstało w tym samym czasie mniej więcej, co »Św. Petronela«, i na »Aurorze« z plafonu w Casino Ludovisi w Rzymie, malowanej nawet w tym samym roku.

Utworom Guercina odpowiada nasz obraz również pod względem kompozycji. Wszędzie ta sama swoboda w układzie, odbiegająca od dokładnie obliczonej i w rozmieszczeniu figur i w ustosunkowaniu ich do otoczenia zawsze zrównoważonej kompozycji Domenichina. U Guercina występuje wszędzie dużo postaci, wypełniających szczególnie plan dalszy a odpowiadających naszym trzem aniołkom za organami.

Przechodzimy do oświetlenia. Obraz poznański zgadza się w subtelnem rozrzuceniu świateł z obrazami wyżej wymienionemi, które pochodzą wszystkie z drugiego okresu twórczości Guercina. A przecież kontrasty świetlne są na naszym malowidle łagodniejsze. Niema tu takich ciemnych partyj, jakie dominują na tamtych. Stąd wniosek, że nasz obraz pochodzi z okresu, kiedy to wpływ Lodovica Carracci'ego na sztukę bolońską był jeszcze dość żywy i silny. Zresztą Guercino już od swej młodości znany był z zamiłowania do subtelnego używania światłocienia. Lodovicowi zaś zawdzięcza on tę właściwość, że z ciemnego tła wydobywa światłem szczególnie, całe partje ciała ludzkiego, co znów Lodovico sam przejął był od uwielbianego pierwowzoru swego, Correggia. Ten sposób uplastycznienia przez światło postaci ludzkich obserwować można u Lodovica Carracci'ego na jego »Madonna degli Scalzi« i »Madonna col Bambino« w Pinakotece bolońskiej. I to właśnie przesycanie ciała ludzkiego światłem pojawia się również na poznańskiej św. Cecylji, co wskazywałoby na bezpośrednie jeszcze oddziaływanie na Guercina obrazów Lodovica, a tem samem na wczesną datę powstania dzieła poznańskiego.

Takie i inne szczegóły przekonują nas o tem silnem jeszcze oddziaływaniu czołowych mistrzów bolońskich na nasz obraz. Otóż aniołek koronujący świętą, zbliżony jest wyraźnie do postaci aniołka na »Ostatniej Komunji św. Hieronima« Agostina Carracci'ego (tabl. V, fig. 9). Odpowiada on temu putto proporcjami, poruszeniem figury, sposobem przyczepienia do niej skrzydełek. Nie można zaś przypuścić, aby takiego zapożyczenia dokonał mistrz dojrzały już i całkiem samodzielny.

Z drugiej jednakże strony zbliżenie się poznańskiego obrazu pod niektóremi względami, jak to widzieliśmy, do drugiej już fazy twórczości mistrza, rozpoczynającej się w r. 1617, wskazuje, że obraz nasz powstał w latach przejściowych od pierwszego do drugiego okresu, a więc w czasie między 1615 a 1617 r. Na termin 1615 »post quem« naprowadza znów fakt, stwierdzony przez Vossa, że do pewnego stopnia utrwaloną, odrębną fizjognomję posiadają dzieła Guercina, począwszy właśnie od tego roku 1615. Choć więc obraz

Fig. 6. Paryż. Louvre. Domenichino. Św. Cecylja.

Fig. 7. Rzym. Galerja watykańska. Domenichino. Górny fragment z »Komunji św. Hieronima«.

Fig. 8. Rzym. Galerja kapitolińska. Guercino. Złożenie do grobu św. Petroneli.

BIBLIOTEKA PRZEWODNIKA

nie pochodzi z najlepszego okresu twórczości artysty, to jednak jest utworem mistrza już wybitnego i zrównoważonego, który w tym czasie (1616) założył w Cento niedaleko Bolonji małą akademję malarską na wzór bolońskiej.

Warto tu zwrócić jeszcze uwagę na znaczenie, jakie poznańskie dzieło Guercina posiada poza swemi dużemi wartościami artystycznemi także dla ikonografji. Spowodowało ono bowiem pewną znamienną inowację wyobrażania tego tematu w baroku.

Św. Cecylja była postacią wprowadzaną dość często i oddawna do dzieł sztuki. Znało ją już malarstwo starochrześcijańskie i średniowieczne[11]. Lecz dopiero w XV w., a szczególnie w XVI otrzymuje ona na obrazach atrybuty patronki muzyki. Decydujące pod tym względem znaczenie ma słynny obraz Rafaela (1515) z Pinakoteki bolońskiej. Na tym obrazie św. Cecylja, ubrana w bogate szaty, stoi wśród czterech świętych i w ekstazie wznosi wzrok ku górze, ku grającym aniołom. W ręku trzyma organki, a u stóp jej leżą instrumenty muzyczne. Na Rafaelu wzorował się niejeden mistrz włoski XVI w., przedstawiając podobnie św. Cecylję z atrybutami muzycznemi w otoczeniu przysłuchujących się muzyce innych świętych[12]. Obraz rafaelowski, znajdujący się wówczas w kościele S. Giovanni in Monte w Bolonji, szczególnie stał się źródłem natchnienia dla artystów tamtejszych. Barokowym malarzom bolońskim odpowiadała przedewszystkiem uczuciowa strona tego tematu, której też w swych utworach poświęcali szczególną uwagę. Naturalnie przekształcali oni sam motyw po swojemu, przejmując od Rafaela tylko typ samej świętej strojnie przybranej, podając ją sposobem Rafaela w zadumie lub w ekstazie. Umieszczali ją samotnie lub przydawali jej na miejsce asystujących poważnych świętych, igrające wesołe putti, które, wzięte z Correggia, podnoszą nastrój, jakiego pragnęli.

Dla zobrazowania, jak dalece malarze włoscy XVII w. umiłowali temat św. Cecylji jako patronki muzyki, przytoczę kilka przykładów. Guido Reni skopjował około 1604 r. obraz Rafaela, dla ołtarza głównego św. Cecylji w San Luigi de' Francesi w Rzymie. Domenichino malował św. Cecylję sześciokrotnie, samą lub w otoczeniu putti. Najwięcej znane są już wspomniane św. Cecylja z Luwru i z Galeria Rospigliosi w Rzymie. Carlo Dolci przedstawił ją dwukrotnie samotną przy organach[13]. Przykłady te możnaby pomnożyć.

Nic więc dziwnego, że i Guercino zainteresował się tym tematem, zwłaszcza że, jak stwierdza Voss, Guercino z zamiłowaniem podchwytuje dawne typy obrazów i sposoby przedstawiania szczególnie religijnych tematów, które na swój sposób kształtuje. Że zaś lubi wypełniać przestrzeń licznemi postaciami, przydał mistrz św. Cecylji rzeszę aniołków liczniejszych, niż to się spotyka u innych współczesnych mu malarzy. Taki właśnie, jak w obrazie poznańskim, sposób przedstawienia świętej przypadł do gustu także innym mistrzom barokowym, bo spotykamy się z nim dwukrotnie jeszcze u dwóch wielkich mistrzów współczesnych.

Jednym z nich to Nicolas Poussin (1593—1665), którego »św. Cecylja« z Prado madryckiego (tabl. V, fig. 10) w motywie jest ujęta tak samo. Święta siedzi przy klawicymbale, więc również przy dużym instrumencie klawiszowym. Na przodzie w rogu znajdują się dwa putti, a za instrumentem w głębi, jak u nas, nieco starsze aniołki śpiewają. Kotarę artysta przesunął na lewo, a służy ona jako tło dla aniołka, który w jednej ręce ma wianuszek, a drugą odchyla kotarę. Motyw więc najwyraźniej zbliżony do naszego obrazu, tylko że Poussin przełożył go na język własny. Poza różnicami w rysunku, oświetleniu, typach i t. d. zmniejszył artysta nieco liczbę postaci — w głębi są tylko dwa aniołki —, świętą zaś z dalszymi aniołkami zbliżył więcej ku przodowi, tak, że głębia jest mniej wyraziście przedstawiona niż w obrazie poznańskim; nadto wstawił Poussin tam kolumnę klasyczną. Obraz Poussin'a powstał w r. 1627/28[14], a więc około dziesięć lat później od naszej »Św. Cecylji« Guercina. Mistrz francuski przebywał już wówczas we Włoszech od trzech lat; tam też zapewne poznał obraz Guercina. Choć uwielbianym mistrzem

Poussin'a był Domenichino, nie wyklucza to jednak, że ikonograficznie odpowiadać mogło mu więcej ujęcie Guercina.

Drugim wielkim artystą, u którego odzywa się jakby echem kompozycja ikonograficzna naszej poznańskiej św. Cecylji, jest Rubens. Na obrazie z 1639—40 roku, który znajduje się obecnie w Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie, namalował on św. Cecylję, siedzącą przy klawicymbale boso i w rozwianych włosach, podobnie jak u nas. Wznosi ona również wzrok natchniony ku górze. Jeden aniołek umieszczony jest w lewym rogu obrazu na przodzie, dwa inne za instrumentem. Aniołek z wianuszkiem unosi się nad postacią świętej przed zasłoną. O bliższem pokrewieństwie stylistycznem niema oczywiście mowy, tembardziej że to jeden z ostatnich utworów Rubensa. Zależność w ujęciu motywu jednakowoż jest duża. Jak i gdzie mógł poznać Rubens obraz Guercina, trudno dziś powiedzieć. Za tem jednakże, że św. Cecylja poznańska była źródłem jego natchnienia, przemawia to, że Rubens nieraz wzorował się ikonograficznie na utworach akademików bolońskich. A może Rubens za wzór swego dzieła wziął kompozycję Poussin'a? Sądzę, że nie, ponieważ wzrok wzniesiony ku górze — zresztą jeden z motywów późnych akademików, powtarzający się u ekstatycznych postaci rubensowskich — jest szczegółem, znajdującym się tylko na naszym obrazie, brak go natomiast u Poussin'a.

Rola więc, jaką w ikonografji odegrało poznańskie dzieło Guercina, podnosi znaczenie tego obrazu. Jest on niezwykle cennym także dlatego, że pochodzi z wczesnego okresu twórczości mistrza, z którego to czasu zachowało się dzieł Guercina niewiele. Jakkolwiek mistrz dużo w swem życiu malował[15] — niema prawie muzeum nawet prowincjonalnego, które nie posiadałoby jakiejś jego pracy —, to rzadkie są obrazy z pierwszego okresu jego twórczości[16].

PRZYPISKI

[1] Katedra Poznańska (bez autora), Poznań 1886, str. 69.

[2] R. Weimann: Der Posener Dom, Poznań 1911, str 74, i ks. Fr. Ruciński: Kościół Katedralny w Poznaniu, Poznań 1912, str. 181.

[3] Juliusz Kothe: Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen t. II. Berlin 1896, str. 19.

[4] Wiadomość tę podaje autor Katedry Poznańskiej i R. Weimann. Akty kapitulne z r. 1842, gdzie możnaby tę wiadomość sprawdzić, narazie nie są dostępne.

[5] Malarz Stefan Lewicki, rodem z Pelplina, studjował w Rzymie, skąd powrócił do kraju w 1879 r. W latach od r. 1879 do 1885 odnawiał malowidła ścienne w krużgankach dawnego klasztoru Cystersów w Pelplinie (Dr Romuald Frydrychowicz: Geschichte der Cistercienserabtei Pelplin und ihre Bau- und Kunstdenkmäler« — Düsseldorf 1905, str. 480). Poza obrazem św. Cecylji odnawiał Lewicki w katedrze poznańskiej jeszcze obrazy, przedstawiające »Niepokalane Poczęcie« i »Św. Marcina z Tours«.

[6] Nie napisano dotąd monografji o Domenichinie. Jednakże twórczością jego zajmują się względnie dosyć szczegółowo rozmaite dzieła, traktujące o malarstwie włoskiem XVII w. Przytaczam z nich najważniejsze: Hugo Schmerber, Betrachtungen über die italienische Malerei im XVII. Jahrhundert. (Strassburg 1906, str. 11 n.). Otto Grautoff Nicolas Poussin. (Monachjum i Lipsk 1914, t. I). Najdokładniej zaś informuje o twórczości Domenichina Thieme-Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. (Lipsk, t. IX, r. 1913, str. 333 n. — napisał Hermann Voss). Tu podana jest również wyczerpująca literatura, obejmująca wszystkie źródła oraz wszelkie notaty i artykuły, tyczące się twórczości Domenichina.

[7] Malowany około r. 1616. Thieme-Becker op. cit.

[8] Także Guercino niema specjalnej monografji. Pisali o nim Schmerber, op. cit. str. 28 n n., Thieme-Becker, op. cit. t. XV, 1922, str. 216 n., gdzie także podana jest wyczerpująca literatura.

[9] Turyn, Pinacoteca, mal. 1618/19, repr. Schmerber, op. cit., tabl. V.

[10] Modena, Galeria Estense, repr. Schmerber, op. cit., tabl. IV.

[11] Najstarszy obraz, przedstawiający św. Cecylję, pochodzi z 570 r. Występuje ona w chórze dziewic na mozaice w S. Apollinare Nuovo w Rawennie (por. Karl Künstle, Ikonographie der Heiligen, Fryburg i Br., 1926, str. 146—150 i Heinrich Detzel, Christliche Ikonographie, t. II. 1896, str. 220 - 224).

[12] Między innemi w ten sposób malowali ją: dwukrotnie Moretto (1498—1555) na obrazach w S. Clemente w Brescii i w S. Giorgio w Weronie, Giulio Campi

Fig. 9. Bolonia. Pinakoteka. A. Carracci. Komunja św. Hieronima.

Fig. 10. Madryt. Prado. N. Poussin. Św. Cecylja.

(1502—72) w S. Sigismondo w Cremonie, Ortolano (1467—1527) na obrazie w Palazzo Chigi w Rzymie.

[13] Jeden z obrazów znajduje się w Galerji drezdeńskiej, drugi w Ermitażu petersburskim.

[14] Otto Grautoff: Nicolas Poussin, Monachjum i Lipsk, 1914 t. II., str. 28, fig. 13.

[15] Historyk Malvasia, który od spadkobierców Guercina otrzymał listę, zawierającą obszerny spis utworów mistrza, naliczył 106 samych obrazów ołtarzowych.

[16] Voss (Thieme Becker, op. cit.), który dość szczegółowo wylicza znane obrazy Guercina z pierwszej epoki jego twórczości, podkreśla jako znaczniejszy tylko jeden, niestety niereprodukowany. Jest to Madonna w glorji ze świętymi, malowana w r. 1616, dziś w muzeum w Brukseli.

NIKODEM PAJZDERSKI.

KOŚCIÓŁ W WOLSZTYNIE I JEGO FRESKI.

Kościół parafjalny w Wolsztynie, wzniesiony między rokiem 1767 – 1779 przez ówczesnego dziedzica Rafała Gajewskiego, kasztelana rogozińskiego, został poświęcony w r. 1787, po ukończeniu prac dekoracyjnych w jego wnętrzu. Założenie kościoła trzynawowego zakreśla plan prostokątny, a struktura jego wykazuje układ halowy o monumentalnem założeniu (tabl. VI fig. 11). Balustradę organową, jakoteż wyniosłe filary ośmioboczne, na których spoczywają kopulaste sklepienia, zdobią poniżej głowicowych gzymsowań wdzięczne dekoracje rokokowe. Do jednonawego prezbiterjum przytykały z obydwóch stron kaplice z emporami na pierwszem piętrze, które zmieniono w r. 1925 podczas rozbudowy kościoła. Skromną architekturę zewnętrzną ożywia dość wysoka wieża frontowa, która po pożarze została przekształcona w r. 1830, oraz szczyt chórowy, utrzymany w szlachetnej architekturze barokowej, składającej się z trójkątnego frontu z pilastrami i wolutowemi spływami bocznemi. Z czasów powstania kościoła pochodzą również ołtarze, chrzcielnica i różne sprzęty, o dość wysokim poziomie artystycznym.

Podczas ostatniej renowacji kościół został powiększony przez dobudowanie nowej kruchty bocznej, a zwłaszcza nowej zakrystji wraz z klatką schodową, prowadzącą na empory, które przypierają w głównej osi kościoła, do dawnej ściany chórowej. Dawne zakrystje włączono przez wyprucie arkad do kościoła.

Równocześnie przystąpiono do odnowienia całego wnętrza świątyni, a zwłaszcza wielkich kompozycyj figuralnych, wymalowanych techniką freskową na jej kopulastych sklepieniach. Freski stanowią jednolitą całość kompozycyjną. Pod względem treści stanowią one na wielką skalę rozwinięty traktat religijny, a pod względem formalnym posiadają charakter barokowego malarstwa dekoracyjnego, wykonanego z wielkim rozmachem i prawdziwą brawurą.

W nawie głównej, poczynając od chóru, zauważamy następujące kompozycje: 1) dziewięć chórów anielskich (tabl. VI fig. 12), 2) adorację Baranka Bożego (tabl. VII fig. 13) 3) sceny z Raju, 4) Narodzenie Chrystusa, 5) personifikację władzy świeckiej i duchownej (tabl. VII fig. 14).

Sklepienia lewej nawy, poczynając od chóru organowego, zdobią kompozycje, wyobrażające: 1) św. Rocha, 2) Cud w Kanie Galilejskiej, 3) Mojżesza na puszczy z wężem miedzianym.

Na sklepieniach prawej nawy znajdują się sceny, przedstawiające: 1) Mojżesza na puszczy, dobywającego wodę ze skały, 2) archanioła Rafała z Tobjaszem, oraz sen Jakóba, 3) św. Annę.

Freski wykonał I. Byszkowski r. 1778. Stwierdza to napis, na sklepieniu lewej nawy bocznej. 1. Zdaje się nie ulegać żadnej wątpliwości, że Byszkowski, o którym wspomina E. Rastawiecki[2], jest osobą identyczną z Byczkowskim[3]. Malarz ten działał w dru-

Fig. 11. Wolsztyn. Kościół parafjalny. Wnętrze.

BIBLIOTEKA POLITECHNIKI ŚLĄSKIEJ

Fig. 12. Wolsztyn. Kościół parafjalny. I. Byszkowski. Freski w prezbiterjum. Dziewięć chórów anielskich.

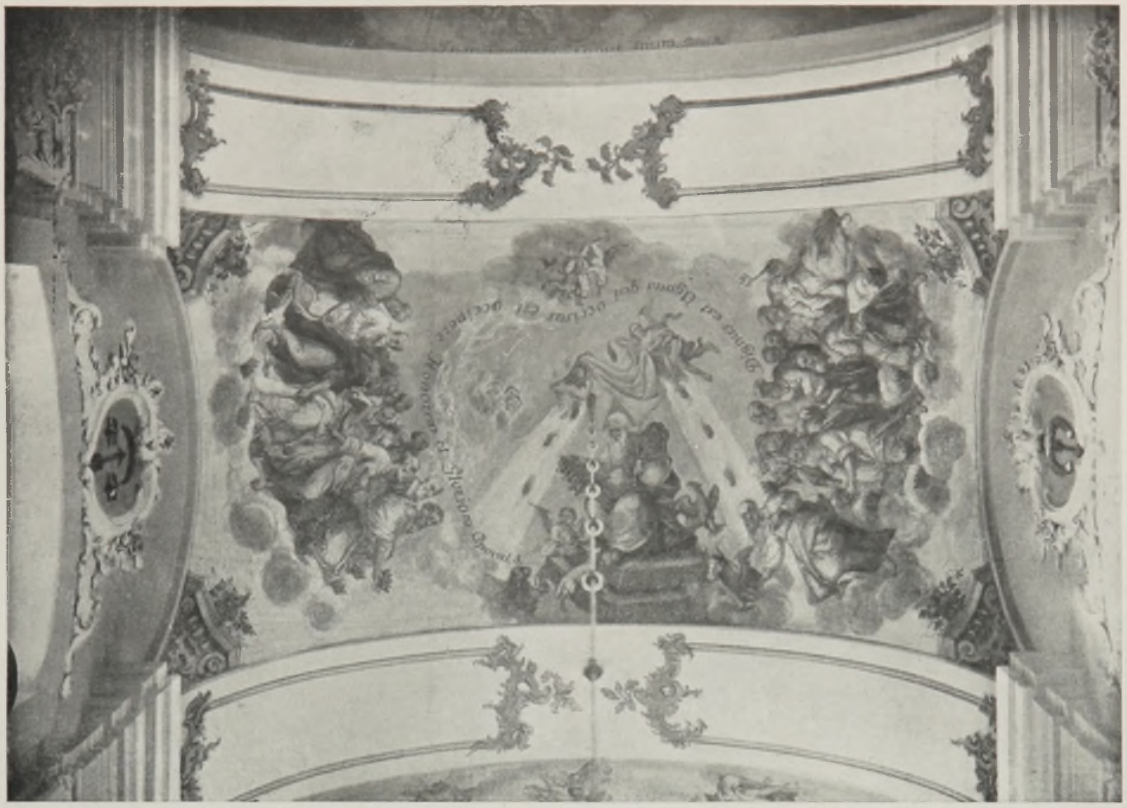


Fig. 13. Wolsztyn. Kościół parafjalny. I. Byszkowski. Freski w prezbiterjum. Adoracja Baranka Bożego.

BIBLIOTEKA POLITECHNI ŚLĄSKIE

Fig. 14. Wolsztyn. Kościół parafjalny. I. Byszkowski. Freski w prezbiterjum. Władza duchowna i świecka.

giej połowie XVIII stulecia w Warszawie i był uczniem malarza włoskiego Tombariego, autora freskowych dekoracyj w pałacu Stanisława Potockiego przy Krakowskiem Przedmieściu w Warszawie, oraz pomocnikiem Wincentego Brenny (1745—1820), cenionego architekta i malarza. Obaj ci artyści przybywają do Polski z Rzymu za czasów panowania Stanisława Augusta. Brenna po pewnym czasie pobytu w Warszawie przenosi się do Petersburga, gdzie był ceniony jako dekoracyjny malarz freskowy, a zakończył karjerę jako architekt nadworny rosyjskich carów.

Byszkowski jest ich naśladowcą i dlatego polichromja kościoła wolsztyńskiego posiada charakter w zupełności włoski. Postacie ludzkie, obliczone na znaczną odległość, są rysowane z wielką swobodą; mniej poprawnie wypadły zwierzęta. Polichromja, utrzymana w tonacji gobelinowej, zawierająca liczne figury, częściowo w ówczesnych strojach rokokowych i kontuszowych, składa się na dekorację o dobrze rozmieszczonych akcentach i barwnych plamach, daje nam doskonałe pojęcie o zdobnictwie kościelnem w XVIII stuleciu.

Byszkowski, ceniony wykonawca arabesków i kwiatów malowanych al fresco, pozostawił w spuściźnie również niektóre obrazy olejne, które znajdowały się na korytarzach klasztoru OO. Kapucynów w Warszawie[4]. W roku 1785 wykonał on polichromję w parafjalnym kościele drewnianym św. Elżbiety w Obrze[5], położonej w niedalekiej odległości od Wolsztyna. Kościół ten, niestety, został całkowicie rozebrany w r. 1839, a sprzęty jego powędrowały do innych świątyń diecezji poznańskiej.

Byszkowski pracował również przez pewien czas z architektem B. Belottem, osiadłym w Łowiczu, który po pożarze katedry gnieźnieńskiej, odnowił ją w r. 1763[6], przekształcając przedewszystkiem jej nawę główną. Niestety, podczas ostatniej restauracji gnieźnieńskiej, dokonanej w końcu XIX w., dzieło Belotta w wielkiej mierze zniszczono, a stiukowe kartusze z medaljonami, umieszczone nad łukami arkad, zostały usunięte. Nie jest rzeczą wykluczoną, że właśnie Belotto jest twórcą architektury kościoła wolsztyńskiego, odznaczającego się pięknie skomponowanem wnętrzem.

PRZYPISKI

[1] Okazało się to po oczyszczeniu i usunięciu przemalowań z 1880 r. które to przemalowania zakrywały napis.

[2] E. Rastawiecki: »Słownik malarzy polskich«. Warszawa 1850, str. 83.

[3] E. Rastawiecki, l. c., str. 82.

[4] E. Rastawiecki l. c., str. 82.

[5] Przyjaciel Ludu, rok 1844, nr 28, str. 218.

[6] J. Walkowski »Wspomnienia o kościele metropolitalnym w Gnieźnie, o jego ołtarzach, pomnikach i osobach temi pomnikami zaszczyconych«. Gniezno 1876, str. 46; H. Ehrenberg: »Die Kunst im Gebiete der Prov. Posen«, str. 28.

MARJA JAROSŁAWIECKA

RYSUNKI FLAMANDZKIE XVI WIEKU
W MUZEUM XX. CZARTORYSKICH W KRAKOWIE

Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie posiada w swym zbiorze graficznym kilkanaście rysunków, pochodzących ze znanej kolekcji J. C. Klinkoscha w Wiedniu, której aukcja odbyła się w r. 1889. Pięć z tych rysunków, będących dziełami mistrzów flamandzkich XVI w., wymienia katalog aukcji [1] jako oryginały Holbeina, Jana Brueghela i Martina de Vos. W katalogu tym miały one numery: 223, 470, 974 i 1034.

Z rysunków tych publikowany był dotychczas jeden (tabl. VIII, fig. 15), uważany za dzieło Holbeina i jako taki reprodukowany w katalogu aukcji [2], powtórzony następnie bez podania miejsca, gdzie się znajduje obecnie i z jakiego zbioru pochodzi, w krótkim komunikacie Martina Conway'a[3]. Autor ten pierwszy nasz rysunek wraz z całą grupą mu pokrewnych przypisał Gerardowi Davidowi (* ok. 1450—1460 † 1523). O rysunku z Muzeum XX. Czartoryskich wspomina też Fr. Winkler [4], który zestawiając znajdujące się w różnych zbiorach rysunki, pochodzące ze sławnego już dzisiaj szkicownika Gerarda Davida, zaznacza w przypisku, że w Krakowie w temże Muzeum znajdują się nie, jak to podaje M. Friedländer [5], dwa rysunki do tego szkicownika należące, ale, o ile wie, tylko jeden.

Rysunek, o którym mowa (sygnatura Muzeum Czartor. R. r. 1970) wykonany jest srebrnym ołówkiem na papierze o wymiarach 94 × 97 mm, na głównej stronie pokrytym cienką warstwą kredową. Papier jest uszkodzony silniej u dołu, słabiej w lewym górnym narożniku; miejsca te podklejone są białym lekko pożółkłym papierem [6]. Na stronie z gruntem kredowym znajduje się szkic, przedstawiający 3 luźne postacie: na lewo u góry popiersie kobiety w sztywnej chuście spiętej w tyle głowy, w trzech czwartych zwróconej do widza z lekkim uśmiechem na twarzy. Poniżej, głowa osoby zmarłej czy śpiącej, przechylona w tył, w czepku, z pod którego wymykają się włosy. Całą prawą stronę karty zajmuje pół postaci kobiety z opuszczonemi rękami, patrzącej w dół. Na głowie ma ona sztywną białą chustę silnie zaprasowaną i tworzącą odchylenie nad czołem, spiętą na karku w rodzaj kornetu zakonnego i opadającą na ramiona. Strój tej kobiety stanowi suknia obcisła w pasie, z ostrem wycięciem.

Na odwrotnej stronie rysunku, na papierze bez warstwy kredowej, znajdujemy słabo widoczny, bardzo delikatny szkic również srebrnym ołówkiem wykonany, (tabl. VIII, fig. 16) przedstawiający popiersie kobiety w trzech czwartych, w ubraniu głowy podobnem do wyżej opisanego, pochylającej głowę w dół. Szkic ten posiada wszystkie cechy autorstwa tej samej ręki, co rysunki na stronie głównej. Obok popiersia umieszczona jest cyfra XLII, napisana pożółkłym atramentem.

Rysunek nasz jest jedną z kart szkicownika Gerarda Davida, rozproszonego po zbiorach europejskich (Louvre, Instytut Staedla we

Fig. 15. Kraków. Muz. XX. Czartoryskich. Gérard David. Studjum.

Fig. 16. Kraków. Muz. XX. Czartoryskich. Gérard David. Szkic.

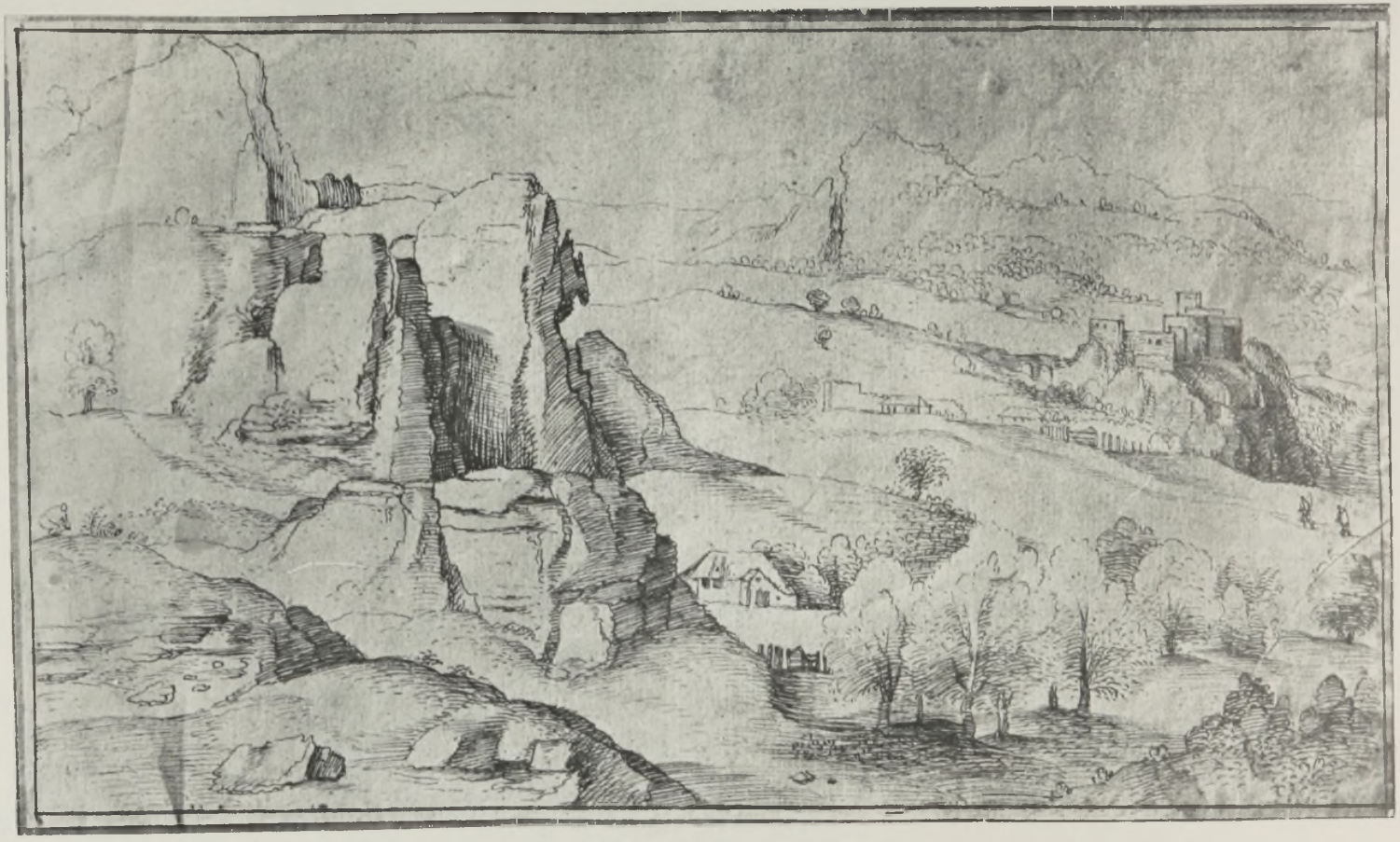


Fig. 17. Kraków Muz. XX. Czartoryskich. Krajobraz według J. Patinira.

Frankfurcie n. M. i t. d.) Dotychczas znamy wraz z naszym rysunkiem 7 kart, należących do tego szkicownika; liczba szkiców się zwiększa, gdy weźmiemy pod uwagę i rysunki, znajdujące się w kilku wypadkach na odwrotnych stronach kart z warstwą kredową. Wspólną zewnętrzną cechą tych kart, których wymiary są bardzo rozmaite wskutek poobcinania, jest mniej lub więcej widoczne silne uszkodzenie od dołu, wywołane wilgocią [7]. Na wielu z nich spotykamy też liczby, wypisane atramentem tą samą ręką, która dała numer naszemu rysunkowi.

Kwestją bezsporną stało się już autorstwo Gerarda Davida w stosunku do wspomnianego szkicownika, a Friedländer [8] określa te szkice jako oryginały Davida z dojrzałego okresu jego twórczości. Związek tych studjów z obrazami mistrza jest bardzo wyraźny. Prócz podanego już przez M. Conway'a [9] zestawienia z obrazem: Wesele w Kanie Galilejskiej, przypomnieć możemy jako szczególnie naszego rysunku bliskie portrety kobiece na skrzydłach retabulum Jana de Trompes, czy też postać kobiety, występującej w głębi na prawo w obrazie z Muzeum w Rouen, przedstawiającym Matkę Boską w otoczeniu świętych.

Nasze szkice są podobnie jak i pokrewne im z tegoż szkicownika studjami postaci ludzkich z natury, wykonanemi mistrzowsko tak trudną techniką, jaką jest srebrny ołówek na kredowym podkładzie, wymagającą nadzwyczajnej pewności ręki [10]. Gerard David zaznacza kontury postaci niesłychanie delikatnemi kreskami, w cieniach kładzie obok siebie szeregi kresek krótkich lub daje drobniutką siatkę. Niestety, rysunki te z powodu swej nadzwyczajnej subtelności tracą bardzo w reprodukcjach. — Każdy z publikowanych szkiców pozwala nam głębiej wniknąć w twórczość Gerarda Davida, poznać stosunek jego do modela. Nawet w tych szkicach jednak, jak zaznacza Fr. Winkler w cytowanym artykule, przejawił się do pewnego stopnia znany eklektyzm mistrza z Bruges.

Prawie współcześnie z Gerardem Davidem tworzył w Antwerpji sławny niderlandzki twórca krajobrazu: Joachim Patinir (*ok. 1490† 1524) z którym związany jest drugi interesujący nas rysunek z Muzeum XX. Czartoryskich (R. r. 1974), w zbiorze Klinkoscha występujący jako dzieło Jana Brueghela [11] (tabl. IX fig. 17). Jest to rysunek piórkiem na papierze (wym. 180 × 308 mm); znak wodny wyobraża orła dwugłowego z koroną cesarską na głowach [12]. Przedstawia on w obramieniu linją, górzysty krajobraz, na lewo strome skały; u ich stóp znajduje się chata wśród drzew, drzewa na pierwszym planie u dołu, w głębi zaś widoczny jest zamek położony na skale, od którego na lewo stoją na zboczu góry domy za ogrodzeniami. W tle widać zalesione częściowo góry i skały, z których jedna ma silną prostopadłą szczelinę. Dwie figurki ludzkie widać na drodze do zamku, trzecia schylona ku ziemi znajduje się na wzgórzu na lewo.

Na odwrotnej stronie rysunku umieszczony jest napis, którego pierszy wiersz jest w swej górnej części odcięty, brzmi on: Naer Jocham Patenier aelbrecht tot vaeler(d, lub t) 1597 [13]. U dołu przekreślona jest ciemniejsza liczba 38.

Krajobraz ten, oznaczony w ten sposób jako wykonany według Patinira, posiada rzeczywiście cechy jego kompozycyj krajobrazowych [14]. Mamy tutaj objętą dużą przestrzeń oraz krajobraz skomponowany nie z jednego punktu widzenia, co tak jest dla Patinira charakterystyczne. Dla całości przyjmował on jeden punkt widzenia: z góry; linja horyzontu leżeć więc musiała wysoko, szczegóły zaś, jak ludzi, drzewa, domy i t. d. rysował z normalnego punktu widzenia, przez co całość zbudowana jest jakby scena teatru.[15] Nie jest wyjaśnione, w jakim stopniu możemy wykazać u Patinira, pochodzącego z Dinant, więc okolicy pełnej malowniczych urwisk i skał, wpływy wspomnień krajobrazów stron ojczystych.

Nie udało mi się oznaczyć, z jakiego dzieła Patinira jest nasz rysunek kopją, jak również na wielkie trudności natrafiły poszukiwania za przypuszczalnem nazwiskiem autora kopji, wymienionem w drugim wierszu napisu. Ani leksykon Wurzbacha [16], ani inne ogólne nie wymieniają nazwiska artysty, którego możnaby z naszym zidentyfikować.

Rysunek nasz przypomina w technice inny, przedstawiający również krajobraz, znajdujący się w Albertinie w Wiedniu, przypisywany Patinirowi[17]. W obu wypadkach spotykamy n. p. ten sam sposób rysowania drzew z horyzontalnem, prawie równoległem cieniowaniem części dolnych konarów, a lekkiem okonturowaniem tylko korony. Cieniowanie gruntu pod drzewami również jest bardzo do siebie zbliżone w obu wypadkach, polega ono na gęstych równoległych kreskach, przecinanych drobnemi kreseczkami poprzecznemi.

Nawet jako kopja rysunek nasz posiada dużą wartość jako przyczynek do twórczości artysty tej miary co Joachim Patinir. Oznaczenie tego rysunku jako dzieła Jana Brueghela, podane w katalogu aukcji zbioru Klinkoscha, uważać musimy za najzupełniej bezpodstawne.

Z nieco późniejszych lat XVI wieku pochodzi następny rysunek (tabl. X, fig. 18) Muzeum XX. Czartoryskich (R. r. 1976), w cytowanym katalogu aukcji również oznaczony jako dzieło Jana Brueghela[18]. Jest to rysunek piórkowy, wykonany atramentem barwy żółtawej i dosyć bladym, na papierze o wymiarach 113 × 205 mm, cienkim, naklejonym na trochę grubszy. W narożnikach znać plamy z kleju. Przedstawia on krajobraz: na rzece otoczonej górami znajduje się w pobliżu brzegu skalista wyspa; składa się ona z dwóch bloków, połączonych jakby mostem wiszącym częścią skały, na której rośnie małe drzewo. W otworze widać również drzewko rosnące. Skałę otacza chodnik drewniany, przyczepiony do niej na palach, wyspę zaś łączy z brzegiem most, przy którym leży wielki głaz, jakby oderwany od skały. Na brzegu stoi za murem z ostrołukową bramką kościół gotycki, częściowo widoczny, i za nim dach wyższego budynku. Na drugim brzegu szeroko rozlanej rzeki widzimy na lewo zarysy zamku, na prawo wysokie góry i u ich stóp budynek z wieżą. Kilka drzew rośnie koło muru kościelnego i drobne krzewy na skale. W wodzie leżą duże kamienie i pal drzewny.

Krajobraz przypisano zapewne Janowi Brueghelowi na podstawie sygnatury; nie jest jednak możliwem jego autorstwo, jeśli weźmiemy pod uwagę datę 1560. Charakter naszego rysunku każe go raczej związać z jego ojcem, Piotrem Bruegelem starszym (* ok. 1525 † 1569). W twórczości Piotra Bruegela spotykamy serje krajobrazów, które chronologicznie dają się zgrupować koło lat 1552 i 1560[19]. Krajobrazy duże grupują się koło r. 1552, czyli są w ścisłym związku z jego podróżą do Włoch, w czasie której poznał krajobraz alpejski. W związku z temi samemi wrażeniami jest blisko 10 lat później powstała serja druga, również alpejskich krajobrazów, różniąca się jednak dość znacznie od poprzedniej. Krajobrazy tej drugiej serji są przeważnie mniejszego formatu, kompozycja ich jest mniej szeroka, niż w serji pierwszej, mniej jest panoramiczna, malowniczość bardziej wyszukana i konwencjonalna, przedewszystkiem w kształcie skał. Mamy wyraźny dowód, że w latach 1560—1561 mistrz nasz interesuje się przedewszystkiem krajobrazem, już choćby w tem, że z okresu tego znamy tylko jeden rysunek nie o tym temacie, mianowicie w 1561 r. wykonaną kompozycję figuralną: »Umiarkowanie[20]«, ostatni rysunek z cyklu »Cnót«. Krajobrazy tej drugiej serji w mniejszym stopniu niż wcześniejsze posiadają cechę naturalności[21], dla tamtych tak charakterystyczną.

Rysunek z Muzeum XX. Czartoryskich należy do tej drugiej serji i wśród publikowanego materjału znajdujemy krajobrazy bardzo mu bliskie. Są to n. p. dwa rysunki, znajdujące się w Berlinie, jeden[22] z r. 1560, przedstawiający rzekę, płynącą wśród skał, i drugi[23] z r. 1566, wyobrażający skalisty krajobraz, obydwa ze skałami, w których widoczne są duże wyrwy czy szczeliny. Charakter kreski, sposób cieniowania, rysowanie odbicia się przedmiotów leżących w wodzie — analogiczne są w rysunkach berlińskich i w naszym. Znać w nich rękę artysty, który przygotowywał wzory dla rytowników. Kamienie w wodzie i pływający pal drzewny są motywem, powtarzającym się we wszystkich trzech wypadkach, sposób znowu rysowania drzew, których kilka znajduje się w naszym krajobrazie, odnajdujemy

Fig. 18. Kraków. Muz. XX. Czartoryskich. P. Bruegel St. Krajobraz.

i w innych rysunkach[24] z lat 1560 i 1561, w których spotykamy analogiczne do rysunku z Muzeum XX. Czartoryskich traktowanie gór, zaznaczonych w głębi — lekkie zaznaczenie konturów kreskami, wśród których przeważają krótkie, faliste. Analogij tych dałoby się przytoczyć więcej.

Rysunek nasz jest sygnowany i datowany. O ile data, w zupełnie podobny sposób napisana, występuje i na innych (por. cytowana j. w.) rysunkach P. Bruegela i nie nasuwa żadnych wątpliwości — podpis artysty nie jest typowym dla niego w tym okresie, gdy zwykle podpisuje się on majuskułą BRVEGEL. bez poprzednio używanego »h« w środku. Stwierdzamy wprawdzie w tym okresie sygnowanie małemi literami, jak to występuje na naszym rysunku, nie spotkałam jednak w żadnym znanym mi podpisie artysty litery »r« w formie, jaka na krakowskim rysunku występuje. Najbardziej zbliżonym do naszego jest podpis umieszczony obok daty 1562 na rysunku z Berlina, przedstawiającym »Ślepców«. Wyświetlenie tej kwestji utrudnia publikowanie rysunków Bruegela, nawet tych, w których podpisach zaznaczono, że są datowane i sygnowane, w ten sposób, że sygnatura jest obcięta częściowo lub wogóle niewidoczna[25]. Pomimo jednak tej nietypowości podpisu, którego atrament ma ten sam zżółkły ton, charakterystyczny dla rysunków Bruegela, co i cały rysunek[26], krajobraz z Muzeum XX. Czartoryskich posiada tyle wspólności z innemi dziełami tego mistrza, że śmiało możemy go włączyć do liczby, wysokiej już, znanych jego rysunków.

Inny typ kompozycji spotykamy w dwu rysunkach Martina de Vos (* 1531 † 1604), według katalogu aukcji zbioru Klinkoscha przedstawiających: Węch i Słuch[27]. Obydwa rysunki, piórkowe, lekko lawowane tuszem, z gwaszem w światłach, wykonane są na papierze (wymiaru: 98×137mm) zaciągniętym z lewej strony barwą ceglastą. Właściwe kompozycje ujęte są linją w ramę. Rysunek (R. r. 1980) (tabl. XI, fig. 19) przedstawia kobietę w stroju jakby klasycznym, siedzącą pod drzewem, którego widać tylko pień i dolne konary, rosnącem na tle krajobrazu z wysokim zamkiem z wieżą i basztami w głębi; do zamku prowadzi brama o 3 arkadach. Kobieta ma na głowie wieniec z różnych kwiatów, postać zwróconą w lewo, głowę zaś przechyla ku prawej stronie, przysuwając do twarzy lewą ręką goździk, wstawiony wraz z trzema innemi w wysoki wazon, ozdobiony maskami i festonami z liści. Obok stoi niższy wazon o brzuścu wyciągniętym w ucha wolutowe, w którym stoi kwiat, przypominający kształtem lilję. Kobieta przytrzymuje prawą ręką trzeci wazon, wypełniony liljami i innemi kwiatami, który opiera o swą obnażoną lewą nogę. Do wazonu tego wspina się chart, stojący na tylnych łapach, drugi pies nadchodzący z głębi od prawej, też zwraca głowę do kwiatów. Na lewo przy drodze do zamku stoi samotne drzewo. — Sygnatura u dołu »M. Vos. 1581« wypisana jest atramentem. Na odwrotnej stronie na tym rysunku jak i na następnym znajduje się napis atramentem: C. Wiesböck[28] i ołówkiem niżej: M. Vos.

Bez trudności rysunek ten przez kwiaty, które wącha siedząca kobieta, i psy określić się daje jako »Węch«, trudniejsze są do zrozumienia atrybuty kobiety na drugim rysunku (R. r. 1979), który we wspomnianym katalogu aukcji oznaczono jako »Słuch« (tabl. XI, fig. 20). Kobieta w stroju klasycznym siedzi na kamienistym wzgórku pod drzewem rosnącem na brzegu rzeki, przy którym w pobliżu jakiejś rośliny stoi łódź z przerzuconą przez jeden bok siecią rybacką, zawierającą dwie ryby. Pośród konarów drzewa, z którego widać tylko dwa pnie i dolne gałązki, rozsnuł sieć duży pająk. Kobieta siedzi w skomplikowanej pozie, lewą nogę oparła na kamieniu, górną połowę ciała i głowę z przepaską we włosach zwraca wstecz, dokąd wskazuje lewą ręką, patrząc równocześnie na widza. Na prawej jej ręce siedzi papuga, chwytająca dzióbem palec. Od stóp kobiety posuwa się brzegiem ku prawej stronie żółw. W głębi widać przy przeciwnym brzegu na zakręcie rzeki skalistą wyspę, ze stojącym na niej zameczkiem, z którego unosi się smuga dymu, połączoną 4-arkadowym mostem z brzegiem i stojącą na nim fortecą u stóp wysokiej, fantastycznej skały.

Atrybuty siedzącej kobiety na podstawie

porównania z podobnemi tematami rycin Falcka[29], u którego[30] w serjach pięciu zmysłów pojawiają się przy dotyku (tactus) papuga, gryząca kobietę w rękę, w drugim zaś wypadku pajęczyna — pozwalają określić ten rysunek jako »Dotyk«.

Obydwa te rysunki należały też zapewne do serji pięciu zmysłów, tematu ulubionego wtedy obok pór roku, miesięcy, cnót i t. d.

Rysunki nasze, jak takie mnóstwo innych Martina de Vos, miały zapewne służyć jako wzór dla rytownika[31], na co by wskazywało należenie do serji i sama technika. Widzimy w nich typowe dla artysty zainteresowanie się szczegółami, jak n. p. trzy wazy, każda inna w »Węchu« (Nagler[32] zwraca uwagę na zamiłowanie M. de Vos'a do waz), w drugim zaś rysunku pajęczyna, łódź z siecią i t. d. Pozy podobne jak w naszych rysunkach spotykamy choćby w serji Muz, rytowanych według niego przez Ph. Galle'go. Siedzą one z atrybutami na tle krajobrazów; podobny do naszych jest układ ich ciał, stroje i t. d. Z powodu niedostatecznej ilości dostępnych mi publikowanych rycin M. de Vos i według jego rysunków sporządzonych — nie mogłam oznaczyć, czy i ewentualnie przez jakiego artystę rysunki nasze były rytowane. — Pierwiastki włoskie w ostatnich dwu rysunkach przypominają znany pobyt M. de Vos w Wenecji, gdzie współpracował on z Tintorettem i skąd dopiero w 1559 roku wrócił do Antwerpji.

Rysunki, publikowane przezemnie, łączy do pewnego stopnia wspólne pochodzenie flamandzkie i niezbyt odległy czas powstania. W braku w naszych zbiorach wielkich dzieł artystów, z których rąk wyszły, stanowią one przykład tych stron ich twórczości, na które obecnie kładzie się coraz większy nacisk; rysunki bowiem pozwalają głębiej wglądnąć w tajniki kompozycyj artystów, łatwiejsze do badania w studjach z natury i szkicach, niż w wykończonych już dziełach.

PRZYPISKI

[1] Katalog der reichhaltigen und vorzüglichen Sammlung von alten Handzeichnungen ... aus dem Nachlasse des Herrn Josef C. Ritter von Klinkosch .. Versteigerung... den 15 April 1889... Wiedeń, Verlag von C. J. Wawra 1889

[2] o. c. Nr 470.

[3] Burlington Magazine, T. XIII., str. 155.

[4] Das Skizzenbuch Gerard Davids, Pantheon, Monatsschrift für Freunde und Sammler der Kunst.. Monachjum, 1929, str. 271 i nast.

[5] Friedländer M J., Die altniederländische Malerei, Berlin, 1928, Band VI, str. 18 i nast.

[6] Opis w katalogu aukcji brzmi: Hans Holbein der Jüngere, Studienblatt mit der Halbfigur und dem Brustbilde eines Mädchens und dem Kopfe einer Sterbenden. Halbfigur eines niederblickenden Mädchens mit grossem, über die Schulter herabhängenden Kopftuche. Neben ihr der Kopf einer Sterbenden und über dieser ein Mädchenkopf im Dreiviertel- Profil gegen rechts. Silberstiftzeichnung auf weiss grundiertem Papier. qu. 8.

[7] Winkler o. c.

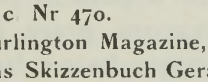
[8] o. c., str. 98.

[9] l. c.

[10] zob. Meder J., Die Handzeichnung, ihre Technik und Entwicklung, Wiedeń, 1923, str. 79 i nast.

[11] Katalog l. c. Nr. 1034: Jan Brueghel. Gebirgsgegend mit hohen zerklüfteten Felsen im Vordergrunde. Federzeichnung. kl. qu. fol.

[12] Briquet C M. w Les Filigranes, Genewa, 1907, podaje podobny znak pod numerem 275, pochodzący z r. 1572.

[13]  Za odczytanie tego napisu składam podziękowanie panu kustoszowi Cabinet des Estampes w Bibl. Royale w Brukseli i prof. U. J. drowi W. Semkowiczowi.

[14] Friedländer, M J. von Eyck bis Bruegel, Berlin, 1921, str. 102; Baldass L. von, Die niederländische Landschaft malerei von Patinir bis Bruegel, Wiedeń, 1918.

[15] j. w.

[16] Wurzbach, A von, Niederländisches Künstler-Lexikon Wiedeń-Lipsk, 1906—1911.

[17] Handzeichnungen alter Meister. Aus der Albertine und anderen Sammlungen, hgg. von Dr J. Meder, Wiedeń, Nr. 1124.

[18] o. c. Nr 223. Jan Brueghel. Landschaft, Fluss, an dessen Ufer sich ein phantastisch geformter Felsblock erhebt, an welchem ein Knüppelsteg befestigt ist. Rechts eine Kirche. Federzeichnung gr. 4. Signiert Brueghel 1560.

[19] Bastelaer, R. van, et G. H. de Loo: Peter Bruegel l'Ancien, son oeuvre et son temps .. Bruksela, 1907, str. 53 i 107; Tolnai K. Die Zeichnungen Pieter Brueghels, Monachjum, 1925, str. 24.

[20] j. w. str. 107.

Fig. 19. Kraków. Muz. XX Czartoryskich. Martin de Vos. Węch.

Fig. 20. Kraków. Muz. XX. Czartoryskich. Martin de Vos. Dotyk.

[21] Friedländer, M. J. Pieter Bruegel, Berlin (1921) str. 130: »Seine Landschaften wirken nicht wie Komposita, geschweige denn wie Konglomerate, sondern wie gesehene Erdabschnitte«.

[22] j. w. fig. 8.

[23] j. w. fig. 101.

[24] Friedländer, o. c., fig. 3, 96, 97.

[25] n. p. Friedländer, o. c., fig. 96.

[26] Bastelaer, de Loo, o. c., wspomina o żelazistej domieszce w atramencie Bruegela, która wywołuje rudzienie rysunków

[27] Katalog, o. c., Nr 974: Martin de Vos, 2 Blatt, Geruch und Gehör. Allegorische weibliche Figuren mit ihren Attributen in Landschaften. Federzeichnungen mit Sepie lawiert und weiss gehöht. qu. 8. Ein Blatt signiert M. Vos. 1580(!).

[28] Lugt, Frits, Les marques des collections de dessins et d'estampes, Amsterdam, 1921, pod numerem 2576 podaje wiadomości o kolekcji C. Wiesböck'a, której sprzedaż odbyła się w r. 1863.

[29] Zwrócenie uwagi na cykle »Zmysłów« Falcka zawdzięczam Drowi St. Komornickiemu.

[30] Block I. C.: Jeremias Falck sein Leben und seine Werke, 1890, Nry 85 i 98.

[31] Nagler w swym leksykonie wymienia szereg rytowników, którzy rozpowszechniali dzieła M. de Vos'a jak: Sadeler, N. de Bruyn i inni.

[32] j. w. str. 155.

TADEUSZ MAŃKOWSKI.

»NIEZNANY KARTON ARASÓW SERJI »POTOPU« A COXCYEN I TONS«.

(NA MARGINESIE ARTYKUŁU DR M. MORELOWSKIEGO)

Zajmując się wspólnie z dr Mieczysławem Gębarowiczem arasami wawelskiemi, powitałem z wielkiem zainteresowaniem ostatnie studjum Dr M. Morelowskiego, zamieszczone w 4 zeszycie I. rocznika Przeglądu Historji Sztuki.

Przedewszystkiem po raz pierwszy zostaje w niem oświetlona rola Wilhelma i Jana Tonsów, ważna dla wyjaśnienia genezy arasów wawelskich. Zbyt mało dotąd mowy było o Tonsach wśród historyków sztuki, zajmujących się arasami flamandzkiemi XVI wieku.

W studjum Dr Morelowskiego jest jednak kilka szczegółów, na które możnaby się zapatrywać odmiennie, aniżeli w sposób, w jaki je naświetlił autor. W kilku zatem słowach pragnę przedstawić, w czem odbiega dr Morelowski od wyników prac ostatnich czasów w zakresie badań nad flamandzkiemi arasami.

Karton, reprodukowany przy artykule dr Morelowskiego, nie jest dziś nieznany. Z rąk antykwarza Klostermanna w Monachjum przeszedł on na własność króla hiszpańskiego i zdobi ścianę jednej z komnat zamku królewskiego w Madrycie.

Nie różnię się z dr Morelowskim w przypisywaniu autorstwa kartonu Michałowi Coxcyenowi, na co wskazują wszystkie charakterystyczne cechy samego kartonu, zgodnie z całokształtem dostatecznie zresztą wyjaśnionej twórczości Coxcyena.

Nie jest natomiast ścisłym związek przypisywany przez dr Morelowskiego temu kartonowi z serją arasów wawelskich. Według tego kartonu bowiem utkany został jeden z arasów innej zgoła znanej serji brukselskiej XVI w. Aras ten znajduje się w zbiorach wiedeńskich, dawniej domu cesarskiego (obecnie w Kunsthistorisches Museum) i wymieniony jest pod nr. XCIII, 1 inwentarza, sporządzonego przez Birka (Inventar der im Besitze des allerh. Kaiserhauses befindlichen Niederländer Tapeten und Gobelins), ogłoszonego w »Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerh. Kaiserhauses« T. II., 1884, str. 199. Zdjęcie fotograficzne tegoż arasu jest w zbiorze »Oesterr. Bundeslichtbildstelle« w Wiedniu w dziale »Die Wiener Gobelins-Sammlung« (Tabl. XII, fig. 21). Do serji zatem, oznaczonej u Birka jako »Scenen aus der Genesis, dem Buche Josua und dem I. der Könige«, należy niniejszy karton Coxcyena, nie zaś do serji wawelskich arasów. Cała różnica między tym arasem a kartonem, omawianym przez dr Morelowskiego, polega tylko na odwróceniu wzoru, naturalnem zresztą w zastosowaniu techniki tkackiej na warsztatach poziomych.

Odnośnie do wzmianki autora, jakoby dotąd nie był znany żaden karton, odnoszący się do grupy arasów wawelskich, wskazać należy na ogłoszone w r. 1928 studjum L. Baldassa pt. »Niederländische Tapisserieentwürfe des Romanismus«, w którem L. Baldass omówił i częściowo reprodukował znajdujące się w galerji w Stuttgarcie kartony w liczbie 9, z przedstawieniami identycznemi jak arasy wawelskie. Czy są to kartony właśnie do

Fig. 21. Wiedeń. Kunsthistorisches Museum. Aras z serji »Scen z Genezis«. Wejście do arki.

arasów wawelskich, ta kwestja wymagać będzie jeszcze bliższego omówienia i wyjaśnienia.

Ta sama praca L. Baldassa stwierdza, że serja »dziejów Vertumnusa i Pomony« nie może być nadal przypisywana autorstwu Jana Vermeyena. Wbrew wywodom p. M. Crick-Kuntzigera dojść musimy do przekonania, zgodnie z L. Baldassem, że kartony do tej serji raczej przypisać należy francuskiemu malarzowi XVI wieku Etienne Delaune.

Już po oddaniu niniejszych uwag do druku doszedł rąk moich zeszyt 6 (za listopad 1930) czasopisma »Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire« w Brukseli, a w nim w dziale bibljografji artykuł p. M. Crick-Kuntzigera omawiający pracę p. Dr Morelowskiego, do której odnoszą się także powyższe moje uwagi. P. Crick-Kuntziger zwraca uwagę na te same momenty, które wyżej podniosłem, i reprodukuje wiedeński aras, utkany według kartonu, omawianego przez Dr Morelowskiego, a stanowiącego własność króla hiszpańskiego.

Podnieść należy z zadowoleniem w tym wypadku, zainteresowanie zagranicznych uczonych pracą polską z zakresu historji sztuki, ogłoszoną w języku polskim.

RECENZJE I SPRAWOZDANIA

WYDAWNICTWA MUZEALNE

Daleko jeszcze do tego, by nasze muzea stanęły na właściwym poziomie tak pod względem swych urządzeń, tj. dobrego rozmieszczenia oraz celowego zestawienia eksponatów, jak i pod względem umiejętnego udostępnienia zawartości zbiorów dla celów popularyzatorskich i naukowych przez odpowiednie napisy i opisy, przez katalogi i fachowe wydawnictwa. Przeszkodą w pierwszym kierunku jest przedewszystkiem brak odpowiednich budynków muzealnych. Przy obecnych trudnościach finansowych jedynie Warszawa zdołała przystąpić do wzniesienia okazałego gmachu, w którego jednem skrzydle już ukończonem będzie można efektownie wystawić część miejskich zbiorów. W Krakowie, gdzie potrzeba budowy jest niemniej pilna i ważna, sprawa przedstawia się prawie beznadziejnie wobec braku dostatecznej energji u czynników decydujących. Zbiory Muzeum śląskiego w Katowicach mieszczą się narazie w szeregu niewielkich izb biurowych na V piętrze budynku urzędu wojewódzkiego. (W tych trudnych warunkach dokonano dużego wysiłku, by stworzyć całość harmonijną i estetyczną). Lecz to najmłodsze muzeum ma najlepsze szanse rychłego uzyskania własnego, obszernego gmachu. Jest ono w bilansie zysków naszego muzealnictwa pozycją najbardziej dodatnią, najważniejszą. Przed kilku laty Muzeum to nie istniało nawet w zaczątku. Nie przyczynił się do jego powstania hojny zapis jakiejś bogatej kolekcji. Wyrosło — rzec można — z niczego, dzięki energji organizatorów, opartej oczywiście o niezbędne środki finansowe. Fakt ten zdaje się świadczyć o krzewieniu się u nas zrozumienia doniosłej kulturalnej i wychowawczej roli muzeów.

Rzecz jasna, że muzea nie spełniają owej roli, jeśli są tylko to lepiej, to gorzej rozłożonemi magazynami objektów, których natłok rozprasza uwagę widza i nie pozwala mu z chaosu fragmentarycznych spostrzeżeń wyprowadzić ogólniejszych, syntetycznych wniosków. Im trudniej — wobec ciasnoty miejsca — stworzyć przez dobór i rozmieszczenie materjału wymowny obraz plastyczny, któryby się dobitnie rzucał w oczy, tem ważniejsze zadanie orjentacyjne przypada w udziale dobrze obmyślanym wydawnictwom muzealnym. Treść i właściwe znaczenie zbiorów muszą być udostępnione przez odpowiednio opracowane przewodniki po całości zbiorów oraz przez rzeczowe katalogi poszczególnych działów. Te ostatnie, zaopatrzone w doborowe reprodukcje, są zarazem doniosłemi dla nauki wydawnictwami źródłowemi.

Z zadowoleniem można stwierdzić, że ruch na polu naukowych i popularyzatorskich publikacyj muzealnych ożywił się znacznie w ostatnich latach. Wymienić należy przedewszystkiem wydawane pod redakcją Prof. Dra Feliksa Kopery przez Drukarnię Narodową w Krakowie »*Muzea Polskie*«. Pojawiło się już pięć okazałych tomów, z których każdy przynosi wybór najlepszych eksponatów z większych polskich muzeów w dobrych reprodukcjach rotograwjurowych, do których dodane są zwięzłe objaśnienia. Ostatni, piąty tom, poświęcony Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie, a opracowany przez konserwatora tegoż Muzeum Dra Stefana Komornickiego wyróżnia się przez dobrze obmyślany układ całości, na którą składają się prócz doboru zabytków wzorowo zredagowane teksty, obszerniejsze i lepiej informujące niźli w tomach poprzednich[1].

[1] Stefan S. Komornicki, *Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie. (Muzea polskie*, pod re-

Muzeum Czartoryskich jest — jak wiadomo, — ze wszystkich polskich muzeów najbogatsze w dzieła sztuki obcej, najbardziej uniwersalne różnorodnością okazów, reprezentujących Daleki i Bliski Wschód, sztuką starożytną, średniowieczną i nowożytną. Z pośród pokaźnej liczby 5000 przechowanych w Muzeum dzieł sztuki, przemysłu artystycznego i t. p., wybranych zostało 312, posiadających największą wartość, względnie najcharakterystyczniejszych, przyczem w myśl życzeń nakładcy poświęcono najwięcej miejsca europejskiemu malarstwu, średniowiecznemu i nowszemu. Dosyć szeroko został uwzględniony przemysł artystyczny tychże epok, natomiast pokaz innych działów Muzeum ograniczono do najważniejszych przykładów. Układ albumu przeprowadzono w porządku chronologiczno-rozwojowym.

Dr Komornicki słusznie uznał za wskazane opisy poszczególnych zabytków, zgrupowanych według działów, poprzedzić ogólnemi ustępami historyczno-encyklopedycznemi, będącemi rodzajem fachowego, rozumowanego przewodnika do każdego działu. Wstępy te podają zasadnicze fachowe wiadomości, bardzo pożyteczne zwłaszcza dla czytelników, którzy w zakresie historji sztuki nie posiadają specjalnego wykształcenia, gdyż pobudzają ich zainteresowanie i pomagają im w istotnem zapoznaniu się z okazami. Tak wstępy, jak opisy zabytków zawierają informacje najpotrzebniejsze, nakreślone w sposób jak najbardziej treściwy, niekiedy może nawet zbyt zwięzły. (Np. jako nr 88 reprodukowany jest portret malowany, jak opis podaje, przez Corneille'a de Lyon. U góry tego portretu widnieje namalowany napis: Dom Juan Holbeins. Można się oczywiście domyśleć, że napis ten nie jest autentyczny, lecz czytelnik będzie żywił pretensję, że mu tego bliżej nie wyjaśniono).

Naturalnie, że nie wszystkie określenia, denominacje dzieł sztuki, wprowadzone w tym katalogu, mają już wartość ostateczną i że specjalne badania może niejedno zmienią, lecz dzisiejszy stan znajomości opisywanych przedmiotów muzealnych oraz literatura naukowa zostały przez autora opisów najsumienniej wyzyskane.

Czy wyboru zabytków dokonano zupełnie trafnie we wszystkich szczegółach, trudno osądzić bez specjalnego przestudjowania zbiorów Muzeum, lecz gruntowność i rozwaga, z jaką całość tego tomu wydawnictwa została opracowana, dają także pod tym względem rękojmię. Inna rzecz, że album dzieł wyborowych nie zastąpi kompletnego katalogu, a katalog taki, choćby ujęty narazie w szatę najskromniejszą, choćby najzwięźlejszy, jest niezbędny i szkoda, że nie pojawił się dotychczas mimo tyloletniego istnienia Muzeum, którego zawartość i skład od lat nie uległy zmianie.

Praktyczną korzyść, jakąby mogło posiadać wydane obecnie album dla zwiedzających Muzeum, umniejsza nieco ta okoliczność, że natłoczenie zbiorów w ciasnych, nieodpowiednich izdebkach utrudnia niezmiernie ich przegląd i że bardzo tylko niewielka liczba okazów opatrzona jest napisami — a tekst publikacji nie podaje żadnych orjentacyjnych wskazówek. Jest widocznie raczej przeznaczony dla studjów przed lub po zwiedzaniu zbiorów, może w związku z panującym jeszcze w tem Muzeum systemem gremjalnego oprowadzania publiczności przez sale pod nadzorem przewodnika.

Dla wygody posiadacza katalogu należałoby nie ograniczać się do opatrywania reprodukcyj numerami, odsyłającemi go do tekstu, lecz dawać pod ilustracjami choćby krótkie napisy objaśniające. (Ten system niepotrzebnie oszczędnościowy przyjęty jest we wszystkich tomach »Muzeów Polskich«).

Co do reprodukcyj trzeba zaznaczyć, że zastosowana w omawianem wydawnictwie technika rotograwjury nie we wszystkich wypadkach dała dodatnie wyniki; u szeregu objektów są szczegóły zamazane, a całość za mało kontrastowa. Nadany reprodukcjom ton bronzowy nie jest dość szczęśliwy i czarny byłby zdaje się odpowiedniejszy. Z 4 plansz kolorowych dwie, które ilustrują dzieła przemysłu artystycznego, oddają dobrze barwność tych przedmiotów, dwie dalsze reprodukują obrazy w sposób nie odpowiadający prawdziwemu kolorytowi i takich prób przy obecnym poziomie wielobarwnej techniki należałoby jeszcze unikać. Mówiąc o zewnętrznej stronie wydawnictwa, trzeba jednak zaznaczyć, że tak pod względem typograficznym, jak ilustracyjnym, ów piąty tom »Muzeów« osiągnął wyższy poziom od poprzednich, zapewne nie bez współudziału autora, który w opracowaniu tego tomu zadał sobie trud duży, lecz niezmiernie pożyteczny.

Dla historyków sztuki mają ważne znaczenie dokładne inwentaryzacyjne katalogi poszczególnych działów zbiorów muzealnych, opatrzone we wszelkie rzeczowe informacje, oraz o ile możności kompletny pokaz fotograficzny. Zarząd

dakcją Dra Feliksa Kopery, t. V). Kraków 1929. Nakładem Drukarni Narodowej. 8°, str. VII i 72, rotograwjur 312 i 4 barwne.

krakowskiego Muzeum Narodowego, który już przed wojną wydał kilka takich katalogów, podjął na nowo użyteczną działalność w tym kierunku, publikując najcenniejszą część swych zbiorów, t. j. zabytki malarstwa cechowego z XIV—XVI w.[1].

Wprowadzony w tytule termin »obrazy polskiego pochodzenia« brzmi nieco dziwnie i niejasno. Dlaczego nie »obrazy polskich szkół cechowych«, lub ogólniej »szkół cechowych«, jeśli definicja »polskie« nasuwała jakieś wątpliwości? W przedmowie czytamy wyjaśnienie, że »obrazy, w książce opisane, były, może z małemi wyjątkami, malowane w Polsce, a w każdym razie pochodzą z polskich kościołów«. Czy jednak miejsce znalezienia obrazów stanowi dostateczne kryterjum naukowe do zgrupowania ich w jedną całość i czy na tem tylko ma polegać polskość ich pochodzenia? Ze słów, iż »obrazy te były, może z małemi wyjątkami, w Polsce malowane«, nie wynika, by były malowane przez polskich artystów, a przynajmniej autorzy możliwości tej nie podnoszą. Szkoda, że nie ustalają swego stanowiska odnośnie do tego zasadniczego zagadnienia, do czego jeden z nich, autor: »*Dziejów malarstwa w Polsce*«, był w każdym razie powołany. Rzecz oczywista, że określenie charakteru malarstwa cechowego rozwijającego się w Polsce, rozgraniczenie szkół i kierunków, w niem się pojawiających, przekracza ramy publikacji inwentaryzacyjno-katalogowej, a przy dzisiejszym, bardzo mało jeszcze posuniętym stanie badań nad tą dziedziną — nie posiadamy dotychczas ani inwentaryzacji zabytków malarstwa cechowego, zachowanych na obszarze Polski, ani też żadnej próbnej choćby monografji tego tematu — sprecyzowanie cech wyraźnie lokalnych czy polskich nasuwa bardzo duże trudności. Nie czyniąc więc autorom zarzutu z pominięcia tych kwestyj, trzeba jednakże zapytać, na jakiej zasadzie wyodrębnili, zgrupowali swój materjał, dlaczego nie opublikowali raczej wszystkich wogóle obrazów z XIV—XVI w., znajdujących się w Muzeum, skoro już włączyli niektóre nawet wyraźnie obce (Madonna z Trzemeśni, św. Hieronim Hansa Dürera). Prawdę mówiąc, zorjentowanie się w tem, co publikacja zawiera, a czego nie obejmuje, jest niezmiernie utrudnione przez brak jakiegokolwiek indeksu).

Zapewne ze względu na koszta nie wszystkie opisywane obrazy mogły być przedstawione w ilustracjach. Pominięto niektóre dzieła nawet bezsprzecznie wybitne, jak np. środek, wewnętrzną stronę skrzydeł i nasadę górną tryptyku z Korzenny. Reprodukcję tego tryptyku znajdujemy w albumie Muzeum Narodowego (I t. wspomnianej wyżej serji »Muzea Polskie«), lecz do tej publikacji czytelnika nie odesłano.

Co się tyczy tekstu, byłbym zdania, iż opisy obrazów są niejednokrotnie zanadto dokładne, że rozwodzą się może zbyt obszernie nad szczegółami, których dostrzeżenie na reprodukcjach należałoby zostawić inteligencji czytelnika, a uwagę jego raczej skierować ku coraz lepszemu rozpoznaniu artystycznego charakteru i właściwości formalnych. Obszerniejsze opisy byłyby natomiast potrzebne tam, gdzie niema reprodukcyj, byśmy sobie z właściwej wartości oraz racji owego pominięcia obrazu mogli wyraźniej zdać sprawę. Wreszcie jeszcze jedna uwaga pod adresem nietylko autorów, lecz wszystkich historyków sztuki. Należałoby raz ustalić jakieś zasady co do definjowania barw i ich odcieni, gdyż przypadkowe określenia, jakich się na ogół używa, mają małe praktyczne znaczenie tak dla wyobrażenia sobie właściwego kolorytu obrazu, jak i porównywania go z kolorytem innych dzieł. Przy pewnych zastrzeżeniach co do szczegółów, o całości publikacji należy podnieść, że jest sumiennie opracowana i starannie wydana i że posiada duże znaczenie przez to, iż udostępnia nauce *corpus imaginum medii aevi* Muzeum Narodowego. Oby więc jak najrychlej ukazał się podobny tom z drewnianą rzeźbą średniowieczną.

W szybkiem tempie okazują się jeden za drugim coraz to okazalsze zeszyty wydawnictwa, opracowywanego przez ks. prof. dra Tadeusza Kruszyńskiego, a poświęconego Skarbcowi Katedralnemu na Wawelu oraz Metropolitalnemu Muzeum. O skarbcu katedry Krakowskiej wiadomo, że zawiera liczne i cenne dzieła sztuki z dziedziny szat, naczyń i sprzętów kościelnych; natomiast wymienione muzeum jest jeszcze dosyć ubogie i nieudostępnione dla publiczności. Potrzeba istnienia takiego muzeum, w któremby znaleźć mogły przytułek te obrazy, rzeźby i dzieła przemysłu artystycznego z kościołów diecezji, które nie nadają się już do potrzeb kultu, a jako nadniszczone bywają zaniedbywane i wyrzucane niejednokrotnie na strychy — nie ulega wątpliwości,

[1] *Obrazy polskiego pochodzenia w Muzeum Narodowem w Krakowie. Wiek XIV—XVI.* Opracowali Feliks Kopera i Józef Kwiatkowski. (Wydawnictwo Muzeum Narodowego w Krakowie) Kraków 1929, 4°, stron 100 i fig. 81.

i spodziewać się należy, iż wraz z zwiększoną troską władz kościelnych o te zabytki, muzeum metropolitalne będzie wkrótce odpowiednio zorganizowane i zgromadzi w swem wnętrzu wiele cennych dzieł sztuki, które inaczej byłyby skazane na zagładę. Ów przyszły rozwój Muzeum miał zapewne na myśli ks. Kruszyński, łącząc ubogie jeszcze muzeum z bogatym skarbcem w tytule zamierzonej widocznie na bardzo szeroką skalę publikacji, skoro każdy jej zeszyt nielicznym tylko, albo zgoła jednemu zabytkowi jest poświęcony.

Dla scharakteryzowania i oceny tych wydawnictw ograniczę się do omówienia jednego zeszytu, najobszerniejszego z sześciu dotychczas wydanych: zawierającego 326 stron, więc już raczej pokaźnego tomu niźli zeszytu, przynoszącego bardzo obszerne studjum z zakresu paramentyki[1], do którego impuls dało autorowi kilka zabytkowych parur, znajdujących się w Muzeum metropolitalnem.

Prawie połowę tej książki zajmują wywody na temat pojawienia się parur humerału i alby w kościele katolickim, ich rozmaitych form i sposobów zdobienia w różnych krajach Europy. Ponieważ parury te wyszły około r. 1600 przeważnie z użycia, a zabytkowych okazów zachowało się bardzo niewiele, przeto wnioski o wyglądzie tych dawnych ozdób trzeba oprzeć o stare rzeźby i obrazy, o ile na nich są uwidocznione owe szczegóły stroju kościelnego, a nadto zużytkować w tym celu zapiski inwentarzy kościelnych lub inne przekazy pisane.

Temat opracował już w tym sensie ks. J. Braun S. J. (Die liturgische Gewandung Freiburg i B. 1907, na str. V. 21—101) i autor nasz opiera się w dużej mierze o to dzieło. Że jednakże ks. Braun miał okazać »mały krytycyzm w rzeczach sztuki« (str. 7), »brak obeznania z zasadami stylów i wogóle z dziejami sztuki« (str. 130), przeto ks. Kruszyński postanowił dzieło swego poprzednika uzupełnić przedewszystkiem na tej drodze, że poszukał za owemi parurami na licznych obrazach i rzeźbach, oraz przewertował w tym celu szeregi ilustrowanych publikacyj. Uzyskał w ten sposób materjał istotnie znacznie bogatszy i pełniejszy co do różnorodności parur i zachodzącej w tej dziedzinie ewolucji zwyczajów.

Gdy jednak u Brauna temat ujęty jest zwięźle i jasno, — choćby nawet nie dość ściśle pod jakimś względem lub dość obszernie w szczegółach — tak, że czytelnik w dziele tem dobrze się orjentuje i łatwo zeń korzysta, to u ks. Kruszyńskiego właśnie wskutek nadmiernego bogactwa szczegółów gubi się w natłoku najróżnorodniejszych spostrzeżeń, wiadomości i wywodów, które zaciemniają treść istotną. Autor odbiega niejednokrotnie daleko od właściwego tematu, wprowadza mnóstwo drobiazgów i kwestyj dosyć obojętnych, nie wnoszących nic interesującego dla zasadniczego zagadnienia. Ów nieco chaotyczny sposób pisania sprawia, że niejedno trafne spostrzeżenie i słuszny wniosek nie występują z potrzebną siłą.

W zestawieniu nadmiernie obfitego, a nie dość wyzyskanego materjału zabytkowego dostrzega się brak jasno określonych rzeczowych kryterjów. Autor zaznacza wprawdzie we wstępie, że w przyjmowaniu wartości dowodowej zabytków sztuki co do szczegółów stroju kościelnego należy zachować wielki krytycyzm, jednakże w ciągu swych wywodów często nie bierze dostatecznie pod uwagę, że artyści nie byli biegłymi znawcami liturgiki i nie troszczyli się najczęściej o wierne oddawanie drugorzędnych szczegółów stroju kościelnego, jak parury alby i humerału, jeśli nawet główne części składowe stroju ściśle przedstawiali. To też przy dużym nakładzie pracy autor nie zdołał z zestawień swych wyprowadzić dość wyrazistych wniosków. Wychodzi na to, że skoro owe parury nie były unormowane przepisami liturgicznemi, panowały co do ich wyglądu najrozmaitsze zwyczaje i zmieniały się mody; raz było tak, raz inaczej, w jednym kraju inaczej jak w innym, choć tu i ówdzie podobnie i t. d.

Parury alby i humerału w Polsce zostały wbrew zapowiedzi potraktowane dość pobieżnie. Autor wziął pod uwagę głównie tylko krakowski materjał zabytkowy i nie doszedł do pewnych konkluzyj o odnośnych zwyczajach na obszarze całej Polski. Interesującym szczegółem jest dokonane przez ks. Kruszyńskiego spostrzeżenie, że parury noszą dotychczas oo. dominikanie krakowscy, a bernardyni i karmelici w całej Polsce.

Pierwsza, ogólna część książki czyni wrażenie bruljonu nie dość jeszcze wygładzonego a zbyt pospiesznie wydanego. Druga część pracy, w której autor opiera się o szczegółowe zbadanie inwentarzy krakowskich katedralnych i dominikańskich, posiada znacznie więcej wartości i przynosi wiele interesującego i nowego materjału. Szkoda jednak, że autor nie opublikował inwen-

[1] Ks. Dr Tadeusz Kruszyński, *Parury, czyli dawne ozdoby alby i humerału.* (Skarbiec Katedry wawelskiej i Muzeum Metropolitalne, zeszyt 5). Kraków (1929), 4° str. 326, fig. 102 i 2 tab. barwne.

tarzy katedry oddzielnie i w całości, albo też w tej pracy przynajmniej tych części w całości, które odnoszą się do paramentów. Teksty, wydane *in extenso* i poprawnie, można było opatrzyć wyjaśnieniami i zużytkować do wniosków w obranym zakresie. Autor dał jedynie wypisy z niepotrzebnem tłumaczeniem »na polskie«, przerywając owe fragmenty długiemi komentarzami.

Chcąc wyjaśnić wszelkie terminy łacińskie na tkaniny, a zarazem ustalić różnorodne rodzaje tkanin, używanych do paramentów, wprawił autor w swą rozprawę, poświęconą w zasadzie parurom, luźnie się z tym tematem wiążący, odrębny a bardzo obszerny rozdział o tkaninach wogóle (sto kilkanaście stron druku!) Rozdział ów p. t. »Stare tkaniny, ich barwy i rodzaje« zawiera niezawodnie szereg wiadości interesujących, jakkolwiek znów pogrążonych w nadmiarze szczegółów podrzędnych. Autor wdaje się w przydługie wywody techniczne, językoznawcze; pisze o warsztatach tkackich, o klepaczach złota, o krajach, z których tkaniny sprowadzano i tp. Rozdział ów, opracowany bardziej systematycznie i ujęty jako rodzaj kompendjum wiadomości o tkaninach, mógłby tworzyć całość odrębną i pożyteczną.

Mimo wszystko jednakże, co tej książce można zarzucić, trzeba przyznać, że z błahego — zdawałoby się — tematu umiał autor wiele wydobyć, że w obranym zakresie studjów nad paramentyką okazał dużo poważnej wiedzy, że w dziedzinie historji tkactwa i hafciarstwa oraz znajomości ich technik jest u nas specjalistą. W pracy swej opiera się o szeroką znajomość dziejów sztuki, okazując równocześnie bardzo rozległe i różnorodne zainteresowania. Zalety te, złączone z większem opanowaniem i silniejszem skoncentrowaniem myśli przy ściśle obranym zakresie, przynieść mogą zczasem coraz poważniejsze rezultaty.

Prace ks. Kruszyńskiego odbiegają, jak z powyższego wynika, daleko od typu wydawnictw muzealnych; są to raczej obszerne monografje na temat poszczególnych zabytków, znajdujących się w Skarbcu i Muzeum. Przy pracowitości, zapale i szybkim rozmachu autora można się spodziewać, że większość zabytków owych instytucyj będzie rychło w analogiczny sposób opublikowana. Zważywszy, że w całej Polsce bardzo niewielu znajdą czytelników tak specjalne i tak drobiazgowo opracowane tematy, możnaby wyrazić życzenie, by autor w krótkiem syntetycznem ujęciu wyników swych długoletnich mozołów starał się stworzyć w przyszłości dzieło zwarte i monumentalne, będące właściwym odpowiednikiem dla wydanego przez jego poprzednika w tej dziedzinie, ks. Ignacego Polkowskiego, przed laty kilkudziesięciu »*Skarbca*« *Katedralnego na Wawelu*. (Kraków 1882).

Nawiasowo można zaznaczyć, iż tymczasem dla celów praktycznych byłoby niezmiernie pożądane, by w serji wydawnictw »Muzea Polskie« pojawił się tom, poświęcony wawelskim zbiorom katedralnym, opracowany w ten sposób, jak to pojął i przeprowadził Dr Komornicki odnośnie do Muzeum Czartoryskich.

Wspomniane we wstępie nowopowstałe Muzeum Śląskie ogłosiło już — co z wielkiem uznaniem należy podkreślić — sześć zeszytów, poświęconych poszczególnym działom swych zbiorów. Dwa z tych zeszytów obejmują dziedzinę sztuki ludowej. Kierownik Muzeum, konserwator śląski Dr Tadeusz Dobrowolski, opracował w świetle okazów, w muzeum nagromadzonych, śląską rzeźbą ludową w drzewie, a p. Agnieszka Dobrowolska dała studjum o stroju i hafcie ludowym na przykładzie t. zw. żywotka, tj. rodzaju gorsetu kobiecego, noszonego w podgórskich okolicach Cieszyna[1].

Okazów rzeźby ludowej jest w Muzeum Katowickiem narazie niewiele (około 30); składają się jednak na wcale interesujący obraz, z którego można wydobyć znamienne cechy twórczości ludowej, zwłaszcza przy zestawieniu z materjałem, znanym z innych okolic. Dr Dobrowolski nie poprzestał na katalogowym opisie publikowanych okazów, lecz spostrzeżenia swe na temat tej sztuki ujął w zwięzły wstęp syntetyczny, w którym podkreślił trafnie jej zasadniczy charakter, kładąc główny nacisk na istotne właściwości plastyczne, formalne i wykazując, że podstawą ludowej twórczości w zakresie rzeźby jest upraszczanie form, jako skutek braku umiejętności i mało wnikliwej obserwacji, ale zarazem i pewnego trafnego instynktu, wyczuwającego piękno architektoniki brył i potrzebę stylizacji, t. j. przetwarzania kształtów natury na kształty artystyczne. Właściwe rzeźbie ludowej: naiwność wyobraźni, nieporadność w operowaniu formą, a przytem prostota, bez-

[1] Tadeusz Dobrowolski, Śląska rzeźba ludowa w drzewie. (Wydawnictwa Muzeum śląskiego w Katowicach. Dział I. Tom I). Katowice 1930. 4° str. 31 14 fig. w tekście i 22 tablic. Agnieszka Dobrowolska, Żywotek cieszyński (Wydawnictwo j. w. t. II). Katowice MCMXXX 4° str. 39, fig 9 w tekście i 42 tablic.

pośredniość oraz pewna niewątpliwa doza artyzmu, nadają jej dużo osobliwego uroku.

Autor nie przecenia wartości rzeźby ludowej, lecz wskazuje słusznie na konieczność zachowania właściwej względem niej miary; podnosi dalej trafnie najznamienniejszy rys, brak ewolucyjności tej sztuki, tj. trzymanie się przez wieki niewyrobionych, prymitywnych form obok wyraźnego, acz słabego — zdaniem autora — ulegania wpływom sztuki większych środowisk i dokonującym się w niej przemianom. Zależność sztuki ludowej od doskonalszych wzorów i od form charakterystycznych dla każdej stylowej epoki, choć przejmowanych ze znacznem opóźnieniem i powtarzanych bardzo długo po ich zaniku w sztuce miejskiej, jest niezawodnie silniejsza, niźli to autor chce przyznać. Niektóre okazy, uważane przezeń za wynik samodzielnej twórczości, niezależnej od sztuki »oficjalnej«, okazują jednakże przy bliższem wniknięciu ową zależność; np. w okazach, reprodukowanych na tabl. II dostrzec można oddźwięk rzeźby wczesnośredniowiecznej, w okazach na tabl. VI oddźwięk baroku.

Odrębny i specjalny charakter ludowej rzeźby śląskiej, o którego wykazanie autorowi chodziło, nie występuje dość silnie i widocznie, może z powodu dość szczupłego materjału, jaki publikacja przynosi. Zasługę tekstu stanowi jednak, że szereg interesujących zagadnień zostało w nim bystro poruszonych. Przy zwięzłości owego wstępu nie mogło być mowy o pełniejszem rozwinięciu tych zagadnień i ostatecznem ustaleniu. Wzorowo opracowany jest katalog rzeźb; opisy treściwe, rzeczowe i dobitne.

Studjum p. Dobrowolskiej, wydane podobnie jak poprzednie bardzo starannie i okazale, przynosi kilkadziesiąt dobrych reprodukcyj, odbitych na oddzielnych tablicach, które uwydatniają dobitnie artystyczne walory omawianego haftu ludowego.

Autorka oświetla w tekście dosyć wszechstronnie genezę stroju, ustala jego zasięg, różniczkuje poszczególne typy, podkreśla analogje z pokrewnemi strojami polskiemi — uwzględnia wiadomości archiwalne, odnoszące się do jego historji, analizuje typy dekoracji hafciarskiej i artyzm wykonania. Praca, wykonana rzeczowo i sumiennie, każe oczekiwać z zainteresowaniem przygotowywanych przez autorkę dalszych tomików o hafcie i koronkarstwie śląskim.

Tadeusz Szydłowski.

PRZEGLĄD OSTATNICH PRAC O EL GREC'U

Czasy ostatnich 20—30 lat wyniosły El Greca na wyżynę. Sztuka jego zdaje się nam być bliską współczesnej. Znajdujemy w sobie znów zdolność jej odczuwania, zatraconą prawie przez trzy wieki. Wzrosło także niepomiernie zainteresowanie się nią badaczy historji sztuki, usiłujące wyświetlić mało znany bieg życia zhispanizowanego kreteńczyka, zgłębić jego indywidualność artystyczną i rozwiązać zagadkę jego sztuki. »Zagadka El Grec'a« przedstawia niezmiernie ciekawy problem. Dowodem tego jest, że literatura, dotycząca tego przedmiotu, doszła już do liczby około 200 pozycyj książek, rozpraw i artykułów, w których wzrasta wciąż opinja o genjalnej oryginalności artysty, ale wśród których nie brakło, zwłaszcza dawniej, zdań o jego anormalnem nastawieniu umysłu, chorobliwym sposobie patrzenia i przedstawiania rzeczy. Lecz po poprzednio w r. 1908 jeszcze wydanej większej publikacji M. B. Cossio p. t. »El Greco« ostatnie dopiero lata przyniosły o »Greku z Toleda« szereg większych, w różnych językach wydanych monografij, usiłujących ogarnąć całość problemu. Hiszpańscy, francuscy, angielscy, niemieccy i greccy nawet historycy sztuki współzawodniczą w tem.

Podstawę nowszej literatury naukowej, dotyczącej życia i działalności El Grec'a, stanowią badania, jakie podjął w archiwach toledońskich i w państwowem hiszpańskiem archiwum w Simancas Francisco San Román w pracy pod tytułem »El Greco en Toledo«, ogłoszonej w Madrycie w r. 1910, uzupełnionej następnie dalszemi jeszcze materjałami, ogłoszonemi wczasopiśmie »Archivo español de arte y arqueologia« pod tytułem »De la vida del Greco, nueva serie de documentos inéditos«.

Bogaty zbiór zebranych dokumentów i wzmianek archiwalnych ukazał nam prawdziwego El Grec'a jako człowieka i artystę na tle Toleda. Dwa inwentarze jego dzieł, prócz licznych umów, dotyczących zamówień, dokonywanych u artysty, aktów procesów, w których chodziło mu o wynagrodzenie za wykonane dzieła, pozwoliły rozjaśnić niejedną wątpliwość co do autentyczności przypisywanych mu obrazów i ogarnąć całość jego »oeuvre« artystycznego, kładąc podwalinę pod przyszłą syntezę jego sztuki.

Same archiwalja zebrane przez San Romána, dotyczące okresu życia, w którym artysta przebywał w Toledo, nie rozjaśniły jeszcze domaga-

jącej się rozwiązania i pociągającej umysły zagadki młodości Dominika Theotokopulosa, spędzonej na rodzinnej Krecie i następnie we Włoszech, na nauce malarstwa w Wenecji u Tycjana, Jacopa Bassana, w Rzymie itd. Tę tajemniczą dla nas dotąd stronę jego życia postanowił zgłębić duński artysta malarz, a zarazem posiadacz w Kopenhadze bogatych zbiorów, w których nie brak obrazów i rysunków, przypisywanych Theotokopulosowi.

W bardzo obszernej, dwutomowej pracy (T. I, 597 str., — T. II, 747 str.), wydanej po francusku pod tytułem »La jeunesse du peintre El Greco, Essai sur la transformation de l'artiste byzantin en peintre européen« (Paris, edition G. Crès et Cie, 1927) roztacza J. F. Willumsen olbrzymi aparat, który ma go prowadzić do rozwiązania problemu, postawionego w tytule dzieła.

Gdy pisze o rodzinnej Theotokopulosa Krecie, to w osobnym rozdziale (II) daje obraz przyrodniczy i etnograficzny wyspy i jej mieszkańców, charakteryzuje ich, przedstawia krótko dzieje polityczne wyspy, czasy panowania weneckiego na niej, język i stosunki religijne, zwyczaje kreteńskie i wkońcu zarys malarstwa kreteńskiego. Rozdział IV daje w skróceniu przegląd sztuki bizantyńskiej w jej wszystkich odgałęzieniach i udział w niej Krety i szkoły kreteńskiej, wkońcu tzw. »l'école byzantine améliorée«, w której na bizantyńskie elementy malarskie zaczynają oddziaływać wpływy włoskie, dalej o Grekach, używających w malarstwie techniki włoskiej i malarzach, władających obu technikami, bizantyńską i włoską. W rozdziale V mówi autor o katedrze św. Marka w Wenecji, gdzie mieszały się wpływy Wschodu i Zachodu w sztuce. W ten sam sposób traktowane są następne rozdziały — VI o Wenecji, jej sztuce i kolonji greckiej w niej, — VII o El Grec'u w Wenecji — VIII o Jacopo da Ponte Bassano — IX o El Grec'u w warsztacie Bassana — X o Tycjanie — XI o El Grec'u u Tycjana — XII o podróży jego z Wenecji do Rzymu — XIII o Rzymie czasów kontrreformacji, wydarzeniach, ludziach i artystach współczesnych pobytowi El Grec'a w Rzymie — XIV o stosunku El Grec'a do tamtejszych artystów. Rozdział XV poświęcony jest dziełom malarza Lattantio Bonastri, w którym El Greco znalazł w Rzymie pomocnika w swych pracach — rozdział XVI obejmuje podróż El Grec'a z Rzymu do Escorialu — rozdział XVII opisuje Madryt i Escorial oraz współczesną sztukę hiszpańską — rozdział XVIII mówi o El Grec'u w Madrycie i Escorialu — XIX o Toledo i zamieszkaniu El Grec'a w tem mieście.

Jak szczegółowo przedmiot jest traktowany, dość powiedzieć, że np. podrzędnemu malarzowi Lattantio Bonastri, którego zetknięcie się z El Grec'iem było dość epizodyczne, poświęcił autor prawie osobne studjum, w osobnym rozdziale omawiając znane obrazy jego, kreśląc jego biografję, opisując jego miejsce rodzinne, reprodukując je fotograficznie i osobno poszczególne jego zabytki, prócz samych dzieł Lattantia. Takich włączonych w dzieło Willumsena osobnych studjów, pozostających w bliższym lub dalszym związku z El Grec'iem jest całe mnóstwo. Spotykamy je na każdym kroku. Autor podaje nam przytem swą metodę badania za każdym razem »in crudo«, przedrukowując rodzaj kwestjonarjuszy, przez siebie ułożonych, w których odpowiedzi na poszczególne pytania mają wyjaśnić w różnych kierunkach każdą kwestję, na jaką napotyka się w toku badań. W ten sposób idąc za autorem, śledzimy zarazem cały balast jego ubocznych studjów, przynoszących nieraz niezmiernie mało albo nawet nic dla właściwego tematu, który może ulega przez to zamazaniu, a nie zyskuje w każdym razie na przejrzystości. Lecz może ta obrana przez Willumsena droga była jedyną, na której mógł dojść do rezultatów w temacie, w którym źródła archiwalne są skąpe, dla niektórych okresów życia młodego El Grec'a wprost żadne. Tylko pośredniemi drogami, na których autor starał się odtworzyć niekiedy prawie że same tylko nastroje, mogące towarzyszyć młodemu kreteńczykowi i oddziaływać na niego w jego wędrówkach, mógł autor dojść do subtelnej rekonstrukcji młodości artysty. Podziwiać należy ogrom pracy Willumsena, włożonej w jego studjum.

Tom II dzieła Willumsena, — jeszcze obszerniejszy rozmiarami od pierwszego, — obejmuje poszukiwania dzieł, które możnaby przypisać młodemu Greco'wi. I znowu czytelnik ma przed oczyma cały warsztat naukowych dociekań autora, a nie tylko jego rezultaty. Gdy chodzi o odszukanie np. prac El Grec'a z okresu weneckiego, w którym bawił w warsztacie Jacopa Bassano, zbiera autor i zestawia z całej niemal Europy i Ameryki rozprószone po publicznych i prywatnych kolekcjach obrazy warsztatowe Bassanów i dochodzi w drodze ich analizy, jaki szczegół w każdym z nich możnaby przypisać współdziałaniu El Grec'a. W drobiazgowem swem studjum Willumsen przerysowuje konturowo wielokrotnie różne szczegóły, daje linjowe schematy kompo-

zycji dla dokładniejszego porównania i zbadania dzieł El Grec'a i innych malarzy, w których upatruje związki z nimi. Przy rozbiorze dzieł, przypisywanych okresowi młodości El Grec'a, trzyma się autor przyjętego przez siebie stale systemu. Rozpoczyna od schematu analitycznego danego obrazu w odpowiedzi na pytania zawsze tego samego kwestjonarjusza, poczem następuje opis obrazu, stwierdzenie wpływów, wyszukiwanie cech charakterystycznych El Grec'a w nim, opis techniki malarskiej i wreszcie dzieje samego obrazu. W zakres swych badań wciągnął autor szereg nieuwzględnianych dotąd przez badaczy dzieł anonimowych lub przypisywanych innym malarzom, pozostających w ukryciu.

Niepodobna w krótkiem sprawozdaniu przytaczać treści tomu II dzieła Willumsena. Wystarczy powiedzieć, że rozdziały XX—XXIII dotyczą obrazów, które autor umieszcza w okresie pobytu El Grec'a w Wenecji, a okres ten dzieli znów na trzy perjody, w które wchodzą czas pobytu jego u Bassana i Tycjana. Rozdział XXIV dotyczy prac okresu rzymskiego — XXV początku pobytu w Hiszpanji. Rozdział XXVI traktuje o rysunkach, przypisywanych Greco'wi — XXVII o jego technice malarskiej — XXVIII niektórych cechach jego sztuki, jak perspektywie, którą autor uważa za bizantyńską, jego bizantyńskiemu również brakowi zmysłu przestrzeni i głębi, jego horyzontalizmowi w kompozycji, jego stosunkowi do stylu plastycznego, jego krajobrazom, jego ostro łamanej linji, wydłużeniu przedstawianych w obrazach postaci, jego kolorytowi. Rozdział XXIX charakteryzuje artystyczną indywidualność El Grec'a, i tu dochodzi autor do przekonania, że jakkolwiek niejednokrotnie w jednym i tym samym obrazie El Grec'a znajdują się zastosowane dwa sposoby malowania, widzenia i przedstawiania widzianych rzeczy, bizantyński i włoski (szczególnie wenecki), to jednak w istocie swej El Greco jest malarzem bizantyńskim i tych cech znajduje się u niego najwięcej. El Greco należy zatem w swym wczesnym okresie działalności do tzw. po włosku »scuola bizantina migliorata«, w której tradycyjne elementy bizantyńskiego malarstwa mieszają się z oddziaływującemi na nie wpływami malarstwa weneckiego. Takich jak on bizantyńczyków, przejmujących się wpływami sztuki włoskiej, było na Zachodzie wielu. Lecz on jeden tylko siłą swego genjusza potrafił przetworzyć jedne i drugie elementy zupełnie indywidualnie. Stając się artystą zachodnim, dorównał sztuce weneckiej, może uważając sztukę bizantyńską za przeżytą, lecz zachował w niej mimo wszystko, w swej artystycznej indywidualności najistotniejsze cechy wewnętrzne sztuki bizantyńskiej. Nie był on z natury rewolucjonistą, nie szukał nowych dróg, lecz w jego genjalnej indywidualności stopiły się elementy Wschodu i Zachodu w sposób zupełnie swoisty, pod wpływem czysto malarskiego talentu samego artysty.

Okres hiszpański życia i sztuki El Grec'a obejmuje w języku hiszpańskim wydana praca hiszpańskiego historyka sztuki Emilio H. del Villar pt. »El Greco en España«, jako jedna z cyklu prac tego autora »Estudios hispanicos« (Madrid 1928 z 64 reprodukcjami).

Autor zakreśla szerokie ramy swej pracy. W siedmiu rozdziałach przechodzi biografję El Grec'a (rozdz I), jego estetykę i technikę malarską (II), dokonuje przeglądu jego prac w kompozycjach religijnych (III), omawia jego wizerunki świętych (IV), dzieła o treści świeckiej (V), wreszcie zastanawia się nad związkami El Grec'a i jego sztuki z otoczeniem hiszpańskiem i współczesnemi nastrojami (VI, El Greco y el ambiente español) oraz nad wpływem sztuki El Grec'a na innych artystów (VIII, La herencia del Greco), zestawiając na końcu bibljografję studjów nad El Grec'iem, ogłoszonych w różnych językach.

Villar uważa, że nie idealizm form, ale spirytualizm, wolny od wszystkiego, co miałoby tchnąć tzw. »bella manera«, jest cechą sztuki El Grec'a. Ewolucja artysty, jaką śledzi na jego dziełach, idzie w kierunku przeciwnym rysunkowi i konturowi. Syntetyzm i impresjonizm, to dalsze określenia, jakich używa autor w charakterystyce sztuki El Grec'a. Ostatnia faza jego malarstwa nazwana zostaje stylem niejako psychicznego podniecenia (el estilo exacerbado), w którym artysta dochodzi do najwyższej intensywności emocji, a nawet egzaltacji.

W odniesieniu do jednego z najbardziej interesujących problemów sztuki Greka z Toledo, jej pierwiastków bizantyńskich i zachodnich i wzajemnego do siebie ich stosunku, zestawił autor dotychczas wypowiedziane na ten temat zdania, przeważnie hiszpańskich historyków sztuki. Madrazo, Sentenach, Tormo, Mélida, (ten ostatni najwszechstronniej), rozpatrywali elementy sztuki El Grec'a, przeprowadzając analogje między postaciami jego obrazów a postaciami bizantyńskich mozaik i minjatur, znajdując te analogje w wydłużonych formach ich postaci, ich hieratycznym charakterze, ekspresyjności w wyrazie, w formowaniu skupień ludzkich postaci, izokefalji, wresz-

cie wyszukując analogje w kolorycie. Orjentalna abstrakcyjność, łącząca się niekiedy w dziwny sposób z realizmem, rzuca się w oczy wszystkim powyższym autorom. Do niej dodać należy przywieziony z Rzymu przez El Grec'a i tam od Michała Anioła zaczerpnięty pewnego rodzaju »gigantyzm«, który składa się również na całość sztuki kreteńczyka, którą Villar próbuje zdefinjować jako orjentalnego pochodzenia prymitywizm, o cechach ekspresyjnego heroizmu, wolnego jednak od włoskiego »kalomorfizmu«, o technice malarstwa weneckiego, z dodaniem corregiowskiego, światłocienia, o swoistym kolorycie i wybujałej w szczegółach aż do patologicznych prawie cech uczuciowości.

W pracy Villara szczególnie zająć nas muszą także dwa ostatnie rozdziały (VI, VII) o stosunku sztuki El Grec'a do tła hiszpańskiego, a ściślej mówiąc, kastylijskiego w XVII stuleciu oraz rozdział o wpływie, jaki wywarł El Greco na późniejszą sztukę. Poglądy w tych rozdziałach wyrażone tem bardziej są godne uwagi, iż wyszły z pod pióra uczonego hiszpańskiego.

Porównując panujące we współczesnem malarstwie hiszpańskiem XVII wieku prądy, z jednej strony italjanizmu, z drugiej strony flamandzko-holenderskiego objektywizmu i czysto hiszpańskich tradycyj o pewnych rysach spirytualizmu (Luis de Morales), dochodzi Villar do przekonania, że mimo niektórych wspólnych cech, łączących El Greca z Moralesem, sztuka kreteńczyka jest od niego niezależna, jak niezależną jest wogóle od tła Hiszpanji. Wśród współczesnego społeczeństwa kastylijskiego El Greco był wysoce ceniony. Sławili go współcześni hiszpańscy autorowie prac o malarstwie, jak Pacheco (hiszpański Vasari) i poeci, jakkolwiek Filip II, który do ozdobienia Escorialu sprowadzał był przeważnie włoskich malarzy, odrzucił zamówiony u El Grec'a obraz »męczeństwa św. Maurycego«. Autor nie widzi też szczególnego związku między sztuką El Grec'a a nastrojem kastylijskiego krajobrazu, jego melancholją, z charakterem rasy hiszpańskiej i przeciwieństwami, tkwiącemi w niej samej, nie łączy sztuki El Grec'a z finezją hiszpańskiej poezji i jej kolorytem, jak to wśród dawniejszych historyków sztuki niekiedy czyniono. Nie sądzi też, by można łączyć psychiczny nastrój, jakim tchną dzieła El Grec'a z nastrojem Toleda-martwego miasta, gdyż niem Toledo za jego życia jeszcze nie było. Jeżeli zaś nie znajdujemy szczególnego związku między dziełami El Grec'a a sztuką i literaturą kraju, w którym przebywał, ani jeżeli niepodobna znaleźć analogij także z dziełami innych artystów obcych, żyjących w Hiszpanji, to należy szukać rozwiązania w samym podmiocie, w indywidualności i w mózgu samego tylko twórcy. Doszedłszy do tego wniosku, ponownie stwierdza Villar, że zagadka El Grec'a tkwi w greckiem i orjentalnem pochodzeniu jego sztuki, na którą tylko do pewnego stopnia działały wpływy Wenecji i Rzymu. Z Hiszpanji wziął kreteńczyk modele przedstawionych w jego obrazach ludzi i krajobraz okolic Toleda. Lecz sposób, w jaki przedstawiał współczesnych sobie Hiszpanów, był niezależny od tradycji ówczesnej sztuki hiszpańskiej, był ściśle indywidualny.

Do malarstwa XVII wieku, z jego włoskim »kalomorfizmem«, jak go zwie autor, przeistaczającym idealistycznie widzianą rzeczywistość, nadającym jej piękną formę, a »objektywnym prymitywizmem« malarstwa flamandzkiego, postawił El Greco zdaniem autora przywieziony ze Wschodu »prymitywizm subjektywny«, współdziałający z poprzedniemi.

Mimo że sztuka El Grec'a nie łączy się z Kastylją, ani nie wypływa logicznie z sztuki hiszpańskiej, — weszła ona w skład jej dziejów i wywarła doniosły wpływ na jej rozwój. Pomijając bezpośrednich uczniów Greka z Toledo, wśród których najwybitniejszym zdaje się być Tristán, — El Greco wywarł doniosły wpływ na Velazqueza. El Greco przedstawia wizje swej duszy, Velazquez świat zewnętrzny. Mimo tej zasadniczej między nimi różnicy znajdujemy u Velazqueza zapożyczenia niektórych motywów z dzieł El Grec'a (męczeństwo św. Maurycego, a poddanie Bredy w motywie lanc), — portrety hr. Orgaza, a hr. Benavente i ich zbroje itd.), tak samo jak w kolorycie velazquezowskich obrazów, w ich tonach szarych i płowych upatrywać można wpływy El Grec'a. W technice zarówno jak i w kolorycie wpływy El Grec'a zaznaczają się nietylko u Velazqueza, ale i u innych malarzy hiszpańskich XVII wieku, Carrena, Coella, u Ribery, aż do Goyi włącznie i na tem polega największe znaczenie kreteńczyka dla sztuki hiszpańskiej.

Dla tego Greka, kreteńczyka, który nim do końca życia, spędzonego w Toledo, pozostał, który obrazy swe podpisywał greckiemi literami, w greckiem brzmieniu swego nazwiska Dominiko Theotokopulos, niema miejsca mimo wszystko w sztuce grecko-bizantyńskiej, nie wchodzi on żadną miarą w jej ramy rozwojowe i czasowe. Jest dla niego natomiast poczesne miejsce w sztuce hiszpańskiej i w sztuce zachodnio europejskiej, — miejsce

zupełnie odrębne i wybitne, poprzez różne epoki czasu i ewolucji sztuki. To zdaje się wynikać z pracy Emilia H. del Villar, jakkolwiek autor wyraźnie tego nie konkretyzuje.

Wszystko, co o El Grec'u jest do powiedzenia, usiłuje zreasumować niemiecki badacz sztuki hiszpańskiej, August L. Mayer, w swej świeżo wydanej książce »El Greco« (Klinghardt et Biermann, Berlin 1931, z 122 ilustracjami).

Biografja, przegląd i omówienie dzieł El Grec'a obejmują dwa pierwsze rozdziały pracy. Biografja opiera się na ogłoszonych dotąd dokumentach, w rozdziale o dziełach artysty usiłuje autor ustalić ich chronologję, porównuje z sobą obrazy artysty o zbliżonej kompozycji i innych cechach i w przeglądzie dzieł El Grec'a snuje nić ewolucji jego sztuki. Syntezę zawarł autor w rozdziale trzecim, zatytułowanym: »der Grieche von Toledo«.

W niniejszem sprawozdaniu podnieść należy to tylko, w czem autor jest w swych poglądach oryginalny, w czem odbiega od poprzednio scharakteryzowanych opinij. Podobnie jak inni, A. L. Mayer podnosi irracjonalizm sztuki El Grec'a, nadziemskość o cechach jakby orjentalnego mistycyzmu, może pod wpływem neoplatonizmu. Realnie przedstawione szczegóły obrazów El Grec'a są jakby tylko czemś doczepionem. Wszystko, co ziemskie, zdaje się być u niego tylko porównaniem, czy symbolem rzeczy nadziemskich. Pendzel El Grec'a uduchawia i uszlachetnia wszystko w sobie właściwy patetyczny sposób. Dla osiągnięcia tego użył El Greco nowych zupełnie w malarstwie środków wypowiedzenia się, przeciwnie jak inni najwięksi przedstawiciele hiszpańskiego malarstwa (Velazquez, Zurbaran), którzy sprawom boskim dodają cech ludzkich w swych wrodzonych, może rasowych skłonnościach do realizmu.

A. L. Mayer zastanawia sie nad pojęciem manieryzmu El Grec'a, którem często się szafuje, i nad jego stosunkiem do włoskich i francuskich malarzy-manierzystów, z których sztuką spirytualizm kreteńczyka niema nic wspólnego. Innym problemem jest tzw. »gotyk El Grec'a« (o którym mówi Meier-Graefe), a którego pewnych znamion możnaby upatrywać w ostrem załamywaniu linji, podkreślaniu pewnych szpiczastości, dalej w pędzie linji ku górze, ich płomykowatych drgnieniach i miganiach. Bizantyńskie naleciałości czy tradycje upatruje autor nietylko w tendencjach do wydłużania postaci, w smukłych proporcjach ciał, lecz i w zamiłowaniu do ich frontalnego przedstawienia, częstej symetrycznej budowie obrazów, w hieratycznej surowości przedstawionych na nich świętych, nie mającej nic wspólnego z słodyczą, jaka ożywia świętych epoki gotyckiej. Bizantyński jest także umyślny brak perspektywy, umieszczanie postaci na tle neutralnem i podobne mozaikom akcentowanie w fałdach szat ostrych świateł na ich załamaniach. Malarstwo El Grec'a przy całej subtelności i wyrafinowaniu ma cechy ikon bizantyńskich i ich siłę przekonania.

Zespół barw w obrazach El Grec'a ma więcej jeszcze nasilenia jak u malarzy włoskich. I tu znów wracają na myśl bizantyńskie mozaiki. Barwy u El Grec'a mają jakby cechy twardości kamienia i szkła. Nerwowy pędzel jego układa farby raz szeroko, raz w krótkich dotknięciach z dużą dozą dynamiki. Barwy czyste, niezmieszane, błyszczą jak klejnoty. W kolorycie znać przerafinowanie spadkobiercy starej kultury. Zwrócenie uwagi na czysto malarskie walory dzieł El Grec'a jest zasługą pracy A. L. Mayera, która zresztą jest jedyną pochodzącą z najnowszych czasów, dającą obraz całości artystycznej indywidualności i miejsca, jakie zajął El Greco w dziejach sztuki, uwzględniającą wyniki badań nad nim czasów najnowszych.

Prace, których dotyczy niniejsze sprawozdanie, posuwają i pogłębiają nasze wiadomości o El Grec'u, oświetlają wszechstronnie jego sztukę, na ogół zaś potwierdzają to co jeszcze w sonecie na jego śmierć w kilku słowach charakterystycznych powiedział był o nim jego przyjaciel dominikanin Fray Hortensio Paravicino, iż jego oryginalność będą podziwiać wieki przyszłe, lecz naśladować jej nigdy nie potrafią[1].

[1] Villar s. 45... su extrañeza admirarán, no imitarán edades.

Tadeusz Mańkowski.

Z POGRANICZA BIZANCJUM

(Literatura ostatnich lat[1]).

I

W mało której dziedzinie historji sztuki badania nowszego czasu tak bardzo zmieniły poglądy na jej przebieg i jej istotę, jak badania nad sztuką bizantyńską, względnie wschodnio-chrześcijańską. To, co do stosunkowo niedawnego jeszcze czasu było powszechnie uważane za sztukę martwą, pozbawioną wszelkiego prawdziwego życia wewnętrznego i właściwego rozwoju, okazało się jako długi okres twórczości artystycznej, niemniej ważny i niemniej charakterystyczny od średniowiecznej sztuki zachodnio-europejskiej, podlegający niemniej głębokim prawom rozwoju i istotnych wewnętrznych zmian. I jakkolwiek życie tej sztuki było być może mniej intensywne od życia sztuki zachodniej — co miało swoje powody w całej strukturze duchowej kultury wschodnio-chrześcijańskiej, a z drugiej strony rola historyczna Bizancjum w kształtowaniu sztuki średniowiecza zachodniego była znacznie mniejsza, aniżeli dawniej przez pewien czas przypuszczano — nie zmniejsza to jej znaczenia w całokształcie historycznej fizjognomji artystycznej Europy, zwłaszcza jej obszarów wschodnich i południowo-wschodnich.

Należy jednak odrazu zaznaczyć, że uległo zasadniczej zmianie znaczenie dawnego określenia sztuki bizantyńskiej; to określenie jako takie jest nieścisłe i niejasne, a ponieważ zanadto się już utarło i trudno je wyrugować i zastąpić przez jakieś lepsze, powinno być odrazu na początku powiedziane, jakie jest jego właściwe znaczenie. Bizancjum to przedewszystkiem Konstantynopol jako stolica cesarstwa bizantyńskiego; ale sztuka Wschodu chrześcijańskiego bynajmniej nie jest identyczna ze sztuką, której ogniskiem był Konstantynopol. Stolica nad Bosforem była coprawda wielkiem środowiskiem twórczem, którego sztuka promieniowała bardzo daleko i w pewnych okresach stawała się poprostu sztuką państwową, — ale obok tego centrum istniały centra inne, których twórczość artystyczna poruszała się w odmiennych kierunkach i płaszczyznach, wyrastała z odmiennych tradycyj i była odbiciem artystycznem różnych struktur duchowych. Jeżeli np. z jednej strony można wprawdzie mówić o sztuce bizantyńskiej jako o sztuce stolicy i jej promieniowaniu we wszystkich epokach istnienia cesarstwa wschodnio-rzymskiego, to z drugiej strony nie pokrywają się z tem pojęciem fazy sztuki i tradycje, widoczne w zabytkach Azji Mniejszej, Syrji, Mezopotamji, Armenji, Grecji oraz krajów bałkańskich i Europy wschodniej. Mówiąc więc o sztuce bizantyńskiej, czyli wschodnio-chrześcijańskiej, należy zawsze odróżnić sztukę samego Bizancjum od pozostałej sztuki wschodnio-chrześcijańskiej.

Do najważniejszych zagadnień, jakie nasuwają badania nad całym tym okresem sztuki, należą z natury rzeczy kwestje, związane z najbardziej gruntownemi zmianami, które można zauważyć w jej dziejach. Pod niejednym względem stanowi wciąż jeszcze kwestję otwartą geneza sztuki bizantyńskiej. Jeżeli bowiem z jednej strony zdaje się być już całkiem ustalony charakter jej początków i można śmiało przypuszczać, że ewentualne nowe odkrycia nie zdołają zasadniczo zmienić naszych poglądów na pierwszy okres jej rozkwitu, to jednak z drugiej strony nie jest jeszcze bezsprzecznie jasny udział poszczególnych pierwiastków tradycyjnych w jej powstaniu i sporną wydaje się być wciąż jeszcze właściwa rola historyczna sztuki Rzymu oraz jego stosunek do sztuki hellenistycznej; sporne jest pochodzenie poszczególnych form, zwłaszcza architektonicznych, niejasne jest miejsce, które w tem wszystkiem zajmują poszczególne kraje wschodnie, niejasna jest rola Persji, nie jest jeszcze dostatecznie wytłumaczone znaczenie pierwiastku sztuki barbarzyńskiej, który już w tej epoce w sztuce bizantyńskiej niewątpliwie istnieje. A oprócz tego nie należy zapomnieć i o tem, że znamy właściwie tylko fragmenty tej sztuki, że otwarte są wciąż jeszcze liczne kwestje ikonograficzne, że poza nielicznemi wyjątkami nieznane są nam nawet najstarsze ilustracje Biblji.

Z chwilą, gdy islam opanowuje wschodnie prowincje bizantyńskie, krąg tej sztuki zacieśnia się. Niema już wtedy mowy o rozkwicie chrześcijań-

[1] Obecne sprawozdanie poświęcone jest nowszej literaturze o historji sztuki krajów, których twórczość artystyczna rozwijała się na podstawach, przejętych ze sztuki bizantyńskiej, względnie wschodnio-chrześcijańskiej. Spróbowałem ująć je w sposób, któryby pozwolił jasno zilustrować zagadnienia, stanowiące w chwili obecnej najważniejsze zainteresowania badań naukowych. Z powodu braku miejsca musiałem jednak materjał podzielić i odłożyć do przyszłego zeszytu Przeglądu Hist. Sztuki sprawozdanie o literaturze ze sztuki serbskiej, rumuńskiej i rosyjskiej.

skiej sztuki monumentalnej ani w Syrji i Mezopotamji (zach.), ani w Egipcie, jakkolwiek sztuka chrześcijańska, chociaż w bardzo zmniejszonych rozmiarach, tam nadal istnieje. Jaki jest stosunek tej sztuki do pozostałych krajów wschodnich chrześcijańskich, a przedewszystkiem — gdzie podziały się silne tradycje i wpływy, które dotąd stamtąd wychodziły i zdają się w epoce znacznie późniejszej znowu występować w Bizancjum? — Wystąpienie islamu zbliża się czasowo z nowym okresem historji bizantyńskiej: z epoką obrazoburstwa, która oznacza zupełnie nowy kierunek w sztuce religijnej. Ikonoklazm coprawda nie zwyciężył, ale gdy się jego okres skończył, oblicze artystyczne Bizancjum jest inne, — gdzie są jego źródła i co stało się z tradycjami przedikonoklastycznemi?

W nowej epoce rozkwitu Bizancjum sztuka już nie jest jednolita; ograniczając się nawet do samego malarstwa, łatwo można stwierdzić w niem różne kierunki stylistyczne i ikonograficzne. Obok stylu antykizującego akademizmu da się zauważyć ujęcie pełne patosu, zbliżającego się do czegoś w rodzaju »baroku«, obok sztuki oficjalnej prąd odmienny, »ludowy«, — obok ikonografji konstantynopolitańskiej zjawiają się pierwiastki, wyrosłe z innych tradycyj, prawdopodobnie bardzo starych. Skąd to wszystko powstało? Architektura również jest zróżnicowana, przyczem nie ulega wątpliwości, że jej formy nie szerzą się tylko ze stolicy, lecz że coraz bardziej wzrasta znaczenie innych ognisk, m. i. zwłaszcza Armenji. Jaki jest stosunek tych ognisk do Bizancjum i odwrotnie?

Najciekawszem, a niezmiernie ważnem jest jednak dalsze zagadnienie. Gdy po rozbiciu cesarstwa bizantyńskiego w r. 1204 przez krzyżowców przychodzi w drugiej połowie XIII w. do ponownego wskrzeszenia państwa, przeżywa Bizancjum w XIV w., za dynastji Paleologów, jeszcze jeden rozkwit swej kultury i zarazem sztuki, a to tem bardziej znamienny, że posiada on dużo cech, zbliżonych do ówczesnego rozkwitu sztuki we Włoszech. Jaki jest stosunek tej sztuki do sztuki włoskiej? Czy sztuka epoki Peleologów oznacza niezależne odrodzenie sztuki bizantyńskiej i czy w niej, względnie w jej tradycjach, pochodzących jeszcze z XII i XIII w., należy dopatrywać się właściwego początku renesansu sztuki europejskiej, czy też sprawa ma się odwrotnie i Bizancjum zależne jest od Włoch? A jaki jest wogóle stosunek Bizancjum do Włoch i czem jest w swej istocie bizantyńska sztuka średniowieczna we Włoszech: w Wenecji, we Włoszech południowych i na Sycylji? Jaka była jej rola w kształtowaniu się sztuki trecenta? Czem jest maniera greca, o której mówi Vasari? Jaka jest rola Wenecji i Włoch w późniejszem malarstwie bizantyńskiem, zwłaszcza w malarstwie ikon?

Tem samem poruszamy już dalsze kwestje, wchodzące w zakres historji sztuki bizantyńskiej, a mianowicie zagadnienia jej promieniowania na inne kraje, nie tyle na kraje zachodnie, gdyż jest to pytanie innego rodzaju, ile na kraje, które Bizancjum, utraciwszy swoje prowincje wschodnie na rzecz islamu, pozyskało w Europie, jeżeli nie politycznie, to przynajmniej kulturalnie. Są to kraje bałkańskie i Rosja. W połowie pierwszego tysiąclecia kraje bałkańskie zaludniają się nowemi narodami i, pomijając już falę wędrówki ludów, która niewątpliwie musiała zostawić swoje ślady, zjawiają się i na stale osiedlają się tu w granicach cesarstwa plemiona słowiańskie i turkotatarscy Bułgarzy, którzy zlewają się później z ludnością słowiańską. Chrystjanizacja zdobywa te narody dla obrządku i kultury bizantyńskiej, a to samo powtarza się na obszarach dzisiejszej Rumunji i na całej Rusi. Jest to niewątpliwie jedna z największych misyj dziejowych, które Bizancjum w ciągu swego istnienia wykonało, — jak przedstawia się ona w dziedzinie sztuki? O jakiejś sztuce monumentalnej u tych narodów przed ich chrystjanizacją mówić nie można, — brak nam zupełnie zabytków; tylko pierwotni Bułgarzy przywożą do swej nowej ojczyzny formy monumentalne, coprawda nie własne, lecz przejęte ze sztuki sasanidzko-perskiej. Powstaje jednak pytanie, z których środowisk przechodziła do tych narodów sztuka »bizantyńska« i jakiemi ona chodziła drogami? Zagadnienie to nie ogranicza się jednak do stwierdzenia takiej czy innej zależności krajów słowiańskich od Bizancjum, lecz jest znacznie bardziej skomplikowane. Z biegiem bowiem rozwojów polityczno-i kościelno-dziejowych kwestja stosunków międzynarodowych w tej części Europy a razem z nią także stosunków artystycznych staje się coraz bardziej zawiłą; obok stolicy, Konstantynopola, stają Saloniki i Ochrida, z drugiej strony góra Athos ze swoją sztuką klasztorną, z trzeciej Kaukaz ze sztuką ormiańską i gruzińską. A dalej: dla całych okresów na terenie ściśle bizantyńskim nie posiadamy wogóle żadnych albo prawie żadnych zabytków, a dotyczy to nieraz okresów bardzo ważnych, jak np. w. XIII i XIV; zachowały się one natomiast poza granicami Bizancjum, w Ma-

cedonji, Serbji, Bułgarji i w Rosji, — tak, że dzisiaj, ażeby móc mówić o sztuce bizantyńskiej, należy uwzględniać odkrycia i badania nad sztuką w krajach sąsiednich. Pomijając jednak nawet to, że sztuka bizantyńska, po przekroczeniu swoich pierwotnych granic geograficznych, w nowych środowiskach z natury rzeczy musiała bardzo wcześnie ulegać mniej lub więcej głębokim zmianom, zwłaszcza począwszy od chwili, gdy zaczęli ją wykonywać artyści rodzimi, by odtąd stanowić osobną jej gałąź, — nie należy zapominać jeszcze o jednym fakcie historycznym. Ostateczny upadek Konstantynopola w XV w. oznacza także koniec sztuki bizantyńskiej w samem Bizancjum; sztuka ta wprawdzie jeszcze nadal istniała, ale ponieważ zabrakło jej szerszego podłoża i podstaw życiowych, zmanierowała się, zesztywniała i zamieniła się na szablonowe powtarzanie tradycyjnych form, które zostały uznane za kanoniczne. W krajach, będących pod panowaniem tureckiem, mogła żyć bez przeszkody właściwie tylko w klasztorach; a rozumie się, że tam, gdzie miejsce dawnego Konstantynopola zajęła jako wzór święta góra ascetów i anachoretów, Athos, nie mogło już być mowy o żadnem głębszem odrodzeniu dawnej świetności bizantyńskiej. Natomiast gdzie indziej, zwłaszcza w Rosji, gdzie już przedtem — pomimo przepotężnych wpływów bizantyńskich — wytworzyły się nowe formy artystyczne, w zupełności odpowiadające umysłowości i psychice rodzimej, upadek Konstantynopola bynajmniej nie wiąże się z upadkiem sztuki; wręcz przeciwnie, gdyż sztuka religijna w starej Rosji, jaka wyrosła na podstawach bizantyńskich, miała jeszcze półtrzecia wieku życia przed sobą. Umarła ona dopiero wtedy, gdy umarła także stara Ruś, t. j. gdy zokcydentowało się społeczeństwo rosyjskie i stara sztuka przestała być wyrazem artystycznym jego życia i dążeń.

Tak więc zagadnienia historji sztuki bizantyńskiej obejmują ogromny okres czasu i przestrzeni. Zaczynają się w epoce późnej starożytności, gdy w wielkich centrach hellenistycznych w Rzymie i na Wschodzie stawiane są mocne podwaliny pod budowę polityczną, religijną i kulturalną, której ogniskiem miał zostać Konstantynopol — a kończą się w epoce Szymona Uszakowa i jeszcze później, jeżeli brać pod uwagę to, co po tradycjach sztuki bizantyńskiej pozostało w żywej sztuce ludowej.

Poniżej zestawiam szereg nowszych prac z tej dziedziny, z których wszystkie pośrednio lub bezpośrednio rzucają światło na kwestje powyżej wymienione.

II

Niejako do »prehistorji« sztuki bizantyńskiej należy temat książki Fr. Bulić i Lj. Karaman, *Palača cara Dioklecijana u Splitu*, Zagrzeb, 1927 (także w języku niemieckim p. t. *Kaiser Diokletians Palast in Split*, Zagrzeb, 1927, gdzie jest jednak opuszczony aparat naukowy). — Literatura o pałacu cesarza Dioklecjana jest coprawda bardzo obszerna; pomijając nawet dzieła starsze, począwszy od XVI w., istnieją monumentalne publikacje Niemanna (1910) i Zeillera-Hébrarda (1912) oraz cały szereg prac, w których ten zabytek epoki cesarskiej obszernie jest omawiany jako punkt wyjścia celem ustalenia pochodzenia i genezy sztuki wczesnego średniowiecza, jej architektury i form zdobniczych. Brak było jednak łatwo dostępnej książki, w której cały dorobek naukowy byłby zebrany i gdzieby w ten sposób ułatwione były dalsze badania nad zabytkiem. Tego właśnie dokonał Mgr. Bulić, wielce zasłużony badacz starożytności dalmatyńskich, który w tej książce podaje szczegółowo cały materjał historyczny i archeologiczny, dotyczący pałacu oraz jego późniejszych losów aż do dnia dzisiejszego. Z tego zestawienia, pisanego con amore, co jest zresztą zrozumiałe u człowieka, który całe swoje długie życie w dużej mierze poświęcił właśnie badaniu i ratowaniu od zagłady tej rzymskiej budowli, wyrasta nietylko sam pałac w swojej pierwotnej postaci, lecz także podłoże epoki wraz z cesarzem. Omawiając zaś dzieje pałacu w epokach późniejszych, prowadzi autor czytelnika do wszystkich zabytków, nagromadzonych w tem miejscu w ciągu wieku i podaje w ten sposób niezmiernie ciekawy obraz powstawania kultury i sztuki średniowiecznej i renesansowej w Splicie i Dalmacji. — W związku ze sztuką bizantyńską polega jednak znaczenie pałacu Dioklecjana na tem, że jest on jedynym zachowanym pałacem cesarskim z późnej epoki cesarskiej, a ponieważ opisy niezachowanych najstarszych pałaców cesarskich w Konstantynopolu wskazują na analogje z zabytkiem dalmatyńskim, można w nim z pełnem prawem dopatrywać się prototypu wczesnobizantyńskiej architektury pałacowej. Dlatego też w omawianej książce zaciekawia przedewszystkiem rozdział, napisany przez Karamana, p. t. »Pałac Dioklecjana w historji sztuki«. W architekturze tego pałacu, czyli raczej willi obronnej, gdzie typ willi połączony jest

z typem obozu (castrum), występuje szereg charakterystycznych form, które spowodowały, że dopatrywano się w tej budowli »głazu granicznego w historji sztuki z epoki jej przejścia ze Wschodu na Zachód« (Strzygowski): przedewszystkiem już wspomniane połączenie rzutu obozu z planem willi, ulice otoczone portykami, przyczem nad kolumnami zjawiają się archiwolty zamiast architrawów, mauzoleum w kształcie oktogonu z otwartem obejściem, rozczłonkowana i jednolicie skomponowana fasada bramy »Porta aurea«, gdzie zjawiają się ślepe arkady, łuk odciążający i konsole z kolumienkami, — a dalej nowe formy kapiteli i dekoracji rzeźbionej. Karaman przeprowadza drobiazgową analizę wszystkich elementów tego budownictwa i całego gmachu, stwierdza analogje w ówczesnem i starszem budownictwie rzymskiem i hellenistycznem, odrzuca wszelkie skrajne hipotezy o wschodniem, t. j. zwłaszcza syryjskiem pochodzeniu architektury pałacu splickiego (nie przystaje również na jego małoazjatyckie cechy, jakie mniemał stwierdzić Edm. Weigand) i zbliża się jeszcze najbardziej do wywodów K. M. Svobody (Römische und romanische Paläste), chociaż odbiega od owego w szczegółach, — dochodząc do ogólnego wniosku, że pałac Dioklecjana jest typowym gmachem antycznym, charakterystycznym dla ostatniej fazy architektury starożytnej, zbudowany przez architektów z hellenistycznych części imperjum. Można oczywiście zgodzić się na takie ostateczne sformułowanie określenia typu pałacu Dioklecjana, — ale z drugiej strony nie ulega kwestji, że rezultat ten jednak za mało jest określony. Przyczynę widzę jednak nie w mylnem przeprowadzeniu analizy, lecz w tem, że pojęcia, któremi operujemy w tym okresie późnej starożytności, są jeszcze zbyt mało sprecyzowane.

Temat następnej grupy prac stanowią zagadnienia, związane z zabytkami najstarszej przedchrześcijańskiej sztuki bułgarskiej; nie należą one coprawda do zakresu sztuki bizantyńskiej, ale rzucają tak wiele światła na początki średniowiecza w tej części Europy, że w związku ze sztuką wschodnio-chrześcijańską nie mogą być pominięte. Ponieważ o niektórych publikacjach, dotyczących tego okresu kultury bułgarskiej, pisałem już na innem miejscu [1]), mogę się tutaj ograniczyć do najważniejszych tylko rezultatów, jakie wydały badania ostatnich lat. W związku z pozostałemi najstarszemi zabytkami bułgarskiemi nabiera znaczenia ozdoba złotnicza, odkryta w r. 1926 podczas wykopalisk w Madarze i opublikowana przez Kr. Mijatewa (*Staroblgarski zlaten nakit ot Madara.* Izwestija na Blg. Archeol. Inst., IV, 1927, str. 14—26). Formy i motywy dekoracyjne przedmiotów, z których ozdoba jest złożona, wykazują największe pokrewieństwo z analogicznemi przedmiotami z Keszthely na Węgrzech i z niektóremi częściami skarbu albańskiego, opublikowanego przez Strzygowskiego, a sprzączka jest identyczna ze sprzączką z Nagy-Szent-Miklós; przedmioty pochodzą więc niewątpliwie także z VIII – IX w. Ornamentyka jest podobna do barwnej ornamentyki irańskiej i bizantyńskiej, ale inkrustowane części zielone świadczą że nie może być mowy o bezpośredniem kopjowaniu wzorów bizantyńskich. Różne techniki emaljowe, równocześnie obok siebie zastosowane, każą autorowi, przypuścić, że są to wyroby turańskich Prabułgarów którzy — z powodów historycznych i geograficznych — byli jedynie w stanie te różne techniki przejąć, a w VIII i IX w. niewątpliwie zamieszkiwali okolice Madary.

Ozdoba jest więc tylko jednym z dalszych dowodów tego, że Bułgarzy przywieźli do swej nowej ojczyzny z sobą formy sztuki, w której są wyraźnie widoczne dalsze pierwiastki sztuki persko-sasanidzkiej. Powstaje jednak kwestja, jak było to możliwe. Próbuje ją rozwiązać A. Proticz w rozprawie p. t. *Sasanidzka tradycja artystyczna u Prabułgarów* (Sasanidskata chudožestwena tradicija u Prablgaritje, Izwestija na Blg. Archeol. Inst. IV, 1927, str. 211—235). Według niego szybkie rozpowszechnienie sztuki bizantyńskiej w IX w. i jej rozkwit w XIII i XIV w. może być zrozumiały tylko, jeżeli się zważy, jak silne i dawne już były tradycje artystyczne sztuki sasanidzkiej, które Bułgarzy przywieźli z sobą na Bałkany i które przemówiły już na początku IX w. w całym szeregu monumentalnych zabytków, w pałacu pierwszej stolicy Aboba-Pliska, w reljefie skalnym w Madarze, w wyrobach złotniczych skarbu z Nagy-Szent-Miklós, a nawet jeszcze nieco później, już w epoce chrześcijańskiej, — gdyż wielka bazylika w Aboba-Pliska kontynuuje tradycję sasanidzką tamtejszego pałacu. Idea, którą wyrażają pałace i reljefy skalne perskie i bułgarskie, jest, według Proticza, ta sama: są to konstrukcje reprezentacyjne, sławiące potęgę państwa, a zwłaszcza w reljefie jego władcę, chana; a równocześnie reljef ten przedstawia walkę zła z dobrem w postaci walki króla-chana ze lwami lub zwierzętami fantastycznemi. Ana-

[1]) Ob. Przegląd Współczesny, nr 46—47, 1926.

logje między pałacami bułgarskiemi a sasanidzkiemi są zupełne i obejmują poczęści nawet materjał konstrukcyjny, ale między skalnym reljefem madarskim a reljefami perskiemi istnieją jednak różnice; reljef jest mniej wysoko wyciosany, a i motyw jest odmienny. Autor tłumaczy te różnice tem, że reljef bułgarski został skopjowany z ozdoby jakiegoś złotego naczynia w rodzaju waz ze skarbu z Nagy-Szent-Miklós, gdzie również dopatruje się jako idei przewodniej walki i zwycięstwa dobrego nad złem, a pod względem formalnym elementów hellenistycznych zasymilowanych przez tradycję sasanidzką. — Nie ulega wątpliwości, że spostrzeżenia Proticza są bardzo cenne i ważne, lecz nie rozwiązują one całkowicie kwestji, jaką drogą te tradycje dotarły do starych Bułgarów, zwłaszcza gdy się bierze pod uwagę, że np. jeździec madarski powstał w epoce, gdy w samej Persji sztuka sasanidzka już należała do przeszłości.

Nieco wyraźniej odpowiada na te pytania Kr. Mijatew w rozprawie o *Jeźdźcu madarskim* (Madarskijat konnik, Izwestija na Blg. Archeol. Inst. V, 1929, str. 90—126). Na podstawie drobiazgowej analizy zabytku, w której podkreśla fakt, że ta symboliczna kompozycja zawiera jednak także elementy naturalistyczne, odrzuca wszystkie dawniejsze hipotezy. O bezpośrednim związku genetycznym między sasanidzkiemi reljefami skalnemi a zabytkiem madarskim już dlatego nie może być mowy, że tamte wszystkie należą do III w. po Chr. i tylko jeden z nich w Tak-i-bostan odnosi się do r. 620, gdy tymczasem zabytek bułgarski powstał dopiero w IX w., pomijając nawet wielką przestrzeń, dzielącą Bułgarów od państwa, które wtedy nawet już więcej nie istniało. Podobieństwo więc ze sztuką sasanidzką powinno być inaczej wytłumaczone, a wytłumaczyć należy przedewszystkiem, z jakich powodów Bułgarzy, którzy w czasach, gdy sąsiadowali z Persami, niewątpliwie podlegali wpływom ich sztuki, mogli zachować jej tradycje w formach monumentalnych aż do IX w. Szczegółowy rozbiór form zabytku wykazuje, że reljef nie jest naśladownictwem dalekich czasów sasanidzkich, lecz że przedstawiony jest rzeczywisty jeździec bułgarski, ponieważ wszystkie szczegóły ubioru jeźdźca, zbroi konia i broni odtwarzają charakterystyczne rysy bułgarskie, przywiezione z praojczyzny na Bałkany, a oprócz tego brak motywów sasanidzkich, typowych dla perskich reljefów i srebrnych waz. Mamy więc do czynienia z utworem bułgarskim, z jednym z zachowanych zabytków samodzielnej sztuki bułgarskiej, a więc ze sztuką importowaną, nie z dziełem obcych artystów. Że taka samodzielna sztuka bułgarska rzeczywiście istniała, uważa Mijatew za więcej niż prawdopodobne, jeżeli się bierze pod uwagę polityczny i kulturalny rozwój Bułgarji w początkach IX w. Ponieważ jednak wszystko to razem wzięte wciąż jeszcze nie rozwiązuje kwestji, skąd się ta sztuka naraz zjawiła w ciągu IX w. u Bułgarów, którzy w warunkach, w jakich żyli w swej pierwotnej ojczyźnie, nie mogli stwarzać żadnej sztuki monumentalnej, — próbuje autor oświetlić sprawę zapomocą wytłumaczenia idei, w zabytku madarskim przedstawionej. I tu również różni się od swoich poprzedników. Tłumaczenie Proticza uważa za mylne, ponieważ zabity lew u stóp jeźdźca (a lew jest w pojęciach irańskich symbolem słońca, ognia i dobrego) nie może być zwyciężonem złem. Również zabytek nie jest, jak to twierdził Féher, pomnikiem nagrobnym, związanym z kultem przodków. Ten kult u Bułgarów jako u narodu turko-tatarskiego wprawdzie istniał; zachowały się nawet jego dokumenty w postaci kolumn, które chan Omurtag postawił swoim wodzom, a oprócz tego dwa zabytki jeszcze cenniejsze: dwa posągi w postaci t. zw. bab kamiennych, odkryte w 1927 r. niedaleko Aboba-Pliska. Ale z temi wszystkiemi zabytkami, w których śmiało można się dopatrywać resztek prabułgarskiej sztuki narodowej, przywiezionej z praojczyzny, sztuka reljefu madarskiego niema nic wspólnego. Ta ostatnia należy do sztuki oficjalnej, która została stworzona w IX w., a jeździec madarski jest właśnie wyrazem konkretnym wzniosłej idei Bułgarów o władzy ich chanów. Tę ideę przejęli oni podczas swego pobytu w Rosji południowej od swoich sąsiadów irańskich, gdzie już dawno bywała przedstawiana w scenach rytualnych na zabytkach scytyjskich, sarmackich i persko-sasanidzkich; póki byli oni koczownikami, nie mogli jej przedstawiać w formach monumentalnych. Dochodziła ona do wyrazu tylko w sztuce minjaturowej, przybierając stopniowo wygląd nieco zmieniony: władca irański, adorujący gestem ręki bóstwo, stał się chanem bułgarskim, który już otrzymał z nieba czarę — symbol swej władzy; a z tem przedstawieniem złączyły się także jeszcze motywy królewskiego polowania na lwy, które ze sztuki perskiej przeszły także do sztuki bizantyńskiej, a z któremi mogli się Bułgarzy IX w. zapoznać także na tkaninach bizantyńskich, bardzo przez nich cenionych.

Te całkiem nieoczekiwane wschodnie rysy naj-

starszej sztuki bułgarskiej, stanowiące taki wyjątek w ówczesnej sztuce na obszarach Europy, nie znikają jednak całkowicie nawet wtedy, gdy Bułgarja staje się już państwem chrześcijańskiem i słowiańskiem. Wbrew wszelkim przypuszczeniom, jakoby chrystjanizacja Bułgarji przez Bizancjum spowodowała odrazu także bizantynizację religijnej sztuki bułgarskiej, odkrycia ostatnich lat wykazują, że tak wcale nie było. Wykopaliska na miejscu pierwszej chrześcijańskiej stolicy bułgarskiej, Preslaw, i w jej okolicy wydały niezmiernie ciekawe wyniki. Już w r. 1909 zostały w wiosce Patlejna odkryte ruiny klasztoru św. Pantelejmona wraz z kościółkiem, pochodzące z końca IX lub początku X w. Budowa sama nie przedstawia nic nadzwyczajnego, natomiast niezwykła była ozdoba kościoła, opracowana przez A. Grabara (*Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique*, Paryż, 1928, str. 1—55). Fragmenty rzeźby dekoracyjnej na kapitelach, gzymsach i karnizach wykazują obok motywów hellenistycznych cały szereg motywów mezopotamskich o formach sasanidzkich. Najciekawsze zaś jest, że ściany wnętrza były ozdobione m. i. także płytami fajansowemi, zawierającemi motywy roślinne i zwierzęce, przeważnie również sasanidzkie; a jak widać z niektórych fragmentów, znajdowały się między niemi także całe ikony fajansowe, zjawisko zupełnie niezwykłe, które znowu można sobie wytłumaczyć tylko wpływami tradycyj sztuki persko-sasanidzkiej; i znowu jest zastanawiające to, że te tradycje, tym razem chrześcijańskie, utrzymały się na obszarach bułgarskich w epoce, gdy w samej Persji technika ściennej dekoracji fajansowej już dawno służyła islamowi, a przez chrześcijan była używana tylko jeszcze w Armenji i Gruzji. Nic więc dziwnego, że Grabar uważa ceramikę z Patlejny za ważny zabytek nietylko sztuki starobułgarskiej, lecz za dokument, rzucający ciekawe światło na gałąź sztuki chrześcijan mezopotamskich i irańskich, o której dotychczas z powodu braku zabytków nie mieliśmy jasnego wyobrażenia.

Największą zaś niespodzianką było odkrycie wśród samych ruin Preslawa resztek kościoła z końca IX lub z początku X w., który jest wśród wszystkich znanych kościołów średniowiecznych zupełnie odosobniony (Kr. Mijatew, *Die Rundkirche von Preslav*, Byzant. Zeitschrift, XXX, 1929/30, str. 561—567). Jest to typowa świątynia centralna, która była niewątpliwie przykryta kopułą, składająca się z prawie kwadratowego atrjum, z prostokątnego narteksu, otoczonego dwiema wieżami, i z samej okrągłej świątyni-dodekakonchu o eksedrach, nazewnątrz poligonalnych, nawewnątrz okrągłych, wzmocnionych zapomocą szkarp, przyczem we wnętrzu przed każdą szkarpą znajduje się marmurowa kolumna. Takie same wnęki-eksedry wraz z kolumnami otaczają także wewnętrzne trzy ściany atrjum, do którego prowadziła monumentalna brama. Już samo zestawienie wszystkich wyliczonych części składowych rzutu budowli jest w tej epoce niezwykłe, jakkolwiek np. kościół S. Vitale w Rawennie stanowi pod tym względem pewną analogję. Ważniejszy jest styl tej architektury i jej ozdoby, wyrażający się z jednej strony zwłaszcza w »barokowej« dążności do ożywionych linij i płaszczyzn ściennych oraz rytmicznych światocieniów, z drugiej zaś w bogatej dekoracji. Motywy tej dekoracji plastycznej, przejęte przeważnie z zasobów ornamentyki antycznej, wykazują stylizację w Bizancjum i na Zachodzie mało spotykaną;oprócz tego znalazły się resztki mozaik, a co jeszcze dziwniejsze: kolumny marmurowe i gzymsy z różnobarwną inkrustacją ceramiczną; ściany zaś zewnętrzne były ozdobione barwną ceramiką (zawierającą m. i. także bułgarsko-słowiańskie napisy). Autor dopatruje się w tym zabytku architektury, nawiązującej w pierwszym rzędzie do form starych baptysterjów wzgl. martyrjów, które jednak wraz z formami centralnych kościołów ormiańskich zostały prześcignięte i oryginalnie nadal rozwinięte. Jest to początek nowego stylu budowlanego, który nie mógł się jednak dalej rozwinąć z powodu upadku pierwszego państwa starobułgarskiego.

B. Filow, *Der Ursprung der altbulgarischen Kunst*, Byzant. Zeitschr., XXX, 1929/30, str. 523—528, — ujmuje krótko zagadnienia, związane z powstaniem najstarszej sztuki bułgarskiej. To powstanie można zrozumieć tylko w związku z ówczesnemi stosunkami politycznemi i etnicznemi. Co wniósł do sztuki bułgarskiej element słowiański, tego narazie zbadać się nieda; element turański, t. j. Prabułgarzy przywieźli ze swej praojczyzny tradycje sztuki sasanidzkiej. Ale zapomina się jeszcze o trzecim czynniku, o miejscowej ludności, która musiała być liczna zwłaszcza w miastach, pochodzących jeszcze z czasów rzymskich; owa ludność posiadała starsze tradycje hellenistyczno-rzymskie, a ponieważ ilość zabytków sztuki z w. IV—VII na obszarach bułgarskich jest duża, nie ulega kwestji, że ich tradycja, niewątpliwie nadal żywa wśród ludności miejscowej, musiała oddziaływać także na sztukę

IX i X w. W ten sposób sztuka starobułgarska przedstawia się jako zlanie się tradycyj sztuki sasanidzkiej, które Bułgarzy przejęli jeszcze w czasach swego pobytu w sąsiedztwie Iranu, z miejscowemi tradycjami rzymsko-hellenistycznemi. Dopiero stosunkowo późno zjawia się w tej sztuce element bizantyński, potężny oczywiście zwłaszcza w epoce panowania bizantyńskiego (1019—1187).

Sztuka pierwszego państwa bułgarskiego stanowi pod każdym względem niezmiernie ciekawe zjawisko w historji twórczości artystycznej. Badań nad zagadnieniami, które ona nasuwa, nie należy jeszcze uznać za skończone, tak iż można się spodziewać, że mogą się one w dużej mierze przyczynić do wyświetlenia problemów, związanych ze sztuką epoki, poprzedzającej właściwe średniowiecze europejskie, oraz roli, jaką w tem odegrały artystyczne pierwiastki Wschodu azjatyckiego. Ale z drugiej strony rozkwit tej sztuki zaznaczył się tylko w granicach ówczesnej Bułgarji, a w dodatku jej rozwój został nagle przerwany. Znaczenie tej sztuki dla późniejszych losów na Bałkanach jest stosunkowo nieznaczne. Losy te w średniowiecznej Bułgarji i Serbji związane są jednak z Bizancjum w szerokiem tego słowa znaczeniu. Dlatego też przechodzę obecnie do omawiania nowszych prac, tym kwestjom poświęconych.

III

Grabar André, *La Peinture religieuse en Bulgarie.* Orient et Byzance, Études d'art médiéval publiée sous la direction de Gabriel Millet, I. — Tom tekstu in 4°, 3 + XXII + 392 str. (Z przedmową G. Milleta) i album z 14 str. oraz 64 tablicami. Paryż, 1928.

Ze wszystkich nowszych opracowań z dziedziny historji sztuki na Bałkanach należy się pierwszeństwo monumentalnej publikacji A. Grabara. Istniały coprawda mniejsze prace o poszczególnych zabytkach malarstwa bułgarskiego, kilka z nich opublikował już poprzednio sam Grabar, ale dopiero w tem dziele została dokonana synteza, w której autor ujął średniowieczne malarstwo bułgarskie jako całość i spróbował ustalić jego miejsce i znaczenie w całokształcie sztuki bizantyńskiej i europejskiej. Książka stanowi nowość nietylko w ścisłej dziedzinie historji sztuki bułgarskiej; rzuca bowiem dużo światła na niejedną zawiłą kwestję ogólnej historji sztuki bizantyńskiej.

Grabar mówi o zabytkach bułgarskich wszystkich epok i już tem samem zyskuje pewien punkt oparcia, który umożliwia mu szerokie traktowanie przedmiotu i jego zagadnień. Chrześcijaństwo rozpowszechniło się w Bułgarji już w pierwszych stuleciach naszej ery i wzmocniło się bardzo wcześnie zwłaszcza w dużych miastach, czego dowodem są m. i. także liczne zabytki sztuki tej epoki. Dopiero w VII w. przerywają inwazje rozkwit sztuki zwłaszcza w północnych częściach Bałkanów; na południu zaś, w Tracji i Macedonji, nawet w górzystej Macedonji środkowej, jeszcze w początkach IX w. ani chrześcijaństwo, ani sztuka kościelna nie przestały istnieć. Tamtejsza ludność słowiańska po większej części już była wtedy chrześcijańska, tak, że przejście na wiarę chrześcijańską cara Borysa (864) przynajmniej w tych częściach kraju było tylko oficjalną sankcją faktu, który dokonywał się już od dłuższego czasu. W wyniku sztuka kościelna pierwszej epoki państwa bułgarskiego przejęła kilkuwiekowe tradycje miejscowej sztuki chrześcijańskiej, panującej przedewszystkiem w Macedonji, równocześnie z oficjalną sztuką książęcą, kwitnącą przy dworze cara Symeona. Przerwa w rozwoju państwa narodowego, którą spowodował upadek pierwszego państwa bułgarskiego i panowanie bizantyńskie w XI i XII w., była oczywiście także przerwą w rozwoju samodzielnej sztuki narodowej. Nie dużo się z tej epoki zachowało, ale nieliczne zabytki architektoniczne w związku z danemi źródłowemi świadczą o tem, że sztuka kościelna była wtedy nawskroś bizantyńska; nie mogło być inaczej. Tylko malarstwo książkowe istniało w częściach kraju najbardziej oddalonych od wielkich środowisk kultury greckiej. — Nową epokę oznacza odnowienie niezależności państwowej. XIII i XIV w. były okresem najbogatszego rozkwitu sztuki w Bułgarji. Za panowania Asenidów powstały pałace, liczne kościoły i klasztory, a stolica państwa Tirnowo stała się ośrodkiem sztuki i piśmiennictwa, nowym Carogrodem, wzorowanym na Konstantynopolu tak, jak Ani w Armenji i Kijów nad Dnieprem. Dopiero upadek państwa bułgarskiego w drugiej połowie XIV w. i początek panowania tureckiego kładzie kres temu świetnemu rozwojowi. Sztuka kościelna istnieje tylko jeszcze w klasztorach, brak jej jednak siły żywotnej czasów niepodległości i zwłaszcza począwszy od XVI w. przedstawia tylko jeszcze widok powszechnego upadku.

Takie są ramy czasowe dziejów kościelnej sztuki w Bułgarji. Jej stosunek do Bizancjum ulegał często zmianom. W epoce przed ikonoklazmem sztuka samego Bizancjum — Konstantynopola, we-

dług Grabara, nie posiada własnego typu charakterystycznego i dopiero w początkach drugiego tysiąclecia uzyskuje Bizancjum artystyczną supremację, ale jej zasięg jest ograniczony do krajów, będących z Konstantynopolem w związku kościelnym; odrywa się od niego łaciński Zachód i do pewnego stopnia także chrześcijański Wschód. I tu odkrywa Grabar bardzo ważne założenie dla swoich wywodów: dzieła VII w. są zabytkami sztuki chrześcijańskiej, wspólnej całemu chrześcijaństwu; zabytki zaś od X w. do końca XV w. mogą być porównywane tylko z dziełami, odpowiadającemi estetyce bizantyńskiej lub znajdującemi się na Wschodzie, ale w każdym razie niezależnemi od ówczesnej sztuki łacińsko-zachodniej, przyczem punkty styczne z tą ostatnią mogą być wytłumaczone tylko wspólnemi źródłami obu gałęzi sztuki chrześcijańskiej.

Ten zasadniczy podział chronologiczny malarstwa wschodnio-chrześcijańskiego na malarstwo przedikonoklastyczne i poikonoklastyczne opiera Grabar na argumentach formalnych. We wszystkich zabytkach pierwszej epoki (VI—VIII w.), w Mezopotamji, Anatolji, Egipcie, na Bałkanach, lub nawet we Włoszech, widzi on wyraźne ślady stylu późnohellenistycznego — i to pomimo zaniku modelunku i coraz bardziej postępującej schematyzacji. Dotyczy to przedewszystkiem okrągłego typu głowy ludzkiej, szat i kształtu draperji, za którą w zupełności znika ciało, oraz masywnej i rudymentarnej sylwety. Pierwowzór hellenistyczny wykazuje w niemniejszym stopniu także kompozycja scen, gdzie, pomijając nawet motywy hellenistycznej sztuki rodzajowej, już sama koncepcja scen utrzymywana jest w duchu tradycyjnej ilustracji scen anekdotycznych i bardziej interesuje się dokładnością przedstawionych tematów, aniżeli harmonją układu. Układ zależny jest tylko od wymagań tematu, nie ma w nim żadnego systemu zrównoważenia nas, co w miarę postępu schematyzacji coraz bardziej się pogarsza.

Malarstwo zaś, które wytworzyło się na terenie bizantyńskim w IX lub X w., i którego autentycznie bizantyńskie zabytki posiadamy dopiero z XI w., jest zgoła odmienne. Podział geograficzny zabytków jest inny, niż malowideł przedikonoklastycznych. Ich źródłem jest Bizancjum, skąd ten rodzaj promieniuje do Grecji, Serbji, Bułgarji, Rosji i na Kaukaz, a nawet do Włoch, gdzie jednak pozostaje sztuką importowaną, istniejącą obok dekoracyjnego typu łacińskiego. Ten ostatni pochodzi od chrześc. sztuki przedikonoklastycznej, gdy tymczasem sztuka bizantyńska zawiera w XI i XII w. liczne nowe pierwiastki. Te malowidła — są to kompleksy dobrze zbudowane, w których każda część służy idei całości; szczegółowe obliczenie umieszcza figury w obramieniach, w których swobodnie bytują figury; akcesorja są harmonijnie ugrupowane, a temat sam jest tym masom podporządkowany; celem osiągnięcia jasnej kompozycji opuszczone są wszystkie zbyteczne szczegóły, scena jest tylko jeszcze symbolicznem naznaczeniem tematu, a ta lakoniczność spowodowała także usunięcie wszelkich dawniejszych hellenistycznych scen rodzajowych. Malarstwo staje się do pewnego stopnia abstrakcyjnem w duchu klasycznej sztuki greckiej V w. prz. Chr. i temu też dążeniu zupełnie odpowiada wzorowanie się na dziełach V i VI w. po Chr. W związku z tym nowym stylem zjawia się także nowy typ głowy ludzkiej, który coprawda nie indywidualizuje każdej twarzy, ale niemniej dąży do silnego wyrazu duchowego: drobny, nieco eliptyczny owal o rysach charakterystycznych, zachowujący jednak zawsze pewną słodycz, w przeciwieństwie do groźnych i surowych twarzy Wschodu.

Charakteryzując w ten sposób malarstwo tych dwóch epok, określa Grabar monumentalne malarstwo VI—VII w. jako ostatni wyraz umierającej sztuki grecko-rzymskiej, która wprawdzie przekształca się, ale się nie neguje, malarstwo zaś XI i XII w. uważa za nową fazę, za nową kreację sztuki, której zresztą w zupełności odpowiadają nowe formy literackie epoki dynastji Macedończyków i Komnenów, wzorujące się na klasycznej literaturze i języku greckim.

W związku z tem wszystkiem jest niewątpliwie ciekawe, jak zapatruje się Grabar na bizantyńską sztukę XIV w. i jak odpowiada na kwestję »renesansu« epoki Paleologów, którego najważniejszym zabytkiem są w samym Konstantynopolu mozaiki w Kachrie-dżami, a jego odblaskiem bujny rozkwit malarstwa ściennego w Serbji i w Rosji. Otóż, według Grabara, bizantyńskie malarstwo XIV w. tylko kontynuuje to, co zostało stworzone w ciągu X—XII w. jako malarstwo antykizujące — sztuczny utwór wyrafinowanej kultury i wyższych warstw bizantyńskich. W miarę swojego rozwoju ta sztuka, daleka od życia, przejęta tylko zagadnieniami formy i starożytności, coraz bardziej oddala się od prostych, ale jasnych formuł, by przejść ku coraz bardziej wyszukanej i kwitnącej retoryce, porzucając potężne formy monumentalne dla pyszności i patosu przesadnego ekspresjonizmu.

Wbrew bogatemu zapasowi wielkomównych

formuł w zabytkach XIV i XV w., w porównaniu z dziełami XI i XII w., niema nowych idei, które mogły się zrodzić z obserwowania przyrody lub być przejęte z jakiejś innej sztuki owego czasu, lecz cały formalny charakter malarstwa tej epoki opiera się całkowicie na stylu poprzedzających ją stuleci. Nawet te rysy, które na pierwszy rzut oka zdają się dzielić malowidła XIV i XV w. od malarstwa epoki Komnenów i wskazywać na potężną siłę twórczą, tracą przy bliższem badaniu urok oryginalności. Sceny narracyjne nawiązują do cyklów ilustracyjnych najstarszej sztuki chrześcijańskiej, ikonografja często wraca do motywów V i VI w., a »nowe« formy dekoracyjne powtarzają motywy, często używane w epoce przedikonoklastycznej. »Renesansem« jest więc to malarstwo epoki Paleologów o tyle, że wskrzesza tradycje, których dwa stulecia poprzednie nie uznawały. Jedyna różnica między temi dwiema epokami tkwi tylko w zmianie punktu stycznego ze sztuką starożytną: sztuka bowiem epoki Komnenów patrzyła się na starożytność przedewszystkiem przez pryzmat plastyki greckiej, gdy tymczasem malarze epoki Paleologów nawiązywali do tradycyj sztuki starochrześcijańskiej, która także była przesiąknięta formami hellenistycznemi. Podstawy więc ruchu artystycznego zostały te same, wierne zwyczajom bizantyńskim. Ponieważ zaś z poszukiwania koncepcyj patetycznych, malowniczych, dekoracyjnych i efektownych wyrasta sztuka przedewszystkiem formalna, oznacza ta sztuka przejście od klasycyzmu do baroku.

Już w tych wywodach widoczne jest znaczenie, jakie przypisuje Grabar zabytkom sztuki przedikonoklastycznej. Jeszcze wyraźniej występuje jego zdanie tam, gdzie omawia zabytki, odkryte w ciągu ostatnich 20 lat we Włoszech południowych i w Kapadocji, t. j. malowidła w kościołach-jaskiniach, pochodzące z epoki X—XIV w. Ich wartość dla ikonografji jest pierwszorzędna, ich wykonanie jest przeważnie bardzo rzemieślnicze, ale Grabar próbuje wyczytać także z ich stylu daleko idące wnioski. Jest to sztuka ludowa, która rozwijała się równolegle z wielką sztuką bizantyńską epoki macedońskiej i Komnenów. W gruncie rzeczy jest ona — w formach nieraz bardzo zrustyfikowanych i uproszczonych — tylko dalszym ciągiem tradycyj malarstwa przedikonoklastycznego, które były pielęgnowane przez »czcicieli ikon« w ciągu stuleci prześladowań i zachowały się w odosobnionych miejscach, prawdopodobnie zwłaszcza w środowiskach klasztornych. I temi tradycjami przedikonoklastycznemi próbuje Grabar wytłumaczyć różnice, które istnieją w tej epoce w sztuce bizantyńskiej między t. zw. kierunkiem arystokratycznym i klasztorno-ludowym (zwłaszcza w malarstwie książkowem). Z początkiem drugiego tysiąclecia renesans sztuki bizantyńskiej w samem Bizancjum zakrywa dla naszych oczu sztukę ludową; ale w prowincjach oddalonych, na pograniczu, a zwłaszcza w krajach, które oderwały się od państwa bizantyńskiego, istnieją dalej i rozwijają się tradycje sztuki VI i VII w. Grabar odkrywa je także w Bułgarji.

Jest to niewątpliwie najważniejsza myśl programowa książki Grabara. Koncepcja malarstwa epoki przedikonoklastycznej jako sztuki jednolitej, której tradycje po przerwie, spowodowanej przez walki obrazoburcze, żyją dalej w postaci sztuki ludowej, istniejącej i rozwijającej się równolegle z oficjalną sztuką bizantyńską, będącą w swoich podstawach sztuką poniekąd »archeologiczną«, stwarza niewątpliwie nowe możliwości zrozumienia jednolitego rozwoju całej sztuki bizantyńskiej od samych początków aż do chwili, gdy zaczyna się jej rozkład pod wpływem sztuki zachodniej i po przejęciu zachodnich zasad twórczych, które już same przez się musiały zniszczyć wszelkie jej podstawy a przez to także jej rację bytu. Nie ulega kwestji, że myśl ta jest bardzo płodna, że usuwa niejedną trudność i rozwiązuje niejedną zagadkę dziejów sztuki wschodniochrześcijańskiej. Zachodzi jednak pytanie, czy da się to wszystko utrzymać w całości tak, jak przeprowadza to Grabar. Przyjmując nawet zasadniczy podział dziejów malarstwa bizantyńskiego na malarstwo przedikonoklastyczne i poikonoklastyczne oraz na malarstwo późniejsze, ale oparte na tradycjach grupy pierwszej, trudno zgodzić się bez zastrzeżeń na kryterja, według których podział ten został przeprowadzony.

Malarstwo epoki przed ikonoklazmem jest niewątpliwie jeszcze nawskroś przesiąknięte hellenizmem; zdaje mi się jednak, że Grabar mimo to kwestję zbyt upraszcza. Zbyt podkreślony jest charakter narracyjny tej sztuki. Właściwości, zauważone przez autora, mogą się odnosić tylko do malarstwa historyczno-ilustracyjnego, gdyż inaczej byłyby zupełnie niezrozumiałe niektóre zjawiska późniejsze, jak np. mozaiki w Nicei, lub w cyprskiej Panagia Angeloktistos. Również niedostateczne jest kryterjum kształtu głowy lub figury ludzkiej. Wystarczy przecie zastanowić się choćby tylko nad różnemi typami ikonograficznemi Chrystusa lub Matki Boskiej, by rozpoznać różnice, które nawet w tak ciasnym stosunkowo

zasięgu istnieją. To zaś, że ciało tak całkowicie znika za fałdami szat, ma swoje głębokie uzasadnienie w całem ustosunkowaniu się psychicznem ówczesnego człowieka do zjawisk materjalnych, które jest nawskroś spirytualistyczne; a jeżeli wogóle coś, to przedewszystkiem właśnie ten rys przewartościowania człowieka i jednostki w systemie ówczesnego poglądu religijnego na świat jest rysem raczej odbiegającym od hellenizmu, aniżeli jego kontynuacją. A co najważniejsze, trudno zgodzić się na zapatrywanie, jakoby całe malarstwo epoki naprawdę było tak jednolite, że możnaby je wprost identyfikować bez względu na to, czy mamy do czynienia z zabytkami włoskiemi, bizantyńskiemi, koptyjskiemi, czy też mezopotamskiemi. Różnice są jednak tak znaczne, że wspólne pochodzenie ze wzorów hellenistycznych wobec nich niewiele nam już mówi. Naturalnie — Grabar wychodzi przy ustalaniu swoich spostrzeżeń od oznak czysto formalnych (jest to coś jakby odnowienie metody Morelli'ego na terenie bizantyńskim), ale są to oznaki czysto zewnętrzne, które nic nie mówią o właściwej istocie ani hellenizmu, ani sztuki chrześcijańskiej. Istotne cechy, t. j. treść, której formalnym wyrazem jest sztuka, może być określona dopiero przez wykrycie całego podłoża duchowego, z którego ona wyrasta; to podłoże jest źródłem nietylko takiej czy innej koncepcji ikonograficznej, lecz w niemniejszym stopniu także wszelkiej stylizacji formalnej, a w naszym wypadku także wszelkiej schematyzacji dawnych wzorów hellenistycznych, przez co zabytki epoki dopiero nabierają własnego życia i znaczenia — nietylko w stosunku do tradycyj hellenistycznych.

Te moje uwagi w niczem nie zmniejszają wartości konstrukcji Grabara; ograniczają one tylko jego charakterystykę sztuki przedikonoklastycznej.

Koncepcja sztuki przedikonoklastycznej, jak on ją pojmuje, jest dlatego tak ważna, że za jej pomocą rozwiązuje zagadkę całego szeregu zabytków, które w ramach sztuki średniowiecznej były niezrozumiałe, a przez to samo odkrywa także rzeczywiście późne ślady tej sztuki epoki przed obrazoburstwem oraz rozszerza nasze wiadomości o niej. — Co do charakterystyki malarstwa epoki macedońskiej i Komnenów, nie można nie zgodzić się z jego poglądami, trafnym wydaje się także jego sąd o sztuce renesansu Paleologów, chociaż wątpię, czy zostanie tak prędko w nauce przyjętym i czy zostały tem zamknięte już wszelkie dyskusje o praźródle renesansu lub o wzajemnej zależności między sztuką bizantyńską XIV w. a włoskiem trecentem.

Do takich, powyżej naszkicowanych ram wkłada Grabar swój obszerny obraz dziejów kościelnego malarstwa w Bułgarji. W krótkiem sprawozdaniu trudno dać wyobrażenie o wielkiem bogactwie spostrzeżeń formalnych, wywodów ikonograficznych, wiadomości historycznych, które autor roztacza przed czytelnikiem. Ograniczam się tylko do najważniejszych jego dedukcyj, a że one nie odnoszą się jedynie tylko do sztuki bułgarskiej, lecz sięgają daleko poza jej granice, widoczne jest już z uwag powyżej umieszczonych.

Odrazu pierwszy zabytek, z którym nas autor zaznajamia, jest tego dowodem. Są nim fragmenty malowideł ściennych, zachowanych w ruinie kościoła we wsi Perusztica, pochodzące według wszelkiego prawdopodobieństwa z VII w., a więc z epoki bezpośrednio przed wybuchem obrazoburstwa. Ponieważ zaś z tego okresu żadnych zabytków malarstwa bizantyńskiego nie posiadamy, a Perusztica (w Tracji) była pod względem administracyjnym i kościelnym zupełnie zależna od stolicy państwa, mamy w tych malowidłach niewątpliwie do czynienia z zabytkiem malarstwa konstantynopolitańskiego tej epoki. Cechy tej sztuki są bardzo charakterystyczne: żywa jest w niej wciąż jeszcze dekoracja hellenistyczna, ale do czystej dekoracji ornamentalnej przyłącza się malarstwo historyczne; po raz pierwszy spotykamy tutaj duże kompozycje narracyjne, rozłożone w strefach — ślad wpływów aleksandryjskich. Z tego samego źródła pochodzi także pomysł przedstawienia w równoległych szeregach scen Starego i Nowego Testamentu, — sposób przedstawienia męczeństwa z pominięciem samej chwili śmierci, oraz jasny, przejrzysty, harmonijny koloryt, zbliżający pod tym względem freski do mozaik w S. Maria Maggiore w Rzymie, w rotundzie św. Jerzego i bazylice św. Dymitra w Salonikach. A ponieważ ta sama skala barw stanowi jeden z najcharakterystyczniejszych rysów malarstwa XI i XII w. w Konstantynopolu, odkrywają malowidła w Perusztcy już w VII w. początki tej przyszłej tradycji. Inne cechy tego malarstwa, np. układ draperyj szat, występują również w minjaturach Kosmy Indykopleustesa, są więc tak samo pochodzenia aleksandryjskiego. Jeszcze czegoś innego dopatruje się Grabar w tych malowidłach: w scenie »Męczennika«, gdzie pochód, poruszający się od strony prawej ku lewej, zamienia się na kompozycję symetryczną, widzi on utrwalona chwilę powstawania właściwego

stylu bizantyńskiego, którego pierwszym krokiem było według określenia Kondakowa »przejście od tematów historycznych do tematów ikon«; święty mianowicie staje się w scenie obrazem, »ikoną« świętego, wymagającą kultu. To ostatnie spostrzeżenie zdaje mi się jednak nietrafnem. Ujęcie »ikonowe« jest znacznie starsze: istnieje ono już w mozaikach tęczy w S. Maria Maggiore, w niektórych kompozycjach ewangelicznych w S. Apollinare Nuovo, a jego pierwsze ślady widzę nawet już w grupie kapłanów w malowidłach w Dura, nie mówiąc nawet o mozaikach z Justynjanem i Teodorą w S. Vitale. Ale pomijając ten drobiazg, niezmiernie cenne jest stwierdzenie, że sztuka konstantynopolitańska VII w. bardzo silnie jest związana z tradycjami hellenistycznemi i że na Bałkanach rozpowszechnia te swoje formy, które zjawiają się tam ponownie w XIV w.

Z malarstwa epoki »pierwszego cesarstwa« bułgarskiego« nic się nie zachowało, zabytki zaś XI i XII w. należą do sztuki nawskroś konstantynopolitańskiej. Jej cechy odpowiadają (zwłaszcza w malowidłach w Baczkowie) w zupełności rysom, któremi Grabar scharakteryzował malarstwo bizantyńskie tej epoki. Jest to sztuka eklektyczna, w swoich tematach i ikonografji mało oryginalna, w pierwszym rzędzie dekoracyjna, abstrakcyjna w znaczeniu sztuki monumentalnej, przyczem jej jasny i prosty koloryt podporządkowany jest zawsze harmonji całości. Wyraźnie wzoruje się na starożytnej rzeźbie greckiej.

W zabytkach XIII w. po raz pierwszy mamy do czynienia z dziełami malarzy bułgarskich. Z jednej strony cały szereg rysów tej sztuki wskazuje na jej pochodzenie konstantynopolitańskie, ale z drugiej strony odsłaniają się w niej właściwości monumentalnej sztuki bizantyńskiej, odmiennej od wspomnianych powyżej malowideł w Baczkowie, a dotychczas zupełnie nieznanej. Są to mianowicie właściwości techniczne i stylistyczne malarstwa sztalugowego, przeniesione na malarstwo ścienne: technika tempery, wielkie bogactwo palety i drobiazgowe wykonanie szczegółów. W ten więc sposób zabytki bułgarskie pomagają odkryć jeszcze jedną z tajemnic dziejów średniowiecznej sztuki bizantyńskiej. Niemniej ważne jest również, że sztuka książęca, przemawiająca do nas z malowideł w Bojanie i w Tirnowie, przepełniona jest umiarkowanym realizmem, analogicznym do realizmu sztuki włoskiej i francuskiej w XIII w., przyczem jednak realizm ten zupełnie jest niezależny od wzorów zachodnich i rozwija się całkowicie w granicach bizantyńskich zasad estetycznych.

Z XIV w. nie zachował się żaden zabytek z najważniejszych środowisk ówczesnego życia kulturalnego w Bułgarji, ani w stolicy Tirnowie, ani w wielkich klasztorach. Zabytki, które poza tem istnieją, są jednak pod każdym względem ważne. Można je podzielić na dwie różne grupy, z których pierwsza utrzymuje nadal bliskie stosunki z ówczesną sztuką bizantyńską, w drugiej zaś widoczny jest archaizujący kierunek artystyczny. Malowidła pierwszej grupy posiadają wszelkie cechy, charakterystyczne dla malarstwa epoki Paleologów; są między niemi dzieła bardzo efektowne, świadczące o wyrafinowanym smaku i dużej kulturze malarskiej. Ale w tym stylu ekspresjonistycznym nie widać nawiązania do realizmu malarzy XIII w. Grabar szczęśliwie porównuje malarskie cykle tej epoki, złożone z długich szeregów epizodów i scen, i długie szeregi poszczególnych figur z bogactwem argumentów, licznemi cytatami i przykładami wyrafinowanej sztuki oratorskiej. Co do wzorów, któremi posługuje się ta grupa malarska, są one najrozmaitszego pochodzenia; nie brak w niej także tematów, przejętych ze sztuki przedikonoklastycznej, ale są to zapożyczenia tylko formalne, czysto zewnętrzne, nie mające nic wspólnego z duchem owej starej sztuki. — Nowem jest natomiast zjawisko inne: liczne przykłady obrazów alegorycznych i mistycznych, będących malarskiem tłumaczeniem dogmatów, modlitw, symbolów liturgicznych, a także dalszem świadectwem dążności ujęcia w formuły religijnej myśli, dążności, która jest wspólną całej epoce.

Druga grupa malowideł różni się zasadniczo od pierwszej o tradycjach bizantyńskich. We wszystkich zabytkach, z malowidłami w Zemen na czele, nawiązuje wyraźnie do sztuki przedikonoklastycznej, z której przejmuje typy ikonograficzne, motywy ornamentacyjne, technikę malarską, a nawet styl. Tem pochodzeniem »archaicznem« tłumaczy się znaczne pokrewieństwo tych malowideł z niejednym zabytkiem wschodnim i zachodnim, pochodzącym z tego samego źródła, t. j. ze sztuki chrześcijańskiej VII, VIII i IX w. Możliwość takiego wskrzeszenia dawnych tradycyj nie jest czemś niezrozumiałem, gdyż tradycje te zachowały się w Bułgarji jeszcze z czasów chrystjanizacji Słowian, gdy sztuka ta została tam zaniesiona, zwłaszcza do Macedonji.

Nie brak także zabytków, które stanowią przejście od jednej grupy do drugiej; należą one w Buł-

garji już do XV w., a więc już do epoki panowania tureckiego. Ich wykonanie nosi w sobie już cechy rzemieślnicze, styl bizantyński jest jeszcze tylko bladem wspomnieniem, a reszty dokonało zlanie się z motywami archaicznemi. Pod koniec XV w. występuje jednak w zabytkach pewna nowość, będąca ostatnim etapem rozwoju monumentalnego malarstwa bułgarskiego. Z jednej strony można w nich zauważyć pierwiastki, które miały w ciągu XVI w. stać się typowemi dla malarzy kreteńskich na górze Athos, z drugiej zaś strony liczne italjanizmy zlewają się z tradycyjnym podłożem. Ale italjanizmy te, widoczne zwłaszcza w dekoracji kościoła w Poganowie z r. 1500, bynajmniej nie oznaczają wpływu ówczesnego renesansu włoskiego. W epoce Michała Anioła malarstwo bułgarskie próbuje osiągnąć sztukę szkoły — Giotta. Taki jest koniec tej sztuki, która odtąd zmienia się na rzemiosło, by odżyć znowu dopiero w drugiej połowie XIX w. w ramach sztuki ogólnoeuropejskiej.

Powyżej przytoczyłem główne linje, według których przeprowadził Grabar swoją analizę bułgarskich zabytków malarstwa religijnego. Uczynił to na podstawie olbrzymiego materjału porównawczego i dowodowego. Udowodnił niewątpliwie przedewszystkiem jedno: że zabytki bułgarskie posiadają pierwszorzędne znaczenie nietylko dla historji sztuki w Bułgarji, lecz dla zrozumienia dziejów sztuki bizantyńskiej wogóle, a częściowo także dla jej stosunków względem sztuki wschodniej i zachodniej. Czy wszystkie jego hipotezy i twierdzenia dadzą się utrzymać tak, jak on je sformułował, pozostaje oczywiście pytanie. Czy wszystko, co w sztuce XIV w. wydaje mu się być nawiązaniem do tradycyj przedikonoklastycznych, naprawdę niem jest, czy nie są możliwe tłumaczenia inne, — czy malarstwo XIII w., a zwłaszcza XIV w. tak bardzo jest oddalone od wszelkich punktów stycznych z Zachodem i jaka jest właściwie rola międzynarodowa tego malarstwa bułgarskiego, — to wyświetlą niewątpliwie w tym czy w innym sensie badania przyszłości. Autor zresztą sam sobie z tego zdaje sprawę, domagając się dalszych badań i wyjaśnienia przedewszystkiem kwestyj stosunku sztuki bułgarskiej do innych krajów bałkańskich. Wtedy dopiero można będzie także mówić o pierwiastkach narodowych w sztuce bułgarskiej.

Ale i tak Grabar dokonał już bardzo dużo. Podając swoją analizę malarstwa bułgarskiego, stworzył równocześnie nowe podstawy historji całego malarstwa bizantyńskiego. Obdarzył nas dziełem, należącem niewątpliwie do najważniejszych publikacyj ostatnich lat z tej dziedziny. Jego książka bez kwestji na długi czas zachowa swoją wielką wartość i będzie punktem wyjścia dla przyszłych badań.

Wyniki pracy Grabara przyjmuje m. i. bułgarski historyk sztuki prof. B. Filow, autor licznych dzieł o tej sztuce i pierwszej na szerszą skalę zakrojonej Historji sztuki starobułgarskiej, znanej także w literaturze zachodnioeuropejskiej, w swojej rozprawie o starobułgarskiem malarstwie XIII i XIV w. (*Staroblgarskata živopis' prez XIII i XIV w.*, Blgarska Istoriczeska Biblioteka, t. I., Sofja, 1930, str. 52—95). Jest to sumaryczne przedstawienie przedmiotu, bez aparatu naukowego, ale bardzo pożyteczne, gdyż w krótkiem ujęciu zaznajamia czytelnika nietylko z materjałem zabytkowym, lecz także ze wszystkiemi zagadnieniami, jakie ten materjał dzisiaj nasuwa. Cenne są zwłaszcza uwagi natury ogólnej, które Filow dodaje do swojego przedstawienia bułgarskiego malarstwa ściennego. Rozwój tego malarstwa tkwi przedewszystkiem w pierwiastkach formalnych, czego wymagało już samo ustosunkowanie się do tradycyj artystycznych. Co do »renesansu« epoki Paleologów (a do niego należą przecie także zabytki bułgarskie XIII i XIV w.), Filow nie wyklucza możliwości wpływów zachodnioeuropejskich, dodaje jednak całkiem słusznie, że jeżeli takie wpływy nawet rzeczywiście miały miejsce, nie dotyczyły one w niczem istoty sztuki bizantyńskiej, gdyż ten renesans bizantyński nie ma z renesansem zachodnim nic wspólnego; sztuka bowiem bizantyńska jako wyraz artystyczny kultury bizantyńsko-wschodniej jest sztuką przedewszystkiem wschodnią. Jest to niewątpliwie nieco zbyt jednostronnie sformułowane, gdyż patrząc na sprawę pod jakimkolwiek kątem widzenia nie można Bizancjum identyfikować ze Wschodem; słuszniej byłoby tylko powiedzieć, że przystępując do sztuki bizantyńskiej od podstaw sztuki wschodniej, prędzej i łatwiej można ją zrozumieć, aniżeli z punktu widzenia sztuki zachodniej. Celem prawidłowego zrozumienia malarstwa starobułgarskiego, według Filowa, konieczne jest brać pod uwagę dwa punkty zasadnicze: jest to malarstwo dekoracyjne, czego wynikiem jest traktowanie płaskie, bez głębokiego reljefu i perspektywy, a poza tem nawskroś jest zależne od estetyki bizantyńskiej. W całej tej sztuce forma nigdy nie stanowi samodzielnej wartości artystycznej i dlatego też doskonałość formalna nigdy nie była

jej celem. Najważniejszą jest dla niej treść ideowa, dlatego też w tej sztuce forma często zamienia się na formułę, a jej sposób wyrażania się staje się nieraz tak bardzo konwencjonalnym. Jest to więc sztuka dekoracyjna, dogmatyczna i racjonalistyczna; ażeby ją móc zrozumieć, nie powinno się do jej abstrakcyjnych, transcendentnych obrazów przystępować z zachodniemi pojęciami o stosunku między formą artystyczną a żywą rzeczywistością. Z drugiej jednak strony nie jest to sztuka, cenna tylko z punktu widzenia historycznego; jest ona bardziej »współczesna«, aniżeli się w pierwszej chwili może wydawać, gdyż posiada bardzo dużo punktów stycznych i pierwiastków wspólnych ze współczesnym ekspresjonizmem.

Rozprawa Filowa zawiera także rozdział o bułgarskiem malarstwie minjaturowem XIII i XIV w. Okazuje się, że również w tej dziedzinie malarstwa istniały dwie główne szkoły, z których jedna, ludowa, oddala się bardzo wyraźne od tradycji bizantyńskiej i całym swoim charakterem całkowicie odpowiada archaicznemu kierunkowi w malarstwie ściennem, druga zaś, która przedstawia bułgarską sztukę oficjalną, odźwierciedla kierunek bizantyński. Ta sztuka oficjalna, której środowiskiem była prawdopodobnie stolica Tirnowo, doszła do przewagi, jak się zdaje, dopiero w ciągu XIV w., gdy tymczasem rękopisy starsze przeważnie należą do kierunku ludowego. Właściwości tego kierunku ludowego, którego najlepszą ilustracją są minjatury Ewangeljarza popa Dobrejszy z lat ok. 1221 r., są bardzo charakterystyczne. W ornamentyce przeważają motywy zoomorficzne, przyczem są one w przeciwieństwie do naturalistycznego ornamentu bizantyńskiego przeważnie silnie przestylizowane i zbliżają się do ujęcia geometrycznego oraz wykazują wielkie podobieństwo z ornamentyką zachodnioeuropejskich rękopisów romańskich. Te same rysy występują także w ujęciu figur ludzkich, które, w odróżnieniu od realnych i samodzielnych obrazów bizantyńskich, stanowią nierozerwalną całość z samym ornamentem i są obrazami abstrakcyjnemi i ornamentalnemi. Są to pierwiastki tradycyjne, wschodnie, nie brak jednak wśród nich także wyraźnych zapożyczeń z romańskich minjatur zachodnioeuropejskich. Najważniejszy zaś podkład stanowią elementy, przejęte ze wzorów wschodnich.

Ten rozdział z rozprawy Filowa jest właściwie tylko streszczeniem rozdziału z powyżej już wymienionej książki A. Grabara, *Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique*, Paryż, 1928, gdzie rękopis Dobrejszy zanalizowany jest obszernie obok ceramiki w Patlejnie i trzech rękopisów serbskich, na podstawie czego autor dopatruje się możliwości wskazania dróg, któremi pierwiastki sztuki wschodniej dotarły do średniowiecznej sztuki Słowian bałkańskich. Wywody Grabara także w tem dziele odkrywają nieznane dotąd horyzonty, uzupełniając w ten sposób jego wielkie dzieło o bułgarskiem malarstwie ściennem i zdobywając dla badań naukowych i to nietylko nad sztuką bałkańską nowe cykle ilustracyjne, nieznane tematy i dotychczas nigdzie nie zauważone typy ikonograficzne. Styl i technika minjatur mają ważne znacznie nietylko dla poznania starej sztuki wschodniej i jej ekspansji, lecz także dla badań nad przedromańską sztuką zachodnią, — pomijając nawet to, że serbski rękopis Romansu Aleksandra w Sofji zachował odblask dzieła aleksandryjskiego z pierwszych wieków naszej ery i że jego minjatury stanowią w każdym razie najstarszy typ ilustracyj tego romansu wśród zabytków greckich i słowiańskich. Jakkolwiek jednak z wywodami Grabara nie można nie zgodzić się, są z drugiej strony właśnie te jego odkrycia najlepszą ilustracją tego, jak wiele tkwi jeszcze zagadek w średniowiecznej sztuce bałkańskiej, oraz że jego koncepcja rozwoju malarstwa bułgarskiego w ciągu przyszłych badań łatwo może ulec znacznym poprawkom; wystarczy wspomnieć choćby o elementach niewątpliwie zachodnich, romańskich w rękopisie Dobrejszy, ażeby zachwiać przekonaniem o zupełnym braku wpływów zachodnich w malarstwie bułgarskiem XIII w. A stąd prowadzi tylko jeszcze krok do tego, by cała kwestja renesansu Paleologów na nowo została otwarta i by ponownie wzięto pod uwagę poglądy Ajnałowa, zawarte w rozprawie *Wizantijskaja żiwopis' XIV stol.* (Zapiski klas. otdjel. Rusk. Archeol. Obszcz., t. IX, Petrograd, 1917, str. 62—230). Ajnałow bowiem wyszedł od całkiem słusznego założenia, że, gdy idzie o kwestję kontaktu Bizancjum tej epoki z Zachodem, trzeba brać przedewszystkiem w rachubę sztukę bizantyńską we Włoszech; a ta *maniera greca*, jak to pierwszy zauważył już swojego czasu Dvořák, nie jest poprostu sztuką bizantyńską, nie różniącą się od sztuki konstantynopolitańskiej, lecz tworem nowym, przesiąkniętym elementami ówczesnej sztuki zachodniej.

Wracając do sumarycznej rozprawy Filowa, chcę tylko jeszcze dodać, że jego charakterystyka grupy oficjalnego malarstwa książkowego oparta

jest na wynikach jego własnej pracy p. t. *Les Miniatures de la Chronique de Manassès à la Bibliothèque du Vatican (cod. vat. slav. II)*. Codices e Vaticanicis selecti, vol. XVII. — Sofja, 1927, — połączonej z monumentalnem wydaniem minjatur bułgarskiego przekładu Kroniki Manassego, wykonanego dla własnego użytku cara Jana Aleksandra (1331—1371). O rękopisie tym istnieje już cała literatura, a jego minjaturami zajmowali się badacze, począwszy od Seroux d'Agincourta i wileńskiego profesora Bobrowskiego (w r. 1820), a skończywszy na Stasowie i Kondakowie. Ale dopiero obecne wydanie Filowa, gdzie podane są w reprodukcjach bez zarzutu wszystkie (69) minjatury (m. i. także na czterech barwnych tablicach) rękopisu, umożliwiają bliższe zbadanie i określenie ich sztuki. Filow, który oznacza jako czas powstania rękopisu lata 1344—45 (por. jednak co do tej daty uwagi Ajnałowa w jego recenzji w Zeitschrift für slavische Philologie, t. VII, 1930, str. 235 i n.), zwraca uwagę zwłaszcza na fakt, że ilustracje nie są tylko powtórzeniem wzorów oryginału greckiego, z którego przekład został zrobiony, lecz że przedstawiają także sceny z historji bułgarskiej, o których mowa jest tylko w dodatku tłumacza. Mamy więc w tym wypadku do czynienia z samodzielnemi próbami ilustracyjnemi artystów bułgarskich, co jest niezmiernie ważnem stwierdzeniem. Wartość artystyczna minjatur nie może być coprawda porównywana z ich wielkiem znaczeniem ikonograficznem, któreby już samo wystarczyło, ażeby je zaliczyć do najważniejszych źródeł do historji kultury bułgarskiej XIV w.; posiadają one jednak niektóre rysy tak osobliwe, że pozwalają wysnuć pewne wnioski co do charakteru dworskiej sztuki bułgarskiej epoki. Obok dosyć grubego i miejscami powierzchownego rysunku da się mianowicie zauważyć wielka umiejętność w przedstawieniu ruchu (typowe są pod tym względem sceny bitew na koniach) i realizm w odtwarzaniu uzbrojenia. Swoistego całkiem rodzaju jest jasny i harmonijny koloryt oraz impresjonizm, występujący zwłaszcza w przedstawianiu poległych wrogów i koni na polu bitwy. Na specjalną uwagę zasługuje także fakt, że sceny, kopjowane z greckich wzorów, odbywają się w przestrzeni idealnej, oznaczonej tylko elementami architektonicznemi, sceny zaś z historji bułgarskiej umieszczone są w pejzażach górskich, co z jednej strony wskazuje na to, że malarze znali ten pejzaż z natury, z drugiej zaś, jak mi się zdaje, na duży stopień realizmu, który poniekąd trudno pogodzić z dawniejszemi tradycjami elementu krajobrazowego w malarstwie bizantyńskiem.

Niemniej ważna jest dalsza grupa rękopisów iluminowanych, które Filow omawia w swojem tymczasowem opracowaniu minjatur Londyńskiego ewangeljarza cara Jana Aleksandra *(Londonsko ewangelje na Iwan Aleksandra i negowitje minjatjuri.* Spis. na Blg. Akademija na Naukitje, kn. 38, Sofja, 1928, str. 32, VI tabl.), pochodzącego z r. 1356. Filow zwraca najpierw uwagę na niedostateczne, a miejscami nawet błędne opisy minjatur tego ewangeljarza w dotychczasowej literaturze i próbuje ustalić jego miejsce w dziejach malarstwa książkowego. Minjatury — jest ich 352 — są bardzo zbliżone do minjatur znanego greckiego ewangeljarza z XI w. w paryskiej Bibljotece Narodowej (nr. 74) i powtarzają bez kwestji ten sam ikonograficzny cykl ilustracyj ewangelicznych. Ponieważ jednak istnieją między oboma rękopisami także znaczne różnice i to nietylko w stylu i kompozycji obrazów, lecz także w kolorycie, ubiorach i uzbrojeniach, dochodzi Filow do innego wniosku niż G. Millet, który swego czasu dopatrywał się w rękopisie bułgarskim kopji egzemplarza paryskiego. Według Filowa stanowią minjatury bułgarskie późniejszą przeróbkę greckiego wzoru, którym jednak nie był rękopis paryski. Znacznie większe pokrewieństwo istnieje między rękopisem londyńskim a ewangeljarzem bułgarskim, znajdującym się w Jelisawetgradzie w Rosji, pochodzącym także z XIV w., na co wskazują wspólne cechy stylistyczne i ikonograficzne, odmienne od cech minjatur paryskich. Autor przypuszcza, że oba rękopisy pochodzą od wspólnego wzoru greckiego.

Do tej grupy ewangeljarzy należą także jeszcze dwa inne rękopisy, które opracowała pani Sirarpie der Nersessian *(Two Slavonic Parallels of the Greek Tetraevangelia: Paris 74.* The Art Bulletin, IX, 1927, str. 223—274). Znajdują się w klasztorze w Suczewicy, na Bukowinie; pisane są t. zw. językiem średniobułgarskim. Pierwszy z nich powstał w latach 1568—1577, drugi zaś pochodzi dopiero z początku XVII w. Sirarpie der Nersessian widzi w pierwszym z tych rękopisów kopję ewangeljarza londyńskiego, drugi zaś wydaje się jej bardziej zbliżonym do egzemplarza w Jelisawetgradzie, który ona mylnie uważa za rosyjski. W ewangeljarzu zaś londyńskim dopatruje się dokładnej kopji Par. 74. Analiza autorki jest bardzo szczegółowa i dokładna, niemniej jednak wywody Filowa wnoszą w tę

kwestję nowe momenty, które popierają jego pogląd, że znany paryski rękopis (nr. 74) opiera się wraz z nieznaną grecką przeróbką na jakimś wspólnym starszym wzorze i że od tej przeróbki pochodzą oba bułgarskie ewangeljarze XIV w.; starszy zaś rękopis w Suczewicy przedstawia kopję ewangeljarza z Jelisawetgradu, a późniejszy kopję egzemplarza londyńskiego. W rezultacie te cztery rękopisy stanowią osobną grupę bułgarskiej szkoły sztuki minjatorskiej, której środowiskiem była stolica państwa Tirnowo w XIV w.

IV.

Jak wynika z powyższego omówienia głównych publikacyj o średniowiecznej sztuce bułgarskiej, znajdują się badania naukowe nad dziedziną malarstwa w pełnym rozkwicie, a ich wyniki nieraz znacznie przekraczają właściwe granice Bułgarji. Nie można jednak w niniejszem sprawozdaniu przejść do innego tematu, nie zwróciwszy przedtem uwagi na kilka najważniejszych prac z ostatnich lat, dotyczących bułgarskiej architektury. Pomijając zestawienie głównych zabytków w znanej Historji sztuki starobułgarskiej Filowa i szereg opracowań poszczególnych zabytków w publikacjach perjodycznych, zasługuje przedewszystkiem na uwagę rozprawa A. Proticza o Istocie i rozwoju bułgarskiej architektury kościelnej (*S'szcznost' i razwitije na blgarskata crkowna architektura*. Izwestija na Blg. Archeol. Institut, I, Sofja, 1924, str. 186—203), gdzie autor ustala zasadnicze typy tego budownictwa. Odróżnia on trzy główne typy: typ dużej bazyliki, charakterystycznej dla świątyń IX—XII w., mały kościół półbazylikalny z kopułą, rozpowszechniony od końca IX do XIV w., oraz typ bazylikalny z góry Athos, który był główną formą cerkwi bułgarskiej od XIV do XIX w. Podział ten jest oczywiście schematyczny, gdyż w każdym z wymienionych wypadków ilość odmian i odchyleń od właściwego typu jest bardzo znaczna. Genezę i rozwój typu dużej bazyliki przypisuje autor nietylko wpływowi bazyliki trójnawowej z epoki przed przyjęciem chrześcijaństwa, lecz także pierwiastkom anatolijskim po tej epoce, szerzonym przez miasta pobrzeżne oraz kolonistów i jeńców z Azji Mniejszej, a zwłaszcza z Syrji i Armenji. Dlatego konstrukcja centralna, typowa dla Konstantynopola, została Bułgarom obcą; centralna t. zw. Czerwona cerkiew pod Perusztică z IX w., którą Proticz łączy z wpływami ormiańskiemi, jest zjawiskiem odosobnionem. Pierwiastki azjatyckie stworzyły warunki, wśród których mógł być zastosowany podstawowy rys architektury romańskiej, t. j. system wiązany. W ten sposób kościół św. Zofji w Sofji z XII w. jest wynikiem skrzyżowania się architektonicznego systemu anatolijskiego ze systemem budownictwa romańskiego. Typ drugi, mały kościół półbazylikalny z kopułą lub bez niej, ma swój punkt wyjścia w architekturze bizantyńskiej, t. j. w ówczesnych głównych jej środowiskach w Konstatynopolu i Salonikach, i staje się typem dominującym z końcem XIV w. Do niego należą świątynie o skromnych rozmiarach, co nadaje im charakter intymny; wysokość przeważa w nich nad długością; kopuła nad bębnem opiera się na jednakich ramionach krzyża greckiego. Formy są w szczegółach bardzo rozmaite, co widocznie zależało od smaku fundatorów. Czasami są świątynie dwupiętrowe i służyły przeważnie jako grobowce, co też tłumaczy ich wymiary. Trzeci wkońcu typ, bazyliki athońskiej, zjawia się wprawdzie już w XIV w., ale bardziej rozpowszechnia się dopiero w XVII w., gdy rząd turecki pozwolił na budowanie cerkwi, zwłaszcza klasztornych.

Taki systematyczny podział budownictwa kościelnego musiał jednak z natury rzeczy ulec rewizjom, choćby już z tego powodu, że zabytki do dziś dnia nie są wszystkie należycie i dokładnie zbadane. Początek dla szerszych badań daje dopiero rozprawa pani Wjery Iwanowej o starych cerkwiach i klasztorach na ziemiach bułgarskich (*Stari crkwi i monastiri w blgarskitje zemi,* Godisznik na Nar. Muzej za 1922—1925 god., Sofja, 1926, str. 429—582), zawierająca rodzaj katalogu wszystkich zabytków architektonicznych od IV do XII w. Z braku monograficznego opracowania zabytków zdaje sobie dokładnie sprawę B. Filow w swojej nowej rozprawie o starobułgarskiej architekturze kościelnej (*Staroblgarskata crkowna architektura*. Spis. na Blg. Akad. na Naukitje, kn. XLIII, odbitka str. 59, 40 rys. w tekście, XX tablic, Sofja, 1930), w której charakteryzuje to budownictwo i jego rozwój oraz stara się określić jego stosunek do architektury krajów sąsiednich »w miarę możności przy dzisiejszym stanie źródeł, nie wchodząc w szczegółowe badanie samych zabytków«. Wślad za Grabarem, który doszedł do ważnych wniosków, biorąc pod uwagę zabytki malarstwa kościelnego z epoki przedbułgarskiej, rozpatruje Filow także zabytki architektury tego okresu, wychodząc z założenia, że również w tej dziedzinie tradycje miejscowe musiały odegrać znaczną rolę w jej późniejszych dziejach. Typy ko-

ścielne tej epoki są bardzo urozmaicone: obok typu hellenistycznej bazyliki z zwykłym dachem siodłowym istniały bazyliki zasklepione z kopułą lub bez niej, a obok kościołów jednonawowych o planie w kształcie krzyża także budowle centralne. Tradycje, które wpłynęły na powstanie tej architektury, były bardzo różnorodne: z jednej strony zawierają one pierwiastki, pochodzące z budownictwa hellenistyczno-rzymskiego, z drugiej zaś strony występują w nich cechy niewątpliwie wschodnie, t. j. małoazjatyckie, syryjskie i ormiańskie. Czy te elementy wschodnie dostawały się do Bułgarji bezpośrednio ze Wschodu, czy też za pośrednictwem Konstantynopola, trudno na pewno powiedzieć; jasne jest tylko tyle, że oddziaływały tutaj różne środowiska. Wśród zabytków epoki pierwszego państwa bułgarskiego występują — obok centralnej świątyni w Preslawiu, gdzie widoczne są m. i. związki z dekoracją sasanidzką, — trójnawowe bazyliki, przeważnie zasklepione, a zwłaszcza w Macedonji także kościoły o planie krzyżowym z kopułą. W całym obrębie ówczesnych granic bułgarskich budownictwo nawiązuje raczej do elementów wschodnich, aniżeli do konstantynopolitańskich i okazuje duży konserwatyzm i przywiązanie do miejscowych tradycyj architektonicznych. Panowanie bizantyńskie, trwające przeszło półtora stulecia, wzmocniło w bardzo znacznym stopniu wpływ bizantyński; to też nic dziwnego, że sztuka bułgarska stała się — po wskrzeszeniu państwa — bardziej bizantyńską. Ale pomimo tego architektura kościelna tylko częściowo przejęła formy bizantyńskie i pielęgnowała nadal tradycje wschodnie, charakterystyczne dla epoki poprzedniej. Bazylika staje się w tej epoce zjawiskiem rzadkiem; w innych budowlach, typowych dla tej epoki, występują miejscami formalne pierwiastki bizantyńskie, przeważnie zaś wschodnie. Typem najczęstszym bywa jednonawowa cerkiew zasklepiona, dla której Filow widzi analogje w Mezopotamji; czasem typ ten (np. w twierdzy Asena pod Stanimaką) łączy się z typem cerkwi kopułowej o planie krzyżowym, z czego powstaje całkiem osobny typ cerkwi kopułowej o planie krzyżowym bez samodzielnych kolumn albo słupów. Jest to typ charakterystyczny dla architektury ormiańskiej, od której też autor wyprowadza ten typ, w średniowiecznej architekturze bułgarskiej najbardziej rozpowszechniony. Znamienny jest przytem jednak fakt, że pomimo tych podstaw ormiańskich nie brak w tych budowlach całego szeregu cech budownictwa konstantynopolitańskiego, a nawet pierwiastków zachodnioeuropejskich. Nie brak oczywiście także właściwych cerkwi kopułowych o planie krzyża z filarami pośrodku, ale są one znacznie rzadsze, bardziej szeroko rozpowszechnione tylko w Macedonji, gdzie zjawiają się już w początkach XI w. Niektóre z nich, jak np. w Macedonji posiadają cechy nawskroś konstantynopolitańskie, inne, zwłaszcza prawie wszystkie w Macedonji, należą do typów prowincjonalnych. Co do zewnętrznej dekoracji tej architektury, zasługuje na uwagę podkreślenie stylu »malowniczego«, który występuje w Tirnowie już pod koniec XII w. i staje się później charakterystycznym dla Konstantynopola (najważniejszy zabytek stanowi tam t. zw. Tekfurserrail); ponieważ styl ten tak wcześnie zjawia się w Bułgarji i bogato rozwinął się właściwie tylko w słowiańskich krajach bałkańskich oraz w Rosji, Filow przyłącza się do hipotezy A. Brunowa (*K woprosu ob architekturnom stile w Konstantinopole,* Izw. na Blg. Archeol. Inst. V, 1928/29, str. 216—222) i uważa ten styl za pochodzenia słowiańskiego. Kościelnej architektury w Macedonji z epoki panowania serbskiego Filow nie omawia, wyraża jednak pogląd, że bliższy rozbiór jej zabytków wykazuje większe pokrewieństwo z cerkwiami bułgarskiemi, aniżeli z serbskiemi, co należy tłumaczyć tem, że królowie serbscy celem wzniesienia tych swoich fundacyj posługiwali się budowniczemi miejscowymi. Filow jednak bynajmniej nie rozstrzyga jednostronnie tej »kwestji macedońskiej«, gdyż pozostawia przyszłości bliższe zbadanie i określenie miejsca tych zabytków w ogólnym rozwoju architektury kościelnej na Bałkanach. Jest to, jak dotąd, jedynie możliwe postawienie całego zagadnienia. Nie można przecie dzisiejszych pojęć o tem, co jest bułgarskie lub serbskie, stosować względem zabytków sztuki średniowiecznej, zapominając o wspólnych cechach bałkańskich, a zwłaszcza o wspólnych podstawach, nawet w »szkołach« regjonalnych. Dlatego też sądzę, że G. Millet był w zupełnem prawie, gdy, mając na względzie te wspólne podstawy i źródła sztuki bałkańskiej, określił odmianę, jaką stanowi serbska architektura w Macedonji, jako szkołę serbsko-bizantyńską (L'Art serbe: les églises, str. 89—150).

Ważnem uzupełnieniem wszystkich tych publikacyj o sztuce starobułgarskiej są dwie dalsze prace A. Proticza, z których pierwsza p. t. (*Le Mont Athos et l'art bulgare. I. L'influence du Mont Athos,* La Revue Bulgare, II, Sofja, 1930, odbitka str. 15 i IV tablice) w krótkiem

ujęciu przedstawia wpływ architektury i malarstwa athońskiego na sztukę bułgarską aż do XIX w.; druga, p. t. Denacjonalizacja i odrodzenie sztuki bułgarskiej w epoce jarzma tureckiego od 1393 do 1879 r. (*Denacjonalizirane i wzraždane na bŭlgarskoto izkustwo prez turskoto robstwo ot 1393 do 1879 god.* Odbitka z Almanachu jubileuszowego z powodu 1000-lecia śmierci cara Symeona. Sofja, 1929, str. 383—540 i XXV streszczenia francuskiego, z 197 ilustr.) stanowi niezawodnie ciekawy obraz losów bułgarskiej twórczości artystycznej od chwili utraty niepodległości państwowej aż do ponownego wskrzeszenia jej w r. 1879. Sztuka tej epoki jest z natury rzeczy, i to nietylko w Bułgarji, lecz we wszystkich krajach o kulturalnych podstawach bizantyńskich najmniej pociągająca badaczy, choćby już z tej prostej przyczyny, że mimowoli nasuwają się przytem porównania z rozkwitem sztuki zachodnioeuropejskiej począwszy od renesansu; a wszelkie takie porównania wychodzą bardzo na niekorzyść tej sztuki wschodniej, która, utraciwszy szerokie podstawy kulturalne, z jakich wyrastała dawniejsza sztuka bizantyńska, w nieskończoność powtarza formy odziedziczone w oderwaniu od życia, stając się — poza Rosją — coraz bardziej tylko przeżytkiem. To też niewątpliwie dzieła tej sztuki »późnobizantyńskiej« przyczyniały się w przeszłości do tego, że nauka europejska stosunkowo tak późno doszła do właściwego zrozumienia i oceny średniowiecznej sztuki bizantyńskiej. Że niemniej jednak także sztuka tego późnego okresu nasuwa cały szereg zagadnień o pierwszorzędnem znaczeniu, choćby już pod kątem widzenia stopniowej okcydentalizacji sztuki wschodnioeuropejskiej, o tem świadczą nietylko zabytki sztuki wołoskiej i mołdawskiej, o których będzie mowa na innem miejscu, lecz także gruntowne zestawienie zabytków bułgarskich tej epoki w pracy Proticza. Odróżnia on w tej epoce dwie fazy: pierwszą, sięgającą do początków drugiej połowy XVIII w. (1762 r.), w ciągu której twórczość bułgarska coraz bardziej zatraca swoje rysy narodowe, i drugą, obejmującą czas do 1879 r., będącą fazą stopniowego odrodzenia narodowego, zakończoną odzyskaniem niezależności państwowej i kulturalnej. Autor śledzi wszelkie zjawiska artystyczne: architekturę świecką i kościelną, przemysł artystyczny i malarstwo, odkrywa wszędzie rysy charakterystyczne, począwszy od zmian, jakim podlegało pod wpływem nowych warunków budownictwo domów prywatnych, ulic i całych miast, aż do złotnictwa, które okazuje się najbardziej zachowawczem, oraz malarstwa ściennego i sztalugowego. W budownictwie kościelnem w ciągu XV w. przeważa jeszcze dawny typ kościółka jednonawowego, ale zwłaszcza począwszy od w. XVII typem dominującym staje się typ klasztornego kościoła z góry Athos, który dopiero w ostatniej epoce ustępuje nowym formom, wzorowanym na kościołach zagranicznych. Zrozumiałe jest, że w architekturze świeckiej dużą rolę odgrywają wzory albańskie, tureckie i rumuńskie. Elementy islamskie występują coraz silniej także w ornamentyce snycerskiej, a włoskie zwłaszcza w ikonostasach. Warto przytem podkreślić, że rzeźba w drzewie aż do XVIII w. jest przeważnie dziełem mistrzów bułgarskich, pracujących w Rumunji, skąd właśnie niejeden element gotycki i renesansowy, przejęty zwłaszcza z Włoch, przedostał się do Bułgarji. Najważniejszą gałęzią artystyczną tej epoki jest jednak malarstwo, w pierwszej jej fazie malarstwo religijne, w drugiej częściowo także już malarstwo ścienne.

Dla charakterystyki kultury artystycznej na Bałkanach za zwierzchnictwa tureckiego są bardzo ważne przesunięcia centrów artystycznych, jakie w krótkim czasie się dokonały. Najpierw znikły ważne środowiska bułgarskie, wkrótce potem serbskie, wkońcu z upadkiem Konstantynopola także greckie. Artyści schronili się w sąsiednich krajach chrześcijańskich, ale ponieważ w krajach katolickich, jak np. na Węgrzech, dla nich nie było roboty, pozostały jako strefy działania tylko Rumunja i góra Athos, nie licząc oczywiście Rosji, gdzie da się stwierdzić działalność artystów greckich i serbskich. Rumunja właśnie w tej epoce stwarza za pomocą tych artystów z Bałkanów swoją pierwszą wielką sztukę, przejmując równocześnie pierwiastki artystyczne z Rosji i z Armenji, łącząc je z właściwym sobie realizmem oraz z elementami ówczesnej sztuki włoskiej i ogólnoeuropejskiej. W ten sposób Rumunja, zwłaszcza począwszy od XVI w., staje się ważnem ogniskiem sztuki bałkańskiej, w której artyści bułgarscy tem znajczniejszą mogli odgrywać rolę, że językiem oficjalnym i kościelnym był wtedy w Rumunji język bułgarski. Jeszcze ważniejszem środowiskiem stała się — już z powodu wielkiego wpływu, jaki wywierała — góra Athos, która dopiero w XVIII w. stworzyła swoje własne szkoły i warsztaty malarskie, a do tego czasu posługiwała się artystami greckimi, serbskimi, bułgarskimi i rumuńskimi, narzucając im jednak swój »styl tragiczny mnichów-ascetów,

którzy wyrzekli się świata« — w przeciwieństwie do stylu dawniejszego »o silnej charakterystyce, stylu dramatycznego, pysznego i reprezentacyjnego, będącego odbiciem życia patrjarchów, wojewodów, bojarów i innych dostojników kościelnych i świeckich«, — stylu, który panował na górze Athos w XIV w. i na Bałkanach w XIV i XV w. A ponieważ artyści po powrocie z Athosu wykonywali nowe dzieła na Bałkanach w stylu klasztornym, istniały w rezultacie w Bułgarji dwa kierunki malarskie, których twórcami byli malarze bułgarscy, jak o tem świadczą na freskach liczne napisy i sygnatury bułgarskie. Proticz w swojem przedstawieniu rekonstruuje dzieje tego malarstwa na obszarach bułgarskich.

Pierwszy wielki przykład denacjonalizacji sztuki bułgarskiej stanowią malowidła ścienne w Kremikowcach z r. 1493: zjawia się w nich portret obcy o rysach wschodnich, a ze wszystkich malowideł przemawia eklektycyzm, nieznany dotąd w takim stopniu w Bułgarji, gdyż obok typów bułgarskich z XII w. występują typy bizantyńskie, rumuńskie (w portrecie fundatora, w pięknych typach świętych niewiast) i wschodnie. Najważniejszym zaś zabytkiem tej wczesnej epoki są freski w klasztorze w Poganowie z r. 1500. Nie są to już dwuwymiarowe kompozycje linearne, lecz odtwarzające także pogłębienie przestrzeniowe (nie proste, lecz wklęsłe) zapomocą pejzażu, ruchu figur, a zwłaszcza tłumu. W ich stylu zlewają się malarstwo athońskie XIV w., malarstwo serbskie i macedońskie tejże epoki, oraz styl malowideł w Kremikowcach. Wpływ athoński zmniejszył bardzo wyraźnie element reprezentacyjny, obce jest tym freskom idealne piękno duchowe i tragiczny spirytualizm, przeważa w nich nuta intymna i współczująca. W innych zabytkach widoczne jest piętno sztuki ascetów z Athosu; zjawiają się typy jakby nie z tego świata, ciała wydłużone, które straciły wszelki związek z życiem, niezgrabne, kanciaste pozy, pełne wewnętrznej ekspresji; rysy reprezentacyjne są ograniczone do minimum. A właśnie ta sztuka, której cechy występują najwyraźniej w freskach, ufundowanych przez różnych Fanarjotów, świeckich i duchownych, przeważa w cerkwiach bułgarskich XVI—XVIII w. Nic dziwnego, że tego rodzaju twórczość artystyczna, będąca w gruncie rzeczy tylko sztuką fundatorów i mnichów, biskupów i przewodniczących gmin religijnych, sama w sobie zamierała i nie miała już żadnej przyszłości przed sobą. To też nowe życie mogło wypłynąć tylko ze źródeł sztuki zachodnioeuropejskiej. Proticz omawia także tę nową fazę, zapoczątkowaną przez artystów, którzy założyli dwie szkoły malarskie w drugiej połowie XVIII w., Tomasz Wiszanow Molera z Banska i Chrysto Dimitrow z Samokowa. Są to próby pogodzenia starych tradycyj, opartych na estetyce bizantyńskiej, ze sztuką europejską, próby niewątpliwie bardzo ciekawe dla rozwoju sztuki bułgarskiej, ale ich znaczenie nie przekracza granic miejscowych. Freski z 40-ych i 50-ych lat zeszłego stulecia, zachowujące przy całej »europeizacji« ikonografję, typy, układ i zasady pradawnych koncepcyj i kompozycyj bizantyńskich, są dla widza dzisiejszego tylko anachronizmem, zwłaszcza, że nie mają nic wspólnego z próbami zmodernizowania i ożywienia bizantyńskich form tradycyjnych, czego podjęli się np. w Rosji jeszcze znacznie później artyści tej miary, jak Wasnecow lub Wrubel. Są to właściwie tylko końcowe resztki dawnego monumentalnego malarstwa bizantyńskiego. Ciekawsze są początki malarstwa świeckiego, zwłaszcza portretowego, które z natury rzeczy zrywają w zupełności z tradycjami sztuki religijnej i oznaczają przejście sztuki bułgarskiej ku wyrażeniowym formom artystycznym zachodnioeuropejskim; początkowo wytwarza się wprawdzie kierunek, którego trudno nie nazwać akademizmem, połączony z odblaskiem romantyzmu niemieckiego. Malarstwo staje w tej ostatniej epoce przed odzyskaniem niepodległości na równi z literaturą w służbie idei wolności narodowej, a kompozycje, ilustrujące historyczną wielkość i sławę dawnej przeszłości, rozpowszechniane zapomocą litografij, odegrały ważną rolę w ostatniej, decydującej walce o wolność. Nie należy przeoczyć faktu, który Proticz silnie podkreśla, że w tem odrodzeniu sztuki bułgarskiej zajmowała wybitne miejsce działalność malarza polskiego, emigranta H. Dembickiego.

Moje sprawozdanie z publikacyj o dziejach sztuki w Bułgarji przerosło nieco ramy zwykłego referatu. Stało się to nie dlatego, jakoby zabytki sztuki bułgarskiej były najliczniejsze i najznakomitsze ze wszystkich, wchodzących w zakres rozdziału o »pograniczu Bizancjum«. Bezporównania więcej i lepiej zachowanych, cennych zabytków posiadają obszary serbskie, znacznie oryginalniejsze jest oblicze sztuki starorosyjskiej, pyszniejsze i może bardziej »egzotyczne« są zabytki rumuńskie. Ale te ostatnie, jeżeli idzie o rysy »bizantyńskie«, należą wszystkie do okresu późnego, sztuka starorosyjska nasuwa tak wiele

zagadnień, że trudno krótko je przedstawić, zabytki zaś serbskie, t. j. najstarsze z tych, które są bliżej zbadane, pochodzą z XII w. To, co z dawnej sztuki zachowało się na obszarach bułgarskich, pozwala wytworzyć sobie obraz ciągłego rozwoju, począwszy od epoki starochrześcijańskiej i przedsłowiańskiej, poprzez okres prabułgarski i bułgarsko-chrześcijański aż do czasów najnowszych. W tem przedewszystkiem leży znaczenie tych zabytków i zagadnień, które nasuwają badania nad ich formami. Są to zagadnienia, dotyczące nietylko Bułgarji, lecz całego kompleksu kwestyj, związanych z historją sztuki bizantyńskiej i wschodniochrześcijańskiej. *Wojsław Molè.*

WYSTAWA SZTUKI Z CZASÓW KOCHANOWSKIEGO.

W związku z jubileuszem i zjazdem naukowym im. Kochanowskiego, urządzonym przez Polską Akademję Umiejętności w czerwcu ubiegłego roku, otwarto wystawę zabytków sztuki i kultury z epoki polskiego renesansu. Trud urządzenia wystawy wzięło na siebie Towarzystwo Miłośników Historji i Zabytków Krakowa oraz Zarząd zamku na Wawelu; wystawa mieściła się bowiem w salach parterowych pałacu wawelskiego, wówczas właśnie świeżo odrestaurowanych. Chociaż same sale nie są renesansowe, lecz gotyckie z XIV i XV wieku, stanowiły mimo to piękną oprawę dla zabytków sztuki, a sam dziedziniec pałacu Jagiellonów wprowadzał doskonale widzów w epokę, z której pochodziły dzieła sztuki.

Należy odrazu zaznaczyć, że nie było zadaniem wystawy dać wyczerpującego obrazu XVI wieku, czy też być wystawą naukową, w pełnem znaczeniu tego słowa. Zadaniem jej było przedewszystkiem zapoznanie szerokich warstw społeczeństwa z ogólnym charakterem artystycznym epoki Kochanowskiego, a więc środkowych lat XVI w. Eksponaty pochodziły przedewszystkiem ze zbiorów krakowskich, dostarczyły je krakowskie kościoły i muzea, prywatni kolekcjonerzy, a tylko nieliczna ilość pochodziła z innych miast.

Na pierwszem miejscu postawić należy malarstwo. W Polsce XVI w. darmo szukać w zakresie malarstwa za dziełami włoskich mistrzów. Na dworze, a także w miastach pracowali prawie wyłącznie malarze niemieccy lub pod ich wpływem pozostający polscy, a włoscy zjawili się u nas dopiero w XVII wieku. Dlatego wystawione dzieła malarskie, liczne portrety oraz obrazy religijne należały do szkół niemieckich lub podpadały pod ich wpływy. Na pierwszem miejscu postawić należy portrety rodziny Zygmunta Starego z warsztatu młodszego Cranacha, dalej różne portrety możnowładców, a wkońcu profesorów Uniwersytetu Jagiellońskiego. Wśród tych ostatnich wybijał się pod wpływem holbeinowskim pozostający, piękny portret Benedykta z Koźmina. Do Flandrji przenosił nas drugi piękny portret z XVI wieku (królowej Izabelli duńskiej), przypisywany Janowi Mabuse — który w r. 1494 bawił w Krakowie — a pochodzący ze zbiorów w Dzikowie.

Jakby na potwierdzenie naszych stosunków z malarstwem niemieckiem znalazło się na wystawie 6 obrazów ze skrzydeł tryptyku z kaplicy Zygmuntowskiej, uchodzących za dzieła Hansa Dürera — oraz temu malarzowi przypisany obraz św. Jerzego z Katedry. Choć niema żadnej pewności, czy dzieła te robił Hans Dürer, przeciwnie pewne okoliczności zdają się nawet świadczyć przeciw jego autorstwu, to jednak obrazy same świadczą o przenikaniu produkcji środowisk niemieckich, specjalnie Frankonji do nas.

Rzeźba, która w XVI wieku jest u nas przeważnie kamienna, nie mogła się naturalnie znaleść na wystawie, ale zato miłośnicy i znawcy tkanin mieli pełną satysfakcję, mogąc się zapoznać ze wspaniałemi szatami liturgicznemi z najróżniejszych materjałów, altembasów, adamaszków, brokatów, będących często darami królewskiemi. Była to rzadka sposobność widzenia w Krakowie, w jednem miejscu zgromadzonych, zbiorów tkanin głównie ze skarbców kościelnych i miejscowych muzeów. Również hafty z pracowni, utrzymywanych przez polskie królowe, znalazły się na wystawie. Z wyrobów metalowych zasługiwała na uwagę broń, oraz piękne zabytki złotnictwa i emaljerstwa. Należy także wspomnieć na zakończenie tego pobieżnego opisu, o wystawieniu starych druków i wydań pism Kochanowskiego, dopełniających całości wystawy,

Tak więc, aczkolwiek wystawa nie była wielka (katalog wymieniał tylko 180 przedmiotów) spełniła swoje dydaktyczne zadanie, a trwałą pamiątką po niej pozostanie katalog, wzorowo opracowany przez dr. Jarosławiecką-Gąsiorowską.

L. R.

KRONIKA.

STANISŁAW TOMKOWICZ
(1850—1930).

W maju ubiegłego roku obchodził świat kulturalno-artystyczny Krakowa osiemdziesiątą rocznicę urodzin jednego z najbardziej w Polsce zasłużonych pracowników na polu historji sztuki i konserwacji zabytków, Stanisława Tomkowicza[1]. Długoletnia praca Tomkowicza budzić musi podziw swą wyjątkową intensywnością. Jest to działalność, idąca równolegle z życiem i podporządkowująca wszystkie swe cele potrzebom społeczeństwa. Stąd też w pracach naukowych Jubilata mało znajduje się stosunkowo tematów opracowywanych samych dla siebie. Najczęściej ich wyborem kieruje jakaś ważna, narzucona przez odpowiedni moment przyczyna. Czasem jest nią konieczność ratowania zabytku, to znów możność doprowadzenia go do pierwotnego stanu. Niekiedy znów źródłem badań jest potrzeba uświadamiania społeczeństwa o ważności pewnych objektów zabytkowych, domagających się opieki. Tym realnym celom pracy naukowej towarzyszy zdolność wprowadzania w czyn postulatów w niej wyrażonych, zdolność oparta o rozwagę i wytrwałość, odwagę zdania i wysoki takt osobisty.

Stanisław Tomkowicz, urodzony w Krakowie, wnuk Franciszka Wężyka, autora Okolic Krakowa, członek rodziny, której nazwisko powtarzają często płyty grobowe starych krakowskich kościołów, poświęca główne swe prace zabytkom rodzinnego miasta. Monumentalnem dziełem z tego zakresu, użytecznem tak bardzo przy odnawianiu zamku krakowskiego, jest »Wawel« (1907). Sprawie restauracji Wawelu poświęca prócz tego szereg prac i broszur, jak między innemi »Die Restaurierung der Domkirche auf dem Wawel«, »Katedra na Wawelu i jej obecna restauracja« (1901), »Wewnętrzne urządzenie Wawelu i jego losy« (Bibljoteka Krak., 1901). Zajmuje się również i innemi najcenniejszemi zabytkami Krakowa, jak kościołem Marjackim (Artystyczne piękności kościoła Marjackiego), Bibljoteką Jagiellońska (Gmach

[1] Powyżej umieszczona rycina przedstawia medal wybity na cześć Jubilata w Mennicy Państwowej w Warszawie. Autorem medalu jest p. Karol Hukan.

Bibljoteki Jagiellońskiej), kościołem oo. dominikanów (w pracy wspólnie z L. Lepszym wydanej), pałacem Wielopolskich, prałatówką kościoła N. P. Marji, szpitalem św. Ducha i t. d. Architektura krakowskich domów mieszczańskich, uwzględniana dotąd przeważnie w kronikarskiej formie, znalazła w Tomkowiczu przenikliwego badacza. Prace takie, jak »Napisy domów krakowskich« (1899), »Ulice i place Krakowa w ciągu dziejów«, a zwłaszcza »Domy i mieszkania w Krakowie z I-szej połowy XVII w.«, stanowią szeroką podstawę dla dalszych badań i razem z pracami Chmiela, Ptaśnika, Kleina wypełniają dotkliwą dotąd lukę w dziejach architektury w Polsce. Szerokie pole uczonego objęło również i stosunki kulturalne Krakowa w pracach »Przyczynek do historji Szkotów« (1899), »Włosi kupcy w Krakowie« (1900) i wiele innych.

Osobno wspomnieć należy o niezmiernie pożytecznej publikacji, wydanej w r. 1912 pod skromnym tytułem »Przyczynki do dziejów kultury Krakowa w pierwszej połowie XVII wieku«. Jest to właściwie wybór archiwaljów, dotyczących życia artystycznego w Krakowie w owym czasie, dokonany z prawdziwą znajomością rzeczy. Dzięki tej pracy Tomkowicza dowiedzieliśmy się szeregu nazwisk artystów z pierwszej fazy baroku. Szereg nazwisk udało się związać z zachowanemi dziełami sztuki. Dla badań nad wczesnym barokiem krakowskim jest to jedna z podstawowych publikacyj.

Tomkowicz w swych studjach nie ograniczał się do rodzinnego miasta. Opracował szereg zabytków położonych w Małopolsce i w dawnem Królestwie Polskiem, jak kolegjatę św. Jana w Skalbmierzu, zamek Ossolińskich w Krzyżtoporze, zamek w Pieskowej Skale, kościół w Raciborowicach, zamek w Ołyce i inne.

Nie sposób w krótkim artykule wymienić wszystkich tak licznych prac uczonego badacza. Należy przynajmniej wspomnieć, że zawdzięczamy Mu również szereg artykułów będących pewnego rodzaju monografjami o wybitnych współczesnych osobistościach: Juljuszu Kossaku, Edwardzie Jelinku, Essenweinie, Władysławie Łuszczkiewiczu, Jerzym Mycielskim, Tomaszu Prylińskim, H. Rodakowskim i wielu innych, których działalność uwypuklał w sposób nader sumienny i objektywny.

Poza pracą ściśle naukową Jubilata, wybija się na pierwszy plan działalność konserwatorska. Tomkowicz, jeden z pierwszych w Polsce zrozumiał jej znaczenie dla kraju, uzasadniając to tak pięknie w przedmowie do jednej ze swych prac. »Pozwolić, aby zniszczały zabytki artystyczne przeszłości — pisał — jest to odebrać miastu lub krajowi kapitał zebrany pracą pokoleń i wieków, popchnąć społeczeństwo o wielki krok wtył, ku barbarzyństwu i ciemnocie, choćby mu nie odejmować całego nowożytnego przemysłu i postępu«.

W myśl tych założeń starał się zabezpieczyć należyty rozwój pracy konserwatorskiej w Małopolsce, nie cofając się przed publicznem wytykaniem rządowi austrjackiemu zaniedbań w tej dziedzinie. (»Reforma konserwatorska zabytków sztuki w Galicji« (1886) i »Reforma opieki nad zabytkami« (1903).

Wytężona działalność konserwatorska St. Tomkowicza zaznaczyła się zwłaszcza w Krakowie. Jako wieloletni konserwator i prezes Grona Konserwatorów, jako członek Rady Artystycznej M. Krakowa, Komitetu Odbudowy Wawelu, Towarzystwa Miłośników Historji i Zabytków Krakowa, Komitetu Muzeum Narodowego wykonywał przyjęte na siebie obowiązki z takim zapałem i entuzjazmem, że niema przypuszczalnie jednej ulicy w śródmieściu, któraby Mu nie zawdzięczała ocalenia zabytkowych budynków. Stąd też toast Prezydenta Miasta, wygłoszony na uczcie jubileuszowej: »gdyby Kraków miał swego Tomkowicza w początku XIX w., mielibyśmy dotąd jeszcze mury i fortyfikacje« zawierał mimo żartobliwej formy trafną charakterystykę zasług Jubilata.

Do pracy nad ochroną zabytków starał się St. Tomkowicz wciągnąć szeroki ogół, zachęcając go, a niekiedy i karcąc w licznych artykułach i broszurach (np. Nieco o zabytkach krakowskich, ich miłośnikach i niszczycielach, Szpecenie kraju, Szpital św. Ducha), które cechuje odwaga wystąpienia, nie cofająca się przed gorzką prawdą.

Rozwinął również wytężoną pracę na polu inwentaryzacji. Jemu to zawdzięcza się inwentaryzację powiatów krakowskiego, gorlickiego, grybowskiego, nie mówiąc już o zebraniu obfitych materjałów dla powiatów jasielskiego, nowotarskiego i zamojskiego. Wybitne są Jego zasługi jako wieloletniego Prezesa Komisji Historji Sztuki Polskiej Akademji Umiejętności, który potrafił mimo ciężkich niejednokrotnie warunków utrzymać wysoki poziom wydawnictw Komisji.

W zakończeniu tego krótkiego przeglądu wielkich zasług Stanislawa Tomkowicza należy podkreślić Jego uczynność, dobroć serca i pogodę jednające serca wszystkich, którzy się z Nim w życiu zetknęli. *B.*

DWA MIĘDZYNARODOWE KONGRESY HISTORJI SZTUKI
(Bruksela—Rzym).

Rok ubiegły zaznaczył się dla historyków sztuki dwoma wydarzeniami w dziedzinie organizacji i postępu pracy naukowej, które zasługują na omówienie zarówno same przez się, jak i ze względu na udział w nich polskich delegatów i nawiązanie stosunków z nauką polską.

Mianowicie w dn. 20—29 września 1930 r. odbył się w Brukseli XII Międzynarodowy Kongres Historji Sztuki, a od 13—17 października Międzynarodowa Konferencja, zwołana w Rzymie przez »Office International des Musées« przy Lidze Narodów dla omówienia metod badania i konserwacji dzieł sztuki.

W okresie od ostatniego kongresu Historji Sztuki w Paryżu w r. 1921 szybki rozwój techniki dał do ręki muzeologom i badaczom nowe środki i otworzył nowe możliwości zarówno w zakresie studjów, jak i konserwacji dzieł sztuki. Kongres Brukselski przeto stanął wobec pewnych nowych problemów, które życie samo nasunęło.

Z obowiązku kronikarskiego zanotować należy, iż dwadzieścia sześć narodowości przysłało swych delegatów, członków Zjazdu zgłoszonych było z górą 600; w sześciu jednocześnie obradujących sekcjach wygłoszono około 175 komunikatów.

Kongres celowo urządzono w Belgji, gdzie z okazji stulecia niepodległości zorganizowano szereg wystaw sztuki retrospektywnej i współczesnej. W programie Zjazdu było 7 posiedzeń każdej z sekcyj, dwa plenarne, resztę zaś czasu pochłonęły wycieczki i przyjęcia. Prezydował Leo van Puyvelde, dyrektor królewskich Muzeów Sztuki w Belgji i zarazem profesor uniwersytetu w Liège. W licznym komitecie belgijskim zasiadali znani z prac naukowych fachowcy, reprezentujący niemal wszystkie dziedziny studjów w zakresie historji sztuki.

Celem pewnego zgrupowania rozbieżnych tematów wyznaczono 6 sekcyj. Mianowicie obok sekcji Muzeograficznej, Średniowiecznej, sekcję trzecią Renesansu i Sztuki Nowoczesnej rozdzielono na 4 podsekcje niezupełnie zgodne chronologicznie z tytułem, gdyż zaliczono tu np. przemysł artystyczny wszelkich epok.

Jedną z ruchliwych i duże zainteresowanie budzących sekcyj była Muzeografja i Nauczanie. Referowano tu zarówno organizacje muzeów i bibljotek sztuki, jak zagadnienia konserwacji zbiorów, nowe wyniki otrzymywane przy restaurowaniu obrazów przy zastosowaniu badań promieniami Roentgena i ultra-fjoletowemi. Nadzwyczajne zainteresowanie wzbudził pokaz prof. Ganz'a z Bazylei, który przy pomocy kilkakrotnego prześwietlania promieniami X kierował restaurowaniem dwóch obrazów Holbeina i osiągnął w całym procesie niezmiernie ciekawe rezultaty. Szereg referatów tej kwestji poświęconych podawało realne wyniki. Imponującem jest już dziś doświadczenie, jakie w tej mierze osiągnęły muzea amerykańskie, gdzie sprawozdania podają setki tą metodą zbadanych obrazów.

Dłuższą dyskusję wywołał wniosek A. Blum'a, by utworzyć przy »Institut International de la Coopération Intellectuelle« organ pośredniczący w otrzymywaniu materjałów naukowych między uczonymi różnych krajów. Projekt, który dążył właściwie do wykorzystywania w ulegalizowanej formie cudzych materjałów, spotkał się z bardzo ostrą krytyką.

Na wzmiankę zasługuje zapoczątkowana przez »Office Intern. d. Musées« akcja radjofoniczna, zmierzająca do popularyzowania zbiorów muzealnych. Audycje takie istnieją w Anglji, Francji, w Niemczech, w Stanach Zjednoczonych. Np. Muzeum przyrodnicze w Buffalo co niedzielę wygłasza krótką prelekcję, dotyczącą eksponatów muzealnych, a niedzielny dodatek do pism codziennych podaje reprodukcje, ilustrujące odczyt. »Office Intern. d. Musées« postanowiło od siebie nadawać komunikaty z zakresu muzeografji w języku francuskim i akcję tę już rozpoczęto.

Kwestja istnienia muzeów prywatnych i państwowych, referowana przez Jean Lameere, prof. »École des Hautes Études« w Gandawie, obudziła szerszą dyskusję. Przeważała opinja, że przykład Ameryki poucza, iż prawie wszystkie muzea prywatne rozwijają szeroką działalność i pod kontrolą członków komisji — specjalistów, wybieranych na przeciąg lat 6-ciu, prosperują lepiej, niż w innych krajach, gdzie wszystkie muzea zależą od jednego departamentu w Ministerstwie. Wypowiadano nawet zdanie, że należałoby tworzyć komisje specjalne, złożone z przedstawicieli państwa i z fachowców mianowanych przez odpowiednie czynniki oficjalne dla nadzoru nad muzeami.

Poruszano również kwestję repartycji dzieł sztuki z muzeów stołecznych na prowincję. Za tym systemem przemawiał dyrektor Muzeum Sztuk Pięknych w Stockholmie, komunikując, że Mu-

zeum to rozesłało do muzeów prowincjonalnych przeszło 2000 płócien.

Luigi Serra, konserwator dzieł sztuki prowincji delle Marche, referował obszerny program inwentaryzacji dzieł sztuki na terenie Włoch, opracowany z inicjatywy »Direzione Generale di Antichità e Belle Arti«. Akcję rozpoczęto wydawnictwem serji przewodników po muzeach włoskich, z których 8 się już ukazało, oraz nierównie ważniejszą publikacją p. t. »Catalogo degli oggetti d'arte mobili di proprietà di Enti«, zamierzoną na około 50 tomów; z tych pierwszy (prowincja Bergamo) w czasie zjazdu był już w druku. Nadto wydaje się dwie inne, bardziej popularne serje, obejmujące wybór zabytków architektury i monografje miast bardziej zasobnych w dzieła sztuki.

Wysunięto również m. in. projekt współdziałania między muzeami (André Dezarrois, konserwator muzeów »Jeu de Paume« i »Orangerie« w Paryżu), ewentualnie przy pomocy Office International d. Musées, w zakresie wymiany i zakupu dzieł sztuki współczesnej.

W innych sekcjach, które jednocześnie obradowały, wygłoszono długi szereg referatów z najrozmaitszych dziedzin sztuki, z różnych epok i krajów. Wspomnimy tylko o kilku ciekawszych, do których należał odczyt prof. W. Friedländer'a z Fryburga szwajc. o Rubensie i Cigoli, W. G. C. Constable'a, konserwatora National Gallery w Londynie o niedawno przez tęż galerję nabytym dyptychu zw. »Wilton Diptych«, dalej R. Lantier'a o stosunkach, wiążących sztukę chrześcijańską Afryki Północnej z Hiszpanją, prof. E. Panofsky'ego z Hamburga — z problemów twórczości Dürera, prof. T. Gerevich'a o malarstwie węgierskiem wieków średnich i wiele innych [1].

W tematach przeważały zagadnienia malarstwa zwłaszcza flamandzkiego i wpływy, jakie sztuka Flandrji wywarła na obce środowiska. Starano się tematy podciągać do tła kongresu i nawiązać jakieś zainteresowania wspólne. Nie brakło jednak i tematów, dotyczących sztuki różnych narodów i tu zarysowały się pewne grupowe nawet wystąpienia. Tak np. wygłoszono kilka referatów o zabytkach sztuki na Węgrzech i ich związkach z prądami sztuki w innych krajach. Zwłaszcza gdy chodzi o tereny, które wskutek już tylko położenia geograficznego ulegają różnym wpływom i pośredniczą w ich wędrówce, mogą się wysunąć ciekawe problemy, które zasługują na podkreślenie i uwagę.

W zakresie pracy naukowej zjazdu na minus jednak zanotować należy, poza wzmiankowanemi powyżej grupami, niesłychaną rozbieżność tematów i zbyt wielką liczbę zwykłych przyczynków, które nie wnosząc zasadniczo nic nowego, poruszały w drobiazgowy sposób jakiś szczegół nieraz o charakterze tylko lokalnym, lub też dawały zwykły opis jakiegoś zabytku nieznanego albo quasi nieznanego (j. np. krakowskie rękopisy illuminowane referowane przez A. Blum'a).

Uderzającym był brak referatów z zakresu metodologji. Nawet w sekcji I-ej Enseignement et Muséographie nie było żadnej na ten temat dyskusji.

Poza ściśle naukowym programem zjazdu odbyły się dwa posiedzenia plenarne. Na pierwszem przemawiali oficjalni delegaci, przedstawiciele szeregu państw. Niestety wobec niespodziewanej nieobecności przewodniczącego delegacji polskiej — w imieniu Polaków niktby głosu nie zabrał, gdyby nie delegat Pol. Akad. Umiejętności, który przemówił w kilku słowach, domagając się uznania odrębności sztuki polskiej.

Na ostatniem zebraniu plenarnem prof. A. Venturi wygłosił dłuższy referat p. t. »Contraste des tendances dans la Renaissance italienne«. Oprócz oficjalnych komunikatów, przyjętych przez aklamację konkluzyj i przemówienia prezesa zjazdu, wspomnieć należy oklaskami przyjęte przemówienie ze strony polskiej prof. W. Tatarkiewicza, który kompensując w ten sposób brak urzędowego wystąpienia polskiego na posiedzeniu inauguracyjnem, zastąpił nieobecnego głównego reprezentanta Polski.

W czasie zjazdu odbyło się szereg wycieczek, zorganizowanych przez ruchliwy Komitet Kongresu do: Gandawy, Antwerpji, Liège, Malines, Louvain, Namur, Bruges; oprócz zabytków miasta samego i muzeów stałych zwiedzono działy sztuki na wystawach w Antwerpji i Liège, gdzie objaśnień udzielali konserwatorowie zbiorów i profesorowie uniwersytetów belgijskich, specjaliści w zakresie danych działów. Zwłaszcza pawilon sztuki w Antwerpji szczególne budził zainteresowanie, bowiem wystawiono szereg dzieł sztuki z kolekcyj prywatnych zarówno europejskich, jak amerykańskich (np. w dziale malarstwa oraz rękopisów illuminowanych z bibljoteki Pierpont'a Morgan'a). W Namur zaś zwiedzono skarbiec udostępniony dla członków Kongresu i niezmiernie ciekawą wystawę złotnictwa. — Nadto

[1] Wszystkie referaty zjazdowe mają być publikowane w Annales du Congrès.

odbyła się wycieczka do zamku Bioul, gdzie członków Kongresu gościł honorowy konsul polski G. Vaxelaire, specjalnie serdecznemi słowy witając delegację polską.

Z imprez z okazji Kongresu urządzonych na wzmiankę zasługuje piękny koncert muzyki dawnej w królewskiem konserwatorjum, przedstawienie w teatrze królewskim opery Grétry'ego: »Céphale et Procris«, wreszcie wspaniale odtworzony pochód historyczny w strojach z 1549 r. »L'Ommegang«, który w ciągu godziny barwną wstęgą rozwijał się w Parc du Cinquantenaire.

Z pośród licznych przyjęć, któremi podejmowano gościnnie członków Kongresu, specjalnie wyróżnił się wspaniały raut, wydany w gmachu muzeum »du Cinquantenaire« przez ministra oświaty. Amfilady oświetlonych sal z pysznemi okazami ceramiki, tkanin, rzeźby, meblarstwa i t. d. stanowiły jedyne w swoim rodzaju tło dla przyjęcia historyków sztuki, niemal z całego świata przybyłych.

Na zakończenie Kongresu odbył się bankiet w gmachu muzeum Kongo belgijskiego w Tervueren, gdzie obok organizatorów zjazdu zgromadzili się przedstawiciele niemal wszystkich komitetów narodowych.

Realnym wynikiem Kongresu jest utworzenie stałego Międzynarodowego Komitetu Historji Sztuki, którego zadaniem będzie zarówno przygotowywanie i zwoływanie co 3 lata kongresów ogólnych, jak i podtrzymywanie stosunków wzajemnych między komitetami narodowemi i za ich pośrednictwem między profesorami historji sztuki, dyrektorami i konserwatorami muzeów oraz kolekcjonerami poszczególnych krajów. Komitet ten ma wydawać biuletyn, który byłby odbiciem tych właśnie stosunków. W celach naukowych Komitetu leży zwrócenie uwagi historyków sztuki na zagadnienia metody w interpretacji historycznej i ocenie artystycznej dzieł sztuki. Dalej zainteresowanie problemami z zakresu historji sztuki specjalistów z innych gałęzi nauki, (zwłaszcza »sciences morales et historiques«). W dziedzinie konserwacji dzieł sztuki, a zwłaszcza w muzeografji, w wydawnictwach i bibljografji Komitet ma dążyć do koordynowania wysiłków i wspólnego znajdywania najbardziej pożądanych rozwiązań.

Siedziba Komitetu będzie zdecydowana na następnym kongresie. Komitet ten ma być zwoływany przez przewodniczącego raz do roku kolejno w rozmaitych krajach; ewentualnie w razie żądania trzech członków, przedstawicieli różnych krajów. Biuro Komitetu ma się składać z przewodniczących komitetów narodowych, przyczem delegaci główni każdego kraju, uczestniczący w Zjeździe brukselskim wchodzą do Komitetu jako członkowie-założyciele. Mają oni prawo kooptowania w nieograniczonej liczbie nowych członków w taki sposób, aby wszystkie narody były reprezentowane w Komitecie. Biuro Komitetu składa się z przewodniczącego honorowego, przewodniczącego faktycznego, czterech wice-przewodniczących, dwóch sekretarzy, skarbnika i archiwisty. Skład ten podlega nowemu wyborowi na ostatniem posiedzeniu każdego kongresu. Uznano za pożądane, aby Komisja Współpracy Intelektualnej przy Lidze Narodów była reprezentowana przez dwóch swoich członków w łonie Komitetu.

Skład pierwszego biura Komitetu, przyjęty przez aklamację, jest następujący:

Przewodniczący honorowy: Adolfo Venturi, prof. Uniw. w Rzymie.

Przewodniczący: Leo van Puyvelde, prof. Uniw. w Liège, naczelny dyrektor Król. Muzeów Sztuk Pięknych w Belgji.

Wice-przewodniczący: Max Friedländer, dyr. Kaiser-Friedrich Muzeum w Berlinie. Paul Vitry, konserwator Muzeum Louvre'u, prezes honor. Związku Konserwatorów Muzeów Francji. Eric Maclagan, dyr. Victoria and Albert Muzeum w Londynie. Axel Gauffin, dyr. Muzeum Sztuk Pięknych w Stockholmie.

Sekretarze: Paul Ganz, prof. Uniw. w Bazylei, prezes honor. Związku Muzeów szwajcarskich. W. Vogelsang, prof. Uniw. w Utrechcie.

Poza utworzeniem powyższego Komitetu uchwalono przez aklamację szereg postulatów następujących:

Na następnym kongresie stworzenie osobnej sekcji, poświęconej historji krytyki sztuki, z tem, aby przedstawiciele każdego kraju dali sprawozdanie z kierunków krytyki sztuki i badań historycznych nad krytyką sztuki w ich kraju.

Zamierzono stworzenie grupy konserwatorów Muzeów Sztuki Współczesnej dla łatwiejszego zorganizowania wzajemnych darów, wypożyczeń i wymiany międzynarodowej dzieł artystów współczesnych; specjalne sale powinne być poświęcone tego rodzaju wystawom.

Postanowiono odwołać się do rządów państw poszczególnych z apelem od Kongresu, aby tworzono państwowe laboratorja dla specjalnych badań naukowych nad dziełami sztuki.

Wreszcie, modyfikując złożony wniosek, wyrażono życzenie, aby powstał organ międzynarodowy »documentation artistique«, jednak nie przy Instytucie Współpracy Intelektualnej, ale niezależny, złożony ze specjalistów historyków sztuki.

Z uznaniem podnieść należy gorliwą pracę lokalnego Komitetu, który nie szczędził trudów i zabiegów, by i techniczna strona Zjazdu dobrze wypadła. Dobre funkcjonowanie biura Kongresu w znacznej mierze zawdzięczać należy szczęśliwemu pomysłowi zorganizowania sekretarjatu ze słuchaczek historji sztuki, które umiejętnie, z zapałem i z ujmującą uprzejmością wywiązywały się z włożonego na nie zadania.

Naprzód rozesłane członkom zjazdu streszczenia ze zgłoszonych referatów dawały możność zorjentowania się w tematach i ewentualnego podjęcia dyskusji. Doskonale też zorganizowano tak liczne w czasie Zjazdu wycieczki, jakkolwiek byłoby może bardziej pożądane nie rozbijać ciągłości posiedzeń co drugi dzień wycieczkami, lecz zgrupować je na koniec Zjazdu.

W zakresie tematów, zgłoszonych na Kongres, wspomnieliśmy już o braku referatów z zagadnień metodologji i zbyt licznych przyczynkach, które zajmując wiele czasu, tem samem nie dozwoliły na rozwinięcie szerszych dyskusyj nad ciekawszemi zagadnieniami. — Jednym z celów osobistego zetknięcia się ludzi na międzynarodowych kongresach jest wzajemna wymiana poglądów. Przy przeciążeniu programu Zjazdowego drobiazgami niema już miejsca na bardziej wyczerpujące dyskusje, które niejednokrotnie więcej korzyści przynieść mogą, niż tylko suchy referat. Doświadczenie, zdobyte na tym kongresie, podyktowało dezyderat w stosunku do przyszłego Zjazdu, aby tematy zgóry wyznaczono i zawczasu zawiadomiono delegatów poszczególnych narodów, tak, aby można było na kongresie doprowadzić do rzeczowej dyskusji.

Wreszcie kilka słów powiedzieć należy o udziale Polski. Przybyło na Zjazd 11 członków, referatów zapowiedziano 10, z czego trzy odpadły wskutek nieprzybycia referentów — wobec wielkiej ilości zgłaszanych komunikatów. Zastanawia fakt, że najstarsze i najliczniejsze środowisko historyków sztuki, jakiem jest Kraków — siedziba Komisji Historji Sztuki — przysłało wprawdzie 6-iu przedstawicieli, ale nie zgłosiło ani jednego referatu i dało się zdystansować najmłodszym środowiskom polskim. Z wygłoszonych referatów 4 przypadły na Warszawę, 2 na Wilno i jeden na Poznań.

Szczęśliwym momentem dla zaakcentowania naszych związków kulturalnych z Zachodem było przysłanie na wystawę w Antwerpji arrasów wawelskich. Wygłoszony o nich przez dra M. Morelowskiego referat na Zjeździe wzbudził duże zainteresowanie i szerokim echem odbił się w prasie belgijskiej.

Z doświadczenia jednak brukselskiego należy wyciągnąć pewne wnioski. Przedewszystkiem, zgodnie zresztą z programem wyłonionego na Zjeździe Międzynarodowego Komitetu Historji Sztuki należy doprowadzić do utworzenia lokalnego Komitetu Polskiego, którego reprezentant porozumiewałby się z biurem Komitetu i współpracował w przygotowaniu następnego kongresu. Komitet ten musiałby podjąć odpowiedzialność za całokształt wystąpień polskich, w pierwszej mierze dbać o zespół, oficjalnie jako delegacja wyjeżdżających ludzi, o poziom przedstawianych referatów, które należałoby uprzednio przynajmniej w skrócie zgłaszać Komitetowi lokalnemu. Ze względu na trudności, z jakiemi studjum i praca nad historją sztuki walczyć u nas musi, i wynikające stąd różnorodne warunki, stwarzające pracowników na tem polu, byłoby pożądane, aby Komitet składał się z pewnego rodzaju mężów zaufania, którzyby nawet w pewnym stopniu mogli mieć ingerencję w przedstawianiu prac na Kongres. Należałoby też unikać podobnych incydentów, jak zgłaszanie referatów do biura Kongresu wprost przez autorów i nietylko nieprzybycie, bez uprzedniego zawiadomienia, ale i nienadesłanie zgłoszonych komunikatów.

Nie przesądzając jednak sprawy utworzenia Polskiego Komitetu Historji Sztuki pod przewodnictwem jednego oficjalnego reprezentanta, wchodzącego do Komitetu Międzynarodowego, już dziś należy pomyśleć o udziale Polski w przyszłym Kongresie Historji Sztuki, który ma się odbyć w r. 1933 w Stockholmie. Czasu niema tak wiele, teraz już należałoby w poszczególnych środowiskach się zastanowić, z czem możnaby na Zjeździe wystąpić, poinformować się i zdecydować, jakie z tematów na następny Zjazd wyznaczonych, mogą i powinny być przez polskich delegatów poruszane. Nie może nas zabraknąć przy tym kolektywnym warsztacie pracy, wiadomo, że »les absents ont tort«. Drogą przedstawiania choćby zbiorowych komunikatów możnaby jednak może uniknąć takich incydentów, jak np. bezpodstawny atak na jedno z muzeów w Polsce ze strony konserwatora muzeum w St. Germain-en-Laye na zjeździe w Brukseli. Na to

jednak, aby się bronić, czy też dać znać o sobie, trzeba być obecnym i rozporządzać słusznemi argumentami na odparcie nieuzasadnionych zarzutów.

Poza całą stroną naukową podkreślić należy jako pozycję dodatnią w bilansie uczestnictwa w Kongresie osobiste zetknięcie się z szeregiem wybitnych historyków sztuki i muzeologów. Umożliwia to niejednokrotnie otrzymanie pożądanych informacyj, zasięgnięcie opartej na szerokiem doświadczeniu opinji — i pewną wymianę poglądów oraz możność podtrzymywania nadal zawartych stosunków, które mogą wydatną być pomocą w praktycznych trudnościach życia naukowego u nas, zwłaszcza w tej dziedzinie. Czasem zaś daje poznać nieznanych dotąd przyjaciół. Tak np. delegacja polska zetknęła się z jednym z wybitnych historyków sztuki, profesorem jednego z uniwersytetów szwajcarskich, który w czasie wojny światowej, widząc, w jak ciężkich byli warunkach Polacy, zatrzymani wypadkami wojennemi w jego ojczyźnie (wśród nich jeden historyk sztuki), wygłosił szereg odczytów z zakresu historji sztuki i zebrany w ten sposób fundusz ofiarował Komitetowi Polskiemu w Vevey. Coraz rzadszym jest taki fakt, aby sympatje dla Polski nie słowem, lecz czynem tak samorzutnie wypowiadano.

* * *

Zupełnie inny charakter miała Międzynarodowa Konferencja Muzeologiczna w Rzymie, mająca na celu przedyskutowanie problemów naukowych metod badania i konserwacji dzieł sztuki. Na imienne zaproszenia przybyli do Rzymu najwybitniejsi eksperci i muzeologowie kontynentalnej i wyspiarskiej Europy, a także i przedstawiciele Stanów Zjednoczonych. Zjazd trwał dni pięć, odbywały się po 3 posiedzenia na dzień w dwóch sekcjach jednocześnie — rano, popołudniu i wieczorem tak, że w forsownem tempie coraz nowe zagadnienia dostawały się na porządek dzienny. Odbyło się ogółem 9 posiedzeń Sekcji Malarstwa i 6 Sekcji Rzeźby. Poza tem obradowała specjalna komisja ad hoc wyłoniona dla przedyskutowania sprawy werniksowania obrazów.

Konferencję zorganizował Międzynarodowy Instytut Współpracy Intelektualnej przy Lidze Narodów, a ściślej istniejący przy tymże Instytucie »Office International des Musées« przy współudziale Włoskiej Komisji Współpracy Intelektualnej. Honorowy protektorat objął włoski minister oświaty Balbino Giuliano. W odpowiedzi na rozesłane zaproszenia z 20 państw przybyło około 200 uczestników, wśród których figurowały nazwiska wszystkich wybitniejszych muzeologów i ekspertów świata. Najliczniej były reprezentowane oczywiście Włochy (42 członków) i Niemcy (26 członków). Przewodniczył J. Destrée, prezes »Office International des Musées« i zarazem wice-przewodniczący »Commission Internat. de Coopér. Intellect.« Organizację Zjazdu umiejętnie i z nadzwyczajną energją przeprowadził sekretarz generalny »Office Internat. d. Musées« E. Foundoukidis. Posiedzenia odbywały się w willi Aldobrandini.

Podczas konferencji zorganizowano małą wystawę zdjęć fotograficznych, przyrządów technicznych i preparatów chemicznych, służących do dokładniejszego zilustrowania wygłaszanych referatów. Przedstawiono też kilka zasadniczych publikacyj z tego zakresu. Dzięki znakomitej organizacji na każde posiedzenie były przygotowane na stołach »résumés« w trzech językach z referatów, będących na porządku dziennym, co znacznie ułatwiało śledzenie za przebiegiem obrad.

Zainteresowania szły głównie w kierunku racjonalnej konserwacji dzieł sztuki i zabezpieczenia ich od zgubnych skutków niewłaściwej restauracji. Przedmiotem ściślejszych rozważań były przedewszystkiem metody naukowe dziś stosowane do badania dzieł sztuki i rezultaty, jakie za ich pomocą można osiągnąć; dalej zasadnicze uszkodzenia i wnioski stąd wyciągnięte dla racjonalnej konserwacji, środki stosowane celem zabezpieczenia dzieł sztuki przed działaniem atmosfery i wszelkich czynników destrukcyjnych, środki ostrożności, które należy przedsięwziąć przy przenoszeniu i transporcie dzieł sztuki, wreszcie konieczność stworzenia każdorazowo osobnego *dossier* z przebiegu i wyników badań i prac dokonanych dla zidentyfikowania i konserwacji danego dzieła sztuki.

Tematy zgrupowano w dwóch sekcjach: malarstwo (obrazy i malowidła ścienne) i rzeźba (w kamieniu, terrakocie, metalu, drzewie i kości słoniowej).

Wiele czasu i uwagi poświęcono zagadnieniu badania obrazów przy pomocy promieni Roentgena. Wyniki otrzymane referowali m. in.: prof. P. Ganz z Bazylei, Kennedy-North, ekspert z Londynu, G. Stout z Fogg Art Museum, Cambridge (Massachusetts), W. Gräff, naczelny dyrektor Pinakoteki monachijskiej, J. Wilde z Kunsthistorisches Museum w Wiedniu. Ciekawe były pokazy

w fotografjach poszczególnych etapów restauracji, prowadzonej pod kontrolą kilkakrotnego prześwietlania promieniami X. Metoda ta, stosowana właściwie na szerszą skalę dopiero od lat kilkunastu, operuje dziś już dość bogatem doświadczeniem, zwłaszcza, gdy chodzi o muzea, posiadające własne pracownie i aparaty. M. in. pracownie specjalne posiadają dziś np. Pinakoteka monachijska, Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, w amerykańskich zaś muzeach ilość zbadanych (nietylko sfotografowanych, ale przy pomocy Roentgena poddanych badaniu) obrazów liczy się dziś na setki. (Np. w Fogg Art Museum w ciągu 5 lat zbadano przeszło 600 obrazów).

Drugą sprawą, która ożywioną wywołała dyskusję, była kwestja racjonalnej konserwacji i restauracji obrazów i malowideł ściennych. W wyniku specjalnie utworzona komisja na kilku posiedzeniach debatowała nad warunkami, jakim powinien odpowiadać idealny werniks. Przez długi okres czasu czynione badania i próby doprowadziły do pewnych konkretnych rezultatów jednocześnie w Anglji i w Stanach Zjednoczonych. Czas jednak dopiero wykaże, o ile wynaleziony produkt oprze się jego działaniu i zadośćuczyni wymaganiom trwałości. Ustalono szereg cech, jakie tego rodzaju materjał posiadać powinien.

Poza badaniem promieniami X istnieje cały szereg innych metod, które stosować należy przy badaniu dzieł sztuki z jednej strony dla ich identyfikacji, z drugiej — dla przeprowadzenia następnie racjonalnej konserwacji. Metody te przedstawił J. F. Cellerier, dyrektor laboratorjów: Louvre'u i Conservatoire National d. Arts et Métiers, podzieliwszy je na 3 grupy: 1) analiza fizyko-chemiczna, analiza spektralna, 2) badanie za pomocą promieniowania świetlnego i mikro-fotografji, 3) badanie promieniami X (przy zwróceniu uwagi nadwa czynniki: gęstość i ciężar atomowy), ultrafjoletowemi, monochromatycznemi, ultra-czerwonemi, światłem spolaryzowanem i zapomocą elementów fotoelektrycznych. Tenże sam prelegent szczegółowo omawiał problemy ogrzewania, wentylacji i oświetlenia sal wystawowych, proponując przeprowadzenie specjalnych studjów w tym zakresie, których wyniki mogłyby być przedstawione na następnej konferencji.

Specjalną uwagę w dyskusji poświęcono sprawie utrzymania pewnej stałej wilgotności powietrza i możliwie stałej temperatury w muzeach, co, zwłaszcza w niektórych krajach (Stany Zjedn.), jest sprawą niezmiernie aktualną dla konserwacji obrazów. Dyskutowano również nad działaniem promieni ultra-fjoletowych, których można uniknąć przez zastosowanie odpowiednich szyb, np. dla eksponatów barwionych (tkaniny — w muzeach etnograficznych i t. p.). Zasadniczo jednak dla konserwacji dzieł sztuki promienie te są pożyteczne i wyeliminowane być nie powinny.

W sprawie wypożyczania dzieł sztuki na wystawy, zwłaszcza zagraniczne, podkreślano niebezpieczeństwa transportu, zmiany warunków, jednak broniono stanowiska użyteczności wypożyczania dzieł sztuki na wystawy o określonych celach naukowych, zalecając wszakże każdorazowe dokładne przestudjowanie najlepszych i najmniej niebezpiecznych sposobów transportu.

Dla określania wieku obrazów szkoły holenderskiej, prof. Scheffer z Delft przedstawił tabelkę chronologiczną od 1450 – 1909 r., ułożoną na podstawie relacyj chemicznych poszczególnych farb. O stanie obecnym badań mikrochemicznych nad malarstwem wygłosił szczegółowy referat dr. A. Eibner, profesor Wyższej Szkoły Technicznej w Monachjum.

W sekcji rzeźby przedmiotem dłuższej dyskusji było zabezpieczanie rzeźby w drzewie od zgubnego działania wszelkiego rodzaju insektów. Poruszano również sprawę konserwacji rzeźb terrakotowych i bronzowych, przedmiotów złotnictwa; omawiano sposoby wystawiania objektów z cennych metali (niebezpieczeństwo umieszczania na kolorowym aksamicie), dalej sposoby zabezpieczania rzeźb kamiennych od działania atmosfery. Wreszcie demonstrowano wyniki regeneracji płyt akwafortowych sposobem galwanoplastycznym.

Zajmowano się również sprawą wykonywania odlewów gipsowych z oryginałów rzeźby. Postanowiono jaknajbardziej ograniczać wykonywanie takich odlewów i powierzać je wyłącznie tylko wykwalifikowanym specjalistom. Akcję tę uchwalono rozciągnąć i na prowincję, aby nie dopuścić do niszczenia dzieł sztuki przez nieodpowiednie wykonywanie odlewów.

Konserwacja rycin, książek i opraw, walka z ich szkodnikami będzie prawdopodobnie tematem specjalnej konferencji, którą zamierza zwołać »Office Internat. d. Musées«.

Naogół w tematach na Zjeździe dyskutowanych przeważała strona techniczna, historyk sztuki zrzadka głos zabierał przy wyraźnej supremacji chemików, fizyków i nawet radiologów. Dyskusje te jednak miały charakter rzeczowy i doprowadziły do szeregu konkretnych postanowień

i ściśle sprecyzowanych, opartych na szerokiem doświadczeniu, i pożytecznych wskazówek.

Referaty wygłoszone mają być publikowane w Mouseion'ie, badania zaś ma się kontynuować i uznano za pożądane opublikowanie ich przebiegu i wyników. Najważniejszym bodaj punktem w tych badaniach jest koordynacja pracy laboratoryjnej z analizą, jaką przeprowadza historyk sztuki. Pożyteczność łączenia tych metod w historycznej i stylistycznej interpretacji dzieła sztuki wykazano na przykładzie mikrofotograficznych badań techniki Rembrandta w odróżnieniu od jego uczniów.

Uznano jednogłośnie, że każde muzeum winno dążyć do osiągnięcia warunków ogrzewania, atmosfery (suchość, wilgotność, czystość) i oświetlenia, najodpowiedniejszych dla dzieł sztuki tam przechowywanych.

Żaden obraz nie powinien być ani czyszczony ani restaurowany bez uprzedniego zbadania naukowego i sfotografowania. Jest pożądanem, aby o konieczności restaurowania malowidła decydował nie jeden człowiek, ale komitet, złożony z wykwalifikowanych ekspertów. Ma być też sporządzony i zachowywany rodzaj kartoteki z poszczególnych stadjów i rezultatu każdej restauracji.

W celu rozpowszechnienia i stosowania wskazań, wysuniętych przez konferencję, wyłoniono ściślejszy Komitet, który ma opracować zwięzły podręcznik, przeznaczony dla dyrektorów muzeów i osób zainteresowanych, oparty na rezolucjach konferencji z dodaniem wszakże szerszych zaleceń praktycznych na podstawie osobistego doświadczenia członków Komitetu, którzy w tej sprawie się wypowiadali.

Dla zachowania kontaktu między członkami »Office Internat. d. Musées« zaproponowano stworzenie Komitetów lokalnych w krajach, gdzie liczba historyków sztuki i ekspertów, interesujących się poruszonemi zagadnieniami, jest większa. Komitety te informowałyby »Office Int. d. Mus.« o swych pracach w związku z przedstawionemi problemami. Kontakt byłby zachowany albo wprost przez te Komitety w stosunku do »Office Int. d. Mus.« albo też za pośrednictwem członka Dyrekcji w »Office Intern. d. Mus.«, reprezentującego dany kraj.

W naszych stosunkach jest rzeczą przedwczesną myśleć o utworzeniu osobnego Komitetu, byłoby jednak wskazanem, by utrzymać jakiś kontakt z akcją »Office Intern. d. Mus.« i móc czerpać z zasobów doświadczenia zdobywanego wytężoną pracą, prowadzoną w odpowiednich warunkach dobrze wyposażonych laboratorjów i pracowni.

Jakkolwiek obrady konferencji, której członkowie zyskali sobie nazwę »I medici delle opere d'arte«, wypełniały niemal całkowicie nietylko dnie, ale i wieczory, to jednak, poza uroczystem otwarciem Zjazdu na Kapitolu, odbyło się kilka oficjalnych przyjęć, z których na wzmiankę zasługuje wspaniały raut w salach Muzeum Kapitolińskiego, a głównie niedawno otwartego Muzeum Mussolini'ego. Garden-Party wśród południowej roślinności przy blaskach kończącego się dnia, umiejętnie oświetlone wnętrza z bogactwem starożytnej rzeźby, rozmieszczonej na postumentach, w specjalnych niszach i t. d. — to piękne tło rautu ileż zainteresowania, estetycznego zadowolenia i ożywionych dyskusyj dało ludziom, z których każdy z dziełami sztuki ma do czynienia. Na zakończenie zjazdu w Rzymie odbyło się jeszcze przyjęcie połączone z koncertem dawnej muzyki na krużgankach Museo Nazionale Romano. W czasie zaś zjazdu urządzono wycieczkę do Tivoli, gdzie w ogrodach Villi d'Este gościnnie kongresistów podejmowano.

Nadto w krótkich chwilach wolnych między posiedzeniami zwiedzono szereg zabytków Rzymu, bądź niedawno restaurowanych, lub też których restauracja była właśnie w toku. A więc bazylikę podziemną przy Porta Maggiore (konserwacja stiuków), apsydę kościoła S^{ta} Maria Maggiore (konserwacja mozaiki), doskonale zachowane, niezmiernie ciekawe Mercato Traiano, gdzie szczegółowych wyjaśnień w sprawie prowadzonych robót restauracyjnych udzielał Corrado Ricci.

Po zakończeniu konferencji odbyła się wspólna wycieczka do Neapolu, Herculanum i Pompei, gdzie oglądano stan obecny robót wykopaliskowych. Na bankiecie, wydanym w Pompei przez władze miejskie Neapolu, w szeregu przemówień dziękowano przedstawicielom Włoch za tak wielką gościnność, za świetną organizację Zjazdu, który specjalnie w tym kraju jedyne i tak piękne uzyskał tło.

Z Polski brało udział w Konferencji 3 przedstawicieli.

St. M. Sawicka.

OŚM LAT DZIAŁALNOŚCI KOMITETU RESTAURACJI KATEDRY WAWELSKIEJ.

W początku r. 1923 Książę Metropolita Krakowski A. S. Sapieha powołał Komitet dla dorady artystycznej w restauracji Wawelskiej Katedry, jak i dla pomocy przy zbieraniu składek, złożony z przedstawicieli Rządu, Miasta, wyższych szkół i kół fachowych artystycznych. Przewodnictwo objął sam, a obowiązki sekretarza powierzył niżej podpisanemu. Z pełnego Komitetu wybrano dziesięciu członków Komitetu ścisłego wykonawczego. Po zebraniu wszelkich danych nakreślono plan działania, który objął prace w samej Katedrze, Grobach Królewskich i Skarbcu, w dziale sprzętów, naczyń, szat i gobelinów.

W samej Katedrze naprawiono dachy, nad kaplicami dano rynny, naprawiono dokładnie kopułkę kaplicy Jana Grota, jak i kaplicy Wazów, z braku funduszów odkładając na później nieodzowną restaurację całej tej ostatniej kaplicy, a w końcu naprawiono hełm wieży Zegarowej. Kapituła własnym kosztem kazała wykonać dolną część schodów w głównem wejściu z granitu śląskiego, zamiast starych marmurowych, silnie zniszczonych. Jeszcze większą zasługą Kapituły jest wprowadzenie nowego ogrzewania centralnego do Skarbca i dwóch kaplic w miejsce dawnego, nieodpowiedniego i zniszczonego w czasie wojny. W ten sposób w zupełności osuszono Skarbiec, a przez to uchroniono od zawilgocenia złożone tam szaty, bezcennej wartości.

Doniosłą rzeczą było osadzenie dzwonu Zygmunta na osiach kulkowych, ofiarowanych wspaniałomyślnie przez szwedzkie Towarzystwo S. K. F. w Götaborgu. Podniesienie dzwonu, bardzo trudne dla olbrzymiego jego ciężaru, wykonała firma budowlana Spójnia zapomocą czterech osobno wykonanych ogromnych wkrętek, a wyrównania czopów osi i osadzenia osi kulkowych firma Zemper. Obecnie dzwon porusza się idealnie równo i lekko siłą sześciu ludzi, gdy dawniej koniecznych było dwunastu. Zabezpiecza to od nierównych uderzeń, któreby mogły wprowadzić uszkodzenie, a nawet pęknięcie. Naprawiono też wiązanie dębowe, na którem dzwon jest zawieszony.

W Grobach Królewskich komisja, złożona z profesorów Uniw. Jag. dr Tad. Estreichera i Bog. Szyszkowskiego orzekła, że przyczyną niszczenia sarkofagów cynowych jest rozkład cyny z powodu niskiej ciepłoty, więc nieodzowne jest ogrzanie wnętrza przynajmniej do 13° C. Ponieważ okazało się, że dla niskiego poziomu niemożliwe jest wprowadzenie ogrzewania centralnego, a gazowe byłoby połączone z niebezpieczeństwem wybuchu, więc zgodzono się na wprowadzenie elektrycznego, którego instalacja jest najtańsza. Wykonanie tego planu, jedynego dla uchronienia od zagłady cynowych sarkofagów, jak i wprowadzenie więcej odpowiadającego powadze wnętrza, inaczej pomyślanego oświetlenia elektrycznego z przewodami, ukrytemi w murze, musiano odłożyć do czasu przypływu nowych funduszów.

Sarkofagi tak cynowe, jak i miedziane złocone miały silne uszkodzenia, tak że brak było wielu ozdobnych gwoździków i poszczególnych ornamentów. Co do sposobu naprawy, wywiązała się wśród członków Komitetu Wykonawczego bardzo silna wymiana zdań. Zgodzono się jednak na zasadę, że ponieważ są to utwory pracowniane większej liczby ludzi, kierowanych przez mistrza, a szczegóły bywały powtarzane, mniejsze zaś, jak główki gwoździ, odlewane, więc dopuszczalne jest dorobienie części brakujących, wedle tych, które się dochowały. Przeprowadzenie robót powierzono zaszczytnie znanemu krakowskiemu bronzownikowi Henrykowi Waldynowi, który wywiązał się z zadania bez zarzutu i zyskał pełne uznanie Komitetu. Najpierw odnowił on dwa najozdobniejsze sarkofagi miedziane, Cecylji Renaty i Władysława IV, a na każdej części uzupełnionej wyrył po stronie odwrotnej swój podpis i datę. Następnie zostały odrestaurowane miedziane sarkofagi kardynała Jana Alberta Wazy, Ludwiki Marji Gonzagi, Zygmunta Kazimierza, syna Zygmunta III, i malutkie sarkofagi królewskich niemowląt, Marji Anny Izabelli i Jana Zygmunta. Naprawę cynowych sarkofagów, częściowo tak zniszczonych, że potworzyły się otwory nawskroś, zaczęto od sarkofagu Zygmunta III, następnie odrestaurowano dalsze, pierwszej jego żony Anny, drugiej Konstancji, syna Aleksandra Karola i córki Anny Marji, dalej Barbary z Zapolyów, Anny Jagiellonki, Zygmunta Augusta. Obecnie jest w naprawie ostatni z cynowych sarkofagów, Stefana Batorego. Zaczęto od najmniej uszkodzonych i najprostszych, a skończono na ostatnim, najwięcej zniszczonym. Prawie we wszystkich trzeba było dać nowe dna z blachy miedzianej i nowe silne żelazne listwy, grubo pominjowane.

Prof. dr A. Szyszko-Bohusz wraz z sekretarzem Komitetu obmyślili sposoby rozstawienia

sarkofagów tak, by uchronić je od możliwych uszkodzeń w czasie gromadnych zwiedzań. Dołączono nową kryptę przez przebicie wejścia z podziemi, a spoczywające w niej zwłoki duchownych przeniesiono do innych krypt. Pierwotnie pod kaplicą Zygmuntowską pochowani byli prócz Zygmunta Starego Zygmunt August, Barbara Zapolyanka i Anna Jagiellonka, a te trzy ich sarkofagi były umieszczone na żelaznych podporach w ścianach. Batory spoczywał pod posadzką swej kaplicy, w grobie, w którym mógł się ledwie zmieścić jego sarkofag. Wszyscy Wazowie złożeni byli pod swoją kaplicą. Do każdej krypty schodziło się osobno schodami zgóry. Dopiero architekt Teofil Żebrawski w latach siedmdziesiątych zeszłego wieku połączył ze sobą krypty, wraz z kryptą św. Leonarda, dołączając tę kryptę, w której spoczywa dziś Zygmunt III, a sarkofagi poprzestawiał, by zaradzić niesłychanej ciasnocie, która tu dotąd panowała. Ponieważ sarkofagi tak jak pierwotnie rozmieszczone być dziś nie mogą, więc należało obmyśleć ich rozstawienie zależnie od względów praktycznych i estetycznych. Sarkofagi cynowe będą stały w największej krypcie, którą utworzy się przez zupełne połączenie owej nowo dołączonej z kryptą dzisiejszą Zygmunta III, przez zrównanie poziomu posadzki, a w tej krypcie urządzi się ogrzewanie. Ważniejsze sarkofagi umieszczone będą we wnękach w ścianach, odgrodzone kratami, jakby w osobnych kapliczkach. W całych Grobach dzisiejsza posadzka kaflowa będzie zmieniona na marmurową. Narazie do krypty Batorego dano posadzkę z krypty Mickiewicza, gdyż w tamtej dano nową przy rozszerzaniu jej na wprowadzenie grobowca Słowackiego. Witraż w krypcie św. Leonarda, jak wiadomo wykonany wedle kartonu Jana Matejki, dawniej prawie że niewidoczny, rozjaśniono zapomocą ukrytych lampek elektrycznych, naśladujących światło dzienne. Niestety dalsze roboty musieliśmy narazie wstrzymać dla braku środków: Katedra nie posiada żadnych dochodów, a wstępy do Skarbca i Grobów ledwie że wystarczą na utrzymanie służby i nieodzowne wydatki. Pracujemy głównie dzięki stałej, choć niewielkiej subwencji Miasta Krakowa i Miejskiej Kasy Oszczędności, gdyż Departament kultury i sztuki W. R. i O. P. już od lat sześciu subwencji nie udziela, ani na podania nie odpowiada.

W Skarbcu dokonano nieodzownych napraw przedmiotów srebrnych, a zwiedzający oglądać mogą podobizny koron królewskich, najdokładniej wykonane wedle tych, które znaleziono w sarkofagach, nadto berła i jabłka królewskie, mianowicie Zygmunta Augusta, Anny Jagiellonki, Batorego i Władysława IV. W sarkofagu Zygmunta III insygnjów nie było. Podobizny te, ze srebra złoconego, wykonał Henryk Waldyn.

Wiadomo, że Tadeusz Czacki z obawy, by kosztowności z Grobów Królewskich nie zagrabili zaborcy, wyjął je i wziął na przechowanie. Książę Adam Ludwik Czartoryski, ordynat na Sieniawie, oddał obecnie te z nich, które drogą spadku dostały się jego rodzinie, mianowicie: gałkę srebrną płaską rękojeści miecza Zygmunta Starego, z podpisem jego i Bony, z wyrytemi postaciami Perseusza po jednej stronie, po drugiej św. Stanisława, Madonny i św. Zygmunta, drugą podobną gałkę eliptyczną, dalej jabłko królewskie Anny Jagiellonki, którego brak było w sarkofagu, z krzyżykiem u góry i z wyrytym orłem polskim z głoską A na piersi, dalej tabliczkę srebrną z napisem, z herbami Zygmunta I i Bony, z trumny ich małoletniego syna Alberta, tabliczkę złotą z sarkofagu Ludwiki Marji Gonzagi z napisem, następnie baranka ze złota z orderu Złotego runa, łańcuch złoty, bardzo misternej roboty po Sobieskim, zawieszenie z przeźroczystego bursztynu w kształcie serca, z zawartą wewnątrz podobizną Batorego, rzeźbioną w kości słoniowej, po Annie Jagiellonce i kilka drobniejszych przedmiotów.

W pracowni Muzeum Przemysłowego przeprowadzono niezwykle starannie naprawy całego szeregu zabytkowych szat kościelnych, wśród których takiego unikatu, jak ornatu altembasowego o wzorze maureskowym, z utkanemi herbami Batorego. W tejże pracowni naprawiono wszystkie te gobeliny zielone, które są wywieszone już w Katedrze. Naprawę trzeba było przeprowadzić tem umiejętniej, że dawniej dokonywano tego w sposób zupełnie niewłaściwy. Znawcy, zwiedzający pracownię, jak niedawno uczestnicy zjazdu muzeologów, wyrazili swe pełne uznanie dla pracowni, kierowanej przez panią Pompein.

Podnieść jeszcze należy, że ks. prałat dziekan Kapituły M. Ślepicki, podjął się własnym nakładem przeprowadzić naprawę ornatu i dwóch dalmatyk czerwonych gobelinowych, sprawionych przez biskupa Załuskiego, a zniszczonych w czasie wojny. Ornat naprawiony w tejże pracowni powrócił już do Skarbca, a dalmatyki są na ukończeniu.

Dzięki ofiarności Miejskiej Kasy Oszczędności zakupiono dla Skarbca przepyszny srebrnolity ornat i dwie dalmatyki, w doskonałym stanie,

w znanym artystycznym antykwarjacie »Tradycja« w Krakowie.

Co do malowideł, zauważono znaczne zniszczenia i poodpadanie farb na zewnętrznych skrzydłach tryptyku z kaplicy Zygmuntowskiej, dziele Jana Dürera. Zaproszeni rzeczoznawcy, prof. Wiesław Zarzycki i docent Akad. Sztuk Pięknych Jan Hopliński, orzekli, że malowidła te nie były jeszcze przemalowywane, więc naprawa nie będzie zbyt trudna, ale wymaga dłuższego czasu w pracowni fachowego artysty-restauratora. Podjął się tego zadania p. Stanisław Pochwalski, który przy swym ojcu nabył odpowiedniego wykształcenia, a wykonał pod opieką członków Komitetu pracę bez zarzutu. Przed restauracją i po niej dokonano dokładnych zdjęć fotograficznych. Z powodu wilgoci w ścianie kaplicy nie można było skrzydeł umieścić narazie na pierwotnem miejscu, ale przeniesiono je do Muzeum Metropolitalnego na Wawelu, gdzie umieszczono też tryptyk z kaplicy Czartoryskich, bardzo cenne dzieło, przypisywane Stanisławowi Stwoszowi, sprawione do kaplicy Jana Olbrachta po śmierci tego króla przez jego matkę Elżbietę, z postacią królewską u stóp krzyża. Tryptyk ten przewieziono do kościoła w Rudawie wtedy, gdy w XVIII w. zbudowano dzisiejszy ołtarz w kaplicy, a staraniem księcia Władysława Czartoryskiego odnowiono go i przeniesiono z powrotem na Wawel. Prezes dr Tomkowicz wyjaśnił, że w czasie ówczesnego odnowienia dano całkowitą nową polichromję i złocenia, gdyż pierwotna była zniszczona. Polichromja ta, z powodu wilgoci, panującej w kaplicy Czartoryskich, poodpadała, ale drzewo zachowało się dobrze. W Muzeum Metropolitalnem powietrze jest bardzo suche, tak że tryptyk w zupełności wysechł. Dwa cenne tryptyki w kaplicy Świętokrzyskiej są w dobrym stanie, a jedynie skrzydła nieco się wypaczyły. Zaradzono temu przez danie klamer żelaznych, które stopniowo ściągano, by nie narazić na pęknięcie. Groźny napozór stan fresków w kaplicy Świętokrzyskiej po bardzo dokładnem zbadaniu całości przez prof. W. Zarzyckiego okazał się na szczęście wcale dobrym. Około r. 1870 restaurował je malarz Jabłoński, a w 1902—3 prof. Makarewicz. Domalowywali oni zwłaszcza u dołu zniszczone części, ale na zwietrzałych miejscach narzutu ściennego, z których pierwotna farba odpadła, nowe farby nie mogą się utrzymać i te właśnie miejsca niszczą się, gdy pierwotne malowidło jest w doskonałym stanie. Prof. Makarewicz ofiarował wspaniałomyślnie Komitetowi kalki, zdejmowane z części ornamentalnych w latach 1902—3, i zdjęcia fotograficzne części figuralnych. Wstawienie dwóch witraży do okien tej kaplicy, wykonanych w firmie Żeleńskiego w Krakowie wedle kartonów prof. J. Mehoffera, które otrzymały wielką nagrodę na ostatniej wystawie w Paryżu, utworzyło odpowiednie tło dla pomnika biskupa Sołtyka, wprowadzając harmonię między nim a tak stylowo od niego odmiennem otoczeniem wnętrza kaplicy.

Muzeum Metropolitalne na Wawelu zostało uruchomione z rozporządzenia Księcia Metropolity, który mianował niżej podpisanego kustoszem-zarządcą, a sam w czasie wizytacji diecezji niejedną cenną artystycznie rzecz, nie nadającą się już do użytku, nakazał przesłać z kościołów parafjalnych w depozyt. Bogaty jest zwłaszcza dział szat kościelnych i tkanin, wśród których dużą wartość artystyczną i zabytkową posiada ornat i dwie dalmatyki z kościoła parafjalnego w Żywcu, z około r. 1520, których fałdy wykonane są ściegiem mieniącym się, flandryjskim czyli burgundzkim. Muzeum wzięło udział w ostatniej wystawie jubileuszowej ku czci Jana Kochanowskiego, oddając na nią cenny obraz św. Jerzego, dzieło zapewne Jana Dürera, odrestaurowane przez St. Pochwalskiego, i kilka szat kościelnych pierwszorzędnej wartości z epoki Kochanowskiego. Brak środków nie pozwala na większe zakupy, ani na stałe otwieranie Muzeum dla zwiedzających, natomiast w każdej chwili niżej podpisany służy swem przewodnictwem zgłaszającym się do niego osobom.

Ks. Tadeusz Kruszyński.

Ś. P. JERZY RACZYŃSKI
(1892—1930).

Wczesną jesienią zeszłego roku zmarł śmiercią tragiczną Jerzy Raczyński. Człowiek przedziwnie prawy, idący przez życie jak żołnierz, odszedł też jak człowiek wojny. Zabrakło Go nam w chwili, gdy okres długich wątpień o wartości swej pracy naukowej ustąpił w Nim miejsca spokojnej ufności w celowość i wartość społeczną własnej drogi. Zakład Architektury Polskiej i Historji

Sztuki Warszawskiej Politechniki, w którego murach zbiegła znaczna część ostatnich lat Zmarłego, stracił niezastąpionego współpracownika i szczerze oddanego mu przyjaciela.

Ś. p. Jerzy Raczyński urodził się w dn. 5-go marca 1892 r. w Autce pod Jałtą na Krymie. W 1910 r. składa egzamin dojrzałości w gimnazjum gen. Chrzanowskiego, zaś w rok później, po zdaniu w charakterze eksterna urzędowej matury rosyjskiej, zapisuje się na wydział Architektury Politechniki Charlottenburskiej. W 1913 r. uzyskuje pół-dyplom, wybuch wojny wszakże zmusza Go do powrotu do kraju i przerwania studjów.

Lata wojny złożyły się na osobny rozdział w życiu Jerzego Raczyńskiego. Powracał też chętnie myślą do tych wspomnień. Rozpoczyna służbę wojskową w armji rosyjskiej w lipcu 1915 r. jako pomocnik kontrolera polowego przy korpusie gwardji, w 1917 r. jest już kontrolerem robót hydrotechnicznych przy szefostwie inżynierów »specjalnej« armji. Zdobywa w tym okresie najbardziej chlubne dowody uznania za wykazany talent organizacyjny, bystrą i energiczną decyzję, przedewszystkiem zaś bezkompromisowość służbową. W kwietniu 1918 r. przedostaje się na teren I-go korpusu wschodniego, służąc odtąd jako szeregowiec w II-im bataljonie Legji Rycerskiej. Po powrocie do kraju zapisuje się wprawdzie na Politechnikę, lecz już w listopadzie 1918 r. rozpoczyna ponownie na krótko tylko przerwaną służbę wojskową, pełniąc ją w 8 pap. Po zwalczeniu choroby, nabytej w polu, wraca do wojska jako podoficer, — jest instruktorem aerofotogrametrji w Oficerskiej Szkole Obserwatorów Lotniczych. Kampanję rosyjską 1920 r. przechodzi jako obserwator lotniczy 21-ej eskadry niszczycielskiej. Pełniona w trudnych warunkach służba przynosi Mu krzyż Walecznych, przyznany za brawurowe nocne loty nad nieprzyjacielem. Począwszy od 1921 r. kontynuuje studja politechniczne, zyskując w 1923 r. dyplom inżyniera-architekta.

Od chwili powrotu z wojska datuje się naukowo-pedagogiczna działalność ś. p. Raczyńskiego. Rozwija się w ramach Zakładu Architektury Polskiej, w którym jest począwszy od chwili powstania Zakładu w 1922 r., przechodząc pokolei stanowiska młodszego i starszego asystenta oraz adjunkta. To ostatnie stanowisko uzyskał w 1928 r. po złożeniu rozprawy doktorskiej p. t. »Centralne kościoły barokowe Województwa Lubelskiego«. W czerwcu 1929 r. habilituje się na podstawie pracy »Przyczynki do Historji konstrukcji wiązań dachowych w Polsce«, poczem wyjeżdża do wiedeńskiego Zakładu prof. Strzygowskiego jako stypendysta Funduszu Kultury Narodowej. Po trzymiesięcznych studjach powraca na stanowisko zastępcy profesora historji architektury średniowiecznej Politechniki Warszawskiej. Na tem stanowisku zaskoczyła go nagła i przerażająca wszystkich bliskich Mu ludzi śmierć.

W tem bogatem wewnętrznie życiu, unikającem wszelkich zewnętrznych manifestacyj i wypowiedzi — poza oświadczeniami społecznej natury — kłębiło się wiele nurtów, podporządkowanych wszakże ogólnej, zakreślanej być może nieraz a priori linji. Poruszenie tych przeżyć najgłębszych, mimo iż one dopiero ukształtowałyby w pełni obraz Jerzego Raczyńskiego jako człowieka, byłoby wszakże przekroczeniem praw przyjacielskich, złamaniem nieprzyrzekanej wprawdzie nigdy ustami obietnicy milczenia. Pozostają zatem rysy ogólniejsze, obserwacje, będące już własnością szerszego ogółu. Niektóre z nich chciałbym tu przytoczyć, z myślą, aby świadomość ich mogła służyć za komentarz przy czytaniu prac, jakie zostawił po sobie Zmarły.

Na tle życia naukowego Warszawy — a może i szerzej nawet — był to człowiek o typie niepospolitym. Z wykształcenia technik, wybitny konstruktor, specjalista w zakresie aerofotogrametrji, poważny i zdolny architekt-konserwator: z zamiłowań i umiejętności patrzenia na dzieło sztuki humanista, aczkolwiek rzadko, nader rzadko zdradzał się z tą właściwością swojej natury. Dopiero pobyt w Wiedniu, przedewszystkiem zaś nominacja na katedrę historji architektury średniowiecznej, utrwaliły w Nim zdawna kultywowaną potrzebę studjum historji sztuki. Daje temu wyraz w ze wszechmiar sumiennem przygotowywaniu się do wykładów, w szerokiej rozpiętości wciąganych w orbitę kursu terenów kulturowych, w bogactwie wreszcie opanowanych pozycyj bibljograficznych. Wykłady Jego o sztuce kolonjalnej Bizancjum lub późno-rzymskiej sztuce prowincyj pozostaną jedynemi w swoim rodzaju wykładami politechnicznemi.

Zwolennik technicznej szkoły Ostendorfa, pierwszego swego profesora i kierownika, skąpy i powściągliwy w słowach, w wypowiadaniu swych wrażeń, czuł nieraz przecie wewnętrzną potrzebę utrwalenia jakiegoś silniejszego wzruszenia. Temperament urodzonego krajoznawcy wypowiadał Mu nieraz posłuszeństwo. Czytelnika Jego suchej »inżynierskiej« rozprawy habilitacyjnej o kon-

strukcjach wiązań dachowych przywita ona słowami zwierzeń o wędrówce po marchji Brandenburskiej, pierwszych silnych przeżyciach młodego architekta, doznanych na widok misternie zasnutego strychu kolegjaty w Wiślicy, które zczasem wybuchły ponownie w postaci radosnego zdumienia nad wiązaniem kościoła św. Pawła w Brandenburgu.

Z wdzięcznością najwyższą wspomnieć tu muszę owe niezastąpione colloquia privatissima, jakie wiedliśmy pod wrażeniem wspólnej wycieczki na Wołyń i studjum tamtejszych średniowiecznych zabytków, a później zaś Jego czujny i serdeczny stosunek do zbieranych dalej materjałów.

Najboleśniejszem wspomnieniem pozostanie wszakże chwila, w której zabrała Go śmierć. Nigdy przedtem nie widziałem Go tak pogodnego i pełnego wiary — nareszcie — w swą własną pracę. Przed tygodniem zaledwie zgodził się na objęcie kierownictwa w pracy nad gromadzeniem materjałów do wydawnictwa źródeł historycznych w zakresie architektury średniowiecznej w Polsce, sam zaś zaproponował swój udział w polskiej edycji traktatu ks. Wąsowskiego. Do ostatniej chwili pracowaliśmy wspólnie nad budowlami Strzelna oraz poszczególnemi zagadnieniami architektury ruskiej w Polsce, nie wspominając już o inwentaryzacji powiatu Sieradzkiego, która wypełniła nam letnie miesiące zeszłego roku. Pracował podówczas cały czas na uboczu, na prawach niemal ledwie ad hoc wynajętego laboranta, wkładając w pracę nietylko wielką swą wiedzę, lecz zapał oraz energję niemal studenta, po raz pierwszy pracującego w terenie.

Była to ostatnia »robota« w Jego pracowitem życiu. W Zakładzie Architektury Polskiej do ostatka codziennym był gościem, mimo iż katedra architektury średniowiecznej stworzyła mu samodzielny warsztat pracy. Doglądał po dawnemu szeregu prac, spieszył z radą i niezastąpioną przez nikogo pomocą i doświadczeniem. Z chwilą, gdy Go nie stało, ubył ktoś, który nietylko wiele zbudował, lecz i wiele rzeczy ożywiał. Trudno wyliczać mi na tem miejscu dziesiątki praktycznych spraw, jakie czekały na jego decyzję. Z teoretycznych prac, jakie prowadził systematycznie w Zakładzie, wymienić wszakże należy kierownictwo Sekcji Obwarowań stałych, w której archiwum zgromadził poważny materjał do dziejów fortyfikacji w Polsce, nie pozostawiając jednak po sobie następcy równego teoretycznem i praktycznem po temu przygotowaniem.

Cios, jaki spadł niespodziewanie dla wszystkich otaczających Jerzego Raczyńskiego, był tem cięższy, iż wypadł w południe życia. Odszedł człowiek o czystej duszy i gwałtownem sercu, niezmordowany krzewiciel kultu pracy. Należy Mu się nietylko pamięć serdeczna, ale i hołd tych, którym tak wiele dawał z siebie.

Michał Walicki.

* * *

W sprawie antyfonarza wawelskiego, *o którym zamieszczamy w niniejszym numerze artykuł dr Ameisenowej, otrzymujemy od autorki jeszcze następujące uwagi:*

Już po złożeniu mego artykułu, zamieszczonego w niniejszym zeszycie, zapoznał się z jego treścią Ryszard Offner i włączył rękopis wawelski w obręb swej publikacji »A Corpus of Florentine Painting«. Odnośny tom tego dzieła (vol. II., sect. III) ukaże się dopiero w lipcu 1931, ale znajomość stronicy, na której jest mowa o antyfonarzu wawelskim, zawdzięczam uprzejmości autora. Offner przypisuje zarówno rękopis w Poppi (coral. 1), uznany przez Salmi'ego za dzieło Jacopa di Casentino, jak i kodeks wawelski nieznanemu dotąd nauce, świeżo przez siebie skontruowanemu »Master of the Dominican Effigies«, nazwanemu tak od obrazu w zakrystji kościoła Sta Maria Novella we Florencji, przedstawiającego Chrystusa i Madonnę w otoczeniu 17 Dominikanów. Około tego obrazu, określonego jeszcze w 1924 przez Marle'a (Italian Schools of Painting, tom III, 1924, p. 508) jako »Jacopo di Cione's school«, pozatem nigdy niereprodukowanego, skupia Offner 18 prac, obrazów i rękopisów, dotąd anonimowych i niepublikowanych, rozsianych po kilkunastu zbiorach, w większości wypadków prywatnych.

Bez znajomości materjału, illustrującego atrybucje Offnera, trudno osądzić, czy istotnie mamy przed sobą wyodrębnioną, nową indywidualną twórczość — czy też tylko subjektywne przegrupowanie w zakresie warsztatowych prac florenckich około połowy trecenta.

Zofja Ameisenowa.

KORESPONDENCJA ZAGRANICZNA.

HISTORJA SZTUKI W CZECHOSŁOWACJI.

(Zestawienie bibljograficzne za lata 1918—1930).

1. Czasopisma.

Centralnym organem historyków sztuki w Czechosłowacji jest czasopismo *Památky archeologické* (Praga, wydawnictwo komisji archeologicznej Czeskiej Akademji Nauk i Sztuki), do końca r. 1929 pod redakcją A. Podlahy, obecnie pod naczelną redakcją A. Matějčka i w części historycznej Zd. Wirtha; wychodzi cztery razy w roku i przynosi w swej części historycznej rozprawy z historji sztuki czeskiej, oraz bogatą rubrykę krytyk i sprawozdań z nowej literatury. Miesięcznik *Umění. Sborník pro českou výtvarnou práci*, redagowany i wydawany przez J. Štenca (Praga), obejmuje artykuły o współczesnej sztuce czeskiej i prace z historji sztuki. Szereg artykułów publikują także *Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění*, organ koła miłośników historji sztuki, oraz *Časopis společnosti přátel starožitností československých*. Z czasopism poświęconych sztuce współczesnej wymieniam najważniejsze: Volné směry (miesięcznik towarzystwa artystów Mánes), Styl, Stavba, Dílo, Život i Hollar (organ cz.-sł. grafików). Charakter raczej konserwatorski mają Zprávy památkového sboru hlav. města Prahy i Věstník klubu za starou Prahu.

2. Dzieła ogólne.

Wielkim podręcznikiem ogólnych dziejów sztuki jest A. Matějčka *Dějepis umění* (Praga 1922 – 1930), podający w czterech częściach, dotychczas opublikowanych, syntetyczny obraz historji sztuki powszechnej od starożytności aż do końca rozwiniętego renesansu; dalsze części obejmą historję sztuki od baroku do dnia dzisiejszego. Sztuce czeskiej poświęcony jest *Dějepis výtvarného umění v Čechach* (Praga, 1923 n.); w części pierwszego tomu (średniowiecze), która dotychczas wyszła, zajmuje się V. Birnbaum architekturą, A. Matějček malarstwem, J. Pečírka rzeźbą, J. Cibulka przemysłem artystycznym. W najbliższym czasie tom pierwszy będzie zakończony rozdziałem J. Cibulki o gotyckim przemyśle artystycznym. Zanim to dzieło będzie doprowadzone do końca, daje bardzo dobry przegląd *Československé umění* (red. Zd. Wirth; tekst: V. Birnbaum, A. Matějček, J. Schránil, Zd. Wirth; Praga, 1926); do albumu 104 tablic z reprodukcjami dzieł artystycznych od epoki prehistorycznej do czasu dzisiejszego dołączony jest tekst, charakteryzujący sztukę czeskosłowacką w ramach rozwoju europejskiego. Historję sztuki na Słowaczyźnie poraz pierwszy skreślił krótko J. Polák (Slovenska čítanka, Praga, 1925), w czasach ostatnich J. Hofman, *Staré umění na Slovensku*, Praga, 1933, i V. Wagner, Dejiny výtvarného umenia na Slovensku, Trnava, 1930, — przynosząc szereg nowych odkryć i zaznajamiając czeskich badaczy z bogatym zasobem nieznanego dotychczas materjału. J. Neuwirth, *Geschichte der deutschen Kunst und des deutschen Kunstgewerbes in den Sudetenländern bis zum Ausgang des 19. Jh.*, Augsburg, 1925, kieruje się w swej pracy zanadto niemieckiem poczuciem narodowem. Książka o sztuce ludowej *Umění československého lidu* (tekst: Zd. Wirth, A. Matějček, L. Lábek, Praga, 1928) pokazuje, jak sztuka ludowa ze spóźnieniem i uproszczaniem przejmuje sztukę miejską. Podręcznikiem o charakterze kompilacyjnym, ale pożytecznym jest P. Tomana *Slovník československých výtvarných umělců*. Praga, 1930.

3. Prace specjalne.

J. Cibulka, *Starokřest'anská ikonografie a zobrazování Ukřižovaného*, Praga 1924. Najlepszy znawca ikonografji podaje tutaj gruntowną rozprawę naukową o powstaniu i rozwoju typu Chrystusa ukrzyżowanego na podstawie metody archeologicznej i historji sztuki oraz po krytycznej rewizji licznej literatury dotychczasowej. V. V. Štech, *K otázce praslovanského umění* (Pek. Sborník, I), formułuje swoje krytyczne stanowisko wobec poglądów, zawartych w książce Strzygowskiego: Die altslavische Kunst.

V. Birnbaum, *Románská Praha* (R K. P. D. U., 1923), kreśli obraz Pragi jako miasta wybijającego się w owej epoce wielką ilością budowli kamiennych, oraz podaje zwięzłe i podstawowe dane budowlanego rozwoju praskich romańskich kościołów i architektury świeckiej. K. Guth, *České rotundy* (Pam., 34, 1925), analizuje metodycznie wszystkie czeskie rotundy, określa ich pochodzenie, przeznaczenie i formę. Swoje zastrzeżenia w tej kwestji wypowiada Birnbaum, K otázce našich rotund, Pam. 35, 1927. V. Birnbaum wyjaśnia w artykule *Románské emporové kostely v Čechach* (Mádlův sborník, 1929), że empory były przeznaczone jako pańska loża dla członków rodziny dworu szlacheckiego. Badając stronę zewnętrzną czeskich budowli średniowiecznych, stwierdza K. Kühn (Zeitschrift für Bauwesen, 1922, zesz. 1—3), że były wszystkie otynkowane. V. Birnbaum, *Stavební povaha nejstarších českých basilik*, Č. S. P. S. Č. S., Praha, 1919, rozwiązuje kwestję, kiedy zaczęto w Czechach budować bazyliki kamienne. N. Naegle (Mitt. d. Vereins für Gesch. d. Deutschen in Böhmen, 1918) zestawia wiadomości o romańskim kościele św. Wita. V. Birnbaum, *Kostel sv. Kosmy a Damiane ve St. Boleslavi* (Pam. 32, 1921) ustala na podstawie szczegółowego rozbioru źródeł pisanych prawdopodobny kształt pierwotnego kościółka romańskiego z X w. Wzorową monografją o romańskim kościele centralnym z pierwszej połowy XII w. jest praca E. Dostála i St. Sochora, *Kostel sv. Petra a Pavla v Řeznovicích*, Č. M. M., XL. Na nieznane dotąd rotundy romańskie zwraca uwagę V. Richter, *Rotunda ve Stonařově u Jihlavy*, Pam. 35, 1927, oraz K. Fiala, *Zbytky kaple románské v zámku blatenském*, Pam., 35, 1927. O. Schürer, *Die Doppelkapelle der Kaiserpfalz Eger* (Cheb, 1929) podaje metodyczny rozbiór ciekawej dwupiętrowej kaplicy romańskiej z epoki ok. r. 1200. V. Zaloziecky, *Hradní kaple v Horjanech*, Pam., 34, 1925, łączy z grupą rotund zachodnioeuropejskich niedatowaną rotundę z XI—XII w. na Rusi Przykarpackiej i stwierdza wpływy dalmatyńskie (Zadar), przejęte być może przez Węgry. Przeciwnie F. Zapletal (Pozor, Ołomuńc, 1922) próbuje datować rotundę w Horjanach pod koniec XIV w. i określić ją jako dzieło, będące pod wpływem Nowogrodu i Pskowa. Praca K. Novotnego *Juditin most* (Zprávy pam. sboru hlav. města Prahy, VII, 1925) jest bardzo dobrą rozprawą o najstarszym (1158—1172) kamiennym moście w Pradze a — po regensburskim — także w Europie środkowej Badaniem wpływów obcych na nasze najstarsze budownictwo średniowieczne zajmuje się V. Birnbaum, *Italský vliv na románskou architekturu v Čechach*, Rivista Italiana di Praga, 1, 1927.

Najwspanialszemu architektonicznemu zabytkowi sztuki gotyckiej poświęcony jest artykuł V. Birnbauma *Chram sv. Vita*, Kniha o Praze, Pražský almanach, 1930, który podaje dzieje katedry św. Wita od najstarszych czasów aż do husyckich, zwłaszcza budowli parlerowskiej, na podstawie starannego rozbioru zachowanych rachunków budowlanych. Tenże autor rozwiązuje ostatnio kwestję, *Kdy přišel Petr Parleř do Prahy*, Umění, 2; na podstawie nanowo zbadanego napisu w tryforjalnej galerji u św. Wita i pomysłowej kombinacji z innemi wiadomościami stwierdza, że przyjechał on już w 1353 r., a nie w r. 1356, jak podaje napis. Kaplicy Betleemskiej, pomnikowej z powodu działalności J. Husa, posiadającej znaczenie dla narodu czeskiego, poświęcone są dwie prace: F. Hrejsa a K. Guth, *Betlémská kaple, o jejích dějinách a zachovaných zbytcích*, Praga, 1923, i Zdeněk Wirth, *Betlémská kaple*, Pam., 33, 1923. Pierwsza podaje w zwięzłej formie rozwój jej architektury, druga zajmuje się zwłaszcza późnogotycką przebudową w XVI w. Dobrą monografję o architekturze późnogotyckiej napisał L. Lábek, *Kaple šternberská v Plzni*, Pilzeń, 1924. Budownictwu świeckiemu poświęcona jest książeczka V. Vojtíška, *Radnice staroměstská v Praze*, Praga, 1923, i K. V. Heraina, *Stavební dějiny hradu Lipnice*, Topičův Sborník, VI, 1919. — K. Chytil, *Umění české na počátku XV stol.*, Umění, 2, charakteryzuje czeską architekturę i malarstwo tej epoki jako

zarysowanie się zagadnień, panujących już powszechnie w epoce Karola IV. Bardzo ciekawy problem, nieznany dotychczas historykom sztuki, odkrył V. Birnbaum, *Románská renesance koncem středověku*, Praga, 1924. Stwierdziwszy romańskie szczegóły na niektórych budowlach późnogotyckich, wskazuje na to, jak po wyczerpaniu się gotyku zjawiały się próby odnowienia stylu romańskiego, które jednak uległy zniweczeniu pod naporem idącego z Włoch odrodzenia starożytności.

Romańskim minjaturom książkowym poświęcone są cztery większe prace. Metodą, szerokim horytem i dokładnem opracowaniem wybija się książka J. Květa, *Italské vlivy na pozdně románskou knižní malbu v Čechach*, Praga, 1927. w której autor tłumaczy bizantyński wpływ w czeskich rękopisach iluminowanych bezpośrednią stycznością z Włochami; w tej styczności pośredniczyli zwłaszcza franciszkanie. Trzy pozostałe prace napisał A. Friedl; w pierwszej (*Lekcionář Arnolda Míšeňského, jeho vztah k řecko-italské škole malířské*, Praga, 1928) potwierdza poglądy J. Květa w drugiej (*Illuminace Gumpoldovy legendy o sv. Václavu Wolfenbüttelu*, Praga, 1926) stara się udowodnić wpływ szkoły w Reichenau i Echternach. Trzecia praca p. t. *Hildebert a Everwin, románští malíři*, Praga, 1927, udowadnia, że Horologium olomucense (obecnie w Stockholmie) wymalował Hildebert ze szkoły salcburskiej i jego uczeń Everwin.

Literatura o gotyckiem malarstwie książkowem jest bardzo obszerna. Najpiękniejszy rękopis czeski, pasjonał ksieni Kunegundy, stanowiący w kulturze czeskiej pierwszą książkę, napisaną przez pisarza czeskiego, którego ilustracji, wzrosłej z ducha gotyku, dokonał artysta o niezwykłym talencie i z wielkiej szkoły, doczekał się osobnej monografji pióra A. Matějčka, *Pasionál abatyše Kunhuty* (Praga, 1922; także w wydaniu francuskiem), w której autor ustala styl tego rękopisu z lat 1303—1319, skomponowanego przez mnicha Koldę i zawierającego tekst pisarza Benesza. Praca tegoż autora *Velislavova bible a její místo ve vývoji knižní illustrace gotické*. Praga 1926, podaje rozbiór ikonograficzny, typologiczny i stylistyczny minjatur tej biblji, piórem rysowanych i kolorowanych, pochodzących z czasu ok. 1340 r., oraz określa ich stosunek względem rozwoju czeskiej i europejskiej sztuki gotyckiej. E. Dostál, *Přispěvky k dějinám českého illuminátorského umění na sklonku XIV stol.*, Brno, 1928, odkrywa ślady czeskiego wpływu w rękopisach angielskich końca XIV w. i być może także we francuskich ok. r. 1400. Przeciw temu ostro występuje Květ, *Iluminátoři královny Rejčky*, Mádlův sb., 1929, i stwierdza przeciwnie wpływ angielski na grupę iluminowanych rękopisów królowej Rejczki z początku XIV w. Tym rękopisom była też poświęcona publikacja ze świetnemi reprodukcjami A. Friedl, *Malíry královny Alžběty*, Praga, 1930. E. Dostál zajmował się także kwestją wpływu włoskiego na niektóre rękopisy czeskie ok. r. 1360 w artykule p. t. *Čechy a Avignon*, Č. M. M. XLVI, a tamże (Č. M. M. L) poświęcił uwagę grupie 18 iluminowanych rękopisów z XIV i XV w. w bibljotece św. Jakuba w Bernie. Z dalszej literatury tego przedmiotu wymieniam: J. Cibulka A. Matějček, *Francouzské a flamské illuminované rukopisy v knihovně premonstrátské kanonie v Nové Říši*, Pam., 34, 1925, A. Matějček, *Bible Filipa z Padeřova hejtmane táborského, z let 1433 až 1435*, Žižkův sborník, Praga, 1924, i K. Chytil, *Příspěvky k dějinám českého uměni illuminátorského z druhé poloviny XIV a počátku XV stol.*, Pam, 33, 1923.

O powstaniu i formach ornamentu linearnego rozprawia artykuł J. Květa p. t. *Kreslený filigrán v rukopisech XII až XIV stol.*, Pam., 34, 1935. Autor wykazuje, jak stopniowo schematyzacja i abstrakcja naturalizującego akantu i palmety doprowadza do abstrakcyjnej formy akantoidu, z którego wytwarzają się później wyższe jednostki ornamentacyjne. J. Cibulka podaje rozprawę ikonograficzną o typie Madonny, stojącej w zorze promieni słonecznych i na półksiężycu (Mádlův sborník, 1929). J. Květ (Českou minulostí, sborník Václava Novotného, 1929) rozbiera ikonograficzny typ Mistrza Jana Husa w jego najstarszych przedstawieniach w biblji Marcinickiej z trzydziestych lat XV w.

Odkrycie sztalugowego obrazu P. Marji w Koszatkach dał A. Matějčkowi sposobność w artykule p. t. *Příšpěvky k dějinam deskového malířství českého*, Pam., 33, 1924, wyświetlić na obrazie nowo odnalezionym i na niektórych obrazach ołtarzu trzebońskiego wzajemny stosunek malarstwa czeskiego i francuskiego, zwłaszcza północno-francuskiego drugiej połowy XIV w. Tenże autor opublikował *Votivní obraz rytíře z Všechlap*, Pekařův sborník I, obraz sztalugowy pochodzenia czeskiego

z trzeciej ćwierci XV w. J. Květ, *Archa s oltáře sv. Václava v Münsteru v Čáchách*, Pek. sb., I, stwierdza, że retabulum tego ołtarza powstało w początkach drugiej połowy XV w. w okręgu caskim pod wpływem niderlandzkim. E. Dostál, *Vyšehradská Madonna*, Č. M. M., MLVII, ustala pochodzenie typu i wiek Madonny wyszehradzkiej, porównując ją z obrazem Madonny, przypisywanym Bartolo di Fredi, obecnie w muzeum berlińskiem. K. Chytil poświęcił obrazom sztalugowym dwie rozprawy: *Madonna svatoštepánská a její poměr k typu Madonny vyšebrodské a české malbě XV stol.*, Pam., 34, 1925, i *Tabulové obrazy ve sbírkách zemského musea*, Pam. 30, 1918. Na podstawie materjału z obszaru zniemczonego podaje J. Opitz (Erzgebirgszeitung, 42—43, 1921—1922) nowe przyczynki do działalności malarza monogramisty I. W. z pierwszej połowy XVI w. Sztuką tego terytorjum zajmuje się Opitz także w swoich późniejszych pracach p. t. *Gotische Malerei u. Plastik Nordwestböhmens*, Brix-Kommotau, 1928, i *Zwei Jahrhunderte gotischer Malerei u. Plastik Nordwestböhmens (1330—1530)*, Wittika, 1, 1928. Nowe dane i spostrzeżenia do badań nad malowidłami ściennemi na zamku Karlsztejn pod Pragą przyniósł K. Chytil, *K datování maleb karlštejnských*, R. K. P. D. U, 1923. Na jeden z rzadkich u nas witraży wskazał Zd. Wirth w artykule p. t. *Malba na skle na hradě Kosti*, Pek. sb. II; witraż ten, pochodzący z pierwszej czwierci XV w., przedstawia św. Jerzego i Madonnę i stylem przypomina obrazy sztalugowe.

Zwięzły przegląd rzeźby romańskiej w Czechach podaje J. Pečírka, Volné Směry, XXII, 1923. Rzeźby gotyckiej dotyka Opitz jeszcze w monografji *Ulrich Creutz (1516—1560)*, Kadań, 1924, w której na podstawie krytyki stylu identyfikuje niemieckiego rzeźbiarza pierwszej połowy XVI w. V. Birnbaum, *Datování portrétní galerie v triforiu chrámu Svatovítského*, Pek. sb. I, ustalił dokładne datowanie rzeźb gotyckich w katedrze praskiej według porządku portretowanych osobistości oraz według dziejów budowy kościoła.

Nowy stosunek epoki odrodzenia względem sztuki i artystów oświetla K. Chytil, *Apotheosa umění od B. Spranglera*, R. K. P. D. U., 1918. K. V. Herain (Topičův sborník, V, 1918) podaje przegląd dziejów budowy renesansowego pałacu Lobkowiców na zamku praskim i wiąże budowę z latami od r. 1541 do 1562. K. Kühn publikuje architekturę renesansową *Das alte Rathaus zu Leitmeritz. Seine Baugeschichte und Wiederherstellung*, Litomierzyce, 1927.

V. Birnbaum, *Barokní princip v dějinách architektury*, Praga, 1924, ponownie określił pojęcie baroku i narysował jego cele, oraz wykazał, jak do podobnych celów dąży każdy styl, który mógł przejść całą drogę swojego rozwoju i zakończył się w późnym okresie. E. Dostál-J. Šima, *L'architecture barocque à Prague*, 1926, jest album fotografij praskiej architektury barokowej, dosyć niesystematycznie wybranych. K. B. Mádl, *Dienzenhoferovský motiv*, Pam. 32, 1921, pierwszy rehabilituje Krzysztofa Dienzenhofera i zwraca uwagę na grupę czeskich kościołów barokowych, których zagadnienie autorstwa świetnie rozwiązał. O. Stefan, *Příspěvky k dějinám české barokní architektury II. O slohovém podstatě centralních staveb u Kiliana Ignáce Dienzenhofera*, Pam., 35, 1927. Autor przeprowadza rozbiór stylistyczny zasad twórczości Guarina Guarini'ego — przenikanie pierwiastków przestrzeniowych — i stwierdza, że w grupie niektórych czeskich kościołów barokowych z lat 1698—1710 usiłowania Guarini'ego już są rozwiązane i doścignięte przez nieznanego architekta o pokroju światowym, za którego Stefan uważa nie Krzysztofa Dienzenhofera (ojca), lecz wiedeńskiego artystę J. Hildebrandta, który był, być może, nauczycielem K. I. Dienzenhofera (syna). Uzupełnieniem tej pracy jest artykuł tegoż autora o kaplicy Sternberskiej w Smirzycach (Madlův sborník, 1929). O. Stefan już dawniej wyjaśnił działalność architekta J. B. Mathey'a, który był czynny w Pradze pod koniec XVII w. Na podstawie krytyki stylu i bardzo dokładnej analizy, wnikającej w ducha dzieła architektonicznego, ustalił grupę budowli, których autorstwo należy przypisać Mathey'owi, oraz stwierdził włoskie pochodzenie artystycznego wyszkolenia tego artysty i jego zależność od kierunku Giulia Romana i Vignoli, z którym zaznajomił się za pośrednictwem epigonów Vignoli. (O. Stefan, *Příspěvky k dějinám české barokní architektury. Skupina římského směru. G. B. Matthaei*, Pam., 35, 1927). Prawie że równocześnie wyszła praca badacza niemieckiego *J. J. Morpera, Der Prager Architekt Jean Baptiste Mathey (Mathaeus Burgundus)*. Münchener Jahrbuch, 1927, który odmienną drogą — przez sumienne zbadanie i wyczerpanie materjału

archiwalnego — doszedł do tych samych wyników, do jakich doszedł Stefan zapomocą rozbioru artystycznego, tak, że obie prace doskonale się uzupełniają. — Zdeněk Wirth, *Zamek Koruna v Chlumci nad Cidlinou*, Mádlův sborník, 1929, podaje przyczynek do historji barokowych budowli centralnych. A. Birnbaumová, *K dějepisu zámku Troja u Prahy*, Pam, 35, 1927, przynosi nowe spostrzeżenia o dziele architekta J. B. Mathey'a; opublikowała także materjał archiwalny, dotyczący budowy Troji z drugiej połowy XVI w. p. t. *Stavební účty zámku Troja u Prahy*, Praga, 1929. Włoskie pochodzenie waz barokowych udowadnia w książce p. t. *Terakotové vázy zámecké zahrady v Troji u Prahy*, Praga, 1929. K. B. Mádl napisał artykuł *Marc Antonio Canevale*, Pam., 33, 1923, o architekcie barokowym z początku XVIII w., twórcy kościoła w Duchcowie i Urszulanek w Pradze. R. Vacková, *Stavba kostela a koleje sv. Ignáce v Praze die plánů*, Pam, 34, 1925. Na podstawie planów, zachowanych w ministerstwie spraw wewnętrznych, rekonstruuje pierwotne trzy projekty i ustala postępowanie przy budowie dzisiejszego jezuickiego kościoła i kolegjum. V. Richter, *Stavební vývoj kostela sv. Salvatora v Klementinu*, Pam., 34, 1925, zaznajamia z praską architekturą barokową, budowaną w latach 1578—1601. Z szeregu monografij wymieniam jeszcze: Zd. Wirth, *Michnovský palác*, Praga, 1925. Tenże, *Na Bílé Hoře*, Praga, 1921, G. Weide, *Kloster u. Kirche der Elisabethinerinnen in Pressburg*, Bratislava, 1922. E. Poche, *Barokní přestavba chráma sv. Jakuba v Praze*, R. K. P. D. U., 1925.

W przyczynkach do malarstwa barokowego uzupełnia K. M. Mádl spis dotąd znanych dzieł Reinera w artykule p. t. *Reinerovy fresky*, Umění, 1919. R. Kuchynka w dwóch artykułach: *Molitorovy fresky v Čechach*, Pam., 30, 1918, i *Kovářovy fresky*, Pam., 32, 1920—1921, zajmuje się barokowem malarstwem freskowem, w pierwszym dziełami artysty obcego, w drugim malarza rodzimego. E. Šafařík, *Johannes Kupetzky, 1667 - 1740,* Praga, 1928, przynosi coprawda nieznaną dotychczas wiadomość, że Kupetzky urodził się w Pradze, ale poza tem jest to praca słaba. E. Dostál, *Václav Hollar*, Praga, 1924, analizuje i ustala rozwój twórczości artystycznej czeskiego grafika XVII w.

W plastyce barokowej zwracają na siebie uwagę zjawiska charakterystyczne, jakiem był Maciej Bernard Braun. K. B. Mádl, *Socha M. B Brauna*, Umění, 2. A. Matějček, *M. B. Braun v Jaroměři*, Pam., 35, 1927. E. Poche, *Příspěvek k činnosti Braunova spolupracovníka Thényho*, Umění, 3. V. V. Štech, *Nová data o činnosti barokního sochaře Mat. Brauna*, Mádlův, sb. O rzeźbiarzu Brokowowie pisał K. B. Mádl p. t. *Dílo F. N. Brokova*, Umění, 1918. Tenże autor zebrał zupełny materjał ikonograficzny wszystkich posągów na moście Karola w Pradze, także tych, które są dzisiaj zniszczone (*Sochy na Karlově mostě v Praze*, Praga, 1921) J. Pečírka, *Římovské pašije*, Pek., sb. II, publikuje południowoczeską plastykę barokową z końca XVI i początku XVIII w. J. Cibulka, *Socha barokního svetce*, Pek, sb. I, wykazuje w zwięzłym przeglądzie, jak rozwijał się ikonograficzny typ św. Jana Nepomucena od początku XVII w Rzeźbie barokowej jest poświęcona także rozprawa F. X. Jiříka, *Dominik Auliček, český sochař XVIII stol.*, Umění, 2, oraz artykuł K. Svobody, *Barokní plastiky na hřbitově ve Střílkách*, Věstník klubu za starou Prahu, IX, 1922

Sztuka XIX w. opracowana jest w obszernej literaturze, dlatego ograniczam się do publikacyj najważniejszych. Całokształt sztuki czeskiej od r. 1800 do 1920 r. charakteryzuje książka propagandowa A. Matějček i Zd. Wirth, *L'art tchéque contemporain*, Praga, 1920, w wydaniu angielskiem p. t. *Modern and Contemporary Czech Art*, Londyn, 1924. Przegląd czeskiej architektury tego okresu zawiera książeczka Zd. Wirtha i A. Matějčka, *Česká architektura XIX stol.*, Praga, 1922. J. Hoffmann, *Pražské novogotické stavby profanní*, Pam., 33, 1923, opisał budowle gotyzujące z okresu stylów romantycznych XIX w. Książką jubileuszową o budowniczych i budowie Teatru Narodowego w Pradze, jest praca Fr. Žákavec, *Chrám znovuzrození*, Praga, 1918.

Jubileusz wybitnego malarza czeskiego J. Mánesa (1820—1920) przyniósł oprócz przygodnych broszur jubileuszowych kilka ważnych prac naukowych; m. in. rozpoczęto wydanie dzieł artysty p. t. *Díla Josefa Mánesa*. Pierwszą część napisał A. Matějček, *Národní písně*, Praga, 1920; druga, p. t. *Lid československý*, pióra Fr. Žákavca, przynosi bogaty materjał etnograficzny, po większej części poraz pierwszy reprodukowany, z którego J. Mánes czerpał zasoby celem utworzenia sztuki narodowej. Część trzecią napisał A. Matějček, *Ru-*

kopis královédvorský, Praga, 1927, gdzie w doskonałej formie analizuje powstanie rysunków, ilustrujący słynny podrzucony rękopis Hanki. Z pozostałej literatury manesowskiej wymieniam: F. Táborský, *Kresby J. Mánesa k pověsti o doktoru Faustovi*, Praga, 1921. A. Matějček, *Josefa Mánesa obálky, tituly a záhlaví knižní*, Umění, 2. A. Matějček, *Mánesův „Hanselburg"* (akwarelowany rysunek piórem z lat 1850 i 1852), Pražský almanach, 1930 R. Kuchynka, *Mánesovy prapory*, Praga, 1921. Wybitni przedstawiciele nowego malarstwa czeskiego, oprócz Mánesa, doczekali się również swoich monografij. O A Slavíčku napisał krótką broszurę A. Matějček, Praga, 1921 — a ostatnio obszerne i bogato ozdobione dzieło F. Kovárna, Praga, 1930. A. Matějček, *Příspěvky k poznání života a umění Josefa Tulky*, Uměni, 2. K. B. Mádl, *Antonín Machek, malíř podobizen* (1775—1844), Praga, 1929, opracował całą działalność portrecistý epoki biedermaierowskiej. F. X. Jiřík podał w Umění, 1919, przegląd twórczości artystycznej malarza Karola Purkyně, a osobną o nim monografję w r. 1925 (Praga), równocześnie także monografję o Sobiesławie Pinkasie. V. Černý, F. V. Mokrý, V. Náprstek podają w dwóch częściach niezbyt udałą pracę o życiu i dziele Jarosława Čermaka. A. Matějček ogłosił album rysunków młodych artystów praskich z połowy XIX w., Mádlův sb., 1930. Przegląd rozwoju nowego malarstwa czeskiego przynosi niedawno wydane album reprodukcyj *Mistrovská díla československých malířů*, Praga, 1930. Wstęp do 46 obrazów napisał A. Matějček.

Największemu rzeźbiarzowi XIX w. poświęcona jest monografja V. V. Štecha, *J. V. Myslbek*, Praga, 1920. Metodycznie, wzorowo opracowany katalog jego zeszłorocznej wystawy wydał V. Volavka, *Soupis díla J. V. Myslbeka*, Praga, 1929. Fr. Žákavec, *Díla Dušana Jurkoviče, kus dějin československé architektury*, zaznajamia z twórczością architekta słowackiego.

Architekturze drzewnej poświęcone są specjalne prace: A. J. Stránský, *Dřevěná církevní architektura na Karpatech*, Stavitelské listy, XIX. Tegoż autora: *Dřevěne cerkve na podkarpatské Rusi*, R. K. P. D. U., 1926—1927. J. Vydra, *Lidové stavitelství na Jičínsku*, Jičín, 1927. Najlepsza jest praca V. Mencla, *Dřevěné kostelní stavby v zemích českých*, Praga, 1927; autor wyprowadza formy kościelnego budownictwa drzewnego z historycznej architektury monumentalnej, której motywy przejmowane są z znacznem opóźnieniem.

Przemysłem artystycznym zajmują się prace następujące: K. Herain, *Z minulosti pražského nábytku*, Pražský almanach, 1930, rysuje rozwój praskiego sprzętu domowego od średniowiecza do XIX w. G. Veydová, *Gobeliny městského musea v Bratislavě*, Umění, 2. E. Edgar, *Habánská keramika*, 1918. J. Koula, *Co nam vyprávějí pražské střepy XVII. stol.?* Pam., 30 i 31. Fr. X Jiřík *Týnecká kamenina vrtbovská a lobkovická*, Praga, 1927. K. Černohorský, *Příspěvky k dějinám moravských fayancí*, Věstník slezského zemského musea, Opawa, 2. Tenże autor: *Jak se vyráběly vyškovské fayance*, Vyškov, 19.9. G. F. Pazaurek, *Böhmisches Glas. Glasfachschulen der tschechoslavakischen Republik*, Praga, 1928. J. Svoboda, *Horacké sklo*, Národopisný věstník československý, 1928. V. Katz, *Prvních 100 let české portretní medaile*, Numismatický časopis československý, V. L. Lábek, *Plzeňské konvářství*, Pilzno, 1920 K. Chytil, *Česká koruna královská a koruny panovničí do XVII stol*, Praga, 1918. Tenże, *Koruna Rudolfa II.* R. K. P. D. U, 1928. N. Beljajev i K. Chytil, *Byzantské emaily Závišova Kříže ve Vyšším Brodě*, Seminarium Kondakovianum, Praga, 1930.

W topografji historycznej uzupełnia się bez przerwy wielki zbiór inwentaryzacji zabytków artystycznych, wydawanych przez Czeską Akademję Nauk i Sztuki, w których jest opracowany materjał 46 powiatów: F. Mareš-J. Sedláček, *Politický okres krumlovský I*, (Soupis památek uměleckých a historických v královstvi českém, t. XLI, Praga, 1918). Ant. Gnirs, *Der politische Bezirk Elbogen* (Topografie der hist. u Kunstdenkmale in Böhmen, t. XLIII). A. Birnbaumová, *Okres čáslavský*, Praga, 1929 (Soupis památek, t. XLIV); część prehistoryczną opracowała L. Jansová. A. Cechner, *Okres broumovský*, (Soupis památek, t XLV). poświęcony coprawda bogatemu pod względem artystycznym powiatowi wschodnich Czech, ale ani w przybliżeniu nie odpowiadający wymaganiom nowoczesnych inwentaryzacyj. To samo dotyczy także tomu XLVI: J. V. Šimák, *Okres mnichovohradištský*.

G. Schürer, *Prag. Kultur, Kunst, Geschichte*, Praga, 1930 — zamiast zamierzonej monografji o mieście jest to obszerny zarys z historji kultury,

zbudowany na podstawie niedostatecznie przestudjowanego materjału i tendencyjnie zabarwiony. Znacznie lepszą monografję o Pradze wydał francuski historyk sztuki J. Guenne p. t. *Prague-Ville d'art*, Paryż, 1930, podając pod względem metodycznym doskonały przegląd dziejów sztuki praskiej. J. Morávek, *Pražský hrad*, Praga, 1929, jest bardzo dobrym przewodnikiem, przynoszący liczne i całkiem pewne dane.

O. Faust, *Bratislava*, jest tylko album fotografij z dołączonym krótkim tekstem. A. Gnirs, *Elbogen bei Karlsbad*, Eine Geschichte der alten Bauten, der Denkmale u. des Kunstgewerbes in dieser Stadt, Elbogen, 1928 — jest obszerną monografją, opartą na materjale inwentaryzacyjnym. B. Fišer, *Uherské Hradiště I*, dobrze uzupełnia brak inwentaryzacji powiatu tego miasta. Wkońcu zwracam uwagę na wydawnictwo Umělecké Památky, wychodzące w Pradze u Topiča, które przynosi krótkie, ale treściwe monografje poszczególnych miast i zabytków.

Użyte skróty:

Č. S. P. O. S. = Časopis Společnosti přátel starožitností československých.
Č. M. M. = Časopis Matice Moravské.
Mádlův sborník = Sborník k sedmdesátým narozeninám K. B. Mádla, Praga, 1929.
Pam. = Památky archeologické.
Pek. Sb. = Od pravěku k dnešku. Sborník k 60. narozeninám Josefa Pekaře, Praga 1930
R. K. P. D. U. = Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění.

Vladimír Denkstein.

RÉSUMÉS DES ARTICLES

Władysław Tatarkiewicz

SUR LA NOTION DU TYPE DANS L'ARCHITECTURE

L'historien de l'art se sert de la notion du type pour grouper les faits historiques. Le type est l'ensemble des caractères visibles, communs à un groupe d'oeuvres d'art qui se ressemblent. En ce qui concerne l'architecture, il semble qu'on puisse distinguer trois genres de types. Ce sont notamment: a) les types dont il faut chercher l'origine dans les moeurs, en particulier dans les rites religieux; b) les types d'origine individuelle; c) les types qui sont le produit de conditions historiques stabilisées.

Les difficultés auxquelles se heurte la définition des types, s'expliquent par la circonstance que dans différents cas on observe des écarts plus ou moins considérables. Nous distinguons: a) des types et des variantes de types; b) des types bien définis et des types indécis; c) des types continus (quantitatifs) et des types discontinus. Le type de la gentilhommière polonaise de l'époque néoclassique (fig. 1 et 2 dans le texte) sert à l'auteur de critérium qui permet de vérifier ses théories.

Zofja Ameisenowa

AN ANTIPHONARY WITH MINIATURES OF JACOPO DI CASENTINO IN THE CASTLE OF WAWEL

(Pl. I–II, fig. 1–4)

The State Collections in the Castle of Wawel in Cracow possess an Antiphonary (Nro J. III. B. II. 16), in-folio, 390×285 mm, containing seven figural initials. These represent the following scenes: David raising his soul in the shape of a child to God, the Nativity, the Adoration of the three Kings, the Ascension, the Pentecost, Saint Peter on his throne, and All the Saints (Plates I—II, fig. 1—3). These miniatures are the characteristic work of a Florentine miniaturist of the middle of the Trecento and remain in closest relation with the decorations of a Ms. in the Biblioteca Comunale in Poppi (Corali 1), which is attributed by M. Salmi to Jacopo di Casentino. R. Offner in his publication: A Corpus of Florentine Painting, volume II, sect. III, (as yet unpublished) attributes to his anonymous Master of Dominican Effigies the authorship of the miniatures of both the Poppi and the Cracow Mss. To the same painter he attributes amongst other works the painting in the Sacristy of Sta Maria Novella which represents Christ and the Madonna in company with 17 Dominicans, and which has been attributed in 1924 by van Marle to Jacopo di Cione's school.

Irena Piotrowska

LE TABLEAU REPRÉSENTANT SAINTE CÉCILE À LA CATHÉDRALE DE POZNAŃ

(Pl. III–V, fig. 5–10)

L'auteur nous entretient du tableau représentant sainte Cécile qui depuis 1842 décore un des autels latéraux de la cathédrale de Poznań. Il passait jusqu'à présent pour une oeuvre du Dominiquin, quoique en établissant une comparaison avec d'autres tableaux de ce peintre (pl. IV, fig. 6 et 7), on aboutit à une conclusion différente. De l'avis de l'auteur, le tableau actuellement à Poznań est l'oeuvre d'un artiste dont la peinture se distingue par un caractère intermédiaire entre les principes dont s'inspirait l'école bolonaise et les influences émanant du Caravage (pl. V, fig. 8 et 9). Or nous connaissons dans la personne de Giovanni Francesco Barbieri dit le

Guerchin (1591—1666) un artiste qui répond à ces conditions. Le tableau de Poznań remonte à environ 1616, soit à la meilleure période de l'activité artistique du Guerchin. Il faut également attribuer une certaine importance au tableau en question parmi les représentations de sainte Cécile dans l'art; en effet il a exercé d'après l'auteur de l'influence sur le tableau que Poussin à peint environ en 1627 (fig. V, fig. 10).

Nikodem Pajzderski

L'ÉGLISE DE WOLSZTYN ET SES FRESQUES

(Pl. VI–VII, fig. 11—14)

L'auteur a étudié la décoration de l'église paroissiale à Wolsztyn (palatinat de Poznań). Elle est l'oeuvre de I. Byszkowski, élève du peintre italien Tombari, qui l'a exécutée vers 1778. Les planches jointes à l'étude ici résumée, représentent: a) l'intérieur de l'église, construite entre 1767 et 1779 (pl. VI, fig. 11); b) les peintures décorant la voûte où l'on voit les »choeurs des anges« (pl. VI, fig. 12); c) »l'adoration du divin Agneau« (pl. VII, fig. 13), enfin d) »les personnifications du pouvoir ecclésiastique et du pouvoir séculier« (pl. VII, fig. 14).

Marja Jarosławiecka

LES DESSINS FLAMANDS DU XVI[e] SIÈCLE AU MUSÉE DES PRINCES CZARTORYSKI À CRACOVIE

(Pl. VIII—XI, 15—20)

Les dessins reproduits proviennent de l'ancienne collection de I. C. Klinkosch à Vienne.

1. Le dessin de G. David qui dans la collection de Klinkosch passait pour une oeuvre originale de Holbein, est exécuté avec un crayon en argant sur un fond enduit de craie. Au verso non enduit de craie, on aperçoit un croquis, jusqu'ici inconnu.

2. Le paysage (pl. IX, fig. 17) porte au verso une inscription dont il résulte que nous avons affaire à une copie d'une oeuvre de Patinir et qu'elle a été exécutée an 1597.

3. Le paysage à la plume (pl. X, fig. 18), où nous lisons en bas les mots »bruegel 1560«, serait un dessin de Jean Brueghel d'après le catalogue des ventes de Klinkosch, mais on s'aperçoit qu'il s'agit en réalité d'une oeuvre de Pierre Brueghel, le père de Jean. Il est en rapport avec une série de paysages de Pierre Brueghel, qui remonte à environ 1560.

4—5. Les deux dernies dessins (pl. XI, fig. 19 et 20) sont l'oeuvre de Martin de Voss. L'un de ces dessins (signé M. Voss. 1591) représente »L'odorat«, l'autre »Le toucher«. Le genre de ces esquisses et leurs sujets nous permettent de conclure que nous sommes en présence de modèles pour graveurs, comme Martin de Voss en a du reste fait beaucoup.

Tadeusz Mańkowski

»UN CARTON INCONNU DE LA SUITE DES TAPISSERIES BRUXELLOISES DU CHÂTEAU DU WAWEL À CRACOVIE«.

(Pl. XII, fig. 21)

L'auteur nous entretient à propos du carton inconnu décrit par M. M. Morelowski (voir la »Revue de l'histoire de l'art«, I, p. 103, pl. XXII, fig. 51) d'une tapisserie conservée dans les collections de Vienne (pl. XII, fig. 21), tapisserie dont M. Morelowski n'avait pas pris connaissance. La tapisserie en question ne fait pas partie de la série représentant le Déluge qu'on trouve dans les collections du Wawel à Cracovie.

COMPTES-RENDUS ET CRITIQUE.

Tadeusz Szydłowski, Musealpublikationen.

Sammelbericht über polnische Musealpublikationen der letzten Jahre. Nach einleitenden Worten über die brennendsten Fragen der polnischen Musealliteratur werden rezensiert: 1) das Werk *Stefan S. Kormonicki's* über das »Fürstl. Czartoryski'sche Museum in Krakau«, erschienen in der von *Fel. Kopera* redigierten Serie »Muzea polskie«; 2) das Buch *Fel. Kopera's* u. *J. Kwiatkowski's* über die »Bilder polnischer Herkunft des XIV–XVI Jhts. im Nationalmuseum in Krakau«; 3) die Arbeit *Tad. Kruszyńskis's* über »Paruren« des Schatzes der Wawelkathedrale und des Metropolitanmuseums in Krakau; 4) die ersten zwei Bände der Veröffentlichungen des Schlesischen Museums in Katowice, von denen der erste Band die »Schlesische volkstümliche Holzplastik« von *Tad. Dobrowolski*, der zweite das »Teschener Leibchen« von *Agn. Dobrowolska* behandelt.

Tadeusz Mańkowski, Übersicht der letzten Arbeiten über El Greco.

Auf Grund der neuesten Literatur wird die gegenwärtige Lage der El Greco-Frage erörtert

und charakterisiert. Es werden die Werke folgender Autoren über El Greco besprochen: *Francisco San Román, J. F. Willumsen, Emilio H. del Villar, August L. Mayer.*

Wojsław Molè, Vom byzantinischen Grenzgebiet. (Literatur der lezten Jahre).

Der Artikel bildet den ersten Teil eines Sammelreferates über die neueste kunstgeschitliche Literatur der byzantinischen Grenzländer Europas. In der Einleitung werden die wichtigsten Probleme der byzantinischen Kunstgeschichte charakterisiert, worauf das Buch *Fr. Bulić's* und *Lj. Karaman's* über »Kaiser Diokletians Palast in Split« und die Publikationen und Abhandlungen über die altbulgarische Kunst folgenden Autoren ausführlich besprochen werden:

Kr. Mijatew: »Altbulg. Goldschmuck aus Madara; »Der Reiter von Madara«; »Die Rundkirche von Preslav«. *A. Protič:* »Sassanidische Kunsttradition bei den Urbulgaren«; »Wesen und Entwicklung der bulgarischen Kirchenarchitektur«; »Le Mont Athos et l'art bulgare, I«; »Entnationalisierung und Wiedergeburt der bulgarischen Kunst während der türkischen Knechtschaft von 1393 bis 1879«. *A. Grabar:* »Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique«; »La Peinture religieuse en Bulgarie«. *B. Filow:* »Der Ursprung der altbulgarischen Kunst«; »Die altbulgarische Malerei im XIII. und XIV. Jht.«; »Les Miniatures de la Chronique de Manassès à la Bibliothèque du Vatican«; »Das Londoner Ewangeliar des Zaren Iwan Alexanders und seine Miniaturen«; »Die altbulgarische kirchliche Architektur«. *Sirarpie der Nersessian;* »Two Slavonic Parallels of the Greek Tetraevangelia: Paris 74«. *W. Iwanowa:* »Alte Kirchen und Klöster im bulgarischen Gebiet«.

L. R. Ausstellung aus der Zeit Kochanowski's.

Kurzer Bericht über die während des Kochanowski-Jubiläums auf dem Wawelschlosse veranstalteten Ausstellung von Kunstwerken des XVI. Jhts.

CHRONIQUE.

B. Stanisław Tomkowicz (1850—1930).

Charakteristik und Würdigung der Tätigkeit des Vorsitzenden der Kunsthistorischen Kommission der Poln. Akademie der Wissenschaften, des verdienten Kunsthistorikers Stanisław Tomkowicz, dessen achtzigjähriger Geburtstag voriges Jahr festlich begangen wurde.

St. M. Sawicka, Zwei internationale kunsthistorische Kongresse.

Ausführlicher Bericht über beide im vorigen Herbst abgehaltenen internationalen kunsthistorischen Kongresse in Brüssel und Rom.

Tad. Kruszyński, Acht Jahre Tätigkeit des Kommités für die Restaurierung der Wawelkathedrale.

Michał Walicki, † Jerzy Raczyński.

Nachruf und Würdigung des im vorigen Sommer tragisch verstorbenen Dozenten der Warschauer Politechnik, des Architekten und Kunsthistorikers Jerzy Raczyński.

CORRESPONDANCE DE L'ÉTRANGER.

Vladimir Denkstein, Kunstgeschichte in der Tschechoslowakei.

Bibliographische Zusammenstellung der kunstgeschichtlichen Literatur in der tschechoslowakischen Republik für die Jahre 1918—1930.

MICHAŁ WALICKI

POLIPTYK KALISKI NA TLE PROBLEMU »MISTRZA OŁTARZA Z GIESSMANNSDORF«*

1. ZABYTEK

Przedmiotem pracy jest część późno-gotyckiego ołtarza, znajdującego się obecnie w bocznej nawie kolegjaty NMPanny w Kaliszu. Złożyły się nań dwa tryptyki cechowe oraz dziewięć rzeźb przedstawiających apostołów, przeniesione w 1892 r. z kościoła św. Wojciecha na Zawodziu i następnie zmontowane w jeden wspólny ołtarz [1]. Wyróżnić należy w nim mały dwudrzwiowy ołtarzyk, pochodzący łącznie z predellą z drugiej ćwierci XVI stulecia [2] i wstawiony w szafę środkową znacznie większego odeń i wcześniejszego chronologicznie poliptyku. Nad utworzonym w ten sposób ołtarzem ustawiono, w charakterze zwieńczenia, osiem późno-gotyckich figur apostołów (dziewiąta, przedstawiająca św. Wojciecha, zdaje się być nowa), oprawionych w pseudo-średniowieczne fiale. Tematem mych rozważań będzie wyłącznie starsza, a zarazem zasadnicza część tego ołtarza, mianowicie poliptyk, pochodzący z lat ok. 1500; zajmuje on zupełnie nieprzeciętne miejsce w dziejach sztuki gotyckiej w Polsce, pewna zaś zagadkowość jego pochodzenia niezdolna jest osłabić wagi tego dzieła jako czołowej pozycji w inwentarzu artystycznych stosunków Śląska z Wielkopolską u schyłku wieków średnich.

Ołtarz kaliski nie był dotychczas omawiany w literaturze specjalnej [3]. Jedynie Łuszczkiewicz miał związać jego rzeźby ze szkołą Wita Stwosza [4]. Poza tem literatura kaliskiego ołtarza ogranicza się do paru drobnych wzmianek, o charakterze notatek informacyjnych [5]. Za punkt wyjścia posłużyła tu opinja Raciborskiego [6], widzącego w obu tryptykach produkt śląskiej lub krakowskiej pracowni; podobną opinję wyraził też Wojciechowski, zamieszczając w »Wiadomościach Konserwatorskich« notatkę o rozpoczęciu prac restauracyjnych przez prof. J. Rutkowskiego. Reprodukcję całości ołtarza, niezadowalającą wszakże typograficznie, zamieściła ostatnio M. Szachówna w swym »Przewodniku po Kaliszu« [7]. Dopiero prace konserwatorskie, przeprowadzone nad poliptykiem w ciągu 1929—30 r., pozwoliły mi na dokładniejsze jego zbadanie i ustalenie istotnej wartości dzieła [8].

Ołtarz zachował się w stanie fragmentarycznym. Brakuje predelli i zwieńczenia oraz rzeźb szafy środkowej, których miejsce zajmuje wspomniany na wstępie późniejszy dwudrzwiowy ołtarzyk z predellą i współczesną figurą św. Wojciecha. Obecnie tworzy go dwanaście malowanych kwater, o wymiarach 114 × 83 cm i oprawionych w cztery skrzydła, z tych dwa boczne nieruchome, malowane jednostronnie, dwa zaś wewnętrzne ruchome i dwustronne. W chwili gdy ołtarz jest otwarty, widoczne są sceny pasyjne (Pojmanie Chrystusa, Biczowanie, Cierniem koronowanie i Ukrzyżowanie); ołtarz zamknięty ukazuje

* Praca niniejsza była czytana na posiedzeniu Komisji Historji Sztuki A. U. w dn. 16. IV. 1931. Sprawozd. P. A. U. Nr 1/3.

zkolei osiem scen z życia Marji (Zwiastowanie, Nawiedzenie, Narodzenie, Hołd Magów, Ofiarowanie, Chrystus w świątyni, Antyfona, Wniebowzięcie). Sposób rozmieszczenia tych scen ilustrują załączone schematy.

Pojmanie Chrystusa		Biczowanie
Cierniem koronowanie		Ukrzyżowanie

Zwiastowanie	Nawiedzenie	Narodzenie	Hołd Magów
Ofiarowanie	Chrystus w świątyni wśród mędrców	Antyfona Marji Panny	Wniebowzięcie Marji Panny

Malowidła wykonane zostały temperą na deskach jodłowych, gruntowanych kredą. Tafle drzewne poszczególnych kwater posklejane zostały przeważnie z trzech desek, przyczem spoiny między deskami oraz sęki zostały starannie zaklejone płótnem. Tempera dobrze wymieszana dała minimalne zaledwie craquelure'y. Dobrze zachowały się światła, natomiast laserunki, odznaczające się nieraz dużą wartością kolorystyczną, uległy miejscami starciu. Proces technicznego postępowania, jaki możemy tu odtworzyć, utrzymuje się naogół w ramach powszechnie przyjętych podówczas norm. Występujące wyłącznie w scenach Pasji złocone i cyzelowane tła są stereotypowo założone na pulmencie i przepolerowane agatem. Z polerowanego płatkowego złota wykonane zostały również nimby postaci. Interesującym szczegółem jest ślad rylca widoczny w kilkunastu miejscach, najwyraźniej na tarczy jednego z żołnierzy w scenie »Ukrzyżowania«. Zazwyczaj wszakże linje konturu malarz zaznaczał umbrą paloną z lekką domieszką czerni, nadając jej duktowi zdecydowanie określający charakter.

Osobne omówienie należy się palecie barwnej twórcy kaliskiego ołtarza. Cechuje go pewien dwudział kolorystyczny, dający się zauważyć z jednej strony w operowaniu nader rozległą skalą odcieni czerwono-żółtych (karmin, róż wenecki, cynober, chrom orange, chrom cytrynowy), równoważony zaś z drugiej strony niemniej bogatą gamą tonów zielonawo-liljowych i oliwkowych. Predylekcję swą w tym kierunku autor posuwa dość daleko, przyczem tą konsekwencją kolorystyczną odznacza się zwłaszcza cykl Pasji. Przykładów w tym względzie dostarcza scena »Biczowania«, odbywająca się na posadzce ułożonej z dwukolorowych, jasno- i ciemnozielonych flizów (jasny zimny i ciemniejszy ciepły), lub scena »Cierniem koronowania«, której architektura utrzymana w jasno-zielonawej tonacji jaskrawo odcina się od gorącożółtej płaszczyzny tronu. Wyszczególnione zespoły barwne nie są, rzecz prosta, wyłączne, nadają wszakże całości zdecydowany charakter chromatyczny. Podniesione właściwości tonalne występują, jak zaznaczyłem to już uprzednio, przedewszystkiem w cyklu Pasji, w stosunku do którego kwatery zewnętrzne ze scenami z życia Matki Boskiej wykazują znaczne osłabienie w przeprowadzeniu tej kolorystycznej tendencji. Plama barwna ulega tu nierównie znaczniejszemu zróżnicowaniu, skupiając się jednocześnie na większych płaszczyznach. Akcent zasadniczy, jakim jest złote tło, tutaj nie występuje zupełnie. W odniesieniu do późno-gotyckiej niemieckiej palety malarskiej, operującej niemal wyłącznie lokalnemi barwami[9], malowidła nasze cechuje znaczny stosunkowo postęp w przeprowadzeniu założeń kolorystycznych[10].

Przystępując do opisu poszczególnych scen,

musimy podnieść już na wstępie, że ołtarz kaliski jest dziełem nierównej wartości artystycznej i jako taki powinien być uważany za produkt warsztatu. Bezsprzecznie najbardziej interesującą częścią jest cykl pasyjny, nierównie zaś słabszy jest cykl z życia Matki Boskiej. Mimo istniejących różnic poziomu, łączy oba cykle wspólna interpretacja formy, wyniesiona z warsztatu. Wydatniejsze i o zasadniczem znaczeniu różnice zarysowują się natomiast w psychicznej strukturze twórców. Niżej poświęcimy temu zagadnieniu osobne omówienie.

CYKL PASJI

1. »Pojmanie Chrystusa« (Tabl XIII, 1)

Akcja rozwija się w pustym, pozbawionym drzew Ogrodzie Gethsemańskim. Teren przedstawiony jest w postaci górzystych trawników. W lewym rogu wznosi się nieduża skala z ustawionym na jej szczycie kielichem. Lewą partję obrazu zajmuje grupa złożona z Chrystusa oraz towarzyszących Mu apostołów — Piotra, Jana i Jakóba; prawą — tłum służby arcykapłańskiej z Judaszem i Malchusem na czele, ścielący się na ziemię równym szeregiem, jakby od silnego podmuchu wichru, broniącego dostępu do Chrystusa. Potęguje to wrażenie wzajemny stosunek apostołów i Chrystusa: Piotr chwyta za miecz, Jan, ze smutno pochyloną głową, dotyka łagodnie bark Chrystusowych; Jezus, przedstawiony niemal frontalnie, o twarzy nacechowanej cierpieniem, prawą swą ręką o subtelnie narysowanych palcach czyni gest jakby strząsający w stosunku do nacierających żołnierzy, lewą, wzniesioną do wysokości piersi i wyciągniętą w ruchu wskazującym do apostołów, zda się, jakby wskazywał na zbyteczność użycia broni. Spokojowi tej grupy przeciwstawia się gwałtowne poruszenie psychiczne tłumu, zróżnicowane w sposób nader interesujący i formalnie niepowszedni. Wśród tych głów, pochylonych przeważnie ku tyłowi, jakby porażonych silnem światłem w oczy, wyróżnia się skamieniała, tragiczna maska Judasza, skażona w przerażeniu twarz jednego z żołnierzy, o szeroko rozwartych, spazmujących ustach, oraz gminna, miotająca zda się przekleństwa, twarz Malchusa. W tle widać rozwarte wierzeje drewnianego ogrodzenia, przez które nadbiegają dalsi żołnierze; kilku pierwszych przedstawionych jest w momencie niezdecydowania czy też narady. Zwraca uwagę formalny sposób ujęcia tych postaci, przypominający swą interpretacją groteskę o niesamowitym, wizyjnym odcieniu.

Malowidło należy do bardzo zróżnicowanych w kolorze. Piotr przedstawiony jest w kobaltowej sukni i czerwonym płaszczu, Jan w sukni zielonej, Chrystus — w jasno-liljowej. Bardziej spoiście kolorystycznie występuje grupa napastników, przybranych w ciemno-stalowe, patynowane zbroje. Na tem tle odcina się tem plastyczniej gorąco-żółta szata Judasza oraz oranżowa, podbita niebiesko, kurta Malchusa, narzucona na zbroję. Pejzaż utrzymany w tonach jasnych i zimnych, zielonawo-szarych; wzgórza podkreślone cieplejszym, złamanym odcieniem. Zamiast nieba występuje złote tło, cyzelowane w motyw roślinnych rozet o tkaninowej stylizacji.

2. »Biczowanie« (Tabl. XIII, 2)

Scena rozgrywa się w kamiennej, sześciobocznej altanie, przeprutej w widocznej swej części czterema przeźroczami. W głębi widnieje górzysty, pusty krajobraz, nad nim złote tło. Posadzka układana z flizów, traktowanych perspektywicznie. Sklepienie (gotyckie) wspiera się na ustawionej centralnie kolumnie, do której przywiązany jest Chrystus, w pozie znamionującej głębokie wyczerpanie fizyczne. Czterech oprawców przedstawionych jest w wirującym, pełnym tanecznych podskoków obiegu dookoła Słupa Męki. Pierwszy zpośród nich (licząc od widza) chłoszcze pękiem rózg, lewą ręką szarpiąc jednocześnie Chrystusa za pukiel włosów, drugi podciąga Go na bloku, trzeci unosi z rozmachem oburącz dyscyplinę do góry, czwarty wreszcie zamierza się dyscypliną, lewą ręką zaciągając sznur na nogach Chrystusa. Na pierwszym planie widnieją dwie zmniejszone figury pachołków: w lewym rogu pachoł w pozycji siedzącej wiąże nowy pęk rózg, przytrzymując go nogami; w prawym — przedstawiony jest w pozie klęczącej, w trakcie czynności splatania korony cierniowej, którą przytrzymuje swą stopą.

Architektura utrzymana jest w ramach stereotypowej, szaro-zielonej jasnej tonacji. Posadzka ułożona jest z flizów zielonych, o dwóch odcieniach. Stroje oprawców odznaczają się jaskrawemi barwami. Pierwszy z nich w czerwonym, wycinanym u dołu dzwonkowo kubraku i takiejże prawej nogawicy, lewa, począwszy od kolan, jest żółta we fioletowe pasy, niżej zaś jednolicie żółta. Na głowie kapelusz. Drugi zkolei przybrany jest w ciemno-zielony kubrak i jasne spodnie, odcinając się przez to słabo od zbliżo-

nej gamy barwnej wnętrza. Trzeci w ciemno-czerwonym kubraku, ukazującym na piersi poprzez sznurowania gorsu białą koszulę, i w czarnych nogawicach. Czwarty nakoniec, umieszczony w tej samej płaszczyźnie co i pierwszy, wyróżnia się, podobnie jak i tamten, bardziej skomplikowanym strojem: przybrany jest w obcisły kubrak kobaltowy z żółtemi rękawami, ukazujący pomarańczowy gors; jedna z nogawic żółta, druga zgniłoliljowa. Z pośród pierwszoplanowych postaci pachołek lewy przystrojony jest w niebieski kubrak z żółtemi wyłogami i liljowe nogawice, prawy — w zieloną kurtę i czerwone spodnie.

Dominantę kolorystyczną tworzy zespół zielonawo-oliwkowo-liljowych odcieni, rozerwany nie dużemi plamami czerwonej, niebieskiej i żółtej barwy. Akcent centralny tworzy jasna plama skatowanego ciała Chrystusa, odcinająca się wyraziście od szerokiej skali zielonawych półtonów.

3 »Cierniem koronowanie« (Tabl XIV. 1)

Akcja rozwija się w podobnem jak poprzednie wnętrzu. Chrystus w płaszczu siedzi na tronie ze związanemi rękoma, otoczony grupą katujących. Cały ów kompleks figuralny układa się w geometryczną kompozycję na wzór sekstagramu, którego dolny promień podkreślony jest przez półkolisty występ podnóża tronu. Podobnie jak i w scenie »Biczowania«, obok postaci czterech oprawców, mających zasadnicze znaczenie, występują dodatkowo, drugorzędne niejako, dwie mniejsze figurki pachołków, tym razem naigrawających się z Chrystusa. Czynność katowską pełnią trzy centralne postacie: dwóch oprawców, rozmieszczonych po bokach kompozycji, z widocznym wysiłkiem wtłacza w skroń Zbawiciela koronę z cierni, posługując się przytem parą skrzyżowanych na Jego głowie żerdzi, które przybija uderzeniami maczugi, przytrzymując je wolną ręką, trzeci z katów, stojący poza plecami katowanego. Czwarty przyklęka na prawym (od widza) skrawku podnóża tronu, podając Chrystusowi palmę i wygrażając Mu pięścią. Dwaj pozostali pachołkowie przypadają w gwałtownym ruchu do boków tronu: jeden z nich pluje Synowi Bożemu w twarz, drugi dmie w róg. W stosunku do dosadnej charakterystyki typów siepaczy oraz ożywionej ich fizjognomistyki, twarz Chrystusa nacechowana jest pewnem zmartwieniem wyrazu.

Tendencja kolorystyczna zbliżona jest do kwatery poprzedniej. W tonacji wnętrza zasadniczy akcent wnosi żółta plama tronu, co zkolei podyktowało kolorystyczną korekturę posadzki (tym razem szare i bronzowe flizy). W tle, poprzez okna, widnieją niebieskawe wzgórza. Chrystus, o bladej karnacji, przyodziany jest w jasno-czerwony, karminem laserowany płaszcz, narzucony na nagie ciało. Siepacze przybrani są, jak zwykle, jaskrawo, przyczem dwaj najbardziej widoczni (trzymający drągi) występują, podobnie jak i poprzednio, w stroju bardziej skomplikowanym. Jeden z nich, na lewo od widza, jest w jasno-kobaltowej kurtce, zarzuconej na gors liljowy z niebieskiemi blikami; lewa nogawica szara, ozdobiona żółtym haftem powyżej kolan, prawa fioletowa, z haftem szaro-żółtym. Drugi — w niebiesko-żółtej czapce, fioletowej kurtce i żółtych spodniach. Postać środkowa — w czapie wiśniowej z piórem, ciemno zielonej, jasno blikowanej kurcie i żółtych, zamszowych rękawicach. Pachoł podający palmę występuje w czerwonym, podwiniętym kapeluszu, kobaltowych nogawicach i zielonej o szarych rękawach sukni. Plwający przedstawiony jest w zielono-czerwonej czapce, zielonych spodniach i żółtym (chrom orange i cytrynowym) kubraku; trębacz występuje w ciemnej, niegdyś zapewne niebieskiej sukni.

4. »Ukrzyżowanie« (Tabl. XIV, 2)

Dramat przedstawiony jest w punkcie kulminacyjnym — konania Chrystusa. Oś kompozycji tworzy krzyż w kształcie litery T, z rozpiętym na nim Ukrzyżowanym. Głowa Chrystusa zwisa na prawe ramię, usta są wpółotwarte w męce agonji, nogi podkurczone w kolanach. Perizonjum, nie zawiązane, przewija się swobodnie między udami, a luźny jego koniec powiewa na wietrze. U stóp krzyża, którego drzewo obejmuje w dramatycznym ruchu Marja Magdalena, widnieje trupia czaszka na tle umocowujących podstawę krzyża kamieni. Na podkreślenie zasługuje silny kontrapost Magdaleny, owijającej się swem ciałem dokoła krzyża, oraz spazmatyczny jej półprofil. Po bokach rozmieszczone są dwie grupy postaci, stereotypowo towarzyszących tej scenie. Z lewej od widza wydziela się grupa złożona z Marji Panny, Marji Kleofasowej, św. Jana, Longina i żołnierza; panuje w niej atmosfera bolesnej rezygnacji (złożone ręce i maska twarzy Madonny), tkliwego współczucia (gra rąk Marji Kleofasowej i św. Jana) oraz świadomości stającego się cudu (zapatrzone oczy MB oraz stężała w nagłem poruszeniu maska Longina, dotykającego ręką uzdrowionego nagle oka). Drugiej grupie, zajmującej prawą partję obrazu, przewodniczy brodaty setnik w zbroi i turbanie; w lewej

ręce trzyma buzdygan, prawą wznosi gestem wskazującym ku górze. W głębi dwóch faryzeuszy, pachoł z gąbką octową i pięciu żołnierzy. Grupę tę ożywiają różnorodne uczucia: sceptycyzmu (twarze faryzeuszy), obojętności (twarze żołnierzy), niepokoju (oblicze setnika). Na ostatnim planie, zpoza górzysto-skalistego parowu, widnieje obsadzony drzewami brzeg rzeki czy jeziora, przez które przerzucony jest most, łączący widoczne po jednej stronie miasto z przeciwległym brzegiem. Zamiast nieba złote, cyzelowane tło.

Gama kolorystyczna obrazu rozwija się w tonach jasnych i zróżnicowanych. Specyficzne wrażenie sugerują specjalnie obficie tu zastosowane różnobarwne bliki. Krajobraz utrzymany jest w stopniowaniu jasno-zielonych tonów, ciemniej przelaserowanych w lewej swej partji. Mury miasta jasno-liljowe, dachy cynobrowe, most jasno-czerwony. Silny akcent kolorystyczny na tle intensywnie zielonego wzgórza stwarza postać św. Jana, o rudo-złotawych puklach włosów, przyodziana w karminowy płaszcz z zieloną suknią. Madonnę okrywa kobaltowy płaszcz przelaserowany cieplejszym tonem, który mu nadał odcień szmaragdu. Marja Kleofasowa jest w zielonej sukni i bronzowym płaszczu. Marja Magdalena, o rudawych włosach, przybrana jest w suknię ciemno-niebieską i biały, podbity fioletem płaszcz. Na tle tej barwnej dominanty, zielono-niebieskiej, raz tylko rozerwanej czerwienią, plastyczne efekty tworzą białe zawoje mirrofor i Madonny. Zbroje Longina i żołnierza srebrne, patynowane.

Barwnym ekwiwalentem postaci św. Jana jest w prawej partji malowidła, odcinająca się wyraziście od jasnej zieleni wzgórz, postać pachołka w gorąco-żółtej opończy i ciemno szmelcowanym pancerzu. Stanowi ona właściwe kolorystyczne przejście do figury setnika, występującego w czerwonym, zielono podbitym płaszczu i szmelcowanej, o fioletowym odcieniu zbroi. Szaro-zielonawa tonacja jego brody, narówni z kolorową architekturą miasta, wskazuje na kolorystyczne szukania malarza. Nad grupą żołnierzy powiewa czerwony sztandarek z wyobrażeniem żydowskiej czapki w otoku z pseudo-hebrajskich liter.

Podobnie jak i poprzednie kwatery z cyklu Pasji, malowidło to wykazuje dążność do rozwijania bogatej skali tonów zielonawo-oliwkowych i niebiesko-liljowych, kontrastowanych umiejętnie stosowaną czerwienią.

CYKL MATKI BOSKIEJ I DZIECIŃSTWA JEZUSA

1. »Zwiastowanie« (Tabl. XV, 1)

Kompozycja rozwija się na tle wnętrza komnaty o gładkich, jakby tynkowanych ścianach. W prawym rogu okute drzwi, nawprost widza przedzielone kolumienką okno, ukazujące w głębi traktowany rodzajowo krajobraz: dalekie góry nad jeziorem, po którem pływają łodzie, zabudowania miasta na porośniętym rzadkiemi drzewami brzegu, most z postacią przechodnia, przebiegający pod murami pies. Posadzka układana jest z flizów. W lewym rogu pokoju nisza, zasłonięta płatem zwisającej materji (adamaszek?), stanowiącej rodzaj oparcia dla niskiej kamiennej ławy, ozdobionej gotyckiemi filungami. Umiejscowiona w ten sposób akcja odbywa się w ramach stereotypu. Madonna spoczywa na ławie, pochyliwszy głowę z wyrazem zakłopotania, u góry, na tle aureoli MB unosi się gołębica Ducha św. Prawa ręka dotyka rozwartej książki, leżącej na kolanach, lewa, o zlekka rozsuniętych, wadliwie modelowanych palcach, dotyka piersi. Włosy rozpuszczone leżą na ramionach; za strój służy Madonnie płaszcz i brokatowa o motywie granatu suknia, który to ubiór powtarzany będzie odtąd stale. Z prawej strony zbliża się archanioł, wyobrażony w pozie »klęczącego lotu«, przybrany w białą albę i kłębiący się płaszcz. Niebieski Zwiastun pochyla głowę ruchem mającym znamionować gest powitania: w lewej ręce trzyma ażurowe berło, w prawej zawieszoną na sznurku pergaminową kartę z napisem w majuskułach: *AVE. GRATIA. PLENA. DM9. TECU. BNTA.*

W obrazie tym, podobnie jak i w innych kwaterach tego cyklu, złote tło już nie występuje.

Architektura utrzymana została w zwyczajowej dla naszego ołtarza tonacji. Madonna w żółtej sukni, mającej imitować złoty brokat, i niebieskim płaszczu. Włosy rudo-blond. Anioł w białej albie i czerwono-zielonym płaszczu; legenda na pergaminie wypisana czerwono.

2. »Nawiedzenie« (Tabl. XV, 2)

Akcja toczy się w ramach zwyczajowych na tle górzystego pejzażu, przeciętego szerokiemi ścieżkami, a typowego dla obu cyklów (por. pejzaż w scenie »Pojmania«). Prawą stronę malowidła zajmuje fantastyczna architektura o formach bramy-kaplicy, która służy za tło dla postaci św. Elżbiety, równoważona zaś jest w lewej części

obrazu przez grupę skał. W głębi widać dwie wieże miejskie i doprowadzającą do nich ścieżkę, wijącą się między drzewami. Madonna i św. Elżbieta umieszczone są centralnie do kompozycji sceny, zwrócone ku sobie w pozach en trois quarts. NPanna ujmuje dłoń Elżbiety, lewą przyciska do piersi. Strój podobny jak w scenie poprzedniej; na rozpuszczonych włosach panieńskie czółko. Zwraca uwagę staranny laserunek pukli przy jednocześnie twardym zarysie twarzy, o przykrych retuszach w kątach ust i płasko osadzonych, podkrążonych oczach. Poza postacią NMPanny widnieje postać anioła w locie, jakby podtrzymującego Ją za ramiona. Św. Elżbieta w białym zawoju na głowie, którego koniec przewija się przez pierś i opada na lewe ramię, przybrana jest w fałdzistą suknię o szerokich rękawach i rodzaj bramowanej futrem szuby z krótkiemi zarękawkami. Twarzy Jej udało się malarzowi nadać więcej wyrazu niż obliczu Madonny. Obie postacie posuwają się ku sobie w lekkim ruchu.

Niebo barwy błękitnej, rozjaśnione u dołu (bielą kremską). Architektura szaro-zielonawa, dach czerwony. Krajobraz przeprowadzony w tonach oliwkowo-zielonych. NPanna w żółtej brokatowej sukni i błękitnym płaszczu, św. Elżbieta w zielono-liljowej szacie i czerwonej sukni. Anioł w sukni jasno różowej, o niebieskich, mieniących się różowo skrzydłach. Na pierwszym planie rosną czerwone kwiaty, przypominające polne gwoździki.

3. »Narodzenie« (Tabl. XVI, 1)

Scena odbywa się w ruinach stajni, wzniesionej z kostek kamiennych i przykrytych zniszczonym, gontowym dachem. Na drążku dachu siedzi ujęty z profilu ptak, odcinający się ostrą sylwetą od rozjaśnionego dolnego pasa wieczornego nieba, zwrócony w stronę pary unoszących się w locie aniołów. Na tle górzystego krajobrazu, ukształtowanego w sposób typowy dla omawianego warsztatu, porozmieszczane są traktowane synoptycznie sceny Zwiastowania pasterzom, przyczem biorące w nich udział osoby oddane są z satyrycznem zacięciem (m. i. groteskowo oddany pies). Przez wyłom okna zaglądają do wnętrza stajni trzej pasterze z laskami, przypominającemi maczugi, przywodzący na myśl podobne figurki Strigla, a zwłaszcza B. Zeitbloma. Wewnątrz stajni odbywa się adoracja Dzieciątka, leżącego na kamiennej, spękanej posadzce, na promienistej mandorli, jak na podściółce. U głowy Dzieciątka trzy drobne klęczące postacie adorujących aniołów, o skrzydłach zakończonych wąskiemi, jaskółczemi lotkami. Nad Jezusem pochylone na klęczkach postacie Józefa i Marji. Św. Józef zdejmuje w podziwie czapkę z głowy otoczonej aureolą, w prawej ręce trzyma palącą się, witą spiralnie świecę. U stóp Syna klęczy Matka ze złożonemi na piersiach rękoma i z pochyloną w lekkim uśmiechu głową. Między postaciami Józefa i Marji para nieudolnie oddanych bydląt. W głębi po prawej stronie kamienny żłób.

Malowidło należy do skondensowanych w barwie obrazów cyklu. Krajobraz i architektura utrzymane są w ciemnej, oliwkowej tonacji. Madonna w stereotypowym niebiesko-złotawym stroju, Józef w fioletowej sukni i czerwonym, zielono podbitym płaszczu. Pasterze w niebieskich i czerwonych kubrakach. Adorujący aniołowie w białych, jasno-czerwonych i niebieskich sukniach.

4. »Pokłon Trzech Magów« (Tabl. XVI, 2)

Akt hołdu odbywa się w stajni, zmienionej wszakże w stosunku do stajni ze sceny »Narodzin« i jakby przystrojonej (podłoga w dwubarwne flizy). Krajobraz górzysty, jednostajny uległ uproszczeniu, czy też przesunięciu pola widzenia. Pośród gładkiego nieba świeci sześciopromienna gwiazda. Madonna siedzi w prawym rogu kompozycji, trzymając nagie Dzieciątko na kolanach; Jezus wyciąga ręce do Magów. Matka bierze udział w akcji, uważnie obserwując przybyszów. Pierwszy przyklęka Kasper o długiej, szpakowatej brodzie, ofiarowując szkatułę ze złotem. Przybrany jest w płaszcz o krótkich rękawach, z pod którego wychodzą fałdziste rękawy dolnej szaty. Kapelusz otoczony koroną leży na ziemi. Za nim podchodzi nachylony w ukłonie Baltazar, mężczyzna w sile wieku, w płaszczu z futrzanym kołnierzem dokoła szyi; prawą ręką sięga do korony, by ją zdjąć w pokłonie, lewą podaje naczynie w kształcie monstrancji (kadzielnicę?). Trzeci wreszcie, król murzyński, Melchjor, wyobrażony jest w głębi lewego skraju malowidła. Przybrany jest w krótką, obcisłą jakę, ściągniętą pasem; u pasa zawieszony miecz, który przytrzymuje lewą ręką, prawą zaś unosi w górę naczynie z mirrą. Na kędzierzawej głowie widnieje korona, osadzona na rodzaju biretu. Na szyi złoty łańcuch, zakończony rozetą w kształcie gwiazdy.

Mury stajni utrzymane są w gradacji tonów sepjowo-liljowych; dach szary. Jasny błękit nieba odcina się wyraziście od ciemnej zieleni wzgórz. Podłoga z flizów szaro-zielonych i bronzowych (jak w scenie »Cierniem koronowania«). Kolory

szat Madonny powtórzone bez zmian. Stroje Magów odznaczają się pewnem stonowaniem. Melchjor w oliwkowej, imitującej aksamit jace, o zielono podbitych rękawach, i w niebieskich nogawicach. Baltazar w zielonym płaszczu okolonym szarem futrem. Kasper w czerwonym, żółto haftowanym płaszczu i liljowej szacie dolnej: kapelusz zielony, okolony bronzowem futrem o liljowym odcieniu.

Malowidło, podobnie jak i poprzednie, utrzymane jest w kolorach intensywnych, lecz złamanych; jak w scenie »Narodzin«, panują odcienie oliwkowo-liljowe.

Na osi kolan Madonny poprzez całą wysokość kwatery przechodzi szeroki bandaż płócienny, zakrywający spoiny desek.

5. »Ofiarowanie« (Tabl. XVII, 1)

Scena rozwija się we wnętrzu, będącem parafrazą kamiennej altany, znanej z poprzednich scen pasyjnych. Poczynione zmiany zaznaczyły się w zasłonięciu środkowego okna kotarą, celem stworzenia odpowiedniego tła pod stojące na ołtarzu tablice Mojżeszowe, ponadto w potraktowaniu lewego okna jako niszy, oraz przez wbudowanie w środek scenerji ołtarza o mensie, zasłoniętej haftowanem w motyw granatu antependjum. Ów sposób częściowej rozbudowy wnętrz, jaki daje się zaobserwować w intérieur'ach naszego poliptyku, przywodzi na myśl współczesne nam koncepcje »sceny narastającej« (stopniowe adaptacje wnętrza stajni oraz rozbudowa zasadniczego motywu wnętrza — kamiennej altany oraz jej parafrazy).

Akcja pozbawiona jest dynamiki, występujące zaś osoby należą do mniej ciekawych koncepcyj naszego malarza. Przed centralnie umieszczonym ołtarzem widzimy postacie Marji P. i kapłana, zwrócone ku sobie i przedstawione w lekkim rozkroku. Kapłan zdaje się zwracać Dzieciątko Matce, która wyciąga na jego spotkanie dłonie. Za Matką Boską widnieją postaci dwu niewiast, za kapłanem — postać św. Józefa z gołębiem i świecą w ręku, w tle głowy kilku mężczyzn. Stojący za plecami św. Józefa mężczyzna stanowi replikę ulubionego bodaj męskiego modelu w omawianym warsztacie.

Architektura utrzymana jest tym razem we fioletowym odcieniu, służki niebieskie. Antependjum imituje złoty brokat. Zasłona ołtarza ciemno zielona. Matka Boska występuje w zwykłym swym stroju. Kapłan w żółtym kołnierzu-chuście, obwiedzionym po skraju szlakiem z pseudo-hebrajskich liter, w czerwonym płaszczu powierzch zielonej sukni. Pas niebieski. Józef w zielonej sukni i czerwonym płaszczu. Niewiasty w sukniach liljowej i zielonej.

6 »Chrystus w świątyni« (Tabl. XVII, 2)

Scena umiejscowiona została w stereotypowem już wnętrzu o trzech przeźroczach, z których ostatnie na prawo przedzielone jest kolumienką. Kompozycja wnętrza nie ujawnia jego sakralnego charakteru. Lewą stronę malowidła zajmuje ustawiony wysoko na uskokowem podjum tron, zakończony również wysokiem oparciem; na tronie siedzi dwunastoletni Jezus. Przed tronem zgromadzeni są uczeni, biorący udział w dyspucie: większa ich część skupiła się w głębi za podjum; do podnóża estrady zbliża się jeden z mędrców, wyliczający na palcach sporne tezy. Głowa jego w czerwonej czapce występuje prawie w pełnym profilu na tle okna i dalekiego krajobrazu, stanowiąc charakterystyczny, chociaż nie oryginalny akcent kompozycji. Z lewej strony widzimy dwóch uczonych, siedzących na ławie i z ożywieniem gestykulujących. Środek kompozycji zajmuje faryzeusz o silnym zaroście, przybrany w strój średniowiecznego żyda; przedstawiony jest siedzący na ławie, w charakterystycznem przegięciu postaci w chwili rozwijania na blacie ławy pergaminu. W prawym wreszcie rogu malowidła widnieją sztywnie potraktowane postacie NMPanny i św. Józefa, wyobrażonych z objawami radosnego zdumienia. W głębi szereg głów kobiecych.

Obraz należy do mniej ciekawych w kolorze, nosząc pod tym względem znamiona pewnej przypadkowości. Zdecydowanie przemyślany, chociaż nie oryginalny akcent tworzy czerwona plama czapki uczonego, umieszczonego na tle niebieskozielonawego krajobrazu. Wtóruje mu czerwonożółty koloryt szat środkowego faryzeusza. Pozostałe postacie nie ujawniają ciekawszych rozwiązań zespołów barwnych. Chrystus jest w sukni liljowej, MBoska w granatowej sukni i niebieskim płaszczu, św. Józef w sukni liljowej i płaszczu czerwonym, zielono podbitym. Uczony w lewym rogu malowidła przystrojony jest w zielony płaszcz i liljową suknię. Architektura utrzymana w typowej tonacji; tron żółty, podobnie jak w »Biczowaniu«. Posadzka szaro-bronzowa.

7. »Antyfona MB« (Tabl. XVIII, 1)

Temat należy do rzadkich w ikonografji średniowiecznej. Przedstawia zjawienie się Chrystusa

Marji przed Jej śmiercią. Scena, nosząca wybitnie irrealny charakter, odtworzona została z małem wszakże wyczuciem dramatyczności chwili. Wnętrze ujęte w sposób zbliżony do wnętrza ze sceny »Zwiastowania«, który to wybór mogło nasunąć pewne podobieństwo sytuacji. Madonna przedstawiona jest w lewym rogu kompozycji przed klęcznikiem: na głowie, otoczonej aureolą, korona; twarz nacechowana wyrazem zdziwienia, podniesionym przez modlitewne rozłożenie rąk. W głębi namiotowa kotara alkowy, którą rozchylają dwaj aniołowie: jeden z nich, poza plecami Madonny, dotyka Jej ramion, drugi, unoszący się nad klęcznikiem, trzyma rozwiniętą banderolę z pierwszym wersetem antyfony: »*REGINA COELI, LETARE, ALLELUIA, QUIA QUEM MERUISTI, PORTA...*« (por. U. Chevalier: »Repertorium hymnologicum«, Louvain, 1894, II, 455). Napis uległ częściowo niewłaściwemu przemalowaniu przy restauracji, na skutek wadliwego odczytania liter (powinno być *LETARE* zamiast *LSTARE*). Przed Madonną, zajmując prawe pole kompozycji, ukazuje się naga postać Chrystusa w długim płaszczu spiętym agrafą, w aureoli. Prawą rękę unosi ruchem błogosławieństwa do góry, w lewej trzyma krzyż osadzony na długiej lasce, której trzon, na tle nagiego torsu Zbawiciela, traktowany jest jako przeźroczysty. W głębi para unoszących się aniołów w pozie adoracji.

Malowidło jasne w kolorze, o wyraźnie rozgraniczonych płaszczyznach barwnych. Madonna rudowłosa, w brokatowej, złoto żółtej sukni i niebieskim płaszczu. Chrystus w płaszczu szkarłatnym. Architektura w zwyczajowej tonacji. Posadzka pokoju szaro-bronzowa, kotara czerwonozielona, z żółtym szlakiem. Aniołowie w jasnych, białych, różowych i niebieskich szatach, o szarych, różowych i szaro-różowych skrzydłach, z długiemi czarnemi lotkami i takiemiż grzbietami skrzydeł.

Na gorsie Madonny wzór brokatowej sukni układa się w rodzaj monogramu, dającego się m. i. odczytać jako hierogram IHS.

8 »Wniebowzięcie NMPanny« (Tabl. XVIII, 2)

Kompozycja przeprowadzona została naogół w ramach stereotypu. Akcja rozwija się pod otwartem niebem, na tle zielonego płaskowzgórza. Środek kompozycji zajmuje kamienny grób, ozdobiony arkadkowym fryzem. Na grobie klęczy MB ze złożonemi na piersiach rękoma: u Jej głowy unoszą się dwaj aniołowie. Po bokach grobu skupieni są apostołowie, przedstawieni na klęczkach w pozach, mających ujawniać silne poruszenie wewnętrzne, z oczyma utkwionemi w postaci Marji. Nad lewą, większą grupą apostołów (7 osób), którą na przedzie otwiera św. Piotr w szacie kapłańskiej, czytający modlitwę za zmarłych, wyłania się w górze, wśród szablonowo potraktowanych obłoków, popiersie Chrystusa podtrzymywane przez aniołów. Chrystus podaje Marji koronę. Na pierwszym planie kwiaty.

Pod względem budowy kompozycji malowidło należy do słabszych obrazów cyklu. Cechuje go niezrozumienie stosunków przestrzennych, stłoczenie postaci, nieumiejętne wyzyskanie płaszczyzny. Powstały stąd specyficzne anachronizmy, jak np. przypadkowa rytmika aureol lewej grupy, daleka wszakże od celowo stosowanych i logicznych pod względem dekoracyjnego rytmu podobnych rozwiązań w malarstwie przełomu XIV—XV w.

Koloryt malowidła uwarunkowany został w znacznym stopniu stereotypową barwą szat występujących postaci. Dotyczy to stroju Madonny (żółto-niebieski), Chrystusa (czerwony), aniołów (biały i różowy). Piotr w czerwonej kapie i białej albie, apostoł po prawej stronie w liljowej sukni i zielonym płaszczu.

Trawa intensywnie zielonej barwy; grób szaroliljowy, jasny, kwiaty czerwone. Niebo dwutonowe, błękitne, przejaśnione od dołu.

2. ZAGADNIENIE AUTORSTWA

Ołtarz Kaliski nie jest dziełem odosobnionem. Na podstawie dotychczasowej naszej znajomości materjału zabytkowego, która na tym odcinku zda się nie rokować większych niespodzianek, stanowi on naczelną pozycję w produkcji warsztatu t. zw. »Mistrza Ołtarza z Giessmannsdorf«, pracującego na Śląsku w latach ok. 1505—1520. Odkrywca tego warsztatu, Dr E. Wiese [1], nieznający zresztą naszego zabytku, skupił go dokoła najwcześniejszego dotąd w tej grupie i najbardziej interesującego formalnie ołtarza z Giessmannsdorf [2]. Ołtarz ów, będący, podobnie jak i kaliski, poliptykiem snycersko-malarskim, zawiera osiem malowanych kwater ze scenami martyrjów św. Katarzyny Aleksandryjskiej, powstał zaś w 1505 r. Do ważniejszych pozycyj w dorobku tej pracowni Wiese zalicza, poza cytowanym już ołtarzem, ołtarze z Ebers-

dorf (1505) i z Kunau (1507) [3], przyczem wszystkie trzy mają być dziełem jednej ręki, i to zarówno w swej snycerskiej jak i malarskiej części. Warsztat ów, istniejący w ciągu pierwszych dwóch dziesiątków lat XVI stulecia, miał przypuszczalnie siedzibę swą w Żeganiu (Sagan) i należał do najpłodniejszych na całym północno-zachodnim Śląsku. Artystyczne filjacje łączyły go z Saksonją i Norymbergą, aczkolwiek terenem macierzystym jego stylu był Wrocław, w szczególności zaś zapewne warsztat »Mistrza z r. 1486/7« (Epitaphium nieznanego kanonika w kościele św. Elżbiety, z przedstawieniem mistycznem męki Chrystusa). Warsztat Mistrza z Giessmannsdorf pracował również i na eksport: zdaje się świadczyć o tem ołtarz w Lomnitz pod Dreznem, opublikowany przez Wanckela i Flechsiga. Ponadto znamy szereg ołtarzy w Brandenburgji (Lindena, Oppelheim, Priessen, Riedebeck, Schonborn, Tröbitz), pozostających w kręgu cechowego malarstwa Żegania [4].

Zestawienie kaliskiego ołtarza z produkcją Mistrza z Giessmannsdorf poucza nas w sposób przekonywujący o jaknajściślejszym związku naszego poliptyku z tą pracownią. Zwłaszcza interesujące uwagi nasuwa zestawienie cyklu Pasji kaliskiego ołtarza ze scenami męczeństwa św. Katarzyny na ołtarzu z Giessmannsdorf, zestawienie tem bardziej instruktywne, że obejmujące odmienne treściowo przedstawienia. Występujące zbieżności obejmują rozległy zakres, począwszy od zagadnienia modelu, ustawienia ciała ludzkiego w przestrzeni, opracowania realjów (architektura, stroje i t. d.), techniki malarskiej, kończąc zaś na identycznem psychicznem ustosunkowaniu się do przedstawionych wydarzeń. Jako najbardziej frapujące momenty należy podnieść zamiłowanie do odtwarzania traktowanych szkicowo, w charakterze niesamowitej groteski, drobnych postaci ludzkich, jakie autor umieszcza na ostatnim planie w kulminacyjnych bodaj w swej grozie obrazach obu cyklów, a mianowicie w scenie »Pojmania Chrystusa« (Kalisz) i »Spalenia uczonych przed Maksencjuszem« (Giessmannsdorf). Niesamowite te figurki, poruszające się poza ogrodzeniem Ogrodu Oliwnego oraz spacerujące po opustoszałych ulicach miasta, nadają odcień prawie że fantastyczny scenom, w których biorą udział. Dalsze analogje możemy zauważyć w typach fizycznych. Maksencjusz jest powtórzeniem postaci setnika z kaliskiego »Ukrzyżowania«; przyboczny dworzanin Maksencjusza uzyskał twarz św. Jana, zaś św. Katarzyna obdarzona została obliczem Madonny kaliskiej. Rzecz ciekawa, iż twarz wymienionego dworzanina potraktowana została dwoiście: ujęta z profilu w scenie męczeństwa uczonych, jest ona trawestacją również przedstawionej z profilu twarzy Marji Magdaleny, obejmującej podnóże krzyża w malowidle kaliskiem. Mamy tu to samo, a tak charakterystyczne wysunięcie wypukłych warg, wystający, obły podbródek i ogólną zmysłową linję profilu. Podobne zbieżności, wynikające z posługiwania się ograniczoną ilością modeli, możemy bez trudu odnaleźć, zestawiając typy oprawców, zwłaszcza z obu scen »Biczowania«, lub postaci uczonych z jednej, faryzeuszy zaś i doktorów z drugiej strony. Pełne analogje wykazuje interpretacja pejzażu (kuliste drzewa, bloki skalne, rośliny) oraz murów i wnętrz architektonicznych, jak również szczegóły ikonograficzne — np. wizja Chrystusa w otoczeniu aniołów w scenach odwiedzin św. Katarzyny przez królową i Porfirjusza oraz Wniebowzięcia NMPanny.

Ołtarze z Ebersdorf i Kunau w świetle powyższych wyników mogą już tylko dostarczyć dalszych analogij w tym względzie. Pochodzący z 1505 r. znany poliptyk ebersdorfski [5] posiada poza rzeźbionemi skrzydłami i rzeźbami szafy środkowej osiem malowanych kwater z legendą św. Mikołaja Myreńskiego. Ponownie możemy zauważyć tę charakterystyczną wymianę typów, jaką stosuje nasz warsztat. Tak więc marynarze w scenie »Uciszenia burzy przez św. Mikołaja« powtarzają typy znane z tłumnych scen kaliskiego ołtarza. Kat, ścinający głowę trzem młodziankom, obdarzony długą śpiczastą brodą, jest repliką jednego z oprawców w scenie »Cierniem koronowania«, zaś jego ofiary interpretują niemniej charakterystyczny dla omawia-

nej produkcji miękki, sensualistyczny zarazem typ twarzy. W scenie »Ładowania zboża na okręt« napotykamy niewiastę w białym zawoju na głowie, będącą znowu parafrazą malarską Marji Magdaleny z naszego »Ukrzyżowania«. Na podniesienie zasługują wreszcie identyczne w obu ołtarzach rozwiązania wnętrz architektonicznych oraz niemniej bliskie, a bardzo typowe dla warsztatu z Giessmannsdorf ujęcie pejzażu. Stanowi go najczęściej płaszczyzna z niewielkiemi wzgórzami na dalszym planie, przecięta szerokiemi ścieżkami. Monotonję tego krajobrazu rozrywają zrzadka porozmieszczane rośliny, o skąpem ulistwieniu. Na uwagę zasługuje pewien manjeryzm w sposobie zamknięcia terenu akcji, wyrażający się w oprowadzeniu dolnej płaszczyzny malowidła wąskim, symetrycznie skomponowanym pasem trawy, przerwanym zazwyczaj rodzajem skałki czy zmurszałego pnia oraz pióropuszowo ukształtowanemi roślinami (»Pojmanie«, »Ukrzyżowanie«, »Nawiedzenie« i »Wniebowzięcie« w Kaliszu; »Ścięcie« i »Odjazd statku« w Ebersdorf). Pas ten przeważnie wygina się półkolisto do góry. Wnętrza ukazują stereotypową posadzkę z flizów, perspektywicznie oddanych. Realjów nie omawiam z uwagi na niemal pełną ich identyczność.

Interesujące spostrzeżenia nasuwa zestawienie sceny »Zwiastowania« z kaliskiego ołtarza z analogiczną sceną na znanym ołtarzu z Kunau. Na pewne zróżnicowanie kompozycyj wpłynęło przedstawienie »Zwiastowania« z Kunau na drzwiczkach ołtarzowych, przez co postacie Madonny i Anioła, zbliżone do siebie na kwaterze kaliskiej, uległy tutaj pewnemu rozsunięciu. Do rzędu ważniejszych zmian zaliczyć należy skromny strój Madonny, umieszczonej pod kotarą na klęczniku, podczas gdy Madonna kaliska przyjmuje Archanioła, siedząc na ławie, w bogatej, haftowanej w motyw granatu sukni, przyczem za tło służy bryt adamaszkowej materji [6]. Pozatem akcja rozwija się w niemal identycznie pojętem wnętrzu, na tle widniejącego przez okno, typowego już pejzażu. Oba malowidła należą do rzędu słabszych w dorobku Mistrza z Giessmannsdorf. Zwraca uwagę wspólność w obu obrazach przedstawionych typów fizycznych, o długich wąskich nosach i wyraźnie zaznaczonych torebkach podocznych.

Pozostałe, znane nam dotąd ważniejsze pozycje w twórczości omawianego warsztatu (np. ołtarze z Lauban, Kunzendorf, Sagan etc.) nie dorzucają ważniejszych przyczynków do interesującego nas zabytku, informując jedynie o formalnej ewolucji warsztatu. Rzeczą znamienną jest brak w tej produkcji malowanych przedstawień pasyjnych, które napotykamy dopiero w twórczości renesansowego epigona tej pracowni, monogramisty »B [7]«, grawitującego zresztą wyraźnie w kierunku współczesnego mu malarstwa Saksonji. Na tem tle malowidła pasyjne kaliskiego ołtarza, tak bogate w formalne walory późno-gotyckiej ekspresji, nabierają zasadniczego znaczenia.

3. ŹRÓDŁA SZTUKI »MISTRZA Z GIESSMANNSDORF«

Dotychczasowa znajomość dorobku tego warsztatu (blisko 15 pozycyj) upoważniała niewątpliwie do sformułowania syntetycznej opinji o stylistycznym rodowodzie tej produkcji, a to tem bardziej, iż zdawała się ona nosić charakter dość jednolity, tworząc nieledwie wspólny kompleks ideologiczny. Odkrycie Pasji kaliskiej z jej scenami, ujawniającemi nieznaną przedtem w tej grupie tendencję do ogólnego wewnętrznego poruszenia, wysokie napięcie aktywnego stosunku autora właśnie do nienotowanych przedtem scen pasyjnych, w połączeniu z daleko idącem mistrzostwem w obrazowaniu scen tego dramatu — wszystko to musi wpłynąć na rewizję wypowiadanych dotąd poglądów. Zwłaszcza musi ulec skorygowaniu pojęcie, występującej istotnie w śląskich ołtarzach tej grupy, specyficznej kruchości czy misterności (Zartheit) oraz gibkości, jak widział to — zresztą słusznie — Dr Kloss w ołtarzu giessmannsdorfskim.

Punktem wyjścia w procesie formowania się sztuki naszego malarza miał się stać, zdaniem Wiese'go, wspomniany już w poprzednim rozdziale obraz nieznanego mistrza

z lat 1486/87, znajdujący się we wrocławskim kościele św. Elżbiety. Utwierdzać zdaje się w tem mniemaniu suchy, rysunkowo-snycerski styl tego dzieła, tak bliski warsztatowi z Giessmannsdorf, oraz wyraźna tendencja w kierunku nadania duktowi kreski określająco-uwypuklającej roli. Ostatni monografiści śląskiego malarstwa dość ogólnikowo zaznaczyli ponadto związek obchodzącej nas pracowni z warsztatem Wohlgemutha, podnosząc jednocześnie niewyjaśniony bliżej stosunek snycerza ołtarza w Zwickau (P. Breu) do twórczości Mistrza z Giessmannsdorf, oraz relacje z Saksonją (ołtarz w Kamenz). Podzielając najzupełniej opinję co do możliwości oddziaływania wpływów wohlgemuthowskich, rozwijając zaś to szerzej, norymberskiego drzeworytu ostatnich lat XV stulecia, chciałbym na tem miejscu dać próbę ściślejszego sprecyzowania podniesionych filjacyj w zakresie sztuki Wrocławia i Saksonji.

Pewien prowincjonalizm sztuki śląskiej XV w. każe, poza śledzeniem rozwoju formalnych wartości, wziąć również pod uwagę rozwój lokalnego ikonograficznego tradycjonalizmu. W tym względzie sceny Pasji kaliskiej wymagają wciągnięcia w orbitę badań szeregu obrazów niebranych dotąd w rachubę przy ocenie genezy stylu giessmannsdorfskiego warsztatu. Istotnie na Śląsku odnajdujemy dla jednej ze scen naszego poliptyku, a mianowicie »Ukrzyżowania«, daleko idącą wspólnotę ikonograficznego systemu, a nawet i pewien zawiązek wspólnego stylu. Pod względem budowy ikonograficznej należy podnieść bardzo bliską kaliskiej kompozycję ołtarza w Gross Osten z 1494 r., a dalej także pochodzący z końca tegoż stulecia tryptyk w kościele św. Piotra i Pawła w Lignicy (wrocławski lub lignicki malarz)[1]. Znacznem uproszczeniem tego schematu w duchu wczesnego renesansu jest grupa »Ukrzyżowania« z tryptyku pod temże wezwaniem w kościele św. Elżbiety we Wrocławiu (1498). Ten ostatni zabytek zaciekawia pojętą na sposób grünewaldowski ekstatyczną maską św. Jana, oraz, co dla nas ważniejsza, pewnemi polonizmami formy w rzeźbiarskiej swej części [2].

Zasadnicze rysy tego schematu »Ukrzyżowania« dadzą się streścić jak następuje. Krzyż, ustawiony centralnie na tle pejzażu, stanowi oś kompozycji. Podnóże krzyża obejmuje Marja Magdalena, owijając się całem ciałem dookoła drzewa Męki. Po bokach krzyża ustawione symetrycznie dwie grupy — z lewej św. Jan i mirrofory, z prawej żołnierze. Brak konnych postaci. Schemat ten, w którym naczelny akcent tworzy dramatyczna postać Magdaleny, uproszczony do minimum (4 osoby) w tryptykach z kościoła św. Elżbiety i z Guhrau (1512), jest sam zkolei rzeczy redukcją ikonograficzną podobnych, aczkolwiek bardziej przeładowanych, rozwiązań w północno-niemieckiem [3] i niderlandzkiem malarstwie. To ostatnie zna przykłady zbliżone w spokojnej swej tektonice do obchodzących nas kompozycyj (Dirk Bouts). Jest rzeczą interesującą, że tak bliska kaliskiej scena »Ukrzyżowania« ze Świdnicy i z Gross Osten, niewspółmierna wprawdzie, o ile chodzi o poziom artystyczny, z naszym ołtarzem, posiada przecież zawiązki wspólnej z nim wymowy form, znamionujące dość ścisłą migrację stylistycznych elementów na tym terenie Śląska. Uwaga ta dotyczy zwłaszcza podobnej interpretacji pejzażu(»Nawiedzenie« i »Narodzenie« z Gross Osten), poniekąd zaś i modelu Madonny.

Poczynione zestawienia miały na celu wykazać jedynie dalekie przesłanki późniejszego stylu Mistrza z Giessmannsdorf. Siła tej stacji nadawczej, jaką był Śląsk XV w., wystarczała wprawdzie, obok ubocznych czynników, do wyprodukowania ołtarza z Giessmannsdorf, była wszakże niewątpliwie zbyt słaba do samodzielnego ukształtowania autora kaliskiej Pasji. Warsztat Wohlgemutha, zwłaszcza ołtarz w Zwickau, obok późno-gotyckiego malarstwa Krakowa (Pasja z dominikańskiego poliptyku, sceny pasyjne z kościoła św. Katarzyny) lub Pomorza (»Biczowanie« z kościoła św. Jana w Toruniu), musiały i mogły oddziałać na twórcę kaliskiego ołtarza barokowem wyładowaniem się swej treści wewnętrznej. Jego »stage« jako malarza kształtować się musiał powoli i w sposób skomplikowany. Jesteśmy w możności wska-

zać szereg dzieł, jakie podczas przewidzianej przez ustawy cechowe wędrówki mogły wpłynąć zapładniająco na jego wyobraźnię twórczą. W pierwszym rzędzie wymienić tu należy obraz »Ukrzyżowania« z ołtarza kościoła paulińskiego w Lipsku, który powstał około r. 1500 pod wpływem sztuki Alzacji [4]. Zbieżności zaznaczają się tu przedewszystkiem w podobnie pojętym akcie Chrystusa oraz wspólnej obu obrazom koncepcji głów Marji, Jana i Longina. Sposób opracowania torsu Ukrzyżowanego oraz rodzaj rozbudowy krajobrazowego tła przywodzą na myśl znany monachijski obraz Pleydenwurffa.

Jest wszakże jeden rys w twórczości warsztatu »Mistrza kaliskiej Pasji«, który należy z naciskiem podnieść, a mianowicie wybitnie występująca wrażliwość na to pojęcie formy, jakie rozwinęło i zaszczepiło malarstwo niderlandzkie. Twórcy naszego ołtarza, zarysowującego się zupełnie wyjątkowo na tle krakowsko-śląskiej produkcji cechowej, nie dorównywują wszakże żadnej wielkiej indywidualności artystycznej Flandrji, zapożyczenia zaś ich noszą charakter raczej szczegółów. Warto zaznaczyć, że nierównie słabiej malowany cykl Matki Boskiej, będący zapewne dziełem czeladnika, wykazuje stosunkowo najwięcej tych zapożyczeń. Należą do nich przedewszystkiem specyficzny rodzaj deformacji oblicza Chrystusa, przejawiający się najplastyczniej w scenie »Pojmania«. Zkolei wymienić należy italizująco-flamandzki motyw głowy jednego z mędrców (à la Dirk Bouts) w scenie »Chrystus w świątyni«. Mędrzec ten, przybrany w charakterystyczną czerwoną florencką czapkę, umieszczony jest na tle wykroju okna, ukazującego niebieskozielonawy krajobraz, rozmyślność zaś tej koncepcji, tak różna od przypadkowości podobnych rozwiązań w ołtarzu z Giessmannsdorf, wiele mówi o zależności kaliskiego malarza od flamandzkich t. zw. małych mistrzów. Naogół zresztą większość twarzy uczonych i doktorów malarz ten nadziela rysami północno-niemieckiemi, a często wręcz flamandzkiemi. Do rzędu istotnie ciekawych wtrętów należy zaliczyć również motyw ptaka, siedzącego na drążku dachu szopy stajennej w scenie »Narodzin«, znany zaś dobrze z szeregu obrazów niderlandzkich XV w.

Nie umiem odpowiedzieć, czy zależności te nabyte zostały drogą autopsji, czy też przejęte od niemieckich pionjerów tych prądów. Do rzędu ich zaliczyć trzeba Friedricha Herlina z Nordlingen, którego wpływ na malarstwo pomorskie został już spostrzeżony [5]. Istotnie, porównanie np. stosunku Herlina do architektury oraz ujęcie przez niego poszczególnych scen figuralnych nasuwa możność widzenia w tym artyście niejako łącznika z Flandrją dla warsztatu ołtarza kaliskiego. Sugestywne zwłaszcza jest zestawienie odkrytych ostatnio malowideł Herlina w kościele św. Jakóba w Rothenburgu [6] z architektonicznem tłem scen »Męczeństwa uczonych« na ołtarzu w Giessmannsdorf, lub »Nawiedzenia« w Kaliszu. Wrazie gdyby bliższe badania potwierdziły to wyczucie, autor kaliskiej Pasji mógłby się znaleźć w jednem pokoleniu psychicznem z Herlinem, a pośrednio przez niego i z Mistrzem Legendy św. Katarzyny [7] (1470—1500).

Niewyjaśnionym pozostaje narazie również stosunek twórcy kaliskiej Pasji do Polski. Jako wstępną przesłankę do przyszłej dyskusji w tej sprawie należy podnieść uwidocznioną w jego dziele obserwację typów polskich — np. siepacz w scenie »Biczowania« (w dole na prawo) lub »Cierniem koronowania« (u góry pośrodku). Nie jest to zresztą wypadek sporadyczny; typy polskie notowane są po kilkakroć na Śląsku, najdobitniej wszakże w ołtarzu z Guhrau (1512). Nauka nie zajęła w tej sprawie zdecydowanego stanowiska, aczkolwiek ostatnio związek tego zjawiska z Polską poddany został sceptycznej ocenie [8].

4. PRÓBA STYLISTYCZNEJ DEFINICJI PRODUKCJI WARSZTATU Z GIESSMANNSDORF

a) Charakterystyka wartości formalnych
b) Dyspozycje psychiczne

Przechodząc do próby stylistycznej definicji, muszę zaznaczyć, że terminem tym określam nietylko interpretację konkretnych form rzeczywistości, ale i istniejące predys-

pozycje w kierunku pewnych stanów psychicznych, których wykrycie należy niewątpliwie do całokształtu pracy nad oceną artystycznego dorobku każdego twórcy.

Bliższe zapoznanie się z ołtarzem kaliskim utwierdza nas w przekonaniu, iż mamy tu do czynienia z dziełem warsztatu, w którym kierowniczą rolę odgrywał twórca scen pasyjnych. W świetle swej pracy przedstawia się on nam jako artysta par excellence gotycki, wybitny przedstawiciel późno-gotyckiego baroku: jest wyznawcą krańcowo zrealizowanej ekspresji gestu, uzależnionego zresztą od silnie rozwiniętego życia psychicznego, jakiem obdarza swe postacie. W dwóch swych obrazach(»Biczowanie« i »Cierniem koronowanie«) zbliża się do norymbersko-krakowskich i po części śląskich ujęć tematu: w scenie »Ukrzyżowania« opiera się na sasko-śląskiej tradycji. Artystycznie największym dorobkiem jest scena »Pojmania«. Występuje w niej jako jednostka, ożywiona szeroko rozbudowaną imaginacją, budująca odtwarzany dramat w ramach irracjonalnych i osiągająca zupełnie niepowszedni akcent grozy dzięki wprowadzeniu figur, utrzymanych w charakterze fantastycznej groteski. Letargiczny taniec ścielącego się do nóg Chrystusa tłumu w tej scenie jest szczytowym wyrazem tej tendencji w kierunku niesamowitości przedstawień.

Środki, jakiemi posługuje się Mistrz Pasji kaliskiej przy realizacji swej wizji artystycznej, nie wykazują jednolitego poziomu. Odznaczając się znaczną pobudliwością psychiczną w kierunku wizjonerstwa, odtwarza interesujące go stany psychiczne w rytmie późno-gotyckiego realizmu. O zachowywaniu norm gotyckiej ekspresji świadczy wirujący, marjonetkowy ruch oprawców w obu scenach katowania Chrystusa, ruch tak dobrze znany z figur Izraela Meckenema oraz grasserowskich »Tancerzy Maruszki«. Niemniej typowy jest podkreślany tu wszędzie przerost gestu. Tektonika grupy wykazuje znaczne dążenia perspektywiczne, których rozwój możemy zaobserwować np. w scenie »Cierniem koronowania«, układającej się w pentagram, podkreślony przez wykrój podstawy tronu. Dysponując ograniczoną stosunkowo ilością modeli, umie przecież trawestować je w sposób nienużący. Ciałem ludzkiem operuje swobodnie, zaopatrując je w dłonie o żywych, nieschematycznie traktowanych palcach, przyczem z reguły posługuje się wszędzie rysunkowym duktem linji (akt Chrystusa na krzyżu). Silne gotyckie tradycje przejawiają się również w interpretacji draperji, najczęściej o suchym, blaszanym wykroju, jakby wypełnionej powietrzem. Manjera ta przypomina żywo krakowskie malarstwo cechowe przełomu XV—XVI w.

W stosunku do cyklu Pasji malarz cyklu Matki Boskiej przedstawia się jako jednostka znacznie uboższa psychicznie i z odmiennym temperamentem. Cechuje go pewna oschłość uczuciowa, brak akcentów lirycznych, nieumiejętność dramatyzacji, ta ostatnia występująca plastycznie zwłaszcza w scenach »Antyfony MB« i »Wniebowzięcia«. Ponadto cechuje go silna podatność na wpływy flamandzkie, wyrażająca się w swoistem »szkolarstwie«. Zwraca uwagę zaznaczająca się wyraźnie dezorganizacja form gotyckich oraz ogólne przytępienie typu psychicznego, powodujące pogrubienie maski twarzy w stosunku do typów ze scen pasyjnych. Zależność między oboma cyklami jest podobna do stosunku ołtarzy z Giessmannsdorf i Ebersdorf. Środki malarskiego wypowiedzenia się są utrzymane w ramach symptomatycznych dla całej produkcji tego warsztatu.

Porównywując wnioski naszej analizy z oceną stylu warsztatu z Giessmannsdorf, jaką dali Kloss oraz Braune i Wiese, musimy uznać znaczną ich zgodność. Punkty wspólne dotyczą zwłaszcza linearno-rysunkowej techniki malowania i przeświatających w tych obrazach silnych snycerskich tradycyj. Na wzmiankę zasługuje również uwaga Wiesego o pewnej ludowości, przejawiającej się w zakresie formy i barwy, oraz o swoistej lalkowatości typów, jakby zapożyczonych z opowieści bajecznych. Spostrzeżenia te są słuszne w odniesieniu do ołtarza z Giessmannsdorf (rzeźby) oraz do całokształtu naogół śląskiej spuścizny tego warsztatu. Zabytek kaliski przemawia już innym plastycznym językiem: tkwiące

w tym warsztacie inklinacje w kierunku pewnej bajkowej narratywności podnosi do stopnia zapowiedzi tragedji, jednocześnie zaś cały cykl Matki Boskiej z jego fizjoplastyczną tendencją należy uznać raczej za akademicki niż za ludowy sposób plastycznego myślenia. »Virtuosität der Legendenszenen«, o której mówią Wiese i Braune [1], pozostaje wyłącznym atrybutem ołtarza z Giessmannsdorf, albowiem Legenda św. Mikołaja z Ebersdorfu jest już warsztatową kontynuacją nerwowej i bogatej plastycznie sztuki mistrza.

Resumując, uznać należy wspólność ołtarzy z Kalisza i Giessmannsdorf jako czołowych pozycyj w dorobku rozwiniętego z biegiem czasu warsztatu. Z uwagi na wybitne wartości artystyczne kaliskiej Pasji, nie napotykające bezpośrednich analogij na całym obszarze Śląska, oraz z uwagi na niewątpliwie wcześniejszą datę jego powstania, uważam za możliwe i za celowe nazwanie warsztatu z Giessmannsdorf warsztatem »Mistrza Pasji kaliskiej«.

5. STOSUNEK KALISKIEGO POLIPTYKU DO MALARSTWA CECHOWEGO W POLSCE

Umiejscowienie kaliskiego poliptyku w stosunku do znanych nam zabytków malarstwa cechowego w Polsce pozwoli na dokładniejsze ustalenie czasu jego powstania. Stylistycznych filjacyj ze sztuką krakowską nie udało się nam wykryć: w zakresie formy ogólnikowo tylko można podnieść polskość odtwarzanych parokrotnie przez naszego malarza typów, co wszakże wydaje się być zjawiskiem o szerszem znaczeniu. Poważniejszych już poszlak dostarcza swoiste ujęcie drastyki scen pasyjnych, tak właściwe malarzom z terenów pogranicznych oraz znamionujące twórczość Jana Polaka i Wita Stwosza. Psychopatologja sztuki baroku znajduje pełnowartościowy odpowiednik w tej sztuce przełomu XV i XVI stulecia. Możliwość istnienia wspólnej emocjonalnej postawy z malarstwem polskiem tego czasu, postawy ukształtowanej na bliskiem etnicznie podłożu — jest wszakże zagadnieniem, wymagającem osiągnięcia lepszej znajomości naszego materjału zabytkowego z pogranicza Śląska.

Jesteśmy mimo to w tem szczęśliwem położeniu, że możemy ustalić dość silną nić pokrewieństwa, jaka łączy ołtarz kaliski, będący zapewne produktem importu, z drugim ołtarzem Wielkopolski, którym jest ołtarz w Kościanie. Publikowany dwukrotnie [1] ołtarz ten, stanowiący zresztą typowe dla swego czasu połączenie snycerszczyzny z malarstwem, doczekał się kilkakrotnych już wzmianek w literaturze [2], wszakże jedynie pod kątem swych rzeźb, malowidła bowiem nie zwróciły bliższej uwagi. Bliższe zbadanie utwierdza nas tymczasem w przekonaniu, że mamy przed sobą replikę nieledwie kaliskich malowideł, wykonaną niewątpliwie w Polsce, jednakże przez jednostkę nierównie słabszą artystycznie od twórcy Pasji kaliskiej. Być może mamy tu do czynienia z rozbiciem warsztatu, którego część pracowała na Śląsku, część natomiast osiadła w Polsce. Jest rzeczą ważną, że w porównaniu ze śląską produkcją warsztatu ołtarz kościański ukazuje się jako dzieło niższe artystycznie o wyraźnych przytem znamionach fragmentarycznej kopji.

Tryptyk w Kościanie nosi datę 1507 r. W szafie środkowej mieści się rzeźba przedstawiająca »Zesłanie Ducha św.«, w predelli cztery rzeźbione popiersia świętych Dziewic. Skrzydła tryptyku ukazują rozmieszczone od wewnątrz cztery malowane sceny Męki Pańskiej (Biczowanie, Cierniem koronowanie, Droga na Golgotę, Ukrzyżowanie), od zewnątrz natomiast cztery kwatery ilustrujące Dzieciństwo Jezusa (Narodzenie, Rzeź Niewiniątek, Obrzezanie, Jezus w Świątyni). Sytuacyjne rozmieszczenie obu tych cyklów przywodzi odrazu na myśl ołtarz kaliski. Zależność kopisty jest zresztą na tyle widoczna, iż nie wymaga bliższej analizy [3]. Ogólnikowo tylko zwrócę uwagę na daleko idącą identyczność scen »Ukrzyżowania« i »Narodzenia«, po części zaś »Biczowania« i »Cierniem koronowania«. Wysoce instruktywne jest zestawienie głowy uczonego na tle okna z kościańskiego obrazu »Jezus w świątyni« z analogiczną postacią z kwatery kaliskiej. Zestawie-

nie to stwierdza dowodnie całą rozległość różnicy w artystycznej interpretacji rzeczywistości, zastosowanej przez każdego z tych malarzy.

Uznając ołtarz kaliski za produkt importu, nie rozwiązaliśmy wszakże przez to stosunku śląskiego środowiska do malarstwa cechowego w Polsce. Proces wymiany tych formalnych wartości mógł się odbywać dwiema drogami — bądź przez pośrednią emanację pierwiastków stylistycznych, bądź też przez zorganizowany import. Jak wielkie rozmiary mógł przyjmować import ze Śląska w okresie reformacji, może świadczyć o tem wzmianka zaczerpnięta z katalogu opatów żegańskich (więc z centrum artystycznej działalności mistrza Pasji kaliskiej), mówiąca o sprzedaniu dwudziestu wspaniałych ołtarzy z klasztorów żegańskich do Poznania w r. 1539: »*Altaria enim pulcherrima, numero (ut ipsimet praedicant) sedecim e nostro* [4], *quatuor vero ex Franciscanorum templo, sanctis apostolorum principibus Petro et Paulo sacro sustulerunt, ea e muris vi et ferro dejicientes, et Posnaniam, Poloniae majoris metropolim ad nundinas venum transmiserunt, visiturque adhoc hodie ibi summum Franciscanorum praeter alia mero auro inauratum, maximi praecii, sed minimi venitur. O fures! O sacrilegi et homicidae!*« [5]. Warto jednocześnie przypomnieć, że tej miary protektor sztuki, co Szydłowiecki, sprowadza również do swego Szydłowca ów »... *altare... cum imaginibus Divi Adriani faberrime factis ex Wratislavia adductis*« [6] — zaś po dziś dzień zachował się w kaplicy kościoła farnego w Szydłowcu duży malowany poliptyk ze scenami Pasji, pozostający w najściślejszym związku z ołtarzem o podobnej treści z r. 1493 w kościele w Świdnicy [7]. Są to tylko, rzecz prosta, najbardziej charakterystyczne przykłady importu. Stosunki artystyczne Śląska z Wielko- i Małopolską musiały być nierównie bardziej ożywione, niż pozwalają nam o tem wnioskować nawet zachowane zabytki. Zanotowana przez Ptaśnika [8] liczba 6 malarzy ze Śląska, pracujących w Krakowie w ciągu XV w., jest tutaj nie bez znaczenia; to też z uczuciem niepowszedniego zainteresowania czyta się w zapomnianem dziełku ks. Łoniewskiego z 1617 r. przechowaną wiadomość o ulubionym malarzu Kazimierza Jagiellończyka, Janie z Nissy, kanoniku regularnym przy kościele Bożego Ciała w Krakowie [9].

Silna emanacja sztuki Krakowa spowodowała ominięcie naogół orbity jego wpływu przez artystyczną ekspansję Wrocławia, mimo iż zacytowane przykłady świadczą o migracji artystów i na tym terenie. Główna domena wpływów śląskich leżała przecież gdzieindziej: kierowały się one w stronę terytorjów południowej Wielkopolski i Mazowsza, przyczem Kalisz, bogate i kulturalne podówczas miasto, mógł grać rolę stacji pośredniczącej w tym procesie. Przychodziło mu to tem łatwiej, że łączyły go ze Śląskiem ścisłe stosunki kościelne, grupujące się dookoła kolegjaty zakonnej św. Mikołaja, prepozytury wrocławskiego opactwa Kanoników Regularnych [10]. Pomiędzy tą kolegjatą, obsadzoną przez Niemców i Ślązaków, a kolegjatą świecką NMPanny, obsadzoną przez Polaków, toczyły się nieustanne spory i zatargi o godność i znaczenie [11]. Proboszczem kolegjaty św. Mikołaja w latach 1512—1524 jest Mikołaj de Trachenberg [12], delegowany do Kalisza z Wrocławia. Według Sokołowskiego był on tym zapewne proboszczem, który jako anonimowy »probst vom Kalisch« zamawia ołtarz rzeźbiony u wrocławskiego malarza i snycerza Hieronima Hechta [13]. Niestety nie posiadamy o tym zabytku żadnych wiadomości. O ile nawet nie przyjmiemy atrybucji Sokołowskiego [14] i spróbujemy zidentyfikować z wymienionym kaliszaninem jakiegoś istotnie anonimowego proboszcza, dotatora naszego poliptyku, to jednak stanie temu na przeszkodzie wczesna data powstania naszego ołtarza. Trudno zaś przypuszczać, iż dzieło tej miary, zważywszy stosunki śląskie, mogło pozostać niezakupione przez kilkanaście lat w pracowni. Przeczy zresztą możliwości snucia hipotez w tym kierunku ogólny charakter cytowanej zapiski archiwalnej oraz po części i styl zabytku.

Ołtarz kaliski pozostanie więc nadal szczytowem dziełem swego warsztatu, znanego

dotąd pod katalogowem imieniem »warsztatu Mistrza z Giessmannsdorf«. Będąc zdecydowanie produktem importu, nie był przecież dziełem odosobnionem w swem pięknie na terenie ziemi kaliskiej, wieluńskiej i sieradzkiej. Możemy wymienić tutaj kilka jeszcze późno-gotyckich ołtarzy, ujawniających zależność od śląskiej artystycznej produkcji. Do rzędu najcenniejszych tego rodzaju zabytków należy niewątpliwie wspaniały ołtarz wielki kościoła w Warcie, pochodzący z pierwszych dziesiątków XVI stulecia: wysokie formalne wartości tego dzieła w tajemniczy narazie sposób łączą pierwiastki stylistyczne śląskie (Tschirnau, Świdnica) z głębokiemi akordami sztuki Mistrza bodzentyńskiego ołtarza.

6. WNIOSKI

Resumując powyższe rozważania, przychodzimy do następujących rezultatów:

Ołtarz kaliski stanowi najcenniejszą formalnie i jednocześnie najstarszą pozycję w tak zwanym warsztacie »Mistrza ołtarza z Giessmannsdorf«, pracującym na Śląsku w latach 1505 - 1520, według posiadanych dotąd wiadomości. Odkrycie nieznanego dotychczas kaliskiego ołtarza zmusza do przesunięcia daty działalności tej pracowni po r. 1500.

Warsztat, o którym mowa, składać się musiał z kilku pracowników, będących zapewne jednocześnie malarzami i snycerzami, co znalazło swój wyraz w rzeźbiarskiej interpretacji formy. Jednostką kierowniczą był malarz Pasji kaliskiej, reprezentujący w swej twórczości stylistyczne elementy schyłku XV stulecia i będący, obok omawianej Pasji, autorem ołtarza z Giessmannsdorf. Cykl Matki Boskiej z kaliskiego ołtarza oraz tryptyki z Ebersdorf, Kunau etc. zaliczyć należy do dzieł rąk towarzyszy mistrza.

Czas powstania kaliskiego ołtarza określam na rok ok. 1500. Różnice stylistyczne, zachodzące między autorami obu jego cyklów (Pasji i Matki Boskiej), tłumaczyć trzeba przynależnością ich do różnych pokoleń. Ołtarz musiał być przewieziony ze Śląska do Polski jeszcze przed rokiem 1507, w którym to czasie powstała nieudolna jego replika w postaci ołtarza w Kościanie (partje malowane), wykonanego już przez polskiego cechowego malarza.

Historja kaliskiego poliptyku w Polsce dotychczas nie została wyjaśniona z braku dostatecznego archiwalnego materjału. Być może dalsze poszukiwania rzucą na tę sprawę pewne światło.

Warsztat Mistrza z Giessmannsdorf pozyskał w ołtarzu kaliskim czołowego pretendenta do zajęcia tytułowej pozycji w tej pracowni.

PRZYPISKI

ROZDZIAŁ I.

[1] Datę przeniesienia podaje J. Raciborski, Monografja Kalisza, cz. I, Kraków 1912, s. II, nota I. Por. Sprawoz. Kom. Hist. Szt., t. V, s. II.

[2] Predella mieści wyobrażenia św. Anny Samotrzeciej w otoczeniu św. Jadwigi Śląskiej i św. Marty. Malowidła skrzydeł, zbliżone w formalnym swym wyrazie do prowincjonalnych dzieł saskiego malarstwa, wyobrażają postaci ośmiu świętych, a mianowicie: czterech świętych biskupów — Stanisława, Erazma, Marcina i Augustyna (?), oraz czterech apostołów — Andrzeja, Piotra, Pawła i Bartłomieja. Pewne wątpliwości nasuwa interpretacja postaci św. Augustyna ze względu na rzadkie atrybuty, w które ją zaopatrzono.

[3] Już po napisaniu niniejszego studjum ukazała się w »Tęczy« z 1931 r. krótka notatka o ołtarzu kaliskim pióra Dr N. Pajzderskiego, zaopatrzona w reprodukcje z czterech kwater tryptyku. Autor również przypisuje nasz zabytek warsztatowi Mistrza z Giessmannsdorf, określając czas jego powstania na pierwszą ćwierć XVI w.; za dzieło tegoż warsztatu uważa Dr P. i tryptyk w Kościanie. Niestety popularno-informacyjny charakter tej notatki uniemożliwia bliższe zapoznanie się z przesłankami, na których Dr Pajzderski oparł swą tezę.

Pracę swą o ołtarzu kaliskim referowałem na posiedzeniu Komisji Historji Sztuki P. A. U. w dn. 16 kwietnia 1931 r. Odnośne streszczenie ukazało się w Sprawozdaniach z posiedzeń Akademji.

[4] J. Łuszczkiewicz, Rzeźbiarstwo w Polsce, Encykl. Kościel. 1900, t. XXIV, s. 70; Raciborski, l. c.

[5] J. W(ojciechowski), Tryptyk kaliski Wiadomości Konserwatorskie; »Ziemia« Nr 9, r. 1929; »Sztuki Piękne«

Fig. 1. Kalisz. Kolegjata NMPanny. Poliptyk. Pojmanie Chrystusa.
Foto J. Bułhakówna.

Fig. 2. Kalisz. Kolegjata NMPanny. Poliptyk. Biczowanie.
Foto. J. Bułhakówna.

BIBLIOTEKA POLITECHNIKI ŚLĄSKIEJ

Fig. 1. Kalisz. Kolegjata NMPanny. Poliptyk. Cierniem koronowanie.
Foto J. Bułhakówna.

Fig. 2. Kalisz. Kolegjata NMPanny. Poliptyk. Ukrzyżowanie.
Foto J. Bułhakówna.

BIBLIOTEKA POLITECHNIKI ŚLĄSKIEJ

Fig. 1. Kalisz. Kolegjata NMPanny. Poliptyk. Zwiastowanie.
Foto J. Bułhakówna.

Fig. 2. Kalisz. Kolegjata NMPanny. Poliptyk. Nawiedzenie.
Foto J. Bułhakówna.

Fig. 1. Kalisz. Kolegjata NMPanny. Poliptyk. Narodzenie.
Foto J. Bułhakówna.

Fig. 2. Kalisz. Kolegjata NMPanny. Poliptyk. Pokłon Trzech Magów.
Foto J. Bułhakówna.

Fig. 1. Kalisz. Kolegjata NMPanny. Poliptyk. Ofiarowanie.
Foto J. Bułhakówna.

Fig. 2. Kalisz. Kolegjata NMPanny. Poliptyk. Chrystus w świątyni.
Foto J. Bułhakówna.

BIBLIOTEKA

Fig. 1. Kalisz. Kolegjata NMPanny. Poliptyk. Antyfona MB.
Foto J. Bułhakówna.

Fig. 2. Kalisz. Kolegjata NMPanny. Poliptyk Wniebowzięcie NMPanny.
Foto J. Bułhakówna.

1930, Nr (Wzmianka o odnowieniu ołtarza Wita Stwosza (!) w Kaliszu).

[6] Raciborski, o. c.

[7] M. Szachówna, Przewodnik po Kaliszu, Kalisz 1927, 96.

[8] Za wspólne przedyskutowanie szczegółów technicznych winienem serdeczne podziękowanie prof. J. Rutkowskiemu.

[9] E. Strauss, Untersuchungen zum Kolorit in der spätgotischen deutschen Malerei (circa 1460 bis zum 1510), Monachjum 1918, 14 sq.

[10] Na uwagę zasługuje daleko idąca umiejętność rozwiązywania odcieni czerwonych: tak np. do rzędu najczęściej napotykanych kombinacyj należy podłożenie weneckiego różu z domieszką ugru pod karmin i następnie przelaserowanie karminem.

ROZDZIAŁ II.

[1] E. Kloss, Schlesische Kunst des Mittelalters auf der Austellung Breslau 1926. Cicerone 1926, Nr 18, 600 n. H. Braune und E. Wiese, Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters, Lipsk 1929, 66—67.

[2] Ołtarz podwójny (poliptyk), rzeźbiony w drzewie lipowem i częściowo malowany. Szafa środkowa mieści figury Madonny z Dzieciątkiem, św. Katarzyny i Małgorzaty. Predella rzeźbiona przedstawia grupę »Heilige Sippe«. Skrzydła rzeźbione widoczne są, gdy ołtarz jest otwarty, malowane, gdy zamknięty.

Rzeźby skrzydeł: a. (s. lewe) na górze św. Stefan, Mikołaj, Wawrzyniec, na dole Bartłomiej, Piotr i Paweł; b. (s. prawe) u góry — Jan Ewangelista, Grzegorz Wielki, Jan Chrzciciel, na dole — św. Andrzej, Marcin, Jakób St.

Malowidła: po zamknięciu ołtarza występuje osiem malowanych kwater.

1	2	3	4
5	6	7	8

1. Nawrócenie św. Katarzyny. 2. Zaręczyny św. Katarzyny z Dzieciątkiem Jezus. 3. Dysputa świętej z uczonymi. 4. Spalenie nawróconych uczonych przed Maksencjuszem i św. Katarzyną. 5. Biczowanie świętej. 6. Porfirjusz i królowa przed świętą. 7. Cud z kołem męczeńskiem. 8. Ścięcie.

Por. Braune u. Wiese, o. c. 65—67, t. 140—143; Lutsch H., Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien, III, 108. Wrocław. Kloss, o. c.

[3] Dokładne zestawienie znanej produkcji tego warsztatu podają Braune u. Wiese, o. c. 136—147 oraz 194.

[4] Braune u. Wiese, o. c. 66—67.

[5] Wymiary szafy środkowej: 195 × 150. Analogiczne wymiary w ołtarzu kaliskim: 174 ×

[6] Motyw italizujący w malarstwie niemieckiem. Cf. C. Glaser, Italienische Bildmotive in der altdeutschen Malerei. Zeitschrift für Bildende Kunst. N. F. XXV.

[7] Tryptyk z Lüten z 1522 r. Braune u. Wiese, o. c. 143.

ROZDZIAŁ III.

[1] Braune u. Wiese, o. c. 91, tab. 219. Ikonograficznie bliski jest również tryptyk w Świdnicy.

[2] W. Mayer, Breslauer Holzplastik der Spätgotik im ausgehenden 15 Jahrh. Breslauer Dissertation 1920. 78 sq. cyt. za Braune'm u. Wiese'm, o. c. 86—88; M. Sokołowski. Studja do dziejów rzeźby w Polsce XV i XVI w. Sprawozd. VII 220, czyni podobne uwagi o tryptyku z kościoła św. Marji Magdaleny (1493).

[3] Cf. W. Briele, Westfälische Malerei, Dortmund 1926, tab. 45, 49, 53 oraz A. Brockmann, Die Spätzeit der Kölner Malerschule, Bonn 1924, t. 49, 69, 87.

[4] E. Flechsig, Sächsiche Bildnerei und Malerei vom 14 Jahr. bis zur Reformation, Lipsk 1913, I, t. 15.

[5] M. Morelowski, O trzech toruńskich obrazach Męki Pańskiej i ich znaczeniu dla historji malarstwa w Polsce w końcu XV w Sprawozd. z posiedzeń P. A. U. r. 1930, Nr 3.

[6] R. Hoffmann, Bayerische Altarbaukunst, Monachjum 1923, t. 9, s. 262.

[7] Materjał ilustracyjny podaje W. Friedländer, Die altniederländische Malerei, 1926, IV, 99 sq.

[8] Por. recenzję ks. Sz. Dettloffa z pracy J. Mycielskiego o Janie Polaku, w Roczniku Krakowskim, t. XXII, 154.

ROZDZIAŁ IV.

[1] Braune u. Wiese, o. c. 67.

ROZDZIAŁ V.

[1] J. Kohte, Verzeichnis der Kunstdekmäler der Provinz Posen, Berlin 1895, III, 158 sq.; A. Brosig, Ołtarze gotyckie, Poznań 1927, 21—22.

[2] B. Daun, Veit Stoss und seine Schule in Deutschland, Polen, Ungarn und Siebenbürgen, Lipsk 1916, 62. H. Ehhrenberg, Geschichte der Kunst im Gebiete der Provinz Posen, Berlin 1893, 41, nota 1. Pomniejsze wzmianki podaje Brosig, o. c.

[3] Nad zabytkiem tym pracuje Dr. N. Pajzderski.

[4] Z klasztoru Augustjanów.

[5] »Catalogus abbatum Saganensium« (Supplementum de reverendo admodum in Christo patre, domino Simone Secundo, cognomente Petzoldo, abbate monasterii hujus vigesimo sexto) Scriptores Rerum Silesiacarum, herausg. Dr. G. Stenzel, I, 490, Wrocław.

[6] J. Kieszkowski, Kanclerz Krzysztof Szydłowiecki, Poznań 1912, I, 95.

[7] Publikowany przez Braune'go i Wiese'go, o. c. t. 77, nr 93.

[8] J. Ptaśnik, Cracovia artificum, Kraków 1917, 15.

[9] K. Łoniewski, Żywot błogosławionego Stanisława Kaźmierczyka, Kraków, oficyna Łazarza, 1617, 6: przedrukował już był tę wiadomość Sobieszczański w swych »Wiadomościach historycznych o sztukach pięknych w dawnej Polsce«, Warszawa 1847, t. I.

[10] A. Chodyński, Kościół św. Mikołaja w Kaliszu, Warszawa 1874, 13.

[11] Tenże. [12] Tenże.

[13] A. Schulz, Urkundliche Geschichte der Breslauer Maler-Innung, Wrocław 1876, 91.

[14] Sokołowski, o. c. 122.

S. J. GĄSIOROWSKI

METODA TYPOLOGICZNA W BADANIACH NAD SZTUKĄ

I

Pojęcie typu [1] spotykamy w poszczególnych naukach o kulturze w nader różnem zastosowaniu. Mamy naprzykład typy historyczne, kulturowe i kulturalne, społeczne, gospodarcze, mitologiczne, religijne, literackie i wiele innych [2]. Podobnież historja sztuki używa takich terminów, jak typy architektoniczne, plastyczne, ikonograficzne i t. d. Pojęcie to nie ma właściwie i tu ściśle zdefinjowanego znaczenia, przeniesienie zaś definicji z innych nauk o kulturze na badania nad sztuką nie mogłoby być w żaden sposób usprawiedliwione, gdyż choćby różnica w badanym materjale na to nie pozwala. Zresztą od pojęcia »typ« do metody typologicznej jest dość daleka droga.

Metoda typologiczna, jak ją stosują dotychczasowe badania nad sztuką, należy do grupy metod porównawczych, wypracowanych w drugiej połowie XIX w., które w znacznej mierze umożliwiły wielki rozkwit nauk o kulturze w naszych czasach. Widoczne to jest równie silnie w naukach, pozostających w bliskim lub dość bliskim związku z badaniami nad sztuką, tak pod względem badanego materjału, jak co do strony metodologicznej. Łatwo możemy zdać sobie sprawę z ogromnego znaczenia metod porównawczych dla nauki, która pozostaje bodaj w najbliższym związku z badaniem sztuki, dla archeologji prehistorycznej. Materjał t. zw. historji sztuki, czy nauki o sztuce [3], jest pod pewnym względem tej samej kategorji, co materjał prehistoryczny, gdyż obie te nauki zajmują się wytworami ręki ludzkiej. Różnica między materjałem historji sztuki, a więc materjałem »artystycznym«, a materjałem prehistorji, przeważnie techniczno-przemysłowym (t. zw. wytworami kultury materjalnej), leży właściwie w stopniu i natężeniu indywidualnej twórczości; nadto cechą materjału artystycznego jest — przynajmniej teoretycznie — jednorazowość każdego faktu. W obu wypadkach mamy w każdym razie do czynienia z przedmiotami materjalnemi, z rzeczami [4]. Metoda typologiczna obowiązuje oczywiście równie dobrze dla badania dzieł sztuki [5], jak wytworów kultury materjalnej. Wobec takiego stanu rzeczy nic dziwnego, że została ona dokładnie wypracowana w prehistorji [6].

Twórcą metody typologicznej w badaniach nad kulturą materjalną i nad sztuką jest Oskar Montelius [7]. Stwierdził on, że czysto stratigraficzna obserwacja wykopaliska nie wystarcza do przeprowadzenia odpowiednich podziałów i ustanowienia (względnej) chronologji; wobec tego zaczął badać same formy i wkrótce rozpoznał, że rozwijają się one prawidłowo i dają się łączyć w serje typiczne. Te serje typiczne należało każdorazowo zazębiać o stratigrafję i w ten sposób można było otrzymać pożyteczne kryterjum chronologiczne. Stąd więc wynika, że metoda typologiczna Monteliusa jest ściśle złączona z pojęciem ewolucji wogóle, a rozwoju form materjalnej twórczości ludzkiej w szczególności. Zasługa Monteliusa polega nietylko, a może nawet i nietyle, na teoretycznem ujęciu metody typologicznej, ile na samym po-

myśle i na jego praktycznem zastosowaniu do form przemysłowych, jak miecze północne, i ornamentalnych, jak palmeta. Musimy położyć nacisk na kilku jego twierdzeniach, które można ująć w ten sposób. 1) Bardzo ważną rzeczą jest umiejętność odróżnienia typów od siebie, czyli należy umieć wyodrębnić każdy typ, jaki się tworzy, od wszystkich innych; żeby to uczynić, trzeba brać pod uwagę to, co jest zasadnicze w formach; przez pomieszanie typów powstaje zamieszanie w badaniu. 2) Celem wyodrębnienia serji jest poznanie rozwoju — genealogji — i dowiedzenie się, jak po sobie typy następowały, sądzone według własnych kryterjów. 3) W obrębie jednej serji rozwój może biec szybciej, niż w obrębie innej. Te serje typiczne, które się szybko zmieniają, czyli rozwijają, nazywa Montelius »wrażliwemi« (empfindlich). 4) Serje mogą mieć różną wrażliwość, ale mają to wspólne, że każdy człon serji mało się różni od swego najbliższego sąsiada (wstecz lub naprzód). Podobieństwo między dwoma najbliższemi członami może być (i bywa oczywiście) bardzo wielkie, lecz pierwszy i ostatni człon serji mogą na pierwszy rzut oka prawie go nie wykazywać. Młodsza forma powstaje przez modyfikacje ze starszej. 5) Serje mogą biec paralelnie, to znaczy, że starszy typ jednej serji jest współczesny starszemu typowi drugiej serji, a młodszy pierwszej współczesny młodszemu drugiej.

Jak z powyższego widać, zasadniczy złom metody typologicznej, przedewszystkiem jednak w zastosowaniu do badań prehistorycznych, na co wskazuje choćby nacisk położony na chronologję i stratigrafję, został przez Monteliusa stworzony. Nie było to jednak ściśle teoretyczne ujęcie zagadnienia, o co zresztą napewno mu nie chodziło. W wywodach Monteliusa stwierdzić musimy pewne pomieszanie pojęcia typu i pojęcia serji, które raz są dla niego jednoznaczne, innym razem, wydaje się, różne, gdyż za typ uważa wtedy poszczególny człon serji. Sprawy ewolucji formy również dostatecznie nie wyjaśnił, gdyż nie zanalizował pojęcia warjantu. Paralelizm serji jest zaś rzeczą pierwszorzędnej wagi dla prehistorji, tem bardziej gdy chodzi o konkretne wykopaliska i przeprowadzenie równań chronologicznych, ale jest naogół, a przynajmniej często, obojętny w badaniach nad sztuką. W każdym razie musi być tam inaczej ujęty. Wniosek: złom metody, wielki pomysł, istnieje u Monteliusa, ale nie został przez niego zróżniczkowany. W szczególności badania nad sztuką wymagają dalej idącego określenia i uzasadnienia tej metody.

Literatura teoretyczna nad pojęciem typu (i nad metodą typologiczną) w badaniach nad sztuką — poza Monteliusem — nie jest zbyt bogata. Można wymienić rozważania Hollenhagena [8], Hedicke'go [9], Nohla [10], Tatarkiewicza [11], uwagi Souriau [12] i moje [13]. Wymienione rozważania nie zdołały ustalić jednoznacznie nietylko terminu »typ«, ale, co gorsze, zbudować racjonalnego i użytecznego systemu metody typologicznej [14].

II

Zamiast przeprowadzać dyskusję nad teoretycznemi próbami ujęcia metody typologicznej, będzie rzeczą bardziej pożyteczną przedstawić na kilku przykładach dotychczasowe praktyczne jej zastosowanie i to wziąć za podstawę ogólniejszego i systematycznego jej ujęcia. Główne przykłady wybieram świadomie z zakresu sztuki starożytnej, gdyż metoda badań archeologji [15] klasycznej, egipskiej i przednio-azjatyckiej jest o wiele bardziej ustalona, niż metoda badań historji sztuki późniejszej; małą rolę również odgrywają tu subjektywne sympatje lub frazeologja (w rodzaju Fr. Burgera); nadto związek badań nad sztuką starożytną z badaniami nad kulturą materjalną Starożytności nie został szczęśliwie nigdy przerwany [16].

Wybrane tu przykłady odnoszą się do różnych działów twórczości artystycznej, do: architektury, rzeźby, malarstwa i ornamentyki. W dziale malarstwa możnaby uwzględnić ponadto niektóre prace ikonograficzne [17].

A. Prace obejmujące większe kompleksy artystyczne.

Weickert, Typen der archaischen griechischen Architektur, Augsburg 1929, dzieli swój materjał na dwa okresy, czyli na dwie grupy:

1) wczesnego archaizmu, 2) dojrzałego archaizmu i przejścia do klasycyzmu. W obrębie tych dwu grup chronologicznych przeprowadza klasyfikację rozmaitych rodzajów budowli, kultowych i świeckich, na mocy całkowitego lub przeważającego podobieństwa planu oraz elewacji, o ile jest ona zachowana, czyli na mocy porównania może utworzyć grupy zabytków. Grupy te są właśnie typami. Zasada podziału na te typy polega więc na wyodrębnieniu w masie budowli greckich epoki archaicznej (w szerszem znaczeniu słowa) kilku względnie kilkunastu analogicznych kompozycyj pod względem dwu naczelnych czynników kształtowania: planu i elewacji. W Grecji bowiem kompozycja wnętrza odgrywa podrzędną stosunkowo rolę; buduje się z wyraźnym akcentem na kubizmie [18] masy, ujętej z zewnątrz, nie z wewnątrz. Do jednego typu Weickerta należy ograniczona liczba budowli; wszystkie są do siebie podobne, gdyż mają wspólne cechy. O przynależności do danego typu stanowi jednak nie ilość cech analogicznych, ale ich układ, i to nawet nie wszystkich cech, lecz wyłącznie naczelnych. Z tego wynika, że w obrębie typu możliwe są odchylenia, których jednak Weickert osobno nie omawia. Teoretycznie więc biorąc, w takiem ujęciu rzeczy może niekiedy jedna budowla stanowić typ sama dla siebie; w praktyce autor stwarza takie typy (o jednym, dwu, lub trzech egzemplarzach). Już w tej, zresztą niezwykle poprawnej, gruntownej i rozsądnie zrobionej pracy, musimy stwierdzić znaczenie statystyki (= ilości zabytków) dla metody typologicznej. Im więcej egzemplarzy podobnych, tem większa pewność typu, oczywiście tam przedewszystkiem, gdzie każdej chwili można wydobyć z pod ziemi nowe budowle. Autor zużytkował dla wczesnego archaizmu wszystkie znane zabytki, dla późniejszego tylko ich wybór, głównie egzemplarze lepiej zachowane. Wogóle zaś operuje Weickert 159 zabytkami. Po opisie i analizie poszczególnych grup-typów daje syntetyczne rozważenie całego typu, charakteryzuje go; ogólne jego wnioski można łatwo sprawdzić na każdym przykładzie; książkę kończy synteza architektury archaicznej w Grecji, gdzie autor z konieczności wychodzi poza ścisłą typologję, t. zn. uwzględnia rezultaty otrzymane na innej drodze, względnie wciąga porównawczo inne sztuki (egipską i przednioazjatycką oraz kreteńsko-mykeńską).

Valentin Müller, Frühe Plastik in Griechenland und Vorderasien. Ihre Typenbildung von der neolithischen bis zur griechisch-archaischen Zeit (Rund 3000 bis 600 v. Chr.), Augsburg 1929, jak z tytułu wynika, obejmuje chronologicznie o wiele dłuższy okres i rozleglejszy obszar, niż praca Weickerta. Zajmuje się wielką i drobną rzeźbą (Gross-und Kleinplastik), sklasyfikowaną na następujące grupy: 1) Styl prymitywny w Egei i Azji Mniejszej, 2) Sztuka kreteńsko-mykeńska, 3) Starszy stopień typiki grecko-archaicznej, 4) Sztuka mezopotamska wraz z Elamem, 5) Małoazjatycko-syryjska, 6) Fenicka, 7) Palestyńska, 8) Cypryjska, 9) Zabytki odnoszące się do wpływu sztuki wschodniej na grecką, 10) Młodszy stopień typiki archaiczno-greckiej. Nie wchodzę tu w krytykę rzeczowych motywów porządku klasyfikacji autora tej, zresztą świetnej, pracy, gdyż to nie należy do mojego tematu. W klasyfikacji typów zwraca uwagę fakt, że Müller przyjmuje nietylko dla całości, ale i w obrębie poszczególnych grup nie jedno *principium divisionis* (jak np. Weickert: plany i elewacje), ale dwa lub nawet trzy. I tak np. we wczesnej grupie egejskiej podział jest topograficzny; w sztuce kreteńsko-mykeńskiej rzeczowy (drapowana postać kobieca, naga postać kobieca, postać męska); we wczesnym archaizmie greckim znowu geograficzny; w sztuce Mezopotamji i Elamu podział według gatunków: rzeźba wielka i drobna; w syryjsko-małoazjatyckiej klasyfikacja na mocy różnych kryterjów: etnicznego (np. grupa hetycka), ikonograficznego (typ wojownika), stylistycznego (rzeźby o ciele zaokrąglonem), mieszanego, stylistyczno-ikonograficznego (nagie postacie kobiece), rodzajowego (wielka plastyka), materjałowo-geograficzno-stylistycznego (bronzy syryjskie typu deskowo-płaskiego); w palestyńskiej klasyfikacja według materjału (idole kamienne, bronzy i postacie srebrne, terakoty). Z punktu widzenia ścisłości teoretycznej moż-

naby taką niejednolitość *principii divisionis* uważać za poważny brak; w rzeczywistości tak nie jest i każdy znający materjał i temat Müllera musi mu w praktyce przyznać rację. W tym bowiem wypadku poszczególne typy terytorjalne i etniczne są typami formalnemi, a zresztą autorowi właśnie idzie o poszczególne szkoły względnie zasięgi topograficzno-stylistyczne. Niemniej może wykazać stałość niektórych typów. Istota kryterjum podziału jest więc natury formalnej, ale w tym wypadku należało je skombinować z kryterjum topograficznem. Możność utworzenia typów istnieje, jak słusznie stwierdza autor w przedmowie, dzięki stałości (Stetigkeit) rozwoju sztuki greckiej (należałoby dodać i przednio-azjatyckiej); środkiem i skutkiem tego jest, według niego, istnienie typów, które nie są jedynie pomocniczym środkiem naukowym, logicznym systemem pojęciowym, ale którym odpowiadały rzeczywiste [19] procesy w rozwoju artystycznym. W typologicznych rozpatrywaniach nie idzie o indywidualność, wartość i właściwość (Eigenart), tylko o istotę (das Wesenhafte) typu, o to, dlaczego jest on reprezentatywny. Wspólne cechy grupy występują i podstawą ich jest wspólna zasada formalna, która jednak, według autora, jest natury indywidualnej [20] i związanej z czasem i miejscem, a więc odgranicza się od innych (skoro jednak takie procesy typiczne istnieją); sztuka przednio-azjatycko-egejska nie jest bezładnym stosem (Haufen), lecz systemem zasad formalnych. »Realistyczne« stanowisko Müllera (»rzeczywistość procesów typiczno-artystycznych«) prowadzi go więc do daleko idącej schematyzacji faktycznego przebiegu artystycznego, do ujęcia go w ścisłe ramy »zasad« formalnych czy twórczych.

Rzeźba grecka, a w szczególności rzeźba epoki archaicznej, nie przez Müllera była po raz pierwszy rozpatrywana metodą typologiczną. Wymienić tu można dawniejsze prace: Deonny [21], Löwy'ego [22] i Poulsena [23]. Dopiero jednak Müller zdołał ująć rzecz na znacznie szerszem tle, co było możliwe głównie dzięki powojennym wykopaliskom w Mezopotamji i Palestynie. Prace jego poprzedników mieszały badania typologiczne w sposób niemetodyczny z dociekaniami historycznemi i ikonograficznemi, praca zaś Müllera operuje formami jako podstawą.

B. Przykłady prac, zajmujących się jednem zagadnieniem.

Jolles, Die antithetische Gruppe, J. D. A. I., 1904, p. 27 sqq., operuje metodą typologiczną w sposób, możnaby powiedzieć, niepełny; konstruuje typy grupy antytetycznej w sztuce przednio-azjatyckiej, egejskiej i wczesno-greckiej na mocy jednolitej zasady klasyfikacji według układu elementów formalnych; dzięki temu może wyodrębnić kilka zasadniczych typów grupy antytetycznej. Praca robi wrażenie niedokończonej i nie dochodzi do wniosków natury ogólniejszej, prócz stwierdzenia istnienia pewnych typów w danych zasięgach.

W mojej pracy: Motyw wazy w ornamentyce starożytnej, Studjum typologiczne, Przegląd Archeologiczny, Poznań 1929, konstruuję grupy zabytków na mocy ogólnych podobieństw między poszczególnemi zabytkami; grupa jest wobec tego pojęciem prymarnem, typ zaś pojęciem wtórnem, otrzymanem przez abstrakcję na drodze schematycznego rozumowania; za typowe uważam takie dzieła sztuki, motywy, kompozycje i t. d., które zawierają wszystkie zasadnicze cechy danej grupy zabytków (pokrewnych sobie). Typowy zabytek jest przeto taki, który posiada wszystkie zasadnicze cechy określonej grupy oraz w którym występują one w pewnym, ustalonym, t. zn. stale powtarzającym się układzie. Wyróżniłem dwojaki sposób występowania motywu wazy: tematowy i ornamentalny oraz trzeci, pośredni; wyodrębniłem trzy zasadnicze typy przedstawień naczynia w sztuce morza Śródziemnego, począwszy od sztuki egipskiej i mezopotamskiej aż do około V w. po Chr. oraz warjanty tych typów, nie ująłem jednak warjantów w klasyfikację numeryczną tak, jak typy; ze stwierdzenia stanu rzeczy wyciągnąłem wnioski o stanowisku motywu wazy wśród innych motywów, stwierdziłem klasy zabytków, na których on występuje, miejsca (powierzchni i t. d.) na zabytkach, gdzie go można spotkać, określiłem genezę poszczególnych typów, zasięgi, kwestje formalne z tem związane, kształt

naczyń, zwierzęta w grupach antytetycznych, rośliny, zależność między poszczególnemi grupami dzieł, na których ten motyw występuje, i skonstruowałem dwie, prawdopodobnie mało od siebie zależne, drogi rozwoju tego motywu (zabytków kultowych i przemysłu artystycznego); wkońcu omówiłem symbolikę i użytek praktyczny naczynia.

W pracy Das Motiv des Lebensbaumes und die sog. Kandelabermotive in der antiken Ornamentik, Eine typologische Studie, Bull. de l'Acad. Pol., Cracovie 1930, starałem się zdefinjować metodę typologiczną, jako opierającą się na zasadzie powracających w sztuce homogenicznych zespołów cech; cechy te muszą pozostawać i powtarzać się w analogicznem ustosunkowaniu, a więc w stałych kompozycjach; wyróżniłem wartość estetyczną i pozaestetyczną typów; starałem się pogłębić zagadnienie materjałem etnologicznym, użytym porównawczo. Klasyfikacja motywów kandelabrowych opiera się na jakości motywów i stosunków między ich poszczególnemi elementami. Wyróżniam także elementy neutralne. Skonstruowałem dziewięć typów motywów kandelabrowych i dałem pogląd na ich genezę, wartość, przemiany wartości i rozwój formalny. Metodologicznie było to pewne rozszerzenie w stosunku do poprzedniej pracy.

Reinhard Luillies, Die Typen der griechischen Herme, Königsberg 1931, ustanawia cztery główne typy herm greckich (rzymskie pomija): hermy z ramionami, podwójne, z całem ciałem, drapowane. Stara się uwzględnić wszystkie zachowane zabytki: rzeźby, monety, gemmy, malowidła wazowe; posługuje się pomocniczo tekstami i inskrypcjami. Jest to zrozumiałe ze względu na religijny charakter materjału zabytkowego. Autor rekonstruuje historję każdego typu, począwszy od idoli archaicznych, skończywszy na epoce, w której tworzą się modele kanoniczne.

Tych kilka rozpraw, których metodę, a więc zasadę, pojęcie typu i klasyfikację oraz rezultaty przedstawiłem powyżej, może służyć jako przykłady prac, wykonanych z pełną świadomością istoty, znaczenia i celu metody typologicznej.

C. Uzupełnić możnaby je pracami ikonograficzno-typologicznemi [24] oraz opracowaniami, w których ta metoda nie występuje w całej konsekwencji. Tu należałyby np.:

Sir Charles Walston (Waldstein), The establishment of the classical Greek type, J. H. S., 1924, 225 sqq., gdzie autor stara się wywieść genezę ukonstytuowania się typów rzeźbiarskich plastyki greckiej w okresie jej pełnego rozwoju.

Dougherty, Survival of Sumerian types of architecture, A. J. A., 1927, 152 sqq., gdzie idzie o specjalne zagadnienie form przeżytkowych na gruncie architektury przednioazjatyckiej i egejskiej.

H. Koethe, Frühchristliche Nischenrundbauten, Ein Beitrag zur Typengeschichte der frühchristlichen Zentralbauten, Marburg 1928, w czem mamy przykład typologicznego ujęcia ograniczonej formy.

Kurt Gerstenberg, Claude Lorrain und die Typen der idealen Landschaftsmalerei, Berlin 1919, nie daje monografji Claude'a, lecz ogranicza się do scharakteryzowania jego stosunku do typów idealnego malarstwa pejzażowego. We wstępie określa pojęcie »idealny pejzaż«. Według Gerstenberga *»Sie ist nicht aus der Vorstellung geboren, sondern entspringt einem unmittelbaren Lebensverhältnis, das das Wesen der Wirklichkeit in einem zeitlosen Weltbild zu gestalten übernimmt«*. Już z zacytowanego zdania wynika, że autor nie wyciągnął ostatnich konsekwencyj z postawionej przez siebie tezy; twierdzenie jest jakby niedokończone. Gerstenberg wyodrębnia trzy kierunki malarstwa pejzażowego XVII w., które wynikają mu z materjału: 1) pejzaż idyliczno-arkadyjski, 2) heroiczny obraz świata *(das heroische Weltbild)*, 3) naturalistyczny obraz świata. Jest to więc przeprowadzenie pewnej klasyfikacji według typów, a nie postępowanie typologiczne. Wkońcu autor specjalnie wypracowuje stosunek Claude'a do pejzażu heroicznego.

Curt Glaser, Die Kunst Ostasiens, Der Umkreis ihres Denkens und Gestaltens, Leipzig 1913, 2 wyd. 1920, ustanawia typy w znaczeniu Diltheya [25] dla sztuki wschodnio-azjatyckiej (t. zn. chińskiej i japońskiej). Praca daje

znacznie mniej, niż obiecuje tytuł, który jest znacznie za obszerny i za daleko idący. Glaser nie daje historji tej sztuki, nie bada rozwiązań lub gatunków artystycznych japońskich i chińskich. Bada tylko swobodnie wybrane zasadnicze zagadnienia tych sztuk, i to przeważnie z zakresu malarstwa, które, jak wiadomo, jest całkowicie odmienne od europejskiego, przedewszystkiem pod względem perspektywy; m. in. rozważa stosunek artysty do natury. We wszystkiem tem nie stara się o objęcie i ujęcie całości rozwoju. Autor cytuje obficie autorów chińskich i japońskich, którzy pisali o sztuce: krytyków i malarzy oraz filozofów, i wypowiedzeń ich używa jako materjału do wytłumaczenia objawów tych sztuk. Objaśnia stosunek sztuki do wielkich prądów umysłowo-religijnych chińskich, do systemu Konfucjusza (realizm) i Laotse (panteizm), buddyzmu zaś nie uważa jako czynnik twórczy w odpowiednich epokach w rozwoju sztuki. Mimo poważnych braków i niedociągnięć Glaser daje jednak historyczne konstrukcje i praca jego nie była pozbawiona wartości.

Dwie ostatnie prace (Gerstenberga i Glasera) nie są, ściśle biorąc, pracami wykonanemi metodą typologiczną, lecz jedynie używają pojęcia typu jako pomocniczego środka myślowego.

Z powyżej wyszczególnionych prac typologicznych, wykonanych na materjale konkretnym, dadzą się wyprowadzić ogólniejsze wnioski:

1. Metoda typologiczna może być stosowana z pożytkiem w różnych działach sztuki: w architekturze, rzeźbie, malarstwie, sztuce dekoracyjnej (w przemyśle artystycznym i ornamentyce). Gatunek materjału zabytkowego nie staje tu więc na przeszkodzie.

2. W istocie rzeczy autorowie poszczególnych prac niewiele różnią się od siebie w sposobie przeprowadzenia swych tez. Zgodność ta jest widoczna przedewszystkiem w sposobie klasyfikacji, przyczem odrazu wartość statystyki jako podłoża metody typologicznej rzuca się w oczy.

3. Autorzy wzorowych prac typologicznych, jak Weickert i Valentin Müller, nie definjują ściśle pojęcia typu, ani sposobu swego badania, aczkolwiek metody typologicznej nie można żadną miarą uznać za wypracowaną i określoną przed nimi i chociaż dałoby się dość łatwo wykazać, że prace ich mogłyby tylko zyskać, gdyby byli to przeprowadzili.

4. Wszyscy kładą nacisk na stronę formalną zabytków, a nie zawsze na ich wartość kultową, społeczną i t. d. Widocznie nie jest rzeczą jasną, jak daleko może iść i co może wyjaśnić metoda typologiczna.

5. Okazuje się, że tą metodą można badać z pożytkiem wielkie kompleksy artystyczne (plastyka przednio azjatycka) lub zagadnienia rozwoju jednej tylko formy (nisze w architekturze starochrześcijańskiej, motyw wazy).

Ponadto została nawet przeprowadzona próba przynajmniej częściowo typologicznego ujęcia całej wielkiej sztuki, mianowicie opracowanie przez L. Curtiusa [26] sztuki egipskiej i przednio-azjatyckiej.

6. Naogół panuje pewna zgodność co do rozumienia, jeśli nie definicji, pojęcia typu. Widoczna rzecz, że wszyscy widzą jego podstawę w pewnych, stałych formach lub zasadzie formalnej i że dla istnienia typu jest konieczna pewna ciągłość, stałość, grupa czy serja, tradycja. I to wszystko nie zostało należycie wyjaśnione, jak wiele innych zagadnień, związanych z pojęciem typu i metodą typologiczną.

Stwierdzić przeto należy, że prace wykonane metodą typologiczną dają nam niepełne wyjaśnienie tej metody same przez się, to znaczy przez swą budowę, dyspozycję, klasyfikację materjału, ujęcie rezultatów, a przedewszystkiem nie wyjaśniają, jakie są ostatnie jej konsekwencje, jak daleko może biec interpretacja typologiczna. Ostatni punkt uważam za jeden z najważniejszych.

III

Rozważenie pojęcia typu i praktyczne jego zastosowanie prowadzi według mnie do definicji, która mogłaby brzmieć, uprzedzam tu dalsze dowodzenie, w ten sposób: typ artystyczny jest to zasada formalna,

zespół czynników (cech) formalnych, powtarzających się czy powracających w stałym układzie w danej sztuce. Typy realizują się przeto czyto w poszczególnych dziełach sztuki (architektury, rzeźby i t. d.) w postaci niejako trwałych kompozycyj, czyto mogą stanowić pojedyncze motywy. Zabytki należące do danego typu nazywam typicznemi. Układy czy zespoły, stanowiące typ, muszą być do siebie podobne, czyli muszą być analogiczne lub nawet identyczne Różnica między identycznością i analogją układu polega na tem, że przy identyczności mamy ten sam układ zasadniczych cech (czynników) i mówimy wtedy o przynależności zabytku do typu, a przy analogji mamy ten sam lub zbliżony układ cech zasadniczych, lecz jest on zakłócony przez dodanie (istnienie) cech dodatkowych, drugorzędnych, trzeciorzędnych i t. d.

Wydzielenie poszczególnych cech musi się oczywiście otrzymywać przez analizę porównawczą większej liczby zabytków, pozostających w jakimkolwiek stosunku, który już został ustalony, lub który należy dopiero ustalić. Analiza ta doprowadza do stwierdzenia, że pewne cechy w danej grupie są konieczne, nieodzowne, zasadnicze; cechy te można nazwać prymarnemi i na mocy ich wytworzyć typ. Fakty artystyczne są jednak jako takie jednorazowe i niepowtarzalne: dzieł sztuki absolutnie do siebie podobnych niema; na tem polega indywidualność twórczości artystycznej i dlatego też analiza stwierdza zwykle istnienie cech drugorzędnych i nawet dalszych. Czasami jednak i cechy drugorzędne powtarzają się. Stąd wyprowadzam wniosek, że nietylko analogja układu cech pozwala lub nakazuje utworzyć podtyp, ale także można go skonstruować na mocy cech drugorzędnych lub dalszych. Te podtypy nazywam warjantami. Warjant nie może więc stanowić samodzielnego dla siebie typu; jego cechy zasadnicze i układ każą go przyłączyć do danego typu, ale z drugiej strony cechy uboczne pozwalają widzieć w nim osobny poddział typu. W praktyce mnożenie warjantów uważam za zbyteczne i bezcelowe. Warjant stanowi więc odmianę typu. W warjantach względnie w typach wyróżniłem już na innem miejscu także cechy neutralne[27]. Są to cechy natury przypadkowej, np. zależne od miejsca i czasu powstania danego zabytku, cechy, które nie zmuszają nas do wyrzucenia go poza obręb danego typu. Nie uważam zaś za usprawiedliwione wyodrębniać cechy tego rodzaju, do jakich doszedł prof. Tatarkiewicz[28] przy swej analizie pojęcia typu w architekturze. Wyodrębnienie takie nie pozwala na syntetyczne ujęcie całości, stwarza pozory dokładności, której zupełnie nie można osiągnąć. Wyodrębnienie to jest jedynie natury logicznej, a praktyka nie potwierdza go. Możnaby nawet podać jako dowód praktycznej nieużyteczności wyodrębnienia takich cech, że prace typologiczne obywają się całkowicie bez nich.

Typ więc jako taki otrzymujemy, jak widać, na drodze obserwacji faktów artystycznych, ale przytem na drodze abstrakcji. Bardziej szczegółową dyskusję na ten temat przeprowadzam w dalszej części tej pracy (o wartości i granicach metody typologicznej). Jest więc typ pojęciem pomocniczem, służącem jako instrument badawczy w obrębie pewnej, określonej metody. Wątpię, aby nadmierne zróżniczkowanie tego pojęcia, a więc wydzielanie coraz dalszych jego cech mogło prowadzić do celu[29]. Wydaje mi się, że ta sprawa musi być pozostawiona dyskrecji badacza danego tematu.

Jeśli wyodrębnimy w typie cech za mało, to otrzymamy typ za szeroki, np. typ postaci męskiej. Określenie to jest za szerokie, i bardzo wiele różnych, niewspółmiernych typów można pod nie podciągnąć. Jeżeli cech wyodrębnimy za dużo, to istnieje obawa, że zakres typu będzie za wąski, czyli wkońcu zamiast typu otrzymalibyśmy indywiduum. Stąd skonstruowanie typu może się oprzeć na zbadaniu i porównaniu z sobą możliwie wielkiej liczby egzemplarzy danej grupy. Jestem zdecydowanie przeciwny konstruowaniu typów przy operowaniu małą liczbą zabytków[30], kompozycyj i t. p. Ilość cech wyodrębnionych jest miarą taktu naukowego i poczucia rzeczywistości u badającego. Określenia takie, jak typ świątyni greckiej, typ bazyliki starochrześcijańskiej i wiele innych

są przeto z tego punktu widzenia za szerokie i nie są określeniami typu, lecz grupy.

IV

Klasyfikację typu (nie typów) przeprowadza się na mocy jakości motywów, składających się nań, jako też na mocy stosunków między poszczególnemi elementami typu, czyli na mocy jakości i układu elementów składowych typu. Elementy te są oczywiście różne, zależnie od tego, czy badamy architekturę, czy plastykę, lub ornamentykę i t. d.

Typ jest dla mnie pojęciem o węższym zakresie niż grupa. Pojęcia te jednak czasami się pokrywają, i wtedy można mówić o grupie typicznych zabytków czy kompozycyj. Pojęcie grupy zawiera w sobie zespół pokrewnych pod jakimś określonym względem zabytków, np. grupa dzieł rzymskich wykonanych z porfiru, gdzie kryterjum grupy jest materjałowe, grupa przedstawień św. Jana Chrzciciela, gdzie kryterjum leży w temacie (ikonograficzne), choćby te przedstawienia występowały na zabytkach rozmaitych rodzajów i czasu, lub grupa dzieł Michała Anioła, a więc dzieł złączonych osobą twórcy, albo nawet grupa budowli attyckich, gdzie mamy do czynienia z tworami różnych czasów, stylów i kategoryj, czyli gdzie jest kryterjum wyłącznie topograficzne. Stosunek typu do grupy możnaby przeto ująć w ten sposób, że grupa ma różne kryterja, a typ tylko formalne. Do grupy jednak, tak samo jak do typu, mogą należeć dzieła z tego samego czasu, choć przy typie myślimy naogół o pewnem następstwie, kontynuacji, o dłuższem rozpięciu chronologicznem. Z drugiej strony, grupy nie tworzą nigdy zabytki niepozostające w żadnych historycznych stosunkach ze sobą, np. nigdy nie będziemy mogli utworzyć grupy, do której weszłyby dzieła sztuki perskiej i meksykańskiej; do jednego zaś typu — przynajmniej teoretycznie — mogą należeć twory niepozostające w jakichkolwiek związkach genetycznych, np. śródziemnomorski typ wazy ma analogję w sztuce meksykańskiej i możnaby tu mówić o przynależności do jednego typu. Sądzę, że pojęcie typu możnaby zidentyfikować w większości wypadków, jeśli nie we wszystkich, z pojęciem serji, niesłusznie zaniedbanem naogół u historyków sztuki. Pojęcie serji nie przesądza bowiem ani kryterjów, na mocy których zostały do niej zaliczone dane dzieła, ani chronologicznej czy topograficznej współrzędności, a posiada zato tę dobrą stronę, że nacisk jest w niem położony na pewną ciągłość i powracalność, cechy charakterystyczne dla pojęcia typu.

Jeżeli typ ujmuję jako powyżej określoną abstrakcję schematycznego rozumowania, to jednocześnie stwierdzam, że jest on pewnego rodzaju przeciętną w danej grupie; nie mogę jednak określić typu jako przeciętnego egzemplarza grupy, gdyż to sprzeciwiałoby się abstrakcyjnemu ujęciu typu; przeciętny egzemplarz, to znaczy zawierający wszystkie zasadnicze cechy danego typu, uważam przeto albo za typiczny, czyli należący do typu, albo za charakterystyczny, czyli w najpełniejszy sposób reprezentujący dany typ. Tu możnaby wprowadzić warjant terminologiczny i nazwać egzemplarz, który w najdoskonalszy sposób łączy cechy danego typu, nietylko typicznym, ale typowym dla niego. Byłoby to ustępstwo na rzecz praktyki językowej, na rzecz ogólnie przyjętej popularnej terminologji, którą spotykamy w wielu pracach naukowych. Termin »charakterystyczny« jest bez wątpienia znacznie bardziej racjonalny, gdyż nie wprowadza nas w błąd.

Klasyfikacja typów może być przeprowadzona na mocy różnych zasad. Idzie teraz o najogólniejszą klasyfikację, a nie w obrębie np. jednej grupy zabytkowej jednego znaleziska, jednej epoki lub sztuki. Na pierwsze miejsce wysuwa się z natury rzeczy klasyfikacja genetyczna. Taką genetyczną klasyfikację dla architektury przyjmuje prof. Tatarkiewicz [31]; wyróżnia on trojakie pochodzenie typów: 1) typy pochodzenia obyczajowego, zwłaszcza sakralnego, 2) typy pochodzenia indywidualnego, 3) typy pozostałe jako naturalny wytwór warunków historycznych. Klasyfikacji tej nie sposób przyjąć dlatego, że: 1) *principium divisionis* nie jest w niej jednolite, równorzędne dla wszystkich kate-

goryj typów: »elementy obyczajowe, zwłaszcza sakralne« należą do kompleksu zjawisk historycznych równie dobrze, jak np. elementy ekonomiczne lub prawne (władza państwowa, dwór i t. d.); tymczasem z kompleksu wszystkich zjawisk społecznych prof. Tatarkiewicz wyodrębnił tę właśnie ich grupę, to jest obyczajową (sakralną), i utworzył z nich osobną grupę typów, a wszystkie inne zjawiska społeczne zaliczył do trzeciego rodzaju typów; innemi słowami, jego pierwsza grupa typów należy w rzeczywistości do jego trzeciej grupy, stanowi jej integralną część, czyli zakres pierwszej grupy mieści się bez reszty w zakresie trzeciej grupy. 2) Autor kładzie przesadny nacisk na znaczenie prototypu w swej genetycznej klasyfikacji, gdy w rzeczywistości może tu często odgrywać rolę nie autorytet dzieła sztuki, ale przypadek, a zresztą w większości wypadków znaczenie prototypu jest niesprawdzalne, szczególnie w sztukach wcześniejszych, np. w egipskiej i greckiej. 3) Autor miesza znaczenie tradycji dla trwałości typu z jej znaczeniem dla genezy typu — dwie rzeczy nie mające niczego wspólnego ze sobą. Genetyczna ta klasyfikacja mogłaby być jednak przyjęta dla całej sztuki w zmienionej redakcji: 1) typy pochodzenia indywidualnego, 2) typy pochodzenia społecznego — wtedy jest podział logiczny i jasny. Możnaby ją zresztą jeszcze rozszerzyć i zróżniczkować: 1) typy pochodzenia indywidualnego, 2) typy pochodzenia społecznego: a) religijno lub magiczno-kultowego, b) praktyczno-utylitarnego, c) politycznego i t. d.

Klasyfikacja typów może być przeprowadzona nietylko na zasadzie genetycznej, lecz i innych. Przedewszystkiem można mówić o podziale [32] na typy architektoniczne, rzeźbiarskie, malarskie, ornamentalne; można wyodrębnić typy czysto estetyczne i symboliczne, jeśli zaś wciągnie się i kulturę materjalną, to otrzymamy typy techniczne czy praktyczne, estetyczne i symboliczne, czyli mające wartość poza-estetyczną. Zależnie od punktu widzenia badacza i jego celu można przeto wyodrębnić różnego r o d z a j u typy, sądzę jednak, że jakakolwiek klasyfikacja, poza bardzo ogólną genetyczną, nie ma żadnego praktycznego znaczenia i prowadzi raczej do schematyzmu i normatywności, której, szczególnie w metodzie typologicznej, musimy się strzec. Co innego jednak klasyfikacja typów w danej grupie zabytkowej, lub nawet w danym okresie czy na jakimś obszarze. Taka klasyfikacja jest konieczna, lecz tu decydować musi materjał zabytkowy.

V

Warto w tym związku zastanowić się nad g e n e z ą typów. Najogólniej biorąc, geneza ich może być natury estetycznej lub poza-estetycznej, lub z innego punktu widzenia indywidualnej i społecznej. Trzeba pamiętać, że sprawa genezy typów łączy się dość ściśle ze sprawą klasyfikacji typów, co jest rzeczą zrozumiałą, gdyż genetyczne ujęcie zagadnień artystycznych wybija się w badaniach nad sztuką na jedno z naczelnych miejsc.

Warunki natury estetycznej lub poza-estetycznej, decydujące o powstaniu typów, nigdy lub prawie nigdy nie występują w czystej formie; można tylko mówić o przewadze jednej grupy czynników nad drugą [33]. I tak np. w architekturze mieszkalnej, czy wogóle świeckiej, muszą naogół decydować czynniki natury praktycznej; w architekturze sakralnej widać często współdziałanie czynników kultowych i praktycznych, np. w genezie różnych typów świątyni greckiej; w genezie typu piramidy egipskiej, a więc typu bardzo jasnego i określonego formalnie, działały czynniki estetyczne (rozwój z formy mastaby poprzez piramidę stopniową) i kultowe (piramida jako jeden z zasadniczych członów architektonicznych kompleksu egipskiej świątyni grobowcowej). W typach rzeźbiarskich udział czynników praktycznych jest naogół minimalny; zato bardzo silny był udział czynników religijno-magicznych we wczesnej rzeźbie nad morzem Śródziemnem, np. w typie siedzącej postaci mezopotamskiej, stworzonym przez Sumerów. Jest rzeczą naogół bardzo trudną, a czasami, wydaje się, niemożliwą, dokładne wyprowadzenie genezy jakiegoś typu artystycznego. Znacznie łatwiej można wykazać czynniki, które sprzyjały

rozwojowi jakiegoś typu, lub go osłabiały, niż zbadać, dlaczego i nawet gdzie ten typ powstał. Wielką rolę odgrywa tu bez wątpienia przypadek. Ta sprawa genezy typów łączy się z dwoma zagadnieniami: 1) kwestją t. zw. prototypu, 2) poligenezą sztuki.

Pod poligenezą sztuki rozumiem, że rzadko jakieś dzieło sztuki przychodzi do życia tylko dzięki jednemu czynnikowi, jednej przyczynie; naogół brak determinanty — rozstrzyga nie jedna przyczyna, ale wyzwala dzieło sztuki cały splot czynników, w którym może dopiero badanie konkretne, i to nie zawsze, wyodrębnić poszczególne motory; czynniki estetyczne i poza-estetyczne mieszają się; tradycja i oryginalność zazębiają się; podobnież jest trudno wyodrębnić momenty indywidualne od społecznych, szczególnie w sztukach świata starożytnego; dla tego też dotychczasowe, tak zwane socjologiczne [34] badanie sztuki wydało tak nikłe rezultaty. Tak samo na genezę jednego typu składają się różne czynniki; o ile je można wyodrębnić, tem lepiej dla tematu i badacza, który zawsze musi się o to kusić.

Za prototyp uważam twór artystyczny, który jest pierwszym chronologicznie w danej serji, a więc twór, który wyzwolił kontynuację, jest pierwszem ogniwem, wzorem, zasadniczą koncepcją. W sztuce epok późniejszych prototyp jest znany często nietylko względnie, ale i bezwzględnie, np. prototyp kopuły renesansowej. Prototyp może być często drugiego lub trzeciego stopnia, np. dla dekoracji pseudoklasycznej jako wzory służyły m. in. groteski w stanzach Rafaela, były ich prototypem, a ich znowu prototyp możemy znaleźć w sztuce rzymskiej. Prototyp może być uświadomiony lub nieuświadomiony, zależnie od tego, czy artysta nawiązuje świadomie do jakiejś wcześniejszej, znanej mu kompozycji, czy też tworzy na mocy wcześniejszego wzoru, nie zdając sobie wcale lub w pełni z tego sprawy. Ustawiczne powtarzanie ceramicznych form greckich w Grecji musiało odbywać się bezwątpienia w sposób nieświadomy, ale nawiązywanie przez t. zw. neo-attyków do typów plastycznych epoki archaicznej musiało być całkowicie świadome. Świadome i chciane było także kopjowanie rzeźb greckich przez artystów rzymskich epoki cesarskiej. Nieco inaczej muszą się z konieczności mieć rzeczy w zakresie kultury materjalnej, ale i do tego można *mutatis mutandis* odnieść to, co wyżej powiedziałem o genezie prototypu dla dzieł sztuki. Za prototyp bezwzględny uważam taki, który nietylko badanie wykazuje jako najwcześniejsze ogniwo w danej serji typicznej (czyli który właściwie jest tylko postulowany), ale co do którego to badanie może namacalnie (całkowite podobieństwo formalne, epigrafika, archiwalja) wykazać, że dla artysty współczesnego lub późniejszego było ono rzeczywiście wzorem. Prototyp względny jest taki, który otrzymujemy tylko dzięki rekonstrukcji. Prototypem okrągłych grobowców helladzkich były może tholosy kreteńskie; prototyp tych zaś można postulować w budowlach libijsko-nubijsko-egipskich [35] i t. p.

VI

Poszczególne typy w obrębie danej sztuki pozostają w pewnych stosunkach ze sobą, i da się, przynajmniej ogólnie, podać pewien schemat tych stosunków pod względem formalnym. Idzie w tym wypadku o typy współcześnie istniejące, typy jednej generacji. Bezwątpienia takie stosunki można ustalić tylko w sposób najogólniejszy. I w tych rzeczach należy się jednak oprzeć na idei rozwoju sztuki względnie wogóle form materjalnych, przez człowieka stwarzanych. A więc naprzód w obrębie jednego i tego samego typu może nastąpić dodanie lub odjęcie elementów (cech składowych) niepotrzebnych, czyli, jak je wyżej nazwałem, neutralnych. Elementy takie są obojętne dla danego układu formalnego, to znaczy układ bez nich lub z niemi nie zatraca się [36], inaczej mówiąc, nie następuje wtedy zakłócenie układu. Dalej, w typie mogą zajść przesunięcia lub przestawienia w cechach niezasadniczych, co również nie zmienia układu typu. Zjawiska odpadnięcia lub dodania cech neutralnych lub dalszorzędnych polegają zwykle na niezrozumieniu typu przez artystę. Również takie

niezrozumienia prowadzą w dalszym rzędzie do różnych zjawisk, zachodzących między dwoma typami lub większą ich liczbą. Mamy tu: 1) przestawienie między sobą motywów w dwu typach: typ A otrzymuje pewne cechy wzięte z typu B lub odwrotnie, albo typ A dostaje jakieś cechy typu B, a typ B cechy typu A — następuje w ostatnim wypadku wymiana motywów, co prowadzić może, o ile mamy do czynienia z cechami zasadniczemi, do ukonstytuowania się nowego typu C lub nowych typów C i D; są to zjawiska kontaminacji typów. 2) Dwa typy mogą być zestawione w jedną całość bez wzajemnej wymiany motywów. 3) Jeden typ może zostać rozbity na dwa. 4) Kilka typów może dać podstawę do powstania nowego typu. Takich kombinacyj jest dość wiele; czasami wyłaniają się nowe typy, czasami tylko ich warjanty i t. d. Przykłady tych wypadków znamy np. z greckiego malarstwa wazowego, powiedzmy w scenach [37]: Achilles ścigający Troilosa lub Polyxena z oinochoą zamiast z hydrją. Trzeba jednak pamiętać, że typy można zawsze rozpatrywać pod kątem widzenia ich współrzędności lub następstwa. Typy współrzędne nazywamy paralelnemi w ślad za terminologją Monteliusa; są to typy odpowiadające sobie chronologicznie, czyli zesynchronizowane. Typy biegnące jeden po drugim, a nie jeden obok drugiego, możemy nazwać sukcesywnemi. Te sprawy prowadzą nas do zagadnienia r o z w o j u typów. Pozornie wpadamy tu w sprzeczność logiczną z podaną wyżej definicją typu. Jeżeli bowiem przyjęliśmy, że typ jest pewną zasadą formalną, powtarzającą się, to w takim razie jak może on podlegać rozwojowi? W rzeczywistości jednak sprzeczność nie istnieje, gdyż typy mogą się rozwijać, to znaczy ulegać przemianom (jak wyżej częściowo wskazałem na to), a więc ginąć lub wzmagać się co do ilości egzemplarzy, tracić lub nabywać cechy, czyli rozpadać się na warjanty i t. d., wszystko narówni z żywym organizmem sztuki, choć *ex definitione* nie w tak zróżniczkowany sposób, jak sztuka sama. Ma tedy rację Montelius, gdy mówi, że podobieństwo między dwoma sąsiedniemi egzemplarzami jednej serji jest prawie całkowite, a między pierwszym i ostatnim może go na pierwszy rzut oka wcale nie być. Zasada formalna typu bywa często utrzymana, ale wygląd typu może prawie zupełnie się zmienić. Nadto zmieniać się może znaczenie czyli wartość (symboliczna, estetyczna, społeczna) typu. Zmieniać się także może traktowanie typu, co właśnie prowadzi do przemian w wyglądzie egzemplarzy typicznych. Jakikolwiek ornament może tu być dobrym przykładem. Tak np. wyraźny i określony typ, jak swastyka [38], choć wszędzie ma ten sam układ swych elementów, to jednak może zostać wciągnięty w inne kompozycje, może mieć u każdego ludu inne znaczenie symboliczne, może nawet w obrębie jednej sztuki zmieniać swą wartość, a zresztą można ją traktować linearnie lub światłocieniowo, kolorystycznie lub monochromatycznie i t. d. Pojęcie rozwoju typu jest oczywiście najściślej związane z pojęciem tradycji, do czego jeszcze powrócimy. Dwa zasadnicze pojęcia w rozwoju typów — to ich p r o g r e s j a i r e g r e s j a, czego nie należy mieszać z sukcesją, która pokrywa oba te zjawiska. Obserwujemy w różnych okresach sztuki, że niektóre typy stają się czasami bardzo popularne, inne zmierzają ku zanikowi; fakty te mogą być łączone z różnemi czynnikami natury przeważnie społecznej. Jako wielki przykład progresji typów podałbym rozwój greckich typów ikonograficznych: progresja tu, jak i w wielu innych wypadkach, bywa ściśle złączona z postępującem różniczkowaniem typów plastycznych i malarskich. Jako przykład regresji może służyć rozwój typu piramidy egipskiej: po okresie największego natężenia monumentalności i krystalizacji formy za IV dynastji w piramidach Snofru pod Medum i Dahshur i w piramidach Cheopsa, Chefrena i Mykerinosa w Gizeh, następuje pewna regresja typu w piramidach VI dynastji w Saqqarah i jeszcze dalsza za średniego państwa, za XII dynastji, gdy powstają ostatnie wielkie piramidy pod Dahshur, Lisht, Illahun i Hawara, a jeszcze później typ zmierza ku zanikowi. I tu czynniki społeczne prawdopodobnie były decydujące, a specjalnie polityczno-ekonomiczne.

Wynikiem regresji są typy zwane schyłkowemi lub typy atroficzne (zanikowe). Wszystko to jest rezultatem siły lub wartości typów. Najdalszy wynik regresji, to typy przeżytkowe. Te typy są najbardziej znane, to też wystarczy podać klasyczny przykład z historji ceramiki greckiej: tradycyjny typ czarnofigurowych amfor panatenajskich utrzymuje się w epoce rozwiniętego stylu czerwono-figurowego, czyli typ archaiczny żyje technicznie i tematowo w najzupełniej zmienionych warunkach estetycznych i społecznych tylko dzięki przywiązaniu do kultu, dzięki tradycji religijnej.

Ogólnie biorąc, typy w obrębie sztuki żyją w różnoraki sposób. Jeżeli połączymy rozpatrywanie typów pod terytorjalnym i chronologicznym kątem widzenia, to dostrzeżemy różne zjawiska: zasób typów ulega ciągłym zmianom; jedne stają się główne, inne uboczne; jedne są ośrodkowe (w wielkich centrach artystycznych), inne lokalne, czy prowincjonalne [39]; odbywają wędrówki [40] i t. d. Typy zawsze są przeto związane z tradycją artystyczną, a nie z indywidualnym wysiłkiem twórczym. Wobec tego typ i oryginalność są niewspółmierne. Tylko prototyp może być oryginalny i indywidualny, gdyż jest nową koncepcją, która, zwykle w sposób przypadkowy, stała się typem. Podobnież niewspółrzędne są pojęcia typu i stylu. Styl jest rzeczywiście jednolitą, wspólną postawą psychiczną [41] artystów jednego czasu i miejsca, wyrazem jeśli nie jednakowych, to zbliżonych reakcyj estetycznych większej grupy ludzi. Stąd styl może i musi mieć wpływ tylko na traktowanie typu, a nie na typ sam. Nie jest więc bezpiecznie mówić o typach stylistycznych, gdyż wtedy wprowadza się zamieszanie w pojęcie typu, jako zasady formalnej. Wobec tego typ jako taki nie ma nic wspólnego z wartością artystyczną. Wartość artystyczna typu polega wyłącznie na wartości układu cech, a wobec tego właściwie wracamy tu do wartości pierwotnej koncepcji, czyli prototypu; z drugiej strony można mówić o wartości danego egzemplarza typicznego, który będzie wtedy rozpatrywany z punktu widzenia swej indywidualności, a nie swej przynależności do typu.

To prowadzi nas do zagadnienia rzeczywistości typów, a może raczej do ich materjalności, już jednak w praktyce wyżej rozwiązanego. Jeżeli typ jest pomocniczą konstrukcją naukową, to jest oczywiście tylko abstrakcją, ale musi się z natury rzeczy objawiać w sztuce konkretnie, czyli w materjalnych egzemplarzach. Typ jako średnia nie może, przynajmniej praktycznie, istnieć konkretnie w żadnym egzemplarzu.

VII

Położyłem już nacisk na stosunek typów do społeczeństwa; różnorodność zjawisk jest tu tak wielka, że trudno uogólniać. Warunki społeczne rozstrzygają bezwątpienia w wielkiej liczbie wypadków o rozwoju typów, mogą to zaś być warunki różnych kategoryj: ekonomiczne [42], religijne i t. d. Również nie sposób generalizować na temat funkcji społecznej typów. I ona jest bardzo rozmaita. W różnych okresach sztuki społeczna jej funkcja bywa różna: zrobienie *ushabti* i ozdobienie freskami ścian grobowca egipskiego [43] ma inny kontekst socjologiczny, niż ozdobienie grobu chrześcijańskiego. Odłamanie głów posągom Gudei [44] miało na celu zaszkodzenie wrogowi, zniszczenie go w życiu doczesnem, a może i przyszłem. Funkcja sztuki może być i mieszanego charakteru: złoto w posągu Ateny Fidjasza w jej świątyni na Akropoli ateńskiej stanowiło także i skarb państwa ateńskiego [45]. Wszystko są to jednak rzeczy, które są tak mało analitycznie zbadane, że nie można iść na większe syntezy i nie można także wyprowadzać wniosków ogólnych co do reakcyj społeczeństwa na typ. Prawdopodobnie musi w nich odgrywać rolę przywiązanie do pewnego ustalonego znaczenia danego tematu, do pewnych jego treści i wartości. Może mieć udział i moda. Wspomniane treści mogą być różnej natury, czasami czysto formalne, czasami symboliczne [46], np. magiczne. Niektóre ciągle powracające typy amuletów [47] są tego znakomitym

przykładem w różnych sztukach i mogą stanowić analogję do długotrwałej tradycji pewnych gestów, zmieniających mimo zachowania formy gestu [48] swą symbolikę. W typach rzeczy, należących wyłącznie do kultury materjalnej, może mieć udział także i pewien bezwład psychiczny, np. w trwałości niektórych typów motyki lub pługa. Wobec tego wszystkie zagadnienia wartości i znaczenia typów muszą być badane od wypadku do wypadku, analitycznie naprzód w każdej sztuce.

VIII

Jeżeli rozszerzamy w ten sposób treść pojęcia typu, to wypada rozszerzyć także znaczenie metody typologicznej. Schemat badania typologicznego wyglądałby w takim razie w ten sposób: podstawę badania stanowi przeprowadzenie pewnego rodzaju statystyki zabytków lub kompozycyj, podział ich na grupy, dalej skonstruowanie [49] typów na mocy przyjętej jednolitej zasady, takiej samej dla każdego typu, a o ile możności dla wszystkich badanych typów. Należy również wyodrębnić warjanty typów, o ile zachodzi tego potrzeba. W dalszym biegu rzeczy uwzględnia się rozwój topograficzny i chronologiczny typów, czyli zasięgi i tradycje, stwierdza stopień rozpowszechnienia i natężenia typów, określa ich wartość pod względem formalnym i pod względem społecznym. Tak może wyglądać badanie typologiczne w najogólniejszych zarysach, choć oczywiście muszą istnieć wielkie różnice w konkretnych wypadkach, w pierwszym rzędzie w zależności od materjału.

Potrzebę i racjonalność metody typologicznej da się uzasadnić nietylko praktycznie, lecz i teoretycznie, może nawet apriorycznie.

W każdem badaniu objawów kultury może być nacisk położony na różnicach lub podobieństwach między poszczególnemi zjawiskami. O ile metody analityczne dążą do wyodrębnienia jednostki, to metoda typologiczna stwierdza porównawczo podobieństwa i asocjacje i konstruuje serje ciągłe. Badanie sztuki zwraca się tu więc nie ku wyodrębnieniu indywidualnej twórczości jednostki, warsztatu, szkoły, ośrodka artystycznego ludu lub kraju, nie jakichkolwiek indywidualizmów artystycznych, lecz ku wykryciu i stwierdzeniu trwałości i ciągłości, seryjności w rozwoju sztuki. Nie chodzi nam wtedy o jednorazowość zjawisk, lecz o ich powtarzalność i powracalność, o tradycję. Idzie w niej raczej o formę rzeczy i jej wartość, niż o człowieka tworzącego, którego wtedy poznajemy dopiero w dalszym biegu rzeczy. Nie kładziemy nacisku na genjuszów, lecz raczej na przeciętność. Metoda ta musi mieć przeto znaczenie i zastosowanie ograniczone — ale tak jest z każdym sposobem badawczym. Powszechnie ważnych instrumentów badania niema. Metoda typologiczna nie może zająć miejsca innych metod, ani ich zastąpić, może stanąć tylko obok nich. Już przez to, że metoda ta naogół nie uwzględnia związku między twórcą, a jego dziełem, przynajmniej nie bezpośrednio, nie może nam ona wszystkiego wyjaśnić. Szczególnie nadaje się do sztuk anonimowych, jak egipska i przednioazjatycka, do działów anonimowych w innych sztukach, do badania kultury materjalnej. Zasadnicze pojęcie w niej jest natury formalnej i dopiero w dalszym biegu rzeczy pozwala ona badać »treści« dzieła sztuki. Metoda typologiczna jest więc, biorąc powyższe pod uwagę, formalistyczna, porównawcza, genetyczna, syntetyczna, a dopiero w najdalszej mierze może się stać socjologiczno-funkcjonalną. Niebezpieczeństwo jej polega przeto na możliwości, że nietrudno stałaby się normatywną, a raczej zbyt schematycznie normatywną. Tak jednak właściwie jest z każdą metodą, która już przez to, że nią jest, że jest instrumentem badawczym, musi być do pewnego stopnia normatywna. To jest i zaleta i wada jednocześnie. Żeby się nie stała nadmiernie normatywną, jest rzeczą taktu naukowego badacza, czynnika coprawda subjektywnego, ale także i koniecznego w badaniu naukowem.

IX

Pozostaje do rozpatrzenia kilka punktów natury ogólniejszej.

Primo: jak dalece powszechnie można stosować metodę typologiczną, czyli jakie są jej ograniczenia? Nie ulega wątpliwości, co ciągle akcentuję, że metoda ta służy tylko do pewnych celów, co wynika z określenia jej charakteru. Ponadto wiemy, iż nie do wszystkich kultur udaje się ją zastosować. Wydaje się, że istnieją kultury, żeby się tak wyrazić, typizujące, kultury, w których nić tradycji jest tak silna, że poszczególne indywidua twórcze w zasadzie się jej podporządkowują, tę tradycję rozwijają, modyfikują, czasem zgruntu przetwarzają, ale zawsze się o nią opierają. Do takich kultur należą kultury świata starożytnego śródziemnomorskiego. Jako kompleksy wzięte, typizują i sztuka egipska i sztuka zachodniej Azji, w której widzimy stale operowanie tradycyjnemi schematami od Sumerów począwszy [50], poprzez sztukę babilońską, hetycką, assyryjską, żydowską, fenicko-syryjską. Słusznie także powiedziano, że zasługą sztuki greckiej było stworzenie metody. W średniowieczu zachodnio-europejskiem i w sztuce bizantyńskiej widzimy również silne dążności do typizowania. Pomijam rozważenie sztuki południowej i wschodniej Azji i t. zw. sztuki etnologicznej, choć i te przyniosłyby nam wiele ciekawych przyczynków [51] w tym kierunku. W ogólności, wysuwam twierdzenie, że wszystkie sztuki silnie religijne, a więc tradycjonalistyczne, objawiają tendencję do typizacji, co jednak nie wyklucza, że i w innych sztukach znalazłyby się analogiczne objawy, choćby we współczesnej architekturze. W sztukach »typizujących« stosuje się przeto metodę typologiczną z największym pożytkiem. Tam zaś, gdzie istniało bardzo wiele warsztatów, bardzo wielu samodzielnych artystów, gdzie zasadniczą tendencją nie jest rozwijanie i pogłębianie i subtelizowanie tradycji, ale pęd ku nowości i eksperymentom, jak np., mimo poszukiwania norm w różnych dziedzinach kultury i mimo świadomego nawiązywania do Antyku, w renesansie zachodnio-europejskim, tam metoda typologiczna może znaleźć tylko ograniczone zastosowanie. Czy wobec tego należy twierdzić, że nadaje się ona tylko do kultur »prymitywnych«? [52] Bez wątpienia tak nie jest, bo nikt nie nazwie sztuki egipskiej lub greckiej prymitywną. Zresztą termin ten nie określa wartości jakiejś sztuki. Mojem zdaniem, nie nadaje się ona do zastosowania w kulturach bardzo zróżniczkowanych pod względem formalnym i ideo-uczuciowym. I tu jednak trzeba zrobić dalsze zastrzeżenia: sztuka egipska ma wszak tak bogatą i różnorodną w tonacjach skalę uczuciową, że dawniej wyodrębniano w niej dwa odłamy, sztukę dworską i ludową, co się zresztą okazało fałszywem. Mimo to sztuka ta również typizuje, to znaczy uprawia pewne stałe tematy w sposób ciągły.

Secundo: czy typy skonstruowane dla jakiejś sztuki, nawet wybitnie typizującej, jak grecka, mogą przedstawiać dla nas całość zasobu form i rozwoju danej epoki? W zasadzie — nie. Poza obrębem typów pozostają zjawiska artystyczne, których typami nie można objąć, np. tors wojownika, t. zw. Leonidasa [53], w ateńskiem Muzeum Narodowem (ze Sparty), nie mieści się w obrębie typów rzeźby późno-archaicznej. Z drugiej strony, właśnie dzięki ustanowieniu typów, te rzeczy, które stoją poza niemi, wychodzą na plan pierwszy, wybijają się. W ten sposób nie byłoby nadzwyczajnością powiedzieć, że pośrednio otrzymuje się indywidualizmy artystyczne i metodą typologiczną, gdyż wyrzuca ona je poza swój nawias. Zresztą, dzięki konstrukcji typów udaje się osiągnąć czasami wypełnienie luk [54] w materjale artystycznym, postulowanie brakujących ogniw w łańcuchu typicznym.

Tertio: wobec tego istnieć mogą i w kulturach typizujących dzieła sztuki, które się pod typy nie dadzą podciągnąć — dzieła atypiczne. Dzięki klasyfikacji typologicznej otrzymują one swoje miejsce w rozwoju artystycznym. Atypiczna jest w danym zespole architektonicznym jedna kolumna koryncka w świątyni w Phigalji, atypiczna jest krypta w głębi celi w świątyni w Nemei z IV w.

Quarto: z uwag powyższych wynika, że metodę typologiczną należy czasami łączyć z innemi metodami, jeśli chodzi o otrzymanie pełnego obrazu rzeczywistości artystycz-

nej — może to być metoda antropogeograficzno-artystyczna [55], jeśli idzie o zasięgi, funkcjonalno-socjologiczna [56], jeśli idzie o wartości poza-estetyczne i t. d.

Quinto: zagadnienie ogólne: czy jest wskazane stosować nasze pojęcia i terminy i ujmować w nasze schematy zróżniczkowaną rzeczywistość, dla której nasze kategorje nie istniały? Jest to zagadnienie znacznie dalej idące, niż moje rozważania typologiczne. Pragnę więc tylko zaznaczyć, że przecież dążeniem nauki musi być jednak synteza, a ta w inny sposób osiągnąć się nie da. Rozwój nauki polega nietylko i nietyle na ilości ogarniętych faktów przebiegu historycznego, ale także na ich ujściu coraz bardziej, przynajmniej postulatowo, ogólnem, syntetycznem i coraz bardziej dokładnem czy subtelnem.

Sprawy poruszone w dwu ostatnich punktach mają już znaczenie ogólniejsze, wymagałyby więc dokładnego omówienia, lecz to przechodzi ramy tematu tej pracy.

PRZYPISKI

[1] Geneza jego leży, jak wiadomo, w filozofji greckiej. Cf. Aristoteles, Poet. I, 9.

[2] Cf. Worringer, Formprobleme der Gotik, 1911; Scheffler, Geist der Gotik, 1916; Huizinga, Wege der Kulturgeschichte, 1921 (o renesansie i p. 142); Spengler, Untergang des Abendlandes, passim; Sombart, Der Bourgeois[6], 1915; Malinowski, Myth in primitive psychology, 1926; A. More, The literary uses of types, Psyche Miniatures (bez daty, ale po r. 1926); C. G. Jung, Psychologische Typen, 1921; Fouillée, Esquisse d'une psychologie des peuples européens, 1915; Rutz, Musik, Wort, Körper als Gemütsausdruck, 1921; James, Varieties. Cf. także w filozofji: Dilthey, Die Typen der Weltanschauung, 1911, p. 15 sqq.; id., Aufbau der geschichtlichen Welt, Abh. d. Preuss. Ak. d. Wiss., 1910, 122 sqq.; E. R. Jaensch, Eidetik und die typologische Forschungsmethode', p. 61 sqq., 83; Th. Litt, Individuum u. Gemeinschaft[3], p. 57; Nohl, Stil und Weltanschauung, 1920; Wundt, Logik II, 48 wyodrębnia trzy znaczenia tego terminu; Croce, Estetica, zwalcza pojęcie typu i gatunku, w szczególności w odniesieniu do literatury (t. zw. gatunki literackie).

[3] Niem.: Kunstwissenschaft.

[4] Souriau, L'Avenir de l'esthétique, Paris 1929, przeprowadza konsekwentnie bardzo daleko idącą identyfikację przedmiotów sztuki i przemysłu, szczególnie w rozdziałach: XXI. Si l'art diffère de l'industrie par une qualité de ses produits réels; XXII. Si l'art diffère de l'industrie par une finalité qualitative; XXIII. Si l'art diffère par le procédé, nommément manuel ou mécanique. Do tego zagadnienia cf. Daniel Henry, Die Grenzen der Kunstgeschichte, Monatshefte f. Kunstwiss., 1920, p. 91 sqq

[5] Cf. Souriau, op. cit., rozdział XL. L'archéologie et les formes skeuologiques.

[6] Cf. Déchelette, Manuel I, p. 5; Pitt-Rivers, Evolution of culture; Peet, The stone and bronze ages in Italy and Sicily, Oxford 1909, p. 18 sq.

[7] Montelius, Die älteren Kulturperioden im Orient und Europa. I. Die Methode, Stockholm 1903; id., Den förhistoriska fornforskningens metod och material, Antikvarisk Tidskrift för Sverige, 1884.

[8] Hollenhagen, Vom Typus in der Kunst.

[9] Hedicke, Methodenlehre der Kunstgeschichte, Strassburg 1924, II, III, § 5: Idealtypen.

[10] Nohl, Stil und Weltanschauung, 1920 (m. in: Die Welttypen der Malerei; Typische Kunststile in Dichtung und Poesie).

[11] Tatarkiewicz, Pojęcie typu w architekturze, Przegląd Historji Sztuki, Kraków 1931.

[12] Souriau, op. cit.

[13] Gąsiorowski, Motyw wazy w ornamentyce starożytnej, Przegląd Archeologiczny, Poznań 1929.

[14] Tietze, Methode der Kunstgeschichte, Leipzig 1913, wogóle jej nie zna.

[15] Jest to w pierwszym rzędzie wynik sposobu pracy, mianowicie wykopalisk, w których obie kategorje przedmiotów mają równe znaczenie.

[16] Do metody badań archeologicznych vide: Bulle i inni, Handbuch der Archäologie, München 1913; Deonna, Questions de méthode archéologique, Art et réalité, Rev. Arch. 1914; do techniki wykopalisk: Comte Du Mesnil Du Buisson, La technique des fouilles archéologiques, Paris 1932

[17] G. Millet, Essai d'une méthode iconographique, Rev. Arch. 1917.

[18] Jest to zasadnicza tendencja architektury doryckiej, widoczna szczególnie w V w., gdy układ tryglifów i metop wykazuje często minimalne odchylenia od stosunków postulowanych w obliczeniu matematycznem.

[19] Cf. Deonna, op. cit., nota 15.

[20] Takie ujęcie tej sprawy zbijam poniżej

[21] Deonna, Apollons archaïques, Paris 1930.

[22] Löwy, Typenwanderung, Öst. Jahreshefte XII, 1909, 243 sqq.; XIV, 1911, 1 sqq.; id., J. D. A. I., 1906, p. 177; id., Zur archaischen Statuenkunst, AML, 1925, p. 28 sqq.

[23] Poulsen, Zur Typenbildung der archaischen Pla-

stik, J. D. A. I., 1907; id., Orient und frühgriechische Kunst, Leipzig 1912.

[34] A. M. Friend, Jr., The origin of the types of Evangelical portraits in Greek Manuscripts, A. J. A., 1927, p. 96 sqq.

[35] Cf. supra nota 2.

[36] L. Curtius, Die antike Kunst, Berlin 1913. Nie jest to bez wątpienia praca typologiczna w ścisłem znaczeniu tego terminu. Autorowi zależało w pierwszym rzędzie na wyjaśnieniu czysto artystycznych wartości sztuk wymienionych w tytule. Nie zaniedbuje jednak ani warunków społecznych, na tle których te kompleksy artystyczne rozwijały się, ani tematowej lub psychologicznej wartości samych zabytków. Mimo nader subjektywnego ujęcia jest to bezwątpienia najlepsza rzecz dotychczas napisana o sztuce Egiptu i zachodniej Azji jako dwu całości, pozostających w ścisłych związkach ze sobą. Typologiczne ujęcie rzeczy widać w poszczególnych partjach, np. w przedstawieniu rozwoju piramidy i świątyni egipskiej, wskutek czego prawie cały nacisk został położony na architekturę starego państwa z prawie zupełnem pominięciem architektury średniego państwa. To samo typologiczne ujęcie spotykamy w przedstawieniu rzeźby: *»Den konsequenten Wandel in der Lösung der gleichen Aufgabe verfolgen wir zuerst an einem Beispiel«* (p. 63). Bada więc typ postaci siedzącego mężczyzny, wzgl. t. zw. »pisarza« na szeregu przykładów zabytkowych. Tak samo przedstawia postać stojącą. Podobnie stara się ująć niektóre zagadnienia reljefu egipskiego (p. 113). Podobnie odnosi się do sztuki zachodniej Azji. Akcentuje stałość jej kompozycyj mimo zmian historycznych (najazdy, nowe państwa i t. d.). Stąd przedstawia poszczególne typy architektoniczne i rzeźbiarskie (krągła rzeźba i reljef). Metoda Curtiusa polega przeto na połączeniu rozważania typologicznego z badaniem stylistycznem. Wskutek tego, jak również z powodu niewystarczającego usystematyzowania materjału, praca nie jest historją sztuki w przyjętem znaczeniu. Jest raczej przedstawieniem zasadniczych zagadnień artystycznych. Nie znam pracy: A. de Buck, Het typische en het individuele bij de Egyptenaren, Leiden 1929.

[37] Bull. Acad. Polon., 1930.

[38] Tatarkiewicz, op. cit.

[39] Cf. konstrukcję typu u Monteliusa.

[30] Małą liczbę egzemplarzy zawierają niektóre typy Weickerta, op. cit. Cf. także Weigand, Baalbek, Jahrb. f. Kunstwiss., 1924/5, p. 165: »objektiv-statistisch erfassbare Bedingungen«.

[31] Tatarkiewicz, op. cit.

[32] Cf. klasyfikację sztuk u Souriau, op. cit., chap. XXVIII. Formes primaires et secondaires dans l'oeuvre. Division des arts selon cette vue; chap. XXIX. De la classification qualitative des arts selon l'importance du savoir qu'ils impliquent.

[33] Cf. sprawę udziału czynników poza-estetycznych w genezie sztuki. Cf. m. in. Herbert Kühn, Primitive Kunst, Eberts Reallexikon; id., Die Kunst der Primitiven, München 1923.

[34] Wyróżnić należy w socjologicznem badaniu sztuki dwie sprawy: 1) badanie sztuki jako funkcji kultury. przyczem się przyjmuje zwykle pewien paralelizm zjawisk artystycznych i innych zjawisk życia, co często wcale nie jest usprawiedliwione, gdyż u rozmaitych ludów znamy fazy kulturowe, w których np. sztuka stoi znacznie wyżej niż religja lub organizacja społeczna, albo odwrotnie; raczej należy mówić o korelacji zjawisk artystycznych z resztą objawów kultury, bo wtedy nie przesądza się ich współrzędności w żadnym sensie; 2) badanie funkcji sztuki, w znaczeniu funkcji estetycznej i poza-estetycznej. Ten ostatni sposób patrzenia na sztukę dopiero zaczyna się powoli konkretyzować. Ze społecznego punktu widzenia była jeszcze najbardziej badana sztuka prehistoryczna i etnologiczna.

[35] Xanthoudides, The vaulted tombs of Messara, London 1924; Evans, The palace of Minos II, p. 36 sqq.; G. Karo, Kreta, Eberts Reallexikon; A. J. A., 1931, p. 62.

[36] Vide przykłady w moim »Motywie wazy«, passim.

[37] Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen I, p. 263.

[38] Vide: Eberts Reallexikon, s. v. Hakenkreuz; Déchelette, Manuel, 1910, II, p. 453 sqq.

[39] Cf. H. Kees, Studien zur ägyptischen Provinzialkunst, Leipzig 1921; W. Molè, Wczesnośredniowieczna sztuka prowincjonalna na Bałkanach. W tym zeszycie Przeglądu Hist. Sztuki.

[40] Przykłady: motywy hellenistyczne w Turkiestanie, w Indjach; motywy azjatyckie w Europie w epoce wypraw krzyżowych. Wędrówki motywów zwykle są złączone z eksportem wyrobów przemysłu artystycznego.

[41] Tatarkiewicz, Pojęcie typu w architekturze, p. 1. Właściwie należałoby raczej ująć stosunek typów względnie typizacji nie do stylu, lecz do dwu skrajnych tendencyj stylistycznych: idealizmu i naturalizmu. Cf. tekst poniżej o tradycji w sztuce.

[42] Cf. K. J. Fuchs, Volkswirtschaftsleben, 1901, p. 19; Tönnies, Gemeinschaft und Gesellschaft[4], 1922; M. Weber, Wirtschaft und Gesellschaft, 1921—2. Łatwo wpaść w przesadne akcentowanie czynników ekonomicznych dla rozwoju całej kultury, jak cytowany K. J. Fuchs. Cf. położenie nacisku na duchowem uzdolnieniu rasy: Scheltema, Eberts Reallexikon VII, p. 161 sq.

[43] Cf. V. Gordon Childe, The most ancient East, London 1929, p. 94.

[44] Picard, La sculpture antique, Paris 1923, p. 138.

[45] Płytki złota były tak przymocowane, aby dały się łatwo odjąć.

[46] Przykład: typy chrześcijańskiej ikonografji w tkaninach perskich i portugalsko-indyjskich XVII i XVIII w.

[47] Wilke, Thomsen, Sudhoff, Amulett, Eberts Reallexikon; Forrers Reallexikon, s. v. Amulett; Wundt, Völkerpsychologie III[3], p. 159 sq.

[48] Sittl, Gebärden der Griechen und Römer; Wundt, Völkerpsychologie I[1], 1, p. 154 sqq. Cf. Quintilianus, Institut. orat., lib. XI (o gestach).

[49] Znaczenie dobrego wyróżnienia typów akcentuje już Montelius, op. cit.

[50] Cf. np. Curtius, Die antike Kunst, Berlin 1923, I, p. 226, 242.

[51] Np. ikonografja buddyjska. Cf. H. Focillon, L'art bouddhique, Paris 1921.

[52] Pojęcie kultury prymitywnej: Thurnwald, Primitive Kultur, Eberts Reallexikon.

[53] Arch. Anz., 1926, p. 422 (Wrede); Gnomon, 1928, p. 422 (Lippold). Współczesne rzeźbom wschodniego przyczółka olimpijskiego, jeśli idzie o warsztat.

[54] Strzygowski, Natur und Unnatur in der bildenden Kunst, Mannus, 1928, p. 1 sqq.

[55] Cf. L. Febvre, La terre et l'évolution humaine, Paris 1922, passim (ogólnie); H. Glück, Das kunstgeographische Bild Europas am Ende des Mittelalters, Monatshefte für Kunstwiss., 1921, p. 161—173; K. Gerstenberg, Ideen zu einer Kunstgeographie Europas, Leipzig 1922 (bardzo słaba rzecz); J. Q. Brutails, La géographie monumentale de la France aux époques romane et gothique, Paris 1923. Metoda geografji artystycznej (nie: topografji) jest zupełnie niewypracowana. Istniejące próby są to naogół naiwne szkice.

[56] Cf. supra nota 34.

ZYGMUNT BATOWSKI

ABRAHAM VAN WESTERVELT, MALARZ HOLENDERSKI XVII WIEKU I JEGO PRACE W POLSCE

Malarz holenderski XVII w., Abraham van Westervelt (Westerfeldt) jest jednostką zapomnianą, postacią jeszcze badaczom tak mało znaną i wyrazistą, że trudno nawet określić, w jakim stopniu był wybitnym w plejadzie artystów swego kraju i owego złotego okresu sztuki. Jego obrazy wogóle rzadkie, rozproszone po świecie, przemykały się w ciągu ostatnich 50 lat przez aukcje, nie pozostawiając po sobie trwalszych śladów w naukowej literaturze, i kryją się w pomniejszych zbiorach. Wiadomości o jego życiu są bardzo urywkowe, składają się przeważnie z luźnych zapisek archiwalnych. Wydobycie najaw najobfitszego ich zasobu zawdzięczamy Brediusowi [1].

W biografji Westervelta, która jednak już zarysowuje się nieco z tych materjałów, oraz ze szczegółów o obrazach, zanotowanych przez Brediusa, brak czytelnikowi zachodnioeuropejskiemu ciekawego epizodu z życia malarza, epizodu kiedyś jeszcze niedość uchwytnego dla dawnych badaczy przeszłości Polski, a rozjaśnionego potem przez rosyjskiego historyka Smirnowa [2]. Jest to pobyt Westervelta na wschodnich kresach dawnej Rzeczypospolitej i praca dla księcia Janusza Radziwiłła. Przez ten związek z Polską musi wejść Westervelt i w krąg naszych artystycznych zainteresowań.

Westervelt był Rotterdamczykiem, i to zarówno podług największej ilości lat przeżytych w Rotterdamie, jak i podług spraw, które go łączyły z tem miastem. Może stamtąd pochodził — w Rotterdamie został pochowany w r. 1692. Pierwszą wiadomą datą jego życia jest rok powtórnego ożenienia się: 1647. Chcąc z tego zdarzenia wnioskować o ówczesnym wieku malarza, wypada go wyobrazić sobie w tym roku raczej jako młodego niż starszego wdowca. Danem mu bowiem było żyć potem jeszcze 45 lat, w którym to okresie akta rotterdamskie wymieniają jeszcze dwie późniejsze żony. Druga zmarła 1665 r., z trzecią ożenił się w Rotterdamie 1669 r., czwarta przeżyła go.

Dalej istnieje wiadomość o portrecie kobiecym, noszącym datę piątego dziesięciolecia XVII wieku (»164.«), oraz o krajobrazie włoskim z datą 1650. Ostatni obraz nie musi koniecznie wskazywać, że artysta odbył podróż do Italji.

Około r. 1651 znalazł się w Polsce i pracował u wojewody wileńskiego ks. Janusza Radziwiłła, w każdym razie dla niego, do r. 1653. Przesunął się po rubieżach Rzeczypospolitej od Żmudzi do Kijowa, a w ręku Radziwiłłów zostawił przypuszczalnie prac sporo. On to będzie niezawodnie owym malarzem» Abramem«, wymienianym w r. 1657, w jednym z inwentarzy spadku po ks. Januszu, przy tece »z różnemi notaciami malarskiemi« i przy księdze zawierającej ołówkowe rysunki »Expedicia kozacka« (w ilości sztuk 49) [3]. To imię malarza, samo bez nazwiska, i te pozycje inwentarzowe powtarzają

się jeszcze w r. 1670, w wykazie dalej dziedziczonej własności ks. Janusza, a bardzo wiele jest prawdopodobieństwa, że i płótna w tymże dokumencie wyszczególnione, takie jak: »Victorie różne za Hetmaństwa Xcia Janusza« i inne, choć bezimiennie podane, były jego pracą [4]. To, co z tego i w jakiej postaci ocalało, będzie omówione osobno niżej.

W r. 1651 wyszedł w Gdańsku sztychowany przez W. Hondiusa portret Bazylego Lupula, hospodara wołoskiego, podług malowanego portretu Westervelta (Tabl. XIX, 1). Wskazywaćby to powinno na bytność malarza w Jassach. Ale w jakie lata wstawić taki fakt czem innem niestwierdzony, fakt który już zdawał się być tak oczywistym, że nawet określono pewien krajobraz westerveltowski »wołoskim« — czy przed pobytem w Polsce, czy w jakiejś jego przerwie? Oryginału portretu nie zna się, nadzieja więc zaczerpnięcia zeń jakichś wskazówek odpada [5].

Wniosek Smirnowa, że i pierwowzór wizerunku córki hospodara »domny Marji«, drugiej żony Janusza Radziwiłła, zamieszczony w sztychu Merianów w »Theatrum Europaeum« 1652 [6], nie może być niczyim innym jak Westervelta, — a że przedstawia ją w stroju ślubnym, więc musiałby powstać w r. 1644 i wyznaczać zarazem datę portretu jej ojca — rozwiązuje zagadkową sprawę nie bez wątpliwości, między innemi tej, czy przed r. 1647 Westervelt opuszczał Rotterdam dla wycieczki na Wołoszczyznę. Gdzieby zatem nastąpiło zetknięcie się malarza z hospodarem? Nie w Rzeczypospolitej chyba, gdzie, gdyby gościł panujący mołdawski, np. na dworze zięcia w Kiejdanach lub Wilnie, nie uszłoby to uwagi współczesnych. Lupul przed schronieniem się do Chmielnickiego, które później nastąpiło, nie był poza swą stolicą dalej na północy niż »à Chozun en Pologne« (Chocim) w r. 1650 [7].

Dość prawdopodobna jest rzucona przez Smirnowa hipoteza, że autorem portretu Chmielnickiego, rytowanego przez Hondiusa w r. 1651, jest również Westervelt, a niepozbawiona zupełnie podstawy druga, że od niego pochodzi też podobizna kozackiego pułkownika M. Kryczewskiego, zmarłego z ran odniesionych w bitwie pod Łojowem w r. 1649 i przedstawionego jako trup w Theatrum Europaeum (sztych) [8]. Jeśli rysy Kryczewskiego upamiętnione zostały z natury i właśnie przez Westervelta, to bytność jego w Polsce rozpoczynałaby się już od r. 1649. Więcej zaś jeszcze przemawiałoby zatem pewne zdarzenie wojenne z tego roku, które przedstawił (poddanie Bobrujska), jeśli odtworzył je bezpośrednio, a nie *ex post* (w r. 1651 lub raczej 1653).

Pobyt Westervelta w Rzeczypospolitej nie przeciąga się poza rok 1654, gdyż w tym roku przebywa w Rotterdamie i występuje jako świadek przy akcie testamentarnym. Z inwentarza mienia malarza, spisanego z okazji zgonu jego drugiej żony w r. 1665, wynika, że prowadził handel dziełami sztuki. W tych i następnych latach, aż do r. 1677, pobierał zapłaty za prace dość podrzędne, nie gardził i zarobkiem kaligrafa, malarza herbów, pozłotnika liter. W zborze w Rotterdamie widniały teksty pisma świętego wykonane »przez sławnego Westerfelta«. Był starszym w gildzie św. Łukasza w Rotterdamie.

Zapiski o działalności jego po powrocie z Polski odmieniają go nieco w naszem pojęciu. Zdaje się, jakoby tyczyły się jakiegoś jego imiennika. Czyżby było dwóch Westerveltów? Ale te nowe fakty mogą się i rzeczowo i chronologicznie zmieścić w długiem życiu jednostki, która doszła do wieku lat 80.

Tak się przedstawia biografja Westervelta po zespoleniu z nieznacznemi poprawkami wyników poszukiwań dwóch badaczy, którzy nie weszli z sobą w styczność: Smirnowa (1904—8) i Brediusa (1917—20).

Zebrane wiadomości o obrazach Westervelta i określenia niektórych z nich każą nam widzieć w nim portrecistę, pejzażystę i malarza scen towarzyskich. Pojęcie o nim jako o malarzu krajobrazów daje obraz, znajdujący się u prof. Dra Stefana Meyera w Wiedniu, poprzednio (od r. 1889) w zbiorach jego ojca Dra Gotthelfa Meyera i wówczas notowany przez Wurzbacha [9] i opisywany przez Frimmla [10].

Po lewej stronie chata lepiona z nadwieszonym strychowym szczycikiem i wielki, jak

lamus lub świron, gołębnik na słupach, a ku środkowi tonący w zieleni dom o charakterze dworu murowanego, kolumnowego; po prawej rozlewna rzeka, z brzegiem płaskim od przodu, a pagórkowatym i zadrzewionym w głębi. Na tych dwóch połaciach scenerji, zrównoważonych między sobą doborem treści i artystycznem opracowaniem, rozmieścił malarz kilka postaci stojących, siedzących, wyjeżdżających na łodziach, psa, gołębie. Pierwszy plan krajobrazu akcentuje wierzba, środek — bliźniacza para wyniosłych olch. Celowo rozpraszane światło modeluje szczegóły, przydając nastroju [11] (Tabl. XIX, 2).

Krajobraz ten, podobnie jak ów już wspomniany z r. 1650, wybiega tematem poza Holandję, motywy jednak nie są italskie. Obcy ich charakter tłumaczył Frimmel możliwością odtworzenia w nim jakiejś okolicy Mołdawji lub Wołoszczyzny. O przebywaniu Westervelta w Polsce autor ten nic nie wie. W rzeczy samej utwór ten chyba trzeba uważać za proste malarskie zmyślenie w znanym holenderskim stylu. Obraz jest malowany na desce, w. 60, sz. 84 cm, i jest podpisany literą imienia i nazwiskiem.

W tematach rodzajowych z życia towarzyskiego, w przedstawieniach osób grających na instrumentach, pijących i t. p., przypomina na Westervelt malarza Palamedesa. Spostrzeżenie to uczyniono już wielokrotnie, z przestrogą nawet o możliwościach *qui pro quo* [12].

Antykwarjaty i licytacje amsterdamskie, kolońskie, wiedeńskie i in. ujawniły, wedle przytoczeń Kramma [13], Wurzbacha, Frimmla i Brediusa, wszystkiego razem 16 obrazów Westervelta, głównie sceny figuralne w komnatach i na wolnem powietrzu, potem krajobrazy, wreszcie portret kobiecy. Do liczby tych wzmianek dodać należy jeszcze jedną pozycję: »Grupę towarzyską«, sprzedaną w r. 1893 w Kolonji przez firmę J. M. Heberle (H. Lemperth's Söhne) [14]. Pewnej ilości tytułów prac Westervelta dostarcza nam jego majątkowy inwentarz, jak:

Twee groote conterfeytsels van vader en moeder
Noch twee kleyne van deselve af beeldinge
Noch myn soons conterfeytels (sic), i t. d. [15].

Czyta się dalej o będącej w czyjemś innem posiadaniu w r. 1681 jego »Ruinie« *(een ruwyntge van A. Westervelt)* [16]. Materjał to jednak do ściślejszych wniosków tymczasem niewystarczający.

Przejawiają się wreszcie w działalności Westervelta jeszcze dwa rodzaje tematów: sceny historyczno-rodzajowe na tle zdarzeń wojennych współczesnych i widoki towarzyszące ilustracjom tych zdarzeń, rzeczywiste. Jedne i drugie są ściśle związane z pobytem artysty w Polsce. Na możność poznania malarza z tej strony składają się obecnie: jeden oryginalny rysunek, serja przerysów obcych z XVIII wieku i jeden obraz olejny.

Jak wyżej wspomniano, wykonał »malarz Abram« album »Ekspedycji Kozackiej«, pod czem należy rozumieć ilustracje czynów orężnych hetmana Janusza Radziwiłła w latach 1648—51, ruchów i przewag wojska litewskiego, uświetnionych zajęciem Kijowa. Rysunki te, zarówno jak i »malarskie notacie«, nie są znane z wyjątkiem jednej karty, wyszłej najaw po niewiadomych perypetjach. Ale dochowało się coś, co pozwala je sobie wyobrazić: wspomniane dopiero co przerysy tyczą się właśnie tych prac Westervelta. Gdy zczasem jego spuścizna w domu Radziwiłłów stała się własnością ks. Karola »Panie Kochanku« [17], rysunki »odnoszące się do historji polskiej« (niewątpliwie te, o których mowa) podpadły uwadze króla Stanisława Augusta, zapewne w czasie odwiedzin Nieświeża we wrześniu 1784 r. Król przed r. 1792 polecił je skopjować dla siebie — czy w wyborze, czy w całości, niewiadomo — wraz z niektóremi jeszcze obrazami, wiążącemi się z rodem Radziwiłłów. Owoc tych zabiegów złożony został w królewskim gabinecie rycin, nabytym potem dla powstałego Uniwersytetu Warszawskiego, w liczbie 32 sztuk przerysów, w których 22 karty wywodzi się z pierwowzorów Westervelta. Tyleż ich było w Gabinecie Rycin warszawskiej Bibljoteki Uniwersyteckiej, w ostatnich latach przed jego wywiezieniem do Petersburga (w r. 1832), i tyleż odebrano w r. 1923. Ale serja przerysów była liczniejsza tak w XVIII wieku — w r. 1796 posyłał Bacciarelli na

żądanie króla do Grodna *42 de Dessins Copiés d'après ceux du P^ce Radziwiłł* [18] — jak i na początku wieku XIX. Wiadomo najpierw o jednym rysunku, że ze zbioru królewskiego wywędrował i zaginął, dzięki litograficznej jego reprodukcji z r. 1875 i fototypijnej z r. 1878, oraz dwóch egzemplarzy fotografji [19]. Bibljoteka Ord. hr. Krasińskich w Warszawie posiada 5 rysunków, należących treściowo do tego, co jest w po-królewskim zbiorze, przyczem 2 z nich pochodzą z XVIII w., i można je uważać za odłączone od tamtej serji, a 3 powstały już później (papier ze znakiem wodnym r. 1837) i są przerysami z przerysów, albo może nawet z istniejących wówczas oryginałów [20]. Ponadto zbiór hr. Tarnowskich w Suchej posiada po J. I. Kraszewskim jeszcze jedną kopję, ze wszystkich najpóźniejszą, z połowy XIX w., nie powiększającą wprawdzie danych o liczbie oryginałów, gdyż rysunek tej treści mieści się już w serji przerysów warszawskiej Bibljoteki Uniwersyteckiej, ale ważną jako przekaz historyczny, przynajmniej do chwili odnalezienia oryginału. Na niej bowiem znajduje się facsimile podpisu Westervelta i data *(AB v. Westerveelt 1653)* — co wskazało autora pierwowzorów całej kopjowanej serji rysunków. Przerysy w zbiorze Stanisława Augusta są opatrywane za jego czasów dopisywanemi atramentem łacińskiemi objaśnieniami treści (niewiadomo czyjej ręki — mniemano, że Albertrandiego, lub Hieronima Radziwiłła, brata Karola), oraz niektóre oznaczone inicjałami, jakoby nazwisk kopistów, i raz nazwiskiem jednego z nich [21].

Oryginał kopji suskiej znajdował się w chwili jej zdejmowania w ręku Wincentego Dmochowskiego, pejzażysty wileńskiego. Wskazuje to, że na miejscu w zbiorach Radziwiłłów, odnośnie do albumu »Expedycyi kozackiej«, względnie teki z »notaciami« już coś nie było w zupełnym porządku. Co najmniej podówczas, lecz raczej już wcześniej. »Expedycya« zawierała 49 kart, my dzisiaj w trzech wspomnianych zbiorach możemy się doliczyć 37 przerysów. Smirnow wywnioskował z numeracji na przerysach, że westerveltowski cykl rysunków, ilustrujących czyny wojenne Janusza Radziwiłła, składał się z około 100 sztuk (str. 395).

W tym stanie rzeczy, gdy obecnie rozporządzamy w kraju tylko przerysami prac Westervelta, wykonanych dla Radziwiłła, lub ledwie przerysami z przerysów, a w jednym wypadku samemi reprodukcjami przerysu, urasta szczególnie znaczenie wiadomości, że we Wszechukraińskiem Historycznem Muzeum im. Szewczenki w Kijowie znajduje się od czasów powojennych rysunek oryginalny ten, którego przerysy mieszczą się jeden w Suchej a drugi w serji przerysów w Bibljotece Uniwersyteckiej w Warszawie [22]. Od zbadania tego utworu należy spodziewać się zasadniczych rozświetleń rzeczy, może i zmian w poglądzie na zatracony cykl — już przez to samo, że ów oryginał ma być wykonany »sepją« (*au bistre?*) [23].

> Przystępując do uwag o rysunkach Westervelta w trzech naszych zbiorach, ponownie odwołuję się do studjum Smirnowa, zwłaszcza do rozdziałów I, III i IV. Omówienie historji rysunków, opis zewnętrzny każdego zosobna i w związku z całością, egzegeza treści ikonograficznej, prostowana przez późniejsze badania tylko w niewielu punktach, przeprowadzone są z zadziwiającą sumiennością, z natężoną wszędzie wnikliwością i gorliwością i wprost z rozlewną erudycją, dającą odpowiedź na niezliczone pytania. Z dociekań i faktów tam w ten sposób nagromadzonych, powtarzam tylko niektóre i, dla krótkości, już bez źródeł, cytując tylko takie, do których Smirnow nie dotarł, lub te opracowania, które po nim powstały. W zakresie inwentaryzacji rysunków, rosyjski ich opisywacz wyręczył wszystkich swych następców przedewszystkiem podaniem reprodukcji każdego.

Mimo zniknięcia nam z przed oczu tylu oryginałów i mimo, iż to, co ma je oddawać, jest liczebnie szczuplejsze, dało się z niektórych okoliczności stwierdzić, że odpowiednikom zaginionego dzieła wolno w znacznym stopniu zawierzyć i łatwo odtworzyć sobie z nich myśl przewodnią artysty. Przyczynia się do tego przedewszystkiem rysunek karty tytułowej *(frontispice)* o rozmiarach więk-

szych od innych, dającej i tem niejaką rękojmię, że kopje zbioru królewskiego (i pochodne) w tem nieujednostajnieniu formatu zachowują swoją podziałkę pierwotną.

Treść karty jest czysto dekoracyjna. Zapełnia ją motyw fantazyjnej architektury ruinowej, z krajobrazem i sztafażem, mającym nastrajać widza na zobaczenie w dalszym ciągu spraw wojennych i Kijowa z jego osobliwościami, jako chlubnej mety wojennej wyprawy. »Italska sztuka dała artyście holenderskiemu ideę tej kompozycji, Kijów — architektoniczne szczegóły i widoki w przelotach arkad, Ukraina typy Kozaków i mnichów, a ks. Janusz Radziwiłł dwa swe ulubione psy, zjawiające się na tym rysunku« [24]. Artysta przewidział w kompozycji małe pola na napis i daty (tablica nad bramą gmachu i kozia skóra, trzymana przez Tatara i Kozaka). Pustą w oryginale tablicę zużytkowano w kopji na umieszczenie tam objaśnienia atramentem, nawiasem mówiąc nietrafnego, jak tyle innych.

Najwcześniejszym faktem zilustrowanym w »Wyprawie« jest poddanie Bobrujska Radziwiłłowi w r. 1649, rysunek w Bibljotece Krasińskich, scena nazwana przez komentatora z XVIII w. inaczej. Wewnątrz albumu musiała karta ta poprzedzać wszystkie karty dzisiaj znane, lecz inna rzecz, czy wyszła w tej formie z pod ręki Westervelta w roku faktu i w jego obliczu. Na polu pod warownem miastem, widocznem w głębi, korzy się czołobitnie deputacja procesjonalnego pochodu ludności miejskiej i kozactwa przed wodzem zgromadzonych wojsk, Radziwiłłem, który hołd ten odbiera na koniu, na czele świty, pod wzniesionym buńczukiem i sztandarami. Wszystko to, z dodatkiem ożywiających szczegółów, ukazał rysownik w ptasiej perspektywie, aby jaknajdokładniej unaocznić ten akt, zwłaszcza oku znającemu się na wojskowości (Tabl. XX, 1).

Po odejściu zwycięzców pod Kijów, przedstawionem na dalszych kartach powyższym sposobem, następuje wjazd doń hetmana ze swą siłą zbrojną, uroczyście, przez zwaliskową Złotą Bramę (rysunek w Bibl. Krasińskich), który to zabytek Westervelt przedstawił także osobno (na rysunku w warsz. Bibl. Uniw.) jako malowniczy sam w sobie motyw ruiny, ze sztucznie ukazanym widokiem soboru św. Zofji i z dodatkiem rodzajowego sztafażu.

Na rysunku »Wjazdu« potężna wojskowa kawalkata z Radziwiłłem i jego orszakiem na przedzie zbliża się do Złotej Bramy, do której przytyka wysoki wał, już owładnięty przez inne oddziały wojsk — wszystko Polacy — a wysłannikami miasta, przyjmującymi zwycięzców u bramy, są duchowni wschodniego wyznania.

Dalszy rysunek, karta niestety od wielu dziesiątków lat zaginiona i nawet nie określona, gdzie się znajduje, przekazana tylko w reprodukcji [25], przedstawia powitanie ciągnącego z wojskiem Radziwiłła pod murami cerkwi św. Zofji, która ze swemi dzwonnicami, górując nad całą sceną, trochę wbrew rzeczywistości uwysmuklona, tyleż sama pociąga ku sobie uwagi, co pochód, co wysoki krzyż na pierwszym planie, skupiający przy sobie widzów, co grupa metropolity Kossowa i inne zajmujące epizody i motywy natury rodzajowej. Kompozycja tego rysunku wyróżnia się miękkim rozkładem, umiejętnem wewnętrznem ustosunkowaniem i malowniczym wyrazem.

Na następnych kartach spotyka się nastrojowe ruiny świątyń, resztkę freskami czy mozajkami zdobnej absydy, sterczące szczątki potężnych murów, obszerne podwórca, amfilady arkad, krużganki, majestatyczne siedliska ludzkie nadkruszone zębem czasu, wśród których to zwalisk, obrosłych zielskiem i krzakami, rysujących się w pogodnych, powietrznych przestrzeniach, rozmieszcza artysta figurki widzów ciekawych, zwiedzających szlachciców, uwijających się lub odpoczywających ludzi z gminu, poszukiwaczy skarbów, zajęte ręczną pracą kobiety, dzieci, żebraków i bodaj siebie samego, rysującego bądź przechadzającego się ze zwojem papieru i odróżnionego strojem niepolskim. Jedną ruinę ożywia przemiłą scenką, przedstawiającą, jak grupa szlachty, przybywszy pod zwaliska niby na wycieczkę, zabawia się strzelaniem do czapki (Tabl. XX, 2 i XXI, 1).

Po nieprzekonywujących dawniejszych tłumaczeniach treści tych rysunków ze stanowiska zabytkowej topografji Kijowa udało się szczęśliwszym, ostatnim, ukraińskim badaczom rozwiązać ją nadspodziewanie w większości widoków. Realnym podkładem artystycznego uroku ruin t. zw. Akademji, cerkwi św. Mikołaja i monasteru św. Michała okazało się arkadowe obudowanie soboru św. Zofji, zawierające do dziś fragmenty, odtworzone przez Westervelta, ale zamurowane i przekształcone, albo już ich pozbawione wskutek późniejszych przebudowań. Odsłonił się materjał niezwykłej wagi do zagadnień starego Kijowa i do wniosków już wysnutych o pierwszym wyglądzie zabytku i o pochodzeniu typu [26].

Pomijając mniej artystyczne panoramowe widoki miasta, ważne raczej dla historyka, stwierdzamy, że zostało ono upamiętnione jednak zbyt jednostronnie, tak, jakgdyby nie było już w niem w r. 1651 innych, niepopadłych w gruzy budowli. Ale zamiar artysty jest jasny: uznał on, że można traktować miejscowe osobliwości, ukraiński bizantynizm architektoniczny tak, jak to czynili niderlandzcy malarze architektur ruinowych, jak Both ze zwaliskami Rzymu i t. p.

Zdarzają się widoki, w których na odmianę założeniem artystycznem była ścisłość zdjęcia. Takim charakterem odróżnia się widok jakiegoś monasteru, przypuszczalnie Mieżygorskiego, w pobliżu Kijowa (błędnie podpisany »Pieczari Kijovienses«), Peczerska Ławra, ukazana od południowego wschodu (»Monasterium Pieczarense Kijoviae«) [27], lub widok ufortyfikowanego miasta, które wedle napisu miałoby być Rzeczycą. Dwom ostatnim dodaje wiarygodności, a w każdym razie o intencji rysownika mówi szczegół, przez Smirnowa niepodkreślony: busola stron świata w rogu utworu.

Liczbę utworów, zdaje się najmniej komponowanych, uzupełniają ilustracje z wnętrz Zofijskiego soboru w Kijowie. Stamtąd pochodzi, znajdujący się na jednej karcie (w Bibl. Uniw. w Warsz.), osobliwy treścią (u Holendra XVII wieku!) przerys wizerunków Jarosława Mądrego i jego rodziny z fresków z XI wieku, przemalowanych w wieku XVII i w głównej części już zatraconych, odwzór więc pełen znaczenia dla ikonografji ruskiej, choć ciągle zagadkowy; odrysowuje na drugiej karcie bizantyński sarkofag tego księcia i czcią dewocyjną otoczone pamiątki cerkwi, trumienkę z relikwjami św. Barbary, grobowiec ze zwłokami jednego ze świętych duchownych i jednej ze świętych dziewic, księżnej Juljanny Holszańskiej, dziś nieistniejący, a mylnie na kopji określony. Że wybór tych przedmiotów odbył się u artysty po linji zainteresowań Radziwiłła, zostało to stwierdzone co do relikwij św. Barbary, których cząstkami otrzymanemi hetman obdarzył swą żonę i biskupa wileńskiego.

Westervelt zapuścił się także w podziemia Ławry i wyniesione stamtąd wrażenia przekazał w postaci 4 widoków ponurej treści, szkicując i ubierając figuralnym sztafażem pieczary z przechowywanemi głowami kapiącemi olejem, z kościotrupami 12 braci budowników, z ciałami 2 braci eremitów i scenkę egzorcyzmowania opętanego, trzymanego na łańcuchu.

Pozostaje do wymienienia kompozycja historyczno-rodzajowa, będąca najcharakterystyczniejszem *polonicum* Westervelta i może dlatego właśnie dochowana w dwóch kopjach, mianowicie: posłuchanie posłów kozackich — prawdopodobnie pułkownika Stefana Podobajły z towarzyszami — u hetmana Janusza Radziwiłła (w Bibl. Uniw. w Warsz. i w bibl. w Suchej, oryginał we Wszechukr. Muz. w Kijowie). Żywo otwiera się przed nami, niczem po podniesieniu teatralnej kurtyny, widok na izbę o wysokim pułapie, o wyciętej przedniej i bocznej prawej ścianie, aby były widzialne naraz dwa oddzielne momenty: po lewej stronie spotykające się i rozmawiające ze sobą osoby we wnętrzu izby, po prawej zaś, na dworze — swobodne zebranie czekających i krajobraz cenny z punktu widzenia owego wypadku, jako doraźna, zasadnicza cecha rozpoznawcza całości. Widoczny na górze zamek, to zamek wHorwalu nad Berezyną, miejsce przedstawionego na pierwszym planie zdarzenia, które odbyło się w czerwcu 1651 r. Scena jest pełna naturalności i wyrazu, bogata w typy,

pociągająca rozmaitością ubiorów i uzbrojeń i podkreśleniem szczegółów pod kątem iście holenderskiego artystycznego patrzenia na życie codzienne. Oryginał musi być nadzwyczaj troskliwie w tym duchu opracowany, skoro na kopji jego wpadają w oczy nietylko właściwe holenderskiej sztuce rysy rodzajowości — jeden z żołnierzy odpoczywających pali fajkę — lecz rozpoznaje się maść psa i dostrzega nawet igraszkową drobnostkę: rozpięte w wykroju ściany pajęczyny pająków krzyżaków (Tabl. XXI, 2).

Na kopji w Suchej przekazano nam podpis Westervelta i datę 1653 r., oraz zaświadczenie, że jest wierna co do szczegółów i skali (w. 21 × 32 cm). Na kopji w warsz. Bibl. Uniw. rok ten podany jest tylko w napisie obcą ręką jako rok historycznie niewykluczonej, choć mało prawdopodobnej, ponownej audjencji wysłanników Chmielnickiego w Horwalu. Z daty położonej przez artystę możnaby wszakże wnioskować, że i inne, poprzednio omawiane kompozycje rysunkowe na temat wyprawy kijowskiej były robione w znaczniejszym odstępie czasu po wyobrażonych zdarzeniach i dadzą się sprowadzić do r. 1653, kiedy to szkice, robione okolicznościowo z natury, mogły się jednoczyć i przeistaczać w cykl obrazowy. Należy zaś je sobie wyobrazić w myśli jako album już ustalone w postaci rysunkowej (ołówkowej, może częściowo lawowanej), albo czekające na rytowniczą reprodukcję, albo też o mniej samoistnem graficznem przeznaczeniu jako projekty ilustracyj do literackiego dzieła na temat chwały radziwiłłowskiej, co mogło wyjść z zamówienia hetmana, z zachęty jakiegoś jego historjografa, np. Kojałowicza i t. p.

Ale na grafice się nie kończyło. Westervelt panegiryzował Radziwiłła także farbami na płótnie.

* * *

W Zamku warszawskim znajduje się stary obraz, należący od r. 1922 do Państwowych Zbiorów Sztuki, przywieziony wówczas z Moskwy na zasadzie traktatu ryskiego wraz z wielu odzyskanemi zabytkami artystycznemi. Obraz łączy się najściślejszym związkiem z jednym z rysunków omawianej serji. Jest to przedstawiony na wielkiem długiem płótnie (w. 1·29 × 3·92 cm) wjazd ks. Janusza Radziwiłła do Kijowa w r. 1651. Przedmiot i układ są te same, co na rysunku w Bibljotece Krasińskich, odmiany zaś, które zachodzą, tłumaczą się łatwo ich nową malarską redakcją i okolicznościami powstania obrazu. Zabytek ten odrazu rzuca obfitsze światło na postać i działalność Westervelta. Z tego przeto względu, przedewszystkiem, warto poświęcić malowanemu »Wjazdowi« nieco więcej uwagi niż szczęśliwszym od niego, prędzej odkrytym i opublikowanym kopjom rysunkowym, przytaczając najpierw wiadomości o jego losach.

Bliższa naszym czasom historja posiadania obrazu, wiadomy jego okres muzealny, zaczyna się od galerji Stanisława Augusta. Obraz daje się z niej wywieść na podstawie dość wyraźnie dotyczącej go pozycji rękopiśmiennego katalogu królewskich obrazów, z r. 1795 [28].

+ *2235 Une Entrée à Kijów d'un grand General Polonois, hauteur 66, largeur 156 pouces. Prix duc. 15.* | *B.* [= Belvédère] *No. 91.*

Do wcześniejszego spisu z r. 1793 jeszcze nie był włączony, spis ów dochodził tylko do numeru 2226. Znamienne zaś jest, że obraz nasz znalazł się w zbiorach królewskich z dwoma jeszcze innemi obrazami, pokrewnemi co do treści, a jednakowemi co do rozmiarów, jak to okazuje bezpośrednio poprzedzająca go pozycja i inna wcześniejsza:

+ *2234 Une Entrée dans une Ville, hauteur 66, largeur 156 pouces. Prix duc. 8.* | *B. No. 91.*

+ *2228 Un G[d] General Polonois à qui on presente des Prisonniers, hauteur 66, largeur 156 pouces. Prix duc. 3.* | *B. No. 91.*

Z galerji Stanisława Augusta przeszedł »Wjazd do Kijowa« w ręce Juljana U. Niemcewicza w r. 1820 na jednej z licytacyj, rozpraszających zbiory po-królewskie [29]. Znak jego posiadania widnieje na odwrocie płótna w postaci naklejonego exlibrisu jego księgozbioru. W r. 1821 stał się obraz własnością warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.

»... Niemcewicz oświadczył, iż dla ozdoby wewnętrznej domu murującego się dla Towarzystwa, ofiaruje obraz, wystawiający poddanie się Kijowa Januszowi księciu Radziwiłłowi za Jana Kazimierza króla w roku 1651. Nie wątpi, iż w tymże celu kolega Sierakowski ofiarować będzie obraz, wystawujący oblężenie Wiednia przez Turków«[30]. Przez 10 lat z górą musiało to płótno wisieć w jednej z sal Pałacu Staszica. Ale ponieważ i inne obrazy Niemcewicza noszą taki sam exlibris, a zabrano je do Rosji w r. 1836, może więc i ten obraz została konfiskata w domu Konstancji z Potockich Edwardowej Raczyńskiej, której przypadło chronić rzeczy Niemcewicza po jego wyjeździe zagranicę, pomiędzy temi i obrazy następnie skonfiskowane, jak nieodżałowany przez właściciela »portret oryginalny Władysława IV i Wład. [?] Krzysztofa Radziwiłła na województwie wileńskiem«[31]. Pod grozą niebezpieczeństwa, które zawisło nad Towarzystwem po wejściu Rosjan do Warszawy w r. 1831, usuwano potajemnie z gmachu, gdzie było można, cenniejsze przedmioty i próbowano wycofywać dary. Uratowano w ten sposób na rzecz Niemcewicza zapisany przezeń Towarzystwu zbiór medali. Może dopiero wśród tych okoliczności otrzymało płótno wspomniany exlibris, znak, rzecz prosta, przecież daremny jako ubezpieczenie przed losem zaboru, który spotkał całe jego mienie prócz części zawczasu jeszcze wysprzedanej przez Raczyńską.

Obraz nasz, zabrany Warszawie z podwójnego tytułu konfiskaty (Towarzystwo Przyj. Nauk i Niemcewicz), włączyli Rosjanie do zbiorów Orużejnej Pałaty na Kremlu. Figurował on w opisie dawniejszej oficjalnej publikacji tych zbiorów jako »Wjazd Łżedmitria w Putywl«, obok trzech innych płócien, wyobrażających bez formalnego związku z nim zdarzenia z dziejów Maryny Mniszchówny i Dymitra Samozwańca (*Istorie Łżedmitria czetyre kartiny*)[32]. Pod koniec dopiero określono go prawdziwie.

Przeto też Smirnow nie wciąga go do swych badań: widocznie mimo szerokiego ich zakroju i zabiegliwości swej o wyczerpanie materjału nie wiedział o nim (aż po r. 1908), jak również nie zetknął się z polską wzmianką o istnieniu obrazu, choć taka była w rosyjskiem dziele[33]. Nie omieszkałby jej w swej skrupulatności zanotować.

Ogólny rzut oka na obraz doraźnie przekonywa, że utwór pierwotnego wyglądu nie zachował, niestety! Utracił on i powab i poziom dzieła muzealnego — na zawsze. W stanie, w jakim się nam pojawił w r. 1922, kompozycja już tylko ostatkami przebijała poprzez opłakane zniszczenie i gwałt przemalowań. Odnowił go, ratując resztkę, malarz Jan Rutkowski w r. 1923 (Tabl. XXII).

Zniszczenie, które można było obliczać na 45 % powierzchni, już w XVIII wieku było znaczne wskutek zaniku wielkiej części malowidła pierwotnego; zapewne też wówczas dopełniono ubytki przez dosztukowanie płótna w dwóch rogach górnych, albo też w ten sposób zmieniono obrazowi pierwotny format. Z domysłem tym zgadza się fachowa obserwacja technicznej strony malowidła. Tylko przez wzięcie na karb przemalowań (co najmniej trzech — zdaniem mal. Rutkowskiego) daje się wytłumaczyć współistnienie grubej roboty pendzla i zręcznej pod spodem kompozycji.

Jawnym znakiem jej życia jest środek obrazu, grupa urozmaicona swoim składem, kształtem i barwą. Pierwsza i zarazem główna postać w czapce, w czerwonym żupanie, z buławą, na bułanym koniu z czerwonym czaprakiem — Janusz Radziwiłł. Za nim — konny zbrojny, w hełmie, z buńczukiem na bardzo wysokiem drzewcu. Czwarta — w zielonym żupanie, z buzdyganem. Szósta — z długiemi lokami peruki, tyłem do widza, w cudzoziemskim ubiorze, w czarnym kapeluszu z piórami, w złocistej kurcie i czerwonych spodniach. Siódma — też w cudzoziemskim stroju, w czarnym kapeluszu z białem piórem; włosy długie blond. Ósma — z pierwaczem opuszczonym wdół; żupan żółtawo brunatny. Dziewiąta — ma sajdak ze strzałami (Tatar?). Dziesiąta — w niebieskim żupanie, na białym koniu, z buzdyganem w ręku, jest jednym z dowódców rozwiniętych szeregów. Za nim jako jedenasty jedzie zbrojny, w hełmie, z buńczukiem. Dwunasty —

takiż sam i też z buńczukiem. W głębi za nimi uszykowany oddział jezdnych husarzy (bez skrzydeł) z kopjami o czerwonych proporcach, jeżącemi się pionowo. W tej samej linji co buńczuczny są rozpostarte dwie chorągwie: przednia czerwona, z orłem białym, zasłania białą litewską. Na rysunku widnieją na obydwóch tych chorągwiach krzyże. Orzeł chorągwi na obrazie jest może dodatkiem epoki saskiej lub stanisławowskiej.

W dalszej części na lewo zachodzą znaczniejsze zmiany na obrazie. Malarz zastępuje swobodnie wijący się oddział grupą zwartą i gubi krajobraz. Wolną przestrzeń za lancami łączy z wyniosłym wałem, tworzącym tło środka, zapomocą kłębu liści — inaczej niż na rysunku.

Do pochodu, w ten sposób zmierzającego ku ruinowej Złotej Bramie od lewej strony, podchodzi z prawej, jako poselstwo poddającego się miasta, grupa dyzunickiego duchowieństwa, witająca zwycięzców. W nadmiernie wysokich postaciach i zwartem ich ustawieniu uwidocznia się dalsza różnica między obrazem a rysunkiem. Na rysunku grupa jest luźniejsza, a wzrost osób normalny. Między koniem Radziwiłła a nią zrobił malarz większy odstęp, a w głębi, widocznej przez rozstęp, ustawił grupę kilku widzów. Duchowni są brodaci, odziani czarno, z odkrytemi głowami. Środkowy trzyma w lewej ręce opuszczony niewielki krzyż o poprzeczce lekko esowatej. Ma wierzchni płaszcz zdobny barwnemi pasami i spięty wielką agrafą, na piersi krzyż na łańcuchu. Przechodzą mimo plutonu piechoty, strażującego u bramy, ze strzelbami trzymanemi w pogotowiu. Żołnierze ci, ubrani w błękitną barwę, są odwróceni od widza. Z wyjątkiem jednego, ukazującego w całości, też od tyłu, swój niepospolity wzrost, widać u innych tylko głowy i ramiona, które uplastyczniająco muska światło, rozjaśniając również szczerby murów nad sklepieniem bramy.

Łatwo dostrzegalne są zmiany w tej połaci płótna. Z dwóch psów, uczestniczących w scenie na rysunku, brak na obrazie jednego, centkowanego (zniszczał z malowidłem), drugi, przesunięty ku grupie duchowieństwa, zdradza swą obecność koszlawą, późniejszą przeróbką. Nie widać na obrazie chorągwi strzelców przed bramą, ukazanej w tem miejscu na rysunku. Jest zaś w obrazie wstawka: siedząca na ziemi postać w czerwonej opończy i w czerwonej sukiennej do góry odwijanej czapce, paląca fajkę, jakby się nic obok nie działo. Za nią stoi młodzian po polsku ubrany zamiast odmiennego w tem miejscu typu na rysunku. Prawy róg obrazu wypełniają inne, i w inny sposób niż na rysunku, trzy postacie na koniach, rajtarów w hełmach, zamiast szlachciców. Środkowy ma zieloną kurtę z rozporkami pod pancerzem i skrzyżowane na plecach pasy od ładownicy. Jezdni ci są widocznie później domalowani. Brama na obrazie, rozbudowana na doszytym rogu płótna o jedną jeszcze arkadę (zamiast muru baszty, na skraju rysunku), sięga górą tylko do brzegu płótna. O tyle też jest ucięta wzdłuż całego płótna przestrzeń nieba. Podług proporcyj rysunku, a także podanych wymiarów z XVIII w. w inwentarzu zbioru Stan. Augusta, wypadałoby go uzupełnić pasem około 20 cm szerokim. Wskutek obcięcia płótna prawdopodobnie również od dołu (na parę centymetrów), scena cała zbliża się na obrazie ku widzowi bardziej niż na rysunku, choć zwężenie na wysokość kompozycji występuje w obrazie zasadniczo już przez stosunek figur do wału obronnego, stanowiącego tło środka. I tu wreszcie również zauważa się zmiany.

Podnóże stoku, wyższego na rysunku, ożywiają rozrzucone grupki żołnierzy, których niema już na obrazie. Tak samo znikł okop wieńczący płaskowyż. Natomiast wystąpiły żywiej postacie piechoty obsadzającej płaskowyż, sterczą z szyków strzelby, uwidoczniają się mundury, sztandary, a nawet typy. Jeden z półleżących żołnierzy na skraju po prawej stronie kurzy lulkę. Motyw ten już się spotykało.

Wyróżnić i oznaczyć możemy 7 znaków chorągiewnych. Chorągiew pierwsza od lewej niebieska, na niej jakby wieniec laurowy; druga biała, na niej rycerz na koniu (Pogoń); trzecia niebiesko-zielonkawa, na niej czerwony krzyż maltański; czwarta, piąta i szósta

niebiesko-zielonkawe, przekątniowo podzielone czarnym krzyżem obwiedzionym żółto; siódma podobnie podzielona na cztery pola, dwa żółte, a dwa czarne z wyobrażeniem pośrodku kuli z czterema czerwonemi płomieniami. Dział nigdzie nie widać.

Obraz, nadający się ledwie do najbardziej powierzchownego rozbioru pod kątem estetycznych wartości, które jak widać przetrwały żywiej w efektach luminarystycznych i rozkładzie plam różnego natężenia, niż w kolorycie i rysunku, a wogóle w słabym stopniu swego pierwotnego stanu, — pociąga jednak mimo wszystko ku sobie. Zawarty w nim żywioł historyczny jest obfity. Wypadł interesująco dla nas w znacznej mierze dzięki temu, że powstał niebawem po zdarzeniu, które przedstawia. Opowiedział je plastycznie bodaj naoczny jego świadek, a materjały czerpał z natury. Złota Brama jest powtórzoną ze szkicownika (względnie z wyżej wspomnianego rysunku) rzeczywistą ruiną, którejby artysta bez uzasadnienia topograficznego chyba nie umieszczał. Bohater obrazu jest podobny i nie mógłby w tym wypadku być o wyimaginowanych rysach. Z dziejów wojny wiadomo, że w wyprawie na Kijów brał udział ze swoim pułkiem Franciszek Erdman, książę sasko-lauenburski, przyrodni brat księcia Bogusława Radziwiłła, że dowódcami chorągwi byli Schwarzhof i podkomorzy słonimski Połubiński, że piechotę prowadził Przybkowski, działa Gorecki, że pewne zadania strategiczne wykonał pułkownik Nolde przy pomocy armat, a Jelski piechoty węgierskiej. Obecność ich, albo niektórych z nich w obrazie jest wielce prawdopodobna, zarówno jak po przeciwnej stronie — metropolity Sylwestra Kossowa i archimandryty Józefa Tryzny. Do świty hetmana mógł się wmieszać na obrazie i Westervelt. Ale ponad podobieństwem poszczególnych postaci góruje ważnością wiarygodność typów. Jeźdźcy głównego orszaku, grupa wysłanników, oddziały wojsk i przygodne figury są różnicowane i indywidualizowane. Strona militarna jest wypracowana bez dwuznaczności, skomentowana przez ubiory, rynsztunek, proporce, aby się wszystko uprzytomniało należycie temu, co fakt przedstawiony widział, lub znał go dobrze.

Inna rzecz, czy dla celów osobistych, dworskich i artystycznych nie naruszono prawdy. Jak wytłumaczyć, że chorągiew polska powiewa w parze z litewską (przesłoniętą), skoro dopiero po kilku tygodniach i w polu, opodal Kijowa, pod Hermanówką połączyły się wojska Księstwa Litewskiego z koronnemi?

Wskutek tej i innych licencyj niebezpiecznemby było uważać obraz całkowicie za źródło historyczne. Jest się zgóry pewnym tego, że konieczności kompozycyjne nie pozwoliły na bezwzględne odtworzenie rzeczywistości z wiernością fotograficzną. Jak każda epoka, każda szkoła różnemi spojrzeniami objęłaby podobną scenę, tak w swoisty estetyczny sposób ustosunkował się do motywu w naturze autor, przerobił go, zaokrąglił, upiększył. Patrzmy tedy na obraz jako na dzieło sztuki, szkoły — w tym wypadku — holenderskiej z XVII wieku.

We wszystkich zbiorach, w których po kolei przebywał przez lat przeszło sto, »Wjazd Radziwiłła« występował jako utwór bezimiennego autora. Stosunek malowidła do rysunku ołówkowego wskazuje, że mamy tu do czynienia nie z kopją tego utworu, ale warjantem. Tak swobodnie i świadomie rzeczy, jak tego dowodzi powyższe porównanie, mógł się obejść z kompozycją rysunkową w obrazie olejnym tylko jej i jego autor — Westervelt.

Dziwnem jedynie pozostaje, dlaczego dzieło to tak nisko było szacowane u króla Stanisława Augusta (czy wskutek daleko posuniętego już wówczas zniszczenia?), a dalej, z jakiej zewnętrznej przyczyny przebiega szew płótna wzdłuż obrazu w samej połowie szerokości, czyniąc skazę w pasie kompozycji, dla twórcy bardzo ważnym. Możeby doraźnie dało odpowiedź na te i inne pytania dotarcie sposobami radjologji do warstwy oryginalnego malowidła i do powierzchni płótna, niewidocznego od tyłu wskutek naklejania płótna na drugie, — gdyby badanie to w tym wypadku nie nastręczało trudności.

Zaznaczyć się też musi, że obrazu tego,

o którym ma się przeświadczenie, że zanim znalazł się w zbiorach stanisławowskich, musiał być podług treści i podług autorstwa przedtem w radziwiłłowskich — nie można odszukać w odnośnych dochowanych inwentarzach z wieku XVII.

Istnienie »Wjazdu Radziwiłła« w rysunku i malowidle nasuwa domysł, że powtórzona została pendzlem nietylko ta scena, aczkolwiek ona przed innemi nadawała się do tego, sumując w sobie kampanję całą, będąc najefektowniejszą i głaszczącą dumę hetmana, porównywanego przez pochlebne pióro do koronowanych zdobywców Kijowa: Bolesława Chrobrego i Bolesława Śmiałego. Rysunki omawiane byłyby zatem także projektami do obrazów, z których się dochował, lub narazie ujawnił tylko jeden. Album, o jakiejkolwiek bądź ilości kart, byłby nie jedyną, ale bodaj najmniejszą, najmniej uderzającą z prac Westervelta, jakie powstały na dworze Radziwiłła. Wniosek taki znajduje oparcie w inwentarzu majątkowym ks. Bogusława Radziwiłła, spadkobiercy ks. Janusza, z r. 1657, gdzie zapisano wśród płócien zwiniętych na wałkach: »cztery obrazy do gury w pokoiach Woyny kozackiey« (zapewne zdjęte z sufitu)[34], która to pozycja tłumaczy się lepiej w inwentarzu córki z r. 1670, zapisującym: »pięć sztuk do pokoju, w górę sztuka jedna w kwadrat, a cztery bokowe jednakie formy; Victorij różnych za Hetmanstwa Xcia Janusza«[35]. Spotyka się tam także zapiski o innych jeszcze ciekawych obrazach, tyczących się osoby hetmana, jak: »Książe Jego Mość Janusz czyni relatią woyny kozackiey w izbie Senatorskiey«, »Janusz Radziwiłł ze śmiercią tańcuje«, kilka portretów jego i jego żon, — wszystko, niestety, bez podania autorstwa[36]. Co więcej, okazuje się, że około r. 1750 komnaty zamku w Nieświeżu były przybrane obrazami dziś nieistniejącemi, z których jedne, wedle napisów podanych w inwentarzu z tego czasu, powtarzały treść znaną z kopjowanych rysunków westerveltowskich, drugie demonstrowały powodzenia wojenne Janusza Radziwiłła w kompozycjach, których się nie zna za pośrednictwem rysunków[37]. Umieszczone były przeważnie nad drzwiami i przedstawiały:

1. Portret Dobywania Zamku Bobruskiego, 2. Portret Historyi pierwszey potyczki pod Łoiowem, 3. Portret Ucieczka Krzyczewskiego w lasach Łoiowskich, 4. Portret Historyi zwycięstwa pod Łoiowem, 5. Portret Historyi Traktat z Chmielnickim, 6. Expedycya Starowolska [zamiast Horwalska], *7. Historya dobycia Kijowa, 8. Portret Expedycyi pod Kijowem, 9. Potyczka pod Biało Cerkwio.*

Z obrazami powyższemi wymieniono jeszcze 9 innych o treści zaczerpniętej z historji rodu Radziwiłłów, ale nie z czasów księcia Janusza i nie Westervelta[38].

Pozatem pałac zwany »Rozkoszą« przy zamku radziwiłłowskim w Białej posiadał w r. 1760 trzy obrazy:

Batalija Kijowska, Xiążęcia Janusza Radziwiłła, malowana na Płutnie, w Bleytramach, Batalja druga Xiążęcia Janusza Radziwiłła, z kozakami [tak samo], *Batalija Trzecia Xiążęcia Janusza Radziwiłła* [tak samo], wszystkie *malowania Heskiego*[39].

Nie jest może wykluczone, że pendzel Józefa Heskiego, tego domorosłego malarza XVIII w., który wiele pracował na zamówienia Radziwiłłów, przyczynił się i do owej nieświeskiej serji obrazów, w której Nr 7 odpowiada naszemu obrazowi w Zamku warszawskim, zwłaszcza w związku z inskrypcją, przepisaną ongiś do inwentarza w Nieświeżu[40]. Ale jeśliby nawet cała 18-obrazowa serja nieświeska miała być wytworem XVIII w. — jak się nim wydają być poszczególne malowidła na podstawie tematów — to przecież jeden z obrazów, upamiętniających zwycięstwo pod Łojowem, wolno zaliczyć do kompozycyj Westervelta, a to na podstawie dochowanej jego reprodukcji, tym razem tkackiej.

Radziwiłłowskie szpalernie czyli manufaktury gobelinów w Koreliczach wykonały około r. 1760 serję historycznych obrazów, uświetniających ród Radziwiłłów, przyczem tak, zdaje się, być musiało, że do komponowania kartonów na tematy z czasów odleglejszych użyto obrazów czy rysunków już

posiadanych, w mniemaniu o źródłowej ścisłości przedstawienia i z oszczędności. Przez to nabieramy wyobrażenia, jak wyglądał w oryginale przedstawiony tragiczny koniec Krzyczewskiego w bitwie pod Łojowem 1649 r., lub akt ratyfikacji w Piotrkowie 1549 r. tytułu książęcego Mikołaja Radziwiłła Czarnego [41]. Ten drugi przytoczony dla przykładu obraz nie był utworem współczesnego malarza, ale nie komponował go też artysta około r. 1760, lecz wcześniejszy, barokowy, około r. 1690, prawdopodobnie Włoch (może Delbene). Natomiast pierwowzór pojmania Krzyczewskiego, odtworzony w gobelinie, odpowiada zupełnie charakterem utworowi Westervelta, co, po szczęśliwem spostrzeżeniu Smirnowa, już tylko wypada przypomnieć.

Gobelin z tą sceną znajduje się w Miejskiem Muzeum Przemysłowem im. Baranieckiego w Krakowie (od r. 1884) [42].

Bogactwo szczegółów kompozycji (usprawiedliwionych w obrazie, mniej w tapiserji) świadczy, że ręce pośredniczące między pierwowzorem z XVII wieku, a warsztatem gobelinniczym nie przekształciły treści, nie zmieniły charakterystycznej zasady nachylenia pola akcji ku widzowi (jak w scenie pod Bobrujskiem), nie opuściły drobiazgów, po których łatwo poznajemy autora tej sceny obozowej. Przedstawił on bowiem przywiezienie przed Radziwiłła rannego śmiertelnie pułkownika kozackiego do obozu wojsk litewskich. Grupę hetmana z orszakiem, oraz wózek z rannym i oddział konwojujący umieścił w środku pola; za tem rozbite namioty, ciągnące się ku dalekiej głębi, odsłoniętej tylko skrawkiem w górnym rogu dla ukazania drastycznego widoku ścinania jeńców przez kata; na pierwszym planie pojenie Kozaka (Krzyczewskiego, przedstawionego powtórnie?), warzenie strawy w kotle, patrzący się na widowisko zespół trzech rosłych postaci mężczyzn i trzech pachołków — typy męża zbrojnego w kolczudze i misiurce, żołnierzy cudzoziemskiego autoramentu palących fajki, dwa psy hetmańskie.

Dzięki tym rysom znamiennym, dzięki formom poszczególnym, już nam wrażonym w oczy poprzednio skądinąd, możemy mówić dość konkretnie o drugim obrazie Westervelta z zatraconej serji triumfów Janusza Radziwiłła, co więcej, biorąc pod uwagę, że przedstawienie jeńca hetmanowi jest momentem głównym w akcji obrazu, może wolno jeszcze związać go z zapiską inwentarza obrazów Stanisława Augusta wyżej przytoczoną: *Un grand General Polonois à qui on presente des Prisonniers* (Nr 2228). Natomiast brak wszelkich danych, by podsunąć jakąś bliższą treść pod tytuł obrazu tamże notowanego jako: *Une Entrée dans une Ville* (Nr 2234).

Westervelt nie był jedynym artystą, z którym Janusz Radziwiłł pozostawał w stosunkach. Znane są portrety hetmana, których autorami byli Dawid Bailly z Lejdy, gdańszczanin Daniel Schultz, a rytownikiem tychże Wilhelm Hondius (1633 i 1652); od Sebastjana Dadlera pochodzi medal chwały (»Kiovia recepta, 1651«). Urywki korespondencji z ks. Bogusławem wskazują, że hetman odznaczał się, tak jak książę koniuszy, zainteresowaniami artystycznemi [43]. Jemuby bodaj można przypisać przysporzenie »kunstkamerze« radziwiłłowskiej, utworzonej przez ojca, Krzysztofa, drobiazgów artystycznych i osobliwości indyjskich [44], nabytych zapewne w Holandji, która mu była bliska. Przykładem niezerwanej łączności z krajem, w którym studjował w młodości, posłował i z którym go łączyło wyznanie kalwińskie, jest też przybycie na dwór jego malarza z Rotterdamu. Przypuszczenie zaś, że talent tegoż był eksploatowany szerzej do upiększeń dziełami sztuki zamków możnowładcy, znajduje podstawę w znanych rysach umysłowości ks. Janusza, ambicji, zamiłowaniu do przepychu, i w tradycji rodzinnej.

* * *

Sąd historyka sztuki o Westervelcie na podstawie dwóch lub trzech własnoręcznych utworów, a pozatem przeważnie cudzych przerysów z jego dzieł winien być ostrożny. Cokolwiekbądź jednak i z tego materjału wyłaniają się jako niczem niezatarte wyrazy

jego upodobań artystycznych cechy niezawodne i z pojęciem o nim skądinąd zgodne: grupa tematów ruinowych i grupa scen z życia wojskowego.

Wzorów w tej dziedzinie miał artysta poddostatkiem we współczesnej sobie sztuce, zwłaszcza swojego kraju i u sąsiadów. Typowo ożywiał ruiny figurkami antwerpczyk osiadły w Pradze, Egidjusz Sadeler (1570—1629) w »Vestigi della Antichità di Roma &c...«, publikacji o 50 planszach widoków, przedstawionych w sztycharskiej reprodukcji Marka Sadelera. Ważnym drogowskazem musiał być dla pejzażystów, nastrajających się takiemi motywami, obraz Rubensa »Ruiny Palatynu« w Luwrze z r. 1618/20, rozpowszechniony współcześnie w rycinie, a przygotowany uprzednio w rysunku, który posiada Albertyna w Wiedniu.

Ale Rubens przypomina się w *oeuvre* Westervelta jeszcze podrzędnym, choć charakterystycznym szczegółem: pajęczyną z pająkiem. Ten drobnostkowy, rodzajowy i aż prawie mało godny arcymistrza antwerpskiego motyw, towarzyszący jego stajence betlejemskiej w scenach pokłonu pasterzy i magów, występuje ostentacyjnie na jednej kompozycji Westervelta.

Żywioł wojskowo-wojenny służy Westerveltowi do komponowania pochodów zwycięskich, kampamentów, wypraw wywiadowczych, pertraktacyj wojskowych. Potyczek brak. Tem różni się od współczesnego batalisty dworu habsburskiego, Flamanda Piotra Snayersa (1592--1667), a zbliża nieco do ucznia jego, młodszego od siebie Adama Fr. van der Meulen (1632—90), brukselczyka, który później, bo w drugiej połowie XVII wieku, na wersalskim gruncie wydoskonalił z panoramicznego obrazowania manewrów wojskowych, wypraw wojennych, bitew zwycięskich i triumfalnych pochodów — rodzaj specjalny, o postaci wojskowo-dworskiej.

Co nadto da się wyczytać ogólnie z prac Westervelta? Jeśli zatrudnienie go przez Radziwiłła trzymało go zasadniczo na jego dworze, np. w Kiejdanach na Żmudzi, to droga, którą odbył, łukiem zatoczona przez Polesie i Ukrainę aż może do Jass, była nietylko rzadką artystyczną wędrówką obcokrajowca po Sarmacji, ale każe nam sobie wyobrazić Westervelta na tle faktów przezeń ilustrowanych jako malarza wojennego, biorącego udział w ukraińskiej kampanji. Podobnie Szwed, Erich Jönson Dahlberg, rysownik-inżynier, potem wysokiej rangi wojskowy i dygnitarz państwowy, przewędrował Polskę, towarzysząc w latach 1655—7 armji Karola Gustawa w jego wyprawie na Rzeczpospolitą, i odtworzył jedyne w swoim rodzaju widoki miast ze zdarzeniami, które się pod ich murami lub w nich rozegrały, i opublikował w »Dziejach Karola Gustawa« Samuela Pufendorffa.

Mogą być obydwaj uważani za historjografów wojen, w których uczestniczyli, — żądały od nich tej pracy sztaby, to polski, to szwedzki. I podobnie, jak w widokach Dahlberga szukamy prawdy topograficznej, tak w wielu razach weźmiemy za źródło też ilustracje Westervelta, choć przecież odstępstwa od rzeczywistości w wykreślaniu sytuacji i architektury są mu niemniej słusznie wytykane (Złota Brama w Kijowie z wałem i bez!).

Obserwacją obejmuje on trochę i obyczaj kraju, świat staropolszczyzny, dyzunji, Kozaczyzny. Jego wzrokowi i wyrobionym środkom kompozycyjnym malarstwa holenderskiego zawdzięczamy pojęcie o pewnych rysach wyglądu Ukrainy, uzupełniające współczesny jej opis Beauplana, jego roli malarskiego kronikarza przy jednej z najwybitniejszych działających postaci — świadectwo o pewnych faktach, dotyczących ówczesnych, doniosłych w swej grozie wstrząśnień Polski. Dla obrazu kultury środka XVII wieku tkwią w spuściźnie po Westervelcie liczne rysy do wyzyskania.

PRZYPISKI

[1] Künstler-Inventare, Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst hrsg. von Dr A. Bredius unter Mitwirkung von Dr O. Hirschmann. T. 5, Haag 1918, str. 1773—7, 7 (1921) 288. (Quellenstudien zur holländ. Kunstgesch. hrsg. von Dr C. Hofstede de Groot. XI, XIII).

[2] Я. И. Смирновъ (Smirnow), Рисунки Кіева 1651 года по копіямъ конца XVIII вѣка. Труды тринадцатаго Археологическаго Съѣзда въ Екатеринославѣ 1905. Томъ II, Москва 1908, str. 197—512 i tabl. I—XIV.

[3] Rkp. Archiwum ks. Radziwiłłów w Nieświeżu (obecnie w Warszawie). Dział: Inwentarze skarbców, II, 84: Regestr szuflad z Obrazami ktore Xiążę Imść [Bogusław Radziwiłł] przeglądał w Krolewcu A° 1657 Roku.

W innych, równoznacznych wyrazach tytułu swego, pojawia się powyższa księga rysunków już w inwentarzach o rok wcześniejszych, ale bez podania autora. Tamże I, 74: Regestr Rzeczy, ktore są w skarbnicy Xcia Ie° Msci [Bogusława Radziwiłła] Roku 1656 w Elbiągu d. 1 Aprilis złożone (w nim: ... Xięga iedna Ołowkiem rysowana potrzeby Kozackiej); II, 76: Regestr Rzeczy Xcia Ie Mci Pana Koniuszego W X L, ... A° 1656 in Iunio (tak samo); II, 78: Regestr co się z Elbiągu do Krolewca posyłało ... począwszy A. 1656 d. 14 9-bris (w nim: Dnia 8 Iunii [1657] ... Xięga Ołowkiem Rysowana potrzeby Kiiowskiey).

[4] Rkp. tamże, p. t.: Regestr skarbnice albo rzeczy JO Xzny J. Mći Radziwiłłówny Koniuszanki W. X. L. Anno 1670 sporządzony, ktory się posyła Ich M. M. Panom Aeconomom z Krolewca d. 27 Januarii 1671 Anno, — podług wypisu B. Pułjanowskiego — u Smirnowa, j. w., str. 390. Na inwentarz ten nie udało mi się natrafić wśród własnych poszukiwań w warszawskiej (głównej) części nieświeskiego archiwum.

[5] P. Sever Zotta, dyrektor Archiwum i konserwator Muzeum Miejskiego w Jassach i p. Virg. Drăghiceanu, sekretarz Komisji Zabytków Ministerstwa Wyznań i Oświaty w Bukareszcie, udzielili mi uprzejmie informacyj, że obrazu, z którego pochodzi rycina Hondiusa, niema w zbiorach rumuńskich i że wogóle uważa się go za zaginiony.

[6] Powtórzone w Theatrum Europaeum oder Historische Beschreibung der denckwürdigsten Geschichten vom Jahr 1647 bis 1651 exclusive. VI Theil. Matth. Merians Seel. Erben Franckfurt a. M. 1663, str. 1115, 1118.

[7] Recueil des Gazettes nouvelles ordinaires et extraordinaires. Impr. et publ. par l'ordre de M-r Renaudot, Paris 1652 (»Gazette de France« — 1651), No 7, p. 66 (du 14me Janvier 1651).

[8] Theatrum Europaeum, j. w., VI Theil, str. 815.

[9] Dr A. v. Wurzbach, Niederländisches Künstler-Lexicon, Bd. II. Wiedeń-Lipsk 1910, str. 855.

[10] Studien und Skizzen zur Gemäldekunde hrsg. von Dr Th. Frimmel, Bd. V. Wiedeń 1920/1, str. 161, recenzja dzieła: A. Bredius, Künstler-Inventare ..., j. w.

[11] Możność podania tej reprodukcji zawdzięczam niezwykłej uprzejmości Właściciela. Prof. Meyer nie poskąpił też trudu, aby z papierów po ojcu i z napisów na obrazie wyświetlić jego poprzednie losy. Obraz był kupiony w r. 1889 u G. Posonyiego w Wiedniu, kiedyś zaś był w *Collection J. J. Chapuis*, uważany wówczas za »dom rodzinny Hobbemy«.

[12] O jednej z takich scen towarzyskich Westervelta ze zbiorów Dra Weinhagena, sprzedanej w roku 1890 w Kolonji, pisał A. Bredius w Kunstchronik N. F. 2 Jahrg. 1890/1, str. 130: »... ein recht belehrendes Bildchen. Es sah aus wie ein später schlechter Palamedes, rote Gesichter, etwas flüchtig gemalt. Aber es trägt die Bezeichnung: A. Westervelt. Allgemein wurde ausgerufen: Wie viele Westervelts mögen in Palamedes umgetauft sein! Und wie hübsch lässt sich die Signatur dazu benutzen! Das A kann man gleich stehen lassen«. Charakterystyczny rys co do innego obrazu przytoczył Bredius w cyt. Künstler-Inventare V, 1774.

[13] Chr. Kramm, De levens en werken der hollandsche en vlaamsche Kunstschilders ... 6 Deel. Amsterdam 1863, str. 1845.

[14] Aukcja dnia 27—29 marca 1893.

[15] A. Bredius, Künstler-Inventare, j. w., str. 1775.

[16] Tamże, str. 1774.

[17] Obrazy, rysunki i wogóle zbiory artystyczne po ks. Januszu uległy pod koniec XVII w. i w następnych dziesięcioleciach losom tak zwanych dóbr neuburskich, co do których zob. E. Tyszkiewicz, Birże, St.-Petersburg 1869, str. 59—89; J. Bartoszewicz, Zamek Bialski. Przewodnik Nauk. i Lit. VIII, Lwów 1180, str. 202 i nast.; Słownik Geogr. Król. Pol. VII 1886, str. 7/8, art. A. Jel.[ski]: Neuburskie dobra na Litwie i tenże w Sprawozdaniach Kom. Hist. Szt. t. VI (1900), 232, 234/5: Wiad. hist. o fabr. w Urzeczu.

[18] Rkp. Bibljoteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Kol. autogr. teka No 198 II: Lettres du Roi Stanislas Auguste 1796, 1797 adressées à Marcel de Bacciarelli avec des minutes des réponses de ce dernier, k. 145, list M. Bacciarellego z 10/X 1796.

[19] Ф. Ернст (Ernst), Київська архітектура XVII віку. Зап. Істор. секції Укр. Акад. Наук, t. XXII (Київ та його околиця), 1926, str. 142—3. — Rysunek przedstawia powitanie Radziwiłła pod cerkwią św. Zofji w Kijowie. (Zob. Smirnow, j. w., tabl. V 1, str. 439 i nast.).

[20] Z 5 rysunków tego zbioru, wypożyczonych do Rosji Smirnowowi w czasie pisania jego studjum, jeden tylko dał się obecnie na miejscu odszukać (Smirnow, tabl. I 1). Tamte są tymczasem znane z jego opisu i reprodukcyj tabl. III 1, 2, IV 2, V 2). Z rysunków III 1, 2 wykonano litografje w r. 1845 (Smirnow, str. 204 i nast.).

[21] Nazwisko to brzmi Koterski, nie »Kobrski«, jak odczytał Smirnow, j. w., str. 401.

[22] Ф. Ернст, (j. w.), str. 144.

[23] Rysunku tego nie znam, ani nie zdołałem uzyskać o nim bliższych informacyj.

[24] Smirnow, j. w., str. 426.

[25] Zob. przyp. 19.

Fig. 1. A. v. Westervelt, Bazyli Lupul, hospodar wołoski.
Rycina W. Hondiusa z r. 1651.

Fig. 2. Wiedeń. Zbiory prof. Stefana Meyera. A. v. Westervelt, Krajobraz.

Fig. 1. Warszawa. Bibljoteka ord. hr. Krasińskich. A. v. Westervelt, Poddanie się Bobrujska hetmanowi ks. Januszowi Radziwiłłowi 1649 r. (Kopja).

Fig. 2. Warszawa. Bibljoteka Uniwersytecka. A. v. Westervelt, Ruiny połud.-zachod. części soboru św. Zofji w Kijowie (Kopja).

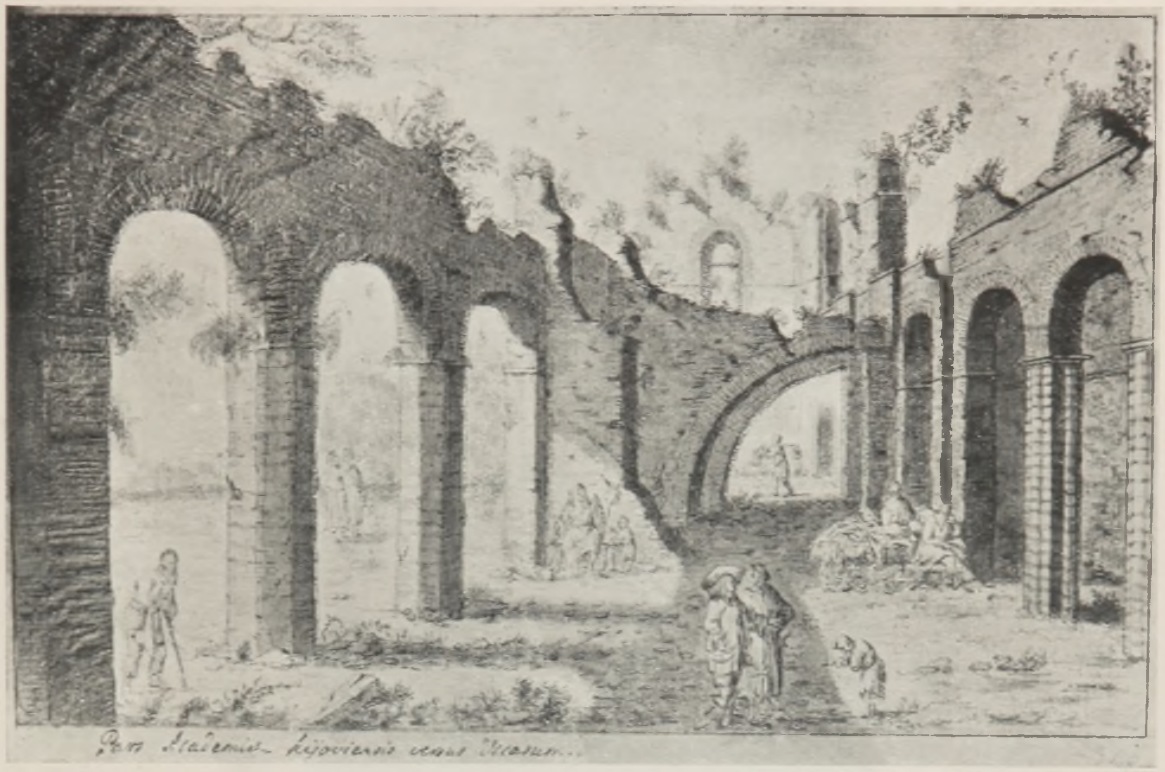


Fig. 1. Warszawa. Bibljoteka Uniwersytecka. A. v. Westervelt, Ruiny galerji soboru św. Zofji w Kijowie (Kopja).

BIBLIOTEKA POLITECHNIKI ŚLĄSKIEJ

Fig. 2. Sucha. Zbiory hr. Tarnowskich. A. v. Westervelt, Posłuchanie posłów kozackich u hetmana ks. Janusza Radziwiłła (Kopja).

Fig. 1. Warszawa. Państwowe Zbiory Sztuki. A. v. Westervelt, Wjazd hetmana ks. Janusza Radziwiłła do Kijowa w r. 1651.

BIBLIOTEKA POLITECHNIKI ŚLĄSKIEJ

[26] І. Моргилевський (Morhyłewśkyj), Київська Софія в світлі нових спостережень. Зап. Істор. секції Укр. Акад. Наук, t. XXII (j. w.), str. 82 i nast. Na pracę tę zwrócił mi uwagę prof. V. Molé. — N. Brunoff, Probleme der byzant. u. russisch. kunstgesch. Forschungen in Russland (1914—1924). Belvedere, Wiedeń, Bd. 6. Aug.-Dez. 1924, str. 51.

[27] Ернст, j. w., str. 145—7.

[28] Catalogue des tableaux appartenant à Sa Majesté le Roi de Pologne 1795, rkp. w Bibljotece Zakładu Narod. im. Ossolińskich we Lwowie, jego 2 egzemplarze w Archiwum w Jabłonnie i egz. w Państwowych Zbiorach Sztuki w Warszawie (podstawowy bruljon), wydane w dziele: Galerja Stanisława Augusta, opracował T. Mańkowski..., Lwów 1932.

[29] T. Mańkowski, j. w., str. 160 i 443. — Obraz Nr 2234 nabył w r. 1810 A. Broniec, późniejszy marszałek dworu Król. Pol.

[30] Archiwum Akt Dawnych w Warszawie: Akta T. P. N. tom 61, str. 215. Protokuł posiedzeń ogólnych i wyborowych Towarzystwa Król.-Warsz. Przyjaciół Nauk, zaczęty d. 1 Grudnia 1816, skończony d. 7 października 1821.

[31] J. U. Niemcewicz, Pamiętniki. Dziennik pobytu za granicą od 1831 do 1841 r. Poznań 1876, t. II, str. 489 (pod datą 30/X 1834), str. 520 i przedtem *passim*. Wśród zrewindykowanych obrazów Niemcewicza, znajdujących się dziś w Państw. Zbiorach Sztuki na Zamku w Warszawie, tych dwóch niema. Losy ich są pozatem nieznane. Czy obraz drugi nie był to Wjazd K. Radziwiłła na województwo wileńskie, jak np. obraz Wjazd Hlebowicza na województwo smoleńskie? (Regestr rzeczy Ludwiki Karoliny Radziwiłłówny z r. 1671, rkp. w Arch. Nieśw., Inw. skarbców III 97, »wałek Nr. 25«).

[32] Опись (Opiś) Московской Оружейной Палаты, ч. II, кн. 3, Moskwa 1884, str. 240, nry 3913—3916. Zaręczyny Maryny, Wjazd jej do Moskwy i Koronacja tworzą odrębną całość także pod względem stylistycznym. Są to kopje robione przez Walentego Koterskiego w r. 1787 z obrazów nie o wiele starszych od tej daty, znajdujących się wówczas w Wiśniowcu (O tem napis na odwrotnej stronie płótna i wzmianka w Listach Mniszchowej do matki Zamoyskiej 1787 r., wyd. J. I. Kraszewski, Rocznik Towarzystwa histor.-lit. w Paryżu 1866, Paryż 1867, str. 201 i 226). Obrazy te dostały się również na Zamek warszawski.

[33] Д. Цвѣтаевъ (Cwietajew), Царь Василій Шуйскій, т. II, Прилож. кн. 2., Warszawa 1902, str. CXVI (Iz knigi protokołow obszczich zasiedanij Obszczestwa Lubitielej Nauk 1816—1821 g. g. — o ofiarowaniu obrazu przez Niemcewicza).

[34] Rkp. Archiwum ks. Radziwiłłów w Nieświeżu (j. w.), dział: Inwentarze skarbców, II, 84: Regestr szuflad z Obrazami, ktore Xiążę Imść przeglądał w Krolewcu A° 1567 Roku.

[35] Rkp. tamże, p. t.: Regestr skarbnice albo rzeczy JO Xzny J. Mći Radziwiłłówny Koniuszanki W. X. L. Anno 1670 sporządzony, ktory się posyła Ich M. M. Panom Aeconomom z Krolewca d. 27 Januarii 1671 Anno, — podług odpisu B. Pułjanowskiego — u Smirnowa, j. w., str. 390.

[36] Rkp., j. w. W najbliższym potem inwentarzu, już nieużytkowanym przez Smirnowa, p. t.: Regestr rzeczy Ludowiki Caroliny Radziwiłłówny Koniuszanki W. X^twa Litt° Anno 1671 d. 9 Decembrys w Krolewcu (III, 97 Arch. Nieśw. w Warsz.) nie wszystko z tego jest powtórzone. Pozostaje jednak z poprzedniego: »Wałek No 32, Obraz wielki relatia Woyny Kozackiej Xcia Janusza, przed Krolem Janem Kazimierzem; Wałek No 35, Pięć sztuk do pokoiu wzgore Victory roznych za Hetmanstwa Xiąt Ich M M«. (W inwentarzu z r. 1670 było: »za Hetmaństwa Xcia Janusza«).

Na kartach Regestru z r. 1671 spotyka się dopiski o przekazywaniu niektórych pozycyj nazewnątrz.

[37] Rkp., j. w., p. t.: Inwentarz Zamku Nieświeżskiego nieskączony, — podług odpisu B. Pułjanowskiego — u Smirnowa, który go określa granicami lat 1744—1753, j. w., str. 318—20. (Oryginał nieodszukany).

[38] 5 z nich przytoczył Smirnow, j. w., str. 397, 412 i 413.

[39] Rkp. Archiwum ks. Radziwiłłów w Nieświeżu (j. w.) dział: Inwentarze skarbców, XII: Regestr Ieneralny roznych Sztuk Malarskich... w Pałacu y Officynach Zamku Biallskiego... w R. 1760 d. 18 9-bra. Regestr Portretow Roznych w Pałacu Roskoszowym.

[40] Smirnow, j. w., str. 319.

[41] J. Pagaczewski, Gobeliny polskie, Kraków 1929, str. 71 (fig. 25). Scenę na omawianym i reprodukowanym gobelinie — własność ks. Janusza Radziwiłła w Nieborowie — nazywa autor: Nadanie tytułu książęcego Radziwiłłom przez cesarza Karola V, podczas gdy rysunkowa kopja z tego gobelinu (czy obrazu), sporządzona razem z kopjami rysunków Westervelta dla króla Stanisława Augusta i znajdująca się także w Gabinecie Rycin Bibljoteki Uniwersyteckiej w Warszawie (teka 176 III Nr 324), nosi oznaczenie: Ratificatio et Confirmatio in Comitibus Generalibus Petricoviae Diplomatis Caesarei Nicolao Nigro Radzivil... (zob. też Smirnow, str. 404).

[42] J. Pagaczewski, j. w., str. 57 i nast. i fig. 22.

[43] E. Kotłubaj, Życie Janusza Radziwiłła, Wilno i Witebsk 1859, str. 378 i 380.

[44] Archiwum ks. Radziwiłłów w Nieświeżu, j. w., III, 97. Regestr... 1671, str. 96. (»Osobka Indyska w krobeczce Indyskiej«, »Bożek Indyski z muszli robiony« i t. d.).

WOJSŁAW MOLÉ

WCZESNOŚREDNIOWIECZNA SZTUKA PROWINCJONALNA NA BAŁKANACH

I

Pojęcie sztuki prowincjonalnej nie jest jednoznaczne. W każdym razie zawiera w sobie jako rys najbardziej znamienny zależność od jednego lub kilku obcych środowisk artystycznych; ale losy, jakim w sztuce prowincjonalnej ulegają formy skądinąd przejęte, są tak bardzo różne, że wobec nich wszelkie określenie sztuki prowincjonalnej musi z natury rzeczy ograniczać się do stwierdzeń ogólnikowych. Najważniejszemi czynnikami pozostają w każdym wypadku: z jednej strony ognisko centralne, a z drugiej strony »prowincja«, która jego formy przejmuje, posługując się niemi w swojej własnej twórczości artystycznej. Właściwości zaś tej ostatniej zależne są od całego szeregu skomplikowanych czynników o charakterze ogólnym, a z których na pierwszem miejscu należy wymienić ogólny stopień kultury społecznej i duchowej oraz własne formy i tradycje artystyczne. Im mniejsze są tego rodzaju różnice, zachodzące między środowiskiem obcem a prowincją, tem prędzej i łatwiej formy »centralne« stają się własnością prowincji; im większa zaś rozdziela je przepaść, tem trudniej aklimatyzują się te formy na prowincji, tem prędzej mogą się zrustyfikować i zdegenerować, ale czasem także tem prędzej mogą z ich deformacji wyrosnąć podstawy sztuki bardziej swoistej i oryginalnej. Dlatego też zdaje mi się, że porównawcze traktowanie tego rodzaju zjawisk może nieraz dostarczać cennego materjału dla badań nad kulturalnem i psychicznem podłożem powstawania i życia prowincjonalnych, mniej lub więcej odrębnych od »centralnych«, form artystycznych.

Poniższe uwagi mają być takim przyczynkiem do badań porównawczych nad sztuką prowincjonalną, tem ciekawszych, że dotyczą sztuki dwóch sąsiadujących ze sobą krajów w tej samej epoce, a pod względem artystycznym zupełnie różnych.

Jako wczesne średniowiecze na Bałkanach określam stulecia, oddzielające koniec starożytności od chwili, gdy w zachodniej części półwyspu Bałkańskiego definitywnie zaczynają panować formy sztuki romańskiej, t. j. w XI w., a w jego części wschodniej kończy się pierwsze niezależne państwo bułgarskie (w r. 1018), stając się prowincją bizantyńską a zarazem także prowincją bizantyńskiej sztuki. Za początek tego okresu można uważać VII w., kiedy z jednej strony Chorwaci w związku z Awarami kładą kres kulturze starożytnej względnie bizantyńskiej w Dalmacji, niszcząc doszczętnie stolicę kraju Salonę i wszystkie inne miasta z wyjątkiem Zadru i Trogiru oraz wysp (ok. r. 614), i gdy z drugiej strony Bułgarzy ostatecznie zajmują obszary, zamieszkałe wtedy już przez Słowian, między dolnym brzegiem Dunaju, morzem Czarnem i wschodniemi Bałkanami, zmuszając cesarstwo bizantyńskie do uznania ich niezależności i płacenia rocznego trybutu (679 r.). Te ramy czasowe są oczywiście względne. Dotyczy to zwłaszcza początków

sztuki średniowiecznej w Dalmacji, gdyż Chorwaci osiedlają się coprawda w kraju już z początkiem VII w., ale najstarsze zabytki średniowieczne pochodzą dopiero z początku IX w., tak że między upadkiem kultury i sztuki starożytnej w jej szacie starochrześcijańskiej i bizantyńskiej, a zjawieniem się nowej sztuki istnieje przerwa dwóch wieków, której niczem wypełnić nie można. Dopiero w pierwszych latach IX w., gdy obszary Chorwatów dalmatyńskich uznają zwierzchnictwo frankońskie, przyjmują oni chrzest z rąk misjonarzy frankońskich (katedra w Ninie była poświęcona świętemu frankońskiemu Aselowi), i z tego też okresu pochodzi pierwszy zabytek chorwacki, chrzcielnica z nazwiskiem pierwszego znanego księcia chorwackiego Wiszesława.

Zatrzymajmy się najpierw przy tych zabytkach dalmatyńskich. Nie są one nowością w literaturze naukowej: prawie wszystkie są opublikowane i opracowane [1], przyczem z natury rzeczy najwięcej zajmowano się kwestją ich pochodzenia. Ponieważ kwestja ta tylko luźnie wiąże się z naszym tematem, wystarczy tylko krótko o niej wspomnieć. Uważano te zabytki za utwory sztuki bizantyńskiej lub co najmniej za odbicie wpływów bizantyńskich (zwłaszcza autorowie starsi: Eitelberger, Jackson, Hauser, Gelcich, Rački, początkowo także Jelić); dopatrywano się w nich dokumentów osobnego stylu bizantyńsko-chorwackiego (Fr. Radić); Włoch Monneret de Villard jest zdania, że w przeszczepieniu bizantyńskich form architektonicznych i zdobniczych na teren dalmatyński pośredniczyli włoscy *magistri comacini*. Ivekovič dopatrywał się w tych zabytkach naśladownictwa wzorów, których dostarczały miejscowe ruiny rzymskie, a później widział w nich oryginalną sztukę chorwacką. Gerber, Errard, Brunelli wracali jeszcze w nowszych publikacjach, coprawda nie uzasadniając tego bliżej, do dawnej koncepcji okresu bizantyńskiego we wczesnem średniowieczu dalmatyńskiem. G. Millet i Petković szukają wzorów architektury starochorwackiej na Wschodzie, Jelić pod koniec swojego życia skonstruował nawet architektoniczną szkołę chorwacko-perską, którą mieli już w początkach VI w.(!) przynieść z sobą alańscy Chorwaci. Dla Vasića istnieją w tej architekturze dwie różne grupy, zachodnia i bizantyńska, oddzielone od siebie w czasie i w przestrzeni. Strzygowski dopatrywał się dawniej w niej pierwiastków wschodnich i związków z Armenją, przed paru zaś laty zbudował właśnie na podstawie jej zabytków hipotezę o sztuce prasłowiańskiej, chorwackiej, należącej do całokształtu sztuki północnej. Wkońcu Ljubo Karaman tłumaczy formy architektury starochorwackiej jako zjawisko regjonalne, spowodowane odległością od centrów zachodnich, jakoteż i wschodnich, oraz warunkami, jakie wtedy istniały na peryferji cywilizacji europejskiej. Wśród wszystkich tych hipotez najbardziej uzasadnione są niewątpliwie wywody Karamana, oparte w pierwszym rzędzie na obserwacjach zjawisk natury konstrukcyjnej i technicznej.

Jakie są jednak istotne cechy sztuki, reprezentowanej w tych zabytkach? Ich specyficzną właściwość stanowi poniekąd zwłaszcza to, że poza techniką konstrukcyjną, przeważnie bardzo ciężką i pierwotną, nie posiadają one wiele rysów wspólnych. Niema wśród nich nawet typu absolutnie przeważającego. Są to przeważnie kościoły — zwłaszcza starsze wśród nich — o bardzo małych rozmiarach. Można je jednak podzielić na kilka grup zbliżonych do siebie typów. Grupę najliczniejszą stanowią kościółki o swobodnych formach [2], których rzuty poziome są bardzo urozmaicone. Obok podłużnych kościołów jednonawowych o okrągłej albo prostokątnej apsydzie, przykrytych sklepieniem beczkowem [3], istnieją inne, również zasklepione, jednonawowe, zawierające oprócz sklepień także kopułę na fikcyjnym tamburze [4], oraz typy centralne o różnych formach: św. Donat na wyspie Krk [5], trykonchy [6], heksakonchy [7], w kształcie krzyża z kopułą nad kwadratem [8], a najciekawszy przykład: kościół św. Piotra (Gradina) w Solinie [9], prawdopodobnie kościół koronacyjny króla Zwonimira, którego elewacja, a zwłaszcza sposób zasklepienia narazie pozostaje zagadką. Niemniej charakterystyczne są inne z tych ma-

łych, swobodnych typów, przypominające wprawdzie bazyliki, ale pochodzące wszystkie z epoki przedromańskiej, a co najciekawsze wszystkie zasklepione [10], przyczem jeden z nich, kościół św. Mikołaja w Splicie, posiadał nawet i kopułę koniczną.

Na tem jednak nie koniec. Odosobniona jest wśród tej architektury rotunda św. Donata w Zadrze, zbudowana ok. r. 805 przez biskupa Donata, niewątpliwie wzorowana na rotundach karolińskich, a nie na oktogonie S. Vitale w Rawennie [11]. Z epoki przed XI w. pochodzi także już grupa bazylik trójnawowych [12], mieszczących się niejako między grupą kościołów małych, a architekturą monumentalną XI w. Z tej ostatniej tylko kilka zabytków się zachowało, między niemi kościół św. Piotra u Drazi na wyspie Rab [13], prawie nietknięty: jest to trójnawowa bazylika wczesnoromańska o typie i tendencjach południowo-włoskiej architektury montekasyńskiej. Charakter zaś ruin innych bazylik z drugiej połowy XI w. [14] jest tego rodzaju, że można mówić o regjonalnym warjancie benedyktyńskiej bazyliki wczesnoromańskiej.

Architektura więc starochorwacka w Dalmacji — poza rotundą św. Donata w Zadrze, która pozostała zjawiskiem odosobnionem — przedstawia zbiór zabytków naprawdę niezwykły. Jest on jakby repertorjum najrozmaitszych form i typów budowlanych, jakich mogła dostarczać ówczesna Europa południowa. Z drugiej strony nie można jednak tych zabytków, z małemi wyjątkami, uważać za proste i dokładne kopje wzorów obcych; dotyczy to zwłaszcza grupy kościołów małych, do której należą zabytki najstarsze. Z ich techniki bardzo prostej i często nawet nieudolnej, z nieprawidłowej konstrukcji, z zastosowywania sklepień w typach bazylikalnych, gdzieindziej niespotykanego, z małych rozmiarów widać, że ich budowniczymi byli majstrowie miejscowi, a z ich różnorodności, że jest to budownictwo, którego nie wolno stawiać narówni z architekturą monumentalną. Są to w gruncie rzeczy miejscowe próby stworzenia typów świątyni chrześcijańskiej, dalekiej zarówno od architektury starochrześcijańskiej, jakoteż od bazylik romańskich. Dopiero z chwilą, gdy królestwo chorwackie wchodzi w żywszy kontakt z Zachodem i gdy w związku z tem znaczenie i rola klasztorów benedyktyńskich coraz bardziej wzrasta, t. j. gdy odosobnienie prowincjonalne kraju maleje, zjawia się także już nowa, ostateczna forma bazyliki romańskiej. Obraz sztuki starochorwackiej w Dalmacji nie byłby jednak zupełny bez uwzględnienia jej ornamentyki, najlepiej zachowanej w ozdobie kamiennych sprzętów kościelnych i w dekoracji architektonicznej [15]. Jest to pleciona ornamentyka italska, nie longobardzka, zjawiająca się we Włoszech z początkiem VIII w., a której stopniowy rozwój można tam śledzić w ciągu całego tego stulecia. W każdym razie jest ona we Włoszech o całe sto lat starsza, aniżeli w Dalmacji, trudno więc przypuścić inne tłumaczenie, jak to, że została ona na terenie dalmatyńskim poprostu przejęta z Włoch. Już na najstarszym zabytku chorwackim, na wspomnianej już powyżej chrzcielnicy księcia Wiszesława z ok. r. 800, występuje w formie gotowej; w miarę zaś narastania pierwiastków protoromańskich w architekturze zaczyna ta ornamentyka zatracać swoją wewnętrzną zwartość i logiczność, zaczyna się łączyć z pojedynczemi motywami figuralnemi, aż wkońcu ustępuje miejsca motywom ornamentyki romańskiej.

Nie są to wszystkie rysy, charakterystyczne dla sztuki dalmatyńskiej epoki dynastji narodowej. Nie zostały uwzględnione ani zabytki ceramiczne, ani przedmioty z metalu (bronz, srebro i złoto), w których m. i. występuje robota filigranowa; nie wspomniałem o owej części rzeźby dekoracyjnej, występującej miejscami zwłaszcza w kapitelach, gdzie — obok okazów spoljowanych z ruin starożytnych — wyraźne jest naśladownictwo wzorów antycznych i starochrześcijańskich [16]. Ostatnie to zjawisko jest w Dalmacji zupełnie zrozumiałe, charakterystyczne jest jednak przytem, że motywy starsze zawsze są przestylizowane. Wszystko to razem wzięte nie zmieniłoby jednak w niczem poglądów na całokształt charakteru sztuki starochorwackiej, który pomimo wszelkich odmian, licz-

nych zwłaszcza w zabytkach architektury, jest jednolity i stanowi obraz zwarty.

II

Przechodząc od tej sztuki epoki przedromańskiej do zabytków sztuki starobułgarskiej tegoż okresu, otrzymujemy obraz zupełnie odmienny. W r. 679 już istnieje uznane przez Bizancjum niezależne państwo bułgarskie, sięgające aż do gór bałkańskich, które w ciągu VIII w., a zwłaszcza w pierwszej połowie IX w. dochodzi do wielkiej potęgi. Pierwszą stolicą jest Pliska (Aboba), także jeszcze po przejściu Bułgarów, wtedy już zesławizowanych, w r. 863 na wiarę chrześcijańską. Stolicą zaś późniejszą, za cara Symeona, staje się Presław; Bułgarja osiąga wtedy najwyższy szczyt siły politycznej, a jej stolica jest zarazem wielkiem środowiskiem kulturalnem, w którem kwitnie piśmiennictwo i sztuka. W r. 1018 państwo to przestaje istnieć.

We wszystkiem istnieją między starą Bułgarją a Dalmacją różnice, nawet już między samym najazdem pierwszych Bułgarów na Bałkany a osiedleniem się Chorwatów i wogóle Słowian w granicach cesarstwa bizantyńskiego. Słowianie ci stanowili liczne plemiona, luźnie z sobą związane, bez zwartej organizacji państwowej, bez silnych dawniejszych tradycyj, plemiona, które dopiero stopniowo, w ciągu dwóch stuleci, doszły do utworzenia formacyj państwowych, i to dopiero na nowozajętych terytorjach. Bułgarzy zaś, którzy mieli za sobą już długowiekowe tradycje życia państwowego, jakkolwiek zgoła odmiennego od europejskiego, od samego początku zjawiają się na Bałkanach jako zorganizowana siła polityczna, która w dodatku podporządkowuje sobie i organizuje starszą ludność słowiańską. Ale także w dziedzinie sztuki pierwotni Bułgarzy zajmują inne miejsce, niż Słowianie południowi. O najstarszej sztuce tych ostatnich nie posiadamy żadnych śladów; jakakolwiek ta ich sztuka była, niewątpliwie nie była ona sztuką monumentalną. O Bułgarach wiadomo więcej; ze źródeł bizantyńskich znane są ich konstrukcje warowne; wiadomo też, że będąc jeszcze między Kaukazem a morzem Kaspijskiem, posiadali także miasta i znali organizację miejską. A o tem, że przywieźli oni ze swojej praojczyzny z sobą tradycje artystyczne, związane z przedstawieniami religijnemi, wspólnemi wszystkim narodom turko-tatarskim, świadczą m. i. choćby »baby kamienne«, odkryte przed paru laty na terytorjum bułgarskiem. Największa różnica między Bułgarami a pozostałymi Słowianami południowymi tkwi jednak gdzieindziej. Bułgarzy posiadali bowiem jeszcze przed przyjęciem chrześcijaństwa własną sztukę monumentalną. Należy wprawdzie przypuszczać, że była to sztuka przedewszystkiem dworska, co jednak nie zmienia samego faktu.

W pierwszej stolicy Aboba-Pliska zachowane są ruiny dwóch pałaców [17], które nie mają nic wspólnego z budownictwem bizantyńskiem, lecz są swojemi typami zbliżone do pałaców sasanidzkich. W Madarze znajduje się inny monumentalny zabytek tej sztuki, reljef skalny, według napisu przedstawiający chana Kruma na koniu, a pochodzący z epoki panowania jego następcy Omurtaga (814—831), pomnik jedyny tego rodzaju w Europie, znowu całem ujęciem zbliżony do reljefów władców sasanidzkich. A jeżeli dodać do tego jeszcze płyty reljefowe ze Starej Zagory, pochodzące być może już z VIII w., przedstawiające motywy zwierzęce, możemy znowu stwierdzić, że znajdujemy się wobec sfery działania sztuki t. zw. azjatyckiego stylu zwierzęcego, — nie mówiąc nawet o skarbie z Nagy-Szent-Miklos, należącym prawdopodobnie także do starobułgarskiego zasięgu artystycznego.

Przechodząc zaś od tej sztuki okresu pogańskiego do zabytków epoki chrześcijańskiej, spostrzegamy odrazu znowu różnice między Bułgarją a Dalmacją. Niema w Bułgarji żadnej niepewności i szukania, żadnej architektury o swobodnych formach. Odrazu powstają wielkie bazyliki (Aboba, Mesemwrja — obie z IX w.), forma tradycyjna dla kościelnej architektury tej epoki. Spotykamy się coprawda także z niespodziankami, które jednak nietrudno wytłumaczyć. Taką

niespodzianką było odkrycie kościoła centralnego na terenie chrześcijańskiej stolicy starej Bułgarji, Presławia; dokładnych analogij także ten kościół nie posiada w Europie: jeszcze najbardziej zbliżony jest do kościoła S. Vitale w Rawennie. Nie jest to, ściśle biorąc, architektura bizantyńska, lecz przez swój typ niewątpliwie nawiązuje do tradycyj chrześcijańskiej architektury miejscowej, w której zachowały się silne pierwiastki hellenistyczne. Najciekawszym zaś rysem tej sztuki jest styl wyraźnie malowniczy i barwny, znajdujący wzmocnienie jeszcze w barwnej ceramice, która tę architekturę ozdabia. Że ten ostatni rys najprawdopodobniej znowu jest w związku z tradycjami wschodniemi, i to znowu mezopotamskiemi, zdaje się znajdować potwierdzenie w innym zabytku presławskim: w barwnej ceramice i w fajansowych ikonach ruin kościoła klasztornego w Patlejnie. Dopiero za panowania bizantyńskiego (1018—1187) przerywają się te tradycje sztuki własnej i na terenie bułgarskim panuje już niepodzielnie sztuka bizantyńska.

III

Jakie są wnioski, wynikające z zestawienia sztuki starochorwackiej i starobułgarskiej?

Możnaby powiedzieć, że stwierdzone powyżej różnice zostały spowodowane odmienną przeszłością ludności obu krajów i zgoła odmiennemi warunkami, w jakich znalazły się one w nowej ojczyźnie. Możnaby wskazać na drogę czarnomorską, łączącą Bułgarów jeszcze na Bałkanach bez pośrednictwa Bizancjum z Azją przednią, oraz na zupełne zniszczenie Dalmacji w następstwie najazdów Awarów, jakoteż na wielkie odosobnienie, w jakiem żyła tamtejsza ludność słowiańska w ciągu pierwszych wieków, nie posiadająca w dodatku żadnych tradycyj pod względem sztuki monumentalnej. Możnaby dalej próbować wykazać pochodzenie każdej zosobna formy artystycznej w zabytkach dalmatyńskich i w zabytkach bułgarskich, przyczem byłoby nawet zbyteczne podkreślać, że mamy przed sobą dwa różne światy artystyczne i kulturalne.

Wszystko to jest słuszne i uzasadnione. Ale nie o to tylko idzie. W obu wypadkach mamy do czynienia ze sztuką prowincyj, w których przed jej zjawieniem się panowała niepodzielnie jeszcze — mniej więcej jednolita — sztuka starochrześcijańska względnie wczesnobizantyńska, a po jej upadku z jednej strony średniowieczna sztuka zachodnia, a z drugiej bizantyńska. Niewątpliwie jest więc uzasadnione pytanie, czem i wyrazem czego była ta sztuka prowincjonalna. Jakie istnieją kryterja dla jej zrozumienia, gdyż nie ulega wątpliwości, że same kwestje pochodzenia na to pytanie odpowiedzieć nie mogą.

Kwestje związków formalno-genetycznych tłumaczą niewątpliwie stronę zewnętrzną, historyczną zależności sztuki prowincjonalnej od sztuki większych centrów, w których te formy najpierw powstały. Ale rozglądając się wśród zabytków dalmatyńskich, czy też bułgarskich, nietrudno przyjść do przekonania, że znaczenie ich sztuki bynajmniej nie jest wyłącznie w tej zależności zawarte. Sztuka ta w ciągu trzech wieków żyje własnem życiem, jest artystycznym wyrazem całokształtu czynników życia duchowego i materjalnego wczesnośredniowiecznej Dalmacji i starej Bułgarji, przyczem w obu wypadkach sprawa skomplikowana jest przez to, że szczegóły jej form wyrażeniowych zapożyczone są ze sztuki, która powstała i wyrosła w warunkach zgoła odmiennych. Gdy zaś owe czynniki zewnętrzne zmieniają się, wtedy w obu wypadkach, w Dalmacji i w Bułgarji, także ta sztuka przestaje istnieć, nie pozostawiając za sobą wyraźnych śladów. Charakter więc sztuki tych prowincyj nie może być uważany tylko za wynik przypadkowego zbiegu okoliczności.

Ażeby się o tem przekonać, wystarczy zastanowić się krótko nad zabytkami dalmatyńskiemi. Pomimo odosobnienia kulturalnego, w jakiem żyła ludność chorwacka, styczność ze światem kulturalnym jednak istniała, nietylko z zagranicą, lecz nawet w kraju samym, gdzie bardzo wczas już dochodziło do mieszania się Słowian z etnicznym elementem romańskim, zamieszkującym miasta. A wia-

domo m. i. także, że w Zadrze istniała jeszcze w X w. stara bazylika, o której pisze cesarz Konstantyn Porfirogenetos (ok. r. 949)[10]: »kościół św. Anastazego jest budowlą podłużną, przypominającą kościół chalkopracki (w Konstantynopolu), z zielonkawemi i białemi kolumnami, pełną starodawnych malowideł na drzewie, a jej posadzka jest z cudownych mozaik«. Niewątpliwie był to kościół wzniesiony jeszcze przed przybyciem Chorwatów i do owej pory zachowany. A w Splicie pałac Dioklecjana był w takim stanie, że mauzoleum cesarza mogło być zamienione na katedrę; napewno wzorów monumentalnych także gdzieindziej — choćby w stanie ruiny — nie brakowało. A jednak Chorwaci ich nie naśladowali. Ich architektura, pomimo oczywistej filjacji jej typów ze wzorów obcych, stanowi przykład sztuki swoistej, odrębnej, która jako taka świadomie daleko odbiega od wszelkiej tradycji miejscowej. Biorąc bowiem nawet w rachubę prymitywną technikę i związane z nią nieprawidłowości, oraz inicjatywę indywidualną, która przy tak wielkiej rozmaitości poszczególnych zabytków zdaje się być wyraźnie widoczną, — można w całem tem budownictwie stwierdzić pewne wspólne cechy, które da się krótko określić w sposób następujący. Zagadnienie kompozycji przestrzeni jest dla tego budownictwa czemś ubocznem; trudno też mówić o jakiemś jednolitem odczuciu plastycznem. Elementy konstrukcyj architektonicznych, jak np. kolumny lub murowane słupy, powały, sklepienia lub kopuły, oraz pierwiastki dekoracyjne zawdzięczają swoje zastosowanie przypadkowi względnie osobistemu upodobaniu budowniczego. Kościoły te nie mają nic wspólnego z ową potężną siłą twórczą, która w początkach chrześcijaństwa stworzyła bazylikę i świątynię centralną jako wyrazy artystyczne kolektywnej religijności chrześcijańskiej, w każdym z obu wypadków odmiennej. Wszystkie prawie świątynie złożone są ze szczegółów rozdrobionych, a w ich całości odbija się nietyle swoisty stosunek do zagadnień budownictwa, ile przedewszystkiem swoisty stosunek do kościoła jako budowli sakralnej, i to pojętej raczej jako mieszkanie Boga, aniżeli służącej do zebrania wiernych. Stąd też wynika najistotniejsza cecha tej architektury: dekoracyjność, powodująca, że pomimo wszelkich zapożyczeń u wzorów obcych i ich »zbarbaryzowania«, budownictwo to jednak jest do pewnego stopnia samodzielne i twórcze. Z drugiej zaś strony właśnie owo dążenie do dekoracyjności powoduje, że ta sztuka, nie wybierając, przejęła italską ornamentykę plecioną i zachowała ją jeszcze potem, gdy ona we Włoszech samych już zamarła. Jak doszło do powstania i rozwoju tej ornamentyki we Włoszech, — czy przeważały przy jej powstaniu wpływy wschodnie, czy też północne, — czy też rozwinęła się niezależnie od nich z pierwiastków istniejących już w zdobnictwie starożytnem, to wszystko są kwestje, które w związku ze sztuką w Dalmacji stają się bezprzedmiotowemi; we Włoszech, gdzie zjawienie się tej ornamentyki ściśle wiąże się z porzuceniem figuralności, posiadającej właśnie tam tak silne tradycje, zagadnienie powstania sztuki bezprzedstawieniowej jest z natury rzeczy kwestją niezmiernie ważną. Ale Chorwaci żadnej podobnej tradycji nie posiadali i nie musieli niczego porzucać, to też znaczeniu ich ornamentyki plecionej nie można przypisywać znaczenia, jakie ma formalnie analogiczna ornamentyka italska. W Dalmacji charakter jej jest tylko formalny i zdobniczy, podporządkowana jest ona całkowicie dekoracyjnemu ujęciu architektury kościelnej. To też niezmiernie trudno było dla sztuki chorwackiej na progu nowej epoki romanizmu wydobyć się z tak wyraźnie zakreślonych ram i przejść do sztuki figuralnej, czego najlepszym dowodem jest portret króla chorwackiego z XI w. w baptysterjum w Splicie. Barbarzyńska jest na tej płycie nie ornamentyka, lecz figura ludzka.

Prowincjonalna więc sztuka epoki starochorwackiej jest wprawdzie cała zależna od sztuki obcych środowisk, ale w nierównym stopniu, gdyż w architekturze wzory przejęte przetwarza po swojemu, nadając im nową treść artystyczną, ornamentykę zaś przejmuje w całości, stosując ją tylko formalnie.

Zależność sztuki starobułgarskiej od wzo-

rów obcych jest innego rodzaju. Jej prowincjonalizm nie jest identyczny z dalmatyńskim, czego jednak bynajmniej nie można wytłumaczyć tylko żywszym kontaktem ze światem, ani też tem, że przeważnie była to sztuka dworska i oficjalna; z kościołów chorwackich także spora ilość była przecież ufundowana przez książąt i królów. Jest to sztuka narodu, czyli raczej warstw o starych tradycjach kulturalnych, przyczem wzory obce żywcem są przejęte, bez względu na to, czy idzie o pałace chanów, wzorowane na pałacach sasanidzkich, o jeźdźca w Madarze, o skarb z Nagy-Szent-Miklos, czy też o świątynie chrześcijańskie i ich ozdobę, naśladujące tradycje sztuki chrześcijaństwa wschodniego czy też miejscowego. Niema tutaj żadnego szukania, niema też żadnej próby stworzenia czegoś nowego. Mimo wszelkich prób hermeneutyki niewiadomo wprawdzie, ile np. w reljefie w Madarze jest jeszcze zrozumienia ideowej strony wzorów azjatyckich i ile jest w nim pierwiastków czysto bułgarskich, ale nie ulega wątpliwości, że jest to sztuka, która w otoczeniu i środowisku bułgarskiem poprostu tylko odtwarza wzory obce. Przy zestawieniu tej sztuki ze sztuką Chorwatów dalmatyńskich nasuwa się mimowoli porównanie jakościowe zabytków, przyczem zabytki bułgarskie zdają się niewątpliwie odnosić pierwszeństwo. Są to jednak zjawiska tak niewspółmierne, że tego rodzaju porównanie nie jest uzasadnione. Pod względem technicznym architektura starochorwacka jest wprawdzie »prymitywna«, ale nie dotyczy to jej istoty artystycznej, zawartej w silnem dążeniu do stworzenia własnych wartości; posiada więc ona sama w sobie, poza naśladownictwem form obcych, znaczenie i wartość jako odosobniony fakt artystyczno-historyczny, gdy tymczasem znaczenie sztuki starobułgarskiej tkwi raczej w rozmachu i zrozumieniu, z jakiem przejmuje i powtarza cudze formy.

Analiza wczesnośredniowiecznej sztuki prowincjonalnej na Bałkanach daje więc w wyniku obrazy dwóch światów, z których jeden ze szczegółów przejętych o własnych siłach buduje własną koncepcję artystyczną, drugi zaś przejmuje koncepcje już istniejące, powtarzając je i wzbogacając je odmianami motywów zdobniczych. Znaczenie pierwszego zawarte jest w nim samym, dlatego też kryterja, które należy względem niego stosować, nie mogą się ograniczać do kwestyj jego stosunku do wzorów i centrów obcych, lecz powinny sięgać aż do zrozumienia podstaw całokształtu jego kultury artystycznej i całej jego kultury. Znaczenie zaś drugiego tkwi nietyle w nim samym, ile w sposobie przejmowania form obcych, dlatego też jego kryterja powinny być przedewszystkiem formalne. W obu zaś wypadkach predyspozycje dla takiego, a nie innego charakteru tej sztuki zostały stworzone przez całokształt kultury społecznej warstw, które były jej nosicielami.

PRZYPISKI

[1] Literatura o tych zabytkach jest bardzo obszerna. Ponieważ w danym wypadku idzie tylko o reprodukcje, zwracam uwagę tylko na znaną publikację prof J. Strzygowskiego, Altslavische Kunst, Augsburg 1929, gdzie reprodukowana jest większość zabytków starochorwackich. Pozatem cytuję według książki L. Karaman, Iz kolijevke hrvatske prošlosti. Historijsko-umjetničke crtice o starohrvatskim spomenicima, Zagrzeb 1930, w której jest najlepiej zebrany cały odnośny materjał.

[2] Karaman, op. cit., tabl. I.

[3] Tamże, tabl. I, 1—4.

[4] Tamże, tabl. I, 5—7.

[5] Tamże, tabl. I, 8.

[6] Tamże, tabl. I, 9—10.

[7] Tamże, tabl. I, 12.

[8] Tamże, tabl. I, 11.

[9] Tamże, tabl. I, 13.

[10] Tamże, tabl. I, 15—19.

[11] Tamże, tabl II, 1.

[12] Tamże, tabl. II, 5—9.

[13] Tamże, tabl. II, 2.

[14] Tamże, tabl. II, 3—4.

[15] Tamże, ryc. 38—70, 88—89, 105—117.

[16] Tamże, tabl. II, III.

[17] Wszystkie tutaj wspomniane zabytki starobułgarskie są opublikowane i reprodukowane w książce B Filowa p. t. Starobłgarskoto izkustwo, Sofja 192 (także wydanie niemieckie p. t. Die altbulgarische Kunst).

RECENZJE I SPRAWOZDANIA

Z BADAŃ NAD RZYMSKIM BAROKIEM

I

W miejsce niesprawiedliwej pogardy, której wiek XIX nie szczędził sztuce baroku, obecnie wkracza coraz głębszy i coraz dalsze kręgi obejmujący zachwyt dla niezwykle bujnego życia artystycznego tej epoki. W dziejach naukowej rehabilitacji baroku złotemi zgłoskami zapisały się nazwiska Wölfflina, Schmarsowa i Riegla. Szczególnie poglądy Riegla mogą być uznane za kwintesencję przedwojennego okresu prac naukowych w tej dziedzinie: w nich najpełniej została sformułowana samoistna barokowa wola twórcza, określone zostało stawanie się stylu barokowego w dziełach wielkich mistrzów cinquecenta (M. Anioł, Correggio) i wreszcie bodajże po raz pierwszy wyraźnie postawiono sprawę związku ruchu barokowego z prądami odrodzenia religijnego w dobie kontrreformacji.

Okres powojenny stworzył nowe podstawy psychiczne dla wartościowania sztuki barokowej. Silny rozwój pierwiastka ekspresyjnego w sztuce współczesnej wydatnie przyczynił się do otwarcia oczu na pokrewnie zorjentowane dążenia w sztuce przeszłości; zaczem na pierwszy plan powszechnie rozważanych zagadnień naukowych wysuwa się abstrakcyjny ekspresjonizm sztuki bizantyńskiej, niektóre fazy rozwojowe średniowiecza, manieryzm, barok. Równocześnie zaś właściwy naszej epoce duch wielkich syntez historyczno-kulturalnych nie pozwala na niedocenianie któregokolwiek z członów rozwojowych. Rodzi się pojęcie historji sztuki jako historji ducha, przynoszące zgruntu nowe zrozumienie procesu rozwojowego. Dzieło sztuki traktowane jest w ścisłym związku z faktami z innych dziedzin życia duchowego, społecznego, a nawet gospodarczego, jako najwspanialszy pomnik człowieka danej epoki, ujrzany w ramach ciągłego i nieznającego nagłych i nieumotywowanych upadków rytmu rozwojowego. Stąd też musiały przedewszystkiem zogniskować na sobie uwagę badawczą t. zw. dotychczas epoki upadku sztuki, a więc do niedawna lekceważony barok oraz naukowo »odkryty« właściwie dopiero w okresie powojennym manieryzm. Zwłaszcza ten ostatni wysunął się obecnie, możnaby powiedzieć, na czoło wszystkich zagadnień z historji sztuki, rozważanych przez naukę europejską (zwłaszcza niemiecką). Nawskróś spirytualistyczna sztuka manieryzmu ukazuje się jako pełny odpowiednik duchowy bojowego okresu kontrreformacji, podczas gdy barok jest już właściwie sztuką zwycięskiego i triumfującego katolicyzmu. Wedle określenia M. Dvořáka w manieryzmie objektywne formy artystyczne służą jako wyraz subjektywnej treści duchowej, podczas gdy w baroku subjektywne formy artystyczne (optyka, iluzjonizm!) stają się wyrazem dogmatycznego świata idej religijnych, ogólno-katolickiej objektywnej normy uczuciowej.

Hasłem do gruntownego przewartościowania dotychczasowych poglądów na sztukę włoską od Giotta do Berniniego oraz wspaniałą proklamacją nowego ujęcia dziejów sztuki stały się wykłady M. Dvořáka na uniwersytecie wiedeńskim w latach 1918—1920 (wydanie pośmiertne: Max Dvořák, »Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance«, dwa tomy, Monachjum 1927 i 1929). Śmiałemi rysami kreślona synteza Dvořáka, przerwana niestety w trakcie pracy nad Berninim, stanowi obecnie punkt wyjścia dla całego pokolenia młodszych badaczy. Poglądy M. Dvořáka na twórczość Tintoretta i El Greca wraz z mniej więcej współcześnie wydaną książką Hermanna Vossa (»Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz«, dwa tomy, Berlin 1920) stały się sygnałem do głębszego spojrzenia na sztukę manieryzmu. Jeśli zaś chodzi o barok, poglądy Dvořáka z powodu jego przedwczesnego

zgonu nie doczekały się ostatecznego ujęcia, niemniej przeto taki np. rozdział o budowie Gesù zaliczyć należy do najgłębszych wypowiedzeń się na temat sztuki barokowej, nie mówiąc już o niezwykle ważkich, zwrotnych niekiedy uwagach rozrzuconych po innych rozdziałach »Historji sztuki włoskiej« lub w drobniejszych pracach. — Głębokością historyczno-kulturalnego ujęcia zbliża się do Dvořáka Werner Weisbach (»Der Barock als Kunst der Gegenreformation« Berlin 1921), traktując sztukę baroku na podłożu psychologji stanów ekstatycznych i katolickiego mistycyzmu. Dla tak zasadniczego w studjach nad sztuką baroku zapoznania się z podłożem ikonograficzno-dewocyjnem szereg niezmiernie ważkich rozwiązań zapewne przyniesie zapowiedziane już nowe dzieło Emila Mâle'a, mające stanowić barokowy odpowiednik jego monumentalnych prac o sztuce religijnej średniowiecza.

II

Momentem zwrotnym dla badań nad włoskiem malarstwem barokowem stała się wielka wystawa retrospektywna, która miała miejsce we Florencji w Palazzo Pitti w 1922 r. Tu po raz pierwszy z całą wyrazistością zarysował się niezmiernie bujny i urozmaicony obraz malarstwa sei- i settecenta, a prowadzona przez pewną grupę uczonych walka o rehabilitację tego okresu w dziejach sztuki znalazła wreszcie swój zwycięski finał. Wystawa florencka stała się również punktem wyjścia dla nowej fazy metodycznych studjów nad włoskiem malarstwem barokowem i otworzyła szerokie pole analizie porównawczej, pozwalając po raz pierwszy ujrzeć cały szereg arcydzieł we właściwem oświetleniu i otoczeniu. Pewnego rodzaju podsumowaniem naukowych wyników wystawy, a zarazem pierwszą próbą śmielszego zarysu syntetycznego miała być publikacja, której autorami są: Ugo Ojetti, Luigi Dami i Nello Tarchiani (»La pittura italiana del seicento e del settecento nella mostra di Palazzo Pitti a Firenze MCMXXII«, Medjolan, Rzym 1924). — Stosunkowo najwięcej zastrzeżeń krytycznych budzić może pierwsza część wspomnianego dzieła, a mianowicie zawarty w niej zarys syntetyczny, który zgóry niejako skazany był na pewną jednostronność, choćby tylko z przyczyny nieuwzględnienia malarstwa monumentalnego, wynikającego zresztą z charakteru wystawy. W dalszym ciągu pracy znajdujemy dokładnie zestawiony katalog dzieł pokazanych na wystawie florenckiej, zaopatrzony w krótkie życiorysy i charakterystyki pojedynczych artystów, oparte przeważnie na t. zw. pisarzach źródłowych XVII i XVIII wieku. Niezmiernie cennem uzupełnieniem wspomnianego dzieła jest zestawienie całej bibljografji, dotyczącej włoskiego malarstwa barokowego, podzielone podług szkół i pojedynczych artystów i doprowadzone do ostatniej chwili. Na tak szeroką miarę zakrojony katalog wystawy istotnie stać się mógł podsumowaniem dotychczasowych wyników nauki, a zarazem dać pobudkę do wytknięcia nowych dróg. Celem na najbliższą przyszłość staje się wyraźne określenie pojedynczych artystów oraz ustalenie możliwie dokładnego katalogu dzieł każdego z nich. Praca ta napotyka na nieoczekiwane trudności, i to nawet w stosunku do oeuvre'u artystów przodujących tej epoce, jak np. Caravaggio, nie mówiąc już o niezliczonej plejadzie artystów mniej znanych lub też zgoła zapomnianych, z których jednak każdy w ramach danego czasu i szkoły zachowuje swe rysy indywidualne, zasługujące na wydobycie. Tą pracą określania indywidualności i oeuvre'u pojedynczych malarzy poczęło zajmować się przerwane niestety wydawnictwo zatytułowane »Sei- e settecento italiano«. Jest to zbiór krótkich monografij, z których każda zawiera życiorys i charakterystykę danego malarza, katalog dzieł, bibljografję oraz o ile możności komplet reprodukcyj. Tego rodzaju typ wydawnictwa stoi w ścisłym związku z trwającą wciąż jeszcze fazą odkrywczą w dziedzinie badań nad włoskiem malarstwem barokowem: poglądy na sztukę artystów znanych już i uznanych gruntownie nieraz się przekształcają pod naporem nowego materjału, nie mówiąc o ustawicznie wydobywających się na jaw nowych sylwetach artystów zapomnianych.

Przechodząc zkolei do właściwego tematu naszych rozważań, którym w tej chwili jest malarstwo sei- i settecenta na terenie Rzymu, przedewszystkiem musimy się zająć podstawową w tym zakresie pracą Hermanna Vossa »Die Malerei des Barock in Rom«, Berlin 1924. Dzieło to, w pewnym stopniu będące również pokłosiem wystawy florenckiej, stanowi zarazem pierwszy tom, pierwszą część monumentalnego zamierzenia, którego celem jest ujęcie całokształtu malarstwa włoskiego od 1600 do 1800 roku w formie wielkich monografij poszczególnych środowisk artystycznych. Tom poświęcony barokowi rzymskiemu jako pierwsza część zamierzonego wydawnictwa zaopatrzony jest w obszerniejszy wstęp, w którym określona została rola malar-

stwa barokowego na ogólnem tle artystycznego rozwoju Italji od XIV do XVIII w. Rozwój ten odznacza się rozbiciem na poszczególne, poniekąd w stosunku do siebie antytetyczne i zamknięte kierunki lokalne przy równoczesnem dążeniu do jedności. Dwubiegunowość rozwoju występuje najpełniej w przeciwstawieniu: forma linearno-plastyczna w środowisku florencko-rzymskiem i czysto malarskie wartości weneckie. XV w., gdy obok panującej dotychczas szkoły florenckiej jako nowa potęga twórcza występuje Wenecja — to czas najbardziej zaostrzonych odrębności lokalnych. Już jednak w XVI w. występuje coraz silniejsza dążność do scentralizowania wszystkich sił kulturalno-artystycznych Italji w Rzymie, która to dążność osiąga szczyt w dobie baroku wraz z odrodzeniem potęgi papiestwa pod wpływem kontrreformacji: antytetyczne orjentacje, środkowo- i górno-italska, zlewają się w jednolitym i uniwersalnym charakterze sztuki rzymskiej, tu kojarzą się wartości malarskie Tycjana i Correggia z dekoracyjno-architektonicznemi ideałami szkoły rzymskiej. Do roli pośredniczącej, choćby tylko ze względu na swe położenie, doskonale się nadawała Bolonja, podczas gdy np. szkoła florencka w XVII w. posiada już tylko znaczenie lokalne. — Już więc ze względu na centralne stanowisko Rzymu opracowanie jego malarstwa w XVII i XVIII w. wysuwa się jako zadanie niezmiernie ponętne, ale zarazem kryjące znaczne trudności nawet czysto metodycznej natury. Chodzi o jakiś dostatecznie uchwytny sprawdzian przynależności do szkoły rzymskiej. Ani przypadkowy moment narodzin, ani też dłuższe nawet przebywanie i zżycie się ze środowiskiem rzymskiem (np. Poussin) nie zawsze, zdaniem autora, może być miarodajne. Potrzebnego sprawdzianu szuka on w definicji artystycznej: w tym sensie monumentalno-retoryczne ujęcie miałoby stanowić istotną cechę narodowo-włoską, a w szczególności rzymską, w przeciwieństwie do idyllicznego lub drobiazgowo-realistycznego charakteru Niderlandczyków czynnych w Rzymie, bądź też racjonalizująco-klasycystycznego kierunku Francuzów. Jednakże w tak zakreślonych ramach niebardzo już mieści się (jakże mimo to rzymska!) twórczość wielkiego Lombardczyka Caravaggia i idącej za nim plejady »tenebrosich«. Z drugiej strony istnieje i rzymski ruch klasycystyczny w baroku, cały krąg artystów duchowo spokrewnionych właśnie ze sztuką Poussin'a i świadomie przeciwstawiających się panującemu iluzjonistyczno-dekoracyjnemu kierunkowi Berniniego i Pietra da Cortona. Również i nad malarzami »bambocciat« (np. Cerquozzi), ściśle zespolonymi z rzymskiem życiem artystycznem, trudno jest przejść lekko do porządku dziennego, tem bardziej, że jest to właśnie kierunek, w którym wyraźnie bardzo dochodzą do głosu charakterystyczne dla późnego seicenta właściwości kolorystyczne: impresjonizm, malarstwo plamami. Wogóle środowisko rzymskie w XVII i XVIII w. przedstawia nam się obecnie jako niezmiernie ciekawy zespół różnorodnych elementów tu połączonych w jednolitą nazewnątrz więź uniwersalistycznej sztuki kościoła katolickiego. Stanowisko Rzymu jako centrum, ogniskującego ruch artystyczny, powoduje ustawiczną płynność stosunków i utrudnia niezmiernie, chciałoby się powiedzieć, nieraz uniemożliwia wyraźne odróżnienie elementów autochtonicznych od napływowych. Nie w tem jednak, jak również nie w samem rozgrupowaniu materjału czy też w syntetyczności ujęcia leży główna wartość niezbędnej, wprost kompendjalnej książki Vossa. Jest to najkompletniejszy dotychczas zbiór materjału naukowego w tym zakresie, podanego z wyraźną troską o dokładność i przejrzystość. Niezwykle bogata część ilustracyjna, krytycznie opracowane życiorysy i charakterystyki poszczególnych artystów oraz możliwie kompletne katalogi ich dzieł — oto główna zaleta, decydująca o trwałej wartości dzieła. Materjał książki ujęty jest w następujące rozdziały: 1) Caravaggio i kierunek naturalistyczny. 2) Annibale Carracci i reforma malarstwa monumentalnego. 3) Rzymski pełny barok (Lanfranco, Sacchi, Pietro da Cortona i t. d.). 4) Rzymski późny barok (Pozzo, Baciccio, Maratti i t. d.). 5) Rzymskie rokoko i reakcja klasycystyczna (Pannini, Batoni, Mengs i t. d.). — Książka Vossa nie jest oczywiście ostatniem słowem nauki: stanowi jedynie solidną podbudowę. Teraz dopiero otwiera się pole dla jaknajdalej idącej wnikliwości analitycznej, której celem jest krytyka i uzupełnienie materjału, w wyniku czego powinny się wyraziście zarysować indywidualności i oeuvre poszczególnych artystów.

Przy niezmiernie dotkliwych brakach w zakresie materjału archiwalnego badacz włoskiego malarstwa barokowego zmuszony jest do niemal wyłącznego oparcia się na t. zw. pisarzach źródłowych XVII i XVIII w. (Baglione, Bellori, Baldinucci, Passeri i t. d.) oraz na bogatej literaturze przewodnikowej. Korzystać z tych źródeł można jednak tylko z najwyższą dozą krytycyzmu, który jedynie w połączeniu z jaknajbardziej wni-

kliwą analizą form malarskich pozwoli nam się wyznać pośród nieprzebytych gąszczy zachowanych obrazów z jednej, a nieraz trudno z niemi się wiążących nazwisk artystów z drugiej strony. Dobrym przykładem powyżej wskazanych trudności badawczych może być nasz obecny stan badań nad sztuką Caravaggia.

Lionello Venturi w swej pracy »Il Caravaggio«, Rzym 1925, przedewszystkiem zaś Leopold Zahn (»Caravaggio«, Berlin 1928) posiadają zasługę sumiennego zgromadzenia wszystkich dostępnych obecnie materjałów przygotowawczych do przyszłej monografji. Zarówno jednak geneza sztuki Caravaggia, jej zakres rozpowszechnienia, jak również autentyczność wielu utworów, a nawet szereg zasadniczych dat życiowych artysty wymaga jeszcze daleko idącego wyświetlenia krytycznego. Ciekawą próbę tego rodzaju podjął Ernst Benkard w pracy »Caravaggio-Studien«, Berlin 1928. Punktem wyjścia rozważań stają się obrazy, zdobiące kaplicę kardynała Matteo Contarelli w kościele San Luigi de' Francesi, których czas powstania na podstawie znalezionego przez autora napisu przesunąć możnaby na lata 1590—1592. Początki burzliwego życia i sztuki Caravaggia toną w zupełnym niemal mroku. Podana przez Belloriego aproksymatywna data urodzin genjalnego Lombardczyka: 1569 r. nie znalazła uznania u pewnej grupy badaczy (np. Kallab lub Voss). Autorzy ci pragnęliby przesunąć datę urodzin artysty na lata ok. 1560, nie mogąc sobie dać rady z t. zw. młodzieńczemi utworami Caravaggia oraz nie chcąc się pogodzić z faktem, że w chwili stworzenia fascynujących obrazów z historji św. Mateusza, owej ewangelji nowej sztuki, mógłby on liczyć zaledwie 22 lata. Benkard zajmuje stanowisko przeciwne. Drogą wyczerpującej analizy tego pierwszego arcydzieła, w którem samodzielny styl Caravaggia objawił się w całej pełni, pragnie on uzyskać genetyczne wytłumaczenie jego sztuki, a zarazem jedynie pewne kryterjum dla zbadania autentyczności t. zw. utworów młodzieńczych. — Drogą analizy obrazów z historji św. Mateusza dochodzi Benkard do określenia podstawowych składników stylu Caravaggia, któremi są: malarskość, plastyka i fantastyka; cechuje go »eksplozyjność w ujęciu zjawiska w świecie irracjonalnie pojętej przestrzeni i efektów świetlnych« (str. 60). Artystycznym programem Caravaggia jest połączenie koloryzmu weneckiego (Giorgione, Tycjan, Tintoretto) z rzeźbiarską plastyką Michała Anioła, przyczem światło i cień mają zadanie łagodzenia konfliktów. Zgodnie z istotą »tenebroso« światło i cień (a nie światłocień!) staje się głównym czynnikiem dramatyzacji, spełniając zarazem rolę modelatorską w stosunku do form, które to znaczenie światła wyraźnie wywodzi się z malarstwa weneckiego, ze sztuki Tintoretta. Zgodne z tradycją malarstwa weneckiego jest również znamienne dla Caravaggia ujęcie przestrzenne, którego cechę istotną stanowi konflikt pomiędzy woluminem cielesnym a przestrzenią. — Probierze stylistyczne, uzyskane przez rozbiór obrazów z kaplicy Contarelliego, posłużyły Benkardowi za podstawę w krytyce autentyczności t. zw. dzieł młodzieńczych, z których jedynie tylko »Głowa Meduzy« w Uffizi zdaniem autora może być uznana za własnoręczne dzieło Caravaggia. Pozostaje grupa pomiędzy sobą spokrewnionych utworów, na którą składa się: »Wróżąca cyganka« w dwóch wersjach (Luwr i Quadreria Capitolina), »Grająca na lutni« w wersji rzymskiej i leningradzkiej, »Bacchus« w Uffizi oraz »Św. Magdalena« i »Spoczynek w drodze do Egiptu« w Doria Pamfili. W obrazach tych połączone są elementy z różnych okresów twórczości Caravaggia w niezbyt organiczną całość, od której trudno jest przerzucić pomost do monolitycznego stylu obrazów z kaplicy Contarelliego. Stąd możnaby się we wspomnianej grupie obrazów dopatrywać pendzla jakiegoś wybitniejszego naśladowcy Caravaggia, przyczem w pierwszym rzędzie mógłby tu wchodzić w grę Carlo Saraceni. Niezależnie zresztą od sprawy ostatecznego przyjęcia się tej atrybucji stwierdzić należy, że wysiłek Benkarda w kierunku ustalenia genezy stylu Caravaggia jest poważnym krokiem naprzód w zakresie badań nad twórczością tego artysty, która stanowi jedną z najwspanialszych kart rzymskiego baroku.

Pracę o wybitnym malarzu pełnego baroku, a zarazem doskonały rzut oka na mało znaną sprawę ruchu klasycystycznego w rzymskim baroku daje Hans Posse: »Der römische Maler Andrea Sacchi. Ein Beitrag zur Geschichte der klassizistischen Bewegung im Barock«. Italienische Forschungen herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz. Neue Folge. Erster Band. Lipsk 1925. — Posse, autor znakomitego studjum o malarstwie monumentalnem w Rzymie barokowym (Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 1919, t. 40), w tej pracy zajmuje się stosunkowo mało znaną osobistością Sacchiego. Obrazy tego niepospolitego malarza takie, jak »Cud św. Grzegorza«, »Tran-

sito di S. Anna«, a przedewszystkiem wspaniała »Wizja św. Romualda« w Pinakotece Watykańskiej należą do tych nielicznych dzieł baroku, które zyskiwały uznanie w XIX w., a nawet Goethe nie szczędził im słów zachwytu. — Z początku występuje Sacchi na gruncie rzymskim jako zdecydowany przedstawiciel wenecjanizującego kierunku bolońskiej szkoły Carraccich. Rychło jednak ulega bezwzględnemu urokowi Rafaela i rzymskiej »maniera grande«. Już tworząc swój fresk »Divina Sapienza« w Palazzo Barberini, świadomie przeciwstawia się Sacchi rozpętanemu iluzjonizmowi dekoracyjnemu Pietra da Cortona: nawiązuje do surowszego, bardziej opanowanego kierunku dekoracji monumentalnej Albaniego, Domenichina lub Guida Reniego, dąży do prostoty i logicznego układu małofiguralnych, zamkniętych w sobie grup, draperję przystosowuje ściśle do kształtów ciała, twarze przesyca indywidualnym wyrazem, zachowuje wielką wstrzemięźliwość w zastosowaniu skrótów lub kontrapostów. Świadomy rafaelityzm artysty jeszcze pełniej wystąpi w pochodzącej z ostatniego okresu jego twórczości dekoracji baptysterjum S. Giovanni in Fonte. Kult Rafaela i tradycji klasycznej wraz z Sacchim dzieli grono artystyczne antyberninistów, do którego należy teoretyk Bellori, rzeźbiarze Francesco Fiammingo i Alessandro Algardi, z malarzy zaś Poussin, Pietro Testa, Pierfrancesco Mola i inni. Artyści ci odbywają zebrania i akademje dyskusyjne, na których formułują swe poglądy na sztukę, opierające się na dwóch fundamentalnych pojęciach: azione i espressione. W myśl tych ideałów Sacchiego i artystów jemu pokrewnych studjum natury stanowi główną podstawę sztuki: wszelki gest i wszelka akcja zewnętrzna musi mieć ścisłą motywację w przeżyciu wewnętrznem, w wyrazie duchowym. Do tego dołącza się typowo rzymska zasada dostojeństwa sztuki (»decoro-costume«), warunkująca do pewnego stopnia wybór tematu, typów i sposobu ujęcia. Wierność powyżej naszkicowanym ideałom Sacchiego przejął jego znakomity uczeń, Carlo Maratti.

Bliższe zapoznanie się z rzymskim kręgiem barokowym klasycystów mogłoby mieć doniosłe znaczenie również, jeśli chodzi o nasze, polskie stosunki. Przecież do tego właśnie kręgu nawiązuje twórczość ucznia Marattiego, Jerzego Szymonowicza-Siemiginowskiego; stąd biją główne refleksy, zasadniczo oddziaływujące na sztukę naszych »Rzymian« na przełomie XVII i XVIII w., Czechowicza, Kuntzego, a poniekąd i Smuglewicza, o czem łatwo się można przekonać, choćby tylko kartkując ilustracje bardzo pożytecznej i zasługującej na szersze omówienie pracy dr Macieja Loreta: »Gli artisti Polacchi a Roma nel settecento«, Medjolan-Rzym 1929. Twórczość tych artystów, potraktowana na tle rozgrywającej się podówczas na terenie Accademia di San Luca zasadniczej walki, w której udział biorą epigonowie późnego baroku dekoracyjnego, obok nich zaś przedstawiciele kręgu Marattiego i wreszcie otwarci już rzecznicy klasycystycznej reakcji — czyż nie przedstawia się w zgoła nowem i ciekawem świetle? A Rzymianin, uczeń Batoniego, Bacciarelli czyż nie zasługuje na gruntowne omówienie właśnie na tle niezwykle bujnego ruchu artystycznego w ówczesnym Rzymie, gdzie ścierają się ze sobą różne, nieraz nawzajem się wykluczające tendencje? W związku ze znakomitym w ostatnich latach rozwojem badań nad włoskiem malarstwem t. zw. manieryzmu i baroku działający w Polsce przedstawiciele seicenta wymagają również nowego, pogłębionego spojrzenia i oceny. W świetle obecnych poglądów na malarstwo manieryzmu innem zupełnie okiem spojrzymy np. na twórczość Dolabelli, a działalność wybitnych przedstawicieli późniejszego seicenta takich, jak Giacinto Campana, Michelangelo Palloni lub Del Bene, uwydatni się jako moment zgoła pierwszorzędnej wagi w dziejach naszej kultury artystycznej. Wogóle byłby już czas najwyższy przystąpić do głębszych i planowo zakreślonych studjów nad polskim barokiem, czego dokonać możemy tylko w jaknajściślejszym kontakcie ze zdobyczami pokrewnej dziedziny nauki europejskiej.

Nakoniec poprostu tylko tytułem charakterystycznego przykładu pragnąłbym jeszcze wspomnieć o ciekawym malarzu z przełomu XVII i XVIII w., stosunkowo niedawno odkrytym dla nauki przez Vossa (Hermann Voss, »Paolo Pagani. Versuch einer Rekonstituierung«. Belvedere 1929, nr 2). Artysta ten, Paolo Pagani, z pochodzenia Medjolańczyk, a z ducha swej sztuki Wenecjanin, powinien nas nieco żywiej zainteresować, gdyż jest on twórcą znakomitego obrazu św. Sebastjana w jednym z ołtarzów krakowskiego kościoła św. Anny, które to dzieło było dotychczas błędnie określane jako utwór Paganiego — Hiszpana.

III

Architektura Rzymu barokowego o wiele wcześniej od malarstwa doczekała się powszechnego uznania, stąd też i pierwsza praca pioniersko-

odkrywcza w stosunku do niej już dawniej została wykonana. Mimo to jednak w ostatnich latach i na tem polu widać znaczne ożywienie. Pojawiło się parę zarysów ogólniejszych, jak np. Antonio Muñoz, »Roma barocca«, Medjolan 1919, Dagoberta Freya, »Architettura barocca« lub tegoż autora »Beiträge zur römischen Barockarchitektur« (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte III, 1924). Z większych prac o charakterze monograficznym na uwagę zasługują zwłaszcza dzieła poświęcone Borrominiemu i C. Fontanie, które w swoim zakresie mogą być uznane za ostatnie słowo badań analitycznych, a zarazem znakomitą podbudowę przyszłej syntezy. Autorem jednej z tych prac jest Eberhard Hempel (»Francesco Borromini«, Wiedeń 1924), drugiej zaś Eduard Coudenhove-Erthal (»Carlo Fontana und die Architektur des römischen Spätbarocks«, Wiedeń 1930). Szczególnie doniosłe znaczenie odkrywcze posiada ostatnie z wymienionych dzieł, którego bohaterem jest Carlo Fontana, lekko dotychczas zbywany mianem epigona Borrominiego. W świetle materjałów zgromadzonych przez Erthala autor fasady San Marcello i San Biagio in Campitelli okazuje się jednostką wybitnie twórczą w duchu całkowicie optycznych rozwiązań architektonicznych, stając obok Borrominiego i Fischera von Erlach w rzędzie najwybitniejszych architektów późnego baroku.

Na zakończenie pragnę jeszcze nieco obszerniejsze sprawozdanie poświęcić jednej z pośród niedawno wydanych prac, dotyczących rzymskiego baroku. Jest to książka Josefa Weingartnera, »Römische Barockkirchen«, Medjolan 1930. Tematem rozważań autora są rzymskie kościoły barokowe, pojęte jako jednolite zjawisko kulturalno-artystyczne. W dwóch wstępnych rozdziałach książki: 1) Die Zeitlage, 2) Die römischen Barockkirchen als Gesamterscheinung, scharakteryzowane jest historyczno-kulturalne podłoże oraz uwydatnione zostały główne prądy życia religijnego, nurtujące kurję rzymską w XVI i XVII w. Gigantyczny plan budowy nowego Rzymu, stolicy chrześcijaństwa na gruzach Rzymu antycznego, rzucony jeszcze przez Mikołaja V, doczekał się pełnej realizacji dopiero za panowania wielkich papieży epoki baroku takich, jak Sykstus V, Grzegorz XIII, Paweł V, Urban VIII i Aleksander VII. Wybitnie w kierunku apoteozy władztwa ziemskiego zwrócona działalność budowlana papieży renesansu pozostawiła stosunkowo nieznaczne ślady na polu budownictwa kościelnego. Dopiero budzący się duch reformy oraz »sąd boży« w postaci »Sacco di Roma« poczyna drążyć nowe tory w tym kierunku. Nowi święci, nowe zakony i kolegja, rozbudzony katolicki ruch edukacyjny oraz potężnem tętnem bijące życie religijne stwarza szereg nowych doniosłych zadań w zakresie budownictwa kościelnego. Rzym, który w międzyczasie urósł do znaczenia głównego centrum, ogniskującego życie artystyczne całej Italji, teraz w nawiązaniu do nielicznych w tym zakresie budowli renesansu staje się terenem wspaniałego rozwoju form architektury kościelnej, którego to rozwoju nawet najdrobniejsze ogniwa można dokładnie prześledzić na dochowanym obecnie rzymskim materjale zabytkowym. Dałoby się przytem zauważyć pewnego rodzaju wewnętrzne załamanie w kulturze kontrreformacji, nakazujące odróżnienie wczesnego okresu bojowego, który może najpełniej się uwydatnia w potężnej koncentracji i masywnej bryłowatości Gesù, od okresu zwycięskiego opanowania sytuacji przez papiestwo, wypowiadającego się w sztuce pełnego i późnego baroku wzrostem żywiołu malarsko-iluzjonistycznego oraz zamiłowaniem do wspaniałości i bogactwa dekoracji. Łącznie z programem przekształcenia Rzymu na wielkie miasto pielgrzymkowo-odpustowe dochodzą do głosu założenia urbanistyczne, kompozycja wielkich mas przestrzennych, związanie bazylik z monumentalnie potraktowanemi ulicami i placami, kolumnady, terasy, fontanny. — Po trafnem i przekonywującem naszkicowaniu historyczno-kulturalnego podłoża, przystępuje Weingartner do omówienia niezwykle bogatego materjału rzeczowego swej książki, który grupuje w trzy główne rozdziały. W pierwszym z nich zajmuje się fasadami, począwszy od wczesnego i nielicznych przykładów pełnego renesansu (»Tempietto« — S. Spirito in Sassia), poprzez wczesny barok Vignoli i Maderny, aż do rozwiązań pełno- i późnobarokowych Berniniego, Pietra da Cortona i Borrominiego, kończąc na jedynym przykładzie fasady rokokowej (S. Maria Maddalena) oraz dziełach t. zw. rzymskiego klasycyzmu (Fuga, Galilei). W rozdziale poświęconym ukształtowaniom wnętrza znajdują omówienie kościoły układu bazylikowego (zwłaszcza pochodne od Gesù) oraz kościoły centralne, wykazujące rozwój od renesansowej idei czystego kręgu poprzez pełny owal budowli wczesnobarokowych aż do późnobarokowych wybitnie malarskich transformacyj formy owalnej i planu krzyża greckiego; rozdział ten uzupełniają ciekawe ustępy o rozczłonkowaniu

ścian oraz o źródłach i kompozycji światła. Ostatnia część książki Weingartnera poświęcona jest dekoracji. Zostały tu scharakteryzowane dekoracyjne środki pomocnicze (jak okładziny marmurowe lub stiuk), dalej malarstwo kopuł i sklepień z właściwym mu rozwojem ku iluzjonizmowi i wreszcie zespoły dekoracyjne kaplic bocznych; w ostatecznej konkluzji dobitnie dochodzi do głosu właściwa barokowym grupom dekoratorskim cecha twórczości zbiorowej, w czem poniekąd przypominają one średniowieczne zrzeszenia i bractwa artystyczne. — Streszczona powyżej książka Weingartnera zasługuje na uwagę ze względu na trafne postawienie zagadnienia, prostotę i jasność wykładu oraz bogactwo podanego materjału, zdjęć i planów. W tym też sensie posiada ona do pewnego stopnia znaczenie kompendjalne, a także i w pracy nad architekturą polskich kościołów barokowych zasługuje na jaknajczęstsze wertowanie.

Juljusz Starzyński.

Z POGRANICZA BIZANCJUM

II

1) Michał Walicki, *Cerkiew św. św. Borysa i Gleba na Kołoży pod Grodnem.* Studja do dziejów sztuki w Polsce, t. I. Wydawnictwo Zakładu Architektury Polskiej Polit. Warsz. Warszawa 1929, str. 1—45.

Tenże, *Malowidła ścienne kościoła św. Trójcy na Zamku w Lublinie.* Tamże, t. III. Warszawa 1930, str. 92.

Nauce polskiej przybyły w publikacjach świetnie rozwijającego się Zakładu Architektury i Historji Sztuki Politechniki Warszawskiej dwie cenne prace z zakresu sztuki wschodniochrześcijańskiej, tem ważniejsze, że dotyczą dwóch zabytków, znajdujących się na terenie polskim. Związek pierwszego z nich z Polską jest coprawda tylko zewnętrzny i zbadanie jego rysów rzuca światło raczej na zagadnienie dziejów budownictwa na Rusi, aniżeli w Polsce; zato zabytek drugi należy już całkowicie do kultury artystycznej w Polsce samej, i to w jednym z najważniejszych jej okresów.

Cerkiew na Kołoży posiada jako zabytek istotnie znaczenie całkiem wyjątkowe; jest odosobniona i pochodzi z końca XII w., z którego to okresu zabytki na Rusi wprawdzie istnieją, ale w stanie tak zmienionym, że rekonstrukcja ich wyglądu pierwotnego napotyka na wielkie trudności. A ponieważ wogóle geneza najstarszych form architektonicznych na Rusi do dziś dnia pozostaje kwestją zawiłą i sporną, każde nowe zbadanie zabytku w rodzaju cerkwi na Kołoży może się przyczynić do wyświetlenia tej kwestji. W literaturze zabytek grodzieński coprawda nie jest nowością: zajmowali się nim badacze rosyjscy (z polskich Marjan Sokołowski), a najważniejsze opracowanie wyszło z pod pióra W. Grjaznowa, który już stwierdził pokrewieństwo budowli z cerkiewną architekturą Kijowa, Pskowa, Czernihowa, Nowogrodu i z niektóremi cerkwiami Gruzji.

Walicki podejmuje nanowo wszystkie kwestje, wyłaniające się w związku z cerkwią grodzieńską, i stara się w odróżnieniu od starszych opracowań, które zajmowały się przedewszystkiem historyczną stroną zabytku, dać pierwszą monografję o tej cerkwi jako zabytku architektonicznym. Ważne jest już samo umiejscowienie cerkwi w czasie i w historji, zupełnie przekonywująco przeprowadzone. Cerkiew grodzieńska, znajdująca się na terytorjum t. zw. Czarnej Rusi, która, pierwotnie etnicznie litewska, począwszy od drugiej połowy XI w. ulega kolonizacji ruskiej, powstała w związku z coraz bardziej szerzącym się kultem obu książęcych męczenników. Kult ten, który nadawał się zresztą doskonale do przedsięwzięć o charakterze militarnym, istniał już w chwili założenia Nowogródka przez Jarosława w 1044 r., a w r. 1072 już powstała pierwsza cerkiew pod wezwaniem św. św. Borysa i Gleba w Wyszgorodzie, której miejsce zajęła później w 1115 r. cerkiew murowana. W r. 1145 została wzniesiona cerkiew murowana na Smiadyni (Smoleńsk), a w 1191 r. nastąpiło przeniesienie relikwij obu świętych do Smoleńska. W związku z tym ostatnim aktem należy też powstanie cerkwi na Kołoży datować na koniec XII w.

Sama przez się nasuwała się myśl, że należy wzorów dla typu tej cerkwi szukać również w budowlach cerkiewnych, związanych z kultem św. św. Borysa i Gleba. Autor słusznie postąpił, że próbował wyświetlić nieco sprawę, ujmując ją pod kątem widzenia, zadomowionym w badaniach nad sztuką zachodnio-europejską choćby przez wielkie dzieło Kingsley Portera o roli, jaką odegrały w rozwoju rzeźby romańskiej drogi

pątnicze. Natrafił tu jednak na trudności, gdyż ani topografja i chronologja świątyń pod wezwaniem tych męczenników nie jest bliżej zbadana i ustalona, ani niewiadomo, jaka była pierwsza z tych cerkwi, t. j. wymieniona już cerkiew w Wyszgorodzie. Przeto musiał autor szukać materjału porównawczego w zabytkach architektonicznych Kijowa i Czernihowa z XI i XII w., od których cerkiew wyszgorodzka prawdopodobnie zbytnio się nie różniła. Na tej właśnie analizie porównawczej oparte są najważniejsze wywody pracy.

Ponieważ pierwotny wygląd cerkwi grodzieńskiej ucierpiał z powodu licznych odnowień, począwszy od XVI w., i z powodu zawalenia się ściany południowej, należało najpierw dokładnie ustalić jej pierwotny typ. Jest to typ trójnawowej bazyliki z kopułą o trzech półokrągłych apsydach. Wewnątrz murów północnej apsydy bocznej były umieszczone schody, prowadzące na galerję — gynecaeum — która obiegała górne części naw bocznych, a może i ściany zachodniej, i posiadała zarazem charakter obronny. Z pierwotnych okien zachowały się w apsydzie północnej fragmenty dwóch łęków naokiennych, należących do ich arkadowego obramowania. Ściany boczne budowli były rozczłonkowane każda zosobna pięcioma prostokątnemi pilastrami, zachodnia zaś czterema — odpowiednio do podziału wnętrza na trzy nawy. Najcharakterystyczniejszym zaś rysem dekoracyjnym ścian zewnętrznych jest barwna ceramika glazurowana (jasno-żółta, czerwona, rdzawo-liljowa i zielona), układająca się we wzory geometryczne, rozety i krzyże. Ponieważ ani kopuła, ani jej podbudowa nie są zachowane, oraz wszelkie przypuszczenia co do rozmieszczenia otworów okiennych i pierwotnego ich wyglądu mogą z natury rzeczy mieć znaczenie tylko hipotetyczne, wszelkie wywody powinne opierać się tylko na przytoczonych faktach, do których należy dodać jeszcze rzut poziomy, odtworzony przez Grjaznowa w 1893 r., zawierający osiem punktów oporowych, oraz technikę budowlaną zbliżoną do techniki budowli kijowskich, jako też znaki reljefowe na cegłach.

Autor zdaje sobie sprawę z tego, że umiejscowienie zabytku o przytoczonych rysach stylistycznych w czasie i przestrzeni przy dzisiejszym stanie wiedzy możliwe jest tylko w formie ogólnikowej. Niemniej wywody jego właśnie pod tym względem zasługują na uwagę, gdyż z natury rzeczy muszą zahaczyć o podstawowe zagadnienia historji sztuki chrześcijańskiej w Europie wschodniej. Autor istotnie roztacza przed czytelnikiem cały zawiły problem Wschodu chrześcijańskiego oraz jego związków z początkami sztuki na Rusi. Zależność początków sztuki kijowskiej od Chersonezu słusznie odrzuca, natomiast wielką wagę przypisuje księstwu Tmutarakań (idąc zwłaszcza w ślad za F. Schmitem), jako środowisku pośredniczącemu między początkami sztuki Rusi kijowskiej i czernihowskiej a Kaukazem. Elementów kaukaskich dopatruje się autor w kijowskiej cerkwi Dziesięcinnej, a także w czernihowskim soborze Przemienienia Pańskiego (z ok. 1034 r.) oraz w cerkwi Jeleckiego klasztoru w Czernihowie (z drugiej połowy XI w.), w której stwierdza szereg analogij z cerkwią na Kołoży. Niektóre podobieństwa między tą ostatnią cerkwią a budowlami północno-zachodniej Rusi, z których wymienia zwłaszcza cerkiew św. św. Borysa i Gleba w Smoleńsku, a także grupę cerkwi nowogrodzko-pskowskich, tłumaczy autor położeniem geograficznem Grodna między Kijowem a Pskowem. Cerkiew grodzieńska genetycznie w każdym razie wiąże się z cerkiewną architekturą Rusi południowo-zachodniej.

Tyle Walicki. Myśl przewodnia jego pracy jest niewątpliwie słuszna. Dokładna analiza zabytku, ilustrowana doskonałemi zdjęciami, w związku z obszernym materjałem porównawczym jaknajlepiej udowadnia łączność genetyczną między cerkwią grodzieńską a przedmongolską architekturą kijowsko-czernihowską; przekonywujące są także wywody o związku zabytku z kultem obu książęcych męczenników. Co do niektórych szczegółów, możnaby jednak niejedno dorzucić, a co do zapatrywań autora na genezę architektury kijowskiej należy wyrazić pewne wątpliwości. Tylko na parę kwestyj chcę zwrócić uwagę.

Każdy, kto ma do czynienia ze sztuką »bizantyńską« i wie, jak trudno jest wykorzenić przestarzałe, mylne, niczem nieuzasadnione pojęcia o tej sztuce, wdzięczny jest autorowi za ponowne podkreślenie faktu, jak bardzo różnorodne zjawiska bywają tą nazwą określane, i że ich pewna jednolitość tkwi właściwie tylko w pewnej podstawowej postawie psychicznej w stosunku do wizji artystycznej (dodałbym jednak także, że ta postawa została uwarunkowana przez odmienne od zachodnio-europejskiego nastawienie religijne). Ale z drugiej strony celem jasnego uwypuklenia istotnych zagadnień tej sztuki należałoby unikać wszystkiego, co jest niepewne i co mogłoby wprowadzić jeszcze większe zamieszanie w pojęciach

(Mimochodem zaznaczę, że w XII i XIII w. Afryka północna, wtedy już nawskróś islamska, w sztuce bizantyńskiej nie odgrywała żadnej roli i chyba tylko przez pomyłkę została na str. 29 wymieniona).

Tmutarakań jest wprawdzie pojęciem historyczno-geograficznem, ale niejasnem, a w dziedzinie sztuki — wbrew Schmitowi — jak dotychczas nic a nic nie określającem. Jest to pojęcie, z którem możnaby niejedno połączyć, ale jak długo nic pewnego o niem nie wiemy i nie posiadamy najmniejszego śladu żadnego zabytku, to chyba lepiej nie budować na niem zbyt daleko idących wniosków. Jeśli idzie o pierwiastki kaukaskie, mogły one dostać się do Kijowa także innemi drogami. Ale kwestja ormiańska (trzeba się zdecydować na jedną pisownię: ormiański, armeński albo armiański, a nie używać wszystkich naraz, jak na str. 31) bynajmniej nie jest tak jasna, jak przedstawia ją autor, opierając się przedewszystkiem na Strzygowskim. Że bowiem bazylika Nea Bazylego I stanowiła już rozwinięty typ architektoniczny, który okazał się niezmiernie płodnym dla całej średniowiecznej architektury bizantyńskiej, nie ulega wątpliwości; ale jaki był w wykształceniu tego typu udział wzorów ormiańskich, bynajmniej nie jest jeszcze dostatecznie wyjaśnione. Kwestja wzajemnego stosunku Armenji do Bizancjum i odwrotnie wogóle nie może być uważana za ostatecznie rozstrzygniętą, zwłaszcza że jako decydujący czynnik wchodzi tutaj w grę także rozwój architektury w Azji Mniejszej. Technika budowania fundamentów w cerkwi Dziesięcinnej w Kijowie posiada wprawdzie analogje w przykładach kaukaskich, wątpię jednak, czy to jedno wystarczy dla wyprowadzania początków całego cerkiewnego budownictwa kijowsko-czernihowskiego ze wzorów kaukaskich. Dla ostatecznego rozwiązania tych kwestyj nie nadszedł jeszcze czas; argumenty muszą być silniejsze. Może okazałaby się owocniejszą droga, którą zresztą Walicki idzie w swej pracy, gdy odkrywa nici, wiążące cerkiew grodzieńską z architekturą kijowską, mianowicie droga, którą szerzył się kult św. św. Borysa i Gleba; należałoby ją jednak uzupełnić badaniami nad najstarszemi związkami chrześcijaństwa kijowskiego z ośrodkami »bizantyńskiemi«. Pewnej próby w tym kierunku podjął się Spicyn w swojej rozprawie o najstarszym fragmencie malarstwa ściennego w cerkwi Dziesięcinnej, w której wykazał związki między tem malarstwem a Saloniką — w odróżnieniu od późniejszych malowideł w soborze św. Zofji, wykazujących związek z Konstantynopolem. Nie wątpię, że oparcie porównawczych analiz stylistycznych o tego rodzaju badania historyczne jako o punkt wyjścia mogłoby rzucić choć trochę światła na skomplikowane kwestje początków sztuki chrześcijańskiej na Rusi. Wydaje mi się, że w całym kompleksie tych zagadnień wogóle zbyt mało brane są pod uwagę możliwości ewentualnych związków z Bałkanami, które niekoniecznie muszą być identyczne z samem Bizancjum. Wypadek taki zachodzi także przy cerkwi na Kołoży, gdy idzie o barwną ceramikę, ozdabiającą jej ściany zewnętrzne, zjawisko »w dziedzinie sztuki ruskiej nie posiadające prawie precedensów, za wyjątkiem nieistniejących już dziś dekoracji cerkwi Dziesięcinnej w Kijowie i cerkwi Spasa w Haliczu (str. 23)«. Tego rodzaju ozdoba naturalnie przypomina dekoracyjne zwyczaje mezopotamskie, to też szkoda, że autor przeoczył fakt, że w starej Bułgarji zachowały się niezmiernie ważne fragmenty bogatej ceramiki, wśród nich nawet także ikony fajansowe, któremi była ozdobiona cerkiew klasztoru w Patlejnie (w pobliżu stolicy Presław). Były one opublikowane już przed wojną, zanim jeszcze zostały opracowane przez A. Grabarja. A ostatnio wyszły na jaw fragmenty podobnej ceramiki przy nowoodkrytej rotundzie w Presławiu, stolicy cara Symeona. Ceramika ta, jakoteż wogóle ornamentyka ruin w Patlejnie, wykazuje ponad wszelką wątpliwość związki ze sztuką przednioazjatycką, a nawet ściślej mezopotamsko-sasanidzką, a tem samem w epoce chrześcijańskiej dalszy ciąg związków artystycznych bałkańskiej Bułgarji z przednią Azją, istniejących już w epoce pogańskiej. W stosunkach tych napewno nie pośredniczyło Bizancjum. Nie chcąc w tem miejscu bliżej wchodzić w rozpatrywanie kwestji, któremi drogami te pierwiastki wschodnie docierały na Bałkany, podkreślam tylko sam fakt istnienia na Bałkanach w IX i X w. silnych elementów pochodzenia przednioazjatyckiego. A jeśli się zważy, że w początkach chrześcijaństwa na Rusi istnieją w organizacji kościoła niewątpliwie silne związki z Bałkanami — choćby między Kijowem a Ochrydą — nie wydaje mi się niesłuszną konieczność dokładnego zbadania początków sztuki chrześcijańskiej na Rusi także pod tym kątem widzenia.

Przytoczone uwagi w niczem nie zmniejszają znaczenia głównego rezultatu pracy Walickiego, zawartego w stwierdzeniu związku, jaki istnieje między cerkwią grodzieńską a przedmongolskiem

budownictwem południowo-zachodniej Rusi, oraz w wydobyciu światła, które zabytek ten rzuca na niezachowane gdzieindziej rysy owej architektury. —

Niemniej ważny jest temat drugiej pracy tegoż autora o »malowidłach ściennych kościoła św. Trójcy na Zamku w Lublinie«. Z punktu widzenia historji sztuki w Polsce jest to temat nawet ważniejszy, gdyż malowidła lubelskie obchodzą Polskę bardzo blisko jako zabytek kultury artystycznej okresu, w którym współżycie sztuki ruskiej z zachodnią na terenie etnicznie czysto polskim bynajmniej nie było zjawiskiem dziwnem. Malowidła w Lublinie stanowią wspólnie z freskami w kolegjacie sandomierskiej, w Wiślicy, w kaplicy Świętokrzyskiej w katedrze na Wawelu, oraz z innemi malowidłami zaginionemi, o których istnieniu wiadomo z tekstów źródłowych, najbardziej na zachód posuniętą grupę malarstwa rusko-bizantyńskiego. Starsza literatura o tych zabytkach zajmowała się — z wyjątkiem uwag Wład. Podlachy — przeważnie tylko stroną historyczną, dorzucając do tego spostrzeżenia ikonograficzne, w dodatku nie zawsze trafne. Także wywody o związkach genetycznych tej grupy posiadały charakter zbyt ogólnikowy, ażeby mogły prowadzić do ostatecznych rozwiązań kwestji. Artystyczna zaś strona zabytków zostawiała w tych starszych opracowaniach bardzo dużo do życzenia. Dlatego też każda nowa praca o tych jedynych w swoim rodzaju zabytkach powinna budzić ogólne zainteresowanie.

Z wyjątkiem malowideł w kaplicy Świętokrzyskiej z r. 1478, pochodzą wszystkie te zabytki z pierwszego okresu jagiellońskiego. Na obszarach czysto polskich, w środowiskach posiadających już własną tradycję artystyczną, związaną ze sztuką środkowo- i zachodnio-europejską, zjawiają się one w każdym razie jako artystyczny element obcy, importowany, faworyzowany przez dwór, czyli raczej przez króla, który przeszłością swoją był bliższy tradycjom i atmosferze litewsko-ruskiej, aniżeli polsko-zachodniej. Warunki symbiozy sztuki polskiej ze sztuką ruską zostały przez ten import wprawdzie wzmocnione, ale przeszczepienie form bizantyńsko-ruskich na teren rdzennie polski, będące do pewnego stopnia odpowiednikiem artystycznym jagiellońskiej myśli kościelno-politycznej, nie utrwaliło się na stałe, i artystyczna myśl polska miała się i nadal posługiwać zachodniemi formami wyrażeniowemi. Nie zmniejsza to jednak w niczem znaczenia tej grupy malowideł, wręcz przeciwnie. Poza ich wartością dla dziejów średniowiecznej kultury artystycznej w Polsce wywołują one szereg zagadnień, z których najważniejsze są chyba następujące: z którego środowiska pochodzą artyści, którzy je wykonali? jaki jest stosunek tego środowiska do pozostałych zasięgów sztuki ruskiej i bizantyńskiej, a zwłaszcza do nowych prądów, panujących wówczas w t. zw. renesansie Paleologów? czy sztuka ta zawiera jakieś elementy odrębne, wytworzone na terenie polskim? A wkońcu kwestja napewno najważniejsza, chociaż w dziedzinie historji sztuki bizantyńskiej niestety najmniej poruszana — w czem tkwi istotna treść artystyczna tych malowideł?

Jak ujął te zagadnienia Walicki? Dzieło jego jest owocem dużej pracy. Zebrana i omówiona jest we wstępie cała dotychczasowa literatura przedmiotu, krytycznie są oświetlone wszystkie wiadomości o kościele św. Trójcy łącznie z drogami ponownego odkrycia jego fresków w połowie zeszłego stulecia i ich konserwacji. Drobiazgowy jest rozbiór rozmieszczenia dekoracji malarskiej, o tyle ciekawszy, że dotyczy rozmieszczenia malowideł wschodniochrześcijańskich w ramach wnętrza kościoła gotyckiego (w prezbiterjum i w nawie). Autor analizuje szczegółowo także części składowe malowideł, elementy krajobrazu górskiego i architektonicznego, realja, zwłaszcza kostjumy i uzbrojenia, stylistyczne ujęcie figury ludzkiej, traktowanie zespołów barwnych oraz motywy ornamentacyjne. Na podstawie tego wszystkiego wraz z rozbiorem ikonograficznym głównych kompozycyj, któremu poświęcony jest rozdział VII, dochodzi autor do wniosków następujących. Dekoracja malarska kościoła św. Trójcy jest dziełem trzech malarzy, z których Andrzej, wspomniany w sygnaturze, jest autorem tylko malowideł w prezbiterjum; drugi wymalował freski łuku tęczowego i ściany północnej, trzeci zaś ścianę południową, a może i zachodnią. Sztuka tych malowideł wykazuje związki ze sztuką bizantyńską epoki Paleologów, nie brak jednak w niej także silnych akcentów zachodnio-europejskich. Ślady iluzjonizmu w częściach krajobrazowych, występujące w kompozycjach nawy, tłumaczy Walicki jako wpływ malarstwa minjaturowego jakiegoś rękopisu, którym miał się malarz posługiwać jako wzorem. Redakcja zaś ikonograficzna, zbliżona do ikonografji szkoły macedońskiej, szczegóły ikonograficzne i stylistyczne wykazują tak bliskie pokrewieństwo z malarstwem serbskiem, że związki ze sztuką Bałkanów, jakkolwiek tylko pośrednie, nie ulegają wątpliwości.

Środowiskiem, z którego wyszli malarze kościoła lubelskiego, jest w każdym razie Ruś Czerwona, które to środowisko w świetle powyższych stwierdzeń i spostrzeżeń nabiera konkretnej treści jako ognisko przejściowe między Bałkanami a północno-zachodnią Rusią. Hipotezę I. Grabarja, dopatrującą się w malowidłach lubelskich związków ze sztuką Andrzeja Rublewa, Walicki odrzuca; pewne rysy pokrewne, które jakoby tu istnieją, tłumaczy jako oddziaływanie sztuki Rusi suzdalskiej, pod której wpływem znajdował się jakoby Rublew, a której ślady widoczne są także na Rusi Czerwonej, np. w ikonostasie w Dalewie.

Tyle Walicki. Nie ulega wątpliwości, że główny wynik jego pracy jest zupełnie słuszny. Po raz pierwszy badania nad zabytkami ściennego malarstwa ruskiego epoki jagiellońskiej w Polsce stanęły na pewnym gruncie; okazuje się, że Ruś Czerwona względnie halicka, stanowiła ważne środowisko artystyczne, będące w związku z malarstwem bałkańskiem, oraz że ona była tem ogniskiem, które oddziaływało w tej epoce także na tereny rdzennie polskie (Do analogicznych wniosków doszła zresztą, niezależnie od pracy Walickiego, także nieopublikowana jeszcze praca A. Marsówny o freskach sandomierskich.). Niezbicie jest również udowodnione, że istnieją także związki między tą sztuką a malarstwem t. zw. renesansu Paleologów. Praca Walickiego ma więc trwałą wartość i będzie jeszcze długo stanowiła punkt wyjścia dla przyszłych badań nad dziejami ruskiego malarstwa w Polsce.

Co do niektórych szczegółów, obserwacyj i przeprowadzenia można jednak wysunąć pewne zastrzeżenia. Materjał porównawczy, którym posługuje się autor, jest bogaty, miejscami jest go nawet być może nieco za dużo, t. j. tam, gdzie niewiele może się przyczynić do wyświetlenia kwestji, jak np. w rozdziale o pejzażu. Z drugiej jednak strony tylko tak szeroka podstawa umożliwiła gruntowne omówienie zagadnień zabytku lubelskiego. — Odróżnienie dwóch lub trzech rąk malarskich w tej polichromji jest uzasadnione, ale argument, że wzorami były tutaj malowidła minjaturowe, nie może dostatecznie wytłumaczyć cech malarstwa w prezbiterjum. Pierwiastki zachodnie autor sam silnie podkreśla — istnieją one przecie już w samem rozmieszczeniu malowideł i przystosowaniu do wnętrza gotyckiego. Ale właśnie to rozmieszczenie mówi być może więcej, niż autor sądzi. Niestety ani w Sandomierzu, ani w Wiślicy malowidła na sklepieniach dziś już nie istnieją. Gdyby one były zachowane, łatwiej byłoby stwierdzić, czy mamy tutaj do czynienia tylko z dostosowaniem systemu polichromji wschodniochrześcijańskiej do wnętrza gotyckiego, czy też odbija się w tem specjalny kierunek ikonografji katolicko-bizantyńskiej na obszarach polskich. Za tem ostatniem zdaje się przemawiać nietylko samo rozmieszczenie malowideł w prezbiterjum, odmienne od tradycyj wschodniochrześcijańskich, lecz także wybór motywów (pod tym względem istnieją przecie pewne analogje z Wiślicą), przyczem kompozycje silnie są przesiąknięte duchem stylu zachodniego. Wątpię, czy to przestylizowanie zachodnie, np. scena komunji apostołów, może być dostatecznie wytłumaczone wpływem czysto miejscowym, t. j. lubelskim. W zasięgu malarstwa wschodniochrześcijańskiego siła tradycji była zbyt wielka, ażeby jeden malarz sam, np. Andrzej, lub grupa malarzy w tym jednym wypadku od niej odstąpiła, i to tylko dlatego, że zetknęła się w tem miejscu ze wzorami malarstwa zachodniego. Raczej należałoby przypuścić, że nie było to zjawisko odosobnione, lecz że w środowisku malarskiem na Rusi Czerwonej wytworzyła się przy bliskiem współżyciu ze sztuką zachodnią, zwłaszcza odkąd malarze jego zaczęli wykonywać polichromję kościołów łacińskich, osobna szkoła, łącząca w swoich utworach tradycje ikonograficzne i formalne bizantyńskie z nowemi tendencjami zachodniemi. Narazie coprawda trudno to udowodnić — należałoby jednak badania posunąć także w tym kierunku (Wydaje mi się m. i., że byłoby rzeczą ważną stwierdzenie, czy napisy łacińskie na malowidłach w Wiślicy pochodzą z tego samego czasu, co i same malowidła wraz z tekstami cerkiewno-słowiańskiemi na zwojach, trzymanych w rękach przez figury świętych.). Także różnice stylistyczne, które spostrzega Walicki między malowidłami w prezbiterjum i w nawie, zdają mi się za tem przemawiać; tłumaczę je sobie w ten sposób, że całą robotą kierował malarz Andrzej, o którym mówi napis, zżyty z owym nowym kierunkiem artystycznym, oraz że sam równocześnie wykonał malowidła w prezbiterjum, tworząc w duchu nowych tendencyj, gdy tymczasem jego pomocnik (czy też pomocnicy), mniej postępowy, trzymał się jeszcze starszego, tradycyjnego szablonu malarstwa cerkiewnego. Z drugiej strony niewątpliwie niejeden nowy motyw ikonograficzny i stylistyczny fresków lubelskich mógł istnieć już we wzorach, któremi malarstwo to się posługiwało, a których

to wzorów Walicki do pewnego stopnia dopatruje się — słusznie — w malarstwie serbskiem XIV w. W ten sposób zabytek lubelski, tak jak zresztą wszystkie wschodniochrześcijańskie malowidła tej epoki, znowu prowadzi do kwestji podstaw t. zw. renesansu Paleologów. I w mozaikach Kahrijedżami w Konstantynopolu, i we freskach serbskich pierwiastki zachodnie istnieją; z drugiej strony możliwe jest również, że niektóre nowe rysy powstały nawet niezależnie od Włoch na Bałkanach, jak to można wnioskować z nowszych odkryć w Serbji, np. w Nerezi pod Skopljem. Ale w żadnym wypadku ani w Konstantynopolu, ani na Bałkanach przestylizowanie w duchu zachodnim nie sięga tak daleko, jak w Lublinie. Już sam styl malowideł mistrza Andrzeja jest tego rodzaju, że można się w nich dopatrywać fragmentów malarstwa, stanowiącego na terenie polskim osobny odłam malarstwa ruskiego, które wyszło ze szkoły halickiej.

Na zakończenie chciałbym jeszcze zwrócić uwagę na parę nieścisłości w pracy Walickiego, które przeważnie wynikły ze sposobu stylizacji zdań. Na str. 27 pisze autor, że podział kompozycyj, ujętych w obramiające je ramki, został »przejęty przez sztukę Bizancjum z hellenistycznych obramień minjaturowych rękopisów Wergilego i Homera«; jest to niezręcznie powiedziane. Wspomniane rękopisy są przecie tylko przypadkowo zachowanemi zabytkami o takim podziale; innych przykładów tego rodzaju sztuce bizantyńskiej napewno nie brakowało. — Genesis wiedeńska nie pochodzi z IV w. (str. 48). Nieściśle jest sformułowane także na str. 75 powiedzenie: »rys rzadki i charakterystyczny dla Kapadocji, przejmowanie od której motywów ikonograficznych jest tak właściwe dla szkoły Macedońskiej«. Zabytki Kapadocji są wprawdzie bardzo ważne, zwłaszcza ich ikonografja, wydaje mi się jednak bardzo wątpliwem, żeby malarze szkoły macedońskiej, przejmowali swoje wzory bezpośrednio od nich, znajdujących się już wtedy na głuchej prowincji.

Takich i podobnych niezręczności jest w książce więcej, ale są to drobnostki, które nie mogą zmniejszyć wartości całokształtu pracy Walickiego. Jest ona w każdym razie pierwszą polską ważną naukową monografją o malowidłach ruskich w Polsce.

2) I. D. Stefănescu, *L'Évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX-e siècle* (Orient et Byzance, études d'art médiéval publiées sous la direction de G. Millet, t. II), 4°, tekst str. XII + 338, album z 96 tablicami. Paryż 1928.

Tenże, *L'Évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX-e siècle. Nouvelles recherches. Étude iconographique* (Orient et Byzance ... t. VI), 4°, tekst str. VIII + 192, album z 58 tablicami. Paryż 1929.

Tenże, *Contribution à l'étude des peintures murales valaques (Transylvanie, district de Vâlcea, Târgoviște et region de Bucarest)* (Orient et Byzance ... t. III), 4°, str. 90 i 10 tablic. Paryż 1928.

Do pewnego stopnia, przynajmniej w sensie geograficzno-historycznym, powinny być bliskie dla nauki polskiej niektóre zagadnienia historji sztuki na obszarach Rumunji, zwłaszcza że dotyczą m. i. także kwestyj bezpośredniego oddziaływania sztuki polskiej na rumuńską. Nie zostały one dotychczas, o ile mi wiadomo, bliżej opracowane, tak że polska historja sztuki ma tutaj jeszcze ważne i wdzięczne zadanie do spełnienia. Jeśli idzie o kwestje, będące w związku z rumuńskiem »pograniczem Bizancjum«, nauka polska przyczyniła się do ich wyświetlenia poważną pracą Wład. Podlachy p. t. »Malowidła ścienne w cerkwiach Bukowiny« (Lwów 1912). Same zaś badania rumuńskie w ciągu ostatnich kilku dziesięcioleci bardzo się rozwinęły, zwłaszcza w związku z działalnością rumuńskiej państwowej Komisji dla ochrony zabytków, wydającej od 1908 r. wzorowy *Buletinul Comisiunei Monumentelor Istorice*. Istnieje szereg opracowań monograficznych o poszczególnych zabytkach, z pod pióra zaś N. Iorgi i G. Balșa wyszło podstawowe ujęcie dziejów sztuki rumuńskiej p. t. *Histoire de l'art roumain*, Paryż 1923. W czasie najnowszym ukazała się monumentalna publikacja P. Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord, des origines à la fin du XVI-e siècle. Architecture et peinture. Contribution à l'étude de la civilisation moldave*. Préface de Ch. Diehl. Monuments de l'art byzantin publiés sous les auspices du Ministère de l'Instr. Publ. et des Beaux-Arts, t. VI. — 2 tomy, tekst str. IV + 320, album z 68 tablicami. Paryż 1930. O dzisiejszym stanie badań nad starą sztuką rumuńską, t. j. w Mołdawji i na Wołoszczyźnie, najlepiej informuje G. Balș, *État actuel des études sur l'art ancien roumain*. Communication faite au Congrès d'histoire de l'art de Bruxelles 1930. Bull. sect. hist. Ac. Roum. 18 (1931), str. 22—31.

Pierwsza praca I. D. Stefănescu, poprzedzona przedmową Ch. Diehla, zajmuje wśród tej literatury osobne miejsce. Poświęcona jest zagadnieniom rozwoju malarstwa ściennego w cerkwiach Bukowiny i Mołdawji na przestrzeni czasu od XV do XVIII w.; wychodząc od malarstwa, próbuje jednak scharakteryzować całokształt twórczości artystycznej tej epoki, a ponieważ sposób, w który to czyni, odbiega pod niejednym względem od zwykłego traktowania podobnych tematów, zasługuje książka choćby już z tego względu na nieco szersze omówienie. Nie wszystko wprawdzie jest w tej metodzie tak dalece nowością, jak zdaje się autor mniemać, ale przeprowadzenie pracy jest niemniej bardzo charakterystyczne, spostrzeżenia trafne, a końcowe wyniki ważne.

Ponieważ niema jeszcze szczegółowej inwentaryzacji malowideł bukowińskich i mołdawskich, jest cenne już to, że zapoznajemy się z szeregiem własnych odkryć autora, tutaj po raz pierwszy ogłoszonych. Kwestje datowania, miejscami skomplikowane, rozwiązane są zapomocą metody porównawczej, gdyż autor wciąga w tym celu zabytki t. zw. przemysłu artystycznego (tkaniny, minjatury i ikony), opierając się przytem na wielkiej konkordancji, jaka istnieje między niemi a dekoracją monumentalną; wynika ona stąd, że wyroby owego przemysłu artystycznego wykonywano w warsztatach klasztornych pod kierownictwem naczelnego mistrza, którego dziełem był równocześnie także plan całości architektonicznej i główne rysy ozdoby malarskiej. Takie postępowanie porównawcze wymagało oczywiście szerokiego zastosowania analizy stylistycznej, mogącej dać wyniki ważniejsze od rozbioru strony ikonograficznej, którą autor wprawdzie także uwzględnia, ale w ramach ogólniejszych. Poruszony jest także stosunek tej sztuki do żywego otoczenia, wśród którego ona wyrosła, oraz do sztuki ludowej; zbadana jest również technika malowideł. Opierając się na tem wszystkiem, a przedewszystkiem na stylu, dochodzi autor wkońcu do ostatecznych problemów: pochodzenia sztuki mołdawskiej i jej oryginalności. Już z tego widać, że książka daje miejscami więcej, niż obiecuje jej tytuł. Jakkolwiek bowiem poświęcona jest malowidłom ściennym, narysowane są ich dzieje na tak szerokiem tle, że przedstawienie miejscami zamienia się na obraz dziejów całej twórczości artystycznej w Mołdawji od XV do XVIII w.

Pełne treści są pod tym względem już pierwsze dwa rozdziały, w których po zakreśleniu ram historycznych podana jest charakterystyka środowiska kulturalnego i całej sztuki, począwszy od architektury cerkiewnej a skończywszy na sztuce ludowej. Już w nich zapoznajemy się z tą dziwną mieszaniną prądów i kierunków kulturalnych i artystycznych, których wynikiem jest sztuka bukowińska i mołdawska: słowiańsko-bizantyńskie, związki z Konstantynopolem i z Armenją, w okresie późniejszym z Rosją, pierwiastki zachodnie, mające swe źródło zwłaszcza w saksońskich miastach Transylwanji, w bliskich stosunkach z Polską, a także w związkach z czarnomorskiemi emporjami handlowemi Genui i Wenecji, — dalej inicjatywa książąt panujących i tradycyjne elementy miejscowe. Materjał przemysłu artystycznego, t. j. rzeźby w drzewie, zwłaszcza liczne krzyże, złotnictwo, tkaniny, hafty, rękopisy i ikony, jest obszernie omówiony; już na podstawie jego rozbioru dochodzi autor do pewnych wyników co do cech sztuki Bukowiny i Mołdawji. Analiza ikonograficzna wykazuje istnienie dwóch lub trzech typów miejscowych, które wiążą się z rozwojem sztuki bizantyńskiej XIV w.; rozwój ich w środowisku mołdawskiem jest coprawda przeważnie tylko upadkiem, zwłaszcza począwszy od r. 1530, niemniej jest ciekawy, gdyż naogół pozwala śledzić rozluźnienie typu ikonograficznego i wzrastanie coraz ciaśniejszych formuł. Architektoniczny układ kompozycyj i logiczność tematów zmniejsza się, począwszy od pierwszego trzydziestolecia XVI w. Tło architektoniczne rozdrabnia się i schodzi do rogów obrazów, by z początkiem XVII w. w złotnictwie, haftach, minjaturach i ikonach zamienić się na małe budyneczki, których artysta już nie rozumie. Odosabnia się także pejzaż i ogranicza się wkońcu do kilku drzew, drobiazgowo i malowniczo wykonanych. Ilość figur powiększa się i zajmuje całe pole kompozycji, a one same traktowane są powierzchownie i mało dekoracyjnie: ekspresje powtarzają się, zmniejsza się znajomość anatomji i sens ustawień, zmieniają się proporcje, a draperje pozbawione są znaczenia. Ręka w rękę z tem wszystkiem idzie jednak nieco rubaszna energja dłuta w rzeźbie i pendzla w minjaturach. Za oryginalny rys narodowy uważa Stefănescu żywe wyczucie życia, dyskretną ekspresję duchową i nabożną oraz znaczenie kompozycyj i figur. Najmniej występuje ta oryginalność w ikonach, w których najtrudniej było wyłamać się z więzów uświęconych tradycją (twierdzeniu temu zaprzecza jednak fakt, że oryginal-

ność sztuki starorosyjskiej najsilniej przejawiła się właśnie w malarstwie ikonowem!). Z pierwiastków obcych widzi autor najsilniejsze wpływy saksońskie w złotnictwie, rosyjskie i wołoskie w minjaturach, a zachodnie w haftach. Cała ta twórczość zaś rozwijała się w zależności od cerkiewnego malarstwa ściennego, które było dla niej miarodajne pod względem tematów, koncepcji i techniki. Dopiero pod wpływem obcym zaczynają miejsce estetyki monumentalnej zajmować wyroby przemysłu artystycznego, zwłaszcza minjatur i ikon; doprowadza to jednak nietylko do upadku malarstwa, lecz także samego przemysłu artystycznego.

Dopiero po tak szerokiem omówieniu materjału porównawczego przystępuje autor do właściwego tematu, t. j. do malowideł ściennych w cerkwiach na przestrzeni sięgającej od ok. 60 km na południe od Jass do linji, prowadzącej przez Vaslui w powiecie Bâcau do Prutu. Wśród dokumentów odnoszących się do tych zabytków, podzielonych przez autora w Bukowinie i w samej Mołdawji na różne grupy, znajduje się kilka nazwisk artystów, tak np. z epoki Stefana III Wielkiego (1457—1504) kamieniarzy: Johannes Murator ze Lwowa, Maistor Janos i architekt Jan Privana z Lewantu; nie brak także innych budowniczych cerkwi mołdawskich z XVI w., pochodzących z Małopolski i z Transylwanji. Kilka wiadomości źródłowych wskazuje na działalność malarzy włoskich i transylwańskich, a z napisu na ewangeljarzu metropolji w Suczawie wynika, że w 1570 r. istniało w tem mieście bractwo malarzy ikon. Ponieważ z czasu przed połową XVII w., kiedy książę Bazyli Lupu sprowadził malarzy ikon z Moskwy, nie zachowały się żadne nazwiska, a z drugiej strony, począwszy od r. 1580, szczegóły ikonograficzne i stylistyczne wykazują wpływy rosyjskie, należy, jak przypuszcza Stefânescu, te ostatnie (np. na zewnętrznych ścianach Suczawicy) tłumaczyć nietyle obecnością malarzy rosyjskich, ile wpływem podlinników, jakie były w Mołdawji w obiegu w oryginałach greckich i rosyjskich, a później także w przeróbkach rumuńskich. Najważniejszym rękopisem dla dziejów tego malarstwa jest niewątpliwie lwowski rękopis czernihowskiego archimandryty Galetowskiego z 1665 r., który już w trzynaście lat po jego zredagowaniu został przełożony na język rumuński, a później kilka razy odpisywany i wydrukowany. Ilość grup zabytkowych i dekoracyj w Bukowinie i Mołdawji jest bardzo pokaźna; ważne jest, że cechuje je wszystkie wielka jednolitość i pokrewność koncepcyj. Stefânescu wnioskuje z tego, że ich twórcami były grupy artystów, zorganizowanych przez książąt, lub korporacje malarzy w rodzaju tej, jaka istniała w Suczawie pod koniec XVI w.

Zabytki dzieli Stefânescu na dwie kategorje. Do pierwszej zalicza malowidła, które zachowały się w stanie pierwotnym i mogą być dokładnie datowane (cztery z XV w., czternaście z XVI w., cztery z XVII w.), do drugiej takie, które stanowią oryginalne fragmenty niedatowane, lub które przez odnowienie zupełnie zmieniły swój wygląd pierwotny, a dalej osobno takie, które zostały w XIX w. w sposób nieartystyczny odnowione, oraz zabytki zniszczone.

Brak miejsca nie pozwala na bliższe zajęcie się obszernym rozdziałem (str. 85—174), poświęconym opisowi i charakterystyce tych zabytków. Ważniejsze są dla nas oparte na tych spostrzeżeniach wnioski, zawarte w rozdziałach następnych.

Badanie ikonografji mołdawskich malowideł ściennych jest bardzo utrudnione z powodu małej ilości zachowanych oryginałów i krótkiego trwania rozwoju; niejasne są zwłaszcza początki tej ikonografji, ponieważ wszystkie malowidła XIV w. i pierwszej połowy XV w. zaginęły. Trudności te można nieco zmniejszyć, włączając do rozwoju malarstwa monumentalnego malarstwo minjaturowe, ikony, hafty i złotnictwo. Pozwala to dotrzeć do źródeł sztuki mołdawskiej i jej bezpośrednich stosunków do sztuki wołoskiej, rosyjskiej i bizantyńskiej. Autor, wychodząc z tego założenia, podaje charakterystykę rozmieszczenia scen i figur w ramach architektonicznych, analizuje najważniejsze tematy ikonograficzne (Zwiastowanie, Narodzenie, Chrzest w Jordanie, Ostatnia wieczerza, Ukrzyżowanie, Opłakiwanie, Anastasis, Uśpienie, Sąd ostateczny, Drabina mistyczna, Schody niebieskie) i typy (Stary dni, Zbawiciel, Trójca św., P. Marja); kreśli rozbiór tła architektonicznego, krajobrazu i kostjumów (Chrystusa, M. Boskiej, świętych, fundatorów i donatorów), porównuje rezultaty tego rozbioru z rozwojem w ikonografji bizantyńskiej i wschodniej, w Macedonji i Serbji, na Wołoszczyźnie, w Rosji i na górze Athos, by wkońcu dojść do wyników następujących. Redakcje ikonograficzne są te same w wyrobach przemysłu artystycznego, co w malarstwie monumentalnem, a wynika to stąd, że sztuka mołdawska nie jest złożona z zapożyczeń, lecz jest produktem niezależnego środowiska artystycznego oraz dziełem mistrzów i warszta-

tów, stanowiących zwartą szkołę miejscową. Zapożyczenia i wpływy obce zjawiają się dopiero z końcem XVI w., w chwili rozpoczynającego się upadku sztuki mołdawskiej. Najstarsze redakcje ikonograficzne wiążą się ściśle z oryginałami bizantyńskiemi i hellenistycznemi XII lub XIV w. Od sztuki góry Athos i Serbji są te redakcje zupełnie niezależne.

Autor kładzie jednak główny nacisk na spostrzeżeniach, zawartych w rozdziale o stylu malowideł. Wychodząc od stwierdzenia faktu, że malowidła monumentalne są uzupełnieniem architektury i że stąd pochodzi stylizacja figur oraz zasad osobliwej estetyki malarstwa monumentalnego, przyczem głównym środkiem ekspresji są rysunek i linja, konstatuje autor istnienie tychże zasad w malarstwie bizantyńskiem. Zmiana zaczyna się dokonywać dopiero w dekoracjach okresu Paleologów, gdzie malowniczość scen rodzajowych zajmuje miejsce uroczystych kompozycyj, gdzie dążenie do patosu i emocji doprowadza do drobiazgowego wykończenia, a zamiłowanie do szczegółów zbliża dekorację ściany do zamkniętego, odosobnionego obrazu. Zwłaszcza szkoła kreteńska, złożona przeważnie z malarzy ikon, coraz bardziej przejmuje estetykę, panującą w koncepcji malarstwa sztalugowego, co jakoby m. i. wpłynęło także na upadek zmysłu dekoracyjnego w malarstwie mołdawskiem.

To malarstwo jest w ciągu XV w. i w początkach XVI w. bezwzględnie podporządkowane architektonicznym zasadom dekoracji monumentalnej: figury, draperje i sceny są w tej sztuce przedewszystkiem cząstkami nierozerwalnej całości architektonicznej, której służą, dopiero w dalszym ciągu działają przez swoją funkcję malarską i tylko na samym końcu jako treściwe »pismo«. Malarstwo monumentalne jest w tym okresie niezależne od innych czynników, stwarzając sobie samo własne prawa, które równocześnie narzuca haftom, złotnictwu, minjaturom i ikonom. W drugiem trzydziestoleciu XVI w. wszystko się rozluźnia; niema już jednolitości i podporządkowania, na pierwszy plan występują poszczególne obrazy, a zarazem malarstwo ścienne przyswaja sobie różne wpływy obcego przemysłu artystycznego, zwłaszcza estetyki minjatur i ikon rosyjskich. XVII i XVIII w. są tylko dalszym ciągiem tego upadku. — Stefănescu ilustruje te twierdzenia ogólnikowe obszernemi wywodami szczegółowemi, stanowiącemi cenne zestawienia wnikliwych nieraz spostrzeżeń o właściwościach stylu tej sztuki malarskiej. Krok w krok śledzimy ewolucję proporcyj i ekspresji figur (»Znaczenie oczu w ekspresji figur jest małe; malarze mołdawscy, jako prawdziwi dekoratorzy, wkładali ekspresję w linję ciała, będącego w ruchu, jedyny element, mogący przemawiać z odległości i posiadający znaczenie łatwe do zrozumienia« — str. 231), rysunku, który dopiero pod koniec XVI w. przestaje być charakterystycznym elementem malowideł, draperyj, kostjumów i materyj, nagości, krajobrazów architektonicznych i roślinnych (coraz bardziej malejących), przedstawienia zwierząt i motywów ornamentacyjnych. Co do tych ostatnich jest znamienne, że ornamentyka XV w. jest bardzo zbliżona do ornamentyki przemysłu artystycznego i do sztuki ludowej; w XVI w. łączność ta istnieje tylko jeszcze między malarstwem a przemysłem, gdy tymczasem sztuka ludowa zachowuje tradycje XV w. Autor wyciąga stąd wniosek, że malarze epoki Stefana Wielkiego czerpali ze środowiska, wśród którego żyli. Cenny jest rozdział o portrecie, który sam dla siebie stanowi osobną próbę charakterystyki portretu w całej sztuce bizantyńskiej i wschodniochrześcijańskiej, przyczem portret bierze swoje początki z koncepcji sztuki bizantyńskiej w Konstantynopolu i pomimo wpływów innych, zachodnich, tradycję tę zachowuje.

Wyniki końcowe, do których Stefănescu dochodzi, możnaby krótko streścić w sposób następujący. Mołdawja stanowiła od drugiej połowy XIV w. do końca XVII w. niezależne i oryginalne środowisko historyczne, którego sztuka otrzymywała swoją wielką jednolitość od malarstwa monumentalnego. W rozwoju tego malarstwa można odróżnić trzy epoki; najważniejsza i zarazem najświetniejsza sięga od 1480 do 1540, w ciągu której malowidła są całkowicie podporządkowane architekturze, sylwety są wysokie i draperje posiadają antyczną elegancję, a figury wypełnione są życiem. Okres drugi, od 1540 do 1590, stanowi tylko jedną z faz rozkwitu; figury wydłużają się, zastosowanie złota i drogich szat prowadzi do wyszukanej techniki; uczucie religijne zaczyna ustępować miejsca żywemu zrozumieniu dla malowniczości. Zczasem zjawia się z jednej strony nowa koncepcja pejzażu, pochodząca pośrednio od renesansowego malarstwa włoskiego, z drugiej zaś strony zaczyna się rozluźniać ścisły związek między malowidłami a architekturą (pod wpływem ikon rosyjskich); w ikonografji występują nowe motywy, przejęte ze sztuki wołoskiej. Ostatni okres zaczyna się ok. 1590 r. pod znakiem coraz bardziej wzrastającego wpływu ikon i minjatur; monumentalność zanika,

pierwsze miejsce zajmuje zamiłowanie do szczegółów artystycznych i przesadnej malowniczości. Ok. 1650 r. wpływy obce dochodzą już do tego, że dla wymalowania najpiękniejszej cerkwi kraju sprowadza się malarzy rosyjskich. Malarze mołdawscy wycofują się wtedy do miasteczek i wsi, gdzie malują ikony, zbliżone stylem i techniką do starej sztuki monumentalnej. Za dalszy ważny wynik swej pracy uważa autor także swoją metodę datowania, która pozwoliła mu zidentyfikować liczne dzieła sztuki. Analiza stylistyczna, będąca podstawą tej metody, wykazała także, że malowidła, które wszystkie da się zgrupować około różnych zabytków, wiążą się z działalnością kilku warsztatów miejscowych. Stefănescu spostrzega także w dzisiejszej sztuce ludowej elementy tradycyjne, które były charakterystyczne dla sztuki monumentalnej owych wieków i pochodziły z żywego środowiska, oraz odnajduje także w tem zjawisku potwierdzenie tego, że religijna sztuka mołdawska nie była sztuką importowaną, lecz mocną gałęzią, wyrastającą ze starego pnia bizantyńskiego. Ze sztuką na Wołoszczyźnie te malowidła mołdawskie jednak niewiele łączy; różnią się one od zachowanych zabytków malarstwa wołoskiego pod każdym względem, ikonograficznym, stylistycznym i technicznym; wynika to stąd, że także początki sztuki tych dwóch krajów nie były wspólne. Nie znajduje też autor zależności malowideł mołdawskich od sztuki góry Athos, od sztuki bułgarskiej, serbskiej i rosyjskiej, z któremi punkty styczne są tylko nieznaczne. Jako całość nawiązuje sztuka mołdawska do sztuki bizantyńskiej XIV w., i to do szkoły konstantynopolitańskiej.

Nie znając zabytków malarstwa mołdawskiego z autopsji, trudno ocenić wszystkie szczegóły wywodów autora, zwłaszcza te, które dotyczą stylu [1]. Jako zbiór drobiazgowych analiz zabytków mołdawskich, stanowi praca niewątpliwie całość o dużem znaczeniu, którego nie zmniejszają niektóre krytyki szczegółów, z jakiemi dzieło spotkało się w Rumunji. Nie jest to przeciętna praca o ściennych malowidłach jednej z prowincyj sztuki bizantyńskiej. Autor pokusił się o znacznie więcej i stworzył obraz genezy i rozwoju malarstwa mołdawskiego na tle życia, wśród którego powstawało. Książka byłaby wprawdzie zyskała, gdyby była krótsza i nie zawierała tak wiele powtarzań. Strona metodyczna zasługuje bardzo na uwagę i na uznanie; nie jest ona jednak absolutną nowością, gdyż bywa w analogicznej formie bez specjalnych uzasadnień stosowana w każdej dobrej pracy, a co najmniej powinna być postulatem wszędzie tam, gdzie mowa jest o cechach artystycznych dzieła sztuki. Ważne jest raczej to, że Stefănescu tak dobitnie podkreślił, że także w dziedzinie sztuki wschodniochrześcijańskiej ikonografja nie jest jeszcze wszystkiem i że istnieją zagadnienia czysto artystyczne. A istotne cechy artystyczne są przez niego świetnie wyczute i zrozumiane. Wywody jednak, które miały wykazać związki między malarstwem ściennem a sztuką ludową, nie przekonują; zbyt mało jest w nich całkiem pewnych punktów oparcia. Najważniejsze jednak autor osiągnął: wykazał pochodzenie i początki malarstwa mołdawskiego, jego rozwój w ciągu wieków, jego wartość i znaczenie, oraz miejsce, które zajmuje w dziejach twórczości artystycznej Europy wschodniej. A tem samem stworzył dzieło, do którego będzie się musiał zwracać każdy, zajmujący się kwestjami tej dziedziny sztuki. —

Pracę swoją uzupełnił Stefanescu dalszemi badaniami, które stanowią szósty tom tego samego wydawnictwa. Jest to owoc dalszych trzechletnich poszukiwań i odkryć w cerkwiach i klasztorach, podczas których autor zaznajomił się z nowemi grupami zabytków i mógł skorygować niektóre szczegóły pracy pierwszej, przedewszystkiem zaś pogłębić zagadnienia ikonograficzne, oraz przestudjować związek, jaki istnieje między ilustracjami a tekstami. Punktem wyjścia były zwłaszcza nowe odkrycia zrobione podczas robót restauracyjnych w Popowcach i w cerkwi św. Paraskewy w diecezji romańskiej. W pierwszych występują rysy, zachowujące poczęści tradycje ikonograficzne z końca XV w., u św. Paraskewy zaś zjawia się już ok. 1550 r. typ ikonograficzny, znany przedtem dopiero z końca XVI w., przyczem w obu wypadkach da się zauważyć niektóre pierwiastki artystyczne i technikę spokrewnioną ze sztuką odrodzenia włoskiego. Do tego dołączają się jeszcze spostrzeżenia w szeregu innych zabytków z XVI w. Cel tych nowych badań jest jednak odmienny od pracy pierwszej; grupy malowideł badane są w takim stanie, w jakim obecnie się znajdują, bez względu na zmiany, jakie przeszły podczas różnych późniejszych przemalowań i odnowień; ich właściwości artystyczne podczas tego wprawdzie ucierpiały; ale prawie zawsze zostały niezmienione tematy i szczegóły kompozycji, tak, że malowidła zachowały

[1] Autor sam zresztą wprowadził korektury w pracach późniejszych, o czem poniżej.

nietknięte swoje znaczenie ikonograficzne. Ograniczając się więc do strony ikonograficznej, otrzymuje się w ten sposób znacznie obszerniejszy materjał zabytkowy dla XV i XVI, a także dla XVII w., a w rezultacie także pełniejszy obraz rozwoju sztuki mołdawskiej.

Już z tego widać, że w nowej książce punkt ciężkości badań autora od zagadnień stylistycznych przesunął się do ikonografji. To też z wyjątkiem rozdziału, poświęconego opisowi i analizie zabytków, prawie cała praca (str. 66—164) zawiera wywody ikonograficzne. Na podstawie malowideł, ozdabiających 21 lub 22 zabytki architektury cerkiewnej, kreśli autor obraz charakteru i rozwoju ikonografji mołdawskiej w jej związku z architekturą oraz jej poszczególne typy, porównując je za każdym razem z pokrewnemi tematami w sztuce bizantyńskiej, wołoskiej, bułgarskiej, serbskiej, atońskiej i rosyjskiej. Wnioski końcowe, do których autor dochodzi, potwierdzają i uzupełniają rezultaty starszej pracy, zdobyte na podstawie badań strony technicznej i analizy stylu, a zarazem pozwalają lepiej określić charakter tej sztuki i ustalić jej stosunek do innych środowisk. Roli artystów obcych nie da się negować, ale powinna ona być sprowadzona do należytych granic. Względem pojęcia wspólnej sztuki bałkańskiej stanowisko autora jest również krytyczne; istnieje wprawdzie szereg ikonograficznych tematów i szczegółów, wspólnych Serbji, Bułgarji i Rumunji, ale jakkolwiek z drugiej strony istnieją różnice w twórczości artystycznej każdego z tych krajów zosobna, oryginalność ich jest względna, gdyż wszystkie one zależne są od sztuki bizantyńskiej. Oryginalność zaś i twórcza siła Bizancjum w dziedzinie sztuki nie ulegają dzisiaj już żadnej wątpliwości, odkąd przestano w niej widzieć tylko tradycje elementów klasycznych i zaczęto badać także pierwiastki odmienne i istotnie swoiste. To też sztuka mołdawska w ramach bałkańskich okazuje się niezależną, a jej styl i technika nawiązują bezpośrednio do sztuki bizantyńskiej.

Co do badań nad ikonografją samą, wyniki ich są następujące. W malowidłach mołdawskich, sięgających od 1450 do 1680 r., da się stwierdzić istnienie dwóch podstawowych a różnych typów ikonograficznych. Pierwszy przeważa w XV w. i jest w XVI w. jakby zapomniany, a zjawia się znowu z początkiem trzeciej epoki, zawsze w związku z określonym typem architektonicznym. Został on przejęty ze Serbji za pośrednictwem Wołoszczyzny. Drugi system ikonograficzny istnieje w cerkwiach XVI w., wiąże się z Curtea-de-Argeș i z innemi zabytkami wołoskiemi, a jego wzory znajdują się w Kahriedżami i w innych czysto bizantyńskich zabytkach. Oprócz tego elementy rozproszone i różnice w redakcji niektórych tematów są dowodem wpływów zachowanych lub zaginionych dzieł wschodnich albo bizantyńskich. Istnieje jednak także kwestja, jaką rolę odegrała w dziejach tej sztuki sztuka zachodnia; zajmował się nią m. i. Wład. Podlacha, który sztuce zachodniej przypisał nietylko niektóre tematy, lecz także liczne zmiany w kompozycjach i pozach, proporcje figur, dramatyczne ujęcie sytuacyj i ekspresję, koloryt i rysunek. Stefănescu tłumaczy te zjawiska, które zresztą w sztuce mołdawskiej nie zajmują zbyt wiele miejsca, raczej jako elementy, które już sztuka bizantyńska sama w sobie rozwinęła; powołuje się przytem na freski w Rosji i w Salonice, datujące się z XII w., oraz na inne odkrycia z ostatniego czasu, z których wynika, że w sztuce bizantyńskiej już bardzo wczas zjawiły się rysy, przypisywane dawniej dopiero rozwojowi sztuki we Włoszech. Twierdzenia te idą jednak, mojem zdaniem, stanowczo za daleko. Pomimo rozkwitu sztuki bizantyńskiej w XII w. i zmian podczas t. zw. renesansu epoki Paleologów, pozostała sztuka bizantyńska jednak niezmiernie daleko od całkiem odmiennego ustosunkowania się do świata i do wizji artystycznej, jakie znamionuje renesans włoski. A pozatem wtargnięcie elementów zachodnich do malarstwa kraju, sąsiadującego z Polską i z niemieckiemi centrami Siedmiogrodu, oraz związanego stosunkami handlowemi z miastami włoskiemi, jest czemś tak naturalnem, że dziwić się należy, że elementów tych niema raczej więcej, aniżeli szukać ich wytłumaczenia w problematycznych źródłach bizantyńskich.

Trzecie dzieło p. Stefănescu, wydane przed książką powyżej omówioną, jest tylko częścią przygotowanej przez autora obszernej publikacji, która ma, na wzór obu książek o Mołdawji, stanowić opracowanie wszystkich zabytków malarstwa w cerkwiach na Wołoszczyźnie. Tych budowli cerkiewnych jest bardzo dużo: ok. 250 klasztorów i ok. 50, albo jeszcze więcej, cerkwi wiejskich lub kaplic, ważnych pod względem zabytkowym. Znajdują się one jednak albo w stanie opuszczonym, albo ich malowidła zostały nieraz tak odnowione lub przemalowane, że trudno dotrzeć do ich pierwotnego charakteru artystycznego. Cerkwie te oprócz tego pozbawione są także swoich dawnych sprzętów, tak że w tej

części Rumunji nie ma się do dyspozycji takiej ilości wyrobów przemysłu artystycznego, jaka w Mołdawji była pomocą przy datowaniu i ustalaniu walorów artystycznych i ikonograficznych malarstwa monumentalnego. Trudność powiększa jeszcze i to, że najstarsze zabytki architektury cerkiewnej nie zachowały się, albo ich wygląd pierwotny uległ często zmianom; wyjątek stanowi cerkiew książęca św. Mikołaja w Curtea-de-Argeş, zbliżona w swoim planie cerkwi w kształcie krzyża z kopułą do konstantynopolitańskich cerkwi XIV w. Do tego samego typu należy szereg budowli późniejszych (katedra w Targowisztu z r. 1518, cerkiew św. Dymitra w Krajowie, cerkiew książęca w Targowisztu z r. 1583, cerkiew klasztorna w Snagowie i i.). Nie brak związków z Bułgarją, a zwłaszcza z Serbją, skąd przybył ok. 1374 r. mnich Nikodem i założył klasztory Wodica i Tismana, na których to budowlach o typie serbskim wzorowała się główna cerkiew w Cozia, a za nią cały osobny typ cerkwi rumuńskich, który rozwijał się samodzielnie aż do połowy XVIII w. obok wspomnianego już typu konstantynopolitańskiego. Z malowideł ściennych najstarsze i najlepiej zachowane w Curtea-de-Argeş (XIV w.) nawiązują do mozaik w Kahriedżami, jakkolwiek niecałkiem dokładnie; wykazują więcej cech idealizmu bizantyńskiego, aniżeli realizmu dramatycznego XIV w., co być może wynika stąd, że ich malarze wzorowali się także jeszcze na innych przykładach. Malowidła zaś cerkwi w Cozia wiążą się ze sztuką serbską. Zabytki XV w. wszystkie zaginęły. Dla malowideł XVI w. charakterystyczne jest już to, że słowiańsko-greckie nazwiska artystów klasztoru Bistricy, zachowane w dokumentach, mogą być tylko nazwiskami artystów miejscowych lub serbskich. Z najważniejszym z pośród zabytków tego stulecia, z malowidłami cerkwi biskupiej w Argeş z lat 1519—1526, wiążą się dwa nazwiska: pierwszy jest niejaki Dobromir, a drugi Vitus lub Veit, syn Wita Stwosza. Wiek XVI był epoką wielkiego rozkwitu tej sztuki, której wpływ zaznaczył się silnie także w Mołdawji (w Dragomirnie i w Suczawicy). Rozkwit ten został jednak przerwany i z okresu między 1560 a 1680 r. brak wszelkich zabytków. Dopiero za księcia Brâncoveanu zapanowały znowu lepsze warunki i działalność artystyczna pod koniec XVII w. i na początku XVIII w. stała się bardzo ożywioną. Przykładem charakterystycznym są malowidła w klasztorze w Hurezi; da się w nich zauważyć to samo, co w późniejszych fazach malarstwa mołdawskiego: monumentalność znikła, zastąpiona przez estetykę ikon i minjatur. Malarze tego okresu posługiwali się wzorami hermenei. — Rozmieszczenie malowideł w cerkwiach oraz ich ikonografja wzorują się na typach ikonograficznych odmiennych od ikonografji mołdawskiej aż do końca XVI w., gdy malarstwo w Mołdawji zaczyna ulegać wpływom wołoskim. Rozbiór ikonograficzny i stylistyczny z dokładnem uwzględnieniem strony technicznej, przeprowadzony przez autora według znanej nam już metody na szeregu zabytków wołoskich, odkrywa cechy tych malowideł, których miejsce w ramach sztuki bizantyńskiej ostatnich stuleci jest bardzo trudno określić. W każdym razie zabytki omówione zostały dokładnie ugrupowane, a kierunki artystyczne malarstwa wołoskiego zostały rozgraniczone.

Nie należy wątpić, że w zapowiedzianej dalszej części pracy o malarstwie na Wołoszczyźnie p. Stefănescu stworzy niemniej zwarty obraz pochodzenia i rozwoju malarstwa wołoskiego, jak to uczynił w pierwszych dwóch pracach o malarstwie mołdawskiem.

Wojsław Molè.

Ochrona zabytków sztuki. Czasopismo poświęcone opiece nad zabytkami, inwentaryzacji i geografji zabytków. Zesz. 1—4. Warszawa 1930/31.

Pod tą nazwą zaczęło wychodzić pismo perjodyczne, będące organem Departamentu Sztuki w Ministerstwie W. R. i O. P. Pierwsze zeszyty, które się dzielą na dwa fascykuły, liczące razem blisko 500 stron formatu 4-to, odbite pięknie na papierze ilustracyjnym i ozdobione 400 rycinami, robią nader korzystne wrażenie tak co do formy, jak co do treści.

Ważności zabytków i ich ochrony dowodzić na tem miejscu nie potrzeba. Cała wykształcona i inteligentna część społeczeństwa jest chyba o niej przekonana, boć zabytki to świadectwo i metryka cywilizacji narodu, a obok tego częstokroć szkoła dobrego smaku. Wiadomo, jakie w tej dziedzinie spustoszenie przyniosła ostatnia niemiłosierna wojna, nie mówiąc już o poprzedniej, przeszło stuletniej gospodarce nienawistnych rządów zaborczych. Wdzięczność też należy się ministerstwu naszemu, że powodowane troską o zabezpieczenie ocalonych zabytków, postarało się kilka lat temu o zorganizowanie przy województwach oddziałów sztuki, w których czynności prowadzą konserwatorowie zabytków, mający do pomocy komisje konserwatorskie. Wyższe ogni-

wo w tej organizacji stanowi Urząd Konserwatorski w Departamencie Sztuki Ministerstwa W.R. i O. P., którego kierownictwo spoczywa w ręku konserwatora generalnego.

Dalszym objawem tej troskliwości jest stworzenie czasopisma, mającego wśród szerszych kół krzewić wiadomości o zabytkach i interes dla nich, jednać im miłośników i opiekunów, a przytem bliżej rzeczą się zajmującym zdawać sprawę z tego, co się dla dobra zabytków robi, i zarazem utorować drogę do przeprowadzenia pierwszego i nieodzownego warunku należytej, systematycznej opieki nad zabytkami, t.j. ich inwentaryzacji, w znacznej części kraju dotychczas całkiem u nas zaniedbanej.

Treść wydanych dotąd zeszytów przedstawia się dodatnio i zajmująco. Jest ona obfita, urozmaicona i ożywiona, obejmuje różne strony przedmiotu, który jej istotę stanowi. Znajdujemy tam opisy zabytków tak architektury, jak rzeźby i malarstwa, i opisy całych centrów zabytkowych, wiadomości o ciekawych w tym kierunku odkryciach, próby rozumowanych inwentarzy kilku okręgów bogatszych w zabytki; dalej rozprawy teoretyczne o zasadach ochrony i restauracji zabytków i o zagadnieniach technicznych z tem złączonych, o metodzie określania składników wiążących (Bindemittel) w dawnem malarstwie; następnie rzecz o sposobach mierzenia budynków, wyjaśnienie pożyteczności t. zw. geografji zabytków sztuki, czyli sporządzania map z graficznem oznaczeniem na nich miejscowości zawierających zabytki, i bliższem wskazaniem, do jakiej one kategorji należą. Są tam szczegółowe, ilustrowane sprawozdania ze stanu zniszczonych przez klęski wojenne zabytków i wiadomości o zabiegach około ich ratowania, są kroniki konserwatorskie i sprawozdania ze zjazdów i narad w tym względzie, rozprawy krytyczne o ważniejszych restauracjach dokonanych w kraju, poglądy na muzealnictwo, jego cele i jego granice. Są wreszcie relacje o ochronie zabytków poza Polską, tudzież o odnośnych do tego zjazdach i naradach w krajach zagranicznych. Nie brakło też sylwetek zasłużonych około ochrony zabytków osobistości z końcowych lat okresu rozbiorowego.

Rozprawy i artykuły pochodzą od takich fachowców lub chlubnie znanych w tej dziedzinie pisarzy, jak pp.: Jarosław Wojciechowski, Włodzimierz Antoniewicz, Jerzy Remer, Tadeusz Szydłowski, Michał Walicki, Juljusz Starzyński, Jan Rutkowski, Alfred Lauterbach i t. d. Kierownictwo czasopisma sprawuje konserwator generalny, Jerzy Remer. Zewnętrzny wygląd wydawnictwa zaszczyt przynosi drukarni krakowskiej W. L. Anczyca i Sp.

Pomimo pewnych słabszych stron i drobnych usterek, które tu i ówdzie się wkradły, powitać należy z radością nowe czasopismo, które posiada warunki oddania walnych usług sprawie opieki nad zabytkami. Godne ono jest najsilniejszego poparcia tak ze strony władz rządowych, jak i kulturalnej publiczności.

St. Tomkowicz.

Zofja Ameisenowa, *Biblja hebrajska z XIV wieku w Krakowie i jej dekoracja malarska.* Str. 47 i VIII tablic, w tem 4 kolorowe. Kraków 1929.

Rękopis hebrajski, o którym mowa, przechowywany obecnie w biurze Gminy żydowskiej w Krakowie, odnalazł swojego czasu prof. M. Sokołowski w starej synagodze krakowskiej. Na 246 kartach zawiera on niekompletny tekst Starego Testamentu, przeznaczony do użytku domowego, wraz z komentarzem Rashiego na marginesach, oraz różnemi innemi dopiskami. Sokołowski uważał go za dzieło hiszpańskie; jest to jednak niesłuszne, gdyż ze wzmianek na kolofonie wynika, że pierwotny posiadacz rękopisu znajdował się w Ratyzbonie, oraz że ten został prawdopodobnie także tam napisany; należy przypuścić, że powstały tam równocześnie także jego minjatury, z czem zgadza się zresztą ich styl, zbliżony jaknajbardziej do minjatur południowoniemieckich pierwszej połowy XIV w. Minjatury nie są dziełem wybitnie artystycznem, wykonanie ich stoi na poziomie dość przeciętnym (przedstawione jest na karcie 18: Obrzezanie Izaaka, Ofiara Abrahama i scena Azraela unoszącego Sarę na górę Moriah, na k. 154: Nadanie dekalogu Mojżeszowi i Mojżesz wręczający kamienne tablice ludowi, na k. 155 i 156: Aron w Przybytku świętym na pustyni, na k. 157: trzy sceny księgi Estery, na k. 158: tytuł księgi Estery, a na k. 225: scena z księgi Hioba). Rękopis jest niemniej jednak ważnym zabytkiem, rzucającym ciekawe światło na średniowieczną sztukę żydowską.

Autorka dostrzega w tych minjaturach kilka cech zupełnie swoistych, w pierwszym rzędzie natury ikonograficznej. Sceny, ilustrujące zdarzenia biblijne, posiadają oczywiście analogje w minjaturowem malarstwie chrześcijańskiem, na którem są wzorowane; charakterystyczne jest jednak w nich przedewszystkiem »zhebraizowa

nie« szczegółów: stroju (kapelusze żydowskie), typów twarzy (nosy semickie), aniołów o ptasich głowach (w Ofierze Abrahama) i cherubinów w postaci ptaków z ludzkiemi głowami nakrytemi kapeluszami (w kompozycji z Aronem); jedna ze scen jest nawet wyłącznie żydowska (Azrael z Sarą), wzięta z Talmudu. Charakterystyczne jest także unikanie przedstawienia postaci Pana Boga, zastąpionego przez segment nieba (w scenach z Mojżeszem). Najbardziej znamienna jest jednak kompozycja, rozmieszczona na dwóch stronach rękopisu, przedstawiająca Arona, jak w Przybytku świętym zapala siedmioramienny świecznik. Odbiega ona w zupełności od pozostałych minjatur gotyckich i przedstawia na niebieskiem tle bez wszelkiego zaznaczenia przestrzeni, proporcyj i wzajemnego stosunku Arona oraz święte przyrządy. Pomijając już to, że typ Arona i jego ubiór różnią się od jego typu w sztuce chrześcijańskiej, oraz że w prawej ręce trzyma Aron situlę o formie, przypominającej wzory babilońskie, wydaje się autorce właśnie ta kompozycja nienaturalistyczna dowodem dawnych żydowskich tradycyj artystycznych.

Tem samem porusza autorka zasadniczą kwestję istnienia odrębnej sztuki żydowskiej, dzieląc ją na sztukę mas ludowych, która zachowuje tradycje własne, i na sztukę elity umysłowej, nieróżniącą się od sztuki narodu otaczającego. Pierwsza występowała zawsze tam, gdzie Żydzi mieszkali »w większych skupieniach, i to w surowej, obustronnie przestrzeganej izolacji od rdzennej tubylczej ludności«, gdzie zaś asymilacja była silniejsza, sztuka Żydów właściwie niczem nie różniła się od pozostałych form artystycznych kraju, a w rękopisach iluminowanych hebrajskim był właściwie tylko tekst.

Jakkolwiek wolelibyśmy widzieć opracowanie rękopisu poparte liczniejszemi przykładami z dziejów minjatorstwa żydowskiego, co jest wprawdzie bardzo utrudnione, oraz niektóre szczegóły, zwłaszcza ikonograficzne (jak np. właściwe znaczenie wspomnianego powyżej segmentu nieba w scenie z Mojżeszem, oparte na kosmologicznych koncepcjach mezopotamskich), lepiej wytłumaczone i bardziej ugruntowane, nie ulega wątpliwości, że główne wywody p. Ameisenowej są uzasadnione. Że wśród Żydów twórczość artystyczna istniała już przed diasporą, w to dzisiaj już nikt nie wątpi. Nie wolno jednak tej sztuki, z której zresztą nic się nie zachowało, przeceniać (już Wickhoff zwrócił uwagę na całkowicie niepłastyczną wyobraźnię, przemawiającą z tekstów Starego Testamentu), gdyż wyroby plastyczne, o których teksty biblijne wspominają, wykazują nawet w oświetleniu tekstów tak wyraźne przejmowanie wzorów obcych, że o jakichś silniejszych tradycjach plastycznych chyba trudno mówić. Podstawowe zaś anikonowe ustosunkowanie się do sztuki musiało z natury rzeczy całej twórczości artystycznej nadać kierunek ornamentacyjny, który mógł oczywiście mieć podkład także znaczeniowy. Analogicznie musiało być w epoce hellenistycznej i późnoantycznej; w większych centrach artystycznych hellenizująca diaspora niewątpliwie przejmowała hellenistyczne formy wyrażeniowe, ale jak dalece to przejmowanie sięgało w dziedzinie sztuki religijnej, czy istniała np. jakaś obszerniejsza ilustracja Biblji, do której jakoby nawiązała najstarsza sztuka chrześcijańska, to pozostaje — wbrew wszelkim twierdzeniom odmiennym — kwestją wysoce problematyczną. Najpewniejszą wskazówką są właściwie podłogi mozaikowe synagog w Palestynie. Ilość ich motywów figuralnych jest jednak bardzo mała; idzie przedewszystkiem o takie sceny, jak Daniel wśród lwów, lub o przedstawienia świecznika siedmioramiennego. Pierwszy temat sam przez się nasuwa traktowanie nie ilustracyjne, lecz hieratyczne i symboliczne, a w drugim świecznik staje się *eo ipso* symbolem. Wyraziłbym więc przypuszczenie, że tam, gdzie w okresie późnej starożytności wyrażały się własne tendencje żydowskie, podstawowe koncepcje kompozycyj w sztuce żydowskiej były raczej symboliczne, aniżeli historyczno-narracyjne. A temu właśnie odpowiada zupełnie nienaturalistyczna kompozycja z Aronem w rękopisie krakowskim, odbijająca tak silnie od reszty minjatur przejętych ze wzorów gotyckich. W rozpoznaniu dawnej tradycji żydowskiej sztuki, tkwiącej w tej kompozycji, zawarty jest też najważniejszy wynik pracy p. Ameisenowej.

W. Molè.

Celina Osieczkowska, *Le décor du coffret de Mortain.* (L'inscription runique du coffret de Mortain par Maurice Cahen et Magnus Olsen. Avec un appendice sur le décor du coffret par...). Collection Linguistique publiée par La Société de Linguistique de Paris. XXXII, str. 55—66, 4 tabl. Paryż 1930.

Rozprawa jest dodatkiem do pracy językowo-historycznej M. Cahena i M. Olsena o napisie runicznym na skrzynce srebrnej w Mortain, któ-

ra służyła do przechowywania hostyj. Obaj ci autorowie uważają napis za northumbryjski oraz umieszczają jego powstanie w okresie między r. 600 a 700 (725) po Chr. Wywody p. Osieczkowskiej, przeprowadzone pod względem metodycznym w sposób wzorowy, są uzupełnieniem dociekań lingwistycznych, a zarazem nowym przyczynkiem do kwestji związków wczesnośredniowiecznej sztuki anglosaskiej ze sztuką pozostałych krajów.

Ozdoba skrzynki umieszczona jest w dwóch kompozycjach na jej stronie przedniej; dolna część zawiera biusty Chrystusa i dwóch archaniołów, a na wieku znajduje się biust anioła z rozpostartemi skrzydłami i dwa ptaki po jego stronach. Analiza ikonograficzna wykazuje podobieństwo kompozycji dolnej z zabytkami koptyjskiemi, a jeszcze większe z anglosaskiemi z okresu od VII do XI w. Ozdoba na wieku przypomina dekoracyjne wzory minjatur irlandzkich. Ze wszystkich punktów stycznych, zawartych w ikonografji i stylu skrzynki, z dziełami koptyjskiemi, irlandzkiemi i anglosaskiemi, najsilniejsze są jednak te ostatnie, jakkolwiek z drugiej strony skrzynki z Mortain nie można całkiem ściśle związać z żadnym z zachowanych zabytków. Pochodzenie northumbryjskie nie jest wprawdzie wykluczone, ale przy dzisiejszej fragmentarycznej znajomości zabytków wszystko, co można twierdzić z całą pewnością, jest tylko to, że skrzynka jest dziełem anglosaskiem z czasu między VII a IX w.

W. M.

Ks. Zdzisław Obertyński, *Pontificale arcybiskupa lwowskiego Jana Rzeszowskiego w Bibljotece Kapitulnej w Gnieźnie*. Lwów, Wydawnictwo Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich, 1930. 4°. stron XIII + 358 z 11 fig. w tekście oraz 11 tablic.

Praca składa się z trzech części. Pierwsza z nich (stron 203), zatytułowana »Codex manuscriptus 152 Bibliothecae Capituli Metropolitani Gnesnensis«, podaje w całości tekst rękopisu. Część druga, »Kodeks i jego pochodzenie«, obejmuje rozważania autora, zdążające do ustalenia miejsca i czasu powstania Pontyfikału. Po bardzo szczegółowym opisie inicjałów i minjatur następują również ogromnie szczegółowe i na obszernej literaturze oparte rozważania strony ikonograficznej, ornamentalnej, dalej kostjumologiczne i motywów architektonicznych w minjaturach kodeksu, które prowadzą autora do wniosku, że strona dekoracyjna rękopisu jest włoska ze znacznemi wpływami francuskiemi, w architekturach zaś mamy motywy maurytańskie i normandzkie; pewne szczegóły ikonograficzne są bizantyńskie; w strojach widać znowu oddźwięk mody francuskiej. Ostateczny wniosek autora: minjatury rękopisu powstały w Apulji w wieku XIII, w szczególności w drugiej jego połowie lub przy jego końcu (str. 256). Następne rozważania autora zmierzają do ustalenia diecezji, dla której pontyfikał był pisany; są to badania ściśle tekstualno-liturgiczne, wśród których jako najciekawsze momenty w kodeksie podnosi on *Ordo nuptiarum*, ceremonjał wyboru biskupa przez kler i lud i t. d. W dalszym ciągu autor wnioskuje, że rękopis powstał w Bisceglie, siedzibie biskupiej (między Bari a Barlettą) w Apulji, pewne zaś odrębności w ceremonjale, wskazujące na zależność od obowiązujących w kościele jerozolimskim, mogą być wytłumaczone stosunkami z kościołem Grobu świętego w pobliskiej Barlecie. Tekst daje wkońcu wskazówkę, że rękopis był przeznaczony dla diecezji Daulis w Grecji.

W Polsce znajduje się ten Pontyfikał w XV w. w posiadaniu Jana Rzeszowskiego († 1436), arcybiskupa lwowskiego, i według hipotezy autora dostał się on tutaj za pośrednictwem Miechowitów, bratniego zakonu Bożogrobców z Barletty. W Polsce rękopis otrzymał w XV w. ciekawe uzupełnienia, jak np. ceremonjał procesji dziękczynnej za zwycięstwo w bitwie pod Grunwaldem. Do Gniezna dostał się on przez prymasa Boryszewskiego, poprzednio arcybiskupa lwowskiego.

Ostatnią część pracy zajmują obszerne objaśnienia, streszczenia niemieckie i francuskie (jedno z nich chyba zbyteczne), wreszcie dokładny indeks.

W pracy ks. Obertyńskiego, wydanej niezwykle starannie przez Zakład Narodowy im. Ossolińskich, mamy, jak sam autor we wstępie zaznacza, pierwsze w Polsce całkowite wydanie rękopisu liturgicznego. Widzimy w niej nadzwyczaj sumienne wysiłki autora w kierunku wyjaśnienia wszystkich nasuwających mu się zagadnień, tak liturgicznych jak i ikonograficznych, a także i artystycznych. Zaletę pracy, ale równocześnie w niektórych wypadkach i jej wadę, stanowi zbyt wielka szczegółowość rozważań, obciążająca tekst i utrudniająca postępowanie za tokiem myśli autora. Bez szkody dla pracy mogłyby być np. opuszczone szczegółowe wyliczenia w tekście ręk-

kopisów francuskich, włoskich, flamandzkich i t. d., w których występują różne motywy ornamentalne, uznane już za powszechne w pewnych epokach i krajach. Wyliczenia takie spotykamy na stronach 247—251. Nie prowadzą one do celu, ponieważ wyczerpującego spisu dać wogóle nie można i nie są metodologicznie usprawiedliwione. Na podniesienie zaś zasługuje staranie autora wyczerpania bogatej literatury do przedmiotu.

Strona ilustracyjna, szczególnie tablice, świadczy o staranności wydawnictwa o stronę typograficzną. Żałować jednak musimy, że nie znajduje się wśród nich ani jedna reprodukcja barwna, któraby dawała pojęcie o kolorycie minjatur tego interesującego rękopisu.

M. Jarosławiecka-Gąsiorowska.

☆

KRONIKA

POLONICA W WYDAWNICTWACH ZACHODNICH

I. Publikacje zbiorowe

Wydawnictwa zbiorowe w zakresie międzynarodowym, poświęcone sztuce drukarskiej i zdobnictwu książkowemu, plakatowi artystycznemu oraz wielorakim utworom grafiki stosowanej, stały się w ostatnich latach zjawiskiem dość powszedniem na europejskim rynku księgarskim, a bibljografja tego rodzaju publikacyj mniej i bardziej okazałych przedstawia się już dość imponująco. Wypada jednak zaznaczyć, że wytwórczość polska we wskazanych dziedzinach, nie bacząc na to, że na całym szeregu wystaw międzynarodowych niejednokrotnie zdobyła sobie uznanie, a nawet wyróżnienie, w większości wypadków jednak bywa przeoczana w wydawnictwach wskazanych. Artyzm drukarstwa i książki polskiej, najnowszy świetny rozwój sztuki graficznej w Polsce snać za mało jeszcze znane są w kołach odnośnych badaczów zachodnich i przeto często są ignorowane przez tych ostatnich, gdy chodzi o przeglądy porównawcze danej twórczości w różnych państwach świata. Kilka przykładów takiego ignorowania dostarczył i tegoroczny rynek wydawniczy. —

Przed nami leży wspaniały tom in-quarto, wydany przez jednego z kustoszów Brytyjskiego Muzeum w Londynie, p. A. F. Johnsona[1] i w całości poświęcony dziejom zdobnego inicjału drukarskiego od czasów najdawniejszych aż do teraźniejszości i artystycznej jego ewolucji. Setki i setki inicjałów dekoracyjnych z wieków ubiegłych w najróżniejszych stylach defilują przed czytelnikiem, a mniej obszerny dział współczesny zaznajamia z szeregiem wybitnych grafików, którzy stworzyli serje pięknych inicjałów o nucie oryginalnej. Figurują tu, między innymi, Rosjanie i Czesi, Polaków zaś szukamy napróżno, choć niektóre inicjały np. Skoczylasa, Chrostowskiego i innych najzupełniej tu byłyby na miejscu, a starodawne drukarnie krakowskie również mogłyby dostarczyć wzorów do działu retrospektywnego publikacji londyńskiej Cresset Press. —

Odbicia najnowszej stosowanej grafiki polskiej nie znajdujemy również w bez porównania skromniejszem wydawnictwie londyńskiego czasopisma »The Studio«[2], dającem w przekroju międzynarodowym obraz stylu i dążeń dekoracyjnych doby obecnej, jakie się przejawiają w drukowanych ogłoszeniach handlowych i różnych drobnostkach grafiki reklamowej. Z państw słowiańskich reprezentowane tu są tylko Rosja i Jugosławja. —

Z Niemiec rok bieżący przyniósł aż trzy pokaźne publikacje o charakterze perjodycznym, traktujące o drukarstwie i zdobnictwie książkowem oraz dziedzinach pokrewnych. — Lipska »Akademja państwowa sztuk graficznych i przemysłu książkowego« po raz pierwszy wypuściła iście okazały rocznik pod tytułem »Buchkunst«[3], redagowany przez prof. dra Juljusza Zeitlera i odznaczający się bogatą, urozmaiconą treścią oraz wielce obfitym materjałem ilustracyjnym w pierwszorzędnej technice reprodukcyjnej. Nie wyliczając wszystkich artykułów zawartych w roczniku, wskażę tylko na obszerne rozprawy monograficzne o stanie i ewolucji książki pięk-

[1] *Decorative Initial Letters*, Collected and arranged with an introduction by A. F. Jonsohn. Londyn. The Cresset Press. 1931. 500 egz. num.

[2] *Modern Publicity 1931*. Edited by F. A. Mercer and W. Gaunt. Londyn. The Studio Limited 1931.

[3] *Buchkunst*. Beiträge zur Entwickelung der graphischen Künste und der Kunst im Buche. Lipsk. Staatl. Akademie für Graphische Künste und Buchgewerbe. 1931. Str. 139 i 141 tabl. 1000 egz.

nej w Anglji, Francji, Holandji, Rosji sowieckiej, Czechosłowacji i Węgrzech w przeciągu ostatniego dziesięciolecia. Odnośnego studjum o Polsce, które się poprostu naprasza, niestety brak. —

Brak również jakiegokolwiek tematu polskiego w drugim już roczniku bibljofilów hamburskich zatytułowanym »Imprimatur«[1], co tutaj jednak mniej się rzuca w oczy, ponieważ treść tej publikacji zbiorowej potrąca przeważnie o rzeczy ściśle związane li tylko z literaturą i bibljofilją niemiecką. —

Zato charakter wyraźnie międzynarodowy stale posiadają roczniki międzynarodowej *Gutenberg-Gesellschaft* w Moguncji, której wydawnictwa obejmują wszelkiego rodzaju dociekania i studja tyczące się dziejów drukarstwa i jego rozgałęzień na całym świecie kulturalnym. Najnowszy, szósty zkolei rocznik towarzystwa mogunckiego[2], jak i poprzednie, stanowi księgę zbiorową, złożoną z trzydziestu mniejszych i większych rozpraw, przez autorów po większej części znanych i z całego nieomal świata zebranych. Mamy tu studja i przyczynki do historji drukarstwa nietylko w różnych państwach Europy, ale i w Egipcie, Brazylji, Meksyku i t. d.; ponadto międzynarodowość publikacji znalazła swój wyraz i w kierunku lingwistycznym, część bowiem artykułów wydrukowana została w oryginale, t. j. w językach angielskim, francuskim, hiszpańskim i włoskim. Jedynie też »*Gutenberg-Jahrbuch*« z tegorocznych wydawnictw tu podanych postarał się i o rzecz polską, a mianowicie o dość obszerną rozprawę monograficzną Jerzego Warchałowskiego o twórczości grafika polskiego Tadeusza Kulisiewicza, który na tle oryginalnego drzeworytu współczesnego odrazu, zarówno tematycznie jak i formalnie, zajął stanowisko tak odrębne i poczesne. Tekst Warchałowskiego, który już przed kilku laty wystąpił w »Roczniku Gutenbergowskim« z artykułem o książce polskiej, obfituje w ciekawe szczegóły biograficzne o utalentowanym rytowniku, a pięć całostronicowych reprodukcyj z plansz Kulisiewicza ilustruje wywody autora.

[1] *Imprimatur*. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde. Jahrgang II. Hamburg 1931. Gesellschaft der Bücherfreunde. 750 egz.

[2] *Gutenberg-Jahrbuch 1931*. Herausgegeben von Dr A. Ruppel. Moguncja 1931 Gutenberg-Gesellschaft. Str. 353 z ilustr.

II. Polskie portrety minjaturowe

Wystawa portretu minjaturowego, urządzona na wiosnę 1931 w Bibljotece Narodowej w Wiedniu, do spółki i staraniem miejscowego »Towarzystwa Miłośników Obrazów i Minjatur«, zawierała pewną ilość eksponatów, niepozbawionych znaczenia dla ikonografji polskiej i historji malarstwa minjaturowego w Polsce. Wystawa złożona była z dwóch działów głównych — zbioru około stu rękopisów iluminowanych, zdobnych w portrety, z arcybogatego skarbca Bibljoteki Narodowej, oraz obfitej kolekcji (644 nry) specjalnych minjatur portretowych szkół różnych, zapożyczonych u wybitnych zbieraczy wiedeńskich pp. Alfreda v. Strasser-Sánczi i prof. Emeryka Ullmanna. — Z ładnie wydanego katalogu ilustrowanego wystawy[3], którego dział drugi dr Leo Grünstein, znany badacz portretu minjaturowego, zaopatrzył w krótki wstęp, można wynotować następujące rzeczy polskie:

W kolekcji p. Strassera figurowały portrety na słoniowej kości króla Augusta III i jego małżonki Marji Józefy, pendzla A. R. Mengsa[4], podobizna marszałka w. lit. Ignacego Potockiego z krzyżem maltańskim, malowana przez znakomitego H. Fr. Fügera, i wreszcie sygnowana minjatura Stanisława Marszałkiewicza (doktorowa Stummer, z domu von Rudniker). Obfitszemi jeszcze okazały się portrety polskie w zbiorze minjatur prof. Ullmanna. Obok wizerunku Stanisława Augusta przez Fryderykę Bacciarellową zaciekawiał tu portret grupowy nieznanego minjaturzysty francuskiego, przedstawiający kaszt. krak. Stanisława Poniatowskiego z żoną Konstancją i młodziutkim synem, przyszłym królem. Z głośnych minjaturzystów wiedeńskich w portretach polskich reprezentowani byli Ferdynand Waldmüller (Marja Jeziorkowska, ur. Chwalibożanka, r. 1828), Maurycy Daffinger (hr. Ewelina Potocka) i Karol Józef Agricola (jenerałowa Grabowska, w katalogu przez omyłkę nazwana Gorabowska), pozatem wystawiona była minjatura polska sławnego mistrza francuskiego J.-Chrz. Isabey

[3] *Das gemalte Kleinporträt*. Wiedeń 1931. Selbstverlag der Gesellschaft der Bilder- und Miniaturfreunde. Str. 108 i 40 tabl.

[4] W katalogu mylnie wskazano »August II Mocny«, co przecież chronologicznie byłoby niemożliwe, gdyż Mengs urodził się w r. 1728 i przy śmierci króla miał tylko lat 5.

(p. Małopolska?). Z wymienionych wizerunków polskich katalog wystawy wiedeńskiej reprodukuje Ignacego i Ewelinę Potockich oraz portret rodzinny Poniatowskich.

III. Polska sztuka teatralna w paryskim Salonie Jesiennym

W tegorocznym *Salon d'Automne* w Paryżu w dziale dekoracyj teatralnych urządzona była specjalna sekcja polska, która dała wyczerpujący przegląd najnowszej sztuki polskiej w zastosowaniu do teatru i inscenizacji utworów dramatyczno-muzycznych. Poczynając od Wyspiańskiego, pod egidą dra Mieczysława Tretera, zgromadzono tu ogromną ilość szkiców do dekoracyj i kostjumów, wykonanych przez artystów polskich w wieku bieżącym. Katalog »Salonu Jesiennego« w tym dziale wymienia bezmała półtoraset eksponatów. Najobszerniej reprezentowana była twórczość W. Drabika, K. Frycza, K. Mackiewicza, braci Pronaszków i St. Gliwińskiego i oczywiście St. Wyspiańskiego wraz z wykonawcą jego pomysłów K. Spitziarem. Ale obok tych głównych mistrzów-dekoratorów polskiego teatru nowego nie brakowało też pojedynczych utworów T. Gronowskiego, St. Jarockiego, ś. p. St. Noakowskiego, F. Ruszczyca, K. Sichulskiego, Z. Stryjeńskiej i w. i.

ARTYŚCI POLSCY W CARNEGIE INSTITUTE

Między 15 października a 15 grudnia 1931 r. odbyła się 30-ta zkolei międzynarodowa wystawa malarstwa w Carnegie Institute w Pittsburgu. W dziale polskim tym razem figurowali: Bronisław Jamont, Władysław Jarocki, Edward Karniej, Roman Kramsztyk, Tamara Łempicka, Zbigniew Pronaszko, Tadeusz Pruszkowski, Ludomir Ślendziński i Wojciech Weiss. W katalogu *The 30-th International Exhibition of Painting. Carnegie Institute, Pittsburgh 1931* zreprodukowano obrazy Jarockiego, Kramsztyka, Pruszkowskiego i Ślendzińskiego.

EUGENJUSZ ZAK W ZBIORACH AMERYKAŃSKICH

W *Art Institute of Chicago* odbyła się wystawa niewielkiego zbioru obrazów i rzeźb zmarłego miejscowego kolekcjonera, Arthura Jerome Eddy, którego żona obecnie ofiarowała te 23 dzieła nowoczesnej sztuki europejskiej wymienionemu muzeum. Wśród obrazów znajduje się też malowidło przedwcześnie zgasłego Eugenjusza Zaka, »Pasterz«, jedno z wczesnych dzieł utalentowanego artysty polskiego. Obraz jest tu w dobrem towarzystwie, bo obok Edwarda Monet, Whistlera, Deraina, Vlamincka, a w katalogu wystawy — *Exhibition of the Arthur Jerome Eddy collection of modern paintings and sculpture. Chicago. The Art Institute 1931* — znajdujemy też obraz Zaka.

ROŻANKOWSKI W WYDANIU FRANCUSKIEM

Znany grafik polski Rożankowski, pracujący przeważnie w dziedzinie zdobnictwa książkowego, wystąpił świeżo w roli ilustratora w wydaniu francuskiem. Książka dla dzieci, wydana na gwiazdkę w r. 1931 przez nakładcę paryskiego I.-B. Blandre p. t. »*Daniel Roone*«, ozdobiona jest ilustracjami Rożankowskiego.

ARTYŚCI POLSCY NA III WYSTAWIE MIĘDZYNARODOWEJ DRZEWORYTÓW I LITOGRAFJI W CHICAGO

Między 3 grudnia 1931 i 24 stycznia 1932 odbyła się w *Art Institute of Chicago* trzecia z rzędu wystawa międzynarodowa drzeworytów oryginalnych i litografji, która dość obficie była obesłana i wyraziła się w 300 zgórą eksponatach. Polska litografja oryginalna miała na wystawie w Chicago tylko jednego przedstawiciela w osobie Konrada Rzednickiego, który wystawił dwie plansze, z tych jedną kolorową »Ryby«. Zato dział drzeworytów polskich dość imponująco się przedstawiał i wykazywał prace oryginalne E. Bartłomiejczyka, Tadeusza Cieślewskiego syna, Bogny Krasnodębskiej-Gardowskiej, Janiny Konarskiej, T. Kulisiewi-

cza, St. Mrozowskiego, Janiny Nowotnej, M. Obrębskiej, Wiktora Podoskiego i oczywiście Wł. Skoczylasa. Ogółem figurowało na wystawie 20 plansz polskich.

Premje pieniężne, rozdawane na wystawie chicagowskiej za prace najwybitniejsze (na wystawie r. 1930 jedna dostała się Stanisławowi Chrostowskiemu), w r. b. przyznane zostały tylko artystom amerykańskim i angielskim za wyjątkiem A. Deraina, który otrzymał nagrodę 75 dolarów za najlepszą litografję.

W marcu r. b. odbędzie się w *Art Institute of Chicago* pierwsza międzynarodowa wystawa akwafort i miedziorytów.

POLSKIE ZDOBNICTWO KSIĄŻKOWE W OŚWIETLENIU FRANCUSKIEM

Doskonale redagowane i przepysznie przez Karola Peignot wydawane czasopismo paryskie *Arts et Métiers Graphiques* poświęciło w całości swój zeszyt 26-ty »Międzynarodowemu Salonowi Książki Artystycznej«, który odbył się w Paryżu po raz pierwszy zeszłego lata. Zeszyt przedstawia się bardzo okazale dzięki wielce obfitemu materjałowi ilustracyjnemu i znacznej ilości wyborowych plansz. Tekst składa się z trzech części: Jan Bruller w dość obszernym artykule zaznajamia z obecnym stanem rozwoju książki luksusowej i ilustrowanej we Francji i czyni próbę jej racjonalnego rozsegregowania. Poza tem Bertrand Guégan w zwięzłych notatkach daje przegląd tejże sztuki książkowej w dwudziestu państwach Europy i Ameryki, które brały udział w paryskim *Salon International du Livre d'Art*, zaś Paul Istel zajmuje się najnowszą ewolucją introligatorstwa artystycznego u różnych narodów.

Co do Polski, to Guégan w swoim artykuliku należycie wyróżnił mniejwięcej wszystkich artystów, grafików, drukarzy i wydawców, którzy w danej dziedzinie w Paryżu byli reprezentowani i w głównej mierze przyczynili się do najnowszego rozkwitu polskiego zdobnictwa książkowego i drukarskiego. Dotkliwych przeoczeń krytykowi francuskiemu zarzucić nie można, choć nie wszystkie jego sądy i oceny trafiają do przekonania.

Zato w części ilustracyjnej Polska, zwłaszcza w porównaniu z innemi państwami słowiańskiemi, po macoszemu została potraktowana. Sześć drobnych reprodukcyj na jednej stronicy z *Livre d'Art en Pologne* nieboszczyka J. Mortkowicza, bez żadnej planszy dodatkowej, to naturalnie niewiele, gdy np. Czechosłowację reprezentuje aż kilkanaście ilustracyj i cały szereg ozdobnych wkładek. A przecież te i w wydawnictwach polskich niezbyt trudno byłoby dobrać.

LITHUANICA

Jako zeszyt 7-my wydawnictw *M. K. Čiurlionies Galerija* w Kownie, czyli muzeum narodowego Republiki Litewskiej, ukazało się ozdobnie wydane sprawozdanie [1] z działalności i obecnego stanu Galerji od chwili jej powstania w r. 1925. Dyrektor Galerji, p. Paulius Galauné, w sposób szczegółowy zaznajamia z jej zawartością artystyczną, ruchem wystawowym i wydawniczym, oraz akcją zagraniczną w kierunku propagandy litewskiej sztuki dawnej i współczesnej. Wypada tylko żałować, że i ta nowa publikacja »Galerji Czurlanisowskiej«, jak poprzednie, nie uważała za potrzebne dać krótki wyciąg swej treści w języku bardziej rozpowszechnionym niż litewski.

Jednem z doniosłych poczynań Galerji było urządzenie zasobnej wystawy litewskiej sztuki ludowej w »Muzeum Północnem« w Sztokholmie, która pokolei objeżdża i inne miasta państw skandynawskich. Wystawa obejmuje wszystkie gałęzie twórczości ludowej na Litwie z zakresu prymitywnej rzeźby sakralnej z drzewa i sprzętu domowego, tkactwa, ceramiki oraz ludowych drzewo- i miedziorytów treści religijnej. Zawartość wystawy została uwieczniona w pięknie ilustrowanym katalogu [2] i znać dała pochop do zainteresowania się w Skandynawji sztuką litewską na szerszą skalę, niedawno bowiem nakładem wydawcy szwedzkiego w Malmö wyszła specjalna monografja o sztuce litewskiej p.t. *Litauens Konst* [3], wielce pociągająca elegancką szatą zewnętrzną

[1] *M. K. Čiurlionies-Galerija* 1925 — XII — 13 — 1930. Opracował P. Galauné. Kaunas 1931, str. 94 z ilustracjami.

[2] *Utställning av Litauisk Folkkonst* från Čiurlionies galleri i Kaunas. Stockholm 1931. Wyd. Nordiska Museet.

[3] *Litauens Konst.* En översikt i bilder med inledande text av P. Galauné och I. Vienožinskis. Malmö 1931. Wyd. John Krohn. Str. 168.

i nader obfitym materjałem ilustracyjnym. Ostatni zresztą stanowi główną zawartość książki, do której dołączono tylko kilkanaście stronic zwartego tekstu pióra wspomnianego już P. Galauné oraz I. Vienožinskisa. Około 200 doskonałych reprodukcyj unaocznia cały dobytek artystycznej ziemi litewskiej, a więc dawne budownictwo drewniane w kościołach, synagogach i zabudowaniach gospodarskich, odrębne przydrożne krzyże i kapliczki litewskie, figury świętych zgruba z drzewa wyciosane, malowidła na szkle i obrazki święte, rzeźbione i malowane sprzęty domowe, tkaniny i wyroby z gliny. Oczywiście nie tu miejsce roztrząsać kwestję, czy i w jakim stopniu to wszystko może być uważane za specyficznie litewskie z pochodzenia i poczęcia.

Działu tego dopełniają liczne odbitki z dzieł współczesnego malarstwa litewskiego, rzeźby i grafiki, wśród których jako osobistość najbardziej może indywidualna wysuwa się na pierwszy plan rzeźbiarz P. Rimša w swoich ciekawych stylizacjach.

Jako łącznik między dawną sztuką ludową Litwy i jej artystami współczesnymi w publikacji szwedzkiej występuje zmarły w r. 1911 Mikołaj Čiurlionis, którego nazwisko nosi litewska galerja narodowa w stolicy państwa. Kilkadziesiąt reprodukcyj z jego malowideł i akwarel daje nieomal wyczerpujące wyobrażenie o oryginalnej twórczości tego najwybitniejszego artysty litewskiego, w którym muzyka, poezja i plastyka połączyły się w jedną całość i którego intymnonastrojowe utwory zawierają pierwiastki każdej z tych sztuk.

Nakładca szwedzki swoją *Litauens Konst* wielce się przysłużył Litwinom. Sympatyczna ta książka jest cennym nabytkiem dla badacza i miłośnika sztuki wogóle.

Paweł Ettinger.

KAZIMIERZ BULAS

PRZEGLĄD WYDAWNICTW Z ZAKRESU ARCHEOLOGJI KLASYCZNEJ ZA LATA 1928—1930

Przegląd niniejszy nie jest przeznaczony dla archeologów klasycznych, lecz dla historyków sztuki późniejszej, aby dać im obraz ostatnich badań nad sztuką starożytną. Ponieważ, o ile idzie o archeologję klasyczną, historyków sztuki interesują z natury rzeczy przedewszystkiem zagadnienia formalne i metodologiczne, położyłem nacisk na publikacje tego rodzaju, pomijając natomiast wydawnictwa nawet bardzo ważne, ale o zakresie zbyt ciasnym, i oczywiście wszelkie prace, nieprzynoszące żadnych nowych wyników. Umieściłem tutaj również dobre podręczniki, sprawozdania z ważnych wykopalisk, wreszcie dzieła, nawiązujące chronologicznie do późniejszych epok historji sztuki. Ze względów technicznych opuściłem wydawnictwa z r. 1931, odkładając ich omówienie na później.

Zupełnie innej zasady trzymałem się przy pisaniu sprawozdania z wydawnictw polskich. Tutaj daję przegląd wszystkich publikacyj, pomijając jedynie rzeczy o charakterze sprawozdawczym lub popularyzacyjnym. Z braku przeszkód natury technicznej mogłem uwzględnić również i r. 1931.

Sir Arthur Evans, *The Palace of Minos*. A comparative account of the successive stages of the early Cretan civilization as illustrated by the discoveries at Knossos. Tom II w 2 częściach: str. XXXVI + 844, 2 mapy, 559 ryc. i 27 tabl., z tych 7 barwnych, 3 plany. Londyn 1928. — Tom III: str. XXIV + 525, 367 ryc. i 24 tabl., z tych 13 barwnych. Londyn 1930.

Oba tomy stanowią dalszy ciąg publikacji rozpoczętej w r. 1921, a przynoszącej ostateczne opracowanie wykopalisk w pałacu w Knossos, prowadzonych tamże przez autora od r. 1900. Evans nie ogranicza się jednak do samego Knossos, lecz daje całokształt kultury kreteńskiej, zwanej zazwyczaj minojską, przyczem posługuje się materjałem archeologicznym zarówno z samej wyspy, jak i z innych obszarów.

Pierwszy tom był poświęcony epoce neolitycznej oraz wczesno- i średniominojskiej, t. zn. do około r. 1580; w drugim i trzecim tomie omawia autor »złoty wiek« czyli okres, w którym powstały drugie pałace w Knossos i gdzieindziej, po katastrofie z końcem epoki średniominojskiej. Godne uwagi jest przyjęcie przez autora hipotezy, tłumaczącej zniszczenie pierwszych pałaców trzęsieniem ziemi. W przekonaniu tem utrwaliło go ostatnie wielkie trzęsienie na Krecie w r. 1926, którego sam doświadczył. Hipoteza ta odnosi się zwłaszcza do terytorjum Knossos, nawiedzanego zapewne częściej przez zaburzenia sejsmiczne, i tak samo dałyby się wytłumaczyć późniejsze zniszczenia w pałacu.

Celem uzmysłowienia, jak wyglądały niegdyś różne partje pałacu, autor zastosował na szeroką skalę rekonstrukcje rysunkowe, które jakkolwiek w szczegółach mogą budzić zastrzeżenia, w całości wydają się prawdopodobne. Niezwykłe bogactwo materjału również z zakresu malarstwa ściennego i drobnego przemysłu artystycznego, doskonałe i obfite reprodukcje, mapy i plany, głęboka wiedza autora, traktującego z niezrównanem znawstwem wszystkie dziedziny życia minojskiego, jak również stosunki Krety z ówczesnym światem cywilizowanym, wszystko to nadaje pracy Evansa cechy dzieła monumentalnego niespożytej wartości.

Fernand Chapouthier et Jean Charbonneaux, *Fouilles exécutées à Mallia: Premier rapport 1922—1924* (Études Crétoises I),

63 str., 16 ryc. i 26 tabl. Paryż 1928. — Fernand Chapouthier, *Les écritures minoennes au Palais de Mallia* (Études Crétoises II). 95 str., 36 ryc. i 8 tabl. Paryż 1930.

Mallià (archeologowie greccy bronią pisowni *Malià*) leży na północnem wybrzeżu Krety, kilkadziesiąt kilometrów na wschód od Knossos. Już w czasie wojny światowej dokonano tam próbnych wykopalisk, których wynikiem było stwierdzenie, że istnieją tu szczątki pałacu i miasta z epoki minojskiej. Od r. 1922 prowadzi wykopaliska Szkoła Francuska w Atenach, a sprawozdanie z pierwszych trzech kampanij przynosi pierwszy zeszyt z serji *Études Crétoises*, wydawnictwa tejże Szkoły.

Pałac w Mallià jest mniejszy od pałacu w Knossos, ale wykazuje duże podobieństwo z tym ostatnim zarówno w planie, jak i w szczegółach architektonicznych. I tutaj wznosiło się jedno lub więcej pięter, jak wynika z pewnych danych. Na uwagę zasługuje ustawianie kolumn parami, co dotychczas uważano za cechę właściwą jedynie architekturze mykeńskiej. Co do przedmiotów, to znaleziono ich bardzo mało, gdyż miejsce zostało prawdopodobnie splądrowane przez okolicznych wieśniaków jeszcze przed rozpoczęciem wykopalisk.

Według autorów Mallià była zamieszkana już w epoce neolitycznej. Pałac, wybudowany w okresie średniominojskim I (2100—1900), po różnych perypetjach uległ zniszczeniu w okresie późnominojskim I (1580—1450), datowanie jednak jest tutaj utrudnione, gdyż warstwa wykopaliskowa dzięki swej płytkości nie pozwala ustalić dokładnej stratyfikacji.

Wśród znalezisk w Mallià zasługują przedewszystkiem na uwagę tabliczki pokryte pismem kreteńskiem. Im właśnie jest poświęcony drugi tom *Études Crétoises*. Jak wiadomo, w piśmie kreteńskiem, do tej pory nieodcyfrowanem, dadzą się wyróżnić dwa systemy: piktograficzny, czyli wyrażający słowa zapomocą poszczególnych znaków jak hieroglify egipskie, oraz linearny. W Knossos znaleziono napisów piktograficznych 72, w Mallià 33, przyczem w Mallià odkryto 19 nowych znaków, tak że ogólna liczba znanych znaków wzrosła z 43 na 62. Co się tyczy chronologji, to napisy z Mallià są nieco późniejsze od knossyjskich, gdyż pochodzą z okresu średniominojskiego III (1750 — 1580). System linearny jako prostszy wyparł stopniowo piktograficzny, ale przez pewien przeciąg czasu oba systemy były używane równorzędnie.

Friedrich Matz, *Die frühkretischen Siegel:* eine Untersuchung über das Werden des minoischen Stiles. Str. XIV + 277, 115 ryc. i 26 tabl. Berlin 1928.

Praca ta jest jedną z najlepszych, jakie ukazały się w ostatnich latach, a bezsprzecznie stanowi wielki krok naprzód w badaniach nad istotą sztuki minojskiej i wydobyciu różnic stylistycznych, jakie zachodzą pomiędzy nią a sztuką Egiptu i Przedniej Azji. Analizę swą przeprowadza autor na pieczęciach minojskich z epoki wczesnominojskiej (3000—2100) i średniominojskiej I (2100—1900), dając zarazem doskonały katalog, znakomicie ilustrowany, znanych zabytków w liczbie 275. Prawie wszystkie ich motywy figuralne wywodzi autor z Przedniej Azji. Na Krecie uległy one przeobrażeniu w duchu realizmu i naturalizmu właściwego sztuce kreteńskiej, ale według autora tego rodzaju przeobrażenia są przypadkowe i nieistotne: kryterjum, służącem do zdefinjowania jakiejś grupy stylistycznej, jest stosunek ornamentu do ozdabianej powierzchni i w tym stosunku uzewnętrznia się dyspozycja psychiczna artysty.

Ilustrację tej tezy stanowi porównanie motywów dekoracyjnych na pieczęciach egipskich z takiemiż na pieczęciach Przedniej Azji. Artysta egipski, mając do ozdobienia powierzchnię okrągłą, uwydatniał osi rysunku, natomiast artysta hetycki kładł nacisk na podkreślenie obwodu, wycinków lub promieni. Ponieważ w pierwszym okresie przejściowym historji egipskiej, t. zn. za panowania Hyksosów (pierwsza połowa II tysiąclecia przed Chr.), uderza ogromna ilość motywów przednioazjatyckich na pieczęciach egipskich, a mimo to zasada kompozycji pozostaje egipska, stąd wniosek, że mamy tu do czynienia z wyrobami miejscowych artystów, pozostających na usługach panów przybyłych z Azji. Wyniki, uzyskane przez autora metodą analizy stylistycznej, znajdują potwierdzenie w naszych wiadomościach historycznych.

Tę samą metodę stosuje Matz i do motywów, spotykanych na pieczęciach kreteńskich, a rezultatem jego obserwacyj nad kompozycją w kole jest stwierdzenie ostrego kontrastu pomiędzy sztuką minojską a egipską czy mezopotamską. Zauważony w kilku wypadkach podział dekoracji według osi, lub pierścienie współśrodkowe i motywy krzyżowe mają znaczenie podrzędne, natomiast o charakterze dekoracji stanowią motywy esowate i wirowe oraz zdecydowane wzory płaszczyznowe. W kreteńskiej dekoracji płaszczyz-

nowej równoważą się dwie zasady: obok motywów pasowych i szeregowych spotykamy także piękne motywy ośrodkowe (Rapporte). To samo odnosi się i do zdobnictwa ciał trójwymiarowych, znanego nam głównie z ceramiki. Tego samego ustosunkowania się artysty do powierzchni, co w sztuce kreteńskiej, dopatruje się autor i w kulturach naddunajsko bałkańskich, a wślad za tem i wzajemnych związków etnicznych, czyli podejmuje niemiecką tezę o bałkańskiem pochodzeniu kultury minojskiej.

Twierdzenia autora wydają się czasem zbyt jednostronne, jak np. lekceważenie związków Krety z Egiptem i Mezopotamją, niektóre wnioski są przedwczesne i nieoparte na silnych przesłankach, mimo to należy podziwiać wnikliwość jego obserwacyj i syntetyczne ujmowanie zjawisk i dlatego też trzeba przyznać, że mamy tu do czynienia z pracą pierwszorzędnej wartości.

Alois Gotsmich, *Studien zur ältesten griechischen Kunst*. Str. 104. Praga 1930.

Autorowi zależy na wykazaniu związków, jakie zachodzą pomiędzy sztuką kreteńsko-mykeńską i geometryczną. Problem to dotychczas sporny. Według jednych skrajnych teoryj mamy tu do czynienia z zupełnem zerwaniem z przeszłością, według innych sztuka geometryczna wywodzi się bezpośrednio ze sztuki kreteńsko-mykeńskiej. Autor wybiera drogę pośrednią, idąc za przykładem Praschnikera (Jahrb. für Kunstgesch. 1923, str. 14 i nn.), a mianowicie broni tezy, że sztuka geometryczna przejęła zasadniczo spadek artystyczny po epoce mykeńskiej, jakkolwiek występują w niej również wyraźnie pierwiastki północne.

Twierdzenia swe opiera Gotsmich na badaniach nad ceramiką obu okresów. W przeciwieństwie do ceramiki kreteńskiej dekoracja waz mykeńskich stara się uwydatnić tektonikę naczynia i ta tendencja przeszła również do ceramiki geometrycznej. Także niektóre ornamenty i kształty naczyń są wspólne obu okresom. Według autora system dekoracyjny późnomykeński nie jest wcale zwyrodniałą formą naturalizmu kreteńskiego, raczej mamy tu do czynienia z przetworzeniem tego naturalizmu według kontynentalnego poczucia formy, czyli ostatecznie dochodzimy do przyjętego naogół zapatrywania, że do połowy drugiego tysiąclecia dominuje w kulturze egejskiej wpływ Krety, później zaś wysuwa się na pierwsze miejsce kontynent grecki.

Wielką wadą książki jest zupełny brak ilustracyj.

Georg Karo, *Die Schachtgräber von Mykenai*. Str. 172, tabl. 175. Monachjum 1930.

W publikacji tej znajdujemy po raz pierwszy reprodukcje wszystkich zabytków, znalezionych przez Schliemanna w grobach szybowych na zamku w Mykenach (XVI w. przed Chr.), wzorowo wykonane pod względem technicznym. Sam tekst rozpada się na trzy części: z tych ostatnia miała się ukazać w roku 1931. W pierwszej części zajmuje się autor samemi grobami, historją wykopalisk i chronologją, przyczem trzyma się powszechnie dotychczas przyjętej tezy o wcześniejszem pochodzeniu grobów szybowych aniżeli kopułowych, co niedawno starał się obalić Evans, natomiast zgodnie z Evansem uznaje wpływ sztuki minojskiej na wielu wyrobach artystycznych, znalezionych w grobach.

Drugą część stanowi systematyczny opis wszystkich zabytków, dokładny, zwięzły i jasny, wraz z odnośną bibljografją. Ostatnia część przyniesie ogólne rozważania co do stanowiska, jakie zajmują mykeńskie groby szybowe w całokształcie kultury minojsko-mykejskiej. W całości publikacja bardzo ważna i cenna.

D. S. Robertson, *A handbook of Greek and Roman architecture*. Str. XXIV + 406, 135 ryc. i 24 tabl. Cambridge 1929.

Doskonały podręcznik greckiej i rzymskiej architektury. Mimo szczupłych stosunkowo rozmiarów nie brak żadnej ważniejszej budowli, niepominięty żaden problem. Sposób przedstawienia jasny, choć nieco suchy z konieczności wobec rozmiarów książki, to też książka nadaje się raczej dla osób, które już miały do czynienia z temi zabytkami, niż dla początkujących. Wobec swych zalet, jak również dzięki znakomitemu indeksowi, podręcznik Robertsona może służyć jako doskonałe źródło informacyjne.

Rudolf Schultze, *Basilika*. Römisch-germanische Forschungen, Band II. Str. VIII + 87. Berlin i Lipsk 1928.

Ciekawe studjum nad historją bazyliki, formy architektonicznej, wywodzącej się z epoki hellenistycznej. Autor śledzi jej rozwój i modyfikacje w Rzymie i na obszarach zachodniego cesarstwa, jak również przeżytki, występujące we wczesnych kościołach niemieckich i wielkich katedrach romańskich w Nadrenji.

Punktem wyjścia jest bazylika pompejańska, najstarsza z zachowanych, bo pochodząca conajmniej z I w. przed Chr. i nieodbudowana po

trzęsieniu ziemi w r. 63 po Chr. Autor przyjmuje, że ściany sali głównej były tutaj wzniesione ponad inne i zaopatrzone u góry w okna, celem umożliwienia dostępu światła, gdyż bazyliki — jak wiadomo — służyły do pomieszczenia większej liczby osób. Bazylika pompejańska miała zapewne pierwotnie przeznaczenie sądowe.

Następnie idą dwie bazyliki na Forum Romanum: Basilica Aemilia i Basilica Julia. Ta ostatnia miała nawę środkową przykrytą stropem drewnianym, boczne zaś nawy sklepione, trudno jednak mówić tu o wpływie na znacznie późniejsze kościoły chrześcijańskie. W Basilica Ulpia, wybudowanej przez cesarza Trajana, występują apsydy, szczegół naśladowany na mniejszą skalę w wielu bazylikach prowincjonalnych. W Silchester (Anglja), Alesia (Francja) i w Augusta Raurica koło Bazylei występuje jeszcze trzecia apsyda, na jednym z dłuższych boków, przeznaczona niewątpliwie dla trybunału.

Dla historji świątyni chrześcijańskiej ważna jest bazylika w Ladenburg nad Neckarem (III w. po Chr.), ponieważ zamiast kolumnad posiada arkady wsparte na filarach i rodzaj transeptu na obu końcach. — Na zakończenie stara się autor wykazać, w jaki sposób nadreńskie bazyliki starożytne stały się wzorem dla niemieckich kościołów romańskich, których rozwój można śledzić wstecz aż do w. VIII, tutaj jednak trzebaby zauważyć, że fundatorowie mogli się wzorować raczej na znanych sobie bazylikach w Rzymie.

Studjum jest dziełem architekta, co pozwala autorowi nieraz prostować rekonstrukcje archeologów; ponieważ jednak posiada on zarazem odpowiednie przygotowanie archeologiczne, praca stanowi ważny przyczynek do historji bazyliki.

Emanuel Löwy, *Die Anfänge des Triumphbogens*. 40 str., 89 ryc. i 3 tabl. Wiedeń 1928.

Znany uczony austrjacki zwraca uwagę na znaczenie, jakie musiał mieć dla łuków triumfalnych rzymskich, pochodzących z początków ery chrześcijańskiej, Fornix Fabianus, łuk wybudowany na Forum w Rzymie z okazji zwycięstwa, jakie odnieśli nad Allobrogami i Arwernami konsulowie Domitius Ahenobarbus i Fabius Maximus w r. 121 przed Chr. Wiemy, że również na polu bitwy w Galji wzniesiono pomnik w formie kamiennych wież, ozdobionych trofeami nieprzyjaciół. Resztki łuku Fabiusa odkryto na Forum w r. 1540: według naocznego świadka był on ozdobiony tarczami i wizerunkami bogini zwycięstwa. A zatem przeznaczenie tego łuku jest jasne i on też musiał być wzorem dla późniejszych łuków triumfalnych rzymskich, choć sama forma architektoniczna może być pochodzenia etruskiego lub wschodniego. Zdaniem autora motywy dekoracyjne łuków rzymskich, którym to motywom jest głównie poświęcona praca Löwyego, pochodzą z pergameńskiej plastyki dekoracyjnej.

Wasmuths, *Lexikon der Baukunst*. Trzy tomy: A—O. 2141 str. Berlin 1929—1931.

Bardzo ważne i pożyteczne wydawnictwo, w którem bierze udział stu kilkudziesięciu współpracowników. Obejmuje architekturę całego świata i wszystkich epok aż do ostatniej chwili, teorję i praktykę, technikę i estetykę architektury, spis najważniejszych zabytków, ułożony według miejscowości, notatki biograficzne, odnoszące się do architektów, również i do żyjących, nie pomija żadnej dziedziny budownictwa, nawet czysto użytkowego, jak drogi, kanały i t. p. Wydanie zbytkowne, na papierze kredowym, bardzo bogato ilustrowane. Każdy tom zawiera około 700 stron dwukolumnowych.

Die Akropolis. Aufgenommen von Walter Hege, beschrieben von Gerhart Rodenwaldt. 58 str., 101 tabl. i 1 plan. Berlin 1930.

Wspaniały pokaz sztuki fotograficznej, zastosowanej do najpiękniejszych zabytków architektury greckiej. Jest to niewątpliwie najlepszy zbiór reprodukcyj z tego zakresu, zwłaszcza o ile idzie o efekty świetlne, o oddanie różnicy pomiędzy błękitem nieba, a złocistą bielą marmurów. Tekst, opracowany przez dyrektora Niemieckiego Instytutu Archeologicznego, daje krótką historję budowli na Akropoli ateńskiej i zawiera dużo ciekawych i głębokich myśli.

Valentin Müller, *Frühe Plastik in Griechenland und Vorderasien*. Ihre Typenbildung von der neolithischen bis in die griechisch-archaische Zeit (rund 3000 bis 600 v. Chr.). Str. X + 247 i 49 tabl. z 452 ryc. Augsburg 1929.

Książka Müllera jest wzorowym przykładem pracy historyka sztuki, przystępującego do badania zjawisk artystycznych przy zastosowaniu w pierwszym rzędzie analizy formalnej. Za przedmiot rozważań obrał sobie autor genezę plastyki greckiej, kwestję poruszaną już w literaturze archeologicznej, dotychczas jednak nieujętą głębiej, gdyż albo rozpoczynano badania od epoki stosunkowo późnej, kiedy sztuka grecka operuje

już prawie wszystkiemi ustalonemi typami (Deonna, Löwy), albo też ograniczano się do strony antykwarycznej i ikonograficznej (Poulsen).

Drugą innowacją jest systematyczne zestawienie typów, występujących we wschodnim basenie morza Śródziemnego (prócz Egiptu) od epoki neolitu aż do końca VII w. przed Chr., w zakresie drobnej plastyki na obszarze morza Egejskiego, a w zakresie również rzeźby monumentalnej na terenie Przedniej Azji; dla uniknięcia jednak wszelkich odchyleń i dla uzyskania zwartej całości autor ograniczył się do jednego tylko motywu, a mianowicie wybrał motyw stojącej prosto postaci, zwłaszcza ubranej. Rzeczywiście na tym motywie najłatwiej śledzić przebieg całego rozwoju, ponieważ materjał jest tutaj najbardziej kompletny i przedstawia najwięcej odmian typologicznych, a zarazem cieszy się na całym tym obszarze szczególną wziętością.

Wyniki, do jakich dochodzi autor, są nadzwyczaj ciekawe. Na wstępie udaje się mu wykazać, że u podstaw twórczości plastycznej neolitycznej leży tendencja do naturalizmu i że wobec tego schematyczne idole cykladzkie epoki bronzowej wywodzą się z typu naturalistycznego, a zatem rozwój odbywał się tutaj od naturalizmu do schematyzmu, jakkolwiek na innych obszarach proces rozwojowy mógł przebiegać w kierunku odwrotnym.

W sztuce kreteńskiej postać ludzka nie gra większej roli: artystów interesuje w pierwszym rzędzie flora i fauna, zwłaszcza morska. Spotykamy tu dwa zasadnicze typy figurek kobiecych: nagiej i ubranej. W geście adoracji widzi autor oprócz momentu kultowego także dążność do ruchu, przejawiającą się w całej sztuce minojskiej. Co się tyczy strony formalnej, to kultura artystyczna Krety, stanowiąca całość sama dla siebie, wykazuje rozwój od form geometrycznych o charakterze »sferycznym« do naturalizmu, poczem sztuka minojska ulega degeneracji. Jej anorganiczność zawiera jednak w sobie pewien nalot tektoniki, zapewne pod wpływem sztuki mykeńskiej.

Następuje teraz na ziemiach greckich okres geometryczny, trwający mniej więcej od 1200—700 przed Chr. Sztuka, jaką znamy z tego okresu, jest już dziełem właściwego narodu greckiego. Pierwsza jej faza to zupełny prymitywizm. Brak organicznego związku między tułowiem a członkami, proporcje są często nienaturalne. Członki zdają się odstawać od tułowia, przyczem raz są nadmiernie wydłużone kosztem kadłuba, raz znowu tracą wszelkie znaczenie na rzecz tułowia o kształcie kolumny, tak że nogi nie są nawet zaznaczone. Jest to styl o tendencji odśrodkowej, t. zw. *Spreizstil*.

W w. VII przychodzi do głosu inna tendencja, a mianowicie dążność do stworzenia zwartej masy *(Blockstil)*. Ponieważ ten styl różni się zasadniczo od poprzedniego, nie można dopatrywać się wzajemnych związków między niemi, lecz trzeba szukać wyjaśnienia w obcych podnietach. Odpowiedź daje autorowi analiza i klasyfikacja chronologiczna rzeźby mezopotamskiej, małoazjatycko-syryjskiej i cypryjskiej. Znajduje on tam te same zasady kształtowania, co w greckim stylu bloku, a mianowicie »volumen« postaci, czyli że drogą analizy formalnej dochodzi do tych samych wniosków co Poulsen: o wybitnym wpływie rzeźby starożytnego Wschodu na genezę plastyki greckiej.

Ostatni okres rzeźby archaicznej, a więc wiek VI i początek wieku V, nazywa Müller okresem *Lockerungstil*, procesu stopniowego wydobycia członków ciała z bloku. Niema oczywiście mowy o powrocie do prymitywnego stylu o tendencji odśrodkowej, do »Spreizstil«. Zostają utrzymane zdobycze stylu bloku: kształtowanie »voluminu« i zwartość bryły, co można zaobserwować nawet u Apoxyomenosa Lizypa, ale w istocie widoczne jest stałe, choć bardzo powolne, rozluźnienie bloku *(Auflösung)*. Najwyraźniej widać to na przejściu od stylu »archaicznego« do »klasycznego«, ale właściwie można mówić o stylu bloku do końca epoki archaicznej, gdyż rozluźnienie to nie przybiera nigdzie większych rozmiarów.

W okresie panowania stylu bloku, pod koniec w. VII, pojawia się też grecka rzeźba monumentalna w kamieniu. Do tej pory musiał się autor posługiwać przykładami zaczerpniętemi z drobnej plastyki, i to często o nikłej wartości artystycznej, jak bronzy, terakoty, figurki z kości słoniowej, idole kamienne. Przeskok jest nagły, wrażenie też jakościowo różne, jednak zasadniczej różnicy w kształtowaniu typów niema. Musiała też poprzedzić plastykę monumentalną plastyka pośrednia, częściowo używająca za materjał drzewa.

Autor kładzie jednak nacisk na autonomiczny rozwój tej greckiej plastyki monumentalnej, choć tu i ówdzie mógł dostarczyć podniety widok obcych dzieł. Pozostaje ten rozwój w związku ze zmianą, jaka nastąpiła w obrębie greckiej umysłowości, z przebudzeniem się świadomości wewnętrznej siły i gotowości do czynów zamiast dotychczasowego życia instynktownego.

Tak więc dzięki autorowi uzyskujemy nową klasyfikację wczesnej plastyki greckiej. Zamiast terminów, opierających się na trzech różnych zasadach podziału: »geometryczny« (styl), »orjentalizujący« (pochodzenie) i »archaiczny« (czas), mamy terminy uzyskane drogą jedynie analizy formalnej na określenie cech stylistycznych plastyki tych samych trzech epok.

Jest to pierwsze studjum tego rodzaju nad wczesną plastyką grecką, a zarazem zwięzła historja plastyki starożytnego Wschodu. Podziwiać należy wiedzę autora, opanowanie metody i umiejętność ścisłego operowania pojęciami, konsekwentnie i bez nieporozumień. Można powiedzieć, że praca jego wzbogaciła poważnie historję sztuki starożytnej.

Gisela M. A. Richter, *The sculpture and sculptors of the Greeks.* Str. XXXI + 242, ryc. 767, 2 mapy i 4 barwne tablice. New Haven 1929.

Książka ta, prawie niedostępna dla archeologa europejskiego ze względu na swą cenę, wynoszącą 35 dolarów, jest reakcją przeciwko Furtwänglerowi († 1910) i jego szkole, stosującej w rzeźbie na wielką skalę metodę »atrybucyj«. Ponieważ — jak wiadomo — większość rzeźb greckich najlepszego okresu dochowała się tylko w bezimiennych kopjach rzymskich, celem tej metody jest rekonstrukcja oryginałów na podstawie dokładnej analizy kopij przy wykorzystaniu wiadomości, jakie nam przynoszą pisarze starożytni o różnych mistrzach i ich dziełach. Metoda ta daje nieraz wyniki dość prawdopodobne, a nawet graniczące z pewnością, często jednak przeradza się w pustą igraszkę. Dzisiaj, na szczęście, badania tego rodzaju wyszły nieco z mody.

Autorka, idąc za przykładem Bullego, *Der schöne Mensch* i De Riddera Deonny, *L'art en Grèce,* rezygnuje z grupowania domniemanych dzieł wokół nazwisk rzeźbiarzy, lecz kreśli rozwój rzeźby greckiej w obrębie poszczególnych zagadnień, jak: ogólna historja rzeźby, cechy charakterystyczne, chronologja, traktowanie ciała ludzkiego i draperji, kompozycja, technika i t. d. Reszta — około 1/3 — jest poświęcona historji samych artystów, przyczem autorka odsuwa starannie wszelkie hipotezy i atrybucje niedość silnie ugruntowane. Książka, jakkolwiek napisana zręcznie i ze znajomością przedmiotu, nie przynosi właściwie niczego nowego i ma zresztą charakter nawpół popularny, ale jest charakterystycznym objawem obecnego sceptycyzmu wobec metody Furtwänglera.

Gisela M. A. Richter, *Animals in Greek sculpture.* A survey. Str. XII + 87, 12 ryc. i 66 tabl. Oxford — Londyn 1930.

Pierwsza praca o zwierzętach w rzeźbie greckiej. Autorka nazywa ją tylko »przeglądem«, gdyż bez szczegółowych badań przygotowawczych trudno dojść do jakichś ogólnych wniosków. To też autorka ogranicza się do atlasu, ułożonego według gatunków zwierzęcych, i krótkiego tekstu, przedstawiającego rozwój wyobrażeń plastycznych każdego gatunku, brak natomiast uwydatnienia wspólnych rysów tego rozwoju.

Rhys Carpenter, *The sculpture of the Nike temple parapet.* With photographs by Bernard Ashmols. Str. 84. Cambridge, Mass. 1929.

Jak dawniej za przykładem Furtwänglera uprawiano na szeroką skalę przydzielanie oryginałów kopij rzeźbiarzom greckim, znanym przeważnie tylko ze wzmianek literackich, tak znowu w ostatnich latach cieszą się wielkiem wzięciem badania, zmierzające do wyróżnienia pracy różnych artystów, czasem hipotetycznych, czasem bezimiennych, w większych zespołach plastycznych, jak np. rzeźby Partenonu, świątyni Zeusa w Olimpji, Ołtarza Pergameńskiego i t. p. Do tej samej kategorji należy i praca Carpentera o reljefach balustrady świątyni Niki na Akropoli ateńskiej.

Autor wyróżnia tu ręce sześciu »mistrzów«, których oznacza literami A—F. Tylko jednego z nich identyfikuje ze znanym z tradycji literackiej rzeźbiarzem, reszta zaś pozostaje bezimienna. Powstanie reljefów umieszcza autor o kilkanaście lat wcześniej, niż zazwyczaj się przyjmuje, a mianowicie na 420—415 przed Chr.

Carl Blümel, *Staatliche Museen zu Berlin: Katalog der griechischen Skulpturen des fünften u. vierten Jahrhunderts v. Chr.* Str. 80, 20 ryc. i 88 tabl. Berlin 1928.

Zbiory rzeźby Muzeum Berlińskiego doczekały się wreszcie odpowiedniego katalogu. Po rzeźbach etruskich Rumpfa (1928) ukazał się zaraz katalog Blümela, zawierający oryginały greckie V i IV w., w roku zaś 1931 dalsza część, obejmująca kopje dzieł V w., opracowana przez tego samego autora. Dalsze części są w przygotowaniu.

Wartość katalogu polega na tem, że wszystkie zabytki są starannie reprodukowane w dużej podziałce na tablicach, co dotychczas należy niestety do wyjątków, oraz na analizie technicznej każdej rzeźby pokolei. Jest to wogóle pierwszy katalog, w którym przy każdej rzeźbie zosobna

są podane ślady narzędzi, użytych do pracy przez rzeźbiarza. Nowość ta znajduje wytłumaczenie w tym fakcie, że autor sam pracuje jako rzeźbiarz i że napisał doskonałą pracę o technice rzeźbiarzy greckich *(Die griechische Bildhauerarbeit,* Berlin 1927).

H. G. Beyen, *Über Stilleben aus Pompeji und Herculaneum.* Str. 99 i 12 tabl. Haga 1928.

Jest to pierwsza praca o »martwej naturze« w malarstwie starożytnem, tem cenniejsza, że napisana przez artystę, który kładzie główny nacisk na stronę formalną. Niestety jego uwagi stylistyczne są rozrzucone w formie opisów do reprodukowanych zabytków, na czem cierpi jasność i wyrazistość wywodów.

Autor zaznacza we wstępie, że jakkolwiek »martwą przyrodę« znamy jedynie z dekoracji ściennej (fresk) lub podłogi (mozaika), to jednak powstała ona w malarstwie sztalugowem. Występuje to wyraźnie w drugim stylu pompejańskim, gdzie malowidła tego rodzaju nie posiadają żadnego związku z dekoracją ściany i są pomyślane jako naśladownictwa prawdziwych obrazów. Wobec tego błędne jest panujące nieraz wśród historyków sztuki przekonanie, jakoby »martwa przyroda« miała w starożytności znaczenie czysto dekoracyjne, a tem samem nie miała nic wspólnego z malarstwem XVII w.

Autor przedstawia rozwój tego działu malarstwa od w. IV przed Chr. poprzez style pompejańskie, rozpatrując głównie zabytki z Pompei, ale uwzględnia przykłady i z innych części świata starożytnego.

Albert Ippel, *Indische Kunst und Triumphalbild.* Str. VIII + 24 i 16 tabl. Lipsk 1929.

Mała książeczka, ale brzemienna treścią, jakkolwiek całość wydaje się dość fantastyczna. Autor wychodzi z dwu grup reljefów indyjskich, z Barhut (około połowy II w. przed Chr.) i Sanczi (druga połowa I w. przed Chr.). W tej ostatniej grupie widzi pokrewieństwo ze sztuką starożytną w zastosowaniu perspektywy, co ma być dowodem bezpośredniego wpływu greckiego. Ta historyczna rzeźba reljefowa indyjska wywodzi się jednak w dalszej linji z asyryjskiej, podobnie jak i reljefy historyczne greckie, jak np. w Gjölbaszy czy Xanthos (V w.), tylko że Grecy wprowadzili do niej perspektywę. Po epoce klasycznej odziedziczyła ten rodzaj epoka hellenistyczna, skąd dostał się on na wschód do Indyj, na zachód zaś do Rzymu. A zatem i rzymska sztuka triumfalna czerpała z tego samego źródła.

Całą tę kombinację trudno udowodnić. Trzeba jednak zwrócić uwagę, że dla sztuki indyjskiej może wchodzić w rachubę także sztuka państwa partyjskiego, niekoniecznie tylko grecka czy mezopotamska. Co się zaś tyczy rzeźb w typie reljefów z Gjölbaszy czy Xanthos, to trzeba podkreślić, że idzie tu o prace wykonane na zlecenie władców małoazjatyckich, nawpół barbarzyńskich, gdyż sztuce greckiej we właściwej Grecji obcem było realistyczne przedstawianie faktów rzeczywistych.

J. D. Beazley, *Greek vases in Poland.* Str. XVI + 87 i 32 tabl. Oxford 1928.

Pracę tę, jakkolwiek o charakterze specjalnym, należy wymienić ze względu na to, że odnosi się do polskich zabytków. Autor ogranicza się do zbiorów XX. Czartoryskich w Gołuchowie i Krakowie oraz Gabinetu Archeologji Klasycznej U. J., gdyż jedynie te kolekcje, a właściwie tylko zbiory XX. Czartoryskich, posiadają okazy o większej wartości.

Autor jest wybitnym znawcą greckiej ceramiki i najpoważniejszym dzisiaj specjalistą dla stylu czerwonofigurowego. Rozwinął do najwyższych granic doskonałości drobiazgową analizę stylistyczną, na podstawie której przydziela poszczególne naczynia różnym malarzom, najczęściej bezimiennym. Metodzie tej nie można stawiać poważniejszych zarzutów. Oczywiście nie jest zawsze rzeczą bezwzględnie pewną, że dane naczynia pochodzą z tej samej ręki, ale niewątpliwie należą one do tej samej maniery, może nawet pracowni, a właśnie idzie o to wyodrębnienie poszczególnych grup i stworzenie jasnego obrazu rozwoju twórczości malarzy naczyniowych.

Autor nie miał zamiaru dawać katalogu waz greckich we wspomnianych zbiorach, lecz uzupełnił swe studja nad malarzami naczyń czerwonofigurowych na podstawie materjału polskiego, dlatego też inne naczynia albo wogóle pomija, albo tylko wspomina mimochodem. Dzięki przypiskom i uzupełnieniom niniejsza praca Beazleya jest nieodzowna dla każdego ceramologa. (Właściwy katalog waz gołuchowskich ukazał się ostatnio staraniem dr K. Bulasa w wydawnictwie *Corpus Vasorum Antiquorum,* p. str. 172).

H. Th. Bossert, *Geschichte des Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker.* Tom IV, str. VIII +

431, 28 tabl. i kilkaset rycin w tekście (nienumerowanych). Berlin — Zurych 1930.

W tomie czwartym tego wydawnictwa znajdujemy również historję starożytnego przemysłu artystycznego. Część egipską (str. 48—142) opracował Walther Wolf, fenicką i palestyńską (str. 142—163) Valentin Müller, grecką (str. 164—244) Albert Ippel, rzymską (str. 245—347) Friedrich Matz. Część grecka obejmuje ceramikę, koroplastykę, toreutykę, numizmatykę, gliptykę, mozaikę, dekorację ścienną i wyrób szkła, ułożone schematycznie według działów, natomiast w części rzymskiej znajdujemy historję przemysłu artystycznego, rzuconą na szersze tło ogólnej historji sztuki w obrębie trzech epok: wczesnego i średniego cesarstwa oraz późnej starożytności.

Podręcznik Bosserta, jakkolwiek pisany popularnie i oczywiście niewyczerpująco, pozwala jednak zorjentować się w całości, zwłaszcza że podaje i bibljografję.

PRZEGLĄD PRAC POLSKICH Z ZAKRESU ARCHEOLOGJI KLASYCZNEJ ZA LATA 1928—1931

Pierre Bieńkowski, *Les Celtes dans les arts mineurs gréco-romains avec des recherches iconographiques sur quelques autres peuples barbares.* Str. VIII + 254 i 298 ryc. (336 klisz). Kraków 1928. Nakładem Polskiej Akademji Umiejętności.

Praca ta, wydana w trzy lata po śmierci prof. Bieńkowskiego, miała stanowić drugi tom dzieła *Celtarum Imagines* i w uzupełnieniu pierwszej części, noszącej tytuł: *Die Darstellungen der Gallier in der hellenistischen Kunst,* Wiedeń 1908, miała zawierać opracowanie zabytków z zakresu drobnego przemysłu artystycznego, bronzów i terakot, przedstawiających Celtów. Ponieważ jednak rękopis zawierał kilka rozdziałów, nie mających nic wspólnego nietylko z przemysłem artystycznym, ale nawet z Celtami, autor zaś nie zdążył ustalić ani tytułu dzieła, ani porządku rozdziałów, przeto podzielono pracę na dwie części, z których pierwsza, stanowiąca 2/3 całości, obejmuje przedstawienia Celtów w zakresie drobnego przemysłu artystycznego i nosi tytuł: *Les Celtes dans les arts mineurs gréco-romains* wraz z apendyksem: *Les Celtes sculptés par eux-mêmes,* druga zaś mieści w sobie kilka luźnych rozpraw pod wspólnym tytułem: *Recherches iconographiques sur quelques peuples barbares.*

Trudno podawać w tem krótkiem sprawozdaniu streszczenie dziesięciu rozdziałów książki, z których każdy stanowi dla siebie zamkniętą całość (zainteresowanych odsyłam do mojego sprawozdania w *Kwartalniku Klasycznym* 1928, str. 181 i nn.). Trzeba jednak podkreślić, że bogactwo materjału, wnikliwość analizy i bystrość sądu autora czynią z tej pracy godne uzupełnienie pierwszej części *Celtarum Imagines,* i podobnie jak tamten tom rzucił podwaliny pod studja nad ikonografją Celtów, tak i ten stanowić będzie podstawę dalszych badań w zakresie poruszonych tam zagadnień.

Piotr Bieńkowski, *O skarbie srebrnym z Choniakowa na Wołyniu.* Str. 37 i 6 tabl. (Światowit, tom XIII). Warszawa 1929.

Rozprawa ta znalazła się w tece pośmiertnej prof. Bieńkowskiego i została wydrukowana w tomie XIII *Światowita,* rocznika Muzeum Archeologicznego im. E. Majewskiego Towarzystwa Naukowego Warszawskiego. Idzie tu o skarb znaleziony z początkiem zeszłego stulecia w Choniakowie pow. ostrogskiego na Wołyniu. Ze skarbu tego znane są obecnie tylko cztery przedmioty srebrne: dwie podłużne misy i dwie głowy suhaka (antylopy stepowej). Jedna z mis znajduje się dzisiaj w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie, druga dostała się pod koniec ubiegłego wieku do zbiorów Chanenki w Kijowie, co się zaś tyczy głów, to jedna należała tuż przed wojną do Ermitażu petersburskiego, a druga była ostatnio w posiadaniu p. Kurmanowiczowej w Żółkwi. Jak wykrył przypadkowo doc. Stefan Przeworski już po ukazaniu się rozprawy prof. Bieńkowskiego, głowa ta została sprzedana do Ameryki (p. *Przegląd Literacki,* maj 1931, str. 3). Wobec ogromnego znaczenia zabytku dla historji sztuki jest to dotkliwa strata dla polskiego stanu posiadania.

Zdaniem autora zabytki są utworami sztuki sasanidzkiej V w., okresu największego jej rozwoju. Autor widzi w tych dziełach wyraźne analogje ze sztuką mykeńską, wobec czego dopuszcza możliwość wpływu tej ostatniej na sztukę sasanidzką, oczywiście wpływu pośredniego, bo istnieje tu przerwa kilkunastu wieków. Ogniwem pośredniem musiała być sztuka grecko-scytyjska, kwitnąca nad brzegami morza Czarnego, a stąd przeszczepiona w głąb Eurazji. »Na tych to zie-

miach stała kolebka sztuki sasanidzkiej, która z ludowych początków rozwinęła się we wspaniałą twórczość dzięki temu, że w jej łonie drzemały te żywotne nasiona, jakie Mikeńczycy w nią rzucili... Cały charakter obu sztuk, mikeńskiej i sasanidzkiej, jest ten sam... Choć ogniwa pośrednie między Mikenami a Scytją są jeszcze mało znane, nauka je z czasem odnajdzie. A nasz skarb choniakowski odegra też w tym procesie swoją rolę«.

Edmond Bulanda, *Les Thraces sur une oenochoé à figures noires*. Str. 7 i 1 tabl. (Eos XXXI). Lwów 1928.

Autor publikuje czarnofigurową ojnochoę attycką, własność p. Sekutowicza z Lublina, z drugiej połowy VI w. przed Chr., znalezioną prawdopodobnie w płd. Rosji. Wyobrażeni na niej wojownicy ciężko- i lekkozbrojni są zdaniem autora Grekami, ale nie z właściwej Grecji, lecz osadnikami z Chersonesu albo z jakiejś innej kolonji ateńskiej w Tracji.

Edmund Bulanda, *La tête de Délos*. Str. 12 i 11 tabl. (Eos XXXII). Lwów 1929.

Idzie tu o znaną głowę, znalezioną na Delos i znajdującą się w tamtejszem Muzeum, co do której panuje spór wśród archeologów, czy przedstawia ona Greka, czy też Galla, i do jakiej epoki należy. Ze względu na ekspresję twarzy, wyrażającej cierpienie lub gwałtowny wysiłek, większość uczonych skłania się ku temu, że głowa jest utworem dopiero szkoły pergameńskiej, a wyobraża Galla. Natomiast autor stara się wykazać, że już wśród rzeźbiarzy greckich V i IV w. występują tendencje barokowe i ekspresjonistyczne, i umieszcza głowę delijską pomiędzy utworami rzeźby przedpergameńskiej, a wobec braku jakichkolwiek cech barbarzyńskich widzi w niej wizerunek Greka.

Edmund Bulanda, *Tribunal et vultus imperatorum*. Str. 12 i 6 ryc. (Księga pamiątkowa ku czci prof. Wł. Abrahama). Lwów 1929.

Nawiązując do znanego listu Plinjusza Młodszego do cesarza Trajana w sprawie postępowania z chrześcijanami, rozpatruje autor dwa zagadnienia, wypływające z tekstu wspomnianego listu, a mianowicie, gdzie urzędował przedstawiciel władzy, jak w tym wypadku sądowo-karnej, a następnie, jak wyglądały wizerunki cesarskie, którym oddawano cześć boską.

Edmund Bulanda, *Die Venus Genetrix im Louvre*. Str. 19 i 3 tabl. (Eos XXXIII). Lwów 1931.

Autor podejmuje sporną dotychczas kwestję czasu powstania oraz nazwiska twórcy typu Venus Genetrix, znanego nam z mnóstwa przedstawień, a najlepiej zachowanego w kopji marmurowej w Luwrze, znalezionej we Fréjus. Po rozpatrzeniu dotychczasowych poglądów autor na podstawie analizy stylistycznej przypisuje oryginał IV wiekowi przed Chr., a zarazem skłonny jest widzieć w nim młodzieńcze dzieło Praksytelesa, który wtedy stał jeszcze pod wpływem swojego ojca, Kefisodota.

Kazimierz Bulas, *Les illustrations antiques de l'Iliade*. Str. VIII + 144 i 35 tabl. z 67 ryc. (Eus Supplementa vol. 3). Lwów 1929.

Dotychczasowe zbiory ilustracyj starożytnych do Iljady były albumami, ułożonemi według akcji poematu. Dwaj tylko autorzy poszli nieco dalej, omawiając zagadnienie zależności tych ilustracyj od epopei, ograniczyli się jednak jeden do ceramiki, drugi zaś do epoki archaicznej.

Autor niniejszej pracy rozpatruje ilustracje do Iljady ze stanowiska rozwoju formalnego typów, t. zn. stara się wykryć genezę danych typów i śledzi ich dalsze transformacje, przeciąga granicę między tradycją artystyczną a inwencją artysty, ustala stosunek sztuki monumentalnej do przemysłu artystycznego, wreszcie próbuje wyjaśnić rozbieżności pomiędzy ilustracjami a tekstem poematu, przez co praca stanowi odpowiednik do pracy F. Müllera p. t. *Die antiken Odysseeillustrationen in ihrer kunstgeschichtlichen Entwickelung*, Berlin 1913. Wynikiem tych rozważań jest stwierdzenie faktu, że dopiero w epoce hellenistyczno-rzymskiej można mówić o ilustracjach w dzisiejszem tego słowa znaczeniu i to jedynie przy minjaturach rękopisów, od których są zapewne zależne — jak autor stara się udowodnić — pewne malowidła pompejańskie i t. zw. tablice trojańskie. Poza tem natomiast, począwszy od epoki archaicznej, wszystkie »ilustracje« są wprawdzie zależne od epopei i tylko pod jej wpływem powstały, jednakże artyści wprowadzają do nich samorzutnie pewne szczegóły, a nawet uzupełniają opowieść poety.

Corpus Vasorum Antiquorum: Pologne, sous la direction de Edmund Bulanda, *fasc. 1:* Kazimierz Bulas, *Gołuchów-Musée Czartoryski*. Str. VIII + 43 i 54 tabl. Kraków 1931.

Zakrojone na wielką skalę międzynarodowe wy-

dawnictwo, mające zawierać reprodukcje wszystkich naczyń starożytnych, postępuje żywo naprzód. Od r. 1922 do tej pory ukazało się około 50 zeszytów, a wiele innych jest w opracowaniu. Obecnie przyłączyła się do wydawnictwa i Polska, rozpoczynając od zbioru gołuchowskiego, jako najbogatszego i najcenniejszego. Kolekcję tę zgromadził przeważnie hr. Jan Działyński, ostatni potomek tego rodu, mąż Izabeli z domu ks. Czartoryskiej, w ciągu ubiegłego stulecia. Zbiór, jakkolwiek niewielki (około 250 sztuk), jest w znacznej części złożony z okazów pierwszorzędnych, tak, że stoi na poziomie wielkich zbiorów europejskich.

Zeszyt polski trzyma się oczywiście norm ogólnie przyjętych w tem wydawnictwie zarówno co do wyglądu zewnętrznego, jak i co do systemu klasyfikacji i opisów. Jedyna innowacja to tablice jednostronne zamiast dwustronnych, jak we wszystkich bez wyjątku dotychczas wydanych zeszytach. Nowość tę powitają zapewne z radością zwłaszcza uczeni niemieccy, którzy ze względów praktycznych krytykują system dwustronnego druku tablic. — Przygotowane są do druku dwa następne zeszyty, mające objąć pozostałe zbiory polskie.

Stanisław Jan Gąsiorowski, *Malarstwo minjaturowe grecko-rzymskie i jego tradycje w średniowieczu.* Str. VIII + 237 + XLVIII (streszczenie angielskie) i 79 tabl. Kraków 1928.

Na podstawie starannej analizy ikonograficznej i formalnej minjatur w oryginalnych starożytnych kodeksach (str. 18—68), oraz w zachodnioeuropejskich i bizantyńskich kopjach dzieł autorów starożytnych (str. 68—176) rekonstruuje autor historję malarstwa minjaturowego grecko-rzymskiego (str. 177—199), a następnie w krótkiem zakończeniu (str. 200—206) zastanawia się ogólnie nad tradycją antyku w tych kopjach i ich wartością artystyczną.

Autor wychodzi naturalnie z trzech najstarszych zabytków, należących do późnej starożytności, a mianowicie z dwu kodeksów watykańskich Wergilego oraz Iljady z Bibljoteki Ambrozjańskiej w Medjolanie, poczem przeprowadza klasyfikację kopij średniowiecznych poszczególnych kodeksów w porządku chronologicznym, starając się dotrzeć do archetypu każdej grupy. Prawie wszystkie kopje dadzą się sprowadzić do archetypów epoki hellenistycznej lub rzymskiej, od III w. przed Chr. do V w. po Chr., niektóre z nich nawet ściśle do jednego wieku. »Zdarza się także, że archetyp danego rękopisu znajdujemy w późnej starożytności, ale możemy stwierdzić z wszelkiem prawdopodobieństwem, że on znowu opiera się o jakiś jeszcze starszy pierwowzór, którego wyglądu nie możemy sobie odtworzyć bez reszty. Najstarszy archetyp, nawet w ten sposób otrzymany, nie może zresztą być starszy niż epoka hellenistyczna — choć oczywiście całe szeregi motywów, lub nawet kompozycyj, pochodzą ze sztuki wcześniejszej, greckiej, lub na drodze pośredniej, wschodniej. Z drugiej strony powstanie olbrzymiej większości archetypów da się wykazać jedynie dopiero w epoce późno-rzymskiej«.

Genezy malarstwa minjaturowego należy szukać w Aleksandrji, co jest między innemi umotywowane rozkwitem ilustracji papirusów; co się zaś tyczy ośrodków twórczych, to jakkolwiek mogło ich być więcej, dadzą się wyodrębnić narazie tylko dwa, i to hipotetycznie: dla epoki hellenistycznej Aleksandrja, dla epoki cesarstwa Rzym, względnie Italja.

W hellenizmie trudno ustalić zasady rozwoju stylistycznego minjatorstwa. Na gruncie italskim oscyluje ono, podobnie jak malarstwo monumentalne, między »klasycyzmem« a »impresjonizmem«, przyczem charakterystyczną jego cechą jest skłonność do eklektycyzmu. »Większość jednak kodeksów ma archetypy późno-rzymskie, a stąd traktowanie formy jest spływem obu manier, klasycyzującej i impresjonistycznej. Niestety materjał zabytkowy jest za skąpy, aby można było dokładnie i jednoznacznie wykazać, czy rozwój minjatorstwa w Rzymie odpowiada ściśle chronologicznie pod tym względem rozwojowi malarstwa monumentalnego i reljefu«.

Co się tyczy ogólnie tradycji antyku w kopjach średniowiecznych, to fazy stylistyczne i szkoły w ich obrębie są silniej zróżniczkowane na Zachodzie niż w Bizancjum. Dla rekonstrukcji malarstwa minjaturowego grecko-rzymskiego najważniejsza jest grupa karolińska dzięki dokładności i wierności kopij w stosunku do oryginałów, gdyż w romanizmie artyści usamodzielniają się już od swoich wzorów, co trwa nadal w gotyku i renesansie. Natomiast w Bizancjum tradycja antyku była bardzo żywa i nigdy właściwie nie wygasła.

Stanisław Jan Gąsiorowski, *Motyw wazy w ornamentyce starożytnej.* Studjum typologiczne. Str. 32, 17 ryc. i 9 tabl. (Przegląd Archeologiczny tom IV). Poznań 1929.

Autor rozpatruje motyw wazy tylko jako element dekoracyjny, choćby o znaczeniu symbolicznem, a nie jako akcesorjum należące do akcji. W sztuce egipskiej nie występuje waza w formie czysto ornamentalnej, natomiast w sztuce babilońsko-asyryjskiej znajdujemy kilka przykładów takiego zastosowania, podobnie jak i w sztuce egejskiej, gdzie jednak skłonność do stylizacji dekoracyjnej jest dość słaba.

W Grecji motyw ten jest bardzo rzadki w porównaniu z innemi. Autor rozpatruje w obrębie trzech epok, greckiej, rzymskiej i starochrześcijańskiej, rozwój trzech typów, jakie dadzą się wyróżnić: I typ — waza bez żadnych akcesorjów, II typ — waza ze zwierzętami lub ptakami po bokach i III typ — waza z wyrastającą z niej rośliną, która daje kompozycję symetryczną i dekoracyjną. Obok tych typów zasadniczych istnieją też i warjanty.

Wynikiem tych rozpatrywań jest stwierdzenie faktu, że typ II jest pochodzenia wschodniego, skąd przeszedł poprzez sztukę grecką i greckorzymską do chrześcijańskiej, typ I powstał w sztuce archaicznej greckiej, typ zaś III należy uważać za wytwór sztuki hellenistycznej.

Stanisław Jan Gąsiorowski, *A fragment of a Greek illustrated papyrus from Antinoë*. Str. 9 i 1 tabl. (Journal of Egyptian Archaeology, vol. XVII). Londyn 1931.

Jest to fragment minjatury na strzępku papirusu greckiego z ok. 500 r. po Chr., znaleziony w r. 1914 w Antinoe w Egipcie, własność dr Johnsona z Oxfordu. Przedstawia ona sześciu stojących woźniców wyścigowych, ubranych w różnokolorowe stroje zależnie od stronnictwa cyrkowego. Minjatura posiada dużą wartość artystyczną, tak, że autor nie waha się uznać ją za najlepszy przykład greckiego minjatorstwa w Egipcie, kwitnącego tam dalej za panowania rzymskiego, a może nawet jeszcze po ostatecznem zwycięstwie chrześcijaństwa. Minjatura ta jest zarazem najlepszem ogniwem w tradycji hellenistycznej iluminowanych papirusów. Ze względu na brak analogij trudno ustalić dokładną jej datę. Kształt kilku zachowanych liter wskazuje na czas około r. 500 po Chr. Na podstawie kryterjów stylistycznych autor proponuje w. V., raczej jego pierwszą połowę. Znaczenie minjatury polega na tem, iż jest ona jeszcze jednym dowodem, i to może najwymowniejszym ze wszystkich dotychczasowych dowodów, że malarstwo minjaturowe greckie i rzymskie bierze swój początek z Egiptu, w szczególności prawdopodobnie z Aleksandrji.

Prace tegoż autora w wydawnictwach Polskiej Akademji Umiejętności:

Stanisław Jan Gąsiorowski, *Późnohellenistyczne i wczesnochrześcijańskie tkaniny egipskie w zbiorach polskich*. Str. 62 i 65 ryc. (Prace Komisji Historji Sztuki tom IV). Kraków 1928.

Id., *Tkaniny z Egiptu w Muzeum w Gołuchowie*. Str. 2 i 2 ryc. (Prace Komisji Historji Sztuki tom V). Kraków 1930.

St. J. Gąsiorowski, *Znalezisko z okresu wędrówek ludów na Wołyniu* (Un trésor de l'époque de la migration des peuples découvert en Wolhynie). Str. 5. Bulletin International de l'Académie Polonaise des Sciences et des Lettres, 1929.

St. J. Gąsiorowski, *»Drzewo życia« i motywy kandelabrowe w ornamentyce starożytnej*. Str. 8. Bulletin de l'Académie Polonaise des Sciences et des Lettres, 1930.

Raymond Gostkowski, *Bacchants romains sur un sarcophage de Krzeszowice*. Str. 14 i 4 tabl. (Eos XXXI). Lwów 1928.

Autor publikuje fragment sarkofagu rzymskiego z III w. po Chr., ze zbiorów hr. Potockich w Krzeszowicach, przedstawiający korowód bakchiczny. Najciekawszą postacią na tym reljefie jest mężczyzna odziany w tunikę z zawieszonemi na niej dzwonkami i z wężami w rękach, podobnie jak jego towarzysz. Są to akcesorja kultu bakchicznego: węże jako symbol bóstwa, dzwonki zaś jako środek podniecający. Mężczyźni z dzwonkami występują jeszcze dzisiaj w Tracji podczas karnawałowych maskarad, co zapewne jest echem starożytnych obrzędów ku czci Bakchosa. Fragment krzeszowicki przedstawia zatem urywek takiej procesji kultowej połączonej z ofiarą, przyczem przynosi trzeci znany nam dotychczas przykład użycia dzwonków w tej formie.

Georg Kulczycki, *Die Möbelformen des ägäischen Kulturkreises*. Str. 15 i 15 tabl. (Eos XXXIII). Lwów 1931.

Jest to pierwsza próba opracowania sztuki meblarskiej na obszarze kultury egejskiej, o ile pozwala na to szczupłość zachowanego materjału. Autor opiera się z natury rzeczy głównie na przedstawieniach mebli na zabytkach i daje najpierw systematykę form, wśród których wyróżnia stołek, podnóżek, stół, skrzynię i łóżko. Materja-

łem było drzewo, glina lub kamień. Naogół biorąc, wszystkie typy mebli spotykamy na całym obszarze kultury egejskiej, ale ich rozwój chronologiczny jest trudno ustalić z powodu małej ilości zabytków. Przy porównaniu form mebli egejskich z takiemiż z innych okresów i obszarów występuje wyraźnie swoisty charakter przemysłu meblarskiego egejskiego. Pewnych nieznacznych wpływów i związków można się dopatrzeć ze strony Egiptu, Wschodu, obszaru środkowo- i północno-europejskiego. Natomiast meblarstwo egejskie jako całość nie ma nic wspólnego z greckiem.

Kazimierz W. Majewski, *Taniec w Egei w świetle źródeł zabytkowych kreteńsko-mykeńskich.* Str. 29 i 16 ryc. (Kwartalnik Klasyczny tom IV). Lwów 1930.

Na podstawie zabytków kreteńsko-mykeńskich stara się autor odtworzyć taniec egejski, wciągając i nieliczne wiadomości z autorów starożytnych. Pierwsza część pracy jest poświęcona rozpatrywaniu zabytków, podzielonych na pięć grup, stosownie do rodzaju tańca: 1) taniec w maskach i przebraniach zwierzęcych, 2) taniec ze zwierzętami poświęconemi bóstwom, 3) taniec kultowy, 4) taniec procesjonalny i 5) taniec świecki.

W części drugiej omawia autor stosunek tańca do dramatu i technikę tańca, a następnie przeprowadza analizę artystyczno-estetyczną i psychologiczną. Taniec egejski był częściowo zależny od egipskiego, ale nigdy nie osiągnął on tego poziomu co tamten, choć niektóre rodzaje nie były pozbawione wielkich wartości artystycznych. Taniec sakralny przetrwał do czasów historycznych i przeszedł do kultów greckich, zwłaszcza do misterjów eleuzyjskich, a zarazem stał się zawiązkiem dramatu greckiego.

Kazimierz Władysław Majewski, *Der goldene Ring vom Temple-tomb von Knossos.* Str. 9 i 7 ryc. (Eos XXXIII). Lwów 1931.

Autor omawia sygnet znaleziony ostatnio w t. zw. »Temple-tomb« w pobliżu Knossos i prowizorycznie ogłoszony przez Evansa w *Illustrated London News* z 26. IX. 1931. W przeciwieństwie do Evansa, który tłumaczy wyobrażoną na pierścieniu scenę jako mitologiczną, autor dopatruje się w niej znaczenia kultowego.

Casimir Michałowski, *Un vase à figures rouges de Łańcut.* Str. 4 i 2 tabl. (Eos XXXI). Lwów 1928.

Autor publikuje czerwonofigurową pelikę attycką ze zbiorów Alfreda hr. Potockiego w Łańcucie. Przedstawia ona po jednej stronie wojownika i kobietę w scenie libacji, po drugiej młodzieńca wspartego na kiju. Autor datuje naczynie na czas około r. 410 przed Chr.

Kazimierz Michałowski, *Zum Sarkophag aus S. Constanza.* Str. 16 i 3 tabl. (Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung tom 43). Rzym 1928.

Autor podejmuje sporną kwestję co do miejsca powstania znanego t. zw. sarkofagu Konstancji, córki Konstantyna Wielkiego, znajdującego się dzisiaj w Muzeum Watykańskiem i opowiada się za Aleksandrją na podstawie następujących obserwacyj: 1) kształt wieka sarkofagu jest właściwy Aleksandrji, a pochodzi ze starszej tradycji egipskiej; 2) dla poszczególnych motywów figuralnych dekoracji reljefowej sarkofagu można znaleźć najlepsze analogje jedynie na hellenistyczno-rzymskich zabytkach ze wschodnich obszarów cesarstwa, przyczem autor zwraca uwagę zwłaszcza na bulle na szyi Erosów ze sarkofagu, spotykane w takiem zastosowaniu tylko na Wschodzie; 3) istnieje pokrewieństwo stylistyczne pomiędzy reljefami sarkofagu, a niektóremi typami aleksandryjskich wyrobów rzniętych z kości słoniowej, oraz plastyką koptyjską.

Kazimierz Michałowski, *Fidjasz i Poliklet. Próba charakterystyki człowieka.* Str. 24 i 17 ryc. (Sprawozdania z posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego tom XXII, 1929). Warszawa 1930.

Jak o większości artystów greckich, tak samo i o Fidjaszu i Poliklecie wiemy bardzo niewiele. Mimo to zdołano dość dobrze określić rolę ich twórczości i wyznaczyć im odpowiednie miejsce w rozwoju sztuki greckiej, natomiast z natury rzeczy — wobec skąpych wiadomości literackich — mało zajmowano się nimi jako ludźmi, ich psychofizyczną organizacją. Autor stara się rozwiązać to zagadnienie na podstawie analizy całokształtu twórczości obu rzeźbiarzy.

Nawiązując do rozmów, jakie miał z dwoma archeologami niemieckimi, Ludwikiem Curtiusem i Valentinem Müllerem, przedstawia Fidjasza jako organizatora i hedonistę. Natomiast Poliklet, zdaniem autora, pracował spokojnie zdala od świata i zapewne nie posiadał bardziej wyrafinowanych pożądań życiowych. Uprawiał on »kult ciała nie jako źródła rozkoszy, lecz jako formy

najdoskonalszej... Wyrósł z innej krwi niż Fidjasz, inne go wychowało otoczenie, innym więc był niż tamten, lecz mimo iż tematem jego wypowiedzeń się był wyłącznie człowiek, Poliklet ciążący ku abstrakcji ukazuje się w charakterze swym mniej »ludzki«, niż pierwsze wcielenie Leonarda da Vinci — Fidjasz«.

Kazimierz Michałowski, *O sztuce doryckiej*. Str. 35 i 6 tabl. (Kwartalnik Klasyczny tom IV). Lwów 1930.

Autor omawia genezę i charakter sztuki doryckiej, a zarazem określa pojęcie doryzmu w sztuce greckiej. Punktem wyjścia tych rozważań jest znana teza archeologa francuskiego E. Pottier, który usiłował dowieść w swoim czasie, że sztuki doryckiej jako wytworu szczepu doryckiego nie było. Autor rozpatruje najpierw kwestję wędrówki Dorów i rozprzestrzenienia się szczepu na Peloponezie i w kolonjach. Wędrówka ta jest faktem historycznym, ale musiała odbywać się wolno. W każdym razie od początków I tysiąclecia przed Chr. ludność Peloponezu była pochodzenia doryckiego, a domieszka krwi achajskiej musiała być nieznaczna. A więc wprawdzie nie Spartjaci tworzyli sztukę dorycką, lecz dla nich ich poddani, ale i ci byli z pochodzenia Dorami.

W charakterystyce sztuki doryckiej podnosi autor jako główne jej cechy: 1) matematyczno-tektoniczną zasadę kształtowania, 2) dążność do organicznego ujęcia kształtu, 3) charakter dotykowy kompozycji trójwymiarowej, 4) jej linearyzm i 5) wyraz męskości.

Ostatnie zagadnienie to znaczenie metodyczne wyrazów »dorycki« i »joński« dla klasyfikacji objektów artystycznych. Odrębna sztuka dorycka istnieje w epoce archaizmu, ale już w epoce klasycznej trudno mówić o osobnej sztuce doryckiej i jońskiej, gdyż nastąpiło zespolenie się rozbieżnych tendencyj w stylu klasycznym, mimo to styl dorycki istnieje nadal nietylko na Peloponezie, ale przenika nawet do Attyki i dalszych obszarów jońskich, naodwrót zaś widać wyraźny wpływ joński na Peloponezie i na innych obszarach doryckich. »W dobie sztuki klasycznej mniejszy lub większy procent »doryckich« właściwości artystycznych może być jedynie wskaźnikiem, gdzie należy szukać mistrza, nie może jednak ostatecznie rozstrzygać geograficznie o pochodzeniu dzieła, tak jak to ma miejsce dla wcześniejszej sztuki greckiej... W sztuce hellenistycznej doryzmu, jako przejawu ideologji i mentalności szczepu doryckiego, niema«.

Kazimierz Michałowski, *Virgile et les beaux-arts*. Str. 16. (Eos XXXIII). Lwów 1930.

Nawiązując do dotychczasowych badań nad stosunkiem Wergilego do sztuk pięknych, autor wykazuje, że nie można łączyć opisów literackich poety z pewnemi dziełami sztuk plastycznych bez uciekania się do bardzo naciąganych teoryj. Wergili ani nie opisywał takich utworów, ani nie szukał w nich natchnienia. Może tu i ówdzie został w jego dziełach jakiś ślad, ale zasadniczo kierował się poeta zmysłem historycznym. Opisy dzieł sztuki służą u niego jedynie do podkreślenia znaczenia przedstawianych wypadków. Aż do śmierci był miłośnikiem życia wiejskiego, nie lubił wielkiego miasta, więc i ze sztukami plastycznemi nie mógł mieć wiele styczności. Rozumiał je wprawdzie, ale interesował się niemi o wiele mniej niż Horacy, Propercjusz czy Owidjusz. Wyjaśnienia jego stosunku do sztuki trzeba szukać raczej w poezji aleksandryjskiej.

Casimir Michałowski, *Les hermès du gymnase de Délos*. Str. 16, 5 ryc. i 4 tabl. (Bulletin de Correspondance Hellénique, tom 54). Paryż 1930.

Autor publikuje pięć głów herm greckich o bardzo miernej wartości artystycznej, znalezionych w gimnazjum na Delos w r. 1911. Najstarszą z nich datuje na koniec III w. przed Chr. najmłodszą na czas około r. 100 przed Chr., zastrzegając się jednak przed uważaniem tej chronologji za ostateczną wobec braku dokładniejszych analogij i złego stanu zachowania głów.

Tegoż autora w wydawnictwach Polskiej Akademji Umiejętności:

K. Michałowski, *Portrety grecko-rzymskie na Delos* (Les portraits gréco-romains de Délos). Str. 8. Bulletin International de l'Académie Polonaise des Sciences et des Lettres, 1930.

Jeanne Orosz, *Ulysse chez Circé*. Vase à fig. rouges de la Collection Potocki à Łańcut. Str. 11 i 1 tabl. (Eos XXXI). Lwów 1928.

Autorka publikuje attycki krater dzwonowy czerwonofigurowy ze zbiorów Alfreda hr. Potockiego w Łańcucie, przedstawiający Odysseusza z dobytym mieczem, ścigającego Circe, w obecności jednego z towarzyszy, zamienionego w świnię. Po wykazaniu charakteru dramatycznego sceny i jej związku ze sztuką monumentalną, pozostającą pod wpływem twórczości Ajschylosa, autorka przeprowadza analizę stylistyczną, która

jej każe datować naczynie na rok 450 przed Chr., (zapewne autorka chce powiedzieć: o k o ł o r. 450).

Jean Starczuk, *Les sculptures antiques de Wilanów* I i II. Str. 49 i 16 tabl. (Eos XXXII i XXXIII). Lwów 1929 i 1931.

Praca przynosi 15 najciekawszych zabytków rzeźby rzymskiej ze zbiorów hr. Branickiego w Wilanowie. 1) i 2) Dwa reljefy, z których jeden przedstawia rydwan, zaprzężony w parę wielbłądów i powożony przez niedźwiadka, drugi zaś takiż pojazd, zaprzężony w gęsi i powożony przez sowę. Oba pochodzą zapewne z II w. po Chr., z epoki cesarza Hadrjana. 3) Fragment reljefu z dwoma Centaurami, zaprzężonymi zapewne do jakiegoś pojazdu. Koniec II w. po Chr. 4) Część sarkofagu dziecięcego: Sylen karzący Satyra. Koniec II lub początek III w. po Chr. 5) Fragment reljefu z Dioskurem w związku z podaniem o Meleagrze. Jakkolwiek ułamek ten jest bardzo zniszczony, można ustalić, że był tu przedstawiony jeden z Dioskurów, biorący udział w polowaniu na dzika kalydońskiego. Połowa II w. po Chr. 6) Głowa Sabiny, żony Hadrjana (?). 7) Głowa Apollina, którą autor uważa za rzymską kopję dzieła Paioniosa (V w. przed Chr.) z I w. po Chr. 8) Głowa kobieca, w której zmarły archeolog niemiecki Amelung widział kopję jakiegoś dzieła, pozostającego pod wpływem Kefisodota, ojca Praksytelesa. Autor uważa oryginał za młodzieńczy utwór Praksytelesa, jeszcze zależny od twórczości ojca. Kopja z I w. po Chr. 9) Głowa portretowa Rzymianina z końca I lub początku II w. po Chr. 10) Biust nieznanego Rzymianina z II w. po Chr. 11) Fragment reljefu, przedstawiający personifikację Ziemi (Tellus) z dzieckiem. Druga połowa II w. po Chr. 12) Fragment reljefu z portretem Rzymianina. Połowa III w. po Chr. 13) Głowa cesarza Hadrjana. Pierwsza połowa II w. po Chr. 14) Ułamek fryzu z ornamentem roślinnym i figuralnym. Epoka Flawjuszów. 15) Popiersie młodzieńca z epoki julijsko-klaudyjskiej. Początek I w. po Chr.

RÉSUMÉS DES ARTICLES

Michał Walicki

DER FLÜGELALTAR VON KALISZ UND DAS PROBLEM DES »MEISTERS VON GIESSMANNSDORF«

(Taf. XIII—XVIII)

In der Kollegiatkirche Unserer Lieben Frau in Kalisz befindet sich ein grosser bemalter Flügelaltar aus den ersten Jahren des XVI. Jh., welcher im Jahre 1892 aus der Kirche des hl. Adalbert in Zawodzie hierhergebracht wurde. Vom ursprünglichen Altar sind nur mehr 4 Flügel erhalten, dagegen ging der mittlere Schrank verloren, welcher gewiss einst Schnitzwerke enthielt; es fehlt auch die Predella und das Kranzgesims. Das letztere besteht jetzt aus 8 spätgotischen Apostelfiguren, welche zwischen neuen, pseudogotischen Phialen aufgestellt sind. Die Mitte des heutigen Altars bildet ein kleines, nicht sehr wertvolles Triptychon, ungefähr aus den Jahren 1520—1530 stammend, ebenfalls aus Zawodzie hergebracht und mit den Resten des obenerwähnten Flügelaltars zu einem Ganzen zusammengesetzt.

Der kaliszer Altar, im Atelier des Professors Rutkowski in Warschau im Jahre 1929/30 restauriert, wurde bisher in der wissenschaftlichen Literatur nicht erwähnt. Er ist aus Tannenholzbrettern mit Temperamalerei verfertigt, wobei die Sorgfalt der technischen Ausführung besonders ins Auge fällt. Die offenen Flügel zeigen auf vier Feldern Passionsszenen auf vergoldetem Hintergrund (Gefangennahme, Geisselung, Krönung mit der Dornenkrone und Kreuzigung); die geschlossenen Flügel enthalten in 8 Feldern Szenen aus dem Marienleben und der Kindheit Jesu Christi (Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, Anbetung der Magier, Gelöbnis, Christus im Tempel, Antiphone der Mutter Gottes und Maria Himmelfahrt).

Der Flügelaltar ist nicht das Werk einer Hand allein, sondern stammt aus der Werkstätte des »Meisters von Giessmannsdorf«, welche ungefähr in den Jahren 1500—1520 in Nordwestschlesien wirkte und warscheinlich ihren Sitz in Sagan hatte. Die Werkstätte arbeitete auch für die Ausfuhr (nach Sachsen) und übte sogar einen Einfluss auf den Malstil in Brandenburg aus. Der Vergleich der kaliszer Malereien mit den Altären von Ebersdorf (1505) und Kunau (1507) und vor allem mit dem von Giessmannsdorf bietet eine Reihe überzeugender Beweise für die Annahme, dass der Flügelaltar von Kalisz in der obenerwähnten Werkstätte hergestellt wurde. Der Leiter der Werkstätte war zugleich der Künstler der Passionen von Kalisz und der Märtyrerszenen der hl. Katharina am Altar von Giessmannsdorf. Der Zyklus des Muttergotteslebens im Flügelaltar von Kalisz sowie die Altäre in Ebersdorf und Kunau sind sicher von geringerem künstlerischen Wert als Werke der Gesellen des Meisters.

Was die Kunstquellen des Meisters von Giessmannsdorf anbelangt, kann festgestellt werden, dass die vordem unter den Schöpfungen seiner Werkstätte nicht aufgezählten Passionsszenen ein neues Licht auf die Entwicklung der künstlerischen Form unseres Malers werfen. Wenn wir die von E. Wiese erwähnte Verbindung der Werkstätte mit der breslauer Kunst (ein Meister des Jahres 1486/7) für richtig halten, sowie die mittelbare Verbindung mit den Ateliers von Wohlgemut und Sachsen, so muss die Zusammenstellung noch auch mit den Altären in Gross-Osten (1494) und Liegnitz (Ende des XV. Jh.), wie auch mit dem um 1500 unter dem elsässer Einfluss hergestellten Altar der paulinischen Kirche in Leipzig ergänzt werden. Der Altar von Kalisz zeigt ausserdem eine kräftige Reaktion auf die vlämische Formenauffassung, sowie auch mancherlei

Beeinflussung durch Pleydenwurff, B. Zeitblom und die nürnberger Graphik am Ende des XV. Jh. Der Autor der Passionsszenen scheint geistig zur Schule von F. Herlin und dem »Meister von Giessmannsdorf« gehört zu haben.

Zur Beschreibung des Stils des Flügelaltars übergehend gibt der Autor eine Charakteristik der beiden Schöpfer und stützt sich hiebei auf die Analyse der formalen Elemente und die psychische Befähigung. Der Passionsmaler zeigt sich uns als hervorragender Vertreter des gotischen Barock, mit reich entwickelter Phantasie und sogar gewissem Sehertum begabt. Ausserdem hat er Vorliebe für das Groteske von aussergewöhnlicher Schattierung (Gefangennahme Jesu), sowie für den unberechenbaren Aufbau der dramatischen Szenen. Die malerischen Formen legt er vom Standpunkt des Bildschnitzers aus. Der Schöpfer des Madonnenzyklus zeigt sich seelisch nicht so reich begabt. Sein Werk charakterisieren weiche Konturen, grosse Farbenflecke, schlechte dramatische Auffassung und geringer Gefühlsausdruck.

Die Entstehungszeit des Flügelaltars von Kalisz fällt ungefähr in das Jahr 1500. Im Jahre 1507 wurde ein nicht gelungenes Pendant in Kościan ausgeführt (8 Szenen aus dem Leben Christi, darunter einige fast identisch mit denen in Kalisz). Da der Flügelaltar eingeführt wurde, erfahren wir auch viel Neues über seine Ursprungswerkstatt, sowie auch über die Kunstbeziehungen zwischen Schlesien und Grosspolen. Welche Rolle hier die Einfuhr spielte, zeigt zum Teil eine Erwähnung im »Catalogus abbatum Sagenensium« von dem Verkauf von 20 Altären (altaria pulcherrima) aus den Saganer Klöstern im Jahre 1539 nach Posen. Auch Szydłowiecki liess aus Breslau Kunstwerke einführen. Der gemalte Flügelaltar in Szydłowiec steht in engstem Zusammenhang mit dem Altar in Schweidnitz (1494). Ausser den obenerwähnten Einflüssen musste unzweifelhaft ein gegenseitiges Ineinandergreifen der stilistischen Elemente von Krakau und Schlesien stattfinden. Die höchste Vollendung dieser Richtung zeigt der Altar in Warta (Anfang des XVI. Jh.), welcher in Beziehung zu dem Bodzentiner Altar und den Triptychen von Schweidnitz und Tschirnau zu bringen ist.

Im Verlaufe der Entwicklung der künstlerischen Verhältnisse von Kleinpolen und Grosspolen zu Schlesien, musste Kalisz die Vermittlerrolle spielen. Die weitere Umgebung dieser Stadt hat noch eine Reihe von Überresten der typischen schlesischen Kunstrichtung aufbewahrt. In der Stadt selbst bildete den schlesischen Mittelpunkt die von Schlesiern besuchte Kollegiatkirche des hl. Nikolaus, welches eine Probstei der lateranischen Kanoniker aus Breslau war. Sokołowski hat nachgewiesen, dass der Pfarrer dieser Kirche in den Jahren 1512—1524 Nikolaus von Trachenberg es war, der einen Altar bei dem Breslauer Maler und Holzschnitzer Hieronymus Hecht bestellte. Leider ist dieses Kunstwerk nicht mehr erhalten.

Die Tatsache, dass der Flügelaltar von Kalisz das früheste und wertvollste Werk unter den Schöpfungen der Werkstätte von Giessmannsdorf bildete, berechtigt dazu, dieses Atelier als das des »Meisters der kaliszer Passionen« zu nennen.

S. J. Gąsiorowski

THE TYPOLOGICAL METHOD IN THE RESEARCHES ON ART

The author starts discussing the theoretical principles of some more important typological works on art. He lays stress on the importance of the work of O. Montelius. He comes to the conclusion that up to the present time the theoretical part of this method is not adequately formulated. His own definition of the idea of type which lies at the bottom of this method and his definition of the method itself is based in the first place on the results attained in his two previous papers on Ancient decorative art. In this way he tries not to lay down dogmatic assertions but to find a useful and practical tool of scientific work in the domain of the researches on art. — He defines a type as a formal principle, a complex of formal phenomena, which return in a number or series of works of art or of objects of material culture in a stable order or scheme. A type is therefore an idea and not a concrete entity, but types are realised in individual works of art or in individual motifs. They appear to us as a sequence, a chain or a group of individuals. Stress is laid on their likeliness and not on their individuality. Monuments or motifs pertaining to a given type are called typical. A type possesses elements or qualities which are absolutely necessary to its existence and others which may be neutral. The analysis of types permits often

to constitute sub-types. In Ch. IV the author proceeds to discuss the classification of a type, which must be based on the quality of its elements; the difference between a group and a type; the classification of types in general. In Ch. V he speaks about the genesis of types which may be esthetical or extra-esthetical, individual or social; about the polygenesis of art (various elements determining a work of art); about the idea of prototype, i. e. the first or historically earliest monument or motif. In Ch. VI he discusses the relations existing among the types themselves; the idea of progression and regression (the type of the Egyptian pyramide is given as example), and the life of types in general. In Ch. VII he shortly discusses the innumerable reactions of society on artistic types. In Ch. VIII he gives a general scheme of a typological investigation of works of art and of its possibilities and advisibility. The typological method is based on the construction of types according to a single principle; stress is laid on the series and not on the individual; this method is therefore formalistic and synthetic; its aim is to show the general evolution in the art of a given period or of a society. In Ch. IX the difficulties of the typological method and its limits are discussed and the relations of the typological method to other methods as the functional and sociological are touched upon.

Zygmunt Batowski

ABRAHAM VAN WESTERVELT, HOLLÄNDISCHER MALER DES XVII JAHRHUNDERTS UND SEINE TÄTIGKEIT IN POLEN

(Taf. XIX - XXII)

Die im allgemeinen dürftigen Nachrichten von Abraham van Westervelt sind am reichhaltigsten durch die Arbeiten zweier Gelehrter, des Holländers A. Bredius und des Russen J. I. Smirnow, zusammengestellt. Ohne von einander zu wissen und in verschiedener Absicht forschend, haben beide ihre Ergebnisse gegenseitig nicht ausgetauscht. Verdanken wir den Forschungen des Bredius neue und sichere Grundlagen zur Biographie und Tätigkeit des Künstlers in Holland, so hat Smirnow in einer Reihe von Zeichnungen aus dem XVIII. Jahrhundert Wiedergaben solcher von Westervelt erkannt. Diese weisen nicht nur auf dessen, vorher nicht genau bestimmten Aufenthalt in den östlichen polnischen Grenzgebieten in den Jahren 1651—1653 hin, sondern auch darauf, dass Westervelt in den genannten Jahren Maler in Diensten des Fürsten Janusz Radziwiłł, des Grosshetmans von Litauen war. Mit diesem zusammen hat er wahrscheinlich den polnischen Feldzug gegen die Kosaken als Zeichner mitgemacht, wobei er Szenen aus demselben und Sehenswürdigkeiten von Kiew zeichnete. Die Bedeutung der letzteren für die historische Topographie und für kunstgeschichtliche Rekonstruktionen haben weiterhin ukrainische Forschungen noch unterstrichen. Die meisten dieser Nachzeichnungen befinden sich gegenwärtig, nach ihrer Rückausgabe im Jahre 1923 durch die Akademie der Bildenden Künste in St.-Petersburg, in dem Kupferstichkabinett der Universitätsbibliothek in Warschau (Nachlass des Königs Stanislaus August).

In der vorliegenden Abhandlung gibt der Verfasser ein Beispiel des landschaftlichen Schaffens von Westervelt durch die Reproduktion eines Bildes aus dem Besitz des Prof. Dr. Stefan Meyer in Wien, das bisher nur aus einer Erwähnung von A. v. Wurzbach und einer Beschreibung von Th. Frimmel bekannt war. Für die Bezeichnung desselben als »wallachische Landschaft« sieht der Verfasser keinen hinreichenden Grund. Das Verhältnis des Künstlers zur Moldau oder Wallachei, das nur in einem Porträt des Fürsten Basilius Lupul zum Ausdruck kommt, chronologisch und örtlich zu erhellen, ist bis zur Zeit nicht möglich gewesen.

Dafür ist es dem Verfasser gelungen, ein namenloses Ölbild aus dem Bereich der militärischen Szenen, den Einzug des Fürsten Janusz in das eroberte Kiew im Jahre 1651, dem durch die Arbeiten früherer Forscher vergrösserten oeuvre Westervelts einzuordnen. Dieses Bild, das inhaltlich fast gänzlich einer Zeichnung Westervelts entspricht, die in einer Nachzeichnung in der Gräfl. Krasiński Bibliothek, Warschau, erhalten ist, befindet sich gegenwärtig — leider übermalt und sehr beschädigt — in den Sammlungen des Warschauer Schlosses. Es stammt ebenfalls aus dem einstigen Besitz des Königs Stanislaus August und ist aus Russland an Polen zurückerstattet worden. Das genannte Bild wäre ein Überrest der Serie historischer Szenen, die die Kriegstaten des Janusz Radziwiłł auf der Leinwand verherrlichten und die sich noch im XVIII. Jahrhundert auf den Schlössern dieses Fürstengeschlechtes befanden. Ein anderes Bild aus dieser Serie hat als Vorlage für einen um das Jahr 1760 in Litauen gewirkten und gegenwär-

tig im Kunstgewerbemuseum in Krakau aufbewahrten Gobelin gedient.

Ein stark beschädigtes Ölbild, eine Reihe späterer Nachzeichnungen und ein nach einer Vorlage Westervelts gewirkter Bildteppich gestatten an sich noch nicht kühnere Schlüsse zu der künstlerischen Seite seiner dem Radziwiłł gewidmeten Arbeit zu ziehen. Es kann lediglich mit einiger Sicherkeit festgestellt werden, dass ein bedeutender Teil der Themen und der Fassungen dieser Werke in der Tätigkeit des Malers auf heimatlichem Boden kein Gegenstück hat. Und schon darum bieten die Arbeiten Westervelts aus den Jahren 1651—1653, trotz ihres fast durchweg fremden Gewandes, einen wesentlichen Beitrag zur Charakteristik des Künstlers. Überdies findet sich in ihnen auch kulturhistorisch, für die Kenntnis Polens und der Ukraine, sehr interessantes Material.

Wojsław Molè

FRÜHMITTELALTERLICHE PROVINZKUNST AUF DEM BALKAN

Ein Beitrag zur vergleichenden Erforschung der Provinzkunst. Es werden charakteristische Erscheinungen der frühmittelalterlichen Kunst in Dalmatien aus der Zeit der kroatischen nationalen Dynastie (IX.—XI. Jh.) mit der gleichzeitigen Kunst in Bulgarien verglichen, wobei sich zwei verschiedene künstlerische Welten ergeben, die nicht nur durch äussere Umstände erklärt werden können, sondern zum Teil auf grundsätzlich verschiedenen Einstellungen zu den künstlerischen Problemen beruhen. Daher müssen auch die Kriterien zur Beurteilung dieser Erscheinungen in jedem Falle anders sein. Eine ausführliche Zusammenfassung erschien im Bulletin de l'Académie Polonaise des Sciences et des Lettres, 1931.

COMPTES-RENDUES ET CRITIQUE

Juljusz Starzyński, Aus den Forschungen zum römischen Barock.

Sammelbericht über die neuere diesbezügliche Literatur. Es werden angeführt und teilweise besprochen Werke von *M. Dvořák, H. Voss, W. Weisbach, U. Ojetti, L. Dami, N. Tarchiani, L. Venturi, E. Benkard, H. Posse, D. Frey, E. Hempel, E. Coudenhove-Erthal, J. Weingartner.*

Wojsław Molè, Vom byzantinischen Grenzgebiet II.

Ausführlicher Bericht über die Werke *M. Walicki's* über »Die Kirche der hl. Borys und Gleb in Kołoża bei Grodno« und über die »Wandmalereien der Kirche der hl. Dreifaltigkeit im Schlosse in Lublin«, sowie über drei Publikationen *I. D. Stefănescu's* über die »Entwicklung der kirchlichen Malerei in der Bukovina und in der Moldavei«, über »Neue Forschungen« auf diesem Gebiet und über seine »Beiträge zur Erforschung der Wandmalereien in der Walachei«.

Ausserdem bespricht **St. Tomkowicz,** die ersten vier Hefte der Zeitschrift *Ochrona zabytków sztuki* (Denkmalpflege), — **M. Jarosławiecka-Gąsiorowska** das Werk ks. *Zdz. Obertyński's* über das »Pontificale des Lemberger Erzbischofs Jan Rzeszowski in der Kapitelbibliothek in Gniezno«, — **W. Molè,** die »Hebräische Bibel aus dem XIV Jh. in Krakau und ihr malerischer Schmuck« von *S. Ameisen* und den »Schmuck des Kistchens von Mortain« von *C. Osieczkowska.*

CHRONIQUE

P. Ettinger berichtet über: Polonica in englischen und deutschen Publikationen, polnische Miniaturporträts, polnische Künstler im Carnegie Institute, E. Zak in amerikanischen Sammlungen, Rożankowski in französischer Ausgabe, polnische Künstler in der III. Internationalen Ausstellung der Holzschnitte und der Lithographie in Chicago, polnische Buchkunst in französischer Kritik und Lithuanica.

BIBLIOGRAPHIE

K. Bulas gibt eine Übersicht über die wichtigsten ausländischen und polnischen Publikationen aus dem Gebiete der klassischen Archäologie in den Jahren 1928—1930.

BIBLIOTEKA POLITECHNIKI ŚLĄSKIEJ