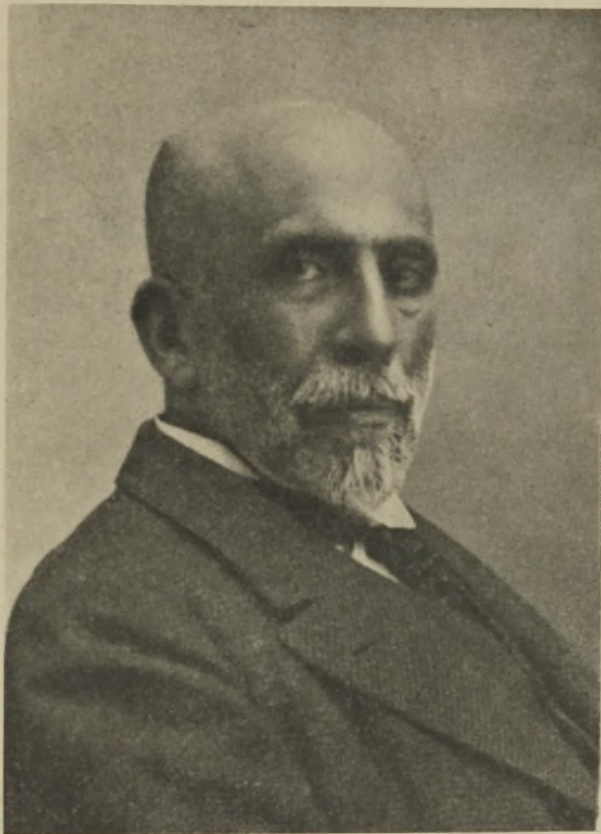


## JAN BOŁOZ ANTONIEWICZ.

Śp. Jan Bołoz Antoniewicz, † 29 września 1922 r. w Bad-Elster w Saksonji, przyszedł na świat w r. 1858 w Skomorochach (pow. buczacki). Nauki pobierał w Krakowie, gdzie na Uniwersytecie Jag. uzyskał w r. 1880 stopień doktora filozofji. Była to postać niezwykle zajmująca, mąż nauki o szerokich horyzontach i zdumiewającej wielostronności, człowiek wielkiej wiedzy i wielkiej zasługi. Początkowo zamierzał poświęcić się germanistyce, doktoryzował się też na podstawie pracy »Ueber die Entstehung des Schiller'schen Demetrius«; potem przebywając kilka lat w Niemczech, brał udział w wydawnictwie pisarzy niemieckich, »Kürschner's Nationalliteratur«. Pobyt w Monachium zwrócił uwagę jego na muzykę i żywo interesował on się zwłaszcza wagnerską teorią dramatu muzyczne-



się objawiała ogarniał bowiem swojemi studjami kolejno różne dziedziny sztuki i epoki jej dziejów: od średnich wieków do czasów najnowszych. Nie obcemi były mu nawet modernizm, futurizm i kubizm czy ekspresjonizm. W r. 1885 ogłoszona w Pamiętniku Akad. Umiej. (Wydz. filolog.) rozprawa: »Średniowieczne źródła do rzeźb na szkatułce z kości słoniowej w skarbcu na Wawelu« dała poznać uczonego niepośledniej miary. Obok niej stanęła godnie druga, niemiecka: »Ikonographisches zu Chrestien de Troyes«. Do tych prac erudy-

go. Przez czas jakiś zajmowała go filozofja i estetyka poezji, co skierowało go do zgłębiania utworów Z. Krasieńskiego; w kilku o nich rozprawach, ogłoszonych w poważnych polskich piśmiech perjodycznych, uderzała oryginalność zapamiętywań młodego autora. Nie poprzestał na tem ruchliwy jego umysł: wkrótce przerzucił się na pole badań sztuk plastycznych i tej dziedzinie do końca pozostał on wiernym, choć rzutkość i wrażliwość jego i tutaj

cyjnych i o znajomości metody naukowej świadczących dodać trzeba »Katalog Wystawy sztuki polskiej od 1764—1886« urządzanej we Lwowie w r. 1894. Suchy na pozór spis jest nie tylko dowodem pracowitej ścisłości, ale w krótkich objaśnieniach przy nazwisku każdego artysty zawiera kopalnię dat i wiadomości, a w treściwym wstępie pierwszy u nas umiętny zarys historii malarstwa polskiego. Summę niejako swoich poglądów w tym kierunku złożył jednak Antoniewicz w książce: »Grottger«, która wyszła z druku w r. 1910, jako tom XI wydawnictwa Tow. naucz. szkół wyższych we Lwowie. Jest to wyczerpujący obraz życia i działalności wielkiego artysty i szczegółowy rozbiór utworów jego, w którym autor znakomicie umiał wniknąć w ducha jego twórczości, zgłębić i określić istotę jego natchnienia i zbadać wpływy, jakie nań działały. — Głównym wszelako przedmiotem umiłowania Antoniewicza była historia sztuki włoskiej, a w niej epoka renesansu. Od lat wielu poświęcał jej objawom i problemom baczną uwagę, do czego pomocą i podniętą były częste jego podróże za Alpy. Owocem tych badań były bardzo liczne drobniejsze rozprawy i przyczynki, które ogłaszał częścią w Sprawozdaniach Kom. hist. sztuki Akademii Umiej., częścią w różnych innych wydawnictwach. Z ważniejszych wymienimy: »Rzeźby kaplicy Zygmuntońskiej w katedrze krak.«, i »Kompozycja Lamentu na grobowcu Kanclerza Szydłowieckiego«. Do drobniejszych rozmiarów ale nie treścią należą rozprawki o Wieczerzy L. da Vinci, o Sjenie, o obrazie Lorenza Costy w galerji Czartoryskich, o innym obrazie tejże galerji (dama z gronostajem), w którym Antoniewicz widzi portret Cecylji Gallerani, a nie bez prawdopodobieństwa dopatruje się przemalowanego w części dzieła Leonarda da Vinci.

Odkrycia i poglądy swoje czynił też tematem odczytów, jak np. o Chodowieckiego rękopisach podróży, o Madonnie Sykstyńskiej, o Zwiastowaniu w Ufficjach mylnie przypisywanem Leonardowi da Vinci, o malarskiej działalności Wyspiańskiego; na jednym z publicznych rocznych posiedzeń Akademii Umiej. miał odczyt pełen myśli nowych a głębokich o obrazie Tycjana: Amore sagro e profano. — Cały szereg mniejszych przyczynków drukiem ogłoszonych ma za przedmiot zabytki sztuki w Polsce; do wielu z nich odnalazł nazwiska twórców, co do innych sprostował błędne mniemania lub ustalił ich w dziejach sztuki właściwe miejsce. Nie wystarczało to bogato uposażonej jego naturze. Liczne komunikaty odnoszące się do zabytków sztuki włoskiej w Polsce i za jej granicami, były to jakby opiłki wielkiego dzieła o renesansie, o którym zawsze marzył. Niekiedy plan ten przybierał w głowie jego kształty książki o Leonardzie da Vinci. Jubileusz uniwersytetu padewskiego w r. 1922 skierował badania jego ku postaci Jana Marji Padovana, rzeźbiarza i architekta w XVI w., który zdobił naprzód kaplicę del Santo w Padwie, a potem obdarzył szeregiem dzieł swoich Polskę, do której przeniósł się na znaczną część życia. Śmierć zaskoczyła Antoniewicza wśród tych przygotowań i prac, z których podobno tylko ostatnia dość daleko została posuniętą. — Zasługami swojemi naukowemi zdobył on sobie na uniwersytecie lwowskim w r. 1897 profesurę nadzwyczajną. W r. 1902 został korespondentem, a w r. 1914 członkiem czynnym Akademii Umiętności. Prócz tego był on konserwatorem zabytków i członkiem Komisji Centralnej Konserwatorskiej w Wiedniu, członkiem państwowej Rady sztuki austriackiej, i członkiem kilku towarzystw naukowych. Utrzymywał też ścisłe stosunki z zagranicznymi uczonymi i naukowemi instytucjami, brał udział w kongresach historyków sztuki zwoływanych do różnych stolic europejskich. — Jak z jednej strony był łącznikiem między nauką polską a europejską, tak z drugiej odznaczał się wśród swoich rzadkim darem pobudzania młodszego pokolenia do badań i pracy. Umysł niezmiernie bystry, ruchliwy,

a do entuzjazmu skory, zapał swój umiał przelewać w drugich, oryginalnymi, niekiedy niemal genialnymi pomysłami, poglądami i kombinacjami, które ułatwiało mu rozległe a wielostronne wykształcenie, pogłębiał pole myślenia i rozszerzał horyzonty swoich czytelników i słuchaczy, zapładniając działał na ich inteligencję i wyobraźnię.

Śmierć jego w wieku, kiedy jeszcze pełnia sił umysłowych zdawała się zapowiadać dalsze lata pożytecznej, nader dodatniej działalności, a pozwalała przypuszczać, że daniem mu będzie przynajmniej wykończyć cenne prace pozaczynane, jest dotkliwą stratą dla nauki polskiej i dla nauki wogóle.

St. T.

## SPRAWOZDANIA Z POSIEDZEŃ KOMISJI HISTORJI SZTUKI

za czas od 1 stycznia do 31 grudnia 1922 roku.

Posiedzenie z dnia 16 lutego 1922.

Dr. Marjan Morelowski przedstawił pierwszą część swego referatu o *arasach flamandzkich Zygmunta Augusta*, wywiezionych przez generała Buxhoevedena po upadku powstania kościuszkowskiego, z Warszawy do Rosji, a odzyskiwanych obecnie przez Delegację polską. Referent zastrzegł się, że zagadnienia czysto historyczne związane z temi arasami omawiać będzie jaknajkrócej, — ileż były one już przedmiotem prawie dostatecznych badań ze strony przeszło dwudziestu polskich uczonych lub w Polsce, jak Ciampi, pracujących<sup>1)</sup>. Natomiast treści nowe wyniki oparte na zorganizowanych przez referenta z ramienia Delegacji poszukiwaniach archiwalnych w kraju, a przede wszystkim przedstawi pogląd swój na artystyczną genezę naszych arasów i znaczenie ich w historii sztuki, te bowiem zagadnienia prawie wcale dotąd nie były wysświetlone. Zaznaczyć tu należy, że nauka rosyjska szcycąc się tyłu wybitnymi pracami muzealno inwentaryzacyjnymi, nie poświęciła tak ważnemu jak nasz tematowi, choćby najmniejszej publikacji ani nawet artykułu.

Przedewszystkiem trzeba wyjaśnić: 1) jak przedstawia się ostatecznie sprawa liczby sztuk w serji właściwego »Potopu«, 2) związku jej z resztą arasów Zygmunta Augusta, 3) liczby sztuk tej reszty, a wreszcie 4) czy część arasów, o których tu mowa nie jest identyczną z arasami Bony. Opublikowane przez pp. St. Tomkowicza i A. Chmiela, w ich pomnikowym »Wawelu«, dokumenty stwierdzają, że w r. 1526 zawieszano w pałacu król. na Wawelu jakieś tapiserje i że zapłacono 205 florenów reńskich za 200 łokci flandryjskich »pannos de lana«, których wykonało szesnastu »secundum probam, instructionem et magnitudinem«. Już dawniej były wyrażane wątpliwości, czy którakolwiek z powyższych tkanin należy do znanych później, wspomnianych za Zygmunta Augusta. Obecnie można prawie z całą pewnością hipotezę taką odrzucić, ze względu na to, że wszystkie bez wyjątku rodzaje odzyskiwanych teraz arasów, są tkane na osnowie, wełnianej wprawdzie, ale nitką jedwabną, w dodatku przetykaną prawie bez wyjątku nitką srebrną pozłacaną doskonałe. Za tezę referenta przemawia też wzgląd stylowy. Zwłaszcza styl bordiur powtarzających się ciągle na arasach Zyg. Aug. powstał (wedle zagranicznych badań) we Flandrii dopiero po r. 1540, a wogóle styl wszystkich tych arasów dopiero po r. 1530. Tkaniny zaś Bony znajdują się na Wawelu już od r. 1526. Być może, że te ostatnie zniknęły dopiero z upadkiem Rpltej. — Przy pomocy p. Dyr. M. Tretera referent odnalazł w Archiwum zamku warsz. »Inventaire du garde-meuble« Stanisława Augusta z marca 1795, w którym oprócz kilkudziesięciu tapiserji francuskich sprawionych przez tego króla wymieniono kilka sztuk flamandzkich, »déjà très vieilles« — niezależnie od zygmuntowych 156 arasów należących do Skarbcza Rpltej. — Być więc może, iż tamte pochodziły z czasów Bony i że dadzą się jeszcze kiedy odnaleźć.

<sup>1)</sup> A. Grabowski, E. Rastawiecki, Łepkowski, L. Siemiński, Kołaczkowski, Z. Gloger, Pawiński, S. Korzon, A. Kraushar, St. Tomkowicz, F. Kopera, St. Cercha, S. Romer, Al. Czołowski, T. Newlin-Wagner.

Co do innych odszukanych obecnie dokumentów<sup>1)</sup> to szczególnie ważne są: inwentarz arasów Zyg. Aug. z r. 1768 i z r. 1731. Pierwszy jako cenny dla rewindykacji dokument prawnohistoryczny referent publikował w »Dokumentach Delegacji Specjalnej« w 1922 r., — drugi jeszcze bardziej szczegółowy czeka wydania. Dla historii sztuki mają one znaczenie przez to, że wyjaśniają ostatecznie bardzo ogólnikowe wyrażenia spisu z r. 1763, który publikował Rastawiecki w Bibl. Warsz. I. 1853, gdzie wprawdzie notowano sztuk 156 ale część bardzo znaczną zbyto ogólnikami jak n. p. »różnych kawał 50«. Inwentarze z r. 1731 i 1768 uzupełniają się wzajemnie a porównane ze sobą i z odbieraniem arasami pozwalają oświadczyć na pewne to, co przedtem tylko można było przypuszczać, że te »różne« sztuki (z inwentarza Rastawieckiego) wszystkie pochodziły z czasów Zyg. Augusta. — Inwentarz z r. 1731 stwierdza ich o 1 sztukę więcej niż inw. z r. 1764. Były one wszystkie wydawane w r. 1736 nieokreślonym w notatce Lhullier<sup>2)</sup> — tak więc między r. 1736 a 1764 zginęła jedna sztuka. Pierwszy zaś ze wspomnianych dokumentów stwierdza podobnie, że 2 małe sztuki zginęły przed r. 1669. — Szczegóły te obok zebranych przez p. Dyr. F. Koperę (Dzieje Skarbca Kor. str. 137 i t. d.) pozwalają stwierdzić, że za Zyg. Augusta arasów liczono na dworze król. znacznie więcej<sup>3)</sup> niż 156 sztuk i że w tej liczbie z serji sztuk ze scenami biblijnymi — z t. j. z serji właściwego »Potopu« — oprócz 3 sztuk ofiarowanych w r. 1633 papieżowi Urbanowi VIII istniało w XVIII w. jeszcze sztuk 20, opisanych dokładnie, podczas gdy spis Rastawieckiego z r. 1764 w tej mierze nie dawał dostatecznie jasnego materiału, wskutek czego wywołał różne sprzeczne poglądy poprzednich badaczy jak n. p. Glogera i i.

Narazie zajmujemy się głównie zagadnieniem genezy artystycznej tych właśnie arasów ze scenami biblijnymi. Odzyskaliśmy ich dotąd w pierwszej partji sztuk 14, w następnej trzy. Inne arasy nasze z liczby 156 sztuk — a zwłaszcza przedstawiające pejzaże ze zwierzętami — tak są styloowo pokrewne biblijnym, że rozwiązanie zagadnienia w stosunku do tych ostatnich rzuci światło na pochodzenie artystyczne reszty, nazwanej w dokumentach XVIII w. z całą słuszością »obiciem na kształt potopowej roboty«. — Odzyskane sceny biblijne dzielą się na 4 podgrupy z historją 1) pierwszych Rodziców 2) Abła i Kaina 3) Noego 4) wieży Babel. Trzy pierwsze obejmują sztuk 14 wydanych obecnie z Gaczkowic a co do treści opisanych szczegółowiej przez L. Siemieńskiego (Dzieła T. I) dzięki badaniom Wł. Spasowicza. Zawierają one następujące: 1) Adam i Ewa w raju, 2) prace Adama po wygnaniu, 3) ofiara Abła, 4) Kain wyprowadzający Abła w pole, 5) zamordowanie Abła, 6) zemsta Boża nad Kainem, 7) rozmowa Boga z Noem, 8) budowa arki, 9) wejście do arki, 10) potop, 11) wyjście z arki, 12) dziękczynienie Bogu za wyratowanie, 13) błogosławieństwo boże Noemu, 14) upicie się Noego. Z tych sztuk tylko jedna (wejście do arki) była dotąd publikowaną w tomie V »Sprawozdań« Komisji h. sztuki.

Na podstawie korespondencji sekretarza króla Jana III go, S. Boni, znalezionej we Florencji, w Archiwum W. książąt tokańskich, Ciampi przypisywał kartony do naszych arasów samemu Rafaelowi. Do ostatnich czasów utrzymywała się w nauce naszej za M. Sokołowskim opinia, że są one przynajmniej szkoły włoskiej, choć wykonania flamandzkiego. Referent stawia sobie za zadanie wykazać drogą analizy stylu: 1) jakie cechy arasów naszych mogły poniekać prowadzić do podanej hipotezy, — 2) z jakich względów historycznych mogła w siedemnastym wieku utrzymywać się w Polsce tradycja notująca nawet imię Rafaela, — 3) z jakich jednak względów jedna i druga opinia jest błędną i jaką należy ustalić.

Niewątpliwie w arasach naszych dają się zauważyć nietylko wybitne cechy stylowe renesansu włoskiego wogóle, ale i wiele elementów i właściwości szkoły malarskiej rzymskiej, Rafaela zaś i jego uczniów w szczególności. Odnosi się to przedewszystkiem do zasadniczych ale i bardziej ogólnikowych cech kompozycji. Uderza w niej wszędzie patetyczność i szlachetność w pozach, przejrzystość w ugrupowaniu postaci ludzkich oraz wprowadzenie daleko idących perspektyw krajobrazu. W przeciwieństwie do niedawnego stylu flandryjskich tapiseryj, gdzie pierwszy plan grał prawie zupełnie górującą rolę, widzimy tu wszędzie nadawanie arasom wyglądu obrazów bardziej malarskich. Już w tem stwierdzić należy wpływ Rafaela, który przez swe słynne kartony do serji »Dziejów apostołskich« skierował warsztaty brukselskie na niebezpieczną drogę rywalizowania z dziełami pendzla. Kierunek ten — w swej istocie prze-

<sup>1)</sup> Referent uzyskał je w kopiach z Archiwum Skarbu w Warszawie, idąc w poszukiwaniach za wskazówkami zebranymi przez p. bibliotekarza T. Newlin-Wagnera, przy pomocy p. A. Bachulskiego. archiwariusza.

<sup>2)</sup> Wedle Korzona »Dzieje wewnętrzne« itd. — wdowa po tapicerze Lhullier pobiera od r. 1764 pensję od St. Augusta. Nie należy myśleć jej z panią Lullie, awanturnicą intrygującą na rzez Sieversa przy końcu rządów St. Augusta i wówczas jeszcze młodą. Lhullier był pewno »tapissierem« Augusta III go.

<sup>3)</sup> Do zaginionych należy m. i. serja z historją Scipiona (F. Kopera). Wedle referenta byłaby to jedna z replik tkanych w XVI w. kilkakrotnie w Brukseli podług kartonów Giulia Romana (ef. E. Müntz »La tapisserie«).

ciwny zadaniom wybitnie dekoracyjnym sztuki tkackiej — z natury rzeczy wytworzył się prądziej we Włoszech, ileż przy słabszym niż we Flandrii rozwoju warsztatów arasowych, nie mogło tam być tak silnego jak na północy zrozumienia istoty tapiseryjnego stylu. Ponadto, na naszych arasach linia ciał i innych brył dąży wybitnie ku renesansowym zaokrągleniom, a kostjумы aż do obuwia i rzuty fałdów szat wzorowane są uderzająco na antyku,

Przy dokładniejszym badaniu jedna postać za drugą okazuje się nawet wzorowaną — raz bardziej niewolniczo, to znów samodzielniej — na różnych postaciach z różnych obrazów i fresków Rafała, a zwłaszcza z jego scen Genezy, Potopu i t. p. na loggjach Watykanu. Najbardziej uderzający przykład nastęrcza postać Noego na arasie »Rozmowa Noego z Bogiem Ojcem«. Jest to prawie dosłowna kopja ustawionej tu w odwrotną stronę postaci mężczyzny, na »Disputa del Sacramento«, a mianowicie pierwszej wielkiej, stojącej luźnie na lewo od środka obrazu.



Fig. 1. Aras z serji »Potopu«: Ofiara Abła.

Dają się tu zauważyć na arasie jedynie małe nic nie znaczące odchylenia od oryginału w położeniu głowy i rysunku paru fałdów bogato i szeroko układającej się togi. Taksamo ukośnie postawioną jest także noga, i tu i tam oparta jedynie na palcach, z obnażoną identycznie łydką — wzorowana u Rafała oczywiście na antycznych figurach — w tej postawie mającej na celu wyrażenie swobody i ożywienia, uzyskanie »ruchu« w nieruchomem, dla której nauka niemiecka stworzyła zwarte a trafne określenie w terminie »Spielbein«.

Z wielu innych pomysłów i wzorów zaczerpniętych od Rafała i jego szkoły na naszych arasach, wymieńmy choćby najważniejsze tylko, aby nie przedłużać tej części wywodów. W grupie trzech synów Noego na arasie »Wejścia do arki« postać pierwsza na lewo przyklęka i nachyla się uderzająco podobnie jak na fresku loggji, przedstawiającym Izaaka przed Bogiem Ojcem. Trzeci, ostatni na lewo, syn Noego (z workiem na plecach), na tym samym arasie, a jeszcze więcej Abel, podobnie na wysokiej podstawie, przyklękający podczas ofiary — na innym arasie (fig. 1) — uderzająco wzorowani są na arcypodobnej postaci fresku w loggjach, przedstawiającego »budowanie świątyni« (postać główna po lewej, vide np. »Klassiker der Kunst«). A dalej: postać mężczyzny na fresku, w loggjach Rafała, przedstawiającym Józefa opowiadającego swój sen braciom, po lewej u dołu, leży na ziemi prawie taksamo jak na arasie naszym ze sceną Adama i Ewy w raju postać Adama, ta druga mniejsza, poniżej Boga Ojca, w lewej części tej przepięknej tkaniny. Niemniej silnie uderza nas podobieństwo między synem Noego siedzącym na ziemi z wysuniętą naprzód nogą, na lewo odtuż obok stojącego Noego, w arasie

»wyjście z arki (fig. 2), a między ostatnią na lewo postacią apostoła, siedzącego z księgą, w słynnej »Transfiguracji« Rafaela. Jedną z głównych postaci w arasie ze sceną właściwego potopu (fig. 3), mężczyzna w środku obrazu unoszący bezwładnie omdlałą kobietę, okaże się znowu, przy dokładnym porównaniu, skopjowanym prawie niewolniczo z głównej grupy na »Potopie« fresków rafaelowskich, przyczem odchylenia od wzoru są nieledwie pozorne, bo polegają n. p. na okryciu szatą tak samo nachylnego mężczyzny, na odwróceniu jego głowy w inną stronę a tułowia we wprost odwrotną. Postać dzwiganej kobiety, jej głowa, ramię i pierś, jest niemal taką samą, zaś ilość fragmentu jej ciała, dającego się widzieć, prawie dosłownie tą samą. Okazuje się więc, że w każdej podgrupie, na jakie serje scen biblijnych arasowych dzielimy, można uczynić te same z Rafaelem zestawienia, a pomnożyć je tu byłoby nietrudno.

Nie ulega także wątpliwości wpływ Michała Anioła. Dotyczy on przedewszystkiem powtarzającej się często postaci Boga Ojca w przestworzach i aniołków wokoło niego, a zwłaszcza ogólnego sposobu pojęcia go jako zjawiska, rysunku szaty jego, którą wichur wzdyma i skrótów w postaci lecącej. Jednakowoż wpływ ten, zdaje się, pojawia się nietyle bezpośrednio jak po-



Fig. 2. Aras z serji »Potopu«: Wyjście z arki.

przez studjum przeróbki, z tych jakie z nieśmiertelnych pomysłów Buonarottiego dokonał Rafael w swoich dziełach, a które J Klaczko tak pięknie nazwał hołdem oddanym Michałowi Aniołowi przez mistrza z Urbino<sup>1)</sup>. Rzecz się ma tutaj podobnie jak ze wspomnianą wyżej, dwukrotną na arasach, figurą mężczyzny przyklękającego, nawpół stojąc, jednym kolaniem na wysokiej podstawie. Rodowód jego — który wstecz sięga dalej niż do Rafaela — idzie przedewszystkiem poprzez słynną postać lewą z kartonu »kąpiących się żołnierzy«, znaną nam ze słynnej sceny batalistycznej, utrwalonej rylcem przez Marc Antonia. Rzadziej natomiast stwierdzić możemy bezpośredni wpływ wielkiego mistrza »Ostatecznego Sądu«, na poszczególne postaci w naszych arasach. Wskazać go jednak można n. p. w ostatniej na lewo córce Noego, w arasie ze sceną błogosławieństwa bożego po potopie. Twarz jej przypomina silnie jedną z głównych postaci w obrazie niedokończonym Michała Anioła »Złożenie do grobu«. Na tymże arasie inna — pierwsza na lewo — córka Noego przypomina znowu typem twarzy a nawet jej gestem głowę św. Magdaleny na znanym obrazie Tycyana, który zdobi galerię Pitti.

Już z powyższego (aby ograniczyć dalsze przykłady i dowody) widać, że autor kartonów do naszych arasów nie wywodzi się zbyt dosłownie ze szkoły Rafaela samego, ale jest eklekty-

<sup>1)</sup> Pragnących sprawdzić powyższe zestawienia odsyłamy narazie do reprodukc. z Rafaela i Michała Anioła w »Klassiker der Kunst«, a co się tyczy brakujących tu fotografii arasów, do Tygodnika Ilustrowanego z 31 lipca 1922.

kiem, na którym najwięcej zaciężyła twórczość mistrza z Urbino i gwałtownego w służbie Juljusza II tytana. Wpływu tego drugiego upatrywać należy mniej w poszczególnych fragmentach i postaciach, a więcej w czemś ogólnym, w częstszej i zupełnie innej niż u Rafaela dramatyczności arasów, która miewa w sobie akcent »michelangelesque«. Dramatyczność to jednak daleka od pierwowzoru, bardziej zewnętrzna, więcej powierzchowna, mniej pochodząca z refleksu duszy na ciało, niż to wogóle u Włochów widzimy. Wpływ Michała Anioła wyraża się raczej w rodzaju ruchliwości, w większym niż u Rafaela niepokoju linii. Oddziaływanie tego ostatniego idzie znów, niejednokrotnie pośrednio także, przez jego uczniów jak Giulio Romano, przez dzieła takie jak freski mantuańskiego »Palazzo del Te« (porównaj n. p. postać tonącą na pierwszym planie naszej sceny potopu). Dotyczy to nawet zwierząt, choć analiza ich na arasach właśnie



Fig. 3. Aras z serji »Potopu«: właściwa scena potopu.

z Włoch nas wyprowadzać będzie. I tu jednak są z Włochami pokrewieństwa, choć nie z Rafaeliem. Gdy patrzymy na liczne zwierzęta na »bakchanaliach« Garofala, uderzają nas one pewnym pomimo wszystko podobieństwem. Jest to tem bardziej zrozumiałem, że Garofalo był już dawniej porównywanym do flamandów owego czasu, (przez Muthera).

I tu przejść wypada do zgoła odrębnej sprawy w rozważaniu stylu naszych wielkich włoskich zabytków. Jest w nich niewątpliwie wiele włoskości; uważna obserwacja wskazuje nam jednak, że malarz, który kartony do nich rysował, do włoskiej szkoły ani rasy nie mógł należeć.

Wskazuje to przedewszystkiem kompozycja. Przejawia się w niej silnie kultura renesansu, wyzwalająca z natłoczenia, dająca jasną architektonikę mas i grup, mądre ich rozczłonkowanie. Przejawia się ona i w pomyśle owych wielkich pni i drzew, które tu podobnie jak w szkole rzymskiej czy weneckiej, rozdzielają cały obraz wyraziście na parę części. Ale pod temi nawet przejawami przebija się uderzająca zresztą niewłoskość. Stanowi ją bez porównania większe niż u akademików włoskich napełnienie przestrzeni różnemi szczegółami, różnemi grupami, różnemi epizodami. Stanowi ją niemniej zapełnienie każdej prawie części z osobna, każdej figury, większą ilością rysunkowych detaliów. Z tego punktu widzenia można mówić

o przepaści dzielącej kompozycje nasze od rafaelowskich. Idzie to tak daleko, że przechodzi nawet czasem w nutę antyklasyczną, brzmiącą jeszcze podzwźwiękiem średniowiecza.

Gwałtownie wprost różni się pojęcie sceny potopu na fresku w loggiach Watykanu od tego, jakie w naszym Potopie oglądamy. U Rafaela klasyczne zredukowanie licznych potopu epizodów idzie tak daleko, że na pierwszym planie, pochłaniającym uwagę widza, jawią się trzy tylko większe postaci, mające w jaknajbardziej reprezentacyjnie umyślonej chwili, dać wyobrażenie o całej różnorodnej reszcie wypadków. Takie przeprowadzenie zasady »wyboru«, niewątpliwie wywodzi się z ducha najczystszy antyku. Podziwiali ją dalsze wieki w arcywzorze, w odkrytej później mozaice ze sceną bitwy Daryusza z Aleksandrem. Ale powiedzieć można, że w tym arcywzorze jest ona mniej oschle przeprowadzoną, niż na wspomnianym »Potopie« Rafaela. Cały szereg innych jego fresków tą samą odznacza się cechą. W jego n. p. »wejściu do arki Noego« owa biblijna procesja wszelakich zwierząt redukuje się do tak małej ich ilości, że nie daje należytego wyobrażenia o tem, co się tu ma rozgrywać. Oglądamy w tym fresku Rafaela jakoby malowany »kanon«, tyle jest tam bezwzględności w przeprowadzeniu głębokiej skądinąd zasady ograniczania się.

Jakże inaczej ma się rzecz na naszych arasach. Widać tu, że się mistrz w rozmaiłości pławi, że się nią bawi, raduje. W swoim »potopie« wziął n. p. środkową postać z Rafaela, nawet dosłownie. Ale w miejsce trzech tylko na pierwszym planie głównych postaci daje ich dziesięć. Nad niemi, tuż, na bliskim planie dodał jeszcze parę wyrazistych grup, za którymi widnieje dopiero tłum tonących. Naodwrot u Rafaela wszystko, poza trzema głównymi postaciami, widocznie uchylono od zbytowego zwracania na się uwagi. — Na arasie zaś »wejście do arki« naliczyć można około 160 zwierząt, ptaków i gadów! Te dwa przykłady starczą za wszystkie inne. Wszędzie bowiem, gdzie historia wprowadza większą ilość postaci, autor kartonów naszych korzysta z tej okazji szeroko, w przeciwieństwie do włoskich mistrzów. Nie ulega kwestji, że nawet od Michała Anioła różni się on w tej mierze mniejszem ograniczeniem się, większem rozczłonkowaniem kompozycji i jej części. A gdzie historia nie wprowadza do danej sceny większej liczby ludzi, tam ujawnia on — we wszystkich naszych arasach na równi — prawdziwą pasję do rysowania, wszelkiego charakterystycznego detalu — w zwierzętach i roślinności przedewszystkiem.

Zapewne dalekie to jest od stylu flandryjskich tapiseryj początków szesnastego wieku, od kompozycji takiego mistrza Filipa i innych. Widzimy tu mądre »odważenie«, bogatych ugrupowań, czujemy tchnienie Włoch. Ale zaledwie zatrzymamy się myślą nad niem, a już postrzegamy dalsze objawy innego upodobania, silnie realistycznej nuty. Oto liczne na arasach naszych pnie drzew. Artysta unika i tu także linii i plamy jednostajnej, grającej przez jednolitą całość, jak to u Włochów obserwujemy. Pokrywa te pnie mnóstwem liści bluszczowych, które wokoło nich okręcają się, wyraziste, odrębne jeden od drugiego, rysowane z zaciekiem uwydatnianiem ich powykręcane kształtu.

Oto znów n. p. głowy i szyje częstych lwów i wielbłądów. Podczas gdy Rafael uogólnia ich ciała, jawnie kaligrafuje, idealizuje, i dlatego stapia w jedną plamę albo pomija zbyt bujne ich uwłosienie — nasz artysta rozczłonkuje kosmate grzywy i brody, podkreśla, jak się zwijają, jak oddzielają się wężykowatemi strączkami.

Bezustannie powtarzająca się brodatość wielbłądów, ba nawet wyraźne poszukiwanie zwierząt o kształtach pełnych osobliwego urozmaicenia, pełnych cętkowań i najeżeń, pokreślonych pasami i t. p., okazują się tu szczególnie charakterystycznymi. I dlatego jako na przejaw tego samego kierunku, tego samego stylu, należy też patrzeć na ogromnie długie, zawsze w kosmyki porozwijane brody postaci takich jak Boga Ojca i Noego, zawsze taksamo traktowane. — Zapewne: brody nieco pokrewnie obserwujemy też u Michała Anioła (zwłaszcza u Mojżesza z grobowca Juljusza II). Ale widzieć w tem musimy nietylko wzór dosłowny jak raczej jedną więcej dla naszego artysty podjętą dla rozwinięcia własnego i rasowego upodobania, o wiele bardziej niż u wszelakiego Włocha XVI w., upodobania tchnącego ukrytą, wrodzoną skłonnością do realizmu i bogactwa, do wszelakiej obfitości<sup>1)</sup>. A gdy się jeszcze przyjrzymy temu typowi twarzy, który jako hieratyczny, ustalony w każdym kraju miejscową tradycją, bardziej okazuje ducha lokalnego, gdy zanalizujemy niezależnie od stroju i wyglądu całej postaci typ oblicza Boga Ojca na naszych arasach, gdy uprzytomnimy sobie, że ma on w sobie coś niewłoskiego

<sup>1)</sup> Nie mówiąc o tem, że typ brody Noego bliższym jest genetycznie typowi średniowiecznemu n. p. słynnego »Mojżesza« Clausa Slutera w Dijon (Champmol). Wystarczy dla przekonania się porównać brodę »Mojżesza« Buonarottiego, pozwijaną w długie ale uogólnione, elipsowato wijące się kosa, do brody Noego na arasie »Upicie się Noego« (fig. 4). Jest to broda do najwyższego stopnia porozkręcana w mnóstwo drobnych prawie gotycko wężykowatych kosmyków. Przypomina hardzo brodę Abrahama na arasach »Abraham-Serie« w Wiedniu (fig. 5), przyznanych Barentowi v. Orley, i brody u innych jeszcze gotycyzujących flamandów początku szesnastego wieku. Cf. Baldass »Die Wiener Gobelin-Sammlung«.



a bardziej germańskiego — podobnie jak Ewa — nawet konkretnie coś zatrącającego tym typem, który renesansowi północy przekazał z piętnastego wieku Quentin Massys i t. p., wtedy, sumując wszystkie te obserwacje, dochodzimy do wniosku, że styl malarski naszych arasów ujawnia połączenie elementów włoskich z tego rodzaju niewłoskimi, które charakteryzują flamandzką szkołę romanistów w drugiej i trzeciej ćwierci szesnastego wieku. —

Gdy rozpatrujemy się w arasach, których kartony nawiązuje zachodnia n. p. Müntz, Guiffrey, M. Friedländer, Baldass, Schmitz i w. i. przyznaje Barendowi van Orley — jednemu z głównych romanistów brukselskich — wetdy uderzają nas odrazu, nader silne pokrewieństwa między nimi a naszymi arasami. Oczywiście mowa tu nie o tych dziełach jego wcześniejszych, w których najmocniej znaczą się schyłkowe średniowieczne tradycje, z jakich wyrósł, lecz o pracach najpóźniejszych, w których długa jego w kierunku włoskim ewolucja objawiła się pełniej. Na



Fig. 4. Z serji arasów jagiel: »Upicie się Noego«.

jego serji »Pięknych polowań Maksymiljana I« (albo »de Guise«)<sup>1)</sup>, spotykamy bezustannie podobne pejzaże a zwłaszcza bujną roślinność i pnie drzewne charakterystycznie poowijane wyrazistym i wielkim bluszczem, jakie tak bardzo nadają piętno arasom naszym. Serję »polowań« przyznaje się Barendowi nie tylko na podstawie wybitnie jego stylu (jak i »Genezę« florencką lub »Dzieje Abrahama« w Wiedniu<sup>2)</sup>), ale także na podstawie zachowanych dokumentów i zaświadczeń jak n. p. Fëlibiena.

Stroje renesansowe i typy współczesne XVI. w. na serji »Polowań«, — utrudniają porównania w odnośnym kierunku. Natomiast tematy takie jak na wspomnianej serji florenckiej i wiedeńskiej pozwalają stwierdzić ogromne pokrewieństwo całości kompozycji i wielu innych szczegółów charakterystycznych. W »Genezie«, którą chlubi się toskańska »Galleria degli Arazzi«, obserwujemy to samo upodobanie do przedstawiania wielkich »procesyj« zwierząt i kluczy ptaków przed Adamem (fig. 6), pokrewieństwo silne w ich rysunku, jeszcze większe w pejzażu,

<sup>1)</sup> Reprodukcyjne bardzo częste, — m. i. u Wauters'a »Barend van Orley« i u Schmitza »Die Bildtreppiche«.

<sup>2)</sup> Reprodukcyjne u L. v. Baldass'a »Die Wiener Gobelin Sammlunge« i w małym »katalogue« tej wystawy.

który nieraz poprostu wypada określić jako identyczny z naszym w charakterze i sposobie pomowania. Zarówno w tej »Genezie« jak w serji »Abrahama« (w Wiedniu) zamiennie bliskim naszym arasom jest także rozkład całości na dwie lub trzy grupy główne, w których postaci bardzo wielkie znaczą się wydatnie na pierwszym planie, pozostawiając dużo miejsca dla ukazywania się w głębi rozległego i rozłożystego pejzażu, łagodnych wzgórz i lasków, a w dole, poniżej, charakterystycznie zdrobniałych postaci. Styl kostjumów niemniej bliski.

Jako cechę szczególnie wiążącą dzieła van Orleya, tak kartonowe jak olejne, z naszymi arasami, należy też podkreślić zaczerpnięte z Włoch upodobanie do różnych »repoussoir'ów« a zwłaszcza do sposobu wywołania efektu głębi w tkaninie tą drogą, że oś główna postaci idzie w kierunku skośnym do pionu płaszczyzny obrazowej. W tym celu mistrz kreśli na każdej kompozycji jedną lub parę wydatnych postaci to kłęcząc wychylających się ku nam barkami i głową, to n. p. widnych od pleców, jak przykłękając pochylają się w stronę przeciwną, wyciągają ukośnie ramiona ku górze i t.p. Często ukazują się w silnym interesującym skrócie i tu itam.

Wszystko to jednak do bezwzględnego przyznania autorstwa naszych kartonów Barendowi nie wystarcza, pomimo ogromnych, wyjątkowych pokrewieństw stylu i wielu właściwości malarskich. W linii bowiem każdego arasu naszego, w każdej zwłaszcza postaci ludzkiej, faluje tu zrazu mniej rzucająca się w oczy, a po rozeznaniu dokładnem całkiem pewna, większa miękkość, większa wiotkość, w całości zaś pewne tchnienie bardzo wczesno barokowe, podczas gdy Barend znamionuje zawsze silniejszą krępość ciała, tęgość, zwartość rysunku, nawet niejako twardość, oraz silniejszy talent wiązania organicznego części członów ciała.



Fig. 5. Fragment arasu z serji Abrahama (zbiory państwowe w Wiedniu). (Wedle wydawn. »Wiener Gobelinsammlung«).

dołączamy jednego z najlepszych, ileż rysunek kolekcji naszej świadczy o olbrzymiej pamięci form i to bardzo rozmaitych i niezmiernie bogatych w szczegóły, które oddano tu znakomicie.

Jako prawdziwie wybitnych kontynuatorów Barendu w wykonywaniu bardzo wielu kartonów do arasów zna historja sztuki Michała Coxcyena (albo Coxcie) oraz Piotra Koecke van Aelst (albo Cock) którego nie należy mieszać z Pieterem van Aelst wykonawcą arasów rafaelowskich, ileż ten ostatni znanym jest już od r. 1497<sup>1)</sup>, podczas gdy Piotr Koecke rodzi się dopiero w r. 1502, umiera w r. 1540<sup>2)</sup>. Piotra Koecka musimy wyłączyć z naszych przypuszczeń, z powodu znakomitego wyświecenia cech jego stylu, jakie w »Preussische Jahrbücher« dał nam Max Friedländer. Styl ten, dobrze dający się w dziedzinie arasowej zanalizować w jego serji »Dziejów św. Pawła« (do której kartony odnaleziono w wiedeńskiej Albertina) i w jego serji »7 cnót i 7 grzechów« w Wiedniu, jest niewątpliwie bardziej niespokojnym i różnym w wielu akcentach od stylu naszych arasów pomimo podłoża ogólnego licznych pokrewieństw. Koekowi wypadnie przyznać tylko bordiury naszych arasów (projektowane tak często oddzielnie), o czem bliżej w następnym referacie.

<sup>1)</sup> Cf. E. Gerspach »Repertoire détaillé des tapisseries des Gobelins exécutées de 1662—1892«. Paryż. 1893. Wykonywano w »Gobelins« repliki z »polowań« van Orley'a, jeszcze w r. 1689, 1692 i 1728. — (p. 90).

<sup>2)</sup> Cf. G. Migeon »Les arts du tissu« Paryż 1909.

Wytłomaczenie tych postrzeżeń stanie się nie-trudnem gdy zważymy specyficzne koleje kompozycji owoczesnych z chwilą, gdy były dla arasów przeznaczone. Z małego stosunkowo projektu zasadniczego rzadko kiedy mistrz przerabiał rysunek swój sam, gdy należało go (z całą koniecznością) przerysować na ogromną skalę kartonu identycznego rozmiarami z tkaniną, a więc w naszym wypadku w skali o pięciometrowej blisko wysokości (486 cm.). Co więcej: ten sam projekt przerabiano długo i niejednokrotnie w różnych czasach. Dotyczy to zwłaszcza kompozycji orleyowych<sup>1)</sup>.

Odchylenia w stylu naszych arasów od stylu malarskiego van Orleya, tłumaczą się więc łatwo (a wobec wczesnej śmierci mistrza w r. 1530 tem łatwiej) przeróbką i rozpracowaniem jego pomysłów dokonaniem ręką jednego z jego uczniów;

Natomiast w twórczości Michała Coxcyen (ur. 1499. zm. 1592, — sic —)<sup>1)</sup> znajdujemy cały szereg obrazów, które nie pozostawiają nas w wątpliwości co do tego, że jest on tym właśnie uczniem van Orleya, który, czerpiąc pełną dłoń z pomysłów arasowych mistrza, zwłaszcza takich jak jego sceny z Genezy i historii Abrahama, rozwinął je i przekształcił współtwórczo w naszych arasach. Do obrazów Coxcyena, które rzucają pełne światło na zagadnienie autorstwa naszych kartonów, należą n. p. »Męczeństwo św. Sebastjana«, »Męczeństwo św. Jerzego« i »Tryumf Chrystusa« (fig. 7) (czyli »Jésus victorieux«) w Muzeum w Antwerpii<sup>2)</sup>, a także »Kuszenie Adama przez Ewę« i »Wygnanie z raju« w Hofmuseum w Wiedniu<sup>3)</sup>. Prawie wszystkie te obrazy, choć olejne, dowodzą wybitnej zdolności i wprawy w kierunku projektowania kartonów arasowych, tak bardzo styl ich znamionuje upodobanie do operowania szerokimi, bardzo dekoracyjnymi plamami, jasnymi naprzemian z ciemnymi, wśród których pnie drzewne z uwidocznionymi tylko dolnymi gałęziami o bogatym konturze ulistnienia grają w kompozycji rolę świadomie bardzo znaczną i bardzo pokrewną naszej. W »Męczeństwie św. Sebastjana«, uderza nas ten sam, od Rafaela i B. van Orleya idący, proceder w pogłębianiu obrazu drogą ustawiania postaci głównej na osi skośnej do pionu płaszczyzny, z nogą, niemniej pokrewnie, wysuniętą



Fig. 6. Araz z cyklu »Genezy« w Galleria degli arazzi we Florencji: Scena nazwana zwierząt przez Adama (Repr. według G. Geffroy. Florence t. II). Por. z arasem »Wejście do arki« w t. V »Sprawozdań«.

ukośnie, znacznie »bliżej« widza niż cofnięta wstecz głowa. Na »Męczeństwie św. Jerzego« zwraca naszą uwagę głowa kata brodata, wydłużona, tak zdumiewająco podobna do głowy tego syna Noego, który na arasie »Upicie się Noego« stoi najgłębiej, że gdybyśmy obok ogólniejszych zestawień tylko jedną taką identyfikację dokonać mogli, zmuszałoby to nas do bardzo poważnego wzięcia pod uwagę Michała Coxcie jako autora naszych kartonów. Podstaw potemu jest jednak jeszcze o wiele więcej (fig. 8).

W »Tryumfie Chrystusa« oblicze apostoła z bardzo długą brodą, po prawej stronie Zbawiciela, silnie przypomina powtarzający się u nas typ twarzy i porostu głowy Noego. Na tymże obrazie, jak i na »Wygnaniu z raju« w Wiedniu, anioły unoszące się w przestworzach italiinizowane są bardzo podobnie jak w serji »Potopu«, coxcyenowy typ twarzy św. Piotra i (Noego) wywodzi się niewątpliwie bezpośrednio od B. van Orleya. Ale i tu popiera niniejsze wywody

<sup>1)</sup> A. Wurzbach: »Niederländisches Künstler-Lexikon«.

<sup>2)</sup> Reprodukcje u G. Geffroy »Belgique« p. 89, Lafenestre »Belgique« p. 186, a także u Charles Blanc: »Histoire des peintres Ecole flamands« Paris 1868, rozdział »Michel de Coxcie« p. 3, oraz w katalogu ilustrowanym »Anvers. Musée royal« przez J. de Brouwere.

<sup>3)</sup> Reprodukcje w katalogach ilustrowanych tego muzeum i w R. Muthera »Geschichte der Malerei« T. II n. 64. — Trzy pierwsze z cytowanych tu obrazów są podpisane przez Coxcyen'a, dwa następne przyznane mu na podstawie stylu i najstarszych dworskich inwentarzy (Wurzbach).

względ na to, że ten sam typ twarzy u Barendy nosi w sobie jeszcze ślady wpływu późnośredniowiecznych, flamandzkich tradycji w przedstawianiu hieratycznych postaci, podczas gdy u Coxcyena jest on silniej zitalianizowanym. Zajmującą tę ewolucję w traktowaniu tegoż typu możemy łatwo rozpoznać zestawiając dwie dopiero przytoczone głowy z takimi jak u Barendy van Orley głowa apostoła na lewym skrzydle ołtarza apostołów w brukselskiej król. galerii obrazów<sup>1)</sup> lub głównej konnej postaci na arasie serji »Romulus i Remus« (»Fundacion de Roma«, sztuka 2, lewa połowa) w Madrycie<sup>2)</sup>. Na »Kuszeniu Adama« w Wiedniu typ twarzy Adama znów przypomina wspomnianego syna Noego. Na »Wyganiu z raju« twarz Ewy wskazuje znowu rękę mistrza naszych kartonów (fig. 9). Atoli szczególnie ważnym będzie stwierdzić, że na obu obrazach wiedeńskich ciała pierwszych Rodziców znamionuje: 1) ta właśnie większa niż u Barendy miękkość i falistość linii, które już w arasach naszych zauważyliśmy, 2) to samo traktowanie nóg i większe niż u Barendy wydłużenie postaci, 3) ten sam pewien, w stosunku do Barendy brak, mniejsza zdolność do organicznego związania członów w anatomii ludzkiej. Na obrazach tych widzimy nadto szereg zwierząt nader ważnych dla drugiej części pracy niniejszej, która dotyczy będzie werdiur naszej kolekcji i dlatego omówienie ich referent odkłada na później.



Fig. 7. »Tryumf Chrystusa« Coxcyena. Por. fig. 8.

Jak się z powyższego okazuje, autorstwo Michała Coxcie w stosunku do naszych arasów zdaje się być niewątpliwym, z tem zastrzeżeniem, że na wykonaniu przez niego kartonów do »Potopu« zaciążyła najbardziej bezpośrednio twórczość Barendy van Orley, może nawet pewna liczba małych projektów ręki Barendy, jakich cały szereg dla innych arasów podziśdzić się zachował i które Michał Coxcie w wielkich rozmiarach mógł z pomocnikami rozpracować i współtwórczo uzupełnić.

Za przyjęciem powyższego przypuszczenia przemawia także znaczna liczba danych historycznych: przede wszystkim wczesna śmierć Barendy (1530) i styl arasów, jak na Flandrję malarzką nieco od tej daty późniejszy, a następnie wiele faktów z życia i twórczości Coxcyena, które z obfitej literatury i źródeł zebrał Wurzbach. Idąc za nim przypomnijmy sobie, że M. Coxcie uznany jest już zdawna nie tylko jako najsilniejszy przedstawiciel wpływu Rafaela w ojczyźnie swej północnej tego czasu, ale także jako zręczny naśladowca B. van Orleya; że już przed śmiercią Rafaela bawi i działa w Rzymie, jeszcze w 1532 przyjaźni się z Vasarim<sup>3)</sup>, że do późniejszych lat kopiuje bardzo różnorodnych mistrzów (nawet van Eycków i Rogera van der Weyden), a to tem łatwiej tłumaczy styl naszych arasów, łączący renesans włoski z tradycjami realistycznymi Flandrji. Dopiero w r. 1539 pojawia się Coxcyen napowrót w rodzinnem Malines a od r. 1543 osiada na wiele lat w Brukseli, co daje dla arasów naszych terminus a quo, stylowo ze wszech miar odpowiadający. Szczególnie zaś popiera wszystkie te wywody fakt, że mistrz Michał wcześniej staje się ulubieńcem dworu habsburskiego w Brukseli, a więc Filipa późniejszego króla Hiszpanii a zwłaszcza Marji Węgierskiej, wdowy po Ludwiku Jagiellończyku, namiestniczki Flandrji. Otrzymuje zamówienia do Francji, Hiszpanii, Portugalii oraz oczywiście i do Niemiec, zwłaszcza na dwory królewskie i na cesarski. Jest on w dużym zakresie malarzem dekoracyjnym freskowym, witrażowym i arasowym. Dla Marji i Filipa II. wykonywa kartony »tapetów« batalistycznych i antycznie historycznych. Tematy z Biblii, te także jakie widzimy na naszych tkaninach, uprawia szczególnie często. Istnieją sztychy według jego obrazów właśnie z historii Mojżesza (a do »Potopu« należały sceny z tej historii — vide Orzechowski) i z historii Abła i Kaina. Sztychy te dotąd są referentowi niedostępne. Bardzo płodny Coxcyen lubił wykonywać długie cykle obrazów (jego historia Psychy liczyła 32 sztuki). Dobrze wiąże się to z obfitością sztuk w naszej kolekcji.

<sup>1)</sup> Max Friedländer »Barend van Orley« Preussische Jahrbücher T. XXIX str. 247.

<sup>2)</sup> Conde de Valencia »Tapices de la Corona de Espana« Pano II, Lam 42.

<sup>3)</sup> Vasari zdaje sobie sprawę, że styl Coxcyena nie jest całkiem włoski, choć bliski jemu. Pisze on o mistrzu: »il quale attese assai alla maniera Italiana« (Ed. Milanese VII. 581).

Jeśli się w dodatku uprzytomni, że Zygmunt August zwracając się do Brukseli z zamówieniem arasów, nie mógł nie korzystać z pomocy licznych węzłów pokrewieństwa i koligacji naraz, jakie z Marią Węgierską łączyły jego oraz pierwszą i trzecią jego żonę, to ujrzymy, że z natury rzeczy wśród takich okoliczności doradzano mu lub wybrano kompozycje arasowe Coxcyena, tego »pictor regius« Habsburgów, który podówczas w stolicy Flandrii cieszył się łaską nadzwyczajną rodu panującego i sławą europejską. Nic prostszego nad to, że Zygmunt August, ambitnie rywalizujący z monarchami świata na punkcie sztuki, zapragnął właśnie osiąść do dekoracji Wawelu dzieła tego artysty, który pracami swymi rozgłośnie ozdobił rezydencje Parwza, Madrytu, Wiednia i wielu innych miast.

Michał Coxcie już w ówczesnym czasie zwany był »Rafaelem flamandzkim« (Wurzbach i i.). Ten szczegół pozwala nam wyjaśnić, dlaczego w XVII wieku tradycja łączyła w Polsce imię mistrza



Fig. 8. Aras z serji »Potopu«: Budowa arki.

z Urbino z naszymi tkaninami. Przy odległości geograficznej i czasowej, przy upadku kultury, omyłka ta a raczej pomieszanie dwu Rafaelów było łatwym do popełnienia. Okazuje się, że miało ono swoje szczególniejsze wytłomaczenie i podstawę.

Odkładając na później wyjaśnienie znaków »tapicerskich« tkanych na naszych arasach, referent zaznacza narazie, że są one brukselskie — podnosi jednak odrazu, że nasze werdiury ze zwierzętami noszą jeden z najslawniejszych znaków tkackich tego samego czasu, widniejący nawet na mantuańskiej replice »Dziejów apostołskich« Rafaela, znak brukselski połowy szesnastego wieku, znany nauce zagranicznej jako taki lecz jeszcze niedostatecznie bliżej zidentyfikowany<sup>1)</sup>. Wszystkie dane zgodnie się więc uzupełniają.

Na zakończenie, ukazując odrębną treścią aras dekoracyjny z wielkim orłem polskim w wieńcu roślinnym (portjera), bardzo pokrewny z resztą arasów stylem swoim i detalami kompozycji, autor zwraca uwagę na utkany pod orłem herb Korczak i na mylnie za Siemieńskim odczytywane dotąd litery, które nie stanowią C. R. C. R. i nie dają się rozwiązać (jak przy-

<sup>1)</sup> Cf. Dr. E. R. v. Birk »Inventar der im Besitze d. a. Kaiserhauses befindl. Niederländer Tapeten u. Gobelins«, (Jahrbuch d. a. Kaiserhauses, T. I i II. 1883 i 1884.

puszczał p. Al. Czołowski za L. Siemieńskim) w postaci dwukrotnego »Catharina Regina«. Najwyraźniej przedstawiają się one jako cyfry: C. K. C. H. Napis (obok daty 1560) oznaczający (po łacinie) »podnózek stóp twoich«, sam przez się ma cechy dedykacji. Byłby to najprędzej dar jakiegoś magnata polskiego. Herb Korczak i litery C. K. pozwalają domyślać się Krzysztofa (Christophorus) Komorowskiego, który wraz z bratem swym należał do kierowników dostaw materiału budulcowego dla pałacu na Wawelu<sup>1)</sup>. Wobec trudności odnalezienia kasztelanii lub starostwa, którego nazwa zaczynałaby się od H a mogła być związaną z Komorowskim, referent odkłada na później wyjaśnienia, stawiając hipotezę, że litera h (H) może się okazać używanym dawniej przydechem przy nazwie miejscowości. Osoba Komorowskiego zdaje się być dla naszego zagadnienia tembardziej niewątpliwem wyjaśnieniem, że był on istotnie wielkim panem lubującym się w okazałości. W czasie wjazdu Henryka Walezego do Krakowa było piechoty Komorowskiego do tysiąca ludzi<sup>2)</sup>,



Fig. 9 M. Coxcyena »Kuszenie Adama« i »Wygnanie z raj« Wiedeń. Hofmuseum. (Według R. Muthera op. cit.).

flankowany przez dwie wieże. Artykulację ścian prezbiterjum przeprowadzono zapomocą utopionych pilastrów, które — w przeciwieństwie do kolumn w nawie — łączą się organicznie z biegnącym nad nimi belkowaniem.

Kolegjatę klimontowską wybudowano po roku 1643 za pieniądze Jerzego Ossolińskiego, kanclerza w. kor. Kościół, nie całkiem jeszcze wykończony, zrujnowali Szwedzi lub Siedmiogrodzianie w r. 1656. Potem aż do roku 1732 kościół popadał w coraz większą ruinę. Od ostatecznej zagłady uratował go proboszcz-infułat ks. Walenty Radoszewski, który w r. 1732 przeprowadził szereg robót konserwatorskich, a nadto kazał podwyższyć kopułę, oraz w miejsce dawnego strychu urządzić łożę na pierwszym piętrze, skutkiem czego przerwany został organiczny związek między utopionymi kolumnami a belkowaniem. Wieże w fasadzie zachodniej jako też przedsionek ukończono przed rokiem 1737.

Zestawienie planu kolegiaty klimontowskiej z planami kościołów S. Anna dei Palafrenieri w Rzymie (Vignola) i s. Maria della Salute w Wenecji (Longhena) poucza, że architekt kolegiaty klimontowskiej skompilował jej plan z planów wspomnianych kościołów włoskich. Najprawdo-

#### Posiedzenie z dnia 11 kwietnia 1922.

Prof. Dr. Władysław Semkowicz przedstawił rozprawę p. t. »*Nowe źródło ikonograficzne z XII w. do legendy św. Stanisława*«. Streszczenie ogłoszono w »Sprawozdaniach z czynności i posiedzeń Ak. Um. T. XXVII kwiecień 1922 nr. 4. Rozprawa zamieszczona będzie w następnym zeszycie »Prac«.

Prof. Dr. Adolf Szyszko-Bohusz przedstawił zdjęcia rysunkowe *Kościola i klasztoru cysterskiego w Koprzywnicy*.

Współpracownikiem Komisji wybrano Dra Karola Badeckiego ze Lwowa.

#### Posiedzenie z dnia 18 maja 1922.

P Adam Bochnak przedstawił pracę p. t.: *Kolegiata św. Józefa w Klimontowie*.

Kolegiata zbudowana jest na planie eliptycznym. Dokoła zasklepionej spłaszczonej kopułą na wysokim bębnie nawy głównej biegną w wysokości parteru i pierwszego piętra dwa obejścia, z których dolne otwiera się półkolistymi arkadami, górne zaś przedstawia się jako szereg łoż, przypadających ponad arkadami. W filarach międzynawowych tkwią utopione kolumny nieorganicznie użyte, których kapitele nie mają żadnego związku z biegnącym ponad nimi belkowaniem. Od wschodu przylega do głównego korpusu kościoła prezbiterjum z dwiema zakrystjami, od zachodu zaś przedsionek,

<sup>1)</sup> St. Tomkowicz i A. Chmiel »Wawel« (Rachunki budowy p. 116, 131, 136.

<sup>2)</sup> Z. Gloger »Encyklopedia Staropolska« pod »Chorągiew«.

podobniej zapośredniczył tu fundator, który w latach 1633 i 1634 bawił w Rzymie i w Wenecji. Opierając się na tem, że w zamku »Krzyżtopór«, wzniesionym dla Krzysztofa Ossolińskiego, przyrodniego brata kanclerza Jerzego, fundatora kolegiaty klimontowskiej w pobliżu Klimontowa, można zauważyć silny wpływ zamku Caprarola, dzieła Vignoli, tudzież niektórych pałaców weneckich, autor wysnuł wniosek, że kolegiatę klimontowską, w której również odbił się wpływ Vignoli oraz budowli weneckiej, wznosił architekt Krzyżtopora, Laurentius de Muretto de Sent (t. zw. Senes). Przypuszczenie to zdaje się potwierdzać list kanclerza Ossolińskiego do przeora dominikanów w Klimontowie. W liście tym, jest bowiem mowa o »panu Lorenście«, który udaje się do Klimontowa w sprawie mającej się budować kolegiaty.

Plan kolegiaty klimontowskiej oddziaływał zdaniem prelegenta na plany kilku barokowych kościołów w Polsce, a mianowicie kościoła kamedułów na Bielanach pod Warszawą, dalej kościołów w Chełmie, Lubartowie i Włodawie, niemniej Dominikanów w Tarnopolu.

Z pierwotnej dekoracji kolegiaty klimontowskiej dotrwały do naszych czasów nader wytworne stiuki Jana Chrzyciela Falconiego w prezbiterjum. Ambona i ołtarz wielki są zabytkami z połowy XVIII w., dalej na lata około 1780 przypada malarska dekoracja przedsionka, wreszcie z czasów pierwszego cesarstwa pochodzą dwa piękne świeczniki drewniane oraz cztery konfesjonały.

### Posiedzenie z dnia 26 października 1922.

Przewodniczący poświęcił gorące wspomnienie ś. p. Prof. Drowi Janowi Bołoz Antoniewiczowi (vide nekrolog na str. I).

Prof. Dr. Jerzy hr. Mycielski przedstawił rozprawę p. t.: »*Mistrz Jan Polak w Bawarii (1489—1519) i jego pierwsze dzieła krakowskie*«, która będzie ogłoszona w następnym zeszytcie Prac Komisji.

### Posiedzenie z dnia 30 listopada 1922.

Prof. Dr. Juljan Pagaczewski przedłożył swoją pracę p. t.: »*Historja Aleksandra Wielkiego, gobeliny francuskie w Polsce, wiążące się z serją zaprojektowaną przez Le Bruna*«.

Zadna z seryj gobelinów pomysłu de Le Bruna nie osiągnęła tak wielkiego rozgłosu i nie stała się równie popularną, jak historja Aleksandra Wielkiego. Na dworze wersalskim wywarła ona silne wrażenie zarówno swoją wysoką wartością artystyczną, jak i z powodu aluzyj do Ludwika XIV. Zwycięskie bitwy staczone przez Aleksandra Wielkiego, jego bohaterstwo i wspaniałomyślność, wjazd triumfalny do Babilonu, wszystko to odtworzone z przepychem na 11 złotych przetykanych oponach, było nie tyle upamiętnieniem czynów króla macedońskiego, jak ukrytą apoteozą Ludwika XIV. Pierwszą serją (première tenture) gobelinów na ten temat wzięto na warsztaty w Paryżu w 1664 r., a ukończono po 1680 r. O wielkiem powodzeniu Historji Aleksandra Wielkiego świadczy to, że ją do r. 1688 powtórzono w paryskiej manufakturze gobelinów siedm razy. Najwięcej replik, przeróbek i naśladownictw słynnej Historji Aleksandra Wielkiego wyszło w XVIII w. z prowincjonalnych warsztatów francuskich w Aubusson i Felletin. Poza Paryżem posługiwano się do nich rycinami wykonanemi podług odnośnych obrazów Le Bruna przez Andrana, Le Clerc'a, Edelincka, Picarda i Piotra von Gounst.

Powtórzenia te i naśladownictwa, przeznaczone głównie na eksport i bardzo w różnych krajach rozpowszechnione, odbiegają niekiedy daleko od pierwowzoru, a na punkcie wartości artystycznej naogół nie wytrzymują z nim porównania. Do takich to naśladownictw (imitations) lebrunowskiej Historji Aleksandra Wielkiego należą 3 gobeliny, będące obecnie własnością p. Franciszka hr. Potockiego z Peczary. Są to fragmenty serji liczącej pierwotnie 11 albo 12 sztuk, a którą ku ozdobie pałacu krystynopolskiego zamówił w warsztacie Gouberta w Aubusson — jak różne okoliczności na to wskazują — około 1756 r. Franciszek Salezy Potocki wojewoda kijowski († 1772). Największy z trzech wspomnianych gobelinów, znajdujących się obecnie tytułem depozytu w Krakowskim Muzeum Narodowem, przedstawia wjazd triumfalny Aleksandra Wielkiego do Babilonu. Dwa mniejsze gobeliny wyobrażają Bitwę pod Arbelą w 331 r. oraz ten moment z bitwy z Porusem, w której pokonanego i zranionego króla Indyj przynoszą przed Aleksandra Wielkiego.

Głównie inną bordjurą różni się Bitwa z Porusem, gobelin pana Adama Ostaszewskiego w Krakowie, tkany również w XVIII w. w Aubusson, zdaje się w warsztacie A. Grelleta. Gobelin ten należy niezawodnie do jakiejś większej serji, która rozproszyła się po Polsce, a która sądząc po braku herbu pierwotnego właściciela, nie została przezeń specjalnie w Aubusson zamówiona, ale nabyta jako gotowy, na eksport przeznaczony towar.

Najważniejszy jednak gobelin z tych, które wiążą się z lebrunowską Historją Aleksandra Wielkiego a znajdują się w kraju naszym, posiada p. Józef Haller w Mianocicach koło Miechowa. Wspaniała ta opona, z pewnością jedna z pięciu, które składały się na serję, wyobrażająca Bitwę nad Granikiem, nie należy do rz. naśladownictw względnie przeróbek serji lebrunowskiej, lecz jest dosyć wiernem powtórzeniem obrazu Le Bruna, znajdującego się obecnie w Luvrze. Zdaniem referenta gobelin ten tkano najprawdopodobniej w połowie XVIII w. w Paryżu.

Ks. Dr. Tadeusz Kruszyński przedstawił referat p. t.: *»Wysoka Brama w Gdańsku i jej włoskie i niderlandzkie pierwowzory«*. Wysoka Brama, jedyna w swym rodzaju na ziemiach polskich, wzniesiona została w r. 1588 w wałach obronnych miasta. Twórca jej Wilhelm van dem Blocke z Malines, którego w Gdańsku przyjęto na polecenie Batorego, gdyż dla brata kłólewskiego stawiał on nagrobek w Siedmiogrodzie, wzorował się na bramie św. Jerzego czyli Berchemskiej w Antwerpii, która znów przypomina obronne bramy budowane przez Sanmichelego w posiadłościach weneckich, a zwłaszcza w Weronie. Brama w Antwerpii, zbudowana w r. 1553, a zburzona w 1866, znana z ryciny Fransa Huysa wedle obrazu Breugela, różni się tem od budowli Sanmichelego, że ma górną część wysoką, ozdobniejszą od dolnej, podobnie jak brama gdańska. Całość gdańskiej bramy jest nieco słaba artystycznie, ale szczegóły rzeźbiarskie są dobre, mistrz nie naśladował owych pierwowzorów niewolniczo, ale zdobył się na rzecz dosyć samodzielną i pod pewnemi względami ciekawszą od nich.

### Posiedzenie z dnia 30 listopada 1922.

Dr. Tadeusz Szydłowski przedłożył komunikat *»O kościółku drewnianym w Trybsie i jego polichromji«*. Miejscowość Trybs leży na tym skrawku Spisza, który przyznano Polsce. Tamtejszy kościółek drewniany był już na lat kilka przed wojną zupełnie zaniedbany z powodu wzniesienia nowej murowanej budowli. Stan starego kościółka pogorszył się przez lat kilkanaście do tego stopnia, że niepodobna go uratować. A jest on interesującym zabytkiem tak przez swą strukturę, jak przedewszystkiem dzięki wcale pięknej i artystycznej polichromji wnętrza. O jego architekturze wspominali już w *»Sprawozdaniach Komisji historii sztuki«* t. VIII na str. 231 Kazimierz i Tadeusz Mokłowscy, zamieszczając w swej relacji z wycieczki, odbytej w r. 1904 w celu badania sztuki ludowej, fotografię jego dzwonicy (op. cit. fig. 21). Jest to niewielki kościółek zwykłego na Podhalu typu, z przystawioną do nawy wieżą, nakrytą dachem namiotowym, o dosyć niskim nachyleniu, dołem zaś obwiedzioną sobotami. Całość dobra w proporcjach i malownicza w sylwecie nie posiada wytworniejszych szczegółów architektonicznych. Natomiast wykonana zapewne w XVII w. polichromja całego wnętrza należy do cenniejszych okazów w tej dziedzinie. Jest ona prawie wyłącznie figuralną. Na pulapie prezbiterjum widzimy kompozycję, przedstawiającą Wniebowzięcie NPMarji, dziś niestety bardzo już zniszczoną. Na pulapie nawy wymalowano w wielkich rozmiarach Sąd ostateczny. Króluje tam na łuku tęczy Chrystus Sędzia, obok niego z jednej strony M. Boska, z drugiej ś. Jan Chrzyciel, przy nich mniejsze figury apostołów i świętych. Aniołowie z trąbami wzywają na Sąd, niżej widać grupy wybranych i potępionych, jedni popychani przez anioła ku wrotom raju, drudzy porywani przez straszliwych djabłów w czeluści piekielne. U samego spodu kompozycji szereg nagich postaci wstaje z grobów. W rozwinięciu tego utrwalonego schematu dostrzega się dużo swobody i pomysłowości. Rysunek nagich figur świadczy o opanowaniu budowy ciała ludzkiego przez malarza. Nie był nim żaden okoliczny prymityw, lecz artysta, wyrobiony w dobrej szkole malarstwa dekoracyjnego.

Stosunkowo najlepiej zachowały się malowidła na ścianach prezbiterjum. Górna część tych ścian dzielona jest kolumnami na pola, w których pomieszczone są, idąc od kazalnicy, najpierw sceny Nawiedzenia i Zwiastowania, potem Matka Boska z Dzieciątkiem na smoku i sierpie księżycy, obok niej aniołowie z wstęgami napisów (fig. 10), na czołowej ścianie prezbiterjum z lewej stojące figury św. Elżbiety, św. Stanisława z Piotrowinem, za ołtarzem Bóg Ojciec i Mojżesz z tablicami dekalogu, dalej postaci patryjarchów i Ojców Kościoła (św. Augustyn, św. Grzegorz). Owe główne pola trzech ścian prezbiterjalnych zwieńczone są pięknym fryzem ornamentacyjnym a dołem ujęte w szeroką ramę z łańcuchem napisami, objaśniającymi treść obrazów. Niżej biegną girlandy kwiatowe, pod niektórymi zaś większymi kompozycjami znajdują się jeszcze inne mniejsze scenki; i tak nad drzwiami zakrystji widać Chrystusa siedzącego na rydwanie z chorągwią wielkanocną w ręku, za nim krzyż i narzędzia męki. Przed rydwanem kroczy śmierć, wymachując rękami, rydwan zaś ciągną małe owieczki. Napis *»Iesus triumphans«* objaśnia treść tej allegorji. Na załamaniu nawy i prezbiterjum a pod figurami św. Elżbiety i św. Stanisława przedstawione są uczta w Kanie i inna jakaś scena bardzo zatarta.

Mocno zniszczone są malowidła na ścianach nawy — tak że trudno rozemnać treść rozlicz-



treść rozlicznych kompozycji jużto biblijnych jużto alegoryczno-dydaktycznych, które tu wypełniały prawie każde wolne miejsce. Szczegóły jeszcze widoczne świadczą o bujnej fantazji plastycznej, kształtującej z łatwością trudne pomysły i kreślącej ze swobodą tak figury jak i architektury wnętrza, pejzaż itp. — Także pod względem kolorystycznym polichromja ta przedstawia dużo wartości i nieodżałowaną jest szkoda, że znajduje się już w tak posuniętym stadium zniszczenia, a co więcej, że skazana jest na zagładę i zostaną z niej co najwyżej jakieś rysunki lub fotografie.

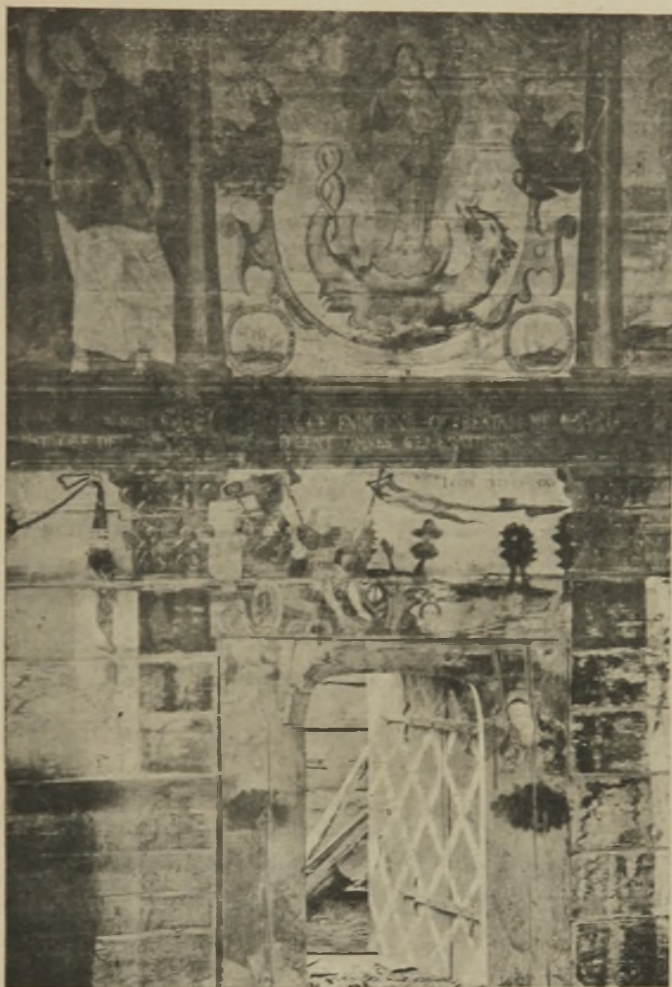


Fig. 10. Trybs. Fragment polichromji presbiterjum.

Następnie Dr. Tadeusz Szydłowski przedstawił komunikat *»O budowli t. zw. arjańskiej w Gorlicach«*, o której podał już wiadomość w kwartalniku *»Reformacja w Polsce«* (Rocznik I. 1921, nr. 1). Opierając się na relacji H. Merczynga w książce p. t. *»Zbory i senatorowie protestancy w dawnej Rzeczypospolitej«* (str. 53), że w Gorlicach wybudowany został zbór niezależnie od kościoła, doszedł referent, będąc na miejscu, do wniosku, że zбором tym mógł być według wszelkiego prawdopodobieństwa budynek, znajdujący się na gruncie dworskim opodal kościoła parafjalnego, a obok rozebranego przed laty kilku, po wojnie, pięknego empirowego dworku. Jest to dość obszerna budowla piętrowa, murowana, której szczegóły architektoniczne świadczące o pochodzeniu z końca XVI w. W Gorlicach utrzymuje się tradycja, że ona to właśnie była niegdyś zбором *»arjańskim«*. Wiadomo zaś, że mianem *»arjański«*

określa zazwyczaj tradycja świątynie wszelkich nowowierczych wyznań. Możliwość takiego pierwotnego przeznaczenia naszego budynku popiera jego charakter i wygląd zewnętrzny, a także fakt, że wzniesiony on został na gruncie dworskim. Szlachta polska hołdowała bowiem ruchowi reformacyjnemu bardzo gorąco, a jeśli na cele protestanckiego kultu przeznaczano naj-

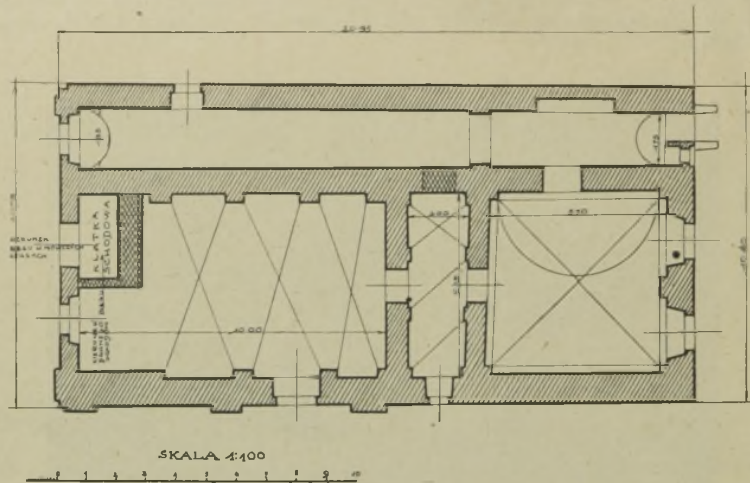


Fig. 11. Gorlice. Budowla »arjańska«. Rzut parteru. Zdjęcie arch. Zygmunta Gawlika.

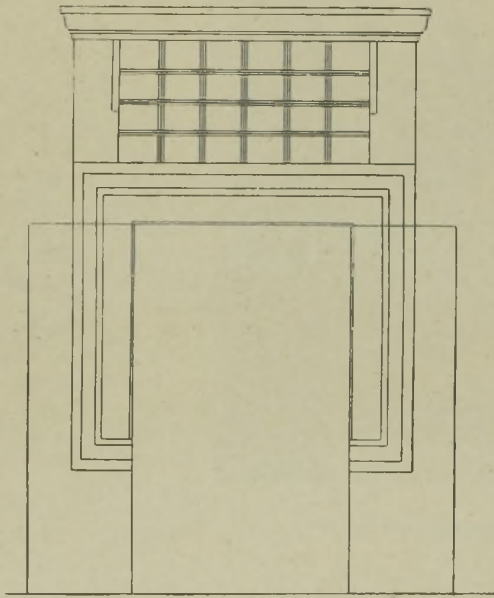


Fig. 12. Gorlice. Portal budowli arjańskiej.

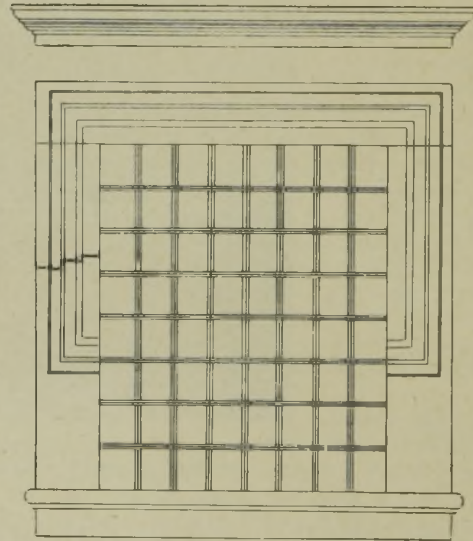


Fig. 13. Gorlice. Okno w fasadzie bocznej budowli arj. Zdjęcia arch. Zygmunta Gawlika.

częściej kościoły katolickie, to jednak bezwątpienia bywały także wypadki wznoszenia na ten cel specjalnych gmachów i taki to zбір powstał zapewne w Gorlicach.

Trudno przypuścić, by budowla, o której tu mowa, mogła być kiedyś dworem szlacheckim, gdyż przemawia przeciwko temu jej typ zewnętrzny i rozkład wnętrza. Obie jej kondygnacje mają rzut prawie jednakowy (fig. 11); z boku biegną długie wąskie korytarze, resztę

przestrzeni zajmują w każdej trzy izby, z których frontowe są największe, środkowe najmniejsze. Domyśleć się można, że frontowa dolna izba służyła na cele kultu, piętro użyte być mogło na szkołę. Parter był sklepiony, piętro opatrzone powałą, dach zapewne dosyć wysoki i spadzisty. Szczegóły architektoniczne były pierwotnie renesansowe kamienne i wcale okazałe. Zachowały się u frontowej fasady dwa portale, z których jeden reprodukowujemy (fig. 12) oraz jedno szerokie okno w fasadzie bocznej (fig. 13). Okna I. piętra przerobiono w późniejszej epoce, przemieniając je z prostokątnych na zamknięte od góry półokrągło. Zostały jednak dawne kamienne ławy, a zgodność ich z ławą zachowanego okna i ślady w murach świadczą że wszystkie okna miały pierwotnie jednakowe renesansowe oprawy. Przerabiając rysunek frontowej fasady, wprowadzono nadto narożne pilastry. Z tym nieco zmienionym wyglądem przetrwał budynek do naszych czasów i ostatnio używany był jako lamus lub spichlerz. W czasie wojny uległ, podobnie jak znaczna część miasteczka, ostrzeliwaniu i pożarowi i stał się ruiną (fig. 14). Zaniedbany już przez lat kilka niszczeje coraz bardziej i wnet rozpadnie się w gruzy o ile właściciel nie zechce go podtrzymać jako interesującej zabytkowej i historycznej pamiątki.



Fig. 14. Gorlice. Budowla t. zw. arjańska. Stan obecny.

#### Posiedzenie z dnia 14 grudnia 1922.

Dr. Marjan Morelowski przedłożył referat *o drugiej części odzyskanych arasów jagiellońskich*. Który będzie później ogłoszony.



