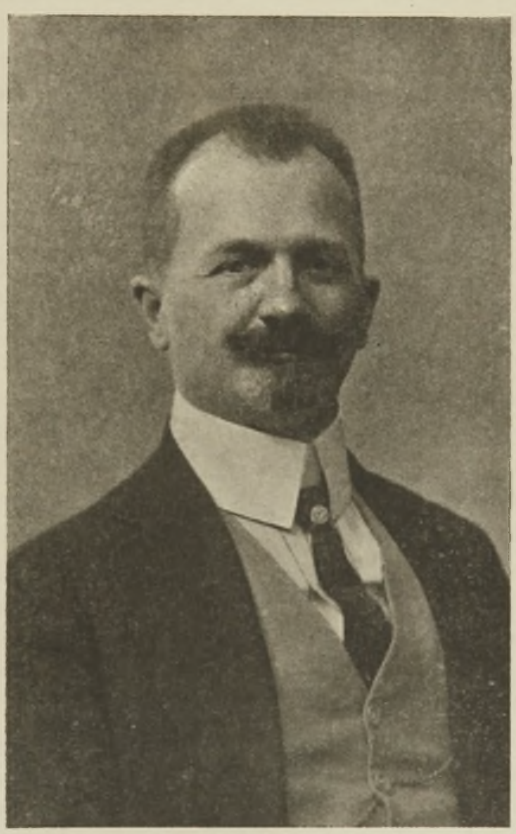
PIOTR IGNACY BIEŃKOWSKI

(24 KWIETNIA 1865 † 10 SIERPNIA 1925).

W r. 1925 nauka polska utraciła jednego z najwybitniejszych swych przedstawicieli, którego imię znane było więcej za granicą, niż u nas w Polsce. Był nim śp. Piotr Bieńkowski, profesor archeologji klasycznej Uniwersytetu Jagiell. w Krakowie.



Urodzony na Rusi Czerwonej w Romanówce, powiat Brody, ukończył naukę gimnazjalną i studja uniwersyteckie we Lwowie, gdzie uzyskał w r. 1888 stopień doktora filozofji z historji kultury starożytnej. Gnany żądzą wiedzy i rozmiłowany w świecie starożytnym, wyjechał dla pogłębienia swych studjów do Berlina, gdzie pod kierunkiem Teodora Mommsena pracował nad historją starożytną, której poświęcił dwie prace odnoszące się do 1) rozbioru tradycji źródłowej, dotyczącej Sertorjusza (De fontibus et auctoritate scriptorum historiae Sertorianae, 1890), jak i 2) do wojny sertorjańskiej, której historję i chronologję odtworzył i ustalił. (Studien über Chronologie und Geschichte des Sertorianischen Krieges, 1891) — Jakkolwiek w pracach tych zaznaczył się wybitnie zmysł autora dla historji starożytnej, której był pierwszym pionierem w Polsce, to jednak idąc za swemi upodobaniami zwrócił się do archeologji klasycznej i jej wiernym pozostał.

Z nauką tą bliżej zapoznał się w Wiedniu, gdzie w seminarjum archeologiczno-epigraficznem pracował pod kierunkiem Benndorfa, a następnie w Rzymie i w Atenach w Instytucie Niemieckim. Odbywał również przez szereg lat podróże archeologiczne, poznając zabytki świata starożytnego na ziemiach Europy, Małej Azji i północnej Afryki. Przywiózł stamtąd do kraju liczne zbiory fotografij, bogate zapiski i poczęte studja, które opracowywał w Krakowie. Tutaj habilitował się w 1893 r.

W cztery lata później zostaje profesorem nadzwyczajnym (w 1897 r.), a w r. 1901 zwyczajnym. W Krakowie zakłada przy swej katedrze seminarjum archeologiczne w r. 1905 na wzór zagranicznych zakładów tego typu. Na katedrze rozwija niestrudzoną działalność naukową, za co w r. 1910 Akademja Umiejętności w Krakowie wysyła go do Egiptu, na wyprawę wykopaliskową, zorganizowaną pod kierownictwem Junkera przez wiedeńską Akad. Umiejęt. Już dawniej (w r. 1899) mianowany członkiem zwyczajnym Austrjackiego Instytutu Archeologicznego, zyskuje również godność członka innych zagranicznych towarzystw archeologicznych. W Polsce zostaje wiceprezesem Tow. Numizmatyczno-archeologicznego w Krakowie od 1907 r., członkiem korespondentem Akad. Umiejęt. w 1909 r., a czynnym 1917 r. W 1921 r. zostaje członkiem czynnym zamiejscowym lwowskiego Towarzystwa Naukowego.

Słusznie należały mu się te zaszczytne godności, gdyż rozwinął on nadzwyczaj płodną działalność naukową; spuścizna po nim wynosi ponad 80 rozpraw i prac, ogłaszanych w ośmiu językach, t. j po polsku, niemiecku, francusku, angielsku, włosku i po łacinie, hiszpańsku i rosyjsku. Dokładny ich spis podał prof. E. Bulanda w »Eos«, 1925, t. XXVIII, str. 252—255.

Główną dziedziną jego pracy naukowej była sztuka klasyczna; sięgał także do prehistorji i omawiał wpływ antyku na sztukę późniejszą. Specjalnie upodobał sobie rzeźbę, której był jednym z najlepszych znawców. Już praca jego, jako młodego uczonego, »Historja kształtów biustu starożytnego« 1895 r., zwróciła nań uwagę gdyż on pierwszy w nauce ustalił historję form biustów, właściwych dla danej epoki, zwłaszcza dla cesarstwa rzymskiego w I i II wieku po Chr.

Pomnikową jego pracą, która mu zyskała imię najlepszego znawcy w tym zakresie, była »Imagines Celtarum«, której część I. wyszła w r. 1908, a druga została w rękopisie. Był to temat zupełnie nowy w nauce, podający w jaki sposób sztuka starożytna przedstawiała barbarzyńców tak w zakresie monumentalnej plastyki, jak i przemysłu artystycznego. Zamiar opracowania tego tematu powziął już za młodu i stale nad nim pracował. Zamierzał on ująć cały materjał w wielki »Corpus barbarorum«. Wstępem do tego było »De simulacris barbararum gentium. Corporis barbarorum prodromus«, wydane w r. 1900, a pisane w języku polskim i niemieckim. Na podstawie fizjognomji (twarzy lub głowy) i stroju wyznacza autor dla poszczególnych ludów typowe właściwości w sztuce rzymskiej. Właściwą pracą z tego »Corpus barbarorum« jest »Die Darstellungen der Gallier in der hellenistischen Kunst«, wydana przez Instytut Archeol. Austrjacki w Wiedniu w r. 1908, uważana przez autora jako część I »Imagines Celtarum«.

W zakresie swej pracy wciągnął autor sztukę grecką monumentalną i te terakoty i czasze z płaskorzeźbami, które były kopjami lub odbłyskiem wielkiej sztuki. Uwzględnił też urny, zwłaszcza etruskie, i sarkofagi. Zestawił tutaj pewne motywy artystyczne i postawy, w jakich sztuka oddawała Gallów. Ponieważ materjał był za olbrzymi, by go ująć na raz i ponieważ sam autor musiał różne zabytki, zbierane po rozlicznych muzeach Europy, wydzielić i grupować według własnej konstrukcji, dlatego część II »Imagines Celtarum« się opóźniła. Autor zostawił ją tylko w rękopisie, który wydaje obecnie Polska Akad. Umiejęt. pod tytułem »Les Celtes dans l'art Gréco-Romain«. Opracowane są tu głównie zabytki z zakresu przemysłu artystycznego (apliki bronzowe i terakoty); wciągnięty jest tu także fryz Aemiliusa Paulusa w Delfach. Z zakresu monumentalnej rzeźby opracowany jest tu typ barbarzyńca w kożuchu, objęte są wyobrażenia Celtów w ich rodzimej sztuce, oraz Bastarnów i Indów w sztuce epoki Trajana i Hadrjana.

Oprócz tej pracy, pozostawił Zmarły szereg innych, w których omawiał różne działy sztuki i życia starożytnego, mające pierwszorzędną wartość naukową.

W ostatnich latach swego życia zwrócił się śp. prof. Bieńkowski do opracowania zabytków świata klasycznego, znajdujących się po muzeach na ziemiach polskich. Prawie wszystkie te prace, odnoszące się do ceramiki greckiej i rzeźby grecko-rzymskiej, pisane są po polsku.

Rozprawy naukowe śp. profesora Bieńkowskiego cechuje gruntowna znajomość świata i sztuki starożytnej, zupełne opanowanie materjału, nadzwyczajny zmysł krytyczny, forma jasna i przejrzysta Dzięki tym właściwościom stanął Zmarły w rzędzie pierwszych uczonych w Europie. Dla nas, Polaków nabiera to szczególnego znaczenia, gdyż on pierwszy zajął się u nas archeologją klasyczną, wprowadzając ją na poziom europejski. Był on także znakomitym nauczycielem i organizatorem studjów Żelazną energją i wolą stworzył zakład archeologji klasycznej, pierwszy w Polsce, zaopatrzywszy go w najważniejsze publikacje naukowe (około 1600 tomów), w bogaty zbiór fotografij (około 2000), w odlewy gipsowe i aparat projekcyjny, dzięki czemu zakład ten nie ustępuje zagranicznym. W pracowni tej zaprawiał swych uczniów na seminarjach, prowadzonych po mistrzowsku, do rzetelnej i sumiennej pracy, kładąc nacisk na zrozumienie zabytku, opanowanie materjału i ujęcie go w treściwą i przejrzystą formę. O uczniów dbał jak ojciec, służąc im zawsze serdeczną radą i pomocą i świecąc w pracowitości przykładem.

Jako człowiek odznaczał się nieskazitelnie prawym charakterem i gorącą miłością Ojczyzny Marzył o podniesieniu nauki polskiej za granicą przez stworzenie w Rzymie instytutu archeologicznego pod jego kierownictwem, w czem zyskał pełne poparcie ze strony Departamentu Nauki i Szkół Wyższych Ministerstwa W. R. i O. P.

Niestety, śmierć niemal nagła w Chylinie (Wielkopolska) przerwała twórczą jego pracę i okryła naukę polską żałobą, zabierając jednego z najlepszych jej przedstawicieli.

Rajmund Gostkowski.

JERZY KIESZKOWSKI

(1872—1923)

Dnia 26 marca 1923 r. zmarł w Zakopanem po długich cierpieniach ś. p. Jerzy Kieszkowski, przeżywszy zaledwie lat 50. Przez śmierć Kieszkowskiego polska historja sztuki poniosła tem dotkliwszą stratę, że Kieszkowski zmarł w pełni sił twórczych, i że jeszcze nie zdołał wypowiedzieć się zupełnie. Dużo zamysłów, gotowych już konstrukcyj naukowych, zeszło z nim do grobu. Wiedzą o tem ci, którzy – jak piszący te słowa — żyli z nim bliżej i znali jego zamiary.

Jerzy Kieszkowski urodził się w Krakowie dnia 9 września 1872 roku. Po ukończeniu szkół średnich zapisał się w 1891 roku na wydział prawniczy Uniwersytetu Jagiellońskiego, chociaż zamiłowanie ciągnęło go do historji sztuki. Przeważyły w tym wypadku względy praktyczne, większa pewność uzyskania materjalnej podstawy bytu. Ale już od samego początku studjów prawniczych ś. p Jerzy Kieszkowski uczęszczał na wykłady historji sztuki niezapomnianego profesora Marjana Sokołowskiego. Miał on umysł zbyt wszechstronny, by mógł był zacieśnić się tylko do historji sztuki, to też starał się równocześnie zaznajomić się z innemi dziedzinami wiedzy, jak historją literatury i historją filozofji. Z ks. Stefanem Pawlickim łączyły go bliskie stosunki. Niewątpliwie wpływem tego humanisty tłumaczy się kult pisarzy greckich i rzymskich, których dzieła Kieszkowski w wolnych chwilach dla miłego wytchnienia czytywał. Jako historyka sztuki miała go później przedewszystkiem pociągnąć sztuka Odrodzenia, odpowiadająca jego naturze oraz umiłowaniu świata starożytnego.

Po uzyskaniu stopnia doktora praw w roku 1896, poświęcił się służbie administra-

cyjnej, pracując zrazu w Starostwie sanockiem, następnie, od roku 1902, w krakowskiem. Każdą chwilę wolną od urzędowania poświęcał historji sztuki, zbierając już podówczas materjały do głównego swego dzieła, które dopiero w roku 1912 miało się ukazać w druku p. t. »Kanclerz Krzysztof Szydłowiecki«. Z dziejów kultury i sztuki Zygmuntowskich czasów. W r. 1905 został powołany do Ministerstwa Wyznań i Oświaty w Wiedniu, jako wicesekretarz. Zrazu pracował w departamencie spraw wyznaniowych, z czasem jednak przydzielono go do departamentu sztuki, który więcej odpowiadał jego kwalifikacjom. Na najwłaściwszem dla siebie miejscu znalazł się Kieszkowski dopiero w Centralnej Komisji ochrony i badania zabytków sztuki. Jako referent spraw galicyjskich i bukowińskich, a następnie także dalmackich i styryjskich, położył niemałe zasługi. Najbliższe jego sercu były naturalnie zabytki w ówczesnej Galicji, jako polskie; w Komisji był też ich bardzo gorącym orędownikiem. W Wiedniu, mimo zajęć biurowych nie zaniedbywał historji sztuki, zbierał materjały do różnych prac, uczęszczał na wykłady i seminarja, zwłaszcza prof. Schlossera, znakomitego znawcy sztuki Odrodzenia, do której Kieszkowski lgnął coraz więcej. Dnia 6 lipca 1914 roku habilitował się z historji sztuki w Uniwersytecie Jagiellońskim, z powodu jednak wybuchu wojny zmuszony był nadal pozostać w Wiedniu jako referent spraw zabytkowych. Zamianowany w 1916 roku kierownikiem działu graficznego Bibljoteki Jagiellońskiej, objął tę posadę dopiero w roku 1919, albowiem stan zdrowia, jak i obowiązki urzędowe, nie pozwoliły mu wcześniej osiedlić się — tym razem już na stałe — w ukochanym Krakowie. Mimo postępującej ciągle choroby płucnej, z zadziwiającą energją i poczuciem obowiązku zabrał się do zorganizowania powierzonego sobie w Bibljotece Jagiellońskiej działu graficznego. W ostatnich miesiącach swego życia, w uznaniu położonych zasług, został zamianowany wicedyrektorem Bibljoteki Jagiellońskiej.

Pierwsza drukowana praca Kieszkowskiego p. t. »Malarz Czechowicz« dotyczy wprawdzie malarstwa polskiego z XVIII wieku, ale załączona poniżej bibljografja, w której pominięto liczne artykuły dziennikarskie, dowodzi, że zainteresowanie Kieszkowskiego szło głównie w kierunku badań nad sztuką Odrodzenia. Do tej epoki odnosi się monografja kanclerza Krzysztofa Szydłowieckiego, w której autor dał dowody nie tylko znajomości sztuki Odrodzenia, ale także kultury tych czasów. Tło w tem bardzo gruntownem dziele naszkicowane jest wprawdzie za szeroko, ale z niezwykłą znajomością rzeczy. Kieszkowski jest w tej pracy może nawet zanadto drobiazgowym, zanadto wchodzi w szczegóły, zacierając nieco linję przewodnią, ale usterki te, których tak trudno ustrzec się w wielkiej monografji, maleją wobec ogromu materjału, jakim się posłużył i wobec wyników, jakie osiągnął. Słusznie też Akademja Umiejętności nagrodziła to magistralne dzieło Kieszkowskiego.

Studja przygotowawcze do tej monografji były tak rozległe, że umożliwiły autorowi opracowanie, że tak powiem, po drodze wiodącej do celu, różnych tematów, nie wiążących się ściśle ze wspomnianem dziełem. Mam na myśli ogłoszoną w języku niemieckim rozprawę o obrazie w skarbcu katedry krakowskiej, przedstawiającym ś. Jerzego, który to utwór autor przypisuje Hansowi Dürerowi. Kieszkowski w analizie stylistycznej oparł się na rysunkach Hansa Dürera w Modlitewniku cesarza Maksymiljana I, scenach pasyjnych na zewnętrznych skrzydłach srebrnego ołtarza w kaplicy Zygmuntowskiej, przypisanych temu malarzowi przez Ignacego Betha, wreszcie na portrecie biskupa Tomickiego w krużgankach franciszkańskich, w którym Daniel Burckhardt widział utwór Hansa Dürera, a tę atrybucję Kieszkowski przyjął bez zastrzeżeń. Czy hipoteza Kiesz-

kowskiego wytrzyma próbę czasu, to inna rzecz, jako zupełnie pewny rezultat tej pracy pozostanie jednak stwierdzenie, że twórca obrazu ś. Jerzego posłużył się bez skrupułu drzeworytem Jongck'a de Necker, wykonanym podług rysunku Hansa Burgkmaira z roku 1518. Poszukiwania w »Aktach Tomickiego«, podjęte w związku z pracą o kanclerzu Szydłowieckim, wydały rozprawę o kulturalnej działalności biskupa Piotra Tomickiego, przynoszącą dużo nowych i cennych szczegółów. W roku 1922 wychodzi książka Kieszkowskiego, poświęcona artystom obcym w służbie polskiej. Z sześciu studjów, składających się na to bardzo interesujące dziełko, cztery dotyczą znowu epoki Odrodzenia, którą Kieszkowski znał wszechstronnie, bo — a widać to właśnie ze wspomnianych rozpraw — mógł pisać swobodnie i umiejętnie nie tylko o rzeźbie i malarstwie, ale także o architekturze, a nawet o medalach. Mimo to sfera zainteresowań Kieszkowskiego obejmowała także i inne epoki sztuki, czego dowodem — oprócz wspomnianej już pracy o Czechowiczu, malarzu z XVIII wieku, i niektórych komunikatów w Sprawozdaniach Komisji historji sztuki w Polsce — są dwie ostatnie rozprawy w omawianej książce: o karjatydach Thorwaldsena do zamierzonego w Warszawie pomnika Napoleona I i o rysunkach rzeźbiarza Andrzeja Le Bruna. Kieszkowski wykazał w nich znajomość epoki pseudoklasycyzmu. W roku 1921 Stanisław Łazarski, znany drukarz warszawski, wydał »Tekę drzeworytów ludowych dawnych« zawierającą doskonałe odbicia z oryginalnych klocków drzeworytniczych, zebranych z różnych stron Polski przez wydawcę. Kieszkowski napisał do tego wydawnictwa obszerny komentarz, który jednak dotychczas pozostał w rękopisie. Praca ta wiąże się z pełną zapału i poświęcenia działalnością Kieszkowskiego jako kierownika działu graficznego Bibljoteki Jagiellońskiej. Z zamierzonej rozprawy o znajdujących się w Bibljotece Jagiellońskiej, z bronzu lanych posążkach włoskich z epoki Odrodzenia, które rzeźbiarzom służyły za wzory anatomicznej budowy aktów, pozostały tylko luźne notaty. Pracy tej oddał się Kieszkowski całą duszą, przedsięwziął naukową podróż do Włoch, znanych mu zresztą dobrze już z dawnych lat, ale coraz więcej pogarszający się stan jego zdrowia zmusił go po powrocie do wyjazdu na kurację do Zakopanego, skąd już nie miał powrócić.

Umiłowana sztuka Renesansu towarzyszyła mu więc aż do zgonu. Nie zadziwia to tych, którzy ś. p. Kieszkowskiego bliżej znali. Z natury spokojny i zrównoważony, cichy i usposobienia nad wyraz łagodnego i pogodnego, gorący wielbiciel świata starożytnego, musiał lgnąć przedewszystkiem do sztuki Odrodzenia, ona bowiem pociągała go spokojem, pogodą i harmonją. Wrażliwy na piękno, w obejściu wytworny, skromny mimo dużej wiedzy, uczynny, obcy wszelkiej zawiści i zazdrości, szanujący cudzą własność autorską tak dalece, że cytował najdrobniejszą uwagę, rzuconą nawet w potocznej rozmowie — był rzadkim, bodaj czy już dziś nie zanikającym typem szlachetnego człowieka i naukowego gentlemana. Dlatego też tak żywo odczuwał każdą niedelikatność, wyrządzoną nie tylko sobie ale i innym. Komisja historji sztuki straciła w Kieszkowskim bardzo poważnego współpracownika. W dyskusji zabierał głos tylko wtedy, gdy miał coś do powiedzenia, każde też jego odezwanie się słuchane było z żywem zainteresowaniem. Naukową działalność Kieszkowskiego oceniło także poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, mianując go w 1916 roku swoim członkiem-korespondentem.

Krakowska wydala go ziemia, w niej też spoczął na wieki. Jego pracowite, uczciwe, Bogu, Ojczyźnie i Nauce oddane życie może być dla każdego przykładem godnym naśladowania. Cześć jego pamięci!

Juljan Pagaczewski.

Spis ważniejszych rozpraw, komunikatów i artykułów ś. p. Jerzego Kieszkowskiego.

1) »Malarz Czechowicz«. Przegląd powszechny, Kraków 1898, tom LVIII, p. 205—222 i 323—344, oraz tom LIX, p. 36—53.
2) »Z wycieczki do Radomia i Szydłowca odbytej w 1897 roku«, Kraków 1899. Odbitka ze Sprawozdań komisji do badania historji sztuki w Polsce, tom VI, Kraków 1900, p. 347—360.
3) »Nowe szczegóły do wewnętrznego urządzenia kaplicy Tomickiego w katedrze krakowskiej«. Sprawozdania komisji do badania historji sztuki w Polsce, tom VI, Kraków 1900, p. LXXVIII—LXXIX.
4) »Appartamento Borgia«, Kraków 1901, stron 76. Odbitka z Przeglądu polskiego XXXVI/2, Kraków 1901, p. 1—33 i 216—248.
5) »Przyczynek do kulturalnej działalności Piotra Tomickiego«, Kraków 1905, stron 28. Odbitka ze Sprawozdań komisji do badania historji sztuki w Polsce, tom VII, Kraków 1906, p. CCLXXIV—CCLXXXIX.
6) »Rrzeczy polskie w austrjackich zbiorach«, Kraków 1911, stron 14. Odbitka ze Sprawozdań komisji do badania historji sztuki w Polsce, tom IX, Kraków 1915, p. CLII—CLIX.
7) »Z wycieczki do Włoch«, Współczesna pamiątka odsieczy wiedeńskiej [we Viareggio]. Sprawozdania komisji do badania historji w Polsce, tom VIII, Kraków 1912, p. CCCLXX—CCLXXVII.
8) »Kanclerz Krzysztof Szydłowiecki. Z dziejów kultury i sztuki Zygmuntowskich czasów«. Poznań 1912. Dwie części. Stron XXXVI + 930.
9) »Ein Gemälde von Hans Dürer in der Krakauer Domschatzkammer«. Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege, VI, Wien 1912, p. 99—116 i odbitka, 1913, stron 18.
10) »Wczasy naszych ojców« (Wystawa Amatorów w Wiedniu, w lutym i marcu 1913 roku), Kraków 1913, stron 62.
11) »Wiosną w Grecji«, Kraków 1913, stron 73.
12) »Nagrobek Jana Ścibora w Budzie«, Kraków 1913, stron 11. Odbitka ze Sprawozdań komisji do badania historji sztuki w Polsce, tom IX, Kraków 1915, p. CLII—CLIX.
13) »Wiadomość o kilku portretach polskich poza krajem«. (Wzmianka). Ibidem, p. CLIX.
14) »Relacja o malowidłach ściennych w kościele brygitek w Lublinie«. Dopełnienie pracy J. Smolińskiego p. t. Kościół brygitek później wizytek w Lublinie. Ibidem, p. 289—295.
15) »Zwięzły katalog wystawy dawnych drzeworytów ludowych zebranych i wydanych przez Zygmunta Łazarskiego«, Warszawa 1921, stron 40. Cf. pozycja 19.
16) »Aus polnischen Museen«. Kunstchronik und Kunstmarkt, 57 Jahrgang, N. F. XXXIII, 1921/22, April—September, Leipzig, Nr. 31, 28 April 1922, p. 491—496.
17) »Kleine Beiträge zu Peter Vischer: I Eine neue Vischerplatte in der Kathedrale zu Krakau. II. Ein untergegangenes Vischergitter in Dom zu Krakau«. Monatshefte für Kunstwissenschaft, XV/10—12, Leipzig 1922, p. 258—261.
18) »Artyści obcy w służbie polskiej«, Lwów 1922, stron XII + 136. Obejmuje następujące rozprawy:
    a) Medale Dantyszka.
    b) Nieznane popiersie kanclerza Szydłowieckiego i epitaphium ku pamięci synka tegoż, Krzysztofa.
    c) Stygmatyzacja ś. Franciszka, obraz Wolfa Hubera.
    d) Kościół w Uchaniach i jego zabytki.
    e) Rysunki »pierwszego rzeźbiarza« Stanisława Augusta, Andrzeja Le Brun w Zbiorze graficznym Bibljoteki Jagiellońskiej.
    f) Fragmenty projektowanego pomnika ku czci Napoleona I w Warszawie (Karjatydy Thorwaldsena).
19) Tekst objaśniający do »Teki drzeworytów ludowych dawnych, zebranych i wydanych przez Zygmunta Łazarskiego, Warszawa 1921«. W rękopisie.

SPRAWOZDANIA
Z POSIEDZEŃ KOMISJI HISTORJI SZTUKI

za czas od 1 stycznia 1923 r. do 31 grudnia 1925 r.

Skład Komisji w dniu 31 grudnia 1925 r.

Przewodniczący: *Dr. Stanisław Tomkowicz*, członek czynny Polskiej Akademji Um. w Krakowie.

Zastępca przewodniczącego: *Dr. Jerzy hr. Mycielski*, prof. Uniw. Jagiell., członek czynny Pol. Akad. Umiej. w Krakowie.

Sekretarz: *Dr. Adam Bochnak*, docent Uniw. Jagiell. w Krakowie.

Dr. Władysław Abraham, prof. Uniw. we Lwowie, członek czynny Akad. Umiej.

Dr. Zofja Ameisenowa, kierownik Zbiorów Graficznych Bibljoteki Jagiell. w Krakowie.

Dr. Włodzimierz Antoniewicz, prof. Uniw. w Warszawie.

Dr. Karol Badecki, wicedyrektor Archiwum miejskiego we Lwowie.

Dr. Oswald Balzer, prof. Uniw. we Lwowie, członek czynny Pol. Akad. Umiej.

Dr. Zygmunt Batowski, prof. Uniw. w Warszawie.

Dr. Klemens Bąkowski, adwokat w Krakowie.

Dr. Ludwik Bernacki, dyr. Zakładu im. Ossolińskich we Lwowie.

Dr. Ludwik Birkenmajer, prof. Uniw. Jagiell., członek korespondent Pol. Akad. Umiej. w Krakowie.

Ks. Dr. Henryk Brzuski, prof. Seminarjum duchownego we Włocławku.

Dr. Edmund Bulanda, prof. Uniw. we Lwowie.

Adam Chmiel, dyr. Archiwum miejskiego, czł. koresp. Pol. Akad. Umiej. w Krakowie.

Dr. Ludwik Ćwikliński, członek czynny Pol. Akad. Umiej. w Poznaniu.

Dr. Aleksander Czołowski, dyr. Archiwum miejskiego we Lwowie.

Dr. Włodzimierz Demetrykiewicz, prof. Uniw. Jagiell., członek koresp. Pol. Akad. Umiej. w Krakowie.

Ks. Dr. Szczęsny Dettloff, prof. Uniw. w Poznaniu.

Władysław Ekielski, architekt w Krakowie.

Ks. Dr. Jan Fijałek, prof. Uniw. Jagiell., członek czynny Pol. Akad. Umiej. w Krakowie.

Dr. Ludwik Finkel, prof. Uniw. we Lwowie, członek czynny Pol. Akad. Umiej.

Dr. Kazimiera Furmankiewiczówna w Krakowie.

Dr. Marjan Gumowski, dyrektor Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu.

Zygmunt Hendel, architekt w Krakowie.

Dr. Zdzisław Jachimecki, prof. Uniw. Jagiell. w Krakowie.

Dr. Marja Jarosławiecka, kustosz Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie.

Dr. Stefan Komornicki, konserwator Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie.

Dr. Feliks Kopera, prof. Uniw. Jagiell., dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie, członek koresp. Pol. Akad. Umiej.

Dr. Władysław Kozicki, prof. Uniw. we Lwowie.

Ks. Dr. Tadeusz Kruszyński w Krakowie.

Inż. Leonard Lepszy, członek czynny Pol. Akad. Umiej.

Dr. Alfred Lauterbach, st. referent Departamentu Sztuki i Kultury Min. W. R. i O. P. w Warszawie.

Dr. Vojeslav Molé, prof. Uniw. w Lublanie, prof. Instytutu Słowiańskiego przy Uniw. Jagiell. w Krakowie.

Dr. Marjan Morelowski, kustosz Zbiorów państwowych na Wawelu w Krakowie.

Dr. Józef Muczkowski, st. radca Sądu ap. w Krakowie.

Sławomir Odrzywolski, architekt w Krakowie.

Dr. Juljan Pagaczewski, prof. Uniw. Jagiell. w Krakowie.

Dr. Nikodem Pajzderski, konserwator zabytków sztuki w Poznaniu.

Dr. Fryderyk Papée, prof. Uniw. Jagiell., dyr. Bibl. Jagiel., członek czynny Pol. Ak. Umiej.

Dr. Leon hr. Piniński, hon. prof. Uniw. we Lwowie, członek czynny Pol. Akad. Umiej.

Dr. Władysław Podlacha, prof. Uniw. we Lwowie, członek koresp. Pol. Akad. Umiej.

Dr. Antoni Prochaska, adjunkt Archiwum aktów grodzkich i ziemskich we Lwowie, członek koresp. Pol. Akad. Umiej.

Dr. Jan Ptaśnik, prof. Uniw. we Lwowie.

Dr. Ludwik Puszet du Puget, art. rzeźbiarz w Paryżu.

Edward hr. Raczyński, prezes Pol. Instytutu Sztuk Pięknych w Krakowie († 7 maja 1926).

Dr. Witold Rubczyński, prof. Uniw. Jagiell., członek koresp. Pol. Akad. Umiej. w Krakowie.

Dr. Władysław Semkowicz, profesor Uniw. Jagiell., członek czynny Pol. Akad. Umiej. w Krakowie.

Kazimierz Skórewicz, architekt w Warszawie.

Władysław Stroner, dyrektor Muzeum Przemysłowego we Lwowie.

Dr. Tadeusz Szydłowski, docent Uniw. Jagiell., konserwator zabytków sztuki i kultury w Krakowie.

Dr. Adolf Szyszko-Bohusz, rektor Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie.

Dr. Stanisław Świerz, docent Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie.

Dr. Władysław Tatarkiewicz, prof. Uniw. w Warszawie.

Dr. Mieczysław Treter, docent Uniw. we Lwowie.

Dr. Wojciech Stanisław Turczyński, dyrektor Zbiorów Państwowych w Warszawie.

Dr. Jan Zubrzycki, prof. politechniki we Lwowie.

Posiedzenie z dnia 4 stycznia 1923.

Prof. Dr. Juljan Pagaczewski przedłożył pracę p. t. *Gobeliny Stefana Korycińskiego, kancl. W. Kor.* Autor omówił trzy portjery gobelinowe z XVII wieku, z których najokazalsza należy obecnie do p. Jana bar. Götza Okocimskiego. Głównym motywem tej portjery o tle ciemno-zielonem jest wielka barokowa tarcza z herbem Topór Stefana Korycińskiego, kanclerza W. Kor. w latach 1653—1658, podtrzymywna przez t. zw. tarczowników, będących zarazem figurami alegorycznemi. Na bordjurze widnieją sploty akantu, przerwane medaljonami treści symbolicznej, którym towarzyszą odpowiednie napisy. Dwie inne portjery, należące do tej samej serji, z których jedna, będąca własnością kościoła ś. Florjana w Krakowie, znajduje się obecnie tytułem depozytu w krakowskiem Muzeum Narodowem, a druga w zbiorach Adama ks. Czartoryskiego w Gołuchowie, różnią się od poprzedniej jedynie tem, że całą płaszczyznę obrazową zajmuje tarcza z herbami kanclerza i jego przodków. Autor przypuszcza, że napisów i wskazówek do kompozycji tych opon treści panegirycznej dostarczył ks. M. Mroskowski, karmelita krakowski, który był nadwornym kaznodzieją kanclerza Korycińskiego i który też dnia 12 września 1658 r. pożegnał go mową pogrzebową. Pewne myśli i zwroty wspomnianej mowy schodzą się z treścią napisów na gobelinach.

Gobeliny te pod względem kompozycyjnym i kolorystycznym różnią się tak uderzająco od gobelinów zagranicznych, że należy je uważać za wyrób miejscowy. W dzisiejszym stanie wiedzy o polskiem gobelinnictwie nie da się oznaczyć narodowość tkacza, za prawdę jednakże przyjąć można, że kartony do wspomnianych portjer, tkanych niewątpliwie w Polsce — może

na zamku w Ojcowie, w ulubionej rezydencji kanclerza, są również polskiego pochodzenia. Gobeliny te należą do bardzo rzadkich tego rodzaju zabytków z XVIII wieku, które z polską wytwórczością związać się dadzą.

Posiedzenie z dnia 7 maja 1923.

Przewodniczący Dr. St. Tomkowicz poświęcił wspomnienie ś. p. Dr. Jerzemu Kieszkowskiemu, docentowi U. J. i wicedyrektorowi Bibljoteki Jagiellońskiej. Obecni przez powstanie z miejsc uczcili pamięć przedwcześnie zmarłego uczonego.

Dr. Kazimiera Furmankiewiczówna przedstawiła pracę *O podziemiach kościoła benedyktynów w Mogilnie* (Wielkopolska). Podziemia te składają się z trzech krypt, które mogły być dopiero obecnie dokładnie zbadane po niedawnem ich uporządkowaniu. Dobrze zachowana krypta zachodnia jest najciekawsza, okazała się bowiem jednym z najstarszych zabytków budownictwa romańskiego na ziemiach polskich. Fundacja klasztoru i kościoła w Mogilnie sięga r. 1065, jak świadczy dyplom erekcyjny Bolesława Śmiałego (Cod. dipl. nr. 3), cytowany obszernie przez Długosza, który też wspomina o założeniu dwóch krypt. Zdaniem referentki cechy konstrukcji krypty zachodniej stwierdzają, że pochodzi ona z pierwotnej budowli i że należy ją odnieść do ósmego dziesiątka lat XI wieku. Na znacznej grubości murach z łamanego w kostkę granitu narzutowego i z nieregularnych brył kamienia muszlowego (zlepieńca) wznosi się sklepienie krzyżowe bez żeber, a potężne jego gurty wspierają się na jednym środkowym filarze oraz na przyściennych pilastrach (fig. 1). Wczesną datę powstania krypty potwierdzają także szczegóły architektoniczne, kapitele i profile; wskazują one nadto na wpływy budownictwa nadreńskiego. Oddziaływanie tego środowiska na budowę klasztoru wielkopolskiego, tłumaczy referentka tem, że Bolesław Śmiały osadził w Mogilnie benedyktynów z Tyńca, ci zaś pochodzili z Nadrenji. Referentka przedstawiła nadto nieco odmienną niż u Łuszczkiewicza[1]) próbę rekonstrukcji pierwotnego kościoła; był on niewątpliwie trójnawowy, bez transeptu, z półkolistą apsydą, zwróconą ku wschodowi, z której obu stron znajdowały się prothesis i diakonikon jako przedłużenie naw bocznych; od strony zachodniej na bardzo grubych murach opisanej krypty wznosiła się wieża.

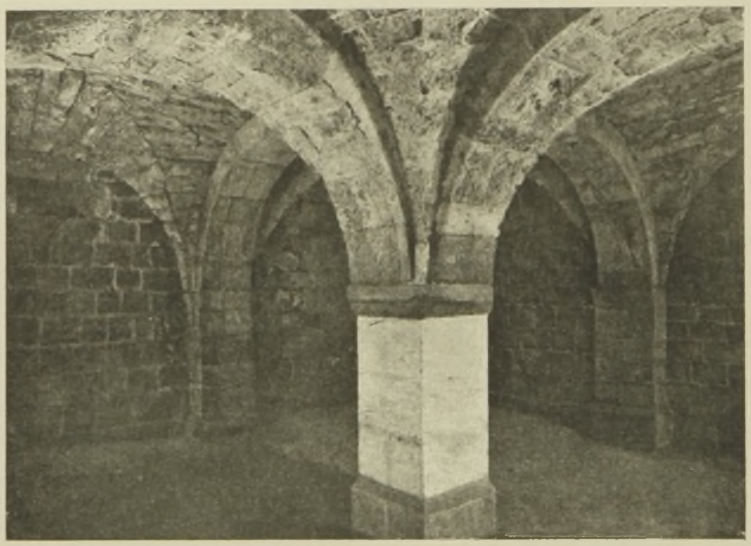


Fig. 1. Krypta kościoła w Mogilnie.

Do zabytków romańszczyzny w Polsce przybywa w krypcie mogilnieńskiej jeden z najstarszych, a pierwszy pod względem konstrukcji sklepienia, wspartego na jednym filarze.

W dyskusji Dr. St. Tomkowicz wyraził wątpliwość co do istnienia wieży nad kryptą zachodnią; również nie sądzi, by zaznaczona w rekonstrukcji Łuszczkiewicza alternacja grubszych i cieńszych filarów międzynawowych była uzasadniona. Podniósł dalej, że w krakowskim kościele dominikanów istniała krypta ze sklepieniem romańskiem z XIII wieku, a dziś jeszcze pod kuchnią klasztorną istnieje tam drugie podobne podziemie, zachowane w postaci uszkodzonej.

Prof. Dr. J. Pagaczewski sądzi, że ścięcie na śmigę bazy filaru krypty w Mogilnie jest późniejsze. Podkreśla znaczenie stosunków polskich z Kolonją. Wpływom stamtąd uległo niewątpliwie i Mogilno.

Referentka stwierdziła w odpowiedzi, że w kruchcie zachowały się starsze części przy

[1]) Sprawozdania Komisji do badania historji sztuki w Polsce I. Kraków 1879, tabl. XVIII.

wejściu, a romańskie są jedynie fundamenta, a raczej tylko sama krypta. Co do filarów międzynawowych Łuszczkiewicz opierał się na wiadomościach otrzymanych od ówczesnego proboszcza mogilnieńskiego; wiadomości te stwierdzały istnienie fundamentów filarów pośrednich, coby wskazywało na podwójną w stosunku do obecnej ilość filarów w pierwotnej budowli.

W miejsce Doc. Dr. T. Szydłowskiego, który wyjechał do Rzymu, sekretarjat Komisji historji sztuki objął zastępczo Dr. Stefan Komornicki. Współpracownikiem Komisji został wybrany Dr. Adam Bochnak, asystent Zakładu historji sztuki Uniw. Jagiell.

Posiedzenie z dnia 21 czerwca 1923.

Prof. Dr. Jerzy hr. Mycielski referował swą pracę p. t. *Kościół polski św. Stanisława w Rzymie i polskie w nim zabytki.* Referent przypomniał obszernie wyniki swych badań w Rzymie w r. 1910 zebrane w rozprawie p. t. »Kościół San Stanislao dei Polacchi i początki twórczości malarzy polskich w Rzymie w w. XVIII«, odczytanej na posiedzeniu Wydz. filologicznego Ak. Um. dn. 14. XI. 1910 r. W r. 1910 kościół znajdował się w ręku rządu rosyjskiego i archiwum okazało się zupełnie niedostępne. Obecnie dopiero, gdy instytucja zwróconą została Polsce, można było zebrać obszerne dane archiwalne do dziejów kościoła i hospicjum. Kopje wszystkich archiwaljów, niedawno z Rzymu nadesłane, otrzymał referent od Dra Adama Bochnaka.

Główną zasługę około założenia kościoła (na miejscu dawnego San Salvatore in Pensili) i hospicjum ma kardynał Hozjusz: łożył też znaczne sumy na ten cel w latach 1575—1580, w czem wspomagała go wydatnie królowa Anna Jagiellonka. Z ówczesnej budowy pozostała jednak tylko dolna część łasady kościoła, górną zaś część i wnętrze przerobiono w połowie XVIII w.; ofiarodawcą i protektorem kościoła był wówczas biskup krakowski A. S. Załuski. Układ zabudowań noszących nazwę »Palazzo San Stanislao« pozostał wszakże ten sam.

O wyglądzie wnętrza kościoła przed tą przeróbką znalazły się interesujące wiadomości w inwentarzu z r. 1693, zachowanym w rękopisie archiwum hospicjum (tom 60 »Affari diversi«). Z inwentarza dowiadujemy się, że w r. 1693 znajdował się w wielkim ołtarzu obraz Zbawiciela, patrona pierwotnego kościoła, w otoczeniu świętych Stanisława i Wojciecha oraz ś. Jacka i aniołów. Jako twórca obrazu wymieniony jest Antiveduto Grammatica (sjeneńczyk, uczeń Dom. Perugina, zm. w Rzymie 1626 r.). Obraz ten zachował się do dzisiaj w wielkim ołtarzu. Cztery boczne ołtarze jednak otrzymały w XVIII w. nowe obrazy pędzla polskich artystów. W pierwszym ołtarzu po stronie epistoły znajdował się w r. 1693 obraz ś. Stanisława wskrzeszającego Piotrowina, niewiadomego pędzla, zastąpiony w XVIII w. wybornem dziełem sygnowanem Tadeusza Konicza o tym samym temacie (fig. 2). W drugim ołtarzu po tejże stronie miejsce pierwotnego obrazu ś. Kazimierza »coram Beatissima expostulantis« zajął obraz również Konicza, przedstawiający wybawienie wojsk litewskich przez ś. Kazimierza w bitwie pod Połockiem w r. 1518. Obydwa te obrazy znajdowały się na miejscu niewątpliwie przed r. 1758, datą śmierci biskupa Załuskiego, który był opiekunem Konicza. Ołtarze boczne po stronie Ewangelji otrzymały w XVIII w. obrazy Szymona Czechowicza: pierwszemu w miejsce wizerunku ś. Jacka »cum Sanctissima Matre filialiter conversantis« dostało się jedno z najlepszych dzieł Czechowicza: ś. Jadwiga modląca się przed Ukrzyżowanym (fig. 3); obraz ten powstał zapewne około r. 1730. W drugim ołtarzu miejsce pierwotnego krucyfiksu rzeźbionego w drzewie zajął obraz Czechowicza, przedstawiający ś. Jana Kantego, bliski kompozycją podobnemu jego dziełu w krakowskim kościele pijarów. Nadto na obydwóch ołtarzach bliższych wejścia znajdują się prześliczne dwa owalne małe obrazy Czechowicza: Komunja ś. Stanisława Kostki (fig. 4) i ś. Aloizy Gonzaga adorujący krucyfiks (fig. 5). W obrazach tych okazują się i Konicz i Czechowicz w pełni artystycznego rozwoju.

Inwentarz z r. 1693 wymienia nadto trzy obrazy, wiszące w prezbiterjum, na których przedstawieni byli święci polscy: bł. Kunegunda, ś. Wojciech, S Andreas Eremita Polonorum, ś. Jadwiga, bł. Stanisław Kostka i bł. Jan Kanty. Jaki los je spotkał, niewiadomo. Znajdujący się w zakrystji jeszcze jeden obraz Czechowicza. »Wskrzeszenie Piotrowina«, jest tak pokrewny kompozycją dziełu Konicza w pierwszym ołtarzu bocznym, iż nasuwa się przypuszczenie, jakoby obaj artyści pracowali w kościele równocześnie, dzieląc między siebie poszczególne zadania.

Drugim cennym dokumentem do dziejów kościoła, a więcej jeszcze do dziejów artystów polskich w Rzymie w XVIII w., jest rodzaj kontraktu lub raczej memorandum, ustalającego porządek robót, nie datowany wprawdzie, lecz pochodzący z lat ok. 1777 (»Affari diversi« tom 60 p. 225 i nast.). Okazuje się zeń, że architektem kierującym budową był Ignazio Brocchi, o którym wiadomo, że jako »architekt J. Mci Króla Polskiego« wysyłał i wywoził z Rzymu rzeźby dla Stanisława Augusta; prace zaś sztukatorskie wykonywał niejaki Giovan. Ant. Thoma. Z brzmienia dokumentu wynika, że obaj ci artyści wiedli spory z malarzem, dekorującym środ-

Fig. 2. S. Stanislao dei Polacchi w Rzymie. Tadeusza Konicza. Wskrzeszenie Piotrowina.

kowe pole sklepienia kościelnego, którym był Franciszek Smuglewicz nie zaś Konicz, jak w roku 1910 referent przypuszczał. Fresk jego na środkowem polu sklepiennem, powstały w latach 1773—1777, przedstawia apoteozę ś. Stanisława biskupa (fig. 6). Jest to niewątpliwie jedno z najwybitniejszych dzieł Smuglewicza, zarówno pod względem rozmachu i bogactwa kompozycji, jak i kolorytu; widoczne tu są wpływy techniczne fresków R. Mengsa w willi Albani, oraz oddziaływanie świetnych dekoracyj G. B. Tiepola. — W trzech lunetach sklepienia znajdują się również freski Smuglewicza, przedstawiające ś. Stanisława, Wiarę i grupę aniołów. Dokument, o którym mowa, wskazuje, że spory artystów, pracujących około przebudowy i dekoracji kościoła, załagodził rektor kościoła ks. Chołoniewski oraz poseł polski przy Watykanie bar. Puszet, który zmarł w roku 1777, jak świadczy jego nagrobek w kościele S. Stanislao. Treść tego ważnego dokumentu miał już w zapiskach swoich przed laty 10 prof. dr. L. Boratyński i już wówczas referent na mocy tej wiadomości odeń otrzymanej stwierdził, że malowany plafon wykonał Smuglewicz. Referent podkreślił następnie znaczenie dla historji kultury polskiej nagrobków kościoła, rozmieszczonych na ścianach i posadzce w liczbie 23. Fundator kościoła kardynał Hozjusz ma swą tablicę pomnikową w prezbiterjum po stronie epistoły; pochodzi ona dopiero z r. 1777. Po przeciwnej stronie znajduje się czarna marmurowa tablica współfundatorki, królowej Anny Jagiellonki, z r. 1648. Część posadzki przed wielkim ołtarzem zajmuje mozaika florencka, poświęcona pamięci biskupa Załuskiego, a ułożona w roku jego śmierci 1758. Zresztą tablice pamiątkowe i nagrobki poświęcone są przeważnie młodym mniej głośnym Polakom we Włoszech zmarłym, z pośród których najpiękniejsza młodego Eustachego Słuszki z r. 1639 (fig. 7) z prześlicznem płaskorzeźbionem popiersiem, wykonanem pod wpływem Lorenza Berniniego. Prócz opisanych dawniej referent wymienił nagrobek z r. 1648 Jakóba Maksymiljana Kłosowskiego, który zapisał kościołowi swój majątek. Interesującym jest nakoniec nagrobek malarza i mozaisty Raffaellego, twórcy mozaikowej »Ceny« Leonarda w kościele minorytów w Wiedniu, który również był w służbie króla Stanisława Augusta.

Fig. 3. S. Stanislao de Polacchi w Rzymie. Szymona Czechowicza, ś. Jadwiga przed Ukrzyżowanym.

Referent przypomniał w końcu swe zdanie, wyrażone w r. 1910, którem przypisał Koniczowi autorstwo kartonów do medaljonów na gobelinowych antependjach z r. 1758, fundowanych do kościoła s. Stanislao przez biskupa Załuskiego, wykonanych przez Glaize'a w Krakowie a znajdujących się obecnie w Muzeum XX. Czartoryskich. Datę powstania kartonów określa referent na lata 1754—56, wtedy bowiem artysta bawi w Krakowie.

Hospicjum polskie przy kościele, po przejęciu przez władze Rzeczypospolitej, mieści prócz

dawnego archiwum także bibljotekę, pochodzącą z daru dr. Józefa hr. Michałowskiego. Zbiór obrazów znajdujący się w hospicjum zawiera, poza kilku portretami królów, doskonały portret Ignacego Massalskiego, biskupa wileńskiego, niewątpliwie pędzla Bacciarellego (fig. 8), przywieziony tu zapewne przez samego artystę w r. 1788. Portretu Augusta II, który referent widział w stanie zniszczenia w r. 1910, dziś brak. Brak również wymienionego w inwentarzu z r. 1693 portretu kard. Radziejowskiego, którego twórcą był G. B. Gauli zw. il Bacicio.

Fig. 4. S. Stanislao dei Polacchi. Szymona Czechowicza, Komunja ś. Stanisława Kostki.

Uzupełniając wyniki badań nad malarzami polskimi w Rzymie w XVIII w., dodał referent, że odkryte przez niego w r. 1910 w klasztorze franciszkanów s. Bonawentura na Palatynie obrazy Czechowicza znajdują się obecnie w złym stanie konserwacji; dwa z nich od tego czasu — jak się zdaje — zaginęły. Były to przed 13 laty obrazy o tematach: ś. Dominik (zaginął), ś. Antoni, ś. Jakób della Marca i Ucieczka do Egiptu (dziś zatracona).

Posiedzenie z dnia 8 listopada 1923.

Doc. Dr. Tadeusz Szydłowski i archit. Tadeusz Stryjeński przedstawili pracę *O pałacach wiejskich i dworach z epoki po Stanisławie Auguście i o budowniczym królewskim*

Jakóbie Kubickim, w której omówili pałace w Białaczewie, Bejscach, Igołomi, Pławowicach i Witkowicach.

Praca ta została potem ogłoszona drukiem jako osobne dzieło.

W dyskusji prof. Dr. Jerzy Mycielski zwrócił uwagę na związek omówionych przez autorów budowli z dziełami Merliniego, a zwłaszcza z pałacem w Jabłonnie (1778) i Królikarnią (1786). Tam szukać trzeba wzoru ulubionych przez Kubickiego centralnych salonów. Najsilniej klasycyzującem dziełem Kubickiego jest niewątpliwie Belweder warszawski z r. 1823. Istnieje nie stwierdzona dowodnie tradycja, że pałac w Niedźwiedziu w Miechowskiem miał również budować Kubicki. Możnaby mu też przypisać niedokończony pałac w Zarzeczu, oraz pałace w Objezierzu (podobny do Pławowic), w Baszkowie (podobny do Witkowic) i w Lubostroniu (podobny do Królikarni). — Archit. T. Stryjeński wyklucza pałac w Niedźwiedziu z twórczości Kubickiego ze względu ną t. zw. polski dach, którym ten budynek jest nakryty, a którego Kubicki nigdy nie stosował. — Prof. Dr. J. Pagaczewski zwraca uwagę na dwór w Mianocicach koło Książa Wielkiego, podobny w proporcjach do dworu w Witkowicach. Dwór w Mianocicach wybudowano około r. 1830, a Kubicki zmarł w r. 1833. Data zabytku nie wyklucza więc możliwości związania go z twórczością Kubickiego.

Sekretarzem Komisji wybrany został Dr. Adam Bochnak.

Fig. 5. S. Stanislao dei Polacchi w Rzymie. Szymona Czechowicza, S. Stanisław Kostka adorujący krucyfiks.

Posiedzenie z dnia 22 listopada 1923.

Ks. Dr. Tadeusz Kruszyński referował swą pracę p. t. *Pasy polskie wyrabiane w Niemczech i Francji*. Paschalis Jakóbowicz, fabrykant pasów w Lipkowie, ogłosił w warszawskim »Korespondencie Krajowym i Zagranicznym«, w r. 1793, ostrzeżenie, że ludzie chciwi podrabiają jego pasy, dając znacznie gorszy materjał. Konfraternja Kupiecka warszawska wezwała go, aby wymienił sprawców. Nastąpiła komisja z ramienia Urzędu Ławniczego Starej Warszawy, której akt pozostał w Archiwum warszawskiem (wyd. Smoleński w »Przeglądzie historycznym« XIX. Warszawa 1915 p. 313). Paschalis przedstawił komisji pasy ze znakiem FS, kupione w Lipsku przez Natana Nosonowicza, kupca warszawskiego. Ten dokument, jak i poprzednie ogłoszenia Paschalisa wyjaśniają, że jedynie pasy ze znakiem baranka wraz z PI są wyrobu Paschalisa, natomiast ze samym znakiem PI albo całym podpisem nazwiska Paschalisa mogą być obcej fabryki. Paschalis podaje, że kiedy z nastaniem Sejmu (Czteroletniego) wielka ilość ludzi zaczęła ubierać się po polsku tak, że jego fabryka nie mogła nastarczyć zamówieniom, posłał do Paryża swe wzory z zastrzeżeniem, aby na utkanych wedle nich pasach były umieszczone jego głoski, albo imię, dla zaznaczenia pochodzenia wzorów. Paryski fabrykant zaczął wkrótce wyrabiać pasy ze złego materjału. Referent już dawniej przyszedł do przekonania, że przeważna ilość pasów ze znakiem PI i FS jest wyrobu zagranicznego, odmiennego materjałem i wzorami od naszych pasów, o czem mówił kilkakroć na posiedzeniach Komisji. Nić na nich jest słabsza i cieńsza, a kruszcowa nić chropowata prędzej czernieje, sposób tkania ukazuje jakby wewnętrzny spód tafty, przechodzący na odwrotną stronę, przeważnie czarny, na którym nitki wzoru bardzo słabo się trzymają, a który po starciu się ich pozostaje; barwy bywają pstre, gryzące, np. niebieska atramentowa, obok buraczkowej, wzór bywa pozbierany z pasów o rozmaitym charakterze, np. z ormiańskich geometryzujących i perskich naturalistycznych. Niektóre pasy ze znakiem PS, jak widać po sposobie tkania i wzorze, są z fabryki słuckiej, inne z zagranicy, znak ⚓ S jest przeważnie z fabryki Filsjeana z Kobyłek, jak wykazuje podobieństwo do pasów z wypisanem całem jego nazwiskiem, a pasy F*S są wyrobem Daniela Chmielewskiego z Krakowa. Pasy ze znakiem PI, albo bez znaku, wyrabiał zapewne obok paryskiego fabrykanta

Fig. 6. S. Stanislao dei Polacchi w Rzymie. Fr. Smuglewicza, Apoteoza ś. Stanisława biskupa.

też w Lyonie Pierre Toussaint Dechazelle, o którym wiemy, że dorobił się majątku na pasach polskich i że używał wschodnich wzorów. W zbiorach po śp. Andrzeju hr. Potockim znajduje się pas, mający na zakończeniach wzór łuskowych zbroi i broni, nad którą wiązanki pseudochińskich kwiatów, tem ciekawych, że dwa z nich, mianowicie jeden wielki, wyglądający jakby z miętego papieru, i drugi kielichowaty, jakby powiązany na krzyż wstążkami, są wzięte z wiel-

kiego dzieła rycin Pillementa o pseudochińskich wzorach. (Oeuvre de Jean Pillement, Paris 1767. nie podaje liczb rycin). Istnieją jeszcze pasy z podpisem SŁUCK, co do których niema pisanych świadectw, że są też z fabryk francuskich, ale wskazuje na to podobieństwo roboty i charakter wzorów. Od tych wszystkich należy odróżnić pasy w stylu Ludwika XVI, prawdziwie francuskie, pomiędzy któremi jedna grupa, dosyć uboga we wzorze, gruba w robocie, pochodzi z fabryki Tyzenhauza w Grodnie, jak wnosić można z podobieństwa do innych tamtejszych tkanin. Pasy wyrabiano w niewielkich ilościach w Lyonie aż do połowy XIX w., ale te odbiegają znacznie od dawniejszych wzorów, wykonane są na ulepszonych krosnach i mają bardzo cienkie nitki kruszcowe. Kupione w Lipsku przez Natana Nosonowicza pasy ze znakiem FS, niekoniecznie były tam wyrabiane, może tylko przywiezione na targi, ale w dawnych inwentarzach spotykamy wymienione pasy hamburskie. Ponieważ tkactwo artystyczne w Niemczech było w rękach francuskich hugenotów, którzy przeniósłszy się tu po odwołaniu edyktu Nantejskiego trzymali się nadal wzorów swej ojczyzny, nie możnaby ich pasów po samym wzorze i sposobie roboty odróżnić od wyrabianych we Francji.

Fig. 7. S. Stanislao dei Polacchi w Rzymie. Epitafium Eustachego Słuszki z r. 1639.

P. Leonard Lepszy podał wiadomość, że po tkalniach na Horodnicy pod Grodnem, założonych przez podskarbiego W. Ks. Lit. i star. grodz. Ant. Tyzenhauza († 1785), które wyrabiały także jedwabne pasy, dochował się przepyszny zbiór próbek wzorzystych tkanin horodnickich w warsz. Muzeum rzemiosł i sztuki (przy ul. Chmielnej 52). Prócz tego znajdują się tu także próbki wyrobów tkackich włościan litewskich, robionych w Postawach w 1850—1860 pod kierunkiem hr. Heleny Tyzenhauzównej.

Dr. Tadeusz Dobrowolski referował pracę p. t. *Kościół ś. Mikołaja w Wysocicach.* (Studjum z dziejów architektury i rzeźby romańskiej w Polsce). 1) Architektura: Wysocice leżą w powiecie miechowskim, w dolinie Dłubni. Kościół wysocki, którego zdjęcia architekt. ogłosił Łuszczkiewicz w r. 1868 w »Zabytkach budownictwa w Krakowskiem«, orjentowany, składa się z wieży od frontu, nawy, chóru i apsydy od wschodu. Zbudowany jest z ciosów wapiennych, pochodzących z pobliskiego łomu »Bocianiec«. Grubość muru wynosi koło 1 m. Wieża złożona z czterech kondygnacyj ma na piętrze kwadratową izbę z występem, zakreślonym łukowato, niejako apsydą od wschodu. Do tej przestrzeni wchodzi się z chóru muzycznego po schodach kamiennych, których umieszczenie w grubości muru spowodowało nadwieszone zgrubienie od zewnątrz. W ścianie owej niby apsydy umieszczone trzy okienka, wychodzące na ołtarz,

świadczą, że przestrzeń ta jest emporą. Czwarte piętro wieży ma cztery bliźnie okienka, przedzielone kolumienką. W ścianach wieży są liczne otwory strzelnicze, świadczące o inkastelacji kościoła. Nawa, nakryta pułapem, ma od południa wejście, uwieńczone płaskorzeźbionym tympanonem, i cztery okna zamknięte półkolem. Nawę od węższego chóru oddziela półkolista tęcza, wyrastająca z nadwieszonych, szerokich wsporników, wieńczonych w miejscu spotkania się ich z półkolem tęczy gzymsem, zdobnym w stylizowane listowia. Prezbiterjum jest nakryte sklepieniem z dwoma lunetami. Od zewnątrz budowy zwracają uwagę gzymsy o pięknych okrojach, z których zasługują na uwagę przedewszystkiem te, które grają rolę wsporników, odbierających ciśnienie frontonów nawy i chóru. Jest to zjawisko odosobnione w naszej architekturze romańskiej. Budynek ma jednolitą, stylową szatę i w ciągu wieków ucierpiał naogół niewiele.

Fig. 8. Hospicium polskie w Rzymie. Bacciarellego portret Massalskiego, biskupa wileńskiego.

2) Dzieje kościoła. Patronimiczna nazwa Wysocic i te nieliczne źródła, jakie przetrwały, mówią o starożytności miejsca i kościoła. Ze źródeł dowiadujemy się o całym szeregu właścicieli wsi w ciągu w. XV. Prawo własności ulegało tu częstym zmianom, ale zapewne w granicach jednego rodu, może Odrowążów. Dopiero w 2 połowie w. XV spotykamy (obok Jana Pieniążka Iwanowskiego z rodu Odrowążów) członka rodu Toporczyków, jako współwłaściciela wsi. Bezpośrednio wiąże się z kościołem nazwisko Jana Płazy z Mstyczowa i na Wysocicach, protestanta, który koło r. 1570 odebrał kościół katolikom i obrócił go na zbór protestancki. — Powtórnej konsekracji dokonał biskup Tomasz Oborski koło r. 1620. Długosz wylicza wsi, należące do parafji wysockiej; pisze o uposażeniu plebana. Źródła w. XIV stwierdzają, że Wysocice były dekanatem. Co do erekcji kościoła Długosz umie powiedzieć tylko tyle, że wystawił go jakiś biskup krakowski, i budowlę uważa za bardzo starą. Starożytność tę potwierdza tradycja, przypisując fundację biskupowi Lambertowi, co jednak w świetle badań autora okazało się nie do przyjęcia. Łuszczkiewicz przypisuje fundację Pełce. W braku źródeł referent posługuje się analizą stylistyczną i porównywa kościół z zabytkami o datach ustalonych, z innemi kościołami inkastelowanemi. Wcale wyraźnych analogij dopatruje się między kościołem wysockim a kościołem we wsi Stare Miasto pod Koninem z połowy XIII w., a zupełnie podobny rzut, oraz istnienie takiej samej empory jak w Wysocicach, stwierdza w granitowym kościele parafjalnym w Kościelcu pod Inowrocławiem. Obydwie budowle zdają się być powtórzeniem typu, rozpowszechnionego zapewne w zachodniej części kraju. Wnosząc z charakteru i wymiarów ciosów oraz innych szczegółów, najwcześniej powstał kościół w Kościelcu pod Inowrocławiem, później kościół wysocki, najpóźniej w Starem Mieście (z poł. XIII w.). Kościół takiego typu, jak wysocki, mógł powstać w ostatnich trzech dziesiątkach XII w. lub w pierwszych dwóch w. XIII.

Zestawiając kościół wysocki i kościół w Kościelcu pod Proszowicami (fundowany przez Wisława, następcę Iwona Odrowąża), jako budowle, chronologicznie stanowiące ramy fundacyj

iwonowskich, dochodzi do przekonania, że kościoły iwonowe trzymały się tradycyj i stylu romańskiego i, w przeciwieństwie do cysterskich, stanowiły grupę odrębną, bardziej rodzimą. Były zdaje się stawiane głównie z ciosów, szczupłe, dość przyciemne, jednak ozdobne, czasem opatrzone emporą i z dwoma u frontu lub jedną wieżą. Niektóre były zapewne podobne do kościoła wysockiego i, nic nie stoi na przeszkodzie kościół ś. Mikołaja uważać za budowę iwonowską z lat około 1220.

3) Rzeźby wysockie. Zabytkami rzeźby w Wysocicach są: tympanon w portalu i posąg N. P. Marji w szczycie wschodnim prezbiterjum.

W środku tympanonu wyobrażono postać Chrystusa tronującego. Po prawej ręce Chrystusa klęczy dwóch świętych, po lewej przedstawiono Boże Narodzenie. Chrystus (Immanuel) należy do typu rzadszego, choć oddawna stosowanego w sztuce chrześciańskiej. W scenie Narodzenia Dzieciątko leży na łożu dość niezwykłego kształtu, które jest może przedstawieniem słowiańskiej »deniczy«. Autor formalną stronę rzeźby porównywa z zabytkami rzeźby w Polsce (we wsi Tumie, Strzelnie, Wrocławiu) i za granicą, oraz próbuje wytłómaczyć genetycznie typ postaci Chrystusa wysockiego i scenę Narodzenia. Co do dróg, któremi do nas dostał się typ Chrystusa bez zarostu, szuka ich na Śląsku, we Wrocławiu, w dawnym kościele ś. Michała. Był w nim tympanon (znany dziś z rysunku) z podobnym Chrystusem w środku, rzeźbiony przez artystów ruskich na zamówienie Jaksy Gryfity, zięcia Piotra Włostowica. Prawdopodobnie zatem typ ten, stosowany zarówno na wschodzie, jak i na zachodzie, dostał się do Polski w drugiej poł. w. XII za pośrednictwem artystów ruskich, twórczością swoją należących do sfery sztuki bizantyńskiej.

Co do sceny Bożego Narodzenia, autor sądzi, że scena ta jasno i schematycznie sformułowana w kodeksach z Fuldy (w. IX, X), powstała, jak się zdaje, pod wpływem sztuki bizantyńskiego Wschodu, z którym za Ottonów stosunki były dość ożywione. Sztuka zachodnioeuropejska zmieniła ją o tyle, że Madonnę ułożono nie na macie (jak na Wschodzie), lecz na łożu (witraż w Chartres, minjatury z Fuldy, kielich z Trzemeszna, Wysocice). Co do walorów stylistycznych tympanonu, to rzeźba nie wykazuje szczególniejszych właściwości formalnych i jest zapewne wytworem rodzimym. Czas powstania rzeźby przypada na okres przejściowy z XII na XIII wiek, na który prócz ogólnego jej charakteru wskazuje również kształt mitry ś. Mikołaja (?).

Znacznie piękniejszem dziełem sztuki jest wysocka Madonna z Dzieciątkiem, wyrzeźbiona w trójkącie szczytowym chóru, nad dachem apsydy, wśród ramy czworobocznej ustawionej na kancie. O silnym wyrazie rzeźbiarskim posągu stanowi technika kucia w szerokie płaszczyzny, wykreślane niemal geometrycznie, i wypukłości duże, składające się na całość zwartą, syntetyczną. Posąg ten, pozbawiony w zupełności wdzięku, właśnie dzięki swej architektonice brył, rozłożonych symetrycznie, skomponowanych z dużem poczuciem statyki, wywołuje wrażenie wybitnie plastyczne. Zabytek jest dziełem odosobnionem w Polsce. Autor, szukając związku dzieła z zabytkami w Niemczech i we Francji, stawia hipotezę, że posąg wysocki jest może dziełem jednego z mnichów cysterskich, którzy z końcem XII w. zjawili się między Pilicą a Wisłą i spowodowali silny ruch budowlany. Datę posągu Madonny oznacza referent na pierwsze dwa dziesiątki w. XIII.

Posiedzenie z dnia 6 grudnia 1923.

Dr. Kazimiera Furmankiewiczówna przedstawiła pracę p. t. *Rzeźby romańskie z Goźlic*. Data fundacji kościoła i założenia parafji w Goźlicach w Sandomierskiem nie jest znana. Najdawniejszą wzmiankę znajdujemy u Długosza. W r. 1915 kościół spłonął, ocalały tylko mury. Przy odbudowie wyszły na jaw różne szczegóły architektoniczne i rzeźbiarskie. Kościół składa się obecnie z prostokątnej nawy i presbiterjum, wydłużonego w wieku XV. Wieża, która stała przed fasadą zachodnią (kościół jest orjentowany), przepadła w wieku XVII. Podczas ostatniego odnowienia nie odkopano niestety fundamentów wieży i pierwotnej apsydy. Materjałem budowli jest drobnoziarnisty piaskowiec, cięty w średniej miary ciosy. Na północnej ścianie nawy zachował się gzyms kordonowy, dzielący górny rząd okien od dolnego.

W Muzeum Diecezjalnem w Sandomierzu zachowały się fragmenty rzeźb z Goźlic, a mianowicie blok z krzyżem, kapitel i Madonna z Dzieciątkiem. Blok był wmurowany w północną ścianę kościoła, a to dla odstraszania szatanów, które — według średniowiecznych przekonań — jako ciemne duchy, tę właśnie stronę atakowały. Tego rodzaju przykładów jest w Polsce kilka. Na kapitelu wyobrażono dwa gołąbki, dzióbkami zwrócone ku sobie. Jest to motyw znany na Wschodzie. W naszym wypadku uproszczono go, opuszczając drzewko, zazwyczaj przypadające między ptakami. Kapitel pokryty jest z czterech stron płaskorzeźbami, co świadczy,

że wieńczył kolumnę wolno stojącą. Najbardziej interesującą jednak ze wszystkich rzeźb jest figura Madonny (fig. 9). Wysokość jej wynosi 67 cm. Madonna trzyma hieratycznie Dzieciątko na kolanach. Jest to t. zw. *νικοποιά*, *la vierge en majesté*. Typ taki pojawia się już po soborze efeskim, n. p. w mozaikach jerozolimskich, potem w S. Apollinare Nuovo w Rawennie, S. Maria Antica w Rzymie, wreszcie w posągn Notre-Dame de Sous-terre w Chartres. Stamtąd przechodzi do Paryża i Bourges, a wreszcie, w zmienionej nieco formie, do Owernji. Madonny owernijskie nie mają na głowach koron. Z Francji typ ten szerzy się po Niemczech już w XII wieku. O ile idzie o typ, to Madonna goźlicka wzorowana jest na Madonnie z Chartres, przy całej niższości naszego zabytku pod względem artystycznym. Pod względem iknograficznym — jako *vierge en majesté* — nasz posąg ma znaczenie dla Polski wyjątkowe, jest bowiem na naszej ziemi unikatem. Referentka datuje Madonnę z Goźlic na koniec XII wieku i uważa ją za rzeźbę powstałą pod wpływem francuskim, który przeszczepili zapewne benedyktyni świętokrzyscy. Madonna z Wysocic, o której mówił dr. T. Dobrowolski na posiedzeniu Komisji dnia 22 listopada 1923, datując ją na lata 1170—1220, zdaniem referentki nie jest *vierge en majesté*, lecz rzeźbą znacznie późniejszą, może z połowy XIII wieku, również pod francuskim wpływem powstałą. Madonna goźlicka mieściła się pierwotnie w tympanonie portalu, jako kompozycja centralna. Po bokach mogliby być aniołowie lub pasterze i magowie. Portal musiał mieć szerokość conajmniej 160 cm. i zdaniem referentki podparty był w środku kolumną, z której pochodzi kapitel z gołąbkami, symbolem czystości. Byłby to jedyny w Polsce portal tego rodzaju.

Fig. 9. Goźlice. M. Boska z dzieciątkiem. Posąg romański.

Prezesem Komisji na rok 1924 wybrany został Dr. Stanisław Tomkowicz, a wiceprezesem prof. Dr. Jerzy Mycielski.

Posiedzenie z dnia 31 stycznia 1924.

Prof. Dr. J. Mycielski przedstawił referat p. t. *Trzy obrazy mistrzów zagranicznych w posiadaniu polskiem*, ilustrując go oryginałami oraz licznym materjałem porównawczym w reprodukcjach. Ustęp pierwszy dotyczył dzieła sztuki, będącego własnością prelegenta. Jest to niewielki (34×53 cm.) obraz, przedstawiający Madonnę, karmiącą Dzieciątko, malowany olejno na desce dębowej. Obraz oprawiony jest we współczesną gotycką ramę z gotyckim napisem: »O Mater Dei Memento mei«. Zestawienie tego obrazu z obrazem tej samej treści, w podobnej ramie i prawie tych samych wymiarów (34×55), znajdującym się w Brukseli, dowodzi, że obraz krakowski jest uproszczonem powtórzeniem obrazu brukselskiego. Różnice dotyczą zwłaszcza malowania włosów Madonny i braku krajobrazu w krakowskim obrazie. Nadto twórca obrazu krakowskiego pokrył rękawy szat Madonny innym wzorem. Obraz brukselski kiedyś uważany był za dzieło Jana Gossaerta zw. Mabuse, opinja ta jednak nie utrzymała się. Lafenestre i Richtenberger zaliczyli go do dzieł *maîtres inconnus*. Referent, zestawiając go z »Madonną, malowaną przez ś. Łukasza« na dawnej kopji zaginionego obrazu Rogiera van der Weyden w Starej Pinakotece w Monachjum, uważa obraz brukselski za dzieło powstałe w najbliższem otoczeniu Rogiera van der Weyden, bardzo jemu bliskie, krakowski zaś obraz za współczesną, niższą pod względem artystycznym, nieco zmienioną replikę.

Ustęp drugi dotyczył obrazu olejnego na płótnie, który od niedawna jest własnością Janostwa hr. Mycielskich z Wiśniowej. Obraz, przedstawiający najprawdopodobniej ś. Benedykta (fig. 10), siwobrodego mnicha w czarnym habicie, z pastorałem i księgą w lewej, a piórem w prawej ręce, nabyli, zdaje się, przed stu laty w Neapolu Franciszek hr. Potocki i jego żona Sydonja z ks. de Ligne, jako ś. Augustyna. Referent zestawiał obraz z całym szeregiem dzieł Ribery i jego szkoły, jak np. z dwoma obrazami ś. Hieronima z Muzeum Narodowego w Neapolu, a zwłaszcza ze ś. Bartłomiejem ze Starej Pinakoteki w Monachjum, i doszedł do przekonania, że obraz ten jest conajmniej dziełem, powstałem w pracowni Ribery i pod jego kierunkiem, jeżeli nie własnoręcznem — co wcale prawdopodobne — dziełem mistrza. Podług uczonych niemieckich Rohlfsa i Mayera twórczość Ribery dzieli się na trzy główne okresy. W okre-

sie wczesnym neapolitańskim (1620—31) artysta używa tonów czerwonawych i różowych, co odnieść należy do oddziaływania malarstwa weneckiego z Tycjanem na czele. Okres drugi, hiszpańsko-neapolitański (1631—1641), to okres silnych kontrastów światła i cienia, barw czarnej i srebrzysto-białej, która to ostatnia tonacja najbardziej jest dla dzieł w tym czasie powstałych znamienna. Okres trzeci, neapolitański (od 1641 do śmierci artysty w r. 1652), charakteryzuje posługiwanie się kolorytem gorącym o tonacji złotawej. Na kolorystyczną całość omawianego obrazu składają się tony: czarny (szaty świętego i część tła) oraz srebrzysto-biały (włosy, broda, pastorał, karty księgi i pióro). Z tego względu należy obraz odnieść do okresu drugiego, i to do czasu między rokiem 1637, w którym Ribera powrócił z Hiszpanji do Neapolu, a 1641, t. j. datą powstania ś. Agnieszki z Galerji Drezdeńskiej, który to obraz otwiera okres trzeci. Obraz hr. Mycielskich pochodzi prawdopodobnie z klasztoru benedyktynów na Monte Cassino w pobliżu Neapolu. W realistycznem traktowaniu akcesorjów (pióro, księga, pastorał) referent widzi wpływ Caravaggia, któremu pod tym względem Ribera ulegał.

Fig. 10. Ś. Benedykt Obraz z pracowni Ribery.

Ustęp trzeci poświęcił referent znakomitemu obrazowi holenderskiemu (fig. 11). Przedstawia on popiersie mężczyzny w sile wieku, a malowany jest olejno na dębowej desce z minjaturową delikatnością i dokładnością. Sygnatura »P. Nason 1641« daje autora i datę powstania obrazu. Pieter Nason urodził się w r. 1612 w Amsterdamie, gdzie przebywał do roku 1631, poczem przeniósł się do Hagi. Tu w r. 1639 należał do gildy ś. Łukasza, a w r. 1654 był jej szefem. Ostatni znany jego obraz nosi datę 1686 r. W roku 1691 żona jego jest wymieniana jako wdowa. Zapewne z powodu nader drobiazgowego malowania Nason niewiele dzieł po sobie pozostawił. W Maurits-Huis w Hadze znajduje się przez niego malowany portret Wilhelma Fryderyka hrabiego Orange-Nassau stathudera Fryzji, Muzeum zaś w Moguncji szczyci się posiadaniem portretu Jana Maurycego księcia Nassau-Siegen. Obraz przedstawiony przez referenta nabył w Paryżu w latach 1850—65 Władysław Markowski, dziś zaś jest on własnością Anny Juljuszowej hr. Tarnowskiej w Suchej. Referent zestawił wspaniały, pełen silnej charakterystyki obraz w Suchej z reprodukcjami wymienionych portretów w Hadze i Moguncji, opierając się na monumentalnej 3-tomowej publikacji holenderskiej p. t. »Amsterdam in de zewentiende eeuw«, Haga 1897—1904, której głównym współpracownikiem w dziale historji malarstwa jest dr. A. Bredius.

Fig. 11. Portret nieznajomego Obraz Piotra Nasona.

Następnie dr. Zofja Ameisenowa przedstawiła pracę p. t. *O Ukrzyżowaniu w kaplicy ś. Andrzeja przy kościele ś. Krzyża w Krakowie.* Gdy w roku 1907 usunięto barokowy ołtarz przy wschodniej ścianie kapliczki ś. Andrzeja, wbudowanej w wieku XVI między zachodnią fasadę a bok wieży kościoła ś. Krzyża w Krakowie, ujrzano Ukrzyżowanie (fig. 12) o postaciach w trzech czwartych naturalnej wielkości, wykonane wedle znawców technik malarskich enkaustyką. Malowidło to nigdy nie było zatynkowane. Jak wskazuje schemat kompozycji, traktowanie draperyj i przestrzeni, typy i brak krajobrazu, malowidło pochodzi z pierwszej ćwierci XV w. Skala kolorystyczna jest dość uboga, ogólny ton czerwonawo-żółty, ale rysunek pewny i ener-

giczny, wyraz twarzy osób pełen tragicznej powagi, a dramatyczny nastrój odzwierciedla stosunek plastyki tego czasu do misterjów pasyjnych. Typ krakowskiego »Ukrzyżowania« pośrednio pochodzi z Francji, gdzie skrystalizował się w tej formie (z dwoma łotrami, których ukrzyżowane ciała są konwulsyjnie skręcone, z tłumem żołdaków na koniach w głębi, grupą niewiast, Longinem) już w połowie XIV wieku, ale przedostał się do Polski za pośrednictwem sąsiednich Czech których wspaniale rozwinięta sztuka działa tak silnie na polską w drugiej połowie XIV

Fig. 12. Ukrzyżowanie. Fresk w kościele ś. Krzyża w Krakowie.

i pierwszej XV wieku. Bezpośrednio zależne jest nasze Ukrzyżowanie od prześlicznej minjatury Laurina z Klatowy (Klattau), znajdującej się w »Missale Hasenburgense« w Bibl. Nar. w Wiedniu. Zależność tę można stwierdzić, porównawszy zdjęcia fotograficzne obu zabytków. Laurin, zdolny artysta, pozostawał w zależności od słynnego Mistrza z Wyszebrodu (Hohenfurt); pracował on z początkiem w. XV, a w 1409 r. namalował dla arcybiskupa praskiego, Stinka z Hasenburgu, minjaturę we wspomnianym mszale. Ukrzyżowanie wiedeńskie da się wyprowadzić stylowo od kompozycji tej samej treści z warsztatu Mistrza z Wyszebrodu, dziś w zbiorze Kaufmanna w Berlinie, to zaś bierze swój początek z minjatur francuskich wieku XIV. Za macierzystą kompozycję tego typu ikonograficznego, która wywarła duży wpływ na artystów późniejszych i dała impuls do takiego właśnie przedstawienia Ukrzyżowania, referentka uważa słynne »Parement de

Narbonne« z połowy wieku XIV, dziś w Luwrze. Malowidło krakowskie pochodzi z lat 1415—25 i jest może dziełem malarza Lorencza (Laurina), o którym dokument z roku 1419, publikowany przez Ptaśnika, mówi: »Lorencz Behm pictor habet ius, debet portare litteram ad Stanislai in Mayo Spekfleisz fideiussor«. Być może, że to uczeń, zarazem imiennik Laurina z Klatowy, do którego minjatury »Ukrzyżowanie« krakowskie tak zadziwiająco jest podobne. Autorstwo to, wyprowadzone dedukcyjnie, jest hipotetyczne, ale przemawia za niem data 1419, zgodna ze stylem malowidła, i pochodzenie owego Lorencza z Czech, skąd zupełnie pewnie ten typ Ukrzyżowania dostał się do Polski.

Posiedzenie z dnia 14 lutego 1924.

Prof. Dr. Juljan Pagaczewski odczytał pracę p. t. *Posąg srebrny ś. Stanisława w kościele paulinów na Skałce w Krakowie*. Rzecz ta została ogłoszona w r. 1927, nakładem Miejskiego Muzeum techniczno-przemysłowego w Krakowie.

Posiedzenie z dnia 6 marca 1924

Prof. Dr. Wł. Semkowicz przedstawił pracę p. t. *O herbie Głowa Jelenia (ród Awstaczów)*, jako uzupełnienie pracy prof. Juljana Pagaczewskiego p. t. »Posąg srebrny ś. Stanisława w kościele paulinów na Skałce w Krakowie«, czytanej na posiedzeniu Komisji dnia 14 lutego 1924. Jeleń występuje w heraldyce polskiej w różnych postaciach[1]): 1. Całe zwierzę, w postaci a) stojącej, bez żadnych akcesorjów (Brochwicz II czyli Niałko, na Podgórzu karpackiem: Opole czyli Czarny jeleń), albo z pewnemi dodatkami, jak koroną na szyi (Brochwicz I Sobków), mieczem między rogami (Jeleńczyk z Wilkowa 1511 r.), bądź z przekrzyżowanym rogiem (Mikołaj Zbigniewicz 1314 r.); b) leżącej (Brochwicz II Destrahanów). 2. Pół jelenia, wyskakującego z półksiężyca (Brochwicz III Slaskich, Poturgi Lewińskich, Pobłockich i in.[2]). 3. Głowa jelenia en face bez szyi (Napiwon Maćka Borkowicza 1343 r.), lub z profilu wraz z szyją.

Tę ostatnią postać ma w herbie ród Awstaczów.

Ród ten, znany w heraldyce śląskiej pod nazwą Abschatz[3]), jest też śląskiego pochodzenia. W XIV i XV w. występują w okolicy Lignicy i Wolawy liczni członkowie tego rycerskiego rodu z przydomkiem Austacz, Abstacz, Abscacz[4]). Są to prawdopodobnie milesi możnych Brochwiczów i jako tacy noszą ich uszczerbiony herb, głowę jelenia, gdyż posiadłości obu rodów w Lignickiem sąsiadują z sobą bezpośrednio. W okolicy Brauchitschdorfu, gniazda Brochwiczów, spotykamy osady Awstaczów: Komorniki (Komernik), Ryszatar (Rüstern) i in. Co oznacza przydomek Awstacz, tłumaczy nam dokument z r. 1326, gdzie Gawin, notoryczny członek tego rodu, zwany jest miles de Ewstachio[5]), a w innym dokumencie Gawinus Eustachii. Awstacz powstał więc z Eustachego, imienia niewątpliwie protoplasty rodu. Na dokumencie Bolesława Wysokiego z r. 1278, wystawionym w Bolkenhain w Lignickiem, występuje miles Eustachius[6]), zapewne więc on to jest tym protoplastą. Dodać jeszcze trzeba, że na znanych minjaturach Legendy ś. Jadwigi, przedstawiających bitwę pod Lignicą 1241 r., występujących wprawdzie w najstarszym dochowanym rękopisie z XIV w., ale opartych niewątpliwie na starszej tradycji, znajduje się pośród rycerstwa śląskiego także rycerz z herbem Awstacz (jelenia głowa), może właśnie ów Eustachius. Synem jego byłby Dzierzko Abstarzcen Sohn w r. 1297[7]), wnukami i prawnukami rycerze ligniccy z XIV w.: Wojciech (1311—1343), Paweł (1316), Gawin (1326—1356), Jan (1333—1343), Marcin, kanonik wrocławski (1352—1355), wreszcie Henryk czyli Heinczko (1342—1363[8]). Imię Henryk pojawia się w tym rodzie i w XV w.[9]). Rozrodzony później na Śląsku, dziś wygasły już ród Abschatzów nosił w herbie na białem (srebrnem) polu czarną głowę jelenią w prawą zwróconą stronę[10]). Istniały jednak odmiany, z których jedna przedsta-

[1]) Por. Kozierowski Stanisław ks., Studja nad pierwotnem rozsiedleniem rycerstwa wielkopolskiego, VII. Ród Jeleni—Niałków—Brochwiczów (Rocz. Tow. Przyj. Nauk Poznań, z r. 1918, T. XLV).

[2]) Dziadulewicz St., Drobiazgi heraldyczne, Herb Poturgi (Rocz. Tow. heral. z r. 1921/3, T. VI).

[3]) Sinapius, Schlesische Curiositäten, t. I., s. 230. Siebmachers Grosses u. allgem. Wappenbuch. N. F. Bd. VI, Abt VIII, Teil I, str. 1.

[4]) Schirrmacher, Urkundenbuch d. Stadt Liegnitz, passim.

[5]) Grünhagen, Regesta nr. 4582.

[6]) Tamże. nr. 1571. [7]) Tamże, nr. 2315.

[8]) Schirrmacher, l. c. passim. Grünhagen, Regesten, passim.

[9]) Sinapius, l. c. str. 233.

[10]) Por. rysunki u Siebmachera, l. c. część I, tabl. 1, nr. 3—1.

wia głowę nie jelenią, ale łosią[1]), zjawisko pomieszania tych dwóch zwierząt zresztą w heraldyce znane[2]). Inna odmiana, której używała rodzina Tschaurike, ma w górnem polu przedzielonej w poprzek tarczy głowę jelenia w lewo[3]).

W Polsce zjawia się ten ród w początkach XV w. W r. 1425 Hincza (t. j. Henryk, z Ossowej Sieni (w Wielkopolsce pod Wschową), oczyszczając się z zarzutu nieszlachectwa w sądzie kościańskim, przywiódł dwócz stryjców »de clenodio Austaczew, qui gerunt caput lossą in clipeo[4]). W tej Ossowej Sieni siedzą Awstaczowie jeszcze w XVIII w., w którego początkach występuje Anna Magdalena Abszacówna[5]). Niesiecki zaliczył wszystkich Ossowskich z Ossowej Sieni do rodu i herbu Dołęgów, jakkolwiek pod Ossowskimi herbu Prus I wzmiankuje, że »czytał w pewnym projekcie drukowanym, że Ossowscy insi są w Poznańskiem województwie z Ossowej Sieni herbu Jelenia Głowa«[6]). Ależ właśnie herb Zofji z Ossowskich Radomickiej, żony Marcina, kasztelana kaliskiego (ok. 1670 r.), którą Niesiecki wymienia pod Ossowskimi Dołęgami, znany z tarczy herbowej na exlibrisie Stefana Garczyńskiego, wojewody poznańskiego (poł. XVIII w.[7]), przedstawia głowę jelenią (w lewo). Dodać trzeba, że herb Abszac podaje Herbarz pruski Dachnowskiego, rysując w górnem polu tarczy, na dwa pola w poprzek przedzielonej, głowę jelenią, tak jak u śląskich Tschaurików. Przypisuje Dachnowski ten herb rodzinie Ossowskich, nadmieniając, że rysunek wziął ze stall kościoła Matki Bożej w Toruniu[8]).

W Krakowie zjawiają się Awstaczowie u schyłku XV stulecia. W r. 1485 przyjął obywatelstwo miejskie Henrich Schonenfeld de Legnitcz, lecz, jak powiada zapiska w księdze przyjęć: in litteris suis scriptum erat Heinrich Abestatcz et quod de nobili sit prosapia ex utroque parente iuxta contenta litterarum[9]). Henryk Schonenfeld był więc z rodu Awstaczów i przybył wprost z Lignicy. Występuje on w księgach radzieckich krakowskich w latach 1486—1494, jest widocznie zamożnym bankierem, pożycza pieniądze, posiada dom przy ulicy Grodzkiej, utrzymuje stosunki z najwybitniejszymi przedstawicielami patrycjatu krakowskiego owych czasów[10]).

W rok po Henryku, w r. 1486 przyjmuje obywatelstwo krakowskie Stenczel (= Stanisław) Schonfelt, nie płaci jednak taksy, gdyż jest »hic oriundus«[11]). Widocznie przodkowie jego już wcześniej osiedlili się w Krakowie, gdzie istotnie Schonenfeltowie v. Schonfeltowie występują już od pocz. XV w.[12]).

Czyżby to byli także Awstacze? W takim razie ów Stanisław mógłby być najpewniej fundatorem posągu ś. Stanisława, na którym umieszczono herb Awstacz. Ale nie mamy na to bezpośredniego dowodu.

Prof. Dr. P. Bieńkowski zdał sprawę z trzech obszernych listów, jakie odebrał od dra Marjana Morelowskiego, szefa wydziału muzealnego Delegacji Polskiej w Moskwie i członka Komisji specjalnej polsko rosyjskiej. Wyniki poszukiwań dra Morelowskiego można ująć w następujących kilku punktach:

1) Dr. M. odnalazł w Berlinie cenne archiwalja do historji spadku artystycznego króla Stanisława Augusta i innych.

2) Dr. M. w papierach po nieżyjącym akademiku petersburskim Smirnowie znalazł wiadomość, o ile mu się zdaje na podstawie papierów po Stanisławie Auguście, że w drugiej połowie XVIII w. miał miejsce »przewóz antycznych marmurów (rzeźb)« z greckich wysp przez Odessę i Kijów do Warszawy, do Radziwiłłów i Branickich. Prawdopodobnie rozumieć tu należy marmury nabyte przez ks. Radziwiłłową z Nieborowa. Nie wiadomo natomiast, o jakich tu Branickich mowa.

3) Dr. M. robił poszukiwania za zrabowanym w r. 1812 do Petersburga skarbem Radziwiłłów z Nieświeża. W tym celu postarał się o inwentarze skarbca z r. 1787 i 1809, najobszerniejsze z istniejących. Znajdują się one obecnie — przewiezione z archiwum nieświeskiego — u Janusza ks. Radziwiłła w Warszawie. Tam ani słowa o marmurach, jest natomiast opis bronzów, z których część ma tematy antyczne. Dr. M. załącza odpisy tych inwentarzy do dyspozy-

---

[1]) Sinapius, l. c. str. 230 i Siebmacher, l. c. I, str. 1.

[2]) Tak np. książęta kurlandzcy kładą w herbie raz łosia, drugi raz jelenia.

[3]) Siebmacher, l. c. część II, str. 1. i tabl. 1. nr. 1.

[4]) Kozierowski St. ks., Nieznane zapiski heraldyczne, cz. I. (Rocz. Tow. Przyj. Nauk Pozn. z r. 1915 odb. str. 10, nr. 15). Por. też tegoż autora Badania topograficzne archid. Pozn. t. I, str. 559 (Ossowa Sień).

[5]) Tenże, Badania topograficzne na obszarze Wielkopolski. str. 111.

[6]) Niesiecki, Herbarz. wyd. Bobrowicza, t. VII, str. 166 i 169.

[7]) Biesiadecki F., Exlibris Stefana Garczyńskiego, Exlibris t. V (1923).

[8]) Piekosiński Fr., Poczet herbów i proklamacyj herbowych. Herold Polski za r. 1898, zesz 1.

[9]) Kaczmarczyk K., Libri iuris civilis Crac. str. 310, nr. 8249.

[10]) Acta Consularia Crac. t. 430, p. 110, 261, 262, 291, 294, 363, 364, 384, 385, 403, 413.

[11]) Kaczmarczyk, l. c. str. 322, nr. 8437.

[12]) Tamże, str. 49, nr. 2127.

cji Komisji historji sztuki. W ostatnich czasach udało mu się dzięki tym inwentarzom odszukać po przeróżnych działach Ermitrażu przeszło 100 różnych przedmiotów nieświeskich i zidentyfikować je najpewniej. Na podstawie powyższych dokumentów oraz rosyjskich rzadkości bibljograficznych ze spisem krótkim, ale numerowanym, objektów wywiezionych z Nieświeża, można udowodnić, że wprawdzie w 1905 r. zwrócono do Nieświeża z Ermitrażu mniejwięcej siedmset przedmiotów, ale należy się jeszcze więcej niż drugie siedmset, nie zaś pięć, jak strona rosyjska utrzymuje. O ile rewindykacja się uda, to przysporzy nam szereg zabytków z XVI i XVII wieku, w tem osobiste pamiątki po Janie III i Michale Korybucie, a nawet z czasów Stefana Batorego, jak n. p. laski marszałkowskie, przepiękne puhary figuralne, bardzo zdobne muszkiety, płaskorzeźby na kości słoniowej i t. p. Na ślad bronzów, wymienionych w inwentarzach nie udało się dotychczas natrafić. Może który z tych przedmiotów dostał się przed rokiem 1812 do jakich zbiorów polskich, n. p. do Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie.

4) W końcu załącza dr. Morelowski raport w sprawie 115 antyków, wywiezionych w r. 1912 przez kustosza Ermitażu, prof. Waldhauera, z Łazienek warszawskich do Rosji, a obecnie w grudniu 1923 r. w dwóch trzecich częściach odnalezionych osobiście przez naszego rodaka w Ermitażu. Co do pozostałej jednej trzeciej zebrał tenże dowody, iż znajduje się obecnie w Muzeum Izjaszcznych Iskustw w Moskwie (dawnem Muzeum Aleksandra III).

Wszystkie te antyki są to po największej części okruchy płaskorzeźb z sarkofagów rzymskich (II—IV w. po Chr.). Pochodzą ze zbioru hr. Paca, ostatniego z rodu, który był generałem wojsk polskich w r. 1831, a po upadku powstania, gdy mu skonfiskowano majątek, umarł w Smyrnie i tam pochowany. W warszawskiem archiwum znalazł się dokładny opis rzeźb hr. Paca z czasu konfiskaty w r. 1834. Znalazł się także w Warszawie, przy aktach wywozu autentyczny rosyjski spis jego antyków. Z pomocą tych aktów mógł dr. Morelowski zidentyfikować rzeźby w Ermitażu, przyczem znalazł na nich jeszcze karteczki nalepione ze slowem »Łazienki«. — Są to wszystko fragmenty marmurowe, wysokości 30—60 cm. i tejże lub nieco większej szerokości. Jeden tylko znacznie wyższy przedstawia może Hesperydę z jabłkiem i jakiegoś mężczyznę. Jedna tylko główka okazała się późniejszą, z XVII w., a jedna sztuka falsyfikatem z XVIII w. Znalazła się także zupełnie wypukła figura »Dobrego Pasterza« z pierwszych wieków chrześcijaństwa. Pac zakupił je w Rzymie i rzekomo w Pompei na początku XIX wieku. (Dokładniejszy opis tego odkrycia, oparty na tych samych materjałach, podał dr. Stanisław Tomkowicz w »Czasie« z końca marca 1924 r.).

Prof. Kazimierz Skórewicz odczytał pracę p. t. *Zamek królewski w Warszawie*, ogłoszoną następnie drukiem w miesięczniku *Architekt* z grudnia 1924 r.

Posiedzenie z dnia 10 kwietnia 1924.

Prof. Dr J. Mycielski przedstawił referat p. t. *Trzy obrazy florenckie z końca XV i początku XVI wieku.*

Najstarszym z omawianych obrazów jest *Pokłon pasterzy* (fig. 13), własność prof. Władysława Natansona i jego żony Baranowskiej z domu, darowany im przez ks. Florjana Stablewskiego, arcybiskupa gnieźnieńsko-poznańskiego, który go nabył we Włoszech z końcem XIX w. Obraz, malowany temperą z olejnemi laserunkami na miękkiem drzewie, mierzy wraz z ramą 123 cm na wysokość, przy szerokości 111 cm. Na tle stajenki o formach ruiny rzymskiej budowli klęczy na pierwszym planie po lewej stronie od patrzącego Madonna w czerwonej sukni i szafirowym płaszczu, u której stóp leży Dzieciątko, po prawej pasterz w czerwonym kaftanie. Za nim stoją dwaj inni, z których jeden, w żółtym kaftanie, trzyma na rękach baranka, drugi gra na fujarkach. W środku, na dalszym nieco planie stoi pochylony ś. Józef w ciemno-zielonej szacie i żółto-czerwonym płaszczu. Poprzez zrujnowaną stajenkę otwiera się daleki widok na zielone wzgórza, wodę i ruiny. Na tle jego widać maleńkie figurki pasterzy, do których przemawia lecący w powietrzu anioł. Najlepszy w tym obrazie jest krajobraz, w którym prelegent widzi wpływ krajobrazu z *Bożego Narodzenia* A. Baldovinettiego w przedsionku kościoła SS. Annunziata we Florencji [1]). Na tym fresku odnajdujemy też zupełnie analogicznego anioła jak ten, który rozmawia z pasterzami na obrazie pp. Natansonów. Baldovinetti był mistrzem Domenica Ghirlandaja, który od niego nauczył się malowania peizaży w tłach. Nic też dziwnego, że taki sam anioł znajduje się w *Pokłonie pasterzy*, który Ghirlandajo wymalował w 1485 r. na zamówienie Franciszka Sassettiego do jego kaplicy rodowej w kościele S. Trinità we Florencji [2]). W tym kościele równocześnie i Baldovinetti maluje swoje freski. Porównanie tego obrazu

[1]) Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen, Leipzig, Baldovinetti, Nr. 3.
[2]) Die Galerien Europas IV, Leipzig 1909, Nr. 319.

z krakowskim *Pokłonem pasterzy* wskazuje na zupełną zależność naszego obrazu od dzieła Ghirlandaja. Dotyczy to typu i pozy Madonny oraz realistycznego traktowania pasterzy. Realizm ten zawdzięczają oba obrazy *Pokłonowi pasterzy*[1]), który na zamówienie Tomasza Portinariego wymalował po 1470 r. Hugo van der Goes do kościoła S. Maria Nuova we Florencji. W obrazie krakowskim odbił się bezpośredni wpływ dzieła Hugona w nieproporcjonalnie małych rozmiarach Dzieciątka. Obraz pp. Natansonów referent uważa za dzieło powstałe pod wpływem i w oto-

Fig. 13. Pokłon pasterzy. Obraz florencki z końca XV w.

czeniu Domenica Ghirlandaja. Mógłby je malować który z braci artysty, Davide lub Benedetto, albo szwagier Bastiano Mainardi, albo, co najprawdopodobniejsze, jakiś inny uczeń czy współpracownik wielkiego warsztatu malarskiego, na którego czele stał Domenico Ghirlandajo, a referent datuje go na lata 1485—95. Obraz był we Włoszech w XIX wieku niefortunnie odnowiony.

Drugi obraz, własność ziemiańskiej rodziny w województwie kieleckiem, złożony chwilowo u p. Ryszarda, dyrektora Banku hipotecznego w Krakowie, to tondo, średnicy 91 cm (fig. 14). Materjał i technika jak w obrazie pierwszym. Madonna w czerwonej sukni i szafirowym płaszczu, klęcząca po lewej stronie od patrzącego, przypatruje się Dzieciątku Jezus i ś. Janowi Chrzci-

[1]) Ibidem, Nr. 352.

cielowi, którzy się bawią krzyżykiem. Naprzeciwko Madonny klęczy anioł w czerwonej szacie. W tle park z zamkiem, otoczony stawem. Kompozycja zastosowana jest do kolistego kształtu obrazu, wprawdzie nie tak świetnie, jak w *Magnificat* Botticellego, bez porównania jednak lepiej, aniżeli w pierwszym kolistym obrazie, jakim jest tondo Fra Filippa Lippiego [1]) z lat 1453—5. W tem liczeniu się z kształtem obrazu znać oddziaływanie kolistych płaskorzeźb Łukasza della Robbia i Verrocchia. Referent zestawiał omawiany obraz z dziełami Lorenza di Credi i stwierdził związek z drezdeńskim obrazem na ten sam temat, pochodzącym z lat 1490—1500. W tondzie Crediego, które się znajduje w Galerji Borghese w Rzymie [2]), Chrystus i ś. Jan są upozowani niemal tak samo jak w obrazie krakowskim, z tą tylko różnicą, że Chrystus z obrazu krakowskiego odpowiada ś. Janowi z tonda Borghese, a ś. Jan krakowski Chrystusowi rzymskiemu. Traktowanie flory i nader pulchne kształty dzieci w obrazie krakowskim i tondzie z Galerji Borghese oraz w drugim kolistym obrazie Lorenza di Credi z tej samej galerji [3]), przedstawiającym *Madonnę i ś. Józefa adorujących Dzieciątko*, są tak do siebie zbliżone, że krakowski obraz musi się uważać za dzieło powstałe pod osobistym kierunkiem Lorenza di Credi, jeżeli nie za własnoręczny jego utwór. Co więcej, anioł z krakowskiego obrazu typem, uczesaniem i traktowaniem włosów niezmiernie jest podobny do ś. Juljana z obrazu Crediego w Luwrze, przedstawiającego *Madonnę z Dzieciątkiem w otoczeniu śś. Juljana i Mikołaja* [4]). Bardzo podobny anioł, tylko jakby w zwierciedle odwrócony, powraca na obrazie Verrocchia *Madonna z Dzieciątkiem między dwoma aniołami* w londyńskiej National Gallery [5]). Nic w tem dziwnego. Wszak Lorenzo di Credi był uczniem Verrocchia. On to przewiózł zwłoki swego mistrza z Wenecji do Florencji. Madonnę z obrazu krakowskiego odnajduje referent w *Pokłonie pasterzy* Crediego w Akademji sztuk pięknych we Florencji [6]). Zważywszy silny wpływ Verrocchia na krakowski obraz, przejawiający się w twardości konturów i rzeźbiarskiej bryłowatości figur, referent datuje to dzieło na lata 1490—1500. Stan konserwacji doskonały. Obraz nigdy nie był odnawiany.

Fig. 14. Adoracja małego Chrystusa, obraz florencki z końca XV wieku.

Trzeci obraz, będący obecnie własnością ks. Leonowej z Sanguszków Sapieżyny, przedstawia *Madonnę z Dzieciątkiem i ś. Janem Chrzcicielem* (fig. 15). Obraz ten malowany olejno na drzewie, mierzący wys. $62^1/_2$ cm. a szer. 52 cm., nabyli we Florencji ordynat Stanisław Zamoyski i żona jego Zofja z Czartoryskich w latach 1834—7. Od nich drogą dziedziczenia przeszedł na dzisiejszą właścicielkę. Madonna w czerwonej sukni i ciemno-szafirowym płaszczu z zieloną podszewką siedzi w komnacie, przez której podwójne okno o renesansowych łukach widać w głębi florencki górzysty krajobraz. Za Madonną wisi pięknie udrapowana karmazynowa draperja. Na kolanach Madonny Chrystus, przechylający się ku ś. Janowi Chrzcicielowi, który mu podaje krzyżyk. W obrazie znać ślady wpływu Domenica Ghirlandaja, są jednak silniejsze wpływy inne. Koloryt soczysty, silny i bardzo harmonijny, znacznie się różni od kolorytu obrazów z florenckiego quattrocenta, a zbliża się do tonacyj Pinturicchia i Rafaela z okresu peruzyjskiego i florenckiego. W kompozycji i w typie Madonny, w jej sentymentalnej słodyczy znać

[1]) I. B. Supino, Fra Filippo Lippi, Firenze, 1902, reprodukcja na str. 84.
[2]) Fotografja Alinarego P^e. 2^a, Nr. 7991.
[3]) Fotografja Alinarego P^e. 2^a, Nr 7992.
[4]) A. Gutbier, Museum der italienischen Malerei, Dresden, Nr. 534.
[5]) S, Reinach, Apollo. Histoire générale des arts plastiques. Paris 1907, p. 149, fig. 237.
[6]) A. Gutbier, Museum der italienischen Malerei, Dresden, Nr. 532.

oddziaływanie wczesnych prac Rafaela, jak *Madonna Conestabile della Staffa* (1500—02 [1]), *Madonna ze śś. Franciszkiem i Hieronimem* (ok. 1502 [2]), *Madonna Diotalevi* (ok. 1502 [3]), *Madonna Solly* (ok. 1502 [4]), *Madonna del Duca di Terranuova* (ok. 1505 [5]) i ostatniej z wczesnych florenckich madonn mistrza z Urbino, *Madonny domu Orleańskiego* (ok. 1507 [6]). W obrazie ks. Sapieżyny odbił się też wpływ Fra Bartolommea della Porta, zwłaszcza w szerokim rzucie fałdów płaszcza. Rozbiór stylistyczny obrazu prowadzi referenta do wniosku, że jest on dziełem Ridolfa Ghirlandaja. Ridolfo, syn Domenica, urodził się w 1483 r. Kształcił się najpierw — bardzo zresztą krótko — u ojca, który zmarł w r. 1494. Potem ulegał wpływom Fra Bartolommea i młodego Rafaela, nadto do pewnego stopnia i Leonarda da Vinci. Dalsze losy artysty, który zmarł dopiero w 1561 r., nie mają znaczenia dla omawianego obrazu. Referent uważa tenże za wczesne dzieło Ridolfa Ghirlandaja, współczesne wczesnym madonnom Rafaela, i datuje go na lata 1502—07. Stary, w nowszych czasach poprawiany napis na odwrotnej stronie obrazu wymienia Ridolfa Ghirlandaja jako twórcę obrazu. Peizaż został w nowszych czasach przemalowany.

Fig. 15. Ś. Rodzina. Obraz florencki z XV w.

Posiedzenie z dnia 25 czerwca 1924.

Ks. dr. Henryk Brzuski przedstawił pracę p. t. *Średniowieczne witraże n kościele N. P. Marji w Krakowie*, która wyszła z druku w r. 1926, jako Nr. 1 Bibljoteki historji sztuki, wydawnictwa Związku kół historyków sztuki, studentów uniwersyt. Rzpltej polskiej.

Posiedzenie z dnia 16 października 1924.

D. Tadeusz Dobrowolski przedstawił pierwszą część pracy p. t. *Studja nad średniowiecznem malarstwem ściennem w Polsce*, której streszczenie wraz ze streszczeniem części drugiej umieszczone będzie w dalszym ciągu tych sprawozdań.

Współpracowniczką Komisji wybrana została dr. Zofja Ameisenowa, kierowniczka zbiorów graficznych Bibljoteki Jagiellońskiej.

Posiedzenie z dnia 30 października 1924.

Prof. dr. J. Pagaczewski i dr. A. Bochnak przedstawili pracę p. t. *Zabytki przemysłu artystycznego w kościele parafjalnym w Luborzycy*. Omawiają w niej antabę bronzową z XII w. w kształcie lwiej głowy, szereg kielichów (XIII/XV w., XVII i XVIII w.), ampułki z r. 1534, monstrancję z XV w., pacyfikał z pocz. XVI w. Praca ta ukazała się potem w druku w r. 1925, nakładem M. Muzeum Przemysłowego w Krakowie.

Posiedzenie z dnia 27 listopada 1924.

Dr. Tadeusz Dobrowolski przedstawił dalszy ciąg pracy p. t. *Studja nad średniowiecznem malarstwem ściennem w Polsce*, której początek czytał na posiedzeniu 16 października 1924 r. Oto streszczenie całości:

1) Na północnej ścianie prezbiterjum kościoła parafjalnego w Niepołomicach widnieją w dwóch wnękach postaci ś. Michała Archanioła i ś. Jerzego, malowane techniką freskową. Malowidła te mają cechę dekoracyjną; barwy ich, o żółto-brunatnej tonacji, są ściśle od siebie odgraniczone. Kostjumy i styl rysunku wskazują wiek XIV. Prelegent zestawia te malowidła z innemi polskiemi oraz zagranicznemi, przyczem, uwzględniając stosunki Polski Kazimierza

[1]) A. Rosenberg, Raffael, Stuttgart-Leipzig. 1909, p. 4.
[2]) Ibidem, p. 5. [3]) Ibidem, p. 6. [4]) Ibidem, p. 7. [5]) Ibidem, p. 21. [6]) Ibidem, p. 37.

Wielkiego z Węgrami Andegawenów i Czechami Luksemburgów, skłania się do przypuszczenia, iż wpłynęły one na stronę formalną malowideł niepołomskich. Brak ściślejszych analogij nie pozwala na dokładniejsze określenie szkoły twórcy tych fresków.

2) W zakrystji kościoła w Niepołomicach odkryto częściowo freski, które zdobiły przynajmniej trzy jej ściany, a rozmieszczone były, zdaje się, w dwóch strefach. W dolnej widać ślady świętych męczenniczek z palmami w rękach; z górnej strefy wydobyto z pod tynku na razie tylko ś. Łukasza, malującego Madonnę. Styl tych malowideł wskazuje wiek XIV. Wobec fragmentaryczności malowideł prelegent wstrzymał się od wypowiedzenia ostatecznych wniosków.

3) W dalszym ciągu prelegent omawia malowidło ścienne z lat 1410 - 20 kaplicy kościoła ś. Krzyża w Krakowie, przedstawiające Ukrzyżowanie. Widzi tu, oprócz wpływu minjatury Laurina z Klattowy i innych zabytków Czech i północnych Niemiec, także związek z malowidłem na ten sam temat w kościele w Brixen w Tyrolu. Schemat Ukrzyżowania tego typu powstał prawdopodobnie we Włoszech w XII w. pod wpływem bizantyńskim. Z Włoch przeszedł na Francję i Niemcy, oraz dalej na Anglję, Czechy, Spiż i Polskę, gdzie powraca w innych malowidłach, omawianych przez prelegenta.

4) Tu należy malowidło w kapitularzu kolegjaty w Opatowie, którego postaci o wadliwych proporcjach są znacznie słabsze od figur w malowidłach krakowskich. Barwy, obwiedzione konturem, składają się na ogólny ton szarawy, od którego odbijają aureole świętych, różowawe ciało Chrystusa i czerwony płaszcz setnika. Głowa Chrystusa ma dużo wyrazu. Na podstawie stylu prelegent przypisuje ten zabytek drugiej połowie XV w.

5) Nieco podobnie skomponowane jest Ukrzyżowanie w refektarzu klasztoru dominikanów w Krakowie. Autor podkreśla przeciwieństwo między dużą wartością artystyczną postaci Chrystusa, a słabemi proporcjami reszty figur, które ożywia wyraz smutku. Kontury wypełnione barwami żółtą, czerwoną i niebieską. Analiza formy skłania do datowania tego fresku na przełom XV i XVI wieku. Brak wyraźnych analogij z malarstwem zagranicznem każe wnosić, że to dzieło miejscowej szkoły.

6) W krużganku klasztoru cystersów w Mogile znajduje się Ukrzyżowanie, cenny zabytek ściennego malarstwa polskiego, pochodzący z lat trzydziestych XVI w. Ten czas wskazuje oprócz stylu malowidła także i data, fragmentarycznie zachowana (153...). Zdaniem prelegenta, fundatorem fresku jest opat mogilski z lat 1522—46, Erazm Ciołek, wyobrażony pod krzyżem w pozycji klęczącej, a twórcą — brat Stanisław, cysters z Mogiły. Schemat kompozycyjny podobny jak w wielu zabytkach niemieckich, zwłaszcza w miedziorycie Schongauera na ten sam temat. Pod względem stylistycznym i malarskim fresk ten jest oryginalnem dziełem brata Stanisława.

7) Wkońcu autor omawia bardzo zniszczone malowidło na ścianie ogrojca przy kościele ś. Barbary w Krakowie, przedstawiające Pojmanie Chrystusa, i na podstawie stylu datuje je na pierwszą ćwierć XVI w. Wobec nieznalezienia analogij wśród zabytków zagranicznego malarstwa uważa to dzieło za produkt lokalny.

W dyskusji zabrał głos prof. dr. Jerzy Mycielski, doradzając porównanie malowideł w zakrystji kościoła w Niepołomicach z dziełami Simona Martiniego w Sienie i Awinjonie. Prof. dr. Feliks Kopera nie wyklucza możliwości wpływów włosko-węgierskich na te malowidła. Prof. dr. Juljan Pagaczewski sądzi, że Ukrzyżowanie w kolegjacie opatowskiej pochodzi już z początku XVI wieku, a to ze względu na zbroje, rzut draperji i budowę anatomiczną.

Dr. Kazimiera Furmankiewiczówna przedstawiła pracę p. t. *Portal w Czerwińsku.* Kościół poklasztorny w Czerwińsku nad Wisłą, fundacji biskupa płockiego Aleksandra (1129—56), zdobił piękny portal, który obecnie, dzięki wydobytym na jaw fragmentom rzeźb, można było w zupełności zrekonstruować. Dotychczas znaliśmy portal czerwiński z rysunków i opisów W. Gersona i Wł. Łuszczkiewicza, ogłoszonych w Tygodniku powszechnym z r. 1885 i w Sprawozdaniach Komisji hist. szt. t. IV, r. 1889. Z dawnego portalu zachowały się mianowicie tylko dwie kolumny, zdobne kapitelami bogato rzeźbionemi, które stały z obu stron otworu drzwiowego. Otwór ten szerokości 2·75 m wycięty w grubości muru, nie konstrukcyjnie sformowany, zamknięty był w górze półkolisto. W tym stanie dotrwał zabytek do pierwszych lat XX w. Wtedy zrekonstruował portal architekt St. Szyller przyczem zaszły pewne błędy. Pozostawiono w całej szerokości otwór drzwiowy; nad półkolem zamykającem ów otwór poprowadzono trzy archiwolty: dwa pasy ornamentacyjne i skręcony wałek pośrodku dorobiono na podstawie wzorów romańskich; archiwolty te zakreśliły łuk bardzo szeroki a niski.

W ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat znaleziono w Czerwińsku pod posadzką kościelną sporą ilość kamieni romańskich, zdobnych rzeźbą, pochodzących z dawnego portalu, a mianowicie: fragmenty kapitelu, pilastra, tympanonu (fig. 16) i archiwolt (fig. 17). Fragmenty te wykonane są z tego samego materjału co zachowane kolumny i kapitele portalowe, a wymiary ich zgodne są z wymiarami zachowanych części portalu konstrukcyjnie uzupełnionego. Najciekawsze

są fragmenty tympanonu. Są to dwa bloki kamienne z resztami podziału architektonicznego i rzeźb oraz dwie figury apostołów. Reszty te wskazują wyraźnie, że tympanon miał w dolnej części szereg arkad, wspartych na kolumienkach. Pod arkadami pomieszczone były figurya postołów. Zachował się na większym bloku ślad mandorli, z czego wniosek, że nad apostołami tronował Chrystus w majestacie, otoczony symbolami ewangelistów lub dwoma aniołami, podtrzymującemi mandorlę. Kompozycja taka jest typową dla szeregu wczesno-romańskich tympanonów francuskich. Jako przykłady mogą posłużyć tympanony z Moissac, Carennac, Chartres, Bourges, Le Mans, Anzy-le-Duc i wiele innych. W Niemczech mniej rozpowszechniona, nawet rzadka, kompozycja ta występuje w rzeźbie dopiero w drugiej połowie XII w., zmodyfikowana zazwyczaj o tyle, że niema apostołów, a Chrystusowi towarzyszą zwierzęta lub aniołowie. Kościół w Czerwińsku ma wezwanie Zwiastowania Najśw. Panny, toteż Zwiastowanie przedstawiały rzeźby na pilastrach portalowych. W małych wnękach pod arkadami pomieszczeni byli aniołowie do pół figury, razem dwunastu. Nad jednym z nich zachował się napis: S. GABRIHEL. Jedną arkadę od drugiej oddzielały pasy z ornamentu kostkowego. Ornament ten szczególnie upodobał sobie artysta rzeźbiący portal: zdobi nim konsekwentnie całość, mamy go na pilastrach. Wyżej abakusy kapiteli wykończały nacięcia w rodzaju blanków; następnie na tympanonie nad fryzem arkadowym, oddzielającym szereg apostołów od górnej części tympanonu, widnieje ornament kostkowy; jeszcze wyżej na archiwoltach widzimy znowu w odstępach wałeczki romańskie.

Fig. 16. Fragment tympanonu portalu z kościoła w Czerwińsku.

Fig. 17. Fragment archiwolty portalu w Czerwińsku.

Tak odtworzony portal charakterem całości, jak również charakterem poszczególnych swych rzeźb, przedewszystkiem tympanonu, wykazuje wybitny wpływ francuski. Kanonicy regularni, osadzeni w Czerwińsku przez biskupa Aleksandra, przeszczepili te wpływy ze swej ojczyzny nad Wisłę.

Współpracownikiem komisji wybrany został ks. Dr. Henryk Brzuski, profesor historji sztuki w Seminarjum duchownem we Włocławku.

Posiedzenie z dnia 18 grudnia 1924.

Dr. Marjan Morelowski wygłosił referat p. t. *Zbiory dereczyńskie Sapiehów.*

Pierwsze określone wiadomości, jakie przedmioty wywieziono z Dereczyna do Rosji, znalazły się w 2 katalogach galeryj obrazów Ermitażu i Akademji Sztuk Pięknych w Petersburgu przez Somowa i te zużytkował już dyr. Al. Czołowski w pierwotnym memorjale Delegacji Polskiej z początków jej istnienia. Somow stwierdza, że do Ermitażu dostały się 33 obrazy, a do Akademji Sztuk Pięknych 55, razem 88, ale opisuje on z pośród nich bliżej zaledwie niecałą połowę. Dzięki dyr. M. Piotrowskiemu, który w r. 1917 inwentaryzował Gatczynę, odnaleziono wówczas niezależnie od owych 88 sztuk — innych 72 obrazów z Dereczyna (portrety) w jednej z szaf pałacu gatczyńskiego, co też obecna Delegacja Polska w Rosji urzędownie wyzyskała.

Strona sowiecka, otrzymawszy te dane, godziła się wydać stronie polskiej zaledwie 72 sztuk oraz z liczby poprzednich 88 obrazów tylko te, które Somow bliżej opisał. Jasnem było, że jest to wszystko drobną częścią całości, wobec też stawianych stale trudności, gdy chodziło o dostęp do inwentarzy Ermitażu i Akademji Szt. P., referent, objąwszy kierownictwo prac muzealnych Delegacji, zorganizował badania archiwalne w kraju oraz dokonał poszukiwań własnych w dawnej literaturze historyczno-muzealnej polskiej i rosyjskiej. Na tej podstawie żądanie zwrotu zbioru dereczyńskiego rozrosło się do jednej z najobszerniejszych spraw Delegacji. Znakomite usługi w badaniach archiwalnych tych i t. p. innych oddała Delegacji p. Janina Studnicka, kierowniczka archiwum państw. w Grodnie, przyczynili się też pp. Łopaciński i dyr. S. Rygiel w Wilnie. Część informacyj uzyskano wreszcie od wnuka ostatniego właściciela Dereczyna, od p. ministra E. Sapiehy.

Zebrane i porównane ze sobą materjały dały możność stwierdzić, że ilość dzieł sztuki i pamiątek skonfiskowanych w Dereczynie była nietylko wielka, lecz i bardzo różnorodna. Część tych zbiorów znajdowała się pierwotnie w Rożanie wraz ze starożytnem archiwum sapieżyńskiem, ogromnie cennem dla historji Polski, jak o tem świadczą przedruki cząstki dokumentów u Kognowickiego *(Życie Sapiehów*, Warszawa 1791, t. III) i uwagi Niemcewicza w *Podróżach historycznych*. Archiwum to (287 kodeksów oprawnych i mnóstwo fascykułów) poszło do Arch. Ministerstwa Spraw Zagr. i do Ros. Bibljoteki Publicznej w Petersburgu, a tylko część inną, najnowszą, obejmującą około 87 kodeksów, pozostawiono w Grodnie (obecnie w Wilnie w Bibljotece Uniwersytetu). Odzyskanie kilkuset starszych kodeksów z Petersburga będzie miało znaczenie i dla historyków sztuki, w Rożanie bowiem istniały w XVIII wieku za Aleksandra Sapiehy warsztaty obić »adamaszkowych« i innych tkanin, oraz pojazdów, a dzieje tej produkcji artystycznej wskutek wywozu aktów dotąd są nieznane.

Na przełomie XVIII na XIX wiek przewieziono wszystkie ruchomości do nowego pałacu w Dereczynie, a zwłaszcza »skarbiec« sapieżyński i zbrojownię, zawierające bardzo liczne pamiątki rodzinne, pochodzące jeszcze nawet po Iwanie Sapieże z początku XVI wieku, a zwłaszcza po hetmanach Lwie i Kazimierzu Sapiehach, po podkanclerzym Leonie Kazimierzu i t. d. Odkryte inwentarze, porównane ze *Wspomnieniami* Leona Potockiego (Kwartalnik litewski 1910 r.) i t. d., pozwalają stwierdzić znajdowanie się w Dereczynie mnóstwa sreber artystycznych. Wśród nich największą sławę obok złotego kubka z herbami carów Szujskich posiadały 2 puchary, zwane »Iwan« i »Iwanicha« na pamiątkę Iwana Sapiehy, wojewody podlaskiego. Okazało się, że były one wielokrotnie opisane przez pisarzy i pamiętnikarzy polskich od Albrychta Radziwiłła w XVII wieku (editio Raczyński) począwszy, a skończywszy na Kognowickim, Łukaszu Gołębiowskim i L. Potockim, którzy je osobiście oglądali przed konfiskatą. Oba były z kryształu górnego z prześlicznym na nim rysunkiem. »Iwan«, ogromny, »blisko garniec« objętości mający, podłużno-okrągły, na kształt wazy, — »Iwanicha« mniejsza, była owalna. Terminus *ad quem* dla obu stanowi rok śmierci (1519) wojewody podlaskiego. Byłby to więc zabytek nietylko historycznie, ale i muzealnie niezwykłej wagi, toteż jest on przedmiotem szczególniej natarczywych domagań o wydanie stronie polskiej. Skarbiec sapieżyński zawierał nadto pierwszorzędne zbroje, tarcze, broń ozdobną, trofea, jak chorągwie i buńczuki, zdobyte na Turkach i Szwedach, oraz wspaniałe dywany, makaty i namioty. Podobnie jak namioty nieświeskie, przez Jana III zdobyte na Kara Mustafie, wzbogaciły one zbiory cesarskie w Petersburgu i Moskwie. Oprócz innych tkanin znajdowały się w Dereczynie i gobeliny. Odnalezione inwentarze, niestety niezupełne, wymieniają gobeliny z historją Aleksandra Wielkiego. Jest to tem ważniejsze, że w starym drukowanym katalogu »Koniuszennego Muzeum« w Petersburgu jest parę sztuk takiej serji wedle kartonów Lebruna, a w *Staryje Gody* (1913, XI, p. 49) notatka o przeszło 20 gobelinach francuskich, z »kawałkami amazonek« i t. p., pochodzących »z polskiej magnackiej kolekcji«. Mieliśmy sposobność przekonać się, że istotnie do tej liczby należały i owe z historją Aleksandra W. Wszystko więc wzajemnie się potwierdza.

Zbiory różańsko-dereczyńskie pomnożył szczególniej Franciszek Sapieha. Ożeniwszy się w r. 1793 z córką Szczęsnego Potockiego, tą drogą uzyskał wiele pięknych dzieł sztuki, a między innemi i gobeliny. Nadto sam odznaczał się znawstwem zupełnie wyjątkowem, a w czasie licznych podróży zagranicę pomnożył zwłaszcza galerję obrazów dziełami pendzla bardzo znakomitego. Zanim przejdę do nich, wspomnę, że wedle uzyskanych przez Delegację inwentarzy, w Dereczynie znajdowało się conajmniej 48 sztuk mozaik. Do nich wedle innego inwentarza należało też 5 waz etruskich. Ostatni dokument, z czasu konfiskaty, rosyjski, odnaleziony w Archiwum państwowem w Wilnie, stanowi dowód, że te urny, rzeźby, płaskorzeźby, mnóstwo mebli i bronzów artystycznych, szczegółowo wyliczonych, odesłano po konfiskacie do pałacu w Białymstoku, jako do rezydencji cesarskiej, a gdy ta przerobioną została w latach 1836—1842 na rosyjski Instytut szkolny, odesłano te istne skarby wraz z wielu ruchomościami artystycznemi Białegostoku, pozostałemi po hetmanie J. Kl. Branickim, znowu do Petersburga i Carskiego

Sioła. Nie licząc posągów parkowych białostockich, które dostały się też wtedy do »Letniego parku« w Petersburgu i są przedmiotem osobnych pertraktacyj, wywieziono wówczas z Białegostoku do Petersburga samych rzeźb dereczyńskich 22 sztuki, w tem dziesięć pełnych postaci mitologicznych, jak Orfeusz Canovy, jak Ganimed i inne, kilka biustów, przedstawiających znakomitych mężów starożytności, wszystko wykonane przeważnie w marmurze, w części w bronzie. Posąg Orfeusza (»wielki«), to zapewne Orfeusz Canovy, stojący w Ermitażu (nr. 1295).

Galerja obrazów liczyła nietylko owych 88 obrazów, ale 287 sztuk (dokument z aktów konfiskaty). Toteż, gdy Delegacja sowiecka zaproponowała stronie polskiej zwrot 112 sztuk (i to z zamianą 7 na ekwiwalenty), Delegacja polska odrzuciła tak dalekie od sprawiedliwości rozwiązanie »całości« sprawy, wykazując w dodatku, że kustosz Ermitażu Wrangel, wydrukował w r. 1913 w *Staryje Gody* oświadczenie, z którego wynika, że on sam miał w rękach akta obalające opinję, jakoby »nie można odnaleźć« śladów, co więcej dostało się nad Newę. Z samych tylko cytat Wrangla wynika, że władze muzealne petersburskie posiadają szczegółowe dane co do losów minimum 185 obrazów, ile że Wrangiel sprawę tę porusza mimochodem. Ermitaż otrzymał nadto wszystkie mozaiki. Obfite dokumenty konfiskacyjne dają dowody, że, podobnie jak przy innych sekwestrach mikołajowskich w Polsce, grabieże te oficjalne odbywały się z całym biurokratycznym pedantyzmem, że Izba skarbowa grodzieńska przesłała władzom centralnym zbiory Sapiehów z ogromnemi spisami zawartości transportów. Sam katalog obrazów, nadesłany z Grodna, liczył 22 kart, opis sreber 18 kart, ogółem samo wyliczenie tytułów tych spisów różnych części kolekcyj Sapiehów stanowi rejestr (posiadany przez Delegację polską) o 3 stronach arkuszowych gęstego pisma. Zabrano wszystko, nawet to, co ukryli Sapiehowie w sąsiednich Jundziłłowiczach (spis osobny), a do wyjawienia miejsca ukrycia skarbca zmuszono przy pomocy dręczenia dereczyńskiego intendenta. Te szczegóły, tak ściśle pokrewne z metodami odszukania skarbca nieświeskiego w 1812 r. (tortury, którym poddano wedle zeznań sądowych zarządcę Burgalskiego), winny być utrwalone drukiem, aby odzwierciedlić na podstawie źródeł z pierwszej ręki całą prawdę o zamało znanym charakterze i rozmiarach ogałacania Polski z ogromnych skarbów muzealno-kulturalnych. Co do galerji obrazów, to, jak wskazują same choćby tylko cytowane przez Somowa obrazy, obejrzane już oryginały i zebrane przez Delegację dalsze dane o nieodszukanej reszcie, składała się ona w przeważającym procencie z płócien nader wybitnych mistrzów. Sam Somow ustala, że są to (przeważnie duże) płótna: Franc. Francia (słynna Madonna Ermitażu), dalej płótna P. Veronese, G. Fr. Barbieri (Guercino), Lanfranca, Pietra della Vecchia (znakomita kompozycja p. t. »Czarodziej i czarodziejka«) i innych Włochów, paru Francuzów jak J. Callota, Bourguignona i C. J. Verneta, a zwłaszcza mistrzów niderlandzkich, jakoto Salomona i Jakóba Ruysdaelów, A. v. Ostade, Romboutsa, Weeniksa, G. Metsu, Netschera, Wouwermana, Wijcka, Pynackera, J. Hackerta, v. der Neera i t. d. Delegacja polska wykazała dokumentalnie, że wśród jakoby nie dających się odszukać obrazów są dzieła Asselyna, v. d. Meera, de Vliegera, P. Pottera, Mierisa, C. J. Verneta, Dietricha, a dalej portrety Jana III, Marysienki, Augusta II, Fryderyka II. Udowodniliśmy również, że 2 cenne portrety F. Potockiego i jego żony Zofji, które, acz je znaleziono w kolekcji po Szuwałowach, strona sowiecka wzbrania się oddać, należą bezwzględnie do dereczyńskich. Jest rzeczą pewną, że bogate te zbiory, podobnie jak wszelkie inne Ermitażu i Akademji, nie uszczupliły się w ciągu XIX w. ani w czasie rewolucji, przy której muzea te i archiwa ocalały w jak największym porządku. To samo dotyczy tkanin, namiotów i broni, które dostały się przeważnie do Ermitażu, oraz sreber, które niemniej dokumentalnie przeszły do Muzeum starożytności przy Mennicy petersburskiej i podlegają dziś podobnie ingerencji Dyrekcji Ermitażu. Mozaiki, jak sam Wrangel przyznaje, też po r. 1831 poszły wraz z galerją obrazów wprost do Ermitażu. Jedynie 5 portretów, jako zbyt patrjotycznie polskich, kazał Mikołaj I spalić (Wrangel), kilka oddał Aleksander II ks. Sapiehom.

Referat był objaśniony fotografjami omawianych obrazów i uzupełniony uwagami o trudnej sprawie kilku ekwiwalentów, na które powołane czynniki polskie słusznie się zgodzić nie chcą.

Następnie dr. M. Morelowski i p. Jadwiga Graff-Chrząszczewska przedłożyli tymczasowe sprawozdanie o 56 obrazach Canaletta z galerji ostatniego króla polskiego.

Prezesem komisji na rok 1925 wybrano dra St. Tomkowicza, wiceprezesem prof. dr. J. Mycielskiego, sekretarzem dr. Adama Bochnaka.

Posiedzenie z dnia 15 stycznia 1925.

Dr. M. Morelowski przedstawił referat p. t. *Zwierzęta i groteski w arrasach Jagiellońskich*. Jest to dalszy ciąg referatów: z 16 lutego 1922 (ogł. w »Pracach Komisji«, t. III, z. 1) i z 14 grudnia 1922, ze studjów nad zbiorem 156 arrasów flamandzkich Zygmunta Augusta,

z którego zbioru dopiero $^2/_3$ części, a między niemi słynny »Potop«, zostały dotąd przez Polskę odzyskane. Co do reszty (21 werdjur, 1 scena biblijna i przeszło 30 małych sztuk groteskowych i herbowych, przeważnie pociętych na meble) — przy współudziale ks. biskupa Godlewskiego i ks. B. Ussasa, tudzież na podstawie katalogu zbiorów Gatczyny z przed 40 lat, porównanego z odszukanym opisem naszych arrasów z r. 1731 — powiodło się Delegacji polskiej wykazać, że pozostawały one od dawna w pałacu gatczyńskim. 17 wielkich werdjur i sporo małych sztuk pozdejmowanych z mebli ukryto tamże przy oddawaniu Polsce w r. 1921 wielkich scen biblijnych; również nie oddano kilku sztuk ze zniesionego Muzeum Stajni dworskich w Petersburgu. Przeprowadzony dowód co do miejsca ich przechowania doprowadził obecnie do zwrotu wielkich werdjur.

Po tym wstępie referent przeszedł do sprawy pochodzenia kartonów do każdej z grup arrasów. Za swego pobytu w Berlinie zebrał w tamtejszych bogatych zbiorach rycin obfity materjał porównawczy, który obecnie przedstawił w fotografjach. Replik z werdjur i groteskow nie udało się wykryć, natomiast replik scen biblijnych »Potopu« znalazło się aż 6, ale wszystkie są tylko częściowe. I one na swój sposób podnoszą wartość naszych arrasów, albowiem najstarszą i jedyną z XVI w. jest madrycka królewska serja 15 sztuk, powstała po r. 1560 (por. E. Monzo y Sanchez Canton, Los tapices de la casa del Rey, 1919), podczas gdy arrasy »Potopu« wawelskiego opisywane były już 1553 r. Egzemplarze madryckie mają na bordjurach nie groteski — jak nasze — lecz zwierzęta, będące często powtórzeniem zwierząt z naszych werdjur. Wszystkie inne znane repliki — Monachjum, muzeum król.; zbiór Kruppa w Essen; Salzburg, katedra, publikowane w Österreichische Kunsttopographie; Medjolan, według relacji dra Bochnaka; zbiór odkryty przez referenta w antykwarjacie »Altkunst« w Berlinie — pochodzą z XVII w. i są znacznie słabsze.

Na podstawie przeprowadzonych badań porównawczych referent nie wątpi, że Michał Coxcyen jest autorem postaci ludzkich w scenach figuralnych naszych arrasów »Potopu«; te same co tu głowy i postaci spotykamy w jego obrazach olejnych, zwłaszcza ze zbiorów królewskich hiszpańskich. Referent ilustruje to twierdzenie reprodukcjami obrazów z Escorialu i Museo del Prado (Zaśnięcie M. Boskiej — a arrasy: Upicie się Noego i Dziękczynienie). To samo mówią sztychy z dzieł Coxcyena porównane z arrasami (Ofiara Abla tu i tam). A nawet widoczną przeróbką z niektórych motywów scen naszego »Potopu« są pewne szczegóły w obrazach »Sąd Ostateczny« i »Obrzezanie« Rafała Coxcyena (w Malines), który odziedziczył kartony ojca i z nich nieraz korzystał. Michał Coxcyen ulegał wpływom swego mistrza Barenda van Orley, stąd zachodzi też pokrewieństwo naszych arrasów z dziełami van Orleya, zarówno co do figur ludzkich, jak w wyższym może jeszcze stopniu, co do zwierząt (Triumf Petrarki, Apokalipsa, Vertummus i Pomona). Można pójść jeszcze dalej. W niektórych zwierzętach naszego »Potopu«, a więcej jeszcze madryckiej repliki sceny »Adam w Raju« wyraźnie widać odtworzone wzory zwierząt ze sztychów i rysunków A. Dürera. Wytłumaczyć to może pobyt Dürera r. 1521 w Brukseli i Antwerpji, jego przyjaźń z van Orleyem, rozpowszechnienie rysunków Dürera przez Münstera Kosmografję i t. d. Przypisaniu autorstwa kartonów Coxcyenowi nie przeszkadza okoliczność, że w peizażach naszych werdjur obok realizmu flamandzko-niemieckiego (pełne uroku na dalszych planach widoki zameczków i wież) wyraźnie dźwięczy nuta włoskiego renesansu, a to w ich kompozycji, spokoju linij i dekoracyjnem rozstawieniu pni drzew. Coxcyen był eklektykiem, umiał stapiać różne motywy i godzić źródła natchnienia.

Jeśli w bordjurach widzimy wpływ van Orleya, to wszystko przemawia za odniesieniem kompozycji arrasów groteskowych do warsztatu Cornelisa Floris, który w owym czasie wielką odgrywał rolę. Ich motywy (medaljony, hermy, edikule, satyry, nimfy, amorki, zwierzęta, dalej pasy typu t. zw. Rollwerk, podobne do wycinanek z blachy), mimo wywodzenia się wielu z nich właściwie z Włoch, stylem swoim wskazują na Flandrję, jej umiłowanie bujności i nadmiaru szczegółów. Pouczające jest porównanie naszych groteskow z Florisa »Les mois grotesques«, których repliki znajdują się w Wiedniu i Paryżu. Wśród naszych wielki arras z wieńcem owocowo-roślinnym wokoło cyfry Zygmunta Augusta (S. A.), należy do najświetniejszych, a ten wieniec realistycznych owoców jest jednym z tych znakomitych pomysłów Florisa, które tam widzimy. Powtarzają się nawet poszczególne motywy, n. p. satyrki i amorki.

Podobną grupę wśród groteskow jagiellońskich stanowi 5 jednakowych portjer z olbrzymiemi satyrami, trzymającemi tarczę z literami S. A. na tle urywków krajobrazu. W przeciwieństwie do tamtych groteskow — o pomysłach jeśli nie całkiem płaskich, to stanowczo pierwszoplanowych — tych pomysł idzie daleko w perspektywicznem pojmowaniu czysto dekoracyjnego pola. Kartony do satyrów tutaj użyte muszą być innej ręki, niż kartony groteskow wyżej omówionych. Stylem postaci ludzkich i peizażu grupa ta zbliża się do »Potopu« i werdjur, a więc do grupy wiążącej się z nazwiskiem Coxcyena. Satyry przypominają nadto satyrów Giu-

lia Romana (Palazzo del Tè w Mantui), wiadomo zaś, że Coxcyen ulegał wpływowi tego ucznia Rafaela.

Osobne jeszcze zagadnienie tworzą bordjury arrasów biblijnych. Są pokrewne wielkim groteskom, o których była mowa, lecz odznacza je umiłowanie motywu fantastycznych wózków, ciągnionych przez groteskowe postacie, oplecione wstęgami. Te same motywy znane są z serji znajdujących się w Wiedniu arrasów »Siedm grzechów głównych«, którą w XVI w. z Wawelu wywiozła arcyksiężniczka Katarzyna, trzecia żona Zygmunta Augusta. Kartony do nich wykonał Piotr Koecke van Aelst. Jak dziś można ustalić, motywy te wprowadził z Włoch do Flandrji Cornelis Bos. Cały cykl jego tych właśnie motywów, datowanych r. 1546 i 1548, znajduje się w Berlinie. Nasze arrasy biblijne były na Wawelu już w r. 1553 — przez co zyskujemy dla czasu ich powstania przybliżone granice. C. Bos i P. Koecke van Aelst wedle najnowszych badaczy (Hedicke i Jessen) wprowadzili z Włoch do Flandrji i wraz z Florisem rozwinęli na wielką skalę stylowy system dekoracyjny, tak włoski w swych początkach, a tak flamandzki w swej fantastycznej bujności. Nasze arrasy należą do najświetniejszych jego okazów.

Prof. J. Mycielski i p. Stanisław Wasylewski przedstawili pierwszą część pracy wspólnej p. t. *Pani Vigée-Lebrun i jej portrety Polaków i Polek*. Rzecz ta w całości potem ogłoszona została w książce »Portrety polskie Elżbiety Vigée Lebrun«, wydanej nakł. Wydawnictwa Polskiego, Lwów—Poznań, na wiosnę r. 1927.

Posiedzenie z dnia 12 lutego 1925.

Prof. J. Mycielski i p. Stanisław Wasylewski przedstawili drugą część pracy wspólnej p. t. *Pani Vigée-Lebrun i jej portrety Polaków i Polek*, co do której patrz wyżej w Sprawozdaniu z dnia 15 stycznia 1925 r.

Posiedzenie z dnia 2 kwietnia 1925.

P. L. Lepszy przedstawił pracę p. t. *Monstrancja dominikańska z Podkamienia i złoty wieniec królowej Bony.*

Złota monstrancja podkamieńska pochodzi z r. 1766 i jest niezwykłej wysokości, bo dosięga 98 cm. Skomponowana ze starych wotów i kosztowności przez nieznanego rzymskiego artystę jubilera, na zamówienie O. Henryka Russiana, który sam zawiózł do Rzymu kosztowności i roboty przypilnował. Za panowania Józefa II w r. 1788 została jej odjęta złota stopa, a w jej miejsce sprawiono mosiężną. Mimo to monstrancja robi wrażenie imponujące, nietylko swoją wartością artystyczną, ale również drogocennością materjału, emaljami, kameryzunkiem z diamentów, rautów, rubinów i pereł. W jej kompozycji podkreślił artysta barwną tonację. Biały dominikański kolor stanowił dla niego podstawową barwę; zważał on na jej odcienie i ożywił czerwonemi drogiemi kamieniami i różnobarwną emalją, która niejednokrotnie subtelnością a nawet sposobem wykonania przypomina fakturę minjaturzysty. Potrójny wieniec okala słońce monstrancji, a na jego zewnętrznym obwodzie modlą się trzej święci dominikańscy: ś. Tomasz z Akwinu stoi pośrodku na trzonie, jakoby filar duchowy zakonu, z symboliczną gwiazdą na piersi; ś. Jacek z posążkiem Madonny i ś. Dominik chwytają promienie lecące od Sanctissimum. Nad słońcem monstrancji aniołowie w powłóczystych szatach niosą złoty wieniec tak zwany królowej Bony, a ponad nim brylantowy monogram I. H. S., nad którym znów nagie putta unoszą królewską koronę. Wreszcie całość zwieńcza renesansowy pelikan bez małych piskląt.

Referent rozebrał kompozycję, styl i technikę jubilerską zastosowane w monstrancji, potem poddał rozważaniom możliwość pochodzenia wieńca od królowej Bony lub, jak chce druga wersja, od księżnej Wiśniowieckiej z r. 1682. Stwierdził on przeto, że w Polsce istniał zwyczaj używania podczas ślubu przez posażne panny wieńców złotych lub srebrnych i że długo zachował się zwyczaj, iż owe wianuszki po ślubie składano na ofiarę w kościele ku ozdobie monstrancyj. Następnie referent dochodzi do przekonania, że wianuszek w monstrancji podkamieńskiej jest jej najstarszą częścią, że jest z odmiennego materjału i innego stylu, złożony z emaljowanych mirtowych listków i jest istotnie wianuszkiem ślubnym. A dalej, że może pochodzić jak i korona królewska z puttami oraz pelikan, symbol dziewiczości, z pierwszej połowy XVI wieku względnie z r. 1518 i być robotą neapolitańskich złotników.

Wieńców takich posiadały skarbce kościelne nieraz znaczniejszą ilość. W Kodniu Sapiehów zabrano ze skarbca kościelnego w r. 1718 na koszta restauracji szat kościelnych 49 wieńców złotych i srebrnych panieńskich; i w Podkamieniu mogło być tych wieńców dużo i stąd

mięszały się wspomnienia o wieńcach Bony i Wiśniowieckiej, a pamiętać należy, że tradycje klasztorne, jak wogóle tradycje, to rzecz niepewna, chwiejna. Sposób natomiast opraw kamieni, ich stylizacja i szlif przemawiają raczej za wcześniejszą od roku 1682 datą, t. j. epoką z przed okresu przełomu w jubilerstwie za czasów Ludwika XIV, i zdają się być bliższe tradycji Bony Sforzy. Wieniec mógł się tu dostać z klasztoru macierzystego t. j. dominikanów krakowskich, z którymi dwór królewski pozostawał w bliższych stosunkach.

Prof. J. Mycielski przedstawił referat p. t. *Trzy przedmioty przemysłu artystycznego.*

1) Zegar pokojowy z bronzu w stylu rokokowym (fig. 18 i 19), zdobny wolutkami zwróconemi do siebie, co wskzzuje na okres Regencji. Na kopercie słońce z promieniami falistemi w obramieniu, złożonem z ośmiu pól; w polach ujętych w wolutki pomieszczono panopljony i peizażyki. Zegar ten był własnością Jana Jacka Tarnowskiego z Dzikowa, ożenionego primo voto z Heleną Morską, dzięki której pozostaje w stosunkach ze Lwowem. Zegar nosi napis »Antonius Kamiński à Leopol. Nro 14«. Kołaczkowski w »Wiadomościach« wspomina o A. Kamińskim, lecz żadnego z jego wyrobów nie zna. Poznajemy więc po raz pierwszy dzieło pierwszorzędnego zegarmistrza lwowskiego z r. 1760.

Fig. 18. Zegar rokokowy.

2) Karnet balowy złoty z emaljami, w stylu Ludwika XVI (fig. 20 i 21). Król Stanisław August ofiarował go około r. 1790 p. Badeniowej, żonie rejenta kancelarji mniejszej. Karnet, wykonany bardzo misternie, ma okładzinki grawirowane w motyw rzeźbiony z amorków, instrumentów muzycznych, globusu i t. p.

3) Wachlarz z oprawą szczerozłotą, emaljowaną, wysadzaną drogiemi kamieniami, w stylu Ludwika Filipa (fig. 22). Pióra wachlarza z ażurowego jasnego rogu, delikatnie rzniętego. Wachlarz ten ofiarowała w r. 1827 Cecylji Małachowskiej, jako swej frejlinie, Helena Pawłowna, ks. Weimarska, siostra cara Mikołaja I. Wachlarz najprawdopodobniej wyrobu petersburskiego.

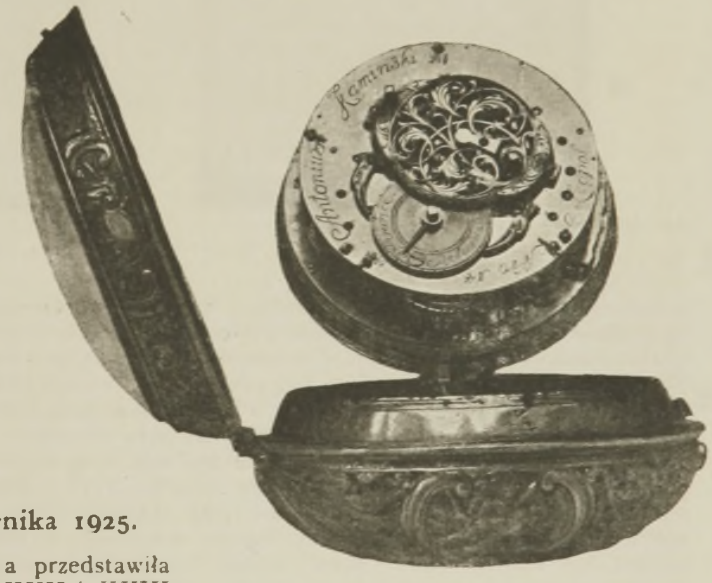


Fig. 19. Zegar rokokowy.

Posiedzenie z dnia 29 października 1925.

Dr. Marja Jarosławiecka przedstawiła rozprawę p. t. *Oprawy dyplomów XVII i XVIII wieku w Bibljotece Jagiellońskiej w Krakowie.* Wśród szeregu dyplomów w formie książkowej, znajdujących się w Bibljotece Jagiellońskiej, 8 zwraca uwagę swą artystyczną oprawą. Są to dokumenty pergaminowe; jeden z r. 1662, wyróżniający się swoim formatem, jest dyplomem szlachectwa, pozostałe 7 — doktorskiemi, wystawionemi przez uniwersytety włoskie: Rzym, Padwę i Bolonję. Przeważnie należały one do późniejszych profesorów Uniwersytetu Jagiellońskiego. Grupa tych opraw jest dosyć jednolitą, stanowi też interesujący materjał do historji introliga-

torstwa, tak przez swoją wartość artystyczną, jak i z powodu podawania dat i miejsca powstania oprawy. W kilku wypadkach zachowane są pieczęci w pudełkach metalowych, sznurek tych pieczęci przebija zawsze we włoskich dyplomach i dyplom i oprawę. Dyplomy padewskie są bogato iluminowane. Oprawy wszystkie wykonane są z koźlej skóry, t. zw. kordybanu (franc. maroquin, ang. morocco), barwionej na kolor bronzowy lub czerwonawy, naciągniętej na okładki kartonowe. Ornamenty są tłoczone złotem. We wszystkich omawianych dyplomach spotykamy się z jednym zasadniczym typem dekoracji: podziałem na obramienie i część środkową czyli zwierciadło. Wymiary dyplomów doktorskich sięgają od 23×16 cm. do 27×19 cm.; dyplom szlachectwa jest znacznie większy.

Oprawy nasze doskonale ilustrują historję artystycznego introligatorstwa w XVII i XVIII wieku. Najstarsza ochraniająca dyplom, wydany w r. 1619 w Rzymie dla dra filozofji Adama Opatowskiego na dra teologji, posiada cechy typowe dla początku XVII w., ornamenty późnorenesansowe i bordjurę równej szerokości ze wszystkich stron. W Rzymie też w r. 1641 otrzymał dyplom na dra teologji i filozofij Jerzy Modliński. Oprawa jego dyplomu, stojąca najwyżej

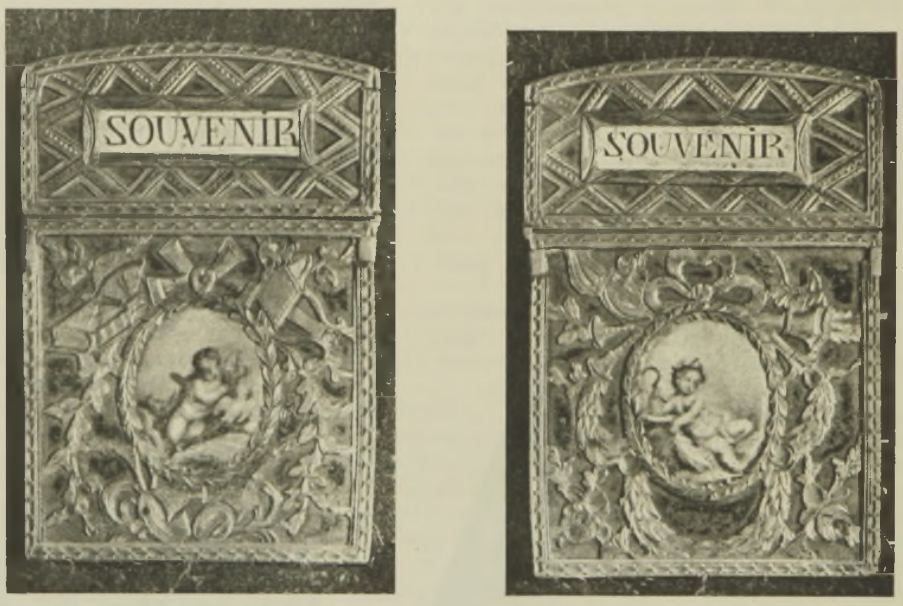


Fig. 20 i 21. Karnet balowy z końca XVIII wieku.

artystycznie z tej grupy, należy do typu francuskiego. Ornamenty zostały wykonane tłokami filigranowemi, punktowanemi, stosowanemi wówczas we Francji. Wachlarz rozłożony, użyty tutaj jako motyw ornamentacyjny, uważano dotychczas za wzór pojawiający się koło 1665 r. (Loubier: Der Bucheinband in alter und neuer Zeit, Leipzig 1904). Oprawa nasza przesuwa to datowanie do roku 1641, do roku zaś 1630 oprawa pergaminowa tłoczona złotem, sporządzona dla Urbana VIII, znajdująca się w Musée de arts décoratifs w Paryżu. Na podstawie porównania tłoków można wykazać bardzo silne analogje z tą oprawą dekoracji oprawy Sergia Sersale, publikowanej w katalogu antykwarskim Nr. 690 firmy J. Baer we Frankfurcie nad Menem, dalej oprawy z British Museum w Londynie (Loubier, o. c., str. 158), wreszcie z naszej grupy oprawy dyplomu na dra teologji i filozofji, wydanego w Rzymie w r. 1655 dla Wojciecha Dąbrowskiego. Czy te cztery oprawy wyszły z jednego warsztatu, stwierdzić na razie nie możemy; może stosowano te same tłoki w różnych warsztatach; nie wiemy również, czy nie istniały rodzaje fabryk wyrabiających tłoki introligatorskie.

Typ zupełnie inny reprezentuje oprawa dyplomu, wydanego w Padwie w r. 1644 drowi filozofji Uniwersytetu Krakowskiego Jackowi Łopackiemu na doktora medycyny. Dekoracja jej, zwana à la fanfare, w której głównym motywem są wiotkie gałązki, przechodzące w spirale, stosowana była we Francji już w końcu XVI wieku, najdalej zaś w pierwszej połowie wieku XVII. Tutaj więc spotykamy się z typem francuskim stosowanym we Włoszech, jednak ze znacznem opóźnieniem.

Oprawa dyplomu, który »Gloriosa studiosorum mater Bononia« w r. 1644 wydała Sebastjanowi Gschwendtnerowi z Wiednia na dra medycyny, i oprawa dyplomu na doktora tegoż wydziału, wydanego w Padwie w r. 1711 doktorowi filozofji Jackowi Łopackiemu (wnukowi poprzedniego) należą znowu do typu wachlarzowego. Wykazują one wpływy wschodnie w kompozycji, znacznie jednak są grubsze w wykonaniu od poprzednio omówionych i szczególniej ostatnia (z r. 1711) bardzo przeładowana. Ciekawem jest rozpowszechnienie wachlarza jako motywu ornamentacyjnego, który na naszych tylko oprawach spotykamy w latach 1641—1711, czyli w ciągu 70 lat. W obrębie tego czasu spotykamy ten typ i w Polsce, mianowicie na oprawie dyplomu szlachectwa, nadanego w r. 1662 przez Jana Kazimierza Hieronimowi Pinocciemu, swemu sekretarzowi. Format jej jest największy, bo 35×24 cm., opatrzony też jest dyplom wielką pieczęcią majestatową. W stosunku do włoskich ta oprawa przedstawia się bardzo skromnie.

Dyplom ostatni z naszej grupy otrzymał w Rzymie w r. 1762 dr. filozofji Uniwersytetu Jagiellońskiego, Józef Aloizy Putanowicz, na doktora teologji. Typ już inny mamy przed sobą; dekoracja składa się z obramiającej bordiury z wypełnionemi narożnikami i superexlibrisu. Rokokowy ten typ pochodzi znowu z Francji, gdzie go stosowali introligatorzy Ludwika XV: Padeloup i Derome. Zaczynają one wykazywać dążność do ograniczenia ozdób jedynie do wą-

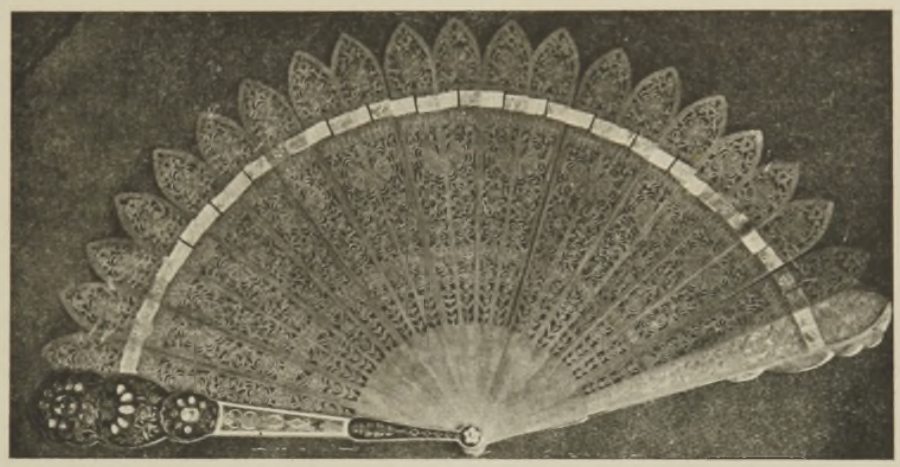


Fig. 22. Wachlarz w stylu Ludwika Filipa.

skiego pasa koronki lub t. p. przy brzegu oprawy, co stosowano przy końcu XVIII w. i w początkach XIX.

Omówionych 8 dyplomów ilustruje nam historję introligatorstwa od r. 1619 do 1762. Stosunkowo mała ilość dyplomów doktorskich jest dotychczas publikowana, niezbyt też wiele posiadają ich bibljoteki, n. p. Victoria and Albert Museum w Londynie (South Kensington) posiada ich cztery według katalogu Weale'a. W porównaniu więc choćby z tą bibljoteką zbiór opraw dyplomów doktorskich w Bibljotece Jagiellońskiej posiada dużą wartość, tak ze względu na ilość, jak i ze względu na wartość artystyczną poszczególnych egzemplarzy.

Dr. St. Tomkowicz streścił swą pracę p. t. *Gabrjel Słoński, architekt krak. XVI w., i klasztor ś. Józefa.* Z rozprawy Wincentego Wdowiszewskiego, drukowanej w V tomie Sprawozdań Komisji hist. sztuki, wiadomo, że architekt ten, który był uczniem i współpracownikiem wybitnych mistrzów włoskich pracujących około kaplicy Zygmuntowskiej i zamku król. na Wawelu, dożył podeszłego wieku i umarł w r. 1598 po wykonaniu szeregu robót budowlanych w Krakowie i po za Krakowem. Są o tej jego działalności liczne wzmianki w źródłach archiwalnych — z dzieł jego znaliśmy zachowane jedynie dwa: portal kamienicy kapitulnej przy ul. Kanoniczej l. or. 21 i ozdobę oficyny w dziedzińcu kamienicy przy ul. ś. Anny l. or 2. Twórca obu, a zwłaszcza drugiego z nich, okazuje się architektem nie bez zdolności, lecz niezbyt subtelnym, skłaniającym się ku malowniczości i przeładowaniu szczegółami niemal już w duchu baroku. Wzmianka o tem, że w latach 1556—1558 budował dla Stanisława Tęczyńskiego woj. krak. w Krakowie kamienicę przy ulicy za ś. Piotrem pod murem miejskim, naprowadziła referenta na myśl szukania śladów w okolicy wschodniego końca ul Poselskiej, na jej bowiem skrzyżowaniu się z ul. Grodzką stał w owym czasie dawniejszy od jezuickiego ko-

ściół ś. Piotra. Skądinąd wiadomo, że klasztor Bernardynek ś. Józefa stanął w XVII w. na miejscu dworów i domów Koniecpolskich. Opalińskich i t. d., a ze skombinowanych zapisek ksiąg miejskich, aktów hipotecznych, tudzież kroniki klasztoru Bernardynek, wynika, że w skład byłego dworu Opalińskich wszedł dwór, który Stanisław Opaliński star. nowomiejski odziedziczył po swoim wuju Janie Tęczyńskim, woj. krak.; ten zaś, jako ostatni z rodu, który przeżył wszystkich męskich krewnych tegoż nazwiska, jak łatwo przypuścić, mógł oddziedziczyć kamienicę po stryjecznym bracie swego ojca, a tym stryjecznym bratem ojca był właśnie Stanisław Tęczyński, dla którego kamienicę za ś. Piotrem, pod murem miejskim, stawiał Gabrjel Słoński. Dwór Opalińskich, zwany także »dworem Tęczyńskim« (choć ród tych ostatnich dawno był wygasł), a w nim kamienica Tęczyńskiego, pod sam koniec XVII w. przeszły na własność klasztoru.

Architektura wnętrza zabudowań rozległego klasztoru była do niedawna naukowo nieznana. Zbadaniu jej stoi na przeszkodzie surowo przestrzegana klauzura. Referentowi powiodło się przed kilku laty uzyskać z Rzymu pozwolenie wejścia tam wraz z dwoma towarzyszami w celach naukowych I wtedy uderzył oczy jego widok jednego z podworców, tworzącego wirydarz czworoboczny w samym środku kompleksu budynków, na północ od kościoła ś. Józefa. Otóż wzdłuż wschodniego boku tego wirydarza biegną na przyziemiu i I-szem piętrze galerje arkadowe o szlachetnych proporcjach w stylu rozwiniętego ale jeszcze nie przekwitłego renesansu włoskiego. Niestety późniejsze przeróbki częściowo uszkodziły budowlę, lecz sterczące z zamurowania dolnych arkad kapitele kolumn, tudzież tylko oszkleniem zamknięte arkady piętra pozwalają odtworzyć sobie całość wrażenia tej architektury, która w zmniejszeniu i *mutatis mutandis* nasuwa na pamięć dziedziniec arkadowy Zamku wawelskiego. Również widok wnętrza krużganku wielu szczegółami kamiennej ozdoby, jak odrzwia, obramienia okien prostokątnych i okrągłych, konsole pod stropami sklepień, przypomina odnośne partje zamku. Wreszcie zarówno tu, jak tam, trzymano się porządku jońskiego, rzadko w renesansie włoskim stosowanego. Tylko gdy na Zamku uderza tak w pomyśle całości. jak w szczegółach, daleko idąca swoboda i fantazja wielkim talentom właściwa, tu w dawnym domu Tęczyńskiego widać, obok chęci wstąpienia w ślady wybitnych mistrzów, jakby lękliwe trzymanie się przepisów teorji i książkowych wzorów. Budowniczy, który jak świadczy portal kamienicy dziekańskiej z r. 1550, miał w związku ze swojemi cechami narodowemi pewną skłonność do efektów grubszych i bogactwa szczegółów rzeźbiarskich w architekturze, stawiając kamienicę Tęczyńskiego, może zgodnie z życzeniem zamawiającego, chciał naśladować dzieło wielkich mistrzów swojej młodości: budowę Mikołaja Castiglione, który wykonywał w dalszym ciągu projekt i plany Bartłomieja Berecciego; jednak, nie dorastając do tych Włochów talentem, stworzył tylko dzieło poprawne, lekkie i ładne, ale nie arcydzieło. A potem, po 6 czy 8 latach, zdobiąc fasady oficyny w dziedzińcu domu przy ul. ś. Anny, popuścił wodze swej wrodzonej chętce, przeładował znów ten późniejszy utwór szczegółami nieco ciężkiemi, trącącemi barokiem. — Referent objaśniał swój wywód zdjęciami architektonicznemi, robionemi przez Fr. Mączyńskiego, i fotografjami.

Referat powyższy, w zmienionej postaci, tudzież z odnośnemi ilustracjami, włączony został do pracy zatytułowanej: »Dwa żeńskie klasztory w Krakowie, niegdyś rezydencje świeckie«, która ukazała się w *Księdze pamiątkowej ku czci Oswalda Balcera*. Lwów 1925, tom II, str. 605 i n.

Dr. St. Tomkowicz przedstawił nadesłany przez p. Zygmunta Wdowiszewskiego komunikat:

Nieznane materjały do biografji Tomasza Dolabelli, malarza nadwornego królów polskich. Postać Tomasza Dolabelli została już źródłowo opracowana przez Dr Miecz. Skrudlika (Rocznik krak. t. XVI, Kraków 1914). Autor ten opisał krótko życie artysty oraz jego działalność malarską. Obecnie korzystam ze sposobności, aby podać trzy nieznane dokumenty, zaczerpnięte z Archiwum Głównego w Warszawie, a tyczące się życia naszego malarza. Nie przynoszą one wprawdzie wiele rzeczy nowych lub zmieniających dotychczasowy sąd o artyście, są mimo to ciekawym przyczynkiem biograficznym i dowodem uznania dla Dolabelli ze strony monarchy.

Pierwszym chronologicznie dokumentem jest wciągnięty do ksiąg Metryki kor. przywilej Zygmunta III z dn. 3 lipca 1618 r. Jest to nadanie Dolabelli w formie dożywocia, po śmierci dworzanina Baranowskiego, dochodów rocznych ze »stacyj« klasztorów w Koprzywnicy i Jędrzejowie, w wysokości 160 florenów z obydwóch klasztorów. Owe »stacje« były daniną na rzecz panującego, już w bardzo odległych czasach w Polsce, a polegały na obowiązku podejmowania dworu książęcego czy królewskiego, w czasie jego podróży, z biegiem czasu, zamieniono daninę na podatek w naturze, a w końcu na określoną opłatę roczną [1]).

[1]) Por. Kodeks mogilski, Nr. 16, r. 1238 i Kodeks małop. I. Nr. 4 , r. 1250, gdzie podane są zwolnienia od stanu czyli stacji.

Drugim dokumentem jest wciągnięty do ksiąg »Donationum« grodu warszawskiego w 1618 roku, akt ustąpienia, za zezwoleniem króla, dochodów rocznych z żup wielickich, w kwocie 130 florenów ze strony Jana Marka Materana, muzyka nadwornego król., na rzecz Dolabelli.

Ostatnim dokumentem jest darowizna królewska z r. 1624 całego majątku ruchomego i nieruchomego, pozostałego po bezpotomnej prawdopodobnie śmierci chirurga Kaspra, mieszczanina stradomskiego, uczyniona Dolabelli i jego potomkom. O wysokości i jakości tego majątku niestety nic nie wiemy, sam jednak fakt hojności i łaski króla świadczy dobitnie o zasługach, położonych na polu malarstwa przez Tomasza Dolabellę. Nadmienić nam jeszcze wypada, że przywilej Władysława IV z r. 1641, nadający artyście prawo miejskie krakowskie, został w skróceniu[1]), na podstawie rękopisu[2]) Akad. Umiej., opublikowany przez autora monografii o Dolabelli. Przywilej ów został osobiście przez naszego malarza wniesiony w r. 1641 do ksiąg »Donationum« grodu warszawskiego[3]). Artysta tytułowany w nim jest jako »pictor et servitor S. R. M.«, co wbrew twierdzeniom Dr Skrudlika o stałym Dolabelli od r. 1623 pobycie w Krakowie, zdaje się świadczyć, że Dolabella przez czas dłuższy przed r. 1641 przebywał w Warszawie.

Oto teksty rzeczonych dokumentów.

I. Stationes Pokrziwnicenses (s.) et Andreiovienses egregio Thomae Dolabellae pictori donantur. Sigismundus III etc. significamus etc. quia nos rationem habentes servitiorum egregii Thomae Dolabellae pictoris nostri, quae nobis summa fide, industria et in arte sua excellenti peritia a multis egregie praestat annis, faciendum nobis esse duximus, ut ipsi stationes, alteram ex Pokriwnicensi florenos nimirum octuaginta polonicales, alteram ex Andreioviensi itidem octuaginta florenos polonicales abbatiis in thesaurum nostrum quotannis inferre debitas et nunc post obitum generosi Baranowski aulici nostri, ultimi et immediati huiusmodi stationum possessoris, ad dispositionem nostram devolutas, daremus et conferremus, prout quidem damus et conferimus praesentibus literis nostris, una cum retentis earundem stationum, si quae reperiantur, ad extrema vitae ipsius tempora singulis annis per eum percipiendos inque suos usus libere et plene convertendos, nihil fisco nostro vel cuipiam alteri ibidem reservando. Promittimusque nostro et serenissimorum successorum nostrorum nomine, neque nos, neque illos eum ipsum Thomam Dolabellam ab usu percipiendi commemoratar(um) stationum quoad vixerit amoturos neque cuipiam amovendi partem facturos, sed ius per nos ipsi datum in debito robore conservaturos. Idque omnibus, quorum interest praesertim vero abbatiarum ipsarum Pokrziwnicensis et Andrzeiowiensis abbatibus modernis et pro tempore existentibus notum esse volumus eisque iniungimus, ut stationes praetactas, quas in thesaurum nostrum inferre tenentur et prout generoso Baranowski usufructuariorum pendebantur, huic ipsi Thomae Dolabellae sine ulla difficultate et tergiversatione integre annis singulis solvant et extradant more et tempore solito sub poena in constitutionibus regni publicis praescripta, quod in rationibus ipsorum in thesauro nostro recipietur, ratumque habebitur. In cuius rei fidem praesentes manu nostra subscriptas, sigillo regni communiri iussimus. Datum Varsaviae, die III Julii anno domini MDCXVIII. *(Metr. kor. ks. 159, f. 205 v.).*

II. Actum in curia regia Warschoviensi feria quarta post festum s. Martini Pontificis proxima Anno Domini 1618 praesente generoso Alberto Kłopocki vicecapitaneo Varschoviensi. Cedit Materanus Della bella (sic). Coram officio actisque praesentibus castrensibus capitanealibus Varsoviensibus personaliter comparens egregius Joannes Marcus Materanus musicus S. R. M. sanus mente et corpere existens a jurisditionibus suis quibusvis propriis et competentibus recedendo praesentis vero jurisditioni officii se quoad actum praesentem tantum subiciendo publice libere verbis expressis recognovit, quia ipse egregio Thomae Della bella pictori S. R. M. inhaerendae consensui eiusdem Maiestatis Regiae ad infrascripta concesso de omni et integro jure suo sibi recognoscenti super pensionem annuam centum triginta florenorum polonicalium ex zuppis S. R. M. Vieliciensibus extra arendam per ipsum percipi solitorum et quotannis pendi debitam per eandem Maiestatem Regiam gratiose collato cedit et condescendit omneque et integrum jus suum sibi ad prefatam pensionem annuam serviens in personam eiusdem Thomae Della bella plenarie transfert et transfundit per praesentes intromissionemque ipsi iam ex nunc in hoc id jus suum in quantum de jure necessarium videtur per ministerialem regni generalem et nobiles duos quodvis facilius ad id habentes, accipiendum libere dat et admittit. Hac sua personali recognitione ad praemissa omnia mediante. *(»Donationes« gr. warsz. ks. 46, k. 473—4).*

III. Bona omnia cuiusdam Gasparis chirurgi, incolae Stradomiensis egre-

[1]) Roczn. krak. XVI, str. 153.
[2]) Nie podana przez autora sygnatura rękopisu: A. U. Nr. 1057.
[3]) Ks. 49, f. 1066.

gio Thomae Dolabella pictori S. R. M. conferuntur. Sigismundus etc. significamus etc. quia nos bona omnia mobilia et immobilia summasque pecuniarias ubicumque locorum et apud quascumque personas in regno et dominiis nostris existentes certis de causis ad nostram dispositionem devoluta egregio Thomae Dolabella pictori nostro post quendam Gasparum chirurgum, incolam Stradomiensem ad Cracoviam danda et conferenda esse duximus uti quidem damus et conferimus praesentibus literis nostris, ita tamen, ut eadem bona omnia iure adeat vindicet, teneat, habeat et in suos successorumque suorum quosvis beneplacitos usus pleno iure convertat, quod omnibus, quorum interest nominatim vero magistratibus tam castrensibus, quam civilibus Cracoviensibus caeterisque sub quorum iurisditione bona dicta existant ad noticiam deducentes, mandamus, ut praefatum Thomam Dolabella donatarium nostrum in omnia bona ubicunque reperta fuerint intromittant in adeunda possesione non impediant, nec impediri a quopiam permittant, pro gratia nostra officiorumque suorum secus non facturi. In cuius rei fidem etc. Datum Varsaviae, die vigesima septima mensis augusti. Anno Domini MDCXXIV.

Sigismundus Rex. Remigius Zaleski S. R. M. (secretarius).

(Metr. kor. ks. 172, f. 4 v.).

Posiedzenie z dnia 17 grudnia 1925.

P. Zbigniew Bocheński przedstawił pracę p. t. *Dwór obronny w Dębnie*. Praca dotyczy dworu obronnego z czasów Kazimierza Jagiellończyka w Dębnie koło Tarnowa. Autor zestawia omawiany zabytek z szeregiem kościelnych i świeckich budowli polskich z tegoż czasu, fundowanych głównie przez znakomitego historyka, Jana Długosza. Praca ukazała się następnie w druku w Krakowie, r. 1926, jako osobna rozprawa, wydana z zasiłku Ministerstwa wyznań relig. i oświecenia publ.

Współpracownikami komisji wybrano: pp. Dr Marję Jarosławiecką, kustosza Muzeum XX Czartoryskich w Krakowie, Dr Zdzisława Jachimeckiego, profesora Uniw. Jagiell. i Dr Vojeslava Molé, profesora Uniw. w Lublanie oraz Instytutu Słowiańskiego w Krakowie. Prezesem komisji na rok 1926 został wybrany Dr St. Tomkowicz, wiceprezesem prof. Dr Jerzy Mycielski, sekretarzem na lata 1926 i 1927 Dr M. Jarosławiecka.

BIBLIOTEKA POLITECHNIKI ŚLĄSKIEJ