PRACE KOMISJI HISTORII SZTUKI

POLSKA AKADEMIA UMIEJĘTNOŚCI

PRACE
KOMISJI HISTORII SZTUKI

TOM VII

17014. III.

KRAKÓW MCMXXXVII—MCMXXXVIII
NAKŁADEM POLSKIEJ AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNIACH GEBETHNERA I WOLFFA
WARSZAWA — KRAKÓW — ŁÓDŹ — POZNAŃ — WILNO — ZAKOPANE

TREŚĆ

Str.

ADAM BOCHNAK i JULIAN PAGACZEWSKI: **Relikwiarz krzyża świętego w katedrze sandomierskiej** . . . . . 1—22

Das gotische Reliquienkreuz in der Domkirche zu Sandomierz (Zusammenfassung) . . . . . 20—22

WŁADYSŁAW TATARKIEWICZ: **Typ lubelski i typ kaliski w architekturze kościelnej XVII w.** 23—60

Wstęp . . . . . 23—25

I. Typ lubelski . . . . . 26—34

II. Typ kaliski . . . . . 34—44

III. Sztukaterie lubelsko-kaliskie . . . . . 44—58

Die Kirchentypen von Lublin und von Kalisz in der Architektur des XVII. Jahrhunderts (Zusammenfassung) . . . . . 59—60

JAN EKIELSKI i STEFAN ŚWISZCZOWSKI: **Krakowski kościół św. Andrzeja w dobie romańskiej (rekonstrukcja architektoniczna)** . . . . . 61—99

Stan dzisiejszy . . . . . 61—72

Stan pierwotny . . . . . 73—75

Rozważania dowodowe . . . . . 76—97

Die Krakauer St. Andreas-Kirche in der romanischen Epoche — Eine architektonische Rekonstruktion (Zusammenfassung) . . . . . 98—99

TADEUSZ MAŃKOWSKI (przy współudziale Zygmunta Wdowiszewskiego): **Pasy polskie** . 101—218

I. Technika tkacka i organizacja persjarni. . . . . 101—111

Różnice formalne między pasami wschodnimi a polskimi (102). Kształty i proporcje pasa perskiego, półpaska wschodniego i pasa polskiego (103). Przywożone ze Wschodu do Polski warsztaty tkackie, berda i magle a tkackie urządzenia mechaniczne zachodnio-europejskie (103). Nabycie berd i magla w Stanisławowie dla persjarni Radziwiłłowskiej w roku 1757 (104). Opis warsztatów persjarni w Słucku (105). Nomenklatura tkacka o brzmieniu tureckim (105). Rola tkaczy sprowadzonych z Lyonu i ich warsztaty (106). Persjarnie, jedne posługujące się narzędziami wschodnimi, inne zachodnimi (106). Badanie różnic techniki w tkaninie pasów polskich (107). Organizacja persjarni w Polsce (108). Rysunkowe projekty (abrysy) i ich projektodawcy (deseniści) (108). Zakres czynności kierownika administracyjnego a kierownika fabrykacji (metra) (109). Ilość warsztatów w Słucku i Grodnie (109). Fabrykanci „wiążący kwiaty“ (109). Wynagrodzenie tkaczy (110). Znaki fabryczne polskich persjarni i ich wymowa (110).

II. Elementy zdobnicze pasów polskich . . . . . 111—121

Kryterium stylu ornamentalnego (111). Geneza ornamentu pasów tzw. stambulskich, wytwarzanych w Polsce (112). Analogie w ornamencie malowanych stropów mieszkań tureckich, haftów i wystrzyganek (112). Ornament środkowej części pasa polskiego, „pólka“ zdobione ornamentem geometrycznym (113). Ornament roślinnowiciowy pólek i szlaczków brany z wzorów perskich (114). Ornament końców („głów“) pasów polskich oparty na perskich motywach zdobniczach (115).

Str.

Wpływ ornamentu zachodnioeuropejskiego (116). Ornament pasów polskich syntezą wpływów sztuki zdobniczej Wschodu i Zachodu, przy samoistnych i rodzimych polskich cechach stylowych (117). Sięganie do dawniejszej tradycji ornamentów w Polsce (117). Motyw bukietów w wazie i w doniczce (118). Pasy początkowego stadium produkcji i poszukiwanie dróg (118).

III. Persjarnie stanisławowskie i inne na południowo-wschodnich kresach 122—131
Ormiańscy persjanie ze Stambułu (122). Warsztatowy charakter ich produkcji w Stanisławowie, Brodach itd. (122). Stopniowe uzależnienie jej od protektorów stanu magnackiego i szlacheckiego (123). Rola rodziny Potockich (123). Persjarnie stanisławowskie, Dominik Misiorowicz i Jan Madżarski (123). Rodzaje pasów stanisławowskich i ich ceny (124). Brody i persjarnia w Łahodowie, pasy łahodowskie (125). Persjarnia w Buczaczu (125). Pasy tzw. stambulskie i ewolucja stylu skierowana ku wzorom perskim (126). Pasy stanisławowskie typu polsko-perskiego (129). Rola południowo-wschodnich kresów w stworzeniu typu pasa polskiego (130).

IV. Fabryka perska w Słucku . . . . . 131—150
Radziwiłłowska fabryka galonów i pasów i wiadomości o niej z r. 1743 (131). Reorganizacja jej około r. 1757 przez Michała Kazimierza Radziwiłła Rybeńkę na wzór persjarni stanisławowskich (132). Pierwszy okres produkcji fabryki perskiej w Nieświeżu i Słucku (1758—76) i działalność Jana Madżarskiego jako „metra“ fabryki (134). Cechy ornamentu pasów słuckich i jego geneza (136). Dzierżawa persjarni przez Madżarskich (1776—1807) (140). Działalność Leona Madżarskiego i stworzone przez niego typy pasów (143). Upadek manufaktury i ustąpienie Leona Madżarskiego (144). Inne rodzaje produkcji: „żylety“, „dymy“, „woreczki“ itp. (144). Skala barw materiałów jedwabnych (145). Etniczny skład rzeszy pracowników persjarni słuckiej (146). Administracja fabryki od r. 1807 przez Ordynację Radziwiłłowską i „metr“ Andrzej Gutowski (146). Stagnacja w produkcji, klęska wojenna r. 1812 (147). Wydzierżawienie fabryki kolejno Blumie Libermanowej, Dubickim, Tomaszowi Borsukowi i Taubie Morduchowej (148). Zwinięcie fabryki perskiej w r. 1842 (149). Sprzedaż gruntu i budynków w r. 1846 (150).

V. Manufaktura pasów w Grodnie . . . . . 150—160
Dawna persjarnia typu wschodniego w Grodnie przed r. 1766 (150). Rola Dupineya jako jej reformatora i Tyzenhauz jako wykonawca intencji Stanisława Augusta (151). *Manufacture d'etoffes de soy et des ceintures* w Grodnie (151). Jej organizacja, łączność fabryki jedwabiu z persjarnią (151). Z Lyonu sprowadzeni kierownicy tkaccy i deseniści, Selimand i inni (152). Tendencje artystyczne w fabrykacji pasów, ich rodzaje (153). Pasy o motywach ornamentu zachodnich i wschodnich (154). Skala barw (157). Fabrykacja szlaczków (157). Organizacja sprzedaży (159). Francuscy tkacze i narzędzia tkackie, tkacze włoscy (159). Upadek persjarni i manufaktur grodzieńskich (160).

VI. Persjarnie w Kobyłce, Warszawie, Lipkowie i Korcu . . . . . 160—183
Persjarnie w pobliżu stolicy i rola w nich Franciszka Selimanda (160). Manufaktura perska w Kobyłce, nabycie dla niej warsztatów w Grodnie (161). Wydzierżawienie jej w r. 1781 przez Unruga Filsjeanowi i Selimandowi (162). Charakter pasów kobyłeckich i znaki ich z czasów dzierżawy Filsjeana i Selimanda (170). Typy pasów ze znakami ⊨ ∞ i cechy charakterystyczne ich ornamentu (170). Ustąpienie Selimanda z kierownictwa persjarni w Kobyłce w r. 1787 i typy pasów produkcji S. Filsjeanan (174). Paschalis Jakubowicz i jego charakterystyka (175). Jego persjarnia w Warszawie i kontrakt z Selimandem dotyczący jej kierownictwa z r. 1789 (176). Pasy warszawskie z podwójnymi znakami Paschalisa i Selimanda (176). Fabryka perska Paschalisa w Lipkowie (178). Pasy lipkowskie i różne ich znaki (178). Współdziałanie Selimanda w ich produkcji (180). Rola Selimanda w persjarni w Korcu i pasy koreckie (181). Zasługa Selimanda dla ustalenia typu pasa polskiego (183).

Str.

VII. Persjarnie krakowskie i mało znane warsztaty okresu końcowego produkcji pasów . . . . . 183—198
Rzemieślniczy charakter persjarni krakowskich i fabrykanci polskiego wyłącznie pochodzenia (183). Franciszek Masłowski z Kobyłki i jego największa wśród krakowskich fabryka pasów (185). Powtarzanie wzorów z Kobyłki i z Korca w pasach wykonywanych na zamówienie (185). Chronologia występujących na widownię innych fabryk krakowskich, Józef Trojanowski (187). Antoni Puciłowski i Daniel Chmielewski, prawdopodobnie przybysze z Grodna (187). Jan Sztumer (189). Andrzej Belica (190). Tendencje mnożenia persjarni w różnych stronach Rzeczypospolitej (191). Mało znane fabryki pasów magnackie i zamożnej szlachty: Chełm, Drzewica, Kutkorz, Łykoszyn, Międzyborz, Przeworsk, Rożana, Sokołów, Sokal, Terespol, Uhnów, Żmigród (192). Mało znani samoistni wytwórcy pasów (197).

VIII. Handel pasami i ich obce naśladownictwa . . . . . 198—206
Handel pasami wschodnimi i polskimi (198). Import zza granicy pasów perskich i tureckich oraz pasów moskiewskich (198). Jarmarki i okazje zjazdów szlachty (198). „Magazyny tureckie“ i towarów modnych“ w większych miastach (198). Magazyny Paschalisa Jakubowicza i Antoniego Kriegera w Warszawie i sprzedaż komisowa w nich pasów Filsjeana i Selimanda (199). Reklama produkcji własnej przez Paschalisa (199). Korzystna koniunktura dla zbytu pasów w czasach Sejmu Wielkiego (199). Zamówienia Paschalisa we Francji i naśladownictwo pasów polskich przez Dechazelle'a w Lyonie (200). Spór Paschalisa z konfranternią kupiecką w Warszawie (200). Kryterium odróżniania naśladownictw francuskich od pasów polskich (201). Pasy gdańskie fabryk Besza i Salzhübera w Schidliz (203). Polskie płócienne pasy drukowane (205).

IX. Rzut oka na zagadnienie pasów polskich . . . . . 206—211
Linia rozwojowa sztuki zdobniczej w pasach polskich (206). Przegląd różnych typów pasa stworzonych w Stanisławowie i Brodach, następnie w Słucku, wpływ persjarni w Grodnie i typy pasa w podwarszawskich centrach produkcji (206). Zasługa Jana Madżarskiego i Franciszka Selimanda w rozwoju zdobnictwa ornamentalnego pasów (207). Wartości artystyczne produkcji Słucka i Kobyłki (207). Topografia centrów produkcji pasów (208). Tkacze Ormianie, Francuzi, Polacy (208). Polski a francuski orientalizm w sztuce dekoracyjnej (209). Wzajemne przenikanie wpływów a polskość koncepcji ornamentalnej pasa polskiego (209). Stylowa samoistność pasa polskiego i cechy jego ornamentu (210). Statyka i ewolucja form w poszczególnych częściach pasa (210). Reprezentatywna rola końców pasa (210). Rytm ich ornamentu (210). Pasy jako wyraz pojęć staroszlacheckiego świata samatyzmu o pięknie (211).

Przypisy . . . . . 211—215
I. List Tomasza Aleksandrowicza kasztelana wiskiego, marszałka dworu królewskiego do podskarbiego Antoniego Tyzenhauza (211). II. Instruktarz celny Komisji Skarbu Koronnego (212). III. Objaśnienie sprawy Selimanda w Komisji Skarbu Koronnego wiszącej, podane przez Franciszka Selimanda na ręce Adama Czartoryskiego, generała ziem podolskich (212). IV. Umowa między Paschalisem Jakubowiczem a Franciszkiem Selimandem o kierownictwo fabryki pasów w Warszawie (213). V. Wizja pasów u Paschalisa Jakubowicza w domu jego na Krakowskim Przedmieściu przez Urząd Ławniczy miasta Starej Warszawy (214).

Polish waist-sashes (synopis) . . . . . 216—218

FELIKS KOPERA: **Jan Maria Padovano** . . . . . 219—262

Wstęp 219

I. Wiadomości o Padovanie przed jego przybyciem do Polski . . . 219—223

II. Kilka wiadomości o Padovanie ze źródeł polskich . . . . . 223—225

III. Dzieła Padovana . . . . . 225—258

IV. Uwagi ogólne . . . . . 258—261

Jean Marie Padovano (Résumé) 262

JULIAN PAGACZEWSKI: **Leonard Lepszy** . . . . . 263—264

Str.

TADEUSZ MAŃKOWSKI: Leon Piniński . . . . . 265—267
Skład Komisji Historii Sztuki w dniu 31 grudnia 1936 . . . . . 1*—2*
Sprawozdania z posiedzeń za lata 1935 i 1936 . . . . . 3*—46*
Sprawozdania z posiedzeń za rok 1937 . . . . . 47*—53*
Indeks . . . . . 55*—89*
Spis ilustracji . . . . . 90*—95*
Spis rozpraw i komunikatów ułożony według alfabetycznego porządku nazwisk autorów . . . 95*—96*
Errata 96*

Zeszyt I niniejszego tomu (str. 1—100 i 1*—46*) wydrukowano w czasie od stycznia do czerwca 1937, zaś zeszyt II (str. 101—267 i 47*—100*) w czasie od stycznia do października 1938.

BIBLIOTEKA POLITECHNIKI ŚLĄSKIEJ

DRUKARNIA UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO POD ZARZĄDEM JÓZEFA FILIPOWSKIEGO

ADAM BOCHNAK i JULIAN PAGACZEWSKI

RELIKWIARZ KRZYŻA ŚWIĘTEGO W KATEDRZE SANDOMIERSKIEJ

W skarbcu katedry sandomierskiej znajduje się srebrny, pozłacany krzyż gotycki, przyozdobiony cennymi kamieniami, koralami i emaliami, który służy na pomieszczenie drzazgi krzyża świętego (fig. 1). Zabytek ten wprowadził do nauki pod nazwą pacyfikału sandomierskiego Leonard Lepszy, poświęcając mu najpierw krótką wzmiankę na posiedzeniu Komisji Historii Sztuki dnia 10 lutego 1887 [1], a w dziewięć lat później osobną rozprawę [2]. Autor korzystał z notat Władysława Łuszczkiewicza, który wobec tego jest właściwym odkrywcą zabytku. Lepszy doszedł do następujących wyników: 1) cały krzyż jest stylistycznie jednolity; 2) jest to dzieło krakowskie z drugiej połowy w. XV, przypuszczalnie utwór Hanusza Głogiera i dar z lat 1472—3 Zbigniewa Oleśnickiego, podówczas kanonika kolegiaty sandomierskiej i podkanclerzego koronnego, a niebawem biskupa kujawskiego i arcybiskupa gnieźnieńskiego, oraz drugiego, nie dającego się bliżej oznaczyć członka rodu Oleśnickich [3]; 3) w emaliach znać związek z emalierstwem włoskim, co tłumaczy się faktem, że w Krakowie pracował w trzeciej ćwierci w. XV złotnik Jakub Pipetata, którego nazwisko mówi o włoskim pochodzeniu, a który mógł być nauczycielem Hanusza Głogiera, domniemanego twórcy krzyża sandomierskiego [4].

Zasłużony badacz naszego złotnictwa pisał o krzyżu sandomierskim lat temu 40, a więc w czasach, w których rozporządzano tylko skromnym materiałem porównawczym. Ponieważ idzie o zabytek dużej wartości artystycznej, należy poddać rewizji wyniki badań Lepszego.

Naprzód, czy krzyż ten może być nazwany pacyfikałem? Pacyfikał to relikwiarz (nie koniecznie w kształcie krzyża) stosunkowo nieduży, który da się łatwo wziąć do rąk w celu podania go do pocałowania podczas uroczystej celebry [5]. Wysokość pacyfikału trzyma się w granicach 30—40 cm. Tymczasem krzyż sandomierski jest wielki, bo liczy na wysokość 86.5 cm, co oczywiście uniemożliwia używanie go jako pacyfikału. Z powodu braku wyobrażenia Chrystusa, a istnienia specjalnego schowka na relikwię krzyża świętego zabytek nasz musi być uznany za relikwiarz. Zgodnie z przeznaczeniem na

Praca niniejsza była czytana na posiedzeniu Komisji Historii Sztuki dnia 20 lutego 1936.

[1] Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce III, Kraków 1888, s. V. [2] Lepszy L., *Pacyfikał sandomirski oraz złotnicy krakowscy drugiej połowy XV stulecia* (Spraw. KHS V 1896, s. 87—103). [3] Tamże s. 92, 103. [4] Tamże s. 89, 103. [5] Informacja ks. doc. dra Tadeusza Kruszyńskiego.

1. Relikwiarz krzyża świętego w katedrze sandomierskiej. *Fot. A. Bochnak.*

drzazgę krzyża świętego dano mu kształt krzyża, tak jak relikwiarzom na głowy, ręce lub stopy świętych dawano kształt odpowiadający tym szczątkom. Także i sceny z Męki Pańskiej na emaliowanych medalionach odnoszą się do relikwii krzyża świętego. A zatem „pacyfikał" sandomierski będziemy nazywali relikwiarzem lub po prostu krzyżem.

Z kolei trzeba rozważyć, czy w dzisiejszym stanie wiedzy da się utrzymać podstawowy rezultat Lepszego, tj. uznanie zabytku za dzieło jednolite, pochodzące z drugiej połowy w. XV. Już Lepszy zauważył brak należytych proporcji między poszczególnymi częściami, podkreślając niewłaściwy stosunek szerokości stopy do rozmiarów krzyża. Co więcej odniósł „wrażenie zesztukowania części nie należących do siebie" [1]. Ale mimo to uważał cały relikwiarz za dzieło jednolite z drugiej połowy w. XV. Otóż dokładne zbadanie oryginału wykazało, że krzyż sandomierski jednolity nie jest, lecz że się nań złożyły dwie epoki. Sam krzyż (fig. 2), bez prostokątnej puszki na relikwię krzyża świętego, należy do epoki starszej, natomiast stopa i trzon wraz z kapliczkowym nodusem do epoki młodszej, do której także trzeba odnieść wspomnianą puszkę na relikwię. Pod tą puszką znajduje się niezauważony przez Lepszego pierwotny schowek na relikwię, mający kształt krzyża o trójlistnie zakończonych ramionach. Schowek ten, obecnie pusty, nie zamknięty szybką względnie kryształem, dowodzi, że puszka, w której dziś mieści się relikwia, nie należała pierwotnie do krzyża.

[1] Lepszy *o. c.* s. 88—9.

Z jakiego czasu pochodzi starsza część relikwiarza, tj. sam krzyż? W koronce o maswerkowych motywach, która obiega ramiona krzyża, nigdzie nie ma łuków ostrych, lecz tylko okrągłe. A więc jest to gotyk, który jeszcze nie wyzbył się tradycji romańskich. Występują tu okrągłołukowe czworoliście i — na brzegu koronki — trójlistne wykroje. Romańskie reminiscencje są bardzo charakterystyczne dla kościelnego złotnictwa w. XIV; np. kielichy miewają przez cały w. XIV stopy, trzony i nodusy okrągłe. Złotnictwo jest na ogół najwięcej konserwatywnym działem przemysłu artystycznego. Szczególnie piękny i oryginalny motyw zastosowano na końcach ramion krzyża: żołędzie ujęte w liście dębowe, a więc plastyczny ornament, wzięty ze świata roślinnego, organicznego, a kontrastujący z płaską, geometryczną koronką. Stylizacja żywych, zgrabnie wygiętych liści mówi nam o w. XIV, są to bowiem liście jeszcze świeże, a nie suche i poskręcane, jak to będzie w późnym gotyku. Motyw to, przynajmniej w takim zastosowaniu, bardzo rzadki, właściwie wyjątkowy. Ten sam motyw, żołędź ujęta w liście, użyty został jako kwiaton na szczycie relikwiarza komtura krzyżackiego Henryka de Bode z r. 1365[1]. Relikwiarz ten, znajdujący się w kościele św. Floriana w Krakowie, dostał się do Polski w następstwie zwycięstwa grunwaldzkiego.

A teraz emalie. Mają one kształt pięciolistnych medalionów o obwodzie wyciętym w półkola. Pięciolistny ich kształt dobrze wypełnia krótkie, pięcioboczne ramiona krzyża. Treścią emalii jest Męka Pańska. Krótki cykl zawiera cztery następujące epizody: na ramieniu dolnym — Biczowanie (fig. 4), na prawym heraldycznie — Dźwiganie krzyża (fig. 5), na górnym, jako punkt kulminacyjny — Ukrzyżowanie (fig. 8), wreszcie na lewym — Zdjęcie z krzyża (fig. 10). Wstępem do tego cyklu, bardzo zwięźle i lapidarnie przedstawiającego ostatnie chwile Chrystusa, jest Zwiastowanie (fig. 4) jako zapowiedź przyjścia na świat Zbawiciela, odtworzone już nie emalią, lecz jako płaskorzeźbiona plakietka nad pierwszą w tym cyklu sceną, tj. nad Biczowaniem. Jak z tego widać, poszczególne epizody rozmieszczone są zgodnie z chronologią wydarzeń. Linearne, maswerkowe obramienie scen w pięciolistnych medalionach ma rysunek bez mała taki sam jak koronka, biegnąca brzegiem ramion krzyża. Dowodzi to, że medaliony są współczesne z krzyżem i że zostały zaprojektowane specjalnie ku jego ozdobie, tym więcej że pięciolistny kształt medalionów odpowiada pięciobocznemu kształtowi ramion krzyża. Także i roślinny ornament w tłach emalii, właściwie identyczny z grawirowanym ornamentem na odwrociu ramion krzyża (fig. 6), świadczy, że emalie powstały równocześnie z krzyżem. Analogiczny ornament z cienkich gałązek o drobnych listeczkach odnajdujemy już na miniaturze w *Necrologium* z Saint-Germain-des-Près z lat 1255—78, obecnie w paryskiej Bibliotece Narodowej[2]. Ten sam typ ornamentu występuje w tle jednego z medalionów na skrzyni z relikwiami św. Elżbiety w Marburgu, pochodzącej z lat 1236—49[3]. Tego rodzaju ornamentacja, mająca początek niezawodnie we francuskim malarstwie miniaturowym w. XIII, utrzymuje się długo w stuleciu następnym, czego przykładem piękny, emaliowany kielich, niegdyś w kolekcji Spitzera, który w katalogu tego zbioru uznano słusznie za zabytek

[1] Brzegiem stopy tego relikwiarza biegnie minuskułowy napis: anno domini m ccc sexagesimo v conparata est mo(n)strancia illa p(er) d(o)m(in)u(m) henricu(m) de bode comme(n)datore(m) in schonse.
[2] Cod. lat. 12834, fol. 49 r.; ob. Vitzthum G., *Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois und ihr Verhältnis zur Malerei in Nordwesteuropa*, Leipzig 1907, tabl. II i s. 18.
[3] Hamann R. und Wilhelm-Kästner K., *Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge* II, Marburg 1929, s. 30, fig. 37 oraz *Geschichte des Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker*, in Verbindung mit zahlreichen Fachgelehrten herausgegeben von Bossert H. Th., V, Berlin 1932, tabl. XX i s. 373.

z końca w. XIV [1]. Zastosowanie tego motywu na krzyżu katedry sandomierskiej nasuwało się samo przez się, bo szło o tło emaliowanych scenek, które w gruncie rzeczy są miniaturami.

Przypatrzmy się kompozycji emaliowanych scen w medalionach. Uproszczono ją i ograniczono tylko do tego, co konieczne do zrozumienia treści. Tło jest wszędzie szafirowe, wypełnione emalią przezroczystą, akcja rozgrywa się więc w nieokreślonej przestrzeni. Kompozycja roztacza się na jednej płaszczyźnie, trzeciego wymiaru nigdzie nie uwzględniono. Sposób zawieszenia ciała Chrystusowego na krzyżu (fig. 8) jest typowo czternastowieczny. Ponieważ ręce nie są poziomo rozciągnięte, a stopy przybito wysoko, więc ciało Chrystusa zwisa bezwładnie, tworząc w kolanach ostre zgięcie. Długie, aż poniżej kolan sięgające, a tak dla w. XIV charakterystyczne perizonium układa się w obfite, miękkie fałdy. Żebra męką wychudzonego ciała Chrystusa są silnie uwydatnione, jak to zwykle bywa w tych czasach. Spiralne wygięcie postaci św. Jana, a także fałdy jego płaszcza, jak i płaszcza Marii, odpowiadają również XIV wiekowi. Fałdy te spływają po bokach postaci w charakterystycznych spiralach. Czapki w formie odwróconego lejka, takie jak czapka Nikodema (czy Józefa z Arymatei), który w Zdjęciu z krzyża podtrzymuje ciało Chrystusa (fig. 10), widywać można na zabytkach wprawdzie już od drugiego dziesiątka lat w. XIII, ale tego rodzaju nakrycie głowy, wprowadzone dla Żydów przez drugi sobór lateraneński w r. 1215 [2], używane było nadal w w. XIV. Takie właśnie czapki mają Żydzi, biczujący Chrystusa, w jednym z czterech medalionów na tarczowym relikwiarzu z w. XIV w skarbcu tumu akwizgrańskiego (fig. 3) [3].

Medaliony na relikwiarzu akwizgrańskim przedstawiają: Biczowanie (fig. 3), Ukrzyżowanie (fig. 7), Zdjęcie z krzyża (fig. 9) i Zmartwychwstanie. Trzy pierwsze sceny, tematowo zgadzające się z sandomierskimi (fig. 4, 8, 10), wykazują podobne schematy kompozycyjne, wszystkie zaś ujęte są w maswerkowe obramienia, których rysunek niewiele odbiega od rysunku maswerków w Sandomierzu. Emalii na relikwiarzu sandomierskim nie można jednak wiązać z tym warsztatem, z którego wyszły emalie relikwiarza akwizgrańskiego, bo są duże różnice na punkcie rysunku figur, jak i temperamentu artystycznego. W przeciwieństwie do spokojnej akcji scen pasyjnych w Sandomierzu, akwizgrańskie cechuje żywsza akcja i silniejsza ekspresja. Są także i techniczne różnice. W Sandomierzu tło scenek wypełnia szafirowa emalia przezroczysta [4], a maswerki zielona przezroczysta i czerwona nieprzezroczysta; zielonej użyto nadto do zapuszczenia konturów figurek w całości metalowych (srebro złocone). W Akwizgranie figurki występują w szatach barw-

[1] *La Collection Spitzer* I, Paris 1890, s. 125, nr 91 i tabl. XV *(orfèvrerie religieuse)*. [2] Ameisenowa Z., *Biblia hebrajska XIV wieku w Krakowie i jej dekoracja malarska*, Kraków 1929, s. 25. — Jako przykłady z w. XIII można przytoczyć m. i. scenę Uczty u Szymona na pokrywie chrzcielnicy w Hildesheimie (Hamann u. Wilhelm-Kästner *o. c.* II s. 10, fig. 6) lub scenę z wężem miedzianym na ambonie w kościele zamkowym w Wechselburgu (Dehio G. und Bezold G. v., *Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst. Das 13. Jahrhundert*, Berlin, tabl. 4). [3] *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz*, herausgegeben von Clemen P., X: *Die Kunstdenkmäler der Stadt Aachen* I, *Das Münster zu Aachen*, bearbeitet von Faymonville K., Düsseldorf 1916, s. 226 i fig. 110. [4] Lepszy (*Pacyfikał sandomirski*, s. 89) pisze, że tło w scenie Ukrzyżowania „może nie z przypadku, ale dla ikonograficznego zaznaczenia, ma odcień fioletowy i niemal zupełnie nieprzezroczysty, za czym idzie, że przedstawia się dla oka pełen smutku i powagi". Ten fioletowy odcień ma zarazem wskazywać na pochodzenie emalii z w. XV. Zachodzi tu jakieś nieporozumienie, albowiem, jak mieliśmy sposobność stwierdzić na oryginale, emalia w tle Ukrzyżowania jest szafirowa i przezroczysta, zupełnie taka sama, jak w tle innych scen.

2. Relikwiarz krzyża świętego w katedrze sandomierskiej, część górna.
Fot. A. Bochnak.

nych, a więc pokrytych emalią; blaskiem metalu odcinają się od kolorowego tła jedynie karnacje figurek. Jest to emalia zwana po niemiecku *Tiefenschmelz*, po francusku *émail de basse taille* [1].

Zwiastowanie na dolnym ramieniu krzyża katedry sandomierskiej (fig. 4), odtworzone w płaskorzeźbie lanej, mimo różnic przypomina tę samą scenę na kielichu, który

[1] Lepszy (*o. c.* s. 89) zaznacza, że na krzyżu sandomierskim „w emalii widzimy rodzaj traktowania tła, który poprowadzi do techniki, określonej przez Vasarego słowami: *spezie di pittura mescolata con la scultura,* a zwanej zazwyczaj *émail de basse taille*". I tu zachodzi nieporozumienie, bo medaliony

3. Biczowanie, szczegół relikwiarza w tumie akwizgrańskim.
Fot. Seminarium Historii Sztuki Univ. w Marburgu.

Kazimierz Wielki ofiarował kościołowi parafialnemu w Stopnicy [1]. Styl draperii (spiralne fałdy płaszcza Matki Boskiej), bujne loki otaczające głowę archanioła Gabriela, napis *Ave Maria* na wstędze, nie minuskułowy, co podkreślić należy, lecz jeszcze majuskułowy, i to o bardzo charakterystycznym kroju liter, krenelażowe zamknięcie plakietki od góry, kształt szkarp po jej bokach, a wreszcie styl maswerków na wsporniku pod płaskorzeźbą — wszystko to wskazuje najwyraźniej na w. XIV. Wprawdzie w pierwszej połowie w. XV tradycje stulecia XIV w bardzo wielu wypadkach jeszcze się odzywają, lecz pojawiają się one obok cech nowych, które mówią o pochodzeniu przedmiotu już z w. XV. Ale w relikwiarzu sandomierskim styl czternastowieczny występuje w zupełnie czystej postaci. Tak więc wszystkie znamiona stylistyczne nakazują datować krzyż aż po talerzyk nad kapliczkowym nodusem bez zastrzeżeń na w. XIV. Szlif kosztownych kamieni oraz ich oprawa nie sprzeciwiają się takiemu datowaniu.

Czy jednak daty naszego zabytku nie dałoby się ściślej określić?

Niemal identyczne maswerki, jak w koronce dokoła ramion krzyża sandomierskiego, znajdujemy na zapleckach stall katedry kolońskiej, malowanych wkrótce po poświęceniu prezbiterium, tj. po r. 1322 [2]. Co więcej, na pochodzącym jeszcze ze schyłku w. XIII antependium w kościele klasztornym w Lüne koło Lüneburga maswerki ponad poszczególnymi scenami z życia Chrystusa [3] schodzą się z maswerkami, w które ujęto sceny z Męki Pańskiej na pięciolistnych medalionach naszego relikwiarza. Tak więc styl maswerków relikwiarza katedry sandomierskiej wskazuje na wczesny w. XIV.

Zarówno cienkie belki krzyża, jak i opisany poprzednio układ ciała Chrystusa powracają na całym szeregu zabytków, począwszy od wspomnianego antependium w Lüne z końca w. XIII, aż po połowę w. XIV, jak np. w mszale z kościoła św. Seweryna w Kolonii, pochodzącym z pierwszych lat w. XIV, a przechowywanym w Bibliotece Krajowej (Landesbibliothek) w Darmstadzie [4], w drugim mszale tejże Biblioteki z kościoła św. Kuniberta w Kolonii z czasu przed r. 1348 [5], na malowidle ściennym w kolońskim kościele św. Andrzeja, wykonanym około r. 1333 [6], lub na dyptyku, znajdującym się na plebanii

---

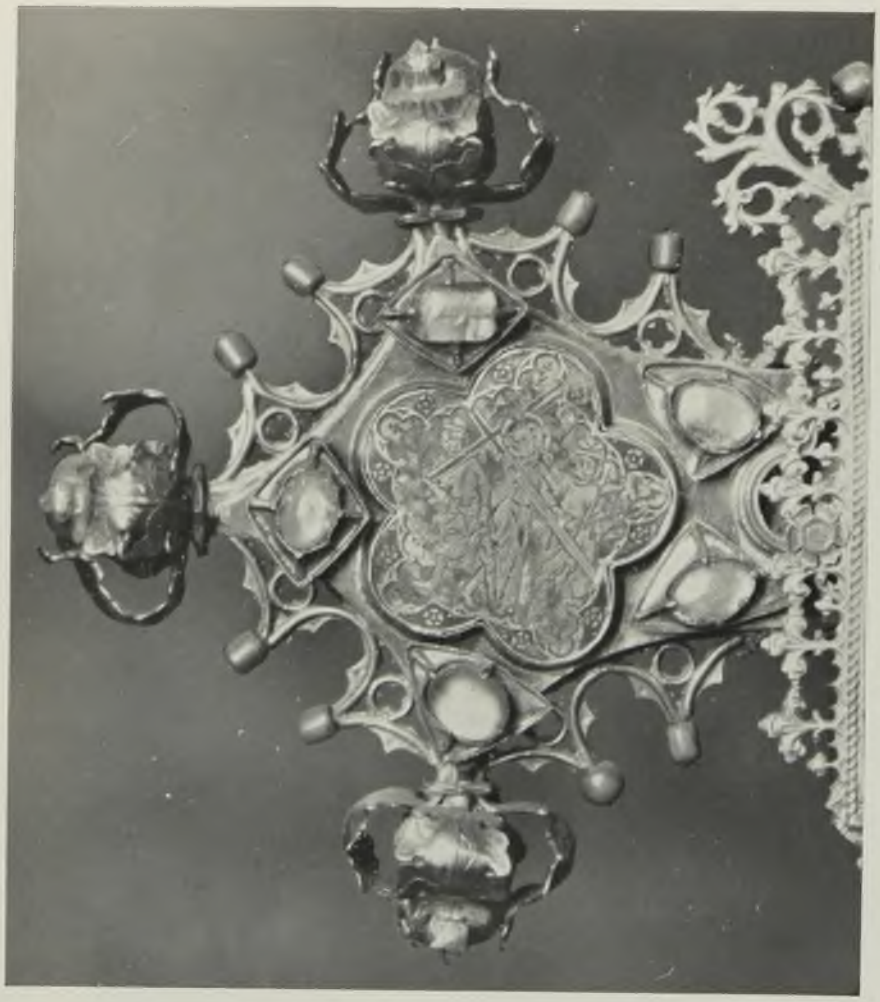
nie mają nic wspólnego z emalią *de basse taille*, lecz zostały wykonane emalią dołkową *(émail champlevé, Grubenschmelz)*, o czym zresztą Lepszy pisze na tej samej stronie swojej rozprawy.

[1] Bochnak A. i Pagaczewski J., *Dary złotnicze Kazimierza Wielkiego dla kościołów polskich* (Rocz. Krak. XXV 1934, s. 20, fig. 3). [2] Clemen P., *Die gotischen Monumentalmalereien der Rheinlande*, Düsseldorf 1930, Tafelband, tabl. 38—47 i Textband, s. 180—2. [3] Stange A., *Deutsche Malerei der Gotik* I, Berlin 1934, fig. 98 i s. 100. [4] Cod. 874; ob. Stange *o. c.* fig. 19 i s. 15. [5] Cod. 876; ob. Stange *o. c.* fig. 20 i s. 23. [6] Stange *o. c.* fig. 11 i s. 30—1.

4. Biczowanie, szczegół relikwiarza krzyża świętego w katedrze sandomierskiej.
Fot. A. Bochnak.

kościoła św. Jerzego w Bocholt, który jest dziełem jakiegoś Kolończyka z czasu około r. 1330 [1]. Idąc w górę Renu natrafiamy na podobny układ ciała Chrystusowego i podobny krzyż na miniaturze w brewiarzu arcybiskupa trewirskiego Baldwina, brata cesarza Hen-

[1] Stange *o. c.* fig. 32 i s. 25.



5. Dźwiganie krzyża, szczegół relikwiarza krzyża świętego w katedrze sandomierskiej.

Fot. A. Bochnak.

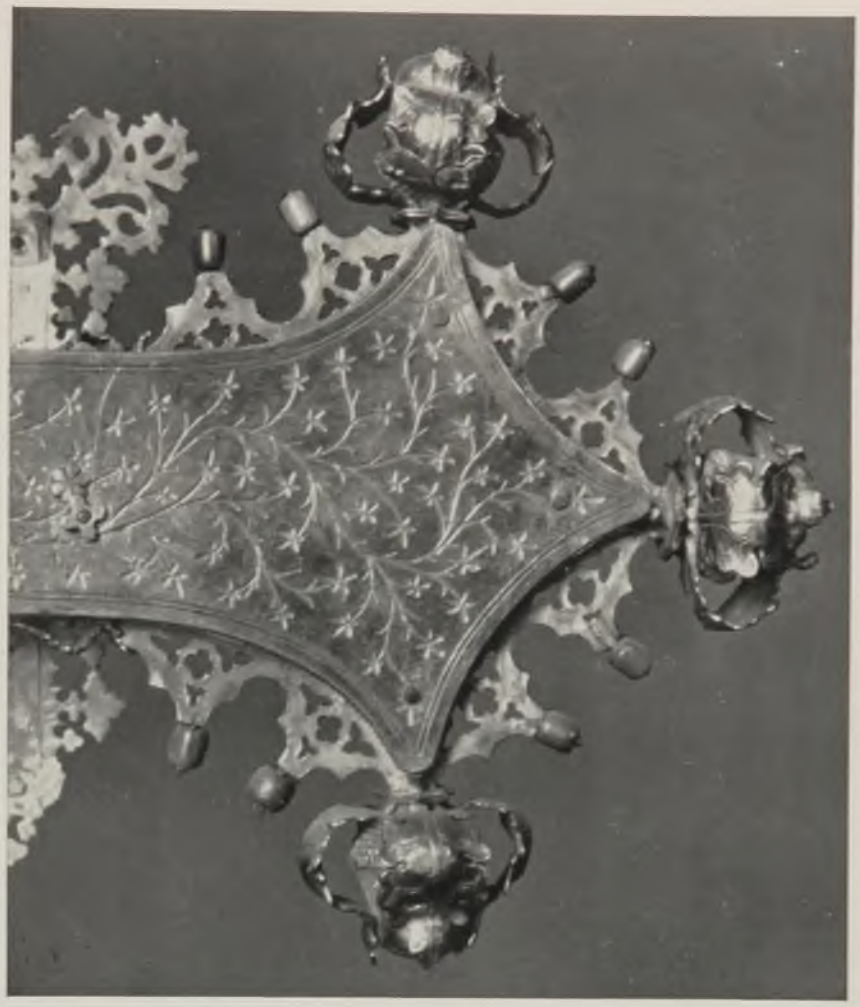
ryka VII; zabytek ten, roboty środkowo-reńskiego artysty z trzeciego lub czwartego dziesięciolecia w. XIV, jest ozdobą zbiorów Archiwum Państwowego w Koblencji [1]. I nad górnym Renem wskazać można podobnego Chrystusa, a mianowicie na malowidle ściennym z r. 1348 w zakrystii jednego z kościołów (Münster) w Konstancji [2]. Ten typ Ukrzyżowanego jest znany i dalej ku wschodowi Niemiec, czego przykładem miniatura w mszale z kościoła św. Piotra w Fritzlar, pochodzącym z czasu bliskiego połowy w. XIV, a znajdującym się w Bibliotece Krajowej w Kassel[3], lub malowidło ścienne sprzed r. 1346 u św. Jana w Brixen[4]. Powyższe zestawienie zabytków pozwala zacieśnić datę powstania krzyża sandomierskiego do pierwszej połowy w. XIV z tym, że przypada ona najprawdopodobniej na trzydzieste lata tego stulecia.

Staranne i czyste opracowanie wszystkich szczegółów złotniczych, harmonijny koloryt medalionów, w których szczęśliwie kontrastuje emalia przezroczysta z nieprzezroczystą, blask kosztownych kamieni, stłumiona czerwień korali, którymi ozdobiono maswerkową koronkę, szlachetny ton starej pozłoty, słowem cały zespół formalnych i kolorystycznych wartości daje w rezultacie wrażenie bardzo dodatnie.

Tak więc wyniki badań Lepszego odnośnie do czasu wykonania górnej części relikwiarza sandomierskiego dziś już nie dadzą się utrzymać.

[1] Abt. 701, nr 109; ob. Stange *o. c.* fig. 69 i s. 67. [2] Stange *o. c.* fig. 65 i s. 60. [3] Ms. Theol. fol. 162; ob. Stange *o. c.* fig. 81 i s. 83. [4] Stange *o. c.* fig. 224 i s. 221.

Rozważmy z kolei styl części dolnej, tj. stopy wraz z trzonem i nodusem, oraz styl prostokątnej puszki na relikwię. Z naciskiem jeszcze raz podkreślić trzeba, że proporcje górnej, starszej części relikwiarza do dolnej, młodszej, są wadliwe. Statyka jest niedostateczna; krzyż ma nieproporcjonalnie wątłą stopę (średnice jej wynoszą: 32·5 i 25·5 cm). Ozdobność i kolorystyczne efekty krzyża nie mają odpowiednika w części dolnej, która jest rażąco skromna, nawet uboga. Nieproporcjonalnie wielka puszka, w której mieści się relikwia, obciąża krzyż, zaciera jego zgrabny i oryginalny kształt i swoimi twardymi liniami nie zgadza się z lekkością misternych koronek obiegających ramiona.



6. Ornament na odwrotnej stronie relikwiarza krzyża świętego w katedrze sandomierskiej.

Fot. A. Bochnak.

Stopa relikwiarza sandomierskiego (fig. 1) składa się z czterech pól mniejszych, wybiegających w trójkąty, i z czterech większych, zakończonych oślimi grzbietami. Pola mniejsze pokryte są szeregiem plastycznie wykonanych rozetek sześciolistnych, większe zaś grawirunkami. W górnych częściach tych większych pól widnieją motywy roślinne (gałązka dębowa z żołędziami, oset, gałązka z sercowatymi listkami) oraz motyw łuski, zaś w częściach dolnych herby, o których poniżej będzie mowa. U szczytu stopy mała, kwadratowa kapliczka. Stopę od trzonu oddziela ośmioboczny talerzyk. Właściwie cały trzon zajęty jest przez architektoniczny nodus, który ma kształt ośmiobocznej kapliczki z czterema niszami i przypadającymi pomiędzy nimi szkarpami, które wybiegają w pinakle z iglicami i kwiatonami. We wspomnianych niszach mieszczą się figurki świętych.

Podziałami swymi stopa relikwiarza sandomierskiego przypomina najbardziej stopę monstrancji luborzyckiej, dzieła jakiegoś złotnika krakowskiego z lat — sądząc po stylu —

1460—70 [1]. Na ten sam czas wskazuje styl roślinnych grawirunków na stopie relikwiarza, jak i styl kapliczkowego nodusa, gdzie iglice są jeszcze proste, a nie pogięte, jak to będzie u schyłku gotyku, w tzw. baroku gotyckim, pod koniec w. XV i w pierwszej ćwierci w. XVI. Kształtem swym zgadza się ten nodus z nodusami krakowskimi z drugiej połowy w. XV [2]. Nic nie przeszkadza przyjąć, że stopa wraz z nodusem oraz puszka na relikwię to — jak chce Lepszy — robota krakowska z drugiej połowy w. XV, a ściśle biorąc z siedemdziesiątych lat tego stulecia. Natomiast nie ma żadnych danych do wiązania tej roboty czy to z Hanuszem Glogierem, czy też z ewentualnym uczniem Jakuba Pipetaty, a zarazem czeladnikiem w warsztacie Glogiera [3], gdyż nie znamy dzieł tych złotników.

Mogłoby się nasunąć pytanie, czy krzyż sandomierski nie został złożony z dwóch krzyżów, z których jeden, pochodzący z w. XIV, stracił pierwotną stopę wraz z nodusem, a drugi, z drugiej połowy w. XV, część górną. Oczywiście z tego piętnastowiecznego krzyża musiałaby dziwnym trafem ocaleć także i puszka na relikwię. Ale do kogóż w takim razie odnosiłyby się herby na stopie tego młodszego krzyża, tj. Orzeł polski, Pogoń litewska, podwójny krzyż Jagiellonów [4] i herb ziemi sandomierskiej, zawierający na pionowo przepołowionej tarczy cztery poziome pasy w polu prawym i pięć gwiazd w lewym [5], a nadto

[1] Bochnak A. i Pagaczewski J., *Zabytki przemysłu artystycznego w kościele parafialnym w Luborzycy*, Kraków 1925, s. 17 i fig. 7. [2] Ob. np. pacyfikał w kościele św. Floriana w Krakowie, krzyż (nie emaliowany) z daru kardynała Fryderyka Jagiellończyka w katedrze gnieźnieńskiej, monstrancję luborzycką. [3] Lepszy, *Pacyfikał sandomirski*, s. 103. [4] W związku z podwójnym krzyżem Jagiellonów na stopie krzyża zwraca Lepszy (*o. c.* s. 91) uwagę na fakt, że podwójny krzyż występuje także na pieczęci Ludwika, jako króla węgierskiego. Tak, ale to zupełnie inny krzyż podwójny, stojący na szczycie wzgórza, herb królestwa węgierskiego. Krzyż jagielloński, bez wzgórza u stóp, nie ma oczywiście nic wspólnego z krzyżem węgierskim. [5] Lepszy w komunikacie z r. 1887 uznał ten herb za herb ziemi sandomierskiej, natomiast w rozprawie z r. 1896 (s. 91) usiłował — nie wiadomo w jakim celu — udowodnić, że w herbie Andegawenów mogą być gwiazdy zamiast lilii, i że herb na stopie relikwiarza sandomierskiego jest właśnie taką odmianą herbu Andegawenów. Podkreślając, że herb ten uważa za andegaweński i wiążący się z królem, Lepszy nie wyjaśnił jednak, do którego króla należało by go odnieść. Zaznaczyć należy, że z Kazimierzem Jagiellończykiem, synem Jagiełły z czwartej jego żony, Zofii, księżniczki holszańskiej, panującym w czasie, na który Lepszy datuje krzyż sandomierski, herb ten jako andegaweński żadnego związku mieć by nie mógł. W Polsce herb andegaweński przysługiwał tylko Ludwikowi węgierskiemu, jego matce, jego żonie i jego córce, królowej Jadwidze. Ponieważ Jadwiga zmarła w r. 1399 bezpotomnie, przeto żaden późniejszy monarcha herbu andegaweńskiego nie mógłby używać. Lepszy podaje, że na pieczęci, pojawiającej się od r. 1388, widnieje herb andegaweński z gwiazdami zamiast lilii, i że gwiazdy pozostają nadal w herbie na pieczęciach królewskich. Istotnie na zacytowanej przez Lepszego pieczęci Jagiełły widnieje herb z pasami w prawej i gwiazdami w lewej połowie tarczy (Żebrawski T., *O pieczęciach dawnej Polski i Litwy*, Kraków 1865, tabl. 17, nr 45), ale to herb nie andegaweński, lecz ziemi sandomierskiej, bo występuje w wieńcu otaczającym postać królewską, wraz z herbami Korony, Litwy, Wielkopolski, ziemi sieradzkiej, dobrzyńskiej oraz ruskiej. Za herb ziemi sandomierskiej uznał go już Żebrawski (*o. c.* s. 44, nr 45). Ten sam lub bogatszy zespół herbów wraz z herbem ziemi sandomierskiej powraca i na późniejszych pieczęciach królewskich w w. XV, XVI, XVII i XVIII (ob. Żebrawski, *o. c.* nr 55, 64, 69, 76, 82, 84, 87, 89 oraz Kruszyński T. ks., *Właściwości stylowe polskich monet i pieczęci od czasu renesansu*, odb. z Wiad. Num. Arch. XIV, Kraków 1933, s. 50, 52, 56, 69, 70, 77, 78). Natomiast wyraźne lilie, a nie gwiazdy, widnieją w herbie Elżbiety Łokietkówny, wdowy po Karolu Robercie andegaweńskim, z czasu jej regencji w Polsce (Żebrawski *o. c.* tabl. 15, nr 39), Ludwika (tamże tabl. 15, nr 40) i Jadwigi (tamże tabl. 16, nr 43). Jeden z najstarszych przykładów herbu ziemi sandomierskiej w zespole herbów innych ziem polskich mamy na zworniku w sali kamienicy „hetmańskiej" w Rynku krakowskim. Piekosiński F., *Sala gotycka w kamienicy hetmańskiej w Krakowie* (Rocz. Krak. I 1898, s. 3, fig. 8), uznał ten herb za herb ziemi sandomierskiej. Sala w kamienicy „hetmańskiej" wraz ze zdobiącymi jej sklepienie zwornikami pochodzi z ostatniej ćwierci w. XIV; ob. Bochnak A. i Pagaczewski J., *Dary złotnicze Kazimierza Wielkiego dla kościołów polskich* (Rocz. Krak. XXV 1934, s. 82) oraz Misiąg-Bocheńska A., *Ze studiów nad gotycką rzeźbą architektoniczną w Polsce*

dwa znacznie mniejsze herby Dębno [1], umieszczone pod Orłem i pod Pogonią. Wyjaśnienie dwóch herbów Dębno nie natrafiałoby na trudności. Odnosiłyby się one do dwóch fundatorów pieczętujących się Dębnem, niezawodnie członków rodziny Oleśnickich, siedzącej właśnie w Sandomierskiem[2]. Herb ziemi sandomierskiej tłumaczyłby się przeznaczeniem daru dla kolegiaty w Sandomierzu. Ale co zrobić z Orłem, Pogonią i podwójnym krzyżem Jagiellonów? Czyżby je fundatorowie polecili umieścić dlatego, że podówczas panował Kazimierz Jagiellończyk? Takie tłumaczenie byłoby nie do przyjęcia, gdyż nie można by przytoczyć ani jednego przykładu umieszczenia na niekrólewskiej fundacji herbów panującego w danym czasie monarchy [3]. Nie można również przypuścić, by to była wspólna fundacja Kazimierza Jagiellończyka i dwóch osób herbu Dębno, bo pocóż by król miał dopuszczać kogokolwiek na współfundatora, zwłaszcza tak niewielkiej fundacji. Nie można również przyjąć, że fundatorem jest Kazimierz Jagiellończyk, i że herby Dębno odnoszą się do dwóch osób, które z polecenia króla zajmowały się zamówieniem relikwiarza. To nie uprawniałoby do dodania herbów Dębno do herbów królewskich.

Doświadczenie uczy, że krzyże ołtarzowe, pacyfikały i monstrancje tracą nie część górną, lecz zawsze stopę z trzonem i nodusem, i że później przychodzi do wymienienia tych właśnie części. Można by wyliczyć dużą ilość tego rodzaju zabytków gotyckich z barokowymi stopami. Nie umiemy jednak przytoczyć ani jednego przykładu krzyża czy monstrancji z górną częścią np. barokową lub rokokową, a gotycką stopą. Czym się to tłumaczy? Otóż większym narażeniem stopy i trzonu na zniszczenie, względnie uszkodzenie. Nie mówiąc nawet o uszkodzeniach w następstwie jakiegoś nadzwyczajnego wypadku, już przez samo normalne używanie może się stopa pozaginać i zwichrować, a trzon wyjść z pionu. Oczywiście czas, na jaki wystarczy pierwotna część dolna, bywa najrozmaitszy, bo przecież mamy nietknięte, w całości zachowane gotyckie tego rodzaju zabytki, a nawet i jeszcze starsze. A zresztą, o ile opłaci się do części górnej, zwłaszcza jeżeli jest cenna, dorabiać stopę, trzon i nodus, to nie kalkuluje się dorabianie krzyża do zachowanej części dolnej. Prostszą rzeczą jest polamane szczątki przetopić i z uzyskanego metalu zrobić przedmiot w stylu epoki. Powyższe rozważania prowadzą do wniosku, że piętnastowieczne części krzyża sandomierskiego nie są pozostałością jakiegoś z tego czasu pochodzącego relikwiarza, który stracił część górną.

(Biuletyn H S III 3, Warszawa 1935, s. 202). Dobrą reprodukcję tego zwornika podali Kopera F. i Pagaczewski J., *Polskie muzeum*, Kraków, tabl. 28. Ilość gwiazd w herbie ziemi sandomierskiej nie jest stała. Długosz w *Insignia seu clenodia Regni Poloniae* (*Opera omnia* I, Cracoviae 1887, s. 560) pisze wprawdzie, że w herbie ziemi sandomierskiej jest gwiazd 12 (po cztery w trzech rzędach), ale w praktyce było inaczej: na pieczęciach bywa 9, 12, a nawet 20 gwiazd, na zworniku w kamienicy „hetmańskiej" 7, a na stopie krzyża sandomierskiego tylko 5.

[1] Lepszy w rozprawie z r. 1896 (s. 92) twierdzi, że jeden z tych herbów Dębno nie ma Abdanka. Jest to niemożliwe, bo Dębno „bez Abdanka" nie istnieje. Herb Dębno to uszczerbiony Abdank i jako taki musi mieć Abdanka w czwartym polu. Na oryginale stwierdziliśmy, że obydwa Dębna są zupełnie takie same i zupełnie normalne, tj. z Abdankiem w czwartym polu. [2] Ród rycerski herbu Dębno miał w w. XV liczne posiadłości w Sandomierskiem. Tak np. prawie wszystkie majątki w parafii oleśnickiej (koło Stopnicy), ufundowanej przez kardynała Zbigniewa, należały do Dębnów. Właśnie z Oleśnicy pochodził kardynał. Dębnów siedzibą było też Sienno, gdzie w r. 1430 Dobiesław, ojciec arcybiskupa Jakuba, od r. 1438 wojewoda sandomierski, ufundował kościół. Mieszkali Dębnowie i w innych stronach Sandomierskiego (Friedberg M., *Rozsiedlenie rodów rycerskich w województwie sandomierskim w XV w.*, Pamiętnik Świętokrzyski 1930, Kielce 1931, s. 80—93). [3] Lepszy (*l. c.*) próbował właśnie w ten sposób interpretować umieszczenie herbów królewskich obok Dębna, przyjmując, że fundator krzyża z powodu swego urzędu pozostawał w stosunkach z dworem.

7. Ukrzyżowanie, szczegół relikwiarza w tumie akwizgrańskim.
Fot. Seminarium Historii Sztuki Uniw. w Marburgu.

Najprostsze tłumaczenie jest zawsze najlepsze i najjaśniejsze, a najprostszą rzeczą w tym wypadku jest przyjąć, że znajdujący się w skarbcu kolegiaty sandomierskiej krzyż z w. XIV stracił w drugiej połowie w. XV część dolną, że wtedy tę część dorobiono i że znając historię tego zabytku wyryto na nowej stopie herby, odnoszące się do osoby, która ten czternastowieczny krzyż kolegacie ofiarowała. A któż mający prawo do herbów państwowych, Orła i Pogoni, oraz do podwójnego krzyża Jagiellonów mógłby kolegiacie sandomierskiej ofiarować czternastowieczny relikwiarz? Wszystko wskazuje na Władysława Jagiełłę. Herby Dębno mogą oznaczać fundatorów tylko tych piętnastowiecznych części, a nie całości, i dlatego w sąsiedztwie wielkich herbów królewskich dano im przez skromność tak małe rozmiary. Według wszelkiego prawdopodobieństwa tymi fundatorami byli: Jakub z Sienna, w latach 1464—73 biskup włocławski, a potem, aż do śmierci zaszłej w r. 1480, arcybiskup gnieźnieński, oraz Zbigniew Oleśnicki, jego stryjeczny bratanek [1], a zarazem następca we Włocławku i Gnieźnie, który na krótko przed rokiem 1473 piastował przez pewien czas godność kanonika sandomierskiego [2]. Na czasy kanonikatu Zbigniewa przypadałaby najprawdopodobniej ta fundacja, a w każdym razie r. 1480, w którym zmarł Jakub Sieniński, byłby jej najpóźniejszą możliwą datą.

Powyższe wywody o ofiarowaniu przez Jagiełłę krzyża do kolegiaty sandomierskiej, oparte na analizie stylistycznej i na herbach, znajdują pełne potwierdzenie źródłowe. Długosz pisze, że gdy po zwycięstwie grunwaldzkim Jagiełło przydzielił zajęte zamki krzyżackie swoim rycerzom, Mikołaj z Michałowa, wojewoda sandomierski, objąwszy na rozkaz króla Brodnicę znalazł tam mnóstwo przedmiotów ze srebra i złota, cenne księgi, ornaty oraz obrazy srebrem i złotem zdobione, co wszystko odesłał królowi. Z tych przedmiotów Jagiełło darował katedrze krakowskiej rękopis Wincentego z Beauvais i część klejnotów, najcenniejsze jednak przedmioty przekazał do katedry wileńskiej i do litewskich kościołów parafialnych [3]. Kolegiatę sandomierską obdarzył król srebrnym, pozłacanym krzyżem, pochodzącym z Brodnicy, i dodał doń bardzo piękne rzeźby drewniane,

[1] Jakub z Sienna, syn Dobiesława, wojewody sandomierskiego, był stryjecznym bratem kardynała Zbigniewa Oleśnickiego i Jana z przydomkiem Głowacz, również wojewody sandomierskiego, ojca Zbigniewa, prymasa. Zbigniew prymas był więc stryjecznym bratankiem prymasa Jakuba z Sienna; ob. Długosz, *Opera omnia* I 432, 544, 552—3 oraz *Historia Polonicae* V 311. [2] Korytkowski J. ks., *Arcybiskupi gnieźnieńscy* II, Poznań 1888, 450—1. [3] Długosz, *Hist. Pol.* IV 79: „Deditione castrorum et civitatum Pruthenicarum Wladislaus Poloniae Rex accepta, ea inter milites suos gubernanda partitur. Castrum siquidem Brodnicza Nicolao de Michalow palatino Sandomiriensi committit: qui possessionem illius nactus, multas res in auro et argento, item libros optimos, et signanter quinque partes Speculi Vincentii, item tabulas insignes, auro et argento ornatas, item casulas, cruces et ornamenta, et alia plura clenodia in castro reperiens, singula Regi fideliter praesentat. Quorum clenodiorum et rerum partem, etsi

8. Ukrzyżowanie, szczegół relikwiarza krzyża świętego w katedrze sandomierskiej.
Fot. A. Bochnak.

zabrane z kaplicy zamkowej w Dzierzgonie. Krzyż brodnicki i rzeźby dzierzgońskie przechowuje kolegiata sandomierska — jak pisze Długosz — na wieczną tryumfu pamiątkę [1]. A zatem już Długosz podkreśla historyczną wartość tych darów.

Wobec tego, że styl krzyża wraz z emaliami dowodzi pochodzenia z w. XIV, że herby zgadzają się z osobą Jagiełły, musi się uznać relikwiarz sandomierski za identyczny z krzyżem brodnickim, ofiarowanym kolegiacie sandomierskiej po zwycięstwie grunwaldzkim, oczywiście z tym, że pierwotna część dolna poniżej talerzyka nad nodusem przepadła i że w drugiej połowie w. XV została zastąpiona nową, ufundowaną najprawdopodobniej

Rex ecclesiae Cracoviensi, et signanter Speculum Vincentii condonasset, insigniores tamen res et clenodia cathedrali Vilnensi et parochialibus Lithuanicis ecclesiis distribuit". — Katedra krakowska otrzymała nadto trzechtomową Biblię, której trzeci tom po dziś dzień się zachował; ob. s. 19 niniejszej rozprawy.

[1] Długosz, *Hist. Pol.* IV 75: „Audivit Rex die illo missam in castro Dzyrgon: sed et alteram diem, feriam videlicet quartam, vicesimam tertiam Iulii, illic absumpsit. Pulcherrimas autem imagines, ex ligno cisas, in capella castri offendens, eas in Regnum Poloniae deduci procurans, ecclesiae Sanctae Mariae Sandomiriensi Cracoviensis diocesis, una cum cruce argentea deaurata, in Brodnicza expost recepta, illas donavit: quae Sandomiriensis ecclesia retinet pro sempiterno triumpho et dono memorabili usque ad hodiernum diem".

9. Zdjęcie z krzyża, szczegół relikwiarza w tumie akwizgrańskim.
Fot. Seminarium Historii Sztuki Univ. w Marburgu.

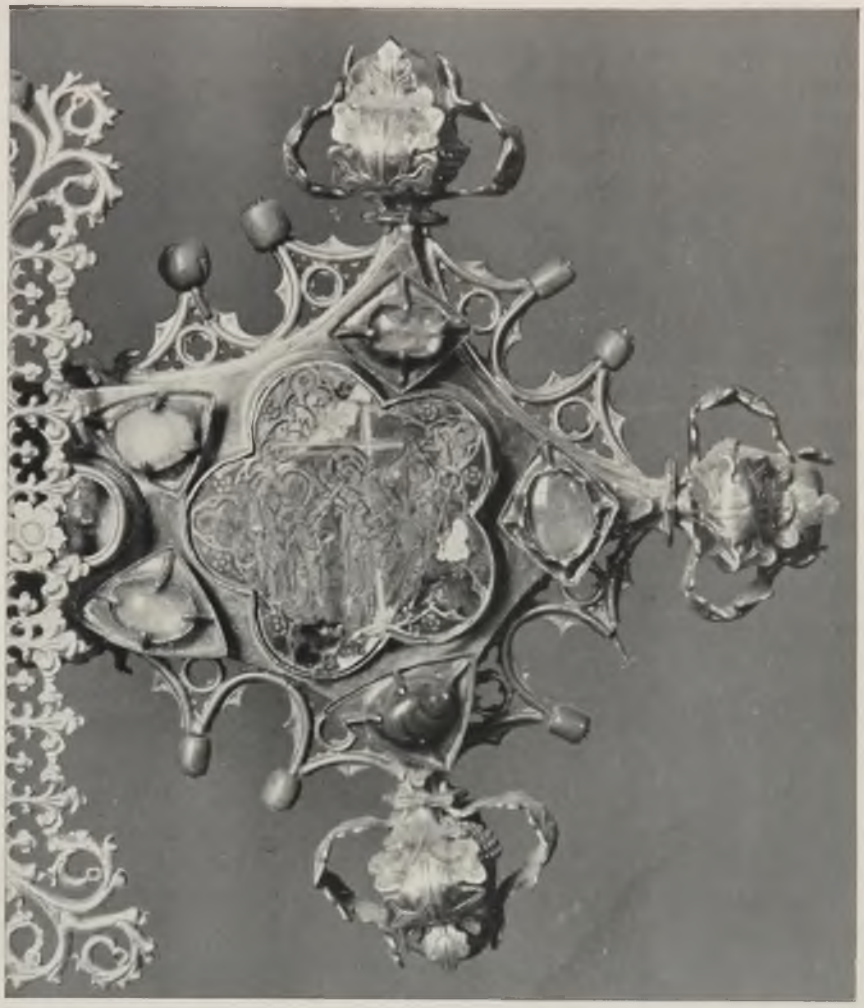
przez Zbigniewa Oleśnickiego i Jakuba z Sienna w siedemdziesiątych latach stulecia. Jak wynika z Długosza, który zresztą także był kanonikiem sandomierskim — i to współcześnie — i znał doskonale tamtejsze stosunki, wiedziano wtedy o pochodzeniu relikwiarza i bardzo go ceniono, czego dowodzi także i sam fakt sprawienia nowej części dolnej oraz opatrzenie jej na wieczną rzeczy pamiątkę herbami Jagiełły. Ta tradycja później się zatarła.

Lepszy [1] wiąże relikwiarz sandomierski z następującą pozycją inwentarza kolegiaty z r. 1552: „Item crux magna, lignum sanctae crucis continens, coralis circumposita, argentea et cum sedili, deaurata". Rzeczywiście we wspomnianym inwentarzu opis żadnego innego krzyża nie zgadza się do tego stopnia z naszym zabytkiem, jak przytoczony powyżej. Jest jednak rzeczą zastanawiającą, dlaczego nie podano w tym opisie nazwiska ofiarodawcy, skoro przy niektórych przedmiotach nazwisk ofiarodawców nie pominięto, i to nawet osób żyjących w w. XV, jak królowa Zofia Jagiełłowa czy królowa Elżbieta, żona Kazimierza Jagiellończyka. Co więcej, nie wspomniano o widniejących na stopie herbach, mimo że herby na niektórych przedmiotach są w opisach wymienione. Czym się to tłumaczy? Naprzód wiadomo, że w ogóle dokładność inwentarzy jest względna, a po wtóre cel inwentarza jest przede wszystkim użytkowy, praktyczny: idzie o to, ażeby przedmioty łatwo było identyfikować na podstawie opisów. Spisujący inwentarz uwzględnia cechy najwięcej charakterystyczne i wyróżniające dany przedmiot spośród innych. Tą cechą rozpoznawczą dla naszego krzyża były korale. Z opisu innych krzyżów widać, że żaden z nich nie był zdobny koralami [2]. Wobec tego można było przy lapidarnej, zwięzłej redakcji tego inwentarza zrezygnować z podania innych szczegółów, a nawet nie przytoczyć herbów. Nie jest również wyłączone, że wtedy już nie wiedziano, kto ofiarował krzyż, a spisujący inwentarz nie mógł oczywiście wyznawać się na różnicach stylowych i na tej podstawie orientować się co do czasu powstania dzieła. Co do innych przedmiotów mogła jeszcze istnieć podówczas tradycja o ofiarodawcach, wreszcie może widniały na tych przedmiotach napisy odnoszące się do ofiarodawców.

Brodnica, położona nad Drwęcą, naprzeciwko ziemi michałowskiej, była punktem ważnym strategicznie, do pewnego stopnia kluczem do wschodniej części ziemi chełmińskiej. O początkach zamku i miasta brak ścisłych wiadomości. W każdym razie jeszcze w r. 1317 nie była Brodnica siedzibą komtura. Pierwsza wiadomość o istnieniu komtura

[1] Lepszy, *Pacyfikał sandomirski*, s. 103, nota 4. [2] Spraw. KHS IV 1891, s. IV. W inwentarzu z r. 1681 jest opisany krzyż z koralami i obrazami czterech ewangelistów na końcach (ob. Lepszy *o. c.* s. 103, nota 4 i Buliński M. ks., *Monografia miasta Sandomierza*, Warszawa 1879, s. 211). Albo przybył przed r. 1681 jakiś drugi krzyż z koralami, którego obecnie w skarbcu nie ma, albo też spisujący inwentarz pomylił się i sceny z Męki Pańskiej nazwał ewangelistami.

brodnickiego pochodzi z r. 1331, nazwiska zaś komturów znane są dopiero od r. 1337. Budowa zamku zaczyna się około r. 1310. Około r. 1330 zamek musiał już nadawać się do zamieszkania, skoro w tym czasie pojawia się komtur brodnicki [1]. Ruiny tego zamku zachowały się po dziś dzień. Podług tablicy konsekracyjnej, zanotowanej w wizytacji Brodnicy, której około r. 1670 dokonał kanonik Strzesz, główny ołtarz w kaplicy zamkowej poświęcił w r. 1339 biskup chełmiński Oton [2]. Styl pozwala przyjąć, że krzyż znajdujący się obecnie w katedrze sandomierskiej został sprawiony specjalnie dla kaplicy zamku brodnickiego w czasie bliskim konsekracji głównego jej ołtarza, a zatem około r. 1339.



10. Zdjęcie z krzyża, szczegół relikwiarza krzyża świętego w katedrze sandomierskiej.

Fot. A. Bochnak.

Brodnica została zajęta przez Polaków po zwycięstwie grunwaldzkim, odniesionym dnia 15 lipca 1410 r. W roku następnym, po wywiezieniu z zamku wszystkiego, co się wywieźć dało, została zwrócona Krzyżakom [3].

[1] *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen,* bearbeitet von Heise J., II: *Kulmerland und Löbau,* Danzig 1887—95, s. 403—6. [2] Tamże s. 420, 424. [3] Tamże s. 407. Dalsze losy Brodnicy przedstawiają się, jak następuje: Podczas wojny w r. 1414 wytrzymała miesięczne oblężenie wojsk polskich. W r. 1454 związek miast pruskich wraz z Brodnicą wypowiedział posłuszeństwo Zakonowi. Komtur brodnicki zamierzał wprawdzie bronić się na zamku, zatopił okolicę, ale mimo to musiał się poddać już w marcu r. 1454. Krzyżacy zdołali odzyskać zamek dnia 5 marca r. 1462. Na mocy pokoju toruńskiego r. 1466 Brodnica przypadła Polsce, Polacy objęli jednak zamek dopiero w r. 1479. Na lata 1628 i 1655—9 przypadają okupacje szwedzkie. Na mocy pierwszego rozbioru Polski w r. 1772 Brodnica dostała się Prusom. Po pogromie Prus pod Jeną weszła w r. 1807 w skład Księstwa Warszawskiego, na mocy zaś uchwał Kongresu Wiedeńskiego przypadła znowu Prusom. W r. 1920 została odzyskana przez Polskę; ob. Heise *o. c.* s. 407—10.

Wskazanie miejsca, gdzie mógł być wykonany krzyż kolegiaty sandomierskiej, jest trudniejsze, aniżeli określenie daty jego powstania. Jedno nie ulega najmniejszej wątpliwości: dzieło to wyszło z warsztatu złotnika niemieckiego. Podobieństwo koronki maswerkowej krzyża do maswerków na malowanych zapleckach stall w chórze katedry kolońskiej, zaś maswerków na emaliowanych medalionach (fig. 4, 5, 8, 10) do maswerków na medalionach tarczowego relikwiarza, uznanego za robotę akwizgrańską, a znajdującego się w skarbcu tumu w Akwizgranie (fig. 3, 7, 9), jest wyraźne. Równie silnych analogii nie można znaleźć w innych stronach Niemiec. Chrystus na krzyżu tak pojęty, jak w medalionie na relikwiarzu sandomierskim, trafia się i poza Nadrenią, ale największą ilość przykładów można było przytoczyć z Kolonii, a więc znad dolnego Renu. Krzyż sandomierski nie wyszedł z tego samego warsztatu, co relikwiarz akwizgrański, ale wzajemny związek stylistyczny medalionów z epizodami Męki Pańskiej na jednym i na drugim jest wyraźny. Znaczne podobieństwo kompozycyjne da się też zauważyć między Dźwiganiem krzyża i Ukrzyżowaniem w medalionach relikwiarza sandomierskiego a tymi samymi epizodami w medalionach na stopie kielicha z trzydziestych lat w. XIV w Sigmaringen [1]. Falke i Frauberger widzą w tym okazałym kielichu wyrób górno-reński, może bazylejski, ale mimo to nie zaprzeczają istnienia związku sześciu emaliowanych scen na jego stopie z malarstwem kolońskim [2]; natomiast Renard bez zastrzeżeń zaliczył ten kielich do produkcji kolońskiej [3]. I jeszcze o jednym zabytku trzeba tu wspomnieć, a mianowicie o emaliowanej plakietce w zbiorze Schnütgena w Kolonii, która wraz z trzema innymi zdobiła niegdyś stopę kielicha. Witte uznał te cztery plakietki za robotę kolońską z drugiej połowy w. XIV [4]. Datowanie trafne, gdy się zważy bogatszą kompozycję plakietek z Pocałunkiem Judasza, Zdjęciem z krzyża i Złożeniem do grobu. Pominąwszy już podobieństwo Chrystusa we wspomnianej plakietce ze zbioru Schnütgena do Chrystusa w medalionie sandomierskim zaznaczyć trzeba, że styl figur pod krzyżem jest w obydwóch wypadkach zbliżony, a tło roślinne pokrewne.

Trzeba było analizę oprzeć na różnego rodzaju materiale porównawczym, bo w prowincji nadreńskiej nie udało się znaleźć krzyża roboty złotniczej z w. XIV. Że krzyże tamtejsze musiały w owym czasie wyglądać tak mniej więcej, jak nasz, to można wnioskować z okazałego krzyża procesyjnego w kościele św. Kolumby w Kolonii, pochodzącego z pierwszej połowy w. XV [5], ale mającego jeszcze wyraźne tradycje stulecia poprzedniego. Jako cechę wspólną można w obu wypadkach wysunąć bogate, jakby koronkowe obrzeżenie ramion krzyża, a nadto zakończenie ich nie — jak to najczęściej bywa — motywem lilii heraldycznej lub trójliściem, ale motywem owocowym, zastępującym w tym wypadku kwiaton gotycki. Szczegóły krzyża kolońskiego różnią się wprawdzie od szczegółów relikwiarza sandomierskiego, ale wrażenie całości jest w obydwóch wypadkach podobne. Relikwiarz grunwaldzki w kościele św. Floriana w Krakowie ma — jak o tym już była poprzednio mowa — w miejsce kwiatonu na szczycie żołędź pośród liści, a więc ten sam motyw, który w tak pięknej stylizacji występuje w zakończeniach ramion

[1] Falke O. v. und Frauberger H., *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters und andere Werke der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902*, Frankfurt am Main 1904, tabl. 112. [2] Tamże s. 120. [3] W katalogu wystawy w Düsseldorfie r. 1902; ob. Falke u. Frauberger *o. c.* s. 120. [4] Witte F., *Die liturgischen Geräte und andere Werke der Metallkunst in der Sammlung Schnütgen in Cöln, zugleich mit einer Geschichte des liturgischen Gerätes*, Berlin 1913, tabl. 76 i s. 115. [5] *Die Kunstdenkmäler dre Rheinprovinz* herausgegeben von Clemen P., VI 4: *Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln* I 4, bearbeitet von Ewald W. und Rahtgens H., Düsseldorf 1916, tabl. XVII i s. 225, nr 11.

krzyża sandomierskiego. A właśnie relikwiarz grunwaldzki ma wszystkie cechy roboty nadreńskiej lub westfalskiej[1]. Bodaj czy ten wyjątkowy motyw żołędzi nie ma punktu wyjścia w ozdobnych gałkach kryształowych względnie emaliowanych, które, często w ujęciu z liści, wysterczają rytmicznie z galeryjek na kalenicach nadreńskich skrzyń relikwiarzowych[2].

Sprowadzenie krzyża z Nadrenii do Brodnicy byłoby rzeczą zupełnie zrozumiałą, bo Krzyżacy utrzymywali z Nadrenią żywe stosunki. Wszak w Koblencji, u ujścia Mozeli do Renu, mieli jedną z siedzib. Wszystko to razem wzięte pozwalałoby na wskazanie okolic nad dolnym Renem, jako na miejsce wykonania krzyża sandomierskiego, gdyby nie fakt, że i w Prusach można wykazać nie tylko wpływy sztuki nadreńskiej, ale nawet artystów przybyłych z Nadrenii[3], nie mówiąc już o pochodzących stamtąd innych mieszkańcach miast krzyżackich oraz o samych rycerzach tego zakonu[4]. W Toruniu, w kościele św. Jakuba istnieje krzyż z w. XIV, o zakończeniach ramion skomponowanych na podobnej zasadzie, jak w krzyżu sandomierskim[5]. Różnice w szczegółach są duże, ale przecież nie można zaprzeczyć istnienia pewnego podobieństwa w ogólnym kształcie. Gdzie krzyż toruński został wykonany, czy w Nadrenii, czy może na miejscu w Toruniu — nie wiadomo. Wiadomości o złotnikach toruńskich nie sięgają w. XIV[6], ale wnosząc z faktu, że złotnictwo było uprawiane w w. XIV w innych miastach pruskich[7], wolno przyjąć, że Toruń nie był pod tym względem wyjątkiem. Nie mamy wprawdzie dowodu, że jakiś złotnik nadreński pracował w w. XIV w Toruniu czy innym mieście krzyżackim, ale wobec stosunków, jakie Zakon utrzymywał z Nadrenią, wyłączyć tego nie można. Krzyż dziś sandomierski, niegdyś brodnicki, dzieło z pierwszej połowy w. XIV, a najprawdopodobniej z lat jego trzydziestych, wiąże się bądź co bądź ze złotnictwem dolnoreńskim, bez względu na to gdzie został wykonany, czy nad dolnym Renem, czy przez jakiegoś Nadreńczyka w którymś z miast krzyżackich.

Relikwiarz sandomierski nie pozostał bez wpływu na nasze złotnictwo. Krzyż w skarbcu katedry gnieźnieńskiej, dar prymasa Jakuba z Sienna (1473—80)[8], jest w ogólnym kształcie części górnej (fig. 11) tak podobny do krzyża sandomierskiego (fig. 1), a zarazem tak odmienny od wszystkich innych znajdujących się w Polsce, że musi się przyjąć, iż się na nim wzoro-

[1] Ob. Witte *o. c.* tabl. 58. [2] Ob. np. gałki na skrzyni św. Elżbiety w Marburgu; reprod. Hamann u. Wilhelm-Kästner *o. c.* II s. 11. fig. 8. [3] Jakub lapicida, zajęty przy budowie kościoła św. Wiktora w Xanten nad dolnym Renem w latach 1356—74, bawił w Prusach w latach 1360—1, może sprowadzony przez ówczesnego wielkiego mistrza, Winricha von Kniprode, pochodzącego z Nadrenii (Ehrenberg H., *Deutsche Malerei und Plastik von 1350—1450. Neue Beiträge zu ihrer Kenntnis aus dem ehemaligen Deutschordensgebiet*, Bonn—Leipzig 1920, s. 24—5). Jak żywe były w w. XIV stosunki artystyczne Malborga z Kolonią, dowodem kolońskie styl malowideł ściennych z r. 1344 w kaplicy na zamku górnym w Malborgu (ob. Ehrenberg *o. c.* s. 42 i fig. 27). Nawiasem dodać warto, że maswerki w wimpergach nad figurami świętych w tych malowidłach żywo przypominają malowane maswerki w nieco wcześniejszych zapleckach stall katedry kolońskiej i na obwodzie krzyża sandomierskiego. [4] Mieszczanie miast krzyżackich pochodzili z różnych stron Niemiec, ale przede wszystkim z Westfalii i znad dolnego Renu, i to jeszcze w większym stopniu, aniżeli rycerze. Gdańsk, Toruń, Elbląg, Brunsberga i inne miasta krzyżackie należały do westfalskiego koła Hanzy. Z Soest w Westfalii pochodził toruński burmistrz Jan, zmarły w r. 1361; ob. Ehrenberg *o. c.* s. 16—8. [5] Heise *o. c.* II tabl. „Kreis Thorn, Beilage 26". [6] Są wiadomości o nich dopiero z początku w. XV; ob. Czihak E. v., *Die Edelschmiedekunst früherer Zeiten in Preussen*, II: *Westpreussen*, Leipzig 1908, s. 120. [7] Elbląg ma złotników w każdym razie u schyłku w. XIV (Czihak *o. c.* s. 155), Gdańsk zaś w r. 1357 (tamże s. 1). [8] Polkowski I. ks., *Katedra gnieźnieńska*, Gniezno 1874, tabl. XVIII; ob. Kohte J., *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen* IV, Berlin 1897, 94.

11. Relikwiarz krzyża świętego, dar prymasa Jakuba z Sienna, w katedrze gnieźnieńskiej.
Fot. W. Nowicki, Gniezno.

wano. Fakt, że właśnie Jakub z Sienna ufundował ten krzyż, tak do sandomierskiego podobny, popiera hipotezę, że nie kto inny polecił dorobić część dolną do krzyża kolegiaty sandomierskiej, lecz właśnie Jakub z Sienna i Zbigniew Oleśnicki. Jak ceniono krzyż sandomierski, zgodnie ze słowami Długosza, dowodem właśnie krzyż gnieźnieński, w którym nie wahano się powtórzyć form sprzed lat stu z górą, a zatem już przebrzmiałych. Wiadomo, że Zbigniew Oleśnicki, późniejszy kardynał, odznaczył się w bitwie pod Grunwaldem, ratując życie Jagielle, zagrożonemu atakiem Dypolda von Kökeritz. W związku z tym faktem łączący się z tryumfem grunwaldzkim krzyż sandomierski miał dla Zbigniewa młodszego, bratanka wielkiego kardynała, znaczenie pamiątki rodzinnej. Był nią także i dla fundatora krzyża gnieźnieńskiego, Jakuba z Sienna, stryjecznego brata kardynała.

Zdobyte pod Grunwaldem chorągwie krzyżackie w liczbie 52, które Jagiełło polecił zawiesić w katedrze krakowskiej, przepadły. Znamy je tylko z kolorowych podobizn, namalowanych przez Stanisława Durinka w r. 1448 na zlecenie Długosza do jego dzieła pt. *Banderia Prutenorum,* szczęśliwie zachowanego w Archiwum Kapituły Metropolitalnej Krakowskiej [1]. Przepadł kodeks *Speculum* Wincentego z Beauvais, zabrany z zamku w Brodnicy i darowany katedrze krakowskiej przez Jagiełłę [2], przepadły dary Jagiełły dla katedry wileńskiej, jak i rzeźby z kaplicy zamku w Dzierzgonie, które Jagiełło razem z krzyżem brodnickim darował kolegiacie sandomierskiej. Srebrny, pozłacany dyptyczek komtura elbląskiego z r. 1388 [3], który znajdował się w katedrze gnieźnieńskiej, został przez kapitułę darowany królewiczowi pruskiemu Fryderykowi Wilhelmowi (później IV) wr. 1823 [4], gdy namiestnikiem W. Księstwa Poznańskiego był Antoni Radziwiłł, ożeniony z księżniczką pruską. Obecnie ten zabytek znajduje się w Malborgu. Co się stało z darami Jagiełły dla litewskich kościołów parafialnych — nie wiadomo. Dotychczas nie wypłynął w tamtych

[1] Polkowski I. ks., *Katalog rękopisów kapitulnych katedry krakowskiej* (Arch. do dziej. lit. i ośw. w Polsce III, Kraków 1884, s. 135—8) i Długosz, *Opera omnia,* I 575—95. [2] Nie wymienia tego kodeksu Polkowski ani w cytowanym wyżej katalogu (s. 1—168), ani w *Sprawozdaniu o drugim dziale ksiąg Archiwum Kapituły Katedralnej Krakowskiej,* ogłoszonym w Rozprawach i Sprawozdaniach Wydziału Historyczno-Filozoficznego Akademii Umiejętności XVIII, Kraków 1885, s. XXVIII—XLV. [3] Czihak *o. c.* s. 154 i s. 150—1, fig. 23 –4. [4] Polkowski, *Katedra gnieźnieńska,* objaśnienie do tabl. XXI.

stronach żaden zabytek, który by można związać z czasami Jagiełły. Do zachowanego w kościele św. Floriana w Krakowie relikwiarza, który w r. 1365 kazał wykonać komtur Henryk de Bode, i do znajdującego się w Archiwum Kapituły Metropolitalnej Krakowskiej trzeciego tomu Biblii, którą w r. 1321 pisał Ralbanus dla Ludera, księcia brunszwickiego i komtura dzierzgońskiego, a późniejszego wielkiego mistrza Zakonu Krzyżackiego[1], przybywa obecnie na ziemi polskiej trzeci zabytek, wiążący się ze zwycięstwem grunwaldzkim — krzyż w katedrze sandomierskiej.

[1] Opis tego pierwotnie trzechtomowego kodeksu, którego dwa pierwsze tomy zaginęły, podał ks. Polkowski, *Katalog rękopisów*, s. 53—4, nr 63. W literze *D*, będącej pierwszym inicjałem, klęczą u stóp Chrystusa i Marii dwie osoby: kapłan-zakonnik oraz komtur; to pisarz kodeksu i jego fundator. Na ostatniej karcie znajduje się zapiska, z której wynika, że ta Biblia była wykonana dla Ludera, komtura „in Kyrsburch". Ów Kyrsburch to Christburg, po polsku Kiszpork albo Dzierzgoń. Jest to ta sama miejscowość w pobliżu Malborga położona, skąd pochodziły owe rzeźby drewniane, które Jagiełło darował kolegiacie sandomierskiej. — Pani dr Zofia Ameisenowa zechce przyjąć uprzejme podziękowanie za zwrócenie autorom uwagi na Biblię komtura Ludera.

DAS GOTISCHE RELIQUIENKREUZ IN DER DOMKIRCHE ZU SANDOMIERZ

(Zusammenfassung)

Das gotische Reliquienkreuz für eine Partikel vom heiligen Kreuze in der Schatzkammer des Domes zu Sandomierz (Abb. 1), das vor vierzig Jahren von Leonhard Lepszy [1] unter dem Namen des Pacificale von Sandomierz in die Kunstgeschichte eingeführt wurde, galt bisher als eine Krakauer Arbeit und eine Stiftung des Gnesener Erzbischofs Zbigniew Oleśnicki aus den Jahren 1472—3, d. h. aus der Zeit, wo dieser Domherr zu Sandomierz war. Da heute dem Kunsthistoriker ein bedeutend grösseres Vergleichsmaterial auf diesem Gebiete zur Verfügung steht, als zur Zeit, in der Lepszy schrieb, war es daher angezeigt dieses interessante Werk der Goldschmiedekunst von neuem zu untersuchen. Das Ergebnis ist folgend. Das Reliquienkreuz von Sandomierz ist kein einheitliches Werk. Das Kreuz selbst (Abb. 2), ohne den rechteckigen Behälter für die Reliquie, stammt aus dem XIV. Jhdt, der untere Teil dagegen, d. h. der Fuss mit dem Schaft und dem Nodus, wurde in der zweiten Hälfte des XV. Jhdts an Stelle des ursprünglichen hinzugearbeitet. In dieser Zeit wurde auch der rechteckige Reliquienbehälter, der den ursprünglichen verdeckte, hinzugefügt. Das Kreuz mit den kurzen, fünfeckigen Armen, von feinen, spitzenartigen Masswerkmotiven eingesäumt und durch farbige Edelsteine, Korallen sowie Schmelzmedaillons belebt, auf denen vier Episoden aus der Leidensgeschichte Christi (Geisselung (Abb. 4), Kreuztragung (Abb. 5), Kreuzigung (Abb. 8) und Kreuzabnahme (Abb. 10) dargestellt sind, ist ein wertvolles Werk der Goldschmiedekunst, dessen Entstehungszeit man auf Grund stilistischer Merkmale genauer in die dreissiger Jahre des XIV. Jhdts verlegen kann.

An dem aus dem XV. Jhdt stammenden Fusse des Kreuzes sind folgende Wappen graviert: der polnische Adler, das Wappen des Grossherzogtums Litauen, das Doppelkreuz der Jagellonen und das Wappen der Provinz Sandomierz, ausserdem — unterhalb des Adlers und des litauischen Wappens — das Wappen Dębno, von kleineren Dimensionen, zweimal wiederholt. Eine derartige Verbindung von Wappen lässt sich nur auf diese Weise erklären, dass die Wappen Dębno sich auf die beiden Mitstifter der erwähnten unteren Teile des Reliquiars beziehen, wogegen die Wappen von Polen, Litauen, die der Jagellonen und der Provinz Sandomierz zum Andenken an jene Person angebracht wurden, die dieses Kreuz aus dem XIV. Jhdt dem Dome von Sandomierz gespendet hatte. Man ist genötigt gleich umhin an Władysław Jagiello, König von Polen und Grossherzog von Litauen (1386—1434) zu denken. Jede andere Auslegung der Wappen hält der Kritik nicht stand. Die Tatsache, dass in der Zeit, wo der Fuss des Kreuzes gestiftet wurde, Kasimir der Jagellone (1447—92) regierte, könnte die das Wappen Dębno führenden Stifter nicht ermächtigen, die Staatswappen und das Jagellonenkreuz an demselben anzubringen, weil es nicht Brauch gewesen war die Wappen des Staates und des Monarchen an einer nichtköniglichen Stiftung zu placieren. Wenn auch der untere Teil des Reliquienkreuzes von Sandomierz der Rest irgend eines Kreuzes aus dem XV. Jhdt wäre, dessen Oberteil verlorengegangen ist, so könnte man auch in dem Falle nicht annehmen, dass es eine kö-

[1] Lepszy L., *Pacyfikał sandomierski oraz złotnicy krakowscy drugiej połowy XV stulecia* (Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce V, Kraków 1896, s. 87—103).

nigliche Stiftung sei, die mit zwei Wappen Dębno zum Andenken an jene Personen versehen ist, die im Auftrage des Königs sich mit der Bestellung des Reliquiars befassten, denn das würde zur Beigabe dieser Wappen nicht berechtigen. Es kann auch von einer Mitstiftung Kasimirs des Jagellonen und der beiden das Wappen Dębno führenden Personen nicht die Rede sein, da der König, zumal bei einer so kleinen Stiftung, keine Mitstifter gebraucht hatte. Als Spender des Kreuzes aus dem XIV. Jhdt kommt daher nur Władysław Jagiełło in Betracht, und als Stifter des neuen Fusses können zwei kirchliche, das Wappen Dębno führende Würdenträger gelten, die dem in der Provinz Sandomierz ansässigen Geschlechte der Oleśnicki entstammten, und zwar Jakob von Sienno, in den Jahren 1464—73 Bischof zu Włocławek, und nachher bis zum im Jahre 1480 erfolgten Tode Erzbischof von Gnesen (= Gniezno), wie auch Zbigniew Oleśnicki, der bevor er im Jahre 1473 Jakob auf dem bischöflichen Stuhle in Włocławek, und mit der Zeit auch auf dem erzbischöflichen in Gnesen folgte, kurze Zeit Domherr in Sandomierz gewesen war. Das Jahr 1480, in dem Jakob von Sienno starb, wäre das späteste annehmbare Datum der Stiftung des Fusses am Kreuze von Sandomierz.

Die Ausführungen über die Spendung des Kreuzes durch Władysław Jagiełło, auf der stilistischen Analyse und dem Wappenkomplex fussend, finden ihre volle Bestätigung in den Quellen. Długosz berichtet, Jagiełło habe nach dem Siege bei Tannenberg (1410) die Burgen des Deutschen Ordens seinen Rittern zugeteilt und den Woiwoden von Sandomierz, Nikolaus von Michałów mit der Übernahme von Strasburg (im ehemaligen Westpreussen = Brodnica) beauftragt. Dieser habe dort eine Menge von Silber- und Goldgeräten, kostbare Bücher, Messgewänder sowie mit Gold geschmückte Bilder gefunden und diese an den König abgesandt. Von diesen Gegenständen schenkte Jagiełło der Krakauer Domkirche u. a. die Handschrift Vinzenz' von Beauvais und einen Teil der Kleinodien, die kostbarsten Gegenstände überwies er jedoch an den Dom in Wilno und an die litauischen Pfarrkirchen [1]. Den Dom zu Sandomierz beschenkte der König mit einem vergoldeten silbernen Kreuze, das aus Strasburg stammte, und fügte als Beigabe sehr schön geschnitzte Flachreliefs hinzu, die aus der Burgkapelle in Christburg (= Kiszpork = Dzierzgoń) genommen wurden. Das Kreuz aus Strasburg und die Reliefs aus Christburg werden — wie Długosz schreibt — von dem Dome zu Sandomierz zum ewigen Andenken an den Triumph aufbewahrt [2]. Es wird daher bereits von Długosz der historische Wert dieser Gaben hervorgehoben.

Das Reliquienkreuz zu Sandomierz ist nicht ohne Einfluss auf die polnische Goldschmiedekunst geblieben. Das Kreuz in der Schatzkammer der Gnesener Domkirche (Abb. 11), ein Geschenk Jakobs von Sienno, ist bezüglich der Gesamtform des Oberteiles dem Kreuze in Sandomierz so ähnlich, und gleichzeitig von allen anderen in Polen vorhandenen so verschieden, dass man annehmen muss, dass es zum Vorbild genommen wurde. Die Tatsache, dass gerade Jakob von Sienno dieses dem von Sandomierz so ähnliche Kreuz spendete, berechtigt zur Hypothese, dass niemand anderer als eben Jakob von Sienno und Zbigniew Oleśnicki es waren, die den unteren Teil für das Kreuz des Domes zu Sandomierz hinzuarbeiten liessen. Wie hoch dass Kreuz von Sandomierz geschätzt wurde, dafür liefert eben das Kreuz von Gnesen einen Beweis, bei welchem man nicht scheute die Formen aus der Zeit vor über hundert Jahren, die demnach als verklungen galten, zu wiederholen. Es ist bekannt, dass Zbigniew Oleśnicki, der nachmalige Bischof von Krakau und Kardinal, sich in der Schlacht bei Tannenberg ausgezeichnet hat, indem er dem durch den Angriff Diepolds von Kökeritz bedrochten Jagiełło das Leben rettete. In Verbindung mit diesem Ereignisse, besass das mit dem Tannenberger Triumpf zusammenhängende Kreuz von Sandomierz für Zbigniew den Jüngeren, einen Neffen des grossen Kardinals, die Bedeutung eines Familienandenkens. Als solches galt es auch dem Spender des Kreuzes von Gnesen, Jakob von Sienno, dem Vetter des Kardinals.

Der Bau des Schlosses zu Strasburg wurde um das Jahr 1310 begonnen. Um das Jahr 1330 muss es bereits bewohnbar gewesen sein, da zu dieser Zeit die Komture von

[1] Długosz J., *Historiae Poloniae libri XII*, tomus IV (Opera omnia, cura Alexandri Przezdziecki edita, tomus XIII, Cracovia 1877, S. 79). [2] Ibidem, S. 70.

Strasburg erscheinen. Die Kapelle des Schlosses, in welcher der Bischof von Kulm (= Chełmno), Otto, den Hochaltar im J. 1339 geweiht hat, muss bereits in dieser Zeit erbaut gewesen sein. Der Stil gestattet die Annahme, dass das gegenwärtig in Sandomierz befindliche Kreuz zu einer vom Datum der Weihe des Altars nicht entlegenen Zeit für die Schlosskapelle in Strasburg angeschafft wurde.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass das Kreuz von Sandomierz aus der Werkstätte eines deutschen Goldschmiedes hervorgegangen ist. Die Zusammenstellung der Szenen aus der Leidensgeschichte Christi auf den emaillierten Medaillons (Abb. 4, 5, 8, 10) mit den Werken der Malerei und den Schmelzarbeiten (Abb. 3, 7, 9) gestattet die Gegenden am Niederrhein, besonders Köln, als den Ort zu bezeichnen, wo das in Frage stehende Werk aller Wahrscheinlichkeit nach entstanden ist. Zu demselben Schlusse führt auch die Analyse des masswerkförmigen Spitzenbesatzes, der am Rande der Arme des Kreuzes läuft. Es ist bekannt, dass der Deutsche Orden im XIV. Jahrhundert in vielfacher Verbindung mit dem Rheinlande und Westfalen stand.

In der Jakobskirche zu Thorn (= Toruń) befindet sich ein Kreuz aus dem XIV. Jahrhundert, dessen Balken am Ende auf derselben Grundlage, wie am Kreuze zu Sandomierz, komponiert sind[1]. Wo das Thorner Kreuz verfertigt wurde: ob im Rheinland oder in Thorn selbst, dass ist nicht bekannt. Die sich auf die Thorner Goldschmiede beziehenden Archivalien reichen zwar nicht ins XIV. Jhdt zurück, jedoch angesichts dessen, dass bereits in diesem Jahrhundert Goldschmiede in Danzig und Elbing arbeiteten, darf man vermuten, dass solche auch in Thorn lebten. Die Tatsache, dass sich in den Ordensstädten im XIV. Jhdt unter den Ankömmlingen aus dem Rheinlande auch Künstler befanden, darf die Möglichkeit nicht ausschliessen, dass sowohl das Thorner Kreuz wie auch das in Sandomierz (ehemals in Strasburg) von einem aus dem Rheinlande stammenden und im Ordenslande weilenden Goldschmieden geschaffen wurde. Auf jeden Fall hängt das Kreuz von Sandomierz mit der rheinischen Goldschmiedekunst zusammen- ohne Rücksicht darauf wo es verfertigt wurde. Der Fuss mit dem Schaft und dem Nodus- der eine gröbere Arbeit verrät, rührt bestimmt von einem nicht näher zu bezeichnenden Krakauer Goldschmiede her.

Das in Strasburg eroberte Kreuz, die Reliquienmonstranz des Komturs Heinrich von Bode aus dem Jahre 1365, die in der St. Florianskirche zu Krakau aufbewahrt wird, und die „Biblia solemnis" des Krakauer Domarchivs, die für Luder, Fürst von Braunschweig, Komtur in „Kyrsburch" (= Christburg = Kiszpork = Dzierzgoń), späteren Hochmeister des Deutschen Ordens, von einem Ralbanus im J. 1321 geschrieben wurde, sind die einzigen in Polen erhaltenen Andenken, die mit dem Siege von Tannenberg im Zusammenhang stehen, denn das silberne Diptychon des Elbinger Komturs aus dem J. 1388, das sich in der Schatzkammer des Gnesener Domes befand, wurde im J. 1823 durch das Domkapitel dem damaligen preussischen Thronfolger und nachmaligen König Friedrich Wilhelm IV. geschenkt, und befindet sich gegenwärtig in dem Schlosse zu Marienburg.

[1] *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen*, bearbeitet von Heise J., Band II: *Kulmerland und Löbau*, Danzig 1887—95, „Kreis Thorn, Beilage 26".

WŁADYSŁAW TATARKIEWICZ

TYP LUBELSKI I TYP KALISKI W ARCHITEKTURZE KOŚCIELNEJ XVII WIEKU

Dla wyjaśnienia historycznego znaczenia omawianych tu zabytków potrzebne jest przypomnienie pewnych znanych rozważań ogólniejszej natury.

Architektura renesansu w Polsce przeszła przez dwie fazy: tylko pierwsza była fazą renesansu czystego, druga zaś mieszanego; tylko w pierwszej renesans był włoski, w drugiej był już spolszczony. Wczesne budowle renesansowe wznosili Włosi, nie licząc się z przyjętym dotąd w kraju sposobem budowania. Ten przetrwał jednak na prowincji, gdzie nie docierali włoscy architekci, z czasem zaś i oni, przebywszy dłuższy czas w Polsce, dostosowali doń swój styl. Toteż rozwój architektury odrodzenia w Polsce szedł w odwrotnym kierunku, niż w większości krajów Europy północnej; prowadził nie do oczyszczenia jej stylowego, lecz przeciwnie do zmieszania z architekturą wcześniejszego typu; późniejszy renesans był tu częściowym powrotem do gotyku. Gotycki renesans przyszedł w Polsce po renesansie czystym.

Styl gotycko-renesansowy był pospolitym zjawiskiem w całej zachodniej, środkowej i północnej Europie, ale w Polsce miał cechy odrębne: w krajach bowiem Zachodu łączył formy odrodzenia z późnym gotykiem miejskim, skomplikowanym i bogatym, w Polsce zaś, gdzie takiego gotyku w ogóle nigdy nie było, nawiązał do gotyckiej architektury obronnej, która z natury rzeczy była prosta i surowa. Toteż spolszczony renesans był od włoskiego nie bogatszy i ozdobniejszy, lecz, przeciwnie, surowszy. Wyróżniała go masywność budowli z rzadkimi i niezbyt wielkimi otworami i oszczędną dekoracją.

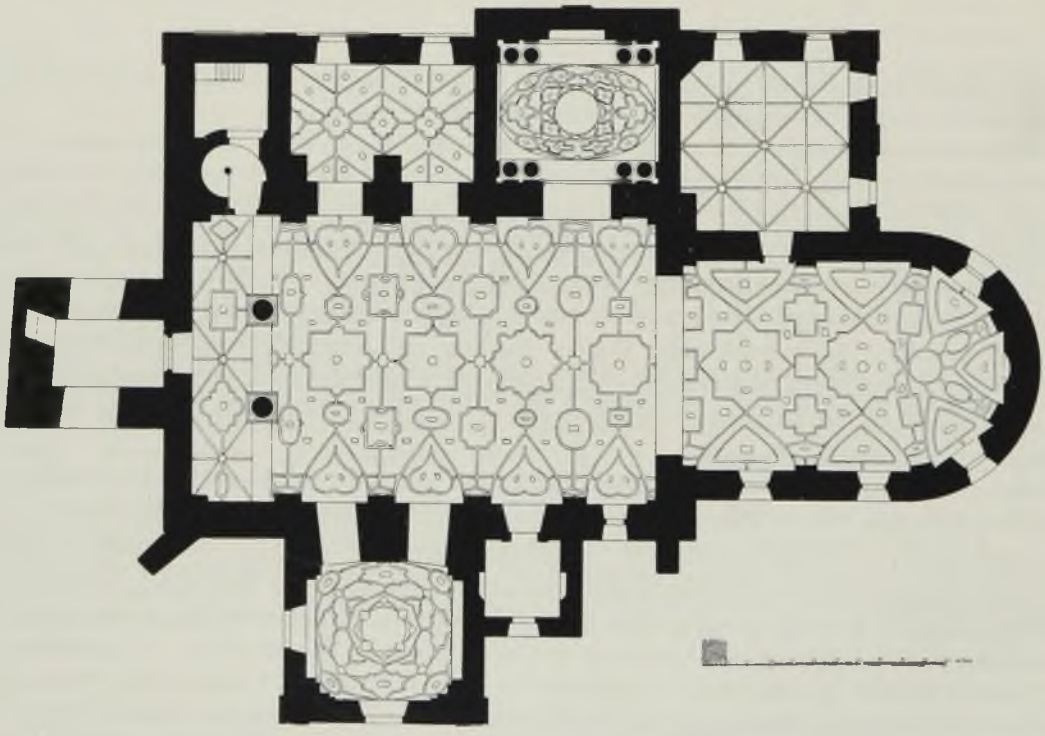
Posiadał wyraźną tendencję do stabilizowania form i tworzenia typów. Typy budowli świeckich: kamienic, ratuszy, zamków, w których attyka była cechą najbardziej stałą i swoistą, ustaliły się jeszcze za Jagiellonów. Natomiast kościołów budowano wówczas zbyt mało, aby typ ich mógł się uformować; uformował się dopiero za Wazów.

Jeśli w w. XVI budowano kościoły, to przeważnie na prowincji i najczęściej starym gotyckim sposobem. Gdy zaś pod koniec wieku jezuici rozpoczęli swą akcję budowlaną, to już wedle wzorów rzymskiego baroku. Zdawać się tedy mogło, że architektura kościelna w Polsce, nie zaznawszy renesansu, przejdzie wprost z gotyku do baroku. Stało się jednak inaczej: już po ukazaniu się pierwszych świątyń barokowych kościelna tradycja gotycka nie urwała się, ale, przyswoiwszy sobie pewne cechy renesansowe, w tej

Praca niniejsza była czytana na posiedzeniu Komisji Historii Sztuki dnia 22 listopada 1934.

postaci utrzymała się jeszcze czas jakiś przy życiu. Zachowała strukturę prostego wiejskiego gotyckiego kościoła, ale ściany i sklepienie pokryła dekoracją renesansową. Utworzyła typ budowli kościelnej, która okazała się dość trwałą, by przetrwać epokę Wazów.

Właściwości tego typu były już dawniej ustalone i ważniejsze jego zabytki zestawione [1]. Natomiast dla niniejszych rozważań pozostały dalsze zagadnienia, dotyczące gotycko-renesansowego typu kościelnego w Polsce, jaki był jego początek i jakie miał odmiany?



1 i 2. Kazimierz Dolny, fara pod wezwaniem śś. Jana Chrzciciela i Bartłomieja, część przekroju podłużnego i rzut poziomy.

Zdjęcia J. Czekierskiego.

W zakresie budownictwa świeckiego pytanie o początku typu rozwiązuje się prosto: wzory jego były w Krakowie, Wawel zdecydował o typie zamku polskiego, Sukiennice

[1] Tatarkiewicz W., *O pewnej grupie kościołów polskich z początku XVII wieku* (Sztuki Piękne II z. 6 i oddzielnie, Kraków 1926). — Poza wymienionymi tam kościołami praca niniejsza uwzględnia jeszcze szereg innych należących do tej samej grupy, jak Chojne, Wągłczew i Drużbin (wszystkie trzy w Sieradzkiem), Rzgów pod Łodzią, Wiszniew w Oszmiańskiem, Klimontów (kościół dominikanów), Wejherowo (kaplica św. Krzyża). Pokrewne są też kościoły w Modlnie (pow. łęczycki) i Oleksowie (pow. ko-

3. Kazimierz Dolny, fara, widok od wschodu.
Fot. Z. Skrobański.

ustaliły formę attyki polskiej. Natomiast typ kościoła gotycko-renesansowego powstał i rozpowszechnił się na prowincji, wśród której skromnych budynków niezupełnie łatwo jest znaleźć ten, który spowodował, że z wielu możliwych dla owej epoki postaci kościoła właśnie ta, a nie inna w Polsce XVII wieku stała się typem. Faktycznie typ ten miał więcej niż jeden pierwowzór i dzieje jego kształtowania się były dość złożone. Chronologia zabytków przemawia za tym, że dokonały się w następujący sposób.

zienicki). — Charakterystyczne dla tej grupy sztukaterie geometryczne znajdują się również w wielu kościołach mniej lub więcej odmiennego typu, jak kościół św. Ducha w Lublinie, kaplica Seminarium Duchownego w Sandomierzu (dawny klasztor benedyktynek), kaplica zamkowa w Szydłowcu, kościół parafialny w Pińczowie, dominikański w Gidlach, franciszkański w Piotrkowie i również franciszkański w Międzyrzecu Ostrogskim (obecnie cerkiew), jak kościoły w Warcie (powiat sieradzki), w Czarńcy, w Siemiatyczach, Drui, a w późniejszej, zmienionej już postaci w Stołpcach. — Na kościoły w Wiszniewie, Drui, Stołpcach zwrócił uwagę autora dyr. St. Lorentz, na Klimontów doc. A. Bochnak; pomiary Rzgowa zostały udzielone przez Zakład Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej, a pomiary kościołów ziemi sieradzkiej oraz liczne fotografie — przez Centralne Biuro Inwentaryzacyjne Ministerstwa W. R. i O. P. (=C. B. I.). Najpiękniejsze zdjęcia pochodzą od doc. St. Komornickiego, który już podczas wielkiej wojny badał kościoły omawianej grupy.

I
Typ lubelski

1. Jan Zamoyski, założywszy Zamość, sprowadził włoskich architektów do dzielnicy, która dotąd renesansowej sztuki nie znała. Morando i jego towarzysze, budując renesansowy Zamość [1], wznieśli w nim kościoły duże i ozdobne, z których kolegiata (1580—90) była trzynawową bazyliką, a grecki kościół św. Mikołaja (1589) budowlą centralną. Im to wraz z budowlami mieszkalnymi Zamościa, w szczególności zaś wielkiej kolegiacie, przypadła rola wprowadzenia do ziemi lubelskiej architektury renesansowej, fasad tynkowanych, ścian opilastrowanych i ogzymsowanych, ozdobnych szczytów, sklepień beczkowych i sztukaterii o klasycznych motywach. Jednak żaden z kościołów za-

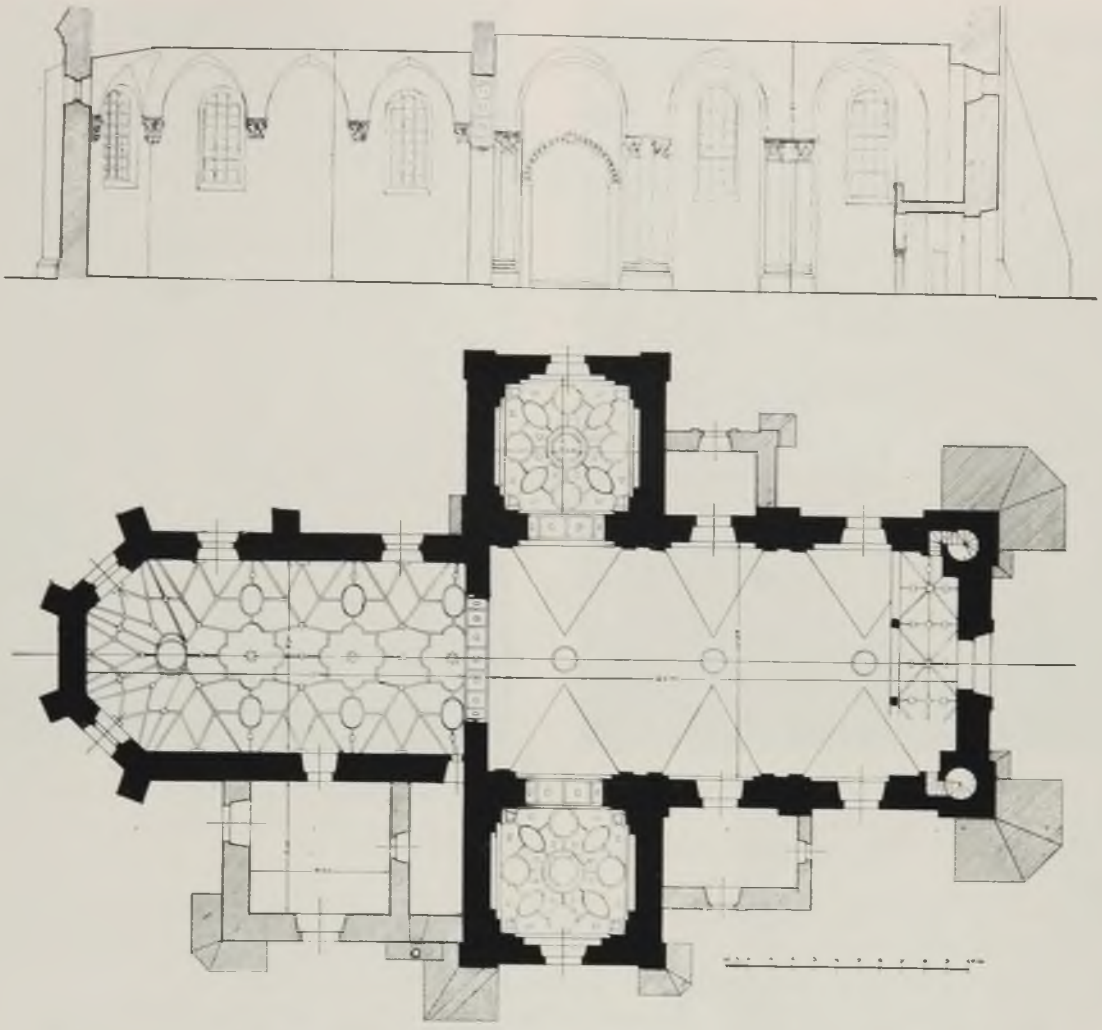
4. Końskowola, kościół św. Anny, widok od południowego wschodu.
Fot. Tow. Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie, klisza w C. B. I.

mojskich nie stał się typem — zbyt były na to wielkie i wspaniałe; natomiast były punktem wyjścia i pierwszym etapem rozwoju, który doprowadził w końcu do utworzenia typu polskiego kościoła renesansowego.

2. Drugim etapem było przejście nowych motywów architektury zamojskiej przez Lublin. Główne miasto wojewódzkie poddało się smakowi mniejszego, ale nowoczesnego Zamościa. Nastąpiło to zaraz po r. 1600, a więc w dziesiątek lat po wzniesieniu kościołów zamojskich. Był to fakt ważny, gdyż Lublin był istotnie ośrodkiem ruchu budowlanego, posiadał liczny cech murarski [2].

Początkowo Lublin przejął z kościelnych wzorów zamojskich tylko niektóre elementy. W mieście bogatym w średniowieczne świątynie ważniejszą rzeczą było moder-

[1] Pieszko M. M., *Zamość, gród kanclersko-hetmański*, Zamość 1928. — Herbst S. i Zachwatowicz J., *Twierdza Zamość*, Warszawa 1936. [2] Riabinin J., *Murarze, malarze i rzeźbiarze lubelscy w XVII w.* (Biuletyn HS I 2, 1932), podaje 20 nazwisk cechmistrzów i 30 mistrzów cechu murarskiego czynnych w Lublinie w w. XVII, przeważnie Włochów, ale także Francuzów i Niemców. Z nich jedynie dwa nazwiska: Jakuba Balina i Piotra Durie, dadzą się związać z istniejącymi zabytkami architektury kościelnej.



5 i 6. Turobin, kościół parafialny pod wezwaniem św. Dominika, przekrój podłużny i rzut poziomy.
Zdjęcia F. Mączyńskiego w zbiorach C. B. I.

nizowanie tych starych budowli, niż wznoszenie nowych. Wziął tedy Lublin z Zamościa renesansowe szczyty fasad i gipsatury sklepień: były to motywy dekoracyjne względnie łatwe do wykonania, a istotnie modernizujące wygląd budynku. Początek, jak się zdaje, dali bernardyni, którym w latach 1602—7 wypadło odnawiać kościół lubelski. Wkrótce potem nową dekorację zastosowali lubelscy dominikanie, brygidki, karmelici, franciszkanie [1].

3. Jeszcze przed Lublinem, mniejszy odeń, ale dzięki swemu handlowi zamożny

[1] Wadowski A. ks., *Kościoły lubelskie*, Kraków 1907. — Co do kościoła franciszkanów, dziś zupełnie zniekształconego, to jest jedynie przypuszczeniem, iż należał do tej samej grupy. Zaczęty w r. 1635, konsekrowany w r. 1649, został on w w. XIX przerobiony na browar; obecnie jest odnowiony jako kościół przez salezjanów, ale w zmienionej postaci. Również cerkiew Przemienienia Pańskiego w Lublinie, zaczęta w r. 1627, konsekrowana w 1633, stanowiła odmianę tego samego typu świątyni i niewątpliwie posiadała pierwotnie charakterystyczne sztukaterie geometryczne, które wszakże później wraz ze sklepieniem uległy zniszczeniu.

7. Turobin, kościół parafialny pod wezwaniem św. Dominika, fasada.

8. Radzyń, kościół parafialny pod wezwaniem św. Trójcy, fasada.

Fot. Oddział Sztuki Wojew. Lubelskiego, klisze w C. B. I.

Kazimierz nad Wisłą wprowadził u siebie architekturę odrodzenia. W innej wszakże postaci: nie we włoskiej, lecz w północnej, holendersko-hanzeatyckiej, która dotarła doń drogą na Gdańsk, utrzymujący z Kazimierzem stosunki handlowe.

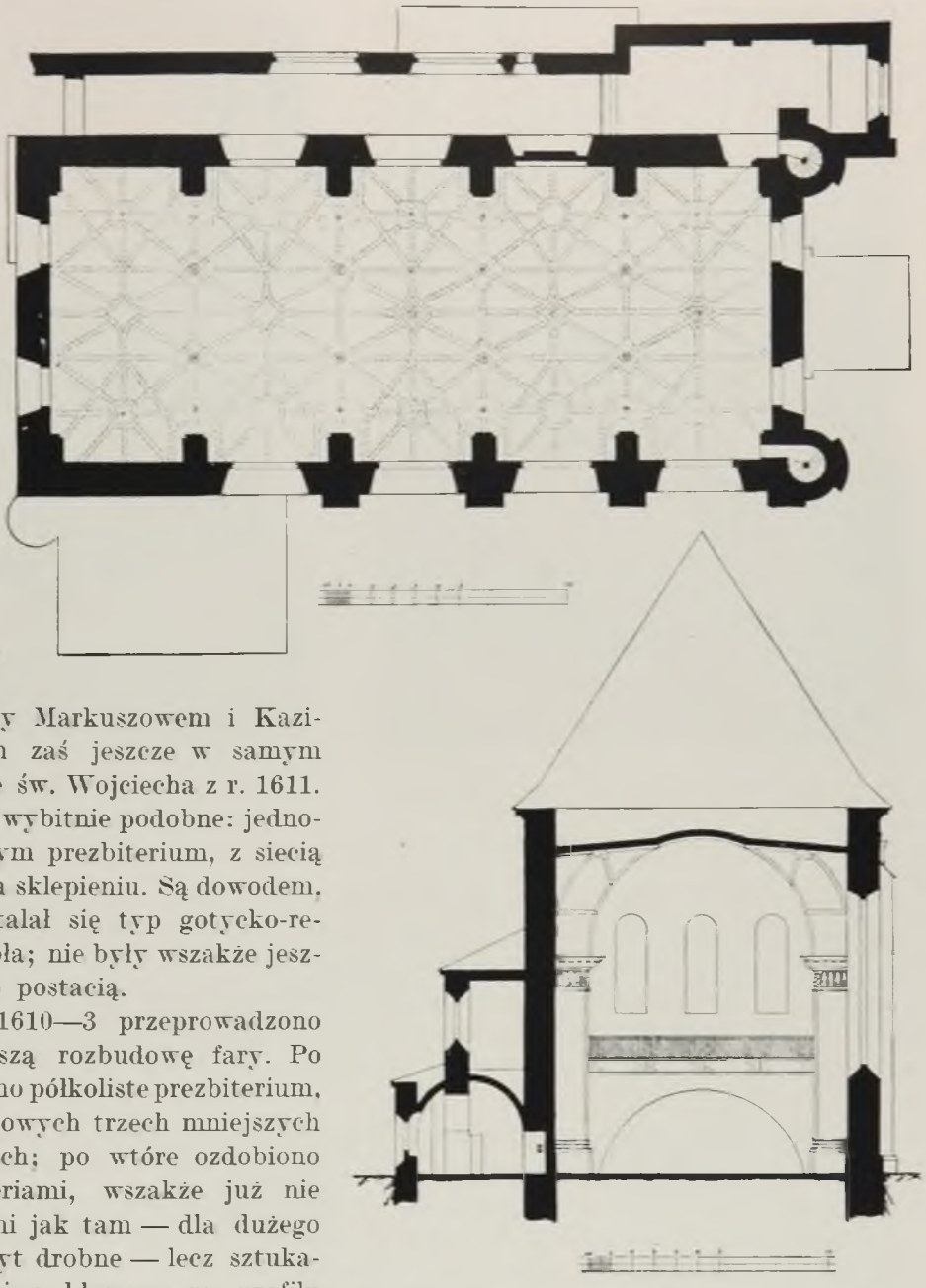
W r. 1589 przebudowano gotycką jednonawową farę kazimierską [1]: w dekoracji wschodniego szczytu, jaki wówczas otrzymała, wyraźne są motywy holenderskie. Fara (fig. 1—3, 17, 21, 32), zachowawszy mury gotyckie i proporcje smuklejsze od włosko-renesansowych, musiała się przez to podobać oczom przywykłym do gotyku i już zanim została wykończona (nie miała wówczas nie tylko kaplic, ale także obecnego prezbiterium i dekoracji sklepienia) oddziałała dalej. Reprezentowała w stosunku do Zamościa styl bardziej archaiczny, więcej zbliżony do gotyku, miała bowiem mury gotyckie, podczas gdy Zamość, założony dopiero w w. XVI i wzniesiony całkowicie od nowa, ani wzorów, ani tradycji gotyckich nie posiadał.

Gdy w kilkanaście lat później, w r. 1608, przystąpiono do budowania niewielkiego kościoła św. Ducha w Markuszowie o parę mil od Kazimierza, budowniczy jego Piotr Durie z Lublina zastosował w nim wzór kazimierski: wziął zeń nie tylko prosty, jednonawowy plan, ale też nowe, renesansowe rozczłonkowanie ścian przy jednoczesnym zachowaniu tradycyjnych smukłych proporcji. Do tego wszakże dołączył pewne motywy,

[1] Husarski W., *Kościół farny w Kazimierzu Dolnym*, Warszawa 1934, oraz *Kościoły Kazimierza Dolnego* (Biuletyn HS II 1, 1933).

które Lublin miał *via* Zamość: półkoliste prezbiterium, szczyt podzielony z włoska pilastrami oraz sztukaterią zdobione sklepienia. Te ostatnie zastosował zresztą w uproszczonej postaci, jako sieć wąskich pasków o profilu prostym i gotycko ostrym.

Ten sam typ kościoła powtarzano dalej w okolicy. Powtórzono go w r. 1613 w Końskowoli (fig. 4), położonej pomiędzy Markuszowem i Kazimierzem, przedtem zaś jeszcze w samym Lublinie, w kościele św. Wojciecha z r. 1611. Trzy te kościoły są wybitnie podobne: jednonawowe z półkolistym prezbiterium, z siecią wąskich gipsatur na sklepieniu. Są dowodem, że już wówczas ustalał się typ gotycko-renesansowego kościoła; nie były wszakże jeszcze ostateczną jego postacią.



9 i 10. Wilno, kościół św. Michała, rzut poziomy pierwszego piętra i sklepień oraz przekrój poprzeczny. *Zdjęcia Z. Hendla.*

4. W latach 1610—3 przeprowadzono w Kazimierzu dalszą rozbudowę fary. Po pierwsze dobudowano półkoliste prezbiterium, takie samo jak w owych trzech mniejszych pobliskich kościołach; po wtóre ozdobiono sklepienie sztukateriami, wszakże już nie cienkimi i prostymi jak tam — dla dużego kościoła byłyby zbyt drobne — lecz sztukateriami bogatszymi o klasycznym profilu z perłami i jajownikami, które zainicjował był Zamość, a potem przejął Lublin. Architektem tej przebudowy był Jakub Balin, Włoch w Lublinie osiadły; gipsatury o klasycznym profilu i deseniu odpowiadały mu oczywiście lepiej od gotycko śpiczastych z Markuszowa i Końskowoli.

Od r. 1613 stał tedy w Kazimierzu kościół obszerny i ozdobny, liczący się z nowym smakiem, a zarazem — dzięki swym murom średniowiecznym — zachowujący formy

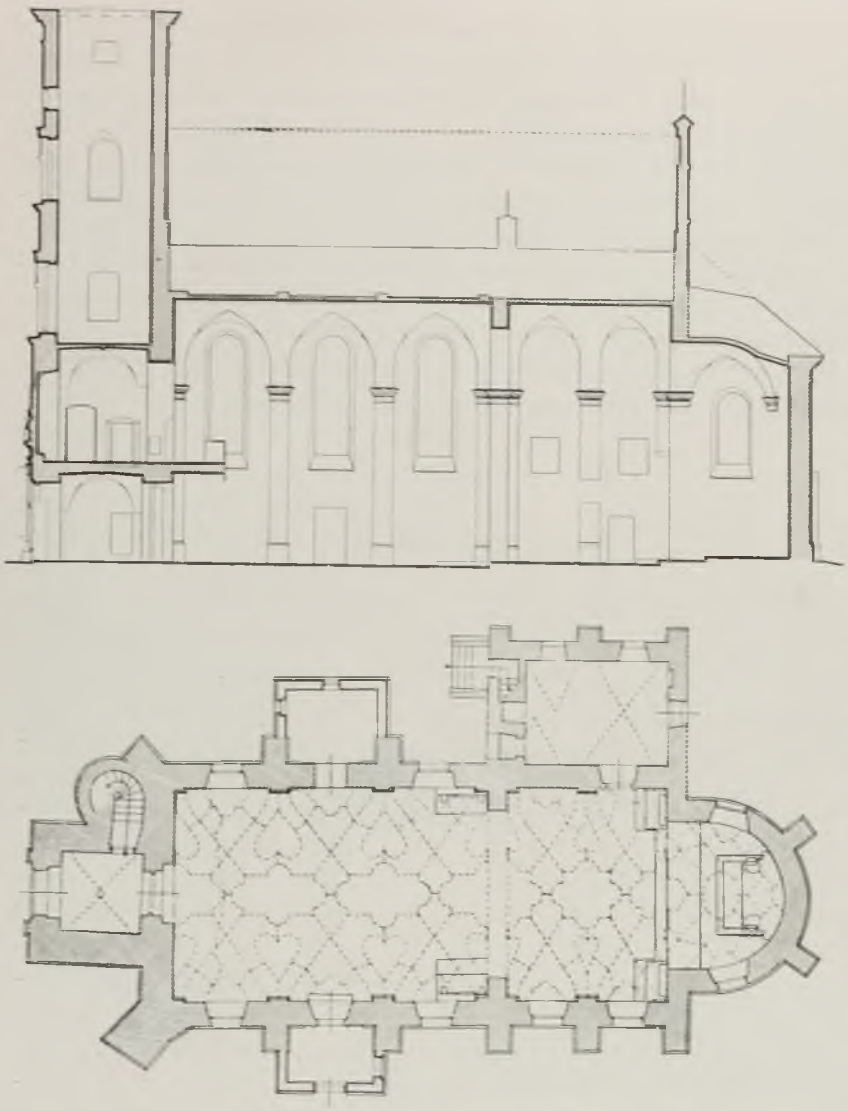
11. Chojne, kościół parafialny, widok od strony południowej.
Fot. Tow. O. n. Z. P. w Warszawie, klisza w C. B. I.

12. Wąglczew, kościół parafialny, dawniej kanoników regularnych, widok od strony południowej.
Fot. C. B. I

tradycyjne. Jeśli oddziałał już po pierwszej przebudowie, to tym bardziej teraz. Elementami jego były: po pierwsze gotyckie mury, po wtóre holendersko-renesansowe dekoracje, po trzecie różne formy włosko-renesansowe, z których większość, jak rozczłonkowanie ścian porządkami klasycznymi i jak sztukaterie sklepienia, zaczerpnięte były z Zamościa, inne zaś, jak półkoliste prezbiterium, z Lublina lub Markuszowa. Każdy z tych elementów miał swe precedensy w Rzeczypospolitej, ale zespół ich powstał dopiero w Kazimierzu.

Trzy miasta miały tedy udział w uformowaniu się typu: Zamość dał początek ruchowi budowlanemu i wprowadził zasadnicze motywy architektury renesansowej; Lublin, posiadający sporą kolonię włoskich budowniczych, stał się tego ruchu głównym ośrodkiem; Kazimierz zaś, dzięki swej farze, stworzył wzór kościoła, który został typem obowiązującym w województwie i nawet poza jego granicami.

W Kazimierzu zderzyły się dwa prądy, dwie postacie renesansu: włoska i holenderska. Początkowo holenderska miała tu pierwszeństwo, ale po ostatecznej przebudowie fary ustąpiła je tamtej. Dawniejszy szczyt wschodni fary kazimierskiej miał formy holenderskie, a zachodni, pochodzący z r. 1613, — już włoskie. Od tego czasu przewaga kierunku włoskiego była w tej dzielnicy Polski zdecydowana. Jak wyglądałyby ówczesne kościoły polskie przy przewadze wpływów holenderskich, wskazuje kościół w Gołębiu (1628—36) o niewiele mil od Kazimierza; pozostał on wszakże zabytkiem odosobnionym.

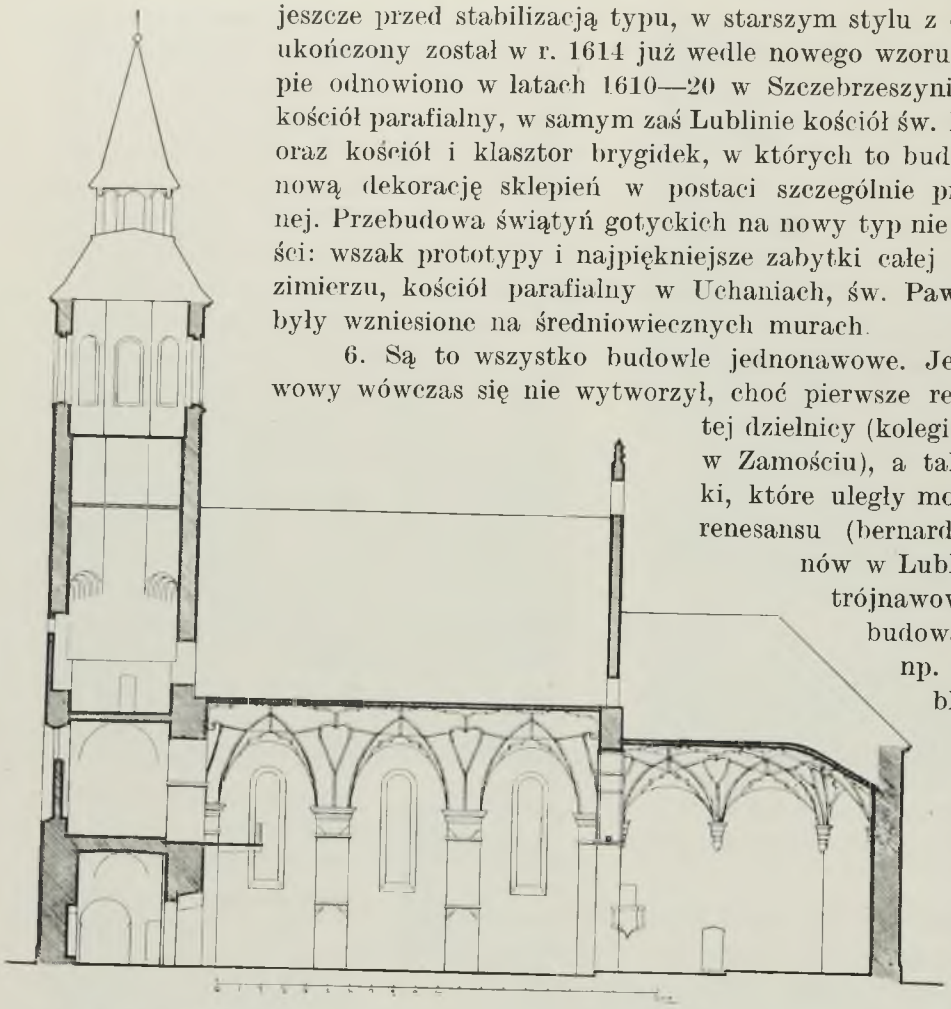


13 i 14. Zadzim, kościół parafialny pod wezwaniem św. Małgorzaty, przekrój podłużny i rzut poziomy.
Zdjęcia Zakładu Architektury Pol. i Hist. Szt. Politechniki Warsz. w zbiorach C. B. I.

5. Typ kościoła ustalony w Kazimierzu stał się miarodajny dla Lubelskiego i dzielnic sąsiednich w przeciągu ćwierćwiecza, przynajmniej do r. 1640. Bywały odchylenia od typu, gdy np. w niektórych kościołach, jak u karmelitów w Lublinie, półkoliste zamknięcie prezbiterium zastąpiono prostokątnym. Ale ogólna bryła kościoła była powtarzana stale, a tak samo powtarzane było opilastrowanie ścian, beczkowe sklepienie z lunetami i sztukateriami. Sztukaterie te robiono stale wedle tych samych form. Kopiowano też wiernie kapitele i obramienia okien. Ustalił się typ, w którym odchylenia są stosunkowo drobne.

Po r. 1620 powstał szereg kościołów najczyściej reprezentujących ów typ: kościół karmelitów lubelskich z r. 1624, kościół w Uchaniach z r. 1625, w Turobinie z r. 1626 (fig. 5—7) i w Radzyniu z r. 1641 (fig. 8, 18, 24, 44), nieco późniejszy, ale prawie identyczny z tamtymi w ogólnej koncepcji i w szczegółach. W Sandomierzu wzniesiony został kościół św. Pawła, którego elewacje uległy w następnych stuleciach pewnym modyfikacjom, ale który przechował za to w zupełnej czystości swe wnętrze z początku w. XVII; przetrwały w nim nie tylko bogate gipsatury geometryczne, zdobiące sklepienia, ale także urządzenie wnętrza, ołtarze, ambona, ławki, chór muzyczny i organy, wszystko w jednolitym utrzymane stylu.

Do ustalonego w Kazimierzu i Lublinie typu dostosowano wiele dawniejszych kościołów w całym województwie. Kościół w Czemiernikach, zaczęty w r. 1603, a więc



15. Rzgów, kościół parafialny pod wezwaniem św. Stanisława, przekrój podłużny.
Zdjęcie Zakładu Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej.

jeszcze przed stabilizacją typu, w starszym stylu z dwuwieżową fasadą, ukończony został w r. 1614 już wedle nowego wzoru. W tym samym typie odnowiono w latach 1610—20 w Szczebrzeszynie opodal Zamościa kościół parafialny, w samym zaś Lublinie kościół św. Mikołaja (1630—44) oraz kościół i klasztor brygidek, w których to budowlach zastosowano nową dekorację sklepień w postaci szczególnie pięknej i urozmaiconej. Przebudowa świątyń gotyckich na nowy typ nie nastręczała trudności: wszak prototypy i najpiękniejsze zabytki całej grupy: fara w Kazimierzu, kościół parafialny w Uchaniach, św. Pawła w Sandomierzu, były wzniesione na średniowiecznych murach.

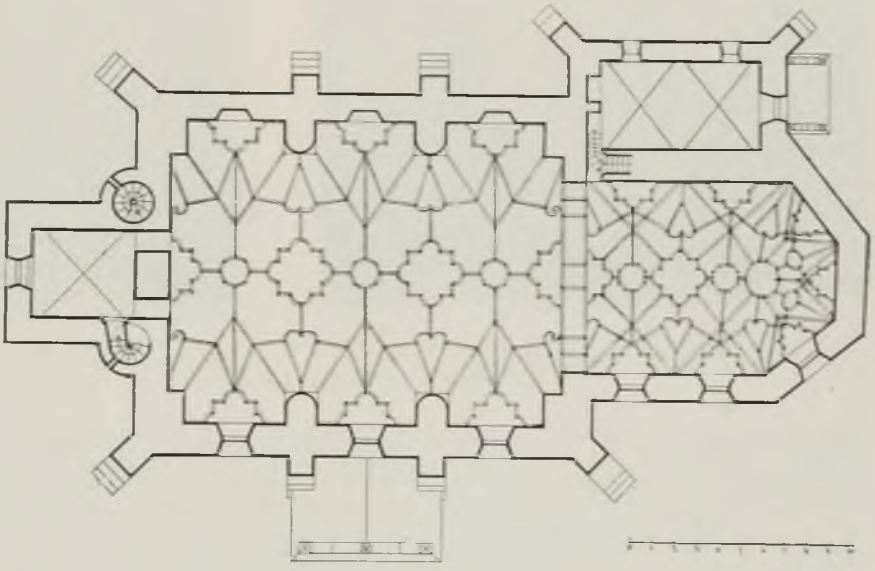
6. Są to wszystko budowle jednonawowe. Jednolity typ trójnawowy wówczas się nie wytworzył, choć pierwsze renesansowe kościoły tej dzielnicy (kolegiata i franciszkanów w Zamościu), a także pierwsze gotyki, które uległy modernizacji w duchu renesansu (bernardynów i dominikanów w Lublinie), były właśnie trójnawowe. I później także budowano takie kościoły, np. św. Ducha w Lublinie lub św. Katarzyny w Szczebrzeszynie. Kolegiata w Ołyce Radziwiłłowskiej (1635-40), dekorowana charakterystycznymi sztukateriami geometrycznymi, również należy do tej grupy. Wszakże każda z tych budowli była nieco odmienna, brakło autorytatywnego przykładu fary kazimierskiej, który by jednolicie wyznaczał typ kościoła; przy tym kościoły z nawami bocznymi nazbyt zbliżały się do barokowych, jakie powstawały w tym samym czasie, by mogły wyróżniać się jako oddzielna grupa.

Najwierniejszym stosunkowo odpowiednikiem trójnawowym typu lubelskiego jest kościół bernardynów w Leżajsku. Jest to zarazem w całej grupie zabytków polsko-renesansowych, związanych bezpośrednio lub pośrednio z Zamościem i Lublinem, jeden z artystycznie najdoskonalszych. Ufundowany przez Łukasza Opalińskiego, marszałka nadwornego, a później wielkiego koronnego, wzniesiony został w latach 1618—28. Pierwotnie posiadał typowe dla grupy gipsatury geometryczne; gipsatury te wszakże w r. 1670 na skutek zamoczenia sklepienia odpadły, a za nimi niebawem runęło samo sklepienie, które zostało odbudowane już gładko, bez dekoracji rzeźbiarskich [1].

[1] Bogdalski C. ks., *Pamiętnik kościoła i klasztoru oo. bernardynów w Leżajsku*, Kraków 1929.

Na równi z zakonami, które przyswoiły sobie nową architekturę, można rodzina Firlejów była czynnikiem decydującym w rozpowszechnieniu tego typu świątyń: fundatorem ostatniej przebudowy fary kazimierskiej był Jan Firlej, kościoła w Markuszowie Gertruda Firlejowa, kościoła w Czemiernikach, a częściowo i dominikanów lubelskich, biskup Henryk Firlej, lubelski zaś kościół brygidek był przebudowany, gdy ksienią była Dorota Firlejowa. Rodzina ta korzystała zapewne z pracy tych samych majstrów, że zaś budowała wiele, przyczyniła się do stabilizacji typu.

7. Obok architektury kościelnej rozwijała się wówczas w ziemi lubelskiej architektura świecka: większość starych kamienic Zamościa pochodzi z tego samego czasu co kolegiata, ozdobne kamienice Kazimierza powstały jednocześnie z farą, domy na rynku lubelskim jednocześnie z renesansowymi kościołami Lublina. Były budowane za pieniądze tych samych ludzi i przez tych samych majstrów; nic dziwnego, że zachodzą między nimi podobieństwa. Podobieństwa te sięgają i poza główne miasta, występują w całej dzielnicy: szczyt kościoła w Gołębiu składa się z tych samych motywów, co fasada kamienicy Celejowskiej w Kazimierzu, zakrystia kościoła w Radzyniu ma attykę typową dla architektury świeckiej (fig. 24).



16. Rzgów, kościół parafialny pod wezwaniem św. Stanisława, rzut poziomy. *Zdjęcie Zakładu Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej.*

Niemniej istnieje wybitna różnica między ówczesną architekturą świecką a kościelną w ziemi lubelskiej. Przede wszystkim bogactwo dekoracyjne fasad w kamienicach takich, jak Pod św. Mikołajem i Krzysztofem w Kazimierzu, jak Książęca w Zamościu, jak dawne domy lubelskie (znane już tylko z rysunków), nie ma analogii w architekturze kościołów. Natłoczenie dekoracji na fasadach, fantazyjne i nieregularne, jest ekspresyjne i interesujące, ale mimo wszystko wschodnie jakieś i prowincjonalne. Na kościołach nie ma go: tam podstawowym czynnikiem są właśnie gładkie płaszczyzny białych ścian i przejrzyste geometryczne dekoracje.

Różnica ta tłumaczy się innym pochodzeniem obu działów architektury. Świecka przyszła zapewne ze Lwowa. Tam formy jej były ustalone prawie od połowy w. XVI, a były to właśnie formy najbogatsze, zapełniające szczelnie płaszczyzny płaskorzeźbą. Kupcy greccy i ormiańscy, ze Lwowa przeniósłszy się do Zamościa, przynieśli je tu ze sobą, wedle ich smaku ozdobiona została część domów w nowym mieście. Smak ten, rozprzestrzeniając się na prowincję — z Zamościa do Kazimierza —, potęgował się jeszcze

17. Kazimierz Dolny, fara, wnętrze.

18. Radzyń, kościół parafialny, wnętrze.

Fot. Oddział Sztuki Wojew. Lubelskiego, klisze w C. B. I.

i dalej barbaryzował. We Lwowie smak ten przeszedł i na budownictwo kościelne; typowym jego tworem była kaplica Boimów. Inaczej w Zamościu: tu fundatorem kościołów był Jan Zamoyski, a kierownikami robót Włosi bezpośrednio z Włoch przybyli, i ich smak był miarodajny. Był to smak dążący do jasności, dający wielkości i prostocie przewagę nad bogactwem i ozdobnością. Dlatego w Zamościu architektura kościelna miała styl odmienny. Za Zamościem poszła zaś cała dzielnica lubelska. Zamość wraz z Lublinem i Kazimierzem, które w renesansowej architekturze świeckiej jedynie powiększyły zasięg dawniejszego stylu, w kościelnej stworzyły nową stylu odmianę.

II

Typ kaliski

1. Ów lubelski typ kościoła, mający pierwotnie zasięg tylko regionalny, po r. 1620 rozszedł się dalej po kraju. Najpierw dostał się do sąsiednich województw: od południa i wschodu do województwa belskiego (kościół brygidek w Sokalu ok. 1618), od zachodu zaś do sandomierskiego (kościół św. Trójcy w Kielcach ok. 1620). Następnie zaś przerzucił się do niektórych dalszych miejscowości, z których najważniejsze były Wilno i Warszawa.

W Wilnie ukazał się wcześnie: kościół św. Michała fundacji Sapiehów, zaczęty dawniej (1594), wykończony został w r. 1625 już wedle wzoru lubelskiego (fig. 9, 10).

19. Klimontów, kościół podominikański, wnętrze.
Fot. A. Bochnak.

20. Szczebrzeszyn, kościół św. Katarzyny, wnętrze.
Fot. Oddział Sztuki Wojew. Lubelskiego, klisza w C. B. I.

Za Wilnem poszły zaś inne kościoły na wschodzie Rzeczypospolitej. Do wschodniej grupy należy również kościół brygidek w Grodnie, wzniesiony w r. 1642, a wzorowany na kościołach tegoż zgromadzenia w Lublinie i Sokalu. Najdalej na wschód wysuniętym zabytkiem typu jest Wiszniew w Oszmiańskiem, fundowany w r 1637 przez Chreptowiczów.

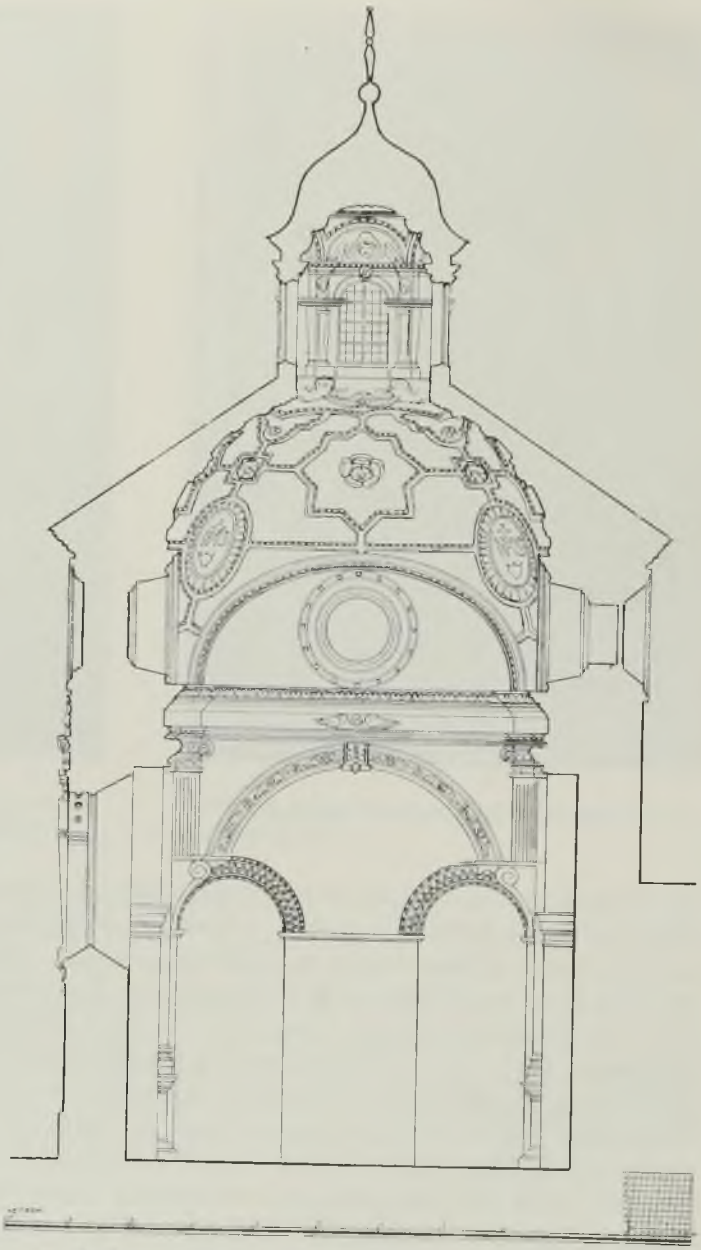
W Warszawie kościół utrzymany w typie lubelskim wznieśli w r. 1626 jezuici. Za Warszawą zaś poszły niektóre budowle mazowieckie i spowodowały, że typ lubelski przesunął się dalej jeszcze ku zachodowi. Jeszcze w tym samym roku powstał w tymże typie utrzymany kościół św. Leonarda w Łowiczu. Może nie bez wpływu Warszawy wzniesiony został w r. 1630 kościół w Rzgowie pod Pabianicami, a w r. 1635 kościół św. Anny w Bolimowie, choć oba odbiegają od właściwego typu. Najdalej na zachód wysuniętym zabytkiem typu jest pomorskie Wejherowo, gdzie jedna z kaplic Kalwarii z lat 1652—4 do niego jeszcze całkowicie należy [1].

Najliczniejsze zaś odpowiedniki typu lubelskiego na zachodzie znajdują się w Kaliskiem, Sieradzkiem i Wieluńskiem. Gotycko-renesansowe kościoły tych ziem są wszakże tylko pewnymi motywami związane z lubelskimi i, wedle wszelkiego prawdopodobieństwa powstały od tamtych niezależnie. Jeśli tam mówimy o typie lubelskim, to tu słusznie jest wyróżnić drugi typ, który od głównego ośrodka tych dzielnic mógłby się nazywać typem kaliskim. Wraz z lubelskim należy on do jednej wielkiej gotycko-renesansowej grupy, ale stanowi inną jej odmianę.

[1] Rozczynialski E. ks., *Kalwaria Wejherowska*, Wejherowo 1928.

2. W Kaliskiem, które nie posiadało swego kanclerza Zamoyskiego, odrodzenie przyszło później i objawiło się słabiej. Przemiana stylowa nastąpiła dopiero w pierwszych latach XVII wieku. Kościół w Chojnem (fig. 11), o milę od Sieradza, zaczęty był w r. 1599 jeszcze na planie gotyckim, ale skończony został w kilkanaście lat potem już z zastosowaniem pewnych motywów renesansowych. Tymczasem bowiem architektura nowożytna zaczęła przyjmować się w tej części kraju.

Najpierw pojawiła się w Kaliszu. Stało się to dzięki jezuitom. Ich kościół kaliski stanął w latach 1587—95; zbudował go ten sam Bernardone z Como, który projektował całą pierwszą, szesnastowieczną serię kościołów jezuickich w Polsce. Kościół ten, dziś nie istniejący, był barokowy; i tu zaszedł ten szczególny wypadek, że barok pojawił się w okolicy, w której nie było jeszcze renesansu. Zresztą w tych początkach baroku różnica między nim a renesansem była znikoma, widoczna dla nas, ale nie dla kaliszan XVI wieku. Musieli dokonać wyboru między formami gotyckimi a klasycznymi, stanowiącymi daleko bardziej jaskrawe przeciwieństwo niż to, jakie zachodzi między renesansem a wczesnym barokiem.



21. Kazimierz Dolny, przekrój poprzeczny kaplicy Matki Boskiej Nieustającej Pomocy.
Zdjęcie J. Czekierskiego.

Bernardone krótko tylko mógł przebywać w Kaliszu. Ale jako pomocnik przybył z nim Albin Fontana, jeden z członków znanej rodziny włoskich architektów, pochodzący z okolic jeziora Como, podobnie jak sam Bernardone i jak większość włoskich muratorów czynnych w Polsce w w. XVI i XVII. Ten przyjął obywatelstwo miejskie i osiedlił się na stałe w Kaliszu jako *murator et civis*[1]. Gdy

[1] Stefański K., *Mieszczaństwo kaliskie w XVI w.*, Kalisz 1933.

22. Turobin, kościół parafialny, dekoracja sklepienia kaplicy.
Fot. Oddział Sztuki Wojew. Lubelskiego.

23. Chojne, kościół parafialny, szczegół dekoracji kopuły kaplicy.
Fot. J. Raczyński.

Klisze w C. B. I.

w r. 1609 spłonął stary kościół św. Mikołaja w Kaliszu, Fontana został w r. 1612 powołany do odbudowania go i „zreformowania" w nowym duchu[1]. Można przypuszczać, że był powoływany do ważniejszych robót w całej ziemi kaliskiej, a może także w pobliskiej sieradzkiej i wieluńskiej; był zagranicznym majstrem na miejscu, a do większych miast — do Krakowa, zarówno jak do Poznania i Warszawy — było równie daleko. Znamy wszakże innych jeszcze budowniczych czynnych w okolicy: kontrakt na budowę kościoła w Złoczewie zawarty był *cum Georgio murario* [2].

[1] Anno eodem (1609) tota civitatis Calissiensis hora completorii ipse die festo Nativitatis Sancti Ioannis Baptistae comburitur ex domo Michaelis Piernikarz enato incendio. — Actum in praetorio Calissiensi, feria tertia post dominicam Judica quadragesimalem proxima anno Domini 1612. In generali convocatione omnium archimagistrorum fraternitatum civitatis Calissiensis propter unanimem deprecationem fraternam more solito inuicem inter se faciendam congregatis donatio pro reformanda ecclesia parochiali Calissiensi. De unanimi et concordi consensu omnium fraternitatum archimagistrorum civitatis Calissiensis, utraque officia tam consulare quam advocatiale Calissiensia, pro fabrica et reformatione ecclesiae parochialis Calissiensis tituli S. Nicolai, conflagratione desolatae ex aerario civili centum florenos, numeri et monetae polonicalis, ad laudem et gloriam Dei omnipotentis, Sanctissimae Trinitatis, Dei Genitricis Virginis Mariae, atque omnium Sanctorum donaverunt paratae pecuniae et effectualiter ad manus famatorum: Albini muratoris et Pauli Karassek eiusdem ecclesiae oeconomorum in praesentia reverendi Simonis Zuberi, Ordinis Sancti Augustini Canonicorum Regularium, ad eandem ecclesiam praepositi renumeratos extradiderunt eoquoque adiuncto, ut iidem oeconomi loco et tempore suis ex eadem summa praepositio eiusdem ecclesiae et utriusque officiis tam consulari quam advocatiali sufficientem rationem distributionis facere teneantur (Arch. Gł. w Warszawie, rpis Księgi radzieckie kaliskie, tom VI, karta 258 a). — Wymieniony w przytoczonym tekście Albinus murator to Albin Fontana. (Odpis udzielony przez p. K. Stefańskiego). [2] Rpis włocławskiego Archiwum Kapitulnego III 82: Chronologia seu Archivum Conventus Zlaczeviensis Ord. Min. S. P. N. Francisci oraz III 81: Archivum Conventus Zlacze-

24. Radzyń, kościół parafialny, fragment elewacji południowej z widokiem na zakrystię.

25. Szczebrzeszyn, kościół pod wezwaniem św. Katarzyny, kapitel pilastra.

Fot. Oddział Sztuki Wojew. Lubelskiego, klisze w C. B. I.

Po Kaliszu nowa architektura pojawiła się w kościołach Złoczewa[1]. Były całkowicie wzniesione od nowa. Fundatorem ich był Andrzej Pobóg Ruszkowski, miecznik kaliski, który na przełomie w. XVI i XVII wybudował od razu dwa kościoły: bernardyński i parafialny pod wezwaniem św. Andrzeja. Pierwszy, ufundowany w r. 1600, zaczęty w r. 1603, konsekrowany w r. 1607, objęty przez zakonników w r. 1611, jest budowlą szczególną, centralną na planie tetrakonchowym; drugi, ufundowany w r. 1603 i skończony w r. 1619, jest zwyczajniejszy: jednonawowy, ale krótki i szeroki, z półkolistą apsydą i dziwną fasadą o ściętych rogach. Oba są zresztą podobne, wykonane zapewne przez tę samą grupę murarzy, na których czele stał ów *murarius* Jerzy. Jak kościoły zamojskie, które, choć zapoczątkowały nowy styl w Lubelskiem, nie stały się dlań w całości wzorami, tak samo złoczewskie w Kaliskiem i Sieradzkiem. Zbyt bowiem były szczególne i nie związane z dotychczasowym obyczajem, by mogły stać się typem. Nastąpiło to samo, co w Lubelskiem: częściowy powrót do form gotyckich z zachowaniem tych motywów renesansowych, które łatwo się podobały i łatwe były do naśladowania.

3. Tu wszakże cofnięcie się ku gotykowi było mocniejsze: „renesansowe" kościoły,

viensis... 1611—1796. Wypisy z tych rpisów, dokonane przez inż. A. Karczewskiego, znajdują się w Centralnym Biurze Inwentaryzacyjnym Ministerstwa W. R. i O. P.

[1] Rps Arch. Gł. w Warszawie: Archiwum kaliskie, Księgi sieradzkie grodzkie, zapisy za r. 1600—1601, nr 104: Erectio Ecclesiae in Zlaczew.

26. Uchanie, kościół parafialny pod wezwaniem Wniebowzięcia N. P. Marii, portal.

27. Szczebrzeszyn, kościół pod wezwaniem św. Katarzyny, portal.

Fot. Oddział Sztuki Wojew. Lubelskiego, klisze w C. B. I.

które po Złoczewie powstawały w Kaliskiem, Sieradzkiem i Wieluńskiem, zachowały nie tylko smukłe proporcje, wysoki dach i prosty jednonawowy plan wiejskich kościołów gotyckich, ale także poligonalne prezbiterium, szkarpy i wieże przed fasadą. Z nowego stylu przejęły jedynie sklepienie beczkowe z lunetami, gzymsy profilowane klasycznie, okna półkoliście zamknięte i sztukaterie geometryczne na sklepieniu. Takim jest np. kościół w Wągłczewie z r. 1626 (fig. 12). A był to kościół dość znacznej skali i elegancji, fundowany przez ludzi możnych i bywałych, przez czterech braci Łubieńskich, z których jeden był biskupem łuckim, drugi chełmińskim, trzeci jezuitą. Pewne szczegóły, zwłaszcza zastosowanie dwu rzędów okien, dołem zwykłych, górą okrągłych, wskazuje wyraźnie na zależność Wągłczewa od Złoczewa; ale właśnie zachowana w nim została tylko część nowych motywów w Złoczewie wprowadzonych.

4. Sztukaterie geometryczne w Wągłczewie są najprostsze w profilu: składają się z g ł a d k i c h listew. Natomiast już o parę lat wcześniej, w kaplicy dostawionej w r. 1621 do pobliskiego kościoła w Chojnem, pojawiły się w tej okolicy sztukaterie sklepienne typu l u b e l s k i e g o, z wytłaczanymi perłami i jajownikami. W r. 1626 zostały znów powtórzone przy odnawianiu kościoła w Mokrsku pod Wieluniem. Zapewne przyniósł je tu jeden z majstrów lubelskich. I przyjęły się w tych dzielnicach zachodnich, wyparłszy inne postacie sztukaterii.

Przez tę dekorację sklepień nastąpiło zbliżenie dwu typów, które dotąd rozwijały

28. Łuków, kościół pobernardyński.

się równolegle, ale niezależnie. Sztukaterie lubelskie włączone zostały do typu, który ustalił się w Kaliskiem i Sieradzkiem, a który jest reprezentowany np. w Wągłczewie. Kościoły podobnej konstrukcji, ale już z sztukateriami lubelskimi, posiadają: Drużbin 1630, Komorniki 1631, Burzenin 1642, Zadzim 1642 (fig. 13, 14), Uniejów ok. 1649. Dalej ku wschodowi wspomniane już poprzednio: Rzgów 1630 (fig. 15, 16) i Bolimów 1637, topograficznie bliskie granicy zasięgu lubelskiego, ale należące do typu kaliskiego.

5. Zestawmy teraz właściwości obu typów, lubelskiego i kaliskiego. Kościół typu lubelskiego jest: 1. jednonawowy (trzynawowe i centralne nie stworzyły typu); 2. bezwieżowy, mający natomiast niekiedy na fasadzie dwie niskie dzwonnice; 3. z prezbiterium półkoliście zamkniętym, nieco węższym od nawy; 4. ze stromym dachem; 5. tynkowany; 6. ogzymsowany i opilastrowany od wewnątrz, a i od zewnątrz stylizujący szkarpy na pilastry; 7. sklepiony beczką z lunetami; 8. z oknami wysokimi i wąskimi, zakończonymi od góry półkoliście; 9. z fasadą zakończoną ozdobnym szczytem, stanowiącym ośrodek dekoracji na zewnątrz budowli (jednakże wiele kościołów tego typu ma również inne dekoracje: ozdobne fryzy pod gzymsami, ozdobne ramy dokoła okien); 10. z geometrycznymi sztukateriami, tworzącymi sieć na sklepieniu i będącymi znów ośrodkiem dekoracji na wewnątrz budowli [1].

Poza tym kilka jeszcze szczegółów występuje zwykle w kościołach tego typu: 1. Obramienie okien na zewnątrz sztukaterią. Występuje ono w ozdobniejszych kościołach, jak dominikanów lubelskich, jak kościoły w Czemiernikach, Turobinie, Radzyniu. Posiada zaś zawsze ten sam wzór wąskiej plecionki. 2. Chór muzyczny na jednym wielkim luku (np. św. Katarzyna w Szczebrzeszynie, fig. 20), albo na trzech mniejszych (np. fara w Kazimierzu, fig. 17 i wiele innych). 3. Kaplice dostawione do nawy zawsze mają plan kwadratowy lub zbliżony do kwadratu i pokryte są kopułą z latarnią. Kopuła zdobiona jest siecią geometrycznych sztukaterii, które nigdzie nie osiągały kształtów tak bogatych, jak właśnie w kaplicach. Kaplice znajdują się w bardzo wielu kościołach grupy; w ten sposób te kościoły powiększały swe wąskie jednonawowe założenie; kaplice są u dominikanów lubelskich, w farze kazimierskiej (fig. 21), w Turobinie (fig. 22), Uchaniach, Radzyniu, a także w zupełnie podobnej postaci na terenie kaliskim, np. w Sieradzu lub Chojnem (fig. 23). Uformowały one swój typ pod niewątpliwym wpływem kaplicy Zygmuntowskiej w katedrze wawelskiej, która w końcu w. XVI i początku XVII wywołała długi szereg naśladownictw [2]; wzór krakowski został w grupie lubelskiej w pewnym sensie spolsz-

[1] Typowe wnętrza „lubelskie" fig. 17—19, typowe widoki zewnętrzne fig. 3 i 4, fasady fig. 7 i 8, rzuty poziome fig. 2 i 6, rozczłonkowanie ścian fig. 1 i 5, geometryczne sztukaterie na sklepieniach fig. 2, 6, 10, 17, 18, 19, 21—23, 29 i 31—53. [2] Tatarkiewicz W., *Nowożytna architektura w Polsce od renesansu do klasycyzmu*, w Wiedzy o Polsce II i oddzielnie, Warszawa 1932. Na str. 514 (4) zawiera wykaz ważniejszych kaplic z początku w. XVII.

29. Końskowola, kościół św. Anny, dekoracja sklepienia.
Fot. Oddział Sztuki Wojew. Lubelskiego, klisza w C. B. I.

czony, ale też sprowincjonalizowany i uschematyzowany. 4. Attyki polskie zakrywające dachy zakrystii. Przykład: kościół parafialny w Radzyniu (fig. 24). Motyw attyki, tak bardzo rozpowszechniony w ówczesnym budownictwie świeckim, w kościołach, mających zupełnie inny system pokrycia, nie miał zastosowania poza zakrystią, o ile ta stanowiła oddzielną przybudówkę.

Dekoracja w stiuku grała w kościołach tego typu ważną rolę. Poza sztukateriami sklepienia godne są uwagi ozdoby gzymsów, a szczególniej kapitele pilastrów, dalekie od wzorów klasycznych, ale też nie pozbawione fantazji i oryginalności; szczególnie typowe w Szczebrzeszynie (fig. 25), Radzyniu, u św. Pawła w Sandomierzu. W bogatszych kościołach sztukaterie występowały również na zewnątrz gmachu w postaci gzymsów, ram okiennych, attyk, portali, loggii (fig. 26, 27).

6. Kościół typu kaliskiego ma po części inne własności (fig. 11—16). Mianowicie jest: 1. jednonawowy, 2. z jedną wieżą ustawioną pośrodku elewacji zachodniej (wskutek tego kościoły tego typu nie mogły posiadać ozdobnego szczytu, jak w typie lubelskim, i w ogóle nie mają przez to fasady), 3. z prezbiterium poligonalnym, 4. tynkowany, 5. wewnętrznie opilastrowany i ogzymsowany, natomiast od zewnątrz zachowujący szkarpy nie ustylizowane na pilastry, 6. z geometrycznymi sztukateriami na sklepieniu.

Podobieństwo obu typów ma źródło we wspólnej tradycji gotyckiej i w tym, że adaptacja do form renesansowych szła w obu drogą najmniejszego oporu i przez to doszła do podobnych wyników. Są to typy równoległe, które się rozwinęły jednocześnie i w podobnych warunkach. Wspólny jest im plan najprostszy, bo jednonawowy, oraz elementarne własności renesansu: tynkowanie ścian i członkowanie ich przez pilastry i gzymsy. Na tym kończyłaby się ich wspólność, gdyby nie jeden jeszcze, mniej już pospolity motyw, który je łączy, mianowicie zdobienie sklepień geometrycznymi sztukateriami; tu zaś zaszło zapewne zapożyczenie jednego typu od drugiego.

Oddzielają je zaś dwa przede wszystkim motywy: wieża i poligonalne prezbiterium kaliskie. Najogólniej rzec można: typ lubelski wchłonął więcej elementów renesansowych, kaliski został bliższy tradycji gotyckiej. Lubelski powstał w środowisku wyższej kultury, przy współudziale dobrych majstrów zagranicznych, kaliski zaś, choć Włoch także przyczynił się do jego powstania, pozostał potem typem zupełnie prowincjonalnym. Lubelski zawierał pewną miarę twórczości oryginalnej, nowe pomysły zarówno co do ogólnej bryły gmachu, jak i co do szczegółów, kaliski zaś mechanicznie wprowadził nową modę do tradycyjnego budownictwa. Kaliski był też mniej staranny w wykonaniu, a także mniej ozdobny, nie ma w nim nigdzie tych bogatych szczytów, gzymsów czy ram okiennych, jak w Zamościu, Lublinie i Kazimierzu, a nawet jak w mniejszych kościołach w rodzaju Czemiernik lub Radzynia. Sztukaterie sklepienne, choć zapożyczone z typu lubelskiego, są w kaliskim uboższe, gorzej wykonane, mniej konsekwentnie skomponowane.

30. Kraków, kościół św. Marka, dekoracja sklepienia nawy głównej.
Fot. J. Szablowski.

Ostatecznie na zewnątrz typ kaliski prawie się nie różni od gotyku, mało zaś ma wspólnego z renesansowym typem lubelskim. Od wewnątrz jest zaś odwrotnie: przez sklepienia beczkowe i ich geometryczną dekorację, a także przez rozczłonkowanie ścian klasycznymi porządkami jest podobny do typu lubelskiego, natomiast od tradycji gotyckiej odbiegł zarówno w szczegółach, jak w ogólnym ujęciu.

7. Dwa te typy: lubelski i kaliski, nie wyczerpują oczywiście całości polskich kościołów gotycko-renesansowych z pierwszej połowy w. XVII; wszakże poza nimi występowały drobne już tylko grupy albo indywidualnie pojęte budowle. Co do niektórych można zresztą mieć wątpliwości, czy nie dadzą się zaliczyć do naszych typów, np. kościoły parafialne w Skrzynnie (pow. opoczyński) z lat 1626—38 i w Czarńcy (pow. włoszczowski) z r. 1659, fundacji Stefana Czarnieckiego.

Oba typy, zarówno lubelski jak kaliski, zachowały swą żywotność do połowy stulecia. Wojny szwedzkie, zdewastowawszy Polskę, przerwały jej tradycję budowlaną, i gdy za Jana III podjęto odbudowę kraju, nie mogło być wątpliwości, że odbudowa ta dokona się już w nowym stylu barokowym. Przez to skończył się rozwój owych typów kościelnych, które zresztą i tak czas swój przeżyły. Jednakże nie znikły całkowicie: w miejscowościach, gdzie stały już świątynie tego rodzaju, naśladowano je i w nowych budowlach, np. w Bolimowie (kościół parafialny z r. 1667), w Kazimierzu (kościół św. Anny z r. 1671), w Markuszowie (kościół parafialny z lat 1668—82). Typowych sztukaterii geometrycznych już w nich nie ma lub są w stanie szczątkowym, prezbiterium jest już zazwyczaj poligonalne, ale cała bryła świątyni, jej wygląd zewnętrzny ze szczytem między dwiema dzwonnicami i z opilastrowanymi ścianami bocznymi reprezentuje jeszcze w czystości dawny typ kościoła.

Co więcej także kościoły barokowe z końca XVII i nawet jeszcze z w. XVIII w dość szerokim promieniu od Lublina zachowały pewne elementy typu lubelskiego. Takim jest np. kościół w Radecznicy w pobliżu Zamościa, zbudowany w latach 1667—95, i niektóre kościoły w Łukowskiem, jak pobernardyński w Łukowie (fig. 28) lub parafialny w Jeleńcu. Pomimo późnej daty — wzniesiony został w r. 1747 — i nieuniknionych w tej dacie szczegółów barokowych, kościół jeleniecki zachował „lubelski“ układ, bryłę i proporcję; ma plan jednonawowy, prezbiterium węższe od nawy, sklepienie beczkowe z lunetami, wysoko umieszczone półkoliste okna, ściany opilastrowane i oddzielone od sklepienia prostym, ale wzorowo klasycznym gzymsem i fasadę ze szczytem między dwiema niskimi dzwonnicami. Różni się natomiast od „lubelskich“ kościołów renesansowych, starszych odeń więcej niż o stulecie, prostokątnym zamknięciem prezbiterium, brakiem sztukaterii sklepiennych, barokowym rozmnożeniem pilastrów oraz wprowadzeniem

31. Zamość, kolegiata, dekoracja sklepienia nawy północnej.
Fot. Oddział Sztuki Wojew. Lub., klisza w C. B. I.

32. Kazimierz Dolny, fara, dekoracja sklepienia nawy głównej.
Fot. S. Komornicki, klisza w C. B. I.

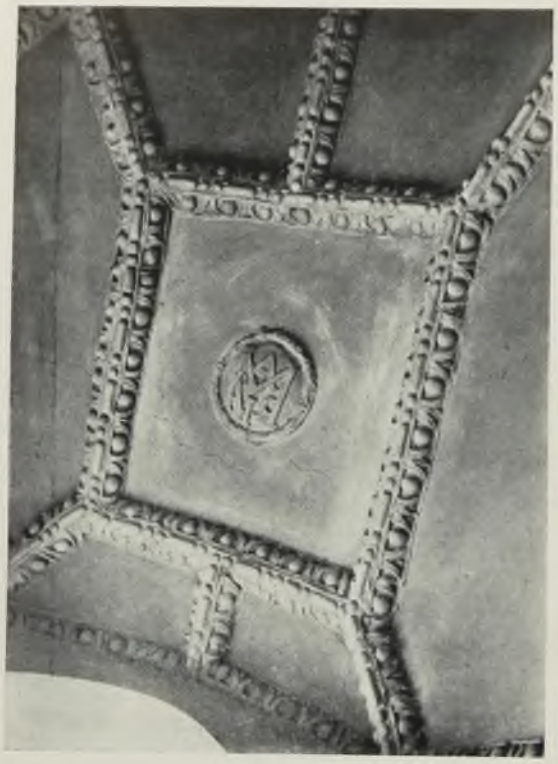
pewnych motywów rokokowych, zwłaszcza filunków z zaokrąglonymi rogami, które zdobią fasadę.

8. Kościoły zbliżone do typu kaliskiego i poza granicami Polski nie są rzadkością. Tego rodzaju skromne, mało ozdobne, bez mała pozastylowe i pozaczasowe budowle są w epoce pogotyckiej zjawiskiem tak naturalnym, że w różnych miejscach niezależnie od siebie wystąpiły jako typ najprostszego kościoła wiejskiego na rozległym terenie Europy środkowej.

Inaczej z typem lubelskim: jest on bardziej swoiście polski, mało ma poza Polską analogii. W Niemczech, gdzie najprędzej można by się spodziewać budowli podobnych, względnie najbliższy jest mu św. Michał w Monachium, pochodzący z lat 1583—97, a więc współczesny kolegiacie zamojskiej i pierwszej przebudowie fary kazimierskiej: jest jednonawowy, kryty beczką, ma geometryczną dekorację sklepienia. Był on wszakże próbą, która się nie przyjęła na ziemiach niemieckich: jedynie kościół św. Ignacego w Landshut (1631) poszedł za jego wzorem, na ogół zaś wzięły w Niemczech górę kościoły inspirowane z Holandii [1]. Zresztą pokrewieństwo kościoła monachijskiego z kościołami polskimi nie jest zbyt bliskie: zbudowany wedle określonego wzoru włoskiego (S. Andrea w Mantui) i przez to wolny od reminiscencji gotyckich, nie tylko skalą i wspaniałością wykonania, ale także szczegółami budowy i dekoracji różnił się znacznie od kościołów Polski.

Bliższe może grupie polskiej są pewne współczesne jej budowle Czech, przede wszystkim kościół N. P. Marii Zwycięskiej w Pradze, wzniesiony pierwotnie jako świątynia

[1] Horst C., *Architektur der deutschen Renaissance*, 1928.



33. Lublin, kościół św. Mikołaja, szczegół dekoracji sklepienia.
Fot. S. Komornicki, klisza w C. B. I.

34. Klimontów, klasztor podominikański, dekoracja sklepienia.
Fot. A. Bochnak.

ewangelicka w latach 1611—13. Podobieństwo dotyczy wszakże tylko architektury wnętrza, ale nie dekoracji, gdyż kościół praski nie posiada sztukaterii geometrycznych; nie dotyczy też fasady, która została wykonana dopiero w latach 1641—44 i ma już cechy baroku [1].

III

Sztukaterie lubelsko-kaliskie

1. Główny motyw wspólny, łączący typ lubelski z kaliskim: geometryczne sztukaterie sklepień, wymaga oddzielnego omówienia.

Był on wprowadzony do Polski przez włoskich artystów i inspirowany przez włoskie wzory. Jednakże we Włoszech sztukaterie miały inny charakter: były stosowane do dekoracji sklepień, ale stanowiły w niej czynnik uboczny, podporządkowany malarstwu. Występowały mianowicie jako r a m y dla oddzielania poszczególnych malowideł. Miały tradycję sięgającą aż rzymskich czasów: w budowlach starożytnego Rzymu, np. na sklepieniu S. Costanza, spotyka się deseń ułożony z przylegających do siebie ośmioboków, krzyżów greckich i rombów, stanowiący sieć z wypukłego stiuku, a wewnątrz

[1] Birnbaum V. w *Památky Archeologické* XXXIV. Uzupełniające dane o kościele N. P. Marii Zwycięskiej udzielone mi zostały przez p. doc. F. Kovárna.

35. Zamość, bożnica, szczegół dekoracji sklepienia.
Fot. S. Zajczyk.

36. Sandomierz, kościół św. Pawła, dekoracja sklepienia prezbiterium.
Fot. S. Komornicki, klisza w C. B. I.

każdej figury mieszczący oddzielne malowidło[1]. Takie i podobne sztukaterie pojawiły się znów na sklepieniach renesansowych. Rzadziej miały ornament abstrakcyjny, częściej naturalistyczny z motywami roślinnymi, wieńcami z kwiatów i owoców. Istotne w nich było to, że stanowiły ramy dla malowideł. Zresztą ramy mogły też być malowane; były nimi np. w sklepieniach malowanych przez Rafaela, natomiast u ucznia jego, Giulia Romana, były znów wykonane ze stiuku.

Sztukaterie sklepienne, przyniesione wraz z innymi motywami renesansowymi przez włoskich majstrów na Północ, mało się tu na ogół przyjęły: były trudne do wykonania i wymagały udziału przynajmniej dwu majstrów: malarza i sztukatora. W każdym zaś razie uległy na Północy przekształceniu: formy naturalistyczne ustąpiły miejsca abstrakcyjnym, geometrycznym. Drugim zaś ułatwieniem było, że zrezygnowano z współpracy malarza: zostały wtedy same ramy, same geometryczne sztukaterie. Artyści włoscy mogli wpaść na takie rozwiązanie, gdyż ramowo-geometryczne traktowanie sklepień również nie było im obce; i ono miało tradycję starożytnego Rzymu w postaci sklepień kasetonowych, których klasycznym zabytkiem jest Panteon. Sklepienia te były wykonywane w kamieniu, nie stiuku, ale wrażenie ostatecznie mogło być podobne.

W Polsce posiadamy sklepienia renesansowe zarówno malarsko-sztukateryjne, jak i owe uproszczone i zredukowane do samej sztukaterii geometrycznej. Sklepienia sal

[1] Colasanti A., *Volte e soffiti italiani*, Milano 1917.

37. Lublin, kościół św. Ducha, dekoracja arkady międzynawowej.
Fot. S. Komornicki, klisza w C. B. I.

ratusza poznańskiego, wykonane przez Jana Baptystę Quadro ok. r. 1550, stanowią system ram stiukowych, wypełnionych malowidłami; deseń ram tych jest klasyczny, właśnie ów z S. Costanza. Ten sam zaś deseń występuje w sieniach domów Zamościa, ale w nich malowideł już nie ma, zostały same ramy. Ta uproszczona postać dekoracji sklepień utrwaliła się właśnie w Polsce. Ona to stanowi wspólną cechę kościołów typu lubelskiego i kaliskiego.

2. Plastyczna dekoracja geometryczna może być bądź wyrobiona w kamieniu lub cegle, bądź nałożona stiukiem: sposoby są różne, ale efekt dość podobny. Pierwszy z tych dwu sposobów był w Polsce zastosowany wcześniej. Impuls wyszedł z Krakowa — rzecz naturalna dla wczesnego odrodzenia. Pierwszy renesansowy budynek kościelny, kaplica Zygmuntowska, ma kopułę pokrytą kratą z listew kamiennych, przy czym listwy te są bogato dekorowane płaskorzeźbą, a oka kraty wypełnione różami. Kilka kościołów renesansowych, jakie wkrótce potem powstały, podjęło ten motyw dla ozdobienia swych sklepień beczkowych: były to kościoły mazowieckie, ufundowane około r. 1560 przez biskupa Noskowskiego w Pułtusku i Broku[1]. W nich wszakże listwy były wykonane skromniej niż w Krakowie, nie w kamieniu, lecz w cegle; nie były więc rzeźbione, tworzyły tylko kratę czy sieć o najprostszym profilu. Dekoracja taka była powtarzana na sklepieniach kościołów mazowieckich i później, np. w Cieksynie i Brochowie. W Cieksynie jeszcze tylko częściowo jest wykonana w cegle, a częściowo (w prezbiterium) już w stiuku.

38. Druja, kościół pobernardyński, dekoracja sklepienia nawy bocznej.
Fot. Oddział Sztuki Wojew. Wileńskiego.

3. Geometryczne dekoracje w stiuku rozpowszechniły się jed-

[1] Chyczewski J., *Kolegiata pułtuska na tle kościelnego budownictwa mazowieckiego XV i XVI wieku* (Prace z Historii Sztuki, wyd. Tow. Naukowego Warszawskiego I 1936).

39. Uchanie, kościół parafialny, szczegół dekoracji sklepienia.

40. Lublin, dawny klasztor brygidek, obecnie Archiwum, dekoracja jednej z sal.

Fot. Oddział Sztuki Wojew. Lubelskiego, klisze w C. B. I.

41. Leżajsk, klasztor bernardynów, dekoracja sklepienia refektarza.

42. Leżajsk, klasztor bernardynów, szczegół dekoracji sklepienia refektarza.

Fot. S. Czerwiński.

43. Wilno, kościół św. Michała, dekoracja sklepienia.
Fot. J. Bułhak.

44. Radzyń, kościół parafialny, dekoracja sklepienia nawy głównej.
Fot. Oddział Sztuki Wojew. Lubelskiego, klisza w C. B. I.

nak w Polsce dopiero później, z końcem XVI wieku. Wtedy zaś pojawiły się prawie jednocześnie w dwu punktach: w starym Krakowie i w nowym Zamościu. W Krakowie dał im zapewne początek główny architekt tych czasów, Trevano, gdy po pożarze 1595 roku restaurował sale wawelskie [1]. Kamienice krakowskie przejęły motyw ten w swych sklepieniach, upraszczając tylko wzory Trevana. Tak samo mają je niektóre kościoły, jak św. Marka (fig. 30), N. P. Marii na Gródku, św. Agnieszki na Stradomiu, bernardynów [2], aczkolwiek większość kościołów krakowskich od początku XVII w. miała już charakter barokowy i odpowiednio zmienioną dekorację.

Ta „grupa krakowska" sztukaterii sklepiennych jest najprostsza zarówno w profilu, jak w deseniu: posługuje się listwami zupełnie gładkimi i płaskimi, wzory zaś układa z niewielkiej ilości figur geometrycznych, nie powiązanych przy tym promieniami i nie tworzących przeto sieci ogarniającej całe sklepienie.

4. Sztukaterie drugiej grupy — tej, której punktem wyjścia był Zamość — różniły się od tamtych zarówno profilem, jak deseniem. Posługiwały się mianowicie listwami o profilu rzeźbionym w motywy klasyczne, najczęściej w perły i jajowniki. Najdawniejszy ich zabytek znajduje się w kamienicy zamojskiej zwanej Infułatką: sztukaterie są w niej rozmieszczone jedynie na kantach krzyżowego sklepienia, wyraźnie pokazując, że nawiązały do żeber gotyckich i zajęły ich miejsce. Dopiero w następnych budowlach za-

[1] Tomkowicz S., *Wawel* I (Teka Gr. Kons. GZ. IV, Kraków 1907) zawiera reprodukcje sztukaterii wawelskich. [2] Szablowski J., *Kościół św. Marka w Krakowie* (Rocz. Krak. XXII i oddzielnie, Kraków 1929).

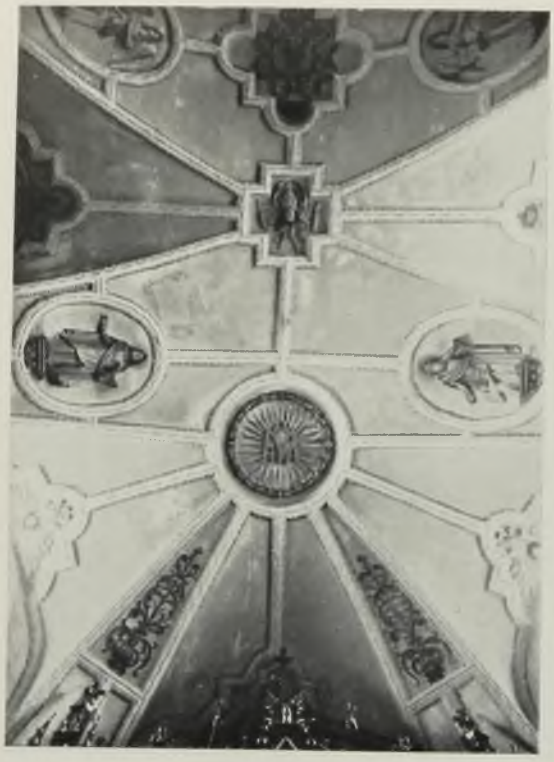
45. Czemierniki, kościół parafialny, dekoracja sklepienia prezbiterium.
Fot. S. Komornicki, klisza w C. B. I.

mojskich gipsatury gęściej pokryły sklepienia. Znalazły zaś w Zamościu zastosowanie najszersze: bodaj do połowy w. XVII były używane zarówno w domach ordynatów, jak kupców miejscowych, zarówno w kamienicach, jak świątyniach, zarówno w kolegiacie, jak w kościele greckim i bożnicy.

Od początku XVII w. wszystkie bodaj kościoły ziemi lubelskiej mają już sztukaterie. Początkowo są wszakże różne od zamojskich: nie posiadają profilów klasycznych. W Markuszowie, Końskowoli (fig. 29), u św. Wojciecha w Lublinie listwy na sklepieniach są gładkie, nie rzeźbione, podobne w tym do krakowskich, wszakże węższe, ostrzej profilowane, zbliżone do żeber gotyckich. Było to maksimum gotyku, jakie mogło zmieścić się w renesansowej dekoracji: renesansowe były w niej właściwie tylko figury geometryczne, jakie układano z listew.

Fara kazimierska (fig. 2, 32) dała w r. 1613 pierwszeństwo odmianie zamojskiej (fig. 31): był to dla rozwoju sztukaterii renensansowych w Polsce moment decydujący. Odtąd bowiem typ, mający za sobą autorytet Zamościa i Kazimierza, zapanował, zwłaszcza że i Lublin przyłączył się do nich, i majstrowie lubelscy, obsługujący całą rozległą dzielnicę, stosowali wszędzie owe wypróbowane formy o klasycznym profilu (fig. 33). Owe gładkie sztukaterie pojawiały się jednak niekiedy, zwłaszcza w skromniejszych kościołach, np. w kościołach parafialnych w Rybitwach lub Jaworowie.

Granicę niejako pomiędzy zasięgiem sztukaterii sklepiennych grupy krakowskiej i grupy lubelskiej stanowi dawny klasztor dominikański w Klimontowie, ufundowany



46. Lublin, kościół niegdyś brygidek, dekoracja sklepienia prezbiterium.
Fot. Oddział Sztuki Wojew. Lubelskiego.

47. Lublin, kościół św. Mikołaja, dekoracja sklepienia nawy głównej.
Fot. S. Komornicki, klisza w C. B. I.

w r. 1613 przez Zb. Ossolińskiego. Łączy on oba typy sztukaterii. Kościół poklasztorny posiada na sklepieniu sieć gipsatur, jaka była przyjęta w Lublinie, ale o prostym profilu, jak w Krakowie; sale zaś klasztorne mają, przeciwnie, gipsatury profilowane klasycznie, jak w Lublinie, ale częściowo nie powiązane promieniami, jak w Krakowie (fig. 19, 34).

W samym Zamościu sztukatorzy — poza owymi klasycznymi listwami rzeźbionymi w perły i jajowniki — próbowali jeszcze paru innych, utrzymanych w tym samym charakterze, ale z innymi motywami. W jednych występował motyw pączków kwiatowych, w drugich — wstążek; ten nie wyszedł bodaj poza Zamość i jego najbliższą okolicę (główny zabytek: bożnica zamojska, fig. 35), tamten również mało się rozpowszechnił (występuje wszakże nie tylko w kamienicach Zamościa, ale także w Warszawie, w domu Baryczków). Zasadniczą postacią pozostał ów motyw klasyczny, on to jest właśnie charakterystyczny, i to zarówno dla typu lubelskiego, jak dla kaliskiego.

Jakość wykonania sztukaterii bywała bardzo nierówna. Jedne są nadzwyczaj ostro i precyzyjnie wytłaczane, inne zaś grube i niedokładnie wykończone, jakby nałożone w jakimś miękkim materiale. Trzeba tylko porównać sztukaterie Lublina (fig. 33, 37, 40, 46, 47, 48), Sandomierza (fig. 36, 49) czy Kazimierza (fig. 2, 17, 21, 32), Szczebrzeszyna (fig. 20) czy Radzynia (fig. 18, 44) z sztukateriami kościoła pobernardyńskiego w Drui, ufundowanego przez Kazimierza Leona Sapiehę w r. 1643 (fig. 38). Na ogół najlepsze są wczesne i wykonane w pierwotnych ośrodkach, gdzie się ten styl dekoracji

48. Lublin, kościół św. Ducha, dekoracja sklepienia nawy południowej.

49. Sandomierz, kościół św. Jakuba, dekoracja sklepienia prezbiterium.

Fot. S. Komornicki, klisze w C. B. I.

narodził. Późniejsze naśladownictwa nie mogą im dorównać. Na pierwszym miejscu stoją sztukaterie, które nie ograniczają się do ram geometrycznych, ale także w ramach tych umieszczają płaskorzeźby w stiuku, najczęściej wielkie rozety (Uchanie, fig. 39, Ołyka, Leżajsk, fig. 41 i 42), niekiedy bardziej różnorodne figury (św. Paweł w Sandomierzu, fig. 36), nieraz bardzo delikatne i subtelne, jak u św. Ducha w Lublinie (fig. 37), u brygidek lubelskich (fig. 46) lub u św. Katarzyny w Szczebrzeszynie (fig. 20). Najwcześniejsze sztukaterie, takie jak w kolegiacie zamojskiej lub farze kazimierskiej (jedne i drugie robione zapewne wedle tych samych form, fig. 31, 32), są bardzo proste, prostolinijne, klasycznie surowe. Potem stają się jakby miększe, gęstsze, podobne do sieci sznurowej, narzuconej na sklepienie: tak jest w Uchaniach (fig. 39), Radzyniu (fig. 44), a szczególniej u św. Michała w Wilnie (fig. 43). To znów, zachowując ten sam profil, ale zmieniając deseń, stają się rzadkie i lekkie, jak u św. Mikołaja w Lublinie (fig. 47) lub św. Jakuba w Sandomierzu (fig. 49). Znów zupełnie inne, zarówno w deseniu jak profilu, w kościele dominikanów w Piotrkowie (fig. 50). Tyle możliwości kryl w sobie ten motyw prosty i na pozór traktowany standartowo (fig. 43—50, a także fig. 2, 6, 9, 14, 16). Przemiany, choć zdające się być drobnymi, były dość istotne: sztukaterie Zamościa lub Kazimierza objawiają wyraźnie swój związek ze sztuką włoską, natomiast w Uchaniach czy Radzyniu, Wilnie czy Sandomierzu związek ten już zatracily.

5. Sztukaterie geometryczne są stałą dekoracją kościołów obu typów: lubelskiego

50. Piotrków, kościół dominikanów, dekoracja sklepienia.
Fot. S. Komornicki, klisza w C. B. I.

i kaliskiego. Ale występują nie tylko w nich. Trafiają się również w świątyniach o innym założeniu: bazylikowym i centralnym. Są także w świątyniach innych wyznań: w cerkwiach obrządku wschodniego i w bożnicach. Nawet początek sztukateriom geometrycznym dała kolegiata zamojska, która do typu „lubelskiego" właściwie nie należy. Centralny kościół św. Mikołaja (potem pod wezwaniem św. Stanisława) w Zamościu oraz trzynawowe kościoły, jak augustianów i św. Ducha w Lublinie lub św. Katarzyny w Szczebrzeszynie pod samym Zamościem (1638), mają nie tylko typowe, ale właśnie szczególnie piękne sztukaterie, choć do jednonawowego typu lubelskiego nie należą. W Lublinie zaczęto też stosować sztukaterie geometryczne w ozdobnych salach klasztornych: szczególnie artystyczne i różnorodne są u brygidek lubelskich (fig. 40). Podobnie czyniono i w pozalubelskich klasztorach, np. u bernardynów w Leżajsku (początek budowy klasztoru w r. 1637, fig. 41, 42) lub u dominikanów w Klimontowie (1613, fig. 34) i u franciszkanów w dalekim Międzyrzecu Ostrogskim (już w 1612)[1].

Im dalej od Zamościa i Lublina, tym rzadszym staje się „lubelski" typ kościoła, ale nie „lubelskie" dekoracje sklepienne. Na ziemiach wschodnich, gdzie tylko parę kościołów do typu tego zaliczyć można, sztukaterii „lubelskich" jest natomiast bardzo wiele; posiada je kilka miejscowości nad Bugiem, jak Kodeń i Siemiatycze, a więcej jeszcze dalej na wschód, jak Nowogródek, Bielica, Ołyka; najdalej na północ występują w Drui, najdalej na wschód — w Słucku, już poza obecną granicą Polski, i w Międzyrzecu Ostrogskim — na samej granicy. Szczególnie wiele jest ich w samym Wilnie: poza kościołem św. Michała są w złączonym z nim klasztorze, w kaplicy św. Michała przy kościele bernardynów, a także, choć już w późniejszej, nieco zmienionej postaci, w kościele Wszystkich Świętych.

Nie mniej jest ich w środkowych ziemiach Rzeczypospolitej. Stosowano je w nowowznoszonych budowlach, a także modernizowano nimi stare. Stosowano je nie tylko w kościołach i klasztorach, ale także w pałacach, zamkach, kamienicach miejskich. Na południu użyto ich w Żółkwi i Leżajsku, dalej na zachód w Kielcach, Pińczowie, Szydłowcu, bardzo obficie w Sandomierzu (kościół św. Jakuba, św. Pawła, klasztor benedyktynek, obecne Seminarium Duchowne), w Piotrkowie, w Gidlach, w Częstochowie. Na Jasnej Górze przedłużenie kaplicy N. P. Marii dekorowane jest takimi właśnie sztukateriami. Opanowały one również stolicę: w Warszawie występowały w kościołach jezuitów i dominikanów, w farze (przed jej przebudową w w. XIX), w kamienicach na rynku. Poszły jeszcze dalej ku zachodowi, szczególniej zaś liczne były w Kaliskiem, Sieradzkiem i Wieluńskiem; tam stały się nawet istotnym składnikiem omówionego powyżej

[1] Molendziński K., *Klasztor pofranciszkański w Międzyrzecu Ostrogskim* (Rocz. Wołyński IV i oddzielnie, Równe 1935).

typu kościelnego. W samym Kaliszu znajdują się jeszcze w dwu kościołach, obu gotyckich, ale przebudowanych w w. XVI: u św. Mikołaja (odbudowany w r. 1612) i w kościele franciszkanów (odbudowany w r. 1632)[1].

51. Zamość, bożnica, dekoracja sklepienia oddziału kobiecego.
Fot. S. Zajczyk.

Sztukaterie te sięgały aż poza Poznań i poza Kraków: są w wielkopolskiej Opalenicy, są w zamku wiśnickim. Natomiast w samym Poznaniu i Krakowie, a także w bliższych okolicach obu miast dla zdobienia sklepień stosowano sztukaterie innego typu, tam bowiem posiadano na miejscu inne wzory włoskie i własne.

6. Okres sztukaterii o klasycznym profilu zaczyna się w Polsce z końcem w. XVI i trwa do połowy XVII. Występują one wszakże w kościołach jeszcze później, szczególniej zaś długo były używane w świątyniach innego wyznania: w bożnicach. Konserwatywne budownictwo żydowskie przejęło ten rodzaj dekoracji dość późno, ale za to przechowało długo. Przejęcie nastąpiło zapewne w Zamościu. Bożnica w Zamościu (fig. 51, 35), a także w pobliskim Szczebrzeszynie (ok. 1660), ma sztukaterie „lubelskie" najczystszego typu, zapewne wykonane przy pomocy tych samych form, co w kościołach i kamienicach. Podobne są w Tykocinie (1642), były też w Pińsku, ale zostały zniszczone przez ogień, trochę odmienne w Słonimie (1640), jeszcze inne, o profilu prostszym, zbliżonym do krakowskiego w Pińczowie, Nowogródku (1648), Wilnie (1640—50). Jeszcze w synagodze w Żółkwi, ufundowanej w r. 1692, występują sztukaterie o czysto geometrycznym deseniu, choć już nieco odmiennym profilu[2].

W kościołach katolickich sztukaterie sklepienne również przetrwały przełomową chwilę wojen szwedzkich, ale charakter ich uległ przemianie. Zmieniły zarówno profil, jak deseń. Listwy gładkie lub zdobione klasycznie w perły i wole oka zastąpione zostały przez wypukłe okrągłe wałki, a miejsce kół, kwadratów czy ośmiokątów zajęły desenie bardziej swobodne i giętkie. Nawet zaś na prostych deseniach wystąpiły szczególne zakręty i przewiązania. Sztukaterie zachowały charakter linearny i ramowy, ale przestały być geometryczne. Przemianę można obserwować np. w dwu kościołach Pińczowa, reformackim i parafialnym (fig. 52 i 53). Występowały teraz przeważnie w połączeniu z rzeźbami figuralnymi i malowidłami. W tej nowej postaci sklepienia stiukowe stanowią — obok sklepień zupełnie nieozdobnych i sklepień malowanych — trzeci rodzaj traktowania sklepień w polskich kościołach barokowych końca wieku XVII i XVIII.

7. W końcu w. XVI i początku XVII, gdy sztukaterie geometryczne zaczynały się w Polsce, nie były one bynajmniej zjawiskiem wyjątkowym, przeciwnie, cała bez mała

[1] Raciborski J., *Kościoły kaliskie* (Kronika Diecezji Kujawsko-Kaliskiej 1924). — W bibliotece kapituły kaliskiej znajduje się szczegółowa Kronika kaliskiego klasztoru franciszkanów, na którą zwrócił uwagę autora ks. dr J. Maternowski. [2] Większość wiadomomości o dekoracji bożnic pochodzi od p. S. Zajczyka.

52. Pińczów, kościół parafialny, dekoracja sklepienia nawy północnej.

53. Pińczów, kościół reformatów na Mirowie, dekoracja sklepienia nawy głównej.

Fot. S. Komornicki, klisze w C. B. I.

Europa posługiwała się sztukateriami dla zdobienia sklepień. Był to okres, w którym wyszły już z użycia stropy drewniane, a nie przyjęły się jeszcze malowane sufity. Pomiędzy naturalistyczną dekoracją wczesnego odrodzenia i równie naturalistyczną baroku przewagę miały w tym niedługim okresie abstrakcyjne desenie geometryczne. Wszelako sztukaterie geometryczne miały w różnych krajach ogólnikowe jedynie podobieństwo: miały różne pochodzenie, a przeto i różne kształty.

Włoskie sztukaterie służyły jako ramy do malowideł sklepiennych. Długo, zwłaszcza w Perugii, trzymały się średniowiecznej tradycji i rozdzielały sklepienie po linii żeber. Wszakże pewna część renesansowych dekoratorów z Peruzzim na czele usiłowała w swobodniejszy sposób przekształcić gotycki podział, a nowe formy ram stiukowych rozciągała i na ściany, wypełniając je najczęściej barwną groteską (ładne przykłady w pałacach genueńskich, np. palazzo Lascaris, via Garibaldi 3, architekt Alessi, 1581). Z tych włoskich sztukaterii wywodzą się niewątpliwie polskie, w szczególności „lubelskie". W Polsce utraciły one na ogół swe malowane wnętrza, trafiają się jednakże kościoły, np. św. Katarzyny w Szczebrzeszynie, gdzie są traktowane jako ramy dla obrazów. Proces gubienia malowideł i przekształcania ram w samodzielne desenie musiał leżeć w naturze rzeczy, gdyż z czasem objął i Włochy. Stało się to wszakże na ogół dopiero w końcu w. XVII; za przykłady służyć mogą sklepienia arkad w Procurazie Nuove w Wenecji i przedsionek kościoła S. Carlo w Genui.

54. Londyn, dekoracja sufitu w domu prywatnym, obecnie w Muzeum Wiktorii i Alberta.

Wśród sztukaterii renesansowych obok włoskich ważne są jeszcze angielskie i holenderskie. Angielskie (fig. 54) wywodzą się z roboty ciesielskiej[1]. Stosowane zaś były nie w kościołach, lecz w pałacach. Do r. 1500 było zwyczajem angielskim zostawiać otwarte belkowanie, i dopiero za Henryka VIII zaczęto robić sufity, zabijając deskami przestrzenie między belkami. Dla ozdoby dzielono deski te na panele, a panele rzeźbiono w geometryczne desenie. Nieco później zaczęto pokrywać sufity powłoką gipsową, na której powtarzano te same dekoracje, które uformowały się w drzewie. W stiuku mogły być wykonane jeszcze łatwiej i efektowniej. Były przeznaczone do sufitów płaskich, choć później bywały bez zmiany stosowane i na sklepieniach beczkowych. W deseniu są zawsze regularne; raz przyjęty motyw powtarzają na całej przestrzeni, zarówno w kasetonach jak i na sklepieniach beczkowych. Profil mają prosty i ostry, jak we wcześniejszych sztukateriach lubelskich. Wywodzą się wyraźnie z tradycji gotyckiej, podczas gdy włoskie wyszły z inspiracji klasycznej. W przeciwieństwie do schematycznych sztukaterii polskich, wykonywanych w wielkiej ilości budowli z tych samych form, angielskie wyróżniają się fantazją i nieprzebraną ilością wariantów. Z polskimi nie miały żadnej łączności, mimo to jednak w niektórych zabytkach występują podobieństwa: np. Somerset Lodge na Canonbury place w Londynie z r. 1599 ma układ, który uważamy za typowy dla Polski, mianowicie zespół kwadratów, kół i sześcioboków połączonych promieniami, a znów dekoracja sal dawnego klasztoru brygidek w Lublinie ma profil, a poniekąd i deseń angielski.

Holenderskie znów sztukaterie wytworzyły się z techniki metalowej; odtwarzają one ostre i giętkie formy okuć. Powstały nieco wcześniej od polskich i angielskich: około połowy wieku XVI. Były przeznaczone pierwotnie do zdobienia sprzętów, znacznie rzadziej służą do dekoracji sufitów, ale i takie występują w niektórych zabytkach i w znanych wzorach Vredemana de Vries. W Polsce trafiają się również typowo holenderskie sztukaterie, niekiedy jako ozdoba sklepień, np. w niektórych stacjach Kalwarii Zebrzydowskiej (fig. 55, 56), na kopułach Ratusza Piłata, Ogrójca i Domu Kajfasza[2]. Drobne zaś i gęste sztukaterie na sklepieniach kościoła bazyliańskiego w Żyrowicach (po r. 1613) stanowią zjawisko pośrednie między postacią „lubelską" a holenderską.

8. Zwykłe sztukaterie polskie, te mianowicie, które są typowe dla kościołów lubelskich i kaliskich, posiadają pewne cechy wspólne z włoskimi, angielskimi i holenderskimi, jednak więcej mają cech odrębnych. Podczas gdy włoskie wyszły z malarstwa, angielskie

[1] Turner L., *Decorative Plasterwork in Great Britain*, London 1927. [2] Szablowski J., *Architektura Kalwarii Zebrzydowskiej* (Rocz. Krak. XXIV oraz oddzielnie, Kraków 1933).

55. Kalwaria Zebrzydowska, Ogrojec, dekoracja kopuły.

56. Kalwaria Zebrzydowska, klasztor bernardynów, dekoracja sklepienia w celi furtiana.

Fot. J. Szablowski.

z ciesielstwa, holenderskie z techniki metalowej, to polskie powstały wśród „muratorów" i najwięcej posiadają charakteru kamieniarskiego.

Z włoskimi związane są najsilniej. Większych zaś jeszcze podobieństw należałoby się spodziewać w krajach Europy środkowej, będących w tej samej sytuacji co Polska, mianowicie zależnych od Włoch, ale łączących miejscowe tradycje gotyckie z wpływami włoskimi. Wpływy te, przekroczywszy Alpy, szerokim frontem posuwały się ku północy. Byłoby naturalne, gdyby, spotkawszy na drogach swych podobne warunki, uległy podobnym przekształceniom. Listwy o klasycznym profilu, ułożone w figury geometryczne, są motywem tak prostym, łatwym i naturalnym, że można by oczekiwać ich nie tylko w Polsce, ale i w innych krajach Europy środkowej. A jednak — są tam rzadkością.

Bezwzględnie najpodobniejsze do polskich sztukaterie znajdują się w Czechach, mianowicie w głównym renesansowym kościele Pragi pod wezwaniem Zbawiciela (S. Salvator, fig. 57)[1]. Kościół ten został wzniesiony w latach 1578—81, uzupełniony przez nawy boczne, kaplice i wieże w latach 1600—1, dekorację zaś stiukową otrzymał nieco później; te sztukaterie, które tak bardzo zbliżone są do „lubelskich", znajdują się tylko w prezbiterium i pochodzą z lat 1625—7. Można przypuszczać, iż są zapożyczone z Polski, gdzie tego rodzaju dekoracja była w użyciu przeszło od ćwierćwiecza. Można jednak również myśleć, że proces, który w Polsce doprowadził do sztukaterii „lubelskich", odbył się, równolegle a niezależnie w Czechach, trafiwszy na podobne warunki. Nie wytworzył się tu typ tak rozpowszechniony, jak w Polsce, choć istnieje pewna ilość zabytków niezupełnie podobnych, ale zbliżonych, zarówno kościelnych (Kralovice, kościół farny z lat

[1] Richter V., *Stavebni vývoj kostela sv. Salvátora v Klementinu* (Památky Archeologické XXXIV).

57. Praga, kościół św. Salwatora, dekoracja sklepienia.

58. Kalmar, zamek, wnętrze kaplicy.

1575—81) jak i świeckich (zamek Kratochvile ze stiukami Ant. Melana z r. 1588)[1].

Podobne zabytki są również na Śląsku (np. zamek w Alt-Schönau)[2]. Ze Śląska zaś architektura renesansowa, a wraz z nią i geometryczne dekoracje w stiuku rozpowszechniły się ku północy Niemiec. Stało się to w znacznej mierze dzięki rodzinie włoskich architektów i sztukatorów nazwiskiem Pahr, która, czynna najpierw na Śląsku, przeniosła potem działalność swą do Meklemburgii[3]. Tam kilku jej członków wzniosło w latach 1558—65 zamek książęcy Güstrow i ozdobiło jego sale różnymi rodzajami sztukaterii, wśród których przeważają figuralne, ale są również na sklepieniach beczkowych sztukaterie listwowe, stosunkowo bliskie lubelsko-kaliskim. Bliskie, ale bynajmniej nie identyczne: różnią się zarówno profilem (listwy są szersze, bardziej płaskie, gładsze, bez rzeźbionych na nich motywów klasycznych, a więc podobniejsze do krakowskich, niż do lubelskich), jak i w deseniu (zbliżają się do układu kasetonowego). Güstrow nie znalazł w północnych Niemczech oddźwięku, i Pahrowie wyemigrowali do Szwecji. Tam pracując przy budowie zamków w Kalmarze i Uppsali zastosowali znów owe proste listwowe sztukaterie (kaplica w Kalmarze, fig. 58, i brama króla Jana w Uppsali). Jednakże i w Szwecji, dekoracja taka się nie przyjęła, gdyż niebawem, dzięki A. Watzowi, typ holenderski wziął górę w sztukateriach szwedzkich[4].

[1] *Soupis památek historických a uměleckých v království českém* XXXVII 1912, fig. 75—6; XXXVIII 1913, fig. 78. [2] Lutsch H., *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien*, Breslau 1886 i n. [3] Hahr A., *Die Architektenfamilie Pahr*, Strassburg 1908. [4] Hahr A., *Studier i nordisk renässanskonst*, Stockholm 1913—15, oraz *Uppsala slott och dessrikssal*, 1932.

Sztukaterie te, zbliżone do lubelsko-kaliskich, są od nich po części dawniejsze. Wszystkie powstały już po rozkwicie renesansu krakowskiego. Ze sztuką Zamościa i Lublina stanowią zjawiska równoległe, natomiast jest bardzo prawdopodobne, iż są zależne od sztuki Krakowa. Wobec roli, jaką we wczesnym odrodzeniu odgrywał Kraków, wobec bliskości zabytków śląskich od granicy polskiej i żywych stosunków Śląska z Krakowem można przypuszczać, że zabytki te powstały nie bez udziału Krakowa, że wzory włoskie dotarły tam nie wprost, lecz przez Polskę. Ze Śląska zaś poszły dopiero do Niemiec północnych, stamtąd zaś do Szwecji. Szwedzki renesans od dawna już historycy szwedzcy wiążą z Polską.

W każdym jednak razie dekoracje stiukowe podobne do polskich pozostały w Czechach, Niemczech, Szwecji odosobnionymi próbami, a tylko polskie — podobnie jak włoskie, angielskie, holenderskie — stworzyły typ odrębny i stały się istotnym elementem architektury. Sztukaterie geometryczne kościołów lubelskich i kaliskich pozostały specjalnością Polski, która ich od nikogo bezpośrednio nie przejęła i nikomu trwale nie przekazała.

DIE KIRCHENTYPEN VON LUBLIN UND VON KALISZ IN DER ARCHITEKTUR DES XVII. JAHRHUNDERTS

(Zusammenfassung)

In der letzten Periode der polnischen Renaissance, die mit der Regierungszeit der Vasadynastie zusammenfällt und die eine Polonisierung der Renaissanceformen gebracht hat, ist eine Gruppe eigenartiger Kirchen entstanden. Ihre Merkmale hat der Verfasser bereits im J. 1926. zusammengestellt [1], im vorliegenden Aufsatze aber unterzieht er sie einer genaueren Analyse und weist nach, dass in ihr zwei Untertypen zu unterscheiden sind, die man als die Typen von Lublin und von Kalisz bezeichnen könnte.

Der Typus von Lublin ist zeitlich früher. Er ist in einer recht komplizierten Weise dank dem Zusammenwirken dreier Städte aufgewachsen. Den Anfang machten die italienischen Architekten, die um 1580. die neubegründete Stadt Zamość im strengen Renaissancestile erbauten. Ihre künstlerischen Neuerungen wurden seit 1600. von den Baumeistern Lublins aufgegriffen, die sie namentlich bei der Modernisierung vieler mittelalterlichen Kirchen verwendeten und eine Reihe von Bauten schufen, die halb gotisch und halb modern waren und zugleich der alten Tradition des Landes und dem neuen Geschmacke entsprachen. In diesem Sinne wurde auch die Pfarrkirche von Kazimierz a. d. Weichsel (Abb. 1—3, 17, 21, 32) umgebaut, die am besten gelungen ist und deshalb als Muster für alle weiteren Kirchen der Gegend galt. Hauptdenkmäler dieses Kirchentypus (den man genauer als den „Typus von Zamość, Lublin und Kazimierz" bezeichnen sollte) sind ausser der Pfarrkirche von Kazimierz die Hlg. Geist-Kirche in Markuszów (1608), die Annen-Kirche von Końskowola (1613, Abb. 4, 29), die Adalbertkirche in Lublin (1611) und die Karmeliterkirche daselbst (1624), die Pfarrkirchen von Uchanie (1625, Abb. 26, 39), Turobin (1626, Abb. 5—7, 22) und Radzyń (1641, Abb. 8, 18, 24, 44) und in anderen Gegenden, die Jesuitenkirche von Warschau (1626), die Michaeliskirche von Wilno (1625, Abb. 9, 10, 43), die Brigittinenkirche von Grodno (1642). Das am weitesten im Westen gelegene Denkmal ist die Kapelle in Wejherowo (1652—4) und das am weitesten im Osten die Pfarrkirche von Wiszniewo (1637).

Die Merkmale dieser Kirchen sind deutlich erkennbar: sie sind alle einschiffig, turmlos mit halbrundem Chorabschluss, sind sowohl von aussen wie von innen mit Gesimsen und Pilastern bekleidet, haben enge rundabgeschlossene Fenster, Tonnengewölbe und Giebelfassade; ihr Hauptschmuck bildet ein Netz geometrischer Stukkaturen am Gewölbe.

In der Geschichte des zweiten Typus hat die Stadt Kalisz eine ähnliche Rolle gespielt, wie Zamość in der Geschichte des ersten: sie war die erste, die in ihrer Gegend die Formen der italienischen Renaissance einführte. Dagegen die Verschmelzung dieser Formen mit den hier vorhandenen mittelalterlichen ist nicht in Kalisz geschehen, sondern in den Dorfkirchen der Gegend, von denen die Pfarrkirche von Wąglczew (Abb. 12) wahrscheinlich die erste war. Das dort entstandene Muster wurde dann in vielen neuen und umgebauten Kirchen der Landschaften Kalisz, Sieradz und Wieluń verwendet (die genaue

[1] Tatarkiewicz W., *O pewnej grupie kościołów polskich z początku XVII wieku* (Sonderabdruck aus der Monatsschrift „Sztuki Piękne", Jhrg. II, H. 6, Kraków 1926).

Bezeichnung des zweiten Typus wäre danach der „Typus von Kalisz, Sieradz und Wieluń"). Hauptdenkmäler: die Pfarrkirchen von Drużbin (1630), Komorniki (1631), Burzenin (1642), Zadzim (1642, Abb. 13, 14), Uniejów (um 1649) und mehr im Osten die Kirchen von Rzgów (1630, Abb. 15, 16) und Bolimów (1637).

Die Kirchen dieses zweiten Typus sind durchwegs einschiffig mit einem der Fassade vorgestellten Turme, mit poligonalem Chor, von Gesimsen und Pilastern sind sie nur im Innern gegliedert, nach aussen glatt übertüncht und ganz schmucklos, von innen dagegen durch geometrische Stukkaturen des Tonnengewölbes geschmückt.

Die Ähnlichkeit beider Typen beruht zum Teil auf der gemeinsamen gotischen Tradition, zum Teil aber auf den elementaren Eigenschaften der Renaissance, zu denen die Übertünchung der Mauern und ihre Gliederung durch Pilaster und Gesimse gehört. Was sie dagegen unterscheidet, ist die Form des Chores und der Fassade, die in einem Falle eine Giebel- und in dem zweiten eine Turmfassade ist. Allgemein gesprochen, hat der Typus von Lublin mehr Renaissanceelemente aufgenommen, derjenige aber von Kalisz ist der gotischen Tradition treuer geblieben. Der erste ist in einem Zentrum höherer Kultur entstanden, an ihm haben sich gute italienische Meister beteiligt, er hat auch mehr von eigenartigen künstlerischen Ideen und ist vornehmer in der Ausführung. Im Grunde ist den beiden nur ein seltenes und eigenartiges Merkmal gemeinsam, nämlich die geometrischen Stukkaturen des Gewölbes. In diesem Falle handelt es sich aber um eine Form, die im Rahmen des Typus von Lublin entstanden ist und dann von dem anderen übernommen wurde. Sie hat überhaupt eine ausserordentliche Verbreitung in fast ganz Polen gefunden.

Die geometrische Dekoration der Gewölbe war um die Wende des XVI. Jahrhdts in ganz Europa üblich. Im XVI. Jahrhdt wurde sie gewöhnlich im Stein oder im Backstein ausgeführt (in Polen hat die Provinz Masovien eine interessante Gruppe von Kirchen, deren geometrischer Gewölbeschmuck im Backstein gearbeitet ist), gegen Ende des Jahrhunderts ist man zu einem anderen Stoffe, nämlich zum Stuck übergegangen. Polen bildete zwei Arten dieser Stuckdecken aus: die Krakauer, die die einfachste Zeichnung und das einfachste Profil besitzt und aus glatten, dünnen Streifen geometrische Figuren bildet (Abb. 30), und die Lubliner Art, die klassische Profile mit Eierstab und Perlen verwendet (Abb. 33, 34, 37, 38, 39, 41). Eben diese letzte Art war am Anfang des XVII. Jahrhdts besonders beliebt und erscheint nicht bloss in den beiden hier besprochenen Typen, sondern auch in Kirchen, die zu keinem der beiden gehören, und desgleichen in Schlössern, Privathäusern, Synagogen (Abb. 35, 51).

Diese Art Dekoration unterscheidet sich von analogen Dekorationen Westeuropas. Sie unterscheidet sich von der englischen, die aus Tischlerarbeit entstanden war, und zum Teil ihre Merkmale behielt (Abb. 54); von der holländischen, die wieder durch Nachahmung der Metalltechnik ausgebildet wurde. Auch mit der italienischen ist sie nicht identisch, denn obwohl sie von italienischen Meistern eingeführt wurde, so hat sie in Polen ihren italienischen Charakter insofern eingebüsst, als sie ihre Farbigkeit und ihre naturalistischen Formen hier verlor und aus einem Rahmenwerk für Deckenmalereien zu einem selbständigen Motiv wurde. Denkmäler, die den polnischen am ähnlichsten sind, finden sich in Böhmen (Salvatorkirche in Prag, Abb. 57) und in Schlesien. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass die von italienischen Meistern zuerst in Krakau eingeführten Renaissancemotive auch im Nachbarlande Schlesien aufgenommen wurden und dass sie sich von dort nach dem Norden und bis nach Schweden (Abb. 58) verpflanzten. Es handelt sich aber in diesen Ländern nur um vereinzelte Denkmäler, eine grössere Gruppe von Bauwerken dieser Art und ein allgemeiner Typus hat sich nirgends ausserhalb Polen ausgebildet.

Rozmieszczenie zabytków typu lubelskiego i kaliskiego.

Rys. Instytut Geograficzny U. J.

JAN EKIELSKI I STEFAN ŚWISZCZOWSKI

KRAKOWSKI KOŚCIÓŁ ŚW. ANDRZEJA W DOBIE ROMAŃSKIEJ

(REKONSTRUKCJA ARCHITEKTONICZNA)

Jak na nasze stosunki, posiadamy dość wielką literaturę monograficzną o kościele św. Andrzeja w Krakowie [1], nie jest ona jednak zadowalająca, ponieważ zakradło się do niej kilka błędów i nieścisłości, zrozumiałych wobec braku dokładnych pomiarów i zdjęć. Nasze rozważania rekonstrukcyjne opieramy na dużym materiale rysunkowym, uzyskanym na podstawie precyzyjnych pomiarów. Przy wykonaniu osobiście tych zdjęć mieliśmy możność zetknąć się bezpośrednio z materiałem i techniką budowli, a przy desce rysowniczej mogliśmy ocenić wartość kompozycyjną kościoła [2].

Stan dzisiejszy

Krótkie choćby przypomnienie stanu dzisiejszego, przegląd formy rozplanowania i przestrzennego układu pozwoli nam zorientować się w zmianach zaszłych w ciągu wieków. Kościół św. Andrzeja stoi u podnóża Wawelu między kościołami św. Piotra i św. Marcina, zdala widoczny dla idącego od Rynku w długiej perspektywie ulicy Grodzkiej (fig. 1). Plan kościoła zorientowany jest według stron świata, korpus jego założony jest na planie przypominającym kwadrat, do którego przylega od wschodu długie prezbiterium zakończone półkolem apsydy, przy czym oś korpusu i prezbiterium załamuje się lekko, ledwo

---

Praca niniejsza była czytana na posiedzeniu Komisji Historii Sztuki dnia 22 października 1936.

[1] Ulanowski B., *O założeniu klasztoru św. Andrzeja w Krakowie i jego najdawniejszych przywilejach*, Kraków 1885. — Łuszczkiewicz W., *Architektura romańska kościoła św. Andrzeja w Krakowie* (Spraw. KHS VII 1906, 1—38). — Dobrowolski T., *Sztuka romańska w Krakowie* (odb. z Przeglądu Powszechnego, Kraków 1925, 16—7). — Bąkowski K., *Kościół św. Idziego i Andrzeja w Krakowie*, Kraków 1927.

[2] Zdjęcia stanu dzisiejszego, pochodzące ze zbiorów Centralnego Biura Inwentaryzacji Zabytków Sztuki w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, wykonane zostały w r. 1934 przez autorów tej rozprawy i arch. Jana Ogłódka z inicjatywy konserwatora inż. Bogdana Tretera, uzupełnione zaś przez autorów wynikami badań gruntu, murów i sklepień w latach 1935—6. — Niech przyjmą najlepsze podziękowanie: Polska Akademia Umiejętności, Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie, krakowski Urząd Konserwatorski i dr Klemens Bąkowski za pomoc finansową, zaś prof. dr Julian Pagaczewski, doc. dr Adam Bochnak i dr Jerzy Szablowski za prawdziwie życzliwe interesowanie się tokiem naszych prac.

dostrzegalnie dla oka. Najsilniejszym akcentem bryły wzniesionej na wspomnianym planie są bezsprzecznie dwie na zachodzie piętrzące się wysokie wieże. Kościół bardzo stracił na wysokości i proporcji wskutek ciągłego podnoszenia się terenu. Różnica między poziomem narosłego terenu a poziomem kościelnej posadzki wynosi dzisiaj 1·10 m; do kościoła wchodzi się z kruchty w dół po siedmiu stopniach.

Wnętrze kościoła posiada dwie kondygnacje, połączone ze sobą schodami dzisiaj niedostępnymi, znajdującymi się w północnej wieży. Zastanowić musi wchodzącego do kościoła szczególny układ przestrzennych założeń: inny w poziomie parteru, a inny w wysokości piętra empor (fig. 2, 3). W parterze oddzielił budowniczy wysoką nawę środkową od niskich naw bocznych filarami. Wiążąc te filary za pomocą arkad między sobą, a także z lizenami ściennymi, można było oprzeć na nich wielką emporę środkową i mniejsze boczne. W ten sposób nad parterem przesklepiono całkowicie nawy, z wyłączeniem tylko jednego pola środkowego przed prezbiterium. Nie dość łatwo uprzytomnić sobie, że kościół w poziomie piętra założony jest na zasadzie krzyża łacińskiego, którego górne ramię tworzy prezbiterium, a belkę poprzeczną — transept. Orientację w tym kierunku utrudnia fakt, że skrzyżowanie naw nie znajduje w planie swego wyrazu, ponieważ przy budowie nie zastosowano zwykłego wyskoku ramion transeptu poza ściany boczne kościoła, a więc transept utopiony jest w korpusie budowli. Formę krzyża widać jedynie rysującą się wysoko w podniebieniach sklepiennych (fig. 4).

Rzut kościoła składa się zatem z prezbiterium, nawy poprzecznej, jednego normalnego przęsła nawy głównej i naw bocznych. Skąd pochodzą tak niezwykłe proporcje, nie dowiemy się zapewne nigdy. Nasuwają się jednak dwie możliwości: 1) być może, że architekt, otrzymawszy zamówienie na budowę trzynawowego kościoła z dwiema wieżami, chciał koniecznie budynek wykonać na tradycyjnym planie krzyża; przy szczupłości miejsca, które otrzymał pod budowę nie znalazł lepszego rozwiązania planu; 2) możliwe jest również, że pierwotnie zamierzona znacznie większa budowa została po wykończeniu prezbiterium, nawy poprzecznej i jednego przęsła naw przodkowych dla nieznanych dziś przyczyn wstrzymana i po upływie jakiegoś czasu zakończona wieżami, pierwotnie projektowanymi w innym miejscu, co najmniej dwa przęsła dalej ku zachodowi.

Wnętrze kościoła, które na przełomie w. XVII i XVIII otrzymało podział i plastyczną dekorację rozwiniętego baroku, jasno jest oświetlone sześcioma dużymi oknami, a dwa małe okienka romańskie rozjaśniają południową emporę od wschodu i zachodu. Doskonały artysta włoski Baltazar Fontana ozdobił surowe filary wspaniałymi kapitelami, a na sklepieniach i na ścianach porozrzucał wieńce z kwiatów i roztańczone, igrające aniołki.

Dachy o wysoko wyniesionej w czasie gotyku kalenicy maskują krzyżowe założenie kościoła. Prócz tego założenie od północnej strony połaci dachowej, wspólnej tak dla korpusu kościoła jak dla prezbiterium, zaciera odrębność tych dwóch elementów bryły.

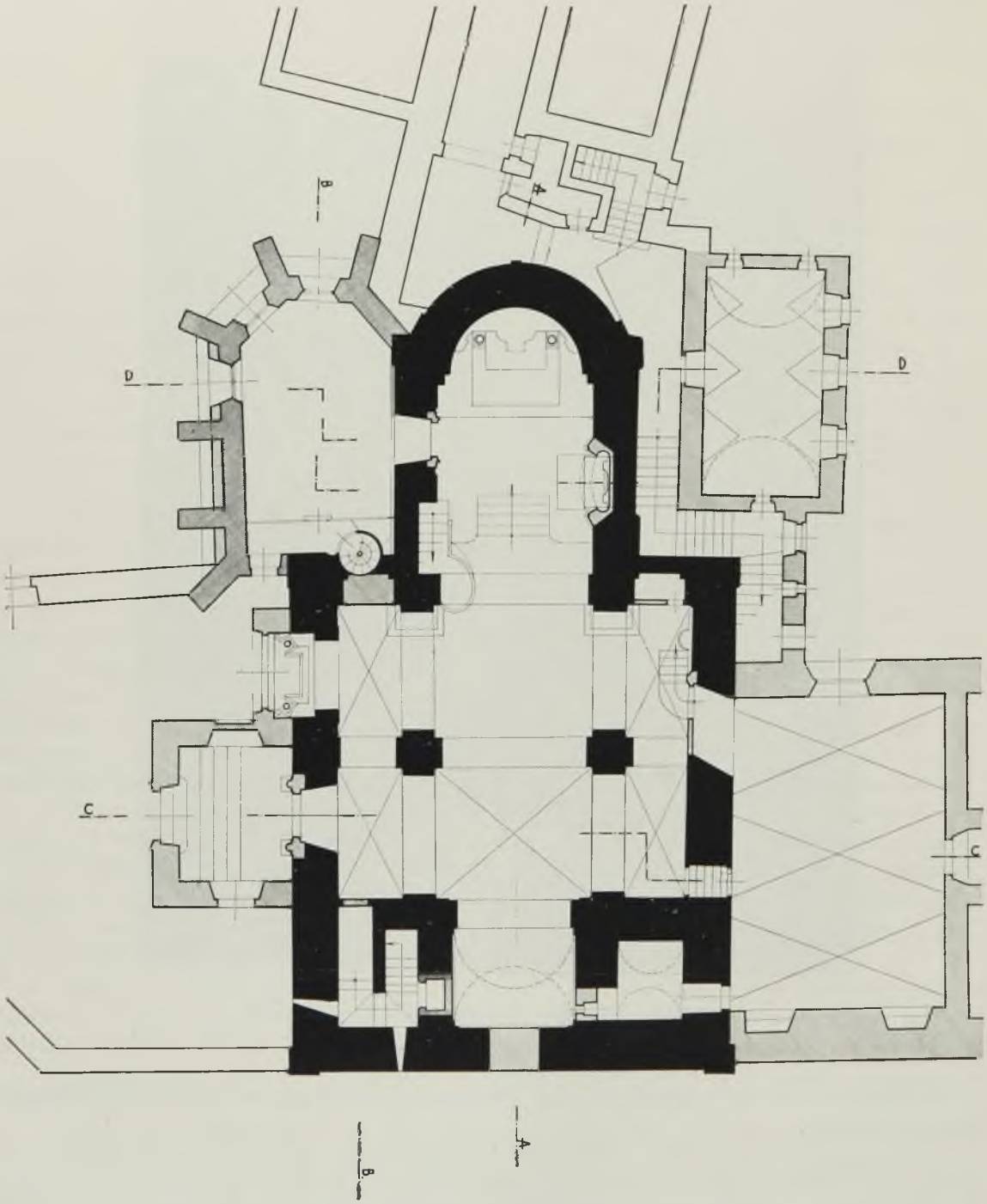
Strychy komunikują się drzwiami w murze działowym z izbą międzywieżową, do której dojście istnieje również ze schodów północnej wieży (fig. 5).

Wieże od fundamentów aż do poziomu podłogi izby międzywieżowej wtopione w blok kościoła odcinają się wyżej ściętymi narożami, a nad izbą wyrastają już swobodnie ośmiobocznymi graniastosłupami. Pomiary wykazały nieregularność tych ośmiobоków: ich oś wschodnio-zachodnia jest przeszło o pół metra dłuższa od osi północno-południowej. Nad okapami dachów, na zewnętrznych pięciu ścianach wieży widać półkolisto sklepione framugi. Najwyższe piętra wież są ażurowe, ponieważ wokół przepruto

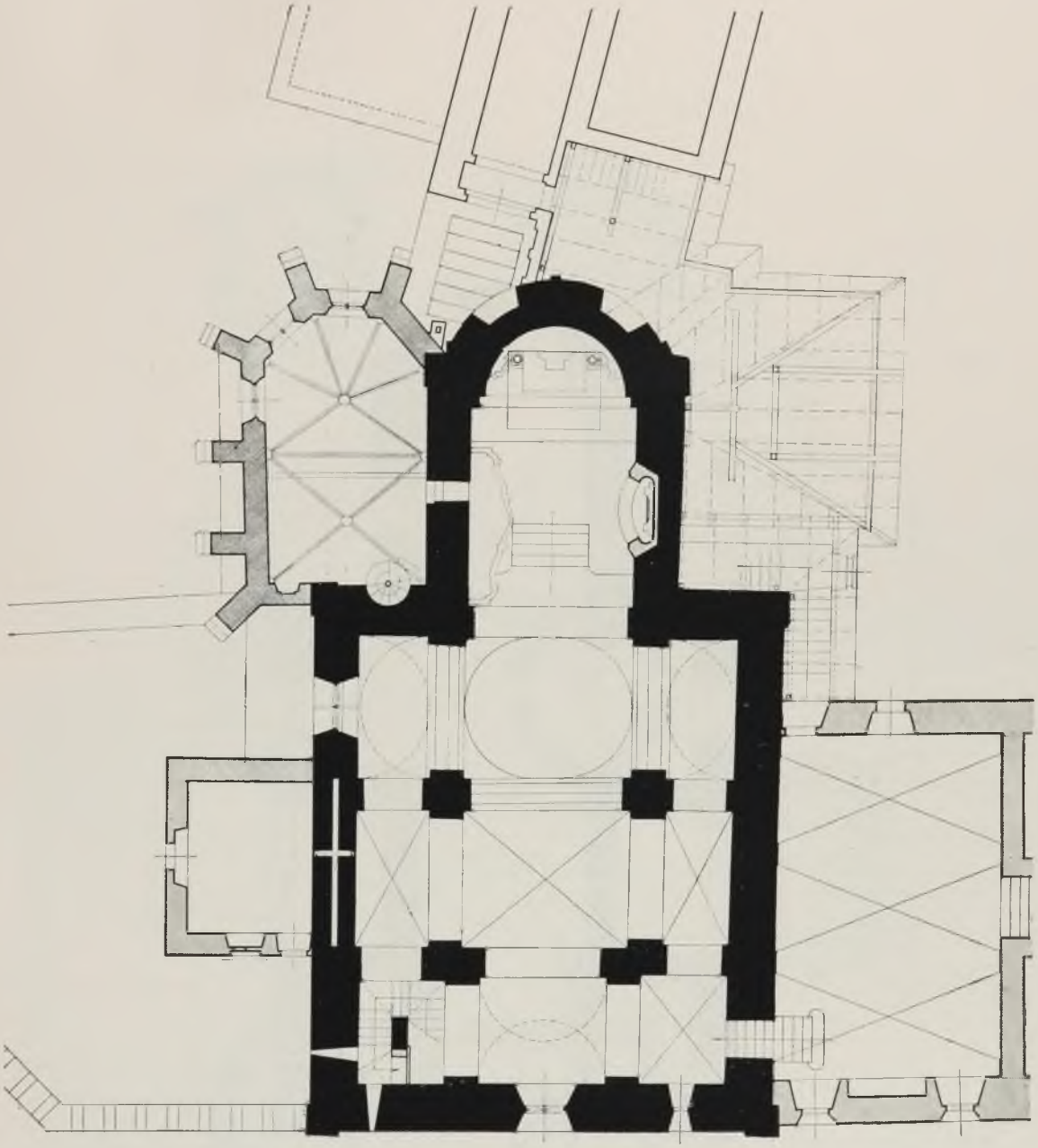
1. Kraków, kościół św. Andrzeja wraz z otoczeniem.
Zdjęcie lotnicze.

je romańskimi bliźnimi oknami. Wyżej jeszcze rysują się piękne i smukłe miedziane hełmy barokowe.

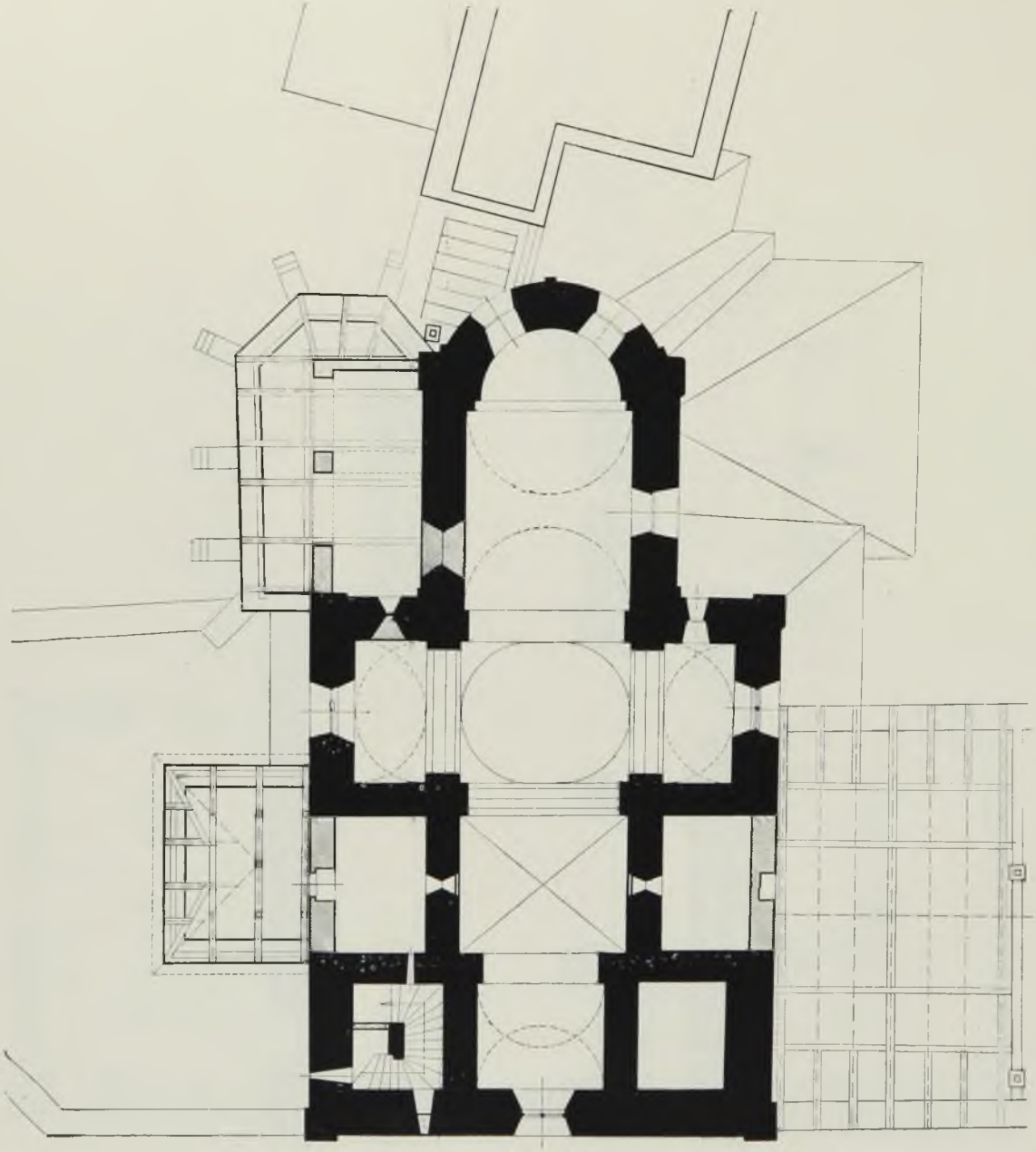
Kończąc ten krótki opis dzisiejszego stanu kościoła, podkreślamy raz jeszcze, że fasady nie zdradzają dzisiaj założenia wnętrza (fig. 6—9). Fakt założenia kościoła na planie krzyża nie znajduje zupełnie odbicia w zewnętrznej bryle, a od strony północnej nie widać nawet zestawu korpusu kościelnego z prezbiterium. Obudowa kościoła licznymi przybudówkami z różnych epok zaciera również obraz przeszłości. I tak u północnych



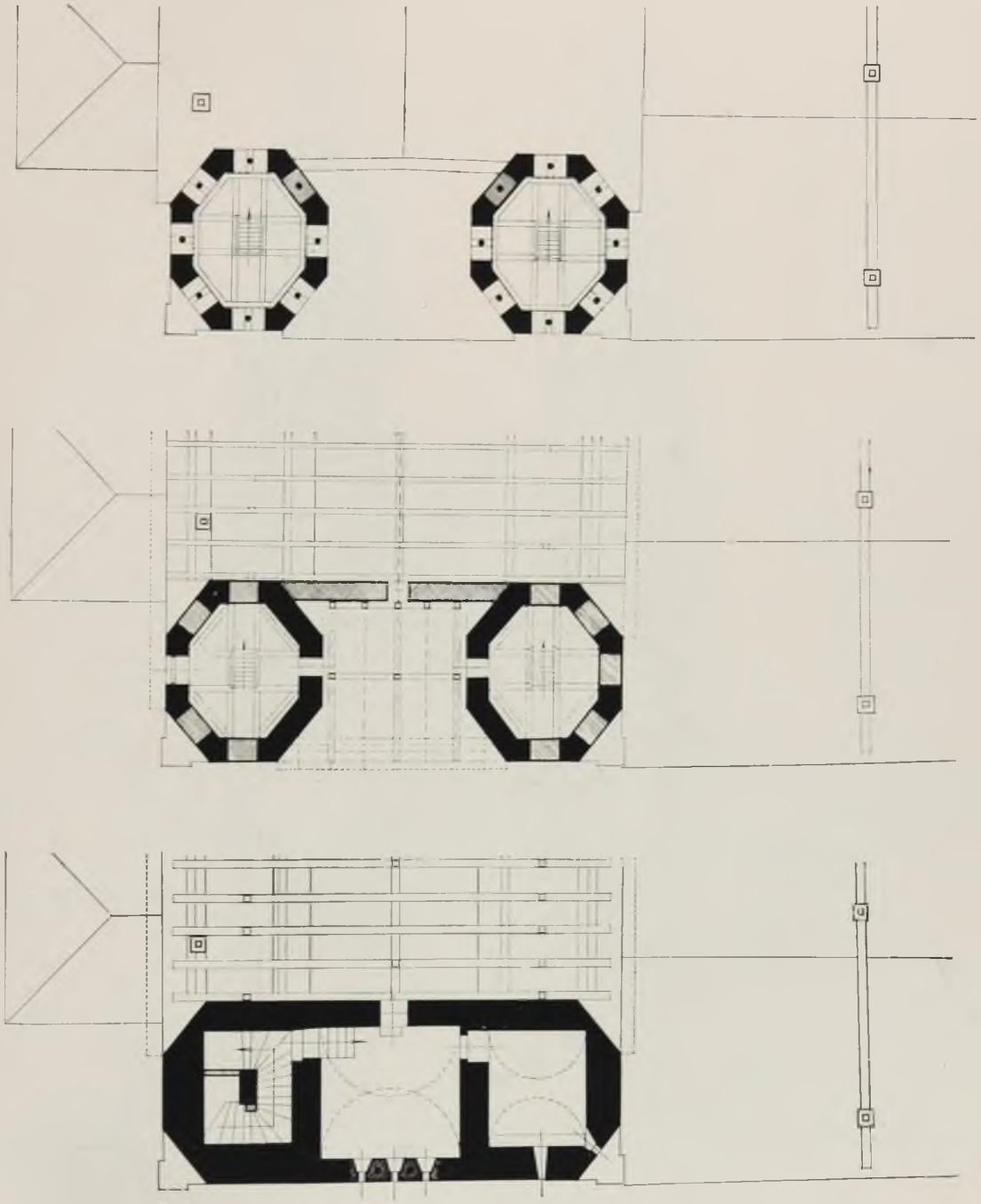
2. Kraków, kościół św. Andrzeja, stan dzisiejszy, parter (poziom I), skala 1:200.



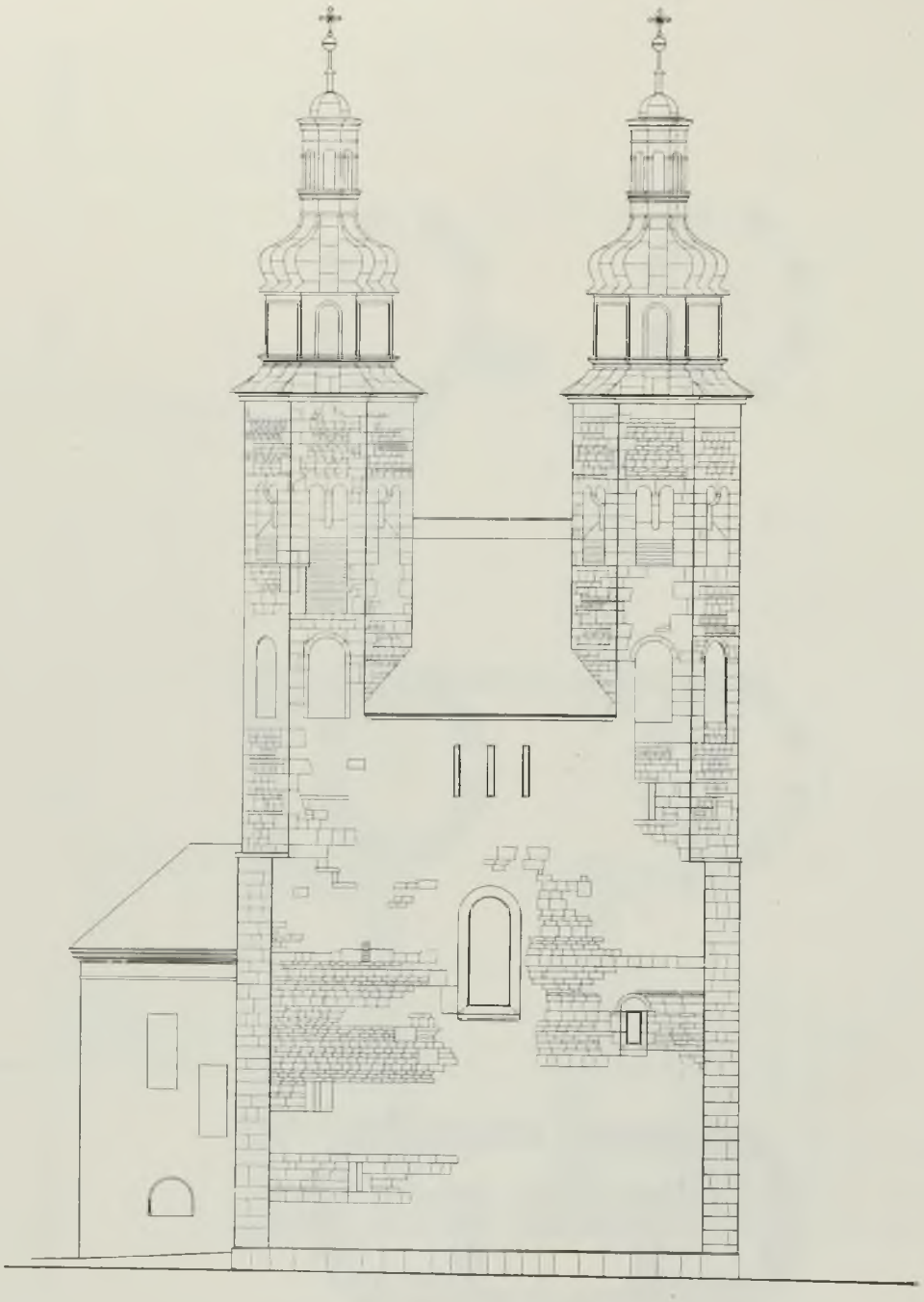
3. Kraków, kościół św. Andrzeja, stan dzisiejszy, piętro (poziom II), skala 1:200.



4. Kraków, kościół św. Andrzeja, stan dzisiejszy, piętro (poziom III), skala 1:200.



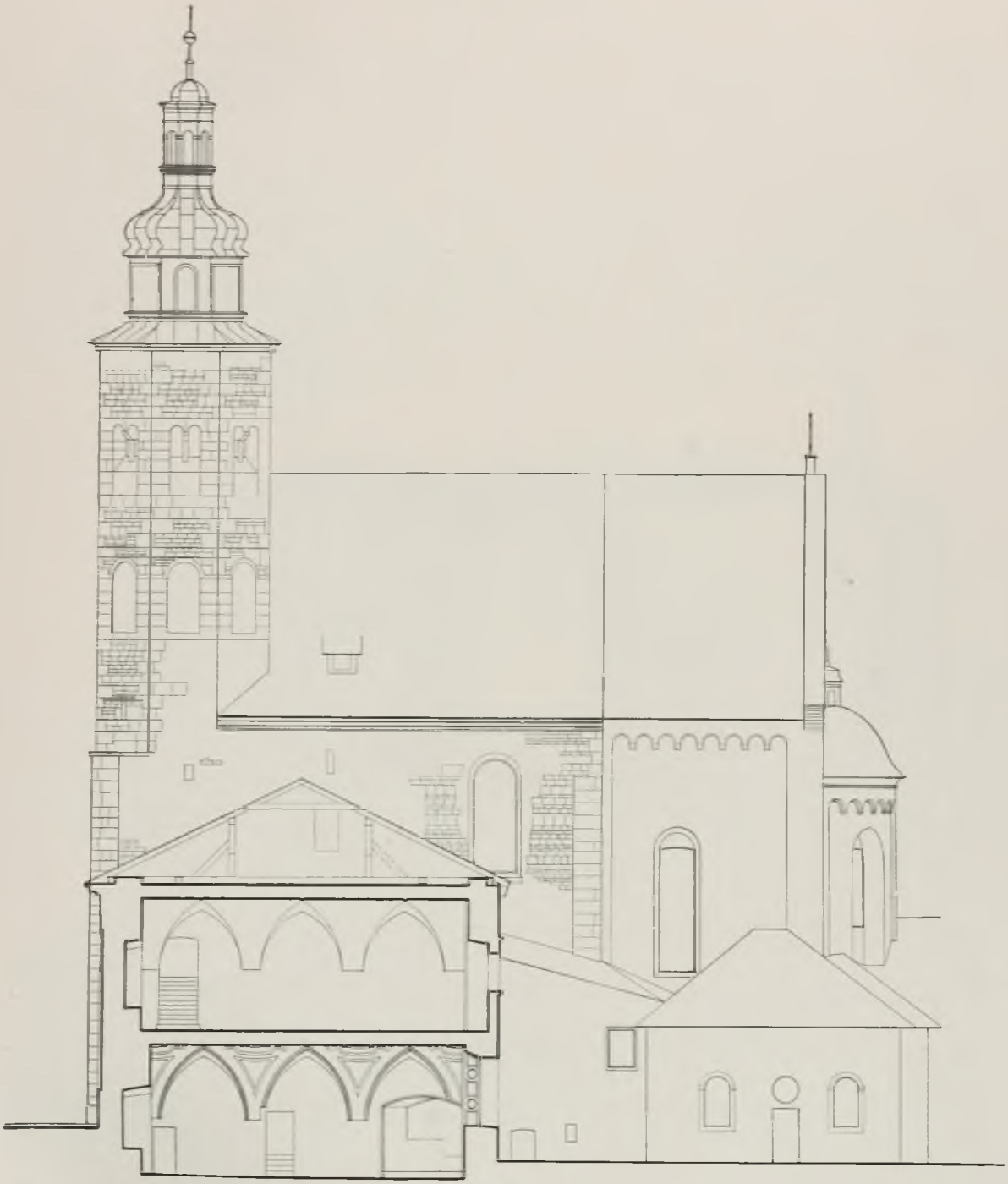
5. Kraków, kościół św. Andrzeja, stan dzisiejszy, strych i wieże (poziomy IV, V i VI), skala 1:200.



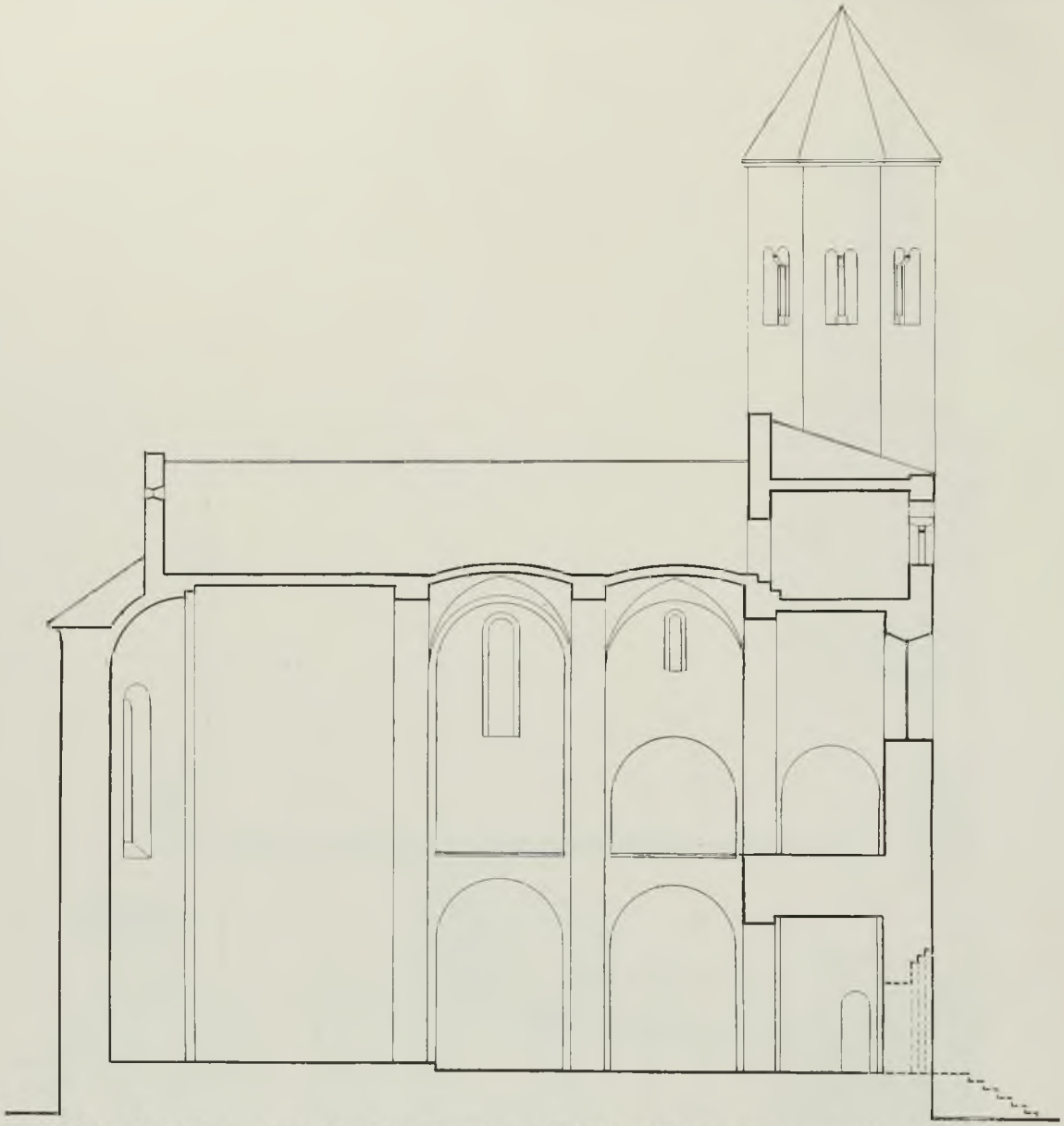
6. Kraków, kościół św. Andrzeja, stan dzisiejszy, fasada zachodnia, skala 1:200.

7. Kraków, kościół św. Andrzeja, stan dzisiejszy, fasada wschodnia, skala 1:200.

8. Kraków, kościół św. Andrzeja, stan dzisiejszy, fasada północna, skala 1:200.



9. Kraków, kościół św. Andrzeja, stan dzisiejszy, fasada południowa, skala 1:200.



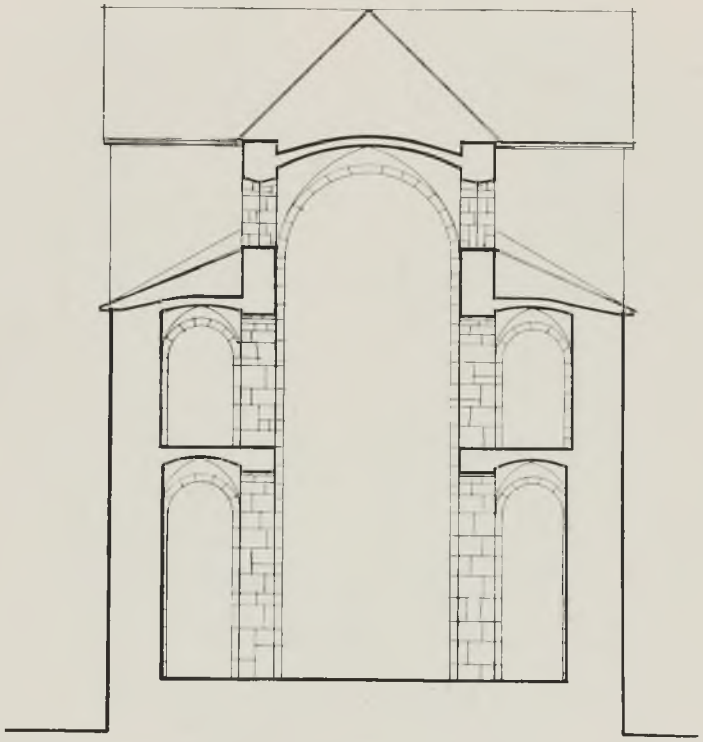
10. Kraków, kościół św. Andrzeja, stan pierwotny, przekrój podłużny przez nawę główną, skala 1:200.

ścian kościelnych widzimy piętrową barokową kruchtę, dalej niską przybudówkę, wreszcie zabytkową zakrystię gotycką, zaś po stronie południowej przypierają do kościoła piętrowe skrzydła klasztorne i kaplica barokowa zwana Loretem. Przybudówki te zasłaniają i maskują pierwotny romański wątek, w niewielu zaledwie miejscach wyłaniający się spod opadłych tynków [1].

[1] Notujemy tutaj rezultaty powierzchownych z konieczności badań budynków klasztornych. — Na żadne ślady z epoki romańskiej nie natrafiliśmy. Z epoki gotyckiej pochodzi duży budynek jednopiętrowy, tworzący prawie całe skrzydło wschodnie dziedzińca klasztornego, tj. kończący się na kilka metrów od skrzydła południowego. Przy zakładaniu dziedzińca budynek ten przedłużono, później również

Stan pierwotny

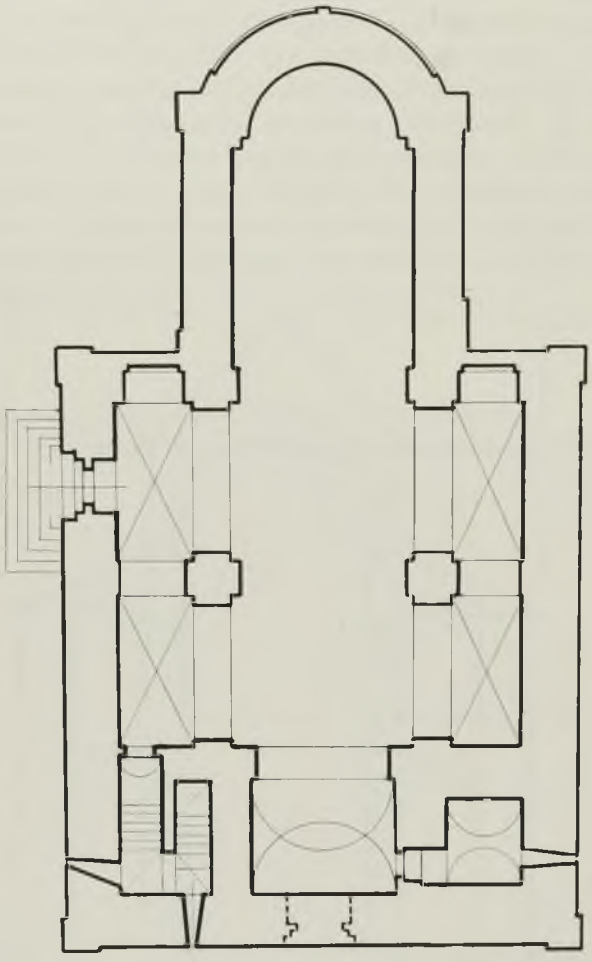
Stanowi dzisiejszemu przeciwstawmy pierwotny, dowody zachowując na koniec. Wybiega poza ramy tej rozprawy wskrzeszanie wizji otoczenia kościoła w czasach głębokiego średniowiecza. Pewnym jest, że pod wzgórzem wawelskim był wówczas kościół św. Andrzeja budowlą największą i najwyższą, i na pewno górował nad krakowskim okolem. Bruki zewnętrzne były położone przeszło 3 m niżej od dzisiejszych. Portal wejściowy znajdował się zapewne w fasadzie zachodniej, tj. na długiej osi kościoła (fig. 10). Wchodziło się do kościoła po stopniach, ponieważ posadzka naw, chociaż prawdopodobnie o 70 cm niższa od poziomu posadzki dzisiejszej, wznosiła się przecież do półtora metra ponad pierwotny bruk zewnętrzny. Po przejściu dość niskiego przedsionka znajdującego się między wieżami wchodziło się wprost do bardzo wysokiej i bardzo krótkiej, bo tylko jednoprzęsłowej nawy głównej. Kościół był bazyliką, albowiem nawę środkową, o 4·30 m



11. Kraków, kościół św. Andrzeja, stan pierwotny, przekrój poprzeczny przez nawy przodkowe, skala 1:200.

nadbudowano na nim drugie piętro. Budynek gotycki z pięknej surowej cegły z glazurowanymi główkami przykryto tynkiem, dziś w wielu miejscach odpadłym. Poza ścianami zewnętrznymi i prostym portalem gotyckim w piwnicy, nie zachowało się z tej najstarszej, być może, części klasztoru nic, bo okna były najwidoczniej dla poszerzenia przeburzone, a stropy są barokowe i późniejsze. Przyczyną tych przeróbek były pożary (największy w zapiskach kroniki klasztornej pod r. 1658) oraz nowatorstwo. Np. wielką salę refektarza, znajdującą się w parterze skrzydła gotyckiego, restaurowała w r. 1732 ksieni Teofila Krasińska; salę tę wtedy podwyższono o 3 łokcie, podwyższono również i okna. — Dalsze skrzydła zamykające kwadrat dziedzińca są pochodzenia czysto barokowego, na co wskazują typowe sklepienia. Najciekawsze i największe sale, wszystkie przylegające do kościoła, zdołaliśmy zmierzyć i w zdjęciach uwidocznić, a mia-

wyższą od naw bocznych, oświetlały obustronnie założone okna nad daszkami pulpitowymi (fig. 11). Za skrzyżowaniem nawy głównej z transeptem otwierał się widok na prezbiterium, tym różny od dzisiejszego, że część kapłańska nie była wzniesiona w górę ponad podłogę naw parteru. Krypty nie było. Nawy boczne w parterze od wschodu kończyły się beczkowo sklepionymi, prostokątnymi nyżami, w których prawdopodobnie stały,

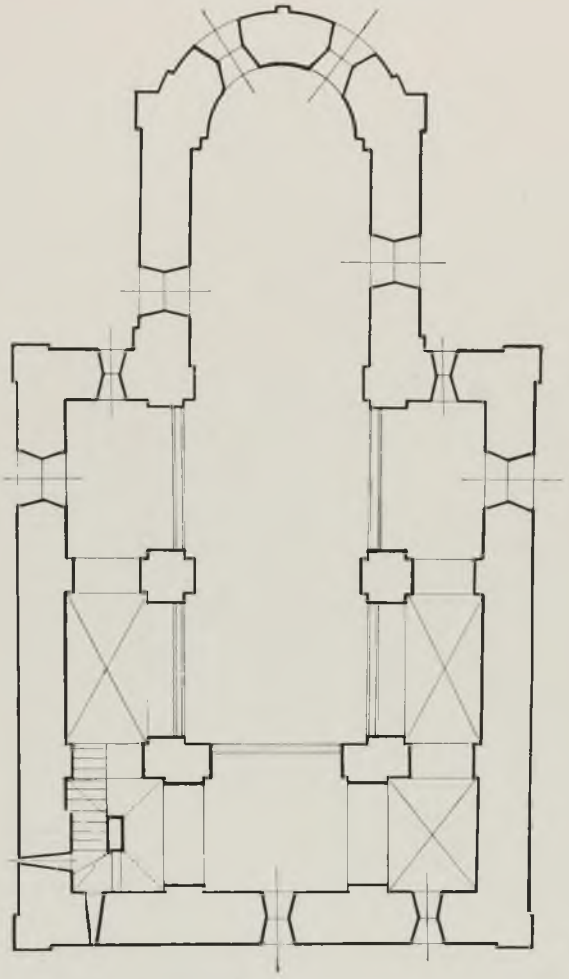


12. Kraków, kościół św. Andrzeja, stan pierwotny, parter (poziom I), skala 1:200.

ołtarze romańskie (fig. 12). Na piętro wychodziło się z nawy bocznej północnej schodami, o których będzie mowa niżej. Empory wypełniały górne części ramion transeptu, biegły dalej nad nawami bocznymi i wreszcie przez ażury arkad wieżowych łączyły się ze sobą (fig. 13); tworzyły zatem wąską podkowę. Wielkiej empory środkowej nie było. — Kościół górą był przesklepiony (fig. 14). O dekoracji wnętrza trudno wiele powiedzieć. Opierając się na badaniach materiału filarów, arkad i sklepień, i przypuszczając analogię z zachowaną skromną dekoracją fasad i klatki schodowej, domyślać się wolno, że płaszczyzny

nowicie mniejszą kaplicę zwaną Loretem (fundacja księni Beaty Myszkowskiej, notowana w kronice pod r. 1642) oraz wielką kaplicę oratoryjną na parterze i kapitularz na piętrze (z końca w. XVI).

wnętrza też były skromnie zdobione, podłoga pewnie z płyt kamiennych, filary i archiwolty na pewno z bloków piaskowca; sklepienia były tynkowane, ściany zaś raczej nietynkowane, białe, z pasami żółtego piaskowca, pokryte misterną siatką stosug międzykamiennych. We wnętrzu panował nastrojowy mrok, arkady zarysowywały się w smugach światła, padających z wysoko umieszczonych okien.



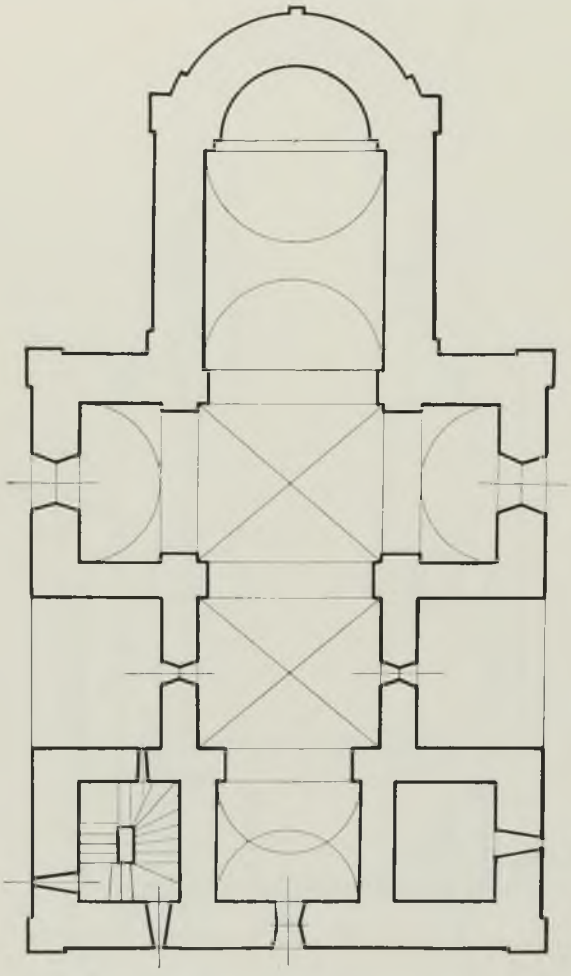
13. Kraków, kościół św. Andrzeja, stan pierwotny, piętro (poziom II), skala 1:200.

Aby nie poplątać linii rekonstrukcji, pomińmy na razie szereg szczegółów, jak ważne i piękne szczegóły kamieniarskie w izbie międzywieżowej i w samych wieżach, a od razu podkreślmy jak najsilniej fakt, że układ bryły zewnętrznej kościoła św. Andrzeja był dawniej wyrazem treści założenia wewnętrznego. Kalenice dachów, o 4 m niższe od dzisiejszych, biegnąc środkiem wysokich naw rysowały krzyż będący trzonem planu (fig. 15). Również daszki pulpitowe między wieżami a transeptem odpowiadały ściśle systematyce bazyliki (fig. 16). Podział kościoła na dwa ze sobą związane organizmy, tj. na główny korpus z wieżami i prezbiterium z apsydą, również był w dobie romańskiej widoczny, a nie przysłonięty, jak dzisiaj, przybudówkami (fig. 17).

Rozważania dowodowe

Rozważania dowodowe uszeregowaliśmy w podobnej kolejności, w jakiej podaliśmy wyżej wyniki naszych badań.

Sprawę sytuacji kościoła pominiemy, nie chcąc powtarzać znanych wyników daw-

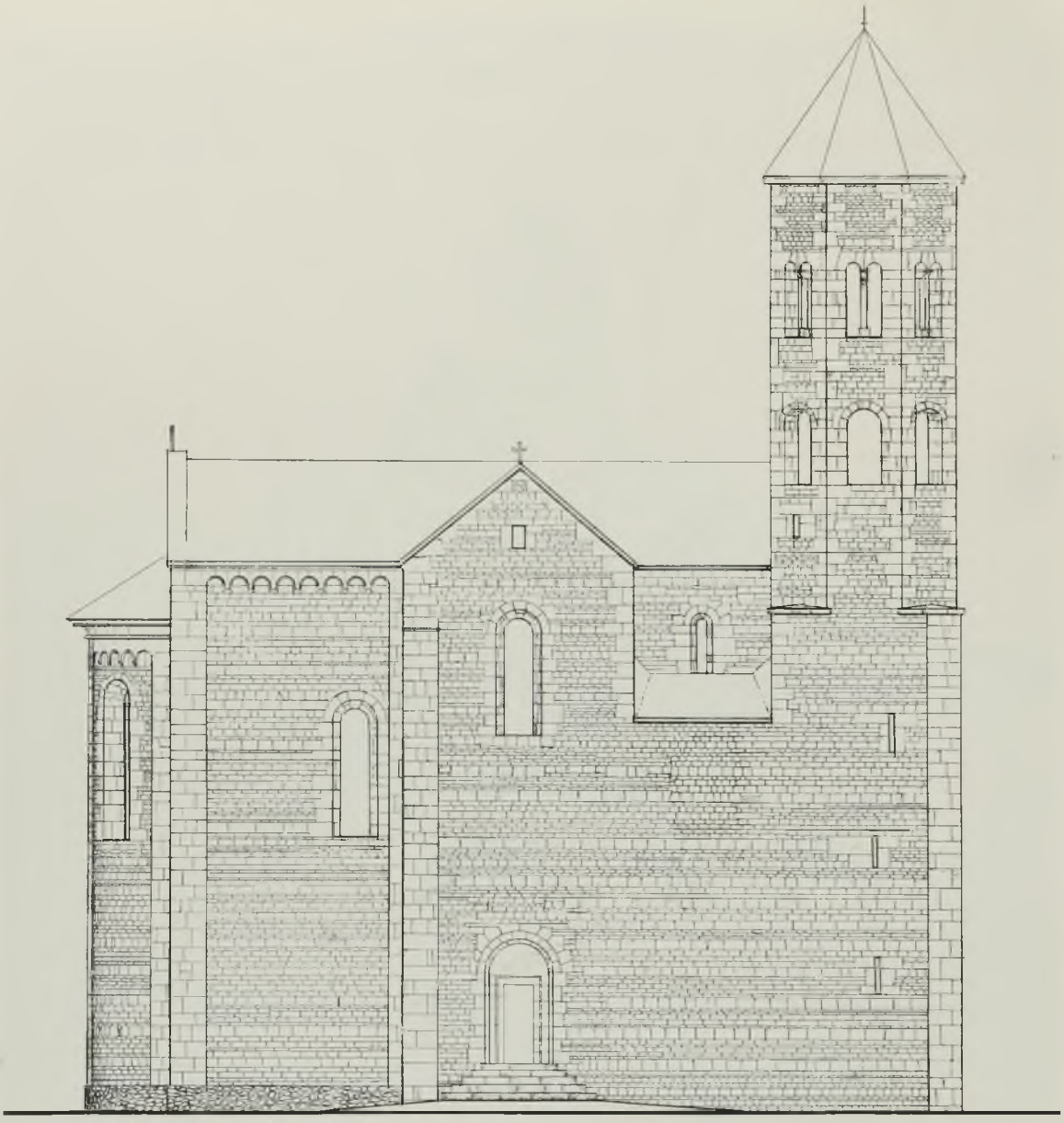


14. Kraków, kościół św. Andrzeja, stan pierwotny, piętro (poziom III), skala 1:200.

niejszych badań, ani też stawiać nowych hipotez. Sprostować jednak musimy wiadomość podaną przez Łuszczkiewicza, jakoby kościół stał na jakimś wydatniejszym wzgórzu. Pierwotny poziom terenu przy kościele, jak stwierdziły wykopane przez nas doły próbne, a to przy prezbiterium, przy kruchcie i przy północnej wieży, leżał średnio 3·20 m poniżej poziomu dzisiejszego, a zatem niewiele nad teren zalewowy [1]. Na tej głębokości leży czarna, bagnista ziemia, do dziś dnia wydająca odór bagna, warstwą około 30 cm

[1] Najwyższy notowany poziom wody wynosi w Krakowie 205·85 m nad poziom morza (w r. 1813), kościół św. Andrzeja stał na wysokości ok. 206·85 m.

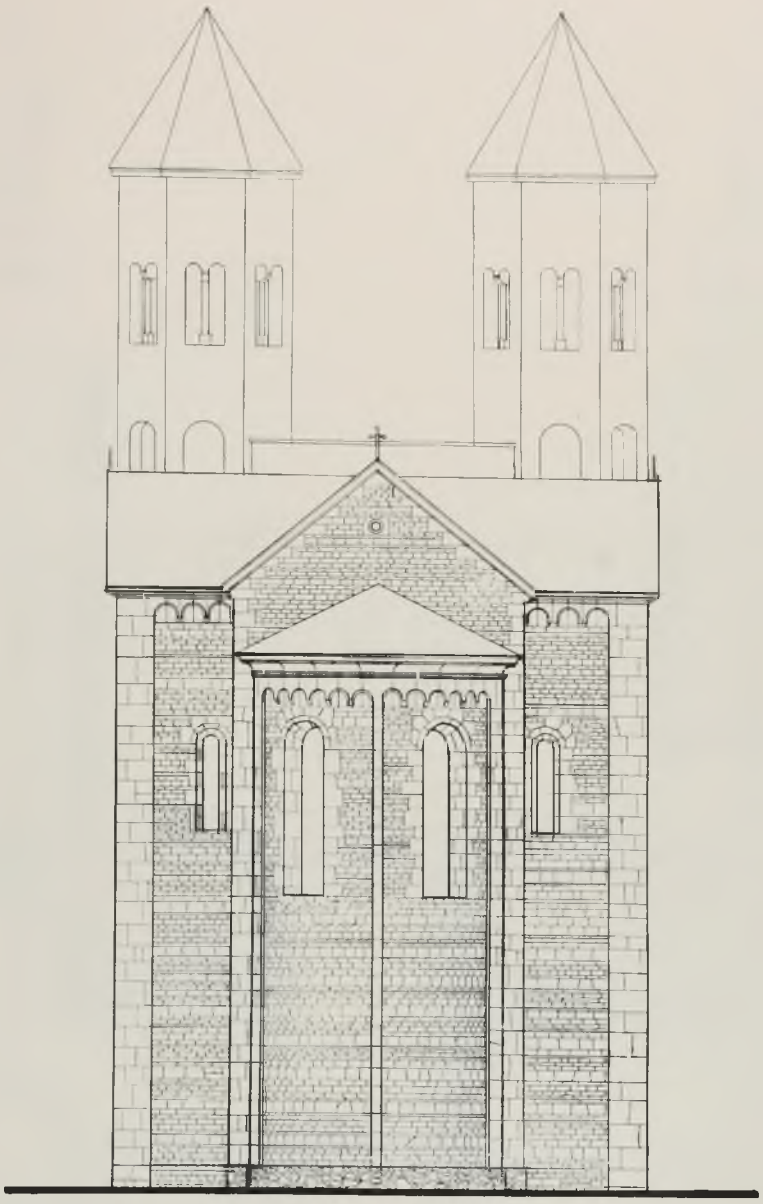
15. Kraków, kościół św. Andrzeja, rekonstrukcja pierwotnego widoku ogólnego.
Rys. Stefan Świszczowski.



16. Kraków, kościół św. Andrzeja, stan pierwotny, fasada północna, skala 1:200.

grubą. Poniżej jest twardy gruntowy piasek [1]. Fundamenty kościoła sięgają co najmniej jeszcze 1·50 m głębiej. Pomimo wkopania się do tej głębokości nie natrafiono na skałę. Koło apsydy na wspomnianej warstwie czarnej ziemi położony jest bruk z płaskich kamieni wapiennych. Koło kruchty zamiast bruku była grubsza warstwa piasku; być może, że wykonano tu bruk z piaskowca, który z czasem stracił spoistość. Natomiast przy wieży

[1] Nasypy na zewnętrznym, pierwotnym bruku pochodzą z czasów późnych, pod nimi bowiem znajduje się jeszcze jeden cały cokół gotyckiej zakrystii, a fundamenty kruchty barokowej sięgają głębokości 4 m.

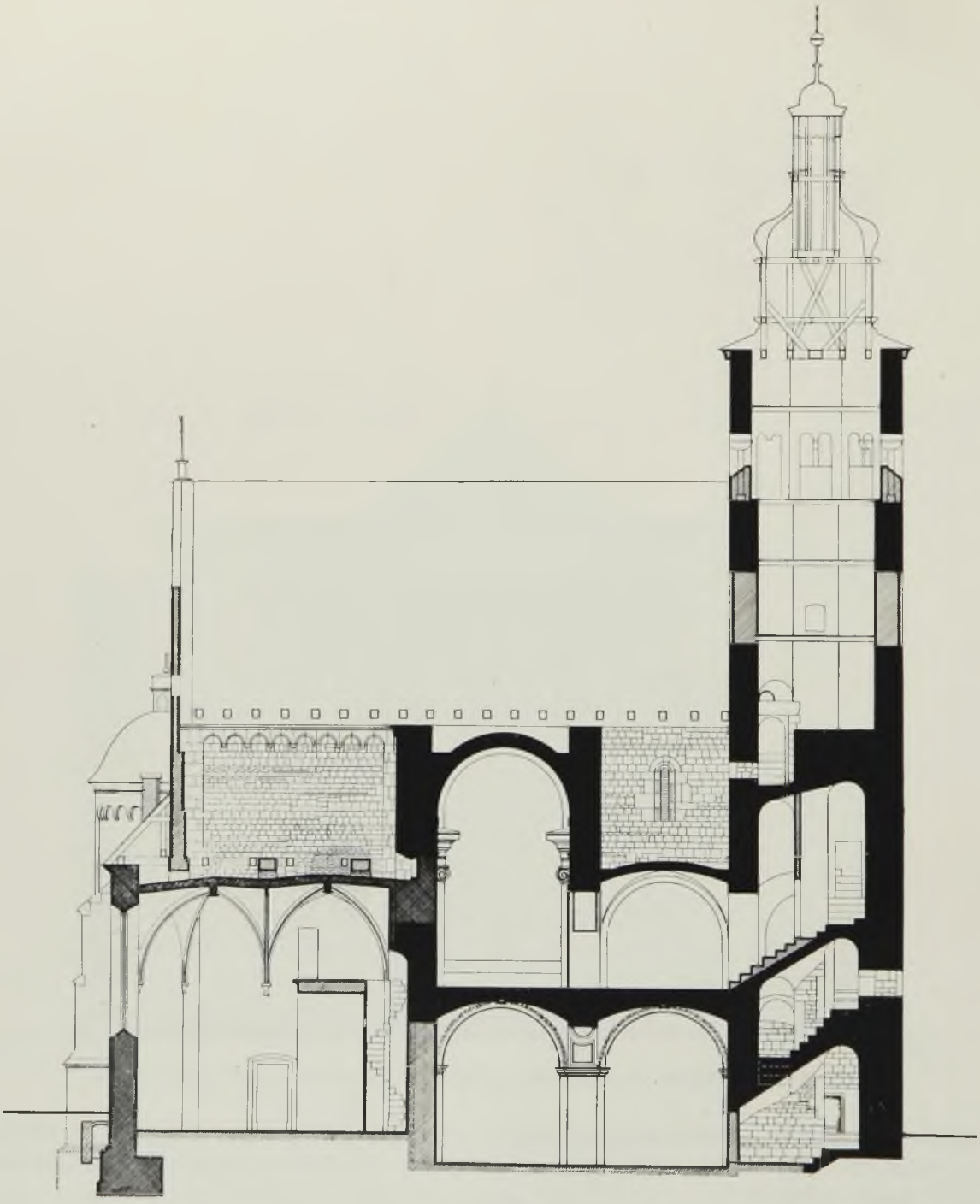


17. Kraków, kościół św. Andrzeja, stan pierwotny, fasada wschodnia, skala 1:200.

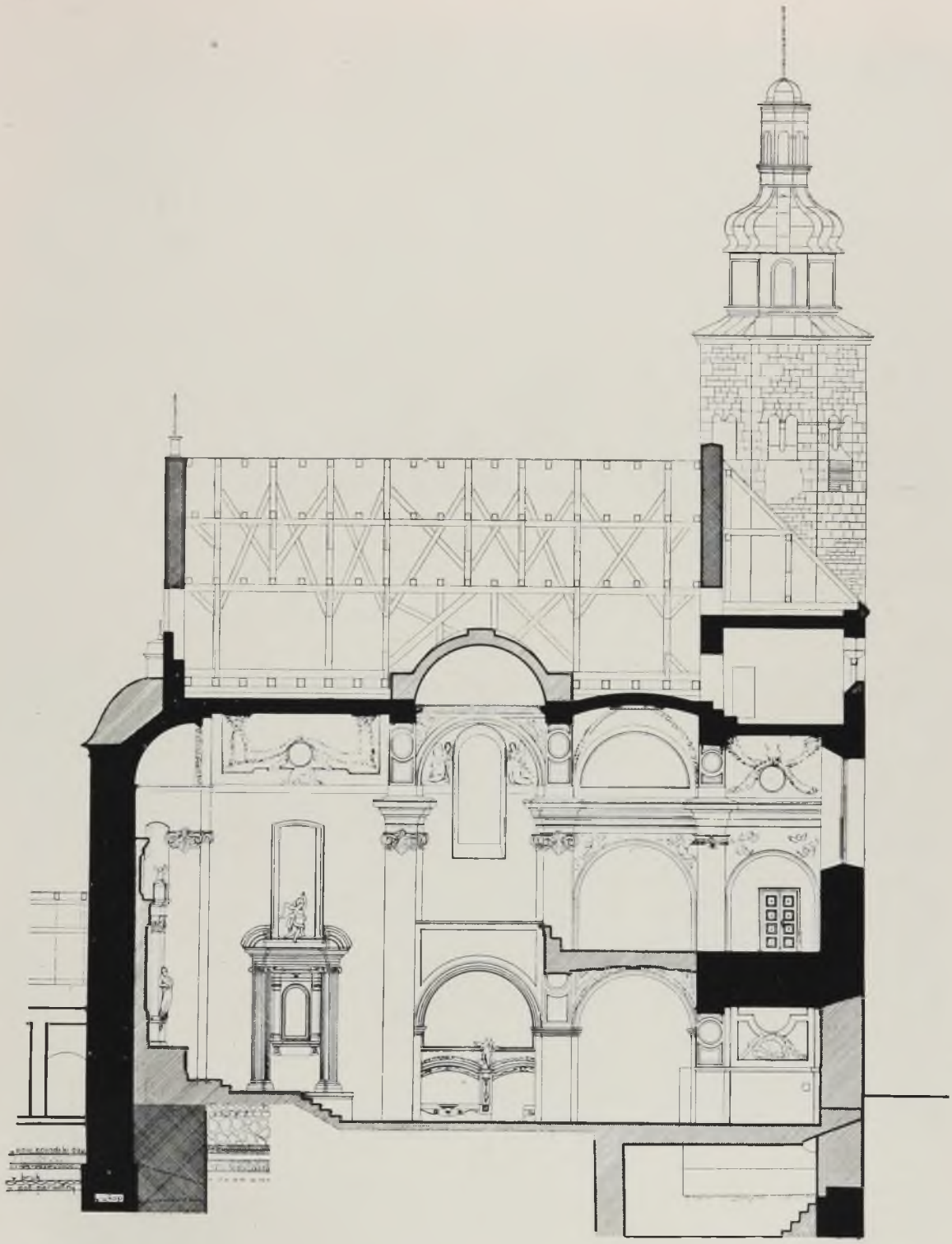
północnej wkop trafił na głębokości 4·20 m od powierzchni ulicy Grodzkiej na grubą warstwę brukowca wapiennego, zalanego wapnem. Być może, że jest to rozszerzenie fundamentu wieży [1].

Umieszczenie głównego wejścia do kościoła zależy przede wszystkim od warunków terenowych i topograficznych. I tak np. dlatego widzimy dzisiejsze wejście dla osób świec-

[1] Fundamenty prezbiterium i wież wykonane są z dzikiego kamienia wapiennego, zalanego chudą i lichą zaprawą wapienną.



18. Kraków, kościół św. Andrzeja, stan dzisiejszy, przekrój podłużny przez nawę boczną północną, skala 1:200.



19. Kraków, kościół św. Andrzeja, stan dzisiejszy, przekrój podłużny przez nawę główną, skala 1:200.

kich w ścianie północnej, ponieważ być nie może od strony południowej ze względu na klauzurę, a ze strony zachodniej z powodu wyjątkowej w tym miejscu wąskości ulicy Grodzkiej. Wcale nie jest rzeczą pewną, że wejście pierwotne znajdowało się w miejscu dzisiejszego wejścia (fig. 2). Faktem jest, że sklepienie dzisiejszego otworu wejściowego jest późne, z cegły barokowej, widocznej po odbiciu tynku na wysokości piąterka kruchty [1]. Łuszczkiewicz stwierdzając, że wejścia pierwotnego szukać należy od strony północnej, nie zwrócił uwagi na wielki, łukowo sklepiony otwór ścienny, znajdujący się między barokową kruchtą a gotycką zakrystią, zagrodzony od zewnątrz bardzo płytką, niską przybudówką. Otwór ten uważamy dlatego za pierwotny, ponieważ trudno przypuścić kłopotliwe wyburzanie i przesklepianie w kamiennej ścianie dla wybudowania więcej niż skromnej barokowej kapliczki i wstawienia w nyżę ołtarza bocznego. Może otwór ten łączył dawniej wnętrze kościoła z jakąś przybudówką, albo stanowił wejście. Tę ostatnią hipotezę przyjęliśmy w naszej rekonstrukcji [2]. Łuszczkiewicz przesądził dalej w sensie negatywnym możliwość istnienia wejścia do kościoła od zachodu, nie można jednak i tej możliwości wykluczyć, a to z następujących powodów. 1) Nie istniała w tym miejscu w czasie budowy kościoła św. Andrzeja przeszkoda ruchu przelotowego ulicznego, natomiast ściana zachodnia kierowała się na groblę, biegnącą łukiem dzisiejszej ulicy Kanoniczej w stronę Wawelu. 2) Pod tynkami zachodniej fasady znajdują się w osi kościoła ślady zamurowanych otworów. Są to pozostałości po zburzonej w r. 1844 przybudówce kościelnej z XVI wieku [3]. Na miejscu tych otworów mógł uprzednio istnieć romański

[1] Na piętrze nad kruchtą mieści się pokoik, służący na skład przyborów kościelnych, do którego dojście z zewnątrz po drewnianych schodkach. Kruchta była prawdopodobnie wyższa i sięgała aż do stropu tegoż pokoiku, czego dowodem są malowidła barokowe, które znalazły się pod pobiałą. Na ścianie południowej rozpoznać można adorację św. Klary, na ścianie wschodniej są wyraźne ślady malowidła, przedstawiającego Chrystusa na krzyżu. [2] Twierdzenia nasze znalazły ciekawe uzupełnienie w zapiskach klasztornych. Kruchta i portal wejściowy notowane są w kronice pod r. 1693, jako fundacja ksieni Anny Tyrawskiej, a pod r. 1843 znajdujemy taki ustęp: „W tym roku jest zrobiona altanka przy Sanctissimum, gdzie dawniej było zupełnie otwarte miejsce, a tak deszcz jako śnieg niszczył mury kościoła i zakrystii; tym sposobem wymysłowym zapobiegła przełożona dalszemu niszczeniu murów". [3] Na podstawie zapisków klasztornych, porównanych z planem z w. XIX, zachowanym w Archiwum Aktów Dawnych M. Krakowa, zebraliśmy następujące wiadomości o zburzonych kaplicach i grobie klasztoru klarysek w Krakowie. Do r. 1844 przed krakowskim kościołem św. Andrzeja od strony ulicy Grodzkiej w odległości 4 m rozciągał się wysoki mur klasztorny. W to międzymurze wstawiono w w. XVI przybudówkę kościelną, pod którą znalazł miejsce wspólny grobowiec zakonnic; w parterze mieściła się kaplica zwana kostną, na piętrze zaś kaplica zwana Kalwarią. Przybudówka ta była niska i niewidoczna od ulicy, bo w całości kryła się za murem obwodowym, a dach jej sięgał tylko parapetu wielkiego okna środkowej empory. W piwnicy znajdował się grobowiec zakonnic, do którego dojście zamykały dwie płyty posadzkowe; wentylację grobów uzyskano przez obcięcie przestrzeni kaplicy kostnej dla stworzenia szybu powietrznego. Grobowiec komunikował się za pomocą drzwi i stopni kamiennych z drugim grobowcem położonym niżej między fundamentami wież, zasklepionym cegłą beczkowo. Piwnicę tę wybudowano w w. XVII (kronika klasztorna notuje to pod r. 1681) jako „nowy grób"; zmarłe zakonnice chowano uprzednio prawdopodobnie pod kaplicą kostną. Na przełomie w. XVIII i XIX zakonnice grzebano — według kroniki — poza klauzurą, na cmentarzu kościoła św. Piotra na Garbarach, kościoła św. Filipa i Jakuba, wreszcie na cmentarzu „generalnym". W piwnicy grobowej pod kaplicą kostną chowano zmarłe zakonnice od r. 1815 aż do r. 1840, kiedy to wyszedł nakaz rządowy chowania zmarłych wyłącznie na cmentarzu ogólnym. Trumny z tego czasu znajdują się obecnie w grobowcu pod kościołem, do którego dotarliśmy podczas naszych poszukiwań, a daty i nazwiska zachowane na trumnach potwierdzają prawdę zapisków archiwalnych. — Do kaplicy kostnej wchodziło się z wielkiej południowej kaplicy oratoryjnej po kilku schodkach, przechodziło się przez dziedziniczyk pod gankiem i wchodziło się przez bramkę. Kaplicę, sklepioną beczkowo, w której znajdował się mały ołtarz, oświetlało okienko znad wejścia, przewietrzanie od-

20

21

22

20. Kraków, kościół św. Andrzeja, romańska klatka schodowa w poziomie parteru. *Rys. Stefan Świszczowski.* — 21. Romańskie schody z klatki schodowej do izby międzywieżowej. — 22. Podwójny wątek ścian klatki schodowej.

23

24

25

23. Kraków, kościół św. Andrzeja, romańskie okno północne nawy środkowej. — 24. Ślady dachu romańskiego i wejście ze strychu do izby międzywieżowej. — 25. Szczelinowe okna izby międzywieżowej; za południową wieżą widać gotyckie skrzydło klasztoru.

portal wejściowy, zniesiony przy dobudowach; zewnętrzne jego stopnie musiałyby zniknąć przy robotach ziemnych w ulicy Grodzkiej. 3) Między podstawami wież znajduje się przestrzeń, która mogła być kruchtą czy też przedsionkiem, ponieważ wąskością swoją i niskością sklepienia jest widocznie wyodrębniona od naw kościelnych [1]. 4) Za umiesz-

26. Kraków, kościół św. Andrzeja, stan dzisiejszy, przekrój poprzeczny przez prezbiterium, skala 1:200.

bywało się za pomocą wspomnianego już szybu, wydzielonego ścianką z całości przestrzeni, a wgląd do wnętrza kościoła zapewniało duże okno we wnęce, zakratowane, „przez które służba kościelna mogła słuchać mszy świętej". Wyburzenie okna notuje kronika pod r. 1681. — Nad kostną kaplicą znajdowała się kaplica zwana Kalwarią z powodu znajdujących się tam stacji. Kaplica ta wbudowana była w szczyty murów kamiennych, a od strony wejścia miała ścianę konstrukcji ryglowej. Do Kalwarii prowadził z kapitularza drewniany ganek kryty daszkiem, wsparty na drewnianych konsolkach. Wnętrze kaplicy było rozjaśnione po obu stronach drzwi dwoma oknami oraz przeciwległym, zakratowanym okienkiem, patrzącym w stronę cmentarza. W kaplicy w w. XIX znajdowały się obrazy oraz trzy małe ołtarze. Zakratowane okno, wciskające się w stronę kościoła pod emporę międzywieżową, było zbyt małe i zbyt nisko położone, aby można było swobodnie patrzeć na odprawiające się w kościele nabożeństwo. Otwór okienny założono raczej dla rozjaśnienia kościoła, a nie dla widoku z kaplicy. — Ogrodzeniowe mury od strony ulicy Grodzkiej, grobowiec i obie kaplice znikły w połowie ubiegłego wieku z rozkazu budowniczego rządowego, a za wiedzą i wolą prezesa Senatu W. M. Krakowa, ks. Jana Schindlera, dla poszerzenia ulicy Grodzkiej. Opis brutalnej sceny burzenia znajdujemy w kronice klasztornej.

[1] Sklepienie tej przestrzeni wykonane jest z bloków martwicy wapiennej. W ścianie południowej

czeniem portalu głównego w osi wielkiej kościoła między wieżami przemawiałaby wreszcie prostota tego rozwiązania. Ostateczne jednak wyjaśnienie zagadnienia kryje się może pod tynkami fasad [1].

Ważną jest z kolei rzeczą ustalić pierwotny romański poziom posadzki kościelnej (fig. 18). Nawiązując do stopni romańskich północnej wieży, biorąc pod uwagę stromość sklepionka nad pierwszym ich biegiem, przyjąć należy niewielką poprawkę, obniżającą

27. Kraków, kościół św. Andrzeja, stan dzisiejszy, przekrój poprzeczny przez nawy przodkowe, skala 1:200.

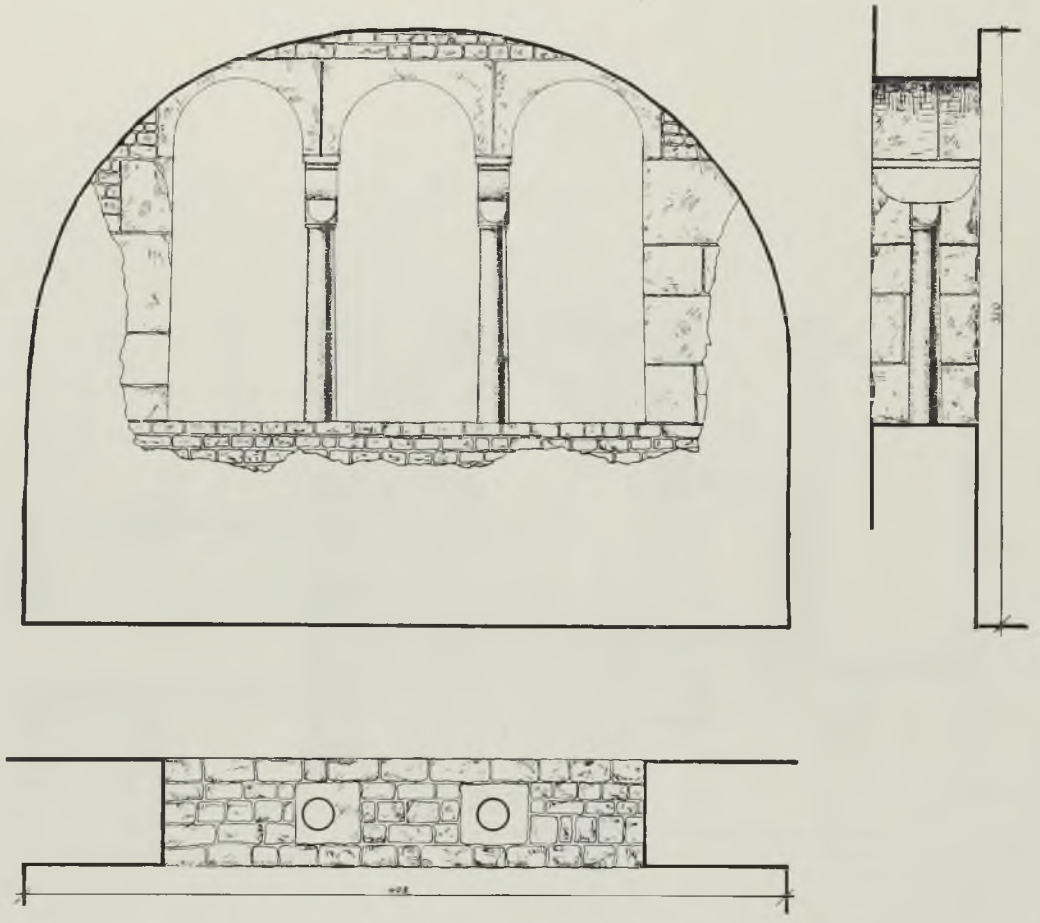
poziom posadzki naw. Poprawkę tę ustalamy na mniej więcej 70 cm, sądząc po odkopanej przez nas regularnej warstwie bardzo zbitego piasku, może dawnej podsypki pod płyty posadzkowe [2].

od strony klatki schodowej wykonano w czasach gotyku okno, które później w czasach baroku zniesiono, na co wskazuje zachowany w klatce schodowej prostokątny otwór z ościeżami i nadprożem z wapienia, zamurowany cegłą barokową. W oknie tym jest otwór wentylacyjny przez nas rozszerzony, przez który dostaliśmy się do grobowca, leżącego między podstawami wież.

[1] W grobowcu leżącym poniżej nie natrafiliśmy na ślady portalu. [2] Kronika klasztorna pod r. 1681 wspomina o położeniu posadzki kościelnej z kamienia ciosowego, którą później według zapisków pod r. 1726 zastąpiono istniejącą dziś posadzką marmurową.

Na podstawie tych faktów wolno stwierdzić, że posadzka romańska kościoła wzniesiona była nad bruk pierwotny zewnętrzny ok. 1·40 m [1].

Ołtarz, stojący w prezbiterium pod smukłą konchą apsydy, podniesiony jest obecnie o pięć stopni ponad podłogę nawy kościelnej (fig. 19). Podniesienie to nasuwało od dawna przypuszczenie istnienia pod prezbiterium krypty romańskiej. Poszukiwania dały jednak wynik negatywny. Aby dostać się pod posadzkę prezbiterium, przebiliśmy od zewnątrz

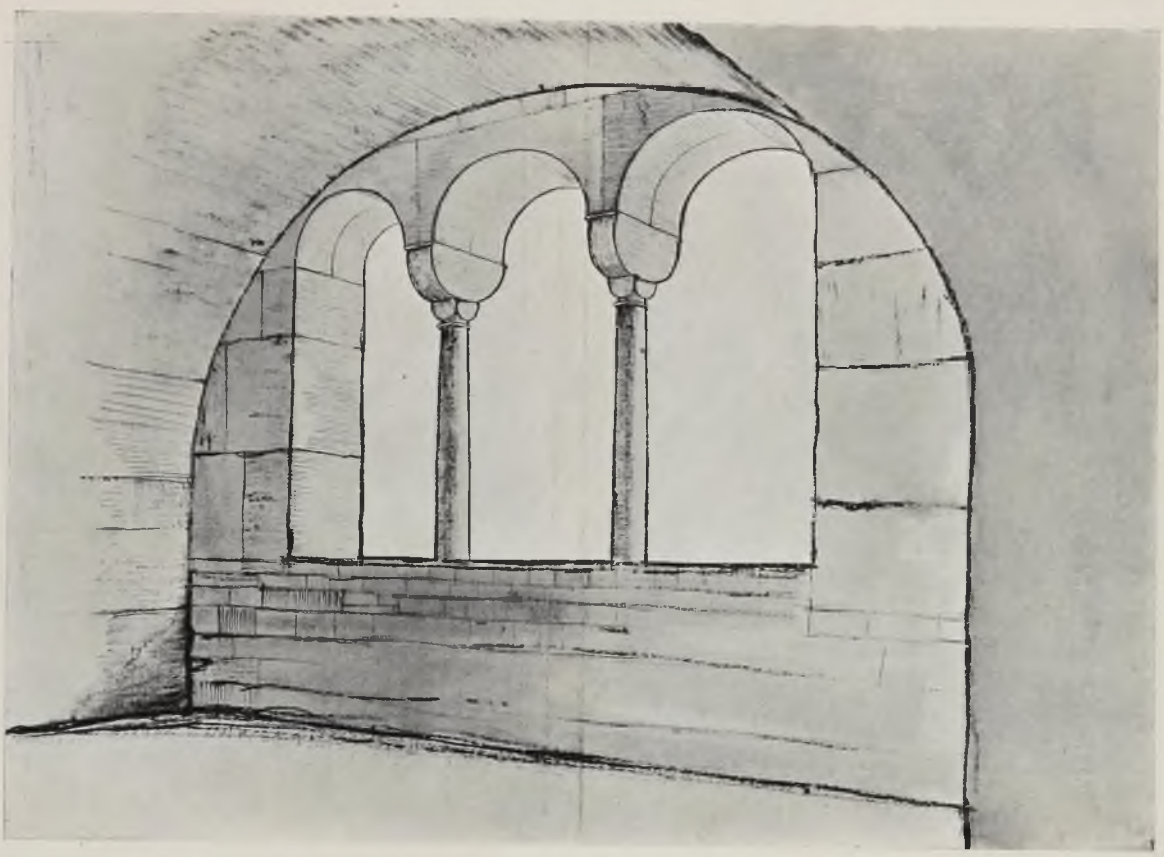


28. Kraków, kościół św. Andrzeja, zamurowane okno romańskie w izbie międzywieżowej, skala 1:40.

mur apsydy, przekuliśmy się z trudem przez mur z kamienia łamanego, tworzącego substrukcję ołtarza [2]. Lica wewnętrznych ścian apsydy na głębokości 3 m pod posadzką są dość starannie obrobione, jednak nie znaleźliśmy nic, co by mogło wskazywać na uprze-

[1] Od średniej wielkości narośnięcia terenu zewnętrznego = 3·20 m odjąć należy wielkość zagłębienia dzisiejszej posadzki kościelnej względem terenu dzisiejszego = 1·10 m i uwzględnić poprawkę obniżającą poziom dzisiejszej posadzki o 0·70 m; 3·20 — (1·10 + 0·70) = 1·40. [2] Przy tej sposobności odkryto 1·05 m poniżej dzisiejszego terenu gzyms cokołowy zakrystii, który w r. 1903, uległ zniszczeniu przy budowie kanału osuszającego, biegnącego wokół zakrystii. Głęboko obok prezbiterium znalazły się ślady dawnego grobu, obłożonego martwicą wapienną, być może pochodzącego z epoki romańskiej; płyciej napotykaliśmy na trumny i szkielety z czasów późniejszych.

dnie istnienie krypty. Rumowisko w tym miejscu nasypano zapewne przy murowaniu fundamentu ołtarza (jeszcze może gotyckiego), na co wskazuje domieszka gruzu ceglanego [1]. Pierwotne, nienaruszone przebudowami nasypy zbadaliśmy za pomocą wykopu przed mensą ołtarza w prezbiterium. Po zdjęciu barokowej posadzki, pod warstwą kamieni mieszanych z nasypem i z okruchami ceglanymi natrafiliśmy w głębokości 1·65 m, a zatem ok. 70 cm poniżej posadzki naw kościelnych, na cienką warstwę piasku z domieszką



29. Kraków, kościół św. Andrzeja, izba międzywieżowa, rekonstrukcja stanu pierwotnego.
Rys. Jan Ekielski.

wapna, pod którą znajduje się warstwa drobnych kamieni wapniaka, zalanych starannie zaprawą wapienną, leżących na bardzo silnie zbitej warstwie piasku. Mógłby to być, jak wyżej wspomniano, dawny podkład podłogi kościelnej. Niżej leżą już warstwami nasypy nie mające domieszek ceglanych (czarnoziem, piasek, kamyki tufu, piasek, grunt). Nie dały również pozytywnego rezultatu poszukiwania krypty romańskiej po stronie zachodniej między podstawami wież. Natrafiliśmy na tym miejscu tylko na wielki grobowiec wykonany w epoce barokowej. Resumując zaprzeczamy istnieniu krypty romańskiej w kościele św. Andrzeja i stwierdzamy wspólny lub podobny poziom posadzek prezbiterium i naw.

[1] Dzisiejszy ołtarz barokowy fundowała ksieni Ludwika Potocka; notuje to kronika klasztorna pod r. 1741.

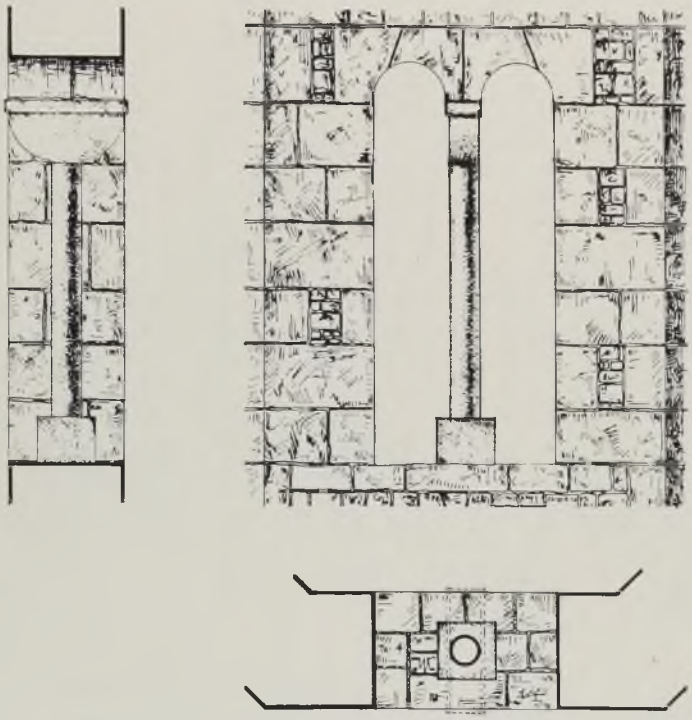
Wypada nam z kolei poddać rewizji dotychczasowe zapatrywanie podawane za pewnik, że w pierwotnym kościele św. Andrzeja był tylko jeden ołtarz, mianowicie główny, nie było natomiast ołtarzy bocznych, a to z powodu braku apsydek zamykających od wschodu boczne nawy. Zapatrywanie to nie może się jednak ostać wobec odkrycia przez nas w tym właśnie miejscu dwóch nyż ściennych, sklepionych beczkowo (fig. 2). Nyża, znajdująca się w nawie północnej, została wykorzystana dla wbudowania schodków na chórek zakrystii, za to nyża przeciwległej nawy dała się zmierzyć: 1·60 m szerokości,

30, 31. Kraków, kościół św. Andrzeja, okna bliźnie na najwyższym piętrze wież.

1 m głębokości, a 4·40 m wysokości to wymiary zupełnie wystarczające dla wstawienia mensy ołtarzowej. Można więc śmiało przypuścić, że każda nawa miała w epoce romańskiej swój ołtarz i że trzy były ołtarze w kościele św. Andrzeja.

W naroża zachodnie kościoła wrastają murami kwadraty wież, skracając w parterze nawy boczne o jedno przęsło. Wieża południowa kryje na parterze izbę, może dawny skarbiec, w północnej zaś romańskie schody wiodą na piętro, do empor. Niedostępną tę przestrzeń można było zbadać, wyłamując północny mur zewnętrzny, przy czym w przyziomie natrafiono przypadkiem na przykryte tynkiem okienko romańskie o kształcie strzelnicy, oświetlające dawniej pierwszy bieg schodów (fig. 20). Do klatki schodowej prowadziły uprzednio łukowo przesklepione drzwi, dziś zamurowane i niewidoczne od strony nawy bocznej. Rodzaj cegły wskazuje na to, że schody z parteru na emporę uniedostępniono dopiero mniej więcej przed stu laty. Przestrzeń ta ma wielką wartość zabytkową, jest to bowiem jedyne w Krakowie, obok krypty św. Leonarda na Wawelu,

wnętrze romańskie, którego nie uszkodziły znaczniejsze przeróbki [1]. Świetnie zachowane stopnie, sklepienie i ściany romańskie obrazują staranność techniczną murarza i kamieniarza. Na wysokości od parteru po piętro znajdują się w narożach klatki schodowej spoczniki (podesty); stopnie są dość wysokie, jednej prawie szerokości. Inaczej zbudowano schody wyższej partii wieży: stopnie biegną tam skrętnie ciągiem nieprzerwanym, posadzki (wierzchy stopni) mają kształt klinowy. W ostatni skręt schodów wpada krótkie odgałęzienie wiodące do izby międzywieżowej (fig. 21). W środku klatki schodowej filar na planie wydłużonego prostokąta dźwiga sklepionka wykonane na szalunku z niewiel-



32. Kraków, kościół św. Andrzeja, okna bliźnie na najwyższym piętrze wież (rekonstrukcja), skala 1:40.

kich kostek wapniaka zalanych obficie szarym wapnem. Można by więc romańską technikę tych sklepionek porównać z techniką współczesnego nam betonu, zwłaszcza że dotąd widać doskonale odciski desek szalunkowych. Ściany klatki schodowej wykonano na przemian z warstw żółtego piaskowca i białego wapniaka (fig. 22). Przy przebijaniu muru stwierdziliśmy, że duże piaskowcowe ciosy sięgają głęboko w mur, łącząc się stosugami między sobą, małe zaś kwadry wapienne licują tylko ścianę, bo w środku między nimi mur wykonano z kamieni łamanych, zalanych wielką ilością zaprawy wapiennej. Nasuwa się przypuszczenie, że technika traktowania powierzchni ściennej pasami poziomymi w dwóch kolorach mogła znaleźć zastosowanie także w głównym wnętrzu kościoła.

Kiedy już mowa o technice wykonania ścian, należy wspomnieć o ich ankrowaniu. Odbywało się to za pomocą belek drewnianych, ułożonych wzdłuż ścian i starannie ze wszystkich stron omurowanych. Odkryliśmy takie gniazdo ankrowe ponad dzisiejszym wejściem do kościoła, długie około 5 m. W środku zachowało się zmurszałe i zbutwiałe

[1] Jedno podniebienie sklepienne zostało lekko uszkodzone w czasach baroku.

33. Kraków, kościół św. Andrzeja, widok dzisiejszy od północnego wschodu.

Rys. Jan Ekielski.

34. Kraków, kościół św. Andrzeja, widok pierwotny od północnego wschodu.
Rys. Jan Ekielski

35

36

35. Kraków, kościół św. Andrzeja, apsyda z gzymsem arkadkowym i lizenami; na murze szczytowym widać wątek romański i gotycki. — 36. Fasada południowa; na prezbiterium gzyms arkadkowy z lizenami; w parterze kaplica Loret.

drewno dębowe. Widać z tego, że system ankrowania murów drzewem, znany powszechnie w czasach gotyku przed stosowaniem żelaza, znanym był również już w czasach romańskich[1].

Empory, które na piętrze tworzą jakby górny kościół, pod względem wielkości odpowiadają dzisiaj użytkowej powierzchni naw na parterze (fig. 3). Przyczyna leży w tym, że w czasach baroku dobudowano do empor pierwotnych wielką emporę środkową[2]. Stwierdziliśmy bowiem za pomocą licznych wierceń, że tak gurt międzyfilarowy, jak samo sklepienie wielkiej empory wykonane jest z cegły, w przeciwieństwie do empor bocznych, których arkady starannie wykonano z bloków piaskowcowych, a podniebienia sklepienne i nadmurowania nad arkadami z lekkiego tufu wapiennego. Możemy tu również stwierdzić ponad wszelką wątpliwość, że przestrzenie pod wieżami na piętrze od początku były udostępnione przez założenie konstrukcyjnych filarów z arkadami, dźwigających spiętrzone wyżej ściany i szeroko łączyły emporę międzywieżową z emporami bocznymi. Ta azurowość wież w wysokości empor datuje się zdaniem Łuszczkiewicza od w. XVI, kiedy chciano świeżo przybudowane od południa skrzydło klasztorne połączyć z piętrem kościelnym. W tym celu miano wyburzyć arkady w murach południowej wieży i znieść tym samym uprzednio tu znajdującą się izbę, na której istnienie wskazywać ma okienko romańskie, zachowane na fasadzie zachodniej. Rozumowanie to okazało się błędne. Związanie dobudowy klasztoru z emporą było bowiem zupełnie łatwe, bo miejsca było aż

[1] W sprawie powyższej korzystaliśmy z informacji prof. dra Adolfa Szyszko-Bohusza. [2] Możliwe, że zapiska kroniki klasztornej pod r. 1681 „kościoła przyczyniono" odnosi się właśnie do wielkiej empory.

37

38

37. Kraków, kościół św. Andrzeja, dolna część wieży północnej; wątek ściany stanowią kwadry wapniaka obrobionego dłutem oraz kilka pasów piaskowca. — 38. Ściana północna transeptu: wątek jej stanowią kwadry wapniaka obrobione młotkiem (okno z epoki baroku).

nadto dla prostego wyburzenia drzwi w pojedynczej ścianie, a w wypadku gdyby istotnie w narożu empory znajdowała się wspomniana izba, nie przez nią, ale obok niej założyłby każdy budowniczy przejście, aby nie stwarzać przed sobą ogromnych trudności technicznych dla małej przyczyny. Błahą byłaby też przyczyna wyburzenia ścian wieży północnej dla samej symetrii. Wracając do okienka romańskiego, które było punktem wyjścia wniosku Łuszczkiewicza, stwierdzamy, że nie oświetlało ono izby wieżowej, lecz od początku rozjaśniało mroczny kąt empory. Powyższe nasze argumenty są mimo wszystko nikłe w porównaniu z argumentami technicznymi. Z obliczenia statycznego wynika, że w narożnikowych filarach wież są siły ukośne, których wypadkowa wskazuje na bliską granicę powstawania w przekroju niebezpiecznych ciągnięć. Przeciwparcie dalszego ciągu arkad, mijając się z osiami filarów wieżowych, jest tutaj bez większego znaczenia. W tych warunkach uważamy wyburzanie arkad za zbyt ryzykowne, aby mogło być możliwe. I rzeczywiście, przy dodatkowym badaniu na miejscu znaleźliśmy pod tynkami świetnie zachowaną kamieniarkę pierwotną, bloki piaskowca najstaranniej obrobione zakreślają czyste i równe linie słupów i archiwolt. Jest więc rzeczą zupełnie pewną, że od początku przestrzeń pod wieżami na piętrze związano z emporami w jedną otwartą całość.

Z licznych okien oświetlających kościół dwa zniknęły w w. XIV przy budowie gotyckiego kościółka, dzisiejszej zakrystii (fig. 26). Deformująca kościół barokowa nadbudówka, nadwieszona w w. XVIII ponad zakrystią, kryje nie tylko typowy romański fryz arkadkowy, ale także obrys zamurowanych pierwotnych okien. Poza tym wielkie

okna, jakie dziś widzimy, zostały w ciągu wieków wyburzone prawdopodobnie na miejscu mniejszych [1]. Naprawdę niespodziewanym jednak zdarzeniem podczas naszych poszukiwań było odkrycie w murach podłużnych nawy środkowej, ponad sklepieniami empor bocznych, dwóch glifowych, półłukowych okien romańskich, wykonanych z ciosów piaskowca (fig. 27). Obustronne założenie tych okien między wieżami a skrzydłami transeptu wskazuje na to, że nawa główna na przestrzeni jednego przęsła miała światło bezpośrednie z zewnątrz. Kościół św. Andrzeja był więc budowlą bazylikową, tym charakterystyczną, że nawy przodkowe były bardzo krótkie. Z tego też powodu plan korpusu kościoła przypomina kształtem raczej kwadrat, niż wydłużony prostokąt. Położenie i około czterdziestostopniowy spadek pierwotnych dachów pulpitowych odczytaliśmy z wyraźnych śladów po zaciekach deszczowych na ścianach wież i transeptu. Romańskie okna zakryto w epoce gotyku stromymi, sięgającymi okapu głównego dachami pulpitowymi, których ślady w przekroju również uwidoczniliśmy. W dobie baroku nawy przodkowe przykryto jednym wspólnym dachem, a lukę w murze zewnętrznym uzupełniono cegłą barokową i zamaskowano tynkami. Zniknęło wtedy również okienko romańskie o kształcie strzelnicy, które nad daszkiem pulpitowym wpuszczało dawniej światło do wnętrza wieży północnej. Tym sposobem bardzo dobrze zachowane okna są dzisiaj remanentem decydującego znaczenia dla odtworzenia pierwotnego obrazu wnętrza, ważnym również dla ustalenia bryły zewnętrznej (fig. 23).

Wypada na koniec określić rodzaj pierwotnego zamknięcia wnętrza kościoła od góry. Po przeprowadzeniu ścisłej kontroli dotychczasowych poglądów w tym względzie dochodzimy do przekonania, że kościół św. Andrzeja nie był kryty pułapem drewnianym, jak przypuszczał Łuszczkiewicz, ale był przesklepiony. Badania sklepień w kilkunastu miejscach nad nawami, emporami i nad izbą międzywieżową wykazały, że zbudowano je tylko z wielkich kamieni lekkiej martwicy wapiennej, związanej szarym wapnem. Wyjątek stanowi naturalnie kopułka centralna na skrzyżowaniu naw, wykonana z barokowej cegły, prawdopodobnie na miejscu krzyżowego sklepienia. Prostota sklepień beczkowych i krzyżowych, jednolity materiał, obcy technice baroku, a zastosowany przy budowie romańskich sklepień krypty św. Leonarda na Wawelu, dalej brak uszkodzeń, nieunikniony przy późniejszym przerzucaniu sklepień, brak gniazd belkowych, na których jakoby istnienie wskazuje Łuszczkiewicz, oto wszystkie argumenty. Dzięki nim, mijając się z dotychczasową wiedzą o krakowskim kościele św. Andrzeja, stwierdzamy pochodzenie jego sklepień z czasów romańskich.

Opuszczając właściwe wnętrze kościoła możemy dostać się na strych za pomocą wspartych na sklepionkach schodów kamiennych, które wiją się naokół filara w wieży północnej. W wieży południowej przestrzeń nad arkadami empory po poziom strychów była od początku stracona dla użytku, bo dostępną być mogła tylko od góry. Badania przeprowadzone na strychach pozwoliły ostatecznie ustalić spadek dachów romańskich. Wznosiły się one pod kątem około 40°, nie były zatem zbyt płaskie. Odczyt możliwy był nie

[1] W kronice pod r. 1639 czytamy, że ksieni Eufrozyna Stanisławska „kościół ozdobiła, w którym okien 3 wybiła, bo był bardzo ciemny". Prawdopodobnie mowa tu o trzech oknach empor. Pod r. 1681 zanotowane jest wyburzenie „okna dla widoku"; ponieważ wtedy wznoszono ołtarz bł. Salomei z czarnego marmuru, nad którym widzimy okno, należy przypuszczać, że mowa w kronice o tym właśnie oknie; upewnia nas o tym fakt niesymetrii tego okna w stosunku do przeciwległego pierwotnego okna, zamurowanego w końcu średniowiecza przy dobudowie zakrystii. Okna wreszcie prezbiterium mają glify z wapniaka ze śladami rąbania. Prawdopodobnie okna pierwotne miały obramienia z piaskowca.

39. Kraków, kościół św. Andrzeja, widok pierwotny od północnego zachodu.
Rys. Jan Ekielski.

tylko na szczytowej ścianie wschodniej, ale także na resztach romańskich, zachowanych w murze dzielącym strych od izby międzywieżowej (fig. 24).

Poszukiwania w tej izbie dały wynik niespodziewany. Okazało się, że trzy oświetlające ją okienka otrzymały kształt podłużnych i wąskich szczelin dopiero w czasach gotyku (fig. 25). Po usunięciu omurowań ukazało się duże, potrójne okno romańskie, przedzielone kolumienkami. Kolumienki te są bardzo ciekawe (fig. 28). Wyrastają bez baz wprost z parapetu i posiadają — rzecz w romańszczyźnie szczególnie rzadka — entazę; górą przepasane są półwałkiem, głowica kostkowa wspiera półkolisty nasadnik młotowy, będący formą przejściową do masywnych kamiennych arkad. Potrójne to okno, bardzo piękne i lekkie w rysunku, otwierało szeroko widok na zachód, a przezroczystość jego kładzie kres zapatrywaniom o obronności czy mieszkalności izby (fig. 29)[1].

Przy bliższym badaniu wież ponad sklepieniem izby międzywieżowej okazało się, że zamurowania łukowo sklepionych framug wykonano w czasach baroku z cegły, kamienia i tynku, zasłaniając w ten sposób romańskie otwory okienne. W tym czasie również zdeformowano i zmniejszono przezrocza romańskich bliźniich okienek, wieńczących wokoło najwyższe piętro wież, przez nadmurowanie parapetów (fig. 30—32). Po zbadaniu tych okienek okazuje się, że dzielące je kolumienki, górą zwieńczone półkolistymi młotowymi kapitelami, są wcale wysokie i że posiadają bazy kostkowe. Widać z tego wszystkiego, że wieże były pierwotnie bardzo ażurowe i że nie uległy w ciągu wieków większym przemianom, uniemożliwiającym rekonstrukcję ich pierwotnej postaci[2].

Przechodzimy z kolei do fasad. Bryła zewnętrzna winna być, jak wiadomo, odpowiednikiem przestrzennych założeń wnętrza. Wymogowi temu kościół św. Andrzeja w dobie romańskiej w zupełności odpowiadał. Mając ustalić dawną jego zewnętrzną postać, nie będziemy zmuszeni błąkać się w niepewności, gdyż rozwiązanie mamy niejako gotowe i pewne. Musimy w pierwszym rzędzie usunąć z dzisiejszych fasad kościoła (fig. 33) wszystkie zniekształcenia powstałe z biegiem lat. Podejmując tę czynność — nazwijmy ją chirurgią rekonstrukcyjną — należy: 1) obniżyć teren dzisiejszy mniej więcej o 3·20 m; 2) z epoki baroku usunąć: a) kruchtę, b) kapliczkę boczną, znajdującą się między kruchtą a zakrystią, c) budynki klasztoru wraz z kaplicą Loret, d) nadwieszone mury i dach ponad zakrystią, e) mury kryjące boczne ściany nawy głównej, przodkowej, f) zamurowania framug wieżowych, g) mury parapetów w przezroczach wieżowych, h) hełmy wież i dach apsydy; 3) z epoki gotyku usunąć: a) zakrystię, b) mury szczytów dachowych, c) mury przesłaniające przezrocza izby międzywieżowej; 4) z epoki romańskiej odtworzyć: a) portal względnie portale, b) okna zamurowane przy dobudowie zakrystii, c) trójkąty murów szczytowych nad czołowymi ścianami transeptu, d) dachy.

Wynik może być tylko jeden (fig. 34). Oto do głównego korpusu budowli, spiętrzonego bryłami naw, a wyżej graniastosłupami zachodnich wież, przylega długie prezbiterium, zakończone od wschodu półwalcem apsydy. Ściany czyste, bez tynków. Piaskowiec z najbliższego Podkarpacia posłużył do wykonania obramień okiennych, arkadek i lizen,

[1] Według przypuszczenia prof. J. Pagaczewskiego, w izbie tej znajdował się mechanizm, kołyszący dzwony zawieszone w wieżach, podobnie jak to bywało w kościołach saskich. [2] Dachy wież musiały pierwotnie mieć kształt niskich ostrosłupów. Na widoku Krakowa, znajdującym się w książce Dorohostajskiego pt. *Hippika* z r. 1603, oraz na sławnym sztychu Vischera i Meriana z r. 1619 widzimy dachy wieżowe kościoła św. Andrzeja, rysujące się jako dwie wysmukłe piramidy. Przyjmując ścisłość rysunku, uważamy ten kształt już raczej za gotycki. Piękne hełmy dzisiejsze wzniesiono podczas wielkiej przebudowy kościoła, opisanej w kronice pod r. 1639, za przełożeństwa ksieni Eufrozyny Stanisławskiej.

wielkie ciosy tworzą węgły korpusu kościelnego i wież, wreszcie mniejsze kwadry piaskowca pasami poziomymi urozmaicają surowość ścian (fig. 30, 31, 35, 36, 37). Zasadniczym jednak wątkiem ścian jest niewielka kostka z miejscowego wapniaka, starannie odłutowana, oraz nieco większy wapienny cios, występujący w ścianach transeptu, z grubsza okrzesany młotkiem (fig. 37, 38)[1]. Resumując wszystko, całość zewnętrzną cechuje zwartość i masywność bryły, wreszcie zdecydowana i bardzo smukła sylweta (fig. 39).

Na tym kończy się rola architekta, której założeniem było uporządkowanie terenu badawczego dla historyka i historyka sztuki.

[1] Szczegółowe orzeczenie, dotyczące materiałów kamiennych, udzielone nam dzięki uprzejmości prof. dra Stefana Kreutza przez dra Antoniego Gawła, brzmi: I. Piaskowiec użyty jako materiał budowlany w kościele św. Andrzeja w Krakowie jest skałą barwy żółtawoszarej, drobnoziarnistą, niezbyt zwięzłą i stosunkowo łatwo na powierzchni ulegającą rozkruszeniu i roztarciu, ale dzięki spoiwu ilasto-krzemionkowemu wykazującą dostateczną wytrzymałość. Okiem nieuzbrojonym obserwuje się w niej oprócz ziarn kwarcu białawe punkciki skaleni i obficie rozsiane drobne blaszki miki. Wzdłuż szczelin i w partiach zewnętrznych skała przybiera na skutek wietrzenia odcień żółtawobrunatny. Bliższych szczegółów składu mineralnego i struktury skały dostarcza obserwacja mikroskopowa cienkich płytek: na podstawie mikroskopowej analizy petrograficznej tegoż piaskowca zaliczyć go należy do grupy piaskowców karpackich, występujących w niewielkiej stosunkowo odległości od Krakowa. Uwzględniając nadto charakterystyki piaskowców ogłoszone w pracach doc. dra M. Książkiewicza, można było zidentyfikować badany piaskowiec z piaskowcami występującymi w dolnej części serii piaskowca ciężkowickiego, który zajmuje w najbliższej okolicy Krakowa pas ciągnący się od Radziszowa do Świątnik i Kośmic Wielkich. Identyfikację tę potwierdza również porównanie piaskowca z próbkami zebranymi przez doc. dra M. Książkiewicza i dr J. Burtanównę podczas ich badań geologicznych na obszarze arkusza Wadowic i Wieliczki. II. Martwica czyli tuf wapienny, wzięty do budowy sklepień w kościele św. Andrzeja, jest skałą o barwie żółtawo-brudnoszarej, krystaliczną, twardą, ale porowatą i jamistą, o budowie naciekowej, widocznej w licznych naskorupieniach i rozgałęzieniach wytwarzających się na sposób stalaktytów. Martwice tego typu pokrywają dna dolin i parowów rozmieszczonych na zachód od Krakowa wzdłuż tzw. rowu krzeszowickiego (dolina Kobylańska, Bentkówki, Szklarki, Racławki i Czernki od strony północnej; parowy między Pogorzycami a Płazą oraz w Rybnej po stronie południowej rowu krzeszowickiego). Wykształcenie ich jest dosyć urozmaicone i na ogół ziemiste i mało spoiste, przechodzą jednak w partie zwięzłe i twarde. Dochodzą do 10 m miąższości (jak np. w dolinie Racławki). Niektóre partie obfitują w szczątki roślinne i zwierzęce, których jednak brak w próbce skały badanej. III. Wapień jest pochodzenia miejscowego; jest to wapień jurajski.

DIE KRAKAUER ST. ANDREAS-KIRCHE IN DER ROMANISCHEN EPOCHE EINE ARCHITEKTONISCHE REKONSTRUKTION

(Zusammenfassung)

Der um 1100. entstandenen St. Andreas-Kirche widmete W. Łuszczkiewicz eine Abhandlung, die sich auf seinen im J. 1899. durchgeführten Untersuchungen stützte[1]. Die Verfasser der vorliegenden Abhandlung untersuchten in den Jahren 1934—6. die Kirche neuerlich und haben Ergebnisse erreicht, die mit denen Łuszczkiewicz's nicht übereinstimmen.

Die Kirche stand auf keiner bedeutenderen Terrainerhöhung. Das ursprüngliche Terrain neben der Kirche lag etwa 3·20 m unter dem heutigen, es wurde daher bei grossem Hochwasser überschwemmt. In dieser Tiefe liegt eine ungefähr 30 cm dicke Schicht schwarzer Sumpferde, unterhalb befindet sich der harte Grundsand. Bei der Apsis traf man auf ein auf der schwarzen Erde gelagertes Kalksteinpflaster. Der Estrich der Kirche lag 1·40 m über dem ursprünglichen Niveau, und 70 cm tiefer als der heutige.

Die Kirche war eine Kreuzanlage, was aber im Grundriss keinen Ausdruck fand, weil die Arme des Querschiffes über die Aussenmauer der Seitenschiffe nicht hinausragten. Das Querschiff war demnach in dem Baukörper versunken (Abb. 2, 3). Die Form eines lateinischen Kreuzes war lediglich in den oberen Teilen des Inneren (Abb. 4) und — selbstredend — von aussen in der Kreuzung des Dachfirstes zu sehen (Abb. 15—17).

Auf dem Dachboden über den Emporen, also in den Mauern des Hauptschiffes, haben die Verfasser zwei halbrund geschlossene Fenster entdeckt, die ursprünglich das Hauptschiff beiderseits erleuchteten (Abb. 23). In der romanischen Epoche befanden sich diese Fenster oberhalb der Emporendächer, die also tiefer als jetzt angeordnet waren. Die Kirche war demnach ursprünglich nach dem basilikalen System erbaut (Abb. 27, 11, 33, 34).

Die ganze Kirche war bereits von Anfang an überwölbt gewesen. Im ganzen vorderen Baukörper, d. h. im Hauptschiffe, in den Seitenschiffen und in den Emporen, sind ursprüngliche Kreuzgewölbe, im Chore dagegen, in den Armen des Querschiffes, wie auch in der Westempore zwischen den Türmen, rundbogige Tonnengewölbe erhalten (Abb. 14). Die Altarapsis bekam eine (auch erhaltene) Halbkuppel. Alle diese Gewölbe wurden aus grossen Tufsteinwürfeln erbaut. Die kleine, aus Backstein errichtete Vierungskuppel rührt aus der Zeit um die Wende des XVII. und des XVIII. Jhdts her. Aus der ursprünglichen, romanischen Epoche stammen nicht nur die Emporen über den Seitenschiffen, sondern auch die sie verbindende Westempore zwischen den Türmen (Abb. 13). Die Verbindung zwischen der nördlichen und der südlichen Seitenempore ist dadurch erreicht, dass die Türme auf ihrer Höhe nicht massiv, sondern von Arkaden durchbrochen erbaut wurden. Es gibt Belege dafür, dass diese Durchbrechung der inneren Turmmauer nicht aus der Zeit eines späteren Umbaues herrührt, sondern ursprünglich ist. Aus einer späteren, nachromanischen Zeit stammt dagegen die grosse Empore, die das an die Türme grenzende Joch des Hauptschiffes einnimmt (Abb. 10, 19). Den Beweis dafür bildet das Material, aus welchem das Gewölbe, auf dem der Estrich dieser Empore ruht, erbaut wurde. Es ist zwar, im Gegensatz zum Tufstein, dessen man sich zur Errichtung der ursprün-

glichen Gewölbe bediente, der in Polen in der frühromanischen Epoche unbekannte Backstein.

In der Ostwand der beiden Seitenschiffe entdeckten die Verfasser Nischen, die ehemals zweifelsohne zur Unterbringung der Altäre dienten (Abb. 12). Die Nische im Nordschiffe wurde während eines Umbaues entstellt, die andere dagegen im Südschiffe, liess sich vermessen. Ihre Ausmasse genügen vollkommen zur Unterbringung des Altartisches.

Der Hochaltar steht gegenwärtig auf fünf Stufen (Abb. 26). Diese Erhebung über den Fussboden legte seit jeher die Vermutung nahe, dass sich unter dem Chore eine romanische Krypta befinde. Die Nachforschungen fielen jedoch negativ aus: es gibt dort keine Krypta und es hat auch nie eine gegeben. Zu keinem positiven Ergebnis führten auch die Nachforschungen nach einer romanischen Krypta zwischen den Fundamenten der Türme, also von der Westseite her. Man stiess dort nur auf eine grosse Gruft, die in der Barockzeit errichtet worden war.

Der südliche Turm birgt im Erdgeschoss eine Stube, vielleicht eine ehemalige Schatzkammer, in dem nördlichen dagegen befinden sich romanische Treppen, die zu den Emporen hinaufführen (Abb. 18). In der Mitte des Stiegenhauses steht ein viereckiger Pfeifer, der kleine, aus reichlich mit Kalk beworfenen kleinen Kalksteinblöcken ausgeführte Gewölbe trägt. Dieses Stiegenhaus ist ausser der St. Leonhard-Krypta in der Domkirche — das einzige romanische Innere in Krakau, das durch spätere Umbauten in höherem Masse nicht geändert wurde. Seine Wände wurden abwechselnd aus Schichten von gelbem Sandstein und weissem Kalkstein ausgeführt (Abb. 20 —22).Es ist wahrscheinlich, dass man auch im Innern der ganzen Kirche eine solche Polychromie in dem Material selbst angewendet hat. Bei der Prüfung des Stiegenhauses kam im Erdgeschoss ein romanisches, schiessschartenartiges Fensterchen zum Vorschein, das ursprünglich den ersten Treppenabsatz erleuchtete.

Über der Wölbung der Empore zwischen den Türmen, also im obersten Geschosse des Westbaues, birgt sich ein tonnengewölbtes Stübchen, dessen Gewölbe aus Tufstein ausgeführt ist (Abb. 5). Eine Überraschung in dieser Stube bildete die Entdeckung an der Stelle der drei Spalten in der Westfassade eines dreiteiligen romanischen Fensters (Abb. 25, 28, 29).

Die Prüfung der Türme erwies, dass die grossen Öffnungen in dem unteren Teile der Achtecke in der Barockzeit vermauert worden waren. In derselben Zeit wurden die Brüstungen der Doppelfenster im obersten Stockwerk der Türme etwa 1 m hoch von Unten vermauert. Die Mittelsäulchen dieser Doppelfenster stehen auf einfachen steinernen Würfeln (Abb. 30—32). Die Türme waren daher ursprünglich mehr durchbrochen, als heute.

Es ist nicht sicher, ob der ehemalige Eingang sich dort, wo der heutige befand. Im nördlichen Arme des Querschiffes, zwischen der Vorhalle und der gotischen Sakristei, befindet sich eine grosse, rundgewölbte Öffnung, die, von aussen durch einen flachen Barockanbau verdeckt, zweifelsohne ursprünglich ist. Sie könnte den Eingang bilden oder das Innere der Kirche mit einem heute nicht mehr bestehenden Anbau verbinden. Der Eingang könnte sich auch in der Westfassade befinden. An dieser Fassade sieht man Spuren von Öffnungen, die nach den im J. 1844 abgebrochenen Barockkapellen führten. Vielleicht wurde beim Bau dieser Kapellen das romanische Portal zerstört oder vermauert. Zwischen den Türmen befindet sich im Erdgeschoss ein Raum, der als eine Vorhalle zu betrachten wäre, was auf das Bestehen eines Einganges in der Westfassade hinweisen dürfte (Abb. 39). Die endgültige Aufklärung dieses Problems verbirgt sich unter der Übertünchung der Fassaden.

17014. II

TADEUSZ MAŃKOWSKI
(przy współudziale Zygmunta Wdowiszewskiego)

PASY POLSKIE

I

Technika tkacka i organizacja persjarni

Różnice formalne między pasami wschodnimi a polskimi. — Kształty i proporcje pasa perskiego, półpaska wschodniego i pasa polskiego. — Przywożone ze Wschodu do Polski warsztaty tkackie, berda i magle a tkackie urządzenia mechaniczne zachodnio-europejskie. — Nabycie berd i magla w Stanisławowie dla persjarni Radziwiłłowskiej w r. 1757. — Opis warsztatów persjarni w Słucku. — Nomenklatura tkacka o brzmieniu tureckim. — Rola tkaczy sprowadzanych z Lyonu i ich warsztaty. — Persjarnie, jedne posługujące się narzędziami wschodnimi, inne zachodnimi. — Badanie różnic techniki w tkaninie pasów polskich. — Organizacja persjarni w Polsce. Rysunkowe projekty (abrysy) pasów i ich projektodawcy (deseniści). — Zakres czynności kierownika administracyjnego a kierownika fabrykacji (metra). — Ilość warsztatów w Słucku i Grodnie. — Fabrykanci „wiążący kwiaty". — Wynagrodzenie tkaczy. — Znaki fabryczne polskich persjarni i ich wymowa.

W pracy pt. *Sztuka Islamu w Polsce w XVII i XVIII wieku* (Rozprawy Wydziału filologicznego Polskiej Akademii Umiejętności LXIV nr 3), wydanej w r. 1935, zająłem się pasami wschodnimi, sprowadzanymi do Polski, ze stanowiska ich wpływów na wytworzenie się typu pasa polskiego. Temat ten został objęty w niej w osobnym rozdziale pt. *Pasy wschodnie a pasy polskie*, stanowiącym jakby rozprawkę samą dla siebie. Zawarto w niej wiadomości o pierwszych w Polsce warsztatach, wytwarzających pasy na kresach południowo-wschodnich dawnej Rzeczypospolitej.

Po wyjaśnieniu genezy pasa polskiego przyjść winna kolej na omówienie monograficzne samych pasów oraz dziejów polskich fabryk pasów, czyli tzw. persjarni. Będzie to szersze rozwinięcie tematu poruszonego poprzednio.

Tematu tego jednak praca niniejsza nie wyczerpuje, stara się jedynie stworzyć podstawy dla studium pasów polskich. Niedostateczne są jeszcze zebrane na razie materiały archiwalne, przynoszące wiadomości historyczne do dziejów polskich persjarni. Dzieje wielu z nich są zupełnie nieznane, choć znamy pasy ich wyrobu. Na odwrót istnieją wzmianki historyczne o persjarniach, których wyrobów dotychczas nie odszukano.

Nie miałem też możności dokładnego przestudiowania wszystkich znanych polskich zbiorów pasów. Praca niniejsza opiera się przede wszystkim na zbiorach: Muzeum Narodowego i Muzeum Ks. Czartoryskich w Krakowie, Muzeum Narodowego w Warszawie, Miejskiego Muzeum Przemysłu Artystycznego i zbiorów im. Orzechowicza we Lwowie.

BIBLIOTEKA POLITECHNIKI ŚLĄSKIEJ

Korzystałem też po części ze zbiorów hr. Potockich w Krzeszowicach oraz, dzięki uprzejmości dra Zygmunta Przyrembla w Warszawie, z fotograficznych zdjęć zbioru pasów Ordynacji ks. Radziwiłłów w Nieświeżu.

Studium pasów polskich w szerszej mierze, niż to było udziałem dotychczasowych badaczy: A. Jelskiego, A. Römera, ks. dra T. Kruszyńskiego, umożliwione mi zostało dzięki uprzejmości Zarządu Archiwum Nieświeskiego w Warszawie, w którym znalazły się materiały nie uwzględnione w pracy Jelskiego, oraz dzięki życzliwemu stanowisku Dyrekcji Muzeum Narodowego w Warszawie, która poleciła wykonać w swej pracowni fotograficznej znaczną ilość zdjęć pasów polskich, znajdujących się w bogatym zbiorze tego Muzeum, i oddała mi ich fotograficzne odbitki do dyspozycji.

Osobne słowa podzięki należą się z mej strony drowi Zygmuntowi Wdowiszewskiemu, który, prowadząc sam badania nad persjarnią grodzieńską, oddał do mej dyspozycji i pozwolił zużytkować zebrane przez siebie w Bibliotece hr. Przezdzieckich w Warszawie materiały dotyczące tej persjarni. Dzięki też drowi Wdowiszewskiemu rozdział V niniejszej pracy, dotyczący manufaktury pasów w Grodnie, mógł być znacznie rozszerzony.

Łaskawej pomocy we wskazaniu poszczególnych źródeł archiwalnych oraz wiadomości o pasach udzielili mi w toku pracy prof. dr Marceli Handelsman, prof. ks. dr Zdzisław Obertyński, prof. Wacław Husarski i dr Nina Asserodobraj, którym za to należy się moja najszczersza wdzięczność. Przyjacielskie słowa podzięki zechce przyjąć także prof. dr Zygmunt Batowski za zebrane na miejscu i podane do mej wiadomości informacje o Lipkowie, gdzie w w. XVIII kwitła persjarnia Paschalisa.

Jak w dotychczasowych mych pracach, o ile one dotyczyły związków Polski ze sztuką wschodnią, tak i w tej zawdzięczam wiele prof. drowi Tadeuszowi Kowalskiemu w Krakowie i jego wyjaśnieniom znaczenia wyrazów polskich, odnoszących się do tkactwa, wziętych z języka tureckiego i perskiego. Podziękowania za językoznawcze wyjaśnienia zechcą też przyjąć asystenci Uniwersytetu J. K., orientaliści dr Eugeniusz Słuszkiewicz i dr Marian Lewicki.

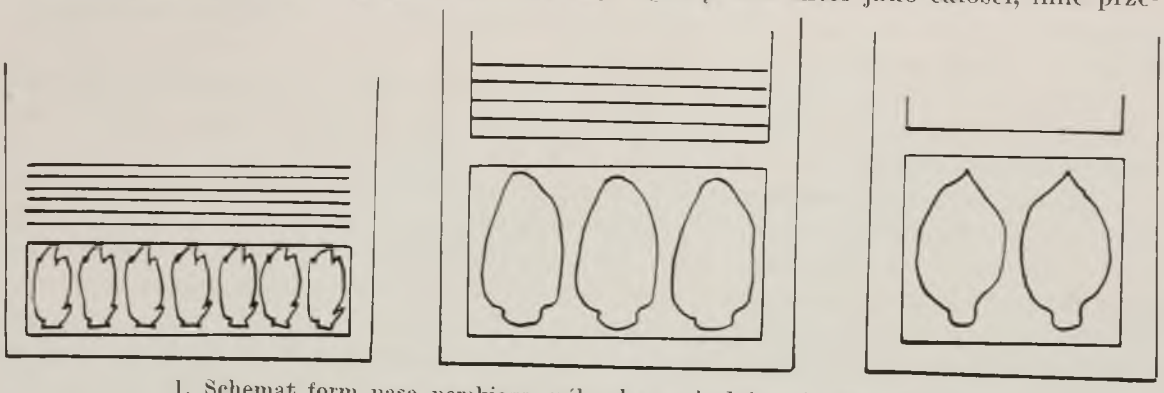
Pas polski jako kompozycja ornamentalna dzieli się na najdłuższą część środkową, zwaną niekiedy „wciąż pasa", na obwodzący całość pasa szlaczek, zamieszczony w jego bordiurze, i na „końce" czyli „głowy", stanowiące pewnego rodzaju odrębną znów kompozycję, którą z resztą przestrzeni zdobnej ornamentem tkaniny łączy zamykający całość „szlaczek" [1].

W pracy o sztuce Islamu w Polsce podniosłem różnice między pasami wschodnimi a polskimi, polegające na większych wymiarach pierwszych, znaczniejszej ich szerokości i wielokrotnym — pięć do siedem razy — powtarzaniu tego samego ornamentu w ich końcach („głowach"), podczas gdy w końcach pasów polskich ornament ten powtarza się tylko dwukrotnie, w rzadkich wypadkach najwyżej trzykrotnie. W stwierdzeniu wzajemnych różnic należy jednak pójść jeszcze dalej.

Podstawowa różnica formalna między pasami wschodnimi a polskimi polega także na odmiennym ustosunkowaniu ornamentu do formy pasa, jako tej płaszczyzny, na której rozwija się ornament. Pas polski jest na ogół węższy od wschodniego, odpowiada bardziej

[1] Świeykowski E., *Zarys artystycznego rozwoju tkactwa i haftarstwa*, Kraków 1906, przyjmuje inne nazwy: tła i brzegów. Uważałem za stosowne jednak przywrócić nazwy dawne, z którymi spotkałem się w materiałach archiwalnych. Nazwy przyjęte w niniejszym studium były w użyciu w w. XVIII w polskich warsztatach wytwarzających pasy (persjarniach).

formie, którą w handlu wschodnimi tkaninami regestry Nikorowiczów nazywały półpaskiem [1]. Na węższej przestrzeni pasa polskiego poświęcono więcej miejsca końcowi, o odrębnym ukształtowaniu ornamentu. W pasach polskich koniec czyli głowa stanowi pewną całość samą dla siebie i odgrywa większą rolę niż we wschodnich. Z odmiennych proporcji pasa polskiego wypływa też inny jego ogólny charakter jako całości, inne prze-



1. Schemat form pasa perskiego, półpaska wschodniego i pasa polskiego.

strzenne ukształtowanie jego ornamentu. Forma ta jest zasadniczą i stanowi jedno z kryteriów odróżniania pasów wschodnich od pasów polskich; z tych różnic formalnych należy sobie zdać sprawę zaraz na wstępie.

Rzadki stosunkowo na Wschodzie półpasek, kto wie czy nie tylko na eksport do Polski w krajach tureckich wytwarzany, stanowi formę pośrednią między pasem wschodnim a polskim (fig. 1).

Z formalną stroną przedmiotu naszych badań, tj. pasa polskiego, stoi w związku technika tkacka, zastosowana przy jego wytwarzaniu.

Z punktu widzenia techniki tkackiej liczyć się należy z dwoma momentami, w których wpływy Wschodu i Zachodu zaznaczają się równie dobitnie, jak zresztą w całej genezie pasów polskich. Wytwarzano u nas pasy zrazu na warsztatach z Turcji sprowadzanych, używanych na Wschodzie muzułmańskim, niewątpliwie różniących się typem i mechanicznymi urządzeniami od warsztatów używanych na Zachodzie Europy. Zaczęto jednak wytwarzać wkrótce potem także pasy na warsztatach typu odmiennego, sprowadzanych z Francji, Niemiec i może innych także krajów europejskich.

Przekraczałoby zakres niniejszego studium, poświęconego jednej z gałęzi przemysłu artystycznego w Polsce, wdawanie się w szczegółowe rozpatrywanie różnic warsztatów tureckich i urządzeń mechanicznych wschodnich a zachodnich. O warsztatach tkackich, używanych na Zachodzie Europy w w. XVIII, informuje nas *Wielka Encyklopedia* Diderota [2], w szczególności zawarte w tomach VI, XI i XVI artykuły pod tytułami: *étoffe*, *soierie* i *tissu*, wydane w czasie, w którym w Polsce kwitły fabryki pasów, a przede wszystkim zawarte w t. XI tej *Encyklopedii* liczne serie miedziorytów z przedstawieniami tkackich urządzeń mechanicznych, będących podówczas w użyciu, z ich niektórymi szczególnymi odmianami lyońskimi oraz przedstawieniem różnych rodzajów splotów nitek w ówczesnych tkaninach.

[1] Mańkowski T., *Sztuka Islamu w Polsce w XVII i XVIII wieku*, Kraków 1935, s. 68. [2] *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* VI, wydany w r. 1756, XI w r. 1772, XVI w r. 1765.

Mniej mamy wiadomości o tkactwie wschodnim. Uwaga europejskich badaczy koncentrowała się dotychczas na technice kobiernictwa wschodniego, zwłaszcza perskiego; mniej poświęcano uwagi studium techniki innych tkanin i pozostających z tym w związku wschodnich urządzeń mechanicznych.

Technika tkacka, zawisła od odmiennych urządzeń mechanicznych, powinna była zaznaczyć się także w samych tkaninach, wychodzących z warsztatów raz wschodniego, to znów zachodniego typu.

Nie mamy wiadomości, by miał się zachować na terenie Polski jakikolwiek warsztat, na którym w dawnych persjarniach wytwarzano pasy. Chodziłoby zwłaszcza o warsztat typu wschodniego.

Ze wzmianek archiwalnych wnosić można, że w tkalniach pasów z urządzeń mechanicznych główną rolę odgrywały: warsztat tkacki, berdo i magiel.

Ormiańskiego pochodzenia tkacze, tzw. persjanie, trudniący się wyrobem pasów, przenosząc się do Polski ze Stambułu czy innych miejsc w krajach pod panowaniem tureckim, zabierali ze sobą i przewozili nieraz z trudnościami, chyłkiem przez granicę turecką swe odmienne od tkackich warsztatów w Europie zachodniej i w Polsce używanych warsztaty, berda i magle metalowe. Fabrykacja pasów na ziemiach tureckich i na południowo-wschodnich kresach Rzeczypospolitej prowadzona była na warsztatach tego samego typu i tymi samymi sposobami technicznymi. Różniły je od zachodnich metod tkackich przede wszystkim odmiennej konstrukcji berda i metalowe magle, których w tkactwie zachodnio-europejskim nie stosowano.

Sprowadzanie z tureckich krajów warsztatów tkackich odmiennego typu przedstawiało prawdopodobnie mniej stosunkowo trudności. Natomiast utrudnione wielce było przewożenie przez granicę turecką metalowych ciężkich maglów. O nich to i o ich zastosowaniu przy fabrykacji pasów wspominał Dominik Misiorowicz, ormiańskiego pochodzenia persjanin, zajęty naprzód w Stanisławowie, a potem w Brodach wytwarzaniem pasów zwanych stambulskimi, w piśmie [1], którym odnosił się do króla Stanisława Augusta z prośbą o pozwolenie na założenie persjarni w Warszawie: „....mam rzecz osobliwszą, to jest magiel z samego Stambułu z niezmiernym kosztem, nie mówię azardem życia, przeze mnie sprowadzony, którego cnota jest dawać lustr przedziwny nowym, bogatym różnym materiom, a stare odnawiać".

Do persjan stanisławowskich, którzy posiadali przyrządy tkackie wschodniego typu, szczególnie nadające się do wytwarzania pasów, zwracano się z innych stron Polski, by od nich odkupywać ich narzędzia. Chodziło zarówno o owe magle, jak i o tzw. berda. Kiedy też w r. 1757 Michał Kazimierz Radziwiłł „Rybeńko" przystępował do reorganizacji swej persjarni, to nie tylko „chłopców" swych wysłał na naukę do persjanina stanisławowskiego, lecz po ich powrocie ze Stanisławowa zapragnął stamtąd sprowadzić wschodniego typu warsztaty. Dysponując administracją swych dóbr klucza żółkiewskiego, bliższych Stanisławowa aniżeli odległy Słuck czy Nieśwież, dał polecenie do Żółkwi [2], by stamtąd postarano się o odnośne przyrządy tkackie w Stanisławowie: „D. 2 maii 1757 anno. Arendarze generalni miasta mego dziedzicznego Żółkwi. Jest wola moja gdybyście się koniecznie starali kupić i dostać u majstra persjanina w Stanisławowie mieszk-

[1] Czart. rpis 782, s. 161 i komunikat Sokołowskiego M. z 30 XI 1893 w Spraw. KHS V, s. CXIII.
[2] Kopie rozporządzeń gospodarczych i prawnych a die tertia Januarii 1756 ad diem 21 Julii 1761 (Arch. Nieświeskie).

kającego, u którego się chłopcy moi uczyli, naczynia do ich konsztu należącego berdo zwanego, tak do robienia makat jako też pasów, sztuk kilka...".

Oprócz berda potrzebne było do fabryki perskiej Radziwiłłowskiej w Nieświeżu czy Słucku pozyskanie magla, który nici złotej czy srebrnej nadawał niezwykłego blasku i sprawiał, że — jak mawiano — stawały się „lustrowne". Zastosowanie magla, używanego w tkactwie wschodnim, stanowić miało o wyższym poziomie i jakości tkanin przerabianych nicią metalową. Nabyciem go dla fabryki Radziwiłłowskiej u persjanina stanisławowskiego zająć się miał administrator żółkiewski Radziwiłłów nazwiskiem Lissowski, a o skuteczności jego zabiegów w Stanisławowie świadczy list ks. Michała Kazimierza Rybeńki [1]: „Arendarzy *(s)* generalni dóbr moich żółkiewskich, za tą asygnacją moją macie wraz wypłacić do rąk I. P. Lissowskiego administratora mego żółkiewskiego na zapłacenie magla do roboty perskiej # 50, co wam czasu kalkulacji przyjęto będzie, pilno przykazuję. Dat. w Nieświeżu d. 3 8bris 1757".

Opis fabryki perskiej w Słucku i jej technicznego urządzenia, sporządzony co prawda dopiero w r. 1807, daje nam pewne wskazówki dotyczące warsztatów, na których tkano pasy [2]. Jedne były urządzone dla wyrobu pasów jednostronnych, inne zaś dwustronnych, inne wreszcie czterostronnych. Nie na każdym też warsztacie można było tkać pasy jednakowej długości. Szczególnie ważnym było urządzenie mechaniczne, które umożliwiało wytwarzanie pasów czterostronnych, najbardziej poszukiwanych. Pasy czterostronne, o różnych barwach a o tym samym ornamencie na każdej połowie dwóch stron, mogły być przez odpowiednie ich składanie zastosowywane do żupanów różnych barw, wkładane odpowiednio do różnych okoliczności, a barwy przekładanego czterostronnego pasa symbolizowały radość (biały) i smutek (czarny), dostrajały się do innych części ubioru, w szczególności żupana. Pasów czterostronnych nie znajdujemy nigdzie na Wschodzie; był to wynalazek polski, który oszczędzać miał konieczności posiadania w garderobie szlachcica kilku pasów różnych i umożliwiał obchodzenie się jednym i tym samym w różnych okolicznościach.

Magle w fabryce słuckiej były w r. 1807 dwa: większy i mniejszy „z należytym naporządzeniem", z walem spiżowym „i z dwuma wałami drewnianymi suto rechwami i szrubami żelaznymi okute" [3]. Z opisu drobniejszych różnych narzędzi dowiadujemy się, że przy maglowaniu używano rozpalonych dusz żelaznych, które chwytano żelaznymi krukami, i że magiel wprawiany był w ruch za pomocą koła palczastego, które kręciło wały. Maglowanie łączyło się zatem z prasowaniem na gorąco.

Z tym ze Stanisławowa wziętym, stosowanym w fabryce Radziwiłłowskiej systemem fabrykacji pasów łączy się nomenklatura różnych narzędzi. Samo brzmienie odnośnych słów wskazuje na ich wschodnie pochodzenie. Nie mając przed oczyma warsztatu, berda i magla, nie umiemy nazw tych związać z poszczególnymi przedmiotami i urządzeniami technicznymi persjarni. Słyszymy tylko o „kółkach małych do kafesu", o „czerach", o „osnowie do wituszki" itp. Tradycje wschodnie w polskich persjarniach trwały też długo. Jeszcze w r. 1807, w czasach schyłku persjarni w Słucku, używano w odniesieniu do tkania pasa terminologii, w której przeważały wyrazy tureckie w spolszczo-

[1] Asygnacja na strawne dla majstrów perskiej roboty z 29 IV 1759 (tamże). [2] Taryfa opłat „fabrykantom" od wyrabiania pasów, z daty 15 I 1808, niżej przytoczona (tamże). [3] Regestra warsztatów różnego naczynia, wszelkich drobiazgów i maglów w fabryce perskiej słuckiej przy objęciu od W^o Madżarskiego na skarb książęcy znajdujących się (tamże).

nym brzmieniu [1]. I tak słowo „sade" oznacza tkaninę gładką, bez ornamentu [2]; „mihurki" [3] — to zapewne ornament analogiczny do tego, który w rejestrach Nikorowiczów nazywany był także „w szelążki". Nie zdołałem dojść znaczenia określenia ornamentu słowem „w sucharki".

Na szczególną uwagę zasługują wreszcie „ramy do wiązania kwiatów". Domyślamy się, że w ramach tych majster-persjanin dokonywał ważnej i trudnej pracy wytkania zakończenia pasa, zwanego w persjarniach na południowo-wschodnich kresach Rzeczypospolitej z turecka „głową", w Słucku zaś i Grodnie oraz innych persjarniach „końcem".

Znacznie później niż ormiańscy przeważnie tkacze ze Wschodu przybywać zaczęli do Polski cudzoziemcy z krajów zachodniej Europy. Podczas gdy pierwsi przybywali sami, z własnej inicjatywy, przywożąc prócz swej umiejętności używane na Wschodzie narzędzia i przyrządy tkackie, to tkacze z Francji, zwłaszcza z Lyonu, niekiedy z Włoch, przybywali sprowadzani stamtąd przez założycieli na szeroką miarę pomyślanych fabryk tkanin jedwabnych, w których wytwarzanie pasów nie najmniejszą grało rolę. Wraz z tkaczami z Zachodu przybywały warsztaty przez nich używane, odmiennego typu niż przyjęte we wschodnim tkactwie.

Rola zwłaszcza francuskich tkaczy i warsztatów typu francuskiego była inna, niż rola tkaczy i urządzeń mechanicznych tkackich, sprowadzanych przedtem ze Wschodu muzułmańskiego. Dawne persjarnie w Polsce nazywali francuscy tkacze z przekąsem *fabriques de ceintures à la turque* [4]. O ile tkacze wschodniego typu byli inicjatorami przemysłu artystycznego w tzw. „fabrykach perskich" w Polsce, to tkacze francuscy mieli przyczynić się do ich udoskonalenia, doprowadzić do tego, że persjarnie polskie mogły wypowiedzieć ostatnie słowo w wytwarzaniu pasów wysokiej artystycznej wartości, w których umiano zużytkować to, co w tym zakresie dawało najlepszego tkactwo wschodnie, i to, co przynosił Zachód europejski.

W niektórych „fabrykach perskich" w Polsce przeważali francuscy tkacze i urządzenia mechaniczne sprowadzone z Francji, lub też sporządzone na wzór francuskich. Tak było w założonych za wolą Stanisława Augusta, pozostających pod ogólnym kierownictwem podskarbiego Antoniego Tyzenhauza manufakturach w Grodnie, wśród których istniała i persjarnia. Inspektor generalny fabryk grodzieńskich, Jakub Becù przesyłał do Grodna w r. 1772 z Berlina, w czasie swego tam pobytu, różne przyrządy tkackie, w szczególności berda. W r. 1775 zestawiono w Grodnie Specyfikację niektórych naczyń, co do manufaktur mają być zagranicznie raz na zawsze zapisane, — a zapisywano je tylko z krajów zachodnich [5].

W persjarni grodzieńskiej zwracają uwagę używane tam grzebienie stalowe [6], o których przedtem w innych fabrykach perskich nie znajdowaliśmy wzmianek.

Ze stanowiska techniki tkackiej i zastosowania urządzeń mechanicznych odróżnić by należało wobec tego persjarnie posługujące się narzędziami typu wschodniego i zachodniego. Do pierwszych należą niewątpliwie najdawniejsze, na małą skalę prowadzone

[1] Taryfa opłat fabrykantom od wyrabiania pasów z 15 I 1808 (tamże). [2] Ali Seydi, *Resimli yeni türkçe lügat*, Istanbul 1929. Zob. „sade" = *simple, non composée, sans ornement, pure, non mélangée*. [3] Tamże pod „mühür" = *sceau*, pieczęć. [4] Mémoire des articles demandés par le Roy à la Manufacture de Grodno le 14 Novembre 1777 (Czart. rpis 719, s. 555). [5] Arch. Tyzenhauzów: Koresp. lit. J. List. J. Becù do Ant. Tyzenhauza z daty Berlin 21 III 1772 (B. Przezdzieckich w Warszawie). [6] Zbiór Popielów t. 180, k. 56 (Arch. Gł.).

persjarnie kresów południowo-wschodnich, o typie raczej przemysłu domowego, dalej niewątpliwie Słuck i może Lipków, oraz na ogół te persjarnie, w których kierowniczą rolę spełniali tkacze przeważnie ormiańskiego pochodzenia, przybyli niegdyś ze Wschodu. Do drugich należało Grodno, Kobyłki i te wszystkie, którymi kierowali tkacze francuscy, przeważnie sprowadzeni z Lyonu.

Różnice te z biegiem czasu zatarły się i wyrównały. Przewagę zyskał wschodni typ warsztatów tkackich, zwłaszcza w zastosowaniu maglów, tak jak zasadniczo przeważył element wschodniego ornamentu w dekoracji polskich pasów.

Chyba nie ma potrzeby powtarzać na tym miejscu powszechnie znanych rzeczy, jak np., że pasy stosownie do tego, jakiego materiału w nich użyto, były wełniane, jedwabne, półjedwabne, lite i półlite. Pasy lite zwano także bogatymi. Wiemy też, jak znaczną rolę w pasach polskich odgrywało przerabianie ich tkaniny nicią metalową, złotą i srebrną. Zawartość nici tej w większej lub mniejszej mierze stanowiła o wyższej kwalifikacji pasa, o nazwie pasa litego czy bogatego itp. Chodzi nam o samą technikę tkacką.

Ze stwierdzonego przeze mnie faktu używania w polskich persjarniach urządzeń tkackich Wschodu i Zachodu powinnyby wynikać także różnice w samych tkaninach, sporządzanych na różnych warsztatach, przy użyciu odmiennych berd, maglów itd. Tymczasem co najwyżej stwierdzić mogę tę różnicę, że nić tkaniny pasów polskich jest na ogół grubsza niż w pasach wschodnich.

W studium pasów polskich, pochodzących z różnych persjarni, istotnych różnic w tkaninie również nie zdołałem dostrzec, o ile chodzi o techniczny kąt widzenia, o splot nici, sposób ich wiązania itd.

Próbowałem przyjąć za kryterium splot nitek prosty, tzw. płócienny, i ukośny, a badania pod tym kątem widzenia przeprowadziłem z łaskawą pomocą p. Heleny Bojarskiej [1] na kilkudziesięciu pasach polskich i wschodnich zbioru Czapskich w Muzeum Narodowym w Krakowie. Doszliśmy przy tym do przekonania, że zarówno splot prosty, jak i diagonalny („keperowy") bywał stosowany w pasach wschodnich jak i polskich, a tak samo w pasach wytwarzanych dla zbytu w Polsce na Zachodzie, we Francji i w innych krajach. Przykładowo przytoczę, że na sześć pasów perskich zbioru Czapskich jeden tylko jest w całości skośnie (diagonalnie) tkany, w jednym zaś zastosowany jest w pewnych szczegółach dekoracji ornamentalnej splot skośny, poza tym zaś w pasach perskich w ogromnej ich większości zastosowano splot prosty. Pasy polskie tkane są z reguły prosto, a tylko niekiedy w drobnych szczegółach, np. w poszczególnych listkach, o których uwydatnienie w ornamencie chodziło, stosowano splot skośny. Nie można też na ogół stwierdzić wybitnych różnic w sposobie tkania pasów wyszłych z różnych persjarni polskich. Zachodzą różnice w gęstości tkaniny, w jej jakości, nigdy jednak różnice te nie wskazują na odmienne urządzenie mechaniczne tkalni, a przynajmniej, nie będąc obeznanym dostatecznie z techniczną stroną tkactwa, nie zdołałem ich zauważyć. Odnośnie do kryterium splotu prostego (płóciennego) i skośnego, stwierdzić znów należy, że ten ostatni częściej stosowany bywał w pasach gdańskich, niż w pasach w polskich persjarniach wytwarzanych. W gdańskich pasach stosowano niekiedy także technikę tkania rypsową. Tak samo w pasach francuskich znajdujemy w pewnych częściach tkaniny zastosowany splot skośny i nie brak go także w pasach tzw. stambulskich (np. nr inw. 122719 Muz.

[1] Pani Helenie Bojarskiej wyrażam szczerą podziękę za łaskawą pomoc w tym kierunku.

Narod. w Krakowie), co do których trudno czasem powiedzieć, czy powstały w Stambule (wytwarzane tam na eksport do Polski), czy już w samej Polsce na kresach południowo-wschodnich. W każdym razie splot ukośny znajdował najmniej zastosowania w pasach wyszłych z persjarni polskich.

Natomiast wybitną cechą zastosowania w polskich persjarniach wschodnich urządzeń jest użycie w nich magla i osiągnięcie tą drogą walorów, których brakło persjarniom, mającym urządzenia mechaniczne, właściwe tkactwu zachodnio-europejskiemu. Pasy polskie zawdzięczają użyciu magla to, co nazywano ich „lustrownością", a co je odróżnia także od naśladownictw zagranicznych. Lyońskie, a także gdańskie fabryki prawdopodobnie nie znały zastosowania magla i o tym niżej jeszcze będzie mowa. W pasach z persjarni o urządzeniu tkackim wziętym ze Wschodu tkanina, pokryta nicią metalową, ma na całej powierzchni blask i lustr jednolity, który stanowił o świetności pasa polskiego.

Z czasem jednak i persjarnie, używające mechanicznych urządzeń zachodnio-europejskiego typu, zastosowały u siebie magle metalowe wschodnie, i w fabrykach prowadzonych przez Francuzów, jak w Kobyłce i w Lipkowie, nauczono się używania magla, niwelując przez to różnice dotychczasowe i dorównując także i pod tym względem pasom słuckim.

O organizacji persjarni może być mowa tylko tam, gdzie one, wyszedłszy z typu warsztatów prowadzonych na sposób rzemieślniczy, osiągnęły wyższy stopień rozwoju, stanęły na stanowisku przemysłu zatrudniającego większą ilość pracowników, przemysłu o produkcji na większą skalę. W takich tylko przedsiębiorstwach moment organizacji i podziału pracy mógł mieć zastosowanie. W okresie rozkwitu produkcji pasów polskich było takich persjarni sporo.

Przystępując do zorganizowania persjarni w Słucku, ks. Michał Kazimierz Radziwiłł zawarł był umowę ze sprowadzonym ze Stanisławowa na jej kierownika, a zarazem jedynego na razie mistrza tkackiego, Janem Madżarskim. Na myśl ks. Radziwiłła Rybeńki o przyszłym rozwoju persjarni wskazuje nałożony w kontrakcie na Madżarskiego obowiązek wyuczenia „chłopca" „doskonale tej roboty perskiej"[1]. Pasy i wszelkie materie miały być wykonywane przez Madżarskiego „podług podanego abrysu".

Ów abrys, czyli rysunkowy wzór ornamentu, według którego pasy miały być wykonywane w tkaninie, ma dla nas dziś znaczną wagę w ocenie strony artystycznej pasów polskich. Fakt istnienia wprzód rysunkowej kompozycji, przedkładanej właścicielowi, stwierdza, że kierownik czyli tzw. „metr" persjarni był zarazem projektodawcą ornamentu stosowanego w tkaninach, że był, a przynajmniej mógł być samoistnym twórcą w swym zakresie, kompozytorem ornamentu i zarazem stylowym wykonawcą pasa jako dzieła sztuki. Toteż dzieje persjarni polskich łączyć się będą z charakterystyką twórczości ich kierowników, jako decydującego w nich czynnika, nadającego produkcji poszczególnych persjarni indywidualne piętno.

Roli Madżarskiego w persjarni w Słucku, której produkcja opierała się na wzorach wschodnich i wschodnich urządzeniach mechanicznych tkackich, odpowiadała w persjarniach o przewadze tkaczy francuskich i francuskich urządzeń technicznych rola „desenisty". Desenista zazwyczaj był równocześnie kierownikiem fabrykacji, czyli tzw. metrem.

[1] Jelski A., *Wiadomość historyczna o pasiarni Radziwiłłowskiej w Słucku* (Spr. KHS V, s. 194).

Nie zawsze jednak wykonywano pasy według oryginalnego wzoru rysunkowego. Czyniono to wtedy, kiedy metrowi persjarni chodziło o stworzenie nowego typu. Lecz i wtedy kompilowano nowy wzór z kilku innych pasów. Najczęściej zaś kopiowano inne pasy o wzorach, które znajdowały pokup, przy czym nie krępowano się wcale w wykorzystywaniu wzorów używanych w innych persjarniach. Paschalis Jakubowicz ogłaszał w Suplemencie do Gazety Warszawskiej w r. 1789, że każdy może zamówić u niego pas „w tym gatunku i guście, jak zechce". Kopiowano motywy pasów perskich i pasów innych persjarni polskich niemal dosłownie lub z pewnymi odmianami.

Czynności administracyjne oddzielone były od prowadzenia produkcji tkackiej. Tak było w Słucku w czasach, kiedy persjarnia ta prowadzona była na imię i na rachunek ks. Michała Kazimierza Radziwiłła, a obowiązkiem „komisarza fabrycznego", zwanego także niekiedy „intendantem", było zakupno materiału, troska o naprawę warsztatów tkackich, prowadzenie rachunków i administracja sprawami finansowymi, podczas gdy „metr" prowadził samą produkcję i nadawał jej kierunek.

Podobnie odłączone były czynności administracyjne od kierownictwa produkcji pasów w persjarni w Grodnie. W Grodnie organizacja była o tyle odmienna, że persjarnia połączona była z fabryką tkanin jedwabnych, a prócz kierownika fabrykacji obu tych działów łącznie, Wincentego Dupineya, było nadto kilku „desenistów", zajętych równocześnie w persjarni i w fabryce innych tkanin jedwabnych.

Dość dokładny opis fabryki słuckiej, a zwłaszcza jej urządzenia mechanicznego, posiadamy z późniejszych już czasów, z r. 1807. Zapewne opis ten odpowiadał również stanowi fabryki perskiej w czasach wcześniejszych. Zmiany dotyczyć będą ilości warsztatów, a ilość będących w ruchu warsztatów pozostawała znów w związku ze stanem produkcji. Pod datą 12 marca 1807 zdawał Leon Madżarski sprawę Tomaszewskiemu, komisarzowi Księstwa Słuckiego [1], że: „...warsztatów dwadzieścia cztery, wszelkimi rekwizytami zaopatrzonych, ...do rewolucji wszystkie były zajęte, a od rewolucji [2] zaś na dwunastu tylko warsztatach utrzymuje się takowa fabryka".

W Grodnie były również 24 warsztaty, jakkolwiek samych tkaczy tylu nie było. Jeszcze w okresie upadku produkcji pasów, w końcowej fazie dzierżawy persjarni słuckiej przez Leona Madżarskiego, wykazywał on w r. 1807 [3], iż persjarnia w Słucku zatrudnia: „fabrykantów przy warsztatach 12, pociągaczów tyluż, pomocnik 1, pisarz 1, do wiązania kwiatów 1, do osnowania 1, do szpul nawijania 1, i do tejże fabryki stolarz 1. W ogóle ludzi 30. Fabrykanci i pociągacze siedzący przy warsztatach są płatni od wypadłej w robocie sztuki... Pisarzowi na miesiąc czerw. złt. cztery, udzielnie kwartałowego na rok czerw. złt. dziesięć. Co wiąże kwiaty na miesiąc czerw. złt. cztery i kwartałowego na rok czerw. złt. dziesięć. Za osnowanie na miesiąc po czerw. złt. dwa. Za nawijanie szpul na miesiąc czerw. złt. dwa, pomocnikowi na miesiąc złotych trzydzieści, stolarzowi na miesiąc złotych szesnaście".

Z artystyczną stroną produkcji związani byli tylko majstrowie czyli fabrykanci, między nimi zaś na szczególną uwagę zasługuje ten, „co wiąże kwiaty" w głowach czyli końcach pasów i w innych materiach bogatych, dokonując czynności najwięcej wymagających wprawy, zręczności oraz dobrego smaku.

Dokładne zestawienia cyfrowe wynagrodzenia pracowników persjarni słuckiej posiadamy z początków w. XIX, kiedy zarząd Ordynacji Radziwiłłowskiej odebrał dzier-

[1] Jelski *o. c.* s. 197. [2] Tj. od r. 1794. [3] Jelski *o. c.* s. 198.

zawę persjarni słuckiej od Madżarskich. Ułożono wówczas taryfę wynagrodzeń pracowników fabrycznych płatnych od wykonanej roboty, a zarząd Ordynacji zatwierdził ją pod datą 15 stycznia 1808 [1]:

Opłata fabrykantom od wyrobienia pasów i materii

	majstrowi:	pomocnikowi:
Od pasa sutego szerokiego:		
ze złotem i srebrem, pole przez połowę, od łokcia jednego płaci się po	6 zł 20 gr	5 zł 10 gr
z jednego złota, pole przez połowę, od łokcia	5 „ 22½ „	4 „ 18 „
koniec i szlak w mihurki i sucharki półsute, pole przez połowę, od łokcia	5 „ — „	4 „ — „
bez mihurek i sucharków, pole przez połowę, od łokcia	4 „ 25 „	3 „ 25 „
Od pasa sutego wąskiego:		
z jednego złota czyli srebra, pole nie przez połowę, od łokcia	5 „ — „	4 „ — „
półsuty, sade przez połowę ze złotem i srebrem, lub z jednym złotem od łokcia	4 „ 24 „	3 „ 25 „
Od pasa jedwabnego szerokiego:		
jak ze złotem od łokcia	5 „ — „	4 „ — „
Od pasa jedwabnego wąskiego:		
bez złota i srebra, sade nie przez połowę, od łokcia	4 „ — „	3 „ 6 „
za zwijanie od funta jedwabiu	3 „ — „	
jeśliby był cale cięki (!), tedy od funta	6 „ — „	
		dwom pomocnikom:
Od materii szerokiej:		
w kwiatki czy to ze złota czy ze srebra, od łokcia	6 „ — „	4 „ 24 „
za karpią łuskę, także suta, od łokcia	5 „ — „	4 „ — „
		pomocnikowi:
Od materii wąskiej:		
w kwiatki, suta, od łokcia	4 „ — „	3 „ 6 „
w karpią łuskę, także suta, od łokcia	3 „ 10 „	2 „ 20 „

Nie zawsze pasy wychodzące z persjarni znaczone były znakami wskazującymi na ich pochodzenie z danej wytwórni. Często pasy nie mają żadnych znaków. Tam jednak, gdzie je znajdujemy, znaki mają swą wymowę.

Na pasach polskich znajdujemy dwa rodzaje znaków: miejscowe i imienne. Jeżeli persjarnia prowadzona była na imię i na rachunek jej właściciela i założyciela, zazwyczaj magnata lub zamożnego szlachcica, to wytwory jej noszą nazwę miejscowości. Nie wypadało Radziwiłłowi kłaść swego imienia na pasie wychodzącym z jego persjarni w Słucku, tak jak to czynił fabrykant. Kazał zatem kłaść na nich nazwę miejscowości: Słuck, lub *fecit Słuciae*. Tak samo inne nazwy miejscowości, jak Kobyłki, Kutkorz, Buczacz itd. zamieszczane na pasach wskazują na to, że właścicielami persjarni w tych miejscowościach byli właściciele dóbr powyższych: Unrug, Łączyński czy Potocki, którzy zatrudniali u siebie i płacili persjan, pracujących anonimowo na rachunek właścicieli.

Kiedy Radziwiłł wypuścił persjarnię słucką w dzierżawę Madżarskim, zjawia się zaraz na pasach ich nazwisko: Jana Madżarskiego z dodatkiem *fecit Słuciae*, potem zaś syna jego Leona. Dzierżawca prowadzący persjarnię na własny rachunek dodawał prócz

[1] Taryfa opłat fabrykantom od wyrabiania pasów z 15 I 1808 (Arch. Nieśw.).

swego nazwiska czasem nazwę miejscowości, jak np. *Selimand à Korzec*. Zmiany w dziejach persjarni zaznaczają się niekiedy wyraźnie w zaopatrywaniu pasów znakami. Pasy słuckie z czasów, kiedy produkcja persjarni szła kosztem i na rachunek Michała Kazimierza Radziwiłła Rybeńki, noszą znaki polskie względnie łacińskie: Sluck i *Sluciae*. Przejście Słucka po drugim rozbiorze pod zabór rosyjski zaznaczyło się na pasach zmianą znaku na Слуцкъ [1], w myśl zarządzeń władz rosyjskich, podobnie zresztą jak np. na wyrobach fajansów z Baranówki zamieszczać musiano znaki w języku rosyjskim. Prawdopodobnie na eksport do Rosji przeznaczone były pasy z napisami: Мажарскій въ градѣ Слуцкъ lub Лео Мажарскій въ градѣ Слуцкъ. Kiedy znów potem, w r. 1807, persjarnia słucka przeszła w administrację Ordynacji Radziwiłłowskiej, na pasach zjawiły się znaki ФКСР (фабрика княжия слуцкая Радзивилловская) na jednym końcu, na drugim zaś Слуцкъ [2].

II

Elementy zdobnicze pasów polskich

Kryterium stylu ornamentalnego. — Geneza ornamentu pasów tzw. stambulskich, wytwarzanych w Polsce. — Analogie w ornamencie malowanych stropów mieszkań tureckich, haftów i wystrzyganek. — Ornament środkowej części pasa polskiego, „pólka" zdobione ornamentem geometrycznym. — Ornament roślinno-wiciowy pólek i szlaczków brany z wzorów perskich. — Ornament końców („głów") pasów polskich oparty na perskich motywach zdobniczych. — Wpływ ornamentu zachodnio-europejskiego. — Ornament pasów polskich syntezą wpływów sztuki zdobniczej Wschodu i Zachodu, przy samoistnych i rodzimych polskich cechach stylowych. — Sięganie do dawniejszych tradycji ornamentów w Polsce. — Motyw bukietów w wazie i w doniczce. — Pasy początkowego stadium produkcji i poszukiwanie dróg.

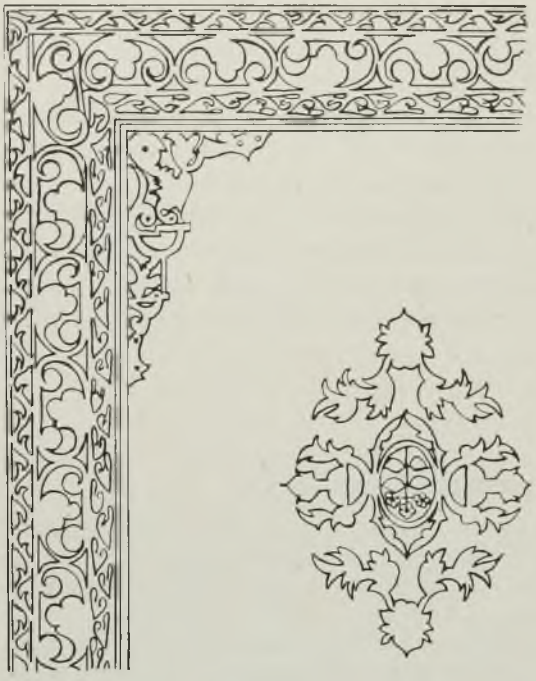
Pomyliłby się ten, kto by w studium zagadnienia pasów polskich przykładał wagę do samego tylko ornamentu i kierował się tym jednym tylko kryterium. Zapożyczenia i powtarzania tych samych szczegółów ornamentalnych przez wytwórców pasów idą tak daleko, że mącą i zacierają linię rozwojową ornamentu. Toteż równolegle z badaniem porównawczym ornamentu iść musi stwierdzenie proporcji pasa, uwzględnienie znaków, techniki tkackiej, dziejów poszczególnych persjarni i wędrówek ich pracowników, którzy przechodzili z jednej persjarni do drugiej. Dopiero wszystkie te czynniki razem wzięte mogą poprowadzić badania właściwą drogą.

Punkt widzenia historyka sztuki każe jednak ornament uwzględnić w najszerszej mierze. Nie pomijając więc innych wyliczonych tu kryteriów odróżniania pasów i oceniania ich wartości artystycznej, zająć się musimy w pierwszym rzędzie ornamentem, zarówno geometrycznym jak i roślinnym.

W obydwu tych rodzajach ornamentu przebija się początkowa zawisłość pasów polskich od wschodnich. Na nich też śledzić możemy stopniowe oddalanie się ornamentu pasów polskich od wschodnich ich wzorów, usamoistnianie się i przydawanie do elementów wschodniego zdobnictwa motywów zachodnio-europejskich, które niekiedy biorą górę nad wschodnimi. Na przykładzie zasadniczych motywów ornamentalnych możemy śledzić ten rozwój.

W pracy o sztuce Islamu w Polsce, na którą przyjdzie mi się tu często powoływać,

[1] Паноў А., Каталёг выстаўкі слуцкіх паясоў (Беларускі дзяржаўны музэй, Менск 1927), łączy mylnie napisy te z faktem, że w persjarni słuckiej pracowali niektórzy Białorusini, i uważa styl dekoracyjny słuckich pasów za produkt sztuki narodowobiałoruskiej! [2] Römer A., *Pasy polskie, ich fabryki i znaki* (Spraw. KHS V, s. 164, fig. 5).



2. Fragment dekoracji stropu tureckiego domu mieszkalnego. Według Minettiego H., *Osmanische provinziale Baukunst auf dem Balkan*, Hannover 1923.

wskazałem na pasy tzw. stambulskie, jako na jedne z najdawniejszych używanych w Polsce, wytwarzane naprzód w warsztatach tkaczy ormiańskich w Stambule, przenoszonych potem w granice Rzeczypospolitej Polskiej do województw południowo-wschodnich, w których spotykamy pierwsze na terenie polskim persjarnie. Chodzić będzie zatem w pierwszym rzędzie o genezę ornamentu wytwarzanych w Polsce pasów, zwanych stambulskimi.

W tureckiej sztuce dekoracyjnej istniał z dawna jeden z rodzajów stylu ornamentalnego, może przejęty ze źródeł arabskich, stosowany ze szczególnym umiłowaniem od najdawniejszych czasów w zdobnictwie arabskim i seldżuckim. Charakteryzuje go ornament płaski, najczęściej wiciowy, roślinno-kwiatowy. Dzięki płaskiemu traktowaniu reliefu na pierwszy plan występuje w nim konturowy rysunek ornamentu, nie zaś jego plastyczne modelowanie. Ten typ płaskiego ornamentu dąży do schematycznego traktowania wzorów branych z natury, do ich abstrakcyjnego, nie zaś naturalistycznego przedstawiania.

Ten rodzaj ornamentu znajdujemy zastosowany w ornamencie arabskim już w pochodzącej z w. IX moszei Ibn Tulun w Kairze. W meczetach na ogół znalazł on wyraz w rzeźbionych w drzewie „mimbarach", w tureckiej sztuce ludowej zaś w haftach ręczników i w wystrzygankach z papieru [1]. W dekoracji architektonicznej stosowano go ku ozdobie drewnianych stropów domów mieszkalnych, a w zamieszkanych dotychczas przez Turków różnych stronach Półwyspu Bałkańskiego liczne są zachowane po dziś dzień tego typu płasko rzeźbione i malowane stropy mieszkań [2]. Polichromia tych drewnianych stropów, oparta na motywach roślinnych i różnych innych fantazyjnych, rozwija się zazwyczaj symetrycznie, podobnie jak rysunek wschodniego kobierca. Nie powołuję się tu jednak na analogię ornamentu kobierców wschodnich, w których zaznacza się perskie raczej, aniżeli tureckie pojmowanie dekoracji ornamentalnej. W kobiercach ujawnia się dążność do stworzenia pewnej głębi perspektywy, nie zaś do płaskiego traktowania ornamentu, jak w polichromowanych stropach drewnianych. W ornamencie tureckich stropów uwydatnia się zresztą, analogicznie jak w kobiercach, punkt centralny, zwany „tavan göbegi" (dosłownie: pępek stropu) [3], zaznaczone są bordiury, narożniki itp. We wschodnich tkaninach znajdujemy też ornament analogiczny do dekoracji pułapów i stropów w domach tureckich, a nazwę „giobka" spotykamy w słownictwie stosowanym w polskim handlu pasami wschodnimi, prowadzonym przez dom handlowy Nikorowiczów we Lwowie [4].

[1] Informacje powyższe zawdzięczam prof. drowi Tadeuszowi Kowalskiemu w Krakowie. [2] Minetti H., *Osmanische provinziale Baukunst auf dem Balkan*, Hannover 1923, s. 47—53. [3] Wiadomości te zawdzięczam prof. drowi Tadeuszowi Kowalskiemu. [4] Mańkowski, *Sztuka Islamu w Polsce*, s. 119.

3. Ornament końca pasa ze znakiem Jana Madżarskiego. Według Czosnowskiego I., *Katalog kolekcji pasów polskich hr. Izydora Czosnowskiego*, Rzym 1926.

Ten typ upowszechnionego w tureckiej sztuce ludowej ornamentu znalazł zastosowanie również w pasach stambulskich, a za pośrednictwem pasów w Stambule wyrabianych uzyskał dostęp do pasów polskich.

Zestawienie obok siebie przerysu środkowego medalionu („giobek") w jednym ze stropów tureckich mieszkań [1] (fig. 2) oraz ornamentu końca („głowy") jednego z pasów znaczonych imieniem i nazwiskiem Jana Madżarskiego [2] (fig. 3) i porównanie ich wzajemne daje nam obraz bliskiego pokrewieństwa tych ornamentów. Ornament stylowo analogiczny, wykonany w tkaninie, nabiera więcej plastyki, aniżeli malowany na drzewie. Elementy zdobnicze jednak są zbliżone i sposób traktowania dekoracji ten sam.

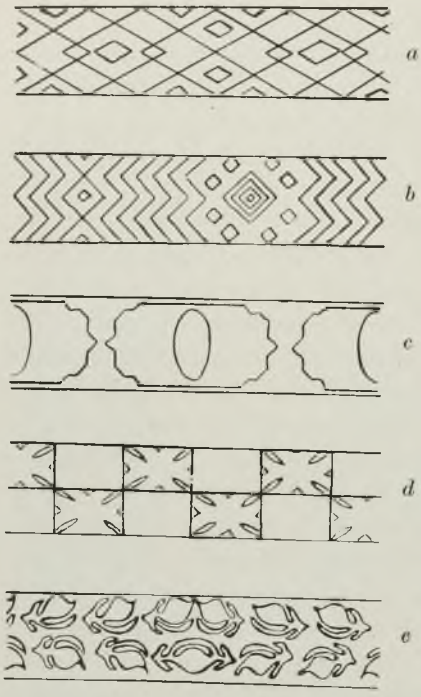
Ornament analogiczny odnajdziemy także w wyrabianych w Polsce pasach zwanych stambulskimi, a później w zmienionej formie znów w pasach słuckich, w zbliżonym doń typie ornamentalnym końców, w których znajdują się dwie jednakowe tarcze czy medaliony o nastrzępionym fantazyjnie ornamencie. Ten typ ornamentu — nazwijmy go „stropowym" — przyniesiony został do Słucka przez Jana Madżarskiego, a naśladowały go także inne persjarnie polskie.

Porównanie bordiury reprodukowanego tu stropu z innymi znów elementami zdobniczymi pasów polskich wiedzie nas do stwierdzenia dalszych analogii i zapożyczeń.

Dekoracja pasów polskich na całej ich długości, z wyłączeniem na razie końców czyli głów oraz szlaczków w bordiurze, a więc samo tło pasa w jego części środkowej, zwanej niekiedy też „wciąż pasa", składała się bądź z gładkiej jednobarwnej powierzchni, na którą rzucano symetrycznie powtarzające się motywy zdobnicze, bądź pokrywano całość tła wzorzystym ornamentem na wzór tkanin brokatowych („na kwiat dybowy"), bądź wreszcie dzielono na paski poprzeczne (rzadko kiedy podłużne), zwane „pólkami" [3], w których umieszczano znów ornament. Zazwyczaj był to na przemian w jednym pólku ornament przeważnie geometryczny, w następnym zaś roślinno-kwiatowy. Ten sposób dekoracji tła dominował w znacznej ilości pasów polskich i prócz samego kształtu pasa i przestrzennego ustosunkowania poszczególnych jego części stanowił ważny czynnik w schemacie dekoracyjnym pasa polskiego. Oczywiście istniały wyjątki od reguły w ustalonej formie pasa, zachodziły one jednak stosunkowo rzadko.

Stosowanie w pólkach raz ornamentu przeważnie geometrycznego, innym razem

[1] Minetti *o. c.* fig. 57—8 i 59—60. [2] Czosnowski I., *Katalog kolekcji pasów polskich hr. Izydora Czosnowskiego*, Rzym 1926, tabl. XII. [3] Świeykowski, *o. c.* nazywa je paskami.



4. Przykłady motywów ornamentu pólek, pochodzenia tureckiego: *a* z pasa w Ukraińskim Muz. Narod. we Lwowie; *b* z pasa z fabr. Selimanda w Kobyłce w Muz. Czartoryskich nr inw. I 1127; *c* z pasa z fabr. A. Belicy w zb. hr. Potockich w Krzeszowicach; *d* z pasa słuckiego w tychże zbiorach; *e* z pasa słuckiego w zb. Ord. Radziwiłłów w Nieświeżu.

znów na przemian wiciowego, o motywach roślinno-kwiatowych, mówi o eklektycznym nastawieniu twórców typu pasa polskiego, o czerpaniu w jego stworzeniu z tureckich wzorów w pierwszym, z perskich zaś w drugim wypadku.

Ornament w tle pasa, nazwany przez nas geometrycznym, nie zawsze był nim w ścisłym tego słowa znaczeniu. Często zbliża się on do elementów zdobniczych dekoracji stropowej tureckich domów i nosi cechy zdobnictwa tureckiej sztuki ludowej. Ten o charakterze prymitywnym ornament, zamieszczany co drugie pólko, mniej się zwykle wybijał wobec żywszych w kolorycie i wyraźniejszych w rysunku, bardziej rzucających się w oczy pólek o ornamencie roślinno-kwiatowym. Pólka wypełnione ornamentem geometrycznym utrzymywano zazwyczaj w barwach bledszych, przytłumionych.

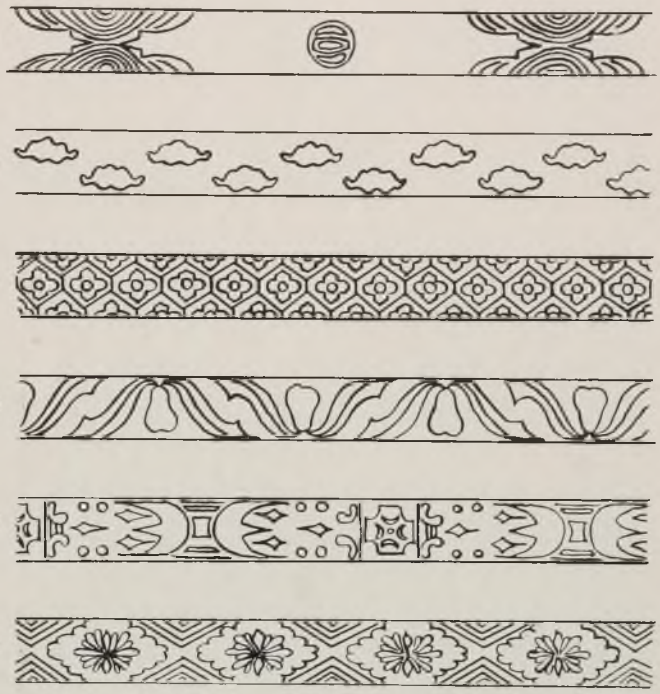
Zestawiony w rysunkach (fig. 4, 5) i analogiczny doń repertuar form zdobniczych typu tureckiego powtarza się w pólkach tła pasów polskich po najpóźniejsze czasy produkcji polskich persjarni. Powtarza się w nich też często typowy dla tureckiego zdobnictwa motyw „mihurek" czyli „szelążków". Do motywów wschodnich mieszają się nieraz motywy zachodnio-europejskie, przewaga jednak pozostaje zawsze po stronie pierwszych.

Jeżeli jako analogię pólek w pasach polskich o cechach dekoracji tureckiej sztuki ludowej przytoczyliśmy powyżej dekorację ornamentalną stropów mieszkań tureckich, to nie wynika z tego, by wzory do pasów brane były bezpośrednio z dekoracji architektonicznej. Było tych wzorów dość w pasach stambulskich i we wszelkiego rodzaju wschodnich tkaninach, w których powtarzały się podobne motywy zdobnicze. Gdybyśmy mogli rozszerzyć ograniczony na ogół nasz materiał porównawczy, znalazłoby się w zabytkach sztuki bliskiego Wschodu o wiele więcej przykładów analogii dla ornamentu tego typu.

W sztuce zdobniczej, w szczególności także w tkactwie, Turcja wchłonęła różnorodne motywy ornamentalne ludów przez nią podbitych lub z nią sąsiadujących. Zwłaszcza sztuka perska i arabska wywarły silny wpływ na ornament turecki. Wiążące się z tym problemy są jednak zbyt rozległe, by mogły być bardziej szczegółowo rozwinięte na tym miejscu.

Wpływy tureckie na wytworzenie się ornamentu pasów polskich nie ulegają wątpliwości. Nie dorównują one jednak w żadnym razie bezpośrednim i przemożnym wpływom perskim. Pas wschodni powstał w Persji i z Persji przyjęły go inne kraje Islamu, a wraz ze zwyczajem używania tkaniny tej jako pasa, czy też jako zawoju, przejęły i zasadnicze cechy ornamentu, którym zdobili go tkacze perscy.

Stwierdziliśmy wyżej, że charakterystycznym dla przeważającej ilości pasów polskich jest to, iż co drugie pólko umieszczane w ich tle wypełnia ornament turecki, co drugie zaś na przemian wybijający się na plan pierwszy ornament roślinno-kwiatowy. W tym ostatnim górują wzory perskie (fig. 6, 7). Zazwyczaj też ten sam lub zbliżony doń roślinno-kwiatowy i wiciowy ornament, jaki występuje w co drugim pólku, znajdujemy i w szlaczkach, stanowiących obramienie całego pasa wraz z jego końcami („głowami"). Pólka o perskich wzorach ornamentu i takież szlaczki stanowią w tle pasów polskich z reguły najsilniejszy akcent, nadają im obok ornamentu końców najwięcej charakteru i cech sztuki zdobniczej Wschodu. Studiując pasy polskie różnych fabryk zauważymy też, jak w pasach jednych persjarni ornament ten, skromny i nie rzucający się w oczy, w innych staje się bogatszy i śmielszy, jak wypełnia pólka, niemal nie pozostawiając w nich tła. Widać to zwłaszcza w pasach fabryk Kobyłki i Lipkowa.



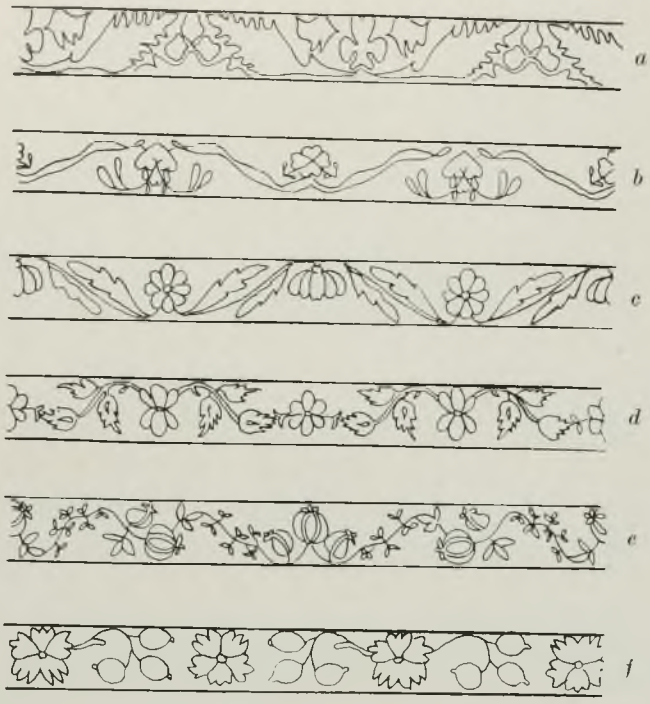
5. Przykłady motywów ornamentu pólek, pochodzenia tureckiego: *f* z pasa słuckiego w Muzeum Narodowym w Warszawie nr inw. 31699; *g* z pasa z fabryki Masłowskiego ze zbioru fotografii Muzeum Narodowego w Krakowie; *h* z pasa z fabryki Paschalisa w Muzeum Narodowym w Krakowie nr inw. 3485; *i* z pasa z fabr. Filsjeana w Kobyłce w Muzeum Czartoryskich w Krakowie nr inw. I 723; *j* z pasa z fabryki Puciłowskiego w Muzeum Czartoryskich nr inw. I 906; *k* z pasa z fabryki Chmielewskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie nr inw. 76678.

Ornament z perskich wzorów wzięty opiera się przede wszystkim na motywach roślinno-kwiatowych w połączeniu z ornamentem wiciowym. Na jednolicie giętych, symetrycznie powtarzanych wiciowych gałązkach umieszczano na przemian kwiaty i drobne listki. Czasem typ ornamentu ciągłego roślinno-wiciowego zastępowano wziętym wprost z perskich tkanin „wzorem z Heratu", bardziej przestylizowanym.

Inne odmiany dekoracji w środkowej części pasów stanowią tła jednolitej barwy, podzielone na pólka wężykowatymi liniami, zdobione rzucanymi na tło „mihurkami" czy „szelążkami", „piawkami" itp.

Zwyczaj zestawiania obok siebie w ogromnej większości pasów polskich motywów zdobniczych na przemian tureckich i perskich, prymitywnych obok wytwornych, i wywołane tym wrażenie urozmaicenia stanowi o zasadniczym rytmie ornamentu pasa, jako jedno z najbardziej charakterystycznych jego znamion.

Wysiłek tkacza koncentrował się w osiągnięciu największego efektu w końcach pasa („głowach"). W większych persjarniach powierzano tę pracę najzdolniejszym i najdoświadczeńszym tkaczom, których zwano „wiążącymi kwiaty".



6. Przykłady motywów ornamentu pólek, pochodzenia perskiego: *a* z pasa Mikonowicza w Muz. Archidiecezjalnym w Poznaniu; *b* z pasa słuckiego w Muzeum Narod. w Warszawie nr inw. 17544; *c* z pasa bez znaku w Muz. Narod. w Warszawie nr inw. 77126; *d* z pasa słuckiego w zb. Ord. Radziwiłłów w Nieświeżu; *e* z pasa grodzieńskiego w Muz. Czartoryskich w Krakowie nr inw. I 730; *f* z pasa z Kobyłki sprzed r. 1781 w Muz. Czartoryskich w Krakowie nr inw. I 716.

W ustalonym typie pasa polskiego, w dojrzałym stadium produkcji polskich persjarni, znajdujemy w końcach z reguły po dwie formy ornamentalne, najczęściej bukiety kwiatowe. Czasem miejsce bukietu związanego rokokowo giętą wstążką zajmuje krzak kwitnący, wyrastający wprost z ziemi, lub zasadzony w doniczce. Bukiet bywa też przedstawiany w wazie, a te pasy, w których końcach waza czy ozdobna doniczka rzucała się w oczy, zwane były niekiedy pasami „farfurkowymi“[1]. Ścisłość botaniczna czy ogrodnicza w przedstawieniu kwiatów nie obowiązywała, i niejednokrotnie z tej samej łodygi wyrastają różnorodne kwiaty.

Ornament końców pasa polskiego wziął wiele z perskich wzorów (motyw „drzewa życia“), wzory te jednak modyfikował, naginając je do polskich upodobań, kierując się przy tym smakiem europejskim i wpływami sztuki zdobniczej Zachodu, stylizując motywy zdobnicze w sposób odmienny i tworząc tą drogą odrębną całość stylową.

Momenty, które stanowią o okcydentalizacji ornamentu w pasach polskich nie są jednolite. Znajdujemy w nich motywy zdobnicze sztuki baroku zarówno jak i rokoka, w końcu zaś i ornamentu klasycyzującego w stylu Ludwika XVI. Wszystkie te po kolei na nasz teren sięgające wpływy sztuki zachodniej znajdują swój wyraz w ornamencie pasów. Mieszają się one z podstawowymi w zdobnictwie pasów ornamentami wschodnimi, tureckimi i perskimi, i tworzą razem całość o cechach nie mechanicznie ze sobą związanego zlepku ornamentów, lecz samoistnej, o odrębnych cechach charakterystycznych stylowej całości. Analiza ornamentu pasów polskich, rozłożenie go na poszczególne różnorodne składniki, nie przynosi ujmy stylowej jedności pasa polskiego, lecz stwierdza tylko jego genezę.

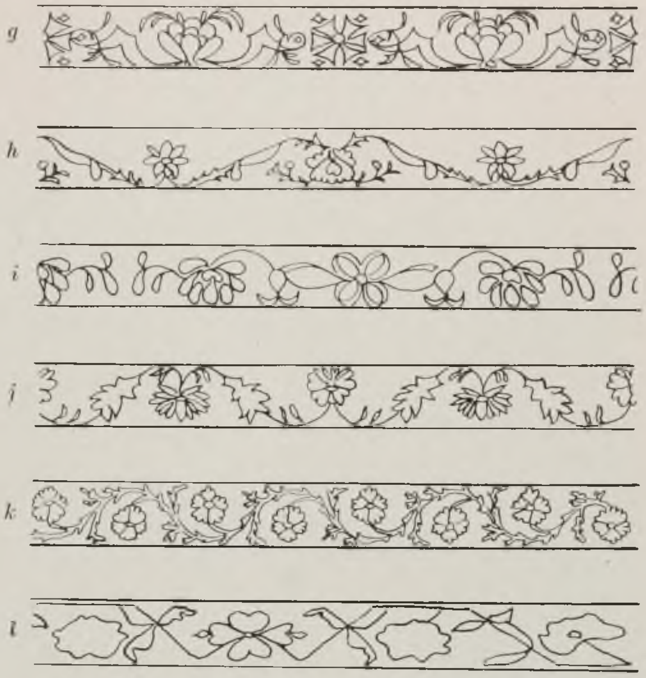
Można by zarzucić, że w przeprowadzonej tu analizie wysuwających się na plan pierwszy elementów wschodnich traktuję rzecz nierównomiernie, że usuwam w cień elementy stylowe zachodnio-europejskiej dekoracji, których również nie brak w pasach polskich. Lecz zachodnio-europejskie motywy, jeśli opanowują niekiedy ornament pasa i przytłumiają elementy wschodnie, nie podnoszą przez to z reguły jego wartości arty-

[1] B. Poturz. rpis 98.

stycznej. Przykład tego widzimy na pasach Filsjeana, z końcami o herbach Polski lub Litwy (fig. 39), które zawodzą nasze wymagania estetyczne[1].

Wartość elementów zachodniej sztuki dekoracyjnej w pasach polskich leżała w zeuropeizowaniu motywów wschodniej dekoracji, w przeistoczeniu ich i przyswojeniu smakowi polskiemu i stworzeniu na tych podstawach całości oryginalnej, zawsze jednak na podkładzie sztuki dekoracyjnej Wschodu.

Mamy dowody, że w okcydentalizacji ornamentu sięgano przy tym do tradycji dawniejszych, że ornament, zwłaszcza końców pasa, naginano do form stylowych polskiego zdobnictwa ubiegłych wieków.



7. Przykłady motywów ornamentu pólek, pochodzenia perskiego: *g* z pasa ze znakiem FR (Różana) w Muz. Narod. w Warszawie nr inw. 76367; *h* z pasa Masłowskiego w Muz. Narod. w Warszawie nr inw. 74752; *i* z pasa Selimanda w Korcu w zb. hr. Potockich w Krzeszowicach; *j* z pasa ze znakiem Paschalisa w zb. im. Orzechowicza we Lwowie nr inw. 1174; *k* z pasa ze znakiem ⊨ ∽ (Selimanda) w Muz. Czartoryskich w Krakowie nr inw. I 714; *l* z pasa z fabr. Sokołów ze zb. hr. Potockich w Krzeszowicach.

Ornament o symetrycznie w dwie strony rozchodzących się gałązkach kwiatowych, związanych wstążką lub włożonych w wazon, czy też zasadzonych w doniczce, jest przyjętym powszechnie w Polsce motywem zdobniczym znacznie dawniejszych czasów. Gdyby chodziło o jego genezę, kto wie czy nie trzeba by sięgnąć aż do sztuki hellenistycznej. W polskim zdobnictwie w początkach w. XVII podobne ornamenty znajdujemy malowane na stallach w Bieczu[2] i w kościele św. Pawła w Sandomierzu. Dyplom króla Michała z r. 1670, obejmujący tekst niedoszłego do skutku traktatu między Polską a Turcją[3], zdobi wykonany na marginesie piórkiem ornament o podobnym charakterze, jednak bardziej sztywny w wykonaniu. Ornament ten po obu stronach tekstu dyplomu pergaminowego przypomina zarazem motywy perskich kobierców wazowych, zastosowany jednak na całej długości marginesu wydłuża się nadmiernie, tracąc przez to swą zwartość.

Sztuka zdobnicza Zachodu i Wschodu używa analogicznych motywów zdobniczych, a przykładem tego są również ornamenty z przedstawieniem symetrycznie w obie strony rozchodzących się gałązek kwiatowych, umieszczonych w wazie, lub wprost wyrastających z ziemi, wzięte z ormiańskiego tetraewangelionu z r. 1707, przechowanego w Bibliotece Państwowej w Berlinie (nr 337)[4]. Podobne ornamenty znajdziemy w licz-

[1] Zob. niżej w rozdziale VI. [2] Spraw. KHS V, s. VIII. [3] Zbiór dokumentów pergaminowych (Arch. Gł.). [4] Stassow W., *L'ornement slave et oriental*, St. Pétersbourg 1887, tabl. CXLVI 10, 11, 12, 13.

nych tkaninach wschodnich. Motywy sztuki zdobniczej Wschodu i Zachodu są analogiczne, lecz stylistyczne ujęcie ornamentu różne.

Czy ornament bukietów w końcach pasów polskich zbliża się bardziej do zachodnio-europejskich, czy też do wschodnich? Pytanie to należałoby badać i rozstrzygać niemal ze względu na każdy pas polski z osobna. Znaleźlibyśmy typy pasów o zdecydowanie wschodnim ujęciu stylowym ornamentu bukietów, jak np. na pasie Muzeum Czartoryskich w Krakowie ze znakiem [illegible] [1], lub o przeważająco zachodnim, jak np. reprodukowany przeze mnie w Ars Islamica [2] pas słucki i pas z fabryki Masłowskiego w Krakowie, oba ze zbiorów Muzeum im. Jana III we Lwowie. Przeważna ilość ornamentów bukietowych w końcach pasów polskich łączy w sobie cechy jedne i drugie.

Pokrewieństwa te i analogie powodują, że co do niektórych pasów i pewnych ich typów trudno zdecydować, czy powstały one w Polsce, czy na Wschodzie. Powstanie ich łączy się prawdopodobnie z okresem końcowym produkcji pasów na Wschodzie, przeznaczonych na eksport do Polski, w których wytwarzaniu starano się stosować do wymogów polskiego obyczaju i gustu, oraz z początkami produkcji w pierwszych persjarniach polskich na południowo-wschodnich kresach Rzeczypospolitej. Może dokonywano w nich prób, jaki kształt, wzór, dobór barw i inne walory tkaniny znajdą w Polsce przyjęcie? Może widzieć tu należy pewne szukanie dróg, chwytanie form i motywów, które by znaleźć mogły w Polsce zastosowanie i uznanie, zanim ustalił się zanalizowany przez nas wyżej, ogólnie obowiązujący i przyjęty typ ornamentalny pasa polskiego.

Do rzędu takich prób może zaliczyć przyjdzie pas w Muzeum Narodowym w Warszawie nr inw. 77459 (fig. 8) oraz zbliżony bardzo do niego pas w zbiorach Ordynacji Radziwiłłowskiej w Nieświeżu. Pierwszy z nich, o typie ornamentu zdecydowanie wschodnim, w którym bukiety końców są odwrócone wstążką wiążącą bukiet ku górze, odmiennie niż zazwyczaj w pasach polskich, a także i wschodnich, nosi nieznany nam bliżej i nie odcyfrowany znak KIK czy też KLK. Ustosunkowanie końców („głów") do ornamentu środkowej części pasa jest w tym wypadku typowo wschodnie, znaki zaś na pasie, składające się z liter alfabetu łacińskiego, wskazują na wytwór europejski. Jakkolwiek ornament nosi cechy perskie, nie w Persji niewątpliwie tkano ten pas, lecz może ręką wschodniego tkacza w Polsce.

Z perskich motywów czerpał też autor pasa znajdującego się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie nr inw. 141468 (fig. 9), o wymiarach i proporcjach pasa polskiego, w którego końcach widzimy po dwa kwitnące krzaki — motyw często spotykany w perskich tkaninach. Ornament innych części pasa jest przeważnie geometryczny.

W przykładowo przytoczonych tu pasach widzimy sporadyczne próby dostosowania wschodnich form ornamentalnych do obyczaju i smaku polskiego odbiorcy, przejawiające się w różnorodny sposób, — próby wczesne,które nie zdołały ustalić się w upodobaniu szerokich sfer szlacheckiego społeczeństwa. Są to zapewne eksperymenty, które zawiodły.

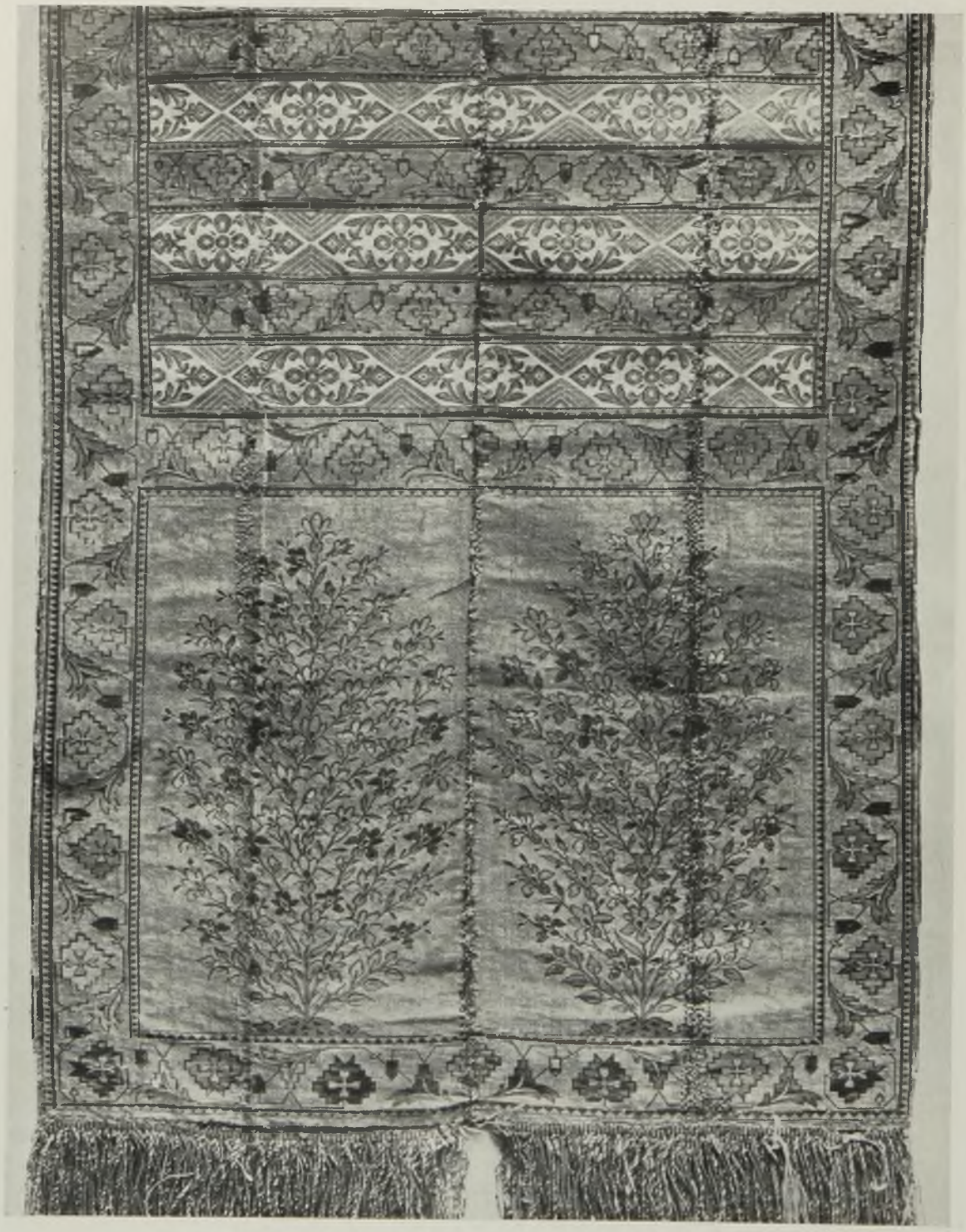
Może do tego rodzaju prób zaliczyć przyjdzie także pas ze zbioru Ukraińskiego Muzeum Narodowego we Lwowie (fig. 10). Jego płasko traktowany ornament, składający się z kwiatów i długich ząbkowanych liści, które wybijają się na plan pierwszy w całości kompozycji, przywodzi na myśl pewne cechy zdobnictwa ornamentalnego ormiańskiego, zastosowywanego w tkaninach, w szczególności także w kobiercach. Na terenie

[1] Komornicki S., *Muzeum Ks. Czartoryskich w Krakowie*, Kraków 1929, nr 184. [2] Mańkowski T., *Influence of Islamic Art in Poland* (Ars Islamica II 1, fig. 19, 20).

8. Pas ze znakiem KIK. Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. 77459.

polskim zbliża się do niego także ornament w cerkwi św. Piatnic (św. Paraskewii) we Lwowie, wykonany w malowidle *alla tempera* w dolnej części ikonostasu [1].

[1] Panaitescu P. P., *Fundationi religioase românesti in Galitia* (Buletinul comisiuni monumentelor istorice XXII 1929).



9. Pas bez znaku. Kraków, Muzeum Narodowe, nr inw. 141468.

Pewne elementy zdobnicze tego pasa odnajdziemy w niektórych pasach typu „stropowego", o których wyżej była mowa. Stwierdza to porównanie pasa z Ukraińskiego Muzeum Narodowego we Lwowie z pasem zbioru Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie nr inw. I 723 (fig. 37) ze znakiem fabryki Filsjeana w Kobyłce.

Mówiliśmy o motywach ornamentalnych zachodnich i wschodnich, o tureckich, perskich, ormiańskich. Należy jeszcze wspomnieć o elementach zdobniczych Dalekiego Wschodu, chińskich. Chińszczyzna ta jest dwojaka: rzadziej brana wprost z tkanin chińskich, jak np. motyw chiński obłoczków, zwany „czi", w pólkach tła pasa (fig. 47) z persjarni Masłowskiego w Krakowie [1], obok elementów dekoracji branej z wzorów perskich w szlaczku i zachodnio-europejskich w końcach; częściej jest to chińszczyzna w rozumieniu zachodnim, widziana przez pryzmat sztuki rokokowej, dekoracyj Beraina czy Pillementa, czy też innych dekoratorów, którzy do sztuki francuskiej wprowadzili modę *chinoiserie*. Takimi są końce pasa w zbiorach Miejskiego Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie nr inw. 962 [2], który wyszedł z nieznanej nam polskiej persjarni. W rejestrach towarów handlu Nikorowiczów zwano pasy tego typu „z chińska".

10. Pas bez znaku. Lwów, Ukraińskie Muzeum Narodowe.

[1] Muz. Narod. w Krakowie: zbiór fotografii, pudło V 15. [2] Mańkowski, *Sztuka Islamu w Polsce*, tabl. 22.

III

Persjarnie stanisławowskie i inne na południowo-wschodnich kresach

Ormiańscy persjanie ze Stambułu. — Warsztatowy charakter ich produkcji w Stanisławowie, Brodach itd. — Stopniowe uzależnienie jej od protektorów stanu magnackiego i szlacheckiego. — Rola rodziny Potockich. — Persjarnie stanisławowskie, Dominik Misiorowicz i Jan Madżarski. — Rodzaje pasów stanisławowskich i ich ceny. — Brody i persjarnia w Łahodowie, pasy łahodowskie. — Persjarnia w Buczaczu. — Pasy tzw. stambulskie i ewolucja stylu skierowana ku wzorom perskim. — Pasy stanisławowskie typu polsko-perskiego. — Rola południowo-wschodnich kresów w stworzeniu typu pasa polskiego.

Ormiańscy tkacze, osiedli w Stambule, wytwarzający pasy na eksport do Polski, jak Jakub Piotrowicz czy Ewon Mikonowicz i inni, znaczący wychodzące z ich warsztatów pasy swymi z polska brzmiącymi nazwiskami, jednak w języku francuskim, uznali zapewne za wskazane w ciągu pierwszej połowy w. XVIII przenieść swe warsztaty w granice Rzeczypospolitej i pozbywać tam swe wytwory na korzystniejszych warunkach, z pominięciem pośrednictwa handlarzy. Pasy stambulskie Piotrowicza i Mikonowicza, noszące napis *à Constantinopol (s)*, nie różnią się ornamentem i kolorytem od tych, które w Polsce wytwarzali ich pobratymcy ormiańscy, Jan Markonowicz, czy Dominik Misiorowicz „przybyły z tureckiej ziemi do polskiej“ [1].

Genezę pasów tzw. stambulskich i ich produkcji na ziemiach polskich wyjaśniłem już dawniej [2]. Na tym miejscu dodatkowo skreślić chcę kilka rysów, charakteryzujących pierwsze polskie persjarnie.

Markonowicz, Misiorowicz, czy znany nam jeszcze skądinąd ormiańskiego pochodzenia persjanin osiadły w Stanisławowie, Jan Madżarski, pracowali na swych warsztatach indywidualnie, zatrudniając nielicznych pomocników i uczniów, najczęściej najbliższych członków rodziny. Te na niewielką skalę prowadzone warsztaty, stojące osobistą pracą właściciela, który był równocześnie sam twórcą wzoru, lub też odtwórcą wzoru obcego, jego wykonawcą i sprzedawcą zarazem, nie wymagały podziału pracy i stały na poziomie rzemieślniczej produkcji, czy też przemysłu domowego. Od nich zaczęła się produkcja pasów w Stanisławowie, gdzie prawdopodobnie istniało większe skupienie persjan ormiańskiego pochodzenia, z których każdy z osobna prowadził swój warsztat, a wśród których Jan Madżarski zyskał był sobie szczególne uznanie. Takich warsztatów, produkujących pasy, musiało istnieć sporo w Brodach, Olesku, Buczaczu i innych może miejscowościach na południowo-wschodnich kresach Rzeczypospolitej. Były to warsztaty o typie wytwórczości indywidualnej.

Prowadzonymi na małą skalę persjarniami kresowymi zainteresowali się poszczególni magnaci, niekiedy właściciele miast, w których persjanie byli osiedli, jak np. Józef Potocki, hetman w. kor., w Stanisławowie. Otoczono protekcją miejscowych persjan, dostarczając im może środków finansowych na powiększenie liczby warsztatów i zakupno materiałów, nici jedwabnej i metalowej, zapewniając im zarazem zbyt wyprodukowanych pasów. Produkcja w ten sposób podnosiła się, lecz zarazem uzależniała od możnych protektorów stanu magnackiego, którzy niekiedy współzawodniczyli między sobą, dbając o to, by wziętością i pokupem cieszyły się pasy wychodzące z persjarni pozostających pod ich opieką i mających siedzibę w miastach i miasteczkach, stanowiących ich prywatną własność. W ten sposób zyskiwały na rozgłosie persjarnie stanisławowskie i inne

[1] Czart. rpis 782, k. 161 i komunikat Sokołowskiego M. w Spraw. KHS V, s. CVIII. [2] Mańkowski, *Sztuka Islamu w Polsce*, s. 78, 79.

na kresach południowo-wschodnich. Liczba ich z czasem wzrastała: nawet jeszcze *Geografia Galicji*[1], zestawiona po pierwszym rozbiorze ze znaczną znajomością kraju przez kasztelana bełskiego Kuropatnickiego, wymienia liczne miejscowości, w których przemysł ten kwitnął, mimo że r. 1786, w którym Kuropatnicki wydał swą *Geografię*, był już czasem upadku kresowych persjarni, takich jak wymienione przez niego: Przeworsk, Żmigród, Kutkorz, lub znane nam z innych źródeł persjarnie w Buczaczu, w Łahodowie i Olesku.

Dzieje kilku persjarni na południowo-wschodnich kresach łączą się z nazwiskiem rodziny Potockich.

W rozwoju najdawniejszych kresowych persjarni zdaje się odgrywać szczególną rolę można protekcja i opieka nad nimi Józefa Potockiego, hetmana w. kor. i kasztelana krakowskiego, pana wielu latyfundiów, w których powstały pierwsze fabryki pasów[2]. Nie jest to tylko rzeczą przypadku, że w należących właśnie do zmarłego w r. 1751 hetmana Potockiego miastach i wsiach, w Stanisławowie i Łahodowie pod Brodami, spotykamy najdawniejsze persjarnie i że tam właśnie osiedli byli przybyli z Turcji ormiańskiego pochodzenia wytwórcy pasów. Znamy rolę, jaką w pierwszej połowie w. XVIII odegrał był hetman Potocki w dziejach architektury[3]. Analogiczną rolę przypisać mu należy także w dwóch gałęziach sztuk zdobniczych, jakimi były: kobiernictwo, tj. produkcja wełnianych dywanów strzyżonych[4], oraz produkcja pasów. Były to walne zasługi hetmana dla sztuki. Pasy wytwarzano w persjarniach w Stanisławowie i w Brodach, jak to stwierdza list Dominika Misiorowicza do króla Stanisława Augusta (bez daty), w którym ten persjanin ormiańskiego orientalnego obrządku, w Turcji urodzony, opowiada, że przybywszy do Polski: „najprzód mieszkałem lat kilkanaście na Pokuciu w mieście Stanisławowie, potem do Brodów przeniosłem się, gdzie dotąd kontynuuję mieszkanie, zawsze jednym bawiąc się rzemiosłem, to jest robieniem pasów stambulskimi zwanych, makat i innych bogatych materii..."[5].

Stanisławów i Brody wchodzą zatem bez żadnej wątpliwości w grę jako miejsca produkcji pasów stambulskich, najwcześniejszych zapewne, jakie w Polsce wytwarzano.

Wszystko zdaje się wskazywać na to, że w dziejach polskich persjarni Stanisławów odegrał ważną rolę. Jeżeli przyjmiemy, że — jak to jest prawdopodobne — nie datowany list Dominika Misiorowicza do Stanisława Augusta pochodzi z pierwszych lat panowania tego króla, a kilkunastoletni pobyt Misiorowicza w Stanisławowie, potem zaś co najmniej kilkuletni w Brodach objął razem okres czasu około 20 lat, to w takim razie działalność jego w Stanisławowie sięgać mogła mniej więcej r. 1744[6]. Misiorowicz nie był też zapewne pierwszym i jedynym persjaninem mającym warsztat w Stanisławowie. Misiorowicz nie wspomina ani słowem o jakiejkolwiek persjarni Potockich, lecz o własnym swoim „bawieniu się" rzemiosłem. Można by z tego wnioskować, że hetman Józef Potocki ograniczył się tylko do sprowadzenia persjan do swych miast Stanisławowa i Brodów. Dawał on inicjatywę do rozwoju tej gałęzi przemysłu w swych rozległych majętnościach, ułatwiał może osiedlanie się w swych miastach, uwalniając persjan od danin itp., jednak o jakiejś osobnej persjarni własnej Potockich w jednym czy drugim mieście trudno by

[1] Kuropatnicki E., *Geografia albo dokładne opisanie Królestw Galicji i Lodomerji*, Przemyśl 1786. [2] Komunikat Bostla F. z 13 VII 1893 w Spraw. KHS V, s. CI. [3] Mańkowski T., *August Moszyński* (Prace KHS IV, s. 173). — Tenże, *Lwowskie kościoły barokowe* (Prace Sekcji Hist. Szt. Tow. Nauk. we Lwowie I, s. 53). [4] Mańkowski, *Sztuka Islamu w Polsce*, s. 56. [5] Czart. rpis 782, s. 161 i komunikat Sokołowskiego M. w Spraw. KHS V, s. CVIII. [6] Mańkowski, *Sztuka Islamu w Polsce*, s. 77.

było w tym wypadku mówić. Brak nam w każdym razie wszelkich podstaw do takich przypuszczeń.

Stanisławów był macierzą, skąd się po Polsce rozeszli majstrowie licznych potem „fabryk perskich". Do Stanisławowa też wysyłano na naukę i praktykę młodych tkaczy z dalekich nawet stron Polski. Tak zrobił przed r. 1757 Michał Kazimierz Radziwiłł, który, reorganizując persjarnię w Nieświeżu czy Słucku, wysłał stamtąd dwóch „chłopców", by się u majstra stanisławowskiego uczyli i nabrali wyższego wykształcenia w swej sztuce.

Spośród persjan stanisławowskich znamy dwóch, obu Ormian z pochodzenia. Jednym z nich, z epoki wcześniejszej, jak przypuszczamy osiadłym tam już około r. 1744, był Dominik Misiorowicz, drugim z czasów przed r. 1757 Jan Madżarski.

O pasach stanisławowskich znajdujemy kilka wzmianek archiwalnych. Jeden z pasów wyrobu stanisławowskiego wymienia inwentarz spadkowy Pawła Benoego, kasztelana warszawskiego, z r. 1755, jako „pas mendlowy, połowa z srebrem karmazynowego, połowa szafirowego ze złotem, roboty Persów stanisławowskiej"[1]. Rachunki domu handlowego Nikorowiczów we Lwowie pod datą r. 1764 wymieniają „3 pasy stanisławowskie bogate a # 9 i 12 pasów stanisławowskich jedwabnych a # 1 gr 7"[2].

Wyrabiano zatem w Stanisławowie zarówno tańsze pasy jedwabne, jak i droższe, przerabiane nicią metalową złotą i srebrną, tzw. bogate. Były to pasy dwustronne, jak wnosimy z opisów inwentarza z r. 1755. Niestety nie zaopatrywano pasów stanisławowskich w znaki, które by pozwalały dziś na ich niewątpliwe zidentyfikowanie.

Produkcja ich utrzymywała się dość długo. Jeszcze w r. 1771 słyszymy o „półpasiu stanisławowskim"[3].

Brody miały za sobą świetne tradycje jedwabnych manufaktur tkackich Koniecpolskich, sięgające w. XVII[4]. Nie byłoby zatem nic dziwnego, że prócz Stanisławowa, miasto to stanowić mogło na południowo-wschodnich kresach drugi ośrodek powstającego przemysłu artystycznego, jakim była produkcja pasów.

Musiały jednak istnieć w tej gałęzi przemysłu względy może natury ekonomicznej, które często kazały zakładać persjarnie nie w samym mieście, lecz w mniejszych miejscowościach w pobliżu miast. Jak później nie Warszawa, lecz pobliskie Kobyłka i Lipków mieściły podstołeczne persjarnie, tak samo we wcześniejszym stadium rozwoju fabryk perskich w Polsce założono jedną z nich nie w Brodach, lecz w odległej od tego miasta o 5 km wsi Łahodowie, należącej do brodzkiego klucza majętności Potockich.

Majętność brodzka należała, podobnie jak i Stanisławów, do hetmana w. kor. Józefa Potockiego, zmarłego w r. 1751. Po nim odziedziczył ją Stanisław Potocki, po jego zaś śmierci w akcie działu z r. 1770 przeszły Brody na rzecz jednego z czterech jego synów, Wincentego Potockiego „cum palatio, fortalitio, suburbiis et praediis etc."[5].

Zapewne też Łahodów identyfikowano powszechnie z samymi Brodami. Kiedy Dominik Misiorowicz[6] w piśmie do króla Stanisława Augusta, zawierającym prośbę o pozwolenie na osiedlenie się w Warszawie i założenie tam persjarni, opisywał swe *curriculum vitae*, to mówił, że przebywszy naprzód lat kilkanaście na Pokuciu w Stanisławowie,

[1] Castr. Leop. t. 571, s. 3198—3246 (Arch. Państw. we Lwowie) i komunikat Bostla F. z 13 VII 1893 w Spraw. KHS V, s. CI. [2] B. Poturz. rpis 98. [3] Acta Burgrabialia t. 16, r. 1771 (Arch. m. Lwowa). [4] Mańkowski, *Sztuka Islamu w Polsce*, s. 33—46. [5] Tab. kraj. Dominiorum t. 29 (Arch. Państw. we Lwowie). [6] Czart. rpis 782, s. 161 i komunikat Sokołowskiego M. z 30 XI 1893 w Spraw. KHS V, s. CXIII.

przeniósł się potem do Brodów „zawsze jednym bawiąc się rzemiosłem, to jest robieniem pasów stambulskimi zwanych". Może pod Brodami w tym wypadku rozumiał Misiorowicz pobliski Łahodów, mniej znany ogółowi. Może też zresztą istniała odrębna na większą skalę prowadzona fabryka pasów w Łahodowie, a odrębnie nadto poszczególni persjanie prowadzili swe rzemiosło na małą skalę w samych Brodach. Nie mamy możności stwierdzenia tego i poprzestać musimy tylko na domysłach.

Regestry handlowe Nikorowiczów[1] mówią jednak o pasach łahodowskich, które wraz z pasami stanisławowskimi wywożono na sprzedaż do Warszawy, i wymieniają pod datą r. 1764 „półpasek łahod. z brzegiem złote" za # 4 oraz dwa inne również z Łahodowa w cenie po # 2. Wiele zdaje się przemawiać za tym, że pasy łahodowskie wychodziły z persjarni, którą powszechniej znano pod nazwą brodzkiej. Wiemy o istnieniu pasów stamtąd pochodzących, lecz w braku znaków zidentyfikować ich nie potrafimy.

Do innego członka rodu Potockich, Mikołaja Potockiego, słynnego z bujnego i dziwacznego życia starosty kaniowskiego, należała równocześnie majętność buczacka z Buczaczem jako centrum i rezydencją tego magnata, który miasto ozdobił kościołem, dwiema cerkwiami, a nade wszystko pod względem architektonicznym godnym uwagi ratuszem.

Buczacz jako miejsce, gdzie wytwarzano pasy, wymieniają dwukrotnie inwentarze ruchomości Nikodema Kazimierza Woronicza, kasztelana kijowskiego, z których jeden przytacza „pas chiński biały z srebrem buczacki" i ponownie w r. 1773 „pas chiński biały z zielonem... ze złotem buczacki"[2].

Poza tym nie mamy żadnej wiadomości o persjarni w Buczaczu. Wiemy tylko o jednym pasie z buczackiej persjarni[3] z napisem Buczacz, stwierdzającym jego pochodzenie. Pas ten (fig. 11) jednostronny odpowiada typowi, który — jak sądzę — jest charakterystyczny także dla pasów stanisławowskich. Ornament roślinny w pólkach, umieszczony na przemian z pólkami o ornamencie zapożyczonym z tkanin tureckich, świadczy o ustalonym już kanonie form ornamentalnych pasa polskiego. Bukiety końców pasa są jeszcze dość prymitywne.

Najdawniejszymi z pasów produkowanych w Polsce, a zbliżonymi do później ustalonego typu pasa polskiego były pasy stambulskie. Identyczność ich z tymi, które wytwarzano na eksport do Polski w samym Stambule, stwierdziłem w dawniejszej pracy[4]. Te same kształty, to samo ustosunkowanie ornamentu do przestrzeni tkaniny, niemal te same wzory dekoracji ornamentalnej i zespoły barw cechują pasy wytwarzane na ziemi tureckiej i na polskich kresach południowo-wschodnich. Niekiedy wytwarzały je te same ręce tkaczy ormiańskich, którzy z Turcji przesiedlali się do Polski.

Typ pasa stambulskiego, o którego genezie i jego analogiach w sztuce ludowej tureckiej była już wyżej mowa, na ziemiach polskich ulega rychłej ewolucji, zarówno o ile chodzi o ornament, jak i koloryt. Przykładem tego mogłoby być zestawienie znanych nam pasów, na których stopniowe zmiany dadzą się obserwować. Bardziej zwarty ornament bukietów końcowych, traktowanych w Stambule w płaskim reliefie, zdaje się w Polsce

[1] B. Poturz. rpis 98. [2] Specyfikacja sukien i pasów... Woronicza, kasztelana kijowskiego, oraz Summariusz rzeczy... Nikodema Kazimierza Woronicza, kasztelana kijowskiego, z r. 1773 (Arch. pryw. dra A. Czołowskiego we Lwowie). [3] Nie znam go z autopsji, a fotografię jego zawdzięczam uprzejmości prof. Wacława Husarskiego w Warszawie, któremu składam na tym miejscu szczere podziękowanie. [4] Mańkowski, *Sztuka Islamu w Polsce*, s. 79—80.

11. Pas ze znakiem Buczacz, według fotografii ze zbioru Wacława Husarskiego w Warszawie.

zyskiwać na plastyce, a równocześnie okazywać tendencje do pewnego rozluźnienia form ornamentalnych. Stwierdza to porównanie pasów stambulskich Piotrowicza nr inw. 141375 Muzeum Narodowego w Warszawie, czy analogicznego mu pasa Mikonowicza w Muzeum Archidiecezjalnym w Poznaniu [1], wykonanych w Stambule, z pasem nr inw. 77458 Muzeum Narodowego w Warszawie (fig. 12), tkanym przez Markonowicza, a następnie porównanie ich obu w dalszym ciągu z pasem noszącym znak Jana Madżarskiego nr inw. 76675 Muzeum Narodowego w Warszawie. Ewolucji ulega w nich ornament, a równocześnie zmienia się skala barw. Pasy stambulskie ograniczały się zazwyczaj do zespołu dwóch lub trzech barw o odcieniach łagodnych i stonowanych. W pasie Madżarskiego barw tych występuje już więcej, przy równoczesnym większym stosunkowo ich skontrastowaniu.

Zmiany te przypisać należy wpływom pasów perskich i wzorom z nich branym. Pasy perskie były najbardziej poszukiwane i zbliżenie się do ich typu ornamentalnego i ich zespołów barwnych musiało być głównym dążeniem wytwórców pasów na terenie Polski. W tym też kierunku szła ewolucja w produkcji pasów, od typu pasów stambulskich do naśladownictwa pasów perskich. Sięgano do nich po ornament i barwę, które dotychczasową produkcję w Polsce miały uświetnić, dodać pasom blasku i kolorytu, jakimi w ogólnym przekonaniu jaśniały pasy perskie, niedoścignione dotąd wzór wschodniej sztuki dekoracyjnej.

Ewolucja ta odbywała się na ziemiach kresowych polskich i prowadziła prostą drogą do stworzenia typu pasa polskiego. Równocześnie jednak i wytwórcy pasów w Stambule

[1] Mańkowski, *Sztuka Islamu w Polsce*, tabl. 25.

odstępowali niejednokrotnie od ustalonych swych wzorów i po motywy sięgali również do pasów perskich. Przykładem tego mogą być wymienione w regestrach Nikorowiczów „pasy stambulskie z perska“ [1] w cenie po 56 lewów 28 para [2] za jeden pas, wprawdzie nieznane nam z autopsji, których jednak sama nazwa mówi o kierunku, w jakim szedł rozwój ich ornamentu.

Ewolucja stylu w ornamencie pasów, w której toku odstępowano nieraz daleko od perskich wzorów, poszła u nas odrębnymi drogami dzięki polskiemu *genius loci* i wymogom, które na rynku handlowym stawiał polski nabywca. Dokonała się ona zapewne w okresie lat 1740—50 na południowo-wschodnich kresach Rzeczypospolitej, w szczególności w Stanisławowie, w Brodach, w Buczaczu i innych miejscowościach, położonych w rozległych dobrach kresowych Potockich, w tym czasie opiekunów i protektorów persjarni i persjan.

Na stwierdzeniu równolegle działających wpływów ornamentu tureckiego i perskiego oparliśmy genezę pasów polskich. Turecki ornament przeważał w produkowanych na ziemiach polskich pasach typu tzw. stam-

[1] B. Poturz. rpis 98. [2] „Lewy“ = talary lewkewe srebrne będące w obiegu handlowym na Wschodzie, „para“ = moneta turecka.

12. Pas ze znakiem Iwona Markonowicza. Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. 77458.

13. Pas ze znakiem Ioannes Madżarski. Lwów, Miejskie Muzeum Przemysłu Artystycznego, nr inw. 1140.

bulskiego. Lecz w najdawniejszej produkcji pasów na terenie polskim istniały także pasy o przeważających w nich wpływach perskich.

Łączy się to z problemem pasów stanisławowskich i łahodowskich czyli brodzkich. W badaniach naszych dochodzimy do wyznaczenia dla nich miejsca, które w konsekwen-

tnym rozwoju tej gałęzi przemysłu artystycznego, jaką były pasy polskie, powinno znaleźć się między tzw. pasami stambulskimi z jednej strony, z drugiej strony zaś znanymi nam najdawniejszymi pasami słuckimi. Uprzedzając wyniki badań objęte dalszymi rozdziałami tego studium, stwierdzić musimy, że produkcja pasów słuckich od r. 1758 zawisła była w znacznej części od wzorów pasów stanisławowskich. Pasy stanisławowskie stanowiły przejście między stambulskimi a wcześniejszym typem pasów słuckich i niewątpliwie zaznaczać się w nich musiało silniejsze niż w stambulskich pasach oddziaływanie wpływów sztuki zdobniczej perskiej i wzorów branych z perskich pasów. Teza ta nasuwa się nam z nieubłaganą konsekwencją i każe pasów stanisławowskich szukać także wśród tych, które posiadają cechy tkanin powstałych na ziemiach polskich, a których ornament jeszcze mniej rozwinięty od innych, wzorowany na pasach perskich, zaczyna zyskiwać przewagę nad ornamentem tureckim.

Pasy takie, których charakter ornamentu określiliśmy teoretycznie na podstawie badania linii rozwojowej, jaką szedł ornament pasów polskich, istnieją *in concreto*. Uważać je należy jako jeden z dwóch najwcześniejszych

14. Pas bez znaku. Kraków, Muzeum Narodowe, nr inw. 77126.

BIBLIOTEKA POLITECHNIKI ŚLĄSKIEJ

typów pasów polskich i postawić obok pasów stambulskich. Nazwijmy je typem polsko-perskim. Wśród pasów tego typu mieszczą się pasy stanisławowskie i łahodowskie. Nie mamy jednak możności wskazania na indywidualnie określone pasy, jako wyprodukowane w jednym czy drugim miejscu. Musimy się zadowolić ogólniejszym tylko stwierdzeniem ich cech stylowych, gdyż innych, bardziej bezpośrednich kryteriów dla ich odróżnienia nie posiadamy. Pasy stanisławowskie i łahodowskie nie były sygnowane, a rejestry Nikorowiczów określały je nazwą miejsca produkcji na podstawie powszechnej podówczas znajomości ich cech zdobniczych.

Stanisławowskim zapewne będzie pas, dość zniszczony, w Miejskim Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie, nr inw. 1140, z napisem Ioannes Madzarski (fig. 13); stanisławowskim lub łahodowskim może pas bez napisu w Muzeum Narodowym w Warszawie nr inw. 77126 (fig. 14).

Pasy, których produkcja w Stanisławowie miała zastąpić typ pasa stambulskiego, łącznie z pasami łahodowskimi i buczackimi stanowią jedną grupę i jeden typ ornamentalny. Typ ten miał osiągnąć przewagę i zadecydować o stworzeniu ogólnego typu pasa polskiego. Oznacza on zarazem zredukowanie do minimum wpływów ornamentu tureckiego, zatrzymanego niejako w charakterze przeżytku w pólkach (co drugim), nie podkreślanego kolorystycznie w stosunku do ornamentu opartego na wzorach perskich, który był bardziej żywy w barwach, a który zapanować miał w reszcie pólek, szlaczkach i końcach („głowach").

Charakterystyczną cechą pasów tej grupy jest wreszcie, że szlaczki o jednolitym ornamencie biegną w nich tylko po obu stronach całej długości, zakończenie zaś szerokości pasa (po „głowach") stanowi jedno z pólek, nie zaś ornament szlaczka (fig. 10, 11, 13, 14).

Pasy te, następnego po stambulskim typu, objęły w produkcji persjarskiej szerszą przestrzeń od swych poprzedników. Produkcja pierwszych nie wyszła prawdopodobnie poza kresy południowo-wschodnie, podczas kiedy drugie z nich, wśród których dominowały pasy stanisławowskie, prócz tych samych co stambulskie centrów produkcji sięgnąć miały dalej, aż do Słucka.

Znajdujemy w nich jednak niekiedy wahania, widoczne w formach pośrednich między typem stambulskim a stanisławowskim, ulegającym bardziej wpływom ornamentu perskiego. Do takich należy pas w zbiorze Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. 76675[1], znaczony napisem Ioannes Madzarski. Ornament jego końców jest bliski pasom stambulskim, jak to już stwierdziliśmy wyżej. Zapewne też pas ten powstał jeszcze w czasach pobytu Madżarskiego w Stanisławowie, a przed jego przesiedleniem się do Słucka.

Styl pasów polskich formował się około połowy w. XVIII na kresach południowo-wschodnich Rzeczypospolitej, a Stanisławów, Buczacz, Łahodów czy Brody i tamtejsze warsztaty zdają się w tym przekształcającym różne elementy zdobnicze procesie twórczym odgrywać rolę naczelną. Ze Stanisławowa przez rozchodzących się stamtąd persjan stworzone tam formy pasa przeszły do persjarni powstających w innych dzielnicach Rzeczypospolitej jako gotowe już wzory do naśladowania. W szczególności persjarnia słucka stanowić będzie niemal dalszy ciąg produkcji persjan stanisławowskich, kontynuowana w Słucku przez Jana Madżarskiego, który wykształcony w Stambule, przeszedłszy przez Stanisławów, działalność swą zakończył w Słucku i zasób form arty-

[1] Czosnowski *o. c.* tabl. XII.

stycznych w wytwarzaniu pasów przekazał w spadku swemu synowi. Postać i działalność Jana Madżarskiego symbolizuje niejako wszystkie etapy rozwoju i przemian, przez jakie przechodziła koncepcja artystyczna pasów polskich, poczęta z form zdobniczych tkactwa wschodniego, sformowana i ustalona na polskich kresach południowo-wschodnich, rozprzestrzeniona potem i przyswojona przez całą Polskę.

IV

Fabryka perska w Słucku

Radziwiłłowska fabryka galonów i pasów, i wiadomości o niej z r. 1743. — Reorganizacja jej około r. 1757 przez Michała Kazimierza Radziwiłła Rybeńkę na wzór persjarni stanisławowskich. — Pierwszy okres produkcji fabryki perskiej w Nieświeżu i Słucku (1758—76) i działalność Jana Madżarskiego jako „metra" fabryki. — Cechy ornamentu pasów słuckich i jego geneza. — Dzierżawa persjarni przez Madżarskich (1776—1807). — Działalność Leona Madżarskiego i stworzone przez niego typy pasów. — Upadek manufaktury i ustąpienie Leona Madżarskiego. — Inne rodzaje produkcji: „żylety", „dymy", „woreczki" itp. — Skala barw materiałów jedwabnych. — Etniczny skład rzeszy pracowników persjarni słuckiej. — Administracja fabryki od r. 1807 przez Ordynację Radziwiłłowską i „metr" Andrzej Gutowski. — Stagnacja w produkcji, klęska wojenna r. 1812. — Wydzierżawienie fabryki kolejno Blumie Libermanowej, Dubickim, Tomaszowi Borsukowi i Taubie Morduchowej. — Zwinięcie fabryki perskiej w r. 1842. — Sprzedaż gruntu i budynków w r. 1846.

Może dlatego, że persjarnia słucka wśród zmiennych kolei losów przetrwała najdłużej, aż do r. 1842, pasy słuckie są dotąd najbardziej znane i cenione. Identyfikuje się je niemal z pasami polskimi wszelkich wytwórni tak, jak gdyby poza słuckimi innych pasów w ogóle nie było, a jeżeli jakieś były, to mało warte.

To rozpowszechnione o pasach słuckich i słuckiej persjarni górne mniemanie należy zredukować do właściwej miary. Jak persjarnia słucka nie była jedyną, tak nie zawsze jej wyroby tkackie stały na najwyższym poziomie. Zasługi wobec polskiego przemysłu artystycznego dzieli ona z wielu innymi persjarniami, a dotychczasowe o niej prace (Jelski, Römer) nie wykorzystały należycie źródeł archiwalnych, które, bliżej zbadane, rzucają nieco odmienne światło na dzieje produkcji persjarni słuckiej, niż to dotąd było przyjęte.

W czwartym dziesiątku lat w. XVIII znajdujemy w Słucku ślady produkcji dwóch rodzajów wytwornych ozdób stroju. Były nimi galony złote i pasy jedwabne, przerabiane nicią metalową. Do pierwszych odnoszą się wzmianki archiwalne, zawarte w aktach przechowanych w Archiwum Nieświeskim pod tytułem: Regestr galonu złotego jak wiele ma się znajdować w percepcie odebranego w r. 1744 dnia 18 marca w Słucku, oraz Rozchód galonów złotych w r. 1744 [1]. Drugich, tj. pasów, dotyczy inny znów regestr zaczynający się od słów: „Z rozkazu księcia Jegomości Dobrodzieja w r. 1743..." [2] obejmujący wykaz rozdarowanych różnym osobom pasów „sutych" i „podlejszych". Regestr ten uzupełniany był następnie wykazem rozdarowywanych pasów w l. 1751, 1754 i 1758. Wszystkie trzy

[1] Zastosowanie galonów złotych i srebrnych było wielostronne. Świadczą o tym wzmianki regestru, jak: „do sukien huzarskich księcia Jmci Dobr. do par dwóch wyszło galonu szerokiego łokci 24". Używali galonów oficerowie do mundurów, zastosowywano je do sukien damskich i kamizelek męskich, do „mantyk" i „talmanów", do „sukien parterowych" tj. spodni, do „pendentów" do szabel i do „obszlegów". Stwierdzają to wzmianki z lat 1744—6, jak: „do mantyka kastorowego", do „talmanów dwóch adamaszkowych białych," „do mantyka papuziego księcia", „do szamerowania kamizelki aksamitnej" itp. [2] Wszystkie powołane tu rękopisy zawarte są w Archiwum Nieświeskim w fascykule pt. Ekonomiczne fabryki perskiej słuckiej od 1743 do 1811.

regestry zdają się wskazywać, że zarówno galony, jak i pasy były już wówczas wytworem manufaktur Radziwiłłowskich. Nie podobna przypuścić, aby—zwłaszcza o ile chodzi o pasy—przy znanej nawet szczodrobliwości Radziwiłłowskiej miano szafować darami w pasach w tej ilości *ad hoc* zakupywanych. Przypuścić musimy istnienie już wówczas własnej produkcji pasów ks. Michała Kazimierza Rybeńki, który, podobnie jak wytwarzał gobeliny i kobierce, tym bardziej mógł zapragnąć wytwarzać we własnej manufakturze i pasy.

Produkcja pasów zdaje się być w tym czasie dość różnorodna, gdyż w zachowanym regestrze darowywanych przez ks. Rybeńkę pasów czytamy o „sutych" zarówno jak i „podlejszych" pasach. Był to pierwszy okres produkcji persjarni Radziwiłłowskiej, przedstawiający się nam jeszcze dość zagadkowo. Nie znaleźliśmy bowiem żadnych materiałów archiwalnych, które by rzucały jaśniejsze światło na najdawniejsze jej dzieje. Zidentyfikować jej wyrobów z tego czasu nie jesteśmy w stanie, brak nam bowiem do tego wszelkich kryteriów, które by pozwoliły odróżnić wyroby tego czasu od późniejszych.

Pasy te nie zadowalały widocznie ks. Michała Kazimierza swą jakością. Najwytworniejsze w Polsce pasy tkano na kresach południowo-wschodnich, gdzie powstały były niegdyś pierwsze persjarnie i gdzie warsztaty produkujące pasy zatrudniały częściowo ze Wschodu przybyłych pracowników. Najsłynniejsze były pasy stanisławowskie.

Do jednego ze stanisławowskich majstrów posłał też ks. Michał Kazimierz Radziwiłł na naukę młodych pracowników swej persjarni. Wynika to z dyspozycji księcia z 2 maja 1757, w której mówi o „majstrze persjaninie" w Stanisławowie mieszkającym „u którego się chłopcy moi uczyli".

Byli w tym czasie zajęci w persjarni Radziwiłłowskiej jako „majstrowie perskiej roboty" Tomasz Chojecki i Jan Gadowski, biorący na tydzień po 4 złp. wynagrodzenia czyli strawnego. Prawdopodobnie oni to byli owymi wysłanymi do Stanisławowa na naukę chłopcami, którzy po powrocie postąpili na majstrów. Stanisławowskie wzory i metody wyrobu pasów miano też stosować odtąd w persjarni Radziwiłłowskiej.

W ślad za wysłaniem „chłopców" na naukę „roboty perskiej" do Stanisławowa poszło nabycie od persjanina stanisławowskiego, u którego oni praktykowali, berd, o czym wyżej już była mowa, następnie magla, a zatem wyposażenie Radziwiłłowskiej fabryki perskiej w warsztaty typu wschodniego używane przez tkaczy stanisławowskich.

W ślad za nabyciem magla poszło sprowadzenie do persjarni Radziwiłłowskiej i kierownika ze Stanisławowa. Wszystko przemawia za tym, że owym nauczycielem „chłopców" wysłanych ze Słucka do Stanisławowa na praktykę, a następnie pozbywcą berda i magla, wreszcie zaś samym na „metra" Radziwiłłowskiej fabryki perskiej zwerbowanym majstrem była jedna i ta sama osoba — Jan Madżarski.

Z nim to zawarł ks. Michał Kazimierz umowę, która, jakkolwiek już ogłoszona [1], zasługuje, aby ją dla uzupełnienia obrazu całości tu powtórzyć: „Wiadomo czynię, komu by o tym wiedzieć należało, iż uczyniłem kontrakt z Janem Madżarskim perskiej, tureckiej, chińskiej, różnej materii i roboty majstrem, rodem z Stambułu, który od daty niniejszego kontraktu submituje się według woli mojej wszelkie materie, jako to: makaty, dywdyki, pasy robić, z kwiatami, osobami, cyframi, złotem, srebrem, jedwabiem, podług podanego abrysu. In recompensam tedy takowej jego roboty postąpiłem mu ze skarbu mego tygodniową pensję po czerwonym złotym jednym, któren punktualnie dochodzić ma. Tenże Ma-

[1] Jelski *o. c.* s. 194. Umowy tej w oryginale, z którego korzystał Jelski, mimo poszukiwań i łaskawej pomocy kierownika Archiwum Nieświeskiego inż. Antoniego Iwanowskiego nie znalazłem. Przytaczam ją zatem według tekstu podanego przez Jelskiego.

dżarski obowiązuje się chłopca wyuczyć doskonale tej roboty perskiej. Kiedy by nie stawało skarbowej roboty, wolno mu będzie dla swego pożytku i profitu z swoich materiałów czy pasy, czy inną artis suae robotę robić i sprzedawać. I na to dawszy ten kontrakt dla większej wagi ręką się własną podpisuję. Datum w zamku moim nieświeskim dnia 24 januarii 1758 anno".

W ślad za tym wydana została przez ks. Michała Kazimierza 13 marca 1758 asygnacja do arendarzów generalnych Księstwa Nieświeskiego wypłacania „Janowi Madżarskiemu, majstrowi chińskiej i perskiej roboty, strawnych ode mnie jemu naznaczonych co tydzień #1, a to zacząwszy od dnia 12 marca i w przyszły czas..." [1].

Umowa ta rozpoczyna długi stosunkowo okres w dziejach Radziwiłłowskiej fabryki perskiej, okres rządów i kierownictwa Jana Madżarskiego, który manufakturę tę postawił na wysokim poziomie i stworzył podstawę pod dalszy jej rozwój. Prawdopodobnie jednak nie znajdowała się ona podówczas jeszcze w Słucku, lecz w Nieświeżu.

Wszedł też ks. Michał Kazimierz Rybeńko w styczność z lwowskim kupcem towarów orientalnych Grzegorzem Nikorowiczem, który na żądanie księcia przysyłał mu pasy, zapewne na wzór, dla produkcji w Słucku, jak o tym świadczy list Grzegorza Nikorowicza z 28 listopada 1758 [2], wspominający o oddaniu „pasa chińskiego" w Żelwie do rąk JP. Kamińskiego, chorążego, zapewne w służbie Radziwiłłowskiej, i o należytości zań.

Miał Nikorowicz zlecone sobie załatwienie innej jeszcze trudnej sprawy: sprowadzenia ze Stambułu rodziny persjanina pracującego w fabryce Radziwiłłowskiej. Chodziło o żonę Jana Madżarskiego. Pisał o tym Nikorowicz ze Lwowa 31 marca 1762 do ks. Rybeńki [3]: „Po żonę i familię persjanina nieświskiego d. 12 martii człowieka doskonałego i sprawnego do Stambołu wysłałem, na tę ekspedycję #300 przez JMP. Fryczyńskiego z skarbu Pańsk. wyliczone tak rozporządziłem, #200 dla żony persjanina, #100 posłańcowi na ekspens podróżny i nagrodę pracy jego wziąwszy na to rewers oddałem, com tylko do pomyślności tego interesu obmyślić mógł, nic nie opuściłem, teraz o wczesną dyspozycję upraszam; gdy da Bóg w Żółkwi staną, jakim sposobem do Nieświeża sprowadzone być mają... dwie tego potrzeby uważam, pierwsza dla tłumaczenia przez drogę cudzoziemcom języka polsk. wcale nie wiadomym, że tenże posłaniec już jest zamówiony, aby in 7bri z JMC. Panem Ochockim, towarzyszem pancernym, do Stambołu po ogiery tureckie dla kscia JMci Wwdy Ruskiego jechał...".

Wiadomości zawarte w liście Nikorowicza z 31 marca 1762 należy połączyć z inną wzmianką, którą znajdujemy w liście Jana Madżarskiego z 20 czerwca 1770 [4], pisanym do ks. Karola Radziwiłła Panie Kochanku. Pisał wówczas Madżarski, jak na zapewnienie księcia sprowadził był żonę i syna. Zapewnienie to utrwalało zapewne stanowisko Jana Madżarskiego jako „metra" fabryki Radziwiłłowskiej i dawało mu solidne podstawy materialnej egzystencji. Powzięte ono zostało przez ks. Karola Radziwiłła w czasie choroby ojca, ks. Michała Kazimierza, zakończonej jego śmiercią w dniu 15 maja 1762.

List Nikorowicza jest także o tyle ważny, iż rzuca światło na fakt, skąd pochodził Jan Madżarski i jak przybył do Polski, naprzód do Stanisławowa, a potem do Nieświeża, podczas gdy rodzina jego pozostała była w Stambule. Persjarnia Radziwiłłowska zatem prowadzona była wówczas w Nieświeżu. Madżarski, który na listach podpisywał się po ormiańsku, był zapewne, jak tylu tkaczy w Polsce pracujących, zajęty przedtem w Stam-

[1] Kopie rozporządzeń gospodarczych i prawnych 1756—61 (Arch. Nieświeskie). [2] Kopie rozporządzeń gospodarskich i prawnych ks. Karola Radziwiłła 1762—4 (Arch. Nieśw.). [3] Tamże. [4] Jelski *o. c.* s. 195.

15. Pas ze znakiem Słuck, strona prawa i lewa. Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. 17544.

bule wytwarzaniem pasów przeznaczonych na eksport do Polski, przez czas długi największego i najkorzystniejszego aż do połowy w. XVIII miejsca ich zbytu. I on, jak inni, uległ w tym czasie ogólnemu wśród ormiańskich tkaczy w Stambule prądowi przenoszenia warsztatów do Polski z czysto ekonomicznych względów [1].

Kwestia nazwiska Madżarskiego, które miało by rzekomo wskazywać na to, iż przybył on do Polski z Węgier [2], nie może tu grać roli. Mogło ono być dowolnie obrane,

[1] Mańkowski, *Sztuka Islamu w Polsce*, s. 78. [2] Jelski *o. c.* s. 195.

lub wskazywać na dawniejszy jakiś pobyt jego na Węgrzech. Nazwiska na *ski* lub *icz* przyjmowali Ormianie zazwyczaj dopiero w Polsce. Jan Madżarski na listach, pisanych po polsku ręką osób trzecich w jego imieniu i na jego zlecenie, podpisywał się niemal do końca życia po ormiańsku.

Jako tzw. „metr" Radziwiłłowskiej manufaktury perskiej Jan Madżarski był tym, który nadał jej kierunek i stworzył wziętość i sławę późniejszą pasów słuckich. Kiedy nastąpiło przeniesienie jej z Nieświeża do Słucka, nie zdołaliśmy wyśledzić. W każdym razie pasy ze znakiem Nieświeża jako miejsca fabrykacji nie są znane. Doprowadziwszy pod względem technicznym słucką manufakturę do wysokiego poziomu zyskał Jan Madżarski uznanie w szerokich sferach odbiorców stanu szlacheckiego. Kierunek nadany przezeń produkcji słuckiej kontynuował również jego następca, Leon Madżarski, jako prowadzący manufakturę, która po śmierci ks. Michała Kazimierza Radziwiłła przeszła na jego syna, ks. Karola Panie Kochanku [1]. Jan Madżarski przeżył jednak ks. Michała Kazimierza, który zmarł w r. 1762, i sam zakończył życie dopiero około r. 1781 [2], przeżywszy także okres upadku produkcji po r. 1768, podczas konfederacji barskiej. Około r. 1777 przeszło kierownictwo manufaktury w ręce Leona Madżarskiego.

Fabryka perska została tymczasem znacznie rozszerzona. Prócz magla nabytego w Stanisławowie sporządzono inne własnymi siłami [3] przez mechaników książęcych, jak to stwierdza Dyspozycja JeMci Pu Boyssonowi komendantowi, gdyby mechaników dwóch w Albie będących z ich instrumentem dla wytoczenia potrzebnego do fabryki perskiej maglu nieodwłocznie wyprawił do Słucka w dyspozycję JeMci Pa Niepokoyczyckiego komisarza...

Od r. 1762 powtarza się często w dotyczących fabryki dyspozycjach nazwisko kapitana Niepokoyczyckiego jako komisarza fabryki perskiej [4]. Do niego należą wszystkie czynności administracyjne i finansowe, on miał się starać o zakupno materiałów, podczas gdy Madżarski, zwany „metrem fabryki perskiej", kierował samą produkcją.

Finansowo musiała fabryka przynosić korzyści zarówno Radziwiłłowi, jak i Madżarskiemu. Książę nie wyciągał z niej zazwyczaj dochodów w gotówce, lecz korzyścią jego były pasy w naturze, które brał dla siebie, na potrzeby swego dworu i na dary dla szlachty. Madżarski wyprodukowane ponad zapotrzebowanie Radziwiłła pasy sprzedawał, a zyski stąd osiągnięte nie musiały być małe, skoro wydzierżawiwszy później fabrykę perską na swoje imię mógł zaliczać ks. Karolowi Panie Kochanku znaczniejsze sumy na rachunek rat i pożyczać mu jeszcze dalsze kapitały.

Do stosunków osobistych Jana Madżarskiego należy także sprawa dożywotniego zastawu i prawa dzierżawy, udzielonych mu w r. 1762 przez Karola Radziwiłła na folwarku Siółko. Łączyło się to z pożyczeniem przez Madżarskiego Radziwiłłowi znaczniejszych sum [5].

[1] Kotłubaj E., *Galeria nieświeżska portretów Radziwiłłowskich*, Wilno 1857, s. 468. [2] Jelski *o. c.* kładzie datę tę na r. 1780. Jednak jeszcze w dniu 4 grudnia 1780 pisał Jan Madżarski do Jana Mikołaja Chodkiewicza, starosty żmudzkiego, list w sprawie wykonania zamówionych przez niego pasów. Na liście tym, pochodzącym z archiwum hr. Chodkiewiczów w Młynowie, obecnie w Bibliotece P. A. U., podpisał się Jan Madżarski po polsku, podczas kiedy na kontrakcie z Radziwiłłem z 24 stycznia 1758 podpis zamieścił był jeszcze po ormiańsku. [3] Kopie rozporządzeń gospodarskich i prawnych ks. Karola Radziwiłła 1762—4 (Arch. Nieśw). [4] Kopie rozporządzeń z 29 IX 1762 i 8 VI 1763 (tamże). [5] Mimo to właśnie sprawa ta była powodem wielu przykrości, jakich doznać miał Madżarski. W r. 1770 wyzuł go z Siółka przemocą Wit Janowicz, na co w gorzkich słowach żalił się Madżarski w liście do ks. Karola z daty Słuck 20 VI 1770 (Arch. Nieśw., Korespondencja, nr 9071). Radziwiłł widocznie nie potrafił zwolnić Siółka, gdyż projektowano zabezpieczenie Madżarskiego w miejsce Siółka na folwarku Wańkow-

16. Pas ze znakiem Me fecit Sluciae. Krzeszowice, zbiór hr. Potockich.

W przytoczonych wyżej faktach, wiążących się z reorganizacją persjarni słuckiej za ks. Michała Kazimierza Radziwiłła, znajdujemy wytłumaczenie charakteru jej wytwórczości w czasach, kiedy „metrem" manufaktury był Jan Madżarski.

Przede wszystkim odziedziczyła persjarnia Radziwiłłowska, naprzód nieświeska, a potem słucka, tradycje początkowego stadium tej produkcji, sięgającego zapewne jeszcze czasów ks. Anny z Sanguszków Radziwiłłowej, matki ks. Rybeńki, i te mało nam zresztą znane tradycje stanowiły jeden z elementów stylu dekoracyjnego, który w Słucku miał się rozwinąć. Przypuszczać możemy, że pasy, wychodzące z Radziwiłłowskiej manufaktury w tych czasach, nie różniły się znacznie od innych, wytwarzanych podówczas w Polsce; pod względem techniki tkackiej raczej ustępowały tym, które wychodziły podówczas z najdawniejszych co do czasu powstania w Polsce persjarni na południowowschodnich kresach Rzeczypospolitej.

Wysłanie przez ks. Michała Kazimierza Rybeńkę tkaczy — jak się domyślamy Chojeckiego i Gadowskiego — na naukę do Stanisławowa, a więcej jeszcze fakt sprowadzenia ze Stanisławowa jako „metra" persjarni Jana Madżarskiego zadecydował o drugim elemencie stylu zdobniczego, który przejawić się miał w produkcji pasów nieświeskich, a potem słuckich.

Z chwilą objęcia kierownictwa artystycznego persjarni Radziwiłłowskiej przez Jana Madżarskiego produkcja jej staje się niejako kontynuacją produkcji południowowschodnich kresów Rzeczypospolitej. Zapewne Jan Madżarski przywiózł ze sobą wzory pasów i czerpał pełną ręką ze swego dawniejszego repertuaru form.

szczyzna. Lecz i ten folwark znajdował się jeszcze w posiadaniu kasztelana Niezabitowskiego i Madżarski czekać musiał na zgaśnięcie jego prawa użytkowania (Arch. Nieśw., Koresp., list z 29 V 1776).

Ponadto przybywały celowo stosowane i naśladowane nowe wzory w oryginalnych pasach perskich, zakupywanych *ad hoc* przez ks. Michała Kazimierza Rybeńkę w handlu Grzegorza Nikorowicza we Lwowie, jak o tym wiemy z listu tego ostatniego z 28 listopada 1758[1]. Na ich podstawie stwarzano nową całość wzorów.

Nie był bez wpływu także i gust samego Radziwiłła. Pod tym względem daje nam wyjaśnienia treść przytoczonej wyżej umowy, zawartej w r. 1758 między Michałem Kazimierzem Radziwiłłem a zgodzonym przez niego na „metra" persjarni Janem Madżarskim. Według tej umowy Madżarski „submituje się według woli mojej [Radziwiłła] wszelkie materie, jako to: makaty, dywdyki, pasy, robić, z kwiatami, osobami, cyframi, złotem, srebrem, jedwabiem według podanego abrysu"[2]. Wzmianka o owym abrysie wskazuje na to, że pasy i inne tkaniny, przynajmniej w początkach produkcji, wykonywane były na podstawie rysunkowych projektów przedkładanych przez „metra" właścicielowi do zatwierdzenia. Ten stan rzeczy stwierdza świadomą wolę dwóch czynników, wchodzących w tym wypadku w grę: „metra" i właściciela, a z twórczej fantazji jednego z nich, tj. „metra", i z decyzji powodowanej poczuciem smaku i tendencjami artystycznymi samego Radziwiłła wynikały wzory pasów wytwarzanych podówczas w Radziwiłłowskiej persjarni.

17. Pas ze znakiem Słuck. Kraków, Muz. Nar., nr inw. 141460.

Pasy słuckie tych czasów oznaczone są napisami wytkanymi na końcach: SŁUCK i ME FECIT SŁUCIAE. Ornament pasów z tymi znakami pozostawał zrazu w łączności z ornamentem grupy pasów bez znaków, które wyżej określiliśmy jako stanisławowskie (fig. 14), oraz z noszącym znak Jana Madżarskiego, bez dodatku Słucka, pasem (fig. 13), który uważamy również za pochodzący z czasów działalności tego persjanina w Stani-

[1] Kopie rozporz. gospod. i prawnych ks. Karola Radziwiłła 1762—4 (Arch. Nieśw.). [2] Z niemieckiego *Abriss*. Słowo używane ówcześnie również na oznaczenie rysunkowych planów architektonicznych.

sławowie. Wszystkie te pasy pozostają pod wpływem wzorów perskich, powszechne jest też stosowanie w nich motywu kwiatu gwoździka, zwanego w polskich persjarniach z turecka „karumfilem“ [1]. Pasy tego okresu cechuje niekiedy pewien prymitywizm ornamentu, który stwierdzamy zwłaszcza w porównaniu z ornamentem pasów słuckich późniejszego okresu. Przykładem tego dawniejszego typu słuckiego są pasy nr inw. 17544 w Muzeum Narodowym w Warszawie (fig. 15), nr inw. III 763 w Muzeum Narodowym w Krakowie [2], pas w zbiorze hr. Potockich w Krzeszowicach (fig. 16) oraz wiele innych analogicznych, na których znajdujemy znaki SŁUCK i ME FECIT SŁUCIAE.

Typ bardziej rozwinięty, o koncepcji ornamentalnej oryginalnej, wykazuje pas (fig. 17) o końcach, w których jakby z dwóch pni wyrastają rośliny splatające się i wiążące ze sobą dwukrotnie, wypełniające przestrzeń końca pasa symetrycznym roślinnym ornamentem (nr inw. 141460 w Muzeum Narodowym w Krakowie). W ślad rokokowych *chinoiseries* wstępuje kompozycja końców pasa (fig. 18) w zbiorach Miejskiego Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie nr inw. 1149, w której bukiety kwiatowe, zasadzone w doniczkach, przybierają formy mające naśladować chińskie wzory. Chińszczyzna ta jednak, o europejskim sposobie pojmowania, stanowi wśród pasów znaczonych mianem Słucka wyjątek i odbija od innych wytworów Radziwiłłowskiej persjarni.

We wcześniejszym okresie czasu, do którego odnoszę pasy z napisami SŁUCK i ME FECIT SŁUCIAE, stworzone zostały też trzy główne typy ornamentalne, szczególnie często powtarzane i najbardziej może rozpowszechnione, których powtarzanie według tych samych wzorów, z zastosowaniem tylko różnych kombinacji barw, trwało niemal po koniec istnienia fabryki perskiej w Słucku.

Pierwszy z nich to znów pas (fig. 19) o końcach, w których ornamencie kwiat gwoździka („karumfil“) gra główną rolę; lecz widzimy go w nim w formie bardziej wystylizowanej niż dawniej, więcej zbitej, a mniej rozstrzępionej. Bukiety gwoździkowe w pasach tego typu noszą zresztą na tych samych łodygach także inne kwiaty, a wyrastają jakby wprost z ziemi. W porównaniu z poprzednio opisanymi pasami słuckimi, które uważaliśmy za wcześniejsze, ornament wiciowo-kwiatowy w pólkach zyskał na swobodniejszym i bardziej płynnym traktowaniu rysunku. Przykładem tego typu pasa jest nr inw. 31699 w Muzeum Narodowym w Warszawie, nr inw. I 1128 w Muzeum Czartoryskich w Krakowie i analogiczne w innych zbiorach.

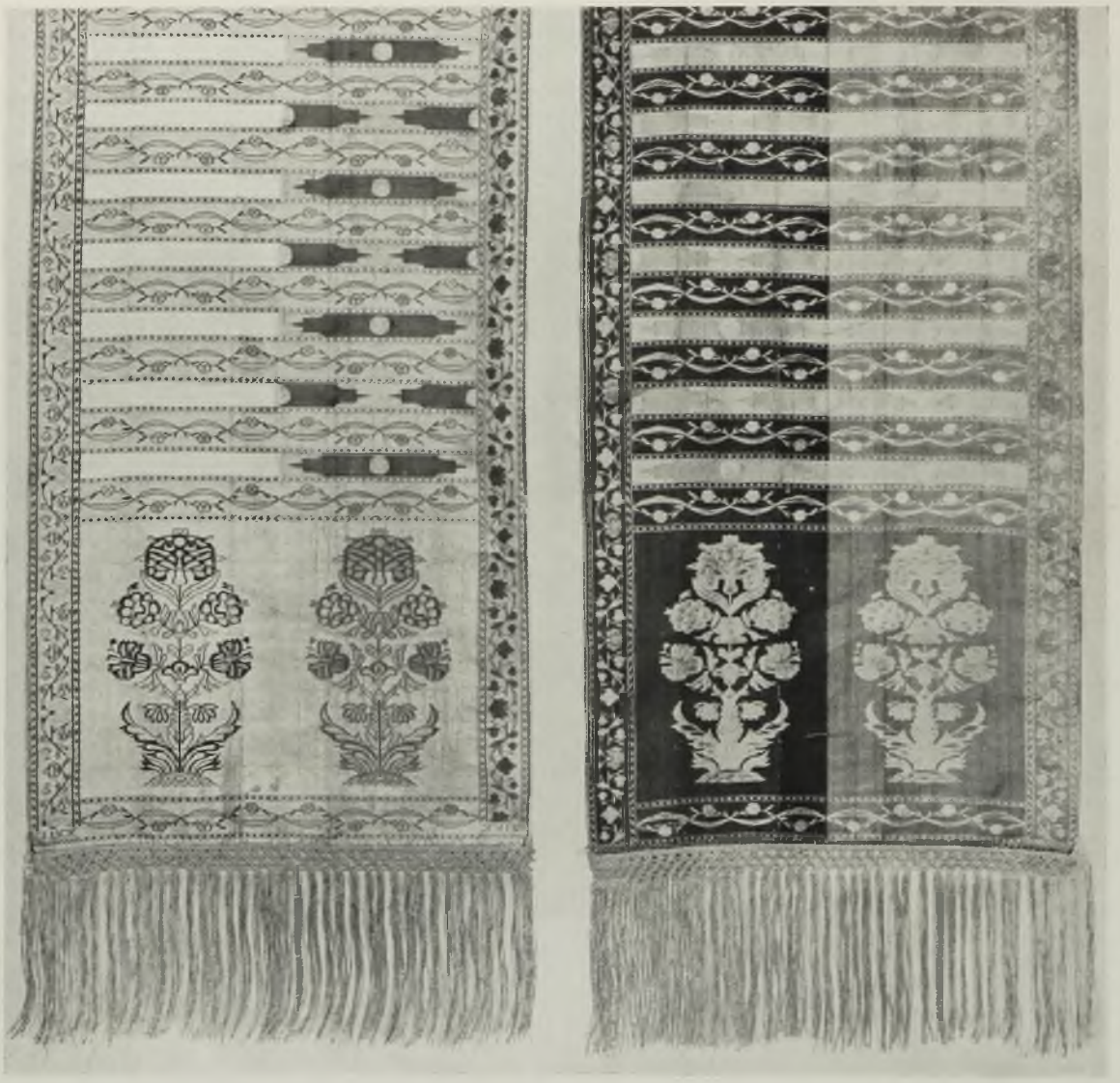
Drugi typ słucki tych czasów to pas (fig. 20), w którego końcach dwa skromne bukieciki kwiatów otoczone są giętą ramką wstążki, w której można by upatrywać także motyw obłoku (*Wolkenband*). Przy nie zmienionym ornamencie pólek pasy z tym typem końców należały wśród pasów słuckich do najczęstszych, a naśladowane były także w innych persjarniach.

Wreszcie trzeci typ, stworzony prawdopodobnie współcześnie przez Madżarskich, również jeden z najbardziej rozpowszechnionych, stanowi pas (fig. 21) o końcach, w których zastosowano ornament nazwany poprzednio przeze mnie „stropowym“. Ornament to tureckiego pochodzenia, w którym środkowe medaliony wysyłają wokół jakby płomyki, a między nimi znajdują się spiczaste rogi, na których końcach tkwią kwiaty i całe gałązki kwiatowe.

Okres czasu, w którym formowały się te typy pasów słuckich, trwał do r. 1776.

[1] Mańkowski, *Sztuka Islamu w Polsce*, s. 64. [2] Świcykowski E., *Zarys artystycznego rozwoju tkactwa i haftarstwa*, tabl. XX.

18. Pas ze znakiem Słuck. Lwów, Miejskie Muzeum Przemysłu Artystycznego, nr inw. 1149.



19. Pas ze znakiem: Słuck, strona prawa i lewa. Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. 31699.

Nowy okres w dziejach fabryki słuckiej rozpoczął się z chwilą, kiedy ks. Karol Radziwiłł Panie Kochanku zrezygnował z prowadzenia persjarni we własnym zarządzie i wydzierżawił ją Janowi Madżarskiemu [1]. Było to niewątpliwie dawnym dążeniem Madżarskich, Jana i dorosłego już tymczasem syna jego Leona, który wkrótce miał objąć

[1] Archiwum Nieświeskie, obejmujące z natury rzeczy przeważną część najważniejszych materiałów do dziejów perskiej fabryki w Słucku, wykazuje znaczne luki. Dotyczą one okresu dziejów fabryki z czasów dzierżawy jej przez Jana Madżarskiego, a następnie Leona. Brak niemal wszystkich tych aktów i dokumentów, które zużytkował w cytowanej wyżej pracy A. Jelski, i nie podobna ich odszukać. Toteż w wielu razach, nie mogąc sięgnąć wprost do źródeł, zmuszony jestem powoływać się na pracę Jelskiego i na wiadomości zaczerpnięte przez niego ze źródeł zaginionych, w tej formie, w jakiej je ten autor przekazał.

po ojcu kierownictwo persjarni. Jan Madżarski związał się przy tym ściślej z Radziwiłłami, pożyczając kilkakrotnie znaczniejsze sumy wiecznie potrzebującemu gotówki ks. Karolowi Panie Kochanku, czym niewątpliwie zyskiwał sobie jego łaski. Kontrakt spisany został w Słucku 20 maja 1776. Imieniem ks. Karola podpisał go Michał Radziszewski, pułkownik i generalny dóbr komisarz: „Czynię wiadomo niniejszym kontraktem moim Imć Panu Janowi Madżarskiemu, metrowi fabryki perskiej w Słucku, danym na to, iż na dowodzie przez niegoż w r. teraźniejszym, z własnej chęci JO. księcia Imć dziedzica dziesięciu tysięcy złotych polskich co rocznej płacy ofiarowanym, tęż fabrykę w Słucku będącą ze wszystkimi w niej znajdującymi się uczniami i należącymi do tegoż kunsztu warsztatami wspomnianemu JPanu Janowi Madżarskiemu od roku teraźniejszego tysiąc siedmset siedmdziesiąt szóstego, od miesiąca stycznia pierwszego dnia do tysiąc siedmset siedmdziesiąt siódmego r. takowegoż dnia i miesiąca za wyż opisaną a dobrowolnie omówioną dziesięć tysięcy sumę złotych polskich z władzy od JO. księcia Imć Pana i dobrodzieja mnie danej wypuszczam.

20. Pas ze znakiem Me fecit Sluciae. Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. 17546.

Mocen przeto i wolen na fundamencie niniejszego kontraktu JP. Madżarski fabrykantami rządzić, do roboty usług zwyczajnych pociągać, strawne onym secundum qualitatem doskonałości bez najmniejszej do skarbu pretensji regularnie opłacać, swawoli wszelkiej postrzegając w naj-

21. Pas ze znakiem Въ грдѣ Слуцкѣ. Nieśwież, zbiór Ordynacji ks. Radziwiłłów.

ściślejszej onych chować karności, przestępnych karać, rozpustnych i do naprawy trudnych oddalać, innych na ich miejsce, jeżeliby tego wyciągała potrzeba, żadnego z obcych nie biorąc, poddanych pańskich tylko, byleby trzeźwych i nie podejrzanych, do tegoż rzemiosła przyjmować, postanowioną zaś sumę dwoma do roku ratami idque pięć tysięcy złotych polskich na św. Jan Chrzciciel, a drugą połowę tyleż wynoszącą circa determinium kontraktu do skarbu JO. księcia Pana i dobrodzieja wypłacać będzie obligowany. Ludzi skarbowych w nauce u siebie znajdujących się na najmniejszym umiejętności stopniu wystawienia charakterowi Imć Pana Madżarskiego poruczam, pomoc zaś moją we wszelkich okolicznościach przytrafić się mogących na każdą rekwizycją przyrzekam, na dotrzymanie czego ten kontrakt przy wyciśnięciu pieczęci ręką własną podpisuję" [1].

Kontrakt ten przedłużany był z roku na rok. Ks. Karol Radziwiłł przekazywał zazwyczaj na rachunek rocznych 10.000 złp. czynszu dzierżawnego różne sumy do zapłacenia przez Madżarskiego przed ich zapadłością, lub wybierał je po części w wartości pasów na potrzeby dworu swego i na podarki. Te świadczenia w naturze stanowiły poważną rubrykę i wynosiły [2]: w r. 1767 w czasie konfederacji radomskiej złp. 4410, w r. 1768 złp. 2510, w r. 1771 złp. 1800, w r. 1773 złp. 5994.

Zresztą sprawy finansowe między Radziwiłłem a Madżarskim mniejszą dziś dla nas przedstawiają wagę. Wierzytelność Madżarskich rosła i nie mogli się oni doprosić rozrachunku ani jej zabezpieczenia. Dotyczyło to już samego Leona Madżarskiego; imię Jana bowiem niknie z aktów po r. 1780 i Leon odtąd — zapewne po śmierci ojca — jest jedynym dzierżawcą i kierownikiem fabryki.

Daty ważne dla fabryki z tego czasu to bytność Stanisława Augusta w Nieświeżu w r. 1784, śmierć ks. Karola Radziwiłła w r. 1790 i dowód uznania zasług Leona Madżarskiego ze strony króla w formie tytułu szambelana dworu królewskiego, nadanego mu w r. 1792 [3]. Już przedtem, w r. 1790, otrzymał był Leon Madżarski indygenat.

[1] Według danych u Jelskiego *o. c.* s. 196. [2] Tamże. [3] Świeykowski *o. c.* s. 151.

Pasy słuckie z czasu, kiedy „metrem" i dzierżawcą persjarni był Leon Madżarski, odznaczają się małym urozmaiceniem i niewielką różnorodnością typów. Odróżniają się od czasów produkcji wcześniejszej Jana Madżarskiego także znakami w języku rosyjskim, wskazującymi wprost na Leona Madżarskiego jako ich fabrykanta: ЛЕО МАЖАРСКІЙ ВЪ ГРАДѢ СЛУЦКѢ, czasem samym napisem tylko ЛЕО МАЖАРСКІЙ (fig. 22).

22. Pas ze znakiem „Лео Мажарскій. Nieśwież, zbiór Ordynacji ks. Radziwiłłów.

Leon Madżarski nie był, zdaje się, pomysłowy i nie obmyślał nowych wzorów ornamentu pasów, lecz powtarzał w nich stale niemal dwa wzory z dawniejszego okresu produkcji. Niekiedy tylko wprowadzał w środkową część pasa większe urozmaicenie, nie zadowalając się, jak zwykle dotąd, dwoma na przemian zastosowanymi pólkami z ornamentem wiciowo-roślinnym, drugi zaś geometrycznym. Ilość następujących po sobie pólek, wypełnianych ornamentem bieżącym, jest większa, powtarzania następują co cztery pólka, prócz szerszych stosowane są i węższe. Końce („głowy") pasa wypełniają dwa bukiety kwiatowe dawniejszego typu w karumfil, łączące na wspólnej łodydze kwiaty różnych barw. Ten wzór spotykamy w licznych pasach różniących się między sobą tylko zespołami barw. Muzeum Narodowe w Krakowie posiada trzy takie pasy (nr inw. 141402, 141413, 153719), każdy inaczej kolorystycznie zharmonizowany.

Drugi wzór, odmienny typem końców pasa, powraca do tureckiego ornamentu „stropowego" i kontynuuje dalej typ stworzony w poprzednim okresie produkcji.

Bardziej oryginalny ornament stwarza Leon Madżarski, kiedy chce może nawiązać do pierwotnego typu pasów stanisławowskich i słuckich. Ujmuje on dawne motywy w bardziej płynne formy, obrysowuje czarno kontury i stwarza przez to nową całość, której przykładem są niektóre z pasów zbioru Radziłłowskiego w Nieświeżu (fig. 22).

Efekt barwny pasów za czasu Leona Madżarskiego stoi może nieco niżej, niż poprzednio za czasów jego ojca.

Katastrofa rozbiorów i „niespokojność powszechna", jak stosunki w Polsce nazywa Leon Madżarski, przyprowadziła fabrykę słucką do upadku. W dniu 13 października 1795 [1]

[1] Jelski *o. c.* s. 197.

wniósł Leon Madżarski do akt grodzkich w Słucku oświadczenie ze zrzeczeniem się dzierżawy. Opieka małoletniego Dominika Radziwiłła, spadkobiercy ks. Karola, nie odpowiadała jednak na to, i stan zawieszenia i niepewności, w czasie którego jednak fabryka nie była jeszcze zamknięta, trwał nadal aż do r. 1807. W tym czasie pisał Madżarski do pełnomocnika Radziwillowskiego [1]: „Nie będąc już w stanie utrzymania fabryki persjarskiej zmuszony jestem po kilkakrotnie przesyłaną i listownie, i przez przyjaciół do WMć Pana Dobr. prośbę moją wzięcia jej na skarb ponowić niniejszym pismem. Prosiłem ustnie i pisałem w tymże moim interesie do Wo Tomaszewskiego, komisarza Księstwa Słuckiego, który miał od Pana zlecenie ukończyć rzecz ze mną... wyniszczonym będąc z ostatniego zapasu opuścić ją muszę i... fabrykę zamykam... ciągnąca się wojna nie dozwoliła mi zrobić jakikolwiek zapas materiałów potrzebnych, resztą więc tylko z zapasów przeszłoletnich pozostałą fabrykę dotychczas utrzymywałem, zadłużając się na opłacanie rzemieślników, a ta z wyjściem materiałów ustała".

Dnia 30 listopada 1807 po dokonanym rozrachunku i oddaniu mu folwarku Mańków w trzyletnią dzierżawę w wartości 30.000 złp. zrzekł się Leon Madżarski wszelkich dalszych pretensji do skarbu Radziwillowskiego [2]. Z rokiem 1807 kończy się też ostatecznie dominująca w dziejach słuckiej fabryki perskiej rola Madżarskich.

Pasy były głównym, lecz nie jedynym produktem persjarni słuckiej. Wytwarzano w niej ponadto materie tzw. „bogate" dla innych celów.

Wyrabiano tzw. „żylety". Zdaje się, że „żyletem" lub „zynetem" nazywano prócz kamizelek kroju francuskiego także rodzaj żupanu. W wojewódzkim mundurze wileńskim obowiązywać się zdawał żupan w karpią łuskę, a nosiły go także kobiety do amazonek, jak to stwierdza Dyspozycja do persjarni słuckiej na szlaczki i zinety dla JOO. Księżniczek d. 19 (julii 1779) z Nieświeża [3]. „P. Madżarskiemu metrowi fabryki persjarni mojej słuckiej zalecam tą dyspozycją, ażeby jak najspiesznej wyrobić kazał dla JOO. Księżniczek Ichm. Marii i Józefy sióstr moich i dla JWPanny Rzewuskiej chorążanki WXL podług posyłających się form trzy zinety do amazonek munduru wileńskiego, podobnie jak dla JO. Książęcia JMC. ordynata brata mego w tejże persjarni już robiono było na dnie złotym w karpią łuskę tylko drobniejszą, z obszlakami karmazynowymi, tudzież szlaczków podług posyłającego się deseniu na dnie złotym a w kolorach jak w deseniu wyrażono dla tychże JOO. Księżniczek Ichm., JW. Chorążanki, dla każdej po łokci 26. Co wszystko aby najprędzej wyrobione mieć chcę i najpilniej rekomenduję".

Wśród dostarczanych dworowi samego właściciela materii jedwabnych, przerabianych metalową nicią, słyszymy o takich jak „żylet szafirowy ze złotem, którego cena #6", lub o dyspozycji zrobienia „żyletu jasnoblękitnego ze srebrem od JO. Księcia Pana" [4].

Na suknie damskie wyrabiano tzw. „dymy", które poddawano maglowaniu w maglu stosowanym także przy wytwarzaniu pasów. Za maglowanie „dymy brytów 8" policzono w r. 1779 #2 [5]. Zdaje się z tego wynikać, że chodziło w danym wypadku o „dybę", tj. materię brokatową przerabianą metalową nicią, której nazwa pomieszaną została z „dymą", materią pośledniego gatunku.

Drobnych przedmiotów mody damskiej dotyczyło wytwarzanie woreczków materialnych, przerabianych również nicią metalową, które także maglowano. W r. 1779 wy-

[1] Koresp. nr 9072, list z daty Siółko 11 IX 1807 (Arch. Nieśw.). [2] Jelski *o. c.* s. 199, 200. [3] Kopie rozporz. gospod. i praw. 1778—9, nr 29 (Arch. Nieśw.). [4] Koresp., list z daty Słuck 29 VIII 1799 (tamże). [5] Tamże.

konano taki woreczek dla Józefy Radziwiłłówny. Wyrabiano także podwiązki, szlaczki, frędzle [1].

Nie bez znaczenia jest także skala barw używanych w fabryce słuckiej. Mówi o tym Specyfikacja jedwabiów w różnych kolorach w fabryce perskiej słuckiej przy objęciu na skarb książęcy znajdujących się...[2] w echcie, kolorze szamoa, zielonym, paliowym, fioletowym, błękitnym, pomarańczowym, saladynowym (!), popielatym, lilijowym, oliwkowym, werdragonowym [3], piusowym, orzechowym ciemnym, orzechowym światłym, granatowym, cynamonowym, mordore, szafirowym, jaskółczym, czarnym, białym... w różnych kolorach na nity: izabelowym, śliwkowym, różowym, kanarkowym, karmazynowym prawdziwym.

Z nabywania materiałów, od których ruch i produkcja fabryki były zawisłe, zdawał sprawę Leon Madżarski w dniu 12 marca 1807 [4]: „Wszelkie materiały, jako to jedwabie, pel, złoto, srebro, sprowadzają się z Gdańska... Sznury tutejszy szmuklerz robi, któremu opłata od funta idzie. Nić zaś i berda robią się w fabryce".

Insurekcja kościuszkowska była punktem zwrotnym, od którego rozpoczął się upadek fabryki. W r. 1807 [5] było ściśle rzecz biorąc warsztatów tkackich 18, jednak były one w różnym stanie. O dwóch znajdujemy wzmiankę, że były „potrzebujące przesypania", dwa miały sznury i osnowy zrujnowane, dwa inne zaś były w ogóle niezdatne do użycia, tak że czynnych w pełni z chwilą ustąpienia Leona Madżarskiego mogło być jeszcze 12 warsztatów.

Prócz materiałów i technicznego urządzenia fabryki trzeci podstawowy czynnik — to ludzie. Od sprowadzenia do Słucka Jana Madżarskiego w r. 1757 do r. 1776, a więc przez okres lat 19 administracji Radziwiłłowskiej własnej, kierownictwo fabryki dzieliło się między administratora, czyli tzw. komisarza fabrycznego, którym był czas jakiś kapitan Niepokoyczycki, a „metra", czyli fachowego kierownika w osobie Jana Madżarskiego. Do pierwszego należało zakupno materiałów, zarządzanie naprawy warsztatów i troska o sporządzanie nowych itp., do drugiego sama produkcja i jej kierunek. Współdziałanie to nie musiało być wygodne dla Madżarskiego, który stanąwszy raz silnie i wykazawszy swą umiejętność wobec Radziwiłła, wsławiony już zresztą jakością produktów fabryki, dążył do wyłącznego kierownictwa i objęcia fabryki w samoistną dzierżawę. Płacąc roczny czynsz dzierżawny w ustalonej kwocie uniezależniał się od właściciela i jego administracji.

Spośród pracowników fabryki interesuje nas szczególnie rola mistrza tkackiego

[1] Zawsze jednak największa część materiałów szła na wyrobienie pasów. Jedno z zestawień w Arch. Nieśw. (Rachunek pasów, frędzli, kamizelek etc. bez daty) wykazuje, że w bliżej nieznanym nam okresie czasu sprzedano 30 pasów jedwabnych i 26 sutych, a 3 półsute. W tym samym okresie wykonano 15 kamizelek jedwabnych, 4 kamizelki sute i 1 półsutą, 12 frędzli, 7 par podwiązek, $6^1/_2$ szlaczków, 14 łokci materii jedwabnej i 1 sztukę materii sutej. Nazwą „sutej" czyli „bogatej" oznaczano wszelką tkaninę przerabianą złotą lub srebrną nicią. Cena sprzedażna tych wyrobów wyniosła razem 17.098 złp. a w fabryce pozostało nadto 23 pasów jedwabnych w zapasie, 15 sutych, 5 półsutych, 12 frędzli, 2 pary podwiązek i 35 łokci materii jedwabnych. — Raport Tomasza Borsuka za czas od 18 maja do 1 lipca 1817 wykazuje, przy wyrobieniu w tym czasie pięciu pasów 6-łokciowych, za które jednak robotnikom nie zapłacono, i przy pozostawieniu dwóch jeszcze pasów rozpoczętych na warsztacie, obrót pieniężny: w percepcie 320 f $22^1/_2$ gr, w ekspensie 63 f 06 gr, w kasie 257 f $16^1/_2$ gr, zaś za czas od 1 lipca do 6 września 1817 przy wyrobieniu w tym okresie czterech pasów, z tego trzech 6-łokciowych, jednego $6^3/_4$ łokci długiego, obrót pieniężny w percepcie 690 f 24 gr, w ekspensie 342 f 22 gr, w kasie zaś 348 f 02 gr. [2] Arch. Nieśw. [3] Z franc. *vert-dragon*. [4] Jelski *o. c.* p. 198. [5] Regestra warsztatów, różnego naczynia, wszelkich drobiazgów i maglów w fabryce perskiej słuckiej przy objęciu od W. Madżarskiego na skarb książęcy znajdujących się (Arch. Nieśw.).

„wiążącego kwiaty", poza „desinatorem", projektodawcą wzorów, najbardziej odpowiedzialna i najwięcej mająca wspólnego z twórczością artystyczną.

W początkach fabryki rolę majstra „wiążącego kwiaty" spełniał niewątpliwie sam Madżarski, posiadał tę sztukę także syn jego Leon, w późniejszych zaś czasach znajdujemy trzecie nazwisko związane ze sztuką „wiązania kwiatów" — Andrzeja Gutowskiego, pochodzącego, jak powiada Leon Madżarski „z Galicji" [1]. Notatka ta wiedzie nas znów do stwierdzenia źródeł sztuki persjan, do południowo-wschodnich kresów, na których naprzód się ona przyjęła i skąd się rozprzestrzeniła następnie po całej Polsce. Jak ks. Michał Kazimierz Radziwiłł do Stanisławowa posyłał niegdyś ze Słucka swych „chłopców", Chojeckiego i Gadowskiego, by się tam uczyli tkactwa perskiego, jak potem ze Stanisławowa sprowadzał „berda", magiel i w końcu samego „metra" fabryki słuckiej w osobie Jana Madżarskiego, tak z kolei znów Madżarscy w późniejszym czasie z tych samych stron, choć nie wiemy szczegółowo skąd, sprowadzili majstra do „wiązania kwiatów".

Poza tym we wszystkich zresztą regestrach pracowników słuckich z różnych czasów nazwiska majstrów wskazują na ich miejscowe pochodzenie. Pozyskiwanie ich na miejscu było wprost obowiązkiem Madżarskich w myśl kontraktu dzierżawy z r. 1776. Spis majstrów-fabrykantów z r. 1807 podaje przy nazwiskach miejsce pochodzenia każdego, i stąd przekonujemy się, że ogromna ich większość pochodziła z dóbr Radziwiłłowskich, z Nieświeża, Słucka, Świerznia, Urzecza. Są to zatem nazwiska polskie lub niekiedy o brzmieniu białoruskim, jak Kanczyło i Łojko, obok Nadolskiego, Rymaszewskiego, Dubickiego, Śmieszkiewicza, Michałowskiego, Sadowskiego, Muszyńskiego i Sierykowskiego. Wiemy też, jaki był system pozyskiwania większości pracowników dla fabryki. Administratorowie poszczególnych kluczy dóbr Radziwiłłowskich wyszukiwali młodych chłopców, którzy zdawali się nadawać na uczniów i pomocników, czyli „pociągaczy" warsztatowych, a którzy w miarę przyuczenia się fachu i w miarę lat stawali się z kolei majstrami czyli fabrykantami.

Prócz fabrykantów, pochodzących spośród poddanych dóbr Radziwiłłowskich, spotykamy także drobną szlachtę. Są to dwaj Borsukowie, z których jeden, Tomasz Borsuk, był w r. 1807 pisarzem fabrycznym [2], następnie zaś, co prawda w czasach już upadku fabryki, stał się jej dzierżawcą na czas krótki. Drugi tego nazwiska, Józef Borsuk, pracował przy warsztacie, szlachcic zaś Michał Barancewicz zatrudniony był przy nawijaniu szpul.

Od r. 1807 przeszła „fabryka perska słucka", gdyż tak ją oficjalnie nazywano, w administrację Ordynacji Radziwiłłowskiej, którą reprezentował Dominik Radziwiłł, a od r. 1814 opieka małoletniej księżniczki Stefanii, która potem wyszła za Wittgensteina. Był to okres niebezpieczny dla istnienia fabryki, która „dla wydarzonych w kraju odmian ustawać poczęła". Postarano się jednak o jej uruchomienie organizując fabrykę na nowo. Siły kierownicze wybrano spośród dotychczasowych majstrów-fabrykantów. Administracyjnym „intendantem" został Tomasz Borsuk, kierownikiem fabrykacji zaś, czyli „metrem", Andrzej Gutowski.

Najzasobniejszy i najdokładniejszy materiał archiwalny [3], którym rozporządzamy,

[1] Jelski *o. c.* s. 198. Po oddaniu fabryki przez Madżarskiego w ręce administracji Radziwiłłowskiej Gutowski został jej „metrem". [2] Jelski zdaje się przeceniać rolę Borsuka w dziejach fabryki słuckiej, mieszając zarazem osobę Tomasza Borsuka z Józefem Borsukiem. [3] Dziennik przychodu i rozchodu pieniędzy w fabryce perskiej słuckiej skarbowej od dnia 15 8bra 1808. — Takiż dziennik od dnia 1 julij 1809. — Rejestr do zwijania jedwabiu r. 1807 miesiąca 8bra. — Księga do zwijania jedwabiu r. 1809 julij 1 dnia. — Księga rozchodu jedwabiów, złota i srebra na pasy i materie różne od 1 julij 1809 r. — Takaż księga z r. 1807 (Arch. Nieśw.).

dotyczy czasów, w których fabryka słucka pozostawała we własnej administracji po roku 1807. Jednak nie są to już czasy kwitnienia fabryki, lecz coraz większego jej upadku. Produkcja jednak, choć w zmniejszonej mierze, trwała nadal, lecz z przerwami. Jedwab nabywano przez kupca wileńskiego Kalmana Hirszowicza i jemu też najczęściej sprzedawano wyrobione pasy, „bogate" w cenie po 19, 21 i 23#, jedwabne szerokie zaś po 7 i 8#. Część produkcji, jak i przedtem, szła dla dworu ks. Dominika. W r. 1809 Borsuk jeździł pozbywać pasy do Nieświeża, Gutowski zaś do Żelwy. W r. 1807 czynnych było w fabryce 9 majstrów tzw. „warsztatowych" [1], zaś w r. 1810 majstrów 8 i tyluż zawsze pomocników. W r. 1810 pobierali oni łączną sumę 420 złp. miesięcznego wynagrodzenia. W osobnych księgach wpisywano, ile któremu z „warsztatowych" wydano materiału w jedwabiu różnych kolorów, ile w niciach złotych i srebrnych, i zaznaczano, jaki każdy z nich z tego materiału pas wyrobił, w jakich rozmiarach i jakich barwach. Z ksiąg odnośnych widoczna jest zatem indywidualna produkcja każdego pracownika z osobna, jednak mimo to nie można stąd wysnuć wniosku, by poszczególni „warsztatowi" specjalizowali się w wyrobie pasów odmiennych typów. Każdy z nich wyrabiał pasy stosownie do zapotrzebowania i zamówień, jakie fabryka otrzymywała. Niekiedy też w zamówieniach zleconych przez osoby prywatne wyrażano życzenie, w jakim kolorze lub według jakiego wzoru pas ma być wykonany.

Około r. 1810 produkcja fabryki upadła tak nisko, iż system wynagrodzenia pracowników od wyrobionych sztuk tkaniny nie zabezpieczał im już środków do życia. Pracownicy fabryki zwracali się z tego powodu do ks. Dominika Radziwiłła o zabezpieczenie ich egzystencji. Na zlecenie ks. Dominika też, jak mówili o tym zainteresowani majstrowie [2], „...naznaczona była miesięczna wtedy każdemu pensja, którą w części pobierając, a czasami i robotą zajmując się przy fabryce najdywaliśmy się..."

Był to właściwie już tylko chleb łaskawy i emerytura dla podeszłych wiekiem kilku dawnych pracowników fabrycznych, jak Tomasz Borsuk, Filip Dubicki, Jakub Sieryk, którzy sami o sobie mówili [3], „...jako ku niczemu innemu już i przy starości lat nie mogąc być zdatni, przy onejże fabryce tu w Słucku bezczynnie zostawszy do szczętu wyniszczyliśmy się..."

Cios stanowczy fabryce słuckiej zadała wojna w r. 1812. Tomasz Borsuk raportował o tym [4]: „Materiały, jakie jeszcze były, przez Kozaków i Westfalów rozgrabione, magle obydwa na mocy dyspozycji JWo generała Morawskiego były podskarbi Połoński do Horek zabrał i tym samym fabrykanci dla niedostatku roboty rozpuszczeni nędznie swoje życie utrzymywali. Później w r. 1814 augusta 13 dla szczególnego utrzymania tychże fabrykantów wyszło pozwolenie od Wo Odyńca, aby otworzona była ta fabryka perska, do której tutejszy Żydek słucki Szachno Dodelowicz z pomocniczką swoją Basią różne materiały dostarczał, magiel jeden kosztem swoim zreparował, piece fabryczne ponaprawiał, warsztatów kilka narządził i dotąd ona szła w porządku tyle, że przecie fabrykanci mieli

[1] Byli nimi: Dominik Kanczyło, Franciszek Muszyński, Karol Sadowski, Filip Dubicki, Bazyli Śnieszko, Józef Borsuk, Jan Rymaszewski, Jan Dubicki i Florian Michałowski. W r. 1809 postawiono nadto osobny dziesiąty warsztat „materialny" i na nim tkano materie „sute", zwłaszcza często tzw. „karpiołuskę". W r. 1810 byli: Michał Barancewicz, Szymon Sicheń, Józef Michałowski, Muszyński, Dubicki, Śnieszko, Rymaszewski, J. Borsuk, Michałowski Florian, Kanczyło, Jakub Swirydowicz, Ciszkiewicz, Jakub Sieryk, Zienkiewicz, Antoni Świencicki, Andrzej Iwaszkiewicz i Paschalis Iwaszkiewicz. [2] Akta szczegółowe tyczące się fabryki perskiej w Słucku, poszyt pierwszy (Arch. Nieśw.). [3] Tamże. [4] Sprawozdanie Tomasza Borsuka z 27 VII 1815 oraz z 18 XII 1814 (tamże).

jakikolwiek sposób do życia, dopiero od kilku tygodni tenże Żydek Szachno wysłał po materiały pelowe do Gdańska i dotąd onych doczekać się nie może, a tym samym i znowu robota jest przerwaną i fabrykanci są bezczynni".

Odtąd też fabryka wegetowała tylko w ten sposób, że Borsuk [1], aby ją przynajmniej od czasu do czasu utrzymać w ruchu i nie być zmuszonym pracowników oddalić, przyjmował od Żydów materiały na wyrobienie pasów. Tak też od Majerowej Manusowej [2] wziął jej własny jedwab i ona płaciła majstrów, podobnie brał materiał do wyrobienia od Hirsza Ajzykowicza. Niekiedy tylko wyrabiano z jedwabiu skarbowego jakiś pas pojedynczy, jak dla marszałka Korsaka za 8# itp.

Nie mogło to jednak trwać długo i administracja dóbr Radziwiłłowskich szukała sposobu wyjścia bez zastosowania ostateczności, tj. zlikwidowania fabryki. Skończyło się na wydzierżawieniu jej wraz z całym inwentarzem Żydówce Blumie Libermanowej. Umowa dzierżawna, zrazu na lat trzy zawarta, została następnie przedłużona na dalszy okres trzechletni, a prolongaty takie trwały do r. 1838. Bluma Libermanowa, córka kupca Kantorowicza, zatrudniała w fabryce nadal starych jej pracowników, jednak było tej pracy tak mało, że jak mówili Dubicki i Sieryk [3]: „...przy niepomyślnej cale dla nas jak robocie tak i nagrodzie do tego stopnia przyszliśmy, iż nie możem mieć już z dziećmi i żonami sposobu do wyżywienia się..."

Libermanowa zaś podnosiła ze swej strony zmianę ogólnych warunków na niekorzyść oraz „pretensje za poniesione straty w 1831 r. z okazji cholery i rewolucji krajowej..." [4].

W r. 1834 był moment, w którym wytworzyła się nawet konkurencja o dzierżawę fabryki słuckiej. Zabiegali o nią dwaj dawni majstrowie Filip i Józef Dubiccy za cenę rocznej opłaty 30 rubli srebrnych, za jaką Bluma Libermanowa trzymała ją w arendzie. Opinia administratora dóbr słuckich, Bułharyna [5], przemawiała za Dubickimi, którzy „...lepszy słabej tej fabryce nadadzą kierunek, która starannością robót, jakimi oni zajmować się zwykli, utrzymać się nadal może i poda łatwą sposobność do wydoskonalenia chłopca, który od lat trzech wprzód nakładem skarbu a teraz tenutorów przy fabryce sposobiąc się znaczny okazał postęp..."

Podobnie i Prokuratoria Generalna Po-Radziwiłłowskiej Masy [6]: „...wolała widzieć persjarnię słucką w ręku samychże majstrów, aniżeli w ręku żydowskim, bo zysk, jaki fabryka ta przynieść może, nie byłby na tyle rąk rozdzielony..."

Mimo to arendę fabryki uzyskali w końcu Symon i Bluma Libermanowie, z którymi kontrakt zawarto 12 czerwca 1834 [7]. Jednak rychło „z powodu zawinienia tenutorów" kontrakt ten w marcu 1835 rozwiązano i na tych samych warunkach oddano fabrykę Filipowi i Józefowi Dubickim.

W oddaniu fabryki Dubickim zdawała się przyświecać Prokuratorii Masy Po-Radziwiłłowskiej myśl społeczna. W umowie z Dubickimi umieszczono zastrzeżenie [8] „dodania i utrzymania na koncie masy chłopca dodanego na naukę do tej fabryki", by zabezpieczyć dla niej fachowego pracownika na przyszłość. Bułharyn zdawał w dniu

[1] Sprawozd. z 18 V 1817 (tamże). [2] Sprawozd. z 3 IV 1817 (tamże). [3] Tamże. [4] Pismo Prokuratorii Gener. Po-Radziwiłłowskiej Masy do W. Bułharyna administratora dóbr słuckich z daty Wilno 24 września 1835, do nru 5635 (tamże). [5] Pismo Bułharyna do Prokur. Gen. Masy Po-Radziwiłł. z daty Horki 18 III 1835 (tamże). [6] Pismo Prokur. Gen. Masy Po-Radziwiłł. do Bułharyna, nr 2863 (tamże). [7] Akta szczegółowe tyczące się fabryki perskiej w Słucku, poszyt pierwszy (tamże). [8] Pismo Prokur. Gen. do Bułharyna z daty Wilno 26 III 1835 (tamże).

10 października 1835[1] relację do Prokuratorii, że Dubiccy: „...pomimo trudności wydobycia płodów fabryki wypłacają się skarbowi. Jeżeli nie podniosą rękodzielni, nie zatrą przynajmniej śladu wyrobów, które w świeżej tkwiąc pamięci przed wielu innymi z doskonałości swojej odznaczyły się".

Lecz nie wszystkich obowiązków dopełniali Dubiccy ściśle. Do nich należało, aby dawnemu intendantowi fabryki Tomaszowi Borsukowi[2] wypłacali po 3 ruble srebrne miesięcznie[3]. Zawiedziony w tym Borsuk dążył do rozwiązania z nimi umowy i projektował sam objęcie fabryki w dzierżawę. Istotnie też Bułharyn za zezwoleniem Prokuratorii Generalnej Masy Po-Radziwiłłowskiej[4] odebrał persjarnię Dubickim i oddał na tych samych warunkach Tomaszowi Borsukowi.

Dzierżawa Borsuka nie trwała długo. Człowiek w podeszłym wieku nie był w stanie jej sam prowadzić i za zezwoleniem Prokuratorii odstąpił dzierżawę fabryki Żydowi Frynkielowi[5]. Lecz i Frynkiel w r. 1839 wypowiedział umowę[6], „ponieważ nie ma żadnego odbytu materiałów wyrobionych".

Wobec tego Aleksander Mohuczy, jako generalny pełnomocnik ks. Ludwika Wittgensteina, wydzierżawił słucką fabrykę perską kontraktem z daty Słuck 12 marca 1840 „z całym jej zabudowaniem pod jednym dachem znajdującym się, naczyniem i sprzętami fabrycznymi, jak w udzielnym opisaniu poszczególniono, w trzyletnią arendową posesją" Taubie Polakowej, która na kontrakcie podpisała się jako Tauba Morduchowa i przyjęła obowiązek „utrzymywać ciągle przy tejże fabryce własnym kosztem fabrykanta Dubickiego oraz dozorcę JPana Borsuka za wynagrodzeniem według dobrowolnej z obu stron uczynić mającej umowy i zgodzenia się". Za każdy rok z góry płacić miała Morduchowa po 30 rs., poza tym zaś pozostawały w mocy wszystkie punkta dawnych umów.

Tauba Morduchowa prowadziła persjarnię przez dwa lata, żaląc się na trudności produkcji[7], gdyż „...fabrykancie stary ledwo żyją, choć żyją nic nie robają, kosztuje mi te staruszki rubli srebrem 16 na miesiąc, a korzyście nie mam. Młodych nie przyuczają..."

Może to było powodem, że w r. 1842 zdaje o tym sprawę urzędnik administracji słuckiej, niejaki Kriegstein[8]: „Fabryka perska w arendzie Tauby zostająca już od niejakiego czasu [od 3 miesięcy] bez czynności dla braku materiałów i odbytu na zagotowane już wyroby; nie ma wątpliwości, że odbyt wyrobów nie powiększył się i fabryka tym samym ustać zupełnie musi. Dwóch chłopców w naukę oddanych zostają bez żadnego zatrudnienia... Czy nie lepiej by było oddać ich do innej fabryki? np. do Hrozowa, gdzie by się wydoskonalili w robocie serwet i płócien? aniżeli utrzymywać ich tu bez zatrudnienia..."

Upadek fabryki był definitywny i nie podniosła się ona już nigdy. Urzędnik administracyjny dóbr Radziwiłłowskich J. Szlegel tak mówił o przyczynach jej upadku[9]: „Fabryka persjarnia w Słucku upadła z przyczyny fabrykanta Borsuka, któren nie chciał nikogo wyuczyć i sam był mało czynny, zupełnie niedbały, darmo zajmuje dom na mieszkanie dla siebie, jakoby prawem dożywocia, którego nie okazuje. Dom fabryczny takoż bez użytku. Roku 1839 z polecenia podobno JO. Księcia, a mnie od Pana Malinowskiego danego, obejrzałem takową fabrykę, wejrzałem w stan onej i raportem 20 Junii W. Mali-

[1] Pismo Bułharyna do Prokur. Gen. z daty Słuck 4 X 1835 (tamże). [2] Jelski miesza w tym wypadku Tomasza Borsuka z Józefem Borsukiem, o którym w tym czasie archiwa milczą. [3] Pismo Bułharyna do Prokur. Gen. z 22 XI 1835 (tamże). [4] Pismo Prokur. Gen. z daty Wilno 30 XI 1835 i pismo Bułharyna z 20 XII 1835 (tamże). [5] List Borsuka z 10 XII 1837 (tamże). [6] List Borsuka z 12 VII 1839 (tamże). [7] Pismo Tauby Polakowej z 12 II 1842 (tamże). [8] Pismo Kriegsteina z 9 XI 1842 (tamże). [9] Pismo Szlegla z 25 IV 1844 (tamże).

nowskiemu przesłanym dałem opinię; później, tj. septembra 3, podałem na piśmie W. Malinowskiemu uwagi, jak by tę fabrykę urządzić wypadało. Jakie zaszły rozporządzenia już po wydaleniu się W. Malinowskiego, nie wiem. Obecne położenie fabryki każe mnie sądzić, że nie przedsiębrano środków do zniesienia tej fabryki, już ona upadła, zginą marnie i warsztaty, które jednak kosztowały, może JO. Książę każe przedać, tylko czy będzie pretendent do kupienia?"

Najcenniejsze z narzędzi tkackich — magiel metalowy — oraz dwaj chłopcy „już usposobieni przez majstra persjarni" oddani zostali przez Kriegsteina do rozporządzenia Eustachemu Mierzejewskiemu. Dzięki nim można było jeszcze czasem wykonać pas jakiś. Była po temu okazja, gdy ks. Wittgenstein zażądał od administratora dóbr słuckich Wereszczaki[1], by magiel odebrał i zarekwirował chłopców celem sporządzenia na prezent dwóch pasów „takich, jakie by się zgadzały z JO. księcia Wilhelma Radziwiłła gustem"[2].

Grunt, na którym stała persjarnia, był czas jakiś „prawem konsensowym" za opłatą *terragium* w posiadaniu dra Aleksandra Mackiewicza. W r. 1846 zlecił ks. Wittgenstein[3], aby po przeniesieniu stamtąd warsztatów, na których miały być wykonane pasy dla ks. Wilhelma Radziwiłła, oddano grunt ten Julianowi Romaszce. Romaszko, prosząc o prawne uporządkowanie spraw dotyczących gruntu i budynku na nim stojącego, pisze, że jest to „zabudowanie stare, walące się, persjarnią zwane, gdzie się niegdyś mieściła fabryka pasów, a gdy takowa zupełnie już ustała" prosił Romaszko o oddanie mu i tego budynku. Ostatni ślad fabryki słuckiej zaginął w ten sposób w r. 1846[4].

V

Manufaktura pasów w Grodnie

Dawna persjarnia typu wschodniego w Grodnie przed r. 1766. — Rola Dupineya jako jej reformatora i Tyzenhauz jako wykonawca intencji Stanisława Augusta. — *Manufacture d'etoffes de soy et des ceintures* w Grodnie. — Jej organizacja, łączność fabryki jedwabiu z persjarnią. — Z Lyonu sprowadzeni kierownicy tkaccy i deseniści, Selimand i inni. — Tendencje artystyczne w fabrykacji pasów, ich rodzaje. — Pasy o motywach ornamentu zachodnich i wschodnich. — Skala barw. — Fabrykacja szlaczków. — Organizacja sprzedaży. — Francuscy tkacze i narzędzia tkackie, tkacze włoscy. — Upadek persjarni i manufaktur grodzieńskich.

W czasach saskich prawdopodobnie istniała w Grodnie niewielkich rozmiarów persjarnia, jak wiele innych podówczas, w której wytwarzano pasy o typie wschodnim, od perskiego słowa „mandyl" zwane w Polsce „mędelkowymi". Cofając się wstecz wspomnieniami opisywał ją w r. 1777[5] Wincenty Dupiney, Francuz rodem z Lyonu, późniejszy kierownik grodzieńskiej fabryki jedwabnej: „....neuf ans sont ecoulée [que] j'y sy *(s)*trouvé une fabrique de ceintures à la turque, que les polonois apelent vulgairement *pasi mędelkowe*, composée de six metiers, quinze aprentifs et vingt verriers de soye achetées au hazard et sans connoissance faisoient les fonds de cette triste manufacture..."

[1] Pismo z 18 IV 1846 (tamże). [2] List Wereszczaki do Wittgensteina z 18 X 1846 (tamże). [3] Pismo z 17 IX 1846 (tamże). [4] Dzieje upadku słuckiej fabryki perskiej odbiegają znacznie od przedstawienia ich przez A. Jelskiego w *Wiadomości historycznej o pasiarni Radziwiłłowskiej w Słucku*, która opierała się na ustnych tradycjach i informacjach różnych osób. W świetle archiwalnych materiałów, z których Jelski nie korzystał, sprawa przedstawia się odmiennie, a koniec dziejów fabryki przesunięty zostaje aż do r. 1846. [5] Mémoire des articles demandés par le Roy à la Manufacture de Grodno le 14 Novembre 1777, s. 555 (Czart. rpis 719, s. 555).

Wykształcony w Lyonie tkacz odnosił się z lekceważeniem do niewielkiej persjarni w Grodnie, opartej na wzorach wschodnich, produkującej tkaniny o wschodnim guście. Notatka jego stwierdza, że w każdym razie grodzieńska persjarnia istniała około r. 1768, a zapewne i znacznie wcześniej jeszcze przed datą przybycia Dupineya do Grodna.

Objęcie kierownictwa jej przez Dupineya łączyło się z zamierzeniami króla Stanisława Augusta, założyciela grodzieńskich manufaktur. Podskarbi litewski Antoni Tyzenhauz, przełożony nad wszystkimi manufakturami grodzieńskimi, a więc i nad grodzieńską persjarnią, był wykonawcą intencji królewskich. Stanisław August, człowiek uniwersalistycznej kultury francuskiej w. XVIII, chciał, by sztuka zachodnia znalazła swój wyraz nawet tam, gdzie chodziło o produkcję pasów, związanych ściśle z sarmatyzmem i z sarmackim sposobem noszenia się szlachty, *Les moustaches sarmates*, jak Stanisław August nazywał nieprzychylny sobie ogół szlachty, pomawiającej króla o protegowanie nienawistnej jej cudzoziemszczyzny. Może leżało w intencjach królewskich zyskanie szlachty także tą drogą dla kultury artystycznej Zachodu, której propagatorem był Stanisław August.

W czasach jego panowania persjarnia grodzieńska zostawała w najściślejszym związku z fabryką jedwabną w Grodnie, wytwarzającą tkaniny na wzór lyońskich. Zasługę zorganizowania fabryki jedwabnej przypisywał sobie Dupiney, kiedy o tym wspominał w r. 1777 [1]: „...l'ayant transformée en fabrique françoise, je l'ay portée au nombre de soixante metiers, cent cinquante ouvriers ou aprentifs nationaux".

Lecz słowa te odnoszą się raczej do fabryki jedwabnej jako całości, w której skład wchodziła persjarnia grodzieńska. Nie odziedziczyła też persjarnia ta tradycji czasów saskich, jak dawniejsze od niej persjarnie w Stanisławowie i w Słucku, zatrudniające częściowo zawsze jeszcze wschodnich tkaczy, Ormian. Panujący na Zachodzie styl ornamentu z końca epoki Ludwika XV i początków Ludwika XVI we Francji miał się przejawić także w zdobnictwie pasów grodzieńskich.

Persjarnia administracyjnie łączyła się z fabryką jedwabną. Kierownik jednej i drugiej był wspólny. Jedną i drugą łącznie nazywano też po francusku *manufacture d'etoffes de soy et des ceintures*. Była ona zresztą znów jedną tylko sposród kilkunastu założonych w Grodnie, mieszczących się w osadach fabrycznych Horodnica i Łososna, kierowanych przez podskarbiego Antoniego Tyzenhauza, i tak jak inne stała od r. 1771 pod zarządem Jakuba Bécu, nazywanego „inspektorem generalnym fabryk grodzieńskich".

Zakres działania Jakuba Bécu [2] był tylko administracyjny. Należały do niego też sprawy zawierania umów z pracownikami. Wysłany w r. 1772 przez Tyzenhauza za granicę, Becù zjednywał ich tam i dla persjarni. W Neapolu [3] nabywał bale jedwabiu, ekspediowane stamtąd do Grodna, w Amsterdamie zawarł kontrakt z upatrzonym na kierownika persjarni Selimandem, w Rzymie miał zamiar skontraktować i wysłać do Polski dla tworzenia wzorów tkanin malarza Dominika Garbi razem z rekomendowanym mu przez kardynała Borghese architektem Wincentym Cioffi.

Strona techniczna fabryki jedwabiu, a z nią i „manufaktury persjarskiej" była w ręku Jana Ludwika Inarda, Francuza. Czas jakiś kierownictwo jej pozostawało nawet w ręku kobiecym, jak to zdaje się wynikać z listu Jakuba Bécu z daty Grodno 13 lutego 1772 [4], który pi-

[1] Mémoire de articles demandés par le Roy à la Manufacture de Grodno le 14 Novembre 1777 (Czart. rpis 719, s. 555). [2] Życiorys Jakuba Bécu przez A. Kościałkowskiego zob. *Polski słownik biograficzny* I, Kraków 1935, s. 392. [3] Arch. Tyzenhauzów, list Bécu z Neapolu 9 VIII 1772(B. Przezdz.). [4] Arch. Tyzenhauzów, korespondencja (B. Przezdz.).

sał, że „dyrekcja fabryki persjarskiej teraz jest w ręku Jejmości", a w dalszym ciągu z treści korespondencji wynika, że była nią Kamila Inard, żona Jana Ludwika Inarda, który w tym czasie objął kierownictwo fabryki sukiennej. Zdaje się też, że kobiece kierownictwo persjarni grodzieńskiej długo nie trwało i że w jej miejsce wstąpił wspomniany już na wstępie Wincenty Dupiney, zwany także Dupiné i Du Piney, wymieniany zresztą także jako „desinator fabryki jedwabnej".

Miano widocznie wątpliwości, czy Dupiney nadaje się na stanowisko kierownicze, kiedy jednym z zadań podróżującego na Zachodzie Jakuba Bécu i jego towarzysza Tadeusza Downarowicza miało być wyszukanie kogoś innego w jego miejsce. Stwierdza to list Downarowicza do Franciszka Suchodolca pisany z Amsterdamu 11 lipca 1774 [1]: „François Selimand fabrykant jedwabny z Lyonu nadarzył się nam w tych czasach, deklaruje jeszcze pięć osób stamtąd, potrzebował na sprowadzenie onych pieniędzy, ale że nie miał ze sobą kurentu, nie odważyliśmy się mu dać, tak tedy z nim akordowaliśmy, że on sam ma jechać do Grodna, gdzie, jak stanie, wtenczas mu na sprowadzenie awansować się będą pieniądze".

W sprawie kierownictwa persjarni miało dojść do konfliktu między Dupineyem a zaangażowanym przez Jakuba Bécu na jej kierownika Selimandem. Mówi o tym list z daty Grodno 1 września 1774 [2], w którym Bécu zdawał sprawę na ręce sekretarza podskarbiego Tyzenhauza, Suchodolca: „Z Amsterdamu przyjechali pończosznik Dey i lyończyk Selimand, który na dyrekcję fabryki persjarskiej kontraktowany według rozkazu od JWPana mnie zostawionego; będę się starał tego lyończyka dobrym sposobem do subordynacji pod Dupinem perswadować, o czym, jak się to udało, w przyszłym liście będę pisał; jest to człowiek wiele o sobie myślący, i bardzo się boję, że nie będzie chciał ustąpić prerogatiw dyrektora".

Jednak Selimand „jako rozumny człowiek... zgodził się na odstąpienie dyrekcji", Dupiney zaś ze swej strony przystał na jakieś umniejszenie swego zakresu władzy, „kiedy widzi, że więcej fabrykanci są i nie cała nadzieja na niego" [3].

Sprawy hierarchii i zakresu czynności w fabryce jedwabnej, a tym samym i w persjarni grodzieńskiej, ułożyły się w późniejszym czasie w ten sposób, iż w r. 1777 zestawiono następujący jej skład osobowy z dodatkiem kwalifikacji każdego z pracowników [4]:

„Fabrique de soys: Vincent Dupiney Lyonois, directeur, le plus ancien des fabriquans icy, ayant servi 9 ans avec beaucoup de zele, d'intelligence et d'assiduité. Maitres travaillants sous lui: Selimand Lyonnois, bon ouvrier, Pulietty Florintin, Paoletti Florentin, Corsalini Florintin (commencent a devenir inutils ne sachant faire qu'autant que les premiers aprentifs formés par Dupiney), Puccy Lunois (*s*), teinturier, scachant mediocrement son art, doit etre congedié aussitot que nous oront trouvé mieux. Fabrique d'or: Mayer & Schmid de Dantzig, tireur d'or, Wolsin de Hambourg et Neudorf de Dantzig, passementiers, Heisler Saxonne, brodeuse, travailent tous a leurs pieces et soufrent un peu par le manquement d'ouvrage qui est quelquefois interrompu..."

Z trzech narodowości zatem składali się pracownicy fabryki jedwabnej w Grodnie. Francuzi z Lyonu szli na czele, mniej nadawali się Włosi z Florencji, do ciągnienia złota i wyrobu pasmanterii używani byli Niemcy.

Lecz na tym miejscu interesuje nas wyłącznie produkcja pasów. Strona artystyczna

[1] Arch. Tyzenhauzów, Koresp. lit. D. K. 167 (B. Przezdz.). [2] Tamże. [3] List z daty Grodno 11 IX 1774 (tamże). [4] Czart. rpis 719.

fabrykacji pasów zależną była przede wszystkim od „desinatora" persjarni. Jak wiemy był nim Dupiney, równocześnie kierownik persjarni. Posiadamy też konkretne wiadomości o skomponowanych przez niego pasach, zarzucano mu bowiem, że „niektóre swej roboty nowej kompozycji pasy nad wartość taksuje" [1]. Nie zawsze więc pasy pomysłu Dupineya znajdowały uznanie. Mimo to podnieść należy, że Dupiney starał się stworzyć nowe typy pasów, że komponował nowe ich wzory. O wzorach dostarczonych przez niego była mowa także w piśmie bez daty, w którym znajduje się następujący ustęp [2]: „Desenista tylko mi trzy dał desenie, i te były niedobre, że musiałem do cudzych krajów zapisać i zażyć do nich IP. chorążego Deybla, ofiarując mu zapłacić z mego worka, niektóre materie są zza granicy sprowadzone, a pasy deseniów IP. Deybla są robione".

Deybel zatem był drugim z kolei rysownikiem, którego wzory zużytkowano w persjarni. Z jednego z listów podskarbiego Tyzenhauza wynika dalej, że prócz Dupineya i Deybla wzorów dostarczał także niejaki Ludwik Folville, malarz: „Dziękuję WPu za atencją dla fabryki mu powierzonej, i że chcąc w niej progresu... mego zalecenia na danie mu od Pa Folville deseniów, o co tą pocztą piszę do W. Andrzeykowicza [3], aby zniósł się z Panem, uczynił ode mnie do Wo Folville rekwizycją, skutkiem onej dostarczył potrzebne, tymczasem zaś dawał na przechowanie pasy z Warszawy przywiezione, z tych wybierze p. Andrzejkowicz jako na guście Panów znający się, a którym w naturze najlepiej przypatrzyć się mogleś WP. mając w adnotacji deseniów [co] najlepiej wyegzekwować potrafili, a WP. tylko zechcesz dopatrzyć i starać się, aby wyraźność w nich kwiatów, oraz złota lub srebra gęstość uwydatnić... okazałość była".

List ten stwierdza do pewnego stopnia tendencje artystyczne, jakimi się kierowano w persjarni grodzieńskiej. Twórcami wzorów byli rysownicy francuscy, jednak dbano zarazem o dogodzenie gustowi ogółu i nie zrywano w zupełności z typem obowiązującym ogólnie w modzie pasów w Polsce, o ornamencie pochodzenia wschodniego.

Geneza pasa polskiego była w zasadzie swej wschodnią i formy jego nie podobna było zmienić. Musiano więc sięgnąć do kompromisu i stworzyć coś pośredniego. Pozostawiano w pasach grodzieńskich charakterystyczne pólka wpoprzek tkaniny, a okcydentalizowano tylko końce pasa. Niekiedy pas na całej swej długości jednak był zasiany w lyoński kwiatowy *ornement semé*, a i końce nosiły ornament typu francuskiego, podobny jak lyońskie materie.

Pasy grodzieńskie są dziś stosunkowo rzadkie, mimo że produkcja ich była znaczna. Wiele z nich nie zachowało się po nasze dni, gdyż nie miano zrozumienia przeznaczenia tych tkanin, w których charakter wschodni ornamentu i wschodni koloryt nie zaznaczały się dobitnie. Znaków pasy grodzieńskie nie posiadały. Wyodrębnić je możemy przez porównanie z równoczesnymi wyrobami grodzieńskiej fabryki jedwabnej, której zbiór próbek zachował się w Muzeum Rzemiosł i Sztuki w Warszawie [4].

Opisy pasów grodzieńskich, wzięte z notat archiwalnych rejestrów handlowych i rachunków fabrycznych, zdają się rozróżniać trzy ich rodzaje: *ceintures ordinaires* w cenie

[1] Arch. Tyzenhauzów, Koresp. lit. A. K. 290 (B. Przezdz.); list Tadeusza Andrzeykowicza do Suchodolca z daty Grodno 9 III 1773 (?) (tamże). [2] Arch. Tyzenhauzów XVI s. 57 (B. Przezdz.). [3] Tadeusz Andrzeykowicz, regent Komisji Skarbowej Lit. zob. arch. Tyzenhauzów, Korespondencja, list z daty Grodno 29 XI 1773 (B. Przezdz). [4] Album pt. Pamiątka z byłych fabryk na Horodnicy w Grodnie założonych przez podskarbiego WXL Antoniego Tyzenhauza, ofiarowana do Warszawskiego Muzeum Rolnictwa i Przemysłu przez Marię z Tyzenhauzów Przezdziecką r. 1887.

od 8—15 złp.; *ceintures en taffetas* w cenie 12 złp. i *ceintures à fleurs* od 24—30 złp. [1]. Pod względem technicznym pasy ordynaryjne zapewne pokrywały się z tymi, które określano jako „ciągnioną robotą robione", a o których znajdujemy wzmiankę „że prędzej tak robi się" [2]. Niżej jeszcze od pasów „ordynaryjnych" stały w hierarchii pasy „pajuckie" i „kamelharowe" [3].

W pasach *à fleurs*, w regestrach wytworów fabrycznych pisanych po francusku, tak nazwanych lub takich, jak wymieniony w inwentarzu spisanym w r. 1785 po śmierci Antoniego Tyzenhauza „pas fabryki grodzieńskiej srebrny z kwiateczkami i szlakami", który oceniony był na 6 dukatów, domyślamy się charakterystycznych dla manufaktury grodzieńskiej pasów o typie ornamentu zachodniego, francuskiego (fig. 23).

Najczęściej spotykane są w zbiorach pasy grodzieńskie *à fleurs*, analogiczne do reprodukowanego wyżej, najlepiej może wśród nich zachowanego, oraz pasa w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie nr inw. 7117. O wpływach francuskich *chinoiseries* rokokowych świadczy zakończenie pasa zbioru Ordynacji Radziwiłłowskiej w Nieświeżu (fig. 24). Bukiety w nim włączone zostały jako kwitnące drzewka w pejzaż, w którym nie brak nawet pewnej perspektywy i przelatującego nad drzewami stadka ptaków. Inny z grodzieńskich, wedle naszego mniemania, pasów, przechowany w zbiorze nieświeskim (fig. 25), wykazuje rokokowy jeszcze ornament końca, lecz równocześnie już na stylu Ludwika XVI oparty ornament pasków i szlaczków. Odwrotnie w pasie zbioru Muzeum Czartoryskich w Krakowie nr inw. I 730 ornament pasków i szlaczków jest jeszcze gięty rokokowo, podczas kiedy bukiety zamieszczone w końcach nabierają pewnej sztywności i schematyzacji (fig. 26). Można by mieć wątpliwość, czy persjarni grodzieńskiej, czy też raczej może francuskiej fabryce należy przypisać charakterystyczny i odbiegający od polskiego poczucia form, zupełnie w stylu Ludwika XVI utrzymany pas kremowo-srebrno-złoty również w Muzeum Czartoryskich nr inw. I 713, w którego końcach wyjątkowo nie znajdujemy ornamentu kwiatowego (fig. 27).

Fabryka grodzieńska, prócz wywodzących się z Francji i z Lyonu ornamentów pasów, uwzględniała także tradycje krajowe, stosując motywy pochodzenia wschodniego w swych wyrobach. Wśród gotowych pasów, wysyłanych z persjarni na sprzedaż, znajdujemy takie, jak w r. 1776 „pas bawoli ze szlaczkiem złotym" [4], lub w r. 1786 „pas turecki pomarańczowy ze złotem" w cenie 270 złp [5]. Nazwy same, jak „bawoli" i „turecki", świadczą o motywach wschodnich we wzorach tych pasów. Sądząc z nazw i określeń pasów w regestrach fabryki, typ pasa opartego w swym ornamencie na wzorach lyońskich przeważał w latach 1771—6, po czym zdają się zyskiwać przewagę pasy o motywach wschodnich, zbliżonych może do pasów słuckich. Gust powszechny przekładał je ponad inne, i w szerokich masach szlacheckich, używających pasów do ubioru polskiego, znajdowały uznanie zawsze pasy o typie ornamentu wschodniego. Typ pasa opartego na wzorach tkanin zachodnich, w szczególności francuskich, nie zdołał się rozpowszechnić w szerszej mierze.

O upodobnieniu się z czasem pasów grodzieńskiej wytwórni do innych persjarni polskich zdają się świadczyć takie określenia w regestrach fabryki w Grodnie, jak często wymieniane około r. 1786 pasy „farfurkowe". „Farkurkowymi" zwano te pasy, w których

[1] Arch. Tyzenh., Etat des Marchandises fabriquées et livrées au magasinier (B. Przezdz.). [2] Arch. Tyzenh., Koresp. Tadeusza Andrzeykowicza do podsk. Tyzenhauza w liście z daty Grodno 29 XI 1773 (tamże). [3] Arch. Tyzenh. LI (51), Regestr sprzedaży towarów w Grodnie pod datą 24 IX i 29 IX 1786 (tamże). [4] Arch. Tyzenh. XX (78), Regestr rzeczy wysłanych pierwszym transportem do Grodna d. 6 XII 1776 (tamże). [5] Arch. Tyzenh. LI (51), Sprzedaż w Grodnie... 29 VII 1786 (tamże).

23. Pas grodzieński bez znaku. Nieśwież, zbiór Ordynacji ks. Radziwiłłów.

24. Pas grodzieński bez znaku. Nieśwież, zbiór Ordynacji ks. Radziwiłłów.

końcach wyobrażone były bukiety w wazonach, nazywanych podówczas „farfurami". W rejestrach grodzieńskiej persjarni znajdujemy też na ogół zostosowane te same nazwy barw, które dawniej w swych rejestrach handlowych, dotyczących pasów wschodnich, wymieniał Nikorowicz we Lwowie [1]. A więc są pasy kolorów karmazynowego, odrębnie amarantowego i odrębnie znów pąsowego czy wiśniowego, dalej spotykamy pasy „kaffowe" pomarańczowe, „paliowe", cynamonowe, tabaczkowe, *mordoré* z seledynem itp. Po raz pierwszy znajdujemy w Grodnie zostosowane nazwy barw: „piusowej" i enigmatycznej dla nas „sussowej".

25. Pas grodzieński (?) bez znaku. Nieśwież, zbiór Ordynacji ks. Radziwiłłów.

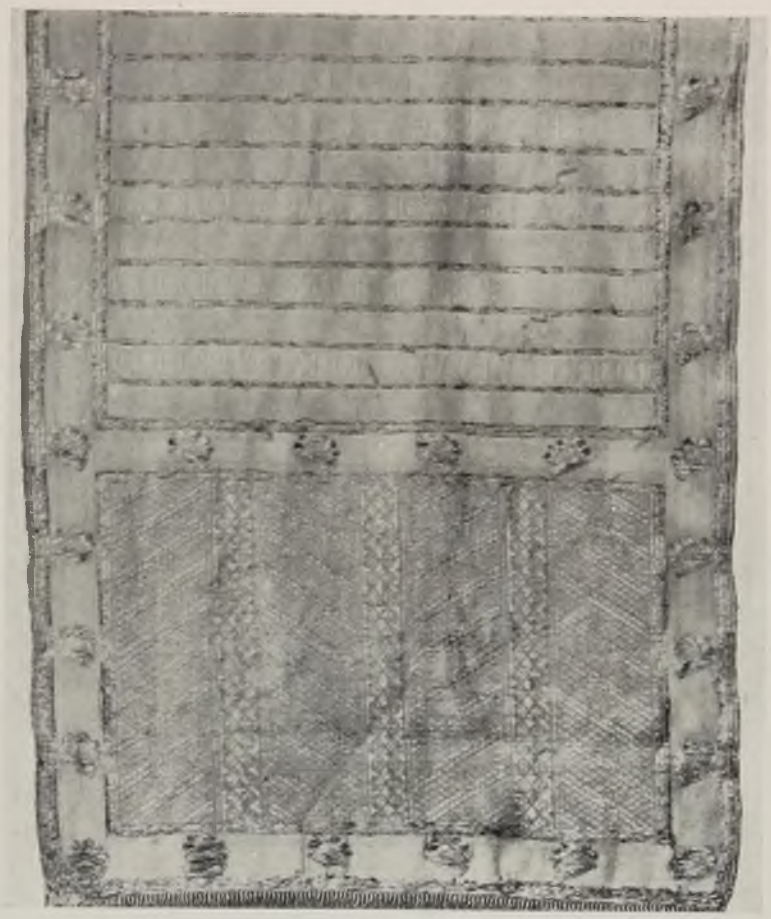
Prócz pasów łącząca się z persjarnią fabryka jedwabnych tkanin produkowała galony i borty złotem i srebrem przerabiane oraz szlaczki o tle z metalowej nici. Szlaczki te używane były między innymi także do obszycia munduru orderowego Orła Białego [2]. Model szlaków tych nadesłał do fabryki kasztelan wiski Tomasz Alexandrowicz [3]. O nich to znajdujemy wzmiankę w liście z 10 kwietnia 1777 [4]: „Model szlaków potrzebowych do orderowej sukni nadesłał tu p. kasztelan wiski, wedle którego przedsięwzięto robotę w fabryce. Szkoda tylko, że przypóźnione to obstalowanie, bo by różnych i daleko w próbki piękniejszych narobiono szlaków".

Ponadto wykonywano w fabryce grodzieńskiej materie złotolite *(lame d'or)* i srebrnolite, materie na paradne fraki itp. wyroby luksusowe, które prawdopodobnie najmniej się opłacały i, jak twierdzi Staszic [5], w których „ustanowieniu był uczyniony błąd". Stosunek wzajemny fabryki jedwabiu do persjarni określa cyfra 62 warsztatów fabryki i 24 warsztatów w persjarni [6].

[1] Mańkowski, *Sztuka Islamu w Polsce*, s. 71. [2] Kompletny mundur kawalera orderu Orła Białego znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. [3] Arch. Tyzenh., Koresp. lit. A. K. 166 v. zob. przypis I (B. Przezdz.). [4] Arch. Tyzenh. XXXV s. 68 (tamże). [5] Staszic S., *Uwagi nad życiem Jana Zamoyskiego*, Warszawa 1785. [6] Bernoulli J., *Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preussen, Curland, Russland und Pohlen in den Jahren 1777 und 1778*, VI, s. 103, 104.

26. Pas grodzieński (?) bez znaku. Kraków. Muzeum ks. Czartoryskich, nr inw. I 730.

Sprzedaży wyrobów persjarni grodzieńskiej dokonywano przede wszystkim w samym Grodnie oraz w Wilnie. Magazyn firmy Noltenmeyer et Müller w Grodnie przyjmował towar do komisowej sprzedaży [1]. Oznaczania cen pasów dokonywano w ten sposób, że odpowiedzialni za sprawy fabryczne funkcjonariusze: Bécu, Lafay i Dupiney schodzili się i, jak w r. 1773 postanowiono, przeprowadzali razem taksowanie pasów ze względu na ich cenę sprzedażną. Mamy przykłady, że na jednej takiej sesji w kantorze grodzieńskim szacowano po kilkadziesiąt pasów [2].



27. Pas broszowany na rypsie, ze srebrem i złotem. Kraków, Muzeum ks. Czartoryskich, nr inw. I 713.

Materiały do wyrobów persjarni sprowadzano z różnych stron; jedwab i nić metalową z Gdańską, lecz wysyłał ją także i z Włoch Jakub Bécu w czasie swej podróży z Neapolu. W r. 1772 przesyłał Bécu z Berlina różne przyrządy tkackie, w szczególności ważne przy fabrykacji pasów „berda" [3]. Zasadniczo „berda" powinny były być wykonywane w warsztatach samych manufaktur grodzieńskich i zdarzyło się, że wytykano to administracji manufaktur, iż zezwoliła na oddanie roboty „berd" dla persjarni zegarmistrzowi Francuzowi, który za nie policzył 800 talarów, zamiast izby je wykonać miano we własnym zarządzie [4].

Rola francuskich przyrządów tkackich i francuskich majstrów była bardzo znaczna zarówno w fabryce jedwabnych tkanin, jak i w persjarni grodzieńskiej. W r. 1775 zestawiając Specyfikację niektórych naczyń co dla manufaktur mają być zagranicznie raz na zawsze zapisane, tudzież wiadomość o majstrach jeszcze brakujących, wymieniono także nazwy fachowe tych ostatnich, mówiące o ich zatrudnieniu. Byli nimi: celsytor, filator, lustrator i farbiarz.

Z majstrów francuskich w Grodnie wymienić należy lyończyka Jana Baptystę Dequaire'a, który pisząc 20 grudnia 1773 [5] do brata swego Cezara, również majstra tkackiego

[1] Arch. Potockich w Jabłonnie, Szafa VII Litt. O, nr 49. [2] Arch. Tyzenh., Koresp. lit. A. K. 290, list z daty Grodno 9 III 1773 (?) (B. Przezdz). [3] Arch. Tyzenh., Koresp. lit. J. list J. Bécu do Ant. Tyzenhauza z daty Berlin 21 III 1772 (tamże). [4] Arch. Tyzenh., Teka pt. Kontrakty i rachunki z rzemieślnikami (tamże). [5] Korespondencja (tamże).

w Lyonie, chwalił dobre zarobki w Polsce i prosił, by tenże zachęcił kogoś ze znanych mu w Lyonie zdolnych tkaczy do przyjazdu do Grodna. Z daty przyjazdu Selimanda w sierpniu 1774 wnosić można, że właśnie Selimand był owym tkaczem, który, ulegając zachęcie Cezara Dequaire'a z Lyonu, przybył do Polski i przebywał w Grodnie przez co najmniej cztery lata.

W r. 1774 sprowadzono na ogół wielu cudzoziemskich tkaczy do manufaktur grodzieńskich. Specjalnie do „ciągnionej roboty" i wytwarzania tkanin brokatowych sprowadzono tkaczy włoskich: Giulia Bartolo i Michela Paulettiego. Trzeci Włoch, Francesco Corsellini, robił tylko gładkie materie[1]. Łącznie ich warsztaty stanowiły tzw. „fabrykę włoską".

Persjarnia grodzieńska widocznie się nie rentowała, gdyż w r. 1781 postanowione zostało zmniejszenie do połowy ilości jej warsztatów. Selimand stanął wtedy przed ewentualnością utracenia środków do życia w Grodnie i to zadecydowało, iż szukać zaczął w Polsce innej persjarni, w której by mógł rozwinąć szerszą i bardziej może samoistną niż dotąd działalność.

Persjarnia grodzieńska w zmniejszonym zakresie i z mniejszą ilością warsztatów, zredukowaną z 24 do 12, miała jednak nadal być prowadzona jeszcze przez lat kilka, mimo usunięcia samego Tyzenhauza, a wkrótce potem i jego śmierci. Jednak większej roli w produkcji pasów polskich już nie odegrała.

VI

Persjarnie w Kobyłce, Warszawie, Lipkowie i Korcu

Persjarnie w pobliżu stolicy i rola w nich Franciszka Selimanda. — Manufaktura perska w Kobyłce, nabycie dla niej warsztatów w Grodnie. — Wydzierżawienie jej w r. 1781 przez Unruga Filsjeanowi i Selimandowi. — Charakter pasów kobyłeckich i znaki ich z czasów Unruga i z czasów dzierżawy Filsjeana i Selimanda. — Typy pasów ze znakami ⊆ ⊼ i cechy charakterystyczne ich ornamentu. — Ustąpienie Selimanda z kierownictwa persjarni w Kobyłce w r. 1787 i typy pasów produkcji S. Filsjeana. — Paschalis Jakubowicz i jego charakterystyka. — Jego persjarnia w Warszawie i kontrakt z Selimandem dotyczący jej kierownictwa z r. 1789. — Pasy warszawskie z podwójnymi znakami Paschalisa i Selimanda. — Fabryka perska Paschalisa w Lipkowie. — Pasy lipkowskie i różne ich znaki. — Współdziałanie Selimanda w ich produkcji. — Rola Selimanda w persjarni w Korcu i pasy koreckie. — Zasługa Selimanda dla ustalenia typu pasa polskiego.

Dokoła stolicy grupowały się znane nam persjarnie w Kobyłce i w Lipkowie. Do nich dorzucić należy prawie że nie wzmiankowaną dotąd przez historyków polskiego przemysłu artystycznego fabrykę pasów w samej Warszawie. Persjarnie te łączy ze sobą nie tylko położenie geograficzne, lecz także niektóre wspólne cechy produkcji oraz fakt, że w Kobyłce zarówno jak i w Warszawie kierownikiem produkcji była ta sama osoba, odgrywająca w dziejach polskich persjarni znaczną rolę. Mam na myśli Franciszka Selimanda.

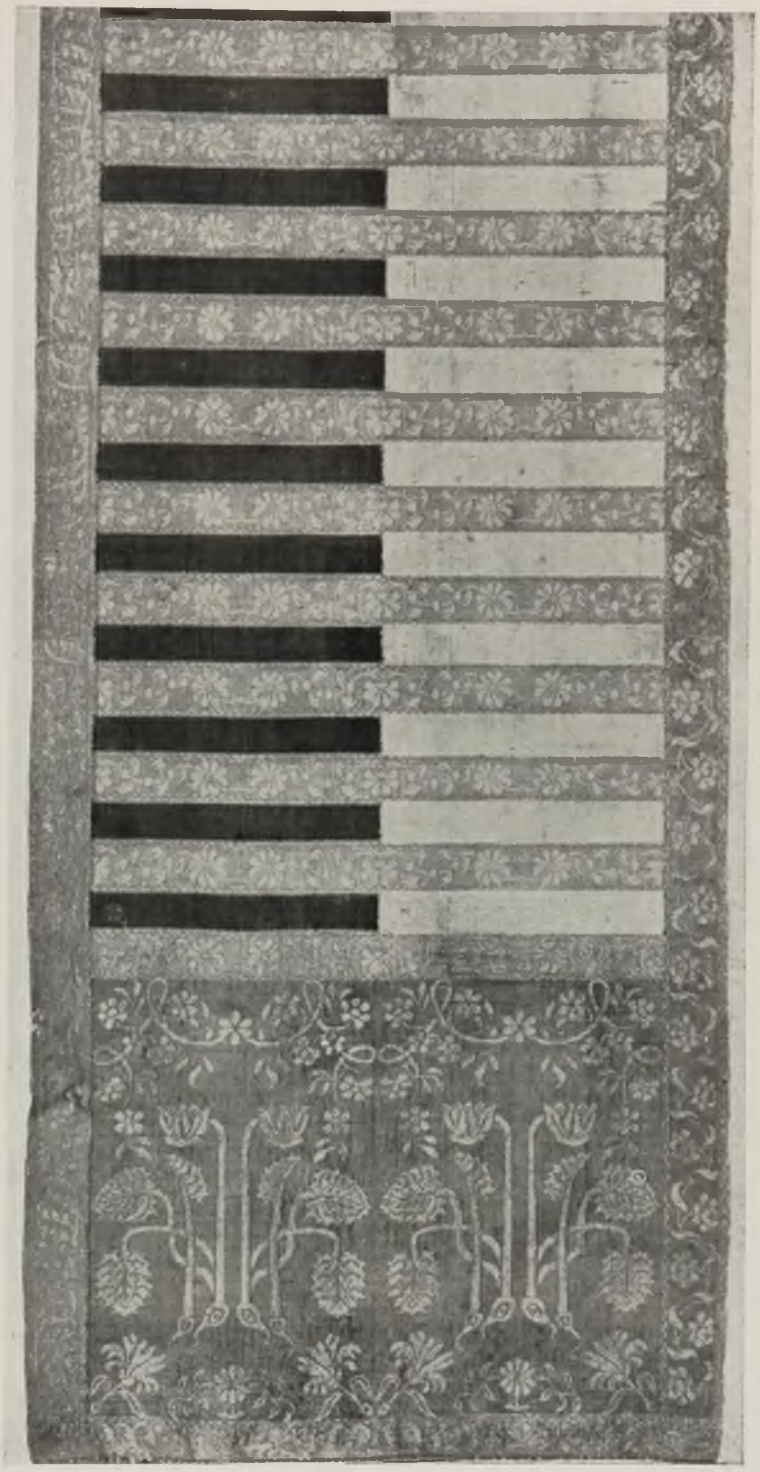
W dziejach persjarni polskich jest on ważną postacią; należy go postawić obok Jana Madżarskiego. Ormianin i Francuz dzielą zasługi dla polskiej sztuki zdobniczej w tym zakresie, a elementy twórczości, które obaj do niego wnieśli, miały utrzymać tę linię rozwoju, jaką produkcji pasów nadały pierwsze persjarnie na kresach południowo-

[1] Arch. Tyzenh., Teka 16 c, nr 30. List J. Bécu do Suchodolca z Grodna 27 X 1774 (tamże).

wschodnich. Obaj mieli utrwalić charakter stylowy i zdobnicze walory polskich pasów, podnosząc jeszcze ich poziom artystyczny. Wschód i Zachód, Persja i Francja miały sobie podać ręce w wydoskonaleniu typu pasa, który mimo tych wpływów w istocie swej pozostał polskim.

Selimanda znamy już jako kierownika persjarni w fabryce jedwabnej w Grodnie. Przybyły z Lyonu pracował w Grodnie od r. 1774 prawdopodobnie do r. 1778, by przejść do założonej przez Unruga a prowadzonej przez Filsjeana jako przedsiębiorcę persjarni w Kobyłce, gdzie pozostał do r. 1787, by wreszcie w r. 1790 przejść znów jako kierownik do nowo przez Paschalisa Jakubowicza utworzonej fabryki w Warszawie. Paschalis chwalił wówczas „doskonałość i zdatność" Selimanda. Ostatecznie skończył Selimand swą działalność w persjarni Czartoryskich w Korcu. Niewątpliwie też we wszystkich fabrykach, którymi kierował, pozostawił ślady swej działalności, którą będziemy się starali ile możności wyśledzić, omawiając dzieje każdej z tych manufaktur.

Najdawniejszą z nich była persjarnia w Kobyłce. O niej to wychodzące w Warszawie czasopismo Pamiętnik Polityczny i Historyczny (t. I), w artykule datowanym kwiecień 1783, zanotowało: „...Manufaktury w Kobyłce od lat kilku przez IP. Unruga sta-



28. Pas ze znakiem Kobyłki. Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. 42528.

29. Pas ze znakiem Kobyłki. Lwów, Miejskie Muzeum Przemysłu Artystycznego, nr inw. 1148.

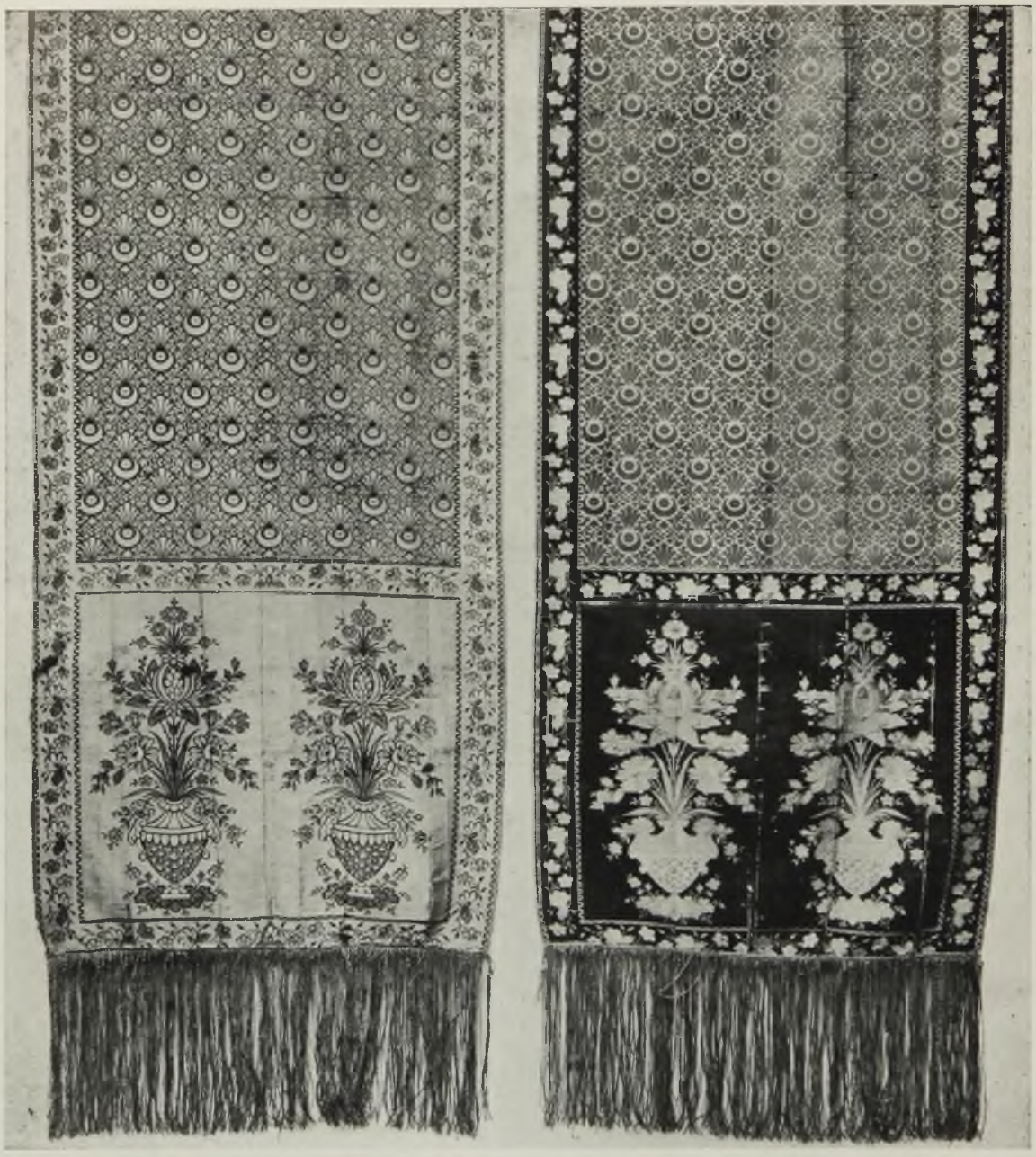
rostę chamersztyńskiego założone. Wydają one co miesiąc 50 lub 60 ślicznych pasów polskich, które nie tylko w kraju, ale i za granicą odbyt mają..."

W każdym razie jeszcze przed r. 1781, a może i przed r. 1778, dał starosta Unrug początek persjarni w Kobylce, o której z tych czasów nie mamy jednak bliższych wiadomości. O jej organizacji i wzajemnym stosunku osób nią kierujących znajdujemy bliższe

30. Pas ze znakiem Fabryk. Kobyłki. Lwów, Miejskie Muzeum Przemysłu Artystycznego, nr inw. 957.

szczegóły później, kiedy w r. 1787 Selimand mówił o sobie, iż był przez lat dziewięć „directeur de la fabrique de ceinture en soie, or et argent, établie à Kobylka par le sieur Filsjean..."[1].

[1] Objaśnienie sprawy Selimanda w Komisji Skarbu Koronnego wiszącej (Czart. rpis 1174, s. 45) ob. przypis III.



31. Pas ze znakiem [illegible], strona prawa i lewa. Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. 34020.

Zapewne zatem starosta Unrug był jej założycielem, Filsjean przedsiębiorcą, a Selimand fachowym kierownikiem czyli dyrektorem, jak się sam nazwał.

Powiększenie persjarni w Kobyłce i rozwój jej datuje się od r. 1781, a schodzi się z upadkiem persjarni grodzieńskiej. Kosztem persjarni w Grodnie miała się wznieść korzystniej, blisko Warszawy położona Kobyłka. Z Grodna też miał przyjść jako kierownik nowej persjarni majster tkacki Selimand.

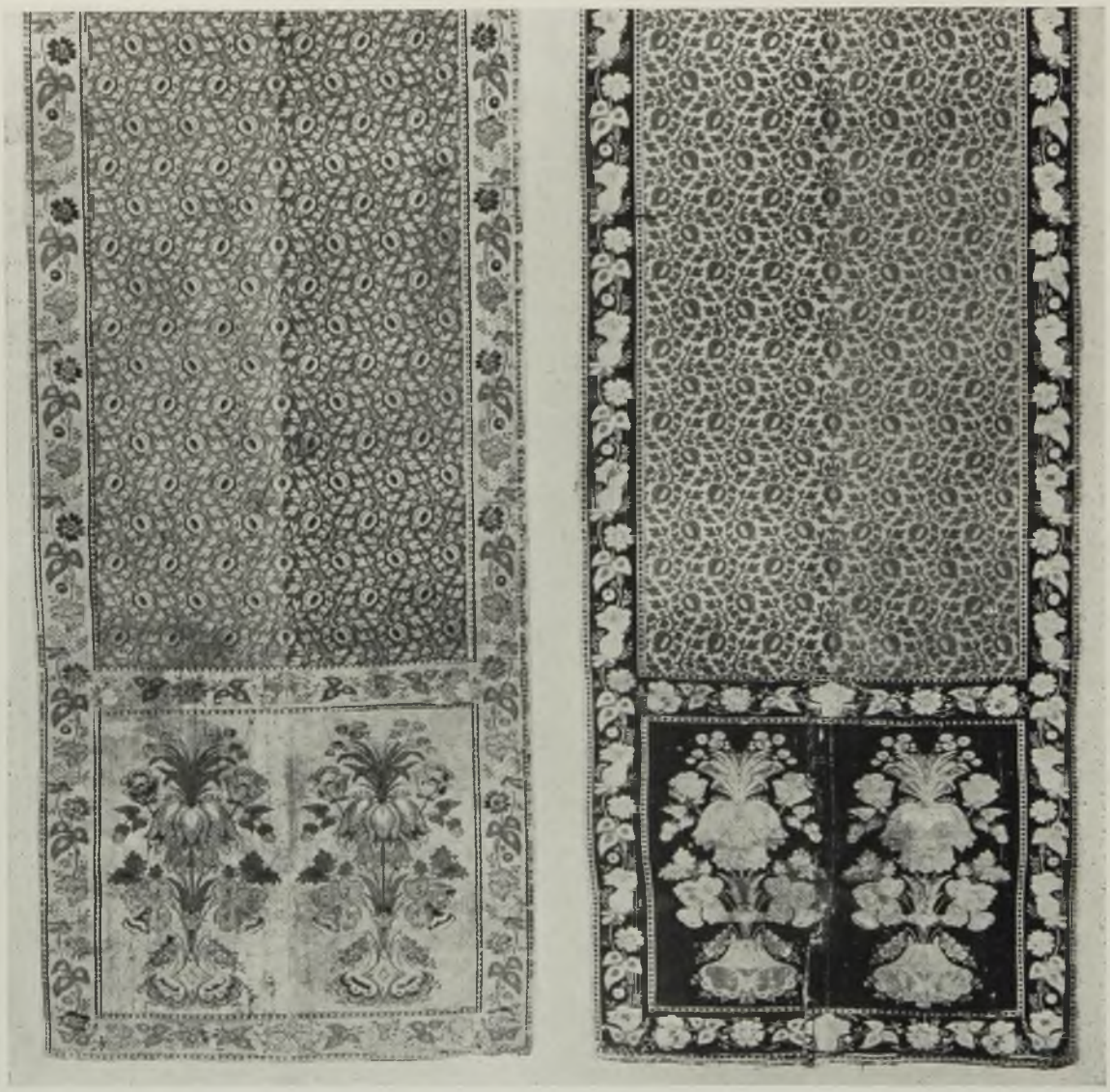
Z persjarni grodzieńskiej nabyto do Kobyłki 12 tamtejszych warsztatów tkackich w cenie po 30 dukatów za jeden warsztat, razem za 360 dukatów. Urządzeniem persjarni zajmował się Selimand; był jej kierownikiem a zarazem przedsiębiorcą. O związku Grodna i Kobyłki świadczy następujące polecenie pisemne króla Stanisława Augusta [1]: „Imć Pan Major Bécu wyda fabrykantowi imieniem Selimand warsztatów sztuk dwanaście do ciągnienia i do wyrobienia pasów z wszelkimi należytościami, które sam sobie upodobać i do nowej fabryki w Kobyłce erygującej się tam na miejsce sprowadzić będzie. Datum w Warszawie dnia 16 mca kwietnia 1781 roku. Stanisław August król".

Pismu temu odpowiada drugie, stwierdzające wykonanie polecenia królewskiego [2]: „Sur l'assignation que Sa Majesté m'a gracieusement donné, j'ay reçu de la fabrique royalle de Grodno par Monsieur le Major Bécu, la quantité de douze metiers en tires avec toutes leurs dependances pour fabrique des étoffes en soyes façonnées, evalués chaqu'uns par juste et equitable estimation à la valeur de trente ducats piece qui font enssamble la somme de trois cent soixante ducats, en foix de quoy j'ay signé le present, fait à Grodno le 19 May 1781, Selimand ainé, 6480 f."

Z pism tych zupełnie wy-

32. Pas ze znakiem ⊏ ∝. Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. 42529.

[1] Arch. Potockich w Jabłonnie nr 365, Szafa VI, Litt. J. nr 393. [2] Tamże.



33. Pas ze znakiem ≃ Z , strona prawa i lewa. Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. 76668.

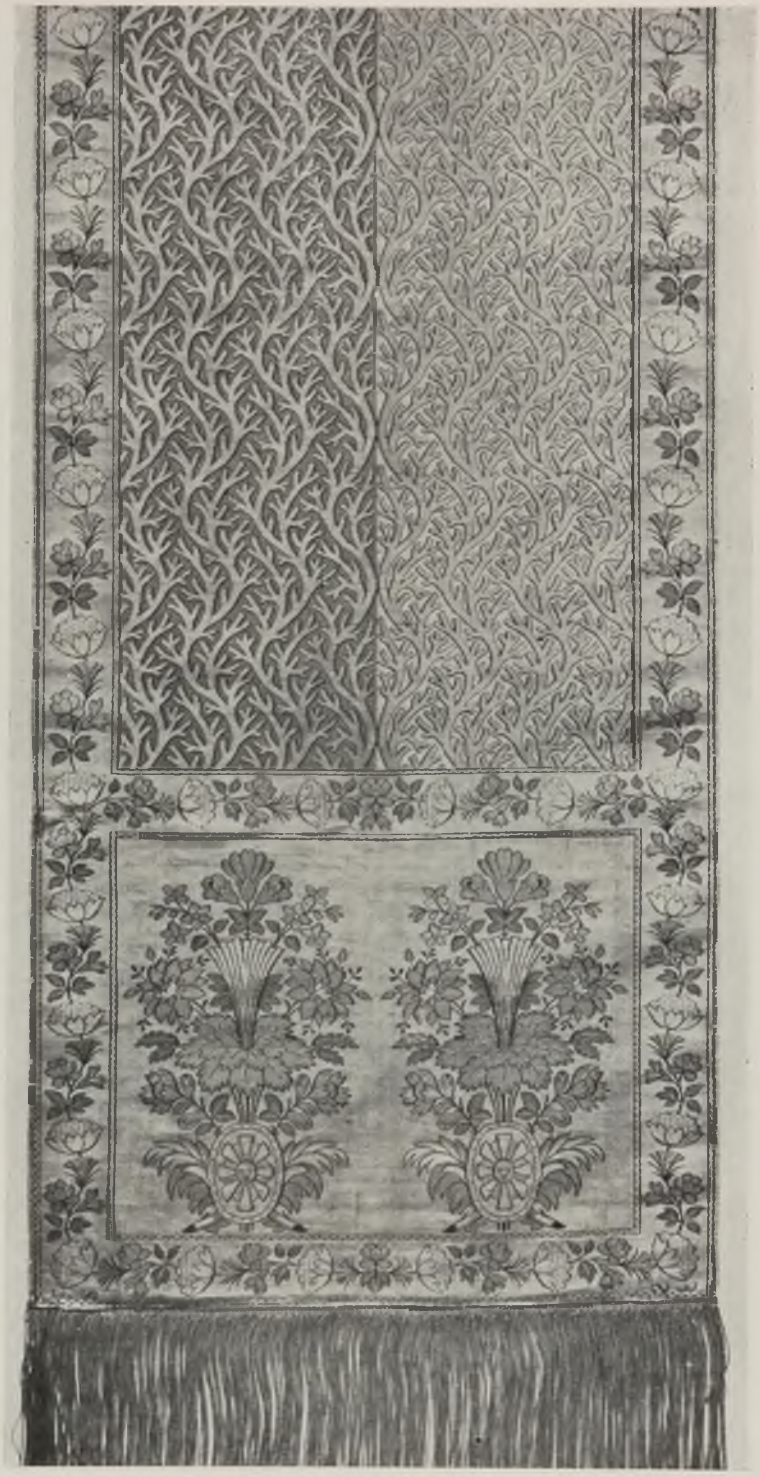
eliminowane jest nazwisko Unruga, nie słyszymy w ich treści także o Filsjeanie, natomiast na czoło wysuwa się osoba i nazwisko Selimanda, jako fachowego kierownika fabryki perskiej, troszczącego się o zyskanie środków produkcji. Zapewne Unrug, założywszy persjarnię i poniósłszy wydatek na jej uruchomienie, w jakiś czas potem wydzierżawił fabrykę Filsjeanowi i sam usunął się od jej spraw. Filsjean był przedsiębiorcą finansującym fabrykę; fachowe kierownictwo i artystyczna strona produkcji spoczywały w ręku Selimanda. „Kompanią fabryczną z Kobylek" nazywa persjarnię tamtejszą dalsza asygnacja, wydana w r. 1783 przy ostatecznej likwidacji persjarni w Grodnie[1], która — jak wiemy

[1] Zb. Popielów t. 180, k. 56 (Arch. Gł.).

z porzednio przedstawionych jej dziejów — posiadała 24 warsztaty. „JP. Bécu wyda za asygnacji niniejszej okazaniem kompanii fabrycznej z Kobylek dwanaście sztuk warsztatów do roboty jedwabnej ciąganej służących z wszystkimi należytościami, oraz grzebieniów stalowych sztuk dwadzieścia, przy tym prasę z fabryki jedwabnej i dwa stalowe młynki na blatowanie drutu srebrnego lub złotego z dwoma kołowrotkami do nich należącymi do przędzenia onegoż... w Warszawie dn. 5 7bra ru 1783".

Tak więc ostatecznie cała ilość 24 warsztatów persjarni w Grodnie przeszła do Kobyłek.

Persjarnia w Kobylce musiała przechodzić w swej organizacji kilka stadiów. Zapewne czas jakiś prowadzona była na rachunek starosty Unruga we własnej jego administracji, lecz na mniejszą skalę. Od r. 1781 trwa przedsiębiorstwo Filsjeana ze współpracą Selimanda. Jaki był wzajemny ich stosunek, trudno stwierdzić. Niektóre momenty wskazują na możliwą między nimi spółkę, Selimand bowiem, zakupując dla persjarni w Kobylce warsztaty z Grodna, występował samoistnie, z usunięciem Filsjeana zupełnie w cień. W każdym razie Selimand był wyłącznym kierownikiem technicznym i artystycznym *(directeur)*, podczas kiedy Filsjean był przedsiębiorcą komercjalnym *(entrepreneur)*.



34. Pas ze znakiem ≃ x . Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. 77436.

35. Pas ze znakiem [illegible] z . Kraków, Muzeum Ks. Czartoryskich, nr inw. I 1127.

Z początku współpraca między nimi szła zgodnie. Jak o tym mówił potem Selimand, Filsjean „convaincu de la probité et de la capacité du [Selimand] a fait un contract avec lui de dix ans à compter du 5 avril 1785".

Jednak fachowa przewaga Selimanda ciążyła zdaje się Filsjeanowi, jak to wynika z późniejszego procesu między nimi. Dla naszego studium ważniejszą jest osoba pierwszego z nich.

Selimand podpisywał się w brzmieniu „François Selimand", lub niekiedy „Selimand ainé", jak w przytoczonym wyżej kwicie z 19 maja 1781. Musiało zatem być w Polsce i w Kobyłce dwóch tkaczy tego nazwiska, może dwóch braci, jeden z nich zapewne sprowadzony później przez przybyłego do Polski w r. 1774 Selimanda starszego. W persjarniach w Grodnie i w Kobyłce odgrywał rolę tylko Selimand starszy. O drugim nie mamy żadnej wiadomości.

W r. 1782 persjarnia w Kobyłce znajdowała się już w pełni produkcji. Król Stanisław August interesował się jej rozwojem, a dowodem tego, że nie używając sam stroju staropolskiego, nabywał jednak pasy z tej fabryki, może dla dania dowodu poparcia ze swej strony jej produkcji. W rachunku wystawionym pod datą 30 sierpnia 1782 [1] znajdujemy wymienione pasy bogate, przerabiane złotą i srebrną nicią, nabyte przez króla w cenie 10 do 17 dukatów za sztukę.

Działalność Selimanda w Kobyłce miała trwać przez 9 lat i skończyła się w r. 1787, w którym opuścił on persjarnię kobylecką. Kobyłka w czasie kierownictwa persjarni przez Selimanda zdaje się być miejscem, z którego wychodzą wyuczeni już tkacze, by

[1] Przytoczone w mojej *Sztuce Islamu w Polsce*, s. 84, 85 (nota 2 na s. 84).

zakładać nowe wytwórnie pasów w Polsce. Około tego czasu opuszcza Kobyłkę wykształcony pod kierownictwem Selimanda Franciszek Masłowski [1], by założyć nową persjarnię w Krakowie; na miejscu w Kobyłce pozostaje inny jego uczeń, by kierować persjarnią. O swej działalności w tym kierunku wypowiada się w r. 1788 sam Selimand [2], że „a enseigné ses talents a plus de soixante personnes nationales des quels il en est déja sorti deux maitre fabriquant, un qui dirige la fabrique de Kobyłki, le second qui dirige la fabrique de Lipkow depuis un an".

36. Pas ze znakiem ≒ ∝ . Kraków, Muzeum ks. Czartoryskich, nr inw. I 714.

Jeślibyśmy mieli wierzyć przedstawieniu sprawy przez Selimanda, to wina opuszczenia przez niego persjarni w Kobyłce leżała wyłącznie po stronie Filsjeana [3], który „voyant ensuite, que cette fabrique pouvait être dirigée par les éleves du Selimand, il lui a cherché dispute et le mis ignominieusement à la porte, le premier octobre 1787 en sorte que le contract a encore sept années et demie à ecouler; à cette occasion le Selimand a fait citer le Filsjean pour être indemnisé; le procès a commencé au mois d'octobre 1787 et les temoignages ont été faits le 12 de mai 1788 entre les mains de M. regent Rządkowski qui sans doute a été trompé par de faux témoignages, car il en est sorti un decret, qui accuse Selimand de quatre point qui les destituent de toute pretention...".

Zdaje się, że daremnie zabiegał Selimand o zmianę tego dekretu. Starania w tym

[1] Römer A., *Pasy polskie, ich fabryki i znaki* (Spraw. KHS. V s. 170). [2] Czart. rpis 1174, s. 47. Zob. rozdział X nr I. [3] Tamże.

kierunku prowadzone w latach 1788 i 1789 nie doprowadziły do niczego. Ślad tego pozostał w suplice wniesionej przez Selimanda do Komisji Skarbu Koronnego na ręce ks. Adama Czartoryskiego [1]. W Kobyłce pozostał Selimandowi domek, który był sobie tam zbudował, licząc na to, że egzystencję swą zwiąże na stałe z persjarnią kobyłecką.

Pasy z wytwórni w Kobyłce noszą znak KOB-YŁKI lub $\frac{\text{FAB KOB}}{\text{RYK YŁKI}}$. Jeden tylko dotąd znany jest nam pas, który prócz tego znaku ma jeszcze wyobrażonego obok napisu konika, symbolizującego miejscowość, w której pas powstał. Jest to pas nr inw. 34542 Muzeum Narodowego w Krakowie [2]. Jednak pasów ze znakiem KOBYŁKI nie wiążemy z produkcją tej wytwórni w czasach kierownictwa Selimanda. W ten sposób znaczone pasy odnieść należy do czasów produkcji przed r. 1781, kiedy persjarnia znajdowała się we własnej administracji starosty Unruga. Właściciel zazwyczaj znaczył pasy produkcji swej fabryki nazwą miejscowości, dzierżawca nazwiskiem własnym.

Pasy ze znakiem Kobyłki mają stosowany najczęściej w pólkach i szlaczkach wzór, składający się z drobnych kwiatków powiązanych ze sobą giętymi wiciami, i drobne listki. Poza tym zdarza się „karpiołuska", użyta czasem jako tło pasa.

W końcach pasów ze znakiem Kobyłek spotykamy między innymi dwa typy ornamentu kwiatowego, które nas uderzają swymi swoistymi motywami, swym prymitywizmem i ujęciem jakby na sposób sztuki ludowej. Raz jest to motyw zdaje się poziomek (fig. 28), wyrastających na poszczególnych łodygach z bezlistnego krzaczka (nr inw. 42528 Muzeum Narodowego w Warszawie), innym razem motyw jakichś na sztywnych łodygach rosnących, trudnych do nazwania kwiatów (fig. 29), w których upatrywano cyklameny [3] (nr inw. 1148 Miejskiego Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie).

W końcach pasa z motywem poziomek zaznaczają się charakterystyczne girlandy kwiatków w rodzaju, jaki znajdujemy również w tle tego pasa. Te same girlandy znajdziemy także w pasach ze znakiem KOBYŁKI o typie zwanym współcześnie „farfurkowym" Pasy te [4] (nr inw. I 716 Muzeum Czartoryskich w Krakowie i nr inw. 957 Miejskiego Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie, fig. 30) mają w końcach silnie zarysowane dwie uchate wazy, z których wyrastają kwiaty na łodygach. Pasy okresu administracji własnej Unruga charakteryzuje pewien prymitywizm ornamentu i nieraz jakby jego ludowość. Te cechy nie mogą stanowić charakterystyki czasów prowadzenia persjarni przez Selimanda.

François Selimand znaczył pasy swej produkcji literami F S , kładzionymi poziomo. Dowiadujemy się o tym z pasa łączącego znak ten ze znakiem P. J. (Paschalisa Jakubowicza). Kombinacja tych dwóch znaków wiąże się z umową zawartą w dniu 2 grudnia 1789 między Paschalisem a Selimandem [5], o której niżej będzie mowa.

Znaczna i liczna to grupa pasów, co do których pochodzenia różne były dotąd przypuszczenia. Römer [6] sądził, że znak F S oznaczać ma *fecit Sluciae*, że są to pasy produkcji słuckiej, i zdanie to było przyjęte wśród muzeologów i kolekcjonerów polskich. Świeykowski [7] i ks. Kruszyński [8] sądzili, że są to pasy produkcji Filsjeana. Jednak pas z podwójnymi znakami w Miejskim Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie (fig. 40) i drugi

[1] Czart. rpis 1174, s. 47. Zob. rozdział X nr I. [2] Świeykowski *o. c.* s. 268. [3] Czosnowski *o. c.* tabl. VIII. [4] Komornicki S., *Muzeum Ks. Czartoryskich w Krakowie* (Muzea Polskie V, Kraków 1929, nr 188), przyjmuje mylnie, że jest to pas fabrykacji Filsjeana. [5] Akta Grodu St. Warszawy, oblat t. 37 (Arch. Gł.). Zob. rozdział X, nr II. [6] Römer *o. c.* s. 165. [7] Świeykowski *o. c.* s. 154. [8] Kruszyński T., *Nowe wyniki z zakresu badań nad pasami polskimi* (Przegląd Powszechny 1922, s. 318).

37. Pas ze znakiem S. Filsjean. Kraków, Muzeum ks. Czartoryskich, nr inw. 1 723.

podobny w Muzeum Diecezjalnym w Płocku odkrywają istotny stan rzeczy i każą przyjąć, że pasy znaczone poziomo kładzionymi literami S Z powstały między r. 1781 a 1788 w Kobyłce, o czym niżej będzie mowa.

Niekiedy te poziomo kładzione inicjały imienia i nazwiska Selimanda przedzielone są od siebie także gwiazdą.

Czy na równi z nimi traktować należy mniej liczne zresztą w zbiorach pasy, znaczone tymi samymi literami ustawionymi pionowo F. S., na to na razie brak nam danych. Różnica niewątpliwie umyślna w ustawieniu liter, stosowana konsekwentnie, musi zapewne mieć jakąś swoją wymowę, i pasy ze znakami F. S. pionowymi należy odróżnić od pasów z literami poziomo kładzionymi.

Pasy kobyleckie z czasów kierownictwa Franciszka Selimanda stoją znacznie wyżej pod względem artystycznym od pasów dawniejszych, znaczonych znakiem KOBYŁKI. Zwłaszcza w ornamencie końców więcej w nich śmiałości kompozycji, więcej lekkości w układaniu bukietów kwiatowych, w czym przebija się lyońskie pochodzenie Selimanda i pamięć francuskich wzorów. Jednak zasadniczo typ ustalony pasa polskiego i jego ornamentu nie ulega w nich zmianom. Czasem Francuz Selimand sięga w kompozycji nowych pasów wprost do wzorów perskich, niewyczerpanego nigdy źródła form zdobniczych, jak gdyby zdając sobie sprawę ze wschodniego pochodzenia pasa polskiego i pragnąc odnowić związki jego ornamentu ze sztuką perską. Zaznacza się to w częstym stosowaniu tła o wzorach wschodnich brokatów, jak np. w pasach nr inw. 34020 (fig. 31), 42529 (fig. 32), 75400, 76668 (fig. 33) i 77436 (fig. 34) Muzeum Narodowego w Warszawie, lub w końcach pasa nr inw. I 1127 Muzeum Czartoryskich w Krakowie (fig. 35), wziętych niemal wprost z tkaniny perskiej, w ostatnim z zastosowaniem nadomiar na wzór wschodni trzech, zamiast przyjętych w polskim tkactwie sakramentalnych dwóch bukietów.

Najbardziej francuskimi zdają się być bukiety końców pasa nr inw. 76668 Muzeum Narodowego w Warszawie (fig. 33), w których zespole kwiatowym i stylistycznym ich sformowaniu jakby przebijały reminiscencje słynnych *fleurs persannes* Jana Pillementa. Innym znów razem sięga Selimand do bardziej płaskiego traktowania form, jak w bukietach pasa nr inw. 22963 Muzeum Narodowego w Warszawie.

Charakterystyczne, wielokrotnie powtarzane i rozpowszechnione są w jasnych barwach trzymane pasy (fig. 36), w których bukiety końców, włożone w małych rozmiarów kieliszek, lub związane zygzakowato giętą rokokową wstążką, odcinają się dobitnie od żółtawego lub kremowego tła. Widzimy w nich stopione ze sobą ściśle elementy dekoracyjne sztuki Wschodu i Zachodu. W ornamencie końców tych pasów można by upatrywać wzór dla wielu rozpowszechnionych i znanych motywów zdobniczych, które przeszły także do sztuki ludowej, znajdując po temu podstawy w dawniejszych jeszcze podobnych motywach zdobniczych z czasów renesansu. Do tego typu pasów należy pas nr inw. 75400 Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. I 714 Muzeum Czartoryskich w Krakowie i ważne dla naszych studiów, wspomniane już pasy w Miejskim Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie i w Muzeum Diecezjalnym w Płocku z podwójnymi znakami P. J. i S Z (fig. 40).

Nie wiemy dotąd, kim był wykształcony przez Selimanda w Kobyłce uczeń, którego Filsjean, przedsiębiorca persjarni przyjął jako kierownika po opuszczeniu przez Selimanda Kobyłki w r. 1787. Na chwilę musimy zatrzymać się przy osobie samego Filsjeana. Podobnie jak poprzednio z istnieniem dwóch Selimandów, tak samo spotykamy się z dwoma

38. Pas ze znakiem S. Filsjean. Lwów, Miejskie Muzeum Przemysłu Artystycznego, nr inw. 3571

Filsjeanami. Na pasach wychodzących z fabryki w Kobyłce znajdujemy stale znak S. FILSJEAN, kwit zaś z daty Warszawa 1 września 1791[1] na dostarczone królowi Stanisławowi Augustowi pasy za sumę #210 podpisał imieniem i nazwiskiem Claude Etienne Filsjean. Przypuścić zatem należy, że podobnie jak Selimand ainé, tak istniał i Filsjean starszy i młodszy, i przypuszczalnie ten ostatni, który po ojcu czy bracie objął persjarnię, nosił imiona Claude Etienne.

Starszym musiał być S. Filsjean. Nie wiemy nic o jego pochodzeniu, przypuszczać należy tylko, że i on, jak wielu innych polskich persjan francuskiego pochodzenia, pochodził z Lyonu. Za mylne i na niczym nie oparte uważam twierdzenie, jakoby persjarnią w Kobyłce miał przez czas jakiś kierować Paschalis[2].

Kontraktem z 10 grudnia 1788[3] związał się Filsjean z kupcem warszawskim Antonim Kriegerem, który utrzymywał sklep w bramie Krakowskiej, w kamienicy Łazarewiczowej. Kontrakt ten zobowiązywał Filsjeana do oddawania Kriegerowi do sprzedaży całej produkcji persjarni w Kobyłce. Jak długo układ trwał i był wykonywany, nie wiemy.

Filsjean w swych pasach kompilował dawne wzory, czasem jednak stać go było na samoistność w pojmowaniu zadań artystycznego kierownika persjarni. Pewne cechy odrębne w ornamencie półek posiada pas z jego znakiem, nr inw. 72844 Muzeum Narodowego w Warszawie. Nawrót do wzorów tureckich i ornamentu, który nazwaliśmy „stropowym", wykazują końce pasa nr inw. I 723 Muzeum Czartoryskich w Krakowie (fig. 37) i analogicznego pasa w Muzeum Narodowym w Krakowie. Dodane jednak ornamentowi temu w powyższych pasach liście palmowe i traktowane nieco schematycznie kwiatki usiłują wprowadzić pewną odmianę w dawnym wzorze dekoracyjnym. Różnią się też pasy wychodzące z Kobyłki za czasów Filsjeana od pasów produkcji Selimanda w tej fabryce; na ogół stoją od nich niżej.

Z rachunku za pasy dostarczone przez Filsjeana w r. 1791[4] do garderoby królewskiej wynika, że prócz pasów naśladujących typ perski stworzył Filsjean typ nowy, nazwany w tym rachunku *une ceinture à perroquet*. Pas z papugą (fig. 38), lub raczej z papugami, jest jednym z najbardziej charakterystycznych w tym czasie dla produkcji persjarni w Kobyłce (nr inw. 46154 Muzeum Narodowego w Warszawie i nr inw. 3571 Miejskiego Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie). Koniec tego pasa posiada nie, jak zwykle w pasach polskich, dwa obok siebie jednakowe ornamenty, lecz trzy. W ornamentalnie pojętej misie o fantystycznie giętych brzegach tkwi prosta łodyga z różnorodnymi kwiatami. Na brzegach misy usiadły symetrycznie do siebie zwrócone dwie papugi. Motyw kwiatów i papug powtarza się też w szlaczku, którym pas jest dokoła obwiedziony[5].

Zachodniego raczej typu są charakterystyczne pasy wytwórni Filsjeana z herbami Korony (Muzeum Czartoryskich w Krakowie) lub Litwy (zbiory Potockich w Krzeszowicach) (fig. 39) w końcach, wśród armatury, z cyframi królewskimi. Tylko w tle pozo-

[1] Archiwum Potockich w Jabłonnie, fasc. 365, szafa VI, Litt. J. nr 393. [2] Świeykowski *o. c.* s. 19. [3] Smoleński W., *Pasy lipkowskie. Przyczynek do historii przemysłu artystycznego polskiego* (Przegląd Hist. XIX, Warszawa 1915, s. 317). [4] Arch. Potockich w Jabłonnie nr 365, szafa VI, Litt. J. nr 393: „Notte, fourni à la garderobe de sa Majesté, remis à Monsieur le staroste de Rix, une seinture(s) perse #50, une #40, une ditto a peroket(s) #50, deux ditto avec des armes le Litvanie #48, une ditto avec les armes de la Couronne #22, total #210. Reçu la ditte some de Monsieur le staroste de Rix, Varsovie le 1e 7-bre 1791, Claude Etienne Filsjean". [5] Mańkowski T., *The influence of Islamic Art in Poland* (Ars Islamica II 1, Ann Arbor 1935, s. 106, fig. 15).

stały niektóre zniekształcone elementy zdobnictwa wschodniego, całość zaś pasa nosi cechy zachodnie, jakkolwiek dość prymitywnie ujęte w ornamencie skomponowanym przez mało wytwornego rysownika. Powstanie tego wzoru pasów próbowano związać z nastrojami patriotycznymi okresu Sejmu Wielkiego i konstytucji 3 Maja[1]. Nasuwa się jednak przypuszczenie, czy nie są to może raczej pasy mundurowe kawalerii narodowej?

Pasy wychodzące z persjarni w Kobyłce w czasie od r. 1787—92 noszą znak S. FILSJEAN, lub S. FILSJEAN W KOBYŁKACH. Prawdopodobnie też do wytworów kobyłeckich tego czasu i do osoby S. Filsjeana odnieść należy pasy znaczone literami SF[2], które odróżnić należy od znaków [illegible] , dotyczących Franciszka Selimanda.

39. Pas ze znakiem S. Filsjean. Krzeszowice, zbiór hr. Potockich.

Persjarnia Filsjeanów nie trwała długo. Filsjean miał zginąć zamordowany przez kozaków w r. 1791, a persjarnia w Kobyłce została zniszczona w czasie powstania w r. 1794.

Powróćmy do Selimanda i jego dalszej działalności w polskim tkactwie pasów. Losy jego od końca r. 1789 wiążą się z osobą i przedsiębiorstwami Paschalisa Jakubowicza.

Paschalis Jakubowicz, rodem z Tokatu, słynnego niegdyś miasta w Armenii tureckiej, z którego tylu ormiańskich emigrantów w różnych czasach przybywało do Polski[3], obrotny i przedsiębiorczy kupiec i człowiek interesu, osiadł w Polsce około r. 1761[4]. Akta grodu warszawskiego pełne są jego nazwiska w latach 1780—98. Interesy wiązały go także z Krakowem, gdzie uzyskał obywatelstwo miejskie, a w r. 1788 nabył dom przy ul. Sławkowskiej[5]. Po ostatnim rozbiorze nabył w r. 1795 także dom w Brodach[6]. W Warszawie prowadził handel towarami wschodnimi, osiągnął różne godności miejskie, oraz tytuł sekretarza królewskiego, a wszystko wskazuje na to, że po r. 1772 i odcięciu południowych województw

[1] Świeykowski *o. c.* s. 269. [2] Pasy z tymi znakami znajdujemy w Muzeum Narodowym w Krakowie (pas opisany i reprodukowany w Świeykowskiego *o. c.* s. 270, tabl. XXII) i w zbiorach Orzechowicza w Muzeum Miejskim we Lwowie, nr inw. 1170. [3] Mańkowski T., *Sztuka Ormian lwowskich* (Prace KHS. VI, s. 89). [4] Smoleński *o. c.* s. 315. [5] Chmiel A., *Kilka szczegółów do fabryk pasów polskich w Krakowie* (Spraw. KHS VIII, s. 293). [6] Akta Grodu St. Warszawy XLIV, s. 124 (Arch. Gł.).

i Lwowa kordonem austriackim, Paschalis objął w handlu tkaninami wschodnimi rolę analogiczną do tej, jaką przedtem odgrywał dom handlowy Nikorowiczów we Lwowie [1].

Znane są pasy Paschalisa przypisywane jego fabryce w Lipkowie[2]. Mniej są jednak znane pasy wyrabiane w Warszawie, jakkolwiek znajdujemy wzmianki o istnieniu tam persjarni. Dlatego należy się zająć bliżej tą sprawą.

Paschalis, który do 1 marca 1789 prowadził w Warszawie handel towarów wschodnich wspólnie z Antonim Kriegerem, rozszedł się ze spólnikiem w tym czasie. Już przedtem, bo w r. 1788, założył był persjarnię w nabytych przez siebie, odległych o 2 mile od Warszawy dobrach Zielonki, na folwarku Lipków. Tam to, według ogłoszenia w Suplemencie do Gazety Warszawskiej z 23 września 1789, zatrudniać miał w tym czasie „już przeszło 100 ludzi obojga płci". Słyszeliśmy wyżej, że kierownikiem tej persjarni był nieznany nam dotąd z nazwiska wykształcony w Kobylce jeden z uczniów Selimanda.

Posiadał Paschalis równocześnie i drugą jeszcze manufakturę pasów w Warszawie „do której potrzebując fabrykanta, a znajdując w osobie... Imć Pana Selimanda doskonałość i zacność do tejże fabryki, jako to wystawienia warsztatów i dysponowania onemiż, ze wszystkim, co tylko potrzeby wyciągają do dobrego porządku i jak najdoskonalszego prowadzenia tej fabryki", zawarł z Selimandem umowę w dniu 2 grudnia 1789 na przeciąg dwóch lat [3].

Paschalis Jakubowicz miał na myśli połączenie obu swych fabryk w jedną i urządzenie jej na większą jeszcze skalę w Lipkowie. Z tego powodu w umowie z Selimandem zamieścił postanowienie, że po upływie dwóch lat, na jakie kontrakt z nim zawarł „gdy fabryka warszawska będzie przeprowadzoną i przyłączoną do fabryki lipkowskiej", Selimand otrzymywać będzie wynagrodzenie roczne po 10 czerwonych złotych od każdego warsztatu czynnego w fabryce, podczas kiedy w warszawskiej fabryce miał otrzymać po 8 czerwonych złotych miesięcznie ryczałtem za kierownictwo i wszystkie z tym związane czynności.

Umowa ta wyjaśnia nam ważną kwestię istnienia dwóch persjarni Paschalisa Jakubowicza: jednej przed r. 1792 w Warszawie i drugiej w Lipkowie, przy czym dowiadujemy się, że kierownikiem pierwszej był Selimand, wnoszący do niej tradycje swej sztuki, jako do trzeciej już z rzędu po Grodnie i Kobylce manufaktury pasów, którą miał kierować.

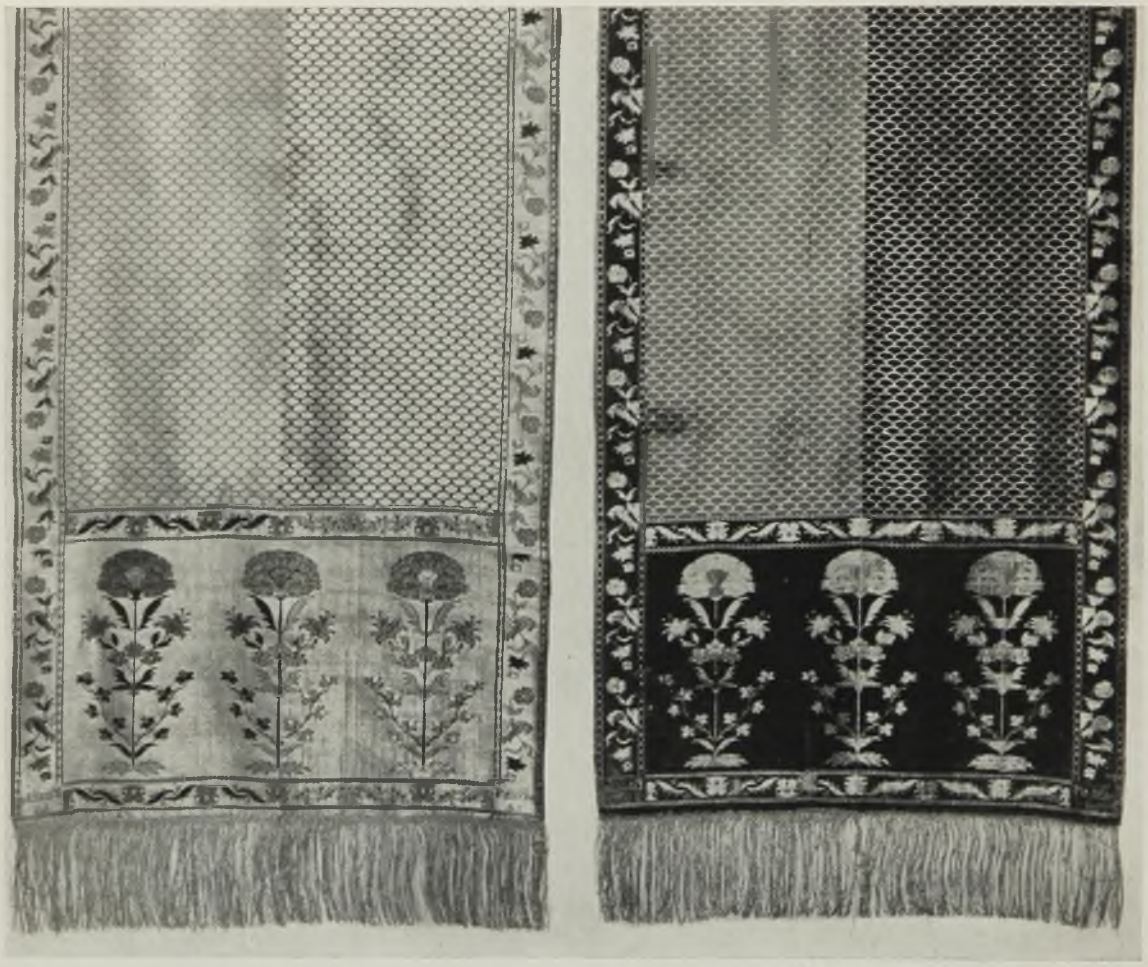
Jesteśmy też w stanie wskazać na konkretne pasy wyrobu warszawskiej fabryki perskiej z okresu czasu między r. 1790 a 1791. Jest nim skromny na ogół, jednostronny pas jedwabny (fig. 40) w zbiorze Miejskiego Przemysłu Artystycznego we Lwowie (nr inw. 4238), znaczony podwójnymi znakami P. J. i ⊨ ∝, oraz drugi podobny do niego, tak samo znaczony pas w Muzeum Diecezjalnym w Płocku. Pierwsze litery P. J. oznaczają Paschalisa Jakubowicza, drugie ⊨ ∝ Franciszka Selimanda, a połączenie obu tych inicjałów na jednym pasie wskazuje na wejście w życie kontraktu między Paschalisem a Selimandem, zawartego 2 grudnia 1789 i rozpoczętą produkcję w fabryce warszawskiej.

Więcej pasów znaczonych w ten sposób na razie nie znamy. Być może też, że wytworów warszawskiej manufaktury szukać trzeba wśród pasów znaczonych samym tylko znakiem Paschalisa i że po zamieszczeniu na pierwszych pasach tej fabryki podwójnych znaków Paschalisa i Selimanda pierwszy z nich windykował dla siebie wyłączne prawo umieszczania jednakowych znaków na wytworach obu fabryk, warszawskiej i lipkow-

[1] Mańkowski T., *Sztuka Islamu w Polsce.* [2] Smoleński *o. c.* s. 61. W pracy tej zebrał autor z aktów Starej Warszawy w Archiwum Głównym szereg wiadomości dotyczących Paschalisa, które tu zużytkowuję. [3] Akta Grodu St. Warszawy, oblat t. 37 (Arch. Gł.). Zob. rozdział X nr II.

40. Pas ze znakiem PI i ⊞ ∽. Lwów, Miejskie Muzeum Przemysłu Artystycznego, nr inw. 4238.

skiej. Selimand bowiem, jak wiemy z treści kontraktu z 2 grudnia 1789, nie był w tym wypadku samoistnym przedsiębiorcą i nie przysługiwało mu zapewne prawo umieszczania swych znaków na produktach warszawskiej fabryki Paschalisa, której był tylko kierownikiem.



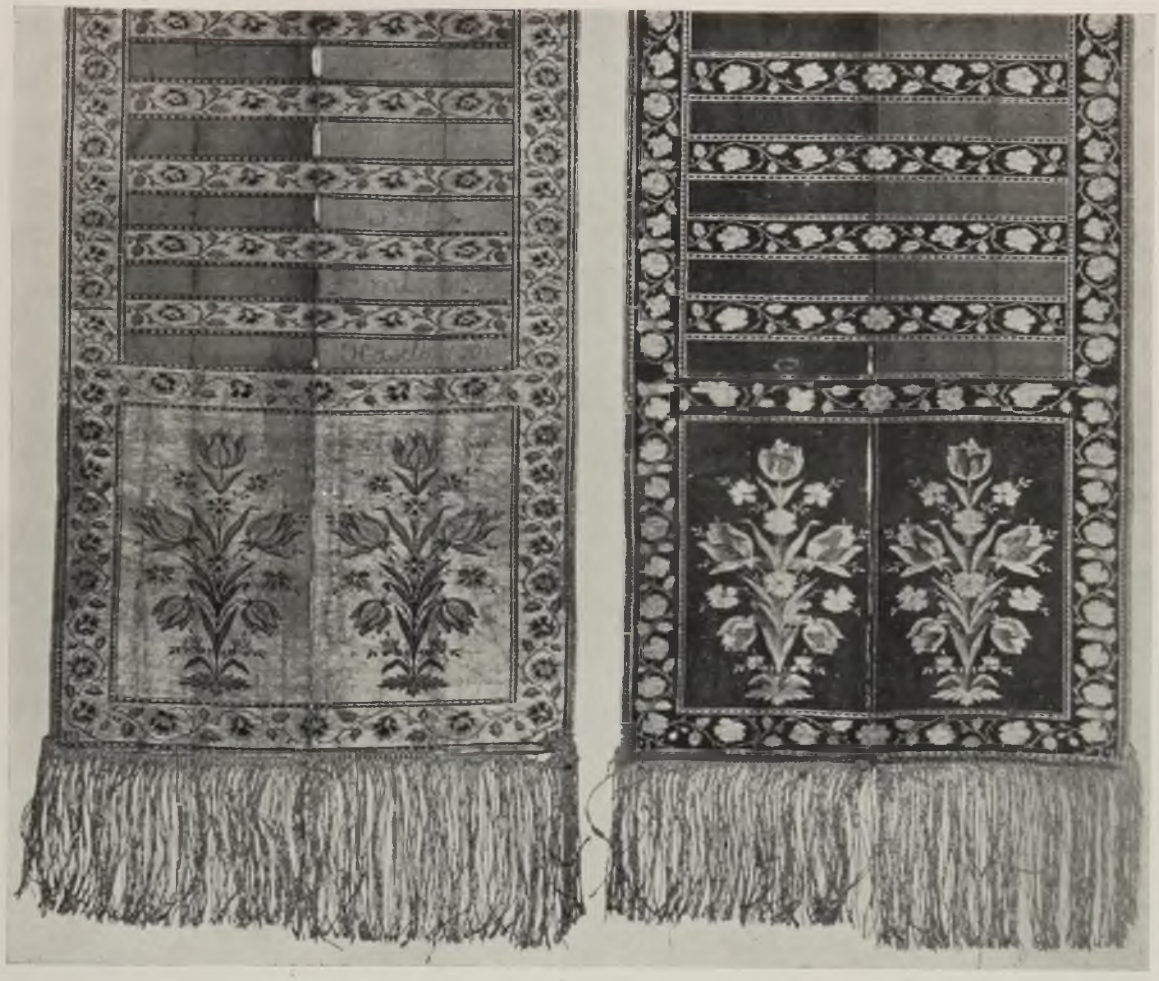
41. Pas ze znakiem Paschalis, strona prawa i lewa. Warszawa, Muzeum Narodowe nr inw. 77437.

Przyszło też istotnie w myśl programu do połączenia obu fabryk w Lipkowie, a fabryka warszawska została zwinięta.

W Dodatku do Korespondenta Krajowego i Zagranicznego z 12 stycznia 1792 ogłaszał Paschalis, że jest to już „rok czwarty, jak założył... czyniąc przysługę krajowi, fabrykę pasów, z początku w Warszawie, później zaś lokował takową w województwie mazowieckim, w ziemi warszawskiej w dobrach swoich dziedzicznych, w wiosce Lipkowo zwanej i już w niej kilkaset osób obojej płci jest edukowanych i teraz do takiej takową fabrykę perfekcji przyprowadził przez swoje starania, iż przewyższa nad wszystkie inne fabryki w całym świecie będące, w deseniach i gustach...".

I znów w Suplemencie do Gazety Warszawskiej z 23 września 1789 ogłaszał dbały o reklamę Paschalis wiadomość, że pasy jego w Lipkowie wyrabiane będą mieć na końcu „litery wybijane Paschalis".

Taki znak od imienia przedsiębiorcy i właściciela miały pasy (fig. 41) jego fabryki w Lipkowie około r. 1789, prawdopodobnie jeszcze od początku jej założenia. Nie nosił on bowiem do r. 1791 oficjalnie nazwiska Jakubowicz, dodanego mu przy nobilitacji,



42. Pas ze znakiem P. I., strona prawa i lewa. Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. 22962.

lecz zwany był Paschalisem synem Jakuba, po ormiańsku „Aruthin worti Hagopi“ [1]. Wątpliwość mogłaby zachodzić, czy także pasy ze znakami P. I. (fig. 42) pochodzą z czasu przed nobilitacją, co mogłoby być zresztą prawdopodobne. Niewątpliwe za to jest, że pasy znaczone znakiem baranka z chorągiewką (fig. 43), herbem nadanym wraz z nazwiskiem Jakubowicz Paschalisowi (od paschy wielkanocnej) w akcie nobilitacji z r. 1791, i literami P. I. obok tego herbu pochodzą dopiero najwcześniej z r. 1791. Jednak przy sposobności wizji urzędu ławniczego w dniu 23 stycznia 1793 ukazywał jeszcze Jakubowicz biorącym w niej udział ławnikom cztery pasy ze swej fabryki, dwa ze znakiem Paschalis, dwa zaś „z literami P. I., a w środku tych liter baranek z chorągiewką, to jest pod swoim herbem“ [2].

Można by przypuszczać, że typy ornamentu pasów, jakie Selimand produkował przedtem w Kobyłce, przyniósł ze sobą do Warszawy i tam powtarzał. Trudno o tym sądzić

[1] Smoleński *o. c.* s. 315. — Chmiel *o. c.* s. CCLXXXXIII. [2] Akta Grodu St. Warszawy, t. 753, s. 475 (Arch Gł.). Zob. przypis V.

na podstawie dwóch tylko znanych nam pasów warszawskich, o których wyżej była mowa. Dawne wzory ornamentu Selimanda mogły się powtarzać w pasach, które persjarnia warszawska produkowała na zbyt dla zgłaszających się nabywców po gotowe pasy, trzymane na sprzedaż w sklepie tureckim Paschalisa. Poza tym ogłaszał Paschalis w Suplemencie do Gazety Warszawskiej z 23 września 1789, że „każdy w tym gatunku i guście, jak zechce, mieć będzie pasy za udaniem się do właściciela na Krakowskie Przedmieście pod nrem 450 mieszkającego, za cenę sprawiedliwą". Używano zatem różnych wzorów, według upodobania zamawiającego.

Tak jak nam się rzecz przedstawia na podstawie danych archiwalnych oraz przejrzenia licznych pasów z różnymi znakami Paschalisa, przyjąć należy, że współdziałanie Selimanda z Paschalisem podniosło produkcję pasów warszawskich i lipkowskich na wyższy poziom. Paschalis był obrotnym przedsiębiorcą i kupcem, sam jednak nie trudnił się produkcją, w Warszawie miał do tego Selimanda. Kto był kierownikiem persjarni w Lipkowie przed połączeniem jej z warszawską, tego nie wiemy. Umiał też Paschalis zręcznie zachwalać wytwory swych fabryk, reklamować je nieraz przesadnie w Korespondencie Krajowym i Zagranicznym czy Suplemencie do Gazety Warszawskiej, kierunek zaś artystyczny nadawał Selimand, a przed nim inni, nieznani nam pracownicy tkaccy w Lipkowie. Lipków, po wchłonięciu w r. 1792 fabryki warszawskiej, był wytwórnią na wielką skalę, zatrudniającą co prawda przez czas krótki tylko, bo do r. 1794 pracowników, których liczba szła w setki. Pasy lipkowskie stały na wysokim poziomie, stanowiąc obok pasów słuckich i kobyłeckich chlubę polskiej produkcji persjarskiej.

Miarą uznania, jakie posiadała fabryka w Lipkowie, jest fakt zwiedzenia jej przez króla Stanisława Augusta w otoczeniu dworu w r. 1791, zapewne w związku z nobilitacją Paschalisa Jakubowicza, stwierdzoną dyplomem z 8 marca 1791. Jakubowicz na pamiątkę odwiedzin królewskich wmurował w Lipkowie w ścianę budynku fabrycznego kamień z odpowiednim napisem [1]. W parku dworu lipkowskiego wystawił też swym kosztem kościół, a raczej kaplicę[2], z napisem na tablicy umieszczonej na frontonie: „Bogu Dawcy wszech darów /aby pracom rolniczym i rękodziełom/ oraz do nich zachęcającemu królowi, /Stanisławowi Augustowi/ raczył błogosławić /ten kościół z fundamentów wystawiony/ przez dziedzica dóbr Zielonek /Paschalisa Jakubowicza/ roku 1792"

Lipków, należący do dóbr Zielonki, położonych na północny zachód od Warszawy, za Powązkami, pozostał w ręku rodziny Jakubowiczów do połowy w. XIX, jak o tym świadczy nagrobek w parku dworskim i napis na nim, odnoszący się do zmarłego w r. 1845 potomka Paschalisa, Józefa Paschalisa Jakubowicza. Obszerne zabudowania obok dworu, zachowane do dziś, może mieściły niegdyś warsztaty i pracowników persjarni lipkowskiej. Jeżeli porównamy większą ilość pasów ze znakami PASCHALIS, P. I. i herbowym barankiem Jakubowicza (fig. 41, 42, 43), to spostrzeżemy w tych ostatnich zazwyczaj większe bogactwo dekoracji ornamentalnej, zwłaszcza więcej rozwiniętą ornament kwiatowo-roślinny końców pasa, większą w nich swobodę rysunku. Widać także coraz większe wyzwalanie się od naśladownictwa wzorów wschodnich. Znajdzie się wśród pasów ze znakami Paschalisa sporo takich, które żywo przypominać będą motywy ornamentu pasów Selimanda z czasów jego kierownictwa persjarnią w Kobyłce. Są to np. pasy nr inw. 22962 Muzeum Narodowego w Warszawie (fig. 42) i nr inw. 3485 Muzeum Narodowego w Kra-

[1] Römer *o. c.* s. 164. [2] Wiadomości dotyczące obecnego stanu Lipkowa i opis niniejszy zawdzięczam prof. Zygmuntowi Batowskiemu.

kowie. Pasy Paschalisa w ostatnim stadium produkcji, na równi z pasami z Kobyłek z czasów kierownictwa Selimanda, zdają się stanowić ostateczny wyraz tego, na co po okresie poszukiwań i prób zdobyło się polskie tkactwo dekoracyjne czasów sarmatyzmu.

43. Pas ze znakiem baranka i literami PI. Nieśwież, zbiór Ordynacji ks. Radziwiłłów.

Nie znamy daty upadku manufaktur persjarskich Paschalisa i ustąpienia z ich kierownictwa Selimanda. Prawdopodobnie łączy się to z insurekcją r. 1794[1]. Wiemy, że ostatnie lata życia spędził Selimand na kierownictwie persjarnią w Korcu na Wołyniu, majętności Józefa Czartoryskiego, który około r. 1788 miał w tej miejscowości założyć kilka różnych manufaktur. Zapewne w tym czasie powstała w Korcu także persjarnia.

Nie znaleźliśmy dotychczas bardziej szczegółowych wiadomości archiwalnych o persjarni w Korcu z czasów, kiedy jej kierownikiem i przedsiębiorcą, do spółki z kimś innym nieznanym nam, był Selimand. Znamy tylko wyrabiane w Korcu pasy ze znakiem SELIMAND A KORZEC (fig. 44), lub SELIMAND ET K A KORZEC[2]. Wszystkie one są mniej więcej jednego typu, zwłaszcza o ile chodzi o końce, w których znajduje się owalna tarcza z gwiazdą pośrodku, w otoczeniu wiciowo-kwiatowym z gwoździkami i liśćmi. Brzeg górny i dolny końca wypełnia rokokowa siatka. W ujęciu ornamentalnych tych motywów przeważa zachodnio-europejski sposób pojmowania, jakkolwiek same motywy w większości swej wzięte są z repertuaru form zdobniczych Wschodu. W ornamencie pasów koreckich wyczuwamy późny ich stosunkowo czas powstania i stopniowe zatracanie ducha wschodnich motywów zdobniczych. Pasy koreckie znajdujemy w zbiorze Potoc-

[1] Smoleński *o. c.* s. 320. [2] Kopera F., *Pas z fabryki w Korcu* (Wiad. Numizmatyczno-Archeologiczne IV 1901, nr 1 [47] reprodukuje w heliograwiurze pas korecki ze znakiem *Selimand et K a Korzec*, z posiadania podówczas p. Kraszewskiego.

44. Pas ze znakiem Selimand à Korzec. Krzeszowice, zbiór hr. Potockich.

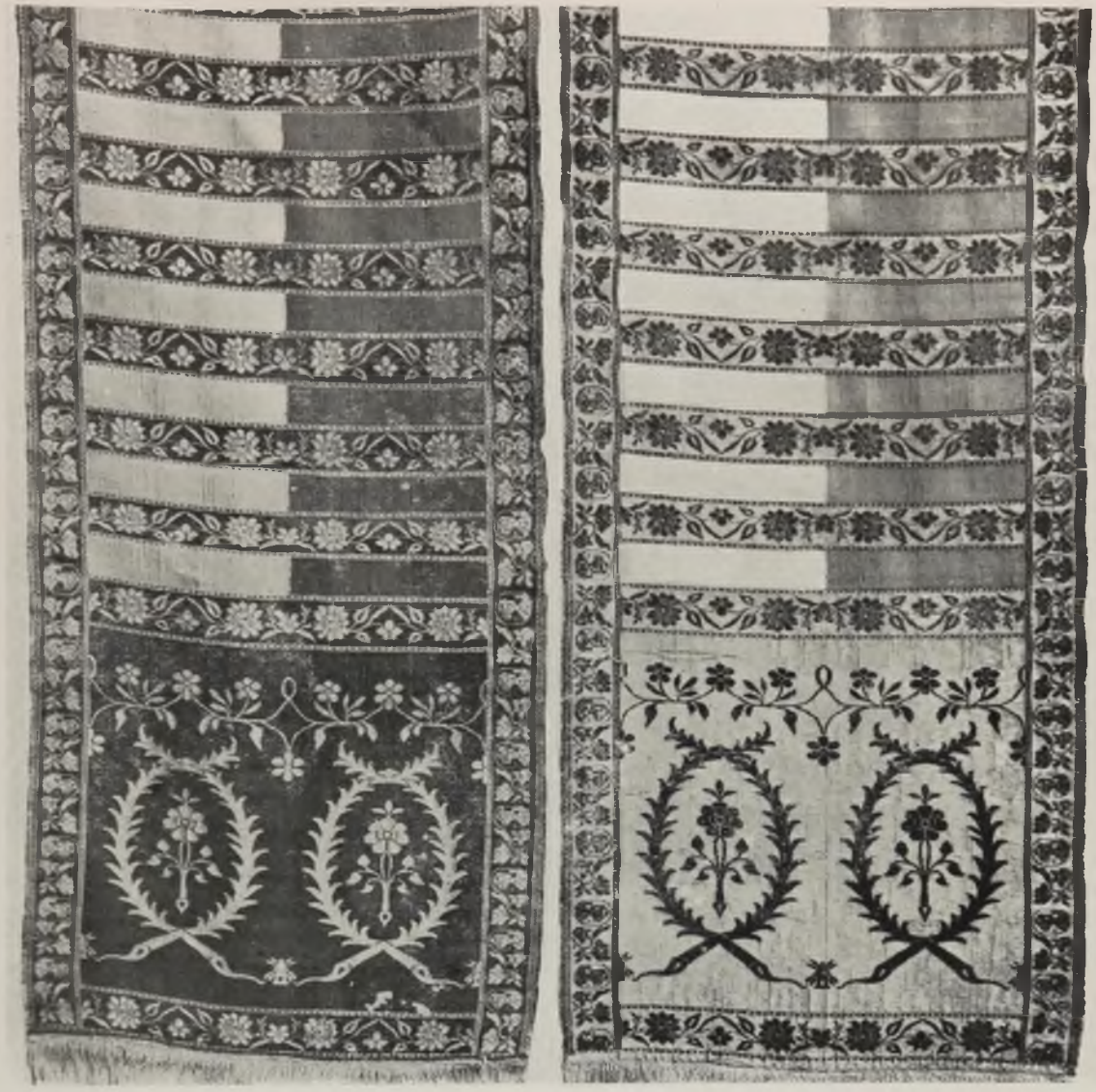
kich w Krzeszowicach (fig. 44) i w Muzeum Narodowym w Warszawie (nr inw. 21153, przecięty przez pół wzdłuż).

Pasy z Korca odbiegają znacznie od pasów z Kobyłki z czasów kierownictwa Selimanda i od pasów warszawskich czy lipkowskich z czasów kiedy tam również działał Selimand.

Pobyt Selimanda w Korcu i jego kierownictwo persjarnią kolecką przypada na czasy schyłku produkcji pasów polskich i zarazem schyłku żywotności artystycznej i przedsiębiorczości samego Selimanda. Żył on w Korcu jeszcze w r. 1800 [1].

Porównanie ornamentu wiedzie do stwierdzenia pokrewieństwa pasów koreckich z innymi jeszcze, w których ornament pólek wykazuje analogiczne kwiatki, wiązane w podobny sposób. W końcach znajdujemy motyw dwóch przecinających się gałązek palmowych, tworzących kształt owalny, w owalu tym zaś na prostej szypulce znajduje się kwiatek i kilka listków. Jeden z takich pasów znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie (nr inw. 76682) [2], drugi w Muzeum Narodowym w Krakowie (nr inw. 8135) [3]. Ten ostatni (fig. 45) budzi szczególne zainteresowanie umieszczonym mię-

[1] Wiadomość tę zawdzięczam p. Aleksandrowi Prusiewiczowi, który w Status Animarum parafii koreckiej odnalazł imię i nazwisko Franciszka Selimanda. [2] Czosnowski *o. c.* tabl. XIII. [3] Świeykowski E., *Zabytki dawnego polskiego przemysłu artystycznego*, Kraków 1902, nr 252, s. 21.



45. Pas ze znakiem wiatraczka, strona prawa i lewa. Kraków, Muzeum Narodowe, nr inw. 8153.

dzy nasadą gałązek palmowych znakiem wiatraczka oraz jakby groteskową maską twarzy chłopca w szlaczku pasa. Poza analogią motywów ornamentalnych tego pasa z pasami z Korca nie mamy żadnych danych co do znaczenia wiatraczka i miejsca pochodzenia tych pasów [1].

Prawdopodobnie z wyrobem Korca mamy do czynienia w pasie Muzeum Narodowego w Warszawie nr inw. 34026, zbliżonym do koreckich ornamentem pólek, z napisem FECIT SELIMAND, choć bez dodatku *à Korzec*.

Przegląd całokształtu długiej, bo ćwierćwiekowej działalności Selimanda, dzielonej

[1] Świeykowski E., *Zarys artystycznego rozwoju tkactwa i haftarstwa*, Kraków 1906, s. 270, przypisuje pas ten fabryce w Kobyłce.

między Grodno, Kobyłkę, Warszawę, Lipków i Korzec, każe nam uznać w nim jedną z naczelnych postaci polskiego tkactwa artystycznego w. XVIII. Wpłynął on w niemałej mierze na ustalenie typu pasa polskiego, umiał zachować w nim charakterystyczne wschodnie motywy dekoracji, wnosząc równocześnie do ornamentu pasów coś z francuskiej lekkości i elegancji linii, delikatnego stonowania i harmonizowania barw. Były to elementy, które na ogół wyszły na dobre pasom polskim, i które w dziejach polskich persjarni każą zaakcentować nazwisko Franciszka Selimanda.

Jeżeli na przykładzie większej ilości pasów wyróżnimy i porównamy stworzony przez Selimanda w Kobylce i w Lipkowie typ pasa z dominującym przedtem ogólnie w Polsce typem pasa słuckiego, to spostrzeżemy całą znaczną między nimi zachodzącą różnicę i przebytą drogę ewolucji form i stylu pasa polskiego. Ornament pasa polskiego, zasadniczo ze Wschodu początek biorący, pod wpływem francuskim nabrał cech odmiennych, zokcydentalizował się i zbliżył do wzorów tkanin lyońskich, zyskał na bogactwie form i różnorodności motywów, nie tracąc nic przy tym ze swych zasadniczych cech, mówiących o jego wschodniej genezie.

VII

Persjarnie krakowskie i mało znane warsztaty okresu końcowego produkcji pasów

Rzemieślniczy charakter persjarni krakowskich i fabrykanci polskiego wyłącznie pochodzenia. — Franciszek Masłowski z Kobyłki i jego największa wśród krakowskich fabryka pasów. — Powtarzanie wzorów Kobyłki i Korca w pasach wykonywanych na zamówienie. — Chronologia występujących na widownię innych fabryk krakowskich, Józef Trojanowski. — Antoni Puciłowski i Daniel Chmielewski, prawdopodobnie przybysze z Grodna. — Jan Sztumer. — Andrzej Belica. — Tendencje mnożenia persjarni w różnych stronach Rzeczypospolitej. — Mało znane fabryki pasów magnackich i zamożnej szlachty: Chełm, Drzewica, Kutkorz, Łykoszyn, Międzyborz, Przeworsk, Rożana, Sokołów, Sokal, Terespol, Uhnów, Żmigród. — Mało znani samoistni wytwórcy pasów.

Persjarnie krakowskie są stosunkowo najpóźniejsze co do czasu powstania, występują na widownię ostatnie, a ich odrębny charakter polega na tym, że nie zawdzięczają nic protekcji możnych. Krakowscy fabrykanci pasów wyszli z różnych środowisk w innych stronach Polski, w których kształcili się w swym rzemiośle. Stanowią oni najmłodsze i dlatego może właśnie wyłącznie polskie pokolenie persjan. Na nich kończy się produkcja pasów polskich. Franciszek Masłowski przybył do Krakowa z Kobyłki, Antoni Puciłowski i Daniel Chmielewski kształcili się w swym rzemiośle prawdopodobnie w Grodnie, obaj bowiem pochodzili z kresów wschodnich, z Grodzieńszczyzny i z Wołynia.

Persjarnie polskie skończyły na tym, z czego wyszły. Jak w Stanisławowie produkcja pasów oparta była na większej ilości warsztatów, należących do persjan pracujących na własny rachunek i będących równocześnie sprzedawcami swych wyrobów, tak i w Krakowie nie w oparciu o możnych, którzy zakładali fabryki perskie po części dla dogodzenia swej ambicji, lecz jako samoistni przedsiębiorcy Masłowski, Trojanowski, Puciłowski, Chmielewski, czy Sztumer [1] produkowali pasy na sposób rzemieślniczy, niezależni od protekcji możnowładczej.

[1] Chmiel *o. c.* s. CCLXXXXIII.

Jan Sztumer był mieszczaninem krakowskim, zaś nazwiska pozostałych zdają się wskazywać, że przynajmniej niektórzy z nich należeli do drobnej szlachty.

Już w Słucku widzieliśmy drobną szlachtę zajętą pracą w warsztatach fabryki perskiej. Do drobnej szlachty należał też Franciszek Masłowski herbu Samson, który urodził się w Kobyłce w r. 1758 [1] i w fabryce kobyłeckiej praktykował w czasach prowadzenia jej przez Selimanda. Kiedy Selimand ustępował z persjarni w Kobyłce, równocześnie i Masłowski, podówczas 29-letni, żonaty „fabrykant tkacki", wyjednał sobie obywatelstwo miasta Krakowa zapewne na tej podstawie, iż się ożenił z córką krakowskiego mieszczanina, Teklą Słomską. Uzyskał również przywilej króla Stanisława Augusta z 23 lutego 1787 [2] na założenie w Krakowie „fabryki pasów i szlaków z złota, srebra i jedwabiu ciągnionych na wzór słuckiej fabryki". Dlatego też przywilej królewski opiewał na imię obojga małżonków, Franciszka i Tekli Masłowskich, a obejmował zarazem zapewnienie, „iż żadnej innej osobie do wyjścia lat dwudziestu przywileju na podobnąż fabrykę w mieście Krakowie, Kazimierzu, Kleparzu, Stradomiu i innych przedmieściach nie wydamy" [3].

Fabryka Masłowskiego była największą z krakowskich, a w kamienicy przy ulicy Grodzkiej pod ówczesnym nrem 82, w której mieszkał z żoną, dwoma synami i dwiema córkami i w której prowadził fabrykę, mieszkało zarazem „15 służby męzczyzn i 2 służące". Byli to niewątpliwie pracownicy fabryczni, a wśród nich trzech zapisanych było w rejestrach miejskich jako „zagraniczni" [4].

W pasach swych Masłowski naśladuje raz — jak to było zapowiedziane w przywileju królewskim z r. 1787 — pasy słuckie, to znów innym razem pasy Selimanda z Kobyłek. Do wzorów słuckich należy często powtarzany przez Masłowskiego ornament, który nazwaliśmy „stropowym", zamieszczany w końcach pasów (nr inw. 74752 Muzeum Narodowego w Warszawie). Również powtarza on prymitywne, najdawniejsze pasy Jana Madżarskiego [5]. Motyw tulipanów w końcach pasów Selimanda przejął Masłowski znów w końcach innego pasa (fig. 46), również często powtarzanego, o bukiecie kwiatów w małym wazonie, stojącym na szerokiej podstawce, jakby przykrytej koronkową tkaniną (Muzeum Miejskie we Lwowie, zbiory Orzechowicza, nr inw. 1162, Muzeum Narodowe w Warszawie ze zbioru I. Czosnowskiego) [6]. Ten typ pasa stanowi jedną z oryginalniejszych koncepcji Masłowskiego. Z motywów zdobniczych pasów koreckich z czasów Selimanda przejął Masłowski znów inny rodzaj dekoracji: z półek przeniósł go na końce pasa, rozwijając go i kompilując z innymi motywami, jak np. z chińskim motywem „czi" w półkach, w szlaczkach zaś z perskim wzorem z Heratu (fig. 47) [7].

Koloryt pasów Masłowskiego bywa czasem zbyt jaskrawy i mniej zharmonizowany. Znak, zazwyczaj zajmujący zbyt wiele miejsca, przerywający szlaczek w końcowej części pasa, brzmi po łacinie: FRANCISCUS MASŁOWSKI, czasem z dodatkiem CRACOVIAE.

Nie był Masłowski twórcą zbyt oryginalnym w swych ornamentalnych koncepcjach pasów, nie byli też nimi i inni krakowscy persjanie. Mimo bowiem obietnicy Stanisława Augusta, zawartej w przywileju udzielonym Masłowskiemu w r. 1787 na założenie fabryki

[1] Römer *o. c.* s. 170. [2] Acta inscriptionum Officii consul. Cracoviensis ab a. 1786—1787, nr 72, s. 388—92 (Arch. A. D. m. Krakowa) i Chmiel *l. c.* [3] Römer *o. c.* s. 170. [4] Opis zabudowania obywatelskiego i publicznego, tudzież ludności w m. wydziałowym Krakowie z 15 X 1791, nr 2139 (Arch. A. D. m. Krakowa), i Chmiel *o. c.* s. CCLXXXXIII. [5] Zbiór fotografii, pudło V_5 (Muz. Narod. w Krakowie). [6] Świeykowski E., *Zarys artyst. rozwoju tkactwa i haftarstwa*, Kraków 1906, tabl. XXIV. [7] Czosnowski *o. c.* tabl. I.

46. Pas ze znakiem Franciscus Masłowski. Lwów, Muzeum Miejskie, zbiory B. Orzechowicza, nr inw. 1162.

pasów, że przez lat 20 w Krakowie pozbawiony będzie konkurencji, coraz to nowi persjanie, wykształceni w innych polskich fabrykach, osiedlali się w Krakowie. Pracowali oni jednak — dla braku kapitału obrotowego — tylko na zamówienie. Taką relację daje o fabrykach Masłowskiego i Trojanowskiego Opis zabudowania obywatelskiego i publicznego, tudzież ludności w m. wydziałowym Krakowie z 15 października 1791, który wspomina, że „od niedawnych czasów dwie tylko tu są fabryki pasów, bez funduszu, dlatego te za obstalunkiem robią“ [1].

Mimo późnej daty powstania fabryk Masłowskiego i Trojanowskiego, były one

[1] Arch. A. D. m. Krakowa nr 2139 i Chmiel *o. c.* s. CCLXXXXIII.

wśród innych krakowskich jeszcze najwcześniejsze Fabryka Antoniego Puciłowskiego, który już w r. 1790 uzyskał obywatelstwo miasta Krakowa, zapewne nie od razu po tej dacie powstała [1]. Zresztą brak nam o niej wszelkiej wiadomości Dopiero w r. 1796 wymieniana jest fabryka Jana Kantego Sztumera i w tym też dopiero roku przyjął obywatelstwo miejskie Daniel Chmielewski. Przed tą zatem datą nie wykonywał prawdopodobnie rzemiosła w Krakowie.

O fabryce, którą od r. 1791 prowadził w Krakowie Józef Trojanowski, wiemy tyle co nic. W przytoczonym wyżej Opisie [2] znajduje się tylko wzmianka, że w kamienicy miejskiej pod nrem 22 mieszkał między innymi „Józef Trojanowski pasiarz z córką i służącym". Wymienienie samego pasiarza z jednym tylko służącym, bez większej liczby służby czy czeladzi, wskazuje na wykonywanie przez niego persjarstwa na małą tylko skalę. Według ks. Kruszyńskiego [3] Trojanowski, zwany także niekiedy Trajanowskim, używał znaku T I albo JOSEF FECIT. Może jego warsztatowi należałoby przypisać także pas w zbiorze hr. Potockich w Krzeszowicach, nr inw. 207 ze znakiem T.

47. Pas ze znakiem Cracoviae Franciscus Masłowski. Podług fotografii w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Antoni Puciłowski pochodził z Grodzieńskiego, z miasteczka Krynki [4], zatem nie jest pozbawione podstaw przypuszczenie, że pracował w fabryce grodzieńskiej i tam się nauczył persjarstwa. Motywy ornamentalne jego pasów (fig. 48) podobne są na ogół

[1] Chmiel *o. c.* CCLXXXXVII. [2] Chmiel *o. c.* s. CCLXXXXIII. [3] Kruszyński T., *Nowe wyniki z zakresu badań nad pasami polskimi* (Przegląd Powszechny 1922, s. 317). [4] Catalogus civium Cracov. secundi ordinis nr 2078, s. 176 (Arch. A. D. m. Krakowa): „Honestus Antonius Puciłowski Lithuania de civitate Krynscensi oriundus".

48. Pas ze znakiem Antoni Puciłowski F. K. Kraków, Muzeum ks. Czartoryskich, nr inw. I, 900.

do pasów Masłowskiego, lecz sposób traktowania ornamentu jest w nich bardziej płaski. W końcach pasów znajdujemy po dwa bukiety tkwiące w małych wazonikach, ustawione na szerokich płaskich podstawkach, podobnie jak w niektórych pasach Masłowskiego (nr inw. I 900 Muzeum Czartoryskich w Krakowie).

Znaki swej fabryki umieszcza Puciłowski na widocznych miejscach w rogach końców pasa w brzmieniu ANTONI PUCIŁOWSKI F. K. Ów znak F(ecit) K(racoviae naprowadził Świeykowskiego [1] na domysł, że także pasy bez znaku Puciłowskiego, z samymi literami F. K., są jego wytworem.

Daniel Chmielewski (także Chmieleski), był — jak stwierdzają krakowskie akty miejskie — rodem z Kobrynia „profesji paśniczej" i prawo miejskie przyjął 11 maja 1796 [2]. Pochodzenie jego z Kobrynia naprowadza na domysł, że mógł być przedtem zajęty w pobliskiej persjarni w Grodnie.

Nie kopiuje on, jak Masłowski, pasów różnych innych wytwórni, lecz w wąskim zakresie swej twórczości ogranicza się do powtarzania dwóch lub trzech wzorów. Rysunek kwiatów w jego pasach jest często niepewny, bukiety w końcach bywają przecięte w połowie ornamentem szlaczka, co stanowi istotną wadę pasa [3]. Do niecodziennych

[1] Świeykowski E., *Zabytki dawnego polskiego przemysłu artystycznego* Kraków 1902, s. 37. [2] Catalogus civium cracov. secundi ordinis, nr 2078, s. 189 (Arch. A. D. m. Krakowa) i Chmiel *o. c.* s. CLXXXXVIII. [3] Czosnowski *o. c.* tabl. X.

49. Pas ze znakiem DC (Daniela Chmielewskiego), strona prawa i lewa. Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. 76678.

motywów należy zamieszczenie przez niego w końcach pasa (nr inw. 76678 Muzeum Narodowego w Warszawie, fig. 49) bukietu osadzonego na bębnie, stojącym na niskiej podstawce w otoczeniu dwóch sztandarów i szabel. Może miał to być symbol insurekcji r. 1794?

Chmielewski znaczył swe pasy DANIEL CHMIELESKI, CHMIELEWSKI, D. CHMIELESKI lub D. C.

Przedłożony władzom austriackim przez Magistrat m. Krakowa 5 marca 1796 opis stanu miast Krakowa, Kazimierza i Kleparza mówi, że między innymi „są także dwie fabryki pasów polskich, pierwsza na ulicy Floriańskiej w kamienicy Jana Kantego Sztumera, kupca i obywatela miasta, pod numerem 448 stojącej". Druga, to fa-

bryka Masłowskiego. W odniesieniu do obu dodano, że „kosztem właścicielów utrzymują się" [1].

Sumienny i ścisły badacz, jakim był A. Chmiel, żadnych poza tym wiadomości o fabryce Jana Sztumera nie odszukał, a tylko istnienie w zbiorze hr. Potockich w Krzeszowicach pasa ze znakiem S. I. naprowadziło go na domysł, że może to być wytwór fabryki Sztumera.

W zbiorze krzeszowickim istnieją dwa pasy znaczone S. I., wymienione pod nrem 73 i 74 inwentarza tego zbioru, sporządzonego przez E. Świeykowskiego. Oba pasy są do siebie podobne ornamentem końców, o kwiatach umieszczonych na długich, giętych, rozchodzących się w bok szypułkach, tak że robią one wrażenie jakby ramion kandelabrowych.

Według ks. Kruszyńskiego [2] do krakowskich fabrykantów pasów należał także Andrzej Belica, którego autorstwu przypisać należy pasy ze znakami kursywą *AB* (Muzeum Czartoryskich w Krakowie, nr inw. I 722), a który na pasie zbioru Potockich w Krzeszowicach zaznaczył swe imię w brzmieniu jakby włoskim ANDREA BELLICA (fig. 50).

Pasy jego są wykonane starannie. W stylu ornamentalnym Belica nie jest pozbawiony nawet oryginalności. O ile przytoczony tu pas ze znakiem *AB* odznacza się pewną płynnością form, o tyle znów pas zbioru Potockich wykazuje w końcach jakby ich zesztywnienie. Niemal identyczny z tym ostatnim, drugi pas bez znaku w zbiorze Potockich zdaje się świadczyć, że nie wszystkie wytwory swej fabryki Belica znaczył swym nazwiskiem.

O samym Belicy i jego fabryce nie mamy żadnych wiadomości.

Persjarnie krakowskie świadczą o zupełnym spolszczeniu tej gałęzi sztuki zdobniczej i o wyeliminowaniu z niej cudzoziemców jako pracowników persjarskich. Niejednokrotnie też zdobywają się krakowskie persjarnie na wytwory o interesujących zespołach barw, żywych i świetnych, o nienagannej technice tkackiej. Mniej za to bywają oryginalne w koncepcji ornamentalnej. Produkcja persjarni krakowskich przypada też na koniec okresu, w którym pasy miały wziętość.

Znaczna była ilość majstrów tkackich, czyli tzw. fabrykantów, których wykształciły na wielką skalę prowadzone i zatrudniające licznych pracowników fabryki perskie w Słucku, Grodnie, Lipkowie i inne. Nie zawsze fabrykanci wykształceni w swym fachu chcieli spędzić całe życie w cudzej persjarni. Wielu szukało usamodzielnienia i spośród takich wyszli osiedleni w Krakowie Masłowski, Puciłowski i Chmielewski, którzy pracowali przedtem w Kobyłce i w Grodnie.

Przed pragnącymi usamodzielnienia i szerszego pola działalności rutynowanymi fabrykantami stały otworem dwie drogi: próbowania samoistnego prowadzenia persjarni, jeśli stać ich było na nabycie w tym celu warsztatu, przyrządów tkackich, materiału w jedwabiu i nici metalowej, lub też druga droga — szukania możnego protektora, który by włożył kapitał w nabycie tych przedmiotów i powierzył kierownictwo nowozałożonej persjarni zgłaszającemu się doń persjaninowi. Mniej persjan czyli fabrykantów szło pierwszą z tych dróg, niewielu było takich, którzy rozporządzali kapitałem potrzebnym na założenie własnego warsztatu pracy. Do tych szczęśliwszych należeli w Krakowie osiedli wymienieni już Masłowski, Puciłowski, Chmielewski, zapewne także Belica. Lecz

[1] Chmiel *o. c.* s. CCLXXXXVI. [2] Kruszyński *o. c.* s. 317.

nawet może najzamożniejszy z nich, Masłowski, wyrabiał pasy tylko na zamówienie, a nie było go stać na wkład kapitałowy w większą produkcję pasów, które by gotowe i wyrobione oferować mógł na sprzedaż.

Większość rutynowanych tkaczy-fabrykantów opuszczała większe persjarnie, by szukać szczęścia i polepszenia bytu w oparciu o cudzy kapitał i wytwarzać dalej pasy na cudzy rachunek, w korzystniejszych jednak dla siebie warunkach, w charakterze kierowników nowopowstających, choć na małą skalę prowadzonych persjarni.

Ambicją możnej szlachty drugiej połowy w. XVIII było posiadanie własnej persjarni i produkcja w niej pasów pod swym imieniem względnie pod nazwą miejscowości stanowiącej rezydencję magnata lub nawet siedzibę tylko zamożnego a ambitnego szlachcica. Toteż namnożyło się drobnych persjarni w Polsce, o których zazwyczaj niewiele dochowało się wiadomości poza samą nazwą miejsca, w którym była prowadzona.

Pod tym względem pole do poszukiwań i odkryć stoi otworem. W handlu antykwarskim dość często wypływają pasy o nie notowanych dotąd znakach. W zbiorach publicznych i prywatnych sporo znajduje się pasów, których pochodzenia nie umiemy wyjaśnić. Wypełnienie wielu luk w dziejach persjarni polskich zależeć będzie od rozwiązania zagadkowych dotąd znaków na niektórych pasach i od trafnego określenia pochodzenia pasów, które nie mają żadnych znaków.

50. Pas ze znakiem Andrea Bellica. Krzeszowice, zbiór hr. Potockich.

Z dotychczas zebranych wiadomości o mniejszych i mało znanych persjarniach poniżej wyliczonych nie wynika, by one miały odegrać ważniejszą rolę w polskim persjarstwie i polskiej sztuce zdobniczej. Wychodzące z nich pasy stanowiły zazwyczaj naśladownictwa wytworów większych fabryk i prowadzone były przez persjan kształconych w Słucku, Grodnie, Kobylce itd.

W niniejszym studium, torującym drogi dalszym badaniom nad pasami polskimi, szeregujemy skąpe wiadomości o różnych mało znanych persjarniach, które pominięte zostały w poprzednich rozdziałach.

Chełm. Pas z takim znakiem pojawił się w handlu antykwarskim w Warszawie w r. 1935. Nie znam go z autopsji, lecz jedynie z reprodukcji barwnej [1], według której pas ten w czterech miejscach na dwóch końcach w rogach sygnowany jest napisem ME FECIT CHEŁMAE. Ornament pasa tego jest dość prymitywny, wzorowany na pasach słuckich typu, w którego końcach umieszczone po dwa bukiety kwiatowe otoczone są giętą ramką wstążki czy obłoczków. Ramka ta w pasie z Chełma została uproszczona i zredukowana do linii. W tle pasa pólka jednobarwne niebieskie mieniają się z pólkami o ornamencie roślinno-wiciowym, zdradzającym tendencje do niemal geometrycznego stylizowania. Te same tendencje posiada ornament szlaczków, które lamują tylko brzegi boczne pasa, w końcach zaś miejsce szlaczków zajmuje powtórzony raz jeszcze ornament roślinno-wiciowy pólek.

Samo istnienie pasa z tym napisem stwierdza w każdym razie, że w Chełmie (Zamoyskich) istniała bliżej nam nieznana persjarnia.

Drzewica. Musiała to być persjarnia na większą skalę prowadzona, skoro nie brak o niej wzmianek archiwalnych. Miasteczko Drzewica w dawnym województwie sandomierskim stanowiło około połowy w. XVIII własność Filipa Nereusza Szaniawskiego, który około r. 1760 założył w nim szereg manufaktur. Inicjatywę przemysłową Szaniawskiego stwierdza przywilej Stanisława Augusta z r. 1766 [2]: „Iż gdy ur. Filip Nereusz Szaniawski ssta kąkolownicki miasteczko swoje Drzewicę z fundamentów dla ozdoby kraju i wygody sąsiadów z dawien drewniane, już po części wymurowawszy, fabrykantów różnych i rzemieślników wielu różnego kunsztu sprowadził, suplikował nam, abyśmy konfraternią czyli cech rzemieślniczy z cudzoziemców składać się mający postanowić mu pozwolili, do której to supliki łaskawie przychyliwszy się, zważając stąd ozdobę kraju, przychęcenie cudzoziemców dobrych rzemieślników i prywatną też dla obywatelów wygodę, chętnie konsens nasz dać umyśliliśmy, jako też i dajemy niniejszym listem, przywilejem naszym. Na fundamencie którego mocen i wolen będzie tenże ur. ssta artykuły tej konfraterni cuiusqunque artis z rzemieślników cudzoziemców złożonemu przepisać. Ucznie u magistrów wyuczeni i wyzwoleni wszędzie po miastach w cechach taką prerogatywę i równość mieć mają, jakoby w mieście którymkolwiek wyuczeni i wyzwoleni byli".

Treść dokumentu podkreśla sprowadzenie przez Szaniawskiego „rzemieślników-cudzoziemców" „różnego kunsztu". Baliński i Lipiński [3] bez powołania się na źródło odnoszą inicjatywę przemysłową Szaniawskiego jeszcze do r. 1760. Stanisław August miał ją w r. 1766 niejako tylko aprobować swym przywilejem. Zarazem dodają, że w Drzewicy „wnet zakwitły różne rękodzieła, mianowicie pasów jedwabnych". Wracając z Krakowa Stanisław August zwiedził Drzewicę w dniu 18 lipca 1787, przyjmowany tam przez

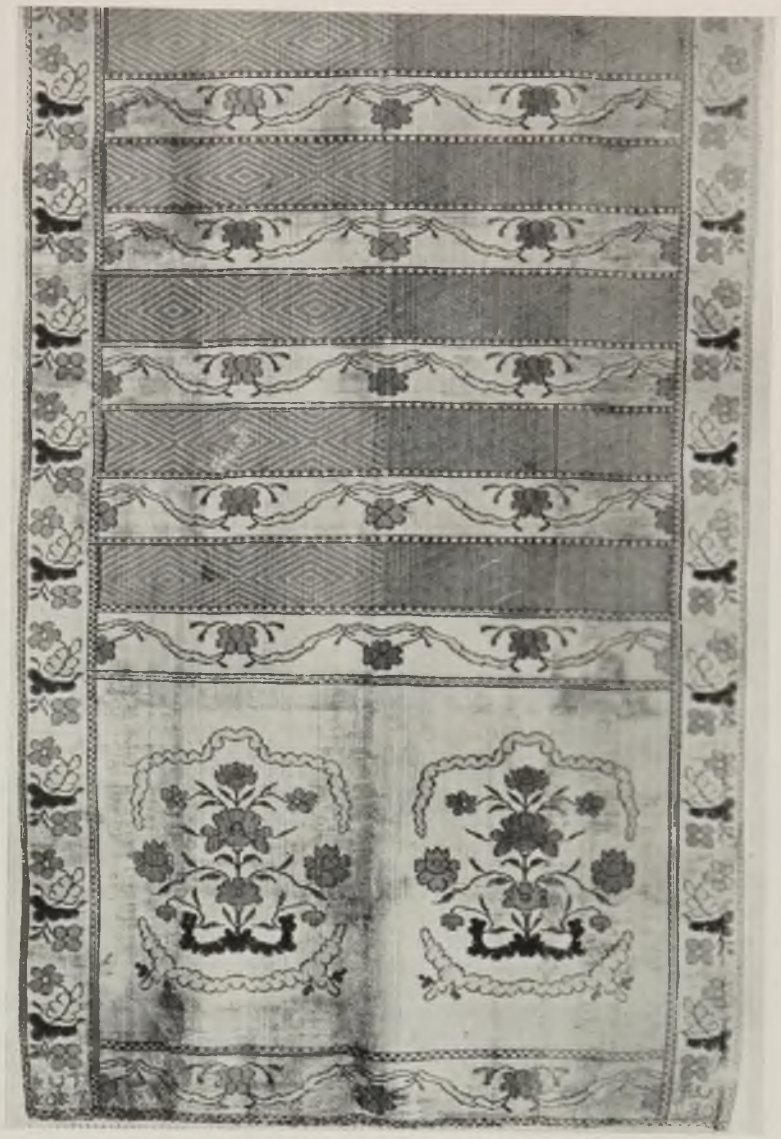
[1] Arkady II 1936, nr 9. [2] Baliński M. i Lipiński T., *Starożyzna Polska* II, Warszawa 1844, s. 418 [3] Tamże.

Szaniawskiego. Smoleński[1] w swej pracy o pasach lipkowskich nie cytując źródła podaje wiadomość, że „na zjazdy trybunalskie w Lublinie i Piotrkowie dostarczała pięknych wyrobów fabryka założona w Drzewicy".

Pasów ze znakiem Drzewicy nie znamy.

Kutkorz. O fabryce pasów tam wytwarzanych nie mamy wiadomości. Kuropatnicki[2] podaje, że Kutkorz w drugiej połowie w. XVIII stanowił dziedzictwo domu Łączyńskich„sukcesorów niegdyś Łączyńskiego kasztelana lwowskiego". Według Römera[3] „założycielem fabryki był Jerzy Antoni Łączyński chorąży żydaczowski, jak się zdaje".

Pasy ze znakiem KUTKORZ znajdują się w zbiorze hr. Potockich w Krzeszowicach (fig. 51) i w Ukraińskim Muzeum Narodowym we Lwowie (nr inw. 14527). Są to pasy jedwabne o niepewnym rysunku ornamentu branego zapewne z wzorów słuckich. Uważać je należy za naśladownictwa stojące na dość niskim poziomie.



51. Pas ze znakiem Kutkorz. Krzeszowice, zbiór hr. Potockich.

W Państwowych Zbiorach Sztuki w Warszawie, w zbiorze fotografii pasów polskich pozostałym po byłej Straży Kresowej znajduje się zdjęcie pasa ze znakiem ME FECIT A S. Gdzie by się pas ten obecnie znajdował, nie wiadomo. Jest on jednak identyczny z pasami znaczonymi znakiem KUTKORZ, skąd wniosek, że w Kutkorzu pracował nieznany nam na razie persjanin, którego imię i nazwisko odpowiadało monogramowi zamieszczonemu przez niego na powyższym pasie.

Łykoszyn, w dawnym cyrkule żółkiewskim, „wieś, w której ogrodzie dosyć drzew

[1] Smoleński *o. c.* [2] Kuropatnicki, *Geografia albo dokładne opisanie królestw Galicji i Lodomerii*, Przemyśl 1786. [3] Römer *o. c.* s. 165.

morwowych i robaków jedwabników wiele było i bardzo się udawały", jak pisze Kuropatnicki[1]. Stąd mogłoby się nasuwać przypuszczenie, że i tam była persjarnia, brak jednak konkretnych o tym wiadomości.

Międzyborz. Kołaczkowski[2] wspomina, że pasy miano wyrabiać w takiej miejscowości, nie wiadomo dokładnie kiedy. Römer[3] przypuszcza, że miałby to być Międzyborz w powiecie latyczowskim, niegdyś Sieniawskich, a potem Czartoryskich, nic jednak ponadto o tym nie podaje.

Przeworsk, „miasto domu książąt Lubomirskich JO. Zofia z Korwinów Krasińskich księżna Lubomirska kasztelanowa krakowska już do tego arcyludnego i sławnego fabryką tkaczów płóciennych, bawełnianych i wełnianych sprowadziła fabrykantów malowania obić, pasów jedwabnych i bogatych, płócien w kolory, drelichów, obrusów, serwet...". Tak mówi relacja Kuropatnickiego[4]. Pasów ze znakami Przeworska nie znamy.

Olesko. Poza wymienieniem samym pasa z Oleska nie wiemy nic o tamtejszej persjarni.

Rożana w powiecie słonimskim, miasteczko należące do Sapiehów, w którym Aleksander Sapieha kanclerz w. lit. miał z końcem w. XVIII założyć fabrykę jedwabnych, obić adamaszkowych, atłasów i pasów[5].

Fabryce w Rożanie przypisano czterostronny pas (fig. 52) w zbiorze Muzeum Narodowego w Warszawie nr inw. 76367 ze znakiem F R. Ornament jego zbliża się na ogół do ornamentu pasów słuckich. Jego oryginalnością jest motyw, który by można może nazwać podwójnym przecinkiem, zamieszczany symetrycznie w pólkach, a zastępujący wiciowo gięte gałązki. Liście dębowe w szlaczkach, kłosy zboża w bukietach końców mówią o motywach niezależnych od wschodniego repertuaru form ornamentalnych. Na ogół ornament tego pasa ma wiele z charakteru sztuki ludowej.

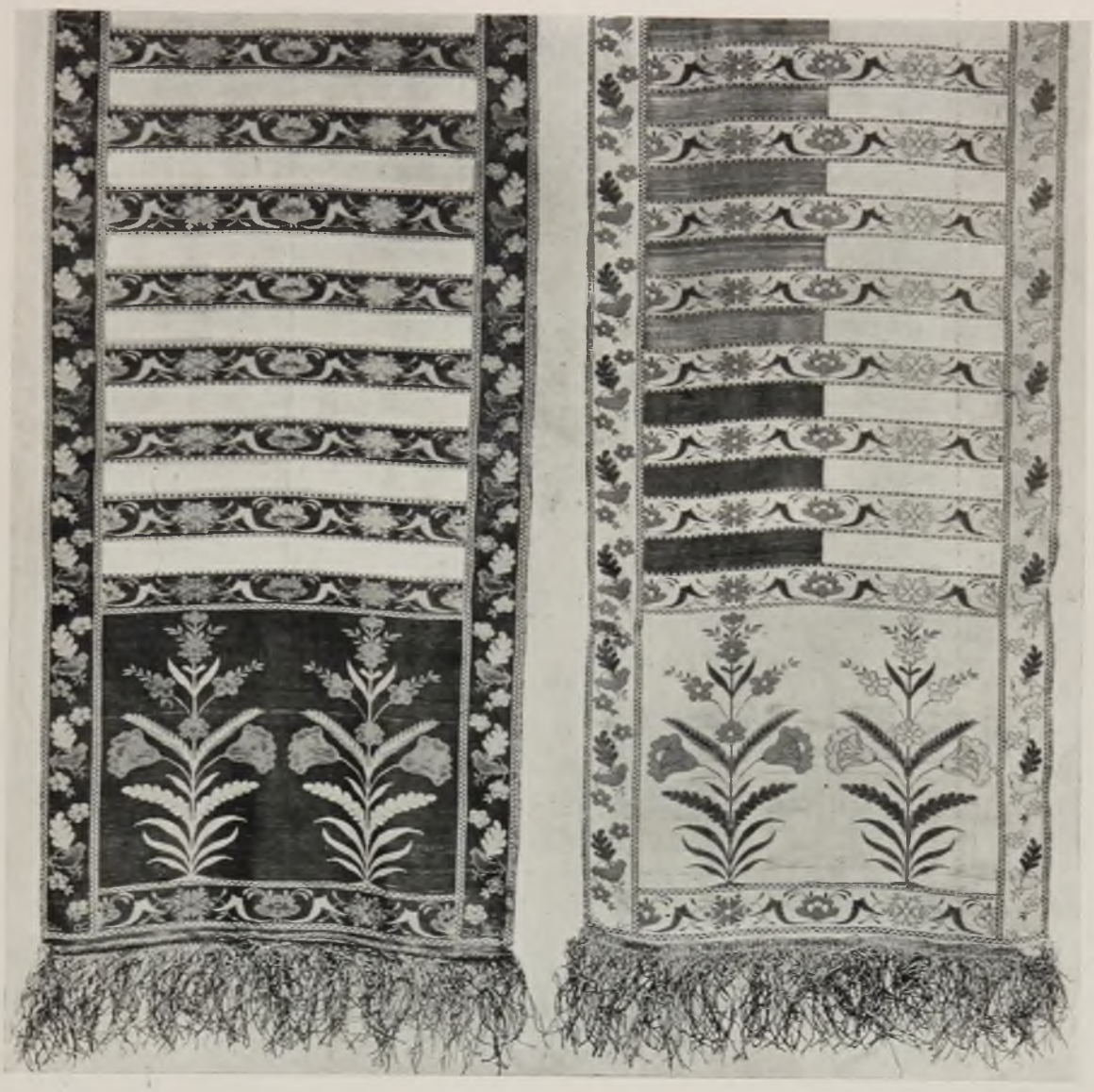
Sokołów na Podlasiu, dokąd Michał Kleofas Ogiński, podskarbi litewski, do założonej przez siebie fabryki pasów sprowadzić miał „robotników z Montbeillard, którzy wyrabiali na domowych warsztatach pasy"[6].

Znane są dwa podobne do siebie pasy z napisem FABRYKA SOKOŁOW: jeden w zbiorze Potockich (fig. 53) w Krzeszowicach[7], drugi, który pojawił się w handlu antykwarskim we Lwowie w r. 1935. Różnią się one od siebie tylko szlaczkami. Ornament o typie zachodnim traktowany jest płasko, niemal sylwetowo. Najbardziej zwracają uwagę zakończenia, w których znajdujemy po dwa szerokie kielichy, a w nich bukiety małych kwiatków, prawdopodobnie fiołków. Rysunek ornamentu nie odznacza się dokładnością, jest niepewny i niedbały. Linie łodyg fiołków łamią się często pod prostym kątem.

Sokal miał według Kołaczkowskiego[8] jeszcze w początkach w. XIX wytwarzać „na 10 warsztatach rocznie 455 sztuk jedwabnych pasków do opasywania ciała". Poza tą wiadomością, której źródła Kołaczkowski nie podaje, nie wiemy nic więcej o fabryce sokalskiej, ani nie znamy pasów z niej pochodzących.

Terespol jako miejsce, w którym miała się znajdować persjarnia, znamy tylko ze wzmianki, jaką o nim czyni Selimand w piśmie do Komisji Skarbu Koronnego, wnie-

[1] Kuropatnicki *o. c.* s. 162. [2] Kołaczkowski J., *Wiadomości tyczące się przemysłu i sztuki w dawnej Polsce*, Kraków 1888, s. 444. [3] Römer *o. c.* s. 165. [4] Kuropatnicki *o. c.* s. 77. [5] Römer *o. c.* s. 165. [6] Tamże. [7] Świeykowski E., *Zabytki dawnego polskiego przemysłu artystycznego*, Kraków 1902, nr 291.—Tenże, *Zarys artystycznego rozwoju tkactwa i haftarstwa*, Kraków 1906, s. 168. [8] Kołaczkowski *o. c.* s. 446.



52. Pas ze znakiem F. R. (Różana), strona prawa i lewa. Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. 76367.

sionym na ręce ks. Adama Czartoryskiego w r. 1788 w słowach: „Son Altesse le prince Adam général de Podolie a vue commencer la fabrique de Terespol“ [1].

Uhnów w dawnym województwie bełskim należał w w. XVIII do Dzierżków [2], a miał mieć wedle Kołaczkowskiego fabrykę pasów, o której nic ponadto nie wiemy. Świeykowski [3] przypuszcza, że z fabryki uhnowskiej pochodzi pas w Muzeum Narodowym w Krakowie, nr inw. 34549 opisany przez niego, a znaczony IM VH BERII. Napis ten budzić musi wątpliwości, i nie wiadomo, czy w ogóle odnieść go należy do persjarni w Uhno-

[1] Czart. rpis 1174, s. 47. [2] Kuropatnicki *o. c.* [3] Świeykowski E., *Zarys artyst. rozwoju tkactwa i haftarstwa*, Kraków 1906, s. 272.

53. Pas ze znakiem fabryka Sokołów. Krzeszowice, zbiór hr. Potockich.

wie. Ornament pasa tego jest analogiczny do pasów z Korca, w których końcach znajdujemy dwie owalnie przecinające się gałęzie palmowe.

Żmigród miał według Kołaczkowskiego [1] rzekomo przez kilka wieków słynąć przemysłem artystycznego wyrabiania haftów złotem i srebrem, aparatów kościelnych, czepców itd. Wyrabiać miano także w w. XVIII w Żmigrodzie pasy z nici srebrnej i jedwabiu. Miał się tam do w. XIX przechować zwyczaj, że gdy umarł ktoś z obywateli, trumnę jego niesiono na tamtejszych pasach srebrnych, które rodzina przechowywała troskliwie. Z pasami ze Żmigrodu nie spotkałem się i nic ponadto o nich nie wiadomo.

[1] Kołaczkowski *o. c.* 446.

54. Pas ze znakiem Michał Popiel SU. Krzeszowice, zbiór hr. Potockich.

Wymienione wyżej mało znane persjarnie utrzymywane były przez zamożnych właścicieli majętności, których kosztem prowadzona była produkcja pasów. Istniały ponadto jednak i warsztaty, na których pracowali persjanie samoistni i niezawiśli, na własny rachunek. Jednym z takich był:

Michał Popiel, który pas znajdujący się w zbiorach hr. Potockich w Krzeszowicach (fig 54) opatrzył znakiem MICHAŁ POPIEL S. U. Znaczenia dwóch ostatnich liter, stanowiących jakiś skrót, nie zdołaliśmy odgadnąć. Czy ostatnia litera miałaby może oznaczać Uhnów? Co by jednak miała znaczyć litera S? Pas sam zdradza nieumiejętność rysunku, brak cieniowania, traktowanie ornamentu jest płaszczyznowe. Jest to jeden z mało wytwornych produktów prowincjonalnych może niedokształconego persjanina.

W zbiorach hr. Potockich w Krzeszowicach (nr inw. 124) znajduje się między innymi także pas jedwabny, interesujący zarówno śmiałym rysunkiem ornamentu, jak i zharmonizowaniem barw. Zamieszczono na nim enigmatyczny znak SIK SAL. Pas to niewątpliwie polski, nieznanej dotąd persjarni.

Nierozwiązany pozostaje także znak FIK zamieszczony jakby w tarczy okolonej dwoma gałązkami palm, na pasie nr inw. 72 krzeszowickiego zbioru hr. Potockich.

Poza tym sporo istnieje w różnych zbiorach pasów niewątpliwie polskich, zupełnie nie znaczonych, które może dadzą się kiedyś zidentyfikować na podstawie przeprowadzonej dokładniejszej analizy stylu ich ornamentu w porównaniu z większą ilością pasów znanych fabryk.

VIII

Handel pasami i ich obce naśladownictwa

Handel pasami wschodnimi i polskimi. — Import zza granicy pasów perskich i tureckich oraz pasów moskiewskich. — Jarmarki i okazje zjazdów szlachty. — „Magazyny tureckie" i „towarów modnych" w większych miastach. — Magazyny Paschalisa Jakubowicza i Antoniego Kriegera w Warszawie i sprzedaż komisowa w nich pasów Filsjeana i Selimanda. — Reklama produkcji własnej przez Paschalisa. — Korzystna koniunktura dla zbytu pasów w czasach Sejmu Wielkiego. — Zamówienia Paschalisa we Francji i naśladownictwo pasów polskich przez Dechazelle'a w Lyonie. — Spór Paschalisa z konfraternią kupiecką w Warszawie. — Kryterium odróżniania naśladownictw francuskich od pasów polskich. — Pasy gdańskie fabryk Besza i Salzhübera w Schidliz. — Polskie płócienne pasy drukowane.

Regestry kupieckie domu handlowego Nikorowiczów we Lwowie dają nam obraz, jak prowadzono handel pasami wschodnimi około połowy w. XVIII aż po czasy pierwszego rozbioru. Na podstawie tych regestrów przedstawiłem rzecz w dawniejszej mej pracy [1]. Import pasów wschodnich nie ustawał też i w drugiej połowie w. XVIII, mimo rozwoju krajowej produkcji. Dowodem tego jest między innymi instruktarz celny, wydany przez Komisję Skarbu Koronnego w r. 1786 [2]. Wymieniono w nim główne typy pasów sprowadzanych ze Wschodu, a zarazem ustanowiono niejako handlową ich hierarchię, wyrażaną w wyższych lub niższych stawkach celnych.

Prócz pasów perskich i tureckich wymienia instruktarz także pasy moskiewskie, jedwabne ze złotą i srebrną nicią, naśladujące wzory perskie, oraz pasy wełniane różnych rodzajów. Że pasy moskiewskie importowano istotnie do Polski, tego dowodem są spotykane dotąd w polskich zbiorach poszczególne pasy niewątpliwie moskiewskie.

W ręku Nikorowiczów handel pasami opierał się głównie o produkcję krajów tureckich i perskich; jednak i oni też obok pasów wschodnich sprowadzali do Warszawy i tam pozbywali, lub wozili po jarmarkach w Jarosławiu, Tartakowie, Łęcznej itd. pasy wytwarzane na ziemi polskiej, w Stanisławowie i Łahodowie.

Z okazji wielkich zjazdów szlachty, jak na sejmiki, na sesje trybunalskie w Piotrkowie i w Lublinie, przesyłano z różnych persjarni większe ilości pasów na sprzedaż [3]. Sprzedawali je agenci poszczególnych persjarni i kupcy-komisanci.

Zbyt pasów polskich koncentrował się poza tym w tzw. „magazynach tureckich" w większych miastach. W Warszawie miały na sprzedaż pasy także magazyny towarów modnych: Łyszkiewicza, Jędrzejewicza i Łazarewiczowej.

[1] Mańkowski, *Sztuka Islamu w Polsce w w. XVII i XVIII*. [2] Arch. Skarb. w Warszawie 43 A. 23. Zob. rozdział X, nr II. [3] Smoleński *o. c.*

Najznaczniejszy handel pasami w stolicy prowadził jednak w czasach Stanisława Augusta wymieniony już poprzednio Ormianin rodem z Tokatu, Paschalis syn Jakuba, nazwany później Jakubowiczem. Do r. 1789 prowadził Paschalis handel wspólnie z Antonim Kriegerem, po czym wspólnicy się rozstali i każdy z nich miał sklep w Warszawie odrębnie i prowadził go na własną rękę. Sąd polubowny załatwić miał rachunki nie uregulowane i sporne między obu byłymi wspólnikami. Zdaje się, że Paschalis prowadził także filię swego handlu w Krakowie, gdzie nabył dom i uzyskał obywatelstwo miejskie [1].

Krieger związał był Filsjeana, który całą produkcję swej persjarni w Kobyłce w myśl kontraktu z 10 grudnia 1788 [2] obowiązany był oddawać do sprzedaży w warszawskim sklepie Kriegera. Prawdopodobnie tak samo i Selimand oddawał poprzednio swą produkcję Paschalisowi, czerpiąc od niego gotówkę na rachunek towaru, jaki miał dostarczyć. Wynikła z tego finansowa zawisłość Selimanda od Paschalisa, która znalazła wyraz w tym, iż kiedy kontraktem z 2 grudnia 1789 [3] Selimand zobowiązał się kierować założoną w Warszawie przez Paschalisa fabryką pasów, w treści umowy potwierdzić musiał odbiór należnego mu za to wynagrodzenia z góry za 16 miesięcy, co wyniosło 128 dukatów.

Paschalis Jakubowicz przed innymi reklamował produkcję swej założonej w r. 1788 persjarni w Lipkowie, do której przybyła z końcem r. 1789 druga persjarnia w Warszawie pod kierownictwem Selimanda, złączona w r. 1791 z fabryką lipkowską. O reklamie świadczą liczne jego ogłoszenia w Suplemencie do Gazety Warszawskiej i Korespondencie Krajowym i Zagranicznym z lat 1789—93. Kupiecką swą działalność Paschalis rozszerzył na przemysłową, założywszy powyższe persjarnie, których fachowe kierownictwo tkackie poruczał jednak komu innemu, zajmując się sam finansową administracją przedsiębiorstw i sprzedażą produkcji w swym magazynie warszawskim.

Nie od razu rozwinęła się produkcja persjarni krajowych w stosunku do zapotrzebowania pasów w okresie Sejmu Wielkiego, kiedy to wzmogły się tendencje powrotu do stroju narodowego, a tym samym zapotrzebowanie pasów. Szukając wszędzie zysku i handlowego interesu, przy niedostatecznej zrazu wydajności persjarni krajowych, które wyparły były już pasy perskie, Paschalis chciał nadążyć zapotrzebowaniu i wyzyskać koniunkturę dla zbytu pasów. Wpadł też na pomysł niejako fałszowania wytworów własnej swej fabryki. W dniu 23 stycznia 1793 pisał o tym sam [4]: „Gdy... przed czterma latami znaczna liczba osób w kraju naszym raptownie po polsku przebierać się zaczęła, widząc, że fabryki krajowe nie były w stanie wygotowania tyle pasów, ile potrzeba powszechna wymagała, znacznym kosztem posłał różne desenia i pas do fabryki zagranicznej, ażeby tam podług tych deseni pasy robili z literami na końcach P J, a to z tej przyczyny, ażeby fabrykant przywłaszczając sobie takowe desenia nie wydał je za własny wynalazek, przez co Paschalis Jakubowicz nie zatamował żadnemu fabrykantowi drogi kazać robić pasy z innymi literami. Fabrykant ten z początku przysłał pasy w dobrym, lecz w następnym czasie w podlejszym gatunku. Dla czego tenże Paschalis Jakubowicz nie zaniedbał powielekrotnie pisać do niego, zalecając mu, ażeby pasy z najlepszego złota, srebra i materiału robić kazał i aby od jednego do drugiego końca jednakowe złoto, srebro i robota była. Lecz fabrykant, nie zważając na tylokrotne upominania, pasy w podlejszym gatunku kontynuował. Paschalis Jakubowicz widząc upór jego oraz nie chcąc, ażeby Prześwietne Publikum sądziło, że pasy nie tylko w jego handlu, lecz i w innych handlach teraz i dawniej

[1] Chmiel *o. c.* CCLXXXXIV. [2] Smoleński *o. c.* [3] Akta grodzkie m. St. Warszawy, Oblat t. 37 (Arch. Gł). Zob. rozdział X, nr II. [4] Dodatek do Korespondenta Krajowego i Zagranicznego 1793, nr 8.

znajdujące się z literami P J są jego fabryki, podał upomnione już ostrzeżenie do wiadomości publicznej".

Tym zagranicznym fabrykantem, obniżającym jakość pasów ze znakiem P J, był Pierre Toussaint Dechazelle (także de Chazelle) w Lyonie, który według źródeł francuskich [1] wyrabiał „ceintures imitées des Turcs, que portaient alors les riches Polonais... On lui envoyait des modèles de Constantinople, des échantillons de la Perse, de la Chine etc. afin de mieux s'identifier avec le genre des tissus de ce pays" [2]. Nie tylko co do jakości pasów wykonywanych przez Dechazelle'a pod znakiem P J zawiódł się na nim Paschalis. Dechazelle pozbywał pasy wykonane według wzorów przysłanych mu przez Paschalisa także innym nabywcom, a w r. 1774 znajdujemy wzmiankę w rachunkach Szymona Nikorowicza [3], że tenże bawiąc w Lyonie przesłał stamtąd do Lwowa kilka pasów wyrabianych w Lyonie, zapewne w fabryce Dechazelle'a.

Nie wiemy natomiast nic ścisłego o rzekomej paryskiej fabryce, w której by miano wyrabiać pasy na eksport do Polski, i prawdopodobnie mylna jest wiadomość Kitowicza [4], który mówi, że istniały: „pasy francuskie w gatunku tureckich i perskich, ale kolorami dobranymi i żywymi daleko wszystkie pasy... celujące, z napisem na końcu: à Paris". Pasów z takim znakiem nigdzie dotychczas nie spotkaliśmy i Kitowicz zapewne miał na myśli pasy lyońskie.

Paschalis chciał może zrzucić z siebie *odium* sprzedawania pasów lichszych ze swymi znakami P J, tkanych za granicą, i zarazem wyzyskać tę okoliczność dla reklamy swej fabryki lipkowskiej, kiedy ogłaszał [5]: „Była pogłoska niektóra, iż pasy z fabryki Paschalisa na pozór piękne i lustrowne, lecz w chodzeniu w krótkim czasie, iż się złoto psuje i czernieje. Przeto co się tyczy tej pogłoski, to ma honor zapewnić ur. Paschalis, iż takowe pasy nie były z fabryki jego, ani też są takowe, tylko ludzie chciwi i zazdrośni, końcem uszkodzenia, kazali i dotąd jeszcze każą robić takowe pasy pod imieniem Paschalisa w innych zagranicznych fabrykach i na końcu samym tkanych znajdują się wyraźnie wyrobione litery Paschalis lub P J. Te pasy z początku od końca blisko półtora łokcia do środka bywa złoto i robota cokolwiek dobra, im zaś dalej, tym gorsze złoto i robota; z fabryki zaś Paschalisa z jednego końca wciąż aż do drugiego jednakowa robota i równej dobroci złoto. W jego handlu znajdują się również zagranicznej fabryki pasy, na końcu pasa tylko dwie litery P J, lecz to nie znaczy Paschalis, tylko z fabryki paryskiej. Prześwietna publiczność kupując pasy niechaj na takowe raczy swą zwrócić uwagę".

To wykrętne i niezgodne z prawdą ogłoszenie Paschalisa, który sam zwróciwszy się do fabryki zagranicznej, by z jego znakiem wytwarzała pasy w Lyonie, innych pomawiał o to, spotkało się z reakcją ze strony warszawskiej konfraterni kupieckiej. Zażądano od Paschalisa [6]: „ażeby co by te chciwe i zazdrosne konfraterni doniósł, wyszczególnił i poświadczył w celu wynalezienia na przestępnych przyzwoitej kary. Inaczej słuszne na niego padnie porozumienie, iż on, będąc sam tego dzieła autorem i sprawcą, mający w swym handlu fabryk zagranicznych pasy pod swoją cyfrą P J a nie F P, co by cyfrę

[1] Artaud F., *Notice sur Pierre-Toussaint Dechazelle* (wyd. P. Saint-Olive w Mélanges historiques sur Lyon, Lyon 1869) i Spraw. KHS VII, s. CCXXIII. [2] Komunikat L. Fourniera w Spraw. KHS VII, s. CCXXIII. [3] Mańkowski, *Sztuka Islamu w Polsce*, s. 67. [4] Kitowicz, *Opis obyczajów i zwyczajów za panowania Augusta III*, III, Poznań 1841, s. 245. [5] Dodatek do Korespondenta Krajowego i Zagranicznego z 12 VIII 1793. [6] Dodatek do Korespondenta Krajowego i Zagranicznego z 12 I 1792.

fabryki paryskiej oznaczało, użył pocisku na niewinnych, aby tym samym szkodząc drugim lustru fabryce swej powiększył".

Paschalis przyciśnięty przez konfraternię kupiecką prosił urząd ławniczy miasta Starej Warszawy o delegowanie do jego sklepu komisji, która by stwierdziła stan rzeczy i zbadała pasy na miejscu. Istotnie komisję wysłano, a Paschalis 23 stycznia 1793 przedłożył jej do porównania wyroby swej fabryki oraz pasy fabryki zagranicznej. Nadto sprowadził „czeladnika starozakonnego Natana Nosonowicza" handlarza, aby ten również dla porównania przedłożył komisji pasy, jakie Nosonowicz kupił był w Lipsku. Przy wizji tej [1] okazało się, że nie tylko pasy ze znakami P J, lecz także ze znakami F S wyrabiane były za granicą i takie pasy właśnie Paschalis sam i czeladnik Nosonowicza okazał urzędowi ławniczemu. Urząd ten stwierdził, że tylko końce tych pasów są sporządzone z lepszego materiału, zaś środkowa część zwykle na bokach zczepiana była nitką, by oglądający zbytniej na nią uwagi nie zwracał, gdyż była wytkana z gorszego złota.

Kryterium, jakie zastosował urząd ławniczy miasta Starej Warszawy do odróżniania pasów krajowych fabryk od ich naśladownictw zagranicznych, leżało zatem w materiale tkaniny. Paschalis stwierdził, a zaliła się na to także publiczność, że w pasach lyońskiego pochodzenia nić metalowa środkowej części pasa, z lichszego zazwyczaj materiału, łatwo czernieje. Były też one według protokołu urzędu ławniczego „z końców swych ze złota... cokolwiek lepszego robione, dalej zaś od łokcia z jednej i drugiej strony w tychże pasach złoto jest podlejsze, bardzo rzadko w robocie dawane, gatunku takiego jak w końcach nie mające... wietkie i spomiędzy rzadko dawanego złota jedwab się przebija. ...Które to pasy, ażeby przez kupujących nie rozwijane były i gatunek ich, czyli jest jednostajny lub różny od siebie, nie był rozeznany z boków, poprzeszywane znalazły się".

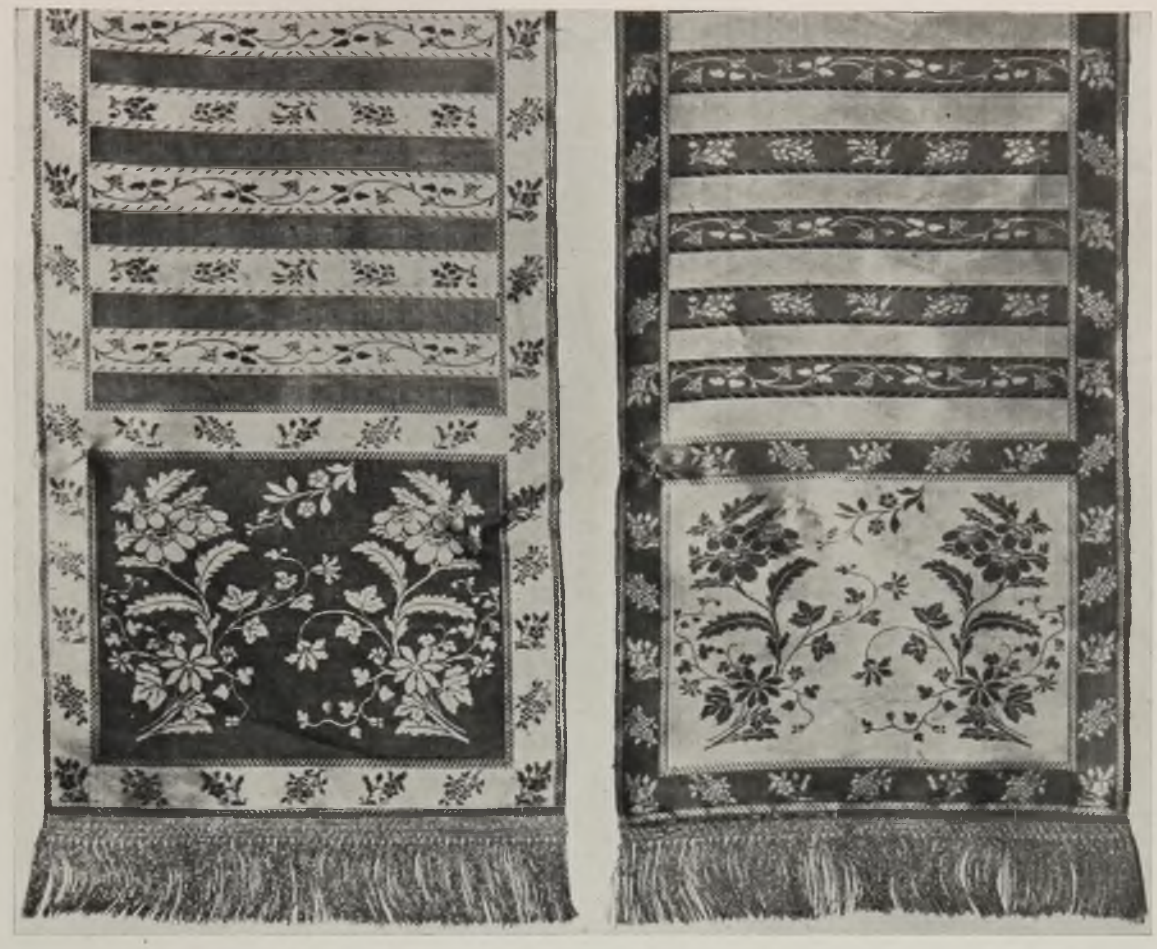
Na tych podstawach szukać będziemy francuskich naśladownictw przede wszystkim wśród pasów, w których uderza gorsza od polskich jakość nici metalowych, złotych i srebrnych. Jeszcze bardziej uwydatnia się różnica dotycząca pasów litych i półlitych w tym, że fabryki francuskie, a tak samo i gdańskie, nie znały magla, którego używanie w polskich persjarniach przyszło ze Wschodu. Toteż zagraniczne naśladownictwa nie posiadają zazwyczaj „lustrowności", jaką odznaczają się pasy polskie, podpadające pod kwalifikację pasów „bogatych", a która powoduje jakby większą ich zwartość i jednolitość powierzchni pokrytej nićmi metalowymi, świetnie błyszczącej i rzucającej refleksy. Tkanina pasów francuskich w miejscach pokrytych nicią metalową jest bardziej matowa.

Prócz różnic w jakości materiału tkaniny musiały zachodzić niewątpliwie także różnice stylowe w ornamencie pasów, choćby rękami cudzoziemskich tkaczy w Polsce wyrabianych, a naśladownictwami zagranicznymi. *Genius loci* działający w Polsce i decydujące tu zastosowanie się do gustu szerokich sfer publiczności nie sięgały do Lyonu. Chociaż też Dechazelle miał przed sobą wzory w pasach polskich i wschodnich, to jednak nie podobna, aby francuskie pojmowanie form dekoracyjnych nie zaznaczyło się w jego naśladownictwach pasów polskich i wschodnich dobitniej, aniżeli w tych, które francuskiego pochodzenia tkacze, jak Selimand czy Filsjean, wykonywali w Polsce.

Toteż do francuskich naśladownictw zaliczyć przyjdzie np. pas nr inw. 73549 Muzeum Narodowego w Krakowie (fig. 55), stanowiący imitację pasa perskiego na całej swej długości z wyjątkiem końców, w których Wschód przedstawia się nam w sposób, w jaki go pojmowano w Europie w czasach rokoka. Nie Persowie lecz Chińczycy, nie

[1] Akta grodu m. St. Warszawy t. 753, s. 475 (Arch. Gł.). Zob. niżej rozdział X, nr III.

55. Pas bez znaku. Kraków, Muzeum Narodowe, nr inw. 73549.



56. Pas gdański bez znaku, strona prawa i lewa. Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. 76684.

wiedzieć skąd wmieszani w ornament, siedzą tam z sokołem na ręku pod kwitnącym drzewem, nad którym zwisa girlanda kwiatów. Tak pojmowała orientalne motywy dekoracji rokokowa sztuka na Zachodzie w swych *chinoiseries* i *turqueries*, które razem zjednoczone, z trudną do uzasadnienia logiką, znajdujemy w ornamencie końców tego pasa.

Lyońskie naśladownictwa pasów polskich rozchodziły się za granicą, były do nabycia na targach w Lipsku i we Frankfurcie [1]. W Lipsku też kupował je starozakonny Natan Nosonowicz i stamtąd przywoził do Warszawy [2].

Pasy gdańskie są, podobnie jak lyońskie, naśladownictwem pasów polskich. Nie odbiegają od nich proporcjami przestrzeni pokrytej ornamentem, ani zasadniczymi motywami, podziałem na pólka, szlaczki i końce. Ornament roślinno-wiciowy bywa w nich jednak bardziej zokcydentalizowany: zamiast giętego ornamentu łodyg roślinnych spotykamy w pólkach najczęściej ornament rzucanych bukiecików i kwiatków (francuski *ornement semé*), pojęty na sposób zachodnio-europejski. Najbardziej od polskich wzorów

[1] Komunikat L. Fourniera w Spraw. KHS VII, s. CCXXIV. [2] Arch Gł. t. 753, s. 475. Zob. rozdział X, nr III.

oddalają się jednak końce pasów gdańskich. Zatrzymują one wprawdzie zarówno w dwustronnych jak i czterostronnych pasach kanon ornamentalny polski dwóch bukietów, rzadko jednak starają się w stylizowaniu tych bukietów iść drogami polskimi. Ornament końców — to zwykle swobodna, późnobarokowa czy rokokowa kompozycja, skłaniająca się ku naturalizmowi, podobna do tych, które współcześnie widzimy na paradnych tkaninach sukien kobiecych, obić mebli lub ścian pokoi.

Stylem tym pasy gdańskie zbliżają się najbardziej do pasów grodzieńskich i może też na nich szczególnie były wzorowane (fig. 56).

Istniały w Gdańsku dwie znane nam fabryki pasów przeznaczonych na eksport do Polski.

Bardziej polskiego schematu form trzymał się w swych wyrobach fabrykant Besz, którego nazwiskiem *Besz Danzig* w polskiej pisowni lub *Besch* w niemieckiej [1] znaczone pasy znajdujemy w niektórych zbiorach. Nazwisko Besz nad słowem Danzig oddzielają dwa w jednej linii ułożone znaki zapytania. Tak znaczony jest pas w zbiorze hr. Potockich w Krzeszowicach (fig. 57), w którego końcach dwa bukiety oddzielono od siebie jakby słupkami, złączonymi girlandą kwiatów i rodzajem firaneczek, tak że całość robi wrażenie, jak gdyby bukiety były ustawione w oknach, a tłem ich był horyzont nieba. Ornament kwiatowy pólek i szlaczków sposobem stylizowania przypomina pasy koreckie z tą różnicą, że w Korcu stosowano wiciowe łączenie w kwiatki, podczas gdy w pasie gdańskim tylko w szlaczkach znajdujemy gięte wiciowo gałązki, w pólkach zaś gałązki kwiatków rzucane są bez wiązania ich ze sobą.

Do pasów Besza zbliżony jest stylem również czterostronny pas w Muzeum Narodowym w Warszawie nr inw. 31849, w którego końcach bukiety kwiatów mają tło promienne. Pas ten nie posiada znaku, może jednak mimo to należałoby go przypisać warsztatowi Besza, który zapewne nie wszystkie swe wytwory znaczył tak, jak pas ze zbioru krzeszowickiego.

Nie znaczył też pasów swego wyrobu drugi gdański wytwórca pasów, P. C. Salzhüber, którego fabryka położona była w Szydłowcu (Schidliz) przedmieściu gdańskim, a który do wychodzących z jego warsztatu pasów doczepiał luźnie nitką znak owalny na grubym papierze z napisem w otoku „Königl. Gürtel Fab: zu Schidliz" [2]. Uzyskał był zatem Salzhüber przywilej królewski na założenie fabryki, której wyroby przeznaczone były dla Polski. Znak taki zachował się przyczepiony do pasa ze zbioru Czosnowskiego, nr inw. 76684 Muzeum Narodowego w Warszawie [3] (fig. 56).

Pasy Salzhübera w typie swym są jeszcze bardziej zokcydentalizowane niż pasy Besza. W pólkach następują po sobie na przemian paski jednolicie gładkie i kwiatowe, z tych ostatnich zaś co drugie pólko zdobione jest rzucanymi na tło bukiecikami, co drugie zaś ma wiciowo gięty ornament z motywem powoju. *Ornement semé* z kwiatów zdobi też szlaczki, w końcach znajdujemy dwa przeciwstawione sobie bukiety, nie jak w polskich typowych pasach rozchodzące się symetrycznie na obie strony, lecz o gałązkach fantazyjnie giętych, jakim bywał zazwyczaj zachodnio-rokokowy ornament kwiatowy. Takimi są pasy nr inw. I 729 Muzeum Czartoryskich w Krakowie i wspomniany wyżej nr inw. 76684 Muzeum Narodowego w Warszawie. Może także do nich zaliczyć przyjdzie pasy nr inw. 23363 i 31700 Muzeum Narodowego w Warszawie, o ile nie są to pasy grodzieńskie, czego na razie na pewno rozstrzygnąć nie jesteśmy w stanie.

[1] Świeykowski E., *Zarys artyst. rozwoju tkactwa i haftarstwa*, Kraków 1906, s. 272, tabl. XXIII.
[2] Romer *o. c.* 165, fig. 20. [3] Czosnowski *o. c.* tabl. XV.

Pasy gdańskie są w porównaniu z polskimi często źle zharmonizowane, barwy w nich bywają jaskrawe, nić złota, nie poddana lustrowaniu, błyszczy się mniej niż w pasach polskich.

Wspomnieć należy wreszcie o próbach, może nieudałych, naśladowania tkanin wschodnich także w Niemczech. W korespondencji Tyzenhauza znajduje się wzmianka o niejakim Treitschkem w Fordonie na Pomorzu, „który niedawno swoją fabrykę persjarską w Berlinie zbankrutował, teraz zostając w służbie przy akcyzie pruskiej. Ten Imć proponuje, że ma w Berlinie machinę do apretowania materiów, która w Anglii robiona i kilka tysięcy talarów tam kosztowała..."[1]. Nie mamy żadnych bliższych danych o fabryce Treitschkego w Berlinie ani o jego wyrobach. Nie ma też podstaw do przypuszczania, by miał on wytwarzać pasy podobne jak w Gdańsku, oparte na wzorach pasów polskich.

Pasy wytwarzane we Francji i w Niemczech dla zbytu w Polsce uważamy na ogół za naśladownictwo pasów polskich, jakkolwiek nie są one pozbawione cech oryginalności. Zwłaszcza pasy gdańskie cechuje odmienny niekiedy sposób ujmowania ornamentu.

57. Pas ze znakiem Besz Danzig. Krzeszowice, zbiór hr. Potockich.

Powszechny zwyczaj noszenia pasów miał sięgnąć nawet do najniższych i najbiedniejszych sfer szlachty zago-

[1] Arch. Tyzenh. XVI, k. 59 (B. Przezdz.).

nowej, której intencją było przez noszenie pasa i szabli przy boku odróżnić się od chłopa. Wyrazem tego są pasy płócienne z ornamentem na nich drukowanym klockami drewnianymi.

Ornament ryty w klockach drewnianych naśladowano z pasów tkanych, polskich i wschodnich. Przykładem tego są zestawione przeze mnie [1] w reprodukcjach obok siebie dwa pasy, wschodni jedwabny i polski drukowany na płótnie, którego ornament jest naśladownictwem końców pierwszego z nich, pólka zaś naśladowano z innego znów pasa.

Przez pasy płócienne drukowane ornament pasów jedwabnych trafiał do sztuki ludowej.

IX

Rzut oka na zagadnienie pasów polskich

Linia rozwojowa sztuki zdobniczej w pasach polskich. — Przegląd różnych typów pasa stworzonych w Stanisławowie i Brodach, następnie w Słucku, wpływ persjarni w Grodnie i typy pasa w podwarszawskich centrach produkcji. — Zasługa Jana Madżarskiego i Franciszka Selimanda w rozwoju zdobnictwa ornamentalnego pasów. — Wartości artystyczne produkcji Słucka i Kobyłki. — Topografia centrów produkcji pasów. — Tkacze Ormianie, Francuzi, Polacy. — Polski a francuski orientalizm w sztuce dekoracyjnej. — Wzajemne przenikanie wpływów a polskość koncepcji ornamentalnej pasa polskiego. — Stylowa samoistność pasa polskiego i cechy jego ornamentu. — Statyka i ewolucja form w poszczególnych częściach pasa. — Reprezentatywna rola końców pasa. — Rytm ich ornamentu. — Pasy jako wyraz pojęć staroszlacheckiego świata sarmatyzmu o pięknie.

Ogarniając myślą całość zagadnienia pasów polskich, od ich początków na kresach południowo-wschodnich, poprzez Słuck i podwarszawskie centra produkcji, aż po Kraków jako ostatni w ogniwie, — produkcji o różnym natężeniu i różnych walorach artystycznych, oddzielić musimy od siebie poszczególne jej fazy i rozdzielić światła i cienie w zasłudze stworzenia całości obrazu, który przedstawia miniona i zamknięta na zawsze, odrębna od innych sztuka zdobnicza, jaką było polskie persjarstwo.

Stworzyły ją południowo-wschodnie kresy Rzeczypospolitej, upowszechnił sarmacki obyczaj i sarmackie umiłowanie wschodniego ornamentu i kolorytu, wyprotegowała opieka magnatów. Na kresach też stworzony został kanon form pasa polskiego, ustalone proporcje jego poszczególnych części do siebie, od których odtąd już nie odstąpiono. Gdy idzie o ornament, to pasy typu stambulskiego, wytwarzane w Stanisławowie i Brodach zrazu niemal niczym się nie różniły od wzorów tureckich. Wkrótce jednak do tureckich elementów zdobniczych pod wpływem wzorów perskich wdzierać się zaczęły inne wpływy; ornament płaski, reliefowy pasów stambulskich nabierał plastyki. Równocześnie też w tych samych centrach produkcji pasów stambulskich, w Stanisławowie, Buczaczu i Brodach (Łahodowie), wytwarzał się drugi typ ornamentalny pasa, polsko-perski, nazwany przez nas stanisławowskim.

Na perskich wzorach oparty typ pasa, osiągnąwszy przewagę nad tureckimi, miał stworzyć podstawę dalszej ewolucji form, zdążającej do ostatecznego wytworzenia typu ornamentalnego, jakim miał być w ustalonej swej formie pas polski. Ewolucja zaczęta w Stanisławowie, Łahodowie koło Brodów i w Buczaczu, znajduje ciąg dalszy w Słucku, gdzie działa stanisławowski persjanin Jan Madżarski. Po okresie, w którym dominującym

[1] Mańkowski *Sztuka Islamu w Polsce*, tabl. 28 i 29.

był jednakowy tak w produkcji Stanisławowa jak i Słucka skromny typ pasa opartego na wzorach perskich, zwartego w formie, lecz w ornamencie zbyt jeszcze zawisłego może od perskiego repertuaru form dekoracyjnych, przychodzi kolej na większe zróżnicowanie i rozwinięcie jego ornamentu. Jan Madżarski stwarza w Słucku trzy główne typy, które miały się rozpowszechnić i znaleźć naśladownictwo w innych persjarniach polskich. Były to: typ „karumfilowy", bezpośredni następca poprzedniego, skromniejszego odeń polsko-perskiego pasa stanisławowskiego i słuckiego, dalej typ pasa o końcach z bukietami okolonymi ramką giętej rokokowo wstążki i wreszcie trzeci typ, który nazwaliśmy „stropowym", powracający do wzorów tureckich, przeistoczonych i spolszczonych w krajowych persjarniach. Te trzy typy pasa, stworzone w Słucku, a po części jeszcze w Stanisławowie, miały się utrzymać wśród wielu innych do końca istnienia polskiej produkcji pasów.

W przeciwieństwie do Słucka fabryka jedwabnych tkanin i pasów w Grodnie, jako oparta na wzorach francuskich, nie była wyrazem polsko-sarmackich tendencji sztuki zdobniczej i rozwoju w niej ornamentu. Zasługą jej był wpływ, jaki przez sprowadzonych z Lyonu tkaczy wywarła na inne polskie fabryki pasów. Pod ich wpływem zdobnictwo ornamentalne pasów w Kobyłce, Warszawie i Lipkowie zyskuje na bogactwie. Podstawą pozostały nadal perskie świetne wzory, które francuscy „desynatorzy" i wykonawcy-tkacze zeuropeizowali, podnieśli do wyższego poziomu artystycznego w szczęśliwym połączeniu elementów wschodniej dekoracji i stylu zachodnio-europejskiego, w którego zastosowaniu jednak działał polski *genius loci* i wymogi polskiego odbiorcy sarmacko-szlacheckiego środowiska kulturalnego. Jak w Słucku Jan Madżarski, tak w podwarszawskiej grupie persjarni, w Kobyłce, Lipkowie i w Warszawie samej, dominowała w tym zakresie twórczość artystyczna Franciszka Selimanda.

Jeżelibyśmy się mieli zastanowić nad artystyczną wartością pasów różnych fabryk perskich w Polsce, to wbrew dotychczas ustalonej powszechnej opinii trudno by było przyznać bezwzględne pierwszeństwo pasom słuckim. Słuck niewątpliwie podniósł produkcję pasów do wysokiego poziomu. Jan Madżarski jednak, stworzywszy pewne typy pasów, naśladowane potem przez inne persjarnie, powtarzał je w nieskończoność; Leon Madżarski nie wykazał żadnej twórczej oryginalności, powtarzając typy stworzone przez ojca. Obok Słucka stanąć musi Kobyłka, a obok Jana Madżarskiego Franciszek Selimand, o bogatszej od Madżarskiego inwencji, autor wielu wybitnych wzorów pasów, łączących motywy ornamentu wschodniego z zachodnim, o wytwornym rysunku i harmonijnych zespołach barw. Zasłudze twórczej Selimanda przypisać też należy najlepsze z pasów lipkowskich, znanych pod firmą Paschalisa.

Dwom zatem działającym w Polsce persjanom, Janowi Madżarskiemu i Franciszkowi Selimandowi, przypada w udziale zasługa wysokiego poziomu artystycznego produkcji zdobniczej pasów, jakkolwiek w odmiennym u każdego z nich kierunku. Z tymi dwoma najwybitniejszymi nie można porównać członków późniejszej od nich krakowskiej grupy persjan: Masłowskiego, Trojanowskiego, Puciłowskiego, Chmielewskiego i innych, którzy niewiele nowych elementów dekoracyjnych wnieść już mogli do zasadniczo ustalonych form pasa polskiego. Rolą ich było przeważnie powtarzanie i kombinowanie ze sobą zespołów dekoracyjnych, stworzonych przez Madżarskiego i Selimanda.

Przedstawiona tu w najkrótszych słowach linia rozwojowa pasa polskiego w ustaleniu się jego formy i ewolucji, jakiej podlegał jego ornament, wymaga uzupełnienia ze stanowiska tzw. geografii sztuki. Wymóg ten nasuwa się wobec faktu rozszerzenia się

produkcji pasów na znaczną ilość persjarni, rozrzuconych po całym niemal obszarze dawnej Rzeczypospolitej.

Droga rozwojowa pasa polskiego prowadzi dwoma szlakami. Z jednej strony z kresów południowo-wschodnich, w szczególności ze Stanisławowa, Brodów i Buczacza sięga ona na północ, do Radziwiłłowskiego Słucka, z drugiej strony z Grodna przez tamtejszych francuskich tkaczy do bliskich Warszawy Kobyłki i Lipkowa, a stamtąd znów w jedną stronę do Korca (przez Selimanda) i w drugą do Krakowa (przez Masłowskiego).

Przy końcu okresu, w którym pasy polskie odgrywały rolę, zarazem najświetniejszym w osiągnięciu przez nie poziomu artystycznego, istniały trzy centra ich produkcji. Na południowym wschodzie po pierwszym rozbiorze produkcja pasów upadła, rozwinęła się natomiast w Krakowie, gdzie istniały persjarnie Masłowskiego, Chmielewskiego, Puciłowskiego, Trojanowskiego, Belicy. Drugie centrum, skupiające się w województwie mazowieckim w pobliżu Warszawy, to Kobyłka prowadzona przez Selimanda, a czasowo przez Filsjeana, dalej Warszawa i Lipków Paschalisa i Selimanda. W tych persjarniach dominuje działalność Selimanda, a w jego pasach elementy zdobnicze Wschodu i Zachodu związały się z sobą w oryginalną i samoistną całość. Wprawdzie w drodze analizy porównawczej można zawsze w nich wyodrębnić genetycznie elementy wschodnie i zachodnie, i stwierdzić w zasadzie przewagę pierwszych, jednak całość, na jaką jedne i drugie elementy się składają, uznać musimy za oryginalną koncepcję stylową. Trzecie centrum ówczesne to na północnym wschodzie Słuck, w którym persjarnia, odcięta od Polski po drugim rozbiorze, poprzez katastrofy i załamania w r. 1794 i 1812 przetrwała jednak najdłużej, w mizernym wegetowaniu w rękach żydowskich dzierżawców aż do r. 1842. Styl zdobniczy pasów słuckich, pochodzący ze Stanisławowa, przetrwał w Słucku aż do końca. W okresie upadku było to zresztą już tylko niewolnicze powtarzanie dawnych świetnych wzorów.

W rozważaniach powyższych zawarto problemy dotyczące geografii sztuki. Pomijając kwestie przenoszenia się miejsc produkcji pasów, a biorąc pod uwagę samych ich producentów, dojdziemy do analogicznych rezultatów. Zaczęło się od tkaczów wschodniego pochodzenia, Ormian spod panowania tureckiego, założycieli pierwszych persjarni na kresach południowo-wschodnich, którzy zarazem byli nauczycielami polskich tzw. persjan. Podczas kiedy ci Mikonowicze, Misiorowicze, Madżarscy i inni działali w Stanisławowie, Buczaczu i innych miejscowościach na południowym wschodzie, to polskiego pochodzenia persjanie pracowali już równocześnie w pierwszej połowie w. XVIII w Nieświeżu czy Słucku. Wynika z tego, że Madżarski i inni nie stanowili około r. 1740 pierwszego nalotu persjan przybyłych ze Wschodu do Polski, gdyż już około r. 1750 byli czynni uczniowie innych (jak Chojecki i Gadowski), może równocześnie z Madżarskim i innymi Ormianami przybyłych persjan, zatrudniani w Radziwiłłowskiej persjarni w każdym razie przed r. 1757. Tradycje zatem sztuki persjan wykonywanej na terenie polskim zdają się sięgać co najmniej drugiej ćwierci w. XVIII. Nie ograniczały się one do samych kresów południowo-wschodnich, lecz sięgały równocześnie ku północnemu-wschodowi, na Białoruś.

Dzieląc ogół tzw. persjan według ich etnicznej przynależności, znajdziemy między nimi Ormian, Polaków i Francuzów. Ormianie ulegają zresztą rychło spolszczeniu, trwają też przez czas długi na kierowniczych stanowiskach w persjarniach polskich. Najwybitniejszymi między nimi byli bez wątpienia obaj Madżarscy. Paschalis był raczej przedsiębiorcą i kupcem niż tkaczem. Tylko w persjarniach gdańskich znajdą się Niemcy. Punktem wyjścia dla Francuzów była persjarnia w Grodnie, skąd przybyły z Lyonu Selimand prze-

szedł do Kobylki, Warszawy, Lipkowa a na koniec do Korca. Z Grodna według intencji Stanisława Augusta miało się rozchodzić zamiłowanie „gustu" francuskiego. Wielu też było w Grodnie sprowadzonych z Lyonu tkaczy warsztatowych. W Kobylce po Francuzie Selimandzie nastąpił znów Francuz Filsjean. Polaków spotykamy na początku we wszystkich persjarniach zajętych jako majstrów tkackich, lecz niewielu tylko na kierowniczych stanowiskach jako samoistnych przedsiębiorców. Tylko w persjarniach krakowskich kierownikami byli wyłącznie Polacy. W Krakowie też nie znajdujemy wśród persjan nikogo obcego pochodzenia. Lecz krakowskie persjarnie wystąpiły na widownię stosunkowo najpóźniej.

Interesującym zjawiskiem jest stylowe i artystyczne zorientalizowanie się wytwórców-tkaczów francuskiego pochodzenia. Dotknęliśmy tego tematu przy omawianiu dziejów persjarni w Grodnie. W persjarniach pod kierownictwem Francuzów i na warsztatach francuskimi rękami tkane pasy, które się miały wzorować na tkaninach lyońskich, ulegają orientalizacji ornamentu. Lecz orientalizacja ta nie dokonuje się w duchu francuskich *turqueries*, trwających i uznawanych we Francji od czasów Ludwika XV po czasy Ludwika XVI włącznie. Polski *genius loci* skierował te tendencje francuskich tkaczy na inne tory. Stosując się do upodobań szlacheckiej społeczności, poszli oni w przejęciu się wzorami wschodnimi drogą polską, a nie francuską. Francuskie *turqueries* są czymś zupełnie innym, aniżeli przeistoczone i przetrawione elementy wschodniego ornamentu na pasach polskich, nawet tych, które wyszły z persjarni Selimanda i Filsjeana.

Naszkicowane tu dzieje różnych, choć nie wszystkich persjarni polskich stwierdzają konsekwentną linię rozwojową w produkcji tej specjalnej gałęzi sztuki zdobniczej, którą stanowią pasy polskie. W poszczególnych stadiach, jakie przebywa produkcja pasów w Polsce, łączą się i wiążą dzieje ludzi-producentów i miejsc produkcji z ewolucją stylu ornamentalnego w pasach.

Ze związku różnorodnych czynników powstał zatem typ pasa polskiego, oryginalny i rodzimy, którego cechy swojskie, polskie wybijają się zarówno w ornamencie, jak i w zespole barw.

Studium pasów polskich to z jednej strony dzieje persjarni, z drugiej analiza ornamentu. Zapożyczanie motywów na Wschodzie i Zachodzie nie przynosi ujmy ornamentalnej koncepcji pasów polskich, nie przekreśla ich odrębnych walorów artystycznych ani nie niweczy ich stylowej samoistności. Ornament niemal wszystkich ludów i wszystkich czasów był eklektyczny. W czasach renesansu zapożyczał się u antyku, w czasach baroku i rokoka przetwarzał ornament renesansowy, oglądając się wstecz i czerpiąc z dawnego repertuaru form ornamentalnych. Nigdy jednak nie był dosłownym powtórzeniem i kopią form dawniejszych. Spośród czynników, które składają się na stylową całość ornamentu, zmieniały się zawsze przynajmniej niektóre z nich, tworząc nowe wartości przy zużytkowaniu dawniejszych motywów. Tak było i z ornamentem pasów polskich.

Na wstępie do niniejszego studium podnieśliśmy już odmienne proporcje pasa polskiego w stosunku do przeciętnego formatu pasów wschodnich. Ze zmianą proporcji, zmienione zostały także wymiary płaszczyzny, na której rozwijał się ornament. Ornament pasów rozwija się swobodnie na płaszczyźnie tkaniny, kierując się własnymi swoimi prawami. Nie ma w nim dążenia do zachowania jakichkolwiek skądinąd wziętych prawideł, jak tylko tych, które dyktuje tkactwo i jego wymogi. Ręką tkacza kieruje jego własne poczucie formy niemal na równi z wzorem, który ma przed oczyma. Granice ornamentu stanowią konwencjonalne kształty tkaniny tworzącej pas, jego nieodzowne

końce („głowy") i szlaczki dzielące płaszczyzny. Harmonia stylowa pasa polega na tym, że zarówno ornament jak i zespół barwny na całej długości tkaniny, w jej końcach i szlaczkach pozostawać musi ze sobą w zgodzie i stosować się do tych granic, jakie mu wyznacza jej kształt jako zamknięta w sobie całość.

Podnieść należy także nie tylko samo przejęcie motywów wschodniego ornamentu, tureckiego czy perskiego, zastosowanie go w pasach polskich i połączenie z elementami ornamentyki zachodnio-europejskiej. Równocześnie zmienia się często w powtarzającym się tzw. ciągłym ornamencie jego rytm i tempo, jeżeli wolno zastosować w tym wypadku analogie z zakresu muzyki dla określenia cech ornamentu. Zwłaszcza ornament końców pasa, ruchliwy i płynny w pasie perskim, ustala się w pasie polskim, jak gdyby z dynamicznego stawać się miał statycznym, lub przynajmniej dynamiczność ze statyką równoważył w poszczególnych częściach. Podczas kiedy dynamika trwa jeszcze niekiedy w ornamencie środkowej części pasa, to bukiety kwiatowe jego końców otrzymują już charakter statyczny, często nawet o cechach pewnej sztywności.

Jeżeli w znaczniejszej ilości pasów polskich różnych manufaktur porównamy ze sobą osobno ornament ich części środkowych, osobno zaś ornament końców i osobno znów szlaczków, to dojdziemy do przekonania, że nie wszystkie te części składowe pasa w równej mierze ulegały jednakim wpływom i jednakim ewolucjom. Najbardziej stałą, rzec można konserwatywną, była część środkowa pasa, dzielona zazwyczaj na wąskie paski poprzeczne, tzw. półka. W niej ornament wschodni przetrwał najdłużej. O wiele dalej idącą ewolucję przeszły choćby szlaczki, największą zaś same końce pasa.

Końce czyli „głowy" pasa polskiego stały się tą jego częścią, w której polskie persjarnie wypowiedziały się najdobitniej. Niejednokrotnie starano się nadać im formy indywidualne, wyposażyć w ornament najbardziej efektowny. Końce pasa, którym przepasywał się polski szlachcic, zwisały swobodnie na zewnątrz i stanowiły najbardziej reprezentacyjną jego część, na której zatrzymywało się oko widza. Końce pasa, jako przejaw sztuki zdobniczej, zasługują też na naszą największą uwagę. W jakim kierunku szedł rozwój ich ornamentu, zaznaczyliśmy już wyżej. Od jego ruchliwości i płynności w pasach wschodnich do statyczności w pasach polskich w ostatecznym stadium ich rozwoju droga ewolucji prowadzi przez zakręty i zygzaki. Nie znajdziemy też w ornamencie pasów polskich tendencji naturalistycznych. Pod tym względem zdobnictwo ich podlega ogólnym prawom sztuki ornamentalnej wszelkich czasów. Punktem jej wyjścia nie jest naśladownictwo natury [1] i kształtowanie form na jej wzór, jakkolwiek sztuka ornamentalna nie z samej abstrakcji czerpie swe motywy i zastosowuje niezbędne symbole.

Przeprowadzona przez nas analiza ornamentu pasów polskich i wykazanie wpływów obcych, jakie działały przy ich powstaniu, nie neguje ich polskości. Ponad stwierdzeniem wpływów obcych stać musi zrozumienie i należyte określenie roli pasów polskich w polskiej sztuce zdobniczej.

Pasy polskie stanowią też klasyczny przykład przystosowania się wielu cudzoziemskich twórców do gustu i pojęć estetycznych odbiorców ich dzieł. Rzec można, że szerokie sfery polskiej szlachty narzucały w tym wypadku swe upodobania artystom-rzemieślnikom, którzy byli wykonawcami idei, jaką w zakresie sztuki zdobniczej nosiły w sobie szerokie warstwy szlachty czasów sarmatyzmu. Zarówno forma pasa, jak i ornament oraz zespół barwny w nim reprezentowany to wyraz uczuć estetycznych i pojęcia o pięknie

[1] Riegl A., *Stilfragen*, Berlin 1893. — Worringer W., *Abstraktion und Einfühlung*, München 1908.

staroszlacheckiego świata sarmatyzmu. Tkacze wschodni i zachodni, Ormianie i Francuzi, dorzucali doń elementy swej sztuki, lecz myśl przewodnia w stworzeniu całości stylowej pasa została polska.

Nie uchybia w niczym tej stylowej całości fakt, że złożyły się na nią obce elementy sztuki. Całość pasa polskiego pozostaje oryginalna, a obce pierwiastki dorzuciły jej blasku, lecz nie zyskały przewagi, nie sprowadziły myśli przewodniej, wyrażonej w pasie polskim jako zespole zdobniczym, na obce drogi. Pozostał on czymś swojskim i rodzimym, i jest może najbardziej charakterystycznym i typowym do dzisiaj przedstawicielem tego, czym błyszczał zmysł reprezentacji szlachcica-sarmaty w w. XVIII.

Jeżeli kobierzec perski wysokiej klasy jako dzieło sztuki porównywano do sonetu z jego skończoną i zamkniętą w sobie formą, z jego cezurami, pauzami i stakkatami, to nie byłoby może przesadą, gdyby pas polski porównać z polonezem w rytmie następujących po sobie pólek w jego środkowej części, jak mawiano „wciąż pasa", w jego silniejszym akcencie ornamentu roślinnego i „pianach" ornamentu geometrycznego, wyrażanych nasileniem barw, w jego finale wreszcie, wybrzmiewającym w końcach pasów, na które wysilił się zmysł artystyczny jego twórcy.

Przedstawione przez nas ścieranie się z jednej strony przesiąkłego w dusze polskie i głęboko w nich tkwiącego orientalnego poczucia barwy, upodobania we wschodniej reprezentatywności właściwej sarmackiemu szlacheckiemu społeczeństwu, z drugiej strony zaś modyfikujące te upodobania i redukujące je do granic europejskiego poczucia form wpływy zachodnie, w szczególności wpływy francuskiej kultury artystycznej, stworzyły całość stylową, która charakteryzuje może w sposób najdobitniejszy polski sarmatyzm i jego epokę w tym, co ten kierunek miał do powiedzenia w zakresie sztuki zdobniczej.

PRZYPISY

1

Warszawa 1 kwietnia 1777.

List Tomasza Aleksandrowicza kasztelana wiskiego, marszałka dworu król. do podskarbiego Antoniego Tyzenhauza

(z korespond. A. Tyzenhauza lit. A. K. 166 verso w Bibliotece Przezdzieckich w Warszawie).

Król JMość P. N. P. ustanowił uniformę na ś. Stanisław, to jest wierzchnia suknia biała, a kamizelka pąsowa czyli żupan, te suknie mają być szamerowane szlakiem fabryki pasów słuckich. Ja wiedząc, że grodzieńska równa się słuckiej, a może ją i przewyższa, czynię rekurs do JWPana suplikując, ażebyś jak najprędzej kazał robić szlaki, tylko właśnie takie, jakich próbkę przyłączam, gdyż Najjśn. Pan już ma taką suknię i na blajer kazał mi dać z garderoby kawałek szlaku. Tymczasem gdy mogli wygotować i przystawiać do Warszawy na pierwszy dzień maja łokci 200 szerokiego do francuskich sukien, a wąskiego takiegoż według przyłączonej szerokości papieru także 200 do polskich, które, gdy JWPan przysłać zechcesz, trzeba zaraz i praetium ustanowić, bo to w oka mgnieniu rozbiorą. Suplikuję o jak najprędsze mię uwiadomienie, czy to być może albo nie, żebyśmy nie mieli zawodu, a nareszcie, co tylko można będzie na ten czas wygotować, suplikuję przesłać na moje ręce.

II

19 stycznia 1786.

Instruktarz celny Komisji Skarbu Koronnego

Archiwum Skarbowe w Warszawie 43 A. 23, Protokół ekonomiczny Komisji Skarbu Koronnego s. 89 (druk).

Instruktarz celny na mocy konstytucji Sejmu grodzieńskiego 1784 roku zaszłej, przez Komisję Rzplitej Skarbu Kor. złożony. Wydany dnia 19 stycznia 1786 roku.

	Cło na towary zagranicz. od sztuki		
	złp.	gr.	szel.
Pas perski najbogatszy	22	16	
Pas perski podlejszy	13	16	
Pas stambulski wąski, bogaty, gruby	3		
Pas sekiewski bogaty	4	16	
Pas ze szlakami w gwiazdki i muszki hałajowy	2	21	1
Pas jedwabny perski	2	7	1
Pas szałowy		26	2
Pas tyftykowy wyszywany	2		
Pas bagdadzki ze złotem lub srebrem	6	2	
Pas chiński bajwoli przedni ze złotem i srebrem	18		
Pas turecki, sekiewski w siatkę	3	10	2
Pasów angurskich sztuczka w 5 pasów od sztuczki		6	1
Pasów wełnianych sztuczka w 5 pasów od sztuczki		5	
Pas wełniany z wałkowych szerszych od sztuki		3	1
Pas wełniany prosty z węższych od sztuki		2	
Pasów żydowskich sztuka z 10 pasów od sztuki		16	
Pas turecki, kełbele zwany, haftowany od sztuki	2		
Pas turecki muślinowy wybijany od sztuki		12	
Pas szałowy z pienki podły z końcami od sztuki		12	
Pas jedwabny ad instar perski, moskiewskiej fabryki ze złotem lub srebrem od sztuki	4		
Pas jedwabny takiż ordynaryjny lub pienkowy bez złota lub srebra od sztuki	2		
Pasów moskiewskich wełnianych, krepowych, kałamajkowych i siatkowych w arszyn 30 od sztuki	18		
Pasów moskiewskich paskowatych wełnianych lub nicianych sztuka w arszyn 30 od sztuki	14		

III

(Bez daty, po 12 maja 1788).

Objaśnienie sprawy Selimanda w Komisji Skarbu Koronnego wiszącej, podane przez Franciszka Selimanda na ręce Adama Czartoryskiego, generała ziem podolskich

Rpis 1174, s. 45—7 w Bibliotece ks. Czartoryskich w Krakowie.

A Son Altesse Monseigneur le Prince Czartoryski Monseigneur.

Selimand directeur de la fabrique de ceinture en soye, or et argent établie à Kobylka par le sieur Filsjean, a l'honneur de representer à Votre Altesse qu'il y a travaillé neuf années à enseigner et perfectionner plus de soixante personnes: le sieur Filsjean

entrepreneur de la ditte fabrique après six années écoulées, convincu de la probité et de la capacité du suppliant a fait un contract avec luy de dix ans à compter du 5 avril 1785, voyant ensuite que cette fabrique pouvoit être dirigée par les élèves du sieur Selimand il luy a cherché dispute et le mis ignominieusement à la porte le premier octobre 1787 en sorte que le contract a encore sept années edemie(s) à écouler: à cette occasion le sieur Selimand a fait citer le sieur Filsjean pour être indemnisé, le procês a commencé au mois d' 8bre 1787 et les temoignages ont été faits le 12 de mai 1788 entre les mains de M. Regent Rządkowski qui sandoute a été trompé par de faux témoignages car il en est sorti un decret qui accuse le sieur Selimand de quatre points qui les destituent de toute pretention:

1° qu'il a laissé perdre de la soye et de la dorure,
2° qu'il n'a pas travaillé avec l'activité qu'exigeoit la fabrique,
3° qu'il n'a pas fermé la fabrique de soir n'y ouverte le matin,
4° qu'il a fomenté les ouvriers contre le sieur Filsjean,

le sieur Selimand supplie très humblement Son Altesse de luy faire la grace qu'on ordonne comme de droit qu'on fasse la verification des livres de la fabrique, on y verra:

1: que la sortie des matières premières ont fait la balance chaque années avec la marchandise fabriquée,

2: que les métiers ont toujours travaillé sans relache ny interruption et que le produit du benefice a augmenté chaqu' années,

3: que comme maître et directeur de la ditte fabrique il n'était point obligé d'en être le gardien n'ayant point sa demeure dans la maison de la fabrique comme le sieur Filsjean,

4: Les procês terminés au jugement de Monseigneur le Grand Marechal et au Grod ont prouvés le serment de tous les ouvriers que le sieur Selimand ne les a point fomentés:

le sieur Selimand supplie de rechef Son Altesse qu'on ordonne de faire la verification des livres de la fabrique, on y verra par les benefices que le sieur Filsjean a eu que le sieur Selimand est accusé a faux et qu'il a travaillé neuf années durant les qu'elles il n'a touché qu'environ six cent ducats pour monter et faire reüssir la fabrique qui n'a eue que très peu de fonds dans son principe puisqu'il n'y avoit pas même de quoy payer le sieur Selimand pendant plus de cinq ans qu'il s'est contenté de très modiques accomptes pour faciliter l'entrepreneur: actuellement que la fabrique est bien montée et qu'elle rapporte beaucoup de bénefice comme on peut le voir par le compte cy joint, le Filsjean veut faire casser le contract qu'ils ont ensemble sans indemniser le sieur Selimand qui a depensé environ 250 ducats pour se faire bâtir à Kobylki une petite maison croyant de s'y fixer et sur laquelle il doit encore la somme de 117 ducats à Monseigneur le Comte d'Unruh.

Son Altesse Monseigneur le prince Adam géneral de Podolie a vue commencer la fabrique à Terrespol.

Son Excellence le Comte d'Unruh la vu perfectionner à Kobylki par le sieur Selimand qui, comme il la dit cy dessus a enseignés ses talents a plus de soixante personnes nationnales des qu'els il en est déjà sorti deux maitre fabriquand, un qui dirige la fabrique de Kobylki, le second qui dirige la fabrique de Lipkow depuis un an.

IV

Warszawa, 2 grudnia 1789.

Umowa między Paschalisem Jakubowiczem a Franciszkiem Selimandem o kierownictwo fabryki pasów w Warszawie

Oblata z 24 stycznia 1791 w aktach grodu miasta Starej Warszawy t. 37. Archiwum Główne w Warszawie.

Między Imć Panem Paschalisem Jakubowiczem kupcem i obywatelem Miasta Starej Warszawy z jednej a Imć Panem Franciszkiem Selimandem, fabrykantem rodem z Francji z drugiej strony stanął pewny i w niczym nieodmienny z dobrowolnej stron umowy

kontrakt dwuletni w niżej opisany sposób i o to: Iż Imć Pan Paschalis Jakubowicz, mając fabrykę swoją do robienia pasów tu w Warszawie założoną, do której potrzebując fabrykanta, a znajdując w osobie wzwyż wspomnionego Imć Pana Selimanda doskonałość i zdatność do tejże fabryki, jako to wystawienia warsztatów i dysponowania onemiż, ze wszystkim co tylko potrzeby wyciągają do dobrego porządku i jak najdoskonalszego prowadzenia tej fabryki, przeto przyjmuje Imć Pan Paschalis Jakubowicz za fabrykanta Imć Pana Selimanda kładąc na niego niżej wyrażone obowiązki: Primo, ażeby się starał stawiać warsztaty jak najdoskonalej. Secundo, aby osnowanie jak najdoskonalej dysponował i snował. Tertio, czeladników i chłopców, aby jak najpilniej pilnował, żeby nie próżnowali i żadnej szkody nie robili i aby swoją robotę jak najdoskonalej robili. Quarto, aby jak najpilniej doglądał dziewczęta ze swoją małżonką zwijające jedwab, aby doskonale zwijały i żadnej szkody nie zrobiły. Quinto, złoto, srebro i jedwab przez tego ręce wydawane do roboty czeladnikom i chłopcom, dając takowe, aby jak najściślej dawał, pod uwagą, i odbierał, aby stąd przez zły niedozór szkody jakiej nie było. Sexto, zgoła mówiąc ze wszystkim co się tylko tyczy potrzeb tej fabryki i doskonalenia onej, niemniej we wszystkich okolicznościach w dołożeniu wszelkiego starania i pilności Imć Pan Selimand jest obowiązany wszystkiego dopilnować i zadość uczynić. Septimo, gospodarstwem, to jest spiżarnią i kuchnią, obowiązanym jest jak najoszczędniej rozrządzać i w tym mieć pilne staranie. Octavo, Imć Pan Selimand wzwyż wyrażone wszystkie obowiązki jak najpilniej uskutecznić przyrzeka. Przeto Imć Pan Paschalis Jakubowicz wyznacza jemu w ciągu tych lat dwóch co miesiąc gotowych pieniędzy po czerwonych złotych ośm, dico n⁰ # 8, oraz jemu samemu, żonie, matce i dzieciom stół, stancją i opał, po wyjściu zaś tych lat, gdy fabryka warszawska będzie przeprowadzoną i przyłączoną do fabryki lipkowskiej, wiele warsztatów będzie oddanych pod dyspozycję Imć Panu Selimandowi, to od każdego warsztatu na rok po czerwonych złotych dziesięć mieć będzie, a to za dozór i pilność jego i na ten czas stół, stancją i opał, jak wyżej wyrażono dawać przestanie Imć Pan Paschalis Jakubowicz, tylko Imć Selimand swoim własnym kosztem stół, stancją i opał utrzymywać będzie powinien. Nono, ten kontrakt zaczynać się będzie od dnia pierwszego Januarii tysiąc siedmset dziewięćdziesiątego, a kończyć się będzie podobnież dnia pierwszego Januarii tysiąc siedmset dziewięćdziesiąt drugiego, ponieważ od dnia pierwszego Septembris tysiąc siedmset dziewięćdziesiątego za miesięcy szczesnaście zupełnie Imć Pan Selimand jest zapłaconym przez Imć Pana Paschalisa Jakubowicza za swoje zasługi. Decimo, w tym kontrakcie wyrażone kondycje ze wszystkim strony obydwie jak najsolenniej strona stronie dotrzymać przyrzekają. W przypadku zaś w czymkolwiek niedotrzymania forum naznaczają sobie na sądy Komissji Skarbu Koronnego z którego-kolwiek bądź Regestru bez żadnej ekscepcji poddać obowiązują się. Działo się w Warszawie dnia drugiego miesiąca Decembris tysiąc siedmset ośmdziesiąt dziewiątego roku. Przed wyjściem zaś tych dwóch lat, gdyby się nie spodobało której stronie dalszej kontynuacji tego kontraktu, to sześciu miesiącami wprzód strona stronę awizować obligowaną będzie. Paschalis Jakubowicz manu propria L. S. in cera rubra expressi ibidem appositi Franciszek Selimand.

V

Warszawa 23 stycznia 1793.

Wizja pasów u Paschalisa Jakubowicza w domu jego na Krakowskim Przedmieściu przez Urząd Ławniczy miasta Starej Warszawy

Oblata w aktach grodu miasta Starej Warszawy t. 753, s. 475. Archiwum Główne w Warszawie.

Urząd ławniczy miasta Starej Warszawy, niżej podpisany, na rekwizycję ur. Paschalisa Jakubowicza, zjechawszy do kamienicy jego na Przedmieściu Krakowskim stojącej, wizję pasów w przytomności op[atrznego] Sylwestra Perkowskiego w[oźnego] p[rzysięgłego] i a[utentycznego] dnia 23 mca stycznia r. p. 1795 ekspediował w tym sposobie.

A naprzód ur. Paschalis Jakubowicz, odwołując się do obwieszczenia swego w Korespondencie Krajowym Prześwietnej Publiczności do wiadomości podanego, przekładał przed urzędem swym, że z fabryk zagranicznych pasy, tu znajdujące się, literami P. J. oznaczone, z końców swych ze złota są cokolwiek lepszego robione, dalej zaś od łokcia, od końca z jednej i drugiej strony, w tychże pasach złoto jest podlejsze, bardzo rzadko w robocie dawane, gatunku takiego jak w końcach nie mające, że są wietkie i spomiędzy rzadko dawanego złota jedwab się przebija. Na dowód czego okazał urzędowi swemu dwa pasy pod literami P. J. zagranicznej fabryki, które Urząd obejrzawszy, znalazł je takie, jak ur. Paschalis Jakubowicz przełożył, to jest z końców złoto cokolwiek lepsze i gatunku tęższego, dalej zaś wietkie, złoto podlejsze, rzadko dawane i kolor ciemniejszy okazujące. Pokazane były także dwa pasy zagranicznej fabryki pod literami F. S. Gdy i te obejrzane od końca do końca przez Urząd swój zostały, równy gatunek jak i u pierwszych okazał się. Które to pasy, ażeby przez kupujących nie rozwijane były i gatunek *ich*, czyli jest jednostajny lub różny od siebie, nie był rozeznany — z boków poprzeszywane znalazły się, które Urząd przeglądając porozwijał one dla lepszego poznania ich gatunku. Po przejrzeniu tych pasów, ur. Paschalis Jakubowicz przytomnego czeladnika starozakonnego Natana Nosonowicza mającego handel w Warszawie i Lublinie, zapytał się: skądby te pasy były? Odpowiedział: że te pasy starozakonny Natan Nosonowicz w Lipsku kupował. I te pasy w przytomności urzędu swego pomieniony czeladnik star[ozakonnego] Natana Nosonowicza nazad do siebie odebrał. Potem ur. Paschalis Jakubowicz okazał nam dwa pasy z fabryki zagranicznej w swoim handlu znajdujące się pod literami P. J. w których cokolwiek lepsze złoto i lepszy gatunek od pasów powyższych czterech z handlu star[ozakonnego] Natana Nosonowicza znajduje się, jeden suty, drugi półsuty i na affektacją ur. Paschalisa Jakubowicza Urząd te dwa pasy zapieczętowane onemu zostawił. Dalej ur. Paschalis Jakubowicz okazywał urzędowi swemu cztery inne pasy z fabryki swojej własnej, dwa z tym wyrazem = Paschalis = a dwa z literami P. J., a w środku tych liter baranek z chorągiewką, to jest pod swoim herbem. Te pasy rozwinięte Urząd oglądając od jednego do drugiego końca widział złoto czyste i gatunek jak może być przedni, złoto równo tak w końcach, jako i wciąż pasa, jeden kolor i jeden gatunek utrzymujące i toż złoto daleko przedniejsze, niżeli w zagranicznych pomienionych czterech pasach z handlu star[ozakonnego] Natana Nosonowicza, tak w gatunku swym, jako i w lustrze znajduje się. Którą to wizję dla tym większej ważności tenże urząd ławniczy MSW rękami własnymi podpisał.

POLISH WAIST-SASHES

(Synopsis)

Waist-sashes became in the XVIIIth century the necessary accessory of the costume of the Polish noblemen. Polish waist-sashes of that time were imitations of the waist-sashes worn in Islamic countries in the East. On the other hand several qualities clearly distinguish Polish waist-sashes from those of the East. The basic formal difference between them lies undoubtedly in the different relation of the decoration to the general form of the sashes which naturally furnishes the surface for the ornaments. Thus the general and individual character of the Polish waist-sash is the result of its different proportions (fig. 1). The Polish sash is divided into a middle part, the ends, and the borders which enclose the ornamented surface.

The Oriental origin of the Polish waist-sash led to the fact that the factories which arose in the South Eastern provinces of the Polish Republic in the first half of the XVIIIth century, and which were founded by Armenian workers who came to Poland from the countries under the Turkish rule, used mechanical devices which have had been in use in the East. These men brought to Poland also weavers-frames, probably different from those applied in the West of Europe, and they introduced into our country the knowledge of a special kind of metallic mangle; it was presumed that this machine gave a special lustre. It is interesting to note that this apparatus was used in Polish factories of waist-sashes where Eastern foremen were working; in other factories, with foremen from France, especially from Lyons, it was not known. As a consequence of the sejourn of textile workers of Armenian origin, who quickly became Polish, the Turkish nomenclature of the sashes was adopted in Polish factories, and in current use. We hear about various Turkish terms for example in the factory of the Radziwiłls in Sluck, even in the beginning of the XIXth century.

The first factories of waist-sashes which were founded in the South Eastern provinces of Poland relied mainly on the individual work of their proprietors who were the producers and at the same time the salesmen of their own products. A more differenciated organization was introduced in the larger factories which were founded by the members of the high aristocracy (Sluck), by the King's initiative (Grodno), or by a rich and enterprising private individual (Lipków). In these factories the administrative functions were entrusted to a special official, and became separated from those of the headman of the work-shop who was at the same time the author of the decorative patterns of the sashes. Among the workmen the individual who made the „heads" of the sashes, i. e. their ends, was considered as possessing the highest qualifications. The patterns were repeated several times, or combined, or borrowed from other factories without any scruples. In this state of things a given ornament does not always betray the origin of the sash in question which may be rather surmised from the signs on the sash. These signs were personal and topographical. A factory in an aristocrat's estate is signed on its belts by the name of the locality; an undertaker or a tenant of a „Persian" factory signes his products by his own name; and changes in the management of a factory

are sometimes indicated by changes in the accepted signs, as for inst. in the factory of the Radziwiłls in Słuck.

The middle, i. e. the longest part of the Polish waist-sash is divided in its decoration into oblique stripes called „small fields" when it is not uniform or covered by a special patterned ornament of the brocade type. As a rule, every other field was repeated, i. e. ornaments were applied alternately in paler and more discreet shades and of a geometrical character on Turkish models (fig. 4, 5), and in more striking colours (vine-pattern) on Persian models (fig. 6, 7). These alternating fields decide about the rhythm of the sash. The ornament of the borders usually approaches the Persian models. The ornaments of the ends of the sash form an independent composition which is most striking, accentuated by the artistic sense of their authors; however, it was based on Persian models.

The decorative elements, taken from Persian or Turkish models, were changed and adapted to the Polish taste as well as to that of the West of Europe. Thus the character of the Eastern motives was differently and specially interpreted. The factors which decided about this Western tendency are not uniform. We find among them decorative patterns of the Late Barrocco and of the Rococco period, as well as Classicist motives in the style of Louis XVI. All these influences of the art of the West of Europe, appearing succesively on our territory, become mixed with the basic Eastern ornaments of the sashes, Turkish and Persian, and form organic compositions. These do not appear to be mechanical compounds of various ornaments but independent stylistic organisms which possessed really Polish qualities, being in harmony with the Polish taste, but founded on the basis of the decorative art of the East.

The most ancient type of waist-sashes in Poland, manufactured in her South Eastern provinces, are those called Stambul sashes (fig. 12); these did not differ much from those imported directly from that city. After these, which have had been made on Turkish models, the next type was based on Persian models (fig. 8, 9, 10). The second type was manufactured in the factories of Stanisławów, Lahodów (district of Brody), Buczacz, and perhaps other places. The factories in these towns, led by Armenians who arrived from Turkey, owed their origin to the protection of the Polish Commander-in Chief, Joseph Potocki; it is in his estates that we find the so-called Persians of Armenian extraction. Stanisławów appears to play the most important role in the first period of the production of Polish sashes: waist-sashes from this factory are often mentioned in various inventories (of that time). The sashes from Buczacz (fig. 11) belong probably to the same type as those from Stanisławów (fig. 13, 14) and Lahodów (otherwise called from Brody).

On the decorative patterns of the factory of Stanisławów and on its type of sashes, which may be named Persian-Polish, was based the production of the factory of Prince M. K. Radziwiłł, this establishement being reorganized by him about 1757. He used to send his young apprentices to Stanisławów, he even imported from that town his weaving-frames, he bought there a mangle, and at last he called from Stanisławów a certain John Madżarski to become the manager of the factory of the Radziwiłls, first at Nieśwież, then at Słuck. John Madżarski, performing the functions of the manager of the Radziwiłls factory of sashes up to 1776, is the creator of several principal types of sashes (fig. 15—20) which were repeated at Słuck and in other Polish factories of sashes. After 1766 he was entrusted with the management of a „Persian" factory as an independent tenant; afterwards, his son Leo was manager till 1807 (fig. 21, 22).

Different tendencies are represented by the factory of sashes in Grodno which remained from 1768 on under the management of a Frenchman from Lyons, Vincent Dupiney. This factory, being only one among several others at Grodno which owed their origin to the project of King Stanisław Augustus and to the execution of the King's will by Anthony Tyzenhauz, was intended to imbue the Poles with the artistic culture of the West, and to produce waist-sashes on French models (fig. 23—7). But in a short space of time, even at Grodno, a more orientalising tendency became apparent.

The „Persian" manufacture at Kobyłka, near Warsaw, is related to the decadence of the factories at Grodno, and consequently to the „Persian" factory of that town. The factory of Kobyłka, established by the Chief of the district, Unrug, produced sashes

signed by the name „Kobyłki" (fig. 28—30) till 1781 when it became tenanted and enlarged by two Frenchman, S. Filsjean (fig. 37—39) and François Selimand, the second being of Lyonese extraction, and previously occupied in Grodno. This Selimand knew how to apply the French taste in a happy way by changing motives of Oriental origin. His products at Kobyłka are signed F S up to the year 1787 (fig. 31—6). From 1789 onwards Selimand was manager of the „Persian" factory which has had been founded by the Armenian Paschalis Jakubowicz in Warsaw (fig. 40) and at Lipków near Warsaw (fig. 41—3), and in which sashes of the type of Kobyłki were continued to be made. Selimand spent the last years of his life as manager of the „Persian" factory of the Czartoryskis at Korzec (fig. 44, 45).

The „Persian" factories of Grodno, Kobyłka and Lipków contributed in the most emphatic manner to make the ornaments and the style of the Polish sashes more Western, but nevertheless they did not break with the Eastern traditions. In this phenomenon, the Lyonese extraction of Selimand, and Lyonese patterns on which he has been educated, played their part. On the other hand, by keeping up Oriental stylistic qualities, Selimand's tendency in the evolution of sashes was Polish, and not French.

The factories of Cracow were the latest in this development. They were managed by „Persians" who learned their art in Kobyłka and Grodno, namely by Masłowski (fig. 46, 47), Trojanowski, Chmielewski (fig. 49), Puciłowski (fig. 48), Sztumer and Belica (fig. 50). These factories, with the exception of that of Masłowski, were small, and worked separately. The decoration of the Cracow type of sash is, generally speaking, eclectic in its character.

When we look upon the whole problem of the Polish waist-sashes, beginning by those of the South Eastern provinces, and going through those of Słuck and the centres near Warsaw, and at last at those of Cracow which remain the last link in the whole chain of this production (of variable intensity in the various artistic qualities), we come to the conclusion that separate phases of this production must be distinguished, and that individual merits must be duly appreciated. We cannot forget that the art of the Polish waist-sash is a phenomenon for ever closed, and independent of other braches of Applied Art. The art of the Polish sash appears to have been intensified and generalized by „Sarmatian" customs and by „Sarmatian" love of the Oriental patterns of colouring. It owed its life to the protection of the Polish high aristocracy.

On the other hand — contrary to common opinion — I would not attribute the highest artistic value to the sashes made in Słuck. On the same level I would willingly put the products of Kobyłka; at the side of John Madżarski I would name Fr. Selimand who appears to have been the creator of a richer scale of possibilities of invention, and who was the author of a great many outstanding patterns of sashes which united elements of Oriental decoration with those of the West. To his creative faculty must be attributed the best part of the production of Lipków, known under the name of Paschalis.

The analysis of the ornaments of the Polish waist-sashes as well as the demonstration of Eastern influences playing their role in their origin do not deny their Polish character. The Polish sashes do furnish the classical example of adaptation of foreign creators to the tastes and to the aesthetic notions of the consumers of their works. I consider the form of the sashes, their ornaments, and the scale and quality of their colouring to be the expression of the aesthetic sentiments and of the notion of Beauty of the old Polish nobility's world of „Sarmatism".

Thus we are able to distinguish: the truly Oriental but imbued into the Polish souls and character sense of colour, the love of Oriental tendencies in the expression of personal appearance and of external splendor, characteristic of the Polish nobility of that time; and, on the other hand, Western influences which modified these tendencies and which reduced them to the European sense of form, namely especially to those of the French artistic culture. These two tendencies led to the formation in the Polish waist-sashes of a stylistic expression which characterizes in a most effectual way the Polish „Sarmatism", and the XVIIIth century.

FELIKS KOPERA

JAN MARIA PADOVANO

Wstęp

Praca niniejsza jest wynikiem studiów nad historią rzeźby włoskiej w Polsce w w. XVI i pierwszej połowie XVII. Część rezultatów tych studiów ogłosiłem w pracy pt. *Grobowiec króla Jana Olbrachta i pierwsze ślady stylu odrodzenia na zamku krakowskim* (Przegląd Polski 1895), inną część w monografii pt. *Nadworny rzeźbiarz króla Zygmunta Starego Giovanni Cini ze Sjeny i jego dzieła w Polsce* (Kraków 1916), opracowanej i wydanej wspólnie ze Stanisławem Cerchą. Zarys całokształtu dałem w wydawnictwie zbiorowym pt. *Polska, jej dzieje i kultura* (Warszawa 1928). Badania nad twórczością Ciniego w Polsce pociągnęły za sobą konieczność zaznajomienia się z działalnością Padovana, z którym Cini wspólnie podejmował się artystycznych zadań. Toteż zrąb główny niniejszej rozprawy powstał właśnie w czasie studiów nad Cinim, przy czym korzystałem często z materiałów archiwalnych i spostrzeżeń udzielonych mi przez Stanisława Cerchę. Z późniejszych badań uwzględniłem przede wszystkim dzieło L. Planiscига pt. *Venezianische Bildhauer der Renaissance* (Wien 1921), a zwłaszcza rozdział o działalności Padovana we Włoszech, tak uderzająco się różniącej od jego twórczości na polskiej ziemi, w innych warunkach kulturalnych. Planiscig tej polskiej epoki Padovana zupełnie nie omawia. W świeżo wydanej pracy pt. *Czy Jan Maria Padovano był w Rzymie?* (Rocznik Krakowski XXVIII 1937) K. Estreicher i J. Pagaczewski niezależnie od nieznanych im wyników moich badań doszli w niektórych punktach do tych samych w zasadzie wniosków. Autorzy ci dali szerszy i pełniejszy obraz związków dzieł Padovana z włoską sztuką nagrobkową, tak że ich praca jest jak najlepszym uzupełnieniem moich badań.

I

Wiadomości o Padovanie przed jego przybyciem do Polski

Jan Maria Padovano pojawia się w źródłach włoskich po raz pierwszy 28 kwietnia 1520 jako Maistro Zuan de Padoa, a mianowicie w aktach odnoszących się do odnowienia kaplicy św. Antoniego w padewskim Santo [1]. Zamówiono wtedy u niego płaskorzeźbę

[1] Planiscig L., *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, Wien 1921, s. 259.

1. Nagrobek Zygmunta Starego w katedrze krakowskiej.

Fot. A. Pawlikowski.

Cud ze szklanką [1], należącą do cyklu płaskorzeźb różnych artystów, którego treścią różne epizody z życia św. Antoniego. Miał najpierw wykonać model tej płaskorzeźby. Istnieje wiadomość, że rzeczywiście taki model wykonał. Widział go mianowicie z początkiem dwudziestych lat w. XVI w domu Gwidona Lizzaro w Padwie kronikarz sztuki Marc Antonio Michiel [2]. Widział też tam inne dzieła Padovana. Tenże autor podaje, że Cud ze szklanką wykończył w r. 1529 mediolańczyk Paolo Stella [3]. Że jednak udział Stelli w tej robocie nie był duży, wskazuje fakt, że w r. 1529 Sansovino zapytany przez pracodawców Padovana, ile Stelli zapłacić za dokończenie roboty porzuconej przez naszego

[1] Planiscig *o. c.* s. 259 i fig. 271. [2] Tamże s. 259. [3] Tamże.

rzeźbiarza, zaproponował kwotę 248 lir, niewielką w stosunku do 1227 lir, które miał otrzymać Padovano za całość [1]. Był więc Padovano około r. 1520 znanym już rzeźbiarzem, skoro powierzono mu tak ważną pracę na równi z innymi wybitnymi artystami, a że

2, 3. Medal króla Zygmunta Starego, awers i rewers.
4, 5. Medal królowej Bony Sforzy, awers i rewers.
Podług egzemplarzy w Muzeum Narod. w Krakowie.

Fot. A. Bochnak.

inne jego rzeźby we Włoszech powstały najwcześniej około r. 1515 [2], więc urodził się prawdopodobnie w latach 1490—5, czyli że w chwili rozpoczęcia roboty w Santo miał lat 25—30.

Gdy Padovano miał się udać do Polski i musiał przerwać pracę nad Cudem ze szklanką,

[1] Planiscig *o. c.* s. 260. [2] Tamże s. 267.

wysłano go do Wenecji, ażeby znalazł rzeźbiarza, który by go zastąpił. Czy to on zaproponował Stellę, nie wiadomo [1].

Wiadomość o powołaniu Padovana do Polski przekazał nam kronikarz padewski

6

7

8

9

6, 7. Medal królewicza Zygmunta Augusta, awers i rewers.
8, 9. Medal królewny Izabeli Jagiellonki, awers i rewers.
6 i 7 podług egzemplarza w krak. Muzeum Narodowym,
8 i 9 podług odlewu z unikatu w zbiorach d'Este w Modenie.

Fot. A. Bochnak.

Bernardino Scardeone. Pisze on o tym, co następuje: „De Ioanne Maria Musca. — Vivere dicitur adhuc huius discipulus (tj. Agostina Zotto) Jannes Maria Musca, marmorarius insignis, cuius opus extat Venetijs statua magna divi Rochi, et alibi privatim publiceque multa laudatissima opera. Is modo (ut fertur) a rege Poloniae magnis pollicitationibus

[1] Planiscig *o. c.* s. 260.

accítus est, et magno stipendio donatus pro sepulchro regio illic magnificentissime construendo: ex eoque regi reginaeque quam gratissimus"[1]. Scardeone stwierdza, że Padovano był uczniem Agostina Zotto, mało zresztą znanego artysty.

Nie będę tu za Planiscigiem omawiał rzeźb, które ten uczony uważa za utwory Padovana z czasu przed przybyciem artysty do Polski, ciekawych odsyłam do tej książki[2]. Rozpatrując działalność Padovana w Polsce będę się w miarę potrzeby powoływał na analogie z jego utworami we Włoszech.

II

Kilka wiadomości o Padovanie ze źródeł polskich

Zanim przejdę do omówienia działalności artystycznej Jana Marii Padovana w Polsce, co jest głównym tematem mojej rozprawy, podam luźne wiadomości o tym rzeźbiarzu, nie wiążące się ściśle z jego dziełami, lecz odnoszące się do jego stosunków osobistych.

10, 11. Medal królowej Bony z r. 1546, awers, i rewers.
Podług egzemplarza w krakowskim Muzeum Narodowym.
Fot. A. Bochnak.

Artysta dorobił się w Polsce majątku: posiadał w Krakowie domek propre portam S. Nicolai, z którego podatek zanotowano pod datami 1552, 1553, 1554, 1559[3], oraz parcelę *(area)* w tej samej stronie[4]. Leżały te posiadłości w pobliżu domu, nabytego w r. 1532 przez Jana Ciniego ze Sieny i Mikołaja Castiglione[5].

W aktach miejskich często pojawia się nazwisko Padovana. I tak pod datą 22 marca 1553 czytamy, że kamieniarz Jan Maria winien jest za drzewo Stanisławowi Grotkowskiemu 11 zł[6]. W tym samym roku zapisano również, że w domu Bursy Niemieckiej przy ulicy Brackiej wynajmuje Jan Maria lokal na warsztat. Rektor Mikołaj z Szadka zastrzegł sobie jednak, że gdyby kucie przeszkadzało wykładom, będzie się musiał po roku wyprowadzić[7]. W r. 1563 należał Padovano do komisji złożonej z artystów i rajców miejskich, oceniającej z urzędu rzeźby[8].

[1] Scardeone B., *De antiquitate urbis Patauiae et claris Patauinis libri tres*, Basileae 1560, s. 377. Por. Planiscig *o. c.* s. 273. [2] Planiscig *o. c.* s. 259—78. [3] Piekosiński F., *Prawa, przywileje i statuta m. Krakowa* I, Kraków 1885, s. 1025, 1043—4. [4] Arch. Aktów Dawnych M. Krakowa, rpis 1633, s. 64. [5] Consul. Cracov. (tamże, rpis 434, s. 572). [6] Consul. Cracov. (tamże, rpis 443, s. 332). [7] Muczkowski J., *Mieszkania i postępowanie uczniów krakowskich w wiekach dawniejszych*, Kraków 1842, s. 40. [8] Consul. Cracov. (Arch. A. D. M. Kr., rpis 445, s. 328). Zob. też Sinko K., *Hieronim Canavesi* (Roczn. Krak. XXVII 1936, s. 168, nr 4).

12. Nagrobek biskupa Piotra Tomickiego w katedrze krakowskiej.
Fot. St. Kołowiec.

W r. 1567 udaje się z Niepołomic do Lublina — w jakiej sprawie nie wiadomo. Dowiadujemy się o tym z zapiski: „Formanowi, kthori wozil Dzian Marya do Lublina flore. 9 gr. 6[1]. Przypuszczać można, że skoro w rachunkach niepołomickich znajdujemy ten wydatek, to Padovano jeździł w sprawie jakichś budowli królewskich.

Jako majster cechu kamieniarsko-murarskiego wykształcił Padovano niewątpliwie szereg uczniów. Niestety materiałów do wcześniejszego okresu jego działalności w tym zakresie brak. Zachowana księga cechowa, zaczynająca się od r. 1572, zawiera pod tym rokiem wiadomość, że „Magister Ioannes Dzywo Maria" przyjął ucznia Jana z Krakowa, syna Piotra Białego, na cztery lata na naukę[2]. W r. 1573 wyzwolił ucznia

[1] Arch. Skarb. ks. 1 oddz. III, f. 470. [2] Regestrum seu liber actorum contubernii muratorum, fabrorum et stameciorum clarissimae urbis Cracoviensis (Arch. A. D. M. Kr., rpis A/D 480, s. 19). Jan Biały

Jana Koparę [1]. W r. 1572 upoważnił Hieronima Canavesiego do odbioru pewnej sumy [2].

Padovano umarł w r. 1574 po 31 marca, skoro jeszcze w tym dniu wystawił kwit na pobranie należnej mu od króla kwoty. W tych kwitach dodawano o nim objaśnienie, jako o takim, „co kamienie na groby rzeza" [3]. Wcześniej, bo w r. 1570, zmarła żona Padovana, z domu Katarzyna Przykuta. Brat jej Grzegorz („Gregorius Przikutha de villa Blazminy") [4] odbiera nieruchomość po zmarłej dla siostrzenicy Anny, żony Sebastiana Sobka, krawca z Kunowa [5]. Padovano ożenił się więc z Polką; dzieci z nią chyba nie miał, bo nie są wymienione przy sposobności spadku po niej. Wątpliwe jest, by złotnik Andrzej Moskwa, wymieniany w aktach także jako Mosqua w latach 1545—75 [6], mógł być synem Jana Marii, chyba że Katarzyna Przykuta byłaby jego drugą żoną; Andrzej mógłby być wtedy synem z pierwszego małżeństwa. Ale nic nie upoważnia do takiej hipotezy.

W korespondencji używał Padovano monogramu MA z krzyżykiem w pośrodku [7].

Ambroży Grabowski wysunął domysł, że występujący w aktach miejskich i grodzkich Włoch Jan Maria Fabrucius (Fabruzzi) może być identyczny z naszym Janem Marią Padovanem [8]. Bliższe zbadanie rzeczy pokazało jednak, że są to dwie różne osoby. Fabruzzi ma sprawy zgoła nieartystyczne, a nadto określenie, że jest on kupcem i florentczykiem [9], wyklucza wszelką możliwość utożsamiania go z Padovanem. Pozostanie więc nadal nasz rzeźbiarz Janem Marią Padovano z przezwiskiem Mosca (Musca), a o nieznanym nazwisku rodowym.

III
Dzieła Padovana

Płaskorzeźby Cud ze szklanką w kaplicy św. Antoniego w Padwie Padovano — jak wiemy — nie skończył, bo wezwany do Polski dzieło to porzucić musiał. We wrześniu r. 1529 Stella wykończył przerwaną przez Padovana pracę. Zapewne nasz mistrz był już w drodze do Polski. Dzieło, dla którego Jana Marię z Padwy sprowadzono, figura na-

nie skończył nauki u Padovana z powodu śmierci mistrza, zaszłej po 31 III 1574. Na dalszą naukę przeniósł się do Jana Michałowicza, który go wyzwolił na czeladnika 8 IV 1576 (tamże s. 57, zob. też Pagaczewski J., *Jan Michałowicz z Urzędowa*, Rocznik Krak. XXVIII 1937, s. 57). Z czasem przeniósł się Biały do Lwowa, gdzie się zachował podpisany przezeń i datą 1592 opatrzony ołtarz alabastrowy w katedrze (Mańkowski T., *Jan Biały, lwowski uczeń Jana Michałowicza z Urzędowa*, Rocznik Krak. XXVIII, s. 174 i fig. 1, 3).

[1] Regestrum etc. (Arch. A. D. M. Kr. rpis A/D 480, s. 22). [2] „Jeronim Chanavezy" zeznał dnia 30 IX 1572, „że wziął od urzędników w żupie wielickiej zł 13 imieniem pana Dzian lapicida". Arch. Skarb. oddz. V (kwity) ks. 5, nr 125. [3] Pokwitowanie z r. 1571: „Giony Maria Padovano, tego co kamienie na groby rzeza z odebranych od Fogelwedra zł 16 gr 15" (Arch. Skarb., indeks z w. XVIII do oddz. IV, rekognicje, pod literą G). — Najserdeczniejsze podziękowanie autora zechce przyjąć dyrekcja Archiwum Skarbowego za sprawdzenie powyższych zapisek, zaś konserwator mgr Witold Kieszkowski, który w swoim czasie czynił poszukiwania archiwalne do historii rzeźby w. XVI w Polsce, za uprzejme informacje, których był łaskaw dyrekcji Archiwum udzielić. [4] Może Błaziny w Iłżeckiem; zob. *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego* I, Warszawa 1880, s. 246. [5] Scabinalia Crac. (Arch. A. D. M. Kr. nr 19, s. 114). [6] Lepszy L., *Andrzej Marstella, złotnik i rajca krakowski* (Spraw. KHS IV, s. 56, nota 6). [7] Dokument w Muzeum Narodowym w Krakowie. [8] Grabowski A., *Skarbniczka naszej archeologii*, Kraków 1854, s. 79. [9] Castr. Cracov. (Arch. Państw. w Krakowie t. 74, s. 1024, akt 808; t. 77, s. 130, akt 71; t. 77, s. 229, akt. 267); Inscriptiones Castri Cracov. (tamże nr 73, s. 507), oraz Consul. Cracov. (Arch. A. D. M. Kr. nr 443, s. 683, 962; nr 444, s. 492).

13. Część środkowa nagrobka biskupa Piotra Tomickiego w katedrze krakowskiej.
Fot. St. Kolowiec.

14. Szczegół z nagrobka biskupa Piotra Tomickiego w katedrze krakowskiej.
Fot. A. Bochnak.

grobna Zygmunta Starego w kaplicy Zygmuntowskiej (fig. 1) [1], daje najlepszą miarę zdolności artysty, który, rozpoczynając pracę pod świeżym wpływem włoskich mistrzów, pragnął wystąpić z utworem jak najlepszym. Cała kaplica, oprócz tej właśnie figury, była już gotowa. Gotowy był nawet i sarkofag królewski [2], tak że artysta wykuł samą tylko figurę nagrobną.

Nowością na ów czas, którą Padovano tu wprowadził, był ożywiony i śmiały układ ciała, właściwy epoce rozwiniętego renesansu, a mający w sobie zarodek teatralności baroku. Wysunięte torso, zgięte ramiona i skrzyżowane nogi tworzą kształt jakby łamanej ósemki. Głowa nie układa się na linii piersi, ale się z tej linii wyłamuje. Padovano układ ten niejednokrotnie powtarzać będzie, oczywiście w zasadzie tylko: spotkamy go na pomnikach, które niewątpliwie Padovano wykonał, jak grobowce Tomickiego, Gamrata, Kamienieckiego, Tarnowskich. W figurze Zygmunta Starego układ ten pojawia się po raz pierwszy. Wpływ Andrzeja Sansovina, a w szczególności jego dłuta grobowca Askaniusza Sforzy w S. Maria del Popolo w Rzymie, zaznaczył się w układzie ciała, a głównie w podniesieniu torsa i przechyleniu głowy pod kątem do jego osi. Także niespokojny

[1] Nie podzielam zdania Hornunga Z. (*Pomnik ostatnich Jagiellonów w kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu*, Księga pamiątkowa ku czci Leona Pinińskiego I, Lwów 1936, s. 379—402), jakoby figura Zygmunta Starego była utworem Padovana dopiero z lat siedemdziesiątych w. XVI, czyli z samego schyłku życia artysty. Obszerniej o tym Estreicher K. i Pagaczewski J., *Czy Jan Maria Padovano był w Rzymie?* (Roczn. Krak. XXVIII 1937, s. 149—53) oraz recenzja Bochnaka A. w Dawnej Sztuce I_1 1938, s. 75—8.
[2] Popiel P., *Czynności artystyczne na dworze Zygmunta I wedle zapisów Seweryna Bonera* (Spraw. KHS I, s. 68) oraz Komornicki S. S., *Kaplica Zygmuntowska w katedrze na Wawelu* (Roczn. Krak. XXIII, s. 72).

15. Matka Boska z Dzieciątkiem, szczegół z nagrobka biskupa Piotra Tomickiego w katedrze krakowskiej, pedług odlewu gipsowego. *Fot. A. Pawlikowski*

układ nóg tu i tam jest zbliżony. Wspomniany grobowiec Askaniusza Sforzy i podobny do niego grobowiec Hieronima Basso Rovere, również utwór Andrzeja Sansovina, w S. Maria del Popolo, to dzieła z lat 1505 i 1507 [1]. Jak się ten typ różni od typu figury na grobowcach quattrocenta, najlepiej wyjaśnił Wölfflin [2]: „Für die Grabfigur war im XV Jahrhundert ein flaches Liegen das Übliche, ein Schlafen mit gleichmässig gestreckten Beinen und schlicht übereinander gelegten Händen. Sansovino giebt auch noch das Schlafen, aber die herkömmliche Art des Liegens war ihm zu einfach und zu gewöhnlich: der Tote legt sich auf die Seite, die Beine kreuzen sich, ein Arm wird dem Kopf untergeschoben und die Hand hängt frei vom Kissen herab. Später wird die Figur immer unruhiger, es ist als ob böse Träume den Schlafenden quälten, bis endlich das Erwachen kommt und dann ein Lesen oder Beten dargestellt wird".

Przejdźmy do szczegółów pierwszego dzieła Padovana w Polsce. Ręce Zygmunta

[1] Bode W., *Denkmäler der Renaissance Sculptur Toscanas*, München 1892—1905, tabl. 533—4.
[2] Wölfflin H., *Die klassische Kunst*, München 1914, s. 71—2.

16. Nagrobek biskupa Piotra Gamrata w katedrze krakowskiej.
Fot. St. Kolowiec.

Starego mają układ trochę sztuczny, ale umotywowany; obie są w nadgarstkach zgięte. Draperia układa się w płaszczyznach łamanych, a miejscami sztywnych.

Sprawa autorstwa posągów w niszach kaplicy Zygmuntowskiej nie przedstawia się jasno. Są wśród nich takie, które miałoby się ochotę przypisać Padovanowi. Rzecz ta powinna się stać przedmiotem osobnego, bardzo ścisłego badania.

Zygmunt Stary i Bona, mając zamiar posłać kardynałowi Hipolitowi d'Este, z którym byli w stosunkach przyjacielskich, swoje i swoich dzieci portrety, zamówili u Padovana cztery medale [1]. Tym się chyba tłumaczy, że jedyny zbiór, w którym zachowała się dotąd cała seria tych portretów, to zbiór rodziny d'Este w Modenie. W innych zbiorach

[1] Kopera F., rec. z dzieła Chłędowskiego K. pt. *Dwór w Ferrarze* w Kwart. Hist. XXIV 1910, s. 624.

17. Część środkowa nagrobka biskupa Piotra Gamrata w katedrze krakowskiej.
Fot. St. Kolowiec.

18. Szczegół z nagrobka biskupa Piotra Gamrata w katedrze krakowskiej.
Fot. A. Bochnak.

znajdują się z tej serii tylko pojedyncze medale z portretem króla, królowej i królewicza, portret zaś królewny Izabeli istnieje tylko w jednym, modeńskim egzemplarzu [1]. Padovano dołożył niezawodnie wszelkich starań, aby się popisać na ferraryjskim dworze, który słynął z dobrych medalierów.

Brązowy medal Zygmunta Starego (fig. 2, 3) [2] przedstawia popiersie króla w zbroi i koronie. Twarz jest modelowana starannie, widocznie z natury. Artysta nie idealizuje; królewskiej twarzy stara się nadać wyraz powagi. Rysunek lewego ramienia jest chybiony. Kształty orła na odwrotnej stronie medalu rozłożył artysta w ten sposób, aby wypełniły koło, przy czym stylizację heraldyczną ptaka silnie zaznaczył, trzymając się raczej gotyckich wzorów, o czym przekonać się można zestawiając go z orłem na grobowcu Kazimierza Jagiellończyka. Medal ten, podobnie jak i następne, jest sygnowany przez artystę i opatrzony datą 1532 [3].

Drugi medal przedstawia portret królowej Bony (fig. 4, 5) [4]. Zwrócony w trzech czwartych biust ma błąd w rysunku. Twarz modelowana jest starannie, z zaakcentowaniem nozdrzy i podbródków. Nadmiernie wypukły czepiec przedstawiać musiał trudności podczas odlewu z powodu nierównomiernego oziębiania się metalu. Szyję królowej ozdobił Padovano sznurem pereł i łańcuchem z zawieszeniem, podnosząc w ten sposób efekt portretu. Strona odwrotna przedstawia drzewo z napisem TALIS EST QVALE

[1] Kopera F., *Polskie medale Padovana w zbiorach Esteńskich w Modenie* (Wiad. Num.-Archeol. IV 1902, s. 117—9). [2] Gumowski M., *Medale Jagiellonów*, Kraków 1906, nr 65, tabl. XVI. [3] Napisy na tych medalach podają: Kopera, *Polskie medale Padovana w zbiorach Esteńskich w Modenie*, s. 117—8, oraz Gumowski *o. c.* nr 65—8. [4] Gumowski *o. c.* nr 66, tabl. XVII.

19. Szczegół z nagrobka Ocieskiego w krużgankach klasztoru dominikanów w Krakowie.
Fot. I. Krieger.

FERT. Jest to pochwała Bony jako matki; dewizę tę należy tłumaczyć: jakie drzewo, taki owoc.

Trzeci medal przedstawia młodocianego królewicza Zygmunta Augusta (fig. 6, 7) [1]. Widzimy w dziele tym równie śmiałe traktowanie wypukłości oraz te same zalety i wady, co w poprzednich medalach. Na odwrotnej stronie przedstawił artysta lwa kroczącego, jak na owe czasy dobrze wystudiowanego. Medal ten przypomina medal Lionella d'Este z r. 1444 roboty Pisanella, gdzie również znajdujemy lwa i podobne traktowanie ziemi oraz zbliżone podcięcia [2].

Czwarty medal, przedstawiający popiersie królewny Izabeli (fig. 8, 9) [3], jest podobnie jak poprzednie traktowany, jednak nieco słabszy. Na stronie odwrotnej widzimy Dianę, która bawi się z gronostajem [4], wspinającym się do niej po pniu. Zwierzę to jest symbolem czystości i dziewictwa. Napis HIC ARMELLINVS EST NOSTRAE PVDICICIAE IVDEX tłumaczy wprowadzenie gronostaja do kompozycji. Spod draperii Diany, przezierają formy ciała, szata zatem raczej uwydatnia, niż kryje nagość.

Wszystkie te medale powstały — jak wynika z napisu — w r. 1532, a zatem niebawem po portrecie króla na sarkofagu w kaplicy Zygmuntowskiej. Niezawodnie i później Padovano medale wykonywał; przypisać mu możemy medal królowej Bony z r. 1546 (fig. 10, 11) [5]. Kompozycją, sposobem modelowania i stylem wiąże się on ściśle z podpisanymi medalami Padovana. Na pierwszy rzut oka przypomina się popiersie Bony z medalu z r. 1532, co się i przy bliższym przestudiowaniu potwierdza. Wszystkie akce-

[1] Gumowski *o. c.* nr 67, tabl. XVIII a. [2] Heiss A., *Les médailleurs de la Renaissance, Vittore Pisano*, Paris 1881, tabl. IV 2. [3] Gumowski *o. c.* nr 68, tabl. XVIII b. [4] Kopera F., *Słowo o medalu Padovana z popiersiem Izabeli Jagiellonki z r. 1532 w Modenie* (Wiad. Num.-Archeol. 1911, nr 5, s. 65), gdzie również podano w poprawnym brzmieniu napis na tym medalu. [5] Gumowski *o. c.* nr 74 i tabl. XIX.

soria stroju oraz nieco fałszywe ułożenie ramion i piersi to wspólne cechy obu medali królowej. Strona odwrotna nie jest zbyt udolna. Aniołki chwytające listki korony mają nienaturalne ruchy, a motyw chwytu przypomina odwrocie medalu królewny Izabeli. W ogóle cała kompozycja jest słabsza, zapewne z powodu małych wymiarów.

Medale Padovana charakteryzuje urozmaicenie wypukłości. Podobnie jak leżące jego figury cechuje silna plastyka, tak i w medalach artysta wydatnie podkreśla wypukłości.

Że Padovano robił medale, wspomina i Vasari, pisząc, że szkoła i przykład Pisanella spowodowały rozkwit medalierstwa, które uprawiali także malarze i rzeźbiarze. Wśród wybitnych medalierów w. XV i XVI wymienia Giorgio Vasari i Jana Marię Padovana [1].

Nowego królewskiego rzeźbiarza wnet zaczęli zatrudniać dostojnicy państwa z dworem pozostający w stosunkach, a przede wszystkim biskup Piotr Tomicki. Bawiąc w Kieleckiem, za pośrednictwem Seweryna Bonera i Stanisława Borka powierzył on w r. 1533 Padovanowi wykonanie cyborium z czerwonego marmuru węgierskiego „in ecclesia nostra cathedrali". Suma 550 zł, jakiej zażądał Padovano, wydała się wprawdzie Borkowi za wielką, biskup jednakże, pragnąc, by „sacrarium" było piękne, silne i trwałe, nie cofnął się przed tym wydatkiem. Doglądanie dzieła powierzył Bonerowi i Borkowi [2].

20. Nagrobek Krzysztofa Herburta w kościele parafialnym w Felsztynie.
Fot. A. Bochnak.

Padovano już w lipcu r. 1533 postanowił wyruszyć na Węgry po marmur. Z zachowanej korespondencji wynika, że cyborium miało być szafiastego kształtu [3]. Wykonał je Padovano dopiero po śmierci biskupa. Zygmunt Stary polecił w r. 1536 Bonerowi, ażeby w porozumieniu z prokuratorami kapituły i innymi znawcami wybrał na nie takie miejsce, by mogło być swobodnie umieszczone i dobrze się przedstawiało [4]. Cyborium więc, „eleganter et artificiose sculptum", stanęło w narożniku prezbiterium za głównym ołtarzem po jego stronie ewangelii [5]. W r. 1605 kapituła zawarła umowę z „panem Ambrożym Meachynim kamiennikiem krakowskim", mocą której tenże zobowiązał się „cyborium marmurowe podle wielkiego ołtarza rozebrać" [6]. Może cyborium w kościele parafialnym w Modlnicy [7] jest pozostałością po tym dziele Padovana. Nieraz przekazywano usunięte z katedry dzieła sztuki do wiejskich kościółków, może więc było tak i w tym wypadku. Tabernakulum modlnickie wykonane

[1] Vasari G., *Vite de piu eccelenti pittori, scultori ed architettori* (ed. Milanesi G.) III, Firenze 1878, s. 27. [2] Kieszkowski J., *Przyczynek do kulturalnej działalności Piotra Tomickiego* (Spraw. KHS VII, s. CCLXXX). [3] Tamże s. CCLXXXI. [4] Tamże s. CCLXXXII. [5] Wojciechowski T., *Kościół katedralny w Krakowie*, Kraków 1900, s. 42. [6] Tamże s. 43. [7] Reprod. w *Tece Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej* II, Kraków 1906, s. 128, fig. 84.

21. Szczegół z nagrobka Krzysztofa Herburta w kościele parafialnym w Felsztynie. *Fot. A. Bochnak.*

jest z czerwonego marmuru. Na związek z Padovanem wskazują ornamenty występujące z pogłębionego tła, podobne do tych, którymi się Padovano posługiwał ozdabiając ornaty biskupie na pomnikach, a także do obramień nyż w nagrobkach Tomickiego i Gamrata.

Biskup Tomicki jako miłośnik sztuki, który studia odbywał we Włoszech i poznał sztukę włoską, zwłaszcza rzymską, patrząc na wielki ruch artystyczny na papieskim dworze, nie poprzestał na tym jednym zamówieniu. Idąc za przykładem króla zaczął w r. 1525 budowę kaplicy grobowej dla siebie [1]. Berrecci, architekt królewski, także i jemu wygotował plany, ta sama więc fabryka budowlana pracowała dla biskupa, która wznosiła kaplicę królewską. Na miejscu starej kaplicy Trzech Królów i św. Tomasza stanęła nowa w stylu odrodzenia. Berrecci skończył budowę w r. 1530 [2]. Z tej kaplicy mało co do dziś dnia pozostało. Na pendentywach wznosi się kopuła, którą zdobiły kasetony z rozetami, zakończona latarnią o sześciu pilastrach. Cała ta dekoracja dziś już nie istnieje, tylko na pendentywach zachowały się cztery tarcze renesansowe z herbami Łodzia. Herb tu podobny, jak na pomniku biskupa.

Nas obchodzi jednak nie architektura kaplicy, ale rzeźbiarska działalność Padovana, któremu Berrecci wyznaczył miejsce do pracy. Gzyms koronujący kaplicę zakreślił wysokość pomnika. W każdym razie budowa kaplicy, rozpoczęta w r. 1525, trwała kilka lat, zanim doszła do tego stadium, że można było stawiać grobowiec. Wszak kaplicę Zygmuntowską wznosić poczęto w r. 1517, a nyżę na grobowiec królewski przygotowano dopiero w r. 1522, a zatem w lat pięć po rozpoczęciu budowy kaplicy, potem zaś dopiero posąg króla umieszczono zapewne w r. 1531 lub 1532. Sądzę, że ukończywszy figurę króla zabrał się Padovano do pomnika biskupa Tomickiego (fig. 12, 13, 14, 15); inaczej być nie mogło. Że nagrobka nie rozpoczęto przed r. 1532, wynika i stąd, że dopiero na wiosnę tego roku myśli biskup o mającym się wyryć napisie i radzi się Krzyckiego, gdzie go położyć, czy „in lapide tumbae, vel in lapide supra sepulcrum". Ostatecznie zostawił swobodę pod tym względem artyście. A zatem nie było jeszcze wtedy ustalonego planu nagrobka. Tak ważna część jak napis musiała być skomponowana łącznie z nyżą i figurą. Napis miał być „elogium simplex et ad veterum inscriptionum puritatem accedens". Tekst, który Krzycki dostarczył, nie podobał się Tomickiemu, był bowiem, wbrew jego życzeniu, za

[1] Kieszkowski *o. c.* s. CCLXXIV—CCLXXX. [2] Wojciechowski *o. c.* s. 74.

szumny. Poprosił zatem, aby napis na pomniku nie zawierał więcej jak 80 liter i był ułożony prozą. Ostatecznie skończylo się zapewne na tym, że Tomicki napis w ogólnym zarysie sam ułożył i Krzyckiemu przesłał go do poprawienia, a ten z małymi zmianami zwrócił go 7 czerwca 1532 [1].

22. Nagrobek Katarzyny Pileckiej w kościele farnym w Pilicy.

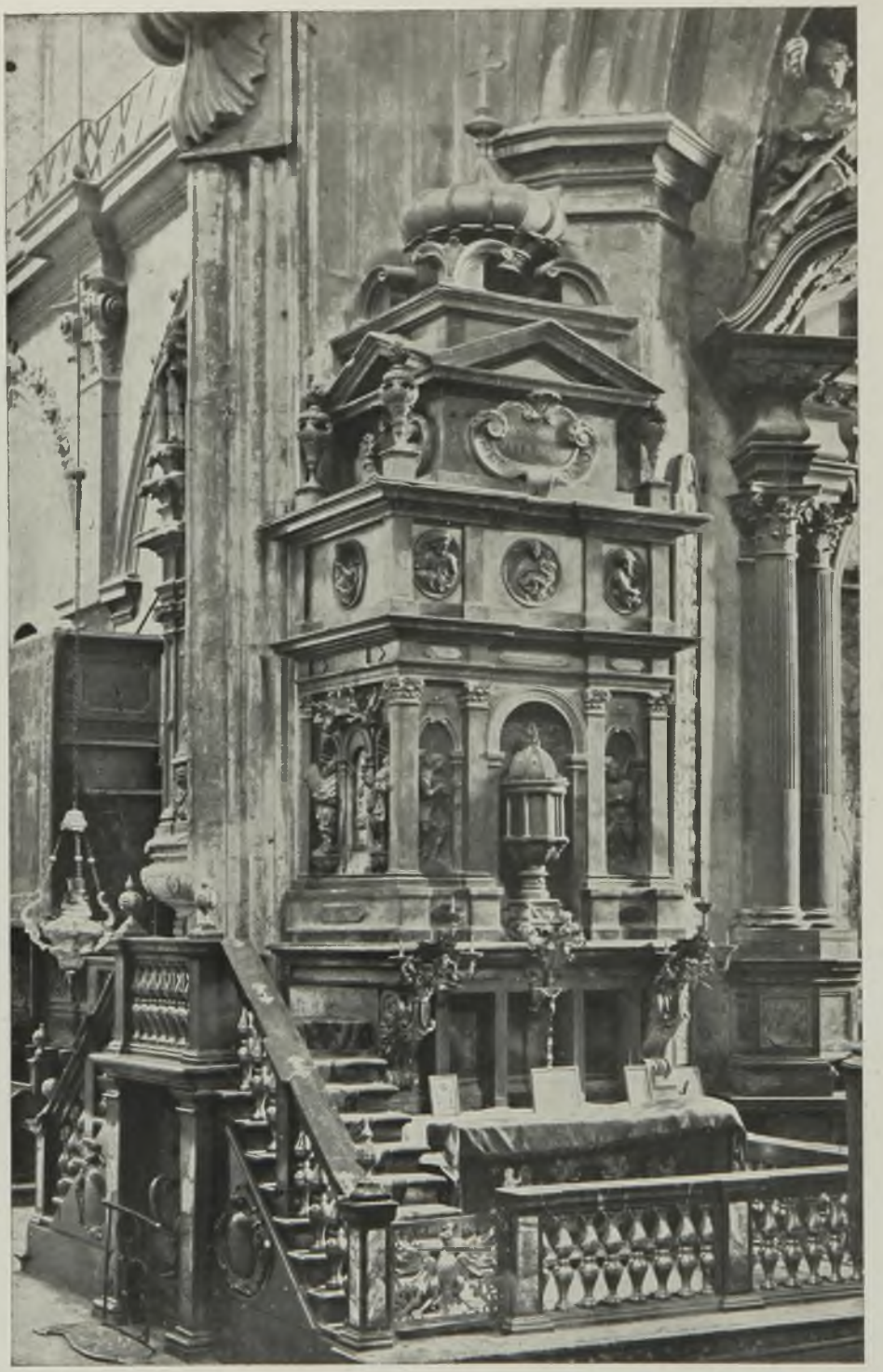
A teraz opis pomnika. Na cokole o dwu występujących ryzalitach z głowami lwów trzymającymi w paszczach rozwiane wstęgi, na których wiszą tabliczki na napis, z pękami fig poniżej, stoją dwie półkolumny, pokryte bogatą ornamentacją. Na kolumnach spoczywa belkowanie, a na nim esownice z akroterionem u szczytu. Między kolumnami mieści się nisza prostokątna, zaś między ryzalitami na cokole napis, niewiele odbiegający od tego, który ustalono na wiosnę r. 1532, z uwzględnieniem dokładnej daty śmierci biskupa [2].

Płytka, prostokątna nisza nagrobka Tomickiego mieści posąg biskupa (fig. 13). Biskup leży na sarkofagu nie na wznak, lecz na boku. Jedną ręką podparł głowę, a drugą podtrzymuje książkę. Znowu głowa pochyla się w tył i wychodzi z osi torsa, podobnie jak w grobowcu Zygmunta Starego. Nogi skrzyżowane, jak na pomniku królewskim. Porównanie z grobowcem kardynała Askaniusza Sforzy i kardynała Hieronima Basso Rovere, które się nasunęło przy omawianiu grobowca Zygmunta, nasuwa się i tutaj, tym bardziej że idzie o postać biskupa. Artyście szło najwyraźniej o piękny rozkład mas i piękny bieg linii. Temu dążeniu podporządkowana jest draperia. Na przedniej ścianie sarkofagu mieści się herb biskupa. Trzymają go dwa aniołki w locie, doskonale modelowane i znakomicie wypełniające przestrzeń.

Z postacią biskupa na sarkofagu łączy się dobrze skomponowana płaskorzeźba w tle nyży (fig. 15). W środku Madonna z Dzieciątkiem, po bokach klęczący Tomicki i polecający go Marii jego patron, św. Piotr, w pozycji stojącej. Madonna płaskorzeźbiona pojawia się tu u Padovana po raz pierwszy. Spotkamy się z nią w późniejszych dziełach artysty, z większymi i mniejszymi zmianami.

Typ grobowca z prostokątną nyżą i płaskorzeźbą figuralną w tle, do którego należy pomnik Tomickiego, zastosował Izajasz z Pizy w pomniku papieża Eugeniusza IV w kościele S. Salvatore in Lauro w Rzymie [3]. Prostokątna nisza występuje też w grobowcu Jana Andrzeja Boccaccia w S. Maria della Pace w Rzymie z r. 1497 [4]. Ornamentacja tak bogato i szczelnie zapełniająca płaszczyzny nie leży w stylu Padovana, ale także odmienna jest od grotesek kaplicy Zygmuntowskiej, gdzie unikano powtarzania motywów, gdy tu motyw powtarza się niezliczone razy. Rozdrobniona ornamentacja przypomina

[1] Kieszkowski *o. c.* s. CCLXXVIII. — Tamże s. CCLXXIX tekst tego napisu. [2] Tekst tamże s. CCLXXIX nota 2. [3] Michel A., *Histoire de l'art* IV 1, Paris 1909, s. 207, fig. 148. [4] Davies G. S., *Renascence the sculptured tombs of the fifteenth century in Rome*, London 1910, fig. 73.



23. Cyborium w kościele Najśw. Marii Panny w Krakowie.

Fot. I. Krieger.

24. Szczegół z cyborium w kościele Najśw. Marii Panny w Krakowie. *Fot. St. Kolowiec.*

raczej dzieła Pietra i Antonia Lombardich. Widział je Padovano w Wenecji i mógł ten sposób dekoracji w nagrobku krakowskim zastosować, zwłaszcza że może biskup Tomicki chciał mieć grobowiec ozdobiony tak bogato, na wzór grobowej kaplicy królewskiej. Podobnego typu ornamentację zaczerpnięto widocznie z rzeźby weneckiej, jak na to wskazują dzieła Piotra Lombarda, np. pomnik doży Piotra Mocenigo w S. Giovanni e Paolo w Wenecji [1]. Przypomina nam ten ornament stylem też dekorację grobowca kardynała Bernardina Donato w S. Maria del Popolo w Rzymie [2]. Nasz pomnik ma z tym rzymskim wspólną jeszcze jedną cechę, prostokątną nyżę. Ornamentacja trzonów kolumn nagrobka Tomickiego przypomina ornamentację w dziełach Andrzeja Sansovina [3]. Schemat architektoniczny całości jest przejęty z grobowca kardynała Antoniego Jakuba Venerio w S. Clemente w Rzymie [4].

Ale nie tylko grobowiec jest w kaplicy Tomickiego dziełem Padovana. Wykonał i ołtarz. W górnej części tego ołtarza, o mensie wspartej na wolutach i przyozdobionej herbem biskupa, umieścił Padovano płaskorzeźbę. W środku kompozycji Bóg Ojciec błogosławiący wśród obłoków i główek anielskich, poniżej Duch święty pod postacią gołębicy i krzyż Syna Bożego. Jest to więc Trójca święta [5].

Kiedy Tomicki w r. 1534 był obłożnie chory, ślubował, że w razie wyzdrowienia zawiesi wota w Częstochowie, u św. Krzyża na Łysej Górze, u grobu św. Stanisława w katedrze na Wawelu i w kościele w Szczepanowie, miejscu urodzenia tego świętego. Skoro z wiosną r. 1535 stan zdrowia biskupa się polepszył, postanowił on spełnić te śluby. Źródła milczą, u kogo biskup zamówił wota. Wiemy, że je polichromował malarz Stanisław z Mogiły. Ponieważ w tych latach Padovano pracował dla Tomickiego, który mu pozował do figury nagrobnej, przeto sądzę, że nie kto inny, lecz właśnie on portret wotywny w wosku wykonał. Jak te wota wyglądały, nie wiemy bliżej. W każdym razie wyobrażały postać Tomickiego: „corporis hoc sui cereum simulachrum“ [6]. Rzecz godna uwagi: płaskorzeźba w tle niszy grobowca Tomickiego ma charakter obrazu wotywnego. Woskowe

[1] Planiscig *o. c.* fig. 34, 35. [2] Lichtenberg R. v., *Das Porträt an Grabdenkmalen*, Strassburg 1902, tabl. 38. [3] Bode *o. c.* tabl. 533—4. [4] Estreicher i Pagaczewski *o. c.* s. 155—6 i fig. 8. [5] Reprod. w *Pomnikach Krakowa* M. i S. Cerchów z tekstem F. Kopery, II, Kraków 1904, tabl. 230. [6] Kieszkowski *o. c.* s. CCLXXXIV.

25. Szczegół z cyborium w kościele Najśw. Marii Panny w Krakowie. *Fot. St. Kolowiec.*

wota były bardzo rozpowszechnione we Włoszech. Mnóstwo ich było w kościołach florenckich [1]. Cechował te portrety silny realizm. Wota Tomickiego to jeden więcej przykład wpływu włoskiej kultury na Polskę. Tak niegdyś we Włoszech liczne, wota te nigdzie nie dotrwały do naszych czasów, nie zachowały się również i u nas.

Po zgonie biskupa Piotra Gamrata królowa Bona poleciła Padovanowi wznieść pomnik zmarłemu (fig. 16, 17, 18). Według kontraktu [2], zawartego z Padovanem 29 września 1545 przez kilku kanoników w zastępstwie Bony, miał Jan Maria w przeciągu lat dwóch lub, jeśli podoła, wcześniej, wznieść pomnik Gamrata zupełnie na wzór i podobieństwo grobowca Tomickiego, a nawet o ile możności jeszcze piękniej; figurę biskupa wykuć miał z czerwonego marmuru większą z powodu większej tuszy Gamrata. W tle nyży kazano mu wykonać z marmuru płaskorzeźbę Najśw. Panny Marii oraz patronów dwóch diecezji, którymi Gamrat zarządzał, śś. Wojciecha i Stanisława, na szczycie zaś nagrobka — figury śś. Piotra i Pawła oraz Katarzyny, patronki kaplicy w której pochowano Gamrata. Te trzy figury miał rzeźbiarz pomalować na kolor marmuru. Być może, że to artysta poddał królowej myśl naśladowania grobowca Tomickiego, tym bardziej że mógł wskazać przykład w Rzymie, gdzie w kościele S. Maria del Popolo stanęły dwa tak podobne do siebie grobowce Andrzeja Sansovina. Padovano ściśle się zastosował do kontraktu. Grobowiec Gamrata był polichromowany, czego ślady widziałem w zagłębieniach od ściany, gdzie trudniej było je usunąć. Oprócz złoceń były resztki barwy niebieskiej, zielonej i cynobru, ale podczas odnowienia pomnika ich nie uwzględniono.

[1] Sokołowski M., *Wota woskowe florenckie jako objaśnienie wotów Tomickiego* (Spraw. KHS VII, s. CCLXXXIX—CCXCII). [2] Tekst tego kontraktu ogłosili w całości Estreicher i Pagaczewski *o. c.* s. 164—5. — Zob. też Polkowski I. ks., *Spadek po prymasie arcybiskupie gnieźnieńskim a biskupie krakowskim Piotrze Gamracie* (Rozpr. i Spraw. z posiedzeń Wydz. hist.-filoz. AU. XXI, 1881, s. XXXVIII).

26—27. Aniołowie adorujący Najśw. Sakrament, szczegół z cyborium w kościele Najśw. Marii Panny w Krakowie. *Fot. St. Kotowiec.*

Również z dworem królewskim wiąże się powierzenie Padovanowi grobowca pierwszej żony Zygmunta Augusta, królowej Elżbiety. Wraz z Janem Cinim pracował Padovano nad tym dziełem w latach 1546—52 [1]. W r. 1546 gotów był projekt nagrobka,

[1] Chmiel A., *Źródła do historii sztuki i cywilizacji w Polsce* I, Kraków 1911, s. 7.

28. Szczegół z cyborium w kościele Najśw. Marii Panny w Krakowie.
Fot. St. Kołowiec.

wymalowany na papierze. Skończone dzieło zostało odesłane do Wilna, tu go jednak nie ustawiono, lecz oddano na skład. Kiedy Zygmunt August w r. 1571 sporządzał testament, pamiętał o tym nagrobku i polecił go ustawić [1]. Widocznie jednak tego nie zrobiono, bo nagrobek przepadł bez śladu.

Dnia 6 maja 1551 zmarła druga żona Zygmunta Augusta, królowa Barbara Radziwiłłówna. Król pochować ją kazał w wileńskiej katedrze, w kaplicy św. Krzyża, obok pierwszej żony, Elżbiety [2]. Zaraz też powierzył wykonanie nagrobka Janowi Marii. W r. 1552 zamówiono u Ruperta Beyra w Salzburgu czerwony marmur z podaniem ilości i wielkości brył, a zatem projekt grobowca musiał być już gotów. Sprowadzono ogółem osiem brył marmuru. Przewieziono je najpierw do Kromieryża, a następnie na pięciu wozach zaprzężonych w trzydzieści pięć koni do Krakowa, gdzie paki chwilowo złożono nad brzegiem Wisły, by je wysłać drogą wodną do Gdańska. Stąd zapewne końmi przewieziono

[1] Przezdziecki A., *Jagiellonki polskie w XVI wieku*, III, Kraków 1868, s. 253. [2] Tamże s. 245, 253.

29. Szczegół z cyborium w kościele Najśw. Marii Panny w Krakowie.
Fot. St. Kolowiec.

je do Królewca, a Niemnem do Wilna [1]. A zatem grobowiec musiał być wykonywany w tym mieście. Obrobienie marmurów i sprowadzenie ich do Gdańska kosztowało 435 florenów i 4 $^1/_2$ grosza. Gdy materiał był już na miejscu, Jan Lutomirski zawarł w dniu 18 kwietnia 1553 kontrakt z Janem Marią, dając mistrzowi zadatek w kwocie 280 florenów [2]. Kiedy nagrobek skończono, nie wiadomo, w każdym jednak razie przed r. 1562, w którym zapisano, że za marmury i nagrobki królowych Elżbiety i Barbary zapłacono 971 fl. 13 gr [3].

Być może, że Padovano wykonał także nie istniejący również grobowiec Witolda, kosztem Bony, a zatem przed r. 1556, tj. przed wyjazdem królowej z Polski. Widocznie ten grobowiec wraz z grobowcami Elżbiety i Barbary był na składzie, dopiero bowiem w r. 1573 biskup wileński Walerian Protasewicz-Suszkowski pomnik ten ustawić kazał w katedrze, przy ołtarzu swej fundacji, i szczątki wielkiego księcia, dotąd zachowywane nie odpowiednio, w nim pomieścił [4].

[1] Chmiel *o. c.* s. 8—9. [2] Tamże s. 39. [3] Tamże s. 99. [4] Zahorski W., *Katedra wileńska*, Wilno 1904, s. 133—4.

30. Matka Boska z Dzieciątkiem, szczegół z cyborium w kościele Najśw. Marii Panny w Krakowie.
Fot. St. Kołowiec.

Na zewnątrz kościoła w Nieświeżu, po obydwóch stronach głównego, zachodniego wejścia, znajdują się w niskich wnękach dwie figury z czerwonego marmuru. Jedna przedstawia św. Mikołaja, druga św. Krzysztofa. Obydwie mają charakter prac Jana Marii. Artysta mógł był wykonać je podczas pobytu w Wilnie.

Nagrobek Rafała Macieja Ocieskiego (fig. 19)[1], syna Jana, kasztelana bieckiego i burgrabiego krakowskiego, znajdujący się w Krakowie na krużgankach klasztoru oo. dominikanów, postawiono zapewne wkrótce po śmierci dziecka, które mając 45 dni zmarło w r. 1547. Na jednej z dwóch tablic, wykonanej z piaskowca myślenickiego, mieści się napis, a na drugiej, z czerwonego marmuru, płaskorzeźba. Herb zmarłego i akroterion, również z piaskowca, uzupełniają całość. Płaskorzeźbę pojął artysta po malarsku, bo wprowadził krajobraz z poczuciem przestrzeni. Na pierwszym planie przedstawił nagie dziecko, częściowo przykryte draperią. Układ leżącej figury, z ręką podpierającą głowę, a drugą opartą na biodrze, a przede wszystkim ze skrzyżowanymi nogami, przypomina

[1] *Pomniki Krakowa* II, nr 118 i s. 208. — Spraw. KHS VII, s. CCCXXII, fig. 25.

31. Szczegół z cyborium w kościele Najśw. Marii Panny w Krakowie.
Fot. St. Kolowiec.

nam żywo układ dotychczas omówionych figur Padovana. Kształty dziecka mają wiele podobieństwa do aniołków na sarkofagu Tomickiego i do dziecka w Cudzie ze szklanką. Nie tylko ten sam typ, ale i to samo traktowanie i wykonanie. Motyw *memento mori* zaznaczył się przez wprowadzenie czaszki, na której się dziecko opiera. Staranne traktowanie form ciała w tym pomniku nadaje dziełu wyższą wartość artystyczną. Suche drzewo przypomina drzewa na płaskorzeźbach uważanych za dzieła Padovana sprzed jego wyjazdu z Włoch do Polski [1].

W Felsztynie, w tamtejszym kościele parafialnym znajduje się nagrobek Krzysztofa Herburta (fig. 20, 21), synka Jana, podkomorzego przemyskiego, i Katarzyny z Drohojowskich [2], wykonany z drobnoziarnistego piaskowca, podobny do pomnika Ocieskiego, toteż możemy go również przypisać Padovanowi. Na złożonej z esownic podstawie spoczywa gzyms, na nim zaś tablica z wyobrażeniem nagiego dziecka, podobnego do dziecka

[1] Planiscig *o. c.* fig. 280, 281. [2] Zob. uwagi Sokołowskiego M. w Spraw. KHS VII, s. CCCXVII—CCCXVIII.

na nagrobku krakowskim. Ponad tą tablicą w obramieniu z esownic mieści się tablica z napisem, a nad nią akroterion. Różnica między pomnikiem felsztyńskim a krakowskim jest ta, że mały Herburt trzyma wianuszek, że układ jego nóg jest inny, dalej że nie ma na grobowcu w Felsztynie suchego drzewa w tle, a wreszcie układ czaszki, piszczeli i draperii jest odmienny. Wyraz twarzy i wdzięk śpiącego dziecka zasługuje na szczególniejszą uwagę.

Trzeci nagrobek, zupełnie podobny do nagrobka Herburta, znajduje się w kościele parafialnym w Pilicy, a wykonano go dla Katarzyny Pileckiej (fig. 22), córeczki Stanisława i Katarzyny [1]. Grobowiec Ocieskiego widocznie się bardzo podobał, skoro po latach polecono artyście wykonać według niego dwa inne.

Cyborium Mariackie (fig. 23—31) zamówili u Padovana w r. 1551 Jerzy Pipan i Andrzej Marstella, jako edylowie kościoła. Dnia 9 lipca 1552 otrzymał artysta 5 fl. w czasie zaś do 8 października tego roku pobierał co tydzień 5 fl. W r. 1554 wytoczył Padovano zamawiającym proces, ponieważ nie dopłacili mu reszty kwoty, należnej za gotowe już dzieło. Ci bronili się tym, że zapłata miała nastąpić dopiero po zebraniu pieniędzy ze składek; co z tego źródła wpłynęło, zostało artyście wypłacone. Rada miejska wydała wyrok na korzyść Padovana, skazując pozwanych na bezzwłoczne zapłacenie długu. Ci jednak odwołali się jeszcze do króla. Król w Wilnie orzekł, że Padovano ma natychmiast otrzymać należące mu się pieniądze, gdyby zaś mu ich nie wypłacono, wolno mu będzie cyborium jako jego własność z kościoła zabrać. To poskutkowało: rada miejska uchwaliła zezwolić Pipanowi jako wykonawcy testamentu Tomasza Penczbergera, aby za cyborium alabastrowe do kościoła Panny Marii wypłacił Bernardowi Soderiniemu 100 zł. z tych pieniędzy, które Penczberger zapisał na pobożne cele [2].

Cyborium Mariackie (fig. 23), przyparte do tęczy i filara dzielącego nawę główną od południowej nawy bocznej, wzniesiono na planie prostokąta z czerwonego i żółtego marmuru, stiuku i alabastru. Ściana zachodnia dzieli się na trzy części, zarówno w kierunku pionowym jak i poziomym. Ponad późniejszą mensą dwie piękne konsole (fig. 24) podtrzymują gzyms, którego podniebie zdobią kasetony z rozetami. Na gzymsie stoją za pośrednictwem stylobatów cztery pilastry o bogatych kapitelach, tworząc trzy nierównej szerokości pola. W środkowym mieści się alabastrowe *tempietto* (fig. 25), w węższych zaś bocznych dwa płaskorzeźbione anioły z czerwonego marmuru (fig. 26, 27). Nad belkowaniem, na attyce, trzy również marmurowe medaliony (fig. 28, 29, 30). Attykę zamyka trójkątny przyczółek, ponad którym cofnięta ścianka jakby drugiej attyki. Wyżej barokowo pozawijane części przyczółka, podtrzymujące barokową kopułkę. Całości dopełniają barokowe wazony na narożnikach i w tejże epoce dodane kartusze poniżej trójkątnych przyczółków.

Ściana północna podobna jest pod względem architektonicznym do zachodniej, tylko w miejscu mensy i konsol widzimy platformę i schody z balustradą, pochodzące z w. XVII. Jak wyglądało pierwotnie główne piętro tej ściany, gdzie dziś schowek na Sanctissimum, nie wiadomo. Zaszły tu przeróbki w epoce baroku. Na attyce od tej strony tylko jeden medalion z czerwonego marmuru (fig. 31).

Całość ładnie i konsekwentnie skomponowana, opracowana została z użyciem silnych

[1] Lepszy L., *Nagrobek Katarzyny Pileckiej* (Spraw. KHS VII, s. CCCXV—CCCXVII i fig. 24 na s. CCCXXII. [2] Consul. Cracov. (Arch. A. D. M. Kr. nr 433, s. 683).

32—33. Aniołowie adorujący, dwa fragmenty marmurowe w Muzeum Narodowym w Krakowie.
Fot. A. Bochnak.

efektów kolorystycznych. Obok czerwonego i żółtego marmuru występuje stiuk malowany na czerwono ze złotą ornamentacją, na niebiesko z żyłkami, oraz alabaster.

Z rzeźb zasługują na uwagę przede wszystkim dwa adorujące anioły (fig. 26, 27) w długich, lekkich tunikach, spod których występuje rozcięta szata, odsłaniająca nogi obute w sandały. Okrągłe *tempietto* (fig. 25) w nyży pomiędzy tymi aniołami, wsparte na bogato rzeźbionej nodze, skomponowano zdaje się pod wpływem marmurowego ciborium Benedetta da Majano w kościele S. Domenico w Sjenie [1]. Medaliony na attyce od strony zachodniej przedstawiają Matkę Boską z Dzieciątkiem (fig. 30), będącą dość zmienioną parafrazą Madonny z nagrobka Tomickiego (fig. 15), po bokach zaś dwóch królów biblijnych, Dawida (fig. 28) i Salomona (fig. 29). Medalion od strony północnej

[1] Bode W., *Denkmäler der Renaissance-Sculptur Toscanas*, München 1892—1905, tabl. 348 a.

34. Nagrobek biskupa Samuela Maciejowskiego w katedrze krakowskiej.
Fot. St. Kolowiec.

wyobraża jakiegoś proroka (fig. 31). Stroje tych starotestamentowych postaci są fantastyczne, a ruchy trochę afektowane.

Dwa anioły w Muzeum Narodowym w Krakowie (fig. 32, 33), wykonane z czerwonego marmuru, mają poniekąd podobny układ, jak anioły na cyborium Mariackim. Zbliżają się one do nich nie tylko kompozycją, techniką, ale i traktowaniem szczegółów. Skrzydła układają się wprawdzie inaczej, ale na cyborium stosują się one do innej prze-

35. Część środkowa nagrobka biskupa Samuela Maciejowskiego w katedrze krakowskiej.
Fot. St. Kolowiec.

strzeni. Sądzę, że te wdzięczne figury wyszły z pracowni Jana Marii. Zdobiły one, jak się zdaje, predellę jednego z ołtarzy w kościele na Skałce w Krakowie, fundacji Zygmunta Starego. W środku predelli znajdowała się szkatuła z klocem drewnianym z krwią św. Stanisława. Na pokrewieństwo tych aniołów z utworami Padovana zwrócił już uwagę Władysław Łuszczkiewicz [1].

Nagrobek biskupa Samuela Maciejowskiego, zmarłego dnia 25 października 1550, stanął w katedrze krakowskiej staraniem wykonawców testamentu w r. 1552. W rachunkach dworu Zygmunta Augusta zachowała się wiadomość, że marmur na ten pomnik kupiono u Ruperta Beyra w Salzburgu, a sprowadzono go razem z marmurami przeznaczonymi na pomnik królowej Barbary Radziwiłłówny. Była to wielka płyta, za którą zapłacono 14 fl. 22 $^1/_2$ gr [2].

W pendentywach tej kwadratowej, kopułką nakrytej kaplicy powtarza się herb biskupa Maciejowskiego, Ciołek. Gzyms koronujący obiega kaplicę i pomnik. W kase-

[1] Łuszczkiewicz W., *Fragmenta rzeźbione lapicydów włoskich z zygmuntowskich czasów* (Wiad. Num.-Archeol. III 1898, s. 481—3). [2] Chmiel A., *Źródła do historii sztuki i cywilizacji w Polsce* I, Kraków 1911, s. 9.

36. Szczegół z nagrobka biskupa Samuela Maciejowskiego w katedrze krakowskiej.
Fot. St Kołowiec.

tonach arkady wchodowej znajdują się piękne rozety, zaś obok nich biegnie drugi rząd ornamentów, lekko z tła występujących, a odnalezionych podczas ostatniej restauracji kaplicy. Obramienie okien składa się z ornamentów, nad oknami miały wisieć herby biskupa i napis odnoszący się do niego. Witraże w oknach przedstawiały Zwiastowanie, Nawiedzenie, Boże Narodzenie i Hołd Trzech Króli [1].

Sam grobowiec (fig. 34) wyszedł niezawodnie z warsztatu Padovana [2], aczkolwiek trudno go uznać za własnoręczną pracę tego rzeźbiarza. Jest to bardzo wysoki nagrobek z piaskowca i czerwonego marmuru salzburskiego. Cokół artysta podwoił. Pomiędzy ryzalitowo wysuniętymi stylobatami pomieszczono na górnym cokole napis nagrobny na tablicy marmurowej z charakterystycznymi uchami oraz ze wstęgami i pochodniami.

[1] Łętowski L., *Katedra krakowska na Wawelu*, Kraków 1859, s. 13. [2] Już Sokołowski M. (*Zagadkowy nagrobek katedry gnieźnieńskiej i marmury naszych pomników w XV i XVI w.*, Spraw. KHS VI 1900, s. 165) przypisał ten pomnik pracowni Padovana. Zob. też uwagę dyskusyjną Demetrykiewicza W. w Spraw. KHS IV 1891, s. LX.

37. Szczegół z nagrobka biskupa Samuela Maciejowskiego w katedrze krakowskiej.
Fot. St. Kolowiec.

Na stylobatach wznoszą się dwie półkolumny żłobkowane. Żłóbki kolumn to motyw po raz pierwszy spotykany w Krakowie. Tak samo po raz pierwszy widzimy wyłaniające się spoza kolumn pilastry wykładane płytkami marmuru. Nyżę zamyka dość płaski wycinek koła, również motyw po raz pierwszy tu się pojawiający. Zaplecki nyży odzabiają medaliony oraz romby wykładane czerwonym marmurem. Sarkofag (fig. 35) o liniach bardzo prostych spoczywa na lwich łapach skośnie ustawionych i skrzydłach z kołem w pośrodku, wysuwając się z nyży w przód. Figurę ułożył artysta na płaszczyźnie umyślnie pochylonej, inaczej bowiem z powodu znacznej wysokości nagrobka nie można by jej było oglądać. Figura biskupa nie przedstawia tak wybitnej wartości artystycznej, jak posąg nagrobny Tomickiego, w typie jednak jest do niego podobna. Dwa medaliony w nyży za biskupem (fig. 36, 37) wyobrażają dwóch proroków w zawojach na głowach i z pergaminowymi rolkami w rękach, charakterystycznie rozrzuconymi. Są to znacznie pogrubione i nieco zmienione powtórzenia Dawida i Salomona na cyborium Mariackim

38. Nagrobek Barbary Tarnowskiej w katedrze w Tarnowie.
Fot. T. Mroczkowski, Tarnów.

(fig. 28, 29), wykonane przez jakiegoś podrzędniejszego pomocnika, podczas gdy tamte wyszły spod dłuta samego Padovana.

W katedrze tarnowskiej, w zachodniej ścianie prawej nawy bocznej, osadzono niewielki pomnik Barbary z Tenczyńskich Tarnowskiej (fig. 38), żony hetmana Jana, zmarłej w r. 1521, dzieło uderzające szlachetnością linii architektonicznych, podkreślonych nadto barwnymi plamami [1]. W nyży utworzonej przez dwa pilastry podparte konsolami a dźwigające belkowanie z trójkątnym przyczółkiem mieści się wysoka tumba, na której (na niskim sarkofagu) leży wykwintna postać kobieca (fig. 39) cofnięta górną częścią ciała w głąb nyży, z występującą ku przodowi ręką, którą podparła głowę, a drugą

[1] Obszerniej o tym pomniku zob. Dutkiewicz J., *Grobowce rodziny Tarnowskich w kościele katedralnym w Tarnowie*, Tarnów 1932, s. 23—32.

39. Figura Barbary Tarnowskiej w jej nagrobku w katedrze w Tarnowie.
Fot. T. Mroczkowski, Tarnów.

ręką ułożoną na łonie. Lewa noga jest zgięta w kolanie dla urozmaicenia linii. Pod wąską suknią dobrze uwydatniają się formy ciała. Układ figury jest tu w ogóle najlepiej przeprowadzony ze wszystkich grobowców epoki odrodzenia w Polsce. Tło nyży dzieli się na trzy części. W środku widzimy Madonnę z Dzieciątkiem (fig. 40), po bokach zaś tarcze o kształcie dotychczas u nas nie spotykanym, z herbami Leliwa i Topór, Sarkofag zdobią na narożnikach liście akantu i ornament płaski, występujący z pogłębionego tła, podobnie jak na sarkofagu Tomickiego. Podniebie nyży i spód grobowca ozdabia ornamentacja geometryczna. Tło między wspornikami wypełnia ścianka z piaskowca, wyłożona marmurem, a dołem zakończona esownicami przechodzącymi w akanty.

Nigdzie przed r. 1550 nie widzieliśmy piaskowca wykładanego tafelkami marmuru. Z datowanych dopiero pomnik Samuela Maciejowskiego z r. 1552 ma taką dekorację. Inkrustację piaskowca czerwonym marmurem wprowadził u nas Padovano w tym właśnie pomniku i w nie datowanym nagrobku Barbary Tarnowskiej w Tarnowie, za nim poszedł Santi Gucci i inni. Efekt barwnych płaszczyzn zakreślonych spokojnymi liniami występuje na grobowcu G. B. Bonziego w kościele S. Giovanni e Paolo w Wenecji, przypisywanym Padovanowi [1]. Spokój architektury tego nagrobka ma związek z klasycyzmem Florencji tych czasów. Nyżę zamkniętą prostą belką, a nie łukiem, mamy w nagrobkach naszych od r. 1530 mniej więcej począwszy, i to w pracach Padovana, jak nagrobek Tomickiego i Gamrata, Tarnowskiej, Kamienieckiego i Tarnowskich.

Układ figury Barbary Tarnowskiej (fig. 39) jest taki sam jak biskupa Tomickiego (fig. 13) na jego pomniku. Draperia układa się płasko, jest podporządkowana całości, podobnie jak na grobowcu Tomickiego. Madonnę w tle nyży (fig. 40) powtórzył Padovano dość wiernie z nagrobka tego biskupa (fig. 15). Że jej nie skomponował do pomnika Tar-

[1] Planiscig *o. c.* s. 276—7.

40. Matka Boska z Dzieciątkiem, szczegół z nagrobka Barbary Tarnowskiej w katedrze w Tarnowie. *Fot. T. Mroczkowski. Tarnów.*

nowskiej, lecz do nagrobka Tomickiego, widać już choćby stąd, że nie wiąże się ona z figurą. Tam Dziecię wyciąga rączki do klęczacego przed nim biskupa, tu zaś wyrywa się ku próżni, co jest niewątpliwą usterką.

Pomnik Tarnowskiej powstał najwcześniej w r. 1536, w którym hetman Tarnowski osiągnął godność kasztelana krakowskiego [1]. Z tym tytułem jest on wymieniony na tablicy nagrobka.

Nagrobek Jana Kamienieckiego w prezbiterium kościoła oo. franciszkanów w Krośnie (fig. 41, 42) [2] wykonano z piaskowca i czekoladowego marmuru. Na podmurowaniu widzimy niski cokół, pomiędzy jego ryzalitami, które zarazem tworzą stylobaty kolumn, mieści się uszkodzona tablica z napisem. Na stylobatach stoją żłobkowane półkolumny, podobne do tych, które znamy z pomnika Maciejowskiego, a w ich tle pilastry inkrustowane marmurem, również przypominające tamten pomnik. Proste belkowanie, a nie półkolista arkada, zamyka niszę. Wolutowe zwieńczenie zakończa całość. Pomnik jest podpisany przez artystę: na fryzie wykuto napis IOHANNES ITALUS DE PADVA.

[1] Estreicher i Pagaczewski *o. c.* s. 159. [2] Antoniewicz W., *Klasztor franciszkanów w Krośnie*, Lwów 1910, s. 11, 38. — Sarna W. ks., *Opis powiatu krośnieńskiego pod względem geograficzno-historycznym*, Przemyśl 1898, s. 295.

41. Nagrobek Jana Kamienieckiego w kościele franciszkanów w Krośnie.
Fot. A. Bochnak.

W nyży ujętej w ramę pokrytą meandrem mieści się płyta z postacią zmarłego, wpuszczona w szerokie obramienie z piaskowca, zdobne w palmety i akanty. Układ leżącej postaci rycerza w bogatej zbroi (fig. 42) nie jest zbyt szczęśliwy. Nad figurą zawieszono draperię wykutą z piaskowca, przewleczoną przez kółka. Tak w proporcjach całości, jak i w wykonaniu figury widać pewne osłabienie sił twórczych i gorszą technikę, co świadczy o podeszłym już wieku rzeźbiarza. Z tego względu odnoszę ten pomnik do czasu już po r. 1560, który jest datą zgonu Jana Kamienieckiego.

Największy i najokazalszy grobowiec dłuta Padovana stanął w katedrze tarnowskiej, w jej prezbiterium. Jest to podwójny pomnik dwóch Tarnowskich, hetmana Jana i jego syna Jana Krzysztofa (fig. 43) [1], wzniesiony z piaskowca i czerwonego marmuru. Na

[1] Dutkiewicz *o. c.* s. 32—51 oraz literatura tam cytowana.

cokole pokrytym wykładaną marmurem rustyką i zamkniętym wałkiem, przyozdobionym ornamentacją z owoców poprzewiązywanych wstęgami, stoi dolne piętro tego monumentu, zawierające sarkofag z figurą młodszego Tarnowskiego, Jana Krzysztofa (fig. 44), w prostokątnej nyży, flankowanej członami architektonicznymi, które grają tu rolę stylobatów pod kolumny piętra górnego. Na tych stylobatach widnieją herby: Leliwa Tarnowskich i Odrowąż ze smokiem Szydłowieckich, odnoszący się do matki Jana Krzysztofa a drugiej żony hetmana, wyżej zaś dwa aniołki gaszące pochodnie. Między kolumnami górnego piętra mieści się również prostokątna nyża z sarkofagiem hetmana Jana Tarnowskiego (fig. 45). Kolumny dźwigają belkowanie z bogatym zwieńczeniem (fig. 46). Pionowo dzieli się nagrobek na trzy części: opisaną właśnie środkową, szerszą i w przód wysuniętą, oraz dwie boczne, węższe i w tył cofnięte. W polach bocznych mieszczą się na piętrze dolnym, przy sarkofagu syna hetmana, dwie tablice z napisami odnoszącymi się do obydwóch zmarłych, a nad nimi dwie alabastrowe sceny batalistyczne z życia hetmana. Trzecia taka scena, tylko szersza, zastępuje belkowanie nad niszą z sarkofagiem hetmana. Po bokach tej niszy dwie dość słabe postacie alegoryczne, Sprawiedliwość i Roztropność, nad nimi zaś panopliony bardzo bogate, dalekie od tej przejrzystości, jaką odznaczają się dzieła wcześniejszego renesansu. Boczne pola na górnym piętrze zamknięte są od strony zewnętrznej pilastrami wykładanymi marmurem. Obie postacie Tarnowskich, umieszczone na silnie pochylonych płytach, aby je na tej wysokości można było zobaczyć, mają pozy idące od Andrzeja Sansovina, ale bardzo wyszukane i trochę wymuszone, nad obiema rozpięto kute z piaskowca paludamenty, podobne do draperii, którą widzieliśmy nad postacią Jana Kamienieckiego w Krośnie. Dolny sarkofag stoi na lwich łapach i główce aniołka, górny zaś również na lwich łapach i skrzydlatym kole, takim, jakie widzieliśmy pod sarkofagiem biskupa Maciejowskiego.

Nagrobek ten zamówił u Padovana Jan Krzysztof Tarnowski po zgonie ojca, zaszłym w r. 1561. Zapewne pomnik ten nie był gotów w r. 1567, kiedy zmarł Jan Krzysztof. Szwagier jego, Konstanty ks. Ostrogski, kazał dla niego wykonać pomnik i zespolić go z pomnikiem hetmana, co przekazały pamięci napisy na pomniku. Zespolenia dokonano w ten sposób, że sarkofag syna podsunięto pod dźwignięty w górę sarkofag ojca, co znacznie zniekształciło pierwotny pomysł. Robót doglądał Adam Trzemeski, starosta tarnowski, o czym świadczy napis.

W w. XVII dodano wspomniane płaskorzeźby ze scenami z życia hetmana, wykonane grubo, a w r. 1764 Jan Paneczek odnowił całość, włączając pierwotny podpis Padovana w swoje dodatki i zniekształcając go. Napis ten, mieszczący się na dolnej belce trójkątnego przyczółka nad niszą z sarkofagiem hetmana, brzmi, jak następuje: IOANNES PANECZEK RENOVATVM IOANNIS MARIAE PATAVINIO OPVS ANNO DNI 1764.

Rzecz godna uwagi, pomnik Tarnowskich dluta Padovana wyraźnie oddziałał na nagrobek biskupa Adama Konarskiego w katedrze poznańskiej, wykonany przez Hieronima Canavesiego [1].

Chociaż Padovano był rzeźbiarzem i o jego pracach architektonicznych we Włoszech nic nie wiadomo, to jednak w Polsce podejmował się też zadań wchodzących w zakres budownictwa. Co prawda przeważała w tych pracach najczęściej dekoracyjna strona rzeźbiarska.

W r. 1541 Rada miasta Krakowa zapłaciła Padovanowi za woskowy model miasta

[1] Reprodukcję podała Sinko K., *Hieronim Canavesi* (Roczn. Krak. XXVII 1936, s. 134, fig. 2).

42. Część środkowa nagrobka Jana Kamienieckiego w kościele franciszkanów w Krośnie.
Fot. A. Bochnak.

30 fl. 18 gr. i 36 den., przy czym zanotowano, że dano dwa i pół kamienia wosku za 3 grzywny 23 i 1/2 gr. i znów pół kamienia wosku za 36 gr. Tegoż roku stolarz ze Stradomia Andrzej model ten wykonał w drzewie, za co otrzymał 15 grzywien 30 gr.[1]. Niestety dzieło to nas nie doszło.

Restauracja Sukiennic krakowskich, trwająca od r. 1555 do r. 1559, była w zasadzie przeprowadzona według projektu Padovana. Po pożarze z r. 1555 polecono mu skomponowanie attyki i przyczółków. Z rachunków miejskich wynika, że do wykonania części składowych attyki sprowadzono z Pińczowa 25 kamieni, z których podług kontraktu Padovano miał wyrzeźbić „facies et mascarae". Oprócz tego 20 kamieni przeznaczono do ozdób między maszkaronami. W rachunkach też czytamy, że artysta w r. 1558 robił projekt schodów po obu stronach budynku. Te same schody projektował rok wcześniej

[1] Piekosiński F., *Prawa, przywileje i statuta miasta Krakowa* I, Kraków 1885, s. 988. — Grabowski A., *Starożytnicze wiadomości o Krakowie*, Kraków 1852, s. 275.

miejski budowniczy Jan Frankenstein, lecz widocznie jego projekt się nie spodobał, skoro schody wykonano według planu Włocha. Wykonawcą robót budowlanych w Sukiennicach był Włoch, majster murarski Pankracy [1].

W pięknej attyce Sukiennic zaznaczył się w całej pełni włoski renesans. Celem tej attyki było przede wszystkim zasłonięcie dachów, bo troska o ochronę przed ogniem grała tu rolę drugorzędną wobec położenia budynku na środku Rynku. Długą powierzchnię murów ożywił Padovano ślepymi arkadami, całość zaś u góry zwieńczył maszkaronami i wazonami, które powiązał za pomocą ślimacznic. W ten sposób mur wieńczą faliste i rytmicznie powtarzające się linie, przerywane wazonami i maszkaronami. Maszkarony różnią się wzajemnie od siebie.

Attyka Sukiennic posłużyła za wzór attykom ratuszów, np. w Tarnowie, Sandomierzu, Wilnie, oddziałała i na Spisz. Może attykę ratusza tarnowskiego z charakterystycznymi maszkaronami zaprojektował nawet sam Padovano, w czasie gdy pracował nad nagrobkami Tarnowskich.

Ubocznie tylko dochowała się wiadomość, że Jan Maria pracował nad przebudową pałacu biskupiego w Krakowie. Przebudowy nie dokończył, skoro dalsze prace powierzono Gabrielowi Słońskiemu, zawierając z nim umowę w dniu 4 grudnia 1567 [2]. Może do Padovana dałoby się odnieść kolumnadę krużganka arkadowego jońskiego w dziedzińcu pałacu. Z końcem w. XVI pałac się spalił, a w w. XVII został odnowiony, co zatarło stan z epoki renesansu.

Z pracowni Padovana wyszedł niezawodnie cały szereg prac drobnych. I tak na zewnątrz wieży Zygmuntowskiej, na znacznej wysokości znajdują się trzy tarcze herbowe. Środkową wypełnia orzeł charakterystycznie stylizowany, na lewej widzimy herb Radwan ozdobiony pastorałem i infułą z rozwianymi wstęgami, odnoszący się do biskupa Andrzeja Zebrzydowskiego, na prawej herb kapituły. W r. 1558 odrestaurowano tę wieżę. Na ten cel kanonicy złożyli dobrowolny datek i wspólnie z biskupem Zebrzydowskim doprowadzili dzieło do końca. Z aktów dowiadujemy się, że Jan Maria wykonał te herby za 12 fl., po czym malarz Franciszek pomalował je i pozłocił. Następnie złożono je w zakrystii i dopiero po dwóch latach, w r. 1560, zawieszono na wieży [3].

Na zewnątrz kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu, we wnękach ceglanych mieszczą się trzy herby wykute w kamieniu myślenickim. Dwa z nich, tj. orzeł i herb Sulima biskupa Gamrata, mieszczą się w jednej wnęce, podczas gdy trzeci, domu austriackiego, w osobnej. Orzeł, umieszczony w długiej wczesnorenesansowej tarczy, przepasany jest literą S. Sulimę nakrywa infuła, a spoza tarczy wystaje krzyż arcybiskupi. Te trzy herby mają podobny charakter do tych, które Padovano wykonał na wieżę Zygmuntowską. Krzyż arcybiskupi za Sulimą daje termin *a quo*, rok 1540, w którym Gamrat obok posiadanego już biskupstwa krakowskiego otrzymał jeszcze arcybiskupstwo gnieźnieńskie. Termin ten zacieśnia data małżeństwa Zygmunta Augusta z Elżbietą Austriaczką w r. 1543, której herb w tym zespole występuje. Powstały więc te herby między r. 1543 a 1545, w którym zmarł i Gamrat i Elżbieta. Herby te świadczą, że Zygmunt Stary ze swoją synową królową Elżbietą i Gamratem przeprowadzili tu jakieś roboty. Że królowa inte-

[1] Grabowski A., *Skarbniczka naszej archeologii*, Lipsk 1854, s. 79. — Luszczkiewicz W., *Sukiennice — dzieje gmachu i jego obecnej przebudowy* (Bibl. Krak. 11, Kraków 1899, s. 23—4). [2] Consul. Cracov. (Arch. A. D. M. Kr. nr 446, s. 14). Pagaczewski J. ogłosił ten kontrakt w Spraw. KHS VI, s. XXXV—XXXVI. [3] Liber fabricae ecclesiae, Exposita in fabricam et reformationem campanilis anno Domini 1558 (Arch. Kapit. Metrop. Krak.), s. 263—6, 275, 283, 286.

43. Nagrobek hetmana Jana i jego syna Jana Krzysztofa Tarnowskich w katedrze w Tarnowie.
Fot. St. Kolowiec.

44. Sarkofag Jana Krzysztofa Tarnowskiego, szczegół z podwójnego nagrobka w katedrze w Tarnowie.
Fot. St Kolowiec.

resowała się katedrą, dowodzi też notatka w rachunkach dworskich pod datą 1545. Mówi ona o jakichś robotach w obejściu prezbiterium katedry, prowadzonych na zlecenie królowej. Za tę pracę zapłacono w tym roku 7 fl. 6 gr [1].

Różne jeszcze dzieła różni autorzy przypisywali Padovanowi. W pracy niniejszej nie pójdę tą drogą, zależy mi bowiem na zestawieniu możliwie najpewniejszych utworów artysty, na oczyszczeniu terenu dla kogoś, kto w przyszłości podejmie próbę czysto artystycznej charakterystyki jego działalności.

IV
Uwagi ogólne

Trwającą lat czterdzieści pięć — od r. 1529 do r. 1545 — działalność artystyczną Padovana w Polsce wypełniają dzieła przede wszystkim rzeźbiarskie, na drugim zaś miejscu architektoniczne, o zacięciu dekoracyjnym. Wśród rzeźbiarskich przeważają nagrobki, na dalszy plan schodzą medale. Artysta przybył do nas z Włoch z wykształceniem nabytym u mistrzów rozwiniętego już renesansu. Wyraźnie się w jego twórczości zaznaczył wpływ Andrzeja Sansovina. We wcześniejszych pracach wysoko — że tak powiem —

[1] Chmiel A., *Wawel* II, (Teka Gr. Kons. G. Z. V, Kraków 1913, s. 351).

45. Sarkofag hetmana Jana Tarnowskiego, szczegół z podwójnego nagrobka w katedrze w Tarnowie. *Fot. St. Kolowiec.*

dzierży sztandar sztuki, z biegiem czasu jednakże, w miarę wzrostu powodzenia, zaczyna swój zawód traktować jako przedsiębiorstwo dochodowe, dopuszcza na większą skalę współpracę czeladników i uczniów, co oczywiście musiało doprowadzić do obniżenia

46. Szczegół zwieńczenia nagrobka hetmana Jana i Jana Krzysztofa Tarnowskich w katedrze w Tarnowie.
Fot. T. Mroczkowski, Tarnów.

poziomu. Do najlepszych dzieł zaliczyć należy figurę nagrobną Zygmunta Starego, pomnik Tomickiego i pomnik Tarnowskiej. Zdaje się, że wysokość zapłaty i osobiste znawstwo osoby zamawiającej nie były bez wpływu na jakość wykonania. Tak np. w cyborium Mariackim i w nagrobku Maciejowskiego na Wawelu zastosował medaliony o identycznej kompozycji, ale gdy w cyborium wykonanie ich jest naprawdę artystyczne, godne poważnego rzeźbiarza, to w niszy grobowca wawelskiego medaliony są grube, słabe, tak że można by przypuszczać, iż wykul je jakiś inny, pośledni rzeźbiarz-naśladowca, gdyby nie fakt, że jedne i drugie są zupełnie równoczesne. A przecież Padovano nie dopuścił nikogo obcego do swego warsztatu po to, by mu ułatwić powtórzenie swych własnych kompozycji jeszcze w warsztacie się znajdujących. W grobowcu Maciejowskiego mamy nie co innego, jak warsztatowe dzieło Padovana, wykute rękami mniej wyrobionych uczniów. To charakterystyczne dla naszego artysty. Warto tu przypomnieć, że w dziele o tak wysokim poziomie, jak pomnik Tarnowskiej, nie zawahał się Padovano zastosować w tle medalionu Matki Boskiej z Dzieciątkiem o kompozycji powtórzonej z minimalnymi tylko odchyleniami z niszy grobowca Tomickiego, mimo że w Tarnowie nie ma kompozycyjnego związku między Marią i Dzieckiem a figurą zmarłej, związku, który istnieje między Madonną i Dzieciątkiem a klęczącym Tomickim. Ta sama Madonna powraca jeszcze w niszy pomnika Gamrata, który zresztą cały jest — zgodnie z kontraktem — mało zmienionym powtórzeniem pomnika Tomickiego.

We wczesnym swym dziele, pomniku Tomickiego, wprowadza Padovano obficie ornamentację, stosując się do upodobań na dworze królewskim i zapewne do życzenia biskupa, który sobie jeszcze za życia ten pomnik kazał wykonać. Ta sama obfitość ornamentacji powraca jeszcze w pomniku Gamrata — ale tak nakazywał kontrakt. W innych dziełach odrzuca bogactwo ornamentacji na rzecz efektów czysto architektonicznych i inkrustacji piaskowca czerwonym marmurem, którą on właśnie do Polski wprowadza.

On też pierwszy używa alabastru. Stale stosuje nisze prostokątne, a nie półkoliste, w czym, podobnie jak w oszczędności na punkcie ornamentacji, przejawiło się jego klasyczne w gruncie rzeczy poczucie formy [1]. Nisza o łuku spłaszczonym w nagrobku Maciejowskiego jest w ogóle zjawiskiem odosobnionym. Powyższe uwagi nie odnoszą się, rzecz prosta, do pomnika Zygmunta Starego, bo tu Padovano wykonał tylko figurę, nawet bez sarkofagu, półkolistą zaś i ornamentami suto przyozdobioną niszę, należącą do architektury kaplicy, już zastał.

W nagrobkach dąży Padovano — zgodnie zresztą z tendencją epoki, w której tworzy — do coraz większej monumentalności. Pomnik Maciejowskiego jest pierwszym etapem pod tym względem, pomnik hetmana Tarnowskiego, zwłaszcza po rozbudowie dla syna hetmańskiego, punktem szczytowym. Po tej linii pójdzie później wrocławianin zaaklimatyzowany we Lwowie, Jan Pfister, gdy mu naprzeciwko pomnika Tarnowskich przyjdzie stawiać monument Ostrogskich.

W zakresie medalierstwa stworzył Padovano dzieła poważne, godne stanąć obok współczesnych im medali włoskich we Włoszech.

Jako architekt nie wykonał zapewne żadnego większego dzieła. Działalność jego na tym polu była raczej dekoracyjno-architektoniczna. Przez zastosowanie attyki o motywach rzeźbiarskich na tak reprezentacyjnym gmachu, jakim są krakowskie Sukiennice, przyczynił się do spopularyzowania w Polsce tych pięknych koron, które wieńczą nasze ratusze, zamki i kamienice od Spisza aż po Litwę, a które przejęli i Żydzi do swoich synagog.

[1] Pagaczewski J., *Jan Michałowicz z Urzędowa*, s. 63—4.

JEAN MARIE PADOVANO

(Résumé)

Le sculpteur padouan Jean Marie appelé en Italie il Musca ou Mosca et connu en Pologne sous le nom de Padovano, reçut en 1520 l'ordre d'exécuter un bas-relief en marbre blanc pour la chapelle de St. Antoine au Santo de Padoue. Padovano ne termina pas ce bas-relief représentant le miracle de St. Antoine avec la coupe, car il fut appelé en Pologne en 1529 pour y sculpter la statue funéraire du roi Sigismond I (fig. 1), qui à ce moment construisait une chapelle funéraire dans la cathédrale de Cracovie. Prenant modèle sur les statues funéraires des cardinaux: Ascanius Sforza et Jérome Basso Rovere, oeuvres d'André Sansovino, Jean Marie se servit, pour la première fois en Pologne, d'un genre nouveau et qui consistait à animer la pose du mort, genre qui, depuis, s'adapta très fort en Pologne. Peu après avoir terminé la statue du roi, Padovano exécuta, sur la commande de Sigismond I, quatre médailles: du roi lui-même (fig. 2, 3), de la reine Bona Sforza (fig. 4, 5), du prince Sigismond-Auguste (fig. 6, 7) et de la princesse Isabelle (fig. 8, 9). On voit sur ces médailles la date 1532 et la signature de l'artiste. En se basant sur le style, on peut attribuer encore une médaille de la reine Bona à Padovano, de 1546 (fig. 10, 11).

L'évêque de Cracovie et sous-chancelier Pierre Tomicki, occupa bientôt le nouveau sculpteur de la cour en lui demandant d'exécuter un magnifique ciborium pour la cathédrale de Cracovie. Cet ouvrage ne s'est point conservé. Au cours des années 1532—5, le tombeau de cet évêque fut érigé dans la cathédrale de Cracovie (fig. 12—15), exécuté — comme tout parait l'indiquer — par Padovano. Le tombeau de l'évêque Pierre Gamrat dans cette même cathédrale (fig. 16—18), et qui est presque une fidèle répétition du précédent, est confirmé dans les archives comme étant l'oeuvre de Padovano des années 1545—7. Il faut aussi attribuer à Padovano trois gracieux tombeaux d'enfants (fig. 19—22).

Le grand ciborium de l'église Notre Dame de Cracovie, construit en 1551—2 par Padovano sur la demande du conseil municipal (fig. 23—31), le tombeau de l'évêque Samuel Maciejowski dans la cathédrale de Cracovie (fig. 34—37), qui fut érigé en 1552 et provient sans aucun doute de l'atelier de ce maître, mais fut exécuté par un auxiliaire moins doué, et le tombeau de Barbe Tarnowska dans la cathédrale de Tarnów (après 1536, fig. 38—40), montrent la maturité du style de l'artiste; Padovano délaisse la riche ornementation qui caractérisait ses premières oeuvres: les monuments des évêques Tomicki et Gamrat, créés à l'époque de tendences vers l'ornementation, propre à la cour de Sigismond I; par contre, il souligne les valeurs proprement architectoniques. Le monument de Jean Kamieniecki († 1560, fig. 41—42) à Krosno et le double monument du général en chef (hetman) Jean Tarnowski († 1561) et de son fils Jean-Christophe († 1567) dans la cathédrale de Tarnów (fig. 43—46) font partie des dernières oeuvres de l'artiste vieillissant.

Pendant son séjour de 45 ans en Pologne, Padovano s'habitua complètement à ce pays, il épousa même une Polonaise; il mourut à Cracovie en 1574. Ce sculpteur italien, le plus éminent en Pologne à l'époque de la renaissance, eut une grande influence sur notre sculpture. L'Italien Jérome Canavesi et le Polonais Jean Michałowicz de Urzędów subirent l'un autant que l'autre son influence.

LEONARD LEPSZY

Leonard Lepszy, urodzony w r. 1856 w Krościenku nad Dunajcem, zmarły w Krakowie dnia 29 lipca 1937, był z wykształcenia górnikiem, inżynierem Akademii w Leoben, z zawodu naczelnikiem Urzędu Probierczego, a z zamiłowania uczonym, historykiem sztuki. Zaczęło się od spraw urzędowych. Do krakowskiego Urzędu Probierczego niejednokrotnie przynoszono stare przedmioty srebrne i złote do przetopienia. Jeżeli miały wartość artystyczną lub pamiątkową, Lepszy zawiadamiał instytucje muzealne, które je nabywały, i w ten sposób uratował niejeden cenny zabytek. Były to czasy — osiemdziesiąte lata ubiegłego wieku — gdy na polu historii sztuki jeszcze mało kto w Polsce pracował. Właściwie dwóch ludzi: Władysław Łuszczkiewicz, znakomity badacz naszej średniowiecznej architektury, zwłaszcza romańskiej, i przewodniczący Komisji Historii Sztuki Akademii Umiejętności, oraz Marjan Sokołowski, od niedawna (1882) profesor historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, a niebawem (1890) następca Łuszczkiewicza w Komisji. Nie mając jeszcze uczniów w ścisłym tego słowa znaczeniu, na razie zastąpił ich sobie Sokołowski, urodzony profesor, dojrzałymi już ludźmi, jak Tomkowicz, Mycielski i Lepszy, których zapałem swoim porywał i do pracy na polu historii sztuki zachęcał. Lepszego wysoko cenił i chętnie drukował wyniki jego badań nad dawnym złotnictwem. Od szeregu monografii drobniejszych, poprzez większą rozprawę o krakowskim cechu złotniczym (Rocznik Krakowski I 1898) aż do książki pt. *Przemysł złotniczy w Polsce* (1933) następują po sobie liczne rozprawy Lepszego, będące w tym zakresie pracami pionierskimi, torującymi drogę w nieznanym dotychczas terenie. Lepszy podówczas nie mógł roz-

porządzać tak wielkim zagranicznym materiałem porównawczym, jaki dziś istnieje, toteż nie wszystkie wyniki jego prac zdołały wytrzymać próbę czasu. Ale nie umniejsza to ich znaczenia. Były pierwsze, powstawały w warunkach niezwykle trudnych. Poruszając tematy nie badane, leżące odłogiem, działał Lepszy pobudzająco i w tym już samym jego zasługa.

Nie poprzestał jednak Lepszy na badaniu dawnego złotnictwa, lecz z czasem wyszedł na szerszą arenę, na inne działy dziejów sztuki, ogłaszając szereg studiów monograficznych. W r. 1904 dał pierwszą syntezę dziejów krakowskiego malarstwa i przemysłu artystycznego (Rocznik Krakowski VI), a opracowawszy ponadto dzieje architektury i rzeźby krakowskiej oraz dołączywszy krótką historię Krakowa, ogłosił całość po niemiecku i po angielsku, niemało przyczyniając się do propagandy za granicą piękna dawnej stolicy Polski. Wyrazem żywego zainteresowania się Lepszego bardzo doniosłą sprawą inwentaryzacji zabytków sztuki w Polsce są trzy prace wspólne z innymi uczonymi: o kościołach drewnianych dawnej Galicji Zachodniej oraz o miniaturowych kodeksach biblioteki dominikańskiej i karmelickiej w Krakowie, opracowane przy współudziale Feliksa Kopery, i o kościele i klasztorze dominikanów w Krakowie, wydana wspólnie ze Stanisławem Tomkowiczem. Nie pomijał i zakresu historii kultury, czego przykładem bardzo cenna i żywo napisana rozprawa pt. *Lud wesołków w dawnej Polsce* (1899).

Przez cały czas swej działalności naukowej interesował się Lepszy pomnikowym słownikiem artystów, wychodzącym pod redakcją Thiemego i Beckera. Dostarczył do tego wydawnictwa szeregu życiorysów artystów polskich. Spis złotników pracujących w naszym kraju — rezultat długoletnich żmudnych studiów — wydał we wspomnianej już książce pt. *Przemysł złotniczy w Polsce*, duże zaś materiały do życiorysów innych artystów złożył w darze Polskiej Akademii Umiejętności dla wydawanego przez nią *Polskiego słownika biograficznego*.

W bujnym kulturalnym życiu Krakowa na przełomie w. XIX i XX Lepszy brał żywy udział. Jego działalność naukową uznała Akademia Umiejętności, powołując go do grona swych członków korespondentów w r. 1897 i wybierając członkiem czynnym w r. 1908. Po zgonie prof. Jerzego Mycielskiego został w r. 1929 zastępcą przewodniczącego Komisji Historii Sztuki i piastował tę godność aż do śmierci. Gorąco przywiązany do Krakowa, był jednym z założycieli, długoletnim członkiem Wydziału, a wreszcie członkiem honorowym Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków tego miasta. Muzeum Narodowe w Krakowie zaliczało go do swoich najszczerszych przyjaciół i opiekunów, służył mu też przez długi szereg lat swoją radą i doświadczeniem, zwłaszcza gdy szło o zakupna z dziedziny przemysłu artystycznego. W czasach kiedy jeszcze nie było urzędowej opieki nad zabytkami, pełnił Lepszy bardzo starannie i sumiennie obowiązki konserwatora powiatu krośnieńskiego, nie pobierając oczywiście żadnego wynagrodzenia.

Z grona polskich historyków sztuki ubył uczony bardzo zasłużony, który w ciężkich warunkach, w jakich się nasza nauka znajdowała, pracował bezinteresownie i z niesłabnącym zapałem. Bodźcem do tej pracy było ukochanie Polski i jej przeszłości, która się w dziełach dawnej sztuki odzwierciedliła. W przyjaźni wierny, dla młodych pracowników naukowych bardzo życzliwy i uczynny, chętnie służył każdemu radą i pomocą. Miał charakter czysty i szlachetny, który przy dobroci serca zyskiwał mu licznych przyjaciół. Jego zgon odczuli też bardzo boleśnie. Cześć jego pamięci.

Julian Pagaczewski

LEON PINIŃSKI (1857—1938)

Umysł niezwykle wszechstronny i bogaty. Prawnik-romanista, biorący czynny udział w życiu publicznym, polityk i mąż stanu, szef rządu krajowego jako namiestnik Galicji w latach 1898—1903. Mimo tych, zdawałoby się nie mających związku z historią sztuki zadań, jakie życie przed nim postawiło, nazwisko jego należy także do historii sztuki.

Umiłowanie piękna i zrozumienie zadań społecznych sztuki odgrywało ważną rolę przez cały bieg życia Pinińskiego; ono też tłumaczy nam wiele cech jego indywidualności i pozwala zrozumieć motory jego działalności na różnych polach. Łączyło się to zamiłowanie z wysoką kulturą umysłową, z ujmowaniem zjawisk życia zawsze ze stanowiska najwyższego. Sztuka i obcowanie z nią były dla Pinińskiego potrzebą życia codziennego. Dotyczyło to zarówno sztuk plastycznych, jak muzyki i literatury.

Potrzeba duchowa otaczania się dziełami sztuk plastycznych uczyniła zeń kolekcjonera. Pogłębienia znawstwa dokonało studium naukowe oraz obcowanie z dziełami sztuki nie tylko w galeriach i muzeach. Posiadał przy tym niezwykłą pamięć plastyczną, która ułatwiała mu orientowanie się w materiale zabytkowym. W dwóch zwłaszcza kierunkach szły umiłowania Pinińskiego: sztuki włoskiego renesansu i baroku, której był niepospolitym znawcą, i angielskiego malarstwa w. XVIII. W skromności swej jednak nie uważał się za historyka sztuki. Wydając w r. 1908 *Przechadzkę po muzeach madryckich*, zastanawiał się we wstępie do tej pracy, czy jako dyletant ma prawo zabierać głos w rzeczach malarstwa, bez wszechstronnych studiów i fachowego przygotowania? Zanadto był

jednak Piniński w każdym calu człowiekiem nauki, by mógł poprzestać na samym delektowaniu się dziełami sztuki. Każdy problem z zakresu historii sztuki chciał samoistnie przemyśleć, refleksje nad wielu spośród nich powodowały, że chwytał za pióro.

W pracach jego drukiem ogłoszonych wybija się na plan pierwszy myśl o społecznej roli sztuki. Ta myśl powodowała nim, kiedy w r. 1908 pisał studium pt. *Ewolucja i moda w pojmowaniu piękna*, w którym dochodził do konkluzji, że jednym z naczelnych wskazań winno być „potęgowanie kultu piękna w społeczeństwie, że winno się ono zespolić wprost z naszą egzystencją i stać się odnawiającym się wciąż źródłem artystycznego natchnienia w życiu".

To przekonanie o roli sztuki w życiu, łącznie z zamiłowaniami do nauk historycznych, doprowadziło go do zwrócenia szczególnej uwagi na zagadnienia konserwatorskie. Organizacja opieki nad zabytkami w Galicji zawdzięcza wiele Pinińskiemu. Jako sprawozdawca komisji sejmowej zabiegał w r. 1908 o wydanie ustawy konserwatorskiej. Poruszał różne z tym związane sprawy w artykułach i felietonach w lwowskiej Gazecie Narodowej, przestrzegał, że „nieumiejętne odnawianie zabytków jest z reguły czymś gorszym jeszcze, niż ich zupełne zaniedbanie". Problemy związane z konserwatorstwem poruszył też w wydanej w r. 1912 obszerniejszej pracy pt. *Piękno miast i zabytki przeszłości.*

Walną zasługą Pinińskiego była sprawa odzyskania Wawelu. Jako obywatel i Polak włożył on całą duszę w starania o odzyskanie dawnej siedziby królewskiej z rąk austriackiego skarbu wojskowego. Jako referent komisji budżetowej Sejmu galicyjskiego przeprowadzał układ z rządem co do ewakuacji zamku, kreślił projekty przyszłego jego odnowienia i urządzenia. Temu doniosłemu pod względem historycznym, a trudnemu pod względem artystycznym zadaniu poświęcił też szereg artykułów w Gazecie Narodowej (1905 i 1906) oraz osobną broszurę (*Zamek na Wawelu*, Lwów 1905). Brał też udział w dyskusji prowadzonej nad zasadami konserwacji i zagadnieniem przywrócenia Wawelowi zabytkowego charakteru. Chciał pogodzić zarysowujące się dwie, jak się zdawało, sprzeczne tendencje: zamku jako rezydencji panującego i jako muzeum. Znał też Piniński doskonale psychologię architektów, obawiał się ich twórczego rozpędu, który łatwo mógł zatrzeć historyczny charakter Wawelu. Jako zasadę stawiał nie rekonstrukcję, lecz konserwację.

Z Wawelem związał Piniński najszlachetniejsze swe impulsy. Dla uświetnienia tego pomnika polskiej przeszłości poświęcił najcenniejsze przedmioty swej umiłowanej kolekcji obrazów. Rozstał się z nimi jeszcze za życia i cieszył ich przeznaczeniem. Bolało go, gdy w późniejszych latach sprawy odnowienia zamku i urządzenia jego wnętrz nie zawsze szły po jego myśli.

Była to pierwsza fundacja Pinińskiego, dzięki której puste wówczas ściany sal wawelskich zyskały wiele. Drugą fundację stworzył przy końcu życia, przekazując resztę swych zbiorów Państwu Polskiemu z tym życzeniem, aby pozostały we Lwowie, w willi, którą zamieszkiwał, tworząc jeden z oddziałów Państwowych Zbiorów Sztuki. Zbiór graficzny i bibliotekę dzieł dotyczących historii sztuki przeznaczył Zakładowi Narodowemu im. Ossolińskich we Lwowie.

Prócz wymienionych już wyżej prac ogłoszonych drukiem zabierał Piniński głos często na tematy, które chwila wynosiła na powierzchnię. Były to artykuły i felietony o charakterze aktualnym i po części polemicznym. Przejmowały go oburzeniem niewczesne poczynania szpecenia miast. Powodowała nim troska o zabytkowy charakter krakowskiego Barbakanu przed Bramą Floriańską, kiedy powstał projekt umieszczenia w nim

panoramy (Gazeta Narodowa 1909, nr 258), lub o kierunek, w jakim ma pójść polityka muzealna miasta Lwowa, kiedy zakupiono liczny, lecz małej wartości zbiór obrazów dawnych (Gazeta Narodowa 1909, nr 103). Wyrażał opinię o projekcie umieszczenia Pochodu Szymanowskiego na dziedzińcu zamku wawelskiego (Gazeta Narodowa 1912, nr 2, 3, 4 i równocześnie Czas).

Żywo interesowało Pinińskiego malarstwo polskie. Na pojawienie się dzieła Jana Bołoz Antoniewicza o Grottgerze zareagował artykułami w prasie (Gazeta Lwowska 1910, nr 288 i Gazeta Narodowa z tegoż roku). Kiedy odnaleziono w Londynie cykl Grottgera Warszawa II, poświęcił mu artykuł w Przeglądzie Współczesnym (1928 i osobna odbitka). Był autorem artykułów o twórczości Jacka Malczewskiego, z którym go łączyły bliskie stosunki, i o malarstwie portretowym Kazimierza Pochwalskiego (Sztuki Piękne 1924 i 1925).

Umiłowanie sztuki i jej znawstwo, podobnie zresztą jak znawstwo literatury i żywe odczuwanie muzyki łączyło się u Pinińskiego w tę pełnię głębokiej kultury wewnętrznej, która go tak cechowała.

Był Piniński przewodniczącym Sekcji Historii Sztuki Lwowskiego Towarzystwa Naukowego. Szczególne zasługi położył też przy stworzeniu Gabinetu Rycin Polskiej Akademii Umiejętności.

U człowieka wysokiej kultury umysłowej, pracującego na różnych polach, sztuka i jej umiłowanie wśród innych zainteresowań nigdy nie schodziły na plan drugi, a w wielu momentach jego życia wybijały się na plan pierwszy. Był Leon Piniński gorącym miłośnikiem i wysokiej miary znawcą sztuki, a zarazem zasłużonym obywatelem-patriotą, który słowem i czynem krzewił jej zrozumienie w społeczeństwie.

Tadeusz Mańkowski.

SPIS ILUSTRACJI

L. p.	Fig.		Str.
1.	1.	Relikwiarz krzyża świętego w katedrze sandomierskiej	2
2.	2.	Relikwiarz krzyża świętego w katedrze sandomierskiej, część górna	5
3.	3.	Biczowanie, szczegół relikwiarza w tumie akwizgrańskim	6
4.	4.	Biczowanie, szczegół relikwiarza krzyża świętego w katedrze sandomierskiej	7
5.	5.	Dźwiganie krzyża, szczegół relikwiarza krzyża świętego w katedrze sandomierskiej	8
6.	6.	Ornament na odwrotnej stronie relikwiarza krzyża świętego w katedrze sandomierskiej	9
7.	7.	Ukrzyżowanie, szczegół relikwiarza w tumie akwizgrańskim	12
8.	8.	Ukrzyżowanie, szczegół relikwiarza krzyża świętego w katedrze sandomierskiej	13
9.	9.	Zdjęcie z krzyża, szczegół relikwiarza w tumie akwizgrańskim	14
10.	10.	Zdjęcie z krzyża, szczegół relikwiarza krzyża świętego w katedrze sandomierskiej	15
11.	11.	Relikwiarz krzyża świętego, dar prymasa Jakuba z Sienna, w katedrze gnieźnieńskiej	18
12.	1.	Kazimierz Dolny, fara pod wezwaniem śś. Jana Chrzciciela i Bartłomieja, część przekroju podłużnego	24
			24
13.	2.	Kazimierz Dolny, fara pod wezwaniem śś. Jana Chrzciciela i Bartłomieja, rzut poziomy	24
14.	3.	Kazimierz Dolny, fara, widok od wschodu	25
15.	4.	Końskowola, kościół św. Anny, widok od południowego-wschodu	26
16.	5.	Turobin, kościół parafialny pod wezwaniem św. Dominika, przekrój podłużny	27
17.	6.	Turobin, kościół parafialny pod wezwaniem św. Dominika, rzut poziomy	27
18.	7.	Turobin, kościół parafialny pod wezwaniem św. Dominika, fasada	28
19.	8.	Radzyń, kościół parafialny pod wezwaniem św. Trójcy, fasada	28
20.	9.	Wilno, kościół św. Michała, rzut poziomy pierwszego piętra i sklepień	29
21.	10.	Wilno, kościół św. Michała, przekrój poprzeczny	29
22.	11.	Chojne, kościół parafialny, widok od strony południowej	30
23.	12.	Wągłczew, kościół parafialny, dawniej kanoników regularnych, widok od strony południowej	30
24.	13.	Zadzim, kościół parafialny pod wezwaniem św. Małgorzaty, przekrój podłużny	31
25.	14.	Zadzim, kościół parafialny pod wezwaniem św. Małgorzaty, rzut poziomy	31
26.	15.	Rzgów, kościół parafialny pod wezwaniem św. Stanisława, przekrój podłużny	32
27.	16.	Rzgów, kościół parafialny pod wezwaniem św. Stanisława, rzut poziomy	33
28.	17.	Kazimierz Dolny, fara, wnętrze	34
29.	18.	Radzyń, kościół parafialny, wnętrze	34
30.	19.	Klimontów, kościół podominikański, wnętrze	35
31.	20.	Szczebrzeszyn, kościół św. Katarzyny, wnętrze	35
32.	21.	Kazimierz Dolny, przekrój poprzeczny kaplicy Matki Boskiej Nieustającej Pomocy	36
33.	22.	Turobin, kościół parafialny, dekoracja sklepienia kaplicy	37
34.	23.	Chojne, kościół parafialny, szczegół dekoracji kopuły kaplicy	37
35.	24.	Radzyń, kościół parafialny, fragment elewacji południowej z widokiem na zakrystię	38
36.	25.	Szczebrzeszyn, kościół pod wezwaniem św. Katarzyny, kapitel pilastra	38
37.	26.	Uchanie, kościół parafialny pod wezwaniem Wniebowzięcia N. P. Marii, portal	39
38.	27.	Szczebrzeszyn, kościół pod wezwaniem św. Katarzyny, portal	39
39.	28.	Łuków, kościół pobernardyński	40

L. p.	Fig.		Str.
40.	29.	Końskowola, kościół św. Anny, dekoracja sklepienia	41
41.	30.	Kraków, kościół św. Marka, dekoracja sklepienia nawy głównej	42
42.	31.	Zamość, kolegiata, dekoracja sklepienia nawy północnej	43
43.	32.	Kazimierz Dolny, fara, dekoracja sklepienia nawy głównej	43
44.	33.	Lublin, kościół św. Mikołaja, szczegół dekoracji sklepienia	44
45.	34.	Klimontów, klasztor podominikański, dekoracja sklepienia	44
46.	35.	Zamość, bożnica, szczegół dekoracji sklepienia	45
47.	36.	Sandomierz, kościół św. Pawła, dekoracja sklepienia prezbiterium	45
48.	37.	Lublin, kościół św. Ducha, dekoracja arkady międzynarodowej	46
49.	38.	Druja, kościół pobernardyński, dekoracja sklepienia nawy bocznej	46
50.	39.	Uchanie, kościół parafialny, szczegół dekoracji sklepienia	47
51.	40.	Lublin, dawny klasztor brygidek, obecnie Archiwum, dekoracja jednej z sal	47
52.	41.	Leżajsk, klasztor bernardynów, dekoracja sklepienia refektarza	47
53.	42.	Leżajsk, klasztor bernardynów, szczegół dekoracji sklepienia refektarza	47
54.	43.	Wilno, kościół św. Michała, dekoracja sklepienia	48
55.	44.	Radzyń, kościół parafialny, dekoracja sklepienia nawy głównej	48
56.	45.	Czemierniki, kościół parafialny, dekoracja sklepienia prezbiterium	49
57.	46.	Lublin, kościół niegdyś brygidek, dekoracja sklepienia prezbiterium	50
58.	47.	Lublin, kościół św. Mikołaja, dekoracja sklepienia nawy głównej	50
59.	48.	Lublin, kościół św. Ducha, dekoracja sklepienia nawy południowej	51
60.	49.	Sandomierz, kościół św. Jakuba, dekoracja sklepienia prezbiterium	51
61.	50.	Piotrków, kościół dominikanów, dekoracja sklepienia	52
62.	51.	Zamość, bożnica, dekoracja sklepienia oddziału kobiecego	53
63.	52.	Pińczów, kościół parafialny, dekoracja sklepienia nawy północnej	54
64.	53.	Pińczów, kościół reformatów na Mirowie, dekoracja sklepienia nawy głównej	54
65.	54.	Londyn, dekoracja sufitu w domu prywatnym, obecnie w Muzeum Wiktorii i Alberta	55
66.	55.	Kalwaria Zebrzydowska, Ogrojec, dekoracja kopuły	56
67.	56.	Kalwaria Zebrzydowska, klasztor bernardynów, dekoracja sklepienia w celi furtiana	56
68.	57.	Praga, kościół św. Salwatora, dekoracja sklepienia	57
69.	58.	Kalmar, zamek, wnętrze kaplicy	57
70.	—	Rozmieszczenie zabytków typu lubelskiego i kaliskiego	60—61
71.	1.	Kraków, kościół św. Andrzeja wraz z otoczeniem	63
72.	2.	Kraków, kościół św. Andrzeja, stan dzisiejszy, parter (poziom I)	64
73.	3.	Kraków, kościół św. Andrzeja, stan dzisiejszy, piętro (poziom II)	65
74.	4.	Kraków, kościół św. Andrzeja, stan dzisiejszy, piętro (poziom III)	66
75.	5.	Kraków, kościół św. Andrzeja, stan dzisiejszy, strych i wieże (poziomy IV, V i VI)	67
76.	6.	Kraków, kościół św. Andrzeja, stan dzisiejszy, fasada zachodnia	68
77.	7.	Kraków, kościół św. Andrzeja, stan dzisiejszy, fasada wschodnia	69
78.	8.	Kraków, kościół św. Andrzeja, stan dzisiejszy, fasada północna	70
79.	9.	Kraków, kościół św. Andrzeja, stan dzisiejszy, fasada południowa	71
80.	10.	Kraków, kościół św. Andrzeja, stan pierwotny, przekrój podłużny przez nawę główną	72
81.	11.	Kraków, kościół św. Andrzeja, stan pierwotny, przekrój poprzeczny przez nawy przodkowe	73
82.	12.	Kraków, kościół św. Andrzeja, stan pierwotny, parter (poziom I)	74
83.	13.	Kraków, kościół św. Andrzeja, stan pierwotny, piętro (poziom II)	75
84.	14.	Kraków, kościół św. Andrzeja, stan pierwotny, piętro (poziom III)	76
85.	15.	Kraków, kościół św. Andrzeja, rekonstrukcja pierwotnego widoku ogólnego	77
86.	16.	Kraków, kościół św. Andrzeja, stan pierwotny, fasada północna	78
87.	17.	Kraków, kościół św. Andrzeja, stan pierwotny, fasada wschodnia	79
88.	18.	Kraków, kościół św. Andrzeja, stan dzisiejszy, przekrój podłużny przez nawę boczną północną	80
89.	19.	Kraków, kościół św. Andrzeja, stan dzisiejszy, przekrój podłużny przez nawę główną	81
90.	20.	Kraków, kościół św. Andrzeja, romańska klatka schodowa na poziomie parteru	83
91.	21.	Kraków, kościół św. Andrzeja, romańskie schody z klatki schodowej do izby międzywieżowej	83
92.	22.	Kraków, kościół św. Andrzeja, podwójny wątek ścian klatki schodowej	83

L. p.	Fig.		Str.
93.	23.	Kraków, kościół św. Andrzeja, romańskie okno północne nawy środkowej	83
94.	24.	Kraków, kościół św. Andrzeja, ślady dachu romańskiego i wejście ze strychu do izby międzywieżowej	83
95.	25.	Kraków, kościół św. Andrzeja, szczelinowe okna izby międzywieżowej; za południową wieżą widać gotyckie skrzydło klasztoru	83
96.	26.	Kraków, kościół św. Andrzeja, stan dzisiejszy, przekrój poprzeczny przez prezbiterium	84
97.	27.	Kraków, kościół św. Andrzeja, stan dzisiejszy, przekrój poprzeczny przez nawy przedkowe	85
98.	28.	Kraków, kościół św. Andrzeja, zamurowane okno romańskie w izbie międzywieżowej	86
99.	29.	Kraków, kościół św. Andrzeja, izba międzywieżowa, rekonstrukcja stanu pierwotnego	87
100.	30.	Kraków, kościół św. Andrzeja, okna bliźnie na najwyższym piętrze wież	88
101.	31.	Kraków, kościół św. Andrzeja, okna bliźnie na najwyższym piętrze wież	88
102.	32.	Kraków, kościół św. Andrzeja, okna bliźnie na najwyższym piętrze wież (rekonstrukcja)	89
103.	33.	Kraków, kościół św. Andrzeja, widok dzisiejszy od północnego wschodu	90
104.	34.	Kraków, kościół św. Andrzeja, widok pierwotny od północnego wschodu	91
105.	35.	Kraków, kościół św. Andrzeja, apsyda z gzymsem arkadkowym i lizenami; na murze szczytowym widać wątek romański i gotycki	92
106.	36.	Kraków, kościół św. Andrzeja, fasada południowa; na prezbiterium gzyms arkadkowy z lizenami; w parterze kaplica Loret	92
107.	37.	Kraków, kościół św. Andrzeja, dolna część wieży północnej; wątek ściany stanowią kwadry wapniaka obrobionego dłutem oraz kilka pasów piaskowca	93
108.	38.	Kraków, kościół św. Andrzeja, ściana północna transeptu; wątek jej stanowią kwadry wapniaka obrobionego młotkiem (okno z epoki baroku)	93
109.	39.	Kraków, kościół św. Andrzeja, widok pierwotny od północnego zachodu	95
110.	1.	Schemat form pasa perskiego, półpaska wschodniego i pasa polskiego	103
111.	2.	Fragment dekoracji stropu tureckiego domu mieszkalnego	112
112.	3.	Ornament końca pasa ze znakiem Jana Madżarskiego.	113
113.	4.	Przykłady motywów ornamentu pólek, pochodzenia tureckiego: *a* z pasa w Ukraińskim Muz. Narod. we Lwowie; *b* z pasa z fabr. Selimanda w Kobyłce w Muz. Czartoryskich nr inw. I 1127; *c* z pasa z fabr. A. Belicy w zb. hr. Potockich w Krzeszowicach; *d* z pasa słuckiego w tychże zbiorach; *e* z pasa słuckiego w zb. Ord. Radziwiłłów w Nieświeżu	114
114.	5.	Przykłady motywów ornamentu pólek, pochodzenia tureckiego: *f* z pasa słuckiego w Muzeum Narodowym w Warszawie nr inw. 31699; *g* z pasa z fabryki Masłowskiego ze zbioru fotografii Muzeum Narodowego w Krakowie; *h* z pasa z fabryki Paschalisa w Muzeum Narodowym w Krakowie nr inw. 3485; *i* z pasa z fabr. Filsjeana w Kobyłce w Muzeum Czartoryskich w Krakowie nr inw. I 723; *j* z pasa z fabryki Puciłowskiego w Muzeum Czartoryskich nr inw. I 906; *k* z pasa z fabryki Chmielewskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie nr inw. 76678	115
115.	6.	Przykłady motywów ornamentu pólek, pochodzenia perskiego: *a* z pasa Mikonowicza w Muz. Archidiecezjalnym w Poznaniu; *b* z pasa słuckiego w Muz. Narod. w Warszawie nr inw. 17544; *c* z pasa bez znaku w Muz. Narod. w Warszawie nr inw. 77126; *d* z pasa słuckiego w zb. Ord. Radziwiłłów w Nieświeżu; *e* z pasa grodzieńskiego w Muz. Czartoryskich w Krakowie nr inw. I 730; *f* z pasa z Kobyłki sprzed r. 1781 w Muzeum Czartoryskich w Krakowie nr inw. I 716	116
116.	7.	Przykłady motywów ornamentu pólek, pochodzenia perskiego: *g* z pasa ze znakiem FR (Rożana) w Muz. Narod. w Warszawie nr inw. 76367; *h* z pasa Masłowskiego w Muz. Narod. w Warszawie nr inw. 74752; *i* z pasa Selimanda w Korcu w zb. hr. Potockich w Krzeszowicach; *j* z pasa ze znakiem Paschalisa w zb. im. Orzechowicza we Lwowie nr inw. 1174; *k* z pasa ze znakiem F S (Selimanda) w Muz. Czartoryskich w Krakowie nr inw. I 714; *l* z pasa z fabr. Sokołów ze zb. hr. Potockich w Krzeszowicach	117
117.	8.	Pas ze znakiem KIK. Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. 77459	119
118.	9.	Pas bez znaku. Kraków, Muzeum Narodowe, nr inw. 141468	120
119.	10.	Pas bez znaku. Lwów, Ukraińskie Muzeum Narodowe	121
120.	11.	Pas ze znakiem Buczacz, według fotografii ze zbioru Wacława Husarskiego w Warszawie	126
121.	12.	Pas ze znakiem Iwona Markonowicza. Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. 77458	127

L. p.	Fig.		Str.
122.	13.	Pas ze znakiem Ioannes Madżarski. Lwów, Miejskie Muzeum Przemysłu Artystycznego, nr inw. 1140	128
123.	14.	Pas bez znaku. Kraków, Muzeum Narodowe, nr inw. 77126	129
124.	15.	Pas ze znakiem Słuck, strona prawa i lewa. Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. 17544	134
125.	16.	Pas ze znakiem Me fecit Sluciae. Krzeszowice, zbiór hr. Potockich	136
126.	17.	Pas ze znakiem Słuck. Kraków, Muzeum Narodowe, nr inw. 141460	137
127.	18.	Pas ze znakiem Słuck. Lwów, Miejskie Muzeum Przemysłu Artystycznego, nr inw. 1149	139
128.	19.	Pas ze znakiem Słuck, strona prawa i lewa. Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. 31699	140
129.	20.	Pas ze znakiem Me fecit Sluciae. Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. 17546	141
130.	21.	Pas ze znakiem Въ грдѣ Слуцкѣ. Nieśwież, zbiór Ordynacji ks. Radziwiłłów	142
131.	22.	Pas ze znakiem Лео Мажарскій. Nieśwież, zbiór Ordynacji ks. Radziwiłłów	143
132.	23.	Pas grodzieński bez znaku. Nieśwież, zbiór Ordynacji ks. Radziwiłłów	155
133.	24.	Pas grodzieński bez znaku. Nieśwież, zbiór Ordynacji ks. Radziwiłłów	156
134.	25.	Pas grodzieński (?) bez znaku. Nieśwież, zbiór Ordynacji ks. Radziwiłłów	157
135.	26.	Pas grodzieński (?) bez znaku. Kraków, Muzeum ks. Czartoryskich, nr inw. I 730	158
136.	27.	Pas broszowany na rypsie, ze srebrem i złotem. Kraków, Muzeum ks. Czartoryskich, nr inw. I 713	159
137.	28.	Pas ze znakiem Kobyłki. Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. 42528	161
138.	29.	Pas ze znakiem Kobyłki. Lwów, Miejskie Muzeum Przemysłu Artystycznego, nr inw. 1148	162
139.	30.	Pas ze znakiem Fabryk. Kobyłki. Lwów, Miejskie Muzeum Przemysłu Artystycznego, nr inw. 957	163
140.	31.	Pas ze znakiem [illegible], strona prawa i lewa. Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. 34020	164
141.	32.	Pas ze znakiem [illegible]. Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. 42529	165
142.	33.	Pas ze znakiem [illegible], strona prawa i lewa. Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. 76668	166
143.	34.	Pas ze znakiem [illegible]. Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. 77436	167
144.	35.	Pas ze znakiem [illegible]. Kraków, Muzeum ks. Czartoryskich, nr inw. I 1127	168
145.	36.	Pas ze znakiem [illegible]. Kraków, Muzeum ks. Czartoryskich, nr inw. I 714	169
146.	37.	Pas ze znakiem S. Filsjean. Kraków, Muzeum ks. Czartoryskich, nr inw. I 723	171
147.	38.	Pas ze znakiem S. Filsjean. Lwów, Miejskie Muzeum Przemysłu Artystycznego, nr inw. 3571	173
148.	39.	Pas ze znakiem S. Filsjean. Krzeszowice, zbiór hr. Potockich	175
149.	40.	Pas ze znakiem PI i [illegible]. Lwów, Miejskie Muzeum Przemysłu Artystycznego, nr inw. 4238	177
150.	41.	Pas ze znakiem Paschalis, strona prawa i lewa. Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. 77437	178
151.	42.	Pas ze znakiem P. I., strona prawa i lewa. Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. 22962	179
152.	43.	Pas ze znakiem baranka i literami PI. Nieśwież, zbiór Ordynacji ks. Radziwiłłów	181
153.	44.	Pas ze znakiem Selimand à Korzec. Krzeszowice, zbiór hr. Potockich	182
154.	45.	Pas ze znakiem wiatraczka, strona prawa i lewa. Kraków, Muzeum Narodowe, nr inw. 8153	183
155.	46.	Pas ze znakiem Franciscus Masłowski. Lwów, Muzeum Miejskie, zbiory B. Orzechowicza, nr inw. 1162	186
156.	47.	Pas ze znakiem Cracoviae Franciscus Masłowski. Podług fotografii w Muzeum Narodowym w Krakowie	187
157.	48.	Pas ze znakiem Antoni Puciłowski F. K. Kraków, Muzeum ks. Czartoryskich, nr inw. I 900	188
158.	49.	Pas ze znakiem DC (Daniela Chmielewskiego), strona prawa i lewa. Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. 76678	189
159.	50.	Pas ze znakiem Andreas Bellica. Krzeszowice, zbiór hr. Potockich	191
160.	51.	Pas ze znakiem Kutkorz. Krzeszowice, zbiór hr. Potockich	193
161.	52.	Pas ze znakiem F. R. (Rożana), strona prawa i lewa. Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. 76367	195
162.	53.	Pas ze znakiem Fabryka Sokołów. Krzeszowice, zbiór hr. Potockich	196
163.	54.	Pas ze znakiem Michał Popiel SU. Krzeszowice, zbiór hr. Potockich	197
164.	55.	Pas bez znaku. Kraków, Muzeum Narodowe, nr inw. 73549	202
165.	56.	Pas gdański bez znaku, strona prawa i lewa. Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. 76684	203
166.	57.	Pas ze znakiem Besz Danzig. Krzeszowice, zbiór hr. Potockich	205
167.	1.	Nagrobek Zygmunta Starego w katedrze krakowskiej	220

L. p	Fig.		Str.
168.	2.	Medal króla Zygmunta Starego, awers	221
169.	3.	Medal króla Zygmunta Starego, rewers	221
170.	4.	Medal królowej Bony Sforzy, awers	221
171.	5.	Medal królowej Bony Sforzy, rewers	221
172.	6.	Medal królewicza Zygmunta Augusta, awers	222
173.	7.	Medal królewicza Zygmunta Augusta, rewers	222
174.	8.	Medal królewny Izabeli Jagiellonki, awers	222
175.	9.	Medal królewny Izabeli Jagiellonki, rewers	222
176.	10.	Medal królowej Bony z r. 1546, awers	223
177.	11.	Medal królowej Bony z r. 1546, rewers	223
178.	12.	Nagrobek biskupa Piotra Tomickiego w katedrze krakowskiej	224
179.	13.	Część środkowa nagrobka biskupa Piotra Tomickiego w katedrze krakowskiej	226
180.	14.	Szczegół z nagrobka biskupa Piotra Tomickiego w katedrze krakowskiej	227
181.	15.	Matka Boska z Dzieciątkiem, szczegół z nagrobka biskupa Piotra Tomickiego w katedrze krakowskiej	228
182.	16.	Nagrobek biskupa Piotra Gamrata w katedrze krakowskiej	229
183.	17.	Część środkowa nagrobka biskupa Piotra Gamrata w katedrze krakowskiej	230
184.	18.	Szczegół z nagrobka biskupa Piotra Gamrata w katedrze krakowskiej	231
185.	19.	Szczegół z nagrobka Ocieskiego w krużgankach klasztoru dominikanów w Krakowie	232
186.	20.	Nagrobek Krzysztofa Herburta w kościele parafialnym w Felsztynie	233
187.	21.	Szczegół z nagrobka Krzysztofa Herburta w kościele parafialnym w Felsztynie	234
188.	22.	Nagrobek Katarzyny Pileckiej w kościele farnym w Pilicy	235
189.	23.	Cyborium w kościele Najśw. Marii Panny w Krakowie	236
190.	24.	Szczegół z cyborium w kościele Najśw. Marii Panny w Krakowie	237
191.	25.	Szczegół z cyborium w kościele Najśw. Marii Panny w Krakowie	238
192.	26.	Anioł adorujący Najśw. Sakrament, szczegół z cyborium w kościele Najśw. Marii Panny w Krakowie	239
193.	27.	Anioł adorujący Najśw. Sakrament, szczegół z cyborium w kościele Najśw. Marii Panny w Krakowie	239
194.	28.	Szczegół z cyborium w kościele Najśw. Marii Panny w Krakowie	240
195.	29.	Szczegół z cyborium w kościele Najśw. Marii Panny w Krakowie	241
196.	30.	Matka Boska z Dzieciątkiem, szczegół z cyborium w kościele Najśw. Marii Panny w Krakowie	242
197.	31.	Szczegół z cyborium w kościele Najśw. Marii Panny w Krakowie	243
198.	32.	Anioł adorujący, fragment marmurowy w Muzeum Narodowym w Krakowie	245
199.	33.	Anioł adorujący, fragment marmurowy w Muzeum Narodowym w Krakowie	245
200.	34.	Nagrobek biskupa Samuela Maciejowskiego w katedrze krakowskiej	246
201.	35.	Część środkowa nagrobka biskupa Samuela Maciejowskiego w katedrze krakowskiej	247
202.	36.	Szczegół z nagrobka biskupa Samuela Maciejowskiego w katedrze krakowskiej	248
203.	37.	Szczegół z nagrobka biskupa Samuela Maciejowskiego w katedrze krakowskiej	249
204.	38.	Nagrobek Barbary Tarnowskiej w Tarnowie	250
205.	39.	Figura Barbary Tarnowskiej w jej nagrobku w katedrze w Tarnowie	251
206.	40.	Matka Boska z Dzieciątkiem, szczegół z nagrobka Barbary Tarnowskiej w katedrze w Tarnowie	252
207.	41.	Nagrobek Jana Kamienieckiego w kościele franciszkanów w Krośnie	253
208.	42.	Część środkowa nagrobka Jana Kamienieckiego w kościele franciszkanów w Krośnie	255
209.	43.	Nagrobek hetmana Jana i jego syna Jana Krzysztofa Tarnowskich w katedrze w Tarnowie	257
210.	44.	Sarkofag Jana Krzysztofa Tarnowskiego, szczegół z podwójnego nagrobka w katedrze w Tarnowie	258
211.	45.	Sarkofag hetmana Jana Tarnowskiego, szczegół z podwójnego nagrobka w katedrze w Tarnowie	259
212.	46.	Szczegół zwieńczenia nagrobka hetmana Jana i Jana Krzysztofa Tarnowskich w katedrze w Tarnowie	260
213.	—	Leonard Lepszy	263

L. p.	Fig.		Str
214.	—	Leon Piniński	265
215.	1.	Wilno, kościół misjonarzy pod wezwaniem Wniebowstąpienia Pańskiego, fasada	5*
216.	2.	Petersburg, cerkiew św. Aleksandra Newskiego, model	5*
217.	3.	Misa ze Stworzeniem Ewy w Muzeum Narodowym w Krakowie	6*
218.	4.	Mszana Dolna, kościół parafialny, Zaśnięcie Matki Boskiej	8*
219.	5.	Mszana Dolna, kościół parafialny, grupa apostołów, szczegół z Zaśnięcia Matki Boskiej	9*
220.	6.	Bodzentyn, kościół parafialny, Zaśnięcie Matki Boskiej, środek tryptyku	10*
221.	7.	Chodów, plebania, Zaśnięcie Matki Boskiej	11*
222.	8.	Warszawa, Muzeum Narodowe, Zaśnięcie Matki Boskiej, środek tryptyku	12*
223.	9.	Racławice Olkuskie, kościół parafialny, Św. Jan Jałmużnik fragment tryptyku	13*
224.	10.	Warszawa, Muzeum Narodowe, Zaśnięcie Matki Boskiej	14*
225.	11.	Talerz emaliowany z Limoges w Muzeum Narodowym w Krakowie	17*
226.	12.	Talerz emaliowany z Limoges w Muzeum Narodowym w Krakowie	17*
227.	13.	Nagrobek rycerza w kościele bernardynów w Lublinie	19*
228.	14.	Marcello Bacciarelli, portret Aleksandra I, własność Stefana hr. Ciecierskiego w Warszawie	20*
229.	15.	Cuda Chrystusa, płaskorzeźba z kości słoniowej w Victoria and Albert Museum w Londynie	31*
230.	16.	Epitafium Jana Borka z katedry na Wawelu, obecnie na zamku w Kórniku	41*
231.	17.	Goslar, kościół na Górze św. Jerzego, rzut poziomy	44*
232.	18.	Kraków, kościół św. Andrzeja, rzut poziomy	44*
233.	19.	Goslar, katedra, fasada zachodnia	45*
234.	20.	Kraków, kościół św. Andrzeja, fasada zachodnia	45*

SPIS PRAC I KOMUNIKATÓW

ułożony według alfabetycznego porządku nazwisk autorów

Ameisenowa Zofia: Epitafium Jana Borka herbu Wąż, obraz krakowski z w. XVI, niegdyś w katedrze na Wawelu . . . 41*

Bocheński Zbigniew: Talerz emaliowany z w. XVI z Limoges w Muzeum Narodowym w Krakowie . . . 17*

Bochnak Adam: Domniemany architekt fasady kościoła misjonarzy w Wilnie . . . 4*

— „Opłakiwanie Chrystusa", obraz w głównym ołtarzu kościoła parafialnego w Bieczu 26*

— i Pagaczewski Julian: Relikwiarz krzyża świętego w katedrze sandomierskiej . . 1, 30*

Buczkowski Kazimierz: Misa krakowskiego cechu kuśnierzy . . . 6*

— Przyczynki do dziejów zegarmistrzostwa w Polsce . . . 16*

— Szkło polskie wieku XVIII ze szczególniejszym uwzględnieniem hut Radziwiłłowskich w Urzeczu i Nalibokach . . . 50*

— i Skórczewski Witold: Krakowskie szkła gabinetowe XV—XVII w. . . . 26*

Bulas Kazimierz: Chronologia attyckich stel nagrobnych epoki archaicznej . . . 20*

Dalbor Witold: Pompeo Ferrari i jego działalność architektoniczna w Polsce . . . 35*

Ekielski Jan: W sprawie genezy architektonicznej kościoła św. Andrzeja . . . 44*

— i Świszczowski Stefan: Krakowski kościół św. Andrzeja w dobie romańskiej (rekonstrukcja architektoniczna) . . . 61, 43*

Estreicher Karol: Zniszczenie polskich insygniów koronnych . . . 3*

— Tryptyk św. Trójcy w katedrze na Wawelu . . . 30*

— i Pagaczewski Julian: Czy Jan Maria Padovano był w Rzymie? . . . 46*

Filipowicz-Osieczkowska Celina: Rzeźba z kości słoniowej, przedstawiająca cuda Chrystusa, w Victoria and Albert Museum a rzeźby z kości słoniowej i miniatury epoki starochrześcijańskiej . . . 30*

— Uwagi nad dekoracją rękopisów Biblioteki Watykańskiej nr lat. 1267—1270 . . . 51*

Gąsiorowski Stanisław: Kultura materialna a sztuka wobec systematyki kultury materialnej 20*

Godlewski Michał, ks. biskup: Nieznany portret Aleksandra I przez Bacciarellego . . . 20*

Hornung Zbigniew: Jan Maria zwany il Mosca albo Padovano. Próba charakterystyki 23*

— Plastyka figuralna mauzoleum króla Zygmunta I w katedrze krakowskiej . . . 35*

Str.

Kieszkowski Witold: Dzieje budowy zamku królewskiego w Łobzowie 3*
Kopera Feliks: Jan Maria Padovano (i jego działalność w Polsce) 219, 22*
Kruszyński Tadeusz, ks.: W sprawie autorstwa malowideł na tryptyku w kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu 43*
— Neapolitańskie nagrobki Giovanniego Marigliano da Nola 48*
Lauterbach Alfred: Pałac Brühlowski w Warszawie 26*
Mańkowski Tadeusz: Pasy polskie 101
— Leon Piniński 265
— Arasy na dworze ostatnich Jagiellonów 29*
— Rokokowe antependia fundacji Mikołaja Potockiego 29*
— Kobierce perskie typu tzw. polskiego 38*
— Studia nad pasami polskimi 47*
Michałowski Kazimierz: Wyniki badań archeologicznych wyprawy polsko-francuskiej w Tell Edfou w Egipcie 50*
Osieczkowska zob. Filipowicz
Pagaczewski Julian: Leonard Lepszy 263
— Jan Michałowicz z Urzędowa 22*
— i Bochnak Adam: Relikwiarz krzyża świętego w katedrze sandomierskiej 1, 30*
— i Estreicher Karol: Czy Jan Maria Padovano był w Rzymie? 46*
Sinko-Popielowa Krystyna: Hieronim Canavesi 19*
— Cebes wawelski i Hans Dürer 45*
— Kościół parafialny w Niepołomicach w epoce gotyckiej 52*
Skórczewski Witold i Buczkowski Kazimierz: Krakowskie szkła gabinetowe XV—XVII w. 26*
Szablowski Jerzy: Stary zamek w Żywcu 4*
— Zaśnięcie Matki Boskiej, obraz cechowy z początku w. XVI w Mszanie Dolnej . . . 7*
Szeligowska Irena: Ornamentyka etruska 47*
Szydłowski Tadeusz: Jorg Huber 4*
Świszczowski Stefan i Ekielski Jan: Krakowski kościół św. Andrzeja w dobie romańskiej (rekonstrukcja architektoniczna) 61, 43*
Tatarkiewicz Władysław: Typ lubelski i typ kaliski w architekturze kościelnej XVII w. 23

ERRATA

str.	*wiersz od dołu*	*zamiast*	*powinno być*
106	2	Becù	Bécu
106	16	„	„
129	1	Kraków	Warszawa
151	12	Becù	Bécu
169	1	rozdział X	przypis
170	2	„	„
176	1	„	„
192	2	Starożyzna	Starożytna
195	10	Różana	Rożana
196	10	fabryka	Fabryka
198	1	rozdział X	przypis
199	2	„	„
201	1	„	„
203	1	„	„
223	18	propre	prope

Na str. 6* podpis pod ilustracją powinien brzmieć: 3. Misa ze Stworzeniem Ewy w Muzeum Narodowym w Krakowie (oddział im. Feliksa Jasieńskiego).