wykazująca wspólne z nim cechy w miękkim modelunku dłoni i w światłocieniowej draperji płaszcza, z której partja grubych fałdów sprzodu figury z fałdem przekątnym, zakończonym na podstawie przy prawej stopie Madonny, jest jakby odwróceniem analogicznej partji fałdów u Madonny więcławskiej. Cechy te mogłyby wskazywać nawet na osobę jednego snycerza, odnośnie do którego możnaby przyjąć — sądząc właśnie po stylu szat obu rzeźb i po typie głowy Madonny więcławskiej, o bardzo wydłużonych i nieco przymkniętych oczach —, że wyszedł z wrocławskiego warsztatu »Mistrza Ukrzyżowania« z kaplicy Dumlosego. Pewnej podstawy temu przypuszczeniu mogłoby bowiem dostarczyć porównanie naszej Madonny z dziełami przypisywanemi temu mistrzowi, a przedewszystkiem zestawienie naszego posągu z figurą św. Barbary, również w powyższej kaplicy w kościele św. Elżbiety we Wrocławiu z czasu około roku 1420 [1].

Co się tyczy pierwotnego miejsca przeznaczenia Madonny więcławskiej, możnaby przyjąć, że od początku swego istnienia znajdowała się w głównym ołtarzu tamtejszego kościoła; pierwotnie bowiem posąg ten był traktowany jako ołtarzowa półrzeźba, jak świadczą o tem gładko zheblowane profile wzdłuż całej figury i wbity odtyłu w wydrążoną głowę Madonny hak w kształcie ucha, służący do zawieszenia w ołtarzu. Przypuszczenie to wydaje się jeszcze potwierdzać wizytacja kościoła z roku 1618, wspominająca o jakiejś rzeźbie Matki Boskiej z Dzieciątkiem, umieszczonej w pośrodku wielkiego ołtarza [2].

Pod względem artystycznym posąg Madonny więcławskiej — mimo przemalowania szat i rąk obu figur — przedstawia wartość nieprzeciętną, zwłaszcza w odniesieniu do niezwykle subtelnego wyrazu Jej twarzy i Jej pierwotnej polichromji, tak rzadko spotykanej wśród zachowanych zabytków ówczesnej rzeźby polskiej.

SPRAWOZDANIA Z POSIEDZEŃ ZA ROK 1934

Posiedzenie z dnia 18 stycznia 1934.

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił komunikat p. t. *Marmury dębnickie za Stanisława Augusta.*

W swoich planowo przemyślanych rządach artystycznych sięgnął Stanisław August do podstaw, na których rozwój sztuki miał oprzeć. O ile chodziło o rzeźbę, trzeba było mieć do rozporządzenia marmur, potrzebny zresztą także i do zamierzonych budowli. Lecz gdy wykładanie niekiedy ścian i podłóg, obrabianie marmurowych kolumn czy podstaw pod posągi i t. p. nie wymagało najtwardszego marmuru, najlepszych gatunków, tak że można było zadowolić się różnej barwy marmurem z łomów krajowych, to do posągów potrzebny był twardy marmur biały, którego w Polsce nie było można znaleźć.

Zapewniono sobie zatem dostawę najlepszego włoskiego marmuru z łomów w Carrarze. Brat zatrudnionego przez króla w Warszawie rzeźbiarza Giovachina Stagiego, Pietro Stagi, rzeźbiarz zamieszkały w Carrarze lub w Livorno, najczęściej załatwiał udzielane mu z Warszawy w tym kierunku zlecenia. Za dostarczony marmur, który, załadowany na okręty w porcie Livorno, płynął do Gdańska lub Hamburga, rachunki pieniężne załatwiał imieniem króla dom bankowy Blanca w Warszawie przez bankiera w Livornie, Henryka Holtza [3]. Wogóle stosunki między Warszawą a Livornem i Carrarą były ożywione zwłaszcza w latach 1783—1793, jak świadczą o tem także sprowadzane stamtąd rzeźby [4], nietylko sam materjał w nieobrobionych marmurach.

W Warszawie marmury sprowadzane z Włoch złożone były bądźto w małym teatrze w Łazienkach, bądź też w Zamku na terenie przed pracownią rzeźbiarską, a częściowo także w piwnicach zamkowych. Bloki marmuru, przeznaczone do obrobienia, przenoszono z tych składów do pracowni rzeźbiarzy na Zamku. Ze sporządzanych w różnych czasach zestawień i rejestrów bloków marmurowych, a zwłaszcza z najbardziej szczegółowego z roku 1795, widzimy, że były to wielkie kwadry *(carreaux)*, bądź płaskie cokoły *(socles)* przeważnie białego, rzadziej czarnego marmuru włoskiego, przeznaczone dla celów budowlanych, lub też bloki, z których wykute miały być posągi *(bloc de marbre statuaire de Carrara)*, t. zw. kupony *(coupons)* o kształtach trójkątnych, nieregularnych i t. p. [5].

---

[1] Braune H. u. Wiese E., Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Kritischer Katalog der Ausstellung in Breslau 1926, Leipzig, fig. 41 i p. 26. [2] Wiśniewski J., ks., Monografja dekanatu miechowskiego, Radom 1917, p. 252. [3] AJ. (archiwum hr. Potockich w Jabłonnie) rkps 820. [4] AJ. 384, Sz. VII, Litt. K, nr 476 oraz AJ. 820. [5] AJ. Catalogue des ouvrages en marbre, plâtre, terre cuite, appartenant à Sa Maj. le Roi 1795.

Krajowego marmuru różnych barw poszukiwano w różnych stronach Polski. Zadaniem tem obarczał król przyrodników. Lecz także architekt Fontana, wysłany w r. 1783 do Krakowa, otrzymał od króla zlecenie zbadania po drodze kamieniołomów w Kunowie i Drzewicy, a następnie w Czernej i w Tęczynie. Chodziło zarówno o znalezienie najlepszego wapna i gipsu i najtańszego sposobu ich eksploatacji i transportu, jak i o marmur *pour les socles, gaines, tables, cheminées etc. etc.,* jak pisał Stanisław August w swym rozkazie z 30 października 1783 [1]. Szukano marmurów również i w okolicy Lublina, jak tego dowodem między innemi jest także *Notte des marbres aportées de Lublin 15 Août 1786* [2].

W rezultacie badań i poszukiwań Fontany próbowano w pewnej, zdaje się nieznacznej mierze, sprowadzania materjałów z kamieniołomów w Kunowie, gdzie wydobywano czerwony i zielony marmur [3]. Jednak na większą skalę eksploatowano marmur i sprowadzano go do Warszawy tylko z Dębnika. W tym celu wydzierżawiono łomy w Dębniku, na terenie należącym do klasztoru karmelitów bosych w Czernej pod Krakowem. W Dębniku była wielka różnorodność marmuru; zbiór *Echantillons des marbres de Cracovie,* przechowywanych w pracowni rzeźbiarskiej na Zamku w Warszawie, wykazywał 70 różnych próbek w małych kawałkach. W Dębniku zatem koło Czernej prowadzona była przez szereg lat eksploatacja marmuru przedewszystkiem z myślą o pokryciu zapotrzebowania budowli królewskich w Warszawie [4].

Oparcie w tym kierunku o łomy marmuru w Dębniku nastąpiło stosunkowo późno, bo dopiero w r. 1787, jednak zorganizowania t. zw. »fabryki marmurów« dokonano rychło. Przyczyniła się do tego zapewne osobista bytność w tym roku króla w Krakowie i zwiedzenie przez niego Dębnika. Naczelny nadzór nad całością produkcji powierzony został ks. Sebastjanowi Sierakowskiemu, kustoszowi koronnemu, późniejszemu autorowi wydanego w r. 1812 w Krakowie dzieła p. t. »Architektura obejmująca wszelki gatunek murowania i budowania«. Nie kto inny też, jak sam Sierakowski jako »pełnomocny plenipotent J. K. Mci Gór marmurowych« zawierał z reguły umowy pisemne o wykonanie większych pomników i dzieł, zamawianych w fabryce dębnickiej przez osoby prywatne.

Pracownikami fabryki byli przeważnie Włosi. Dzielono ich na kamieniarzy *(tailleurs de pierres)* i na polerujących kamienie, zwanych po francusku *lustrateurs.* Pierwszym z włoskich fachowców, sprowadzonych do fabryki, był *capo maestro* Domenico Schianta z płacą miesięczną 25 złp. Później przybyli inni, jak Odoardo Gilli z płacą 20 złp. i Leonardo Galli z płacą 15 złp. Prawdopodobnie wszyscy ci Włosi pracowali przedtem w Carrarze. W Livorno też zawarto w roku 1789 umowę z Gallim. Prócz Włochów spotykamy wśród tego zespołu fachowców kamieniarskich Polaka, magistra M. Maciejowskiego z wysoką płacą 4 dukatów miesięcznie. Administracyjnym funkcjonarjuszem z tytułem kontrolera był Niemiec, C. Müller. Skład pracowników nie zmieniał się przez szereg lat istnienia fabryki.

Prawie odrazu, począwszy od r. 1787, tempo robót w fabryce dębnickiej było żywe. Jeszcze przy końcu jej istnienia, w r. 1794, wykazy, przesyłane co jakiś czas do Warszawy, stwierdzają, że pracowało w niej wówczas 19 obrabiających marmur kamieniarzy i 12 robotników, zajętych polerowaniem marmuru.

Na pierwszym planie wśród zadań fabryki było dostarczanie marmurów do Warszawy dla potrzeb budowli królewskich. Sala marmurowa w Zamku, wielka sala assamblowa tamże, rotunda w Łazienkach i inne budowle, w których wnętrzach użyto marmurów, zdobił przeważnie marmur z Dębnika. W Warszawie magazynowano go przy budowie Łazienek na gruncie pobliskim, nazwanym od osoby kontrolera magazynu nazwiskiem Kahle *(sur la place dite Kahle).*

---

[1] Bibl. Uniw. Warsz., rkps 198, A. 6. [2] Arch. Główne Warsz., rkps 368, k. 28 (zbiór Popielów). [3] Bibl. Uniw. Warsz., rkps 198 A. List St. Aug. do Bacciarellego z Białegostoku 6. VI. 1793, w którym mowa o »pierres de Zakrzewski«, których nadesłania z Kunowa król oczekiwał. Zob. także Słownik geogr., IV, p. 880 o łomach marmurowych w Kunowie. [4] Materjały rękopiśmienne, dotyczące fabryki w Dębniku znajdują się przeważnie w archiwum w Jabłonnie. Są to: AJ. Szafa VII, Litt. O, nr 419 fasc. zatytułowany: Od 1787 do 1794 Kontrakty, listy i różne papiery do fabryk marmurowych regulujące się. AJ. (823) Szafa III, Litt. H, nr 4, 1793 Raports de la fabrique des marbres à Dębnik. AJ. (790) Szafa VI, Litt. A, nr 429, 1787 Papiery, listy, kontrakty do fabryki marmurów w Dębniku regulujące się. AJ. (826) Szafa VI., Litt. J, nr 388, Od 1792 do 1795, Bacciarelli pere. AJ. (593) i zawarty w tym fascykule »Protocol fait à Varsovie le 1er Mai 1809« (Art. 13), tudzież rachunki (les comptes, papiers, documens, lettres et quittances) oddane przez Bacciarellego Kłossowskiemu. Z literatury przedmiotu zob.: Carosi J. P., Reisen durch verschiedene polnische Provinzen mineralischen und anderen Inhalts, I, Leipzig 1781, p. 56; Łabęcki H., Górnictwo w Polsce, I, Warszawa 1841; Grabowski A., Historyczny opis miasta Krakowa i jego okolic, Kraków 1822, p. 497; Korzon T., Wewnętrzne dzieje Polski za Stanisława Augusta (wyd. 2), Warszawa 1897, pp. 242—243.

Prócz tego jednak w Warszawie i w Krakowie istniały sklepy z wyrobami marmurowemi z Dębnika[1]. W Warszawie sklepem tym kierował Ludwik Hampel. Sprzedawano tam mniejsze naogół przedmioty marmurowe, znajdujące chętnych nabywców, dekoracyjne wazy, płaskie czary, małe obeliski i t. p.; z większych zaś — kominki, płyty na kamienie grobowcowe, w różnej barwy marmurze wyrobione i polerowane. Z tych czasów podziśdzień w niejednym domu w Polsce przechowuje się wyroby marmurowe o charakterystycznych formach epoki klasycyzmu, często naśladujące naczynia i przedmioty sztuki antycznej.

O umiłowaniu współczesnem wyrobów z marmuru świadczy przykładowo fakt, że Stanisław August posiadał zastawę marmurową »do desseru« na stół, wpisaną do inwentarza »cukierni zamkowej«[2], prowadzonej odrębnie od kuchni dworskiej. Zastawa ta składała się z podstawy o pięciu sztukach »platów z gradusami«, na których ustawiana była minjaturowa budowla w kształcie rotundy o 18 kolumnach z kapitelami z bronzu. W tej jakoby antycznej rotundzie stał ołtarz i posążek jakiegoś bóstwa. Rotundę stawiano na środku stołu, po bokach zaś osobno cztery minjaturowe wyobrażenia ruin antycznych, jak się wyraża inwentarz »rudery z kolonadów«.

Inną zastawę stołu królewskiego zdaje się stanowić rotunda o architekturze toskańskiej z marmuru żółtego i białego, o sześciu kolumnach z marmuru czerwonego i kapitelach bronzowych. Rotunda ta miała wysokości cali 12. Dokoła niej stawiano 12 lwów z czerwonego marmuru, mających na głowach żołędzie z bronzu, oraz 66 sztuk balustrady również z czerwonego marmuru, łączonej ze sobą łańcuszkami.

Inwentarz »cukierni zamkowej« mówi nadto o kolumnach z alabastru na podstawach z gradusami i o figurach bronzowych na kolumnach. Te marmurowe zastawy stołu królewskiego świadczą dobitnie o współczesnem umiłowaniu naśladownictwa antyku, o predylekcji do antycznej architektury, predylekcji tak charakterystycznej dla epoki klasycyzmu w drugiej połowie XVIII wieku.

Nie wiemy, czy te królewskie zastawy z marmuru były wyrobami z Dębnika. Stwierdzają one jednak różnorodność zastosowania marmuru w epoce stanisławowskiej. Marmur zdaje się w czasach klasycyzmu konkurować skutecznie nawet z porcelaną, która święciła triumfy w epoce rokoka.

Drobna sklepowa sprzedaż wyrobów z marmurów dębnickich przyczyniała się niemało do rozpowszechniania w szerokich sferach gustu klasycyzmu. Można powiedzieć, że fabryka dębnicka do pewnego stopnia spełniała w czasach stanisławowskich podobną rolę, jak belwederska fabryka fajansów. Wytwarzała przedmioty przemysłu artystycznego, rozchodzące się szeroko w społeczeństwie, wpływające na jego gust oraz na poczucie form plastycznych.

Od tych mniejszych rozmiarami, jednak szeroko rozpowszechnianych wyrobów z marmuru ważniejsze dla fabryki samej były zamówienia, nadchodzące do »Gór marmurowych« w Dębniku od osób prywatnych, a dotyczące większych przedmiotów. W dniu 20 września 1788 r., a więc już w niedługim stosunkowo czasie po powstaniu fabryki, ks. Sebastjan Sierakowski spisuje z ks. Franciszkiem Potkańskim, kanonikiem krakowskim, umowę o dostarczenie sześciu epitafjów dla katedry krakowskiej »podług abrysów« z marmuru czarnego, polerowanego, z ustawieniem, za cenę razem 11340 złp.

Pracownicy fabryki musieli uchodzić za dobrych fachowców, skoro powierzano im do »formowania« i polerowania brane także skądinąd marmury. I tak ks. marszałkowa Lubomirska pod datą 6 października 1788 zawarła z fabryką dębnicką umowę o wykonanie w pałacu w Wilanowie posadzki z marmuru bliżej nieznanego nam pochodzenia, jednak nie dębnickiego.

Do najpoważniejszych prac fabryki należało wykonanie do katedry krakowskiej nagrobka biskupa Sołtyka, z marmuru czarnego, który w kontrakcie z 26 września 1789 r. określono nazwą *bresciato*. W treści umowy, zawartej przez Sierakowskiego, zobowiązywała się fabryka nietylko wykonać cokół, trumnę i inne części pomnika, lecz dostarczyć także marmur dla rzeźbiarza do wykonania rzeźb i całość następnie ustawić w katedrze. Koszt pomnika, nie licząc rzeźby figur, wyniósł 19000 złp.[3].

---

[1] AJ. Szafa VII, Litt. O, nr 419, Cztery księgi »Livre contenant la specification de tous les marbres envoyés de la fabrique de Dembnik avec la vente de ces marbres dans le magasin de Varsovie pour les années 1791—1793«. [2] AJ. (844) Specyfikacya różnych do desseru służących Marmorów, pozostałych po śp. Królu Polskim, które dotąd znayduią się w Cukierni Zamkowey (z 2 Aprila 1800), zestawiona przez Jana Richtera. [3] Sprawa postawienia tego pomnika posiada swoją historję. Jeszcze 13 kwietnia 1774 r. pisał biskup Kajetan Sołtyk z Kaługi do ks. Józefa Olechowskiego: »Obrałem przy chórze kaplicę na pochowanie grzesznego ciała mego i przeniesienie do miejsc ciał śp. ojca i matki mojej. Sprowadziłem z Warszawy Merliniego architekta, wziął dymensję wszystkiego i według mojej dyspozycji

W przeglądzie kontraktów, wśród których przeważają umowy o wykonanie nagrobków, zwanych zazwyczaj pompatycznie mauzoleami, staje nam przed oczyma najczęstszy podówczas typ kompozycji nagrobka w stylu klasycystycznym. Jest to zazwyczaj urna, na czarnym cokole postawiona, czasem czarna trumna marmurowa z symboliczną obok niej postacią niewiasty płaczącej i t. p. Taki był nagrobek któregoś z Lanckorońskich, dostarczony w r. 1789 do Wodzisławia wraz »z postawieniem struktury«, i inne nagrobki, opisywane w treści umów, zawieranych z różnemi osobami przez ks. Sierakowskiego.

Ponadto z rachunków wynika, że fabryka dębnicka wyrabiała także z marmuru żydowskie stele nagrobkowe, nazywane w zapiskach *mausolées juif*, następnie nieznane nam bliżej *tables de Lithuanie*, wreszcie kolumny z piedestałami i bez piedestałów, z marmuru zielonego, czarnego, czerwonego, wazy marmurowe i porfirowe, stoły i t. p.

Mimo tych różnolitych zamówień fabryka pod względem finansowym nie opłacała się. Z początku jej istnienia, w okresie czasu od października 1787 do końca października 1790, włożył Stanisław August gotówką 76253 złp. W r. 1791 dał król ze swej szkatuły *pour les maitres italiens* 3240 złp., do administracji fabryki za pośrednictwem kapitana Benoë, który w Krakowie prowadził rachunki królewskich wydatków, dopłacił 21600 złp, oraz pokrył czynsz roczny w kwocie 4000 złp, należny klasztorowi karmelitów w Czernej. Roczny przychód ze sprzedaży wyrobów marmurowych w tym samym czasie wyniósł w r. 1791 tylko 8603 złp. Podobne cyfry wykazują rachunki z innych lat.

Toteż po katastrofie rozbiorów, gdy nie stało dopłat ze szkatuły króla, fabryka musiała ulec likwidacji. Decyzja o tem zapadła jesienią 1794 r. Rola likwidatora przypadła ks. Sierakowskiemu. Trzeba było rozwiązać umowy ze sprowadzonymi z Włoch pracownikami Schiantą, Gillim i Gallim, zapłacić im należne w myśl umów koszta drogi powrotnej do ojczyzny. Leonardo Galli otrzymał przytem poświadczenie tytułu *primo scarpellino del re di Polonia* [1]. Z kontrolerem Müllerem trwały pertraktacje o wypłacenie mu jego zaległości w naturze, t. j. w wyrobach marmurowych. Likwidacja nie ze wszystkiem odrazu dała się przeprowadzić. Jeszcze w roku 1798 znajdowały się w Dębniku znaczne ilości wyrobionego marmuru niepozbyte. Spisano z nich inwentarz, podobnie zresztą także i ze składu w Krakowie [2].

Również w Warszawie sklep w mieście z wyrobami marmurowemi został w czerwcu 1795 r. zwinięty, a niesprzedane wyroby przeniesiono do magazynu w Zamku. Stanisław August sam umniejszał zapasy, rozdarowując różne przedmioty ze składu marmurów. Podarki w kominkach marmurowych otrzymali w tym czasie od króla ks. Józef Poniatowski, generał Gorzeński, Albertrandy.

Pozostały zapas marmurów w Zamku i w Łazienkach został zmarnowany. Po wyjeździe Stanisława Augusta do Grodna pozbawieni płacy dawni urzędnicy dworu królewskiego, przymierający głodem w Warszawie, ratowali się w ten sposób, że wysprzedawali na swój rachunek poszczególne bloki marmuru, surowe i obrobione. Nabywcami po niskich cenach byli kamieniarze i rzeźbiarze Stagi, Kibitz i Hagen. Sprzedane zostały także dłóta i inne narzędzia rzeźbiarskie *(outils de fer à l'usage des sculpteurs)*.

Reszta marmurów włoskich i krajowych podzieliła los królewskiego mienia artystycznego. Pozbywano je stopniowo w ciągu wielu jeszcze lat trwania likwidacji masy spadkowej Stanisława Augusta, o ile nie zużyto ich przedtem jeszcze częściowo przy wykończaniu pałacu Łazienek.

Fabryka w »Górach marmurowych« w Dębniku nie podniosła się już nigdy więcej do znaczenia, jakie miała w czasach Stanisława Augusta.

W dyskusji dr Dobrzycki zaznacza, że w zbiorach Bibljoteki Jagiell. zachowała się

---

dał abrys do wyreperowania i przyozdobienia tej kaplicy. Według niego przykażesz Pan tę robotę zaraz« (Bibl. Jagiell. rkps 5434). Jednakże wykonawcą grobowca w katedrze krakowskiej był Piotr Aigner, jak to stwierdza jego podpis na pomniku grobowcowym. Na ten trudny do odczytania podpis zwrócił mi uwagę podczas dyskusji p. dr Karol Estreicher. Podpis ten udało mi się odczytać.

[1] Skądinąd jednak wiemy, że Leonardo Galli pozostał w Polsce. Panu drowi Adamowi Bochnakowi zawdzięczam wiadomość o znajdującej się w kościele św. Piotra w Krakowie tablicy z czarnego marmuru, ujętej w rzeźbioną w palmety ramę z piaskowca, z malowanym en grisaille na złotem tle portrecikiem, otoczonym wężem, symbolem nieśmiertelności. Napis na tablicy brzmi: LEONARD GALLI | Obywatel Miasta Krakowa | Rodem z Włoch Miasta Rzymu | Który na Nadwornego Rzeźbiarza | Kosztem Jego Królewskiej Mości | Stanisława Augusta Poniatowskiego | do Polski był sprowadzony | i następnie przez Najjaśniejszego | Fryderyka Augusta Króla | Saskiego W. Księcia Warszawskiego Nadwornym | Rzeźbiarzem w dniu 1. Grudnia 1810 r. Mianowany. | Zm. d. 4. Stycznia 1812 r. w wieku życia swego lat 52, | przywiązany syn | JAN NEPOMUCEN GALLI | Rzeźbiarz i Obywatel Miasta Krakowa | Na wieczną pamiątkę w 1848. roku wystawił. [2] AJ. Szafa VII, Litt. O, nr 419.

autobiografja Sierakowskiego (rkps 3729, VII), napisana przezeń pod koniec życia (zm. 1824 r.). W rękopisie tym czytamy: »Byłem użyty... od ś. p. Stanisława Augusta, króla polskiego, na zwiedzanie i opisanie gór marmurowych, kamiennych, alabastrowych, porfirowych w województwach krakowskiem i sandomierskiem. A gdy marmurowe na Czerny wziął tenże ś. p. król w arendę, rząd ich i kierunek tą fabryką mnie polecił. W nadgrodę tych usług otrzymałem urząd kustosza koronnego i konsens na koadjutorję biskupstwa łuckiego, do której wojna z Rosją przeszkodziła«. — Król cenił w Sierakowskim wybitnego fachowca w dziedzinie architektury, znając zapewne jego wielkie umiłowanie tej gałęzi sztuki oraz głębokie studja, odbyte jeszcze w młodości, kiedy był członkiem zakonu jezuitów, zarówno krajowe jak zagraniczne. Sierakowski też był oddawna związany bliską przyjaźnią z królem, ze Stanisławem Potockim i innemi wybitnemi postaciami środowiska warszawskiego, co ugruntowane jeszcze zostało w toku prac w łonie Komisji Edukacyjnej. Pewną niejasność wywołują wiadomości Ambr. Grabowskiego, który stale w rękopisach i pracach drukowanych podaje jako dyrektora łomów marmurowych w Dębniku nie Sierakowskiego, lecz Bacciarellego. Zresztą w podobny sposób źródła wymieniają Merliniego jako kierownika restauracji Wawelu przed dwutygodniowym i jedynym pobytem króla w Krakowie w czerwcu 1787 roku, gdy wiadomo, iż architektem, kierującym tą odbudową, był Sierakowski. On też, jak wynika z relacji Naruszewicza, oprowadzał króla z planem w ręku po zamku. Król w dniu 20 czerwca odwiedził nawet dom braci Sierakowskich w ul. Grodzkiej (dziś Dowództwo Miasta). Dotąd w domu tym w pokoju na I piętrze istnieje związana z tym faktem ozdobna tablica pamiątkowa z czarnego marmuru dębnickiego.

Co dotyczy »mauzoleów« czyli nagrobków, produkowanych przez fabrykę w Dębniku, to należy zaznaczyć, iż w zachowanych w Bibljotece Jagiell. licznych projektach Sierakowskiego dotrwały w dużej liczbie projekty różnych tego rodzaju pomników w formach neoklasycznych, ze złamanemi kolumnami, urnami, płaczącemi muzami i t. p. Może udałoby się po kościołach prowincjonalnych te pomniki odszukać. Jest wśród nich również projekt pomnika, który Seb. Sierakowski wzniósł w katedrze wawelskiej bratu swemu Wacławowi, kanonikowi i proboszczowi krakowskiemu, zmarłemu w 1807 r. Skromny to pomnik z marmuru dębnickiego w kształcie urny na trójnogu, ustawionej na cokole z napisem. Taki sam pomnik stanął później ku pamięci Sebastjana po jego śmierci w r. 1824. Oba te pomniki stoją w północnej nawie katedry, po bokach wejścia do kaplicy Maciejowskich. Co do wspomnianego Franciszka Potkańskiego, to był on przez trzydzieści kilka lat sufraganem krakowskim i na tem stanowisku stale usiłował nadać katedrze formy barokowe, zacierając gdzie się dało ślady stylów dawniejszych. Onto zniósł trzy starożytne kaplice katedralne, św. Mikołaja, Hinczy z Rogowa i górną, związaną z kultem głowy św. Stanisława, tworząc na ich miejscu klatkę schodową do kapitularza. On również umieszczał w katedrze nowe barokowe obramienia wejść do kaplic i zakrystji, fundował pomniki ścienne zasłużonych prałatów. Wszystkie te prace były wykonane z czarnego marmuru z Dębnika.

Dr Muczkowski zwraca uwagę na wzmiankę w aktach kapituły, że autorem pomnika Sołtyka jest Merlini.

Dr Dobrzycki wyraża wątpliwość, aby pomnik biskupa Kajetana Sołtyka miał jakikolwiek związek z Merlinim. Pomnik ten, pretensjonalny i słaby artystycznie, uderza jedynie niezwykłością pomysłu, będącego jakoby zapowiedzią romantyzmu. Na pomniku jest w napisie wymieniony jako fundator ks. Michał Sołtyk (zm. 1814), brataniec biskupa, kanonik i dziekan katedralny, znany kolekcjoner, uczony dyletant, miłośnik sztuki i historji. Być może, iż on sam wykonał projekt pomnika, a w każdym razie on jest autorem treści rzeźb.

Dr Przypkowski wspomina, że w łomach dębnickich dochował się zegar słoneczny, będący pamiątką pobytu tamże Stanisława Augusta.

Autor stwierdza, że Bacciarelli był wprawdzie oficjalnie naczelnym dyrektorem budowli, a więc kompetencja jego sięgała także na łomy dębnickie, jednakowoż właściwym i rzeczywistym kierownikiem był tam Sierakowski, który zresztą korespondencję przesyłał na ręce Bacciarellego. — Autor ma wątpliwości co do autorstwa Merliniego odnośnie do pomnika Sołtyka.

Dr Estreicher wspomina, że na pomniku Sołtyka jest podpis z XVIII wieku, jednak trudny do odczytania.

Czł. Pagaczewski nadmienia, że na głównym ołtarzu kościoła karmelitów bosych w Czernej stoi duże cyborjum w kształcie *tempietta*, wykonane z czarnego, dębnickiego marmuru i oznaczone podpisem: Galli.

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił komunikat p. t. *Perska misa metalowa w katedrze ormiańskiej we Lwowie*. Komunikat ten ukazał się w całości w Roczniku Orjentalistycznym, t. IX, Lwów 1934, pp. 165—172 i w osobnej odbitce.

W dyskusji czł. Molè zauważa, że motyw plecionki w dekoracji misy wydaje mu się dziwną kombinacją z dwóch wici. Motyw ten nie występuje w tej interpretacji w późniejszej sztuce perskiej. Typów twarzy postaci nie uważa prof. Molè za aż tak dalece mongolskie, jak to stwierdził autor. Wogóle cała kompozycja figuralna przypomina prof. Molè opublikowaną w jednej z ostatnich rozpraw Tolla tkaninę sasanidzką z Egiptu (być może skopjowaną w Egipcie) ze scenami, których fragmenty poniekąd pokrywają się ze sceną na misie. Dużo wskazuje na to, że misa jest robotą prowincjonalną, powstałą przy silnem oddziaływaniu tradycji.

Ks. doc. dr Kruszyński zwraca uwagę, że wszyscy wojownicy na misie mają miecze proste, których na Wschodzie niema.

Prof. Gąsiorowski stwierdza, że miecze proste występują w Azji zachodniej już w sztuce hetyckiej; to bardzo stara tradycja. Znane są one tam już od połowy 2 tysiąclecia przed Chrystusem. Używali ich również Sasanidzi. Prof. G. powołuje się na kameę w Bibljotece Narodowej w Paryżu, z wyobrażeniem walki Sapora I i Walerjana, na którymto zabytku występuje miecz prosty, oraz na tkaninę z około V wieku po Chr., pochodzącą z Egiptu, na której przedstawiony Abraham dzierży w ręku miecz prosty.

Doc. dr Adam Bochnak przedstawił komunikat p. t. *Dwie puszki srebrne z herbami Wazów w kolegjacie łowickiej.*

Wśród dzieł złotnictwa XVII wieku, przechowywanych w zakrystjach polskich kościołów, wyróżniają się dwa naczynia w skarbcu kolegjaty w Łowiczu, wykute ze srebrnej blachy i w całości w ogniu pozłocone (fig. 17, 18)[1]. Nie różnią się one od siebie ani kształtem, ani wymiarami, ani ornamentacją. Zasadniczą formą tych puszek jest prostopadłościan o kwadratowej podstawie, z którego wyrasta krótka, walcowata szyja, zamknięta dwiema pokrywami. Wierzchnia pokrywa, zaopatrzona w gwint do zakręcania, ma nadto wielkie, lane ucho. Wysokość wynosi 35 cm, bok podstawy 13 cm, objętość zatem blisko 6 litrów. Na podstawie wyryto majuskułą następujący napis: AD VSVM ECCL COLL LOVI AB EMMO AC RD DNO S. R. E. CARDLI MICHAEL RADZIEIOWSKI DONATVM ANO 1702. Nadto na jednem naczyniu, na jego wierzchniej pokrywie czytamy OL CATE, co znaczy *oleum catechumenorum*, na drugiem zaś CHR, czyli *chrisma*. A zatem kardynał-prymas Radziejowski ofiarował te naczynia kolegjacie łowickiej na przechowywanie w nich olejów świętych. Nie takie jednak było ich pierwotne przeznaczenie i nie kardynał Radziejowski był ich pierwotnym posiadaczem. Naczynia na oleje święte są bez porównania mniejsze od naszych puszek i mają inny kształt, walcowaty[2], nie zaś czworograniasty. Herby polsko-litewskie, złączone z herbem Wazów, ujęte w łańcuch orderu Złotego Runa i nakryte koroną królewską, a widniejące pośrodku dwóch przeciwległych ścian każdego z naszych naczyń, każą daty powstania tych dzieł złotniczych szukać w okresie panowania w Polsce trzech skolei królów z rodu Wazów. Znaczki złotnicze, wytłoczone na pokrywach, pozwalają zacieśnić datowanie do czasu rządów Zygmunta III. Jeden z tych znaczków, wyobrażający winne grona, jest miejskim znaczkiem Augsburga. Drugi, związane z sobą litery GL, odnosi się do tamtejszego złotnika, Jerzego (Georg) Langa. Złotnik ten, urodzony w r. 1575, został mistrzem podobno w osiemastym roku swojego życia, t. j. w r. 1593, urząd starszego w augsburskim cechu złotniczym piastował w r. 1625, zmarł zaś w r. 1632[3], tym samym więc, w którym rozstał się z doczesnym światem król Zygmunt III. Styl ornamentacji, zdobiącej ściany puszek łowickich, wskazuje raczej na wcześniejsze niż na późniejsze lata panowania Zygmunta III. Przypatrzmy się jej bliżej. Ośrodek dekoracji pionowych, prostokątnych ścian tworzy bądź herb ujęty w koło, przyozdobione przewlekanemi przez nie spiralami, w następstwie czego ma ono charakter zawijanego kartusza *(Rollwerk)*, bądź uskrzydlona główka aniołka o bardzo wysokiem czole. Powyżej i poniżej centralnego motywu przypadają wolutowo poskręcane wici, stylizowane anaturalistycznie, tak że gatunku roślin nie można określić. Całości dopełniają pęki owoców, umieszczone poniżej skrzydełek aniołka. Ta ornamentacja, dobrze do płaszczyzny dostosowana i w zupełności ją wypełniająca, rozwija się symetrycznie względem osi pionowej, a na ścianach z herbami także i względem poziomej. Z wyjątkiem plastycznie występujących główek aniołków całość jest kuta bardzo płasko i niemal linearnie. Styl tych starannie i czysto opracowanych ornamentów jest późnorenesansowy. Nie są to już delikatne, lekkie groteski wcześniejszego okresu renesansu, lecz ornamenty grubsze i cięższe, dalekie jednak jeszcze od barokowych ornamentów

[1] Nie natrafiłem nigdzie na wzmiankę o istnieniu tych naczyń. [2] Cf. Witte F., Die liturgischen Geräte und andere Werke der Metallkunst in der Sammlung Schnütgen in Cöln, Berlin 1913, tabl. 67, i pp. 112—113. Wysokość żadnego z opublikowanych tam naczyń na oleje święte nie przekracza 10·3 cm. [3] Cf. Rosenberg M., Der Goldschmiede Merkzeichen, Frankfurt am Main 1911, p. 69.

17—18. Łowicz, kolegjata. Puszki z herbami Wazów. *Fot. A. Bochnak.*

t. zw. małżowinowych *(Ohrmuschelstil)* czy chrząstkowych *(Knorpelwerk)*. Analogij, a raczej źródła tej ornamentacji możnaby szukać w specjalnym dziale grafiki, a mianowicie w rycinach, wykonywanych jako wzory do dekoracji dzieł przemysłu artystycznego. Z bardzo rozpowszechnionemi rycinami dwóch Niderlandczyków, Florisa i Vredemana de Vriese, ornamenty na naszych puszkach nic wspólnego nie mają. Natomiast zbliżone wici odnajdujemy na projektach Jana Sibmachera, zmarłego w Norymberdze w r. 1611 [1]. Podobne do łowickich główki widnieją na jednej z rycin tegoż artysty [2] oraz na rycinie Jerzego Wechtera, również Norymberczyka, z r. 1579 [3]. Nieobca jest podobna ornamentacja także innym dziełom niemieckiego złotnictwa, że wspomnę srebrny kocioł na wodę święconą roboty augsburskiej z roku 1586 w skarbcu katedry w Rottenburgu a. N., przyozdobiony analogicznemi główkami aniołków i pękami owoców [4], dwa srebrne wazony, wykonane na

[1] Wessely J. E., Das Ornament und die Kunstindustrie, II, Berlin 1877, tabl. 140 nr 510, tabl. 141 nr 511, tabl. 143 nr 519. [2] Ibidem, tabl. 140 nr 510. [3] Ibidem, tabl. 156 nr 553. [4] Pazaurek G. E., Alte Goldschmiedearbeiten aus schwäbischen Kirchenschätzen, Leipzig 1912, tabl. 37 i p. 34.

początku XVII wieku przez Jana Krzysztofa Lehlina w Leutkirch, własność księcia Zeil w Kisslegg, pokryte pokrewną wicią niby roślinną [1], lub relikwjarz augsburski z r. 1624 w Zwiefalten, na którym powracają tak zresztą typowe dla augsburskich wyrobów główki aniołków [2]. Sądząc po stylu, należy puszki łowickie datować na czas około r. 1600. Pozwala na to także i zestawienie ich z jedną z późniejszych prac Langa, a mianowicie z misą z r. 1627 [3] w kolońskiem Muzeum Przemysłu Artystycznego. Styl jej jest późniejszy aniżeli naszych puszek. Plastycznie wykuty na jej otoku ornament t. zw. małżowinowy zgadza się np. ze wzorami Gotfryda Müllera z roku 1621 [4].

Puszki łowickie nie służyły pierwotnie — jak już wspomniałem — do przechowywania olejów świętych, nie były też wogóle naczyniami kościelnemi, lecz świeckiemi. Szerokie ich szyje pozwalają domyślać się w nich naczyń na konfitury, gęste płyny, jak miód czy oliwa, lub na korzenie, tak ulubione w staropolskiej kuchni. Są one albo pozostałością zastawy stołowej czy kredensowej Zygmunta III, albo też darem tego króla dla jakiejś wybitnej osobistości. Mam wrażenie, że pierwsza alternatywa jest trafna. Jeżeli tak, to skąd znalazły się w posiadaniu kardynała Radziejowskiego? Koleje jego życia pozwalają na to hipotetycznie odpowiedzieć. Michał Radziejowski, osierocony przez matkę w kilka dni po urodzeniu, a jako jedenastoletni chłopiec opuszczony przez ojca, Hieronima, który jako banita i infamis uciekł z Polski (1652), zawdzięczał wychowanie królowej Marji Ludwice, żonie Jana Kazimierza. Onato, jak sam wspomina w testamencie z roku 1705, przez osiem lat troskliwie się nim opiekowała [5]. Puszki mogłyby być pamiątką tej opieki królowej nad późniejszym kardynałem. Radziejowski widocznie je sobie cenił, skoro ich nie sprzedał tak, jak przed rokiem 1699 sprzedał biskupowi krakowskiemu Janowi Małachowskiemu gobeliny z historją Jakóba [6], lecz, nie mając bliższej rodziny, wzbogacił niemi u schyłku życia skarbiec związanej ze stolicą prymasowską kolegjaty łowickiej. Jakkolwiek wreszcie było, w każdym razie puszki łowickie świadczą o stosunkach Zygmunta III, który sam złotnictwo po amatorsku uprawiał [7], z augsburskiem środowiskiem tego działu przemysłu artystycznego.

Istnieje jeszcze jedno dzieło złotnictwa augsburskiego, związane z Zygmuntem III, a mianowicie relikwjarz na głowę św. Jacka w krakowskim klasztorze dominikanów. Okazały ten relikwjarz, mający kształt ośmiobocznej puszki z toskańskiemi kolumienkami na narożnikach i scenami z Męki Pańskiej na ściankach, uchodzi w klasztorze nietylko za dar, ale nawet za własnoręczną robotę Zygmunta III [8]. Tradycji o królewskiem autorstwie przeczy jednak opis zabytku w starym, w roku 1649 spisanym inwentarzu skarbca klasztornego [9]. Czytamy tam: »Głowa S. Jacka... w tece srebrnej złocistej, pięknej a u s z p u r s k i e j roboty, od świętobliwego króla Zygmunta Trzeciego ex voto po zwyciężonej Moskwie i wziętym Smoleńsku darowanej, włożona. Przy której u spodku ośm aniołków z herbami na tabliczkach, ale jednemu aniołkowi ułamane skrzydełko jest w schowaniu«. Wiadomości te, zanotowane (może nawet na podstawie dawniejszego inwentarza) w lat 38 po zdobyciu Smoleńska (1611), są zupełnie wiarygodne. Styl relikwjarza zgadza się zarówno z datą zdo-

[1] P a z a u r e k G. J., Alte Goldschmiedearbeiten aus schwäbischen Kirchenschätzen, Leipzig 1912, tabl. 37 i p. 34. [2] Ibidem, tabl. 41 i p. 36. [3] L ü e r H. und C r e u t z M., Geschichte der Metallkunst, II, Stuttgart 1909, fig. 280. [4] J e s s e n P., Der Ornamentstich, Berlin 1920, fig. 90. [5] B u ż e ń s k i S., Żywoty arcybiskupów gnieźnieńskich, IV, Wilno 1860, p. 235. [6] P o l k o w s k i I. ks., Gobeliny z katedry krakowskiej na Wawelu, Kraków 1880, objaśnienie p. 5. [7] Jego roboty puszka na komunikanty znajduje się w warszawskim kościele reformatów. Cf. P r z e z d z i e c k i A. i R a s t a w i e c k i E., Wzory sztuki średniowiecznej i z epoki odrodzenia po koniec wieku XVII w dawnej Polsce, I, Warszawa—Paryż 1853—1855, tabl. Rr. [8] Zabytki sztuki w Polsce, I. Kraków, kościół i klasztor oo. dominikanów, opracowali L e p s z y L. i T o m k o w i c z S., Kraków 1924, fig. 41 i 42 oraz pp. 53—54. [9] Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VI, Kraków 1900, p. IV. L e p s z y L. i T o m k o w i c z S., o. c., pp. 53—54, przeoczyli najwidoczniej tę wzmiankę w inwentarzu, notując bowiem tradycję klasztorną o wykonaniu relikwjarza przez Zygmunta III, nie wspomnieli, że jest to tradycja mylna. L e c h i c k i C., Mecenat Zygmunta III i życie umysłowe na jego dworze, Warszawa 1932, p. 179, wymienił relikwjarz na głowę św. Jacka bez zastrzeżeń jako własnoręczne dzieło króla, nie zacytował jednak źródła tej wiadomości. Również bez podania źródeł wymienił Lechicki szereg innych zachowanych dzieł złotniczych jako własnoręczne utwory Zygmunta III. Spis ten należałoby krytycznie sprawdzić, albowiem w rozdziale książki Lechickiego, zatytułowanym »Zygmunt III wobec sztuki i artystów«, niebrak wiadomości fałszywych, wynikających z oparcia się na przestarzałej literaturze i z nieznajomości literatury nowszej. Tak np. zdaniem autora (o. c. p. 189) posągi, stojące przed kościołem św. Piotra w Krakowie, są dziełem Hieronima Canavesiego, mimo że oddawna już wiadomo, iż dzisiejsze posągi, jako osiemnastowieczne, nic z Canavesim wspólnego mieć nie mogą. Również i tu Lechicki nie podaje, skąd zaczerpnął wiadomość o Canavesim. Zagadkowo też brzmi niewiadomo na czem oparta wiadomość, że »architekt nadworny Trevano sprowadził do Polski swego ziomka, dobrego rzeźbiarza Bartłomieja Ridolfiego« (o. c. p. 213, nota). Wszak Ridolfiego sprowadził Wawrzyniec Spytek Jordan z Melsztyna, zmarły w r. 1568, a więc zgórą trzydzieści lat przed pojawieniem się w Polsce Trevana!

bycia Smoleńska, jak i ze stylem wyrobów augsburskich; np. główki aniołków, wspomniane w inwentarzu, są niemal takie same jak na puszkach łowickich.

Puszki łowickie z czasu około r. 1600, relikwjarz św. Jacka w Krakowie, sprawiony niebawem po roku 1611, dwa niemal takie same obrazki z początku XVII wieku, przedstawiające Wieczerzę Pańską: jeden w skarbcu katedry płockiej, ofiarowany w r. 1623 przez żonę Zygmunta III, Konstancję[1], drugi zaś wprawiony w drzwiczki tabernakulum wielkiego ołtarza w katedrze wileńskiej[2], a darowany przez biskupa Konstantego Kazimierza Brzostowskiego (1686—1722)[3], wreszcie hebanowy ołtarzyk z roku 1624, z kutemi w srebrze scenkami z życia Matki Boskiej i Chrystusa, dar podobno królewicza Konstantego Sobieskiego dla kościoła na Jasnej Górze[4], to — po szesnastowiecznej jeszcze tarczy wróżebnej Jana III w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie[5] — bodaj najstarsze okazy złotnictwa augsburskiego, znajdujące się w Polsce. Późniejsze lata XVII wieku przyniosły ich bez porównania więcej, że przypomnę tylko te, które znajdują się w skarbcu jasnogórskim, a z których część ma pochodzić z daru Michała Wiśniowieckiego i Jana Sobieskiego[6]. W XVII i XVIII w. kościoły nasze wzbogacały się — gdy idzie o import — wyrobami złotników przedewszystkiem augsburskich, podczas gdy w wieku XVI w pierwszym rzędzie Norymberga[7] zaspokajała wymagania tych ofiarodawców, którzy nie chcieli poprzestać na wytworach złotników krajowych.

19. Jędrzejów, kościół pocysterski. Tabernakulum. *Fot. A. Bochnak.*

Doc. dr Adam Bochnak przedstawił komunikat p. t. *Tabernakulum w kościele niegdyś cysterskim w Jędrzejowie.*

Na głównym ołtarzu cysterskiego niegdyś kościoła w Jędrzejowie[8] stoi okazałe tabernakulum (fig. 19), wykonane z drzewa w całości obitego miedzianą, w ogniu złoconą blachą, a przyozdobione ornamentami kutemi z blachy srebrnej, niepozłacanej. Skomponowane jest

[1] Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VII, Kraków 1906, pp. CCLVI—CCLIX i fig. 1; że obrazek płocki jest darem królowej Konstancji z r. 1624, stwierdził ponad wszelką wątpliwość Nowowiejski A. J., arcybiskup, Płock, monografja historyczna, wydanie drugie, Płock 1930, p. 367, opierając się na zapisce w Acta Capit. Plocen., VIIIa, f. 394. [2] Weber P., Wilna, eine vergessene Kunststätte, Wilna 1917, fig. 112. [3] Zahorski W., Katedra wileńska, Wilno 1904, pp. 66. Na uderzające podobieństwo obrazka wileńskiego do płockiego zwrócił uwagę Kłos J., Wilno, przewodnik krajoznawczy, Wilno 1923, p. 153. [4] Turczyński W. S., Przewodnik po skarbcu jasnogórskim, Częstochowa 1926, p. 72 nr 3 oraz fig. 51. [5] Świerz S., Wróżebna tarcza Jana Sobieskiego. Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VIII, Kraków 1912, pp. CLXXXIII—CXCI. [6] Turczyński W. S., o. c., p. 7 nr 1—3, p. 11 nr 10, p. 25 nr 1, p. 38 nr 6, p. 53 nr 3, p. 60 nr 2, p. 74 nr 4. [7] W Norymberdze wykonano w roku 1510 pacyfikał, którym Zygmunt I wzbogacił skarbiec na Jasnej Górze (cf. Turczyński W. S., o. c., pp. 30—33, fig. 21), niegdzieindziej też powstały srebrne płaskorzeźby ołtarzyka oraz świeczniki kaplicy Zygmuntowskiej (cf. Komornicki S. S., Kaplica Zygmuntowska w katedrze na Wawelu. Rocznik Krakowski, XXIII, Kraków 1932, pp. 82. 86), norymberski również znaczek widnieje na relikwjarzu z końca pierwszej ćwierci XVI wieku w skarbcu kościoła Marjackiego w Krakowie (cf. Stępowska K., Relikwjarz Bonerowski w skarbcu kościoła Marjackiego. Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VIII, Kraków 1912, pp. CCCCXXXXIV—CCCCL, fig. 28—31). [8] Bochnak A., Rzeźby z XVIII wieku w Kielcach, Jędrzejowie i Zielonkach. Prace Komisji Historji Sztuki, V, Kraków 1930/34, p. La, fig. 44.

20. Jędrzejów, kościół pocysterski. Pelikan z pisklętami na szczycie tabernakulum. *Fot. A. Bochnak.*

architektonicznie, nakształt bogatego ołtarza czy fasady kościelnej. Na cokole, w którego środkowej części mieści się schowek na puszkę z komunikantami, stoją dwie pary kolumn o attyckich stopach i niby kompozytowych głowicach, ujmujące niszę, zamkniętą bardzo silnie spłaszczonym łukiem i przyozdobioną w górnej części muszlą. Kolumny dźwigają prawidłowe belkowanie, które — podobnie jak cokół pod niemi — załamuje się nad niemi odpowiednio do przekręcenia wewnętrznej ich pary o mniejwięcej 45°, a nad środkową wnęką zakreśla w rzucie poziomym prawie półkole. Całość zwieńczono jakby attyką z dwiema parami anielskich główek nad wewnętrzną parą kolumn i z symbolem Eucharystji, pelikanem, który w gnieździe karmi pisklęta, ponad środkową wnęką.

Tabernakulum jędrzejowskie to dzieło o wyższej wartości artystycznej, o formach szlachetnych, a przytem monumentalnych. Wykonanie pierwszorzędne świadczy o ręce nieprzeciętnego złotnika, który technikę kucia w metalu bardzo dobrze opanował. Pięknym motywem jest gęsto uwite, ażurowe gniazdo z pelikanem i jego pisklętami (fig. 20). Pióra pelikana modelowane są miękko i z poczuciem natury, ale nie małostkowo.

Stan zachowania całości jest dobry, brak jedynie środkowego z trzech pierwotnie piskląt pelikana.

Architektura tabernakulum jest późnobarokowa, natomiast w ornamentacji — wyjąwszy wspomniane już późnobarokowe główki aniołków i muszlę we wnęce, mającą kształt znamienny dla stylu Rejencji, — spotkały się formy rokokowe z formami neoklasycznemi. Rokoko zaznaczyło się już słabo, bo tylko w obramieniu drzwiczek schowka na Najśw. Sakrament i w małych kartuszach pod i nad niemi (fig. 21). Styl kielicha na drzwiczkach możnaby nazwać przejściowym między rokokiem a neoklasycyzmem. Przeważają i o stylu ornamentacji tabernakulum rozstrzygają motywy neoklasyczne: wstążeczka, która wije się spiralnie koło pręta na bokach wnęki, służącej do ustawiania monstrancji, wielka kokarda ze zwieszającemi się z niej girlandami wawrzynowemi nad wnęką, wianuszki wawrzynowe w tle pomiędzy kolumnami, dalej — na cokole — draperyjki, owale z kokardkami i girlandkami wawrzynu oraz zachodzące na siebie okrągłe tarczki, wreszcie rozetki na drzwiczkach schowka i na fryzie belkowania.

Wnosząc z późnobarokowej architektury oraz z ornamentacji, w której neoklasycyzm wziął już wprawdzie górę nad rokokiem, ale nie zdołał go jeszcze w zupełności przezwyciężyć i wyprzeć, należy przyjąć koniec trzeciej ćwierci XVIII wieku jako najwcześniejszą możliwą datę powstania omawianego dzieła. Styl silnie plastycznej architektury wskazuje na Niemcy jako na miejsce wykonania. Niemiecki też jest styl ornamentacji neoklasycznej, a zwłaszcza dosyć masywnej kokardy z girlandami wawrzynowemi ponad niszą. Francuska ornamentacja w stylu Ludwika XVI odznacza się większą lekkością i drobniejszemi rozmiarami motywów.

Znaczki złotnicze, wybite na srebrnych ozdobach tabernakulum, nie przeczą wnioskom co do czasu i miejsca powstania tego dzieła, wydobytym na podstawie stylu. Kiść winogron z literą D poniżej — to miejski znaczek augsburski, występujący w zasadzie na

wyrobach z lat 1739—1741 [1], w praktyce jednak używany i później. Dowodzi tego oprócz stylu naszego tabernakulum drugi znaczek na niem widoczny, a mianowicie litery CXS, ujęte w prostostokąt, a odnoszące się do Kaspra (Caspar) Ksawerego Stipeldey'a. Został on mistrzem w roku 1766, urzędy w cechu piastował w latach 1782, 1785 i 1792, zmarł zaś po roku 1809 [3]. Sądząc po stylu, należałoby uznać tabernakulum jędrzejowskie za stosunkowo wczesne dzieło tego złotnika [2]. Jest ono zarazem jednem z ostatnich dzieł złotnictwa, które z Augsburga przywieziono do Polski. Trzeci znaczek, półksiężyc obok litery E, to dowód wykupienia tabernakulum w Krakowie w czasie austrjackiej kontrybucji w roku 1806 [4].

21. Jędrzejów, kościół pocysterski. Drzwiczki tabernakulum.
Fot. A. Bochnak.

Posiedzenie z dnia 15 lutego 1934.

Przewodniczący prof. dr Juljan Pagaczewski poświęcił wspomnienie pośmiertne ś. p. drowi Adamowi Chmielowi, dyrektorowi Archiwum Aktów Dawnych Miasta Krakowa, członkowi korespondentowi Polskiej Akademji Umiejętności oraz długoletniemu współpracownikowi Komisji Historji Sztuki, zmarłemu dnia 13 lutego 1934 r. Obecni uczcili pamięć zmarłego przez powstanie. Nekrolog ś. p. Chmiela, napisany przez dra Marjana Niwińskiego, ogłoszono w niniejszym tomie Prac Komisji Historji Sztuki.

Dr Tadeusz Dobrowolski streścił swoją pracę p. t. *Gotycka polichromja kościoła w Jesionej na tle problemu malarstwa ściennego na Śląsku.* Praca ta została ogłoszona drukiem w całości w Rocznikach Towarzystwa Przyjaciół Nauk na Śląsku, tom IV—V, i w osobnej odbitce, Katowice 1934.

Posiedzenie z dnia 15 marca 1934.

Dr Jerzy Szablowski przedstawił pracę p. t. *Późnogotycki tryptyk w kościele parafjalnym w Mikuszowicach.* Praca ta ukaże się w Roczniku Krakowskim, tom XXVI.

W dyskusji prof. Szydłowski zauważył, że jego zdaniem tryptyku mikuszowickiego niepodobna tak dokładnie datować, jak to uczynił autor; sądzi też, że tryptyk nie jest bardziej zaawansowany w kierunku realistycznym, aniżeli tryptyk z r. 1467 w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu, a nadto, że pożądane byłoby wciągnięcie do porównania także zabytków malarstwa monumentalnego.

Dr Szablowski odpowiada, że dlatego wyznaczył tryptykowi w Mikuszowicach lata osiemdziesiąte XV w., gdyż pozostaje on w związku stylistycznym nietylko z tryptykiem z r. 1467 na Wawelu, ale wiąże się także z innemi zabytkami malarstwa krakowskiego, którym wyznacza się lata późniejsze, jako czas powstania. Jakkolwiek może kompozycja obrazu środkowego — mimo znacznie większego zaawansowania w kierunku przestrzenności — wykazuje w stosunku do wewnętrznych obrazów tryptyku św. Trójcy w katedrze wawelskiej pewien konserwatyzm, to jednak postacie tego tryptyku odznaczają się o wiele większym naturalizmem niż postacie tryptyku na Wawelu.

Przy sposobności przedstawił dr Szablowski komunikat p. t. *Kościół w Mikuszowicach i jego polichromja.*

Kościół drewniany pod wezwaniem św. Barbary w Mikuszowicach wzniesiony został w r. 1690 ze składek i ofiar publicznych staraniem ks. Urbana Kupiszowskiego, proboszcza łodygowickiego. Budowę wykonał mistrz ciesielski Piotr Piotrowski za zapłatą 430 złotych.

[1] Rosenberg M., Der Goldschmiede Merkzeichen, Frankfurt am Main 1911, p. 27, nr 183. [2] Ibidem, p. 194, nr 568. [3] Rosenberg M., o. c., p. 194, wymienia podług katalogów wystaw i t. p. szereg dzieł Stipeldey'a. [4] Lepszy L., Przemysł złotniczy w Polsce, Kraków 1929, p. 103, nr 112b oraz p. 3.

22. Mikuszowice, kościół parafjalny. Widok od strony wschodniej. *Fot. J. Szablowski.*

Poświęcenia kościoła dokonał w r. 1692 wspomniany wyżej ks. Kupiszowski, naówczas już dziekan żywiecki, z upoważnienia sufragana krakowskiego Stanisława Szembeka [1]. W r. 1851 przystawiono do fasady zachodniej dzwonnicę. Dawniej stała dzwonnica oddzielnie, po stronie zachodniej, przy wejściu na cmentarz kościelny [2]. Nową wykonał cieśla Walenty Fijak [3]. W r. 1870 podniesiono ową wieżę i pokryto blachą cynkową [4]. W r. 1885 soboty, dotąd otwarte, oszalowano deskami [5].

Kościół mikuszowicki (fig. 22) jest typowym przykładem drewnianych kościołów konstrukcji zrębowo-słupowej, właściwych Małopolsce południowo-zachodniej oraz sąsiedniemu Śląskowi. Prostokątna nawa i przylegające do niej od wschodu prezbiterjum o zamknięciu oktogonalnem oraz zakrystja wzniesione są na zrąb, dzwonnica natomiast o ścianach lekko nachylonych, łącząca się z nawą od zachodu, ma konstrukcję słupową. Całą budowlę obiegają oszalowane soboty. Bogate w efekty światłocieniowe zgrupowanie mas, strzeliste, śmiało zakreślone linje dachów, mieniąca się różnemi odcieniami patyna gontów, pokrywających dachy i ściany kościoła, łączą się razem z otaczającym pejzażem w nader malowniczą całość. Przedziwny urok i piękno tego kościółka pociągały niejednokrotnie ku sobie znakomitego akwarelistę Juljana Fałata, znajdując wyraz w jego twórczości artystycznej [6].

Wnętrze kościoła zdobi barokowa polichromja, pokrywająca jego ściany i pułapy oraz kazalnicę i parapet chóru muzycznego. Wykonana jest temperą na podkładzie kredowym. Ściany nawy i prezbiterjum podzielone są pilastrami jońskiemi na szereg pól, wypełnionych scenami z legendy o św. Barbarze. Cykl rozpoczyna się przy bocznem północnem wejściu do nawy, poczem biegnie dookoła prezbiterjum (fig. 23) i nawy, kończąc się przy tem samem wejściu północnem. Porządek scen następujący: 1) Św. Barbara w wieku dziecięcym pod opieką Anioła Stróża, 2) Święta odrzuca zabiegi starających się o jej rękę, 3) Chrzest świętej, 4) Odnalezienie przez ojca kryjówki św. Barbary i jej ukaranie, 5) Chłosta świętej, 5) Chrystus nawiedza świętą w więzieniu i koronuje ją, 7) Powtórne męczeństwo św. Barbary, 8) Ścięcie świętej przez okrutnego ojca (fig. 24). Uzupełnieniem cyklu jest Apoteoza św. Barbary, zdobiąca pułap nawy. Obok wspomnianego cyklu przedstawione są we wnętrzu kościoła jeszcze inne sceny, a to na pułapie w prezbiterjum św. Trójca, na skośnych ścianach apsydy prezbiterjalnej z lewej strony Chrystus i św. Mikołaj, z prawej Madonna i ofiara Izaaka, między oknami nawy św. Jerzy, zabijający smoka, w jej narożnikach medaljony z wizerunkami ewangelistów, a pod chórem muzycznym medaljony z przedstawieniem czterech ostatecznych rzeczy człowieka. Na pilastrach wymalowano postacie apostołów. Sceny

[1] Chronographia Albo Dzieiopisz Żywieczki Andrzeja Komonieckiego. Rkps w Archiwum miasta Żywca, f. 199r, 507r. [2] Inventarium Ecclesiae ad Sanctam Barbaram in Mikuszowice, Excurrendae ad Wilkowice, descriptum Anno Domini 1835, p. 11. Rkps (bez paginacji) w archiwum parafjalnem w Mikuszowicach. [3] Wiadomość ta opiera się na tradycji miejscowej. [4] Inventarium etc., p. 13. [5] Ibidem, p. 15. [6] Sztuki Piękne, II, 7, Kraków 1926, pp. 310, 314, ilustracje.

uzupełnione są napisami częściowo polskiemi, częściowo łacińskiemi. Wolne płaszczyzny poza kompozycjami figuralnemi wypełniają bujne sploty akantu i ciężkie girlandy owocowe, zawieszone na wstęgach. Pod względem kolorystycznym polichromja utrzymana jest w tonach jasnych, pastelowych, co nadaje malowidłom charakter starych gobelinów. Malarz posługuje się niemal wyłącznie barwami: seledynową, różową, jasnoniebieską i żółtą. Polichromja zachowała się naogół w stanie dobrym, jedynie tylko w dolnych partjach, bardziej na zniszczenie narażonych, uległa w wielu miejscach uszkodzeniu.

23. Mikuszowice, kościół parafjalny. Polichromja prezbiterjum. *Fot. J. Szablowski.*

Jakkolwiek opisane malowidła ujawniają w szczegółach pewne niedociągnięcia rysunkowe, to jednak zarówno kompozycja poszczególnych scen figuralnych, jak i rozwiązanie całości odznaczają się niemałą pomysłowością i rozmachem, świadcząc o dużem poczuciu dekoratywności u ich twórcy. Być może zresztą, iż oparł się on na jakichś graficznych wzorach, za czem przemawiałyby owe ciężkie girlandy owocowe, spotykane często jako ozdobniki drukarskie [1]. Pełne ruchu i życia kompozycje figuralne, efektowne, bogate motywy dekoracyjne w postaci jużto owych ciężkich festonów owocowych, jużto żywo przewijających się splotów akantu wskazują na epokę późnego baroku, natomiast dające się dostrzec wśród nich motywy nerwowo łamiących się listew i wstęg właściwe są już stylowi Rejencji i każą wyznaczyć tym malowidłom jako czas powstania pierwszą ćwierć XVIII wieku. Poświadcza to zarówno współczesna kronika żywiecka [2], jak i napis na belce pod chórem muzycznym, które podają, iż polichromję tę wykonał w r. 1723 malarz z Bielska Jan Mentil. Otrzymał on za to zapłatę w kwocie 180 złotych. Wspomniany napis *Joannes. Mentil. Maler. Bi Anno. 1723.* zdaje się przemawiać za niemieckiem pochodzeniem twórcy polichromji mikuszowickiej.

Wśród zabytków kościoła mikuszowickiego — poza omówionym osobno tryptykiem [3] — zasługuje na wzmiankę gotycki posąg Madonny z Dzieciątkiem (fig. 25). Rzeźba to z drzewa lipowego, wys. 1·40 m, z wyjątkiem karnacji w całości pozłocona; korony, berełko i polichromja późniejsze. Madonna w pozie lekko kontrapostowej, w obcisłej sukni i płaszczu, trzyma na lewem ramieniu Dzieciątko całkowicie okryte. Płaszcz Madonny układa się swobodnie, sprzodu w fałdy poprzeczne, z których ostatni na wysokości kolan silnie się zaostrza, po obu bokach natomiast zwiesza się w sutych fałdach rurkowatych. Zwraca uwagę fałd przekątny, biegnący od lewego biodra Madonny ku Jej prawej stopie; razem z bocznym fałdem sukni tworzy on splot, przypominający ów charakterystyczny fałd, określany przez uczonych niemieckich nazwą »Haarnadelfalte«. Velum, spływające z głowy Madonny na ramiona, układa się po bokach głowy również w rurkowate fałdy. Sztywna nieco poza Dzieciątka błogosławiącego, wyraźny brak intymnego łącznika uczuciowego między Matką a Dzieciątkiem, jak niemniej symbole władzy królewskiej nadają całości pewien ton uro-

[1] Np. w dziele ks. Klemensa Bolesławjusza p. t. Przeraźliwe echo trąby ostatecznej, Kraków 1740. [2] Chronographia Albo Dzieiopisz Żywieczki Andrzeja Komonieckiego, f. 461v, rkps w Archiwum miasta Żywca. [3] Cf. Rocznik Krakowski, tom XXVI.

24. Mikuszowice, kościół parafjalny. Szczegół polichromji nawy. Ścięcie św. Barbary.
Fot. J. Szablowski.

czysty, poważny. Opisana rzeźba wykazuje pod względem stylistycznym wyraźny związek z grupą śląskich Madonn, łączącą w sobie pewne cechy t. zw. Pięknych Madonn (poza, typ twarzy, charakterystyczny układ fałdów) z ogólnemi znamionami stylowemi epoki. Silne analogje uwydatniają się w zestawieniu np. z posągiem Madonny na półksiężycu w kościele katolickim w Ludwigsdorf z początku wieku XV[1], z rzeźbą Madonny z Górnego Śląska (w prywatnem posiadaniu) również z pocz. w. XV[2], z posągiem Madonny w kościele ewangelickim w Goldberg z r. ok. 1420[3], lub z posągiem Madonny na półksiężycu w kościele katolickim w Schmellwitz z czasu około roku 1420—30[4]. Za śląskiem pochodzeniem rzeźby mikuszowickiej przemawiałoby — obok owego pokrewieństwa stylistycznego — także położenie Mikuszowic tuż nad granicą tej prowincji. Jako czas powstania wyznaczyć temu posągowi należy — mimo wyraźnych tradycyj wcześniejszych (Dzieciątko ubrane) — lata ok. 1420—30.

W dyskusji zauważył prof. Szydłowski uderzające podobieństwo polichromji w Mikuszowicach do polichromji kościoła parafjalnego w Orawce i wysunął domysł, że obydwie mogły były wyjść spod pendzla jednego i tego samego malarza.

Dr Jerzy Szablowski przedstawił pracę p. t. *Średniowieczne zabytki w kościele parafjalnym w Racławicach Olkuskich.*

W kościele parafjalnym pod wezwaniem Narodzenia N. P. Marji w Racławicach Olkuskich, pochodzącym z r. 1511[5], zachował się szereg interesujących zabytków malarstwa i rzeźby z epoki późnego średniowiecza. Spośród tych zasługują na szczególniejszą uwagę:

1. Gotycki posąg Madonny z Dzieciątkiem (fig. 26) to rzeźba z drzewa lipowego, wys. 1·06 m, przeciągnięta nową olejną polichromją; korony nowe. Madonna w pozie stojącej, nieznacznie esowo przegięta, trzyma na lewem ramieniu do połowy tylko okryte Dzieciątko, prawą rękę wysuwa ku przodowi. Dzieciątko, zwrócone w trzech czwartych do widza, przesunięte jest wydatnie na bok Madonny i znacznie wgórę podniesione, tak że obie głowy znajdują się prawie na równej wysokości. Powłóczysta suknia Madonny drapuje się na ziemi koło Jej stóp w falistych, jednak nieco sztywnych fałdach, płaszcz natomiast układa się sprzodu w szerokie, płaskie, miękko zaokrąglające się fałdy poprzeczne, z lewego zaś boku tworzy bujny splot prostopadłych fałdów rurkowatych. Całość odznacza się zwartą sylwetą, którą podkreśla z jednej strony poza Dzieciątka i pionowy splot fałdów, z drugiej spokojne, prostopadłe linje brzegów płaszcza i sukni Madonny. Cechuje ją ponadto linearno-płaszczyznowy modelunek o charakterze prawie reljefowym. Niedość subtelne wyrazy twarzy Madonny i Dzieciątka — co jednak w znacznej mierze położyć należy na karb nowszej nie-

[1] Braune H. und Wiese E., Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Kritischer Katalog der Ausstellung in Breslau 1926, Leipzig, p. 29, tabl. 48, fig. 55. [2] Ibidem, p. 29, tabl. 48, fig. 56. [3] Ibidem, p. 30, tabl. 49, fig. 58. [4] Ibidem, p. 30, tabl. 49, fig. 59. [5] Protokół wizyty generalnej dwóch dekanatów skalskiego i nowogórskiego z rozporządzenia J. O. Xcia Imci Michała Jerzego Poniatowskiego, biskupa płockiego, koadjutora z zupełną władzą biskupstwa krakowskiego, w roku 1783 odprawionej przez W. Imci X. Stanisława Ptaszyńskiego, D. S. T. kanonika katedralnego inflanckiego, proboszcza Nowego Miasta Korczyna, p. 352. Rkps w Archiwum Kurji Metropolitalnej w Krakowie.

25. Mikuszowice, kościół parafjalny. Madonna z Dzieciątkiem. *Fot. J. Szablowski.*

26. Racławice Olkuskie, kościół parafjalny. Madonna z Dzieciątkiem. *Fot. J. Szablowski.*

udolnej polichromji, — pewna sztywność w ich pozach, nieumotywowane poniekąd gesty rąk, znaczna surowość i twardość w wykonaniu nadają rzeźbie znamię produkcji prowincjonalnej.

W opisanym posągu dostrzegamy wyraźne jeszcze tradycje czternastowieczne, ujawniające się w sposobie udrapowania płaszcza Madonny, w zewnętrznem ustosunkowaniu postaci Matki i Dzieciątka, jak i w motywie okrycia dolnej części ciała Dzieciątka. Jednak owe tak charakterystyczne, nieco sztywne fałdy w dolnych partjach sukni Madonny, układające się obficie na ziemi, przy równoczesnem uwzględnieniu zdecydowanie prowincjonalnego charakteru rzeźby, nakazują przesunąć jej czas powstania conajmniej na pierwszą ćwierć XV wieku. Pod względem formalnym w racławickim posągu odzywają się wyraźne echa Madonn francuskich XIV wieku, dostrzegalne zarówno w sylwecie oraz układzie całości, jak i w sposobie ukształtowania draperji [1], mimo że Madonna nasza daleka jest od tej doskonałości form, jaka cechuje rzeźby francuskie [2]. Podobieństwa te nie świadczą koniecznie o bezpośrednich wpływach francuskich w naszej rzeźbie, wspomniany bowiem typ Madonn francuskich rozszedł się także poza granicami Francji, znajdując przedewszystkiem znaczne rozpowszechnienie w niemieckich krajach nadreńskich [3]. Z drugiej strony nie da się zaprzeczyć, że pewne cechy, właściwe naszemu posągowi, odnajdujemy także w niektórych rzeźbach w najbliższem sąsiedztwie na Śląsku [4], w wyrazie całości jednak rzeźba racławicka

[1] Wpływ francuski na tę rzeźbę zauważył już prof. Juljan Pagaczewski w czasie dyskusji nad niniejszą pracą na posiedzeniu Komisji Historji Sztuki. [2] Bliskie analogje znajdujemy np. w posągach Madonn: w katedrze paryskiej w czasie ok. r. 1330 (Vitry P. et Brière G., Documents de sculpture française du Moyen Age, Paris 1904, tabl. LXXXIII, 1), w Luwrze z pierwszej połowy XIV w. (ibidem, tabl. LXXXIV, 5), w kościele Magny-en-vexin z tegoż czasu (ibidem, tabl. LXXXIV, 7), w rzeźbie Madonny w Luwrze z połowy wieku XIV, pochodzącej z Citeaux (ibidem, tabl. LXXXX, 8), w posągu z kościoła św. Mikołaja w Coutances z tego samego czasu (ibidem, tabl. LXXXX, 9) i w wielu innych. [3] Przykładem tego alabastrowy posąg Madonny w Würzburgu (Luitpoldmuseum) z czasu około r. 1360 (Lill G., Die Würzburger Alabastermadonna. Der Cicerone, XV, Leipzig 1923, pp. 222—226 i tabl.), rzeźba Madonny w kolońskim kościele Matki Boskiej na Kapitolu, pochodząca z Limburga a. d. Hardt, zatem z środkoworeńskiego kręgu sztuki (Lill G., o. c., p. 226. — Beissel S., Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters, Freiburg im Breisgau 1909, fig. 101), lub Madonna w zbiorze Schnütgena w Kolonji (Lübbecke J., Die gotische kölner Plastik. Strassburg 1910, tabl. XVII, 3). [4] Np. posągi Madonn: w kościele św. Marcina w Jauer z czasu ok. 1370 (Wiese E., Schlesische Plastik, Leipzig 1923, pp. 36, 78,

27—28. Racławice Olkuskie, kościół parafjalny. Wewnętrzna strona skrzydeł tryptyku: Śś. Katarzyna, Małgorzata, Barbara i Dorota. *Fot. J. Szablowski.*

ujawnia silniejszy związek ze wzorami zachodniemi. Mimo stwierdzenia powyższych relacyj naszą rzeźbę uznać można ze względu na jej wyraźnie prowincjonalny charakter za dzieło produkcji rodzimej, jakkolwiek powstałej pod wyraźnemi wpływami zachodniemi. Nie jest ona na naszym terenie zjawiskiem odosobionem, do tego typu Madonn zaliczyć bowiem można i Madonnę z kościoła parafjalnego w Regulicach, dziś w Muzeum Narodowem w Krakowie, ze schyłku w. XIV [1], Madonnę w klasztorze karmelitanek bosych na Wesołej w Krakowie [2] lub wielkopolską figurę Madonny w kościele parafjalnym w Iłowcu z pocz. w. XV [3].

II. Skrzydła tryptyku [4], dwustronnie malowane, z których lewe przedstawia na stronie wewnętrznej (fig. 27) św. Katarzynę (w górnem) i św. Małgorzatę (w dolnem polu), a na zewnętrznej (fig. 29) archanioła Gabrjela, prawe zaś na wewnętrznej stronie (fig. 28) św. Barbarę (w górnem) i św. Dorotę (w dolnem polu), a na odwrociu Madonnę (fig. 30). Obrazy, zachowane w starych ramach gotyckich (w świetle ram 0·41 m × 1·41 m), malowane są temperą na drzewie lipowem. Parami ku sobie zwrócone postacie świętych Dziewic, przedstawione są w pozie stojącej i dzierżą przynależne im atrybuty ikonograficzne. Głowy, lekko ku przodowi pochylone, zwieńczone są koronami o wysokich liściach, zdobnemi w perły i drogie kamienie. Twarze owalne o wysokich wypukłych czołach, drobnych kształtnych ustach i nosach, w obramieniu falistych, na plecy spływających włosów, posiadają dużo szlachetnego wdzięku. Palce delikatnych rąk są cienkie i długie. Płaszcze układają się w szerokie fałdy o ostrych załamaniach, podkreślonych na brzegach żółtem koronkowem lamowaniem. Pod stopami świętych Dziewic ściele się bujna roślinność. Pod względem kolorystycznym występują w obrazach zasadniczo tylko trzy barwy, a to czerwona, zielona i niebieska, w różnych zestawieniach, z przewagą jednak barwy czerwonej. Tła koron i nimby są złote. Na naśladującym ramę pasie, który oddziela górne pole obrazów od dolnego, biegnie napis gotycką minuskułą: Joh[an]n[e]s zak de zavada co[m]pa[ra]vit istas ima[gine]s ad [h]onore[m] b[ea]t[a]e v[ir]gi[ni]s petit ave maria 1473. Przedstawione na zewnętrznej stronie skrzydeł postacie Madonny i archanioła łączą się w scenę Zwiastowania. Archanioł Gabrjel, przyklęknąwszy przed Marją, podnosi prawą rękę w geście błogosławiającym i wypowiada słowa pozdro-

tabl. XVII) w Muzeum Krajowem w Kassel z drugiego trzydziestolecia XIV w. (Braune H. u. Wiese E., Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Kritischer Katalog der Ausstellung in Breslau 1926, Leipzig, p. 11, tabl. II, 5), w kościele katolickim w Thauer, również z tego czasu (o. c. p. 13, tabl. V, 8).

[1] Kopera F. i Kwiatkowski J., Rzeźby z epoki średniowiecza i odrodzenia w Muzeum Narodowem w Krakowie, Kraków 1931, p. 9, tabl. 13 a. [2] Tomkowicz S., Zabytki sztuki w klasztorze karmelitanek bosych na Wesołej w Krakowie. Rocznik Krakowski, XII, Kraków 1910, fig. 1. [3] Brosig A., Rzeźba gotycka 1400—1450, Poznań 1928, p. 21, tabl. VII. [4] Wzmiankowane przez Walickiego M. w referacie p. t. Ze studjów nad malarstwem cechowem Ziemi Sądeckiej w XV wieku. Prace Komisji Historji Sztuki, VI, 1, 1934, p. 12*.

wienia (Ave gratia plena dominus), widoczne na wijącej się obok wstędze. Madonna, zwrócona ku niemu, prawą ręką przytrzymuje połę płaszcza, lewą dłoń w geście jakby wzbraniającym się wznosi kugórze. Głowy obu postaci podobne są w typie do głów wyżej opisanych świętych Dziewic. Szaty spływają ku dołowi w łagodnych, szeroko traktowanych fałdach podłużnych, układając się u stóp postaci w bujniejsze fałdy o ostrych, kątowatych załamaniach. Białe szaty ożywione są czerwienią podbicia, a u archanioła nadto czerwoną stułą oraz zielonemi wyłogami na szyi i u rękawów. Złożone skrzydła, wysuwające się wysoko ponad jego głowę, swem ubarwieniem zwierzchu zielonem, odspodu czerwonem, wprowadzają również znaczne ożywienie. Obie postacie odcinają się wyraźnie na tle ciemnowiśniowem. Obrazy wykazują naogół dość znaczne uszkodzenia, spowodowane odpryśnięciem w wielu miejscach farby od kredowego podkładu.

29—30. Racławice Olkuskie, kościół parafjalny. Zewnętrzna strona skrzydeł tryptyku: Zwiastowanie.
Fot. J. Szablowski.

Opisane skrzydła, pochodzące, jak świadczy napis, z r. 1473, dowodzą wymownie, że w malarstwie naszem drugiej połowy XV w. obok nowego już kierunku, zdążającego wyraźnie ku realizmowi, utrzymuje się nadal idealistyczny sposób ujmowania rzeczywistości. Nienaturalne proporcje figur, bądź przesadnie krępe, jak u opisanych świętych Dziewic, bądź zbyt wysmukłe, jak u Madonny i archanioła, typy twarzy, wąskie, strome ramiona, nienaturalna budowa rąk o długich, cienkich palcach, wreszcie słabe uwzględnienie budowy ciała pod suto udrapowanemi szatami, wszystko to świadczy w omawianych obrazach o zupełnie jeszcze wyraźnych tradycjach idealistycznych.

Szukając dla obrazów racławickich materjału porównawczego w naszem malarstwie drugiej połowy wieku XV, znajdujemy najbliższe analogje w skrzydłach tryptyku z Kamienicy w powiecie bielskim (dziś w Muzeum Śląskiem w Katowicach) [1]. Przedstawione na obrazach tych Zwiastowanie wykazuje zarówno w kompozycji, w typach twarzy, w układzie i linearnem, graficznem traktowaniu draperji, jak niemniej monumentalnym charakterze całości tak bliski związek z odpowiednią sceną w obrazach racławickich, iż nasuwa się wprost przypuszczenie wspólnego warsztatu.

Z drugiej strony tak w obrazach racławickich, jak i w skrzydłach tryptyku z Kamienicy, dostrzega się wiele cech pokrewnych z tryptykiem z Wołowca (w okolicy Gorlic), znajdującym się doniedawna w Ukraińskiem Muzeum Narodowem we Lwowie, a obecnie w posiadaniu Muzeum Narodowego w Warszawie. Środkowy obraz tego tryptyku przedstawia Madonnę z Dzieciątkiem na ręku, w asystencji św. Filipa i św. Jakóba Młodszego [2]. Wewnętrzną stronę skrzydeł wypełniają postacie św. Katarzyny i św. Barbary, zewnętrzną zaś scena Zwiastowania (fig. 31). Zestawiając tę ostatnią scenę z analogicznemi scenami z Racławic i Kamienicy, zauważamy niemałe podobieństwo w postaciach Madonn, tak pod

[1] Dobrowolski T., Sztuka województwa śląskiego, Katowice 1933, fig. 46, 47. [2] Kopera F., Dzieje malarstwa w Polsce I, Kraków 1925, fig. 142.

31. Warszawa, Muzeum Narodowe. Zewnętrzna strona skrzydeł tryptyku z Wołowca koło Gorlic: Zwiastowanie.
Fot. Ukraińskie Muzeum Narodowe we Lwowie.

względem smukłości sylwety, jak i w szczegółach, mianowicie ułożeniu górnej części ciała, lekko ku przodowi pochylonej, w drobnych rysach twarzy, w delikatnych rękach o długich cienkich palcach, wkońcu także w podobnem, graficznem ukształtowaniu draperji. Wprawdzie w postaci archanioła Gabrjela w Zwiastowaniu z Wołowca widać w traktowaniu draperji większe bogactwo fałdów, znaczniejszą ich sztywność i łamliwość, jednak bliższe rozpatrzenie szczegółów upewnia o jego przynależności do tej samej grupy. Także zestawienie postaci czterech świętych Dziewic na wewnętrznej stronie skrzydeł racławickich z św. Katarzyną i św. Barbarą z tryptyku wołowskiego wskazuje wyraźnie na ich wzajemny związek. Poza wielkiem podobieństwem typów uderza prawie tożsamość układu draperji. Lamowany brzeg płaszczów, uwydatniający linje fałdów, wykazuje w obu wypadkach silne zygzakowate załamania, tworzące w pewnych partjach identyczne kształty. Podobnie układają się także fałdy płaszczów na ziemi.

Te liczne, a tak wyraźne cechy pokrewne, jakie dostrzega się w powyższych zabytkach, zdają się przemawiać za ich pochodzeniem z wspólnego środowiska artystycznego. Na kwestję, gdzie szukać należy tego środowiska, rzuca światło wzmiankowany wyżej tryptyk z Wołowca. Postać Madonny z głównego obrazu tego tryptyku jest jakby żywem powtórzeniem postaci Madonny z Dzieciątkiem, przedstawionej na obrazku z 1445 r. w klasztorze klarysek w Starym Sączu. Obrazek ten, jak wykazały ostatnie badania, pochodzi z nowosądeckiego środowiska artystycznego [1]. Uwzględniając wyraźną łączność między temi zabytkami jak i bliskie sąsiedztwo obu miejscowości, przyjąć można, że i tryptyk z Wołowca, a tem samem także tak pokrewne mu stylistycznie obrazy racławickie [2] pochodzą z tegoż środowiska. Przypuszczenie to potwierdza także okoliczność, że na tym terenie spotyka się i inne zabytki malarstwa cechowego, które wykazują z opisanemi wiele cech wspólnych. Za przykład służyć mogą skrzydła tryptyku w kościele parafjalnym w Sromowcach Niżnych (Zwiastowanie, św. Katarzyna i św. Barbara). Dość znaczna odległość siedziby tryptyku racławickiego od Nowego Sącza nie może kwestjonować powyższej tezy, jeśli się uwzględni, że Nowy Sącz w owym czasie był silnem środowiskiem artystycznem, promieniującem daleko — nawet na Śląsk [3].

Obok niemałej wartości artystycznej, jaką reprezentuje omawiany zabytek, podkreślić należy jego znaczenie dla historji malarstwa cechowego w Polsce ze względu na datę, na

[1] Bochnak A., Z dziejów malarstwa gotyckiego na Podkarpaciu. Prace Komisji Historji Sztuki, Ve, 1, Kraków 1934, pp. 5, 16, fig. 1. [2] Walicki M. wciąga obrazy racławickie również w zasięg środowiska nowosądeckiego (Ze studjów nad malarstwem cechowem Ziemi Sądeckiej w XV wieku. Prace Komisji Historji Sztuki, VI, 1, Kraków 1934, p. 12*). [3] Dobrowolski T., Sztuka województwa śląskiego, Katowice 1933, pp. 28, 29, 65; cf. Bochnak A., o. c., p. 39.

nim umieszczoną, zwłaszcza jeżeli się zważy, jak mało znajduje się u nas datowanych zabytków z tej gałęzi sztuki. Napis »Johannes Zak de Zawada comparavit istas imagines« wskazuje także na fundatora tryptyku, którym był Jan Żak z Zawady. Podana miejscowość znajduje się w sąsiedztwie Racławic i według aktów wizytacji z r. 1598 należała w XVI w. do parafji racławickiej[1]. Uwzględniając, że kościół w Racławicach zbudowany został dopiero w r. 1511, a o wcześniejszem istnieniu parafji racławickiej brak bliższych wiadomości, nasuwa się przypuszczenie, że tryptyk, wykonany znacznie wcześniej, dostał się do kościoła racławickiego z jakiegoś innego pobliskiego kościoła, dla którego pierwotnie był przeznaczony.

III. Tryptyk ze św. Rodziną z początku wieku XVI. Opracowanie tego zabytku ukaże się w XXVI tomie Rocznika Krakowskiego.

W dyskusji czł. Pagaczewski zaznaczył, że rzeźbiona Madonna z Racławic należy do dalekiego oddziaływania typu francuskiego, gdyż nie trzyma Dzieciątka daleko od siebie, ale blisko.

Posiedzenie z dnia 17 maja 1934.

Prof. dr Zygmunt Batowski przedstawił swą pracę p. t. *Podróże artystyczne Jana Chr. Kamsetzera w latach 1776—77 i 1780—82.* Praca ta ukazała się w 2 zeszycie VI tomu Prac Komisji Historji Sztuki.

W dyskusji czł. Pagaczewski zapytuje, czy autor posiada bliższe dane co do stosunku Kamsetzera do Krubsaciusa.

Prof. Batowski odpowiada, że stosunek Kamsetzera do architekta Fr. Aug. Krubsaciusa był stosunkiem ucznia do nauczyciela w Akademji Drezdeńskiej, której Krubsacius ton nadawał. Dzięki pochlebnej opinji tego profesora otrzymał Kamsetzer w r. 1771 nagrodę pieniężną w czasie swych studjów i zyskał również wyrazy jego uznania w sprawozdaniach z wystaw akademickich w latach 1771 i 1772 za rysunkowe projekty z zakresu architektury i artystycznego ogrodnictwa. Sprawozdania te były ogłoszone w lipskiem czasopiśmie: Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, t. 15 (1773) i t. 22 (1778).

Posiedzenie z dnia 14 czerwca 1934.

Czł. W. Molè przedstawił pracę p. t. *Problem renesansu w dziejach sztuki Dalmacji.* Jest to rozdział z książki o problemie renesansu w krajach słowiańskich, przygotowywanej do druku.

Posiedzenia z dni 25 października i 8 listopada 1934.

Dr Tadeusz Przypkowski przedstawił pracę p. t. *Bogdan i Krzysztof Lubienieccy.*

Pewien rozgłos, jaki na zachodzie Europy uzyskali dwaj bracia malarze, Bogdan i Krzysztof Lubieniecy, oddawna zachęcał polskich badaczy do zajęcia się ich działalnością. Trudności, mianowicie rozsypanie ich dzieł po całej Europie i staroholenderski język, w jakim pisane są archiwalja, odnoszące się do tych malarzy, zostały pokonane przez szereg badań na miejscu w Holandji, Niemczech, Francji i Austrji, przyczem ułatwieniem dla autora były notaty, pozostałe po ś. p. prof. Jerzym Mycielskim, oraz wypisy archiwalne dra Abrahama Brediusa z Hagi.

Bogdan i Krzysztof Lubienieccy byli synami Stanisława, wybitnego arjanina. Spowodu swego wyznania Stanisław Lubieniecki musiał Polskę opuścić. Starszy z jego synów, Bogdan (Teodor) Lubieniecki, urodzony w Czarkowach w województwie krakowskiem w r. 1653, uczył się początków rysunku u Juwjana Stuhra w Hamburgu, a w roku 1675 przybył do Amsterdamu, gdzie wstąpił do pracowni Gerarda de Lairesse. W Amsterdamie ożenił się 21 maja 1677 r. z Agnieszką Wiszowatą z Krakowa. Po pobycie na dworze florenckim, o czem bliższych danych nie mamy, osiadł w Berlinie, gdzie 23 października 1697 r. otrzymał patent Fryderyka III na adjunkta Akademji Sztuk Pięknych. Dnia 10 stycznia 1702 r. został rektorem Akademji, a ustąpił z niej 1 lipca 1704 r. Po wydaniu arjańskiej broszurki i publicznem spaleniu jej w r. 1705 opuścił Berlin, by po pobycie w Dreźnie udać się podobno do Polski. Zmarł najpóźniej w 1718 r.

Znane ze współczesnych wzmianek liczne dzieła dekoracyjne B. Lubienieckiego na zamku berlińskim zaginęły w następstwie przeróbek tego gmachu. Jedynym zachowanym

[1] Acta visitationis exterioris decanatuum Oswiecimensis, Novi Montis, Zatoriensis et Skawinensis. A. D. 1598. Arch. Kapit. Krak., rkps nr 17, f. 97r.

obrazem o dekoracyjnym charakterze jest Zuzanna ze starcami w Zbiorach Państwowych na Wawelu. Pod tę kategorję możnaby też podciągnąć szkic Bitwy w Muzeum Narodowem w Warszawie. O portretach B. Lubienieckiego mamy wprawdzie wzmianki w katalogach dawnych zbiorów, zachowały się jednak tylko nieliczne, i to jedynie w sztychach. Spośród rysunków najcenniejsza jest serja, przedstawiająca przygotowane do miedziorytu wyobrażenia głów konających żołnierzy Andrzeja Schlütera w Arsenale berlińskim. Znajduje się ona w Albertynie w Wiedniu. Rysunki te nietylko ustalają na lata 1695—96 nieznaną dotychczas datę powstania głów Schlütera, tych najcenniejszych rzeźb baroku niemieckiego, ale także rzucają światło na kolejność powstawania poszczególnych głów, a nadto pozwalają hipotetycznie wyróżnić własnoręczne rzeźby Schlütera od tych, które powstały później, tylko pod jego kierunkiem. Wśród zachowanych miedziorytów Lubienieckiego zasługuje na uwagę serja krajobrazów heroicznych.

Bogdan Lubieniecki ukształcił swój kierunek artystyczny w amsterdamskiej pracowni Gerarda de Lairesse (1641—1711), ucznia Flémalle'a, będącego pod silnym wpływem Poussina i Lebruna. Lairesse, jako najważniejszy w Niderlandach przedstawiciel akademickiego klasycyzmu, jako artystyczny opozycjonista Rembrandta, wpoił swoje zasady w ucznia. Widać to z zestawienia kompozycyj B. Lubienieckiego z monachijskiemi i brukselskiemi obrazami Lairesse'a. Jedynie w krajobrazach uczeń dalej odbiega od mistrza, idąc po linji italjanizujących Holendrów, jak Both, Pijnacker, Swanevelt, przyczem jeszcze silniej, niż u tych malarzy, zaznaczają się u niego włoskie oddziaływania, którym mógł ulec podczas swego pobytu we Florencji. W całokształcie swojej twórczości przedstawia się Bogdan Lubieniecki jako typowy malarz kierunku, który można nazwać sklasycyzowanym barokiem. Jego słowiańskie pochodzenie ułatwiło mu przejęcie się tym właśnie kierunkiem, raczej przeciwnym całej narodowej sztuce holenderskiej, a z drugiej strony dało mu większy niż rodowitym Holendrom rozmach przy dużej inwencji własnej i dobrej technice pracy.

Krzysztof Lubieniecki, młodszy syn Stanisława, przyszedł na świat w Szczecinie, w roku 1659, a więc w czasie, gdy ojciec jego już przebywał na wygnaniu. Osiedlił się w r. 1675 w Amsterdamie i tu na stałe pozostał. Dnia 21 lutego 1693 r. ożenił się z Heleną van de Ryp, pochodzącą z zamożnej, patrycjuszowskiej rodziny amsterdamskiej. W aktach miejskich Amsterdamu wymieniany jest dosyć często. W Amsterdamie dorobił się sporego majątku, w tem też mieście zmarł 20 października 1729 r.

W publicznych i prywatnych galerjach, przeważnie holenderskich, znajduje się 15 portretów jego pendzla; najważniejsze z nich (autoportret, Arent van Baren, Job Siewerts) posiada Rijksmuseum w Amsterdamie. Dwa portrety dostały się do Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu z zapisu ś. p. prof. J. Mycielskiego. O szeregu portretów pendzla Krzysztofa Lubienieckiego mamy tylko wiadomości; oryginałów nie udało się odnaleźć. Drugim działem twórczości tego artysty jest malarstwo rodzajowe. Kompozycje tego rodzaju spotykamy w Paryżu, Kopenhadze i Getyndze oraz w Polsce na Wawelu i w Muzeum Narodowem w Warszawie. Wiemy, że oprócz tych charakterystycznych dla sztuki niderlandzkiej obrazów Krzysztof Lubieniecki malował sceny mitologiczne (jedna przechowała się w sztychu) oraz dekoracje teatralne. Z rysunków jego znamy kilka krajobrazów, rozproszonych po zbiorach europejskich, z grafiki zaś parę portretów oraz frontispisów książek.

Działalność artystyczna Krzysztofa Lubienieckiego kształtowała się inaczej niż jego starszego brata. O ile wiemy, od przyjazdu do Amsterdamu w szesnastym roku życia Holandji nie opuścił. W Amsterdamie dostał się do pracowni Adrjana Backera, który kształcił się w malarstwie u swojego stryja Jakóba Adriaensza, jednego z najzdolniejszych uczniów Rembrandta. Można też dopatrzeć się u Krzysztofa Lubienieckiego słabych odblasków sztuki Rembrandta w światłocieniu niektórych portretów. W tym dziale utworów widać też silne wrośnięcie naszego artysty w to środowisko, z którego wyrósł Netscher i inni. Zwłaszcza w układzie rąk osób portretowanych znać pewnego rodzaju manierę. W scenach rodzajowych K. Lubieniecki zbliża się nieco do Jana Steena, choć mu talentem nie dorównywa. Rysuje może czasem słabiej niż starszy brat, ale zato jest lepszym kolorystą. Artystyczną wielostronnością wyróżnia się dodatnio od tak bardzo specjalizującego się otoczenia. Ta wielostronność wypływa niewątpliwie z wrodzonej, słowiańskiej konstrukcji podłoża, na którem u Krzysztofa Lubienieckiego została zaszczepiona sztuka holenderska. Ten odmienny grunt rasowy jest też u tego artysty-Polaka, który w kraju nigdy nie był, powodem odmiennego ustosunkowania się do problemu dekoracyjności i realizmu.

Życie i twórczość obydwóch braci Lubienieckich to ciekawy przyczynek raczej do historji kultury niż historji sztuki. Do polskiej sztuki właściwie tak jak nie należą, gdyż, wykształceni zagranicą, są z krajem złączeni tylko więzami krwi, i w tych tylko, w krwi i rasie leżących, pewnych pierwiastkach polskości czy wogóle słowiańskości możemy się u nich

dopatrzeć tej łączności z Polską. W chwili przybycia do Niderlandów trafili jeszcze na najwyższy rozkwit sztuki tego kraju, ale już w ciągu ich życia zarysowuje się wyraźnie jeżeli nie upadek, to w każdymbądź razie obniżenie się poziomu sztuki niderlandzkiej, a prymat w sztuce europejskiej przechodzi w ręce Francji. Nie zajmują też Lubienieccy kierowniczego czy wybitnego stanowiska w sztuce niderlandzkiej, tam są tylko jednostkami z licznego tłumu artystów, ale w krajach mniej pod artystycznym względem rozwiniętych wyróżniliby się z otoczenia. Natomiast pod względem historji kultury są oni obydwaj niesłychanie ciekawym objawem żywotności pewnego odłamu naszego społeczeństwa, który, prześladowany w kraju i w większości państw Europy, ożywiony jednak wewnętrznym płomieniem wiary, wyszukuje sobie i stwarza nowe warunki i możliwości bytu.

W dyskusji zauważył dr Terlecki, że rysunki Bogdana Lubienieckiego podług rzeźb Schlütera nie mają charakteru tylko reprodukcyjnego, gdyż występują w nich wartości kompozycyjne, w których radby widzieć wpływ flamandzkich martwych natur. Lairesse nie tłumaczy — zdaniem dra Terleckiego — stylu B. Lubienieckiego. Może więcej oddziałała tu bezpośrednio grafika włoska.

Dr Świerz-Zaleski zaznacza, że jego zdaniem B. Lubieniecki jest bardziej grafikiem, aniżeli malarzem. Zapewne dlatego znamy tak mało jego obrazów. Jako rysownik odznacza się on drobiazgowością niemiecką, ale nie umie opanować całości. — W dziełach K. Lubienieckiego dr Świerz-Zaleski widzi pewną rasową odrębność polską. Przejawia się to w raczej twardym i lokalnym kolorycie, tak odmiennym od stopionego kolorytu Netschera. K. Lubieniecki nie jest przytem gorszy od drugorzędnych malarzy holenderskich. Byłoby pożądane, by autor uzupełnił swoją pracę omówieniem wpływu K. Lubienieckiego na jego uczniów, jak np. na Quinkarta. Odnośnie do dwóch portretów Krzysztofa, znajdujących się w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu, dr Świerz-Zaleski uzupełnił rozprawę dra Przypkowskiego wiadomościami, uzyskanemi drogą korespondencji z Holandją. Udało się mianowicie ustalić, kogo te portrety przedstawiają. Mężczyzną portretowanym jest Jonkhur Adriaen Wittert van der Aa, seigneur de Crovenburch, Loenar etc., urodzony w Lejdzie 15 maja 1672, zmarły 12 listopada 1713 roku. Poślubił on 18 sierpnia 1697 r. Annę Marję hr. de Moens, urodzoną 13 marca 1678, zmarłą 14 listopada 1726 r. Tę właśnie osobę przedstawia drugi portret wawelski. Rodzina Wittertów skoligacona była w wieku XVIII z rodami polskiemi, mianowicie Jan Wittert był szambelanem króla Augusta Mocnego, a córka jego wyszła zamąż w roku 1753 za Franciszka Ksawerego Tallen Wilczewskiego, zmarłego w Warszawie w r. 1793.

Czł. Pagaczewski podkreśla, że jednym z najważniejszych rezultatów pracy dra Przypkowskiego jest ścisłe określenie czasu wykonania słynnych rzeźb Schlütera za pośrednictwem datowanych rysunków B. Lubienieckiego.

Dr Przypkowski odpowiada, że w pracy swojej wspomina o rysunkach głów Schlütera jako o utworach o charakterze kompozycyjnym, nie zaś jako o reprodukcjach. Zaznacza, że Bogdana Lubienieckiego nie uważa za bardzo wybitnego malarza; ze źródeł archiwalnych wiadomo jednak, że malował dużo. Co do Krzysztofa Lubienieckiego stwierdza, że polskość w jego sztuce podkreślał, widział ją jednak nie tyle w kolorycie, jak raczej w szerokiej fakturze malarskiej.

Posiedzenie z dnia 22 listopada 1934.

Czł. Władysław Tatarkiewicz przedstawił pracę p. t. *Typ kaliski i typ lubelski w architekturze kościelnej XVII wieku.*

W końcowym okresie odrodzenia, przypadającym na panowanie Wazów, gdy formy renesansowe uległy spolszczeniu, powstała grupa kościołów o pewnych cechach wspólnych. Własności tej grupy i jej główne zabytki autor zestawił w r. 1925 w rozprawie »O pewnej grupie kościołów polskich z początku XVII wieku«. Obecnie poddaje ją dokładniejszej analizie i wyróżnia w niej względnie niezależne od siebie typy, które od ośrodków ich skupienia nazywa typem lubelskim i kaliskim.

Typ lubelski jest wcześniejszy. Powstał w sposób dość złożony przy współdziałaniu trzech miast: Zamościa, Lublina i Kazimierza nad Wisłą. Architekci włoscy, sprowadzeni około 1580 r. przez Jana Zamoyskiego dla zbudowania Zamościa, byli pierwszymi, którzy wprowadzili formy renesansowe do tej dzielnicy. Wszakże ich budowle kościelne były zbyt okazałe, by się mogły rozpowszechnić i utworzyć typ. Natomiast liczne pomysły i motywy renesansowe zostały przejęte przez architektów Lublina, którzy mniejwięcej od 1600 r. stosowali je zwłaszcza przy restaurowaniu i modernizowaniu średniowiecznych kościołów lubelskich. W ten sposób powstały budowle nawpół gotyckie i nawpół renesansowe, odpowia-

dające zarówno tradycji, jak i nowemu smakowi. W tym duchu przebudowana została przez lubelskich budowniczych fara w pobliskim Kazimierzu (ukończona w 1613 r.); onato, więcej jeszcze niż świątynie lubelskie, odpowiedziała potrzebom ówczesnym i stworzyła wzór, naśladowany w całem województwie i nawet poza jego granicami.

Głównemi zabytkami tego lubelskiego (ściślej byłoby: zamojsko-lubelsko-kazimierskiego) typu są oprócz fary kazimierskiej kościoły: św. Ducha w Markuszowie 1608, św. Anny w Końskowoli 1613, św. Wojciecha w Lublinie 1611, karmelitów w Lublinie 1624, w Uchaniach 1625, Turobinie 1626, Radzyniu 1641, w innych zaś dzielnicach kościoły: jezuitów w Warszawie 1626, św. Michała w Wilnie 1625, brygidek w Grodnie 1642. Najdalej na zachód: kaplica w Wejherowie 1652—54; najdalej na wschód: kościół w Wiszniewie w Oszmiańskiem 1637.

Właściwości tego typu są następujące: jest jednonawowy, z półkolistem prezbiterjum, bezwieżowy, tynkowany, ogzymsowany i opilastrowany zarówno odwewnątrz, jak odzewnątrz, z wąskiemi oknami zakończonemi półkoliście, sklepiony beczką, z fasadą zakończoną ozdobnym szczytem i z siecią geometrycznych sztukateryj na sklepieniu.

W dziejach typu kaliskiego Kalisz odegrał rolę podobną, jak Zamość w dziejach typu lubelskiego: pierwszy w okolicy wprowadził formy włoskie. Natomiast zespolenie form tych z miejscowemi dokonało się nie w Kaliszu, lecz w kościołach prowincjonalnych, z których może kościół w Wągłczewie odegrał większą rolę. Ustalony tam wzór był stosowany w wielu kościołach nowych i przebudowywanych ziemi kaliskiej, sieradzkiej i wieluńskiej, tak iż ściślejsza nazwa typu byłaby: kalisko-sieradzko-wieluński. Główne zabytki: Drużbin 1630, Komorniki 1631, Burzenin 1642, Zadzim 1642, Uniejów około 1649, a dalej na wschód: Rzgów 1630 i Bolimów 1637.

Właściwości tego typu: kościół jednonawowy z wieżą pośrodku fasady, z prezbiterjum poligonalnem, opilastrowany i ogzymsowany jedynie wewnątrz, nazewnątrz tylko tynkowany, jako główną ozdobę mający geometryczne sztukaterje na sklepieniu.

Podobieństwo obu typów ma źródło we wspólnej tradycji gotyckiej i w elementarnych właściwościach renesansu, jak tynkowanie ścian i ich członkowanie zapomocą pilastrów i gzymsów. Różnią się zaś przedewszystkiem kształtem prezbiterjum i wieżą. Naogół typ lubelski wchłonął więcej elementów renesansowych, kaliski został bliższy tradycji gotyckiej. Lubelski powstał w środowisku wyższej kultury, przy współudziale dobrych majstrów zagranicznych; ma więcej wytworności w wykonaniu i więcej samodzielnych myśli artystycznych. Pozatem jeden jeszcze mniej pospolity motyw jest wspólny obu typom: geometryczne sztukaterje sklepień. W tym wypadku wszakże zaszło zapożyczenie od typu lubelskiego. Motyw ten, zapoczątkowany w Zamościu, znalazł ogromne rozpowszechnienie po całej niemal Rzeczypospolitej, między innemi zaś dotarł do Kalisza i został włączony — w skromniejszej zresztą postaci — do miejscowego typu prowincjonalnych kościołów.

Geometryczne dekoracje sklepień były na przełomie XVI i XVII wieku w użyciu w całej niemal Europie. W XVI wieku wykonywane w kamieniu i cegle (w Polsce sporą grupę kościołów z ceglaną ornamentacją sklepień posiada Mazowsze), z końcem stulecia przeszły na inny materjał: na sztukaterję. Polska posiadała wówczas dwie odmiany geometrycznych sztukateryj sklepiennych: krakowską, o najprostszym profilu i deseniu, układającą figury geometryczne z płaskich i gładkich pasków, oraz lubelską, posługującą się listwami o profilu rzeźbionym w motywy klasyczne, najczęściej perły i jajowniki. Ta właśnie odmiana rozpowszechniła się ogromnie w pierwszej połowie XVII wieku: jest ona nietylko wspólną cechą kościołów typu lubelskiego i kaliskiego, ale występuje w świątyniach nienależących do żadnego z nich, a także w bożnicach, kamienicach, zamkach, pałacach.

Dekoracja ta w Polsce posiada charakter odmienny od analogicznych dekoracyj Zachodu. Różni się od sztukateryj angielskich, które zastąpiły robotę ciesielską i zachowały częściowo jej charakter; różni się od holenderskiej, która znów powstała jako imitacja techniki metalowej; różni się też od włoskiej. Wprawdzie polska dekoracja została wprowadzona przez majstrów włoskich, ale wzory włoskie uległy w Polsce dekoloryzacji i denaturalizacji i z ram dla malowideł stały się samodzielnemi ozdobami. Najwięcej zabytków podobnych do polskich spotyka się w Czechach (Salwator w Pradze) i na Śląsku, skąd motyw ten przedostał się do północnych Niemiec i nawet do Szwecji. Są tam wszakże jedynie pojedyńcze zabytki, nigdzie nie powstały liczniejsze grupy i trwały typ, jak to stało się w Polsce.

W dyskusji czł. Molè zauważa, że byłoby rzeczą ciekawą zbadać, jaka była percepcja renesansu w Kaliskiem i Lubelskiem nietylko w architekturze, ale i w innych działach sztuki. W stiukach kościołów grupy kaliskiej i lubelskiej widzi podobieństwo motywów do żebrowań późnogotyckich sklepień. Materjał zabytkowy, przedstawiony przez prof. Tatarkiewicza, uważa za szczególnie nadający się do studjów nad tem, jak Polska przerabiała elementy renesansowe.

Dr Szablowski podnosi, że o ile kalisko-lubelska grupa stiuków wykazuje wyraźny związek z gotyckiemi sklepieniami gwiaździstemi, o tyle krakowska grupa, o pokrewnym charakterze linearno-geometrycznym, wyrosła na innem podłożu (stiuki Trevana na Wawelu), niezależnie od tradycji gotyckiej. Profile geometrycznych stiuków tej ostatniej grupy są wprawdzie bez porównania uboższe niż kalisko-lubelskich, jednak i w krakowskiej grupie trafiają się ozdobniejsze rozwiązania, czego przykładem dekoracja kaplicy św. Antoniego w Kalwarji Zebrzydowskiej (z r. 1687), w której geometryczne figury ozdobione są klasycznemi motywami wolich oczu i perełek.

Doc. Komornicki stwierdza, że poszukiwania za podobnemi sztukaterjami zaprowadziły go aż do katedry w Grenadzie, gdzie stiuki nawet w szczegółach są bardzo do polskich zbliżone. W Polsce znany mu jest przykład podziałów geometrycznych na sklepieniu, wykonanych jeszcze w cegle, a nie w stiuku, w kaplicy Wejherów w Pucku. Bardzo interesujące jest zestawienie omówionych przez autora stiuków ze współczesnemi włoskiemi, które są bardziej plastyczne i wydatne, i tem różnią się od delikatniejszej i lżejszej siatki sztukateryj polskich, niepozbawionych bardzo interesujących szczegółów, jakiemi są np. kapitele pilastrów, ustawione do widza jakby w skrócie, z narożnikiem w środku umieszczonym.

Dr Terlecki zapytuje, czy szkarpy, występujące często w kościołach, omówionych przez autora, mają znaczenie niezbędnie konstrukcyjne.

Czł. Pagaczewski, nawiązując do podkreślonej przez prof. Tatarkiewicza żywotności gotyckich tradycyj w kościołach grupy lubelskiej i kaliskiej, przytacza cały szereg przykładów przetrwania gotyckiej konstrukcji na Zachodzie, jak np. Michała Anioła kopuła kościoła św. Piotra na Watykanie, kościół Inwalidów w Paryżu, dzieło J. Hardouina-Mansarta, kaplica pałacowa w Wersalu tegoż architekta, kościół N. Marji Panny w Dreźnie, wybudowany przez Bährа, czy jezuickie kościoły w Nadrenji. Tradycje gotyckie przejawiają się szczególnie silnie w złotnictwie północnem, także i polskiem, trwają bowiem przez wieki XVI i XVII, a nawet w XVIII stuleciu można na nie natrafić.

Czł. Tatarkiewicz podkreśla, że profile klasyczne z jajownikiem i perłami są najbardziej charakterystyczne dla polskich stiuków. Szkarpy, o które zapytywał dr Terlecki, są elementem jeszcze konstrukcyjnym.

Posiedzenie z dnia 6 grudnia 1934.

Dokonano wyborów przewodniczącego i zastępcy przewodn. Komisji na lata 1935, 1936 i 1937. Przewodniczącym wybrano czł. J. Pagaczewskiego, zastępcą czł. L. Lepszego.

Prof. dr Tadeusz Szydłowski przedłożył swą pracę p. t. *Współpracownicy Wita Stwosza przy ołtarzu Marjackim.*

Duża suma różnorodnych robót: stolarskich, snycerskich, pozłotniczych i malarskich, które złożyły się na wspaniały całokształt ołtarza Marjackiego w Krakowie, nie mogła być wykonana przez samego Stwosza, lecz — podobnie jak przy innych skrzydłowych ołtarzach późnośredniowiecznych — z głównym artystą współpracować musiał szereg pomocników. Jeden z nich zbudował szafę i ramy skrzydeł, inny wycinał ornamentykę. Jak wiemy ze źródeł, ołtarz wyzłacało kilku »goldszlegierów« krakowskich i pozakrakowskich. We wmalowywaniu na tłach płaskorzeźb owych wnętrz i krajobrazów, których osobliwy urok wyszedł najaw w czasie dokonanej niedawno restauracji ołtarza, brał prawdopodobnie udział twórca tryptyku olkuskiego z r. 1486. Stwosz wyrzeźbił własnoręcznie scenę główną, t. j. Zaśnięcie i Wniebowzięcie Matki Boskiej, oraz 18 wielkich płaskorzeźb na skrzydłach. Natomiast widoczną u góry Koronację Matki Boskiej ze śś. Wojciechem i Stanisławem, kilkanaście figurek, wypełniających arkadę i ramę części środkowej, oraz predellę przypisuje autor współpracownikom Stwosza. Snycerza predelli widzi w Jörgu Huberze z Passawy, który współdziałał ze Stwoszem przy grobowcu Kazimierza Jagiellończyka. Huberowi przyznawano dotychczas jedynie rzeźby kapiteli grobowcowego baldachimu. Zestawiając owe drobne rzeźby z płaskorzeźbami, zdobiącemi boki tumby, oraz z figurkami predelli, dochodzi autor do wniosku, że są to wszystko prace Hubera. Predella ołtarza Marjackiego pozostaje w związku z predellą zachowaną w Museum Carolino-Augusteum w Salzburgu. U snycerza, który ją rzeźbił, widoczne jest, podobnie jak u Hubera, oddziaływanie sztuki wybitnego południowoniemieckiego artysty, Erazma Grassera. Figury górnej nadstawy krakowskiego ołtarza są według autora dziełem miejscowego snycerza, wykształconego w warsztacie rzeźbiarskim, z którego wyszła w r. 1467 środkowa część tryptyku św. Trójcy w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu. Ten krakowski współpracownik Stwosza wykonywa w r. 1491 rzeźby ołtarza w Książnicach Wielkich. W górnej nadstawie tego ołtarza daje on replikę swej Koronacji z ołtarza Marjackiego, stwoszowską zaś scenę Zaśnięcia N. P. Marji przekształca w kie-

runku bardziej realistycznym. Rzeźbiarz ołtarza w Książnicach i Huber wykonywują także mniejsze figurki naokół głównej sceny ołtarza Marjackiego.

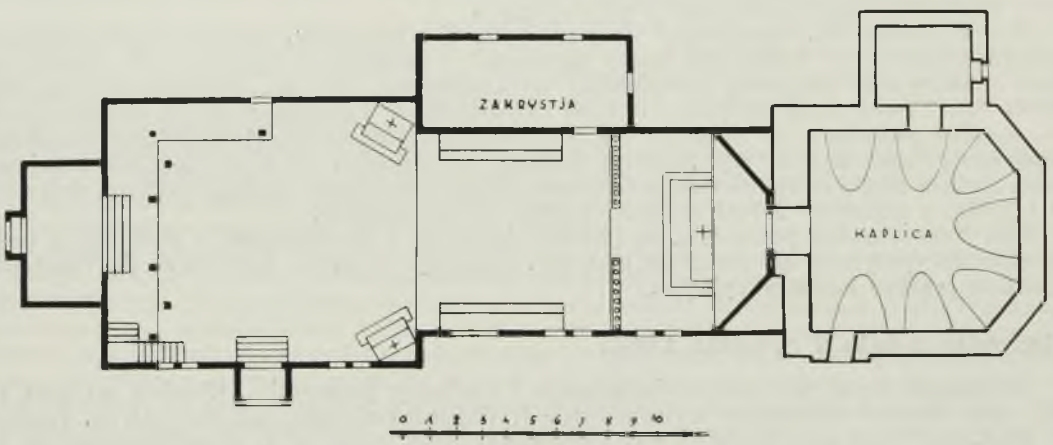
W dyskusji dr Terlecki zaznacza w kwestji genezy sztuki Stwosza, że nie widzi tak wielkiego związku ze sztuką Mikołaja von Leyden; geneza sztuki Stwosza interesuje go specjalnie i zamierza niebawem przedłożyć Komisji rezultaty swych badań w tym zakresie. Obok Hubera byłoby pożądanem śledzić za autorem grupy Koronacji Matki Boskiej.

P. d'Abancourt zauważa, że płaskorzeźba Chrystus w otchłani nie wydaje się być dziełem Stwosza, ale rzeźbiarza grupy Koronacji; ponadto widzi różnice w komponowaniu fałdów szat między figurkami predelli, a figurami na bokach tumby Kazimierza Jagiellończyka.

Prof. Szydłowski odpowiada, że różnice te można tłumaczyć odmiennym materjałem (marmur i drzewo), a także uzupełnieniami figurek predelli, dokonanemi przez Molinkiewicza w czasie restauracji ołtarza XIX wieku.

Inż. arch. Marcin Bukowski przedstawił komunikat p. t. *Drewniany kościół parafjalny w Orawce i jego polichromja.*

Drewniany kościół parafjalny we wsi Orawka na polskiej Orawie, stojący w otoczeniu starych lip tuż przy drodze z Jordanowa do Jabłonki, pamięta czasy walk religijnych na Orawie.



32. Orawka, kościół parafjalny. Rzut poziomy. *Rys. M. Bukowski.*

Jest to budowla orjentowana, jednonawowa, o wydłużonem i trójściennie zamkniętem prezbiterjum. Wymiary nawy 12·30 m długości, 10·50 m szerokości, prezbiterjum 14·60×8·00 m. Wysokość od posadzki do sufitu 7·20 m. Prezbiterjum od nawy oddziela łuk i belka tęczy, dźwigająca krzyż oraz figury Matki Boskiej i św. Jana. Główne wejście do kościoła wiedzie od zachodu przez przyziemie czworobocznej wieży, prócz niego są jeszcze wejścia boczne, przez zakrystję od północy i do nawy od południa (fig. 32). Wieżę i dach kościoła [1] przebudowano w pierwszych latach XX w. Na miejsce dawnego, powszechnego na Podhalu hełmu gruszkowego z latarnią wybudowano czworoboczny, iglicowy hełm z takiemiż czterema wieżyczkami na rogach. Równocześnie ze zmianą nakrycia wieży usunięto sygnaturkę, będącą pomniejszeniem hełmu wieży [2]. Od północnej strony przylega drewniana zakrystja, zaś w przedłużeniu prezbiterjum, a więc od wschodu, dobudowano murowaną kaplicę o wymiarach 8×8 m, przesklepioną beczkowo z lunetami. Całość kryje do dzisiaj gontowy, stromy dach, którego prosta kalenica zdaje się ciągnąć w nieskończoność. W ścianach kościoła tkwią nieduże, wysokie, przeważnie bliźniacze okienka, dołem zaś obiega wokoło gontowa obdasznica. Spowodu licznych, niedawnych przeróbek całość nazewnątrz interesu większego nie przedstawia, zostało tylko miłe wrażenie, jakie zawsze daje widok drewnianego kościoła, otoczonego wieńcem starych lip (fig. 33).

Zato wewnątrz bije w oczy bogata polichromja, pokrywająca szczelnie strop, ściany i większość sprzętów. Malowana temperą na drzewie, gdzieniegdzie na paskach płótna, kompozycyjnie dzieli się na figuralną i ornamentalną (fig. 34).

[1] Stan przed przedbudową ilustruje rycina w wydawnictwie Vàradi G., Arvamegyei Almanach, Also Kubin 1912, p. 36. [2] O kościele i polichromji orawczańskiej wspomina Szydłowski T., Sprawozdania z inwentaryzacji: powiat nowotarski. Ochrona Zabytków Sztuki, 1—4, Warszawa 1930/31, p. 429, fig. 353.

33. Orawka, kościół parafjalny. Widok zewnętrzny.
Rys. M. Bukowski.

Na stropie nawy oraz na stropie i ścianach prezbiterjum odtworzył malarz w dwunastu obrazach życie patrona kościoła, św. Jana Chrzciciela. Na stropie widzimy następujące sceny: Zacharjasz w świątyni, N. P. Marja nawiedza św. Elżbietę, Narodziny św. Jana, Jan na puszczy; natomiast na ścianach prezbiterjum: Głos wołającego na puszczy, Jan i Pan Jezus, Chrzest w Jordanie, Jan u Heroda, Jan w więzieniu, Salome tańczy na uczcie u Heroda, Śmierć Jana, Pogrzeb. Obrazy na stropie ujęto w kasetonowe obramowanie, malowane w jasnożółte pasy. Tła otrzymały zabarwienie silniejsze: zielone, czerwone, niebieskie. Rozety na tłach utrzymano w tych samych kolorach, zawsze kontrastowo do tła dobieranych. Podobnie jak inne ornamenty w tej części kościoła, tak i rozety malowane są z dążeniem do uwypuklenia przez konturowanie i cieniowanie form jasnych czarną, a raczej ciemnobronzową barwą. Kolumny o kompozytowych kapitelach, wymalowane między ośmioma obrazami świętojańskiego cyklu na ścianach prezbiterjum, są tych ścian architektonicznym podziałem. Pod kolumnami a nad gzymsem stall wymalowano pasy girland, silnie w złotawym kolorze akcentowane. Nad kolumnami, jakby architraw wieńczący, ciągnie się lekki, roślinny fryz, na którym w otoczeniu wiciowego ornamentu rozmieszczono dwanaście medaljonów z wyobrażeniami apostołów (tabl. kolor., fig. 1).

Stojące przy ścianach prezbiterjum ławki mają wysokie zaplecki, odgóry osłonięte

34. Orawka, kościół parafjalny. Wnętrze. *Rys. M. Bukowski.*

obdasznicą. Na zapleckach widnieją w obramowaniach drewnianych podobizny biskupów i opatów węgierskich. Ławki są rzeźbione i silnie malowane. Również obok głównego ołtarza, poniżej scen z życia Jana Chrzciciela, przedstawił artysta parę świątobliwych postaci spośród węgierskich dynastyj panujących. Pułap w nawie ozdobiono identycznie, jak w prezbiterjum. Płaszczyzny skośne pod sufitem, będące wynikiem konstrukcji wiszącego więzaru dachu, a dające motyw dekoracyjny wnętrza, wypełniono wizerunkami szeregu świętych i błogosławionych. Te obrazy w złotawym tonie umieszczono na tle fryzu ornamentalnego o motywach roślinnych, białego z niebieskim (tabl. kolor., fig. 2).

Dużych rozmiarów kompozycjami figuralnemi pokryte były niegdyś ściany nawy. Dziś obrazy te są szczególnie dołem tak zniszczone, kożuchami chłopskiemi wytarte, że pozostała tylko częściowo jedna scena: św. Krzysztof z Dzieciątkiem, obok prawego bocznego ołtarza św. Krzyża. Pozatem tylko wytarte wielkie belki ścian nawy.

Belka tęczy, dźwigająca krucyfiks i dwie rzeźby barokowe małej wartości, jest pokryta w całości polichromją (fig. 35). Motywami są insygnja Męki Pańskiej i napis: Pictum A. D. 1711. Nad łukiem tęczy w klinach ściany widnieją w otoczeniu ornamentów herby cesarza Ferdynanda III (czarny orzeł dwugłowy) i arcybiskupa ostrzyhomskiego Lipayiego de Zongor (fig. 34).

W jasnych i mocnych barwach pomalowano chór muzyczny i ławki w nawie. Boki i przodki ławek wypełniono ornamentem podobnym do tego, jaki widnieje wgórze pod pułapem, jednak mocniej i prościej traktowanym (fig. 36—37) w jaskrawych kolorach: czerwonym, żółtym, niebieskim i zielonym. Zaplecki ławek podzielone są na smukłe pola, pokryte ornamentem (tabl. kolor., fig. 2) o symetrycznym układzie renesansowych grotesek, lecz złożonym z barwnych polnych kwiatów. To samo oglądamy na drewnianej ściance obok chóru, zaś na suficie pod chórem wymalowano zamaszyste zwoje roślinne lilij i róż. Na drewnianej ściance nad zapleckami ławek widnieje jasna postać św. Wawrzyńca z żelazną kratą, na której go spalono, obok zaś, przy schodkach, zwraca uwagę bardzo żywy

1

2

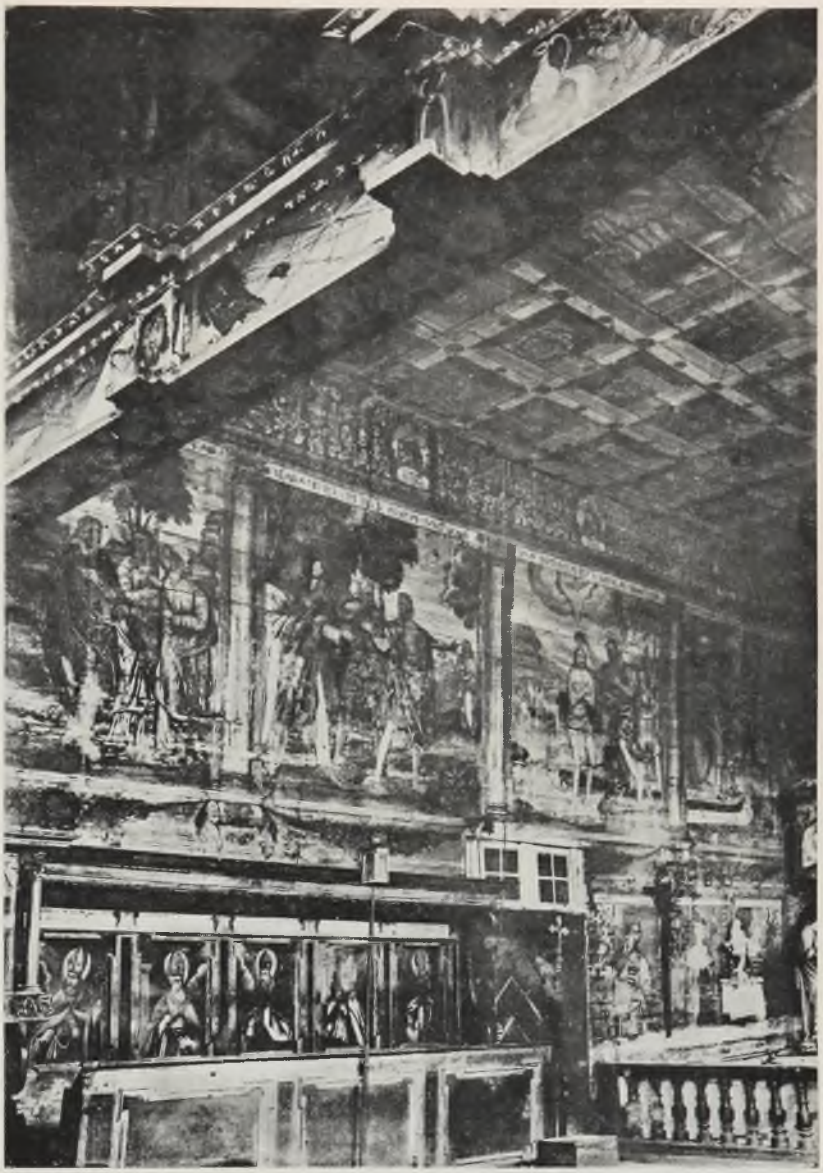
1. Orawka, kościół parafjalny. Polichromja prezbiterjum.
2. Orawka, kościół parafjalny. Polichromja nawy.

Rys. M. Bukowski.

ornament o motywach stylizowanych ogórków, jakie często spotyka się na wschodnich tkaninach oraz w minjaturach kodeksów iluminowanych [1].

Lecz spójrzmy na sam chór. Wsparty na dwóch drewnianych, bogato rzeźbionych i czerwonym kolorem pomalowanych słupkach, ma parapet pokryty od strony zewnętrznej pasem dziesięciu obrazów, ciągnących się jeden za drugim (fig. 38—39). Jest to przedstawienie dziesięciorga przykazań, lecz jak ujętych! Chcąc trafić do parafjan, malarz odtworzył grzechy ludzkie tak, jak je popełniano na góralskiej wsi. A więc przejdźmy je pokolei.

Obraz pierwszy: na ławie siedzi chłop z obwiązaną głową, widać cierpiący bardzo, obok niego dwie znachorki odczyniają gusła i uroki. To przykazanie pierwsze. Za stołem w karczmie siedzi trzech gazdów i szynkarka. Piją i grają w karty. Ruchy osób zdradzają wzburzenie. Ci ludzie obrażają P. Boga, bluźniąc i przeklinając. Na obrazie trzecim widzimy grupę ludzi, modlących się przed ołtarzem w kościele. Przez otwarte drzwi kościoła widać młócącego zboże bezbożnika, który dnia świętego nie święci. Rodzinna scena, przedstawiona na obrazie czwartym odbywa się, sądząc z ubiorów i wnętrza, w domu szlacheckim. Tutaj młodzieniec w gwałtowny sposób odnosi się do dwojga staruszków, niezawodnie ojca i matki. Obraz piąty wyobraża napad zbójników. Jeden dobija napadniętego, inni przygrywają na gęślach i skrzypeczkach [2]. Dla przyka-



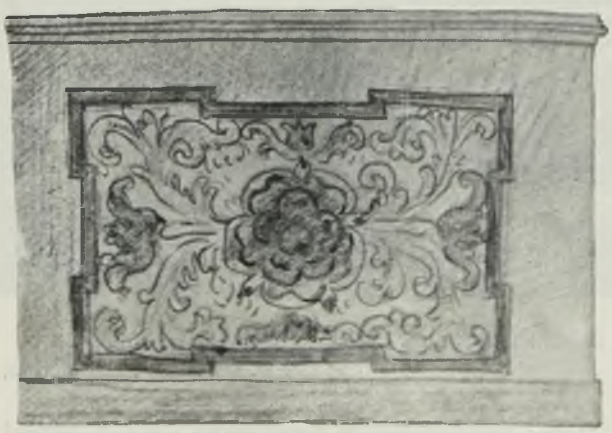
35. Orawka, kościół parafjalny. Polichromja prezbiterjum.
Fot. prof. dr T. Szydłowski.

[1] Np. w kodeksach minjaturowych klasztoru oo. karmelitów na Piasku w Krakowie. Cf. Zabytki sztuki w Polsce, II, Iluminowane rękopisy księgozbiorów oo. dominikanów i oo. karmelitów w Krakowie, opracowali Kopera F. i Lepszy L., Kraków 1926, fig. 86, 87. [2] O zbójnickiej żyłce górali ogólnie wiadomo. Mieszkańców Orawki i tamtejszego bezpieczeństwa w wieku XVII dotyczy artykuł Semkowicza W. z danemi o napadach orawczan na wracających z odsieczy Wiednia (Ziemia, 1931, pp. 180—183). Data polichromji, 1711 r., zbiega się z datą śmierci Janosika. Historyczny Janosik, młody zbójnik tatrzański, który ponoć bogatym brał, a biednym dawał, zginął na szubienicy w r. 1713 w Liptowskim św. Mikułaszu.

zania szóstego malarz zrobił wyjątek, odstępując od motywów swojskich i zwracając się do Starego Testamentu. Widzimy zatem żonę Putyfara w krynolinie, jak obok bogatego łoża zatrzymuje cofającego się Józefa. Jedynie płaszcz Józefów zostaje jej w rękach. Siódme przykazanie reprezentują dwaj złodzieje górale, uprowadzający skradzione bydło. Podobnie ujął autor przykazanie dziesiąte, lecz ten obraz jest już bardzo zniszczony. Krzywoprzysięstwo przed trybunałem to grzech przeciw przykazaniu ósmemu, a zaloty eleganta do bogobojnej niewiasty — to przekroczenie przykazania dziewiątego. Obrazy dekalogu z dużą siłą i wyrazem oddają tendencyjną treść. Faktura ich, znacznie różna od obrazów prezbiterjum, ma jednak cechy wspólne z tamtemi. Szczegóły drzew oraz kostjumów Putyfary i Salome dowodzą wspólnego autorstwa.

36. Orawka, kościół parafjalny. Polichromja ławek. *Rys. M. Bukowski*

W ogólnej kompozycji polichromji uderza logika fabuły i efektów dekoracyjnych. W prezbiterjum spotykamy sumienną robotę wprawnego dekoratora, opartą bez wątpienia na dobrej szkole i wzorach. Zastosowanie przez twórcę polichromji orawczańskiej wzorów z innej dziedziny sztuki nie jest zjawiskiem wyjątkowem. Malarz, spod którego pendzla wyszła polichromja drewnianego kościoła w Witanowicach (województwo krakowskie), posłużył się wzorami z zakresu ilustracji książkowej, powtórzył bowiem na ścianach kościoła niemal całe sceny z Biblji Scharffenbergera w wydaniu księgarni hallerowskiej w Krakowie. — Długie płaszczyzny ścian prezbiterjum kościoła orawczańskiego podzielił malarz na pola. Kolumny, silnie plastycznie podkreślone, stoją na również mocnym cokole z girlandami. Także i obrazy na suficie ujęto w ramy i fryzy. Prócz ładu w rysunku uderza wielkie poczucie statyki kolorów. Przestrzenie międzykolumnowe wypełniają lekkie, do wyblakłych gobelinów podobne obrazy, lekki w całości jest też sufit. Zato poniżej tem mocniejsze i ostrzejsze barwy ożywiają kościół. W czerwonym, żółtym, zielonym kolorze pławią się ławki, balustrady, stalle i płaszczyzny drzwi. Opis powyższy dotyczy stanu z roku 1924, w którym zdejmowałem i rysowałem kościół parafjalny w Orawce.



37. Orawka, kościół parafjalny. Motyw z polichromji ławek. *Rys. M. Bukowski.*

Odnośnie do treści obrazów zauważyć należy, że treścią obrazów sufitu i prezbirjum są postacie Chrystusa, świętych, apostołów, nieco niżej biskupów i magnatów. W nawie dołem i na chórze prócz treści także i rodzaj malowideł przemawia do ludu. Nakoniec za ołtarzem wymalowano wizerunek djabła z wołową skórą, na której spisano występki jakiegoś

38—39. Orawka, kościół parafjalny. Dekoracja parapetu chóru muzycznego: Dziesięcioro przykazań. *Rys. M. Bukowski.*

grzesznika. Kościelne sprzęty: ołtarze, ambona i organy, bogato rzeźbione i złocone, zdradzają pierwszorzędną robotę snycerską w stylu barokowym. Główny motyw rzeźb to stylizowane rośliny strączkowe o kulkowatych zgrubieniach. Widoczny tu wpływ niderlandzki, robota snycerska, jakich stosunkowo dużo zostało u nas z czasów mniejwięcej zbliżonych do panowania Władysława IV.

Na organach dwugłowy orzeł, identyczny w rysunku z tym z herbu nad tęczą, — znak darowizny Ferdynanda III.

Również jeden zachowany dzwon kościoła jest darem cesarza Ferdynanda. Na dzwonie napis: »Ferdinandus III Hungariae, Bohemiae etc. rex me donavit catholicis arvensibus anno 1652«. Dzwon odlał Dawid Vessmützer w Wiedniu w r. 1641.

Opierając się na niektórych motywach i szczegółach wykonania, należy przyjąć, że polichromja jest dziełem jednego autora. Mielibyśmy zatem interesujący przykład, jak od poprawnych, niewątpliwie według dobrych wzorów malowanych partyj prezbiterjum, przez żywe, jakby na kantyczkową nutę przetransponowane motywy ławek i chóru, przechodzi malarz do zabawnych i pełnych wyrazu, jakby z szopki wyjętych figurek z dziesięciorga przykazań.

Szukając osoby autora polichromji, przejdźmy ogólnie historyczne tło powstania i rozwoju kościoła w Orawce. Początki jego sięgają czasu walk religijnych protestancko-katolickich na Orawie. Wpływy obu stron szły w parze ze znaczeniem magnatów południowych stron Tatr i Beskidów, protestanckich Thurzonów, czy katolickich palatynów, jak Paffyi lub ostrzyhomski arcybiskup Lipayi herbu Zongor. W miejscu, gdzie stoi dzisiejszy kościół, wybudował w r. 1614 Franciszek Thurzo drewniany zbór protestancki. Już jednak w roku 1647 ks. Jan Szczęchowicz [1], pochodzący z góralskiej rodziny z Ratułowa koło Nowego Targu, zamianowany wicearchidiakonem »powszechności katolików na Orawie«., przebudował ten zbór na katolicki kościół parafjalny. Parafja to była niemała, gdyż obejmowała całą Orawę. Jak podaje kronika kościoła, przed przybyciem ks. Szczęchowicza katolicy orawscy modlili się po domach lub w polu. W sąsiedniem Podszklu modlili się w lipowym zagajniku przy wielkim głazie, służącym im za ołtarz. Lipy te stoją do dzisiaj, sam zaś głaz tkwi wmurowany w posadzkę kościoła w Orawce, przed ołtarzem św. Krzyża (prawy

[1] Używam pisowni »Szczęchowicz«, przyjmując argumenty Zborowskiego J., przytoczone w jego artykule p. t. Z góralskich nazw miejscowych i osobowych, w czasopiśmie Język Polski, XVIII, 3, 1933, pp. 74—75. — Archiwalja, odnoszące się do ks. Szczęchowicza, ogłosił Semkowicz W. w wydawnictwie p. t. Materjały źródłowe do dziejów osadnictwa Górnej Orawy, część I, dokumenty, Zakopane 1932, pp. 76—81 nr 45, pp. 85—86 nr 47, pp. 86—92 nr 48.

boczny). Te same źródła głoszą, że uciekającego z Orawki protestanckiego pastora, Jana Zachorę, dopadły w Jabłonce orawczańskie gaździny i zabiły. Po Szczęchowiczu figuruje w spisie orawczańskich plebanów cały szereg nazwisk wyłącznie polskich. A więc od śmierci Szczęchowicza do roku 1670 siedzi na probostwie ks. Gabrjel Zagórski, po nim kilka również polskich nazwisk. Wreszcie od r. 1695—1715 ks. Gabrjel Barna, po nim zaś następuje ks. Jan Tuszyński, o którym wiemy z kroniki kościelnej, że zaczął murować kaplicę przy prezbiterjum. Bliżej zająć się trzeba ks. Gabrjelem Barną.

40. Stary Żywiec, kościół parafjalny. Fragment polichromji.
Rys. M. Bukowski.

Otóż zachowała się wiadomość, że ks. Gabrjel Barna w roku 1684 ozdobił malowidłami organy kościoła w Rajczy [1]. Starego kościoła drewnianego w Rajczy już niema, niewiadomo też zupełnie, jak się przedstawiały owe malowidła. W pobliskim jednak Starym Żywcu stoi do dziś drewniany kościółek. W nim po stronie prawej ocalał niewielki fragment temperą malowanej polichromji, a ocalał dzięki temu, że stał tam boczny ołtarz. Kiedy niszczono starą polichromję przez powleczenie grubą warstwą olejnej farby wnętrza kościoła, części ściany, którą zakrywał ołtarz, nie ruszono. Ocalały fragment (fig. 40) żywo przypomina zarówno kolorem, jak też i rysunkiem motywy polichromji kościoła parafjalnego w Orawce, a zbieg lat nasuwa przypuszczenie wspólnego autorstwa malowideł Orawki, Rajczy i Starego Żywca.

Że różna przynależność państwowa Podhala do Polski i Orawy do Węgier nie była w XVII i XVIII wieku jakimś murem nie do przebycia, dowodzi tego najlepiej polskie, nie węgierskie pochodzenie orawskich proboszczów, w szczególności zaś ks. Szczęchowicza, wojującego misjonarza Orawy [2]. Malowidła w parafjalnym kościele orawczańskim zdradzają pod względem ikonograficznym wpływy węgierskie — to prawda, — ale cóż w tem dziwnego, skoro królowie węgierscy i możni panowie Korony św. Szczepana byli kolatorami. Pod stylistycznym względem jest dekoracja malarska kościoła w Orawce częścią grupy polichromij wiejskich kościółków drewnianych na Podhalu i w Beskidzie zachodnim. Kościoły te, jak i malowidła, zdobiące ich ściany, wymagają — oprócz zinwentaryzowania — osobnych studjów porównawczych.

[1] Łepkowski J., Przegląd zabytków przeszłości z okolic Krakowa, Warszawa 1863, p. 110, pisze: »Roku 1684 ks. Gabrjel Barny, malarz, proboszcz z Orawy, malował tu organy«; nie podaje, skąd miał tę wiadomość, prawdopodobnie jednak zaczerpnął ją z »Księgi wspomnień«, przechowywanej podówczas w archiwum parafjalnem w Rajczy. O tej księdze mówi na stronie 109 cytowanej pracy. [2] Cesarz Ferdynand III, uznając zasługi i ośmioletnią pracę ks. Jana Szczęchowicza około nawracania na katolicyzm i głoszenia słowa Bożego w różnych komitatach węgierskich, a zwłaszcza w spiskim i orawskim, w r. 1655 podniósł go wraz z braćmi i siostrami do dziedzicznego stanu szlacheckiego i nadał im herb. Opis tego herbu wraz z wyobrażającą go minjaturą zawarty jest w dyplomie cesarskim, przechowywanym obecnie u p. Elżbiety ze Szczęchowiczów Cieluszakowej w Łapszach Niżnych na Spiszu. Cf. Semkowicz W., Materjały źródłowe do dziejów osadnictwa Górnej Orawy, cz. I, dokumenty, Zakopane 1932, pp. 76—81 nr 45.

W dyskusji prof. Szydłowski zaznaczył, że swego czasu, inwentaryzując zabytki powiatu nowotarskiego, zinwentaryzował także kościółek w Orawce, lecz cały ten materjał leży w tece w Centralnem Biurze Inwentaryzacyjnem przy Ministerstwie W. R. i O. P.; ma wątpliwości, czy polichromja w Orawce jest tak żywa, jak na to wskazują barwne rysunki autora; sądzi, że należałoby ją zestawić z polichromją w Mikuszowicach; wątpi też, aby ją malował sam ks. Barna.

Dr Szablowski dostrzega między malowidłami w Orawce i w Mikuszowicach mimo dużego podobieństwa także istotne różnice, tak iż nie wydaje mu się, by obie polichromje były dziełem jednej ręki. Styl polichromji w Orawce grawituje jeszcze wyraźnie do wczesnego baroku, a nawet renesansu, natomiast styl polichromji mikuszowickiej — jakkolwiek czasowo niezbyt od tamtej odległej — wykazuje w bujnych, żywo przewijających się splotach akantu i ciężkich girland owocowych wyraźne znamiona późnego baroku. Cowięcej, w malowidłach mikuszowickich występują już motywy charakterystyczne dla stylu Rejencji, jak owe nerwowo łamiące się listwy czy wstęgi. Zresztą kwestja tożsamości twórcy obu polichromij nie potwierdza się również w świetle źródeł, gdy bowiem wykonawcą polichromji w Orawce ma być ks. Gabrjel Barna, to twórcą polichromji mikuszowickiej jest malarz bielski Jan Mentil.

Doc. Bochnak wyraża przekonanie, że wiadomość, przekazaną przez Józefa Łepkowskiego, iż w roku 1684 ks. Gabrjel Barna, malarz, proboszcz z Orawy, malował w Rajczy organy, należy rozumieć dosłownie, t. j. że rzeczywiście sam malował, nie zaś przenośnie, t. j. że ufundował te malowidła, czy też sprowadził malarza do ich wykonania. Z jakiegoż powodu miałby się fundacją malowideł lub pośrednictwem w sprowadzaniu malarza zajmować w Rajczy, leżącej w Polsce, proboszcz parafji, położonej podówczas na Węgrzech? Jeżeli natomiast przyjmie się, że ks. Barna istotnie był malarzem, to nietrudno będzie przypuścić, że sława, jaką się cieszył wśród duchowieństwa po węgierskiej stronie Karpat, mogła się przedostać i na polską ich stronę.

W odpowiedzi arch. Bukowski wyjaśnia, że badał polichromję w Orawce w r. 1924, kiedy była żywa w kolorze. Być może, że deszcz, zaciekający przez nieuszczelniony jeszcze naówczas dach, przyczynił się do przytłumienia jej żywości. Należy podkreślić najbliższy związek polichromji orawczańskiej z zachowanym fragmentem pierwotnej polichromji w Starym Żywcu oraz stylistyczne pokrewieństwo z malowidłami w Łękawicy i Łodygowicach.

W uzupełnieniu referatu arch. M. Bukowskiego nadesłał dr Szablowski wiadomość, iż w Kronice Żywiecczyzny Andrzeja Komonieckiego [1] znajduje się wzmianka o pomalowaniu dawnego kościoła parafjalnego w Ślemieniu w r. 1680 przez malarza Gabrjela Barnę »Węgrzyna«.

[1] Chronographia Albo Dzieiopisz żywieczki, rkps w Archiwum Miasta Żywca, fol. 503.

BIBLIOTEKA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ