SKŁAD KOMISJI HISTORJI SZTUKI

w dniu 31 grudnia 1931 r.

Przewodniczący: *dr Stanisław Tomkowicz*, członek czynny Polskiej Akademji Umiejętności w Krakowie.

Zastępca przewodniczącego: *inż. Leonard Lepszy*, członek czynny P. A. U. w Krakowie.

Sekretarz: *dr Zbigniew Bocheński*, kustosz Muzeum Narodowego w Krakowie.

Dr Władysław Abraham, prof. Uniw. we Lwowie, członek czynny P. A. U.

Dr Zofja Ameisenowa, kierowniczka Zbioru graficznego Bibljoteki Jagiell. w Krakowie.

Dr Włodzimierz Antoniewicz, prof. Uniw. w Warszawie.

Dr Karol Badecki, wicedyrektor Archiwum Miejskiego we Lwowie.

Dr Oswald Balzer, prof. Uniw. we Lwowie, członek czynny P. A. U.

Dr Zygmunt Batowski, prof. Uniw. w Warszawie.

Dr Ludwik Bernacki, dyrektor Zakładu im. Ossolińskich we Lwowie, członek koresp. P. A. U.

Dr Adam Bochnak, doc. Uniw. Jagiell. w Krakowie.

Dr Ferdynand Bostel, em. dyrektor Gimn. we Lwowie.

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

Dr Kazimierz Buczkowski, kustosz Muzeum Narodowego w Krakowie.

Adam Chmiel, dyr. Archiwum Miejskiego w Krakowie, członek koresp. P. A. U.

Dr Ludwik Ćwikliński, członek czynny P. A. U. w Poznaniu.

Dr Aleksander Czołowski, dyr. Archiwum Miejskiego we Lwowie.

Dr Jan Dąbrowski, prof. Uniw. Jagiell., członek koresp. P. A. U. w Krakowie.

Dr Włodzimierz Demetrykiewicz, prof. Uniw. Jagiell., członek czynny P. A. U. w Krakowie.

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

Dr Tadeusz Dobrowolski, dyr. Muzeum Śląskiego w Katowicach.

Dr Jerzy Dobrzycki w Krakowie.

Ks. dr Jan Fijałek, prof. Uniw. Jagiell., kanonik Kapituły Metropol. Krakowskiej, członek czynny P. A. U. w Krakowie.

Dr Kazimiera Furmankiewiczówna w Krakowie.

Dr Stanisław Gąsiorowski, prof. Uniw. Jagiell. w Krakowie.

Dr Mieczysław Gębarowicz, doc. Uniw. we Lwowie, kustosz Muzeum XX. Lubomirskich.

Ks. dr Michał Godlewski, biskup tyt. egejski, prof. Uniw. Jagiell., członek koresp. P. A. U. w Krakowie.

Dr Marjan Gumowski, dyr. Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu.

Dr Zdzisław Jachimecki, prof. Uniw. Jagiell. w Krakowie, członek koresp. P. A. U.

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

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

Dr Feliks Kopera, prof. Uniw. Jagiell., dyr. Muzeum Narodowego w Krakowie, członek koresp. P. A. U.

Dr Władysław Kozicki, prof. Uniw. we Lwowie.

Ks. dr Tadeusz Kruszyński, doc. Uniw. Jagiell. w Krakowie.

Dr Eugenjusz Kucharski, członek czynny P. A. U. we Lwowie.

Dr Alfred Lauterbach, dyr. Państw. Zbiorów Sztuki w Warszawie.
Dr Tadeusz Mańkowski, członek koresp. P. A. U. we Lwowie.
Dr Kazimierz Michałowski, doc. Uniw. w Warszawie.
Dr Wojsław Molè, prof. Uniw. Jagiell. w Krakowie.
Dr Marjan Morelowski, zast. prof. Uniw. w Wilnie.
Dr Józef Muczkowski, sędzia Sądu Apel. w Krakowie.
Dr Juljan Pagaczewski, prof. Uniw. Jagiell. w Krakowie, członek koresp. P. A. U.
Dr Nikodem Pajzderski, konserwator zabytków sztuki w Poznaniu.
Dr Fryderyk Papée, prof. Uniw. Jagiell. w Krakowie, b. dyr. Bibl. Jagiell., członek czynny P. A. U.
Dr Leon hr. Piniński, hon. prof. Uniw. we Lwowie, członek czynny P. A. U.
Dr Władysław Podlacha, prof. Uniw. we Lwowie, członek koresp. P. A. U.
Dr Antoni Prochaska, adjunkt Archiwum Aktów Grodzkich i Ziemskich we Lwowie, członek koresp. P. A. U.
Dr Witold Rubczyński, prof. Uniw. Jagiell. w Krakowie, członek koresp. P. A. U.
Dr Stanisława Sawicka, kierowniczka Zbioru graficznego Bibl. Uniw. w Warszawie.
Dr Władysław Semkowicz, prof. Uniw. Jagiell. w Krakowie, członek czynny P. A. U.
Dr inż. Oskar Sosnowski, prof. Politechniki w Warszawie.
Władysław Stroner, b. dyr. Muzeum Przemysł. we Lwowie, Jaremcze.
Inż. Tadeusz Stryjeński, architekt w Krakowie.
Dr Tadeusz Szydłowski, prof. Uniw. Jagiell. w Krakowie.
Dr Adolf Szyszko-Bohusz, prof. Politechniki Warsz. i kierownik odnowienia Zamku na Wawelu w Krakowie.
Dr Stanisław Świerz-Zaleski, kustosz Zbiorów Państw. na Wawelu.
Dr Władysław Tatarkiewicz, prof. Uniw. w Warszawie.
Dr Mieczysław Treter, doc. Uniw. w Warszawie.
Dr Michał Walicki, adjunkt Zakładu Archit. Pol. Politechniki w Warszawie.
Michał Witanowski w Piotrkowie.
Dr Stanisław Witkowski, prof. Uniw. we Lwowie, członek czynny P. A. U.

Posiedzenie z dnia 13 lutego 1930.

Doc. dr St. Gąsiorowski zreferował swą pracę p. t. *T. zw. motywy kandelabrowe w ornamentyce starożytnej.*

Referent wyróżnił wśród ornamentów tego rodzaju 6, względnie 7 typów i pewne warjanty, a przedewszystkiem typ t. zw. drzewa życia, przyczem zajął się nietylko stroną typologiczną, ale także symboliczno-kultowem znaczeniem tego ornamentu w kulturze babilońsko-asyryjskiej, jak również utratą tej symboliki w czasie jego wędrówek do Azji Przedniej wogóle, a specjalnie Fenicji i Syrji. W najbardziej zróżniczkowanych formach występują ornamenty »kandelabrowe« w sztuce chrześcijańskiego Egiptu.

Następnie doc. dr Józef Żurowski przedstawił komunikat p. t. *Najważniejsze wyniki badań archeologicznych koło kościoła ś. Jakóba w Sandomierzu w związku z zabytkami sztuki.*

Oprócz zabytków przed- i wczesnohistorycznych (Sprawozdania t. XXXIII/9 i XXXV/1) ujawnione zostały zabytki z czasów późniejszych, które powinny zwrócić pilną uwagę także archeologów historycznych i historyków sztuki na tereny, leżące w najstarszej części Sandomierza. Zwłaszcza obszar pomiędzy kościołem ś. Pawła a zamkiem powinien być objęty rezerwatem.

Referent przedstawia fragment plecionki romańskiej, pochodzącej zapewne z fryzu nadokiennego kościoła ś. Jakóba, a także liczne ułamki naczyń i kafli średniowiecznych oraz z XVII w., wskazujących na wysoki poziom ówczesnego kunsztu ceramicznego.

W wyniku dyskusji, w której zabierali głos: dr Morelowski, dr Dobrzycki, prof. Szydłowski, dr Kopera i referent, polecono komisji, do której zgłosili się: dr Morelowski, dr Kopera, ks. Kruszyński i dr Komornicki, a którą zwoła dr Żurowski, przed-

stawienie Zarządowi Akademji wniosku w sprawie stworzenia rezerwatu w Sandomierzu, na obszarze między kościołem ś. Pawła a zamkiem.

Wkońcu dr Tadeusz Przypkowski przedstawił komunikat p. t. *O zamku w Pieskowej Skale.* Komunikat podaje uzupełnienia (fig. 1) do opracowania zamku St. Tomkowicza (Spraw. i wydaw. Tow. Opieki nad Pol. Zab. Szt. i Kult. za r. 1903)

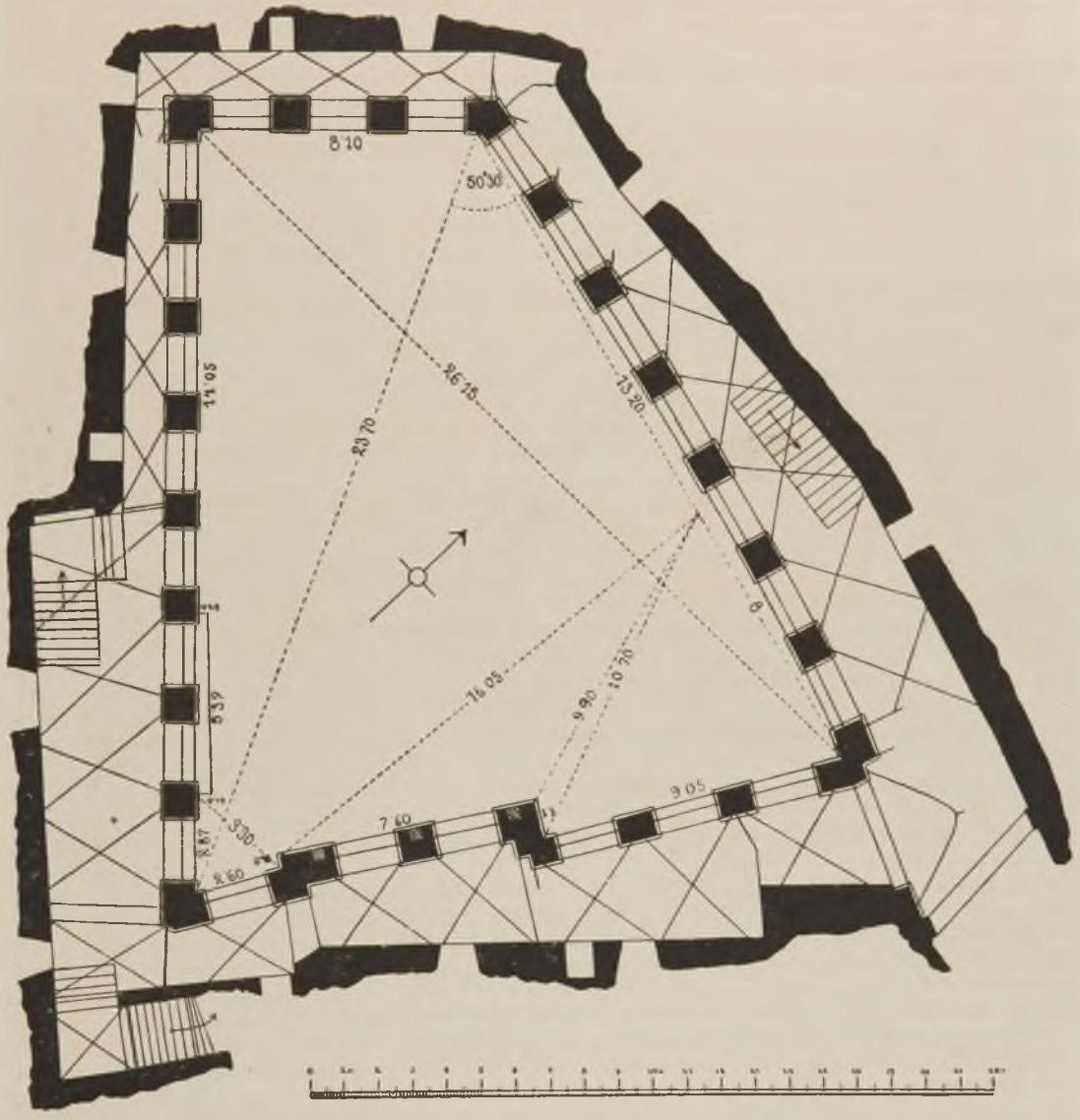

Fig. 1. Pieskowa Skała. Rzut poziomy pierwszego piętra krużganków zamku (zdejm. T. Przypkowski).

na podstawie późniejszych odsłonięć z pod tynku niektórych części. Prócz drobnych szczegółów ważnemi odkryciami są: 1) portal gotycki (fig. 2) wewnętrzny bramy wjazdowej na dziedziniec wewnętrzny zamku, 2) konsekwentnie przeprowadzony poprzez dwa piętra pełnołukowy, filarowy, pierwotny system arkadowy z XVI w. i jako taki najstarszy z dotychczas znanych w Polsce, 3) architektura pierwotna wjazdowej bramy na dziedziniec zewnętrzny zamku (fig. 3) z przed połowy XVII w., przedstawiająca monumentalne obramienie rustykowe, zależne w kompozycji i w szczegółach od obramienia bram zamku Capraroli Vignoli, którego wpływ w Polsce w tym czasie tak wybitnie się zaznaczył w działalności Laurentiusa de Muretto de Sent: Caprarola —

Krzyżtopór i S. Anna dei Palafrenieri — kolegjata klimontowska. Nadto przedłożył inne częściowe uzupełnienia fotografjami, rysunkami i planami, oraz wiadomość o zniszczeniu w r. 1915 najstarszego figuralnego nagrobka niewieściego polskiego jednej z pań zamku Pieskowej Skały: Zuzanny z Buczacza Szafrańcowej z r. 1501, razem z kościołem w sąsiedniej wsi Sułoszowej, o którym wiadomość podał St. Tomkowicz (Spraw. Kom. Hist. Szt. t. LXXVI).

Posiedzenie z dnia 6 marca 1930.

Dr Marjan Morelowski przedstawił referat o *»Trzech toruńskich obrazach Męki Pańskiej i ich znaczeniu dla historji malarstwa w Polsce w końcu XV wieku.*

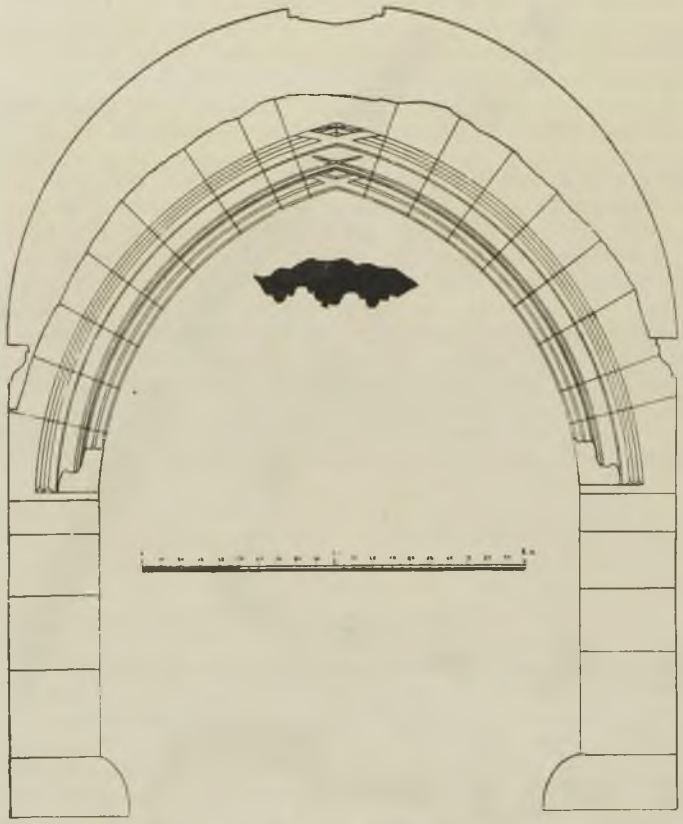

Fig. 2. Pieskowa Skała Portal wewnętrzy bramy wjazdowej do dziedzińca wewnętrznego zamku (zdejm. T. Przypkowski).

Obrazy te, pochodzące z kościoła ś. Jana w Toruniu, przeniesione zostały przed niedawnym czasem do pałacu biskupiego w Pelplinie, w którym ks. biskup St. Okoniewski organizuje muzeum diecezjalne. Wszystkie trzy obrazy odznaczają się wysoką wartością artystyczną, a najmłodszy z nich, »Zdjęcie z krzyża« z r. 1495, jest jednem z najznakomitszych dzieł malarstwa XV w., na ziemiach polskich może najświetniejszem. Wedle miejscowej tradycji te trzy obrazy znajdowały się w Toruniu oddawiendawna. Stroje fundatorek na »Zdjęciu z krzyża«, bogate i osobliwe, wskazują na osoby wysokiej rangi społecznej, a ich nakrycia głów, trudne do odszukania gdzieindziej, przypominają mocno podobiznę jednej z księżniczek pomorskich na obrazie z początku XVI w. w ołtarzyku t. zw. »Mestwina« w Żukowie pod Kartuzami na Pomorzu, co także zdaje się potwierdzać powstanie »Zdjęcia z krzyża« w Polsce. Wszystkie trzy obrazy są wyjątkowo duże (ponad 2 m wys.), a okazują silne wpływy niderlandzkie, jednakże każdy z nich wyszedł wyraźnie z pod ręki innego mistrza. Niema też innych podstaw do sądzenia, aby stanowiły kiedyś jakąkolwiek całość. Pierwszy zdaje się być dawniejszą częścią środkową ołtarza, dwa inne różnemi oddzielnemi obrazami wotywnemi.

1) Najstarsze cechy stylowe (lat siedmdziesiątych XV w.) znamionują »Cierniem koronowanie«, jednak wobec konserwatyzmu właściwego prowincji obraz ten mógł powstać nieco później. Przemawia za tem okoliczność, że zasadniczemi cechami kompozycji i pewnemi szczegółami dzieło to łączy się z pokrewną sceną »Cierniem koronowania« w ołtarzu głównym kościoła Panny Marji w Zwickau. Ołtarz ten wyszedł z warsztatu M. Wolgemuta w r. 1479, jednakże nauka niemiecka tę jedną ze scen całego cyklu przypisuje nieznanemu a wyższemu talentem towarzyszowi Wolgemuta, pionierowi nowego, pełnego niepokoju kierunku. W obrazie toruńskim uderza zwłaszcza przestrzenne pojęcie kompozycji, wmieszczenie sceny figuralnej we wnętrze wysokiej architektury gotyckiej, wywodzącej się niewątpliwie z Niderlandów, choć może

z drugiej ręki. Pewne naiwności w operowaniu perspektywą, a także widok na architekturę miejską w głębi obrazu toruńskiego, wskazują przefiltrowanie tego wpływu przez szkołę niemiecką. Sposób ujęcia tego tła przypomina szkołę z Nördlingen, zwłaszcza tła architektoniczne obrazów Fr. Herlina z lat około r. 1470. Typy głowy Chrystusa i kata obok po prawej, oraz spotykane wówczas, ale bynajmniej nie szablonowe ujęcie kompozycyjne narzędzi męki znów mocno przypominają cytowany obraz z Zwickau, a przynajmniej wspólne źródło niemieckiego pochodzenia, łączące się z Frankonją i Bawarją.

2) Drugi obraz zkolei: »Biczowanie«, odróżniający się między innemi od poprzedniego tonacją ciemno-brunatną — właściwą też trzeciemu zkolei — przedstawia najsilniej ze wszystkich omawianych tu dzieł kierunek gwałtownego niepokoju i »gotyckiego baroku«. Stanowi on zjawisko szczególnie właściwe malarstwu Frankonji i Bawarji ostatniej ćwierci XV w. Niespodziewane i chwilowe wystąpienie jego notuje nauka już w r. 1472 u Fryderyka Herlina w »Bopfinger Altar« w scenie męczeństwa ś. Błażeja, z którą »Biczowanie« toruńskie łączy się silniej jeszcze i bardziej bezpośrednio, niż obraz poprzedni z obrazem z Zwickau.

Nauka niemiecka określa ten kierunek jako posuniętą aż do brutalności tendencję do »allgemeine Beweglichkeit«. W śledzeniu za możliwościami wpływu lub analogjami z poza granic Niemiec uczeni niemieccy sami wysuwają możliwość związków z Polską, na jakie zdają sie wskazywać cechy twórczości Wita Stwosza i Jana Polaka. Zasługuje na podniesienie, że przez nasze »Biczowanie« znowu, i to na innym punkcie terytorjum geograficznie i politycznie polskiego, bo w Toruniu, spotykamy wybitny przykład malarstwa tego kierunku. Z jednej strony wspomnieć tu można, że pomimo całej niemieckości tego miasta zaczyna ono, choć opornie, wchodzić wówczas w krąg owej polonizacji, jakiej bardziej podlegają inne miasta nasze pod koniec XV w. Z drugiej strony jednak podkreślić należy, że »Biczowanie« toruńskie nie łączy się bezpośrednio z twórczością ani Wita Stwosza, ani Jana Polaka, o wiele bliżej stoi »Męczeństwa ś. Błażeja« w Bopfingen, częściowo zaś wraz z tem ostatniem ma punkty styczne z »Biczowaniem« w Hersbrucker Altar.

3) O ile niderlandzkie wpływy na tych dwóch obrazach odbiły się pośrednio, o tyle przy »Zdjęciu z krzyża« stwierdzić wypada taką ich bezpośredniość i taką siłę działania, że pobyt twórcy ich w Niderlandach zdaje się nie ulegać wątpliwości. Mistrz ten (niewiadomy), z całokształtu cech obrazu sądząc, był eklektykiem o wybitnej jednak indywidualności twórczej, o niezwykłym zmyśle dla wyrażenia głębokich stanów uczuciowych, a równocześnie o świadomej woli wypowiedzenia się nietylko przez organiczne i uduchowione kształty postaci, lecz i przez czystą, artystyczną grę linij i mas pozaorganicznych: pionowa i skośna, krzyżujące się jaskrawo w środku obrazu, gra niespokojna kilku elipsoid o różnych osiach w prawej części kompozycji. Cisza i spokój zamarłych w grozie bólu i rozpaczy świętych po lewej stanowi niezwykły kontrast do niepokoju postaci bardziej »świeckich« po prawej. Są to echa, ale już na swój sposób zmodernizowane, patosu Rogiera van der Weyden, którego wpływ zaznacza się poza tem szczególnie mocno w typie twarzy Chrystusa Pana i jego ciała. Niezwykła głębia uczucia bijąca z kilku głów, a zwłaszcza z głowy Magdaleny, każe myśleć o tym kącie Europy ówczesnej, w którym szczególniej umiano przepoić twarze wyrazem rzeczywistego i nieteatralnego przeżycia. Tą krainą są znów Niderlandy, zwłaszcza północne, wokoło Geertgena tot Sint Jans i szkoły w Haarlem lub nieco wcześniejszego, mało dotąd znanego »Mistrza Virgo inter virgines«. Zarówno klinowy, trójkątny układ kompozycji, jak silnie skontrastowany koloryt, pozwalają podkreślić te bliższe związki, niemniej pozostają pewne zagadki w dzisiejszem stadjum badań zagranicznych trudne do rozwiązania. Związki z malarstwem niemieckiem, acz słabsze, niż w poprzednim obrazie, ujawniają się również. Manieryzm postaci prawej u dołu, typ starca z brodą, przypominający Schongauera (ś. Józef w »Ś. Rodzinie« wiedeńskiej), zbyt konserwatywne i naiwne jak na Niderlandy potraktowanie góry środkowej w głębi, pewne wreszcie, zwłaszcza co do postaci Chrystusa i sposobu opuszczenia ciała jego ku ziemi, analogje z kręgiem towarzyszów Wolgemuta, wszystko to pozwala przypuszczać, że twórcą obrazu mógł być mistrz, przebywający dłużej w Niderlandach. Zaczątki renesansu tchną z obrazu pomimo gotycyzującego, acz już uspakajającego się niepokoju linearnego. W niepokoju tym i w gestach postaci po prawej stronie obrazu odzywa się nuta manieryzmu o innym jednak odcieniu niż np. nieco późniejszy antwerpski. Odpowiada to pierwiastkowi ewolucyjnemu w sztuce niemieckiej, czego przykład około r. 1495 daje między innemi twórczość 24-letniego wówczas A. Dürera.

Nie znaczy to, aby obraz z nim łączyć. Badania dyr. F. Kopery i dyr. Kaczmarczyka pozwalają przypuścić na obszarze Wielkopolski i Torunia możliwość pojawienia się mistrza ze stron odległych Polsce a bliższych Niderlandom, żeby jako przykład przypomnieć Jana Schillinga z Weissenburga, który na przełomie XV i XVI w. wybitnie odznacza się w Poznaniu. Datę 1495, choć przemalowaną w XVI w. na ramie obrazu, potwierdza rozbiór stylowy tego dzieła sztuki.

Posiedzenie z dnia 10 kwietnia 1930.

Przed rozpoczęciem porządku dziennego Przewodniczący poświęcił gorące wspomnienie ś. p. prof. Janowi Ptaśnikowi, którego obecni wysłuchali, powstawszy.

Dr Marjan Morelowski przedstawił referat p. t. *Włócznia ś. Maurycego i korona płocka doby piastowskiej XIII wieku.*

1) Przed niewielu laty J. Schlosser rzucił w dziele »Die Schatzkammer in Wien« hipotezę, że włócznia krakowska jest starsza od wiedeńskiej o tej samej nazwie i że do niej odnosi się opis u kronikarza Liutpranda z X wieku. Przystosowanie tego tekstu

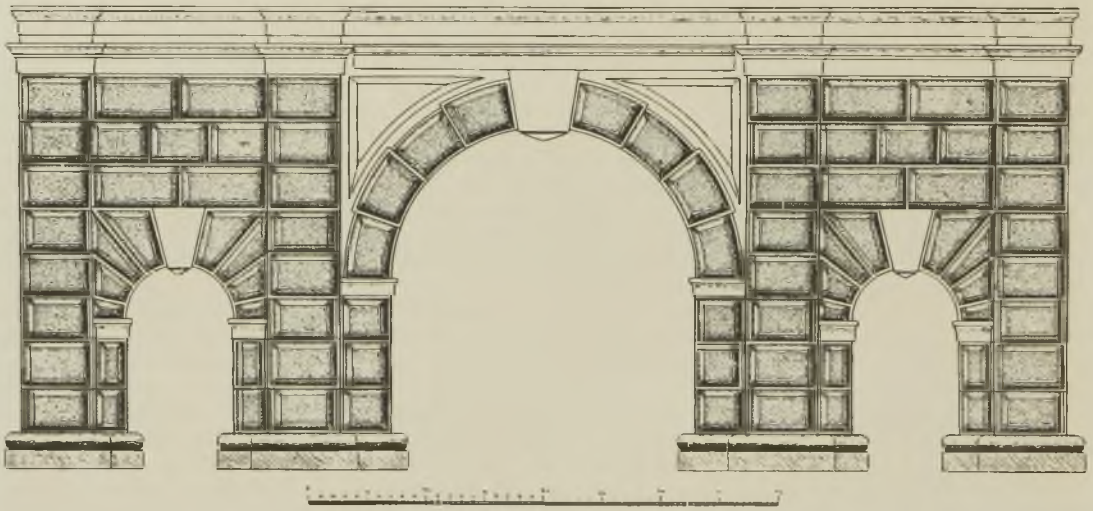

Fig. 3. Pieskowa Skała. Brama wjazdowa na dziedziniec zewnętrzny zamku. Stan pierwotny. (Zdjęm T. Przypkowski).

do obu zabytków wykazuje jednak, że tekst ten, zwłaszcza przez dalszy opis otworów włóczni *(pro pollicibus)*, więcej odpowiada włóczni cesarskiej. Dawna teza, że nasza jest kopją tamtej, pozostać może bez zmiany. Natomiast niepokojąca jest okoliczność, że cesarska ma 3 na sobie leżące skówki, żelazną i srebrną z XI wieku oraz złotą z czasu Karola IV, zaś nasza zdaje się ujawniać wyłącznie jedną pozłacaną, podobną do skówki Karola IV. Zachodzi więc co najmniej możliwość, że skówka nasza dodaną została dopiero w XIV w. na wzór tamtej.

2) Korona umieszczona wokoło kopułki srebrnej, zawierającej czaszkę ś. Zygmunta na słynnym relikwjarzu w skarbcu katedry płockiej, zwróciła już uwagę Al. Przeździeckiego (»Wzory« i t. d.) swemi pokrewieństwami z krzyżem złotym katedry krakowskiej. Dyr. Wł. Stroner (Sprawozd. K. H. Szt. t. IX) poszedł dalej: udowodnił niezbicie, że ozdobiono go dwiema świeckiemi koronami z pierwszej połowy XIII wieku i że z nich jedna jest pokrewna dziełu szkoły złotniczej, która kwitnęła podówczas na przestrzeni północno-wschodniej Flandrji i zwaną bywa szkołą z okolic Mozy. P. Stroner uznawał już, że korona płocka jest tamtym dwu współczesna i swobodną ich kopją; ostrożnie wyraził przypuszczenie, że była ona pierwotnie także diademem świeckim. Biskup płocki A. J. Nowowiejski w monografji miasta Płocka z r. 1917 przy bardzo dokładnym opisie szczegółów tej korony wyraził zapatrywanie, iż jest ona renesansowem naśladownictwem źle zrozumianego przedmiotu doby gotyckiej. Do pomyłki

tej przyczyniła się okoliczność, że na srebrnym podkładzie, wzmacniającym ażurowe »porcje« korony, odczytujemy napis: *Stanisla Zemelka aurifaber ploc me fecit anno 1601. Corona ta wazy ze wsitkiem g..ziiwen 8 sko* (skojców) *3.* Stanisław Zemelka, znany dokumentalnie dzięki badaniom ks. bpa Nowowiejskiego (op. cit.) jako złotnik płocki w końcu XVI w., okazuje się przy dokładnem badaniu stylu korony jedynie autorem owego srebrnego podkładu i innych drobnych szczegółów.

Po tych zastrzeżeniach, dotyczących stosunkowo bardzo nieistotnych części korony, należy stwierdzić, że wszystkie jej części zasadnicze, to jest 14 porcyj, 14 fleuronów oraz 14 kasztów z drogiemi, wielkiemi, nieszlifowanemi kamieniami, z perłami i perełkami, a dalej maleńkie figurki świeckiego charakteru, sztancowane i przylutowane do ażurowego łętowia, wszystko to zdradza wybitnie styl szkoły z nad Mozy, pierwszej połowy XIII w., o charakterze kończącego się romanizmu i początków gotyku w złotnictwie. Może tu być mowa tylko o dziele tej epoki lub najbliższych lat, a to ostatnie tylko dlatego, że korona ta, jako nieco grubszej roboty od krakowskiej, powstała pewno w Polsce, a więc na prowincji, bardziej zawsze konserwatywnej. Wszelkie późniejsze naśladowanie w dobie rozwiniętego gotyku lub renesansu jest tu wykluczone. Te wyniki, ogółem zgodne z poglądem rzuconym przez dyr. W. Stronera, wymagają jednak dalszych, nieobojętnych uzupełnień i sprostowań. Boki piramidkowych kasztów w Płocku, przepięknie niellowane w chimery romańskie i ptaki, uderzająco są pokrewne ptakom Hugona d'Oignies na krzyżu opactwa Oignies, dziś w Namur (repr. Viollet le Duc, Dictionnaire du Mobil. II p. 192 f. 13). Zostały one najprawdopodobniej dla użycia w koronie płockiej wyjęte z tych 13 kasztów, których użyto na ozdobę pionowego słupa krzyża krakowskiego. Tylko jeden kaszt korony płockiej nie posiada niellów, zaś wszystkie inne najwybitniej przypominają stylem niella tych wszystkich jedenastu kasztów, których wraz z ich »porcjami« użyto do ozdoby poziomych ramion krzyża krakowskiego. Uderza nas, że w przeciwieństwie do tych jedenastu kasztów niellowych, poziomo rozwiniętych w Krakowie, wszystkie inne kaszty krzyża krakowskiego w liczbie 13, umieszczone pionowo, nie mają najmniejszych śladów posiadania kiedykolwiek ozdób niellowych, natomiast wszystkie one różnią się od poziomych znacznie grubszą i niedbałą formą piramidek. Jest jasne, że wykonano je później ze zwykłych blaszek złotych dla zastąpienia niemi wyjętych blaszek niellowanych. Te wyjęte piramidki niellowane dostały się najwyraźniej w tej samej liczbie (13) do korony płockiej. Za takiem wyjaśnieniem przemawia też okoliczność, że poziom i styl artystyczny niellów płockich jest nader wysoki i zupełnie ten sam, co zachowanych poziomych niellów krakowskich, podczas gdy gałązkowate łętowie płockie na wszystkich częściach zdradza stanowczo artystę mniej wprawnego.

Tak więc korona płocka okazuje się czemś więcej niż współczesną lub swobodną kopją koron krakowskich. W ważnych członach zdaje się być wykonaną z 13 środkowych części porcyj drugiej (pionowo ułożonej) korony krakowskiej. To także tłumaczy, dlaczego ta druga jest ogółem gorzej zachowana i o wiele bardziej poniszczona niż korona krakowska, rozwinięta horyzontalnie. Niella płockie należą wogóle do najświetniejszych, jakie znamy w tej epoce. Barwa ich niebieskawa, rzadko spotykana, zupełnie taka sama jak na koronie krakowskiej poziomej, przemawia także za przyjęciem podanego tu poglądu.

Wobec skonfiskowania przez króla pruskiego w r. 1795 insygnjów koronnych polskich ważniejsze będzie rozejrzenie się w przeznaczeniu średniowiecznem ocalonych koron krzyża krakowskiego i korony płockiej. W tej mierze nie można się zgodzić z poglądami dyr. W. Stronera, który ze względu na ilość t. zw. fleuronów w obu koronach krakowskich sądził, że jest to rodzaj t. zw. »cercles«, »chapels«, używanych przez szlachtę francuską, a nie przez panujących. Błąd polega na zastosowaniu do XIII w. obyczajów późniejszych zachodniej Europy. Nie spotykamy nigdzie dowodów pewnych, aby zwykła szlachta używała w XIII w. koron z fleuronami, i to w takiej liczbie, jaką widzimy na naszych koronach. Przepisy ustalone ściśle w tej mierze są dziełem czasów późniejszych, natomiast obyczajowo dawniej już od baronów wdół hierarchji nie wolno było używać koron z fleuronami. Korony ulistnione były w XIII w. przywilejem tych, którzy, oprócz królów, bądź przynależeli do książąt krwi, bądź spełniali rodzaj władzy panującego. W Polsce mogłoby się to odnosić jedynie do książąt Piastowiczów XIII w., ile że na pieczęciach tego stulecia spotykamy wyobrażenia ich z koronami. Ilość fleuronów nawet we Francji XIII w. bynajmniej nie jest ustalona, i to nawet dla królów, choć zwykle wśród królewskich spotyka się koronę 4-listną. Jednakże zabytki romańskie i gotyckie przed XIII w. i później ukazują nam cały szereg królów w koro-

nach wielolistnych, o liczbie fleuronów równych, wysokich takiej samej lub jeszcze większej niż na naszych koronach. Tem bardziej jest to możliwe i wcześniej i później na wschodzie Europy, aby tylko zacytować bizantyjską koronę cesarzowej Teodory (Parmentier, Album hist. I 40) oraz przypomnieć słynną, zachowaną dotąd koronę węgierską ś. Stefana z r. c. 1000. Zupełnie możliwe też jest, że korony nasze mogły być używane w XIV wieku jako królewskie. Jeśli o liczbę fleuronów chodzi, to różne przykłady z Viollet le Duca aż nadto wyraźnie przemawiają za tem, podobnie jak korona Łokietka na jego sarkofagu wawelskim, z frontu przerobiona, ale przez ilość i układ zachowanych ztyłu fleuronów starych wskazująca, że było ich w XIV w. co najmniej siedm.

Nieznany dotąd portret Łokietka w zbiorach pocesarskich w Wiedniu — którego fotografję zawdzięczam p. min. J. Twardowskiemu — choć późniejszy, ale wzorowany na czemś realnem, uderza nas znowu kształtem i konturem niezwykłym fleuronów, pokrewnym z temiż szczegółami w Płocku. Swiecki charakter figurek na koronie płockiej wyklucza możliwość, aby przeznaczona była zgóry na jakiś, choćby inny relikwjarz. Korony czysto relikwjarzowe XIII w. znamionują emblematy i postaci święte.

Natomiast wszystko zdaje się przemawiać za tem, że Kazimierz Wielki, który sprawił samą płocką hermę srebrną ś. Zygmunta, i to (znamienne) w roku swej śmierci 1370, nasadzając na ten relikwjarz koronę znacznie starszą od hermy, ofiarował w niej swą rodową pamiątkę, jedną z koron piastowskich, i że poszedł w tej mierze za tak często naśladowanym przez siebie wogóle obyczajem dworskim owej właśnie epoki. Obyczaj ten popierał zwłaszcza cesarz Karol IV, z którym Kazimierz Wielki w tylu poczynaniach współzawodniczył. Sam fakt, że korona nasza zdobi głowę ś. Zygmunta, króla burgundzkiego, wskazuje też wpływ osobisty Karola IV. Ten cesarz bowiem wznowił kult dwu świętych burgundzkich: Maurycego i Zygmunta. On więc sam zapewne ofiarował Kazimierzowi Wielkiemu tak wyjątkowo ważną część relikwji ś. Zygmunta, i to tak wielką. Wiadomo skądinąd, że głowa ś. Zygmunta przed czasami Kazimierza Wielkiego nie znajdowała się w Polsce, lecz w cesarstwie; to też Płock mógł mieć dawniej (od r. 1166) tylko jakąś małą cząstkę relikwij świętego króla.

Przykładów ofiarowywania autentycznych koron władców kościołom na relikwjarze, na ołtarze, na krzyże *stationales* i t. p. znamy więcej, potwierdza je też nowsza literatura naukowa, m. i. Otto v. Falke. W Polsce obyczaj podobny znany jest Długoszowi, który pisze o darze własnej, arcybogatej korony, uczynionym przez Kingę, żonę Bolesława Wstydliwego, na rzecz katedry krak.

Istnienie w Polsce XIII w. i wykonanie trzeciej korony płockiej wedle 2 koron krakowskich, względnie z ich części, wyklucza możliwość pochodzenia tych koron ze skarbców książąt ruskich lub litewskich, bo te dostać się mogły na dwór królewsko-polski dopiero za Kazimierza Wielkiego i za Jadwigi, kiedy wykonanie takiej późno romańskiej korony jak płocka jest rzeczą zgoła niemożliwą.

Podobnie jak przy kilku innych jeszcze zabytkach przemysłu artystycznego w Polsce XII i XIII w., badania nowsze wykazują ciągle związki nasze w tej mierze z Francją, a zwłaszcza z obszarami północno-wschodniemi Francji i sąsiednią Flandrją (K. Furmankiewiczówna, A. Bochnak i J. Pagaczewski, Wł. Stroner). Ważne jest więc pogłębianie wyjaśnień, jakiemi drogami i z jakich bliższych przyczyn takie związki łączą Polskę z temi właśnie krajami. Referent zwrócił uwagę, że lokalizacja zabytków takich (Wielkopolska i Mazowsze) w większej liczbie, a równoczesne zestawienia stylu warsztatów i rozmieszczenia oraz jakości zakonów zdają się w tej mierze rzucać ciekawe światło. Na tym obszarze np. między Tournai, St. Omer, Namur i Liège, na którym panujący styl łączy się z koroną płocką, działają dwa bardzo pokrewne zakony kanoników reguły ś. Augustyna, jeden kierunku Arrovaise (z pobliskiego biskupstwa w Arras), drugi kierunku lateraneńskiego z siedzibami w Oignies i Liège, oba zgrupowane na Górnym Śląsku, w Wielkopolsce i na Mazowszu. Czerwińsk był też zasilany przez kanoników regul. ś. Augustyna kierunku lateraneńskiego, ale z Francji, przez biskupa Aleksandra Dołęgę płockiego zm. r. 1156. Obok Piotra Własta i po nim popierają kanoników regularnych w Czerwińsku, i to bardzo usilnie, Piastowie mazowieccy, m. i. Konrad.

Rozbiór naszych zabytków, takich jak korona płocka, z mnóstwem ozdób figuralnych pozwala właśnie z powodu tych ozdób wykluczyć tu wytwór braciszków cysterskich, unikających figuralności (por. Bochnak i Pagaczewski: »Zabytki w Luborzycy«). Podobnie miałaby się rzecz poniekąd i z benedyktynami, ile że w XII w. arcybiskup Janik, biskup wrocławski Walter i wspomniany Aleksander płocki mają niechęć do benedyktynów, a popierają kanoników regularnych. Do tego zakonu zaś należy Hugo

d'Oignies, główny przedstawiciel stylu naszych koron. Zachodzi więc duże prawdopodobieństwo, że związki i drogi, o których poucza nas ten zabytek, mogą nam niejedno wyjaśnić w odniesieniu do innych zabytków, jak czara płocka Konrada, jak nawet czara t. zw. Dąbrówki w Trzemesznie, którą nie bez słuszności Essenwein porównywał z czarą w Wilten (Innsbruck).

W dyskusji dyr. Kopera zaznaczył, że w r. 1898 uważał włócznię za berło i do dzisiaj tak uważa. Włócznia była w skarbcu w XIII w., napis zaś »Sancti Mauritii« na skówce wybijany złotem, o którym referent nie wspomniał, jest zdaje się romański. Jest to lanca, zamieniona na włócznię o płaskiem ostrzu; drzewce na końcu ma jakby romańską bazę. Mówca nie widzi powodu, by przeczyć temu, co źródła podają.

Prof. Dąbrowski dodaje, że jest pewne, że lanca istniała w Krakowie w XIII w., a więc nie została zrobiona w w. XIV. Mówca nie porusza sprawy skówki. — Kult ś. Zygmunta pojawia się w Polsce dosyć nagle dopiero w XIV w. Jest to w pewnym związku z tem, co się dzieje w Pradze. Relikwje ś. Zygmunta leżały na drodze do Awinjonu i mogły przyjść do Polski wprost lub przez Pragę. Kult ten wchodzi w modę za małżeństwa Karola IV z krewną Kazimierza W., księżną Szczecińską, i potem szerzy się imię Zygmunt (Zygmunt Stary, Zygmunt August). — Co do książęcości korony, to u nas korona jest związana z godnością królewską; niema śladów istnienia korony książęcej. Jeżeli korona płocka pochodzi z XIII w., to mógł ją kazać zrobić któryś z Piastów, który zmierzał do tronu królewskiego, jeżeli zaś jest koroną świecką, to albo mogła być którąś z koron nieużywanych przy koronacjach, albo koroną królowej. Mówca ma wątpliwości co do wartości przekazu, że Kinga koronę swą ofiarowała, bo skądby ją mogła posiadać?

Na zapytanie dra Dobrzyckiego, dlaczego włócznia ś. Maurycego nie była przechowywana w skarbcu koronnym, tylko w katedralnym, odpowiada dyr. Kopera, że gdy włócznia straciła znaczenie berła, została w skarbcu katedry krakowskiej jako relikwja.

Ks. dr T. Kruszyński przedstawił komunikat p. t. *Ornat Kmity nie był unikatem.*

Ornat krakowski, stanowiący dziś osobliwość, nie był dawniej jedynym w swoim rodzaju. Prelegent w swoim poprzednim referacie »O srebrnych przedmiocikach uzupełniających hafty kościelne« zwrócił już uwagę, że inwentarz katedry wawelskiej z r. 1563 wymienia takie ozdoby na dalmatykach od ornatu b. Piotra Wysza z lat 1392—1412 i na szatach liturgicznych późniejszych. Takież ozdoby znane są z humerałów kościoła N. P. Marji w Gdańsku z przed r. 1500 i z inwentarza kościoła ś. Elżbiety we Wrocławiu. Powstaje zatem pewien trójkąt siedzib hafciarstwa o szczególe analogicznym. Przybywa do tego Zdjęcie z krzyża ornatu w skarbcu częstochowskim. Zwrócił nań uwagę prof. Pagaczewski. Tu aniołowie chwytają krew z ran Ukrzyżowanego do srebrnych, złoconych kielichów. O podobnym motywie wspomina inwentarz wawelski. Powtarza on się też na krzyżu ornatowym kan. Helentreutera we Wrocławiu z końca XV w. Srebrne złocone są tam: korony Madonny i ś. Heleny, nimby, krzyże Chrystusa i ś. Heleny, promienie otaczające Madonnę i t. d. Inwentarz wawelski nazywa takie szczegóły *sliag* albo *absliag*, widocznie od klepanego srebra. Ornat Kmity i ornat Helentreutera mają wogóle tę samą technikę hafciarską. Szaty z ozdobami roboty złotniczej nie były odosobnione. Inwentarz wawelski wspomina jeszcze przy innych haftach o włóczniach, chorągwiach i pastorałach srebrnych; te hafty musiały być na grubym podkładzie i silnie wypukłe, by utrzymać dodatki roboty złotniczej. Z opisów szat liturgicznych wynika, że były na nich haftowane obrazy, jakby wzięte z tryptyków. Taką była np. kapa kardynała Fryderyka Jagiellończyka. Kapa z daru Zygmunta Starego miała na kapturze wyobrażenia, przypominające środek wielkiego ołtarza Marjackiego: Zaśnięcie i Koronację Bogarodzicy, ozdobione przedmiocikami roboty złotniczej. Na krzyżu ornatu z daru królowej Elżbiety dla kaplicy Świętokrzyskiej była haftowana Męka Pańska, Zdjęcie z krzyża i Zawinięcie w prześcieradło. Na ornacie Kazimierza Jagiellończyka było 8 Tajemnic radosnych. W muzeum wrocławskiem są tryptyki, z których można się przekonać, że ich malarz dał rysunki do ornatu Helentreutera. Jeden z tryptyków był nawet fundowany przez tego kanonika.

Wkońcu wybrano dra Kazimierza Buczkowskiego współpracownikiem Komisji.

Posiedzenie z dnia 1 maja 1930.

Prof. dr A. Szyszko-Bohusz przedstawił swój referat p. t. *Wawel średniowieczny.*

Rzecz ta, odnosząca się do dawniejszych tamże zabudowań poza katedrą gotycką, uzupełnia poprzednie rozprawy autora o odkryciach na Wawelu w zakresie architek-

tury przedgotyckiej (rotunda ś. Feliksa i Adaukta oraz bazylika romańska) i prostuje niejedno z dotychczasowych zapatrywań na historję góry zamkowej w epoce romańskiej i gotyckiej, a opiera się na wykopaliskach ziemnych i szczegółowych badaniach murów, do których sposobność dały roboty restauracyjne, prowadzone w latach ostatnich. Praca ta została ogłoszona w całości w »Roczniku Krakowskim« t. XXIII, Kraków 1932.

W dyskusji nad tym referatem przemawiali: dr Tomkowicz, prof. Szydłowski, dr Dobrzycki, ks. dr Kruszyński. Prof. Dąbrowski podniósł, że dla historyka Kazimierza W. nader ważnym wynikiem badań referenta jest danie planu zamku Kazimierza W. z czasu, gdy zamek z twierdzy staje się pałacem. Jak wynika z przedłożonych planów, Wawel murowany istniał bardzo wcześnie, o czem wiadomości w źródłach mamy bardzo niewiele. Mówca zapytuje, czy nie dałoby się określić, z jakiego czasu może pochodzić Wawel na pierwszym planie, czy Bolesława Chrobrego, czy Kazimierza Sprawiedliwego; uważa, że Wawel dostaje mur za Leszka Czarnego, który miał do zwalczania ciągłe bunty i musiał dbać o twierdzę wawelską. Plan czwarty dawałby raczej stan z początku XIV w.; byłyby to roboty starostów czeskich, a nie Łokietka. Ważna bardzo była w zamkach średniowiecznych kwestja dostępu do wody.

Prof. Szyszko-Bohusz w odpowiedzi na uwagi i pytania stawiane w dyskusji dodaje, między innemi, że ś. p. Hendel znalazł w stronie zamku południowej podwórza 2 słupy gotyckie reszta jest pod fundamentami. Na tem opiera się wniosek o krużgankach pałacu kazimierzowskiego. Sprawę jednak tych krużganków stawia jedynie jako domysł, nie jako stanowcze twierdzenie. — Studnia znaleziona w obrębie wschodniego skrzydła pałacu, uważana za renesansową, u dołu jest z cegły gotyckiej i do dzisiaj ma tak silny dopływ wody, że schodzenie z zamku do rzeki po wodę nie było potrzebne. Okno okrągłe, jeśli tu był gród, mogłoby być oknem nad drzwiami w sali sądowej, ale śladu drzwi do dzisiaj nie odkryto.

Następnie dr Tomkowicz, nawiązując do odłożonej na posiedzeniu z dnia 28 XI 1929 dyskusji nad jego referatem »O obrazie Matki Boskiej Częstochowskiej«, podkreślił niejakie pokrewieństwo tego obrazu z wizerunkiem Madonny w Tivoli, a zaprzeczył przypuszczanemu niekiedy zbliżeniu jego do obrazu na Monte della Guardia w Lukce. Najwięcej analogij można dopatrzeć się z utworami Piotra Cavalliniego lub jego szkoły w drugiej połowie w. XIII i początku w. XIV. — Referat dra Tomkowicza ogłoszony jest w niniejszym tomie Prac Komisji historji sztuki.

Prof. Szydłowski zaznacza, że trudność porównania obrazu częstochowskiego z dziełami Cavalliniego polega na tem, że nie znamy sztalugowego dzieła Cavalliniego i musimy do porównań wziąć fresk i mozaikę. Mówca przyłącza się do wywodów prof. Rutkowskiego z ostatniego protokółu restauracji, że Madonna jest znacznie przemalowana w XV w. po zniszczeniu w r. 1430, i stan restauracji najnowszej doprowadził do stanu z XV w. Analiza artystyczna także tego dowodzi. Nietylko przemalowywana była suknia, ale i postać Madonny. Zwrócić należy uwagę na to, że płaszcz i suknia Madonny jest w tym samym kolorze, co jest niespotykane w XIII i XIV w. Najwięcej pozostało jeszcze z pierwotnego obrazu w twarzy Madonny i Dzieciątka. Prof. Szydłowski nie widzi jednak możliwości zestawiania tych twarzy z twarzami dzieł Cavalliniego. Ręka Madonny dzisiejsza jest — zdaniem mówcy — dziełem Rutkowskiego, kontury zachowane pochodzą z drugiej restauracji, są olejne; ręka ta nie może być dla mówcy podstawą do wniosków. Mówca uważa, że pomimo wyjaśnienia wielu kwestyj, jakie dała praca dra Tomkowicza, ostateczny wniosek co do autorstwa nie dał się wysnuć.

Następnie Przewodniczący odczytał nadesłane przez dra Marjana Morelowskiego uzupełnienie do jego referatu z d. 6 marca b. r. *O trzech obrazach toruńskich:*

Tematem tym zajął się w r. 1916 proboszcz toruński Heuer w rozprawie »Die Werke der bildenden Kunst und des Kunstgewerbes in Thorn bis zum Ende des Mittelalters«, druk. w »Mitteilungen des Copernicus-Vereines zu Thorn«, 1916 r., zeszyt 24. Zapoznawszy się z tą pracą dzięki p. dr Z. Bocheńskiemu, zaznaczam, że krótkie wywody Heuera bardzo mało przyczyniają się do rozświetlenia zagadnień, związanych z temi trzema obrazami. Obraz, przedstawiający Biczowanie, dowodzi wbrew Heuerowi zupełnie czego innego niż przynależności do kręgu Geertgena tot Sint Jansa, i, jak uprzednio wykazałem, odznacza się najwybitniej z tych trzech obrazów związkiem z malarstwem frankońskiem, zwłaszcza z »Męczeństwem ś. Błażeja« Fryderyka Herlina, i wogóle z obcym malarstwu niderlandzkiemu, a tak gwałtownie niespokojnym, niemieckim »barokiem« gotyckim. Błędnie też przypisuje Heuer »Zdjęcie z krzyża«

zbyt wyłącznie kręgowi Geertgena i szkoły harlemskiej. Jest to tylko jeden ze związków; silniejszy jest bezpośredni wpływ Rogera van der Weyden. Mistrz toruński musiał być w Niderlandach, ale do niderlandzkich malarzy sam nie należy, co wskazuje zwłaszcza zbyt naiwne traktowanie góry w środku tła obrazu. — Co do obrazu »Cierniem koronowanie«, Heuer ogranicza się do ogólników o widocznych wpływach niderlandzkich (flamandzko-brabanckich), co można powiedzieć o setkach bardzo różnych obrazów XV wieku, — i co jeszcze dlatego w błąd wprowadza, że, jak wykazałem, obraz ten ujawnia przefiltrowanie wpływów niderlandzkich przez niemieckie, zwłaszcza norymberskie. Heuer publikuje dwa z tych trzech obrazów, i to w stanie przed restauracją.

Posiedzenie z dnia 2 października 1930.

Dr Tadeusz Mańkowski przedłożył w skróceniu swą pracę p. t. *Galerja obrazów Stanisława Augusta*. Praca ta została wydana przez Zakład Narod. im. Ossolińskich we Lwowie.

Posiedzenie z dnia 11 grudnia 1930.

Doc. dr Kazimierz Michałowski przedstawił pracę p. t. *Portrety grecko-rzymskie na Delos*, która ukaże się w publikacji Francuskiego Instytutu Archeologicznego w Atenach (École Française d'Athènes) p. t. *Exploration Archéologique de Délos*. Studja nad portretem starożytnym, reprezentowanym na Delos w kilkudziesięciu okazach (marmury i jeden bronz) z epoki hellenistyczno-rzymskiej, prowadzą do wyróżnienia trzech zasadniczych typów stylowych: 1) hellenistyczno grecki o dążności odśrodkowej w kompozycji, przypominający w układzie portrety władców hellenistycznych, 2) typ przejściowy o silnym pierwiastku wyrazu duchowego, 3) helllenistyczno-rzymski, bardziej objektywny od poprzednich, który odznacza się tendencją dośrodkową w kompozycji. Pod względem formy stylowej i techniki wykonania portrety delijskie różnią się wybitnie od współczesnych portretów rzpltej rzymskiej. — W obrębie tych trzech grup referent przeprowadził klasyfikację chronologiczną okazów, które przypadają na okres od drugiej ćwierci II w. przed Chr. do końca I w. przed Chr. — Do ważniejszych odkryć ikonograficznych należy zaliczyć portret Mitrydatesa Eupatora i portret Augusta.

W dyskusji prof. Gąsiorowski zaznacza, że znaczenie tej grupy rzeźb polega na znacznej ilości dzieł z różnych epok, wskutek czego mamy pewną ciągłość stylistyczną od epoki greckiej do rzymskiej. Różnica między ujęciem greckiem a rzymskiem występuje np. w konstrukcji bryły głowy. Referent dzieli materjał na trzy grupy typologiczne, a w obrębie ich przeprowadza stylistyczny podział; o typie rozstrzygają elementy formalne, odnoszące się do układu głowy i t. p.; mówca zapytuje, co należy zaliczyć do cech stylistycznych.

Dr Michałowski odpowiada, że nie odróżnia typu od stylu; dla niego istnieje typ stylowy.

Prof. Gąsiorowski wyjaśnia, że typ jest co innego; jest to odziedziczona tradycja, podczas gdy styl daje indywidualną ekspresję artysty. — W sztuce rzymskiej, w czasie przejścia od rzpltej do cesarstwa robi się także dużo rzeczy, zależnych nietyle od artysty, ile od zamawiającego, np. odgrywały rolę helleńskie sympatje i t. p. — Mówca zapytuje, dlaczego referent nazywa Arringatore rzeźbą hellenistyczno-rzymską, a nie etrusko-rzymską?

Dr Terlecki wyraża przypuszczenie, że referent w swej pracy, którą przedstawił w skróceniu, uwzględnił zapewne styl generacji i że na tej płaszczyźnie rozwój byłby złożony z kilku łańcuchów równoległych. Tietze przyjmuje styl indywidualny i styl epoki, który jest sumą cech wspólną wszystkim indywiduom. Rozbierając traktowanie włosów, mówca spostrzega trzy rodzaje: 1) plastyczny i szczegółowy, 2) ogólnikowy malarski i 3) najskrajnieszy malarski.

Dr Michałowski odpowiada, że portrety delijskie dzieli na grupy według pewnych czynników formalnych. Rozróżnienie typu i stylu, jakie podał prof. Gąsiorowski, nie wyłoniło mu się w jego pracach. Zasada podziału jest formalna, w obrębie grup formalnych używa nazwy typu, np. typ władcy; jest to pewien zespół pierwiastków formalnych, uznanych w pewnym okresie za kanon. W obrębie grup posługuje się referent pojęciem stylu, aby dojść do daty. Eklektyzm rzymski pierwszych lat cesarstwa ma cechy, które słusznie podniósł prof. Gąsiorowski; uwaga ta jednak dotyczy pracy

artystycznej, a nie sztuki. — Co do Arringatore, referent używa określenia: italsko-hellenistyczny dlatego, że pierwiastki etruskie są tutaj drugorzędne, a rzecz jest w wysokim stopniu shellenizowana. — Problem generacyj uwzględnił autor w swej pracy, jednak w streszczeniu nie mógł tego szerzej rozwinąć; brał także w swych badaniach pod uwagę styl indywidualny i styl epoki, zaznacza jednak, że tutaj nie można stosować pojęć ustalonych w epokach późniejszych. Epoka, o której mowa, może służyć za okres, prowadzący do pewnego wyrównania, będącego podstawą powszechnej sztuki rzymskiej w basenie morza Śródziemnego. Delos jest jedynym punktem w tym czasie, w którym walczą ze sobą pierwiastki stylowe greckie i powszechna sztuka rzymska. W badaniach ikonograficznych są włosy podstawowym czynnikiem.

Prof. Gąsiorowski zgadza się na określenie Arringatore jako rzeźby italsko-hellenistycznej.

Następnie dr M. Jarosławiecka przedstawiła komunikat p. t. *Materjały do budowli jezuickich w Polsce, znajdujące się w Bibliothèque Nationale w Paryżu* [1].

Są to 4 tomy w Cabinet des Estampes [2], zawierające plany budowli jezuickich, kolegjów (przeważnie) i kościołów w Austrji, Francji i Polsce. Dzieje dostania się tych tomów z archiwum zakonnego jezuitów do Bibl. Nat. opisuje H. Bouchot w rozprawie: Notice sur la vie et les travaux d'Etienne Martellange, architecte des Jésuites (1569—1641). Zajmował się też tym artystą C. L. G. Charvet, który w Biographies d'architectes wydał w r. 1874 w Lionie monograję: Etienne Martellange 1569—1641.

Plany te odnoszą się do następujących miejscowości w Polsce: Jarosław (r. 1618?), Kamieniec, Kraków (Idea domus professae Cracovie facta et relicta a P. Gurson...; plan kościoła ś. Piotra z r. 1596), Krosno (1657), Kroże (1621), Lwów (1615, 1645, 1664), Łomża (1619), Lublin (...Delineatio Architecti Externi M. Christiani...), Łuck (1646), Ostróg (1625, 1629), Poznań, Piotrków, Przemyśl (architekt Giacomo Briano, 1622), Sandomierz, Tarnopol, Wałcz (1695), Warszawa, Wilno, Winnica (1632). Plany wyżej wymienione są to z nielicznemi wyjątkami rzuty poziome. Opisy, umieszczone na nich, dają dostateczne wyjaśnienie w wielu wypadkach.

W związku z komunikatem powyższym ks. Stanisław Bednarski T. J. zawiadomił, że posiada fotografje wszystkich tych planów, jak też i materjały z korespondencji zakonnej. Na podstawie tej korespondencji można określić wielu artystów, którzy pracowali przy budowlach jezuickich w Polsce. Bogate np. są materjały do Wilna, wymieniające w XVIII w. krajowych artystów architektów, rzeźbiarzy i złotników, jak: brat Franciszek Bobrowski, spiżownik, brat Bokanowski, który buduje pierwszy chór w kościele ś. Jana, dalej: Tomasz Kułakowski, Ben. Messner, Klimowski, Łazurowicz, Małachowski, Józef Szyk i t. d. z podaniem dokładnem ich prac. Prócz ks. Bednarskiego materjały do budowli jezuickich posiada też dr Tadeusz Mańkowski we Lwowie.

Prof. Pagaczewski podnosi w związku z powyższem, że materjały te są bardzo interesujące, występują w nich wyraźnie polskie siły, co zresztą zaczęło się od renesansu. Jezuici mają dużą zasługę dla sztuki polskiej, gdyż wprowadzają do Polski architekturę monumentalną.

Wkońcu z powodu rezygnacji z sekretarstwa dra Marji Jarosławieckiej na następne dwa lata wybrano sekretarzem Komisji dra Zbigniewa Bocheńskiego.

Na posiedzeniu administracyjnem uchwalono druk pracy doc. dra Adama Bochnaka o rzeźbie barokowej lwowskiej w XVIII w., w formie osobnego tomu. Do Prac Komisji uchwalono dać rozprawy: dra St. Tomkowicza o obrazie Matki Boskiej Częstochowskiej i prof. Wł. Tatarkiewicza o dworach podlaskich.

Posiedzenie z dn. 12 lutego 1931.

Dr Tadeusz Przypkowski przedstawił swoją pracę pod tytułem: *Jan Pfister*.

Jan Pfister (ur. 1573 r. we Wrocławiu, zm. około 1640 r. we Lwowie) rozwinął działalność rzeźbiarską w południowo-wschodniej części Polski, należąc do grupy barokowych rzeźbiarzy niemieckich, działających na tym obszarze. W literaturze naukowej dzieła jego były przeważnie znane, praca niniejsza jest głównie syntetycznem

[1] Na materjały te zwrócił uwagę referentki i dra M. Morelowskiego, który zajmuje się szczegółowo ich częścią, odnoszącą się do Wilna, Paul Saintenoy, architekt królewski w Brukseli.

[2] Cotes Hd 4—Hd 4d.

opracowaniem jego artystycznej działalności. — Autor na początku referatu streścił krótko biografję artysty, co do której dane są niestety dość szczupłe, dodając parę wyszukanych przez siebie szczegółów do wiadomości, znanych już z pracy Łozińskiego o sztuce lwowskiej. Dalej zaznaczył, że rozdział następny omawia dzieła rzeźbiarskie Pfistera, i to najpierw sygnowane i stwierdzone archiwalnie, potem przypisywane Pfisterowi na podstawie rozbioru i porównania z tamtemi bądź przez autorów dawniejszych, bądź obecnie. — Najważniejszemi pracami warsztatu Pfistera są: nagrobek Ostrogskich w katedrze tarnowskiej, dekoracja rzeźbiarska i nagrobki w kaplicy Kampianów we Lwowie, dekoracja kopuły i nagrobek w kaplicy Boimów tamże, wielki ołtarz kościoła oo. bernardynów w Rzeszowie oraz szereg prac drobniejszych. Szerzej została przedstawiona druga część pracy, podająca charakterystykę artystyczną Pfistera. Autor rozbiera w niej szczegółowo kompozycje wszystkich jego dzieł, zestawiając je z pokrewnemi dziełami baroku niemieckiego, z którego wywodzi się wyraźnie jego twórczość, charakteryzując zarazem tło kulturalno-artystyczne, będące podłożem dla tego rodzaju kierunku rzeźbiarskiego w Niemczech. Następnie omawia traktowanie przez Pfistera figury ludzkiej oraz ornamentu, wśród którego uderza u niego powściągliwość i konserwatyzm w przeciwieństwie do pewnego na owe czasy w utworach rzeźbiarzy niemieckich modernizmu niekiedy wybitnie barokowej kompozycji.

Co się tyczy stylu artysty, zauważa referent, że w działalności Pfistera prócz dzieł o wyraźnym typie niemieckim, o kompozycji zagmatwanej, niejasnej, będącej mimo olbrzymich rozmiarów zaprzeczeniem monumentalności, występują także dzieła niepozbawione monumentalności, zwartości i masywności. Podkreślając obok silnego podłoża niemieckiego w tych utworach wpływy niderlandzkie oraz lekkie tchnienie monumentalnego baroku włoskiego, referent zaznacza również cechy spolszczenia się Pfistera. Pewna zaś rzemieślniczość jego prac tłumaczy się ogólnemi warunkami pracy artystycznej podówczas. Owe cechy stylu Pfistera wraz z dokładnym rozbiorem porównawczym dadzą związać jego działalność artystyczną ze szkołą rzeźbiarską saską, a specjalnie warsztatem Giovanniego Marji Nosseniego (1544 — 1620), działającego w Dreznie i we Freibergu. Nosseni w swem gronie współpracowników i uczniów liczy licznych notorycznych wrocławian, których prace stoją najbliżej prac warsztatu pfisterowskiego. W ostatnim wreszcie rozdziale pracy omawia referent otoczenie artystycze Pfistera w Polsce, a głównie we Lwowie, zwracając uwagę, że prace o podobnym charakterze spotykamy i w innych stronach Polski, a opracowanie ich i podzielenie na poszczególne warsztaty będzie zadaniem przyszłych badań.

W dyskusji Przewodniczący podkreślił tradycje gotyckie w dziełach Pfistera.

Czł. Lepszy zwrócił uwagę, że w Würzburgu przebywa pod koniec XVI w. cała rodzina Pfisterów, malarzy, rzeźbiarzy, złotników i szklarzy. Byłoby rzeczą ciekawą zbadać stosunek naszego artysty do tamtych. Mówca ma wrażenie, że widział we Wrocławiu pomnik o cechach, zbliżonych do stylu Pfistera.

Dr Przypkowski odpowiada, że nazwisko Pfister jest bardzo pospolite w Niemczech, że jest wyrazem przekształconym z pistor (piekarz); w zabytkach würzburskich analogij do rzeźb Pfistera nie znalazł.

Wkońcu wybrano współpracownikiem Komisji dra Michała Walickiego z Warszawy.

Posiedzenie z dn. 26 lutego 1931.

Dr Władysław Terlecki przedstawił drugą część swej pracy p. t. *Minjatury Graduału Katedry Krakowskiej fundacji króla Jana Olbrachta (1501—6)*, której pierwsza część była przedstawiona Towarzystwu Naukowemu we Lwowie.

Minjatury treści religijnej, zdobiące wymieniony rękopis, są jednym z najwybitniejszych pomników malarstwa polskiego na przełomie gotyku i renesansu, nauce dotąd mało znane. Referent, omawiając je na szerszem tle stosunków kulturalno-artystycznych, stwierdził, że styl ich w przeważającej części został zakreślony przez wybitnych rytowników niderlandzkich i niemieckich drugiej połowy XV w., których ryciny służyły malarzom krakowskim za wzór. Wykonawcy minjatur okazali jednak dość samodzielności, by mimo wzorów graficznych ich indywidualność artystyczna zarysowała się wcale wyraziście. Referent na podstawie rozbioru owych indywidualnych cech stylistycznych stwierdził istnienie dwu odrębnych grup stylistycznych i doszedł do wniosku, że nad wyposażeniem artystycznem rękopisu pracowało dwóch malarzy. Jeden starszy, żyjący tradycją idealistycznego stylu poprzedniej generacji, na

jednej z minjatur umieścił swój monogram, złożony ze znaku rodzinnego w kształcie litery V z przekreślonem prawem ramieniem oraz litery W. Styl jego wykazuje widoczne pokrewieństwo ze sztuką szwabską, z głównem jej środowiskiem miastem Ulm, posiadającem w XV w. wybitne znaczenie artystyczne. — Drugi, młodszy, odznaczał się silniejszem poczuciem rzeczywistości. Wyraziło się ono w typach, zaczerpniętych z życia małomieszczańskiego, pełnych dosadnej charakterystyki, posuniętej często do karykatury, oraz w próbach optycznego opanowania trójwymiarowej przestrzeni. Sceny treści religijnej otrzymały charakter rodzajowy. Sztuka ta wykazuje pewne znamiona charakterystyczne dla ówczesnego malarstwa norymberskiego. Przy tem zróżnicowaniu cech stylistycznych nie można zapominać, że środowiskiem artystycznem, zapładniającem w drugiej połowie XV w. całą niemal północ, były Niderlandy, i że piętno sztuki niderlandzkiej widoczne jest nawet na tych minjaturach, które pozostają w silniejszej zależności od sztuki niemieckiej.

W dyskusji dyr. Chmiel, odnośnie do cytowanej przez referenta umowy, z której brzmienia wynikałoby, że naprzód powstały minjatury, a potem tekst, stwierdza, że to jest niemożliwe, bo zawsze było właśnie odwrotnie, t. zn. naprzód był tekst, a wmalowywano minjatury potem w pozostawione miejsca. Mówca przypuszcza, że wyraz »complevit« odnosi się do roli malarza; zaznacza wreszcie, że przy tego rodzaju pracach należy przeprowadzić także analizę paleograficzno-archiwalną, rozświetlić sposób powstawania kodeksu, a więc: ile było seksternów i czy równocześnie, czy też osobno powstawały.

Dr Terlecki odpowiada, że cytowany ustęp mówi, że naprzód kodeks był pisany, a potem malowany, że jednak może być odwrotnie, ponieważ jeden inicjał nie zgadza się z tekstem i cały wiersz koło niego jest wyskrobany.

Wkońcu wybrano współpracownikiem Komisji prof. dra Oskara Sosnowskiego.

Posiedzenie z dn. 16 kwietnia 1931.

Dr Michał Walicki przedstawił swoją pracę p. t. *Poliptyk kaliski na tle problemu »mistrza z Giessmannsdorf«.*

Praca ta ukaże się niebawem w »Przeglądzie Historji Sztuki«.

W dyskusji nad nią czł. Lepszy zwrócił uwagę na możliwość współudziału w ołtarzu kaliskim Hieronima Hechta.

Dr Walicki odpowiedział, że związanie ołtarza kaliskiego z notatką o zamówieniu Trachenberga nie da się przeprowadzić, gdyż ołtarz jest wcześniejszy (z przed r. 1507), w dodatku zaś do r. 1892 był w Zawodziu, tak, że jego prowenjencja nie jest jasna.

Następnie ks. dr T. Kruszyński streścił swoją pracę p. t. *Ornamentyka monet i pieczęci od czasów renesansu.*

W numizmatyce i sfragistyce polskiej mało zwracano dotychczas uwagi na stronę stylową, ornamentalną, a poszczególne motywy określano nieraz zupełnie błędnie. Od czasów Odrodzenia bardzo ważnym stał się motyw kartusza, którego formy rozwinęli przedewszystkiem artyści niderlandzcy i francuscy. Z nastaniem baroku do zasobu form kartuszowych o charakterze »drewnianym« przybyły inne w postaci motywów, przypominających jakby chrząstki, mięczaki, polipy i t. p. Pojawiły się również wtedy kartusze, naśladujące wykroje i wytłaczania ze skóry, oraz motywy, zbliżone do grochowych strączków, pokrewne motywowi podobnemu do małżowiny usznej. Przy końcu XVII wieku powrócono na Północy w ornamentyce kartuszowej do klasycyzującego włoskiego baroku z motywami akantu. Pierwsze ślady odrodzenia w medaljerstwie polskiem spotykamy na medalu Zygmunta Starego z r. 1527, dziele Jana Schwarza z Augsburga. Renesansowy charakter mają monety z mennicy toruńskiej z lat 1528—35, na których wzorowano monety krakowskie i gdańskie. Renesans widoczny jest jeszcze na pieczęciach Zygmunta III, i dopiero późniejsze pieczęci Władysława IV ulegają barokowi. Na monetach gdańskich styl ten widoczny jest dopiero po r. 1637. W XVIII wieku śledzić można na pieczęciach i monetach polskich motywy rokokowe, ustępujące wkrótce przed stanisławowskim klasycyzmem.

W dyskusji dyr. Chmiel uznaje pożyteczność pracy referenta, radby jednak, aby uwzględniono w niej więcej materjału; zwraca uwagę na błędy w pracy Wittyga o pieczęciach oraz na fakt używania starych pieczęci na późniejszych dokumentach; stwierdza, że rytownicy nie liczyli się ze stylem i posługiwali się wzorami; zwraca także uwagę na znaczne opóźnienia w przejmowaniu stylów w naszym kraju, wreszcie kwestjonuje oddzielenie kartusza od samej tarczy.

Ks. dr Kruszyński uzasadnia w odpowiedzi różnicę między kartuszem a tarczą, stwierdzając, że okrój tarczy pozostaje ten sam, a zmienia się to, co jest naokoło niego; także samo otoczenie często wychodzi z groteski.

W końcu posiedzenia wybrano współpracownikiem Komisji doc. dr Kazimierza Michałowskiego.

Posiedzenie z dn. 30 kwietnia 1931.

Dr Nikodem Pajzderski przedstawił swoją pracę p. t. *Późnogotyckie tryptyki wielkopolskie (Przyczynek do historji malarstwa cechowego w Polsce).* Praca ta ma się niebawem ukazać w druku osobno.

Fig. 4. Kraków, Wawel. Aras z serji dziejów rajskich.

Posiedzenie z dn. 28 maja 1931.

Dr M. Gębarowicz i dr T. Mańkowski przedstawili swoją pracę p. t. *Wawelskie arasy figuralne; studjum porównawcze.*

Zapatrywania na wartość twórczości autorów pierwowzorów arasów ulegają niemałym wahaniom; nie dziw, gdyż sądy o niej opierają się nie na bezpośrednich dziełach ich ręki, lecz na odtworzeniach tych dzieł, wychodzących z pracowni tkackiej. Sąd jeszcze jest utrudniony, gdyż te same pomysły były kilkakrotnie odtwarzane, i pomiędzy replikami zachodzą znaczne różnice. Taki los spotkał Michała Coxiena, uznanego dziś twórcę kompozycyj do słynnej serji arasów wawelskich z XVI w. ze scenami z pierwszych dziejów biblijnych. Stąd ważne jest poznać, które z różnych ich replik są najpoprawniejszem odtworzeniem podstawowego pomysłu.

Opierając się na opisie arasów, zawartym w panegiryku Orzechowskiego na zaślubiny Zygmunta Augusta z Katarzyną Mantuańską z r. 1553 z jednej strony, z drugiej zaś strony na zestawieniu znaków tkackich, znajdujących się na figuralnych arasach wawelskich, można ustalić ich chronologję. Przypuszczalną datą zamówienia czy nabycia arasów tych przez Zygmunta Augusta są lata 1548—49. W r. 1553 znajdowało się już w Krakowie 6 sztuk arasów serji dziejów rajskich (fig. 4), z tych dziś 3 zaginione, i również 6 sztuk serji dziejów Noego (fig. 5). Po tej dacie przybył jeszcze 1 aras serji dziejów rajskich i dwie sztuki serji dziejów Noego, tudzież cała serja dziejów wieży Babel, której powstanie położyć należy dopiero na szósty jeśli nie siódmy dziesiątek lat XVI stulecia, w każdym jednak razie przed r. 1567.

Według tych samych wzorów, na których podstawie wytkane były arasy wawelskie, wykonano cały szereg seryj, stanowiących ich powtórzenie. Wszystkie te powtórzenia mieszczą się w okresie półtora wieku, z którego upływem wzory ich wyszły z obiegu i przestały widocznie budzić zajęcie.

Z powtórzeniem dziejów rajskich z XVI wieku najbliższa arasom wawelskim jest serja, znajdująca się w Bawarskiem Muzeum Narodowem w Monachjum (fig. 6), której powstanie sięga lat 1550—65. Wiek XVII przekazał nam częściowo znane, lub też przez referentów odszukane powtórzenia tej serji w katedrze w Burgos w Hiszpanji, w zbiorach państwowych w Madrycie, w kościele katedralnym w Salzburgu i w posiadaniu domu Kruppa w Westfalji. Niektóre z tych powtórzeń łączy ze sobą analogiczna bordjura (trzy ostatnio wymienione), natomiast wszystkie bordjury różnią się od arasów wawelskich. Chronologię wszystkich powtórzeń ustalono tam, gdzie źródeł brak, bądź na podstawie rozbioru stylistycznego, bądź też posiłkując się znakami tkackiemi.

Fig. 5. Kraków, Wawel. Aras z wyjściem Noego z arki.

Pomiędzy powtórzeniami dziejów Noego najbliższe serji wawelskiej są znów arasy zbiorów państwowych w Madrycie. Wśród nich odróżnić należy fragmenty trzech seryj, których chronologję referenci ustalają odmiennie od dat dotychczas przyjmowanych w nauce. Na podstawie rękopiśmiennej korespondencji kardynała Granvelli, przechowanej w archiwum państwowem hiszpańskiem w Simancas, częściowo dotąd nieogłoszonej, przyjąć należy datę powstania arasu z przedstawieniem wyjścia Noego z arki (fig. 7), o bordjurach późnorenesansowych na r. 1561 (dotychczas datowano je około r. 1600). Datę powstania reszty arasów madryckich o bordjurach z przedstawieniami świata zwierzęcego, wśród których znajduje się także powtórzenie arasu z r. 1561, ustalono już poprzednio na lata 1563—65. Wyróżnić należy dalej wśród madryckich arasów o tej samej bordjurze aras z przedstawieniem ofiary Noego Bogu, jako znacznie późniejszy i należący już do XVII w. Bliską madryckiej jest dalej serja barcelońska dziejów Noego i łączący się z nią aras w prywatnem posiadaniu w Niemczech, reprodukowany w dziele Göbla, wreszcie zaginiona o nieznanej bliżej chronologji serja, wymieniona w testamencie biskupa krakowskiego Jakóba Zadzika. Wiek XVII przynosi dalsze repliki, a mianowicie aras z posiadania firmy antykwarskiej Altkunst-Margraf w Berlinie i serję, znajdującą się w zbiorach Castello Sforzesco w Medjolanie. Wreszcie zwrócić należy uwagę na znane tylko ze wzmianek w literaturze repliki w zamku

Sully we Francji, w muzeum archeologicznem w Nivelles w Belgji i w katedrze w Cuenca w Hiszpanji.

Nie wszystkie te repliki wykonano jednak według tych samych pierwowzorów, co do których badania Torma y Monzo, pogłębione i rozszerzone przez Morelowskiego, ustaliły autorstwo Michała Coxiena. Wszystko wskazuje raczej, że wzory kartonowe były przerysowane w całości lub we fragmentach i tak zużytkowane dla wykonania dalszych replik. Porównawcza analiza wyliczonych wyżej seryj wykazuje, że według pierwotnego wzoru raz tylko jeden, i to w serji wawelskiej dziejów rajskich, wytkano aras o sześciu kulisowo skomponowanych scenach, który Orzechowski nazwał przedstawieniem »szczęśliwości rajskiej«, lecz wzór jego był przez czas długi wyzyskiwany w ten sposób, iż poszczególne jego sceny, rozbite czy pocięte na części, powtarzają się

Fig. 6. Monachjum, Aras: Nadanie nazw zwierzętom.

w replikach serji dziejów rajskich w różnych kombinacjach i przestawieniach, a nawet zamieszczano postaci z tego wzoru w arasach z przedstawieniem innych tematów.

Na licznych przykładach i porównaniach ze sobą replik arasów różnych seryj o tych samych tematach stwierdzają referenci zmiany, jakim pierwotne wzory Coxiena ulegały w różnych warsztatach tkackich w ciągu blisko 150 lat.

Badanie porównawcze replik coxienowskich seryj, zarówno dziejów rajskich jak i dziejów Noego, prowadzi do wniosku, że arasy wawelskie są niewątpliwie najstarsze, stanowią pod względem kompozycji i wykonania »editio princeps« i zbliżają się najbardziej do idealnych pierwowzorów, jakie miał przed oczyma ich twórca w nieznanych nam swych oryginalnych kompozycjach.

Do tych samych wyników prowadzi badanie znaków tkackich. O ile chodzi o arasy wawelskie, to dwa z nich, a między niemi aras z przedstawieniem »szczęśliwości rajskiej«, noszą znaki tkackie »J K«, które może łączą się z nazwiskiem tkacza Jana Kempeneer. Inne arasy wawelskie znaczone są znakami brukselskich warsztatów Pietra

van Aelst, Willema Pannemakera i Jana van Tiegen. Znaki na niektórych arasach wskazują na współdziałanie dwóch nieraz warsztatów tkackich przy wykonaniu jednej tkaniny. Śledzenie znaków na arasach seryj, stanowiących powtórzenia wawelskich, doprowadza do wniosku, że wszystkie one powstały również w Brukseli i że kartonowe wzory serji dziejów rajskich, po wykonaniu serji wawelskiej, pozostały w warsztacie Jana van Tiegen, który według nich z pewnemi zmianami wykonał serję monachijską. U niego też pozostały wzory bordjur, zastosowanych w serjach wawelskich, które van Tiegen zastosował następnie w monachijskiej serji dziejów Abrahama oraz w dalszych arasach z przedstawieniami zwierząt i krajobrazów, wykonanych dla Zygmunta Augusta. Kartonowe wzory dziejów Noego pozostały zaś w warsztacie Willema Pannemakera, który po serji wawelskiej zastosował je znów z innemi bordjurami w arasach, wykonanych dla Filipa II do Madrytu.

Fig. 7. Madryt, zbiory państw. Aras z r. 1561 z wyjściem Noego z arki.

Na tle rozwoju stylu bordjur we flamandzkiej sztuce arasowej określić można typ bordjur wawelskich, a właściwie dwóch ich rodzajów: wąskiej listwowej, w której znajdujemy ornament, stosowany także niekiedy w XVI w. we Flandrji w rzeźbie, oraz szerokiej, właściwej bordjury groteskowej. Porównanie bordjur różnych replik z pełnemi harmonji i wdzięku bordjurami serji wawelskiej ukazuje, jak ważną w powstaniu arasu i wyciśnięciu na nim piętna stylu epoki była rola mistrza tkackiego. Powtórzenie późniejsze wawelskich bordjur znajdujemy w monachijskiej serji dziejów Abrahama.

Stwierdzenie wyjątkowego na tle porównawczem charakteru krakowskiego zbioru arasów zmusza do ustalenia stosunku ich do t. zw. kartonów, przechowywanych w galerji obrazów w Stuttgarcie (fig. 8, 9 i 10). Obrazy te w ilości 11 płócien malowanych olejno, znacznych rozmiarów, odpowiadających wielkością arasom, są wiernem powtórzeniem poszczególnych z nich, bądź to w całości, bądź też we fragmentach. Przeciwko uważaniu ich za pierwowzory, jak to czyni Baldass, przemawiają względy techniczne i stylistyczne. Te ostatnie, wykazując w zestawieniu z tkaninami ogólnie niższy poziom artystyczny malowideł oraz powtarzanie lub opuszczanie poszczególnych

motywów, każą w obrazach stuttgarckich upatrywać kopje arasów, sporządzone w latach 1560—70. Obrazy wspomniane mają pochodzić z galerji cesarza Rudolfa II na zamku praskim, co w zestawieniu z domniemanym czasem ich powstania nasuwa przypuszczenie, że są to pewnego rodzaju *panneaux décoratifs*, sporządzone dla arcyksięcia Ferdynanda, który, rezydując w Pradze, wiele uwagi poświęcał upiększaniu wnętrz zamku hradczańskiego. Być może zatem, że obrazy stuttgarckie są resztką dekoracji sal zamku praskiego, która później przeszła na własność wspomnianego muzeum.

Negatywny wynik odnośnie do malowideł stuttgarckich skłania referentów do oparcia się w ocenie wartości artystycznej kompozycyj Coxiena na samych tylko arasach. Starsza ich grupa, obejmująca prawie całą serję Dziejów rajskich i większość serji Potopu, powstała między r. 1539, t. j. datą powrotu Coxiena do Flandrji, a rokiem ca. 1550 jako ostatecznym terminem zamówienia. Pochodzi ona z najlepszej epoki Coxiena i stworzona została pod świeżem wrażeniem studjów włoskich, które ugruntowały jego sławę; cechuje je więc niezwykła przejrzystość kompozycji, jasność opowiadania i poprawność rysunku, które stanowią dodatni przeciwważnik pewnego manieryzmu, oschłości uczuciowej i chłodu, który charakteryzuje całą jego sztukę. Grupa młodsza, dla której jako czas powstania należy przyjąć lata po 1553 a przed 1565 lub 1567, t. j. datą pierwszych replik w Madrycie i Barcelonie, obejmuje 8 kompozycyj z całą serją wieży Babel na czele; zaznacza ona pewien upadek artystyczny, idący w parze z postępującym wiekiem twórcy, a znamionuje ją zmanierowanie rysunku, zarzucenie przejrzystych kompozycyj na rzecz scen wielofigurowych i szukanie tanich efektów w przejaskrawieniu charakteryzacji postaci, teatralności póz, ruchów i kostjumów. Stąd też mierzenie twórczości i zasług Coxiena jako projektodawcy arasów, w oparciu o jego dzieła późniejsze i słabsze, dać musi w wyniku ocenę ujemną, która przy swej jednostronności nie tłumaczy jego pochlebnego przydomka »Rafaela flamandzkiego«, ani tem mniej wziętości jego kompozycyj na długiej przestrzeni 150 lat. Widocznie tkwiły w nich pewne wartości dodatnie, a występują one plastycznie w jego dziełach z epoki rozkwitu. — Twórczość Coxiena w dziedzinie tkactwa oznacza pewien rozwó- i wyzwolenie się w stosunku do jego wielkich poprzedników i nauczycieli, a mianowicie Rafaela i B. van Orley. Pogodzenie zasad tkactwa dekoracyjnego ze zdobyczami

Fig. 8. Stuttgart. Aras: Bóg Ojciec i Adam pod drzewem świadomości.

ducha włoskiego na polu malarstwa monumentalnego zapewniło dziełom naszego artysty uznanie współczesnych i powodzenie u potomnych, które dorównywa lub nawet przewyższa powodzenia jego mistrzów i jego rywalów, choćby nawet siłą talentu nad nim wybitnie górujących. Nazwisko Michała Coxiena w ogólnych dziejach sztuki dekoracyjnej stanowi trwałą pozycję dodatnią, a krakowski zbiór arasów, jako jedynie wierne odtworzenie głównego zrębu jego pomysłów, zalicza się do klasycznych dzieł tkactwa figuralnego, stając godnie obok watykańskiej serji Dziejów apostolskich Rafaela i madryckiej Zdobycia Tunisu Vermeyena.

Fig. 9. Stuttgart. Aras: Upadek pierwszych rodziców.

W dyskusji dr Komornicki zwraca uwagę, że Orzechowski mógł traktować sceny w głębi prawej strony arasu »Szczęśliwości rajskiej« jako oddzielne; stąd może pochodzić dzisiejszy brak osobnych arasów z »Kuszeniem Ewy« i »Wypędzeniem z raju«; mówca podkreśla, że byłoby ważnem porównanie inwentarza z r. 1548 z opisem Orzechowskiego.

W odpowiedzi dr Mańkowski stwierdza, że opis Orzechowskiego wyraźnie wymienia komnaty i wiszące w nich poszczególne arasy; mówiąc o arasie »Szczęśliwości rajskiej« wymienia jednak tylko główną scenę; referent sądzi, że istotnie sceny inne z tła tego arasu mogły być powtórzone w odmiennej kompozycji, istnieją nawet obrazy Coxiena, przedstawiające te same sceny o różnych kompozycjach.

Następnie p. Helena d'Abancourt de Franqueville przedstawiła swą pracę p. t. Piotr Michałowski. Obszerne streszczenie tej pracy w formie osobnego artykułu ukazało się w »Sztukach Pięknych« 1931 zesz. 8—9.

Posiedzenie z dn. 18 czerwca 1931.

Prof. dr W. Molè przedstawił pracę dra A. Marsówny p. t. *Freski ruskie w katedrze w Sandomierzu.*

Freski, o których tu mowa, należą do grupy malowideł ruskich, związanych z panowaniem Władysława Jagiełły. Są one wymownym dowodem współżycia sztuki ruskiej z polską, a pokrycie ruskiemi freskami gotyckiej katedry obrządku rzymsko-katolickiego rzuca ciekawe światło na ówczesne stosunki. Wyjaśnienia tych zjawisk szukać należy w bliskich wówczas stosunkach polsko-ruskich, w związkach rodzinnych i wpływie dynastji. Rozpatrywanie naszego zabytku pod tym kątem widzenia podnosi ważność jego na obszarze polskim, ma on jednak obok tego inne, głębsze i ogólniejsze znaczenie.

Freski sandomierskie pozostają w związku z zagadnieniem t. zw. renesansu Paleologów i ze sprawą rozszerzenia się sztuki bizantyjsko-bałkańskiej na północ.

Wiek XIV i XV jest okresem silnego rozrostu i rozwoju malarstwa ściennego. Poza zachowanemi w Konstantynopolu mozaikami klasztoru Chora (Kahrie-Dżami)

mamy na obszarze bałkańskim bardzo znaczną ilość cerkwi, ozdobionych w tym czasie dekoracją freskową. Najważniejsze byłyby tu: cerkwie Mistry w Grecji, freski w Starej Serbji i Macedonji oraz mniej dobrze zachowane freski bułgarskie i rumuńskie, z drugiej zaś strony grupa zachowanych zabytków z XIV w. w północnej Rosji. W zestawieniu z przeważnie klasycyzującą sztuką poprzedniego okresu rysami istotnemi nowej epoki będą do pewnego stopnia: wprowadzenie ruchu i życia, swobody i malowniczości, pewnego patosu, a nawet napięcia dramatycznego, obok zaakcentowania czynnika dekoracyjnego w ujęciu tematu. Bodziec tej sztuki wyszedł przypuszczalnie z krajów bałkańskich, artystycznych spadkobierców zagrożonego przez Turków Bizancjum, i stamtąd przenikał coraz bardziej na północ. Pomostem były tu prawdopodobnie kraje naddunajskie: Mołdawja i Wołoszczyzna. Na północy, w Rosji, spotykamy te formy wyraźnie przekształcone. W przenikaniu tej sztuki na północ mamy zatem wybitną lukę, gdyż materjał zabytkowy urywa się na obszarze mołdo wołoskim, ażeby pojawić się znowu na przestrzeni Rusi nowogrodzkiej, a później moskiewskiej.

Fig. 10. Stuttgart, galerja obrazów. Aras z wyjściem Noego z arki.

Brak zatem zupełny zabytków tego typu na terytorjum Rusi południowej. I tu zaczyna się rola naszych fresków. Opierając się na Długoszu, należy odnieść czas ich powstania do okresu panowania Jagiełły, a więc lat 1386—1432. W dotychczasowej literaturze, omawiającej ten zabytek, mowa jest tylko o jednem polu przęsła prezbiterjum, pokrytem malowidłami. Tymczasem autorka, będąc w Sandomierzu, stwierdziła, że odkryte są dwa pola ścienne, ukazujące nie 4, ale 9 pełnych fresków. Te 5 nieznanych i nieopublikowanych dotychczas obrazów wobec ich jednolitości stylowej zostały opracowane razem. Obok podajemy reprodukcje dwóch z nich (fig. 11 i 12).

Pod względem ikonograficznym zabytek nasz cechuje przynależność do typu bizantyjskiego, w którym widoczne jest współdziałanie szkół bałkańskich, a także występują pewne tradycje wschodnie. Rozważając pod względem formalnym freski sandomierskie, stwierdzić można: przemyślaną i celową budowę kompozycji, zamknięcie każdej sceny w oddzielnem polu, zastosowanie różnych punktów patrzenia, poprawne, ale schematyczne traktowanie figury ludzkiej, typowe dekoracyjne ujęcie architektury, tradycyjne przedstawienie krajobrazu w formie kulis, brak pogłębienia przestrzeniowego oraz umieszczenia w niem akcji; wyjątek stanowi »Wjazd do Jerozolimy«, w którym uwidaczniają się nowe prądy. Zapisać dalej trzeba brak pierwiastków malowniczych i rodzajowych na szerszą skalę, spokój i pewną monotonję kolorytu.

Co do wartości formalnych naszych fresków należy nie zapominać, iż są one w znacznej mierze wyrazem form ikonograficznych panującego w ówczesnej sztuce prądu. Indywidualności artysty dopatrywać się możemy tylko w wyborze wzorów.

Zestawiając nasze freski z materjałem zabytkowym tej epoki, widzimy najbliższą analogję dla nich we freskach cerkwi zamkowej w Curtea d'Arges. Wyodrębnić można w tym kompleksie grupę obrazów, których kompozycja jest raczej skromna i ograniczona, w których peizaż i architektura odgrywają jeszcze rolę kulis i w których akcja odbywa się na ściśle określonym terenie, a o pogłębieniu przestrzeniowem nie może być mowy. Zabytek to o rysach pokrewnych naszym freskom.

Fig. 11. Sandomierz, katedra. Fresk: śś. Niewiasty u grobu Chrystusa.

Rysy dla tej grupy typowe znajdujemy w Kahrie-Dżami, na co zresztą zwrócono już uwagę; pewne cechy pokrewne spotykamy w jednej z grup fresków w Peribleptos w Mistrze, ponadto w niektórych freskach serbskich. Mamy tu zatem szereg zabytków, których cechami wspólnemi są: położenie nacisku na rysunek i budowę kompozycji, brak ujęcia malarskiego na szerszą skalę; przez to są pokrewne malarstwu ikonowemu.

Wynikiem zatem badań nad samym zabytkiem było stwierdzenie następujących danych:

I) Freski ruskie w Sandomierzu pod względem ikonograficznym trzymają się tradycji bizantyjskiej z pewnemi reminiscencjami Wschodu i szkół bałkańskich.

II) Pod względem stylistycznym uproszczone i nieuwzględniające jeszcze wielu czynników, należą one jednak w sztuce chrześcijańskiego Wschodu do nowego prądu, nazwanego »renesansem Paleologów«.

III) Pochodzić muszą z ruskiego ośrodka artystycznego, będącego w związku z Bałkanami i Wołoszczyzną, gdzie znajdujemy pokrewne im freski w Curtea d'Arges.

Fig. 12. Sandomierz, katedra. Fresk: śś. Niewiasty zwiastują nowinę apostołom.

Dla umiejscowienia przypuszczalnego ośrodka artystycznego trzeba się było zwrócić do materjału historycznego. Bliższe badania wykazały bezpodstawność stawianej dawniej hipotezy szkoły wileńskiej. Punkt ciężkości badań spocząć musiał na terenie dawnego księstwa halicko-włodzimierskiego. Za wskazówkami danych historycznych najprawdopodobniej przedstawia się umieszczenie tam środowiska artystycznego w tym okresie. Bliższe jednak określenie miejsca musi narazie pozostać sprawą otwartą. Co do czasu, freski sandomierskie datować można przypuszczalnie na koniec XIV w., jako na czas ożywionych stosunków Polski z Wołoszczyzną. Co się tyczy autora, wchodziłby tu w grę »baitko« Hayl, znany z przywileju Jagiełły z r. 1426. Autorstwa jego, wysuwanego zresztą już przez M. Hruszewską i W. Podlachę, nie można jednak uważać za udowodnione.

Z okresu panowania Władysława Jagiełły mamy zachowane poza Sandomierzem freski w Lublinie i w Wiślicy. Nie okazują one jednak bliższego związku z sandomierskiemi, tak, że za dzieła tej samej grupy artystów nie można ich uważać. Wszystkie trzy kompleksy wyszły zapewne z ośrodka artystycznego, który nie miał, jak się zdaje, zbyt silnego zabarwienia odrębnego i podlegał różnorodnym wpływom. Na poparcie tego przypuszczenia, umiejscowiającego możliwy ośrodek na obszarze Rusi południowo-zachodniej, przytoczyć można pracę M. Walickiego, który również podobną hipotezę wysunął [1].

Zaznaczyć należy, że według wszelkiego prawdopodobieństwa całe prezbiterjum katedry sandomierskiej pokryte jest dawnemi malowaniami. Odsłonięcie jednego ze stosunkowo rzadkich kompleksów fresków średniowiecznych na ziemi polskiej miałoby niemałe znaczenie i rzucićby mogło nowe światło na związane z niemi zagadnienia.

Następnie dr St. Komornicki przedstawił ważniejsze ustępy z rozprawy p. t. *Kaplica Zygmuntowska, 1517—33 (38), dzieje budowy i jej znaczenie w historji sztuki.* Rozprawa ta w całości ukazała się w XXIII tomie »Rocznika Krakowskiego« Kraków 1932, p. t. *Kaplica Zygmuntowska w katedrze na Wawelu 1517—1533.*

Posiedzenie z dn. 19 listopada 1931.

Prof. Wojsław Molè przedstawił pracę p. t. *Wczesnośredniowieczna sztuka prowincjonalna na Bałkanach.* Praca ta ukaże się niebawem w »Przeglądzie Historji Sztuki«.

Następnie prof. Władysław Semkowicz przedłożył pracę p. t. *Zabytki z okolic Grodu Spiskiego.*

a) Kościółek okrągły w Chraście na Spiszu. Prelegent zwrócił uwagę na wielką starożytność Grodu Spiskiego, którego potężne zwaliska wzbudzają do dziś dnia podziw i zdumienie. Zdaniem jego jednak, zamczysko to odnieść należy raczej do czasów potatarskich, pierwotnego zaś grodziska szukać trzeba bliżej t. zw. Kapituły Spiskiej, położonej na rozległej terasie osady kościelnej wraz ze wspaniałą romańską kolegjatą, siegającą schyłku wieku XII. Osadnictwo w okolicy Grodu Spiskiego jest bardzo gęste i stare. Tuż u stóp zamku rozsiadła się dawna osada targowa, t. zw. Podegrodzie Spiskie, które należało do rzędu 13 miast spiskich, zastawionych w r. 1412 Polsce. Otóż w odległości 1 mili na płd. zach. od Grodu Spiskiego we wsi Chrast' nad górnym Hornadem znajduje się kościółek, przypominający swym kształtem świątynię śś. Feliksa i Adaukta na Wawelu. W dzisiejszej postaci składa się on z trzech części: 1) prezbiterjum w kształcie t. zw. trichory, składające się z trzech okrągłych apsyd z półkulistemi sklepieniami, 2) wieża czworoboczna, wyrastająca z pośród tych trzech apsyd, z bliźniemi oknami romańskiemi zakończonemi ostrołukowo, co wskazuje na pochodzenie z drugiej poł. w. XIII lub pocz. XIV, 3) nawa główna, dobudowana w XVIII w. w miejsce prawdopodobnie czwartej apsydy (lub prostokątnego przedsionka). Prelegent, polemizując z Divaldem, który uważa apsydy za przybudówkę z XIV w. do wieży, mającej rzekomo pierwotnie cechę baszty strażniczej, zwraca uwagę na wątek murów apsyd, zbudowanych z płyt kamiennych (podobnie jak u śś. Feliksa i Adaukta) i na luźny ich związek z górną częścią wieży, zbudowanej z kostek kamiennych, widocznie później. Odnosząc czas powstania najstarszej części kościółka, t. j. trichory, do okresu z przed wieku XIII, odkłada prelegent na później omówienie jego znaczenia oraz stosunku do świątynki krakowskiej i zupełnie analogicznych budowli na wybrzeżu dalmackiem, o których mówił w referacie z dn. 13 stycznia 1927 r. (ob. Sprawozdania Ak. Umiej. r. 1927, nr 1).

b) Chrzcielnica średniowieczna w Podegrodziu Spiskiem z wyobrażeniem polskiego księcia Bolesława. W kościele farnym w Podegrodziu Spiskiem znajduje się wspaniała chrzcielnica bronzowa, która pośród swych motywów ornamentacyjnych posiada medaljon z wyobrażeniem księcia walczącego z gryfem, oraz biegnącym wkoło napisem: S. Boleslavi ducis Polonie. Divald a za nim inni czytali to: Sancti Boleslavi. Prelegent wskazał, że medaljon wzorowany jest wiernie na znanej pieczęci Bolesława Pobożnego, księcia wielkopolskiego (kaliskiego), używanej w latach 1250—77, a napis należy czytać: Sigillum Boleslavi ducis Polonie. Pragnąc wykryć czas i drogi, jakiemi ten wizerunek księcia z połowy XIII w. przywędrował na Spisz, porównał prelegent chrzcielnicę tę z innem podobnem dziełem odlewniczem,

[1] Książka M. Walickiego wyszła już po ukończeniu pracy autorki.

znajdującem się w miejscowości Szwedler na Spiszu. Otóż na chrzcielnicy z Szwedler, wykazującej identyczną ornamentację, występuje herb andegaweński, dający się odnieść do czasów Ludwika Węgierskiego w poł. w XIV. Obie te chrzcielnice, jak też i szereg innych chrzcielnic i dzwonów na Spiszu, wyszły z warsztatu ludwisarskiego rodziny Gallów w Nowej Wsi Spiskiej (Igló), któremu osobną, bardzo cenną rozprawę poświęcił ks. M. Pajdusiak. W drugiej poł. XIV w. występują tam bracia Konrad, Jan i Mikołaj, synowie Salomona. Konrad w nagrodę za odlanie wielkiego dzwonu w Wyszehradzie otrzymał od króla Ludwika przywilej w r. 1357.

Zastanawiając się nad pytaniem, skąd ci spiscy odlewnicy mogli wziąć wzór do sporządzenia medalu z ks. Bolesławem, skierował prelegent uwagę swoją do Krakowa, jako najbliższego ogniska kulturalnego, pozostającego wówczas w stosunkach z Węgrami, gdzie też odkrył rzeczywiście ślady warsztatu Gallów. Oto dwa wielkie dzwony kościoła Marjackiego, zawieszone na wieży niższej, wykazują ornamentację i pismo najzupełniej to samo, co na chrzcielnicy w Podegrodziu i innych jej pokrewnych dzwonach i chrzcielnicach na Spiszu, a jeden z tych dzwonów ma nawet napis: Johannes von dem Nevendorf, co już nie pozostawia wątpliwości, że pochodzi ze wspomnianego warsztatu w Nowej Wsi Spiskiej, w którym odlana została chrzcielnica z księciem Bolesławem. Wykluczając jakikolwiek związek fundacyjny fary w Podegrodziu z tym księciem, przypuszcza prelegent, że Jan z Nowej Wsi w czasie pobytu w Krakowie widział pieczęć Bolesława Pobożnego w archiwum klarysek u ś. Andrzeja, gdzie wisi ona u przechowanego tam po dziś dzień przywileju tegoż księcia z r. 1262. Przepiękny rysunek tej pieczęci mógł zwrócić uwagę naszego mistrza, który skopjował sobie pieczęć, aby potem użyć jej do sporządzenia medalu, mającego wyobrażać ś. Jerzego lub raczej ś. Michała, walczącego ze smokiem, lecz pozostawiony wiernie napis otokowy zdradził pieczętne pochodzenie medalu. Odkrycie to stanowi nieznany dotąd przyczynek do stosunków kulturalnych Krakowa ze Spiszem w XIV w.

W dyskusji prof. Pagaczewski podniósł analogje między Spiszem a Polską w zakresie sztuki średniowiecznej, szczególnie na polu przemysłu artystycznego, zwłaszcza stolarstwa zdobnego, haftarstwa i złotnictwa, mianowicie przy końcu XV w. i na przełomie w wiek XVI; mówca ma wrażenie, że wpływ idzie z Polski.

Posiedzenie z dn. 17 grudnia 1931.

Dr Stanisław Świerz-Zaleski przedstawił komunikat o *Akwamanilu bronzowem z XIII w., ze zbiorów Wolffa.*

Akwamanile (fig. 13), znalezione zostało w Michałkowie nad Dniestrem, a obecnie sprzedano ją wraz ze zbiorem Wolffa z Heidelbergu na aukcji w Monachjum. Referent podał genezę akwamanila wogóle, jako naczynia, używanego w wiekach średnich do celów kościelnych i świeckich, a komponowanego w formie fantastycznych zwierząt lub postaci ludzkich. Do tego ostatniego typu należy omawiane naczynie w formie popiersia diakona, z rączką do trzymania w kształcie jaszczurki. Referent wskazał na połączenia w tem naczyniu wpływów wschodnich z zachodniemi i podkreślił jego znaczenie jako unikatu w sztuce europejskiej, tem dla nas cenniejszego, że pochodzi z Polski.

W dyskusji prof. Gąsiorowski zwraca referentowi uwagę na akwamanile, publikowane przez prof. Wł. Antoniewicza, a pochodzące również z Polski [1]; poza tem jest zdania, że należałoby jaśniej określić wpływy wschodnie w omawianym zabytku.

Ks. Kruszyński sądzi, że szczegóły stroju nie pozwalają w zabytku widzieć przedstawienia diakona, że raczej jest to jakiś niższy duchowny.

Ks. Bednarski T. J. uważa jednak, że naczynie wyobraża diakona, ubranego w dalmatykę; że zaś jest to osoba duchowna, wskazuje ułożenie rąk do modlitwy.

Referent dodaje w dyskusji, że umiejscowienie zabytku jest trudne, że akwamanile jest bliższe Wschodowi, aniżeli podobne wyroby zachodnie, jak np. z Dinant; o wpływach wschodnich mówi jednak w znaczeniu ogólnem, wskazując w szczególności jedynie na ucho. Zabytek możnaby umiejscowić na ziemiach polskich ze względu na prostotę roboty.

Na zapytanie prof. Gąsiorowskiego odpowiada referent, że akwamanile nie po-

[1] W. Antoniewicz: Aquamanile du moyen âge trouvé à Grodno (Pologne), Rev. Archéol. 1926 II, 23 i nast.

zostaje w żadnym stosunku do słynnego skarbu, znalezionego swego czasu również w Michałkowie nad Dniestrem.

Następnie dr Zbigniew Hornung streścił swą pracę p. t. *Bernardo Merettini i jego główne dzieła: kościół w Horodence, ratusz w Buczaczu i katedra ś. Jura we Lwowie.*

Bernardo Merettini należy do najwybitniejszych architektów, działających w Polsce w dobie saskiej. Obszarem jego działalności było miasto Lwów i ziemie, wchodzące w skład późniejszej Galicji Wschodniej. Do znanych już przedtem utworów mistrza Bernarda dodaje referent — opierając się na ścisłych zbliżeniach stylistycznych z katedrą ś. Jura we Lwowie, źródłowo stwierdzonem dziełem artysty, i kościołem w Nawarji, o którym wiadomo, że w r. 1739 przebudowany został przez Merettiniego — kościół pomisjonarski w Horodence i ratusz w Buczaczu, fundowane przez Mikołaja Potockiego, starostę kaniowskiego. Budynki te pozwalają nam dopiero zdać sobie sprawę z dochowanej spuścizny twórcy i rozwoju jego talentu.

Fig. 13. Akwamanile z Michałkowa nad Dniestrem (według katal. zbioru Aug. Wolffa w Heidelbergu).

Okazały kościół w Horodence (1743—60) (fig. 14) był pierwszem, niezupełnie jeszcze udanem przedsięwzięciem artysty w zakresie monumentalnej architektury kościelnej. W założeniu swem przedstawia się on dość pierwotnie. Jest to obszerne, trójnawowe wnętrze, bez nawy poprzecznej, z dwoma skośnie ku osi budynku zwróconemi wieżami od frontu, pomiędzy któremi rozsiadła się ciężko trójbocznie załamana kruchta. We wnętrzu kościoła na uwagę zasługuje szereg połączonych ze sobą jakby kapliczek, przykrytych okrągłemi kopułkami, tworzących nawy boczne świątyni, oraz niezwykle plastycznie ukształtowane arkady, wiodące do naw bocznych, które przybierają postać jak gdyby silnie występujących balkoników. Porównywając zabytek ten z pokrewnemi pomnikami współczesnej architektury europejskiej, wnosi referent, że w rzucie horodeńskiego kościoła nawiązuje Merettini do tradycyjnego schematu jezuickich budowli, wprowadzając jednak pewne dość znaczne uproszczenia. Fasada natomiast, a zwłaszcza dwie piękne wieże, wykazują wybitne pokrewieństwo z typem, spotykanym w sztuce austrjackiej, w szczególności zaś przypominają wieże salzburskich kościołów: kolegjalnego i ś. Trójcy, zbudowanych przez J. B. Fischera von Erlach. Wnętrze naszej świątyni powstało pod niezaprzeczonym wpływem wnętrza kościoła w Spital am Pyhrn (1714—36) J. M. Prunnera. Ostatecznie przeto genezę pomysłu umiejscowić należy w obrębie działania wpływów sztuki na pograniczu tyrolsko-austrjackiem.

W bezpośrednim stylistycznym związku z kościołem w Horodence powstaje ratusz w Buczaczu (ok. r. 1750) (fig. 15). Zewnętrznie przedstawia się on jako umiarowy czworościan o zaokrąglonych narożach, skąpo rozczłonkowany odpowiedniem opilastrowaniem ścian i ozdobiony od frontu przepysznie rzeźbionym szczytem. Na środku

czworobocznego bloku części mieszkalnej wznosi się nadto smukła wieża, powtarzająca dokładnie typ wieży horodeńskiego kościoła. W stosunku do poprzedniego dzieła mistrza Bernarda rzuca się tutaj natychmiast w oczy znaczny postęp w rozwoju duchowym artysty.

Najwyższy punkt twórczości osiąga jednak Merettini dopiero w katedrze świętojurskiej we Lwowie (fig. 16), wystawionej w latach 1748–64. Referent przeciwstawia się hipotezom T. Mańkowskiego (Sprawozdania Tow. Naukowego we Lwowie, VIII (1928) poz. 374 i XI (1931) poz. 538), który rodowód planu odnośnej kreacji starał się wyprowadzić z późnorenesansowych założeń kościelnych w formie krzyża greckiego w północnych Włoszech, przyczem przedłużenie osi głównej miało być skutkiem oddziaływania grupy kościołów szwajcarskich, i wykazuje, że rzut katedry wywodzi się z planu kościoła kolegjalnego w Salzburgu (1696—1707). Podobnie nie da się utrzymać łączenie elewacji frontowej metropolitalnej cerkwi lwowskiej z ukształtowaniem fasady owych kościołów szwajcarskich. Referent stoi na stanowisku, że fasada ś. Jura jest dziełem nawskróś oryginalnem Merettiniego. Co najwyżej tylko pewnych dalekich wpływów możnaby sie doszukiwać w fasadzie kościoła S. Croce in Gerusalemme w Rzymie Dominika Grigoriniego z r. 1744; portal zaś wejściowy rozwiązany został zgodnie z tradycją niemiecką (por. »Deutschordenshaus« we Frankfurcie nad M. Maksymiljana von Welscha 1709—30). — Katedra ś. Jura we Lwowie stanowi jeden ze szczytowych punktów rokokowej architektury nietylko w Polsce, ale i w Europie. Jest to jedno z doskonalszych wcieleń najbardziej znamiennych cech stylowych epoki, obok takich świetnych kreacyj, jak kościół dworski Gaetana Chiaveriego w Dreznie, lub nieistniejący już sobór Aleksandra Newskiego, Teodora Szwertfegera w Petersburgu. Budowla ta, pełna fantastyki i malowniczości, posiada ogromną lekkość i wdzięk, nerwową ruchliwość i arystokratyczną wytworność oraz wesoły, pogodny nastrój radości i wesela. — Wielkie, monumentalne założenia klasztorne austrjackie i szwajcarskie: Melk, Weingarten, St. Florian, Maria Einsiedeln i t. d., typ późnobarokowego budownictwa — to jedynie etapy przygotowawcze rozwoju architektury XVIII wieku.

Fig. 14. Kościół misjonarski w Horodence (Merettini).

Pomysł metropolitalnej cerkwi lwowskiej starczy, aby imię twórcy złotemi zgłoskami wypisać na kartach historji barokowego budownictwa. Z genjalną inwencją i śmiałością zrywa tutaj Merettini krępujące pęta obowiązującej tradycji i zdobywa się na własny samodzielny czyn.

W dyskusji dr Mańkowski podniósł, że referat dra Hornunga nawiązuje właści-

wie do pracy mówcy, przedstawianej częściowo w latach 1928 i 1930 w Towarzystwie Naukowem we Lwowie. Badania dra Hornunga stanowią z jednej strony uzupełnienie tej części pracy dra Mańkowskiego, która odnosi się do architektonicznej twórczości Bernarda Merettiniego (kościół w Horodence, ratusz w Buczaczu), z drugiej zaś są one krytyką pracy mówcy, która jeszcze nie ukazała się[1]. Krytyka ta nie zdołała go przekonać i skłonić do zmiany stanowiska. W kwestji, czy Merettini ulegał wpływom tyrolsko-austrjackim, w szczególności Fischera von Erlach starszego (jak twierdzi dr Hornung), czy też raczej wpływów tych należy szukać we Włoszech północnych z jednej strony, z drugiej zaś w architekturze kościołów klasztornych, zwłaszcza grupy architektów, działających w okresie baroku przeważnie w okolicach jeziora Bodeńskiego (jak to czyni mówca w swej pracy), — wskazać należy przedewszystkiem na brak planów owalnych w dziełach architektonicznych Merettiniego. Owal zaś jest zasadniczą cechą twórczości Fischera von Erlach, jak to podnoszą wszyscy jego monografiści, ostatnio także Sedelmayer. Natomiast za tezą mówcy zdaje się przemawiać to, że według pierwotnych planów Merettiniego, katedra ś. Jura we Lwowie miała być zbudowana z dwoma wieżami po obu bokach fasady, co zbliżałoby ją także raczej do grupy kościołów z nad jeziora Bodeńskiego. Wszelako uznaje dr Mańkowski Merettiniego za twórcę oryginalnego, który dziełom swym umiał nadać piętno swej artystycznej indywidualności, godnej podniesienia, protestuje jednak przeciw przesadnemu ze strony dra Hornunga wynoszeniu go do miary genjusza. Poza subjektywnym zapałem brak w referacie dra Hornunga objektywnych kryterjów, któreby na to pozwalały. Merettini wywarł raczej znaczny wpływ na lokalną architekturę kościelną południowo-wschodnich województw Rzpltej w pierwszej połowie XVIII wieku. Budowane przez niego prowincjonalne niewielkich rozmiarów kościoły sięgają od Łopatyna pod Brodami na północy po Kołomyję na południu. Za najwybitniejsze dzieło Merettiniego, uważa mówca ratusz w Buczaczu, o najbardziej jednolitej i zharmonizowanej architekturze, nie zaś katedrę ś. Jura we Lwowie, która urok, jaki wywiera, zawdzięcza w znacznej części malowniczemu położeniu na wzgórzu, widnem ze wszystkich stron miasta, swej malowniczej sylwecie i ugrupowaniu mas, a nie czysto architektonicznym walorom. Zewnętrznej architektu-

Fig. 15. Ratusz w Buczaczu (Merettini).

[1] Ukazała się ta praca niebawem p. t. *Lwowskie kościoły barokowe* jako 2-gi zeszyt II-go tomu Prac Sekcji Historji Sztuki i Kultury Tow. Nauk. we Lwowie. Lwów 1932. *Przyp. Red.*

rze można zarzucić pewne braki proporcji. Wnętrze katedry zaś zawodzi w zupełności, jest ciasne, nie pozwala ogarnąć całości. Mówca przyznaje poza tem wybitne miejsce twórczości Merettiniego w zakresie architektury barokowej XVIII w., w szczególności bardziej lokalnej, obejmującej Lwów i dzisiejszą wschodnią Małopolskę.

Przewodniczący zwraca uwagę na niezbyt szczęśliwy w budynku ratusza buczackiego stosunek wieży do reszty budowli.

Dr Dobrzycki wspomina o szkołach dla architektów u Jezuitów i znaczeniu ich dla architektury barokowej. Z takiej szkoły wyszedł Sebastjan Sierakowski, którego projekty architektoniczne z lat wcześniejszych znajdują się w Bibljotece Jagiellońskiej i wskazują na doskonałą szkołę polską. Mówcę uderzają analogje form szczegółów z budowli Merettiniego z projektami oraz dziełami Sierakowskiego (wnetrze kaplicy Matki Boskiej Różańcowej w kośc. Dominikanów w Krakowie oraz wnętrze kościoła

Fig. 16. Lwów. Katedra ś. Jura (Merettini).

Norbertanek na Zwierzyńcu). Widoczne są również analogje form z dziełami Placidiego (kościoły krakowskie Misjonarzy, Pijarów i kościół w Morawicy, oraz projekty: przebudowania zamku warszawskiego i budowy kaplicy Sasów przy katedrze wawelskiej). Wspomniane podobieństwo form, o którem zresztą można w szerszem znaczeniu mówić w odniesieniu do ogółu zabytków architektury barokowej, jest jakby ostrzeżeniem, aby zbyt pochopnie nie przypisywać ich poszczególnym twórcom. — Mówca wspomina jeszcze o projekcie Sierakowskiego na nowy ratusz w Krakowie. Według tego projektu wieża miała tworzyć, podobnie jak w Buczaczu, ośrodek budowli.

Dr Komornicki zwraca uwagę na widoczną w drugiej części referatu dra H. przewagę wartościowania ogólnego, co niezawsze jest bezpieczne, zwłaszcza że musi ono być zabarwione subjektywnie. Wartościowanie na podstawie szczegółowej analizy i w ścisłym z nią związku jest dla metodyki przedstawiania rzeczy niewątpliwie cenniejsze. Mówca uważa, że referent zbyt surowo osądził fasadę główną kościoła w Horodence, a niedość podniósł wartości fasady kośc. w Nawarji — obie w stosunku do najwyższego miejsca, które przypisał fasadom katedry ś. Jura.

Dr Hornung w odpowiedzi zaznacza na wstępie, że w referacie swoim, będącym tylko streszczeniem jego pracy, nie miał sposobności przytoczyć wszystkich powodów, które go skłoniły do zajęcia takiego a nie innego stanowiska. Odnośnie do cerkwi ś. Jura przytoczył szereg zabytków architektury kościelnej barokowej, uważanych za jej szczytowe punkty, poto, aby wykazać, że wcale nie są one wyższe od lwowskiej świątyni. Referent podkreśla fakt, że Merettini zrywa z wieżową fasadą, która u tamtych budowli ciągle powraca, że w ten sposób daje coś nowego. Referent nie może w każdym razie przytoczyć żadnego pierwowzoru dla cerkwi świętojurskiej. Fakt, że położenie katedry daje jej szczególny urok i podkreśla jej wrażenie, dowodzi tylko, że architekt umiał się liczyć z tym ważnym czynnikiem dostosowania budowli do podłoża i otoczenia, że gdzie indziej inaczejby się z tego wywiązał.

W końcu posiedzenia wybrano na następne trzechlecie prezesem Komisji dra Stanisława Tomkowicza, zaś wiceprezesem inż. Leonarda Lepszego.

Posiedzenie z dn. 18 grudnia 1931.

Dr Marjan Morelowski streścił swą pracę p. t. *Zabytki insygnjalne i kościelne XII wieku, związane z Bolesławem Kędzierzawym i ze szkołą Godefroid de Claire.*

Referent powołuje się na swój referat, przedstawiony na posiedzeniu Komisji dn. 10 kwietnia 1930, w którym zaznaczył, że zagadnienia naukowe, łączące się z koronami: 1) w Płocku na hełmie ś. Zygmunta i 2) w Krakowie na krzyżu skarbca katedralnego, wymagają dalszych badań. Oto krótkie ich streszczenie. Podtrzymując nadal pogląd, że korony te są książęcemi piastowskiemi koronami, uważa referent za konieczne poddać rewizji zbyt późne datowanie przez dyr. Stronera tych koron na pierwsze dziesiątki XIII w. oraz zbyt silne wiązanie ich ze szkołą Hugona d'Oignies. Wyjazd referenta do Belgji i dalsze studja oraz najnowsze materjały i publikacje naukowe zagraniczne z r. 1931 skłoniły referenta do wprowadzenia ważnych modyfikacyj w jego pierwotnych poglądach. Idąc w części za wskazówką p. Ferd. Courtoy, spostrzegł referent, zwłaszcza przy badaniach własnych w Tournai, że korony nasze wykazują związki ze stylem mistrza starszego, a mianowicie Nicolas de Verdun. Informacje o tem podał referent do druku nowego wydania wielkiej monografji biskupa Nowowiejskiego »Płock« (1931 r.). Zakradło się tam jednak parę pomyłek w streszczeniu dochodzeń, które zresztą dalej referent prowadził i które niniejszem przedstawia. Okazało się, że związki ze stylem Hugona d'Oignies i Nicolas de Verdun są to pokrewieństwa, wynikające tylko ze wspólnego źródła. Po zebraniu obfitego materjału porównawczego fotograficznego, w części niepublikowanego, dochodzi referent do przekonania, idącego dalej niż zapatrywanie p. F. Courtoy, a mianowicie, że wszystkie trzy korony reprezentują tak dalece styl szkoły Godefroi de Claire, że datę ich należy stanowczo przesunać na czas około połowy XII wieku. Chodzi tu o grupę zabytków z nad Sambry i Mozy, której autorem lub współautorem jest współczesny Godfrydowi de Claire mistrz ołtarza przenośnego z opactwa Stavelot (obecnie w Brukseli), w którem to opactwie pracował też sam Godfryd. Wspomniany jego, nieznany z imienia, towarzysz pracy, jest też autorem, między innemi, statuetki »Prudentia« (w Luwrze), która łącznie z innemi dziełami rzuca też niespodziane światło na publikowaną przez dyr. Koperę oprawę ewangeljarza ks. Anastazji, niedawno odzyskanego z Rosji. Związki stylowe są tak silne, że może tu być mowa wręcz o bezpośrednim udziale tego towarzysza słynnego Godfryda w wykonaniu owej oprawy. Korony zaś nasze znajdują się w bezpośrednim związku z warsztatami Godfryda i owego mistrza ołtarzyka przenośnego ze Stavelot. Wobec jego roli w stosunku do ewangeljarza płockiego i wyraźnego związku z czasami Bolesława Kędzierzawego i biskupa płockiego Aleksandra z Malonne, oraz z pochodzeniem tego ostatniego można przyjąć, że korony z krzyża skarbca katedry krakowskiej i korona płocka były wykonane przez uczniów szkoły Godfryda dla Bolesława Kędzierzawego i jego żony. Osobliwie uzupełniają się te badania studjami nad Szczerbcem, co do którego już dr St. Tomkowicz dostatecznie silnie uwydatnił zebrane przezeń dowody, że może on być uważany za autentyczny. Mając natomiast wątpliwości co do tezy tak zasłużonego skądinąd ś. p. Sadowskiego, jeśli chodzi o datowanie Szczerbca na początek XIII wieku, i widząc w nim cechy stylowe co najmniej z połowy XII wieku, referent zasięgnął opinji prof. Wł. Semkowicza co do datowania i autentyczności napisów na zabytku. Na podstawie swoich studjów paleo- i epigraficznych prof. Semkowicz uznał, że napisy i litery na Szczerbcu mają wszelkie

cechy autentycznych z czasów Bolesława Kędzierzawego; epigrafika zaś zabytków sztuki niemieckich i wallońskich z tego czasu daje, zdaniem referenta, ponowne potwierdzenie zapatrywań prof. Semkowicza. Pozostają wprawdzie jeszcze pewne dodatkowe studja raczej techniczne do przeprowadzenia nad Szczerbcem, im dłużej jednak referent go bada, tem bardziej utwierdza się w zapatrywaniu, że trudno byłoby jego nieautentyczność wykazać. W przeciwieństwie do naszych trzech koron Szczerbiec zdradza cechy sztuki niemieckiej, zdaniem Sadowskiego nadreńskiej z pocz. XIII w., zdaniem zaś referenta raczej westfalsko-nadreńskiej XII w., bliskiej szkoły z Paderborn. W każdym razie wszystko przemawia za tem, że Szczerbiec i dwie krakowskie korony są książęco-insygnjalnemi pamiątkami po Bolesławie Kędzierzawym, zaś korona płocka, jeśli nie jest współczesna, to bardzo nieznacznie późniejsza.

W dyskusji prof. Semkowicz rozwinął charakterystykę pisma na Szczerbcu i uzasadnił bliżej podstawy, które pozwalają to pismo odnieść raczej do XII wieku, ściślej mówiąc do połowy XII w., niż do XIII, jak to dotąd przyjmowane. Nosi to pismo jeszcze cechy wybitnie romańskie i pozostaje najbliżej pisma, rytego na innych tego rodzaju metalowych naszych zabytkach z XII w. (Trzemeszno, Kalisz). Napis na sztabce bocznej, wymieniający księcia Bolesława, najlepiej odpowiada Bolesławowi Kędzierzawemu, gdyż Krzywousty nie byłby określany jako książę dzielnicowy, a poza nimi niema w XII w. innego księcia Bolesława, z którymby ten napis i tytuł dał się związać. Natomiast, co się tyczy ewangeljarza księżnej Anastazji, to mówca nie wiązałby go z Wierzchosławą, żoną Bolesława Kędzierzawego, która poza późną wzmianką u Długosza nigdzie współcześnie nie występuje w źródłach jako Anastazja. Mówca sądzi, że raczej odnieść należy ewangeljarz do Anastazji, córki Mieszka Starego. Nie może tu odgrywać żadnej roli fakt, że ewangeljarz ten w pocz. XIX w. był w Płocku, gdzie nie musiał się znajdować od początku, ale mógł się tam dostać i później. Prof. Semkowicz zwraca uwagę, że figura Ukrzyżowanego na oprawie, dziś oderwana, istniała jeszcze w dolnej części, gdy ją reprodukował dyr. Kopera (Sprawozdania Kom. Hist. Szt. VII, str. 42. Kraków 1906). Otóż typ Ukrzyżowanego z nogami przybitemi już jednym gwoździem i silnem zgięciem kolan odpowiada raczej późniejszej epoce z pierwszej połowy w. XIII, co właśnie przemawia za związkiem ewangeljarza z Anastazją, córką Mieszka Starego, zmarłą ok. r. 1240.

Podnosząc trafność uwag prelegenta, tyczących się Szczerbca, i bardzo przekonywujące wywody jego w odniesieniu do koron, nie radziłby mówca wciągać do tego zespołu ewangeljarza księżnej Anastazji i łączyć go z Bolesławem Kędzierzawym oraz jego epoką

BIBLIOTEKA POMITECHNIK