STANISŁAW TOMKOWICZ

Dnia 11 marca 1933 r. śmierć zabrała Stanisława Tomkowicza, jednego z najwięcej zasłużonych uczonych i przez społeczeństwo szanowanych obywateli.

Tomkowicz urodził się w Krakowie dnia 28 maja 1850 roku, jako syn Apolonjusza i Marji z Wężyków, córki kasztelana Franciszka, znanego poety, autora »Okolic Krakowa«. Po ukończeniu niemieckiego podówczas Gimnazjum św. Anny studjował na Uniwersytecie Jagiellońskim germanistykę pod kierunkiem ks. Tomasza Bratranka. Stopień doktora filozofji otrzymał w roku 1874. W ośmdziesiątych latach ubiegłego wieku, pod wpływem Marjana Sokołowskiego i Władysława Łuszczkiewicza, przerzucił się ostatecznie na pole dziejów sztuki i konserwacji zabytków. Podówczas nie można było jeszcze myśleć o syntezach. Za przykładem Łuszczkiewicza i Sokołowskiego, tych dwóch twórców polskiej historji sztuki, Tomkowicz wszedł na drogę analitycznych monografij i gromadzenia materjałów w formie komunikatów, przyczynków i t. p., by stworzyć podstawę do przyszłych realnych syntez, większy jednak nacisk niż tamci położył na publikowanie materjałów archiwalnych.

Umiłowanie zabytków sztuki nietylko dla ich wartości naukowej i artystycznej, ale i jako pamiątek naszej przeszłości, zrobiło zeń największego polskiego konserwatora. Bezinteresowne i bardzo gorliwe ratowanie zabytków przez długi szereg lat zabarwiło rzec można w swoisty sposób prawie całą jego działalność naukową.

Stąd płynęło wczesne zainteresowanie się niezmiernie doniosłą sprawą inwentaryzacji zabytków. Zinwentaryzował powiaty: krakowski, gorlicki i grybowski, zebrał materjały do inwentaryzacji nowotarskiego, krośnieńskiego i jasielskiego oraz Zamojszczyzny, wreszcie wspólnie z Leonardem Lepszym ogłosił inwentaryzację krakowskiego kościoła dominikanów. Gdy wdrożono prace przygotowawcze do odnowienia zamku królewskiego na Wawelu, Tomkowicz w myśli stworzenia racjonalnej podstawy do tego trudnego przedsięwzięcia podjął studja w archiwach polskich i zagranicznych, zbierał plany, dawne widoki i — o ile to było podówczas możliwe — badał mury. Z tychto konserwatorskich założeń powstało największe jego dzieło, »Wawel«, odznaczone przez Akademję Umiejętności nagrodą im. Barczewskiego. Ratując od zagłady zabytki sztuki, ratował tem samem naukowy materjał dla historyków sztuki, których bez zabytków niema. Kronika konserwatorska, prowadzona przez niego w »Kalendarzu Czecha« i w wydawnictwach wiedeńskiej Komisji Centralnej, to kopalnia wiadomości o stanie dzieł sztuki w danej chwili i zmianach, jakim w czasie odnowień ulec musiały.

Działalność naukowa Tomkowicza była wszechstronna. Nie zamykał się ani w jednej epoce, ani w jednym dziale sztuki. Niepodobna tu wymieniać wszystkich prac Zmarłego[1], przypomnieć jednak należy bardzo gruntowne i krytyczne monografje poszczególnych zabytków, jak zamek Wołek, kolegjata św. Jana Chrzciciela w Skalmierzu, w której odnalazł resztki budowli romańskiej, szpital św. Ducha w Krakowie, »Prałatówka« kościoła Marjackiego, której odkrył architekta, zamek w Pieskowej Skale, pałac Wielopolskich w Krakowie, klasztor św. Jadwigi na Stradomiu, zamek i kościół w Ołyce, cudowny obraz Matki Boskiej Częstochowskiej, wreszcie poważne studjum o gmachu Bibljoteki Jagiellońskiej. Spośród prac konstrukcyjnych na naczelne miejsce wysunąć przyjdzie monografję zamku Ossolińskich Krzyżtopór, w której autor na większą skalę posłużył się analizą porównawczą, opartą na znajomości sztuki zagranicznej.

Jedną z najwięcej żywotnych prac Tomkowicza są »Przyczynki do historji kultury Krakowa w pierwszej połowie XVII wieku«, zawierające mnóstwo nieznanych przedtem wiadomości o architektach, rzeźbiarzach, malarzach, złotnikach i stolarzach artystycznych owej epoki.

Tomkowicza pociągała także i historja kultury. Interesował się pogrzebem zamożnego mieszczanina krakowskiego w XVII w., włoskimi kupcami w Krakowie w XVII i XVIII w., szkołami w Polsce, fabrykantami instrumentów muzycznych w Krakowie, napisami na domach krakowskich, staremi planami Krakowa, historją muzyki w Krakowie. Ikonografji i legend dotyczy ciekawe studjum o św. Wilgefortis albo Frasobliwej w związku z obrazem w kościele św. Salwatora na Zwierzyńcu.

Niemałą zasługą Zmarłego było szerzenie umiłowania pamiątek przeszłości naszej zapomocą prac popularnych w najlepszem tego słowa znaczeniu, bo napisanych bardzo przystępnie, a opartych najczęściej na własnych gruntownych badaniach. Barwnie opowiadał miłośnikom dawnej sztuki o Tyńcu, Bielanach, galerji portretów biskupich w krużgankach krakowskiego klasztoru franciszkanów, Raciborowicach, wewnętrznem urządzeniu zamku krakowskiego i jego losach, ulicach i placach

[1] Bibljografja prac naukowych Tomkowicza, zestawiona przez dra Jerzego Szablowskiego, została ogłoszona w XXV tomie »Rocznika Krakowskiego«.

Krakowa i t. p. Prace te pojawiały się w »Bibljotece Krakowskiej«, wydawanej przez Towarzystwo Miłośników Historji i Zabytków Krakowa, którego Tomkowicz od samego początku był najczynniejszym współpracownikiem. Z popularyzatorską działalnością Tomkowicza wiąże się bardzo blisko działalność recenzyjna. Przez długi szereg lat był on niemal jedynym recenzentem naukowych prac z zakresu historji sztuki, a zawsze życzliwym i sprawiedliwym.

Osobna karta w życiu Tomkowicza to jego owocna działalność w Komisji Historji Sztuki Polskiej Akademji Umiejętności. Był jej współpracownikiem od r. 1874, sekretarzem w latach 1882—1890, wreszcie przewodniczącym przez ostatnich dwadzieścia dwa lat swojego życia. W szeregu przewodniczących tej Komisji, założonej w roku 1873, a więc równocześnie z Akademją Umiejętności, zajął on miejsce wybitne.

Po pracach przygotowawczych, prowadzonych za pierwszego przewodniczącego, Lucjana Siemieńskiego (1873—1877), wychodzi w roku 1879 tom pierwszy »Sprawozdań Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce«, poświęcony J. I. Kraszewskiemu w pięćdziesięciolecie jego pracy literackiej. W przedmowie czytamy: »bierze na siebie Komisja rozpowszechnienie poważnych prac na polu sztuki przeszłości, wydawanie materjałów do dziejów sztuki w rysunkach zabytków architektury, rzeźby i malarstwa, jak niemniej ogłaszanie piśmiennych źródeł archiwalnych do tychże dziejów, w błogiej nadziei, że się w ten sposób przyczyni do rozszerzenia gruntownych wiadomości, trafnego sądu i zamiłowania w sztuce krajowej«. Programowi temu Komisja w ciągu swojego już sześćdziesięcioletniego istnienia pozostała wierną. Dotrzymała też zapowiedzi, że program swój, ograniczony zrazu do »epoki średniowiecza i wczesnego odrodzenia«, sczasem na epoki późniejsze rozszerzy. To zacieśnienie nie może zadziwiać. Wszak barok, nazywany podówczas zepsutym smakiem, dopiero pod koniec ośmdziesiątych lat ubiegłego wieku zaczął w nauce dopominać się o swoje prawa. Jakób Burckhardt w pierwszem wydaniu »Der Cicerone« (1855) podał wprawdzie trafną charakterystykę baroku, ale ocenił go nieżyczliwie. Także i Henryk Wölfflin, który charakterystykę Burckhardta w »Renaissance und Barock« (1888) świetnie rozwinął, mimo wysiłków objektywnego wartościowania, do baroku ustosunkował się przecież jeszcze z rezerwą.

W okresie ześrodkowania badań Komisji na średniowiecze i wczesny renesans wystąpiła w pełni działalność Władysława Łuszczkiewicza, drugiego z rzędu prezesa (1878—1890), który w najcięższych warunkach przejechał Polskę wszerz i wzdłuż, a niezmiernie cenne wyniki swoich badań nad sztuką średniowieczną, w szczególności zaś nad architekturą romańską, ogłaszał w wydawnictwach Komisji. Równocześnie z objęciem przewodnictwa przez Łuszczkiewicza zaczyna się działalność naukowa Marjana Sokołowskiego, od roku 1878 docenta, a niebawem (1882) pierwszego profesora historji sztuki w Uniwersytecie Jagiellońskim. Urzeczywistnienie zapowiedzi rozszerzenia zakresu badań Komisji przypadło w udziale dopiero Sokołowskiemu, w którego ręce Łuszczkiewicz złożył przewodnictwo w roku 1890. Zasięg zainteresowań naukowych Sokołowskiego, obdarzonego bardzo silną indywidualnością i działającego z inicjatywą twórczą, był ogromny. Za jego prezesury badania objęły także sztukę XVII i XVIII wieku, pojawiły się prace z zakresu sztuki dekoracyjnej i przemysłu artystycznego, a nawet sztuki ludowej. Żadna epoka, żaden dział sztuki nie pozostały obce Komisji. Sokołowski wprowadził do niej liczny zastęp wykształ-

conych przez siebie młodych uczonych. Razem ze starszą generacją zasłużonych współpracowników Komisji pracowali oni dla niej gorliwie, pociągnięci entuzjazmem swojego mistrza. Wraz z szerokim, przez Sokołowskiego zakreślonym programem odziedziczył ich Tomkowicz, wybrany przewodniczącym Komisji po śmierci Sokołowskiego w r. 1911. Zastęp współpracowników Komisji powiększał się w dalszym ciągu siłami fachowemi, które po odzyskaniu niepodległości wydawały oprócz Krakowa i Lwowa także katedry historji sztuki na nowych uniwersytetach. Z drugiej jednak strony działalność Tomkowicza padła na czasy ciężkie. Wojna i jej skutki, jak odcięcie od zagranicznego ruchu naukowego, utrudnienie, a często nawet uniemożliwienie tak niezbędnych podróży nietylko zagranicę, ale i po kraju, dewaluacja, a wreszcie, już pod koniec prezesury Tomkowicza, niebywały w dziejach świata kryzys gospodarczy, wszystko to nie mogło sprzyjać naszej nauce. Ruch wydawniczy słabnął, były nawet chwile zastoju, przecież jednak energja, ofiarność i silna wola polskich historyków sztuki zdołały nietylko podtrzymać ten dział wiedzy, ale nawet niebawem przywrócić mu wysoki poziom. I Tomkowicz, jako przewodniczący Komisji, z tego poziomu nie zeszedł. Zabiegał gorliwie o jaknajlepsze prace do wydawnictw Komisji i bardzo bolał nad tem, gdy mu brak funduszów nie pozwolił ogłosić jakiejś poważnej rozprawy. Świecił przykładem wytrwałej, ofiarnej i bezinteresownej pracy, wynikami swoich badań i licznych podróży naukowych po kraju dzielił się z Komisją, A były to wyniki bardzo obfite i ważkie. Za jego prezesury ukończono druk ósmego tomu »Sprawozdań«, zaczęty przez Sokołowskiego, wydano tom dziewiąty oraz pięć tomów »Prac Komisji Historji Sztuki«, trzy tomy »Źródeł do Historji Sztuki i Cywilizacji w Polsce« (tom pierwszy był wydrukowany jeszcze za czasów Sokołowskiego), dwa tomy »Zabytków sztuki w Polsce« w opracowaniu Tomkowicza, Lepszego i Kopery, wreszcie — osobno — Juljana Pagaczewskiego »Gobeliny polskie« i Adama Bochnaka »Ze studjów nad rzeźbą lwowską w epoce rokoka«. Plon to, jak na tak ciężkie czasy, niemały. Dla Komisji Historji Sztuki, jak wogóle dla Polskiej Akademji Umiejętności, Tomkowicz pracował z pełnem oddaniem się i poświęceniem, bo oprócz kultu dla nauki miał dla Akademji szczególniejszy sentyment. Z jej założycielami łączyły go bliskie stosunki; był wnukiem kasztelana Franciszka Wężyka, który dawnemu Towarzystwu Naukowemu darował dom przy ulicy Sławkowskiej, dzisiejszą siedzibę Akademji, powstałej z tego Towarzystwa.

Już sama tylko praca naukowa i konserwatorska mogłyby wypełnić życie, Tomkowicz jednak, współczuciem dla nędzy ludzkiej wiedziony i w poczuciu obywatelskiego obowiązku, rozwinął wydatną działalność także i na polu charytatywnem. Dzieło życia Zmarłego jest więc piękne i bardzo doniosłe. Pracował wyłącznie w Krakowie, któremu był całą duszą oddany. Były mu drogie dzieła sztuki całej Polski, przecież jednak zabytki Krakowa są motywem przewodnim jego działalności zarówno naukowej, jak i konserwatorskiej. Kraków go wydał, środowisko krakowskie zrobiło go takim, jakim był. Społeczeństwo, któremu się dobrze zasłużył, darzyło go uznaniem. Historycy sztuki wybili na jego cześć medal w ośmdziesiątą rocznicę urodzin, Towarzystwo Miłośników Historji i Zabytków Krakowa zamianowało go swoim członkiem honorowym, był nadto komandorem orderu »Polonia Restituta« i papieskiego orderu św. Grzegorza. Cześć jego pamięci.

Juljan Pagaczewski.

ADAM CHMIEL

Niespełna rok po zgonie ś. p. Stanisława Tomkowicza odszedł w zaświaty drugi wybitny znawca dziejów dawnej stolicy Polski i jej zabytków, długoletni dyrektor Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa, ś. p. Adam Chmiel. Nie był on krakowianinem z pochodzenia, urodził się w Słomniczkach (pow. miechowski) w r. 1865, ale w Krakowie przebywał stale od młodych lat, tu odbył studja gimnazjalne (u św. Anny) i ukończył wydział filozoficzny na Uniwersytecie Jagiellońskim. Umiłowanie przeszłości skierowało go do skromnego, lecz dającego możność pracy naukowej zawodu archiwisty. W r. 1890 obejmuje stanowisko asystenta w Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa i pracuje w tej instytucji bez przerwy przez lat przeszło 43, prawie do chwili zgonu 12 lutego 1934. Wstąpił do Archiwum w momencie, gdy pod kierunkiem ś. p. Stanisława Krzyżanowskiego zaczęło się ono przekształcać na nowoczesną placówkę naukową. W tej pracy reorganizacyjnej Chmiel brał czynny i wybitny udział, a w r. 1917 stanął naczele wspomnianej instytucji. W roku 1901 został też archiwarjuszem Archiwum Senatu Akademickiego i historjografem Uniwersytetu Jagiellońskiego, nadto od r. 1910 był konserwatorem Rady Archiwalnej w Wiedniu. Zadanie swe jako archiwisty pojmował szeroko; nie ograniczał się do czynności czysto archiwalnych, jak gromadzenie, porządkowanie, inwentaryzowanie zbiorów i t. p., lecz opracowywał je naukowo i udostępniał światu uczonemu przez liczne wydawnictwa. Czerpał do nich materjały nietylko ze zbiorów samego Archiwum m. Krakowa, lecz także z innych zbiorów, gdyż również inne instytucje, jak

Akademja Umiejętności i Grono Konserwatorów Galicji Zachodniej, powierzały mu zadania wydawnicze, poznawszy jego niezmordowaną, benedyktyńską pracowitość oraz wybitne uzdolnienie w tym kierunku. W ten sposób powstało kilka większych wydawnictw Zmarłego, jakoto »Ustawy cen dla miasta Starej Warszawy od roku 1606 – 1627«, Kraków 1894, następnie »Album studiosorum Universitatis Cracoviensis« t. II i III, dalej ogłoszone w r. 1932 »Księgi radzieckie Kazimierskie 1369 – 1402«, następnie wydane przez Komisję Historji Sztuki Akademji Umiejętności »Źródła do Historji Sztuki i Cywilizacji w Polsce« t. I (Kraków 1911) i »Wawel t. II, materjały archiwalne do budowy zamku«, opublikowane w »Tece Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej« (Kraków 1913). Te dwa ostatnie wydawnictwa mają poważne znaczenie dla historji sztuki. Pierwsze z nich obejmuje rachunki dworu Zygmunta Augusta z lat 1544—1549 i 1552—1567, które zawierają liczne wzmianki o różnych przedsięwzięciach artystycznych, podejmowanych przez króla-mecenasa, o artystach pozostających w jego służbie i t. d. Drugie, okazałe rozmiarami wydawnictwo, przynosi obfite wiadomości do budowy zamku królewskiego na Wawelu, wybrane z rachunków wielkorządów krakowskich, dalej rozliczne urzędowe rewizje, lustracje i opisy szczegółowe zamku wawelskiego od XVI do XVIII w., wreszcie dokumenty dotyczące tego zamku z lat 1535—1828. Nie potrzeba się rozwodzić, jak wielką doniosłość posiadają powyższe materjały dla badań dziejów starodawnej siedziby królewskiej oraz rozlicznych dzieł sztuki i przemysłu artystycznego w niej pomieszczonych.

W pewnej mierze charakter wydawnictwa wykazują również monografje domów krakowskich, zainicjowane przez Zmarłego. Za życia jego wyszły ulice Florjańska, św. Jana i Sławkowska, wkrótce po śmierci ukazała się w druku ul Grodzka część I, ponadto w tece Zmarłego pozostały materjały do II części ul. Grodzkiej. Wszystkie te monografje podają wiadomości historyczne o wspomnianych domach od połowy XVI w., zaczerpnięte ze źródeł archiwalnych, przytaczając częstokroć *in extenso* szczegółowe lustracje wiertelników miejskich, które pozwalają zdać sobie sprawę ze stanu i rozkładu tych budynków w dawnych wiekach. Przy sposobności autor opisuje też szczegółowo wszystkie zabytki sztuki i dawnego budownictwa, istniejące teraz lub dawniej we wspomnianych domach; monografje te zastępują więc poniekąd inwentarz zabytków przeszłości w starych domach mieszczańskich podwawelskiego grodu. Szkoda wielka, że przedwczesna śmierć nie pozwoliła autorowi na opracowanie w powyższy sposób przynajmniej całego śródmieścia krakowskiego. Poza wspomnianemi dziełami dał on z tego zakresu tylko parę drobnych przyczynków, jak dwa artykuły o starych piwnicach w kamienicy L. orj. 23 w Rynku głównym oraz w kamienicy L. orj. 26 przy ul. Sławkowskiej (Il. Kurjer Codzienny z r. 1925 nr 68 i r. 1932 nr 60), tudzież artykuł o wyglądzie placu Szczepańskiego przed stu laty (I. K. C. r. 1925 nr 40). Powyższy cykl monografij, zapoczątkowany przez ś. p. Chmiela, nie tak łatwo znajdzie kontynuatora, gdyż mało który historyk posiada taką, jak Zmarły, gruntowną znajomość zabytków sztuki, która w związku z bystrym zmysłem spostrzegawczym pozwoliła mu opisywać wzorowo wszelkie pomniki sztuki i zabytki przemysłu artystycznego, aczkolwiek nie był fachowym historykiem sztuki. Toteż ś. p. Chmiel oddał poważne usługi tej gałęzi wiedzy nietylko przez publikowanie dotyczących materjałów archiwalnych, czyto w omówionych wyżej większych wydawnictwach, czyto w rozlicznych drobniejszych przyczynkach, jakoto wiadomości biograficzne o rodzinie Jana Matejki w »Czasie« z roku 1894 nr 269

lub o krakowskich fabrykantach pasów polskich (Spraw. Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VIII), albo o introligatorach cudzoziemskich i zamiejscowych w Krakowie w latach 1574–1646 (Exlibris, VII, z. 2), lecz napisał też szereg mniejszych i większych prac i artykułów o charakterze opisowym, zazwyczaj z dodaniem notatek archiwalnych. Niektóre z nich ubocznie tylko dotyczą dziejów sztuki, jak prace sfragistyczne i heraldyczne autora (najważniejsze: »Pieczęcie miasta Krakowa, Kazimierza, Kleparza i jurydyk krakowskich do końca XVIII wieku« w »Roczniku Krakowskim« t. XI, »Pieczęcie Uniwersytetu Jagiellońskiego« w »Rozpr. Wydz. Hist.-fil. A. U.« t. 60, »Barwa i chorągiew polska« w »Bibl. Krak.« nr 56, oraz »Godła rzemieślnicze i przemysłowe krakowskie«, w czasopiśmie »Przemysł i Rzemiosło«, r. I–II). Inne już wprost poruszają tematy, interesujące historyka sztuki. Tu należy studjum o kaflach średniowiecznych, znalezionych w Oświęcimiu (Teka Grona Konserw. Galicji Zach. t. II); zdaniem autora wyrobili je zdunowie śląscy (może bielscy lub cieszyńscy) w drugiej połowie XV w. W tej dziedzinie pisał jeszcze o kaflach warsztatu krakowskiego XIX w. (Przemysł, Rzemiosło i Sztuka, r. II). W rozprawie »Z hełmu wieży Marjackiej« (Rocznik Krak. t. XVI) przedstawia dzieje kilkakrotnych napraw szczytu wieży najdostojniejszej krakowskiej świątyni od r. 1478 do ostatniej restauracji w r. 1913. Dalej ś. p. Chmiel ma tę poważną zasługę, że jeden z pierwszych w Polsce zajął się dawnemi oprawami introligatorskiemi (Exlibris, I, z. 1), dając praktycznie impuls do powstania w naszej literaturze naukowej nowej gałęzi, która się później pięknie rozwinęła w studjach Birkenmajera, Piekarskiego i innych. Do tego tematu powrócił jeszcze po kilku latach, opisując oprawy introligatora krakowskiego Kaspra Rajmana (starszego) 1566—1600 (Przemysł i Rzemiosło, I, nr 1). Ciekawych wiadomości archiwalnych z tego zakresu dostarcza artykulik, drukowany w »Silva Rerum« r. 1928, który podaje z objaśnieniami inwentarz rzeczy introligatora krakowskiego Macieja Przywilckiego z r. 1587. Przemysłu artystycznego dotyczy również rozprawka p. t. »Krakowskie karty do gry XVI w.« (Rzeczy Piękne, r. II). Opisuje w niej autor te ciekawe również pod względem obyczajowym zabytki krakowskiego drzeworytnictwa, znalezione w oprawie jednego rękopisu Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa. Nadto cztery artykuły poświęcił autor kartom do gry z drugiej połowy XVIII w., przeważnie z fabryki J. C. Du Porta w Warszawie (Przemysł, Rzemiosło i Sztuka, r. II—V).

Omówione wyżej prace wydawnicze[1] oraz analityczno-opisowe przeważają stanowczo w twórczości naukowej Zmarłego; widocznie odpowiadały typowi jego umysłowości. Znacznie mniej skłonności ujawniał on dla pracy konstruktywnej, toteż pozostawił w swym dorobku niewiele stosunkowo rozpraw i dzieł o charakterze konstruktywno-syntetycznym; największą z nich jest monografja »Rzeźników krakowskich«, wydana w roku 1930, a zapewne najcelniejszą, pozostała w rękopisie praca o ustroju miasta Krakowa od roku 1791—1866, którą streścił w artykule, zamieszczonym w zbiorowem wydawnictwie p. t. Kraków w XIX wieku (Bibljoteka Krakowska nr 72).

Ważne usługi, jakie badaczom sztuki może oddać pracownik archiwalny tego pokroju, co ś. p. Chmiel, oceniła już wcześnie Komisja Historji Sztuki, czyniąc go

[1] Wspomnieć tu jeszcze należy o współudziale Chmiela w zbiorowem wydaniu dzieł Stanisława Wyspiańskiego, z którym łączyła go szczera przyjaźń.

w roku 1892 swoim współpracownikiem, sama zaś Polska Akademja Umiejętności w uznaniu zasług naukowych wybrała go w r. 1925 swym członkiem korespondentem. Uniwersytet Jagielloński nadał mu w roku 1932 stopień doktora filozofji *honoris causa*.

Brak miejsca nie pozwala opisywać szczegółowo wybitnej roli, jaką Zmarły odegrał w życiu kulturalnem Krakowa; dość wspomnieć, że był jednym z członków założycieli Towarzystwa Miłośników Historji i Zabytków Krakowa i jego długoletnim wiceprezesem. Z jego inicjatywy powstało przy Archiwum Aktów Dawnych osobne Muzeum Historyczne m. Krakowa, którego eksponaty w znacznej mierze sam zgromadził. Niezmordowana twórczość Zmarłego zapewnia mu zaszczytne miejsce w dziejach polskiej nauki, a również polscy historycy sztuki mają poważne powody, by jego nazwisko wspominać z szacunkiem i wdzięcznością. Cześć jego pamięci.

Mieczysław Niwiński.

SKŁAD KOMISJI HISTORJI SZTUKI

w dniu 31 grudnia 1933 r.

Przewodniczący: *dr Juljan Pagaczewski,* profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, członek korespondent Polskiej Akademji Umiejętności w Krakowie.

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

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

Helena d'Abancourt de Franqueville, bibljotekarka Bibljoteki P. A. U. w Krakowie.

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

Dr Zofja Ameisenowa, kierowniczka Zbioru Graficznego Bibljoteki Jagiellońskiej w Krakowie.

Dr Włodzimierz Antoniewicz, prof. Uniw. w Warszawie, członek korespondent P. A. U.

Dr Karol Badecki, wicedyrektor Archiwum Miejskiego we Lwowie.

Dr Zygmunt Batowski, prof. Uniw. w Warszawie.

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

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

Dr Ferdynand Bostel, em. dyrektor gimnazjalny we Lwowie.

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

Dr Kazimierz Buczkowski, kustosz Muzeum Narodowego w Krakowie.

Dr Adam Chmiel, dyrektor Archiwum Miejskiego w Krakowie, czł. koresp. P. A. U.

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

Dr Aleksander Czołowski, dyrektor Archiwum Miejskiego we Lwowie.

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

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

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

Dr Tadeusz Dobrowolski, dyrektor Muzeum Śląskiego w Katowicach.

Dr Jerzy Dobrzycki w Krakowie.

Dr Karol Estreicher, asystent Uniw. Jagiell. w Krakowie.

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

Dr Kazimiera Furmankiewiczówna w Krakowie.

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

Dr Mieczysław Gębarowicz, docent Uniw. Jana Kazimierza, kustosz Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie.

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

Dr Marjan Gumowski, em. dyrektor Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu.

Dr Zdzisław Jachimecki, prof. Uniw. Jagiell., czł. korespondent P. A. U. w Krakowie.

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

Dr Stefan Komornicki, docent Uniw. Jagiell., konserwator Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie.

Dr Feliks Kopera, prof. tyt. Uniw. Jagiell., dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie, członek korespondent P. A. U.

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

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

Dr Eugenjusz Kucharski, prof. Uniw. Jana Kazimierza we Lwowie, członek korespondent P. A. U.
Dr Alfred Lauterbach, dyrektor Państwowych Zbiorów Sztuki w Warszawie.
Dr Tadeusz Mańkowski, członek korespondent P. A. U. we Lwowie.
Dr Kazimierz Michałowski, prof. Uniw. w Warszawie.
Dr Wojsław Molè, prof. Uniw. Jagiell., członek korespondent P. A. U. w Krakowie.
Dr Marjan Morelowski, docent Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie.
Dr Józef Muczkowski, em. sędzia Sądu Apelacyjnego, prezes Towarzystwa Miłośników Historji i Zabytków Krakowa.
Dr Nikodem Pajzderski, dyrektor Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu.
Dr Fryderyk Papée, prof. tyt. Uniw. Jagiell., em. dyrektor Bibljoteki Jagiell., członek czynny P. A. U. w Krakowie.
Dr Leon Piniński, prof. honorowy Uniw. Jana Kazimierza we Lwowie, członek czynny P. A. U.
Dr Władysław Podlacha, prof. Uniw. Jana Kazimierza we Lwowie, członek korespondent P. A. U.
Dr Witold Rubczyński, em. prof. Uniw. Jagiell., członek korespondent P. A. U. w Krakowie.
Dr Stanisława Sawicka, kierowniczka Zbiorów Graficznych Bibljoteki Uniwersyteckiej w Warszawie.
Dr Władysław Semkowicz, prof. Uniw. Jagiell., członek czynny P. A. U. w Krakowie.
Dr Oskar Sosnowski, prof. Politechniki w Warszawie.
Dr Juljusz Starzyński w Warszawie.
Władysław Stroner, em. dyrektor lwowskiego Muzeum Przem. Artyst., Jaremcze.
Inż. Tadeusz Stryjeński, architekt w Krakowie.
Dr Jerzy Szablowski, asystent Uniw. Jagiell. w Krakowie.
Dr Tadeusz Szydłowski, prof. Uniw. Jagiell. w Krakowie.
Dr Adolf Szyszko-Bohusz, prof. Politechniki Warszawskiej, kierownik odnowienia Zamku na Wawelu w Krakowie.
Dr Stanisław Świerz-Zaleski, kustosz Państw. Zbiorów Sztuki na Wawelu w Krakowie.
Dr Władysław Tatarkiewicz, prof. Uniw. w Warszawie, członek korespondent P. A. U.
Dr Mieczysław Treter, docent Uniw. w Warszawie.
Dr Michał Walicki, adjunkt Politechniki w Warszawie.
Michał Witanowski w Piotrkowie.
Dr Stanisław Witkowski, prof. Uniw. Jana Kazimierza we Lwowie, czł. czynny P. A. U.

SPRAWOZDANIA Z POSIEDZEŃ ZA R. 1932, 1933

Posiedzenie z dnia 21 stycznia 1932 [1].

Przewodniczący poświęcił wspomnienie pośmiertne współpracownikowi Komisji ks. Józefowi Rokosznemu [2]. Obecni wysłuchali tego przemówienia stojąc.

Dr Tadeusz Dobrowolski przedstawił pierwszą część pracy p. t. *Kościół św. Stanisława w Starem Bielsku na Śląsku Cieszyńskim, przyczynek do dziejów gotyku w Polsce*. Praca ta ukazała się w całości w druku p. t. Kościół św. Stanisława w Starem Bielsku, Katowice 1932 (Wydawnictwa Muzeum Śląskiego w Katowicach, dział I, tom III).

Następnie ks. doc. dr Tadeusz Kruszyński przedstawił komunikat p. t. *Dary kardynała Fryderyka Jagiellończyka i jego grobowiec.*

Na podstawie inwentarza katedry krakowskiej z roku 1563 zestawił autor dokładny spis przedmiotów, ofiarowanych katedrze przez kardynała. Przedmioty te nie dochowały się do

[1] Streszczeń z prac, referatów i komunikatów, przedstawionych na posiedzeniach Komisji, dostarczyli sami autorzy. [2] Ks. Józef Rokoszny, urodzony dnia 1 września 1870 r. w Radomiu, zmarły dnia 1 grudnia 1931 roku w Rzymie, był prałatem-kustoszem Kapituły Katedralnej Sandomierskiej i szambelanem tajnym Jego Świątobliwości Piusa XI. Zmarły nie ograniczał się do pracy duszpasterskiej, lecz nadto interesował się zabytkami dawnej sztuki i sprawą ich konserwacji. W zarządzie diecezji sandomierskiej pełnił obowiązki konserwatora oraz członka komisji budowlanej. Współpracownikiem Komisji Historji Sztuki był od roku 1927. W IX tomie jej »Sprawozdań« (1915) ogłosił pracę p. t. Średniowieczne freski w katedrze sandomierskiej. *(J. P.)*.

naszych czasów; opisy tylko świadczą o ich bogactwie i wspaniałości. Inwentarz wymienia więc infułę, wysadzaną drogiemi kamieniami i ozdobioną figurkami ze złotej blaszki, dalej pastorał z posążkiem św. Stanisława, kapę z figuralnemi haftami wypukłemi, naszywanemi perłami, ornat sprawiony Fryderykowi przez brata, Władysława, króla węgierskiego, antependjum do ołtarza św. Stanisława, złoty kielich, wreszcie złoty krzyż, który kardynał otrzymał na prymicje od swojej matki, Elżbiety. Fryderyk był nadto współfundatorem relikwjarza na głowę św. Stanisława.

Dotąd nie zwrócono uwagi, że na górnej płycie grobowca kardynała Fryderyka Jagiellończyka († 1503) w Katedrze Wawelskiej, postaci św. Stanisława i Wojciecha w ujęciach architektonicznych są powtórzone dokładnie za św. Mikołajem i Erazmem z drzeworytu Dürera z czasu ok. r. 1508 [1], że więc i ta płyta nie może być wcześniejsza, gdy dotąd uważano, że pochodzi z czasów zaraz po śmierci kardynała i że jest najstarszą z prac Piotra Vischera w Krakowie. Na dolnej płycie jest podany jako fundator Zygmunt I i r. 1510, więc górnej i dolnej nie można oddzielać co do czasu.

Ks. doc. dr Kruszyński przedstawił komunikat p. t. *Jerzy Pencz, malarz tryptyku w kaplicy Zygmuntowskiej.*

Dr St. Komornicki w ostatniej pracy o kaplicy Zygmuntowskiej podał wiadomość, że w r. 1535 od agenta Seweryna Bonera w Norymberdze otrzymał zaliczkę na roboty z drzewa do tryptyku Herter, a za malowidła Georgius Pinczenstein [2]. Autor stara się wykazać, że w źródle dra Komornickiego zaszła co do brzmienia tych nazwisk nieścisłość: pierwsze ma brzmieć Georgius Hertenstein, a drugie Georgius Pencz. Wysoka wartość malowideł tryptyku wskazuje, że jego autorem mógł być rzeczywiście Pencz, jeden z »Kleinmeistrów«, uczeń Dürera, który około r. 1528 studjował w Rzymie rytownictwo u Marcantonia Raimondi. Te same, co w rycinach Pencza, znamiona dürerowskiej szkoły, obok wpływów włoskich, ukazują się w malowidłach tryptyku Zygmuntowskiego, ta sama kompozycja, ustawiająca główne osoby profilem ku sobie, a wgłębi osobę pośredniczącą, te same tu i tam są ruchy i takie same postaci Chrystusa i Ewy, wzorowane nietyle na Dürerze, jak raczej na Sodomie, Rafaelu i Peruzzim. Pencz, jedyny z norymberskiej szkoły, przejął się pojęciem portretu w rodzaju weneckim i klasycyzmem Bronzina, połączonym z niemieckim realizmem, toteż i na tryptyku osoby są dostojne i wspaniałe. Barwy mieniące, nadzwyczaj żywe i śmiało zestawiane, wyłaniają się z szarawobronzowawych jasnych tonów. — Co do wypukłorzeźb w srebrze po drugiej stronie tryptyku, to Flötner, który wykonał do nich modele w drzewie, trzymał się tylko najogólniej wzoru nadesłanego z Krakowa przez Jana Dürera, jak to wynika z takich szczegółów, że u św. Wojciecha wiosło zmienione jest przez nieznajomość na łopatę, a Piotrowin upodobnił się do spowitego w prześcieradło Łazarza. Ciekawe, że Pankracy Labenwolf, który w mosiądzu odlał wzory Flötnera, powtórzył bez zmiany Pokłon Pasterzy na nagrobku prałata Józefa Feierabenda w r. 1543, w kościele św. Gumberta w Ansbach.

Posiedzenie z dnia 11 lutego 1932.

Dr Michał Walicki przedstawił referat p. t. *Ze studjów nad malarstwem cechowem Ziemi Sądeckiej w XV wieku.*

Autor przedstawił materjał fotograficzny, obejmujący zabytki malarstwa, rozsiane przeważnie w Sądeczyźnie i w powiecie nowotarskim, a stanowiące wspólną stylistycznie grupę o niepowszedniem znaczeniu dla dziejów sztuki w Polsce. Są to ołtarze z Ptaszkowej, Kamionki Małej, Chomranic (Zdjęcie z krzyża) — wszystkie trzy w Muzeum Diecezjalnem w Tarnowie, — obraz z Kamionki Wielkiej i obraz z Korzennej (Ukrzyżowanie) w Muzeum Narodowem w Krakowie, ołtarze w Niedzicy, Łopusznej, obrazy w Bieczu (Misericordia Domini), w Zbylitowskiej Górze (tem sam temat), w Nowym Sączu (odkryte przez prof. W. Zarzyckiego skrzydła z legendą śś. Wojciecha i Jerzego), dwa obrazy z Podkarpacia w krak. Muzeum Narodowem (Katalog Kopery i Kwiatkowskiego nr 5 i 8), oraz dwa obrazy w Muzeum Łozińskiego we Lwowie (nieznanego pochodzenia). Na Spiszu pozostaje w ścisłym związku z tą grupą ołtarz w Maciejowicach (Matzdorf), na Śląsku obraz Zaśnięcia N. P. Marji w Długiej Wsi (Langendorf) i ołtarz w kościele św. Piotra w Zgorzelicach (Görlitz), w Czechach zaś ołtarz w Roudnicy i Hloubokiej. Wymieniony cykl ołtarzów powstał w okresie pierwszej i częściowo drugiej ćwierci XV wieku na podłożu idealistyczno-heroicznej sztuki

[1] Scherer V., Dürer. Klassiker der Kunst, IV. Stuttgart-Leipzig 1910, p. 226 B. 118. [2] Komornicki S. S., Kaplica Zygmuntowska w katedrze na Wawelu. Rocznik Krakowski, XXIII. Kraków 1932, p. 120.

wschodniej części środkowej Europy (w obszarze ekspansji artystycznej Czech na przełomie XIV i XV w.). Międzynarodowe cechy tego stylu utrudniają ściślejszą precyzację, tem bardziej że t. zw. czeski charakter stylistyczny dzieł tego czasu jest wyrażeniem nadużywanem; niedoceniana jest autonomiczność tej sztuki, która, mając za zadanie przyswojenie sobie malarskich zdobyczy trecenta, znalazła zbliżone rozwiązanie w całym pasie transalpejskim. Sceny pasyjne z Ptaszkowej, Niedzicy i Kamionki Wielkiej bliskie są np. obrazom nr 90 i 91 w Germ. Muzeum w Norymberdze (Rzeź Betleemska, Biczowanie), wykonanym na początku XV w. pod czeskim wpływem (Gebhardt, I, a i b). W ścisłym związku z tą grupą pozostaje bohemizujący styl ołtarza z Schotten (Back, LII), który dźwięczy jeszcze i w innych dziełach malarstwa Nadrenji (Seligenstadt). Naogół można podnieść silniejsze niż w Czechach (w okresie III stylu czeskiego) plastyczne modelowanie twarzy, brak pierwiastków wizyjnych, znanych z twórczości mistrza z Wittingau, realistyczną narracyjność scen hagjograficznych (męczeństwo św. Bartłomieja z Niedzicy i Kamionki Wielkiej, oraz śś. Jerzego i Wojciecha z Nowego Sącza). Znamionuje to raczej niemieckie poczucie formy, jak widzieć to możemy na przykładach przezwyciężenia przez nią włoskich doświadczeń (freski w kościele w Campill ad Bozen). W całej naszej grupie występuje ponadto stereotypowy skrót fizjognomiczny (ściągnięcie brwi jako wyraz bólu), oraz konsekwentnie przeprowadzany typ głowy Madonny. Najbardziej interesujące cechy formalne i ikonograficzne ujawnia tryptyk z Ptaszkowej (z lat około 1430), wyróżniający się typową dla swego czasu muzycznością rytmów dekoracyjnych, izometrycznem przedstawieniem scen grupowych oraz znamienną budową sceny Zaśnięcia N. P. Marji; eurytmja nimbów w tej scenie była powodem dawniejszych sądów o wpływach bizantyńskich w tym ołtarzu. Układ sceny Narodzin jest bliski obrazom z Grudziądza (Malbork), zaś sceny Modlitwy w Ogrojcu — rozległej grupie drzeworytów i obrazów z początku XV wieku, powstałej w promieniu sztuki górnoniemieckiej i austrjackiej. Obraz z Chomranic, którego czas powstania określa autor przypuszczalnie na pierwszą połowę XV wieku, jest zajmującym przykładem wpływów włoskich (Simone Martini, Giottino), i czeskich (Domanin) oraz tradycjonalizmu sądeckiej grupy (typ Madonny) obok dużej miary twórczego wysiłku artysty, nadającego całości obrazu interesującą skalę barwną, oraz samodzielnie komponującego postaci śś. Jana i Nikodema. Ołtarz z Kamionki Małej zastanawia swym daleko posuniętym linearyzmem, dzięki któremu postacie skrzydłowe są jakby powiększeniem inkunabułów graficznych, co się ujawnia w nieopracowaniu roślinności i rzutu draperji. Głowa św. Jana posiada pewne cechy prowincjonalnego malarstwa włoskiego końca XIV wieku, występujące również w obrazie ze Slavetina. O ekspansywnej sile grupy sądeckiej świadczą późniejsze obrazy z Iwanowic w Kaliskiem (około 1465) oraz z Racławic w Olkuskiem; ten ostatni z roku 1473.

W dyskusji doc. A. Bochnak przedkłada fotografje pominiętych przez autora obrazów, niewątpliwie w Nowym Sączu namalowanych, a mianowicie trzech Madonn: w klasztorze klarysek w Starym Sączu, w Przydonicy koło Nowego Sącza i w tarnowskiem Muzeum Diecezjalnem (z Cerekwi koło Bochni). W tych dziełach z połowy mniejwięcej XV wieku widzi doc. B. przy odrębnościach wyraźny związek z malarstwem czeskiem. Gdy idzie o schemat kompozycyjny, to można tu przytoczyć Madonnę z Desztny, znajdującą się w Galerji Towarzystwa Przyjaciół Sztuki w Pradze. Zapowiada, że do tej sprawy jeszcze powróci. (Zob. posiedzenie z dnia 26 października 1933 r.).

Następnie dr Walicki przedstawił referat p. t. *Domniemane dzieło Franciszka z Sieradza.*

Autor omówił środek dawnego, wielkiego tryptyku, pochodzącego z kościoła oo. bernardynów w Warcie, a przedstawiający scenę Wniebowzięcia N. P. Marji. Malowidło to, dobrze zachowane, odznacza się niezwykłemi zaletami formy, znamionując malarza, należącego do starszego pokolenia, który, wykonawszy swe dzieło około 1480 roku, zachował w postaciach apostołów wiele pierwiastków II stylu czeskiego. Kompozycja obrazu bliska jest obrazowi Adoracji Madonny kolońskiego malarza, zwanego »Meister der Verherrlichung Mariae«. Zwraca uwagę koloryt obrazu, utrzymany w zielono-żółto czerwonej tonacji, gwałtowne poruszenie psychiczne postaci apostołów, tworzących kontrast z płasko rozwiniętą, abstrakcyjną grupą Madonny i Chrystusa, oraz przeprowadzenie górskiego pejzażu, przeciętego parowem, z pustym grobem na pierwszym planie. Perspektywa tej kompozycji przypomina analogiczne dążenia Pachera i Jana Polaka. Malowidło mogłoby być dziełem głośnego malarza, zakonnika warteńskiego klasztoru, Franciszka z Sieradza, zmarłego w roku 1516. Jest ono wielkiej wagi przyczynkiem do znajomości sztuki w Polsce przedstwoszowskiej i ułatwi może zorjentowanie się w źródłach sztuki Jana Polaka.

Wkońcu dr Walicki omówił *Ołtarz fary w Warcie na tle problemu Mistrza Bodzentyńskiego Ołtarza.*

Ołtarz kościoła farnego w Warcie zachował wprawiony weń wcześniejszy tryptyk znacznych rozmiarów, pochodzący z lat około r. 1500, wzorowany w ogólnym swym układzie na Stwoszowym ołtarzu Marjackim w Krakowie; środek zajmuje scena Wniebowzięcia, na skrzydłach widnieją sceny Zwiastowania, Narodzenia, Adoracji Magów, Zmartwychwstania, Wniebowstąpienia i Zesłania Ducha św. Na tylnych stronach skrzydeł zachowały się sceny pasyjne. Predellę zdobi szereg półpostaci świętych. Pewne zbieżności kompozycyjne okazują ołtarze w Swidnicy i Tschirnau na Śląsku. Na bliższą uwagę zasługuje układ sceny Zwiastowania, rozwijający się na tle logji, oraz przedewszystkiem centralna scena Wniebowzięcia. Grób otwarty, zasypany kwiatami, ozdobiony u przodu malowanemi *en grisaille* postaciami proroków, stojący przed nim świecznik o typie dürerowskich lichtarzy, pełna niezrównanej wymowy interpretacja stanów psychicznych poszczególnych apostołów są zjawiskiem wyjątkowem w malarstwie cechowem polskiem. Autor podkreślił pokrewieństwo kwater bocznych ołtarza (Narodzenie i Adoracja) z ołtarzem bodzentyńskim, oraz występujące wpływy malarstwa turyngskiego (malarz z lat około 1480, znany z tryptyku w kościele dominikanów w Erfurcie — scena Wniebowstąpienia).

W świetle ołtarza w Warcie malarz ołtarza bodzentyńskiego nie pojawia się z próżni, lecz posiada już związane z nim podglebie artystyczne. Autor skolei zatrzymał się na ołtarzu bodzentyńskim, ustalając jego stanowcze znaczenie dla malarstwa cechowego w Krakowie na początku XVI w. i charakteryzując jego wyższość ponad znanemi dziełami tego warsztatu. Jako wytwór tego warsztatu wymienić należy obraz Zaśnięcia N. P. Marji w Muzeum Narodowem w Warszawie, jako zaś wytwór epigonów tego kierunku — obrazy z Kobylina i Chodowa. O wpływie, jaki wywarł ten warsztat, świadczy znaczna część produkcji cechowej krakowskiej, przedewszystkiem obraz wotywny z Kasiny Wielkiej w Muzeum Diecezjalnem w Tarnowie (z r. 1515), obraz św. Trójcy z Dębna, ołtarz z Tymowej, stwierdzające zupełne przyjęcie się w tem środowisku koncepcji Madonny bodzentyńskiego warsztatu.

W dyskusji prof. dr T. Szydłowski, wskazując na coraz liczniejsze wypadki odkryć, świadczące o bogactwie malarstwa cechowego w Polsce, zwraca się z zapytaniem do przewodniczącego, czy Akademja Umiejętności nie znalazłaby funduszu na wydanie całego materjału zabytkowego z zakresu malarstwa cechowego w osobnem wydawnictwie w rodzaju *Corpus Imaginum Medii Aevi.*

Przewodniczący czł. Tomkowicz uważa również projekt wspomnianego wydawnictwa za rzecz zewszechmiar uzasadnioną i potrzebną, niestety w obecnych warunkach z powodów finansowych niewykonalną.

Posiedzenie z dnia 25 lutego 1932.

Dr Tadeusz Mańkowski przedłożył pracę p. t. *Zachód i Wschód w tkactwie polskiem XVII wieku (tkacze Koniecpolskich).*

W pierwszej połowie XVII wieku wzorem dla warstw kulturalnych krajów na północ od Alp jest typ flamandzkiego i holenderskiego patrycjusza, jego sposób życia i bycia, jego smak i moda. Kultura ówczesnych Niderlandów wchłonęła w siebie pierwiastki włoskie i przetworzyła je na swój sposób. Dla czerpania z niderlandzkich źródeł kultury przedsiębrali podróże także liczni Polacy. Królewicz Władysław bawi tam w r. 1624—26, Flandrję i północną Francję zwiedza między innymi w r. 1607 późniejszy hetman wielki koronny Stanisław Koniecpolski. Na jego zamierzeniach kulturalnych zaważyły też wpływy północne, widoczne potem w architekturze i urządzeniu wnętrz zamku w Podhorcach.

Koniecpolski w ufortyfikowanem przez siebie kresowem mieście Brody umyślił stworzyć na wielką skalę przemysł tkacki. Pośrednikiem w sprowadzaniu przez Gdańsk z Flandrji tkaczów i materjałów tkackich był wybitny filozof i teolog Marcin Ruar, hołdujący arjanizmowi, do którego skłaniał się i Koniecpolski, dalej rezydent Stanów Niderlandzkich w Gdańsku, Piotr Pelsius i inni. Za ich pośrednictwem przybyli do Polski w r. 1641 dwaj fachowi tkacze, Abraham Fentzelius i Joachim Fiberantius, ten ostatni biegły w barwieniu jedwabiu. Jak wynika z korespondencji hetmana Koniecpolskiego z Ruarem i ze świadectwa historyka gdańskiego Pastoriusa, w roku 1642 przy pomocy jednak innych, znów z Flandrji sprowadzonych tkaczy (Ofenberg), doszło do uruchomienia w Brodach warsztatów tkackich. W myśl umowy chodzić miało o wytwarzanie tkanin jedwabnych, przetykanych złotem i srebrem, oraz różnych innych na wzór włoski.

Wytwórczość manufaktury tkackiej Koniecpolskiego w Brodach z surowca (jedwabiu) sprowadzanego lądem i morzem z Zachodu, zapewne z Włoch i Hiszpanji, okazała się zbyt kosztowną. Koniecpolski zatem, który po klęsce cecorskiej przebywał przez 4 lata w niewoli tureckiej i znał Wschód muzułmański, zaczął wspólnie ze swymi flamandzkimi

tkaczami przemyśliwać nad zastąpieniem materjału tkackiego, zwłaszcza jedwabiu, sprowadzanego z Zachodu, jedwabiem wschodnim, przedewszystkiem perskim. Nie poprzestano jednak na surowcach, sprowadzono też ze Wschodu i tkaczy. Byli nimi Grecy spod panowania tureckiego, jak Manuel z Korfu (Korfiński), Konstanty ze Stamato (Stamowski) i inni, którzy przeszczepili do Brodów na grunt polski sztukę tkacką Wschodu. Tkackie wyroby o typie wschodnim wypierają też wkrótce wzorowane na flamandzkich.

Idąc o krok dalej, Koniecpolski zaprowadza na miejscu także hodowlę jedwabników i plantację morw, a następny właściciel Brodów, wojewoda sandomierski Aleksander Koniecpolski, pielęgnuje nadal przemysł tkacki. W r. 1659 stwierdza panegirysta Żyznowski, że w Brodach wyrabia się tkaniny na wzór perski *ac si in ipsa Perside*. Były to różnobarwne tkaniny jedwabne, obicia materjalne *(tapetia)*, opony lub kobierce *(peristromata)* i inne rodzaje tkanin *(aliaque Phrygii operis tegumenta)*.

Spośród przybyłych ze Wschodu greckich tkaczy szczególnie doniosłą działalność rozwinął Manuel Korfiński. Zdołał on nietylko warsztaty swe rozszerzyć poza Brody i usadowić się także we Lwowie, gdzie znalazł możnego protektora w innym znów członku rodziny Koniecpolskich. Krzysztofie, wojewodzie bełskim, ale także wykształcił szereg miejscowych tkaczy. Korfiński i jego czeladnicy wyrabiali szczególnie złotogłów, stąd on sam zwany był »złotogławnikiem«, a jego polscy i ruscy czeladnicy »złotogławniczkami«. Wśród nich wymienić należy Jacka, syna Łukasza Suchodolskiego, Tymka, syna Wasyla Grabarza, Jana Przyłuckiego, niejakiego »Piotra magistra starszego złotogłów robiącego« i innych.

W ten sposób przemysł tkacki, oparty na wschodnich wzorach, zwłaszcza przemysł złotogłowniczy, nie jest pozbawiony dalszego ciągu. Tradycje jego znajdziemy w Brodach w wyrobie pasów polskich jeszcze w XVIII w. Nie jest wykluczone, że prócz Koniecpolskich także inne rody możnowładcze przedsiębrały podobną inicjatywę, i pod tym względem pozostaje otwarte pole do badań. W każdym razie dotychczasowe dane prostują mniemanie, jakoby dopiero w epoce Sobieskiego i w ówczesnem wojennem zetknięciu się Polski ze światem kultury muzułmańskiej, w łupach zdobytych na Turkach pod Wiedniem, szukać należało źródeł wpływów Wschodu na tkactwo polskie.

Trudną jest rzeczą sprawdzić wśród rozprószonych po zbiorach i muzeach tkanin wyroby tkaczów Koniecpolskich. Nie posiadamy dotąd kryterjów, któreby pozwoliły odróżnić je od innych, wprost sprowadzanych ze Wschodu. Może w przyszłości staranny rozbiór ornamentu, przy pomocy oka wyszkolonego porównaniem znacznej ilości tkanin XVII w., pozwoli kiedyś wyodrębnić typ tkanin wytwórni brodzkiej.

Wpływy wschodnie na sztukę tkacką w Polsce, na wyrobienie się pewnych znamiennych typów ornamentu — to tylko jeden szczegół w obszernem zagadnieniu kulturalnego przechylania się polskiego społeczeństwa XVII wieku ku Wschodowi; to przechylenie było jednym z czynników przy wytworzeniu się panującego typu szlachcica-Sarmaty, którego sposób myślenia miał odegrać ważną rolę w Polsce przez przeciąg półtora stulecia.

Gdy na Zachodzie naśladownictwo sztuki Wschodu pozostaje w związku z właściwem barokowi dążeniem do pewnego interesującego dziwactwa i jest naśladowaniem czysto zewnętrznej, dekoracyjnej jej strony, to dla nas sztuka Wschodu była czemś bliskiem i zrozumiałem, odpowiadającem polskim skłonnościom wrodzonym. Dla Polaka-Sarmaty był smak orjentalny czemś zgóry sympatycznem, i w tem umiłowaniu poszliśmy dalej od Zachodu, zastosowując orjentalizm do życia i sztuki, wprawdzie nie tej wielkiej, której rozwinąć nie było nam danem, lecz małej i rodzimej, wnikającej jednak głęboko w upodobania i sposób patrzenia, sztuki, na jaką nas było stać, przejawiającej się między innemi w dekoracji tkanin.

W dyskusji czł. Tomkowicz nadmienił, że rozprawa dra Mańkowskiego dotyczy niemal wyłącznie strony archiwalnohistorycznej, a pominięta została w niej kwestja samych tkanin, która dla historyka sztuki miałaby szczególne znaczenie.

Doc. dr Bochnak, wspominając o trudności w rozróżnianiu tkanin, wykonanych w Polsce pod wpływem wschodnim od sprowadzanych ze Wschodu, przypuszcza, że gdyby się ściśle ustaliło, jakim przemianom uległy ornamenty wschodniego pochodzenia w haftach polskich, i gdyby te ornamenty w takiej zmienionej interpretacji udało się odnaleźć na pewnych tkaninach, to te tkaniny możnaby uznać na podstawie stylu za wykonane w Polsce. Doc. Bochnak podaje nadto wiadomość o ornacie w kościele parafjalnym rzymskokatolickim w Stanisławowie, którego kolumna jest wykrojona z bardzo pięknego, tkanego czapraka wschodniego o motywach perskich.

Prof. dr Molè uważa, że trudno będzie wyróżnić tkaniny wschodnie od robionych w Polsce przez robotników przybyłych ze Wschodu, gdyż ci ostatni — jak sądzi — nie zmieniali swych wzorów tkackich, względnie sposobów tkania. Prof. Molè sądzi też dlatego, że wiele tkanin, uważanych za sprowadzone ze Wschodu, zostało w Polsce wykonanych.

Dr Komornicki podnosi, że dr Mańkowski daje zupełnie nowy materjał, gdyż od czasu, jak wydane zostały w »Sprawozdaniach« inwentarze zamku dubieńskiego z roku 1616, nie opublikowano więcej dokumentów, któreby ilustrowały działalność tkaczy w Polsce. Przypomina, że inwentarze te wzmiankują o dywanach polskich i wschodnich. Sprawa techniki przy odróżnianiu tkanin wschodnich od wykonanych w Polsce przez sprowadzonych ze Wschodu tkaczy nie jest drugorzędna. Tkaniny, wykonane w Polsce w XVIII w., zwłaszcza pasy, mają skręt płócienny w przeciwieństwie do tkanin wschodnich o skręcie ukośnym. Niektóre pasy w zbiorach polskich, uważane za wschodnie, okazały się po bliższem zbadaniu techniki wykonanemi w Polsce.

Ks. doc. dr Kruszyński podkreśla trudność w oznaczaniu tkanin, wykonanych w Polsce przez robotników wschodnich, względnie pod wpływem Wschodu. Można wprawdzie oznaczyć wyroby Ormian w Polsce, ale dotyczy to zabytków nie wcześniejszych, jak z XVIII w. Ważną rzeczą jest zbadanie nici, ich splotu (skrętu), który inny jest w tkaninach zachodnich a inny we wschodnich. Pasy słuckie mają nitkę złotą inną niż wschodnie; nici te sprowadzano z Zachodu przez Gdańsk. Ks. K. zwraca uwagę na pomięszanie wzorów wschodnich i europejskich w makatach, co może mieć źródło w tem, że wzory zachodnie dostawały się wcześnie na Wschód; Wenecjanie np. już w XIII w. byli na Kaukazie. Należy podkreślić, że nigdzie niema tylu tkanin wschodnich w paramentach kościelnych, co w Polsce. Ks. Kruszyński cytuje z inwentarzy katedry wawelskiej zapiski o kobiercach i innych tkaninach robionych w Polsce; stwierdza przy tem fakt, że żaden inwentarz nie podaje nigdy szczegółowych wskazówek co do pochodzenia danej tkaniny.

Czł. Tomkowicz wyraża zachętę, aby interesujący się dawnem tkactwem polskiem przystąpili do bliższego zbadania poruszonej kwestji.

Dr Mańkowski odpowiada, że możność zidentyfikowania tkanin, wykonanych w kraju, jest w wysokim stopniu utrudniona spowodu wzajemnego przenikania się wpływów zachodnich i wschodnich. Kryterjum splotu (skrętu) nici mogłoby — jak sądzi — być zastosowanem tylko do zabytków XVIII w.; również nie wystarczy kryterjum haftów polskich.

Posiedzenie z dnia 10 marca 1932.

Dr Tadeusz Dobrowolski przedstawił drugą część pracy p. t. *Kościół św. Stanisława w Starem Bielsku na Śląsku Cieszyńskim, przyczynek do dziejów gotyku w Polsce* (ob. str. 10*).

W dyskusji prof. Molè wyraził zastrzeżenia co do podanych przez autora szczegółów o wędrówkach pewnych motywów i pochodzenia ich ze Wschodu. Motywy te stanowią już w tym czasie własność sztuki środkowoeuropejskiej. Należałoby też wyraźniej sprecyzować, co autor rozumie pod sztuką południowosłowiańską. Sztuka ta należy tedy do sztuki Europy środkowej; Dalmacja grawituje do Włoch, reszta — to Bizancjum. W malarstwie tamtejszem niema elementów wschodnich, są tylko refleksy, są motywy ikonograficzne bizantyńskie, ale tylko ideowe, bo całość została przerobiona w duchu zachodnim. Prof. Molè wątpi, by w Dacji mogły się zachować do tego czasu elementy hellenistyczne.

Dr Buczkowski odnośnie do techniki malarskiej tryptyku bielskiego stwierdza, że w Muzeum Narodowem na obrazie z Podkarpacia, przedstawiającym Ucieczkę do Egiptu, występują roślinki, wykonane również przy pomocy patronu.

Dr Terlecki odnośnie do polichromji XVI-wiecznej na sklepieniu kościoła bielskiego wskazuje na możliwość pewnej łączności z dekoracją zamku wawelskiego, gdzie, jak podają opisy, miały być w kilku salach stropy, złożone z kwadratów w połączeniu z kołami.

Czł. Pagaczewski podnosi wartość stall bielskich, jako jednego z nielicznych u nas zabytków stolarstwa o charakterze jeszcze średniowiecznym; stalle te nawiązują do stolarstwa południowoniemieckiego, co się da wykazać także w innych działach przemysłu artystycznego.

W odpowiedzi dr Dobrowolski stwierdza, że, mówiąc o motywach wschodnich, nie miał na myśli wywodzenia ich ze Wschodu bezpośrednio; chodziło mu tylko o najstarszą wędrówkę motywu. Wspominając o sztuce południowych Słowian, odnosił to głównie do sztuki krajów alpejskich oraz im pobliskich. Mówiąc o elementach hellenistycznych w sztuce w Dacji, miał na myśli szczególnie hafty ludowe krzyżykowe, przyczem oparł się na literaturze naukowej niemieckiej.

Posiedzenie z dnia 14 kwietnia 1932.

Dr Jerzy Szablowski streścił pracę p. t. *Architektura Kalwarji Zebrzydowskiej (1600—1702)*. Praca ta ukazała się w całości w »Roczniku Krakowskim«, XXIV. Kraków 1933.

W dyskusji ks. doc. Kruszyński zwraca uwagę, że zasadniczy pomysł czworobocznych

zamków z wieżami na narożnikach istniał we Włoszech już w średniowieczu, np. zamek Estów w Ferrarze. Wtedy, kiedy wzory ornamentalne Vredemana de Vriese cieszyły się zastosowaniem w Polsce, nie były już one modne w jego ojczyźnie, gdyż brały nad niemi górę wzory włoskie.

Prof. Szydłowski podkreśla trud autora oraz wartość pracy; wskazuje na pewną dysproporcję pomiędzy architekturą a nakryciami budowli; kwestjonuje bezpośredni związek fasady kościoła kalwaryjskiego z fasadą kościoła w Igławie i sądzi, że może znalazłaby się jeszcze bliższa analogja.

Dr Szablowski odpowiada, że zamki włoskie XVI-wieczne wykazują wprawdzie — jak stwierdza Patzak — pewne reminiscencje zamków średniowiecznych, zachodzi jednak między niemi ta różnica, że te ostatnie są wyłącznie obronne, zaś późniejsze łączą obronność z wygodą i komfortem pałacu. Sława artystyczna Vredemana de Vriese słabnie w początkach XVII w., a główne jego triumfy przypadają na czwartą ćwierć XVI w. W tym też czasie przebywał w Antwerpji Baudarth i wtedy mógł się zapoznać z wzorami i sztuką wspomnianego artysty. Nakrycia kaplic są przeważnie poprzerabiane, i dlatego nie dają wrażenia o pierwotnym stosunku dachów do architektury. Fasada kalwaryjska różni się wprawdzie na pierwszy rzut oka od fasady kościoła w Igławie mniejszym wertykalizmem i mniejszą plastycznością, przyczyną tego jest jednak z jednej strony późniejsze dobudowanie schodów, które obniżyło optycznie fasadę kalwaryjską, z drugiej zaś odmienne w obu wypadkach ujęcie fotograficzne. W każdym razie fasada igławska zbliża się do kalwaryjskiej najbardziej z całego szeregu fasad, znanych autorowi, przyczem szczególne znaczenie ma rzadko występujący motyw przedłużenia pilastrów na przyczółek fasady, występujący w obu wspomnianych wypadkach. Nie bez znaczenia jest przytem ta okoliczność, że w tym właśnie czasie między sztuką Moraw a sztuką Polski istnieją stosunki bardzo bliskie.

Posiedzenie z dnia 19 maja 1932.

Dr Zbigniew Bocheński streścił pracę p. t. *Dwór obronny arcybiskupa Władysława Oporowskiego (zm. 1453 r.) w Oporowie pod Kutnem.* Praca ta w obszernem streszczeniu ukazała się w »Biuletynie Naukowym« nr 3, Warszawa, marzec 1933.

Dr Karol Estreicher przedłożył komunikat *O treści malowideł w kościele brygitek w Lublinie.*

W r. 1898 odkrył zasłużony badacz i miłośnik przeszłości Lublina, Józef Smoliński, w tamtejszym kościele brygitek na strychu resztki średniowiecznych malowideł ściennych. W r. 1902 Smoliński ze źle zachowanych fragmentów zrobił kopje akwarelowe. Wiadomość o zabytku podał Komisji Historji Sztuki na posiedzeniu dnia 22 maja 1903 r. w dłuższym komunikacie, poświęconym kościołowi brygitek [1], poczem delegowano do Lublina Jerzego Kieszkowskiego, celem dokładniejszej oceny opisanych przez Smolińskiego zabytków. Wspomniany komunikat Smolińskiego, wraz z relacjami Kieszkowskiego, uwagami M. Sokołowskiego, K. Skórewicza i St. Tomkowicza, ukazał się dopiero w r. 1915 w IX t. »Sprawozdań« [2].

Malowidła odkryte przez Smolińskiego pochodzą z XV w. Murowany kościół i klasztor zbudował dla brygitek Jagiełło w latach 1412—1426, jako wotum za grunwaldzkie zwycięstwo [3], które przepowiedzieć miała św. Brygida szwedzka. Kościół nie dochował się w pierwotnej postaci, uległ już w następnym wieku zasadniczej przebudowie: nakryto wówczas nawy późnogotyckiem sklepieniem, które niewątpliwie zastąpiło pierwotny pułap, i wtedy uległa zniszczeniu dekoracja malarska. Część jej ocalała na strychu kościelnym przez odcięcie malowideł od kościoła niżej zawieszonem sklepieniem. Wskutek tej przebudowy możemy napewno twierdzić, że malowidła są wcześniejsze niż sklepienie z XVI w. Ponieważ także wiemy, że już z końcem XV wieku zbierano składki na budowę sklepienia [4], łatwo przychodzi wysnuć wniosek, że obrazy nasze pochodzą z czasów budowy kościoła, lub są niewiele późniejsze. Przypuszczenie to potwierdza także styl.

Malowidła przedstawiają się jako fryz ciągły. Jeśli dziś czynią wrażenie podzielonych na poszczególne obrazy, to wskutek późniejszych przeróbek w kościele i zniszczenia, oraz wskutek zbyt wyraźnego zaznaczenia pionowych linij na akwarelowej kopji Smolińskiego. W malowidle lubelskiem mamy przedstawiony uroczysty pochód jakiegoś monarchy w otoczeniu rycerstwa. Na samym przedzie zastępu rycerzy (licząc od strony lewej ku prawej) [5] jedzie brodaty wódz, za nim zaś widzimy zbrojną drużynę, za którą jedzie skolei monarcha, poprzedzany przez giermka.

[1] Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VIII, Kraków 1912, p. CCXXXV. [2] Ibidem, IX, pp. 267—300. [3] Wadowski J. A. ks., Kościoły lubelskie, Kraków 1907, p. 411 sq. [4] Ibidem, p. 432. [5] Sprawozdania etc., IX (1915), pp. 289—290, fig. 23 oraz tabl. VI.

Zachodzi pytanie, co malowidła te mogą przedstawiać? Smoliński chciał w nich widzieć jakiś uroczysty wjazd czy wyjazd Jagiełły i Jadwigi. Portretu Jagiełły dopatrywał się w pierwszej postaci brodatego rycerza, a jedną z jego żon, może Jadwigę, chciał widzieć w ukoronowanym jeźdźcu z twarzą bez zarostu [1]. Można powiedzieć, że tłumaczenie Smolińskiego zostało przyjęte. Kopera [2] zmodyfikował je o tyle, że uznał za postać Jagiełły ukoronowanego jeźdźca, a całą scenę nazwał »Triumfalnym wjazdem Jagiełły do Lublina po bitwie pod Tannenbergiem«. Ostatnio zgodzili się także na to tłumaczenie Starzyński i Walicki [3]. Wymienieni autorowie, przypisując malowidłom treść świecką, wysnuwali też z tego pewne wnioski co do wczesnego pojawienia się u nas malarstwa świeckiego i historycznego.

Objaśnienie malowideł, jako triumfalnego wjazdu króla polskiego, wydaje się mało prawdopodobnem [4]. Byłby to w każdym razie nie uroczysty wjazd, lecz wyjazd z miasta, bo miasto jest za orszakiem, a nie przed nim. Oznaczenie obrazów jako sceny z historji polskiej uważać można w naszej nauce za pewien objaw ruchu naukowego skierowanego ku historycyzmowi, a początkami swemi sięgającego aż do pierwszej połowy zeszłego stulecia. Jest to objaw tych samych dążności, które nakazywały widzieć w galerjach królewskich katedr francuskich postacie królów Francji, lub — jeśli już sięgnąć do polskich przykładów — to nakazywały scenę zabicia smoka przez św. Jerzego (na tryptyku w kaplicy Świętokrzyskiej) uważać za przedstawienie z legendy Krakusa. Niedawno jeszcze prowadzono w nauce naszej spór na pokrewnem podłożu. Szło o pewne figury na chrzcielnicy w Tryde, w których niektórzy uczeni widzieli portrety dynastów skandynawskich i polskich [5].

Do tych względów dołącza się jeszcze rzadkość przedstawień historycznych w średniowieczu, zwłaszcza w XIV w. i z początkiem XV w. Na terenie Włoch XIV wieku znamy tylko nieliczne przykłady świeckich obrazów historycznych, na północy trafiają się one jeszcze rzadziej [6]. Najczęściej bywają to ilustracje do dziejów starożytnych (np. historja Aleksandra Wielkiego lub wojna trojańska), nie tak licznie spotykamy ilustracje wypadków współczesnych, jak np. we fresku Lippo Vanni, przedstawiającym bitwę pod Val di Chiana (r. 1372) [7] lub we fresku Aretina z historją papieża Aleksandra III [8]. Przykłady takie mnożą się od połowy wieku XV, tak we Włoszech jak i na północy. Ale mimo że przykłady malarstwa historycznego w ciągu XV w. we Włoszech będą się trafiać coraz częściej (np. bitwy Uccella), to jeszcze portrety współczesnych osobistości i wypadki dziejowe będą często przemycane pod płaszczem religijnej anegdoty (Gozzoli, Ghirlandajo).

Na terenie Polski z początkiem XV w. odmalowanie w kościele jakiegoś triumfu królewskiego wydaje się tak wyjątkowym wypadkiem — zważywszy rzecz w proporcji do sztuki zagranicznej — że będzie chyba niezbyt śmiałem przypuszczenie, iż mamy scenę treści religijnej. Jeśli zaś tak, to dzieje Trzech Królów są tym tematem, który najlepiej odpowiada zachowanym fragmentom lubelskim.

Obszerna monografja Kehrera [9] wyczerpująco opisuje różne typy przedstawień hołdu Trzech Królów w sztuce. W XIV wieku rozpowszechnił się typ hołdu oparty genetycznie o misterja kościelne (jego przykładem byłby Hołd Trzech Królów w Lądzie). Na przełomie XIV i XV w. następuje w przedstawianiu misterjów zmiana. Zaczyna się je odgrywać na placach i rynkach miejskich, przez co tracą swój kościelny charakter, stają się widowiskiem. Całą wagę kładzie się odtąd na stronę widowiskową (świetność orszaku królewskiego), a nie na stronę religijną [10]. Także pod koniec wieku XIV zyskuje ogromną poczytność legenda o Trzech Królach, napisana przez Jana z Hildesheim. Barwne opowiadanie o bogatych monarchach Wschodu zostaje w krótki czas po napisaniu przetłumaczone z łaciny prawie na wszystkie języki europejskie. Natrafiamy na nie także i w Polsce już w r. 1389. Jest to tłumaczenie niemieckie, zachowane w Bibljotece Kapituły Przemyskiej. Tłumaczenie polskie legendy, jeszcze nieudolne i ciężkie, również istnieje; pochodzi wszelako z końca XV w. [11]

[1] Sprawozdania etc., IX (1915), p. 285. [2] Kopera F., Dzieje malarstwa w Polsce, I, Kraków 1925, p. 107. [3] Starzyński J. i Walicki M., Malarstwo monumentalne w Polsce średniowiecznej, Warszawa 1929, p. 45. Również Brückner A., Dzieje kultury polskiej, I, Kraków 1930, p. 622, przyjął powyższe tłumaczenie. [4] Objawienia św. Brygidy (wydane kilkakrotnie drukiem w Polsce, cf. Estreicher, Bibljografja polska, XIII, p. 384), z których jedno dotyczyć ma zwycięstwa Jagiełły (Jahela) nad Krzyżakami, nie dostarczają tematu, który byłby zgodny z malowidłem lubelskiem. (W sprawie objawień św. Brygidy cf. też Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, IX, 1915, p. 300). [5] Szerzej o tem pisze Gębarowicz M., Początki kultu św. Stanisława i jego średniowieczny zabytek w Szwecji. Rocznik Ossolineum, I—II, Lwów 1928, pp. 99—102. [6] Marle R. van, Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance. La vie quotidienne. La Haye 1931, rozdz. I: Le noble i VI: La guerre. [7] Marle R. van, The development of the italian schools of painting, II, The Hague 1924, p. 464, fig. 303 [8] Ibidem, III, p. 603, fig. 341. [9] Kehrer H., Die heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst, Leipzig 1909, dwa tomy. [10] Kehrer H., o. c., II, p. 270 sq. [11] Brückner A., Literatura religijna w Polsce średniowiecznej, III, Warszawa 1904, p. 54 sq.

W legendzie Jana z Hildesheim, w rozdziale XII, natrafiamy na opis pochodu Trzech Królów, spotkania się ich na górze Kalwarji. Temat ten pociągał malarzy XV wieku. Wytwarza się w sztuce typ widowiskowy pochodu Trzech Królów, na który obok literatury wywierają znaczny wpływ wspomniane wyżej przedstawienia i widowiska. W sztuce włoskiej dwa najbardziej znane przykłady tego typu, to obraz Gentile da Fabriano i wspaniałe freski Gozzolego; na północy Memling stworzył na ten temat prawdziwe arcydzieło.

Długim pochodem zdążają na tych obrazach trzej magowie, by hołdować Dzieciątku. Orszak królewski składa się z niezliczonych zastępów rycerstwa i dworzan, przybranych w lśniące zbroje i kosztowne szaty. Scena cała rozgrywa się na tle miasta, Jerozolimy, bo często w obrazach mamy przedstawioną równocześnie scenę spotkania się Trzech Królów na górze Kalwarji.

Jeśli — wracając do fragmentów lubelskich — będziemy się starali wytłumaczyć ich treść legendą Trzech Królów, to nasunie się następujące objaśnienie: miasto wgłębi jest Jerozolimą, od której jadą Trzej Królowie z orszakiem rycerzy. Pierwszym wyraźnie dającym się oznaczyć co do swej godności jest młody król poprzedzany przez giermka. Dwaj inni znajdowali się na przedzie pochodu, którego całości dziś brak — wszak posiadamy tylko fragmenty malowideł. Może jeden z królów zsiadł już z konia i klęczał przed Madonną z Dzieciątkiem, wręczając dar. Czy brodaty rycerz, jadący na przedzie zastępu żołnierzy, nie jest także królem, wydaje się dziś kwestją trudną do rozstrzygnięcia spowodu zniszczenia malowideł.

Jeśli idzie o analogiczne przedstawienia zagranicą, to przykładów mniej lub więcej zbliżonych posiadamy stosunkowo dość wiele. Malowidła w kaplicy złotników w Augsburgu [1], pochodzące z tego samego czasu (r. 1420), co fundacja kościoła brygitek i przypuszczalnie nasz fryz, wykazują przy porównaniu wiele podobieństw z malowidłami lubelskiemi (architektura, zbroje, hełmy i t. d.). Zato jeśli idzie o układ ikonograficzny, to scena w Augsburgu różni się od naszego zabytku. Mamy tam przedstawione spotkanie się Trzech Królów na górze Kalwarji. Z trzech różnych stron nadjeżdżają w otoczeniu rycerstwa królowie. Układ ten jest trudniejszy, wszak wymaga znajomości trzeciego wymiaru; wątpliwe jest, aby trafić się mógł w naszem malarstwie z początku XV wieku.

Dr Karol Estreicher przedłożył drugi komunikat p. t. *Treść niektórych minjatur w kodeksie Bema;* rozszerzony i uzupełniony ukazał się w druku p. t. Minjatury kodeksu Bema, oraz ich treść obyczajowa, w »Roczniku Krakowskim«, tom XXIV, Kraków 1933.

W dyskusji dr Ameisenowa zwraca uwagę, że wyobrażenia ludzi, wykonujących zawody, należą wtedy do rzadkości. Dr Ameisenowa znalazła w Bibljotece Kapitulnej w Pradze rękopis czeski Jakóba de Cesulis: De moribus et officiis viventium (sygn. 9—42), z lat około 1430—40, zawierający szereg minjatur z wyobrażeniami zawodów; dr A. przypuszcza, że może należałoby poszukać związków stylistycznych kodeksu Bema z minjaturami czeskiemi XV/XVI w., w szczególności z kancjonałem Litomierzyckim z lat 1510—14 i z rękopisem czeskim: Żywoty Ojców św. na pustyni w Bibljotece Uniw. w Pradze (sygn. XVII A. 2).

Ks. dr Tadeusz Kruszyński przedstawił komunikat p. t. *Opony i kobierce w Katedrze Wawelskiej według inwentarzy z r. 1563 i lat następnych.*

Posiedzenie z dnia 3 listopada 1932.

Prof. dr Wojsław Molè przedstawił pracę p. t. *W sprawie problemu socjologicznego w historji sztuki.*

Rozprawa nie podejmuje na nowo zasadniczej dyskusji o sztuce jako zjawisku społecznem, lecz porusza tylko jedną z podstawowych stron zagadnienia, przyczem opiera się na następujących rozważaniach.

Związek, zachodzący między społeczeństwem a artystą i jego dziełem, jest faktem, którego nie trzeba dopiero udowadniać; istoty tego faktu w niczem nie zmieniają różne możliwości i stopniowania owego związku. Wobec tego nie ulega żadnej wątpliwości, że badanie zjawisk artystycznych pod kątem widzenia socjologicznym jest w zupełności uzasadnione. Pozostaje jednak kwestja, czy historja sztuki, ujęta socjologicznie, jest wogóle jeszcze historją sztuki w ścisłem słowa znaczeniu, a jeżeli tak, to jak daleko sięgają w jej ramach granice problemu socjologicznego, oraz na jakie pytania w dziedzinie historji sztuki rozwiązania tego problemu mogą dawać odpowiedzi. Rozumie się przytem, że socjologiczne badanie sztuki może dotyczyć tylko wzajemnego stosunku między sztuką a społeczeństwem i że wszystko, co należy do artystycznej twórczości czysto indywidualnej, w jego zakres

[1] Kehrer H., o. c. II, p. 270, fig. 317.

wchodzić nie może. Ponieważ zaś to, co w dziele sztuki jest istotnie twórcze, wynika z indywidualności, tkwi już w tem samem silne ograniczenie możliwości problemu socjologicznego.

Celem określenia wzajemnych stosunków między twórczością artystyczną a społeczeństwem można wybrać drogę dwojaką; pierwsza prowadzi od sztuki do społeczeństwa, druga w kierunku odwrotnym. W pierwszym wypadku punktem wyjścia jest rozbiór poszczególnego dzieła sztuki, względnie całokształtu twórczości danego artysty. Przytem powinna być naturalnie uwzględniana nietylko strona socjalna jako działająca oraz sztuka jako strona reagująca, lecz powinna być brana pod uwagę także sztuka pod kątem widzenia jej działalności społecznej. Jeżeli ma być jednak cały nacisk kładziony na społecznej stronie sztuki, to należy wybrać niechybnie także drogę drugą, która prowadzi od społeczeństwa jako pierwiastka aktywnego w twórczości artystycznej — do sztuki. Właściwym przedmiotem badania wtedy oczywiście jest nietyle sztuka sama, ile różne grupy społeczne jako artystyczne czynniki współtwórcze. Celem łatwiejszego rozgraniczenia różnych możliwości przydatne jest przejrzyste uszeregowanie grup społecznych oraz ich właściwości, zapożyczone z prac J. St. Bystronia; jest ono całkiem schematyczne i nie zmusza do żadnych wiążących wniosków. Według tego schematu należy wszelkie grupy społeczne badać pod kątem widzenia: 1) etnicznym, przyczem wchodzą w rachubę poszczególne części składowe grupy; 2) zjawisk grupy w przestrzeni (zwłaszcza kolonizacji i migracji); 3) struktury myślowej i wspólnoty intelektualnej, jej rozwoju i transformacyj; 4) jej psychologji społecznej; 5) jej problemów organizacyjnych.

Na podstawie tego pomocniczego schematu, który oczywiście tylko sztucznie rozgranicza poszczególne punkty widzenia, gdyż w rzeczywistości wszystkie one z sobą się wiążą, oświetla autor funkcje poszczególnych właściwości grup społecznych w dziejach artystycznych zapomocą charakterystycznych przykładów. Wynik jest następujący.

Różnicom etnicznym, jakie istnieją między grupami, odpowiadają różnice w zasadniczem nastawieniu względem twórczości artystycznej i jej charakteru. Z tem wiąże się ściśle dalsza właściwość wszelkich grup etnicznych, która jest zależna od każdorazowego stadjum ich zróżnicowania społecznego i stwarza zarazem podobieństwa między grupami, pozatem odmiennemi; im mniej zróżnicowana jest pod względem społecznym jakaś grupa, tem bardziej jednolite jest oblicze jej sztuki. Gdy zaś zjawiają się w grupach etnicznie różnych podobne formy społeczne, wywołuje ta zmiana także zjawiska artystyczne, które są — choćby w pewnej mierze — do tamtych podobne. Z drugiej strony zmiany w strukturze etnicznej jakiejś grupy pociągają za sobą zmiany w charakterze jej sztuki, co staje się widocznem zwłaszcza w sztuce wielkich epok przejściowych (np. w późnej starożytności i wczesnem średniowieczu).

Nierozłącznie związany z etnicznym jest moment geograficzny, ponieważ każda grupa istnieje w określonej przestrzeni, a może także migrować lub kolonizować obce obszary. Podstawowy charakter pierwotnej przestrzeni posiada znaczenie decydujące nietylko dla materjału i techniki (np. architektura drewniana lub kamienna), lecz stwarza także pewne psychiczne dyspozycje, które odbijają się w sztuce. Wraz z grupami wędruje także ich sztuka, przyczem może na nowych obszarach ulegać zmianom społecznym. Cały np. kompleks problemów, dotyczący stosunków między Wschodem a Zachodem, jest do pewnego stopnia geograficzno-społecznie zabarwionym problemem historji sztuki. To samo można powiedzieć o wszelkiej ekspansji artystycznej, np. o rozrastaniu się sztuki greckiej do hellenizmu, do późnej starożytności i jeszcze dalej aż do bizantynizmu, — o wszelkiej t. zw. sztuce prowincjonalnej, o sztuce różnych zakonów, o rozpowszechnieniu sztuki odrodzenia włoskiego w Europie i t. d. Także sztuka ludowa do pewnego stopnia należy do tego rozdziału. Jasne jest, że badanie tego rodzaju zjawisk nie może się obejść bez kryterjów antropogeograficznych.

Z drugiej strony nie ulega jednak wątpliwości, że uwzględnienie właściwości etnicznych i geograficznych jakiejś grupy w związku z jej sztuką nie może doprowadzić dalej, jak tylko do stwierdzenia faktów i pewnej współrzędności, zachodzącej między owemi właściwościami a ogólnym charakterem sztuki. Jak ma się sprawa z pozostałemi, wspomnianemi punktami widzenia?

Struktura myślowa grupy społecznej dochodzi do wyrazu albo w formach bardziej zasadniczych, albo w formach mniej czysto myślowych, bardziej związanych z życiem zewnętrznem; te ostatnie są jakby odbiciem pierwszych w ramach warunków życiowych i ich praktycznem zastosowaniem. Jeżeli zaliczamy do pierwszych wszelkiego rodzaju sądy rozumowe, kierunki ideowe, prądy religijne i t. p., należy do ostatnich wszystko to, w co przekształcają się pod wpływem danej struktury myślowej formy życiowe, a więc obyczaje,

moda, smak, formy religijne i t. d. By podkreślić znaczenie czynników tego rodzaju dla sztuki i dla jej oceny, wystarczy zaznaczyć, że grupa o strukturze myślowej, należącej do stopnia prelogicznego, dopatruje się w sztuce czegoś całkiem innego i czego innego od niej żąda, aniżeli grupa o racjonalistycznem nastawieniu myślowem. Toteż pierwotny »sens« jakiegoś dzieła sztuki może być prawidłowo pojęty tylko w ramach własnej grupy; gdzieindziej zaś musi się celem jego »tłumaczenia« brać w rachubę każdorazowe wspomniane czynniki. Na wspólnocie intelektualnej grupy i jej praktycznem oddziaływaniu oparte jest w pewnej mierze także wszystko, co wiąże się z kolorytem miejscowym i czasowym.

Niemniej jasne są także związki między sztuką grupy a jej psychologją społeczną i problemami organizacyjnemi. Wystarczy chyba wskazać na miejsce, które pod tym względem zajmują w grupie artysta i sztuka, dalej na krytykę sztuki, na prasę, reklamę i t. p., jakoteż na podstawy gospodarcze, na poglądy społeczne, nie wyłączając walki klasowej.

Niema więc żadnego zjawiska społecznego, którego nie możnaby w ten lub inny sposób ze sztuką połączyć. Pozostaje jednak pytanie, jakie miejsce zajmuje problem socjologiczny w historji sztuki. Wszystkie powyższe wywody potwierdziły bowiem tylko to, co było powiedziane na wstępie, t. j. że właściwym przedmiotem badań socjologicznych nie jest artysta, ani sztuka, lecz grupa społeczna jako nosicielka pewnych określonych zjawisk artystycznych, względnie te ostatnie jako właściwości danej grupy. Formy artystyczne pod tym kątem widzenia nie są uważane za coś swoistego, autonomicznego; rozpatrywane są tylko pod względem ich stosunku do grupy społecznej, do której należą. Konsekwentnie przeprowadzona socjologiczna historja sztuki miałaby wobec tego za temat człowieka zbiorowego w odbiciu rozwoju dziejowego jego kultury artystycznej. Tego rodzaju łączenie problemu socjologicznego z badaniami nad sztuką jest niewątpliwie uzasadnione. Odpowiedź będzie jednak brzmiała inaczej, jeżeli postawimy pytanie, czy historja sztuki w takiem ujęciu wogóle jeszcze pozostaje właściwą historją sztuki. Albowiem niezawsze istnieją obok siebie analogiczne zjawiska społeczne i określone formy artystyczne; oprócz tego stwierdzenie takiego stanu rzeczy zbyt często zależne jest od interpretacyj subjektywnych, i, co najważniejsze, wszystko to razem wzięte bynajmniej nie tłumaczy istoty artystycznej dzieła sztuki. Świata form artystycznych, stanowiących — czyto w ujęciu morfologicznem, czy też monograficznem — właściwy przedmiot historji sztuki, problem socjologiczny nie porusza. Celem tłumaczenia drugorzędnych, pozaartystycznych pierwiastków dzieł sztuki musi strona socjologiczna wprawdzie w każdym razie być brana pod uwagę i stanowi bez kwestji jeden z najważniejszych metodycznych środków pomocniczych pracy badawczej. Ale jako całość socjologiczne traktowanie sztuki nie należy do historji sztuki, lecz do ogólnej historji kultury, która bada wzajemne stosunki między różnemi dziedzinami ducha ludzkiego.

Dr Kazimierz Bulas przedstawił komunikat p. t. *Dwie wazy marmurowe rzekomo z dworu Stanisława Augusta.*

W związku ze zbieraniem materjału do polskich zeszytów »Corpus Vasorum Antiquorum« dowiedziałem się dzięki uprzejmości p. Kazimierza Walewskiego, właściciela majątku Tubądzin pod Kaliszem, że w sąsiednim dworze państwa Józefostwa Węgierskich, w miejscowości Brończyn, znajdują się dwie wazy marmurowe, rzekomo starożytne, niegdyś stanowiące własność króla Stanisława Leszczyńskiego, według drugiej zaś wersji, »bardziej prawdopodobnej«, pochodzące z dworu króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. Gościnność p. Walewskiego oraz samych właścicieli umożliwiła mi sfotografowanie i zbadanie obu zabytków (fig. 1, 2), które okazały się wprawdzie nie starożytnemi, ale dobremi (zmniejszonemi) kopjami z XVIII w. dwu znanych kraterów marmurowych z epoki rzymskiej, z których jeden znajduje się w Uffizi'ach we Florencji, drugi zaś w Luwrze paryskim.

Według tradycji rodzinnej obie wazy z Brończyna dostały się pod koniec XVIII wieku z dworu króla Stanisława Leszczyńskiego, względnie króla Stanisława Augusta, w posiadanie znanego bankiera warszawskiego, Teppera. Po bankructwie tego ostatniego wziął je jako ekwiwalent za dług szambelan Cielecki, po którym odziedziczył je zięć tegoż, generał Węgierski, i w tej rodzinie pozostają one do tej pory. Co się tyczy drugiej wersji, to zbadanie katalogu rzeźb Stanisława Augusta z r. 1795 przez dra Tadeusza Mańkowskiego wykazało, że »sprawa pochodzenia obu waz ze zbiorów Stanisława Augusta musi pozostać nierozstrzygniętą, a raczej przemawia wiele za tem, że ze zbiorami temi nie miały one prawdopodobnie nic wspólnego« (List z dnia 6. VII. 1933).

Oba kratery posiadają najdokładniej te same wymiary: wysokość ich wraz z dwuczłonowym postumentem wynosi 1,84 m, z czego na same kratery wypada 0,62 m. Górny obwód obu naczyń wynosi 1,70 m. Marmur biały, drobnoziarnisty, niewątpliwie włoski. Zarówno postumenty, jak i same wazy, prócz scen figuralnych, posiadają tę samą dekorację. Bazy trójkątne są wyłożone z trzech stron płytkami z czarnego marmuru z żółtemi inkru-

1. Brończyn, dwór. Waza marmurowa z nieokreśloną bliżej sceną mitologiczną.
Fot. K. Bulas.

2. Brończyn, dwór. Waza marmurowa z korowodem bakchicznym.
Fot. K. Bulas.

stacjami i zdobne na krawędziach sznurem perłowym (astragalosem), stojące zaś na nich kolumienki, liśćmi akantu. Same kratery mają u spodu, pod scenami figuralnemi, sztabki i również liście akantu, oraz po dwie brodate głowy satyrów z każdej strony, na krawędzi natomiast są ozdobione jajownikiem oraz sznurem perłowym. Pierwsza z tych waz (fig. 1), będąca kopją słynnego krateru medycejskiego w Uffizi'ach florenckich [1], przedstawia jakąś scenę z mitologji greckiej, której znaczenie nie jest całkowicie pewne, druga zaś (fig. 2), kopja t. zw. krateru Borghese w Luwrze [2], korowód bakchiczny.

Oba oryginały dają nam próbkę tego przepychu, jaki panował w pałacach i ogrodach arystokracji rzymskiej epoki cesarstwa. Jakkolwiek rzeźby greckie wywożono do Italji całemi tysiącami, mimo to zapotrzebowanie przewyższało znacznie podaż, i dlatego zgłaszano masowe zamówienia na nowe prace u rzeźbiarzy ateńskich, którzy w tym czasie osiedlali się licznie w Rzymie. Przy ogromnej produkcji artystycznej i braku wielkich talentów trzeba było zastępować brak inwencji przekształcaniem i kombinacją starszych typów i kompozycyj. W ten sposób powstawały dzieła, zwracające uwagę pięknem wykonaniem, okazałością kompozycji i bogactwem ornamentów, ale pozbawione cech prawdziwej indywidualności, czem także tłumaczy się niepewność w interpretacji tematowej, jak to ma miejsce na kraterze medycejskim. Jest to t. zw. szkoła nowoattycka, sięgająca swemi początkami II wieku przed Chr., ale działająca w Rzymie głównie w I w. przed Chr. i w I w. po Chr. [3].

Wazy z Brończyna dzielą wszystkie zalety i wady swych starożytnych wzorów. Zostały one wykonane niewątpliwie we Włoszech, bo i krater Borghese, znaleziony w w. XVI w Rzymie [4],

[1] Amelung W., Führer durch die Antiken in Florenz, München 1897, p. 79 sq.; Brunn-Bruckmann, Denkm. d. gr. u. röm. Skulptur, tekst do tabl. 725, fig. 10 i 11; Österr. Jahresh. XVI, 1913, pp. 33 sqq.
[2] Fröhner W., Notice de la sculpture antique du Musée National du Louvre, Paris 1878, p. 247; Clarac-Reinach, tabl. 130 sq., 142 i tabl. 131. [3] Hauser Fr., Die neuattischen Reliefs, Stuttgart 1889.
[4] Fröhner W., l. c.

pozostawał tamże w Villa Pinciana aż do r. 1806, kiedyto został wywieziony do Paryża [1]. Cowięcej także krater medycejski, znany już w połowie XVII wieku, znajduje się we Florencji dopiero od r. 1780, przedtem zaś przebywał w bliskiem sąsiedztwie krateru Borghese, a mianowicie w willi Medyceuszów na Monte Pincio w Rzymie [2]. Jest zatem bardzo prawdopodobne, że obie kopje zostały sporządzone równocześnie w Rzymie przez tego samego artystę i przewiezione do Polski.

Posiedzenie z dnia 12 stycznia 1933.

Przewodniczący poświęcił krótkie wspomnienie pośmiertne świeżo zmarłemu współpracownikowi Komisji, prof. Oswaldowi Balzerowi, którego obecni wysłuchali stojąc.

Następnie przewodniczący zawiadomił, że Ministerstwo Poczt i Telegrafów, zamierzając wydać w rocznicę stwoszowską okolicznościowe znaczki pocztowe, zapytuje Akademję, jak właściwie powinno się pisać nazwisko artysty: Stosz, czy Stwosz. W związku z tem wyłoniła się dyskusja, w której zabierali głos pp. przewodniczący, prof. Szydłowski, prof. Semkowicz, dyr. Chmiel i inż. Lepszy. W konkluzji Komisja upoważniła przewodniczącego do odpowiedzi, że pisownię »Stwosz« uważać należy z wielu względów za właściwą, przedewszystkiem zaś dlatego, że jest uświęcona tradycją.

Czł. Tadeusz Mańkowski przedłożył pracę p. t. *Średniowieczna katedra ormiańska we Lwowie.*

Rozprawa ta, uzupełniona opracowaniem innych zabytków ormiańskich, ukazała się w pierwszym zeszycie VI tomu »Prac Komisji Historji Sztuki« p. t. Sztuka Ormian lwowskich.

W dyskusji prof. dr Molè podkreślił jako ważną zdobycz autora związanie katedry ormiańskiej we Lwowie z kościołami w Kaffie, a usunięcie katedry w Ani na plan dalszy. Omurowanie katedry lwowskiej krużgankami dopiero w XVI w. jest ciekawym przykładem tak późnego nawiązania do pierwotnych tradycyj ormiańskich. Może istnieje tutaj związek z podobnym faktem późniejszego dobudowania portyków przy trzechnawowym soborze św. Zofji w Kijowie.

Prof. dr Gąsiorowski stwierdza na marginesie twierdzenia autora, uzależniającego częściowo wędrówkę form armeńskich od układu geograficznego (morze Czarne i dział wód w Europie), że stanowisko to można uważać za deterministyczne. Prof. G. broni indeterminizmu w antropogeografji sztuki, t. zn. twierdzi, że nie można a priori przyjmować związków między rozwojem form artystycznych i ich wędrówkami a czynnikami antropogeograficznemi.

Prof. dr Szydłowski zapytuje, o ile rekonstrukcja katedry lwowskiej oparta jest o badania fundamentów.

Czł. Mańkowski odpowiada, że narazie dostęp do podziemi jest niemożliwy, i dlatego rekonstrukcja opiera się na badaniu wątku murów przyziemia.

Posiedzenie z dnia 26 stycznia 1933.

Dr Juljusz Starzyński streścił pracę p. t. *Wilanów, dzieje budowy za Jana III.*

Praca ta ukazała się w V tomie »Studjów do dziejów sztuki w Polsce«, wydawanych przez Politechnikę Warszawską.

W dyskusji ks. doc. dr Kruszyński podnosi, że Sobieski, studjując na Uniwersytecie w Padwie, mógł się tam zaznajomić z architekturą włoską. Dachy wysokie pojawiają się we Włoszech tylko w okolicach Padwy.

Doc. dr Komornicki zauważa, że Boy, który brał udział we »fabryce« wilanowskiej, jest prawdopodobnie tym samym, który jako Adolphus Boy Dantiscanus rysował dla króla Władysława IV widok oblężonego Smoleńska, rytowany przez Salomona Severyego.

Dr Dobrzycki zapytuje, czy autor w swych poszukiwaniach nie napotkał jakiej wzmianki o Ghislenim, architekcie Zygmunta III i Władysława IV?

Arch. Stryjeński zapytuje, skąd się wzięły archiwalja, dotyczące budowy pałacu wilanowskiego, w Tajnem Archiwum w Berlinie.

Dr Starzyński odpowiada, że archiwum rodu Sobieskich było w posiadaniu królewicza Jakóba i w związku z jego kolejami życiowemi pozostawało zrazu we Wrocławiu, a potem przeniesione zostało do Tajnego Archiwum w Berlinie. — O architekcie Ghislenim żadnej

[1] Mau A., Katalog der Bibl. des D. Arch. Inst. in Rom, I, p. 1292, s. v. Borghese. [2] Hauser Fr., o. c. p. 75.

wiadomości nie znalazł; wiadomo tylko o nim napewno, że wykonywał *Castrum doloris* dla Karola Wazy. — Nie znalazł potwierdzenia wiadomości, jakoby Sobieski studjował w Padwie; jeżeli był we Włoszech, to chyba tylko przejazdem.

Posiedzenie z dnia 16 lutego 1933.

Dr Alfred Lauterbach przedłożył referat p. t. *Objektywne i subjektywne kryterja w historji sztuki.*

Na wstępie autor zaznacza, że historja sztuki jako nauka wartościująca nie może osiągnąć objektywności nauk ścisłych, ponieważ wszelkie sądy wartościujące są sądami względnemi. Jednak należy dążyć do takich sądów, w których względność jest najbardziej ograniczona, a to przez stosowanie kryterjów możliwie pewnych, ustabilizowanych. Uzyskanie takich kryterjów jest w historji sztuki niezmiernie trudne, ponieważ twórczość artystyczna i oddziaływanie sztuki powiązane są czynnikami pozaintelektualnemi. Z tych też powodów nie można całkowicie usunąć ani momentów emocjonalnych, ani podejścia psychologicznego i socjalnego, gdyż nawet przy stawianiu izolowanych zagadnień formy, nie możemy oddzielić subjektu sztuki od objektu świata. Każde dzieło sztuki jest czemś indywidualnem i samodzielnem, jednocześnie zaś pokrewnem, zbliżonem i analogicznem. Stąd też cała trudność naukowego doń podejścia. Jednak należy dążyć do takich metod, które ograniczają dowolność sądów subjektywnych.

Za kryterja najbardziej objektywne uważa autor kryterja analitycznoformalne, które mają tę wyższość nad innemi, że pozwalają na abstrahowanie od czynników pozaestetycznych, na zachowanie czystości linji myślowej i na wypatrywanie wewnętrznej mechaniki form. Autor poddaje krytyce pojęcie »Kunstwollen« oraz psychologiczne interpretacje stylów, twierdząc, że tam, gdzie pojęcie »duch« lub »wola formy« nie posiada pokrycia analitycznoformalnego, tam jest pojęciem mistycznem. Autor przyznaje, że postawienie historji sztuki na gruncie badań czysto formalnych jest zacieśnieniem zagadnień i nie prowadzi dalej, niż do uszeregowania dzieła sztuki pod względem chronogenetycznym i terytorjalnym. Mimo to staje na stanowisku, iż głównem zadaniem historji sztuki jest morfologja, ponieważ zawiera ona najwięcej pierwiastków objektywnych i naukowych, gdy tymczasem psychologiczne i socjologiczne interpretacje oraz posiłkowanie się analogjami, zaczerpniętemi z innych przejawów kultury, prowadzi do sądów subjektywnych, opartych na pierwiastkach zmiennych, trudnych do ujęcia, oraz na nieudowodnionych związkach przyczynowych. W stosunku do estetyki autor twierdzi, że estetyka jako dyscyplina filozoficzna nie jest wogóle podstawą dla historji sztuki, gdyż historja sztuki nie zajmuje się abstrakcyjnem pojęciem piękna, lecz jest historją kształtów. Estetyka, którą posiłkować się musi historja sztuki, jest estetyką pragmatyczną, uzyskaną drogą doświadczenia. W szczególności estetyka normatywna jest dla historji sztuki bez znaczenia. Gdyby historja sztuki przyjęła kryterja estetycznonormatywne, skostniałaby w normach apriorycznych, nie rozwiązując zagadnień morfologicznych, które autor uważa za istotną treść historji sztuki.

W dyskusji prof. dr Molè zauważa, że wartościowanie w historji sztuki prowadzi do kwestji historyzmu, który przeżywa kryzys. Wyjście z niego leży w poznaniu faktu, że każda epoka stwarza sobie własny obraz przeszłości. W kwestji paralelizmu historji sztuki i historji kultury uważa, że niewszystkie przykłady autora były dobrane szczęśliwie. W odniesieniu do pojęć Wölfflina stwierdza, że w niektórych wypadkach nie dadzą się one zastosować (np. w odniesieniu do sztuki bizantyńskiej); mogą być kryterjami tylko dla pewnej sztuki i pewnych epok. Dvořáka »Kunstgeschichte als Geistesgeschichte« nie należy uważać już za filozofję sztuki; jest to tylko przekroczenie zwykłych ram historji sztuki i umieszczenie jej na szerszej podstawie historji kultury. Prof. Molè kwestjonuje pojęcie historji sztuki jako tylko nauki o kształcie (morfologji sztuki); nie można bowiem pomijać zagadnienia indywidualnej twórczości artysty i nie można obejść się bez psychologicznych zagadnień. Zaznacza wkońcu, że zdania Mâle'a w odniesieniu do tych kwestyj nie można uważać za normatywne, gdyż uczony ten jest przedewszystkiem ikonografem.

Prof. dr Gąsiorowski twierdzi, że z samego pojęcia kryterjum wynika, iż mogą istnieć tylko kryterja objetywne; zresztą należy podać definicję pojęcia kryterjum, a nie można mówić ogólnie o kryterjach subjektywnych, objektywnych, abstrakcyjnych lub psychologicznych. Wobec tego trzeba także przeprowadzić systematyczną klasyfikację kryterjów, stosowanych do badań nad sztuką. — Paralelizm zjawisk artystycznych w stosunku do innych zjawisk kulturowych niezawsze obowiązuje, czyli raczej należałoby mówić o funkcjonalnych związkach między sztuką a religją i t. d. Prof. G. uważa za najbardziej istotną i najważniejszą część referatu wysunięty przez autora postulat ujęcia historji sztuki jako

morfologji. Wkońcu przeprowadza krytykę sposobu ujęcia przez autora stosunku pojęcia typu do stylu i odrzuca kilka twierdzeń szczegółowych, jak o stosunku t. zw. baroku hellenistycznego do sztuki epoki Fidjasza.

Czł. Pagaczewski powiada, że sprowadzenie historji sztuki tylko do zagadnienia formy, to droga najmniejszego oporu, na której uczeni nie zechcą pozostać. Objektywizm uważa prof. P. za bardzo względny.

Dr Świerz-Zaleski odnośnie do kryterjów subjektywnych podkreśla — wbrew zdaniu prof. Gąsiorowskiego — że jednak kwestje wyczucia i pierwiastki uczuciowe są bardzo ważne, gdyż sztuka właśnie działa głównie na uczucie, a nie na intelekt.

3. Stanisław Kostka Potocki, projekt przebudowy teatru warszawskiego, podpisany: »Projet pour la reforme de l'ancien théatre de Varsovie par le comte St. P.« Warszawa, Bibljoteka Narodowa.

Drowi Świerz-Zaleskiemu prof. Gąsiorowski odpowiada, że nie kwestjonował znaczenia pierwiastków uczuciowości w historji sztuki, lecz wystąpił jedynie przeciw nazwaniu ich kryterjami.

Prof. dr Szydłowski stwierdza, że historja sztuki ma tę wyższość nad historją polityczną, że ma do czynienia z zabytkami, które trwają, a nie z faktami, które przeminęły. Kryterjów objektywnych dotychczas nie ustalono i prof. Sz. nie wierzy w możliwość ich ustalenia. Sztuka jest subjektywna; wyrasta z emocji, i dlatego podejście do przejawów artystycznych powinno być subjektywne. Z im gorętszym subjektywizmem podchodzi ktoś do dzieła sztuki, tem większą wartość mają jego badania dla współczesnych. Zatem wartość historji sztuki zależna jest od siły suggestji historyka sztuki. By jednak swe przekonania móc narzucić otoczeniu, musi historyk sztuki oprzeć je na jaknajbardziej gruntownych podstawach i wynikach badań.

W odpowiedzi dr Lauterbach zaznacza, że jego referat powstał jako protest przeciw dotychczasowemu, psychologicznemu podejściu do sztuki. W odniesieniu do subjektywizmu przyznaje, że może służyć do poznania prawdy. Kwestję wartościowania wysunął, aby podkreślić wartościowość sądów. Paralelizmem chciał tłumaczyć związek przyczynowy między poszczególnemi zjawiskami. Sam nie wierzy, by historja sztuki mogła być tylko morfologją; tę ostatnią jednak uważać należy za podstawę do badań. W zasadzie zgadza się ze zdaniem prof. Gąsiorowskiego, że nie mogą istnieć kryterja subjektywne, jednak we wszystkich t. zw. kryterjach objektywnych znaleźć można zawsze pewną dozę subjektywizmu. Kwestji typu już nie chce poruszać, jako że kwestja ta przekracza ramy jego referatu.

Dr Alfred Lauterbach przedłożył komunikat p. t. *Stanisław Kostka Potocki jako architekt.*

Stanisław Kostka Potocki należy do najciekawszych postaci polskich z końca XVIII i pocz. XIX wieku. Intelektualista i racjonalista w duchu francuskim, był wszechstronnie uzdolniony, rzutki i czynny. Wystarczy wspomnieć, że brał udział w pracach prawodawczych sejmu czteroletniego, był jednym z twórców Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, członkiem Komisji Rządowej w r. 1807, później prezesem Rady Stanu, dyrektorem Edukacji Narodowej, inicjatorem wielu instytucyj publicznych, ministrem Wyzn. Rel. i Ośw. Publ. za Królestwa Kongresowego i prezesem senatu w r. 1818, wreszcie autorem słynnej »Podróży do Ciemnogrodu« oraz tłumaczem Winckelmanna. Poglądy artystyczne Potockiego ujawnił Tadeusz Mańkowski w pracy swojej »O poglądach na sztukę za czasów Stanisława Augusta«, gdzie też zaznaczył, że Potocki był do pewnego stopnia twórcą w zakresie architektury. Zważywszy, że wiek XVIII miał do architektury szczególne i szeroko rozpowszechnione zamiłowanie, że była ona nawet tematem rozmów salonowych, a znajomość jej należała do dobrego tonu nawet dla kobiet, nie może dziwić nikogo, że człowiek tej kultury co Potocki, w dodatku generał artylerji, a zatem wykształcony poniekąd inżyniersko, był bliski architekturze. Mańkowski (w wymienionej pracy) stawia zapytanie, czy Potocki wyszedł poza

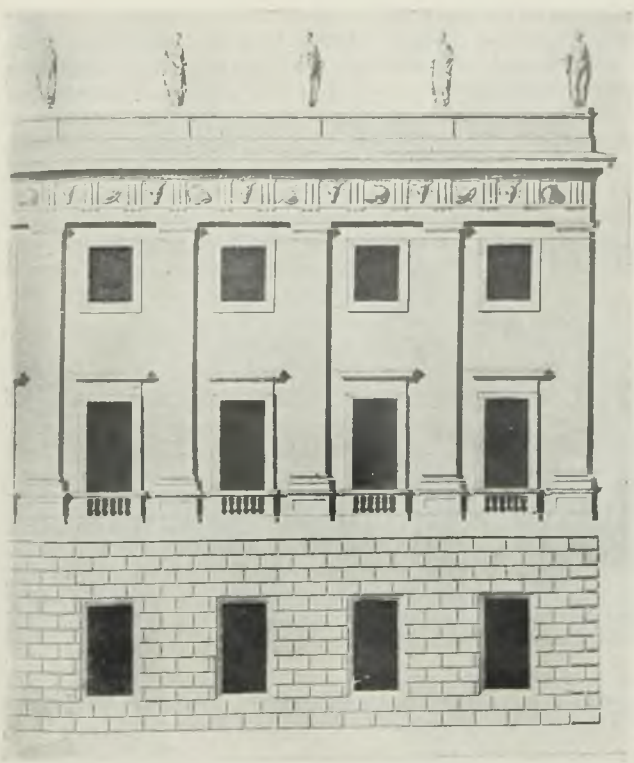
szkicowe koncepcje w notatniku swej podróży po Włoszech. Odpowiedź dają bogate materjały bibljoteki wilanowskiej, darowanej w r. 1932 Państwu przez Adama Branickiego. Materjały te, poza licznemi szkicami i rysunkami szkolnemi Potockiego, zawierają teki oprawne w tekturę, posiadające na odwrocie następujące adnotacje: 1) 8 dessins pour une campagne que la pr. Lubomirska voulait bâtir de la composition du cte St. Potocki. 2) Plan, coupe et élévation d'un théâtre pour Varsovie en conservant à peu près la cage de celui d'aujourd'hui, ce qui a beaucoup géné le plan. 4 dessins (fig. 3). 3) Différentes idées que j'avais donné pour une église et une place qui devait se faire à Varsovie au frais de la République en mémoire de la Constitution du 3 Mai. 11 pièces. — Wszystkie wymienione objaśnienia pisane są ręką samego Potockiego, co potwierdzają następujące adnotacje: écrit de la main du cte St. Potocki A. P. (Aleksander Potocki). Oprócz tego istnieją teki, nieposiadające wyjaśnień

4. Stanisław Kostka Potocki, projekt muzeum, podpisany: »Projet des bâtiments pour un Musée des beaux arts de la composition de cte St. Potocki«. Warszawa, Bibljoteka Narodowa.

ręką autora, lecz z napisami: Projet des bâtiments pour un Musée des beaux arts de la composition de cte St. Potocki (fig. 4). Compositions et plans par le cte Stanislas Potocki (fig. 5). Brouillon d'architecture par le cte Stanislas Potocki.

Rozumie się samo przez się, iż położenie socjalne Potockiego oraz różnorodne czynności i zainteresowania nie pozwalały mu zostać architektem wykonawcą. Należy też przypuszczać, iż żaden z jego projektów urzeczywistniony nie był z wyjątkiem może fasady kościoła bernardynów w Warszawie, jak twierdzi Ciampi pomysłu Potockiego, wykonanej przez Aignera. Projekty Potockiego mimo silnego akcentu akademickiego w duchu Palladia, którego był wielbicielem, wykazują jednak takie opanowanie form architektonicznych i taką dojrzałość, że ich autor za architekta poczytywany być może, tem więcej że i współcześni architekci uważali go widocznie za kolegę, jak to wynika z następującego przykładu. Wiadomo, że Staszic powołał z Florencji do Warszawy Antoniego Corazziego, któremu powierzył budowę swego pałacu, przeznaczonego na siedzibę Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Była to pierwsza praca Corazziego w Warszawie, liczącego wówczas lat 24 i z natury rzeczy niemogącego mieć wielkiego doświadczenia praktycznego. Widocznie projekt jego budził zastrzeżenia, skoro Potocki jako prezes Towarzystwa powołał Piotra Aignera do udzielenia uwag swoich »w rysunku i na piśmie«. W jednym z protokołów posiedzeń Towarzystwa znajduje się następujący ustęp ręki Aignera: »Czyniąc zadość wezwaniu, uczyniwszy uwagi nad planem budowy domu i wskazawszy na potrzebę odmian w pewnych względach, złożył swoją tę pracę prezesowi Towarzystwa i koledze Stanisławowi Potockiemu«. Nazwanie Potockiego kolegą zdaje się wskazywać, iż architekci za takiego go uważali, w szczególności zaś Aigner. Nie należy też zapominać, że Potocki miał znakomite teoretyczne przygotowanie do historji architektury, o czem świadczą jego »Notes des principaux ouvrages françois sur l'architecture« oraz przedmowa ks. Sebastjana Sierakowskiego do jego dzieła o architekturze.

W dyskusji dr Dobrzycki przedłożył fotografję »Projektu reformy facjaty katedry krakowskiej«, wykonanego przez ks. Sebastjana Sierakowskiego i opatrzonego datą 18 sierpnia 1788 roku (fig. 6). Projekt ten, nieliczący się zgoła z gotyckim charakterem kościoła, odznacza się trafnem wyczuciem proporcyj, poprawnością w rozłożeniu mas i pewną szlachetną monumentalnością. We wszystkich szczegółach przypomina on równoczesną fasadę



5. Stanisław Kostka Potocki, projekt pałacu, podpisany: »Stanislaus Potocki fecit et inv. Romae A. 1775«. Warszawa, Bibljoteka Narodowa.

kościoła bernardynów w Warszawie, pozostając podobnie jak ona w ścisłym związku z »Il Redentore« Palladia, względnie z fasadą katedry lateraneńskiej Galileiego (1734). Projekt krakowski jest niewątpliwą pracą Sierakowskiego, który był zdolnym architektem, wyszłym ze szkoły jezuickiej, a zwłaszcza wybitnym teoretykiem i fanatycznym wielbicielem Palladia. Pozostawał on w bardzo bliskich stosunkach z Potockim i Aignerem, i stąd wynika, zdaniem dra Dobrzyckiego, trudność w rozstrzygnięciu, kto spośród tych trzech osób jest właściwym projektodawcą fasady warszawskiej.

Ks. doc. dr Tadeusz Kruszyński przedstawił dwa komunikaty p. t. 1) *Kościoły św. Jerzego i Michała na Wawelu wedle inwentarza z r. 1563.* 2) *Kościół w Raciborowicach według inwentarza z pocz. XVII wieku.*

Współpracowniczką Komisji wybrano p. Helenę d'Abancourt de Franqueville.

Posiedzenie z dnia 6 kwietnia 1933.

Posiedzenie zwołane zostało dla uczczenia pamięci przewodniczącego Komisji, czł. Stanisława Tomkowicza, zmarłego w dniu 11 marca. Ponieważ zastępca przewodniczącego czł. Leonard Lepszy nie mógł przybyć spowodu złego stanu zdrowia, więc posiedzenie odbyło się pod przewodnictwem najstarszego z obecnych na niem członków Akademji, prof. Wł. Demetrykiewicza. Sekretarz odczytał nadesłane przez czł. Lepszego wspomnienie pośmiertne, którego obecni wysłuchali stojąc.

Posiedzenie z dnia 27 kwietnia 1933.

Wobec tego, że urzędujący zastępca przewodniczącego, czł. L. Lepszy, nie mógł przybyć na posiedzenie, przewodnictwo objął uproszony przezeń czł. Wł. Demetrykiewicz, który na wstępie poświęcił wspomnienie pośmiertne arch. Sławomirowi Odrzywolskiemu[1]. Obecni uczcili pamięć Zmarłego przez powstanie.

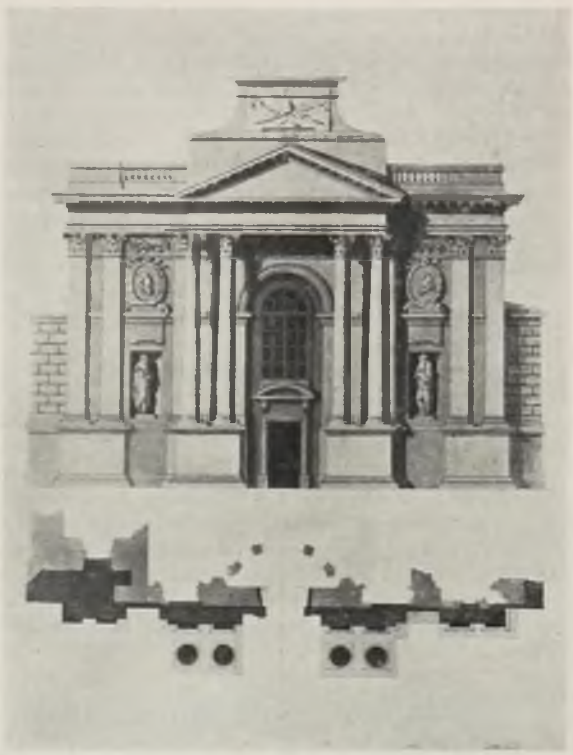
[1] Sławomir Odrzywolski, urodzony w roku 1846, zmarły dnia 3 kwietnia 1933 roku, odbył studja architektoniczne w latach 1864—1869 w krakowskim Instytucie Technicznym i w berlińskiej Akademji Budowlanej. Już w Berlinie, gdzie pracował do roku 1878, zwrócił na siebie uwagę. Między innemi powierzono mu przebudowę i zaprojektowanie całego urządzenia wnętrza pałacu przy Wilhelmstrasse, nabytego przez rząd niemiecki od Radziwiłłów i przeznaczonego na mieszkanie służbowe kanclerza Bismarcka. W roku 1878 został profesorem Instytutu Techniczno-Przemysłowego w Krakowie. W Krakowie też do końca życia pracował. Wybudował szereg kamienic i gmachów, odnowił kaplicę Zygmuntowską, a potem katedrę na Wawelu. Zdjęcia pomiarowe i badania murów, dokonane przezeń podczas robót w katedrze krakowskiej, stały się podstawą architektonicznej części dzieła Tadeusza Wojciechowskiego o tej świątyni. Przeprowadził też odnowienie fary w Bieczu. W latach 1887—1913 był jednym z konserwatorów zabytków sztuki w ówczesnej Galicji zachodniej. Pociągała go także praca naukowa, zwłaszcza na polu architektury renesansowej, której był gruntownym znawcą. Ogłosił drukiem Renesans w Polsce (1899), sześć zeszytów Zabytków przemysłu artystycznego w Polsce (1894), oraz w »Sprawozdaniach Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce« rozprawę p. t. Zamek w Baranowie i szereg cennych komunikatów. Nadto w latach 1880—1882 zaczął wydawać materjały do odnowienia zamku na Wawelu, p. t. Dawny zamek królewski na Wawelu (3 zeszyty), ale wydawnictwo to zmuszony był przerwać spowodu nawału zajęć zawodowych. Współpracownikiem Komisji Historji Sztuki był od r. 1882 *(J. P.)*

Następnie czł. Demetrykiewicz zarządził wybór przewodniczącego Komisji. W związku z tem sekretarz odczytał pismo czł. Lepszego, w którem donosi, że nie przyjąłby ewentualnego wyboru spowodu podeszłego wieku i złego stanu zdrowia.

Czł. Papée stawia wniosek, aby mimo tych zastrzeżeń czł. Lepszego wybrać przewodniczącym Komisji. — Czł. Lepszy, wybrany przewodniczącym i zawiadomiony o tem, wyboru nie przyjął, wobec czego w drugiem głosowaniu wybrano czł. Juljana Pagaczewskiego, który też objął przewodnictwo.

Dr Zofja Ameisenowa przedstawiła pracę p. t. *O kilku cennych rękopisach iluminowanych francuskich z Bibljoteki Wilanowskiej, obecnie w Bibljotece Narodowej w Warszawie.* Praca ta ukazała się w »Przeglądzie Bibljotecznym«, VII, 2—3, 1934, p. t. Francuskie rękopisy iluminowane z Wilanowa w Bibljotece Narodowej.

Dr Kazimierz Buczkowski przedstawił komunikat p. t. *O sgraffitach, znajdujących się na budynku klasztoru bł. Kingi (klarysek) w Starym Sączu, odrestaurowanych w r. 1932 przez p. Prokopowicza-Terleckiego staraniem Urzędu Konserwatorskiego w Krakowie i Zarządu Klasztoru.* Praca ta ukazała się w druku w »Przeglądzie Powszechnym« za lipiec i sierpień 1933 oraz w osobnej odbitce p. t. O zabytkach sgraffitu w Polsce, Kraków 1933.



6. Ks. Sebastjan Sierakowski, projekt fasady katedry na Wawelu z roku 1788. Kraków. Bibljoteka Jagiellońska.

W dyskusji czł. Pagaczewski podniósł, że wykazanie związków sgraffitów polskich ze spiskiemi jest ciekawym przyczynkiem do stosunków artystycznych Polski południowej ze Spiszem. Stosunki te, stwierdzone już w odniesieniu do późnogotyckiego snycerstwa, dadzą się wykazać na polu stolarstwa artystycznego i złotnictwa.

Posiedzenie z dnia 11 maja 1933.

Dr Jerzy Szablowski streścił swą pracę p. t. *Przyczynki do ikonografji śmierci w malarstwie polskiem XVII wieku.* Praca ta ukazała się w druku w »Przeglądzie Powszechnym« za styczeń 1934 r. oraz w szerszej nieco redakcji w osobnej odbitce p. t. Ze studjów nad ikonografją śmierci w polskiem malarstwie XVII wieku, Kraków 1934.

W dyskusji dr Dobrzycki zapytuje, czy motyw paszczy smoczej, przedstawiający piekło, pojawia się częściej, oraz czy autor wiąże obraz augustjański z innemi współczesnemi, które tam się znajdują? — Motywy o charakterze zbliżonym do omówionych przez autora (śmierć) występują zapewne na prowincji w malarstwie i rzeźbie; całych jednak szkieletów niema u nas na pomnikach grobowych. Dr D. wspomina wreszcie o obrazie z N. Targu, przedstawiającym śmierć, chwytającą człowieka do łapki na myszy.

Dr Estreicher zwraca uwagę na znajdującą się w Muzeum XX. Czartoryskich czaszkę, wykonaną z drzewa, roboty południowowłoskiej lub hiszpańskiej, odznaczającą się daleko idącym realizmem. Czaszka ta, w połowie jeszcze pokryta gnijącem ciałem oraz robakami, wyrzeźbionemi bardzo realistycznie, pojęta jest jako symbol śmierci.

Doc. dr Komornicki zapytuje, czy autor nie napotkał na związki ikonografji europejskiej z buddyjską, związki bowiem z krajami buddyjskiemi znane są już od XIII wieku.

Prof. Molè wątpi w związki z ikonografją buddyjską, bo koło buddyjskie to koło życia, a nie śmierci. Koło jako symbol mogło powstać samorzutnie.

Dr Szablowski odpowiada, że przedstawienie paszczy smoka jako piekła jest u nas w XVII i XVIII wieku motywem dość częstym. Inne obrazy współczesne, które znajdują się

u augustjanów, odbiegają od omówionego. — Przedstawienia śmierci w postaci całych szkieletów pojawiają się u nas na pomnikach grobowych wprawdzie rzadko — jednak istnieją (np. na epitafjum Zebrzydowskich w katedrze na Wawelu). Często spotyka się je natomiast na obrazach, rycinach i w dekoracjach pogrzebowych. Związków z ikonografją buddyjską nie badał.

Następnie dr Zbigniew Bocheński przedłożył pracę p. t. *Obrazy Giambattisty Pittoniego (1687—1767) w kościele Marjackim w Krakowie.* Praca ta została wydrukowana w I zeszycie VI tomu »Prac Komisji Historji Sztuki«.

W dyskusji dr Dobrzycki, nawiązując do obrazu Męczeństwo św. Sebastjana, widzi w nim podobieństwo do obrazu Ribery na ten sam temat, gdzie dostrzega bardzo podobny układ postaci. Dr D. przypomina, iż dotychczas sądzono, że większość obrazów (oprócz kilku) w kościele Marjackim wyszła spod pendzla Łukasza Orłowskiego, malarza krakowskiego z XVIII wieku. Byłoby rzeczą interesującą stwierdzić, które malowidła zostały przez niego wykonane.

Dr Buczkowski zauważa, że dla obrazów krakowskich Pittoniego charakterystyczny jest układ kompozycji na przekątni; zapytuje, czy układ podobny występuje też w innych obrazach tego artysty? Podobne grupki aniołków pojawiają się np. u Konicza; być może, że idą od Correggia.

Dr Bocheński odpowiada, że w dotychczasowej literaturze niema mowy o stosunku Pittoniego do twórczości Ribery; wzorowanie się P. na jego dziełach nie jest wykluczone, bo artysta ten studjował dzieła dawnych mistrzów (zwłaszcza weneckich drugiej połowy XVI w.); wogóle był on w dużej mierze eklektykiem, w kompozycjach swych opierał się o stare wzory. Stąd np. pochodzi ów układ przekątniowy, właściwy malarstwu barokowemu.

Sekretarzem Komisji wybrano na dalsze trzechlecie dra Zbigniewa Bocheńskiego; współpracownikami wybrano dra Karola Estreichera, dra Juljusza Starzyńskiego i dra Jerzego Szablowskiego.

Posiedzenie z dnia 18 maja 1933.

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę p. t. *Pasy wschodnie a pasy polskie.*

Kitowicza opisowi obyczajów za Augusta III zawdzięczamy zestawienie przemian, jakie w XVIII wieku przechodziła moda noszenia pasów, nieodzownej części składowej ustalającego się podówczas stroju męskiego warstwy szlacheckiej narodu. Następowały po sobie kolejno pasy siatkowe, taśmowe, kałamajkowe i bawole, by na czas dłuższy wkońcu wprowadzić w zwyczaj noszenie pasów wschodnich, perskich i tureckich, wypierających wszystkie inne.

Moda ta spowodowała import do Polski pasów ze Wschodu. Były one jednym z najświetniejszych wytworów wschodniego przemysłu artystycznego, zwłaszcza perskiego, naśladowanego w wielu innych krajach Wschodu. Sprowadzali je zwłaszcza lwowscy Ormianie, prowadząc handel pasami wschodniemi na wielką skalę. Miejscami, gdzie się handel ten koncentrował, był z jednej strony Stambuł, z drugiej Lwów. We Lwowie znów jednym z najznaczniejszych, trudniących się w połowie XVIII w. tym importem, był dom handlowy Nikorowiczów. Kierował nim naprzód Grzegorz Nikorowicz, później syn jego, Szymon. Posiadali oni w Stambule filję, w której naprzemian przebywali sami lub pozostawiali kogoś ze swych zaufanych współpracowników. Ponadto Grzegorz Nikorowicz, noszący tytuł sekretarza królewskiego Augusta III, osobiście wyprawiał się do Persji w r. 1746 *pro coemendis et comparandis variis rebus speciosis.*

Przechowana w Bibljotece Dzieduszyckich we Lwowie książka rachunkowa, prowadzona przez Nikorowiczów od r. 1753 do 1774 częściowo w Stambule, częściowo we Lwowie, pozwala nam wejrzeć bliżej w ten handel między Stambułem a Lwowem. Wymienia ona też szereg warsztatów tkackich w Stambule, wyrabiających prócz innych, t. zw. »bogatych« tkanin, także pasy wschodnie, w które zaopatrują się Nikorowicze, wysyłając je do Polski. Właścicielami tych warsztatów w Stambule i na jego przedmieściach są Turcy, Ormianie i Grecy. Mieszczą się one w »hanach«, t. j. w wielkich domach fabrycznych i handlowych różnych nazw, jak Belikierhan, Czuhakierhan, Tophan i innych. Na stwierdzenie zamówienia spisuje się »kartę«, którą właściciele tkalni wciągają po turecku do swych rejestrów, a których treść notują Nikorowicze także w swej książce po polsku, przy użyciu jednak licznych tureckich i perskich wyrazów fachowych w brzmieniu często spolszczonem. Prócz z techniką handlową rachunki Nikorowiczów zapoznają nas także ze słownictwem tkactwa wschodniego, obowiązującem częściowo i w Polsce w fabrykacji pasów polskich. Materjał ten pozwala nam na zestawienie osobnego słowniczka, odnoszącego się do tkanin

wschodnich. Określenie w nim znaczenia poszczególnych nazw zawdzięcza autor prof. Tadeuszowi Kowalskiemu.

Użyte w rachunkach Nikorowiczów nazwy pozwalają stwierdzić, jakie były podówczas centra fabrykacji pasów na Wschodzie, sprowadzanych do Stambułu i zakupywanych tam dla zbytu ich w Polsce. W Azji Mniejszej wytwarzano je zatem w Angorze (pasy angurskie), w Brussie (pasy burskie), w Marzifun (pasy murcypanowe), w Aleppo (pasy halepskie). Nie wiemy, czy nazwa pasów sakiskich dotyczy tureckiej nazwy Sakyz, używanej na określenie wyspy Chios archipelagu egejskiego, czy też miejscowości tej samej nazwy w perskim Kurdystanie. Pasy szamskie były pochodzenia syryjskiego, prawdopodobnie z Damaszku. W Mezopotamji wyrabiano pasy w Bagdadzie i w Mardin (pasy merdyńskie). Często wymieniane są pasy perskie, a osobno wśród nich spahańskie, od perskiej stolicy, Ispahanu. Sprowadzano wreszcie drogie pasy chińskie. Prócz perskich i chińskich oryginalnych często znajdujemy wzmianki o ich naśladownictwach, wyraźnie odróżnianych jako pasy »z chińska« lub »z perska«.

Pozatem rachunki i rejestry Nikorowiczów pozwalają nam stwierdzić, jakie i pod jakim kątem widzenia rozróżniano pasy wschodnie, których obaj Nikorowicze byli niepoślednimi znawcami. Jakość pasów określano mianem »wielkiego gatunku« lub »średniego« i »małego«, lub też mówiono o pasie bogatym, niedoskonałym i podłym. Przez bogaty rozumiano z reguły pas jedwabny, przerabiany nicią metalową, złotą lub srebrną. Ze względu na rozmiary rozróżniano pasy i półpaski. Ponieważ w Polsce w użyciu były prawie wyłącznie półpaski, przeto często pasy wschodnie »rozrzynano«, robiąc z nich dwa i więcej półpasków. Pas miał »pola« i »głowy«, przez które rozumiano zakończenia. Różne typy ornamentu noszą najróżniejsze nazwy, w znacznej części tureckie i perskie o spolszczonem brzmieniu (np. ornament w cybuchy, w giobeki, w karumfil, w sosenki i t. p.), z których każda wymaga osobnego wyjaśnienia. Niekiedy były to określenia polskie (np. pasy w esiki, w szelążki, w piłkę, w gwiazdy i t. p.), innym znów razem wzięte z francuskiego (np. mordore, grygrynowe i t. p.).

Skala barw, jakiemi Nikorowicze określają pasy, przechodzące przez ich ręce, i które notują w swych rejestrach, jest bardzo bogata. Techniki tkackiej lub różnego rodzaju użytku tkanin dotyczy znaczna ilość określeń, wziętych z perskiego i tureckiego, jak pasy giermesiutowe, poszowe, mendlowe, pesenty, kimerbenty, haładża, jeni czykma, hilaty i t. p.

Fakt, że stosunkowo bardzo znaczna część produkcji pasów wschodnich znajdowała zbyt w Polsce, powodował coraz częstszy objaw, że pasy wschodnie, niektóre znaczone niekiedy turko-tatarskim znakiem ich wytwórcy, t. zw. tamgą, otrzymują wytkane w nich nazwisko właściciela warsztatu literami ormiańskiego, a nawet łacińskiego alfabetu. Idąc dalej, wytwórcy pasów, zwłaszcza stambulscy Ormianie, uznali za korzystne i wskazane wprost przenieść warsztaty do Polski, by swe wyroby zbywać na miejscu z pominięciem kosztownego pośrednictwa handlarzy. Niektórzy z nich starali się z wielkiemi trudnościami przewieźć chyłkiem przez granicę turecką do Polski mosiężne magle, służące do nadawania tkaninie zwartości i połysku jej metalowym niciom, wywóz tych magli z Turcji był bowiem zabroniony. Wytwarzanie pasów na Wschodzie znajduje w ten sposób dalszy ciąg na ziemiach polskich, a wytwarzane w Polsce, w Brodach, Stanisławowie i t. d. półpaski (w rozumieniu wschodniem) nie różnią się niczem od wytwarzanych w Stambule czy też w Azji Mniejszej. Przykładem tego są dwa pasy bardzo do siebie zbliżone, z których jeden nosi wytkany napis »Jakub Piotrowicz à Constantinopol«, drugi zaś po polsku wytkane nazwisko wytwórcy, którym był Jan Markonowicz. Ten ostatni pas, jakkolwiek w typie bardzo bliski poprzedniemu, powstał niewątpliwie na ziemi polskiej. Wytwórcami zaś obu byli Ormianie, jak na to wskazują ich nazwiska wytkane w samym pasie.

Przenoszenie się wschodnich wytwórców pasów wraz z warsztatami z Turcji do Polski miało dać początek rodzimej produkcji pasów polskich. Trudno ustalić jej początkową datę. W każdym razie założoną w r. 1758 persjarnię słucką Radziwiłłów wyprzedzają znacznie co do czasu persjarnie stanisławowska i brodzka Potockich. Południowo-wschodnie województwa Rzpltej najpierwsze niewątpliwie rozpoczęły produkcję pasów, a wytwórcami ich byli Ormianie.

Ze względu na ornament pasy wytwarzane w Polsce stanowią niejako dalszą linję rozwojową ornamentu pasów wschodnich, w szczególności perskich. Do ulubionych w polskich manufakturach, wytwarzających pasy, zwanych persjarniami, należały też motywy perskiej ornamentyki kwiatowej. Tło środkowej części pasa dzielono najczęściej w poprzeczne paski, z których naprzemian jeden ma ornament roślinny, drugi zaś jest bardziej geometrycznie ujęty. Zakończenia pasów, t. zw. głowy, miały zazwyczaj tylko dwie odpowiadające sobie kompozycje ornamentalne, podczas gdy pasy wschodnie, bardziej szerokie, miały tych ornamentów 3 do 7. Najbardziej rozpowszechnionym w polskich persjarniach ornamentem

zakończeń pasów stał się motyw gwoździka, t. zw. karumfil, wzięty również z pasów wschodnich. Rysunek kwiatów i liści na pasach polskich jest często obrysowany ciemną obwódką. W zestawieniu barw zaznacza się w pasach polskich (zwłaszcza w słuckich) tendencja do potęgowania świetności barw i podwyższania skali ich tonów.

Polskie persjarnie jednak rychło przechodzą ewolucję. W początkowe naśladownictwo wschodnich wzorów coraz więcej wkrada się elementu zachodniego ornamentu barokowego, a później i klasycyzującego, zbliżonego do dekoracyj stylowych czasów Ludwika XVI.

Ze wzmożeniem się ilościowem produkcji pasów w Polsce, zwłaszcza w okresie sejmu czteroletniego, wytwory polskich persjarni coraz bardziej uniezależniają się od wschodnich pierwowzorów. Sztuka wschodnia o najwybitniejszych w niej motywach perskich musiała z natury rzeczy stracić stopniowo na oryginalności i dostosować się do stylowych wymagań polskiego społeczeństwa, ciążącego kulturalnie ku Zachodowi.

Okres sejmu czteroletniego, rzucając hasło powrotu do stroju narodowego, spowodował także wzmożenie i rozszerzenie się produkcji pasów po całej niemal Polsce. Powstały wówczas liczne persjarnie, lecz wzmożona ta produkcja stanowiła zarazem ostatnie stadjum panowania i rozpowszechnienia się pasa polskiego. Z katastrofą ostatniego rozbioru znikły warunki dla pasa polskiego, a strój narodowy niedługo już miał się utrzymać. Dzieje polskich persjarni nie należą już tutaj, lecz stanowić muszą przedmiot osobnego studjum.

W dyskusji czł. Tadeusz Kowalski zaznaczył, że technika pasa żyje jeszcze na Wschodzie; używane są mianowicie pasy wełniane, jednotonowe z »głowami«, przypominające pasy dawne; również są w użyciu dotychczas ręczniki »peszkiry« tureckie, podobnie zdobione, zwłaszcza gdy idzie o ornamentykę zakończeń. Wartoby także porównać ornamentykę dawniejszej lub współczesnej ceramiki, używanej na Wschodzie do wykładania ścian, a odznaczającej się podobnem zdobnictwem, co i pasy. Czł. Kowalski zapytuje wkońcu, czy w technice tkania panuje jednolitość, czy też są odmiany?

Czł. Mańkowski odpowiada, że w sprawie techniki tkania pasów niepodobna wyprowadzić żadnej reguły, potwierdza natomiast wspólność ornamentyki pasów wschodnich z ornamentyką wschodniej ceramiki.

Czł. Kowalski dodaje jeszcze, że ornament płaski, pojawiający się na zakończeniach niektórych pasów, możnaby nawiązać do rozpowszechnionej na Wschodzie techniki wycinania z papieru.

Posiedzenie z dnia 26 października 1933.

Doc. dr Adam Bochnak przedstawił pracę p. t. *Z dziejów malarstwa gotyckiego na Podkarpaciu.* Praca ta ukazała się w całości w pierwszym zeszycie VI tomu »Prac Komisji Historji Sztuki«.

Posiedzenia z dni 23 i 30 listopada 1933.

Dr Marja Gutkowska streściła pracę p. t. *Ubiory w kompozycjach płaskorzeźb ołtarza Marjackiego w Krakowie.*

Ubiory postaci w ołtarzu Marjackim można podzielić na trzy grupy. Pierwszą tworzą stroje zgodne z modą w. XV, drugą ubiory nawpół fantastyczne, trzecią wreszcie okrycia o typie wschodnim.

Wśród ubiorów, które należą do pierwszej grupy, t. j. znanych z mody XV wieku, wszystkie szczegóły znajdujemy najpierw w dziełach sztuki flamandzkiej i francuskiej, a następnie we wszystkich środowiskach artystycznych Niemiec i w zabytkach polskich. W ubiorach współczesnych pracy nad ołtarzem Marjackim, lub nieco wcześniejszych, które widzimy na płaskorzeźbach i małych figurkach, ustawionych na filarkach ołtarza, są widoczne cechy pochodzenia z wielkich ognisk mody, jakiemi były Francja, a szczególnie Flandrja pod rządami książąt burgundzkich. Moda burgundzka w XV wieku, zwłaszcza z bogatych miast Flandrji, przechodziła do wszystkich krajów Europy, przyjmowała się z małemi odmianami w szczegółach i niewielkiem opóźnieniem. Potwierdza to zestawienie zabytków sztuki z różnych środowisk artystycznych.

W grupie ubiorów postaci ołtarza Marjackiego z motywami fantastycznemi, któremi artyści średniowieczni starali się zaznaczyć odległe wieki i Wschód jako miejsce akcji, widać pochodzenie strojów z dzieł mistrzów flamandzkich. Jak wykazały badania francuskie, wielcy artyści flamandzcy i francuscy wzorowali się na wspaniałej inscenizacji i wystawie kostjumowej misterjów religijnych. Promieniowanie sztuki flamandzkiej w XV wieku przyczyniło się do rozpowszechnienia tych strojów w dziełach sztuki, naśladowano je bowiem wraz ze szczegółami kompozycji w innych krajach Europy.

Ostatnią, najmniej liczną grupę ubiorów tworzą płaszcze męskie z naszytemi na przodzie taśmami, t. zw. potrzebami. Zaznacza się tu podobieństwo do strojów perskich z XIV i XV wieku oraz do tureckich. Stroje te występują w ołtarzu przeważnie bez fantastycznych dodatków, co nasuwa przypuszczenie, że przejęto je z najbliższego otoczenia. Wzmianki w polskich źródłach ówczesnych podkreślają wpływy wschodnie na naszą kulturę. Ubiory tego typu mogły się do Polski dostać z Węgier lub Litwy, a ponieważ widzimy je w Polsce i później, w XVI i XVII w., przeto okazy odtworzone w ołtarzu Marjackim można uważać za początek tej na wzorach wschodnich opartej mody.

W dyskusji doc. dr S. Komornicki, nawiązując do wysokich nakryć głowy, spotykanych często u postaci na ołtarzu Marjackim, stwierdza, że nakrycia takie znane są z minjatur perskich końca XIV w. i początku XV w., ale pochodzenie ich jest jeszcze dalsze. Przyszły one do Persji z inwazją mongolską. Samo wywinięcie nakrycia jest daleko wschodniego pochodzenia. Główki nie są zbyt wysokie, a na szczycie zakończone są gałką.

Dr Estreicher zwraca uwagę, że wysokie czapki są charakterystycznym szczegółem dla naszej sztuki w XV i XVI wieku, a pojawiają się już we fresku w kościele brygitek w Lublinie, przedstawiającym orszak Trzech Króli, z drugiej ćwierci XV wieku.

Dr Gutkowska odpowiada, że w swych wywodach genetyczno-porównawczych nie wychodziła poza wiek XIV i ograniczała się do rzeczy publikowanych.

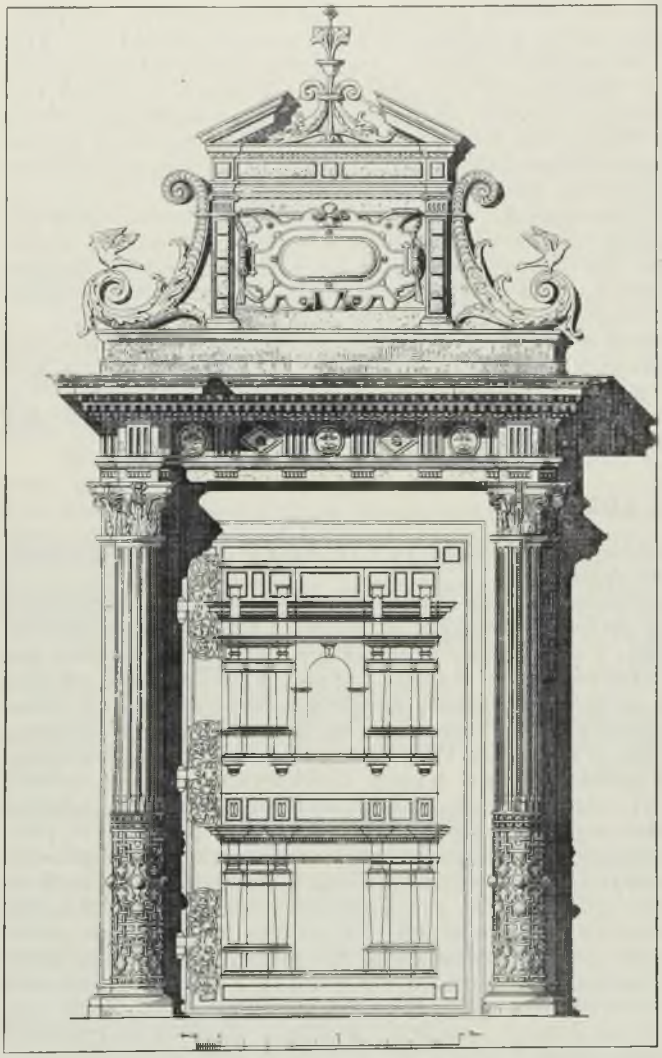
Posiedzenie z dnia 30 listopada 1933.

Dr Krystyna Sinkówna przedstawiła komunikat p. t. *Portal i drzwi z dawnego ratusza krakowskiego i ich domniemany twórca.*

Ze zburzonego ratusza krakowskiego zachował się oprócz wieży portal wraz z drzwiami z t. zw. izby Pańskiej [1]. Wmurowano go po latach tułaczki w jednej z sal Bibljoteki Jagiellońskiej. Portal (fig. 7), wykuty z wapienia, z częściami z czerwonego marmuru [2], mierzy na wysokość 421 cm, u podstawy 200 cm, szerokość drzwi wynosi 124 cm, wysokość zaś 200 cm. Schemat portalu jest bardzo prosty: na dwóch kolumnach spoczywa belkowanie, na niem zwieńczenie, składające się z tablicy wypełnionej kartuszem, a po bokach ujętej w woluty, oraz z trójkątnego, w środku przerwanego przyczółka. Przystawione do pilastrów kolumny o niskich bazach i pseudokorynckich kapitelach mają trzony żłobkowane, nie w całości jednak, lecz tylko w częściach górnych; natomiast do jednej trzeciej wysokości oddołu trzony są pokryte misterną plecionką, złożoną z pasemek, krzyżujących się pod kątem prostym, a miejscami wygiętych w kształt szczypiec. Niektóre pasemka rozszerzają się w płaskie blaszki. Plecionka obejmuje trzy kaboszony. Granicę między dolną, ornamentowaną częścią trzonu, a górną, żłobkowaną, tworzą dwa rzędy listków, przedzielone listewką. Szczyt ujęty jest w rustykowane pilastry z przypartemi do nich wolutami. Na wolutach nakrytych akantem siedzą ptaszki. Środek szczytu wypełnia tarcza z czerwonego marmuru, ujęta w zawijany »blaszany« kartusz *(Rollwerk)*. Z odgięć kartusza wysuwają się gałązki z suchemi listkami i wąskie pasemka jakby tkanin. Na tarczy napis: *Ubi charitas et amor, ibi Deus est.* Całość wieńczy przerwany przyczółek. Dwa delfiny i rodzaj kwiatonu wypełniają przerwę przyczółka. Portal odkuty jest bardzo precyzyjnie.

Same drzwi (fig. 8), wykonane z drzewa, są bardzo ozdobne. Widzimy na nich intarsje, rzeźby i okucia. Intarsje są utrzymane w tonacji bronzowej, przechodzącej od jasnego drzewa do czarnego. Kompozycja dzieli się na dwie części, jakby dwa piętra, nieco wysunięte i ujęte w szeroką ramę. Oba piętra mają podziały architektoniczne, a mianowicie plastyczne gzymsy i hermowe pilastry. Przez belkowanie górnego piętra są przerzucone

[1] Wnętrze izby Pańskiej z portalem i drzwiami narysował J. Brodowski. Reprodukcję tego rysunku podał Muczkowski J., Dawny krakowski ratusz, Rocznik Krakowski, VIII. Kraków 1906. fig. 15. — Zarząd Tow. Miłośników Historji i Zabytków Krakowa zechce przyjąć uprzejme podziękowanie za wypożyczenie kliszy, podług której odbito ilustrację 8 w niniejszym komunikacie. [2] Pomiarowe zdjęcia portalu i drzwi opublikował Odrzywolski S. w Zabytkach przemysłu artystycznego w Polsce. Kraków 1894 i w Renesansie w Polsce, Wiedeń 1899, tabl. 5 i 6. Powtórzył je Muczkowski J., o. c. fig. 13, 14, 23. — Tomkowicz S., Gmach Bibljoteki Jagiellońskiej. Rocznik Krakowski, IV. Kraków 1900, pp. 174—175, podaje, że portal wraz z drzwiami znalazł się około roku 1818 wśród gruzów zburzonego ratusza. Drzwi użyto później w gmachu przy kościele św. Piotra. Przed zagładą uratował te zabytki dyrektor budownictwa miejskiego, Karol Kremer. W roku 1855 dr Schenkel umieścił portal z drzwiami w Bibljotece Jagiellońskiej. Portal musiał dużo ucierpieć, skoro jest częściowo uzupełniony gipsem czy stiukiem, a to zwłaszcza na trzonach kolumn, w mniejszej zaś mierze na belkowaniu. Rozpoznanie tych uzupełnień zawdzięczam p. asystentowi Kahlowi, który przeprowadził badania chemiczne; gołem okiem nie można było rozróżnić zwietrzałego wapienia od gipsu względnie stiuku.



7. Portal z dawnego ratusza krakowskiego, obecnie w Bibljotece Jagiellońskiej.
Podług rysunku S. Odrzywolskiego.

konsole. Największe pola obu pięter wypełnia intarsja roślinna, względnie figuralna. W polu dolnem fantastyczne liście i kwiaty, wyrastające z wazy, w górnem, w zawijanym kartuszu biegnie tanecznym krokiem antyczna Sprawiedliwość, otoczona kwiatami. Reszta intarsyj ma charakter geometryczny z wyjątkiem dwóch lwich głów z klamrami w zębach. Przeważają haczykowate ornamenty, jakby z blachy wycięte, kaboszony rozmaitego kształtu i naśladownictwo żłobków. Złudzenie »blaszanych« ozdób potęguje wycięcie ażurowych ornamentów w cienkiej deseczce, przybitej na obramieniu. Potrójne zawiasy drzwi przechodzą z dwóch stron w wycinane z blachy ornamenty. Mają one kształt szerokiej, potrójnej spirali, której sploty na siebie zachodzą. W utworzonych w ten sposób kołach umieszczono rodzaj haczykowato zakończonych liści, wyrastających ze splotów.

Cóż jest charakterystyczną cechą tych drzwi i portalu? Sądzę, że przedewszystkiem motywy »blaszane«. Wybitnie »blaszane« są kartusze; intarsja naśladuje haczykowate wycięcia z blachy, poprzybijane gwoździami o dużych główkach. Z blachy wycięto płaskie ozdoby zawiasów. Ciekawym motywem drzwi są też konsole i rozmaitego kształtu kaboszony. Drzwi mają szlachetny rysunek, szczegóły jednak, np. twarz Sprawiedliwości, zdradzają niezbyt pewną rękę.

Intarsja na odwrotnej stronie drzwi jest skromniejsza. Brzegi drzwi ujęto tu w wystającą listwę. Takież listwy podkreślają dwa większe prostokąty z dwoma w nie wpisanemi mniejszemi. Te wielkie prostokąty dzielą powierzchnię na dwie zamknięte części. Między wielkiemi prostokątami a brzegiem drzwi wrysowano barwnem drzewem czterościenne piramidki. Wszystkie listwy i kaboszony otoczone są pasami z ciemniejszego drzewa.

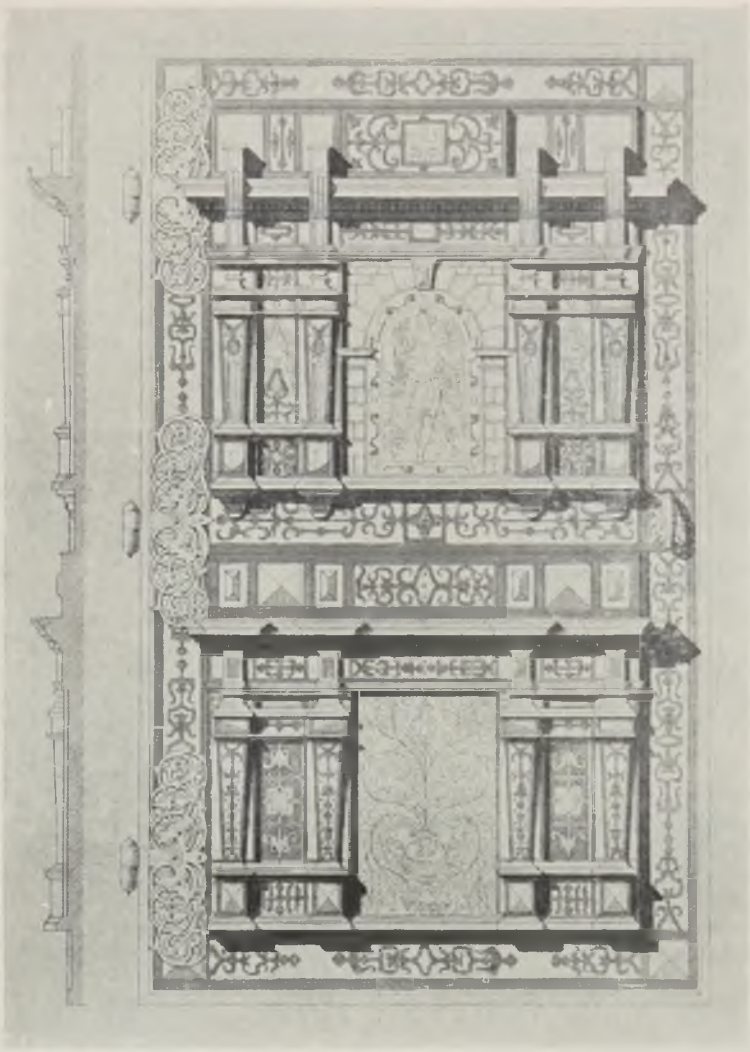
Bardzo ozdobny jest zamek, płasko wykuty z żelaza. Trzy jego boki przechodzą w ornamenty wycinane z blachy. Najokazalsze ornamenty przypadają na bok krótszy. Są to dwa skręty, przechodzące ku przodowi w lancetowaty koniec haczykowatej lilji. Środek skrętów zajmuje rodzaj liści o ostro zakrzywionych końcach. Z najszerszego ich miejsca wyrastają końce łuku klamki. Podobne liście, ale mniejsze, widnieją w wolutach koło ósemkowato wygiętej sztabki na dłuższych bokach zamku.

Czas powstania drzwi jest dokładnie znany. W roku 1593 zapłacono za nie stolarzowi Piotrowi Kalinie 12 marek 36 gr.[1]. Niewątpliwie i portal z tego samego czasu pochodzi, albowiem styl jego zgadza się ze stylem drzwi.

Wśród polskich zabytków z końca XVI wieku portal i drzwi z dawnego ratusza kra-

[1] Regestr expos. z r. 1593. Rkps Arch. Akt. Dawn. m. Krakowa. Cf. Muczkowski J., Dawny krakowski ratusz. Rocznik Krakowski. VIII, Kraków 1906, p. 27.

kowskiego wyróżniają się obfitością niby blaszanych ornamentów. W takiej ilości nie występują one nigdzie w tym czasie. Ornamenty zawijane na pomnikach Wawrzyńca Spytka Jordana, Zygmunta Augusta, Anny Jagiellonki, Stefana Batorego, Provany i Leśniowolskiego — wspominam tylko najznaczniejsze przykłady — są miękko wyginane, wcięcia ich są płytkie, akant, który pokrywa ich płaszczyzny nie jest taki suchy, jak na kartuszu portalu ratusza. Na wspomnianych nagrobkach nie spotykamy w kartuszach ani draperyj, ani prostych pasemek, ani główek gwoździ. To samo można powiedzieć i o kartuszach zdobiących architekturę, że dla przykładu przytoczę kartusze w podworcu kamienicy Dziekańskiej przy ulicy Kanoniczej 21. Są jednak i wyjątki, jak np. kartusze Jana Michałowicza z Urzędowa na pomniku biskupa Zebrzydowskiego. Te charakterem czysto »blaszanym« swoich skrętów i wyrastającym z nich bardzo suchym akantem zbliżają się do ornamentów zawijanych na portalu ratusza. Można wskazać anologję ornamentacji naszego portalu z ornamentacją niektórych innych zabytków krakowskich. Np. pasemkowy, misternie spleciony ornament pomnika Mateusza i Anny Czarnych z czasu po roku 1566 nazewnątrz kościoła N. P. Marji w Krakowie[1] przywodzi na myśl podobny motyw na dolnej części kolumn portalu z ratusza, tak jak woluty tego nagrobka przypominają woluty szczytu portalu. Ale takie woluty to motyw bardzo pospolity, a w następstwie tego nienadający się do wniosków.



8. Drzwi z dawnego ratusza krakowskiego, obecnie w Bibljotece Jagiellońskiej.
Podług rysunku S. Odrzywolskiego.

W każdym razie portal i drzwi z izby Pańskiej mało mają podobieństwa do innych zabytków krakowskich, różnice są duże. Jakież jest pochodzenie form i motywów, które zastosowano w omawianych dziełach sztuki? Ta sama Bibljoteka Jagiellońska, która w spadku po dawnym ratuszu dostała ten portal wraz z drzwiami, daje nam też klucz zagadki. Przypadek dał mi w rękę zbiór sztychów, pochodzących z drugiej połowy XVI w. Są to wzory rozmaitych budowli i szczegółów architektonicznych, wydane przez Jana Vredemana de Vriese, twórcę (po Cornelisie Florisie) niderlandzkiego renesansu. Zaznaczyć tu muszę, że zbiór krakowski ma niektóre serje zdekompletowane, rok zaś wydania niektórych nie da się oznaczyć. Najpóźniejsza serja, której datę znamy, wyszła w r. 1577. Ryciny te

[1] Reprodukcja podług rysunku w Pomnikach Krakowa Cerchów M. i S. z tekstem Kopery F., tom II, Kraków-Warszawa 1904.

9. Jan Vredeman de Vriese. Rycina z serji »Dorica-Jonica«, kolumna »Jonica B«
Podług egzemplarza Bibljoteki Jagiellońskiej.

zawierają bardzo dużo motywów wspólnych z portalem i drzwiami z ratusza krakowskiego.

Zacznijmy od szczegółów najbardziej zbliżonych. Otóż na tablicy oznaczonej »Jonica B«[1] widzimy dolną część kolumny, pokrytą plecionką (fig. 9) nadzwyczaj zbliżoną do plecionki na kolumnach portalu krakowskiego. Tu i tam środkowe pasemka rozpłaszczają się w blaszki, obejmujące rodzajem medaljonów: w Krakowie kaboszony, na sztychu zaś maskę i łby baranów. Kartusz portalu, o silnych wcięciach i dość grubych »blaszanych« zawinięciach, przez które przebijają się wąskie pasy tkanin, jest utrzymany w charakterze licznych kartuszy Vredemana. Za przykład może posłużyć kartusz na tablicy »Dorica P« (fig. 10). Nie jest on zupełnie identyczny z naszym, zdobi go bowiem girlanda owoców, której u nas niema, podobieństwo jednak nie da się zaprzeczyć. Częstym motywem we wzorach Vredemana jest gałązka o suchych listkach[2], wyrastająca z woluty, taka, jaką wyrzeźbiono na naszym kartuszu. Ptaszki, siedzące na wolutach portalu z izby Pańskiej, mają liczne odpowiedniki w sztychach Vredemana. Za przykład takich ptaszków może posłużyć tablica R ze serji »Dorica-Jonica«. Nasze jednak różnią się od vredemanowskich pozami. Jedne i drugie są traktowane wcale naturalistycznie, co u Vredemana odbija przy czysto »blaszanych« wolutach. Muszę tu podkreślić, że woluty portalu z ratusza są zupełnie inne. Także i antyczne gzymsy Vredemana są podobne do gzymsu naszego portalu, ale to motyw zupełnie szablonowy.

Jak sam portal, tak również i drzwi zbliżają się do projektów Vredemana. Weźmy taki szczegół, jak hermowe pilastry. Otóż na tablicy »Corinthia-Composita« (serja druga z r. 1565) wyrysował Vredeman hermowy pilaster, wsparty na impoście z kaboszonem (fig. 11) prawie zupełnie identyczny z pilastrem drzwi ratuszowych. Różnice są nieznaczne. Intarsje znowu, naśladujące nacięcia, są podobne do nacięć u Vredemana. Konsole, przerzucone łukiem przez gzyms naszych drzwi, żywo przypominają motyw, którego użył Vredeman w ozdobnym kartuszu tytułu »Karjatyd«[3] (fig. 12). Taką konsolę widzimy też np. na jednej z rycin w serji »Grobowców«. Kaboszony, tak rozmaite na drzwiach krakowskich, nie ustępują pomysłowością kaboszonom Vredemana, który wysilał fantazję, aby im nadać corazto nowe formy. Maski w zasłonach pod brodą, w rodzaju fantastycznych piór na głowie, możnaby porównać z główkami, wplatanemi często w groteski Vredemana. Nie posuwajmy się jednak za daleko.

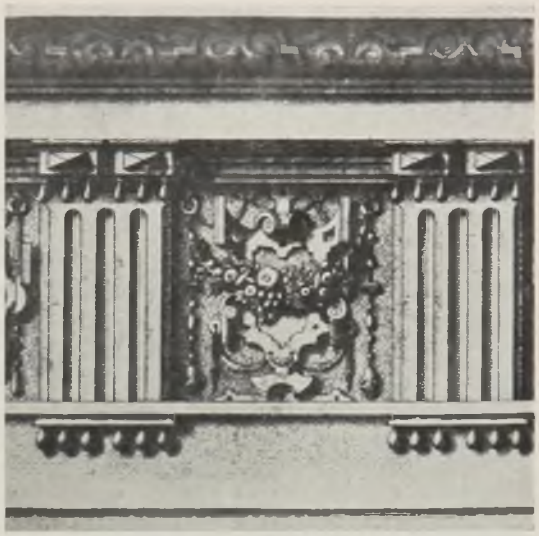
Wszystkie te podobieństwa świadczą, jak sądzę, iż twórca portalu i drzwi znał wzory Vredemana de Vriese, których motywy powtarzają się w obu zabytkach. Nie można tu jednak mówić o kopji. Artysta brał wzory niejako za temat swojej własnej kompozycji, dodając nawet takie motywy, których niema u Vredemana, jak np. miękkie woluty z akantem.

Niewszystkie serje wzorów Vredemana znalazły się w Krakowie, a i te nawet, nad któremi zastanawialiśmy się, uległy pewnemu zdekompletowaniu. Niewiadomo, czy była kiedykolwiek w Krakowie serja »Grotesek«[4]. Widzimy tam na tabl. 12 medaljon, otoczony zawijanem obramieniem (fig. 13). W medaljonie przedstawiono nagą postać niewieścią, ze skrzydłami, idącą naprzód wyszukanym krokiem. Z jednego jej boku ustawiono wazę z rodzajem fantastycznej lilji, z drugiego zaś dymiące naczynie. Zawinięcia medaljonu przypominają trochę obramienie Sprawiedliwości z drzwi ratuszowych. Ruch naszej Temidy jest jakby przerysowanym ruchem postaci Vredemana. Lilje na rycinie z serji »Grotesek« są nieco zbliżone do fantastycznych kwiatów w Krakowie. Vredeman używał częściej motywu wazy z kwiatami. Za przykład może posłużyć jego projekt stołu z serji pierwszej »Differentes pourtraicts de menuiserie«, tabl. 11[5]. I tej serji niema w Krakowie. Roślinne motywy

[1] Z pierwszej serji wzorów »Dorica-Jonica«, wydanej w roku 1565. Jest to zbiór 22 tablic, znaczonych literami, od A do W. — Cf. Peters, Hans Vredeman de Vriese, s'Gravenshage 1895, p. 15. [2] Druga serja »Corinthia-Composita«, wydana w roku 1565, zawiera 22 numerowanych tablic. — Cf. Peters, o. c. p. 16. [3] Serja ta wyszła w r. 1572. — Cf. Jessen P., Der Ornamentstich, Berlin 1920, nr 1387. — W egzemplarzu Bibljoteki Jagiellońskiej pierwotny napis wycięto. [4] Serja ta pochodzi z roku 1563. — Cf. Peters, Hans Vredeman de Vriese, s'Gravenshage 1895, p. 14. Posługuję się tu *facsimile*, wyd. przez A. G. van Trigta w Brukseli w r. 1870. [5] Serja z r. 1565; tablice numerowane od 1 do 20. — Cf. Peters, o. c. p. 16. i *facsimile* van Trigta według egzemplarza z kolekcji Godefroy.

nie były jednak typowe dla Niderlandów, choć i takie się tam spotyka. Intarsje na meblach niderlandzkich ograniczają się zazwyczaj do geometrycznych motywów, jakby wcięć podłużnych, które zjawiają się tam zresztą dopiero pod koniec XVI wieku. Takie są ozdoby na renesansowej szafie i na stole w Muzeum Huis Lambert van Meerten w Delft. Znamy to zresztą i z drzwi krakowskich. Za niderlandzkiem pochodzeniem naszych motywów mógłby też przemawiać ażurowo w deseczce wycinany ornament na wymienionej szafie w Delft.

Niderlandzki charakter mają okucia zamku i zawiasów drzwi ratusza krakowskiego. Takie okucia znajdują się w brukselskiem Musée de la Porte de Hal [1], podobne też odnajdujemy w Middelburgu [2]. Ewerbeck zaznacza, że okucia flamandzkie różnią się od niemieckich tem, iż efekt jest wydobyty tylko przez kontur gładkiego metalu, podczas gdy w Niemczech wykazują one wewnętrzne sfalowania na powierzchni, w czem znać tradycje gotyckie. Spiralne wygięcia naszych okuć mają odpowiednik w okuciach niderlandzkich, które podaje w swojem dziele Galland [3].



10. Jan Vredeman de Vriese. Rycina z serji »Dorica-Jonica«, belkowanie »Dorica P.«
Podług egzemplarza Bibljoteki Jagiellońskiej.

A jednak obok tych wpływów niderlandzkich, pochodzących przeważnie z wzorów Vredemana de Vriese, można w ornamentacji drzwi krakowskich doszukać się i wpływów niemieckich. Przedewszystkiem intarsje o motywie waz z kwiatami są bardzo charakterystyczne dla meblarstwa południowoniemieckiego i kolońskiego [4]. Nie da się zaprzeczyć, że wazy z kwiatami na kolońskiej szafie z końca XVI wieku są nadzwyczaj podobne do intarsyj krakowskich [5]. Trudniej wykazać, czy mają coś wspólnego z Niemcami takie motywy, jak wydobyte w intarsji hermowe pilastry, haczykowate ornamenty, jakby wycinane z blachy, i obramienie motywu roślinnego architektonicznym motywem jakby portalu, bo widzimy je i na meblach niemieckich już w drugiej połowie XVI wieku i we wzorach Vredemana. Wystarczy przypomnieć południowoniemiecką szafę z herbami rodziny Closen-Nothaft, z roku 1590 [6], gdzie są hermowe pilastry i haczykowate motywy, oraz również południowoniemiecką skrzynię z drugiej połowy XVI wieku, gdzie obok motywu wazy z kwiatami w obramieniu rustykowanego portalu, użyto hermowych pilastrów [7]. W każdym razie wolno nam przypuszczać, że intarsje drzwi izby Pańskiej powstały pod równoczesnym wpływem wzorów Vredemana de Vriese i meblarstwa południowoniemieckiego, albo nawet kolońskiego.

Zastanówmy się teraz nad twórcą portalu i drzwi z ratusza. Przedewszystkiem możemy stwierdzić, że zarówno portal, jak i drzwi zaprojektował jeden i ten sam artysta, oba bowiem dzieła oparte są na tych samych wzorach. Zważywszy styl naszych zabytków, możemy wykluczyć Włocha, musimy natomiast szukać twórcy portalu i drzwi wśród artystów północnych. Wiemy wprawdzie, że wykonawcą drzwi był stolarz Kalina, trudno jednak przyjąć, by on je zaprojektował, bo musiałoby się przypuścić, że tenże stolarz dał zarazem projekt kamiennego portalu. Twórcy projektu całości szukać należy raczej wśród kamieniarzy lub architektów.

Wzory Vredemana de Vriese, będące własnością Bibljoteki Jagiellońskiej, znajdowały się w Krakowie już w XVI w., i to w rękach architekta. Świadczy o tem podpis, który odczytujemy na karteczkach wlepionych do książki, złożonej później z tych wzorów i z części dzieła Serlia o architekturze [8]. Podpis na pierwszej stronie nie zachował się w całości. Możemy zobaczyć tylko rodzaj gmerka i podpis: *Joannis Frank... 15...* Natomiast na nalepionej

[1] Ewebeck F., Die Renaissance in Belgien und Holland, I, Leipzig 1891, tabl. 67. [2] Ibidem, II, tabl. 340. [3] Galland G., Geschichte der holländischen Baukunst und Bildnerei im Zeitalter der Renaissance, der nationalen Blüthe und des Klassicismus, Frankfurt am Main 1895, fig. 99. [4] Falke O. von, Deutsche Möbel des Mittelalters und der Renaissance. Stuttgart 1924, p. LIX. [5] Ibidem, p. 251. [6] Feulner A., Kunstgeschichte des Möbels, Berlin 1927, fig. 177. [7] Lehnert G., Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, I, Berlin, fig. 468. [8] Jest to *Il settimo libro* z roku 1575.

11. Jan Vredeman de Vriese. Rycina z serji »Corinthia-Composita«.
Podług egzemplarza Bibljoteki Jagiellońskiej.

kartce czytamy z łatwością *Jan Frankstijn* [1]. Któż to był? Znamy go z archiwaljów jako dworzanina i architekta królewskiego w latach 1557—1582. W r. 1564 był obywatelem miasta Kazimierza, w roku zaś 1567 przyjął prawo miejskie w Krakowie. W roku 1557 lub 1558 wykonał model schodów do Sukiennic krakowskich, a w r. 1567 był zajęty na zamku wawelskim w charakterze przełożonego budowli królewskich *(aedificiorum nostrorum castrensium praefectus)*. Na Wawelu pracował jeszcze w roku 1574 [2]. W źródłach pisownia jego nazwiska nie jest ustalona, przyjmuję więc pisownię Frankstijn podług autografu w Bibljotece Jagiellońskiej.

Mimo wcale licznych wiadomości archiwalnych, dotyczących Frankstijna, nie znamy ani jednego jego dzieła. Czyżby w tę przykrą lukę nie można było wstawić choć portalu i drzwi z ratusza? Za autorstwem Jana Frankstijna, odnośnie do projektów tych dzieł, przemawiałyby pewne względy. I tak zabytki krakowskie z drugiej połowy XVI wieku z małemi wyjątkami wykazują wpływy włoskie. W portalu i drzwiach izby Pańskiej przejawiły się przedewszystkiem wpływy niderlandzkie, w mniejszym zaś stopniu niemieckie. Jan Frankstijn, Niemiec z pochodzenia, interesował się ruchem artystycznym niderlandzkim, skoro posiadał wzory Vredemana de Vriese. Formy i motywy portalu i drzwi są rodem właśnie z wzorów Vredemana. Frankstijn był cenionym budowniczym zamku królewskiego, co też mogło skłonić rajców do oddania mu robót w ratuszu. Nie wiemy wprawdzie, czy Frankstijn żył jeszcze w r. 1593, bo wiadomości o nim urywają się w roku 1582, ale żyć mógł, skoro pierwsza o nim wzmianka pochodzi z r. 1557 lub 1558. Zresztą w ratuszu krakowskim zaginęło wiele aktów. Może między niemi znajdowały się też dokumenty, zapełniające przerwę między rokiem 1582 a 1593.

Nie kładę nacisku na autorstwo, lecz na styl samego zabytku, na jego związek z Niderlandami, a w szczególności z Vredemanem de Vriese. Jest też rzeczą bardzo ciekawą, że wzory Vredemana znalazły się w Krakowie w rękach Frankstijna w bardzo krótkim czasie po ich wydaniu [3].

A zatem znajdujemy jeszcze jedno potwierdzenie wpływu wzorów Vredemana de Vriese na naszą sztukę. Nasz wypadek jest tem ciekawszy, że sztuka krakowska pozostaje w XVI wieku raczej pod wpływem Włoch, a jednak i do niej dotarły północne motywy Vredemana, które tak silne piętno wycisnęły na sztuce Niderlandów, Niemiec i krajów nadbałtyckich [4]. Jest to wczesny przykład przenikania niderlandzkich wpływów do Polski, bo kaplice Kalwarji Zebrzydowskiej, które wykazują dużą zależność od Vredemana i sztuki niderlandzkiej [5], zaczęto budować dopiero w r. 1605 [6], a florisowski kartusz pojawił się w Krakowie

[1] Nie Frankstijn wlepił wzory Vredemana do publikacji Serlia, nie byłby bowiem wycinał karteczki ze swoim własnym podpisem wcelu wklejenia jej razem z rycinami Vredemana do dzieła Serlia, ale byłby się poprostu na niem podpisał. Te dwie publikacje złączył ktoś inny. Ale może i dzieło Serlia było własnością Frankstijna. [2] Źródła archiwalne, odnoszące się do Frankstijna, podają — częściowo *in extenso* — następujące publikacje: Grabowski A., Ojczyste wspominki, I, Kraków 1843, p. 267; Grabowski A., Skarbniczka naszej archeologji, Lipsk 1854, pp. 79 i 94; Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, t. IV, Kraków 1891, p. LXXI, t. VI (1900), p. XCII oraz t. VIII (1912), p. CCCCLXIV. Cf. także Łuszczkiewicz W., Sukiennice krakowskie. Bibljoteka Krakowska, nr 11, Kraków 1899, p. 24 i Łoza S., Słownik architektów i budowniczych Polaków oraz cudzoziemców w Polsce pracujących, Warszawa 1930, p. 90. — Frankstijn był Niemcem, wśród Niemców bowiem jest wymieniony w notatce z XVI wieku, zawartej w jednym z rękopisów Bibljoteki Jagiellońskiej. Cf. Sprawozdania etc., VIII, p. CCCXLV. [3] Tu zaznaczyć trzeba, że nietylko Frankstijn interesował się rycinami niderlandzkiemi. Takich zbieraczy było w XVI wieku więcej. Wystarczy przypomnieć wspaniały zbiór J. Ponętowskiego, znajdujący się w Bibljotece Jagiellońskiej. Wiadomość tę zawdzięczam p. dr Zofji Ameisenowej. [4] Szablowski J., Architektura Kalwarji Zebrzydowskiej, Rocznik Krakowski, XXIV, Kraków 1933, pp. 67, 70. [5] Ibidem, pp. 66, 70. [6] Ibidem, p. 28.

dopiero w roku 1614 na zewnętrznej ścianie kaplicy Myszkowskich przy kościele dominikanów.

W dyskusji dr Dobrzycki zaznaczył, że na Śląsku istnieje miasteczko Frankenstein[1]. Kto wie, czy nie stamtąd pochodził krakowski Frankstijn (Frankenstein). Byłoby wskazanem zbadanie, czy w tym śląskim Frankensteinie, względnie gdzieindziej na Śląsku, niema zabytków, które stylistycznie odpowiadałyby portalowi i drzwiom z ratusza krakowskiego. Gdyby tak było, to hipoteza p. Sinkówny, że Frankstijn portal i drzwi do ratusza zaprojektował, zyskałaby jeszcze silniejszą podstawę.

Ks. doc. dr Kruszyński, w związku z faktem, że Frankstijn posiadał wzory Vredemana de Vriese, przypomina, że Vredeman był w Gdańsku i tam dekorował malowidłami jedną z sal ratusza. Pobyt tego wybitnego artysty w Gdańsku mógł wpłynąć na zainteresowanie się Frankstijna jego wzorami.

12. Jan Vredeman de Vriese. Karta tytułowa serji »Karjatyd«. (Sam tytuł wycięty).
Podług egzemplarza Bibljoteki Jagiellońskiej.

Czł. Pagaczewski podnosi, że ważniejszem od przypuszczalnego autorstwa Frankstijna w odniesieniu do portalu i drzwi z ratusza krakowskiego jest stwierdzenie przez autorkę, iż Frankstijn posiadał wzory tak znakomitego artysty, jakim był Vredeman de Vriese, i to niebawem po ich wydaniu. Omówiony przez dr Sinkównę zabytek jest stosunkowo wczesnym przykładem wpływu niderlandzkiego na naszą architekturę i na nasz przemysł artystyczny.

Doc. dr Komornicki zwraca uwagę, że u tak bardzo »włoskiego« artysty, jakim był Słoński, pojawiają się już wyraźne ślady północnych wzorów, przedewszystkiem niderlandzkich. Widoczne są one nawet w pracach t. zw. Stanisława z Mogiły (Ewangeljarz Tomickiego). Później dopiero idą wzory niderlandzkie pośrednio przez Niemcy.

Dr Estreicher zwraca uwagę, że ornamenty »ślusarskie« przybijane występują w snycerstwie krakowskiem z przełomu XVI na XVII wiek nietylko na portalu i drzwiach z ratusza. Zbliżone ornamenty spotykamy na stallach w kościele Bożego Ciała, w ich dolnej części. Stalle te są datowane na rok 1629[2], ale data ta, jak to niedawno poruszono na seminarjum prof. Pagaczewskiego, odnosi się do górnej ich części, która różni się od części dolnej, widocznie wcześniejszej, i to prawdopodobnie o lat kilkanaście. Pokrewne ornamenty »ślusarskie« występują na stallach syndykowskich w kościele Marjackim (tych, które stoją za trzecim filarem w nawie głównej na prawo od wejścia, nie zaś na lewo) oraz na dwóch ołtarzykach z Prądnika z r. 1604, obecnie u dominikanów[3] i na innych jeszcze zabytkach. Ornament »ślusarski« zanika w Krakowie po roku 1620. W grupie snycerskich dzieł krakowskich z czasu około roku 1630, a tem bardziej później, niema go wcale. Ornament »ślusarski« ustępuje miejsca ornamentom bardziej duchowi baroku odpowia-

13. Jan Vredeman de Vriese. Rycina z serji »Grotesek«.
Podług A. G. Trigta.

[1] Po polsku Ząbkowice. [2] Jarosławiecka M., Przyczynek do dziejów snycerstwa w Krakowie. Prace Komisji Historji Sztuki, V, 1, Kraków 1930, p. XXII oraz fig. 12 i 13. [3] Teka Grona Konserwa-

dającym, t. j. »chrząstkowym«, »małżowinowym« i t. p. Powstałe pod bezpośrednim wpływem wzorów niderlandzkich ornamenty ślusarskie na portalu z ratusza byłyby więc jednym z najwcześniejszych przykładów tego rodzaju ornamentacji w Krakowie.

Następnie dr Marja Jarosławiecka-Gąsiorowska przedstawiła komunikat p. t. *Drzeworyty portretowe w dziele B. Paprockiego »Zrdcadlo Slawneho Margrabstwii Morawskeho«... Olomutii... 1593.*

Komunikat niniejszy oparty jest na spostrzeżeniach, poczynionych przy sposobności opracowywania indeksu do rycin w drukach XVI wieku w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie.

Jak wiadomo, Zwierciadło Margrabstwa Morawskiego jest dziełem bardzo bogato ilustrowanem, zawierającem prócz wizerunków cesarzy niemieckich i królów czeskich i ich rodzin, 73 wizerunki członków rodzin morawskich i biskupów ołomunieckich w większym formacie i 1084 wizerunki szlachty w formacie około 49 na 43 mm. Wśród tych właśnie wizerunków drobnego formatu spotykamy bardzo wiele portretów przy nazwiskach Polaków.

Narazie pomijam w tym komunikacie wizerunki członków rodów królewskich, a zajmuję się grupą, która najwięcej dostarczyła materjału do spostrzeżeń, t. j. wizerunkami szlachty w formacie mniejszym. Postacie są na nich przedstawione przeważnie powyżej kolan, w pozach różnych; przeważają zbroje i hełmy, spotykamy jednak wiele postaci z odkrytą głową. Duchowni są naturalnie przedstawiani w strojach, odpowiadających ich stopniom w hierarchji kościelnej. Na każdym wizerunku widzimy herb, umieszczony albo zboku, na wysokości ramion, albo też na piersiach danej osoby.

Strona ikonograficzna tych wizerunków wiąże się ściśle ze stroną graficzną tak, że mamy przed sobą dwa główne zagadnienia: 1) jak się przedstawia wartość portretowa naszych wizerunków i 2) sprawa ilustrowania dzieł portretami w XVI wieku.

Przeglądając omawiane wizerunki widzimy, że dają się one ująć w cztery zasadnicze grupy: a) wizerunki powtarzane w tekście, ale jako portret tej samej osoby, np. w ten sposób umieszczony jest ten sam drzeworyt jako Wańko z Bozkowic raz w spisie hetmanów Margr. Morawskiego (fol. XXV^{v}), drugi raz jako ten sam w obrębie członków swego rodu (fol. LXXXXIX^{v}), w dalszym jednak ciągu należy on do grupy drugiej b) wizerunków, odbijanych w tekście z tych samych klocków, jako portret innej osoby ze zmianą tylko herbu, odbijanego z innego klocka na miejscu pierwotnego. Jako przykład możemy wziąć Piotra de Sternberg (fol. XXVII^{v}), który z corazto innym herbem występuje w książce jeszcze 8 razy. Grupa c) obejmuje wizerunki powtarzane jedynie w dolnej części, t. zn. po przecięciu danego klocka przyprawia się do pozostawionego korpusu corazto inną część górną, to jest głowę i herb. Robiono to jednak często bardzo niedbale; np. w wizerunku Albrechta Kragiřa (fol. CXXIII^{v}) w części dodanej nie dorobiono zakończenia toporka, a laska trzymana przez niego w prawej ręce urywa się przy ramieniu. Spotykamy też obok tych przeciętych klocków dalsze części ikonograficznie identyczne, wykazujące jednak odchylenia drobne, wskazujące na to, że drzeworyt dany odbity jest z innego klocka zupełnie podobnego, np. fol. XXIII^{v}, XXXIX^{v} i XLI^{v}. Ta ostatnia grupa jest najliczniejsza, w znacznej jednak ilości wypadków klocki drzeworytowe przed rozcięciem użyte są w sposób podany w grupach a i b. Grupę d tworzą wizerunki z herbami, umieszczanemi na piersiach. Wizerunki te powtarzane są jako corazto inna osoba, podobnie jak wizerunki w grupie a, z tą różnicą, że klocki z herbami wstawiane są w formie prostokątów w pozostawione na to otwory na piersiach. I tutaj widzimy często niedbałe włączenie do danego drzeworytu.

Z podanego materjału wynikałoby, że wogóle nie można brać pod uwagę ikonograficznej wartości wizerunków w Zwierciadle Paprockiego. Tak jednak nie jest, jak świadczy choćby tekst przy wizerunku Jerzego Strusia (fol. CVI^{r}). Prócz tego charakter portretowy mają wizerunki większego formatu, niepowtarzające się w tekście i przeważnie przedstawiające postacie żyjące w chwili wydawania dzieła.

Wiemy z istniejących opracowań, że dopiero od drugiego dziesiątka XVI w. możemy w grafice mówić o portrecie w ścisłem tego słowa znaczeniu, i to prawie wyłącznie w odniesieniu do osób żyjących współcześnie lub też niedawno przedtem zmarłych. Osobistości historyczne przedstawiano stale w sposób zupełnie fantastyczny, co powtórzyło się i w dziele tak późno wydanem (1593), jak Zwierciadło. Sposobem używanym już w początkach XVI wieku, a polegającym na dostosowywaniu drzeworytów do odbiorców, było odbijanie na nich corazto innych herbów; jest to system spotykany i później, jak choćby w »Katalogu arcybiskupów gnieźnieńskich«, wydanym przez Paprockiego w Krakowie w r. 1613. Rzeczą,

torów Galicji Zachodniej, II, Kraków 1906, p. 219 oraz Tomkowicz S. i Lepszy L., Kościół i klasztor oo. dominikanów w Krakowie Zabytki sztuki w Polsce, I, Kraków 1923, p. 89.

14. Więcławice, kościół parafjalny. Madonna z Dzieciątkiem.
Fot. A. Misiąg-Bocheńska.

15. Więcławice, kościół parafjalny. Madonna z Dzieciątkiem.
Fot. A. Misiąg-Bocheńska.

zdaje się, rzadką jest przecinanie drzeworytów czyli niszczenie w ten sposób klocków, co może w tym wypadku pozostaje w związku z przejściem drukarni Bedřicha Milichtalera w Ołomuńcu, z której wyszło Zwierciadło Paprockiego, w ręce jego następców [1], którzy stopniowo doprowadzili tę drukarnię do ruiny w r. 1603.

W dyskusji doc. dr S. Komornicki podniósł znaczenie archeologicznego badania zabytków ikonograficznych, zwłaszcza rytowniczych. Autorka pokazała ułamek większej pracy, prowadzonej systematycznie na drukach XVI wieku, ułamek najbardziej może charakterystyczny. Wskazuje on na konieczność daleko idącej ostrożności przy posługiwaniu się materjałem ikonograficznym, czerpanym z zabytków dorywczo. Systematyczne zinwentaryzowanie i opracowanie większych ilości tego materjału umożliwi dopiero ściśle krytyczne korzystanie z niego.

Dr Przypkowski zaznacza, że już F. Kamocki w »Dziwolągach heraldycznych« (Warszawa 1916), zwrócił uwagę na oszczędności w wydawnictwach heraldycznych, polegające na składaniu herbów z poszczególnych desek drzeworytowych. Postępowanie to wpłynęło w wielu wypadkach na zasadnicze zniekształcenie herbów, zwłaszcza przy nieudolnem przerysowywaniu ich do nowych wydań czy wydawnictw.

[1] Cf. Dudik B., Dějiny knihtiskarství na Moravě. Časopis Moravské Matice, VII, p. 120.

16. Więcławice, kościół parafjalny. Madonna z Dzieciątkiem.
Fot. A. Misiąg-Bocheńska.

Dr Anna Misiąg-Bocheńska przesyła komunikat *O gotyckim posągu Madonny w kościele parafjalnym w Więcławicach w powiecie miechowskim*[1].

Najstarszym z szeregu zabytków, znajdujących się w kościele więcławskim, jest drewniany posąg Madonny z Dzieciątkiem, używany dzisiaj jako feretron, wysokości 125 cm, częściowo obciągnięty płótnem i polichromowany na podkładzie kredowym (fig. 14, 15, 16). Pierwotna polichromja zachowała się jedynie na twarzach obu figur i na szyi Madonny. Twarze mają delikatną, perłoworóżową karnację o bladych rumieńcach na policzkach, brodzie i końcu nosa; siatka pęknięć niezwykle subtelna. Resztę polichromji figury przemalowano. Późniejszym również dodatkiem jest blaszana korona na głowie Dzieciątka i tylna część całej rzeźby.

Pod względem stylistycznym zabytek więcławski stoi bardzo blisko słynnej śląsko-czeskiej grupy »Pięknych Madonn« z czasu około r. 1400, jakkolwiek z drugiej strony widać w nim jeszcze żywotność pewnych starszych tradycyj, przejawiającą się chociażby w okryciu Dzieciątka długą sukienką i w braku bardziej serdecznego stosunku między Niem a Matką. Na związek z grupą »Pięknych Madonn» wskazywałby przedewszystkiem typ głowy młodziutkiej i pełnej wdzięku Madonny, o twarzy owalnej, z podłużnemi oczyma i wypukłem czołem, głowy, ozdobionej wysoką koroną na włosach, schematycznie modelowanych w masie. O związku tym świadczyłoby również użycie tego samego motywu w ręce Dzieciątka, t. j. jabłka, oraz charakterystyczny »miękki styl« światłocieniowej już draperji płaszcza Madonny, urozmaiconego zestawieniem partyj drobnych spirali po obu bokach, z kilku grubemi, pod kątem załamanemi fałdami sprzodu figury; pomiędzy temi ostatniemi na uwagę zasługuje fałd przekątny, biegnący od prawego biodra do lewej stopy Madonny, który może przypominać wielki, aż do podstawy sięgający fałd w kształcie litery »V« *(Haarnadelfalte)*, tak typowy w grupie »Pięknych Madonn«. Ów bardziej symetryczny rozkład fałdów płaszcza na naszym posągu, ze spiralami po obu jego bokach, nawiązuje zwłaszcza do południowoczeskiego typu »Pięknych Madonn«, którego przedstawicielką jest Madonna z Krumlowa (Krumau)[2], a w rzeźbie polskiej Madonna krużlowska[3].

Spośród polskich zabytków stylistycznie najbliżej naszego posągu stoi Madonna z Mnina,

[1] Jest to część komunikatu Anny Misiążanki, przedstawionego na posiedzeniu Komisji dnia 20 czerwca 1929 r. p. t. Średniowieczny tryptyk i posąg Madonny, oraz późniejsze zabytki w kościele w Więcławicach (cf. Prace Komisji Historji Sztuki, V, 1, p. LI). Rzecz o tryptyku z r. 1477 ukazała się w Biuletynie Historji Sztuki i Kultury, wydawanym przez Zakład Architektury Polskiej i Historji Sztuki Politechniki Warszawskiej, II, 2, Warszawa, grudzień 1933, pp. 111—120. [2] Pinder W., Zum Problem der »Schönen Madonnen« um 1400, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, XLIV, Berlin 1923, p. 149, fig. 1. [3] Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VII, Kraków 1906, p. LXV, fig. 21.

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

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

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

---

[1] Braune H. u. Wiese E., Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters, Kritischer Katalog der Ausstellung in Breslau 1926, Leipzig, fig. 41 i p. 26. [2] Wiśniewski J. ks., Monografja dekanatu miechowskiego, Radom 1917, p. 252.

BIBLIOTEKA POLITECHNIKI ŚLĄSKIEJ