SKŁAD KOMISJI HISTORII SZTUKI
w dniu 31 sierpnia 1939

Przewodniczący: *dr Julian Pagaczewski*, em. prof. U. J., członek czynny P. A. U., Kraków.

Zastępca przewodniczącego: *dr Tadeusz Mańkowski*, członek czynny P. A. U., Lwów.

Sekretarz: *dr Adam Bochnak*, docent U. J., członek korespondent P. A. U., Krakow.

Helena d'Abancourt de Franqueville, bibliotekarka Biblioteki P. A. U., Kraków.

dr Władysław Abraham, prof. hon. U. J. K., członek czynny P. A U., Lwów.

dr Zofia Ameisenowa, kierowniczka Zbioru Graficznego Biblioteki Jagiellońskiej, Kraków.

dr Włodzimierz Antoniewicz, prof. U. J. P., członek korespondent P. A. U., Warszawa.

dr Karol Badecki, docent U. J. K., dyrektor Archiwum Aktów Dawnych, Biblioteki i Muzeum Historycznego miasta Lwowa, członek korespondent P. A. U., Lwów.

dr Zygmunt Batowski, prof. U. J. P., członek korespondent P. A. U., Warszawa.

dr Ludwik Bernacki, dyrektor Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, członek czynny P. A. U., Lwów.

dr Aleksander Birkenmajer, prof. tyt. U. J., dyrektor Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu, członek korespondent P. A. U., Poznań.

dr Anna Bocheńska, Kraków.

dr Zbigniew Bocheński, kustosz Muzeum Narodowego, Kraków.

ks. dr Henryk Brzuski, prof. Seminarium Duchownego, Włocławek.

dr Kazimierz Buczkowski, kustosz Muzeum Narodowego, Kraków.

dr Kazimierz Bulas, docent U. J., Kraków.

dr Ludwik Ćwikliński, prof. hon. U. P., członek czynny P. A. U., Poznań.

dr Aleksander Czołowski, em. dyrektor Archiwum Aktów Dawnych i Muzeów Miejskich, Lwów.

dr Witold Dalbor, konserwator zabytków sztuki Województwa Poznańskiego, Poznań.

dr Jan Dąbrowski, prof. U. J., członek czynny P. A. U., Kraków.

ks. dr Szczęsny Dettloff, prof. U. P., Poznań.

dr Tadeusz Dobrowolski, docent U. J., dyrektor Muzeum Śląskiego, Katowice.

dr Jerzy Dobrzycki, kierownik Biura Propagandy Artystycznej przy Zarządzie Miejskim, Kraków.

dr Karol Estreicher, asystent Zakładu Historii Sztuki U. J., Kraków.

dr Celina Filipowicz-Osieczkowska, Paryż.

dr Marian Friedberg, archiwariusz Archiwum Aktów Dawnych, Kraków.

dr Maria Gąsiorowska, Kraków.

dr Stanisław Gąsiorowski, prof. U. J., Kraków.

dr Mieczysław Gębarowicz, prof. tyt. U. J. K., kustosz Muzeum Ks. Lubomirskich, członek korespondent P. A. U., Lwów.

ks. dr Michał Godlewski, biskup tyt. egejski, prof. U. J., członek korespondent P. A. U., Kraków.

dr Roman Grodecki, prof. U. J., członek korespondent P. A. U., Kraków.

dr Marian Gumowski, em. dyrektor Muzeum Wielkopolskiego, Dębowiec.

dr Zdzisław Jachimecki, prof. U. J., członek korespondent P. A. U., Kraków.

dr Adam Kleczkowski, prof. U. J., członek korespondent P. A. U., Kraków.

dr Stefan Komornicki, docent U. J., konserwator Muzeum Ks. Czartoryskich, Kraków.

dr Feliks Kopera, prof. tyt. U. J., dyrektor Muzeum Narodowego, członek korespondent P. A. U., Kraków.

dr Tadeusz Kowalski, prof. U. J., członek czynny P. A. U., Kraków.

ks. dr Tadeusz Kruszyński, docent U. J., konserwator metropolitalny, Kraków.

dr Eugeniusz Kucharski, prof. U. J. K., członek korespondent P. A. U., Lwów.

dr Alfred Lauterbach, em. dyrektor Państwowych Zbiorów Sztuki, Warszawa.

dr Kazimierz Michałowski, prof. U. J. P., Warszawa.

dr Wojsław Molè, prof. U. J., członek korespondent P. A. U., Kraków.

dr Marian Morelowski, prof. U. S. B., Wilno.

dr Józef Muczkowski, em. sędzia Sądu Apelacyjnego, członek korespondent P. A. U., Kraków.

dr Nikodem Pajzderski, dyrektor Muzeum Wielkopolskiego, Poznań.

dr Fryderyk Papée, prof. hon. U. J., em. dyrektor Biblioteki Jagiellońskiej, członek czynny P. A. U., Kraków.

dr Władysław Podlacha, prof. U. J. K., członek korespondent P. A. U., Lwów.

dr Krystyna Popielowa, Warszawa.

dr Gustaw Przychocki prof. U. J., członek czynny P. A. U., Kraków.

dr Stanisława Sawicka, kierowniczka Zbioru Graficznego Biblioteki Uniwersyteckiej, Warszawa.

dr Władysław Semkowicz, prof. U. J., członek czynny P. A. U., Kraków.

dr Tadeusz Sinko, prof. U. J., członek czynny P. A. U., Kraków.

dr Oskar Sosnowski, prof. Politechniki Warszawskiej, Warszawa.

dr Juliusz Starzyński, docent U. J. P., Warszawa.

inż. arch. Tadeusz Stryjeński, Kraków.

dr Jerzy Szablowski, kierownik Centralnego Biura Inwentaryzacji Zabytków Sztuki, dyrektor Państwowych Zbiorów Sztuki, Warszawa.

dr Tadeusz Szydłowski, prof. U. J., Kraków.

dr Adolf Szyszko-Bohusz, prof. Politechniki Warszawskiej, kierownik odnowienia Zamku na Wawelu, Kraków.

dr Stanisław Świerz-Zaleski, kustosz Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu, Kraków.

dr Władysław Tatarkiewicz, prof. U. J. P., członek korespondent P. A. U., Warszawa.

dr Mieczysław Treter, docent U. J. P., Warszawa.

dr Michał Walicki, prof. Akademii Sztuk Pięknych, kustosz Muzeum Narodowego, Warszawa.

dr Stanisław Witkowski, prof. hon. U. J. K., członek czynny P. A. U., Lwów.

SPRAWOZDANIA Z POSIEDZEŃ ZA ROK 1938[1]

Posiedzenie z dnia 27 stycznia 1938

Posiedzenie to odbyło się pod przewodnictwem czł. biskupa Michała Godlewskiego [2].

Czł. Julian Pagaczewski przedstawił pracę pt. *Geneza i charakterystyka sztuki Baltazara Fontany*. Praca ta ukazała się w Roczniku Krakowskim XXX, s. 1—48 i w osobnej odbitce, Kraków 1938.

Posiedzenie z dnia 24 lutego 1938

Posiedzenie to odbyło się pod przewodnictwem czł. Wojsława Molè.

Dr Stanisław Świerz-Zaleski przedstawił komunikat pt. *Kobierce Ogińskich.*

Autor zestawił grupę wełnianych kobierców wiązanych, które wykonywano na Litwie, w warsztatach założonych przez Marcjana Ogińskiego względnie syna jego Tadeusza, w pierwszym trzydziestoleciu w. XVIII, zapewne w Mołodecznie. Fakt, że archiwum Ogińskich znajduje się na Litwie Kowieńskiej i jest niedostępne, uniemożliwia szukanie w nim wiadomości o dziejach tych warsztatów. Warsztaty te pracowały przez kilkadziesiąt lat i wyprodukowały niewątpliwie wiele kobierców, z których autorowi udało się odnaleźć sześć, a mianowicie: dwa w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu (z daru Henryka Skirmunta [3] i zakupiony w handlu antykwarskim), dwa na plebanii kościoła św. Jana w Wilnie, pochodzące z kaplicy Ogińskich w tym kościele, a identyczne pod względem wzoru z kobiercem Skirmuntowskim na Wawelu, jeden w Muzeum Śląskim w Katowicach [4] i jeden u misjonarzy w Wilnie. Wszystkie one są znacznie mniej zależne od Wschodu, niż równie liczna grupa kobierców brodzkich [5] (dawniej zwanych tulczyńskimi), wszystkie odznaczają się bardzo wytworną harmonią kolorystyczną, wybitnie zachodnią, nie pozbawioną pewnych cech rodzimych. W ornamentacji zaznacza się wpływ haftów i kilimów polskich, a w pewnej mierze i sztuki ludowej.

Oprócz tego przedstawił autor fotografie odnalezionych przez siebie innych kobierców polskich, znajdujących się w muzeach w Paryżu i Budapeszcie.

Następnie dr Karol Estreicher przedstawił komunikat pt. *Studia nad manieryzmem w rzeźbie krakowskiej epoki późnego renesansu.*

Dzięki ostatnim badaniom nad polską rzeźbą renesansową znamy dzisiaj indywidualności artystyczne nie tylko czołowych rzeźbiarzy tego okresu, jak Padovano, Canavesi, Michałowicz czy Gucci, ale możemy się również pokusić o segregowanie i charakteryzowanie artystów drugorzędnych, którzy, pracując pod wpływem tamtych i idąc za ich wzorami, wyko-

---

[1] Księga protokołów z posiedzeń za czas do czerwca 1939 zaginęła w czasie wojny. Z tego powodu nie można było w sprawozdaniach z posiedzeń za lata 1938 i 39 uwzględnić dyskusji. [2] Nazwisko przewodniczącego na danym posiedzeniu podawano tylko w takim wypadku, jeżeli nie był nim ówczesny przewodniczący Komisji Historii Sztuki, wymieniony w jej składzie na str. 245. [3] Reprodukcję barwną podaje Mańkowski T., *Polskie kobierce wełniane* (Arkady IV, 4, 1938, s. 169). [4] Reprodukcja tamże s, 171. [5] Reprodukcja tamże s. 164.

nywali nagrobki i epitafia takliczne w krakowskich kościołach. Jednym z takich ciekawych manierystów późnorenesansowych jest autor epitafium Jana Leopolity (fig. 1) w kościele Mariackim († 1572) i pomnika K. Krupskiego u św. Mikołaja († 1604). Odmiennym, lecz także manierycznym rzeźbiarzem jest twórca pomnika K. Branickiego w katedrze w Tarnowie († 1603) oraz kominków i portali w Branicach i w Baranowie. Ci dwaj rzeźbiarze zarysowują się teraz wyraźnie, jako majstrowie niezawodnie polscy, wykształceni na dziełach Michałowicza względnie Gucciego. Przetrawiają oni wciąż te same formy, sprowadzają rzeźbę z ujęcia przestrzennoplastycznego do linearyzmu i schematów nieledwie rysunkowych. Niewątpliwy rozkład form u tych rzeźbiarzy nie ma jednak nic wspólnego ze zjawiskami barokowymi, które równocześnie przeszczepiają na grunt krakowski inni artyści.

Wkońcu dr Karol Estreicher przedstawił komunikat pt. *Geneza pomnika Amelii z Brühlów Mniszkowej w kościele w Dukli*. Komunikat ten ukazał się w Kwartalniku Dawna Sztuka I, 1938, s. 233—6.

Posiedzenie z dnia 17 marca 1938

Posiedzenie to odbyło się pod przewodnictwem czł. Tadeusza Mańkowskiego.

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę pt. *Polskie kobierce wełniane*. Praca ta, podzielona na dwie części, ukazała się pod tym samym tytułem w miesięczniku Arkady IV, 4, 1938, s. 159—73 i w osobnej odbitce oraz pt. *Materiały do manufaktur tkackich Michała Kazimierza Radziwiłła „Rybeńki"* w Pracach i Materiałach Sprawozdawczych Sekcji Historii Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie III, Wilno 1938/39, s. 1—18.

Następnie czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę pt. *Pigmalion i Galatea (z dziejów zbioru rzeźb Stanisława Augusta)*. Praca ta ukazała się w kwartalniku Dawna Sztuka I, 1938, s. 227—32 i w osobnej odbitce, Lwów 1938.

Posiedzenie z dnia 13 maja 1938

Prof. dr Mieczysław Gębarowicz przedstawił pracę pt. *Witruwiusz w Polsce w w. XV*.

Witruwiusz należy do tych autorów starożytnych, którym na przestrzeni wieków przypadła w udziale największa popularność. Jego dzieło *De architectura libri decem* od chwili swego powstania w latach 31—27 przed Chr. aż po dzień dzisiejszy było przedmiotem ustawicznego zainteresowania, którego punkt szczytowy przypada na okres wczesnego renesansu, kiedy stało się ono kamieniem węgielnym nowoczesnej estetyki i teorii artystycznej. Odpowiednikiem tej niezwykłej popularności Witruwiusza aż do czasu, gdy wydanie drukiem udostępniło go najszerszym warstwom, są przekazy rękopiśmienne, które nauka nowoczesna zdołała dotychczas odkryć i zdefiniować w ilości 50 niewątpliwych, nie wliczając w to rękopisów wątpliwych, cytowanych jedynie przez dawniejszych wydawców.

Do rękopisów tych, datowanych od w. IX aż do początku w. XVI, przybywa obecnie jeden dotychczas nieznany, późny wprawdzie, bo z w. XV pochodzący, ale za to polskiej proweniencji. Nazwać go można Codex Cornicensis sive Trzemesznensis, stanowi on bowiem obecnie własność Biblioteki Fundacji Zamoyskich w Kórniku, poprzednio zaś należał do Biblioteki kanoników regularnych w Trzemesznie, jak dowodzi napis z początków w. XVI na pierwszej stronie: „Liber monasterii Trzemesznensis". Jest to kodeks papierowy folio, oprawiony w deski obciągnięte białą skórą świńską ze śladami okuć, na grzbiecie oprawy napis ręką w. XVI: „Vitruvius de Cropidlo". Rękopis składa się ze 176 kart, zapisanych starannie — z wyjątkiem trzech ostatnich stron, które są wolne — pismem kaligraficznym w jednej kolumnie z dopiskami i glosami między wierszami i na marginesach. Ozdób bardziej okazałych brak, jedynie litery początkowe każdej księgi, większe i ozdobniejsze, wykonane są minią, której użyto także do napisów zaczynających i kończących poszczególne księgi, a dalej do tytułów rozdziałów, do ożywienia kolumn pisma przez cieniowanie wielkich liter na początku każdego zdania i innych jeszcze drobnych dodatków. Kodeks obejmuje jedynie dzieło Witruwiusza, którego pełny tekst poprzedza indeks rozdziałów wszystkich dziesięciu ksiąg,

w indeksie litery początkowe tytułów, z których każdy zaczyna się od osobnego wiersza, są nieco większe, na przemian czerwone i zielone. Pierwotnej karty tytułowej brak— został po niej tylko ślad przy brzegu — i obecnie rękopis zaczyna napis minią: „Capitula libri primi Vitruuy Pollionis".

Tekst sam zaczyna na 11. karcie napis minią w trzech wierszach: „Vitruuii Pollionis peritissimi et eloquentissimi Viri De architectura. liber primus incipit ad Cesarem Augustum. lege felix cum deo". Tekst księgi pierwszej podzielony na rodziały, zaczynające się większymi literami czerwonymi, tytuły dodane minią przeważnie na marginesach. Po ostatnim zdaniu księgi pierwszej napis minią: „Liber primus Vitruuii Pollionis de architectura explicit. Et incipit liber secundus eiusdem. lege felix". Tekst księgi drugiej i następnych ułożony podobnie jak pierwszej, zanika tylko podział na rozdziały z zachowaniem jednak ich tytułów na marginesie, zakończenie każdej księgi i początek następnej przeprowadzone są podobnie jak w pierwszej z niewielkimi tylko zmianami (np. na katcie 46 „...Et consequenter tercius liber incipit lege *g o*"). W tekście samym sporo błędów, zniekształcających zupełnie sens; z wyrazami greckimi radził sobie pisarz rozmaicie: albo je opuszczał zupełnie, zostawiając wolne miejsce — dotyczy to głównie dłuższych cytatów w księdze VIII—, albo transkrybował je na alfabet łaciński, albo wreszcie w kilku wypadkach odrysował je dość nieudolnie.

O powstaniu rękopisu pouczają nas dwie zapiski na końcu. Jedna, kończąca tekst, ręką pisarza i tym samym charakterem, brzmi: „finis huius laboris adest Anno millesimo CCCC°LXV. Deo gratias". Pod nim inną ręką dodano: „Per manus fratris Johannis Cropidlo qui clausit diem extremum Anno domini eodem LXVI tempore Reginis fratris Mathie Abbatis secundi".

1. Kraków, kościół N. P. Marii, epitafium Jana Leopolity. *Fot. J. Krieger, Kraków.*

Tekst sam jest glosowany, i to, jak charakter pisma zdaje się wskazywać, przez kilka rąk. Glosy mają rozmaity charakter, najczęściej są to poprawki, nie zawsze zresztą racjonalne, uzupełnienia i skreślenia wyrazów opuszczonych względnie powtórzonych, ale nie brak i innych. Jedne z nich, to interpretacja filologiczna zwłaszcza wyrazów greckich (np. „omotoni"— „est equaliter sonancia" (k. 14), lub nad „eureka" — „est inueni" (k. 133)), ostatnia wreszcie grupa glos, najmniej liczna, to obszerniejsze nieraz objaśnienia rzeczowe (np. „abacus vel abax est virga geometre vel tabula, quam habent physici, ubi figuras in pulvere supposito faciunt; que alio nomine dicitur pinax vel abacus est superior pars capitelli et saxum quadrangulum, quod super columpnas ponitur et etiam quelibet mensa marmorea" (k. 53).

Jak zatem widzimy, mamy przed sobą nie surowy tekst Witruwuisza, ale jego naukową recenzję. Jej cechy charakterystyczne, jak rekonstrukcja nazwiska autora, pełny indeks roz-

działów na początku, próby podziału tekstu na rozdziały, wiążą nasz kodeks z grupą czterech innych z w. XV, które wprowadził do literatury Marini; są to według jego nomenklatury Vaticanus IX, Corsinianus, Mediolanensis III i Sagredianus, które znowuż łączą się najściślej z pierwszym wydaniem Witruwiusza, dokonanym przez Sulpicjusza ok. r. 1484. Tę grupę rękopisów odnieść należy do inicjatywy L. B. Albertiego, który pierwszy (*De re aedificatoria* l. VI praef.) wystąpił z krytyką przekazów tekstu Witruwiusza i zażądał jego filologicznej rewizji. Że żądanie to nie pozostało bez echa, wskazuje szereg rękopisów w. XV, które wszystkie datują się z siódmego i ósmego dziesięciolecia tego wieku. Są to (według Mariniego) Mediolanensis I z r. 1462, Chisianus I z r. 1463, Barberinus z r. 1464, Vaticanus X z r. 1466 i Mediolanensis III z r. 1474; wszystkie one noszą ślady prac recenzyjnych, nasza jednak grupa wyróżnia się największą ich planowością.

Co do pochodzenia naszego rękopisu przyjąć należy, że powstał on na miejscu w Trzemesznie. Przemawiają za tym nazwisko opata i pisarza znane z nekrologu klasztornego, który poucza nas również o niezwykle ożywionej działalności pisarskiej mnichów trzemeszneńskich i o ruchu artystycznym w klasztorze w tym okresie czasu. Ich ślady w postaci rękopisów i dzieł sztuki zachowały się częściowo po dzień dzisiejszy.

Pierwowzór naszego rękopisu był niewątpliwie włoskiego pochodzenia, za czym, prócz prawdopodobieństwa wykluczającego inne ewentualności, przemawiają pewne właściwości ortografii, zwłaszcza swobodne używanie przydechowego *h* (np. „armonia", „exastilos", ale i „hauras" zamiast „auras").

Specjalny interes budzą glosy wskazujące, że rękopis był kolacjonowany, czytany i objaśniany. Kolacjonowanie tekstu przeprowadzone zostało na podstawie nie druku, ale rękopisu, jak wskazują wątpliwości korektora co do poprawności jego własnych lekcji (np. k. 26 nad „aure matutine" — „alias maritime"). Wskazywałoby to, że w bibliotece klasztoru w Trzemesznie znajdować się musiały co najmniej dwa rękopisy Witruwiusza, a napis na grzbiecie „Vitruvius de Cropidlo" zdaje się wskazywać, że przy przenoszeniu biblioteki klasztornej do nowego gmachu, wzniesionego w roku 1511 przez opata Drążyńskiego, i jej porządkowaniu odróżniono nasz kodeks nazwiskiem jego pisarza.

Dla powstania kodeksu naszego nie jest bez znaczenia i środowisko, z którego wyszedł. Są nim kanonicy regularni, którzy, jak wiadomo, odegrać mieli w epoce humanizmu rolę czynną; znany list Cusana, legata papieskiego na Niemcy, dowodzi, że interesował się nimi żywo papież Mikołaj V, któremu nawet Timoteo Maffei, przeor z Fiesole, a potem trzykrotny generał tego zakonu, dedykował swe dziełko, krytykujące „sanctam rusticitatem litteras impugnatnem". Echem tych usiłowań zaktywizowania tego zakonu w Polsce jest ożywiona działalność kanoników regularnych, którzy jako przedstawiciele najbardziej oświeconej części kleru ściągają w swe szeregi nierzadko najświatlejsze umysły. Jednym z przejawów tej ich działalności jest nasz kodeks, który poza interesem ogólnym przedstawia pewną wartość szczególną. Stawia on nas przed problemem, czy humanizm włoski, przenikając do Polski w w. XV, nie sięgnął również w dziedzinę jej kultury artystycznej i to wcześniej, aniżeli się to stało za pośrednictwem dzieł artystów włoskich, do kraju naszego przybywających.

Posiedzenie z dnia 19 maja 1938

Dr Marian Gumowski przedstawił pracę pt. *Trzy serie portretów Jagiellońskich.*

Autor omówił trzy serie portretów z w. XVI, z których najwcześniejsza to cztery medale Padovana z r. 1532. Są to duże dwustronne medale, każdy z alegorią na odwrociu, z wyraźną datą 1532 i podpisem artysty: Ioannes Maria Patavinus fecit. Na stronie głównej noszą one portrety Zygmunta Starego, królowej Bony, dwunastoletniego Zygmunta Augusta i królewny Izabeli. Są to portrety wyidealizowane, a napisy i alegorie pełne pochlebstw.

Drugą serię tworzy dziesięć miniatur Cranacha, malowanych na blachach miedzianych równej wielkości, sygnowanych jednakowo smokiem Cranachowskim i wyobrażających popiersia członków rodziny Jagiellońskiej. Seria ta znajduje się dziś w Muzeum Ks. Czartoryskich w Krakowie. Autor dochodzi do przekonania, że malowana była około r. 1554 w warsztacie Cranacha Młodszego na podstawie nadesłanych wzorów, choć nie jest wykluczone,

że niektóre portrety były malowane z natury. Między innymi dało się stwierdzić, że wzorem takim były dwie miniatury starsze królowych Elżbiety i Barbary, znane dziś z oprawy modlitewnika Zygmunta Augusta.

Trzecia seria to siedem medali jednostronnych z r. 1561, przypisywanych dotąd Stefanowi van Holland. Są to medale z portretami Zygmunta Starego, Bony, Zygmunta Augusta, królowej węgierskiej Izabeli, jej syna Jana Zygmunta Zapolyi, królowej szwedzkiej Katarzyny, królewny Anny. Medale Izabeli i Anny nie są skończone, cała zaś seria rozproszona po rozmaitych gabinetach numizmatycznych Europy. Wszystkie osoby przedstawione są tu w trzech czwartych w popiersiach; medale te wiążą się najściślej z grupą miniatur Cranachowskich, gdyż w większości są ściśle z nich skopiowane. Z natury sportretował artysta jedynie Zygmunta Augusta i młodego Jana Zygmunta Zapolyę, resztę skopiował z miniatur, które — jak autor przyjmuje — wziął ze sobą do Holandii, a potem do Anglii, gdzie też po jego śmierci zostały aż do w. XIX i gdzie je kupił ks. Czartoryski. Autorem medali jest Stefan van Harwijk, członek gildy św. Łukasza w Antwerpii, który w r. 1561 przyjechał na krótko do Polski na dwór wileński, potem — może z powodu prześladowań religijnych — opuścił Holandię i udał się do Anglii, gdzie zmarł około r. 1565.

Następnie doc. dr Adam Bochnak przedstawił komunikat pt. *Niedoszły medal projektu Michała Stachowicza*. Komunikat ten został ogłoszony drukiem w Roczniku Krakowskim XXX, s. 125—31 i w osobnej odbitce, Kraków 1938.

Posiedzenie z dnia 2 czerwca 1938

Posiedzenie to odbyło się pod przewodnictwem czł. Wojsława Molè.

Prof. dr Kazimierz Michałowski przedstawił pracę pt. *Tell-Edfu 1938 — wyniki drugiej kampanii wykopalisk polsko-francuskich*[1].

Skład misji wykopaliskowej Uniwersytetu Warszawskiego i Instytutu Francuskiego Archeologii Wschodniej w Kairze przedstawiał się następująco: strona francuska Joseph de Linage i Jean Sainte Fare Garnot, strona polska Jerzy Manteuffel i Kazimierz Michałowski. Plany, rysunki i pomiary rozkopów wykonał Arnold Czeczot, asystent Politechniki Warszawskiej.

Kampania w terenie trwała od 11 stycznia do 13 marca 1938. Prace wykopaliskowe prowadzone były równolegle na dwu zespołach terenowych:

I. Nekropola staroegipska na stoku zachodnim i u podnóża Komu (odcinek południowy około 800 m², odcinek północny około 900 m²).

II. Miasto z epoki grecko-rzymskiej i bizantyńskiej na szczycie Komu (odcinek środkowy, stanowiący przedłużenie wykopalisk z r. 1937 około 1200 m², odcinek południowy około 450 m²).

Tom drugi *Fouilles Franco-Polonaises* jest już złożony w drukarni Instytutu Francuskiego w Kairze.

Na nekropoli z okresu Starego Państwa odkopano wschodnią część mastaby Isi [2] oraz trzy inne mastaby, z których jedna zawierała wielki sarkofag kamienny w podziemnej komorze. Dla tej epoki powiodło się stwierdzić zastosowanie odmiennego obok mastab systemu grzebania zmarłych. Są to groby w postaci urn przewróconych dnem do góry, zawierające rozczłonkowane szkielety.

W obrębie mastab i w ich pobliżu rozbudowało się cmentarzysko Średniego Państwa. Niskie, sklepione groby zawierały, po największej części, po kilka sarkofagów drewnianych, w których spoczywały szkielety z resztkami zwęglonych bandażów, świadczących o nietrwałych zabiegach mumifikacyjnych. Niektóre z grobów były bogato wyposażone w zastawę grobową, złożoną z charakterystycznych dla tej epoki wyrobów ceramicznych oraz waz alabastrowych, serpentynowych, narzędzi z kamienia i miedzi. Również odkryto tamże, w próch-

[1] O wynikach pierwszej kampanii z r. 1937 mówił prof. K. Michałowski na posiedzeniu Komisji Historii Sztuki dnia 13 maja 1937 (zob. Prace KHS VII, s. 50* i Spraw. PAU XLII, 5 (1937), s. 124—9. [2] Por. Alliot M., *Fouilles de l'Institut, rapports préliminaires* X, 1933.

nicy otaczającej szkielety, bardzo cenne, naszyjniki z hematytów, granatów, ametystów, kornaliny, buły szmaragadowej, z kości i z fajansu. W grobach męskich znaleziono wiele prymitywnych statuek terakotowych i z gliny suszonej, wyobrażających nagie kobiety, prawdopodobnie tzw. konkubiny. W zespole tych zabytków można wyodrębnić sześć grup rozwojowych. Znalezisk z nawarstwień Średniego Państwa dopełniają terakotowe modele tzw. „domków dla dusz" i stołów ofiarnych, które na podstawie analogii z modelami z Dendery można datować na XI dynastię.

Cmentarzysko Średniego Państwa musiało paść ofiarą wielokrotnych rabunków, jak na to wskazują przedmioty z okresów późniejszych, znajdywane w konstrukcjach Średniego Państwa. Do najważniejszych okazów tego typu należy kamienna statua Ib z pierwszych lat XVIII dynastii oraz fragmenty licznych stel grobowych z Nowego Państwa.

W granicach nowoodkrytej dzielnicy miejskiej, na szczycie Komu, powiodło się dzięki dokumentom epigraficznym (ostraka i papirusy) i monetom ustalić względnie ścisłą klasyfikację pokładów. Do pierwszego okresu ptolomejskiego (w. III) zaliczyć należy sylosy kopulaste, a przede wszystkim dolne warstwy wysokiego muru obronnego, który dotychczas był uważany za konstrukcję bizantyńską. Z średniego okresu ptolomejskiego (w. II) pochodzi atelier medyka-farmaceuty, zawierające narzędzia lekarskie z brązu, naczynia apteczne z alabastru, z fajansu i z terakoty oraz model szkieletu z wosku. W. I przed Chr. reprezentuje obszerny i szczególnie solidnej budowy dom mieszkalny o podwójnych warstwach sklepień i schodach kręconych.

Działalność budowlana okresu rzymskiego dokonywała się na tym odcinku w dwu głównych etapach. Z pierwszej fazy budownictwa rzymskiego (w. I po Chr.) pochodzą magazyny zbożowe, wzniesione pośpiesznie z cienkich ścian grubości jednej cegły. Budynki te zostały następnie zburzone celem zniwelowania terenu pod plac otoczony podwójnym portykiem (filary z cegły niewypalanej i kolumny kamienne) i pomieszczeniami w rodzaju sklepów. Plac ten stanowił najprawdopodobniej targowikso położone bezpośrednio przy murze obronnym, szczegół spotykany później w urbanistycznym układzie innych miast wschodnich. Materiał kamienny, zastosowany przy budowie tego zespołu (kolumny, płyty i słupy) pochodzi z sanktuarium Hatory i Besa z w. I po Chr. Ponieważ obserwacje poczynione podczas bieżącej kampanii potwierdzają w całej pełni hipotezę opartą na wynikach zeszłorocznych wykopalisk o całkowitym opuszczeniu miasta od końca w. II po Chr. do końca w. VI po Chr., rozbudowa targowiska musiała przypaść na początek w. II po Chr.

Z pokładów ptolomejskich i rzymskich pochodzą liczne serie dokładnie datowanych lampek i figurek terakotowych, fragmenty rzeźb kamiennych, narzędzia z brązu, żelaza i z ołowiu oraz liczne ostraka demotyczne obok greckich i łacińskich.

Nad ruinami miasta z epoki grecko-rzymskiej, oddzielony od nich metrowej grubości warstwą jałowego *sebbachu*, rozciągał się pokład ruin bizantyńskich, w których dzięki znalezieniu serii greckich ostraków treści religijnej i koptyjskich, zawierających listy diakonów, powiodło się rozpoznać monaster koptyjski z końca w. VI i pocz. w. VII po Chr. W korytarzu, prowadzącym do nisko sklepionych cel, znaleziono znaczną ilość wielkich naczyń malowanych, które posiadały prawdopodobnie charakter sprzętu liturgicznego, i wraz z przedmiotami ze szkła i drzewa (pieczęcie, wieszaki) i z tkaninami (fragmenty) stanowiły wyposażenie koptyjskiego klasztoru [1].

Posiedzenie z dnia 20 października 1938

Posiedzenie to odbyło się pod przewodnictwem czł. Tadeusza Mańkowskiego.

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę pt. *Do dziejów rzeźby późnogotyckiej (Miklas Haberschrak)*.

Oddziaływanie sztuki krakowskiej u schyłku wieków średnich sięgało daleko. Wpływom jej musiało podlegać też kresowe miasto, stosunkowo świeżej daty powstania, Lwów, którego nie było stać jeszcze na samoistną kulturę artystyczną. Ozdoby wzniesionych podówczas we

[1] Dla szczegółów technicznych, jak rozmiary cegieł itp. zob. Spraw. PAU XLII, 5 (1937), s. 124—9.

Lwowie kościołów szukano w stolicy państwa. Do Krakowa zwracano się zwłaszcza kiedy chodzić miało o przyozdobienie będącej na ukończeniu katedry lwowskiej.

Około r. 1429 sprawy budowy katedry lwowskiej, ich organizacji i administracji, złożone zostały w ręce czterech delegowanych przez radę miejską jej członków, zwanych opiekunami kościoła (tutores ecclesiae). Około r. 1470 przystąpiono do jego wewnętrznego przyozdobienia i wyposażenia, a jednym z głównych zadań opiekunów miał być wybór rzemieślników-artystów, którym powierzyć miano wykonanie dzieł sztuki dla ozdoby katedry. Było rzeczą naturalną, że po wykonawców udano się do stołecznego Krakowa, jako najznaczniejszego w Polsce środowiska artystycznego.

Pod datą 1473 notuje kronika Zimorowicza fakt sprowadzenia z Krakowa krucyfiksu (statua sculptilis Christi in cruce pendentis; effigies crucifixi allata Cracovia) [1], z postacią Chrystusa polichromowaną (coloribus illustrata), którą umieszczono na łuku tęczy i którą odtąd otaczano szczególną czcią (in medio cathedralis ecclesiae locata, venerationi populi in medio templi maioris exponitur).

W trzy lata potem[2] słyszymy znowu o dostarczeniu z Krakowa rzeźby figuralnej przedstawiającej św. Marię Magdalenę. Wiadomość ta, zawarta w zapisku z r. 1476, stwierdza ówczesną konsekwentną akcję opiekunów katedry w ozdabianiu wnętrza jej, szczegó'nie dziełami rzeźby, i stałe również zamawianie ich w Krakowie. Jeżeli związemy ze sobą fakt sprowadzenia krucyfiksu z zamówieniem figury św. Marii Magdaleny, którą zazwyczaj umieszczano pod krzyżem wraz z Matką Boską i św. Janem, bliskie będzie przypuszczenie, że owo drugie zamówienie z r. 1476 dotyczyło stworzenia pewnej koncepcji całości w grupie rzeźb umieszczonych na łuku tęczy, w której przedstawione były męka i śmierć Chrystusa na krzyżu i żałość pod krzyżem stojących: Matki Boskiej, św. Jana i św. Marii Magdaleny.

Grupa rzeźb tych, z pewną odmianą, przetrwała na tym samym miejscu w łuku tęczy katedry jeszcze do drugiej połowy w. XVIII. Wiadomość o niej przekazały nam dwa opisy z r. 1756 i 1769 [3] z tym jednak, że pod krzyżem, o którego sprowadzeniu z Krakowa zanotował wiadomość Zimorowicz pod datą 1473, stały figury Matki Boskiej i św. Jana, a nie było już podówczas św. Marii Magdaleny. W tym szczególe stan rzeczy w drugiej połowie w. XVIII nie zgadza się z fragmentarycznymi zresztą danymi, jakie mamy z drugiej połowy w. XV, i nie wiemy, czy figura św. Marii Magdaleny od początku przeznaczona była gdzieindziej, nie zaś pod krzyż, czy też w ciągu lat 300 trwania grupy rzeźb na łuku tęczy w katedrze została stamtąd zabrana, a pozostały same tylko figury Matki Boskiej i św. Jana, niewątpliwie również tam umieszczone w okresie 1473—6. Wszystko zdaje się wskazywać na to, że zamówienie względnie dostarczenie w r. 1473 krucyfiksu, w r. 1476 zaś figury św. Marii Magdaleny, to tylko poszczególne ogniwa w wykonaniu powziętej przez opiekunów kościoła z góry pewnej myśli, umieszczenia na łuku tęczy grupy rzeźb z przedstawieniem sceny, którą szczególnie często wówczas w wielu kościołach w tym właśnie miejscu umieszczano, a której nie miało braknąć i w katedrze lwowskiej. Zapewne między r. 1473 a 1476 wykonano i umieszczono na tęczy figury Matki Boskiej i św. Jana, a figura św. Marii Magdaleny miała być ostatnią w tej całości. Jednak tylko o pierwszej i ostatniej rzeźbie dochowały się wzmianki archiwalne i kronikarskie, a brak nam wiadomości o niewątpliwie tamtym współczesnych figurach Matki Boskiej i św. Jana.

Jeżeli grupę rzeźb Chrystusa Ukrzyżowanego i postaci pod krzyżem traktować będziemy jako jedną całość, to nasuwać się musi przypuszczenie o wykonaniu wszystkich figur jeśli nie ręką jednego artysty, to w każdym razie w jednym warsztacie.

O krucyfiksie samym wiemy tylko, że wykonany był w Krakowie i z Krakowa w r. 1473 do Lwowa przywieziony. Autora jego kronika Zimorowicza nie wymienia, a tylko w odniesieniu do wiadomości dotyczącej figury św. Marii Magdaleny materiały archiwalne przechowały nazwisko artysty, który w wykonaniu jej brał udział.

Mikołaj czyli Miklasz Haberschrak[4], pictor de Cracovia, zobowiązał się wobec opiekunów katedry wymalować i wyzłocić rzeźbę (imago sculpta) przedstawiającą św. Marię Magdalenę.

[1] Zimorowicz J. B., *Pisma do dziejów Lwowa odnoszące się*, wyd. K. Heck, Lwów 1899, s. 93. [2] Ptaśnik J., *Cracovia artificum 1300—1500*, Kraków 1917, s. 214, nr 657. [3] Arch. kapitulne we Lwowie, rps K 101, K 104. [4] Arch. m. Lwowa, Consul. t. 1, s. 322. — Rastawiecki E., *Słownik malarzy polskich* III, s. 224, 225. — Łoziński W., komunikat w Spraw. KHS IV, s. LVIII. — Ptaśnik *o. c.* s. 214.

2. Lwów, katedra łacińska, Chrystus na krzyżu.
Fot. Biernat, Lwów.

Miał tego dokonać własnoręcznie (solus laborare debuit), jak to z nim opiekunowie kościoła omówili. Ponieważ jednak śpieszył się z powrotem do Krakowa, przeto zobowiązał się pozostawić we Lwowie (hinc relinquere debet) Alberta czy Wojciecha malarza, swego pomocnika, (socium suum) i temuż Albertowi przeznaczyć zobowiązał się dostateczną ilość listków czystego złota do wyzłocenia. A jeśliby w rzeźbie tej, w jej polichromii czy też w nałożeniu złota coś nie podobało się opiekunom kościelnym, przyrzekł Miklasz Haberschrak na Zielone Święta do Lwowa przybyć i własną ręką poprawić, co będzie potrzeba, a wszystkiego tego dokonać pod zakładem swej czci oraz z powołaniem się na swą godność mistrza i na zaufanie do jego sztuki (sub artificio suo).

Zapiska ta[1] stwierdza zobowiązanie Haberschraka dotyczące polichromowania i wyzłocenia figury św. Marii Magdaleny, nie zaś jej wykonania dłutem. Do wyrzeźbienia jej odnoszą się słowa zapiski, jako do rzeczy już dokonanej. Lecz działalność Miklasza Haberschraka nie miała się chyba ograniczyć do samego tylko polichromowania i wyzłocenia rzeźby. Wszystko raczej przemawia za tym, że Haberschrak wraz ze swym pomocnikiem Wojciechem przywieźli także z Krakowa rzeźbę wyobrażającą św. Marię Magdalenę, odkładając jej pomalowanie i wyzłocenie do chwili przybycia do Lwowa, by się polichromia w drodze nie uszkodziła.

Stajemy zatem przed zagadnieniem, czy Miklasza Haberschraka należy uważać za autora zaginionej dziś figury św. Marii Magdaleny, a przypuszczalnie także całej grupy rzeźb wykonanych w latach 1473—6 z krucyfiksem dotąd zachowanym (fig. 2, 3) jako pierwszym w tej grupie? Przeciw temu mógłby przemawiać tylko fakt, iż źródła archiwalne nazywają Haberschraka stale malarzem (pictor), nie zaś rzeźbiarzem czy snycerzem (sculptor). Nazwa ta sama jednak nie rozstrzyga i była ona wówczas powszechnie w użyciu także w odniesieniu do rzeźbiarzy. W aktach miejskich krakowskich właśnie pod datą 1473 znajdujemy zapiskę, w której wymieniony jest „Matis Papyesz pictor vel sniczcer"[2]. Określenia te uważane były

[1] Ptaśnik *o. c.* s. 214. [2] Tamże s. 202, nr 625.

za synonimy, a przyczyna tego leżała w organizacji cechowej, która jednoczyła malarzy i snycerzy w jednym cechu [1], przy czym malarze, przeważający zwykle liczbą i znaczeniem, decydowali o nazwie, jaką wspólnemu cechowi malarzy i snycerzy nadawano. Snycerze zresztą w w. XV sami najczęściej polichromowali figury przez siebie rzeźbione, a tym samym zasługiwali także na miano malarzy. O przynależności snycerzy do cechu malarzy mówi wyraźnie jeszcze przywilej [2] Stefana Batorego z r. 1579 dla cechu malarzy poznańskich. Krakowski cech malarzy jednoczył w sobie z dawna malarzy zarówno jak i snycerzy [3]. Lecz także wielu mistrzów cechowych drugiej połowy wieku XV posiadało oba fachy [4], snycerski i malarski, ci zaś którzy posiadali tylko jeden, a przeważali na ogół malarze, starali się mieć w swym warsztacie czeladnika, który by był snycerzem [5].

3. Lwów, katedra łacińska, Chrystus na krzyżu, szczegół.
Fot. Biernat, Lwów.

Pod kątem widzenia stosunków ówczesnych należy też rozważyć wypadek, w którym majster i czeladnik jego warsztatu przyjeżdżają w r. 1476 z Krakowa do Lwowa dla wykonania polichromii rzeźby, którą według wszelkiego prawdopodobieństwa równocześnie przywieźli ze sobą. W osobie bądź samego mistrza Miklasza, bądź też jego czeladnika Alberta szukać należy niewątpliwie wykonawcy rzeźby. Z treści zapisek z r. 1476 wynika, że sztukę polichromii i złocenia posiadali obaj, — który z nich jednak był rzeźbiarzem?

Umowa zawarta przez Miklasza Haberschraka z opiekunami katedry lwowskiej w czasie jego pobytu we Lwowie w r. 1476, dotycząca tylko polichromii wykonanej już figury, jest do-

[1] Huth H., *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, Augsburg 1923, s. 8. [2] Rastawiecki *o. c.* II, s. 293: Sculptores etiam omnes, tam eos, qui ex marmore vel alio lapide, quam hos, qui ex ligno statuas excidunt, qui semper pro pictoribus habentur, volumus huic artificio et constitutioni nostrae omnino esse subjectos... [3] Piekosiński F., *Kodeks dyplomatyczny m. Krakowa*, s. 466. — Tenże. *Prawa, przywileje i statuta miasta Krakowa* I, Kraków 1885, s. 395, nr 308. — Lepszy L., *Cech malarski w Polsce* (Wiadomości Numizmatyczno-Archeol. II). [4] Huth *o. c.* s. 85—7. [5] Sokołowski M., *Studia do historii rzeźby w Polsce w XV i XVI wieku* (Spraw. KHS VI, s. 150—5).

4. Kraków, kościół N. P. Marji, Chrystus okazujący rany. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

datkową, odnoszącą się do umowy dawniejszej, podstawowej, w której mistrz przyjął zobowiązanie wykonania figury św. Marii Magdaleny, lub też wcześniej może całej grupy figur pod rozpiętym na krzyżu Chrystusem. Z umowy pierwotnej znamy tylko ten szczegół, że w niej Haberschrak zobowiązał się własnoręcznie dokonać polichromii, o czym dodatkowa umowa lwowska mówi wyraźnie. Wątpliwość mogłaby zachodzić, czy słowa umowy dodatkowej: „solus laborare debuit" odnoszą się do całej figury św. Marii Magdaleny, czy tylko do jej polichromii?

Zastrzeżenie ze strony opiekunów katedry lwowskiej, by Haberschrak sam wykonał figurę, miało na celu zapewnienie, że dzieło stać będzie na odpowiednim poziomie. Chciano nim uzyskać gwarancję przyłożenia do jego wykonania ręki zapewne już renomowanego mistrza dłuta. Wszystko to nie mogło się odnosić do samej tylko polichromii, lecz do całości dzieła, a dodatkowa umowa zawarta we Lwowie w r. 1476 stwierdzała niejako wyjątek od obowiązku Haberschraka osobistego wykonania dzieła w całości. Polichromia w stosunku do wykonania w rzeźbie samej figury była chyba rzeczą mniejszej stosunkowo wagi. Lecz i przy tym uważali przezorni opiekunowie katedry za stosowne zastrzec się, że nie rezygnują z wezwania odpowiedzialnego za całość dzieła mistrza Haberschraka do poprawienia ewentualnych usterek w polichromii, wykonanej wyjątkowo ręką czeladnika. Wszystko to zdaje się stwierdzać autorstwo Haberschraka rzeźb umieszczonych niegdyś na łuku tęczy katedry lwowskiej, przy mniejszym stosunkowo udziale jego warsztatu, w szczególności jego czeladnika Alberta.

Czy krucyfiks lwowski zachował się jednak w stanie niezmienionym od r. 1473? Jeśli sposób modelowania ciała Ukrzyżowanego jest gotyckim, a wyraz twarzy nie uległ również zmianie od czasu powstania rzeźby, to perizonium i układ fałdów w nim zdaje się świadczyć o późniejszym czasie. Jeszcze w r. 1756 „fartuszek alias velum na Crucifixie" było srebrne[1]. Wiele też innych szczegółów, jak korona srebrna nad krucyfiksem, jak włócznia srebrna złocona i inne emblematy Męki Pańskiej otaczały rzeźbę tę i stojące figury pod nią Matki Boskiej i św. Jana na łuku tęczy. Wszystkie srebrne i złote przedmioty przetopiono za arcybiskupa Sierakowskiego na pokrycie kosztów przeistoczenia katedry i wówczas to dodano dzisiejsze, rzeźbione w drzewie, posrebrzone perizonium. Do dziejów krucyfiksu a zarazem charakterystyki dekoracji wnętrza lwowskiej katedry przytoczyć należy jeden z opisów tego, co się znajdowało niegdyś w łuku tęczy. Opisów tych mamy dwa, jeden z r. 1756[2], drugi z r. 1769[3]. Przytaczamy ten drugi, jako dokładniejszy: „Krucyfiks na środku w sercu srebrnym wielkim blachą wybijaną obitym, in Corpore P. Jezusa fartuszek blachy srebrney, korona w promienie, gwoździ u nog srebrny pozłacany z rożyczką, koło P. Jezusa spongia y włocznia, ktorych kiie blachą srebrną powlekane, a na końcu spongia i włocznia srebrne pozłociste, u rąk P. Jezusa promienie krwawe alias na blasze srebrney czerwonym szmelcem wyrażone... Po bokach statuy Nayś. Panny, nad ktorey głową promienie srebrne pozłociste y św. Jana Ewang. Pod krzyżem tęcza, na ktorey portretow różnych 69... Nad sercem inskrypcya, nad inskrypcyą korona srebrna, nad koroną Duch S. drewniany blachą srebrną powleczony. Głowa y skrzydła całe srebrne, koło główki promieni 9 całych, połamanych 6. Dziobek, oczy y nóżki, wyzłacane, przybity iest do deski drewnianey,

[1] Arch. Kapit. we Lwowie rps K 101. [2] Tamże. [3] Tamże fasc. L, nr 756.

od ktorey wychodzi promieni iedynaście, z ktorych pięć iakożkolwiek całe, sześć zaś z gruntu popsute y połamane, na te połamanizny dwa tylko małe kawałki presentantur... Lamp srebrnych N⁰ 5 ut in descriptione antiqua. Wotów pomnieyszych srebrnych różney wielkości y formy 26 do krzyża należących, iedno in forma serca złote".

Korona i srebrne „przepasanie" ważyły razem grzywien 10 „valoris plus minus złt. P. 480".

Nie tylko wotami obwieszone było drzewo krzyża i tęcza, lecz także małymi portretami malowanymi na srebrnych i złoconych blachach. Było w zwyczaju, że przybijali do tęczy swe portrety z herbami i wotami arcybiskupi, biskupi i kanonicy lwowscy, magnaci, urzędnicy koronni oraz osoby prywatne. Wszystko to znikło, czy zostało przetopione za czasów przeistoczenia katedry przez arcybiskupa Sierakowskiego, a krucyfiks, usunięty z tęczy w r. 1769, został w r. 1771 przeniesiony do kaplicy zwanej kaplicą wojewodziny bracławskiej, Anny z Sapiehów Jabłonowskiej, zaś około r. 1775 otoczono go dekoracją figuralną, wykonaną w stiuku przez Jana Obrockiego w stylu rokokowym, skłaniającym się już ku klasycyzmowi.

5. Płock, Muzeum Diecezjalne, Chrystus Frasobliwy.

Twórczość artysty, który rzeźbił krucyfiks lwowski,—jak przypuszczamy Miklasza Haberschraka— przyjdzie nam ocenić nie tylko na podstawie samego tego jednego dzieła. Innych jego utworów szukać będziemy w pierwszym rzędzie w jego długoletniej siedzibie, w Krakowie.

W kościele N. P. Marii w Krakowie zwraca naszą uwagę rzeźbiona w drzewie figura Chrystusa okazującego rany [1] (fig. 4), w jednym z ołtarzy kaplicy obecnie Matki Boskiej Częstochowskiej, znajdującej się pod niższą, jedną z dwóch wież kościoła Mariackiego [2]. Ołtarz sam jest naśladowaniem gotyku z w. XIX, figura Chrystusa w nim jest jednak autentycznym dziełem końca w. XV, przypominającym wielu cechami Chrystusa Ukrzyżowanego w katedrze lwowskiej. Sposób modelowania ciała w obu figurach jest niemal ten sam; rysy twarzy są do siebie zbliżone z tą różnicą, że artysta nadał inny wyraz zmarłemu na krzyżu Chrystusowi o przymkniętych oczach i twarzy umęczonej cierpieniem, inny zaś Zbawicielowi świata wskazującemu na bok swój przebity włócznią, a wznoszącemu drugą rękę ku górze, dłonią zwróconą ku widzowi. Chrystus Zmartwychwstały ma twarz pełniejszą, o pogodnym wejrzeniu oczu spoglądających łaskawie z wysokości ołtarza jakby na zgromadzony w kaplicy tłum wiernych. Szczegóły analogiczne w obu rzeźbach stwierdzamy w kształcie nosa, w ustach lekko odchylonych, w podobnej u obu koronie cierniowej i promieniach wychodzących z rany boku Chrystusa. Tylko włosy Chrystusa Ukrzyżowanego są krótsze, podczas kiedy w figurze Zmartwychwstałego opadają one na ramiona i piersi w długich kędziorach. Nie nadają się do porównywania fałdy szat obu figur, gdyż na lwowskim krucyfiksie pierwotne perizonium zastąpiono później dodanym. W figurze krakowskiej fałdy spadającej z ramion Chrystusowych szaty swym niewielkim ożywieniem, płytkością załamań draperii, przywodzą na myśl rękę, która przyzwy-

[1] Na figurę tę zwrócił moją uwagę dr Karol Estreicher, któremu na tym miejscu składam szczere wyrazy podzięki, również jak i za łaskawą pomoc w sprawie sfotografowania tej rzeźby. [2] Zarewicz S., komunikat w Spraw. KHS IX, s. CLI.

6. Lwów, katedra łacińska, Chrystus Frasobliwy.
Fot. Biernat, Lwów.

czajoną była raczej do rzeźby w kamieniu, jak w drzewie. Wrażenie całości w porównaniu obu rzeźb każe przypuszczać, jak gdyby Zbawiciel z ołtarza kaplicy kościoła Mariackiego był może dziełem późniejszym tej samej ręki, która około r. 1473 rzeźbiła postać Ukrzyżowanego dla katedry lwowskiej.

O figurze Chrystusa okazującego rany z kościoła N. P. Marii w Krakowie brak wiadomości archiwalnych, dotyczących jej pochodzenia i nazwiska jej autora. Rzeźba ta jednak wiedzie nas dalej do zatrzymania myśli na innej jeszcze figurze Chrystusa. Jest to figura Chrystusa Frasobliwego w postaci siedzącej, rzeźbiona w drzewie, polichromowana, znajdująca się w Muzeum Diecezjalnym w Płocku (fig. 5). Zbliża się ona więcej do Chrystusa Ukrzyżowanego w katedrze lwowskiej, aniżeli do Chrystusa okazującego rany w krakowskim kościele N. P. Marii. Z którego z kościołów płockiej diecezji pochodzi figura ta — nie wiemy. Chrystus Frasobliwy usiadł na skale, po której spływają i łączą się z nią fałdy perizonium; głowę wspartą na prawej ręce zwrócił nieco w bok. Oblicze Chrystusa przejęte jest głębokim smutkiem, oczy spuszczone w dół, na głowie cierniowa korona okala ją jakby turbanem. Podniesioną nieco ku górze prawą nogę wsparł na trupiej czaszce; lewa ręka opuszczona w dół jest niewątpliwie dorobioną później, jak to wynika z jej nieproporcjonalnej wielkości. Modelowanie ciała i układ włosów przypomina znów lwowską postać Chrystusa Ukrzyżowanego.

Rzeźba ta łączy się z poprzednio wymienionymi, lwowską Chrystusa Ukrzyżowanego, jak i krakowską Chrystusa okazującego rany. Zwłaszcza górna część twarzy rzeźby płockiej zbliża się do rzeźby lwowskiej. Podobny jest także sposób pochylenia głowy i skierowania w dół wzroku. Wiele przemawia za tym, że wszystkie te trzy rzeźby stanowią dzieła jednej ręki. Poprzednie nasze na ten temat wywody przemawiałyby za autorstwem Miklasza Haberschraka.

Z figurą Chrystusa Frasobliwego w Płocku łączy się w dalszym ciągu rzeźba, którą odnajdujemy znowu w katedrze lwowskiej (fig. 6), a w której znów uderzają pewne analogie do poprzednich figur.

Figura ta, przedstawiająca znów Chrystusa Bolejącego czyli Frasobliwego, znajduje się w ołtarzu kaplicy Bractwa Miłosierdzia katedry lwowskiej, zwanej niegdyś powszechnie kaplicą dziadowską. Przedstawia ona Chrystusa w postawie siedzącej, z głową zwróconą nieco w bok, opartą na jednej ręce, w cierniowej koronie, z trzciną w drugiej ręce zamiast berła. W r. 1741 [1] została ona ozdobioną płaszczem kutym w srebrze, częściowo złoconym, fundowanym przez wojewodę ruskiego Stanisława Jabłonowskiego.

[1] Bibl. Ossosińskich we Lwowie, rps 147. — Arch. Kapitulne we Lwowie, rps K 94.

Zdjęcie sukienki srebrnej pozwoliło nam zbadać rzeźbę dokładniej. Skała, na której siedzi Chrystus, oraz spływająca ku dołowi po skale część perizonium są późniejsze, aniżeli sama postać Chrystusa; prawdopodobnie zatem tę część dodano w miejsce spróchniałej dawniejszej. Łokieć ręki, na której Chrystus wsparł głowę, został w r. 1741 ucięty, aby między rękę a nogę można było wsunąć srebrną sukienkę, okrywającą całą postać. Polichromia na rzeźbie została przeważnie zachowana w pierwotnym stanie, w niektórych tylko miejscach uzupełniono ją później.

Patrząc na figurę płocką można domyślać się, jak wyglądała także figura lwowska przed dodaniem jej nowszej podstawy w skale, na której usiadł Chrysus. Niewątpliwie i we Lwowie prawa noga Chrystusa, podniesiona nieco wyżej niż lewa, opierała się na trupiej czaszce, której brak obecnie w rzeźbie lwowskiej, a którą widzimy na rzeźbie z Płocka. Różnica zachodzi w tym, że podczas kiedy w lwowskiej rzeźbie Chrystus patrzy przed siebie, to w płockiej ma wzrok spuszczony w dół, lecz wszystkie inne szczegóły powtarzają się w jednej jak i w drugiej figurze.

7. Toruń, kościół św. Jana, „Ecce homo", szczegół. *Fot. T. H. Łebiński, Toruń.*

Mówiąc o figurze Chrystusa Frasobliwego w katedrze lwowskiej wciągnąć musimy porównawczo w zakres naszego studium także figurę „Ecce Homo" z kościoła św. Jana w Toruniu (fig. 7). Na wystawie polskiej sztuki gotyckiej w Warszawie w r. 1935 [1] figura ta nazwaną została Chrystusem Bolesnym, a rzeźbę tę, określono jako pochodzącą z warsztatu toruńskiego, powstałą pod wpływem południowoniemieckim około r. 1495.

Wspólność zasadniczych cech stylowych tej figury z figurą lwowskiego Chrystusa Frasobliwego jest uderzająca. Porównanie szczegółów obu dzieł plastyki każe przypuścić, że wyszły one z tego samego warsztatu. Charakterystyczne są zwłaszcza szczupłe i wątłe postacie Chrystusa przy większej stosunkowo głowie, jednakowy sposób modelowania, identyczna linia nosa i krój ust wydatnych, podanych ku przodowi. Nie mniej inne szczegóły, jak modelowanie włosów, nawet splot korony cierniowej, wskazują na rękę jednego i tego samego artysty. Innym jest tylko perizonium, zachowane prawdopodobnie w pierwotnym stanie w rzeźbie toruńskiej, nowsze zaś w rzeźbie lwowskiej.

Porównanie pięciu figur: Chrystusa Ukrzyżowanego (fig. 2, 3) i Chrystusa Frasobliwego we Lwowie (fig. 6), Chrystusa okazującego rany w Krakowie (fig. 4), Chrystusa Frasobliwego w Płocku (fig. 5) i wreszcie figury „Ecce Homo" w Toruniu (fig. 7) daje nam przykład różnorodności w sposobie ujęcia każdej z nich z osobna, przy zachowaniu zbliżonego do siebie typu twarzy i postaci.

[1] Walicki M., *Polska sztuka gotycka. Katalog wystawy zorganizowanej przez Tow. Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie*, Warszawa 1935, s. 28, nr 78, tabl. XXXVI.

Jeśli chodzi o różnice w nich, to bardziej zbliżają się do siebie z jednej strony Chrystus Ukrzyżowany we Lwowie (fig. 2, 3), Chrystus okazujący rany w Krakowie (fig. 4) i Chrystus Frasobliwy w Płocku (fig. 5), — z drugiej strony zaś znów więcej cech wspólnych łączy Chrystusa Frasobliwego ze Lwowa (fig. 6) z Chrystusem „Ecce Homo" z Torunia (fig. 7), jakkolwiek w dwóch tych grupach nie brak cech wzajemnie do siebie zbliżonych (por. np. układ nóg postaci Chrystusa okazującego rany w Krakowie i „Ecce Homo" w Toruniu).

Chronologicznie rzecz ujmując, najdawniejszą zdaje się być w pierwszej z tych grup figura Chrystusa na krucyfiksie lwowskim (fig. 2), po niej następuje figura Chrystusa okazującego rany z Krakowa (fig. 4) i zbliżony do niej wyrazem twarzy Chrystus Frasobliwy z Płocka (fig. 5). Podczas kiedy pierwsza z nich powstała około r. 1473, to następne powstały po tej dacie, jedne może około r. 1480, ostatnie jeszcze później, może około r. 1495.

Jeśli słuszną jest nasza hipoteza o autorstwie Miklasza Haberschraka w odniesieniu do pierwszej grupy rzeźb, to bliskie z nią związki rzeźb drugiej grupy nasuwają myśl o wspólności grup obu, — jeśli nie dłuta, to warsztatu. Przypuszczenie to zgadzałoby się poniekąd z tym, co wiemy o Haberschraku i jego czeladniku czyli towarzyszu (socius), a potem spólniku warsztatowym, Albercie czy Wojciechu, nieznanego nam nazwiska.

O Miklaszu Haberschraku, nazywanym także Haberschrack i Haberschreck, pierwszą wiadomość archiwalną spotykamy w r. 1454[1]. Stwierdzono w niej, że był on urodzony w Krakowie i że wobec tego przysługuje mu obywatelstwo miejskie. Dlatego nie wymagano też od niego dowodów prawego urodzenia (littera non indiget). Należy zatem Haberschrak działalnością swą, równie jak urodzeniem, do sztuki krakowskiej. W pewnym okresie swej działalności musiał on być człowiekiem zamożnym, kiedy za wpis do księgi miejskiej uiścił pół kopy groszy ($^1/_2$ sexagenam), kwotę znaczną w porównaniu z opłatami innych starających się o ten wpis.

We wszystkich zapiskach miejskich, w których przytoczone jest nazwisko Miklasza Haberschraka, chodzi o pożyczane przez niego sumy pieniężne, mniejsze lub większe, z czego zdaje się wynikać, że prowadził on rozległe interesy. W r. 1462[2] pożyczył pieniądze od Macieja, pisarza czyli sekretarza królowej Elżbiety (Mathie, Ser. dom. regine notario), w r. 1471 od opiekuna małoletniego Niklosa Mentelera [3]. Około r. 1479 [4] przeniósł się Haberschrak do Nowego Miasta (Korczyna), a wraz z nim i zajęty przedtem w jego warsztacie pomocnik Albert pictor. Obu ich znajdujemy w Nowym Mieście jeszcze w r. 1481, [5] pobyt tam zatem trwał długo i może związany był z wykonaniem przez nich większej jakiej pracy. Równocześnie jednak nie zrywał Haberschrak związków z Krakowem. Nie ustają też zapiski o sprawach kredytowych Haberschraka w krakowskich księgach miejskich i w r. 1479 malarz Jan Wielki (alias Magnus, pictor de Cracovia) ustępuje swą pretensję do niego w kwocie 40 zł bakałarzowi Janowi, synowi Wolnego (Johanni, filio Volny, arcium baccalario) [6], zaś w r. 1481 [7] Haberschrak wspólnie z Albertem malarzem, swym niegdyś czeladnikiem, zobowiązuje się do niepodzielnej ręki zapłacić 5 zł ks. Stanisławowi, przeorowi konwentu ad S. Trinitatem w Krakowie. Alberta, już jako wyzwolonego malarza, który podążył z Miklaszem do Nowego Miasta, łączyły zatem nadal ścisłe stosunki z dawnym jego mistrzem. Pracowali zapewnie wspólnie, lecz rolę kierowniczą we wspólnym warsztacie odgrywał niewątpliwie Haberschrak. Po r. 1481 ginie w aktach słuch o Miklaszu Haberschraku.

Tej wspólnie złączonej działalności dwóch plastyków na naszym terenie w końcu w. XV zdają się odpowiadać wymienione przez nas wyżej rzeźby, podzielone na dwie grupy. Jest ich razem pięć i podczas, kiedy trzy pierwsze można by może złączyć z osobą samego Haberschraka, dwie drugie można by odnieść do osoby i działalności jego wspólnika Alberta. Myśl ta nasuwa się w konsenkwencji tego, co wiemy o nich obu, jako logiczny wynik rozważań. Wyrażam ją jednak z wszystkimi zastrzeżeniami, jako hipotezę, gdyż zwłaszcza w odniesieniu do Alberta brak mi bliższych danych. Dane, jakie wiążą ich osoby i nazwiska ze znanymi nam dziełami sztuki, są wprawdzie pośrednie i wydedukowane, niemniej jednak prawdopodobne. Wszystkie rzeźby wyżej wymienione w liczbie pięciu zdają się należeć do warsztatu i kręgu działalności Miklasza Haberschraka i jego wspólnika Alberta, a specjalnością ich obu było widocznie przedstawianie postaci Chrystusa w różnorodnym jej ujęciu.

[1] Ptaśnik *o. c.* s. 150, nr 475. [2] Tamże s. 171, nr 536. [3] Tamże s. 193, nr 596. [4] Tamże s. 229, nr 727. [5] Tamże s. 229, nr 727. [6] Tamże s. 245, nr 803. [7] Tamże s. 245, nr 803.

Rzeźby opisane wyżej oraz działalność artystyczna ich twórców stanowią jedno z ogniw w rozwoju plastyki krakowskiej w. XV, sięgają jednak w końcu i Pomorza. Jeżeli nie mylimy się w chronologicznym uszeregowaniu wymienionych tu figur Chrystusowych i w stylistycznym określeniu rozwoju ich form, to miejscowości, w których znajdujemy dzieła ręki ich autorów, znaczyłyby zarazem drogę, którą twórcy ich przebiegli w swej działalności artystycznej, z południa ku północy, z Krakowa przez Nowy Korczyn do Płocka, a w końcu do Torunia, pozostawiając zresztą i gdzieindziej przelotne ślady swej działalności, jak we Lwowie. Może też nie brakło ich niegdyś i w Nowym Korczynie, gdzie ich jednak dziś nie znjadujemy.

Następnie czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę pt. *Dwa dzieła dawnej sztuki hiszpańskiej we Lwowie.*

Wędrówkom zakonów, ich pracy misjonarskiej i działalności religijnej na Wschodzie Europy zawdzięczamy, że na nasz teren dostawały się niekiedy dzieła sztuki, nie związane ani z miejscową produkcją artystyczną, ani z wpływami ościennymi. Takimi były rzadkie u nas dzieła dawnej sztuki hiszpańskiej, której dwa pochodzące z w. XVII przykłady odnajdujemy we Lwowie, mieście stanowiącym niegdyś ośrodek żywej działalności kilku zakonów. Do nich należał też zakon trynitarzy, zajmujący się wykupnem niewolników-chrześcijan w krajach muzułmańskich. Najdawniejszym centrem działalności tego zakonu była Hiszpania i pierwsi działający w Polsce trynitarze byli wyłącznie Hiszpanie.

W najbliżej granic tureckich położonym Lwowie powstał pierwszy konwent trynitarski i pierwszy ich kościół, położony wewnątrz murów, koło bramy Krakowskiej (dziś cerkiew preobrażeńska), a później i drugi kościół poza murami miejskimi (dziś św. Mikołaja). Prócz pierwszych zakonników przybyłych z Hiszpanii wstępowali także do zakonu młodzi Polacy, pociągnięci ideą służenia nieszczęśliwym rodakom popadłym w niewolę i wykupna ich z rąk muzułmańskich. Do nich należał jako jeden z pierwszych syn możnego rodu, kasztelanic Wielhorski, w zakonie o. Antoni od św. Jana Chrzciciela, który dla studiów teologicznych wysłany został na lat trzy do Madrytu.

W Madrycie słynęła wówczas cudami znajdująca się w tamtejszym kościele trynitarzy rzeźbiona w drzewie statua P. Jezusa Nazareńskiego. Znajdowała się ona niegdyś w zdobytym na Maurach w r. 1614 za króla Filipa III mieście Mequinez, względnie w twierdzy Mamora w Maroku hiszpańskim[1]. Kiedy w r. 1681 znów Maurowie odzyskali miasto i twierdzę, zdobywszy je na Hiszpanach, trynitarze przewieźli statuę do Madrytu i tam w r. 1683 umieścili w kościele swego zakonu, wśród wielkich uroczystości, w obecności króla i dygnitarzy świeckich i duchownych.

Szczególną adorację do P. Jezusa Nazareńskiego w tej figurze przedstawionego odczuwał przebywający też w Madrycie na studiach teologicznych młody trynitarz z Polski przybyły, poza zakonem kasztelanic Wielhorski. Dla wprowadzenia czci P. Jezusa Nazareńskiego w Polsce, zlecił on w Madrycie nieznanemu rzeźbiarzowi wykonać kopię figury z Mequinez, znajdującej się w kościele trynitarskim. Ponieważ czekała go długa droga, w czasie której miał zamiar zatrzymać się w Rzymie dla uzyskania błogosławieństwa papieża Inocentego XII, przeto zadowolił się o. Antoni od św. Jana Chrzciciela wykonaniem w rzeźbie tylko głowy, rąk i nóg Chrystusa[2], by umniejszyć *volumen* rzeźby i ułatwić jej transport do Polski.

W r. 1696[3] powrócił o. Antoni od św. Jana Chrzciciela do konwentu lwowskiego. Wraz z nim przybyła i rzeźba P. Jezusa Nazareńskiego (fig. 8), dzieło dłuta madryckiego plastyka, lecz były to tylko głowa, ręce i nogi figury. Korpus wykonał nieznanego nam nazwiska lwowski rzeźbiarz[4], włączając w całość części rzeźby hiszpańskiego dłuta. Tak uzupełniona statua ustawiona została w ołtarzu, dekorowanym rzeźbą ornamentalną. Działo się to wśród długotrwałych uroczystości, połączonych z procesją, w której brali znów udział dostojnicy duchowni i świeccy[5].

Ocalona od dwukrotnych pożarów, które w latach 1734 i 1748 nawiedziły kościół trynitarzy w mieście (tak zwany dla odróżnienia od drugiego, położonego poza murami miasta,

[1] Sikorski Marianus a S. Stanislao, *Hypomnema Ordinis Discalceatorum Sanctissimae Trinitatis Redemptionis Captivorum*, Varsoviae 1753, s. 315. [2] Tamże s. 316. [3] Tamże s. 290. [4] Tamże s. 316. [5] Tamże s. 291, 324.

8. Lwów, kościół benedyktynek obrządku łacińskiego, Pan Jezus Nazareński, rzeźba hiszpańska z w. XVII.
Fot. W. Romer, Lwów.

dziś św. Mikołaja), po kasacie klasztoru i zamienieniu dawnego kościoła na cerkiew, niegdyś czcią powszechną otoczona figura P. Jezusa Nazareńskiego dostała się do pobliskiego kościoła pp. benedyktynek obrządku łacińskiego. Wkrótce zapomniano o cudach, jakie z nią wiązano. W bocznym lewym ołtarzu słabo uczęszczanego kościoła klasztornego umieszczona figura mało zwracała uwagi. Niezbyt szczęśliwie też odnowiono jej polichromię w nowszych czasach.

Figura cierniem ukoronowanego, ze złożonymi na piersiach rękami Jezusa Nazareńskiego, o wyrazie bezgranicznego bólu w twarzy, jest pełnym ekspresji dziełem nieprzeciętnego dłuta. Trudno przypuścić, by miała to być tylko kopia figury Jezusa Nazareńskiego, znajdującej się niegdyś w kościele trynitarzy w Madrycie. Tamtejszy kościół trynitarski i klasztor przy nim dziś nie istnieją. Ze skasowaniem klasztoru dzieła sztuki tam zgromadzone rozproszone zostały po różnych hiszpańskich zbiorach prowincjonalnych i rzeźba, która miała być pierwowzorem znajdującej się we Lwowie, nie może być odszukana, lub też może w ogóle nie istnieje.

W figurze lwowskiej interesować nas musi dziwny poniekąd zlepek głowy i nóg, rzeźbionych w Madrycie, rzekomo na wzór tamtejszej cudownej figury, i włączonych do korpusu, wykonanego później we Lwowie. Fragmenty te przypominać mogły częste w hiszpańskiej sztuce kościelnej tzw. *palitroques* (w znaczeniu polskim kukły), w których tylko głowa, ręce i nogi wykonane były w drzewie, nieraz przez niepoślednich artystów, korpus zaś sam stanowił wypchany na kiju tułów, przybrany w sukienkę z tkaniny. Takich *estatuas de vestir* do dziś sporo znajduje się w kościołach hiszpańskich [1], a niezależnie od tych wzorów znajdowały się one niegdyś często i w kościołach polskich. I lwowska statua, jakkolwiek w całości w drzewie rzeźbiona, przybierana bywała w sukienkę z tkaniny, jak o tym świadczy wzmianka kronikarza trynitarskiego o „vestes pretiosae pro decore Jesus Nazareni" [2].

W figurze lwowskiej spostrzec można też pewne dysproporcje, spowodowane tym, że rzeźba nie jest dziełem jednego dłuta. Głowa P. Jezusa i ręce wydają się nieco za wielkie w stosunku do korpusu, rażą zbyt wąskie ramiona w stosunku do dużej głowy, nogi są nieco za długie, choć z drugiej strony może tymi szczegółami osiągnięte zostało wrażenie wątłości całej postaci, wytwornie uduchowionej. Można mieć wątpliwości, czy włączone w figurę zostały także stopy przywiezione z Hiszpanii, czy też raczej nie są one już dziełem lwowskiego snycerza.

Przyjrzenie się twarzy i rękom Chrystusa nie pozwala nam dzieła tego uważać za zwykłą kopię. Nosi ona wszelkie cechy oryginału, z całą bezpośredniością odczucia i wyrazem siły twórczej, włożonej w dzieło przez jego autora, który może tylko zaczerpnął natchnienia we wskazanym mu wzorze, przeżywając twórczo na nowo sam temat. W każdym razie jest to jedno z najlepszych dzieł plastyki w. XVII, jakie spotykamy we Lwowie.

Miejsce jego jest jednak w sztuce hiszpańskiej. Nie znamy dziś rzekomego jego madryckiego pierwowzoru, ani jego autora, żyjącego zapewne w pierwszej połowie w. XVII. Mógł to być ktoś ze znakomitych plastyków szkoły kastylijskiej, jak Gregorio Hernandez czy Juan Martinez Montañez lub Pedro de Mena. Nie będziemy się na ten temat gubić w domysłach, nie mając, po temu dostatecznych podstaw.

Lecz rzeźba, którą znajdujemy we Lwowie nosi raczej cechy drugiej połowy w. XVII, a autora jej szukać będziemy wśród madryckich plastyków tego czasu. Mógł nim być może ktoś stojący w kręgu oddziaływań Manuela Peyrery, którego dzieła odznaczają się realizmem, a równocześnie niezwykłą szlachetnością wyrazu twarzy przedstawionych przezeń postaci. Te cechy właśnie nosi twarz Jezusa Nazareńskiego w lwowskim kościele pp. benedyktynek. Możeby zatem jej autora szukać należało wśród uczniów czy naśladowców Peyrery. Dostojeństwo boleści Syna Człowieczego oddane jest w tej rzeźbie z głębokim wyczuciem. Umiejętność oddania wyrazu psychicznego stawia ją na poziomie nieprzeciętnych dzieł hiszpańskiego dłuta w. XVII.

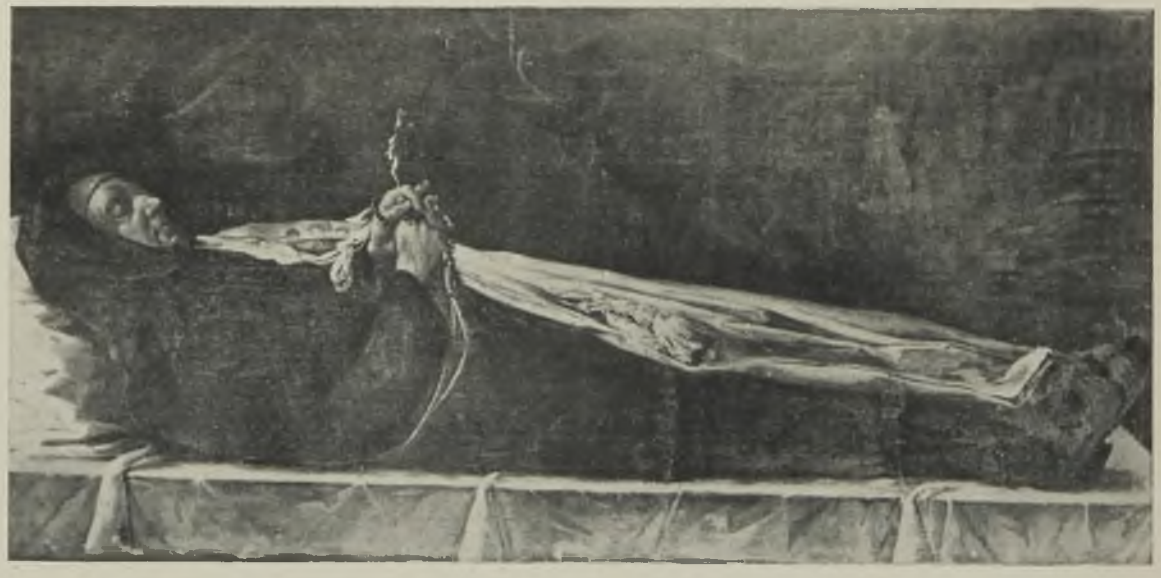
Drugim dziełem dawnej sztuki hiszpańskiej jest we Lwowie obraz w klasztorze bernardynów, przedstawiający zmarłego zakonnika na łożu śmierci (fig. 9). Szata zakonna, na której wyszyto czerwony krzyż z liliami, wskazuje, że był to nieznany nam zresztą członek rycerskiego zakonu Calatravy. Szczegóły szaty i akcesoria wykończone są starannie. Twarz zmarłego, starszego mężczyzny o ciemnej cerze, i jego ręce modelowane są bardziej szerokimi pociągnię-

[1] Mayer A. L., *Geschichte der spanischen Malerei*, Leipzig 1922. [2] Sikorski *o. c.* s. 442.

ciami pędzla, traktowane naturalistycznie. Widać w obrazie tym dzieło ręki malarza biegłego, którego cechowała prostota i uroczysta powaga oraz charakterystyczne dla sztuki hiszpańskiej oddanie surowej prawdy. Obraz tchnie majestatem śmierci, wolnym od wszelkich efektów. W kompozycji jego dominują linie horyzontalne. Nie ma w dziele tym pompy i reprezentacji, jakie w analogicznych tematach roztacza zazwyczaj sztuka włoska.

Autora obrazu szukać będziemy wśród malarzy szkoły madryckiej w. XVII.

Wśród nich zatrzymać się musimy na osobie malarza-zakonnika Fray Juan Andrés Rizi (także Rici), żyjącego w latach 1600—81, ucznia zhispanizowanego Włocha, Juana



9. Lwów, klasztor bernardynów, obraz hiszpański z w. XVII, przedstawiający zmarłego zakonnika.

Bautisty Mayna, przyjaciela El Greca i Velazqueza. Rizi był także teoretykiem malarstwa i pozostawił rękopis pt. *La pintura sabia*. Był on przede wszystkim malarzem mnichów, podobnie jak Zurbaran. W licznych swych dziełach Rizi osiągnął prawdziwą monumentalność. Bywał przy tym często surowy, realistyczny w oddaniu szczegółów, lecz nigdy małostkowy. Znawca sztuki hiszpańskiej, August L. Mayer, stawia go niekiedy wyżej, jak bardziej znanego ogółowi Zurbarana.

Posiedzenie z dnia 17 listopada 1938

Posiedzenie to odbyło się pod przewodnictwem czł. Józefa Muczkowskiego.

Doc. dr Adam Bochnak przedstawił pracę pt. *Grób biskupa Maura w krypcie św. Leonarda na Wawelu*. Praca ta ukazała się w Roczniku Krakowskim XXX, s. 239—48 i w osobnej odbitce, Kraków 1938 oraz w nieco szerszej redakcji w języku francuskim pt. *Le tombeau de l'évêque Maurus dans la crypte de St. Léonard de la Cathédrale de Cracovie* w kwartalniku Dawna Sztuka II, 1939, s. 11—22 i w osobnej odbitce, Lwów 1939.

Uwagi wypowiedziane w dyskusji przez doc. dra Zofię Kozłowską-Budkową wyszły w druku w formie obszernej recenzji w Kwartalniku Historycznym LIII, 1, 1939, s. 85—8.

Następnie dr. Karol Estreicher przedstawił pracę pt. *Epitafium Stanisława Chroberskiego w katedrze sandomierskiej*.

W katedrze sandomierskiej na jednym z filarów nawy głównej wisi piękny obraz nagrobny, który, jak głosi napis na kamiennej tablicy pod nim, ufundowany został w r. 1520 ku pamięci

podczaszego koronnego i chorążego królewskiego Stanisława Chroberskiego herbu Topór (fig. 10). Fundatorem obrazu jest kanonik krakowski i sandomierski, a zarazem sekretarz królewski, Stanisław Tarło, późniejszy biskup przemyski, postać znana w dziejach naszego humanizmu. Obraz przedstawia scenę wskrzeszenia Piotr(owin)a przez św. Stanisława w otoczeniu kleru i wielu świadków. Dzieło jest niezmiernie dekoracyjne, niezwykle delikatnie i szczegółowo malowane. Powstało ono niewątpliwie w jednej z krakowskich pracowni malarskich ok. r. 1520. Bliskie pokrewieństwo artystyczne łączy obraz sandomierski z tryptykiem w Szamotułach w Wielkopolsce, również z tego samego czasu pochodzącym.

SPRAWOZDANIA Z POSIEDZEŃ ZA ROK 1939

Posiedzenie z dnia 19 stycznia 1939

Posiedzenie to odbyło się pod przewodnictwem czł. Józefa Muczkowskiego.

Doc. dr Adam Bochnak przedstawił pracę p. Jadwigi Chrząszczewskiej pt. *Gotyckie złotnictwo kościelne w Wielkopolsce i poznańskie warsztaty złotnicze*[1].

Praca zawiera wyniki badań przeprowadzonych w ciągu paru ostatnich lat (głównie w latach 1933/4 i 1936/7) na terenie dwóch diecezji: poznańskiej i gnieźnieńskiej, pokrywającym się z obszarem województwa poznańskiego przed zmianą jego granic, dokonaną w r. 1938. W zbadanym materiale rzeczowym, obejmującym 142 obiekty, wyodrębnia się wyraźnie grupa zabytków późnogotyckich z drugiej połowy w. XV i z pierwszego trzydziestolecia w. XVI. Stosunek ilościowy poszczególnych grup jest następujący: grupę wczesnogotycką tworzy 8 przedmiotów, grupę późnogotycką 98, wreszcie 36 obiektów, powstałych w w. XVI już po r. 1534/5, bądź w pierwszej połowie w. XVII, posiada cechy stylu przejściowego, gotycko-renesansowego. Próba wyciągnięcia jakichkolwiek wniosków, dotyczących źródeł pochodzenia zabytków wczesnogotyckich z ich rozmieszczenia, nie dała wyników, rozmieszczenie to jest bowiem zupełnie przypadkowe. Co się tyczy rozmieszczenia zabytków późnogotyckich, to nie upoważnia ono do stawiania wniosków, dotyczących istnienia prowincjonalnych centrów kulturalno-artystycznego życia dzielnicy poza Poznaniem. Większe skupienia zabytków gotyckich istnieją jedynie w skarbcach katedralnych gnieźnieńskim i poznańskim oraz w skarbcu poklasztornym w Trzemesznie, podczas gdy w innych kościołach poklasztornych, a także w kościołach z ich najbliższego sąsiedztwa, uderza brak takich przedmiotów. Badana epoka została zamknięta w granicach czasu obejmujących blisko dwa stulecia: dolną granicę badanego okresu wyznaczył najstarszy zabytek gotycki zachowany na terenie Wielkopolski (z r. 1351), górną dwa fakty: 1) przetrwanie w złotnictwie poznańskim prawie nieskażonego stylu gotyckiego aż po lata trzydzieste w. XVI, 2) zasadnicza zmiana form organizacyjnych, przyjętych przez poznańskich złotników w drugiej połowie w. XV, i powstanie w Poznaniu w r. 1534 samodzielnego cechu złotniczego. Prace, prowadzone stale równolegle na dwóch odcinkach: badań samych obiektów i badań źródeł archiwalnych, świeckich i kościelnych, dały wyniki wzajemnie się uzupełniające i pozwoliły z jednej strony na podział materiału rzeczowego na grupy i warsztaty oraz na ustalenie autorstwa niektórych zabytków, z drugiej na wszechstronne oświetlenie zagadnienia środowiska poznańskiego, jak również na ułożenie i opracowanie dwóch słowników: mistrzów złotniczych, obejmującego 94 imiona, i uczniów złotniczych, obejmującego 107 imion. Główną pozycję zbadanych źródeł archiwalnych stanowią akta miejskie poznańskie, pierwsza księga zbiorowego cechu założonego w r. 1489, w skład którego aż po r. 1534 wchodzili złotnicy obok malarzy, hafciarzy i aptekarzy, akta kapitulne gnieźnieńskie, poznańskie i włocławskie, zapiski kronikarskie klasztoru trzemeszeńskiego, wreszcie archiwa parafialne diecezji gnieźnieńskiej i poznańskiej, w których uwzględniono specjalnie wizytacje i lustracje biskupów i dziekanów.

[1] Jadwiga z Chrząszczewskich I° voto Graffowa, II° voto Suchodolska zginęła w czasie Powstania Warszawskiego 1944 r. Rękopis streszczonej tu pracy spłonął w ruinach Warszawy.

10. Sandomierz, katedra, epitafium Stanisława Chroberskiego z r. 1520.
Fot. St. Kolowca, Kraków.

Średniowieczne akta radzieckie miasta Poznania, częściowo wydane drukiem (do r. 1433 przez Warschauera, do r. 1506/7 przez Kaczmarczyka), rozpoczynają się w r. 1398 i są, po dokumentach zgromadzonych przez Raczyńskiego w Kodeksie Wielkopolskim, najstarszym i najbogatszym źródłem danych o poznańskim środowisku mieszczańskim. Średniowieczne akta ławnicze rozpoczynają się w r. 1430, w druku wyszły jedynie lata 1430—45 (Warschauer). Akta wójtowskie i sądowe pochodzą z w. XVI i odegrały już tylko rolę materiałów uzupełniających. Wszystkie wymienione grupy akt stanowią depozyt Zarządu miasta Poznania w Archiwum Państwowym w Poznaniu.

Pierwsza księga zbiorowego cechu, rozpoczęta w r. 1492 i doprowadzona do r. 1564, obfituje w materiał dotyczący w pierwszym rzędzie uczniów złotniczych, czasu trwania ich nauki oraz jej warunków. Nieporównanie mniej materiału niż archiwa świeckie dały wymienione wyżej archiwa kościelne, zwłaszcza parafialne.

Wobec bogatego materiału porównawczego, dostarczonego przez inwentaryzację krajów nie tylko bezpośrednio z Polską sąsiadujących, lecz i dalszych, jako dotkliwy brak odczuto niemożność wyzyskania całego materiału porównawczego z dziedziny złotnictwa gotyckiego w samej Polsce, przeważnie nie publikowanego. Stąd też i postawienie zagadnienia charakteru przedmiotów i ich odrębności stylowej natrafiało na poważne trudności. Opinie głoszone na ten temat przez Lutscha, Kohtego, Brauna, a także przez niektórych polskich badaczy, siłą rzeczy grzeszyły przeważnie niedostateczną znajomością całokształtu materiału dowodowego i opierały się głównie na wnioskach, uzyskanych drogą dedukcji z założeń logicznych lub z niedość ostrożnego kojarzenia faktów historycznych. W toku pracy ujawniono bezpodstawność tez o szczególnym i stałym wpływie na środowisko poznańskie warsztatów wrocławskich (teza Lutscha), bądź norymberskich (teza Kohtego), jak również niesłuszność na wskroś ogólnikowych wywodów, dotyczących niemieckiego charakteru złotnictwa polskiego w ogóle (pogląd Brauna). Równocześnie poddano rewizji sprawę rzekomo masowego importu do Polski śląskich wyro-

bów złotniczych, stronniczo dotąd naświetlaną przez badaczy niemieckich (Lutsch, Hintze, Masner, Grisebach). Porównanie odnośnych tekstów cytowanych w ich pracach wykazało gołosłowność hipotezy o opanowaniu w wiekach średnich polskiego, a w szczególności poznańskiego rynku artystycznego, przez złotnicze wyroby śląskie, zwłaszcza wrocławskie. Dowody przeciwne tej hipotezie zaczerpnięto przeważnie z materiału archiwalnego, zarówno wrocławskiego jak poznańskiego, wyzyskanego z jednej strony przez Hintzego w jego monografii złotników wrocławskich, z drugiej przez Koczego w jego historii handlu miasta Poznania w wiekach średnich. Na podstawie tych danych, a także na podstawie analizy samych zabytków, dało się ustalić, że złotnicze wyroby kościelne wykonywane w warsztatach śląskich nie były przedmiotem importu do Wielkopolski i Poznania w omawianym okresie. Ponadto poddano rewizji poglądy niektórych polskich badaczy, bądź o stałej zależności złotnictwa wielkopolskiego od szkoły krakowskiej (teza Lepszego), bądź o braku odrębności wyrobów poznańskich, mających stanowić rzekomo jedynie ogniwo przejściowe między typem południowym krakowskim a północnym pomorsko-pruskim (teza Skorkowskiej). Badania przeprowadzone ostatnio przez autorkę wykazały po pierwsze, że złotnictwo w Wielkopolsce posiadało odrębne cechy stylowe, po wtóre, że środowisko złotników poznańskich było dostatecznie silne i przedsiębiorcze, aby opanować rynek i zaspokoić miejscowe zapotrzebowania, czyli miało wszelkie dane, aby stać się środowiskiem samowystarczalnym.

Badanie materiału rzeczowego narzuciło podział tematu na sześć rozdziałów, poświęconych omówieniu sześciu podstawowych zagadnień.

1. Analiza zabytków z okresu wczesnogotyckiego wykazała, że wszystkie zachowane okazalsze przedmioty z w. XIV są wyrobami krakowskimi, importowanymi do Wielkopolski, a jedynie skromniejsze mogły być wykonane w miejscowym warsztacie prowincjonalnym, być może nie świeckim, pozostającym pod wpływem sąsiedniej szkoły północnej, a czynnym około r. 1370. Działalność warsztatów poznańskich ujawnia się dopiero na początku w. XV; za pierwszą znaną ich pracę może być poczytywany kielich proboszcza trzemeszeńskiego Andrzeja z r. 1414.

2. Nieliczne przykłady niepolskich wyrobów złotniczych, importowanych w pierwszej połowie w. XV, które mogły były w pewnym stopniu wpłynąć na kształtowanie się lokalnego typu, wykazują pokrewieństwo stylowe z dwoma typami wzorów: westfalsko-reńskim i czesko-morawskim.

3—5. Szczególną uwagę poświęcono zagadnieniu rozwoju typów monstracji i kielichów spotykanych na terenie Wielkopolski w drugiej połowie w. XV i w pierwszym trzydziestoleciu w. XVI oraz sprawie wyróżnienia poszczególnych warsztatów w obrębie tych grup. Wielkopolskie monstracje gotyckie, dające się podzielić na trzy zasadnicze grupy, wywodzą się pod względem konstrukcyjnym w równej mierze od obu klasycznych typów: jednego opartego o zasadę dysku, drugiego o zasadę pionowego cylindra, z widoczną przewagą tego ostatniego. Przeszedłszy na równi z innymi zasadniczą ewolucję form, monstracje wielkopolskie wykazały własne, oryginalne tendencje rozwojowe, zaznaczające się między innymi w proporcjach, w rozczłonkowaniu pionowym, w typie węzła. Pierwotnym źródłem ich form jest szkoła westfalsko-reńska, poza tym jednak monstracje te w całości nie dają się bliżej związać z żadnym określonym i wyłącznym terytorium lub szkołą zagraniczną. W rzędzie indywidualnych warsztatów wyróżnia się warsztat Kaspra Scholca (czynny w latach 1502—34), mistrza monstracji w Górze pod Żninem z r. 1525 i in. Ewolucja form kielicha gotyckiego odbyła się na terenie Wielkopolski według zasad powszechnie przyjętych w złotnictwie zachodnim, przy czym jednak, podobnie jak w grupie monstracji, szkoła poznańska wykazała własne tendencje rozwojowe, zaznaczające się między innymi przez wprowadzenie nowego motywu dekoracyjnego w postaci korony architektonicznej umieszczonej pod węzłem i liczne odmiany koszyczka. Kielichy szkoły poznańskiej, dobre w proporcjach, ozdobione są w sposób zresztą bardzo umiarkowany, przeważnie ornamentem grawerowanym, przy czym w zakresie kompozycji figuralnych większość wyobrażonych postaci została wykonana według wzorów nieznanych w publikowanym materiale graficznym z drugiej połowy w. XV i z początku w. XVI, z czego należy wnioskować, że złotnicy poznańscy musieli posiłkować się własnymi modelami, rysowanymi prawdopodobnie przez miejscowych artystów-rytowników. W niewielkiej ilości wypadków można ustalić fakt zapożyczenia modeli od rytowników ostatniego trzydziestolecia

w. XV, m. in. od Marcina Schongauera i jego naśladowców. Jako całość, grupa kielichów wielkopolskich nie daje się bliżej związać z żadnym określonym i wyłącznym terytorium lub szkołą zagraniczną. W rzędzie indywidualnych warsztatów wyróżnia się warsztat Mikołaja Awerhana (czynny w latach 1477—98), mistrza pięciu kielichów z lat 1490—8 w Wągrowcu, Krobi, Lesznie i Dębnie nad Wartą. Z przyczyn technicznych pominięto w referacie grupę relikwiarzy, przeważnie skrzynkowych, miejscowej roboty, oraz grupę krzyżów.

Co się tyczy granic trwania stylu gotyckiego w poznańskim środowisku złotniczym, to obejmują one cały w. XVI i połowę XVII; styl gotycki nieznacznie tylko ulega tu wpływowi renesansu i ustępuje właściwie dopiero przed barokiem.

Wśród bardzo nielicznych obiektów nie poznańskiej roboty zanotowano parę wyrobów krakowskich, jeden pomorski (toruński), jeden węgierski i dwa niemieckie.

6. Ostatni rozdział pracy, oparty na szczegółowych badaniach archiwalnych, poświęcono wyłącznie zagadnieniu środowiska poznańskiego, które w oświetleniu akt urasta do rozmiarów silnego centrum rzemiosła złotniczego. Po uprzednim scharakteryzowaniu stosunków ekonomicznych i handlowych miasta oraz omówieniu sprawy udziału przedstawicieli rzemiosł w zarządzie miejskim rozpatrzono następujące zagadnienia: sprawę form, przez jakie przechodziła organizacja rzemiosła złotniczego między r. 1453 (data pierwszej rejestracji przedstawicieli złotników we władzach miejskich) a 1534 (data pierwszego przywileju królewskiego dla wyodrębnionego już cechu złotników), sprawę warunków, w jakich odbywało się kształcenie młodych sił, sprawę stanu majątkowego mistrzów oraz ich udziału w życiu publicznym. Stwierdzono przy tym m. in. stały wzrost liczebny indywidualnych warsztatów, zwłaszcza od r. 1460, zamożność środowiska, wyrażającą się w znacznej liczbie nieruchomości należących do złotników, zarówno w śródmieściu jak i poza murami miasta, wreszcie znamienną równoległość pewnych zjawisk, jak wyraźny związek między gospodarczą pozycją danego osobnika a piastowaniem przez niego godności obywatelskich, tj. fakt uzależnienia aktywności obywatelskiej od stopnia zamożności danej jednostki. Różnorodny materiał dowodowy, jakim rozporządzano, pozwolił także m. in. na ustalenie faktu wprowadzenia indywidualnego znakowania wyrobów złotniczych przez mistrzów dopiero po r. 1534.

Pozytywne wyniki szczegółowej analizy źródeł archiwalnych streszczają się w następujących punktach: 1) w w. XV i w pierwszym trzydziestoleciu w. XVI istniało w Poznaniu silne środowisko złotnicze; 2) rola jego w ówczesnym życiu miejskim była wybitna; 3) jego zamożność i wypływająca z niej niezależność socjalna, obok wszechstronnego wykształcenia zawodowego, stwarzała niezmiernie pomyślne warunki dla dalszego, stałego rozwoju poznańskiej szkoły złotniczej.

Posiedzenie z dnia 16 lutego 1938

Posiedzenie to odbyło się pod przewodnictwem czł. Józefa Muczkowskiego.

Doc. dr Adam Bochnak przedstawił pracę mgra Jerzego Żarneckiego pt. *Nieznany posąg Kazimierza Wielkiego*. Praca ta ukazała się w niniejszym tomie, s. 93—105.

Dr Kazimierz Buczkowski przedstawił komunikat pt. *Znalezisko szkieł z Łucka*.

Przesłane w ubiegłym roku do zbadania Muzeum Narodowemu 6 szkieł wykopanych w Łucku, obecnie w Muzeum Wołyńskim w Łucku, badał autor niniejszego komunikatu razem ze śp. drem Witoldem Skórczewskim, dochodząc do przekonania, że zabytki te są wyrobami polskimi z w. XVI i XVII, pochodzącymi z hut małopolskich i wołyńskich. W szkłach tych widzieli wyżej wymienieni wpływy szkła włoskiego (weneckiego), uważając jedno z nich za oryginalny wyrób wenecki, przywieziony do Polski[1]. Przed kilku miesiącami przesłała dyrekcja Muzeum Wołyńskiego w Łucku do zbadania drugą część tego znaleziska, złożoną tym razem z około 70 czerepów i ułamków szkła. Zbadanie ich uzupełnia, a w jednym punkcie zmienia wyniki poprzedniego badania.

[1] Zob. Buczkowski K. i Skórczewski W., *Dawne szkła polskie*, Warszawa, wydawnictwo Zakładu Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej, 1938, s. 33, 34, 38.

Szkła ostatnio przysłane zostały znalezione na terenie starego miasta Łucka, w korycie rzeki Głuszec. Wykopalisko wykazuje szereg typów szkieł. Pierwszy to charakterystyczne dna szklanic o krawędzi falistej. Dna takie spotyka się w wilkomach polskich z w. XVII. (Najstarszy wilkom polski o podobnej krawędzi w Muzeum Historycznym m. Krakowa pochodzi z r. 1603). Poza tym znalezisko daje nam nowe formy naczyń o podobnym, falistym ukształtowaniu dna. Są to czerepy wielkiej szklanicy o skośnych ścianach, małych szklaneczek, wreszcie kieliszków. W znalezisku występuje szereg form kieliszków: jedne o kształtach ciężkich, inne o silnie nazanaczonym nodusie, inne wreszcie o nogach w formie balasów rozmaicie ukształtowanych, nasuwających myśl o wpływach szkła weneckiego. Dalszą grupę stanowią kufelki z uchami. Spotykamy tu również resztki kubków z ornamentem żeberkowym, powstałym przez wycisk, są i czerepy lampek do napojów. Identyczne okazy lampek zostały znalezione w wykopalisku szkieł w Sandomierzu, datowanym znalezioną obok boratynką z r. 1663[1]. Pozostałe czerepy tworzą części flasz i flaszek z charakterystycznymi na szyjach kołnierzami. Podobne kołnierze mają flaszki wykopane na Wawelu, a pochodzące z w. XVI i XVII. Ponadto dochowały się w znalezisku łuckim szyjka flaszeczki ze szkła niebieskiego oraz czerep czary wykonanej ze szkła tzw. niciowego *(Fadenglas)*. Zupełnie podobne szkło znaleziono w wykopalisku na Wawelu[2].

Szkła należące do znaleziska łuckiego wykazują trojakiego rodzaju fluorescencję, a więc wykonano je w kilku hutach. Szkła bardziej prymitywne *(Waldglas)* wykazują fluorescencję ciemnooliwkową w dwóch odcieniach, natomiast szkła o szlachetniejszych formych, wykonane z lepszego materiału, fluorescencję o odcieniu cytrynowym. Podobną, cytrynową fluorescencję wykazała część szkieł znalezionych na Wawelu, zbadanych przez Buczkowskiego i Skórczewskiego. W szkłach wawelskich widoczne były również wpływy szkła włoskiego.

Szkła znaleziska łuckiego powstały przypuszczalnie w hutach łuckich. Przemawiałaby za tym bardzo wielka ilość form tu spotykanych. Kilka szkieł wykazuje wyraźne defekty wykończenia, uniemożliwiające ich użycie. Może są to czerepy wyrzucone z jakiejś pobliskiej huty.

Z chwilą uznania szkieł z omawianego znaleziska za wyroby jakiejś miejscowej, łuckiej huty nasuwa się przypuszczenie, że kilka szkieł wykopanych na Wawelu, które wykazywały wpływy włoskie, jak również szkło ze znaleziska łuckiego, uważane przez Buczkowskiego i Skórczewskiego za szkło włoskie, to szkła polskie powstałe pod wpływem włoskim.

Przemawiałaby za tym wiadomość, którą podaje Sebastian Petrycy, że marszałek Mikołaj Wolski wprowadził „robienie szklanic kryształowych weneckich z cudzych ziem do Polski". Huta Wolskiego znajdowała się w Krzepicach na pograniczu Śląska. Widocznie wpływom szkła włoskiego ulegały w w. XVII i inne polskie huty.

Znalezisko łuckie, największe z dotychczas publikowanych znalezisk polskich szkła z w. XVII, jest i dzięki temu ciekawe, że poniekąd wyjaśnia olbrzymi rozwój hutnictwa wołyńskiego w w. XVIII. Widocznie hutnictwo tego okresu nawiązało do wytwórczości rozwijającej się już w w. XVII.

Długa flasza walcowata, znaleziona obok kościoła katedralnego w Łucku, mająca formę bardzo rzadko spotykaną, wydaje się być zabytkiem starszym niż poprzednio opisane i pochodzić z w. XVI. Kilka czerepów znalezionych na szczycie wieży zamku Lubarta w Łucku trudno określić bliżej z powodu braku w nich charakterystycznych form oraz zbyt drobnych rozmiarów.

Doc. dr Adam Bochnak przedstawił pracę mgra Jerzego Żarneckiego pt. *Ze studiów nad snycerstwem gotyckim w. XIV—XVI północnej Małopolski.*

Daleċy jeszcze jesteśmy od zdania sobie sprawy z całokształtu snycerskiej twórczości w Polsce w epoce średniowiecza. Potrzebna do takiej syntezy znajomość materiału zabytkowego zawsze będzie niepełna wobec stosunkowo nieznacznego tylko odsetku rzeźb, zachowanych do dnia dzisiejszego, oraz niezmiernie skąpych danych źródłowych, wyjaśniających momenty towarzyszące ich powstaniu. Przybliżony do prawdy obraz gotyckiej twórczości snycerskiej będzie mógł być nakreślony nie wcześniej, aż poznamy wszystkie lub przynajmniej naj-

[1] Buczkowski i Skórczewski *o. c.* s. 20. [2] Tamże s. 33.

11. Kraków, Muzeum Sztuki U. J., Madonna z Prandocina.
Fot. St. Kolowca, Kraków, klisza w C. B. I.

ważniejsze obiekty, szczęśliwie ocalone od zagłady w ciągu wieków, kryjące się nieraz po strychach kościelnych lub zaszyte w świątyniach głębokiej prowincji, a uchodzące dotychczas uwagi badaczy.

W niniejszym artykule publikuję kilkanaście zabytków rzeźby gotyckiej z terenu bodaj najmniej pod tym kątem w Polsce zbadanego, stanowiącego coraz uciążliwszą lukę w naszej znajomości snycerstwa średniowiecznego — z terenu dzisiejszego województwa kieleckiego, tj. północnej części historycznej Małopolski. Zabytki te, znajdujące się dziś częściowo w Muzeum Sztuki U. J. w Krakowie, każą się domyślać, iż zbadanie całego terenu przyniesie niejedną niespodziankę w postaci wysokowartościowego obiektu oraz wykaże, że obok produkcji związanej silnie ze Śląskiem i Krakowem istniały warsztaty lokalne o pewnej oryginalności form. Zbadane przeze mnie zabytki, choć wyrwane zupełnie przypadkowo z poszczególnych miejscowości, głównie południowej Kielecczyzny, zdają się zapowiadać prymat wpływów śląskich od końca w. XIV do połowy XV, podczas gdy w schyłkowej fazie gotyku zaczynają górować formy promieniujące z Krakowa, obok rozwiązań bardziej samodzielnych.

Materiał zabytkowy omawiam w kolejności chronologicznej; ilościowo jest on zbyt mały, a formalnie zbyt różnorodny, nie wykazujący wyraźnej linii rozwojowej, by kusić się o zestawianie go w grupy na podstawie pokrewieństwa stylistycznego.

1. Przegląd zabytków rozpoczynam od figury Madonny z Dzieciątkiem, pochodzącej z romańskiego kościoła w Prandocinie koło Słomnik, a znajdującej się obecnie w Muzeum Sztuki Uniw. Jagiell. w Krakowie (fig. 11). Rzeźba wykonana jest z drzewa (wys. 115 cm) wydrążonego od tyłu. Polichromia jej jest pierwotna, uzupełniona nieco w czasie niedawnej konserwacji. Suknia Madonny pokryta jest polerowanym złotem, płaszcz srebrem, również polerowanym, jego podszewka jest lazurowa, a ciżmy cynobrowe. Welum Madonny, sukienka Dzieciątka i karnacje ciała są

12. Kraków, Muzeum Sztuki U. J., Madonna ze Szczebrzusza,
Fot. St. Kolowca, Kraków, klisza w C. B. I.

nie pierwotne. Rzeźba prandocińska przedstawia stojącą Madonnę, trzymającą na prawym ramieniu do połowy obnażone Dzieciątko. Jej zwarta w sylwecie, a w znacznym stopniu płaska bryła ciała przegiętego w płynnym kontrapoście ma powierzchnię równomiernie rozbitą mięsistymi, miękkimi fałdami draperii. Typ fizyczny Madonny, okrycie do połowy Dzieciątka sukienką, a przede wszystkim owe znamiona formalne ukształtowania bryły i draperii charakteryzują naszą rzeźbę jako dzieło schyłku w. XIV. U źródeł form ikonograficznych i plastycznych naszej rzeźby stoją kamienne figury Madonn francuskich z w. XIV, które oddziałały nie tylko na najbliższe kraje, jak np. Nadrenię, lecz szeroko rozeszły się po Europie[1]. W Polsce znamy kilka rzeźb tego typu, z których najbliższą naszej jest figura Madonny z kościoła w Regulicach w pow. chrzanowskim, dziś w Muzeum Narodowym w Krakowie[2], mniejsze natomiast relacje z naszą występują w figurach Madonn w kościele parafialnym w Lipnicy Murowanej w pow. bocheńskim[3], w krakowskim klasztorze karmelitanek bosych na Wesołej[4], wreszcie w kościele w Racławicach Olkuskich[5] i w kościele w Iłowcu w Wielkopolsce[6]. Związki tych dwóch ostatnich rzeźb ze sztuką śląską, na

13. Kraków, Muzeum Sztuki U. J., Święty biskup z Racławic Olkuskich.
Fot. St. Kolowca, Kraków, klisza w C. B. I.

[1] Zob. przykłady cytowane przy okazji omawiania pokrewnej z naszą (o czym będzie później mowa) rzeźby Madonny z Racławic Olkuskich przez Szablowskiego J., *Średniowieczne zabytki w kościele parafialnym w Racławicach Olkuskich* (Prace KHS VI, przypis na s. 55*) oraz dalsze, jak Madonna ze sceny Zwiastowania z kolekcji Doistau w Paryżu z połowy w. XIV (Vitry P. et Brière G., *Documents de sculpture française du moyen-age*, Paris 1904, tabl. LXXXXIV, 3) i Madonnę z Luwru z drugiej poł. w. XIV (tamże tabl. LXXXXV, 11). [2] Kopera F. i Kwiatkowski J., *Rzeźby z epoki średniowiecza i odrodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 1931, fig. 13 a i 13 b. [3] Stępowska K., *Trzy zabytki snycerstwa polskiego* (Spraw. KHS IX, s. CLXXXV—CLXXXVI, fig. 2). [4] Tomkowicz S., *Zabytki sztuki w klasztorze karmelitanek na Wesołej w Krakowie* (Roczn. Krak. XII, s. 5 fig. 1). [5] Szablowski *o. c.* fig. 26. [6] Brosig A., *Rzeźba gotycka 1400—1450*, Poznań 1928, tabl. VII.

14—16. Kraków, Muzeum Sztuki U. J., Madonna Dobrej Nadziei z Szydłowa,
Fot. A. Bochnak. Kraków.

które zwrócili uwagę A. Brosig i J. Szablowski [1], a które są luźniejsze niż ze sztuką zachodnią, nabierają na sile odnośnie do rzeźby prandocińskiej. Szczególnie jaskrawe jest zestawienie

[1] Szablowski *o. c.* s. 55, Brosig *o. c.* s. 21. Związki figury z Iłowca są bez porównania silniejsze, niż to przypuszczał Brosig. Wykazał to T. Dobrowolski na przykładzie Madonny z Mokrego (Dobrowolski T., *Rzeźba i malarstwo gotyckie w województwie śląskim*, Katowice 1937, fig. 12 i 13).

17. Kraków, Muzeum Sztuki U. J., Madonna Dobrej Nadziei z Szydłowa, szczegół.
Fot. A. Bochnak, Kraków.

naszej rzeźby z figurą Madonny z Dzieciątkiem z kościoła w Turowie, zaliczonej do kręgu Madonn na lwie, a pochodzącej z drugiego trzydziestolecia w. XIV [1]. Stwierdzamy w obu rzeźbach silne pokrewieństwo układu postaci Madonny, typu głów o płaskich szerokich

[1] Braune H. u. Wiese E., *Schlesische Malerei und Plastik dess Mittelalters. Kritischer Katalog der Ausstellung in Breslau 1926*, Leipzig, s. 13, tabl. 5.

18. Bodzentyn, kościół parafialny, Madonna z Dzieciątkiem.
Fot. J. Żarnecki, Kraków.

twarzach, mięsistych, jakby bez kości dłoniach, upozowania Dzieciątka, odkrycia go do połowy i charakterystycznego wysunięcia prawej jego nóżki, której palce widoczne są pod nakryciem. Dalej, pokrewne są draperie szat Madonn, układające się po bokach figur w linearne fałdy rurkowe, a z przodu w plastyczne, festonowe wałki, u dołu zaś ukośnymi pasmami przebiegające do stóp. Podobieństwo rzeźb jest tak duże, że jestem skłonny uznać figurę prandocińską za swobodną replikę figury z Turowa, która również na Śląsku była wzorem dla szeregu dzieł rzeźbiarskich [1]. O późniejszym czasie powstania naszej rzeźby świadczy bardziej plastyczne wydobycie fałdów i już lekkie ich przełamywanie, w czym widać zapowiedź fałdów, określanych przez naukę niemiecką jako „Haarnadelfalte", fałdów w kształcie litery V. Z wymienionych już rzeźb z terenu Polski najbliższą naszej jest figura Madonny z Regulic, zaliczona przez Dobrowolskiego [2] do sądeckiej grupy rzeźb, pozostających w zależności od kręgu Madonn na lwie. O ile słuszność tej drugiej definicji jest bezsprzeczna, to co do pierwszej, tj. sądeckiej przynależności warsztatowej figury regulickiej, co do czego sam autor wysunął zastrzeżenie, przyjąć ją trudno, wobec nierównie wyższego poziomu formalnego owej rzeźby. Pewne, dalekie zresztą jej podobieństwo do niektórych cech rzeźb sądeckich, jak Madonn ze Sromowiec czy Tylmanowej [3], wynikło zapewne z szerokiego oddziaływania grupy Madonn na lwie na nasze środowiska artystyczne. Raczej jestem skłonny uznać rzeźbę z Regulic za produkt pogranicza krakowsko-śląskiego. Pokrewną również figurze prandocińskiej jest Madonna z Lipnicy Murowanej, uznana przed trzydziestu laty [4] za dzieło krakowskie, powstałe w połowie w. XV. Dzisiaj, przy znacznie naprzód posuniętej znajomości rzeźby gotyckiej, możemy datę tę cofnąć o blisko pół wieku. Rozbicie powierzchni bryły licznymi drobnymi fałdami, przełamującymi się ostrzej niż w naszej rzeźbie, wskazuje na późniejszy czas jej powstania, mimo że Dzieciątko jest w całości odziane w sukienkę, co dowodzi dużego konserwatyzmu w ujęciu ikonograficznym. Nie jest wykluczone, że to dzieło krakowskie, w każdym razie udział w jego powstaniu wpływów środowiska ślaskiego jest duży, może pośredni, poprzez dzieła w rodzaju Madonny prandocińskiej. Z wymienionymi dalszymi rzeźbami tego typu z terenu Polski bliższych związków z figurą Madonny z Prandocina wykryć nie można. Dość znaczne różnice formalne a także i ikonograficzne (Dzieciątko na lewym ramieniu Madonny), mimo niewątpliwej przynależności do wspólnego typu i epoki, nie pozwalają na łączenie ich we wspólną, jednolitą grupę.

W świetle powyższych rozważań należy uznać Madonnę z Prandocina za dzieło warsztatu pozostającego pod wpływem sztuki śląskiej, ściślej mówiąc, mistrza warsztatu z Turowa, powstałe u schyłku w. XIV, i mające swe bliższe i dalsze odpowiedniki na terenie Polski,

[1] Braune u. Wiese *o. c.* s. 13. [2] Dobrowolski T., *Wystawa polskiej sztuki gotyckiej w Warszawie* (Roczn. Krak. XXVI, s. 218). [3] Walicki M., *Polska sztuka gotycka. Katalog wystawy*, Warszawa 1935, fig. 19 i 20. [4] Stępowska *o. c.* s. CLXXXVI.

19. Szydłów, kościół, parafialny, Madonna z Dzieciątkiem.
Fot. J. Żarnecki, Kraków.

szczególnie Małopolski. Jej poziom plastyczny nie ustępuje w niczym wzorowi śląskiemu i stawia ją w rzędzie najwyższej klasy produkcji rzeźbiarskiej w Polsce w końcu w. XIV.

2. Druga z kolei rzeźba to figura Madonny z Dzieciątkiem (wys. 125 cm), pochodząca z drewnianego, opuszczonego obecnie kościoła w Szczebrzuszu w pow. stopnickim (fig. 12), wydrążona z tyłu, silnie zniszczona i pozbawiona całkowicie polichromii, w następstwie wieloletniego pozostawania na zewnętrznej ścianie prezbiterium kościelnego. Wskutek wilgoci rzeźbę pokryła warstwa mchu, w czasie restauracji zachowana, tworząca osobliwą, niepozbawioną, swoistego uroku naturalną polichromię. Płaskość draperii, Dzieciątko przyodziane w całości w sukienkę, wąskość ramion Madonny, wyraz twarzy pełen nabożnego skupienia i poważna twarzyczka Dzieciątka mówią o powstaniu rzeźby w początku w. XV (1410—20). Styl rzeźby ze Szczebrzusza, ma wprawdzie pewne analogie w twórczości śląskiej pierwszej ćwierci w. XV [1], to jednak nie tak bliskie, jak w wypadku poprzednim. Obok nich odnajdujemy też pokrewieństwo z niektórymi rzeźbami szwabskimi [2]. Styczne te nie są na tyle zasadnicze, byśmy mogli tłumaczyć je bezpośrednimi związkami; raczej położyć je należy na karb uniwersalizmu form gotyckich. Toteż o rzeźbie naszej można powiedzieć, iż jest dość typowym przykładem plastyki w. XV o starszych tradycjach ikonograficznych, wyrażających się w odzianiu Dzieciątka w sukienkę. Wysoki poziom formalny Madonny każe żałować, że dotrwała ona w stanie tak bardzo zniszczonym.

20. Szydłów, kościół parafialny, Św. Jan Chrzciciel,
Fot. J. Żarnecki, Kraków.

3. W zbiorach Muzeum Sztuki Uniw. Jagiell. znajduje się rzeźba przedstawiająca nieznanego bliżej świętego biskupa (wys. 80 cm), pochodząca z kościoła w Racławicach Olkuskich (fig. 13) [3]. Głowa i ręce zrobione są z oddzielnych kawałków drzewa; całość oklejona jest płótnem, na którym zachowały się ślady polichromii. Jest to figurka przyścienna, może fragment większej całości, zapewne tryptyku. Rzeźba swą reliefowością bryły i fałdów nawią-

[1] Figura Matki Boskiej ze Zgorzelic (Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie) z lat 1410—20 (Braune u. Wiese *o. c.* tabl. 47, 50); figura Matki Boskiej z Namysłowa z początku w. XV (tamże tabl. 48); z Ludwikowa z początku w. XV (tamże fig. 48); z tegoż czasu w prywatnym posiadaniu (tamże fig. 48). [2] Zob. kamienny posąg Madonny mistrza Hartmanna w Ulmie z czasu około r. 1425 (Goldschmidt A., *Gotische Madonnenstatuen in Deutschland*, Augsburg 1923, fig. 25) oraz drewniane figury Madonn z Türkheim koło Augsburga i ze zbiorów w Stuttgarcie (Otto G., *Die Ulmer Plastik des frühen fünfzehnten Jahrhunderts*, Tübingen 1924, fig. 2, 28 i 43). [3] Rzeźba ta, odnaleziona przez Jerzego Szablowskiego i przekazana za jego pośrednictwem do Muzeum Sztuki Uniw. Jagiell., nie jest objęta jego pracą *O średniowiecznych zabytkach w kościele parafialnym w Racławicach Olkuskich* (Prace KHS VI, s. 54*—9*).

21—22. Chęciny, kościół parafialny, dwie hermy.

Fot. J. Żarnecki, Kraków.

zuje do dzieł śląsko-czeskich z początku w. XV. Np. zestawienie jej z rzeźbami z Posadowic z lat 1420—30 (do r. 1944 w Muzeum we Wrocławiu) [1], zwłaszcza z obu figurami biskupów, o podobnym ułożeniu i modelunku fałdów, przegięciu ciała, charakteryzowaniu twarzy, podobnym nawet w szczegółach stroju (trzy coraz krótsze szaty liturgiczne: tunicella, dalmatyka i ornat, przy czym brzegi wierzchniej, tj. ornatu, układają się z przodu w klin), wprowadza nas niedwuznacznie w środowisko śląskie. Potwierdza to dalsze pokrewieństwo z figurą św. Stanisława (?) Biskupa z końca w. XIV, pochodzącą ze Śląska Cieszyńskiego w Muzeum w Cieszynie[2]. Nie będę tu kładł zbyt wielkiego nacisku na owe śląskie analogie naszej rzeźby, ponieważ pokrewnych rozwiązań nie brak i na dalszych terenach, np. austriackich [3], co by może nakazywało przesunięcie punktu ciężkości odnośnie do głównego ośrodka twórczego na kraje czeskie. Omawiana rzeźba stylem swym nie odbiega zbytnio od rozwiązań plastycznych, popularnych na przełomie w. XIV na XV w tej części Europy — z terenu Polski wymienię tu zbliżone do naszej rzeźby w Dębnie [4] —, należąc do mało indywidualnych dzieł pierwszej ćwierci w. XV. Podkreślić tu trzeba pewne rodzime jej cechy, polegające na surowej, ludowej nieomal charakterystyce twarzy, której brzydota i chudość kierują myśl ku ascetycznym, wewnętrznym wartościom postaci.

4. Rzeźba w Muzeum Sztuki Uniw. Jagiell., pochodząca z kościoła Wszystkich Świętych w Szydłowie, przedstawia, jak się zdaje, Madonnę Dobrej Nadziei (fig. 14—17). Zidentyfikowanie typu ikonograficznego utrudnia jej zniszczenie, głównie brak rąk, części głowy oraz

[1] Braune u. Wiese *o. c.* tabl. 50, fig. 60. [2] Dobrowolski T., *Rzeźba i malarstwo województwa śląskiego*, tabl. 10. [3] Zob. figurę świętego biskupa z końca w. XIV w zbiorach miejskich w Ratuszu wiedeńskim (Tietze H., *Geschichte und Beschreibung des Stephansdomes in Wien*, Österreichische Kunsttopographie XXIII, Wien 1931, fig. 651). [4] Szydłowski T., *Powiat nowotarski* (Zabytki sztuki w Polsce, część III, tom I, 1, Warszawa 1938, fig. 29).

całkowity brak polichromii. Figura domniemanej Madonny, esowato przegięta, okryta jest długą suknią z pionowo zaznaczonymi fałdami. Okrągłą twarz o wypukłych oczach i pełnych ustach otaczają rozplecione włosy, opadające na plecy płytko zaznaczonymi falistymi pasmami. Figura oglądana z boku zwraca uwagę cofnięciem górnej części postaci ku tyłowi i dość realistycznie przedstawionymi znamionami ciąży.

Duża zwartość bryły i jej tektonika dopuszczają myśl o związakach naszej rzeźby z plastyką kamienną. Stwierdza to również Wiese odnośnie do pokrewnej z naszą Matki Boskiej Ciężarnej ze Zgorzelic w Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie[1], dzieła śląskiego, wykonanego pod wpływem czeskim, z czasu około r. 1400. Rzeźba owa zbliża się do naszej, poza sumarycznym modelunkiem bryły, pionowym kierunkiem fałdów, które jednak w rzeźbie zgorzelickiej układają się u stóp znacznie szerzej, niż to widzimy w figurze szydłowskiej. Włosy Madonny śląskiej, również spływające nisko na plecy, modelowane są żywiej i bardziej szczegółowo. Nie można też tu przemilczeć podobieństwa, jakie zachodzi między naszą figurą a rzeźbą N. P. Marii w Rottenburgu w Szwabii[2], powstałą również około r. 1400. W rzeźbie naszej, mimo te niewielkie różnice odnośnie do figury zgorzelickiej, polegające raczej na jakości, uznać musimy elementy czesko-śląskie, a częściowo i szwabskie, mające może u swych początków wzory francuskie[3]. Rzeźba z Szydłowa powstała zapewne w pierwszej ćwierci w. XV w lokalnym warsztacie.

5. W słynnym ze swych zabytków, a szczególnie z późnogotyckiego tryptyku, kościele w Bodzentynie znajduje się rzeźba przedstawiająca Madonnę z Dzieciątkiem (wys. 125 cm, fig. 18), przemalowana dziś i wyłączona z urządzenia kościelnego. Wyobraża ona młodą, pełną fizycznej urody kobietę o pięknej twarzy z wysokim i wypukłym czołem, małej spiczastej brodzie, wąskim, prostym nosie oraz małych ustach, poruszonych lekkim uśmiechem. Madonna trzyma nagie Dzieciątko, mające przepaskę na biodrach, o dużym wdzięku figurki i dziecinnym wyrazie twarzyczki. W lewej ręce Madonny widzimy symboliczne jabłko. I plastycznie i linearnie wydobyte draperie szat, okrywających przegięte w nieznacznym kontrapoście ciało, są rozbite w drobne formy, układające się w spiralne linie po bokach, środkiem zaś opadające w festonowych wałkach ku dołowi. Brak figurom naszej rzeźby ja-

23. Kraków. Muzeum Sztuki U. J., Madonna z Wiślicy.
Fot. A. Bochnak, Kraków.

[1] Braune u. Wiese *o. c.* tabl. 36 i s. 24. [2] Weise G., *Die gotische Holzplastik um Rottenburg, Horb und Hechingen*, Tübingen 1921, tabl. 22. [3] Zdaje się świadczyć o tym posąg Głupiej Panny, rzeźba francuska z czasu około r. 1300 w Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie (Wilm H., *Die gotische Holzfigur*, Leipzig 1923, tabl. 9).

24. Kraków, Muzeum Sztuki U. J., Madonna, z Wiślicy, szczegół.
Fot. A. Bochnak, Kraków.

kiegoś głębszego łącznika uczuciowego matki i dziecka; nastrój, jaki wyrażają, to liryzm płytki i ckliwy.

Rzeźba nasza pozostaje w silnych związkach stylistycznych z figurą Madonny w kościele parafialnym w Mikuszowicach, na której łączność z grupą śląskich Madonn, noszących cechy tzw. Pięknych Madonn, z ogólnymi znamionami epoki, zwrócił już uwagę J. Szablowski [1].

[1] Szablowski J., *Kościół w Mikuszowicach i jego polichromia*, (Prace KHS VI, s. 54*, fig. 25).

25—26. Tarczek, kościół parafialny, Nawiedzenie i Ofiarowanie w świątyni.
Fot. J. Żarnecki, Kraków.

Podobieństwo obu rzeźb jest znaczne, tak w rysach twarzy, jak modelunku włosów, welum, draperii. Jedyna większa różnica tkwi w przyodzianiu Dzieciątka w rzeźbie mikuszowickiej w sukienkę oraz w jakości wykonania. Figura mikuszowicka jest bowiem dziełem subtelniejszym, jej twórca rzeźbiarzem władającym materiałem swobodniej i pewniej. Toteż draperie rzeźby bodzentyńskiej są cięższe, a fałdy ich grubsze. Wspólne źródło, którym w tym wypadku jest rzeźba śląska [1], tłumaczy tak silne pokrewieństwo, jakie mimo wskazanych różnic zachodzi między tymi rzeźbami, znajdującymi się w miejscach bądź co bądź tak odległych. Być może, że istniał kiedyś wspólny wzór w jakiejś cudownej figurze śląskiej, nie zachowanej, lub nie znanej nam dzisiaj. Mimo pewnego postępu rzeźby bodzentyńskiej w stosunku do jej siostrzycy mikuszowickiej, wyrażającego się w redukcji sukienki Dzieciątka do opaski biodrowej, powstała ona zapewne, jak i tamta, w latach 1420—30.

Rzecz charakterystyczna, że na omawianym terenie nie udało się napotkać ani jednego zabytku z połowy w. XV. Wprawdzie Zakład Historii Sztuki Uniw. Jagiell. jest w posiadaniu fotografii, wykonanej przed r. 1914, która przedstawia figurę jakiejś świętej w kościele w Tarczku, łączącą się najściślej z produkcją krakowskiego warsztatu tryptyku św. Trójcy z r. 1467 w katedrze na Wawelu, to jednak rzeźby tej brak dziś w kościele. Mamy tu niewątpliwie do czynienia nie tylko ze zbiegiem okoliczności, tj. zniszczeniem rzeźb tego okresu, lecz przede wszystkim z owym powszechnym objawem zmniejszenia się produkcji artystycznej w tzw. „ciemnym okresie" [2].

6. W Kazimierzowskim kościele parafialnym w Szydłowie, w późnorenesansowym ołtarzu [3], znajdują się dwie rzeźby: Madonna z Dzieciątkiem (fig. 19) i św. Jan Chrzciciel (fig. 20), w prostacki sposób przemalowane i w kilku szczegółach uszkodzone. Wykazują one

[1] Analogie w zachowanych zabytkach śląskich do rzeźby mikuszowickiej, wskazane przez Szablowskiego (*o. c.* s. 54*), zwalniają mnie od wskazywania ich dla rzeźby bodzentyńskiej, gdyż w obu wypadkach są te same. [2] Zob. Estreicher K., *Tryptyk św. Trójcy w katedrze na Wawelu* (Roczn. Krak. XXVII). [3] Wzmiankowanym przez Wiśniewskiego J. ks., *Historyczny opis kościołów, miast, zabytków i pamiątek w Stopnickim*, Mariówka 1929, s. 302.

27. Kraków, Muzeum Sztuki U. J., Św. Jan Ewangelista ze Stopnicy.
Fot. St. Kolowca, Kraków.

również niewątpliwe związki z produkcją śląską; zestawienie ich, szczególnie Madonny, z grupą rzeźb śląskich, związanych przez Tadeusza Dobrowolskiego[1] z ołtarzem z Lubinia z lat 1492—3, określa niedwuznacznie znaczenie tej grupy przy powstaniu rzeźb szydłowskich. Wspomniane pokrewieństwo obejmuje figury z Lubinia, Bzia Zameckiego, Lubecka, Roju i Gołkowic[2]. Madonna z Szydłowa powtarza ten sam, charakterystyczny dla owej grupy śląskiej typ twarzy[3], korony, typ Dzieciątka o włosach ujętych w wałeczki i wyciągającego rączki, typ draperii „o fałdach w miarę masywnych i kanciastych z dodatkiem niewielkich konchowych krzywizn i poprzecznych chrząstkowych zgrubień" [4], wreszcie sposób nieznacznego wysunięcia nogi, której podudzie widoczne jest poprzez przylegającą szatę. W figurze św. Jana, dziele niewątpliwie tego samego snycerza, spod którego dłuta wyszedł posąg Madonny, fałdy szat również nawiązują do figur grupy „lubińskiej", brak im jednak konchowych wywinięć, przez co zbliża się najbardziej do figury św. Piotra z Lubinia[5]. Fałdy obu figur szydłowskich są w porównaniu z omawianymi śląskimi grubsze, masywniejsze. Twarz św. Jana — w przeciwieństwie do wyidealizowanej twarzy Madonny — jest nader realistyczna, szczególnie przez grube loki włosów i brody, zapadnięcie policzków i wydatność spiczastego nosa. Mimo bardzo silnych związków formalnych naszych rzeźb z grupą śląską nie są one produktem importu śląskiego, lecz niewątpliwie powstały w jakimś warsztacie prowincjonalnym w pierwszej ćwierci w. XVI. Warsztat to nie podrzędny, choć wykazujący w stosunku do sztuki śląskiej, która jest dlań głównym źródłem inspiracji, pewną barbaryzację form.

7. Do dzieł, choć słabszych, tego samego warsztatu i czasu można jeszcze zaliczyć dwie hermy w kościele parafialnym w Chęcinach (fig. 21, 22), zniszczone bardzo i pozbawione pierwotnej polichromii. Jedna z nich wyobraża popiersie mężczyzny o rysach twarzy podobnych do figury św. Jana Chrzciciela z Szydłowa, choć grubszych i z mniejszą swobodą modelowanych, co szczególnie wyraźnie widać w ukształtowaniu zarostu. Druga z herm, będąca popiersiem kobiecym, jest pokrewna głowie Madonny z Szydłowa przez podobnie idealizowany typ twarzy, ten sam krój korony (częściowo na hermie zniszczonej). Ciekawym szczegółem jest zaplecenie długich włosów w liczne warkocze, opadające luźno na plecy. Hermy chęcińskie są jakby dalszym etapem na drodze barbaryzacji produkcji warsztatu figur szydłowskich.

8. Muzeum Sztuki Uniw. Jagiell. posiada figurę Madonny z Dzieciątkiem (fig. 23, 24), pochodzącą z kolegiaty w Wiślicy, bardzo silnie zniszczoną przy ostrzeliwaniu kościoła w czasie wojny 1914—18 r. Jest to rzeźba przyścienna, wydrążona od tyłu, z nieznacznymi śladami pierwotnej polichromii [6]. Mimo zniszczenia rzeźby możemy sobie w znacznej mierze zdać

[1] Dobrowolski *o. c.* s. 34—5. [2] Braune u. Wiese *o. c.* tabl. 79; Dobrowolski *o. c.* tabl. 19, 20, 21, 22, 23. [3] Dobrowolski *o. c.* ryc. 22, 4—6. [4] Tamże s. 34. [5] Braune u. Wiese *o. c.* tabl. 79.
[6] Rzeźba ta notowana była dwukrotnie przez Szydłowskiego T. (*Ruiny Polski*, Kraków 1919, s. 35, fig. 35 oraz *O Wiślicy i jej zabytkach*, Prace KHS II, s. XXXI). Była ona przerobiona w w. XIX na figurę feretronową, o czym świadczył

28—29. Kraków, Muzeum Sztuki U. J., herma relikwiarżowa ze Szczebrzusza.
Fot. A. Bochnak, Kraków.

sprawę z dużego talentu jej twórcy. Subtelne rysy twarzy Madonny, przegięcie całej figury, wdzięczny gest ręki podtrzymującej Dzieciątko [1], duża śmiałość w głębokim cięciu fałdów sukni — wszystko to świadczy o artyście niemałej miary. We wszystkich szczegółach naszej rzeźby odnajdujemy elementy sztuki Stwosza, wykluczające zaliczenie ich na karb późnogotyckiego uniwersalizmu form. Nie jest wprawdzie nasza rzeźba dziełem warsztatu Stwosza, ale może być zaliczona do kręgu jego oddziaływania. Pewne zbieżności z Madonnami Stwosza, szczególnie z winiarni w Norymberdze, dalej z ryciną Stwosza przedstawiającą Madonnę (B. 3=P. 6) oraz sposób układu fałdów, w którym rozpoznajemy manierę Stwoszowską, są wymownym tego potwierdzeniem. Madonna z Wiślicy powstała na przełomie w. XV na XVI zapewne w Krakowie, wydaje się bowiem rzeczą wątpliwą, by dzieło tej wartości mogło było powstać w warsztacie prowincjonalnym. Kraków też, jako główne miejsce działalności Stwosza w Polsce, był wystawiony na najsilniejszy wpływ jego twórczości[2].

9. W romańskim kościółku parafialnym w Tarczku, położonym na północnym stoku Gór Świętokrzyskich a należącym ongiś do biskupów krakowskich, znajduje się, przechowywany

napis ołówkiem z lat osiemdziesiątych, znajdujący się na wewnętrznej stronie deski, zakrywającej wydrążenie rzeźby, a usuniętej przy restauracji w r. 1938.

[1] Na fotografii, publikowanej przez Szydłowskiego w *Ruinach Polski*, widzimy, że Dzieciątko posiadało głowę jeszcze po zniszczeniu kościoła. Obecne zniszczenie rzeźby kłaść zatem trzeba nie tylko na karb wojny, ale i późniejszego zaniedbania. [2] Również blisko z twórczością Wita Stwosza łączy się płaskorzeźbiona scena Opłakiwania Chrystusa w kościele parafialnym w Brzezinach; zob. Żarnecki J., *„Opłakiwanie Chrystusa", rzeźba z kręgu Stwosza w Brzezinach* (Biuletyn Hist. i Kult. V, s. 233—8, fig. 146, 149, 150).

30. Kraków, Muzeum Sztuki U. J., figura świętej z Gorysławic.
Fot. A. Bochnak, Kraków.

w zakrystii, feretron późnogotycki, składający się z dwu złożonych ze sobą płaskorzeźb wykonanych w drzewie (48—60 cm). Stanowiły one zapewne pierwotnie dwie sceny skrzydeł tryptyku. Po jednej stronie widzimy scenę Nawiedzenia (fig. 25), po drugiej Ofiarowania w świątyni (fig. 26). Feretron w obecnej swej postaci jest niekompletny. W scenie Ofiarowania brak całych partii płaskorzeźby, polichromia zaś obu jest nowa, olejna, spod której wyzierają ślady podkładu kredowego pod polichromię pierwotną.

W scenie Nawiedzenia widzimy pośrodku N. P. Marię i św. Elżbietę, ujmujące się za ręce; Maria ma rozpuszczone włosy, podczas gdy głowa Elżbiety owinięta jest chustą. Na prawo od Elżbiety stoi postać kobieca, zza której wychylają się głowy dwu dalszych niewiast. Po lewej stronie widoczna jest półpostać i jeszcze jedna głowa kobieca. W scenie Ofiarowania zachowały się tylko trzy postacie. Na prawo Symeon ubrany w strój arcykapłana, starzec z długą brodą, trzymający na rękach Dzieciątko w pozycji leżącej. Symeon siedzi nad stołem, nakrytym długim, zien i sięgającym obrusem. W scenie tej brak kilku figur; zapewne był między nimi i św. Józef. Zachowały się do dziś oprócz Symeona: klęcząca Elżbieta, która stawia na stole klatkę z ofiarnymi gołębiami, i stojąca Maria ze złożonymi na piersiach rękami. Do niedawna istniała między Marią a Symeonem postać prorokoni Anny, wznoszącej rękę na znak wypowiadania proroctwa [1]. Scena Nawiedzenia, przepojona tematowym liryzmem, zwraca uwagę dynamiką form malowniczo skłębionych, o silnych kontrastach światłocienia, nerwowo niespokojnych, nie złagodzonych ani symetrią kompozycji, ani powagą gestów postaci, ani zamarłym wyrazem ich twarzy. Jednolicie rozbita powierzchnia rzeźbiarska, w tej scenie przeprowadzona z dużą konsekwencją, nie znajduje analogii w scenie Ofiarowania, gdzie płaska powierzchnia stołu i duża płaszczyzna sukni Marii odbiega od światłocieniowo traktowanej reszty. Choć w głowach kobiecych rozpoznajemy to samo dłuto, co w scenie poprzedniej, to jednak poziom tej rzeźby jest bez porównania niższy. Jedynie postać starca Symeona z Dzieciątkiem przemawia do nas liryzmem nastroju i śmielszym modelunkiem.

Michał Walicki, który opublikował scenę Ofiarowania, zwrócił słusznie uwagę, że kompozycja tej sceny jest powtórzona za drzeworytem Albrechta Dürera z cyklu Życia Marii, z czasu około r. 1505 (B. 88). Natomiast w wyżej formalnie stojącej scenie Nawiedzenia wyczuwamy istnienie elementów Stwoszowskich głównie w rozwichrzeniu draperii, czego brak w scenie poprzedniej. Przynależność Tarczka do biskupów krakowskich każe się domyślać, iż dzieło to zamówiono u snycerza krakowskiego; powstało ono zapewne niedługo po r. 1505, tj. po dacie wykonania drzeworytu przez Dürera [3]. Twórca płaskorzeźb

[1] Widoczna na zdjęciu fotograficznym w Zakładzie Historii Sztuki Uniw. Jagiell., reprodukowanym przez Walickiego M., *Pierwowzory graficzne sztuki polskiej XV i XVI wieku* (Spraw. Tow. Nauk. Warsz., Wydział II, XXVII, 1935, tabl. X, 3). [2] Tamże s. 59, tabl. X, 3. [3] Snycerz nasz korzystał widocznie z pojedynczego drzeworytu, a nie z książkowego wydania całego cyklu z r. 1511 (Scherer V., *Dürer*, Leipzig 1910, s. 400), gdyż, gdyby był znał cały cykl, byłby się oparł zapewne również w scenie Nawiedzenia na drzeworycie o tym temacie, zawartym w Dürerowskim cyklu (B. 84). W scenie Nawiedzenia w Tarczku brak jakichkolwiek styczności z tym drzeworytem Dürera.

z Tarczka był — jak widzimy — indywidualnością mało wybitną, kompilatorem, czerpał inspirację z różnych źródeł; objaw to powszechny w początkach w. XVI na naszym gruncie artystycznym.

10. W Muzeum Sztuki Uniw. Jagiell. znajduje się rzeźba (wys. 160 cm) pochodząca z Kazimierzowego kościoła w Stopnicy, przedstawiająca, jak się zdaje, św. Jana Ewangelistę (fig. 27) z nie zachowanej grupy Ukrzyżowania z tęczy. Jest to figura pełna, z zachowaną

31. Gorysławice, kościół parafialny, Madonna z Dzieciątkiem.
Fot. J. Żarnecki. Kraków.

32. Wiślica, kolegiata, Chrystus na krzyżu.
Fot. J. Żarnecki. Kraków.

pierwotną polichromią temperową na podkładzie kredowym i płótnie, którym rzeźba jest obklejona. Dowód to dużej staranności technicznej. Figura stopnicka jest dziełem o znacznej oryginalności; zwartą, słupową bryłę ciała, przyodzianego w długą szmaragdową suknię o wysokim kołnierzu, okrywa cynobrowy płaszcz, układający się po lewej stronie w fałdy o niezwykłym kształcie, które moglibyśmy określić jako „talerzowe". Są one nawskróś graficzne, nie plastyczne. Dolny tylko z fałdów wyróżnia się mięsistym, konchowym odwinięciem. Twarz o zastygłym wyrazie kontemplacji, otoczona aureolą włosów skręconych w loki, charakteryzuje się długim prostym, nosem, małymi ustami i ostrą brodą. Brak bliższych związków ze snycerstwem późnogotyckim, przy równoczesnej prostocie, wprost lapidarności ujęcia formalnego, nasuwać może przypuszczenie o przynależności naszej rzeźby do produkcji ludowej. Przeczy temu jednak stanowczo wysoka umiejętność techniczna i walory formalne, przewyż-

33. Olkusz, kościół parafialny, Chrystus Frasobliwy.
Fot. A. Bochnak, Kraków, klisza w C. B. I.

szające możliwości sztuki ludowej. Zwartość i statyka naszej rzeźby, syntetyczność formy i jej graficzna twardość dowodzą może raczej jej związków z plastyką kamienną, którego to przypuszczenia nie jestem w stanie poprzeć dowodami materiałowymi. Zdaje się w każdym razie, że figura stopnicka powstała w jakimś prowincjonalnym warsztacie, w małym tylko stopniu nawiązującym do form artystycznych równocześnie istniejących w innych środowiskach. Do tych nieznacznych stycznych z rzeźbą gotycką w. XV należy ujęcie włosów, tworzących fryzurę tzw. „kropidło", występującą np. w hermie z czasu około r. 1470 z kościoła Wszystkich Świętych w Krakowie (Muzeum Sztuki Uniw. Jagiell.) [1], oraz w figurze św. Jana w kościele św. Idziego w Krakowie z połowy w. XV [2], lub z terenu śląskiego w figurze św. Jana w kościele Bożego Ciała we Wrocławiu [3] z czasu około r. 1420 oraz figurze św. Jana w kościele w Chobniu z początku w. XV [4]. Jest rzeczą charakterystyczną, że właśnie taką fryzurę posiada zazwyczaj św. Jan. Brak bliższych analogii utrudnia datowanie naszej rzeźby. Pewnym wskaźnikiem jest tu, obok fryzury szczególnie charakterystycznej dla w. XV, wywinięcie fałdu, dalekie echo maniery tak szeroko stosowanej przez Stwosza i innych rzeźbiarzy schyłkowego gotyku. Dzięki temu możemy datować figurę stopnicką na pierwszą połowę w. XVI. W rzeźbie św. Jana ze Stopnicy zyskujemy dzieło niemałej wartości artystycznej i oryginalności.

11. Drugim obok omówionej już Madonny zabytkiem snycerstwa gotyckiego, ocałałym z opuszczonego kościoła drewnianego w Szczebrzuszu, jest relikwiarz hermowy nieznanej świętej (fig. 28, 29), będący w posiadaniu Muzeum Sztuki Uniw. Jagiell. Relikwiarz jest bardzo zniszczony, pozbawiony polichromii. Wyobraża on popiersie kobiety o pełnej twarzy i bardzo wypukłych oczach. Długie włosy, wijące się falistą linią, opadają luźno na plecy. Głowę nakrywa niekompletnie zachowana korona. Otwór na relikwie znajduje się w hermie ze Szczebrzusza nie, jak zwykle, na piersiach, lecz na ciemieniu. Poniżej nasady szyi obiega wokół hermy obręcz z odwró-

[1] Lepszy L., *Hermy Gabinetu Archeologicznego przy Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie* (Spraw. KHS VI, fig. na s. 332). [2] Estreicher K., *Tryptyk św. Trójcy w katedrze na Wawelu* (Roczn. Krak. XXVII, s. 92, fig. 36). [3] Braune u. Wiese, *o. c.* tabl. 60. [4] Tamże tabl. 61.

conymi ku dołowi liliami. Choć z jednej strony sama twarz jest dość pospolita, w rysach swych gruba i pozbawiona wyrazu, plastycznie konwencjonalna, to znów z drugiej strony miękka a niespokojna płaszczyna włosów ożywia znacznie rzeźbę. Jest nasza herma zabytkiem niewielkiej artystycznej wartości, ciekawym jednak jako produkt prowincjonalnego zapewne warsztatu późnogotyckiego z początku w. XVI. Być może, że snycerz wzorował się na jakimś dziele złotniczym, jak wskazuje na to motyw obręczy z liliami, niewątpliwie zaczerpnięty ze złotnictwa.

12. Figura nieznanej świętej, znajdująca się w Muzeum Sztuki Uniw. Jagiell., a pochodząca z kościoła w Gorysławicach, przedmieściu Wiślicy (fig. 30), jest tak bardzo zniszczona, że nie tylko nie można określić jej znaczenia ikonograficznego, lecz również zdać sobie należycie sprawy z jej dużej wartości artystycznej. Ciało naszej świętej o wysmukłych proporcjach, esowato przegięte; głowa, osadzona na chudej szyi, ma rysy subtelne i pełne charakteru, jakże odmienne od np. idealistycznego schematu omówionej już Madonny z kościoła parafialnego w Szydłowie (fig. 19). Fałdy sukni i płaszcza załamują się ostro, zgodnie z kanonem późnogotyckim, ich bieg wydłuża optycznie i tak już wydłużone proporcje ciała. Nasza rzeźba to dzieło wysoko utalentowanego artysty z początku w. XVI.

13. W tym samym kościele, z którego pochodzi opisana powyżej rzeźba, znajduje się jeszcze figura Madonny z Dzieciątkiem (fig. 31), nieco zapewne późniejsza od poprzedniej, może pochodząca z drugiej ćwierci w. XVI, lecz jakże inna. Grube rysy szerokiej twarzy, włosy ujęte w grube pasma, fałdy bogate ilościowo, ale pozbawione wytworności, którą mogliśmy obserwować w poprzedniej rzeźbie, wszystko to tchnie wulgarnością, wskazując dobitnie, jak sztuka późnogotycka zatraca swe walory, by wreszcie znaleźć przytułek w sztuce ludowej.

14. Takim dziełem z pogranicza sztuki ludowej jest umieszczony w prawym ołtarzu bocznym kolegiaty wiślickiej krucyfiks (fig. 32) z czasu około połowy w. XVI, który notuję tylko, podając jego reprodukcję.

15. Wzmiankowana przeze mnie w związku z rzeźbą Chrystusa Frasobliwego w krakowskim kościele oo. bernardynów figura tego samego typu ikonograficznego, odnaleziona w kościele olkuskim (fig. 33))[1], nie jest tej klasy dziełem sztuki, co bernardyńska[2], ale w każdym razie reprezentuje poziom dobrego warsztatu prowincjonalnego z pogranicza krakowsko-śląskiego z początku w. XVI[3]. W układzie rzeźby widzimy dużą naturalność przy równoczesnej surowości strony plastycznej. Perizonium odwija się u dołu muszlowym fałdem, zgodnie z późnogotyckim schematem. Wyraz zamyślonej twarzy o spojrzeniu skierowanym jakby ponad ziemską rzeczywistość nadaje naszej rzeźbie wyraz głębokiej religijności.

Przedstawiony powyżej materiał jest jakościowo bardzo nierówny. Obok rzeźb stojących formalnie bardzo wysoko uwzględniłem i całkiem drugorzędne, lecz dzięki temu — mam wrażenie — na podstawie tych kilkunastu zabytków oddałem obraz produkcji snycerskiej na terenie Małopolski północnej zbliżony do prawdy. Materiał ten ujęty został szczególnie pod kątem związków z innymi, głównie śląskimi środowiskami artystycznymi. Nie znaczy to jednak bynajmniej, bym nie doceniał niewątpliwie istniejących rysów autonomiczności polskiej produkcji snycerskiej w średniowieczu. Nie chcąc jednak wobec szczupłości zachowanego materiału puszczać się na niepewną drogę domysłów, zostawiam tę najistotniejszą część zagadnienia na razie bez odpowiedzi, nie wątpiąc, że wydobycie na jaw niezawodnie jeszcze licznych a nieznanych dotychczas zabytków rzeźby gotyckiej na obszarze dzisiejszej Kielecczyzny doprowadzi do wyodrębnienia indywidualnych cech twórczości na tym terenie, i wtedy jako całość będą one mogły być użyte jako materiał dowodowy, określający oblicze polskiej twórczości w zakresie rzeźby średniowiecznej na tym terenie. Wtedy też dopiero będzie można wyczerpująco opracować rozdział o rzeźbie małopolskiej do przysyłej historii rzeźby gotyckiej w Polsce.

---

[1] Kantak K. ks., Szablowski J., Żarnecki J., *Kościół i klasztor oo. bernardynów w Krakowie* (Bibl. Krak. 96, Kraków 1938, s. 112). [2] Tamże fig. 12. [3] Brosig (*o. c.* s. 45) wspomina o kilku zabytkach Chrystusa Frasobliwego na terenie Wielkopolski, nie są mi jednak one znane. Zebrany przez Iwanickiego K. (*Figura Chrystusa Frasobliwego* , Warszawa 1933) materiał dotyczy głównie sztuki ludowej; książka to o małej wartości przez swe nie naukowe i tendencyjne opracowanie.

Posiedzenie z dnia 16 marca 1939

Posiedzenie to odbyło się pod przewodnictwem czł. Józefa Muczkowskiego.

Czł. Julian Pagaczewski przedstawił pracę doc. dra Karoliny Lanckorońskiej pt. „*Zdjęcie z krzyża*" *Michała Anioła*. Praca ta została ogłoszona drukiem w kwartalniku Dawna Sztuka II, 1939 s. 111—20 oraz jako osobna odbitka, Lwów 1939.

Następnie ks. doc. dr Tadeusz Kruszyński przedstawił komunikat pt. *Hafty ormiańskie na Węgrzech w w. XVII.*

Na tle ogólnej charakterystyki węgierskiego hafciarstwa, którego poziom był bardzo wysoki, autor omówił pewien rodzaj haftów przez to ciekawych, że można by je uznać za polskie, a właściwie za wykonane w Polsce przez Ormian, względnie ich naśladowców. Znamy takie hafty z naszych czapraków i siodeł, a także i ornatów, kap i antepediów. Tradycja miejscowa łączy je zazwyczaj z Sobieskim lub Czarnieckim. W haftach tych, wykonanych zawsze bardzo starannie w przeróżnych odmianach ściegów z przewagą złota i srebra, a wywodzących się z wzorów perskich, najczęstszymi motywami są jabłka granatu, goździki i lilie, ale znacznie już odmienne niż na Wschodzie. Dotychczas nie zwrócono u nas uwagi, że takie same hafty znajdują się na Węgrzech, a mianowicie głównie w Węgierskim Muzeum Historycznym w Budapeszcie. Prócz siodeł i czapraków tak wyszywanych są tam jeszcze trzy inne zabytki, nader ważne dzięki temu, że na dwóch widnieje data powstania, a co do dwóch wiadomo, do kogo pierwotnie należały. I tak na ornacie niebieskim z gładkiego jedwabiu z czerwoną kolumną, haftowanym barwnymi jedwabiami i złotem w jabłka granatu, goździki, tulipany itp., wyszyta jest data 1633. Drugi ornat o tych samych motywach, wiśniowy, z wszystkimi należącymi doń częściami, ma datę 1670 oraz herby rodzin Karolyi i Segney. Tak rysunek jak i sposób wykonania są świetne.

Rzecz ciekawa, że dr Magda Bárány-Oberschall, która opracowała ornaty muzeum budapeszteńskiego[1], określa styl ich jako odpowiadający haftom domów magnackich z północy Węgier z w. XVII, motywy uważa za czysto węgierskie, nie wspominając ani słowem o hafciarzach ormiańskich. Dla nas jest rzeczą jasną, że Ormianie, licznie osiedli w Stanisławowie, a zwłaszcza w Kutach, w pobliżu węgierskiej granicy, udawali się za zarobkiem na dwory zamożnych magnatów północnowęgierskich, wyzyskując wspólne Polakom i Węgrom upodobania do przepychu strojów, rzędów, makat itp. wschodniego typu. Liczniej zaczęli się Ormianie osiedlać w całych Węgrzech dopiero w początku w. XVIII, po wygnaniu Turków na skutek zwycięstw pod Wiedniem i Parkanami.

We wspomnianym muzeum budapeszteńskim znajduje się makata z połowy w. XVII, wyszywana wspaniale złotem i srebrem, która wedle herbów należała do księcia Jerzego Rákoczego i jego żony Zuzanny Lorántffy. Doskonały to okaz tego właśnie stylu, charakterystycznego dla domów magnackich. W przeciwieństwie do wymienionych dotychczas haftów, które cechuje rysunek nader harmonijny, inny ornat o podobnych motywach w tymże muzeum ma linie ostrzej łamane, nieumiarowe. I ten rodzaj ormiańskich haftów był u nas znany, jak świadczy ornat zrobiony z makaty z herbem Lubomirskich, pochodzący z kaplicy zamkowej w Wiśniczu. Z innych przykładów tego samego stylu można przytoczyć infułę (Muzeum Historyczne) pokrytą wypukłym haftem złotym w kielichowate kwiaty, przypominającą żywo niektóre hafty w skarbcu katedry wawelskiej, dalej stanik Katarzyny Brandenburskiej, wyszywany złotem i srebrem na tle wzorzystego, ciemnoniebieskiego aksamitu (połowa w. XVII), ładownicę skórzaną, złotem haftowaną z nazwiskiem Bálint Szilvásy i datą 1660, siodło z czerwonego aksamitu z aplikacją ze skórek z dodatkiem haftów (w. XVII) oraz siodło, które należało do Samuela Teleki (w. XVII), pokryte czerwonym aksamitem w złote kwiaty, którego części zewnętrzne twarde, tj. łęk, są pokryte przepyszną emalią i drogimi kamieniami.

Następnie ks. doc. dr Tadeusz Kruszyński przedstawił komunikat pt. *Złotnicze szczegóły na haftach z Gdańska.*

[1] Bárány-Oberschall M., *Ungarische Messgewänder*, Budapest 1938, s. 22.

Nawiązując do swych dawniejszych badań [1], autor stwierdza na podstawie danych zawartych w rękopiśmiennym inwentarzu katedry krakowskiej z r. 1563 (Arch. Kapitulne), że — gdy idzie o uzupełnianie haftu drobnymi przedmiotami, jak miecze, kielichy, szpony orłów itp., wykonanymi ze srebra złoconego — ornat Kmity nie był w Krakowie unikatem. Podobnym haftem wypukłym wykonano i takimiż szczególikami uzupełniono kilkanaście kap i ornatów katedry, zaczynając od ornatu biskupa Piotra Wysza z czasu około r. 1400. Jeżeli się kiedyś nie pokażą dane przeciwne, można będzie przyjąć za pewnik, że ten zwyczaj zdobienia wypukłych haftów srebrnymi złoconymi przedmiocikami wytworzył się w Krakowie, gdyż tu mamy o nim najdawniejsze dane, tu też znalazł on największe zastosowanie. Z Krakowa też przy wzajemnych stosunkach zwyczaj ten przeniknąć musiał do Gdańska i Wrocławia, dalej się już nie rozszerzając. We Wrocławiu przykładem jest znany ornat kanonika Helentreutera, z Gdańska, z kościoła Mariackiego, przytoczyć można parury, czyli ozdoby humerału [2]. W Zwiastowaniu wyszytym na pierwszej parurze srebrne, częściowo złocone, są promieniste nimby otoczone obręczami, wazon z lilią, górna część pulpitu i książka na nim, berło anioła owinięte wstęgą z pozdrowieniem anielskim, a nawet ręce N. P. Marii i Anioła. W Zmartwychwstaniu na drugiej, nieco wcześniejszej parurze ze srebra złoconego wykonano kadzielnice w rękach aniołów, drążek u krzyża w ręce Chrystusa i broń żołnierzy (miecz, krzywy tasak i kosa bojowa). Przedmiociki te są nawet częściowo uzupełniane rytowaniem. Na parurze trzeciej wyhaftowano Zwiastowanie pośród śś. Andrzeja i Katarzyny. Metalowe są tu: dzbanuszek z lilią, berło anioła, krzyż św. Andrzeja, koło i korona św. Katarzyny oraz nimby. Wreszcie na parurze czwartej haft uzupełniono oprócz metalowych nimbów i koron atrybutami ikonograficznymi czterech świętych dziewic po bokach Madonny. Ma więc św. Dorota koszyk, św. Barbara wieżę, św. Katarzyna koło, św. Małgorzata włócznię z krzyżem, wykonane ze srebra. Nie zachowało się srebrne Dzieciątko na rękach Marii. Wszystkie te parury, wykonane haftem bardzo wypukłym, są starsze od ornatu Kmity. Jednak bezwzględna wyższość artystyczna zabytku krakowskiego od tych i innych haftów gdańskich, a przede wszystkim wszelkie znamiona krakowskiej szkoły wykluczają, by ornat Kmity mógł był powstać poza Krakowem, lub nawet pod wpływem haftów gdańskich. Wobec istnienia w Krakowie takich srebrnych uzupełnień już na ornacie biskupa Wysza (około r. 1400) przyjąć trzeba, że to Kraków oddziaływał i w tym zakresie na inne środowiska.

Posiedzenie z dnia 23 marca 1939

Posiedzenie to odbyło się pod przewodnictwem czł. Wojsława Molè.

Prof. dr Stanisław Gąsiorowski przedstawił pracę dra Jerzego Pileckiego pt. *Gryf i sfinks w zasięgu egejskim, ich znaczenie i geneza.*

Zasadniczy temat stał się w trakcie opracowywania podstawą dla szerszych rozważań. Analiza materiału zabytkowego prowadzi do wniosku, że gryf i sfinks w zasięgu egejskim należą do zespołu form kultury mykeńskiej. Mykeńska forma gryfa i sfinksa promieniuje na Cyklady, Rodos, Cypr, a również została prawdopodobnie przejęta przez artystów kreteńskich. Taki wniosek rzuca nowe światło na ustosunkowanie się twórczych sił kulturalnych w zasięgu egejskim. Autor stara się dowieść, że niesłusznie jest używany w dotychczasowej literaturze naukowej termin kreteńsko-mykeński w odniesieniu tak do sfinksa i gryfa, jak również do całości zjawisk na Krecie i lądzie greckim w epoce brązu. Nie można mówić o kulturze kreteńsko-mykeńskiej jako o jedności. Termin ten zachowuje swoje znaczenie jako nazwa dla pewnej epoki w historii kultury zasięgu egejskiego, jeżeli pod tym określeniem rozumiemy przenikanie się dwóch różnych kultur, które są oparte na odmiennym podłożu społecznym, religijnym i artystycznym. Taka jest zasadnicza treść rozdziału pierwszego.

Mykeńskie gryfy i sfinksy wysuwają się na plan pierwszy tak ze względu na liczbę zachowanych zabytków, jak i ustaloną koncepcję oraz konsekwentną formę stylistyczną od wczesno-

[1] *Ornat Piotra Kmity i ołtarz św. Antoniego fundacji Kmitów w katedrze wawelskiej* (Skarbiec Katedry Wawelskiej i Muzeum Metropolitalne, zeszyt 6). [2] Reprod. Mannowsky W., *Der Danziger Paramentenschatz. Kirchliche Gewänder und Stickereien aus der Marienkirche* IV, Berlin, tabl. 140, 141, 145, 220, 221, 222, 224).

do późnomykeńskiej epoki. Postacie ich noszą piętno stylu mykeńskiego: pewien zmysł realizmu przy ornamentalnym traktowaniu całości. Skrzydło stanowi bardzo charakterystyczną część składową ich formy stylistycznej. Podział skrzydła na szereg ostrokrawędzistych sztabek jest schematem rzeczywistej budowy. Ornamentowanie każdej sztabki zygzakiem, a górnej strefy spiralami stoi w wyraźnym związku z zasobem ornamentyki mykeńskiej, są to bowiem jej główne motywy. Spirale na górnej strefie skrzydeł uważa autor za stylizację loków ludzkich, opadających na ramiona. Spirale nie związane z głową wydają się być ornamentalnym powtórzeniem zasadniczego motywu zakończenia stylizowanego loku, który jest widoczny na wielu przedstawieniach. Najbardziej zastanawiającą cechą sfinksów mykeńskich jest ich nakrycie głowy. Jest to okrągła czapka, zazwyczaj dekorowana zygzakiem, z przytwierdzoną na wierzchu, w tył odrzuconą kitą. Autor dopatruje się w tej czapce stylizacji hełmu. Wskazuje na to nasada kity, która w paru wypadkach jest wyraźną stylizacją metalowej tulei. Do wspólnych cech sfinksów mykeńskich należy również typ twarzy. Na niektórych zabytkach można wyraźnie zaobserwować charakterystyczne cechy fizyczne: twarz pociągłą, nos prosty i długi, wargi ściśnięte o wyrazie surowym. Szczególnie silnie występują te cechy na głowie stiukowej z Myken [1], w której autor widzi fragment sfinksa. Najbliższe analogie do tego typu twarzy znaleźć można — zdaniem autora — na złotych maskach z Myken, które utrwaliły typ etniczny i rysy władców achajskich. Na podstawie analizy loków, nakrycia głowy i typu twarzy można wnosić, że sfinks był koncepcją męską i miał twarz księcia. Na podstawie układu postaci wyróżnia autor następujące typy gryfa mykeńskiego: a) leżący, b) w grupie antytetycznej, c) w wyciągniętym biegu, d) w związku z bóstwem, e) w walce ze zwierzęciem, f) w walce z herosem, oraz następujące typy sfinksa: a) leżący, b) w grupie antytetycznej, c) wsparty na kolumnie, d) prowadzony przez bóstwo, e) walczący z herosem. Zachowane zabytki należą do wyrobów tzw. przemysłu artystycznego i występują w sprzęcie grobowym. Rozmiary ich są na ogół małe. Jednak reszty fresków w Tyrynsie, jak również ślady metalowej dekoracji wewnątrz grobów kopułowych nasuwają przypuszczenie, że mogły istnieć przedstawienia większych rozmiarów. Wspomniana głowa z Myken, jak i głowa z Cyklad [2] są— zdaje się —fragmentami sfinksa w pełnej rzeźbie. Jest również prawdopodobne istnienie monumentalnych przedstawień w rodzaju grupy antytetycznej z Lwiej Bramy. Kompozycja ta jest powtarzana na pierścieniach i gemmach. Analogiczne kompozycje gryfa i sfinksa mogą więc być odbiciem nie zachowanych monumentalnych pierwowzorów.

Na zachowanych zabytkach kreteńskich odróżnia autor następujące typy gryfa: a) leżący, b) siedzący, c) w grupie antytetycznej, d) stojący, e) wprzęgnięty do rydwanu, oraz następujące typy sfinksa: a) siedzący, b) leżący. Analiza postaci tych tworów wykazuje, że w sztuce minojskiej nie mają one zdecydowanej formy stylistycznej. Twory te pojawiają się w sztuce minojskiej na przełomie Ś. M. III i P. M. I. W porównaniu z bogactwem motywów flory i fauny nadmorskiej nieliczne przykłady sfinksa i gryfa wydają się być czymś obcym w kulturze kreteńskiej. Ich analogie formalne do przedstawień mykeńskich, które od epoki wczesnomykeńskiej występują w zdecydowanej formie stylistycznej, pozwalają przypuszczać, że koncepcje mykeńskie były pierwowzorami dla artystów minojskich. Nie zostały one jednak przejęte biernie, lecz przestylizowane w duchu maniery kreteńskiej. Np. przydanie jednemu ze sfinksów motylich skrzydeł i charakteru kobiecego [3] odejmuje mu akcent grozy pierwotnej koncepcji sfinksa oraz odzwierciedla żeński charakter kultury minojskiej w przeciwieństwie do męskiego charakteru kultury mykeńskiej. Taki wniosek rzuca nowe światło na zagadnienie stosunku kultury mykeńskiej do minojskiej. Rozważanie tego zagadnienia zamyka rozdział pierwszy. Autor stara się dowieść, że kultury te dzielą zasadnicze różnice strukturalne, a w ich wzajemnym stosunku kulturze mykeńskiej przypada nie tylko rola odbiorcza, ale i czynna [4].

Badając zagadnienie znaczenia i genezy sfinksa i gryfa w zasięgu egejskim, wciągnął autor w zakres rozważań postacie tych twórow w Egipcie, w Mezopotamii, w Azji Mniejszej i Syrii. Ten szeroki materiał dowodzi, że prawie wszędzie istnieje wyraźny związek tych postaci z koncepcją władcy. W Egipcie noszą one korony faraonów, w Mezopotamii hełm z rogami, w kulturze mykeńskiej sfinks ma hełm z kitą i typ twarzy władcy achajskiego. Czy są

[1] Bossert, *Altkreta*, s. 181, fig. 249. [2] Tamże fig. 21. [3] Evans, *Palace of Minos* I, fig. 529 c.
[4] Zob. Pliecki J., *Układ heraldyczny w kulturze mykeńskiej* (Światowit XVII, Warszawa 1938).

to zjawiska odosobnione, właściwe kilku kulturom starożytnym, czy też ten związek można uważać za stały i przyczynowy, a wytłumaczenia jego szukać w psychologii pierwotnej i w warunkach socjalnych? Aby odpowiedzieć na to pytanie, sięgnął autor do współczesnych nam kultur pierwotnych, gdzie występują podobne twory mieszane. Tak powstała część socjologiczno-porównawcza dociekań genetycznych, której poświęcono rozdział drugi. Na podstawie badań porównawczych doszedł autor do następujących ogólnych wniosków: Punktem krystalizacyjnym dla wyobrażeń czczonych zwierząt jest — w ich stadium pierwotnym — koncepcja władcy i bóstwa, która jest ośrodkiem kultu grobowego i religijnego i, co za tym idzie, twórczości artystycznej. Ubóstwiony władca jest przedmiotem najgłębszej czci i grozy dla umysłu pierwotnego, a zarazem uczuć wdzięczności i zależności. Na skutek pierwotnej logiki uczuciowej są z nim powszechnie utożsamiane zwierzęta, które budzą identyczne reakcje uczuciowe. Z jednej strony najbardziej drapieżne, jak lew, sęp, wąż itp., a z drugiej strony zwierzęta stanowiące podstawę bytu ekonomicznego grupy ludzkiej, jak byk, baran itp. Władca, wyobrażany w postaci np. lwa, nie przestaje być również człowiekiem, sępem, baranem. To daje podstawę do realizacji tworu mieszanego, który jest syntezą tychże postaci. W koncepcji tworu mieszanego przejawia się naczelna zasada myślenia pierwotnego: wielopostaciowe ujmowanie jednostki. Że jest to również naczelną zasadą wszelkiego myślenia religijnego, dowieść nam może analiza zasadniczych koncepcji religijnych starożytności, jak i nasze własne pojmowanie bóstwa. Koncepcja władcy-bóstwa wyznaczyła więc pierwotną formę tworów mieszanych. Trzeba się jednak liczyć z ewolucją ideologiczną tworu mieszanego aż do zupełnego wyczerpania się jego treści pierwotnej. Ewolucja ta, potwierdzona w materiale z wielu kultur starożytnych, ma na ogół przebieg następujący: W pierwotnych wyobrażeniach bóstwa postacie zwierząt mają bezwzględny prymat nad postacią ludzką. Późniejszą ewolucyjnie koncepcją formalną jest twór mieszany, w którym człony zwierzęce i ludzkie są zrośnięte w organiczną całość. Jest to zwykle pośrednie stadium wyobrażeniowe do pełnego uczłowieczenia bóstwa. Forma ludzka bóstwa, zawarta w pierwotnym założeniu pojęciowym tworu mieszanego, coraz silniej wydobywa się z formy zwierzęcej i uzyskuje w ostatecznym rozwoju przewagę nad zwierzęcymi pierwiastkami ciała. Mimo rozwoju bóstwa ku pełnej postaci ludzkiej, zwierzęce postacie tegoż bóstwa nie znikają, ale usuwają się w wyobrażeniu bóstwa na plan drugi. Zwierzęca postać bóstwa, oddzielona od jego ludzkiej postaci, występuje w przedstawieniach obok niej, jako atrybut bóstwa. Wielopostaciowość koncepcji bóstwa zostaje więc zachowana nadal, tylko główne miejsce w wyobrażeniu bóstwa zajmuje odtąd pierwiastek ludzki. Po całkowitym ugruntowaniu się w religii danego zasięgu wyobrażenia bóstwa w postaci ludzkiej pierwotne, zwierzęce postacie bóstwa, zepchnięte na drugi plan, stają się z czasem wyobrażeniem demonów, drugorzędnych istot boskich. Demon jest przeciwstawiany bóstwu jako siła wroga, z którą bóg walczy. Ewolucja męskiej koncepcji tworu mieszanego, jako władcy-boga, w koncepcję demona łączy się zwykle ze zmianą płci danego tworu. Zjawisko nadania charakteru żeńskiego demonowi, sile złej, z którą bóg walczy, da się wytłumaczyć na podstawie istnienia w mitologiach starożytnych koncepcji walki bogów z Macierzą (Wielką Boginią), która to koncepcja ma — według autora — za podstawę społeczną konflikt pierwiastków matriarchalnych z ustrojem patriarchalnym. Wyniki badań porównawczych dają nam obecnie dostateczną podstawę do przyjęcia wniosku, jaki nam nasuwa analiza formalna postaci sfinksa i gryfa mykeńskiego, że były to wyobrażenia władcy-herosa. Kompozycje mykeńskie walki gryfa z herosem oraz przypuszczalnie istniejąca analogiczna kompozycja sfinksa oznaczają zwrot w koncepcji ideologicznej tych tworów, które występują jako siły wrogie księciu, zapewne demony żeńskie. W tej koncepcji zjawiają się w epoce późnomykeńskiej i tak przechodzą — jak autor sądzi — do kultury greckiej. Czy w kulturze minojskiej gryf i sfinks zyskały jakieś znaczenie religijne? Skomponowanie gryfów z postacią Macierzy oraz przydanie żeńskiego charakteru sfinksowi stawia te twory w związek z Macierzą. Są one już zapewne demonami, podporządkowanymi Macierzy. Kobiecy sfinks z motylimi skrzydłami mógł być żeńską koncepcją duszy zmarłego.

Rozważania porównawcze odkrywają znaczenie czynnika społecznego dla powstania i kształtowania się koncepcji tworów mieszanych. Tłumaczą zarówno ich znaczenie jak i formę. Tym samym rzucają światło na fantazję artystyczną. Wyniki tych badań prowadzą do wniosku, że pewne koncepcje tematowo analogiczne mogą powstawać niezależnie w rożnych zasięgach

kulturowych. Podstawą dla ustalania ich wzajemnych zależności może być tylko forma, a nie sam temat. W ten sposób wyniki tych badań pozwalają przeciwstawić się dotychczasowym podlądom na genezę sfinksa i gryfa również i pod względem metodologicznym. Przegląd i krytykę tych poglądów daje rozdział trzeci.

W poglądach dotyczących genezy sfinksa i gryfa w basenie Morza Środziemnego, niezależnie od tego, z której kultury dany badacz wyprowadza pierwowzory tych tworów (z Egiptu, Mezopatamii, czy Syrii), powtarza się stała zasadnicza teza, że gryf i sfinks dostają się do zasięgu egejskiego za pośrednictwem sztuki hetyckiej, w której otrzymały skrzydła i znamiona kobiece. Pogląd ten jednak nie da się utrzymać, tak ze względów chronologicznych, jak i ze względu na różnice formalne, jakie dzielą sfinksa mykeńskiego od postaci tych tworów w sztuce hetyckiej. Różnice dotyczą poszczególnych elementów postaci sfinksa: nakrycia głowy, typu twarzy oraz loków i skrzydeł, jak również wyrazu formalnego całości. Również bardziej skomplikowane, niż by to wynikało z dotychczasowych teorii genezy tworów mieszanych, są zjawiska formalne dotyczące gryfa. W Syrii ani charakter zabytków, ani data, ani forma stylistyczna gryfa nie mogą predysponować przedstawień tych tworów na prototypy dla gryfów mykeńskich. Jeszcze większą trudność przedstawia przyjęcie hipotezy pochodzenia gryfa w Mezopotamii, nie tylko ze względu na odrębność stylistyczną, ale również na różnice samej koncepcji formalnej gryfa w Mezopotamii od koncepcji tego tworu w innych zasięgach kulturowych.

Na podstawie rozważań materiału archeologicznego doszedł autor do następujących wniosków: a) koncepcja gryfa powstaje niezależnie w trzech zasięgach: egipskim, mezopotamskim i mykeńskim; b) koncepcja sfinksa powstaje niezależnie w zasięgu egipskim, mykeńskim i — prawdopodobnie również niezależnie od Egiptu — w zasięgu hetyckim. Natomiast sfinks w Mezopotamii należy do epoki asyryjskiej i, o ile nie był wyprowadzony przez sztukę asyryjską ewolucyjnie z koncepcji lwa i gryfa mezopotamskiego, może być zapożyczeniem z zasięgu hetyckiego; c) w ukształtowaniu gryfa w Syrii współdziałają kultury: egipska i mykeńska, a koncepcja tego tworu w Syrii opiera się, być może, o głębszą, lecz w tym względzie nieznaną tradycję hetycką. Natomiast wyraźnie występuje tradycja hetycka w przedstawieniach sfinksa syryjskiego, w których dają się dostrzec również wpływy asyryjskie. Jednak sfinks w Syrii ma odrębny charakter formalny i koncepcjonalny, co świadczy, że koncepcję tego tworu w Syrii kształtowało odmienne podłoże religijne i artystyczne. Wymienione zasięgi oddziałały pośrednio na ukształtowanie typów sfinksa i gryfa greckiego, lecz zasadnicze koncepcje tych tworów w kulturze greckiej wywodzą się prawdopodobnie z tradycji mykeńskiej.

Posiedzenie z dnia 28 kwietnia 1939

Posiedzenie to odbyło się pod przewodnictwem czł. Tadeusza Mańkowskiego.

Czł. Wojsław Molè przedstawił pracę dra Marii Muszyńskiej-Krasnowolskiej pt. *Kolegium pojezuickie w Krzemieńcu, monografia architektury.* Praca ta została ogłoszona drukiem w Roczniku Wołyńskim VIII, s. 67—160 i w osobnej odbitce, Równe 1939.

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę pt. *Nieznane rzeźby Andrzeja Schlütera.* Praca ta ukazała się w kwartalniku Dawna Sztuka II, 1939, s. 220—234.

Posiedzenie z dnia 25 maja 1939

Posiedzenie to odbyło się pod przewodnictwem czł. Wojsława Molè.

Prof. dr Kazimierz Michałowski przedstawił pracę pt. *Tell Edfu 1939 — wyniki trzeciej kampanii wykopalisk polsko-francuskich*[1].

W porównaniu z kampanią poprzednią skład misji wykopaliskowej uległ następującym zmianom: w miejsce J. Sainte Fare Garnot'a delegował Instytut Francuski w Kairze Christiane Desroches'a, stanowisko architekta zamiast inż. Czeczota objął inż. Tadeusz Górski z Politechniki Warszawskiej. Z misją naszą współpracował też doc. St. Żejmo-Żejmis, antropolog.

[1] Zob. s. 251—2 niniejszego tomu.

Kampania w terenie trwała od 23 grudnia 1938 do 28 lutego 1939.

Plan bieżącej kampanii przewidywał przede wszystkim połączenie odcinków przekopanych w latach 1937 i 1938 celem uzyskania obrazu całości dwu głównych zespołów ruin, tj. cmentarzyska z epoki Starego i Średniego Państwa oraz miasta z okresu grecko-rzymskiego i bizantyńskiego. Aby wypełnić to zadanie, odkopano podczas bieżącej kampanii następujące tereny: I. nekropolę staroegipską, dwa odcinki o łącznej powierzchni około 1780 m²; II. miasto starożytne, dwa odcinki obejmujące razem przestrzeń ponad 2340 m².

34. Kraków, katedra, kaplica Hińczy z Rogowa, fragment malowidła ściennego: Madonna i święty.
Fot. A. Engelmen, Kraków, klisza w C. B. I.

Do najważniejszych wyników tegorocznych poszukiwań na terenie nekropoli należy zaliczyć odkrycie trzech komór podziemnych mastaby Isi (VI dyn.), której konstrukcja nadziemna została zbadana podczas poprzednich kampanii[1]. Główna komora grobowa, ozdobiona malowidłami na ścianach pokrytych stiukiem, zawierała sarkofag kamienny z wykutym imieniem wezyra Isi. Jakkolwiek sam sarkofag był przedmiotem rabunku już w czasach starożytnych, tym niemniej w skrytkach u podstawy sarkofagu zachowały się bardzo cenne naczynia z miedzi i z kamienia. W obu zaś pozostałych komorach znaleziono szkielety członków rodziny tego wezyra w otoczeniu bogatej zastawy grobowej, w postaci ozdobnych naczyń z alabastru, z diorytu, i z wypalonej gliny, przedmioty z drzewa, z miedzi posrebrzanej i fragmenty naszyjników ze złota.

Z grobów należących do okresu Średniego Państwa na uwagę zasługują dwa nie spotykane dotychczas typy konstrukcji grobowych.

Typ pierwszy posiada charakter grobów zespołowych, mieszczących się w podziemnych korytarzach. Stanowi on poniekąd odpowiednik starochrześcijańskich katakumb i był użytkowany przez ludność najuboższą, jak świadczą o tym znalezione tam przedmioty. Typ drugi zbliża się w zasadzie do podobnej koncepcji wspólnego grobowca, ale posiada zupełnie odmienne rozwiązanie konstrukcyjne. Jest to budowla wkopana w ziemię, o trzech kondygnacjach, którym odpowiadają w fasadzie wschodniej trzy pary łukiem zwieńczonych okien. Pewną analogię z terenu kultury rzymskiej byłyby tu *columbaria*.

W tym roku powiodło się również ustalić datę dla serii grobów sklepionych, dzięki znalezieniu w jednym z nich amuletu z kartuszem Amenemhata III (XII dyn.). Groby te zawierały sarkofagi z drzewa, malowane farbą czarną i niebieską.

Z przedmiotów odkopanych na terenie nekropoli Średniego Państwa wymienić należy — obok licznych naczyń z alabastru i polerowanej terakoty — naszyjniki z półszlachetnych kamieni oraz statuetki z wapienia o charakterze sepulkralnym. Odkryto również nowe typy

[1] Zob. posiedzenia Komisji Historii Sztuki z 13 maja 1937 (Prace KHS VII, s. 50* i Spraw. PAU XLII, 5, 1937, s. 124—9) oraz z 2 czerwca 1938 (Prace KHS VIII, s. 251—2).

prymitywnych figurek kobiecych, tzw. konkubin, których pierwszej serii dostarczyły wykopaliska zeszłoroczne. Zabytki te znajdują się zawsze u wejścia do podziemnych korytarzy tzw. katakumb. Nasuwa się domniemanie, że stanowią one prymitywne symbole pracownic, wykształcone później w formie *uszebti*. Za najważniejszy rezultat wykopalisk w pokładach

35. Kraków, katedra, kaplica Hińczy z Rogowa, fragment malowidła ściennego: Prorok.
Fot. A. Engelmen. Kraków.

ptolomejsko-rzymskich winniśmy uważać uzyskanie jednolitego planu całości ruin miasta, zachowanych na „Komie" w Edfu. Otrzymaliśmy w ten sposób jedyny dotychczas na południe od Teb zespół urbanistyczny z epoki ptolomejsko-rzymskiej.

W szczegółach rozkopy tegoroczne doprowadziły do odkrycia potężnego systemu fortyfikacji, z bastionami, basztami, międzymurzem itp. Fortyfikacje te, których założenie przypada na w. III przed Chr., ostatnie zaś uzupełnienia i przeróbki zostały przeprowadzone z końcem w. II po Chr., przedstawiają w niektórych fragmentach analogie z budownictwem militarnym średniowiecznej Syrii. Po raz pierwszy w Edfu powiodło się w tym roku odkryć trzy bramy miejskie w murze zachodnim oraz ustalić bieg najważniejszych arterii komunikacyjnych w zachodnich dzielnicach miasta. Odkopano również drugie z rzędu targowisko (w. II po Chr.), nową dzielnicę łazienek (w. I i II po Chr.), ruiny koszar wojskowej załogi strzegącej zachodnich murów Apollinopolis Magna, warsztat szklarza oraz warsztat rzeźbiarza, który zawierał szereg tzw. modeli rzeźbiarskich z wapienia, malowanych i rzeźbionych.

Obok tych przedmiotów na uwagę zasługują modele garncarskie, apliki z drzewa, serie licznych lampek i figurek z kamienia i terakoty, przedstawiających Izydę, Harpokratesa, postacie ityfalliczne itp. Wśród tych obiektów spotykamy jednak i tak rzadkie motywy, jak Hermafrodyta z Luwru lub Leda z łabędziem [1].

Stan zachowania ruin z epoki bizantyńskiej (w. VI—VII), które wznosiły się nad po-

[1] Dla treści i wartości znalezionych papirusów i ostraków zob. Manteuffel J., *Wykopaliska w Edfu. Sprawozdanie z kampanii 1938—1939 w dziale zabytków pisanych* (Spraw. PAU XLIV, 5, 1939, s. 155—60).

36. Kraków, katedra, kaplica Hińczy z Rogowa, fragment malowidła ściennego: Chrystus na majestacie.
Fot. A. Engelman, Kraków, klisza w C. B. I.

37. Kraków, katedra, kaplica Hińczy z Rogowa, fragment malowidła ściennego: Święta Dziewica.
Fot. A. Engelman, Kraków, klisza w C. B. I.

kładami rzymskimi, pozwolił na ustalenie planu fragmentów obronnego zamczyska oraz szerokiej ulicy wychodzącej na czworokątny plac. Miasto koptyjskie zostało opuszczone, jak świadczą znaleziska, prawdopodobnie z końcem w. VII po Chr. W obrębie jego ruin znaleziono groby arabskie z w. IX po Chr., które zawierały wysuszone zwłoki, odziane w kolorowe tkaniny i wyposażone w naszyjniki z paciorków fajansowych i ze szkła, oraz takie przedmioty, jak miecze i futerał skryby [1].

Następnie dr Karol Estreicher przedstawił pracę pt. *Dekoracja malarska kaplicy Hińczy z Rogowa w katedrze na Wawelu.*

W katedrze krakowskiej istniała do w. XVIII obok wieży Zegarowej arkada z emporą na piętrze, otwarta ku nawie bocznej, pozostałość z romańskiej jeszcze budowli. Z balkonu empory okazywano wiernym głowę św. Stanisława, pod emporą urządził kasztelan Hińcza z Rogowa w r. 1465 niewielką kaplicę pod wezwaniem śś. Młodzianków i pomieścił tu pomnik grobowy swój i swego ojca. Długosz podając szczegóły o fundacji Hińczy wspomina, że kasztelan przyozdobił również wspomnianą kaplicę malowidłami. Podczas prac restauracyjnych dokonanych w r. 1938 w tej części katedry, gdy budowano zejście do grobów królewskich, odnowiono pozostałe ślady dekoracji malarskiej, znane zresztą częściowo już dawniej historykom sztuki.

Niewielka przestrzeń, pozostała dzisiaj po kaplicy Hińczy z Rogowa, zasklepiona jest beczkowym romańskim sklepieniem z w. XIII. Na sklepieniu tym wystąpiły po odczyszczeniu

[1] Dla szczegółów technicznych dotyczących budownictwa zob. Spraw. PAU XLII, 5, 1937, s. 124—9.

38. Kraków, katedra, kaplica Hińczy z Rogowa, fragment malowidła ściennego: Zwiastowanie.
Fot. A. Engelman, Kraków.

następujące malowidła: Matka Boska na tronie (prawdopodobnie pierwotnie z Dzieciątkiem na kolanach, zwróconym na wprost widza), adorujący Ją prorok (fig. 34, 35), oraz święci, Chrystus na majestacie w otoczeniu czterech symbolów ewangelistów (fig. 36), wreszcie fragmenty grupy św. Dziewic (fig. 37) oraz św. Męczenników. Na ścianie zaś widzimy Zwiastowanie (fig. 38) oraz — zgodnie z wezwaniem kaplicy — Rzeź Niewiniątek (fig. 39). Malowidła te odbiegają poziomem od obrazów i malowideł ściennych szkoły krakowskiej w. XV. Znamy dzisiaj na tyle dobrze produkcję malarską Krakowa w tym czasie, że możemy z całą pewnością odkryte malowidła (nawet gdyby Długosz nie był podał ich daty) połączyć z szeregiem obrazów krakowskich z lat 1460—70. Autorstwo malarza krakowskiego z tego czasu wydaje się być pewnym.

Bliższa analiza ikonograficzna i stylistyczna pozwala stwierdzić, iż malarz czy może warsztat malarski, który tę dekorację wykonał, pozostawał pod silnym wpływem malarstwa rusko-bizantyńskiego, jakie się w tym czasie w Polsce powszechnie podobało i znajdowało zastosowanie w dekoracji wielu kościołów katolickich począwszy już od czasów Kazimierza Wielkiego, jak np. w Wiślicy, w Lublinie, Sandomierzu, a także i w samej katedrze krakowskiej. Chrystus na majestacie w kaplicy Hińczy z Rogowa, choć malowany przez malarza krakowskiego w stylu zachodnioeuropejskim, widocznie ma za sobą wzór rusko-bizantyński, nie we wszystkich szczegółach dobrze przez artystę zrozumiany. To samo odnosi się i od postaci Matki Boskiej na tronie, która prawdopodobnie reprezentuje częsty na Wschodzie typ Nikopoi.

Autor przeciwstawia się w tym miejscu wynikom rozprawy dr C. Osieczkowskiej[1], w której autorka dowodzi, że dekoracja malarska w kościele św. Trójcy w Lublinie, wykonana przez malarzy rusko-bizantyńskich w r. 1418, odzwierciedla myśl i doktryny katolickie, że mimo tradycyjnych form bizantyńskich strona teologiczna i ikonograficzna malowideł jest zachodnioeuropejska. Bliższe przyjrzenie się ikonografii malowideł lubelskich pozwala przecież na odnalezienie w nich ilustracji zasad teologii Kościoła nie zachodniego, lecz przeciwnie, wschodniego. Tak np. w obrazie św. Trójcy na sklepieniu kościoła lubelskiego wyraźnie zaznaczono pochodzenie Ducha św. tylko od Ojca, a więc zgodnie z poglądem Kościoła wschodniego, a nie od Ojca i Syna, jak naucza Kościół zachodni. A przecież spór o *filioque* ostatecznie poróżnił Wschód i Zachód chrześcijański.

W malowidłach kaplicy Hińczowskiej na Wawelu po raz pierwszy w dziejach polskiego malarstwa średniowiecznego występują uchwytne i wyraźne wzory bizantyńsko-ruskie. Dotychczas nie znaliśmy podobnego wypadku, co wydawało się nawet dziwne. Spotykały się na ziemiach polskich w kościołach katolickich dwie wielkie szkoły malarstwa, zachodnia i wschodnia, nie przenikając się — jak się zdawało — wzajemnie zupełnie. Obecnie możemy stwierdzić, że jednak malarstwo rusko-bizantyńskie na polską sztukę gotycką wpływ wywierało.

[1] Filipowicz-Osieczkowska C., *O szkole polskiej malarstwa bizantyńskiego* (Rozprawy i Materiały Wydziału I Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie, I, 2, s. 36—130).

Posiedzenie z dnia 17 czerwca 1939

Posiedzenie to odbyło się pod przewodnictwem czł. Adama Bochnaka.

Prof. dr. Stanisław J. Gąsiorowski przedstawił pracę pt. *Teoria badania archeologicznego*, część I. Analiza i klasyfikacja faktów.

Z trzech faz postępowania badawczego, jakie można w archeologii wyodrębnić, tzn. obserwacji, klasyfikacji i eksplikacji zjawisk, praca jest poświęcona rozważeniu istoty i celu dwu pierwszych. Autor nie podaje przy tym żadnego sztywnego schematu badań ani też postulatów, lecz usiłuje zdefiniować możliwie ściśle czynności badawcze jako takie, a w pierw-

39. Kraków, katedra, kaplica Hińczy z Rogowa, fragment malowidła ściennego: Rzeź Niewiniątek.

Fot. A. Engelman, Kraków.

szym rzędzie stara się o dokładne zdefiniowanie pojęć, którymi posługujemy się przy badaniu. Praca nie zamierza przeto stwarzać nowej metody, mimo że strona krytyczna zagadnienia nie mogła być pominięta.

Autor wychodzi ze stwierdzenia, że kulturę można rozpatrywać przede wszystkim dzięki istnieniu dwu serii objawów, mianowicie dzięki temu że człowiek żyje w przyrodzie, będąc od niej zależnym i jednocześnie zmieniając ją, oraz że tworzy przedmioty materialne przy pomocy pracy swych rąk. Rzeczy materialne tworzone przez człowieka są więc prymarnymi źródłami badania kultury. Źródła są przeto elementami badania, ale elementami poznania nie są tylko źródła, lecz fakty — zjawiska wszystkich kategorii kulturowych. Archeologia zaś jest to badanie i poznanie wszystkich wytworów ręki ludzkiej, jakiekolwiek one były, pochodzących z przeszłości, przy czym w praktyce zajmuje się ona głównie takimi utworami, które zostały zdobyte przy pomocy wykopalisk. Ta dystynkcja wprowadza więc pewne ograniczenie praktyczne i konwencjonalne do teoretycznie osiągniętej definicji tej nauki.

Fakty, czyli objawy działalności ludzkiej, badane archeologicznie, można skategoryzować na fakty dwu stopni czy dwu rodzajów. Do pierwszego stopnia będą należeć takie zja-

wiska, które zostały zrealizowane dzięki pracy ręcznej, lub także przy pomocy narzędzi, w materialnych, trójwymiarowych, konkretnych przedmiotach. Za fakty drugiego stopnia uważać należy przyczyny powstania faktów pierwszego stopnia (twórcze pomysły), stosunki między nimi zachodzące, oraz te zjawiska, których one są funkcjami (np. czynniki religijne jako okoliczności współczynne), jakoteż ich funkcje (np. efekt artystyczno-estetyczny, rola magiczna itd.). Podział taki jest więc przeprowadzony z punktu widzenia jakości (materialnej czy psychicznej) zjawisk. Fakty drugiego stopnia są oczywiście faktami nie zawsze jednostkowymi; zawsze są zaś złożone. Można je ująć jako aspekty kultury badane całkowicie lub częściowo przez archeologię. Istotnymi elementami badania są fakty pierwszego stopnia, jako bezpośrednio dane, czyli jako bezpośrednio należące do naszej świadomości, ale celem poznania i jego elementami są fakty drugiego stopnia. One więc stają się dla poznania ważniejsze. W tym związku można także uchwycić różnicę między badaniem archeologicznym a historycznym: różnica między główną kategorią źródeł archeologicznych a główną kategorią źródeł historii (źródła pisane) polega na tym, że pierwsze są jednocześnie ważnymi faktami archeologii, jakoteż ważnymi zjawiskami kultury, a drugie są podrzędnymi faktami kultury, nieistotnymi same przez się dla jej procesów. Fakty archeologiczne są oczywiście jednocześnie faktami innych nauk o kulturze, czyli możemy powiedzieć, że fakty archeologiczne są to w pierwszym rzędzie aspekty artystyczne i ergologiczne zjawisk kultury. Dom np. jest elementem ekonomii czy historii osadnictwa lub urbanizmu czy technologii równie dobrze, jak elementem ergologii lub badania sztuki, posąg bóstwa może być faktem historii religii, jak i historii sztuki. Archeologia zajmuje się dla niektórych cyklów kulturowych wyłącznie kulturą materialną i sztuką (archeologie historyczne), dla innych jest badaniem całej kultury, ale jej punktem wyjścia jest zawsze twórczość ergologiczna i artystyczna. Różnice takie w temacie, czyli w zakresie, są tylko konwencjonalne, a wyniknęły z praktyki badawczej, nie zaś z założeń teoretycznych.

W drugim rozdziale jest przedyskutowana pierwsza faza procesu badawczego, tzn. obserwacja, najściślej łącząca się z analizą. Celem obserwacji jest ujęcie faktu badanego samego w sobie, czyli stwierdzenie jaki on jest. Polega to na możliwie dokładnym obejrzeniu badanego zjawiska, a przede wszystkim na ustaleniu: 1) autentyczności źródeł, czyli danych, czyli faktów pierwszego stopnia, oraz 2) prawdziwości istnienia faktów. Są to już czynności analityczno-krytyczne. Obserwacja polega przeto na zewnętrznej charakterystyce indywidualnego zjawiska (faktu pierwszego stopnia), a nie może zajmować się ani przyczynami ani okolicznościami ani skutkami zjawisk. Obserwacja odbywa się równie dobrze w praktycznej, jak w teoretycznej archeologii, choć jest inna w obu wypadkach pod względem sposobu przeprowadzenia demonstracji prawdziwości. Obserwacja nie może się obyć bez zgromadzenia czy posiadania materiału. Różni się ona silnie od obserwacji przyrodniczej z jednej strony, a historycznej z drugiej. Specjalnie obserwacja archeologiczna usiłuje dokładnie ustalić autentyczność, a w takim razie i prawdziwość istnienia artystycznych i ergologicznych aspektów kultury. Kategorie obserwacji stają się z konieczności kategoriami, czyli i kryteriami analizy, wskutek bliskiego stosunku między obiema tymi czynnościami. Dadzą się one wywieść z charakteru badanych przedmiotów-faktów. Są one następujące idąc od najprostszych i najbardziej oczywistych: 1) materiał, 2) technika, 3) forma, 4) motyw, 5) ilość faktów, 6) ich jakość, czyli gatunek, rodzaj lub charakter. Piąta i szósta kategoria nie tkwią oczywiście w samych przedmiotach badanych. Znaczenie piątej, pozornie nikłe, jako czynności statystycznej (czasami w dosłownym znaczeniu), jest praktycznie bardzo wielkie wobec ciągle wzrastającej ilości przedmiotów badanych. Zaznaczyć wypada przy tym, że uznanie faktu archeologicznego za prawdziwy sprowadza się do dwu elementów: 1) wewnętrznej zgodności między poszczególnymi kategoriami obserwacji jako cechami zjawiska oraz do zgodności zjawisk między sobą; 2) do zgodności prawidłowo zaobserwowanego faktu z istniejącym stanem wiedzy, choćby z hipotetycznymi możliwościami. Wymienione kategorie względnie kryteria obserwacji, względnie analizy, opierają się o wspólne podłoże, którym jest pojęcie analogii, stanowiące znowu naczelną cechę wszystkich metod porównawczych i do nich prowadzące. Bez porównania przeprowadzonego na mocy podobieństwa (lub braku podobieństwa) zjawisk (czy cech zjawisk) nie mogłaby istnieć poprawna obserwacja i analiza ani demonstracja prawdy, choć analogia jako wskaźnik natury formalnej nie może decydować o istocie zjawiska, tym bardziej że nie jest ona identycznością. Jako element innego rodzaju należałoby jeszcze uwzględnić

subiektywizm badającego. Oparty o obiektywne sposoby prowadzenia pracy, gdyż wynikające z samego materiału, sprowadza się on w tej fazie badania do zdolności czy umiejętności dokładnej analizy, jakoteż do przekonania wewnętrznego, że badający wyczerpał swe możliwości, czyli że wykluczył omyłki i błędy. Obserwacja i analiza są oczywiście tylko przygotowaniem do następnych faz badania, gdyż żadnych ścisłych granic między poszczególnymi fazami nie ma.

Osobno są omówione w tym związku dwie kwestie specjalne, wyłaniające się z poprzednich rozważań: 1) stopień prawdy zjawisk badanych, 2) luki w materiale faktycznym. Bezpośrednio dane są tylko fakty pierwszego stopnia; są one najbardziej uchwytne dla naszej świadomości, wchodząc w nią tylko za pośrednictwem zmysłów. Fakty drugiego stopnia wymagają już krytycznej demonstracji swej prawdziwości, co się może odbywać tylko na drodze analizy, za pomocą wnioskowania; są one odtwarzane przeważnie na drodze indukcyjnej, idąc ze szczegółu do szczegółu. Wyodrębnić by przy tym można: 1) fakty niewątpliwe, czyli ustalone jako pewne, 2) prawdopodobne, czyli przyjęte jako prawdziwe, 3) możliwe, czyli takie, których istnienia nie możemy wykluczyć, i 4) postulowane, czyli hipotetycznie przyjęte. Dla badania mogą wszystkie rodzaje faktów mieć wartość. Luki materiałowe byłyby dwojakiego rodzaju: 1) spowodowane przez niezbadanie dotąd pewnych obszarów, epok, miejscowości itp., 2) powstałe wskutek tego, że tylko część materialnych realizacji działalności ludzkiej, ergologicznej i artystycznej, utrzymuje się przez długi czas, a większość ich ginie czy ulega zagładzie. Stąd stan faktyczny archeologii jest zawsze fragmentaryczny i będzie zawsze taki. Dlatego to i poznanie jest zawsze niekompletne, nawet poznanie czysto zewnętrzne. Mimo to poznanie generalizujące i syntetyzujące może się stawać coraz doskonalsze, ponieważ nie wszystkie fakty kultury są równej wartości, gdyż np. czasami jeden fakt może symbolizować adekwatnie całą serię, jakoteż ponieważ fakty brakujące, czyli luki, mogą być w pewnej mierze wypełnione, np. pośrednio odtworzone. Dla poznania nie są szkodliwe te luki, których istnienie stwierdzamy, ale te, o których istnieniu nie wiemy, a tragiczna sytuacja powstawałaby wtedy, gdyby istniały takie luki, których istnienia nie moglibyśmy nawet podejrzewać. Rosnąca stale ilość faktów badanych zapobiega do pewnego stopnia takiej sytuacji i jest czynnikiem postępu badań.

Obserwacja i analiza nie uwzględniają procesu, przez jaki przechodzi badane zjawisko (jak w naukach o przyrodzie), ani procesu ogólnego, do którego zjawisko należy jako część składowa. Te kwestie należą do eksplikacji.

Dalszym stadium, po obserwacji i analizie, jest klasyfikacja faktów, lub może lepiej korelacja, która nosi już pewne cechy syntetyzowania. Istotnym jej celem jest dążność do konstrukcji klas, czyli grup faktów. Kryteria korelacji muszą być te same, co pierwszej fazy, gdyż wszystkie okazują się niezbędne. Najbardziej zasadniczym wśród nich bywa przeważnie forma. Podstawą klasyfikacji jest nie tylko zauważone podobieństwo między zjawiskami, ale także przekonanie o ciągłości procesów kulturowych, co jednak autor uzasadnia dopiero w innym związku. Bez takiego przekonania żadna klasyfikacja nie miałaby sensu, bo dawałaby grupy o członach nie związanych w żaden sposób, luźnych lub nawet dowolnych. Klasyfikacja dąży do połączenia faktów pierwszego stopnia z faktami drugiego stopnia, choć w sposób zewnętrzny. Kryterium lub kryteria muszą być jednolite, czyli jednogatunkowe, a więc o ile posługujemy się kilkoma elementami, to muszą one być zgodne ze sobą. Klasyfikacja musi być także pełna, czyli niczego nie może opuszczać, a staramy się również, aby była o ile możności prosta. Klasyfikujemy zaś: 1) indywidualne fakty, 2) stosunki między nimi, 3) stosunki między tymi stosunkami, 4) stosunki między faktami archeologicznymi a kulturą jako całością. Klasyfikację można zdefiniować jako formalną konstrukcję ujmującą relacje między zjawiskami względnie stosunki między relacjami. Jest to przeto operacja statyczna, nie dynamiczna. Klasyfikacji nie obchodzi ani proces ani kierunek ani przyczyna lub funkcja pod względem ich treści i sensu, choć istnieje klasyfikacja genetyczna i klasyfikacja funkcjonalna. Stanowi to już przejście do następnej fazy badania, do eksplikacji, gdyż tak jak nie ma ścisłej granicy między analizą a klasyfikacją, tak nie ma jej między klasyfikacją a eksplikacją. W praktyce klasyfikacja nakłada ramy czasowe i terytorialne na fakty i relacje między faktami. Grupy, których konstrukcja jest rezultatem klasyfikacji, mogą być bardzo rozmaicie rozumiane. Najważniejszym wynikiem

klasyfikacji jest konstrukcja, obejmowana mianem typu[1] ergologicznego czy artystycznego, a w innym znaczeniu typu kulturowego. Pod serią rozumiałby zaś autor grupę, której poszczególne egzemplarze są identyczne, a nie tylko analogiczne, jak w typie. Jeszcze inne pojęcia można także wprowadzić, np. zespołu. W każdym razie klasyfikacja prowadzi do hierarchizacji faktów. Praktyczne jej znaczenie jest olbrzymie. Niezgodność klasyfikacji przeprowadzonych przez różnych badaczy, jaką czasami spotykamy, polega na niedostateczności opanowania materiału faktycznego, albo na użyciu przy niej różnych hipotez, albo na wadliwości samej konstrukcji. Złudzeniem jest, że można się obejść czasami bez klasyfikacji, gdyż stanowi ona konieczny etap do eksplikacji; można co najwyżej robić ją bez zdawania sobie z tego sprawy. Klasyfikacja daje obiektywne podłoże do ostatniej fazy procesu badawczego, to jest do eksplikacji, której celem pozostaje zbadanie przyczyn, okoliczności i skutków zjawisk przy użyciu pojęć pomocniczych, hipotez i teorii. To tworzy już osobny temat rozważań.

Doc. dr Kazimierz Bulas przedstawił pracę pt. *Brązy starożytne w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie.* Praca ta została ogłoszona w języku francuskim pt. *Statuettes en bronze grecques et romaines au Musée Czartoryski de Cracovie* w kwartalniku Dawna Sztuka II, 1939, s. 177—194.

Posiedzenie z dnia 20 czerwca 1939

Posiedzenie to odbyło się pod przewodnictwem czł. Tadeusza Mańkowskiego.

Czł. Stanisław Kutrzeba przedstawił referat ministra Franciszka Pułaskiego pt. *W sprawie autorstwa nowoodkrytego obrazu holenderskiego z w. XVII.*

Streszczenie nie zostało dostarczone.

---

[1] Zob. Gąsiorowski S. J., *Metoda typologiczna w badaniach nad sztuką* (Przegląd Hist. Sztuki II, 1930/31, s. 98—114).