SKŁAD KOMISJI HISTORII SZTUKI
w dniu 31 grudnia 1945

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

Zastępca przewodniczącego: *dr Tadeusz Mańkowski*, dyrektor Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu, członek czynny P. A .U., Kraków.

Sekretarz: *dr Adam Bochnak*, zast. prof. U. J., kustosz Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu, członek korespondent P. A. U., Kraków.

dr Zofia Ameisenowa, kierowniczka Zbioru Graficznego Biblioteki Jagiellońskiej, Kraków.
dr Włodzimierz Antoniewicz, prof. Uniw. Warsz., członek korespondent P. A. U., Warszawa.
dr Karol Badecki, docent U. J., członek korespondent P. A. U., Kraków.
dr Aleksander Birkenmajer, prof. tyt. U. J., dyrektor Biblioteki Uniwersytetu Poznańskiego, członek czynny P. A. U., Poznań.
dr Anna Bocheńska, asystentka Zakładu Historii Sztuki U. J., 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 Witold Dalbor, Zakopane.
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., Kraków.
dr Jerzy Dobrzycki, radca Zarządu Miejskiego, Kraków.
dr Karol Estreicher, delegat Ministerstwa Kultury i Sztuki dla spraw rewindykacyjnych, Norymberga.
dr Marian Friedberg, docent U. J., dyrektor Archiwum Aktów Dawnych, Kraków.
dr Maria Gąsiorowska, Kraków.
dr Stanisław Gąsiorowski, prof. U. J., dyrektor Muzeum Ks. Czartoryskich, członek korespondent P. A. U., Kraków.
dr Mieczysław Gębarowicz, prof. tyt. U. J. K., członek czynny P. A. U., Lwów.
ks. dr Michał Godlewski, biskup tyt. egejski, prof. U. J., członek korespondent P. A. U., Kraków.
dr Tadeusz Grabowski, prof. U. J., członek czynny 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 Roman Ingarden, prof. U. J., członek korespondent P. A. U., Kraków.

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 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 Karolina Lanckorońska, docentka U. J. K., Rzym.
dr Stanisław Lorentz, zast. prof. Uniw. Warsz., dyrektor Muzeum Narodowego, Warszawa.
dr Kazimierz Michałowski, prof. Uniw. Warsz., wicedyrektor Muzeum Narodowego, Warszawa.
dr Wojsław Molè, prof. U. J., członek korespondent P. A. U., Kraków.
dr Marian Morelowski, prof. K. U. L., Lublin.
dr Kazimierz Nitsch, prof. U. J., członek czynny P. A. U., Kraków.
dr Władysław Podlacha, prof. U. J. K., członek korespondent P. A. U., Lwów.
dr Krystyna Popielowa, asystentka Zakładu Historii Sztuki U. J., Kraków.
dr Gustaw Przychocki, prof. U. J., członek czynny P. A. U., Kraków.
dr Tadeusz Przypkowski, Jędrzejów.
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 Juliusz Starzyński, docent Uniw. Warsz., Londyn.
dr Jerzy Szablowski, dyrektor Centralnego Biura Inwentaryzacji Zabytków Sztuki, adiunkt Zakładu Historii Sztuki U. J., Kraków.
dr Adolf Szyszko-Bohusz, prof. Wydziału Architektury przy Akademii Górniczej w Krakowie, kierownik odnowienia Zamku na Wawelu, Kraków.
dr Stanisław Świerz-Zaleski, kustosz Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu, Ottawa (Kanada).
dr Władysław Tatarkiewicz, prof. Uniw. Warsz., członek czynny P. A. U., Warszawa—Kraków.
dr Michał Walicki, prof. Akademii Sztuk Pięknych, zast. prof. Uniw. Warsz., kustosz Muzeum Narodowego, Warszawa.
dr Stanisław Witkowski, prof. hon. U. J. K., członek czynny P. A. U., Warszawa.

SPRAWOZDANIA Z POSIEDZEŃ ZA ROK 1945

Posiedzenie z dnia 8 marca 1945

Pierwsze po wypędzeniu Niemców z Krakowa posiedzenie Komisji Historii Sztuki zagaił czł. Roman Dyboski, sekretarz Wydziału Filologicznego PAU, składając hołd pamięci zmarłych w czasie wojny współpracowników. Od czasu ostatniego przedwojennego posiedzenia zmarli: przewodniczący Komisji czł. Julian Pagaczewski[1] oraz jej współpracownicy: Helena d'Abancourt de Franqueville, czł. Władysław Abraham, czł. Zygmunt Batowski[2], czł. Ludwik Bernacki, dyr. dr Aleksander Czołowski, czł. Ludwik Ćwikliński, dr Kazimiera Furmankiewiczówna, doc. dr. Stefan Komornicki, dyr. dr Alfred Lauterbach, czł. Józef Muczkowski[3], dr Celina Osieczkowska, dyr. dr Nikodem Pajzderski, czł. Fryderyk Papée, prof. dr Oskar Sosnowski, inż. arch. Tadeusz Stryjeński, prof. dr Tadeusz Szydłowski, doc. dr Mieczysław Treter, a nadto trzej pracownicy, nie będący formalnie współpracownikami Komisji Historii Sztuki, ale biorący udział w jej pracach, ks. dr Stanisław Bednarski T. J., inż. arch. Jan Ekielski i Jadwiga Chrząszczewska-Suchodolska[4].

Helena d'Abancourt de Franqueville, ur. w Wiedniu 26 II 1879, bibliotekarka Biblioteki P. A. U., ogłosiła m. i. komunikat pt. *Notatnik krawiecki z r. 1497* (Spraw. KHS VII, 1901), *Katalog zabytków w. XVIII Muzeum Narodowego w Krakowie* (1906), *Linia i plama w malarstwie* (1911), *Katalog wystawy obrazów ks. Moszyńskiego*(1916), *Kraków i okolice* (1924), *Grafika książkowa Józefa Mehoffera na tle prądów współczesnych* (1929), *Witraże w sztuce religijnej* (O polskiej sztuce religijnej, Katowice 1932). Współpracownikiem Komisji Historii Sztuki była od r. 1933. Zmarła w Krakowie dnia 16 XI 1942.

Władysław Abraham, ur. w Samborze 30 X 1860, dr praw, docent U. J. 1886, profesor prawa kościelnego U. J. K. 1888, rektor U. J. K. 1900, członek korespondent 1893, członek czynny P. A. U. 1902, oprócz szeregu dzieł z zakresu prawa kościelnego i historii Kościoła w Polsce ogłosił w wydawnictwach Komisji Historii Sztuki *Wiadomość o malarzach krakowskich z regestrów lateraneńskich* (Spraw. KHS VI, 1897), *Wiadomości z najstarszej księgi sądowej arcybiskupstwa lwowskiego o. ł. o sztukmistrzach i dziełach sztuki z końca w. XV* (tamże VII, 1901), *Pastorał z w. XV w Muzeum Ks. Czartoryskich* (tamże VII, 1904); nie może też być obojętną dla historyka sztuki praca Abrahama pt. *Pontificale biskupów krakowskich z XII wieku* (Rozpr. Wydz. Hist.-Filoz. P. A. U. seria II, tom XLI, nr 1, 1927). Współpracownikiem Komisji Historii Sztuki był z tytułu posiadania godności członka P. A. U. Zmarł we Lwowie dnia 15 X 1941.

Ludwik Bernacki, ur. w Jaworowie 12 VI 1882, dr fil., historyk literatury, od r. 1918 dyrektor Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Lwowie, członek korespondent 1930, członek czynny P. A. U. 1938, oprócz szeregu prac z zakresu historii literatury ogłosił dwie wchodzące częściowo w zakres historii sztuki: *Geneza i historia Psałterza Floriańskiego* (1927) i *Biblia Szarospatacka* (1930). Współpracownikiem Komisji Historii Sztuki był od r. 1920. Zmarł we Lwowie dnia 20 IX 1939.

Aleksander Czołowski, ur. w Bakończycach pod Przemyślem 27 II 1865, dr fil., długoletni dyrektor Archiwum Muzeów i Biblioteki Miasta Lwowa, ogłosił szereg studiów, przyczynków i komunikatów z pogranicza historii, archeologii historycznej, historii sztuki i historii wojskowości. Spora ich ilość ukazała się w wydawnictwach Komisji Historii Sztuki, jak: *Kilka szczegółów o zamku w Zbarażu* (Spraw. KHS V, 1892), *O kurku i insygniach lwowskiego Towarzystwa Strzeleckiego* (tamże 1893), *Szczegół do dziejów fabryki jedwabiów w Brodach* (tamże 1893), *List Stanisława Żółkiewskiego do rajców lwowskich w sprawie Bogusza, Ormianina, malarza pracującego w Żółkwi* (tamże 1893), *Baszta Prochowa we Lwowie* (tamże VI, 1896), *Szczegóły z przeszłości Podhorzec* (tamże VII, 1901), *Szczegół o N. P. Marii Jackowej u dominikanów we Lwowie* (tamże VII, 1901), *Opis zamku w Laszkach Murowanych na podstawie inwentarza z r. 1748* (tamże 1901), *Trzy działa polskie w Muzeum Artylerii w Sztokholmie*

---

[1] Zob. wspomnienie pośmiertne w niniejszym tomie, s. 225—37. [2] Zob. wspomnienie pośmiertne w niniejszym tomie, s. 241—4. [3] Zob. wspomnienie pośmiertne w niniejszym tomie, s. 238—40. [4] Zob. wyżej, s. 265.

(tamże VIII, 1901), *Inwentarz broni w skarbcu zamkowym w Lesku z r. 1764* (tamże 1901), *O zamku w Laszkach Murowanych część II: inwentarz galerii obrazów* (tamże 1904), *O dwóch obrazach batalistycznych z w. XVII we farze w Żółkwi* (tamże 1904), *Przyczynki do dziejów skarbca katedry lwowskiej w XVII i XVIII w.* (tamże IX, 1906), *Cerkiew murowana w Sutkowicach na Podolu* (tamże 1906), *Obrazek olejny Eliasza Załużańskiego, malarza ruskiego z w. XVIII* (tamże 1906), *Relikwiarz z w. XVIII św. Kazimierza* (tamże 1906), *Inwentarz zamku w Wiśniczu z r. 1822* (tamże 1907), *Przyczynki do dziejów zamku w Żółkwi* (tamże 1909), *Wiadomość o obrazach z klasztoru oo. bernardynów w Krystynopolu* (tamże 1909), *O zabytkach polskich w Szwecji* (tamże 1909). Wspólnie z B. Januszem wydał dzieło pt. *Przeszłość i zabytki województwa tarnopolskiego*, Tarnopol 1926. Czołowski jest założycielem Towarzystwa Miłośników Przeszłości Lwowa i przez szereg lat stał na czele tej zasłużonej organizacji. Współpracownikiem Komisji Historii Sztuki był od r. 1892. Zmarł we Lwowie 7 VII 1944.

Ludwik Ćwikliński, ur. w Gnieźnie w r. 1853, dr fil., profesor filologii klasycznej U. J. K. od r. 1876, członek korespondent od r. 1893, członek czynny P. A. U. od r. 1904, austriacki minister Wyznań i Oświaty w latach 1917—8, profesor honorowy Uniwersytetu Poznańskiego od r. 1927, ogłosił szereg prac z zakresu filologii przede wszystkim greckiej. Współpracownikiem Komisji Historii Sztuki był z tytułu posiadania godności członka P. A. U. Zmarł w Krakowie 3 X 1942.

Kazimiera Furmankiewiczówna, ur. w Brzeżanach 27 VIII. 1888, dr fil., historyk sztuki, ogłosiła drukiem *Św. Florian w zabytkach Krakowa* (Roczn.Krak. XVIII, 1918), *La porte de bronze de la Cathédrale de Gniezno* (Gazette des Beaux-Arts 1920), *O podziemiach kościoła benedyktynów w Mogilnie* (Prace KHS IV, 1923), *Rzeźby romańskie z Goźlic* (tamże 1923), *Portal w Czerwińsku* (tamże 1924), *Rzeźba romańska w Polsce* (tamże 1926), *Grobowiec Piotra Włostowicza i jego żony Marii* (tamże 1927), *Wieża romańska w Mogilnie* (tamże 1927). Współpracownikiem Komisji Historii Sztuki była od r. 1920. Zmarła w Krakowie 6 II 1945.

Stefan Komornicki, ur. w Zawadce koło Kałusza 29 XI 1887, dr fil., konserwator Muzeum Ks. Czartoryskich w Krakowie, od r. 1932 docent historii sztuki U. J., należał do najwybitniejszych historyków sztuki swego pokolenia. Bardzo sumienny, gruntowny i ostrożny w wysnuwaniu wniosków, unikał frazeologii, błyskotliwych efektów, pisał z pełną odpowiedzialnością za każde słowo. Ogłosił drukiem: *Ołtarz renesansowy w Zatorze* (Spraw. KHS IX, 1906), *Dwór w Jakubowicach* (Spraw. Tow. Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury 1907, wspólnie z Zygmuntem Hendlem), *Zbytkowne oprawy średniowieczne — zbiór Muzeum Ks. Czartoryskich w Krakowie* (Exlibris VII, 1925), *Pontyfikał Erazma Ciołka* (Sztuki Piękne II, 1926), *Losy pewnego nakładu graficznego — Trzy listy Artura Grottgera* (1926), *Muzeum Ks. Czartoryskich — wybór celniejszych zabytków sztuki od starożytności po wiek XIX* (1929), *Kilka słów o złotnictwie* (Miesięcznik Diecezji Chełmińskiej 1929), *Franciszek Florentczyk i pałac wawelski* (Przegląd Historii Sztuki I, 3, 1929), *Dwory murowane w Małopolsce z czasów Odrodzenia* (Prace KHS V, 1930), *Kultura artystyczna w Polsce czasów Odrodzenia — sztuki plastyczne* (Kultura staropolska, 1930), *Kaplica Zygmuntowska w katedrze na Wawelu* (Roczn. Krak. XXIII, 1931), *La renaissance en Pologne et la vie artistique* (La Pologne au VII-e Congrès International des Sciences Historiques, 1933), *Essai d'une iconographie du roi Etienne Batory* (1935), *Przewodnik po Muzeum Ks. Czartoryskich w Krakowie* (1936). Współpracownikiem Komisji Historii Sztuki był od r. 1914. Zginął z rąk bandytów w Krakowie dnia 17 IV 1942.

Alfred Lauterbach, ur. w Warszawie 24 VI 1885, do r. 1937 dyrektor Państwowych Zbiorów Sztuki w Warszawie, ogłosił drukiem m. i.: *Die Renaissance in Krakau* (1911), *Warschau* (1918), *Warszawa* (1924), *Styl Stanisława Augusta* (1928), *Pierścień sztuki* (1929), *Obiektywne i subiektywne kryteria w historii sztuki* (Prace KHS VI, 1933) , *Stanisław Kostka Potocki jako architekt* (tamże 1933), *Pałac Brühlowski w Warszawie* (Prace KHS VII, 1936). Współpracownikiem Komisji Historii Sztuki był od r. 1921. Zamordowany przez Niemców w Warszawie dnia 9 XI 1943.

Celina z Filipowiczów Osieczkowska, ur. w Ucianach, była współpracownikiem Komisji Historii Sztuki od r. 1936. Ogłosiła drukiem: *Ledécor du coffret de Mortain* (Collection Linguistique XXII, Paris 1930), *Note sur un manusrit grec du Livre de Job N⁰ 62 du Musée Byzantin d'Athénes* (Byzantion VI, Bruxelles 1931), *Les peintures byzantines de Lublin* (tamże VII, 1932), *Note sur le Rossianus 251 de la Bibliotèque Vaticane* (Byzantion IX, 1934), *Mozaika zdobiąca tympanon drzwi królewskich w kościele św. Zofii w Konstantynopolu* (Prace i Materiały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki Tow. Przyjaciół Nauk w Wilnie I, 1935), *O szkole polskiej malarstwa bizantyńskiego* (tamże), *Rzeźba z kości słoniowej, przedstawiająca cuda Chrystusa, w Victoria and Albert Museum a rzeźby z kości słoniowej z epoki starochrześcijańskiej* (Prace KHS VII, 1936), *L'authenticité du calice d'Antioche et les sources de l'art chrétien primitif* (Biuletyn Historii Sztuki i Kultury V, 1937), *Notes sur la décoration des manuscrits Vat. Lat. 1267—1270* (Dawna Sztuka I, 1938). Zmarła w Brazylii w r. 1940.

Nikodem Pajzderski, ur. w Łęgu w Wielkopolsce 15 IX 1882, dr fil., 1912 kustosz zbiorów ks. Czartoryskich w Gołuchowie, 1914—17 pracował w Centralnej Komisji Ochrony Zabytków w Wiedniu, 1919 konserwator zabytków sztuki województwa poznańskiego, od 1922 również pomorskiego, od 1933 dyrektor Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu. Ogłosił drukiem: *Kościół św. Jakuba i dom Długosza w Sandomierzu* (Spraw. Tow. Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki Kultury 1906), *Kościół na Zdzierzu pod Borkiem* (Roczn. Tow. Przyj. Nauk. Pozn. XXXIV, 1908), *Ratusz poznański* (1911) *Les abbayes cisterciennes en Pologne* (Bulletin Monumental, Caen 1912), *Kościół ks. filipinów Gostyniu w* (Spraw. KHS VIII 1912), *Zamek tęczyński* (tamże), *Poznań* (Nauka i Sztuka XIV, 1922), *Kościół św. Jana w Gnieźnie i jego dekoracje z XIV wieku* (Prace KHS III, 1923), *Kościół w Wolsztynie i jego freski* (Przegląd Historii Sztuki II, 1930/31), *Śląskie witraże średniowieczne*

w zbiorach poznańskich (Dawna Sztuka I, 1938). Współpracownikiem Komisji Historii Sztuki wybrany w r. 1909. Aresztowany przez Niemców, zginął we forcie nr VII w Poznaniu na przełomie r. 1939 i 1940.

Fryderyk Papée, ur. w Złoczowie 4 VI 1856, historyk, zrazu skryptor Zakładu Narodowego im. Ossolińskich następnie skryptor i kustosz Biblioteki Uniwersyteckiej we Lwowie, wreszcie, w latach 1905—26, dyrektor Biblioteki Jagiellońskiej, od 1920 profesor honorowy Uniw. Jagiell., od 1907 członek korespondent, od 1920 członek czynny P. A. U., oprócz szeregu prac historycznych ogłosił w wydawnictwach Komisji Historii Sztuki: *O najstarszych wizerunkach św. Kazimierza* Spraw. KHS VIII, 1904), *O kościele parafialnym w Bóbrce* (tamże 1905), *Wiadomość o Brogu, pisarzu kodeksów z r. 1502* (tamże IX, 1908), *O kościele w Oleśnicy* (Prace KHS II, 1918). Współpracownikiem Komisji Historii Sztuki od był r. 1892. Zmarł w Krakowie dnia 20 X 1940.

Oskar Sosnowski, ur. w Petersburgu 6 X 1880, inżynier-architekt, dr nauk technicznych, profesor Politechniki Warszawskiej. Ze zorganizowanego przez siebie Zakładu Architektury Polskiej i Historii Sztuki w tejże szkole stworzył niezwykle żywotny ośrodek badań historii architektury i w ogóle historii sztuki polskiej, w którym zgromadził młodych architektów i historyków sztuki wydatnie na tym polu pracujących. Zakład Sosnowskiego może się poszczycić szeregiem bardzo pożytecznych wydawnictw naukowych ze Studiami do Dziejów Sztuki w Polsce i Biuletynem Historii Sztuki i Kultury na czele. Olbrzymie materiały naukowe zebrane przez Zakład Architektury Polskiej i Historii Sztuki przeważnie padły ofiarą wypadków wojennych. Oskar Sosnowski ogłosił drukiem: *Powstanie, układ i cechy charakterystyczne sieci ulicznej na obszarze wielkiej Warszawy* (Studia do Dziejów Sztuki w Polsce II, 1930), *Studium pierwotnego założenia (1586) i obwarowania (1630—35) miasta Brodów* (Biuletyn Historii Sztuki i Kultury II, 1933/34), *System krużganków wawelskich* (tamże III, 1934/35), *Prace kartograficzne. Zasięg budownictwa gotyckiego na wschodzie Europy (od Bałtyku do Karpat)* (tamże), *Uwagi o gotyckim budownictwie drzewnym w Polsce* (tamże), *O planach osiedli sprzężonych w Polsce* (tamże IV, 1935/36), *Zasięg budowli zawierających granit* (tamże), *Projekt parcelacji i zabudowy gruntów Andrzeja Zamoyskiego na Powiślu warszawskim* (tamże), *Odnowienie wielkiej sali w gmachu Sądu Okręgowego w Warszawie* (tamże). Wybudował kościół św. Jakuba w Warszawie, św. Rocha w Białymstoku, szereg innych kościołów, gmachów użytkowych publicznych i domów prywatnych, przebudował kościół garnizonowy w Warszawie. Działał też jako rzeźbiarz. Współpracownikiem Komisji Historii Sztuki był od r. 1931. Poległ w swoim Zakładzie podczas oblężenia Warszawy dnia 24 IX 1939.

Tadeusz Stryjeński, ur. w Genewie 29 VII 1849 jako syn emigranta, kapitana W. P. z czasów Królestwa Kongresowego i Powstania Listopadowego, po studiach w Szkole Polskiej na Batignolles w Paryżu (1857—65) i w szkole na Montparnasse (1865—7) odbył w latach 1868—72 studia architektoniczne na Politechnice w Zurichu pod kierunkiem Godfryda Sempera. Po rocznej praktyce w Wiedniu wyjechał do Ameryki Południowej, gdzie w latach 1874—7 był architektem rządu peruwiańskiego w Limie. W r. 1878 uzupełnił studia w Szkole Sztuk Pięknych w Paryżu, po czym przeniósł się na stałe do Polski, osiedlając się w Krakowie. Pracował jakiś czas jako asystent przy katedrze budownictwa w krakowskiej Szkole Przemysłowej, a równocześnie rozpoczął żywą działalność budowlaną. Dziełami jego są m. i. odnowienie pałacu renesansowego na Woli Justowskiej (1880), katedry we Włocławku (1882), Prałatówki Mariackiej (1886), pałacu w Balicach 1889). W latach 1889—91 kieruje odnowieniem kościoła Mariackiego w Krakowie, usuwając niewłaściwe dodatki z wieku XVIII i współpracując ze starszym od siebie o lat 11 Janem Matejką, który w tym czasie wykonywa polichromię Mariacką. Przy tej sposobności zaznajamia się z ówczesnymi pomocnikami Matejki, Stanisławem Wyspiańskim i Józefem Mehofferem, nawiązuje z nimi ścisłe stosunki artystyczne, które trwać miały szereg lat. Równocześnie buduje (wspólnie z Władysławem Ekielskim) Schronisko im. ks. Aleksandra Lubomirskiego przy ul. Rakowickiej, ukończone w r. 1890, następnie ze współudziałem Matejki projektuje kaplicę górników w Bochni (1893), wspólnie z Zygmuntem Hendlem buduje Muzeum Czapskich (1896) i odnawia kościół św. Krzyża (1896—7). Na lata 1898—1902 przypada gruntowna restauracja renesansowego zamku w Baranowie, umiejętnie przeprowadzona przez Stryjeńskiego. Około r. 1900 wchodzi w spółkę z arch. Franciszkiem Mączyńskim i wspólnie z nim przebudowuje zamek w Żywcu, buduje gmach Izby Handlowo-Przemysłowej na rogu ul. Długiej, przebudowuje Stary Teatr (1907), wznosi kościół i klasztor karmelitów bosych przy ul. Rakowickiej. Wyłącznymi Stryjeńskiego dziełami z okresu przed pierwszą wojną światową są kościół i klasztor karmelitanek bosych przy u. Łobzowskiej, gmach Powiatowej Kasy Oszczędności przy ul. Pijarskiej i gmach Muzeum Przemysłowego (z wyjątkiem fasady). W tym okresie pełni przez kilka lat obowiązki dyrektora Muzeum Przemysłowego. W okresie po pierwszej wojnie pracuje wydatnie nad odnowieniem szeregu zabytkowych dworów w różnych dzielnicach Polski i dopiero prawie zupełna utrata wzroku po osiemdziesiątym roku życia przerywa jego działalność architektoniczną. W związku z tą działalności ostatniego okresu życia Stryjeńskiego pozostają dwie jego prace drukowane: wspólna z Tadeuszem Szydłowskim *O pałacach wiejskich i dworach z epoki po Stanisławie Auguście i budowniczym królewskim Jakubie Kubickim* (1925) oraz *Pałace i dwory wiejskie z czasów saskich, Stanisława Augusta i Księstwa Warszawskiego w województwie poznańskim* (1929). Poza tym i poza dużą ilością artykułów w sprawach konserwatorsko-architektonicznych w prasie codziennej ogłosił w Przeglądzie Powszechnym z r. 1929 obszerniejszą rzecz pt. *Witraże Józefa Mehoffera w kolegiacie św. Mikołaja we Fryburgu—Polacy we Fryburgu*. Mimo bardzo sędziwego wieku i utraty wzroku zachował do końca życia niebawałą żywość umysłu i szerokość zainteresowań. Nie opuścił żadnego posiedzenia Komisji Historii Sztuki, nieraz zabierając głos w dyskusji, brał udział w komi-

sjach konserwatorskich, rzucając nader trafne myśli wyłącznie na podstawie pamięci, bo już tego, o czym była mowa, widzieć nie mógł. Współpracownikiem Komisji Historii Sztuki był od r. 1892. Zmarł w Krakowie w 94. roku życia dnia 3 VI 1943, nie doczekawszy wypędzenia ,,boszów", których szczerze nienawidził.

Tadeusz Szydłowski, ur. w Jarosławiu, 9 VI 1883, dr fil., w latach 1909—14 asystent, następnie kustosz Muzeum Narodowego w Krakowie, współpracownik Komisji Historii Sztuki od r. 1914 i jej sekretarz w latach 1919—23, w latach 1914—8 konserwator zabytków Galicji Zachodniej, 1918—28 konserwator zabytków sztuki województwa krakowskiego a przejściowo i kieleckiego, od 1920 docent historii sztuki Uniw. Jagiell., 1928 profesor historii sztuki na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego, od 1929 profesor historii sztuki Uniw. Jagiell. Objąwszy obowiązki konserwatora w chwili wybuchu wojny światowej w r. 1914 położył wielkie zasługi przy ratowaniu i zabezpieczaniu w najtrudniejszych warunkach uszkodzonych przez wojnę zabytków, a następnie, w okresie powojennym, przy zabliźnianiu szkód wojennych. Wiele dzieł sztuki w podległym sobie okręgu, najbogatszym w zabytki od epoki romańskiej począwszy, uratował od zagłady i umiejętnie zakonserwował. Doświadczenie zdobyte w terenie wyzyskał zarówno w pracy naukowej, jak i pedagogicznej. Jako pokłosie niezliczonych podróży konserwatorskich ogłosił w Pracach Komisji Historii Sztuki długi szereg komunikatów: *O zniszczonych kościołach gotyckich w Radłowie i Szczepanowie i innych szkodach wojennych w dziedzinie zabytków na linii Dunajca* (Prace KHS II, 1915), *O zniszczonych zamkach z epoki renesansu na ziemiach województwa ruskiego* (tamże 1915), *O szkodach w dziedzinie zabytków sztuki w okolicach dolnego Sanu i w Sandomierskim* (tamże 1915), *Straty zabytkowe w Królestwie Polskim* (tamże 1916), *O Wiślicy i jej zabytkach* (tamże 1916), *O refektarzu cysterskiego klasztoru w Koprzywnicy* (tamże 1916)o *O zniszczonych przez wojnę budowlach kościelnych wschodniej Galicji* (tamże 1916), *Straty wojenne w zakresie budownictwa drewnianego* (tamże 1916). Komunikaty te weszły w skład obszernej książki pt. *Ruiny Polski* (1919). Osobno wydał dużą rozprawę pt. *Dwór w Rogowie* (Prace KHS I, 1919). Trzy następne komunikaty: *O najstarszych dzwonach małopolskich* (Prace KHS II, 1920), *O średniowiecznych dzwonach małopolskich* (tamże 1921) i *O ludwisarniach krakowskich XV wieku* (tamże 1921) powstały w związku z przygotowywaniem książki pt. *Dzwony starodawne* (1922), będącej inwentarzem zabytkowych dzwonów polskich do r. 1600, poprzedzonym zarysem dziejów odlewnictwa w Polsce. Umiłowaną dziedziną badań Szydłowskiego była działalność artystyczna Wita Stwosza. W różnych okresach swej twórczości naukowej poświęcił mu cztery rozprawy: *Wit Stwosz w świetle naukowych i pseudonaukowych badań* (1913), w której z żywym talentem polemicznym rozprawił się z fantastycznymi pomysłami Ludwika Stasiaka, *O Wita Stwosza ołtarzu Mariackim i jego pierwotnym wyglądzie* (Prace KHS II, 1920), teoretyczne przygotowanie do odnowienia ołtarza, dokonanego w kilkanaście lat później pod nadzorem Szydłowskiego, *Ze studiów nad Stwoszem i sztuką jego czasów* (Roczn. Krak. XXVI, 1935), będącą w pewnej mierze skutkiem ostatniego odnowienia ołtarza i rzucającą dużo światła na krąg uczniów oraz współpracowników mistrza, wreszcie *Le retable de Notre-Dame à Cracovie* (1935), w której pokazał Stwosza zachodniej Europie. Jako dalsze pokłosie działalności konserwatorskiej powstają komunikaty: *O polichromii kościołów drewnianych w Binarowej i Dąbrówce Polskiej* (Prace KHS II, 1921), *O kościółku drewnianym w Trybsie i jego polichromii* (Prace KHS III, 1922), i *O budowli tzw. ariańskiej w Gorlicach* (tamże 1922). Druga umiłowana dziedzina badań Szydłowskiego to dzieje architektury średniowiecznej. Tu należą komunikaty: *O cysterskich budowlach z początku XIII wieku w Wąchocku, Koprzywnicy, Sulejowie i Jędrzejowie oraz o odkryciu apsydy pierwotnego romańskiego kościoła w Jędrzejowie* i *Rotunda pod wezwaniem św. Jana Chrzciciela w Grzegorzewicach* (oba w Pracach KHS IV, 1927). Są one — wraz z artykułem pt. *Architektoniczny palimpsest jędrzejowski* w Sztukach Pięknych (III, 1926/7) — przygotowaniem do książki pt. *Pomniki architektury Piastowskiej w województwach krakowskim i kieleckim.* (1928), którą Szydłowski zakończył swą działalność konserwatorską na tych terenach, przechodząc na katedrę uniwersytecką. Ostatnie dwa komunikaty w Pracach Komisji Historii Sztuki: *Współpracownicy Wita Stwosza przy ołtarzu Mariackim* (VI, 1934) i *Jorg Huber* (VII, 1935) wiążą się z trzecią i czwartą spośród wyżej wymienionych rozpraw o Stowszu. Nie byłby był Szydłowski uczniem Mariana Sokołowskiego, gdyby się zacieśnił do studiów nad jedną epoką. Takie rozprawy, jak *W obronie śródmieścia Krakowa, jego starodawnego i artystycznego charakteru* (1911), *O pochodzie wawelskim Wacława Szymanowskiego* (1912), *O pałacach wiejskich i dworach z epoki po Stanisławie Auguście i budowniczym królewskim Jakubie Kubickim*, opracowana wspólnie z Tadeuszem Stryjeńskim (1925), *O Józefie Strzygowskim i jego walce z humanizmem* (Przegląd Współczesny 1925), *Jacek Malczewski* (1925), *Spór o Giotta — problem autorstwa fresków w Assyżu na tle metody historii sztuki* (Przegląd Współczesny 1929), *Stanisław Wyspiański* (1930), *Sztuka XIX i XX wieku* (1934 w Historii Sztuki III, wydanej przez Ossolineum), wreszcie *Rzym Mussoliniego — nowy wygląd Wiecznego Miasta* (Przegląd Współczesny 1936) — oto dowody różnorodności jego zainteresowań. Naukową swą działalność zakończył Szydłowski na rok przed wybuchem ostatniej wojny wydaniem 1. zeszytu I tomu wydawnictwa *Zabytki sztuki w Polsce*, zawierającego inwentarz zabytków powiatu nowotarskiego. Ciężki atak sercowy, któremu uległ w r. 1938, a następnie trzechmiesięczny pobyt w obozie koncentracyjnym w Sachsenhausen podkopały jego zdrowie i spowodowały nagły zgon w dniu 25 X 1942.

Mieczysław Treter, ur. we Lwowie 2 VIII 1883, dr fil., 1917—8 wykładowca w Polskim Kolegium Uniwersyteckim w Kijowie, 1919—22 kustosz Muzeum im. Lubomirskich we Lwowie, 1920—2 docent historii sztuki Politechniki Lwowskiej, 1922—4 dyrektor Państwowych Zbiorów Sztuki w Warszawie, 1925—7 docent teorii i historii sztuki U. J. K. od 1926 docent nowszej historii sztuki Uniw. Warsz. i dyrektor Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych, organizator szeregu wystaw sztuki polskiej zagranicą, redaktor kwartalnika etnograficznego Lud (1905—10), Ruchu Fi-

lozoficznego (1911—20), Nauki i Sztuki (1912—4), Muzeum Polskiego (Kijów 1917—8), Przeglądu Warszawskiego (1923—25), Monografij Artystycznych (1925—30), Sztuk Pięknych (1924—34). Ogłosił m. i.: *Przegląd treści dziesięciu roczników czasopisma etnograficznego Lud 1895—1904* (1906), *Zbiór szopek w Bawarskim Muzeum Narodowym w Monachium* (1909), *Katalog ilustrowany wystawy mistrzów dawnych we Lwowie* (1909), *Przyjaciel Słowackiego Wojciech Korneli Stattler* (1909), *Typy ludowe Franciszka Tepy* (1911), *January Suchodolski, korespondencja artysty 1849—69* (1911), *Nowsze malarstwo polskie w Galerii Miejskiej we Lwowie* (1912), *Przewodnik po Muzeum Ks. Lubomirskich we Lwowie* (1912), *Muzea współczesne — studium muzeologiczne* (1917), *Wystawa miniatur i sylwetek we Lwowie* (wspólnie z W. Bachowskim, 1918), *Zadania i przedmiot estetyki* (1921), *Sztuka sylwetkowa, jej historia i estetyka* (1924), *Zbiory Państwowe na zamku królewskim w Warszawie* (1924), *Ksawery Dunikowski próba estetycznej charakterystyki jego rzeźb* (1924), *Stanisław Dębicki* (1866—1924), (Sztuki Piękne I, 1924/5), *Sztuka polska w powojennej dobie* (tamże), *Sztuka polska w opinii zagranicznej* (tamże), *Grafika Wyczółkowskiego* (tamże), *Salon doroczny w Warszawie* (tamże II, 1925/26), *Fałat* (tamże), *Wystawa „Rytmu"* (tamże), *Konrad Krzyżanowski* (1926), *Nieznany cykl Artura Grottgera: Warszawa II* (1926), *XV Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji* (Sztuki Piękne III, 1926/7), *Kazimierz Sichulski* (tamże), *Salon doroczny w Warszawie* (tamże), *Stanisław Witkiewicz i jego artystyczna działalność* (tamże), *Zachęta w roli preceptora* (tamże IV, 1927/8), *Pierwiastek ekspresyjny w malarstwie Tintoretta* (tamże), *Dział sztuki na P. W. K. w Poznaniu i dziesięciolecie sztuki polskiej 1918—28* (tamże V, 1929), *Uwagi na temat XVII Biennale* (tamże VI, 1930), *La peinture polonaise contemporaine* (1930), *Die neuere Malerei in Polen* (1930), *Sztuka polska i polskie życie* (1930), *Ksawery Dunikowski* (Sztuki Piękne VII, 1931), *Wojciech Gerson* (tamże), *Apoloniusz Kędzierski* (tamże VIII, 1932), *Teatr a sztuki plastyczne — uwagi o scenografii polskiej* (tamże), *Rozwój sztuki polskiej 1863—1930* (1932), *Le décor du théâtre moderne en Pologne* (1933), *Pawilon sztuki polskiej na XVIII wystawie Biennale w Wenecji* (Sztuki Piękne IX, 1933), *Wystawy zagraniczne a propaganda i zagadnienie sztuki narodowej* (tamże), *Rażące braki w piśmiennictwie polskim z zakresu sztuk plastycznych* (tamże), *Organizacja wystawy sztuki polskiej w Moskwie* (tamże), *Wincenty Drabik jako scenograf i człowiek teatru* (tamże X, 1934), *Głosy prasy sowieckiej o wystawie sztuki polskiej w Moskwie* (tamże), *Prawda o sekcji polskiej na II międzynarodowej wystawie sztuki religijnej w Rzymie* (tamże), *O sztuce Stanisława Wyspiańskiego* (tamże), *La pittura polacca contemporanea* (1936), Działalność naukową zakończył tuż przed wojną wydaniem swego największego dzieła, ogromnego tomu pt. *Matejko* (1939). Współpracownikiem Komisji Historii Sztuki był od r. 1920. Zmarł w Warszawie 24 X 1943.

Ks. Stanisław Bednarski T. J., ur. w Nowym Sączu 9 IV 1896, dr fil., historyk oświaty, autor dzieła pt. *Upadek i odrodzenie szkół jezuickich w Polsce* (1933) oraz szeregu prac drobniejszych ze swej głównej specjalności, interesował się żywo również historią sztuki, którą fachowo studiował pod kierunkiem prof. Juliana Pagaczewskiego na Uniwersytecie Jagiellońskim. Z tego działu zebrał bardzo poważne materiały do historii architektury jezuickiej w Polsce, których w całości już opracować nie zdążył. Uwięziony przez Niemców po raz pierwszy 9 X 1939, następnie zwolniony i 8 VII 1941 powtórnie uwięziony, zginął w obozie koncentracyjnym w Dachau dnia 6 VII 1942.

Jan Ekielski, ur. w Krakowie 21 I 1902, inżynier-architekt, ogłosił w Pracach Komisji Historii Sztuki VII wspólnie z inż. arch. Stefanem Świszczowskim rozprawę pt. *Krakowski kościół św. Andrzeja w dobie romańskiej — rekonstrukcja architektoniczna* (1937) i rozpoczął badania nad resztami romanizmu w Tyńcu, których z powodu wybuchu wojny już nie ukończył. Aresztowany przez Gestapo dnia 17 IV 1942 i rozstrzelany w Krakowie. *(A. B.)*.

Z kolei dokonano do wyboru przewodniczącego, jego zastępcy i sekretarza na rok 1945 i 1946. Przewodniczącym został wybrany czł. Feliks Kopera, zastępcą przewodniczącego czł. Tadeusz Mańkowski, sekretarzem czł. Adam Bochnak.

Po objęciu przewodnictwa przez czł. Feliksa Koperę wybrano doc. U. J. K. dra Karolinę Lanckorońską, przebywającą w niemieckim obozie koncentracyjnym w Ravensbrück, współpracownikiem Komisji. Kandydatura doc. Lanckorońskiej była zgłoszona na ostatnim przedwojennym posiedzeniu Komisji.

Następnie przystąpiono do części naukowej posiedzenia. Dr Jerzy Szablowski przedstawił pracę pt. *Renesansowa wieża żywiecka na tle renesansu czesko-morawskiego.*

Do charakterystycznych znamion renesansowej architektury w Czechach i na Morawach należą wieże zwieńczone arkadowymi lub architrawowymi galeriami. Takie wieże posiadają np. zamki w Morawskim i Czeskim Krumłowie, ratusze w Dobruszce i Bernie, kościoły w Daczycach i Mikułowie. Najpiękniejsze z nich są dziełem budowniczych górnowłoskich, pochodzących znad Jeziora Lugano i jego najbliższej jeziorzystej i dolinnej okolicy. W stworzonym przez siebie typie połączyli ci architekci ulubiony we wczesnym renesansie lombardzkim (a odziedziczony po lombardzkim romanizmie) motyw kolumnowej galerii arkadowej, opasującej jako zwieńczenie mury budowli (S. Maria della Croce koło Kremy), z rozpowszechnionym w Czechach i na Morawach w gotyckiej jeszcze epoce motywem krytych lub otwartych

galerii wieńczących tamtejsze wieże (Tisznów, Znojmo). Z Czech i Moraw przedostał się ten piękny i oryginalny typ wież na tereny z tymi krajami sąsiadujące, do północnej części Górnej i Dolnej Austrii (Pottenbrunn, Enns), do północnozachodnich Węgier (Sopron), na Słowaczyznę (Rożniawa), na Śląsk (Kładzko) i do południowozachodniej Polski, gdzie reprzezentuje go obok wieży częstochowskiej wieża kościoła farnego w Żywcu. Ta ostatnia wzniesiona została w latach 1582—5 staraniem braci Jana Spytka i Krzysztofa Komorowskich, ówczesnych właścicieli Żywiecczyzny, gorliwych propagatorów sztuki renesansowej na południowozachodnich kresach Polski. Budowniczym wieży był Włoch, Giovanni Ricci, sprowadzony do Żywca z Opawy, dokąd przybył prawdopodobnie również z okolic Lugano, może za pośrednictwem Moraw. O jego pochodzeniu z pogranicza włosko-szwajcarskiego świadczy przede wszystkim styl dwóch renesansowych portali w części nawy, dobudowanej do fary żywieckiej równocześnie z wieżą. Przy budowie wieży żywieckiej współpracowali z Riccim kamieniarz krakowski Maciej Świętek i Jan, cieśla opawski.

W dyskusji dr Gwido Chmarzyński zwraca uwagę na epigoniczny charakter renesansu, którego wyrazem jest wieża żywiecka, produkt sztuki peryferycznej, a nie z głównego centrum, oraz fakt zmieniania się takich Włochów jak Ricci pod względem oblicza artystycznego. Ci wędrowni artyści przystosowują się do warunków miejscowych, a równolegle z tą w tym wypadku slawizacją ich sztuki występuje niejednokrotnie slawizacja ich nazwisk.

Posiedzenie z dnia 23 marca 1945

Dyrektor dr Stanisław Lorentz z pracy swej pt. *Studia nad kulturą artystyczną polskiego klasycyzmu* odczytał rozdziały, poświęcone podróżom włoskim i badaniom archeologicznym Stanisława Kostki Potockiego oraz działalności w Polsce V. Brenny.

Stanisław Kostka Potocki kilkakrotnie przez czas dłuższy bawił we Włoszech[1]. N a specjalną uwagę historyków sztuki zasługują jego podróże do Włoch w latach 1774—5, 1776—80 i 1786. W r. 1774 zwiedził najpierw Szwajcarię i z Lozanny przez Genewę udał się w połowie listopada do Turynu, stąd zaś przez Aleksandrię, Piacenzę, Parmę, Modenę, Bolonię, Faenzę, Rimini, Ankonę, Loreto, Spoleto i Terni przybył do Rzymu 6 grudnia 1774. Dnia 16 grudnia tegoż roku odwiedził Piranesiego, a następnie zaczął systematyczne studia nad zabytkami Rzymu. W toku tych studiów zetknął się z Reiffensteinem, który po śmierci Winckelmanna był stałym *cicerone* podróżników, wysoko postawionych w hierarchii społecznej lub naukowej. Z Rzymu udał się Potocki do Neapolu, a w powrotnej drodze zwiedził Florencję, Sjenę i Pizę. Rachunki i notaty z tej podróży (ze zbiorów wilanowskich), zdeponowane wraz ze zbiorami rękopisów Biblioteki Narodowej w Bibliotece Krasińskich w Warszawie, zostały spalone w październiku 1944.

W czasie następnego pobytu we Włoszech prowadził już Potocki samodzielne badania archeologiczne. Wtedy to prawdopodobnie podjął prace wykopaliskowe w Noli, a w r. 1777 zainicjował prace nad rekonstrukcją w barwnych planszach willi Pliniusza Młodszego, zwanej Laurentium. Plansze sporządzali artyści włoscy i polscy pod bezpośrednim kierownictwem Potockiego w latach 1777 i 1778 „d'après la lettre de Pline le Jeune'a (ks. II, 17). Z artystów, włoskich współpracowali przy sporządzaniu plansz Giuseppe Manocchi i Vincentio Brenna, a może i Tombari, który potem z Brenną przybył do Polski. Z artystów polskich mógł współpracować Franciszek Smuglewicz, który wniósł tak poważny udział w wydawnictwo Mirriego z r. 1776 pt. *Le antiche camere delle terme di Tito*. Nie wykluczone, że Potocki zatrudnił też Tadeusza Kuntzego i Pietra Filkiewicza, zitalizowanego Polaka, który w późniejszych latach pracował dla księżny marszałkowej Lubomirskiej i Potockiego w Warszawie. Plansze Laurentiny przechowywane są w dwóch tekach zbioru graficznego wilanowskiego w Bibliotece Narodowej.

Brennę sprowadził do Polski Stanisław Kostka Potocki w r. 1780, jak wynika z pokwitowania na zaliczkę podróżną, wystawionego przez Brennę dnia 1 czerwca t. r. Pierwszym jego

[1] Zob. Mańkowski T., *O poglądach na sztukę w czasach Stanisława Augusta* (Prace Sekcji Hist. Szt. i Kult. Tow. Nauk. we Lwowie, II, 1, Lwów 1929).

zadaniem miało być niewątpliwie ozdobienie pałacyku w Bażantarni, później przemianowanej na Natolin, który to pałacyk wznoszony był właśnie wtedy przez ks. marszałkową Lubomirską. Dekoracja polichromiczna Brenny uległa zniszczeniu w r. 1809, gdy zastępowano ją dekoracją stiukową. Projekty Brenny zachowały się w wilanowskim gabinecie graficznym, zdeponowanym w Bibliotece Narodowej (Dessins des arabesques exécutés anciennement à Natolin par Brenna.)

Wiadomo było dotychczas, że dla księżny marszałkowej wykonał Brenna dekoracje polichromiczne zamku w Łańcucie, akwarelowe widoki Mokotowa i Wilanowa oraz akwarele z widokami ruin rzymskich i pompejańskich, z przedstawieniami wyścigów kwadryg oraz tematów rodzajowych, a dla siostry króla, hetmanowej Branickiej, malował w arabeski pokój w jej pałacu warszawskim. Dla króla wykonał w r. 1781 akwarelowy projekt bramy tryumfalnej i dwa projekty centralnej świątyni, a w r. 1782 projekt kaskady i ośmiobocznego pawilonu groteskowego (w Gabinecie Rycin Uniwersytetu Warszawskiego).

Ten wykaz jego prac w Polsce uzupełnić można informacją, że w r. 1782 dla marszałka Stanisława Lubomirskiego w gabinecie i innych pomieszczeniach jego pałacu w Gruszczynie wykonał dekorację polichromiczną z widokami architektonicznymi, ujętymi w arabeskowe bordiury (pokwitowanie z odbioru honorariów w wilanowskim archiwum gospodarczym). W r. 1783 wraz z szeregiem innych artystów, malarzy i stiukatorów uczestniczył w zdobieniu odbudowanego po pożarze Pałacu Rzeczypospolitej w Warszawie, gdzie wykonał „podług abrisu y disposity IMPana Budownici", tj. Merliniego, polichromie parterowej sali Departamentu Wojskowego i parterowej sali Departamentu Marszałkowskiego oraz gabinetów przy każdej z tych sal (Księga kontraktów w Archiwum Głównym — Skarbu Koronnego, oddz. XVIII, nr 22).

Z rekomendacji Potockiego wezwał Brennę do Petersburga w. ks. Paweł. Wyjazd z Polski nastąpił na przełomie r. 1783 i 1784. W kilkanaście lat później, w r. 1797, Brenna z rozkazu Pawła I przebudował i urządzał dla Stanisława Augusta Pałac Marmurowy w Petersburgu, a po śmierci króla w r. 1798 projektował *castrum doloris* w tymże pałacu i w kościele św. Katarzyny.

Raz jeszcze nawiązał Brenna nić łączącą go z Polską, sprowadzając w r. 1800 do Petersburga dla ozdobienia największego swego dzieła, Zamku Michajłowskiego, pierwszego artystę polskiego, z którym się zetknął w Rzymie, Franciszka Smuglewicza.

W dyskusji prof. dr Kazimierz Michałowski zwraca uwagę na fakt sklejania w Wilanowie już w w. XVIII skorup naczyń starożytnych. Ta pracownia, założona z inicjatywy Stanisława Kostki Potockiego, była bodaj że najstarszą na świecie pracownią restauratorską w dziedzinie archeologii. Liczne w Wilanowie falsyfikaty naczyń starożytnych to może imitacje naczyń autentycznych, wykonane na zlecenie Stanisława Kostki Potockiego. Przypuszcza, że w cytowanej przez dra Lorentza tece *Le antiche camere delle terme di Tito* znalazłyby się może także inne rysunki i wskaźniki współpracy Smuglewicza z Brenną. Zapytuje, czy w dekoracji ściennej Natolina nie należałoby się dopatrywać symboliki w odniesieniu do osób, dla których ta dekoracja została wykonana.

Ks. doc. dr Tadeusz Kruszyński nadmienia, że najdawniejszy w Polsce zbiór waz starożytnych był w posiadaniu królowej Bony.

Dr Kazimierz Buczkowski podkreśla znaczenie ogrodu natolińskiego: jest to ciekawy przykład ogrodu angielskiego, w którym kontemplacyjny styl jest zaakcentowany.

Prof. dr Stanisław J. Gąsiorowski zauważa, że dekoracja pałacu w Natolinie robi wrażenie skombinowanej z różnych źródeł. Przypuszcza, że w Wilanowie nie tylko sklejano, ale i naśladowano naczynia starożytne, bo wynagrodzenie za te prace było wysokie.

Czł. Adam Kleczkowski zaznacza, że epoka, której dotyczy praca dra Lorentza, to epoka Goethego. Znakomity poeta zjechał do Rzymu, będącego podówczas centrum świata, a reminiscencje tej podróży zawiera jego *Italienische Reise*. W starciu się wpływów świata klasycznego z tradycją dawnej sztuki niemieckiej zwyciężył u Goethego antyk, mimo że Boisserée z Kolonii starał się pozyskać go dla gotyku, a oderwać od antyku. Byłoby rzeczą interesującą porównać, jakie wrażenie wywierają Włochy, Rzym i sztuka starożytna na Niemca Goethego a na Polaka Potockiego.

Prof. Gąsiorowski zaznacza, że estetyczna tradycja Winckelmanna jest tradycją niemiecką, natomiast w osobie Stanisława Kostki Potockiego mamy przedstawiciela innej tradycji, bardziej związanej z Rzymem.

Ks. doc. Kruszyński zauważa, że w Assyżu Goethe zainteresował się tylko portykiem starożytnym.

Doc. dr Tadeusz Dobrowolski podkreśla potrzebę opracowania specjalnej monografii Stanisława Kostki Potockiego, który okazuje się nie mniejszym protektorem sztuki, jak Stanisław August.

Odpowiadając na uwagi wypowiedziane w dyskusji, dr Lorentz wyjaśnia, że zreferował tylko część większej pracy. Jeden z jej rozdziałów poświęcony jest parkowi w Natolinie, który projektowała głównie Anna Tyszkiewiczowa. Jest on pośrednio oparty o wzory angielskie. W innych miejscach autor omawia specjalnie sprawę imitowania waz antycznych, zagadnienie gabinetów etruskich itp. Zetknięcie się Potockiego z Goethem uważa za możliwe. Istnieje portret J. H. W. Tischbeina, przedstawiający Goethego na tle Kampanii rzymskiej i podobny portret Potockiego. Jeżeli istnieje między tymi portretami stosunek zależności, to portret Potockiego byłby pierwszy. Nadmienia wreszcie, że zagadnienie stylu Stanisława Augusta należy rozszerzyć, bo usiłowania artystyczno-kulturalne nie opierały się wyłącznie o dwór królewski, ale obejmowały szereg innych osób, jak Czartoryscy czy Stanisław Kostka Potocki.

Posiedzenie z dnia 7 czerwca 1945

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę pt. *Kaplica Boimów we Lwowie.*

Zabytek, obok którego trudno przejść obojętnie, który zaciekawia bogactwem form i który przy bliższym wejrzeniu w szczegóły często rozczarowuje, a jednak w całości swej stanowi dzieło oryginalne, charakterystyczne dla lwowskiej sztuki pierwszej połowy w. XVII. Stworzyła je ambicja bogatego mieszczanina, Jerzego Boima, udekorowała je ponad miarę jego dorobkiewiczowska chęć pokazania światu, na co go jest stać.

Boimowie, których świetność i znaczenie wśród lwowskiego patrycjatu trwa przez cały w. XVII, byli na przemian lekarzami i kupcami. Założycielem fortuny i autorytetu, jakim cieszyli się potomkowie tego rodu, był Jerzy Boim zwany Dziurdzim, pochodzący z Węgier. Jeden członek tego rodu, Michał Boim, jezuita, misjonarz w Chinach, poświęcił się nauce. Jest on jednym z nielicznych w tych czasach orientalistów, autorem pomnikowej pracy o florze chińskiej i innych[1]. Jerzy Dziurdzi Boim utrwalił swe imię budową kaplicy, zwanej niegdyś Ogrojcową.

Architektura kaplicy sama przez się nie przedstawia się szczególnie interesująco. Nieznany autor nawiązuje w niej do typu kaplicy renesansowej, stworzonej w początkach w. XVI w kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu. Typ ten, kaplicy na kwadratowym planie, z kopułą, stał się jednym z najbardziej rozpowszechnionych w architekturze polskiej. Niewielkie rozmiarami budowle centralne, pokryte wysmukłą kopułą z latarnią, przybudowywano zazwyczaj do bocznych naw kościelnych. W tej formie nadawały się one szczególnie na rodzinne kaplice grobowe. Tak założona jest kaplica Buczackich przy katedrze lwowskiej (dziś kaplica Przenajśw. Sakramentu). W promieniu oddziaływania sztuki lwowskiej analogiczną jest też kaplica Sieniawskich na zamku w Brzeżanach.

Zbudowana i przyozdobiona w latach 1607—17, kaplica Boimów, choć w pobliżu katedry lwowskiej stojąca, nie jest jednak, jak inne, włączona w kościół, lecz przystawiona bokiem do jednego z domów kapitulnych. Niegdyś znajdowała się ona w obrębie cmentarza okalającego katedrę, a odpowiednikiem jej po drugiej stronie apsydy katedralnej była wolno stojąca kaplica grobowa rodziny Szolców-Wolfowiczów. Ze szczegółów architektonicznych zwraca uwagę naszą w kaplicy Boimów przejście tamburu kopuły z kwadratu w ośmiobok.

Nie architektura jednak charakteryzuje tę kaplicę, lecz jej plastyczna dekoracja zewnątrz i wewnątrz. Możliwe jest, że budował ją ten, kto ją zdobił. Jak wiemy bowiem rzeźbiarze w. XVI i XVII przyjmowali rolę budowniczych i na odwrót. Mogło tak być i przy wznoszeniu kaplicy Boimów.

Rzeźby fasady kaplicy scharakteryzował Łoziński[2], podnosząc bogactwo, a zarazem eklektycyzm ich motywów, nadmiar szczegółów wchodzących jedne w drugie, brak przy tym odpowiedniego rozmierzenia i liczenia się z przestrzenią, tak że wbrew oczywistym zamiarom

[1] *Polski słownik biograficzny* I, s. 380. [2] Łoziński W., *Sztuka lwowska*, 2. wyd. s. 145—53.

40. Lwów, kaplica Boimów, szczegół z dekoracji kopuły.

Fot. F. Groer, Lwów.

i wbrew zasadom symetrii niektóre elementy dekoracji poprzesuwane wciskają się w inne, zamazując schemat kompozycji. Całość dekoracyjną fasady, wykonaną w gruboziarnistym piaskowcu, określił Łoziński mianem „kaligrafii na bibule".

Energiczny gzyms dzieli fasadę kaplicy na dwie kondygnacje. Pionowo dzielą znów dolną kondygnację cztery, górną zaś dwie kolumny korynckie o płaskim ornamencie. Portalowi w dolnej kondygnacji odpowiada w architektoniczne ramy ujęta w górnej części płaskorzeźba z Zdjęciem z krzyża. Po jej bokach w kartuszach znajdujemy Pochód na Golgotę i Ukrzyżowanie, u dołu we wnękach posągi śś. Piotra i Pawła, a nad bliźnimi oknami w medalionach płaskorzeźby z popiersiami proroków.

Bardziej interesująca niż dekoracja fasady jest dekoracja wnętrza kaplicy Boimów. Przy bliższym w nią wpatrzeniu się stwierdzamy, że rozplanowanie rzeźb dokonane zostało z pewną z góry powziętą myślą, że zawarty w niej jest pewien system symbolów i alegorii, przenośni obrazowych odnoszących się zarówno do intencji fundatorów, jak i do samych ich osób.

Kaplica, mająca służyć na schron grobowy Boimów, tj. Jerzego i Jadwigi oraz ich rodziny w następnych pokoleniach, nazwaną została Ogrojcową od tematu przedstawiającego w głównym ołtarzu modlitwę Chrystusa w Ogrojcu, prawdopodobnie jako symbol Ofiary. Poniżej w predelli znajduje się Ostatnia Wieczerza, w dwóch innych zaś wnękach poszczególne sceny z Ostatniej Wieczerzy, odnoszące się do Judasza i św. Piotra. Ponad sceną w Ogrojcu, w architektonicznym znów ujęciu we wnęce, widzimy grupę o koncepcji mistyczno-teologicznej. U stóp jakby wzgórza, na którym stoi otoczony promieniami Baranek Boży, siedzą, klęczą

41. Lwów, kaplica Boimów, szczegół z dekoracji kopuły.

Fot. F. Groer, Lwów.

i stoją postacie mędrców wpatrzonych w niebo. Dwóch z nich trzyma księgi otwarte z napisami, które dziś odcyfrować trudno. Nad Barankiem unosi się Duch Święty, pod nim wstęga z napisem znów coś miała wyjaśniać. Całość prawdopodobnie oznacza przepowiednie proroków ze Starego Testamentu odnoszące się do Zbawienia ludzkości. Po bokach we wnękach alegoryczne postacie kobiece Sprawiedliwości, Miłosierdzia, Wiary i Wstrzemięźliwości zdają się potwierdzać tę tezę. Nad gzymsowaniem Sąd Ostateczny i Chrystus jako „rex tremendae maiestatis". Nad tą sceną Bóg Ojciec w owalu, nad którym znów na kapitelu kolumny stoi Archanioł Michał z wyciągniętą ręką, z głową w płomienistej aureoli.

Płaskorzeźba z Sądem Ostatecznym i inne ponad nią, tworzące szczyt ołtarza, wchodzą w sferę rzeźb dekorujących wnętrze kopuły i częściowo ją nawet przykrywają. Kopuła ozdobiona jest trzema rzędami koncentrycznie ułożonych kasetonów. Z dolnego kręgu wychyla się ku nam 12 półpostaci Starego Testamentu, w których Łoziński [1] upatrywał portrety wybitnych patrycjuszów z ratusza lwowskiego (fig. 40). Ponad nimi w drugim kręgu na przemian Ojcowie Kościoła w liczbie pięciu i aniołowie trzymający symbole Męki Pańskiej. W ostatnim, najwyższym kręgu na przemian znów aniołowie z rozdzielonym pomiędzy nich, trzymanym na wstęgach w poszczególnych słowach napisem: Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus, Deus Sabaoth oraz kartusze o typie dekoracyjnym niderlandzkim z rozetami w pośrodku (fig. 41).

Całość zamyka płaskorzeźba w latarni kopuły z przedstawieniem Trójcy Świętej, z ośmiu pod nią na ścianach latarni puttami, ze wstęgami głoszącymi: Gloria in excelsis Deo.

Koncepcja całości tchnie spekulacją teologiczną. Wymyślił ją nie fundator Jerzy Boim, ani artysta, który kaplicę dekorował, lecz ktoś duchowny z grona przyjaciół rodziny, którego

[1] Łoziński *o. c.* s. 151.

Boim się radził. Był nim niewątpliwie ks. Walenty Wargocki, kanonik kapitulny i dziekan lwowski, a zarazem przyjaciel Jerzego Boima, za którego duszę Boim polecił w testamencie odprawiać w kaplicy msze żałobne [1]. Związki ks. Wargockiego z kaplicą Ogrojcową zaznaczają się także tym, że w testamencie swym przekazał on na uposażenie kaplicy kwotę 300 zł. Że zaś ks. Wargocki zmarł pierwej (1610) niż Jerzy Boim, przeto do rąk tego ostatniego suma powyższa, prawdopodobnie jeszcze przed wykończeniem kaplicy, została wypłacona [2]. W ks. Wargockim [3] upatrujemy autora teologicznej myśli, jaką tchnie system dekoracji kaplicy Boimów. Stworzony przez niego program dekoracji kaplicy był jednak zbyt szeroki i ks. Wargocki zbyt wiele chciał w nim zawrzeć, by w realizacji, w szeregu przedstawień obrazowych, myśl ogólna w nich zawarta mogła się narzucać widzowi. Raczej należy stwierdzić, że nie została ona przedstawiona zbyt jasno. Z zestawienia płaskorzeźbionych scen można wysnuć wniosek, że szło o podkreślenie jako głównych momentów: przewidywań odkupienia ludzkości w Starym Testamencie i ich ziszczenia się w Nowym Testamencie w symbolu Ofiary i Ostatniej Wieczerzy, a wreszcie Sądu Ostatecznego, jako zamknięcia całości myśli, przedstawionych w całym cyklu rzeźb.

Jest tych dekoracji tyle, że w najogólniejszym ich opisie pominęliśmy całe mnóstwo oddanych w płaskorzeźbie scen po obu stronach głównej sceny w Ogrojcu, stanowiącej środek ołtarza. Jest tam jeszcze i Ukrzyżowanie i Złożenie do grobu, Zmartwychwstanie i Wniebowstąpienie. Są dalej patronowie Boimów, św. Jerzy i św. Jadwiga, patronka żony Jerzego. Prócz dekoracji ornamentalnej, gzymsów i fryzów, wszelkie wolne miejsca, zapełnione zostały główkami uskrzydlonymi aniołków, kariatydami z postaci biblijnych i alegorycznych. We wszystkim przejawia się ów tak znamienny w sztuce flamandzkiej „horror vacui" nie pozwalający na pozostawienie najmniejszej nawet przestrzeni nie pokrytej jakimś tworem dłuta czy pędzla. Istna profuzja rzeźb, zwłaszcza we wnętrzu kaplicy, utrudnia zorientowanie się w systemie dekoracyjnym, nie pozbawionym myśli przewodniej, nie łatwej jednak do uchwycenia. W rzeźbach ołtarza kaplicy Boimów widać przy tym gdzieniegdzie ślady polichromii o barwach zdecydowanych, niebieskiej, zielonej, żółtej. W czasie, kiedy polichromia pokrywała całość rzeźby, musiała ona przypominać we wzajemnym zestawieniu koloryt majolikowych dzieł plastyki warsztatu Robbiów, jeśliby je pozbawić można glazury.

Wrażenie dekoracji kaplicy Boimów mówi o jednolitości nie tylko tematowej ze względu na połączenie w niej wielu przedstawień plastycznych we wspólną im wszystkim myśl teologiczną. Jednolitość jest także formalna w rozumieniu jednolitości stylu, i to stylu barokowego. Każda z poszczególnych rzeźb dekorujących kaplicę stylowo odpowiada innym, wszystkie zdają się pochodzić z jednego czasu. Całość tchnie duchem baroku, pojętego malowniczo i dekoracyjnie. Żaden z utworów plastyki składających się na dekorację kaplicy nie przygłusza innych i swymi walorami artystycznymi nie wybija się na czoło. Najmniej może walorów posiada zajmująca miejsce centralne płaskorzeźba z przedstawieniem Chrystusa modlącego się w Ogrojcu. A jednak przy bliższym wpatrzeniu się w całość przychodzimy stopniowo do odróżnienia w niej kilku rąk i kilku indywidualności artystycznych, które musiały współdziałać w wykonaniu całości dekoracji.

Kaplica powstała w latach 1607—17 [4]. Materiały archiwalne [5] podają dokładnie uposażenie kaplicy przez Jerzego Boima i później przez jego sukcesorów, przemilczają jednak nazwiska wykonawców kaplicy. Pociągnięcie ścisłej granicy między dziełem jednej ręki a drugiej nasuwa jednak trudności, gdyż różne szczegóły łączą się w całość, składają się na wrażenie ogólne bardziej wyrównane i jednolite. Z tego powodu problem autorstwa dekoracji kaplicy Boimów przedstawia się w sposób dość skomplikowany. Łoziński [6] uważał za głównego rzeźbiarza Hanusza Szolca oraz przypuszczał, że prócz Szolca pracował przy tym cały szereg podrzędnych wykonawców. Za autora dekoracji kopuły oraz alabastrowego epitafium rodziny Boimów wewnątrz kaplicy uważał Łoziński Jana Pfistera [7]. Tego samego mniemania był Przypkowski [8].

[1] Arch. Kapit. we Lwowie, rps 58. Zob. także Pirawski T., *Relatio status almae Archidioecesis Leopoliensis*, ed. C. I. Heck, Lwów 1893, s. 83. [2] Pirawski *o. c.* s. 73. [3] Arch. Kapit. we Lwowie, rkps K 123, p. 31. [4] Zimorowicz J. B., *Pisma do dziejów Lwowa odnoszące się*, wyd. K. Heck. Lwów 1899 s. 169. [5] Arch. Kapit. we Lwowie, rps 58. [6] Łoziński *o. c.* s. 153. [7] Tamże. [8] Przypkowski T., *Jan Pfister* (Prace KHS V, s. XII bis).

42. Lwów, kaplica Boimów, szczegół z dekoracji kopuły.

Fot. F. Groer, Lwów.

Baczniejsze przyjrzenie się zarówno rzeźbom fasady, jak i wnętrza kaplicy stwierdza różnice, jakie zachodzą z jednej strony między dekoracją plastyczną fasady głównej, z drugiej zaś strony dekoracją gzymsu i fryzu od strony ul. Halickiej i apsydy katedralnej. We wnętrzu kaplicy uderza różnica stylu dekoracyjnego i samego wykonania rzeźb ołtarza głównego z jednej strony, a rzeźb wnętrza kopuły z drugiej strony. Charakterystyczne jest, że najbardziej reprezentacyjne części zarówno fasady, jak i wnętrza kaplicy, tj. jej ołtarza, są na ogół słabsze, skomponowane gorzej i zdradzają rękę mniej zdolną i mniej staranną. Górują nad nimi natomiast rzeźby zamieszczone na miejscach pośledniejszych, mniej dostępnych oku. Wyjaśnienia tego, jakby się zdawało, paradoksalnego stanu rzeczy należy szukać w szczegółach na pozór luźno ze sobą związanych, których dostarczają nam lwowskie akty miejskie.

Wyraźnego stwierdzenia przypuszczenia, że głównym dekoratorem kaplicy Boimów był Hanusz Szolc, nie znajdujemy w aktach. Szczegół uboczny, a jednak znamienny, zdaje się popierać ten domysł. W r. 1615 [1] zaskarżył Hanusz Szolc dwóch swych pomocników, Daniela i Hanusza Bloków, którzy zuchwale jemu, mistrzowi, cechowemu śmieli urągać, iż więcej od niego w rzeźbie umieją. Jeżeli zatarg między Szolcem a braćmi Blokami, członkami znanej rodziny wędrujących po krajach Północy rzeźbiarzy i kamieniarzy nazwiskiem von den Blok [2], powstał z powodu ich wzajemnej współpracy, to bliskie byłoby przypuszczenie, że

[1] Arch. m. Lwowa, Cons. 25, s. 1281: H. Hanusius Scholc sculptor et Daniel atque Hanusius Blok artificii sculptorii socii citati... occasione improperii et ignominiae eidem actori obiectae, quasi non sit tam probus et dignus artificio, quam iidem citati. [2] Thieme-Becker, *Allg. Lexikon d. bild. Kunstler*, IV, 121. Rodzina ta, pochodząca pierwotnie z Malines (Mecheln), pisała się prawdopodobnie przedtem van dem Blocke; zob. Gurlitt C., *Andreas Schlüter*, Berlin 1891, s. 11.

43. Lwów, kaplica Boimów, belkowanie od strony ulicy Halickiej.
Fot. F. Groër, Lwów.

współpraca ta dotyczyła kaplicy Boimów. Wyjaśniałoby to zarazem fakt, że istotnie w reprezentacyjnych częściach fasady, zarówno jak i wnętrza kaplicy, znajdujemy rzeźby gorszej ręki, gdyż wykonanie bardziej reprezentacyjnych części zastrzegł sobie majster Hanusz Szolc, w częściach zaś podrzędnych znaczeniem dla zespołu dekoracyjnego znajdujemy rzeźby lepsze, które można by przypisać dłutu czeladników Daniela i Hanusza Bloków. Porównanie jednych i drugich rzeźb potwierdza słuszność wyrażenia się jednego z braci Bloków, którym Szolc uczuł się dotkniętym.

Większa część rzeźb, stanowiących całość dekoracji kaplicy, zdaje się być ręki Hanusza Szolca. Naiwna prostota, sztywność figur, słabe wyczucie perspektywy, przy pewnym jednak zmyśle malowniczości, to cechy rzeźb ołtarza głównego, wykonanych przez mistrza, o którym tylko to wiemy, że do Lwowa przybyć miał z Buska, jako tamtejszy mieszkaniec[1]. Na dziełach ręki Hanusza Szolca zaciążyła współczesna plastyka niemiecka. Sztuce jego brak umiaru, jest w niej zato pewna rubaszność, skłonność do deformacji, przy znacznej niekiedy zdolności do charakterystyki postaci (fig. 42). Zaznacza się też pewna skłonność do stylizacji. Charakterystyczny jest pod tym względem sposób, w jaki autor formuje obłoki na niebie w kształcie leżącej litery „S" lub wężykowatych, obok siebie kładzionych wałeczków, ujętych nie naturalistycznie, lecz abstrakcyjnie. Tak pojęte obłoki widzimy nad głową Chrystusa i śpiących apostołów w scenie w Ogrojcu, w ołtarzu kaplicy. Podobne obłoki powtarzają się na fasadzie kaplicy Boimów, w Zdjęciu z krzyża, zamieszczonym na tle okna w tamburze pod kopułą.

[1] Wzmiankę o Hanuszu Szolcu, jako przebywającym we Lwowie w r. 1655, zawiera zapisek w aktach miejskich Arch. m. Lwowa, Cons. 25, p. 1281. Wiadomość, że był to „incola Buscensis" pochodzi z r. 1618 i zawarta jest w aktach wójtowskich (Adv. 18).

Ręce Daniela i Hanusza von den Bloków przypisać przyjdzie te rzeźby, które nie mieszczą się w ramach scharakteryzowanej powyżej twórczości Hanusza Szolca, a których nie możemy także przypisać ręce Pfistera. Będą to prawdopodobnie dekoracyjne głowy uskrzydlonych aniołków, umieszczone w kapitelach pilastrów na fasadzie kaplicy od strony ul. Halickiej (fig. 43), oraz niektóre putta wewnątrz kaplicy, o twarzach dołem szerokich, o policzkach jakby obwisłych, wywierające wrażenie poniekąd groteskowe. Do nich należy także stojący na szczycie konstrukcji ołtarzowej Archanioł Michał (fig. 42), postać ze wszystkich może najbardziej groteskowa, nie pozbawiona pewnego rozmachu i fantazji, lecz ujęta ze strony prawie komicznej. W postaci tej widać rękę plastyka jakby kształconego na wzorach groteskowych, fantazyjnych kreacji C. Florisa, Colijna i de Vriesa. Duch swawolnych koncepcji niderlandzkich twórców ornamentów wniesiono tu w przedstawienie całości o myśli zasadniczo teologicznej. Wyraz naiwności w twarzach puttów, czy napół komiczny grymas twarzy innych głów, jak np. głowy szatana u stóp Michała Archanioła stojącego na gzymsie pod kopułą, sąsiaduje tu z poważnie ujętą półpostacią Chrystusa ukazującego swe rany, w jednym z kasetonów kopuły. W tych szczegółach, jak niemniej w figuralnych, wypełnionych półpostaciami aniołów, głoszących chwałę Pańską i na przemian ornamentalnymi kartuszami wypełnionych kasetonach najwyższego kręgu dekoracji kopuły upatrujemy rękę niderlandzkiego pochodzenia dekoratorów, von den Bloków. Im też przypisać przyjdzie zapewne dekorację zewnętrznego fryzu kaplicy od strony ul. Halickiej, w której ornamentalne i figuralno-groteskowe szczegóły (fig. 43) przypominają również twórczość niderlandzkich dekoratorów. Jednymi z takich są też pełne znamion twórczej swobody, duchem niderlandzkich ornamentalnych koncepcji tchnące, w drzewie rzeźbione świeczniki (fig. 44) na ścianie obok ołtarza, o bogatej dekoracji, ze zwisającymi festonami owoców, o postaciach aniołków trzymających świeczniki, maszkaronach itp.

Co w tych dekoracyjnie pojętych utworach plastyki można by przypisać Danielowi, co zaś Hanuszowi von den Blokowi, na to trudno dać odpowiedź. Jeden z von den Bloków mógł stać wyżej od drugiego. Obaj posiadali wyższą od Szolca kulturę artystyczną, lepsze wyszkolenie i poczucie pewnej twórczej swobody, której brakło Szolcowi. W pracach ich ręki widzimy wyższy poziom artystyczny, cechuje je umiejętność organicznego związania dekoracji z architekturą, podczas kiedy u Szolca widzimy raczej pokrycie elementów architektonicznych dekoracją plastyczną.

Patrząc na przypuszczalne dzieła ręki Szolca z jednej, a Bloków z drugiej strony, możemy zrozumieć, w czym leżała cała różnica, a zarazem przedmiot sporu między nim a jego pomocnikami, sporu opartego na poczuciu wyższości Hanusza i Daniela von den Bloków nad Szolcem. Hanusz Szolc w sporze wytoczonym przeciw Blokom przed lwowskimi władzami miejskimi mógł im przeciwstawić tylko swój formalny autorytet mistrza cechowego, który jego zdaniem nie wyzwoleni czeladnicy w myśl cechowych ustaw winni byli uszanować. Nie mógł im jednak przeciwstawić wybitniejszych walorów swej sztuki, która w naszych dziś oczach, przy całym bogactwie form, wydaje się jednak wykonana dłutem grubym, pozbawionym jasności kompozycji.

Nie mamy niestety żadnej wiadomości o innych dziełach Daniela i Hanusza von den Bloków. Pierwszego z nich nie podobna identyfikować z tego samego imienia i nazwiska malarzem [1], czynnym w tym czasie w Niemczech, lecz obu, Daniela i Hanusza, raczej należy może łączyć z tą gałęzią rodziny Bloków, którzy, jak Abraham, Izak, Dawid i Wilhelm tego nazwiska, osiedli byli czas dłuższy i wykonywali swój zawód zarówno w zakresie architektury jak i rzeźby w Gdańsku i zapewne stamtąd wzywani byli do innych miast w Polsce. W jakim stosunku pokrewieństwa do wyżej wymienionych stali Daniel i Hanusz Blokowie, dojść trudno. Poza Lwowem o nich nie słyszymy, a i we Lwowie działalność ich zdaje się być tylko epizodyczna.

Lecz w całości dekoracji kaplicy współdziała jeszcze inna ręka, lub może raczej jeszcze drugi obok Hanusza Szolca zatrudniającego von den Bloków warsztat, którego kierownik i mistrz górował sztuką swą nad poprzednimi plastykami-dekoratorami. Był nim Jan Pfister.

[1] Thieme-Becker *o. c.* IV, s. 121—4; Cuny G., *Danzigs Kunst und Kultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1910, s. 125.

Czym Pfister przyczynił się do stworzenia całości, jaką przedstawia kaplica Boimów, do tego dochodzimy drogą okólną. Zestawione ze sobą niektóre postacie, zamieszczone w kasetonach kopuły tej kaplicy, z postaciami grobowców kampianowskich dają nam wskazówkę, w których rzeźbach kaplicy Boimów upatrywać można rękę Pfistera. I tak, św. Augustyn w jednym z kasetonów tej kaplicy jest w typie i fakturze podobny do św. Łukasza w owalnym medalionie jednego z nagrobków kampianowskich. Podobnie bliscy sobie są św. Grzegorz z kasetonu kopuły kaplicy Boimów i św. Marek w owalnym medalionie kaplicy Kampianów. Postacie te, i inne analogiczne stwierdzają udział tego samego mistrza w dekoracji jednej i drugiej kaplicy, mówią o jego stylu i fakturze w zakresie rzeźby figuralnej. Zarówno Łoziński, jak też i Przypkowski przypisują dłutu Pfistera najlepsze z rzeźb kaplicy Boimów.

44. Lwów, kaplica Boimów, świecznik rzeźbiony w drzewie.
Fot. F. Groër, Lwów.

Surowe, energiczne a pełne powagi ich twarze przywodziły Łozińskiemu [1] na myśl, że w nich Pfister sportretował współczesnych sobie patrycjuszów spośród lwowskiego mieszczaństwa. Różnice jednak w rzeźbach pierwszego i drugiego kręgu kasetonów w kopule kaplicy są znaczne i w nich zaznacza się zapewne różnica ręki samego Pfistera i innych wykonawców spośród pracowników jego warsztatu. W trzecim, najwyższym kręgu, w którym aniołowie głoszący chwałę Boską i kartusze z fantazyjnymi ornamentami (fig. 41) na przemian wypełniają kasetony, upatrywaliśmy raczej znów rękę Daniela i Hanusza von den Bloków.

Na ogół ręka Pfistera zaważyła na stworzeniu całości dekoracji kaplicy Boimów, lecz sama przez się nie nadała jej piętna swej twórczości.

W luźnym tylko związku z całością dekoracji kaplicy pozostaje zamieszczone na jednej z jej ścian epitafium, poświęcone zmarłym członkom rodziny Jerzego Boima. O pomniku tym, wykończonym w alabastrze przez „nieboszczyka pana snycerza", mówi wzmianka w testamencie Pawła Boima z r. 1642.

[1] Łoziński *o. c.* s. 151.

Sztuczną konstrukcję architektoniczną, składającą się z piętrzących się, luźnie ze sobą powiązanych gzymsów i konsol obsiadły, jakby stado szpaków czy gołębi, klęczące postacie członków rodziny Boimów. Pomysł ten przypomina groteskowe kompozycje Cornelisa Florisa, dla których stelaż stanowiły podobne, architektonicznie nieuzasadnione konstrukcje. Ośrodek całości nagrobka stanowi Pietà, po której dwóch stronach klęczą główne postacie rodziny Boimów, Jerzy, zwany Dziurdzim, i Jadwiga z Niżniowa, jego żona. Inne postacie młodszych członków rodziny Boimów, wszystkie ze złożonymi do modlitwy rękami, w miarę umieszczenia ich na gzymsach wyżej ku górze wysuniętych są coraz mniejsze, jakby artysta chciał ich uczynić bliższymi niebu, lub starał się zwiększyć perspektywę. W alabastrowych figurach epitafium Boimów mamy przed sobą lwowskich mieszczan w ich charakterystycznych strojach. Niektórzy z nich, jak Jerzy Dziurdzi Boim lub jego żona czy też wyżej klęczący Paweł Boim, to typy wyraziste, pełne powagi portrety przedstawicieli patrycjatu mieszczańskiego. Sama Pietà stanowiąca grupę środkową epitafium, dokoła której grupują się postacie członków rodziny Boimów, pełna jest barokowego ruchu, zarówno w postaci zmarłego Chrystusa jak i Bolesnej Matki Boskiej. Trójkąt, który tworzą te dwie postacie, świadczy o świadomości zasad kompozycji ich autora.

Lecz porównanie z innymi pracami Pfistera każe nam przypuścić, że w tym epitafium znaczna część figur nie wyszła spod dłuta Jana Pfistera ojca. Może rzeźbił je pod jego kierunkiem syn, Jan Pfister iunior, który również poświęcił się snycerstwu. W małych figurkach członków rodziny Boimów, rzeźbionych na jedną modłę, zbyt wiele widzimy monotonii i schematu, zbyt mało indywidualności starego Pfistera.

Mimo że dekoracja kaplicy Boimów jest dziełem zbiorowym, mimo lepszych i gorszych rzeźb, które się na nią składają, całość dekoracji, i właśnie ona, nie zaś architektura kaplicy, czyni z niej dzieło oryginalne i charakterystyczne, jedyne tego rodzaju w dziejach sztuki Lwowa. Mimo różnorodności motywów i różnicy rąk wykonawców, kaplica Boimów ma swój własny wyraz jako dzieło sztuki, w szczegółach nieraz grube, lecz o stylowym ujęciu znamiennym dla ducha epoki i smaku artystycznego panującego we Lwowie w pierwszej połowie w. XVII. Należy ona do tych zabytków, które charakteryzują sztukę lwowską i składają się na wyraz artystyczny miasta. Porównywanie jej z zabytkami obcymi, jak Certosa di Pavia czy Cartuja w Granadzie, równie przeładowanymi dekoracją, o wiele zresztą wspanialszymi i wyżej artystycznie stojącymi, nic by tu nie mówiło. Kaplicę Boimów oceniać należy na tle dziejów o wiele skromniejszej sztuki Lwowa, będącej zdala od wielkich szlaków, którymi szedł rozwój sztuki na Zachodzie. Wyrosła ona na podłożu społecznym dumy i chęci błyszczenia lwowskiego mieszczaństwa początków w. XVII, reprezentowanej w osobie Jerzego Boima, jednego z najwybitniejszych ówczesnych patrycjuszy miasta, w połączeniu ze związanym z nim węzłami przyjaźni kanonikiem katedralnym ks. Wargockim, autorem programu teologicznego dekoracji plastycznej, który dumną myśl Boima starał się ubrać w szatę pobożności w dziele mającym służyć chwale Bożej. Te intencje mieli wyrazić plastycznie artyści-rzemieślnicy, więc Hanusz Szolc, niemieckiego pochodzenia, lecz we Lwowie zadomowiony i wyrosły w jego środowisku rzeźbiarz, który dogadzając Boimowi starał się aż przesadzić w bogactwie dekoracji, w jakiej lubował się patrycjusz lwowski, stykający się ustawicznie w stosunkach handlowych ze Wschodem muzułmańskim i jego dekoracyjnymi tendencjami w sztuce. Inne tendencje reprezentowali współpracownicy Szolca, wędrowni artyści Blokowie, kształceni na wyższych, niderlandzkich wzorach sztuki dekoracyjnej. Stąd też poczucie wyższości czeladników nad mistrzem i konflikt ich z Szolcem. Pojęcia lokalne, lwowskie, zetknęły się tu z wyższymi pojęciami sztuki Zachodu w osobach różnych tendencjami wykonawców, Szolca i Bloków. W decydującej fazie prac nad dekoracją kaplicy przybył do nich nadto jeszcze jeden plastyk — Jan Pfister. Syntezą tych wchodzących w grę różnorodnych czynników jest kaplica Boimów, mimo to zadziwiająco jednolita w swej barokowej, ku dekoracyjności skierowanej całości.

W dyskusji zaznacza czł. Adam Kleczkowski, że tradycyjna wymowa nazwiska Boim jest może niesłuszna, należałoby raczej wymawiać Bōm, bo „oi" jest często w ortografii niemieckiej równoznaczne z „ö". Boimowie mogliby pochodzić z Czech. Nazwiska Pfister i Szolc są południowo-, względnie środkowoniemieckie, natomiast nazwisko Blok ma charakter

północnoniemiecki, względnie holenderski. W w. XVII wpływ holenderski staje się ogólny. Np. na Śląsku istnieją wtedy dwie szkoły poetyckie — obie pod wpływem holenderskim.

Czł. Feliks Kopera przypomina, że w Krakowie w okresie późnego renesansu działa lwowski rzeźbiarz van Hutte-Czapka.

Dr Jerzy Szablowski zauważa, że kopuła kaplicy Myszkowskich u dominikanów w Krakowie jest analogicznie przyozdobiona popiersiami w kasetonach, jak kopuła kaplicy Boimów.

Czł. Mańkowski dodaje, że wpływy niderlandzkie od połowy w. XVI coraz silniej pojawiają się w Krakowie. Ciekawymi przyczynkami do stosunków Polski z Niderlandami są podróż królewicza Władysława do Niderlandów i fakt, że Stanisław Koniecpolski uczy się sztuki wojennej w Holandii.

Współpracownikami Komisji Historii Sztuki zostali wybrani dr Stanisław Lorentz, docent Uniwersytetu Warszawskiego, naczelny dyrektor muzeów i ochrony zabytków w Ministerstwie Kultury i Sztuki, dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie, oraz dr Tadeusz Przypkowski w Jędrzejowie.

Posiedzenie z dnia 28 czerwca 1945

Czł. Władysław Tatarkiewicz przedstawił pracę pt. *Dwa baroki, krakowski i wileński.* Praca ta ukazała się w niniejszym tomie, s. 183—224.

Czł. Tadeusz Mańkowski zapytuje, czy barok wileński, tak smukły, tak „gotycki", jest istotnie tak włoski, jak twierdzi autor, czy Północ nie oddziałała tu w silniejszym stopniu. Granica wpływów Północy i Południa inaczej się przedstawia w architekturze, inaczej w rzeźbie. Zapytuje dalej, czy Piemont był istotnie tak bezwzględnie decydującym środowiskiem dla Wilna, bo Piemont działał i na Rzym, mógł więc działać i pośrednio poprzez Rzym. Sądzi, że należałoby zwrócić uwagę i na wpływy znad jezior włosko-szwajcarskich.

Ks. doc. dr Tadeusz Kruszyński dopatruje się w nazwisku architekta Glaubitza podkładu słowiańskiego.

Czł. Tatarkiewicz dodaje, że zdaje sobie sprawę z tego, iż z zabytków Krakowa i Wilna wybrał niektóre i uznał je za typowe, sądzi jednak, że wolno było tak postąpić, że jedne zjawiska wolno uważać za bardziej charakterystyczne, niż inne. Co do wpływów piemonckich, nie potrafi na razie wskazać drogi, którą one dotarły do Wilna, stwierdza tylko ich obecność w tym mieście. Dotarcie wpływów Piemontu tak daleko na północ świadczy o żywotności tego środowiska w okresie późnego baroku i o aktualności form artystycznych w tym środowisku występujących, bez względu na to, czy je tam przeszczepił bezpośrednio jaki Włoch, czy też dotarły one tam drogą pośrednią, np. poprzez ryciny.

Posiedzenie z dnia 12 lipca 1945

Prof. dr Stanisław J. Gąsiorowski przedstawił pracę pt. *Teoria badania archeologicznego*, część II, eksplikacja i synteza.

Część I swojej Teorii badania archeologicznego, zawierającą obserwację i analizę oraz klasyfikację zjawisk archeologicznych, zreferował autor na posiedzeniu Komisji Historii Sztuki 17 czerwca 1939[1]. Obserwacja analityczna i klasyfikacja stanowią dwie pierwsze fazy procesu badawczego archeologii (badania sztuki i kultury materialnej) i są przygotowaniem badanego materiału do ostatniej fazy badania, mianowicie do eksplikacji, co jest tematem tej części pracy. Celem eksplikacji jest już poznanie zjawisk względnie grup zjawisk, a mianowicie dojście do odpowiedzi na trzy pytania: 1) dlaczego zjawisko powstało; 2) jak powstało i jak istniało, 3) jaki był jego skutek względnie cel, czyli idzie w eksplikacji o ustalenie 1) przyczyn, 2) okoliczności i 3) skutków, tj. funkcji zjawisk. Eksplikacja zmierza przeto do określenia wewnętrznej strony zjawisk, ich istotnego sensu. Autor omawia tu pojęcia, przy pomocy których przeprowadzamy badanie, i dochodzi do prowizorycznej definicji eksplikacji, twierdząc, że polega ona na wykryciu przyczyn, okoliczności i skutków zjawisk przy pomocy wszel-

[1] Zob. streszczenie na str. 295—8 niniejszego tomu.

kich możliwych metod badawczych. Następnie omawia materiał eksplikacyjny, którym są nie tyle same fakty, co raczej stosunki między nimi, mianowicie aspekty zjawisk: 1) materiałowo-techniczne, 2) morfologiczne, 3) psychologiczne (estetyczne i pozaestetyczne), 4) społeczne i procesu kulturowego. Naczelną zaś kategorią badania jest forma. Kryteriami eksplikacji jest kilka serii pojęć; podstawę stanowi seria obserwacyjno-analityczna (materiał, technika, forma, motyw, ilość, jakość — zob. część I) i seria klasyfikacyjna, ale właściwe eksplikacji są trzy pojęcia: koncepcja, styl i funkcja dla sztuki i inwencja, styl i funkcja dla kultulry materialnej. Autor po przeprowadzeniu dłuższej analizy utożsamia pojęcie koncepcji z pojęciem przyczyny głównej dzieła sztuki. Istnieje jeszcze czwarta seria pojęć pomocniczych, pochodnych głównie z pojęcia stylu (np. linearyzm, malarskość, malowniczość itd.). Autor szuka związku między poszczególnymi kategoriami eksplikacji i ich seriami, tak w zakresie sztuki, jak kultury materialnej, oraz wykazuje, że można te pojęcia hierarchizować, przy czym musi się jednak wprowadzić jeszcze jedno ważne kryterium, zajmujące odrębne stanowisko w badaniu wobec wymienionych, mianowicie pojęcie wartości (artystycznej) zjawisk. Badanie archeologiczne rozdziela się tu z konieczności jeszcze bardziej wyraźnie na dwie drogi: badania artystycznego i ergologicznego. Temat wartościowania stanowią przede wszystkim cztery elementy: 1) styl, 2) forma, 3) technika, 4) materiał, a więc wartościujemy w odwrotnym porządku, niż dotąd badaliśmy zjawiska. Sąd o wartości ma zaś na celu zdeterminowanie naczelnego elementu każdego dzieła sztuki, tj. jego istoty estetycznej, ale także jego znaczenia indywidualnego i społecznego. Autor twierdzi, że sąd o wartości nie może istnieć, jeśli nie ma skali wartości, czego konsekwencją jest potrzeba oparcia się w nim o porównanie. Sąd o wartości jest krytyczną selekcją na mocy porównania faktów artystycznych między sobą, mającą na celu zdeterminowanie jakości estetycznej twórczych elementów w dziele sztuki. Kryteria tego sądu wyprowadzamy z głównych elementów dzieła sztuki, a mianowicie: z materiału — kryterium jakości materiałowej; z techniki — kryterium umiejętności technicznej; z formy czyli konstrukcji — kryterium harmonii elementów formalnych dzieła sztuki; z pojęcia stylu — kryterium jasności czyli przejrzystości stylowej; z koncepcji (identyfikowanej przez autora z przyczyną) — kryterium oryginalności koncepcji. Prócz tego z podanej definicji sądu o wartości wnioskujemy o znaczeniu dla niego funkcji pozaestetycznych dzieła sztuki, przy czym autor przyjmuje, że np. funkcja religijna utworu artystycznego może wpływać na znaczenie estetyczne tego dzieła. Osobno są omówione opinie o dziełach sztuki (współczesnych i potomnych fachowców, tłumu, elity itd.). Wreszcie autor ustala stosunek poszczególnych kryteriów naukowych do siebie, dochodząc do postulatu metodologicznego: wartość artystyczną określamy porównawczo przez zastosowanie wszystkich kryteriów, jakoteż omawia rolę tematu i zagadnienie stopnia obiektywizmu sądu o wartości, a w końcu dyskutuje nad sądem o wartości wytworów kultury materialnej i utworów okazjonalnych[1]; wyprowadza tu dodatkowe kryterium zgodności między celem a funkcją utworu ergologicznego.

W dalszych rozdziałach jest przedyskutowana rola hipotez w badaniu archeologicznym, a w szczególności warunki, którym hipoteza musi czynić zadość, następnie zaś zagadnienie teorii jako zespołu sądów, mających dać całkowitą eksplikację badanych faktów i grup faktów, aż do największych zespołów, tj. kompleksów kulturowych czy nawet całego procesu dziejowego; omówione zostały tu elementy teorii, kryteria jej prawdziwości i znaczenia dla nauki. Teoria jako systematyczna konstrukcja prowadzi w końcu do syntezy, częściowej czy ogólnej. Celem syntezy jest ujęcie wszystkich stosunków między zjawiskami pod każdym względem; jest ona zespołem sądów determinujących istotne czynniki procesu kulturowego i uogólniających ich rolę, przy czym stosunki przyczynowo-skutkowe mogą być w cywilizacji ujęte syntetycznie tylko w przybliżeniu; stąd wielka rola eliminacji niepotrzebnego balastu podrzędnych faktów i wielkie znaczenie umiejętnej krytyki i selekcji.

W dwóch ostatnich rozdziałach rozważa autor problematyczność poznania sztuki i kultury materialnej, tak z punktu widzenia pól badań, jak subiektywizmu badacza, jego psychiki, doświadczenia naukowego, jego historiozofii, świadomej czy nie świadomej, jego filozofii itd., oraz używanych przez niego metod.

W dyskusji czł. Władysław Tatarkiewicz podkreśla doniosłość rozprawy prof. Gąsiorowskiego, gdy idzie o zagadnienia terminologiczne i metodologiczne, co do których pa-

[1] Zob. Gąsiorowski S. J., *Le problème de la classification ergologique* (Bull. Intern. de l'Acad. Pol. Nro Suppl. 1, 1936).

nował nieuzasadniony spokój. Tak np. zagadnienie przyczyny: czy odnośnie do dzieła sztuki ma wyjaśnić, dlaczego istnieje, czy też dlaczego jest takim, jakim jest. Albo co do stylu: czy go tworzy i narzuca artysta, a społeczeństwo się do tego dostosowuje, czy też jest przeciętną, wynikającą z ogólnego smaku artystycznego społeczeństwa. Albo niemożność postawienia absolutnych kryteriów artystycznych. Albo różnica między wartością artystyczną a wartością estetyczną: np. oryginalność nie jest wartością estetyczną, lecz artystyczną. Oto przykłady doniosłych zagadnień, poruszonych przez prof. Gąsiorowskiego.

Czł. Adam Kleczkowski podkreśla precyzyjne postawienie rzeczy u prof. Gąsiorowskiego, dążenie do stworzenia systemu filozoficznego bez czczej logistyki oraz ważność ustalenia słownictwa danej nauki.

Doc. dr Kazimierz Bulas solidaryzuje się z autorem co do tego, że nie można stwarzać recept na robienie pracy naukowej. Podnosi potrzebę ujednostajnienia znaczenia wyrazu „styl" i oddzielenia go od techniki. Podkreśla ważność zagadnienia współpracy społeczeństwa z artystą i zapytuje, jaką rolę wyznacza autor czynnikowi etnicznemu.

Czł. Tadeusz Mańkowski prosi o wyjaśnienie, dlaczego autor, odżegnując się od socjologii, daje określenie stylu właśnie na podstawie socjologicznej.

Prof. Gąsiorowski zgadza się z poglądem czł. Tatarkiewicza, że pojęcie przyczyny nie jest jednoznaczne, ale mimo to nauka musi się starać o kauzalizm. Co do istoty stylu, skłaniałby się raczej do postawienia rzeczy tak, że twórca dostosowuje się do społeczeństwa, a nie na odwrót; mimo wszystko stylem jest jakaś wspólna atmosfera duchowa danego czasu. Nawet genialny twórca stylu jest uwarunkowany przeszłością. Kryteria oceny są oczywiście względne: dla jednego np. człowieka jakiś szczegół może się z harmonii wyrywać, dla drugiego może być harmonijnym. Co do czynnika etnicznego jest usposobiony negatywnie. Decydujące są zespoły kulturowe. Określenie stylu w jego pracy jest tylko pozornie socjologiczne.

Posiedzenie z dnia 27 lipca 1945

Prof. dr Adolf Szyszko-Bohusz przedstawił pracę pt. *Druga katedra romańska na Wawelu*. Praca ta została ogłoszona drukiem w niniejszym tomie, s. 107—133, jako I rozdział *Studiów nad katedrą wawelską*.

Czł. Adam Kleczkowski zaznacza w dyskusji, że niedawno czł. Stanisław Kętrzyński na posiedzeniu Wydziału Historycznego PAU przedstawiał tak samo stosunki polsko-niemieckie za pierwszych Piastów. Jest więc zupełna równoległość badań z zakresu historii i historii sztuki. Wpływy są zwłaszcza silne z północnych Niemiec, od Sasów (Goslar) i Franków (Kolonia i Akwizgran).

Czł. Adam Bochnak na poparcie wywodów autora o związku krypty św. Leonarda z architekturą nadreńską przedstawia szereg fotografii krypt nadreńskich. Zwraca uwagę na związek katedry Chrobrego specjalnie z kościołem św. Michała w Hildesheimie, gdzie — podobnie jak w katedrze Chrobrego na Wawelu — są na końcach ramion transeptu jakby empory, spoczywające na kolumnach i rozpiętych na nich arkadach. Cała różnica między Krakowem a Hildesheimem polega na tym, że w Krakowie mamy po dwie kolumny i po trzy arkady w każdym ramieniu transeptu, podczas gdy w Hildesheimie owe empory wsparte są każda na dwóch arkadach i jednej kolumnie. Zauważa, że za wersją o śmierci św. Stanisława na Skałce przemawia fakt, iż w r. 1079 katedra Chrobrego już katedrą być przestała, a nowej, Hermanowej, poświęconej dopiero w r. 1142, jeszcze nie było; nawet krypta św. Leonarda, wykończona za czasów biskupa Maura, nie była wtedy gotowa. Kościołem, w którym biskup odprawiał wtedy nabożeństwa, mógł być z dużym prawdopodobieństwem właśnie kościół na Skałce.

Ks. doc. dr Tadeusz Kruszyński zauważa związek katedry Chrobrego z katedrą w Anagni.

Posiedzenie z dnia 13 września 1945

Prof. dr Adolf Szyszko-Bohusz przedstawił pracę pt. *Geneza planu gotyckiej katedry na Wawelu*. Praca ta została ogłoszona drukiem w niniejszym tomie, s. 134—150, jako II rozdział *Studiów nad katedrą wawelską*.

Posiedzenie z dnia 27 września 1945

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił rozprawę pt. *Prace Schlütera w Wilanowie.* Rozprawa ta ukazała się w całości w niniejszym tomie, s. 151—181.

W dyskusji czł. Władysław Semkowicz zapytuje o materiał archiwalny do działalności Schlütera w Polsce. Przypuszcza, że może się on znajdować w archiwum wilanowskim, wśród znajdującej się tam korespondencji (Teki Szczuki).

Czł. Mańkowski wyjaśnia, że oparł się głównie na korespondencji Locciego z królem Janem III z Archiwum Tajnego w Berlinie, dalej na rachunkach dworu Jana III ze zbiorów Aleksandra Czołowskiego w Ossolineum, a przede wszystkim na porównaniu rzeźb wilanowskich z pewnymi dziełami Schlütera. Teki Szczuki miał w ręce Stanisław Tomkowicz i twierdził, że tam dla dziejów sztuki nic ciekawego nie ma, wątpliwe jednak, czy je przeglądał dostatecznie dokładnie.

Ks. doc. dr Tadeusz Kruszyński zwraca uwagę na fakt, że Andrzej Schlüter był synem gdańskiego rzeźbiarza i wysuwa domysł, że rodzina ta, jak tyle rodzin gdańskich, może być pochodzenia niderlandzkiego.

W związku z tym, czł. Mańkowski zapytuje czł. Adama Kleczkowskiego, czy nazwisko Schlüter nie mogłoby pochodzić od niderlandzkiego Sluyter.

Czł. Kleczkowski wyjaśnia, że nie musi, może bowiem być równie dobrze pochodzenia dolnoniemieckiego.

Doc. dr Tadeusz Dobrowolski zwraca uwagę na masywność, ciężkość Schlüterowskiej figury starożytnego wojownika w Wilanowie i wywodzi te cechy pośrednio od Michała Anioła; nie mogą one być uważane za typowo niemieckie, jak to podnoszą badacze niemieccy. Rzeźba niemiecka w. XVII jest w ogóle mało oryginalna, mało w niej cech formalnych czysto niemieckich. Przy sposobności zgłasza postulat opracowania dwóch dużych zespołów rzeźby barokowej w Polsce: w Kozłówce i w Radzyniu.

W związku z tym zauważa czł. Semkowicz, że Radzyń należał do Szczuków, związanych z osobą króla Jana III.

Posiedzenie z dnia 11 października 1945

Czł. Roman Ingarden przedstawił pracę pt. *O budowie obrazu.*

Autor odczytał jeden paragraf swej rozprawy, zarysowując jego związki z pozostałymi jej częściami. W szczególności przedstawił następujące twierdzenia:

1) Należy odróżnić a) malowidło od b) obrazu jako dzieła sztuki i c) konkretyzacji estetycznej obrazu jako przedmiotu estetycznego.

2) Malowidło jest realnym przedmiotem (np. kawałkiem płótna), wyposażonym przez artystę w szczególne własności, dzięki którym stanowi ono przedmiotową podstawę bytową obrazu i jednoznacznie obraz określa.

3) Obraz jest przedmiotem intencjonalnym, wytworzonym przez układ przeżyć autora, a mającym swą podstawę bytową w malowidle a nadto w przeżyciu widza, który spostrzega malowidło i należycie je pojmuje.

4) Żeby uzasadnić, że istnieje różnica między malowidłem a obrazem, należy przede wszystkim zbadać bliżej budowę obrazu jako dzieła sztuki. Nie wszystkie obrazy jednak posiadają tę samą budowę.

5) Należy rozróżnić cztery typy obrazów: a) obrazy z tematem literackim (w szczególności z tematem historycznym, b) obrazy portrety, c) czyste obrazy, d) obrazy dekoratywne, stanowiące graniczny wypadek, przejście od obrazu do zdobnictwa architektonicznego.

6) Obrazy pierwszych trzech typów są „przedstawiające" i zarazem są wielowarstwowe.

7) W szczególności obrazy z tematem literackim zawierają w sobie następujące warstwy: 1. temat literacki, w szczególności temat historyczny, 2. przedmioty przedstawione, rzeczy i ludzie, którzy biorą udział w temacie obrazu, 3. odtworzone w obrazie środkami malarskimi wyglądy przedmiotów przedstawionych.

8) O ile mamy do czynienia z obrazem „historycznym", to temat literacki i biorące w nim udział przedmioty przedstawione spełniają funkcję „odtwarzania" (bycia podobizną)

pewnej pozaartystycznej rzeczywistości, transcendentnej w stosunku do obrazu, znanej nam skądinąd, a dzięki funkcji odtwarzania uobecnionej do pewnego stopnia dla widza.

9) Portrety i obrazy czyste mają tylko dwie warstwy: a)przedmioty przedstawione i b) wyglądy, przy czym w portrecie istotną jest jeszcze funkcja „odtwarzania" rzeczywistości pozaartystycznej, dzięki podobieństwu przedmiotu przedstawionego do modelu. Natomiast w czystym obrazie, który tej funkcji nie spełnia, podobieństwo do pewnych przedmiotów pozaartystycznych nie musi być zachowane, a zachowana jest jedynie w pewnych granicach konsekwencja przedmiotowa.

10) Przedmioty przedstawione w obrazie są widzowi obecne, ale nie dokładnie w ten sposób, jak przedmioty dane spostrzeżeniowo. Są one przedstawione od strony własności wzrokowych, ale widoczne są także niektóre ich własności nie wzrokowe, np. dotykowe, takie jednakże, które mogą być uwidocznione we własnościach wzrokowych.

O innych twierdzeniach rozprawy autor jedynie wzmiankował, by zarysować zakres zagadnień, jakimi się rozprawa zajmuje.

Praca czł. Ingardena ukazała się w Rozprawach Wydziału Filologicznego PAU LXVII, 1, 1946.

W dyskusji czł. Władysław Tatarkiewicz wysuwa wątpliwość co do terminu „wielowarstwowość" oraz zapytuje, jakie są odpowiedniki pojęć: malowidło — obraz — konkretyzacja w literaturze i muzyce.

Czł. Ingarden odpowiada, że w literaturze należy przyjąć zespół pojęć: książka — dzieło literackie — konkretyzacja, a w muzyce: nuty — wykonanie — konkretyzacja.

Czł. Wojsław Molè zapytuje, czy analiza przeprowadzona przez autora odnosi się do wszystkiego, co autor nazywa obrazem, czy się ją da zastosować do malowideł starożytnych, średniowiecznych, egzotycznych, czy też tylko do nowożytnych; dalej, czy nie byłoby lepiej wyjść z antytezy: sztuka dążąca do realizmu i unikająca go, wreszcie, czy konkretyzacja jest identyczna z percepcją, doznaniem, przeżyciem artystycznym.

Czł. Helena Willman-Grabowska zauważa, że w teorii poezji indyjskiej jest coś podobnego, jak współdziałanie twórcy dzieła sztuki z jego odbiorcą; obaj są uważani za współtwórców.

Czł. Stanisław J. Gąsiorowski wolałby użyć terminu „elementy" zamiast terminu „warstwy". Sądzi, że wystarczyłyby dwie kategorie, dzieło sztuki i konkretyzacja, a nie trzy, które przyjmuje czł. Ingarden. Jest też tego zdania, iż bardzo subtelne rozważania autora dadzą się zastosować do sztuki naturalistycznej, zawiodą natomiast, gdy się je spróbuje odnieść do sztuki anaturalistycznej. Rozróżnianie takich działów, jak malowidło historyczne, martwa natura, portret itp. uważa za zbyt skomplikowane. Prościej byłoby wprowadzić dwie kategorie: obrazów (czy malowideł) naturalistycznych i anaturalistycznych. Wyraża wreszcie wątpliwość, czy potrzebne są bardzo kunsztowne neologizmy, których autor używa, jak np. „wyfingowywanie obrazu z malowidła" itp.

Czł. Adam Kleczkowski jest również za unikaniem neologizmów i wyrazów obcego pochodzenia, za upraszczaniem rzeczy, a nie piętrzeniem trudności. Zaznacza, że dzieło czł. Ingardena pt. *Das literarische Kunstwerk* czytał, ale — choć jest od lat 40 germanistą — napotkał w nim wiele trudności. Gdy idzie o szczegóły, jest przeciwnikiem trójczłonowości, proponuje dwa stopnie, np. malowidło i percepcja.

Doc. dr Tadeusz Dobrowolski w przeciwieństwie do dotychczasowych dyskutantów oświadcza się za trójczłonowością: malowidło — obraz — konkretyzacja. Cytuje anegdotę o Arabie, któremu pokazano malowidło, przedstawiające naturalistycznie odtworzoną pustynię. Arab orzekł, że to zamalowane płótno: malowidło nie wywołało w jego duszy oddźwięku, nie spowodowało wytworzenia się obrazu. Można zrobić malowidło nie będące obrazem, więc rozróżnienie tych członów jest uzasadnione. Jako dyrektor Muzeum Śląskiego w Katowicach robił doc. Dobrowolski doświadczenia: pokazywał różne obrazy różnym historykom sztuki i malarzom i zapytywał, czy się im one podobają. Odpowiedzi wypadały bardzo rozbieżnie, choć do tych doświadczeń wybierał takie obrazy, co do których należało się spodziewać odpowiedzi zgodnych. Wniosek stąd, że to samo malowidło wywołuje w świadomości patrzącego różne obrazy, skoro konkretyzacje (czy reakcje) są różne. Wynikałoby też stąd, że nie ma obiektywnych kryteriów.

Czł. Tadeusz Mańkowski zaznacza, że „malowidło" nie będące obrazem, więc płótno zasmarowane farbami, nie będąc dziełem sztuki, nie może wchodzić w zakres niniejszej dyskusji. Nie widzi różnicy między wyglądem a konkretyzacją. Nie jest rzeczą jasną, gdzie się kończą warstwy, należące jeszcze do obrazu, a gdzie się zaczynają te, które należą do konkretyzacji. Czy wygląd i konkretyzacja nie są dwiema stronami, dwoma aspektami tej samej rzeczy?

Czł. Tatarkiewicz stwierdza, że co do sprawy warstw nie ma różnicy rzeczowej, lecz tylko terminologiczna; co do trójczłonowości czy dwuczłonowości zachodzi różnica zasadnicza. Zgodnie z czł. Molè i Gąsiorowskim uważa podział malowideł na naturalistyczne i anaturalistyczne za istotny.

Doc. Dobrowolski przypomina, że w gwarze malarskiej wyraz „malowidło" ma odcień wyraźnie pogardliwy: znaczy to tyle, co „kicz". Rozróżnianie przez artystów obrazu od malowidła jest wymowne.

Czł. Ingarden odpowiada co następuje: Uwagi krytyczne zwracały się głównie nie przeciw twierdzeniom rozwiniętym i uzasadnionym w referacie, lecz przeciw pojęciom, o których referent jedynie wspomniał dla zarysowania perspektyw na całą rozprawę. Obejmuje ona 90 stron, z których odczytano 15. W pełnym tekście rozprawy znajduje się uzasadnienie rozróżnienia między malowidłem, obrazem i jego konkretyzacją. Konkretyzacja nie jest przeżyciem lub doznaniem estetycznym, lecz jest wyrastającym na jego podłożu przy obcowaniu widza z obrazem szczególnym przedmiotem intencjonalnym, poprzez który przejawia się widzowi obraz. Termin „wielowarstwowość" jest lepszy od proponowanego „elementu", choćby z tego względu, że wskazuje na strukturalne podobieństwo, jakie zachodzi między dziełami wszystkich sztuk przedstawiających, a nawet i architekturą. Wyrazy obce są szkodliwe, o ile dadzą się zastąpić równie sprawnymi słowami rodzimymi, ale nie zawsze to zachodzi. Istnieją języki (np. angielski), które mają ogromną ilość słów „obcych", a nie tracą przez to ani na sprawności, ani nawet na pięknie. Wywody o budowie obrazu stosują się nie tylko do sztuki naturalistycznej, ale i do nienaturalistycznej.

Posiedzenie z dnia 25 października 1945

Prof. dr Adolf Szyszko-Bohusz przedstawił pracę pt. *Ruiny na Ostrowie Jeziora Lednicy.*

Autor poddaje krytyce dotychczasowe zapatrywania Mariana Sokołowskiego z r. 1876 i Hermana Weihaasa z r. 1942 i przytacza w rysunkach własną rekonstrukcję, widząc we wschodniej części ruin kaplicę grodową, budynek centralny, piętrowy, z wieżą mieszkalną, następnie włączoną w układ pałacowy, wzorowany na pfalcach niemieckich cesarzy. Jako najbliższy typ pokrewny wskazuje na pfalc w Goslarze z czasów Henryka II z kaplicą N. P. Marii.

W dyskusji czł. Wojsław Molè przypomina, że czeski historyk sztuki Richter wiąże rotundy w rodzaju lednickiej i wawelskiej z zamkami panujących.

Czł. Tadeusz Mańkowski zaznacza, że typ karoliński pałacu panującego nie był może tak samoistny, jakby się na pierwszy rzut oka wydawało. Już w w. VIII budowano tego typu pałace na terenie Hiszpanii (Oviedo i inne). Wydaje się, że taki był ogólny typ architektury pałacowej.

Czł. Adam Kleczkowski przytacza opinię czł. Józefa Kostrzewskiego o czasie powstawania naczyń, których skorupy odnajduje się w okolicy Jeziora Lednicy: naczynia te pochodzą z w. XI—XIII.

Posiedzenie z dnia 8 listopada 1945

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę dra Józefa Dutkiewicza pt. *Funkcjonalizm współczesnych zagadnień wiedzy o sztuce.*

Spustoszenia, jakie poczyniła ostatnia wojna w stanie posiadania nieruchomych zabytków sztuki, zniszczenia w istniejących zbiorach muzealnych przy jednoczesnym wyłonieniu się nowych zbiorów po reformie rolnej na terenie rdzennej Polski i poniemieckich kresach

zachodnich, braki w zakresie inwentaryzacji zabytków, wreszcie konieczność przygotowania odpowiedniej ilości pracowników dla opanowania tych zadań stawiają przed polską historią sztuki i wiedzą o sztuce nowe i skomplikowane postulaty. Aby problemy te mogły być rozwiązane w sposób konsekwentny i stwarzający podstawy dla pracy przyszłego pokolenia, punktem wyjścia winno się stać możliwie szybkie i wszechstronne opanowanie całokształtu materiału zabytkowego na terenie Polski drogą opracowania już nie inwentaryzacji topograficznej, ale zwięzłego katalogu zabytków. W zakresie zagadnień z historii sztuki i wiedzy o sztuce w Polsce istnieje niewątpliwie pewna hierarchia, której utrzymanie wydaje się zarówno z punktu widzenia nauki, jak i przydatności społeczno-kulturalnej niezbędnym. Należałoby tu unikać wszelkiej przypadkowości. I tak pewne zagadnienia kluczowe, których poznanie mogłoby oświetlić nie poznane dotychczas drogi rozwoju pewnych epok, lub pozwoliłoby poznać elementy odrębności sztuki miejscowej, winny być opracowywane i rozwiązywane przed innymi w formie tzw. inwentaryzacji problemowej. Inwentaryzacja problemowa, prowadzona jednocześnie z katalogiem zabytków lub na jego podstawie, ograniczona tematycznie i terenowo, mogłaby wytworzyć własne metody badań.

Zagadnienie metody badań przywodzi na myśl dotychczasową, stosunkowo dużą zależność polskiej historii sztuki od nauki niemieckiej. Rozrost tej ostatniej nauki, skłonnej do oderwanych spekulacji teoretycznych, nie mniej jednak sugestywnej w samym przewodzie badań i dociekań, sprawił, że wywarła ona wpływ dominujący i na badaczy polskich, podobnie jak w innych krajach Europy środkowej, a wnioski jej, niejednokrotnie nie pozbawione tendencyjności w odniesieniu do sztuki naszych terenów, zyskiwały kontrasygnatę nauki polskiej. Uświadamiając sobie konieczność wydobycia się spod tego wpływu i zmierzając do usamodzielnienia własnych metod, nauka polska mogłaby dojść do definicji pojęć formalnych, określających odrębność tendencji plastycznych pewnych grup, czy nawet okresów stylowych polskiej sztuki. Niewątpliwie prowadziłoby to do wyeliminowania i określenia drogą ścisłej analizy tzw. sztuki importu i podkreślenia roli sztuki tzw. małej, miejscowej. Przy badaniach nad małą sztuką zalecać by się musiało metodę względnego wartościowania. Tak pojęte ujęcie zagadnień organizacji metod historii sztuki i wiedzy o sztuce w Polsce miałoby swój udział w formowaniu rozstrzygnięć szeregu zagadnień bieżących, wspomnianych na początku, jak konserwatorstwo, muzealnictwo, przygotowanie kadr pracowników.

Jest jasnym, że prowadzenie tak ujętych badań i przygotowanie wniosków w omówionym wyżej zakresie powinno być skupione w jednym ośrodku naukowym, którym mógłby się stać Instytut Badań Sztuki. Obok opanowania dziedziny sztuki historycznej także zwrócenie się do zagadnień sztuki współczesnej i ich związków ożywiłoby tematykę polskiej wiedzy o sztuce i wpłynęłoby dodatnio na jej użyteczność społeczną, a tym samym, nie zatracając roli poznawczej, stałaby się ona poważnym czynnikiem w formowaniu współczesnych pojęć plastyki polskiej.

W dyskusji doc. dr Tadeusz Dobrowolski oświadcza się za powstaniem specjalnej instytucji, np. Instytutu Badań Sztuki, która by umożliwiła prace zespołowe na wielką skalę. Taką olbrzymią pracą zespołową jest przeprowadzenie inwentaryzacji zabytków sztuki na obszarze całego państwa; ze względu na długotrwałość tej pracy koniecznym jest sporządzenie krótkiego tymczasowego katalogu tych zabytków, do czego zresztą już nawet przystąpiono. W Polsce, przy znanym indywidualizmie Polaków, zagadnienie pracy zespołowej jest trudne, ale dla dobra nauki należy ponieść ofiarę ze swego indywidualizmu. Co do metody naukowej, jest rzeczą konieczną pewne przewartościowanie, dotychczas bowiem zanadto ulegaliśmy wpływom nauki niemieckiej, co zresztą ze względu na bezpośrednie sąsiedztwo było rzeczą zrozumiałą. Dawał się też zauważyć pewien przerost metody genetyczno-porównawczej, dążącej do włączenia przejawów sztuki w Polsce w ramy sztuki ogólnoeuropejskiej. Na dobrą sprawę jest rzeczą z góry wiadomą, że nasza sztuka mieści się w sztuce europejskiej. Tego rodzaju badania rozbijają całość na szereg drobnych zagadnień i przesłaniają obraz całości. Na przyszłość należałoby zwracać uwagę nie tyle na zależność naszej sztuki od środowisk zagranicznych, ile raczej na wzajemne relacje zjawisk artystycznych wewnątrz kraju. Tą drogą dałoby się najprędzej dojść do wyodrębnienia czynników swoistych w naszej sztuce. W dziedzinie konserwacji zabytków nie należy ze względów ekonomicznych iść za daleko. Gdybyśmy chcieli konserwować wszystko, co się jeszcze konserwować da, nie podołalibyśmy

temu ani finansowo, ani też nie znaleźlibyśmy do tej roboty dostatecznej ilości pracowników. Z konieczności więc musimy robić wybór i ratować tylko pierwszorzędne, naprawdę wymowne zabytki sztuki. Zupełnie zniszczone zabytki należy — jeżeli to ze względów życiowych jest jest potrzebne — zastępywać nowymi tworami sztuki, będącymi wyrazem sztuki współczesnej.

Czł. Stanisław J. Gąsiorowski uważa tezy dra Dutkiewicza za zanadto śmiałe. Dałyby się one utrzymać tylko za cenę przyjęcia zasady utylitaryzmu, w przeciwnym wypadku muszą upaść. Prawdą jest, żeśmy byli pod zbyt silnym wpływem nauki niemieckiej, ale *a limine* tej nauki odrzucać nie można. Należy z niej wybrać to, co wartościowe i przydatne.

Dr Tadeusz Przypkowski godzi się z autorem co do oceny dotychczasowych badań, jako dorywczych. Instytut Badania Sztuki nalcżałoby uważać za komórkę organizującą planującą i finansującą.

Doc. Dobrowolski podnosi, że dotychczas zbyt silnie podkreślano u nas sztukę importowaną, bo jakość tego importu była wyższa, niż sztuki swojskiej. Bez względu na wynik należy próbować uchwycić istotę sztuki własnej, rodzimej.

Dr Jerzy Szablowski zauważa, że proponowaną przez dra Dutkiewicza inwentaryzację problemową można by przeprowadzić dopiero po sporządzeniu tymczasowego katalogu zabytków na obszarze całej Polski. Ten typ inwentaryzacji ma już również swoją historię, podobnie jak katalog, zainicjowany około r. 1915 przez ks. Gerarda Kowalskiego. Wydawnictwa Kopery i Lepszego oraz ks. Bastrzykowskiego o kościołach drewnianych należą do typu inwentaryzacji problemowej. Tu zaliczyć by można do pewnego stopnia opracowanie rzeźby i malarstwa epoki gotyckiej na Śląsku przez Dobrowolskiego. Dr Szablowski sądzi, że wydawnictwa na tematy aktualne z zakresu historii sztuki znalazłyby oddźwięk w społeczeństwie, ale kultury artystycznej szerokiego ogółu by nie podniosły. Publiczność nasza interesuje się na razie sprawami ubocznymi, nie zaś samą sztuką. Gdyby np. ktoś zdołał dowieść polskości Stwosza, wywołałoby to sensację, ale zgoła nie czysto artystycznej natury.

Czł. Feliks Kopera jeszcze raz podkreśla potrzebę przeprowadzenia inwentaryzacji, jako postulat naczelny, i wskazuje na szkody, jakie wynikły z powodu niewykonania jej dotychczas.

Czł. Tadeusz Mańkowski zauważa, że zespołowo da się przeprowadzić różne doniosłe prace, jak np. inwentaryzację, ale będą to prace o charakterze bądź co bądź przygotowawczym, niejako źródłowym. Syntetyczne opracowanie poszczególnych tematów musi jednak wyjść spod pióra jednostek, jako wynik badań indywidualnych. Właściwie można i należy się posługiwać różnymi metodami, i zespołową i indywidualną, badać zarówno import artystyczny, jak i rodzimą sztukę ludową, podkreślać swoistość, gdzie się to okaże możliwe, ale nie przemilczać wstydliwie wpływów obcych tam, gdzie one rzeczywiście istnieją. Tymi różnorodnymi drogami dojdzie się do prawdy, a to jest oczywiście celem każdej nauki.

Dr Dutkiewicz podkreśla, że nie miał zamiaru krytykować wszystkiego, co dotychczas na polu historii sztuki zrobiono, a już w żadnej mierze nie kierował się pobudkami pozanaukowymi. Chciał rzecz ująć żywo i z tego powodu pewne tezy wyszły może trochę za jaskrawo. Krytyka była skierowana głównie pod adresem międzywojennego pokolenia historyków sztuki, do którego sam należy. Problem tzw. „małej" sztuki, powiedzmy ludowej, uważa za bardzo doniosły. Wysuwa się on na ważne miejsce w sztuce wszystkich małych państw. Sztuka ludowa oddziaływała nieraz na twórczość wybitnych artystów. Inspiracji nie musi się szukać koniecznie w Paryżu, można ją znaleźć nieraz i w podłożu miejscowym.

Posiedzenie z dnia 15 listopada 1945

Dr Krystyna Sinko-Popielowa przedstawiła pracę pt. *Zaginiony nagrobek św. Jacka w kościele oo. dominikanów w Krakowie.*

Krakowscy dominikanie w czasie procesu kanonizacyjnego św. Jacka wznieśli mu przy przy swym kościele kaplicę i nagrobek, najpierw w r. 1545, następnie kaplicę gruntownie rozszerzyli i ustawili w niej nowy nagrobek w latach 1581—3, a gdy i to dzieło wydało się nie dość reprezentacyjne, kaplicę na nowo ozdobiono w r. 1618 i ustawiono trzeci z kolei nagrobek po r. 1629. Obecny, Fontanowski, pochodzi z czasu około r. 1700.

W pracy tej autorka zajmuje się nagrobnym pomnikiem z r. 1583, który — jak się zdawało — zaginął bez śladu. Dokładna jednak analiza tak źródeł drukowanych, mianowicie traktatów Tomasza z Syczowa, o. Seweryna, kierownika budowy kaplicy i pomnika, i przeora Grodzickiego (znanych, lecz nie wyzyskanych dostatecznie przez dawniejszych badaczy), jak przede wszystkim nie publikowanego dotąd, niesłychanie dokładnego opisu nagrobka przez Jana Pawła Mucante z r. 1586, pozwoliła na odtworzenie wolno stojącego nagrobka, wykutego z ciemnych marmurów i alabastru. Monument składał się z czterech zasadniczych części: 1) z części ołtarzowej, 2) z wzniesionego nad nią głównego piętra, wspartego na sześciu kolumnach, gdzie na cokole ozdobionym ośmioma tablicami z wierszami łacińskimi stał alabastrowy sarkofag, dookoła którego umieszczone były rzeźby przedstawiające cnoty kardynalne, teologiczne i św. Jacka, na sarkofagu zaś leżała postać św. Jacka, 3) z jeszcze jednego piętra, wspartego na takich samych, tylko mniejszych kolumnach, pod którego kasetonowym stropem jeszcze raz był umieszczony św. Jacek, zapewne w pozie klęczącej, oraz święci i święte zakonu dominikańskiego, i wreszcie 4) z wieńczącej to wszystko kopuły, ozdobionej krzyżem i rozmaitymi figurami.

Składowe części architektoniczne i rzeźbiarskie rozebranego nagrobka odnalazła autorka w kościele św. Idziego i u dominikanów. W kościele św. Idziego złożone są z jego elementów stalle i części portali (nb. są tam i części innych, z innego wątku wykutych zabytków). Oprócz kolumn i związanych z nimi belkowań są tam pochodzące niewątpliwie z tej samej kompozycji pilastry i części łuków, które wskazują na to, że główna, kolumnowa część nagrobka była zdublowana od wewnątrz arkadową konstrukcją. Stalle ozdobione są znanymi nam z opisu Mucantego alabastrowymi postaciami dominikańskich świętych, cnót teologicznych i kardynalnych oraz aniołków. W tych samych stallach znajdują się podobne stylistycznie postacie klęczącej renesansowej damy, św. Piotra z Werony oraz stojące postacie śś. Wojciecha i Stanisława. Zaginęła niestety pochodząca również z tych stall figurka klęczącego młodzieńca w stroju hiszpańskim, która do r. 1939 należała do zbiorów Muzeum Sztuki U. J. Choć opis nic o tym nie wspomina, wolno nam przypuścić, że klęczące figurki umieszczone były za klęczącym św. Jackiem w wyższym piętrze nagrobka. Takie przedstawienie orantów jest bardzo pospolite. Święci Wojciech i Stanisław mogli należeć do licznych, a przez Mucantego nie określonych figurek.

W kościele oo. dominikanów znajduje się figurka tzw. Matki Boskiej Jackowej, związana stylistycznie z figurkami od św. Idziego, dwa aniołki o podobnych cechach i jedna z tablic z wierszowanym napisem łacińskim. (Część tablic, ale z napisami zeszlifowanymi, jest u św. Idziego). Madonna mogła stanowić cel adoracji św. Jacka, aniołki należały do ozdób kopuły.

Dzięki rekonstrukcji inż. arch. Stefana Świszczowskiego poznajemy dobrze Jackowy nagrobek.

Poszczególne części nagrobka wiążą się z lwowską sztuką renesansową, zwłaszcza z brzeżańskimi nagrobkami, przypisywanymi flamizującemu rzeźbiarzowi Henrykowi Horstowi. Na przynależność do lwowskich warsztatów wskazują też napisy na zachowanej u św. Idziego części architrawu nagrobka i na figurce klęczącego młodzieńca przeniesionej niegdyś do Muzeum Sztuki U. J.

Nie zachowały się niestety dwie główne figury św. Jacka i sama kopuła nagrobka. Nie jest wykluczone, że skonstruowana była z drzewa. Ponieważ Mucante wspomina o rzekomym podobieństwie nagrobka krakowskiego do nagrobka św. Dominika w Bolonii, a podobieństwo to mogło dotyczyć chyba tylko umieszczenia rzeźb na boku sarkofagu, na ozdobieniu pomnika wielką ilością rzeźb (m. i. dominikańskich świętych) i może na kształcie kopułki o podstawie prostokątnej, — więc rekonstrukcja inż. Świszczowskiego naśladuje w nagrobku św. Jacka boloński motyw zamknięcia nagrobka.

Całość pomnika św. Jacka o zasadniczym schemacie wolno stojącego mauzoleum z kolumnami i arkadami, z leżącą postacią zmarłego pod monumentalnym baldachimem, z przedstawioną drugi raz jego postacią klęczącą na sklepieniu, odnajdujemy w renesansowych nagrobkach francuskich. Schemat taki rozpowszechnił się w krajach północnej Europy dzięki nagrobkowi w Roeskilde dłuta Cornelisa Florisa. Do tego też nagrobka jest najbardziej podobny nasz monument także jeżeli idzie o użycie barwnego wątku. Od całej francusko-flamandz-

kiej grupy różni go dodanie drugiego kolumnowego piętra i kopuły. Jest to mimo zapożyczeń dzieło oryginalne, przetworzone przez smak polski.

W dyskusji czł. Tadeusz Mańkowski rozważał możliwości autorstwa nagrobka św. Jacka, który wszedł w skład stall w kościele św. Idziego. Nasuwają się tu dwaj krakowianie pracujący we Lwowie, Jan Zaręba i Sebastian Czesek, oraz lwowianin Jakub Trwały, o którym wiadomo, że pracował w Krośnie. Na Jana Zarębę mogły były działać wpływy niderlandzkie, po przybyciu bowiem z Krakowa do Lwowa pracował jako czeladnik u Hermana Hutte'go-Czapki, autora dekoracji kaplicy Kampianów przy katedrze lwowskiej. Pewne szczegóły sporu między nimi, zanotowanego w lwowskich aktach miejskich, prowadzą do Wielkopolski, do Czarnkowa. Są tam nagrobne posągi Macieja Czarnkowskiego, dzieło Hutte'go, i Anny Czarnkowskiej, wyrzeźbiony przez Zarębę. Jako materiał porównawczy można by wyzyskać pomnik Ramułtowej w Drohobyczu, na którym Czesek podpisał się jako „Cracoviensis, civis Leopoliensis".

Posiedzenie z dnia 13 grudnia 1945

Czł. Stanisław J. Gąsiorowski przedstawił pracę pt. *Poglądy na stosunek natury do sztuki i kultury materialnej oraz możliwości badawcze.*

Referat, będący dalszą częścią pracy przedstawionej w PAU 17 czerwca 1939 i 12 lipca 1945 [1], stanowi jednak w zasadzie zamkniętą całość. Autor stwierdza: 1) rozmaitość ogólnej oceny stosunku natury do cywilizacji (specjalnie do sztuki i kultury materialnej) w poglądach przeszłości od starożytności greckiej począwszy; 2) różnorodność faktyczną tego stosunku w poszczególnych cyklach i zespołach kulturowych i wobec poszczególnych dziedzin twórczości artystycznej i ergologicznej. Zwraca on szczególnie uwagę na to, jak sposób patrzenia na ten stosunek modyfikuje naukowe sądy o cywilizacji. Autor wyodrębnia przede wszystkim trzy grupy myśli, względnie trzy punkty widzenia, które stwarzają atmosferę umysłową, zabarwiają poglądy naukowe na ten stosunek lub nawet je wykreślają; są to: 1) teoria historiozoficzna „złotego wieku" ludzkości lub er, przez które ludzkość miała przejść, oraz teoria „stanu naturalnego" ludzkości; 2) teoria estetyczna, że sztuka jest naśladownictwem natury; 3) poglądy pseudonaukowe lub naukowe na wpływ natury na cywilizację. Koncepcje wymienione pod 1 wiąże autor z pojęciem człowieka prymitywnego, równie często używanym jak nadużywanym. Koncepcja „złotego wieku", względnie koncepcja er, jest jednym z naiwnych pojęć klasyfikacji dziejów ludzkości, wywodzącym się z Grecji, ale nie tylko tam znanym. Pojęcia te dają się prześledzić od Hezjoda począwszy aż do literatury w. XVII i XVIII i do nauki w. XX (np. W. J. Perry i G. Elliot Smith). Teoria, że sztuka naśladuje naturę, również z Grecji się wywodząca, nigdy, ani tam, ani później, nie była jednolita; zresztą w późnej myśli greckiej pojawia się i idealistyczna teoria autonomizmu sztuki. Teza naturalistyczna trwa, a często panuje, poprzez wieki średnie, renesans (nie tylko Leonardo) i później tak wśród artystów, jak uczonych i pisarzy w ogóle; na naukowe badanie konkretnych objawów sztuki nie wpłynęła ona, ale stwarzała atmosferę umysłową, czy pewne podłoże dla aprioryczne-go ujęcia stosunku natury do sztuki. Od Greków wywodzi się także, w naiwnonaukowej lub naukowej formie, teza o bezpośrednim wpływie natury na człowieka (choćby Eratosthenes z Kyreny, Polybios, Cicero, Pliniusz), z drugiej jednak strony przejawia się także pogląd o wpływie cywilizacji na naturę (czego odbicie u Pliniusza). Z starożytności wywodzi się więc długotrwała tradycja o charakterze naukowym, biegnąca, czasami w zmienionych redakcjach, poprzez średniowiecze, renesans (Vasari), w. XVII (Bossuet, G. B. Vico), w. XVIII (Winckelmann). Mimo zaś ograniczeń aprioryzmu i determinizmu, jakie pojawiają się już w w. XVIII *(Grande Encyclopédie)* i w. XIX, lub nawet zerwania z nim, teza naturalistyczna występuje drastycznie u Sempera i Taine'a, aby nie zniknąć nawet po nowej reakcji idealistycznej (autonomizm sztuki Riegla czy Dvořáka), a przeciwnie w nowszych badaniach naukowych (pod wpływem głównie Ratzel'a) powrócono na ogół do mechanistyczhego, deterministycznego lub quasi-deterministycznego ujęcia stosunku, którym się tu zajmujemy, szczególnie co do wpływu materiałów i klimatu na sztukę. Autor przechodzi i analizuje przykła-

[1] Zob. s. 295 i 317 niniejszego tomu.

dowo sądy i stanowiska w tej kwestii: 1) badaczy sztuki, 2) archeologów historycznych, 3) archeologów przedhistorycznych, 4) etnografów, 5) antropogeografów, i 6) estetyków i wykazuje w ich pracach często nieświadome, tradycyjne powtarzanie sądów, znanych od starożytności począwszy, aczkolwiek stwierdza, że takie poglądy i sądy nie są jedyne. W rezultacie autor dowodzi, że istnieją w szczególności w dzisiejszej archeologii i historii sztuki rozmaite kierunki, nawet niezgodne z sobą, lecz nie krytyczne wobec sprawy nas obchodzącej. W każdym jednak razie aprioryzm i determinizm trzeba by uznać za najczęściej występujący. Można by zresztą podać następujący schemat biegu poglądów. Dwa główne stanowiska: a) naiwny determinizm od starożytności, b) determinizm o charakterze naukowym, przy czym jeden i drugi trwają do dziś, aczkolwiek pojawiały się i trwają tezy idealistyczne o autonomizmie sztuki (znane już także Grekom). Nadto: c) w drugiej połowie w. XVIII i w pierwszej połowie w. XIX ograniczenie determinizmu; d) w w. XIX tradycja starego determinizmu w formie bardziej naukowej; e) podjęcie starej doktryny o *milieu* przez materializm w. XIX; f) pod koniec w. XIX i na przełomie XIX i XX nowe ograniczenie starego determinizmu (przewaga interpretacji sztuki jako niezależnego zjawiska duchowego); g) pod koniec w. XIX i szczególnie w w. XX nowy determinizm antropogeograficzny naukowy i jego refleksy w badaniach nad sztuką; h) w w. XX naukowy indeterminizm i zbliżone kierunki.

Po części historycznej swojego referatu autor oświetla krytycznie dzisiejszy stan rzeczy, pragnąc dojść do wniosków pozytywnych. Dawny aprioryzm i determinizm nie dawał zwartej metody, operował wpływami pośrednimi natury na sztukę, nie uwzględniał konkretnie stosunków między zespołami zjawisk przyrody a zjawisk cywilizacji. Nie różnicował pojęć. W takim stanie rzeczy od mechanistycznego i finalistycznego stanowiska znacznie bardziej subtelnym narzędziem badawczym stosunku natury do sztuki jest tzw. possibilizm (wywodzący się od Vidal de la Blanche), a więc pewien typ krytycznego indeterminizmu, postulującego badanie tego stosunku w wąskich ramach, analitycznie, czyli poszczególnych cyklów i zespołów kulturowych, przy czym niewątpliwie istniejący i silny kontekst przyrodniczy zjawisk kultury musi być rozbity na swe części składowe i jednocześnie traktowany jako całość, a sztuka i kultura materialna winny być analogicznie ujmowane. Chronologia nie może być pomijana, co jest kardynalną omyłką badania apriorycznego (jak tłumaczenie charakteru sztuki egipskiej faraońskiej lub greckiej przyrodą tamtejszą z pominięciem np. stanu rzeczy w epoce brązu czy za Turków). Te same bowiem uwagi można odnieść i do kultury materialnej, dla której również nie wystarcza aprioryczne czy deterministyczne stanowisko (przeczą mu np. takie fakty, że np. Sumerowie stwarzają najwcześniej znakomitą metalurgię, nie mając w swym kraju żadnych złóż metali): kultura materialna nie pozostaje w stosunku prostym do czynników naturalnych. Nie ma w ogóle stałej relacji między naturą (nawet materiałami) a koncepcją, formą i stylem ani w sztuce, ani w kulturze materialnej. Stąd wniosek: choć istnieje olbrzymia zależność kultury od natury, to jednak w każdym cyklu i w każdym zespole kulturowym rozstrzyga o nim indywidualna aktywność ludzka. Stosunki te muszą być zawsze badane konkretnie, od wypadku do wypadku (aposteriorycznie) i w różny sposób dla różnych dziedzin twórczości artystycznej (szczególnie odrębnie dla architektury) i ergologicznej (inaczej np. dla garncarstwa, niż dla metalurgii) i z uwzględnieniem wielu zjawisk innej kategorii, specjalnie dyfuzji, co da się udowodnić mnóstwem przykładów. Ten sposób patrzenia zapewnia nowe wyniki badawcze w dziedzinie, której się poświęca mało uwagi.

Czł. Adam Bochnak przedstawił komunikat pt. *Portrety Zygmunta III i Anny Austriaczki w Muzeum Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego.*

Zygmunt III, malarz i złotnik z amatorstwa, widocznie chętnie dawał się portretować, skoro zachowała się stosunkowo znaczna ilość jego podobizn [1]. Po portrecie w zbiorach Polskiej Akademii Umiejętności, przedstawiającym Zygmunta w drugim roku życia [2], i po drugim

[1] Zob. Mycielski J., *Portrety polskie*, tekst objaśniający do reprodukcji portretu Zygmunta III na Ponte Vecchio we Florencji, Strömblom S. och Uggla E. E., *Katalog över porträttsamlingen på Gripsholm*, Stockholm 1927, nr 405, 1421, 1767, 1773, 1934 oraz Gębarowicz M., *Nieznany portret króla Zygmunta III* (Księga pamiątkowa ku czci Leona Pinińskiego I, Lwów 1936, s. 305—11) a nadto ryciny które wymienia *Spis rycin przedstawiających przemarsze polskie uwidocznił w zbiorze Emeryta hr. Hutten-Czapskiego w Krakowie*, Kraków 1901, nry 2251—2306 i 2382—3. [2] Dotychczas nie publikowany.

45. Marcin Kober, Portret Zygmunta III. Lwów, Ossolineum.

w Galerii degli Uffizi [1], na którym w całej postaci wyobrażony jest jeszcze, jak głosi napis, SIGISMVNDVS DVX FINLANDIAE REGNI SVECIAE HAERES ET ELECTVS REX AETATIS SVAE XVIII, a więc w r. 1585, na dwa lata przed wybraniem go królem polskim, najstarsze z dotychczas opublikowanych są dwa wizerunki Zygmunta już jako króla polskiego, z których mniejszy, 17,6×12,8 cm (fig. 45), namalowany olejno na blasze, znajdował się w r. 1939 w zbiorach księcia Andrzeja Lubomirskiego w Ossolineum [2], większy zaś, 125×95 cm (fig. 46), olejny na płótnie, w Muzeum Historii Sztuki (Kunsthistorisches Museum) w Wiedniu (nr inw. 3302), przeniesiony z Schonbrunnu [3]. Okazalszy, bardziej reprezentacyjny, jest portret wiedeński, przed-

[1] Fotografia w zbiorach Zakładu Historii Sztuki U. J. [2] Batowski Z., *Marcin Kober, malarz śląski XVI wieku* (Sprawozdania z Posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego, Wydział II, rok XX 1927, zeszyt 1—9, Warszawa 1928, s. 65). Profesorowi Mieczysławowi Gębarowiczowi najuprzemiej dziękuję za łaskawe ofiarowanie mi fotografii tego portretu. [3] Steneberg K. E., *Bidrag till svensk fursteikonografi* (Tidskrift for konstvetenskap XX, 4, 1937, s. 109 fig. 7). Dr Ernest Buschbeck, dyrektor Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu, zechce przyjąć uprzejme podziękowanie za ofiarowanie mi fotografii tego portretu, specjalnie dla mnie wykonanej, zaś p. Jadwiga Szymańska za łaskawe pośrednictwo w tej sprawie.

46. Marcin Kober, Portret Zygmunta III,. Wiedeń Muzeum Historii Sztuki.
Fot. Muzeum Historii Sztuki, Wiedeń.

stawiający króla prawie po kolana, w krótkiej pelerynce podbitej futrem rysia, lekko zarzuconej na ramiona, z lewą ręką wspartą na szpadzie, prawą zaś na stoliku. Na portrecie lwowskim widzimy króla w tej samej pozie, ale tylko w popiersiu. Inne odchylenia są nie duże i nie istotne: pelerynka podbita innym futrem, barwy brunatnej, szata zapięta z przodu na na sześć złocistych guzów, ilość karbów krezy pod szyją mniejsza, a rysunek obrzeżającej ją koronki nieco inny, ilość klejnotów otaczających dołem kołpak większa. Król pozował oczywiście tylko do jednego z tych portretów i to pewnie do lwowskiego, który w zestawieniu z wiedeńskim robi wrażenie pierwszego studium. Portret wiedeński jestem skłonny uważać za ostateczną redakcję dokonaną przez tego samego artystę. Kto nim był, głosi napis na od-

47. Portret Zygmunta III. Kraków, Muzeum Sztuki U. J.
Fot. St. Kolowca. Kraków.

wrotnej stronie portretu lwowskiego: MARTINVS KOBER RÓ: KEI: MAI: VNDERTHENIGSTER BEFREITER MALER VON BRESSLAV, VORFERTIGET ZV WARSCHAV DEN 30 APRIL. Roczną datę daje nam napis na prawo u góry, koło głowy króla: SIGIS. III REX POLONIAE ET SVETIAE ANNO AETATIS 25, co wobec daty urodzin Zygmunta, przypadającej na r. 1566, daje r. 1591 jako czas namalowania portretu. Na portrecie wiedeńskim nie ma daty ani podpisu malarza, nie ulega jednak żadnej wątpliwości, że wyszedł on spod pędzla tego samego artysty w tym samym roku, co portret lwowski[1]. Twórca obu wizerunków Zygmunta III jest postacią znaną

[1] Za dzieło Kobera uznał go już Steneberg *o. c.*

48. Portret królowej Anny Austriaczki. Kraków, Muzeum Sztuki U. J.
Fot. St. Kolowca, Kraków.

w naszej historii sztuki z wspaniałego portretu Stefana Batorego, znajdującego się w stradomskim klasztorze oo. misjonarzy w Krakowie.

Do tych dwóch Koberowskich podobizn Zygmunta III zbliża się mały portret w Muzeum Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (nr. inw. 7521) dotychczas nie publikowany, lecz tylko wzmiankowany (fig. 47) [1]. Wojnę przetrwał szczęśliwie i powrócił do zbiorów uniwersyteckich. Namalowany jest olejno na drzewie dębowym w wymiarach 27,5—20,2 cm. Do zbiorów uniwersyteckich dostał się z zapisu Karola Rogawskiego z Ołpin. Poprzednie jego losy

[1] Mycielski *l. c.*

nie są znane. Portret zachowany jest na ogół dobrze, jeżeli pominąć pęknięcie w miejscu złączenia desek. Różnice między nim a portretem lwowskim są na pozór nie wielkie. Schemat kompozycyjny w obydwóch wypadkach ten sam: popiersie bez uwzględnienia rąk, głowa w trzech czwartych zwrócona w prawo, — nie wielkie też odchylenia w ubiorze króla. I tak, na podobny kubrak z ciężkiego, czarnego adamaszku, zapięty na kryte guziki, narzucona jest peleryna podbita futrem barwy — jak w portrecie lwowskim — ciemnobrązowej. Jak we Lwowie i Wiedniu, szyję otacza rurkowana kreza, podobną koronką obszyta, nie dźwiga-

49. Portret Anny Austriaczki, jako arcyksiężniczki (1592). Norymberga, Muzeum Germańskie.

Fot. Ch. Müller, Norymberga.

jąca się jednak w górę, lecz opadająca na ramiona. Wreszcie kołpak podobny, przyozdobiony u dołu pasem z podobnych, choć nie takich samych kanaków, ale wdziany inaczej: we Lwowie i Wiedniu na bakier na prawe ucho, z fantazją i jakimś temperamentem (nie bardzo się to zgadza z jakby zaspanym obliczem króla), tak że się odsłania lewa połowa czoła; w Krakowie natomiast kołpak sterczy prosto w górę, zakrywając i skracając czoło. Zarówno sposób ułożenia krezy, jak i sposób noszenia kołpaka jest w obrazie lwowskim i wiedeńskim o wiele korzystniejszy, niż w krakowskim, wpływa też na pewne ożywienie całości, w przeciwieństwie do portretu ze zbiorów Uniwersytetu Jagiellońskiego. Twarz króla niby ta sama, a jednak nie ta sama. We Lwowie i Wiedniu jest to twarz człowieka żywego, choć nie odznaczającego się żywym temperamentem, mimo młodego wieku zmęczonego, miałoby się ochotę powiedzieć — zblazowanego; natomiast w portrecie krakowskim doznaje się wrażenia niemal mar-

twej maski, bez mała odlewu z gipsu, pomalowanego na kolor cielisty. W całości portret krakowski jest znacznie słabszy, sztywniejszy od lwowskiego i wiedeńskiego, brak w nim życia i bezpośredniości. Niewątpliwie też powstał on w zależności od lwowskiego, bo, jak tamten, przedstawia króla tylko w popiersiu i w pelerynce podbitej futrem ciemnobrązowym [1].

Portret krakowski jest opatrzony napisem: mniej więcej na wysokości pasa klejnotów otaczającego dołem kołpak, w tle na prawo czytamy: SIGISMVNDVS D. G. REX POLO. A° 1591, Rok 1591 zgadza się z datą portretu lwowskiego, wyrażoną tam w inny sposób, za pomocą określenia wieku króla.

Odpowiednikiem krakowskiego portretu Zygmunta III jest portret pierwszej jego małżonki Anny (fig. 48), siostry cesarza Ferdynanda II, urodzonej w Gracu w r. 1573, zmarłej w Warszawie w r. 1598, darowany Uniwersytetowi Jagiellońskiemu przez tego samego ofiarodawcę równocześnie z podobizną króla. Portret królowej Anny, opatrzony w tle na lewo napisem ANNA D. G. REGINA POL., jest zapisany do inwentarza pod numerem 7522. Oprócz prawie tych samych wymiarów (27,7—20,5 cm), tego samego materiału i tej samej techniki, jest on z portretem Zygmunta III ujednostajniony także przez zastosowanie górą takiego samego motywu lambrekinowego, jakby przejętego z baldachimu nad tronem.

Czy krakowski portret królowej Anny ma równie bliski pierwowzór, jakim dla podobizny Zygmunta III jest portret lwowski? Aby na to pytanie odpowiedzieć, musimy się przypatrzyć zachowanym portretom królowej Anny. Jerzy Mycielski opublikował wielki portret królowej, znajdujący się w zbiorze portretów na moście między Galerią Uffizi a Galerią Pitti we Florencji [2], zaś Jerzy Kieszkowski malowaną olejno na blasze miniaturę (8,6—6,3 cm) w zbiorach hr. Jana Harracha w Wiedniu [3]. Mycielski [4] wspomina nadto o naszym krakowskim portrecie, o małym portreciku Anny jeszcze jako arcyksiężniczki, malowanym w osiemnastym roku jej życia, a znajdującym się w r. 1939 w Muzeum Germańskim w Normyberdze (fig. 49), a wreszcie o dwóch rycinach [5], Istnieje oprócz tego jeszcze jeden portret Anny, dotychczas nie znany, który w r. 1939 znajdował się na zamku Ambras (fig. 50). Przeniesiono go tam z wiedeńskiego Muzeum Historii Sztuki, gdzie jest zapisany w inwentarzu pod numerem 3223. Portret to olejny na płótnie, o wymiarach 162—110 cm [6], przedstawiający Annę w całej postaci w stroju odpowiednim dla ówczesnej damy, ale nie dziewczynki może dwunastoletniej, a co najwyżej piętnastoletniej. Otóż nasz portret krakowski, gdy idzie o układ postaci i strój, tworzy z wszystkimi wymienionymi jedną grupę. Rysy twarzy w tych wszystkich portretach, bliskich sobie czasem powstania, wykazują pewne odchylenia, nie tak jednak duże, by się nasuwały jakiekolwiek wątpliwości, że idzie o jedną i tę samą osobę. Przy zachowaniu ogólnego schematu różnią się też szczegóły stroju. W rezultacie nie podobna powiedzieć, że to właśnie ten a nie inny portret był pierwowzorem krakowskiego. Trzeba poprzestać na stwierdzeniu, że nie wychodzi on poza grupę portretów królowej. Zaznaczyć jeszcze należy, że w przeciwieństwie do portretu króla nie odbija on od innych martwotą twarzy, z czego jednak nie trzeba wysnuwać wniosku, jakoby królowa sama do niego pozowała. Jak portret Zygmunta III, tak i ten powstał w oparciu o inny wizerunek, tylko że w tym wypadku tego pierwowzoru tak ściśle wskazać się nie da [7].

Chociaż na krakowskim portrecie Zygmunta III widnieje data 1591, to jednak warto rozważyć pytanie, kiedy został on namalowany, innymi słowy, czy tę datę należy uważać za rok powstania portretu, czy też może za stwiedrzenie, że król tak właśnie w r. 1591 wyglądał. Gdyby się przyjęło, że portret Zygmunta III został namalowany w r. 1591, musiałoby się tym samym i portret królowej Anny na ten sam rok datować. A to niemożliwe: portret Anny nie mógł być w r. 1591 malowany jako odpowiednik portretu Zygmunta III, bo Anna w tym roku królową polską jeszcze nie była, a ten właśnie tytuł wypisano w tle jako objaśnienie.

---

[1] Wśród rycin wymienionych w *Spisie* Czapskiego nie brak opartych o portret lwowski i wiedeński, żadna natomiast nie nawiązuje do portretu krakowskiego. [2] Mycielski *o. c.* [3] Kieszkowski J., *Rzeczy polskie w austriackich zbiorach* (Spraw. KHS IX 1915, s. LXIII—LXV). [4] Mycielski *o. c.* w objaśnieniu do reprodukcji florenckiego portretu królowej Anny. [5] *Spis* Czapskiego wymienia (łącznie ze wspomnianymi przez Mycielskiego) siedem miedziorytów przedstawiających królową Annę (nry 19—25). [6] Wiadomość o tym portrecie, jego fotografię i pewne szczegóły o nim zawdzięczam dyrektorowi Buschbeckowi i p. Szymańskiej. [7] Nie wiąże się też nasz portret z rycinami wymienionymi w *Spisie* Czapskiego, jakkolwiek i one przeważnie (nry 19—22) należą do wspomnianej grupy podobizn królowej.

50. Portret Anny Austriaczki, jako arcyksiężniczki, Ambras, zamek.
Fot. Muzeum Historii Sztuki, Wiedeń.

Królową została dopiero w r. 1592, w którym poślubiła Zygmunta, ten też rok mógłby być najwcześniejszą datą powstania jej portretu jako królowej. Rok 1598, a może raczej 1597, bo królowa zmarła przy porodzie już 11 lutego 1598, byłby ostateczną możliwą datą jego namalowania. Na ten sam czas, a więc na lata 1592—7, przypaść by musiał i portret Zygmunta III, będący odpowiednikiem portretu królowej Anny. Data 1591, która na nim widnieje, byłaby więc tylko stwierdzeniem, że król tak wtedy wyglądał, że portret oparty jest o podobiznę z tego właśnie roku.

Nie wyszły oba krakowskie portrety spod pędzla Marcina Kobera, nie malował ich w ogóle żaden malarz nadworny, nie zamówił ich też pewnie nikt z dworem królewskim bliżej

związany, bo w tytulaturze na nich wypisanej nie uwzględniono tytułu króla Szwedów, Gotów i Wandalów, tak skwapliwie przez Zygmunta III i jego synów podkreślanego. Nasze portrety namalowano dla kogoś, komu wystarczało oznaczenie, że to król i królowa Polski.

Gdy idzie o ikonograficzną wartość krakowskich portretów, to dotychczasowe rozważania doprowadziły do wyniku raczej ujemnego. Jako namalowane nie z natury, portrety te nie mogą sobie rościć prawa do znaczenia dokumentów ikonograficznych. Nie można twierdzić, by rysy pary królewskiej musiały przekazywać ze szczególną wiernością. Także i ich wartość artystyczna nie jest najwyższa. Mimo to nie wolno ich lekceważyć, dają bowiem dobre pojęcie o poziomie naszego, powiedzmy nawet rodzimego malarstwa portretowego u schyłku w. XVI. Nie ulega przecież wątpliwości, że to utwory jakiegoś malarza miejscowego, a nie sprowadzonego z zagranicy. Nasuwają się nawet pewne przypuszczenia co do środowiska, do którego ten malarz mógł należeć. Porównanie portretu królowej Anny z dwoma portretami Maryny Mniszchówny, żony Dymitra Samozwańca, znajdującymi się w Moskwie[1] — jeden z datą 1609 — prowadzi do wniosku, że zachodzi między nimi podobieństwo, którego powodu szukać trzeba głębiej, aniżeli we wspólnocie stylu epoki. Nie waham się zaryzykować przypuszczenia, że tak twórca portretów moskiewskich jak i krakowskich wyszedł z jednego i tego samego środowiska. Portrety carowej Maryny są wprawdzie anonimowe, istnieją jednak dane do szukania ich autora w otoczeniu Szymona Boguszowicza, lwowskiego Ormianina, który był nadwornym malarzem Mniszchów, Wiśniowieckich i Żółkiewskich, a który z Dymitrem i Maryną jeździł do Moskwy, a więc wśród takich malarzy, jak brat Boguszowicza Jan, szwagrowie ich obydwóch Stanisław Alexandrowicz i Stanisław Sławek, jak Wojciech Andrzejowicz itd.[2]. Nie twierdzę bynajmniej, jakoby właśnie któryś z tych malarzy miał być autorem krakowskich portretów Zygmunta III i Anny — Alexandrowicz i Andrzejowicz w każdym razie odpadają, bo dopiero w r. 1605 kończą pięcioletnią naukę[3] —, pragnę tylko wskazać na tę grupę lwowskich malarzy mających stosunki z kresowym możnowładztwem, jako najprawdopodobniejsze środowisko, z którego mogły wyjść te portrety. W świetle powyższych rozważań powstałyby pewnie na zlecenie któregoś z możnowładców, osiadłych w zasięgu działania lwowskiej szkoły malarskiej.

---

[1] Mańkowski T., *Lwowski cech malarzy w XVI i XVII wieku* (Biblioteka Lwowska XXXV 1936, fig. 17) oraz Arkady IV, 7, 1938, s. 348. [2] Mańkowski *o. c.* s. 56—7. [3] Tamże s. 57.