SKŁAD KOMISJI HISTORII SZTUKI

w dniu 31 grudnia 1947

Przewodniczący: *dr Feliks Kopera*, prof. tyt. Uniw. Jagiell., dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie, 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. Uniw. Jagiell., wicedyrektor 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 Uniw. Jagiell., członek korespondent P. A. U., Kraków.

dr Aleksander Birkenmajer, prof. tyt. Uniw. Jagiell., dyrektor Biblioteki Jagiellońskiej, członek czynny P. A. U., Kraków

dr Anna Bocheńska, asystentka Zakładu Historii Sztuki Uniw. Jagiell., kustosz Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu, Kraków.

dr Zbigniew Bocheński, kustosz Muzeum Narodowego w Krakowie, Kraków.

dr Kazimierz Buczkowski, wicedyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie, Kraków.

dr Kazimierz Bulas, prof. Uniw. Mikołaja Kopernika w Toruniu, dyrektor Stacji Naukowej P. A. U. w Rzymie, Rzym.

dr Witold Dalbor, zast. prof. Wydziału Architektury przy Akademii Górniczej, Kraków.

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

ks. dr Szczęsny Dettloff, prof. Uniw. Poznańskiego, Poznań.

dr Tadeusz Dobrowolski, docent Uniw. Jagiell., Kraków.

dr Jerzy Dobrzycki, dyrektor Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, Kraków.

dr Józef Dutkiewicz, konserwator zabytków sztuki w Urzędzie Wojewódzkim Krakowskim, Kraków.

dr Karol Estreicher, prof. Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, wicedyrektor Muzeum Uniw. Jagiell., Kraków.

dr Marian Friedberg, docent Uniw. Jagiell., dyrektor Archiwum Aktów Dawnych Miasta Krakowa, Kraków.

dr Maria Gąsiorowska, Kraków.

dr Stanisław Gąsiorowski, prof. Uniw. Jagiell., dyrektor Muzeum Ks. Czartoryskich, członek czynny P. A. U., Kraków.

dr Mieczysław Gębarowicz, prof. Uniw. Lwowskiego, członek czynny P. A. U., Lwów.

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

dr Tadeusz Grabowski, em. prof. Uniw. Poznańskiego, członek czynny P. A. U., Kórnik.

dr Roman Grodecki, prof. Uniw. Jagiell., członek czynny P. A. U., Kraków.

inż. arch. Bogdan Guerquin, adiunkt Zakładu Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej, Warszawa.

dr Marian Gumowski, prof. Uniw. Mikołaja Kopernika, Toruń.

dr Zbigniew Hornung, dyrektor Centralnego Biura Inwentaryzacji Zabytków, Warszawa.

dr Roman Ingarden, prof. Uniw. Jagiell., członek korespondent P. A. U., Kraków.

dr Zdzisław Jachimecki, prof. Uniw. Jagiell., członek czynny P. A. U., Kraków.

dr Kazimierz Kaczmarczyk, dyrektor Archiwum Państwowego w Poznaniu, członek korespondent P. A. U., Poznań.

mgr Witold Kieszkowski, zastępca naczelnego dyrektora muzeów i ochrony zabytków w Ministerstwie Kultury i Sztuki, Warszawa.

dr Adam Kleczkowski, prof. Uniw. Jagiell., członek czynny P. A. U., Kraków.

dr Tadeusz Kowalski, prof. Uniw. Jagiell., członek czynny i sekretarz generalny P. A. U., Kraków.

ks. dr Tadeusz Kruszyński, docent Uniw. Jagiell., konserwator metropolitalny, Kraków.

dr Eugeniusz Kucharski, prof. Uniw. Mikołaja Kopernika, członek korespondent P. A. U., Toruń.

dr Karolina Lanckorońska, b. docentka Uniw. Jana Kazimierza, Rzym.

dr Stanisław Lorentz, prof. Uniw. Warsz., dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie, naczelny dyrektor muzeów i ochrony zabytków w Ministerstwie Kultury i Sztuki, Warszawa.

dr Kazimierz Michałowski, prof. Uniw. Warsz., wicedyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa.

dr Wojsław Molè, prof. Uniw. Jagiell., członek czynny P. A. U., Kraków.

dr Marian Morelowski, prof. Katol. Uniw. Lubelskiego, Lublin.

dr Lech Niemojewski, prof. Politechniki Warszawskiej, Warszawa.

dr Kazimierz Nitsch, prof. hon. Uniw. Jagiell., członek czynny i prezes P. A. U., Kraków.

dr Ludwik Piotrowicz, prof. Uniw. Jagiell., członek czynny P. A. U., Kraków.

dr Ksawery Piwocki, prof. Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, dyrektor Państwowego Instytutu Historii Sztuki i Inwentaryzacji Zabytków, Warszawa.

dr Władysław Podlacha, prof. Uniw. Wrocławskiego, członek korespondent P. A. U., Wrocław.

dr Krystyna Popielowa, Helderberg-Firgrove Cape (Południowa Afryka).

dr Tadeusz Przypkowski, Jędrzejów.

dr Mieczysława Ruxerówna, prof. Uniw. Poznańskiego, Poznań.

dr Stanisława Sawicka, kierowniczka Zbioru Graficznego Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

dr Władysław Semkowicz, em. prof. Uniw. Jagiell., członek czynny P. A. U., Kraków.

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

dr Julian Starzyński, docent Uniw. Warsz., Warszawa.

dr Jerzy Szablowski, docent Uniw. Jagiell., adiunkt Zakładu Historii Sztuki, Kraków.

dr Adolf Szyszko-Bohusz, prof. Wydziału Architektury przy Akademii Górniczej, Kraków.

dr Stanisław Świerz-Zaleski, kustosz Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu, Ottawa (Kanada).

inż. arch. Stefan Świszczowski, zastępca konserwatora zabytków sztuki w Urzędzie Wojewódzkim Krakowskim, Kraków.

dr Władysław Tatarkiewicz, prof. Uniw. Warsz., członek czynny P. A. U., Warszawa—Kraków.

dr Michał Walicki, prof. Uniw. Warsz. i Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, kustosz Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa.

dr Helena Willman-Grabowska, prof. Uniw. Jagiell., członek korespondent P. A. U., Kraków.

dr Stanisław Witkowski, prof. hon. Uniw. Jana Kazimierza, członek czynny P. A. U., Warszawa.

dr Jan Zachwatowicz, prof. Politechniki Warszawskiej, konserwator generalny zabytków sztuki w Ministerstwie Kultury i Sztuki, Warszawa.

mgr Jerzy Żarnecki, bibliotekarz Courtauld Institute of Art, Londyn.

SPRAWOZDANIA Z POSIEDZEŃ ZA LATA 1946 I 1947

Posiedzenie z dnia 10 stycznia 1946

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę pt. *Mecenat Jana III w Żółkwi*. Rozprawa ta ukazała się w niniejszym tomie, s. 127—152.

W dyskusji czł. Władysław Tatarkiewicz zapytuje, czy Jan III, którego uważa się za typowego sarmatę, należał do pokolenia, które stworzyło ten typ, czy też był wyrazem czegoś, co powstało już wcześniej; następnie, czy zamek w Żółkwi uważać należy za typową forteczkę szlachecką, czy też jest to już typ magnacki.

Dr Jerzy Dobrzycki nadmienia, że dzisiejszy hełm wieży ratuszowej w Krakowie nie jest już autentycznym dziełem Bebera. Beberowski hełm, znany z rysunku w Archiwum Aktów Dawnych Miasta Krakowa, został wymieniony na dzisiejszy w w. XVIII, za czasów biskupa Kajetana Sołtyka. Zauważa pewne podobieństwo sygnaturki fary w Żółkwi do sygnaturki kościoła reformatów w Krakowie.

Dr Jerzy Szablowski uzupełnia wiadomości o Piotrze Beberze dwoma szczegółami ze współczesnej temu budowniczemu kroniki Żywiecczyzny Andrzeja Komonieckiego, zamieszczonymi tam przy sposobności odnawiania fary żywieckiej po pożarze w r. 1711. Pierwsza dotyczy wystawienia przez Bebera w październiku r. 1711 wiązania dachowego nad nawą kościelną i wieżyczki na sygnaturkę, druga wykonania przez niego w następnym zaraz miesiącu prowizorycznego nakrycia wieży w formie dachu namiotowego. Wiązanie dachowe i wieżyczka na sygnaturkę (ośmioboczna ze spłaszczoną kopułką i ażurową latarnią o hełmie ostrosłupowym) zachowały się do dziś w niezmienionym stanie, natomiast prowizoryczne nakrycie wieży ustąpiło miejsca obecnemu hełmowi z r. 1745. Sprowadzenie do Żywca Piotra Bebera, cieszącego się u współczesnych niemałym rozgłosem dzięki budowie hełmu krakowskiej wieży ratuszowej, świadczy, iż nie zamierzano ograniczyć się wówczas do prowizorycznego nakrycia wieży, lecz noszono się z zamiarem zrekonstruowania dawnego, przeszło 35 m wysokiego hełmu renesansowego, względnie wykonania nowego, w niczym poprzedniemu nie ustępującego. W świetle wywodów czł. Mańkowskiego oraz przytoczonych wzmianek kronikarskich zarysowuje się Piotr Beber jako specjalista od konstruowania hełmów wieżowych. W kronice Komonieckiego jest on nazywany »budowniczym zamku krakowskiego«, lub krótko »budowniczym krakowskim«.

Inż. arch. Bogdan Guerquin podkreśla ważność związania kolumnowej galerii w zamku w Żółkwi z Beberem, co ją ściśle datuje. Przypuszcza, że projekt ratusza w Żółkwi, gdy idzie o rozwiązanie wejścia, powstał pod wpływem pierwotnego zamku w Zamościu. Beber w świetle badań czł. Mańkowskiego zarysowuje się jako architekt prowincjonalny. Sarmatyzm w architekturze, wiążący się z osobą Jana III, sięga swymi początkami czasów wcześniejszych, może nawet jeszcze schyłku w. XVI.

Czł. Mańkowski zaznacza, że zagadnieniem sarmatyzmu zajmuje się już od dłuższego czasu[1]. Podzielić je należy na kilka faz. Początki sięgają głęboko wstecz poza w. XVIII, do kronikarzy w. XVI, którzy tej nazwy już używają. Już Miechowita sformułował pewne cechy sarmatyzmu. Na czasy Jana III przypada jego punkt kulminacyjny. Za Sasów zaczyna się już jego degeneracja, na plan pierwszy występują jego cechy ujemne.

[1] Z początkiem r. 1947 ukazała się książka czł. Mańkowskiego pt. *Genealogia sarmatyzmu*, Warszawa 1946, dotycząca całokształtu tego zagadnienia.

Posiedzenie z dnia 14 lutego 1946

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę inż. arch. Bogdana Guerquina pt. *Zamek w Jazłowcu.*

Inicjatorem pracy o zamku w Jazłowcu był prof. Oskar Sosnowski, kierownik Zakładu Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej. W ramach prac Zakładu nad architekturą warowną w Polsce podjęto pod kierunkiem autora pomiary ruin zamku w r. 1936, a w r. 1937 przeprowadzono systematyczne prace badawcze, połączone z odkopaniem i odsłonięciem całych partii murów i fundamentów, zasypanych gruzem i ziemią. Stronę historyczną podjął się opracować Aleksander Czołowski ze Lwowa. Wojna przerwała rozpoczęte prace, a z Warszawy po powstaniu udało się w jesieni 1944 uratować tylko część materiałów i niepełny rękopis.

Z archiwaliów dotyczących zamku w Jazłowcu zachowały się tylko dwa działy majątkowe, z r. 1622 i 1641, zawierające opis zamku, oraz testament Teodoryka Buczackiego z r. 1448. I dlatego zasadniczym materiałem dla pracy był sam zabytek, dostatecznie poznany dzięki pracom odkrywczym w r. 1937.

Zamek w Jazłowcu (na Podolu, 16 km na południe od Buczacza) znany jest w literaturze jako siedziba w w. XV i XVI rodu Awdańców-Buczackich i Jazłowieckich. Został określony w tej pracy jako zamek rycerski, w odróżnieniu od zamków królewskich. Położenie zamku jest charakterystyczne dla Podola. Stoi bowiem na wyniosłym wzgórzu, oblanym zakolem rzeczki Olchowiec (lewobrzeżny dopływ Strypy). Pod względem topograficznym zamek w Jazłowcu został określony jako zamek wyżynny, położony na cyplu otoczonym pętlicą rzeki. Materiału budowlanego dostarczyła najbliższa okolica: mury zostały zbudowane z piaskowca dewońskiego, szczegóły architektoniczne z wapienia litotamniowego. Na zamek jazłowiecki składały się dwie części: właściwy zamek na najwyższym i jednocześnie najwęższym miejscu cypla oraz, poniżej, dawny przygródek, potem zamek dolny, pałac Poniatowskich, wreszcie klasztor pp. niepokalanek, otoczony również murami już na początku w. XVII. W ruinach właściwego zamku wyraźnie występuje zarys pierwotnego założenia. W planie przedstawia się on jako nieforemny, wydłużony pięciobok z wieżą w jednym rogu, bramą dziś jeszcze widoczną, śladami jednotraktowego domu mieszkalnego i zasypaną obecnie studnią. Wieża jest bardzo mała, wewnątrz da się zauważyć odmienny układ kamieni, aniżeli w innych murach. Analiza zaprawy murarskiej wykazała wyraźną domieszkę gipsu. Te dane oraz fakt niejako obudowania wieży murami zamku pozwalają na wysunięcie przypuszczenia, że wieża ta jest najstarszą częścią zamku. Wobec tego prawdopodobnie pierwsze założenie obronne w Jazłowcu ograniczało się tylko do tej samotnej wieży obronnej, do której dostawiono następnie zamek murowany.

Dalszym etapem rozbudowy było dostawienie do istniejącego zamku od strony wschodniej nowej części, również na planie bardzo wydłużonego pięcioboku, z wieżą w rogu, na osi. Na miejscu dawnej fosy, oddzielającej pierwotny zamek, stanął piętrowy dom mieszkalny, tzw. dom środkowy. Piwnice tego domu zajęły miejsce fos. Dom ten niejako dzielił zamek na dwie części. W piwnicach i gruzach domu tego został znaleziony prosty kamienny portal ostrołukowy, podobny do portalu z połowy w. XV w zamku w Olesku. Znaleziono również gotyckie okno pochylone i szereg fragmentów obramień okiennych z laskowaniami. Wszystkie te znaleziska pozwalają z całą pewnością uważać dom ten za gotycki, pochodzący z połowy w. XV. Utwierdza w tym przekonaniu i wzmianka w testamencie Teodoryka Buczackiego z r. 1448, która wyraźnie zaznacza, że na zamku istniały piwnice. W obrębie średniowiecznego zamku znajdują się te piwnice wyłącznie pod tym właśnie domem. Tym samym zamek pierwotny należałoby przesunąć na okres wcześniejszy. Być może, że wieża, która hipotetycznie została uznana za najwcześniejszą budowlę na wzgórzu jazłowieckim, powstała w tych latach, kiedy występuje pierwsza wiadomość o Jazłowcu, a więc około r. 1379, natomiast pierwotny zamek w pierwszych latach w. XV. W połowie w. XV zamek jazłowiecki występuje już jako budowla nie jednoczesna, ale jako rozbudowany zamek średniowieczny. W latach 1550—60 następuje dalsza rozbudowa zamku. Jerzy Jazłowiecki, hetman w. kor., dobudowuje od strony południowowschodniej wielką wieżę wjazdową. Zbudowano ją poniżej poziomu dziedzińca, tak że poniżej właściwej bramy przejazdowej mieszczą się dwie kondygnacje sklepionych kazamat, opatrzonych szeregiem strzelnic typu krzyżowego, takich jakie są na zamku w Dobromilu, Trembowli itd. Te dolne kondygnacje przeznaczone były wyłącznie dla obrony. Wjazd prowadził z przygródka przez murowaną równię pochyłą, most zwodzony, przez bogato rzeźbiony wielki portal do długiej sieni przejazdowej, zamkniętej od strony dziedzińca również portalem. Nad bramą znajdowała się wielka sala, gdzie obok okien również znajdowały się strzelnice. Na obydwóch portalach są herby z monogramami Jerzego Jazłowieckiego. Portal zewnętrzny kłada się z dwóch części, niższej, zawierającej właściwą bramę, i z wyższej, ponad bramą, tzw. nadwyżki.

W niej umieszczona była tablica brązowa, zaginiona w latach 1914—8, oraz herby i napisy z wersetami psalmu. Portal ten przypomina w ogólnej kompozycji podobny portal z zamku w Brzeżanach, lecz odmienną ma dekorację architektoniczną. Wyraźnie przewijają się w nim jeszcze motywy gotyckie przy jednoczesnym użyciu renesansowych. Ponad gzymsem został podczas pomiarów ujawniony napis, podający datę budowy tej wieży na lata 1550—60, oraz znak wyobrażający literę Q z małym kółkiem w środku. W znaku tym można dopatrywać się skrótu nazwiska budowniczego czy też rzeźbiarza portalu. Był to prawdopodobnie jeden z przedstawicieli rodziny Quadro, z których trzech występuje w tych latach we Lwowie. Architektura portali wyraźnie wskazuje, że ich twórca pochodził ze środowiska lwowskiego. Ciekawym jest, że nie można w portalach znaleźć żadnego motywu wskazującego na wpływy ormiańskie, tak bardzo wyraźnie występujące w ruinach domów mieszczańskich w Jazłowcu. Rozbudowa zamku przez Jerzego Jazłowieckiego w połowie w. XVI jest przykładem samodzielnego tworzenia nowego systemu obrony, uzależnionego zarówno specyficznymi warunkami walki, jak i wprowadzaniem w życie broni palnej. Synowie hetmana, Mikołaj i Hieronim, dalej rozbudowują zamek. Pierwszy z nich buduje kaplicę na zamku, której fundamenty zostały odkryte w r. 1937, oraz jeszcze jedną kilkukondygnacjową wieżę-basteję. Basteja ta posiada wszystkie cechy typowe dla zamków podolskich powstałych na przełomie w. XVI i XVII. Również on zbudował biegnącą poniżej linię murów z dwiema małymi basztami. W r. 1644 kupuje Jazłowiec hetman Stanisław Koniecpolski i buduje na przygródku nowy dom mieszkalny, w którym do ostatnich lat mieścił się klasztor pp. niepokalanek. Dla obrony przygródka buduje Stanisław Koniecpolski, a może jego syn Aleksander, dwa małe bastiony z orylonami typu jeszcze szkoły starowłoskiej. W tym stanie zamek dostaje się w r. 1672 w ręce Turków i w tym stanie zostaje zdobyty przez króla Jana III dnia 23 sierpnia 1684. Zupełna ruina zamku zaczęła się dopiero w końcu w. XVIII.

Dotychczas zamek jazłowiecki uchodził za dzieło w. XVI, ostatnie badania ujawniły jego pierwotne założenie i proces kształtowania się. Zestawiając zamek ten z zamkami w Sidorowie, Buczaczu i Trembowli można wysunąć przypuszczenie, że był prototypem pewnego systemu fortyfikacyjnego, powstałego na Rusi, Podolu i Ukrainie na przełomie w. XVI i XVII.

Posiedzenie z dnia 21 lutego 1946

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę dra Kazimiery Kutrzebianki pt. *Obraz Matki Boskiej Myślenickiej.*

Obok obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej jednym z najbardziej czczonych w dawnej Rzeczypospolitej, a dziś (poza najbliższą okolicą) zupełnie zapomnianym był cudami wsławiony wizerunek Matki Boskiej w Myślenicach. Nie tylko jedno miasto, nie tylko Myślenice, lecz Polska cała czciła ten obraz.

Sława Myślenic jako miejsca odpustowego, do którego ściągali pielgrzymi z odległych nieraz stron, głośną była w w. XVII i XVIII w całej Polsce. Pruszcz w dziele swym pt. *Morze łaski Bożey*, pisząc o Matce Boskiej Myślenickiej nadmienia, że »czyni tam Pan Bóg wielkie dobrodziejstwa łaski Jego świętej w chorobach i inszych utrapieniach żebrzącym, których przez dziewięć lat było w liczbie 1428«. Heleniusz w *Rozmowach o Polskiey Koronie*, wyliczając na czterech stronach najważniejsze cuda, pisze o Myślenicach: »Zawsze tam był wielki konkurs ludzi i to miejsce świętym w krakowskiej ziemi uznawano. Dowodem tego dwa tysiące rozmaitych wotów srebrnych i złotych, na których były skreślone i opisane cuda«. Ks. Fridrich[1] tak pisze o Matce Boskiej Myślenickiej: »Od r. 1633, czyli od czasu uznania obrazu za cudowny, myślenicki kościół stał się nowym tronem, z którego nieba królowa hojne Swe łaski i cuda na naród ludzki zlewać poczęła. Pomiędzy cudami wymienionych jest 17 konających, co ofiarowani do tego obrazu cudownie do zdrowia przyszli, 31 uzdrowionych ślepych. Ciężko chorzy, ranni, paraliżem tknięci i w różnych innych dolegliwościach będący, tu pomoc i zdrowie znajdywali. Kilka tysięcy wotów ze srebra, złota i drogich kamieni zdobiło niegdyś ten obraz, ale Szwedzi napadłszy na kościół rozebrali je, a kościół spustoszywszy spalili«. Nie tylko Polaków, lecz także cudzoziemców bawiących w Polsce ściąga do Myślenic sława cudownego obrazu. W r. 1646 marszałkowa de Guebriant, która przybyła z Francji z Marią Ludwiką Gonzagą na dwór Władysława IV, w powrotnej drodze udaje się do Myślenic, aby zobaczyć obraz Matki Boskiej. Towarzyszący marszałkowej Francuz, de Laboureur, opisuje to zdarzenie w swych pamiętnikach tłumaczonych z języka francuskiego na polski przez Stanisława Potockiego[2].

[1] Friedrich A. ks., *Historie cudownych obrazów Najśw. Panny w Polsce* II, Kraków 1904, s. 127—32. [2] Niemcewicz J. U., *Zbiór pamiętników historycznych o dawney Polszcze z rękopisów tudzież dzieł* IV, Warszawa 1822, s. 267—8. O Matce Boskiej Myślenickiej pisze de Laboureur w następujących słowach: »We środę 24 kwietnia (1646) pani marszałkowa

Obraz Matki Boskiej Myślenickiej posiada literaturę dewocyjną, sięgającą pierwszej połowy w. XVII. Już w r. 1634 ukazało się w druku kazanie ks. Adama Makowskiego [1], wygłoszone przezeń 2 lipca 1633, tj. w dniu ogłoszenia obrazu za cudowny. Kaznodzieja łączy to zdarzenie z wyprawą wojenną Władysława IV przeciw Moskwie, wysnuwając stąd pomyślne wnioski. Drugie dzieło o cudownym obrazie myślenickim wydał w r. 1642 miejscowy proboszcz ks. Wojciech Ofiarowicz [2]. Autor podaje w nim historię obrazu, wymienia cuda oraz wylicza złote i srebrne wota. W trzecim, wydanym dwukrotnie w latach 1740 i 1742, ks. Józef z Olbrachcic Bielski, proboszcz myślenicki, podaje błędnie historię miasta, historię cudownego obrazu, wylicza cuda i podaje modlitwy [3]. Poza tym obszerniejsze wzmianki o obrazie myślenickim znajdują się u Piotra Hiacynta Pruszcza [4] oraz u Heleniusza [5]. Z utworów poetyckich ku czci Matki Boskiej Myślenickiej najważniejszą jest pieśń napisana w r. 1752 lub 1753 przez ks. Ćwierzowicza, doktora praw i profesora Uniwersytetu Krakowskiego, zaczynająca się od słów: »Witaj obrono w złym nieszczęścia razie...«, drukowana po raz pierwszy przez ks. Dobrakowskiego, proboszcza myślenickiego, w r. 1782. Drugi utwór to hymn nieznanego autora z r. 1633, zaczynający się od słów: »Najświętsza Panno...«. Wreszcie wiersz drukowany na rycinie przedstawiającej Matkę Boską Myślenicką, znajdującej się w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nr inw. R. 4032), zaczynający się od słów: »Matko Miłosierdzia, w łasce nieprzebrana...«.

Obraz Matki Boskiej Myślenickiej malowany — według słów Pruszcza — »z wielkim wyrażeniem śliczności, wdzięczności, przyjemności i misternego konterfektu« stanowił niegdyś własność papieża Sykstusa V, który, umierając w r. 1590, przekazał go w testamencie wnuczce swej siostry, księni jednego z klasztorów w Wenecji. W ostatnich latach w. XVI Jerzy ks. Zbaraski, kasztelan krakowski, bawiąc we Włoszech, otrzymał w darze ów obraz od wspomnianej księni i w r. 1596 przywiózł go do Polski. Gdy w r. 1624 wybuchło w Krakowie morowe powietrze, zaraza dotarła również do pałacu ks. Zbaraskiego; wówczas polecono spalić wszystkie rzeczy w zapowietrzonym domu. Słudzy księcia, a mianowicie kuchmistrz Gojski, kalwin, Stanisław Jastrzębski, Wojciech Malborski i Stanisław Krzecza, wynieśli wszystkie sprzęty z pałacu w celu spalenia ich za Bramę Wiślną. Między przeznaczonymi na spalenie przedmiotami księcia znajdował się także obraz Matki Boskiej przywieziony z Włoch, który pięknością swą zwrócił uwagę oficjalisty księcia, Marcina Grabyszy, mieszczanina myślenickiego. Grabysza prosił sług kasztelana, by obrazu nie palili, lecz by mu go podarowali, a gdy ci zgodzili się na to, zabrał obraz do domu swego w Łagiewnikach, gdzie go miał przez lat 5, a następnie przez 4 lata w domu swym w Myślenicach. W r. 1633 zdarzyły się pierwsze cuda przy obrazie Matki Boskiej w domu Grabyszy w Myślenicach, a między innymi on sam chory na oczy został uzdrowiony. W ślad za tym dnia 8 maja tegoż roku przeniesiono obraz w uroczystej procesji z domu Grabyszy na Górnej Wsi w Myślenicach do kościoła farnego i umieszczono w zakrystii [6]. Pruszcz w cytowanym powyżej dziele w następujących słowach pisze o tym fakcie: »Ojciec Erazm Kretkowski, archidiakon i oficjał krakowski, uczyniwszy inkwizycję dnia 24 maja 1633 r., doszedł prawdy i kaznodziejom na kazaniach ogłaszać kazał: obraz uznał za cudowny, co potem z Krakowa raz i drugi z wielu teologami konfirmowano. Dnia wtórego lipca odbyła się solenna procesja w dzień Nawiedzenia

---

wyjechała z Krakowa..., ujechała dnia tego mil cztery ciężkich i długich aż do Myślenic, lecz czas był piękny, góry i doliny tak wdzięcznymi, że nam się wśród ustawnej rozmaitości droga i trudy czuć nie dały. Myślenice są miasteczkiem tak zamkniętym, że z przodu i z tyłu ma tylko na widoku wysokie góry, jedną uprawną i żyzną, drugą świerkami okrytą. Miejsce to jest pielgrzymką dość sławne z przyczyny obrazu Najświętszej Panny, podobnego Częstochowskiej. Długo zaniedbana, leżała w izbie rzemieślnika, gdzie — jak niosą świadectwa — łzami się zalewała, widząc się tak opuszczoną. Przeniesiona na koniec została do kościelnej kaplicy, którą pobożność wielu panów i innych osób przyozdobiła srebrnymi obrazami za pamiątkę łask od Niej doznanych«.

[3] *Nadzieia święta szczęśliwey expedycyey moskiewskiey y zwycięstwa Naiaśnieyszego y Niezwyciężonego Monarchy Władysława IV króla polskiego y szwedzkiego etc. przy lzach wesołych na obrazie Naświętszey Panny w Myślinicach nowo widzianych, kazaniem* X. Adama Makowskiego Societatis Jesu *w dzień Nawiedzenia do Helżbiety ś. tamże przy zacnych ludziach ogłoszona roku 1633*, w Krakowie, w drukarni Maciiia Iedrzeiowczyka, roku 1634. Druk ten znajduje się w bibliotece Muzeum Czartoryskich w Krakowie. [2] *Historya o cudownym Matki Bożey obrazie w Myślenicach z inkwizycyj Iego Mości X. Erazma Kretkowskiego, archidyakona y officyała krakowskiego, sekretarza Króla J. Mości spisana*, a przez X. Woyciecha Offiarowicza, proboszcza y kaznodzieię myślenickiego, dziekana dobczyckiego do druku podana, w Krakowie w drukarni Berlutowicza 1642. [3] z Olbrachcic Bielski J. ks., *Obrona pewna w niebezpieczeństwach Panna Myślenicka*, Kraków, drukarnia Adama Kleina 1740 i 1752. Jest to uzupełniony przedruk dzieła ks. Ofiarowicza. Oba wydania znajdują się w Bibliotece Jagiellońskiej. [4] Pruszcz P. H., *Morze laski Bożey...*, Kraków 1760, s. 26—7. [5] Heleniusz E., *Rozmowy o Polskiej Koronie* I, Kraków 1873, s. 26—31. [6] Kutrzeba J. W., *Myślenice*, Kraków 1900, s. 63—9.

Panny Marii, a obraz ten ks. Kretkowski z nabożeństwem i wielkim konkursem ludzi do kościoła wprowadził, publikował za cudowny i w ołtarz wprawił i mszę św. odprawił. Dobrodziejstw i łask przez 9 lat było przy tym obrazie 1428«. W latach 1642—6 kasztelan krakowski Stanisław Koniecpolski wybudował przy kościele farnym w Myślenicach na pomieszczenie cudownego obrazu kaplicę z ciosowego kamienia, istniejącą do dziś dnia.

1. Cudowny obraz Matki Boskiej w kościele parafialnym w Myślenicach.
Fot. St. Kolowca, Kraków.

Obraz Matki Boskiej (fig. 1) malowany jest na jednolitej desce (być może dębowej, lecz co do tego są pewne zastrzeżenia i wątpliwości). Grubość deski wynosi 3—4 mm. Wymiary nieznaczne: 50·5—67·8 cm. Nierówności powierzchni deski zatarte ciemnym kitem, rozprowadzonym nierównomiernie w poprzek słoi, tak że w pełnym świetle widoczne są smugi. Powierzchnia zaprawy nie wygładzona, warstwa zaprawy bardzo cienka (grubość dochodzi do 5 mm). Farby: w podmalówce tłusta tempera, laserunek olejny. Warstwa farby dość cienka, jedynie tylko miejsca zawierające biel malowane grubiej (np. karnacje, szczegóły szat itp.). Powierzchnia pokryta werniksem żywicznym. Matka Boska przedstawiona w półfigurze, na prawej ręce trzyma Dzieciątko, które tuli się do policzka Matki, chwytając rączką rąbek Jej szaty. Stosunek Matki Boskiej do Dzieciątka pełen tkliwego uczucia i serdeczności. Twarz Jezuska nie piękna, nazbyt pucułowata, pojęta realistycznie. Matka Boska patrzy w przestrzeń nie dotykając wzrokiem żadnego przedmiotu. Charakter malowidła wybitnie realistyczny, przy czym cechy indywidulane silnie zaakcentowane. Kształty ciała pełne, obfite. W obliczu Madonny, nacechowanym silną dozą uczuciowości, odzwierciedlają się pewne wpływy rafaelizmu, łatwe do zrozumienia z tego względu, że obraz powstał w czasie, gdy typ Madonn Rafaela, oddziałując silnie na ówczesnych artystów, coraz bardziej się rozpowszechnia, utrwala, a wkońcu wyradza w manierę rafaelowską. Wpływy mistrza z Urbino w obrazie Matki Boskiej Myślenickiej są pośrednie i ograniczają się do samego tylko typu głowy Madonny, toteż przypisywanie przez niektórych dawniejszych autorów (np. Żegotę Paulego, Leśniowską i innych) obrazu myślenickiego samemu Rafaelowi, jest absurdem, nad którym zastanawiać się nie warto. Daleko posunięte uproszczenie form, brak wszelkich szczegółów i akcesoriów, wielki styl, a obok tego malarskość w sposobie traktowania, miękkość konturów, jak niemniej wszystkie poprzednio wymienione właściwości techniczne świadczą o włoskim pochodzeniu obrazu. Dość znaczny, jakkolwiek nie stanowiący jeszcze problemu ma-

larskiego kontrast światła i cienia, duża żywotność wyrażająca się pełnością i obfitością kształtów ciała, podporządkowanie szczegółów pod jedną dominantę, którą stanowi głowa Madonny, a wreszcie silne napięcie spotęgowanej uczuciowości powodują, że obraz sprawia wrażenie dzieła barokowego. W postaci Madonny dobitnie wypowiada się późny, przechodzący w barok renesans włoski. Ponieważ obraz był własnością papieża Sykstusa V, zmarłego w r. 1590, przeto najpóźniej mógł powstać w latach 1585—90. Kolebką baroku jest Rzym, w którym styl ten najwcześniej się pojawia i krystalizuje. Bardzo wyraźne a stosunkowo wczesne znamiona baroku w obrazie myślenickim, jak niemniej wszystkie powyżej przytoczone okoliczności przemawiają za tym, że dzieło to powstało w środowisku rzymskim. Wykonał je nieznany nam bliżej artysta.

Kolorystyczna strona obrazu jest wykwintna i odznacza się pewną wstrzemięźliwością w doborze barw przez unikanie zbyt ostrych, jaskrawych tonów. Artysta zdołał umiejętnie zharmonizować barwy, aby tym wyraziściej na tym neutralnym tle wystąpiła pełna wdzięku główka Madonny o jasnych włosach i świeżych barwach karnacji. Żaden ostry zgrzyt nie psuje tego kolorystycznie wytwornego zespołu.

W obrazie Matki Boskiej Myślenickiej widoczne są pewne usterki, względnie błędy rysunkowe, a mianowicie: szyja Madonny jest nadmiernie wydłużona, przy czym widoczne jest na szyi pewne zgrubienie, ręka niezbyt udatnie namalowana, a zwłaszcza osadzenie palców jest wadliwe, natomiast jeśli chodzi o główkę Dzieciątka, to trudno jest coś pewnego powiedzieć, obraz bowiem w tym miejscu był zmyty prawie aż do deski.

Aż do jesieni 1938 obraz był przykryty srebrną trybowaną sukienką, wykonaną w r. 1907 w Krakowie, w pracowni Jana i Stanisława Gregorczyków. Sukienka, w którą wprawione były luźne broszki, pierścionki i monety z cesarzem Franciszkiem Józefem, nie posiadała żadnej wartości artystycznej. Na głowach Madonny i Dzieciątka nałożone były metalowe korony. Tło zakrywała srebrna blacha. Matka Boska w tych zimnych sztywnych blachach z wykrojonymi otworami na głowy i ręce wyglądała jak w jakim rynsztunku bojowym. W dniu 19 listopada 1938 po uzyskaniu zezwolenia ze strony władzy duchownej zdjęto sukienki i korony, które były przybite gwoździami wprost do obrazu, wskutek czego malowidło było bardzo silnie uszkodzone. Deska obrazowa była pęknięta w dwóch miejscach i wypaczona. Na okaleczonym malowidle widoczne były ślady 87 gwoździ, na czole Madonny głęboka pręga od korony, na szyi dziury od przybijanych wotów i łańcuszków. Powierzchnię obrazu pokrywała gruba warstwa brudu oraz ściemniały werniks, miejscami zmatowiały i spękany w drobne cząsteczki. Zmieniało to wygląd i koloryt obrazu tak dalece, że nie można było rozróżnić ani koloru tła, ani barwy szat, przy czym drobne, jasne szczegóły były zupełnie niewidoczne. Nie koniec na tym: obraz oczyszczano prawdopodobnie mokrymi szmatami i to gruntownie, gdyż nie zasłonięte przez metalową sukienkę partie obrazu miały — jak wspomniano — wyraźne ślady przemycia, wskutek czego pierwotna warstwa farb została uszkodzona, zginęły wierzchnie laserunki, a w niektórych miejscach przeglądał ciemny podkład. W ten sposób zniszczoną była twarz Dzieciątka, na której z trudem domyśleć się można było rysunku ust i nosa. Z początkiem r. 1939 odnowiła obraz konserwatorka obrazów w Muzeum Narodowym w Krakowie mgr Anna Schusterowa. Okazało się, że brzydka, metalowa korona całkowicie przesłaniała czoło i jasne, puszyste włosy, Madonny [1]. Zdjęto stary, ściemniały werniks przy czym ujawniły się następujące szczegóły: szaroczarna barwa tła, suknia Madonny brunatna o ciepłym odcieniu z żółtawą podszewką, na głowie Matki Boskiej pięknie udrapowana, przejrzysta zasłona, spod której przeglądają sfalowane, jasne włosy. Na główce Jezuska wyraźnie wystąpiły jasne, rudawe loczki, a nad nią złotawy nimb. Ciało Dzieciątka dokładnie zarysowuje się pod cienką, przejrzystą koszulką. Zakitowano dziury po gwoździach i zaretuszowano brakujące fragmenty, a mianowicie nos i usta Dzieciątka, prawe oko oraz owal twarzy Madonny i kilka drobnych szczegółów. W czasie restauracji uległ również zmianie rysunek brwi i oczu Madonny. Jeśli porównamy fotografie obrazu przed i po odnowieniu, zauważymy, że do pewnego stopnia przepadł dawny, błagalny

[1] Przebieg restauracji podaję ściśle na podstawie relacji mgra A. Schusterowej. Usunięto brud z obrazu i naprawiono uszkodzenia. Deskę obrazową sklejono w miejscach pęknięcia i wyprostowano, drzewo odkażono z grzybu i zaimpregnowano, odwrotną stronę obrazu podklejono lnianym płótnem. Obraz zabezpieczono i wzmocniono przez podłożenie jednocentymetrowej sklejki drewnianej, ujętej wraz z obrazem w mosiężne, klamrami złączone listwy, oraz izolowano od wpływów atmosferycznych warstwą lakieru zapponowego (roztwór celulozy względnie kauczuku w acetonie). W miejscach, gdzie powstały pęcherzyki farby nie wszędzie spojonej z podłożem, wprasowano nowe spoiwo celem związania luźnych cząsteczek z podkładem oraz dla uelastycznienia miejsc przesuszonych. Zakitowano dziury po gwoździach i zaretuszowano brakujące fragmenty. Powierzchnię malowidła zabezpieczono nowym werniksem.

wyraz oczu Matki Boskiej, który symbolizował wstawiennictwo u Boga Marii za ludźmi. Spojrzenie Matki Boskiej po odnowieniu obrazu jest bardziej chłodne, obojętniejsze, wskutek czego znacznie zmniejszyło się napięcie uczuciowości w obrazie.

Co do kompozycji obrazu myślenickiego, to podobnych obrazów tego samego typu posiadamy bardzo dużą ilość. Jak dalece wizerunki Matki Boskiej o analogicznym układzie są rozpowszechnione, dowodem tego cytowana powyżej książka ks. Fridricha [1], w której samych tylko cudownych obrazów Matki Boskiej o podobnej kompozycji jest wyliczonych siedemnaście; wszystkie w mniejszym lub większym stopniu różnią się od myślenickiego i poza ogólnym układem nie wykazują żadnej z nim łączności. Do tej grupy należą obrazy Matki Boskiej: 1) w Ostrowie koło Gniewkowa, 2) w Górce Duchownej w Wielkopolsce, 3) na Pomorzu, 4) w skarbcu kościoła Bożego Ciała w Krakowie, 5) w Krechowie koło Żółkwi, 6) w Mariampolu, 7) w Żurowie w pow. rohatyńskim, 8) w Dzikowie, 9) w grecko-katolickiej cerkwi w Samborze, 10) w Piękoszowie w Sandomierskiem, 11) w Chocimlu koło Witebska, 12) w Kalwarii na Żmudzi 13) w Horbulowie na Polesiu, 14) w Cukmantl (Zuckmantel) na Śląsku Czeskim, 15) we Fryszta-ku, 16) w Gudochajach na Litwie, a wreszcie 17) w Kalwarii Zebrzydowskiej, wykonany w Polsce pod bezpośrednim wpływem obrazu myślenickiego w pierwszej połowie w. XVII. Obraz kalwaryjski (fig. 2) nie jest w ścisłym znaczeniu kopią, malowany na płótnie, które później, w r. 1658, naklejono na deskę dębową. Wymiary wynoszą 0·64×0·86 m, jest zatem większy od myślenickiego. Malarz powtarzając dosłownie kompozycję i szczegóły obrazu z Myślenic, świadomie zmienił rysy twarzy zarówno Madonny jak i Dzieciątka. Wizerunek Matki Boskiej Myślenickiej wykazuje cechy indywidualno-realistyczne, podczas gdy obraz kalwaryjski ma charakter raczej abstrakcyjno-schematyczny. Zamiast uczuciowości i bezpośredniości odnajdujemy w obliczu Madonny Kalwaryjskiej ogólnikowość i pewien wdzięk idealizmu, sięgający korzeniami swymi epoki średniowiecza. Renesansową pełność form oraz związek z życiem, które obserwować możemy w oryginale włoskim, zastępuje w wizerunku kalwaryjskim ogólnikowość i jakby oderwanie od życia. Z tej przyczyny obraz kalwaryjski, pomimo że powstał znacznie później od myślenickiego, wykazuje w stosunku do oryginału pewien konserwatyzm i zacofanie stylowe, co łatwe jest do zrozumienia, jeśli się zważy, że obraz kalwaryjski powstał w Polsce i że twórcą jego jest polski artysta, który wobec nowszych, bardziej postępowych prądów w malarstwie czuł się skrępowany tradycjonalizmem religijnym. Bezpośrednia zależność wizerunku kalwaryjskiego od myślenickiego ujawnia się w identycznym układzie i proporcjach głów Madonny i Dzieciątka, a nadto w najdokładniejszym skopiowaniu ręki Madonny i w sposobie rozstawienia palców.

2. Cudowny obraz Matki Boskiej w Kalwarii Zebrzydowskiej.

Mieczysław Skrudlik, zajmując się bliżej obrazem kalwaryjskim, zamieścił w pracach swych i artykułach kilka krótkich wzmianek o obrazie z Myślenic, opinia jego jednak jest niezbyt zdecydowana. Raz [2] zaznacza wprawdzie, że obraz z Kalwarii Zebrzydowskiej jest kopią wizerunku Matki Boskiej My-

[1] Friedrich *o. c.* I (1903) s. 45, 115, 333; II (1904) s. 45, 73, 214, 261, 331, 357, 423; III (1908) s. 123, 355; IV (1911) s. 27, 99, 207, 287, 389, 399. [2] W artykule o Madonnie polskiej, ogłoszonym w Ilustrowanej encyklopedii katolickiej, 1929, s. 51.

ślenickiej, równocześnie jednak określa czas powstania obu wizerunków na koniec w. XVI i dopatruje się w nich podobieństwa z czeskimi obrazami Madonny, powstałymi pod wpływem sztuki włoskiej w. XIII i XIV. Innym razem[1] przyznaje wprawdzie, że obraz myślenicki jest dziełem malarza włoskiego z połowy w. XVI, zaś wizerunek kalwaryjski kopią pierwowzoru myślenickiego wykonaną w Polsce w pierwszej połowie w. XVII, równocześnie jednak zaznacza, że »obrazu z Kalwarii nie można wiązać tylko z malowidłem z Myślenic, gdyż w obu wizerunkach przejawia się wpływ malarstwa starorosyjskiego, a w szczególności wpływ obrazu Matki Boskiej Włodzimierskiej z w. XI. Hipoteza ta, pomimo istotnego podobieństwa w układzie obrazu myślenickiego do Matki Boskiej Włodzimierskiej, idzie za daleko. Motyw Madonny pieszczącej Dzieciątko jest tak powszechny i ze względów czysto ludzkich tak dalece sam przez się narzucający się, że niezależnie od jakichkolwiek wpływów mógł się w różnych krajach i miejscach w tej właśnie formie ukształtować. Różnice, jakie zachodzić mogą w takiej kompozycji, z konieczności ograniczają się do tego, że na jednych obrazach Madonna przedstawiona jest w całej postaci, na innych zaś do kolan lub w półfigurze, na jednych trzyma Dzieciątko na lewej ręce i lewy policzek tuli do główki Jezuska, a na innych odwrotnie. Natomiast jeśli chodzi o obraz kalwaryjski, to zależność jego od wizerunku myślenickiego jest niewątpliwa, i to zarówno ze względu na identyczne proporcje głów i układ ręki, jak i ze względu na czas powstania i nieznaczną odległość Myślenic od Kalwarii, w każdym zaś razie wpływ obrazu myślenickiego bliższym jest i bardziej bezpośrednim od wpływów obrazu Matki Boskiej Włodzimierskiej. Wątpliwości Skrudlika najwidoczniej wyłoniły się z tego powodu, że prawdopodobnie ani obrazu myślenickiego, ani kalwaryjskiego nie tylko nie znał z autopsji, ale w dodatku z powodu dużego podobieństwa wcale ich od siebie nie odróżniał. W artykule swym bowiem pt. *Eleuza z Beskidów* pod słabą, źle zreprodukowaną podobizną obrazu myślenickiego umieszcza podpis »Obraz Matki Boskiej z Kalwarii Zebrzydowskiej, fragment«, pomimo, że obraz był reprodukowany w całości, — innym znów razem, w artykule pt. *Dziewica słowiańska w Kalwarii Zebrzydowskiej,* reprodukuje jako Matkę Boską Myślenicką jakąś nieudolną i nie podobną do oryginału replikę tegoż obrazu, jedną z tych, których tak wiele znajduje się w okolicy Myślenic w różnych kapliczkach i na figurach przydrożnych.

Z innych naśladownictw obrazu myślenickiego, stosunkowo najudatniejsze są kopie z w. XIX, wykonane przez malarza myślenickiego Sebastiana Stolarskiego (ojca). Na wszystkich tych obrazach znać, że malarz napróżno usiłował odtworzyć wyraz oczu Madonny. Oczy Matki Boskiej na obrazach Stolarskiego albo mają wyraz ckliwej afektacji, albo są nadmiernie wysadzone z orbit, nawet najlepsza z replik tegoż malarza, wykonana w r. 1866 (stanowiąca prywatną własność), nie jest wolną od tego błędu.

Poza kopiami Stolarskiego wszystkie inne naśladownictwa obrazu myślenickiego to przeważnie bezwartościowe malowidła i płaskorzeźby, rozmieszczone w bliższej i dalszej okolicy Myślenic. Wizerunki te, powszechnie czczone przez mieszkańców Myślenic, w niczym nie przypominają oryginału i tylko pod względem kompozycji zbliżają się nieco do pierwowzoru. W w. XX, a zwłaszcza w ostatnich latach, malarze myśleniccy wykonali liczne kopie obrazu Matki Boskiej, które jednak nie posiadają większej wartości artystycznej.

Jak dalece naśladownictwa wizerunku myślenickiego odbiegały od oryginału, dowodem tego rycina z w. XVII, znajdująca się w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nr inw. R. 4032), przedstawiająca Matkę Boską w obramieniu grotesek i medalionów z personifikacjami cnót. Tło ryciny wzorzyste, po bokach dekoracyjne firanki, Matka Boska w koronie na głowie, widoczna prawie do kolan, na ramionach płaszcz, na szyi perły. Dzieciątko, które Madonna obejmuje, nie jak na oryginale jedną, lecz obu rękami, otulone jest draperią, a nie płaszczem Matki Boskiej. Obramienie ryciny stanowią późnorenesansowe sploty roślinne, przerywane postaciami puttów i owalnymi medalionami z personifikacjami siedmiu cnót, a mianowicie, Wiary, Nadziei, Miłości, Wstrzemięźliwości, Sprawiedliwości, Męstwa i Roztropności; nad ryciną napis: »Obraz P. Maryey Myślenickiey«, poniżej wiersz zaczynający się od słów: »Matko Miłosierdzia, w łasce nieprzebrana...«[2].

Sława obrazu Matki Boskiej Myślenickiej z biegiem czasu blednie i przygasa. Po najeździe Szwedów w r. 1655 skarbiec opustoszał z wotów i nigdy już nie powrócił do dawnej świetności, resztę kosztowności zarekwirowali Austriacy w r. 1809. Bliskość nowozbudowanej Kalwarii Zebrzydowskiej z licznymi kaplicami i dróżkami, jak niemniej rosnąca sława tamtejszego obrazu Matki Boskiej podkopały bardzo silnie znaczenie Myślenic jako miejsca odpustowego. Ten, kto wybierał się na odpust, nie szedł jak dawniej do

[1] Skrudlik M., *Dziewica słowiańska z Kalwarii Zebrzydowskiej* (Kurier Naukowo-Literacki nr 33, dodatek do Ilustrowanego Kuriera Codziennego z 13 VIII 1934) oraz *Eleusa z Beskidów* (Kultura nr 112 z 14 VI 1936). [2] Urywki tego wiersza wydrukowano w r. 1939 na obrazkach z odnowioną wówczas Matką Boską Myślenicką.

Myślenic, lecz na Kalwarię, w tych warunkach nic dziwnego, że zwolna zapominano o obrazie, o którym pisze Pruszcz, że nam go »Pan Bóg na pociechę czasu utrapienia wszystkiemu Królestwu Polski roku 1633, dnia 1 maja objawił«. Wiernymi swej Dobrodziejce pozostały tylko Myślenice.

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił komunikat dra Kazimiery Kutrzebianki pt. *Dwa obrazy wotywne w kościele parafialnym w Jordanowie.*

W prezbiterium kościoła parafialnego w Jordanowie znajdują się dwa obrazy wotywne z w. XVI. Obydwa pochodzą z dawnego drewnianego kościoła pod wezwaniem św. Trójcy, fundowanego w r. 1576 przez Annę z Sieniawskich Jordanową, córkę wojewody ruskiego i hetmana wielkiego koronnego, a wdowę po Wawrzyńcu Spytku Jordanie, kasztelanie krakowskim. Zarówno kościół jak i piękną zabytkową dzwonnicę zburzono w r. 1913, wznosząc w miejsce dawnego nowy kościół według projektu arch. Jana Zubrzyckiego.

Obraz św. Trójcy (fig. 3), starszy i większy rozmiarami, 1·08 × 1·68 m, malowany jest temperą na desce lipowej, na zaprawie kredowo-klejowej, grubej około 1 mm. Warstwa farby bardzo cienka, podmalówki temperą chudą, warstwa wierzchnia wykonana temperą tłustą, olejo-żywiczną. Układ św. Trójcy typu Dürerowskiego, po bokach dwa duże anioły z narzędziami Męki Pańskiej, u góry dekoracyjnie upięte firanki. Całość zamknięta półkolistym łukiem, w narożnikach ryty, złocony na bolusie ornament o motywie splotów liści. U dołu obrazu postacie fundatorów: po lewej Wawrzyniec Spytek Jordan, kasztelan krakowski, u stóp którego na purpurowym paludamencie herb Jordanów Trąby, po prawej żona Spytka, Anna z Sieniawskich w czarnej sukni i białym welonie, u stóp jej tarcza z herbem Sieniawskich Leliwa. Przed kasztelanową stoi pięć córek Spytka i troje wnuków. W kolejnym porządku są to: najstarsza Elżbieta, zamężna za Stanisławem Bonerem, starostą bieckim, 2⁰ voto za Mikołajem Ligęzą, kasztelanem zawichojskim, Anna za Kasprem Zebrzydowskim, wojewodą kaliskim, Magdalena za Stanisławem Wapowskim, podkomorzym sanockim, 2⁰ voto za Sobkiem z Sulejowa, kasztelanem sandomierskiem, Barbara za Piotrem księciem Zbaraskim, synem wojewody trockiego, 2⁰ voto za Jędrzejem Zborowskim, kasztelanem bieckim i marszałkiem nadwornym koronnym, bratem Samuela, wreszcie najmłodsza Zofia za Samuelem Zborowskim, ściętym na zamku krakowskim w r. 1584. Na obrazie św. Trójcy trzy pierwsze, już zamężne, ubrane są jak matka, dwie młodsze, a mianowicie Barbara i Zofia, przedstawione są w strojach panieńskich z połowy w. XVI, w sukniach z krezami i bufiastymi rękawami, w złotych łańcuchach na szyjach i czarnych beretach na głowach.

Stan zachowania obrazu był bardzo zły z powodu zaatakowania go przez wilgoć. Całe malowidło zsypywało się w drobnych cząstkach, miejscami wraz z podkładem, wskutek czego dół obrazu, a zwłaszcza postacie fundatorów znacznie były uszkodzone. W latach 1942—3 mgr Anna Schusterowa odnowiła i zakonserwowała obraz, stosując następujące zabiegi: 1) impregnację drewna woskiem i żywicą, 2) umocnienie malowidła z podobraziem za pomocą prasowania, 3) zakitowanie braków farby kitem kredowo-klejowym, 4) uzupełnienie brakujących fragmentów farbą temperową tłustą, 5) przewerniksowanie werniksem mastyksowym.

W obrazie św. Trójcy widoczny jest konserwatyzm, typowy dla naszego malarstwa cechowego, które nawet wówczas, gdy czerpie ze źródeł sztuki zachodniej, nie wyzbywa się pewnych rysów archaicznych, na pozór niezgodnych z czasem i stylem epoki. Pozostałością gotycką w obrazie jordanowskim są złote, wytłaczane ornamenty w narożnikach łuku zamykającego obraz od góry, które bardzo długo utrzymują się w naszym malarstwie cechowym i sprawiają wrażenie, jak gdyby złote tła obrazów, cofając się zwolna, zatrzymały się jeszcze w narożnikach. Gotyckie są również aureole w kształcie wielkich, złotych krążków z plastycznie wyciśniętymi obwódkami, dalej nadmiernie wydłużone sylwetki obu aniołów, a wreszcie sztywnie uszeregowane postacie fundatorów. Niezwykłym szczegółem w obrazie jordanowskim jest przebicie nóg Chrystusa dwoma gwoździami, które trudno uważać za jakąś reminiscencję z epoki romańskiej, zwłaszcza że w późniejszych czasach spotykamy tę formę (jakkolwiek sporadycznie) w malarstwie północnym, jak np. w Ukrzyżowaniu Łukasza Cranacha Starszego, w tryptyku Burgmaira, na rysunku Hansa Baldunga Griena z r. 1533 i innych.

Prócz wymienionych szczegółów wszystkie inne cechy w obrazie św. Trójcy świadczą już o renesansie. Postać Chrystusa o zaokrąglonych kształtach ciała nie ma w sobie nic gotyckiego, nie gotyckie są również fałdy szat i draperii, a ornamenty zdobiące tiarę Boga Ojca mają już charakter wybitnie renesansowy. Zaletą obrazu jordanowskiego jest piękna kompozycja: Trójca św. o układzie Dürerowskim rozszerzona została przez dodanie po bokach dekoracyjnych postaci aniołów. Całość zamknięta w trójkącie, którego

wierzchołek stanowi tiara Boga Ojca. Największy nacisk położył artysta na odtworzeniu postaci Boga Ojca, a zwłaszcza pełnej majestatu głowy, która z całego obrazu stoi artystycznie najwyżej i od pierwszego spojrzenia przykuwa uwagę patrzącego. Sposób traktowania głowy Boga Ojca pojęty jest zupełnie w duchu renesansu. Artysta odbiega od utartego szablonu. Nie mamy tutaj nic ze zwykłej surowości nadawanej wyobrażeniom Stwórcy świata, zamiast której odnajdujemy tylko smutek i zadumę. Niezwykłym jest już samo pochylenie głowy Boga Ojca, jakby przygiętej brzemieniem ciężkiej troski. Wpatrzone w przestrzeń oczy pełne głębokiego zamyślenia i usta boleśnie skrzywione wyrażają raczej szczere akcenty ludzkiego cierpienia, niż groźną surowość Boga. Artysta podkreśla duchową stronę obrazu i dąży do spotęgowania uczucia, starając się o wzbudzenie nastroju religijnego u widza.

3. Trójca Święta, obraz w kościele parafialnym w Jordanowie.
Fot. St. Kolowca, Kraków.

Pod względem ikonograficznym obraz jordanowski różni się w kilku szczegółach od ustalonego sposobu przedstawiania św. Trójcy: w szczególności Duch św. w postaci gołębicy nie jest — jak zazwyczaj — umieszczony nad głową Chrystusa lub Boga Ojca, lecz na lewym ramieniu krzyża, który Bóg Ojciec trzyma nie — jak zwykle — prosto, lecz ukośnie. Gołębica symbolizująca Ducha św., przedstawiana zawsze z symetrycznie rozpostartymi skrzydłami i głową na wprost zwróconą, w tym wypadku ma głowę odwróconą w lewą stronę, a skrzydła podniesione w górę, jak ptak trzepoczący się w locie, który na chwilę przysiadł.

Obraz św. Trójcy wzbudza zainteresowanie nie tylko ze względu na swą wartość artystyczną, lecz także ze względu na portrety rodziny Jordanów, a zwłaszcza Wawrzyńca Spytka Jordana. Typowa to postać polskiego humanisty, wykształconego i rozmiłowanego w nauce i sztuce, mecenasa artystów i uczonych, filantropa i dobroczyńcy swoich poddanych. Fundował w swych dobrach kościoły, jak np. w Łętowni koło Jordanowa, w Rabce, w Skomielnej Białej, kościółek św. Wawrzyńca w Myślenicach i pierwotny kościółek również św. Wawrzyńca w Jordanowie, założył domy ubogich czyli tzw. szpitale w Myślenicach i Jordanowie [1]. Gromadził koło siebie artystów, uczonych i pisarzy, do których należał jego nieodstępny przyjaciel Mikołaj Rej z Nagłowic [2]. Wawrzyniec Spytek Jordan był zrazu kasztelanem sądeckim, następnie podskarbim koronnym, w r. 1557

[1] Kutrzeba J. W., *Myślenice*, Kraków 1900, s. 54—9. [2] Mikołaj Rej przesiadywał często u Spytka bądź to w Mogilanach, bądź na zamku myślenickim, gdzie 30 września 1567 ukończył pisać trzecią księgę *Żywota człowieka poczciwego*, którą dedykował Spytkowi, podobnie jak i drugie wydanie *Zwierciadła* z r. 1564. (Kutrzeba *o. c.* s. 54).

został wojewodą krakowskim, a w r. 1565 kasztelanem krakowskim, prócz tego był starostą przymyskim, kamienieckim, czchowskim itd., posiadał niezwykły szacunek u ludzi. W r. 1557 podarował wójtostwo myślenickie wraz z pięciu wsiami jako dobra stołowe na wieczne czasy dla kasztelanii krakowskiej [1]. Żył lat 50, zmarł 11 marca 1568 w Mogilanach, pochowany jest w grobowcu rodzinnym u św. Katarzyny w Krakowie. Na obrazie św. Trójcy Spytek Jordan przedstawiony jest w czarnym stroju, w pozycji klęczącej, ze złożonymi rękami; głowa charakterystyczna o ostrych rysach, wysokim czole i rudawych włosach.

Przy datowaniu św. Trójcy jordanowskiej przychodzi nam poniekąd z pomocą obraz wotywny ze sceną Ukrzyżowania z kościoła w Krzywaczce, na którym postać fundatorki zarówno ubiorem jak i wyglądem bardzo zywo przypomina Annę z Sieniawskich Jordanową. Obraz z Krzywaczki [2] pochodzi z r. 1550. Fakt, że oba należą do jednego i tego samego środowiska artystycznego jako dzieła krakowskich malarzy cechowych, pozwala obraz jordanowski datować podobnie, tj. na czas niewiele po połowie w. XVI. Datę obrazu określają bliżej daty zaślubin dwóch ostatnich córek Spytka Jordana, przedstawionych na nim jako nie zamężne: Barbary, która po raz pierwszy weszła w związki małżeńskie w r. 1565 [3], i Zofii, która wyszła za mąż w r. 1569 [4]. W każdym więc razie obraz powstał najpóźniej w r. 1565. Nie ma zatem nic wspólnego z datą fundacji kościoła św. Trójcy w Jordanowie przez wdowę po Wawrzyńcu Spytku Jordanie, przypadającą dopiero na rok 1576.

Ludwik Puszet w sprawozdaniu z podróży inwentaryzacyjnej po powiecie myślenickim, odbytej w r. 1901, podaje, że w Jordanowie znalazł na strychu dawnego, dziś już nie istniejącego kościoła jedno skrzydło bardzo źle zachowane ze scenami Zwiastowania i Adoracji Trzech Królów z jednej, a Pocałunku Judasza i Cierniem Ukoronowania z drugiej strony. Według zdania Puszeta obraz św. Trójcy był środkową częścią tryptyku, do którego należało właśnie owo skrzydło, dziś już nie istniejące [5]. Przypuszczenie to jest nie do przyjęcia, bo ani na współczesnych ramach obrazu św. Trójcy, ani na odwrotnej jego stronie nie ma żadnych śladów zawiasów, które by istnieć musiały, gdyby obraz był środkową częścią tryptyku.

4. Spotkanie Matki Boskiej ze św. Elżbietą, obraz w kościele parafialnym w Jordanowie.
Fot. St. Kołowca, Kraków.

[1] Kutrzeba *o. c.* s. 58. Legat papieski Commendoni w liście do św. Karola Boromeusza pisze o Wawrzyńcu Spytku Jordanie, że jest on »ze wszystkich panów w Polsce najrozumniejszy«. Vasari w słynnym swoim dziele poświęca mu kilka wzmianek, nazywając go »Spitech Giordan«. [2] Kopera F. i Kwiatkowski J., *Obrazy polskiego pochodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 1929, s. 84—7, fig. 77. [3] Kutrzeba J. W., *Źródła do historii miasta Myślenic*, rękopis, s. 449. [4] Boniecki A., *Herbarz polski* IX, Warszawa 1906, s. 76. [5] Spraw. KHS VII, s. CCCLIX.

Spośród licznych wyobrażeń św. Trójcy w naszym malarstwie i rzeźbie żadne dzieło, a w szczególności ani środkowa część tryptyku z kaplicy Świętokrzyskiej w katedrze na Wawelu, ani obraz z Dębna (jeszcze zupełnie gotycki), ani rzeźba św. Trójcy z fary w Krośnie, poza ogólną kompozycją, tj. poza układem typu Dürerowskiego, nie wykazują żadnych bliższych analogii z obrazem jordanowskim. Nie posiada ich również piękny obraz z Chochołowa z pierwszej połowy w. XVI.

Z obrazów zagranicznych interesującym jest tryptyk ze św. Trójcą typu Dürerowskiego z pierwszej połowy w. XVI, znajdujący się w jednej z kaplic kościoła koronacyjnego św. Macieja w Budapeszcie. Wykazuje on oddziaływanie malarstwa niemieckiego. Tło złote, Duch św. nad tiarą Boga Ojca, ciało Chrystusa nadmiernie wydłużone i wychudłe, głowa Boga Ojca pełna wyrazu, na skrzydłach postaci śś. Piotra Pawła, Jana Ewangelisty i Jana Chrzciciela. Tryptyk pochodzi z wioski w dawnym komitacie nitrzańskim na Słowaczyźnie, skąd w r. 1894 na zlecenie biskupa Stefana Bende przesłano go kościoła koronacyjnego w Budapeszcie z okazji jego odnowienia.

Drugi obraz wotywny w kościele parafialnym w Jordanowie, przedstawiający Nawiedzenie św. Elżbiety (fig. 4), pochodzi z fundacji najstarszej córki Wawrzyńca Spytka Jordana, Elżbiety 1⁰ voto Bonerowej 2⁰ Mikołajowej Ligęziny. Ludwik Puszet w sprawozdaniu ze swej podróży inwentaryzacyjnej po powiecie myślenickim w r. 1901 wspomina, że na strychu dawnego kościoła parafialnego w Jordanowie (zburzonego w r. 1912) znajdowało się jedno ze skrzydeł tego tryptyku. Było ono — według relacji Puszeta — bardzo zniszczone, zachowało jednak pierwotną ramę, taką samą jak obraz środkowy. Od strony zewnętrznej był na nim wymalowany św. Stanisław i druga jakaś postać zupełnie już zatarta, od strony wewnętrznej u góry: św. Jan w więzieniu, u dołu Ścięcie św. Jana. Skrzydło to przepadło, prawdopodobnie podczas burzenia starego kościoła. Puszet przypuszczał, że sceny przedstawiające św. Jana w więzieniu i Ścięcie św. Jana są reminiscencją tragicznego wydarzenia w rodzinie, a mianowicie, ścięcia Samuela Zborowskiego, który był mężem Zofii Jordanówny, a szwagrem fundatorki obrazu; brat Samuela Jędrzej, marszałek nadworny koronny, był ożeniony z drugą siostrą fundatorki, Barbarą. Puszet dopatruje się w rysach twarzy kata i św. Jana cech wybitnie indywidualnych i sądzi, że to były portrety Jana Zamoyskiego i Samuela Zborowskiego[1]. Hipoteza ta wydaje się zbyt naciągnięta i mało prawdopodobna.

Zachowany obraz środkowy przedstawia Nawiedzenie św. Elżbiety na tle pejzażu z drzewami i architekturą. Wymiary wynoszą 0·99×1·50 m. Malowany na drzewie temperą tłustą na zaprawie kredowo-klejowej. Faktura niejednolita, we fragmentach ciemnych malowany odrazowo z zastosowaniem laserunków, partie jasne z nakładanymi podmalówkami w kilku warstwach (np. twarze, szaty).

Podobnie jak w obrazie św. Trójcy, kompozycja zamknięta u góry półkolistym łukiem. W narożnikach ryte na zaprawie kredowo-klejowej i złocone na czerwonym bolusie ornamenty o motywie owoców i liści winogradu. Poniżej sceny głównej, u dołu obrazu, postacie fundatorów: po lewej portret pośmiertny Stanisława Bonera, starosty bieckiego, pierwszego męża Elżbiety Jordanówny, syna Seweryna i Zofii z Betmanów[2]. U stóp portretowanego herb Bonarowa, nad tarczą litery S. B. Z. Po prawej stronie obrazu klęczy Elżbieta Jordanówna w ciemnej sukni z krezą, w długim, białym welonie, obok niej dzieci z drugiego małżeństwa z Mikołajem Ligęzą, kasztelanem zawichojskim: dwaj synowie, tj. Mikołaj i Jan, i dwie córki, Anna i Zofia. Chłopcy przybrani w zielone ubiory studenckie, przed nimi na ziemi kołpaki z czaplimi piórami, dziewczynki w giezłeczkach z krezami, w obcisłych staniczkach bez rękawów i w spódniczkach ozdobionych wstążkami czy szerzynkami, na szyjach mają sznury korali, na głowach wianuszki z białych kwiatów. U stóp Elżbiety Jordanówny herb Jordanów Trąby ma obok tarczy litery H. Z. I. Obok dzieci herb Ligęzów Półkozic.

Obraz był niegdyś niewłaściwie odnawiany, widoczne na nim były ślady zmyć i przemalówek. Cała powierzchnia pokryta była zbrudzonym i zżółkłym werniksem olejnym, nadto w celu »odświeżenia« obrazu powleczono go olejem lnianym. Złote rozety na sukni i płaszczu św. Elżbiety, a także gwiazdki, złocone na szatach Madonny są później dodane. Rozety rozmieszczone dorywczo tu i ówdzie nie uwzględniają fałdów szat i zagięć i nie są ręcznie malowane, lecz odbite patronem. Na malowidle widoczne były znaczne uszkodzenia. W latach 1942—3 mgr Anna Schusterowa odnowiła i zakonserwowała obraz, stosując następujące zabiegi: 1) impregnację drewna obrazowego, 2) odczyszczenie powierzchni obrazu przez usunięcie werniksu olejnego, 3) zakitowanie braków i sklejenie luźnych cząstek farby, 4) zapunktowanie braków, 5) zabezpieczenie powierzchni werniksem mastyksowym.

[1] Spraw. KHS VII, s. CCCLIX. [2] Stanisław Boner, człowiek o humanistycznym wykształceniu, był zarazem wielkim zawadiaką i hulaką. Zmarł bezdzietnie w r. 1560, licząc lat zaledwie 30.

Podobnie jak w obrazie św. Trójcy, nie brak i tutaj reminiscencji średniowiecznych w postaci złoconych ornamentów w narożnikach łuku, pomimo że sam wzór jest już renesansowy. O tradycjach gotyckich mówią bogate złocenia szat, nadmierna wysokość postaci, sztywność układu, charakterystyczne przegięcie figur, a wreszcie drobne w stosunku do postaci świętych figurki fundatorów. Natomiast wprowadzenie pejzażu jako tła obrazu, plastyczne zaokrąglenie kształtów ciała, charakter ubiorów, szczegóły ornamentacyjne na szatach Madonny, układ fałdów, kształt obuwia, wszystko to świadczy o renesansie, co więcej, fałdy sukni i płaszcza św. Elżbiety, jakgdyby wzdęte poruszeniem wiatru, wskazują już na epokę późnego renesansu.

Ludwik Puszet dopatruje się w pejzażu Nawiedzenia wpływów włoskich, a w rozmieszczeniu światła na fałdach draperii wpływów malarstwa weneckiego. Co do tego można mieć pewne zastrzeżenia. W obrazie Nawiedzenia przede wszystkim uwidoczniają się silne wpływy Kulmbacha, tą więc drogą pośrednią, tj. przez twórczość Kulmbacha, przenikają pewne — nieznaczne zresztą — wpływy włoskie, zredukowane w pejzażu do sposobu traktowania drugoplanowych skał i ruin oraz do układu fałdów szat u św. Elżbiety. W przeciwieństwie do malowniczego układu draperii św. Elżbiety, fałdy szat Matki Boskiej traktowane są raczej plastycznie, trójwymiarowo, przypominają technikę snycerską, wskutek czego postać N. P. Marii sprawia wrażenie statuy wyrzeźbionej z drzewa. Wpływem Kulmbacha można by tłumaczyć nadmierną wysokość postaci, przy stosunkowo zbyt małych głowach. Duże pokrewieństwo z typami Kulmbacha wykazuje głowa Matki Boskiej o charakterystycznej krótkiej brodzie, małych ustach i zbyt wysokim czole. W samej natomiast technice widoczna jest różnica, a w szczególności w znacznie grubszym sposobie nakładania farb. Pejzaż stanowiący tło Nawiedzenia jest schematyczny, brak w nim obserwacji, zrozumienia i odczucia przyrody. Nie ma również w Nawiedzeniu ani nastroju religijnego, ani pogłębienia duchowego. Artysta przedstawia nam N. P. Marię i św. Elżbietę jako dwie dostojne i pięknie ubrane damy, witające się podaniem dłoni. Przemawiają one raczej gestem niż wyrazem twarzy lub grą fizjognomii. Witają się sztywnie, ozięble, nie patrząc nawet na siebie, twarze ich nie mówią nam nic, nie wyrażają żadnego uczucia. Ruchy lewych rąk Matki Boskiej i św. Elżbiety nie umotywowane, same zaś ręce niezręcznie namalowane. Obydwie postacie stoją jakby upozowane do portretów. O ile malarzowi św. Trójcy chodziło głównie o wyraz, ekspresję, stronę duchową i dramatyczną treść obrazu, o tyle w Nawiedzeniu widać dbałość przede wszystkim o piękno zewnętrzne, wytworność i elegancję. Zwraca uwagę wielka staranność w odtworzeniu szczegółów stroju, i to zarówno u obu głównych postaci, jak i fundatorów. Z zamiłowania zwłaszcza, z jakim artysta ubiera Madonnę w złociste brokaty i efektowne draperie, widać prawdziwego znawcę, któremu widocznie przyjemność sprawiało malowanie tych wszystkich szczegółów. Jako zaletę tego malarza podnieść należy subtelne poczucie barw, a nawet pewnego rodzaju wyrafinowanie, widoczne np. w ubiorze N. P. Marii, gdzie w umiejętny sposób łączy szaroniebieskie tony ze złotem i odcieniem bladolila. Podobnie i w pejzażu ciemne listowie drzew o jakimś rdzawym odcieniu zarysowuje się łagodnie na tle szarawobłękitnego nieba, przechodzącego nieco niżej w różowe tony. Artysta najwidoczniej lubował się w barwach delikatnych, trochę niezdecydowanych, dla uniknięcia zaś pewnej monotonii wprowadza jako kolorystycznie żywszy akcent gorącą czerwień płaszcza św. Elżbiety, łącząc ją z ciemną zielenią sukni.

Ramy obrazu pierwotne, złociste, ozdobione ornamentem o motywie wijącej się wstęgi.

Czas powstania tryptyku, sądząc po stylu i kostiumach, należy oznaczyć na koniec w. XVI. Bliższych danych mogą dostarczyć portrety fundatorów. Pierwszy mąż Elżbiety Jordanówny, Stanisław Boner, umarł w r. 1560, drugi w r. 1603; nie znamy daty powtórnego ślubu Elżbiety, w każdym razie wiek dzieci przemawia za tym, że obraz powstał około r. 1590 lub trochę później. Na wiek XVII nie można przesuwać daty wykonania obrazu, ponieważ Mikołaj Ligęza, przedstawiony na nim jako szesnasto- lub siedemnastoletni chłopiec, jest już w r. 1609 starostą czchowskim.

W dyskusji ks. doc. dr Tadeusz Kruszyński zwraca uwagę na pewne różnice między strojem głowy niezamężnych córek Wawrzyńca Spytka Jordana na obrazie przedstawiającym św. Trójcę, a strojem głowy Barbary Radziwiłłówny na jej portretach. Różnica ta polega na braku opaski pod brodą w obrazie jordanowskim. Zauważa, że średniowieczny sposób przedstawienia drugorzędnych osób w maleńkich rozmiarach występuje zarówno w tym obrazie, jak i — odnośnie do tych samych osób — na nagrobku Jordanów u św. Katarzyny w Krakowie. W obrazie przedstawiającym Nawiedzenie zauważa włoski szczegół stroju, tzw. lenza. Przybicie nóg Chrystusa do krzyża w obrazie przedstawiającym św. Trójcę dwoma gwoździami skłonny jest odnieść do wpływu ikonografii ewangelickiej, ewangelicy bowiem nawrócili do tego starego zwyczaju, który w Kościele katolickim występuje we wcześniejszym średniowieczu.

Dr Jerzy Szablowski podkreśla potrzebę szczegółowego wyjaśnienia, jakim zmianom podlegał włoskiego pochodzenia obraz myślenicki w interpretacji licznych jego kopistów polskich. Zwraca uwagę

na obraz z Żywca, będący spolszczoną kopią obrazu myślenickiego z dodaniem złotego tła i maleńkiego fundatora, więc elementów średniowiecznych. Obraz żywiecki, ofiarowany w r. 1711, pochodzi z przełomu w. XVII na XVIII. Podkreśla następnie ważność badania na większą skalę takich obrazów, jak jordanowskie, tj. powstałych w Polsce w ciągu późniejszych lat w. XVI oraz w w. XVII, którymi się dotychczas nie interesowano. Ich wartość artystyczna jest na ogół niewielka, w masie jednak wzięte dałyby pogląd na stan naszego malarstwa tego czasu i ujawniłyby szereg odrębności od wielkiego malarstwa europejskiego tych czasów. W tego rodzaju opracowaniach należałoby podkreślić nie tyle reminiscencje malarstwa zagranicznego, ile przede wszystkim odrębność i swoistość naszych malowideł.

Posiedzenie z dnia 7 marca 1946

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił komunikat pt. *Kronikarz Maciej Stryjkowski malarzem.*

Do mało dotąd zbadanego zagadnienia niegdyś z Polski idących wpływów artystycznych na ziemie tureckie odnosiły się szczegóły, o których wzmiankę miałem sposobność uczynić raz w recenzji po szwedzku wydanej pracy C. Vilh. Jacobowskyego [1] i drugi raz w artykule zamieszczonym w t. XII Rocznika Orientalistycznego [2]. Pierwszym razem szło o osobę miniaturzysty w. XVII polskiego pochodzenia, działającego w Stambule, Wojciecha Bobowskiego czyli Ali-Beja, którego dzieła odpowiadają innym współczesnym dziełom tureckiego malarstwa miniaturowego i sposobem artystycznego ujęcia od nich się nie różnią. Drugim razem szło o zagadkowego malarza w. XVIII, nazwiskiem Mecti, osiadłego w Skutari, polskiego pochodzenia, cieszącego się w swoim czasie znaczną sławą. Do tych nazwisk przybywa jeszcze trzecie nazwisko polskie, tym razem z w. XVI, miniaturzysty w osobie Macieja Stryjkowskiego.

Każdy z wymienionych tu w innym stuleciu reprezentował polskie wpływy artystyczne w otomańskiej stolicy, każdy stanowił inny zgoła typ artysty i każdego inne losy zagnały do Stambułu.

Znany historyk, autor *Kroniki polskiej*, wydanej w Królewcu w r. 1582, Stryjkowski w wierszowanym wstępie do niej opisuje swe życie, wspominając między innymi szczegół, dotyczący pobytu w Konstantynopolu. W czasie pobytu tam Stryjkowski znalazł się w ciężkich warunkach życiowych, liczyć się musiał z ewentualnością więzienia tureckiego, brakło mu środków do życia. Wówczas to przyszedł mu na myśl sposób zarobkowania pędzlem. Był Stryjkowski amatorem-miniaturzystą, jak dowiadujemy się z jego własnych słów:

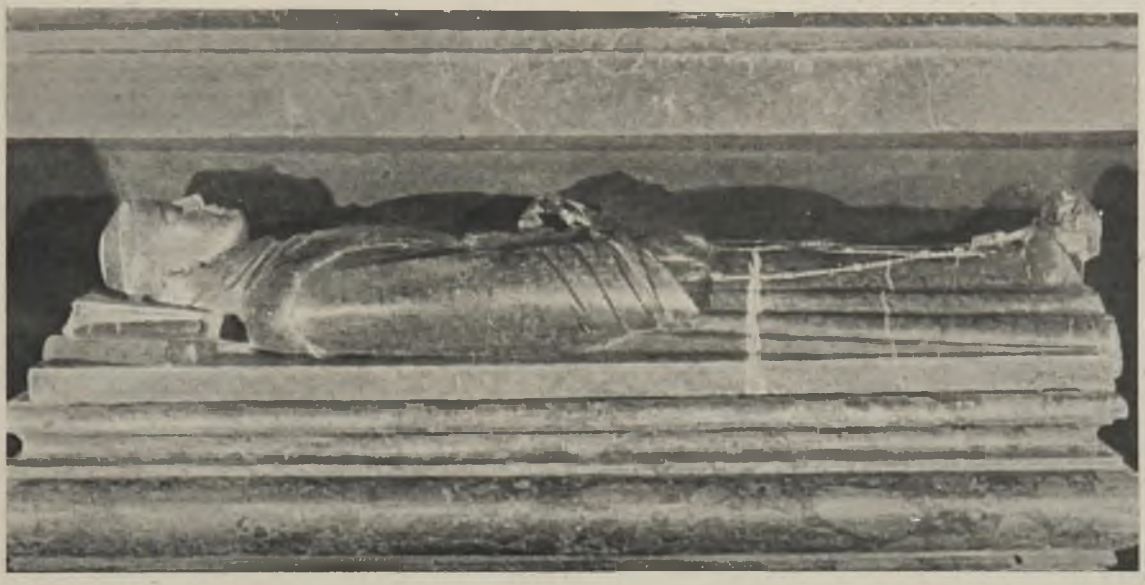
Nawykłem był rissować figur z przyrodzenia,
Illuminując złotem, farbą, jak z ćwiczenia
Tymem się myślił żywić: bo to w Turcech płaci,
A slachcic nierobotny tam priwiley traci [3].

Gdzie się uczył malować, u kogo? tego nam Stryjkowski nie zdradza, mówi tylko o swym nawyknieniu i ćwiczeniu w tej sztuce i o umiejętności rysowania figur przy nakładaniu złotem i farbą. Te słowa, a zarazem określenie przez samego Stryjkowskiego swej sztuki jako iluminowania, charakteryzują jego technikę malarską, tkwiącą jeszcze w tradycjach średniowiecznych, z których malarstwo cechowe w Polsce w drugiej połowie w. XVI przeważnie jeszcze się nie otrząsło. Wynika stąd, że nie gdzie indziej, jak w Polsce Stryjkowski nauczył się malarstwa i że wzory zagraniczne nie wywarły nań wpływu. Nie podobna też przypuścić, by Stryjkowski miał być mistrzem cechowym, będąc szlachcicem. Malarstwo traktował raczej po amatorsku i dyletancku, jakkolwiek mogło mu po temu nie braknąć talentu — jak pisze — z przyrodzenia.

Stryjkowski bawił w Turcji w orszaku polskiego posła na dwór sułtański, Andrzeja Taranowskiego [4] w r. 1574. Jego niezaspokojona nigdy ciekawość oglądania historycznych pamiątek zarówno w obcych krajach jak i w Polsce, jego opisy podróży po Turcji i sam sposób, w jaki oddaje wrażenia rzeczy widzianych, mówią o umyśle wrażliwym, o odczuwaniu piękna przyrody, a poza tym pewnej żyłce awanturniczej, która go pchała w obce kraje. Nie wiemy też na pewne, czy w ciężkich warunkach, w jakich się Stryjkowski znalazł w pewnym okresie pobytu w Turcji, doszło istotnie do tego, by miał tam zarabiać na życie pędzlem, czy też liczył się tylko z możliwością tego. Jest to jednak wysoce prawdopodobne.

[1] Dawna Sztuka I, 1938, s. 246. [2] Mańkowski T., *Zagadkowy malarz polski w Turcji w XVIII wieku* (Rocznik Orientalistyczny XII, 1936, s. 119—21). [3] Stryjkowski M., *Kronika polska*, Królewiec 1582, s. 9. [4] Stryjkowski M., *Kronika polska, litewska, żmudzka i wszystkiej Rusi*, poprzedzona wiadomością o życiu i pismach Stryjkowskiego przez M. Malinowskiego, Warszawa 1846, s. 7—11.

Stryjkowski powiada, że malarstwo »w Turcech płaci«. Sama ilość znanych nam obcych malarzy w różnych czasach bawiących w Stambule zdaje się o tym mówić. Mahometanie-summici, wobec zakazów koranu nie zajmowali się malarstwem innym, jak ornamentalne. Lecz nie przeszkadzało to, że dzieła obcych artystów, przedstawiających postać ludzką, cenili i nabywali, podczas kiedy szyici zakazów w tym kierunku w ogóle nie uznawali [1]. Toteż kiedy brakło u Turków rodzimych tureckich malarzy, którzy by postać i twarz ludzką malowali, tym chętniej widziani byli obcy malarze figuralni. Tę okoliczność mógł wyzyskać epizodycznie Stryjkowski w czasie swego pobytu w Stambule. Podobnie zarabiał malarstwem



5. Posąg nagrobny bł. Jana z Dukli w kościele oo. bernardynów we Lwowie.
Fot. K. Skórski, Lwów.

później w w. XVII Bobowski, i w końcu w w. XVIII zawdzięczać mógł temu swe wzięcie osiadły w Skutari pod Stambułem zagadkowy dotąd dla nas Polak-malarz Mecti.

W dyskusji inż. arch. Bohdan Guerquin zauważa, że opisy w *Kronice* Stryjkowskiego nabierają tym większego znaczenia wobec faktu, że ich autor był malarzem.

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił komunikat pt. *Bernardyńskie pomniki grobowe.*

Historia sztuki polskiej nie zwróciła dotąd dostatecznej uwagi na jeden z dawnych zabytków rzeźby, znajdujący się we Lwowie. Jest nim pomnik grobowy bł. Jana z Dukli w chórze zakonnym kościoła bernardynów, poza ołtarzem głównym.

Postać bł. Jana z Dukli (fig. 5, 6), wykonana w czerwonym marmurze, spoczywa sztywnie wyciągnięta z głową wspartą na dwóch księgach w miejsce poduszki, z ręką jedną wzdłuż ciała, trzymającą różaniec, i drugą położoną na piersiach. Subtelnie oddane rysy twarzy zmarłego zakonnika kontrastują do pewnego stopnia ze stylizowanymi i umyślnie twardo modelowanymi zagięciami habitu, które układają się w długie i sztywne, rurkowate a szerokie, równolegle do siebie biegnące fałdy.

Rzeźbiarz osiąga tym wrażenie surowej powagi i monumentalności postaci bł. Jana z Dukli. Jakby nie istniało dla niego to wszystko, co z jednej strony wniósł był w sztukę średniowieczną na naszym terenie w jej końcowej fazie Stwosz, a tak samo dalekim jest on od ducha harmonii plastyki renesansowej. Powstały w epoce potrydenckiej, pomnik ten nie sięga także form barokowych, lecz stanowi raczej przeciwieństwo baroku w swej sztywnej i niemal hieratycznej postaci. Postać bł. Jana z Dukli przywołuje jakby wizję

[1] Seraja Szapszał Han, *Wyobrażenia świętych muzułmańskich a wpływy ikonograficzne*, Wilno 1934, s. 1—6.

sztuki wieków średnich, czyni wrażenie symbolu ascezy i śmierci, a jak na czas, w którym powstał, zdaje się być czymś anachronicznym. Oto kilka słów odnoszących się do dziejów jego powstania.

Zmarły we Lwowie w r. 1484 bernardyński zakonnik Jan z Dukli nie od razu po śmierci doczekał się czci, jaką później otoczono cudami słynące jego relikwie [1]. Dopiero w r. 1521 w ówczesnym drewnianym kościele bernardynów we Lwowie wymurowano grób i wydobyte z ziemi zwłoki złożono w dębową trumnę, przykrywając grobowiec kamienną płytą, niczym zresztą poza samym napisem nie ozdobioną [2].

W toku budowy nowego kościoła w r. 1608, kiedy prezbiterium było już na ukończeniu, nastąpiło przeniesienie grobowca. Relikwie bł. Jana z Dukli przełożono wówczas z dębowej do nowej cynowej trumny i złożono je po stronie epistoły głównego ołtarza. Równocześnie wykonano w r. 1608 nowy grobowiec z czerwonego marmuru, na płycie zaś nakrywającej tumbę wyrzeźbiono leżącą postać bł. Jana z Dukli [3].

Na tym samym miejscu znajdował się grób błogosławionego zakonnika w latach 1626 i 1643, jak to stwierdzają ówczesne protokoły wizytacji. Płyta kamienna, pochodząca z r. 1521, z pierwszego murowanego

6. Posąg nagrobny bł. Jana z Dukli w kościele oo. bernardynów we Lwowie, szczegół.

Fot. K. Skórski, Lwów

grobowca, trzy łokcie długa a dwa łokcie szeroka, z napisem gotyckimi literami na niej, stała teraz oparta o ścianę za ołtarzem [4]. Ten stan rzeczy trwał do r. 1737 względnie 1740, w którym grobowiec przeniesiono w dzisiejsze miejsce, poza głównym ołtarzem.

Fundatorem sprawionego w r. 1608 grobowca był Mikołaj Daniłowicz, podskarbi wielki koronny, jak o tym mówią zeznania przesłuchanego w r. 1649 Wojciecha Kapinosa, podówczas 72 lat liczącego. Kapinos, opisując dawny grobowiec z r. 1521 i późniejszy drugi z r. 1608, fundowany przez podskarbiego Daniłowicza, zapytany skąd o tym wszystkim ma wiadomość, odpowiedział w słowach, włożonych mu w usta przez protokół: »quia omnibus istis interfui, uti rogatus et conductus ad fabricanda ista per praefatum Ill. dominum thesaurarium regni« [Daniłowicza]. W innym miejscu na zapytanie o źródła swych wiadomości o grobowcu bł. Jana z Dukli odpowiedział znów Kapinos: »quia vidi et circa ea laboravi« [5].

[1] Kantak K., *Bernardyni polscy* I, Lwów 1933, s. 121. [2] Arch. Archidiecez. we Lwowie, rpis K 667. — Bibl. Konwentu OO. Bernardynów we Lwowie, rpis 459. [3] Bibl. Konwentu OO. Bernardynów we Lwowie, rpisy obejmujące kronikę Kaliskiego z r. 1647, s. 26 i Komorowskiego Memoriale Ord. Fr. Minorum s. 304. — Bibl. Uniwersytecka we Lwowie, rpis 85. — Arch. Archidiez. we Lwowie, rpis KK 5. [4] Arch. Archidiecez. we Lwowie, rpis K 667. [5] Bibl. Konwentu OO. Bernardynów we Lwowie, rpis J. Komorowskiego Memoriale Ord. Fr. Minorum.

7. Nagrobek bł. Rafała z Proszowic w kościele oo. bernardynów w Warcie.

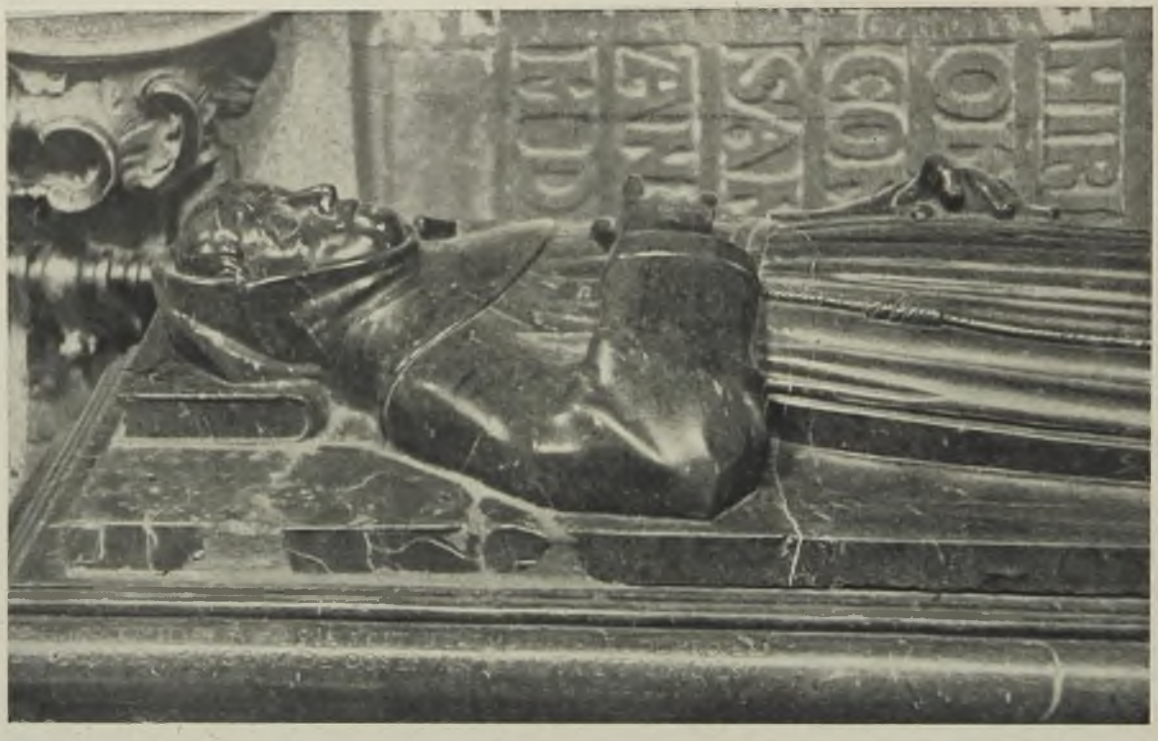
Fot. J. Raczyński, klisza w C. B. I.

Ze słów tych można wnosić, że sam Wojciech Kapinos był wykonawcą sarkofagu bł. Jana z Dukli z r. 1608. Urodzony w r. 1577 (w r. 1649 miał 72 lat), liczył Kapinos w czasie powstania sarkofagu 31 lat. Należy go odróżnić od jego ojca, również Wojciecha Kapinosa, zmarłego w r. 1610. Zarazem był Wojciech Kapinos (młodszy) szwagrem budowniczego Pawła Rzymianina. Dla odróżnienia od ojca nazywano go także Kapinosczykiem lub Kapinosowiczem. W cechu murarskim nadany mu przemianek brzmiał Życzliwy i pod tym nazwiskiem również często wymieniają go akta miejskie [1]. Z konwentem lwowskim bernardynów łączyło go wiele, a dowodem tego między innymi mógłby być fakt, że w testamencie z r. 1632 ciało swe kazał złożyć w kościele bernardynów [2].

Mimo to jednak mogłyby zachodzić wątpliwości co do autorstwa pomnika. Mógł bowiem współdziałać przy tym z żyjącym w r. 1608, a zmarłym w r. 1610 swym ojcem, Wojciechem Kapinosem, a tak samo mogła jeszcze w tym czasie istnieć spółka między obydwoma Kapinosami i Sebastianem Czeszkiem, murarzem i rzeźbiarzem, o której mamy wiadomość [3] na 10 lat przedtem, w r. 1598.

Wojciech Kapinos starszy przystąpił był do prowadzonej od r. 1591 przez Pawła Rzymianina budowy cerkwi Wołoskiej we Lwowie, pracując z nim razem, teść z zięciem, do r. 1598, po czym, po ustąpieniu

[1] Arch. m. Lwowa, Resign. 1621—40. [2] Tamże, Testam. 7, s. 360. — Arch. Archidiecez. we Lwowie, rpis KK 5, s. 164 (653) [3] Arch. m. Lwowa, III A 19.



8. Posąg nagrobny bł. Rafała z Proszowic w kościele oo. bernardynów w Warcie, szczegół.
Fot. J. Raczyński, klisza w C. B. I.

Pawła, pozostał Kapinos przy tej budowie w spółce z Ambrożym Przychylnym [1]. Wszyscy ci budowniczowie byli pochodzenia włoskiego, spolszczeni i z Polkami pożenieni. Wojciech Kapinos starszy był synem osiadłego we Lwowie Włocha Feliksa Trębacza i stąd jego związki z miejscowymi Włochami, nie mówiąc już o tym, że córkę wydał również za Włocha, Pawła Rzymianina.

Patrząc na rzeźby we fryzach zewnętrznych ścian cerkwi Wołoskiej zauważyć musimy pewne wspólne cechy ich stylu z cechami charakterystycznymi pomnika grobowego bł. Jana z Dukli w kościele bernardynów. Podobną w nich widzimy sztywność postaci, podobnie prostymi a równoległymi liniami biegną jednakowo spływające fałdy szat, cecha, która w metopach fryzów cerkwi Wołoskiej posunięta o wiele dalej niż w sarkofagu bernardyńskim, czyni wrażenie prymitywizmu, a którą może raczej przypisać należy grubej i niewykształconej ręce ich wykonawcy. Nie widać w każdym razie w nich włoskiej subtelności form i biegłości technicznej, zwykłej w tym czasie u włoskiego pochodzenia lapicydów.

Płaskorzeźby metop we fryzach cerkwi Wołoskiej powstały prawdopodobnie wówczas, kiedy budowniczym jej był Wojciech Kapinos starszy. W tym czasie w warsztacie ojca pracował młody Wojciech Kapinosczyk, o późniejszym przemianku cechowym Życzliwego, ćwicząc się w nauce budownictwa, zaprawiał się równocześnie także do kamieniarstwa i do rzeźby w kamieniu, jak to było powszechnie wówczas przyjętym zwyczajem i obowiązkiem czeladnika. Półkrwi, lub może tylko ćwierćkrwi Włoch, urodzony i wychowany na gruncie lwowskim, pozbawiony widoku wielkich dzieł plastyki, nie mógł dać z siebie wiele więcej, jak to co widywał i na czym się kształcił. Jeżeli zachowując styl hieratycznej sztywności postaci i prostych, równoległymi liniami wzdłuż ciała spływających fałdów szat zdołał styl ten uszlachetnić, doprowadzając go do wyższego poziomu w pomniku grobowym bł. Jana z Dukli, to położyć to przyjdzie może na karb płynącej w jego żyłach przymieszki krwi włoskiej i wrodzonego zmysłu artystycznego, z którym wielkimi drogami idąca sztuka włoska, współczesna Wojciechowi Życzliwemu, nie ma jednak nic wspólnego.

[1] Arch. m. Lwowa, Adv. 13, s. 1131.

Pomnik grobowy bł. Jana z Dukli winien być oceniany jako dzieło lwowskiego gruntu i lwowskiego partykularza, powstałe pod wpływem bodźców lokalnych. Przypomina on raczej niemiecki, późnośredniowieczny *Paralellfaltenstil*, lecz bez jakiejkolwiek analogii z barokowym w czasach gotyku poczuciem form, które stanowi cechę charakterystyczną tego kierunku w dziejach niemieckiej plastyki [1].

Interesującym jest wpływ, jaki pomnik bł. Jana z Dukli wywarł na plastykę grobową, szczególnie bernardyńską. Mówi o tym porównanie z pomnikami grobowymi dwóch innych błogosławionych członków tego zakonu, bł. Rafała z Proszowic w kościele bernardyńskim w Warcie [2] i bł. Szymona z Lipnicy w kościele bernardynów na Stradomiu w Krakowie [3].

Pomnik bł. Rafała z Proszowic (fig. 7, 8) jest o przeszło 30 lat późniejszy od lwowskiego. Fundował go w r. 1640 arcybiskup gnieźnieński Jan Lipski [4], a wyryta na tumbie data 11 listopada tegoż roku mówi o złożeniu w nowym marmurowym grobie zwłok zmarłego jeszcze w r. 1534 słynącego z cnót zakonnika.

9. Posąg nagrobny bł. Szymona z Lipnicy w kościele oo. bernardynów w Krakowie.
Fot. St. Kolowca, Kraków.

Trzecim z rzędu analogicznym do poprzednich jest krakowski pomnik bł. Szymona z Lipnicy (fig. 9) Zmarły jeszcze w r. 1482, bł. Szymon z Lipnicy pochowany był naprzód w kaplicy św. Anny kościoła bernardynów na Stradomiu w Krakowie. Inny członek oddanego zakonowi bernardynów rodu Lipskich, starosta sądecki Jan Lipski, zbudował swym kosztem ołtarz, a na nim grobowiec beatyfikowanego jeszcze w r. 1641 Szymona z Lipnicy w kaplicy jego imienia w tym samym kościele [5]. Ołtarz zamówiono u mistrza kamieniarskiego Marcina Krystiana z Kazimierza w r. 1662, o czym świadczy dochowany kontrakt [6]. Miejsce gdzie przebywał oraz imię i nazwisko rzeźbiarza zdają się przemawiać za tym, że był to mistrz typu prowincjonalnego, wychowany na wzorach rodzimych.

Mimo że było to w 54 lat od postawienia pomnika grobowego bł. Jana z Dukli, wzniesiono grobowiec bł. Szymona w Krakowie znów tym samym kształtem jak we Lwowie, z zachowaniem wszelkich analogii. Świadczy to o niezwykle trwałej tradycji form, zachowywanej konsekwentnie w pomnikach grobowych beatyfikowanych członków zakonu bernardyńskiego w Polsce przez cały wiek XVII. Różnice są nieznaczne i dotyczą tylko szczegółów. Bł. Rafał i bł. Szymon mają kaptur do pół nasunięty na głowę, podczas kiedy bł. Jan ma kaptur spuszczony. Najpóźniej z trzech postaci na pomnikach wykonana w rzeźbie postać bł. Szymona z Lipnicy różni się także tym od poprzednich, że głowę ma wspartą na poduszce, nie zaś na książce, i że obie ręce ma razem złożone na piersiach. Lecz zarówno bł. Rafał jak i bł. Szymon

[1] Pinder W., *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance* (Handb. d. Kunstwiss., Wildpark—Potsdam 1929, s. 478). [2] Na pomnik ten zwrócił moją uwagę dr Jerzy Szablowski, za co mu składam niniejszym szczere podziękowanie. [3] Zwrócenie mi uwagi na ten pomnik zawdzięczam znów drowi Karolowi Estreicherowi, który był łaskaw także zająć się dokonaniem fotograficznego zdjęcia tego pomnika. [4] Encyklopedia kościelna XXIII, Warszawa 1899, s. 10. [5] Golichowski N., *Bł. Szymon z Lipnicy*, Kraków 1898, s. 20. — Bogdalski Cz., *400 rocznica śmierci bł. Szymona z Lipnicy*, Kraków 1883. [6] Bogdalski Cz., *Błogosławiony Szymon z Lipnicy*, Kraków 1909, s. 129. — Żarnecki J., *Zabytki krakowskiego kościoła oo. bernardynów* (Kantak K., Szablowski J., Żarnecki J., *Kościół i klasztor oo. bernardynów w Krakowie*, Bibl. Krak. 96, Kraków, 1938, s. 115).

nie mają owego charakterystycznego w twarzy bł. Jana z Dukli wyrazu ascetycznej zadumy i jakby zapadnięcia się w siebie. Upraszczająca stylizacja fałdów szat u bł. Szymona nie idzie też tak daleko, jak w pomniku lwowskim. Natomiast u bł. Rafała w kościele w Warcie równoległość drobniejszych niż w pomniku lwowskim fałdów szat jest jeszcze bardziej podkreślona.

Mimo znacznej różnicy w datach powstania tych trzech pomników grobowych typ ikonograficzny ich jest ten sam. Z błogosławionych polskich członków tego zakonu tylko Ładysław z Gielniowa, którego ziemskie szczątki pochowane są w kościele bernardynów w Warszawie, nie ma pomnika. Gdyby go miał, byłby kształtowany pewnie według tego samego wzoru, gdyby go była formowała znów ręka rodzimego rzeźbiarza według wskazówek zakonników czy też fundatorów pozostających w związkach z zakonem. W tej jednolitości typu i sposobu stylowego ujęcia zachodzi niewątpliwie wspólna myśl przewodnia, która zdołała przezwyciężyć odmiany stylu i smaku, zaznaczające się w przeciągu tak długiego czasu. Musiały istnieć silniejsze motywy tradycji zakonnych, pozwalające oprzeć się barokowemu odczuwaniu form, ogarniającemu wszystko i trafiającemu do cel zakonnych, jak tego mamy przykłady w licznych innych kościołach tego samego zakonu.

W dyskusji dr Jerzy Szablowski przypomina pomnik bł. Michała Gedroycia w kościele św. Marka w Krakowie, należący — gdy idzie o figurę — do grupy »bernardyńskiej«. Zauważa dalej, że nazwisko, czy raczej imię autora pomnika w Warcie zostało odnalezione w czasie inwentaryzacji powiatu warteńskiego przed ostatnią wojną i było zanotowane w rękopiśmiennych materiałach inwentaryzacyjnych. Autorem pomnika bł. Szymona z Lipnicy jest Marcin Krystian z Kazimierza, jak podaje mgr Jerzy Żarnecki w swej pracy ogłoszonej w Bibliotece Krakowskiej [1].

Dr Jerzy Dobrzycki zwraca uwagę na pomniki biskupa Andrzeja Lipskiego w katedrze na Wawelu i bł. Stanisława Kazimierczyka w kościele Bożego Ciała w Krakowie, oba z czasu około r. 1630, oba z figurami typu »bernardyńskiego«. Figura bł. Stanisława Kazimierczyka, usunięta w w. XVIII i zastąpiona ozdobną trumienką, zachowała się w przyległym klasztorze. W obu tych pomnikach występuje alabaster, rzadko spotykany w Krakowie, popularny natomiast we Lwowie i we Wrocławiu.

Czł. Tadeusz Grabowski zauważa, że zakon bernardynów w Polsce przeżył dwa okresy świetności: w drugiej połowie w. XV i w w. XVII. Z obu tych okresów istnieje wcale obfita literatura zakonna, godna specjalnego opracowania.

Czł. Władysław Tatarkiewicz podkreśla ważność tworzenia grup zabytków pod kątem przynależności ich do organizacji zakonnych, które utrzymują pewne typy niezależne od topografii.

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił komunikat pt. *Pasy polskie wyrabiane we Włoszech.*

Znane były dotychczas naśladownictwa pasów polskich wytwarzane w Lyonie przez Pierre-Toussaint Dechazelle'a [2]. Kitowicz [3] wspomina także o pasach »w gatunku tureckich i perskich«, z napisem »à Paris«, sprowadzanych do Polski z Francji. Nie mieliśmy jednak wiadomości o naśladownictwach pasów polskich wytwarzanych we Włoszech i do Polski importowanych.

Dowiadujemy się o tym z odszukanego w czasach wojny, w r. 1942 we Lwowie w handlu antykwarskim pasa, noszącego na czterech rogach końców napis włoski: »Fabbrica Filiberti in Genova«. Pas jest lity, o tle złotym, jednostronny. Końce mają ornament składający się z dwóch bukietów kwiatowych, część środkowa, tzw. »wciąż pasa«, podzielona jest jednolicie na pólka o kształtach rombów, w których na przemian znajdują się pojedyńcze kwiatki z listkiem i ornamentalny utwór jakgdyby stylizowanych, złożonych razem liści w kolorze czerwonym, — wszystko na tle złotym. Tło odwrotnej strony pasa jest ciemnowiśniowobrązowe.

Trudne warunki wojenne nie pozwoliły mi uzyskać zdjęcia fotograficznego tego pasa.

Pas jako tkanina jest wykonany starannie. Wytwórca jego miał niewątpliwie przed sobą wzór w pasie polskim, jak można przypuścić w typie zbliżonym do pasów, które wychodziły z warsztatów fabryki w Kobyłkach w czasach prowadzenia jej przez Selimanda, lub z warsztatów fabryki w Lipkowie pod Warszawą, również czasów prowadzenia jej przez Selimanda. Techniczna strona tkaniny Filibertiego stoi jednak o wiele niżej od tkanin pasów polskich, podobnie wiele pozostawia do życzenia jej zespół barwny.

---

[1] Żarnecki *o. c.* s. 115. [2] Artaud F., *Notice sur Pierre-Toussaint Dechazelle* (éd. P. Saint-Olive w Mélanges historiques sur Lyon, Lyon 1869) i Spraw. KHS VII, s. CCXXII. [3] Kitowicz A., *Opis obyczajów i zwyczajów za panowania Augusta III*, t. III, Poznań 1841, s. 245.

10. Sopraporta stiukowa w przedsionku kościoła oo. dominikanów we Lwowie.

Fot. K. Skórski, Lwów

Jaką drogą doszło do naśladownictwa pasów polskich w fabryce genueńskiej Filibertiego i wytwarzania ich, prawdopodobnie celem eksportu, do Polski, tego możemy się domyślać, znając dzieje fabryki pasów w Grodnie za czasów podskarbiego Antoniego Tyzenhauza.

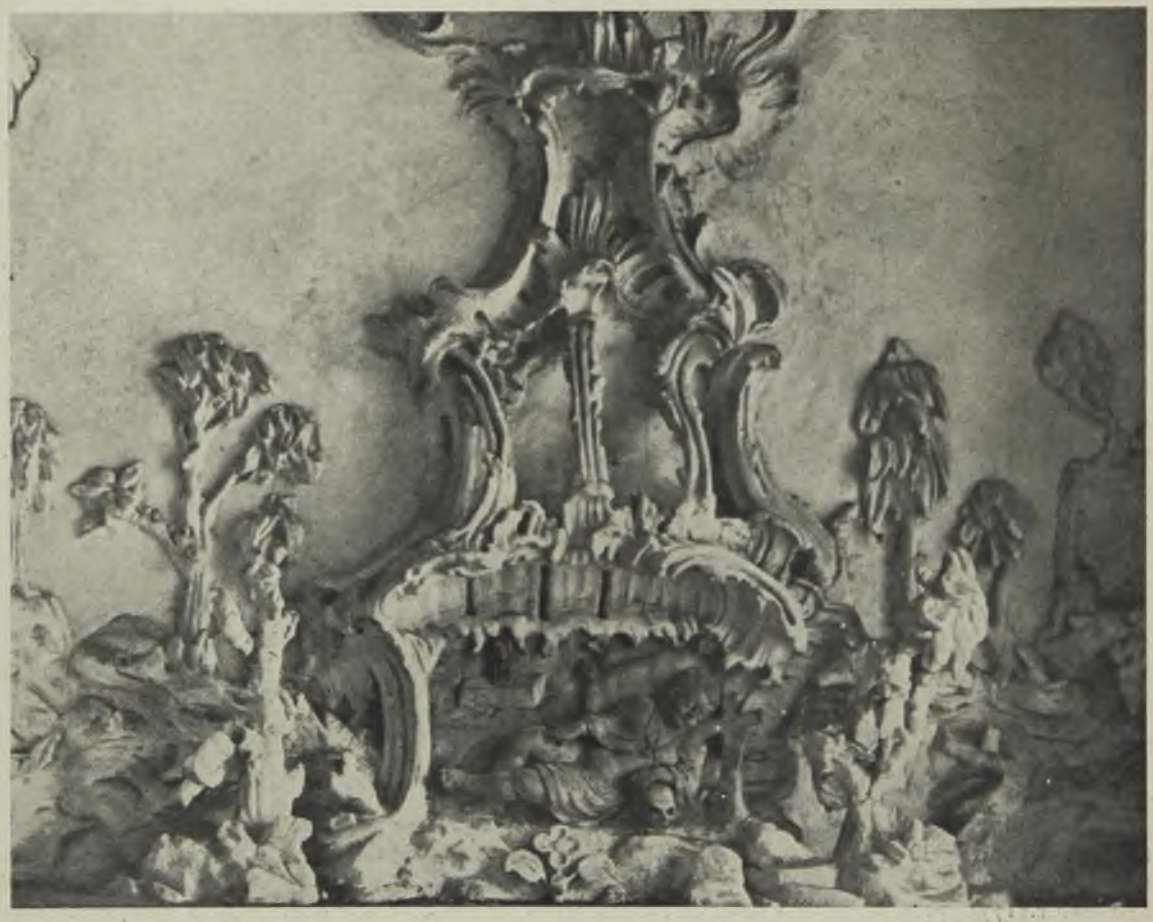
W r. 1774 sprowadzono do Grodna i tamtejszych manufaktur tkackich, specjalnie do tzw. »ciągwionej roboty«[1] i wytwarzania tkanin brokatowych, tkaczy włoskich, Giulia Bartolo i Michela Paoletti, trzeciego zaś Francesca Corsellini do wyrabiania materii gładkich. Łącznie ich warsztaty stanowiły wśród manufaktur grodzieńskich tzw. fabrykę włoską. W r. 1781 została zmniejszona do połowy ilość warsztatów grodzieńskich manufaktur tkackich, a wkrótce potem, wraz z upadkiem wpływów i znaczenia podskarbiego Tyzenhauza, nastąpiła ogólna ich likwidacja. Wtedy to zapewne włoscy pracownicy manufaktur w Grodnie powrócili do ojczyzny i któryś z nich mógł znaleźć zajęcie w fabryce Filibertiego w Genui.

Tak przypuszczać należy na podstawie zbiegu faktów, znanych nam ze studiów nad dziejami polskich »persjarni«. Filiberti, mając w swej wytwórni pracownika obeznanego z fabrykacją pasów polskich oraz wzór w autentycznym pasie przywiezionym z Polski, spróbował wytwarzania, podobnie jak Dechazelle w Lyonie, pasów o typie w Polsce przyjętym i na eksport do Polski. Z rzadkości pasów, jak wyżej opisany, jedyny dotychczas nam znany, wnosić można, że »Fabbrica Filiberti in Genova« nie podjęła wytwarzania pasów polskich na większą skalę i że może skończyło się na próbach ich produkcji.

Charakterystyczne jest, że jakkolwiek w Grodnie wytwarzano pasy o dwóch typach ornamentalnych, z początku o ornamencie zachodnioeuropejskim, a później dopiero o typowym polskim, powstałym pod wpływem sztuki dekoracyjnej Wschodu i wschodniego ornamentu, zyskującego przewagę nad smakiem

[1] Mańkowski T., *Pasy polskie* (Prace KHS VII, s. 160).

stylem zachodnim, fabryka Filibertiego nie sięgnęła po wzory dekoracyjne europejskie, bliższe sobie, lecz wzorowała się na typowym polskim pasie o zespole ornamentalnym, wykazującym wpływy wschodnie, jaki na terenie polskim zapanował był wówczas niepodzielnie i łączył się z gustem polskiego sarmatyzmu w. XVIII. Pasy włoskiego wyrobu nie miały szans przyjęcia się w Polsce i niewątpliwie większego popytu



11. Sopraporta stiukowa w przedsionku kościoła oo. dominikanów we Lwowie.

Fot. K. Skórski Lwów.

na nie nie było. W Polsce bowiem wyrabiano wówczas już pasy czterostronne, znajdujące o wiele szersze zastosowanie przy różnego rodzaju okazjach, w życiu codziennym równie jak i do uroczystego stroju, nawet do ślubu i do żałoby, podczas kiedy znany nam, co prawda jedyny dotąd pas genueński jest tylko jednostronny.

W dyskusji dr Kazimierz Buczkowski pokazuje pas z sygnaturą »I. Giani 1861« ze zbiorów Feliksa Jasieńskiego w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił komunikat pt. *Brat Jan dominikanin, sztukator.*

Na jego osobę i niektóre dzieła zwróciłem uwagę w pracy o *Lwowskiej rzeźbie rokokowej* [1], określając zachowane w lwowskim kościele dominikanów Bożego Ciała stiukowe dekoracje jako jego ręki i wspominając o jego dalszej działalności na terenie Nowogródka.

[1] Mańkowski T., *Lwowska rzeźba rokokowa*, Lwów 1937, s. 20, 29.

Poszukiwania w kościołach dominikańskich, powstałych w w. XVIII lub w tym czasie odnawianych i dekorowanych, doprowadziłyby może do stwierdzenia innych jeszcze prac tego wybitnego sztukatora zakonnego. Było bowiem regułą, że przy znacznym ruchu budowlanym w polskiej zakonnej prowincji dominikańskiej, jaki zaznaczył się około połowy w. XVIII, snycerze czy sztukatorzy, bracia zakonni, poświęcający całą swą pracę i życie służbie Bożej, po wykonaniu prac w jednym z kościołów lub klasztorów dominikańskich, »za dyspozycją prowincjalską« przenosili się do drugiego, wskazanego im, w którym oczekiwało ich dalsze zadanie do spełnienia. Stąd powstawały w poszczególnych klasztorach przejściowo warsztaty snycerskie i sztukatorskie, prowadzone przez braci zakonnych, przenoszących się z miejsca na miejsce do innych klasztorów, w miarę zapotrzebowania ich pracy gdzie indziej, zawsze jednak w obrębie tej samej prowincji zakonnej.

Taki ośrodek artystyczny, zwany w aktach klasztornych »snycernią«, znajdował się w latach 1762—6 w lwowskim klasztorze dominikańskim przy kościele Bożego Ciała [1]. Należeli do niego bracia zakonni, fachowi snycerze i sztukatorzy, a kiedy ich praca nie wystarczała, by podołać postawionym przed nimi zadaniom, w dekoracji wielkich rozmiarów kościoła i klasztoru wspomagali ich świeccy pracownicy, umówieni przez prowincjała lub specjalnego prowizora *fabricae ecclesiae*. W snycerni dominikańskiej we Lwowie »brat Jan snycerz« rzeźbił wazony dekoracyjne do ołtarzy, dziś nie istniejące, które uległy zniszczeniu w jednym z pożarów kościoła Bożego Ciała w latach 1766 lub 1777 [2]. Prócz niego pracował tam »brat Łukasz snycerz«, a do pomocy był im przydzielony »chłopiec ze snycerni«.

12. Lawaterz w zakrystii kościoła podominikańskiego św. Michała w Nowogródku.
Fot. J. Żmigrodzki, Nowogródek.

Postawione we Lwowie przed bratem Janem zadania musiały być w styczniu 1766 ukończone, gdyż w tym czasie, otrzymawszy za to »prowizję i wiatyk«, za »dyspozycją prowincjalską« wyjechał do Nowogródka, jak o tym wspomina zapisek lwowskiego kościoła dominikanów [3]. W obu dominikańskich kościołach, we Lwowie u Bożego Ciała, w Nowogródku zaś w kościele podominikańskim św. Michała, znajdujemy analogiczne prace sztukatorskie. We Lwowie dwie zachowane sopraporty w przedsionkach kościoła, w Nowogródku zaś lawaterz [4] w zakrystii noszą zbyt wiele cech jednej i tej amej ręki, by co do ich autorstwa mogła zachodzić jakakolwiek wątpliwość. Wszystkie one skomponowane zostały w typie ornamentalnym *genre rocaille*, z wielką biegłością techniczną, nawet wirtuozostwem, wszystkie odznaczają się pomysłowością i fantastycznością kompozycji.

[1] Mańkowski T., *Lwowska rzeźba rokokowa*, Lwów 1937, s. 20. [2] Mańkowski T., *Lwowskie kościoły barokowe* (Prace Sekcji Hist. Szt. i Kult. Tow. Nauk. we Lwowie II, 1932, s. 55, 56). [3] Arch. Konw. Dominikanów we Lwowie, rpis Regestra expensarum od r. 1757. [4] Zdjęcie fotograficzne lawaterza w Nowogródku zawdzięczam prof. drowi Stanisławowi Lorentzowi, który zechce za nie przyjąć me szczere wyrazy podzięki.

W sopraportach obu przedsionków lwowskiego kościoła dominikańskiego za ośrodek kompozycji posłużyły fragmenty rzeźb w alabastrze, pochodzących ze zburzonego w r. 1745 dawnego kościoła dominikańskiego[1]. Jedna z nich przedstawia Złożenie Chrystusa do grobu (fig. 10), druga zaś uśpione dziecię z symbolami śmierci, czaszką i klepsydrą (fig. 11), widocznie fragment jakiegoś nagrobka. Do alabastrowego fragmentu Złożenia do grobu dokomponował brat Jan rokokowe obramienie, po bokach dodał z lewej strony widok Golgoty, z prawej Jerozolimy, u góry zaś w rokokowe ujęcie ornamentu włączył także otwór ponad drzwiami. W drugiej sopraporcie zamieszczono rocaillową wnękę z alabastrowym fragmentem nagrobka dziecka, ze spiętrzoną nad nią fantastyczną nadbudową i niżej skalistym krajobrazem, z rzadko rozsianymi w nim drzewami. Te ostatnie to raczej symbole drzew, zeschematyzowanych fantastycznie, wywołujących w tym tle jakby wizję zaświata. Podobnie fragment widoku Jerozolimy, potraktowany szkicowo, lecz niezmiernie śmiało, nosi znamiona sugestywnej siły, jaka cechuje talent jej autora.

Te same cechy nosi lawaterz w zakrystii podominikańskiego kościoła św. Michała w Nowogródku (fig. 12). Ten sam rozmach i fantazja oraz techniczna biegłość znamionują i ten utwór brata Jana. Śmiałość ornamentalnej kompozycji i jej rozwichrzenie sięga tu może dalej jeszcze, aniżeli w lwowskich utworach tego samego autora.

W nowogródzkim lawaterzu zaznacza się jakby krok naprzód w kierunku postępującej swobody twórczej i równoczesnej dekompozycji form. W ukośnym ustawieniu pilastrów może należałoby szukać też wspomnienia fasady lwowskiego kościoła dominikanów.

Z tych niewielu znanych nam dotąd dzieł brata Jana dominikanina wyziera bujność jego talentu, wirtuozostwo formy zakonnego plastyka i pełen charakterystyki sposób traktowania przez niego przedmiotu.

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił komunikat pt. *Sielanki polskie kopersztychami ozdobione 1778 r.*

O stosunkach artystycznych dwóch krajów i wzajemnych wpływach kulturalnych mówią między innymi niekiedy dzieje wydawnictw książek. Jeden z przykładów wpływów idących z Francji i sięgania z Polski po wzory do Francji stanowią dzieje wydania książki ozdobionej miedziorytami, której pełny tytuł brzmi: *Sielanki polskie z różnych autorów zebrane, a teraz świeżo dla pożytku y zabawy czytelników po trzeci raz przedrukowane y poprawione, koperstychami ozdobione*, w Warszawie 1778, nakładem księgarni Gröllowskiey Nadworney J. K. Mci w Marywilu pod znakiem Poetów.

Nie była to zatem książka po raz pierwszy ukazująca się w druku; miała bowiem za sobą już przedtem dwa wydania, stopniowo rozszerzane i uzupełniane. Do poezji w. XVII Szymonowicza i Zimorowicza dodawano sielanki współczesnych autorów: Naruszewicza, Gawińskiego, Minasowicza, jako utwory oryginalne, oraz Nagurczewskiego tłumaczenia z Wergilego. »Przedmowa bibliopoli« do ostatniego ich wydania mówi o piątej już »naywybornieyszych sielanek polskich edycyi«. Pomijamy jednak tu kwestię ilości wydań zbioru *Sielanek*, z których jedynie ostatnia interesuje nas na tym miejscu ze względu na to, iż — jak się wyraża karta tytułowa — została »koperstychami ozdobiona«.

Michał Gröll, wydawca, dedykował ją księciu generałowi ziem podolskich Adamowi Czartoryskiemu, a w swej »przedmowie bibliopoli« podkreślił, że to książę-generał zachęcił go i polecił »wprzódy do nich sztychować kopersztychy a potym y same dzieło przedrukować«. Zdaje się, jakgdyby sam program wydawnictwa był zatem ułożony wspólnie przez Czartoryskiego i Grölla. W myśl tego programu autorem ilustracji rysunkowych, według których wykonać miano płyty miedziorytnicze, miał być znany i głośny paryski rysownik i grafik Charles Eisen. Do niego to zwrócił się Gröll o dostarczenie rysunków. Zapewne także zdaniem Czartoryskiego nikt bardziej do tego się nie nadawał, jak podówczas w pełni twórczości będący, 58-letni, mający za sobą bogaty dorobek artysta, znany, szczególnie jako świetny ilustrator paryskich wydawnictw, jak *Contes* La Fontaine'a i inne[2]. Miarą rozgłosu imienia Eisena jest, że w tym jednym z najbardziej luksusowych wydawnictw a finansowanych przez »fermiers généraux« uznano za odpowiednie umieścić obok portretu La Fontaine'a także portret ilustratora jego bajek.

Obdarzony niezmierną łatwością kompozycji, wyobraźnią żywą i bujną, był Eisen spadkobiercą form stylowych epoki Ludwika XV, a zarazem twórczością swą wkraczał w nowy świat form, jaki niosły ze sobą czasy Ludwika XVI. Prócz ilustracji odnoszących się do samej treści zdobionych nimi dzieł rozsiewał Eisen na ich kartach drobne arcydzieła ornamentyki w licznych winietach i zastawkach, owych niezrównanych *cul-de-lampe*, w których, według wyrażenia Goncourtów, Pompei mieszała się z Trianonem[3].

[1] Mańkowski, *Lwowskie kościoły barokowe*, s. 50. [2] Amsterdam 1762. [3] de Goncourt Edmond et Jules, *L'art du dix-huitième siècle* II, 3-e éd., Paris 1882, s. 145.

Lecz do ilustracji *Sielanek polskich* brakło Eisenowi zrozumienia tekstu polskiego. Mógł ten brak być uzupełniony wskazówkami samego wydawcy. Zapewne też Gröll postarał się o to, by Eisenowi dostarczone zostało krótkie francuskie objaśnienie tematu wydawnictwa, co by go zwolniło od konieczności zaznajamiania się z tekstem utworów polskich w dosłownym tłumaczeniu. Brakło jednak jeszcze czegoś więcej ilustratorowi, paryżaninowi, który poza granice Francji prawdopodobnie nigdy nie wyjeżdżał: zrozumienia polskiego kolorytu, polskiego nieba sielanek, znajomości polskich kostiumów i — jak byśmy dziś powiedzieli — polskiego folkloru.

13. Miedzioryt według rysunku Eisena z *Sielanek polskich*.

Postanowiono zaradzić i temu. Przebywało właśnie w Paryżu w czasie zamówienia przez Grölla rysunków u Eisena dwóch młodych Polaków, »którzy wprzód wziąwszy różnych umieiętności w Szkole Rycerskiey JKMci początki, w innych się jeszcze wyzwolonych sztukach doskonalić usiłowali«. Szkoła Rycerska, tj. Korpus Kadetów w Warszawie, była pod opieką ks. Adama Czartoryskiego, który wychowańcami jej nie przestawał się interesować [1] i po wyjściu jej ze szkoły. Niewątpliwie też na zlecenie Czartoryskiego nieznani nam z nazwisk wychowańcy Korpusu Kadetów, przebywający około r. 1777 w Paryżu, »dali IP-u C. Eysenowi w rysunkach biegłemu do tych ośmiu kopersztychów swoie modele, wyrażaiące w osobach w wieyskim ubierze znakomitsze w tych sielankach zawarte rzeczy. Były te rysunki pod wysoki rozsądek J. O. Xcia Generała tu przysłane, u którego znalazłszy swoią zaletę, dostały się do sztychowania IP. Longuelowi, który ie z niemnieyszą dokładnością y pięknością wysztychowawszy, edycyą teraźnieyszą od innych wszystkich dokładnieyszą y celnieyszą uczynił«.

Joseph Longuel (także Longueil) był osiadłym w tym czasie w Paryżu uczniem mistrzów miedziorytnictwa, takich jak J. Ph. Lebas, J. Aliamet i J. G. Wille. W zawodzie sztycharskim nazwisko jego było związane długie lata z nazwiskiem Eisena. Związek ten spowodowała współpraca obu nad ilustrowaniem pomnikowego wydawnictwa bajek La Fontaine'a, które ukazało się w Amsterdamie r. 1762. Odtąd stale ręka i rylec Longuela służyły przenoszeniu na płyty miedziorytnicze rysunków Eisena [2] przeznaczonych do ilustrowania dzieł różnych autorów. Do nich miały należeć i *Sielanki polskie*, nieznane Goncourtom w ich monografii o twórczości Eisena [3].

Polscy dawni autorowie sielanek, jak Szymonowicz i Zimorowicz, wpatrzeni byli we wzory antyku, zwłaszcza Wergilego, z drugiej strony zaś pragnęli w swe utwory bukoliczne wlać koloryt i ducha polskiego. W wynikający stąd nastrój sielanek polskich na poły antycznym duchem owiany, na poły wiejski i swojski, polski, Eisen jednak nie umiał utrafić. Z ilustracji jego wieje pewna sztuczność i konwencjonalność. Patrząc dziś na jego miedzioryty mamy wrażenie pewnej obcości tematu, stanowiącej dla Eisena trudność nie do przełamania.

[1] *Polski słownik biograficzny* IV, s. 250. [2] Thieme u. Becker, *Allg. Lexikon der bildenden Künstler* XXIII, s. 359. [3] Goncourt *o. c.* IV s. 250.

Staje przed nami za to obraz odwiedzających jego paryską pracownię umyślnie w tym celu na zlecenie księcia generała ziem podolskich w polskich strojach przybyłych młodych ludzi, wychowańców warszawskiego Korpusu Kadetów, ukazujących Eisenowi nie tylko szczegóły polskiego stroju narodowego, lecz objaśniających także treść sielankowych przedstawień, — dawnych Szymonowicza i Zimorowicza, czy współczesnych Naruszewicza, Minasowicza i Gawińskiego. Może w tej właśnie sytuacji przedstawił ich Eisen, siedzących na terasie jakiegoś budynku. Widzimy ich w sztychu zamieszczonym w *Sielankach* przed przedrukiem dzieł Zimorowicza, o podgolonych czuprynach, z księgami w rękach, żywo dyskutujących. Nad nimi unosi się alegoryczna postać uskrzydlonego geniusza (fig. 13)

14. Miedzioryt według rysunku Eisena z *Sielanek polskich*.

Te same osoby odwiedzających Eisena w jego pracowni młodych Polaków powtarzają się i w innych sztychach ilustrujących *Sielanki*, jak np. przed rozdziałem obejmującym utwory Gawińskiego. Z ich ust czerpał Eisen wiadomości o charakterystycznych szczegółach w tych sielankach. Szczegóły te to wieśniacze stroje *Roxolanek czyli ruskich panien* (fig. 14), ich sposób uczesania, nakryć głowy itp. Nie są wykonane według rysunków Eisena zamieszczone w medalionach portreciki sielankopisarzy polskich, zapewne rytowane dopiero w Warszawie, po przysłaniu z Paryża płyt miedziorytniczych.

Stworzonym przez Eisena postaciom daleko do życiowej prawdy. Uderza w nich brak bezpośredniości obserwacji ze strony artysty, który do polskiego świata czasów sarmatyzmu odnosił się analogicznie, jak sztuka francuska w. XVIII odnosiła się do egzotyki Wschodu. Postacie młodzieży szlacheckiej mają może nieco więcej prawdy. Wszak miał ich Eisen przed sobą w osobach wychowańców Korpusu Kadetów. Lecz postacie rzekomych polskich chłopów tchną nastrojem wyidealizowanych, konwencjonalnych scen pastoralnych francuskiego malarstwa w. XVIII, bez śladu charakterystyki typu postaci, czy też rysów indywidualnych (fig. 15). Swe pojęcia francuskie, właściwe epoce, w której żył, kojarzył Eisen z opowiadaniami np. o wnętrzu wiejskiej chaty w Polsce, w jego ilustracjach nie koniecznie zgodnej z rzeczywistością. Ponieważ tłem sielanek był krajobraz polski, Polska zaś leży na północy, więc przede wszystkim drzewa świerkowe powtarzają się w krajobrazie ilustracji Eisena. Najbardziej sobą jest on w miedziorycie zamieszczonym przed rozdziałem zawierającym Nagurczewskiego przekład utworów Wergilego, kiedy przed siedzącym w bibliotece młodym szlachcicem staje przybrany w wieniec laurowy sam Mars z dwiema alegorycznymi postaciami po bokach. Jedna z nich nosi atrybuty bukoliczne, druga atrybuty poezji. Antyk i polska egzotyka miały według intencji Eisena stworzyć może zharmonizowaną artystycznie całość.

Mimo braku życiowej prawdy, mimo konwencjonalności, jaką w naszych oczach grzeszą ilustracje Eisena do *Sielanek polskich*, oddają one nastrój tego, co wyniknąć mogło w artystycznym ujęciu z zetknięcia się staropolskiego świata sarmatyzmu z współczesną rafinowaną kulturą francuską.

Ilustracje Eisena do *Sielanek polskich* stoją na ogół niżej od innych jego utworów ilustracyjnych, w szczególności niżej od świetnych ilustracji do bajek La Fontaine'a. Mimo to godne są uwagi. Dorzucają

one interesujące szczegóły do dziejów mecenatu artystycznego i kulturalnego w Polsce w czasach Stanisława Augusta. Dają obraz współdziałania mecenasa w osobie Adama Czartoryskiego z wydawcą Grollem, wspólnego ich porozumienia i omówienia przez nich przedmiotu tudzież wynikającego stąd sięgnięcia po ilustratora książki polskiej do Francji, a przy tym czynnej ingerencji Czartoryskiego w dostarczeniu modelów do ilustracji francuskiemu artyście i daleko idącego wchodzenia w szczegóły spraw wydawniczych.

W dyskusji czł. Tadeusz Grabowski podkreśla ogromny postęp w zewnętrznej szacie drukarskiej omawianego wydawnictwa w stosunku do druków z epoki saskiej. Dowodzi to wyrobionego smaku Czartoryskich i innych kulturalnych jednostek, które w czasach Stanisława Augusta nawiązały do kultury zachodniej i szerzyły kult pięknej książki.

Posiedzenie z dnia 4 kwietnia 1946

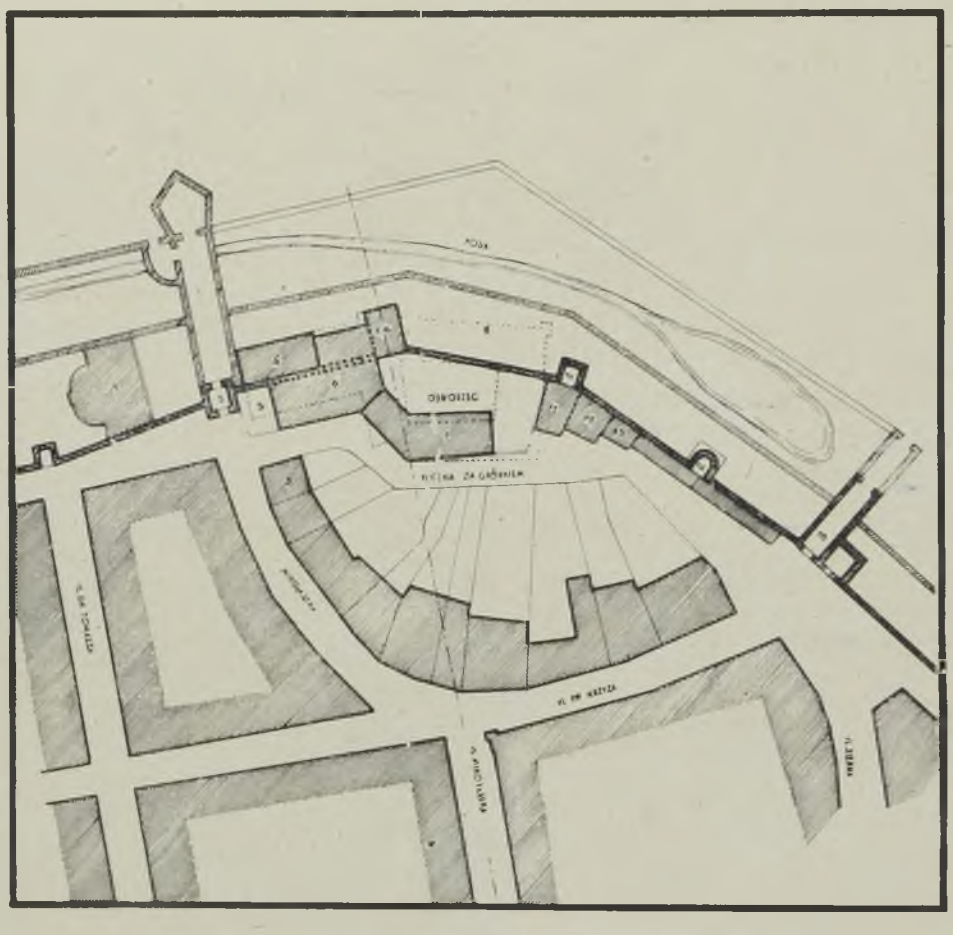
Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę inż. arch. Stefana Świszczowskiego pt. *Klasztor ss. dominikanek Na Gródku w Krakowie.*

Jak wskazuje nazwa, klasztor Na Gródku stanął na miejscu, które ongiś było warownе. Zadaniem tej pracy jest wykazanie, jakie budynki, względnie części budynków pozostały z czasów przed budową klasztoru, i odtworzenie pierwotnej sytuacji.

Jeszcze z początkiem w. XIX klasztor, otoczony basztami i murami miejskimi, musiał wyglądać znacznie okazalej, niż dziś. U wylotu ulicy Mikołajskiej wznosiła się Baszta Rzeźnicza, zwana także Mikołajską, po drugiej stronie stały kolejno baszty Kurdybaniczna, Prochowa, dalej Nowa Brama. Fasadę od strony Plant, długości ponad 86 m, przecina silny ryzalit, o którym od dawna przypuszczano, że jest trzonem średniowiecznej baszty. Po zbiciu tynków zewnętrznych na środku ryzalitu ukazały się reszty ostrego łuku bramy, a w ścianach bocznych kilka strzelnic. Technika muru i rozmiar cegły wskazują niewątpliwie, że tylko dolna część pochodzi z epoki średniowiecznej, podczas gdy górna z w. XVII. Również sam spód baszty okryty jest płaszczem barokowego muru. Na fasadzie od baszty do ulicy Siennej wyróżniają się okna parterowe o profilach późnogotyckich, jednak ustawione nieregularnie i pozbawione stylowych parapetów. Przyczyną dość niedbałego traktowania całej fasady od Plant było przysłonięcie jej przez niższy mur miejski, tzw. przymurek. Również fasadę kościoła, wychodzącą na ulicę Mikołajską, potraktowano jako ślepą ścianę, bez żadnych otworów i nawet bez gzymsów, gdyż była ona zasłonięta w całości przez Basztę Mikołajską. Nieregularny ryzalit na tej fasadzie jest szczątkiem muru miejskiego, który w tym miejscu przytykał do ściany klasztoru. Natomiast fasady widoczne z ulic miejskich, jak fasada od ulicy Na Gródku i fasada zachodnia kościoła, mają pełną, choć skromną architekturę klasycznego baroku.

Skromnie również potraktowany jest dziedziniec wewnętrzny. Nad półokrągłymi oknami i arkadami parteru wznoszą się ciężkie, kwadratowe filary piętra, dźwigające konstrukcję dachu. Z wnętrz klasztornych zwraca uwagę kuchnia, położona w parterze dawnej baszty; liczne nieregularności planu potwierdzają, że mamy tu do czynienia z przebudową dawnej baszty. W piwnicach budzi zainteresowanie w części

pomiędzy basztą a ulicą Mikołajską potężny mur z dzikiego kamienia, niewątpliwie reszta dawnego muru obronnego, jak wskazuje technika murowania, grubość około 2·50 m, a także łączność z ryzalitem fasady od ulicy Mikołajskiej. Poza wymienionymi resztami murów tylko wspomniane obramienia okien w fasadzie od strony Plant, dwa portale, znajdujące się w parterze klasztoru, a także kilka prostych odrzwi piw-



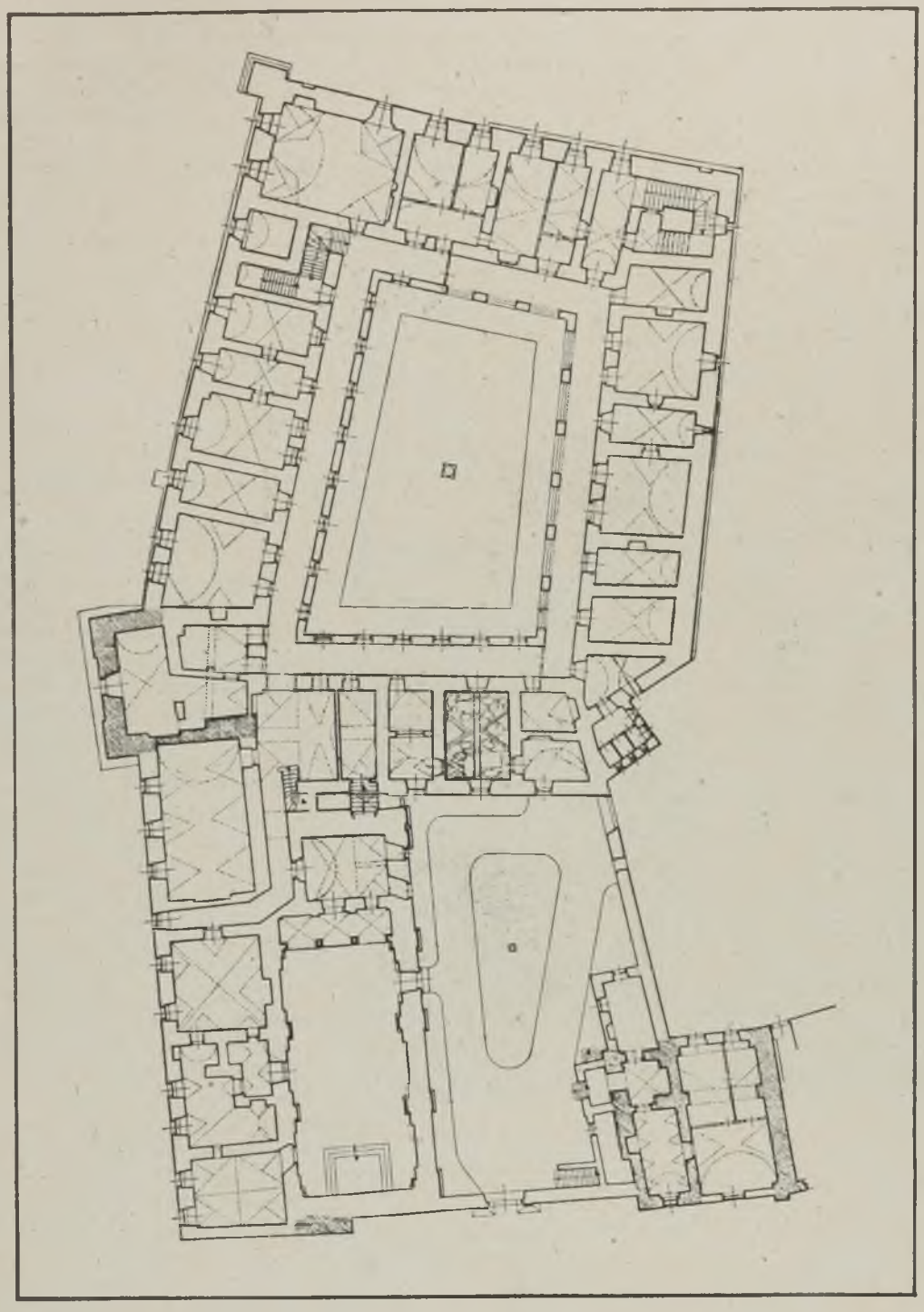
16. Kraków, Gródek, stan około r. 1626. Skala 1:2000.

1. Celestat. — 2. Brama Mikołajska. — 3. Baszta Rzeźnicza. — 4. Dom Pełczyńskiego. — 5. Placyk przed Gródkiem, na którym stała miejska słodownia. — 6. Główny budynek Gródka. — 7. Stajnie gródkowe. — 8. Dom Kuczkowicza alias Morelli. — 9. Przestrzeń między murami, odstąpiona przez miasto pod budowę klasztoru. — 10. Baszta Kurdybaników. — 11. Domek Marcina Różyckiego. — 12. Domek Ewy Baranowej. — 13. Domek Koty alias Kwoty. — 14. Baszta Prochowa. — 15. Brama Nowa. — 16. Baszta Gródkowa.

Zdjęcie Stefana Świszczowskiego.

nicznych pochodzi z epoki przed budową klasztoru, mianowicie z końca w. XV. Jednak te fragmenty dawnego budynku umieszczono w murach pochodzących niewątpliwie z lat 1627—32 jak stwierdza zarówno analiza architektury gmachu, jak i dokumenty.

Czy na miejscu klasztoru istniał kiedy gród, mogą pokazać tylko wykopaliska. Wiemy natomiast z całą pewnością, iż stał na tym terenie przed r. 1311 dom wójtów krakowskich, zapewne lepiej wyposażony niż przeciętne domy mieszczańskie. W r. 1311 książę Bolesław Opolczyk ten dom obwarował i przez okres około jednego roku utrzymywał tu swoją załogę. W czerwcu r. 1312 Opolczyk wydaje miasto Łokietkowi, który dom wójtowski burzy i stawia na jego miejscu gródek, przy nim zaś wieżę Mikołajską. Śladem fos zamkowych są zapewne linie ulic Mikołajskiej i św. Krzyża, zakreślające nieregularny łuk.



17. Klasztor ss. dominikanek Na Gródku w Krakowie.
Skala 1:500.

Zdjęcie Stefana Świszczowskiego.

Gdy z przestrzeni tej odejmiemy pas konieczny na założenie fosy i wału, pozostanie nam obszar w przybliżeniu 120 × 70 m, wystarczający na niewielką fortyfikację z budynkami dla załogi.

Baszta Gródka leży dokładnie w przedłużeniu prostej części ulicy Mikołajskiej, co pozwala na przypuszczenie, że ulica ta, zwana pierwotnie Rzeźniczą, biegła prosto na zamykającą ją bramę, podobnie jak np. Floriańska i Sławkowska. Nie podobna przypuścić, aby Brama Gródkowa nie łączyła się bezpośrednio z jakąś większą ulicą i by wjazd przez nią prowadził na wąską i nie posiadającą nazwy uliczkę. Wymiar zewnętrzny Baszty Floriańskiej wynosi 9·80, Baszty Gródka w parterze 10·20 m; rozpiętość łuku w Baszcie Floriańskiej 3·79 m, w Baszcie Na Gródku 4·10 m. Zamknięcie tej bramy przez włączenie w obszar Gródka zmusiło z czasem miasto do budowy Bramy Nowej, gdyż brama przy Baszcie Mikołajskiej, zbudowana przez Łokietka, została zamieniona na furtę.

18. Portal kościoła ss. dominikanek Na Gródku w Krakowie.
Kliza C. B. I.

Już w r. 1340 teren zameczku uległ parcelacji, a zamek określano jako »antiquum castrum«, co wskazywałoby, że wobec uspokojenia się miasta i połączenia go z Wawelem przez wcielenie okola św. Andrzeja był on militarnie zbyteczny. Tradycja obronności została w krótkim czasie zapomniana. Pomiędzy r. 1480 a 1485 nazywano Gródek »Woytey«, a kronika klasztorna tłumaczy nazwę Gródka, że »tam przedtem Gród był i sądy grodzkie odprawiano«. Przypuszczać więc wolno, że mieściło się tu po r. 1340 starostwo grodzkie. Najpóźniej jednak w początkach w. XV Gródek jest już własnością Tarnowskich, jak świadczą odpisy dokumentów zachowane w klasztorze.

Gródek Łokietkowy przetrwał przeszło półtora wieku. W r. 1475 »castellum Tarnoviensium« spłonęło. Bezpośrednio po pożarze Tarnowscy budują nowy gmach na gruzach dawnego, z którego przetrwały do naszych czasów wspomniane wyżej fragmenty architektoniczne i być może reszty murów fundamentowych. Istniejące w klasztorze odpisy dokumentów i kronika klasztorna pozwalają ustalić położenie i przybliżone rozmiary budynków Gródka, a także zawierają pewne szczegóły odnośnie do wnętrz. Główny budynek stał odsunięty co najmniej o 10 m od ulicy Mikołajskiej, długość jego wynosiła około 25 m, szerokość nie więcej niż 15 m. Składał się z wielkich sal, z których największa w pierwszych latach po osiedleniu się tu dominikanek służyła za kościół. Obok stały obszerne drewniane stajnie. Do głównego budynku przytykał na znacznej przestrzeni dom, stojący między murami miejskimi, w r. 1626 stanowiący własność złotnika Pełczyńskiego. Z drugiej strony, pod Basztą Kurdybaników, stał dom drewniany, własność wówczas Marcina Różańskiego, a za nim ku Nowej Bramie jeszcze dwa drewniane domki, przytykające do muru miejskiego. (fig. 16).

Budowę klasztoru Na Gródku (fig. 17) opisuje szczegółowo wymieniona już kronika klasztorna. Fundatorką była Anna z Branickich Lubomirska, żona Sebastiana Lubomirskiego. W r. 1621 zakupiła fundatorka od Gabriela Tarnowskiego Gródek, a od złotnika Pełczyńskiego przyległą kamienicę między murami miejskimi. Gdy jednak w kamienicy Pełczyńskiego można było urządzić tylko 14 cel, nowicjat i kuchnię, a budynek Gródka poza wielką salą, w której urządzano pierwszy kościół, okazał się dla zakonnic nieprzydatny, postanowiła fundatorka zbudować nowy klasztor. Szczupłość parceli nie pozwalała na postawienie odpowiednich zamiarom fundatorki budynków, wobec czego nabyła od Rady miejskiej obszerną parcelę pomiędzy murami. W latach 1627 i 1628 wykonano skrzydło budynku od Baszty Gródkowej do Baszty Kurdybanicznej. W latach 1629 i 1630 wykonano w surowym stanie dalsze skrzydło czworoboku naokół dziedzińca; 4 stycznia 1632 siostry przeprowadziły się już do nowego klasztoru. W tymże roku rozebrano do gruntu cały stary Gródek i zapewne także kamienicę Pełczyńskiego. Na miejscu tych budynków stanął nowicjat i kościół, poświęcony 8 października 1634. Ma on wymiary niewielkie: długość w przyziomie 20·20 m, szerokość 8·10 m. Z podwórza wewnętrznego prowadzi do kościoła piękny portal, nad którym tablica pamiątkowa (fig. 18). Wnętrze, zasklepione beczkowo z lunetami, zdobione jest dekoracją sztukatorską z motywów geometrycznych, jakiej mamy w Krakowie liczne przykłady. Również sztukateriami ozdobione jest sklepienie furty klasztoru, jednak sztukateria tu nie ma geometrycznej precyzji, jest płaska i szeroka, w przeciwieństwie do wysokiego i wąskiego profilu, użytego na sklepieniu kościoła.

Brak było jeszcze klasztorowi mieszkań dla kapłanów i służby kościelnej; również przebiegająca pod murami uliczka napełniała hałasem wnętrza klasztorne. Zaradziła temu fundatorka, zakupując domek przy ulicy Mikołajskiej, noszący dziś nr 19, własność Tomasza Kuczkowicza, zwanego Morella. W parter tego domu przeniesiono wylot uliczki Gródkowej i podworzec zewnętrzny odcięto od ulic Mikołajskiej i Gródkowej wysokim murem. Sklepienie przejazdu zachowało się, chociaż wyloty są zamknięte cienkimi murami. Od podwórza widać wyraźną linię łuku, przebijającą się spod tynków. W piwnicy tej kamieniczki znajduje się prosty gotycki portal, dawne wejście z ulicy.

W dyskusji czł. Tadeusz Mańkowski, nawiązując do opisanej dekoracji sklepienia kościoła ss. dominikanek, w której autor widzi cechy charakterystyczne dla typu krakowskiego, zwraca uwagę na wyróżniony przez W. Tatarkiewicza podobny, lecz nie identyczny typ lubelski dekoracji sklepień kościelnych i klasztornych. Oba te typy stykają się, wzajemnie się zazębiają i przenikają na terenie Małopolski. Jeden nosi więcej cech sztuki północnej, drugi południowej. Ze stanowiska geografii sztuki byłoby interesujące zestawienie i oznaczenie na mapie budowli, w których oba te typy znajdujemy. Na tej podstawie można by także zdać sobie sprawę z krzyżowania się na naszym terenie wpływów, bioracych początek z Niderlandów i z Włoch.

Dr Jerzy Szablowski przypuszcza, iż nader skromna architektura kościoła dominikanek Na Gródku jest dziełem jakiegoś polskiego budowniczego, pochodzenia krakowskiego. Wyraźną jej rodzimość podkreśla stiukowa, linearno-geometryczna dekoracja wnętrza, pojawiająca się dosyć często na sklepieniach ówczesnych kościołów i domów krakowskich. W w. XVII występują na terenie Polski trzy grupy stiuków linearno-geometrycznych. W pierwszej, »lubelsko-kaliskiej«, figury geometryczne, bogato profilowane i ozdobione motywami klasycznymi, powiązane są między sobą promieniami. Zdaniem Tatarkiewicza grupa ta, zainicjowana przez majstrów włoskich, wywodzi się z renesansowych stiukowych ram malowideł stropowych. W drugiej grupie, »krakowskiej«, figury geometryczne są płaskie i nie połączone między sobą. Zdaniem dra Szablowskiego punktu wyjścia dla tej grupy stiuków szukać należy w dekoracji części zamku wawelskiego, przebudowanej po r. 1595 przez Trevana. W trzeciej wreszcie grupie stiuków, bardzo zresztą nielicznej, figury geometryczne utworzone są z listew jakby wykrojonych z żelaza i przytwierdzonych do sklepienia za pomocą gwoździ, śrub, rautów itp. Ujawnia ona wyraźnie wpływy renesansu niderlandzkiego. Dekoracja na sklepieniu kościoła Na Gródku należy do grupy »krakowskiej«. Natomiast dekoracja sieni przyległego klasztoru dominikanek jest jakby połączeniem wszystkich trzech typów: tak jak w grupie »krakowskiej« składa się ona z zupełnie płaskich figur geometrycznych, podobnie jak w grupie »lubelsko-kaliskiej« figury geometryczne są z sobą powiązane, wreszcie z grupy trzeciej, »niderlandzkiej«, przejęły one pewne wycięcia, przypominające okucia ślusarskie. Takie połączone figury geometryczne spotykamy na terenie Krakowa w nielicznych zaledwie przykładach, np. na sklepieniu sieni kamienicy nr 4 przy ulicy Sławkowskiej.

Dr Józef Dutkiewicz zapytuje, czy zakrzywienie linii ulic Mikołajskiej i św. Krzyża nie pozostaje w związku z pozostałościami dawnych zabudowań Gródka. W Lublinie jest coś podobnego koło kościoła św. Michała z czasów Leszka Czarnego, co uszanowano przy wytyczaniu miasta w w. XIV. Portale gotyckie Na Gródku uważa za późniejsze, z pierwszej ćwierci w. XVI, nie zaś—jak autor—z czasu około r. 1475.

Czł. Tadeusz Grabowski zapytuje, czy w okolicy Gródka istniał jakiś kościół, zanim się tu osiedliły dominikanki. W ogrodzie domu przy ulicy Mikołajskiej 17 znajdowano — gdy tam mieszkał przed 50 laty — kości ludzi pochowanych na cmentarzu.

Inż. arch. Stefan Świszczowski wyjaśnia, że portale, o których mówił dr Dutkiewicz, pochodzą z czasu przebudowy pałacu Tarnowskich na Gródku po r. 1475. Kwestię stiuków omawia dokładniej w nie odczytanej części swej rozprawy. Stiuki »krakowskie« różnią się od »lubelsko-kaliskich« także technicznie: pierwsze robione są sposobem murarskim, drugie zaś wyciskane w szablonach i przymocowywane. Co do krzywizny, o którą zapytuje dr Dutkiewicz, to — jak wspomina w pełnym tekście swej rozprawy — jest to pozostałość zameczku Łokietka lub Bolesława Opolczyka. Pierwotnie Gródek nie był zameczkiem, lecz wójtostwem. Gródkiem w ścisłym tego słowa znaczeniu stały się te zabudowania dopiero po stłumieniu buntu wójta Alberta przez Łokietka, i to na krótko. W bardzo głębokich piwnicach domów nr 17 i 19 przy ulicy Mikołajskiej znalazły się ślady fos. Małe domki, które tam stały, nie potrzebowały tak głębokich piwnic. Kościoła przed dominikańskim Na Gródku nie było. Nasuwa się więc wątpliwość, czy kości, o których wspomina czł. Grabowski, były kośćmi ludzkimi.

Posiedzenie z dnia 9 maja 1946

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę prof. dra Jana Zachwatowicza pt. *Rotunda Mieszka I w Gnieźnie.*

Jako wstęp do architektonicznej monografii gotyckiej katedry w Gnieźnie poruszone zostały przez autora problemy przedgotyckich budowli, ujawnionych przy badaniach biskupa Laubitza w latach 1926—8. Z zespołu znalezionych wówczas fragmentów budowli wyodrębnić można szczątki wielkiej rotundy oraz romańskiej trójapsydowej bazyliki. Zestawiając relikty, które mogą być odniesione do rotundy, i badając ich sytuacyjny i wymiarowy układ, autor podaje próbę rekonstrukcji przestrzennych stosunków tej budowli. Zarysowuje się w ten sposób rotunda o grubości murów 2·60 m, względnie 2·06 m, i średnicy 14·20 m, względnie 14·70 m. Pozostałość apsydy od północy pozwala na przypuszczenie, że istniały apsydy od wschodu, jako prezbiterialna, oraz od południa. Od zachodu apsydy nie było, sądząc z zachowanych tam śladów wejścia. Znaczna rozpiętość rotundy sugeruje podział jej wewnętrznej przestrzeni słupami według rozpowszechnionego typu rotund z obejściem.

Analizując skąpe wzmianki źródłowe, dotyczące rotundy, autor dochodzi do wniosku, że rotunda została zbudowana przez Mieszka I po r. 977. W niej złożone zostało ciało św. Wojciecha w r. 997 oraz odbył się zjazd gnieźnieński w r. 1000. Rotunda stała się więc w tym roku katedrą i egzystowała prawdopodobnie do r. 1039, do najścia Czechów i zniszczenia jej przez nich.

Przy ustaleniu wezwania rotundy Mieszka I nasuwają się duże trudności wobec wymieniania w źródłach różnych wezwań, jak N. P. Marii, św. Piotra, św. Trójcy, św. Wita, Wniebowzięcia N. P. Marii, wreszcie św. Wojciecha. Oczywiście to ostatnie wezwanie jest niewątpliwie dodatkowym, używanym stale po r. 1000. Wezwanie główne, które utrzymało się w tradycji, to Wniebowzięcie N. P. Marii, któremu poświęcony jest główny ołtarz.

Porusza poza tym autor sprawę środowiska, z którego mogła wyjść koncepcja i forma rotundy gnieźnieńskiej. Najbliższe powiązanie to Czechy z bogato rozczłonkowaną rotundą-tetrakonchą św. Wita w Pradze z r. 930. Rotunda ta jest niewątpliwym wzorem dla świątyni N. P. Marii (św. Feliksa i Adaukta) na Wawelu. Przez uczonych czeskich rotunda praska zaliczana jest do kręgu budowli karolińskich. Porządkując chronologicznie i przestrzennie materiał dotyczący problemu rotundy, autor dochodzi do wniosku, że okres architektonicznych form początku w. X najbliżej wiąże rotundę praską z architekturą nad Adriatykiem, przede wszystkim z Włochami. Zwraca również uwagę na detale architektoniczne kościoła św. Wita, które w sposób niewątpliwy wskazują na lombardzką szkołę architektoniczną. Dla rotundy gnieźnieńskiej będzie to również źródło inspiracji, tym bardziej, że nauka polska ujawniła cały szereg momentów, wskazujących na świadome poszukiwanie przez ówczesną Polskę bezpośredniego kontaktu z Włochami, oraz poważny udział włoskiego duchowieństwa (benedyktyni) w kształtowaniu się polskiej organizacji kościelnej.

W dyskusji czł. Tadeusz Grabowski zauważa, że ograniczenie znaczenia Niemiec dla początków naszej architektury, a wysunięcie przez prof. Zachwatowicza na pierwszy plan Włoch idzie w parze z analogicznym zjawiskiem i w innych dziedzinach: podczas gdy dawniej mniemano, że dla najstarszych utworów literatury francuskiej rozstrzygające znaczenie miał wpływ germański, to obecnie widzi się jej korzenie w klasztornej literaturze łacińskiej. W dziedzinie stosunków kościelnych w Polsce w. XI wysuwa się znacze-

nie elementu celtyckiego, którego przedstawicielami byliby Jordan, pierwszy biskup poznański, opat Tuni, dyplomata Bolesława Chrobrego, i Aron, [arcy]biskup krakowski.

Prof. dr Adolf Szyszko-Bohusz uważa fragmenty architektoniczne, ujawnione w Gnieźnie, w dodatku pod nieobecność architektów i archeologów w czasie badań biskupa Laubitza, za zbyt słabą podstawę do rekonstrukcji rotundy. Jeżeli mur magistralny ma istotnie grubość 2·5 m, to jest dostatecznie silny, by udźwignąć kopułę o średnicy 14·5 m, a w takim razie nie ma potrzeby przyjmować, że wewnątrz rotundy były słupy, oddzielające przestrzeń środkową, nakrytą kopułą, od obejścia. Mniema, że dalsze badania na miejscu są jeszcze konieczne.

Czł. Stanisław Gąsiorowski również nie widzi konieczności przyjmowania w rotundzie gnieźnieńskiej słupów, oddzielających przestrzeń środkową od obejścia. Podkreśla, że sprawa genezy budowli centralnych w łączności z zagadnieniem Wschód czy Zachód i teorią Strzygowskiego jest bardzo skomplikowana. Syria np. nie była odbiorcą form rzymskich. W w. IV stolicą imperium jest już Konstantynopol, w którym krzyżują się rozmaite wpływy. A i w Rzymie już w w. II stwierdzeni są artyści greccy. W związku z tym jest rzeczą ryzykowną dopatrywanie się wpływu Rzymu na rotundę nad Grobem Chrystusa w Jerozolimie. Stan tej rotundy jest dziś tego rodzaju, że jej zrekonstruowanie natrafia na niepokonalne bodaj trudności, wiązanie wszystkiego z Rzymem idzie za daleko, odnośnie jednak do rotundy gnieźnieńskiej można je uważać za trafne. Ważną zdobyczą pracy prof. Zachwatowicza jest oczyszczenie terenu i uporządkowanie materiału w tym sensie, że autor nie bierze w analizie porównawczej pod uwagę zabytków od rotundy późniejszych.

Prof. dr Jan Zachwatowicz przyznaje, że podkładem jego rozprawy jest w znacznej mierze wyobraźnia, zdaje sobie sprawę z tego, że dużo elementów jest jeszcze nie zbadanych, że podstawy do rekonstrukcji są niewielkie, ale na to na razie nie ma rady. Przyjął, że słupy dzieliły przestrzeń środkową od obejścia, bo w owym czasie w Europie tak wielka rozpiętość kopuły, jaką by się musiało przyjąć odrzucając słupy, byłaby rzeczą niespotykaną. Łatwiej było wybudować naszą rotundę ze słupami i obejściem, niż bez nich. Dalsze badania w Gnieźnie są konieczne i czyni się starania, by je przeprowadzić. W sprawie »Wschód czy Rzym« rozumie przez Rzym nie samo miasto, ale typ kultury. Sprawa udziału Celtów w naszych wczesnych dziejach, bardzo interesująca, nie jest jeszcze w zupełności wyświetlona.

Posiedzenie z dnia 23 maja 1946

Czł. Stanisław Gąsiorowski przedstawił pracę prof. dra Mieczysławy Ruxerówny pt. *Katalog rozgrabionej przez Niemców (19 IX 1939) kolekcji biżuterii antycznej i późniejszej, jak również oprawnych gemm ze zbiorów Muzeum Ks. Czartoryskich.*

Katalog obejmuje działy: biżuterii antycznej (greckiej, etruskiej i rzymskiej), wczesnochrześcijańskiej (w. IV—VII) oraz varia, pierścieni antycznych (greckich, etruskich i rzymskich) i późniejszych z wyłączeniem w osobną grupę pierścieni polskich historycznych i pamiątkowych oraz biżuterię późniejszą.

Biżuteria antyczna i wczesnochrześcijańska była autorce dobrze znana, ponieważ katalog jej przygotowywała już uprzednio, i te przedmioty zostały sfotografowane w naturalnej wielkości (jedna z tablic na skutek działań wojennych uległa uszkodzeniu i brak na niej należących tu pierwotnie nrów 38, 39 i 78, podobnie jak przepadła i pewna ilość notat). Wszystkie natomiast pierścienie i biżuteria późniejsza były fotografowane dla celów muzealnych na czterech niewielkich płytach, z których pozostały tylko silnie powiększone odbitki, co utrudnia pracę; opisy częściowo dawne inwentarzowe (Bentkowskiego i Smolki), częściowo dokładne i szkicami zaopatrzone zmarłego w czasie wojny konserwatora Muzeum Czartoryskich doc. dra Stefana Komornickiego.

Kolekcja obejmowała 257 przedmiotów i według działów przedstawia się następująco: 1. biżuteria grecka nry 1—20; 2. etruska nry 21—36; 3. rzymska nry 37—75; 4. wczesnochrześcijańska nry 76—85; 5. varia nry 86—93; 6. pierścienie antyczne nry 94—139 (w tym greckich 8, etruskich i italoetruskich 2, rzymskich 35); 7. pierścienie polskie pamiątkowe i historyczne nry 140—151; 8. pierścienie późniejsze (z wyłączeniem polskich pamiątkowych i historycznych) nry 152—195; 9. pierścienie służące tylko jako oprawa gemm nry 196—215 (w tym nr 201 oprawa nowoczesna jako dewizka;) 10. varia nry 216—229; 11. biżuteria późniejsza nry 230—257.

Przegląd kolekcji szczegółowy. 1. Biżuteria grecka obejmuje: nr 1 dużą rozetę z elektronu z w. VII przed Chr., zdobną bogato granulacją i plastyczną główką byka [1]; nry 2—3 kolczyki spiralowe [2], zakoń-

[1] Typ jak Marshall F. H., *Catalogue of the Jewellery Grek, Etruscan and Roman in the Department of Antiquities of British Museum*, nry 1230—1. [2] Typ jak Marshall *o. c.* nr 1652.

czone główkami kobiecymi [1], w. IV przed Chr., przypuszczalnie wytwór ośrodka tarentyńskiego, w każdym razie południowowłoskiego; nr 4 piękny kolczyk tarczkowy z lecącym Erotem-dzieckiem jako wisiorkiem, koniec w. IV przed Chr.; nry 5—6 lecące Eroty, para pięknych wczesnohellenistycznych wisiorków od naszyjnika lub kolczyków; nr 7 hellenistyczny kolczyk tarczkowy z wisiorkiem w kształcie orła, który unosi Ganimeda; nry 8—9 para kolczyków łódkowatych [2], połowa w. III, przypuszczalnie z Włoch południowych; nry 10—18 kolczyki hellenistyczne typu pierścieniowego [3], wśród nich szczególnie piękny nr 16, zakończony głową Menady; nr 19 fragment naszyjnika hellenistycznego z paciorków na przemian złotych i karneolowych [4], zakończonego głową koziorożca; nr 20 diadem hellenistyczny złoty, przypuszczalnie z Włoch południowych, ozdobiony wytłaczaną głową Heliosa.

2. Biżuteria etruska i italska: nr 21 dyskoidalny wisiorek z elektronu, italski, etruskizujący, z końca w. VIII przed Chr.; nry 22—23 para bardzo pięknych bransolet etruskich roboty ażurowej, typu charakterystycznego dla znalezisk z Vetulonii; bransolety krakowskie pochodzą jednak nie z Vetulonii, lecz — na podstawie ich stosunku do bransolet w Muzeum Brytyjskim, pochodzących z Corneto [5] — raczej z tamtej miejscowości, w. VIII/VII przed Chr.; nr 24 oczko pierścienia-wisiorka typu jak znany wisiorek z Ponte Sodo [6], w. VII przed Chr.; nr 25 blaszka z wytłaczanym etruskizującym wizerunkiem skarabeusza, w. VII/VI przed Chr., bez analogii; nry 26—27 para bardzo pięknych i wczesnych kolczyków typu *a baule*, w. VI przed Chr.; nr 28 pojedynczy, gorszy i typologicznie późniejszy kolczyk tegoż typu; nr 29 kolczyk typu *a baule*, z bladawego złota, odbijający w dekoracji od etruskich i będący prawdopodobnie faliskim naśladownictwem kolczyków etruskich, w. VI/V przed Chr.; nr 30 złota fibula z leżącym lwem, przypuszczalnie od pary z fibulą tegoż typu w Metropolitan Museum [7], w. VI/V przed Chr.; nry 31—32 para złotych kolczyków typu pierścieniowego z wisiorkiem wazowym, w. IV przed Chr.; typ bardzo częsty w kolekcjach; krakowskie egzemplarze ciekawe ze względu na bardzo bliski ich związek z ozdobami (innego typu) z kurhanu Mal-Tepe w Bułgarii południowej [8]; ornament w obu wypadkach niemal identyczny, podobnie jak i nie częsta w złotnictwie technika groszkowania *(lavoro di pelle)* [9], w. IV przed Chr.; nr 33 złoty kolczyk etruski typu pierścieniowego z nasuniętą tarczką pierścieniową [10], w. IV przed Chr.; nr 34—35 para kolczyków etruskich złotych typu tarczkowego; pośrodku tarczy, owalnie wydłużonej, granat *en cabochon*, dekoracja reszty powierzchni z półkul krytych granulacją *al pulviscolo* i z motywów układanych ze złotego drucika na sposób dawnych ozdób etruskich; wisiorek typu etruskizującego zakończony głową kobiecą, po bokach łańcuszki zakończone kwiatkami, jak na kolczykach greckich [11], w. III przed Chr.; nr 36 złoty nodus (spięcie diademu?), w. IV/III przed Chr.

3. Biżuteria rzymska: nr 37 naszyjnik z ogniw perpendykularnych zakończony drobnymi główkami Menad, przeżytek typu hellenistycznego, prawdopodobnie z Egiptu, w. I po Chr.; nr 38 naszyjnik-łańcuch pleciony, złoty, z wisiorkiem figuralnym (Eros na huśtawce) i 46 drobniutkimi wisioreczkami kształtu naczyniek [12], prawdopodobnie Egipt, w. I po Chr., typ bardzo rzadki; nr 39 naszyjnik złoty typu taśmy z ogniw ósemkowych [13], w. I—II po Chr.; nr 40 naszyjnik złoty [14], w. II po Chr.; nr 41 naszyjnik typu jak nr 38, z wisiorkiem ażurowej roboty (połączenie w całość organiczną kamieni i roboty ażurowej), w. III po Chr. [15]; nr 42 złoty rozdzielacz naszyjnika typu książeczki, pokrewny (ale znacznie młodszy) zabytkom w Metropolitan Museum [16], w. III/IV po Chr.; nry 43—53 kolczyki rzymskie, z tego nry 43—44 typu tarczkowego z wisiorkami amforkowymi typu dość częstego, w. I po Chr.; nry 45—53 rozmaite odmiany kolczyków obrączkowych z wisiorkami lub bez, ewentualnie z nakładanym z przodu medalionikiem, w. I/III po Chr.; nry 54—62 bransolety rzymskie, w tym nry 54—57 cztery identyczne, z blachy zwinięte, o poszerzonych końcach, ze sobą zrośniętych, w. I po Chr.; nry 58—59 para bransolet masywnych o przekroju romboidalnym, w. II po Chr.; nr 60 bransoleta skręcana z grubych drutów [17], w. II/III po Chr.; nr 61 bransoleta podobna do poprzedniej, ale znacznie cieńsza; nr 62 bransoleta w kształcie przepaski z blachy zdobnej tłoczonymi ornamentami i zamkniętej z przodu małą *aediculą*, wewnątrz której

[1] Typ zakończeń jak Marshall *o. c.* nry 2114—6. [2] Marshall *o. c.* »leech type«, zob. nry 1660—1. [3] Tamże, »ring type«. [4] Typ jak Marshall *o. c.* nr 1974. [5] Marshall *o. c.* nry 1358—9; kształt, ornamenty nakładane i wytłaczane podobne. [6] Rosenberg M., *Granulation*, fig. 98—9. [7] Zob. Alexander Chr., *The art of the goldsmith in classical time as illustrated in the Museum collection*, New-York 1928, nr 88. [8] Bulletin Bulgare XI, 1937, s. 30, fig. 27, 1, 2, i fig. 28, 1, 3. [9] Typ ozdób jak Marshall *o. c.* nr 2228 i następne. [10] Typ jak Marshall *o. c.* nr 2251. [11] Zob. Marshall *o. c.* nry 1680, 1682. [12] Podobny do De Ridder, *Collection Clerq* VII, nr 1166. [13] Podobny, znacznie lichszy, zob. Marshall *o. c.* nr 2715. [14] Typ jak Marshall *o. c.* 2737. [15] Jedyna analogia, i to zabytek młodszy, w Muzeum Grecko-Rzymskim w Aleksandrii. [16] Zob The Bulletin of the Metropolitan Museum of Art XXIII, 1928, s. 249 fig. 5. [17] Typ jak Marshall *o. c.* nr 2803

postać Izydy, w. II—III po Chr.[1]; dwa złote medaliki: nr 63 z wizerunkiem Cerery i nr 64 z postaciami trzech Gracji.

Znalezisko z Turynu. Na osobną uwagę zasługuje 15 przedmiotów pochodzących ze znaleziska z Turynu. Obok czterech pierścieni (zob. nry 127—130, w tym nr 128 z w. II—III po Chr., nry 127, 129 i 130 z w. III—IV po Chr.) znalezisko obejmuje nry 65—66 parę ciężkich naramienników typu rzymskiego, spiętych nodusami, ale roboty dziwnie niedbałej i o zakończeniach odbijających wykonaniem (nie typem) od robót rzymskich; nr 67 bransoletę skręcaną z drutów (zob. wyżej nry 60—61), roboty jednak jakby trochę późniejszej; nr 68 gruby naszyjnik pleciony z giętkich złotych drucików i zakończony z jednej strony typowo rzymską głową węża, bardzo dobrej roboty, z drugiej strony głową lwicy wyciśniętą w formie, osadzoną za pomocą szyjki z blachy złotej, jak w naszyjnikach greckich, lecz bez typowej dla greckich dekoracji i z hakiem zapięcia brutalnie wbitym w czoło, w. II—III po Chr. (?); nr 69 kolczyk złoty typu charakterystycznego dla w. I po Chr., lecz wykazujący odbiegnięcia od normy; nry 70—72 trzy kawałki blaszki pogiętej, jakby z wielkich paciorków; nr 73 kawał grubej blachy zwiniętej, grubej, prymitywnej roboty, oraz nry 74—75 dwie monety złote cesarza Wespazjana i Tytusa, brutalnie na wylot przebite dla umożliwienia zawieszenia (?). Wnioskując po pierścieniach, należałoby datować całość na w. III—IV po Chr. Naszyjnik w całości wygląda na robotę w. II—III po Chr. Kolczyk zdaje się pochodzić z w. II, natomiast bransoleta i naramienniki noszą cechę masywności, zamiłowania w ozdobach ciężkich i dużego upadku pod względem techniki. Zwinięta gruba blacha jak i blaszka nry 70—72 stoją poza obrębem kultury rzymskiej. Wygląda to raczej na skarb zakopany już w okresie wędrówek ludów, wiek IV—V (?) po Chr.

4. Biżuteria wczesnochrześcijańska. Grupę najciekawszą stanowi dziesięć ozdób wczesnochrześcijańskich. Tu należą nry 76—77, dwa identycznego kształtu, lecz różnej wielkości kolczyki kształtu plastycznych półksiężyców[2], charakterystyczne dla grobów egipskich w. IV—V po Chr.; nry 78—79 dwa pokrewnego typu naszyjniki z krągłych paciorków i walców z umocowanymi nieruchomo wisioreczkami — przeżytki starych typów hellenistycznych — datować się dają w przybliżeniu: nr 78 na w. IV—V, nr 79 na w. V (?); z nich nr 78 ma jako spięcie pięknej roboty węża zwiniętego w ósemkę, nr 79 trzy niezwykłego kształtu wisiorki: 1. kształtu skarabeusza o stylizacji nieegipskiej, 2. głowę barana trzymającego w pysku zwieszony półksiężyc pokryty listkami i 3. duży medalion z popiersiem kobiecym może Izydy *(intaglio)* w oprawie ażurowej niezwykłego typu; nr 80 srebrny wisiorek naszyjnika lub kolczyka, kształtu liścia z motywem palmety i krzyżem z jednej, a monogramem Chrystusa z drugiej strony, w. VI—VII; nry 81—82 para złotych kolczyków typu spokrewnionego z kolczykami ze »skarbu z Assiut«[3], ale przedstawiająca etap ewolucyjny wcześniejszy, w. V; nr 83 naszyjnik z dużych medalionów (średnica med. 27 mm), ażurowo z blachy wycinanych, dla którego najbliższą paralelę przedstawia wielki łańcuch z medalionów z wspomnianego wyżej skarbu[4], w. VI; nr 84 złoty kolczyk półksiężycowato w blasze wycięty, ozdobiony w bardzo płaskim reliefie motywem dwu zajęcy skulonych po bokach kulistej wazy, z której wyrastają pędy roślinne[5], w. VI—VII; nr 85 złoty kolczyk typu *a canestrino (Körbchenohrgehänge)* z wisiorkiem niezwykłego typu gwiazdowego, w. VII, przypuszczalnie z Włoch.

5. Wśród varia mieszczą się: nry 86—87 para kolczyków tarczkowych, bardzo późnych, z dużymi wisiorkami, przypuszczalnie z okresu wędrówek ludów; nr 88 amonit-wisiorek oprawny w złoto (etruski?, późne cesarstwo?); nr 89 medalion arabsko-egipski, złożony z dwu tarcz roboty ażurowej, w. X—XI; nry 90—91 dwa maleńkie sokoły, egipskie; nry 92—93 dwa lewki złote, nie reprodukowane, nie do określenia (»jeden w stylu heraldycznym«); nr 94 złoty, ciężki kolczyk nubijski, masywny.

6. Pierścienie antyczne: greckie a) z okresu klasycznego: nry 95—97, z tych szczególnie piękny nr 96 z postacią kobiecą siedzącą na krągłym ołtarzu, ciętą w złocie, w. IV przed Chr., i nr 97[6] o bokach oczka ażurowych, jak w pięknym pierścieniu z Cumae[7], w. IV (?) przed Chr.; b) z okresu hellenistycznego, nry 98—102.

Pierścienie etruskie i italoetruskie, nry 103—104[8], pierwszy z typową gemmą italoetruską, w. III przed Chr., drugi z gemmą o charakterze etrusko-rzymskim, w. III—II przed Chr.

---

[1] Ten w swoim rodzaju unikat omówiła szczegółowo Ruxerówna M., *O późnohellenistycznych i wczesnośredniowiecznych kolczykach półksiężycowych w świetle zabytków krakowskich* (Przegląd Archeologiczny III, s. 44). [2] Ruxerówna *o. c.* s. 42. [3] Dennison W. and Morey Ch. R., *Studies en East Christian and Roman Art*, tabl. XLII—IV. [4] Tamże tabl. XXXIX—XL. [5] Ruxerówna *o. c.* s. 1, tabl. I. [6] Typ jak Marshall F. H., *Catalogue of the Finger-rings Greek, Etruscan and Roman in the Department of Antiquities of British Museum*, London 1907, typ C XVIII. [7] Neapol, Mus. Naz. nr 126408. [8] Marshall *o. c.* typ D VII.

Pierścienie grecko-rzymskiego okresu, nry 105—120, w tym nr 106 z popiersiem Serapisa [1], nr 107 z wielkim kolistym oczkiem (średnica 30 mm), na którym przylutowany odlew złoty: Serapis (?) na tronie [2].

Pierścienie rzymskie z inskrypcjami, nry 121—123.

Pierścienie późnorzymskie, w. III—V po Chr.; nr 124 [3], nr 125 [4], nr 126 [5], nry 127—130 pierścienie ze znaleziska w Turynie [6], nr 131 [7], nr 132 [8], nr 133 [9], nr 139 [10], nry 134—138 są mniej typowe.

7. Pierścienie polskie historyczne i pamiątkowe: nry 140—151. W tym nr 140 pierścień z popiersiem hetmana Chodkiewicza w onyksie, nr 142 pierścień z popiersiem Stanisława Augusta w onyksie (gemma Regulskiego), nr 141 pierścień roboty francuskiej z miniaturą króla Stanisława Leszczyńskiego, nr 143 bardzo rzadki pierścień »Fidis manibus« ku pamięci Konstytucji 3 Maja, nry 144—145 dwa pierścienie z wizerunkiem Kościuszki, nr 146 pierścień żelazny z miniaturą księcia Józefa, nr 147 pierścień z napisem »Xiążę Jerzy Adam Czartoryski P. R. N. 1831«, pod pokrywką Orzeł i Pogoń, nr 148 pierścień pamiątkowy srebrny z napisem »Wytrwamy w cierpieniach, wytrwajcie w obronie«, nr 149 pierścień złoty z napisem w brylantach »Turcya 1856« i wyrytym napisem »Officerowie piechoty St. Breańskiemu«; nr 150 czarno emaliowana obrączka, na której pięć krzyżów, palma, korona cierniowa i napis »D. 27 lutego 1861«; nr 151 pierścionek srebrny z orzełkiem i kotwicą.

8. Pierścienie późniejsze. Wśród nich nry 154—160 siedem ładnych pierścieni renesansowych; nr 161 pierścień z popiersiem cesarza Maksymiliana w onyksie, nr 162 pierścień zielono emaliowany z popiersiem królowej angielskiej Elżbiety; nry 163—168 sześć pierścieni z oczkiem złożonym z kamienia otoczonego wieńcem innych kamieni tego samego typu lub odmiennych, późny w. XVII lub (nry 167—168) początek w. XVIII, cztery pierścienie z napisami złotymi lub białymi na oczku z kamienia (krwawnik, granat heliotrop); nry 176—179 cztery pierścienie z monogramem Aurory hr. Koenigsmark, z typu pierścieni pamiątkowych w. XVII/XVIII; nr 180 pierścień typu zw. *giardinetti*, z trzeciej ćwierci w. XVIII; nry 172—175 i 181—195 pierścienie z w. XVIII, z tego nry 184—195 z gemmami przeważnie współczesnymi.

9. Gemmy oprawne: nry 196—215 pierścienie skromne, złote, cyzelowane z końca w. XVIII lub też gładkie oprawy nowsze »dla amatorów«, służące przede wszystkim za oprawę gemm. Niedokładność opisów i reprodukcji utrudnia ustalenie epoki. Większość gemm zdaje się renesansowa lub, przede wszystkim, z w. XVIII, a tylko o motywach antycznych. W Muzeum Ks. Czartoryskich znajduje się kilkanaście tomów rysunków gemm w ogromnym powiększeniu, a między nimi także rysunki zdające się odpowiadać kilku gemmom omawianego zbioru [11].

10. Reszta, nry 216—229, to varia nie dające się określić z braku reprodukcji w ogóle (wśród nich nry 223—226 to pierścienie egipskie, opisane bardzo ogólnikowo) lub niedostateczności tak zdjęcia jak i opisu.

11. Biżuteria późniejsza obejmuje zabytki od renesansu do początku w. XIX: nry 230—233 wisiorki renesansowe, z tego zwłaszcza piękne: nr 231 z Pokłonem pasterzy, złoty, ażurowy, bogato emaliowany, i nr 232 ze sceną bachiczną, *intaglio* na kolistej płytce agatu w oprawie emaliowanej rubinowo i biało (wymiary medalionu 51,5 mm, z łańcuszkami u góry i wiszącymi perłami u dołu 82 mm); obydwa wisiorki z w. XVI, z Włoch. Z w. XVII pochodzą nry 234—250, w tym siedem srebrnych, złoconych i bogato kamieniami wysadzanych kolczyków (trzy pary i jeden pojedynczy — nry 234—240), pięć wisiorków (nry 241—245), z których na uwagę zasługują: wisiorek złoty, ażurowy, emaliowany i bogato kamieniami wysadzany, z grupą Zwiastowania (grupa pełnorzeźbiona) z pierwszej połowy w. XVII, oraz srebrny, złocony i emaliowany medalion ze złotym monogramem I L R na szafirowej tarczy herbu Janina, u góry ponad tym korona królewska zamknięta (według napisu na dołączonym do tego pierścieniu dar królewski dla Morsztyna); dwie srebrne brosze, z tych nr 246 złocona, emaliowana, ażurowa, kamieniami wysadzana, nr 247 srebrna, wysadzana spinelami; nry 248—249 dwa naszyjniki złote, filigranowe, nr 248 z nałożonymi na ogniwach rozetkami biało i czarno emaliowanymi, takież rozetki pod ogniwami jako wisiorki, nr 249 na przemian bogate ogniwa z filigranu i ośmioboczne płytki jaspisowe, w partii środkowej biegnące podwójnym rzędem, rząd dolny z górnym połączony w samym środku rodzajem korony filigra-

[1] Marshall *o. c.* typ E II. [2] Marshall *o. c.* typ E V. [3] Marshall *o. c.* typ E XVIII. [4] Marshall *o. c.* typ E XXVIII. [5] Marshall *o. c.* typ E XX. [6] Typy jak Marshall *o. c.* E XXII, E XIX (dwa pierścienie); nr 127 najpodobniejszy do Marshall *o. c.* nr 1403. [7] Marshall *o. c.* typ E XIX. [8] Marshall *o. c.* typ E XXVI. [9] Marshall *o. c.* typ E XXXI. [10] Typ podobny do Marshall *o. c.* nr 587. [11] Np. tom IX, karta 41, pierścień nr 188 i tom XVII, karty 41 i 47, pierścień nr 211.

nowej, dołem takiejże roboty »motyl«; nr 250 podkitek (osada pióra do ołówka) srebrny, złocony, z wolut arabeskowych filigranowych, bogato wysadzany szmaragdami, granatami (rubinami?), perłami, średnica 44 mm. Z w. XVIII nry 251—254, w tym nr 251 naszyjnik na przemian z ośmiu ogniw owalnych promienisto gufrowanych, z czarnego kamienia (dżet?) i ośmiu ogniw ażurowych z rozet złotych, otoczonych wolutkami, zdobnych czarną emalią, przy czym ogniwa środkowe mają w ogólnych zarysach kształt prostokątny, dalsze raczej trapezowaty, kończy się zaś naszyjnik dwoma ogniwami kartuszowymi, czarno emaliowanymi; nr 252 łańcuszek do zegarka złożony z siedmiu większych i dziesięciu mniejszych (przy łańcuszkach) tabliczek z kryształu górskiego z wypukło rzeźbionymi popiersiami cezarów rzymskich; z trzech łańcuszków, jakimi kończy się łańcuszek, przy środkowym zwieszony kluczyk, przy bocznych pieczątki; nr 253 medalion srebrny, filigranowy, z przytwierdzonym popiersiem z białego koralu (kobieta w tunice i płaszczu spiętym na ramieniu); nr 254 medalion srebrny, złocony, z dwu szybek kryształu górskiego (pusty), u dołu dwie nagie postacie kobiece, u góry główki cherubinów. Do początku w. XIX zdaje się należeć garnitur nry 255—257, złożony z naszyjnika, broszy, bransolety, srebrnych, złoconych, filigranowych i bogato zdobionych drobnymi ametystami (na bransolecie 80 kamieni). Na odwrociu broszy i środkowej partii bransolety tarcza z Orłem polskim. W całym garniturze widoczne dążenie do architektonicznej zwartości i prostoty formy, mimo mało do tego nadającej się techniki filigranowej. W wolutkach arabeskowych, z których całość złożona, i w użyciu wielkiej ilości drobnych kamieni są echa w. XVII, natomiast dążenie do prostoty formy i przez zastosowanie wyłącznie ametystów do możliwie wielkiego uspokojenia pod względem kolorystycznym, jak również sam fakt zastosowania właśnie ametystów, ulubionych w w. XIX, każe datować ten garnitur nie wcześniej, jak na początek w. XIX.

Jeżeli idzie o wartości kolekcji jako całości, to specjalnie cenne są zabytki grupy antycznej i wczesnochrześcijańskiej, jak również ozdoba arabska, z punktu widzenia naukowego; grupa pierścieni polskich pamiątkowych, jakkolwiek nie wnosi nic nowego, cenna ze względu na wielką dziś rzadkość tego rodzaju pamiątek.

W obrębie działu antycznego kolekcja przedstawia wartość ze względu na dużą ilość ozdób pochodzących z terenu Egiptu w czasach cesarstwa rzymskiego i pod tym względem nie tyle nawet ilość, jak jakość zabytków zasługuje na uwagę. W tak ważnym problemie ośrodków złotnictwa antycznego rzuca ona — łącznie z kolekcjami Kairu i Aleksandrii oraz Aten (kolekcja Dimitriu w Muzeum Narodowym w Atenach) — bogate światło na to zagadnienie, wykazując konserwatywny charakter ośrodka aleksandryjskiego, gdzie w okresie grecko-rzymskim i rzymskim utrzymują się przeżytkowe formy greckie z okresu hellenistycznego, a importowane formy z centrów wschodnich ulegają zhellenizowaniu.

Szczególnie ważny i charakterystyczny jest wisiorek naszyjnika nr 41, mający jedną tylko, i to młodszą paralelę w wisiorku naszyjnika w Aleksandrii i stojący jakby u początku bogatych robót ażurowych, z wprawionymi w to kamieniami, w których rolę główną gra nie kamień, lecz ażurowa oprawa z filigranu. Młodszy etap rozwoju tego rodzaju robót reprezentuje wspomniany wisiorek naszyjnika aleksandryjskiego, a w pełni rozwoju występuje ta technika w stroju głowy tzw. Księcia z jaskini Adżanty z w. V po Chr. W nich wszystkich kamienie wiążą się w organiczną całość z ażurową robotą z filigranu, podczas gdy we wspaniałym naszyjniku ze »skarbu z Assiut«[1] robota ażurowa stanowi ściśle zamkniętą w sobie całość, a kamienie nałożone są po wierzchu i kompozycyjnie z nią niczym nie związane. W ten sposób daje się ustalić pewien związek między biżuterią hinduską a późnoantyczną. W tym zakresie można jeszcze zresztą ustalić i inne związki, ale już poza obrębem kolekcji krakowskiej.

Utrzymywanie się znaczenia centrum aleksandryjskiego poświadczają ozdoby wczesnochrześcijańskie naszej kolekcji, których pochodzenie z Egiptu nie jest wprawdzie w inwentarzach zaznaczone, lecz do wypośrodkowania raczej łatwe. Rzucają one światło na znaczenie tego centrum dla złotnictwa bizantyńskiego. I tak nr 84, kolczyk półksiężycowaty z grupą zajęcy, stanowi jedno z ogniw pośrednich między typowymi dla grobów w Egipcie w. IV—V po Chr. kolczykami półksiężycowymi, gładkimi zupełnie, lecz plastycznymi, a typowymi dla skarbów ruskich w. X—XIII kolczykami półksiężycowymi, niemal kolistymi, z małym tylko wykrojem u góry, zdobnymi zazwyczaj grupą antytetyczną, a które to kolczyki poprzez Bizancjum łączą się tak systemem dekoracyjnym, jak i całym szeregiem szczegółów z kolczykami półksiężycowymi w. VI i VII po Chr.[2].

Z wspomnianymi wyżej kolczykami występują w tychże skarbach ruskich, jakkolwiek rzadziej, naszyjniki z wielkich emaliowanych medalionów, przejęte również z Bizancjum. Kształt i system deko-

[1] Dennison *o. c.* tabl. XXXVII, zbiór Gansa w Muzeum berlińskim. [2] Ruxerówna *o. c.*

racyjny wiążą je z naszyjnikiem krakowskim nr 83, a poprzez ten naszyjnik z naszyjnikami rzymskimi od w. II po Chr., złożonymi z małych medalionów ażurowych z filigranu. Naszyjnik krakowski nie jest zresztą już wykonany z filigranu, lecz, cięty w grubej blasze i naśladujący roboty z filigranu, jest już przejściem w monumentalną formę, tak charakterystyczną dla bizantynizmu. Jedyną paralelą dla naszyjnika krakowskiego jest łańcuch medalionów z wspomnianego »skarbu z Assiut«[1].

Jako ogniwa pośrednie między złotnictwem antycznym a bizantyńskim mogą służyć dwa naszyjniki kolekcji krakowskiej, nry 78—79. Są one skostniałą formą typów paciorków i ogniw hellenistycznych, taką jaka tylko na terenie Egiptu się znaleźć może, pomijając, że przy nrze 79 wisiorek-skarabeusz nie jest w tym czasie do pomyślenia na innym terytorium. Otóż ogniwa tych naszyjników stanowią ewolucyjnie etap pośredni między naszyjnikami hellenistycznymi a naszyjnikiem ze skarbu z Kyrenii[2], w którym występują ogniwa walcowate z umocowanymi nieruchomo wisiorkami wazowymi. Kolczyki nry 81—82 są zasadniczo tegoż typu, co kolczyki ze zbiorów Freera i Burnsa[3], ale od nich typologicznie starsze i nawiązują wprost do rozpowszechnionego typu kolczyków rzymskich: poprzeczna sztabka, od której zwisają dwa lub trzy wisiorki (zob. nr 69, częste w Pompei). Od w. II otrzymują te kolczyki nadbudowę w postaci motywów umieszczanych nad poprzeczką i stopniowo ta nadbudowa staje się kolczykiem właściwym[4]. Krakowskie kolczyki pod względem kompozycji wykazują związek z ozdobami z Castel Trosino i Nocera Umbra i ustalają związek między wcześniejszą grupą rzymską a ozdobami pochodzącymi ze wspomnianego skarbu w Egipcie, a dla datowania z ozdobami longobardzkimi, z tym, że krakowskie są zarówno od jednych jak i od drugich wcześniejsze i wypełniają lukę ewolucyjną między nimi a pokrewnymi ozdobami rzymskimi.

W ten sposób kolekcja krakowska dostarcza brakujących ogniw dla wykazania nieprzerwanej ciągłości rozwojowej form biżuterii od późnorzymskiej do bizantyńskiej, z ewentualnymi związkami ze Wschodem.

Cenny, aczkolwiek nie tak rzadki jak poprzednie, jest kolczyk tzw. typu koszyczkowego, nr 85, którego to typu pochodzenie z warsztatów wschodniorzymskich i od form rzymskich przeczuwał już A. Riegl. W zabytku krakowskim niezwykły jest sam typ wisiorka kształtu pudełeczka z blachy o ogólnym konturze gwiaździstym. Szczegóły natury technicznej wiążą go znowu z zabytkami z Castel Trosino, ale w sensie wskazującym raczej na pochodzenie zabytku (nie grupy!) z Włoch.

Prostokątny rozdzielacz nr 42 pochodzi prawdopodobnie z Egiptu, jak za tym zdaje się przemawiać pokrewieństwo z zabytkami wcześniejszymi tego typu w Metropolitan Museum (zob. wyżej), a echo skromne tych bogatych ozdób spotykamy w znaleziskach rzymskich z Chersonezu na Krymie (Muzeum Ermitażu).

Do zagadnienia centrów wschodniogreckich dorzucać się zdają pewne szczegóły krakowskie kolczyki typu pierścieniowego, zakończone głowami zwierzęcymi (nry 10, 11, 14, 15, 17, 18). W przeciwieństwie do tak charakterystycznego dla złotnictwa rdzennie greckiego dominowania krzywych zarówno linii jak i powierzchni, tu występuje w głowach zwierzęcych dominowanie płaszczyznowości i linearyzmu, a najbliższe analogie pochodzą ze wschodnich terenów, przede wszystkim z Bejrutu.

Spośród zabytków greckich zasługują jeszcze na uwagę orientalizująca rozeta nr 1 ze względu na rzadkość tych ozdób, bardzo piękna para kolczyków nry 2—3, pozwalająca ustalić przeznaczenie zakończeń ze skarbu z S. Eufemia[5], diadem nr 20 z wytłaczaną głową Heliosa w ujęciu charakterystycznym dla terenu Włoch południowych (m. i. na monetach kampańskich).

Dla złotnictwa etruskiego kolekcja krakowska dorzuca parę cennych nowości, jak wczesne bransolety ażurowe prawdopodobnie z Corneto (nry 22—23), jak faliskie naśladownictwo kolczyków etruskich *a baule* (nr 29), jak oczko pierścienia-wisiorka (nry 24), stanowiącego jakby ogniwo łączące między wspaniałym wisiorkiem z Ponte Sodo a skromniutkimi tegoż typu zabytkami greckimi z Cumae i Megara Hyblaea[6].

W obrębie ozdób rzymskich do uprzednio wspomnianych zabytków dodać należy naszyjnik nr 38 z dwoma jedynie znanymi analogiami, a to z Amrit[7] i z Egiptu[8], oraz naszyjnik nr 39, kryty półkulami — zhellenizowany typ wschodni[9].

---

[1] Dennison *o. c.* tabl. XXXIX. [2] Strzygowski J., *Altai-Iran und Völkerwanderung*, 1917, tabl. VII. [3] Dennison *o. c.* tabl. XLII—IV. [4] Marshall, *Catalogue of the Jewellery*, nry 2668—2669. [5] Tamże, nry 2114—2116. [6] Ten ostatni w Muzeum w Palermo, zob. Ruxerówna M., *Historia naszyjnika greckiego*, Poznań 1939, s. 171 i n. [7] De Ridder, *Collection Clerq* VII, nr 1166. [8] Kolekcja Dimitriu w Muzeum Narodowym w Atenach. [9] Ruxerówna M., *Do wpływów wschodnich w złotnictwie hellenistyczno-rzymskim* (Spraw. Pozn. Tow. Przyj. Nauk za r. 1936, nr 1 za kwartał I).

Z innych zabytków zasługuje na uwagę ozdoba egipsko-arabska, zdobna motywem »gwiazdy Salomona«, wykonana ciekawą techniką (ażurowa, rząd granulacji w rowku między dwoma zlutowanymi drucikami gładkimi), najbardziej zbliżona do pierścienia tąż techniką wykonanego ze zbioru Sinadino w Aleksandrii, który M. Rosenberg [1] datuje m. w. na w. X po Chr.

Kolekcja krakowska, jakkolwiek niezbyt liczna, wnosi do historii złotnictwa pewne walory.

Posiedzenie z dnia 6 czerwca 1946

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę prof. dra Ksawerego Piwockiego pt. *Narodowe cechy plastyki w oświetleniu historii sztuki*.

Nauka, a jeszcze częściej pseudonauka niemiecka usiłowały udowodnić, że Polacy nie posiadali nigdy własnej sztuki, nie zdołali wytworzyć własnej tradycji plastycznej i powtarzali jedynie bezkrytycznie formy zaczerpnięte u obcych, przede wszystkim u Niemców. Nasza historia sztuki nie umiała dotąd przeciwstawić tym twierdzeniom dostatecznej ilości kontrargumentów. Pochodziło to z ultralojalnego stanowiska naukowego, opartego na metodzie filologiczno-historycznej, oraz z pewnego nastawienia ideowego, pragnącego udowodnić, że naród nasz posiadał kulturę łacińską, zachodnią. Stąd cały wysiłek był zwrócony na wykazywanie naszej łączności kulturalnej z zachodem, na szukanie tam genezy wszystkich form naszej sztuki.

Autor uważa, że postawienie zagadnienia rodzimości naszej własnej plastyki należy do najważniejszych w problematyce historii sztuki polskiej, toteż postanowił poświęcić mu specjalne badania, których fragmenty podał w swym referacie.

Przede wszystkim chodzi o znalezienie metody czy metod, które by ułatwiły tak subtelne badania. Muszą one odpowiedzieć na cztery zasadnicze pytania:

1. Czy istnieją cechy narodowe w sztuce, tj. pewne elementy stałe, występujące w niej w długich okresach czasu bez względu na każdorazowo panujący styl danej epoki?
2. Jaki charakter mają te cechy, czy należą do zespołów treściowych, czy formalnych dzieła sztuki?
3. Jakie metody badawcze mogą je nam najlepiej czy najprecyzyjniej ujawnić?
4. Jak należy występowanie tych cech tłumaczyć?

By odpowiedzieć na te pytania, autor przechodzi w skrócie poglądy na to zagadnienie, począwszy od głosów włoskich i niemieckich, pochodzących jeszcze z w. XVI. Stwierdza, że już wówczas widziano wyraźne różnice między twórczością plastyczną różnych narodów. Zarówno Vasari i jego kontynuatorzy włoscy, jak za Alpami Dürer, Sandrart, Poussin, zapatrzeni we wspaniałe osiągnięcia italskiej sztuki renesansowej, potępiali gorąco sztukę »gotycką« jako obcą, germańską, barbarzyńską. Dopiero w w. XVIII najpierw w Anglii, potem w Niemczech nauczono się widzieć w gotyku odrębny, narodowy system budownictwa. Niemieccy krytycy artystyczni epoki romantycznej (Herder, Merck, Schleglowie) oraz pierwsi historycy sztuki (Kugler, Schnaase) ujawniają już w tym czasie zakusy imperialistyczne nauki niemieckiej, rozwijające się aż po lata ostatnie. Już oni usiłują cały dorobek kulturalny epoki gotyckiej przedstawić jako niemiecki czy germański wkład w budowę sztuki europejskiej.

Autor omawia zapatrywania poszczególnych szkół historii sztuki od chwili powstania około połowy w. XIX tej nauki jako osobnej dyscypliny. Zwraca uwagę, że metoda filologiczno-historyczna, polegająca na gromadzeniu, kontrolowaniu i komentowaniu źródeł pisanych i plastycznych do dziejów sztuki, interesuje się przede wszystkim podobieństwami, szukając genezy poszczególnych form artystycznych. Dzięki niej wiemy, że pewne elementy ikonograficzne, albo pewne motywy dekoracyjne czy konstrukcyjne wędrowały ze wschodu na zachód i odwrotnie, że pewne symbole obiegały po prostu całą kulę ziemską. Poszukiwanie więc związków genetycznych stwarza z dziejów sztuki całość nierozerwalnie z sobą splecionych form, sposobów technicznych, motywów. Metody te zwracają się więc siłą rzeczy ku podobieństwom, przechodząc niemal zupełnie do porządku dziennego nad różnicami indywidualnymi i plemiennymi.

Już jednak u twórców szkoły zarówno bazylejskiej (Burckhardt), jak i wiedeńskiej (Wickhoff i Riegl), a potem także u Schmarsowa można dostrzec zarodki nowych metod badania — za pomocą analizy formalnej, porównawczej, którą sprecyzował ostatecznie Wölfflin. Kładąc nacisk przede wszystkim na różnice, dopiero ta metoda dała właściwe narzędzie badawcze do wyodrębnienia sztuki zarówno poszczególnych epok czy stylów, jak i poszczególnych narodów. Jeśli pewne cechy wydobyte taką analizą będą się

[1] Rosenberg, *Granulation*, s. 98 fig. 172.

przewijać w sztuce pewnego narodu przez szereg stuleci, można przyjąć, że tworzą one rdzeń jego uzdolnień plastycznych czy jego skłonności twórczych.

Odrębnym zadaniem badawczym, którego już analiza formalna nie potrafi samodzielnie rozwiązać, jest interpretacja znalezionych przez nią cech narodowych sztuki, więc szukanie przyczyn ich powstania. Jako próby wyjaśnienia mogą wchodzić w rachubę: podłoże geograficzne, pewne warunki ogólnokulturalne i socjologiczne, leżące u podstaw sztuki każdego narodu, i wreszcie podłoże biologiczne czyli rasowe.

Z wszystkich tych możliwości zdawał sobie sprawę Hipolit Taine, ale w praktyce największą wagę przypisywał właściwościom rasowym. Naukę tę podchwycili skwapliwie uczeni niemieccy doby obecnej. W samej Francji Mâle, Focillon, Sizeranne przeciwstawili się energicznie twierdzeniom Taine'a o specjalnych uzdolnieniach plastycznych rasy germańskiej, okazując naocznie, że narodami przodującymi w sztukach plastycznych były właśnie narody romańskie.

Uczeni niemieccy drugiej połowy w. XIX pod wpływem zapatrywań Burckhardta nie przypisywali własnemu narodowi większych zdolności plastycznych, co ujął ostatecznie w słowa Dehio w *Deutsche Kunstgeschichte und deutsche Geschichte* (1908): »Ośrodki ruchu artystycznego leżą w ogromnej części poza niemieckim krajem, wiek XIII sztuki niemieckiej jest nie do pomyślenia bez francuskiej, XIV bez niderlandzkiej, XVI bez włoskiej... Niemcy weszli do historii jako naród bez sztuki. Przyszła ona do Niemców jako nierozerwalna część kultury chrześcijańsko-antycznej... i zachowała zawsze coś z charakteru jakiegoś obcego krzewu«.

Około r. 1900 opinie te wywołały gwałtowną reakcję. Schmarsow, Gerstenberg, Worringer usiłują udowodnić, że Niemcy posiadali już w średniowieczu własną sztukę, że wytworzyli np. w kościołach halowych własny system, różny od gotyku francuskiego. Prace te kontynuują Schmitz, Wendland, Müseler, Strzygowski i w. i. Najpełniej jednak wypowiedzieli się na temat istnienia sztuk narodowych Pinder w swej wielotomowej historii sztuki niemieckiej, Brinckmann w *Geist der Nationen* (1938), gdzie podaje cechy sztuki włoskiej, francuskiej i niemieckiej, Wölfflin w *Italien und das deutsche Formgefühl* (1931) oraz Frey w pracy *Englisches Wesen in der bildenen Kunst* (1942). Autor streszcza główne poglądy tych historyków sztuki, zamykając w ten sposób pierwszą część swej pracy. Druga poświęcona będzie omówieniu wyników nauki polskiej w interesującym nas zagadnieniu.

Na zakończenie autor stwierdza, że sądząc z wyników osiągniętych przez historię sztuki obcych narodów, należy przyjąć, iż cechy narodowe sztuki istnieją i dadzą się wyśledzić na dłuższych okresach czasu. Elementy treściowe, ikonograficzne, czy sposoby konstrukcyjne i techniczne wędrowały szybko i swobodnie poprzez wszystkie kraje naszego kontynentu, nie w nich więc należy upatrywać cechy różniące sztukę poszczególnych narodów. Na czoło wysuwają się tutaj pewne predyspozycje formalne, pewne nawyki do używania takich a nie innych zespołów form, pewne różnice widzenia czy przekształcania rzeczywistości. Oczywiście zespoły takie mają zawsze swój wyraz, toteż sztukę danego narodu próbowano definiować bądź to od strony formy, bądź też od strony wyrazowo-nastrojowej, jaką nam te zespoły sugerują.

Wynika z tego, że metodą najbardziej zbliżającą nas do celu będzie w tym wypadku metoda analizy formalno-porównawczej. Najcięższym zagadnieniem jest interpretacja uzyskanych tą drogą wyników. Mâle, Brinckmann, Focillon i Schmitz podobnie wyczuwają, wykrywają i charakteryzują różnice między sztuką francuską i niemiecką. Jedni z nich interpretują je jednak pejoratywnie inni pozytywnie. Także zapatrywania na genezę tych różnic są odmienne i mocno atakowane. Jedni wciąż powracają do podłoża rasowego, inni geograficznego lub socjalnego. Rozważania te jednak nie należą właściwie do zadań historii sztuki, która może i powinna jedynie przygotować ze swej strony pewny, gotowy materiał dla innych dyscyplin.

W dyskusji czł. Adam Kleczkowski zauważa, że ustalenie odrębności w zakresie sztuk plastycznych jest bardzo trudne w porównaniu z tym samym zagadnieniem w zakresie języka i historii literatury. Mniema, że forma jest kryterium drugorzędnym, treść natomiast i motywy kryterium pierwszorzędnym. W wybitnych dziełach plastyki treść i motywy mogą być swoiste, mogą posiadać cechy narodowe, forma zaś będzie międzynarodowa. Nieraz i uchwycenie narodowych cech w zakresie treści i odróżnienie ich od cech ogólnoludzkich nie będzie rzeczą łatwą.

Czł. Stanisław Gąsiorowski interesował się podobnymi zagadnieniami, jak te, które stanowią treść rozważań prof. Piwockiego. Temat uważa za bardzo ciekawy i zasługujący na poruszenie. Co do szczegółów, to w części I, gdzie autor przytacza opinie literatów, historyków literatury i w ogóle nie historyków sztuki, radby widzieć ściślejsze rozgraniczenie ich od opinii historyków sztuki. Ma wątpliwości, czy starszą metodę historii sztuki należy nazywać metodą filologiczną. Raczej uważałby za właściwe określić ją jako

historyczną lub wreszcie historyczno-filologiczną. Autor przytoczył opinie dotyczące narodów przodujących w kulturze, jak Włosi, Francuzi, Anglicy czy wreszcie Niemcy. Rozszerzenie tego rozdziału na starożytność, Rosję i małe narody byłoby pożyteczne. Pewność wniosków niewątpliwie by na tym zyskała, byłyby one głębiej uzasadnione. Na postawione przez autora pytanie, czy istnieją stałe cechy odrębne sztuki poszczególnych narodów, musi się odpowiedzieć potakująco, ale z pewnym zastrzeżeniem. W Egipcie pewne formy, maniery, schematy, tematy ikonograficzne utrzymują się od chalkolitu aż do w. XVIII—XVII przed Chrystusem, do najazdu Hyksosów, który przerywa te tradycje. Przychodzą potem nawroty do starych form, ale w te »renesansy« wplatają się elementy nowe, szczególnie formalne i stylistyczne. To samo zjawisko dałoby się stwierdzić i w sztuce innych obszarów. Rozważając pytanie, jaki charakter mają owe odrębności narodowe, stwierdzić przychodzi, że dotyczą one zarówno treści, jak i formy. Oceniać je należy według kryterium formy. Interesującym byłby problem, dlaczego rezultaty mieszanin rasowych są w pewnych wypadkach pod względem twórczości artystycznej dodatnie, w innych zaś nie ciekawe; która komponenta jest twórcza? Czy nie byłoby lepiej mówić o cechach etnicznych a nie o narodowych? W związku z pojęciem predyspozycji formalnej, tj. skłonności do posługiwania się na pewnym obszarze takimi, a nie innymi formami, przyjąć można wrodzony tendencjonalizm grup kulturowych, ale nie świadomy. Czy jednak zamiast o predyspozycjach formalnych, nie byłoby lepiej mówić o predyspozycjach bez bliższego określenia? Czy tylko metoda analizy formalnej prowadziłaby do celu przy tego rodzaju badaniach? Osobiście jest zwolennikiem stosowania wszelkich metod, jakie by mogły doprowadzić do celu, a nie zacieśniania się do jednej. Interpretacja wyników byłaby możliwa dopiero po rozwiązaniu wszystkich uprzednich zagadnień. Wreszcie kwestionuje trafność twierdzenia Dagoberta Freya, jakoby wertykalizm był narodową cechą sztuki angielskiej. Przeczą temu np. katedry gotyckie, w których element horyzontalny występuje bardzo wyraźnie.

Czł. Tadeusz Grabowski omawia zagadnienie od strony wiedzy o literaturze. Specjaliści w tej dziedzinie od czasów Crocego zwalczają metodę filologiczną, podobnie jak historyczną, a wysuwają na pierwszy plan estetyczną. Wölfflin wywarł duży wpływ na badanie literatury. Nie zawsze jednak badaczom literatury wystarczają metody wiedzy o sztuce wizualnej, toteż stosowanie i metody językowej niejednokrotnie jest konieczne. W zakresie wiedzy o literaturze badacze ograniczają się często do badań genetycznych, a przy tej sposobności gdzieś się zapodziewa oryginalność dzieła literackiego. Mówiło się np., że Kochanowski opierał się na Włochach czy Francuzach, ale Julian Krzyżanowski odnalazł niedawno pieśni mieszczańskie o poziomie wysokim, prawie równym poziomowi Kochanowskiego. Istniał więc jakiś nurt podziemny, rodzimy chyba. Oczywiście próbuje się prowadzić badania na gruncie odrębności rasowych. Nasz barok przybrał pewne cechy polskie, zdobył rozległe obszary na wschodzie dawnej Polski, sięgnął nawet dalej, na obszary rosyjskie. Ekspansja artystyczna polska na wschód w związku z ekspansją polityczną była duża.

Czł. Adam Kleczkowski apeluje, by autor w ostatecznej redakcji swej pracy przytoczył jak najwięcej konkretnych przykładów na poparcie swych wywodów teoretycznych.

Dr Józef Dutkiewicz podaje w wątpliwość, czy sztukę do w. XVIII włącznie można rozpatrywać z punktu widzenia narodowego, wobec faktu, że nacjonalizm rozwinął się na dobre dopiero w w. XIX. W naszych stosunkach narodowościowy punkt widzenia nie doprowadzi do rezultatu. Nasza sztuka średniowieczna nie obejmuje całego obszaru państwa polskiego, z drugiej jednak strony w pewnej mierze poza ten obszar wykracza, np. na Słowaczyznę. Należałoby może raczej rozpatrywać rzecz pod kątem pewnych obszarów geograficznych, a nie narodowościowych.

Dr Jerzy Dobrzycki zauważa, że Sebastian Sierakowski, klasyk, opierający się na Milizii, w swym dziele o architekturze (1812) odrzuca gotycką ornamentykę jako wstrętną, podziwia natomiast gotycką konstrukcję. Rzecz szczególna, że w ostatnich latach życia († 1824) sam robi projekty pseudogotyckie, i to ornamentalne. Odnośnie do odrębnych cech narodowych zapytuje, czy idzie o cechy uchwytne zmysłami, czy też i o cechy psychiczne. Dla pierwszych historyk sztuki jest kompetnetny, dla drugich nie.

Czł. Tadeusz Mańkowski wyraża życzenie, by autor szerzej uwzględnił opinie następców Wölfflina, a mianowicie zwolenników analizy strukturalnej i nowszej szkoły wiedeńskiej.

Prof. dr Ksawery Piwocki zaznacza, że przedstawił tylko część swej pracy. W dalszych częściach zamierza zebrać opinie Polaków o odrębności narodowej w sztuce, i to począwszy od w. XVI, przy czym oczywiście będzie musiał uwzględnić i opinie nie historyków sztuki. Odnośnie do stosunków polskich trzeba będzie sformułować swoiste pojęcia zasadnicze, inne niż u Wölfflina. Stwierdzenie stałych cech odrębnych w sztuce polskiej doprowadzi do ustalenia zasadniczych — takich czy innych — predyspozycji artystycznych naszego narodu. Podejrzewa, że odrębności mogą się u nas pokazać na terenie wpływu mecenasów

czy zamawiających na artystów. W każdym razie na nasze odrębności musi się zwracać uwagę w silniejszym stopniu, niż to czyniono dotychczas. Czy to będą wreszcie odrębne cechy narodowe, czy związane z podłożem geograficznym — wszystko jedno. Idzie przede wszystkim o ich uchwycenie i sformułowanie.

Posiedzenie z dnia 10 października 1946

Ks. doc. dr Tadeusz Kruszyński przedstawił pracę pt. *Pierwiastek dramatyczny w plastyce okresu włoskiego Odrodzenia.*

W czasach renesansu wybitni artyści powoływani byli do urządzania przedstawień i widowisk, których inscenizacja wpływała wzajemnie na treść i pomysły do ich obrazów i rzeźb. Stąd u wielu z nich zaznacza się wprost sceniczny układ, a poszczególne portrety i posągi ujęte są w sposób dramatyczny. Florencki humanista Bruno Casimi, zmarły w r. 1348, ułożył na wzorach starożytnych pisarzy oparte zasady wygłaszania, przyjmowania postawy i ruchów mówców, przez co odnowił starożytną umiejętność krasomówczą, a zarazem wpłynął na udoskonalenie gry artystów, występujących w misteriach, i przygotował podłoże do odrodzenia świeckiego teatru. Dla dalszego rozwoju teatru książę Ferrary Ercole I d'Este położył wielkie zasługi, a pomocnikiem jego w urządzaniu widowisk był Niccolò da Correggio. Wraz z florenckim poetą Angelem Poliziano, Correggio dał podstawę do nowoczesnego teatru, w dziwny sposób godząc wierzenia starożytne z chrześcijaństwem. Także w Wenecji rozwinęły się w drugiej połowie w. XV tzw. *momarie.* Pierwszą rodzimą tragedią była napisana w r. 1515 przez Gian Giorgia Trissino z Vicenzy *Sofonisba* o treści wziętej z dziejów walk rzymsko-kartagińskich. W Ferrarze Ariosto, w Urbino Bibbiena, a we Florencji Machiavelli tworzyli żywe postacie o wyrazistych charakterach, wyrażające się mową toskańską.

Rozwój scenicznych przedstawień we Włoszech wpływać musiał niewątpliwie na współczesne malarstwo. Dowodem tego dzieła Giotta z lat 1304—5 ze scenami z życia Najśw. Panny i Chrystusa. Są to dzieła, w przeciwieństwie do szkoły bizantyńskiej, o nader silnym dramatycznym napięciu. Sjeneńczycy, jak Simone Martini, odznaczali się raczej wdziękiem, w tym kierunku spośród Florentczyków wzniósł się najwyżej wytworny mistyk Fra Angelico da Fiesole. Filippo Lippo w Adoracji Dziecięcia Jezus dał pierwszą religijną sielankę. Toskańczyk z Cortony Luca Signorelli swym przerażającym tragizmem był poprzednikiem Michała Anioła. Pinturicchio więcej miał znów wdzięku niż dramatyczności, lecz bez mistycyzmu Fra Angelica, podobnie jak inni Umbryjczycy, Perugino, a za nimi Rafael. Florentczyk Botticelli umiał być sentymentalno-wdzięczny, jak zwłaszcza w *La Primavera,* albo tragiczny jak Signorelli, zwłaszcza w Ukaraniu Korego, Datana i Abirona w kaplicy Sykstyńskiej. Jego *Calunnia* jest wprost ilustracją moralistycznego dramatu. Spokojnym, rodzajowym dramaturgiem był Ghirlandajo, wykorzystujący wszelkie zdobycze sceny. W wypukłorzeźbie opowieściowo-dramatycznym był Ghiberti. Nastrojowym dramaturgiem, a w Wieczerzy Pańskiej nawet tragicznym, ale w odmienny sposób niż Michał Anioł, był Leonardo da Vinci, podkreślający nastrój ciepłymi oparami kończącego się dnia. Perugino w Oddaniu kluczów św. Piotrowi w Sykstynie i w *Sposalizio* w Caen zbudował całość w ściśle teatralno-perspektywiczny sposób, z osobami na pierwszym i drugim planie, co powtórzył Rafael w *Sposalizio*. Wdzięk, nie dramatyzm, jest właściwością Rafaela, który jednak umiał także dramatycznie-nastrojowo ująć swą św. Cecylię, zasłuchaną w anielskie pienia. Z Wenecjan Carpaccio był miłym gawędziarzem scenicznym, podczas gdy Palma il Vecchio, mistrz, który pierwszy w malarstwie stworzył tak potężne postacie, jak Donatello i Verrocchio w rzeźbie posągowej, zwłaszcza w swym Nawiedzeniu dał głęboki psychologiczny dramat. Jego następcami byli trzej wielcy jego rodacy, Tycjan, Paolo Veronese i Tintoretto; ten ostatni zwłaszcza umiał światłocieniem i głębią nocy uwydatnić nastrój.

Symbole cnoty, starożytne bóstwa i rozmaite uosobienia, występujące w widowiskach, często były też tematem dzieł malarstwa i rzeźby, już od Giotta począwszy. Z pomników Donatella Gattamelata jest dostojnie spokojny, jak Marek Aureli na Kapitolu, natomiast Colleoni Verrocchia jest wcieleniem władczej dumy i siły zwycięzcy, podobnie jak jego koń. Wspomnijmy jeszcze z poszczególnych postaci Leonarda Giocondę i naszą Cecylię Gallerani. Ze szkoły Leonarda Bramantino stworzył Chrystusa-zjawę, a Sodoma w św. Sebastianie dał posąg starożytny z głębokim nastrojem cierpienia. Prorocy i Sybille Michała Anioła w Sykstynie mówią same za siebie, jak i jego Mojżesz.

W dyskusji czł. Władysław Tatarkiewicz zauważył, że pojęcie dramatyczności jest wieloznaczne i aby się nim z pożytkiem posługiwać, trzeba je przedtem ściśle zdefiniować. Można np. mówić o dramatyczności pod względem tematu i przeciwstawić jej pojęcie epiczności, albo też o dramatyczności pod

19. Jan Fryderyk Mylius, Exlibris Józefa Andrzeja Załuskiego.

20. Jan Fryderyk Mylius, Exlibris Andrzeja Stanisława Załuskiego.

względem formy i przeciwstawić jej pojęcie statyczności. Pejzaż (jako temat) nie podpada pod pojęcie dramatyczności, ale taki pejzaż, jak Rembrandta w Muzeum Czartoryskich w Krakowie można nazwać utworem (pod względem formy) dramatycznym. Renesans jest pod względem formalnym sztuką na ogół statyczną, barok zaś dramatyczną, ale zarówno w renesansie jak i w baroku tematy mogą być zarówno dramatyczne jak i nie dramatyczne. Należałoby też rozróżnić poszczególne fazy renesansu: quattrocento jest pod względem formy niejednokrotnie sztuką o zacięciu dramatycznym, cinquecento zaś sztuką przede wszystkim statyczną. W granicach renesansu rozwój formy szedłby zatem od dramatyczności do statyczności. W każdym razie sprawa wymaga ścisłego zdefiniowania pojęć i pokazania przykładów naprawdę typowych i przekonywujących.

Ks. doc. dr Tadeusz Kruszyński zaznacza, że nie szło mu o to, co podkreślił w swych uwagach czł. Tatarkiewicz, lecz o pokazanie, że w różnych fazach renesansu, w pewnych dziełach pierwiastek dramatyczny się przejawił, w innych go natomiast brak.

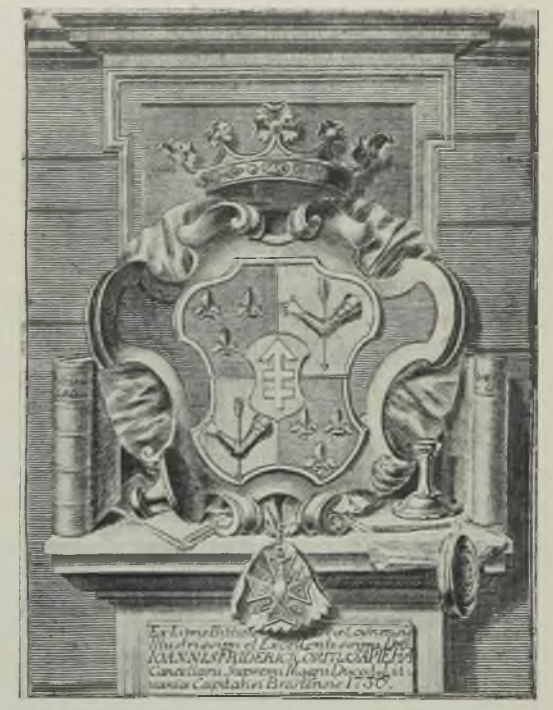
Dr Kazimierz Buczkowski zauważa, że nasilenie pierwiastka dramatycznego zależne jest nie tylko od fazy renesansu — wcześniejszej czy późniejszej — lecz również od szkoły: tak np. w Umbrii trudno mówić o pierwiastku dramatycznym, w Ferrarze natomiast występuje on wyraźnie.

Współpracownikami Komisji zostali wybrani dr Mieczysława Ruxerówna, profesor Uniwersytetu Poznańskiego, i dr Jan Zachwatowicz, profesor Politechniki Warszawskiej, konserwator generalny.

Posiedzenie z dnia 24 października 1946

Dr Tadeusz Przypkowski przedstawił pracę pt. *Twórczość miedziorytowa Jana Fryderyka Myliusa w zakresie exlibrisu.*

Na podstawie szczegółowej analizy stylistycznej i technicznej można przypisać Myliusowi piętnaście płyt miedziorytowych dziesięciu exlibrisów dla siedmiu osób i jednej biblioteki publicznej, robionych w okresie od r. 1731 do czasu około r. 1750. Miedzioryty te podzielić można na trzy grupy, różniące się nie tylko stylem, ale i techniką, a co za tym idzie, będące zarazem i grupami chronologicznymi.



21. Jan Fryderyk Mylius, Exlibris Jana Fryderyka Sapiehy.

Grupę pierwszą rozpoczyna przede wszystkim pierwszy znany najstarszy exlibris rylca Myliusa z r. 1731 dla Józefa Andrzeja Załuskiego (fig. 19), wówczas jeszcze referendarza koronnego, później biskupa kijowskiego, znanego bibliofila i bibliotekarza, głównego twórcy słynnej Biblioteki Załuskich. Księgoznak ten, z trzech odmiennych płyt odbijany, wykazuje jeszcze szereg niepewności technicznych i kompozycyjnych. Widać tu dopiero szukanie i ustalanie typu kartuszowego i jego tła. Ciężkie i mało zgrabne kształty kartuszowe mają charakter zupełnie holenderski; mimo wiernego trzymania się rysunku przy rytowaniu trzech płyt tego exlibrisu wyczuwa się pewne niezdecydowanie kompozycyjne. W r. 1731, kiedy płyty tego miedziorytu powstają, jest zapewne Mylius dopiero początkującym rytownikiem jeszcze o mało wprawnym rysunku, a nawet niezbyt wydoskonalonej technice miedziorytniczej, nie dającym sobie rady z walorowaniem tematu, jednak o tradycjach dobrej rytowniczej szkoły, która to kultura rytu odróżnia od razu nawet tę jego pierwszą pracę exlibrisową od innych naszych jej współczesnych księgoznaków. Drugi exlibris tej grupy (fig. 20), dla brata referendarza, Andrzeja Stanisława Załuskiego, biskupa płockiego, później kanclerza koronnego i biskupa krakowskiego, wykazuje już znaczny postęp rysunkowy i kompozycyjny, mimo jeszcze przyciężkich form kartusza i wyraźnego wzorowania się na obcej kompozycji emblematów dygnitarskich oraz jeszcze pewnych technicznych drobnych niedociągnięć w prowadzeniu rylca. Jednakże wyrobiony już wyraźnie, tak charakterystyczny dla naszego artysty architektoniczno-rzeźbiarski charakter całości kompozycji jest tu już zupełnie ustalony, a precyzja rylca w niektórych fragmentach doskonała. Z tego względu datę powstania tego exlibrisu należałoby przesunąć na ostatnie lata pobytu Załuskiego na diecezji płockiej, a zatem bardzo niewiele przed r. 1735. Bliski więc czasem powstania byłby ten księgoznak exlibrisom Sapieżyńskim z r. 1736, tak jak jest im bliski kompozycyjnie i technicznie, chociaż pod ostatnim względem widać w exlibrisach Sapiehy jeszcze pewien dalszy postęp, jakby Myliusowi na dobre wyszła wprawa przy rytowaniu wielkich płyt słynnej Sapieżyńskiej genealogii. Ostatnie te dwa exlibrisy tej pierwszej grupy to wielki księgoznak Jana Fryderyka Sapiehy, kanclerza wielkiego litewskiego (fig. 21), z r. 1736, znany już Rastawieckiemu jako zresztą jedyny ujawniony wówczas exlibris rylca Myliusa, oraz drugi, mniejszy, o uproszczonej kompozycji z dwu nieco odmiennych płyt odbijanej. Kompozycyjnie panuje tu już zupełnie typ architektoniczno-rzeźbiarski. Przyciężkie, holenderskie uszy kartuszowe, tak sucho sterczące w księgoznaku Józefa Andrzeja Załuskiego, a już przekłute i girlandami urozmaicone w exlibrisie Andrzeja Stanisława Załuskiego, tutaj otrzymują rozbicie na gładkie obramienie i ciemniejsze wnętrze, przez co nabierają nieco lekkości. W mniejszym exlibrisie wydłużają się one w formy wysmuklejsze, zbliżając przez to nieco sylwetę kartusza do kartuszów drugiej grupy. Ten szczegół, wraz z wyraźniej zaznaczającą się plastyką cieniowania małego exlibrisu Sapieżyńskiego, przemawiałby nawet za powstaniem jego później od większego, a zatem po r. 1736. Element cienia i plastyki mamy jeszcze wyraźniej zaznaczony w exlibrisie Konstancji z Radziwiłłów

22. Jan Fryderyk Mylius, Exlibris Konstancji z Radziwiłłów Sapieżyny.

Sapieżyny, małżonki kanclerza, stanowiącym typ nieco odrębny i raczej jakby przejściowy z grupy pierwszej do następnej (fig. 22). Pochodzi on z r. 1741, a nie spotykane dotychczas u Myliusa, narzucone Radziwiłłowską tradycją motywy mitry i płaszcza wpływają na nieco odmienny wygląd całości, w której jednak odnajdujemy znajome nam szczegóły architektoniczne, w kartuszu zaś wyraźnie zaznaczają się prolegomena ducha rokoka, chociaż bardzo nie po francusku pojętego.

23. Jan Fryderyk Mylius, Exlibris anonimowy z herbem francuskim.

Najbardziej francuskie cechy uderzają w ornamentyce anonimowego księgoznaku z herbem francuskim (fig. 23), znanego z jedynego egzemplarza British Museum w Londynie, a stanowiącego pierwszy księgoznak drugiej grupy. W exlibrisie tym odpadło nawet, zupełnie już tradycyjne u Myliusa, architektoniczne tło na korzyść ażurowego, girlandowego i bramowego obramienia, a w samym kartuszu konchy, łuska, palmowe gałęzie i wazony kwiatowe wyraźnie wskazują na wzory czysto francuskie. Wybitne pokrewieństwo tego kartusza z kartuszami dwóch dalszych exlibrisów tej grupy, należących do Mikołaja Dembowskiego, biskupa kamienieckiego (został nim w r. 1741), każe nam przypuszczać, że prace te w niewielkim oddaleniu czasowym od siebie powstały. W r. 1743 rytuje Mylius portret Sebastiana Dembowskiego, protegowanego kanclerza Andrzeja Załuskiego, stryja naszych obu braci-biskupów, a więc zapewne za protekcją Załuskich. Sebastian Dembowski, również exkanclerz, biskup kujawski, był bliskim powinowatym Mikołaja, właściciela obu księgoznaków rylca Myliusa. Można więc przypuścić, że exlibrisy te powstały około r. 1743, a zatem księgoznak z herbem francuskim byłby od nich nieco wcześniejszy, gdyż oba one wykazują już rozbudowanie występujących w nich form kartuszowych. Jego tak typowy charakter pozwala nawet na postawienie przypuszczenia, że powstał on może w czasie jakiegoś pobytu Myliusa we Francji w okresie między r. 1741 a 1743, który to pobyt specjalnie podsycił i tak już przebijające gdzieniegdzie u niego francuskie rysy kompozycji oraz techniki miedziorytniczej. Przemawiałby za tym także i francuski herb exlibrisu oraz występowanie jedynego znanego egzemplarza nie w Polsce, jak przy wszystkich pozostałych, lecz daleko na zachodzie Europy.

24. Jan Fryderyk Mylius, Exlibris Biblioteki Publicznej Załuskich w Warszawie.

W tym jednakże czasie jest już Mylius rytownikiem o wyrobionej technice i pewnym własnym stylu, tak że wpływy te nie mogą być decydującymi bez reszty na jego twórczość. W księgoznaku Dembowskiego wraca do swego architektonicznego tła i układu, który odbiera lekkość kartuszowi poprzedniego exlibrisu. Na większym znaku biskupa występuje korona o najbardziej francuskim, typowym rysunku, w mniejszym natomiast znaku, który przypuszczalnie jest nieco od większego późniejszy, i korona i kartusz i ton całości po trochu wracają do znanych nam form Sapieżyńskich, chociaż widać na nich, że Mylius przeszedł już poprzez swój francuski znak anonimowy.

Trzecią grupę księgoznaków miedziorytowych Myliusa charakteryzuje rokokowe już złamanie symetrii i wprowadzenie przestrzeni, przy zupełnie jeszcze konserwatywno-barokowych motywach ornamentacyjnych i ciężkiej jednak, mimo usiłowań lekkości, technice rytu. Czasowo przypadają one na

posunięte lata czterdzieste w. XVIII, do czasu około r. 1750, po którym to roku nie znamy w ogóle już żadnych prac Myliusa, nie tylko exlibrisowych. Artystycznie najstaranniejszym jest, w ogóle najpiękniejszy polski exlibris w. XVIII, księgoznak dla Biblioteki Publicznej Załuskich w Warszawie (fig. 24), w którym Mylius wraca do poprzedniego typu z kartuszem, jakkolwiek już asymetrycznie ustawionym. Ostatni exlibris to z trzech nieco odmiennych płyt odbijany księgoznak miedziorytowy Franciszka Bielińskiego, marszałka wielkiego koronnego (fig. 25), gdzie wprowadzenie zupełnie otwartej przestrzeni krajobrazowej jako tła całości i swobodne ustawienie kartusza herbowego i emblematów pozwalają na oznaczenie tego exlibrisu jako ostatniej pracy Myliusa w tym zakresie.

Na tle ogólnoeuropejskiej twórczości księgoznakowej pierwszej połowy w. XVIII ze swą ilością rytowanych exlibrisów i swym wyrobionym i wypracowanym stylem i typem exlibrisu winien Jan Fryderyk Mylius zająć bardziej poczesne miejsce, niż się to dotychczas w monografiach o europejskim exlibrisie powtarzało, gdzie jest on zupełnie nieznany. Zestawienie jego prac z exlibrisami gdańskimi, przez tamtejszych rytowników wykonywanymi, całkowicie wyklucza przypuszczenia poprzednich badaczy prac Myliusa, którzy uważali, że pochodził on i sztuki swej uczył się w Gdańsku. Sztuka jego, tak jak i nazwisko, wywodzą się z Holandii, przesiąknięcie zaś wpływami francuskimi można tłumaczyć u niego, tak jak i u wielu jemu współczesnych Holendrów, wzorowaniem się na technicznie tak zadziwiających pracach ówczesnych francuskich miedziorytników z Claude Mellanem na czele.

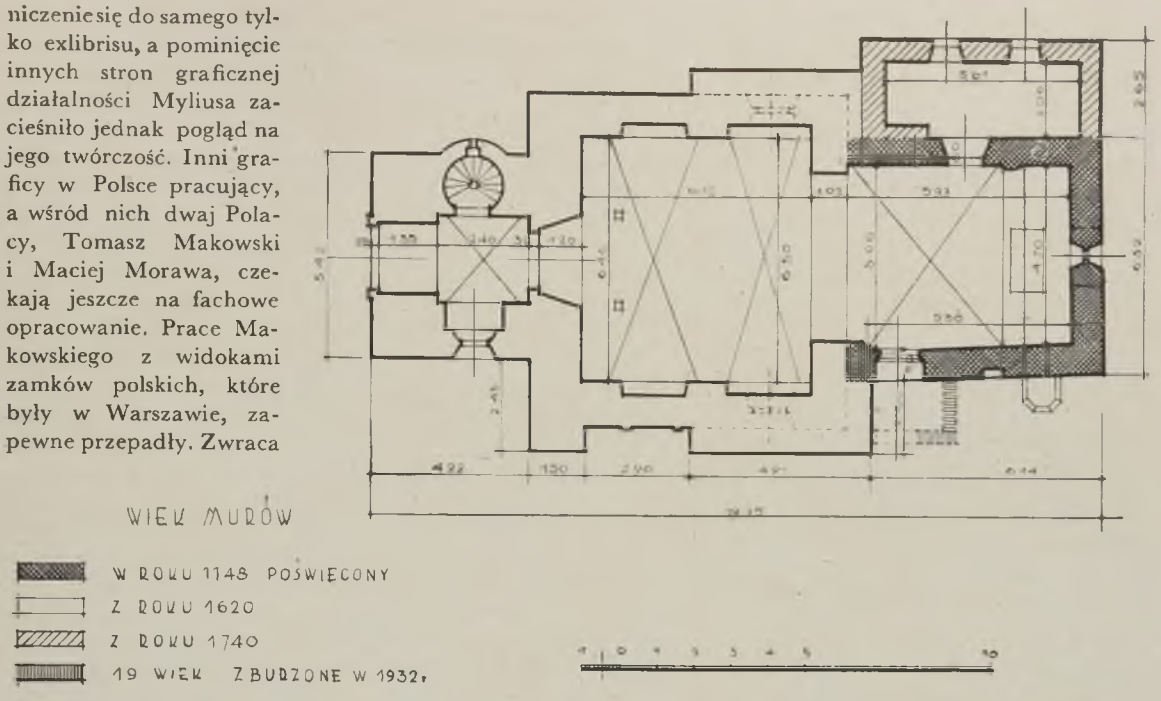
25. Jan Fryderyk Mylius, Exlibris Franciszka Bielińskiego.

Rozpatrując tę tak się zmieniającą i doskonalącą twórczość exlibrisową Myliusa, wyczuwa się, że do popchnięcia go do tego działu grafiki przyczynił się głównie tak zasłużony na polu bibliofilstwa polskiego referendarz Załuski. Mylius dla niego rytuje swe najprawdopodobniej pierwsze próby exlibrisu, dla niego wykonuje jeden ze swych ostatnich, a najwspanialszy znak warszawskiej Biblioteki Publicznej, przez niego powstał zapewne pierwszy o wykrystalizowanym typie architektonicznym exlibris Andrzeja Stanisława Załuskiego, a może i exlibrisy Dembowskiego. Dla Załuskiego wykonuje Mylius trzy portrety sztychowane i projekt grobowca hetmana Jabłonowskiego. Można więc z wielkim prawdopodobieństwem przypuszczać, że Załuscy dali nam nie tylko pierwszą publiczną bibliotekę, ale zarazem pierwszego wybitniejszego twórcę większej ilości artystycznych księgoznaków. Zdaje się również, że zachodzi jakaś łączność między owym hipotetycznym pobytem Myliusa we Francji w latach czterdziestych i wyrytowaniem tamże owego francuskiego anonimowego exlibrisu, a przebywaniem w tymże czasie we Francji referendarza Załuskiego, o którym wiemy, iż bawił na dworze Stanisława Leszczyńskiego, herb zaś na anonimowym exlibrisie Myliusa w British Museum jest herbem rodziny lotaryńskiej.

Charakterystyczny, a specjalnie na naszym tle ówczesnym wyraźny i artystyczny typ exlibrisu Myliusa musiał wywołać pewien oddźwięk i naśladownictwa na tym terenie grafiki. Do nich należą exlibris Tadeusza Franciszka Ogińskiego (1712—83), kasztelana trockiego, rylca Józefa Pawła Jędrzejowskiego, kopiujący układ exlibrisu Sapieżyny i dotychczas przypisywany Myliusowi, następnie dalsze pochodne tego typu w exlibrisach (trzy drobne odmiany płyt) Stanisława Lubomirskiego (1719—83), marszałka wielkiego koronnego, dla Łańcuta, bardzo nieudolnego rylca, jednakże uprzednio niesłusznie także Myliusowi przypisywanych. Oddźwięki typu Myliusowego odnajdujemy w nieudolnych graficznie miedziorytowych księgoznakach Józefa Sapiehy († 1795), krajczego litewskiego, regimentarza konfederacji barskiej na Litwie, i Pawła Ksawerego Brzostowskiego (1730—1828), pisarza wielkiego litewskiego.

W dyskusji czł. Tadeusz Mańkowski podkreślił, że praca dra Przypkowskiego jest właściwie pierwszą wyczerpującą rozprawą polskiego historyka sztuki o grafiku pracującym w Polsce. Ogra-

niczenie się do samego tylko exlibrisu, a pominięcie innych stron graficznej działalności Myliusa zacieśniło jednak pogląd na jego twórczość. Inni graficy w Polsce pracujący, a wśród nich dwaj Polacy, Tomasz Makowski i Maciej Morawa, czekają jeszcze na fachowe opracowanie. Prace Makowskiego z widokami zamków polskich, które były w Warszawie, zapewne przepadły. Zwraca



26. Kościół św. Salwatora na Zwierzyńcu w Krakowie, rzut poziomy. Skala 1:200.

Zdjęcie Zygmunta Gawlika.

wreszcie uwagę na istniejący w kościele jezuitów we Lwowie nagrobek hetmana Stanisława Jabłonowskiego, który należałoby zbadać, czy wykonano go podług projektu Jana Fryderyka Myliusa.

Inż. arch. Bogdan Guerquin wyjaśnia, że major Erzepki posiadał w Warszawie osiem widoków zamków polskich sztychowanych przez Makowskiego. Dwa z nich, przedstawiające Nieśwież i Kleck, kupił książę Leon Radziwiłł do Nieświeża, cztery, wśród nich widoki zamków w Grodnie, Kownie i Trokach, mgr Witold Kieszkowski do Muzeum w Wilnie. Sztychy kupione dla Wilna przepadły, pozostały jednak po nich fotografie zrobione przez Kieszkowskiego. Dwa ostatnie sztychy, które w chwili wybuchu wojny były jeszcze u majora Erzepkiego, a które przedstawiały zamki w Ołyce i Ostrogu, prawdopodobnie zniszczały w katastrofie Warszawy.

27. Kościół św. Salwatora na Zwierzyńcu w Krakowie, przekrój poprzeczny przez prezbiterium, stan obecny. Skala 1:200.

Zdjęcie Zygmunta Gawlika.

Ryciny, które nabył książę Leon Radziwiłł, reprodukowane były w monografii B. Taurogińskiego pt. *Nieśwież;* losy ich nie są znane. Być może, że te wszystkie widoki były przeznaczone do obramienia mapy Litwy, roboty Makowskiego.

Dr Jerzy Dobrzycki zwraca uwagę na sygnet drukarni biskupa krakowskiego Andrzeja Stanisława Kostki Załuskiego, miedzioryt podpisany przez Żukowskiego, znajdujący się w Bibliotece Jagiellońskiej. Jest on oparty o kompozycję Myliusa (exlibris Biblioteki Publicznej w Warszawie) z tą różnicą, że widnieje na nim podobizna domu, w którym mieściła się drukarnia biskupa Załuskiego, a który w zmienionej po wielkim pożarze Krakowa z r. 1850 postaci stoi po dziś dzień przy ulicy Wiślnej, tuż obok pałacu biskupiego.

Współpracownikami Komisji zostali wybrani: dr Józef Dutkiewicz, konserwtor zabytków sztuki w Urzędzie Wojewódzkim Krakowskim, inż arch. Bogdan Guerquin, konserwator-adiunkt Kierownictwa Odnowienia Zamku na Wawelu, mgr Witold Kieszkowski, zastępca konserwatora generalnego, dr Ksawery Piwocki, profesor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, dyrektor Państwowego Instytutu Historii Sztuki, i inż. arch. Stefan Świszczowski, zastępca konserwatora zabytków sztuki w Urzędzie Wojewódzkim Krakowskim.

Posiedzenie z dnia 14 listopada 1946

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę śp. czł. Zygmunta Batowskiego pt. *Z dziejów twórczości Grzegorza Guglielmiego.*

Praca ta ukazała się w niniejszym tomie, str. 153—176.

Posiedzenie z dnia 5 grudnia 1946

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę inż. arch. Zygmunta Gawlika pt. *Romański kościół św. Salwatora w Krakowie.*

O kościele św. Salwatora, dotychczas gruntownie nie zbadanym, właściwie nic pewnego nie wiedziano. Podczas przeprowadzonej przez autora w r. 1932 restauracji, po odbiciu tynków i zburzeniu bezwartościowej kruchty z czasów austriackich okazało się, że kościół nie jest budowlą jednolitą, lecz, jak jasno wykazuje materiał do budowy użyty, poszczególne jego części powstały w różnych czasach. Nawa i wieża pochodzą z w. XVII, zakrystia z w. XVIII (fig. 26). Prezbiterium, zbudowane z kamienia o charakterze romańskim, wykazuje jednak już w tym okresie kilkakrotne zmiany (fig. 28, 29, 34, 35). Odkryty tu został szereg ciekawych romańskich fragmentów, jak dwa portale w ścianach południowej i północnej, półkolista arkada z wmurowanym w nią romańskim oknem, romańskie sklepienie nad częścią ołtarzową, oddzielone od nawy kamiennym łukiem tęczy, wspartym na dwóch profilowanych wspornikach itd.

28. Kościół św. Salwatora na Zwierzyńcu w Krakowie, elewacja wschodnia. Skala 1 : 200. *Zdjęcie Zygmunta Gawlika.*

Odkryte mury i fragmenty romańskie stanowiły zagadkę i nasuwały szereg pytań. Dlaczego są aż dwa portale w prezbiterium? Jakie przeznaczenie miała półkolista arkada w tylnej ścianie prezbiterium z wmurowanym w nią oknem? Do czego służyły kamienne krokszty na zewnętrznych murach prezbiterium? Jakie zadanie spełniała nisza tzw. ambony św. Wojciecha? Dlaczego prezbiterium ma dwa rodzaje murów romańskich? Jaki był pierwotny kształt kościoła?

Aby na te pytania odpowiedzieć, autor przeprowadził szczegółowe badania murów, przekopał otoczenie kościoła rowami i zbadał materiały historyczne. Na podstawie tych badań wyjaśnia historię kościoła i odkrytych fragmentów romańskich następująco.

Budowa nawy i wieży kościoła została od fundamentów rozpoczęta przez ksienię Dorotę Kątską w r. 1620 a ukończona w r. 1622. W r. 1747 dobudowano do kościoła zakrystię w miejsce kostnicy.

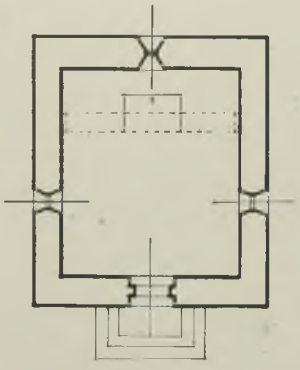
Najstarszą częścią kościoła jest romańskie prezbiterium. Nie jest ono jednak jednolite, lecz wykazuje kilkakrotne zmiany z okresu romańskiego. Główny masyw kościoła, widziany od dziedzińca, zbudowany jest z drobnej kostki wapiennej, ujętej na narożnikach dużymi ciosami piaskowca. To jest kościół, do którego odnosi się zapiska w Roczniku Kapituły Krakowskiej: »1148 dedicatio ecclesiae sancti Salvatoris« (fig. 30, 31, 32). Długosz mówi o tym kościele w *Liber beneficiorum*, że został zbudowany starodawnym i pier-

wotnym sposobem z kwadratowych drobnych kamieni przez rycerza Piotra ze Skrzynna. Około r. 1162 (Katalog biskupów krakowskich) Jaksa Gryf z Miechowa, zięć Piotra, osadził na Zwierzyńcu norbertanów i inkorporował kościół św. Salwatora do klasztoru norbertańskiego.

W r. 1241 podczas pierwszego napadu Tatarów został zniszczony kościół i klasztor norbertański nad Wisłą. Zakonnicy schronili się w lasy. Kiedy fala tatarska odpłynęła i norbertanie wrócili, rozpoczęli odbudowę kościoła i klasztoru na dole. Na czas odbudowy osiedlili się przy ocalałym w czasie napadu kościele św. Salwatora, obudowawszy go z trzech stron drewnianym klasztorem (fig. 33). Sam kościół został dla swego nowego przeznaczenia klasztornego przerobiony. Wykonano dwa portale, jeden dla norbertanek, drugi dla norbertanów, których tu co najmniej kilku dla służby Bożej i zarządu dobrami przebywało. Chór drewnianego klasztoru połączono półokrągłym otworem z kościołem. Belki służące do oparcia krokwi wsparto na kamiennych krokształynach, z których dwa do dzisiaj istnieją, podobnie jak wysunięcia kamieni nad dachem. Budowa kościoła i klasztoru norbertanek nad Wisłą trwała około siedemnaście lat. Wnosić o tym można z faktu, że przez czas pobytu przy kościele św. Salwatora chowano przy nim zmarłe zakonnice, a po odbudowie na dole. Około r. 1258 norbertanie przenieśli się na dół do nowego klasztoru. Nie potrzebny już drewniany klasztor przy kościele św. Salwatora został zburzony. Zamurowano wówczas również półkolisty otwór między chórem klasztornym i prezbiterium oraz wstawiono romańskie okienko takie, jakie już zapewne były w innych częściach kościoła. Ponieważ poziom podłogi klasztoru byłznacznie wyższy niż poziom kościoła, przepruto otwory portali w dół i stąd ta ich niezwykła, jak na romańską epokę, wydłużona forma. Przed r. 1241 wejścia w ścianie południowej nie było. Znajdowało się ono zapewne od strony zachodniej. Od strony południowej tuż nad ziemią jest prostokątna nisza. Jeżeli uzmysłowimy sobie, że dawniejszy poziom terenu był o 50 cm niższy od obecnego, to nisza ta będzie normalną wnęką, która mogła służyć do ustawiania naczyń podczas nabożeństw na otwartym powietrzu. W pobliżu niszy mógł być ołtarz, być może wspomnienie ołtarza starszego, z którego stopni i przemawiał św. Wojciech, i stąd uporczywa tradycja, nawiązująca do obok stojącej ambony, pochodzącej zresztą z r. 1605. Kościół Piotra ze Skrzynna był w planie prostokątem i miał wejście zapewne od zachodu. Część ołtarzowa była oddzielona od nawy kamiennym łukiem tęczy, wspartym na dwóch krokształynach.

29. Kościół św. Salwatora na Zwierzyńcu w Krakowie, prezbiterium widziane od południowego wschodu. *Fot. Zygmunt Gawlik.*

Kościół ten nie był jednak budowlą z gruntu nową, lecz częściową nadbudową na jakiejś starszej budowli. Od strony wschodniej znajduje się pod murami z r. 1148 (fig. 34, 28, 29) partia muru szerszego (fig. 35, 28, 29), w innej technice i materiale wykonana. Są to resztki jakiejś znacznie starszej budowli, niż kościół Piotra ze Skrzynna. Mur ten, zbudowany z dużych, dosyć starannie obrobionych ciosów piaskowca, ma cokół o skośnym spływie. Co to za mury i z jakich czasów pochodzą? W poszukiwaniu śladów, które by mury te z odleglejszymi czasami wiązały, należy zwrócić uwagę na wzmianki w *Przewodniku* z r. 1603 i *Klejnotach* Pruszcza. Najstarszy ten *Przewodnik abo kościołów krakowskich krótkie opisanie* podaje o kościele św. Salwatora, że »od Piotra ze Skrzynna (jako starzy powiadają) zbudowany, drudzy twierdzą, że jeszcze za pogaństwa stanął«. Dalej mówi o krucyfiksie z Morawy od »Miecława«, pierwszego w Polsce chrześcijańskiego pana przyniesionym, a Pruszcz dodaje, że »to książę tenże krucyfiks na tym miejscu... zostawił«, nadmieniając nadto, iż »tradycja jest, że ten wzwyż mianowany krucyfiks wzięty jest do Włoch, do Syrolu, mila od Loretu«. Sprawą krucyfiksu zajmował się W. Semkowicz (Rocznik Krak. XXIII) i stwierdził, że znajduje się on obecnie w Numanie.



30. Kościół św. Salwatora na Zwierzyńcu w Krakowie, rzut poziomy, stan z r. 1148. Skala 1:200.
Zdjęcie Zygmunta Gawlika.

Pierwsza część relacji okazała się prawdziwą. Należy rozważyć również, czy i część druga, mówiąca że krucyfiks ten został przysłany Mieszkowi I z Moraw i umieszczony w kościele św. Salwatora, może mieć jakieś cechy prawdopodobieństwa.

Niektórzy nasi historycy przyjmują, że Kraków został przyłączony do Polski dopiero przez Bolesława Chrobrego; uprzednio należał do Czech. Twierdzenie to opiera się na notatce kronikarza czeskiego Kosmasa (Fontes rerum Bohemicarum), w której tenże pod r. 999 pisze, że po śmierci Bolesława II syn jego Bolesław III objął panowanie i nie utrzymał granic zdobytych mimo ojcowskich wskazań. Albowiem książę polski Mieszko, od którego nie było bardziej podstępnego człowieka, wnet podstępem zajął Kraków, wybiwszy mieczem wszystkich tych Czechów, których tam znalazł. Notatka Kosmasa jest w części błędną, gdyż w r. 999 Mieszko już nie żył. Współczesny kronikarz Thietmar, biskup merseburski, podaje śmierć Mieszka na r. 992, a potwierdzają tę datę roczniki hildesheimski i fuldajski. Jest więc błąd w kronice Kosmasa albo w nazwisku zdobywcy Krakowa, albo w dacie zdobycia. Między Węgrami, Czechami i Polską toczyły się ustawiczne walki o Morawy. W r. 990 toczyła się wojna między Bolesławem czeskim a Mieszkiem. Wspomniany kronikarz saski Thietmar pisze w związku z nią, że Bolesław żądał od Mieszka »regnum sibi ablatum«. Żądał zabranego mu kraju, może Śląska, prawdopodobnie Moraw, a na pewno Krakowa. Nie do pomyślenia jest, aby w tym czasie, kiedy już sięgnięto po obce Morawy, Kraków mógł należeć do Czech. Nie mógłby bowiem Mieszko, w tym czasie najsilniejszy militarnie z książąt słowiańskich, tolerować na swoim zapleczu czeskiego klina, oderwanego od macierzy, wbijającego się w jego państwo i zagradzającego mu drogę na wschód. Przede wszystkim musiał

31. Kościół św. Salwatora na Zwierzyńcu w Krakowie, widok zewnętrzny, stan z r. 1148.
Rekonstrukcja Zygmunta Gawlika.

Mieszko dążyć do wcielenia współplemiennych Wiślan i oparcia się o naturalną granicę gór. Mieszko niejednokrotnie dobrze dał się we znaki Czechom, imię jego długo zostało w ich pamięci, natomiast data zajęcia Krakowa łatwo mogła pójść w niepamięć i stąd pomyłka u nie współczesnego kronikarza po przeszło stu latach. Że Kraków należał do Czechów, nie można wątpić, stwierdza to oprócz Kosmasa współczesny Ibrahim ibn Jakub, który około r. 966 zwiedzał kraje słowiańskie. Nie wiemy natomiast, czy Czesi w czasie swego, być może kilkudziesięcioletniego władania Krakowem coś budowali. Raczej dziwnym by było, gdyby nie budowali. U siebie mieli już w tym czasie rozwinięte budownictwo z kamienia i wapna. Jeżeli przyjmiemy bardziej prawdopodobną pomyłkę, w dacie a nie w nazwisku zdobywcy Krakowa, to możemy postawić pytanie, czy Mieszko umieścił krzyż przysłany mu z Moraw w kościele już istniejącym, czy też go zbudował. Mieszko cieszył się sławą budowniczego kościołów. Kronika czeska z początku w. XI mówi o małżeństwie Mieszka z Dąbrówką, po czym dodaje, że ufundował on w Krakowie katedrę św. Wacława i katedrę w Gnieźnie. Wiadomo, że rozpoczął budowę katedry w Poznaniu na ostrowie między Wartą a Cybiną. Wybudowano już wówczas kościółki pod wezwaniem św. Jerzego w Gnieźnie i Krakowie.

32. Wnętrze kościoła św. Salwatora na Zwierzyńcu w Krakowie, stan z r. 1148. *Rekonstrukcja Z. Gawlika.*

Istnieje odnośnie do kościoła św. Salwatora wzmianka, która nabiera sensu i nie jest zaprzeczeniem fundacji Piotra ze Skrzynna, jeśli ją odniesiemy do pierwszej budowy tego kościoła i fundacji jego przez książąt polskich. Jest to przywilej nadany w Korczynie przez Bolesława Wstydliwego w r. 1256 w związku z uwolnieniem dóbr klasztoru zwierzynieckiego od różnych danin, który mówi »ecclesiam S. Salvatoris monasterii de Sverincia ordinis praem. nostri praedecessores principes Cracoviae fundaverunt et dotaverunt[1]. Nie jest ta wzmianka nieodpowiedzialnym i nieuzasadnionym echem prośby sióstr zwierzynieckich, bo wówczas byłaby mowa o zwierzynieckim kościele i klasztorze św. Augustyna, a nie o leżącym na uboczu kościele św. Salwatora. Wzmianka o fundacji i uposażeniu kościoła św. Salwatora przez książąt polskich jest pisana z poczuciem rzeczywistości i odnieść ją możemy do pierwszego kościoła św. Salwatora z w. X.

Przewodniczącym Komisji Historii Sztuki na lata 1947 i 1948 został wybrany czł. Feliks Kopera zastępcą przewodniczącego czł. Tadeusz Mańkowski, sekretarzem czł. Adam Bochnak.

Posiedzenie z dnia 30 stycznia 1947

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę pt. *André Le Brun, rzeźbiarz Stanisława Augusta.*

Rozprawa ta jest częścią obszerniejszego studium pt. *Rzeźby zbioru Stanisława Augusta*, które w r. 1948 ukazało się w Rozprawach Wydziału Filologicznego PAU, t. LVII, nr 7.

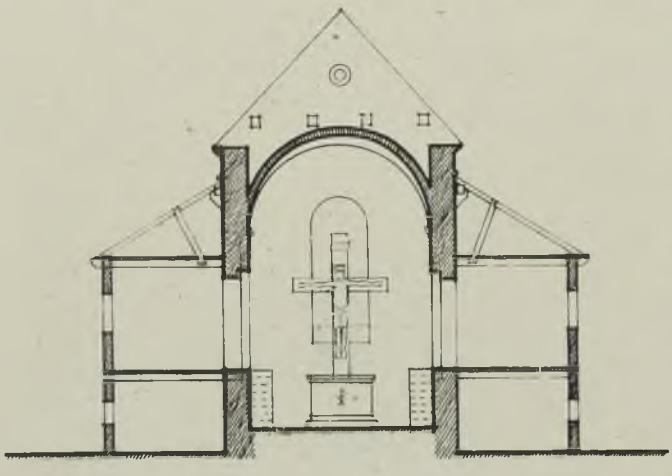
[1] Rzyszczewski L. et Muczkowski J., *Codex diplomaticus Poloniae* III, Varsaviae 1858, s. 69.

Posiedzenie z dnia 13 lutego 1947

Przewodniczący poświęcił wspomnienie pośmiertne zmarłemu w dniu 4 lutego 1947 śp. Gustawowi Przychockiemu, profesorowi Uniwersytetu Jagiellońskiego i członkowi czynnemu Polskiej Akademii Umiejętności oraz współpracownikowi jej Komisji Historii Sztuki[1].

Czł. Władysław Tatarkiewicz przedstawił pracę prof. dra Lecha Niemojewskiego pt. *Fundamenta teorii architektury.*

Definicja pojęcia »architektura« nie została dotychczas przeprowadzona, chociaż próby w tym kierunku podejmowano wielokrotnie. Co by miało stanowić przedmiot jej teorii? Teoria powinna wskazać jakąś zasadę posiłkowania się pewnymi proporcjami, przy czym należałoby udowodnić, że wskazywane stosunki proporcjonalne mają wyższość nad innymi. Zaletą takich stosunków proporcjonalnych byłoby całkowite uniezależnienie ich od ściśle określonych form stylowych, czyli tzw. porządków architektonicznych, tzn. musiałoby się wypracować zasadę poza- i ponadstylową, poza- i ponadporządkową. Jeśliby opracowanie takiej zasady okazać się miało wykonalne, w takim razie w ramach jej prawideł powinnoby się znaleźć miejsce dla tych wszystkich wartości architektonicznych, które zostały skonstatowane na przestrzeni wieków przez krytykę historyczną. Jeśli np. uznajemy za bezsporną pod względem walorów architektonicznych wartość architektury grupy budowli ateńskich wzniesionych w w. V przed Chr., to wartości, jakimi się te budowle odznaczają w swojej grupie historycznej, powinny się znaleźć w określonej relacji do wymienionych tutaj stosunków proporcjonalnych natury ogólniejszej. To samo dotyczyć powinno innych epok stylowych, przeszłych, teraźniejszych i przyszłych, jeśli staniemy na stanowisku, że aparat spostrzeżeń estetycznych człowieka w zakresie wrażeń wzrokowych pozostaje niezmienny. Osądy zaś mogą być zmienne, gdyż należą do dziedziny wniosków, jakie wyciągamy z dokonanych spostrzeżeń.



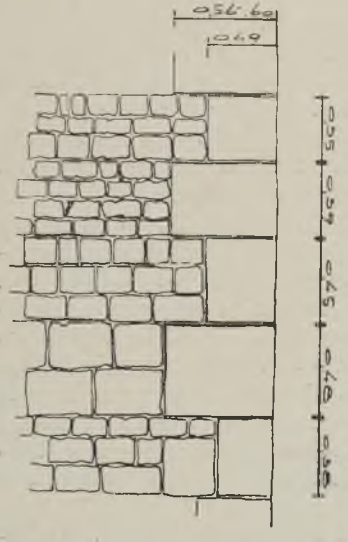
33. Kościół św. Salwatora na Zwierzyńcu w Krakowie, przekrój poprzeczny, stan z czasu po r. 1241. Skala 1:200. *Zdjęcie Zygmunta Gawlika.*

Nie zachowały się teksty reguł architektonicznych, według których budowano świątynie ateńskie. Wszakże wszystkie wyniki, jakie dały przeprowadzone dotychczas badania, zgodnie wskazują na to, że reguły takie istnieć musiały, a potwierdza to poniekąd Witruwiusz, usiłujący w swych pismach reguły te

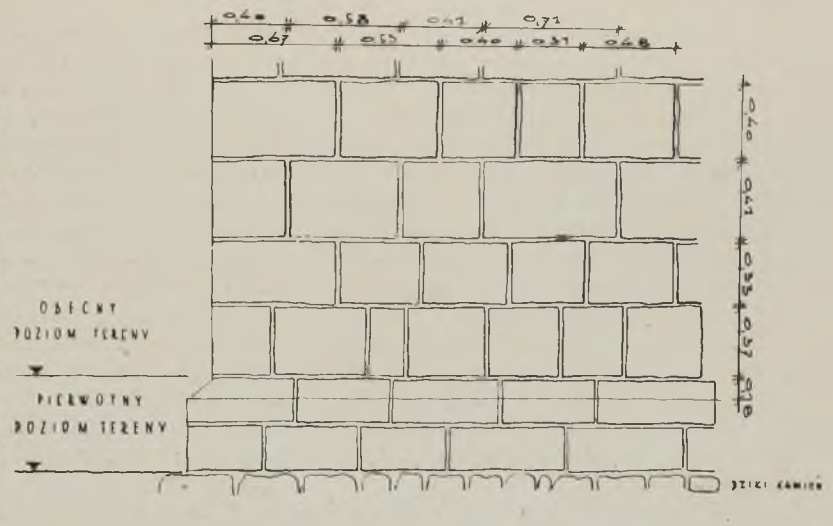
[1] Gustaw Przychocki, urodzony 14 lutego 1884 w Gromniku w powiecie tarnowskim, po studiach gimnazjalnych w Nowym Sączu ukończył w r. 1909 studia z zakresu filologii klasycznej na Uniwersytecie Jagiellońskim, uzyskując stopień doktora filozofii, po czym uzupełnił je w Wiedniu, Berlinie, Oksfordzie, Paryżu, Rzymie i na innych uniwersytetach włoskich oraz w licznych podróżach naukowych. Po habilitacji na Uniwersytecie Jagiellońskim, odbytej w r. 1913, szereg lat zajęła mu służba wojskowa, którą zakończył w r. 1920 w stopniu podpułkownika artylerii W. P., odznaczony krzyżem Virtuti Militari. W latach 1917—35 był profesorem Uniwersytetu Warszawskiego, osiągając w r. 1922/23 godność dziekana i w r. 1928/29 rektora. Po Leonie Sternbachu objął w r. 1935 katedrę na Uniwersytecie Jagiellońskim, którą zajmował do końca życia. Wykształcił szereg wybitnych filologów klasycznych, którzy zajmują obecnie katedry uniwersyteckie. Prace naukowe o Owidiuszu, o św. Grzegorzu z Nazjanzu, o tragedii rzymskiej epoki republikańskiej i cesarstwa oraz wzorowy, a przy tym poetycki przekład wszystkich 20 komedii Plauta przyniosły mu godność zrazu członka korespondenta (1923), a następnie członka czynnego (1929) Polskiej Akademii Umiejętności, w której Zarządzie ostatnio zasiadał najpierw jako sekretarz Wydziału I, potem jako delegat Walnego Zgromadzenia. Był również członkiem Towarzystwa Naukowego Warszawskiego i Towarzystwa Naukowego we Lwowie. Człowiek niezwykle prawy i szlachetny, o wyjątkowo subtelnym poczuciu etycznym, wysoce kulturalny i w zetknięciu osobistym ujmujący, cieszył się sympatią i szacunkiem nie tylko swych najbliższych kolegów-filologów, ale wszystkich, którzy mieli szczęście z nim się zetknąć. Na posiedzeniach Komisji Historii Sztuki często bywał, żywo się interesując jej pracami. Cześć jego pamięci. (*A. B.*).

»poprawić« (W. IV, 3, 2). Zostawiając na boku te poprawki, mające dla nas znaczenie drugorzędne, raczej formalne, możemy, jak się zdaje, zaryzykować twierdzenie, że gdyby się komuś udało odnaleźć zaginione teksty greckie z zakresu teorii architektury, to obejmowałyby one dwie części. Część pierwsza dotyczyłaby proporcji teoretycznych, część druga — stosowanych. Stosowane różniłyby się od teoretycznych tym, że uwzględniałyby olbrzymi materiał doświadczalny, zebrany na przestrzeni wieków, a stwierdzający konieczność wprowadzenia odkształceń formy obmyślanej teoretycznie, aby złudy wzrokowe, jakie są właściwością naszego oka, nie zniekształcały czystości rysunku i piękna pomysłu.

Czy Grecy byli zdolni ułożyć formułę tych poprawek? Tego jeszcze nie wiemy. Na razie jesteśmy szczęśliwi, że się nam udało stwierdzić ponad wszelką wątpliwość, iż dokonywali tych »poprawek optycznych« z całą świadomością. Ostatnie badania Moe'go stwierdzają, że czynili to znacznie subtelniej niż Witruwiusz, który ujął swe rady w formę przepisu sztywnego. Przykład Parthenonu okazałby się widomym zaprzeczeniem wszelkich poglądów, jeśliby ktoś chciał głosić, że metoda empiryczna Hermogenesa czy Witruwiusza wywodzi się z w. V przed Chr.



34. Romański mur prezbiterium kościoła św. Salwatora na Zwierzyńcu w Krakowie. Skala 1:40.
Zdjęcie Zygmunta Gawlika.



35. Romański mur prezbiterium kościoła św. Salwatora na Zwierzyńcu w Krakowie.
Skala 1:40.
Zdjęcie Zygmunta Gawlika.

Lecz pomińmy niewątpliwe zbrutalizowanie teorii architektury w epoce Augusta, a zapytajmy, czy nawet w tych granicach, tak skromnych, jakie sobie zakreślił Witruwiusz, spełniała ona swoje zadania? Nie, bo pominęła łuk. A łuk był tym motywem, który rozszerzał zakres pytań, jakie należało kierować pod adresem teoretyków. Pytania te pozostały bez odpowiedzi.

Rzym wprowadził do architektury nie tylko łuk, lecz także sklepienie krzyżowe i kopułę. Rzym poszedł jako inżynier dalej niż Grecja, bo tego wymagało życie i zmienione stosunki społeczne i polityczne. Grecy, znając sklepienie, nie stosowali go, bo nie było im ono do niczego potrzebne, a wynikające zeń nowe linie architektoniczne wcale ich nie interesowały. Witruwiusz nie pisze nic o sklepieniu i nie wspomina o proporcji kopuły.

Tymczasem jedną z podstawowych »disciplinae et variae eruditiones« ozdabiających architekturę jest budownictwo. A jednym z głównych problemów budownictwa będzie wzajemny stosunek części wspierających do części spoczywających.

Na czym polega to zadanie w kolumnadzie klasycznej? Na tym, że na kolumnach spoczywają płasko belki, a raczej płyty kamienne, pełniące w matematycznym znaczeniu tego słowa funkcję belek. Masa takiej »belki« składa się z architrawu, fryzu i gzymsu i w widoku ogólnym posiada pewną wysokość i rozpiętość, słowem kwadraturę powierzchni widzialnej w rzucie obrazu (ortogonalnym). Wspiera się ona od osi do osi otworu międzykolumnowego na kolumnie, która też posiada pewną wysokość i pewną prze-

ciętną szerokość, słowem także posiada swoją kwadraturę powierzchni widzialnej w rzucie obrazu. Te dwie kwadratury mogą być sobie równe, bądź też jedna z nich będzie mniejsza. Stosunek taki możemy wyrazić wzorem: $K=B$, albo $K>B$, albo $K<B$, gdzie K oznacza powierzchnię obrazu kolumny, zaś B powierzchnię obrazu belkowania. Z badań pomiarowych Moe'go wynika, że w Theseionie $x : y = a : h$, albo $x \cdot h = y \cdot a$ czyli $K=B$, skoro $K=x \cdot y$, zaś $B=a \cdot h$[1], »che la parte superiore dell'insieme è quantitativamente analoga a quella inferiore, o, in altre parole, che la massa delle colonne è identica a quella che esse sostengono«.

Pisarze starożytni są tak lakoniczni, jeśli chodzi o architekturę, że z konieczności musimy poprzestawać na Witruwiuszu, jako właściwie jedynym rzeczniku tamtych czasów. Bądź co bądź pisze on w przekonaniu, że przekazuje nam tajemnice greckiej architektury. Greków uważa za autorytet, a że to Grecy trochę inni niż ci, którzy są dzisiaj autorytetem dla nas, to już nie jego wina.

Walka z naświetleniami dzieł Witruwiusza jest tym trudniejsza, że po pierwsze ci, którzy komentowali go bezpośrednio (Alberti, Palladio) lub pośrednio (Barozzi da Vignola), byli artystami niecodziennymi i na marginesie »komentarza« usiłowali napisać swoją własną teorię.

Zwracając się do czytelnika we wstępie do słynnej na cały świat *Regola delle cinque ordini*, dedykowanej kardynałowi Farnese, Vignola pisze tak: »...jeśli ktokolwiek będzie uważał mój trud za bezcelowy, gdyż nie podobna ustalić sztywnych prawideł, bowiem zgodnie z powszechnym mniemaniem, a zwłaszcza według Witruwiusza, trzeba nieustannie zwiększać lub zmniejszać proporcje poszczególnych podziałów architektonicznych (W., IV, 2, 4), ażeby za pomocą sztuki wynagradzać to, w czym taka lub inna przyczyna powoduje zmylenie naszego oka, to odpowiem: trzeba wówczas dokładnie zdawać sobie sprawę, jaki właściwie wymiar powinno widzieć nasze oko, i to będzie owym niewzruszalnym prawidłem, którego należy pilnie przestrzegać; nadto w podobnych wypadkach należy uciec się do określonych i przepięknych prawideł perspektywy, której znajomość jest równie niezbędną dla tej sztuki, tj. architektury, jak i dla malarstwa«. Vignola zamierzał opracować dzieło o perspektywie architektonicznej, lecz zamierzenia swego nie dokonał. Zacytowane tutaj ujęcie problemu w nawiązaniu do perspektywy jest z punktu widzenia teorii obrazu dzieła architektonicznego w oku ludzkim definicją znakomitą. Jest to bardzo poważne i nieoczekiwane zakończenie słów uzasadniających opracowanie reguł, wypowiedzianych na początku inwokacji do czytelników.

Należy stwierdzić, że mamy do czynienia z dwiema grupami zjawisk architektonicznych. Do jednych należą takie, kiedy formę architektoniczną oglądamy z zewnątrz, dostępną z różnych stron, mieszczącą się całkowicie w polu widzenia, do drugiej zaś te, które znamy pod określeniem wnętrza, tj. oglądane od środka (sala, dziedziniec itp.). W tym drugim wypadku oglądamy zawsze tylko część dzieła, i to w stosunku do całości bardzo niewielką. Zasięg bowiem promieni ocznych obejmuje kąt około 30^0, a więc $\frac{1}{12}$ całości obrazu liczącego 360^0 (widok panoramowy).

Kompozycja architektoniczna, po odrzuceniu ornamentacji, sprowadza się do zespołu kierunków (linii) pionowych i poziomych (szerokościowych i długościowych). Kierunki te rozpoznajemy za pomocą organu wzroku dwuocznego, mając oczy ustawione poziomo. Wskutek tej okoliczności każdy z tych kierunków oceniamy według innych prawideł, które komplikują się nadto przez okoliczność, że obrazy te tworzą się na wklęsłym ekranie siatkówki oka.

Aparat oczny człowieka nie jest matematycznie doskonały. Gdyby takim był, nie występowałyby złudy optyczne. Ale przez to, że jest matematycznie niedoskonały, daje człowiekowi to, co nazywamy skalą doznań optycznych. Podobnie organ słuchu, również oparty o dwa odbiorniki słuchowe (dwoje uszu), stwarza »stereotypowość« słyszenia i nadaje wrażeniom słuchowym tę samą przestrzenność, jaką wrażeniom wzrokowym daje obraz dwuoczny. Dzięki temu, że patrzymy dwojgiem oczu, możemy oceniać odległość przedmiotów niezależnie od ich wielkości i poniekąd niezależnie od perspektywy powietrznej.

Tak więc resumując to, co powyżej powiedziano, zadaniem teorii architektury będzie:

1. Ustalenie prawideł proporcji, tzn. zasady uzależnienia wzajemnej zależności wymiarowej poszczególnych elementów układu architektonicznego, polegające na wskazaniu walorów architektonicznych: a) wszystkich trzech kierunków przestrzeni geometrycznej; b) oznaczenie wartości plastycznych zespołu dwóch kierunków w płaszczyźnie; c) takie samo oznaczenie wartości plastycznych zespołów trójwymiarowych, tworzących układy kierunkowe płaszczyzn (w domniemanych płaszczyznach obrazu); d) takie samo oznaczenie wartości plastycznych zespołów trójwymiarowych, tworzących układy kierunkowe brył (w domniemanych płaszczyznach obrazu).

[1] Gdzie $x \cdot y$ jest iloczynem wysokości i szerokości belki, zaś $a \cdot h$ iloczynem wysokości i szerokości podpory.

2. Ustalenie prawideł przystosowania kompozycji rysunkowej do prawideł optyki z uwzględnieniem postulatów kierunkowych: a) bądź dla widoków określonych (perspektywa teatralna); b) bądź dla widoków wielokierunkowych (dośrodkowych); c) bądź dla widoków panoramowych (odśrodkowych).

3. Ponieważ w tworzeniu złud wzrokowych natężenie świateł i cieni, a również różnorodność barw odgrywają tę samą rolę co linie, — ustalenie prawideł w tym zakresie zgodnie z doświadczeniem architektów starożytnych, co ma bardzo wielkie znaczenie dla konstrukcji mieszanych, jak np. mosty stalowe na filarach kamiennych itp.

Trzy powyższe punkty nie obejmują całokształtu zagadnień, które by mogły i powinny być objęte zakresem teorii architektury. Zakres ten w ujęciu Witruwiusza jest znacznie szerszy. Czytamy bowiem w drugim rozdziale księgi pierwszej, że architektura składa się z uporządkowania, które Grecy nazywają »taxis«, z rozmieszczenia, to zaś Grecy nazywają »diathesis«, z »eurythmii«, z »symmetrii«, ze zdobnictwa i zarządzenia, które Grecy nazywają »oikonomią«. Z tych tylko trzy, tj. uporządkowanie ordinatio-taxis, eurythmia i symmetria, należą do kategorii przepisów normatywnych, miarowych kompozycji i one mieszczą się w granicach przedstawionego programu. Pozostałe trzy należą bądź w całości do estetyki (zdobnictwo), bądź częściowo do estetyki, a częściowo już do tej dziedziny pracy architekta, którą obejmuje się terminem »zasady projektowania« i należą do dyscyplin, które w ujęciu Witruwiusza »ozdabiają architekturę«.

W dyskusji czł. Stanisław Gąsiorowski zaznacza, że jest sceptycznie usposobiony do tekstu Witruwiusza, skażonego i nieraz zupełnie niejasnego. Jako źródło do architektury epoki klasycznej jest Witruwiusz podejrzany. Witruwiusz albo nie znał tekstów teorii architektury z epoki klasycznej, albo ich nie zrozumiał. Zakwestionować można trafność wzięcia Theseionu za przykład świątyni doryckiej, jak to uczynił autor. Czł. Gąsiorowski jest przeświadczony, że teoria architektury w Grecji epoki klasycznej istniała bądź jako traktat, bądź jako szereg ustalonych reguł, choćby nawet nie spisanych, których jednak przestrzegano. W w. VII i VI istnieją już empiryczne próby ustalenia pewnych reguł architektonicznych, pod koniec w. VI te reguły się krystalizują, a w w. V wyraźnie istnieją. Wiek V to przewaga doryzmu, od w. IV bierze górę architektura jońska.

Czł. Roman Ingarden zauważa, że w swej rozprawie pt. *O dziele architektury* (Nauka i Sztuka 1946, nr 1—2) podał zarys podstaw ogólnej, a tym samym ponadstylowej teorii architektury, której domaga się referent. Dopiero przy jej założeniu lub innej podobnej teorii dadzą się sprecyzować zagadnienia, które omawia referent. Dzieło architektoniczne nie jest tworem czysto geometrycznym, lecz należy w nim wyróżnić różne warstwy i zasady jego kompozycji. Postać jego określają mianowicie następujące względy: 1. że każde dzieło architektoniczne jest trójwymiarową bryłą, 2. że bryła ta jest ciężka i znajduje się w określonym polu grawitacyjnym, 3. że przejawia się ona w określonym systemie wyglądów wzrokowych, przyporządkowanych różnym punktom widzenia, 4. że dzieło ma określone przeznaczenie użytkowe (że więc ma być np. świątynią lub domem mieszkalnym itp.), 5. że rozkład mas bryły dzieła i układ wyglądów, przez które się przejawia, prowadzi w percepcji estetycznej dzieła do wystąpienia zestroju momentów estetycznie doniosłych. Zestroje te są różnego typu w różnych stylach, a dopuszczalne ich odmiany w ramach jednego stylu stanowią o wartości estetycznej dzieła. Na tle tego poglądu poszczególne twierdzenia referenta uzyskałyby swą odpowiednią interpretację i miejsce w całości teorii. Tak np. twierdzenie, że teoria architektury greckiej składałaby się z dwu części, z których pierwsza dotyczyłaby »proporcji teoretycznych«, druga korektur wypływających z uwzględnienia wad naszego widzenia, wyjaśnia się w świetle teorii mówcy jako konieczność zsyntetyzowania praw czysto stereometryczno-statycznych kompozycji dzieła z prawami perspektywy, które stanowią część praw dotyczących wyglądów wzrokowych brył trójwymiarowych.

Czł. Wojsław Molè zauważa, że dzieło architektoniczne składa się z »łupiny« kształtującej przestrzeń i z samej przestrzeni. W różnych epokach różny jest stosunek wzajemny tych dwóch elementów. W Grecji klasycznej idzie o »łupinę«, przestrzeń nie gra większej roli. Ale już w czasach rzymskich, np. w Panteonie, przestrzeń wysuwa się na plan pierwszy. Prof. Niemojewski, biorąc pod uwagę architekturę klasyczną, w szczególności dorycką, zajął się »łupiną«. Pozostawałaby do rozwiązania kwestia samej przestrzeni i ujęcie tego zagadnienia w ramy teorii architektury.

Czł. Władysław Tatarkiewicz stwierdza, że autor odróżnia swą teorię architektury od estetyki, jednakże zagadnienie sformułowane przezeń jest w istocie zagadnieniem z zakresu estetyki. Właśnie zbadanie, czy istnieją jakieś ogólne, ponadstylowe reguły, jest rzeczą istotną dla estetyki. Architektura jest terenem, na którym najłatwiej można rozwiązać to zagadnienie. Niewątpliwie istnieje wiele stylów, porządków, zespołów reguł, ale pytanie jest, czy jeden z nich nie jest doskonalszy od innych,

36 i 37. Oprawa Ewangeliarza ks. Anastazji, żony Bolesława Kędzierzawego, do r. 1944 w Bibliotece Narodowej w Warszawie.

Prof. Lech Niemojewski wyjaśnia, że wybrał jako przykład porządek dorycki, jako najbardziej ścisły, rygorystyczny, a w jego ramach Theseion, jako budowlę może przeciętną, bardzo jednak starannie obliczoną, a poza tym jako świątynię sześciokolumnową. Jest przekonany, że Grecy epoki klasycznej reguły sformułowane posiadali. Witruwiusza wziął pod uwagę m. i. dlatego, że wywierał tak wielki wpływ. Zastrzega się, że nie dąży do napisania jakichś generalnych reguł architektonicznych, uważa to zresztą za niemożliwe. W rezultacie idzie o uchwycenie stosunku ciężaru do podpory.

Posiedzenie z dnia 27 marca 1947

Inż. arch. Stefan Świszczowski przedstawił pracę pt. *Zameczek w Dębnie w świetle nowych odkryć.*

Zameczek w Dębnie był zbadany i szkicowo pomierzony po raz pierwszy przez W. Łuszczkiewicza [1]. Pomiar ten jakkolwiek niedokładny, podaje kilka ważnych szczegółów, zniszczonych w przebudowaniach po pożarze z r. 1867. Obszernie zaś został naukowo opracowany przez Z. Bocheńskiego [2], przy czym wykonano pomiary rzutów budynku. W r. 1946 prowadzono w zameczku wstępne roboty konserwacyjne, nadarzyła się więc sposobność do zbadania murów w stopniu o wiele dokładniejszym. Wykonano również po raz pierwszy zdjęcia pomiarowe fasad zewnętrznych i podwórzowych oraz odkryto wiele nowych szczegółów, których dawni badacze nie mogli poznać.

Zdjęcie wypraw zewnętrznych odsłoniło średniowieczną licówkę, w piwnicach kamienną, a wyżej ceglaną z ornamentem rombowym, zachowaną na wszystkich średniowiecznych murach. Cegła z w. XV ma rozmiar 27×12×6·5 do 29×13×6·5 cm. Spoiny są grube, do 3·5 cm, i ścięte w trójkątny profil.

[1] *Zabytki dawnego budownictwa w Krakowskiem*, Kraków 1864, zeszyt I. [2] *Dwór obronny w Dębnie*, Kraków 1924.

38. Oprawa haftowana z r. 1731 z superexlibrisem Zofii z Sieniawskich Czartoryskiej w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie. *Fot. St. Mucha. Kraków.*

Zameczek składał się z trzech obok siebie stojących większych budynków i jednego mniejszego, połączonych w całość murem zewnętrznym i wewnętrznymi gankami. Wbrew dotychczasowym przypuszczeniom, duża część skrzydła północnego istniała w pierwotnym założeniu, jak świadczy zachowana na jednej ze ścian licówka ceglana. Mur, urywający się równo, 1 m ponad parapetem okien piętra, wyznacza pierwotną wysokość, znacznie mniejszą niż innych skrzydeł. Pokoje mieszkalne mieściły się na piętrze. Cały przyziom stanowiły ubikacje drugorzędne, kuchnie, składy, łaźnie, co najwyżej pokoje służbowe. Świadczą o tym małe okienka, skąpo udzielające światła wnętrzom. Reszta jedynego większego okna średniowiecznego, o obramieniu wykonanym w tynku, zachowała się przy pokoju narożnym północno-zachodnim, w którym mieścił się skarbiec.

W wykuszach skrzydła wschodniego zwracają uwagę arkadki ostrołukowe, uważane dotąd za machikuły. Przeprowadzone badania wykazały, że rzekome machikuły nie łączą się z wnętrzem, nie mogły więc służyć do celów obronnych. Ponieważ wymiar arkadki odpowiada dokładnie wymiarom okien bocznych wykuszów, można słusznie przypuścić, że ciosy z arkadkami miały służyć za nadproża tych okienek. Nienaruszony wątek ceglany i brak śladów przeróbek wskazują jednak, że nie mamy tu do czynienia z późniejszą przebudową.

Z wykuszów zachodniego skrzydła południowy został w w. XVI przebudowany w górnej części od parapetów okien. Lepiej zachował się północny, w którym późniejszy mur zaczyna się dopiero ponad nadprożem okien. W zwieńczeniu zachowały się strzelnice, jedyne pozostałe konstrukcje obronne zameczku, pochodzące niewątpliwie z w. XVI.

Przy odkopaniu fundamentu zburzonej wielobocznej części wschodniego skrzydła natrafiono na kamienny próg wejściowy, a pod nim na ujście kanału odpływowego, co wskazuje, że drzwi te wiodły do części gospodarczych budynku. Było to wejście drugorzędne, gdyż główne w żadnym wypadku nie mogło prowadzić przez piwnice. Portal ostrołukowy we wschodnim skrzydle podwórza użyty był kiedyś do głów-

nego wejścia do zameczku na miejscu dzisiejszego barokowego. Wskazuje na to identyczny wymiar cegły, użytej przy portalu nowym i przy przemurowaniach dla osadzenia na nowym miejscu, a także znaczne jego wymiary. Klatki schodowe mieściły się w dzisiejszych miejscach. W obu narożach podwórza w południowym skrzydle znajdowały się dwie pary bliźnich odrzwi, z których jedne otwierały schody piwniczne, a drugie wiodły na piętro. Każde z trzech głównych skrzydeł miało oddzielną drewnianą latrynę, dostępną wprost z pokojów. Wspornik kamienny takiej latryny dochował się przy skrzydle wschodnim.

O ile ustalenie średniowiecznego wyglądu murów zameczku nie podlega już wątpliwości, o tyle niepewny jest i prawdopodobnie zawsze niepewnym pozostanie pierwotny wygląd dachów, ganku, stropów i wyposażenia wnętrz. Ponieważ nie znaleziono żadnych śladów szczytów, przypuszczać wolno, że

39. Oprawa Dzieł Kopernika z biblioteki Zygmunta Augusta z datą 1551 w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie. *Fot. St. Mucha, Kraków.*

pierwotne dachy były brogowe. W przybudówce zachodniego skrzydła odkryto kilka średniowiecznych polichromowanych belek stropowych. Jedna z nich ozdobiona jest ciętą w geometryczne wzory rozetą. W nadprożach okien i w wykuszu tzw. sali rycerskiej we wschodnim skrzydle znaleziono reszty polichromii, łączącej się z motywami i barwą z polichromią belek. Na inne fragmenty wyposażenia wnętrz nie natrafiono.

Około r. 1586 zameczek został pokryty tynkiem i ozdobiony sgraffitami. Datę wykonania fasady i podpis kierującego budową architekta — A. D. 1586 SIMON — znaleziono wyryte w tynku południowej fasady, Niewątpliwie chodzi tu o Jana de Simon, muratora krakowskiego[1]. Zachowany inwentarz z r. 1682 nie obejmuje najciekawszych pokojów pierwszego piętra, można jednak z niego wywnioskować o przeznaczeniu pomieszczeń parterowych i piwnicznych, a także o innych budynkach zameczku. Przy moście stał budynek z bramą, dalej, ku południowi »cekaus«. Skrzydło północne mieściło »izbę słuszną«, »pokój dolny«, i »białogłowską izbę«. W skrzydle wschodnim były kuchnie, w południowym »pokój dolny« i łaźnia, w zachodnim skarbiec i pokój o trzech oknach, z którego wchodziło się do drugiej łaźni, w piwnicach skrzydła wschodniego »sień wielka przed piekarnią«, piekarnia i »turma«. W r. 1682 budynek był już rozbudowany do dzisiejszych rozmiarów. W w. XVI i XVII wykonano sklepienia piwniczne i więk-

[1] Tomkowicz S., *Przyczynki do historii kultury Krakowa w pierwszej połowie XVII wieku*, Lwów 1912, s. 121—4.

szość sklepień parterowych. Parcia sklepień na niezbyt grube mury były przyczyną rys i odchyleń murów od pionu, a w następstwie tego budowy skarp i przemurowań zniekształcających budynek. Wiek XIX przyniósł niewielkie stosunkowo zmiany w murach, natomiast pożar z r. 1867 spowodował zniszczenie ganków, wielu stropów i barokowej formy dachu. Prowadzone obecnie prace zmierzać będą do pokazania w jak największej mierze średniowiecznego wątku.

W dyskusji dr Zbigniew Bocheński z uznaniem podnosi uzupełnienia i sprostowania wyników, do jakich doszedł przed 23 laty. Możliwe to było dzięki temu, że inż. Świszczowskiemu było danym przeprowadzić gruntowne odnowienie zabytku, połączone z odbiciem tynków i przekopywaniem terenu na wielką skalę. Wbrew swemu dawniejszemu poglądowi dr Bocheński skłonny jest obecnie uważać Dębno nie za dwór obronny, ale za zamek czy zameczek, a to ze względu na istnienie zamkniętego podworca w obrębie zabudowań. W sprawie rekonstrukcji dachów podtrzymuje swój pierwotny pogląd, że były one dwuspadowe ze szczytami na krótszych bokach budynku, a nie czterospadowe, jak przyjmuje inż. Świszczowski.

Inż. Bogdan Guerquin opowiada się również za użyciem nazwy zamek odnośnie do Dębna, zarówno ze względu na podworzec wewnętrzny, jak i na wały, fosy oraz częstokoły. Kwestionuje termin »sala rycerska« użyty przez autora, jako wprowadzony dopiero w epoce romantyzmu. W kwestii rekonstrukcji dachów solidaryzuje się z poglądem dra Bocheńskiego.

40. Oprawa z biblioteki Stanisława Augusta w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie.
Fot. Muzeum ks. Czartoryskich.

Czł. Feliks Kopera, podkreślając wartość rozprawy inż. Świszczowskiego, zaznacza, że zarówno napisanie jej, jak uratowanie Dębna w okresie reformy rolnej w r. 1945, jak wreszcie obecne roboty rekonstrukcyjne były możliwe dzięki wprowadzeniu zabytku do nauki przez dra Bocheńskiego.

Doc. dr Jerzy Szablowski zauważa, że ostatnie odkrycia wykazują, iż — podobnie jak w Czechach, na Morawach i na Śląsku — również i w Polsce sgraffita były częstym w epoce renesansu sposobem dekorowania zewnętrznych murów budynków. Odnaleziono je niedawno w Suchej, Żywcu, Radziechowach i Łodygowicach. Czescy historycy sztuki podkreślają, że w Czechach technika wyprawiania ścian stała w w. XVI bardzo wysoko. Być może, że to właśnie jest przyczyną zachowania się tam tak znacznej ilości sgraffitów. Wraz z takimi elementami, jak attyki, szczyty dekoracyjne, wieże z galeriami, są sgraffita cechą charakterystyczną renesansu zachodniosłowiańskiego.

Czł. Adam Kleczkowski podkreśla ważność ustalenia terminologii w każdej dziedzinie wiedzy i apeluje do historyków sztuki, by się zajęli terminologią swej dziedziny.

Dr Zbigniew Bocheński zauważa, że u Długosza Dębno nazywa się *castrum*, pod koniec w. XVI otrzymuje w aktach nazwę *fortalitium*.

Inż. Stefan Świszczowski wyjaśnia, że w rekonstrukcji przyjął dachy czterospadowe, bo tak wynika w jego poczuciu z całej bryły budynku, a nadto ślady na jednym z wykuszów wskazują na takie roz-

wiązanie. Ostatecznie mogły być w Dębnie dachy i czterospadowe ze szczytami na krótszych bokach budynku. Granica między pojęciami »zamek« i »dwór obronny« jest dość płynna. Zgodnie z apelem czł. Kleczkowskiego powinna być ustalona w drodze umowy. Terminu »sala rycerska« użył, bo tak tę salę ostatnio nazywano; zdaje sobie oczywiście sprawę z tego, że ten romantyczny termin ze średniowieczem

41. Oprawa drewniana notatnika krawieckiego z r. 1497, własność Polskiej Akademii Umiejętności, depozyt Muzeum Narodowego w Krakowie. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

nic nie ma wspólnego. Co do tynków, to stwierdzić należy, że i u nas w w. XVI technika ta stała wysoko. Przykładem Dębno, Sucha, Łodygowice. Powodem zniszczenia tylu sgraffitów w Polsce jest niezawodnie upadek kultury w drugiej połowie w. XVII i w w. XVIII. Zwłaszcza obszary Polski południowej stały się wtedy, w związku z przeniesieniem rezydencji do Warszawy, terenem wybitnie prowincjonalnym. W Dębnie w w. XVIII prowadzili roboty budowlane wiejscy majstrowie, jak tego dowodzi portal z r. 1722.

Współpracownikiem Komisji Historii Sztuki został wybrany dr Lech Niemojewski, profesor Politechniki Warszawskiej.

Posiedzenie z dnia 24 kwietnia 1947

Dr Maria Jarosławiecka-Gąsiorowska przedstawiła pracę pt. *Stan badań i próba dziejów oprawy artystycznej w Polsce.*

Jest to pierwsza próba ujęcia historii oprawy artystycznej w Polsce. Materiału zabytkowego, a więc opraw tak rękopisów jak i druków, poza bibliotekami i archiwami polskimi musimy też szukać w krajach posiadających książkowe zdobycze wojenne, wywiezione w różnych okresach z Polski, a więc głównie w Szwecji, Rosji, Niemczech i Austrii.

Najwcześniejsze oprawy artystyczne w Polsce są, podobnie jak i w innych krajach europejskich, oprawami luksusowo-złotniczymi. Zachowało się ich stosunkowo niewiele. Na pierwsze miejsce wysuwa

42. Oprawa inkunabułu nr 1902 Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie ze znakiem introligatora krakowskiego i właściciela, Pawła Zakliczowity.

Fot. St. Kolowca Kraków.

się oprawa srebrna z w. XII Ewangeliarza księżnej Anastazji, żony Bolesława Kędzierzawego, należąca do kręgu artystycznego płockiego z okresu działalności biskupa Aleksandra (fig. 36, 37). Codex aureus Pultoviensis, Codex aureus katedry gnieźnieńskiej i Ewangeliarz kruszwicki mają oprawy złotnicze późniejsze. Zamiłowanie do opraw złotniczych, jak możemy sądzić na podstawie dotychczas opublikowanych zabytków, osiąga w Polsce ponowne nasilenie w w. XVI i XVII. Występują u nas techniki *au repouse*, *opus interrasile*, kucie, filigran, nabijanie drobnymi ćwieczkami i emalie. Nie znamy dotychczas polskich opraw z wprawionymi płytkami z kości słoniowej, chociaż zachowały się poszczególne płytki. Z początkiem zaś w. XIX zaczynają się pojawiać na nowo (później rozpowszechnione do opraw ksiąg małych formatów, głównie książek do nabożeństwa): kość słoniowa, masa perłowa i filigran. Nie wykorzystane dla historii i złotnictwa i sztuk metalowych są tak liczne zachowane jeszcze okucia i klamry na oprawach polskich.

Oprawy haftowane przedstawiła autorka dwie: 1. oprawę haftowaną złotem i perłami przez Annę Jagiellonkę z datą 1582 (Bibl. Jag. s. sign.) i 2. oprawę haftowaną srebrem na łososiowej barwy aksamicie (Muz. Czart. Cim. 2452 I) z superexlibrisami Zofii z Sieniawskich Czartoryskiej z r. 1731 (fig. 38). W Krakowie Kórniku i Gdańsku znajduje się według obliczeń prof. A. Birkenmajera kilkanaście polskich opraw haftowanych. Przybywają do nich oprawy ze zbiorów warszawskich. Jest to temat nie opracowany dotychczas.

Nie opracowane też są jeszcze pracownie introligatorskie klasztorne, na których ślad naprowadzają nas wiadomości o oprawach, podawane przy klasztornych katalogach rękopisów czy inkunabułów (np. u karmelitów w Krakowie i u cystersów w Mogile); nie są zebrane w grupy oprawy w archiwach. Poza bibliotekami Zygmunta Augusta (fig. 39) i Stanisława Augusta (fig. 40) nie są też opracowane biblioteki innych królów polskich, tak że i o pracowniach królewskich introligatorów na razie bardzo niewiele powiedzieć możemy. Znamy jedynie rozproszone zabytki opraw bibliotek królewskich.

Najstarsze zabytki introligatorstwa romańskiego znamy na razie w Polsce dwa: są to oprawy w skórę tłoczoną, opracowane przez prof. A. Birkenmajera. Pochodzą z czasu około r. 1150: jedna znajduje się od połowy w. XV w Krakowie (Bibl. Jag. rękopis 2470), druga od w. XIII w Płocku. Są one importami.

43. Oprawa z biblioteki biskupa Piotra Tomickiego w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie.
Fot. St. Mucha, Kraków.

Czy było ich w Polsce więcej i czy wywarły jaki wpływ na introligatorstwo polskie współczesne i w. XV — nie możemy na razie odpowiedzieć. Tłoki podobne i motywy dekoracyjne spotykamy jednak na polskich oprawach w. XV.

Biblioteki nasze przechowały egzemplarze opraw, wykonane technikami należącymi do najstarszych. Są to: oprawa z r. 1416 (Bibl. Jag. 2179), której karty zeszyte są ściegiem łańcuszkowym, oprawa lwowska księgi z lat 1568—9 z Archiwum Miasta Lwowa (nr 380) z zeszyciem kart ściegiem podłużnym i z tegoż Archiwum »liber in alba cute« z r. 1426 (nr 696), pergaminowa z paskiem skóry w wycinane kółeczka, tworzące rozetki i poszczególne punkty, nałożonym na płaski grzbiet. Te trzy rodzaje oprawiania ksiąg należą do najstarszych technik oprawiania kodeksów: mamy tutaj do czynienia z tradycją koptyjską (oprawy z w. VI—VIII), przekazaną do Europy za pośrednictwem mnichów na Górze Athos. Jakie klasztory przeniosły te systemy do Polski, nie wiemy jeszcze: tradycje te, jak widzimy, żyją u nas jeszcze w w. XVI. Oprawa notatnika krawieckiego z r. 1497, drewniana, rzeźbiona (fig. 41) jest, jak dotychczas, jedyną znaną w Polsce.

Nie zachowały się w naszych bibliotekach na dawnych miejscach »libri catenati«; oprawy sakwowe znamy tylko z zabytków malarstwa i rzeźby w Polsce, dotychczas publikowana jest jedna oprawa w skórę

nacinaną i cyzelowaną z r. 1400 (katedra płocka); inną rzadką technikę reprezentuje oprawa z biblioteki Długosza, świadcząca o wykonaniu jej w w. XIV w Krakowie techniką rycia w skórze i użycia małych, prawie menniczych tłoków.

Najliczniejszy materiał zabytkowy rozpoczyna się z wiekiem XV (fig. 42), co pozostaje naturalnie w związku z rozwojem bibliotek. Według obliczeń dra Piekarskiego znajdowało się w Polsce samych tylko polskich książek w w. XVI trzy i pół miliona egzemplarzy. Od w. XV począwszy zaczyna się zarysowywać odrębny charakter centrów introligatorstwa artystycznego w Polsce, tak wyraźny już w w. XVI. Jest to w związku z pojawieniem się pierwszych historycznie znanych introligatorów świeckich. Kraków (pierwszy introligator świecki w r. 1406), Poznań (1476), Lwów (1483) i Wilno (w. XVI) wysuwają się tutaj na plan pierwszy. W Warszawie mamy introligatorów znanych ze źródeł w r. 1528, źródła też wymieniają introligatorów w Gdańsku, Toruniu (od 1479), Wieluniu, Kaliszu, Łęczycy itd.

44. Oprawa krakowska z czasu około r. 1510 ze zbioru E. Ph. Goldschmidta w Londynie. *Podług E. Ph. Goldschmidta.*

Oprawą artystyczną w Polsce zajął się bliżej dr K. Piekarski i przedstawił rezultaty swych badań w *Książce XV i XVI w.* (Kultura staropolska, Kraków 1932). Według niego oprawa polska, nawet zdobywając się w pewnych okresach na samodzielność (której zresztą dokładniej nie precyzuje), należy do kręgu niemieckiego. Samodzielność oprawy polskiej sięga w w. XVI nawet tak daleko, że przez Wrocław oddziałuje ona przez krótki czas na oprawę niemiecką. Autorka uważa jednak, że oprawę polską należy zaliczyć do kręgu środkowo-europejskiego (wraz ze Skandynawią) i że szczególnie od końcowych lat w. XV począwszy możemy wyróżnić w Krakowie trzy równoległe, o zmiennym natężeniu prądy w zdobnictwie opraw polskich: 1) pod wpływem niemieckim, prąd zasilany przez wędrownych niemieckich introligatorów, 2) pod wpływem włoskim (fig. 43) (przy czym wyróżnić musimy środowisko wenecko-orientalizujące i źródło renesansowe florencko-rzymskie), 3) oryginalny prąd polski (fig. 44). Prąd podlegający wpływom niemieckim, idący tak wytrwale obok włoskiego i polskiego, był może (czego na razie nie możemy udowodnić) popierany

przez napływową, liczną w Krakowie ludność niemiecką. Nie możemy na razie powiedzieć jasno, jaką rolę odegrał Lwów w przejęciu motywów orientalizujących.

Polacy dali się uprzedzić w ogłoszeniu pierwszej próby charakterystyki opraw polskich badaczowi niemieckiemu P. Adamowi, przeciwstawiającemu je oprawie niemieckiej. Odrębności polskie w naszych oprawach stwierdził on dla okresu krótko przed i krótko po r. 1500, dalej około r. 1530. Polegają one na użyciu tłoków odrębnych, pewnym wertykaliźmie w kompozycji i niejako budowaniu oprawy w sposób architektoniczny. Do tych cech, rzeczywiście charakterystycznych dla polskiej oprawy od końca w. XV, dodaje autorka silny związek z kompozycją o typie złotniczym (udział złotników i rytowników tłoków w powstaniu polskiego charakteru oprawy nigdy nie był badany), bordiury komponowane z rozetek, często wirowych, co w Krakowie jest powszechnie znanym motywem w dekoracji architektonicznej, wreszcie nie płaszczyznowe, lecz raczej płaskorzeźbowo-rzeźbiarskie traktowanie zwierciadła oprawy. Do cech odróżniających oprawę polską od innych krajów europejskich należy też tłoczenie złotem, wprowadzone bardzo wcześnie, bo jeśli nie wcześniej, to równocześnie ze złoceniami na oprawach biblioteki Macieja Korwina z lat 1480—90. Skórę złoconą na oprawach polskich znamy znacznie wcześniej — księgi sądowe lwowskie z lat 1440 i 1452 w złoconą skórę były oprawione. Tłoczenia złotem znamy trochę później, ale tutaj wyprzedzamy znacznie Europę środkową i zachodnią. Jakie jest tego źródło, skąd nagle pojawiają się wyciski złocone na oprawach w Neapolu około r. 1480, w Polsce na oprawie druku krakowskiego z r. 1475, na Węgrzech 1480—90, nauka jeszcze nie wyjaśniła. Czy źródło jest wspólne (może Hiszpania przez Sycylię) dla tych trzech terytoriów, czy odkryte zostaną jakie ogniwa pośrednie, na razie jest kwestią otwartą, podobnie jak i nasuwające się pytanie, czy i jaką rolę odegrali tutaj Ormianie lwowscy.

45. Oprawa Rocznika Woyskowego Królestwa Polskiego na rok 1828 w Preussische Staatsbibliothek w Berlinie.
Podług A. Birkenmajera.

W latach siedemdziesiątych w. XV pojawia się w Krakowie pierwszy superexlibris słowny, w formie napisu LABISZIN na oprawie z biblioteki profesora U. J. Andrzeja z Łabiszyna. Od tej daty rozpoczyna się rozpowszechnienie w Polsce superexlibrisów, stanowiących jeden z elementów kompozycyjnych bardzo wielkiej ilości opraw polskich aż do końca w. XVIII.

O ile w. XVI obudził największe zainteresowanie naszych badaczy, to wiekami XVII i XVIII nikt się nie zajął, tak że jedynie materiał nie publikowany i rozrzucone nieliczne oprawy reprodukowane możemy tutaj wziąć pod uwagę. Widzimy już z początkiem w. XVII przenikanie do nas wpływów francuskich (oprawy *à la fanfare*), spotykamy wcześnie motyw wachlarza, który wychodząc z Włoch rozszerza się we Francji i wreszcie w całej Europie, spotykamy dalej wpływy włoskiego baroku i pod koniec wieku znowu motywy francuskie. Obok tego używane są dalej tłoki i schemat kompozycji z w. XVI. Za Sasów dużo na naszych oprawach rokoka w drezdeńskiej interpretacji artystycznej, wpływ francuski zwycięża za Stanisława Augusta i utrzymuje się w okresie Księstwa Warszawskiego i Królestwa Kongresowego (fig. 45), na którym kończymy ten przegląd.

Materiał zabytkowy, jaki nam dają nasze oprawy artystyczne, oprócz zagadnień artystycznej strony naszego przemysłu artystycznego daje nam też możność poznania stosunku odbiorcy, w wielu wypadkach

znanego mecenasa-bibliofila, do sztuki. Zamawia on często oprawy właśnie o polskim charakterze, mając do wyboru i niemieckie i włoskie. Ustalenie tego wyboru wśród bogatego materiału motywów artystycznych, dostarczanych nam przez obcych, tak licznie do bogatej Polski po chleb ściągających, wyłowienie co się Polakom podobało i co chcieli mieć w przedmiotach sztuki, którymi się otaczali, może, obok podejścia do zabytku od strony artysty, w znacznym stopniu właśnie na oprawach być przeprowadzone. Wiemy zaś, że w wielu krajach oprawy mają wybitnie narodowy charakter. Że w materiale polskim spotykamy się nie tylko z naśladownictwem, czy, jak to niejednokrotnie przyjmowano dla sztuki polskiej, jedynie ze zbarbaryzowaniem obcych motywów, poświadczyć może choćby najlepiej dotychczas zbadana oprawa polska końca w. XV i XVI. Widzimy też, że w miarę rozszerzania się zakresu studiów nad polską oprawą artystyczną coraz wyraźniej występuje jej indywidualność.

W dyskusji czł. Feliks Kopera podkreśla konieczność zwracania baczniejszej niż dotychczas uwagi na stare oprawy po archiwach.

Dyrektor Kazimierz Witkiewicz podnosi poruszoną w pracy sprawę okuć metalowych, od żelaznych do złotych, przypominając, że było ich w r. 1939 bardzo wiele w Bibliotece Jagiellońskiej. Wyraża życzenie, aby ktoś specjalnie zajął się naszym złotnictwem i srebrnictwem w związku z oprawą książki.

Posiedzenie z dnia 22 maja 1947

Czł. Adam Bochnak przedstawił pracę pt. *Zabytki złotnictwa późnogotyckiego związane z kardynałem Fryderykiem Jagiellończykiem.*

Praca ta ukazała się w niniejszym tomie, str. 1—26.

W dyskusji doc. dr Jerzy Szablowski zwrócił uwagę na puszkowy relikwiarz bł. Szymona z Lipnicy u bernardynów w Krakowie, pochodzący z czasu wnet po r. 1685, a ks. kan. Kazimierz Figlewicz, podkustoszy katedry wawelskiej, na trzy relikwiarze tego typu, wszystkie w Krakowie, a mianowicie bł. Salomei u franciszkanów, św. Doroty z r. 1810 u św. Marka i bł. Bronisławy u norbertanek na Zwierzyńcu, neogotycki z r. 1845.

Ks. doc. dr Tadeusz Kruszyński przedstawił pracę pt. *Działalność artystyczno-kulturalna kardynała Fryderyka Jagiellończyka i jego dary dla katedry wawelskiej.*

Obecnie właśnie, kiedy starożytne Collegium Artistarum Uniwersytetu Jagiellońskiego ma być doprowadzone do dawnej świetności i możliwie pierwotnego stanu, godzi się przypomnieć postać tego dostojnika z rodu Jagiellonów, który będąc, jako biskup krakowski, kanclerzem tejże Almae Matris, oddał jej wielkie usługi. Przeznaczony przez ojca do stanu duchownego, miał zapewnić, rozumie się po osiągnięciu z góry przewidzianego wysokiego stanowiska, wpływy domowi królewskiemu na sprawy kościelne. Były to czasy jeszcze przed soborem w Trydencie, przed wprowadzeniem obowiązku przygotowywania się do stanu duchownego w seminariach, toteż Fryderyk, uczeń Długosza, Jakuba Welsa, Kallimacha i Piotra Tomickiego, mając lat dwadzieścia, nie posiadając jeszcze święceń, przyjął na sejmie w Piotrkowie dziekana Kapituły Krakowskiej Pawła Głownię, który mu oznajmił, że w dniu 13 kwietnia 1488, po śmierci biskupa krakowskiego Jana Rzeszowskiego, Kapituła obrała go jego następcą. Nie udało mu się dołączenie, jak w owych czasach nieraz bywało, jeszcze biskupstwa warmijskiego. Jako drugi z rzędu spośród Polaków, został mianowany kardynałem w r. 1493.

Po śmierci Kazimierza Jagiellończyka w r. 1492 stronnictwo prymasa Zbigniewa Oleśnickiego zamierzało obrać królem Janusza, księcia mazowieckiego, ale zarówno nieobecność chorego prymasa, jak wpływy królowej wdowy Elżbiety i Fryderyka sprawiły, że większość głosów zyskał Jan Olbracht, a ten, odwdzięczając się bratu, po rychłej śmierci prymasa Oleśnickiego, w dniu swych imienin, to znaczy na św. Wojciecha, 23 kwietnia 1493, przybył osobiście na posiedzenie Kapituły w Gnieźnie i sprawił, że arcybiskupem obrano Fryderyka. W ten sposób, za zezwoleniem papieskim, Fryderyk, mając zaledwie dwadzieścia pięć lat, złączył z godnością kardynalską dwa najwyższe stanowiska kościelne w Polsce. W następnym roku uczestniczył on w zjeździe braci Jagiellonów w Lewoczy, a znów w następnym, wraz z matką i siostrami, w uroczystościach weselnych swego brata Aleksandra, wtedy wielkiego księcia litewskiego, z Heleną, córką Iwana III moskiewskiego. Kiedy w r. 1501 Jan Olbracht zmarł niespodziewanie w Toruniu, Fryderyk jako interrex objął rządy, przeprowadził w Piotrkowie wybór Aleksandra przeciw Władysławowi, królowi czesko-węgierskiemu, i koronował go w Krakowie.

Doskonałe rządy diecezjami były nie tylko jego zasługą, ale też jego pomocników. Popierał on zwłaszcza zakony cystersów i franciszkanów, zwoływał corocznie prawie synody diecezjalne i prowincjalne, ustanawiał wiele fundacji zwłaszcza dla katedry gnieźnieńskiej, na przedmieściu Gniezna założył szpital, a w Krakowie kościół Wszystkich Świętych podniósł do rzędu kolegiaty. Ale przede wszystkim był dobrodziejem krakowskiej Akademii. Kardynał Zbigniew Oleśnicki, jako człowiek sławny i doświadczony, a do tego rządca krakowskiej diecezji przez lat trzydzieści i dwa, częściej od niego bywał wspominany w księgach uniwersyteckich, ale i Fryderyk w ciągu swych piętnastoletnich rządów wiele dokonał i niemało przyczynił się do poprawy ustroju uniwersyteckiego. W r. 1492 pożar zniszczył Collegium Artistarum, główny gmach uniwersytecki. Tam to w r. 1494 przy rozbieraniu starych murów znaleziono w Lectorium Socratis skarb 2.508 dukatów oraz wielką ilość pierścieni i drogich kamieni, zapewne po Żydach, którzy do czasu rozruchów za Władysława Jagiełły tamtejszą Platea Judeorum zamieszkiwali. Jan Olbracht wymienił owe stare dukaty na nowe, a kamienie i pierścienie zakupił Fryderyk. Dokonano wtedy budowy Collegium Maius przez połączenie w całość kilku domów, a herby Fryderyka umieszczono w dziedzińcu po stronie głównego wejścia. Wprawdzie Miechowita uczynił zarzut, że Fryderyk niewiele dał za owe skarby, ale Wapowski jest innego zdania, twierdząc, że właśnie za tę cenę i za wymienione przez Olbrachta dukaty można było dokończyć budowy.

W działalności artystycznej przykładem była Fryderykowi jego matka, Elżbieta, która wspaniale obdarzyła kaplicę Świętokrzyską na Wawelu, a przez oddzielenie połowy kaplicy Jana Grota stworzyła kaplicę grobową dla ukochanego syna swego, Jana Olbrachta, i w niej postawiła mu okazały grobowiec, jak wiadomo pierwsze dzieło Odrodzenia w Polsce. W pierwszym dokładnym inwentarzu katedry wawelskiej z r. 1563, pozostającym dotąd w rękopisie w Archiwum Kapituły, gdzie każdy przedmiot zapisany jest z największą dokładnością, prawie we wszystkich działach szat i sprzętów spotykamy przedmioty przekazane przez Fryderyka. Od śmierci kardynała do chwili spisania inwentarza upłynęło lat równo sześćdziesiąt, a żaden z biskupów nie sprawił wspanialszej od niego infuły. Jego więc infułę postawiono na pierwszym miejscu. Była ona »prima et precipua... tota ex gemmis preciosis«. Drugą co do ceny była infuła po kardynale Oleśnickim, trzecią rzekomo przerobiona z litewskiej korony, a raczej diademu, czwartą zaś najwspanialsza z dotychczas zachowanych, po biskupie Tomaszu Strzępińskim, a dopiero na piątym miejscu wymieniono już na pewno renesansową mitrę po Piotrze Tomickim. Osobliwością infuły Fryderyka było kilka postaci aniołków i kilkunastu świętych ze złota, częściowo emaliowanych i wysadzanych drogimi kamieniami. Na tylnych wstęgach wyszyty był Orzeł polski i herb habsburski, na zakończeniach zaś wstęg znajdowały się srebrne złocone dzwoneczki, jakie są i na infule Strzępińskiego. W r. 1780 zapisano że uszkodzoną mitrę Fryderyka oddano z rozkazu Kapituły »ad destruendum«.

Również na pierwszym miejscu, przed pastorałem Zbigniewa Oleśnickiego, jest wymieniony pastorał Fryderyka ze św. Stanisławem w jednym łuczku na węźle pod krzywaśnią oraz herbami Polski i Habsburgów w dwóch innych. Ostatni raz wymieniono go w r. 1586, więc widocznie stopiony został jako gotycki, niemodny za renesansu i baroku.

Na drugim miejscu, po kapie sprawionej przez Zygmunta Starego, zapisano kapę z daru Fryderyka z czerwonego złotogłowiu, z kapturem i pretekstą haftowaną, tak jak w ornacie Kmity, bardzo wypukło, z przedmiocikami ze złoconego srebra, z Niepokalanie Poczętą, śś. Piotrem, Janem Chrzcicielem i patronami Polski; u dołu preteksty widniały herby Polski i Habsburgów; na zaponie napierśnej był Orzeł polski, trzymany przez dwa anioły. Ostatni raz wymieniono tę kapę w r. 1620.

Ornat po naszym kardynale, który znalazł się w skarbcu, był zapewne darem brata jego, króla czesko-węgierskiego Władysława, przysłanym na prymicje. Był on dawnego szerokiego kroju, z ciemno-złotego altembasu, a na krzyżu po stronie pleców miał wyszytych osiem orłów usianych bogato drogimi kamieniami, po stronie zaś piersi pięć podobnych orłów.

Niegdyś obrusy ołtarzowe, podobnie jak alby, nie miały koronek, ale krawędzie ich ozdabiano szerzynkami wyszywanymi barwnie, wzorzysto. Inwentarz wylicza dwie takie szerzynki, haftowane bogato jedwabiami i złotem, z postaciami świętych i przytoczeniami z Ewangelii, z Orłem i Pogonią, z kapeluszem kardynalskim i krzyżem arcybiskupim.

W końcu wśród okazałych antepediów znalazło się szkarłatne, w złote kwiaty i korony, z herbami kardynała Fryderyka.

Inwentarz wylicza wszystkie przedmioty kolejno wedle ich okazałości, a jedynie złote kielichy w kolejności ofiarodawców. Pierwszym był rozłożysty, starożytny, więc romański, drugi po biskupie Piotrze Wyszu z Radolina (1392—1412), trzeci po Zbigniewie Oleśnickim (1423—55), czwarty po Tomaszu Strzępińskim (1455—60). Nie zostawili kielichów współzawodnicy do krakowskiego biskupstwa Jakub z Sienna,

Jan Gruszczyński i Jan Lutek z Brzezia, podobnie jak Jan Rzeszowski, tak że piąty kielich sprawił kardynał Fryderyk, a po nim jego następcy, Jan Konarski i Piotr Tomicki, dalsze. Uważano już za zwyczaj, że każdy biskup krakowski sprawiał złoty kielich, co wynika ze słów inwentarza, że po śmierci Jana Chojeńskiego, który zaledwie rok zasiadał na krakowskiej stolicy, w zamian za złoty kielich oddano do skarbca ornat »in recompensam calicis«. Ostatni kielich sprawił obecny metropolita kardynał Sapieha. Kielich Fryderyka pokryty był filigranem, »vermiculato labore«, bez drogich kamieni, na węźle między kolumienkami były wyobrażenia świętych i herby Polski, Litwy i Habsburgów.

Inwentarz zaznacza, że zapewne z daru Fryderyka pochodziła para najwspanialszych srebrnych ampułek, złoconych i emaliowanych. I znów na pierwszym miejscu było akwamanile do mszy pontyfikalnej, bardzo ozdobne, z koroną otaczającą wieczko, z herbem Polski. Odpowiednia do tego miseczka miała w środku herb Polski pod kapeluszem kardynalskim.

Do skarbca dostał się też krzyż złoty, darowany przez matkę Elżbietę Fryderykowi na prymicje, o podstawie sześciobocznej z herbami Polski i Habsburgów. Węzeł podstawy był w rodzaju korony złożonej z sześciu kapliczek z postaciami apostołów. Na ramionach po bokach Ukrzyżowanego były posążki Najśw. Panny i św. Jana. Główki gwoździ Chrystusa były z diamentów, a całość usiana perłami i drogimi kamieniami, przeważnie ujętymi w różyczki. Zapisano go jeszcze w r. 1791, a więc w ostatnim inwentarzu przed powstaniem Kościuszkowskim, ponieważ zaś brak go wśród przedmiotów pozostawionych przez Komisję Porządkową Województwa Krakowskiego w dniu 13 maja 1794 do użytku katedry, więc oddany być musiał wraz z licznymi skarbami na rzecz insurekcji.

Sławny relikwiarz na głowę św. Stanisława, na szczęście ocalały w czasie ostatniej wojny, tak wedle napisu wyrytego wokoło krawędzi, jak i zapiski naszego inwentarza, jest darem królowej Elżbiety wraz z synami Janem Olbrachtem i Fryderykiem, ale ukończony został dopiero w r. 1504 staraniem Jana Konarskiego, następcy kardynała na krakowskiej stolicy biskupiej. Stąd to umieszczono na nim herby »króla, królowej, kardynała i księstwa Litwy«, jak się wyraża inwentarz, dodając jeszcze wiadomość, że na jednym z łuczków był zawieszony pierścień z rubinem i dwoma szmaragdami z daru siostry Zygmunta Starego Elżbiety, żony Fryderyka, księcia bawarskiego.

Z darów tych widać, jak Fryderyk czcił pamięć św. Stanisława, jedynego z poprzedników na krakowskim biskupstwie, zaliczonego w poczet świętych: na pastorale obok herbów kazał umieścić jego posążek, wyszyć jego postać wśród innych świętych na kapie, ofiarował cenne antepedium do jego ołtarza i przyczynił się do ozdobienia jego relikwiarza. Stąd to i Zygmunt I, stawiając bratu grobowiec, nie tylko na górnej płycie, po bokach jego postaci, kazał wyryć św. Wojciecha i herb Kapituły Gnieźnieńskiej oraz św. Stanisława i herb Kapituły Krakowskiej, lecz także na płycie dolnej, za klęczącym przed Najśw. Panną kardynałem, umieścić polecił św. Stanisława z wskrzeszonym Piotrem.

Uniwersytet Jagielloński obok bereł poszczególnych wydziałów posiada też trzy gotyckie berła rektorskie, najstarsze będące pamiątką odnowienia i rozszerzenia w r. 1400, z herbami Polski, Litwy, królowej Jadwigi i Toporem Tenczyńskich, drugie z herbem polsko-litewskim, papieskim i Dębnem Zbigniewa Oleśnickiego, z wyrytym napisem objaśniającym, że kardynał przekazał je Uniwersytetowi, i największe, najokazalsze po Fryderyku, mające na szczycie w koronie herb Aleksandra VI, Orła pod kapeluszem kardynalskim i herb habsburski pod koroną o tłach z barwnej emalii. W księdze posiedzeń Kapituły Krakowskiej z r. 1634 podano wiadomość, że kardynał Bernard Maciejowski († 1608) zapisał krakowskiej Akademii »sceptrum honoris et eminentiae cardinalatus«, ale dalszych wiadomości nie ma. Wedle rozporządzenia Pawła II (1464—71) przed kardynałami noszono niegdyś berła na znak ich dostojeństwa. Zapewne papież ten tylko uprawomocnił istniejący, choć może nie powszechny stan rzeczy, bo berło Oleśnickiego jest dawniejsze, niż wspomniane rozporządzenie papieskie. Zatem berła obydwu dostojników kościelnych były oznakami ich kardynalskiej godności, nie zaś ich władzy w państwie i prawa majestatu, jakie przysługiwało Fryderykowi, choć doskonale tę ich władzę w państwie zaznaczały. Obydwaj berła swe przekazali Akademii, gdyż byli jej kanclerzami z urzędu.

Posiedzenie z dnia 26 czerwca 1947

Prof. dr Witold Dalbor przedstawił pracę pt. *Grupa późnobarokowych budowli w Wielkopolsce i ich budowniczy Karol Marcin Frantz.*

Grupa późnobarokowych kościołów w Rydzynie, Krotoszynie i Zbąszyniu nie tylko wyodrębnia się jednolitym typem, ale też wykazuje analogiczną kompozycję i wzajemną zależność w kształtowaniu rzutu, wnętrza i bryły architektonicznej. Zachodzi zatem prawdopodobieństwo, że trzy te budowle są

dziełami jednego budowniczego, a mianowicie Karola Marcina Frantza, pracującego przy odbudowie zamku rydzyńskiego w latach 1742—3.

Budowa parafialnego kościoła rydzyńskiego, rozpoczęta w r. 1746, trwała do r. 1750, wraz z urządzeniem wnętrza. Jako rzeźbiarz pracuje tam Chr. Grunwald z Legnicy, a przy malowidłach sklepiennych malarz Fr. Arculario. Kościół w Rydzynie jest budowlą o prostej bryle na zewnątrz, prostokątnym rzucie, z wieżą przystawioną z przodu. Ściana zachodnia przy wieży wygina się łukowato, a okrągła wieża posiada narożniki na przekątniach opisanego na kole kwadratu. Wnętrze jest jednonawowe, w zasadzie dwudzielne, tworzy kształt podłużny, zbliżony do owalu, zwężony pośrodku wewnętrznymi występami muru. Ściany, zaginające się ku arkadzie prezbiterium oraz ku podobnej arkadzie od zachodu, wypełniają ołtarze, między nimi zaś a środkowymi występami muru tworzą się wysokie, płytkie nisze, przesklepione arkadami. Wnętrze przykryto baniastym sklepieniem. Po obu stronach prezbiterium znajdują się zakrystia i kaplica z emporami, wbudowane w korpus gmachu.

Kościół trynitarzy w Krotoszynie jest powtórzeniem i rozwinięciem kompozycji w Rydzynie. Wnętrze wykazuje znaczne wzbogacenie zarówno plastyki murów przez zastosowanie na przemian ścian wklęsłych i wypukłych, wprowadzenie szeregu nieregularności w bocznych niszach, rozbudowanie chóru organowego i podzielenie sklepienia gurtami na kilka części. Wzbogacony został również kształt wieży, zwłaszcza w części górnej, przez ozdobienie jej narożników pilastrami. Trynitarzy sprowadził do Krotoszyna w r. 1731 Józef Potocki, wojewoda i generał ziem kijowskich, fundator dominikańskich kościołów w Tarnopolu i Lwowie. W tym roku, w czerwcu, kiedy prymas Teodor Potocki zjechał do Krotoszyna, postanowił hetman wielki koronny ufundować na miejscu drewnianego nowy kościół murowany. W zapiskach Państwowego Archiwum w Poznaniu, odnoszących się do dziejów klasztoru krotoszyńskiego, znajduje się wiadomość, że projekt kościoła został zatwierdzony przez władze zakonne w Krakowie. Musiał więc powstać przed tą datą, może jeszcze za życia Józefa Potockiego († 1752). Dodać trzeba, że Józef Potocki miał stosunki z A. J. Sułkowskim w związku z przejmowaniem przez tegoż dóbr po Leszczyńskim; poza tym dobra krotoszyńskie sąsiadowały z baszkowskimi Sułkowskiego. Realizacją fundacji krotoszyńskiej zajęła się po śmierci męża Ludwika z Mniszchów Potocka. W r. 1766 zgromadzono wszelkie materiały budowlane, a w trzy lata później mury były wzniesione na 15 łokci, ale budowę przerwano ze względu na zamieszki w kraju. W r. 1772 kończy się budowę w stanie surowym i nakrywa prowizorycznie dachem gontowym. Z powodu spustoszenia dóbr fundatorki zrezygnowano z odpowiedniego wykończenia i ozdobienia kościoła.

Trzeci z rzędu kościół o identycznym planie, tylko o dwuwieżowej elewacji, jest prawie dosłownym powtórzeniem kościoła krotoszyńskiego z małymi zmianami, ale za to ze znacznymi uproszczeniami, świadczącymi nadto o pewnych niezrozumieniach pierwotnej koncepcji przez późniejszego wykonawcę budowli. Jak wynika ze skąpych bardzo wiadomości, dotyczących budowy kościoła zbąszyńskiego, właściwym fundatorem był Stefan Garczyński, wojewoda poznański, ale śmierć jego, a następnie zgon jego następcy, syna, Stefana również, generała wojsk koronnych, odwlekły znacznie wykonanie kościoła. Data 1779 w kościele pod portretem Edwarda Garczyńskiego, drugiego z rzędu syna wojewody, jest zapewne datą postawienia budowli. Sam projekt mógł powstać gdzieś około połowy w. XVIII.

Typ powyższych budowli pochodzi od jednonawowych, dwudzielnych kościołów prowincjonalnych w Austrii, Czechach i na Morawach, które przez Hildebrandta w Austrii oraz rodzinę Dientzenhoferów w Czechach zostały podniesione do rzędu wyższej architektury przez wzbogacenie form architektonicznych, opartych o wzory włoskie (rzymsko-piemonckie) oraz w rzucie przez zcentralizowanie wnętrza po myśli dośrodkowego układu włoskiego, lecz przy zachowaniu podłużnej osi oraz podziału na dwie części przez zwężenie w środku. Ignacy Dientzenhofer buduje w latach 1727—33 kościół w Dobrym Polu tuż koło Legnicy, miejsca rodzinnego Karola Marcina Frantza (ur. 1712). Frantz miał lat 21 w chwili kończenia budowy tego kościoła i niewątpliwie musiał praktykować u Dientzenhofera. Twórczość architektoniczna Marcina Frantza, ojca Karola Marcina, przybyłego na Śląsk z wojskami Karola XII z Rewalu, znana dobrze z pracy G. Grundmanna [1], wykazuje również duże zależności stylistyczne od Dientzenhoferów. Młody Frantz czerpie swoje pomysły zarówno z twórczości swego ojca, zwłaszcza z kościoła jezuitów w Legnicy (budowanego przy współudziale Ignacego Kiliana lub Krzysztofa Dientzenhofera), wieży ratuszowej w Szprotawie oraz kościoła w Życzu, jak również od I. K. Dientzenhofera (Dobre Pole). Przebudowa zamku w Rydzynie oraz pewne cechy tamtejszego kościoła ujawniają wpływy także architektury saskiej oraz echa budującego się w tym czasie kościoła dworskiego w Dreźnie. Dlatego można by przyjąć pobyt

[1] Grundmann G., *Die Baumeisterfamilie Frantz. Ein Beitrag zur Architekturgeschichte des XVIII Jahrhunderts in Schlesien, Schweden und Polen,* Breslau 1937.

młodego Frantza w stolicy Saksonii. Bardzo prawdopodobny jest również jego wyjazd przed r. 1742 do Warszawy w związku ze staraniami o tytuł polskiego królewskiego budowniczego,

Udział Frantza w odbudowie zamku rydzyńskiego ogranicza się do przebudowy zachodniego skrzydła, zniszczonego w r. 1707 przez pożar, ogólnych przeróbek w latach 1742—3 oraz dobudowania okazałej klatki schodowej od strony północnej przed r. 1750. W r. 1743 wykonuje Frantz projekt wieży zboru ewangelickiego w Lesznie, który został zrealizowany dopiero w r. 1909. Do dzieł K. M. Frantza należy także zaliczyć dwuwieżową elewację frontową, dobudowaną do średniowiecznego kościoła cysterskiego w Paradyżu. Prace koło wież, rozpoczęte przed połową w. XVIII, przeciągają się jeszcze poza r. 1750. Kształt wież zarówno w rzucie z charakterystycznymi narożnikami, w elewacjach i hełmie, jak i w detalach łączy się silnie z wieżą krotoszyńską. Jeszcze jedną budowlę należy wziąć pod uwagę przy omawianiu powyższej grupy, a mianowicie fundowany w r. 1732 kościół reformacki w Rawiczu. Wykazuje on pewne analogie w typie, jednakże nie daje się na razie ani datą, ani pod względem samych form, zaliczyć do dzieł Frantza i raczej wykazuje wpływy Pompea Ferrariego. Poza Wielkopolską pozostawił Karol Marcin Frantz po sobie dzieło także na Śląsku, a mianowicie wnętrze kościoła w Życzu, rozpoczętego przez jego ojca w r. 1736. Wynika to z niedocenionej przez Grundmanna wzmianki z gałki wieżowej: »in fabrica ecclesiae aedilis primarius fuit dominus Carolus Martinus Franz. Secundarius seu Pollier Antonius Koelner... Anno vero 1774 turrim juxta delineationem praefati Domini Frantz complevit Johannes Thaddaeus Storch Boemus«. Data na portalu kościoła, 1754, wskazuje, że roboty były prowadzone po śmierci Frantza-ojca († 1742). Wnętrze kościoła w Życzu wykazuje olbrzymie zbliżenie do koncepcji wnętrza krotoszyńskiego i daje pojęcie jak ostatnie było pierwotnie projektowane. Także kościół w Lubiążu wygląda raczej na dzieło Karola Marcina Frantza, łącząc się najściślej z grupą wielkopolską, aniżeli na dzieło jego ojca, któremu jedynie można by przypisać rzut i rozpoczęcie budowy.

W dyskusji czł. Tadeusz Mańkowski zwraca uwagę na fakt, że fundatorka kościoła w Krotoszynie, Ludwika z Mniszchów Potocka, ufundowała też na drugim końcu Rzeczypospolitej kościół w Mikulińcach koło Tarnopola. Fundacja pochodzi z r. 1752, wykonanie z lat 1761—79. Autorem planów kościoła w Mikulińcach jest August Moszyński (wykonał on kilka alternatyw), ale wykonawcą nie był oczywiście ten architekt-dyletant, wysokiej zresztą klasy, należący do arystokracji, lecz jakiś budowniczy zawodowy. Czł. Mańkowski przypuszczał dawniej, że mógłby nim być czynny na południowo-wschodnich kresach Bernard Meretyn, na co zresztą dowodu źródłowego nie ma, obecnie wysuwa inną możliwość, a mianowicie twórcę kościoła w Krotoszynie, Frantza. Przemawiałyby za tym zarówno pewne analogie między Mikulińcami a Krotoszynem i grupą budowli Frantza, jak również okoliczność, że fundatorką kościoła w Krotoszynie i Mikulińcach jest ta sama Ludwika Potocka. Droga artystyczna Frantza i Meretyna jest zresztą podobna. Wiedeńczyk Meretyn mógł się do Polski dostać za pośrednictwem artystów polskich, którzy byli zajęci przy dekorowaniu kolumn stojących przed fasadą kościoła św. Karola Boromeusza w Wiedniu, a których nazwiska wydobył Aleksander Hajdecki[1].

Prof. dr Witold Dalbor przyjmuje możliwość pracy Frantza w Mikulińcach. Byłoby to podobne zjawisko pracy architekta na różnych obszarach Rzeczypospolitej, jakie wykazuje twórczość Franciszka Placidiego, który był czynny w Krakowie, Warszawie i Wilnie, a poza tym zawadził o Wielkopolskę, a nawet o Ukrainę.

Ks. doc. dr Tadeusz Kruszyński zapytuje, jaką to białą blachą został pokryty w drugiej połowie w. XVIII jeden z kościołów wybudowanych przez Frantza: ołowianą, czy cynkową? Ołowiana w tym czasie wyszła z użycia, ale czy cynkowej już używano?

Inż. arch. Stefan Świszczowski wyjaśnia, że idzie tu niezawodnie o znaną już wtedy blachę żelazną cynkowaną.

Czł. Adam Bochnak przedstawił komunikat ks. Bolesława Przybyszewskiego pt. *Wiadomości do historii budowy pomników królów Michała Korybuta Wiśniowieckiego i Jana III Sobieskiego w katedrze na Wawelu, zaczerpnięte z Archiwum Kapituły Metropolitalnej Krakowskiej.*

Pierwszą myśl o budowie nagrobka Janowi III podał królewicz Jakub Sobieski przy sposobności korespondencji z Kapitułą Krakowską w sprawie pogrzebu króla Jana w latach 1732—3[2]. Zamierzenia

[1] Hajdecki A., *Vestigia artificum Polonorum Viennensia* II (Przewodnik Naukowy i Literacki, s. 842, 844)
[2] Libri Archivi 29, Epistolae variarum personarum, nr 94.

królewicza przybrały realną postać, gdy hetman Michał Radziwiłł »Rybeńko« ofiarował około r. 1753 specjalny fundusz na budowę pomnika nie tylko Jana III (fig. 46), ale i Michała Korybuta (fig. 47). Biskup krakowski Andrzej Załuski zawiadomił o tym swą kapitułę listem z dnia 30 kwietnia 1753 [1] i polecił znaleźć miejsce na postawienie nagrobków oraz posłać »abrysy« hetmanowi. Rzeczywiście Kapituła Krakowska otrzymała dnia 14 grudnia 1754 od hetmana 14,000 złp. na budowę pomników. Troskę o ich wzniesienie zleciła Marcinowi Łaskawskiemu, kanonikowi-koadiutorowi, hojnemu zaś ofiarodawcy wysłała pokwitowanie [2]. Ponieważ stojący nad grobem Łaskawski zrzekł się rychło trudnego zapewne dla niego zadania budowy nagrobków, Kapituła uchwałą z dnia 31 lipca 1756 powierzyła dalsze starania w tym kierunku Jackowi Łopackiemu, kanonikowi katedralnemu i archiprezbiterowi mariackiemu [3]. Jacek Łopacki już przedtem, 3 lutego 1756, podjął się przeprowadzenia budowy chóru i organów w katedrze [4], on też prawdopodobnie zajmował się naprawą wieży Zygmuntowskiej. Sprawa postawienia nagrobków przeciąga się; w maju 1757 biskup Załuski nalega na Kapitułę, by niezwłocznie przystąpiła do rozpoczęcia budowy [5]. Na to Kapituła odpowiada mu ze swego zgromadzenia majowego r. 1757, tzw. kapituły generalnej, w sposób następujący: »Delineationem Turris Sigismundi, tum quoque Epitaphiorum Serenissimorum Michaelis et Joannis III quanto citius commendavimus D. Placidi, quae postquam terminatae fuerint, illa Celsitudini Vestrae communicare non intermittemus. Situm vero et locum pro praedictis Epitaphiis arbitrio Suae Celsitudinis relinquimus eligendum« [6]. W ciągu dalszej korespondencji Kapituła obiecuje Załuskiemu, że mauzoleum, wieża Zygmuntowska i chór zostaną wykończone na wiosnę 1758 [7]. Obietnicę tę ponawia w lutym 1758, kiedy pisze: »Nadgrobków wystawienie, jakeśmy postanowili, tak y o to starać się będziemy, aby teraźnieyszą wiosną zaczęte były, dlatego iuż z rzemieślnikami kontrakt zawarty stanął« [8].

46. Pomnik nagrobny Jana III Sobieskiego w katedrze na Wawelu. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

[1] Libri Archivi 29, Epistolae variarum personarum, nr 172. [2] Acta Capitularia 23, s. 20; Libri Archivi 29, nr 182. [3] A. C. 23, s. 88. [4] Tamże, s. 65. [5] Tamże, s. 129. [6] Tamże, s. 131. [7] Tamże, s. 171. [8] Tamże, s. 192.

Mimo tej uroczystej obietnicy, Kapituła do budowy nagrobków w r. 1758 ani następnym nie przystąpiła. Nie stanowił trudności brak środków materialnych, bo fundusz ofiarowany przez wojewodę wileńskiego i hetmana w. litewskiego Michała Radziwiłła był wystarczający. Na przeszkodzie stał zapewne wybór miejsca dla pomników projektowanych w wielkich wymiarach w katedrze już i tak przepełnionej ołtarzami i nagrobkami. Kapituła kilkakrotnie od r. 1756 napróżno pyta biskupa, w którym miejscu mauzolea królewskie mają stanąć [1]. Pożądanego wyboru dokonano dopiero po rychłej śmierci Załuskiego († 1758), z objęciem rządów diecezji przez nowego biskupa Kajetana Sołtyka (1759—88).

Przypuszczać należy, że w związku z ustaleniem miejsca dla pomników Placidi dostosował swoją »delineację« do zarysów arkad za wielkim ołtarzem, gdzie epitafia miały być umieszczone. Mamy pewną wiadomość, że w r. 1759 architekt Placidi przebywał w Krakowie, płacił bowiem w tym roku jako dożywotni posiadacz wójtostwa w Chełmie, w jangrockim kluczu dóbr biskupich, kanon na »fabrykę« katedry [2]. W r. 1759 zajmuje się jeszcze ozdobą katedry protektor Placidiego ks. Jacek Łopacki, któremu biskup Sołtyk to zadanie zleca, jako »w czynieniu pięknego i wspaniałego w Domach Bożych porządku y ozdob doświadczonemu« [3].

W r. 1760 następuje zmiana na stanowisku opiekuna nad ozdobą katedry. Kan. Łopacki, któremu Kapituła zawdzięczała przygotowanie planów nagrobków królewskich, przyciśnięty wiekiem (żył do 12 lipca 1761), zrzeka się tych obowiązków, które w jego miejsce obejmuje dzielny następca ks. Ignacy Bieńkowski, kanonik katedralny krakowski; zaczął od przeniesienia zza wielkiego ołtarza »marmuru« biskupa Chojeńskiego do kaplicy Bożego Ciała (Olbrachta) [4].

47. Pomnik nagrobny Michała Korybuta Wiśniowieckiego w katedrze na Wawelu. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

Dzieła budowy epitafiów królewskich dokonał ku wielkiemu zadowoleniu Kapituły, która po ukończeniu »opus adeo magnificum, imo pene Regium« poleciła na swym zebraniu lutowym 1761 wpisać do aktów kapitulnych pochwałę dla kan. Bieńkowskiego i uchwaliła celem umorzenia nadwyżki kosztów dołożyć do sumy 14.000 złp., danych przez hetmana Radziwiłła, kwotę 236 złp., wyznaczając osobną remuneracyę w wysokości 100 tynfów »Nobili Mrowiński Statuario Magistro« [5].

[1] A. C. 23, s. 95 i 131. [2] Regestrum Fabricae Eccl. Cathedr. Cracov. z lat 1731—99, Percepta. [3] A. C. 23, s. 278—9. [4] Reg. Fabr. Expensa, s. 123. [5] A. C. 23, s. 363.

48. Ołtarz Zwiastowania N. P. Marii w kościele Mariackim w Krakowie.
Fot. St. Kolowca, Kraków.

Prawdopodobnie ks. Ignacy Bieńkowski jest autorem napisu na pomniku Jana III, w którym jednak nie wyszczególnia wielkiej zasługi Radziwiłła »Rybeńki«; ostatnie dwa wiersze napisu, zdradzające wyraźnie późniejszy charakter, zostały dopisane dopiero w r. 1814 lub 1815 na zlecenie ks. Sebastiana Sierakowskiego, prepozyta krakowskiego, ręką rzeźbiarza Galli'ego [1].

Napisu pod pomnikiem Michała Korybuta nie było od samego początku: w roku bowiem 1762 zapisany jest w regestrze fabryki wydatek na zrobienie drzwi za wielkim ołtarzem [2].

Zbierając krótko powyższe wiadomości stwierdzić trzeba, że pomniki Michała Korybuta i Jana III zostały wzniesione kosztem wojewody wileńskiego i hetmana w. lit. Michała Kazimierza Radziwiłła, zwanego »Rybeńką«, że z ramienia Kapituły zajmowali się ich budową kolejno kanonicy: koadjutor Marcin Łaskawski († 1757), Jacek Łopacki († 1761), który się starał o przygotowanie planów nagrobków, i Ignacy Bieńkowski, który samej budowy doglądał; projekt (przynajmniej pierwszy) nagrobków wykonał architekt Franciszek Placidi; do wykonawców pomników należał Mrowiński »statuarius magister«; postawiono pomniki w r. 1760.

Czł. Adam Bochnak przedstawił komunikat ks. Bolesława Przybyszewskiego pt. *Architekt Franciszek Placidi donatariuszem biskupstwa krakowskiego.*

Jeden z najbardziej znanych architektów w Polsce w. XVIII Franciszek Placidi związany był szczególnie z Krakowem. Tu mieszkała matka jego pierwszej żony Katarzyny, tu pierwsza żona wraz z matką umarły. W Krakowie ożenił się Placidi po raz drugi z Zofią Radwańską. Miastu temu poświęcił Placidi swoje zdolności.

Znane są związki Placidiego z osobą ks. Jacka Łopackiego, kanonika krakowskiego i archiprezbitera mariackiego. W archiwach Kurialnym i Kapitulnym w Krakowie znajdujemy dowody, że Franciszek Placidi związany był również i z biskupem krakowskim Andrzejem Stanisławem Kostką Załuskim (1746—58). Biskup ten chcąc wynagrodzić — jak się wyraża — »studium benemerendi de Nobis« Franciszka Placidiego, architekta, nadał mu dokumentem wystawionym w Krakowie dnia 12 listopada 1749 jako dożywocie (»iure advitalitio«) wójtowstwo w Chełmie, w jangrockim kluczu dóbr biskupich. Prawa dożywotnie zyskiwał nie tylko on sam, ale i jego żona Katarzyna [3]. Przywilej ten »pro persona Ingenui Fran-

[1] Regestrum summarum aerarii Illrsmi Capituli z lat 1812—38, k. 3. [2] Reg. Fabr., Expensa, s. 132.
[3] Archiwum Kurii Metr. Krak., Acta Officialia 183, s. 820—4.

cisci Placidi Architecti et Catharinae Coniugum« zatwierdziła Kapituła Krakowska na posiedzeniu odbytym dnia 6 lutego 1750 [1].

Gdy w r. 1756 umarła Placidiemu pierwsza żona Katarzyna Cughi, wszczął architekt starania, by prawem dożywocia w miejsce zmarłej objęta była Zofia Radwańska, z którą się rychło po owdowieniu ożenił. Starania jego pomyślnym zostały uwieńczone rezultatem, bo pismem z dnia 24 maja 1757, wydanym w pałacu prądnickim, biskup Załuski przypuścił do uczestnictwa z Franciszkiem Placidim w prawie dożywocia także i drugą jego żonę Zofię [2]. Ponieważ jako donatariusz obowiązany był Placidi w myśl statutu biskupa Szyszkowskiego do płacenia kanonu w wysokości $\frac{1}{20}$ części rocznej intraty z wójtostwa na rzecz ozdobienia i konserwacji katedry (»pro fabrica ecclesiae cathedralis«), przeto księga dochodów »fabricae« pouczy nas, jak Placidi spełniał ten obowiązek [3].

49 Jedna z bramek oddzielających nawy boczne od kaplic w kościele Mariackim w Krakowie. *Fot. St. Kołowca, Kraków.*

Placidi nie płacił kanonu corocznie — jak to było w zwyczaju prawnym — na św. Marcina. Pilnym w płaceniu okazał się tylko w r. 1750, kiedy to — jak Regestrum fabricae podaje w dziale dochodów — »z woytostwa wsi Chełm oddał I. P. Placydy Architekt kanon pro Anno 1750 fl. 3«. Następna wpłata nastąpiła dopiero w roku 1759. »IMC P. Placydy Architekt« zapłacił wtedy kanon za lat osiem (1751—8), razem 24 złote. Po raz ostatni wpłynął kanon z wójtostwa w Chełmie, w kluczu jangrockim, w r. 1772 za lat 14. Regestr nie podaje tym razem nazwiska osoby płacącej, wiemy jednak na pewno, że składającym kanon w tym roku nie był już Placidi. W r. 1764 postanowił architekt zrzec się wójtostwa w Chełmie. Na jego prośbę, zaniesioną w dniu 27 kwietnia 1764 do przebywającego w Warszawie biskupa krakowskiego Kajetana Sołtyka, zezwolił tenże biskup »Urodzonym Franciszkowi y Zofii z Radwańskich Placidym Małżonkom« ustąpić prawa swego, jakie im do wójtostwa

[1] Archiwum Kapituły Krak., Acta Capitularia 22, k. 47. [2] Archiwum Kurii Metr. Krak., Acta Postcurialia Epi Sołtyk z lat 1759—82, s. 160. [3] Archiwum Kapituły Krak., Regestrum fabricae Ecclesiae Cath. Crac. z lat 1731—99, Percepta.

w Chełmie przysługiwało, i cesję na korzyść Łukasza Gidzińskiego przed aktami Konsystorza Generalnego Krakowskiego zeznać [1]. Z Warszawy udał się Placidi natychmiast do Krakowa, bo już 1 maja 1764 stawił się w Konsystorzu, gdzie na podstawie wyżej przytoczonej zgody biskupa zeznał cesję w sprawie wójtostwa w Chełmie [2]. Na wakujące w ten sposób wójtostwo został przez Sołtyka wprowadzony dnia 25 września 1764 Gidziński. Przywilej Gidzińskiego wspomina, że donatywę przedtem posiadali »Generosus Franciscus Placidy S. R. Mttis Capitanus« i jego żona »Sophia de Radwańskie« [3].

50. Kruchta zachodnia kościoła Mariackiego w Krakowie. *Fot. Staatliche Bildstelle, Berlin.*

Nie wiadomo, jakie były powody zrzeczenia się przez Placidiego tego wójtostwa, które zresztą, sądząc z niewielkiego kanonu (3 zł) wyznaczonego na katedrę, nie było bardzo dochodowe; roczny dochód z donatywy obliczany był na 60 zł. Wiemy tylko tyle, że Placidi nie cieszył się poparciem Sołtyka. Biskup, nosząc się z zamiarami odnowienia swych pałaców biskupich w Krakowie, Prądniku, Kielcach i Bodzentynie, zamówił do tych prac około r. 1760 Jakuba Fontanę, którego uważał za pierwszego w kraju architekta [4], gdy zaś nieco później zamyślał urządzić dla siebie w katedrze krakowskiej kaplicę grobową, sprowadził do Krakowa z dalekiej Warszawy architekta Merliniego, który przed wywiezieniem Sołtyka w r. 1767 sporządził plany na szczęście nie wykonanej przebudowy kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu w stylu epoki [5]. Placidi tymczasem szukał zajęcia poza miastem, z którym go ścisłe rodzinne i z dawnych czasów przyjacielskie oraz artystyczne łączyły związki.

Czł. Adam Bochnak przedstawił komunikat Józefa Lepiarczyka pt. *Kilka uwag o działalności Franciszka Placidiego w Krakowie.*

Wiadomości źródłowe, podane przez ks. Bolesława Przybyszewskiego, a stwierdzające autorstwo Franciszka Placidiego i datę powstania pomników Michała Wiśniowieckiego (fig. 46) i Jana Sobieskiego (fig. 47) w katedrze na Wawelu, stanowią nową podstawę do dalszych badań nad tym architektem. Z uwagi na to, że kaplica Saska (Wettinów) przy katedrze krakowskiej pozostała projektem nie wykonanym [6], pomniki Wiśniowieckiego i Sobieskiego na Wawelu stają się pierwszymi całkowicie pewnymi zachowanymi w Krakowie dziełami naszego architekta. Pomniki królewskie, oświetlające działalność Placidiego od strony nieoczekiwanej, bo od strony architekutry pomnikowej, stanowią punkt wyjścia i podstawę dalszych badań nad tym architektem. Ujawnienie autora tych zbyt ujemnie może dotąd ocenianych pomników zachęca do dalszych poszu-

[1] Acta Postcurialia, s. 159—60. [2] Tamże, s. 160—1. [3] Tamże, s. 160. [4] Acta Capitularia 23, s. 383—4. [5] Archiwum Kapituły Krak., Libri Archivi 30, Litterae variarum personarum nr 102. [6] Gurlitt C., *Warschauer Bauten aus der Zeit der sächsischen Könige*, Berlin 1917, s. 98—9.

kiwań i prób związania z Placidim innych zabytków, które dotychczas na skutek anonimowości nie wzbudzały należytego interesu, aczkolwiek pewne związki stylistyczne dawały się spostrzec. I tak. nawiązując do pomników wawelskich, mam tu na myśli przede wszystkim marmurowy pomnik na-

51. Sygnaturka kościoła św. Barbary w Krakowie.
Fot. St. Kolowca, Kraków.

52. Sygnaturka kościoła klarysek w Starym Sączu.
Fot. A. Bochnak, klisza w C. B. I.

grobny Wawrzyńca Jana z Granowa Wodzickiego († 1696) w kościele N. P. Marii w Krakowie, w nawie głównej, przy pierwszym filarze od tęczy po stronie lewej (zasłonięty pseudogotycką amboną), wystawiony w r. 1759 [1]. Na wysokim trójkondygnacjowym i zwężającym się ku górze cokole, którego środek pod eliptycznie wygiętym gzymsem wypełnia pole z napisem, wznosi się obelisk z kartuszem herbowym. Schematem kompozycyjnym, elementami poszczególnymi i ogólnym charakterem zbliża się on bardzo

[1] Cercha-Kopera, *Pomniki Krakowa* III, s. 298—9 i tabl.

53. Pomnik infułata Dominika Lochmana w kościele Mariackim w Krakowie.
Fot. St. Kolowca, Kraków.

do obu pomników na Wawelu, będąc ich uproszczeniem i redukcją do form wyłącznie architektonicznych. Autorstwo Franciszka Placidiego wypada uznać jako niewątpliwe.

W związku z pomnikiem Wodzickiego nasuwa się pytanie, czy i które dalsze nagrobki w kościele N. P. Marii dadzą się odnieść do Placidiego, oraz czy istnieją związki tego architekta z dziełem barokizacji wnętrza tego kościoła przez ks. archiprezbitera Jacka Augustyna Łopackiego (1723—61). Krótkie bowiem i ogólnikowe wzmianki o tym w literaturze dotyczącej kościoła N. P. Marii, oparte o nie podane źródła lub tradycję, nie mogą być zlekceważone.

Pierwszy Łuszczkiewicz, pisząc o restauracji wnętrza tego kościoła, zadaje pytanie, czy ks. Łopacki powołał do robót budowlanych u Panny Marii Fontanę czy Placidiego. Podaje też, że malowidła ścian i sklepienia tamże wykonał Radwański, teść Placidiego [1]. Nie znamy dotąd żadnego architekta Fontany w Krakowie — i to w tym czasie (o Baltazarze Fontanie nie może być mowy). Jedynie Grabowski wymienia pod rokiem 1703 budowniczego Fontanę, »którego delegowali rajcy łącznie z lohnherami do rewizji wieży ratuszowej, którą wichr gwałtowny znacznie pochylił« [2]. Łepkowski podaje, że Łopacki zamówił i zapłacił u Fontaniego (sic) projekt ołtarza głównego dla kościoła N. P. Marii [3]. Model tego ołtarza zachował się na miejscu długie lata. Kościół N. P. Marii doznał, jak wiadomo, za Łopackiego zasadniczego przeobrażenia architektury wnętrza (nawa główna w r. 1753, prezbiterium później) [4] i otrzymał nowe urządzenie, do dziś zachowane, podczas gdy owe ganki, gzymsy i pilastry jak i tęczową belkę z r. 1729 [5]. usunął Stryjeński w latach 1889—91. Czy autorem tej barokizacji był Placidi, czy ów Fontana?

Analiza stylistyczna czterech ołtarzy marmurowych przy filarach międzynawowych kościoła N. P. Marii [6] oraz ołtarza Zwiastowania N. P. Marii (fig. 48) w narożniku nawy głównej u wejścia do prezbiterium pozwala złączyć je z dziełami uprzednio Placidiemu przyznanymi. Spotykamy tu te same cechy: zwartość, jasność i przejrzystość całości, spokój, unikanie przeładowania, tektoniczność

[1] Łuszczkiewicz Wł., *Resturacja wnętrza prezbiterium kościoła N. P. Marii w Krakowie* (Czas 1889 nr 33). Widok zbarokizowanego wnętrza daje stara fotografia J. Kriegera. [2] Grabowski A., *Skarbniczka archeologii naszej*, Lipsk 1854, s. 96. [3] Łepkowski J., *Z przeszłości Krakowa*, Kraków 1862, s. 141. [4] Liber inscriptionum summarum et censuum remptionalium... ecclesiam Mariae Virginis... concernentium... conscriptus anno 1736. Arch. A. D. m. Krakowa, rpis 3393, s. 434. [5] Inwentarz kościoła N. P. Marii z r. 1820. Arch. A. D. m. Krakowa, rpis 3340, s. 10. [6] Dokładna data ich powstania nie jest znana; obraz ołtarzowy Zwiastowanie G. B. Pittoniego powstał na zamówienie ks. Łopackiego w r. 1726, jak mówi krótka wzmianka w dokumencie odnalezionym przy okazji restauracji obrazu w r. 1946 (odpis w Prałatówce kościoła N. P. Marii); ołtarz cudownego P. Jezusa powstał w r. 1735 (Gąsiorowski W., *Kościół archiprezbiterialny N. P. Marii w Krakowie*, Kraków 1878, s. 14). Przypuszczalnie zatem ołtarze mogły powstać około tych lat. Pruszcz P. H., *Klejnoty Krakowa albo kościoły...*, Kraków 1745, s. 54, wspomina o tych ołtarzach jako już istniejących.

i wyraźne wpływy sztuki późnego baroku rzymskiego, przy zarzuceniu całego szeregu elementów ówczesnej architektury i plastyki architektonicznej. Artysta stosuje chętnie w swych utworach wyraziście i syntetycznie okonturowane pola, gzymsy w kształcie dwóch ślimacznic, załamane eliptycznie belkowania i przyczółki w kształcie ślimacznic złączonych dużą muszlą, dalej kartusze herbowe o charakterystycznym ukształtowaniu obramowania oraz obeliski. Elementy te powtarzają się w wymienionych dziełach. Dalej można by Placidiemu przypisać także skromne ołtarze w nawach bocznych i kaplicach kościoła N. P. Marii, o identycznej kompozycji, będącej uproszczeniem i uspokojeniem konstrukcji ołtarzowych w nawie głównej.

Mamy wiadomości, że Padovanowskie cyborium zostało na nowo marmoryzowane za Łopackiego [1]. W ten sposób potwierdza się zresztą pochodzenie i obecność szeregu późnobarokowych elementów w tym dziele renesansu. Nasuwa się pytanie, czy autorem tej barokizacji (okładzina z sztucznego marmuru, wazony, kartusze, szczyt z ślimacznicami i kopułką) nie jest również Placidi. To samo podnoszę co do marmurowych bramek oddzielających kaplice od naw bocznych kościoła N. P. Marii (fig. 49).

W oparciu o spostrzeżenia poprzednie i w zgodzie z ramami chronologicznymi za niewątpliwe dzieło Placidiego uznaję lekką kruchtę zachodnią przy kościele N. P. Marii, również fundacji Łopackiego, z owymi charakterystycznymi bramkami zwieńczonymi obeliskami i otaczającymi glorietę nakrytą kopułką (fig. 50). Może w ogólnej koncepcji odzywają się tu dalekie echa wieżyczek otaczających kopułę kościoła N. P. Marii w Dreznie (Bähr). Dodam, że dokument ukończenia budowy kruchty w r. 1752, umieszczony w gałce u szczytu jej zwieńczenia [2], nie mówi nic o autorze. Bardzo zbliżona do tej kruchty zgrabna wieżyczka na sygnaturkę na kościele św. Barbary w Krakowie (fig. 51), opatrzona datą »AD 1763«, może być śmiało uznana za dzieło Placidiego. Jej jakby rozwinięciem jest kilkukondygnacjowa sygnaturka kościoła klarysek w Starym Sączu z r. 1766 (fig. 52) [3]. Wyraźne zbieżności z kruchtą oraz z pomnikami wawelskimi wykazuje charakterystyczny ołtarz ze schodkami i obeliskami w kaplicy Przemienienia Pańskiego w kościele N. P. Marii.

54. Pomnik infułata Jacka Łopackiego w kościele Mariackim w Krakowie. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

[1] Pruszcz, *o. c.* s. 55; Mączyński J., *Jacek Augustyn Łopacki* (Czas 1861 nr 152). [2] Chmiel A., *Nowy dokument do historii kościoła N. Marii Panny w Krakowie* (Czas nr 154 z 10 VII 1929). [3] Na dachu pod sygnaturką, widnieje herb Strzemię i litery K. L. X. SS. (= Katarzyna Lipska Xieni Starosądecka) oraz data A. D. 1766. Na podstawie tej daty, odnalezionej przez dr Annę Bocheńską, należy ustalić czas powstania sygnaturki na r. 1766, a nie 1777, jak podaje Szydłowski T., *Pomniki architektury piastowskiej w województwie krakowskim i kieleckim*, Kraków 1928, s. 97. P. dr Bocheńskiej najuprzejmiej dziękuję za powyższą informację.

Istnieje również nie podniesiony dotąd związek między pomnikami wawelskimi a kaplicą Saską projektowaną przez Placidiego w r. 1733 na miejscu kaplicy Tomickiego przy katedrze, jak to wynika z planu[1]. Zastosowany tam nad wnękami arkadowymi, przeznaczonymi zapewne na umieszczenie pomników królów z dynastii Wettinów, oraz nad portalem wejściowym motyw aniołów z puzonami po bokach kartusza herbowego[2], zaczerpnięty ze Scala Regia Berniniego w Watykanie[3], powtórzył Placidi na pomnikach Wiśniowieckiego i Sobieskiego na Wawelu wraz z architekturą wnęki.

55. Szpital św. Rocha, obecnie Archiwum Aktów Dawnych Miasta Krakowa przy ulicy Siennej 16 w Krakowie. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

Zabytki architektury monumentalnej, które na obszarze Krakowa wiąże się z Placidim dotychczas bez wyczerpującego uzasadnienia, głównie na podstawie wzmianek starszych autorów i tradycji miejscowej, chwiejne w datowaniu, tworzą grupę, wykazującą z jednej strony szereg zbieżności i analogii tak między sobą jak i z dziełami pozakrakowskimi tego architekta oraz jego zachowanymi projektami, z drugiej zaś strony szereg różnic zwłaszcza w odniesieniu do dzieł pozakrakowskich jemu przypisywanych. Placidiego wymienia się w związku z następującymi budowlami w Krakowie: kościół misjonarzy na Stradomiu[4],

[1] Gurlitt *o. c.* tabl. 18 a; Bohdziewicz P., *Francesco Placidi* (Prace i Materiały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki Tow. Przyjaciół Nauk w Wilnie III, 1940, tabl. XXIV rys. 1). [2] Gurlitt *o. c.* tabl. 18 a; Bohdziewicz *o. c.* tabl. XXIV rys. 2, tabl. XXV rys. 3 a). [3] Woermann K., *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker* V, Leipzig 1927, tabl. 7. [4] Mączyński J., *Kraków dawny i teraźniejszy*, Kraków 1854, s. 93; tenże, *Opis Krakowa i okolic*, Kraków 1862, s. 71; to samo w wydaniu z r. 1872, s. 82; Rostafiński J., *Przewodnik po Krakowie*, Kraków 1891, s. 153; Eliasz Radzikowski W., *Kraków dawny i dzisiejszy*, Kraków 1902, s. 442; Klein F., *Barokowe kościoły Krakowa* (Rocznik Krak. XV, s. 156). Daty budowy kościoła niepewne: Pruszcz *o. c.* s. 128 podaje datę konsekracji 1732; Grabowski A., *Kraków i jego okolice*, wyd. III, Kraków 1836, s. 164, podaje datę fundacji kościoła 1732; to samo w wyd. IV,

kościół trynitarzy (bonifratrów) na Kazimierzu [1], fasada kościoła pijarów u wylotu ulicy św. Jana z r. 1759[2] oraz w pobliżu Krakowa kościół parafialny w Morawicy z lat 1743—8 [3]. Ostatnio Bohdziewicz przypisał Placidiemu na podstawie analizy porównawczej i idąc częściowo za Łozą takie zabytki, jak kościół wizytek w Warszawie [4], kościół pojezuicki w Kobyłce pod Warszawą [5] i wieże kościoła pokarmelickiego w Głębokiem [6], podkreślając wpływy krakowskiego architekta na sztukę północno-wschodnich ziem dawnej Rzeczypospolitej. Niezależnie od przekazów archiwalnych decydujące znaczenie dla sprawy ustalenia i scharakteryzowania twórczości Placidiego mają jego nie wykonane, a odnalezione przez Dalbora dwa projekty: przebudowy kościoła cysterskiego w Ołoboku i budowy kościoła zapewne trynitarskiego w Teofilpolu na Wołyniu [7].

Nie podejmuję tu bliższego omówienia zagadnienia autorstwa Placidiego odnośnie do wymienionych obiektów. Pragnę tylko podać kilka uwag i spostrzeżeń. I tak: między fasadą kościoła pijarów w Krakowie a pomnikami ks. Dominika Lochmana z r. 1743 (fig 53) [8] i ks. Jacka Łopackiego (fig. 54) [9] w prezbiterium kościoła N. P. Marii w Krakowie istnieją ścisłe związki stylowe i podobieństwa formalne. Nagrobki te, spokojne w ujęciu i pełne umiaru kompozycyjnego, przedstawiają charakterystyczne dla Placidiego zestawienia i właściwości stylowe. Fasada pijarska stanowi monumentalną trawestację tych pomników, wykazując nadto podniesione przez Gurlitta [10] i Bohdziewicza [11] zbieżności z dekoracją sali sejmowej na zamku królewskim w Warszawie [12]. Marmurowe portale wiodące z prezbiterium do obu zakrystii w kościele w Morawicy oraz portal zewnętrzny starej zakrystii [13] tamże powtarzają się po prostu w portalu Wikarówki kościoła N. P. Marii w Krakowie [14] i w nieco innym ujęciu na dawnym szpitalu św. Rocha, fundacji ks. Łopackiego (obecnie Archiwum Aktów Dawnych M. Krakowa) przy ul. Siennej 16 (fig. 55) [15]. Wymienione portale oraz zewnętrzne obramienia okien kościoła w Morawicy łączą

1844, s. 204; tenże w wyd. V, 1866, s. 186, podaje datę 1731; Mączyński J., *Kraków dawny i teraźniejszy*, Kraków 1854, s. 93 podaje również r. 1732 jako datę fundacji kościoła; Eliasz Radzikowski *o. c.* s. 442 mówi, że kościół ukończono w r. 1728; Klein *o. c.* 116 i 156, podaje że kościół budowano w latach 1719—28.

[1] Tradycja ustna na miejscu; notuje ją Tomkowicz S., *O artystach pracujących w Polsce lub dla Polski III, wiek XVIII i XIX* (Prace KHS II, s. LXXIII); przyjmują ją: Batowski Z., *Francesco Placidi* (Thieme-Becker, Allg. Lexikon der bildenden Künstler XXVII, s. 129) i Bohdziewicz *o. c.* s. 234—5. Łoza S. myli kościół bonifratrów z kościołem pijarów (*Słownik architektów i budowniczych Polaków i cudzoziemców w Polsce pracujących*, wyd. z r. 1917, s. 168 i wyd. z r. 1930, s. 262). Pruszcz *o. c.* s. 151 nie wymienia daty rocznej początku budowy, mówiąc tylko, że zaczęto go wznosić z fundamentów; Klein *o. c.* s. 117, 174 i 200 podaje daty budowy 1739—50; Bohdziewicz *o. c.* s. 234 przyjmuje datę ukończenia i konsekracji 1759. [2] Grabowski A., *Ojczyste spominki*, Kraków 1845, s. 257 nota 10; Sobieszczański F. M., *Wiadomości o sztukach. pięknych w dawnej Polsce* II, Warszawa 1847, s. 97; Grabowski A., *Kraków i jego okolice*, wyd. V, 1866, s. 175; Chromecki T. ks., *Krótki rys dziejów zgromadzenia szkół pobożnych czyli pijarów*, Kraków 1880, s. 131; Rostafiński *o. c.* s. 148; Eliasz Radzikowski *o. c.* s. 453; Klein *o. c.* s. 172, 180; Bohdziewicz *o. c.* s. 235—6, przypisuje części urządzenia Placidiemu (ołtarze w kaplicach itd.). Zaznaczając brak zbieżności stylistycznej i częściowo chronologicznej z Placidim należy przypomnieć, że ołtarze wykonał J. Hoffman, a stiuki Chrystian Bola, obaj z Berna na Morawach (Mączyński J., *Pamiątka z Krakowa* II, Kraków 1845, s. 347). Daty budowy chwiejne: Pruszcz *o. c.* s. 41—2 mówi, że budowę zaczęto w r. 1720, konsekracja nastąpiła w r. 1729; Grabowski A., *Kraków i jego okolice*, wyd. III, 1836, s. 164, podaje, że kościół fundowano w r. 1725; to samo w wyd. IV, 1844, s. 218; Sobieszczański *o. c.* s. 97, podaje lata 1720—59 jako okres budowy; Mączyński J., *Pamiątka z Krakowa* II, Kraków 1845, s. 346 mówi, że kościół ukończono w r. 1728, kryptę w r. 1733, a fasadę w r. 1761; tenże, *Kraków dawny i teraźniejszy*, Kraków 1854, s. 27, podaje to samo, ze zmianą co do fasady na r. 1760; Grabowski, *Kraków i jego okolice*, wyd. V, 1866, s. 175, podaje datę fundacji 1720, fasady 1759; Eliasz Radzikowski *o. c.* s. 453, przyjmuje daty budowy 1702—22, wykończenie krypty 1733, fasady 1759; wreszcie Klein *o. c.* s. 116, 200 i 203 przytacza daty budowy kościoła 1718—27, a na s. 171 lata 1702—27, dla fasady zgodnie z innymi rok 1759; ks. B. Przybyszewski podaje na podstawie źródeł datę założenia kościoła 1714 (informacja ustna). [3] Tomkowicz S., *Powiat krakowski* (Teka Grona Konserwatorów Galicji Zach. II, s. 197); Bohdziewicz *o. c.* s. 235—6 (omyłka w dacie, 1748 zamiast 1798). [4] Bohdziewicz *o. c.* s. 237—8. [5] Bohdziewicz *o. c.* s. 239. [6] Bohdziewicz *o. c.* s. 245. [7] Dalbor W., *Dwa nieznane projekty F. Placidiego w zbiorach wielkopolskich* (Sprawozdania Tow. Nauk. Warsz. XXXII, Wydział II, 1938). [8] Cercha-Kopera *o. c.* III, tabl. [9] Cercha-Kopera *o. c.* III, s. 298 i tabl. [10] Gurlitt *o. c.* s. 56. [11] Bohdziewicz *o. c.* s. 228. [12] Gurlitt *o. c.* tabl. 9. [13] Fotografie w zbiorach Oddziału Muzeów i Ochrony Zabytków Urzędu Wojewódzkiego w Krakowie. [14] Dzisiejszy portal nowej Wikarówki (1936) jest wierną kopią portalu dawnego budynku, stojącego na tym miejscu, fundowanego przez ks. Łopackiego. Reprodukcję dawnego portalu podaje Mączyński F., *Ze starego Krakowa, ulice, bramy, sienie*, Kraków 1908, fig. 6. [15] Tamże fig. 69.

56. Pomnik infułata Jacka Łopackiego na zewnątrz kościoła Mariackiego w Krakowie.
Fot. St. Kolowca, Kraków.

się z odpowiednimi detalami kaplicy Saskiej, a przede wszystkim z rysunkiem Placidiego, przedstawiającym fantastyczną dekorację teatralną [1], wzorowaną na rysunku Józefa Galli Bibbieny [2]. Pomnik nagrobny ks. Jacka Łopackiego († 1761), umieszczony na zewnątrz kościoła N. P. Marii, przy wejściu do prezbiterium (fig. 56) [3], pokrewny obu pomnikom (Lochmana i Łopackiego) w prezbiterium tegoż kościoła, zbliża się zarazem do pomników królewskich na Wawelu oraz do dolnej części ołtarza w transepcie kościoła w Ołoboku, zaprojektowanego przez Placidiego [4]. Akcentując zwłaszcza drezdeńskie wpływy u niego i w oparciu o jego znane projekty i rysunki, można z nim związać pomnik Lochmana, oba pomniki Łopackiego w kościele N. P. Marii, fasadę kościoła pijarów, kościół w Morawicy oraz portale na Wikarówce i szpitalu św. Rocha w Krakowie.

Twórczość Placidiego zdaje się występować w ścisłym związku z mecenatem ks. Łopackiego, który oprócz tego, że hojnie ozdobił kościół N. P. Marii, zajmował się również robotami budowlanymi w katedrze wawelskiej (ołtarze, chór muzyczny i oba pomniki królewskie w ambicie), wznosząc nadto kilka budynków świeckich w Krakowie i Sandomierzu [5].

Przechowywany w zbiorach graficznych Biblioteki Jagiellońskiej rysunek Placidiego [6], przedstawiający, podobnie jak inny rysunek współczesny, znajdujący się w zakrystii kościoła św. Anny w Krakowie [7], uroczystą procesję z okazji obchodu kanonizacji św. Jana Kantego w r. 1775 w Krakowie [8], wykazuje charakterystyczne dla Placidiego cechy stylowe i właściwości formalne. Fasada pałacu Pod Baranami, którą autor przedstawił, przypomina ogólnie fasadę pijarów, kościół w Morawicy i kaplicę Saską. Rysunek ten może pochodzić z roku 1775 jako powstały w związku z wspomnianą uroczystością i byłby ostatnim znanym dziełem Placidiego w Krakowie.

[1] Bohdziewicz *o. c.* tabl. XXIX rys. 11. [2] Bohdziewicz *o. c.* s. 230 i tabl. XXXIV rys. 20. [3] Cercha-Kopera *o. c.* III, s. 299 i tabl. [4] Dalbor *o. c.* fig. 3. [5] Karczewski L. ks., *Ks. Jacek Augustyn Łopacki* (Kalendarz Czecha na rok 1890, s. 125) [6] Nr inw. 501. Wymiary: 450—700 mm, rys. piórem i kolorowany sepią; podklejony na płótnie. Repr. Bystroń J., *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce* I, Warszawa 1933, tabl. po s. 384; Brückner A., *Encyklopedia staropolska* II, zesz. 13, tabl. nie numerowana. [7] Bukowski J. ks., *Krótka wiadomość o kościele św. Anny w Krakowie*, Kraków 1903, tabl. po s. 40; Bohdziewicz *o. c.* s. 236, mylnie podaje, że na rysunku widnieje podpis Placidiego; w rzeczywistości rysunek ten nie ma z Placidim nic wspólnego. [8] Kanonizacja odbyła się w Rzymie w r. 1767, ale jej obchód w Krakowie dopiero w r. 1775 (Bukowski *o. c.* s. 38—9).

W dyskusji nad komunikatami ks. Przybyszewskiego i Lepiarczyka zauważa dr Jerzy Dobrzycki, że ks. Jacek Łopacki wielką wagę przywiązywał do budowy kruchty zachodniej kościoła N. P. Marii, co znalazło wyraz w treści jego napisu nagrobnego, niewątpliwie też zlecił jej zaprojektowanie Placidiemu, architektowi wybitnemu, którego poza tym — jak wynika z komunikatu ks. Przybyszewskiego — zatrudniał. W papierach Ambrożego Grabowskiego zachowała się notatka, że chór muzyczny w katedrze wawelskiej wybudował jakiś Ublakier (nazwisko niewątpliwie przekręcone). Był to pewnie tylko wykonawca, podczas gdy projektodawcą musiał być jakiś powyżny architekt — prawdopodobnie znów Placidi. Na marginesie uwag ks. Przybyszewskiego o nagrobkach Wiśniowieckiego i Sobieskiego warto zaznaczyć, że do medalionów obu królów użyto alabastru z usuniętego z kościoła cysterskiego w Mogile nagrobka Odrowążów z w. XV, co rzuca światło na wczesne stosowanie u nas tego materiału, oraz że dwa ostatnie wiersze napisu na pomniku Sobieskiego:

Tres luctus causae sunt hoc sub marmore clausae:
Rex, decus Ecclesiae, summus honor Patriae

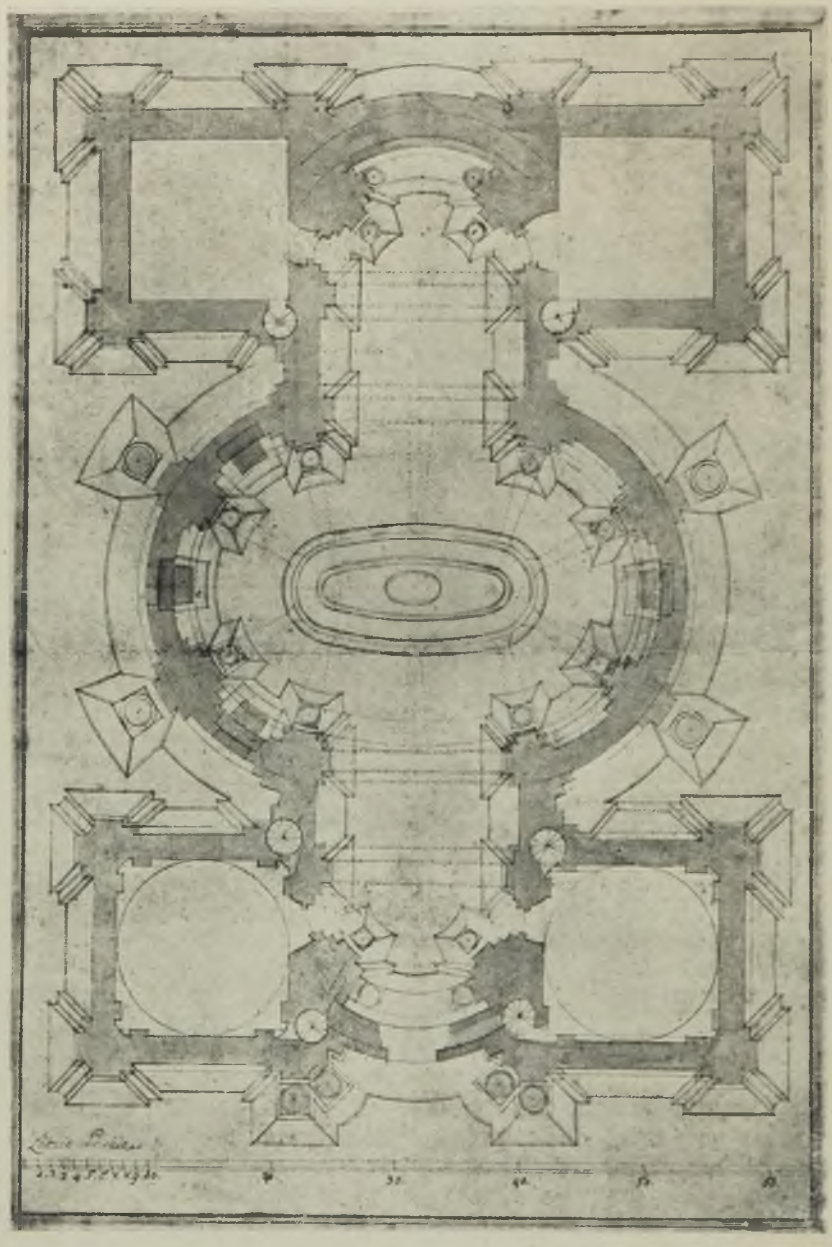
są przejęte z nagrobka cesarza Henryka IV w katedrze w Spirze.

Doc. dr Jerzy Szablowski nadmienia, że w kronice bernardynek krakowskich przy kościele św. Józefa są wzmianki o Placidim i o ks. Łopackim, który występuje tam w charakterze doradcy bernardynek. Wzmianki te wyszły na jaw przy sposobności pracy o. Romualda Gustawa, bernardyna, nad monografią bernardynek przy kościele św. Józefa [1]. Na prośbę o. Romualda Gustawa doc. Szablowski dodał do jego rozprawy uwagi z zakresu historii sztuki. W kościele św. Józefa związać należy z Placidim portal pod chórem muzycznym, prowadzący do kaplicy, parterowy budynek po prawej stronie dziedzińca przed kościołem, zburzony przed ostatnią wojną, ale znany z fotografii, oraz jedno ze skrzydeł w wirydarzu klasztornym za klauzulą. Placidi, którego pierwsza żona i jej matka pochowane zostały u św. Józefa, doradzał zakonnicom w sprawach artystycznych także poza zakres architektury wychodzących: obraz przedstawiający Stygmatyzację św. Franciszka w kościele św. Józefa uznał za utwór najlepszego ówczesnego malarza krakowskiego. Przemawiał — zdaje się — *pro domo sua*, albowiem obraz ten wykazuje cechy pędzla Andrzeja Radwańskiego, który był ojcem drugiej żony Placidiego.

Czł. Adam Bochnak, podkreślając ważność odkrycia autorstwa Placidiego odnośnie do nagrobków Wiśniowieckiego i Sobieskiego na Wawelu, co umożliwia związanie z tym architektem szeregu dzieł »małej« architektury, zwraca uwagę, że w klasztorze ks. misjonarzy na Stradomiu oprócz zupełnie pewnego rysunku Placidiego, podpisanego przez niego, a mianowicie projektu chóru muzycznego [2] (nie jest to dzisiejszy chór kościoła misjonarzy) i oprócz mniej ważnego, nie podpisanego, przedstawiającego szereg alternatyw sarkofagu, znajduje się rysunek, przedstawiający rzut poziomy kościoła (fig. 57) [3] z główną nawą w kształcie leżącej elipsy, z krótkim jakby przedsionkiem flankowanym przez dwie kwadratowe, kopułami nakryte kaplice i z dłuższym prezbiterium, po którego bokach przypadają zakrystia i skarbczyk. Fasada w części środkowej wypukło wygięta, wejście główne zaakcentowane dwiema parami kolumn, kolumny też, silnie z muru wydobyte, dzielą eliptyczną nawę, stanowiąc ujęcie sześciu nisz na pomieszczenie bocznych ołtarzy. Plan ten, wykonany w Polsce, jak świadczy skala w łokciach polskich, wykazujący cechy właściwe Placidiemu, mógłby być może uważany za nie wykonaną alternatywę krakowskiego kościoła misjonarzy, w którego dzisiejszym planie leżąca elipsa również odgrywa pewną rolę, stanowiąc podstawę kopułki nad jedynym przęsłem prezbiterium, poprzedzającym apsydę ołtarzową. Zachowanie się tych rysunków właśnie u misjonarzy wskazuje na ich stosunki z Placidim i pośrednio popiera przypisywanie mu autorstwa tego kościoła, które źródłowo stwierdzone nie jest. W poszukiwaniu dzieł Placidiego na terenie Krakowa można by oprócz wymienionej przez Lepiarczyka wieżyczki na sygnaturkę na kościele św. Barbary wziąć pod uwagę i drugą z tego samego m. w. czasu pochodzącą, na kościele Bożego Ciała. Co do dawnego Szpitala św. Rocha, to z Placidim można by łączyć nie tylko portal, ale cały budynek, wykazujący wyraźny związek z budowlami Drezna. Warto by też może w związku z Placidim zająć się kaplicą biskupa Załuskiego na Wawelu.

---

[1] Gustaw R., *Klasztor i kościół św. Józefa ss. bernardynek w Krakowie* (Bibl. Krak. 105, Kraków 1947, s. 148, 158, 162).
[2] Reprod. Bohdziewicz P., *Francesco Placidi* (Prace i Materiały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki Tow. Przyjaciół Nauk w Wilnie III, 1940, tabl. XXVII rys. 7), gdzie również opublikowano szereg innych rysunków Placidiego.
[3] Ks. Pius Pawellek C. M. zechce przyjąć serdeczne podziękowanie za łaskawe udzielenie fotografii, podług której wykonano załączoną reprodukcję tego interesującego planu.



57. Plan kościoła owalnego, może Franciszka Placidiego pierwotny projekt kościoła misjonarzy na Stradomiu w Krakowie. Własność ks. misjonarzy na Stradomiu w Krakowie. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

Odkrycie ks. Przybyszewskiego świadczy, jak ważne wiadomości można znaleźć w Archiwum Kapitulnym. Systematyczne przeszukanie tego archiwum pod kątem historii sztuki i wydanie wypisów analogicznych jak *Cracovia artificum* Ptaśnika jest ważnym postulatem historii sztuki nie tylko samego Krakowa, ale i bardzo rozległej dawnej diecezji krakowskiej, a przyniosłoby niewątpliwie jeszcze ciekawszy materiał, niż wydawnictwo Ptaśnika, zebrane z aktów tylko ubocznie potrącających o historię sztuki. W takich księgach, jak wizytacje biskupie, protokoły posiedzeń Kapituły, zbiory listów itp., znajdujących się w Archiwum Kapitulnym, kryją się wiadomości wiążące się bezpośrednio z artystami i dziełami sztuki,

jak również ścisłe daty dotyczące zabytków kościelnych tego ważnego obszaru sztuki. Wiadomości tego rodzaju byłyby konieczne m. i. dla inwentaryzacji zabytków, prowadzonej przez obecnie Państwowy Instytut Historii Sztuki.

Posiedzenie z dnia 25 września 1947

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę pt. *O pochodzeniu architekta Bernarda Meretyna.*

Akty i materiały archiwalne wykazują, że jeszcze nawet w w. XVIII nazwiska wielu rzemieślników nie były ustalone i ulegały wielokrotnym zmianom. Przekształcali ich brzmienie współobywatele, zniekształcały dokumenty i akty urzędowe, zmieniali je sami ci, którzy je nosili, tak iż zidentyfikowanie niektórych artystów tych czasów natrafia na trudności, zwłaszcza w różnych epokach ich działalności.

Meretyn[1] nazywany jest w aktach lwowskich najczęściej »panem Bernardem« lub »Benhardem«, tak iż zdawałoby się, że Bernard jest jego nazwiskiem, nie imieniem. »Nobilis Bernardus architecturae magister« mówią o nim dokumenty łacińskie[2]. Rzadziej prócz miana Bernarda czy Benharda, które jest jednak tylko imieniem, spotykamy także dodane do niego nazwisko: Meredyna, Meredyn, Meredinia, Mertynier, Meretyn itp. To ostatnie ustala dokument królewski, przyznający Bernardowi serwitorat[3]. Żona jego zwana jest Anna Meretynowa, syn podpisuje się Józef Meretyn[4] i cała rodzina stale występuje pod tym nazwiskiem w ustalonym już brzmieniu. Nie jest to jednak nazwisko pierwotne tej rodziny.

W akcie z r. 1758[5], w którym spotykamy własnoręczny podpis architekta, mowa jest w treści dokumentu o nim wprawdzie jako o Bernardzie Meredynim, on sam jednak położył na nim swój podpis: Bernard Merittiner głoskami gotyckimi. Owe gotyckie litery w piśmie wskazywałyby na niemieckie jego pochodzenie, co zresztą potwierdza wcześniejszy o dziesięć lat akt z r. 1747, w którym architekta tego na zwano Bernardem Niemcem[6].

Lecz i Merittiner nie było właściwym nazwiskiem lwowskiego architekta, mimo niewątpliwej autentyczności jego podpisu, gdyż on sam zmieniał je, jak to stwierdzają jeszcze dawniejsze akty, odnoszące się do jego osoby. Świadczy o tym przede wszystkim umowa z r. 1744 zawarta przez biskupa Atanazego Szeptyckiego o budowę cerkwi katedralnej św. Jura we Lwowie z architektem Bernardem Merderem[7]. Zdawałoby się zatem, że Merderer jest pierwotnym i rzeczywistym nazwiskiem architekta Bernarda. Lecz daremnie szukalibyśmy nazwiska o tym brzmieniu zarówno wśród znanych nazwisk artystów niemieckiego pochodzenia działających w Polsce, jak i w samych Niemczech, czy innych krajach europejskich w. XVIII. Natomiast zwraca uwagę naszą nazwisko o pokrewnym brzmieniu w tym czasie. Nosił je jeden ze znanych we Wiedniu rzeźbiarzy pierwszej połowy w. XVIII.

Kiedy w dniu 30 sierpnia 1722 żenił się osiadły we Wiedniu rzeźbiarz-Polak, Jan Teobald Trembecki, to jednym z dwóch oficjalnych świadków jego ślubu był Maciej Mäderer, tamtejszy doktor medycyny i lekarz. Kiedy znów w kilka lat później, w r. 1729, żenił się Jan Krzysztof Mäder, także Mäderer zwany, przypuszczalnie bliski krewny doktora medycyny, to znów Trembecki był mu świadkiem ślubu. Jan Krzysztof Mäder lub Mäderer był znanym w tym czasie we Wiedniu rzeźbiarzem, któremu przy budowie wiedeńskiego kościoła św. Karola Boromeusza powierzono wykonanie płaskorzeźb, umieszczonych spiralnie na dwóch kolosalnych, flankujących kościół kolumnach, na których przedstawione są sceny z życia św Karola Boromeusza[8].

Trembecki był niewątpliwie współpracownikiem Mäderera w tym dziele. O jego dalszej działalności zarówno w Austrii jak i w Polsce nic bliższego nie wiemy. Prawdopodobnie pochodził on z Krakowa, gdzie znane było nazwisko jego rodziny. Przyjaźń tego rzeźbiarza-Polaka osiadłego w Wiedniu z rodziną Mädererów nasuwa jednak domysł, że w osobie Bernarda Merderera mamy do czynienia z członkiem tej rodziny i że Trembecki mógł brać jakiś udział, czy odgrywać rolę pośrednika w przeniesieniu się do Polski architekta Bernarda, może syna lub bliskiego krewnego Jana Krzysztofa Mäderera, wiedeńskiego rzeźbiarza Mäderer i Merderer to nazwiska, które łatwo mogą odnosić się do tej samej osoby i do człon-

[1] Mańkowski T., *Lwowskie kościoły barokowe* (Prace Sekcji Hist. i Sztuki Kultury Tow. Naukowego we Lwowie II, 1932); Hornung Z., *Bernardo Merettini i jego główne dzieła* (Prace Kom. Hist. Szt. V); Січинський В., *Архітектура катедри св. Юра у Львові* (Праці Богословского Наук. Товариства у Львові 1934).
[2] Arch. m. Lwowa, Castr. Leop. Ind. 554, s. 632. [3] Tamże, Cop. fasc. 48, s. 294. [4] Tamże, Rel. Ind. 304, s. 610. [5] Tamże, Rel. Prot. 730, s. 484. [6] Barącz S., *Pamiętnik dziejów polskich*, Lwów 1855.
[7] Січинський *o. c.* s. 50. [8] Hajdecki A., *Vestigia artificum Polonorum Viennensia* II (Przewodnik Naukowy i Literacki, s. 842, 844).

ków tej samej rodziny. Nie ma też znaczenia fakt, że rzeźbiarz Jan Krzysztof używał później częściej raczej nazwiska Mader i że pod tym nazwiskiem wymienia go słownik artystów Thiemego i Beckera [1].

Połączenie ze sobą nici wiążących osoby Trembeckiego i Mäderera wraz ze stwierdzeniem faktu częstych w tym czasie zmian, jakim ulegało brzmienie nazwiska przemawia za możliwością pochodzenia lwowskiego architekta Bernarda z wiedeńskiej rodziny Mädererów, zwanych później Maderami. Samo przez się nasuwa się też przypuszczenie, że związany z Janem Bernardem Fischerem von Erlach pracą w wiedeńskim kościele św. Karola Boromeusza rzeźbiarz Jan Krzysztof Mäderer mógł ze względu na osobę głośnego wówczas architekta, z którym współpracował, nazwać syna swego Bernardem. W myśl dawnych tradycji zawód artysty-rzemieślnika spadał dziedzictwem z ojca na syna. Niemałą w tym rolę odgrywało także wykształcenie zawodowe i praktyka nabywana w warsztacie ojcowskim, przy czym łączność architektury z rzeźbą była na porządku dziennym, jak tego uczą dzieje rzeźby w. XVIII [2].

Mimo niemieckiego pochodzenia architekta Bernarda, w twórczości jego zaznaczały się wpływy włoskie, podobnie zresztą jak i w działalności wielu architektów, nie koniecznie włoskiego pochodzenia, których terenem działalności były inne kraje europejskie. Powszechną była w pierwszej połowie w. XVIII nie tylko dążność do naśladowania dzieł włoskiej architektury, lecz i do upodobnienia się do włoskich architektów w samych nawet nazwiskach. Stąd zmiana nazwiska Mäderer czy Merderer na Merittiner, mówiąca o włoskich kulturalnych wpływach na niemieckiego pochodzenia budowniczego, za którą z kolei wobec jego osiedlenia się w Polsce poszło jego spolonizowanie i dalsza znów zmiana nazwiska na Meretyn, odtąd stale używanego także przez jego potomków.

Merderer — Merittiner — Meretyn to jakby trzy oblicza jednej i tej samej indywidulanności, jakby wyraz trzech elementów, które razem składają się na całość, jaką w swej twórczości artystycznej przedstawia architekt, zwany na terenie lwowskim zazwyczaj krótko Bernardem.

Bernard nie poszedł drogą, którą kroczył Jan Krzysztof Mäderer i Jan Teobald Trembecki, obaj plastycy-rzeźbiarze, lecz poświęcił się pracy na polu architektury, może dlatego, iż była ona bardziej lukratywną. Gdzie się kształcił, dokąd podróżował ówczesnym zwyczajem dla rozszerzenia swej wiedzy, o tym nie mamy wiadomości i dostępne nam źródła o tym milczą. Mówić o tym mogą same tylko jego dzieła.

Stwierdzić należy przy tym, że ani w Wiedniu, ani w ogóle w Austrii nie znamy żadnych dzieł architektury, które by wskazywały na związek z twórczością Bernarda, znaną nam z polskiego terenu. Musimy raczej przypuścić, że przed przybyciem do Polski Bernard samoistnych prac nie podejmował. Może pracował pod czyimś kierownictwem jako siła pomocnicza, może kształcił się podróżując. Bliskie jest przypuszczenie, że jak inni członkowie jego rodziny poprzednich generacji oddawał się może rzeźbie, którą porzucił potem dla architektury. Łatwiej moglibyśmy wyjaśnić ten trudny do przeniknięcia okres życia Bernarda Meretyna, gdyby znana była bliżej działalność pracujących w tym czasie w Austrii i południowych Niemczech polskich plastyków, takich jak Jan Teobald Trembecki, jak Wacław Mirowski i Baltazar Siedlecki, dotąd dla nas zakryta zasłoną [3]. Sama przez się nasuwa się myśl o ich roli pośredniczącej w zakresie plastyki między tymi krajami a Polską. W Trembeckim upatrujemy inicjatora przeniesienia się Bernarda do Polski i szukania w niej pracy i kariery.

Ks. doc. dr Tadeusz Kruszyński przedstawił pracę pt. *Pierwsze prace witrażowe Stanisława Wyspiańskiego i Józefa Mehoffera w kościele Mariackim w Krakowie.*

Wiadomym było dotychczas, że Wyspiański i Mehoffer wykonali razem w r. 1891 dla kościoła Mariackiego kartony do witraża w oknie nad chórem muzycznym, złożonego z 36 prostokątów i że każdy z nich wymalował połowę. Z wnętrza kościoła, ze znacznego oddalenia, z jakiego tylko można go oglądać, ten drobnofigurowy witraż robi wrażenie barwnej mozaiki o żywej, ciepłej tonacji. Na szczęście postarano się o sporządzenie (wedle kopii kartonów wykonanych przez Antoniego Tucha) witraży, które wprawiono po dwóch stronach schodów głównych do Sukiennic, jako daru inż. Stanisława Gabriela Żeleńskiego z jego wytwórni dla Muzeum Narodowego, a choć pól jest tym razem tylko szesnaście, i to umieszczonych nie wedle odpowiedniego następstwa, to jednak każdy z bliska może je oglądać i podziwiać jak Wyspiański w twardym, a Mehoffer w bardziej giętkim rysunku umieli wkomponować figurki w szczupłe prostokąty,

[1] Thieme-Becker, *Allg. Lexikon d. bild. Künstler* XXIII, s. 527. [2] Mańkowski T., *Lwowska rzeźba rokokowa*, Lwów 1937, s. 17. [3] Morelowski M., *O trzech wiążących się grupach malarzy, rzeźbiarzy i snycerzy* itd. (Prace KHS V, s. XXXVII).

58. Herb Nieczuja Dembińskich, witraż Stanisława Wyspiańskiego w kościele Mariackim w Krakowie.

jak doskonały nadali im wyraz i w ogólności, jak pewną mieli już rękę. Nie zwracano jednak dotąd uwagi, wobec tylu skarbów sztuki, jakie kościół Mariacki zawiera, na witrażyki umieszczone w bocznych oknach prezbiterium, na tle zwyczajnych gomółek. A jednak są one niesłychanie ważne tak dla dziejów odnowienia kościoła Mariackiego za czasów Jana Matejki, jak i ze względu na ich twórców, którzy tu stawiali pierwsze samodzielne kroki młodzieńcze, mające ich zaprowadzić na wyżyny. Prezesem Komitetu restauracji kościoła Mariackiego został Paweł Popiel, ale prawdziwą duszą tego Komitetu stał się Matejko. Do wybitniejszych członków należeli Marian Sokołowski, profesor historii sztuki U. J. i Władysław Łuszczkiewicz, dyrektor Muzeum Narodowego, a zarazem profesor Szkoły Sztuk Pięknych, niegdyś nauczyciel Matejki. Wszystko to byli ludzie zapatrzeni w przeszłość, którą pojmowali inaczej niż Matejko, tak że nieraz przychodziło do ostrych sporów. Na szczęście jednak architektem kierującym pracami był Tadeusz Stryjeński, urodzony w Genewie, wychowany na emigracji, jeden z najwybitniejszych podówczas ludzi w swym zawodzie. Matejko spomiędzy swych uczniów najwyżej cenił dwóch, Wyspiańskiego i Mehoffera. Jako najlepszych w szkole rysowników, brał Łuszczkiewicz obydwóch ze sobą na objazdy dla inwentaryzacji zabytków w Małopolsce Zachodniej, a Matejko, obok innych swych uczniów, zajął ich przy polichromowaniu kościoła Mariackiego. Po dwóch latach studiów w Krakowie obydwaj wyjechali do Paryża, skąd Wyspiański pisywał często do swych wujowstwa Stankiewiczów w Krakowie. Te jego listy znajdują się w posiadaniu Gustawa Puchalskiego, który opracowuje monografię tego artysty. Jest to niesłychanie cenny materiał, bo bywają tam wspominani

59. Matka Boska z napisem pamiątkowym, witraż Stanisława Wyspiańskiego w kościele Mariackim w Krakowie.

60. Monogram Jana Matejki, witraż Stanisława Wyspiańskiego w kościele Mariackim w Krakowie.

61. Herb Sulima Pawła Popiela, witraż Stanisława Wyspiańskiego w kościele Mariackim w Krakowie.

62. Herb Leliwa Stanisława Tarnowskiego, witraż Stanisława Wyspiańskiego w kościele Mariackim w Krakowie.

63. Herb Pilawa Adamowej Potockiej, witraż Stanisława Wyspiańskiego w kościele Mariackim w Krakowie.

nie tylko koledzy, jak Mehoffer, malarz Karol Maszkowski, muzyk Henryk Opieński, ale i Tadeusz Stryjeński, brat jego Kazimierz w Paryżu osiadły, Władysław Mickiewicz, architekt krakowski Zygmunt Hendel, dalej Stanisław Witkiewicz, Łuszczkiewicz, Matejko itd. Wyjazd Wyspiańskiego i Mehoffera do Paryża był głównie zasługą Stryjeńskiego, który, poznawszy obydwóch przy pracy w kościele Mariackim, chciał, by wydoskonalili się w rysowaniu zabytków architektury i komponowaniu witraży. Uniknęli tedy obaj Monachium, modnego u nas w owych czasach, a tak ujemnie działającego.

Po przejeździe przez granicę francuską zatrzymał się Wyspiański w Dijon, skąd pisał 20 maja 1891, by mieszkający u wujowstwa Stankiewiczów uczeń gimnazjalny Kazimierz Brudzewski pociął papier rysunkowy na 36 działek witraża, każda po 70×50 cm, bo przygotowywał się z Mehofferem do wymalowania w Paryżu wspomnianego witraża za organami w kościele Mariackim, przedstawiającego dzieje życia Najśw. Panny. Wyspiański i Mehoffer żyli bardzo skromnie w Paryżu i woleli sprowadzić papier z Krakowa, niż kupować go na miejscu. Podobnie jak listy Wyspiańskiego do wujostwa, tak i Mehoffera do matki, są jedynym źródłem do czasów paryskich obydwóch artystów. Listy Mehoffera zachowuje we wzorowym porządku wdowa po nim Jadwiga z Janakowskich; dzięki jej uprzejmości mogę przytoczyć tu niesłychanie dla nas ważne wiadomości. Oto pisał on 11 września 1891: »My już zbliżamy się z naszą robotą okien do końca. Będzie to duże kolorowe okno nad głównym wejściem i przedstawiać będzie w 16 polach historię Matki Boskiej, a resztę zajmie drzewo Jessego (genealogia P. Jezusa). Wykonanie tego potrwa czas jakiś — a ciekawy jestem, jak to będzie wyglądało w kościele. Miło będzie kiedyś pomyśleć, że się robiło koło tego, zwłasz-

64. Monogram Wład. Chrośnikiewicza, witraż Stanisława Wyspiańskiego w kościele Mariackim w Krakowie.

65. Monogram Stanisława Wyspiańskiego, witraż Stanisława Wyspiańskiego w kościele Mariackim w Krakowie.

cza że taka robota, to już prawie na jakiś czas dłuższy trwania przed sobą, co szkło i ołów, to nie papier«. Znów w liście z dnia 15 tegoż miesiąca: »Druga przesyłka okien do Stryjeńskiego już wysłana«. Owo »drzewo Jessego« na witrażu nie jest zwyczajnym rozgałęzieniem wyrastającym z tego patriarchy; są to poszczególni przodkowie N. P. Marii, w prostokąty ujęci, z dodaniem ks. Juliana Bukowskiego jako fundatora, z datą 1889 i wyobrażeniem kościoła Mariackiego. Rozeta u szczytu okna jest dziełem samego Wyspiańskiego, co stwierdza Mehoffer w jednym z listów. Kolorystycznie wypadła, zbyt jaskrawo w stosunku do części głównej.

W dniu 26 maja tegoż roku pisał znowu Wyspiański z Paryża: »Już miałem czas być w niedzielę na pięknej wycieczce daleko za miasto brzegiem Sekwany w towarzystwie Hendla i Mehoffera«. Dalej 14 czerwca: »Teraz nie mam co pisać do prof. Łuszczkiewicza, aż dopiero w razie pomyślnego rezultatu w szkole. Cieszę się, że był z listem Karola (Maszkowskiego) u dyrektora Matejki.« Najważniejszy list pochodzi z 19 czerwca: »Proszę mi bardzo napisać, jak wyglądają okna w kościele Panny Marii od strony św. Barbary, bo wszystkie z tej strony są moje. Dotąd przebywamy tutaj we trzech, ale p. Hendel już niedługo nas porzuci, aby się zjawić w Krakowie«. Znów Mehoffer pisał z Paryża 11 września: »Czy był kto z Was na konsekracji kościoła Mariackiego, jakie robi teraz na ludziach wrażenie cały i ukończony. Napiszcie mi coś, jak wygląda okno kolorowe nad wejściem do św. Barbary, które robił jeszcze w Krakowie St. Wyspiański. O tym wszystkim piszą z domu do Wyspiańskiego, czemu Matusia nie wspomni słówkiem o tym, a ja ciekawy usłyszeć zdanie »ludu«.

66. Matka Boska z koroną cierniową i lilią, witraż Stanisława Wyspiańskiego w kościele Mariackim w Krakowie.

Wiadomo, że trzy okna apsydy kościoła Mariackiego zdobią witraże z końca w. XIV, tworzące przepyszne tło dla arcydzieła Wita Stwosza. Pod sam koniec życia Matejki pomyślano o dwóch oknach najbliższych apsydy, a zapewne on to podał treść do wykonanych tu witraży. Po stronie lewej wielka Matka Boża Częstochowska, po prawej Ostrobramska, na tłach herby miast dawnej Polski z podpisami, a nadto u dołu na prawym oknie napis: »Ignacy Karol Korwin Milewski Litwin dla chwały Bożej i ozdoby kościoła ofiarował. Tadeusz Dmochowski Litwin R. P. 1893 rysował. Karol Champignel Francuz 1894 wykonał«, zaś na lewym: »Rysował Tadeusz Dmochowski z Wilna, wykonał Karol Geyling z Wiednia R. P. 1894«.

Z każdej strony prezbiterium są jeszcze po trzy okna, od Prałatówki od dołu nieco skrócone zbudowaną tu zakrystią i skarbcem. Ponieważ wedle listu Wyspiańskiego witraże jego znajdują się po stronie prawej, czyli kościoła św. Barbary, więc po przeciwnej są Mehoffera, jedne i drugie na tle zwykłych gomółek. Wyspiański, prosząc o przysłanie kartonów, podał wielkość każdego na 70×50 cm, a takie wymiary mają rzeczywiście owe witrażyki w liczbie trzydziestu sześciu, tworzące okno za chórem muzycznym, nie podał zaś wymiarów tych bocznych, bo — jak zobaczymy — wykonał je przedtem w Krakowie. Ich wymiary wynoszą po 90×63 cm. Po prawej ręce w pierwszym oknie jest tylko w środku jeden witrażyk z herbem Nałęcz i podpisem, że fundatorami była rodzina Morawskich, a w środkowym oknie tej ściany z Nieczują Dębińskich (fig. 58). Najciekawsze i najokazalsze jest ostatnie okno po tej samej stronie, mające w środku witrażyk z Matką Boską z Dzieciątkiem ujętą po pas (fig. 59), w stylizacji samodzielnej, ale w rodzaju średniowiecznym, a pod nią ozdobną tablicę z łacińskim napisem wielkimi głoskami, który upamiętnia odnowienie i pomalowanie kościoła w r. 1889. Powyżej w ozdobnym otoku wielki monogram J. M. (Jana Matejki) i data r. p. 1889 (fig. 60). Wyobrażenie to dochodzi do szczytu prostokąta tego witrażyka i do okiennej poprzeczki, tak że zmieścił się tam jeszcze zielony smok i ręka z częścią postaci wbijającej mu włócznię w oko, ale górną część postaci ucięto. Pod Matką Boską i tablicą witrażyk z herbem Bożawola i nazwiskiem Piotra Górskiego, komisarza Komitetu kościelnego tego kościoła, i Sulima Pawła Popiela, przewodniczącego tegoż Komitetu (fig. 61), a po bokach Madonny Leliwa prof. Stanisława Tarnowskiego (fig. 62) i Pilawa Adamowej Potockiej (fig. 63). Pod tymi dwoma bocznymi cztery najciekawsze witrażyki, mianowicie z monogramami upodobnionymi do dawnych mieszczańskich gmerków. Na wyższym na prawo widzimy na tarczy głoski T. S., a nad tarczą

67. Herb Tarnawa Tadeusza Stryjeńskiego, witraż Józefa Mehoffera w kościele Mariackim w Krakowie.

świetnie wyrysowanego średniowiecznego architekta, mającego za pasem miarę łokciową, trzymającego model gotyckiego kościoła. To monogram architekta Tadeusza Stryjeńskiego. Poniżej znów przepysznie wyrysowany brodaty mężczyzna w średniowiecznym rzemieślniczym odzieniu, z młotem i dłutem, a na tarczy W. CH. z krzyżykiem u góry (fig. 64), znak Władysława Chrośnikiewicza[1] zdolnego kamieniarza, który wykonał tu wiele rzeźb architektonicznych, jakimi Matejko zastępował barokowe gipsy, dla przywrócenia wnętrzu pierwotnego wyglądu.

Na witrażyku wyżej na lewo głoski W. Ł. z gwiazdką u góry odnoszą się do Władysława Łuszczkiewicza, nad tarczą siedzi panna dzierżąca berło. Niżej głoski S. W. i trzy tarcze, znak cechu malarzy. Tu rozumie się uwiecznił Wyspiański siebie, dając nad główną tarczą pannę

68. Zwiastowanie N. P. Marii, witraż Józefa Mehoffera w kościele Mariackim w Krakowie.

ze złotą lilią (fig. 65). W części środkowej u samego dołu znów Madonna bez Dziecięcia, w wysokiej gotyckiej koronie na głowie, w przepysznych średniowiecznych szatach, stojąca na zielonym wężu, dzierżąca lilię i cierniowy wieniec, znaki niewinności i cierpienia (fig. 66).

69. Św. Teodor, witraż Józefa Mehoffera w kościele Mariackim w Krakowie.

Przejdźmy teraz do trzech okien prezbiterium od strony zakrystii. W oknie pierwszym ku wielkiemu ołtarzowi, na jedynym tu witrażyku herb Łada i nazwisko Józefa Grodzickiego, a podobnie w środkowym oknie Tarnawa i nazwisko Tadeusza Stryjeńskiego (fig. 67), w oknie zaś od strony lewej u góry Zwiastowanie (fig. 68), poniżej na lewo św. Teodor, jako brodaty, poważny rzymski legionista z płonącą pochodnią w ręce (fig 69). Obok świętego znana nam tarcza malarska z trzema tarczami wewnątrz. Podpis: »Fundował Teodor Zajdzikowski 1891«. Na prawo św. Franciszek Ksawery, odziany w albę i ornat, trzyma kielich i Hostię (fig. 70). A zatem jest to pamiątka znanego krakowskiego zakładu szklarskiego Zajdzikowskich.

70. Św. Franciszek Ksawery, witraż Józefa Mehoffera w kościele Mariackim w Krakowie.

[1] Był to uczeń znanego około połowy w. XIX Edwarda Stehlika. Zob. Łuszczkiewicz W., *Do dziejów restauracji prezbiterium kościoła Panny Marii*, Kraków 1889, s. 11.

Wszystkie wyliczone tu witraże mają datę 1891, ale jest to data wykonania w szkle, bo wedle listu Mehoffera kartony ukończył Wyspiański jeszcze w Krakowie przed wyjazdem do Paryża. Data 1889 na witrażyku z Matką Boską to rok odnowienia kościoła, nie zaś wykonania witrażyka. W owym właśnie roku pisał Łuszczkiewicz: »Komitet nie traci nadziei, że przy tej sposobności znajdzie się fundusz na zaprowadzenie witraży kolorowych, tak koniecznych dla uzyskania wdzięcznej całości prezbiterium, a na których zaprowadzenie nie czuje się dość bogatym[1]. Stąd to poszczególni fundatorowie wzięli na siebie wykonanie okien.

Mehoffer w liście nie wspominał o sobie, bo matka znała jego prace. Wyspiański zaznaczał, że jego witraże umieszczono od strony kościoła św. Barbary, a więc wynika stąd, że te po przeciwnej stronie nie są jego. Nikt inny nie może tu być wzięty pod uwagę, jak tylko Mehoffer, bo przecie jemu i Wyspiańskiemu oddano niebawem okno za organami. Mehoffer pisał zaraz po przyjeździe do Paryża 23 marca 1891: »Czy Mama kazała odwieźć Stryjeńskiemu to, co zostawiłem?« Może to były właśnie owe kartony do jego witrażyków.

A zatem te witrażyki, na które dotąd nie zwracano uwagi, są pierwszą pracą obydwóch artystów w dziale witrażownictwa, dawniejszą od owego znanego okna za organami.

W owych czasach artyści malujący wnętrza kościołów jak i komponujący kartony do witraży starali się po prostu podrabiać styl, tj. naśladowali wiernie starą sztukę. Ale Matejko, który zaskoczył zupełnie niespodzianie Komitet odnowienia kościoła Mariackiego słowami: »Polichromię kościoła Mariackiego wykonam ja«, uczynił wręcz przeciwnie. Studiował pieczęcie, miniatury średniowieczne, tkaniny itd. i na ich podstawie tworzył rzeczy przetopione w ogniu swego geniuszu, doskonale dostosowane do wnętrza poważnych murów kościoła. Wykazał,że nawet najstarsza i najczcigodniejsza architektura godzi się świetnie z najnowszą sztuką, byle ta sztuka była utworem wielkiego artysty. Jego śladami poszli najlepsi jego uczniowie, Wyspiański w krakowskim kościele franciszkańskim, Włodzimierz Tetmajer w kaplicy królowej Zofii na Wawelu, a Mehoffer w bardzo wielkiej ilości kościołów. W jednym jednak wszyscy trzej przewyższyli swego mistrza. Za czasów Matejki nie było w Polsce wytwórni witraży, a te nieliczne, które wtedy sprawiano, oddawano do wykonania za granicę. Dopiero w r. 1900 architekt Władysław Ekielski i malarz Antoni Tuch założyli pierwszą wytwórnię w Krakowie, nabytą niebawem przez S. G. Żeleńskiego, istniejącą po dziś dzień. Nic więc dziwnego, że niegdyś nasi artyści nie rozumieli istotnych właściwości szkła i możliwości artystycznych w nim zawartych, tak niesłychanie bogatych, toteż kartony ich niczym się nie różniły od portretów olejnych, czy ściennych polichromii. Ale Mehoffer i Wyspiański, jeszcze przed wyjazdem za granicę, malując pierwsze w życiu kartony do tych witrażyków, zbadali tajemnice tej sztuki w kościele Mariackim na witrażach z w. XIV, a Wyspiański skopiował nawet wiernie owe nieliczne z krużganków dominikańskich[2]. Następnie obydwaj wyjechawszy do Paryża mieli sposobność pogłębienia znamości witrażownictwa. Zwiedzili stare katedry i badali dzieła mistrzów średniowiecza. Wyspiański doszedł niebawem do arcydzieł światła mistycznego i potęgi barw, jak w Bogu Ojcu, św. Franciszku i bł. Salomei u franciszkanów. Kiedy już w rok po mariackich witrażach rozpisano konkurs na okno pierwsze w Fryburgu szwajcarskim, Tadeusz Stryjeński, który za młodu pracował w tym mieście jako architekt, napisał bezzwłocznie do bawiącego na studiach w Paryżu Mehoffera: »Stań do konkursu, znam twój talent, na pewno dostaniesz nagrodę«. I tak się stało, pierwszą nagrodę niebawem otrzymał Mehoffer.

Od zarania swej twórczości aż prawie do jej końca, choć z przerwami, pracował Mehoffer nad fryburskimi witrażami, które taką sławę zapewniły temu miastu i taką chwałą okryły polską sztukę.

Posiedzenie z dnia 30 października 1947

Dr Józef Dutkiewicz przedstawił pracę pt. *Małopolska rzeźba średniowieczna — Plastyka ruchoma do połowy XV wieku.*

W rozdziale I omówiono granice przestrzenne tematu. Mieszczą się one w ramach historycznej Małopolski, a zarazem diecezji krakowskiej. Granice czasowe określają z jednej strony najwcześniejsze zabytki plastyki małopolskiej (Pietà z Wojnicza) na początek w. XIV, z drugiej zaś przełom od stylu miękkiego do łamanego, względnie spadek produkcji rzeźbiarskiej, na połowę w. XV, na dobę tzw. ciemnego okresu.

Szereg zjawisk pozaartystycznych zdaje się stwarzać warunki, względnie tłumaczyć rozwój plastyki w Małopolsce w w. XIV i XV. Zjawiska te omówiono w rozdziale II. Należą do nich zarówno zjawiska zewnętrznopolityczne z wyraźną tendencją do usamodzielnienia się Małopolski, jak i wewnętrznoustro-

[1] Łuszczkiewicz *o. c.* s. 15. [2] Wyspiański S., *Witraże dominikańskie* (Rocz. Krak. II, 1899, s. 201—6).

jowe, gospodarcze i społeczne. Rozpatrzono tu kolejno: a) zagadnienia organizacji kościelnej, w związku z którymi zwraca uwagę obecność zabytków rzeźby w dużej części siedzib ówczesnych dziekanatów, a następnie ilość fundacji kościelnych królewskich, biskupich i prywatnych na terenach, na których występują skupienia zabytków rzeźby. Rozmieszczenie założeń obronnych pokrywa się w dużym stopniu z układem współczesnych kościołów w terenie, a częściowo i skupień plastyki. Udało się również stwierdzić, że zarówno kierunki osadnictwa jak i skupienia ludności, a wreszcie i powstawanie miast nie pozostaje bez związku z topograficznym ugrupowaniem dzieł plastyki. Szczególnie duże jednak znaczenie dla rozmieszczenia w terenie pewnych skupień, a nawet luźno rozrzuconych dzieł rzeźbiarskich, posiada przebieg i kierunek dróg handlowych. Tłumaczy on skupienie rzeźb wzdłuż drogi węgierskiej w dorzeczu Dunajca, w pewnym promieniu od Krakowa, i wreszcie rozmieszczenie dzieł importu nawet zdala od centrów produkcji, ale zawsze przy drogach handlowych, wiodących od tych centrów.

W rozdziale III, o artystych i relacjach artystycznych, zebrano materiały dotyczące snycerzy omawianego okresu, ich pochodzenia, narodowści i twórczości w Krakowie, Nowym Sączu, Czchowie, Bieczu i Żmigrodzie. Omówiono też stosunek do współczesnej architektury i malarstwa, a także sprawę oddziaływania krajów sąsiednich, jak Czech, Spisza, Węgier, Śląska i Państwa Zakonnego na północy.

Materiał plastyczny omówiono w rodziale IV, charakteryzując jego stan zachowania i przyczyny zniszczenia, jak i pierwotne przeznaczenie. Jeszcze w początku w. XVII wyposażenie świątyń w dzieła plastyki średniowiecznej było znacznie bogatsze, niż dziś. Użyty materiał i technika wykonania odpowiadają na ogół materiałom i technice znanym z plastyki zachodniej. Temat wskazuje, że zachowane dzieła przeznaczone były niemal wyłącznie do użytku kościelnego. Większość figur przedstawia Marię z Dzieciątkiem, na drugim miejscu występują grupy Chrystusa Ukrzyżowanego, Opłakiwanie, reszta to figury różnych świętych. Nie ma tematów skomplikowanych ikonograficznie, a popularność pewnych tematów, zwłaszcza Marii, odpowiada popularności tych tematów w literaturze. Pod względem charakterystyki stylowej zachowany materiał przedstawia obraz dosyć złożony, odpowiadający mniej więcej charakterowi rzeźby środkowoeuropejskiej tego okresu. Nie znaczy to jednak, aby plastyka małopolska była wyłącznie zależną od plastyki obcej. Przechodzi ona wprawdzie te same fazy rozwoju stylowego, ale wewnętrznie dają się w niej wyróżnić oprócz luźnej grupy najwcześniejszej dwa typy miejscowe, krakowski i spisko-sądecki, obejmujące większość omawianych dzieł, a poza tym odrębny typ rzeźb niewątpliwie importowanych na teren Małopolski. Obok początkowego czesko-węgierskiego najliczniejszym jest import śląsko-pomorski. Rozmieszczenie poszczególnych typów zmienia się z rozwojem stylowym. Dzieła owej luźnej grupy najstarszej rozrzucone są w obrębie południowo-zachodniej Małopolski, ale ich pochodzenie nie jest ustalone. Natomiast pierwsza grupa typu krakowskiego związana jest wyraźnie z samym Krakowem, podczas gdy następne, późniejsze grupy tego typu rozrzucone są w coraz dalszym promieniu od Krakowa. Bardziej jednolitym topograficznie jest typ drugi, spisko-sądecki, prawie że nie wykraczający poza dorzecze Popradu i górnego Dunajca. Obie grupy tego typu skupione są na tym terenie i zaledwie w drugim okresie pewne należące tu okazy występują poza tym ściśle określonym terenem. Dzieła importu śląsko-pomorskiego, więc typu trzeciego, rozrzucone są po całym obszarze Małopolski bez wyraźnych skupień; znajdują się zarówno na wschodnich granicach zasięgu tej rzeźby, jak i na terenach północnych, np. w Lubelskiem. Spośród grup stylistycznych, na które podzielić można poszczególne typy, najmniej jednolitą jest grupa, w której występują zarówno wpływy francuskie i dolnosaskie, jak węgierskie i czeskie. Pierwsze swoiste cechy dadzą się zaobserwować w grupie pierwszej typu krakowskiego. Są to: posągowość i obrzędowość pozy rzeźby oraz jej dwuwymiarowy styl. Cechy te przewijają się przez wszystkie cztery okresy rozwoju typu krakowskiego, od stylu monumentalnego do malarsko-miękkiego. W obrębie tych okresów dają się zaobserwować cechy indywidulane, świadczące o różnych mistrzach i pracowniach. I w obrębie typu krakowskiego widoczne są wpływy obce, początkowo Szwabii i Nadrenii, później Czech i Śląska. Bardziej zdecydowane są cechy indywidualne typu spisko-sądeckiego. Typ ten wyróżnia się trójwymiarowym rozwinięciem rzeźb, odrębną charakterystyką człowieka, bardziej malarskim, swobodnym rozwinięciem całości. Szczególnie żywe są tu tradycje sztuki francuskiej i nadreńskiej. Rzeźby typu śląsko-pomorskiego to w większej części repliki lub interpretacje rzeźb znajdujących się na terenie Śląska lub Pomorza, począwszy od Madonn na lwie po Piękne Madonny. W drugiej grupie tego typu występują rzeźby powstałe prawdopodobnie na miejscu, w okolicach Sącza, pod bezpośrednim wpływem importu śląskiego.

W końcowym omówieniu streszczono główne cechy średniowiecznej plastyki małopolskiej. Zważywszy, że służyła ona prawie wyłącznie celom dewocyjnym, nie ma w niej cech nowatorskich ani skomplikowanych problemów formalnych. Obcym jej jest dramatyzm przedstawienia, znamionuje ją za to spokojny

liryzm odczuwania i przeżycia. W plastyce środkowoeuropejskiej tego czasu zajmuje jednak rzeźba małopolska, wzięta jako całość, stanowisko odrębne.

W zakończeniu pracy zamieszczono katalog rozumowany, omawiający szczegółowo 112 pozycji (figur i grup rzeźbiarskich) małopolskiej plastyki do połowy w. XV.

W dyskusji doc. dr Jerzy Szablowski, podkreślając bardzo poważne wyniki dra Dutkiewicza i podnosząc nowość (przynajmniej w badaniach nad polską plastyką średniowieczną) zastosowanej przez niego metody, uważa, że drogom handlowym, które referent wysunął w swych rozważaniach na miejsce czołowe, nie można przypisywać znów tak wielkiej roli. Dla jakości wpływów i związków artystycznych mają one niewątpliwie niemałe znaczenie, choć obok nich co najmniej równorzędną rolę odgrywają inne czynniki (m. i. związki polityczne, bliskie sąsiedztwo, stosunki osobiste fundatorów). Drogi handlowe nie wpływają w każdym razie na zagęszczenie zabytków w terenie, w danym wypadku zabytków rzeźby średniowiecznej. Nie wszystkie kościoły leżały przecież przy drogach handlowych, a żaden nie mógł się obejść bez ołtarzy rzeźbionych lub malowanych. Podkreślona przez dra Dutkiewicza trafnie liryczność małopolskiej rzeźby gotyckiej i dążenia snycerzy do płaszczyznowo-dekoracyjnego traktowania jej form to jedne z cech charakterystycznych — jak się zdaje — całej naszej sztuki; nowsze prace polskich historyków sztuki zauważyły je niejednokrotnie także w innych gałęziach sztuki polskiej.

Czł. Adam Bochnak, podkreślając doniosłość wyników badań dra Dutkiewicza, będących już ostatnim niemal ogniwem w opracowaniu rzeźby gotyckiej na terenie środkowej Europy, wyraża życzenie, by praca ta mogła się jak najrychlej ukazać w druku.

71. Św. Teodor, szkic Józefa Mehoffera do witraża w kościele Mariackim w Krakowie.

Posiedzenie z dnia 27 listopada 1947

Ks. doc. dr Tadeusz Kruszyński przedstawił komunikat pt. *Szkicownik Józefa Mehoffera i jego pierwsze witrażyki w kościele Mariackim w Krakowie.*

Wiemy z listów tak Wyspiańskiego jak i Mehoffera z czasów ich wspólnego pobytu na studiach w Paryżu w r. 1891 [1], że witrażyki w prezbiterium kościoła Mariackiego od strony kościoła św. Barbary są dziełem Wyspiańskiego. Wynika z tego, że istniejące po przeciwnej stronie, tj. od strony zakrystji, są dziełem kogoś innego. Mógł tu być wzięty pod uwagę tylko Mehoffer, na co wskazuje tak styl, jak i to, że niebawem obydwom młodym artystom oddano do wykonania kartony do wielkiego witraża za chórem muzycznym, które ukończyli wkrótce w Paryżu. Jeden z wielu pozostałych po Mehofferze szkicowników, będących w posiadaniu wdowy po nim Jadwigi z Janakowskich, dowodzi, że rzeczywiście witrażyki po stronie zakrystii są jego dziełem. Szkicownik ten na pierwszej stronie ma napis »Krosno« i datę 18 lipca 1890. Są w nim rysunki z Rynku tego miasta, »kościółek św. Wojciecha za miastem otoczony dębami«, wiele główek i całych postaci, a dalej już widok skarbca katedry wawelskiej z wieżami Zygmuntowską i Sobieskiego, inne widoczki z Krakowa, dwa widoki rusztowań w kościele Mariackim w czasie jego restaurowania i, co najważniejsze, liczne rysunki do witrażyków, o które nam tu chodzi. Mianowicie trzykrotnie wyrysowane i oznaczone wymiary okien: »w prezbiterium« z podaniem w centymetrach: »w świetle«, a nawet z wymiarami i zaznaczeniem, że w jednym ma być herb Tarnawa, a dalej św. Teodor, Zwiastowanie i św. Franciszek. Św. Teodora oglądamy dwa razy w zbroi rzymskiej, z pochodnią w ręce, w głębi ze

[1] Zob. s. 262—267 niniejszego tomu.

świątynią pogańską, którą podpalił (fig. 71), a po raz trzeci w zbroi jaką mają Salomonowie na płytach grobowych w tymże kościele. Na witrażyku wykonanym (fig. 69) występuje on w rzymskiej zbroi. Św. Franciszek Ksawery narysowany jest tylko raz (fig. 72), tak jak na witrażyku (fig. 70), klęczący w albie i ornacie, z kielichem i Hostją w rękach, ujęty w renesansowy kartusz, odpowiedni do czasu w jakim żył, z monogramem S. I. fundatora. Zwiastowanie (fig. 73) powtórzone dwukrotnie, a nadto w mniejszych rozmiarach po raz trzeci, po bokach ze śś. Teodorem i Franciszkiem Ksawerym na tle gomółek. Św. Franciszek jest tutaj otoczony, tak jak Teodor, gotycką obwódką, a Teodor zwrócony ku środ-

72.. Św. Franciszek Ksawery, szkic Józefa Mehoffera do witraża w kościele Mariackim w Krakowie.

73. Zwiastowanie N. P. Marii, szkic Józefa Mehoffera do witraża w kościele Mariackim w Krakowie.

kowi, czyli ku Zwiastowaniu. Ponieważ artysta dał ostatecznie Ksaweremu w otoku renesansowy kartusz, a Teodora odwrócił w przeciwną stronę, więc witrażyk ze Zwiastowaniem podniesiono znacznie w górę.

Rysunki do witrażyków z herbami powtarzał nasz artysta wielokrotnie, zmieniając głównie ich gotyckie otoki, raz biorąc je jakby z miniatur, to znów z rzeźby czy z architektury, zawsze nader pomysłowo. Tak Tarnawa Tadeusza Stryjeńskiego powtórzona jest dwukrotnie, Łada Józefa Grodzickiego aż sześciokrotnie, a nie wykonane w szkle dwa herby obok siebie, Leliwa i Łabędź, pięciokrotnie.

W nawie głównej znajduje się tylko jeden witrażyk, po stronie południowej na tak znacznej wysokości, że z dołu jest prawie niewidoczny. Jest tam herb Osoria, czyli krzyż wetknięty w koło. Artysta znacznie ten krzyż powiększył, a po bokach dodał dwóch klęczących aniołów. Herb to ks. Juliana Bukowskiego, prepozyta kościoła św. Anny, który, ofiarowawszy 30 tysięcy reńskich, umożliwił zaczęcie polichromii kościoła Mariackiego. Aż w ośmiu rysunkach rozwiązał Mehoffer możliwości ujęcia tego herbu łącznie z głoskami J. B. to na tle wnętrza apsydy kościoła Mariackiego, to znów z jego widokiem zewnętrznym, z klęczącą postacią ks. Bukowskiego czy bez niej, ale do witrażyka podał później inny karton. Rysunki te są też dlatego cenne, że jest przy nich data: »listopad 1890«. Klęcząca postać ks. Bukowskiego znalazła

się niebawem na jednym z prostokątów owego wielkiego witraża o 36 polach za chórem muzycznym, z dłuższym podpisem, dziś w części tylko czytelnym.

Szkicownik ten jest niezmiernie cenny także i z tego względu, że ukazuje nam, na czym się Mehoffer wzorował w swych pierwszych mariackich witrażykach. Oto na 27 stronach są tu rysunki, przeważnie kolorowane, a częściowo tylko z oznaczeniem kolorów, z witraży średniowiecznych z tego kościoła, ze scenami biblijnymi, architekturą i ornamentyką, wykonywane, jak dowodzą podpisy, od 3 do 13 grudnia 1890, więc równocześnie z rysunkami do witrażyków własnych. Nasz artysta zgłębiał sztukę witrażowniczą i uczył się, ale ani u niego, ani u Wyspiańskiego nie można mówić o naśladownictwie, lecz tylko o pewnych wpływach średniowiecza w fakturze, których się obydwaj wyzbyli już niebawem w witrażach dla katedry lwowskiej.

Doc. dr Tadeusz Dobrowolski przedstawił pracę pt. *Ze studiów nad portretem polskim w epoce sarmatyzmu. Próba analizy stylu, historia i tło społeczne malarstwa.*

Praca składa się z sześciu rozdziałów pt.: I. Uzasadnienie badań, II. Przedmiot badania, III. Analiza stylu, IV. Portret polski w czasie, V. Społeczne podłoże malarstwa, VI. Wnioski ogólne. Rozdział trzeci, traktujący o stylu, uwzględnia: 1. Zagadnienie całości, 2. Wybitniejsze dzieła portretowe (a mianowicie: A. Portrety typu polskiego, B. Portrety typu obcego, C. Portrety kobiece), 3. Wyniki opisu portretów w odniesieniu do przedmiotów i formy (omawia więc A. Przedmioty, B. Jakości formalne portretów, tj. a) kompozycję, b) formę przestrzenną, c) walor i światłocień, d) plamę barwną, e) kontur zewnętrzny i wewnętrzny, f) malarskość, g) płaszczyznę i linię, h) koloryt), 4. Zagadnienie wartości. Rozdział czwarty traktuje o społecznym podłożu malarstwa i dzieli się na podrozdziały: A. Twórcy, B. Odbiorcy, C. Gra interesów, D. Malarstwo jako funkcja rzeczywistości społecznej i kultury ogólnej.

Punktem wyjścia dla badań autora była wystawa portretu z kolekcji Sanguszków w Gumniskach, obecnie w Muzeum Ziemi Tarnowskiej, urządzona w r. 1947 naprzód w Tarnowie, potem w Krakowie, która obejmowała 61 eksponatów głównie z w. XVIII (w tym z pierwszej połowy stulecia 27 portretów, z drugiej 20). Kolekcję tę traktował autor jako *pars pro toto*, ponieważ zawiera ona na ogół zasadnicze typy portretu polskiego, znane z innych kolekcji, zarówno publicznych, jak prywatnych. W miarę potrzeby tę grupę wszechstronnie zbadanych obrazów uzupełniał autor innymi, na skutek czego dokonane w ciągu pracy obserwacje odnoszą się nie tylko do kolekcji z Gumnisk, lecz w ogóle do polskiego malarstwa portretowego.

Po dokonaniu drobiazgowej analizy w rozdziale II ustala autor cechy polskiego malarstwa portretowego, zarówno w odniesieniu do treści przedstawieniowych, jak formy. Portret ten w dążeniu do ścisłego, wiernego przedstawienia modeli był w zasadzie »realistycznym«. Jego realizm cechowała sztywna konsekwencja. W przeciwieństwie do portretu obcego, który idealizuje często modela zgodnie z panegirycznymi tendencjami baroku, portret polski rezygnuje niemal zupełnie z idealizacji i nierzadko podkreśla nawet cechy ujemne i »dysplastyczne« modela, co w przypadkach skrajnych prowadzi do efektu karykatury i groteski. Tendencję idealizującą zastępuje portret polski co najwyżej statyczną, reprezentacyjną, w pewnych przypadkach prawie hieratyczną pozą modela. Traktowanie twarzy zmierza jednak zawsze do portretowo-realistycznego ujęcia. Ścisłość obserwacji modela pozwala na rozpoznanie w portretach typów antropologicznych, osobliwie armenoidalnego, widocznie popularnego na kresach południowo-wschodnich, skąd pochodzi większość zbadanych wizerunków szlacheckich. Realizm i drastyczna prawda cechują też portret kobiecy w przeciwieństwie do norm malarstwa obcego. Realizm przedstawienia nie ma jednak nic wspólnego z psychologizmem i ogranicza się do morfologicznej strony postaci. Ścisłość portretowa odnosi się też do »realiów«, tj. do elementów stroju. Akcesoria tła, jeśli nie stanowi ono tylko czarnej lub ciemnej płaszczyzny, posiadają natomiast charakter konwencjonalny.

Co do budowy portretów z 1. połowy w. XVIII, to przeważa w nich postać przedstawiona do bioder, z gołą głową i w trzech czwartych. Tradycyjne co najmniej od końca w. XVI ujęcia w całej postaci trafiają się rzadziej. Pod względem przestrzennym ujawniają obrazy znaczne ograniczenia i bliskie są one płaszczyznowości, mimo że nie brak w nich plastycznego modelunku. W związku z modelunkiem wchodzi w grę znaczna rozpiętość efektów światłocieniowych, a także walorowych. Zdarza się przy tym, że cień zanika niemal w zupełności na rzecz jakości rysunkowych. Na czoło wartości formalnych wysuwa się jednak nie linia, nie światłocień, lecz duża plama barwna, rzadko zróżnicowana na tony pośrednie. Plama ta mieści się w ogólnym systemie kolorystycznym obrazu, opartym na gamie wprawdzie żywej, czasami nieco surowej, lecz nigdy jaskrawej. Z zestawionej przez autora statystyki kolorów warunkujących badaną

grupę portretów wynika, że na 56 zbadanych pod tym względem obrazów czerwień pojawia się w 40 wypadkach, błękit w 32. Dużą rolę gra również czerń, powtarzająca się w tłach obrazowych, ale decydująca niekiedy także o całej gamie obrazu. Barwy żółta i zielona trafiają się bardzo rzadko. Przeważają wreszcie ujęcia polifoniczne nad monochromicznymi.

Ekspresja portretu polskiego zdaje się wynikać z jego antynomij: z na poły dekoracyjnej formy i realistycznego stosunku do modela. Portret ten wydaje się zjawiskiem granicznym, oscylującym między malarskością a ornamentem, między realizmem a abstrakcją, między żywą prawdą a sztywną, lalkowatą nieraz konstrukcją postaci. Jest on też owocem starcia się cudzoziemszczyzny z sarmatyzmem, rozumianym jako przywiązanie do swojskości. Ta swojskość to dziedzictwo sztuki cechowej i peryferycznej, jakby półludowej, uzasadnionej kulturalnym zacofaniem Polski w czasach saskich, — to skłonność do uproszczeń, powodowana m. i. pewnym stadium cywilizacyjnym twórców i odbiorców oraz brakiem głębszego wykształcenia malarzy, — to skłonność do form raczej płaskich, do ornamentu i naiwnej ozdobności, a także kult szczegółu i czystego, nieco surowego koloru. Hierarchia barw tego portretu (czerwień, błękit) pokrywa się z tendencjami malarstwa ludowego.

Portret ten wykazuje brak wszechstronniejszego zróżnicowania powierzchni malarskiej, a raczej skłonność do »transparentowych«, jak gdyby »plakatowych«, nieco rubasznych i powierzchownych efektów, zgodnych z duchem kultury sarmatyzmu. Znajduje w nim swój wyraz zarówno ziemiańska jak i rycerska strona tej kultury, np. w przedstawionych typach portretowych i realiach. Z formalizmem, pompą i panegiryzmem polskiego baroku łączył się także moment rubasznego realizmu, który swój specjalny wydźwięk znajduje w opisanym portrecie.

Malarstwo to posiadało często charakter rzemieślniczy i seryjny, zwłaszcza kiedy (zastępując dzisiejszą fotografię) produkowało kopie kopii z przeznaczeniem dla szerokich sfer odbiorców. Dotyczyło to przede wszystkim wizerunków królewskich, np. Jana III. Sztuki tej nie można więc mierzyć kryteriami malarstwa Zachodu, chociaż malarstwu temu nieraz ulega, lecz trzeba ją interpretować jako sztukę etniczną, uzasadnioną miejscowymi warunkami społecznymi i kulturalnymi.

Po omówieniu formalnej strony portretów głównie w. XVIII umieszcza je autor w czasie historycznym, żeby zbadać ich łączność z epokami poprzednimi i późniejszymi. Śledzi więc ewolucję portretu poczynając od czasów Zygmunta I (w których portret ten się pojawia jako wyraz humanistycznej samowiedzy), a kończąc na pierwszych dziesięcioleciach w. XIX. Z obserwacji tych wynika, że portret polski kształtuje się nie tyle pod wpływem sztuki włoskiej, ile północnej, która stanowi pewnego rodzaju wykrzyżowanie się renesansu włoskiego z północną kaligrafią gotycką (Clouetowie, Holbein Młodszy, szkoła Cranachów). Pedantyczna dekoracyjność i złotnicza drobiazgowość tej sztuki uwidacznia się również w portrecie polskim np. okresu Zygmunta Augusta, ale także i później. Z końcem w. XVI, w czasach Stefana Batorego, ustala się typ dużego portretu w całej postaci (klasycznym jest portret króla malowany przez Marcina Kobera), na tle konwencjonalnym, zazwyczaj z motywem kotary i stolika z atrybutami przedstawionej osoby. Ewolucja formy postępuje np. pod wpływem malarstwa holenderskiego, interpretowanego jednak swoiście w kierunku pewnego zatarcia drobiazgowej kaligrafii na rzecz dużych, jednostajnych plam barwnych, układanych polifonicznie całości z przewagą karmazynowej czerwieni, albo w biało-czarne zespoły monochromiczne, szczególnie w portretach matron. Ten typ portretu utrzymuje się bez przerwy w ciągu trzech stuleci, ulegając nieznacznym stosunkowo zmianom. Portret »do bioder« stanowi tylko redukcję portretu w całej postaci.

Równocześnie omawia autor trwanie przeżytków gotyckich w malarstwie w. XVI i XVII, co nie pozostaje bez wpływu także na portret. Portret ten, jako jeden z rodzajów malarstwa lokalnego, istnieje także w czasach Stanisława Augusta, pomimo przyjazdu do Polski sporej liczby malarzy obcych, sprowadzonych przez króla, bo kontynuatorami portretu miejscowego stają się np. zarówno Aleksandrowicz jak Faworski. Trwa to malarstwo jeszcze w w. XIX, np. w osobie Michała Stachowicza w Krakowie. Ośrodek tego malarstwa przesuwa się z czasem w kierunku Lwowa, Rusi Czerwonej i w ogóle ziem kresowych w związku z powstającymi tam w w. XVI i XVII latyfundiami magnackimi i osobliwymi formami kultury, jaka kształtuje się w kręgu oddziaływań magnackich rezydencji z ich suwerennymi pretensjami i niemal monarszym ceremoniałem.

Malarstwo to wyjaśniają w pełni ówczesne stosunki społeczne, które urabiają zarówno charakter twórców, jak odbiorców tej sztuki. Autor omawia więc szeroko sytuację społeczną artysty epoki sarmatyzmu, liczebność, znaczenie i polskość środowisk artystycznych, szczególnie krakowskiego (w w. XVII na 240 malarzy krakowskich przypada około 200 Polaków a 40 obcych), z kolei organizację i życie cechów w w. XVI, XVII i XVIII, przynależność stanową malarzy i ich narodowość, próby przezwyciężenia czy unik-

nięcia rygorów cechowych, emancypację artystów i zagadnienie serwitoratu królewskiego (opieki królewskiej nad artystą). W miarę możności próbuje też wyjaśnić różne sprawy techniczno-malarskie, np. w oparciu o traktat J. K. Haura *O malarskich kunsztach...* (1693); wykrywa, że nawet portrety malowano niekiedy z pamięci, co jednak nie uwalniało malarzy od obowiązku uchwycenia podobieństwa. Stara się też wyjaśnić sytuację ekonomiczną malarzy, przy czym ustala, że honoraria za pracę malarską były niskie, w szczególności najniższe chyba (od 10 do 30 zł) za portret, najwyższe zaś (około 200 zł) za obrazy ołtarzowe.

Z równą skrupulatnością analizuje autor grupy odbiorców i wykrywa cały szereg właściwych im cech, znajdujących oddźwięk w sztuce, jak predylekcję dworu królewskiego do artystów obcych, ale i pewne zainteresowanie się malarstwem miejscowym, zwyczaj utrzymywania malarzy nadwornych, niski poziom ogólnej kultury plastycznej, ale także istnienie galeryj obrazów nie tylko magnackich, lecz i mieszczańskich. Podkreśla rolę Kościoła w organizowaniu sztuki zwłaszcza w okresie po soborze trydenckim, jego jednostronność i nadmierne zelanctwo religijne, zmierzające w ogóle do potępienia sztuki świeckiej. Zwraca też uwagę na indyferentyzm estetyczny odbiorców, którzy w portrecie szukali wyłącznie podobieństwa, jak wynika z wypowiedzi współczesnych, a także na cechujące ich skąpstwo w stosunku do artystów oraz dysproporcje między wydatkami na cele reprezentacyjne, na splendory stroju itp., a wydatkami na sztukę. Ta okoliczność łącznie z nikłym wyrobieniem artystycznym sfer posiadających sprawiła m. i., że w rezydencjach magnackich wyjątkowo tylko trafiały się dzieła wybitniejszych mistrzów obcych. Poprzez wciąganie w orbitę badań coraz większej ilości faktów z różnych dziedzin, bo z dziedziny kultury społecznej, towarzyskiej, gospodarczej, religijnej, naukowej, artystycznej, literackiej itd., coraz dokładniej precyzuje autor współzależność sztuki od życia i wyjaśnia fenomen portretu polskiego jako funkcję ogólnych stosunków społecznych.

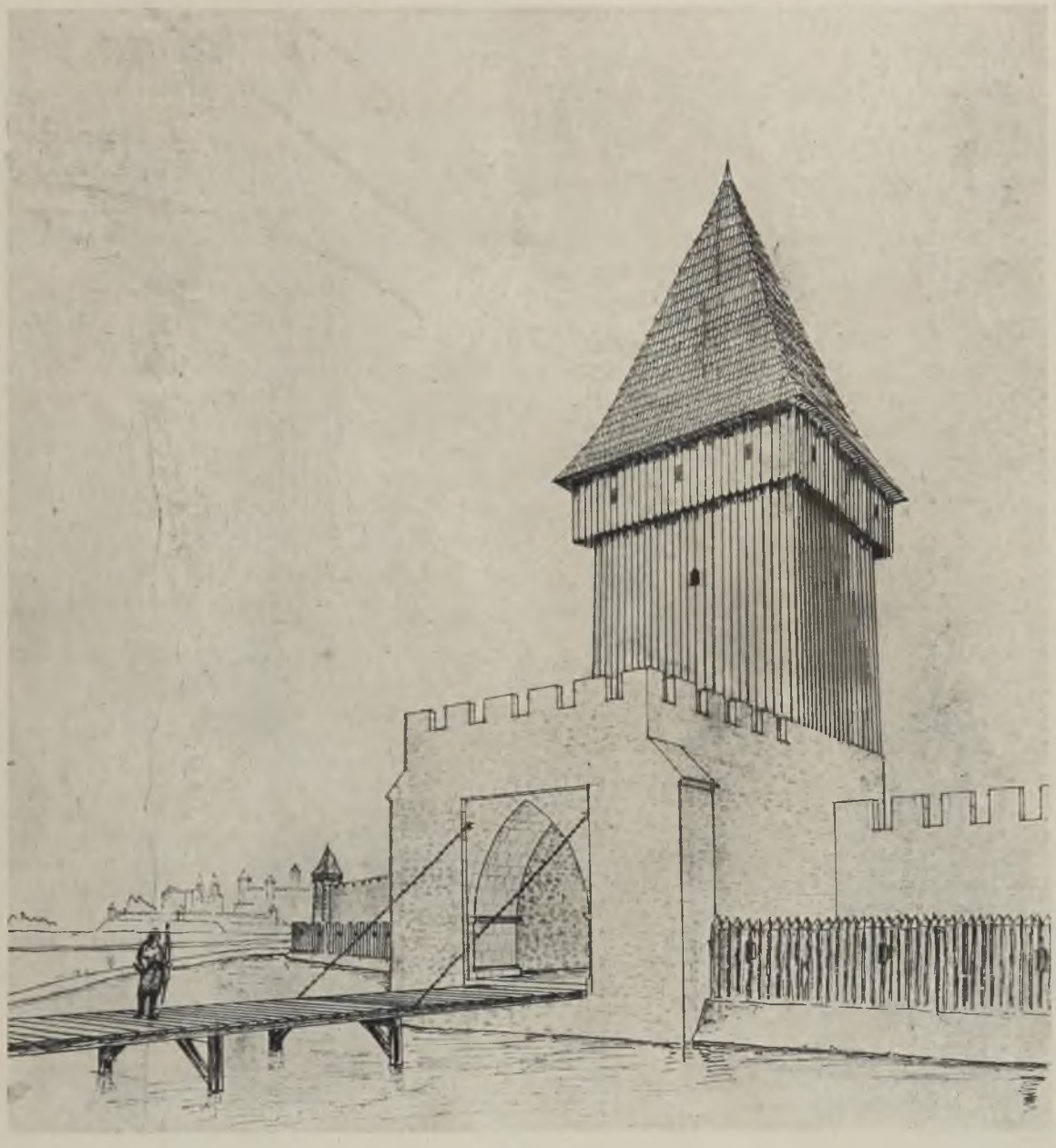
74. Kraków, Brama Na Gródku, stan z r. 1939.
Fot. Stanisław Filipkiewicz, Kraków.

W dyskusji czł. Wojsław Molè, podkreślając wartość rozprawy doc. Dobrowolskiego, wychodzącej daleko poza historycznoartystyczne opracowanie portertu polskiego, podnosi sprawę elementów swoistych w sztuce danego narodu, w tym wypadku polskiego, i wyraża pogląd, iż elementy te są wynikiem ogólnego podłoża bytu narodu, jego losów uwarunkowanych m. i. czynnikami geograficznymi, jego zwyczajów wynikających z jego historii itp.

Czł. Tadeusz Mańkowski, podnosząc pionierski charakter wzorowej pod metodycznym względem pracy doc. Dobrowolskiego, zaznacza, że choć oparta jest ona na materiale zabytkowym stosunkowo szczupłym, to jednak, dzięki umiejętnemu wyborowi tego materiału i uwzględnieniu bardzo szerokiego tła ogólnego, ma ona znaczenie doniosłe. Wnioski autora dadzą się poprzeć i innym materiałem zabytkowym. Tak np. portrety w Bibliotece Baworowskich we Lwowie, w liczbie 30—40, prowadzą do analogicznych uogólnień. Synteza doc. Dobrowolskiego jest niewątpliwie trafna. Do podobnej syntezy doprowadzić by musiało i zbadanie portretów w Muzeum Historycznym im. Jana III we Lwowie. Przechodząc do szczegó-

75. Kraków, Brama Na Gródku, stan po robotach z r. 1946. *Rys. Stefan Świszczowski.*

łów podaje w wątpliwość, czy i kobiety istotnie były malarkami, czy też nie idzie raczej o wdowy po malarzach, które odziedziczywszy warsztaty prowadziły je dalej, posługując się czeladnikami. Analogiczne badania co do cen dzieł sztuki, jak doc. Dobrowolski odnośnie do portretów, przeprowadził czł. Mańkowski w swoim czasie odnośnie do kobierców i doszedł do przekonania, że w przeciwieństwie do portretów i w ogóle obrazów były one bardzo drogie. Wpływy obce, w szczególności północne, na polskie malarstwo portretowe są faktem udowodnionym, warto by jednak zbadać czy nie bywało i odwrotnie, czy portret polski nie oddziaływał niekiedy na tego rodzaju dzieła obcych malarzy pracujących u nas. Do takiego

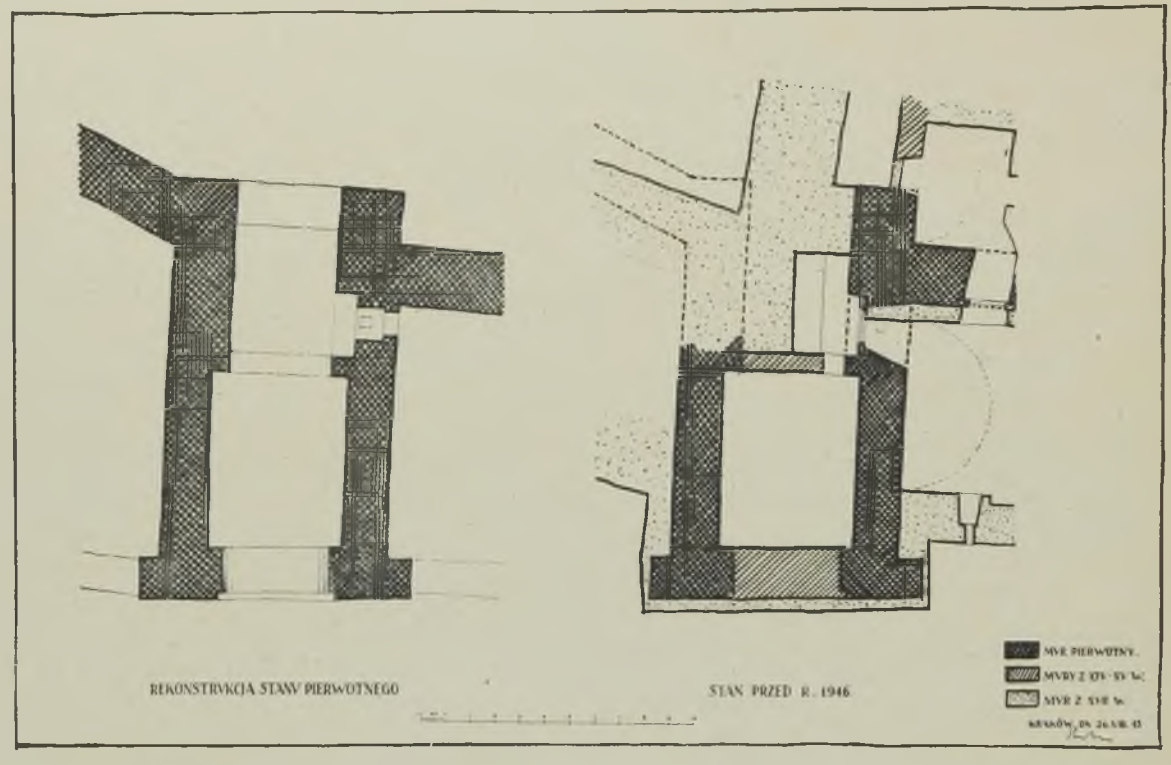


76. Kraków, Brama Na Gródku, stan z czasu około r. 1300.
Rekonstrukcja Stefana Świszczowskiego.

wniosku upoważniałby portret Stanisława Tenczyńskiego z galerii Potockich w Krzeszowicach, znajdujący się obecnie w zamku na Wawelu. Malarz flamandzki (bo nie Dollabela, z którym to dzieło próbowano wiązać), dostosował się w tym wypadku do smaku polskiego. Ostatni rozdział pracy doc. Dobrowolskiego ma zabarwienie pesymistyczne: portret polski nie dorównywał zachodnioeuropejskiemu. Ale inaczej rzecz się przedstawia, gdy nasze malarstwo portretowe zestawimy z wschodnioeuropejskim, np. rumuńskim lub nawet rosyjskim. Portret rosyjski w. XVII rozwijał się pod wyraźnym wpływem polskim, a przykładem portrety zachowane w Muzeum Historycznym w Moskwie. Znaczenie polskiego malarstwa por-

tretowego, niezależnie od jego wartości jako wyrazu polskiego smaku, rośnie, gdy na nie spojrzymy od wschodu.

Doc. dr Jerzy Szablowski, nawiązując do uwag czł. Mańkowskiego o kobietach-malarkach, broni stanowiska zajętego przez doc. Dobrowolskiego. Na poparcie słuszności tezy, że i kobiety u nas chwytały niekiedy za pędzel, przytacza fakt, że jeden z obrazów u św. Józefa w Krakowie namalowała córka malarza Wilema. Podkreślona przez doc. Dobrowolskiego płaszczyznowość polskiego portretu zdaje się być narodową cechą polską na całej linii. Płaszczyznowe są nasze obrazy średniowieczne, płaszczyznową ar-



77. Kraków, Brama Na Gródku, rzut poziomy. Skala 1 : 300.
Zdjęcie Stefana Świszczowskiego.

chitektura polska epoki renesansu, płaszczyznowość również cechuje nasze gobelinnictwo, hafciarstwo i kobiernictwo epoki baroku.

Dr Józef Dutkiewicz podaje bliższe szczegóły o zbiorze Sanguszków z Gumnisk. Portrety w liczbie około 150 zostały przez niego w r. 1944 wydobyte ze strychu. Na wystawie tarnowskiej i krakowskiej była tylko ich część — okazy najbardziej typowe, najbardziej wymowne. Na kwestię mecenatu mogłyby rzucić światło i stare druki, które po reformie rolnej dostały się do Muzeum Ziemi Tarnowskiej. Są między nimi traktaty z w. XVI dotyczące malarstwa i architektury. Tego rodzaju książki mogły urabiać smak artystyczny polskiego ziemiaństwa i wpływać pośrednio na formę obrazów przez jego przedstawicieli zamawianych.

Doc. dr Tadeusz Dobrowolski zaznacza, że pracę swoją przedstawił w silnym skrócie, w związku z czym pominąć musiał szereg kwestii poruszonych w dyskusji, które zostały uwzględnione w tekście pełnym. I tak, pisząc o cenach portretów zestawił je z cenami innych dzieł sztuki, przy czym zestawienie wypadło na niekorzyść portretów, Uwzględnia też wpływ środowiska polskiego na malarzy obcych pracujących w Polsce, a także wpływy polskie na Rosję, — te ostatnie jednak tylko ogólnie, z powodu braku materiału w Krakowie. Podtrzymuje, tezę że istotnie kobiety osobiście malowały, jakkolwiek rzadko, Oddziaływanie Wschodu na Polskę uważa za dość nikłe. Zbieżności istnieją, ale wynikają z prymitywizmu, prowincjonalizmu.

Posiedzenie z dnia 11 grudnia 1947

Inż. arch. Stefan Świszczowski przedstawił pracę pt. *Brama Na Gródku i reszty murów miejskich pomiędzy Gródkiem a Wawelem.*

Przy pomiarach dokonywanych w maju 1939 postawiłem hipotezę, że ryzalit klasztoru Na Gródku, występujący około 4·50 m ku Plantom, stanowił dawniej bramę miejską, stojącą w przedłużeniu linii A-B Rynku Głównego i stanowiącą pierwotne zakończenie ulicy Mikołajskiej, która biegła ongiś prostą linią. Z łuku bramy widać było w r. 1939 tylko kilka kamieni, dolną zaś część ryzalitu zakrywała przymurówka, niewątpliwie barokowa (fig. 74). W r. 1946 została wspomniana przymurówka wyburzona, a spod niej ukazały się zasłonięte przez kilkaset lat ciosy piaskowca średniowiecznego obramienia (fig. 75), złożonego z przyokrąglonej podstawy, bazy, pilastra wysokości zaledwie 75 cm, impostu o profilu podobnym jak baza, z łuku o wysokości około 3 m. Rozpiętość łuku wynosi 4·06 m, cała zaś wysokość około 4·50 m. Profile występują tylko ku wnętrzu bramy, strona zaś zewnętrzna jest płaska. Materiałem obramienia jest piaskowiec z okolic na południe od Krakowa, podczas gdy resztę murów zbudowano z brukowca wapiennego. Dzisiejsze szkarpy stanowią część płytkiej wnęki, w którą się chował most zwodzony. Po obu stronach łuku, tuż przy lizenach, znalazły się otwory, przez które niegdyś biegły łańcuchy służące do podciągania i opuszczania mostu (fig. 76). W piwnicach klasztoru odkryto fundamenty całej północnej ściany bramy, świadczące, że składała się ona z dwu części, mianowicie z właściwej bramy o murach grubości 2·70 m i z tzw. szyi o murach grubości 1·80 m. Mury wykonane są z dzikiego kamienia o warstwach wyrównywanych pierwotnie co jeden łokieć. Zbadanie południowej ściany okazało się niemożliwe, gdyż wymagałoby wyburzenia fundamentów kilku murów (fig. 77).

Wymiary Bramy Na Gródku są zbliżone do wymiarów Bramy Floriańskiej. Również analogię wykazuje rzut poziomy. Obie bramy zbudowane są nie na kwadracie, ale na prostokącie, w którego dłuższych bokach są otwory. Materiałem obramienia i narożników Bramy Floriańskiej jest tenże sam piaskowiec, co Na Gródku, w przeciwieństwie do górnej części wieży, której narożniki wykonano z wapienia. Prawdopodobnie wreszcie Floriańska posiadała również profilowane bazy i imposty, ponieważ u podstawy łuku znajdują się niskie ciosy o tych samych wymiarach, co Na Gródku.

Typ bramy, składającej się z szyi zbliżonej rzutem do kwadratu, zamykanej zwodzonym mostem, i z baszty zamykanej broną, był u nas często stosowany. W ten sposób założono inne bramy w Krakowie, Bramę Krakowską w Szydłowie i Lublinie i Bramę Opatowską w Sandomierzu. Ten typ był również pospolity we Francji, a trafia się także w Niemczech.

Brama Na Gródku, a zapewne także dalsza część Floriańskiej, mogła powstać najwcześniej w r. 1285, gdy Leszek Czarny zezwolił na budowę pierwszych obwarowań, bądź też za Wacława Czeskiego. Wznoszenie tak wielkiej budowy, jak mury miejskie, musiało się przeciągnąć na wiele lat. W każdym razie nasza brama została zamurowana już za czasów Łokietka, gdyż zbudował on w r. 1312 obok Bramę Mikołajską, a utrzymanie obu bram bezpośrednio przy sobie byłoby niemożliwe. W żadnej budowli z epoki Łokietka w Krakowie nie użyto do obramień piaskowca, który jest materiałem romańszczyzny i najwcześniejszego gotyku.

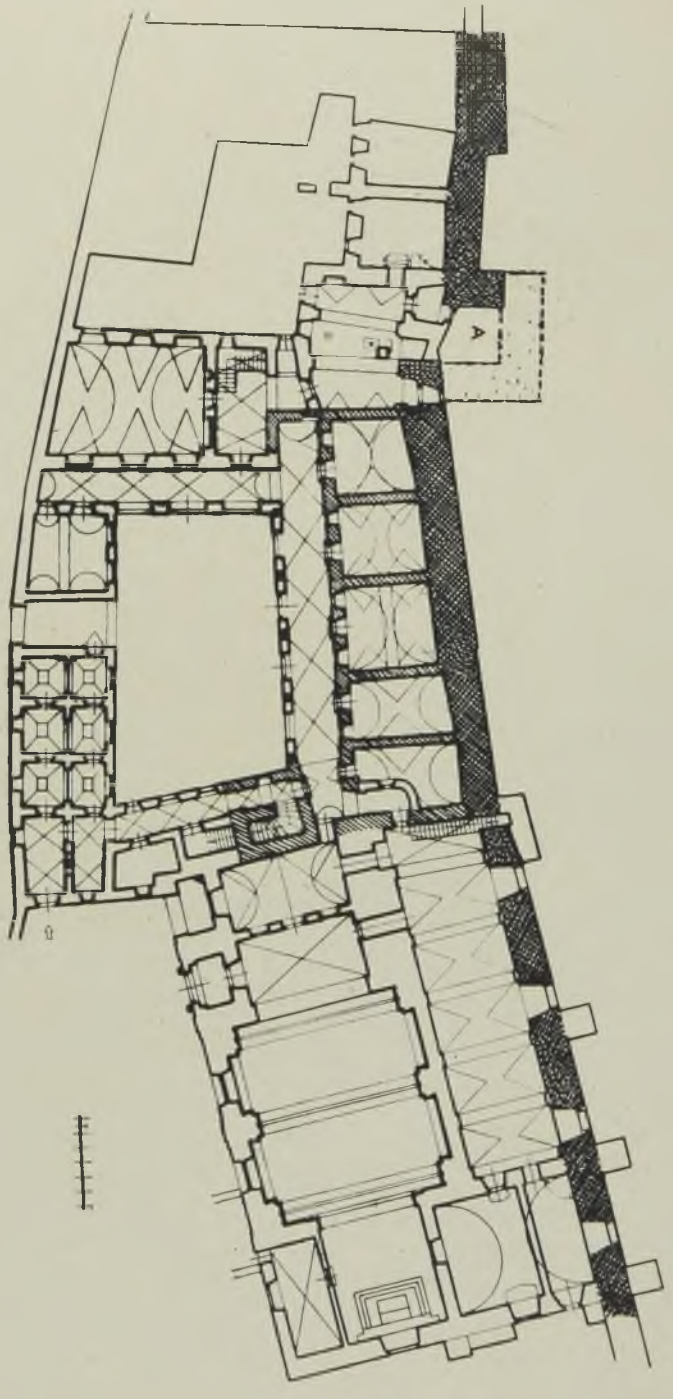
Brama była broniona przez cech rzeźników i zapewne do niej odnoszą się wzmianki o »Porta Carnificum«.

Po zamurowaniu głównego otworu brama była podzielona sklepieniem na dwie kondygnacje i weszła w skład zameczku Łokietkowego, a później dworu Tarnowskich. W r. 1626 przy budowie klasztoru zburzono górną jej część, w kluczu osadzono kamienną ramę okienną, dolną zaś część przysłonięto przymurówką. Stąd większa część otworu doszła do naszych czasów w stanie niewątpliwie pierwotnym.

Przy okazji pomiarów klasztoru bernardynek przy kościele św. Józefa okazało się, że mur zewnętrzny klasztoru od strony Plant pochodzi z epoki średniowiecza i niewątpliwie był dawnym głównym murem obronnym (fig. 78) [1]. Stojąca w tym miejscu Baszta Bednarzy zawaliła się jeszcze w w. XVIII i nie odbudowano jej nigdy. Do muru przytykały na tym terenie cztery dwory, będące własnością szlachty okolicznej, z których ocalał tylko dwór Żeleńskich, pierwotnie jednopiętrowy budynek z piękną renesansową kolumnadą.

Drugi większy fragment muru obronnego zachował się na tyłach klasztoru klarysek przy kościele św. Andrzeja. Jest on tu zachowany w pełnej wysokości, wraz z strzelnicami, a nawet na dużej przestrzeni oblankami drewnianymi, zachowanymi w dawnej swej postaci, tylko oszalowanymi deskami.

[1] Na załączonym planie średniowieczne mury obronne zakreślono podwójnie.



78. Zabudowania klasztoru bernardynek przy kościele św. Józefa w Krakowie z włączonymi w nie średniowiecznymi murami miejskimi. Skala 1 : 500.

Zdjęcie Krystyny Królówny i Izabeli Sztosówny.

Budowę murów włączających Okole do Krakowa miał rozpocząć Łokietek. Pokrycie obu tych fragmentów tynkiem i brak widocznych szczegółów architektonicznych nie pozwala na szczegółową ana-

lizę architektoniczną. Fakty bezpośredniego połączenia zamku z miastem przez włączenie Okola i budowa zameczku Na Gródku łączą się z sobą logicznie, jako będące niewątpliwie represją na groźny bunt wójta Alberta.

W dyskusji doc. dr Tadeusz Dobrowolski dorzuca do analogii między średniowiecznym Krakowem a Wrocławiem i tę, że tak w jednym jak i drugim mieście buduje się kamienne mury obronne równocześnie, w w. XIII.

Dr Jerzy Dobrzycki zauważa, że badania nad starymi fortyfikacjami Krakowa są trudne, bo archiwalia do nich się odnoszące nie są jasne. Baszty zmieniały nazwy zależnie od tego, komu w danym czasie była powierzona opieka nad nimi. Dziś używane nazwy ustalił Ambroży Grabowski opierając się na wykazie Adama Nagotha z r. 1626. W r. 1651 zawarta została między miastem a jezuitami umowa, mocą której jezuici zobowiązali się do odbudowy przymurka za swoim kolegium przy kościele św. Piotra i zaopatrzenia go w beluardę lub trzy mniejsze baszty. Model plastyczny tych fortyfikacji miał być przedłożony królowi. Nie wiadomo, jednak czy się jezuici z tego zobowiązania wywiązali, czy może im inwazja szwedzka w tym przeszkodziła. Istniały oprócz fortyfikacji okalających miasto także i baszty wewnętrzne, na obszarze samego miasta. Jednym z przykładów jest baszta w oficynie domu przy ulicy św. Jana 9.

Dr Kazimierz Buczkowski przypomina, że w r. 1935 znaleziono na Plantach w sąsiedztwie Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa fragmenty fundamentów muru miejskiego, które zasypano.

Czł. Roman Grodecki nie widzi przeszkód jako historyk do datowania początków budowy murów Krakowa na czasy Leszka Czarnego. Zwraca uwagę na wiadomości w rocznikach, będące źródłem wiadomości Długosza o budowie murów miejskich.

Prof. dr Karol Estreicher zapytuje, czy istnieją różnice techniczne między murami na obszarze od Gródka do Wawelu a murami w okolicy Bramy Floriańskiej. Zwraca uwagę na spore części zachowane murów Kazimierza i wysuwa postulat rychłego ich zbadania i opracowania. Zapytuje wreszcie, czy w murach odgraniczających zabudowania franciszkanów od Plant jest coś z murów obronnych.

Czł. Stanisław Gąsiorowski podaje w wątpliwość, czy fortyfikacje w Aigues-Mortes, zaliczone przez inż. Świszczowskiego do kategorii fortyfikacji miejskich, nie są raczej fortyfikacjami zamku królewskiego.

Ks. doc. dr Tadeusz Kruszyński zwraca uwagę na istniejącą gdzieś w okolicy Wawelu Furtę Bocheńską. Wspomina o niej Długosz przy opisie zajścia z Węgrami za czasów Elżbiety Łokietkówny.

Dr Jerzy Dobrzycki wyjaśnia, że należała ona do fortyfikacji Kazimierza.

Inż. Stefan Świszczowski wyjaśnia, że między murami na przestrzeni od Gródka do Wawelu a murami w okolicy Bramy Floriańskiej nie ma żadnej różnicy technicznej i że mury na Plantach koło klasztoru franciszkanów pochodzą z epoki baroku. Co do fortyfikacji w Aigues-Mortes, to uważa je jednak za fortyfikacje miejskie, a nie zamkowe.