

A 1213 II

B1-12

POLSKA AKADEMIA UMIEJĘTNOŚCI

PRACE
KOMISJI HISTORII SZTUKI

TOM VII — ZESZYT I

Adam Bochnak i Julian Pagaczewski: Relikwiarz krzyża świętego w katedrze sandomierskiej. — Władysław Tatarkiewicz: Typ lubelski i typ kaliski w architekturze kościelnej XVII w. — Jan Ekielski i Stefan Świszczowski: Krakowski kościół św. Andrzeja w dobie romańskiej (rekonstrukcja architektoniczna). — Sprawozdania z posiedzeń za lata 1935 i 1936. — (Treść Sprawozdań na str. 3 okładki)



Anders Thiering
1951 R

KRAKÓW MCMXXXVII
NAKŁADEM POLSKIEJ AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNIACH GEBETHNERA I WOLFFA
WARSZAWA — KRAKÓW — ŁÓDŹ — POZNAŃ — WILNO — ZAKOPANE

DRUKARNIA UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO POD ZARZĄDEM JÓZEFA FILIPOWSKIEGO

Ark. 829/K/80

ADAM BOCHNAK i JULIAN PAGACZEWSKI

RELIKWIARZ KRZYŻA ŚWIĘTEGO
W KATEDRZE SANDOMIERSKIEJ

W skarbcu katedry sandomierskiej znajduje się srebrny, pozłacany krzyż gotycki, przyozdobiony cennymi kamieniami, koralami i emaliami, który służy na pomieszczenie drzazgi krzyża świętego (fig. 1). Zabytek ten wprowadził do nauki pod nazwą pacyfikału sandomierskiego Leonard Lepszy, poświęcając mu najpierw krótką wzmiankę na posiedzeniu Komisji Historii Sztuki dnia 10 lutego 1887¹, a w dziewięć lat później osobną rozprawę². Autor korzystał z notat Władysława Łuszczkiewicza, który wobec tego jest właściwym odkrywcą zabytku. Lepszy doszedł do następujących wyników: 1) cały krzyż jest stylistycznie jednolity; 2) jest to dzieło krakowskie z drugiej połowy w. XV, przypuszczalnie utwór Hanusza Glogiera i dar z lat 1472—3 Zbigniewa Oleśnickiego, podówczas kanonika kolegiaty sandomierskiej i podkanclerzego koronnego, a niebawem biskupa kujawskiego i arcybiskupa gnieźnieńskiego, oraz drugiego, nie dającego się bliżej oznaczyć członka rodu Oleśnickich³; 3) w emaliach znać związek z emalierstwem włoskim, co tłumaczy się faktem, że w Krakowie pracował w trzeciej ćwierci w. XV złotnik Jakub Pipetata, którego nazwisko mówi o włoskim pochodzeniu, a który mógł być nauczycielem Hanusza Glogiera, domniemanego twórcy krzyża sandomierskiego⁴.

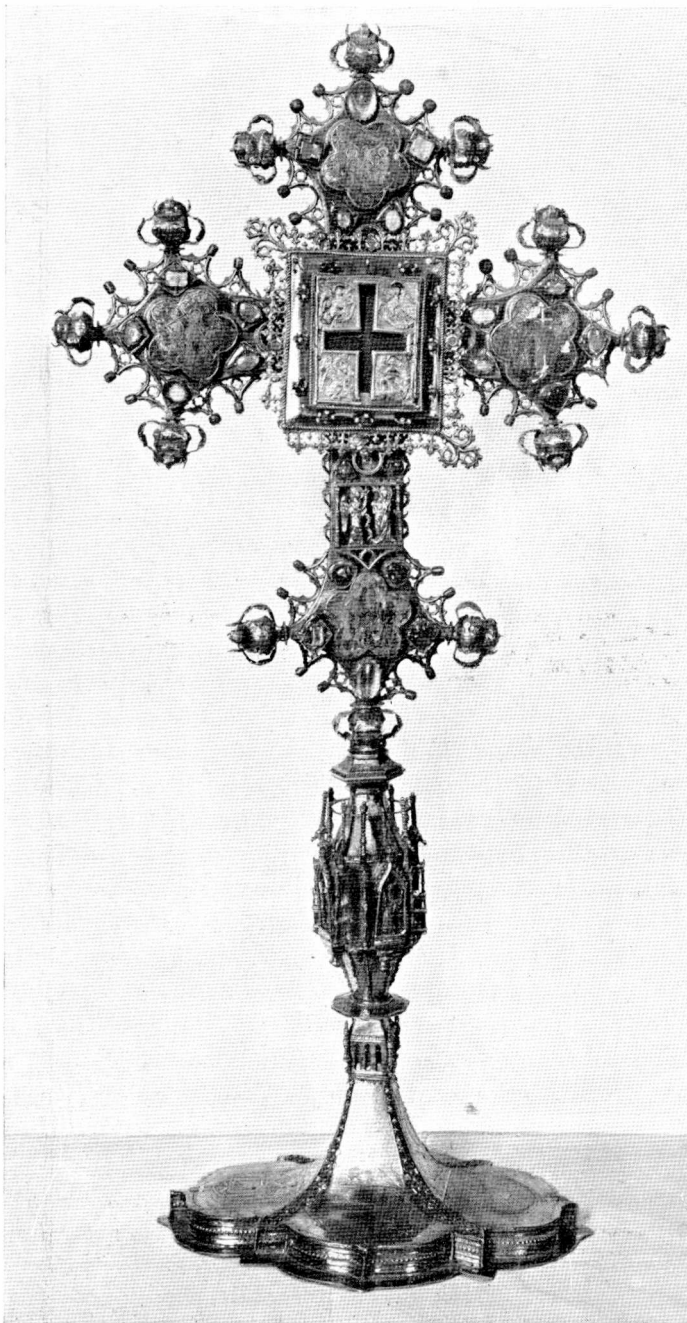
Zasłużony badacz naszego złotnictwa pisał o krzyżu sandomierskim lat temu 40, a więc w czasach, w których rozporządzano tylko skromnym materiałem porównawczym. Ponieważ idzie o zabytek dużej wartości artystycznej, należy poddać rewizji wyniki badań Lepszego.

Naprzód, czy krzyż ten może być nazwany pacyfikalem? Pacyfikał to relikwiarz (nie koniecznie w kształcie krzyża) stosunkowo nieduży, który da się łatwo wziąć do rąk w celu podania go do pocałowania podczas uroczystej celebry⁵. Wysokość pacyfikału trzyma się w granicach 30—40 cm. Tymczasem krzyż sandomierski jest wielki, bo liczy na wysokość 86.5 cm, co oczywiście uniemożliwia używanie go jako pacyfikału. Z powodu braku wyobrażenia Chrystusa, a istnienia specjalnego schowka na relikwię krzyża świętego zabytek nasz musi być uznany za relikwiarz. Zgodnie z przeznaczeniem na

Praca niniejsza była czytana na posiedzeniu Komisji Historii Sztuki dnia 20 lutego 1936.

¹ Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce III, Kraków 1888, s. V. ² Lepszy L., *Pacyfikał sandomirski oraz złotnicy krakowscy drugiej połowy XV stulecia* (Spraw. KHS V 1896, s. 87—103).

³ Tamże s. 92, 103. ⁴ Tamże s. 89, 103. ⁵ Informacja ks. doc. dra Tadeusza Kruszyńskiego.



1. Relikwiarz krzyża świętego w katedrze sandomierskiej.
Fot. A. Bochnak.

nie zamknięty szybką względnie kryształem, dowodzi, że puszka, w której dziś mieści się relikwia, nie należała pierwotnie do krzyża.

drzazgę krzyża świętego dano mu kształt krzyża, tak jak relikwiarzom na głowy, ręce lub stopy świętych dawano kształt odpowiadający tym szczątkom. Także i sceny z Męki Pańskiej na emaliowanych medalionach odnoszą się do relikwii krzyża świętego. A zatem „pacyfikał“ sandomierski będziemy nazywali relikwiarzem lub po prostu krzyżem.

Z kolei trzeba rozważyć, czy w dzisiejszym stanie wiedzy da się utrzymać podstawowy rezultat Lepszego, tj. uznanie zabytku za dzieło jednolite, pochodzące z drugiej połowy w. XV. Już Lepszy zauważył brak należytych proporcji między poszczególnymi częściami, podkreślając niewłaściwy stosunek szerokości stopy do rozmiarów krzyża. Co więcej odniósł „wrażenie zesztukowania części nie należących do siebie“¹. Ale mimo to uważał cały relikwiarz za dzieło jednolite z drugiej połowy w. XV. Otóż dokładne zbadanie oryginału wykazało, że krzyż sandomierski jednolity nie jest, lecz że się nań złożyły dwie epoki. Sam krzyż (fig. 2), bez prostokątnej puszkii na relikwię krzyża świętego, należy do epoki starszej, natomiast stopa i trzon wraz z kapliczkowym nodusem do epoki młodszej, do której także trzeba odnieść wspomnianą puszkę na relikwię. Pod tą puszką znajduje się niezauważony przez Lepszego pierwotny schowek na relikwię, mający kształt krzyża o trójlistnie zakończonych ramionach. Schowek ten, obecnie pusty,

¹ Lepszy *o. c.* s. 88—9.

Z jakiego czasu pochodzi starsza część relikwiarza, tj. sam krzyż? W koronce o maswerkowych motywach, która obiega ramiona krzyża, nigdzie nie ma luków ostrych, lecz tylko okrągłe. A więc jest to gotyk, który jeszcze nie wyzbył się tradycji romańskich. Występują tu okrągłolukowe czworoliście i — na brzegu koronki — trójlistne wykroje. Romańskie reminiscencje są bardzo charakterystyczne dla kościelnego złotnictwa w. XIV; np. kielichy miewają przez cały w. XIV stopy, trzony i nodusy okrągłe. Złotnictwo jest na ogół najwięcej konserwatywnym działem przemysłu artystycznego. Szczególnie piękny i oryginalny motyw zastosowano na końcach ramion krzyża: żołędzie ujęte w liście dębowe, a więc plastyczny ornament, wzięty ze świata roślinnego, organicznego, a kontrastujący z płaską, geometryczną koronką. Stylizacja żywych, zgrabnie wygiętych liści mówi nam o w. XIV, są to bowiem liście jeszcze świeże, a nie suche i poskręcane, jak to będzie w późnym gotyku. Motyw to, przynajmniej w takim zastosowaniu, bardzo rzadki, właściwie wyjątkowy. Ten sam motyw, żołędź ujęta w liście, użyty został jako kwiaton na szczycie relikwiarza komtura krzyżackiego Henryka de Bode z r. 1365¹. Relikwiarz ten, znajdujący się w kościele św. Floriana w Krakowie, dostał się do Polski w następstwie zwycięstwa grunwaldzkiego.

A teraz emalie. Mają one kształt pięciolistnych medalionów o obwodzie wyciętym w półkola. Pięciolistny ich kształt dobrze wypełnia krótkie, pięcioboczne ramiona krzyża. Treścią emalii jest Męka Pańska. Krótki cykl zawiera cztery następujące epizody: na ramieniu dolnym — Biczowanie (fig. 4), na prawym heraldycznie — Dźwiganie krzyża (fig. 5), na górnym, jako punkt kulminacyjny — Ukrzyżowanie (fig. 8), wreszcie na lewym — Zdjęcie z krzyża (fig. 10). Wstępem do tego cyklu, bardzo zwięzłe i lapidarnie przedstawiającego ostatnie chwile Chrystusa, jest Zwiastowanie (fig. 4) jako zapowiedź przyjścia na świat Zbawiciela, odtworzone już nie emalią, lecz jako płaskorzeźbiona plakietka nad pierwszą w tym cyklu sceną, tj. nad Biczowaniem. Jak z tego widać, poszczególne epizody rozmieszczone są zgodnie z chronologią wydarzeń. Linearne, maswerkowe obramienie scen w pięciolistnych medalionach ma rysunek bez mała taki sam jak koronka, biegnąca brzegiem ramion krzyża. Dowodzi to, że medaliony są współczesne z krzyżem i że zostały zaprojektowane specjalnie ku jego ozdobie, tym więcej że pięciolistny kształt medalionów odpowiada pięciobocznemu kształtowi ramion krzyża. Także i roślinny ornament w tłach emalii, właściwie identyczny z grawirowanym ornamentem na odwrociu ramion krzyża (fig. 6), świadczy, że emalie powstały równocześnie z krzyżem. Analogiczny ornament z cienkich gałązek o drobnych listeczkach odnajdujemy już na miniaturze w *Necrologium* z Saint-Germain-des-Près z lat 1255—78, obecnie w paryskiej Bibliotece Narodowej². Ten sam typ ornamentu występuje w tle jednego z medalionów na skrzyni z relikwiami św. Elżbiety w Marburgu, pochodzącej z lat 1236—49³. Tego rodzaju ornamentacja, mająca początek niezawodnie we francuskim malarstwie miniaturowym w. XIII, utrzymuje się długo w stuleciu następnym, czego przykładem piękny, emaliowany kielich, niegdyś w kolekcji Spitzera, który w katalogu tego zbioru uznano słusznie za zabytek

¹ Brzegiem stopy tego relikwiarza biegnie minuskułowy napis: anno domini m ccc sexagesimo v comparata est mo(n)strancia illa p(er) d(o)m(in)u(m) henricu(m) de bode comme(n)datore(m) in schonse.

² Cod. lat. 12834, fol. 49 r.; ob. Vitzthum G., *Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois und ihr Verhältnis zur Malerei in Nordwesteuropa*, Leipzig 1907, tabl. II i s. 18.

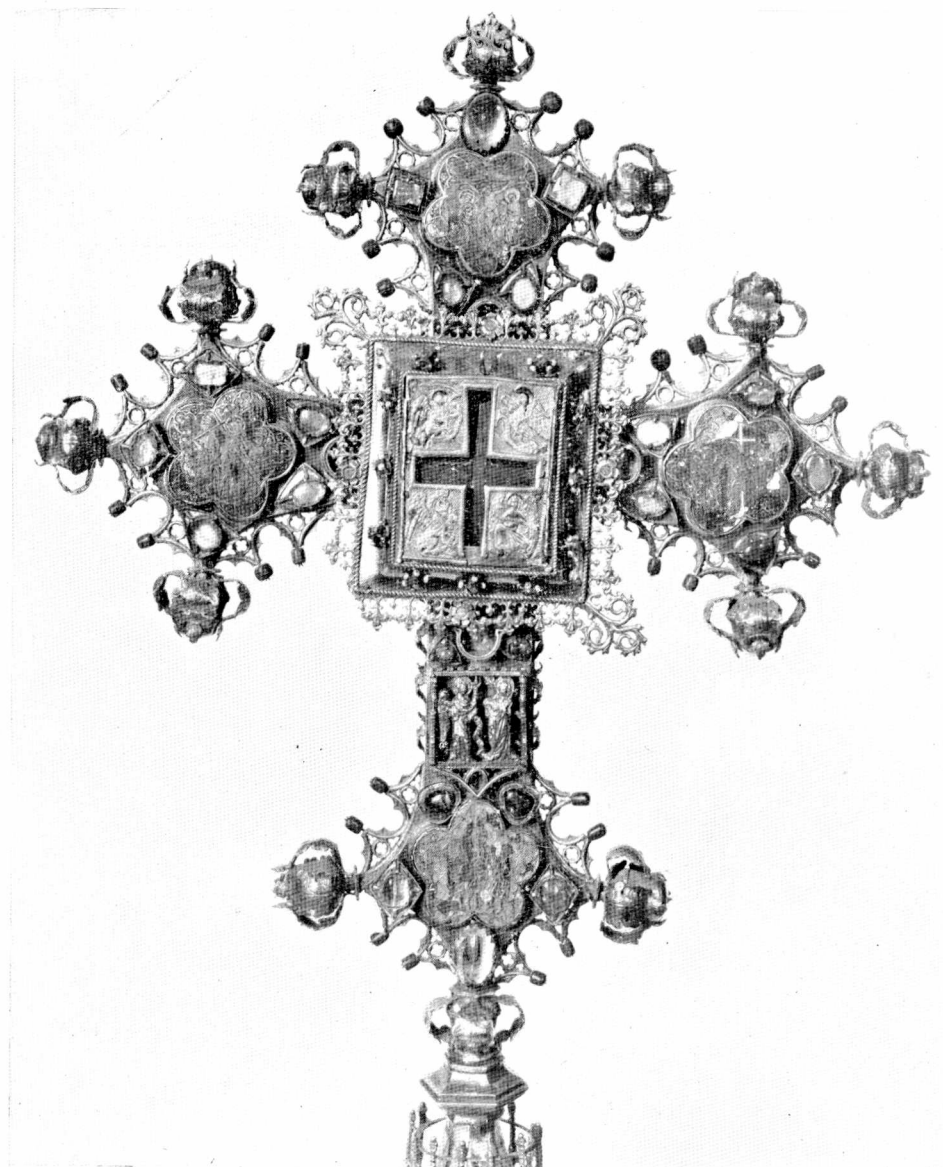
³ Hamann R. und Wilhelm-Kästner K., *Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge* II, Marburg 1929, s. 30, fig. 37 oraz *Geschichte des Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker*, in Verbindung mit zahlreichen Fachgelehrten herausgegeben von Bossert H. Th., V, Berlin 1932, tabl. XX i s. 373.

z końca w. XIV¹. Zastosowanie tego motywu na krzyżu katedry sandomierskiej nasuwało się samo przez się, bo szło o tło emaliowanych scenek, które w gruncie rzeczy są miniaturami.

Przypatrzmy się kompozycji emaliowanych scen w medalionach. Uproszczone ją i ograniczono tylko do tego, co konieczne do zrozumienia treści. Tło jest wszędzie szafirowe, wypełnione emalią przezroczystą, akcja rozgrywa się więc w nieokreślonej przestrzeni. Kompozycja roztacza się na jednej płaszczyźnie, trzeciego wymiaru nigdzie nie uwzględniono. Sposób zawieszenia ciała Chrystusowego na krzyżu (fig. 8) jest typowo czternastowieczny. Ponieważ ręce nie są poziomo rozciągnięte, a stopy przybito wysoko, więc ciało Chrystusa zwisa bezwładnie, tworząc w kolanach ostre zgięcie. Długie, aż poniżej kolan sięgające, a tak dla w. XIV charakterystyczne perizonium układa się w obfite, miękkie fałdy. Żebra męką wychudzonego ciała Chrystusa są silnie uwydatnione, jak to zwykle bywa w tych czasach. Spiralne wygięcie postaci św. Jana, a także fałdy jego płaszcza, jak i płaszcza Marii, odpowiadają również XIV wiekowi. Fałdy te spływają po bokach postaci w charakterystycznych spiralach. Czapki w formie odwróconego lejka, takie jak czapka Nikodema (czy Józefa z Arymatei), który w Zdjęciu z krzyża podtrzymuje ciało Chrystusa (fig. 10), widywać można na zabytkach wprawdzie już od drugiego dziesiątka lat w. XIII, ale tego rodzaju nakrycie głowy, wprowadzone dla Żydów przez drugi sobór laterański w r. 1215², używane było nadal w w. XIV. Takie właśnie czapki mają Żydzi, biczujący Chrystusa, w jednym z czterech medalionów na tarczowym relikwiarzu z w. XIV w skarbcu tumu akwizgrańskiego (fig. 3)³.

Medaliony na relikwiarzu akwizgrańskim przedstawiają: Biczowanie (fig. 3), Ukrzyżowanie (fig. 7), Zdjęcie z krzyża (fig. 9) i Zmartwychwstanie. Trzy pierwsze sceny, tematowo zgadzające się z sandomierskimi (fig. 4, 8, 10), wykazują podobne schematy kompozycyjne, wszystkie zaś ujęte są w maswerkowe obramienia, których rysunek niewiele odbiega od rysunku maswerków w Sandomierzu. Emalii na relikwiarzu sandomierskim nie można jednak wiązać z tym warsztatem, z którego wyszły emalie relikwiarza akwizgrańskiego, bo są duże różnice na punkcie rysunku figur, jak i temperamentu artystycznego. W przeciwieństwie do spokojnej akcji scen pasywnych w Sandomierzu, akwizgrańskie cechuje żywsza akcja i silniejsza ekspresja. Są także i techniczne różnice. W Sandomierzu tło scenek wypełnia szafirowa emalia przezroczysta⁴, a maswerki zielona przezroczysta i czerwona nieprzezroczysta; zielonej użyto nadto do zapuszczenia konturów figurek w całości metalowych (srebro złoczone). W Akwizgranie figurki występują w szatach barw-

¹ *La Collection Spitzer I*, Paris 1890, s. 125, nr 91 i tabl. XV (*orfèvrerie religieuse*). ² Ameisenowa Z., *Biblia hebrajska XIV wieku w Krakowie i jej dekoracja malarska*, Kraków 1929, s. 25. — Jako przykłady z w. XIII można przytoczyć m. i. scenę Uczty u Szymona na pokrywie chrzcielnicy w Hildesheimie (Hamann u. Wilhelm-Kästner o. c. II s. 10, fig. 6) lub scenę z wężem miedzianym na ambonie w kościele zamkowym w Wechselburgu (Dehio G. und Bezold G. v., *Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst. Das 13. Jahrhundert*, Berlin, tabl. 4). ³ *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz*, herausgegeben von Clemens P., X: *Die Kunstdenkmäler der Stadt Aachen I, Das Münster zu Aachen*, bearbeitet von Faymonville K., Düsseldorf 1916, s. 226 i fig. 110. ⁴ Lepšy (*Pacyfikalski sandomirski*, s. 89) pisze, że tło w scenie Ukrzyżowania „może nie z przypadku, ale dla ikonograficznego zaznaczenia, ma odcień fioletowy i niemal zupełnie nieprzezroczysty, za czym idzie, że przedstawia się dla oka pelen smutku i powagi“. Ten fioletowy odcień ma zarazem wskazywać na pochodzenie emalii z w. XV. Zachodzi tu jakieś nieporozumienie, albowiem, jak mieliśmy sposobność stwierdzić na oryginalnie, emalia w tle Ukrzyżowania jest szafirowa i przezroczysta, zupełnie taka sama, jak w tle innych scen.



2. Relikwiarz krzyża świętego w katedrze sandomierskiej, część górna.

Fot. A. Bochnak.

nych, a więc pokrytych emalią; blaskiem metalu odcinają się od kolorowego tła jedynie karnacje figurek. Jest to emalia zwana po niemiecku *Tiefenschmelz*, po francusku *émail de basse taille*¹.

Zwiastowanie na dolnym ramieniu krzyża katedry sandomierskiej (fig. 4), odtworzone w płaskorzeźbie lanej, mimo różnic przypomina tę samą scenę na kielichu, który

¹ Lepsi (o. c. s. 89) zaznacza, że na krzyżu sandomierskim „w emalii widzimy rodzaj traktowania tła, który poprowadzi do techniki, określonej przez Vasarego słowami: *spezie di pittura mescolata con la scultura*, a zwanej zazwyczaj *émail de basse taille*“. I tu zachodzi nieporozumienie, bo medaliony



3. Biczowanie, szczegół relikwiarza w tunie akwizgrańskim.

Fot. Seminarium Historii Sztuki Univ. w Marburgu.

Kazimierz Wielki ofiarował kościołowi parafialnemu w Stopnicy¹. Styl draperii (spiralne fałdy płaszcza Matki Boskiej), bujne loki otaczające głowę archanioła Gabriela, napis *Ave Maria* na wstędze, nie minuskułowy, co podkreślić należy, lecz jeszcze majuskułowy, i to o bardzo charakterystycznym kroju liter, krenelażowe zamknięcie plakietki od góry, kształt szkarpo po jej bokach, a wreszcie styl maswerków na wsporniku pod płaskorzeźbą — wszystko to wskazuje najwyraźniej na w. XIV. Wprawdzie w pierwszej połowie w. XV tradycje stulecia XIV w bardzo wielu wypadkach jeszcze się odzywają, lecz pojawiają się one obok cech nowych, które mówią o pochodzeniu przedmiotu już z w. XV. Ale w relikwiarzu sandomierskim styl czternastowieczny występuje w zupełnie czystej postaci. Tak więc wszystkie znamiona stylistyczne nakazują datować krzyż aż po talerzyk nad kapliczkowym nodu-

sem bez zastrzeżeń na w. XIV. Szlif kosztownych kamieni oraz ich oprawa nie sprzeciwiają się takiemu datowaniu.

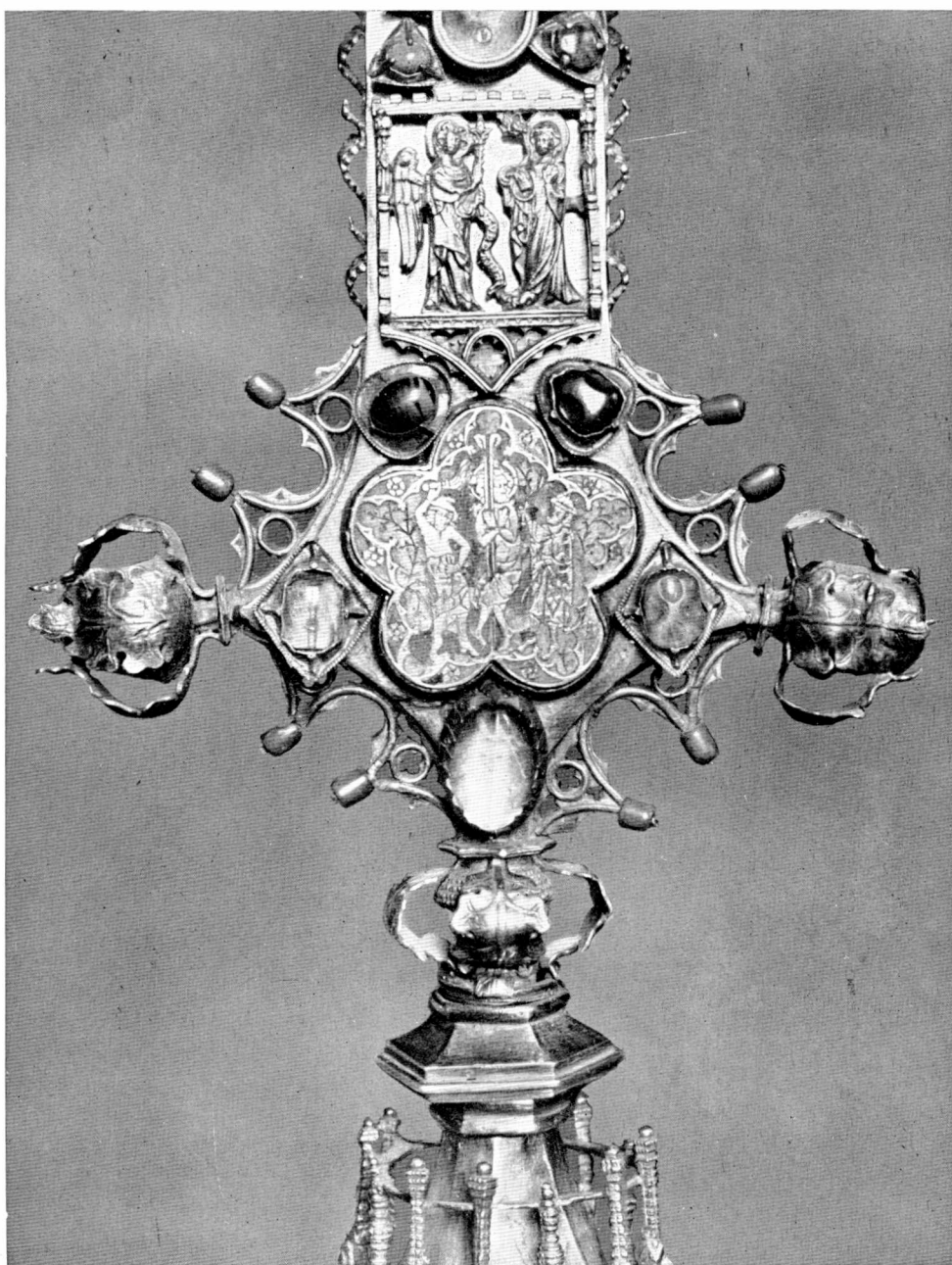
Czy jednak daty naszego zabytku nie dałoby się ściślej określić?

Niemal identyczne maswerki, jak w koronce dokoła ramion krzyża sandomierskiego, znajdujemy na zapleckach stall katedry kolońskiej, malowanych wkrótce po poświęceniu prezbiterium, tj. po r. 1322². Co więcej, na pochodzącym jeszcze ze schyłku w. XIII antependium w kościele klasztorным w Lüne koło Lüneburga maswerki ponad poszczególnymi scenami z życia Chrystusa³ schodzą się z maswerkami, w które ujęto sceny z Męki Pańskiej na pięciolistnych medalionach naszego relikwiarza. Tak więc styl maswerków relikwiarza katedry sandomierskiej wskazuje na wczesny w. XIV.

Zarówno cienkie belki krzyża, jak i opisany poprzednio układ ciała Chrystusa powracają na całym szeregu zabytków, począwszy od wspomnianego antependium w Lüne z końca w. XIII, aż po połowę w. XIV, jak np. w mszale z kościoła św. Seweryna w Kolonii, pochodzącym z pierwszych lat w. XIV, a przechowywanym w Bibliotece Krajowej (Landesbibliothek) w Darmstadzie⁴, w drugim mszale tejże Biblioteki z kościoła św. Kuniberta w Kolonii z czasu przed r. 1348⁵, na malowidle ściennym w kolońskim kościele św. Andrzeja, wykonanym około r. 1333⁶, lub na dyptyku, znajdującym się na plebanii

nie mają nic wspólnego z emalią *de basse taille*, lecz zostały wykonane emalią dołkową (*émail champlévé, Grubenschmelz*), o czym zresztą Lepszy pisze na tej samej stronie swojej rozprawy.

¹ Bochnak A. i Pagaczewski J., *Dary złotnicze Kazimierza Wielkiego dla kościołów polskich* (Rocz. Krak. XXV 1934, s. 20, fig. 3). ² Clemen P., *Die gotischen Monumentalmalereien der Rheinlande*, Düsseldorf 1930, Tafelband, tabl. 38—47 i Textband, s. 180—2. ³ Stange A., *Deutsche Malerei der Gotik I*, Berlin 1934, fig. 98 i s. 100. ⁴ Cod. 874; ob. Stange o. c. fig. 19 i s. 15. ⁵ Cod. 876; ob. Stange o. c. fig. 20 i s. 23. ⁶ Stange o. c. fig. 11 i s. 30—1.

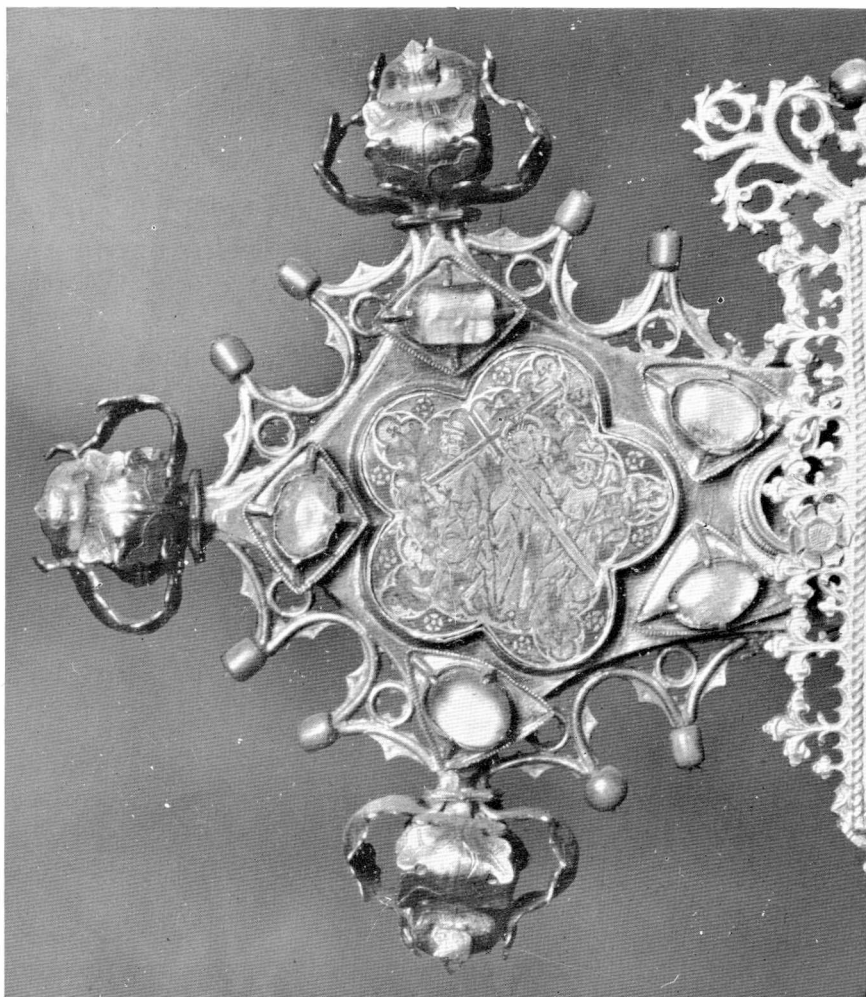


4. Biczowanie, szczegół relikwiarza krzyża świętego w katedrze sandomierskiej.

Fot. A. Bochnak.

kościola św. Jerzego w Bocholt, który jest dziełem jakiegoś Kolończyka z czasu około r. 1330¹. Idąc w górę Renu natrafiamy na podobny układ ciała Chrystusowego i podobny krzyż na miniaturze w brewiarzu arcybiskupa trewirskiego Baldwina, brata cesarza Hen-

¹ Stange *o. c.* fig. 32 i s. 25.



5. Dźwiganie krzyża, szczegół relikwiarza krzyża świętego w katedrze sandomierskiej.

Fot. A. Bochnak.

ryka VII; zabytek ten, roboty środkowo-reńskiego artysty z trzeciego lub czwartego dziesięciolecia w. XIV, jest ozdobą zbiorów Archiwum Państwowego w Koblencji¹. I nad górnym Renem wskazać można podobnego Chrystusa, a mianowicie na malowidle ściennym z r. 1348 w zakrystii jednego z kościołów (Münster) w Konstancji². Ten typ Ukrzyżowanego jest znany i dalej ku wschodowi Niemiec, czego przykładem miniatura w mszale z kościoła św. Piotra w Fritzlar, pochodzącym z czasu bliskiego połowy w. XIV, a znajdującym się w Bibliotece Krajowej w Kassel³, lub malowidło ścienne sprzed r. 1346 u św. Jana w Brixen⁴. Powyższe zestawienie

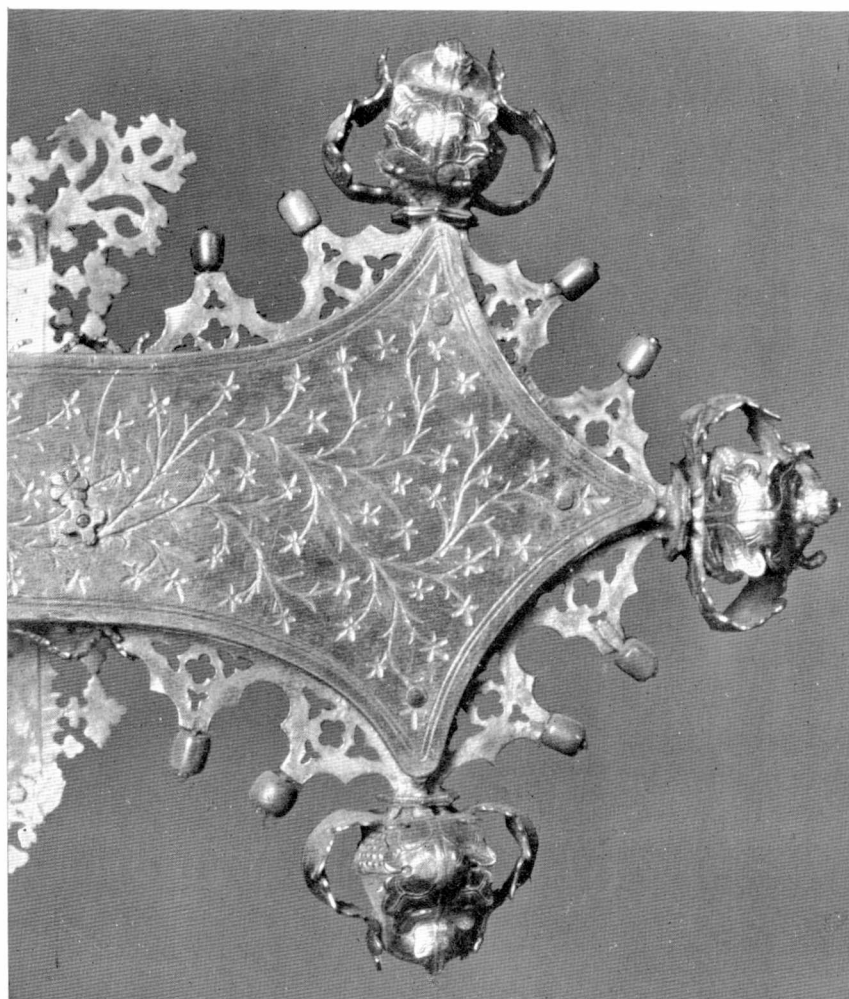
zabytków pozwala zacieśnić datę powstania krzyża sandomierskiego do pierwszej połowy w. XIV z tym, że przypada ona najprawdopodobniej na trzydzieste lata tego stulecia.

Staranne i czyste opracowanie wszystkich szczegółów złotniczych, harmonijny koloryt medalionów, w których szczęśliwie kontrastuje emalia przezroczysta z nieprzezroczystą, blask kosztownych kamieni, stłumiona czerwień koralu, którymi ozdobiono maswerkową koronkę, szlachetny ton starej pozłoty, słowem cały zespół formalnych i kolorystycznych wartości daje w rezultacie wrażenie bardzo dodatnie.

Tak więc wyniki badań Lepszego odnośnie do czasu wykonania górnej części relikwiarza sandomierskiego dziś już nie dadzą się utrzymać.

¹ Abt. 701, nr 109; ob. Stange *o. c.* fig. 69 i s. 67. ² Stange *o. c.* fig. 65 i s. 60. ³ Ms. Theol. fol. 162; ob. Stange *o. c.* fig. 81 i s. 83. ⁴ Stange *o. c.* fig. 224 i s. 221.

Rozważmy z kolei styl części dolnej, tj. stopy wraz z trzonem i nodusem, oraz styl prostokątnej puszkii na relikwię. Z naciśkiem jeszcze raz podkreślić trzeba, że proporcje górnej, starszej części relikwiarza do dolnej, młodszej, są wadliwe. Statyka jest niedostateczna; krzyż ma nieproporcjonalnie wątlą stopę (średnice jej wynoszą: 32·5 i 25·5 cm). Ozdobność i kolorystyczne efekty krzyża nie mają odpowiednika w części dolnej, która jest rażąco skromna, nawet uboga. Nieproporcjonalnie wielka puszka, w której mieści się relikwia, obciąża krzyż, zacierając jego zgrabny i oryginalny kształt i swoimi twardymi liniami nie zgadza się z lekkością misternych koronek obiegających ramiona.



6. Ornament na odwrotnej stronie relikwiarza krzyża świętego w katedrze sandomierskiej.

Fot. A. Bochnal.

Stopa relikwiarza sandomierskiego (fig. 1) składa się z czterech pól mniejszych, wybiegających w trójkąty, i z czterech większych, zakończonych oślimi grzbietami. Pola mniejsze pokryte są szeregiem plastycznie wykonanych rozetek sześciolistnych, większe zaś grawirunkami. W górnych częściach tych większych pól widnieją motywy roślinne (gałązka dębowa z żołędziami, oset, gałązka z sercowatymi listkami) oraz motyw luski, zaś w częściach dolnych herby, o których poniżej będzie mowa. U szczytu stopy mała, kwadratowa kapliczka. Stopę od trzonu oddziela ośmioboczny talerzyk. Właściwie cały trzon zajęty jest przez architektoniczny nodus, który ma kształt ośmiobocznej kapliczki z czterema niszami i przypadającymi pomiędzy nimi szkarpami, które wybiegają w pinakle z iglicami i kwiatonami. We wspomnianych niszach mieszczą się figurki świętych.

Podziałami swymi stopa relikwiarza sandomierskiego przypomina najbardziej stopę monstrancji luborzyckiej, dzieła jakiegoś złotnika krakowskiego z lat — sądząc po stylu —

1460—70¹. Na ten sam czas wskazuje styl roślinnych grawirunków na stopie relikwiarza, jak i styl kapliczkowego nodusa, gdzie iglice są jeszcze proste, a nie pocięte, jak to będzie u schyłku gotyku, w tzw. baroku gotyckim, pod koniec w. XV i w pierwszej ćwierci w. XVI. Kształtem swym zgadza się ten nodus z nodusami krakowskimi z drugiej połowy w. XV². Nie nie przeszkadza przyjąć, że stopa wraz z nodusem oraz puszka na relikwię to — jak chce Lepszy — robota krakowska z drugiej połowy w. XV, a ściślej biorąc z siedemdziesiątych lat tego stulecia. Natomiast nie ma żadnych danych do wiązania tej roboty czy to z Hanuszem Glogierem, czy też z ewentualnym uczniem Jakuba Pipetaty, a zarazem czeladnikiem w warsztacie Glogiera³, gdyż nie znamy dzieł tych złotników.

Mogłoby się nasunąć pytanie, czy krzyż sandomierski nie został złożony z dwóch krzyżów, z których jeden, pochodzący z w. XIV, stracił pierwotną stopę wraz z nodusem, a drugi, z drugiej połowy w. XV, część górną. Oczywiście z tego piętnastowiecznego krzyża musiałaby dziwnym trafem ocaleć także i puszka na relikwię. Ale do kogóż w takim razie odnosiłyby się herby na stopie tego młodszego krzyża, tj. Orzeł polski, Pogoń litewska, podwójny krzyż Jagiellonów⁴ i herb ziemi sandomierskiej, zawierający na pionowo prze-polowanej tarczy cztery poziome pasy w polu prawym i pięć gwiazd w lewym⁵, a nadto

¹ Bochnak A. i Pagaczewski J., *Zabytki przemysłu artystycznego w kościele parafialnym w Luborzycy*, Kraków 1925, s. 17 i fig. 7. ² Ob. np. pacyfikał w kościele św. Floriana w Krakowie, krzyż (nie emaliowany) z daru kardynała Fryderyka Jagiellończyka w katedrze gnieźnieńskiej, monstrancję luborzycką. ³ Lepszy, *Pacyfikał sandomirski*, s. 103. ⁴ W związku z podwójnym krzyżem Jagiellonów na stopie krzyża zwraca Lepszy (*o. c.* s. 91) uwagę na fakt, że podwójny krzyż występuje także na pieczęci Ludwika, jako króla węgierskiego. Tak, ale to zupełnie inny krzyż podwójny, stojący na szczycie wzgórza, herb królestwa węgierskiego. Krzyż jagielloński, bez wzgórza u stóp, nie ma oczywiście nie wspólnego z krzyżem węgierskim. ⁵ Lepszy w komunikacie z r. 1887 uznał ten herb za herb ziemi sandomierskiej, natomiast w rozprawie z r. 1896 (s. 91) usiłował — nie wiadomo w jakim celu — udowodnić, że w herbie Andegawenów mogą być gwiazdy zamiast lilii, i że herb na stopie relikwiarza sandomierskiego jest właśnie taką odmianą herbu Andegawenów. Podkreślając, że herb ten uważa za andegaweński i wiążący się z królem, Lepszy nie wyjaśnił jednak, do którego króla należało by go odnieść. Zaznaczyć należy, że z Kazimierzem Jagiellończykiem, synem Jagielly z czwartej jego żony, Zofii, księżniczki holszańskiej, panującym w czasie, na który Lepszy datuje krzyż sandomierski, herb ten jako andegaweński żadnego związku mieć by nie mógł. W Polsce herb andegaweński przysługiwał tylko Ludwikowi węgierskiemu, jego matce, jego żonie i jego córce, królowej Jadwidze. Ponieważ Jadwiga zmarła w r. 1399 bezpotomnie, przeto żaden późniejszy monarcha herbu andegaweńskiego nie mógłby używać. Lepszy podaje, że na pieczęci, pojawiającej się od r. 1388, widnieje herb andegaweński z gwiazdami zamiast lilii, i że gwiazdy pozostają nadal w herbie na pieczęciach królewskich. Istotnie na zacytowanej przez Lepszego pieczęci Jagielly widnieje herb z pasami w prawej i gwiazdami w lewej połowie tarczy (Żebrawski T., *O pieczęciach dawnej Polski i Litwy*, Kraków 1865, tabl. 17, nr 45), ale to herb nie andegaweński, lecz ziemi sandomierskiej, bo występuje w wieńcu otaczającym postać królewską, wraz z herbami Korony, Litwy, Wielkopolskiej, ziemi sieradzkiej, dobrzyńskiej oraz ruskiej. Za herb ziemi sandomierskiej uznał go już Żebrawski (*o. c.* s. 44, nr 45). Ten sam lub bogatszy zespół herbów wraz z herbem ziemi sandomierskiej powraca i na późniejszych pieczęciach królewskich w w. XV, XVI, XVII i XVIII (ob. Żebrawski, *o. c.* nr 55, 64, 69, 76, 82, 84, 87, 89 oraz Kruszyński T. ks., *Właściwości stylowe polskich monet i pieczęci od czasu renesansu*, odb. z Wiad. Num. Arch. XIV, Kraków 1933, s. 50, 52, 56, 69, 70, 77, 78). Natomiast wyraźne lilie, a nie gwiazdy, widnieją w herbie Elżbiety Łokietkówny, wdowy po Karolu Robertcie andegaweńskim, z czasu jej regencji w Polsce (Żebrawski *o. c.* tabl. 15, nr 39), Ludwika (tamże tabl. 15, nr 40) i Jadwigi (tamże tabl. 16, nr 43). Jeden z najstarszych przykładów herbu ziemi sandomierskiej w zespole herbów innych ziem polskich mamy na zworniku w sali kamienicy „hetmańskiej“ w Rynku krakowskim. Piekosiński F., *Sala gotycka w kamienicy hetmańskiej w Krakowie* (Rocz. Krak. I 1898, s. 3, fig. 8), uznał ten herb za herb ziemi sandomierskiej. Sala w kamienicy „hetmańskiej“ wraz ze zdobiącymi jej sklepienie zwornikami pochodzi z ostatniej ćwierci w. XIV; ob. Bochnak A. i Pagaczewski J., *Dary złotnicze Kazimierza Wielkiego dla kościołów polskich* (Rocz. Krak. XXV 1934, s. 82) oraz Misiąg-Bocheńska A., *Ze studiów nad gotycką rzeźbą architektoniczną w Polsce*

dwa znacznie mniejsze herby Dębno¹, umieszczone pod Orłem i pod Pogonią. Wyjaśnienie dwóch herbów Dębno nie natrafiałoby na trudności. Odnosiłyby się one do dwóch fundatorów pieczętujących się Dębniem, niezawodnie członków rodziny Oleśnickich, siedzącej właśnie w Sandomierskiem². Herb ziemi sandomierskiej tłumaczyłby się przeznaczeniem daru dla kolegiaty w Sandomierzu. Ale co zrobić z Orłem, Pogonią i podwójnym krzyżem Jagiellonów? Czyżby je fundatorowie polecieli umieścić dlatego, że podówczas panował Kazimierz Jagiellończyk? Takie tłumaczenie byłoby nie do przyjęcia, gdyż nie można by przytoczyć ani jednego przykładu umieszczenia na niekrólewskiej fundacji herbów panującego w danym czasie monarchy³. Nie można również przypuścić, by to była wspólna fundacja Kazimierza Jagiellończyka i dwóch osób herbu Dębno, bo pocóż by król miał dopuszczać kogokolwiek na współfundatora, zwłaszcza tak niewielkiej fundacji. Nie można również przyjąć, że fundatorem jest Kazimierz Jagiellończyk, i że herby Dębno odnoszą się do dwóch osób, które z polecenia króla zajmowały się zamówieniem relikwiarza. To nie uprawniałoby do dodania herbów Dębno do herbów królewskich.

Doświadczenie uczy, że krzyże oltarzowe, pacyfikaly i monstrancje tracą nie część górną, lecz zawsze stopę z trzonem i nodusem, i że później przychodzi do wymienienia tych właśnie części. Można by wyliczyć dużą ilość tego rodzaju zabytków gotyckich z barokowymi stopami. Nie umiemy jednak przytoczyć ani jednego przykładu krzyża czy monstrancji z górną częścią np. barokową lub rokokową, a gotycką stopą. Czym się to tłumaczy? Otóż większym narażeniem stopy i trzonu na zniszczenie, względnie uszkodzenie. Nie mówiąc nawet o uszkodzeniach w następstwie jakiegoś nadzwyczajnego wypadku, już przez samo normalne używanie może się stopa pozaginać i zwichrować, a trzon wyjść z pionu. Oczywiście czas, na jaki wystarczy pierwotna część dolna, bywa najrozmaitszy, bo przecież mamy nietknięte, w całości zachowane gotyckie tego rodzaju zabytki, a nawet i jeszcze starsze. A zresztą, o ile oplaci się do części górnej, zwłaszcza jeżeli jest cenna, dorabiać stopę, trzon i nodus, to nie kalkuluje się dorabianie krzyża do zachowanej części dolnej. Prostsza rzeczą jest połamane szczątki przetopić i z uzyskanego metalu zrobić przedmiot w stylu epoki. Powyższe rozważania prowadzą do wniosku, że piętnastowieczne części krzyża sandomierskiego nie są pozostałością jakiegoś z tego czasu pochodzącego relikwiarza, który stracił część górną.

(Biuletyn H S III 3, Warszawa 1935, s. 202). Dobrą reprodukcję tego zwornika podali Kopera F. i Pa-gaczewski J., *Polskie muzeum*, Kraków, tabl. 28. Ilość gwiazd w herbie ziemi sandomierskiej nie jest stała. Długosz w *Insignia seu clenodia Regni Poloniae (Opera omnia I, Cracoviae 1887, s. 560)* pisze wpraw-dzie, że w herbie ziemi sandomierskiej jest gwiazd 12 (po cztery w trzech rzędach), ale w praktyce było inaczej: na pieczęciach bywa 9, 12, a nawet 20 gwiazd, na zworniku w kamieniu „hetmańskiej“ 7, a na stopie krzyża sandomierskiego tylko 5.

¹ Lepszy w rozprawie z r. 1896 (s. 92) twierdzi, że jeden z tych herbów Dębno nie ma Abdanka. Jest to niemożliwe, bo Dębno „bez Abdanka“ nie istnieje. Herb Dębno to uszczerbiony Abdank i jako taki musi mieć Abdanka w czwartym polu. Na oryginale stwierdziliśmy, że obydwie Dębna są zupełnie takie same i zupełnie normalne, tj. z Abdankiem w czwartym polu. ² Ród rycerski herbu Dębno miał w w. XV liczne posiadłości w Sandomierskiem. Tak np. prawie wszystkie majątki w parafii oleśnickiej (koło Stop-nicy), ufundowane przez kardynała Zbigniewa, należały do Dębnów. Właśnie z Oleśnicy pochodził kar-dynał. Dębnów siedzibą było też Siemno, gdzie w r. 1430 Dobiesław, ojciec arcybiskupa Jakuba, od r. 1438 wojewoda sandomierski, ufundował kościół. Mieszkali Dębnowie i w innych stronach Sandomierskiego (Friedberg M., *Rozsiedlenie rodów rycerskich w województwie sandomierskim w XV w.*, Pamiętnik Świę-tokrzyżski 1930, Kielce 1931, s. 80—93). ³ Lepszy (*l. c.*) próbował właśnie w ten sposób interpretować umieszczenie herbów królewskich obok Dębna, przyjmując, że fundator krzyża z powodu swego urzędu pozostawał w stosunkach z dworem.



7. Ukrzyżowanie, szczegól relikwiarza w tunie akwizgrańskim.

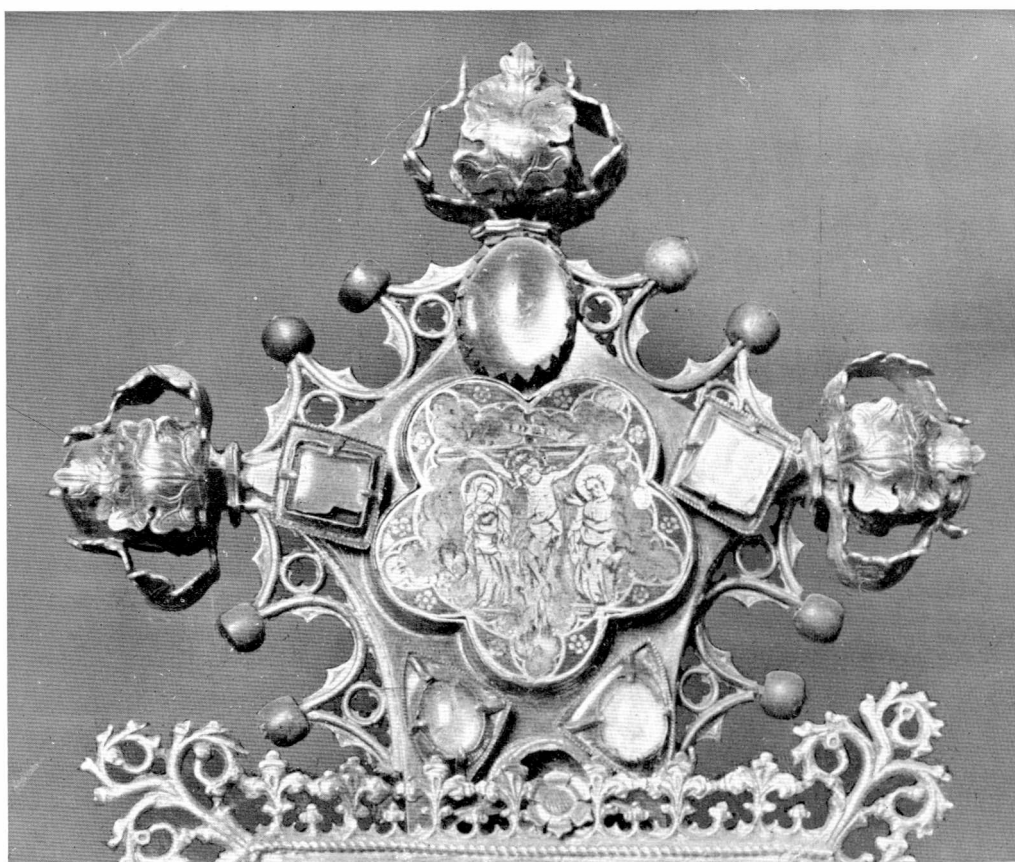
Fot. Seminarium Historii Sztuki Univ. w Marburgu.

w r. 1480, arcybiskup gnieźnieński, oraz Zbigniew Oleśnicki, jego stryjeczny bratanek¹, a zarazem następca we Włocławku i Gnieźnie, który na krótko przed rokiem 1473 piastował przez pewien czas godność kanonika sandomierskiego². Na czasy kanonikatu Zbigniewa przypadłaby najprawdopodobniej ta fundacja, a w każdym razie r. 1480, w którym zmarł Jakub Sieniński, byłby jej najpóźniejszą możliwą datą.

Powyższe wywody o ofiarowaniu przez Jagiellę krzyża do kolegiaty sandomierskiej, oparte na analizie stylistycznej i na herbach, znajdują pełne potwierdzenie źródłowe. Długosz pisze, że gdy po zwycięstwie grunwaldzkim Jagiello przydzielił zajęte zamki krzyżackie swoim rycerzom, Mikołaj z Michałowa, wojewoda sandomierski, objawszy na rozkaz króla Brodnicę znalazł tam mnóstwo przedmiotów ze srebra i złota, cenne księgi, ornaty oraz obrazy srebrem i złotem zdobione, co wszystko odesłał królowi. Z tych przedmiotów Jagiello darował katedrze krakowskiej rękopis Wincentego z Beauvais i część klejnotów, najcenniejsze jednak przedmioty przekazał do katedry wileńskiej i do litewskich kościołów parafialnych³. Kolegiatę sandomierską obdarzył król srebrnym, pozłacanym krzyżem, pochodzącym z Brodnicy, i dodał doń bardzo piękne rzeźby drewniane,

¹ Jakub z Sienna, syn Dobiesława, wojewody sandomierskiego, był stryjecznym bratem kardynała Zbigniewa Oleśnickiego i Jana z przydomkiem Głowacz, również wojewody sandomierskiego, ojca Zbigniewa, prymasa. Zbigniew prymas był więc stryjecznym bratankiem prymasa Jakuba z Sienna; ob. Długosz, *Opera omnia* I 432, 544, 552—3 oraz *Historia Poloniae* V 311. ² Korytkowski J. ks., *Arcybiskupi gnieźnieńscy* II, Poznań 1888, 450—1. ³ Długosz, *Hist. Pol.* IV 79: „Deditione castrorum et civitatum Pruthenicarum Wladislaus Poloniae Rex accepta, ea inter milites suos gubernanda partitur. Castrum siquidem Brodnicea Nicolao de Michalow palatino Sandomiriensi committit: qui possessionem illius nactus, multas res in auro et argento, item libros optimos, et signanter quinque partes Speculi Vincentii, item tabulas insignes, auro et argento ornatas, item casulas, cruces et ornamenta, et alia plura clenodia in castro reperiens, singula Regi fideliter praesentat. Quorum clenodiorum et rerum partem, etsi

Najprostsze tłumaczenie jest zawsze najlepsze i najjaśniejsze, a najprostszą rzeczą w tym wypadku jest przyjąć, że znajdujący się w skarbcu kolegiaty sandomierskiej krzyż z w. XIV stracił w drugiej połowie w. XV część dolną, że wtedy tę część dorobiono i że znając historię tego zabytku wyryto na nowej stopie herby, odnoszące się do osoby, która ten czternastowieczny krzyż kolegiacie ofiarowała. A któż mający prawo do herbów państwowych, Orla i Pogoni, oraz do podwójnego krzyża Jagiellonów mógłby kolegiacie sandomierskiej ofiarować czternastowieczny relikwiarz? Wszystko wskazuje na Władysława Jagiellę. Herby Dębno mogą oznaczać fundatorów tylko tych piętnastowiecznych części, a nie całości, i dlatego w sąsiedztwie wielkich herbów królewskich dano im przez skromność tak male rozmiary. Według wszelkiego prawdopodobieństwa tymi fundatorami byli: Jakub z Sienna, w latach 1464—73 biskup włocławski, a potem, aż do śmierci zaszej



8. Ukrzyżowanie, szczegól relikwiarza krzyża świętego w katedrze sandomierskiej.

Fot. A. Bochnak.

zabrane z kaplicy zamkowej w Dzierzgonie. Krzyż brodnicki i rzeźby dierzgońskie przechowuje kolegiata sandomierska — jak pisze Długosz — na wieczną tryumfu pamiątkę¹. A zatem już Długosz podkreśla historyczną wartość tych darów.

Wobec tego, że styl krzyża wraz z emaliami dowodzi pochodzenia z w. XIV, że herby zgadzają się z osobą Jagielly, musi się uznać relikwiarz sandomierski za identyczny z krzyżem brodnickim, ofiarowanym kolegiacie sandomierskiej po zwycięstwie grunwaldzkim, oczywiście z tym, że pierwotna część dolna poniżej talerzyka nad nodusem przepadła i że w drugiej połowie w. XV została zastąpiona nową, ufundowaną najprawdopodobniej

Rex ecclesiae Cracoviensi, et signanter Speculum Vincentii condonasset, insigniores tamen res et clenodia cathedrali Vlnensi et parochialibus Lithuanicis ecclesiis distribuit“. — Katedra krakowska otrzymała nadto trzechtomową Biblię, której trzeci tom po dziś dzień się zachował; ob. s. 19 niniejszej rozprawy.

¹ Długosz, *Hist. Pol.* IV 75: „Audivit Rex die illo missam in castro Dzyrgon; sed et alteram diem, feriam videlicet quartam, vicesimam tertiam Iulii, illic absumpsit. Pulherrimas autem imagines, ex ligno cisas, in capella castris offendens, eas in Regnum Poloniae deduci procurans, ecclesiae Sanctae Mariae Sandomiriensi Cracoviensis diocesis, una cum cruce argentea deaurata, in Brodnicza exposita recepta, illas donavit: quae Sandomiriensis ecclesia retinet pro sempiterno triumpho et dono memorabili usque ad hodiernum diem“.



9. Zdjęcie z krzyża, szczegól relikwiarza w tunie akwizgrańskim.

Fot. Seminarium Historii Sztuki Univ. w Marburgu.

przez Zbigniewa Oleśnickiego i Jakuba z Sienna w siedemdziesiątych latach stulecia. Jak wynika z Długosza, który zresztą także był kanonikiem sandomierskim — i to współcześnie — i znał doskonale tamtejsze stosunki, wiadano wtedy o pochodzeniu relikwiarza i bardzo go ceniono, czego dowodzi także i sam fakt sprawienia nowej części dolnej oraz opatrzenie jej na wieczną rzeczy pamiątkę herbami Jagielly. Ta tradycja później się zatarła.

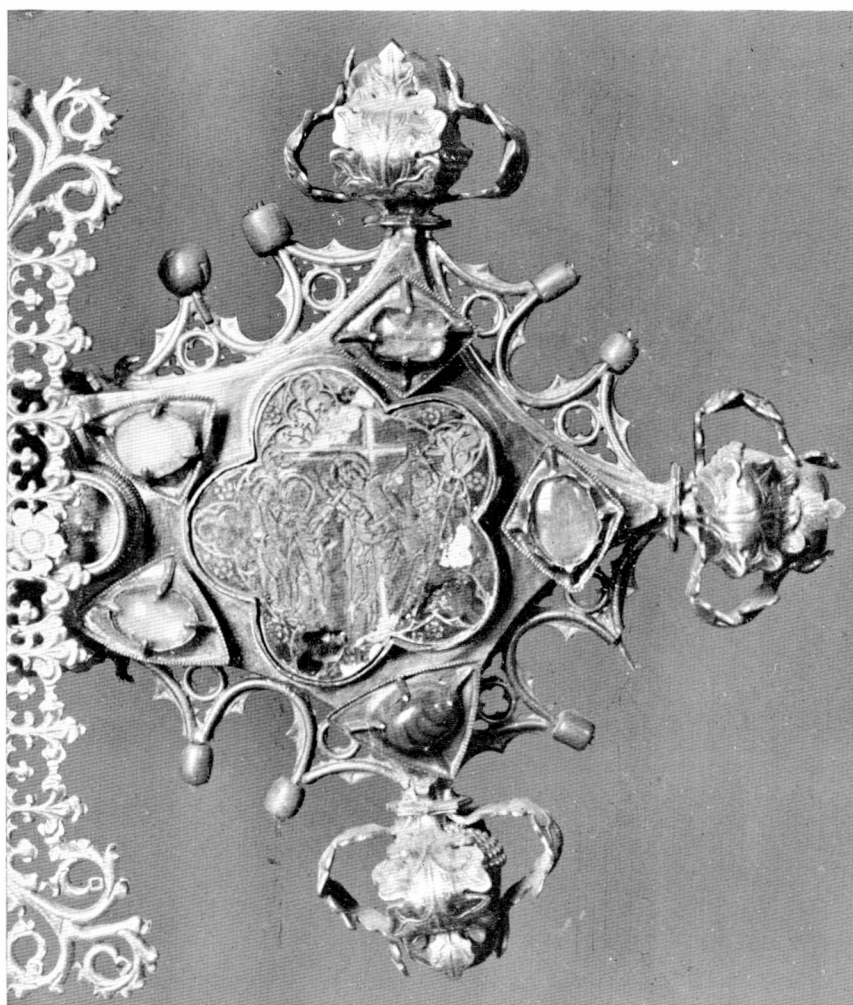
Lepszy¹ wiąże relikwiarz sandomierski z następującą pozycją inwentarza kolegiaty z r. 1552: „Item erux magna, lignum sanctae crucis continens, coralis circumposita, argentea et cum sedili, deaurata“. Rzeczywiście we wspomnianym inwentarzu opis żadnego innego krzyża nie zgadza się do tego stopnia z naszym zabytkiem, jak przytoczony powyżej. Jest jednak rzeczą zastanawiającą, dlaczego nie podano w tym opisie nazwiska ofiarodawcy, skoro przy niektórych przedmiotach nazwisk ofiarodawców nie pominięto, i to

nawet osób żyjących w w. XV, jak królowa Zofia Jagiellova czy królowa Elżbieta, żona Kazimierza Jagiellończyka. Co więcej, nie wspomniano o widniejących na stopie herbach, mimo że herby na niektórych przedmiotach są w opisach wymienione. Czym się to tłumaczy? Naprzód wiadomo, że w ogóle dokładność inwentarza jest względna, a po wtóre cel inwentarza jest przede wszystkim użytkowy, praktyczny: idzie o to, ażeby przedmioty łatwo było identyfikować na podstawie opisów. Spisujący inwentarz uwzględnia cechy najczęściej charakterystyczne i wyróżniające dany przedmiot spośród innych. Tą cechą rozpoznawczą dla naszego krzyża były korale. Z opisu innych krzyżów widać, że żaden z nich nie był zdobny koralami². Wobec tego można było przy lapidarnej, zwięzłej redakcji tego inwentarza zrezygnować z podania innych szczegółów, a nawet nie przytoczyć herbów. Nie jest również wyłączone, że wtedy już nie wiadano, kto ofiarował krzyż, a spisujący inwentarz nie mógł oczywiście wyznawać się na różnicach stylowych i na tej podstawie orientować się co do czasu powstania dzieła. Co do innych przedmiotów mogła jeszcze istnieć podówczas tradycja o ofiarodawcach, wreszcie może widniały na tych przedmiotach napisy odnoszące się do ofiarodawców.

Brodnica, położona nad Drwęcą, naprzeciwko ziemi michałowskiej, była punktem ważnym strategicznie, do pewnego stopnia kluczem do wschodniej części ziemi chełmińskiej. O początkach zamku i miasta brak ścisłych wiadomości. W każdym razie jeszcze w r. 1317 nie była Brodnica siedzibą komtura. Pierwsza wiadomość o istnieniu komtura

¹ Lepszy, *Pacyfikat sandomirski*, s. 103, nota 4. ² Spraw. KHS IV 1891, s. IV. W inwentarzu z r. 1681 jest opisany krzyż z koralami i obrazami czterech ewangelistów na końcach (ob. Lepszy o. c. s. 103, nota 4 i Buliński M. ks., *Monografia miasta Sandomierza*, Warszawa 1879, s. 211). Albo przybył przed r. 1681 jakiś drugi krzyż z koralami, którego obecnie w skarbcu nie ma, albo też spisujący inwentarz pomylił się i sceny z Męki Pańskiej nazwał ewangelistami.

brodnickiego pochodzi z r. 1331, nazwiska zaś komturów znane są dopiero od r. 1337. Budowa zamku zaczyna się około r. 1310. Około r. 1330 zamek musiał już nadawać się do zamieszkania, skoro w tym czasie pojawia się komtur brodnicki¹. Ruiny tego zamku zachowały się po dziś dzień. Podług tablicy konsekracyjnej, zanotowanej w wizytacji Brodnicy, której około r. 1670 dokonał kanonik Strzesz, główny ołtarz w kaplicy zamkowej poświęcił w r. 1339 biskup chełmiński Oton². Styl pozwala przyjąć, że krzyż znajdujący się obecnie w katedrze sandomierskiej został sprawiony specjalnie dla kaplicy zamku brodnickiego w czasie bliskim konsekracji głównego jej ołtarza, a zatem około r. 1339.



10. Zdjęcie z krzyża, szczegół relikwiarza krzyża świętego w katedrze sandomierskiej.

Fot. A. Bochnak.

Brodnica została zajęta przez Polaków po zwycięstwie grunwaldzkim, odniesionym dnia 15 lipca 1410 r. W roku następnym, po wywiezieniu z zamku wszystkiego, co się wywieźć dało, została zwrócona Krzyżakom³.

¹ *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen*, bearbeitet von Heise J., II: *Kulmerland und Löbau*, Danzig 1887—95, s. 403—6. ² Tamże s. 420, 424. ³ Tamże s. 407. Dalsze losy Brodnicy przedstawiają się, jak następuje: Podczas wojny w r. 1414 wytrzymała miesięczne oblężenie wojsk polskich. W r. 1454 związek miast pruskich wraz z Brodnicą wypowiedział posłuszeństwo Zakonowi. Komtur brodnicki zamierzał wprawdzie bronić się na zamku, zatopił okolicę, ale mimo to musiał się poddać już w marcu r. 1454. Krzyżacy zdołali odzyskać zamek dnia 5 marca r. 1462. Na mocy pokoju toruńskiego r. 1466 Brodnica przypadła Polsce, Polacy objęli jednak zamek dopiero w r. 1479. Na lata 1628 i 1655—9 przypadają okupacje szwedzkie. Na mocy pierwszego rozbioru Polski w r. 1772 Brodnica dostała się Prusom. Po pogromie Prus pod Jeną weszła w r. 1807 w skład Księstwa Warszawskiego, na mocy zaś uchwał Kongresu Wiedeńskiego przypadła znowu Prusom. W r. 1920 została odzyskana przez Polskę; ob. Heise o. c. s. 407—10.

Wskazanie miejsca, gdzie mógł być wykonany krzyż kolegiaty sandomierskiej, jest trudniejsze, aniżeli określenie daty jego powstania. Jedno nie ulega najmniejszej wątpliwości: dzieło to wyszło z warsztatu złotnika niemieckiego. Podobieństwo koronki maswerkowej krzyża do maswerków na malowanych zapleckach stall w chórze katedry kolońskiej, zaś maswerków na emaliowanych medalionach (fig. 4, 5, 8, 10) do maswerków na medalionach tarczowego relikwiarza, uznanego za robotę akwizgrańską, a znajdującego się w skarbcu tumu w Akwizgranie (fig. 3, 7, 9), jest wyraźne. Równie silnych analogii nie można znaleźć w innych stronach Niemiec. Chrystus na krzyżu tak pojęty, jak w medalionie na relikwiarzu sandomierskim, trafia się i poza Nadrenią, ale największą ilość przykładów można było przytoczyć z Kolonii, a więc znad dolnego Renu. Krzyż sandomierski nie wyszedł z tego samego warsztatu, co relikwiarz akwizgrański, ale wzajemny związek stylistyczny medalionów z epizodami Męki Pańskiej na jednym i na drugim jest wyraźny. Znaczne podobieństwo kompozycyjne da się też zauważyć między Dźwiganiem krzyża i Ukrzyżowaniem w medalionach relikwiarza sandomierskiego a tymi samymi epizodami w medalionach na stopie kielicha z trzydziestych lat w. XIV w Sigmaringen¹. Falke i Frauberger widzą w tym okazałym kielichu wyrób górno-reński, może bazylejski, ale mimo to nie zaprzeczają istnienia związku sześciu emaliowanych scen na jego stopie z malarstwem kolońskim²; natomiast Renard bez zastrzeżeń zaliczył ten kielich do produkcji kolońskiej³. I jeszcze o jednym zabytku trzeba tu wspomnieć, a mianowicie o emaliowanej plakietce w zbiorze Schnütgena w Kolonii, która wraz z trzema innymi zdobiła niegdyś stopę kielicha. Witte uznał te cztery plakietki za robotę kolońską z drugiej połowy w. XIV⁴. Datowanie trafne, gdy się zważy bogatszą kompozycję plakietek z Pocałunkiem Judasza, Zdjęciem z krzyża i Złożeniem do grobu. Pominąwszy już podobieństwo Chrystusa we wspomnianej plakietce ze zbioru Schnütgena do Chrystusa w medalionie sandomierskim zaznaczyć trzeba, że styl figur pod krzyżem jest w obydwóch wypadkach zbliżony, a tło roślinne pokrewne.

Trzeba było analizę oprzeć na różnego rodzaju materiale porównawczym, bo w prowincji nadreńskiej nie udało się znaleźć krzyża roboty złotniczej z w. XIV. Że krzyże tamtejsze musiały w owym czasie wyglądać tak mniej więcej, jak nasz, to można wnioskować z okazałego krzyża procesyjnego w kościele św. Kolumby w Kolonii, pochodzącego z pierwszej połowy w. XV⁵, ale mającego jeszcze wyraźne tradycje stulecia poprzedniego. Jako cechę wspólną można w obu wypadkach wysunąć bogate, jakby koronkowe obrzeżenie ramion krzyża, a nadto zakończenie ich nie — jak to najczęściej bywa — motywem lilii heraldycznej lub trójliściem, ale motywem owocowym, zastępującym w tym wypadku kwiaton gotycki. Szczegóły krzyża kolońskiego różnią się wprawdzie od szczegółów relikwiarza sandomierskiego, ale wrażenie całości jest w obydwóch wypadkach podobne. Relikwiarz grunwaldzki w kościele św. Floriana w Krakowie ma — jak o tym już była poprzednio mowa — w miejsce kwiatonu na szczycie żołędź pośród liści, a więc ten sam motyw, który w tak pięknej stylizacji występuje w zakończeniach ramion

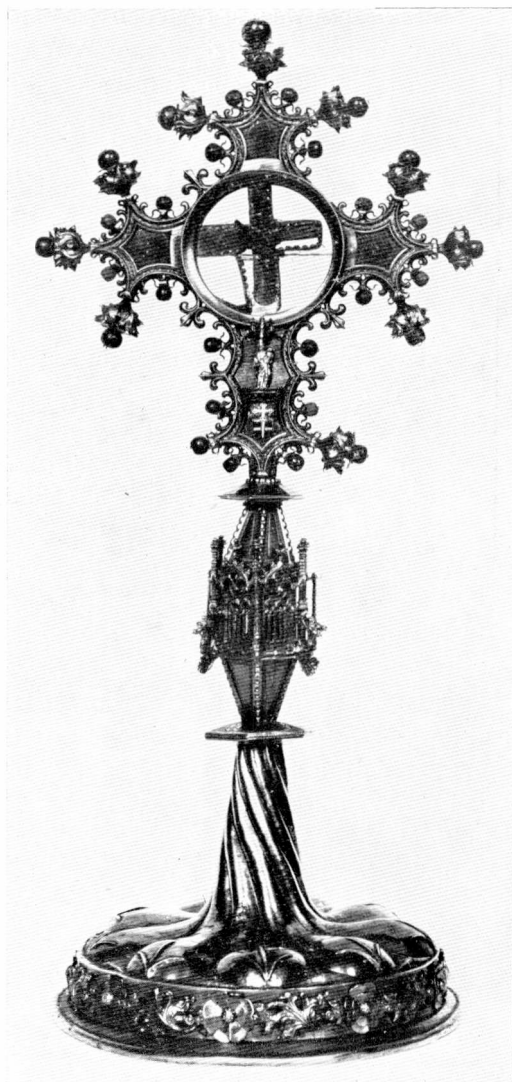
¹ Falke O. v. und Frauberger H., *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters und andere Werke der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902*, Frankfurt am Main 1904, tabl. 112. ² Tamże s. 120. ³ W katalogu wystawy w Düsseldorfie r. 1902; ob. Falke u. Frauberger o. c. s. 120. ⁴ Witte F., *Die liturgischen Geräte und andere Werke der Metallkunst in der Sammlung Schnütgen in Cöln, zugleich mit einer Geschichte des liturgischen Gerätes*, Berlin 1913, tabl. 76 i s. 115. ⁵ *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz* herausgegeben von Clemen P., VI 4: *Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln I 4*, bearbeitet von Ewald W. und Rahtgens H., Düsseldorf 1916, tabl. XVII i s. 225, nr 11.

krzyża sandomierskiego. A właśnie relikwiarz grunwaldzki ma wszystkie cechy roboty nadreńskiej lub westfalskiej¹. Bodaj czy ten wyjątkowy motyw żołędzi nie ma punktu wyjścia w ozdobnych galkach kryształowych względnie emaliowanych, które, często w ujęciu z liści, wysterczają rytmicznie z galeryjek na kalenicach nadreńskich skrzyń relikwiarzowych².

Sprowadzenie krzyża z Nadrenii do Brodnicy byłoby rzeczą zupełnie zrozumiałą, bo Krzyżacy utrzymywali z Nadrenią żywe stosunki. Wszak w Koblencji, u ujścia Mozeli do Renu, mieli jedną z siedzib. Wszystko to razem wzięte pozwalałoby na wskazanie okolic nad dolnym Renem, jako na miejsce wykonania krzyża sandomierskiego, gdyby nie fakt, że i w Prusach można wykazać nie tylko wpływy sztuki nadreńskiej, ale nawet artystów przybyłych z Nadrenii³, nie mówiąc już o pochodzących stamtąd innych mieszkańców miast krzyżackich oraz o samych rycerzach tego zakonu⁴. W Toruniu, w kościele św. Jakuba istnieje krzyż z w. XIV, o zakończeniach ramion skomponowanych na podobnej zasadzie, jak w krzyżu sandomierskim⁵. Różnice w szczegółach są duże, ale przecież nie można zaprzeczyć istnienia pewnego podobieństwa w ogólnym kształcie. Gdzie krzyż toruński został wykonany, czy w Nadrenii, czy może na miejscu w Toruniu — nie wiadomo. Wiadomości o złotnikach toruńskich nie sięgają w. XIV⁶, ale wnosząc z faktu, że złotnictwo było uprawiane w w. XIV w innych miastach pruskich⁷, wolno przyjąć, że Toruń nie był pod tym względem wyjątkiem. Nie mamy wprawdzie dowodu, że jakiś złotnik nadreński pracował w w. XIV w Toruniu czy innym mieście krzyżackim, ale wobec stosunków, jakie Zakon utrzymywał z Nadrenią, wykluczyć tego nie można. Krzyż dziś sandomierski, niegdyś brodnicki, dzieło z pierwszej połowy w. XIV, a najprawdopodobniej z lat jego trzydziestych, wiąże się bądź co bądź ze złotnictwem dolnoreńskim, bez względu na to gdzie został wykonany, czy nad dolnym Renem, czy przez jakiegoś Nadreńczyka w którymś z miast krzyżackich.

Relikwiarz sandomierski nie pozostał bez wpływu na nasze złotnictwo. Krzyż w skarbcu katedry gnieźnieńskiej, dar prymasa Jakuba z Sienna (1473—80)⁸, jest w ogólnym kształcie części górnej (fig. 11) tak podobny do krzyża sandomierskiego (fig. 1), a zarazem tak odmienny od wszystkich innych znajdujących się w Polsce, że musi się przyjąć, iż się na nim wzoro-

¹ Ob. Witte *o. c.* tabl. 58. ² Ob. np. galki na skrzyni św. Elżbiety w Marburgu; reprod. Hamann u. Wilhelm-Kästner *o. c.* II s. 11, fig. 8. ³ Jakub lapicida, zajęty przy budowie kościoła św. Wiktora w Xanten nad dolnym Renem w latach 1356—74, bawił w Prusach w latach 1360—1, może sprowadzony przez ówczesnego wielkiego mistrza, Winricha von Kniprode, pochodzącego z Nadrenii (Ehrenberg H., *Deutsche Malerei und Plastik von 1350—1450. Neue Beiträge zu ihrer Kenntnis aus dem ehemaligen Deutschordensgebiet*, Bonn—Leipzig 1920, s. 24—5). Jak żywe były w w. XIV stosunki artystyczne Malboga z Kolonią, dowodem koloński styl malowideł ściennych z r. 1344 w kaplicy na zamku górnym w Malborgu (ob. Ehrenberg *o. c.* s. 42 i fig. 27). Nawiasem dodać warto, że maswerki w wimpergach nad figurami świętych w tych malowidłach żywo przypominają malowane maswerki w nieco wcześniejszych zaleckach stall katedry kolońskiej i na obwodzie krzyża sandomierskiego. ⁴ Mieszczanie miast krzyżackich pochodzili z różnych stron Niemiec, ale przede wszystkim z Westfalii i znad dolnego Renu, i to jeszcze w większym stopniu, aniżeli rycerze. Gdańsk, Toruń, Elbląg, Brunsberga i inne miasta krzyżackie należały do westfalskiego koła Hanzy. Z Soest w Westfalii pochodził toruński burmistrz Jan, zmarły w r. 1361; ob. Ehrenberg *o. c.* s. 16—8. ⁵ Heise *o. c.* II tabl. „Kreis Thorn, Beilage 26“. ⁶ Są wiadomości o nich dopiero z początku w. XV; ob. Czihak E. v., *Die Edelschmiedekunst früherer Zeiten in Preussen, II: Westpreussen*, Leipzig 1908, s. 120. ⁷ Elbląg ma złotników w każdym razie u schyłku w. XIV (Czihak *o. c.* s. 155), Gdańsk zaś w r. 1357 (tamże s. 1). ⁸ Polkowski I. ks., *Katedra gnieźnieńska*, Gniezno 1874, tabl. XVIII; ob. Kohte J., *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen IV*, Berlin 1897, 94.



11. Relikwiarz krzyża świętego, dar prymasa Jakuba z Sienna, w katedrze gnieźnieńskiej.

Fot. W. Nowicki, Gniezno.

wano. Fakt, że właśnie Jakub z Sienna ufundował ten krzyż, tak do sandomierskiego podobny, popiera hipotezę, że nie kto inny polecił dorobić część dolną do krzyża kolegiaty sandomierskiej, lecz właśnie Jakub z Sienna i Zbigniew Oleśnicki. Jak ceniono krzyż sandomierski, zgodnie ze słowami Długosza, dowodem właśnie krzyż gnieźnieński, w którym nie wahano się powtórzyć form sprzed lat stu z górą, a zatem już przebrzmiałych. Wiadomo, że Zbigniew Oleśnicki, późniejszy kardynał, odznaczył się w bitwie pod Grunwaldem, ratując życie Jagiello, zagrożonemu atakiem Dypolda von Kökeritz. W związku z tym faktem łączący się z tryumfem grunwaldzkim krzyż sandomierski miał dla Zbigniewa młodszego, bratanka wielkiego kardynała, znaczenie pamiątki rodzinnej. Był nią także i dla fundatora krzyża gnieźnieńskiego, Jakuba z Sienna, stryjecznego brata kardynała.

Zdobyte pod Grunwaldem chorągwie krzyżackie w liczbie 52, które Jagiełło polecił zawieść w katedrze krakowskiej, przypadły. Znamy je tylko z kolorowych podobizn, namalowanych przez Stanisława Durinka w r. 1448 na zlecenie Długosza do jego dzieła pt. *Banderia Prutenorum*, szczęśliwie zachowanego w Archiwum Kapituły Metropolitalnej Krakowskiej¹. Przypadł kodeks *Speculum* Wincentego z Beauvais, zabrany z zamku w Brodnicy i darowany katedrze krakowskiej przez Jagiełłę², przypadły dary Jagielly dla katedry wileńskiej, jak i rzeźby z kaplicy zamku w Dzierzgonie, które Jagiełło razem z krzyżem brodnickim darował kolegiacie sandomierskiej. Srebrny, pozłacany dyptyczek komtura elbląskiego z r. 1388³, który znajdował się w katedrze gnieźnieńskiej, został przez

kapitułę darowany królewiczowi pruskiemu Fryderykowi Wilhelmowi (później IV) wr. 1823⁴, gdy namiestnikiem W. Księstwa Poznańskiego był Antoni Radziwiłł, ożeniony z księżniczką pruską. Obecnie ten zabytek znajduje się w Malborgu. Co się stało z darami Jagielly dla litewskich kościołów parafialnych — nie wiadomo. Dotychczas nie wypłynął w tamtych

¹ Polkowski I. ks., *Katalog rękopisów kapitulnych katedry krakowskiej* (Arch. do dziej. lit. i ośw. w Polsce III, Kraków 1884, s. 135—8) i Długosz, *Opera omnia*, I 575—95. ² Nie wymienia tego kodeksu Polkowski ani w cytowanym wyżej katalogu (s. 1—168), ani w *Sprawozdaniu o drugim dziale ksiąg Archiwum Kapituły Katedralnej Krakowskiej*, ogłoszonym w *Rozprawach i Sprawozdaniach Wydziału Historyczno-Filozoficznego Akademii Umiejętności XVIII*, Kraków 1885, s. XXVIII—XLV. ³ Czihak *o. c.* s. 154 i s. 150—1, fig. 23—4. ⁴ Polkowski, *Katedra gnieźnieńska*, objaśnienie do tabl. XXI.

stronach żaden zabytek, który by można związać z czasami Jagielly. Do zachowanego w kościele św. Floriana w Krakowie relikwiarza, który w r. 1365 kazał wykonać komtur Henryk de Bode, i do znajdującego się w Archiwum Kapituły Metropolitalnej Krakowskiej trzeciego tomu Biblii, którą w r. 1321 pisał Ralbanus dla Ludera, księcia brunszwickiego i komtura dzierzgońskiego, a późniejszego wielkiego mistrza Zakonu Krzyżackiego¹, przybywa obecnie na ziemi polskiej trzeci zabytek, wiążący się ze zwyczajem grunwaldzkim — krzyż w katedrze sandomierskiej.

¹ Opis tego pierwotnie trzechtomowego kodeksu, którego dwa pierwsze tomy zaginęły, podał ks. Polkowski, *Katalog rękopisów*, s. 53—4, nr 63. W literze *D*, będącej pierwszym inicjałem, klęczą u stóp Chrystusa i Marii dwie osoby: kapłan-zakonnik oraz komtur; to pisarz kodeksu i jego fundator. Na ostatniej karcie znajduje się zapiska, z której wynika, że ta Biblia była wykonana dla Ludera, komtura „in Kyrsburch“. Ów Kyrsburch to Christburg, po polsku Kiszpork albo Dzierzgoń. Jest to ta sama miejscowość w pobliżu Malborka położona, skąd pochodziły owe rzeźby drewniane, które Jagiello darował kolegiacie sandomierskiej. — Pani dr Zofia Ameisenowa zechce przyjąć uprzejme podziękowanie za zwrócenie autorom uwagi na Biblię komtura Ludera.

DAS GOTISCHE RELIQUIENKREUZ IN DER DOMKIRCHE ZU SANDOMIERZ

(Zusammenfassung)

Das gotische Reliquienkreuz für eine Partikel vom heiligen Kreuze in der Schatzkammer des Domes zu Sandomierz (Abb. 1), das vor vierzig Jahren von Leonhard Lepszy¹ unter dem Namen des Pacificale von Sandomierz in die Kunstgeschichte eingeführt wurde, galt bisher als eine Krakauer Arbeit und eine Stiftung des Gnesener Erzbischofs Zbigniew Oleśnicki aus den Jahren 1472—3, d. h. aus der Zeit, wo dieser Domherr zu Sandomierz war. Da heute dem Kunsthistoriker ein bedeutend grösseres Vergleichsmaterial auf diesem Gebiete zur Verfügung steht, als zur Zeit, in der Lepszy schrieb, war es daher angezeigt dieses interessante Werk der Goldschmiedekunst von neuem zu untersuchen. Das Ergebnis ist folgend. Das Reliquienkreuz von Sandomierz ist kein einheitliches Werk. Das Kreuz selbst (Abb. 2), ohne den rechteckigen Behälter für die Reliquie, stammt aus dem XIV. Jhd., der untere Teil dagegen, d. h. der Fuss mit dem Schaft und dem Nodus, wurde in der zweiten Hälfte des XV. Jhdts an Stelle des ursprünglichen hinzugearbeitet. In dieser Zeit wurde auch der rechteckige Reliquienbehälter, der den ursprünglichen verdeckte, hinzugefügt. Das Kreuz mit den kurzen, fünfeckigen Armen, von feinen, spitzenartigen Masswerkmotiven eingesäumt und durch farbige Edelsteine, Korallen sowie Schmelzmedaillons belebt, auf denen vier Episoden aus der Leidensgeschichte Christi (Geisselung (Abb. 4), Kreuztragung (Abb. 5), Kreuzigung (Abb. 8) und Kreuzabnahme (Abb. 10) dargestellt sind, ist ein wertvolles Werk der Goldschmiedekunst, dessen Entstehungszeit man auf Grund stilistischer Merkmale genauer in die dreissiger Jahre des XIV. Jhdts verlegen kann.

An dem aus dem XV. Jhd. stammenden Fusse des Kreuzes sind folgende Wappen graviert: der polnische Adler, das Wappen des Grossherzogtums Litauen, das Doppelkreuz der Jagellonen und das Wappen der Provinz Sandomierz, ausserdem — unterhalb des Adlers und des litauischen Wappens — das Wappen Dębno, von kleineren Dimensionen, zweimal wiederholt. Eine derartige Verbindung von Wappen lässt sich nur auf diese Weise erklären, dass die Wappen Dębno sich auf die beiden Mitstifter der erwähnten unteren Teile des Reliquiars beziehen, wogegen die Wappen von Polen, Litauen, die der Jagellonen und der Provinz Sandomierz zum Andenken an jene Person angebracht wurden, die dieses Kreuz aus dem XIV. Jhd. dem Dome von Sandomierz gespendet hatte. Man ist genötigt gleich umhin an Władysław Jagiello, König von Polen und Grossherzog von Litauen (1386—1434) zu denken. Jede andere Auslegung der Wappen hält der Kritik nicht stand. Die Tatsache, dass in der Zeit, wo der Fuss des Kreuzes gestiftet wurde, Kasimir der Jagellone (1447—92) regierte, könnte die das Wappen Dębno führenden Stifter nicht ermächtigen, die Staatswappen und das Jagellonenkreuz an demselben anzubringen, weil es nicht Brauch gewesen war die Wappen des Staates und des Monarchen an einer nichtköniglichen Stiftung zu placieren. Wenn auch der untere Teil des Reliquienkreuzes von Sandomierz der Rest irgend eines Kreuzes aus dem XV. Jhd. wäre, dessen Oberteil verlorengegangen ist, so könnte man auch in dem Falle nicht annehmen, dass es eine kö-

¹ Lepszy L., *Pacyfikal sandomierski oraz zlotnicy krakowscei drugiej połowy XV stulecia* (Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce V, Kraków 1896, s. 87—103).

nigliche Stiftung sei, die mit zwei Wappen Dębno zum Andenken an jene Personen versehen ist, die im Auftrage des Königs sich mit der Bestellung des Reliquiars befassten, denn das würde zur Beigabe dieser Wappen nicht berechtigen. Es kann auch von einer Mitstiftung Kasimirs des Jagellonen und der beiden das Wappen Dębno führenden Personen nicht die Rede sein, da der König, zumal bei einer so kleinen Stiftung, keine Mitstifter gebraucht hatte. Als Spender des Kreuzes aus dem XIV. Jhd. kommt daher nur Władysław Jagiello in Betracht, und als Stifter des neuen Fusses können zwei kirchliche, das Wappen Dębno führende Würdenträger gelten, die dem in der Provinz Sandomierz ansässigen Geschlechte der Oleśnicki entstammten, und zwar Jakob von Sienna, in den Jahren 1464—73 Bischof zu Włocławek, und nachher bis zum im Jahre 1480 erfolgten Tode Erzbischof von Gnesen (= Gniezno), wie auch Zbigniew Oleśnicki, der bevor er im Jahre 1473 Jakob auf dem bischöflichen Stuhle in Włocławek, und mit der Zeit auch auf dem erzbischöflichen in Gnesen folgte, kurze Zeit Domherr in Sandomierz gewesen war. Das Jahr 1480, in dem Jakob von Sienna starb, wäre das späteste annehmbare Datum der Stiftung des Fusses am Kreuze von Sandomierz.

Die Ausführungen über die Spendung des Kreuzes durch Władysław Jagiello, auf der stilistischen Analyse und dem Wappenkomplex fussend, finden ihre volle Bestätigung in den Quellen. Długosz berichtet, Jagiello habe nach dem Siege bei Tannenberg (1410) die Burgen des Deutschen Ordens seinen Rittern zugeteilt und den Woiwoden von Sandomierz, Nikolaus von Michałow mit der Übernahme von Strasburg (im ehemaligen Westpreussen = Brodnica) beauftragt. Dieser habe dort eine Menge von Silber- und Goldgeräten, kostbare Bücher, Messgewänder sowie mit Gold geschmückte Bilder gefunden und diese an den König abgesandt. Von diesen Gegenständen schenkte Jagiello der Krakauer Domkirche u. a. die Handschrift Vinzenz' von Beauvais und einen Teil der Kleinodien, die kostbarsten Gegenstände überwies er jedoch an den Dom in Wilno und an die litauischen Pfarrkirchen¹. Den Dom zu Sandomierz beschenkte der König mit einem vergoldeten silbernen Kreuze, das aus Strasburg stammte, und fügte als Beigabe sehr schön geschnitzte Flachreliefs hinzu, die aus der Burgkapelle in Christburg (= Kiszpork = Dziergoń) genommen wurden. Das Kreuz aus Strasburg und die Reliefs aus Christburg werden — wie Długosz schreibt — von dem Dome zu Sandomierz zum ewigen Andenken an den Triumph aufbewahrt². Es wird daher bereits von Długosz der historische Wert dieser Gaben hervorgehoben.

Das Reliquienkreuz zu Sandomierz ist nicht ohne Einfluss auf die polnische Goldschmiedekunst geblieben. Das Kreuz in der Schatzkammer der Gnesener Domkirche (Abb. 11), ein Geschenk Jakobs von Sienna, ist bezüglich der Gesamtform des Oberteiles dem Kreuze in Sandomierz so ähnlich, und gleichzeitig von allen anderen in Polen vorhandenen so verschieden, dass man annehmen muss, dass es zum Vorbild genommen wurde. Die Tatsache, dass gerade Jakob von Sienna dieses dem von Sandomierz so ähnliche Kreuz spendete, berechtigt zur Hypothese, dass niemand anderer als eben Jakob von Sienna und Zbigniew Oleśnicki es waren, die den unteren Teil für das Kreuz des Domes zu Sandomierz hinzuarbeiten liessen. Wie hoch das Kreuz von Sandomierz geschätzt wurde, dafür liefert eben das Kreuz von Gnesen einen Beweis, bei welchem man nicht scheute die Formen aus der Zeit vor über hundert Jahren, die demnach als verklungen galten, zu wiederholen. Es ist bekannt, dass Zbigniew Oleśnicki, der nachmalige Bischof von Krakau und Kardinal, sich in der Schlacht bei Tannenberg ausgezeichnet hat, indem er dem durch den Angriff Diepolds von Kökeritz bedrohten Jagiello das Leben rettete. In Verbindung mit diesem Ereignisse, besass das mit dem Tannenberger Triumph zusammenhängende Kreuz von Sandomierz für Zbigniew den Jüngeren, einen Neffen des grossen Kardinals, die Bedeutung eines Familienandenkens. Als solches galt es auch dem Spender des Kreuzes von Gnesen, Jakob von Sienna, dem Vetter des Kardinals.

Der Bau des Schlosses zu Strasburg wurde um das Jahr 1310 begonnen. Um das Jahr 1330 muss es bereits bewohnbar gewesen sein, da zu dieser Zeit die Komture von

¹ Długosz J., *Historiae Poloniae libri XII*, tomus IV (Opera omnia, cura Alexandri Przedziecki edita, tomus XIII, Cracovia 1877, S. 79). ² Ibidem, S. 70.

Strasburg erscheinen. Die Kapelle des Schlosses, in welcher der Bischof von Kulm (=Chelmo), Otto, den Hochaltar im J. 1339 geweiht hat, muss bereits in dieser Zeit erbaut gewesen sein. Der Stil gestattet die Annahme, dass das gegenwärtig in Sandomierz befindliche Kreuz zu einer vom Datum der Weihe des Altars nicht entlegenen Zeit für die Schlosskapelle in Strasburg angeschafft wurde.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass das Kreuz von Sandomierz aus der Werkstätte eines deutschen Goldschmiedes hervorgegangen ist. Die Zusammenstellung der Szenen aus der Leidensgeschichte Christi auf den emaillierten Medaillons (Abb. 4, 5, 8, 10) mit den Werken der Malerei und den Schmelzarbeiten (Abb. 3, 7, 9) gestattet die Gegenden am Niederrhein, besonders Köln, als den Ort zu bezeichnen, wo das in Frage stehende Werk aller Wahrscheinlichkeit nach entstanden ist. Zu demselben Schlusse führt auch die Analyse des masswerkförmigen Spitzenbesatzes, der am Rande der Arme des Kreuzes läuft. Es ist bekannt, dass der Deutsche Orden im XIV. Jahrhundert in vielfacher Verbindung mit dem Rheinlande und Westfalen stand.

In der Jakobskirche zu Thorn (= Toruń) befindet sich ein Kreuz aus dem XIV. Jahrhundert, dessen Balken am Ende auf derselben Grundlage, wie am Kreuze zu Sandomierz, komponiert sind¹. Wo das Thorner Kreuz gefertigt wurde: ob im Rheinland oder in Thorn selbst, dass ist nicht bekannt. Die sich auf die Thorner Goldschmiede beziehenden Archivalien reichen zwar nicht ins XIV. Jhd zurück, jedoch angesichts dessen, dass bereits in diesem Jahrhundert Goldschmiede in Danzig und Elbing arbeiteten, darf man vermuten, dass solche auch in Thorn lebten. Die Tatsache, dass sich in den Ordensstädten im XIV. Jhd unter den Ankömmlingen aus dem Rheinlande auch Künstler befanden, darf die Möglichkeit nicht ausschliessen, dass sowohl das Thorner Kreuz wie auch das in Sandomierz (ehemals in Strasburg) von einem aus dem Rheinlande stammenden und im Ordenslande weilenden Goldschmied geschaffen wurde. Auf jeden Fall hängt das Kreuz von Sandomierz mit der rheinischen Goldschmiedekunst zusammen ohne Rücksicht darauf wo es gefertigt wurde. Der Fuss mit dem Schaft und dem Nodus der eine gröbere Arbeit verrät, rührt bestimmt von einem nicht näher zu bezeichnenden Krakauer Goldschmiede her.

Das in Strasburg eroberte Kreuz, die Reliquienmonstranz des Komturs Heinrich von Bode aus dem Jahre 1365, die in der St. Florianskirche zu Krakau aufbewahrt wird, und die „Biblia solemnis“ des Krakauer Domarchivs, die für Luder, Fürst von Braunschweig, Komtur in „Kyrsburch“ (= Christburg = Kiszpork = Dzierzgoń), späteren Hochmeister des Deutschen Ordens, von einem Rabanus im J. 1321 geschrieben wurde, sind die einzigen in Polen erhaltenen Andenken, die mit dem Siege von Tannenberg im Zusammenhang stehen, denn das silberne Diptychon des Elbinger Komturs aus dem J. 1388, das sich in der Schatzkammer des Gnesener Domes befand, wurde im J. 1823 durch das Domkapitel dem damaligen preussischen Thronfolger und nachmaligen König Friedrich Wilhelm IV. geschenkt, und befindet sich gegenwärtig in dem Schlosse zu Marienburg.

¹ *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen*, bearbeitet von Heise J., Band II: *Kulmerland und Löbau*, Danzig 1887—95, „Kreis Thorn, Beilage 26“.

WŁADYSŁAW TATARKIEWICZ

TYP LUBELSKI I TYP KALISKI W ARCHITEKTURZE KOŚCIELNEJ XVII WIEKU

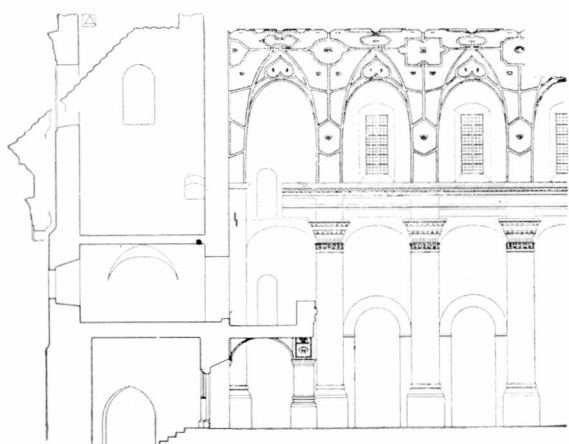
Dla wyjaśnienia historycznego znaczenia omawianych tu zabytków potrzebne jest przypomnienie pewnych znanych rozważań ogólniejszej natury.

Architektura renesansu w Polsce przeszła przez dwie fazy: tylko pierwsza była fazą renesansu czystego, druga zaś mieszanego; tylko w pierwszej renesans był włoski, w drugiej był już spolszczony. Wczesne budowle renesansowe wznosili Włosi, nie licząc się z przyjętym dotąd w kraju sposobem budowania. Ten przetrwał jednak na prowincji, gdzie nie docierali włoscy architekci, z czasem zaś i oni, przebywszy dłuższy czas w Polsce, dostosowali doń swój styl. Toteż rozwój architektury odrodzenia w Polsce szedł w odwrotnym kierunku, niż w większości krajów Europy północnej; prowadził nie do oczyszczenia jej stylowego, lecz przeciwnie do zmieszania z architekturą wcześniejszego typu; późniejszy renesans był tu częściowym powrotem do gotyku. Gotycki renesans przyszedł w Polsce po renesansie czystym.

Styl gotycko-renesansowy był pospolitym zjawiskiem w całej zachodniej, środkowej i północnej Europie, ale w Polsce miał cechy odrębne: w krajach bowiem Zachodu łączył formy odrodzenia z późnym gotykiem miejskim, skomplikowanym i bogatym, w Polsce zaś, gdzie takiego gotyku w ogóle nigdy nie było, nawiązał do gotyckiej architektury obronnej, która z natury rzeczy była prosta i surowa. Toteż spolszczony renesans był od włoskiego nie bogatszy i ozdobniejszy, lecz, przeciwnie, surowszy. Wyróżniała go masywność budowli z rzadkimi i niezbyt wielkimi otworami i oszczędną dekoracją.

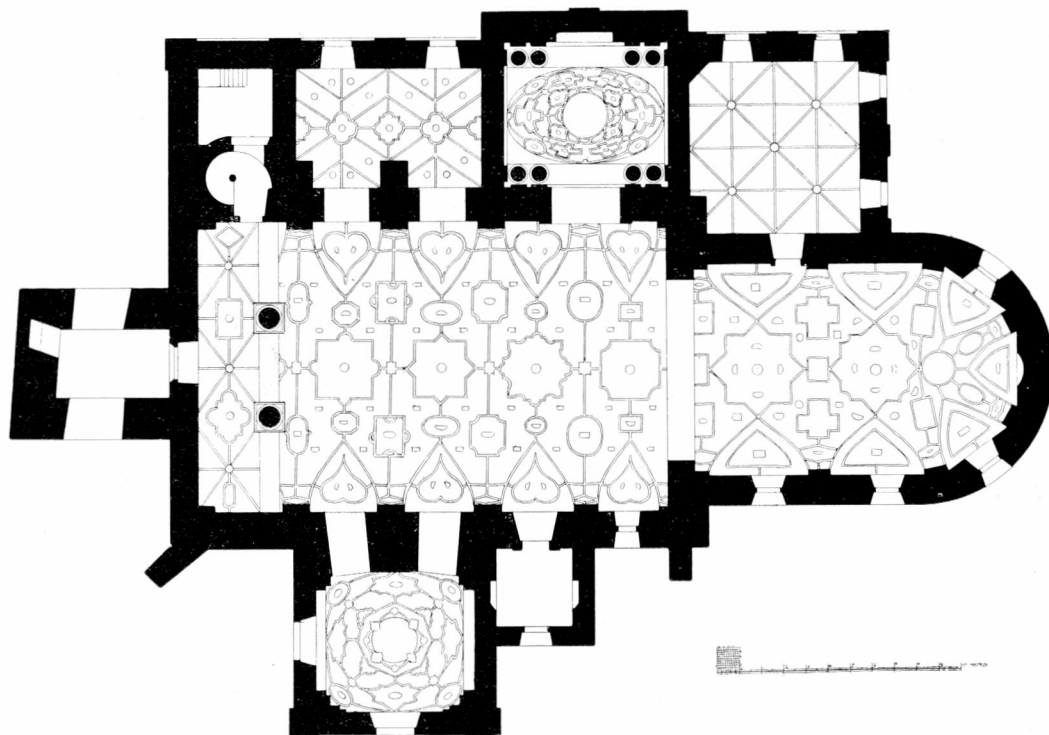
Posiadał wyraźną tendencję do stabilizowania form i tworzenia typów. Typy budowli świeckich: kamienie, ratuszy, zamków, w których attyka była cechą najbardziej stałą i swoistą, ustaliły się jeszcze za Jagiellonów. Natomiast kościołów budowano wówczas zbyt mało, aby typ ich mógł się uformować; uformował się dopiero za Wazów.

Jeśli w w. XVI budowano kościoły, to przeważnie na prowincji i najczęściej starym gotyckim sposobem. Gdy zaś pod koniec wieku jezuita rozpoczęli swą akcję budowlaną, to już wedle wzorów rzymskiego baroku. Zdawać się tedy mogło, że architektura kościelna w Polsce, nie zaznawszy renesansu, przejdzie wprost z gotyku do baroku. Stało się jednak inaczej: już po ukazaniu się pierwszych świątyń barokowych kościelna tradycja gotycka nie urwała się, ale, przyswoiwszy sobie pewne cechy renesansowe, w tej



postaci utrzymała się jeszcze czas jakiś przy życiu. Zachowała strukturę prostego wiejskiego gotyckiego kościoła, ale ściany i sklepienie pokryła dekoracją renesansową. Utworzyła typ budowli kościelnej, która okazała się dość trwałą, by przetrwać epokę Wazów.

Właściwości tego typu były już dawniej ustalone i ważniejsze jego zabytki zestawione¹. Natomiast dla niniejszych rozważań pozostały dalsze zagadnienia, dotyczące gotycko-renesansowego typu kościelnego w Polsce, jaki był jego początek i jakie miał odmiany?



1 i 2. Kazimierz Dolny, fara pod wezwaniem śś. Jana Chrzciciela i Bartłomieja, część przekroju podłużnego i rzut poziomy.

Zdjęcia J. Czekańskiego.

W zakresie budownictwa świeckiego pytanie o początku typu rozwiązuje się prosto: wzory jego były w Krakowie, Wawel zdecydował o typie zamku polskiego, Sukiennice

¹ Tatarkiewicz W., *O pewnej grupie kościołów polskich z początku XVII wieku* (Sztuki Piękne II z. 6 i oddzielnie, Kraków 1926). — Poza wymienionymi tam kościołami praca niniejsza uwzględnia jeszcze szereg innych należących do tej samej grupy, jak Chojne, Wąglczew i Drużbin (wszystkie trzy w Sieradzkim), Rzgów pod Łodzią, Wiszniew w Oszmiańskim, Klimontów (kościół dominikanów), Wejherowo (kaplica św. Krzyża). Pokrewne są też kościoły w Modlnie (pow. łęczycki) i Oleksowie (pow. ko-



3. Kazimierz Dolny, fara, widok od wschodu.

Fot. Z. Skrobański.

ustaliły formę attyki polskiej. Natomiast typ kościoła gotycko-renesansowego powstał i rozpowszechnił się na prowincji, wśród której skromnych budynków niezupełnie łatwo jest znaleźć ten, który spowodował, że z wielu możliwych dla owej epoki postaci kościoła właśnie ta, a nie inna w Polsce XVII wieku stała się typem. Faktycznie typ ten miał więcej niż jeden pierwowzór i dzieje jego kształtowania się były dość złożone. Chronologia zabytków przemawia za tym, że dokonały się w następujący sposób.

zieniecki). — Charakterystyczne dla tej grupy sztukaterie geometryczne znajdują się również w wielu kościołach mniej lub więcej odmiennego typu, jak kościół św. Ducha w Lublinie, kaplica Seminarium Duchownego w Sandomierzu (dawny klasztor benedyktynek), kaplica zamkowa w Szydłowie, kościół parafialny w Pińczowie, dominikański w Gidlach, franciszkański w Piotrkowie i również franciszkański w Międzyrzecu Ostrogskim (obecnie cerkiew), jak kościoły w Warcie (powiat sieradzki), w Czarńcu, w Siemiatyczach, Drui, a w późniejszej, zmienionej już postaci w Stolpcach. — Na kościoły w Wiszniewie, Drui, Stolpcach zwrócił uwagę autora dyr. St. Lorentz, na Klimontów doc. A. Bochnak; pomiary Rzgowa zostały udzielone przez Zakład Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej, a pomiary kościołów ziemi sieradzkiej oraz liczne fotografie — przez Centralne Biuro Inwentaryzacyjne Ministerstwa W. R. i O. P. (=C. B. I.). Najpiękniejsze zdjęcia pochodzą od doc. St. Komornickiego, który już podczas wielkiej wojny badał kościoły omawianej grupy.

I

Typ lubelski

1. Jan Zamoyski, założyciel Zamościa, sprowadził włoskich architektów do dzielnicy, która dotąd renesansowej sztuce nie znała. Morando i jego towarzysze, budując renesansowy Zamość¹, wzniesli w nim kościoły duże i ozdobne, z których kolegiata (1580—90) była trzynawową bazyliką, a grecki kościół św. Mikołaja (1589) budowlą centralną. Im to wraz z budowlami mieszkalnymi Zamościa, w szczególności zaś wielkiej kolegiacie, przypadła rola wprowadzenia do ziemi lubelskiej architektury renesansowej, fasad tynkowanych, ścian opilastrowanych i ogzymsowanych, ozdobnych szczytów, sklepień beczkowych i sztukaterii o klasycznych motywach. Jednak żaden z kościołów za-



4. Końskowola, kościół św. Anny, widok od południowego wschodu.

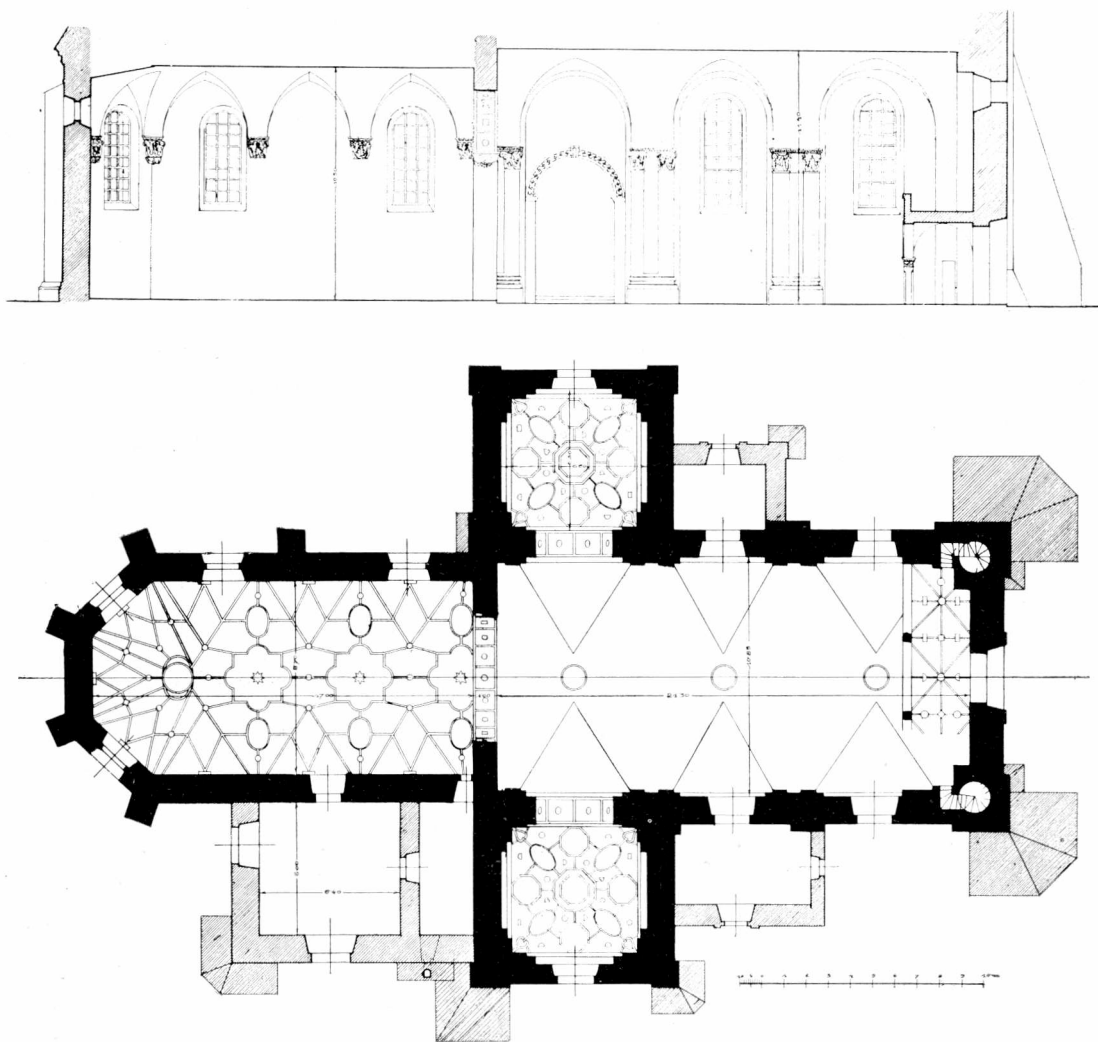
Fot. Tow. Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie, klisza w C. B. I.

mojskich nie stał się typem — zbyt były na to wielkie i wspaniałe; natomiast były punktem wyjścia i pierwszym etapem rozwoju, który doprowadził w końcu do utworzenia typu polskiego kościoła renesansowego.

2. Drugim etapem było przejście nowych motywów architektury zamojskiej przez Lublin. Główne miasto wojewódzkie poddało się smakowi mniejszego, ale nowoczesnego Zamościa. Nastąpiło to zaraz po r. 1600, a więc w dziesiątek lat po wzniesieniu kościołów zamojskich. Był to fakt ważny, gdyż Lublin był istotnie ośrodkiem ruchu budowlanego, posiadał liczny cech murarski².

Początkowo Lublin przejął z kościelnych wzorów zamojskich tylko niektóre elementy. W mieście bogatym w średniowieczne świątynie ważniejszą rzeczą było moder-

¹ Pieszko M. M., *Zamość, gród kanclersko-hetmański*, Zamość 1928. — Herbst S. i Zachwatowicz J., *Twierdza Zamość*, Warszawa 1936. ² Riabinin J., *Murarze, malarze i rzeźbiarze lubelscy w XVII w.* (Biuletyn HS I 2, 1932), podaje 20 nazwisk cechmistrzów i 30 mistrzów cechu murarskiego czynnych w Lublinie w w. XVII, przeważnie Włochów, ale także Francuzów i Niemców. Z nich jedynie dwa nazwiska: Jakuba Balina i Piotra Durie, dadzą się związać z istniejącymi zabytkami architektury kościelnej.



5 i 6. Turobin, kościół parafialny pod wezwaniem św. Dominika, przekrój podłużny i rzut poziomy.
Zdjęcia F. Mączyńskiego w zbiorach C. B. I.

nizowanie tych starych budowli, niż wznoszenie nowych. Wziął tedy Lublin z Zamościa renesansowe szczyty fasad i gipsatury sklepień: były to motywy dekoracyjne względnie łatwe do wykonania, a istotnie modernizujące wygląd budynku. Początek, jak się zdaje, dali bernardyni, którym w latach 1602—7 wypadło odnawiać kościół lubelski. Wkrótce potem nową dekorację zastosowali lubelscy dominikanie, brygidki, karmelici, franciszkanie¹.

3. Jeszcze przed Lublinem, mniejszy odeń, ale dzięki swemu handlowi zamożny

¹ Wadowski A. ks., *Kościół lubelski*, Kraków 1907. — Co do kościoła franciszkanów, dziś zupełnie zniekształconego, to jest jedynie przypuszczeniem, iż należał do tej samej grupy. Zaczęty w r. 1635, konsekrowany w r. 1649, został on w w. XIX przerobiony na browar; obecnie jest odnowiony jako kościół przez salezjanów, ale w zmienionej postaci. Również cerkiew Przemienienia Pańskiego w Lublinie, zaczęta w r. 1627, konsekrowana w 1633, stanowiła odmianę tego samego typu świątyni i niewątpliwie posiadała pierwotnie charakterystyczne sztukaterie geometryczne, które wszakże później wraz ze sklepieniem uległy zniszczeniu.



7. Turobin, kościół parafialny pod wezwaniem św. Dominika, fasada.



8. Radzyń, kościół parafialny pod wezwaniem św. Trójcy, fasada.

Fot. Oddział Sztuki Wojew. Lubelskiego, klisze w C. B. I.

Kazimierz nad Wisłą wprowadził u siebie architekturę odrodzenia. W innej wszakże postaci: nie we włoskiej, lecz w północnej, holendersko-hanzeatyckiej, która dotarła doń drogą na Gdańsk, utrzymujący z Kazimierzem stosunki handlowe.

W r. 1589 przebudowano gotycką jednonawową farę kazimierską¹: w dekoracji wschodniego szczytu, jaki wówczas otrzymała, wyraźne są motywy holenderskie. Fara (fig. 1—3, 17, 21, 32), zachowawszy mury gotyckie i proporcje smuklejsze od włosko-renesansowych, musiała się przez to podobać oczom przywykłym do gotyku i już zanim została wykończona (nie miała wówczas nie tylko kaplic, ale także obecnego prezbiterium i dekoracji sklepienia) oddziaływała dalej. Reprezentowała w stosunku do Zamościa styl bardziej archaiczny, więcej zbliżony do gotyku, miała bowiem mury gotyckie, podczas gdy Zamość, założony dopiero w w. XVI i wzniesiony całkowicie od nowa, ani wzorów, ani tradycji gotyckich nie posiadał.

Gdy w kilkanaście lat później, w r. 1608, przystąpiono do budowania niewielkiego kościoła św. Ducha w Markuszowie o parę mil od Kazimierza, budowniczy jego Piotr Durie z Lublina zastosował w nim wzór kazimierski: wziął zeń nie tylko prosty, jednonawowy plan, ale też nowe, renesansowe rozczłonkowanie ścian przy jednoczesnym zachowaniu tradycyjnych smukłych proporcji. Do tego wszakże dołączył pewne motywy,

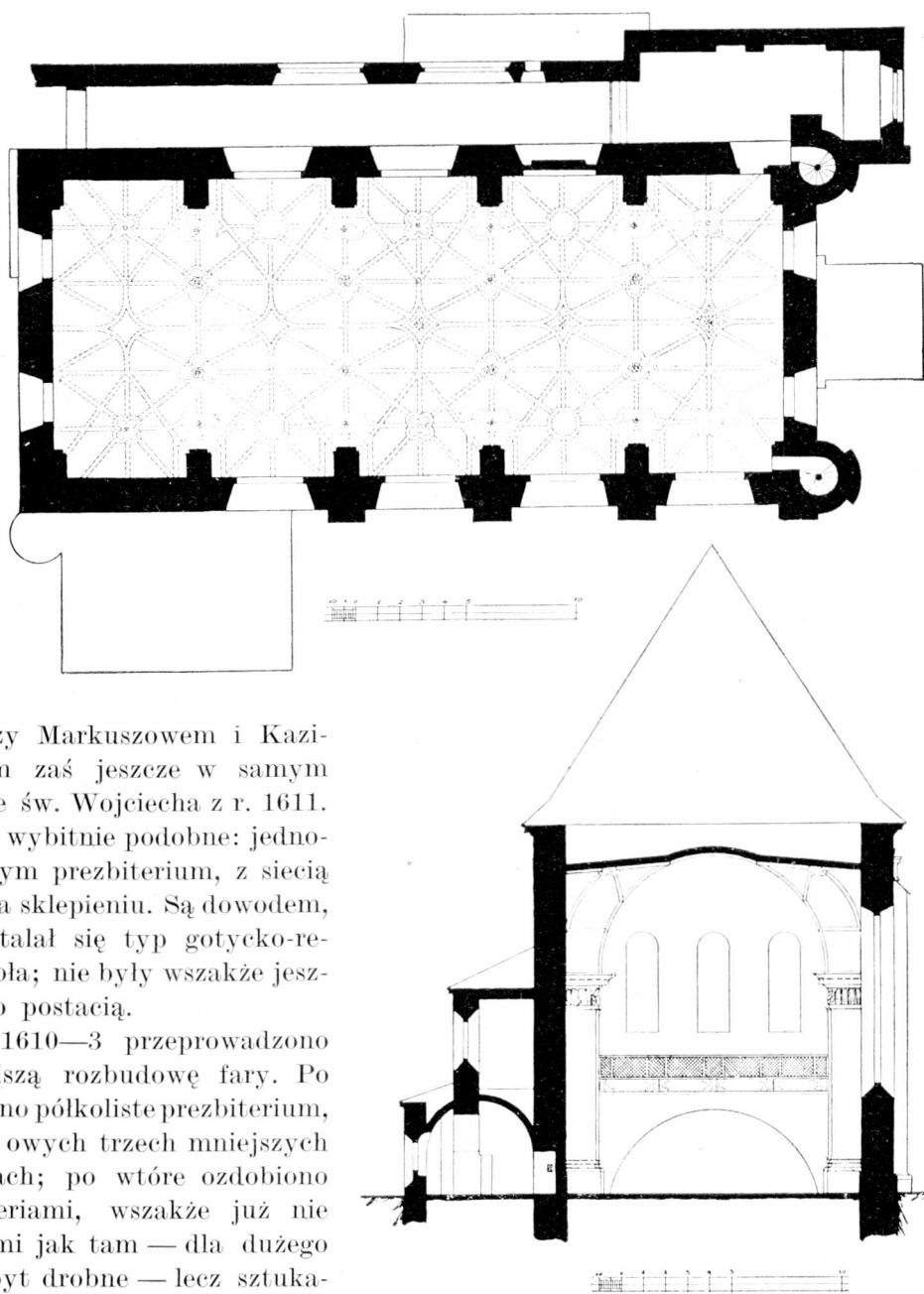
¹ Husarski W., *Kościół farny w Kazimierzu Dolnym*, Warszawa 1934, oraz *Kościół Kazimierza Dolnego* (Biuletyn HS II 1, 1933).

które Lublin miał *via Zamość*: półkoliste prezbiterium, szczyt podzielony z włoską pilastrami oraz sztukaterią zdobioną sklepieniem. Te ostatnie zastosował zresztą w uproszczonej postaci, jako sieć wąskich pasków o profilu prostym i gotycko ostrym.

Ten sam typ kościoła powtarzano dalej w okolicy. Powtórzono go w r. 1613 w Końskowoli (fig. 4), położonej pomiędzy Markuszowem i Kazimierzem, przedtem zaś jeszcze w samym Lublinie, w kościele św. Wojciecha z r. 1611. Trzy te kościoły są wybitnie podobne: jednonawowe z półkolistym prezbiterium, z siecią wąskich gipsatur na sklepieniu. Są dowodem, że już wówczas ustalał się typ gotycko-renańskiego kościoła; nie były wszakże jeszcze ostateczną jego postacią.

4. W latach 1610—3 przeprowadzono w Kazimierzu dalszą rozbudowę fary. Po pierwsze dobudowano półkoliste prezbiterium, takie samo jak w owych trzech mniejszych pobliskich kościołach; po wtóre ozdobiono sklepienie sztukateriami, wszakże już nie cienkimi i prostymi jak tam — dla dużego kościoła byłyby zbyt drobne — lecz sztukateriami bogatszymi o klasycznym profilu z perlami i jajownikami, które zainicjował był Zamość, a potem przejął Lublin. Architektem tej przebudowy był Jakub Balin, Włoch w Lublinie osiadły; gipsatury o klasycznym profilu i deseni odpowiadały mu oczywiście lepiej od gotycko śpiczastych z Markuszowa i Końskowoli.

Od r. 1613 stał tedy w Kazimierzu kościół obszerny i ozdobny, liczący się z nowym smakiem, a zarazem — dzięki swym murom średniowiecznym — zachowujący formy



9 i 10. Wilno, kościół św. Michała, rzut poziomy pierwszego piętra i sklepień oraz przekrój poprzeczny. Zdjęcia Z. Hendla.



11. Chojne, kościół parafialny, widok od strony południowej.

Fot. Tow. O. n. Z. P. w Warszawie, klisza w C. B. I.



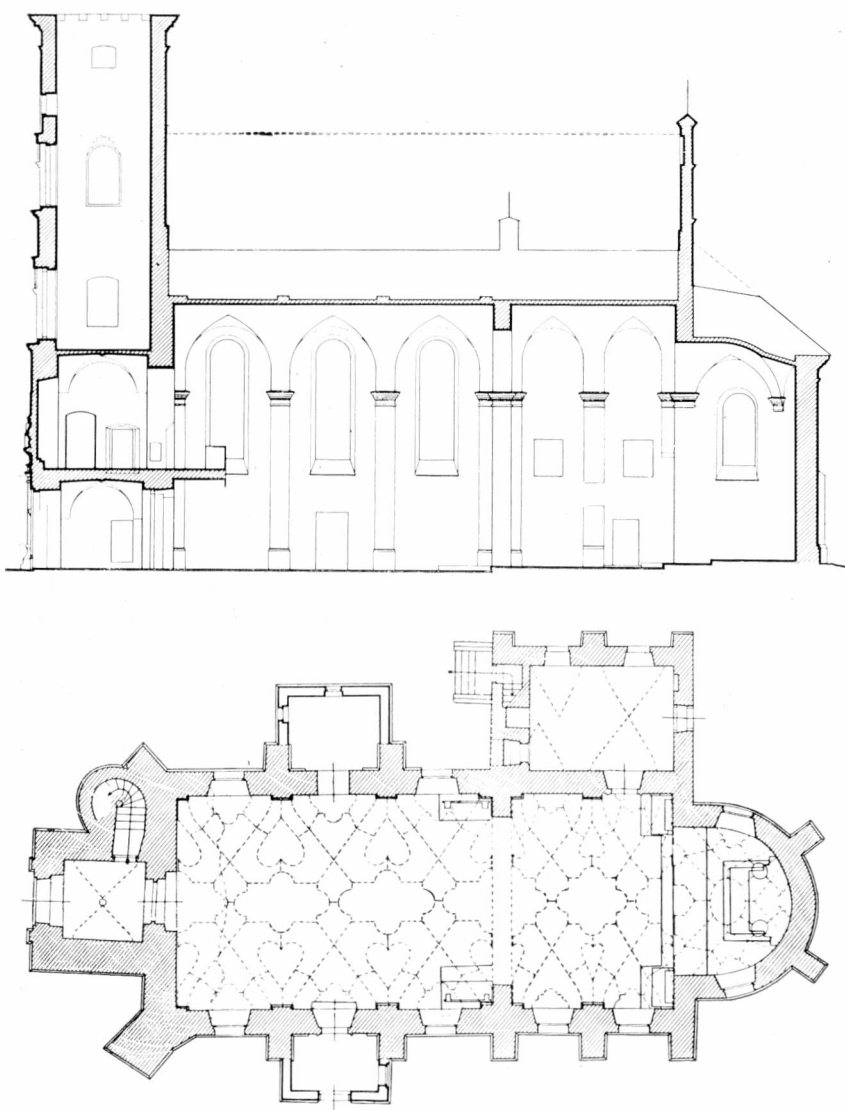
12. Wąglezew, kościół parafialny, dawniej kanoników regularnych, widok od strony południowej.

Fot. C. B. I.

tradycyjne. Jeśli oddziałal już po pierwszej przebudowie, to tym bardziej teraz. Elementami jego były: po pierwsze gotyckie mury, po wtóre holendersko-renesansowe dekoracje, po trzecie różne formy włosko-renesansowe, z których większość, jak rozczłonkowanie ścian porządkami klasycznymi i jak sztukaterie sklepienia, zaczerpnięte były z Zamościa, inne zaś, jak półkoliste prezbiterium, z Lublina lub Markuszowa. Każdy z tych elementów miał swe precedensy w Rzeczypospolitej, ale zespół ich powstał dopiero w Kazimierzu.

Trzy miasta miały tedy udział w uformowaniu się typu: Zamość dał początek ruchowi budowlanemu i wprowadził zasadnicze motywy architektury renesansowej; Lublin, posiadający sporą kolonię włoskich budowniczych, stał się tego ruchu głównym ośrodkiem; Kazimierz zaś, dzięki swej farze, stworzył wzór kościoła, który został typem obowiązującym w województwie i nawet poza jego granicami.

W Kazimierzu zderzyły się dwa prądy, dwie postacie renesansu: włoska i holenderska. Początkowo holenderska miała tu pierwszeństwo, ale po ostatecznej przebudowie fary ustąpiła je tamtej. Dawniejszy szczyt wschodni fary kazimierskiej miał formy holenderskie, a zachodni, pochodzący z r. 1613, — już włoskie. Od tego czasu przewaga kierunku włoskiego była w tej dzielnicy Polski zdecydowana. Jak wyglądałyby ówczesne kościoły polskie przy przewadze wpływów holenderskich, wskazuje kościół w Gołębiewie (1628—36) o niewiele mil od Kazimierza; pozostał on wszakże zabytkiem odosobnionym.



13 i 14. Zadzim, kościół parafialny pod wezwaniem św. Małgorzaty, przekrój podłużny i rzut poziomy.

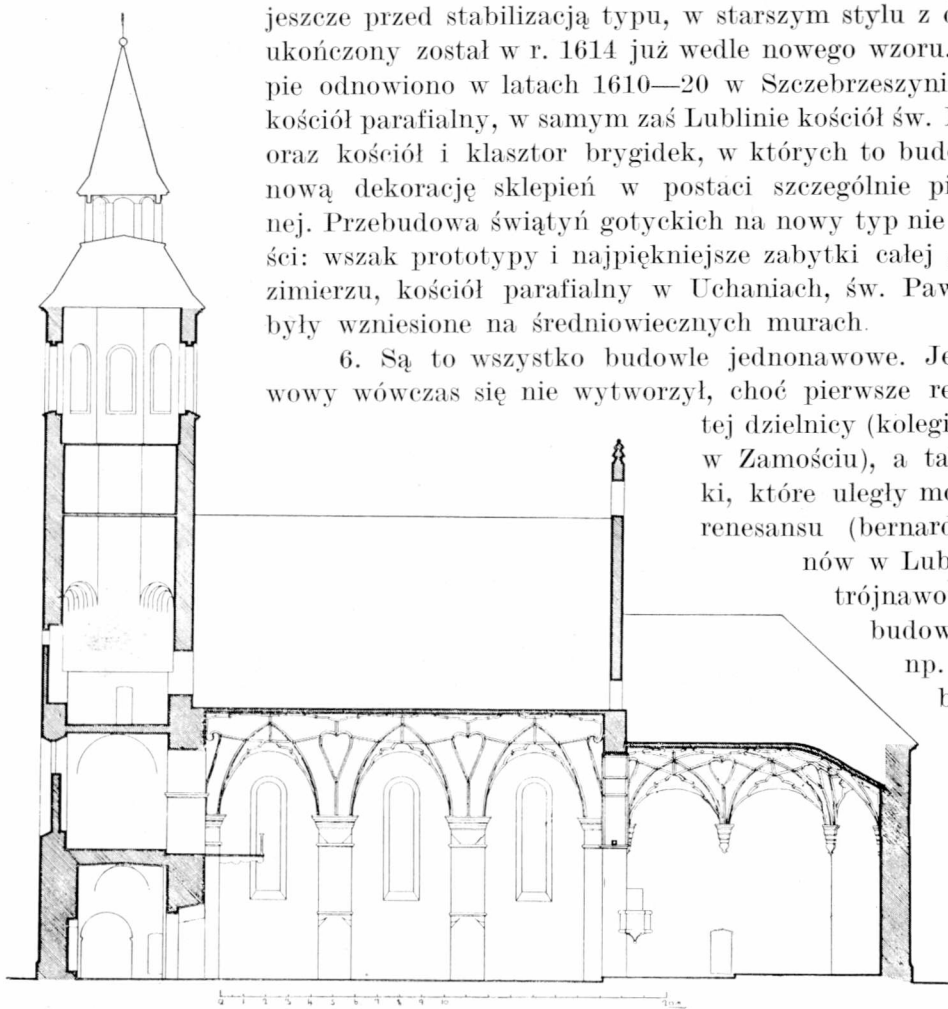
Zdjęcia Zakładu Architektury Pol. i Hist. Szl. Politechniki Warsz. w zbiorach C. B. I.

tyczny z tamtymi w ogólnej koncepcji i w szczegółach. W Sandomierzu wzniesiony został kościół św. Pawła, którego elewacje uległy w następnych stuleciach pewnym modyfikacjom, ale który przechował za to w zupełnej czystości swe wnętrze z początku w. XVII; przetrwały w nim nie tylko bogate gipsatury geometryczne, zdobiące sklepienia, ale także urządzenie wnętrza, ołtarze, ambona, ławki, chór muzyczny i organy, wszystko w jednolitym utrzymaniu stylu.

Do ustalonego w Kazimierzu i Lublinie typu dostosowano wiele dawniejszych kościołów w całym województwie. Kościół w Czemiernikach, zaczęty w r. 1603, a więc

5. Typ kościoła ustalony w Kazimierzu stał się miarodajny dla Lubelskiego i dzielnic sąsiednich w przeciągu ćwierćwiecza, przynajmniej do r. 1640. Bywały odchylenia od typu, gdy np. w niektórych kościołach, jak u karmelitów w Lublinie, półkolistą zamknięcie prezbiterium zastąpiono prostokątnym. Ale ogólna bryła kościoła była powtarzana stale, a tak samo powtarzane było opilastrowanie ścian, bezkolkowe sklepienie z lunetami i sztukateriami. Sztukaterie te robiono stale wedle tych samych form. Kopiowano też wiernie kapitele i obramienia okien. Ustalił się typ, w którym odchylenia są stosunkowo drobne.

Po r. 1620 powstał szereg kościołów najszybciej reprezentujących ów typ: kościół karmelitów lubelskich z r. 1624, kościół w Uchaniach z r. 1625, w Turobinie z r. 1626 (fig. 5—7) i w Radzynie z r. 1641 (fig. 8, 18, 24, 44), nieco późniejszy, ale prawie identyczny z tamtymi w ogólnej koncepcji i w szczegółach.



15. Rzgów, kościół parafialny pod wezwaniem św. Stanisława, przekrój podłużny.

Zdjęcie Zakładu Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej.

jeszcze przed stabilizacją typu, w starszym stylu z dwuwieżową fasadą, ukończony został w r. 1614 już wedle nowego wzoru. W tym samym typie odnowiono w latach 1610—20 w Szczebrzeszynie opodal Zamościa kościół parafialny, w samym zaś Lublinie kościół św. Mikołaja (1630—44) oraz kościół i klasztor brygidek, w których to budowlach zastosowano nową dekorację sklepień w postaci szczególnie pięknej i urozmaiconej. Przebudowa świątyń gotyckich na nowy typ nie nastroczała trudności: wszak prototypy i najpiękniejsze zabytki całej grupy: fara w Kazimierzu, kościół parafialny w Uchaniach, św. Pawła w Sandomierzu, były wzniesione na średniowiecznych murach.

6. Są to wszystko budowle jednonawowe. Jednolity typ trójnawowy wówczas się nie wytworzył, choć pierwsze renesansowe kościoły tej dzielnicy (kolegiata i franciszkanów w Zamościu), a także pierwsze gotyki, które uległy modernizacji w duchu renesansu (bernardynów i dominikanów w Lublinie), były właśnie trójnawowe. I później także budowano takie kościoły,

np. św. Ducha w Lublinie lub św. Katarzyny w Szczebrzeszynie. Kolegiata w Olyce Radziwiłłowskiej (1635—40), dekorowana charakterystycznymi sztukateriami geometrycznymi, również należy do tej grupy. Wszakże każda z tych budowli była nieco od-

mienna, brakło autorytatywnego przykładu fary kazimierskiej, który by jednolicie wyznaczał typ kościoła; przy tym kościoły z nawami bocznymi nazbyt zbliżały się do barokowych, jakie powstawały w tym samym czasie, by mogły wyróżniać się jako oddzielna grupa.

Najwierniejszym stosunkowo odpowiednikiem trójnawowym typu lubelskiego jest kościół bernardynów w Leżajsku. Jest to zarazem w całej grupie zabytków polsko-renańsowych, związanych bezpośrednio lub pośrednio z Zamościem i Lublinem, jeden z artystycznie najdoskonalszych. Ufundowany przez Łukasza Opalińskiego, marszałka nadwornego, a później wielkiego koronnego, wzniesiony został w latach 1618—28. Pierwotnie posiadał typowe dla grupy gipsatury geometryczne; gipsatury te wszakże w r. 1670 na skutek zamoczenia sklepienia odpadły, a za nimi niebawem runęło samo sklepienie, które zostało odbudowane już gładko, bez dekoracji rzeźbiarskich¹.

¹ Bogdalski C. ks., *Pamiętnik kościoła i klasztoru oo. bernardynów w Leżajsku*, Kraków 1929.

Na równi z zakonami, które przyswoiły sobie nową architekturę, można rodzina Firlejów była czynnikiem decydującym w rozpowszechnieniu tego typu świątyń: fundatorem ostatniej przebudowy fary kazimierskiej był Jan Firlej, kościoła w Markuszowie Gertruda Firlejowa, kościoła w Czemiernikach, a częściowo i dominikanów lubelskich, biskup Henryk Firlej, lubelski zaś kościół brygidek był przebudowany, gdy ksienią była Dorota Firlejowa. Rodzina ta korzystała zapewne z pracy tych samych majstrów, że zaś budowała wiele, przyczyniła się do stabilizacji typu.

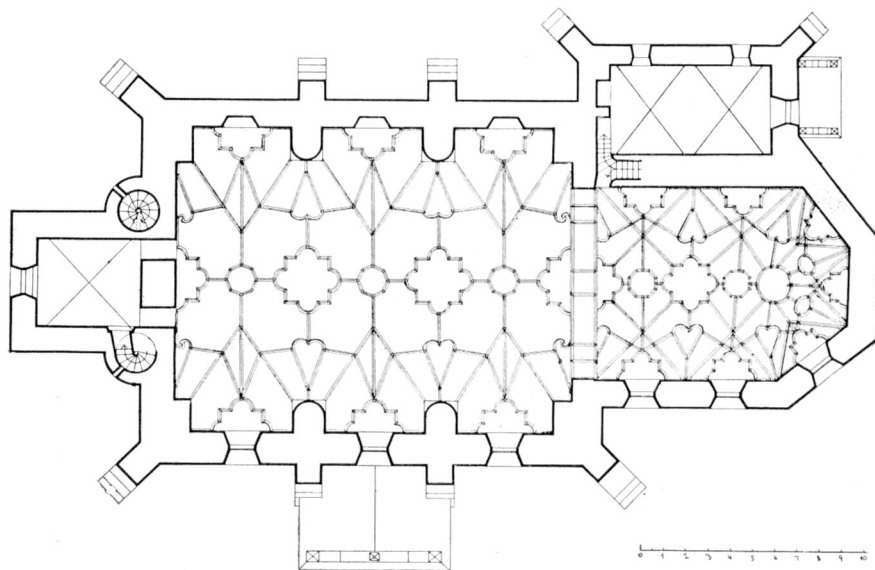
7. Obok architektury kościelnej rozwijała się wówczas w ziemi lubelskiej architektura świecka: większość starych kamienic Zamościa pochodzi z tego samego czasu co kolegiata, ozdobne kamienice Kazimierza powstały jednocześnie z farą, domy na rynku lubelskim jednocześnie z renesansowymi kościołami Lublina. Były budowane za pieniądze tych samych ludzi i przez tych samych majstrów; nie dziwnego, że zachodzą między nimi podobieństwa.

Podobieństwa te sięgają i poza główne miasta, występują w całej dzielnicy: szczyt kościoła w Golebiu składa się z tych samych motywów, co fasada kamienicy Celejowskiej w Kazimierzu, zakrystia kościoła w Radzynie ma attykę typową dla architektury świeckiej (fig. 24).

Niemniej istnieje wybitna różnica między ówczesną architekturą świecką a kościelną w ziemi lubelskiej. Przede

wszystkim bogactwo dekoracyjne fasad w kamienicach takich, jak Pod św. Mikołajem i Krzysztofem w Kazimierzu, jak Książęca w Zamościu, jak dawne domy lubelskie (znane już tylko z rysunków), nie ma analogii w architekturze kościołów. Natłoczenie dekoracji na fasadach, fantazyjne i nieregularne, jest ekspresyjne i interesujące, ale mimo wszystko wschodnie jakieś i prowincjonalne. Na kościołach nie ma go: tam podstawowym czynnikiem są właśnie gładkie płaszczyzny białych ścian i przejrzyste geometryczne dekoracje.

Różnica ta tłumaczy się innym pochodzeniem obu działów architektury. Świecka przyszła zapewne ze Lwowa. Tam formy jej były ustalone prawie od połowy w. XVI, a były to właśnie formy najbogatsze, zapelniające szczerlnie płaszczyzny płaskorzeźbą. Kupcy greccy i ormiańscy, ze Lwowa przeniósłszy się do Zamościa, przynieśli je tu ze sobą, wedle ich smaku ozdobiona została część domów w nowym mieście. Smak ten, rozprzestrzeniając się na prowincję — z Zamościa do Kazimierza —, potęgował się jeszcze



16. Rzgów, kościół parafialny pod wezwaniem św. Stanisława, rzut poziomy.
Zdjęcie Zakładu Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej.



17. Kazimierz Dolny, fara, wewnątrz.



18. Rzędziń, kościół parafialny, wewnątrz.

Fot. Oddział Sztuki Wojew. Lubelskiego, klisze w C. B. I.

i dalej barbaryzował. We Lwowie smak ten przeszedł i na budownictwo kościelne; typowym jego tworem była kaplica Boimów. Inaczej w Zamościu: tu fundatorem kościołów był Jan Zamoyski, a kierownikami robót Włosi bezpośrednio z Włoch przybyli, i ich smak był miarodajny. Był to smak dążący do jasności, dający wielkości i prostocie przewagę nad bogactwem i ozdobnością. Dlatego w Zamościu architektura kościelna miała styl odmienny. Za Zamościem poszła zaś cała dzielnica lubelska. Zamość wraz z Lublinem i Kazimierzem, które w renesansowej architekturze świeckiej jedynie powiększyły zasięg dawniejszego stylu, w kościelnej stworzyły nową stylu odmianę.

II

Typ kaliski

1. Ów lubelski typ kościoła, mający pierwotnie zasięg tylko regionalny, po r. 1620 rozszedł się dalej po kraju. Najpierw dostał się do sąsiednich województw: od południa i wschodu do województwa belskiego (kościół brygidek w Sokalu ok. 1618), od zachodu zaś do sandomierskiego (kościół św. Trójcy w Kielecach ok. 1620). Następnie zaś przetrząsnął się do niektórych dalszych miejscowości, z których najważniejsze były Wilno i Warszawa.

W Wilnie ukazał się wcześniej: kościół św. Michała fundacji Sapiehów, zaczęty dawniej (1594), wykończony został w r. 1625 już wedle wzoru lubelskiego (fig. 9, 10).



19. Klimontów, kościół poddominikański, wewnątrz.
Fot. A. Bochnak.



20. Szczepleszyn, kościół św. Katarzyny, wewnątrz.
Fot. Oddział Sztuki Wojew. Lubelskiego, klisza w C. B. I.

Za Wilnem poszły zaś inne kościoły na wschodzie Rzeczypospolitej. Do wschodniej grupy należy również kościół brygidek w Grodnie, wzniesiony w r. 1642, a wzorowany na kościołach tegoż zgromadzenia w Lublinie i Sokalu. Najdalej na wschód wysuniętym zabytkiem typu jest Wiszniew w Oszmiańskim, fundowany w r. 1637 przez Chreptowiczów.

W Warszawie kościół utrzymany w typie lubelskim wzniesli w r. 1626 jezuiti. Za Warszawą zaś poszły niektóre budowle mazowieckie i spowodowały, że typ lubelski przesunął się dalej jeszcze ku zachodowi. Jeszcze w tym samym roku powstał w tymże typie utrzymany kościół św. Leonarda w Łowiczu. Może nie bez wpływu Warszawy wzniesiony został w r. 1630 kościół w Rzgowie pod Pabianicami, a w r. 1635 kościół św. Anny w Bolimowie, choć oba odbiegają od właściwego typu. Najdalej na zachód wysuniętym zabytkiem typu jest pomorskie Wejherowo, gdzie jedna z kaplic Kalwarii z lat 1652—4 do niego jeszcze całkowicie należy¹.

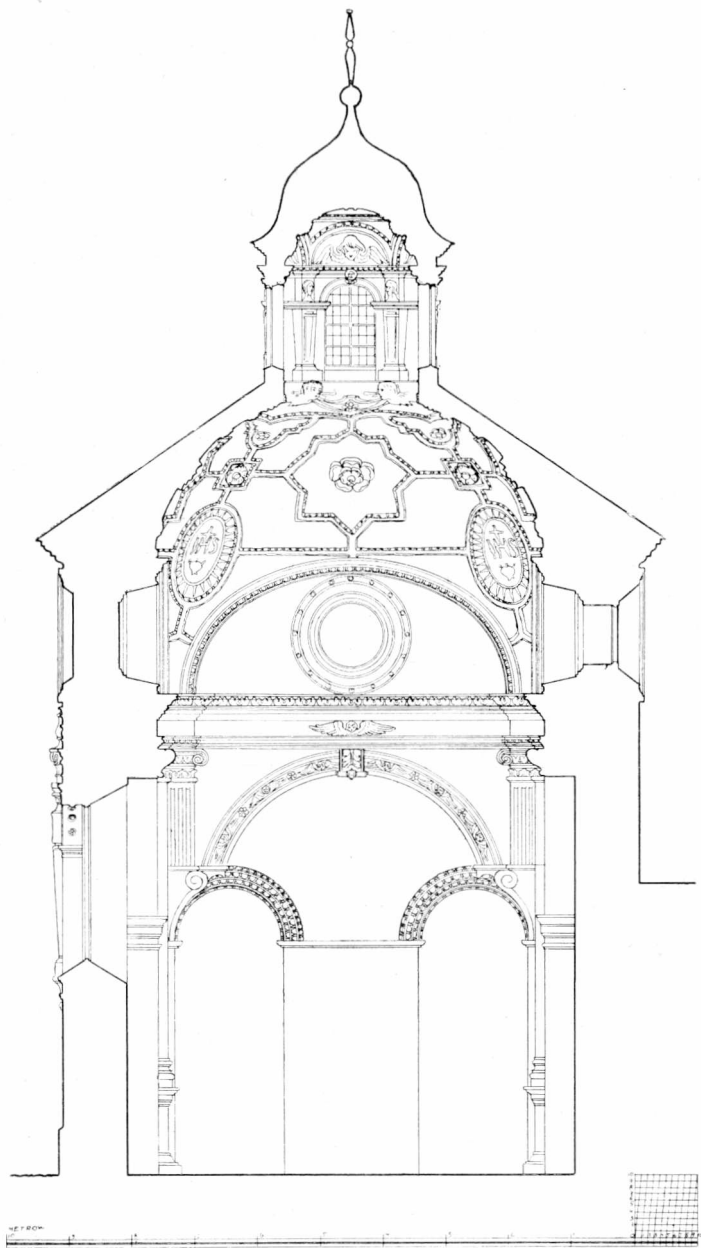
Najliczniejsze zaś odpowiedniki typu lubelskiego na zachodzie znajdują się w Kaliskim, Sieradzkim i Wieluńskim. Gotycko-renesansowe kościoły tych ziem są wszakże tylko pewnymi motywami związane z lubelskimi i, wedle wszelkiego prawdopodobieństwa powstały od tamtych niezależnie. Jeśli tam mówimy o typie lubelskim, to tu słusznie jest wyróżnić drugi typ, który od głównego ośrodka tych dzielnic mógłby się nazywać typem kaliskim. Wraz z lubelskim należy on do jednej wielkiej gotycko-renesansowej grupy, ale stanowi inną jej odmianę.

¹ Roczyniański E. ks., *Kalwaria Wejherowska*, Wejherowo 1928.

2. W Kaliskiem, które nie posiadało swego kanclerza Zamoyckiego, odrodzenie przyszło później i objawiło się słabiej. Przemiana stylowa nastąpiła dopiero w pierwszych latach XVII wieku. Kościół w Chojnem (fig. 11), o milę od Sieradza, zaczęty był w r. 1599 jeszcze na planie gotyckim, ale skończony został w kilkanaście lat potem już z zastosowaniem pewnych motywów renesansowych. Tymczasem bowiem architektura nowożytna zaczęła przyjmować się w tej części kraju.

Najpierw pojawiła się w Kaliszu. Stało się to dzięki jezuitom. Ich kościół kaliski stanął w latach 1587—95; zbudował go ten sam Bernardone z Como, który projektował całą pierwszą, szesnastowieczną serię kościołów jezuickich w Polsce. Kościół ten, dziś nie istniejący, był barokowy; i tu zaszedł ten szczególny wypadek, że barok pojawił się w okolicy, w której nie było jeszcze renesansu. Zresztą w tych początkach baroku różnica między nim a renesansem była znikoma, widoczna dla nas, ale nie dla kaliszan XVI wieku. Musieli dokonać wyboru między formami gotyckimi a klasycznymi, stanowiącymi daleko bardziej jaskrawe przeciwieństwo niż to, jakie zachodzi między renesansem a wczesnym barokiem.

Bernardone krótko tylko mógł przebywać w Kaliszu. Ale jako pomocnik przybył z nim Albin Fontana, jeden z członków znanej rodziny włoskich architektów, pochodzący z okolic jeziora Como, podobnie jak sam Bernardone i jak większość włoskich muratorów czynnych w Polsce w w. XVI i XVII. Ten przyjął obywatelstwo miejskie i osiedlił się na stałe w Kaliszu jako *murator et civis*¹. Gdy



21. Kazimierz Dolny, przekrój poprzeczny kaplicy Matki Boskiej Nieustającej Pomocy.

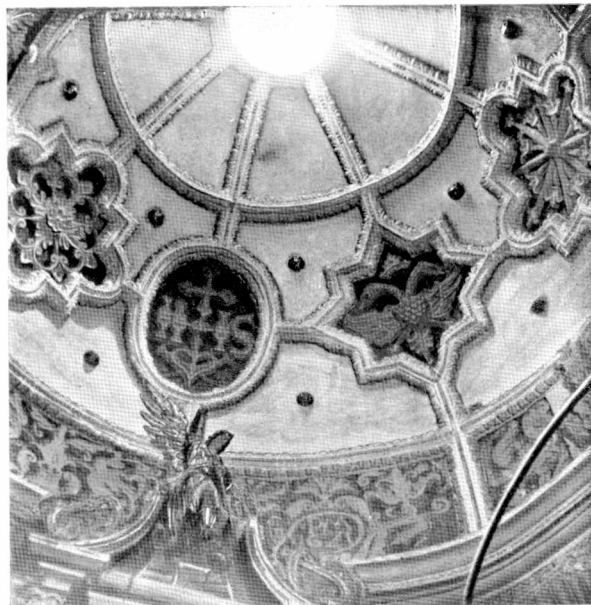
Zdjęcie J. Czekińskiego.

¹ Stefański K., *Mieszczanstwo kaliskie w XVI w.*, Kalisz 1933.



22. Turobin, kościół parafialny, dekoracja sklepienia kaplicy.

Fot. Oddział Sztuki Wojew. Lubelskiego.



23. Chojne, kościół parafialny, szczegół dekoracji kopuły kaplicy.

Fot. J. Raczynski.

Kliske w C. B. I.

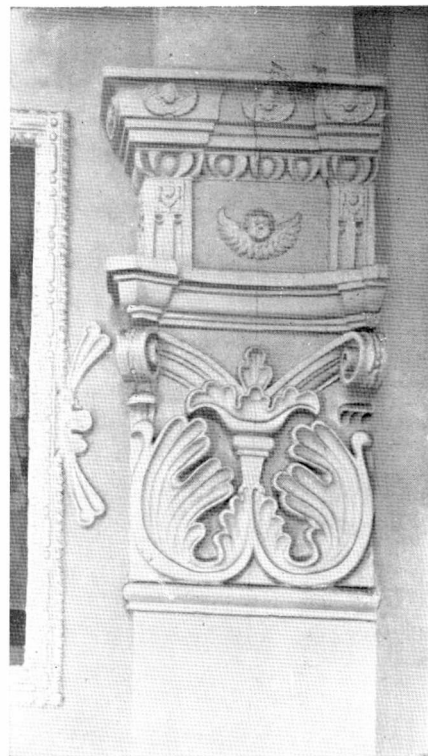
w r. 1609 spłonął stary kościół św. Mikołaja w Kaliszu, Fontana został w r. 1612 powołany do odbudowania go i „zreformowania” w nowym duchu¹. Można przypuszczać, że był powoływany do ważniejszych robót w całej ziemi kaliskiej, a może także w pobliskiej sieradzkiej i wieluńskiej; był zagranicznym majstrem na miejscu, a do większych miast — do Krakowa, zarówno jak do Poznania i Warszawy — było równie daleko. Znamy wszakże innych jeszcze budowniczych czynnych w okolicy: kontrakt na budowę kościoła w Złoczewie zawarty był *cum Georgio murario*².

¹ Anno eodem (1609) tota civitatis Calissiensis hora completorii ipse die festo Nativitatis Sancti Ioannis Baptistae comburitur ex domo Michaelis Piernikarz enato incendio. — Actum in praetorio Calissiensi, feria tertia post dominicam Judica quadragesimalem proxima anno Domini 1612. In generali convocatione omnium archimagistrorum fraternitatum civitatis Calissiensis propter unanimum deprecationem fraternam more solito inuicem inter se faciendam congregatis donatio pro reformanda ecclesia parochiali Calissiensi. De unanimi et concordii consensu omnium fraternitatum archimagistrorum civitatis Calissiensis, utraque officia tam consulare quam advocatiale Calissiensa, pro fabrica et reformatione ecclesiae parochialis Calissiensis tituli S. Nicolai, conflagratione desolatae ex aerario civili centum florenos, numeri et monetae polonicae, ad laudem et gloriam Dei omnipotentis, Sanctissimae Trinitatis, Dei Genitricis Virginis Mariae, atque omnium Sanctorum donaverunt paratae pecuniae et effectualiter ad manus famatorum: Albinus muratoris et Pauli Karassek eiusdem ecclesiae oeconomorum in praesentia reverendi Simonis Zuberi, Ordinis Sancti Augustini Canonicorum Regularium, ad eandem ecclesiam praepositi remuneratos extradiderunt eoque adiuncto, ut iidem oeconomi loco et tempore suis ex eadem summa praepositio eiusdem ecclesiae et utriusque officii tam consulari quam advocatiali sufficientem rationem distributionis facere teneantur (Arch. Gł. w Warszawie, rpis Księgi radzieckie kaliskie, tom VI, karta 258 a). — Wymieniony w przytoczonym tekście Albinus murator to Albin Fontana. (Odpis udzielony przez p. K. Stefańskiego). ² Rpis włocławskiego Archiwum Kapitulnego III 82: Chronologia seu Archivum Conventus Złoczewiensis Ord. Min. S. P. N. Francisci oraz III 81: Archivum Conventus Złoczew-



24. Radzyń, kościół parafialny, fragment elewacji południowej z widokiem na zakrystię.

Fot. Oddział Sztuki Wojew. Lubelskiego, klisze w C. B. I.



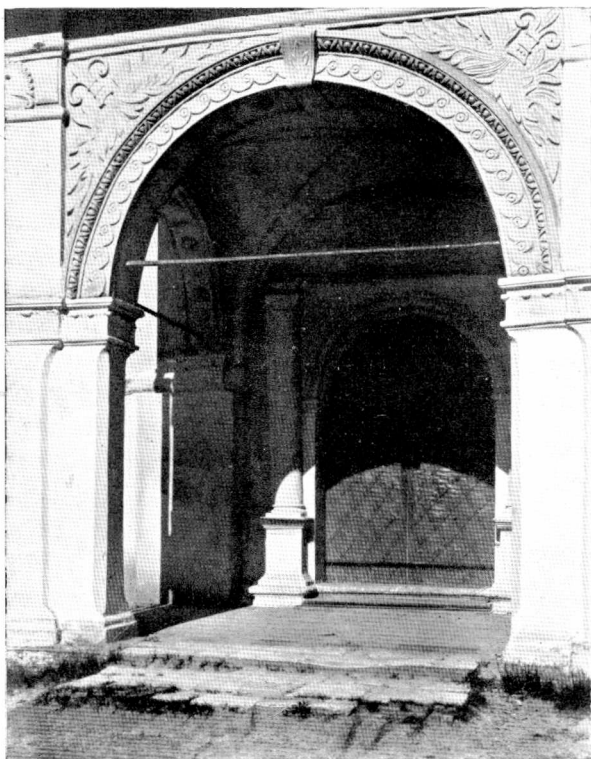
25. Szczebrzeszyn, kościół pod wezwaniem św. Katarzyny, kapitel pilastra.

Po Kaliszu nowa architektura pojawiła się w kościołach Złoczewa¹. Były całkowicie wzniesione od nowa. Fundatorem ich był Andrzej Pobóg Ruszkowski, miecznik kaliski, który na przełomie w. XVI i XVII wybudował od razu dwa kościoły: bernardyński i parafialny pod wezwaniem św. Andrzeja. Pierwszy, ufundowany w r. 1600, zaczęty w r. 1603, konsekrowany w r. 1607, objęty przez zakonników w r. 1611, jest budowlą szczególną, centralną na planie tetrakonchowym; drugi, ufundowany w r. 1603 i skończony w r. 1619, jest zwyczajniejszy: jednonawowy, ale krótki i szeroki, z półkolistą apsydą i dziwną fasadą o ściętych rogach. Oba są zresztą podobne, wykonane zapewne przez tę samą grupę murarzy, na których czele stał ów *murarius* Jerzy. Jak kościoły zamojskie, które, choć zapoczątkowały nowy styl w Lubelskiem, nie stały się dlań w całości wzorami, tak samo złoczewskie w Kaliskiem i Sieradzkim. Zbyt bowiem były szczególne i nie związane z dotychczasowym obyczajem, by mogły stać się typem. Nastąpiło to samo, co w Lubelskiem: częściowy powrót do form gotyckich z zachowaniem tych motywów renesansowych, które łatwo się podobały i łatwe były do naśladowania.

3. Tu wszakże cofnięcie się ku gotykowi było mocniejsze: „renesansowe“ kościoły,

viensis... 1611—1796. Wypisy z tych rpisów, dokonane przez inż. A. Karczewskiego, znajdują się w Centralnym Biurze Inwentaryzacyjnym Ministerstwa W. R. i O. P.

¹ Rpis Arch. Gł. w Warszawie: Archiwum kaliskie, Księgi sieradzkie grodzkie, zapisy za r. 1600—1601, nr 104: Erectio Ecclesiae in Zlaczew.



26. Uchanie, kościół parafialny pod wezwaniem Wniebowzięcia N. P. Marii, portal.



27. Szczepczeszyn, kościół pod wezwaniem św. Katarzyny, portal.

Fot. Oddział Sztuki Wojew. Lubelskiego. Klisze w C. B. I.

które po Złoczewie powstawały w Kaliskiem, Sieradzkiem i Wieluńskiem, zachowały nie tylko smukłe proporce, wysoki dach i prosty jednonawowy plan wiejskich kościołów gotyckich, ale także poligonalne prezbiterium, szkarpy i wieże przed fasadą. Z nowego stylu przejęły jedynie sklepienie beczkowe z lunetami, gzymsy profilowane klasycznie, okna półkuliście zamknięte i sztukaterie geometryczne na sklepieniu. Takim jest np. kościół w Wąglczewie z r. 1626 (fig. 12). A był to kościół dość znacznej skali i elegancji, fundowany przez ludzi możnych i bywałych, przez czterech braci Łubieńskich, z których jeden był biskupem łuckim, drugi chełmińskim, trzeci jezuitą. Pewne szczegóły, zwłaszcza zastosowanie dwu rzędów okien, dołem zwykłych, górą okrągłych, wskazuje wyraźnie na zależność Wąglczewa od Złoczewa; ale właśnie zachowana w nim została tylko część nowych motywów w Złoczewie wprowadzonych.

4. Sztukaterie geometryczne w Wąglczewie są najprostsze w profilu: składają się z gładkich listew. Natomiast już o parę lat wcześniej, w kaplicy dostawionej w r. 1621 do pobliskiego kościoła w Chojnem, pojawiły się w tej okolicy sztukaterie sklepienne typu lubelskiego, z wytłaczanymi perlami i jajownikami. W r. 1626 zostały znów powtórzone przy odnawianiu kościoła w Mokrsku pod Wieluniem. Zapewne przyniósł je tu jeden z majstrów lubelskich. I przyjęły się w tych dzielnicach zachodnich, wyparły inne postacie sztukaterii.

Przez tę dekorację sklepień nastąpiło zbliżenie dwu typów, które dotąd rozwijały



28. Łuków, kościół pobernardyński.

typu lubelskiego jest: 1. jednonawowy (trzynawowe i centralne nie stworzyły typu); 2. bezwieżowy, mający natomiast niekiedy na fasadzie dwie niskie dzwonnice; 3. z prezbiterium półkuliście zamkniętym, nieco węższym od nawy; 4. ze stromym dachem; 5. tynkowany; 6. ogzymsowany i opilastrowany od wewnątrz, a i od zewnątrz stylizujący szkarpy na pilastry; 7. sklepiony beczką z lunetami; 8. z oknami wysokimi i wąskimi, zakończonymi od góry półkuliście; 9. z fasadą zakończoną ozdobnym szczytem, stanowiącym ośrodek dekoracji na zewnątrz budowli (jednakże wiele kościołów tego typu ma również inne dekoracje: ozdobne fryzy pod gzymsami, ozdobne ramy dokoła okien); 10. z geometrycznymi sztukateriami, tworzącymi sieć na sklepieniu i będącymi znów ośrodkiem dekoracji na wewnątrz budowli¹.

Poza tym kilka jeszcze szczegółów występuje zwykle w kościołach tego typu: 1. Obramienie okien na zewnątrz sztukaterią. Występuje ono w ozdobniejszych kościołach, jak dominikanów lubelskich, jak kościoły w Czemiernikach, Turobinie, Radzynie. Posiada zaś zawsze ten sam wzór wąskiej plecionki. 2. Chór muzyczny na jednym wielkim łuku (np. św. Katarzyna w Szechrzeszynie, fig. 20), albo na trzech mniejszych (np. fara w Kazimierzu, fig. 17 i wiele innych). 3. Kaplice dostawione do nawy zawsze mają plan kwadratowy lub zbliżony do kwadratu i pokryte są kopułą z latarnią. Kopuła zdobiona jest siecią geometrycznych sztukaterii, które nigdzie nie osiągały kształtów tak bogatych, jak właśnie w kaplicach. Kaplice znajdują się w bardzo wielu kościołach grupy; w ten sposób te kościoły powiększały swe wąskie jednonawowe założenie; kaplice są u dominikanów lubelskich, w farze kazimierskiej (fig. 21), w Turobinie (fig. 22), Uchaniach, Radzynie, a także w zupełnie podobnej postaci na terenie kaliskim, np. w Sieradzu lub Chojnem (fig. 23). Uformowały one swój typ pod niewątpliwym wpływem kaplicy Zygmuntońskiej w katedrze wawelskiej, która w końcu w. XVI i początku XVII wywołała długi szereg naśladownictw²; wzór krakowski został w grupie lubelskiej w pewnym sensie spolsz-

się równoległe, ale niezależnie. Sztukaterie lubelskie włączone zostały do typu, który ustalił się w Kaliskiem i Sieradzkiem, a który jest reprezentowany np. w Wąglezewie. Kościoły podobnej konstrukcji, ale już z sztukateriami lubelskimi, posiadają: Drużbin 1630, Komorniki 1631, Burzenin 1642, Zadzim 1642 (fig. 13, 14), Uniejów ok. 1649. Dalej ku wschodowi wspomniane już poprzednio: Rzgów 1630 (fig. 15, 16) i Bolimów 1637, topograficznie bliskie granicy zasięgu lubelskiego, ale należące do typu kaliskiego.

5. Zestawmy teraz właściwości obu typów, lubelskiego i kaliskiego. Kościół

¹ Typowe wnętrza „lubelskie“ fig. 17—19, typowe widoki zewnętrzne fig. 3 i 4, fasady fig. 7 i 8, rzuty poziome fig. 2 i 6, rozczłonkowanie ścian fig. 1 i 5, geometryczne sztukaterie na sklepieniach fig. 2, 6, 10, 17, 18, 19, 21—23, 29 i 31—53. ² Tatarkiewicz W., *Nowożytna architektura w Polsce od renesansu do klasycyzmu*, w *Wiedzy o Polsce II i oddzielnie*, Warszawa 1932. Na str. 514 (4) zawiera wykaz ważniejszych kaplic z początku w. XVII.

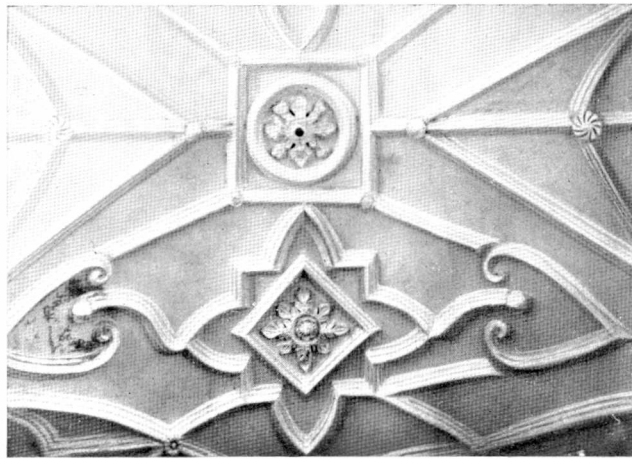
czony, ale też sprowincjonalizowany i uschematyzowany. 4. Attyki polskie zakrywające dachy zakrystii. Przykład: kościół parafialny w Radzynie (fig. 24). Motyw attyki, tak bardzo rozpowszechniony w ówczesnym budownictwie świeckim, w kościołach, mających zupełnie inny system pokrycia, nie miał zastosowania poza zakrystią, o ile ta stanowiła oddzielną przybudówkę.

Dekoracja w stiuku grała w kościołach tego typu ważną rolę. Poza sztukateriami sklepieniogodne są ułogi ozdoby gzymsów, a szczególnie kapitele pilastrów, dalekie od wzorów klasycznych, ale też nie pozbawione fantazji i oryginalności; szczególnie typowe w Szczebrzeszynie (fig. 25), Radzynie, u św. Pawła w Sandomierzu. W bogatszych kościołach sztukaterie występowały również na zewnątrz gmachu w postaci gzymsów, ram okiennych, attyk, portali, loggii (fig. 26, 27).

6. Kościół typu kaliskiego ma po części inne własności (fig. 11—16). Mianowicie jest: 1. jednonawowy, 2. z jedną wieżą ustawioną pośrodku elewacji zachodniej (wskutek tego kościoły tego typu nie mogły posiadać ozdobnego szczytu, jak w typie lubelskim, i w ogóle nie mają przez to fasady), 3. z prezbiterium poligonalnym, 4. tynkowany, 5. wewnątrz opilastrzony i ogzymsowany, natomiast od zewnątrz zachowujący szkarpy nie ustylizowane na pilastry, 6. z geometrycznymi sztukateriami na sklepieniu.

Podobieństwo obu typów ma źródło we wspólnej tradycji gotyckiej i w tym, że adaptacja do form renesansowych szła w obu drogą najmniejszego oporu i przez to doszła do podobnych wyników. Są to typy równoległe, które się rozwinęły jednocześnie i w podobnych warunkach. Wspólny jest im plan najprostsz, bo jednonawowy, oraz elementarne własności renesansu: tynkowanie ścian i członkowanie ich przez pilastry i gzymsy. Na tym kończyłaby się ich wspólność, gdyby nie jeden jeszcze, mniej już pospolity motyw, który je łączy, mianowicie zdobienie sklepień geometrycznymi sztukateriami; tu zaś zaszło zapewne zapożyczenie jednego typu od drugiego.

Oddzielają je zaś dwa przede wszystkim motywy: wieża i poligonalne prezbiterium kaliskie. Najogólniej rzecz można: typ lubelski wchłonął więcej elementów renesansowych, kaliski został bliższy tradycji gotyckiej. Lubelski powstał w środowisku wyższej kultury, przy współdziałaniu dobrych majstrów zagranicznych, kaliski zaś, choć Włoch także przyczynił się do jego powstania, pozostał potem typem zupełnie prowincjonalnym. Lubelski zawierał pewną miarę twórczości oryginalnej, nowe pomysły zarówno co do ogólnej bryły gmachu, jak i co do szczegółów, kaliski zaś mechanicznie wprowadził nową modę do tradycyjnego budownictwa. Kaliski był też mniej staranny w wykonaniu, a także mniej ozdobny, nie ma w nim nigdzie tych bogatych szczytów, gzymsów czy ram okiennych, jak w Zamościu, Lublinie i Kazimierzu, a nawet jak w mniejszych kościołach w rodzaju Czemiernik lub Radzyna. Sztukaterie sklepienne, choć zapożyczone z typu lubelskiego, są w kaliskim uboższe, gorzej wykonane, mniej konsekwentnie skomponowane.



29. Końskowola, kościół św. Anny, dekoracja sklepienia.
Fot. Oddział Sztuki Wojew. Lubelskiego, klisza w C. B. I.



30. Kraków, kościół św. Marka, dekoracja sklepienia nawy głównej.

Fot. J. Szablowski.

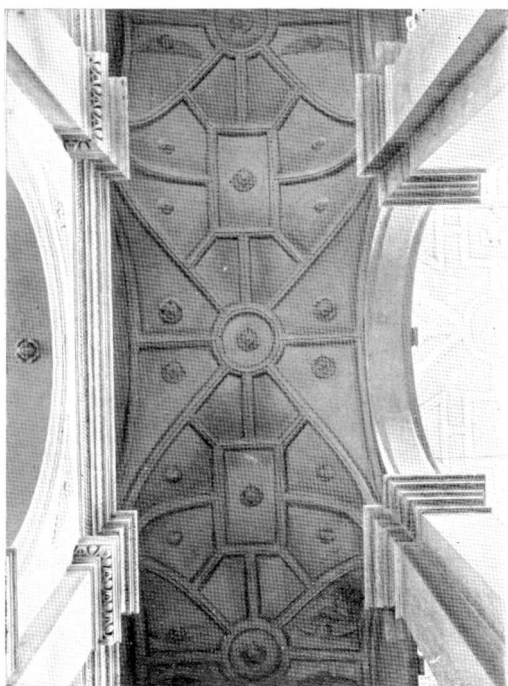
podjęto odbudowę kraju, nie mogło być wątpliwości, że odbudowa ta dokona się już w nowym stylu barokowym. Przez to skończył się rozwój owych typów kościelnych, które zresztą i tak czas swój przeżyły. Jednakże nie znikły całkowicie: w miejscowościach, gdzie stały już świątynie tego rodzaju, naśladowano je i w nowych budowlach, np. w Bolimowie (kościół parafialny z r. 1667), w Kazimierzu (kościół św. Anny z r. 1671), w Markuszowie (kościół parafialny z lat 1668—82). Typowych sztukaterii geometrycznych już w nich nie ma lub są w stanie szczątkowym, prezbiterium jest już zazwyczaj poligonalne, ale cała bryła świątyni, jej wygląd zewnętrzny ze szczytem między dwiema dzwonicami i z opilastrowanymi ścianami bocznymi reprezentuje jeszcze w czystości dawny typ kościoła.

Co więcej także kościoły barokowe z końca XVII i nawet jeszcze z w. XVIII w dość szerokim promieniu od Lublina zachowały pewne elementy typu lubelskiego. Takim jest np. kościół w Radeczniczy w pobliżu Zamościa, zbudowany w latach 1667—95, i niektóre kościoły w Łukowskim, jak pobernardyński w Łukowie (fig. 28) lub parafialny w Jeleńcu. Pomimo późnej daty — wzniesiony został w r. 1747 — i nieuniknionych w tej dacie szczegółów barokowych, kościół jeleniecki zachował „lubelski” układ, bryłę i proporcję; ma plan jednonawowy, prezbiterium węższe od nawy, sklepienie beczkowe z lunetami, wysoko umieszczone półkoliste okna, ściany opilastrowane i oddzielone od sklepienia prostym, ale wzorowo klasycznym gzymsem i fasadę ze szczytem między dwiema niskimi dzwonicami. Różni się natomiast od „lubelskich” kościołów renesansowych, starszych odeń więcej niż o stulecie, prostokątnym zamknięciem prezbiterium, brakiem, sztukaterii sklepiennych, barokowym rozmnożeniem pilastrów oraz wprowadzeniem

Ostatecznie na zewnątrz typ kaliski prawie się nie różni od gotyku, mało zaś ma wspólnego z renesansowym typem lubelskim. Od wewnątrz jest zaś odwrotnie: przez sklepienia beczkowe i ich geometryczną dekorację, a także przez rozczłonkowanie ścian klasycznymi porządkami jest podobny do typu lubelskiego, natomiast od tradycji gotyckiej odbiegł zarówno w szczegółach, jak w ogólnym ujęciu.

7. Dwa te typy: lubelski i kaliski, nie wyczerpują oczywiście całości polskich kościołów gotycko-renesansowych z pierwszej połowy w. XVII; wszakże poza nimi występowały drobne już tylko grupy albo indywidualnie pojęte budowle. Co do niektórych można zresztą mieć wątpliwości, czy nie dadzą się zaliczyć do naszych typów, np. kościoły parafialne w Skrzynnie (pow. opoczyński) z lat 1626—38 i w Czarńcu (pow. włoszczowski) z r. 1659, fundacji Stefana Czarnieckiego.

Oba typy, zarówno lubelski jak kaliski, zachowały swą żywotność do połowy stulecia. Wojny szwedzkie, zdewastowawszy Polskę, przerwały jej tradycję budowlaną, i gdy za Jana III



31. Zamość, kolegiata, dekoracja sklepienia nawy północnej.
Fot. Oddział Sztuki Wojew. Lub., klisza w C. B. I.



32. Kazimierz Dolny, fara, dekoracja sklepienia nawy głównej.
Fot. S. Komornicki, klisza w C. B. I.

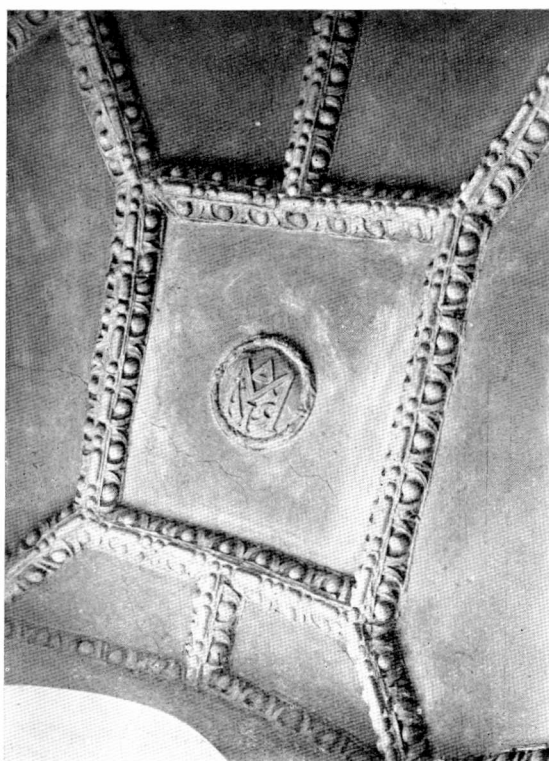
pewnych motywów rokokowych, zwłaszcza filunków z zaokrąglonymi rogami, które zdobią fasadę.

8. Kościoły zbliżone do typu kaliskiego i poza granicami Polski nie są rzadkością. Tego rodzaju skromne, mało ozdobne, bez mała pozastyłowe i pozaczasowe budowle są w epoce pogotyckiej zjawiskiem tak naturalnym, że w różnych miejscach niezależnie od siebie wystąpiły jako typ najprostszego kościoła wiejskiego na rozległym terenie Europy środkowej.

Inaczej z typem lubelskim: jest on bardziej swoiście polski, mało ma poza Polską analogii. W Niemczech, gdzie najprędzej można by się spodziewać budowli podobnych, względnie najbliższy jest mu św. Michał w Monachium, pochodzący z lat 1583—97, a więc współczesny kolegiacie zamojskiej i pierwszej przebudowie fary kazimierskiej: jest jednonawowy, kryty beczką, ma geometryczną dekorację sklepienia. Był on wszakże próbą, która się nie przyjęła na ziemiach niemieckich: jedynie kościół św. Ignacego w Landshut (1631) poszedł za jego wzorem, na ogół zaś wzięły w Niemczech górę kościoły inspirowane z Holandii¹. Zresztą pokrewieństwo kościoła monachijskiego z kościołami polskimi nie jest zbyt bliskie: zbudowany wedle określonego wzoru włoskiego (S. Andrea w Mantui) i przez to wolny od reminiscencji gotyckich, nie tylko skalą i wspaniałością wykonania, ale także szczegółami budowy i dekoracji różnił się znacznie od kościołów Polski.

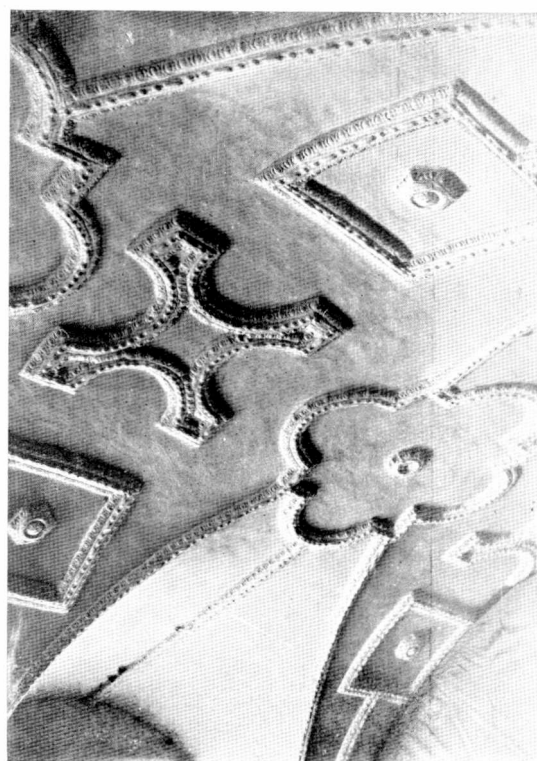
Bliższe może grupie polskiej są pewne współczesne jej budowle Czech, przede wszystkim kościół N. P. Marii Zwycięskiej w Pradze, wzniesiony pierwotnie jako świątynia

¹ Horst C., *Architektur der deutschen Renaissance*, 1928.



33. Lublin, kościół św. Mikołaja, szczegół dekoracji sklepienia.

Fot. S. Komornicki, klisza w C. B. I.



34. Klimontów, klasztor podominkański, dekoracja sklepienia.

Fot. A. Bochnak.

ewangelicka w latach 1611—13. Podobieństwo dotyczy wszakże tylko architektury wnętrza, ale nie dekoracji, gdyż kościół praski nie posiada sztukaterii geometrycznych; nie dotyczy też fasady, która została wykonana dopiero w latach 1641—44 i ma już cechy baroku¹.

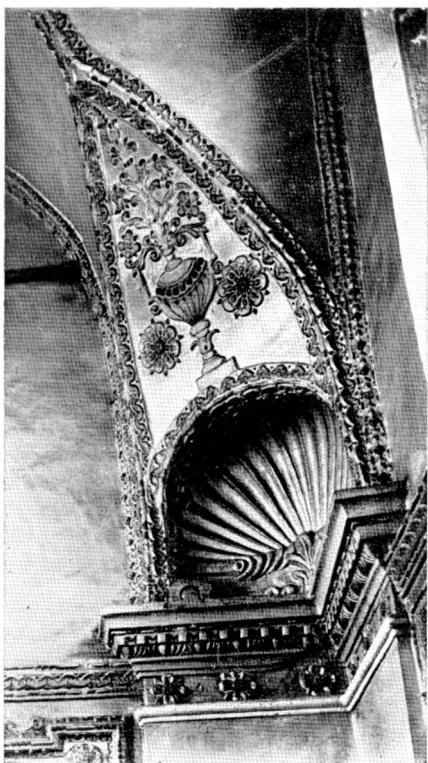
III

Sztukaterie lubelsko-kaliskie

1. Główny motyw wspólny, łączący typ lubelski z kaliskim: geometryczne sztukaterie sklepiń, wymaga oddzielnego omówienia.

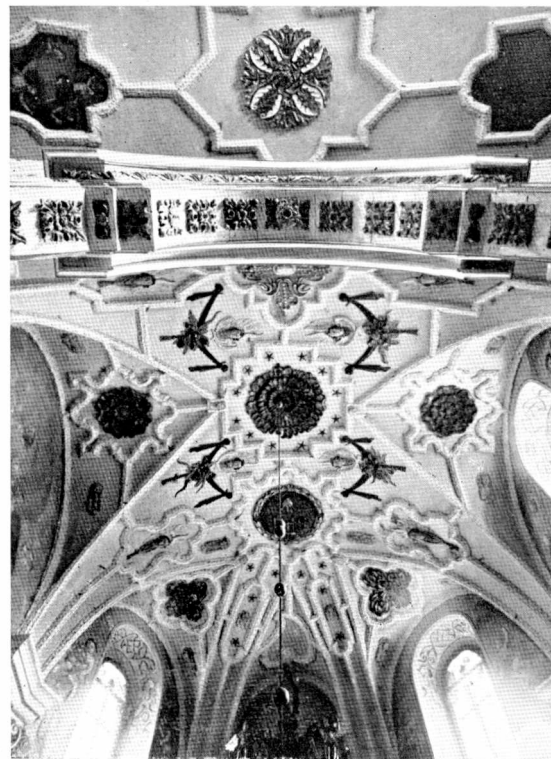
Był on wprowadzony do Polski przez włoskich artystów i inspirowany przez włoskie wzory. Jednakże we Włoszech sztukaterie miały inny charakter: były stosowane do dekoracji sklepiń, ale stanowiły w niej czynnik uboczny, podporządkowany malarstwu. Występowały mianowicie jako ramy dla oddzielania poszczególnych malowideł. Miały tradycję sięgającą aż rzymskich czasów: w budowlach starożytnego Rzymu, np. na sklepieniu S. Costanza, spotyka się deseń ułożony z przylegających do siebie ośmioboków, krzyżów greckich i rombów, stanowiący sieć z wypukłego stiuku, a wewnątrz

¹ Birnbaum V. w *Památky Archeologické* XXXIV. Uzupełniające dane o kościele N. P. Marii Zwycięskiej udzielone mi zostały przez p. doć. F. Kovárna.



35. Zamość, bożnica, szczegół dekoracji sklepienia.

Fot. S. Zajczyk.



36. Sandomierz, kościół św. Pawła, dekoracja sklepienia prezbiterium.

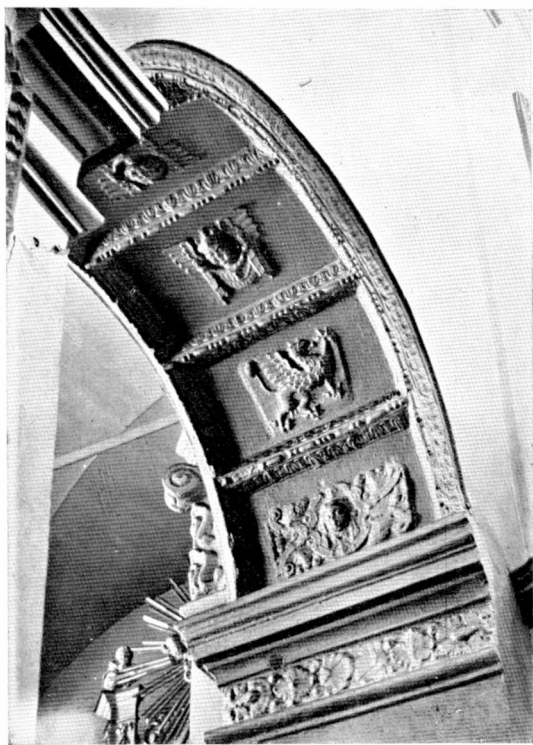
Fot. S. Komornicki, klisza w C. B. I.

każdej figury mieszczący oddzielne malowidło¹. Takie i podobne sztukaterie pojawiły się znów na sklepieniach renesansowych. Rzadziej miały ornament abstrakcyjny, częściej naturalistyczny z motywami roślinnymi, wieńcami z kwiatów i owoców. Istotne w nich było to, że stanowiły ramy dla malowideł. Zresztą ramy mogły też być malowane; były nimi np. w sklepieniach malowanych przez Rafaela, natomiast u ucznia jego, Giulia Romana, były znów wykonane ze stiuku.

Sztukaterie sklepienne, przyniesione wraz z innymi motywami renesansowymi przez włoskich majstrów na Północ, mało się tu na ogół przyjęły: były trudne do wykonania i wymagały udziału przynajmniej dwu majstrów: malarza i sztukatora. W każdym zaś razie uległy na Północy przekształceniu: formy naturalistyczne ustąpiły miejsca abstrakcyjnym, geometrycznym. Drugim zaś ułatwieniem było, że zrezygnowano z współpracy malarza: zostały wtedy same ramy, same geometryczne sztukaterie. Artysci włoscy mogli wpaść na takie rozwiązanie, gdyż ramowo-geometryczne traktowanie sklepień również nie było im obce; i ono miało tradycję starożytnego Rzymu w postaci sklepień kasetonowych, których klasycznym zabytkiem jest Panteon. Sklepienia te były wykonywane w kamieniu, nie stiuku, ale wrażenie ostatecznie mogło być podobne.

W Polsce posiadamy sklepienia renesansowe zarówno malarsko-sztukaterskie, jak i owe uproszczone i zredukowane do samej sztukaterii geometrycznej. Sklepienia sal

¹ Colasanti A., *Volte e soffitti italiani*, Milano 1917.



37. Lublin, kościół św. Ducha, dekoracja arkady międzynawowej.

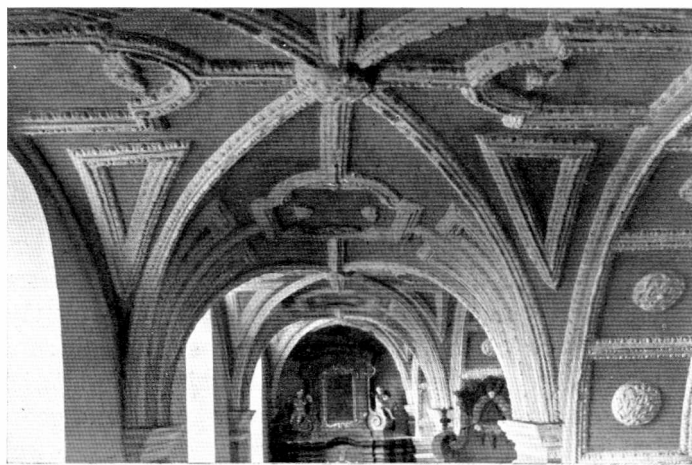
Fot. S. Komornicki, klisza w C. B. I.

były to kościoły mazowieckie, ufundowane około r. 1560 przez biskupa Noskowskiego w Pułtusk i Broku¹. W nich wszakże listwy były wykonane skromniej niż w Krakowie, nie w kamieniu, lecz w cegle; nie były więc rzeźbione, tworzyły tylko kratę czy sieć o najprostszym profilu. Dekoracja taka była powtarzana na sklepieniach kościołów mazowieckich i później, np. w Ciekusynie i Brochowie. W Ciekusynie jeszcze tylko częściowo jest wykonana w cegle, a częściowo (w prezbiterium) już w stiuku.

3. Geometryczne dekoracje w stiuku rozpowszechniły się jed-

ratusza poznańskiego, wykonane przez Jana Baptistę Quadro ok. r. 1550, stanowią system ram stiukowych, wypełnionych malowidłami; deseń ram tych jest klasyczny, właśnie ów z S. Costanza. Ten sam zaś deseń występuje w sieniach domów Zamościa, ale w nich malowideł już nie ma, zostały same ramy. Ta uproszczona postać dekoracji sklepień utrzymała się właśnie w Polsce. Ona to stanowi wspólną cechę kościołów typu lubelskiego i kaliskiego.

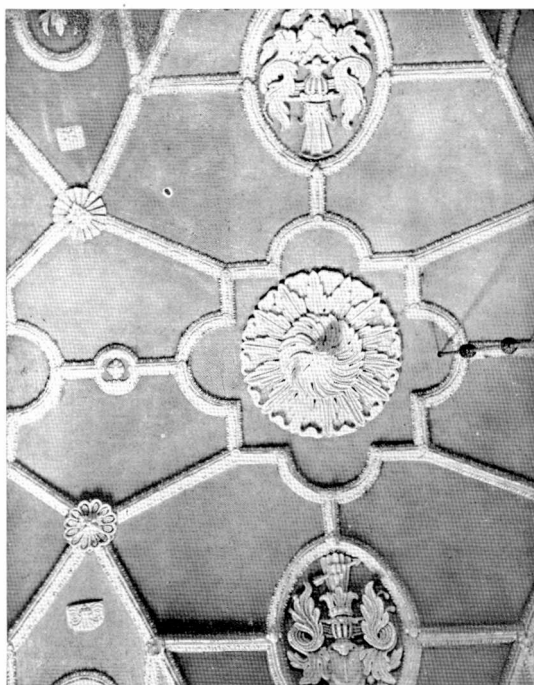
2. Plastikarna dekoracja geometryczna może być bądź wyrobiona w kamieniu lub cegle, bądź nałożona stiukiem: sposoby są różne, ale efekt dość podobny. Pierwszy z tych dwu sposobów był w Polsce zastosowany wcześniej. Impuls wyszedł z Krakowa — rzecz naturalna dla wczesnego odrodzenia. Pierwszy renesansowy budynek kościelny, kaplica Zygmuntowska, ma kopułę pokrytą kratą z listew kamiennych, przy czym listwy te są bogato dekorowane płaskorzeźbą, a oka kraty wypełnione różami. Kilka kościołów renesansowych, jakie wkrótce potem powstały, podjęło ten motyw dla ozdobienia swych sklepień beczkowych:



38. Druja, kościół pobernardyński, dekoracja sklepienia nawy bocznej.

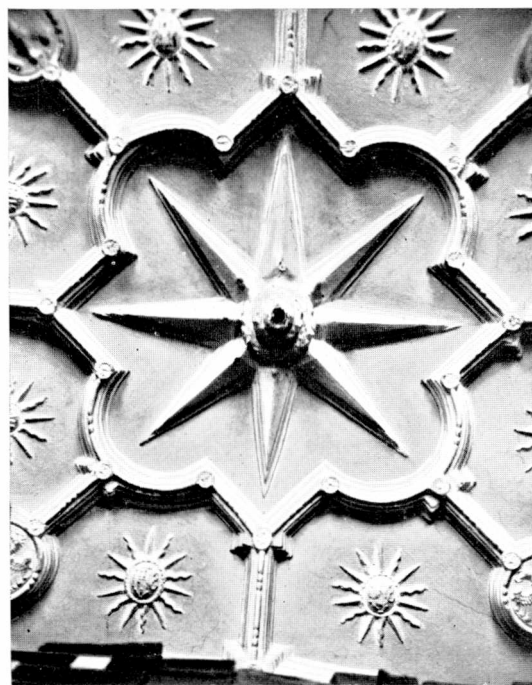
Fot. Oddział Sztuki Wojew. Wileńskiego.

¹ Chyczewski J., *Kolegiata pułtуска na tle kościelnego budownictwa mazowieckiego XV i XVI wieku* (Prace z Historii Sztuki, wyd. Tow. Naukowego Warszawskiego I 1936).



39. Uchanie, kościół parafialny, szczegół dekoracji sklepienia.

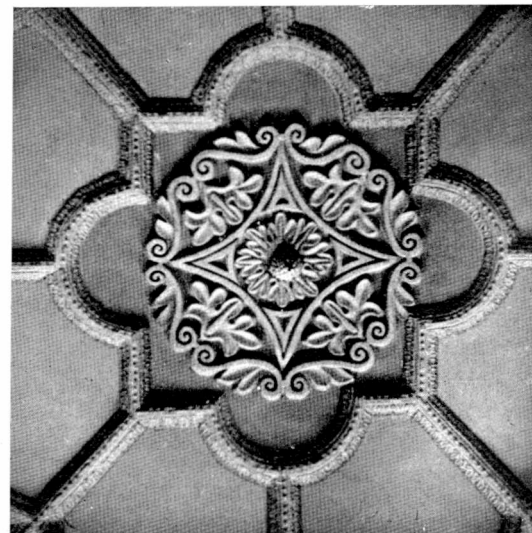
Fot. Oddział Sztuki Wojew. Lubelskiego, klisze w C. B. I.



40. Lublin, dawny klasztor brygidek, obecnie Archiwum, dekoracja jednej z sal.

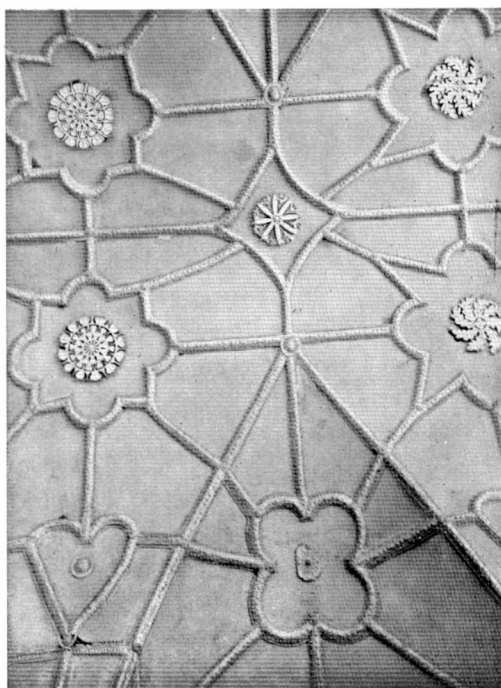


41. Leżajsk, klasztor bernardynów, dekoracja sklepienia refektarza.



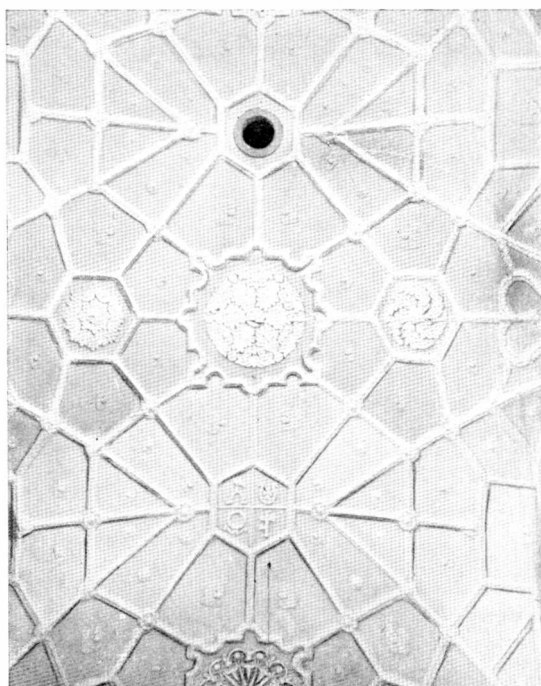
42. Leżajsk, klasztor bernardynów, szczegół dekoracji sklepienia refektarza.

Fot. S. Czerwinski.



43. Wilno, kościół św. Michała, dekoracja sklepienia.

Fot. J. Bulhak.



44. Radzyń, kościół parafialny, dekoracja sklepienia nawy głównej.

Fot. Oddział Sztuki Wojew. Lubelskiego, klisza w C. B. I.

nak w Polsce dopiero później, z końcem XVI wieku. Wtedy zaś pojawiły się prawie jednocześnie w dwu punktach: w starym Krakowie i w nowym Zamościu. W Krakowie dał im zapewne początek główny architekt tych czasów, Trevano, gdy po pożarze 1595 roku restaurował sale wawelskie¹. Kamienice krakowskie przejęły motyw ten w swych sklepieniach, upraszczając tylko wzory Trevana. Tak samo mają je niektóre kościoły, jak św. Marka (fig. 30), N. P. Marii na Gródku, św. Agnieszki na Stradomiu, bernardynów², aczkolwiek większość kościołów krakowskich od początku XVII w. miała już charakter barokowy i odpowiednio zmienioną dekorację.

Ta „grupa krakowska“ sztukaterii sklepiennych jest najprostsza zarówno w profilu, jak w deseni: posługuje się listwami zupełnie gładkimi i płaskimi, wzory zaś układa z niewielkiej ilości figur geometrycznych, nie powiązanych przy tym promieniami i nie tworzących przeto sieci ogarniającej całe sklepienie.

4. Sztukaterie drugiej grupy — tej, której punktem wyjścia był Zamość — różniły się od tamtych zarówno profilem, jak deseniem. Posługiwały się mianowicie listwami o profilu rzeźbionym w motywy klasyczne, najczęściej w perły i jajowniki. Najdawniejszy ich zabytek znajduje się w kamienicy zamojskiej zwanej Infulatką: sztukaterie są w niej rozmieszczone jedynie na kantach krzyżowego sklepienia, wyraźnie pokazując, że nawiązywały do żeber gotyckich i zajęły ich miejsce. Dopiero w następnych budowlach za-

¹ Tomkowicz S., *Wawel I* (Teka Gr. Kons. GZ. IV, Kraków 1907) zawiera reprodukcje sztukaterii wawelskich. ² Szablowski J., *Kościół św. Marka w Krakowie* (Rocz. Krak. XXII i oddzielnie, Kraków 1929).



45. Czemierniki, kościół parafialny, dekoracja sklepienia prezbiterium.

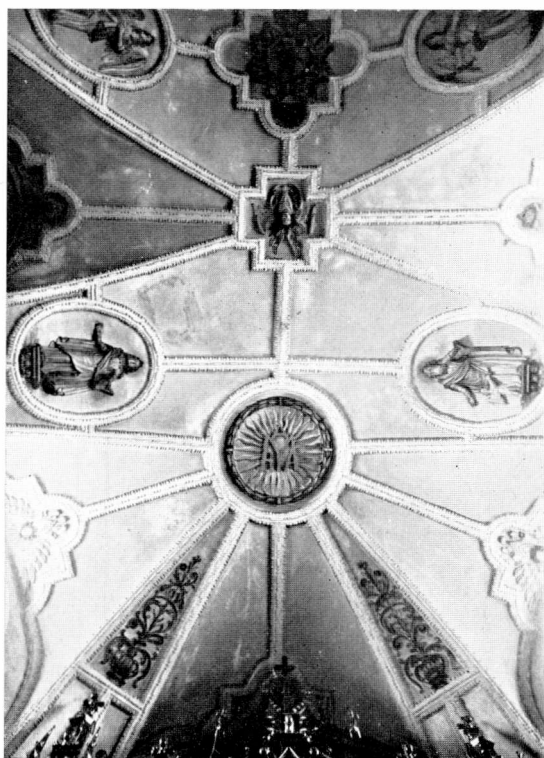
Fot. S. Komornicki, klisza w C. B. I.

mojskich gipsatury gęściej pokryły sklepienia. Znalazły zaś w Zamościu zastosowanie najszersze: bodaj do połowy w. XVII były używane zarówno w domach ordynatów, jak kupców miejscowych, zarówno w kamienicach, jak świątyniach, zarówno w kolegiacie, jak w kościele greckim i bożnicy.

Od początku XVII w. wszystkie bodaj kościoły ziemi lubelskiej mają już sztukaterie. Początkowo są wszakże różne od zamojskich: nie posiadają profilów klasycznych. W Markuszowie, Końskowoli (fig. 29), u św. Wojciecha w Lublinie listwy na sklepieniach są gładkie, nie rzeźbione, podobne w tym do krakowskich, wszakże węższe, ostrzej profilowane, zbliżone do żeber gotyckich. Było to maksimum gotyku, jakie mogło zmieścić się w renesansowej dekoracji: renesansowe były w niej właściwie tylko figury geometryczne, jakie układano z listew.

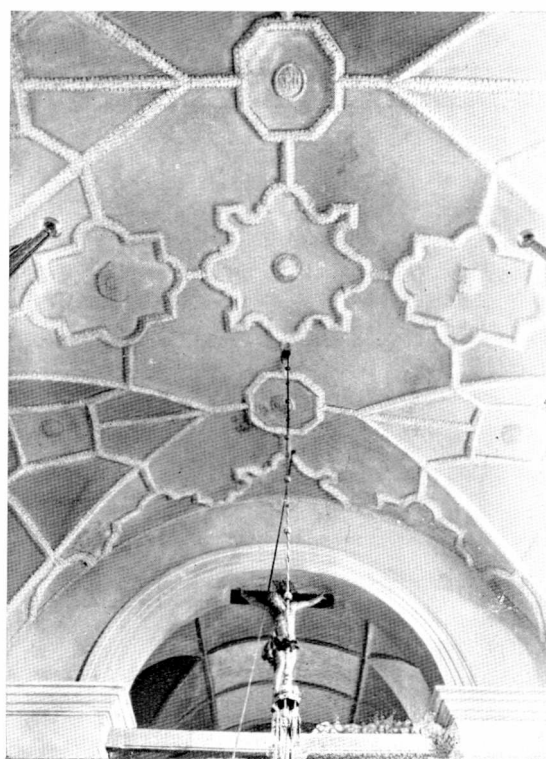
Fara kazimierska (fig. 2, 32) dała w r. 1613 pierwszeństwo odmianie zamojskiej (fig. 31): był to dla rozwoju sztukaterii renesansowych w Polsce moment decydujący. Odtąd bowiem typ, mający za sobą autorytet Zamościa i Kazimierza, zapanował, zwłaszcza że i Lublin przyłączył się do nich, i majstrowie lubelscy, obsługujący całą rozległą dzielnicę, stosowali wszędzie owe wypróbowane formy o klasycznym profilu (fig. 33). Owe gładkie sztukaterie pojawiały się jednak niekiedy, zwłaszcza w skromniejszych kościołach, np. w kościołach parafialnych w Rybitwach lub Jaworowie.

Granicę niejako pomiędzy zasięgiem sztukaterii sklepiennych grupy krakowskiej i grupy lubelskiej stanowi dawny klasztor dominikański w Klimontowie, ufundowany



46. Lublin, kościół niegdyś brygidek, dekoracja sklepienia prezbiterium.

Fot. Oddział Sztuki Wojew. Lubelskiego.



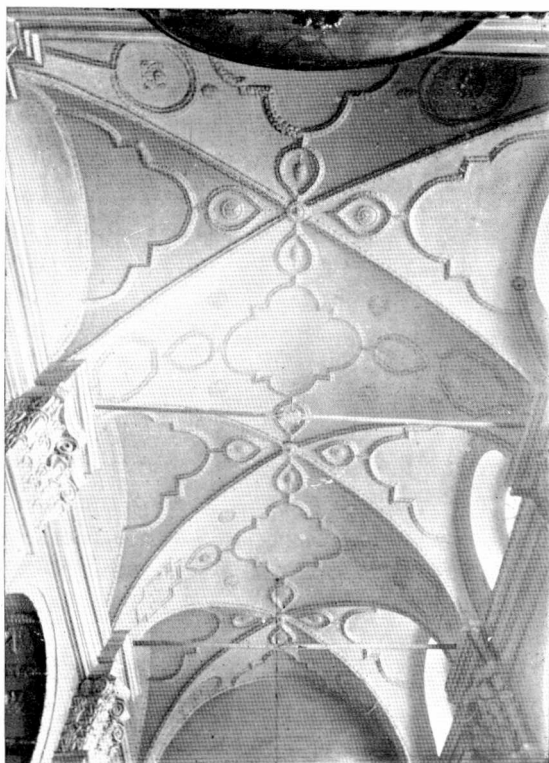
47. Lublin, kościół św. Mikołaja, dekoracja sklepienia nawy głównej.

Fot. S. Komornicki, klisza w C. B. I.

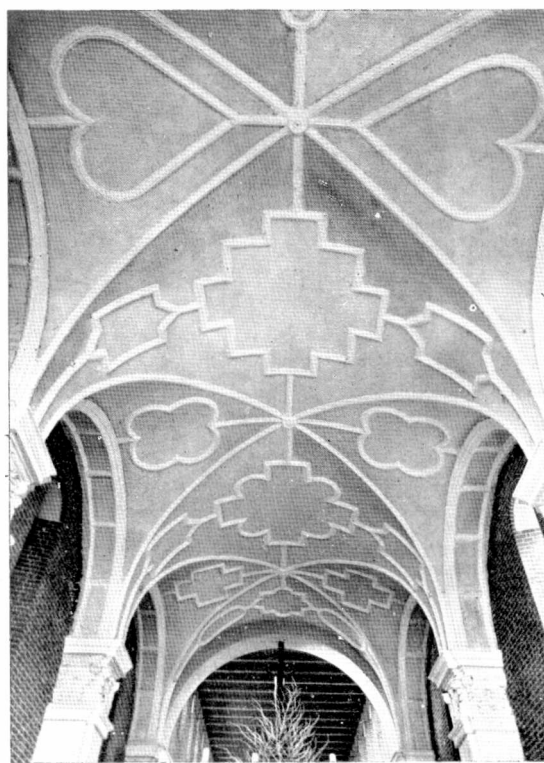
w r. 1613 przez Zb. Ossolińskiego. Łączy on oba typy sztukaterii. Kościół poklasztorny posiada na sklepieniu sieć gipsatur, jaka była przyjęta w Lublinie, ale o prostym profilu, jak w Krakowie; sale zaś klasztorne mają, przeciwnie, gipsatury profilowane klasycznie, jak w Lublinie, ale częściowo nie powiązane promieniami, jak w Krakowie (fig. 19, 34).

W samym Zamościu sztukatorzy — poza owymi klasycznymi listwami rzeźbionymi w perły i jajowniki — próbowali jeszcze paru innych, utrzymanych w tym samym charakterze, ale z innymi motywami. W jednych występował motyw pączków kwiatowych, w drugich — wstążek; ten nie wyszedł bodaj poza Zamość i jego najbliższą okolicę (główny zabytek: bożnica zamojska, fig. 35), tamten również mało się rozpowszechnił (występuje wszakże nie tylko w kamienicach Zamościa, ale także w Warszawie, w domu Baryczków). Zasadniczą postacią pozostał ów motyw klasyczny, on to jest właśnie charakterystyczny, i to zarówno dla typu lubelskiego, jak dla kaliskiego.

Jakość wykonania sztukaterii bywała bardzo nierówna. Jedne są nadzwyczaj ostro i precyzyjnie wytłaczane, inne zaś grube i niedokładnie wykończone, jakby nałożone w jakimś miękkim materiale. Trzeba tylko porównać sztukaterie Lublina (fig. 33, 37, 40, 46, 47, 48), Sandomierza (fig. 36, 49) czy Kazimierza (fig. 2, 17, 21, 32), Szczep-rzeszyna (fig. 20) czy Radzyna (fig. 18, 44) z sztukateriami kościoła pobernardyńskiego w Dru, ufundowanego przez Kazimierza Leona Sapiełę w r. 1643 (fig. 38). Na ogół najlepsze są wczesne i wykonane w pierwotnych ośrodkach, gdzie się ten styl dekoracji



48. Lublin, kościół św. Ducha, dekoracja sklepienia nawy południowej.



49. Sandomierz, kościół św. Jakuba, dekoracja sklepienia prezbiterium.

Fot. S. Komornicki, klisze w C. B. I.

narodził. Późniejsze naśladownictwa nie mogą im dorównać. Na pierwszym miejscu stoją sztukaterie, które nie ograniczają się do ram geometrycznych, ale także w ramach tych umieszczają płaskorzeźby w stiuku, najczęściej wielkie rozety (Uchanie, fig. 39, Olyka, Leżajsk, fig. 41 i 42), niekiedy bardziej różnorodne figury (św. Paweł w Sandomierzu, fig. 36), nieraz bardzo delikatne i subtelne, jak u św. Ducha w Lublinie (fig. 37), u brygidek lubelskich (fig. 46) lub u św. Katarzyny w Szebrzeszynie (fig. 20). Najwcześniejsze sztukaterie, takie jak w kolegiacie zamojskiej lub farze kazimierskiej (jedne i drugie robione zapewne wedle tych samych form, fig. 31, 32), są bardzo proste, prostolinijne, klasycznie surowe. Potem stają się jakby miększe, gęstsze, podobne do sieci sznurowej, narzuconej na sklepienie: tak jest w Uchaniach (fig. 39), Radzynie (fig. 44), a szczególnie u św. Michała w Wilnie (fig. 43). To znów, zachowując ten sam profil, ale zmieniając deseń, stają się rzadkie i lekkie, jak u św. Mikołaja w Lublinie (fig. 47) lub św. Jakuba w Sandomierzu (fig. 49). Znów zupełnie inne, zarówno w deseni jak profilu, w kościele dominikanów w Piotrkowie (fig. 50). Tyle możliwości krył w sobie ten motyw prosty i na pozór traktowany standartowo (fig. 43—50, a także fig. 2, 6, 9, 14, 16). Przemiany, choć zdające się być drobnymi, były dość istotne: sztukaterie Zamościa lub Kazimierza objawiają wyraźnie swój związek ze sztuką włoską, natomiast w Uchaniach czy Radzynie, Wilnie czy Sandomierzu związek ten już zatraciły.

5. Sztukaterie geometryczne są stałą dekoracją kościołów obu typów: lubelskiego



50. Piotrków, kościół dominikanów, dekoracja sklepienia.
Fot. S. Komornicki, klisza w C. B. I.

śnie szczególnie piękne sztukaterie, choć do jednonawowego typu lubelskiego nie należą. W Lublinie zaczęto też stosować sztukaterie geometryczne w ozdobnych salach klasztor-nych: szczególnie artystyczne i różnorodne są u brygidek lubelskich (fig. 40). Podobnie czyniono i w pozalubelskich klasztorach, np. u bernardynów w Leżajsku (początek budowy klasztoru w r. 1637, fig. 41, 42) lub u dominikanów w Klimontowie (1613, fig. 34) i u franciszkanów w dalekim Międzyrzecu Ostrogskim (już w 1612)¹.

Im dalej od Zamościa i Lublina, tym rzadszym staje się „lubelski” typ kościoła, ale nie „lubelskie” dekoracje sklepienne. Na ziemiach wschodnich, gdzie tylko parę kościołów do typu tego zaliczyć można, sztukaterii „lubelskich” jest natomiast bardzo wiele; posiada je kilka miejscowości nad Bugiem, jak Kodeń i Siemiatycze, a więcej jeszcze dalej na wschód, jak Nowogródek, Bielica, Olyka; najdalej na północ występują w Drui, najdalej na wschód — w Słucku, już poza obecną granicą Polski, i w Międzyrzecu Ostrogskim — na samej granicy. Szczególnie wiele jest ich w samym Wilnie: poza kościołem św. Michała są w złączonym z nim klasztorze, w kaplicy św. Michała przy kościele bernardynów, a także, choć już w późniejszej, nieco zmienionej postaci, w kościele Wszystkich Świętych.

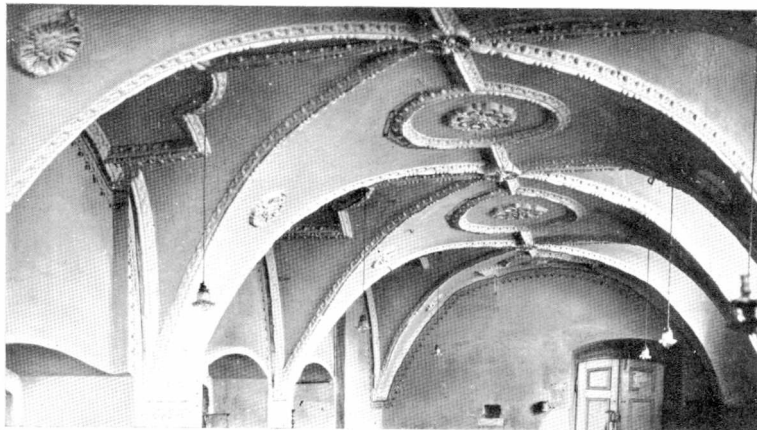
Nie mniej jest ich w środkowych ziemiach Rzeczypospolitej. Stosowano je w nowo-wznoszonych budowlach, a także modernizowano nimi stare. Stosowano je nie tylko w kościołach i klasztorach, ale także w pałacach, zamkach, kamienicach miejskich. Na południu użyto ich w Żółkwi i Leżajsku, dalej na zachód w Kielcach, Pińczowie, Szydłowie, bardzo obficie w Sandomierzu (kościół św. Jakuba, św. Pawła, klasztor benedyktynek, obecne Seminarium Duchowne), w Piotrkowie, w Gidlach, w Częstochowie. Na Jasnej Górze przedłużenie kaplicy N. P. Marii dekorowane jest takimi właśnie sztukateriami. Opanowały one również stolicę: w Warszawie występowały w kościołach jezuitów i dominikanów, w farze (przed jej przebudową w w. XIX), w kamienicach na rynku. Poszły jeszcze dalej ku zachodowi, szczególnie zaś liczne były w Kaliskiem, Sieradzkim i Wieluńskim; tam stały się nawet istotnym składnikiem omówionego powyżej

¹ Molendziński K., *Klasztor pofranciszkański w Międzyrzecu Ostrogskim* (Rocz. Wołyński IV i oddzielnie, Równe 1935).

i kaliskiego. Ale występują nie tylko w nich. Trafiają się również w świątyniach o innym założeniu: bazylikowym i centralnym. Są także w świątyniach innych wyznań: w cerkwiach obrządku wschodniego i w bożnicach. Nawet początek sztukateriom geometrycznym dała kolegiata zamojska, która do typu „lubelskiego” właściwie nie należy. Centralny kościół św. Mikołaja (potem pod wezwaniem św. Stanisława) w Zamościu oraz trzynawowe kościoły, jak augustianów i św. Ducha w Lublinie lub św. Katarzyny w Szechrzeszynie pod samym Zamościem (1638), mają nie tylko typowe, ale wła-

typu kościelnego. W samym Kaliszu znajdują się jeszcze w dwu kościołach, obu gotyckich, ale przebudowanych w w. XVI: u św. Mikołaja (odbudowany w r. 1612) i w kościele franciszkanów (odbudowany w r. 1632)¹.

Sztukaterie te sięgały aż poza Poznań i poza Kraków: są w wielkopolskiej Opalenicy, są w zamku wiśnickim. Natomiast w samym Poznaniu i Krakowie, a także w bliższych okolicach obu miast dla zdobienia sklepień stosowano



51. Zamość, bożnica, dekoracja sklepienia oddziału kobiecego.

Fot. S. Zajczyk.

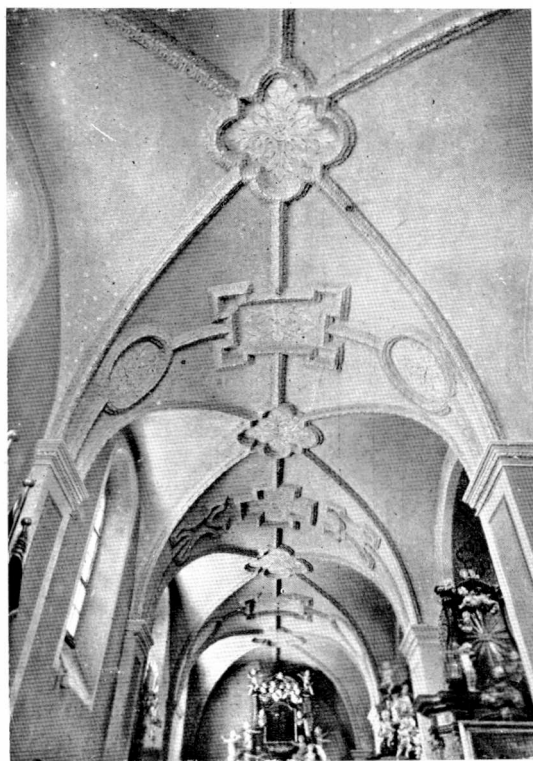
sztukaterie innego typu, tam bowiem posiadano na miejscu inne wzory włoskie i własne.

6. Okres sztukaterii o klasycznym profilu zaczyna się w Polsce z końcem w. XVI i trwa do połowy XVII. Występują one wszakże w kościołach jeszcze później, szczególnie zaś długo były używane w świątyniach innego wyznania: w bożnicach. Konserwatywne budownictwo żydowskie przejęło ten rodzaj dekoracji dość późno, ale za to przechowało długo. Przejęcie nastąpiło zapewne w Zamościu. Bożnica w Zamościu (fig. 51, 35), a także w pobliskim Szczebrzeszynie (ok. 1660), ma sztukaterie „lubelskie” najczystszej formy, zapewne wykonane przy pomocy tych samych form, co w kościołach i kamienicach. Podobne są w Tykocinie (1642), były też w Pińsku, ale zostały zniszczone przez ogień, trochę odmienne w Słonimie (1640), jeszcze inne, o profilu prostszym, zbliżonym do krakowskiego w Pińczowie, Nowogródku (1648), Wilnie (1640—50). Jeszcze w synagodze w Żółkwi, ufundowanej w r. 1692, występują sztukaterie o czysto geometrycznym deseni, choć już nieco odmiennym profilu².

W kościołach katolickich sztukaterie sklepienne również przetrwały przelomową chwilę wojen szwedzkich, ale charakter ich uległ przemianom. Zmieniły zarówno profil, jak desień. Listwy gładkie lub zdobione klasycznie w perły i wole oka zastąpione zostały przez wypukłe okrągłe wałki, a miejsce kół, kwadratów czy ośmiokątów zajęły desienie bardziej swobodne i giętkie. Nawet zaś na prostych deseniach wystąpiły szczególne zakręty i przewiązania. Sztukaterie zachowały charakter linearny i ramowy, ale przestały być geometryczne. Przemianę można obserwować np. w dwu kościołach Pińczowa, reformackim i parafialnym (fig. 52 i 53). Występowały teraz przeważnie w połączeniu z rzeźbami figuralnymi i malowidłami. W tej nowej postaci sklepienia stiukowe stanowią — obok sklepień zupełnie nieozdobnych i sklepień malowanych — trzeci rodzaj traktowania sklepień w polskich kościołach barokowych końca wieku XVII i XVIII.

7. W końcu w. XVI i początku XVII, gdy sztukaterie geometryczne zaczynały się w Polsce, nie były one bynajmniej zjawiskiem wyjątkowym, przeciwnie, cała bez mała

¹ Raciborski J., *Kościół kaliski* (Kronika Diecezji Kujawsko-Kaliskiej 1924). — W bibliotece kapituły kaliskiej znajduje się szczegółowa Kronika kaliskiego klasztoru franciszkanów, na którą zwrócił uwagę autor ks. dr J. Maternowski. ² Większość wiadomości o dekoracji bożnic pochodzi od p. S. Zajczyka.



52. Pińczów, kościół parafialny, dekoracja sklepienia nawy północnej.



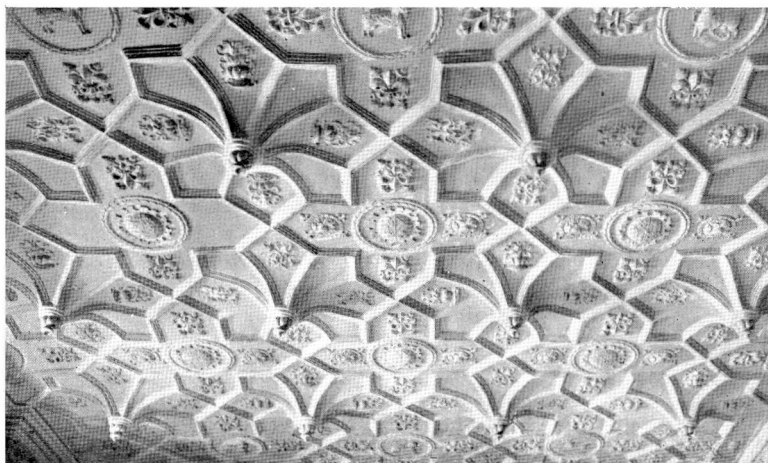
53. Pińczów, kościół reformatów na Mirowie, dekoracja sklepienia nawy głównej.

Fot. S. Komornicki, klisze w C. B. I.

Europa posługiwała się sztukateriami dla zdobienia sklepień. Był to okres, w którym wyszły już z użycia stropy drewniane, a nie przyjęły się jeszcze malowane sufity. Po między naturalistyczną dekoracją wczesnego odrodzenia i równie naturalistyczną baroku przewagę miały w tym niedługim okresie abstrakcyjne desenie geometryczne. Wszelako sztukaterie geometryczne miały w różnych krajach ogólnikowe jedynie podobieństwo: miały różne pochodzenie, a przeto i różne kształty.

Włoskie sztukaterie służyły jako ramy do malowideł sklepiennych. Długo, zwłaszcza w Perugii, trzymały się średniowiecznej tradycji i rozdzielały sklepienie po linii żeber. Wszakże pewna część renesansowych dekoratorów z Peruzzim na czele usiłowała w swobodniejszy sposób przekształcić gotycki podział, a nowe formy ram stiukowych rozciągała i na ściany, wypełniając je najczęściej barwną groteską (ładne przykłady w pałacach genueńskich, np. palazzo Lascaris, via Garibaldi 3, architekt Alessi, 1581). Z tych włoskich sztukaterii wywodzą się niewątpliwie polskie, w szczególności „lubelskie”. W Polsce utraciły one na ogół swe malowane wnętrza, trafiają się jednakże kościoły, np. św. Katarzyny w Szczebrzeszynie, gdzie są traktowane jako ramy dla obrazów. Proces gubienia malowideł i przekształcania ram w samodzielne desenie musiał leżeć w naturze rzeczy, gdyż z czasem objął i Włochy. Stało się to wszakże na ogół dopiero w końcu w. XVII; za przykłady służyć mogą sklepienia arkad w Procurazie Nuove w Wenecji i przedsiónek kościoła S. Carlo w Genui.

Wśród sztukaterii renesansowych obok włoskich ważne są jeszcze angielskie i holenderskie. Angielskie (fig. 54) wywodzą się z roboty ciesielskiej¹. Stosowane zaś były nie w kościołach, lecz w pałacach. Do r. 1500 było zwyczajem angielskim zostawiać otwarte belkowanie, i dopiero za Henryka VIII zaczęto robić sufity, zabijając deskami przestrzenie między belkami. Dla ozdoby dzielono deski te na panele, a panele rzeźbiono w geometryczne desenie. Nieco



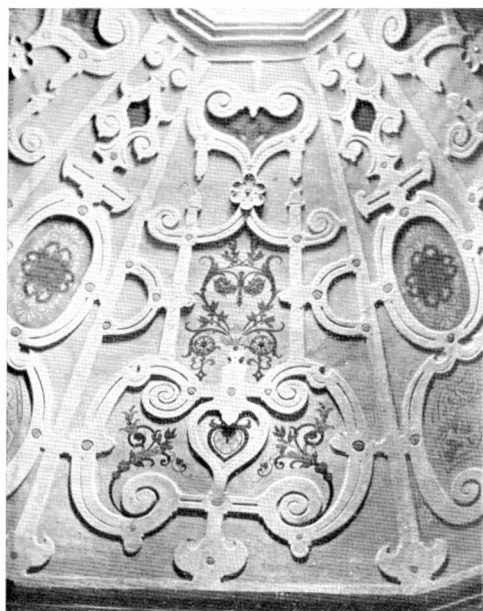
54. Londyn, dekoracja sufitu w domu prywatnym, obecnie w Muzeum Wiktorii i Alberta.

później zaczęto pokrywać sufity powłoką gipsową, na której powtarzano te same dekoracje, które uformowały się w drzewie. W stiuku mogły być wykonane jeszcze łatwiej i efektowniej. Były przeznaczone do sufitów płaskich, choć później bywały bez zmiany stosowane i na sklepieniach beczkowych. W deseniach są zawsze regularne; raz przyjęty motyw powtarzają na całej przestrzeni, zarówno w kasetonach jak i na sklepieniach beczkowych. Profil mają prosty i ostry, jak we wcześniejszych sztukateriach lubelskich. Wywodzą się wyraźnie z tradycji gotyckiej, podczas gdy włoskie wyszły z inspiracji klasycznej. W przeciwieństwie do schematycznych sztukaterii polskich, wykonywanych w wielkiej ilości budowli z tych samych form, angielskie wyróżniają się fantazją i nieprzebraną ilością wariantów. Z polskimi nie miały żadnej łączności, mimo to jednak w niektórych zabytkach występują podobieństwa: np. Somerset Lodge na Canonbury place w Londynie z r. 1599 ma układ, który uważamy za typowy dla Polski, mianowicie zespół kwadratów, kół i sześcioboków połączonych promieniami, a znów dekoracja sal dawnego klasztoru brygidek w Lublinie ma profil, a poniekąd i desień angielski.

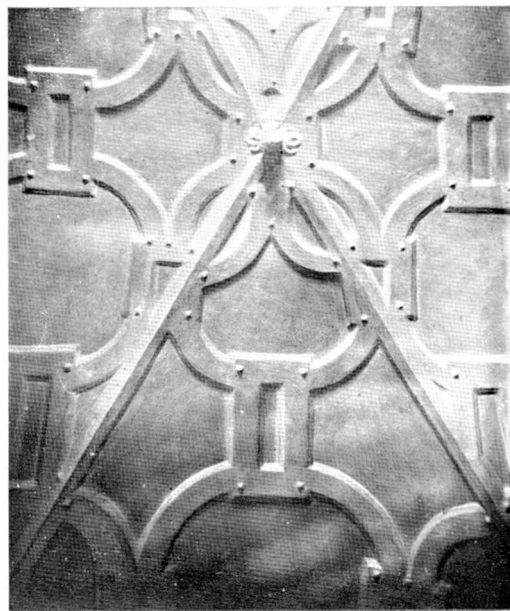
Holenderskie znów sztukaterie wytworzyły się z techniki metalowej; odtwarzają one ostre i giętkie formy okuć. Powstały nieco wcześniej od polskich i angielskich: około połowy wieku XVI. Były przeznaczone pierwotnie do zdobienia sprzętów, znacznie rzadziej służą do dekoracji sufitów, ale i takie występują w niektórych zabytkach i w znanych wzorach Vredemana de Vries. W Polsce trafiają się również typowo holenderskie sztukaterie, niekiedy jako ozdoba sklepień, np. w niektórych stacjach Kalwarii Zebrzydowskiej (fig. 55, 56), na kopułach Ratusza Piłata, Ogrójca i Domu Kajfasza². Drobne zaś i gęste sztukaterie na sklepieniach kościoła bazylikańskiego w Żyrowicach (po r. 1613) stanowią zjawisko pośrednie między postacią „lubelską“ a holenderską.

8. Zwykle sztukaterie polskie, te mianowicie, które są typowe dla kościołów lubelskich i kaliskich, posiadają pewne cechy wspólne z włoskimi, angielskimi i holenderskimi, jednak więcej mają cech odrębnych. Podczas gdy włoskie wyszły z malarstwa, angielskie

¹ Turner L., *Decorative Plasterwork in Great Britain*, London 1927. ² Szablowski J., *Architektura Kalwarii Zebrzydowskiej* (Rocz. Krak. XXIV oraz oddzielnie, Kraków 1933).



55. Kalwaria Zebrzydowska, Ogrojec,
dekoracja kopuły.



56. Kalwaria Zebrzydowska, klasztor bernardynów,
dekoracja sklepienia w celi furtiana.

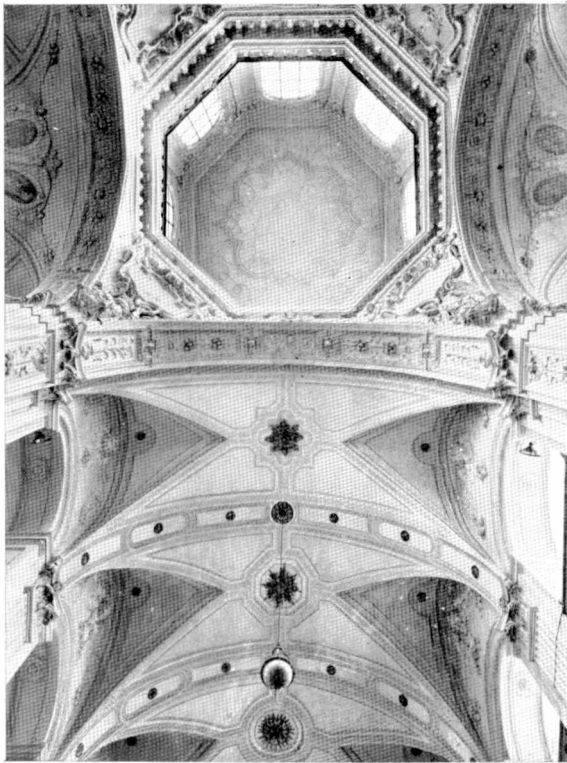
Fot. J. Szablowski.

z ciesielstwa, holenderskie z techniki metalowej, to polskie powstały wśród „muratorów” i najczęściej posiadają charakteru kamieniarskiego.

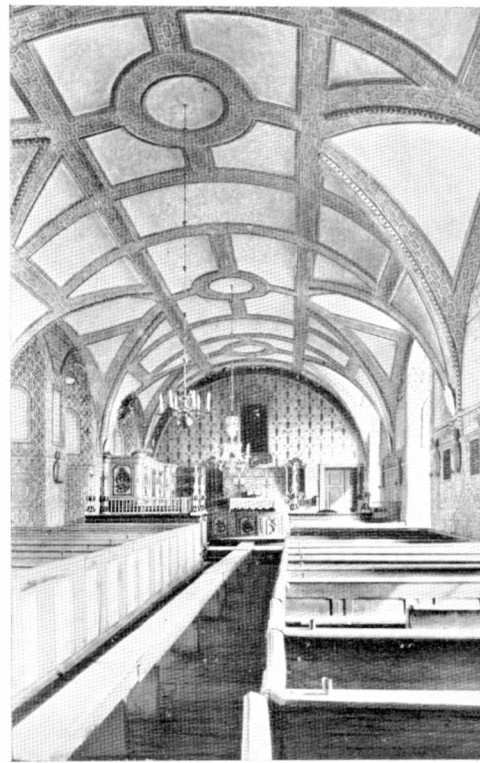
Z włoskimi związane są najsilniej. Większych zaś jeszcze podobieństw należałoby się spodziewać w krajach Europy środkowej, będących w tej samej sytuacji co Polska, mianowicie zależnych od Włoch, ale łączących miejscowe tradycje gotyckie z wpływami włoskimi. Wpływy te, przekroczywszy Alpy, szerokim frontem posuwały się ku północy. Byłoby naturalne, gdyby, spotkawszy na drogach swych podobne warunki, uległy podobnym przekształceniom. Listwy o klasycznym profilu, ułożone w figury geometryczne, są motywem tak prostym, łatwym i naturalnym, że można by oczekiwać ich nie tylko w Polsce, ale i w innych krajach Europy środkowej. A jednak — są tam rzadkością.

Bezwzględnie najpodobniejsze do polskich sztukaterie znajdują się w Czechach, mianowicie w głównym renesansowym kościele Pragi pod wezwaniem Zbawiciela (S. Salvator, fig. 57)¹. Kościół ten został wzniesiony w latach 1578—81, uzupełniony przez nawy boczne, kaplice i wieże w latach 1600—1, dekorację zaś stiukową otrzymał nieco później; te sztukaterie, które tak bardzo zbliżone są do „lubelskich”, znajdują się tylko w prezbiterium i pochodzą z lat 1625—7. Można przypuszczać, iż są zapożyczone z Polski, gdzie tego rodzaju dekoracja była w użyciu przeszło od ćwierćwiecza. Można jednak również myśleć, że proces, który w Polsce doprowadził do sztukaterii „lubelskich”, odbył się równoległe a niezależnie w Czechach, trafiwszy na podobne warunki. Nie wytworzył się tu typ tak rozpowszechniony, jak w Polsce, choć istnieje pewna ilość zabytków zupełnie podobnych, ale zbliżonych, zarówno kościelnych (Kralovice, kościół farny z lat

¹ Richter V., *Stavební vývoj kostela sv. Salvátora v Klementinuu* (Památky Archeologické XXXIV).



57. Praga, kościół św. Salwatora, dekoracja sklepienia.



58. Kalmar, zamek, wnętrze kaplicy.

1575—81) jak i świeckich (zamek Kratochvíle ze stiukami Ant. Melana z r. 1588)¹.

Podobne zabytki są również na Śląsku (np. zamek w Alt-Schönau)². Ze Śląska zaś architektura renesansowa, a wraz z nią i geometryczne dekoracje w stiuku rozprzyszczyły się ku północy Niemiec. Stało się to w znacznej mierze dzięki rodzinie włoskich architektów i sztukatorów nazwiskiem Pahr, która, czynna najpierw na Śląsku, przeniosła potem działalność swą do Meklemburgii³. Tam kilku jej członków wzniosło w latach 1558—65 zamek książęcy Güstrow i ozdobiło jego sale różnymi rodzajami sztukaterii, wśród których przeważają figuralne, ale są również na sklepieniach beczkowych sztukaterie listwowe, stosunkowo bliskie lubelsko-kaliskim. Bliskie, ale bynajmniej nie identyczne: różnią się zarówno profilem (listwy są szersze, bardziej płaskie, gładkie, bez rzeźbionych na nich motywów klasycznych, a więc podobniejsze do krakowskich, niż do lubelskich), jak i w deseni (zbliżają się do układu kasetonowego). Güstrow nie znalazł w północnych Niemczech oddźwięku, i Pahrowie wyemigrowali do Szwecji. Tam pracując przy budowie zamków w Kalmarze i Uppsali zastosowali znów owe proste listwowe sztukaterie (kaplica w Kalmarze, fig. 58, i brama króla Jana w Uppsali). Jednakże i w Szwecji, dekoracja taka się nie przyjęła, gdyż niebawem, dzięki A. Watzowi, typ holenderski wziął górę w sztukateriach szwedzkich⁴.

¹ *Soupis památek historických a uměleckých v království českém* XXXVII 1912, fig. 75—6; XXXVIII 1913, fig. 78. ² Lutsch H., *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien*, Breslau 1886 i n.

³ Hahr A., *Die Architektenfamilie Pahr*, Strassburg 1908. ⁴ Hahr A., *Studier i nordisk renässanskonst*, Stockholm 1913—15, oraz *Uppsala slott och dessrikssal*, 1932.

Sztukaterie te, zbliżone do lubelsko-kaliskich, są od nich po części dawniejsze. Wszystkie powstały już po rozkwicie renesansu krakowskiego. Ze sztuką Zamościa i Lublina stanowią zjawiska równoległe, natomiast jest bardzo prawdopodobne, iż są zależne od sztuki Krakowa. Wobec roli, jaką we wczesnym odrodzeniu odgrywał Kraków, wobec bliskości zabytków śląskich od granicy polskiej i żywych stosunków Śląska z Krakowem można przypuszczać, że zabytki te powstały nie bez udziału Krakowa, że wzory włoskie dotarły tam nie wprost, lecz przez Polskę. Ze Śląska zaś poszły dopiero do Niemiec północnych, stamtąd zaś do Szwecji. Szwedzki renesans od dawna już historycy szwedzcy wiążą z Polską.

W każdym jednak razie dekoracje stiukowe podobne do polskich pozostały w Czechach, Niemczech, Szwecji odosobnionymi próbami, a tylko polskie — podobnie jak włoskie, angielskie, holenderskie — stworzyły typ odrębny i stały się istotnym elementem architektury. Sztukaterie geometryczne kościołów lubelskich i kaliskich pozostały specjalnością Polski, która ich od nikogo bezpośrednio nie przejęła i nikomu trwale nie przekazała.

DIE KIRCHENTYPEN VON LUBLIN UND VON KALISZ IN DER ARCHITEKTUR DES XVII. JAHRHUNDERTS

(Zusammenfassung)

In der letzten Periode der polnischen Renaissance, die mit der Regierungszeit der Vasadynastie zusammenfällt und die eine Polonisierung der Renaissanceformen gebracht hat, ist eine Gruppe eigenartiger Kirchen entstanden. Ihre Merkmale hat der Verfasser bereits im J. 1926. zusammengestellt¹, im vorliegenden Aufsätze aber unterzieht er sie einer genaueren Analyse und weist nach, dass in ihr zwei Untertypen zu unterscheiden sind, die man als die Typen von Lublin und von Kalisz bezeichnen könnte.

Der Typus von Lublin ist zeitlich früher. Er ist in einer recht komplizierten Weise dank dem Zusammenwirken dreier Städte aufgewachsen. Den Anfang machten die italienischen Architekten, die um 1580. die neubegründete Stadt Zamość im strengen Renaissancestile erbauten. Ihre künstlerischen Neuerungen wurden seit 1600. von den Baumeistern Lublins aufgegriffen, die sie namentlich bei der Modernisierung vieler mittelalterlichen Kirchen verwendeten und eine Reihe von Bauten schufen, die halb gotisch und halb modern waren und zugleich der alten Tradition des Landes und dem neuen Geschmacke entsprachen. In diesem Sinne wurde auch die Pfarrkirche von Kazimierz a. d. Weichsel (Abb. 1—3, 17, 21, 32) umgebaut, die am besten gelungen ist und deshalb als Muster für alle weiteren Kirchen der Gegend galt. Hauptdenkmäler dieses Kirchentypus (den man genauer als den „Typus von Zamość, Lublin und Kazimierz“ bezeichnen sollte) sind ausser der Pfarrkirche von Kazimierz die Hlg. Geist-Kirche in Markuszów (1608), die Annen-Kirche von Końskowola (1613, Abb. 4, 29), die Adalbertkirche in Lublin (1611) und die Karmeliterkirche daselbst (1624), die Pfarrkirchen von Uchanie (1625, Abb. 26, 39), Turobin (1626, Abb. 5—7, 22) und Radzyń (1641, Abb. 8, 18, 24, 44) und in anderen Gegenden, die Jesuitenkirche von Warschau (1626), die Michaeliskirche von Wilno (1625, Abb. 9, 10, 43), die Brigittinenkirche von Grodno (1642). Das am weitesten im Westen gelegene Denkmal ist die Kapelle in Wejherowo (1652—4) und das am weitesten im Osten die Pfarrkirche von Wiszniewo (1637).

Die Merkmale dieser Kirchen sind deutlich erkennbar: sie sind alle einschiffig, turmlos mit halbrundem Chorabschluss, sind sowohl von aussen wie von innen mit Gesimsen und Pilastern bekleidet, haben enge rundabgeschlossene Fenster, Tonnengewölbe und Giebelfassade; ihr Hauptschmuck bildet ein Netz geometrischer Stukkaturen am Gewölbe.

In der Geschichte des zweiten Typus hat die Stadt Kalisz eine ähnliche Rolle gespielt, wie Zamość in der Geschichte des ersten: sie war die erste, die in ihrer Gegend die Formen der italienischen Renaissance einführte. Dagegen die Verschmelzung dieser Formen mit den hier vorhandenen mittelalterlichen ist nicht in Kalisz geschehen, sondern in den Dorfkirchen der Gegend, von denen die Pfarrkirche von Wąglezew (Abb. 12) wahrscheinlich die erste war. Das dort entstandene Muster wurde dann in vielen neuen und umgebauten Kirchen der Landschaften Kalisz, Sieradz und Wieluń verwendet (die genaue

¹ Tatarkiewicz W., *O pewnej grupie kościołów polskich z początku XVII wieku* (Sonderabdruck aus der Monatsschrift „Sztuki Piękne“, Jhrg. II, H. 6, Kraków 1926).

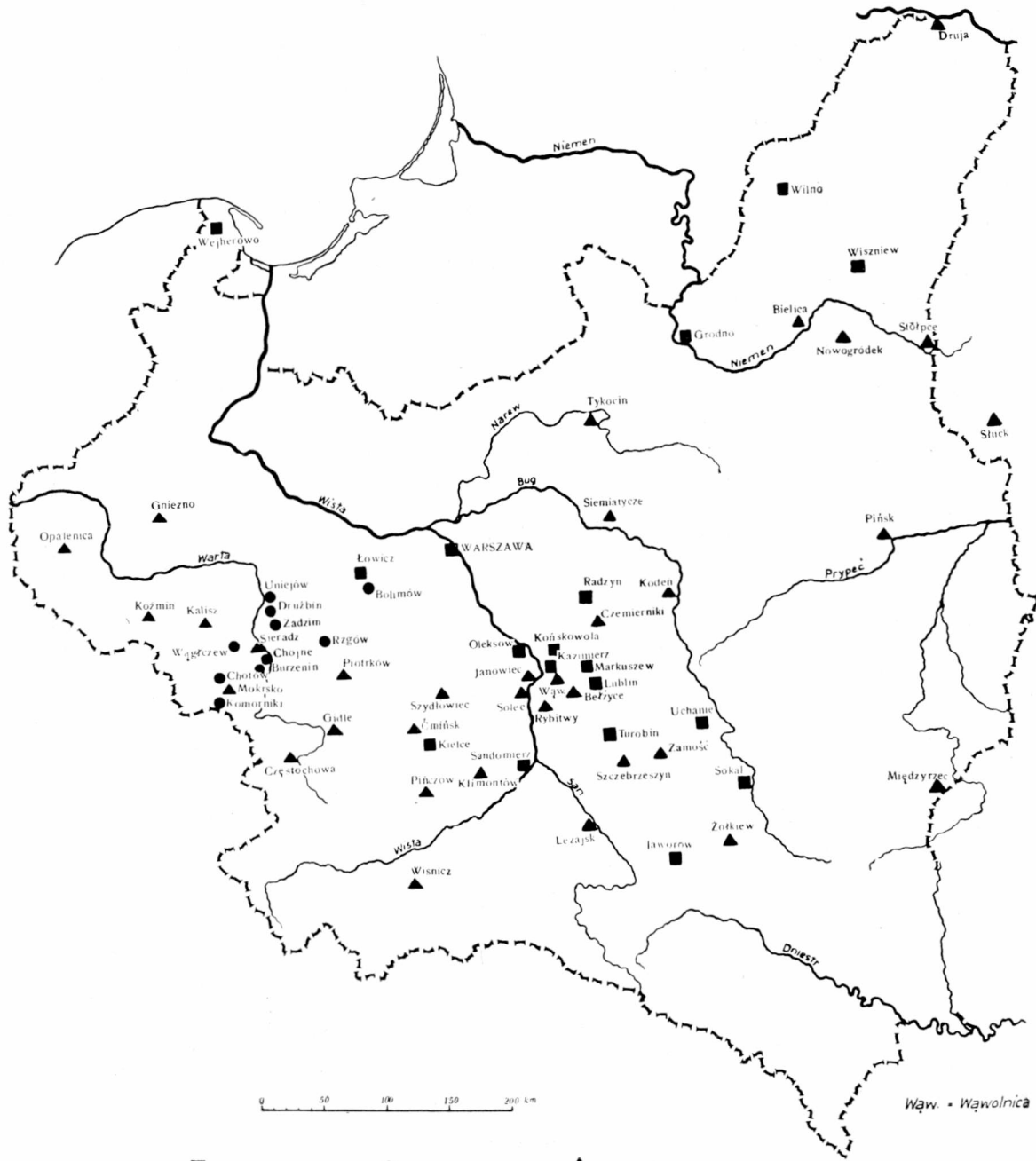
Bezeichnung des zweiten Typus wäre danach der „Typus von Kalisz, Sieradz und Wieluń“. Hauptdenkmäler: die Pfarrkirchen von Družbin (1630), Komorniki (1631), Burzenin (1642), Zadzim (1642, Abb. 13, 14), Uniejów (um 1649) und mehr im Osten die Kirchen von Rzgów (1630, Abb. 15, 16) und Bolimów (1637).

Die Kirchen dieses zweiten Typus sind durchwegs einschiffig mit einem der Fassade vorgestellten Turme, mit polygonalem Chor, von Gesimsen und Pilastern sind sie nur im Innern gegliedert, nach aussen glatt übertüncht und ganz schmucklos, von innen dagegen durch geometrische Stukkaturen des Tonnengewölbes geschmückt.

Die Ähnlichkeit beider Typen beruht zum Teil auf der gemeinsamen gotischen Tradition, zum Teil aber auf den elementaren Eigenschaften der Renaissance, zu denen die Übertünchung der Mauern und ihre Gliederung durch Pilaster und Gesimse gehört. Was sie dagegen unterscheidet, ist die Form des Chores und der Fassade, die in einem Falle eine Giebel- und in dem zweiten eine Turmfassade ist. Allgemein gesprochen, hat der Typus von Lublin mehr Renaissanceelemente aufgenommen, derjenige aber von Kalisz ist der gotischen Tradition treuer geblieben. Der erste ist in einem Zentrum höherer Kultur entstanden, an ihm haben sich gute italienische Meister beteiligt, er hat auch mehr von eigenartigen künstlerischen Ideen und ist vornehmer in der Ausführung. Im Grunde ist den beiden nur ein seltenes und eigenartiges Merkmal gemeinsam, nämlich die geometrischen Stukkaturen des Gewölbes. In diesem Falle handelt es sich aber um eine Form, die im Rahmen des Typus von Lublin entstanden ist und dann von dem anderen übernommen wurde. Sie hat überhaupt eine ausserordentliche Verbreitung in fast ganz Polen gefunden.

Die geometrische Dekoration der Gewölbe war um die Wende des XVI. Jahrhdts in ganz Europa üblich. Im XVI. Jahrhd wurde sie gewöhnlich im Stein oder im Backstein ausgeführt (in Polen hat die Provinz Masovien eine interessante Gruppe von Kirchen, deren geometrischer Gewölbeschmuck im Backstein gearbeitet ist), gegen Ende des Jahrhunderts ist man zu einem anderen Stoffe, nämlich zum Stuck übergegangen. Polen bildete zwei Arten dieser Stuckdecken aus: die Krakauer, die die einfachste Zeichnung und das einfachste Profil besitzt und aus glatten, dünnen Streifen geometrische Figuren bildet (Abb. 30), und die Lubliner Art, die klassische Profile mit Eierstab und Perlen verwendet (Abb. 33, 34, 37, 38, 39, 41). Eben diese letzte Art war am Anfang des XVII. Jahrhdts besonders beliebt und erscheint nicht bloss in den beiden hier besprochenen Typen, sondern auch in Kirchen, die zu keinem der beiden gehören, und desgleichen in Schlössern, Privathäusern, Synagogen (Abb. 35, 51).

Diese Art Dekoration unterscheidet sich von analogen Dekorationen Westeuropas. Sie unterscheidet sich von der englischen, die aus Tischlerarbeit entstanden war, und zum Teil ihre Merkmale behielt (Abb. 54); von der holländischen, die wieder durch Nachahmung der Metalltechnik ausgebildet wurde. Auch mit der italienischen ist sie nicht identisch, denn obwohl sie von italienischen Meistern eingeführt wurde, so hat sie in Polen ihren italienischen Charakter insofern eingebüsst, als sie ihre Farbigkeit und ihre naturalistischen Formen hier verlor und aus einem Rahmenwerk für Deckenmalereien zu einem selbständigen Motiv wurde. Denkmäler, die den polnischen am ähnlichsten sind, finden sich in Böhmen (Salvatorkirche in Prag, Abb. 57) und in Schlesien. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass die von italienischen Meistern zuerst in Krakau eingeführten Renaissance motive auch im Nachbarlande Schlesien aufgenommen wurden und dass sie sich von dort nach dem Norden und bis nach Schweden (Abb. 58) verpflanzten. Es handelt sich aber in diesen Ländern nur um vereinzelte Denkmäler, eine grössere Gruppe von Bauwerken dieser Art und ein allgemeiner Typus hat sich nirgends ausserhalb Polen ausgebildet.



typ lubelski
 typ kaliski
 budowla z samymi tylko sztukateriami (typ niepełny)

Rozmieszczenie zabytków typu lubelskiego i kaliskiego.

Rys. Instytut Geograficzny U. J.

JAN EKIELSKI I STEFAN ŚWISZCZOWSKI

**KRAKOWSKI KOŚCIÓŁ ŚW. ANDRZEJA
W DOBIE ROMAŃSKIEJ**

(REKONSTRUKCJA ARCHITEKTONICZNA)

Jak na nasze stosunki, posiadamy dość wielką literaturę monograficzną o kościele św. Andrzeja w Krakowie¹, nie jest ona jednak zadowalająca, ponieważ zakradło się do niej kilka błędów i nieścisłości, zrozumiałych wobec braku dokładnych pomiarów i zdjęć. Nasze rozważania rekonstrukcyjne opieramy na dużym materiale rysunkowym, uzyskanym na podstawie precyzyjnych pomiarów. Przy wykonaniu osobiście tych zdjęć mieliśmy możliwość zetknąć się bezpośrednio z materiałem i techniką budowli, a przy desce rysowniczej mogliśmy ocenić wartość kompozycyjną kościoła².

Stan dzisiejszy

Krótkie choćby przypomnienie stanu dzisiejszego, przegląd formy rozplanowania i przestrzennego układu pozwoli nam zorientować się w zmianach zaszłych w ciągu wieków. Kościół św. Andrzeja stoi u podnóża Wawelu między kościołami św. Piotra i św. Marcina, zdala widoczny dla idącego od Rynku w długiej perspektywie ulicy Grodzkiej (fig. 1). Plan kościoła zorientowany jest według stron świata, korpus jego założony jest na planie przypominającym kwadrat, do którego przylega od wschodu długie prezbiterium zakończone półkolem apsydy, przy czym oś korpusu i prezbiterium załamuje się lekko, ledwo

Praca niniejsza była czytana na posiedzeniu Komisji Historii Sztuki dnia 22 października 1936.

¹ Ulanowski B., *O założeniu klasztoru św. Andrzeja w Krakowie i jego najdawniejszych przywilejach*, Kraków 1885. — Luszczykiewicz W., *Architektura romańska kościoła św. Andrzeja w Krakowie* (Spraw. KHS VII 1906, 1—38). — Dobrowolski T., *Sztuka romańska w Krakowie* (odb. z Przeglądu Powszechnego, Kraków 1925, 16—7). — Bąkowski K., *Kościół św. Idziego i Andrzeja w Krakowie*, Kraków 1927.

² Zdjęcia stanu dzisiejszego, pochodzące ze zbiorów Centralnego Biura Inwentaryzacji Zabytków Sztuki w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, wykonane zostały w r. 1934 przez autorów tej rozprawy i arch. Jana Oglódka z inicjatywy konserwatora inż. Bogdana Tretera, uzupełnione zaś przez autorów wynikami badań gruntu, murów i sklepień w latach 1935—6. — Niech przyjmą najlepsze podziękowanie: Polska Akademia Umiejętności, Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie, krakowski Urząd Konserwatorski i dr Klemens Bąkowski za pomoc finansową, zaś prof. dr Julian Pagaczewski, doc. dr Adam Bochnak i dr Jerzy Szablowski za prawdziwie życzliwe interesowanie się tokiem naszych prac.

dostrzegalnie dla oka. Najsilniejszym akcentem bryły wzniesionej na wspomnianym planie są bezsprzecznie dwie na zachodzie piętrzące się wysokie wieże. Kościół bardzo stracił na wysokości i proporcji wskutek ciągłego podnoszenia się terenu. Różnica między poziomem narosłego terenu a poziomem kościelnej posadzki wynosi dzisiaj 1:10 m; do kościoła wchodzi się z kruchty w dół po siedmiu stopniach.

Wnętrze kościoła posiada dwie kondygnacje, połączone ze sobą schodami dzisiaj niedostępnymi, znajdującymi się w północnej wieży. Zastanowić musi wchodzącego do kościoła szczególny układ przestrzennych założeń: inny w poziomie parteru, a inny w wysokości piętra empor (fig. 2, 3). W parterze oddzielił budowniczy wysoką nawę środkową od niskich naw bocznych filarami. Wiążąc te filary za pomocą arkad między sobą, a także z lizenami ściennymi, można było oprzeć na nich wielką empore środkową i mniejsze boczne. W ten sposób nad parterem przesklepiono całkowicie nawy, z wyłączeniem tylko jednego pola środkowego przed prezbiterium. Nie dość łatwo uprzytomnić sobie, że kościół w poziomie piętra założony jest na zasadzie krzyża lacińskiego, którego górne ramię tworzy prezbiterium, a belkę poprzeczną — transept. Orientację w tym kierunku utrudnia fakt, że skrzyżowanie naw nie znajduje w planie swego wyrazu, ponieważ przy budowie nie zastosowano zwykłego wysoku ramion transeptu poza ściany boczne kościoła, a więc transept utopiony jest w korpusie budowli. Formę krzyża widać jedynie rysującą się wysoko w podniebieniach sklepiennych (fig. 4).

Rzut kościoła składa się zatem z prezbiterium, nawy poprzecznej, jednego normalnego przęsła nawy głównej i naw bocznych. Skąd pochodzą tak niezwykle proporcje, nie dowiemy się zapewne nigdy. Nasuwają się jednak dwie możliwości: 1) być może, że architekt, otrzymawszy zamówienie na budowę trzynawowego kościoła z dwiema wieżami, chciał koniecznie budynek wykonać na tradycyjnym planie krzyża; przy szczupłości miejsca, które otrzymał pod budowę nie znalazł lepszego rozwiązania planu; 2) możliwe jest również, że pierwotnie zamierzona znacznie większa budowa została po wykończeniu prezbiterium, nawy poprzecznej i jednego przęsła naw przodkowych dla nieznanymi dziś przyczyn wstrzymana i po upływie jakiegoś czasu zakończona wieżami, pierwotnie projektowanymi w innym miejscu, co najmniej dwa przęsła dalej ku zachodowi.

Wnętrze kościoła, które na przełomie w. XVII i XVIII otrzymało podział i plastyczną dekorację rozwiniętego baroku, jasno jest oświetlone sześcioma dużymi oknami, a dwa małe okienka romańskie rozjaśniają południową empore od wschodu i zachodu. Doskonały artysta włoski Baltazar Fontana ozdobił surowe filary wspaniałymi kapitelami, a na sklepieniach i na ścianach porozrzucił wieńce z kwiatów i roztańczone, igrające aniolki.

Dachy o wysoko wyniesionej w czasie gotyku kalenicy maskują krzyżowe założenie kościoła. Prócz tego założenie od północnej strony polaci dachowej, wspólnej tak dla korpusu kościoła jak dla prezbiterium, zaciera odrębność tych dwóch elementów bryły.

Strychy komunikują się drzwiami w murze działowym z izbą międzywieżową, do której dojście istnieje również ze schodów północnej wieży (fig. 5).

Wieże od fundamentów aż do poziomu podłogi izby międzywieżowej wtopione w blok kościoła odcinają się wyżej ściętymi narożami, a nad izbą wyrastają już swobodnie ośmiobocznymi graniastosłupami. Pomiary wykazały nieregularność tych ośmioboków: ich oś wschodnio-zachodnia jest przeszło o pół metra dłuższa od osi północno-południowej. Nad okapami dachów, na zewnętrznych pięciu ścianach wieży widać półkolisto sklepione framugi. Najwyższe piętra wież są ażurowe, ponieważ wokół przepruto

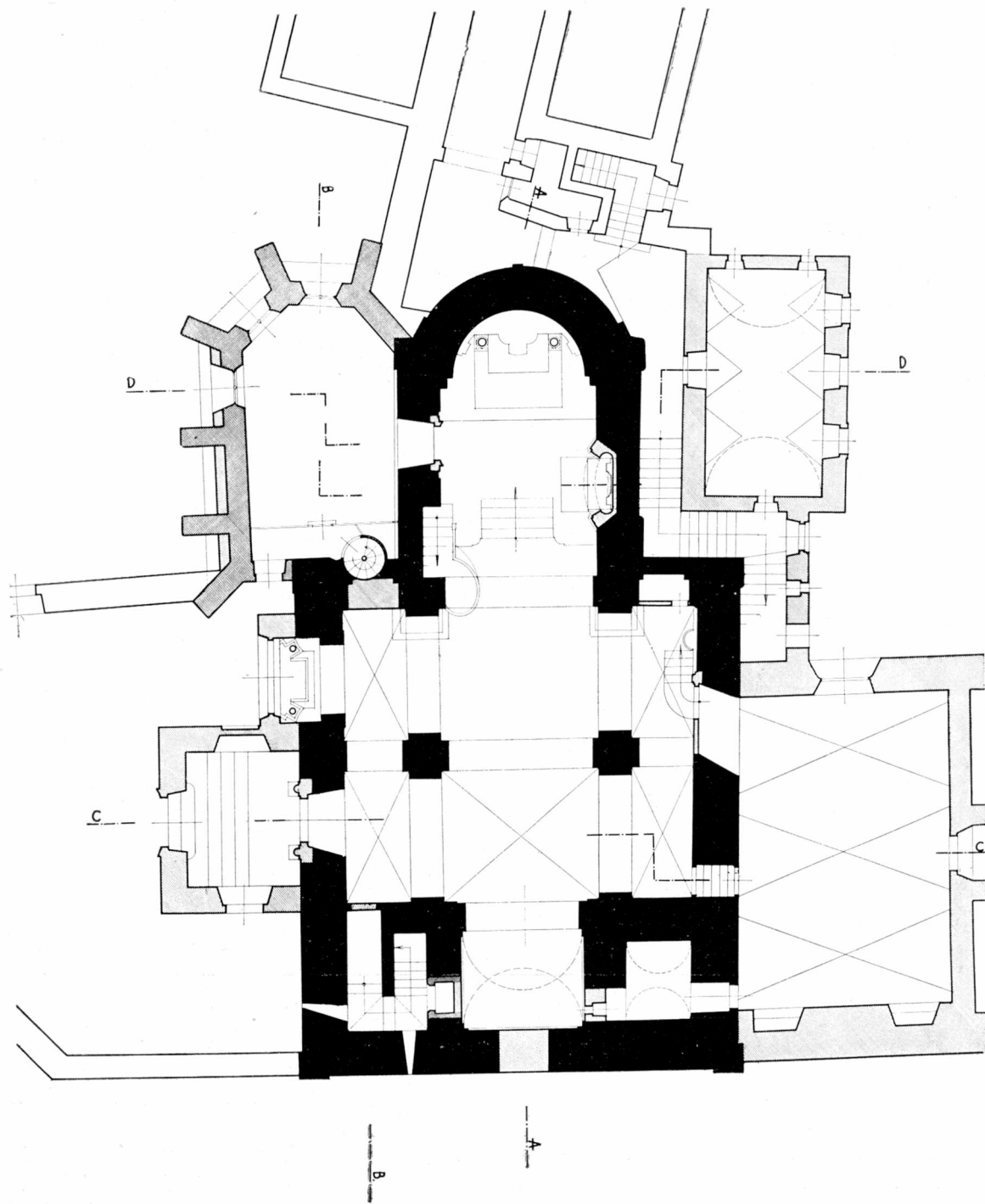


1. Kraków, kościół św. Andrzeja wraz z otoczeniem.

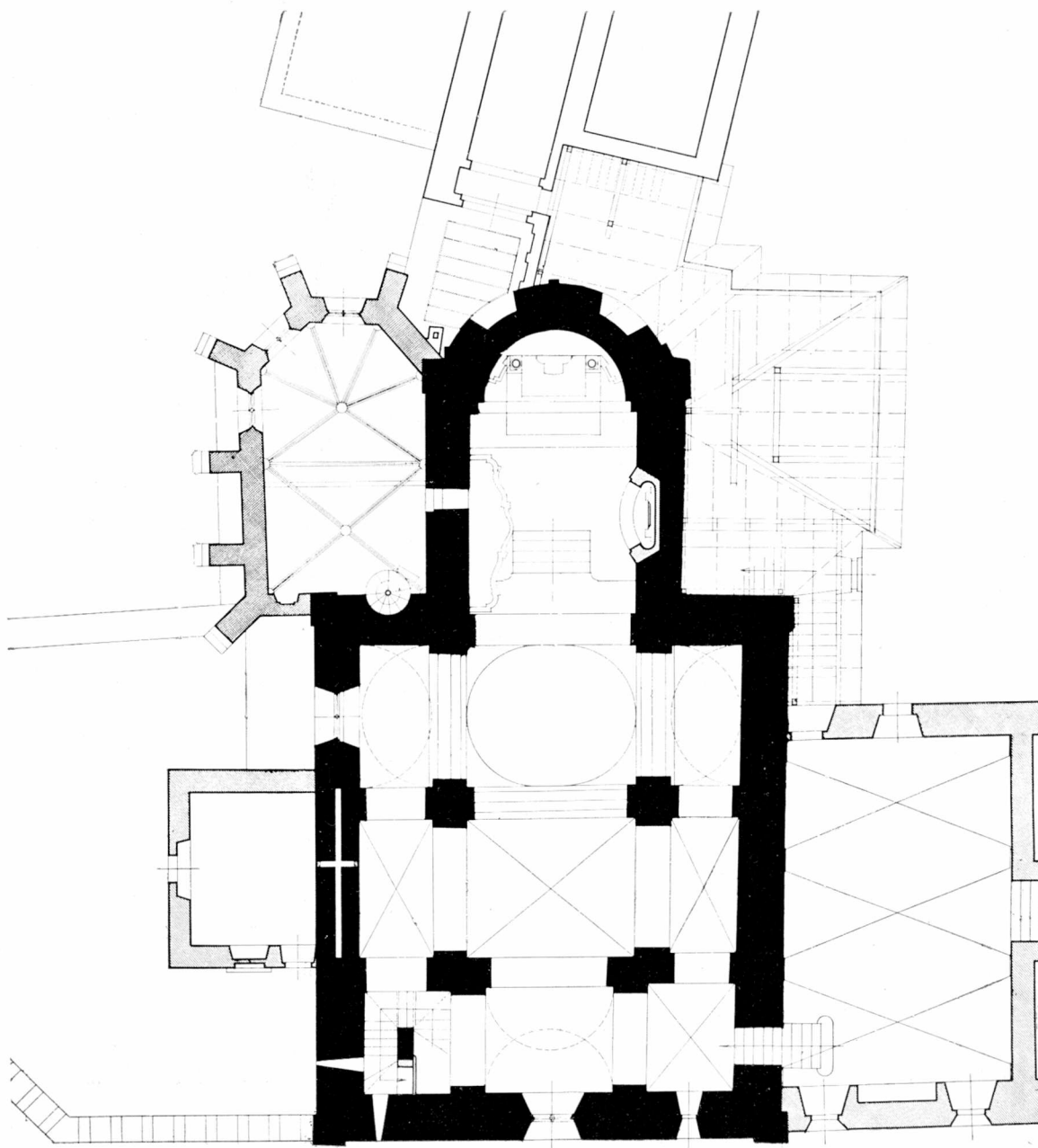
Zdjęcie lotnicze.

je romańskimi bliźnimi oknami. Wyżej jeszcze rysują się piękne i smukłe miedziane helmy barokowe.

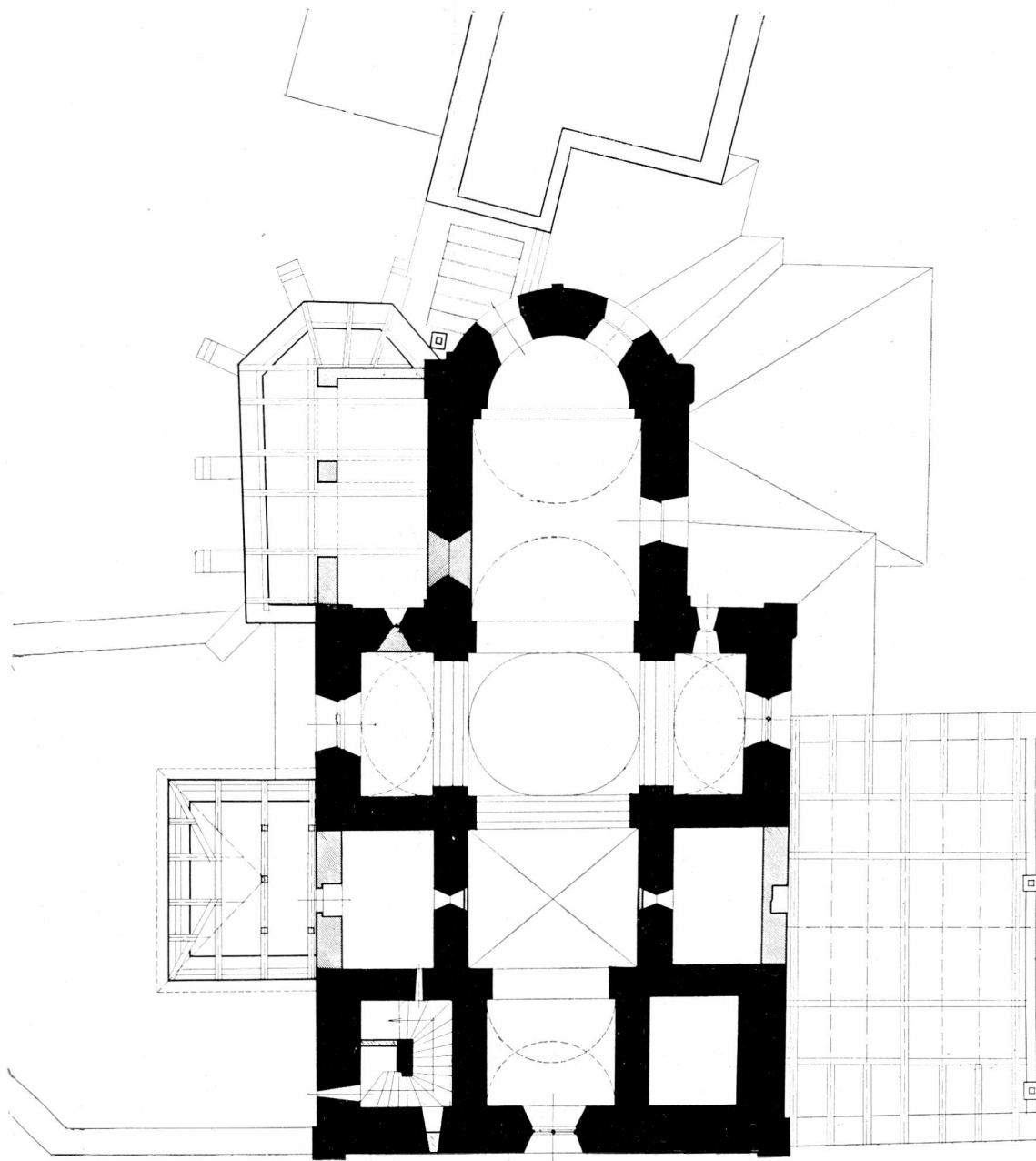
Kończąc ten krótki opis dzisiejszego stanu kościoła, podkreślamy raz jeszcze, że fasady nie zdradzają dzisiaj założenia wnętrza (fig. 6—9). Fakt założenia kościoła na planie krzyża nie znajduje zupełnie odbicia w zewnętrznej bryle, a od strony północnej nie widać nawet zestawu korpusu kościelnego z prezbiterium. Obudowa kościoła licznymi przybudówkami z różnych epok zaciera również obraz przeszłości. I tak u północnych



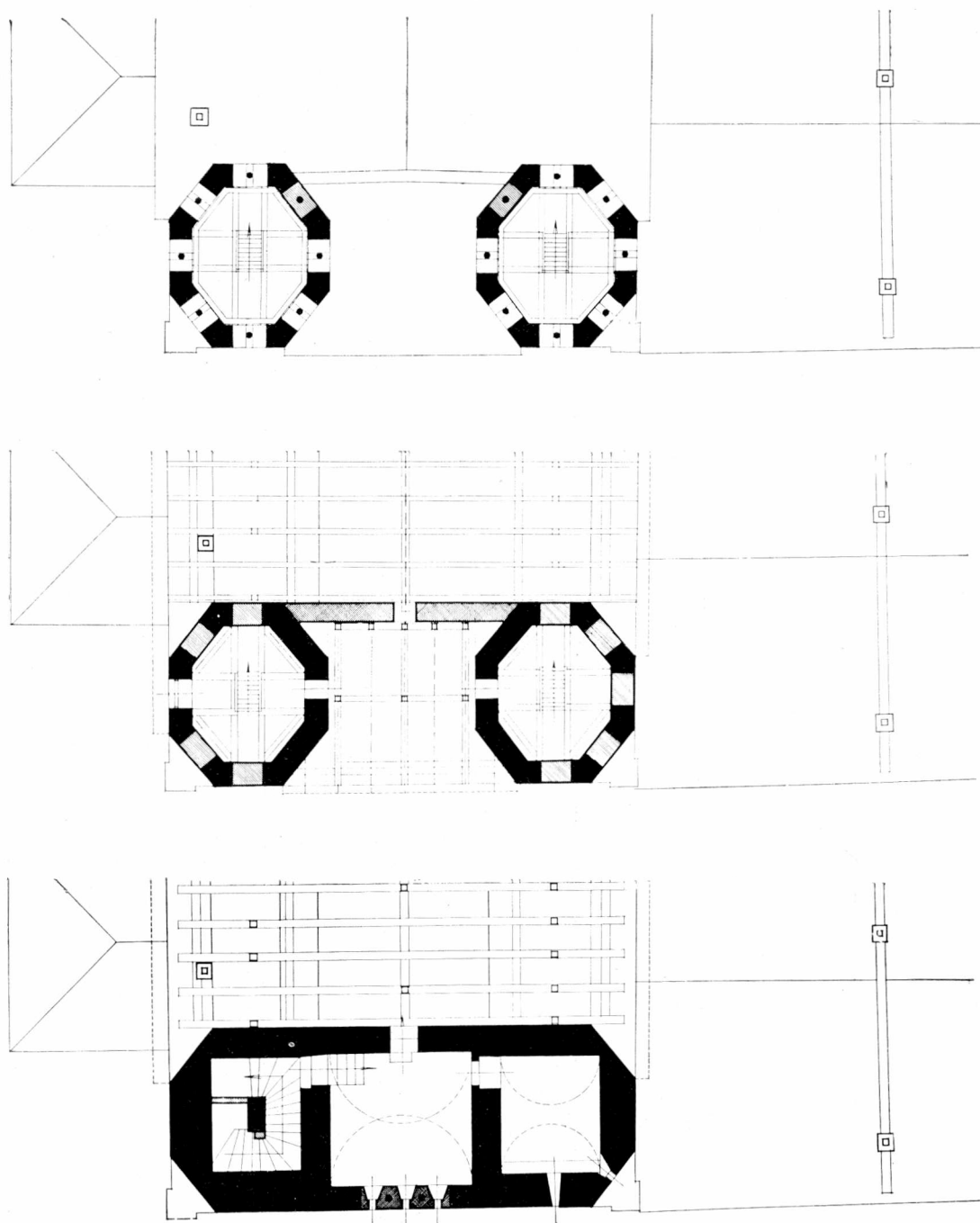
2. Kraków, kościół św. Andrzeja, stan dzisiejszy, parter (poziom I), skala 1:200.



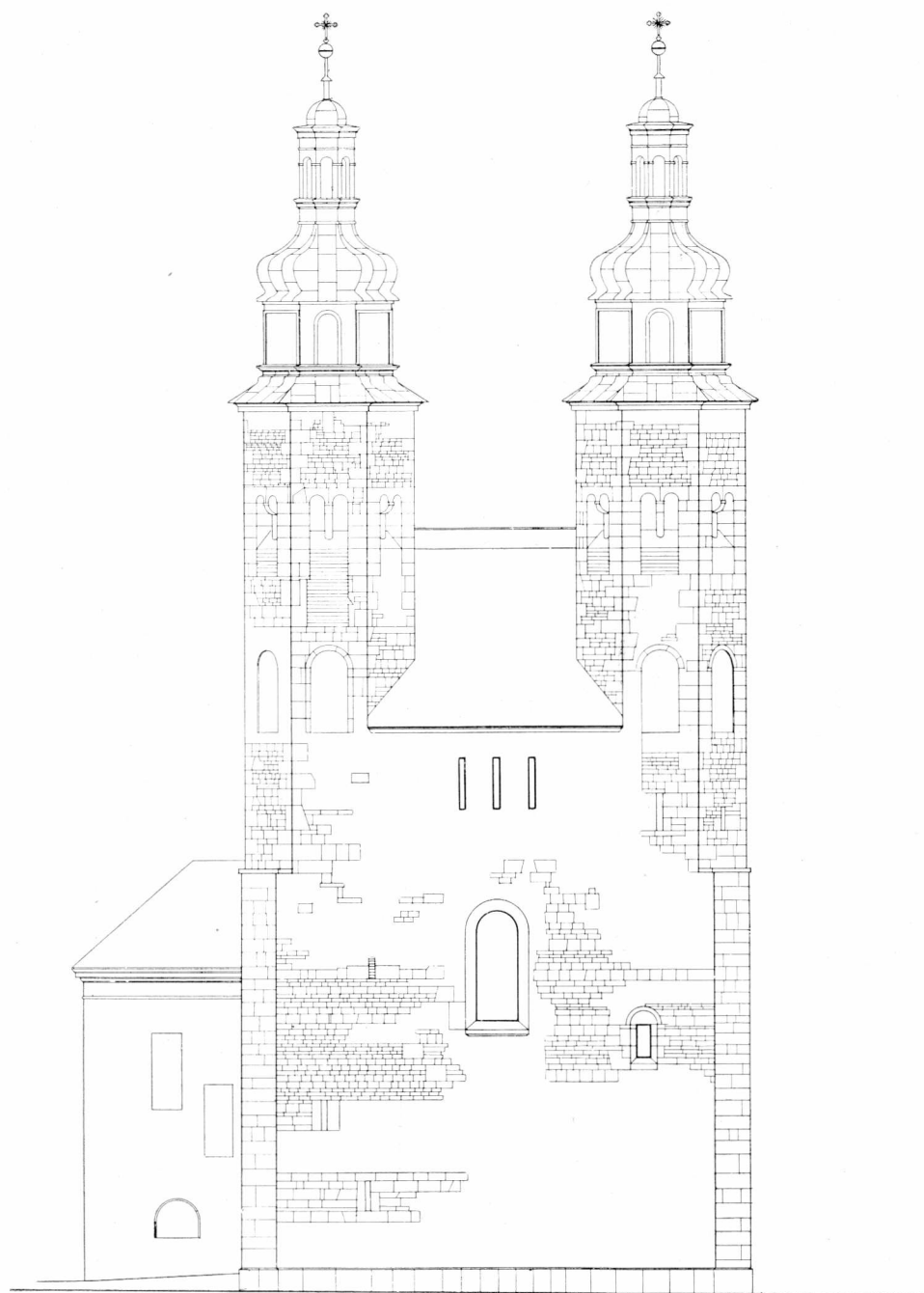
3. Kraków, kościół św. Andrzeja, stan dzisiejszy, piętro (poziom II), skala 1:200.



4. Kraków, kościół św. Andrzeja, stan dzisiejszy, piętro (poziom III), skala 1:200.



5. Kraków, kościół św. Andrzeja, stan dzisiejszy, strych i wieże (poziomy IV, V i VI), skala 1:200.



6. Kraków, kościół św. Andrzeja, stan dzisiejszy, fasada zachodnia, skala 1:200.



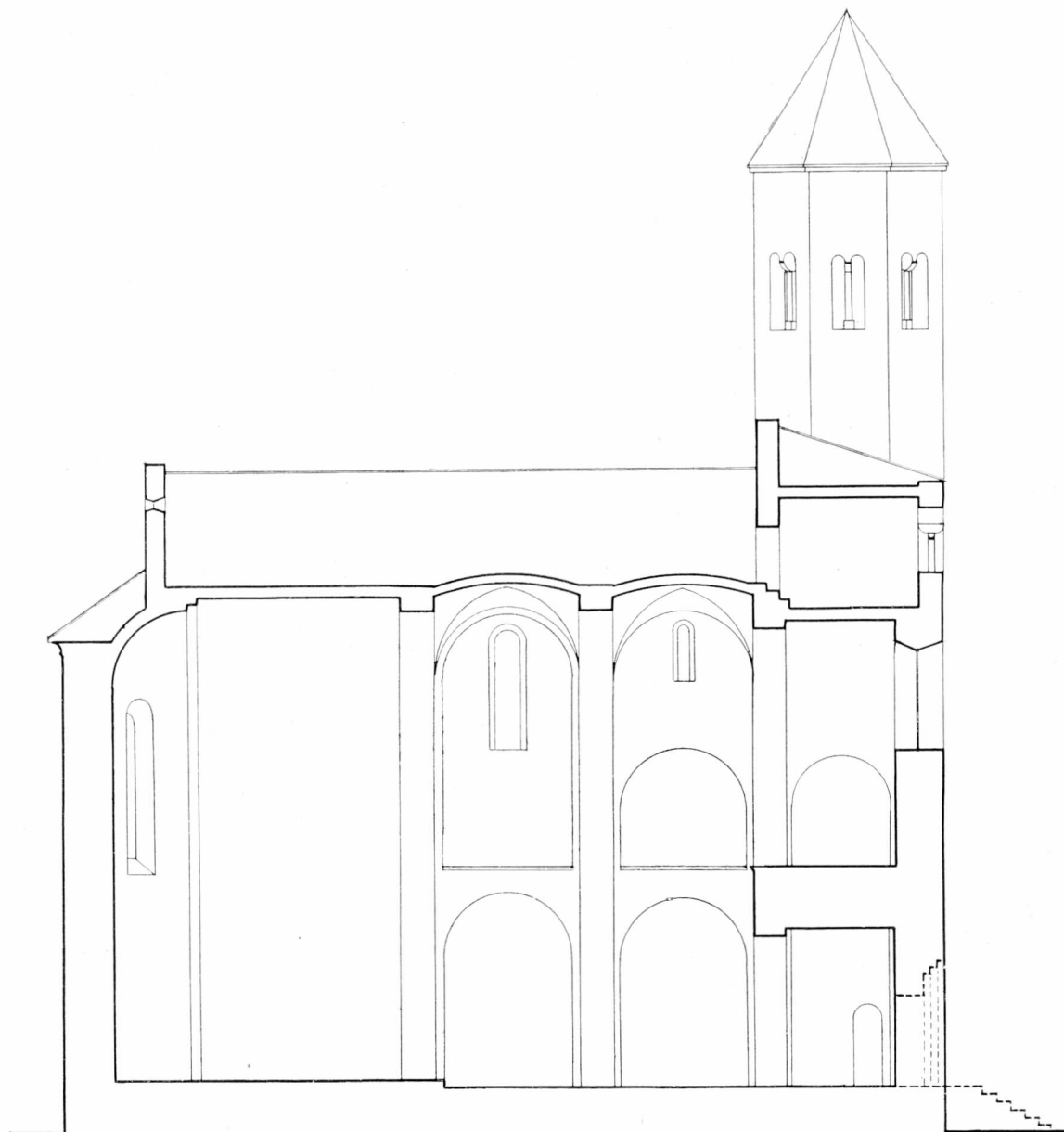
7. Kraków, kościół św. Andrzeja, stan dzisiejszy, fasada wschodnia, skala 1:200.



8. Kraków, kościół św. Andrzeja, stan dzisiejszy, fasada północna, skala 1:200.



9. Kraków, kościół św. Andrzeja, stan dzisiejszy, fasada południowa, skala 1:200.



10. Kraków, kościół św. Andrzeja, stan pierwotny, przekrój podłużny przez nawę główną, skala 1:200.

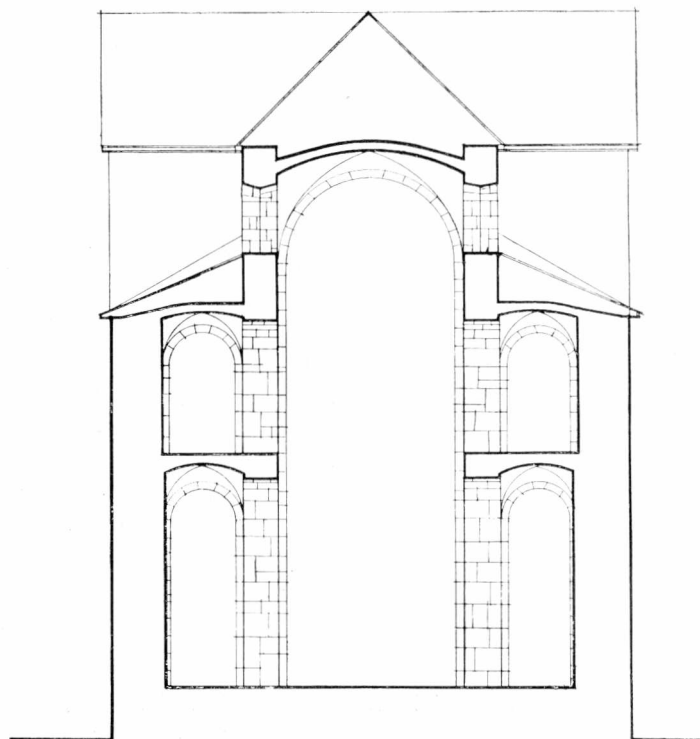
ścian kościelnych widzimy piętrową barokową kruchtę, dalej niską przybudówkę, wreszcie zabytkową zakrystię gotycką, zaś po stronie południowej przypierają do kościoła piętrowe skrzydła klasztorne i kaplica barokowa zwana Loretem. Przybudówki te zasłaniają i maskują pierwotny romański wątek, w niewielu zaledwie miejscach wylaniający się spod opadłych tynków¹.

¹ Notujemy tutaj rezultaty powierzchownych z konieczności badań budynków klasztornych. — Na żadne ślady z epoki romańskiej nie natrafiliśmy. Z epoki gotyckiej pochodzi duży budynek jednopiętrowy, tworzący prawie całe skrzydło wschodnie dziedzińca klasztornego, tj. kończący się na kilka metrów od skrzydła południowego. Przy zakładaniu dziedzińca budynek ten przedłużono, później również

Stan pierwotny

Stanowi dzisiejszemu przeciwstawny pierwotny, dowody zachowując na koniec.

Wybiega poza ramy tej rozprawy wskrzeszanie wizji otoczenia kościoła w czasach głębokiego średniowiecza. Pewnym jest, że pod wzgórzem wawelskim był wówczas kościół św. Andrzeja budowlą największą i najwyższą, i na pewno górował nad krakowskim okolem. Bruki zewnętrzne były położone przeszło 3 m niżej od dzisiejszych. Portal wejściowy znajdował się zapewne w fasadzie zachodniej, tj. na długiej osi kościoła (fig. 10). Wchodziło się do kościoła po stopniach, ponieważ posadzka naw, chociaż prawdopodobnie o 70 cm niższa od poziomu posadzki dzisiejszej, wznosiła się przecież do półtora metra ponad pierwotny bruk zewnętrzny. Po przejściu dość niskiego przedsionka znajdującego się między wieżami wchodziło się wprost do bardzo wysokiej i bardzo krótkiej, bo tylko jednoprzęsłowej nawy głównej. Kościół był bazyliką, albowiem nawę środkową, o 4·30 m

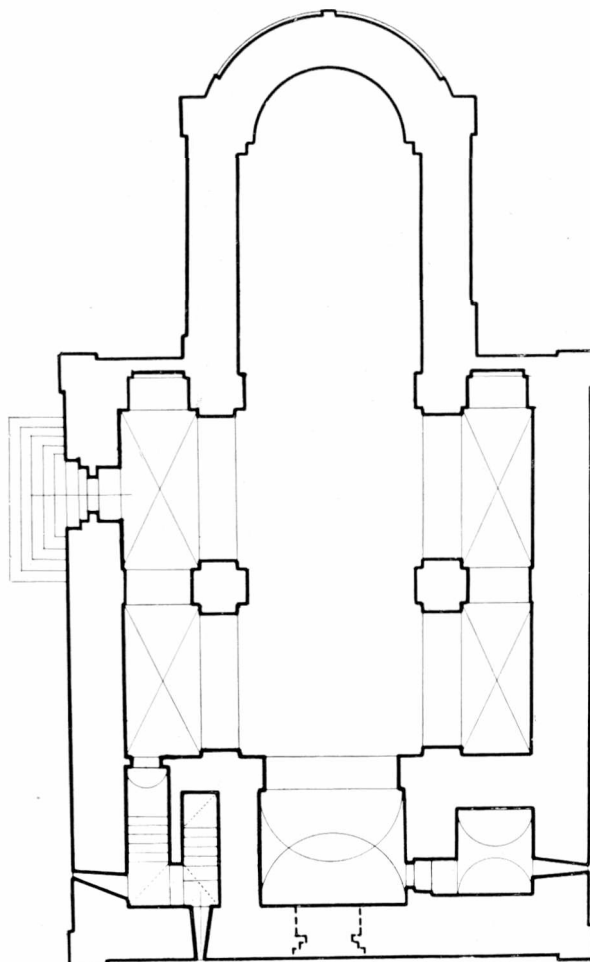


11. Kraków, kościół św. Andrzeja, stan pierwotny, przekrój poprzeczny przez nawy przedkowe, skala 1:200.

nadbudowano na nim drugie piętro. Budynek gotycki z pięknej surowej cegły z glazurowanymi główkami przykryto tynkiem, dziś w wielu miejscach odpadłym. Poza ścianami zewnętrznymi i prostym portalem gotyckim w piwnicy, nie zachowało się z tej najstarszej, być może, części klasztoru nie, bo okna były najwidoczniej dla poszerzenia przeburzone, a stropy są barokowe i późniejsze. Przyczyną tych przeróbek były pożary (największy w zapiskach kroniki klasztornej pod r. 1658) oraz nowatorstwo. Np. wielką salę refektarza, znajdującą się w parterze skrzydła gotyckiego, restaurowała w r. 1732 księżniczka Teofila Krasieńska; salę tę wtedy podwyższono o 3 łokcie, podwyższono również i okna. — Dalsze skrzydła zamykające kwadrat dziedzińca są pochodzenia czysto barokowego, na co wskazują typowe sklepienia. Najciekawsze i największe sale, wszystkie przylegające do kościoła, zdołaliśmy zmierzyć i w zdjęciach uwidocznili, a mia-

Prace Kom. Hist. Sztuki. T. VII.

wyższą od naw bocznych, oświetlały obustronnie założone okna nad daszkami pulpitywymi (fig. 11). Za skrzyżowaniem nawy głównej z transeptem otwierał się widok na prezbiterium, tym różny od dzisiejszego, że część kapłańska nie była wzniesiona w górę ponad podłogę naw parteru. Krypty nie było. Nawy boczne w parterze od wschodu kończyły się beczkowo sklepieniami, prostokątnymi nyzami, w których prawdopodobnie stały,

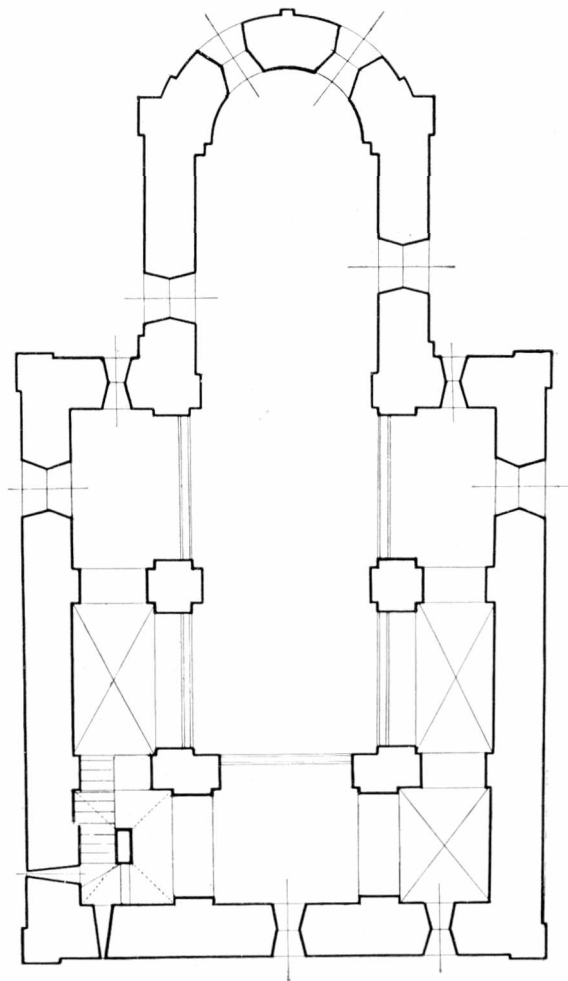


12. Kraków, kościół św. Andrzeja, stan pierwotny, parter (poziom I), skala 1:200.

ołtarze romańskie (fig. 12). Na piętro wychodziło się z nawy bocznej północnej schodami, o których będzie mowa niżej. Empory wypełniały górne części ramion transeptu, biegły dalej nad nawami bocznymi i wreszcie przez ażury arkad wieżowych łączyły się ze sobą (fig. 13); tworzyły zatem wąską podkowę. Wielkiej emporie środkowej nie było. — Kościół górą był przesklepiony (fig. 14). O dekoracji wnętrza trudno wiele powiedzieć. Opierając się na badaniach materiału filarów, arkad i sklepień, i przypuszczając analogię z zachowaną skromną dekoracją fasad i klatki schodowej, domyślać się wolno, że płaszczyzny

nowicie mniejszą kaplicę zwaną Loretem (fundacja ksieni Beaty Myszkowskiej, notowana w kronice pod r. 1642) oraz wielką kaplicę oratoryjną na parterze i kapitularz na piętrze (z końca w. XVI).

wnętrza też były skromnie zdobione, podłoga pewnie z płyt kamiennych, filary i archiwolty na pewno z bloków piaskowca; sklepienia były tynkowane, ściany zaś raczej nie-tynkowane, białe, z pasami żółtego piaskowca, pokryte misterną siatką stosug międzykamiennych. We wnętrzu panował nastrojowy mrok, arkady zarysowywały się w smugach światła, padających z wysoko umieszczonych okien.



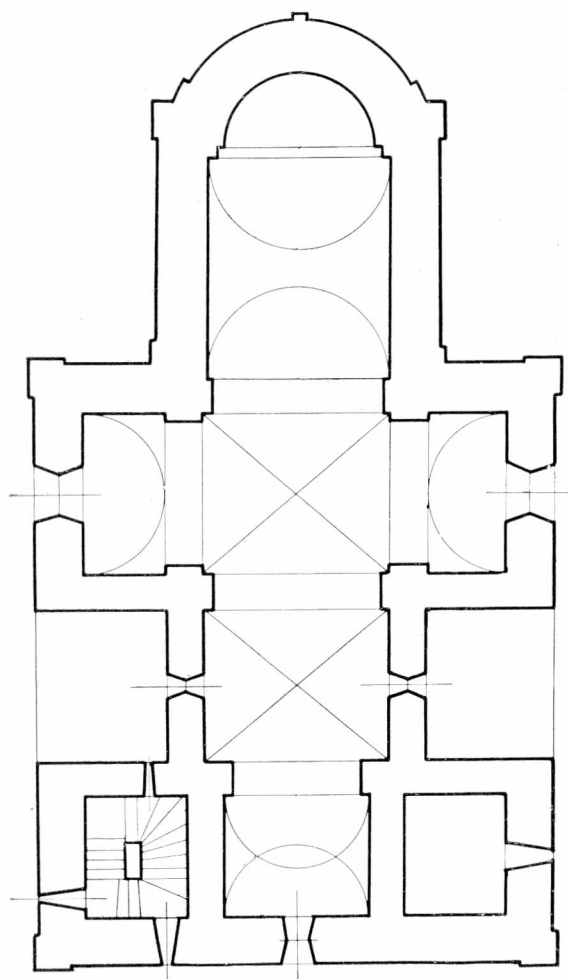
13. Kraków, kościół św. Andrzeja, stan pierwotny, piętro (poziom II), skala 1:200.

Aby nie poplątać linii rekonstrukcji, pominiemy na razie szereg szczegółów, jak ważne i piękne szczegóły kamieniarskie w izbie międzywiezowej i w samych wieżach, a od razu podkreślimy jak najsilniej fakt, że układ bryły zewnętrznej kościoła św. Andrzeja był dawniej wyrazem treści założenia wewnętrznego. Kalenice dachów, o 4 m niższe od dzisiejszych, biegnąc środkiem wysokich naw rysowały krzyż będący trzonem planu (fig. 15). Również daszki pulpitarne między wieżami a transeptem odpowiadały ściśle systematyce bazyliki (fig. 16). Podział kościoła na dwa ze sobą związane organizmy, tj. na główny korpus z wieżami i prezbiterium z apsydą, również był w dobie romańskiej widoczny, a nie przysłonięty, jak dzisiaj, przybudówkami (fig. 17).

Rozważania dowodowe

Rozważania dowodowe uszeregowaliśmy w podobnej kolejności, w jakiej podaliśmy wyżej wyniki naszych badań.

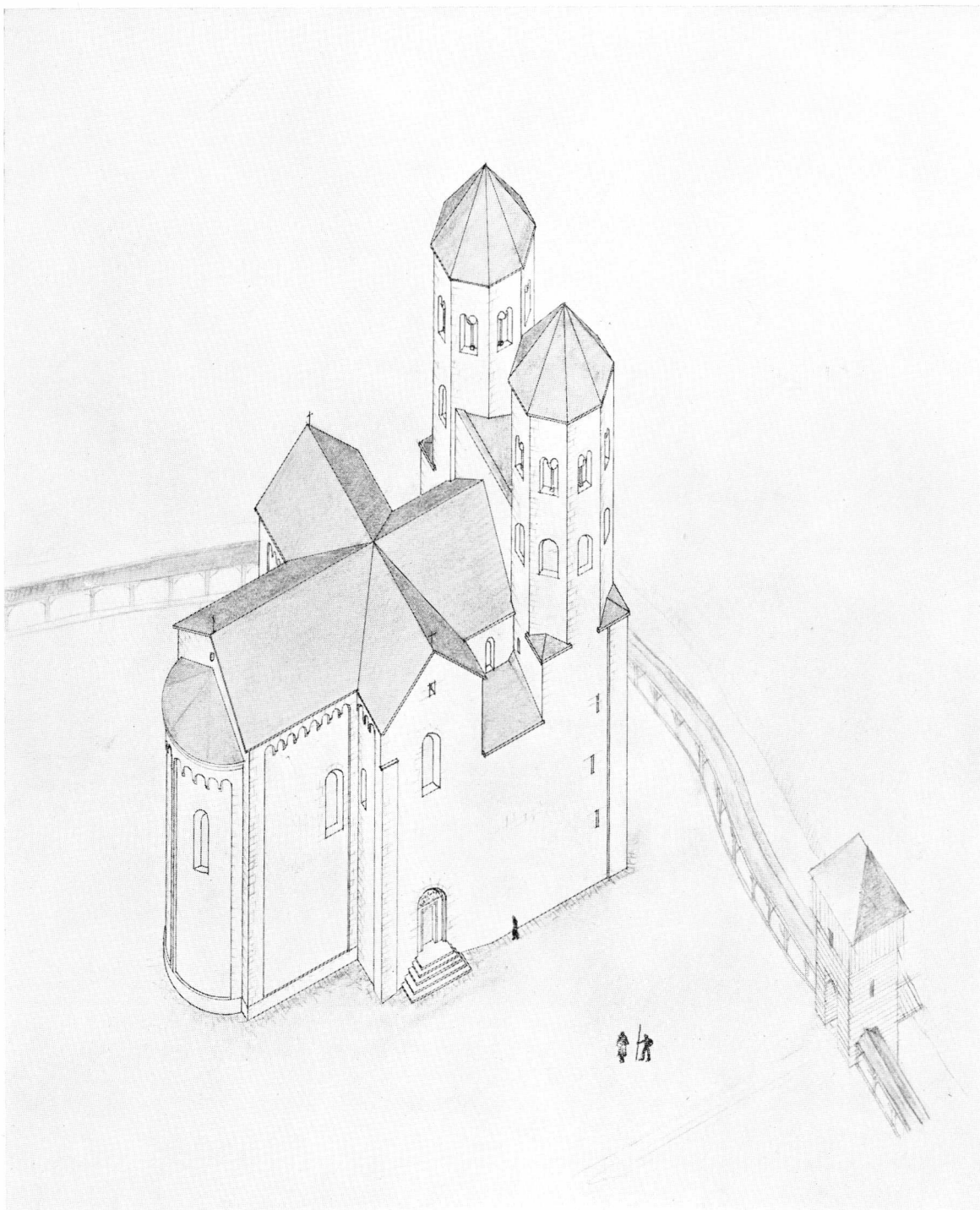
Sprawę sytuacji kościoła pominiemy, nie chcąc powtarzać znanych wyników daw-



14. Kraków, kościół św. Andrzeja, stan pierwotny, piętro (poziom III), skala 1:200.

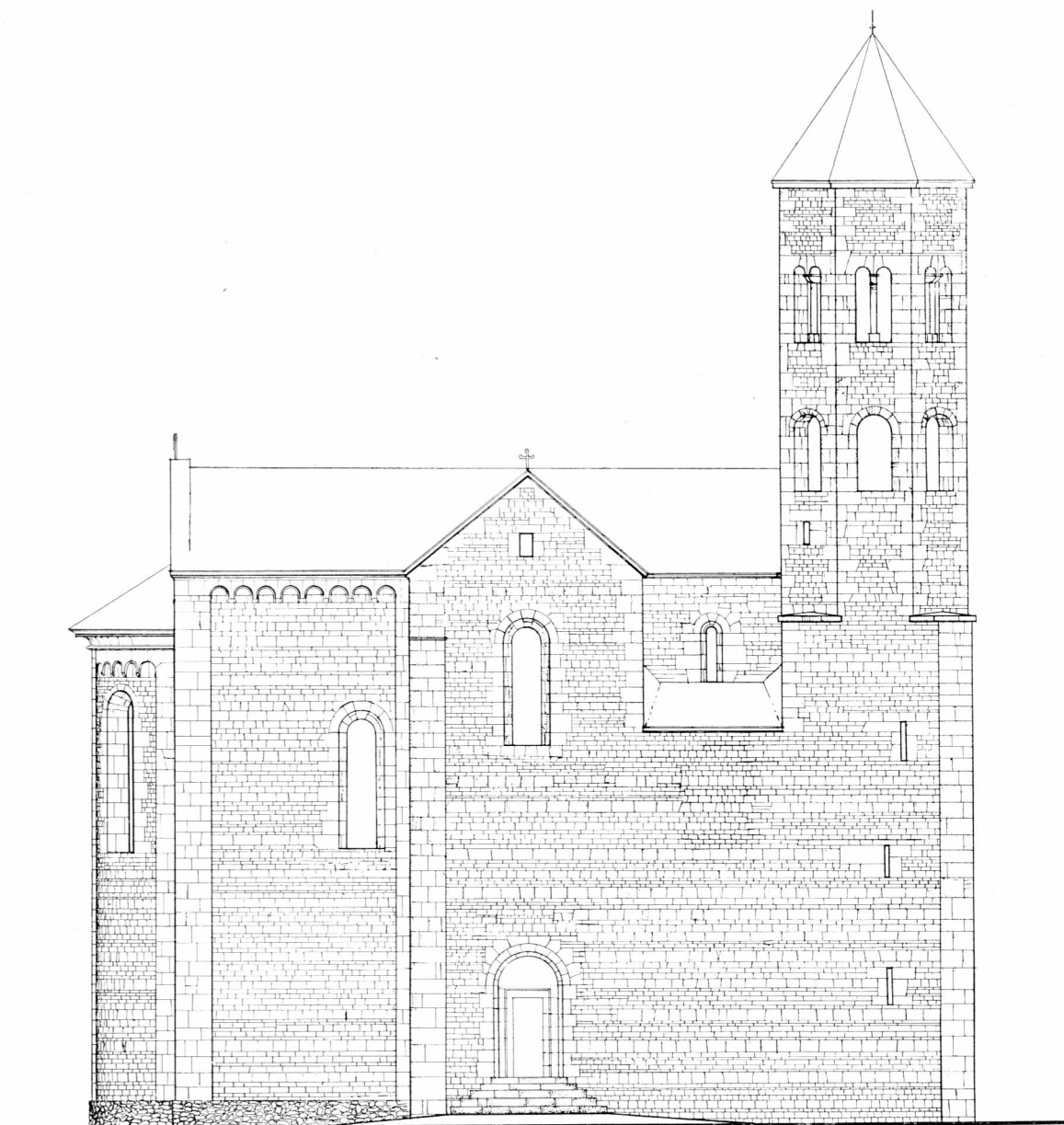
niejszych badań, ani też stawiać nowych hipotez. Sprostować jednak musimy wiadomość podaną przez Łuszczkiewicza, jakoby kościół stał na jakimś wydatniejszym wzgórzu. Pierwotny poziom terenu przy kościele, jak stwierdziły wykopane przez nas doły próbne, a to przy prezbiterium, przy kruchcie i przy północnej wieży, leżał średnio 3·20 m poniżej poziomu dzisiejszego, a zatem niewiele nad teren zalewowy¹. Na tej głębokości leży czarna, bagnista ziemia, do dziś dnia wydająca odór bagna, warstwą około 30 cm

¹ Najwyższy notowany poziom wody wynosi w Krakowie 205·85 m nad poziom morza (w r. 1813), kościół św. Andrzeja stał na wysokości ok. 206·85 m.



15. Kraków, kościół św. Andrzeja, rekonstrukcja pierwotnego widoku ogólnego.

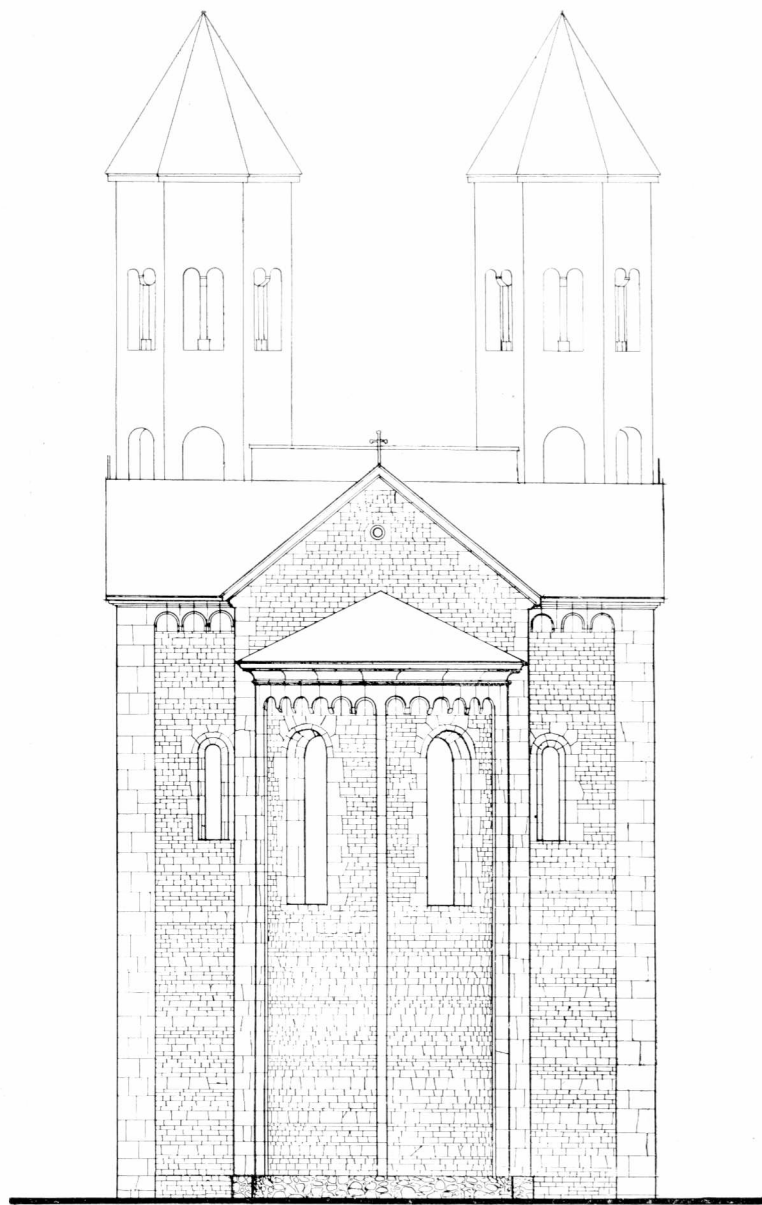
Rys. Stefan Świszczowski.



16. Kraków, kościół św. Andrzeja, stan pierwotny, fasada północna, skala 1:200.

grubą. Poniżej jest twardy gruntowy piasek¹. Fundamenty kościoła sięgają co najmniej jeszcze 1·50 m głębiej. Pomimo wkopania się do tej głębokości nie natrafiono na skałę. Koło apsydy na wspomnianej warstwie czarnej ziemi położony jest bruk z płaskich kamieni wapiennych. Koło kruchty zamiast bruku była grubsza warstwa piasku; być może, że wykonano tu bruk z piaskowca, który z czasem stracił spistość. Natomiast przy wieży

¹ Nasypy na zewnętrznym, pierwotnym bruku pochodzą z czasów późnych, pod nimi bowiem znajduje się jeszcze jeden cały cokół gotyckiej zakrystii, a fundamenty kruchty barokowej sięgają głębokości 4 m.

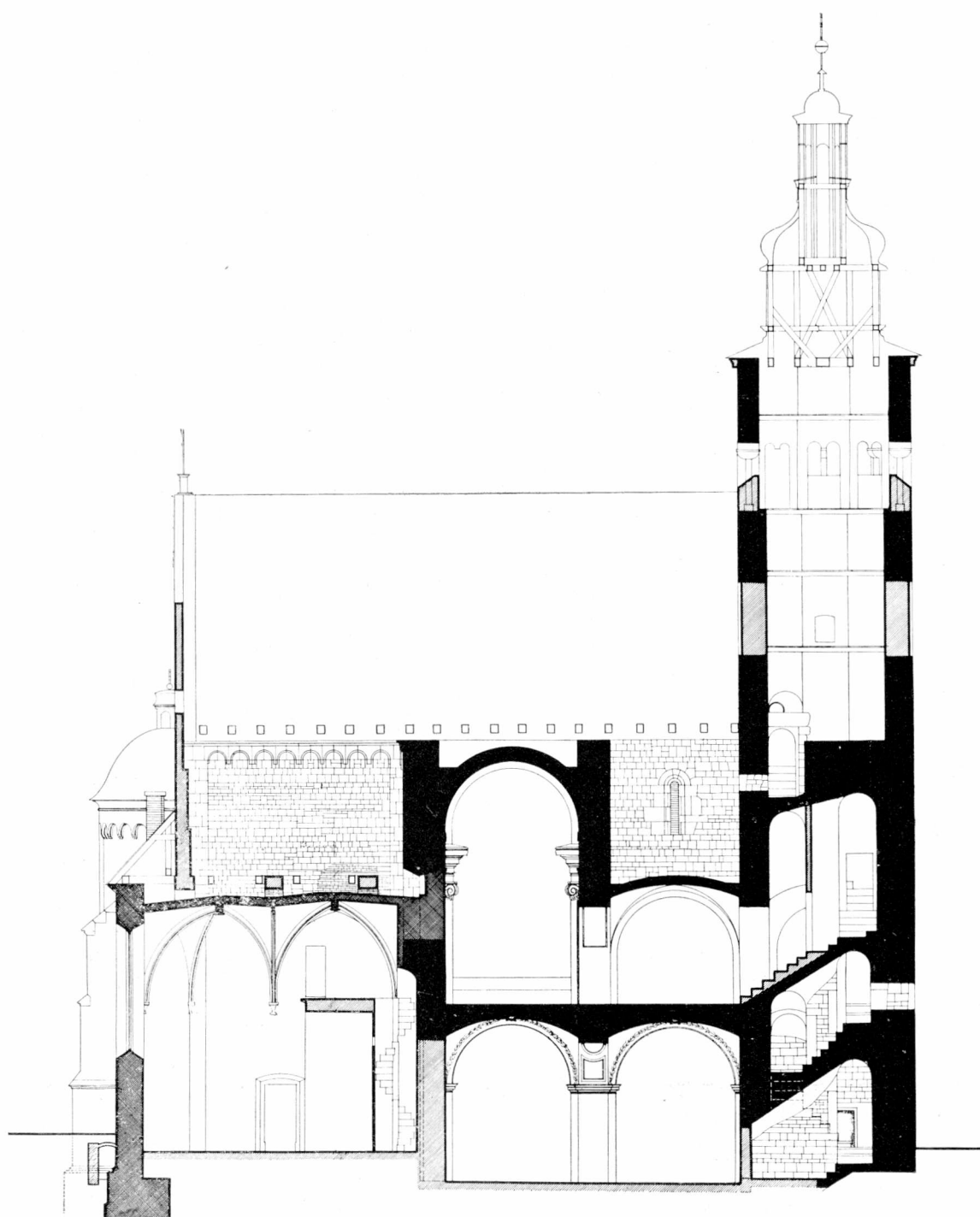


17. Kraków, kościół św. Andrzeja, stan pierwotny, fasada wschodnia, skala 1:200.

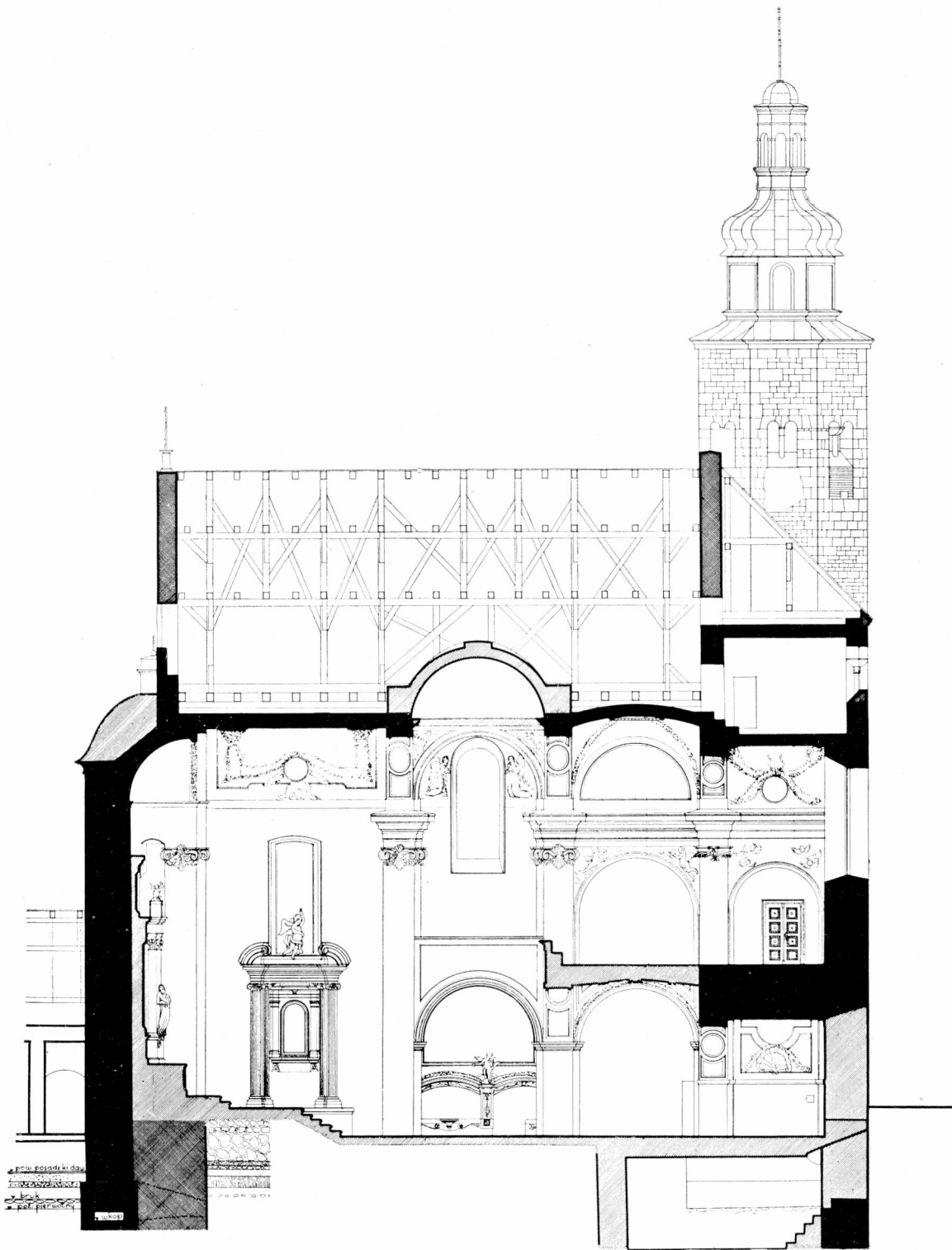
północnej w kopie trafił na głębokości 4-20 m od powierzchni ulicy Grodzkiej na grubą warstwę brukowca wapiennego, zalanego wapnem. Być może, że jest to rozszerzenie fundamentu wieży¹.

Umieszczenie głównego wejścia do kościoła zależy przede wszystkim od warunków terenowych i topograficznych. I tak np. dlatego widzimy dzisiejsze wejście dla osób świec-

¹ Fundamenty prezbiterium i wież wykonane są z dzikiego kamienia wapiennego, zalanego chudą i lichą zaprawą wapienną.



18. Kraków, kościół św. Andrzeja, stan dzisiejszy, przekrój podłużny przez nawę boczną północną, skala 1:200.



19. Kraków, kościół św. Andrzeja, stan dzisiejszy, przekrój podłużny przez nawę główną, skala 1:200.
Prace Kom. Hist. Sztuki. T. VII.

kich w ścianie północnej, ponieważ być nie może od strony południowej ze względu na klauzurę, a ze strony zachodniej z powodu wyjątkowej w tym miejscu wąskości ulicy Grodzkiej. Wcałe nie jest rzeczą pewną, że wejście pierwotne znajdowało się w miejscu dzisiejszego wejścia (fig. 2). Faktem jest, że sklepienie dzisiejszego otworu wejściowego jest późne, z cegły barokowej, widocznej po odbiciu tynku na wysokości piąterka kruchty¹. Łuszczkiewicz stwierdzając, że wejścia pierwotnego szukać należy od strony północnej, nie zwrócił uwagi na wielki, lukowo sklepiony otwór ścienny, znajdujący się między barokową kruchtą a gotycką zakrystią, zagrodzony od zewnątrz bardzo płytką, niską przybudówką. Otwór ten uważamy dlatego za pierwotny, ponieważ trudno przypuścić kłopotliwe wyburzanie i przesklepienie w kamiennej ścianie dla wybudowania więcej niż skromnej barokowej kapliczki i wstawienia w niżę ołtarza bocznego. Może otwór ten łączył dawniej wnętrze kościoła z jakąś przybudówką, albo stanowił wejście. Tę ostatnią hipotezę przyjęliśmy w naszej rekonstrukcji². Łuszczkiewicz przesądził dalej w sensie negatywnym możliwość istnienia wejścia do kościoła od zachodu, nie można jednak i tej możliwości wykluczyć, a to z następujących powodów. 1) Nie istniała w tym miejscu w czasie budowy kościoła św. Andrzeja przeszkoda ruchu przelotowego ulicznego, natomiast ściana zachodnia kierowała się na grobę, biegnącą łukiem dzisiejszej ulicy Kaniowej w stronę Wawelu. 2) Pod tynkami zachodniej fasady znajdują się w osi kościoła ślady zamurowanych otworów. Są to pozostałości po zburzonej w r. 1844 przybudówce kościelnej z XVI wieku³. Na miejscu tych otworów mógł uprzednio istnieć romański

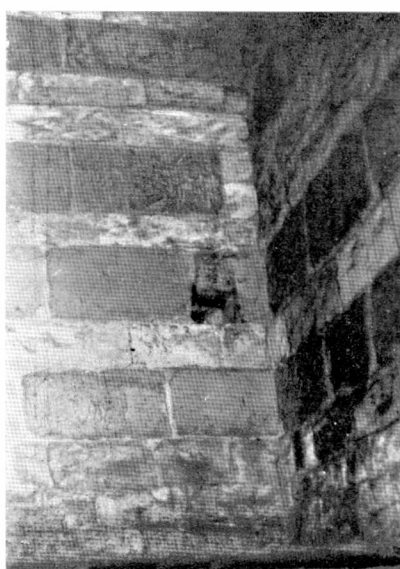
¹ Na piętrze nad kruchtą mieści się pokoik, służący na skład przyborów kościelnych, do którego dojście z zewnątrz po drewnianych schodkach. Kruchta była prawdopodobnie wyższa i sięgała aż do stropu tegoż pokoiku, czego dowodem są malowidła barokowe, które znalazły się pod pobiałą. Na ścianie południowej rozpoznać można adorację św. Klary, na ścianie wschodniej są wyraźne ślady malowidła, przedstawiającego Chrystusa na krzyżu. ² Twierdzenia nasze znalazły ciekawe uzupełnienie w zapiskach klasztornych. Kruchta i portal wejściowy notowane są w kronice pod r. 1693, jako fundacja księżniczki Anny Tyrawskiej, a pod r. 1843 znajdujemy taki ustęp: „W tym roku jest zrobiona altanka przy Sanctissimum, gdzie dawniej było zupełnie otwarte miejsce, a tak deszcz jako śnieg niszczył mury kościoła i zakrystii; tym sposobem wymysłowym zapobiegła przelożona dalszemu niszczeniu murów”. ³ Na podstawie zapisków klasztornych, porównanych z planem z w. XIX, zachowanym w Archiwum Aktów Dawnych M. Krakowa, zebraliśmy następujące wiadomości o zburzonych kaplicach i grobie klasztoru klarysek w Krakowie. Do r. 1844 przed krakowskim kościołem św. Andrzeja od strony ulicy Grodzkiej w odległości 4 m rozciągał się wysoki mur klasztorny. W to międzymurze wstawiono w w. XVI przybudówkę kościelną, pod którą znalazł miejsce wspólny grobowiec zakonnic; w parterze mieściła się kaplica zwana kostną, na piętrze zaś kaplica zwana Kalwarią. Przybudówka ta była niska i niewidoczna od ulicy, bo w całości kryła się za murem obwodowym, a dach jej sięgał tylko parapetu wielkiego okna środkowej emporii. W piwnicy znajdował się grobowiec zakonnic, do którego dojście zamykały dwie płyty posadzkowe; wentylację grobów uzyskano przez obciążenie przestrzeni kaplicy kostnej dla stworzenia szybu powietrznego. Grobowiec komunikował się za pomocą drzwi i stopni kamiennych z drugim grobowcem położonym niżej między fundamentami wież, zasklepionym cegłą beczkowo. Piwnicę tę wybudowano w w. XVII (kronika klasztorna notuje to pod r. 1681) jako „nowy grób”; zmarłe zakonnice chowano uprzednio prawdopodobnie pod kaplicą kostną. Na przelomie w. XVIII i XIX zakonnice grzebano — według kroniki — poza klauzurą, na cmentarzu kościoła św. Piotra na Garbarach, kościoła św. Filipa i Jakuba, wreszcie na cmentarzu „generalnym”. W piwnicy grobowej pod kaplicą kostną chowano zmarłe zakonnice od r. 1815 aż do r. 1840, kiedy to wyszedł nakaz rządowy chowania zmarłych wyłącznie na cmentarzu ogólnym. Trumny z tego czasu znajdują się obecnie w grobowcu pod kościołem, do którego dotarliśmy podczas naszych poszukiwań, a daty i nazwiska zachowane na trumnach potwierdzają prawdę zapisków archiwalnych. — Do kaplicy kostnej wchodziło się z wielkiej południowej kaplicy oratoryjnej po kilku schodkach, przechodziło się przez dziedzińczyk pod gankiem i wchodziło się przez bramkę. Kaplicę, sklepioną beczkowo, w której znajdował się mały ołtarz, oświetlało okienko nad wejścia, przewietrzanie od-



20

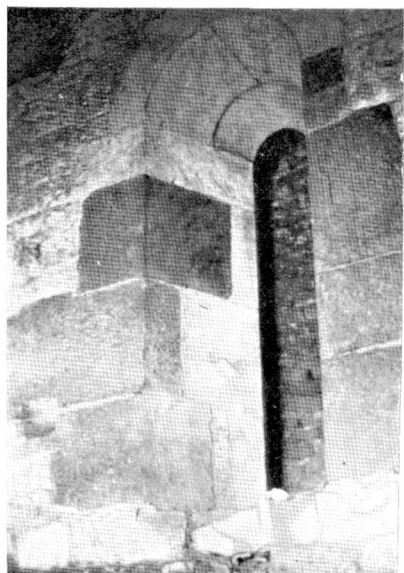


21

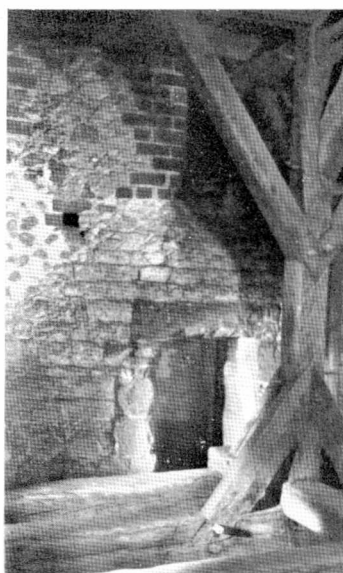


22

20. Kraków, kościół św. Andrzeja, romańska klatka schodowa w poziomie parteru. *Rys. Stefan Swiszcowski.* — 21. Romańskie schody z klatki schodowej do izby międzywieżowej. — 22. Podwójny wątek ścian klatki schodowej.



23



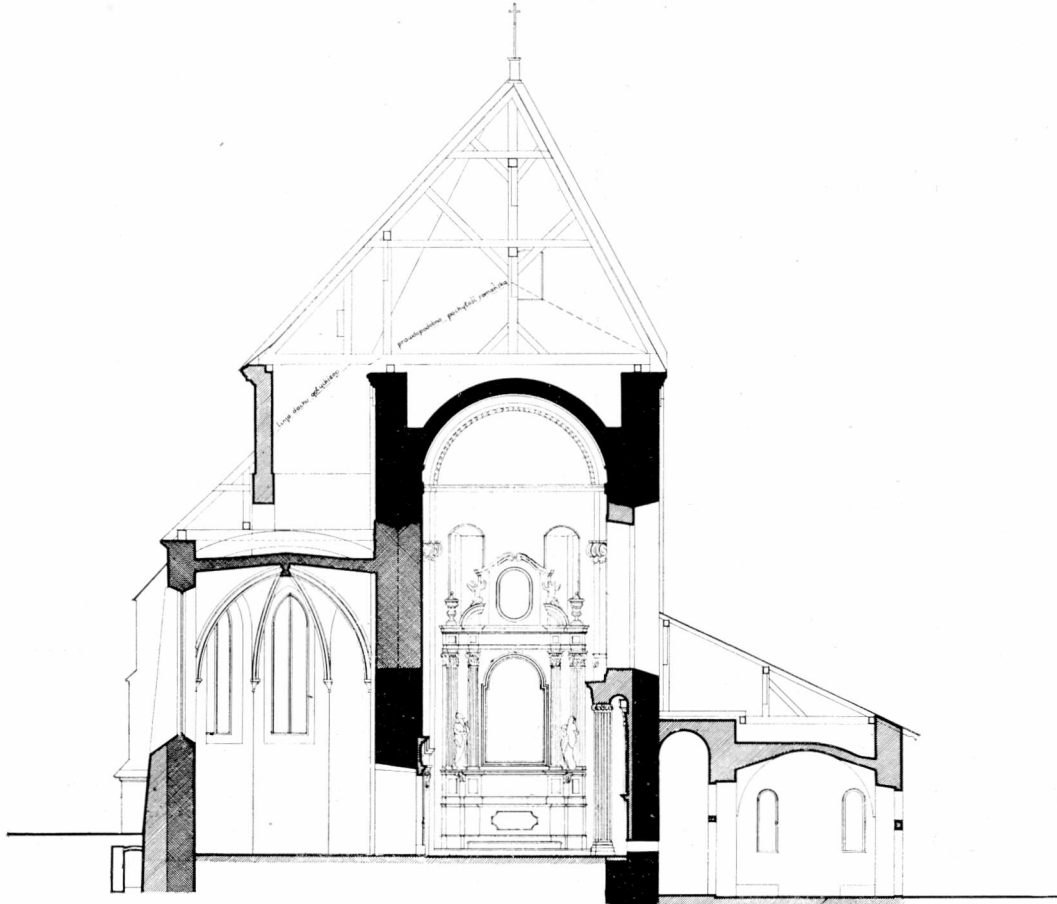
24



25

23. Kraków, kościół św. Andrzeja, romańskie okno północnej nawy środkowej. — 24. Ślady dachu romańskiego i wejście ze strychu do izby międzywieżowej. — 25. Szczelinowe okna izby międzywieżowej; za południową wieżą widać gotyckie skrzydło klasztoru.

portal wejściowy, zniesiony przy dobudowach; zewnętrzne jego stopnie musiałyby zniknąć przy robotach ziemnych w ulicy Grodzkiej. 3) Między podstawami wież znajduje się przestrzeń, która mogła być kruchtą czy też przedsionkiem, ponieważ wąskością swoją i niskością sklepienia jest widocznie wyodrębniona od naw kościelnych¹. 4) Za umiesz-



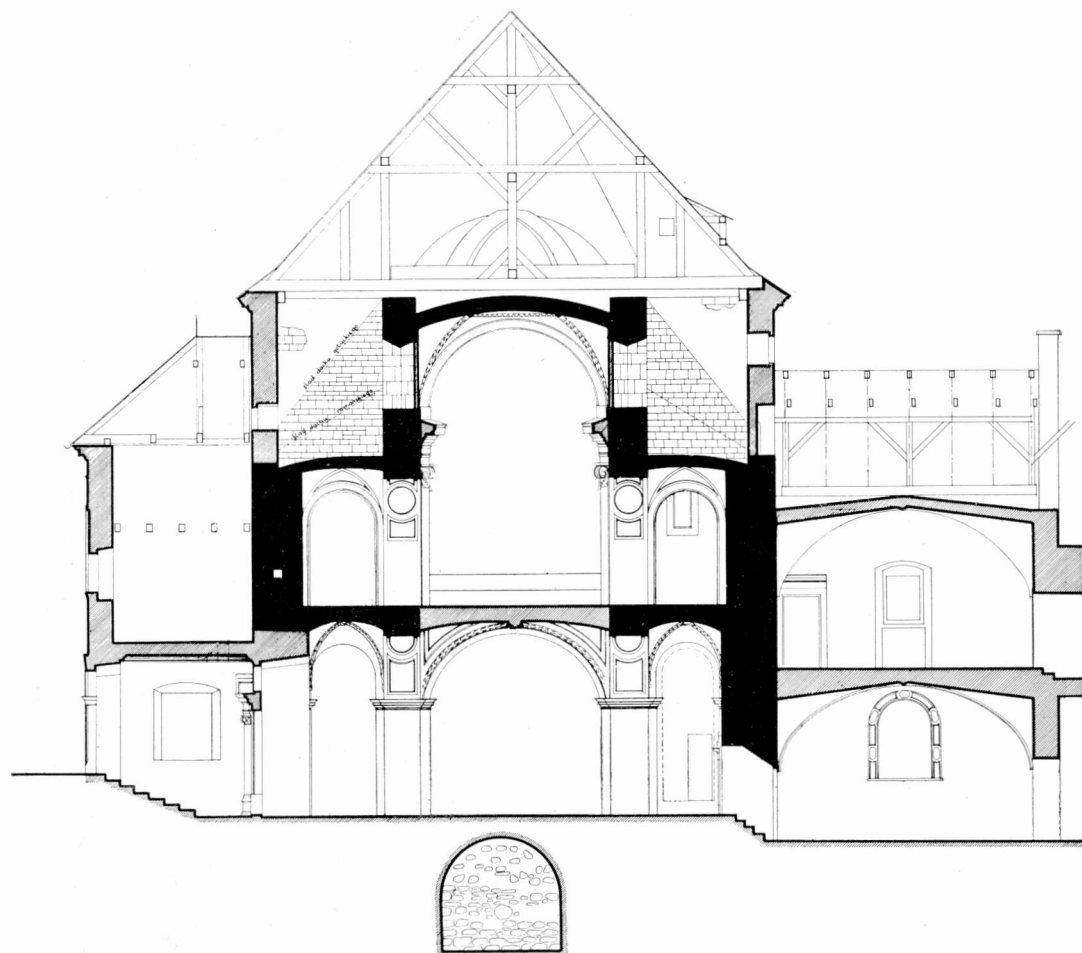
26. Kraków, kościół św. Andrzeja, stan dzisiejszy, przekrój poprzeczny przez prezbiterium, skala 1:200.

bywało się za pomocą wspomnianego już szybu, wydzielonego ścianką z całości przestrzeni, a wgląd do wnętrza kościoła zapewniało duże okno we wnęce, zakratowane, „przez które służba kościelna mogła słuchać mszy świętej“. Wyburzenie okna notuje kronika pod r. 1681. — Nad kosztą kaplicą znajdowała się kaplica zwana Kalwarią z powodu znajdujących się tam stacji. Kaplica ta wbudowana była w szczyty murów kamiennych, a od strony wejścia miała ścianę konstrukcji ryglowej. Do Kalwarii prowadził z kapitułarza drewniany ganek kryty daszkiem, wsparty na drewnianych konsolkach. Wnętrze kaplicy było rozjaśnione po obu stronach drzwi dwoma oknami oraz przeciwnym, zakratowanym okienkiem, patrzącym w stronę ementarza. W kaplicy w w. XIX znajdowały się obrazy oraz trzy małe ołtarze. Zakratowane okno, weiskające się w stronę kościoła pod emporę międzywieżową, było zbyt małe i zbyt nisko położone, aby można było swobodnie patrzeć na odprawiające się w kościele nabożeństwo. Otwór okienny założono raczej dla rozjaśnienia kościoła, a nie dla widoku z kaplicy. — Ogróżeńiowe mury od strony ulicy Grodzkiej, grobowiec i obie kaplice znikły w połowie ubiegłego wieku z rozkazu budowniczego rządowego, a za wiedzą i wolą prezesa Senatu W. M. Krakowa, ks. Jana Schindlera, dla poszerzenia ulicy Grodzkiej. Opis brutalnej sceny burzenia znajdujemy w kronice klasztornej.

¹ Sklepienie tej przestrzeni wykonane jest z bloków marmuru wapiennej. W ścianie południowej

czeniu portalu głównego w osi wielkiego kościoła między wieżami przemawiałaby wreszcie prostota tego rozwiązania. Ostateczne jednak wyjaśnienie zagadnienia kryje się może pod tynkami fasad¹.

Ważną jest z kolei rzeczą ustalić pierwotny romański poziom posadzki kościelnej (fig. 18). Nawiązując do stopni romańskich północnej wieży, biorąc pod uwagę stromość sklepienka nad pierwszym ich biegiem, przyjąć należy niewielką poprawkę, obniżającą



27. Kraków, kościół św. Andrzeja, stan dzisiejszy, przekrój poprzeczny przez nawy przodkowe, skala 1:200.

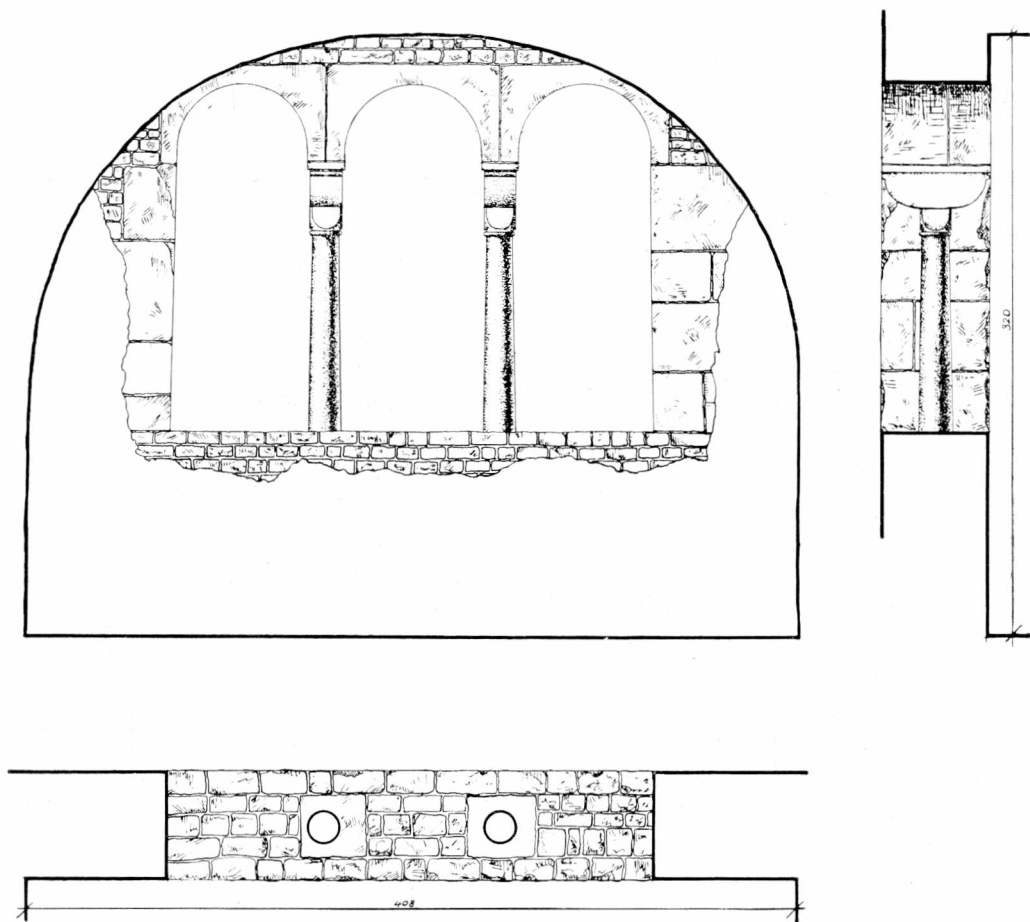
poziom posadzki naw. Poprawkę tę ustalamy na mniej więcej 70 cm, sądząc po odkopanej przez nas regularnej warstwie bardzo zbitego piasku, może dawnej podsypki pod płyty posadzkowe².

od strony klatki schodowej wykonano w czasach gotyku okno, które później w czasach baroku zniesiono, na co wskazuje zachowany w klatce schodowej prostokątny otwór z ościeżami i nadprożem z wapienia, zamurowany cegłą barokową. W oknie tym jest otwór wentylacyjny przez nas rozszerzony, przez który dostaliśmy się do grobowca, leżącego między podstawami wież.

¹ W grobowcu leżącym poniżej nie natrafiliśmy na ślady portalu. ² Kronika klasztorna pod r. 1681 wspomina o położeniu posadzki kościelnej z kamienia ciosowego, którą później według zapisków pod r. 1726 zastąpiono istniejącą dziś posadzką marmurową.

Na podstawie tych faktów wolno stwierdzić, że posadzka romańska kościoła wzniesiona była nad bruk pierwotny zewnętrzny ok. 1·40 m¹.

Ołtarz, stojący w prezbiterium pod smukłą konchą apsydy, podniesiony jest obecnie o pięć stopni ponad podłogę nawy kościelnej (fig. 19). Podniesienie to nasuwało od dawna przypuszczenie istnienia pod prezbiterium krypty romańskiej. Poszukiwania dały jednak wynik negatywny. Aby dostać się pod posadzkę prezbiterium, przebiliśmy od zewnątrz

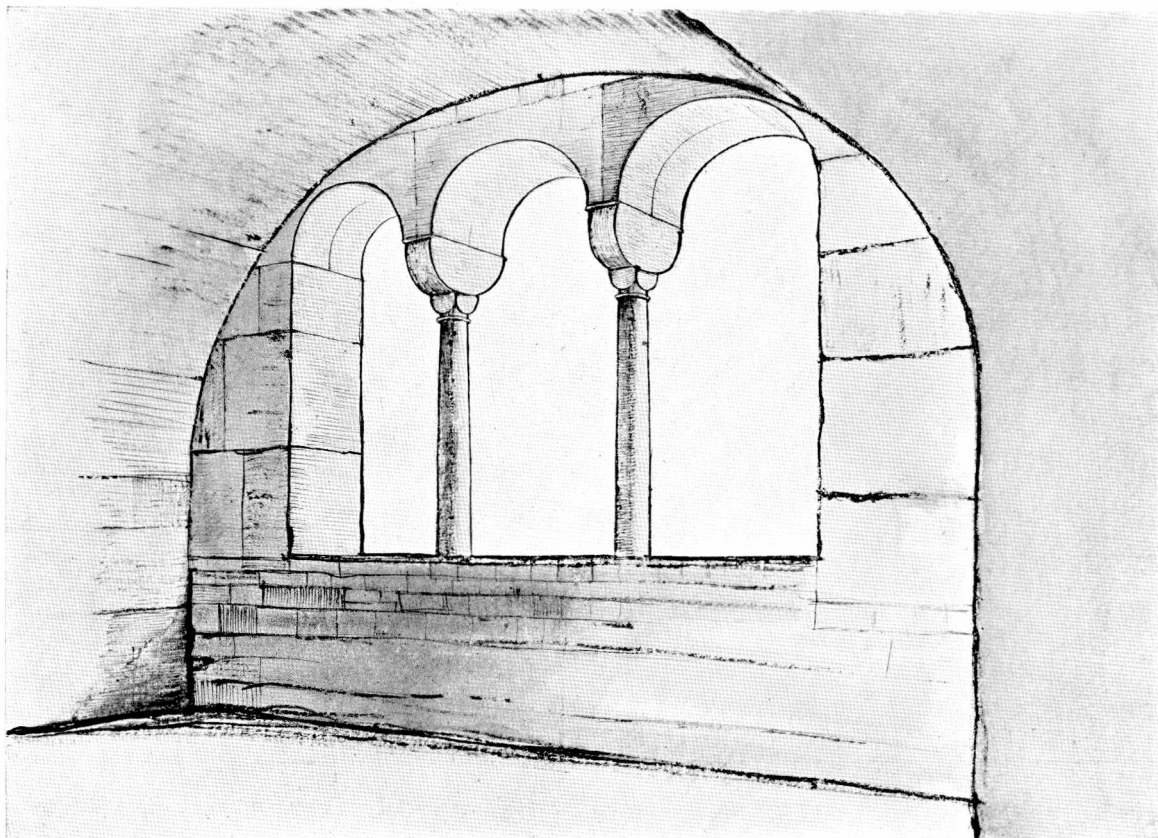


28. Kraków, kościół św. Andrzeja, zamurowane okno romańskie w izbie międzywieżowej, skala 1:40.

mur apsydy, przekuliśmy się z trudem przez mur z kamienia łamanego, tworzącego substrukcję ołtarza². Lica wewnętrznych ścian apsydy na głębokości 3 m pod posadzką są dość starannie obrobione, jednak nie znaleźliśmy nic, co by mogło wskazywać na uprze-

¹ Od średniej wielkości narożnięcia terenu zewnętrznego = 3·20 m odjąć należy wielkość zagłębienia dzisiejszej posadzki kościelnej względem terenu dzisiejszego = 1·10 m i uwzględnić poprawkę obniżającą poziom dzisiejszej posadzki o 0·70 m; $3·20 - (1·10 + 0·70) = 1·40$. ² Przy tej sposobności odkryto 1·05 m poniżej dzisiejszego terenu gzyms cokołowy zakrystii, który w r. 1903, uległ zniszczeniu przy budowie kanału osuszającego, biegnącego wokół zakrystii. Głęboko obok prezbiterium znalazły się ślady dawnego grobu, obłożonego martwicą wapienną, być może pochodzącego z epoki romańskiej; płycej napotykalismy na trumny i szkielety z czasów późniejszych.

dnie istnienie krypty. Rumowisko w tym miejscu nasypiano zapewne przy murowaniu fundamentu ołtarza (jeszcze może gotyckiego), na co wskazuje domieszka gruzu ceglanego¹. Pierwotne, nienaruszone przebudowami nasypy zbadaliśmy za pomocą wykopu przed mensą ołtarza w prezbiterium. Po zdjęciu barokowej posadzki, pod warstwą kamieni mieszanych z nasypem i z okruciami ceglanymi natrafiliśmy w głębokości 1,65 m, a zatem ok. 70 cm poniżej posadzki naw kościelnych, na cienką warstwę piasku z domieszką



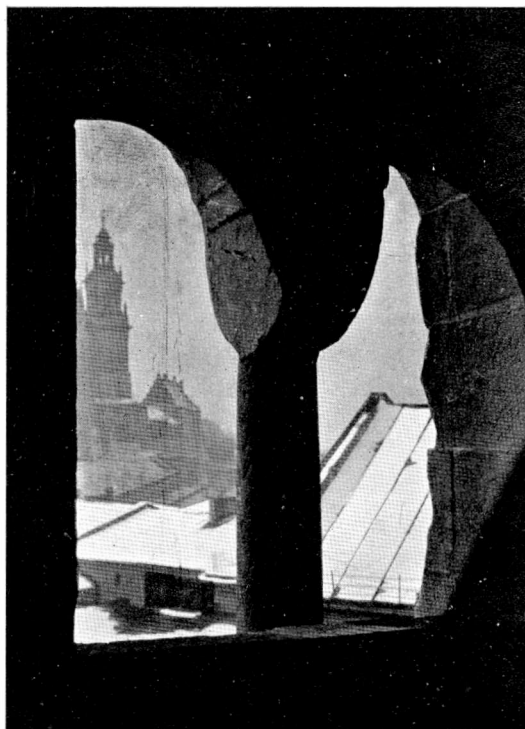
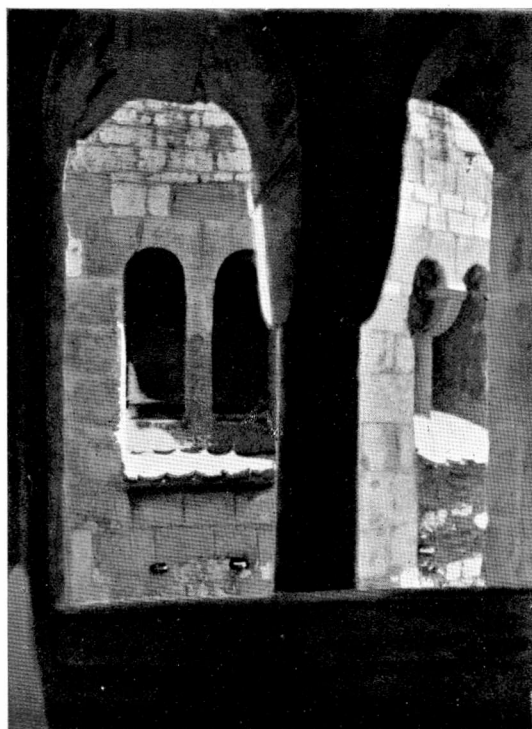
29. Kraków, kościół św. Andrzeja, izba międzywieżowa, rekonstrukcja stanu pierwotnego.

Rys. Jan Ekielski.

wapna, pod którą znajduje się warstwa drobnych kamieni wapieniaka, zalanych starannie zaprawą wapienną, leżących na bardzo silnie zbitej warstwie piasku. Mógłby to być, jak wyżej wspomniano, dawny podkład podłogi kościelnej. Niżej leżą już warstwami nasypy nie mające domieszek ceglanych (czarnoziem, piasek, kamyki tufu, piasek, grunt). Nie dały również pozytywnego rezultatu poszukiwania krypty romańskiej po stronie zachodniej między podstawami wież. Natrafiliśmy na tym miejscu tylko na wielki grobowiec wykonany w epoce barokowej. Resumując zaprzeczamy istnieniu krypty romańskiej w kościele św. Andrzeja i stwierdzamy wspólny lub podobny poziom posadzek prezbiterium i naw.

¹ Dzisiejszy ołtarz barokowy fundowała ksieni Ludwika Potocka; notuje to kronika klasztorna pod r. 1741.

Wypada nam z kolei poddać rewizji dotychczasowe zapatrywanie podawane za pewnik, że w pierwotnym kościele św. Andrzeja był tylko jeden ołtarz, mianowicie główny, nie było natomiast ołtarzy bocznych, a to z powodu braku apsydek zamykających od wschodu boczne nawy. Zapatrywanie to nie może się jednak ostać wobec odkrycia przez nas w tym właśnie miejscu dwóch nisz ściennych, sklepionych beczkowo (fig. 2). Nisza, znajdująca się w nawie północnej, została wykorzystana dla wbudowania schodków na chórek zakrystii, za to nisza przeciwległej nawy dała się zmierzyć: 1,60 m szerokości,

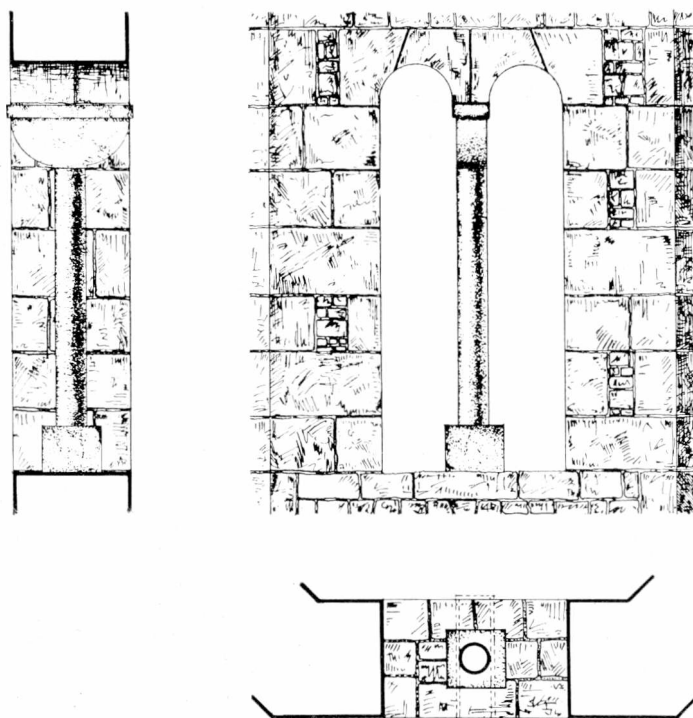


30, 31. Kraków, kościół św. Andrzeja, okna bliźnie na najwyższym piętrze wież.

1 m głębokości, a 4,40 m wysokości to wymiary zupełnie wystarczające dla wstawienia mensy ołtarzowej. Można więc śmiało przypuścić, że każda nawa miała w epoce romańskiej swój ołtarz i że trzy były ołtarze w kościele św. Andrzeja.

W naroża zachodnie kościoła wrastają murami kwadraty wież, skracając w parterze nawy boczne o jedno przęsło. Wieża południowa kryje na parterze izbę, może dawny skarbiec, w północnej zaś romańskie schody wiodą na piętro, do empor. Niedostępną tę przestrzeń można było zbadać, wylamując północny mur zewnętrzny, przy czym w przyziemiu natrafiono przypadkiem na przykryte tynkiem okienko romańskie o kształcie strzelnicy, oświetlające dawniej pierwszy bieg schodów (fig. 20). Do klatki schodowej prowadziły uprzednio łukowo przesklepione drzwi, dziś zamurowane i niewidoczne od strony nawy bocznej. Rodzaj cegły wskazuje na to, że schody z parteru na emporę unie-dostępniono dopiero mniej więcej przed stu laty. Przestrzeń ta ma wielką wartość za-bytkową, jest to bowiem jedyne w Krakowie, obok krypty św. Leonarda na Wawelu,

wnętrze romańskie, którego nie uszkodziły znaczniejsze przeróbki¹. Świetnie zachowane stopnie, sklepienie i ściany romańskie obrazują staranność techniczną murarza i kamieniarza. Na wysokości od parteru po piętro znajdują się w narożach klatki schodowej spoczniki (podesty); stopnie są dość wysokie, jednej prawie szerokości. Inaczej zbudowano schody wyższej partii wieży: stopnie biegną tam skrętnie ciągiem nieprzerwanym, posadzki (wierzchy stopni) mają kształt klinowy. W ostatni skręt schodów wpada krótkie odgałęzienie wiodące do izby międzywieżowej (fig. 21). W środku klatki schodowej filar na planie wydłużonego prostokąta dźwiga sklepienka wykonane na szalunku z niewiel-



32. Kraków, kościół św. Andrzeja, okna bliźnie na najwyższym piętrze wież (rekonstrukcja), skala 1:40.

kich kostek wapienia zalanych obficie szarym wapnem. Można by więc romańską technikę tych sklepień porównać z techniką współczesnego nam betonu, zwłaszcza że dotąd widać doskonale odciski desek szalunkowych. Ściany klatki schodowej wykonano na przemian z warstw żółtego piaskowca i białego wapienia (fig. 22). Przy przebijaniu muru stwierdziliśmy, że duże piaskowcowe ciosy sięgają głęboko w mur, łącząc się stosugami między sobą, małe zaś kwadry wapienne licują tylko ścianę, bo w środku między nimi mur wykonano z kamieni łamanych, zalanych wielką ilością zaprawy wapiennej. Nasuwa się przypuszczenie, że technika traktowania powierzchni ściennej pasami poziomymi w dwóch kolorach mogła znaleźć zastosowanie także w głównym wnętrzu kościoła.

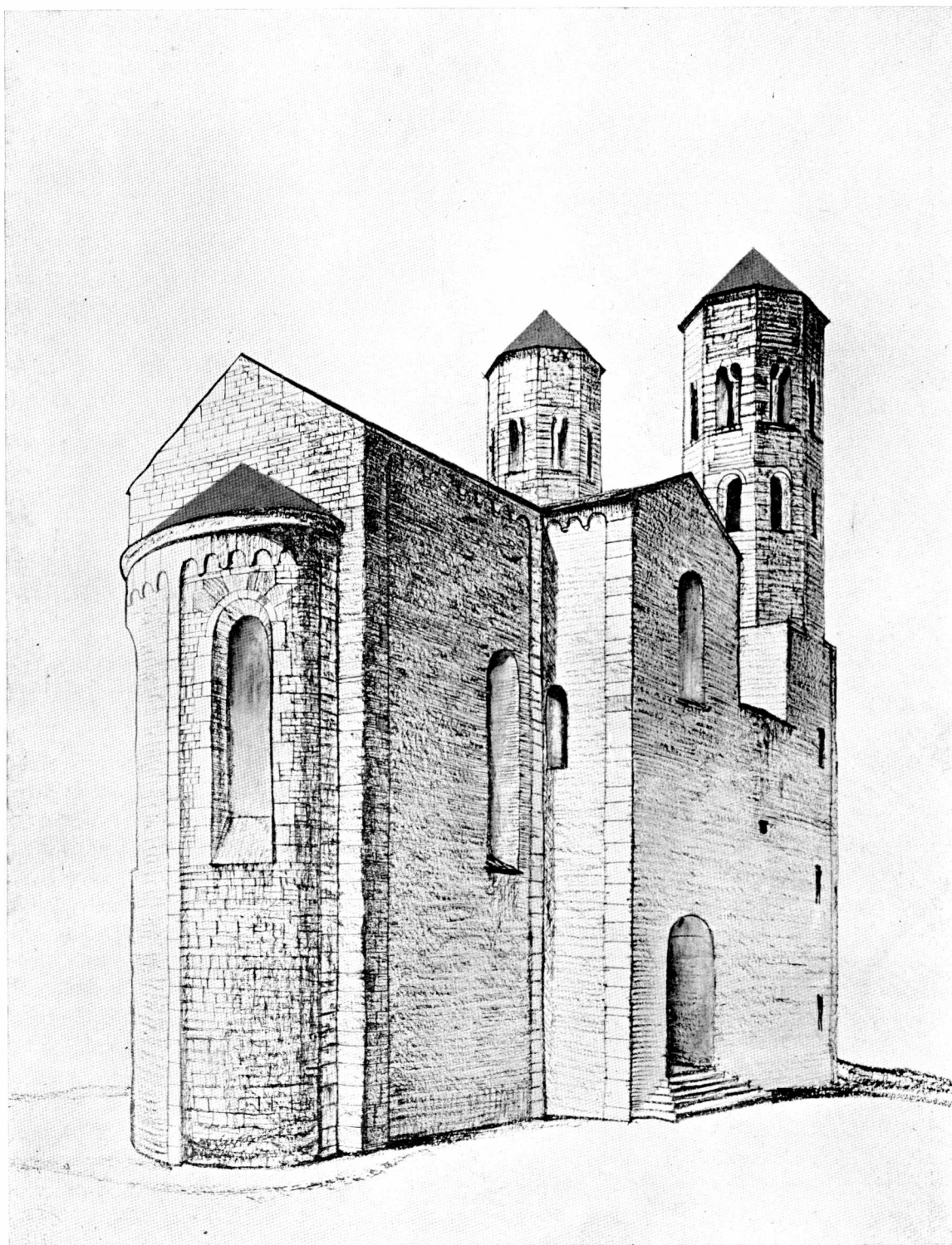
Kiedy już mowa o technice wykonania ścian, należy wspomnieć o ich ankwaniu. Odbywało się to za pomocą belek drewnianych, ułożonych wzdłuż ścian i starannie ze wszystkich stron omurowanych. Odkryliśmy także gniazdo ankrowe ponad dzisiejszym wejściem do kościoła, długie około 5 m. W środku zachowało się zmurszałe i zbutwiałe

¹ Jedno podniebienie sklepienne zostało lekko uszkodzone w czasach baroku.



33. Kraków, kościół św. Andrzeja, widok dzisiejszy od północnego wschodu.

Rys. Jan Ekielski.



34. Kraków, kościół św. Andrzeja, widok pierwotny od północnego wschodu.

Rys. Jan Ekielski



35



36

35. Kraków, kościół św. Andrzeja, apsyda z gzymsem arkadkowym i lizenami; na murze szczytowym widać wątek romański i gotycki. — 36. Fasada południowa; na prezbiterium gzymś arkadkowy z lizenami; w parterze kaplica Loreta.

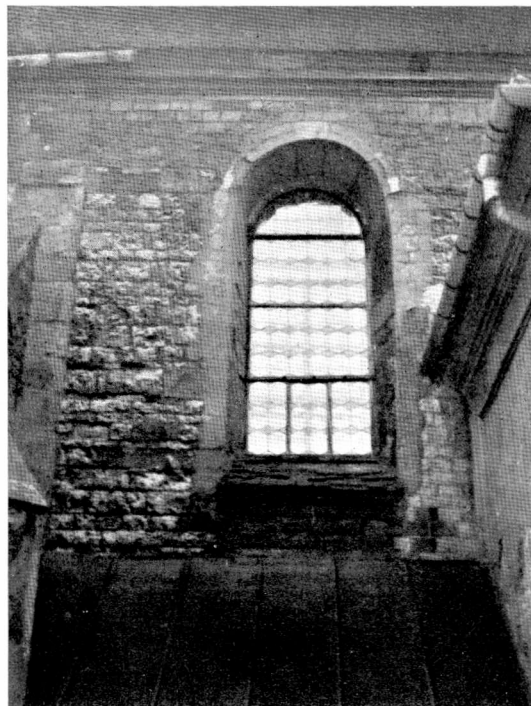
drewno dębowe. Widać z tego, że system ankrowania murów drzewem, znany powszechnie w czasach gotyku przed stosowaniem żelaza, znanym był również już w czasach romańskich¹.

Empory, które na piętrze tworzą jakby górny kościół, pod względem wielkości odpowiadają dzisiaj użytkowej powierzchni naw na parterze (fig. 3). Przyczyna leży w tym, że w czasach baroku dobudowano do empor pierwotnych wielką empore łąkową². Stwierdziliśmy bowiem za pomocą licznych wierceń, że tak gurt międzyfilarowy, jak samo sklepienie wielkiej empory wykonane jest z cegły, w przeciwieństwie do empor bocznych, których arkady starannie wykonano z bloków piaskowcowych, a podniebienia sklepienne i nadmurowania nad arkadami z lekkiego tufu wapiennego. Możemy tu również stwierdzić ponad wszelką wątpliwość, że przestrzenie pod wieżami na piętrze od początku były udostępnione przez założenie konstrukcyjnych filarów z arkadami, dźwigających spiętrzone wyżej ściany i szeroko łączyły empore międzywieżową z emporami bocznymi. Ta ażurowość wież w wysokości empor datuje się zdaniem Łuszczkiewicza od w. XVI, kiedy chciano świeżo przybudowane od południa skrzydło klasztorne połączyć z piętrzem kościelnym. W tym celu miano wyburzyć arkady w murach południowej wieży i znieść tym samym uprzednio tu znajdującą się izbę, na której istnienie wskazywać ma okienko romańskie, zachowane na fasadzie zachodniej. Rozumowanie to okazało się błędne. Związanie dobudowy klasztoru z emporą było bowiem zupełnie łatwe, bo miejsca było aż

¹ W sprawie powyższej korzystaliśmy z informacji prof. dra Adolfa Szyszko-Bohusza. ² Możliwe, że zapiska kroniki klasztornej pod r. 1681 „kościola przyczyniono“ odnosi się właśnie do wielkiej empory.



37



38

37. Kraków, kościół św. Andrzeja, dolna część wieży północnej; watek ściany stanowią kwadry wapieniaka obrobionego dłutem oraz kilka pasów piaskowca. — 38. Ściana północna transeptu: watek jej stanowią kwadry wapieniaka obrobione młotkiem (okno z epoki baroku).

nadto dla prostego wyburzenia drzwi w pojedynczej ścianie, a w wypadku gdyby istotnie w narożu empory znajdowała się wspomniana izba, nie przez nią, ale obok niej założyłby każdy budowniczy przejście, aby nie stwarzać przed sobą ogromnych trudności technicznych dla małej przyczyny. Błahą byłaby też przyczyna wyburzenia ścian wieży północnej dla samej symetrii. Wracając do okienka romańskiego, które było punktem wyjścia wniosku Łuszczkiewicza, stwierdzamy, że nie oświetlało ono izby wieżowej, lecz od początku rozjaśniało mroczny kąt empory. Powyższe nasze argumenty są mimo wszystko nikłe w porównaniu z argumentami technicznymi. Z obliczenia statycznego wynika, że w narożnikowych filarach wież są siły ukośne, których wypadkowa wskazuje na bliską granicę powstawania w przekroju niebezpiecznych ciągnięć. Przeciwwparcie dalszego ciągu arkad, mijając się z osiami filarów wieżowych, jest tutaj bez większego znaczenia. W tych warunkach uważamy wyburzenie arkad za zbyt ryzykowne, aby mogło być możliwe. I rzeczywiście, przy dodatkowym badaniu na miejscu znaleźliśmy pod tynkami świetnie zachowaną kamieniarkę pierwotną, bloki piaskowca najstaranniej obrobione zakreślają czyste i równe linie słupów i archiwolt. Jest więc rzeczą zupełnie pewną, że od początku przestrzeń pod wieżami na piętrze związano z emporami w jedną otwartą całość.

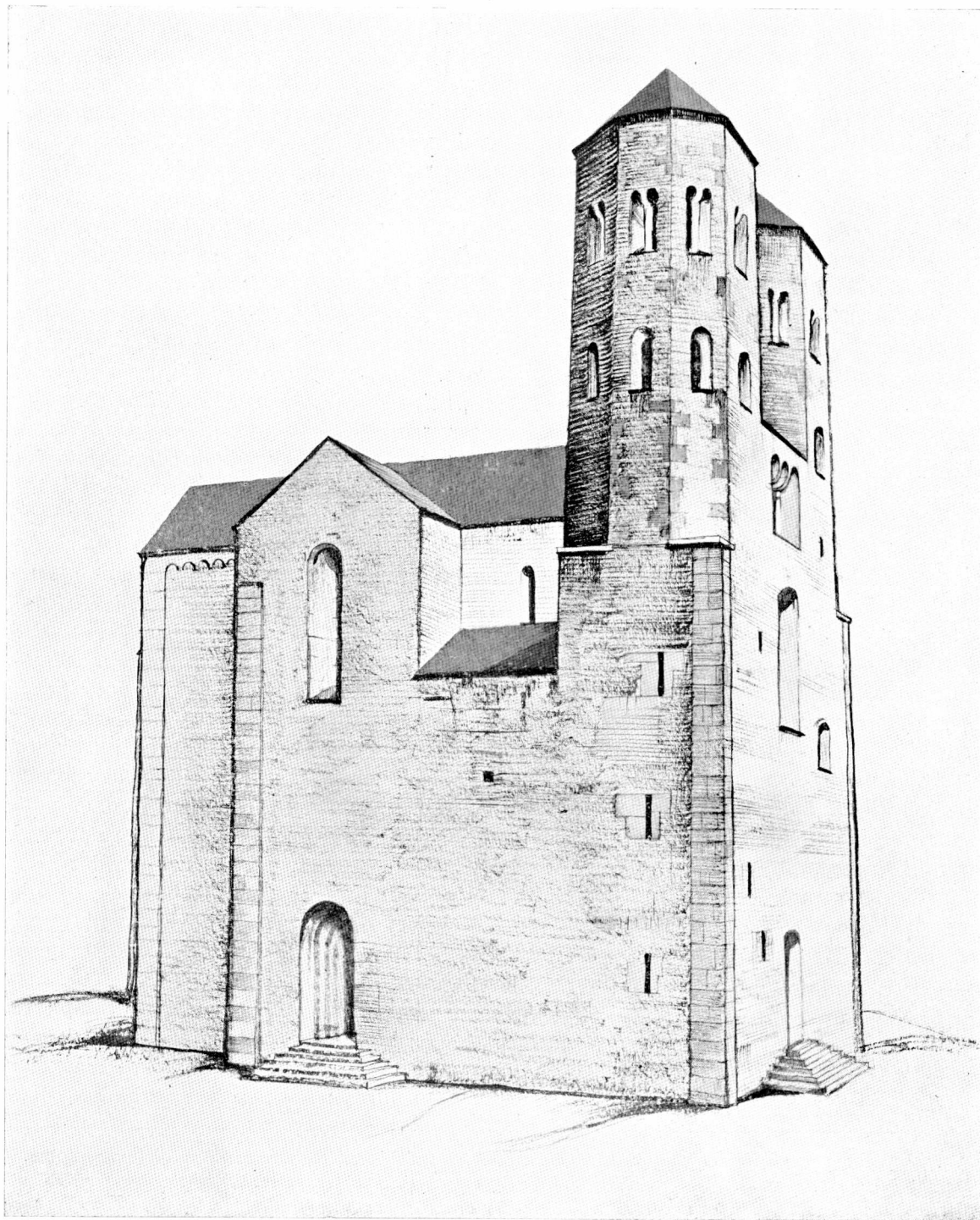
Z licznych okien oświetlających kościół dwa zniknęły w w. XIV przy budowie gotyckiego kościółka, dzisiejszej zakrystii (fig. 26). Deformująca kościół barokowa nadbudówka, nadwieszona w w. XVIII ponad zakrystią, kryje nie tylko typowy romański fryz arkadkowy, ale także obrys zamurowanych pierwotnych okien. Poza tym wielkie

okna, jakie dziś widzimy, zostały w ciągu wieków wyburzone prawdopodobnie na miejscu mniejszych¹. Naprawdę niespodziewanym jednak zdarzeniem podczas naszych poszukiwań było odkrycie w murach podłużnych nawy środkowej, ponad sklepieniami empor bocznych, dwóch gładkich, półlukowych okien romańskich, wykonanych z ciosów piaskowca (fig. 27). Obustronne założenie tych okien między wieżami a skrzydłami transeptu wskazuje na to, że nawa główna na przestrzeni jednego przęsła miała światło bezpośrednie z zewnątrz. Kościół św. Andrzeja był więc budowlą bazylikową, tym charakterystyczną, że nawy przodkowe były bardzo krótkie. Z tego też powodu plan korpusu kościoła przypomina kształtem raczej kwadrat, niż wydłużony prostokąt. Położenie i około czterdziestostopniowy spadek pierwotnych dachów pulpitywych odczytaliśmy z wyraźnych śladów po zaciekach deszczowych na ścianach wież i transeptu. Romańskie okna zakryto w epoce gotyku stromymi, sięgającymi okapu głównego dachami pulpitywymi, których ślady w przekroju również uwidoczniliśmy. W dobie baroku nawy przodkowe przykryto jednym wspólnym dachem, a lukę w murze zewnętrznym uzupełniono cegłą barokową i zamaskowano tynkami. Zniknęło wtedy również okienko romańskie o kształcie strzelnicy, które nad daszkiem pulpitywym wpuszczało dawniej światło do wnętrza wieży północnej. Tym sposobem bardzo dobrze zachowane okna są dzisiaj remanentem decydującego znaczenia dla odtworzenia pierwotnego obrazu wnętrza, ważnym również dla ustalenia bryły zewnętrznej (fig. 23).

Wypada na koniec określić rodzaj pierwotnego zamknięcia wnętrza kościoła od góry. Po przeprowadzeniu ścisłej kontroli dotychczasowych poglądów w tym względzie dochodzimy do przekonania, że kościół św. Andrzeja nie był kryty pałapem drewnianym, jak przypuszczał Łuszczkiewicz, ale był przesklepiony. Badania sklepień w kilkunastu miejscach nad nawami, emporami i nad izbą międzywieżową wykazały, że zbudowano je tylko z wielkich kamieni lekkiej martwicy wapiennej, związanej szarym wapnem. Wyjątek stanowi naturalnie kopułka centralna na skrzyżowaniu naw, wykonana z barokowej cegły, prawdopodobnie na miejscu krzyżowego sklepienia. Prostota sklepień bezkowych i krzyżowych, jednolity materiał, obcy technice baroku, a zastosowany przy budowie romańskich sklepień krypty św. Leonarda na Wawelu, dalej brak uszkodzeń, nieunikniony przy późniejszym przerzucaniu sklepień, brak gniazd belkowych, na których jakoby istnienie wskazuje Łuszczkiewicz, oto wszystkie argumenty. Dzięki nim, mijając się z dotychczasową wiedzą o krakowskim kościele św. Andrzeja, stwierdzamy pochodzenie jego sklepień z czasów romańskich.

Opuszczając właściwe wnętrze kościoła możemy dostać się na strych za pomocą wspartych na sklepienkach schodów kamiennych, które wiją się naokół filara w wieży północnej. W wieży południowej przestrzeń nad arkadami empory po poziom strychów była od początku stracona dla użytku, bo dostępną być mogła tylko od góry. Badania przeprowadzone na strychach pozwoliły ostatecznie ustalić spadek dachów romańskich. Wznosiły się one pod kątem około 40°, nie były zatem zbyt płaskie. Odczyt możliwy był nie

¹ W kronice pod r. 1639 czytamy, że ksieni Eufrozyna Stanisławska „kościół ozdobiła, w którym okien 3 wybiła, bo był bardzo ciemny“. Prawdopodobnie mowa tu o trzech oknach empor. Pod r. 1681 zanotowane jest wyburzenie „okna dla widoku“; ponieważ wtedy wznoszono oltarz bł. Salomei z czarnego marmuru, nad którym widzimy okno, należy przypuszczać, że mowa w kronice o tym właśnie oknie; upewnia nas o tym fakt niesymetrii tego okna w stosunku do przeciwległego pierwotnego okna, zamurowanego w końcu średniowiecza przy dobudowie zakrystii. Okna wreszcie prezbiterium mają gładkie z wapniaka ze śladami rąbania. Prawdopodobnie okna pierwotne miały obramienia z piaskowca.



39. Kraków, kościół św. Andrzeja, widok pierwotny od północnego zachodu.

Rys. Jan Ekielski.

tylko na szczytowej ścianie wschodniej, ale także na resztach romańskich, zachowanych w murze dzielącym strych od izby międzywieżowej (fig. 24).

Poszukiwania w tej izbie dały wynik niespodziewany. Okazało się, że trzy oświetlające ją okienka otrzymały kształt podłużnych i wąskich szczelin dopiero w czasach gotyku (fig. 25). Po usunięciu omurowań ukazało się duże, potrójne okno romańskie, przedzielone kolumnkami. Kolumnki te są bardzo ciekawe (fig. 28). Wyrastają bez baz wprost z parapetu i posiadają — rzecz w romańszczyźnie szczególnie rzadka — entazę; górą przepasane są półwałkiem, głowica kostkowa wspiera półkolisty nasadnik młotowy, będący formą przejściową do masywnych kamiennych arkad. Potrójne to okno, bardzo piękne i lekkie w rysunku, otwierało szeroko widok na zachód, a przezroczystość jego kładzie kres zapatrywaniom o obronność czy mieszkalność izby (fig. 29)¹.

Przy bliższym badaniu wież ponad sklepieniem izby międzywieżowej okazało się, że zamurowania łukowo sklepionych framug wykonano w czasach baroku z cegły, kamienia i tynku, zasłaniając w ten sposób romańskie otwory okienne. W tym czasie również zdeformowano i zmniejszono przezrocza romańskich bliźnich okienek, wieńczących wokół najwyższe piętro wież, przez nadmurowanie parapetów (fig. 30—32). Po zbadaniu tych okienek okazuje się, że dzielące je kolumnki, górą zwieńczone półkolistymi młotowymi kapitelami, są wcale wysokie i że posiadają bazy kostkowe. Widać z tego wszystkiego, że wieże były pierwotnie bardzo ażurowe i że nie uległy w ciągu wieków większym przemianom, uniemożliwiającym rekonstrukcję ich pierwotnej postaci².

Przechodzimy z kolei do fasad. Bryła zewnętrzna winna być, jak wiadomo, odpowiednikiem przestrzennych założeń wnętrza. Wymogowi temu kościół św. Andrzeja w dobie romańskiej w zupełności odpowiadał. Mając ustalić dawną jego zewnętrzną postać, nie będziemy zmuszeni błąkać się w niepewności, gdyż rozwiązanie mamy niejako gotowe i pewne. Musimy w pierwszym rzędzie usunąć z dzisiejszych fasad kościoła (fig. 33) wszystkie zniekształcenia powstałe z biegiem lat. Podejmując tę czynność — nazwijmy ją chirurgią rekonstrukcyjną — należy: 1) obniżyć teren dzisiejszy mniej więcej o 3-20 m; 2) z epoki baroku usunąć: a) kruchtę, b) kapliczkę boczną, znajdującą się między kruchtą a zakrystią, c) budynki klasztoru wraz z kaplicą Loret, d) nadwieszony mur i dach ponad zakrystią, e) mury kryjące boczne ściany nawy głównej, przodkowej, f) zamurowania framug wieżowych, g) mury parapetów w przezroczach wieżowych, h) helmy wież i dach apsydy; 3) z epoki gotyku usunąć: a) zakrystię, b) mury szczytów dachowych, c) mury przesłaniające przezrocza izby międzywieżowej; 4) z epoki romańskiej odtworzyć: a) portal względnie portale, b) okna zamurowane przy dobudowie zakrystii, c) trójkąty murów szczytowych nad czołowymi ścianami transeptu, d) dachy.

Wynik może być tylko jeden (fig. 34). Oto do głównego korpusu budowli, spiętrzonego bryłami naw, a wyżej graniastosłupami zachodnich wież, przylega długie prezbiterium, zakończone od wschodu półwałcem apsydy. Ściany czyste, bez tynków. Piaskowiec z najbliższego Podkarpacia posłużył do wykonania obramień okiennych, arkadek i lizen,

¹ Według przypuszczenia prof. J. Pagaczewskiego, w izbie tej znajdował się mechanizm, kołyszający dzwony zawieszony w wieżach, podobnie jak to bywało w kościołach saskich. ² Dachy wież musiały pierwotnie mieć kształt niskich ostrosłupów. Na widoku Krakowa, znajdującym się w książce Dorohostajskiego pt. *Hippika* z r. 1603, oraz na sławnym sztychu Vischera i Meriana z r. 1619 widzimy dachy wieżowe kościoła św. Andrzeja, rysujące się jako dwie wysmukłe piramidy. Przyjmując ścisłość rysunku, uważamy ten kształt już raczej za gotycki. Piękne helmy dzisiejsze wzniesiono podczas wielkiej przebudowy kościoła, opisanej w kronice pod r. 1639, za przelożenia ksieni Eufrozyny Stanisławskiej.

wielkie ciosy tworzą węgly korpusu kościelnego i wież, wreszcie mniejsze kwadry piaskowca pasami poziomymi urozmaicają surowość ścian (fig. 30, 31, 35, 36, 37). Zasadniczym jednak wątkiem ścian jest niewielka kostka z miejscowego wapieniaka, starannie odlutowana, oraz nieco większy wapienny cios, występujący w ścianach transeptu, z grubszą okrzęsany młotkiem (fig. 37, 38)¹. Resumując wszystko, całość zewnętrzną cechuje zwartość i masywność bryły, wreszcie zdecydowana i bardzo smukła sylweta (fig. 39).

Na tym kończy się rola architekta, której założeniem było uporządkowanie terenu badawczego dla historyka i historyka sztuki.

¹ Szczegółowe orzeczenie, dotyczące materiałów kamiennych, udzielone nam dzięki uprzejmości prof. dra Stefana Kreutza przez dra Antoniego Gawła, brzmi: I. Piaskowiec użyty jako materiał budowlany w kościele św. Andrzeja w Krakowie jest skałą barwy żółtawoszarej, drobnoziarnistą, niezbyt związłą i stosunkowo łatwo na powierzchni ulegającą rozkruszeniu i roztarciu, ale dzięki spoiwu ilastokrzemionkowemu wykazującą dostateczną wytrzymałość. Okiem nieuzbrojonym obserwuje się w niej oprócz ziarn kwarcu białawe punkciki skaleni i obficie rozsiane drobne blaszki miki. Wzdłuż szczelin i w partiach zewnętrznych skała przybiera na skutek wietrzenia odcień żółtawobrunatny. Bliższych szczegółów składu mineralnego i struktury skały dostarcza obserwacja mikroskopowa cienkich płytek: na podstawie mikroskopowej analizy petrograficznej tegoż piaskowca zaliczyć go należy do grupy piaskowców karpaccyckich, występujących w niewielkiej stosunkowo odległości od Krakowa. Uwzględniając nadto charakterystyki piaskowców ogłoszone w pracach doc. dra M. Książkiewicza, można było zidentyfikować badany piaskowiec z piaskowcami występującymi w dolnej części serii piaskowca ciężkowickiego, który zajmuje w najbliższej okolicy Krakowa pas ciągnący się od Radziszowa do Świątnik i Koźmic Wielkich. Identyfikację tę potwierdza również porównanie piaskowca z próbkami zebranymi przez doc. dra M. Książkiewicza i dr J. Burtanównę podczas ich badań geologicznych na obszarze arkusza Wadowie i Wieliczki. II. Martwica czyli tuf wapienny, wzięty do budowy sklepień w kościele św. Andrzeja, jest skałą o barwie żółtawo-brudnoszarej, krystaliczną, twardą, ale porowatą i jamistą, o budowie naciekowej, widocznej w licznych naskorupieniach i rozgałęzieniach wytwarzających się na sposób stalaktytów. Martwice tego typu pokrywają dna dolin i parowów rozmieszczonych na zachód od Krakowa wzdłuż tzw. rowu krzeszowickiego (dolina Kobylańska, Bentkówki, Szklarki, Raclawki i Czernki od strony północnej; parowy między Pogorzycami a Płazą oraz w Rybnej po stronie południowej rowu krzeszowickiego). Wykształcenie ich jest dosyć urozmaicone i na ogół ziemiste i mało spoiste, przechodzą jednak w partie związane i twarde. Dochodzą do 10 m miąższości (jak np. w dolinie Raclawki). Niektóre partie obfitują w szczątki roślinne i zwierzęce, których jednak brak w próbce skały badanej. III. Wapień jest pochodzenia miejscowego; jest to wapień jurajski.

DIE KRAKAUER ST. ANDREAS-KIRCHE IN DER ROMANISCHEN EPOCHE EINE ARCHITEKTONISCHE REKONSTRUKTION

(Zusammenfassung)

Der um 1100. entstandenen St. Andreas-Kirche widmete W. Łuszczkiewicz eine Abhandlung, die sich auf seinen im J. 1899. durchgeführten Untersuchungen stützte¹. Die Verfasser der vorliegenden Abhandlung untersuchten in den Jahren 1934—6. die Kirche neuerlich und haben Ergebnisse erreicht, die mit denen Łuszczkiewicz's nicht übereinstimmen.

Die Kirche stand auf keiner bedeutenderen Terrainerhöhung. Das ursprüngliche Terrain neben der Kirche lag etwa 3:20 m unter dem heutigen, es wurde daher bei grossem Hochwasser überschwemmt. In dieser Tiefe liegt eine ungefähr 30 cm dicke Schicht schwarzer Sumpferde, unterhalb befindet sich der harte Grundsand. Bei der Apsis traf man auf ein auf der schwarzen Erde gelagertes Kalksteinpflaster. Der Estrich der Kirche lag 1:40 m über dem ursprünglichen Niveau, und 70 cm tiefer als der heutige.

Die Kirche war eine Kreuzanlage, was aber im Grundriss keinen Ausdruck fand, weil die Arme des Querschiffes über die Aussenmauer der Seitenschiffe nicht hinausragten. Das Querschiff war demnach in dem Baukörper versunken (Abb. 2, 3). Die Form eines lateinischen Kreuzes war lediglich in den oberen Teilen des Inneren (Abb. 4) und — selbstredend — von aussen in der Kreuzung des Dachfirstes zu sehen (Abb. 15—17).

Auf dem Dachboden über den Emporen, also in den Mauern des Hauptschiffes, haben die Verfasser zwei halbrund geschlossene Fenster entdeckt, die ursprünglich das Hauptschiff beiderseits erleuchteten (Abb. 23). In der romanischen Epoche befanden sich diese Fenster oberhalb der Emporendächer, die also tiefer als jetzt angeordnet waren. Die Kirche war demnach ursprünglich nach dem basilikalen System erbaut (Abb. 27, 11, 33, 34).

Die ganze Kirche war bereits von Anfang an überwölbt gewesen. Im ganzen vorderen Baukörper, d. h. im Hauptschiffe, in den Seitenschiffen und in den Emporen, sind ursprüngliche Kreuzgewölbe, im Chore dagegen, in den Armen des Querschiffes, wie auch in der Westempore zwischen den Türmen, rundbogige Tonnengewölbe erhalten (Abb. 14). Die Altarapsis bekam eine (auch erhaltene) Halbkuppel. Alle diese Gewölbe wurden aus grossen Tufsteinwürfeln erbaut. Die kleine, aus Backstein errichtete Vierungskuppel rührt aus der Zeit um die Wende des XVII. und des XVIII. Jhdts her. Aus der ursprünglichen, romanischen Epoche stammen nicht nur die Emporen über den Seitenschiffen, sondern auch die sie verbindende Westempore zwischen den Türmen (Abb. 13). Die Verbindung zwischen der nördlichen und der südlichen Seitenempore ist dadurch erreicht, dass die Türme auf ihrer Höhe nicht massiv, sondern von Arkaden durchbrochen erbaut wurden. Es gibt Belege dafür, dass diese Durchbrechung der inneren Turmmauer nicht aus der Zeit eines späteren Umbaues herrührt, sondern ursprünglich ist. Aus einer späteren, nachromanischen Zeit stammt dagegen die grosse Empore, die das an die Türme grenzende Joch des Hauptschiffes einnimmt (Abb. 10, 19). Den Beweis dafür bildet das Material, aus welchem das Gewölbe, auf dem der Estrich dieser Empore ruht, erbaut wurde. Es ist zwar, im Gegensatz zum Tufstein, dessen man sich zur Errichtung der ursprünglichen

glichen Gewölbe bediente, der in Polen in der frühromanischen Epoche unbekannte Backstein.

In der Ostwand der beiden Seitenschiffe entdeckten die Verfasser Nischen, die ehemals zweifelsohne zur Unterbringung der Altäre dienten (Abb. 12). Die Nische im Nordschiffe wurde während eines Umbaues entstellt, die andere dagegen im Südschiffe, liess sich vermessen. Ihre Ausmasse genügen vollkommen zur Unterbringung des Altärtisches.

Der Hochaltar steht gegenwärtig auf fünf Stufen (Abb. 26). Diese Erhebung über den Fussboden legte seit jeher die Vermutung nahe, dass sich unter dem Chore eine romanische Krypta befinde. Die Nachforschungen fielen jedoch negativ aus: es gibt dort keine Krypta und es hat auch nie eine gegeben. Zu keinem positiven Ergebnis führten auch die Nachforschungen nach einer romanischen Krypta zwischen den Fundamenten der Türme, also von der Westseite her. Man stiess dort nur auf eine grosse Gruft, die in der Barockzeit errichtet worden war.

Der südliche Turm birgt im Erdgeschoss eine Stube, vielleicht eine ehemalige Schatzkammer, in dem nördlichen dagegen befinden sich romanische Treppen, die zu den Emporen hinaufführen (Abb. 18). In der Mitte des Stiegenhauses steht ein viereckiger Pfeifer, der kleine, aus reichlich mit Kalk beworfenen kleinen Kalksteinblöcken ausgeführte Gewölbe trägt. Dieses Stiegenhaus ist ausser der St. Leonhard-Krypta in der Domkirche — das einzige romanische Innere in Krakau, das durch spätere Umbauten in höherem Masse nicht geändert wurde. Seine Wände wurden abwechselnd aus Schichten von gelbem Sandstein und weissem Kalkstein ausgeführt (Abb. 20 — 22). Es ist wahrscheinlich, dass man auch im Innern der ganzen Kirche eine solche Polychromie in dem Material selbst angewendet hat. Bei der Prüfung des Stiegenhauses kam im Erdgeschoss ein romanisches, schiesschartenartiges Fensterchen zum Vorschein, das ursprünglich den ersten Treppenabsatz erleuchtete.

Über der Wölbung der Empore zwischen den Türmen, also im obersten Geschosse des Westbaues, birgt sich ein tonnengewölbtes Stübchen, dessen Gewölbe aus Tufstein ausgeführt ist (Abb. 5). Eine Überraschung in dieser Stube bildete die Entdeckung an der Stelle der drei Spalten in der Westfassade eines dreiteiligen romanischen Fensters (Abb. 25, 28, 29).

Die Prüfung der Türme erwies, dass die grossen Öffnungen in dem unteren Teile der Achtecke in der Barockzeit vermauert worden waren. In derselben Zeit wurden die Brüstungen der Doppelfenster im obersten Stockwerk der Türme etwa 1 m hoch von Unten vermauert. Die Mittelsäulchen dieser Doppelfenster stehen auf einfachen steinernen Würfeln (Abb. 30—32). Die Türme waren daher ursprünglich mehr durchbrochen, als heute.

Es ist nicht sicher, ob der ehemalige Eingang sich dort, wo der heutige befand. Im nördlichen Arme des Querschiffes, zwischen der Vorhalle und der gotischen Sakristei, befindet sich eine grosse, rundgewölbte Öffnung, die, von aussen durch einen flachen Barockanbau verdeckt, zweifelsohne ursprünglich ist. Sie könnte den Eingang bilden oder das Innere der Kirche mit einem heute nicht mehr bestehenden Anbau verbinden. Der Eingang könnte sich auch in der Westfassade befinden. An dieser Fassade sieht man Spuren von Öffnungen, die nach den im J. 1844 abgebrochenen Barockkapellen führten. Vielleicht wurde beim Bau dieser Kapellen das romanische Portal zerstört oder vermauert. Zwischen den Türmen befindet sich im Erdgeschoss ein Raum, der als eine Vorhalle zu betrachten wäre, was auf das Bestehen eines Einganges in der Westfassade hinweisen dürfte (Abb. 39). Die endgültige Aufklärung dieses Problems verbirgt sich unter der Übertünchung der Fassaden.

SKŁAD KOMISJI HISTORII SZTUKI

w dniu 31 grudnia 1936

Przewodniczący: *dr Julian Pagaczewski*, em. prof. U. J., członek czynny P. A. U., dyrektor Gabinetu Rycin P. A. U. w Krakowie

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

Sekretarz: *dr Adam Bochnak*, docent U. J., konserwator Gabinetu Rycin P. A. U. w Krakowie

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

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

Dr Zofia Ameisenowa, kierowniczką Zbioru Graficznego Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie

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

Dr Karol Badecki, wicedyrektor Archiwum Miejskiego we Lwowie

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

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

Dr Aleksander Birkenmajer, docent U. J., bibliotekarz Biblioteki Jagiellońskiej, członek korespondent P. A. U. w Krakowie

Dr Zbigniew Bocheński, kustosz Muzeum Narodowego w Krakowie

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

Dr Kazimierz Buczkowski, kustosz Muzeum Narodowego w Krakowie

Dr Kazimierz Bulas, docent U. J. w Krakowie

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

Dr Aleksander Czołowski, dyrektor Archiwum Miejskiego i Muzeów Miejskich we Lwowie

Dr Jan Dąbrowski, prof. U. J., członek czynny P. A. U. w Krakowie

Dr Włodzimierz Demetrykiewicz, prof. hon. U. J., członek czynny P. A. U. w Krakowie

Ks. dr Szczesny Dettloff, prof. U. P., Poznań

Dr Tadeusz Dobrowolski, docent U. J., dyrektor Muzeum Śląskiego w Katowicach

Dr Jerzy Dobrzycki, kierownik Biura Propagandy Artystycznej przy Zarządzie Miejskim w Krakowie

Dr Karol Estreicher, st. asystent U. J., adiunkt Gabinetu Rycin P. A. U. w Krakowie

Dr Celina Filipowicz-Osieczkowska w Paryżu

Dr Marian Friedberg, archiwariusz Archiwum Aktów Dawnych w Krakowie

Dr Kazimiera Furmankiewiczówna w Krakowie

Dr Stanisław Gąsiorowski, prof. U. J. w Krakowie

Dr Mieczysław Gębarowicz, prof. tyt. U. J. K., kustosz Muzeum Ks. Lubomirskich we Lwowie

Ks. dr Michał Godlewski, biskup tyt. egejski, prof. U. J., członek korespondent P. A. U. w Krakowie

- Dr Marian Gumowski*, em. dyrektor Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu, Dębowiec
Dr Zdzisław Jachimecki, prof. U. J., członek korespondent P. A. U. w Krakowie
Dr Maria Jarosławiecka-Gąsiorowska, kustosz Muzeum Ks. Czartoryskich w Krakowie
Dr Adam Kleczkowski, prof. U. J., członek korespondent P. A. U. w Krakowie
Dr Stefan Komornicki, docent U. J., konserwator Muzeum Ks. Czartoryskich w Krakowie
- Dr Feliks Kopera*, prof. tyt. U. J., dyrektor Muzeum Narodowego, członek korespondent P. A. U. w Krakowie
Dr Tadeusz Kowalski, prof. U. J., członek czynny P. A. U. w Krakowie
Ks. dr Tadeusz Kruszyński, docent U. J., konserwator metropolitalny w Krakowie
Dr Eugeniusz Kucharski, prof. U. J. K., członek korespondent P. A. U., Lwów
Dr Alfred Lauterbach, dyrektor Państwowych Zbiorów Sztuki w Warszawie
Dr Tadeusz Mańkowski, członek korespondent P. A. U., Lwów
Dr Kazimierz Michałowski, prof. U. J. P. w Warszawie
Dr Anna Misiąg-Bocheńska w Krakowie
Dr Wojśław Molè, prof. U. J., członek korespondent P. A. U. w Krakowie
Dr Marian Morełowski, prof. U. S. B. w Wilnie
Dr Józef Muczkowski, em. sędzia Sądu Apelacyjnego, członek korespondent P. A. U. w Krakowie
- Dr Nikodem Pajzderski*, dyrektor Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu
Dr Fryderyk Papée, prof. tyt. U. J., em. dyrektor Biblioteki Jagiellońskiej, członek czynny P. A. U. w Krakowie
Dr Leon Piniński, prof. hon. U. J. K., członek czynny P. A. U., Lwów
Dr Władysław Podlacha, prof. U. J. K., członek korespondent P. A. U., Lwów
Dr Witold Rubczyński, prof. hon. U. J., członek korespondent P. A. U. w Krakowie
Dr Stanisława Sawicka, kierowniczką Zbioru Graficznego Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie
- Dr Władysław Semkowicz*, prof. U. J., członek czynny P. A. U. w Krakowie
Dr Tadeusz Sinko, prof. U. J., członek czynny P. A. U. w Krakowie
Dr Krystyna Sinko-Popielowa w Warszawie
Dr Oskar Sosnowski, prof. Politechniki w Warszawie
Dr Juliusz Starzyński, docent U. J. P., dyrektor Instytutu Propagandy Sztuki w Warszawie
- Władysław Stroner*, em. dyrektor Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie, Jaremeze
Inż. Tadeusz Stryjeński, architekt w Krakowie
Dr Jerzy Szablowski, kustosz Państwowych Zbiorów Sztuki w Łazienkach, p. o. kierownika Centr. Biura Inwentaryzacji Zabytków Sztuki w Ministerstwie W. R. i O. P. w Warszawie
- Dr Tadeusz Szydłowski*, prof. U. J. w Krakowie
Dr Adolf Szyszko-Bohusz, prof. Politechniki Warszawskiej, kierownik odnowienia Zamku na Wawelu, Kraków
Dr Stanisław Świerż-Zaleski, kustosz Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu, Kraków
Dr Władysław Tatarkiewicz, prof. U. J. P., członek korespondent P. A. U., Warszawa
- Dr Mieczysław Treter*, docent U. J. P. w Warszawie
Dr Michał Walicki, docent U. J. P., kustosz Muzeum Narodowego w Warszawie
Michał Witanowski w Piotrkowie
Dr Stanisław Witkowski, em. prof. U. J. K., członek czynny P. A. U., Lwów
-

SPRAWOZDANIA Z POSIEDZEŃ ZA LATA 1935 i 1936

Posiedzenie z dnia 10 stycznia 1935¹

Mgr Witold Kieszkowski przedstawił rozprawę pt. *Dzieje budowy zamku królewskiego w Łobzowie*. Praca ta rozszerzona ukazała się pt. *Zamek w Łobzowie* w Biuletynie Historii Sztuki i Kultury IV 1 i w osobnej odbitce, Warszawa 1935.

W dyskusji zauważyła dr Krystyna Sinkówna, że z układów między Guccim a Stefanem Batorym i Anną Jagiellonką wynika, iż pałac wraz z urządzeniem wnętrza i otoczeniem (ogrody, sadzawki) był skończony jeszcze przed wstąpieniem Zygmunta III na tron. Przeznaczony na siedzibę królewską, musiał obejmować więcej niż jedno niewielkie skrzydło. Przemawiają za tym i duże sumy, jakie Gucci pobierał za budowę. Dopóki nie będzie wyraźnych dowodów na to, że za Zygmunta III wykonano coś więcej, aniżeli obramienia architektoniczne i herby tego monarchy, będzie się musiało sądzić, iż podobizny zamku na rycinach de Jonghe'a oraz Meriana z pierwszej ćwierci w. XVII wyobrażają budynek wzniesiony przez Gucciego w czasach Batorego i zachowany w tej samej zasadniczej postaci za Zygmunta III.

Zdaniem dra Jerzego Dobrzyckiego rekonstrukcja oparta wyłącznie na inwentarzach, bez rozkopywania terenu, jest zbyt śmiała.

Dr Tadeusz Przypkowski wątpi, by zamek mógł mieć aż trzy skrzydła czysto krużgankowe, nie mieszkalne, a więc wyłącznie dekoracyjne, połączone z jednym tylko skrzydłem mieszkalnym.

Dr Karol Estreicher przypuszcza, że zamek łobzowski mógł być rozbudowywany po śmierci Batorego i Gucciego podług planów tego artysty.

Ks. doc. Tadeusz Kruszyński wspomina o istnieniu stawu koło pałacu. Ślady tego stawu obecnie się zasypuje.

Czł. Julian Pagaczewski podkreśla, że przy robieniu rekonstrukcji konieczne jest, oprócz opierania się na archiwaliach, badanie murów i rozkopywanie terenu. Za interesujący wynik badań mgra Kieszkowskiego uważa stwierdzenie udziału Trevana w robotach w Łobzowie za Zygmunta III.

Mgr Kieszkowski przyznaje, że badania fundamentów i murów są konieczne, nadmienienia jednak, że obecnie nie było można ich przeprowadzić. Zaznacza równocześnie, że inwentarz z r. 1595 jest tak szczegółowy, iż pozwala na rekonstrukcję. Są w nim nawet podane strony świata. Trzy skrzydła krużgankowe nie miały charakteru wyłącznie dekoracyjnego, ale stanowiły też połączenie pałacu z basztą. Autorstwo Gucciego jest pewne odnośnie do części z czasów Batorego, możliwe także, gdy idzie o przybudowę od wschodu, dokonaną już za czasów Zygmunta III (architekt nie jest wymieniony), natomiast dalszej rozbudowy z lat 1603—5 z Guccim nawet jako projektodawcą już wiązać nie można.

Dr Karol Estreicher przedstawił rozprawę pt. *Zniszczenie polskich insygniów koronnych*. Praca ta ukazała się w Przeglądzie Współczesnym za styczeń r. 1935 oraz w osobnej odbitce, Warszawa 1935.

¹ Streszczeń z prac, referatów i komunikatów przedstawionych na posiedzeniach Komisji dostarczyli sami autorzy.

Posiedzenie z dnia 14 lutego 1935

Posiedzenie to odbyło się pod przewodnictwem czł. Feliksa Kopy. Prof. dr Tadeusz Szydłowski przedstawił pracę pt. *Jörg Huber*. Jest to część rozprawy pt. *Ze studiów nad Stwoszem i sztuką jego czasów*, ogłoszonej w XXVI tomie Rocznika Krakowskiego i w osobnej odbitce, Kraków 1935, oraz rozprawy *Le retable de Notre-Dame à Cracovie*, par Thadée Szydłowski avec une introduction de Pierre Francastel (Publications de L'Institut Français de Varsovie), Paris 1935.

Dr Karol Estreicher zapytuje w dyskusji, czy kapitele i boki tumbi Kazimierza Jagiellończyka, w których mimo różnic widzi jednakże i wyraźne cechy sztuki Stwosza, można uważać za dostatecznie silną podstawę dla dalszych połączeń stylistycznych, bo między grobowcem Kazimierza Jagiellończyka a grupą zabytków, które prof. Szydłowski łączy z osobą Hubera, zachodzi stosunkowo znaczna różnica czasowa, dochodząca w niektórych wypadkach do lat co najmniej dziesięciu.

Czł. Wojśław Molè zwraca uwagę, że w dziełach przypisanych Huberowi nie ma temperamentu Wita Stwosza. Kwestia Hubera jest tylko hipotezą, mocniejszą jednak od hipotezy o Stanisławie Stwoszu o tyle, że jej punktem wyjścia jest podpisane dzieło Hubera — kapitele baldachimu. Do reliefów na tumbie Kazimierza Jagiellończyka Wit Stwosz dał zapewne rysunek, a Huber w wykonaniu musiał dać pewne elementy własnego stylu.

Zdaniem dra Kazimierza Buczowskiego rzeźby na kapitelach i na bokach tumbi różnią się od Stwoszkowskich większą miękkością modelunku.

Czł. Feliks Kopera zauważa, że temperament twórcy figur na bokach tumbi jest inny, aniżeli twórcy postaci w ołtarzu Mariackim.

Dr Jerzy Szablowski zapytuje prof. Szydłowskiego, co sądzi o płycie Kallimacha u dominikanów. Widzi wyraźne pokrewieństwo w traktowaniu draperii na tej płycie i na kapitelach baldachimu grobowca Kazimierza Jagiellończyka (np. kapitel z Pietą), w twarzy zaś Kallimacha pewne podobieństwo do twarzy Olbrachta na jego grobowcu.

Prof. Szydłowski odpowiada drowi Estreicherowi, że kapitele baldachimu nad sarkofagiem Kazimierza Jagiellończyka odznaczają się wysokim artyzmem, a przy tym różnią się od stylu Wita Stwosza, jakkolwiek nie podobna tu przeczyć istnieniu pewnego, zresztą zrozumiałego wpływu tego mistrza. Różnica między rzeźbami grobowca a rzeźbami ołtarza św. Stanisława w kościele Mariackim oczywiście istnieje, ale tłumaczy się dziesięcioletnią różnicą czasu powstania tych dzieł. — Płyta Kallimacha, o którą zapytywał dr Szablowski nie jest — zdaniem prof. Szydłowskiego — wykonana podług modelu Stwosza.

Dr Jerzy Szablowski przedstawił pracę pt. *Stary zamek w Żywcu*. Praca ta ukazała się w Biuletynie Historii Sztuki i Kultury IV 3 i w osobnej odbitce, Warszawa 1936.

Posiedzenie z dnia 21 marca 1935

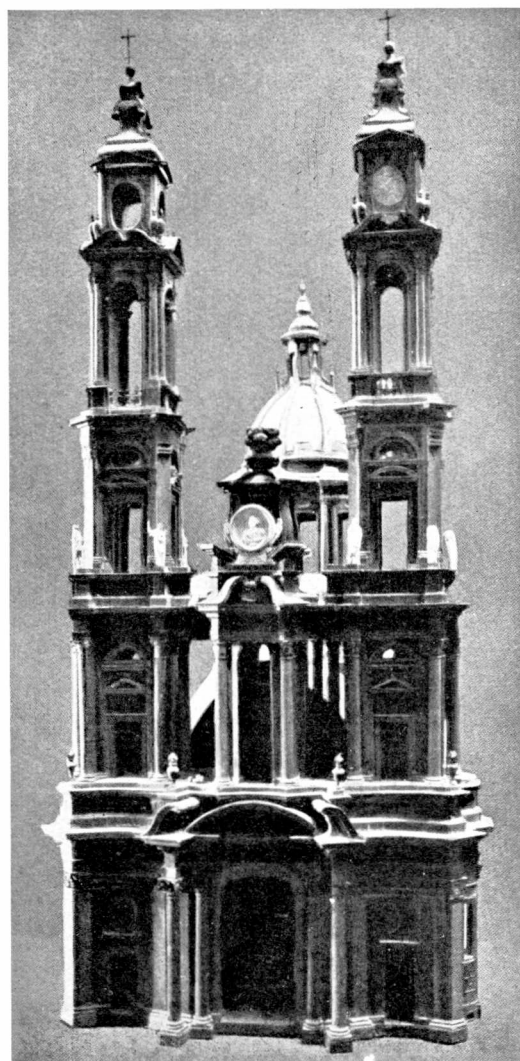
Doc. Adam Bochnak przedstawił komunikat pt. *Domniemany architekt fasady kościoła misjonarzy w Wilnie*.

Spośród wszystkich fasad barokowych kościołów Wilna i Wileńszczyzny wyróżnia się szczególnymi proporcjami wież fasada kościoła misjonarzy (fig. 1). Lotnością, wysmukłością proporcji nie dorównują tym wieżom żadne inne w Wilnie i okolicy, mimo że cechą charakterystyczną fasad tamtejszych jest właśnie wysmukłość. Także i wśród śmiało w górę pnących się fasad barokowych kościołów niemieckich nie podobna znaleźć takiej, która by miała wieże tak samo strzeliste. Natomiast równie lekkie wieże, jak w fasadzie kościoła misjonarzy w Wilnie, spotyka się na obszarze Rosji, a mianowicie w cerkwiach, budowanych w w. XVIII przez architektów sprowadzanych z Zachodu. Cerkwie te mają też z tego powodu formy późnego baroku zachodnio-europejskiego. W związku z wileńskim kościołem misjonarzy zwrócić należy uwagę na model soboru monasteru św. Aleksandra Newskiego w Petersburgu (fig. 2). Pomijając ogólny schemat fasady, taki sam w Wilnie jak i w Petersburgu (fasad o tym samym schemacie istnieje mnóstwo), porównać trzeba proporcje, zwłaszcza wież. Wieże petersburskie i wileńskie są pięciopiętrowe, a stosunek poszczególnych pięter do siebie jest w jednych i drugich taki sam. Wileńska fasada nie



1. Wilno, kościół misjonarzy pod wezwaniem
Wniebowstąpienia Pańskiego, fasada.

Fot. J. Bulhak.



2. Petersburg, cerkiew św. Aleksandra
Newskiego, model.

Podług I. Grabara.

jest kopią petersburskiej, ani też petersburską kopią wileńską. Obok wyraźnych podobieństw w jednych szczegółach nie brak różnic w innych. Zresztą wymowniejsze od słów jest zestawienie podobizn obu fasad. Pokrewieństwo całego stylu, proporcji i szczegółów jest w każdym razie na tyle wyraźne, że wobec braku archiwaliów, dotyczących kościoła wileńskiego, pozwala postawić hipotezę, iż architekt, który zaprojektował cerkiew petersburską, jest zarazem twórcą fasady wileńskiej. Model soboru św. Aleksandra Newskiego to dzieło Teodora Schwertfegera, Niemca rodem z Prus, który działał w Rosji w latach 1716—33. Sprowadzony przez Mienszykowów, był w ich służbie do roku 1720, w którym został zamianowany architektem monasteru św. Aleksandra Newskiego. Wspomniany model wykonał w latach 1720—23¹. A zatem Teodor Schwertfeger byłby architektem fa-

¹ Грабарь И., История русского искусства, III. История архитектуры, III. Петербургская архитектура в XVIII и XIX вв., Москва, s. 89 i n.



3. Misa krakowskiego cechu kuśnierzy w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Fot. Muzeum Narod.

petersburskim brak szczegółów naprawdę barokowych, w następstwie czego nie daje on tych efektów, co fasada wileńska. Inny kąt widzenia w obu reprodukcjach może też być powodem różnic.

Czl. Julian Pagaczewski zauważa, że z powodu braku szczegółów w modelu jest on suchszy niż fasada wileńska.

Dr Kazimierz Buczkowski przedstawił komunikat pt. *Misa krakowskiego cechu kuśnierzy*.

Mosiężna misa cechu kuśnierzy w Krakowie, obecnie w depozycie w Muzeum Narodowym, przyozdobiona kutymi przedstawieniami bogini szczęścia w środku, a ogarów, ścigających jelenia i jednorożca na otoku, uchodziła dotąd za dzieło mistrza krakowskiego, wykonane w połowie w. XVI na specjalne zamówienie wspomnianego cechu². Istnieją

sady wileńskiej. Gdyby ewentualne odnalezienie archiwalii, odnoszących się do budowy kościoła misjonarzy w Wilnie, wykazało, że twórcą fasady nie był Schwertfeger, ale jakiś inny architekt, to w takim razie — wobec naprawdę uderzającego pokrewieństwa proporcji wież naszej fasady i fasady soboru petersburskiego — musiałoby się przyjąć, że ów architekt pozostawał ze Schwertfege-rem w najżywszych stosunkach artystycznych. Stwierdzenie związku między budowlą kościelną wileńską i petersburską z okresu okcydentalizacji tamtejszej architektury w następstwie reform Piotra Wielkiego nakazuje przy badaniach naszej architektury późnobarokowej zwracać uwagę nie tylko na Zachód, ale także — czego dotychczas nie czyniono — i na Wschód¹.

W dyskusji doc. Stefan Komornicki podnosi różnicę sposobu prowadzenia w górę mimo podobieństwa sylwet obu fasad. W modelu

¹ Po przedstawieniu powyższego komunikatu na posiedzeniu Komisji Historii Sztuki przekonałem się, że zestawiając kościół misjonarzy w Wilnie z petersburską cerkwią św. Aleksandra miałem poprzepłdnika w Morelowskim M., który o podobieństwie tych dwóch zabytków wspomniał okazyjnie w artykule pt. *Odkrycia wileńskie* (Alma Mater Vilnensis, czasopismo akademickie, wydawnictwo Zrzeszenia Kół Naukowych U. S. B., Wilno 1932, zeszyt X s. 61, odsyłacz 2). Powołując się na Старые Годы (bez podania rocznika, zeszytu, tytułu rozprawy i strony) pisze Morelowski (*l. c.*), że model cerkwi św. Aleksandra jest dziełem Piotra Trezziniego. Przejrzałem to czasopismo do zeszytu z grudnia r. 1916 włącznie i w tomie za czas od lipca do września r. 1911 znalazłem wiadomość, że po Trezzinim objął budowę monasteru św. Aleksandra Newskiego Schwertfeger i że właśnie on, a nie Trezzini, jak podaje Morelowski, zaprojektował obchodzącą nas cerkiew. Cf. Грабарь И., Архитекторы-иностранцы при Петре Великомъ (Старые Годы, 1911, 7—9, s. 137). (A. B.) ² Ob. komunikat Lepszego L., *Misa krakowskiego cechu kuśnierzy*, przedstawiony dnia 27 listopada 1902, a ogłoszony w Spraw. KHS VIII, s. CLIII—CLV i fig. 111.

jednak trzy podobne misy, które na nasz zabytek rzucają zgoła inne światło. Z dwóch ze sceną Stworzenia Ewy jedna znajduje się w krakowskim Muzeum Narodowym (oddział im. Feliksa Jasińskiego nr 153.201, fig. 3), druga w kościele w Orzeszu (Arys) w Prusiech Wschodnich¹. Trzecia z Ofiarowaniem Izaaka pojawiła się niedawno w handlu antykwarskim w Niemczech². W katalogu firmy Helbing oznaczono ją jako wyrób z dorzeczca Mozy, ale bez żadnych argumentów³. Zestawienie tych czterech mis, mających ten sam charakter stylowy i tę samą technikę wykonania, nasuwa wniosek, że wszystkie one wyszły w pierwszej połowie w. XVI z jednego i tego samego środowiska, a bodaj nawet i warsztatu. Nie ma żadnych danych do przyjęcia, by tym środowiskiem mógł być Kraków. Z faktu, że nie brak takich mis za granicą, domyślać się można, iż wyrabiano je gdzieś na Zachodzie, gdzie — to dopiero dalsze badania mogłyby wykazać.

Dr Jerzy Szablowski przedstawił rozprawę pt. *Zaśnięcie Matki Boskiej, obraz cechowy z początku w. XVI w Mszanie Dolnej*.

W kościele parafialnym w Mszanie Dolnej (powiat limanowski) zachował się w ołtarzu lewego ramienia transeptu niepublikowany dotąd obraz cechowy, przedstawiający Zaśnięcie Matki Boskiej (fig. 4). Obraz ten mieścił się niegdyś w głównym ołtarzu dawnego drewnianego kościółka pod wezwaniem Wniebowzięcia Matki Boskiej, który pod koniec w. XIX z powodu daleko posuniętego zniszczenia ustąpił miejsca dzisiejszej murowanej świątyni. Józef Lepkowski i Józef Jerzmanowski w czasie swej podróży naukowej po Podkarpaciu, odbytej w r. 1849, widzieli ten obraz jeszcze na dawnym miejscu. „Wielki ołtarz kościoła — piszą oni — ozdobny w rzeźby, mieści piękny, w sposobie bizanckim na złoconym tle malowany obraz: Zaśnięcie Marii”⁴. Na obraz ten zwrócił również uwagę na posiedzeniu Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej Stanisław Tomkiewicz, zdając sprawę z wycieczek swych, odbytych latem r. 1895⁵. Obraz znajdował się już wówczas w kościele nowym. Te drobne, niewiele mówiące wzmianki wyczerpują całą literaturę tego zabytku. Niemala jego wartość artystyczna zachęca do bliższego zajęcia się tym przedmiotem.

Obraz ten o wymiarach 1·28 m × 1·58 m (w świetle ram) malowany jest temperą na drzewie lipowym, na podkładzie kredowym. Ośrodek kompozycji tworzy klęcząca postać Matki Boskiej, około której grupują się w trzech rzędach apostołowie, w cudowny sposób — według legendy — w owej chwili koło Niej zgromadzeni. Bezwładnie slaniającą się ku ziemi Marię podtrzymują pod ramiona oburącz dwaj apostołowie, lekko się ku Niej pochylając. Maria przedstawiona jest jako młoda jeszcze niewiasta. Kształtna Jej głowa z falistym, bujnie na ramiona spływającym włosom odcina się wyraźnie na tle dużego, złotego nimbu. Strój Jej składa się z obcisłej sukni różowej, obkładanej u szyi i rękawów popielatym futrem, i z ciemnogramatowego płaszcza o żółtym podbiciu, układającego się w sutych fałdach na ziemi. Podtrzymujący Marię po stronie prawej⁶ apostoł, o twarzy okolonej ciemnym, kędzierzawym zarostem, odzwierciedlającej głęboki smutek (fig. 5), ma na sobie brokatową, jasnobrązową suknię i biały płaszcz; apostoł po stronie lewej, o łysawej czasce i jasnej, falistej, na dwie strony rozczesanej brodzie, suknię różową i płaszcz zielony. W bezpośrednim związku z Madonną pozostają także dwaj inni, na pierwszym planie klęczący apostołowie, z których św. Jan, po stronie prawej, o młodzieńczej, puklami jasnych włosów otoczonej twarzy (fig. 5), podtrzymuje oburącz zapaloną gromnicę, tkwiącą w prawej dłoni Marii; drugi apostoł, po stronie przeciwnej, mąż w podszłym już wieku, trzyma na okrytej białą chustą dłoni lewą rękę Marii, tuląc do niej swą twarz i okrywając ją pocałunkami. Św. Jan ma suknię zieloną i cynobrowy płaszcz, sędziwy apostoł — suknię zieloną. Tę opisaną wyżej grupę uzupełniają dwie dalsze postacie, z których jedna, przedstawiająca św. Piotra (fig. 5), odziana w białą albę i brokatową jasnobrązową kape

¹ Boetticher A., *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen* VI, Königsberg 1896, s. 22, fig. 15. ² *Jüdische Kultgeräte etc. Versteigerung — Ausstellung in der Galerie Hugo Helbing-München*, München 1932, s. 6, nr 110. ³ Tamże. ⁴ Lepkowski J. i Jerzmanowski J., *Utamek z podróży archeologicznej po Galicji odbytej w r. 1849*, odbitka z Biblioteki Warszawskiej z. 116 i 117, Warszawa 1850, s. 4. — Wiadomość tę potwierdzają, stare inwentarze kościelne z w. XVIII i XIX, przechowywane na plebanii w Mszanie Dolnej. ⁵ *Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej* I, Kraków 1900, s. 423. ⁶ Przy opisie obrazu zastosowano orientację heraldyczną.



4. Mszana Dolna, kościół parafialny, Zaśnięcie Matki Boskiej.

Fot. J. Szablowski.

o granatowym podbiciu, trzyma w prawej dłoni kropidło, w lewej otwartą księgę, druga w sukni żółtej i granatowym płaszczu o zielonej podszewce wprawia w ruch kadzielnice. O ile wymienione tu postacie biorą bezpośredni udział w akcji przez zakres swych czynności, ściślej przedstawionym zdarzeniem złączonych, to pozostali apostołowie, na trzecim planie widoczni, pogrążeni już to w modlitwie, już to w cichym bólu i smutku, odgrywają tylko rolę statystów. Pierwszy z nich, od strony prawej, o twarzy łzami zalanej trzyma ręce złożone jakby w błagalnej modlitwie. Suknia na nim barwy ciemnoniebieskiej, podobnie jak płaszcz obok stojącego apostoła, który ociera łzy z frasobliwego oblicza. Trzeci z kolei, w zielonej sukni i czapce barwy cynobru, zwróconą ku górze twarzą i wzniesionymi rękoma wyraża jakby błagalną prośbę o ratunek. Następny z apostołów w sukni barwy cynobru ociera białą chustą łzy płynące z oczu. Nieco dalej stoi w niemym smutku apostoł o twarzy zgrzybiałej, bez zarostu, ubrany w granatową szatę i czarną czapkę. Koło niego wreszcie sędziwy mąż z długą, falistą, na boki rozczesaną brodą, odziany w cynobrowy płaszcz z kapturem. W górze ponad opisaną sceną przedstawił malarz — w znacznie mniejszej skali — scenę Wniebowzięcia. W otoku obłoków widzimy Matkę Boską po prawicy Chrystusa jako króla; dwaj aniołowie podtrzymują im treny płaszców. Matka Boska z rozpuszczonymi na ramiona włosami i złożonymi dłońmi okryta jest płaszczem barwy kobaltu, pod którym widoczna jest suknia barwy różowej. Chrystus w koronie na głowie i z jabłkiem w ręce, wznoszący prawicę w geście błogosławienia, ma suknię ciemnoniebieską i płaszcz cynobrowy. Strój aniołków barwy białej, jednego o odcieniu różowym, drugiego — niebieskim. Tło obrazu złożone, wyciskane w ornament roślinny. Dolem widoczna posadzka, malowana perspektywicznie w pasy zielone i żółte. Ramy obrazu pierwotne, złożone, ozdobione wytłaczanym ornamentem o motywie kólek i kampanul, rytmicznie się powtarzających¹.

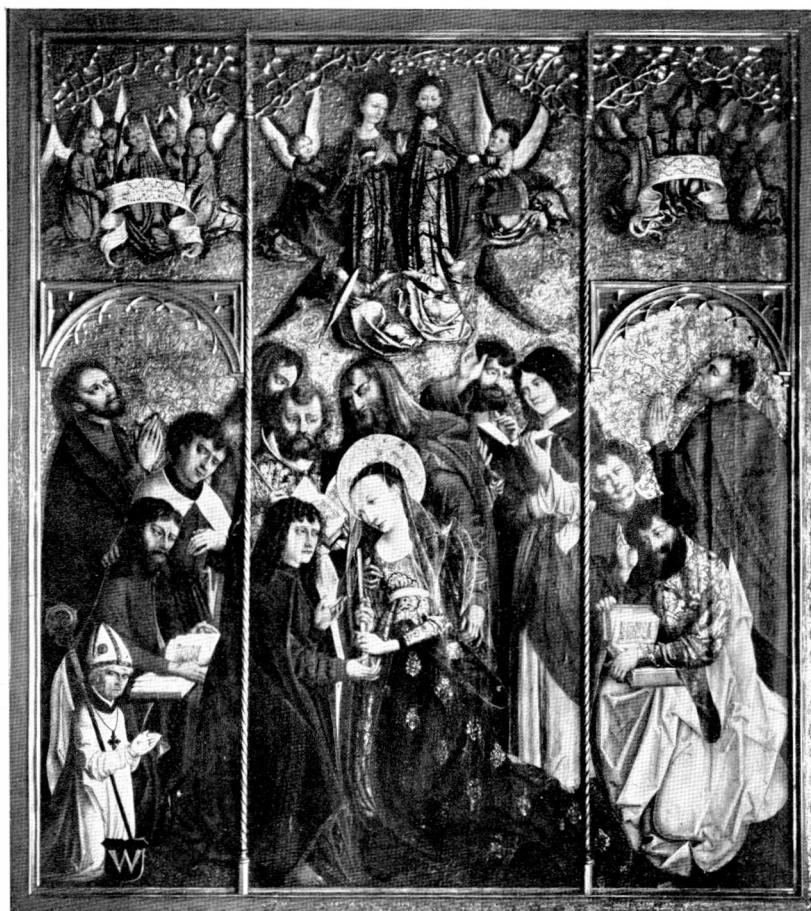
Kompozycja obrazu jest zwarta i jasna. Uwaga patrzącego skupia się od razu na postaci Madonny, tematowo najważniejszej, podczas gdy apostołowie mimo żywego



5. Mszana Dolna, kościół parafialny, grupa apostołów, szczegół z Zaśnięcia Matki Boskiej.

Fot. J. Szablowski.

¹ Obraz zrestaurowany został w latach 1918—20 przez Juliana Makarewicza (*Liber memorabilium* s. 75. Rpis na plebanii w Mszanie Dolnej). Z tego czasu pochodzą pewne olejne przemalowania, dostrzeżalne na twarzach przedstawionych na obrazie postaci, na niektórych szatach i na obłokach.



6. Bodzentyn, kościół parafialny, Zaśnięcie Matki Boskiej, środek tryptyku.
Fot. Tow. Opieki n. Zabytkami Przeszłości w Warszawie.

plastycznie modelowane. Oczy, nosy i usta wydobyte są raczej linią, włosy traktowane wyraźnie linearnie. Te płaszczyznowe założenia nie są jednak dla malarza przeszkodą do realistycznego ujęcia postaci ludzkich, w których dostrzega się prawidłowe na ogół proporcje, dużą swobodę ruchów i gestów oraz znaczne zróżnicowanie fizjognomii. Szaty układają się w zasadzie dość miękko, jakkolwiek nie brak także i sztywniejszych załamania. Draperie nie wykazują na ogół bardziej skomplikowanego i niespokojnego układu, występują jednak i bujniejsze skłębienia, tak charakterystyczne dla schyłku gotyku, tzw. baroku gotyckiego. Dostrzega się to w płaszczu Madonny, obficie układającym się na ziemi, w płaszczu św. Jana, którego poła, przewijając się poprzez kolano świętego, przechodzi w charakterystyczną formę łyżkowatą, tak często występującą w zabytkach naszych ze schyłku XV i początku w. XVI, wreszcie w płaszczu apostoła podtrzymującego Madonnę po stronie lewej, wywijającym się ponad jego ramieniem w kształt jakby małżowiny usznej, który to motyw również często wówczas się pojawia. Koloryt obrazu zharmonizowany, utrzymany w tonie ciepłym. Przeważają w nim barwy różowe, czerwone, brązowe, żółte i złoto. Obok tych występują także barwy oliwkowozielone i niebieskie, tworzące — w tak typowy dla późnego gotyku sposób — uzupełnienie odpowiednich barw ciepłych. Przy silnych jeszcze znamionach gotyckich znać jednak w opisanym obrazie wyraźnie już technię nowej epoki — renesansu.

J. Lępkowski i J. Jerzmanowski, opierając się na dacie umieszczonej „u spodu tego

udziału w akcji, zarówno fizycznego jak i psychicznego, usunięci są celowo jakby na plan dalszy. Mimo dramatyczności przedstawionego momentu nie ma w obrazie patosu i namiętnych wybuchów, gwałtownych ruchów i gestów rozpacz; przeciwnie, całość przepojona jest liryzmem, twarze i ruchy apostołów cechuje powaga i cichy ból. Trzeci wymiar, tj. głębokość, jest w kompozycji stosunkowo dość słabo zaznaczony. Postacie — jakkolwiek każda z nich posiada przestrzenną możliwość istnienia — są uszeregowane w rzędach ściśle ze sobą zespolonych, tak iż całość sprawia wrażenie ujęcia reliefowego. Ta płaszczyznowość występuje jeszcze silniej przez wprowadzenie złotego tła. Jak w całości kompozycji, tak i w poszczególnych postaciach ujawnia się wyraźnie ujęcie płaszczyznowe. Zwłaszcza głowy i ręce są na ogół mało

obrazu nad mensą“, wyznaczają mu jako czas powstania koniec w. XVII. Według ich relacji znajdować się miały bowiem w tym miejscu „wyobrażenia dwóch klęczących księży: pierwsze po lewej, z siwą brodą, przedstawia J. K. Belzę, jak to możemy wnosić z liter J. C. B., P. A. P. M. S. R. M. S. a. 1681. Głoski te, położone naokoło herbu, oznaczają jego wymienione wyżej tytuły. Drugie wyobrażenie po prawej, wnosząc z podobnychże głosek J. Z. P. N. C. M. r. 1681 około herbu Poraj, poczytujemy za portret Józefa Zbludzkiego (z tytułem Parochus Niedzwiedzensis)”¹. Dziś śladu już nie ma z owych postaci, wymalowanych — o ile wnosić można z niezbyt jasnego określenia u cytowanych wyżej autorów — na predelli wielkiego ołtarza. J. K. Belza i J. Zbludzki byli zapewne fundatorami tego ołtarza z r. 1681, w który wprowadzono jednak znacznie wcześniejszy obraz Zaśnięcia Matki Boskiej, pochodzący niewątpliwie z dawniejszego ołtarza głównego. Był on niezawodnie środkową częścią tryptyku, na co wskazują jego wymiary oraz ślady w pierwotnych, do dziś istniejących ramach. S. Tomkowicz we wspomnianej już wzmiance przypuszcza, iż omawiany obraz powstał w w. XVI. Analiza stylistyczna i ikonograficzna oraz zestawienie tego obrazu z innymi dziełami naszego malarstwa cechowego umożliwiają bliższą determinację obrazu zarówno pod względem czasu, jak i miejsca jego powstania.

W sztuce krajów z tej strony Alp rozpowszechnione były w w. XV dwa typy przedstawień śmierci Matki Boskiej². Jeden, ujęty bardziej zgodnie z naturalnym przebiegiem tego zdarzenia, przedstawia N. P. Marię umierającą na łożu. Łoże otaczają apostołowie, z których jedni spełniają posługi liturgiczne, inni oddają się modłom, asystując w ostatnim ceremoniale. Z czasem ujęcie to nabiera więcej realistycznego zabarwienia. Akcja rozgrywa się w izbie mieszczańskiej, co dozwala artystom — zgodnie z ówczesnymi tendencjami — na traktowanie z całym zamilowaniem intymnych wnętrz i wprowadzanie różnorodnych szczegółów rodzajowych. Jako przykład tego typu przytoczyć można obraz z r. 1458 w ratuszu w Sterzing³. Obok tego typu pojawia się drugi, przedstawiający umierającą Marię w pozie klęczącej w otoczeniu apostołów, świadczących Jej ostatnie posługi. W tym drugim typie występują dwie odmiany: albo Maria klęczy w pobliżu łoża, które przed śmiercią opuściła, albo łoże w scenie Zaśnięcia już wcale się nie pojawia, a kompozycja ogranicza się wyłącznie do strony figuralnej⁴. Przykładem pierwszej odmiany może



7. Chodów, plebania, Zaśnięcie Matki Boskiej.

Fot. ze zbiorów Centr. Biura Inwent.

¹ Lepkowski i Jerzmanowski o. c. s. 4. ² Künstle K., *Ikongraphie der christlichen Kunst*, I, Freiburg im Breisgau 1928, 571—2. ³ Heidrich E., *Die alldutsche Malerei*, Jena 1909, fig. 41. ⁴ Dettloff S. ks., *U źródeł sztuki Wita Stwosza*, Warszawa 1935, s. 40, 72, przypisek 73.



8. Warszawa, Muzeum Narodowe, Zaśnięcie Matki Boskiej, środek tryptyku.

Fot. Muzeum Narod. w Warszawie.

pojawiają się u nas przedstawienia Zaśnięcia Matki Boskiej, w których umiera Ona nie na łożu, lecz w pozie klęczącej pośród zgromadzonych apostołów. Z takich wcześniejszych przedstawień wymienić można przykładowo Zaśnięcie Matki Boskiej na odwrocie jednej z kwater polptyku z kościoła w Siennie z czasu ok. poł. w. XV (obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie)⁶, lub obraz tego tematu z sześćdziesiątych lat w. XV w Muzeum Diecezjalnym w Włocławku⁷. W przytoczonych tu przykładach pojawia się w przedstawionej scenie jeszcze łożo w tle poza Marią, podobnie jak to ma miejsce także w niektórych współczesnych ołtarzowi Mariackiemu lub późniejszych od niego dziełach, np. w polptyku olkuskim⁸ lub na jednej z kwater polptyku z Szańca (obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie). W przedstawieniach tych dostrzegamy nadto bądź pośród zgromadzonych apostołów, bądź w górze ponad sceną Zaśnięcia postać Chry-

być obraz w zamku Liechtenstein z czasu ok. r. 1450¹, lub obraz z r. 1499 w kościele parafialnym w Grossgmain²; przykładem drugiej odmiany obraz salzburskiego malarza D. Pfenninga z czasu ok. poł. w. XV w Wenecji (Seminarium Patriarchalne)³, lub obraz z r. 1484 z klasztoru krzyżowców w Pradze⁴. Oba typy przedstawień przechodzą w w. XVI. Ze sceną Zaśnięcia łączą artyści często jeszcze inny motyw, który przedstawia moment bądź równoczesny z tym zdarzeniem, bądź po nim następujący. Oto pośród zgromadzonych koło Matki Boskiej apostołów lub w obłokach ponad sceną Zaśnięcia przedstawiony jest Chrystus, trzymający na rękach małe dziewczętko, symbolizujące duszę Marii, którą w chwili śmierci przyjmuje na swe łono, — albo też ponad sceną Zaśnięcia dostrzeżę się N. P. Marię obok Chrystusa w obłokach, w otoczeniu chórów anielskich, co zastępuje właściwą scenę Wniebowzięcia⁵.

Najwspanialszym przedstawieniem drugiego typu Zaśnięcia N. P. Marii jest na terenie Polski niewątpliwie Zaśnięcie w Mariackim ołtarzu Wita Stwosza, które w dziełach naszej rzeźby i malarstwa żywy znalazło odzwierciedlenie. Już jednak i wcześniej, przed powstaniem tego ołtarza,

¹ Pächt O., *Österreichische Tafelmalerei der Gotik*, Augsburg 1929, fig. 16. ² Tamże fig. 47. ³ Tamże fig. 35. ⁴ *Dějepis výtvarného umění v Čechách* (pod red. Z. Wirtha) I, Praha 1931, fig. 280. ⁵ Szydłowski T., *O Wita Stwosza ołtarzu Mariackim* (Prace KHS II, Kraków 1922, s. 35—6). ⁶ Walicki M., *Stilstufen der gotischen Tafelmalerei in Polen im XV Jahrhundert*, odbitka ze Sprawozdań z Posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego XXVI 1933, Wydział II, tabl. X 1. — Dobrowolski T., *Wystawa polskiej sztuki gotyckiej w Warszawie* (Rocz. Krak. XXVI 1935, s. 213). ⁷ Walicki o. c. tabl. X 2. ⁸ Kopera F., *Dzieje malarstwa w Polsce* I, Kraków 1925, tabl. 19.

stusa, trzymającego N. P. Marię w postaci małego dziewczątka. Wit Stwosz w dziele swym nie wprowadza łoża do sceny Zaśnięcia N. P. Marii, a w górze umieszcza w otoku promieni i w asyście chórów anielskich postaci Marii i Chrystusa, zaznaczając w ten sposób scenę Wniebowzięcia. Tego rodzaju ujęcie dostrzega się także w innych dziełach rzeźbiarskich i malarskich ostatniej ćwierci w. XV i pierwszej połowy w. XVI, jak np. w ołtarzu w kościele parafialnym w Książnicach Wielkich¹, w obrazie w kościele parafialnym w Łękach Górnych² lub w tryptyku w farze bodzentyńskiej (fig. 6). Tutaj zaliczyć należy także omawiany obraz w Mszanie Dolnej.

Jakkolwiek jednak pod względem ikonograficznym obraz ten łączy się z ołtarzem Mariackim, to pod względem kompozycyjnym wyraźnie od niego odbiega. W ołtarzu Stwoszowskim figury ustawione są w dwóch rzędach w pozycji stojącej, z wyjątkiem postaci Marii w pozycji klęczącej, zwróconej profilem do widza, a podtrzymywanej tylko przez jednego apostoła. W obrazie z Mszy Dolnej postacie rozmieszczone są na trzech planach, a Maria, oddana w pozycji frontальной, podtrzymywana jest z obu stron przez apostołów. Dwaj klęczący na pierwszym planie po obu bokach apostołowie zamknięci są wraz z Nią w trójkącie, którego wierzchołkiem jest głowa Marii. Przez tego rodzaju ujęcie postaci Marii, jako dominująca w przedstawionym zespole, skupia od razu na sobie uwagę patrzącego. Dalekie reminiscencje ołtarza Stwoszowskiego dadzą się zauważyć w naszym obrazie w pewnych tylko szczegółach, mianowicie w niektórych typach i niektórych fałdach draperii. Tak np. głowa apostoła, przytrzymującego Madonnę z prawej strony, przypomina głowę św. Piotra z ołtarza Mariackiego, a rzut fałdów płaszcza św. Jana i apostoła, podtrzymującego Marię ze strony lewej, zaczerpnięty jest jakby ze Stwoszowskiego skarbcza form. Te reminiscencje ołtarza Mariackiego zdają się rzucać już do pewnego stopnia światło na środowisko, z którego mógł wyjść omawiany przez nas obraz.



9. Raclawice Olkuskie, kościół parafialny, Św. Jan Jaluźnik, fragment tryptyku.

Fot. J. Szablowski.

¹ Sokołowski M., *Studia do historii rzeźby w Polsce w XV i XVI w.* (Spraw. KHS VII 1906, fig. 35). ² Obrazowi temu, opatrzonemu sygnaturą malarza: LAZARVS GERTNER V. VLM, poświęcę w najbliższym czasie osobną pracę.



10. Warszawa, Muzeum Narodowe, Zaśnięcie Matki Boskiej.

Fot. E. Koch, klisza w C. B. I.

na obrazie w Mszy Dolnej wykazuje wyraźne pokrewieństwo z taką grupą w oltarzu bodzentyńskim, a grupa Chrystusa i Marii, unoszących się w obłokach na obrazie z Mszy Dolnej, jest jakby uproszczeniem tej samej grupy na obrazie z Bodzentyń. Również dostrzega się pewne podobieństwo w głowach poszczególnych postaci, które znów w obu obrazach są dość płasko, wyraźnie linearnie traktowane.

Silniejszy może jeszcze aniżeli z oltarzem bodzentyńskim związek wykazuje pod względem formalnym obraz z Mszy Dolnej z szeregiem dzieł malarskich, które jeśli nie wyszły wszystkie z warsztatu mistrza tego tryptyku, to w każdym razie należą do kręgu jego wpływów. W pierwszym rzędzie zwrócić musimy uwagę na dwa obrazy, przedstawiające również Zaśnięcie Matki Boskiej, z których jeden (fig. 7) znajduje się na plebanii w Chodowie (powiat miechowski), a pochodzi z tamtejszego kościoła parafialnego², drugi

Istnieje jednak dzieło cechowego malarstwa krakowskiego, nie małe w sztuce naszej tych czasów posiadające znaczenie, z którym obraz nasz pod względem stylistycznym i ikonograficznym w ściślejszym pozostaje związku (fig. 6). Na wysoką wartość artystyczną tryptyku bodzentyńskiego i duży jego wpływ na malarstwo cechowego środowiska krakowskiego zwracano już niejednokrotnie uwagę¹. Ostatnie zwłaszcza czasy wydobyły z ukrycia szereg nowych zabytków malarstwa, przechowywanych w większej części w małych kościołkach prowincjonalnych, które skupiają się około wspomnianego wyżej tryptyku. Tryptyk ten, stanowiący pierwotnie główny oltarz fary bodzentyńskiej, ufundowany został na początku w. XVI przez biskupa krakowskiego Jana Kornarskiego, którego postać i herb widnieją u dołu obrazu środkowego. Zestawiając Zaśnięcie Matki Boskiej z Mszy Dolnej z tą samą sceną na oltarzu bodzentyńskim dostrzegamy w obu dziełach wiele analogii. Ujawniają się one zarówno w kompozycji obu obrazów, w których silnie zaznacza się trójkątny układ grup środkowych i podobne reliefowe ujęcie, jak również w poszczególnych motywach. Tak np. grupa Madonny i św. Jana

¹ Sokołowski M., aneksy do pracy Szyszko-Bohusza A.: *Beszowa, Skalmierz i system krakowski. Bodzentyń* (Spraw. KHS IX 1915, s. 101—8, fig. 53—5, 57—9). — Walicki M., *Oltarz fary w Warcie na tle problemu Mistrza Bodzentyńskiego Oltarza* (Prace KHS VI 1934—5, s. 12*—13*). Walicki pierwszy wykazał w wymienionym studium duże znaczenie tego tryptyku dla krakowskiego malarstwa cechowego na początku w. XVI i związał z nim szereg obrazów, uznając je już to za dzieła warsztatowe, już to za pozostające pod jego wpływem. — Dobrowolski T., *Wystawa polskiej sztuki gotyckiej w Warszawie* (Rocz. Krak. XXVI 1935, s. 227—8). ² O obrazie tym wspomina Wiśniewski J. ks. (*Monografia dekanatu miechowskiego*, Radom 1916 s. 23), wyznacza mu jednak jako czas powstania w. XV. Wa-

(fig. 8) tworzy część środkową małego tryptyku, znajdującego się w Muzeum Narodowym w Warszawie¹. Obrazy te, bardzo się ściśle ze sobą wiążące (obraz warszawski jest jakby powtórzeniem obrazu w Chodowie), posiadają wiele cech wspólnych z naszym obrazem. Dotyczy to zarówno podobieństwa głów, jak i poszczególnych motywów kompozycyjnych. Podobieństwo głów uderza w postaciach apostołów podtrzymujących Marię oraz w postaciach przedstawiających św. Jana. We wszystkich trzech obrazach znajdujemy zbliżoną kompozycję grupy utworzonej z postaci Marii i św. Jana oraz dwóch najbliższych poza nią stojących apostołów. Sceny Wniebowzięcia, występujące w obrazach z Mszany Dolnej i warszawskim, są niemal identyczne. Wspólna jest wreszcie tym obrazom owa reliefowość ujęcia i mało plastyczny modelunek przedstawionych postaci.

Lecz i w innych obrazach, które bądź wyszły z warsztatu Mistrza Bodzentyńskiego Ołtarza, bądź też powstały pod jego wpływem, znajdujemy wiele analogii z obrazem z Mszany Dolnej. Dostrzegamy je w epitafulum z r. 1514 z Kąsiny Wielkiej (Muzeum Diecezjalne w Tarnowie)², w którym postać św. Mikołaja szczególnie jest bliska postaci św. Piotra z obrazu w Mszy Dolnej. Dostrzegamy je dalej w obrazach tryptyku w Raclawicach Olkuskich³, w skrzydłach tryptykowych w kościele parafialnym w Tarczku, w obrazie z Tymowej (Muzeum Narodowe w Krakowie)⁴, w skrzydłach tryptykowych w kościele parafialnym w Zborówku, wreszcie w obrazie z Porąbki Uszewskiej⁵, w którym głowy Matki Boskiej i św. Urszuli są w typie bardzo zbliżone do Matki Boskiej z obrazu w Mszy Dolnej. W całej tej grupie stwierdzamy obok podobieństwa głów ten sam płaszczynowo-linearny sposób ujęcia zarówno całej kompozycji, jak i poszczególnych postaci⁶.

Omawiając w r. 1934 tryptyk w Raclawicach Olkuskich z czasu ok. r. 1511, który wiąże się ściśle z ołtarzem bodzentyńskim, zwróciliśmy uwagę na wpływ, jaki na ten tryptyk wywarł poliptyk św. Jana Jalmużnika z augustiańskiego kościoła św. Katarzyny w Krakowie, obecnie w tamtejszym Muzeum Narodowym, czego dowodem jest — poza podobieństwem głów — skopiowanie do nasady tego tryptyku środkowego obrazu poliptyku augustiańskiego (fig. 9)⁷. I w innych obrazach, pozostających w związku z ołtarzem

licki M. (*Ołtarz jary w Warcie*, s. 13*) uważa Zaśnięcie N. P. Marii w Chodowie za wytwór epigona warsztatu Mistrza Bodzentyńskiego Ołtarza.

¹ Gembarzewski B., *Muzeum Narodowe w Warszawie* (Muzea Polskie III, Kraków 1926, s. 34, tabl. 293). Na predelli tego tryptyku, pochodzącego z Lublina, znajduje się data 1546. ² Waliński M., *Polska sztuka gotycka. Katalog Wystawy zorganizowanej przez Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie*, Warszawa 1935, s. 52, tabl. CIV. ³ Na plebanii w Raclawicach Olkuskich znajduje się kilka obrazów cechowych z pocz. w. XVI, które wchodziły niegdyś w skład jednego tryptyku. Środkowy obraz przedstawia św. Rodzinę. Z obrazów skrzydłowych zachowały się tylko trzy: Zwiastowanie (na odwrociu św. Florian i Wojciech), Nawiedzenie (na odwrociu św. Mikołaj i Stanisław) i Hold Trzech Króli (na odwrociu św. Bartłomiej i Paweł). Znajdujący się tam nadto obraz św. Jana Jalmużnika tworzył pierwotnie zapewne nasadę tego tryptyku (zob. Szablowski J., *Średniowieczne zabytki w kościołach parafialnych w Raclawicach Olkuskich*, Spraw. PAU XXXIX 3, 1934, s. 6). ⁴ Kopera F. i Kwiatkowski J., *Obrazy polskiego pochodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie, wiek XIV—XVI*, Kraków 1929, nr 42, fig. 62. ⁵ Kopera F., *Dzieje malarstwa w Polsce*, I, Kraków 1925, fig. 182. ⁶ Obok wyraźnie już w nauce zarysowanej grupy obrazów, wiążących się z warsztatem Mistrza Ołtarza Bodzentyńskiego lub ulegających jego wpływowi, występuje w pierwszej ćwiertli w. XVI na terenie Małopolski południowo-zachodniej (w powiatach gorlickim i dawnym grybowski) druga grupa obrazów, dotąd w historii malarstwa polskiego nie wyodrębniona. Należy tu tryptyk z kościoła w Wójtowej (obecnie w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie) z r. 1525 (Tomkowicz S., *Powiat gorlicki*, Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej I, Kraków 1900, 315—7), dalej tryptyk w kościele w Libuszy (Tomkowicz o. c. s. 263—4, fig. 57), tryptyk z kościoła w Korzennej, obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie (Kopera F., *Muzeum Narodowe w Krakowie*, Muzea Polskie I, Kraków 1923, s. 12, tabl. 34. — Kopera F. i Kwiatkowski J., *Obrazy polskiego pochodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 1929, s. 67—71, fig. 63—6) i fragment tryptyku z Korzennej również w krakowskim Muzeum Narodowym (Kopera i Kwiatkowski o. c. s. 71—2, fig. 67). Obok malarstwa sztalugowego uprawiał ów warsztat także malarstwo ścienne, na co wskazują polichromie drewnianych kościółków w Krużlowej Wyżnej z r. 1520 (Tomkowicz o. c. s. 134—6. — Kopera F. i Lepszy L., *Kościół drewniany Galicji Zachodniej*, Kraków 1916, s. 108, fig. 179) i w Libuszy z r. 1523 (Tomkowicz o. c. s. 260—2. — Kopera i Lepszy o. c. s. 115—6, fig. 194—206). W dziełach tej grupy, łączącej pod względem stylowym elementy gotyckie z silnymi już znamionami renesansowymi, dostrzega się wybitnie płaszczynowo-linearne, wprost graficzne traktowanie przedstawień. Bardzo charakterystyczną cechą tej grupy jest typ twarzy postaci męskich i kobiecych, owalnej, o wysokim wypukłym czole, wysoko zakreślonych i podniesionych brwiach, lekko zadartym nosie i drobnych ściągniętych ustach, zbliżający się nieco do typów kobiecych grupy związanej z ołtarzem bodzentyńskim. ⁷ Szablowski o. c. s. 6.

bodzentyńskim, dostrzegamy pewien wpływ — to słabszy, to znów silniejszy — ołtarza augustiańskiego. W obrazie z Mszany Dolnej, zaliczającym się do kręgu wpływów ołtarza bodzentyńskiego, znajdujemy nikły tylko wpływ ołtarza św. Jana Jalmuźnika, ograniczający się jedynie tylko do pewnych typów, jak apostoła, podtrzymującego N. P. Marię po stronie lewej, lub stojącego tuż za nim apostoła w kapturze na głowie.

Jak wynika z powyższych rozważań obraz z Mszany Dolnej łączy się pod względem stylistycznym z ołtarzem bodzentyńskim i szeregiem obrazów koło niego zgrupowanych, których powstanie — z małymi wyjątkami — przypada na pierwszą ćwierć w. XVI i które wyszły z krakowskiego środowiska artystycznego.

O. Benesch w swej pracy *Der Meister des Krainburger Altars* opublikował obraz Zaśnięcia Matki Boskiej¹, bardzo bliski omówionej wyżej grupie obrazów w Bodzentyńcu, w Chodowie, w Muzeum Narodowym w Warszawie i w Mszanie Dolnej. Obraz ten określa on jako dzieło mistrza karyneckiego z końca dziewięćdziesiątych lat w. XV. W Muzeum Narodowym w Warszawie znajduje się identyczny z powyższym obraz (fig. 10), reprodukowany przez M. Walickiego w katalogu Wystawy polskiej sztuki gotyckiej w r. 1935². M. Walicki wyznacza temu obrazowi jako czas powstania lata ok. r. 1520 i przypisuje go warsztatowi Mistrza Ołtarza Bodzentyńskiego. Ponieważ O. Benesch nie zna z autopsji reprodukowanego przez siebie obrazu i nie wie, w jakiej miejscowości on się znajduje, a opublikował go jedynie na podstawie fotografii znalezionej w zbiorze klisz malarstwa austriackiego³, przeto zdaje się nie ulegać wątpliwości, iż mamy tu do czynienia z jednym i tym samym obrazem. Do Muzeum warszawskiego obraz ten dostał się drogą pośrednią z kolekcji W. Kolasińskiego, a według tradycji muzealnej pochodzi z Kielecczyny⁴. Mimo pokrewnego charakteru całości, jak i podobieństwa w poszczególnych motywach obraz ten wykazuje zwłaszcza w typach twarzy wyraźne różnice od wspomnianych wyżej czterech obrazów Zaśnięcia N. P. Marii. T. Dobrowolski⁵ łączy go — i nie bez przekonujących argumentów stylistycznych — wraz z obrazami św. Rodziny z Olpin i z Rychnowa oraz z obrazem przedstawiającym Spotkanie św. Joachima ze św. Anną (obecnie w Muzeum Diecezjalnym w Włocławku) w grupę, którą przypisuje jednemu warsztatowi, zapewne krakowskiemu z pocz. w. XVI, nazywając kierownika tego warsztatu Mistrzem Rodziny N. M. Panny.

W dyskusji zauważył dr Jerzy Dobrzycki pewne podobieństwo apostoła z kadzielnicą na obrazie w Mszanie do niektórych postaci na tryptyku św. Jana Jalmuźnika u św. Katarzyny w Krakowie, obecnie w krakowskim Muzeum Narodowym, w związku z czym należałoby może odnośnie do obrazu mszańskiego wziąć pod uwagę malarstwo węgierskie.

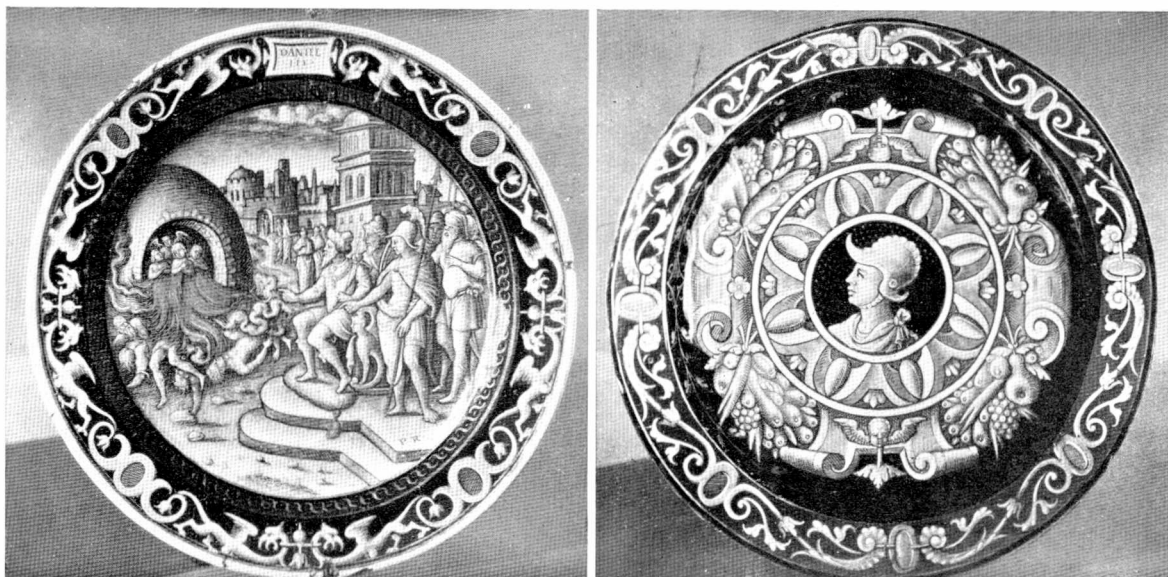
Dr Szablowski zgadza się z poglądem co do pewnego wpływu poliptyku św. Jana Jalmuźnika. Sprawę oddziaływania tego ołtarza na grupę obrazów, wiążących się z ołtarzem bodzentyńskim, do której obecnie i obraz z Mszany został przez niego zaliczony, poruszył już weźniej, omawiając tryptyk w Raclawicach Olkuskich⁶.

Dr Kazimierz Buczkowski przedstawił komunikat pt. *Przyczynki do dziejów zegarmistrzostwa w Polsce*.

1. Autor omówił zegar stołowy, mosiężny, złożony, z mechanizmem bogato przyozdobionym, stojący na nóżkach dobrze modelowanych w kształcie delfinów. Zegar ten, wyjątkowo jak na ten typ duży, własność Muzeum Narodowego w Krakowie (nr 72.555), ma sygnaturę *Wolfgang Prenner Cracaw*. Zegarmistrza tego wymieniają akta cechowe pod datą 1667 i 1671.

2. Tego samego typu mały zegar, własność Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa, odznacza się pięknie zdobionym mechanizmem, w którym zwraca uwagę klubka, tzw. kok, w kształcie orla polskiego. I ten zegar jest wyrobem krakowskim, jak głosi napis *Iacobus*

¹ Benesch O., *Der Meister des Krainburger Altars* (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte VIII, Wien 1932, s. 65, fig. 114). ² Walicki, *Polska sztuka gotycka. Katalog...* s. 52, tabl. CHH. ³ Informacji tych udzielił mi dr O. Benesch za łaskawym pośrednictwem dr K. Gutmanówny. ⁴ Wiadomości tych użył mi łaskawie na podstawie aktów muzealnych doc. dr M. Walicki, kustosz Muzeum Narodowego w Warszawie. ⁵ Dobrowolski T., *Wystawa polskiej sztuki gotyckiej w Warszawie* (Rocz. Krak. XXVI, Kraków 1935, s. 222—3). ⁶ Szablowski J., *Średniowieczne zabytki w kościele parafialnym w Raclawicach Olkuskich* (Spraw. PAU XXXIX 3, 1934, s. 6).



11 i 12. Talerz emaliowany z Limoges w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Fot. S. Kolowicz.

Lichty Cracoviae. Zegarmistrz ten wymieniany jest w aktach w połowie w. XVIII, także jako starszy cechu.

3. Szafkowy zegar w zakrystii kościoła Mariackiego w Krakowie wyszedł z miejscowej pracowni zegarmistrza Michała Żebraskiego w pierwszej połowie w. XIX.

4. Spośród członków krakowskiego cechu zegarmistrzowskiego, wymienianych w aktach cechowych, wspomnieć warto Gotfryda Krosza, który w r. 1797 przeprowadził oddzielenie zegarmistrzów od cechu ślusarzy, a zmarł w r. 1813, mając lat 84¹. Zegary jego roboty spotyka się w domach krakowskich. Inny zegarmistrz Krosz, imieniem Antoni, zmarł w r. 1812.

Z archiwaliów wynika, że w Krakowie wykonywano także i drewniane ujęcia zegarów. Pozwolenie na wyrób „zegarów drewnianych” otrzymał w r. 1814 Balcer Rayner².

5. Oprócz zegarów krakowskich uwzględnił autor także i pozakrakowskie, jak np. mosiężny zegar stołowy w klasztorze benedyktynek w Staniątkach, naśladujący głos sygnaturki klasztornej, wyrób Michała Segnitza w Gdańsku; dalej ścienny zegar, wykonany przez Franciszka Gügenmusa, nadwornego zegarmistrza Stanisława Augusta (własność p. Leona Kostki w Krakowie) i wreszcie *cartel* w drewnianej oprawie, dzieło J. R. Draganowskiego w Warszawie z pierwszej połowy w. XIX. Ostatni z tych zegarów (obecnie w handlu antykwarskim) to interesujący przykład kultu księcia Józefa: na jego tarczy obok oznaczających godziny cyfr widnieją litery, które razem tworzą „X. Poniatowski”.

Nie wiadomo, w którym z polskich miast powstał zegar szafkowy z tarczą, przyozdobioną metalowymi ornamentami rokokowymi, własność klasztoru reformatów w Wieliczce. Na jego mechanizmie widnieje obok daty 1769 sygnatura: Tomasz Czupakiewicz.

Krótki artykuł pt. *Krakowskie zegary tzw. stołowe* ogłosił dr Buczkowski w miesięczniku *Arkady* II 10, 1936, s. 562—3, tamże cztery ilustracje.

Dr Zbigniew Bocheński przedstawił komunikat pt. *Talerz emaliowany z w. XVI z Limoges w Muzeum Narodowym w Krakowie*.

Talerz ten, o średnicy 204 mm, nabyty z rąk prywatnych przez Feliksa Jasińskiego do oddziału jego imienia w krakowskim Muzeum Narodowym (fig. 11, 12), pokryty jest

¹ „*Mayster-taffel*” zegarmistrzów krakowskich w Arch. A. D. M. Krakowa. ² Arch. A. D. M. Krakowa, rpis dep. 828.

w całości emalią malarską, spod której w kilku uszkodzonych miejscach przeziiera miedziany rdzeń. Na czarnym tle o pięknym połysku, przeświecającym w miejscach cienko założonych lub uszkodzonych głębokim tonem ciemnoczerwonym, odbija dekoracja wykonana *en grisaille*, przy czym tylko karnacje są cielisto zabarwione. W niektórych akcesoriach dyskretnie użyto złota. Złotem wykonano również niektóre delikatne ornamenty wprost na czarnym tle, a czerwienią podkreślono płomienie.

Główne pole talerza (fig. 11) zajmuje scena biblijna z księgi Daniela (rozdział III), wyobrażająca króla Nabuchodonozora, siedzącego na tronie w otoczeniu dworzan, oraz piec ognisty, w którym widać trzech na rozkaz króla wrzuconych młodzieńców i anioła. Buchające z pieca płomienie ogarniają siewpaczy. W tle wieża i w dali mury miasta. Na stopniu podwyższenia sygnatura P. R. Scenę tę oddziela od bordiury wąski pasek z plecionki, wykonany złotem. Bordiura skomponowana jest symetrycznie z fantastycznych gryfów powiązanych z kartuszami. U góry tabliczka z napisem DANIEL III. Tak napis, jak i wspomniana wyżej sygnatura oraz okna i gzymsy na wieży wykonane są już na glazurze szarą, matową farbą. Ponadto tylko płomienie podkreślono barwą czerwoną. Na odwrociu (fig. 12) środkowe pole talerza zajmuje koliste obramienie o motywie jajownika, ujmujące głowę rycerza w helmie, przy czym czarne tło głowy pokryte złotymi punktami. Obramienie to okolone jest kartuszem o motywach wolutowych, wzbogaconym pękami owoców. Od bordiury, która od poprzedniej różni się tylko brakiem gryfów, oddziela kartusz delikatna złota wic.

Styl i technika talerza wiążą się z dziełami Piotra Reymonda (ur. ok. 1513, zm. po r. 1584)¹. Malował on prawie wyłącznie *en grisaille* na tle czarnym lub ciemnoniebieskim, a ciała zabarwiał kolorem cielistym. Używał ponadto złota, a dzieła swe sygnował literami P. R. Wzory scen i ornamenty brał z rycin włoskich, francuskich i niemieckich. Rysunek jego emalii odznacza się czarnym, dość twardym konturem, modelunek wykonywany już to przez nakładanie kilku warstw farby, rozprowadzanej w miarę potrzeby, względnie modelowanej wypukło, już to przez wydrapywanie ostrym narzędziem kresek cieniujących².

Zestawienie talerza w krakowskim Muzeum Narodowym z niektórymi dziełami Reymonda upoważnia do wniosku, że mamy tu do czynienia jeżeli nie z jego dziełem własnoręcznym, to w każdym razie z wyrobem jego warsztatu. I tak na talerzu niegdyś w kolekcji Spitzera w Paryżu, wyobrażającym alegorię miesiąca stycznia, a zbliżonym do naszego wymiarami, uderza bordiura prawie identyczna z tą, która okala scenę z piecem ognistym. Prawie taki sam jest wzór złotej plecionki. Styl postaci, ich ubiory i typy, taki szczególnie jak rysunek nóg z charakterystycznym uwydatnieniem kolan — wszystko to mówi o tym samym artyście, a nadto nasuwa przypuszczenie, że i ryciny, które tu posłużyły za wzór, wyszły w obydwóch wypadkach spod rylca jednego i tego samego sztycharza, a mianowicie Stefana de Laulne. Zgadniają się też cieliste karnacje, dyskretnie użycie złota i odcień barwy czerwonej w ogniu³. Również porównanie z czarą w Muzeum Ks. Czartoryskich⁴ daje wiele punktów stycznych. Pomijając już technikę w obydwóch wypadkach identyczną, wskażę na styl sceny Dawid grający przed Saulem na arfie, pokrywający się ze stylem sceny na naszym talerzu także w szczegółach, jak rysunek rąk, głów, a zwłaszcza nóg o charakterystycznej budowie kolan. Rycina, która tu była wzorem, należała niewątpliwie do tej samej serii, co wzór Nabuchodonozora z młodzieńcami w piecu ognistym na talerzu krakowskim. Fryz z jajownika, widoczny na nodze i na zewnętrznej stronie czary, jest prawie identyczny z obramieniem głowy rycerza na odwrociu talerza krakowskiego. Sygnaturę P. R. i inne napisy wykonano tą samą, szarą, matową farbą na glazurze, a sposób kładzenia złoceń na akcesoriach jest również identyczny, jak w Krakowie. Porównanie poszczególnych motywów ornamentalnych na naszym talerzu z takimiż szczegółami na szeregu dzieł Piotra Reymonda dowodzi wspólnego ich autorstwa. Tak np. złotą wic roślinną z odwrocia talerza spotykamy na brzegu talerza w Ambraser Sammlung

¹ Thieme U. u. Becker F., *Allg. Lexikon d. bild. Künstler* XXVIII, Leipzig 1934, s. 213.

² Fromowicz-Stillerowa H., *Emalie malarskie z Limoges w zbiorach krakowskich* (Prace KHS III 1923, s. 54—5 i 57—8). ³ *La Collection Spitzer* II, Paris 1891, tabl. XIII i tekst s. 146. ⁴ Fromowicz-Stillerowa o. c. s. 56 i n., fig. 7a i 8a.

w Wiedniu¹ oraz na solniczkach w Muzeum Sztuki Uniw. Jagiell. które Fromowicz-Stillerowa przypisała Piotrowi Reymondowi², a które — mimo pewnej różnicy poziomu artystycznego, zwykłej w poszczególnych utworach Reymonda, a tłumaczącej się nierównomiernym współdziałaniem pomocników warsztatowych³ — posiadają ten sam styl, co talerz ze zbiorów Jasińskiego. W szczególności styl i modelunek głowy antycznej na jednej z solniczek pokrywa się zupełnie ze stylem i modelunkiem głowy rycerza na odwrocie omawianego talerza, przy czym tło w obu wypadkach jest czarne, zasiane złotymi punktami. Wskażę wreszcie na uderzające podobieństwo rysunku i modelunku obłoczków na talerzu ze sceną Wenery na morzu, również w zbiorach wiedeńskich⁴. Nie podobna zresztą wyczerpać całego materiału porównawczego, który przy tej analizie może się okazać przydatny, toteż ograniczę się już tylko do zacytowania publikacji, w których reprodukowane są podobne dzieła Piotra Reymonda⁵.



13. Nagrobek rycerza w kościele bernardynów w Lublinie.

Posiedzenie z dnia 23 maja 1935

Dr Krystyna Sinkówna przedstawiła pracę pt. *Hieronim Canavesi*. Praca ta ukazała się w XXVII tomie Rocznika Krakowskiego i w osobnej odbitce, Kraków 1936.

W dyskusji czł. Julian Pagaczewski zwrócił uwagę na płytę z postacią rycerza, znajdującą się w kościele bernardynów w Lublinie (fig. 13). Ma ona cechy stylistyczne dzieł Canavesiego, względnie jego warsztatu, a zbliża się najbardziej do płyty Rokossowskiego w Szamotulach, której jest jakby swobodną repliką. Nad płytą, będącą oczywiście pozostałością większego nagrobka, jest wmurowana tablica z polskim wierszowanym napisem, odnoszącym się do Andrzeja Osmólskiego, zmarłego w r. 1598, któremu żona ufundowała nagrobek. Canavesi zmarł w r. 1582, a więc 16 lat wcześniej niż Osmólski. Jeżeli płyta została niewłaściwie złączona z napisem pochodzącym z innego nagrobka, to wtedy mogłaby być dziełem Canavesiego lub jego warsztatu; jeżeli zaś obie te części są pozostałością nagrobka Osmólskiego, to wdowa musiała jakimś nieznanemu rzeźbiarzowi polecić wzorować się na pomniku Rokossowskiego lub jakimś do niego bardzo podobnym, a dziś nieznanym dziele Canavesiego.

Doc. Stefan Komornicki, znając nagrobek lubelski w oryginale, wyjaśnił, że tablica Osmólskiego nie należy do płyty z figurą rycerza.

¹ Reprod. IIIg A., *Limoger Email* (Jahrb. d. kunsth. Samml. d. allerh. Kaiserhauses II, Wien 1884, s. 115). ² Fromowicz-Stillerowa o. c. s. 52 i n., fig. 6. ³ O dużej produkcji P. Reymonda, o jego warsztacie i o nierównej wartości tych dzieł wspomina Fromowicz-Stillerowa (o. c. s. 55) oraz *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes* I, Berlin, s. 636 i inni autorzy. ⁴ Reprod. IIIg o. c. tabl. X. ⁵ *Ill. Geschichte des Kunstgewerbes* I, tabl. przy s. 636 oraz *Musée National du Louvre: Catalogue sommaire de l'orfèvrerie, de l'émaillerie et des gemmes du moyen âge au XVII^e siècle* par J. J. Marquet de Vasselot, Paris, tabl. XLVII—XLIX.



14. Marcello Bacciarelli, portret Aleksandra I, własność Stefana hr. Ciecierskiego w Warszawie.
Fot. A. Sitoński, Warszawa.

Posiedzenie z dnia 6 czerwca 1935

Przewodniczący poświęcił wspomnienie pośmiertne ś. p. Ferdynandowi Bostłowi, zmarłemu dnia 10 kwietnia 1935¹.

Czl. ks. biskup Michał Godlewski przedstawił komunikat pt. *Nieznany portret Aleksandra I przez Bacciarellego*.

Portret ten (fig. 14), nieznany Daszkowski, który opracował ikonografię Aleksandra I, i w ogóle nigdzie nie publikowany, jest własnością Stefana hr. Ciecierskiego w Warszawie. Przedstawia cara w całej postaci, w polskim mundurze generalskim, ze wstęgą orderu orła białego. W tle płaszcz purpurowy, karta konstytucji Królestwa Polskiego i korona, którą później w r. 1829, koronował się Mikołaj I w Warszawie na króla polskiego, a która po roku 1863 została zniszczona. Portret wyszedł spod pędzla Bacciarellego († 5 I 1818) w ostatnich dwóch latach jego życia. Nabył go Dominik Ciecierski, marszałek szlachty obwodu białostockiego, pradziad dzisiejszego właściciela.

Przy sposobności autor wspomniał o prywatnym, bardzo serdecznym liście króla pruskiego Fryderyka Wilhelma III do cara Aleksandra I. Król wyjaśnia carowi, że polskie insygnia koronacyjne, zabrane w r. 1795 z Krakowa, zostały przetopione, z wyjątkiem minimalnych drobiazgów. O tym liście mówił autorowi przed wojną wielki książę Mikołaj Michajłowicz.

Dr Kazimierz Bulas przedstawił pracę pt. *Chronologia attyckich stel nagrobnych epoki archaicznej*. Praca dra Bulasa

ukazała się w druku jako osobna broszura, Kraków 1935.

Współpracowniczką Komisji wybrana została dr Anna Misiąg-Bocheńska.

Posiedzenie z dnia 13 czerwca 1935

Prof. dr Stanisław Jan Gąsiorowski przedstawił pracę pt. *Kultura materialna a sztuka wobec systematyki kultury materialnej*.

Praca ta ukazała się w druku w języku francuskim pt. *Le problème de la classification ergologique et la relation de l'art à la culture matérielle* (N^o supplémentaire 1 du Bulletin

¹ Ferdynand Bostel, urodzony we Lwowie 5 V 1860, zmarły tamże 10 IV 1935, po ukończeniu studiów historycznych na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Lwowskiego był przez szereg lat profesorem gimnazjów w Brodach i Lwowie, a od r. 1905 do r. 1924 dyrektorem II Gimnazjum we Lwowie. Był współpracownikiem Komisji Historii Sztuki od r. 1892 i Komisji Historycznej P. A. U. od r. 1893, członkiem czynnym Towarzystwa Naukowego we Lwowie i członkiem honorowym Polskiego Towarzystwa Historycznego. Ogłosił drukiem kilkadziesiąt rozpraw i artykułów, spośród których o historii sztuki potracają: *Przyczynki do dziejów złotnictwa lwowskiego XVI i XVII w.*, *Inwentarz obrazów polskiego zbioru z r. 1780*, *Z dziejów malarstwa lwowskiego*, *O malarzach ruskich przedmiejskich we Lwowie*, *O żydach złotnikach XVIII w.*, *Kilka wiadomości o złotnictwie i malarstwie w Przemyślu*, wszystkie w V tomie Sprawozdań KHS, *Przyczynek do dziejów restauracji katedry lwowskiej w XVIII wieku* (Spraw. KHS VII) i kilka drobniejszych

International de L'Académie Polonaise des Sciences et des Lettres, Classe de Philologie — Classe d'Histoire et de Philosophie, Cracovie 1936).

W dyskusji wysunął czł. Wojsław Molè sprawę seryjnych wytworów artystycznych: tutaj przeżycie artystyczne ma twórca pomysłu, nie mają go natomiast wykonawcy licznych egzemplarzy podług tego wzoru. Każdy posiadacz jednego z tych egzemplarzy może znów mieć te przeżycia. Podobnie jest z pratytem, którego powstaniu towarzyszy przeżycie artystyczne twórcy, i okazami pochodnymi, które mogą wywoływać przeżycia u widzów-odbiorców, ale nie u wykonawców. Tak np. freski wschodnio-turkiestańskie wywołują u widza przeżycia artystyczne, mimo że je malowano przez patrony (częściowo zachowane), a nie wywoływały niezawodnie żadnych przeżyć u malarzy, którzy je przez te patrony wykonywali; natomiast artysta, który projektował owe patrony, miał przeżycia w momencie tworzenia. Zasadnicza różnica między dziełem sztuki a dziełem kultury materialnej polegałaby na tym, że dzieło kultury materialnej może być zarazem dziełem sztuki, natomiast dzieło sztuki nie musi być równocześnie przedmiotem użytkowym, a zatem należącym do dziedziny kultury materialnej. Zauważa w końcu, że funkcja artysty u Plotyna jest już inaczej pojmowana, aniżeli u filozofów dawniejszych.

Doc. Stefan Komornicki zauważa, że gdyby przyjąć, iż kultura materialna obejmuje wszystkie starożytności przechowane w postaci jakichkolwiek zabytków, to cała sztuka zmieściłaby się w obrębie kultury materialnej. Na sztokholmskim kongresie historyków sztuki próbowano twierdzić, że w obrębie szerszego pojęcia sztuki mieści się w całości ciałniejsze pojęcie archeologii klasycznej. Doc. Komornicki przeciwstawił się takiemu stawianiu sprawy twierdząc, że nie cała archeologia klasyczna mieści się w sztuce, bo jej nieartystyczna część granice sztuki przekracza. — Niektórzy w rysunkach i malowidłach z epoki paleolitycznej widzą dzieła sztuki magicznej. Założenie, które te dzieła do życia powołało, byłoby więc natury nie artystycznej, lecz użytkowej (szło np. o zaczarowanie jelenia, by stał się łupem rysownika-myśliwego). Byłyby to więc zabytki kultury materialnej. Zdaniem doc. Komornickiego do kultury materialnej należą techniki artystyczne, ale sam artyzm dzieła (gdyby to nawet było dzieło użytkowe) wykacza poza granicę kultury materialnej — w dziedzinę sztuki. — Przeżycie artystyczne u widza-odbiorcy nie jest zależne od tego, czy dzieło istnieje w jednym egzemplarzu, czy też — jak np. grafika lub porcelana — w wielu egzemplarzach.

Prof. Tadeusz Szydłowski nawiązuje do uwagi prof. Gašiorowskiego, że rzeźbiarze w starożytności byli uważani za rzemieślników i że ich stanowisko społeczne było niższe, aniżeli malarzy, sądzi, iż arcydzieła rzeźby greckiej dowodzą, że rzeźba była wysoko ceniona, że tym samym i stanowisko rzeźbiarzy musiało być wyższe, aniżeli rzemieślników. Rozkwit rzeźby nie byłby możliwy, gdyby jej nie uważano za sztukę. Michał Anioł, uprawiając rzeźbę i malarstwo, uważał oba te działy za równouprawnione.

Doc. Adam Bochnak nie sądzi, by istniał jakikolwiek związek między poziomem sztuki w danej epoce a stanowiskiem społecznym artystów. W średniowieczu artyści nie są uważani za coś lepszego od szweców czy piekarzy, są zorganizowani w takich samych cechach, jak ci ludzie, których dziś uważamy za rzemieślników, a mimo to tworzą bardzo wybitne dzieła sztuki. W Poznaniu uchwałą Rady Miejskiej z dnia 9 grudnia 1489 utworzono wspólny cech malarzy, hafciarzy, złotników i — aptekarzy¹. Wszyscy oni byli uważani za rzemieślników. W średniowieczu nieznanym było pojęcie plagiatu, godziło się namalować obraz podług cudzej ryciny, byle solidnie, co dowodzi, że i sami artyści uważali się za wykonawców, rzemieślników. W Polsce jeszcze nawet w r. 1623 musiał król Zygmunt III wyraźnie zaznaczać, że zajmowanie się malarstwem nie uchybia szlacheckiej godności Krzysztofa Boguszewskiego [...artem pictoriam (per quam generi et natalium suorum nobilitati derogare nequaquam potest) exercere...]². Widocznie nasuwały się wątpliwości,

notatek. Jako historyk Bostel nie wdawał się w dociekania historyczno-artystyczne, lecz poprzestawał na ogłaszaniu i komentowaniu materiałów archiwalnych, niejednokrotnie pierwszorzędnej wartości dla historii sztuki. Cześć jego pamięci. (J. P.)

¹ Kaczmarczyk K., *Malarze poznańscy w XV w. i ich cech* (odb. z Kroniki Miasta Poznania 1924, s. 5). ² Głębocka Piotrowska I., *Krzysztof Boguszewski i poznańska szkoła malarska na początku XVII w.* (odb. z Kroniki Miasta Poznania 1928, s. 81).

czy szlachecowi wypada malować, skoro król uważał za wskazane to wyjaśnienie dorzucić. Jakub Sobieski pozwolił wprowadzić synom swoim Janowi i Markowi uczyć się muzyki, dodał jednak, że nie warto na to zbyt dużo czasu poświęcać, bo przecież synów kasztelańskich stać będzie na zapłacenie sobie pierwszorzędnej kapeli¹.

Prof. Szydłowski zauważa, że w miarę wzrostu poczucia wartości dzieła sztuki także i artyści uważają się za coś lepszego od rzemieślników.

Czl. Julian Paga cze wski zaznacza, że artyści dochodzą do większego znaczenia społecznego właściwie dopiero od w. XVI począwszy. W Polsce i w w. XVI nie są uważani za coś innego, jak tylko za rzemieślników. Przykładem uchwała kapituły krakowskiej z 17 marca 1559, aby tak wspaniałego i znakomitego dzieła, jakim jest pomnik Piotra Boratyńskiego, nie umieszczać w ciasnym kącie koło kaplicy Olbraхта, lecz szukać innego miejsca. Mimo tych zachwytów nazwiska rzeźbiarza nie zanotowano². W rachunkach z w. XVII i XVIII takie pozycje, jak „panu architektowi za plany”, należą do zjawisk powszechnych, tak jak dziś notuje się w rachunkach domowych „krawcowi za naprawę płaszcza” itp. Niskie stanowisko społeczne artystów nie pociąga za sobą niskiego poziomu sztuki.

Prof. Gąsiorowski podkreśla, że tak w wynalazku, jak i w dziele sztuki pomysł, prototyp, jest połączony z przeżyciem twórczym. Przy wykonywaniu dzieła seryjnego, zależnego od prototypu, to przeżycie musi być słabsze, natomiast odbiorca, widz, może mieć równie silne przeżycie estetyczne wobec prototypu, jak i wobec egzemplarza pochodnego. — Co do malowideł paleolitycznych, to mimo ich magicznego charakteru, są one dziełami sztuki. Sztuka nie pokrywa się z kulturą materialną, lecz tylko technika, przy pomocy której powstaje dzieło sztuki, należy do kultury materialnej. — W związku ze sprawą społecznego stanowiska artystów, poruszoną przez prof. Szydłowskiego, podkreślić należy, że tekstów starożytnych, odnoszących się do tej kwestii, jest mało, że wiadomości pochodzą z drugiej ręki, że materiał jest więc mało mówiący. Mimo to jednak można na podstawie tekstów twierdzić, że stanowisko społeczne rzeźbiarzy greckich było niskie. Może się niektórzy rzeźbiarze wybili społecznie, ale ogół był uważany za rzemieślników. Inaczej mogło być z malarzami. Malarze byli w Grecji uważani za klasę wyższą niż rzemieślnicy, ale malarze ceramiczni byli w opinii współobywateli tylko rzemieślnikami, niczym więcej.

Współpracownikiem Komisji został wybrany dr Kazimierz Bulas.

Posiedzenie z dnia 31 października 1935

Przewodniczący czl. Julian Paga cze wski poświęcił wspomnienie pośmiertne ś. p. prof. drowi Janowi Sas Zubrzyckiemu³, następnie, oddawszy przewodnictwo czl. Józefowi Muczowskiemu, przedstawił swoją pracę pt. *Jan Michałowicz z Urzędowa*. Rozprawa ta ukazała się w Roczniku Krakowskim XXVIII i w osobnej odbitce, Kraków 1937.

Posiedzenie z dnia 14 listopada 1935

Czl. Feliks Kopera przedstawił wyniki swojej pracy pt. *Jan Maria Padovano i jego działalność w Polsce*.

Rozprawa ta ukaże się niebawem w Pracach Komisji Historii Sztuki.

¹ Brückner A., *Encyklopedia staropolska*, Warszawa 1937, s. 47. ² Archiwum Kapituły Metropolitalnej Krak.: Acta actorum Capit. Cathedr. Crac. V 1551—64, karta 338 v. ³ Dr Jan Sas Zubrzycki, ur. w r. 1860, zmarły dnia 4 sierpnia 1935, emerytowany profesor Politechniki Lwowskiej, był współpracownikiem Komisji w latach 1901—30. W jej wydawnictwach ogłosił rozprawy: *Jarosław i jego zabytki* (Spraw. KHS VII 357—96), *Kościół warowny w Bóbrce* (tamże s. 513—20; jest to część rozprawy pt. *Kościół i emmentarze warowne w Polsce*, ogłoszonej wspólnie z M. Sokołowskim i G. Worobjewem) i *Rohatyn, miasto królewskie* (tamże VIII 377—98); z pracy o zabytkach Krosna ogłoszono tylko streszczenie (tamże VIII, s. CLXXV). Spośród innych prac zmarłego wymienić należy na tym miejscu rozprawę pt. *Krakowska szkoła architektoniczna XIV w.* (Rocz. Krak. II 1899, s. 109—50) oraz bardzo cenne wydawnictwo materiałów, wydrukowane własnym kosztem pt. *Skarb architektury*. (J. P.)

Dr Zbigniew Hornung przedstawił swoją pracę pt. *Jan Maria zwany il Mosca albo Padovano. Próba charakterystyki*.

Wymieniony w tytule artysta zwrócił na siebie uwagę przede wszystkim jedną z płaskorzeźb w bazylice św. Antoniego w Padwie. Prócz tego jednak niemale zainteresowanie budziła od dawna wielostronna działalność padewskiego mistrza na ziemi polskiej, gdzie przypadło mu spędzić przeszło czterdzieści lat życia. Dzięki badaniom Planisciga jesteśmy w możności zdać sobie sprawę z pierwszego okresu jego twórczości na terenie rodzinnego miasta i pobliskiej Wenecji, obejmującego lata 1516—29. Dotkliwą lukę stanowi tylko brak dostatecznie ścisłych i wyczerpujących danych o jego pracach, wykonanych w Polsce, które przynależą do okresu dojrzałości talentu mistrza. Zadaniem niniejszego referatu będzie ustalenie i zidentyfikowanie tego dorobku, aby następnie podjąć próbę charakterystyki fizjonomii artystycznej Jana Marii zw. il Mosca, opartej na całości kształcie dochoowanej jego spuścizny.

Przeprowadzone przez autora poszukiwania archiwalne pozwoliły przede wszystkim ustalić, że odniesione przez A. Grabowskiego do jego osoby nazwisko rodowe Fabrucci przysługiwało współcześnie żyjącemu w Krakowie kupcowi z Florencji. Następnie okazało się, że nie został on powołany do Krakowa celem wykonania w r. 1529 pomnika króla Zygmunta I, jak zwyczajnie dotąd sądzono na podstawie wzmianki Scardeoniego. Ostatnie bowiem badania źródłowe Komornickiego dowiodły, że pomnik ten zamówiony został kontraktem z dnia 6 lutego 1529 u rzeźbiarza królewskiego Bartłomieja Berrecciego z Florencji. Powyższa zaś wiadomość kronikarza padewskiego z r. 1560 odnosi się bez wątpienia do zaginionego nagrobka Zygmunta Augusta, przeznaczonego dla mauzoleum królewskiego w Wilnie, które wykonane zostało około r. 1555.

Najwcześniejszym utworem Padovana w Polsce będzie zatem pomnik biskupa Piotra Tomickiego w katedrze krakowskiej z lat 1530—2, który rozpoczyna szereg świetnych jego pomników nagrobnych. Niedługo po ukończeniu tego dzieła wykonał Jan Maria w r. 1533 na zamówienie tego biskupa marmurowe cyborium dla katedry krakowskiej, które zaginęło bez śladu. Być może jednak, iż nabyte w r. 1890 do Muzeum Narodowego w Krakowie dwa fragmenty rzeźbiarskie, przedstawiające adorujących aniołów, pochodzą z tego właśnie ołtarza. Charakterystyczne cechy stylowe pomnika biskupa Tomickiego pozwalają nam z kolei rzeczy rozpoznać dluto padewskiego mistrza w kilku innych, pokrewnych jemu nagrobkach, a mianowicie Mikołaja Szydłowieckiego († 1532) w Szydłowcu, biskupa Jana Choińskiego († 1538) w katedrze na Wawelu, a zwłaszcza arcybiskupa Andrzeja Krzyckiego († 1537) w katedrze gnieźnieńskiej. Poza tym na początek czterdziestych lat w. XVI przypada powstanie płyty jednego z członków rodziny Betmanów w kościele Mariackim w Krakowie. Okres pełnego rozkwitu osiąga sztuka Padovana w okazałym nagrobku biskupa krakowskiego Piotra Gamrata, który w świetle zachowanego kontraktu wykonany został przez artystę w latach 1545—7. Bezpośrednio potem znajdujemy go zatrudnionego przy niewielkim pomniku dziecięcym Rafała Ocieskiego († 1547) w krużgankach klasztoru oo. dominikanów w Krakowie. Ostatnie zaś lata tego dziesięciolecia i pierwsze następnego wypełniła Padovanowi praca nad wspaniałym nagrobkiem królowej Elżbiety († 1545), żony Zygmunta Augusta, który w r. 1552 przewieziony został do Wilna z przeznaczeniem dla mauzoleum królewskiego. Ponieważ jednak było ono w toku budowy, która nigdy nie miała być ukończona, nagrobek umieszczono w katedrze, gdzie ostatecznie pozostał do czasu okupacji moskiewskiej w latach 1655—61, kiedy to wraz z późniejszym nieco pomnikiem drugiej małżonki Zygmunta Augusta Barbary († 1551) zniszczony został przez najeźdźców z niepowetowaną szkodą dla dziejów rzeźby renesansowej w Polsce.

Z szóstego dziesięciolecia w. XVI, które stanowi okres największej ekspansji talentu Padovana, dochodzi nas stosunkowo najwięcej informacji o naszym Padewczyku. I tak w r. 1551 otrzymał on zapłatę za model zamku biskupów krakowskich w Prądniku, który jednak w ciągu ostatnich stuleci zupełnie zatracił pierwotny swój wygląd stylowy. W roku następnym wykonał Padovano po dziś dzień zachowane w kościele Mariackim w Krakowie piękne marmurowe cyborium, oraz niedługo potem jakieś nieznane bliżej posągi dla tegoż kościoła, o które toczył się spór w r. 1555. Z czasu tego pochodzi następnie nagrobek

arcybiskupa Mikołaja Dzierzgowskiego, który tenże za życia swego polecił sobie wystawić w katedrze gnieźnieńskiej w r. 1553. Wreszcie pod koniec tego dziesięciolecia, w r. 1557, projektuje Jan Maria z Padwy słynną attykę szczytową Sukiennic krakowskich, która wywarła tak wielki wpływ na budownictwo polskie w. XVI, oraz dostarcza w roku następnym planu budowy schodów zewnętrznych tego budynku. Do wysokiej maestrii technicznej dochodzi Padovano w dwóch chronologicznie i stylowo do siebie zbliżonych pomnikach, którymi są nagrobek biskupa Jana Dziaduskiego († 1559) w katedrze przemyskiej oraz Jana Kamienieckiego, wojewodzica podolskiego († 1560), w kościele oo. franciszkanów w Krośnie. Poza tym z testamentu złotnika Jakuba Caraglio z Werony z r. 1565 dowiadujemy się, że Padovano miał otrzymać 80 zł za pomnik lekarza królewskiego Bonaventury Cardianiego; pomnik ten zaginął gdzieś bez śladu. W końcu na okres lat sześćdziesiątych przypada także praca nad monumentalnym nagrobkiem hetmana Jana Tarnowskiego († 1561) i syna jego Jana Krzysztofa († 1567) w katedrze w Tarnowie, w którym sztuka Padovana osiąga kulminacyjny punkt swojego rozwoju. Ostatnią pracą sędziwego artysty, wykonaną przed jego zgonem, który nastąpił prawdopodobnie na początku r. 1574, jest podwójny monument ostatnich Jagiellonów w kaplicy Zygmuntońskiej na Wawelu. W świetle testamentu Zygmunta Augusta z dnia 6 maja 1571 oraz dochowanych rachunków okazuje się, że posąg tego monarchy wykonał Jan Maria z Padwy, a nie Santi Gucci, jak stale dotychczas przyjmowano. Poza tym wszystko wskazuje na to, że w tym czasie, tj. w latach 1571—3, został usunięty poprzedni posąg Zygmunta I z r. 1529, który, sądząc po innych pracach nagrobkowych Berrecciego, jak np. pomnik biskupa Jana Konarskiego w katedrze na Wawelu, reprezentować musiał typ rzeźby w charakterze quattrocenta, i zastąpiony obecnie istniejącą figurą, noszącą wszelkie znamiona utworu schyłkowego renesansu. W pomnikach ostatnich Jagiellonów na Wawelu zaznacza się wyraźny upadek i degeneracja sztuki Padovana, nie przypominającej wtedy prawie już niczym poprzedniego okresu świetności.

Zestawiony powyżej materiał artystyczny daje nam wystarczającą podstawę do scharakteryzowania indywidualności twórczej padewskiego mistrza. Najbardziej znamienym motywem, który przewijać się będzie we wszystkich utworach, jest postać zmarłego, leżąca na sarkofagu w uspieniu, z głową opartą na ręce. Rodowód tego kompozycyjnego schematu, który na teren Polski przeschepił Padovano, wywodzi się od Andrea Sansovina, który zastosował go po raz pierwszy w r. 1504 w nagrobku Pietra da Vicenza w S. Maria in Aracoeli w Rzymie, a następnie wykształcił w słynnych swoich pomnikach w kościele S. Maria del Popolo. Nowatorski czyn Sansovina znalazł niebawem licznych naśladowców zarówno w Rzymie, gdzie ten wątek pojawia się w pomnikach: kardynała „di S. Angelo“ z r. 1511, papieża Hadriana VI, Armellini z r. 1524 itd., a także w innych śródziemnych Włoch, o czym świadczy nagrobek Rafaela Maffei († 1522) w S. Lino w Volterra dłuta Silvia Cosini z Fiesole oraz pomnik Giovanniego da Nola w Neapolu. Na teren północnych Włoch wprowadził motyw Sansovinowski Bartolommeo Clementi zwany Spani, autor nagrobka biskupa Buonfrancesca Arlottiego († 1508) w katedrze w Reggio, który wywarł doniosły wpływ na rzeźbiarza weneckiego Lorenza Bregno, jak tego dowodzi pomnik biskupa Lorenza Gabriello z r. 1512, niegdyś w oratorium koło Scuola di S. Marco w Wenecji, obecnie zaś w Museum für Kunst und Industrie w Wiedniu. Do rozpowszechnienia się omawianego wątku kompozycyjnego w północnych Włoszech przyczynił się także uczeń Sansovina Alfonso Lombardi, zwany Cittadella, swoimi pomnikami Alessandra Buttrigari z r. 1518 i Armaciotta de Ramazzotti z r. 1526 w S. Michele in Bosco w Bolonii. Wreszcie kierunek Sansovina reprezentuje Gianfrancesco da Grado albo Agrate swoimi nagrobkami Beltranda Rossiego († 1527) i Sforzina Sforzy w S. Maria della Steccatta w Parmie, wykonanymi po r. 1528.

Nie ulega wątpliwości, że na wyobraźnię twórczą Padovana decydujący wpływ wywarł nagrobek biskupa Lorenza Gabriello, na co już trafnie zwrócił uwagę Antoniewicz. Prócz tego jednak wolno wyrazić przypuszczenie, iż w czasie swej wędrówki szkolnej zawadził on o pobliską Emilię, gdzie z pewnością nie uszły jego uwagi wymienione powyżej dzieła w Reggio i Bolonii. W tym oświetleniu ukazuje się Jan Maria il Mosca jako jeden z wybitniejszych epigonów czy kontynuatorów sztuki Andrea Sansovina. W płaskorzeźbach

natomiast artyści, wyobrażających Madonnę z Dzieciątkiem oraz aniołów, wyśledzić się daje uderzająca zależność artysty od dzieł rzeźbiarza padewskiego Giovanniego Zorzi zw. Pyrgoteles († 1531). Analiza całokształtu twórczości Padovana poucza, że te klasyczne reminiscencje, które odnajdujemy w reliefie z Santo, będą charakterystyczną cechą jedynie młodzieńczego okresu jego twórczości. W następnych latach otrząsnie się on jednak szybko z tej szkolnej manieri i zgodnie z właściwym mu poczuciem formalnym poczyni tworzyć w duchu wybitnie naturalistycznym, wykazując wyraźnie echa tradycji szkoły Donatella, która na terenie Padwy zapuściła głęboko korzenie. Poza tym trudno oprzeć się wrażeniu, że do tej metamorfozy sztuki Padovana przyczyniło się również zetknięcie z wybitnie realistyczną twórczością Bartłomieja Berrecciego, który w chwili przybycia młodego artysty do Krakowa znajdował się u szczytu sławy.

Zdaniem dra Stanisława Świerza-Zaleskiego Padovano nie może być twórcą pomników Betmana i Szydłowieckiego, które cechuje zupełnie inne ujęcie formy, oraz prymasa Krzyckiego, a już w każdym razie płaskorzeźby nad postacią prymasa z Padovanem wiązać nie podobna. Artysta ten przez całą swoją działalność pozostaje klasykiem. Nie można go nazywać naturalistą, lecz chyba realistą.

Czł. Feliks Kopera zaznacza, że ostatnią znaną datą z życia Padovana jest marzec r. 1574; z tego czasu pochodzi potwierdzenie odbioru pewnej kwoty. Anioły nad postacią Krzyckiego mają styl jeszcze piętnastowieczny, zwłaszcza w zestawieniu z aniołami na sarkofagu Tomickiego.

Zdaniem dra Jerzego Dobrzyckiego wywody dra Hornunga o pomnikach obu Zygmunatów nie są dostatecznie umotywowane. Różnica między obydwoma pomnikami jest uderzająca. Różnią się też wyraźnie polskie utwory Padovana od padewskich.

Doc. Stefan Komornicki nie uważa figury nagrobnej Zygmunta I za dzieło Padovana, gdyż jest — jego zdaniem — za twarda w porównaniu z innymi rzeźbami tego artysty. Dla datowania tej figury rozstrzygającą powinna być analiza formalna.

Ks. doc. Tadeusz Kruszyński zwraca uwagę na posąg nagrobny rycerza hr. Gaspare di Comiso dłuta Antonella Gagini w kościele św. Franciszka w Comiso koło Raguzy sycylijskiej¹, pod względem układu bardzo zbliżony do posągu Zygmunta I. Nie ma potrzeby przesuwając czasu powstania figury królewskiej na okres aż tak późny, jak to czyni dr Hornung, bo i Comiso ma nogę bardzo silnie zgiętą w kolanie.

Dr Karol Estreicher zapytuje, czy autor uważa pomnik Barbary z Tenczyńskich Tarnowskiej za dzieło Padovana.

W odpowiedzi wyjaśnia dr Hornung, że pomnika Tarnowskiej nie wiąże z Padovanem, gdyż dzieła jego cechuje brutalny naturalizm odcinający je od realizmu innych współczesnych pomników, m. i. także od pomnika Tarnowskiej. Ten pomnik przypisuje dr Hornung jakiemuś od Padovana zależnemu rzeźbiarzowi, którego jednak cechuje miękki styl. Płaskorzeźbę nad postacią Krzyckiego uważa za padewską pod względem stylu. Stwierdza kategorycznie, że na podstawie przeprowadzonych studiów nad rzeźbą włoską wyłącza możliwość powstania figury o takim układzie jak Zygmunt I około r. 1530. Od pomnika Tomickiego idzie ewolucja ruchu poprzez pomnik Gamrata, a w latach siedemdziesiątych w. XVI dochodzi do tego układu, jaki cechuje pomniki obu Zygmunatów. W sprawie datowania tych pomników powołuje się na testament Zygmunta Augusta². Płaskorzeźba w Santo w Padwie to jedyne pewne dzieło Padovana we Włoszech. Dzieło to świadczy o mozolnym dociąganiu się artysty do stylu szkoły Lombardich. Padovano w Polsce nie klasycyzuje — zdaniem dra Hornunga — ale jest brutalnym realistą. Nagrobki Betmana i Szydłowieckiego uważa za pierwsze utwory Padovana w Polsce i sądzi, że należy je zestawiać z pomnikiem Tomickiego. Pomnik trzech Janów Tarnowskich trzeba datować na czas po r. 1547, w którym hetman, fundator tego dzieła, otrzymał tytuł hrabiowski.

¹ Pace B., *Restauri in Sicilia. La chiesa di S. Francesco e il castello medioevale di Comiso* (Bolletino d'Arte, Roma 1932, nr II, agosto, s. 67, fig. 12). ² Ob. też Hornung Z., *Pomnik ostatnich Jagiellonów w kaplicy Zygmuntońskiej na Wawelu* (Księga pamiątkowa ku czci Leona Pimińskiego I, Lwów 1936, s. 379—402).

Posiedzenie z dnia 28 listopada 1935

Doc. Adam Bochnak przedstawił pracę pt. „*Oplakiwanie Chrystusa*“, obraz w głównym ołtarzu kościoła parafialnego w Bieczu. Praca ta ukazała się w Księdze pamiątkowej ku czci Leona Pinińskiego I 79—97, oraz w osobnej odbitce, Lwów 1936.

Dr Zofia Ameisenowa zauważyła w dyskusji, że obraz biecki jest przykładem manieryzmu rzymskiego. Autor oświadcza, że — jak to z jego pracy wynika — w zupełności tę opinię podziela, chociaż — zresztą celowo — że nie użył wyrazu „manieryzm“.

Ponieważ dotychczasowy sekretarz Komisji dr Zbigniew Bocheński, wybrany ostatnio na lata 1933, 1934 i 1935, stanowczo prosił o nieponawianie jego wyboru na dalsze trzylecie, przeto przewodniczący, po wyrażeniu mu uznania za gorliwą pracę na tym posterunku przez lat pięć, zarządził wybór nowego sekretarza na lata 1936, 1937 i 1938. Wybrany został docent U. J. dr Adam Bochnak.

Posiedzenie z dnia 12 grudnia 1935

Dr Kazimierz Buczowski i dr Witold Skórczewski przedstawili pracę pt. *Krakowskie szkła gabinetowe XV—XVII wieku*. Praca ta ukazała się w miesięczniku Arkady II 4, 1936, s. 216—30 i w osobnej odbitce pt. *Dawne polskie szkła malowane*.

W dyskusji dr Jerzy Dobrzycki zwrócił uwagę na fakt, że biskup Trzebiecki kazał rozszerzyć okna naw katedry krakowskiej, jak również na wiadomości archiwalne o witrażach osadzonych w tych oknach. Mogłyby to być właśnie krążki z herbami Trzebieckiego i Jana Kazimierza. Wiadomo też, że okna zamku wawelskiego przyozdobione były witrażami, które zostały przez Austriaków wywiezione do jednej z rezydencji cesarskich. Poszukiwania przedsięwzięte przez St. Tomkowicza nie dały rezultatu.

Posiedzenie z dnia 16 stycznia 1936

Przewodniczący poświęcił wspomnienie pośmiertne ś. p. prof. Władysławowi Kozickiemu, który zmarł we Lwowie dnia 11 stycznia 1936¹.

Dr Alfred Lauterbach przedstawił pracę pt. *Pałac Brühlowski w Warszawie*.

Przepisy budowlane, istniejące w Dreźnie już w połowie w. XVIII, uzupełnione i obostrzone przez Augusta II, nie mogły znaleźć zastosowania w Warszawie, a to ze względu na całkowicie odmienne warunki prawne i społeczno-polityczne. Warszawa, która już od w. XVII dzieliła się na dwa miasta: mieszczańskie, zabudowane zwarto w obrębie murów, i szlacheckie, zabudowane luźno pałacami i dworami na terenach jurydyk, miała w w. XVIII warunki szczególnie sprzyjające budownictwu.

Pałac Brühlowski, którego nazwa ustaliła się w drugiej połowie w. XVIII, sięga historią swej budowy do połowy w. XVII. Plac, na którym gmach ten wybudowano, nabył od Zebrzydowskich kanclerz Jerzy Ossoliński w r. 1641 i tu wystawił magnacką siedzibę. Pałac Ossolińskich musiał być gotowy już w r. 1643, skoro opisuje go Adam Jarzębski w swym *Gościńcu*, wydanym w r. 1643². Na miedziorycie E. J. Dahlbergha z r. 1656 widnieje on jako wielki, wysoki gmach o trzech kondygnacjach bez baszt lub pawilonów narożnych. Sztych ten jest w stosunku do pałacu bałamutny, gdyż w planie zasadniczym korpusu głównego pałac zmianom ulec nie mógł. Na sztychu Dahlbergha

¹ Władysław Kozicki, ur. w r. 1879 w Jackówce, studiował historię sztuki pod kierunkiem Jana Boloż-Antoniewicza w Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie, gdzie też otrzymał stopień doktora filozofii. W latach 1902—26 pracował w Wydziale Krajowym we Lwowie. Habilitował się po śmierci Antoniewicza w r. 1922, a w r. 1926 otrzymał katedrę nadzwyczajną historii sztuki nowożytnej. Dnia 1 października 1933 przeniesiony w stan nieczynny z powodu zwinięcia katedry przez Ministerstwo W. R. i O. P., przeszedł w rok potem na emeryturę. Współpracownikiem Komisji był od r. 1920, a członkiem Towarzystwa Naukowego we Lwowie od r. 1921. Z zakresu historii sztuki ogłosił studium ikonograficzne o św. Sebastianie (1906), książkę o Michale Aniele (1908) oraz w Sztukach Pięknych szereg monografii artystów polskich w. XIX i XX, jak Józef Mehoffer, Henryk Rodakowski. Osobno wydał większą książkę o Edwardzie Wittigu (1932). Jako dzieło pośmiertne ukazała się obszerna książka o Rodakowskim (1936). (*J. P.*)

² *Gościńiec albo opisanie Warszawy*. Przedruk, Warszawa 1909 (oryginał w B. Kras. w Warszawie).

polegać żadną miarą nie można, gdyż pałac, umieszczony na dalszym planie, mógł w rysunku odbiegać od rzeczywistości, na co wskazuje przede wszystkim brak narożnych pawilonów wieżowych, tak charakterystycznych dla typu pałacu polskiego w w. XVII. Na planie, znajdującym się w Archiwum Państwowym w Dreźnie, zatytułowanym *ein uralter Grundriss vom Palais und dazu gehörigen Gebäuden*, pochodzącym jednak z końca w. XVII lub początku XVIII, widnieją pawilony narożne, które niezawodnie istniały już wcześniej. Porównując widok pałacu Ossolińskich na sztychu Dahlbergha z rysunkiem i planem pałacu w Archiwum Drezdeńskim, figurującym pod nazwą *Sanguski Palais*, można wyciągnąć dwa wnioski. Albo rysunek pałacu na sztychu Dahlbergha nie odpowiadał rzeczywistości, albo też pałac był w końcu w. XVII do fundamentów przebudowany. Przeciwnie ostatniej hipotezie przemawiają mury przyziemia, zdające się pochodzić z epoki pierwszej budowy Ossolińskich, oraz zasadniczy plan gmachu, tak zgodny ze schematem rzutów poziomych pałaców w. XVII.

W czasie zawieruchy szwedzkiej (1657) pałac Ossolińskich musiał być poważnie zrujnowany, nie można jednak przypuszczać, aby restauracja, prowadzona przez Bellottiego w r. 1694, sięgała aż do fundamentów, tj. by Bellotti dodał narożniki wieżowe i zmienił w ten sposób pierwotny rzut poziomy. Brak źródeł nie pozwala stwierdzić dokładnie, jakie roboty były prowadzone w końcu w. XVII, tj. za czasów Lubomirskich, zdaje się jednak nie ulegać żadnej wątpliwości, że postać pałacu uległa bardzo poważnym zmianom.

W Archiwum Państwowym w Dreźnie istnieje rysunek, przedstawiający fasadę korpusu głównego wraz z lewym pawilonem wieżowym od strony dziedzińca. Nie datowany ten rysunek jest prawdopodobnie zdjęciem architektonicznym pałacu przed przebudową Brühla. Ponieważ na rysunku nie są uwidocznione żadne braki spowodowane złym stanem budynku, przeto rysunek może być też projektem doprowadzenia gmachu do należytego stanu, jednak bez zmian zasadniczych. Rysunek korpusu głównego wykazuje budynek jednopiętrowy z boniowanymi arkadami przyziemia oraz arkadową loggią z balustradą i pilastrami na piętrze. Loggia zwieńczona jest szczytem rzeźbionym i figurą na osi. Motyw loggii z balustradą i szeroko rozwartym tympanonem z figurą na szczycie przypomina nieco loggię i tympanon pałacu Krasińskich, który budowano od r. 1676 do 1695. Loggie, łączące w pałacu Krasińskich ryzalit środkowy z ryzalitami bocznymi, chociaż różnią się rytmem i szczegółami zdobniczymi, opierają się na podobnej koncepcji, wykazując analogiczną klasycyzującą tendencję. Bellotti figuruje w rachunkach pałacu Krasińskich w latach od 1682 do 1693, a według rachunków w archiwum książąt Sanguszków J. Bellotti prowadził w r. 1694 restaurację naszego gmachu i był burgrabią tego pałacu, porównanie więc z pałacem Krasińskich wydaje się tym bardziej uprawnione.

Wspomniany rysunek zgodny jest z innym panoramicznym rysunkiem, nazwanym już w r. 1747 *uralt*, na którym widnieje pałac Sanguszków wraz z dziedzińcem, bramą i częścią pałacu Saskiego. Ponieważ rysunek ten pokrywa się z późniejszym zdjęciem architektonicznym, więc trzeba przyjąć, że gmach od przebudowy Lubomirskich do przebudowy Brühla istotnym zewnętrznym zmianom nie podlegał. Dla historii budowy gmachu rysunek ten jest dokumentem wielce cennym, gdyż pozwala stwierdzić stan pałacu w końcu w. XVII oraz określa, w jakim stopniu późniejsza przebudowa Brühla zachowała i wykorzystała architekturę pałacu Lubomirskich-Sanguszków.

Książę Janusz Sanguszko podejmuje w r. 1733 w gmachu roboty, które jeden z dokumentów ówczesnych nazywa nawet odbudową; w rzeczywistości były to zapewne tylko roboty restauratorskie. Pałac, przywrócony do stanu mieszkalnego, podlega jednak niebawem znów zniszczeniu; spowodowały je kwaterujące tam wojska saskie. Bezład, panujący w administracji majątków Sanguszkowskich, doprowadził aż do interwencji państwowej, a odbił się również na stanie gmachu, który dalej niszczał, a nawet gorzał. Akt z r. 1747, spisany przez komisję budowlaną królewską, stwierdza stan groźnego zniszczenia, wspomina o zapadniętych podlogach i spróchniałych wiązaniach. Archiwum Drezdeńskie posiada akty stwierdzające, że jeszcze przed sprzedażą pałacu Brühlowi przeprowadzono lustrację i sporządzono kosztorysy przebudowy. W obwołucie, zatytułowanym *Sanguskisches Palais betreffend in teutscher Sprache geschrieben*, znajduje się akt,

podpisany przez J. D. Jaucha, zatytułowany: *Revision des Palais nebst Offizen untern 27 February 1747*. Akt ten zawiera kosztorys w sumie 43.605 tynfów na restaurację korpusu głównego, oraz w sumie 21.025 tynfów na restaurację oficyn.

Należy wątpić, czy jakiegokolwiek roboty według tych kosztorysów zostały wykonane. Prawdopodobnie w pierwszych latach po zmianie właściciela żadnych robót nie prowadzono, gdyż Brühl przebywał w Dreźnie, zajęty swymi prywatnymi sprawami, a do Warszawy zjechał dopiero w r. 1756 wraz z Augustem III, wygnanym z Saksonii przez Fryderyka II. Rok ten lub rok następny należy uważać za datę rozpoczęcia przebudowy, która postać pałacu Sanguszków zdecydowanie zmieniła.

Porównując rysunek z Archiwum Drezdeńskiego, przedstawiający pałac przed przebudową Brühla, ze sztychem Rizzi-Zannoniego z r. 1772, od razu zauważyć można poważne zmiany. Jednopiętrowy korpus środkowy został nadbudowany. Piętro drugie, niższe od piętra pierwszego, otrzymało okna o łukach spłaszczonych, charakterystyczne dla w. XVIII. Dach dwuspadowy zastąpiono wysokim dachem łamanym czterospadowym, z dwoma oknami mansardowymi i balustradą z wazonami, wieńczącą górną kondygnację. Trójkątny szczyt nad środkowym ryzalitem przewędrował z pierwszego piętra na drugie. Rzeźby tympanonu zmieniono, dodając zwieńczenia rokokowe na osi i po bokach. Otwory arkadowe w przyziemiu pozostały, lecz ryzalit środkowy wysunięto tak, aby na ozdobnych konsolach podtrzymywał balkon z żelazną, lekką balustradą. Na rysunku drezdeńskim pawilony narożne mają po dwie nisze w przyziemiu i na pierwszym piętrze, zaś owalne wnęki na drugim. W niszach przyziemia stoją figury, nisze pierwszego piętra są puste, a wnęki drugiego piętra wypełnione biustami. Pomiędzy niszami, na osi pawilonu po jednym oknie na każdym piętrze. Natomiast na sztychu Zannoniego widoczne są trzy okna na wszystkich kondygnacjach pawilonu, co wskazuje, że pawilony uległy również przebudowie, jak to zresztą stwierdzają plany.

Główną różnicę wyglądu spowodowała nadbudowa piętra i zastosowanie łamanego, wysokiego dachu. Fasada uległa tylko silniejszemu rozcłonkowaniu, w następstwie czego architektura zyskała na lekkości, do czego przyczyniło się nadto wprowadzenie rokokowej dekoracji rzeźbiarskiej. Według wydanej w Lipsku w r. 1788 książki Henryka Kellera pt. *Nachrichten von allen in Dresden lebenden Künstlern* autorem pałacu Brühlowskiego w Warszawie jest Jan Fryderyk Knöbel, co potwierdzają też późniejsze leksykony, aż do Thieme-Beckera włącznie¹. Za Knöblem przemawia list jego do Brühla z r. 1755, w którym zawiadamia, że ks. Czartoryski, właściciel pałacu przy ul. Ossolińskiej (dziśniejszy pałac Potockich), wystawił wzdłuż ulicy mur, jakoby tymczasowy, lecz stawiany tak solidnie, iż budzi się podejrzenie, że to coś trwalszego.

O Knöblu wiemy, że urodził się w Dreźnie w r. 1724 i że tam zmarł w r. 1792. Był on uczniem znanego budowniczego drezdeńskiego J. Chr. Knöffla (1686—752), który zajmował stanowisko nadintendenta wszystkich królewskich budowli. Knöffel ulegał silnemu wpływowi francuskiemu (F. Blondel), łącząc rokoko z tendencjami klasycyzującej architektury. Dla Brühla budował pałac przy Augustusstrasse w Dreźnie. Wydaje się wielce naturalnym, że Brühl miał zaufanie do Knöbla, jako do ucznia Knöffla, i że jemu pałac swój w Warszawie powierzył, tym bardziej że Knöbel objął w r. 1750 stanowisko konduktora urzędu budowlanego w Dreźnie (*Kondukteur beim Dresdener Oberbauamt*), był więc w służbie państwowej saskiej i w tym charakterze przydzielony został w r. 1753 majorowi J. P. von Jauchowi, dyrektorowi budowlanemu w Warszawie, którego miejsce zajął w rok później².

Ani jeden pałac warszawski (oprócz Wilanowa) nie jest tak bogato ozdobiony rzeźbą, jak Brühlowski. Już siedziba Ossolińskich posiadała rzeźby figuralne na zewnątrz i wewnątrz, o czym mówi Jarzębski, a tradycja ta trwała dalej w pałacu Sanguszków i później Brühla.

Przebudowa Brühla, zmieniając proporcje bryły, zerwała poniekąd tradycję staropolskiego dworu, jaka przebiegała jeszcze w pałacu Lubomirskich, oraz w obok stojącym

¹ Thieme U. und Becker F., *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler XXI*, Leipzig 1927.

² Jauch zmarł w r. 1754.

pałacu Bielińskich. Przewaga szerokości nad wysokością, charakterystyczna dla Wilanowa i pałacu Krasińskich oraz późniejszych pałaców Czartoryskich, Branickich, Lubieńskich, Wielopolskich itd., zanika w przebudowie Brühla na korzyść wysokości, w czym przejawia się odstępstwo od tradycji ziemiańskiej, a zbliżenie do miejskich pałaców Drezna i Paryża. Trudno jest odmierzyć, ile miejsca w tej przebudowie zajmują wpływy francuskie, a ile drezdeńskie, skoro architektura drezdeńska jest eklektyczna i posilkuje się w znacznej mierze wzorami francuskimi. W każdym jednak razie nie można pominąć warszawsko-włoskiej tradycji budowlanej, która weszła w skład architektury sasko-francuskiej, a nie zaginęła w przebudowie pałacu Brühlowskiego. Jeżeli w odniesieniu do architektury posiadamy przynajmniej jeden dokument podpisany (przez Knöbla), to odnośnie do rzeźby operować możemy prawie tylko hipotezami. Jako domniemani rzeźbiarze, pracujący przy pałacu Brühla, wchodzi w rachubę: Piotr Coudray, Fr. Ksaw. Deibel oraz Gotfryd Knöffler, autor rzeźb na bramie pałacu hr. Cosel w Dreźnie, z którymi rzeźby pałacu Brühlowskiego są najbardziej spokrewnione.

W dyskusji czł. Julian Pagaczewski przedłożył fotografie nigdy nie publikowanych ani nie wzmiankowanych rysunków pałacu Brühlowskiego, przechowywanych w Gabinetcie Rycin (*Kupferstichkabinett*), należącym do zbiorów tzw. Sekundogenitury w Dreźnie (Brühlowska Terasa). Rysunki te, znajdujące się w tece (*Mappe*) 749 A, pod numerami 98479—84, 98489, 98492, 98495, 98514, 98516, 98517, przedstawiają rzut poziomy całości w wysokości parteru i pierwszego piętra, rzut poziomy głównego korpusu pałacu w wysokości parteru i pierwszego piętra, fasadę od podwórca i jej szczegóły, fasadę od ogrodu i jej dwa szczegóły, fasadę boczną korpusu głównego, ogród (trzy tablice), bramę wjazdową — razem 14 tablic. Pod numerem 98513 w tej samej tece znajduje się zagadkowy rysunek pałacu — w każdym razie Brühlowskiego, bo świadczą o tym inicjały HB w kartuszu — ale nie wiadomo czy warszawskiego (na odmiennym planie niż istniejący), czy też jakiejś innej rezydencji Brühla. Prof. Pagaczewski odstąpił cały ten odnaleziony przez siebie w r. 1910 materiał drowi Lauterbachowi do użytkowania.

Posiedzenie z dnia 6 lutego 1936

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę pt. *Arasy na dworze ostatnich Jagiellonów*. Jest to rozdział z dzieła pt. *Arasy Zygmunta Augusta*, opracowanego wspólnie z prof. Mieczysławem Gębarowiczem, które ukazało się w XXIX tomie Rocznika Krakowskiego.

W dyskusji podniósł doc. Adam Bochnak żywe podobieństwo arasu przedstawiającego Sprawiedliwość z znajdującej się w Wiedniu serii Siedmiu cnót do późnych arasów tkanych podług B. van Orleya. Kobieta klęcząca na tym arasie przejęta jest ze zmianami ze Stanzy dell'Incendio, Salomon zaś to parafraza oślepiego Elimasa z watykańskiego arasu Rafaela. Te związki z Rafaeliem są zupełnie zrozumiałe przy pokrewieństwie ze stylem van Orleya, albowiem van Orley czerpał z Rafaela.

Czł. Julian Pagaczewski zauważa, że wobec tak ogromnej ilości arasów, jaka była na Wawelu za Zygmunta Augusta, na obrazy pozostawało już bardzo mało miejsca. Stwierdzenie, że Zygmunt August zbierał i wschodnie kobierce, jest ważne, jako nowy przykład zetknięcia się Wschodu z Zachodem na polskiej ziemi. Nawiązując do wzmianki o van Orleyu zaznacza, że Historia Jakuba, seria gobelinów brukselskich, tkana około r. 1690 przez Jakuba van Zeunena, zapisana katedrze krakowskiej przez biskupa Jana Małachowskiego, ma za podkład serię van Orleya na ten sam temat. Podobna seria znajduje się w Zbiorach Państwowych w Wiedniu¹.

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę pt. *Rokokowe antependia fundacji Mikołaja Potockiego*. Praca ta jest rozdziałem obszerniejszej monografii pt. *Licowska rzeźba rokokowa*, która została wydana w r. 1937 we Lwowie.

Czł. Wojsław Molè zgadza się w zupełności z autorem w określeniu i ocenie za-
bytków, w których widzi typowe dzieła rokoka niemieckiego. W dwóch antependiach

¹ Baldass L., *Die Wiener Gobelinsammlung*, Wien 1920, nr 180.

można by się jednak dopatrzeć refleksów późnego malarstwa ikon, co by zresztą nie było dziwne, gdyż antependia te zostały wykonane dla cerkwi unickiej. Co prawda refleksy te istnieją tylko w ukształtowaniu tła krajobrazowego, różniącego się znacznie od pozostałych tła, traktowanych z całym poczuciem głębi przestrzennej, a nie ma ich w sposobie traktowania figur.

Ks. doc. Tadeusz Kruszyński wysuwa przypuszczenie, że pokrewieństwo form w antependiach na obszarze dawnego województwa ruskiego i w ikonach, o których wspominał prof. Molè, może być spowodowane oparciem się na wspólnych źródłach, przede wszystkim na sztuce Dalekiego Wschodu.

Czl. Mańkowski wyraża nadzieję, że dalsze badania doprowadzą może już niebawem do rozgraniczenia zasięgów poszczególnych środowisk artystycznych w w. XVIII. Zarysowuje się środowisko krakowskie, lwowskie (promieniujące daleko na wschód, aż gdzieś po Berdyczów), warszawskie i wileńskie.

Czl. Julian Pagaczewski zaznacza, że granicą zasięgu Krakowa i Lwowa nie tylko w w. XVIII jest na ogół linia Sanu. W Lesku zauważyć można ciążenie w stronę Lwowa (np. portal w kościele łacińskim, przyozdobiony tzw. ornamentem rutewkowym). W niedalekim Felsztynie spotyka się krakowskiego typu nagrobek małego Krzysztofa Herburta († 1557) z nagrobkiem biskupa przemyskiego Walentego Herburta († 1572) o charakterze raczej lwowskim. W Krośnie u franciszkanów mamy nagrobek Jana Kamienieckiego dłuta Padovana, pracującego w Krakowie, a naprzeciwko nagrobek kobiety dłuta Jakuba Trwałego, rzeźbiarza lwowskiego¹. Oczywiście są i odchylenia od tej granicy, jak np. nagrobek Ostrogskich dłuta Pfistera w katedrze tarnowskiej, mimo że tak daleko na zachód od Sanu, należący jednak do środowiska lwowskiego.

Doc. Adam Bochnak zwraca uwagę na drugi punkt bardzo daleko na zachód wysuniętego zasięgu Lwowa, a mianowicie na Tuchów. Rokokowe urządzenie kościoła parafialnego w Tuchowie, pochodzące z r. 1800, wykazuje wpływy lwowskie. To siła przyciągająca nowej stolicy Galicji. Dawniej, za czasów polskich, leżał Tuchów w strefie wpływu Krakowa, czego dowodem rzeźby z połowy XVIII wieku w kościele klasztornym, nawiązujące do sztuki Baltazara Fontany, może poprzez Antoniego Frączkiewicza.

Posiedzenie z dnia 20 lutego 1936

Doc. Adam Bochnak i czl. Julian Pagaczewski przedstawili pracę wspólną pt. *Relikwiarz krzyża świętego w katedrze sandomierskiej*. Praca ta ukazała się w niniejszym tomie Prac Komisji Historii Sztuki i w osobnej odbitce, Kraków 1937.

Posiedzenie z dnia 5 marca 1936

Dr Karol Estreicher przedstawił pracę pt. *Tryptyk św. Trójcy w katedrze na Wawelu*. Praca ta ukazała się w druku w XXVII tomie Rocznika Krakowskiego i w osobnej odbitce, Kraków 1936.

W dyskusji czl. Julian Pagaczewski zauważył, że „ciemny okres“, o którym autor mówił odnośnie do rzeźby, istnieje w latach 1430—80 także i w złotnictwie polskim.

Posiedzenie z dnia 26 marca 1936

Dr Celina Filipowicz-Osieczkowska przedłożyła pracę pt. *Rzeźba z kości słoniowej, przedstawiająca cuda Chrystusa, w Victoria and Albert Museum a rzeźby z kości słoniowej i miniatury z epoki starochrześcijańskiej*.

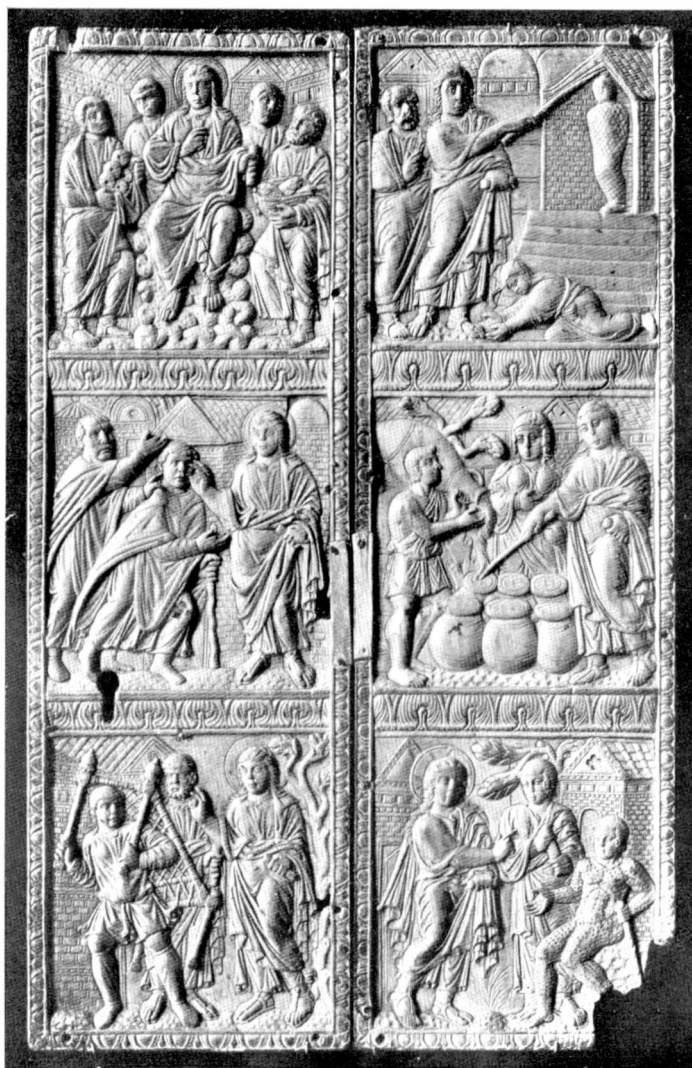
Dla poznania źródeł sztuki wieków średnich pierwszorzędne znaczenie posiadają badania dzieł starochrześcijańskich, wśród których wyróżniają się rzeźby z kości słoniowej. Jedną z nich, znajdującą się w Victoria and Albert Museum, dyrektor tegoż muzeum MacLagan przypisał sztuce rzymskiej na podstawie analizy ikonograficznej (Antiquaries

¹ Łoziński W., *Sztuka lwowska w XVI i XVII w.*, Lwów 1898, s. 128—9 oraz s. 124, fig. 64.

Journal III 1923, nr 2). Opinia ta nie została uznana przez uczonych za słuszną. Dalton i Delbrück zaliczyli rzeźbę londyńską do dzieł sztuki greckiej, bądź Aleksandrii, bądź Syrii. Problem więc jej pochodzenia nie doczekał się jeszcze całkowitego rozwiązania. Otóż doprowadza doń studium porównawcze układu i znaczenia jej dekoracji, jej techniki i stylu. Wyniki są w streszczeniu następujące.

Rzeźba (fig. 15) składa się z dwóch tabliczek, z których każda ukazuje trzy sceny cudów w szeregu pionowym. Stanowiły one tabliczki boczne zaginionego pięcioczęściowego dyptyku. Dyptyki pięcioczęściowe tworzą dwie grupy zależnie od tego, czy tabliczki boczne są zajęte w całości przez postaci adorujących, czy dzielą się na poszczególne obrazy. W obu grupach dekoracja tabliczek, rozmieszczonych wokół obrazu środkowego, stanowi dlań ramę figurálną. Układ dekoracji całości tak jednej, jak i drugiej grupy jest wynikiem połączenia obrazu z wyćinkami fryzów. Istotnie, wyodrębniając jakąś powierzchnię ozdobioną fryzami: trzema w pierwszej grupie, czterema lub pięcioma w drugiej, i przerywając je w środku obrazem, dochodzimy do podobnego rozkładu dekoracji jak ten, który obserwujemy na pięcioczęściowych dyptykach. Jednak na dyptykach z pierwszej grupy fryz środkowy jest szerszy niż dwa pozostałe. Nasze tabliczki zaliczyć należy do drugiej grupy dyptyków.

Dyptyki pięcioczęściowe, głównie z pierwszej grupy, wykazują podobieństwo do tkaniny koptyjskiej, opracowanej przez Strzygowskiego, i do zasłony konstantynopolitańskiej z w. VI, ozdobionych trzema fryzami. Dyptyki z drugiej grupy przypominają układem rzeźby tablic kamiennych, ilustrujących Iliadę. Na obrazie środkowym najlepiej zachowanego fragmentu tych tablic występuje wśród zabudowań miasta portyk świątyni, który na puklerzu Achillesa okala scenę sądu. Otóż portyk, położony w obrębie miasta i osłaniający zgromadzenie, spotyka się w malowidle rzymskim z w. III w grobowcu A. Felicissimo, na sarkofagu lateraneńskim nr 174 i w mozaice rzymskiej z w. IV w bazylice św. Pudencjany. Na sarkofagu i w mozaice zgromadzenie przedstawia trybunał apostołów pod przewodem Chrystusa, występujący jeszcze na tle portyku na szeregu sarkofagów zachodnich z w. III i IV, i w postaci uproszczonej na obrazie środkowym górnego skrzydła licznych pięcioczęściowych dyptyków. A zatem te ostatnie są spokrewnione z całym szeregiem dzieł prawie wyłącznie zachodnich, szczególnie zaś zbliża się



15. Cuda Chrystusa, płaskorzeźba z kości słoniowej w Victoria and Albert Museum w Londynie.

Fot. Victoria and Albert Museum.

do nich nasz dyptyk, gdyż widok miasta, może Nowej Jerozolimy, jest jego cechą znamiennej.

Układ dekoracji, zbliżony do naszego, powstaje przez zastosowanie obrazów i wy-cinków fryzów do ozdoby obramienia drzwi. Na uwagę zasługują luki tryumfalne rzymskie, które pokrywają się od w. II fryzami lub pojedynczymi kompozycjami (Benewent). Całość dekoracji wyraża ideę tryumfu. Takiemu też celowi służą mozaiki luków tryumfalnych w bazylikach rzymskich. Pojawiają się na nich, w szeregach ułożonych jedne ponad drugimi, postaci świętych, sławiących Chrystusa, lub jak na luku tryumfalnym w bazylice Santa Maria Maggiore fryzy, wykazujące boski charakter Zbawcy. Dekoracje tych wszystkich dzieł zbliżają do siebie niektóre dekoracje kart tytułowych ewangelii. Jedną z nich daje poznać miniatura z kodeksu łacińskiego w Cambridge z w. VI. Wybitne podobieństwo zdradzają one również z pięciodzielnymi dyptykami.

Rozmieszczenie obrazów i fryzów w niszach i wokół nich upodabnia się do rozmieszczenia dekoracji na pięciodzielnymi dyptykach. Z tego punktu widzenia grobowiec wyznawcy Mitry, odnaleziony w okolicy Trypolis, zajmuje miejsce pośrednie między niektórymi reliefami skalnymi irańskimi i dyptykami z pierwszej grupy. Natomiast układ obrazów prostopadły i poziomy wokół obrazu środkowego, jak na dyptykach z drugiej grupy, spotyka się na licznych dziełach poświęconych Herkulesowi i Mitrze. Na wyszczególnienie zasługuje płaskorzeźba Herkulesa i Omfalii z w. II, znajdująca się w Neapolu. Jednakże najciekawsze są płaskorzeźby rzymskie w Germanii, przedstawiające legendę o Mitrze. Wśród nich wyróżnia się płaskorzeźba w Hedderheim dzięki podobieństwu z pięciodzielną okładką mediolańską, która wykazuje cechy wspólne z mozaikami luków tryumfalnych i z mozaiką w bazylice św. Pudencjany. Ponieważ nasz dyptyk jest blisko spokrewniony z tą okładką, przeto i on również jest zależny od dzieł zachodnich. Nie możemy zaliczyć rzeźb mediolańskiej i londyńskiej do grupy dekoracji świątynek Mitry, lecz musimy je związać z odpowiadającymi im dekoracjami świątyń chrześcijańskich, a więc z mozaikami rzymskimi, zdobięcymi apsydy i luki tryumfalne w bazylikach. Mozaiki te są ilustracjami przeważnie wizji apokaliptycznych, w których można odnaleźć fragmenty hymnów chwały i zwycięstwa z anafory.

Liczne teksty świadczą, że dekoracja pięciodzielnymi dyptyków kościelnych ma także na celu uzmysłowienie tryumfu Chrystusa i posiada charakter wizjonerski. Przede wszystkim charakter taki posiadają rzeźby naszego dyptyku, odznaczające się ścisłą łącznością z mozaiką w bazylice św. Pudencjany, przedstawiającą wizję Nowej Jerozolimy.

Twórca tablic londyńskich posługuje się techniką płaskorzeźb hellenistycznych, iluzjonistycznych. Mimo to daje się u niego zauważyć zanikanie poczucia plastyki i przejście się nową techniką optyczną. Istotnie stara się on niekiedy zastąpić ruch płaszczyzn w przestrzeni przez efekty barwne na płaszczyźnie. Ulega wpływom rytownictwa, porzucając czasem na zarysach, jak np. w budowie ciała trędowatego lub w rysunku roślin, do których istnieją analogie w dziełach koptyjskich. Liście akantu rozpościera płasko i nacina ich powierzchnię szeregami rys, osiągając bardzo subtelną i lekką grę światła i cienia, rozumiałą w metalu, drzewie lub w miękkim kamieniu, w który obfituje Egipt. Zdarza się, że porzuca dłuto i rylec, aby chwycić za świder i przedstawić przy pomocy zagłębienia źrenice oczu, ciało trędowatego i ziemię skalistą. Zauważyć należy, że w sztuce egipskiej góry są oznaczane kropkowaniem i że ziemię usianą zagłębieniami można odszukać na niektórych sarkofagach zachodnich.

Również twórcy dyptyków konsularnych rzymskich naśladowali technikę hellenistycznych płaskorzeźb iluzjonistycznych i ulegali wpływom odradzającej się manieri akcentowania wartości optycznych. Silne piętno wycisnęło na nich rytownictwo, mniejsze — inne techniki, jak np. technika rzeźby w drzewie.

W rzeźbach tych występują więc dwie różne metody. Jedna jest metodą plastyczną, operującą modelunkiem i linią; druga — metodą optyczną, posługującą się plamą barwną. Odnajdujemy je w pozostałych rzeźbach z kości słoniowej. Piękna maniera plastyczna charakteryzuje np. rzeźby Aleksandryjskie, niektóre rzeźby z grupy drzwi św. Sabiny, szkatułkę w Bressji, rzeźby wczesnobizantyjskie i dyptyki konsularne Konstantynopolskie. Maniera zaś optyczna cechuje np. pięciodzielnymi dyptyk w Murano, tron w Ra-

wennie i rzeźby, które się do nich zbliżają. Istotę metod najłatwiej jest poznać na draperiach. Dyptyk Symmachów i Nikomachów, najwybitniejsze dzieło spośród rzeźb aleksandryjskich (zob. Par. ms. gr. 139), może dostarczyć przykładu draperii o wybitnych zaletach plastycznych, uwydatniających piękno budowy ciała. Draperia zaś dyptyku w Murano odpowiada draperii o cechach kolorystycznych z kodeksu w Rossano. Ta ostatnia jest malowana jednostajnymi plamami, które maskują kształty ciała. Tworzy ona nieliczne fałdy, oznaczone ciemnymi pociągnięciami pędzla, nadającymi im charakter linearny. W dyptyku wyżej wymienionym draperia przylega do członków ciała o kształtach okrągłych i bez uwydatnionego modelunku. Wskutek tego większość powierzchni draperii jest całkiem gładka. Pograżają się one w cieniu lub występują na światło, dając plamy jednostajne ciemne i jasne. Ilość fałdów draperii jest ograniczona i wydobyta przy pomocy głębokich i szerokich rys, wywołujących te same efekty, co pociągnięcia pędzla. Draperia ta nie służy więc do uwytklania kształtów ciała, lecz do osiągnięcia efektów kolorystycznych, takich jak w kodeksie w Rossano.

Dwom tym różnym manierom odpowiadają w naszym dziele dwa różne style: styl sztuki greckiej, która uwzględnia prawa natury, idealizuje i uogólnia, i styl sztuk koptyjskiej i rzymskiej, które posilkują się konwencjami, są pełne ekspresji i skłonności do portretowania. Większość typów jest zgodna z ujęciem greckim. Obcy temu ujęciu akcent rasowy nadają twarzom usta mięsiste, nazbyt oddalone od nosa. Na podobną budowę ust natrafia się w dziełach koptyjskich. Czasem typy przeistaczają się w indywidualia, jednocześnie jednak życie wewnętrzne w nich zamiera. Proporcje zachowują kanon dzieł rzymskich. Najmniej proporcjonalnie jest zbudowany służebny z Cudu w Kanie, upodabniający się do niektórych personifikacji miesięcy w Kalendarzu z r. 354. Figury są zwrócone do widza w trzech czwartych, z jedną nogą wyprostowaną, a drugą zgiętą czego rezultatem jest kołysanie się charakterystyczne dla greckich posągów, od których zapożyczono postawy, być może nie bezpośrednio. Trędowaty przybiera np. postawę pastuszka z pewnej mozaiki północno-afrykańskiej. Draperia jest pochodzenia anatolijskiego. Układa się zgodnie z ruchami i obeiska częściowo nogę zgiętą. Fałduje się obficie ponad biodrami, tworząc kontrasty z partiami napiętymi. Zdaje się, że Aleksandria nadała tej draperii naturalistycznej wyrafinowaną wytworność i charakter dekoracyjny, dorzucając opadające w zygzakach polę, zapożyczone od sztuki archaicznej i neoattycznej. Draperię aleksandryjską przyswoiła sobie sztuka bizantyńska, a niekiedy i sztuki łacińskie, stylizując ją na różne sposoby. Nasza draperia, chociaż nie odznacza się świeżością pierwotnej koncepcji, zachowuje jednak dość wiernie aleksandryjski sposób układu.

Sceny złożone przeważnie z trzech osób przypominają rzeźby sarkofagów zachodnich, miniatury w manuskryptach łacińskich, np. w rękopisie „Itala“ i w rękopisach Terencjusza. Dzięki znaczeniu, jakie w ugrupowaniach posiada linia pionowa, daje się w nich odczuwać rytm monumentalny. Uwydatnia on majestat postaci Chrystusa. Akcja rozgrywa się na tle zabudowań i drzew. Podobne tło realistyczne roztacza się w dziełach greckich ze Wschodu, jak np. w mozaice znalezionej w Antiochii i w kilku miniaturach z Iliady ambrozjańskiej. Grecja nie miała upodobania do tego tła; wprost przeciwnie Rzym i kraje łacińskie uczyniły zeń swój rodzaj ulubiony. Licznych dowodów na to dostarczają malowidła i płaskorzeźby historyczne rzymskie, mozaiki północno-afrykańskie, rzeźby sarkofagu laterańskiego nr 174 i miniatury kodeksów łacińskich. Nasze budowle tworzą grupę bazyliki i rotundy, która wznosi się ponad murem lub ponad portykiem w szeregu dzieł przeważnie łacińskich. Spośród nich najwybitniejsza jest mozaika w kościele św. Pudencjany.

W ornamentacie zatracą się przejrzystość w budowie liści i rozgraniczenie między tłem a dekoracją, zachowywane w sztuce antycznej. Nerw główny liścia akantu rozdziela się ku dołowi na dwie części; brzegi sąsiednich liści skłaniają się ku sobie i obejmują kwiaty lotosu, przeistaczając się w kielichy. Czy stylizacje palmy nie wpłynęły na tego rodzaju ujęcie akantu? Może zrodziło się ono w Egipcie? W niektórych kaplicach w Baouit pojawia się fryz z liści akantu, których nerw główny, rozdwarzając się szeroko ku dołowi i wyginając z lekka, formuje wyraźnie kielichy, skąd wykwitają lotosy. Podobny fryz zdobi odlamek marmuru, znaleziony w Rzymie i pochodzący z epoki Sewera i Karakalli.

Tego rodzaju ornament musiał być rozpowszechniony na Zachodzie, gdyż zachował się w ornamentyce rękopisów z epoki karolińskiej.

Zanik tradycji greckiej na rzecz koncepcji wschodnio-rzymskiej ujawnia się również w grupie dyptyków konsularnych rzymskich. Odnajdujemy w niej np. charakterystyczne cechy rasowe w budowie ust i identycznie potraktowane liście akantu.

Obie maniery i oba style występują w pozostałych rzeźbach z kości słoniowej i w miniaturach rękopisów, dzieląc je na trzy główne rodziny: 1) rodzinę dzieł, będących własnością miast hellenistycznych, o technice plastycznej i stylu greckim, który naśladuje naturę, idealizując ją, i uwypukla cechy wspólne istot i przedmiotów; 2) rodzinę dzieł, należących do zaplecza hellenistycznego, jak Anatolia, Syria, Egipt, wprowadzając o technice i stylu greckim, lecz przetworzonych mniej lub więcej w duchu maniery optycznej i stylu wschodniego, który nie liczy się z prawami natury, uwydatnia uczucia i cechy odrębne istot i przedmiotów; 3) rodzinę dzieł, wywodzących się z Rzymu, o technice i stylu greckim, ujawniających jednak wpływy maniery optycznej i ujęcia stylistycznego wschodniego i rzymskiego zarazem. Rodzinę pierwszą stanowią rękopisy greckie, zwłaszcza takie, jak Jozuego i Kosmasa w Watykanie, Dioskoryda w Wiedniu, a w Paryżu Nikandy, nr 139 i nr 510, i rzeźby z kości słoniowej, jak aleksandryjskie, niektóre z grupy drzwi św. Sabiny, szkatulka w Brescji (zob. Par. ms. gr. 510), rzeźby wczesnobizantyjskie i dyptyki konsularne konstantynopolitańskie (ob. ms. Dioskoryda). Do rodziny drugiej należą przede wszystkim Genesis w Wiedniu, Iliada ambrożyjska, Rossanensis, Rabula, kronika aleksandryjska, tron w Rawennie, dyptyk w Murano, rzeźby, które grupują się wokół tego tronu i dyptyku, i rzeźby z kości słoniowej koptyjskie. W skład rodziny trzeciej wchodzi w pierwszym rzędzie następujące dzieła: rękopis Wirgiliusza, Kalendarz z r. 354, rękopis „Itala”, okładka mediolańska, dyptyki konsularne rzymskie (ob. Kalendarz z r. 354) i nasz dyptyk.

Badania rozkładu i znaczenia dekoracji tabliczek londyńskich wykazały, że wiążą się one z mozaikami luków tryumfalnych i apsyd w bazylikach rzymskich, głównie z mozaiką w kościele św. Pudencjany; studium zaś techniki i stylu ujawniło, że należą one do grupy dyptyków konsularnych rzymskich i starożytnych rękopisów łacińskich, i że reprezentują kierunek rzymski ruchu artystycznego, który wyrósł z podłoża grecko-koptyjskiego. A zatem sprawdza się teza Maclagana o rzymskim ich pochodzeniu.

Czl. Wojśław Molè, wyrażając radość z powodu tak gruntownego opracowania tego tematu, dorzuca jeszcze jeden przykład fryzów figuralnych przedzielonych pilastrami — freski w synagodze w Dura Europos z lat 245—7, o tyle dla tematu ciekawe, że tego rodzaju kompozycje są i na Wschodzie. W związku z miniaturą w Corpus Christi College w Cambridge przypomina portrety autorów starożytnych, które musiały oddziaływać na „portret” ewangelisty w tej miniaturze. Przyznaje, że dyptyk wykazuje związek z wyobrażeniami Mitry, przy czym podkreśla, że dowodzi to oddziaływania Wschodu na nasz zabytek. Nie widzi genetycznego związku między tłem architektonicznym w mozaice u św. Pudencjany w Rzymie i w naszym dyptyku; to inna linia rozwoju.

Prof. Stanisław Gąsiorowski podkreśla równomierne uwzględnienie materiału artystycznego i religijnego, co konieczne w pracy z zakresu dziejów sztuki starochrześcijańskiej. Zgadza się z autorką co do rzymskiego pochodzenia dyptyku, nie podziela natomiast jej zdania co do związku między lukiem tryumfalnym starożytnym a lukiem tryumfalnym (tęczą) w bazylice starochrześcijańskiej. Podkreśla różnice zachodzące między pejzażem architektonicznym w mozaice u św. Pudencjany a budowlami w tle scenek na dyptyku. Zwraca uwagę na freski w Dura Europos później odkryte niż te, o których mówił czl. Molè, a które też warto by uwzględnić. Wspominając o źródłach sztuki rzymskiej wymieniła autorka sztukę koptyjską. Sprawa wymaga wyjaśnienia o tyle, że sztuka koptyjska jest zjawiskiem skomplikowanym, złożonym z różnych elementów, które częściowo weszłyby w skład sztuki rzymskiej chrześcijańskiej. Dlatego wymieniając elementy składowe sztuki rzymskiej lepiej o sztuce koptyjskiej jako o specjalnym zespole nie mówić. Co do dwóch manier, optycznej i plastycznej, to sprawa jest zawikłana; nie istnieje jasna linia rozwoju.

Dr Osieczkowska w odpowiedzi wyjaśnia, że wspominała o wschodnim charak-

terze dyptyku londyńskiego, podkreśliła jednak, że najbliższe analogie są na Zachodzie. Podniesiona przez prof. Molègo sprawa portretów autorów starożytnych mogłaby być tematem osobnej rozprawy. Co do mozaiki u św. Pudencjany, to autorka widzi różnice między organicznie związanym jej tłem architektonicznym a luźnymi, poszczególnymi motywami architektonicznymi w tle dyptyku, ale mimo to podobieństwo istnieje, bo są to te same elementy, tylko raz organicznie, drugi raz nieorganicznie, jakby przypadkowo połączone. — Problem łuku tryumfalnego starożytnego i w bazylice starochrześcijańskiej wymagałby osobnego opracowania. Autorka ogranicza się tylko do postawienia tego problemu, nie zamierza natomiast badać go bliżej. Podtrzymuje zdanie swoje co do analogii między dekoracją świątyniek Mitry a dekoracją starochrześcijańskich bazylik. Źródłem jednej i drugiej jest Wschód, chociaż zabytkami tego udowodnić nie można, bo bezpośrednie pierwowzory na Wschodzie się nie zachowały.

Przewodniczący przedstawił Komisji pierwszy zeszyt *Cracovia artificum 1501—1550* ś. p. Jana Ptaśnika w opracowaniu dra Mariana Friedberga. Zeszyt ten obejmuje na 304 stronach druku 807 wypisów archiwalnych do końca października r. 1534. Reszta, do r. 1550 włącznie, wraz z indeksem i wstępem znajdzie pomieszczenie w drugim zeszycie, nad którym dr Friedberg pracuje, a który wyjdzie zapewne w ciągu r. 1937.

Posiedzenie z dnia 30 kwietnia 1936

Dr Witold Dalbor przedstawił pracę pt. *Pompeo Ferrari i jego działalność architektoniczna w Polsce*. Praca ta ukazała się jako wydawnictwo Kasy Mianowskiego w Warszawie w r. 1937.

W dyskusji zwrócił uwagę dr Karol Estreicher na panegiryk Samuela ze Skrzypny Twardowskiego pt. *Pałac leszczyński od sławy nieśmiertelny* (Leszno 1643, egzemplarz w Bibliotece Krasińskich w Warszawie), na czele którego zamieszczony jest widok wielkiego pałacu z podworcem i czterema basztami na narożnikach.

Współpracownikiem Komisji został wybrany dr Marian Friedberg, archiwariusz Archiwum Aktów Dawnych M. Krakowa.

Posiedzenie z dnia 14 maja 1936

Dr Zbigniew Hornung przedstawił pracę pt. *Plastyka figuralna mauzoleum króla Zygmunta I w katedrze krakowskiej*.

Problem genezy rzeźb figuralnych, zdobiących wnęki kaplicy Zygmuntońskiej na Wawelu, zajmował od dawna wielu badaczy. I tak Łuszczkiewicz, opierając się na piśmie króla Zygmunta I do Jana Bonera z r. 1517, wyraził pogląd, że są to dzieła pomocników Bartłomieja Berrecciego, ponieważ ten artysta florencki był, jego zdaniem, wyłącznie tylko architektem, a nie rzeźbiarzem. Pogląd ten zakwestionował jednak niebawem Popiel, który na podstawie ogłoszonych przez siebie rachunków Bonerowskich doszedł do wniosku, że tylko Berrecci może wchodzić w rachubę jako twórca wymienionych utworów. Następni badacze przyłączyli się bez wyjątku do hipotezy Łuszczkiewicza, próbując bliżej określić autorów plastyki figuralnej mauzoleum królewskiego. Cereha i Kopera dopatrywali się tutaj udziału Jana Ciniego ze Sjeny, pomocnika mistrza Bartłomieja, Bołoz-Antoniewicz Jana Marii zwanego il Mosca albo Padovano, zaś Depowski i Zaloziecki miejscowych rzeźbiarzy, pozostających pod wpływem sztuki niemieckiej. Dopiero badania archiwalne, przeprowadzone przed kilku laty przez Karwasińską, a ogłoszone przez Komornickiego, ujawniły kontrakt z dnia 6 lutego 1529, mocą którego zobowiązał się Berrecci wykonać wszystkie marmurowe posągi do kaplicy Zygmuntońskiej oraz dwie płaskorzeźby, Dawida i Salomona. Że wymieniony artysta był rzeczywiście autorem omawianej grupy zabytków, nie pozwala wątplić szereg okoliczności. I tak przed 31 marca 1531 otrzymał on umówioną zapłatę w kwocie 900 flor., dalej wyrzeźbił on własnoręcznie — jak to wynika z cytowanego kontraktu — cztery okrągłe płaskorzeźby z wizerunkami ewangelistów; rozstrzygające jednak znaczenie posiadać będzie relacja wspólnego świadka, poety Andrzeja Krzyckiego, który w łacińskim czterowierszu pt. *In*

opificem sacelli Jag(ellonicae) Bartholomeum lapicidam wyraźnie wspomina o wykonanych jego ręką marmurach w kaplicy.

Ustalenie osoby autora rozpatrywanych dzieł nie przesądza oczywiście możliwości współpracy kilku nawet pomocników, których udział mógł pozostawić pewien ślad w strukturze artystycznej tychże posągów i reliefów, względnie niesposób wykluczyć ewentualności, iż w sztuce Berrecciego mogły zaznaczyć się wpływy padewskie lub niemieckie, na które zwrócili uwagę poprzedni badacze. W rezultacie więc definitywną odpowiedź w sprawie genezy rzeźb figuralnych kaplicy da nam dopiero szczegółowa analiza stylu. Przeprowadzone przez autora badania porównawcze nie potwierdziły dokonanych przez cytowanych autorów spostrzeżeń na temat artystycznego pochodzenia rzeźbiarskiej dekoracji mauzoleum królewskiego. Okazuje się mianowicie, iż powyższe utwory rzeźbiarskie wykazują szereg relacji ze szkołą florencką na przełomie w. XV i XVI, kontynuującą tradycje wielkiej sztuki Donatella. Odnajdujemy je np. w uformowaniu silnie w przegubie wygiętej ręki św. Piotra, zdradzającej bliskie pokrewieństwo z analogicznym motywem, występującym w posągach Jeremiasza i Joba na kampanili obok katedry florenckiej. Podobnie za typowo florencki schemat kompozycyjny uznać należy motyw wskazywania palcem na tekst otwartej księgi, z którym to motywem spotykamy się w figurze św. Pawła; świadczą o tym analogie z postaciami Habakuka i Jana Chrzciciela Donatella oraz Obadii ucznia jego Rossa we wnękach wspomnianej dzwonnicy, jako też statua Jana Chrzciciela Benedetta da Rovezzano w katedrze. Nie ulega następnie wątpliwości, iż rodowód artystyczny czterech płaskorzeźb z wizerunkami ewangelistów wprowadzić należy od tego rodzaju przedstawień Donatella w starej zakrystii katedry florenckiej, w portretowych zaś reliefach króla Zygmunta I i Bonera, wyobrażonych pod postaciami biblijnych władców Salomona i Dawida, nietrudno dopatrzeć się wpływu tonda portretowego Filipa Brunelleschiego dłuta Andrzeja di Lazzaro Cavalcanti zw. Buggiano. W końcu śmiało przetrzucie przez pierś niektórych figur malowniczej draperii oraz charakterystyczne odstawanie pewnych fałdów nie jest wynikiem aktualności późnogotyckich praktyk snycerskich szkoły Wita Stwosza, ale raczej zapożyczeniem z techniki brązowego odlewu, na dowód czego można by przytoczyć np. Ghibertiego posąg św. Stefana w Or San Michele.

Skonstatować zatem wypada, iż genealogia artystyczna plastyki figuralnej kaplicy Zygmuntońskiej na Wawelu da się w zupełności wywieść ze sztuki środowiska, z którego wyszedł Bartłomiej Berrecci i złączyć z nią. W świetle przeprowadzonych badań okazuje się on jako spóźniony epigon naturalistycznego kierunku, zapoczątkowanego w rzeźbie florenckiej przez Donatella, który to kierunek do czasów Michała Anioła posiadał tamże wciąż jeszcze przemożne znaczenie. W sztuce nadwornego artysty króla Zygmunta daremnie szukalibyśmy śladów hellenizmu Sansovina czy Buonarroto. Wprost przeciwnie. W sposobie udrapowania płaszcza św. Pawła przy pomocy silnie przylegających, półkolisto ułożonych fałdów, oraz w schematycznym potraktowaniu zarostu niektórych głów, modelowanych za pomocą równoległych, głęboko żłobionych cięć, odzywają się jeszcze wyraźne reminiscencje epoki trecenta, jak tego dowodzi zestawienie tychże posągów z figurą św. Łukasza w Bargello, wykonaną przez Niccolò d'Arezzo. Berrecci był synem epoki przejściowej, która na gruncie florenckim zaznaczyła się upadkiem rzeźby figuralnej na rzecz plastyki ornamentальной. Tym też tłumaczy się pewnego rodzaju prymitywność jego techniki oraz zauważona niejednokrotnie ociężałość form i grube wykonanie szczegółów. Wpływ miejscowego środowiska zaznaczył się tylko w zastosowaniu zbroi tzw. maksymiliańskiej w posągach św. Wacława i Zygmunta, posiadającej szerokie rozpowszechnienie na całej Północy.

Wynik ekspertyzy właściwości stylowych rzeźb figuralnych mauzoleum króla Zygmunta I w katedrze krakowskiej nie zawiera żadnej niespodzianki. Pokrywa się on bowiem w zupełności z treścią wiadomości archiwalnych, które wyraźnie wskazują na osobę mistrza Bartłomieja z Florencji jako na twórcę omawianych dzieł.

Zdaniem docenta Stefana Komornickiego nie należy się zbyt rygorystycznie trzymać archiwaliów, lecz trzeba także uwzględnić styl. Odnośnie do dekoracji ornamentальной, co do której dr Hornung nie wypowiedział się w swojej pracy, widzi doc. Ko-

mornicki duże różnice: części dolne aż po gzyms — to quattrocento, związek z Lorenzo Marriną; górne części, swobodne, nie zawsze z kościelnym charakterem kaplicy zgodne, mają też bardziej swobodną fakturę i zdradzają styl cinquecenta. Skoro Berrecci w dekoracji ornamentalnej, tak ściśle z architekturą związanej, dopuścił do takiej niejednorodności, to tym bardziej mógł pozwolić na niejednorodność w partiach figuralnych. Różnice między poszczególnymi posągami są tak duże, że nie podobna przypisywać ich wszystkim Berrecciemu, a różnice tłumaczyć rozwojem artysty w ciągu kilku lat. To są utwory różnych indywidualności artystycznych. Co więcej Berrecci w chwili zawierania kontraktu (r. 1529) miał lat 40—45. Nieco przed kontraktem powstały medaliony czterech ewangelistów, nieco po kontrakcie medaliony z Dawidem i Salomonem oraz posągi pełnoplastyczne. Musiałoby się przyjąć, że artysta 40—45-letni przechodzi tak gwałtowny rozwój w ciągu 2—3 lat. To nie jest możliwe. A zatem kontrakt musi być brany *cum grano salis*. Ostrożność wskazana jest i dlatego, że Guglielmo, Antonio da Fiesole, Bernardino de Zanobi to artyści, a nie technicy-odkuwacze cudzych pomysłów. Boner zawarł kontrakt z Berreccim jako z przedsiębiorcą. Berrecci mógł co najwyżej projektować ogólną sylwetę posągu, a szczegółowe opracowanie powierzać innym artystom. Rzecz bardzo charakterystyczna, że te posągi wiele nierównomiernie wypełniają nisze: jedne chcą je rozsadzić, inne zaledwie wystarczają do optycznego wypełnienia niszy. Posągi stoją też niejednakowo: jedne mocno, zwałście, ciężko, drugie lekko, rzec można — ledwie stoją. Dwie glorie w żagielkach nad arkadą wchodową (od wewnątrz) bardzo się od siebie różnią w opracowaniu. Lewa to prototyp, prawa to jej — powiedzmy — kopia. Berrecci był jednak przede wszystkim uważany za architekta, a nie za rzeźbiarza. Świadczy o tym także dyplom z r. 1535, wystawiony dla tego artysty (treść obojętna) przez Zygmunta I. Berrecci jest tam nazwany *architectus noster*¹. Florencki styl posągów, na który dr Hornung zwraca uwagę, nie musi pochodzić od florencezyka Berrecciego, bo przecież florencezykami byli Guglielmo i Antonio da Fiesole. W figurze św. Pawła widać rzymski styl. Przypomina ona malarskie dzieła Fra Bartolommea della Porta. Można by dla tej figury zaryzykować autorstwo rzymianina Bernardina de Zanobi.

Czł. Julian Pagaczewski widzi w rzeźbach figuralnych kaplicy Zygmuntońskiej szereg rąk, nie może natomiast znaleźć wspólnego mianownika. Kontrakt z r. 1529 mówi wyraźnie, że cztery medaliony ewangelistów skomponował i wykuli sam Berrecci. To stwierdzenie musi być przyjęte za podstawę do przypisywania dalszych dzieł Berrecciemu, względnie do odrzucania pewnych utworów, jako nie przez niego wykonanych. Tak np. medaliony z Salomonem i Dawidem nie mogą być wiązane z Berreccim. Ich styl jest zupełnie inny niż ewangelistów. W medalionach Berrecciego draperie lamią się krystalicznie, twardo w szereg drobnych fałdów (widać to np. na rękawach), natomiast szaty Salomona i Dawida układają się w fałdy wielkie, monumentalne. W tych dwóch medalionach jest pełnia form, której nie mają tamte cztery. Zdaniem prof. Pagaczewskiego nie można mówić o komponowaniu przez Berrecciego nawet najogólniejszych sylwet tych dwóch późniejszych medalionów. Twórcą ich był zupełnie samodzielny, od Berrecciego niezależny artysta. Również posągi w niszach różnią się od medalionów z ewangelistami. Wynika z tego jasno, że kontrakt w r. 1529 był zawarty z Berreccim jako przedsiębiorcą.

Dr Hornung odpowiada, że świadomie i celowo ograniczył się do plastyki figuralnej, pominął natomiast dekoracyjną. Teoretycznie również nie uważa źródeł archiwalnych za czynnik zupełnie rozstrzygający, w tym jednak wypadku — jak sądzi — źródła archiwalne znalazły zupełne potwierdzenie w analizie stylistycznej. Podkreśla, że plastyki figuralnej kaplicy Zygmuntońskiej nie można wiązać ani z rzeźbą padewską, ani z północną (z tej strony Alp), lecz wyłącznie z florencką. Zgadza się z pp. Komornickim i Pagaczewskim, że współdziałali pomocnicy, że kuli różni ludzie, że nawet w jednej płaskorzeźbie czy figurze można wyróżnić dotknięcie dłuta kilku artystów, sądzi jednak, że przecież duch Berrecciego przejawia się w całości, że różnice można tłumaczyć rozwojem tego artysty, że wreszcie sprawa jest tak zawikłana i skomplikowana, iż nigdy nie będzie jej można w całości rozplątać. W każdym razie jest przeciwny wydzielaniu

¹ Muzeum Ks. Czartoryskich w Krakowie.

trzech samodzielnych grup rzeźb w kaplicy Zygmuntowskiej (jak to czynił Antoniewicz¹) i podtrzymuje autorstwo Berrecciego odnośnie do całej plastyki figuralnej kaplicy (oczywiście z wyłączeniem posągów obu Zygmuntów i Anny Jagiellonki).

Dr Karol Estreicher dostrzega sprzeczność między tym, co o warsztacie i współpracownikach Berrecciego mówił dr Hornung w zreferowanej pracy, a tym, co powiedział w dyskusji z pp. Komornickim i Pagaczewskim.

Dr Hornung stwierdza, że nie ma sprzeczności, lecz raczej nieporozumienie. Zauważa, że w każdym razie przyjmuje, iż Berrecci zaprojektował wszystkie rzeźby figuralne i że po wykuciu ich przez różnych, lepszych i gorszych pomocników zretuszował całość.

Doc. Adam Bochnak nie widzi żadnych cech wspólnych między ewangelistami w medalionach a Dawidem i Salomonem. Ewangeliści to styl analityczny quattrocenta, królowie biblijni to syntetyczny styl cinquecenta. W królach biblijnych, jak i w posągu św. Zygmunta widzi wyraźny związek z Sansovinem.

Dr Hornung oświadcza, że żadnego związku z Sansovinem nie może się dopatrzeć.

Posiedzenie z dnia 10 czerwca 1936

Czl. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę pt. *Kobierce perskie typu tzw. polskiego*.

Zagadnienie pochodzenia kobierców jedwabnych, przerabianych złotem i srebrem, ma swą dość dawną historię. Zajmowało ono badaczy jeszcze od r. 1878, tj. od czasu wystawy retrospektywnej w Paryżu, na której zwróciły na siebie uwagę. Wywiązała się dyskusja, dziś przebrzmiała, na temat ich perskiego czy też polskiego pochodzenia. Kobierce, jakie wówczas miano przed oczyma, nosiły w pośrodku herby Czartoryskich, jednak nie tkane łącznie z kobiercem, lecz odrębnie haftowane i naszyte. Łączono też mylnie te w w. XVII powstałe kobierce z nazwiskiem Madżarskiego i ze Sluckiem, gdzie tkalnie pod kierownictwem Madżarskiego istniały dopiero w drugiej połowie w. XVIII. Za polskie wyroby uważali te kobierce badacze francuscy Guichard i Darcel, Niemiec Lessing i Anglik Robinson. Wystawa kobierców austriackiego domu cesarskiego, urządzona w Wiedniu w r. 1891, spowodowała zwrot w opinii badaczy. Riegl i Bode wskazywali na perskie pochodzenie tych kobierców. Zaczęto poszukiwać miejscowości w Persji, w których kobierce tego typu mogły powstać, i czyniono różne przypuszczenia. Uczony szwedzki Martin, Niemcy Sarre i Trenkwald, wreszcie ostatnio Amerykanin Pope i Dimand, opierając się częściowo także na opisach Persji przez podróżników europejskich w. XVII, wyjaśnili wiele ciemnych stron zagadnienia, dotyczącego tych kobierców. Znaczące są zasługi Pope'a, który odróżnił ściślej w dawnej produkcji kobierniczej tego kraju sztukę dworską od sztuki ludowej. Wystawa w Monachium w r. 1910 i w Londynie w r. 1931 zgromadziła znaczną ilość kobierców jedwabnych, do których od czasu pierwszych mylnych usiłowań wyjaśnienia ich pochodzenia przyłgnęła nazwa typu tzw. polskiego, do dziś będąca w użyciu w literaturze naukowej. Z polskiej strony pojawiła się w r. 1912 dyletancka, ogłoszona po niemiecku praca Krygowskiego z fantastyczną hipotezą, że kobierce te wytwarzali w Polsce tkacze Tatarzy. Zagadnienie samo nie budzi dziś wątpliwości, przesądzone nieodwołanie na rzecz perskiego pochodzenia tych kobierców.

Mimo to na podstawie samych źródeł polskich sporo da się dziś dorzucić do wyjaśnienia samego zagadnienia, zwłaszcza o ile chodzi o dzieje organizacji tkactwa perskiego w w. XVI i XVII. Zużytkowane dotąd przez badaczy opisy podróżników europejskich po Persji, w szczególności Francuza Chardina, uzupełnia znakomicie, wprawdzie już z początków w. XVIII pochodząca, lecz znajomością przedmiotu sięgająca daleko wstecz, relacja polskiego jezuity-misjonarza, przebywającego w Persji w latach 1704—29, o. Tadeusza Krusińskiego. Nie zwrócono na nią dotąd uwagi. Daje nam ona obraz warsztatów kobierniczych, zorganizowanych na przełomie w. XVI i XVII przez szacha Abbasa I Wielkiego w różnych prowincjach państwa perskiego, na podstawie dawnych, istniejących w każdej z tych prowincji tradycji tej sztuki. Zasadą organizacji było przy

¹ Bołoz Antoniewicz J., *O rzeźbie figuralnej kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu* (Prace KHS I 1919, s. XXIII—XXVI).

tym zróżnicowanie produkcji kobierczej w różnych prowincjach. Produkcja była dwójakiego rodzaju: albo skoncentrowana w królewskich warsztatach, zwanych przez Krusińskiego z perska „karkanami“, albo też wykonywana jako przemysł domowy przez tkaczy, dozorowanych od czasu do czasu przez królewskich nadzorców, którzy im udzielali wskazówek i poleceń. Tkacze, uposażeni przez szacha w ziemię, przekazywali znajomość swej sztuki z pokolenia na pokolenie. Produkcja kobierców i innych tkanin zaspokajała w pierwszym rzędzie potrzeby dworu szacha, w drugim zaś przynosiła zysk skarbowi królewskiemu. Cenniejsze produkty tkackie, w szczególności kobierce, wywozili królewscy sprzedawcy do Europy i Indii, i tam je pozbywali.

Z produkcją scentralizowaną królewskich karkanów pozostawał w związku inny jeszcze dział, a mianowicie zorganizowane królewskie malarstwo pod naczelnym kierownikiem, zwanym Nachyszkiar-basza. Mamy wszelkie podstawy do przypuszczenia, że prócz innych zadań obowiązkiem malarzy dworskich było także dostarczanie wzorów kobierców królewskim karkanom. W czasach Abbasa I, w najświetniejszej epoce perskiego kobierstwa, protekcja dworu, współdziałanie artystów w stwarzaniu wzorów, tradycja dawnej kultury artystycznej, tkwiąca w sztuce ludowej, i wysoki poziom techniki tkackiej złożyły się na kobierce perskie jako dzieła sztuki.

W zakresie badań nad kobierstwem perskim oczekują historyka sztuki zadania: oddzielenia produkcji ludowego tkactwa od produkcji dworskich karkanów i związania różnych typów kobierców wysokiej klasy z miejscami ich produkcji. Wyodrębnienia pewnych typów kobierców, zwłaszcza jedwabnych, przerabianych złotem i srebrem, starano się dokonać na podstawie różnic w technice tkackiej i kompozycji ornamentu (M. Dimand). Relacja ks. Krusińskiego każe nam szukać odmiennych cech stylowych w kobiercach wytwarzanych w różnych prowincjach państwa perskiego. Uwydatnić je winna kombinacja ornamentu w łączności z jego stylowym ujęciem i rytmem, zespołem barw i ich zharmonizowaniem. Rzadko konkretne dane w tym kierunku przynoszą nam nieliczne wzmianki archiwalne i fakty stwierdzone historycznie.

Polskiemu źródłu zawdzięczamy znów możliwość stwierdzenia, że specjalnie w Kaszanie wytwarzano odmienną od innych techniką płaską, zbliżoną do gobelinowej, kobierce przerabiane złotem i srebrem. Takie kobierce wykonano w Kaszanie w latach 1601—2 dla Zygmunta III na zamówienie wysłanego z Polski w tym celu Ormianina Sefera Muratowicza. Kobierce te udało się nam zidentyfikować w zbiorach Muzeum Rezydencji w Monachium, jako pochodzące wprost z posagu córki Zygmunta III, Anny Katarzyny Konstancji.

Drogą przede wszystkim analizy stylistycznej i porównania zarówno ornamentu, jak i zespołu barw dochodzimy do stwierdzenia wpływów ornamentu ormiańskiego w kobiercu jedwabnym, przerabianym nicią metalową, znajdującym się w Muzeum Narodowym w Warszawie. Przykładem kobierca, wytworzonego w królewskich karkanach przy współudziale dworskich malarzy dostarczających wzorów, przy stwierdzeniu zalet indywidualnego stylu artysty, może być kobierzec zbioru Muzeum Czartoryskich w Krakowie i zbliżony doń kobierzec w Galerii Liechtensteina w Wiedniu, oba o wysokim poczuciu stylu, rozmachu w kompozycji ornamentu, fantazji w połączeniu z wytwornym smakiem.

Relacji o. Krusińskiego zawdzięczamy też wiadomość o upadku organizacji królewskich karkanów w Persji i wprost nawet zaginięciu sztuki przerabiania jedwabnych tkanin złotą i srebrną nicią w związku z najazdem afgańskim, oblężeniem Ispahanu w r. 1722 i upadkiem dynastii Safewidów. Licznie dotąd przez cały w. XVII importowane do Polski perskie kobierce jedwabne ze złotą i srebrną nicią, wymieniane tak często w inwentarzach spadkowych i aktach działów rodzinnych polskiej szlachty i mieszczaństwa, wspomniane w registrach towarów kupców lwowskich, przestały w w. XVIII napływać na rynki polskie. Może chciano też brak kobierców perskich zastąpić w Polsce, tak jak w tym czasie zastąpiono pasy tureckie i perskie pasami wytwarzanymi na ich wzór i pod ich wpływem w Polsce samej.

Przypuszczalny dowód tego można by upatrywać w kobiercu, znajdującym się w posiadaniu Aleksandra Turzańskiego Kahanowicza w Detroit w Stanach Zjedn. Am. Póln. Technika zdaje się on odpowiadać kobiercom perskim typu tzw. polskiego, jednak zarówno

charakter ornamentu, jak i liczne szczegóły zdradzają w nim rękę zachodniego tkacza, który nie zawsze z powodzeniem starał się naśladować wzór perski. Zachodnią proveniencję kobierca zdradzają motywy ornamentalne, nie spotykane w perskim repertuarze zdobniczym, jak motyw poziomki, dalej twardość i kanciastość ornamentu, cała jego kaligrafia, jeśli ją tak wolno nazwać, i dukt ręki jego twórcy, wreszcie powtarzane kursywą litery *MS* nie odgadniętego znaczenia i małe krzyżyki, wplecione w ornament roślinnowiciowy. Jeśli kobierzec ten powstał na Zachodzie, to chyba nigdzie indziej, jak w Polsce. Nigdzie indziej bowiem nie istniały w w. XVIII przesłanki, które pozwalałyby przypuścić, że na równi z pasami perskimi naśladowano wówczas i kobierce perskie.

Co do miejsca jego powstania, w grę wchodzić mogłyby Brody, może także Słuck, lecz ściślejszych danych pod tym względem nam brak. Produkcja kobierców tego typu, może zresztą nawet niewielka ilościowo, przeniesiona na teren Polski, stanowiłaby zarazem epilog perskiej produkcji kobierców tego typu w. XVII w ich ojczyźnie.

W dyskusji zauważył doc. Stefan Komornicki, że krzyżyki równoramienne, jakie występują na dywanie w Detroit, pojawiają się także na jednym z „tuleczyńskich” dywanów w Muzeum Ks. Czartoryskich.

Czl. Mańkowski widział je też na jednym dywanie perskim.

Czl. Leon Piniński zapytuje o stosunek wielkich dywanów w Muzeum Przemysłu Artystycznego w Wiedniu do dywanów tzw. polskich.

Czl. Mańkowski odpowiada, że są to przeważnie dywany starsze, z w. XV, bez złotej nici.

Doc. Adam Bochnak nadmienia, że w r. 1923 widział na wystawie w Muzeum Przemysłu Artystycznego w Wiedniu większą ilość dywanów tzw. polskich ze złotym tłem; oprócz dywanów normalnej wielkości były i ogromne, długości około 6 m. Dywany te pochodziły z prywatnych zbiorów b. domu cesarskiego.

Czl. Julian Pagaczewski słyszał, że przed laty był w pracowni znanego portrecisty Leopolda Horowitza w Wiedniu dywan tzw. polski, niezwykle wielkich rozmiarów. Dywan ten pochodził z Litwy. Dostrzega związek między ornamentacją bordiury dywanu z Detroit a ornamentacją wełnianych dywanów robionych w Polsce. Jest przekonany, że dużo dałoby porównanie kolorytu.

Czl. Tadeusz Kowalski ma wrażenie, że między dywanami tzw. polskimi a perskimi zachodzi nie tylko ta różnica, że pierwsze są dworskiej, a drugie ludowej roboty, ale też i ta, że tzw. polskie są w ornamentacji bardziej europejskie, w czym można by się dopatrywać gustu zamawiających, a co wyjaśniałby fakt, że ich w Persji prawie nie ma. To był niezawodnie towar na eksport, produkowany w niezbyt perskim guście. Oprócz wiadomości w źródłach europejskich istnieją też liczne wzmianki o dywanach w źródłach perskich, ale te nie dochodzą do wiadomości historyków sztuki, bo filologowie czy historycy, którzy owe źródła czytają, nie przywiązują do takich szczegółów wagi. Należałoby zaapelować do nich, ażeby zechcieli te wzmianki ogłaszać. Na podstawie odchyleni technicznych czy różnic ornamentacji trudno będzie dywany perskie podzielić na grupy związane z pewnymi ściśle określonymi okolicami, bo przeniesienie warsztatu, zwłaszcza do wyrobu małych dywanów, jest rzeczą niezmiernie łatwą. Dywany — z wyjątkiem owych „polskich” — były robione przez zamieszkujące Persję ludy nomadyzujące, może nawet nie perskiego, lecz tureckiego pochodzenia, których w Persji jest znaczna ilość. Rzecz godna uwagi, że w języku perskim i tureckim używa się tego samego wyrazu arabskiego *nabkās* na określenie tkacza i malarza. Wreszcie co do nici metalowej, to warto zaznaczyć, że pojawia się ona także i w innych tkaninach, choć nie tak obficie, jak w dywanach tzw. polskich; występuje w kilimach, a mianowicie w obrzędowych, tych, które narzeczona tka dla narzeczonego.

Czl. Mańkowski nie widzi wpływu ornamentacji europejskiej na perską. Istnieje wpływ europejski w malarstwie perskim, np. kopiowano (zresztą bez zrozumienia) katolickie obrazy religijne, ale z ornamentacją rzecz przedstawia się inaczej. Ornament perski z biegiem wieków oczywiście przechodzi zmiany. Zmiany te w w. XVII i XVIII odpowiadają mniej więcej tym, jakie zachodzą między renesansem a barokiem w Europie, ale to zmiany swoiste, niezależne od Europy.



16. Epitafium Jana Borka z katedry na Wawelu, obecnie na zamku w Kórniku.

Dr Zofia Ameisenowa przedstawiła komunikat pt. *Epitafium Jana Borka herbu Wąż, obraz krakowski z w. XVI, niegdyś w katedrze na Wawelu*.

W zbiorach fundacji kórnickiej na zamku w Kórniku znajduje się obraz olejny (fig. 16), malowany na drzewie olchowym, oznaczony w inwentarzu numerem 3357. Jego wymiary są następujące: wysokość 74 cm, szerokość 120,5 cm. Stan zachowania jest względnie dobry z wyjątkiem pęknięcia u dołu oraz częściowego starcia farby na szacie św. Doroty. Jak świadczy napis umieszczony na ramie, jest to epitafium ufundowane ku uczczeniu pamięci Jana Borka herbu Wąż, dziedzica Trzcieńca (powiat księski), kasztelana wiślickiego, zmarłego w r. 1403. Wiadomość o tym cennym i nie wprowadzonym dotychczas do nauki zabytku zawdzięczam drowi Władysławowi Pocieszce, kustoszowi Biblioteki Jagiellońskiej.

Epitafium Jana Borka było znane Szymonowi Starowolskiemu. W swoich *Monumenta Sarmatarum*, wydanych w Krakowie w r. 1655, przytacza na str. 36 napis, widoczny na ramie kórnickiego obrazu. Brzmi on po rozwiązaniu skrótów następująco: HIC IACET MAGNIFICVS DOMINVS, HAERES DE THCZENYEC, CASTELLANVS WISLICIENSIS, QVI OBIT DIE S. VALENTINI ANNO DOMINI MCCCIII. ORETVR PRO EO. Z topografii sąsiednich nagrobków należałoby wnioskować, że tablica wotywna Borka wisiała w nawie bocznej katedry wawelskiej w pobliżu nieistniejącego już ołtarza srebrnego, ufundowanego w r. 1511 przez Zygmunta Starego.

Na tle błękitnozielonego krajobrazu z górami, rzeką i mostem w głębi po prawej siedzi na wzniesieniu, pod realistycznie malowanym drzewem N. P. Maria z Dzieciątkiem zupełnie nagim, błogosławiącym, na kolanach. W środku klęczy przed Madonną Jan Borek, w profilu na prawo. Jest to najślabsza figura obrazu: mężczyzna z długą brodą i długimi włosami skręconymi w loki, jak u niektórych figur w kodeksach Behema i Ciolka, wyobrażony jest konwencjonalnie, bez śladu usiłowania indywidualizacji rysów portretowanego. Spomiędzy jego modlitewnie złożonych dloni wybiega długa banderola, zakreślająca w powietrzu niespokojne floresy; na niej napis majuskulami: MISERERE MEI DEVS. Krajobraz z lewej zasłania wysoki mur. Na jego tle rysuje się wdzięczna sylwetka św. Doroty, która

trzyma w prawej ręce swój atrybut, koszyk róż, lewą zaś kładzie opiekuńczo na głowie Borka. W lewym rogu, na murze, umieścił malarz herb zmarłego, Wąż, na renesansowej tarczy o ruchliwym konturze.

Koloryt obrazu jest zdecydowanie ciepły z przewagą tonów czerwonych. Szata Borka i jego wysokie nakrycie głowy, rodzaj kołpaka, są ceglasczerwone, płaszcz św. Doroty narzucony na suknię zieloną — czerwony i szarawy, podbity żółto. Madonna nosi różową suknię z bufiastymi białymi rękawami i obficie sfaldowany płaszcz ciemnozielony. Głowę i czoło Marii osłania biała chusta spadająca na plecy i ramiona. Mur w głębi zabarwiony jest szaroróżowo.

Obraz kórnicki wykazuje weale wysoki poziom artystyczny zarówno pod względem rozplanowania figur, jak i szczegółów rysunku i modelunku. Jeżeli napis na ramie pozwala nam ponad wszelką wątpliwość umiejscowić zabytek w Krakowie i na Wawelu, to typy i krajobraz wskazują znowu wyraźnie na związek z malarstwem krakowskim z lat 1520—30. I tak, idąc od lewej ku prawej, wypada stwierdzić, że figura św. Doroty wykazuje duże podobieństwo do figur, pojawiających się na obrazach z epoki krakowskiej Hansa Suessa z Kulmbachu (1514—8). Szczególnie św. Dorota, zarówno typem fizycznym, jak przybraniem głowy: charakterystycznym czepcem zdobnym perłami, przypomina św. Barbarę w zbiorach Potockich w Krakowie. Także owo rosochate drzewo i romantyczny krajobraz w głębi mają liczne odpowiedniki w obrazach Kulmbacha. Natomiast wdzięczna Madonna o poważnej, ściągłej twarzy wiejskiej dziewczyny spod Krakowa wywodzi się ze starszej, jeszcze gotyckiej miejscowej tradycji. W zakłopotanie wprawia historyka sztuki strój kasztelana Borka — nie rycerski, lecz cywilny: faldzista suknia z szerokimi rękawami, przepasana pasem, z którego zwisa nóż w ozdobnej pochwie. Wygląda to tak, jak gdyby malarz, chcąc wyobrazić osobę dawno zmarłą, usiłował świadomie archaizować.

Że twórcą epitafium Borka nie był pierwszy lepszy malarz cechowy, ale świadomy swoich zamierzeń artysta, tego dowodzi kompozycja obrazu zgrabnie i z talentem rozłożona, wpisana w długi prostokąt. Brak jest jej właściwej głębi; figury odcinają się od tła nikłym reliefem, a już wręcz pozbawiona trzeciego wymiaru jest postać Borka, płaska jak medalion, co potęguje wrażenie dekoracyjności. Na niekorzyść malarza tego czasu przemawiają także słabo modelowane ręce o długich palcach, sztywne w geście i bez wyrazu. Ale należy podkreślić świadomie zastosowany harmonijny rytm, tj. powtarzanie pewnych miar, kształtów i kierunków, zastosowany w układzie poszczególnych elementów obrazu. W danym wypadku jest to rytm linii ciągłej, zygzakowatej, łamiącej się, jakby w skandowanym wierszu, pod kątem ostrym. Linia ta zaczyna się w lewym kącie na szczycie herbu, biegnie do kosza św. Doroty, podnosi się ku jej głowie, opada ku sylwecie Borka, wznosi się kolejno po spirali z napisem, opuszcza wzdłuż załomu muru ku głowie Madonny, by wzniesić się ku koronie drzewa, opaść ostatecznie i przeprowadzić wzrok widza ku idyllicznemu krajobrazowi w dole nad rzeką.

Delikatnie malowane draperie utraciły już swoją gotycką ostrość i twardość, układają się w miękkie, płytkie, półkolisty załomy lub marszczą w pionowe drobne fałdki. Cały ten obraz, bardzo zresztą swojski, technie spokojem i umiarem. Unosi się nad nim powiew szczęśliwej epoki, złotego zygmuntońskiego wieku.

Jakim okolicznościom zawdzięcza epitafium Borka swoje powstanie? Być może, że jego fundatorem był kanonik krakowski Stanisław Borek († 1556), który — chociaż innego herbu, bo pieczętował się Zadorą, a nie Wężem — troszczył się bardzo o groby swoich prawdziwych i domniemanych przodków. I tak wiadomo, że odnowił swoim kosztem groby Borków w kościele franciszkanów w Krakowie, m. i. nagrobek z czerwonego marmuru Femki Borkowej († 1370), która pieczętowała się znowu innym herbem, niż tamci obaj Borkowie. Nasuwa się przypuszczenie, że kanonik Borek, człowiek pobożny, dobroczynny, bogaty, przy tym bywały po świecie i wielce dbały o splendor swej rodziny, ufundował lub może z gruntu odnowił epitafium swego imiennika zmarłego jeszcze w r. 1403. Bo któż wie, co kryje się pod malowidłem z w. XVI — czy aby nie starsze epitafium pierwotne? Tu mogłoby dać odpowiedź prześwietlenie promieniami Roentgena. Uderzająca jest w napisie na ramie data śmierci Jana Borka „in die S. Valentini 1403“ i budzi podej-

zenie, czy podstawą obrazu z w. XVI nie było istotnie epitafium pierwotne z początku w. XV?

Nie jest wiadome, jaką drogą dostał się obraz do Kórnika. I tu skazani jesteśmy na domysły. Być może, że stało się to za sprawą Tadeusza Czackiego, który — jak wiadomo — uwiózł cenne zabytki z Krakowa, a pozostawał w bliskich stosunkach z Tytusem Działyńskim z Kórnika.

Pozostaje otwarta kwestia autora obrazu lub warsztatu, z którego wyszło to dzieło. W dzisiejszym fragmentarycznym stanie badań nad malarstwem krakowskim pierwszej połowy w. XVI nie da się to autorstwo ściśle ustalić. Można tylko stwierdzić, że z jednej strony malarz ten wyszedł ze środowiska krakowskiego i że nie obcą mu była twórczość Hansa Suessa z Kulmbachu, chociaż jako całość ma obraz kórnicki przez pewne archaizmy i naiwności faktury, szczególnie swój reliefowy charakter, piętno wybitnie swojskie, krakowskie i wiąże się ze sztuką miejscową jeszcze gotycką tradycją malarską, co przejawia się szczególnie w typie Madonny i Dzieciątka.

W każdym bądź razie stoi epitafium Jana Borka bez porównania wyżej, niż mniej więcej z tego czasu pochodzące inne obrazy wotywnie krakowskie np. w domu oo. misjonarzy z Wawelu i w domu oo. jezuitów z kościoła św. Barbary. Epitafium Borka jest tym ciekawsze, że jest przykładem polskiego, rodzimego, nie importowanego renesansu. Jak wiadomo przeskok między późnym gotykiem a wczesnym manieryzmem i barokiem w malarstwie polskim był tak nagły, że obrazy sztalugowe renesansowe należą do największych rzadkości.

Ks. doc. dr T. Kruszyński przedstawił notatkę *W sprawie autorstwa malowideł na tryptyku w kaplicy Zygmuntońskiej na Wawelu*.

Jeszcze w styczniu r. 1932 przypisał autor te obrazy Jerzemu Penczowi, malarzowi norymberskiemu¹, zaś w r. 1934 wydał na ten temat obszerniejszą rozprawę². Obecnie niemiecki historyk sztuki Fryderyk Winkler doszedł do tego samego wyniku wyłącznie na podstawie stylu tych obrazów³. Winkler nie znał pracy ks. Kruszyńskiego, co stwierdził w liście do niego z dnia 23 maja 1936⁴.

Współpracowniczką Komisji została wybrana dr Krystyna Sinkówna.

Posiedzenie z dnia 22 października 1936

Posiedzenie to odbyło się pod przewodnictwem czl. Feliksa Kopery. Przewodniczący poświęcił wspomnienie pośmiertne ś. p. czl. ks. Janowi Fijałkowi⁵.

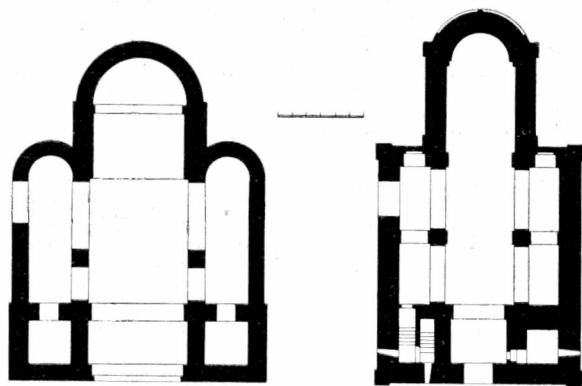
Inżynierowie-architekci Jan Ekielski i Stefan Świszczowski przedstawili pracę

¹ Sprawozd. z czynności i posiedzeń PAU XXXVII 1, 1932, s. 7. ² W Biuletynie Historii Sztuki i Kultury II 3, Warszawa 1934, s. 179—216. ³ W rozprawie, poświęconej Janowi Dürerowi, ogłoszonej w *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* LVII 1—2, Berlin 1936, s. 71. ⁴ Ob. Winkler F., *Notiz zu Jörg Penz* (*Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* LVII 4, Berlin 1936, s. 253). ⁵ Ks. Jan Fijałek, urodzony w r. 1864 w Pogwizdowie, a zmarły dnia 19 października 1936 w Krakowie, po wyświęceniu na kapłana w r. 1887 i po ukończeniu w Krakowie i Rzymie studiów ze stopniem doktora teologii i prawa kanonicznego habilitował się w r. 1893 na Wydziale Teologicznym Uniw. Jagiell. z zakresu historii Kościoła w Polsce, następnie w r. 1896 uzyskał katedrę na Uniwersytecie Lwowskim, którego w r. 1903/4 został rektorem, w roku zaś 1912 objął katedrę na Uniwersytecie Jagiellońskim. Znakomity znawca swojego przedmiotu, został w r. 1903 wybrany członkiem korespondentem, a w r. 1919 członkiem czynnym Polskiej Akademii Umiejętności. Ostatnio w Akademii pełnił obowiązki dyrektora Wydziału Historyczno-Filozoficznego. Był członkiem czynnym Towarzystwa Naukowego we Lwowie, członkiem honorowym Polskiego Towarzystwa Teologicznego i Polskiego Towarzystwa Historycznego, doktorem *honoris causa* Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie i komandorem orderu Polonia Restituta. Jako kanonik Kapituły Metropolitalnej Krakowskiej kolacji Uniwersytetu Jagiellońskiego sprawował pieczę nad Archiwum Kapitulnym. — Z Komisją Historii Sztuki współpracował od r. 1894. W jej wydawnictwach ogłosił komunikat o insygniach biskupich z grobu Macieja z Golańczy, biskupa kujawskiego († 1368) we Włocławku, uwagi o starożytnych przepisach kościelnych, mogących objaśnić niektóre zabytki kościelne, zabierał głos w sprawie lwowskiej Matki Boskiej Jackowej, w sprawie prorocत्व św. Brygidy w związku z bitwą grunwaldzką; przed 10 laty referował na dwóch posiedzeniach Komisji *Materiały do stosunków księgarza i rytownika rzymskiego Jakuba Lauró z Polakami w początkach XVII wieku*, ostatnio zaś zamierzał podzielić się z Komisją wynikami badań nad stosunkiem biskupa Jana Konarskiego do sztuki i artystów, czemu jednak śmierć przeszkodziła. (J. P.)

pt. *Krakowski kościół św. Andrzeja w dobie romańskiej — rekonstrukcja architektoniczna*. Praca ta została ogłoszona w niniejszym tomie. W związku z tym inż. arch. Jan Ekielski nadsyła dodatkowo następującą notatkę *W sprawie genezy architektonicznej kościoła św. Andrzeja*.

Zwrócono już uwagę, że poszukiwania filiacyjne skierować należy na teren niemiecki zwłaszcza do Saksonii¹. Kościół św. Andrzeja, według mego zdania, założeniem ogólnym należy do rzadszego typu w obrębie saskiej architektury wczesnoromańskiej. Zestawię dwa przykłady, z których pierwszy odnosi się do rzutu poziomego, drugi do fasady.

W cesarskim Goslarze, na Górze św. Jerzego (Georgenberg), zachowały się fundamenty kościoła z końca w. XI lub pierwszych dziesiątków XII². Rzut poziomy tej budowli (fig. 17) bardzo przypomina rzut kościoła św. Andrzeja (fig. 18) tak pod względem rozplanowania, jak i wielkości. Na założenie transeptu wtopionego w korpus kościoła wskazuje, zdaniem moim, charakterystyczne zesunięcie filarów ze środka ku zachodowi, a to dla upodobnienia szerokości nawy poprzecznej do szerokości nawy głównej. Identyczne w Krakowie i w Goslarze jest założenie wejść do kościoła, różne natomiast rozwiązanie zamknięcia naw bocznych od wschodu. Czy kościół goslarski miał empory, nie podobna dojsć.



17

18

17. Goslar, kościół na Górze św. Jerzego, rzut poziomy. *Podług Dehio i Bezolda*. — 18. Kraków, kościół św. Andrzeja, rzut poziomy.

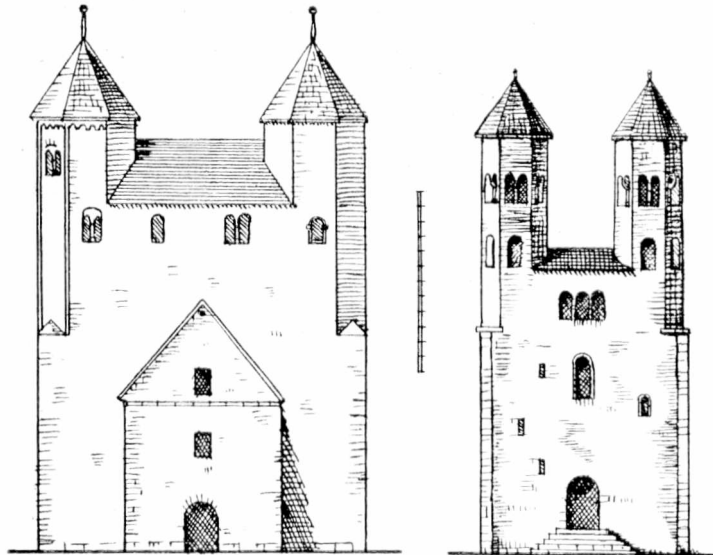
Katedra w tymże Goslarze, pochodząca z połowy w. XI, zburzona w w. XIX³, miała fasadę zachodnią (fig. 19) bardzo podobną do fasady naszego krakowskiego kościoła (fig. 20). Uderzającą jest kompozycja masywnej, jakby fortecznej bryły, wybiegającej w górę wieżami. Podobnych rozwiązań fasad zachodnich mamy w Saksonii wiele⁴. Zdaje się, że prototypem jest zachodnia fasada kościoła w Wimpfen, pochodząca z końca w. X⁵.

¹ Dobrowolski T. (*Sztuka romańska w Krakowie*, odb. z Przeglądu Powszechnego, Kraków 1925, s. 17, odsyłacz 4) przytacza fasadę benedyktyńskiego kościoła w Königslutter kolo Brunszwiku i kolegiatę św. Piotra i Pawła w Halberstadt, przy czym zaznacza, że analogia z tą drugą fasadą jest mniej wyraźna (wieże w całości na rzucie kwadratu). — Rewizja kościelnej architektury romańskiej pozwala rzeczywiście na zacieśnienie poszukiwań do obszaru środkowych Niemiec. Obecnie są kościoły św. Andrzeja romańskie kościoły dalekiej Francji, Niderlandów, Lombardii, a nawet Austrii. O związkach z Węgrami trudno w ogóle coś powiedzieć, bo tylko niewiele kościołów oszczędziły wojny tureckie. I na obszarze sąsiednich Czech i Moraw, gdzie można by się spodziewać analogii, wynik poszukiwań był ujemny — przynajmniej odnośnie do materiału objętego inwentarzem zabytków. ² Gerland O., *Hildesheim und Goslar* (Berühmte Kunststätten 28, Leipzig 1904, s. 119—20). ³ Frankl P., *Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst* (Handb. d. Kunstwissensch., Wildpark-Potsdam 1926, s. 84—7). ⁴ Oprócz cytowanych przez Dobrowolskiego (*l. sc.*) ob. np. „Neuwerkkirche“ w Goslarze, repr. przez Dehio G. u. Bezold G. v., *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, Atlas III, Stuttgart 1892, tabl. 215, 2. ⁵ Frankl *o. c.* s. 54, fig. 81.

Posiedzenie z dnia 12 listopada 1936

Dr Krystyna Sinko-Popielowa przedstawiła pracę pt. *Cebes wawelski i Hans Dürer*. Praca ta została wydrukowana w Biuletynie Historii Sztuki i Kultury t. V, oraz w osobnej odbitce, Warszawa 1937.

W dyskusji zaznacza dr Jerzy Dobrzycki, że malowidła na fasadzie zamku wawelskiego nad głównym portalem z r. 1534 przedstawiały świętych. W ciągu lat przemalowywane, przetrwały do w. XVIII, a w śladach nawet do niedawna. Przypuszcza, że wieża Jordanka, wymieniona w źródłach, to to samo, co Lubranka. Lubranką nazywano w w. XVI dawną wieżę Duńską, przedtem zaś nazwę Lubranki dawano baszcie Senatorskiej.



19

20

19. Goslar, katedra, fasada zachodnia. *Podług Frankla*. — 20. Kraków, kościół św. Andrzeja, fasada zachodnia.

Doc. Adam Bochnak mniema, że archiwalia istotnie upoważniają do przypisywania fryzu Cebesowskiego Hansowi Dürerowi. Jednakowoż stan malowidła w chwili odkrycia go był tego rodzaju, że wszelkie dochodzenia stylistyczne są ryzykowne. Chyba tylko grupy dzieci *ingredientes vitam* można by użyć do analizy porównawczej, bo ta część zachowała się znośnie. Należałoby tę część malowidła jako istotnie prawdopodobne dzieło Hansa Dürera wziąć za podstawę rozważań i zbadać, czy i w jakim stopniu obrazy związane z Hansem Dürerem przez Beenckena i Winklera zgadzają się ze stylem tej grupy. Należy silnie podkreślić, że owe obrazy, przypisywane Hansowi przez uczonych niemieckich, nie są stylistycznie jednolite, lecz rozbieżne. Punktem wyjścia dla Beenckena był św. Hieronim w krakowskim Muzeum Narodowym, a to dlatego, że się znajduje w Krakowie. Ale do Krakowa dostał się niedawno, dopiero w r. 1887, nabyty od rodziny Wilczków na Podolu. Poprzednie jego losy nie są znane. Styl tego obrazka nie jest norymberski, ale chyba naddunajski. W ogóle atrybucje Beenckena i Winklera nazwać trzeba co najmniej bardzo śmiałymi.

Doc. Stefan Komornicki podziela wątpliwości co do trafności zestawienia grupy „Hans Dürer” przez Beenckena i Winklera. Między św. Hieronimem krakowskim a obrazem w Nisie nie widzi związku. Obraz w Nisie przyjmuje za utwór Hansa. Skłania się do przyjęcia tego samego malarza odnośnie do portretu Tomickiego w krużgankach franciszkańskich w Krakowie i Zygmunta Starego w warszawskim Muzeum Narodowym.

Dr Zofia Ameisenowa zauważyła, że krajobraz w kolekcji Gotschego i na krakowskim św. Hieronimie jest zbliżony.

Czł. Julian Pagaczewski podkreśla, że jakkolwiek autorstwa Hansa Dürera odnośnie do fryzu wawelskiego nie da się wprost źródłami dowieść, to jednak z archiwaliów można to ostatecznie wydedukować. Co do trudności, a właściwie niemożliwości analizy stylistycznej z powodu fatalnego stanu zachowania fryzu podziela zdanie doc. Bochnaka. Zwraca uwagę na fakt, że Beencken, znany zresztą z fantastycznych, ryzykownych hipotez, opierał się w znacznej mierze na fotografiach, a nie na oryginałach. Przed 30 laty bawił w Krakowie dr Frimmel, wybitny znawca malarstwa niemieckiego w. XVI, który był skłonny uważać św. Hieronima w Muzeum Narodowym za utwór z otoczenia Altdorfera. Ten św. Hieronim różni się bardzo od weneckiego pod względem stylu, tak że nie podobna obu tych obrazów uważać za dzieło jednego i tego samego malarza.

Współpracowniczką Komisji wybrano dr Celinę Filipowicz-Osieczkowską.

Posiedzenie z dnia 10 grudnia 1936

Dr Karol Estreicher i czł. Julian Pagaczewski przedstawili pracę pt. *Czy Jan Maria Padovano był w Rzymie?* Praca ta ukazała się w druku w XXVIII tomie Rocznika Krakowskiego i w osobnej odbitce, Kraków 1937.

SPIS PRAC I KOMUNIKATÓW

zawartych w I zeszycie VII tomu Prac Komisji Historii Sztuki,
ułożony według alfabetycznego porządku nazwisk autorów

	Str.
Ameisenowa Zofia: Epitafium Jana Borka herbu Wąż, obraz krakowski z w. XVI, niedyś w katedrze na Wawelu	41*
Bocheński Zbigniew: Talerz emaliowany z w. XVI z Limoges w Muzeum Narodowym w Krakowie	17*
Bochnak Adam: Domniemany architekt fasady kościoła misjonarzy w Wilnie	4*
— „Oplakiwanie Chrystusa“, obraz w głównym oltarzu kościoła parafialnego w Bieczu	26*
— i Pagaczewski Julian: Relikwiarz krzyża świętego w katedrze sandomierskiej	1, 30*
Buczkowski Kazimierz: Misa krakowskiego cechu kuśnierzy	6*
— Przyczynki do dziejów zegarmistrzostwa w Polsce	16*
— i Skórczewski Witold: Krakowskie szkła gabinetowe XV—XVII w.	26*
Bulas Kazimierz: Chronologia attyckich stel nagrobnych epoki archaicznej	20*
Dalbor Witold: Pompeo Ferrari i jego działalność architektoniczna w Polsce	35*
Ekielski Jan: W sprawie genezy architektonicznej kościoła św. Andrzeja	44*
— i Świszczowski Stefan: Krakowski kościół św. Andrzeja w dobie romańskiej (rekonstrukcja architektoniczna)	61, 43*
Estreicher Karol: Zniszczenie polskich insygniów koronnych	3*
— Tryptyk św. Trójcy w katedrze na Wawelu	30*
— i Pagaczewski Julian: Czy Jan Maria Padovano był w Rzymie?	46*
Filipowicz-Osieczkowska Celina: Rzeźba z kości słoniowej, przedstawiająca cuda Chrystusa, w Victoria and Albert Museum a rzeźby z kości słoniowej i miniatury epoki starochrześcijańskiej	30*
Gąsiorowski Stanisław: Kultura materialna a sztuka wobec systematyki kultury materialnej	20*
Godlewski Michał, ks. biskup: Nieznany portret Aleksandra I przez Bacciarellego	20*
Hornung Zbigniew: Jan Maria zwany il Mosca albo Padovano. Próba charakterystyki	23*
— Plastyka figuralna mauzoleum króla Zygmunta I w katedrze krakowskiej	35*
Kieszkowski Witold: Dzieje budowy zamku królewskiego w Łobzowie	3*
Kopera Feliks: Jan Maria Padovano i jego działalność w Polsce	22*
Kruszyński Tadeusz, ks.: W sprawie autorstwa malowideł na tryptyku w kaplicy Zygmuntońskiej na Wawelu	43*
W Lauterbach Alfred: Pałac Brühlowski w Warszawie	26*
Mańkowski Tadeusz: Arasy na dworze ostatnich Jagiellonów	29*
— Rokokowe antependia fundacji Mikołaja Potockiego	29*
— Kobierce perskie typu tzw. polskiego	38*
Pagaczewski Julian: Jan Michałowicz z Urzędowa	22*
— i Bochnak Adam: Relikwiarz krzyża świętego w katedrze sandomierskiej	1, 30*
— i Estreicher Karol: Czy Jan Maria Padovano był w Rzymie?	46*
Sinko-Popielowa Krystyna: Hieronim Canavesi	19*
— Cebes wawelski i Hans Dürer	45*
Skórczewski Witold i Buczkowski Kazimierz: Krakowskie szkła gabinetowe XV—XVII w.	26*
Szabłowski Jerzy: Stary zamek w Żywcu	4*
— Zaśnięcie Matki Boskiej, obraz cechowy z początku w. XVI w Mszanie Dolnej	7*
Szydłowski Tadeusz: Jorg Huber	4*
Świszczowski Stefan i Ekielski Jan: Krakowski kościół św. Andrzeja w dobie romańskiej (rekonstrukcja architektoniczna)	61, 43*
Tatarkiewicz Władysław: Typ lubelski i typ kaliski w architekturze kościelnej XVII w.	23

