

WYDAWNICTWO AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI W KRAKOWIE.

PRACE
KOMISYI HISTORII SZTUKI

TOM I. — ZESZYT II.

SPRAWOZDAŃ KOMISYI DO BADANIA HISTORII SZTUKI W POLSCE T. X.

JULIAN PAGACZEWSKI: Ze studyów nad polskim gobelinnictwem. — TADEUSZ
SZYDŁOWSKI: Dwór w Rogowie, zabytek budownictwa drewnianego XVII w. — PIOTR
BIENKOWSKI: O rzeźbach klasycznych z marmuru w Krakowie. — Sprawozdania
z posiedzeń za rok 1913.

Z 3 TABLICAMI ORAZ 98 RYCINAMI W TEKSCIE.

W KRAKOWIE
NAKŁADEM AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNI G. GEBETHNERA I SPÓŁKI W KRAKOWIE,
GEBETHNERA I WOLFFA W WARSZAWIE
MCMXIX.

PRACE KOMISYI HISTORYI SZTUKI

WYDAWNICTWO AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI W KRAKOWIE

PRACE
KOMISYI HISTORII SZTUKI

TOM I.

SPRAWOZDAŃ KOMISYI DO BADANIA HISTORII SZTUKI W POLSCE T. X.

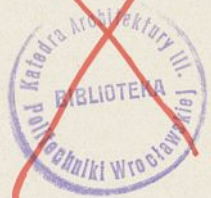
Z 6 TABLICAMI ORAZ 183 RYCINAMI W TEKSCIE

BI-15

W KRAKOWIE
NAKŁADEM AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNI G. GEBETHNERA I SPÓŁKI W KRAKOWIE,
GEBETHNERA I WOLFFA W WARSZAWIE
MCMXIX.

BIBLIOTEKA INSTYTUTU
HISTORII ARCHITEKTURY SZTUKI
I TECHNIKI

L. 246



BI-12

Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego pod zarządem Józefa Filipowskiego.

ZE STUDYÓW NAD POLSKIEM GOBELINNICTWEM

PRZEZ

JULIANA PAGACZEWSKIEGO.

Kobierce i pasy polskie zwróciły już na siebie uwagę naszych i zagranicznych badaczy, polskimi jednak gobelinami, które także z wielu względów zasługiwałyby na opracowanie, dotychczas prawie nikt żywiej się nie zainteresował.

Zdawna u nas zadomowione kobiernictwo i haftarstwo, oraz znacznie od nich młodsze — o ile dziś sądzić można — gobelinnictwo, to trzy przenikające się nawzajem dziedziny przemysłu artystycznego, które w interesie dawnej sztuki polskiej, a nie »sztuki w Polsce«, należy zbadać możliwie jak najprędzej, zwłaszcza, że w grę wchodzi tu materiał ruchomy, narażony na zniszczenie, częste przeróbki i na wywóz za granicę drogą handlu antykwarskiego.

Kobierce i makaty w komnatach dworów wiejskich, długie sukienne szpalery »w irysy«, które zakonnice tylko na wielkie święta ze skrzyń wydobywają, by nimi przyozdobić chór klasztornej kościoła, ornaty ze srebrzystymi kolumnami, po których wiją się łądygi rozkwitające w płaskie słoneczniki, centyfolie i tulipany, haftowane lub dłonią gobelinnika tkane antependya, na które przeniósł się cały wirydarz klasztorny wraz z gnieźdzącymi się w nim ptaszkami — wszak to zbyt wymowne zabytki, byśmy mieli nie dopuścić ich do głosu, zwłaszcza w chwili, w której powinno nam może więcej niż kiedykolwiek zależeć na wydobyciu na jaw rodzimych, swoistych cech naszej sztuki, na stwierdzeniu jej odrębności.

Na razie zmuszony jestem ograniczyć się do omówienia jednej tylko grupy rdzenie polskich gobelinów, którą tworzą antependya i ornaty w kościele OO. Kapucynów w Sędziszowie (powiat ropczycki, dyecezya przemyska), ornat w kolekcji p. Heleny z Dąbczańskich Budzynowskiej we Lwowie i gobelin »z koszem« w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie.

Kościół Kapucynów w Sędziszowie, pod wezwaniem ś. Antoniego, jest małą, skro-

mną budową z czasów Augusta III, o planie w epoce baroku bardzo rozpowszechnionym. Ma tylko jedną nawę kształtu wydłużonej sali, do której przylegają z obydwu stron po dwie kaplice, połączone z sobą przejściami. Część prezbiterium oddzielono podług zwyczaju na chór dla zakonników, którego małe okna wychodzą na bezpretensjonalny ogród klasztorny.

Pierwotnie wszystkie ołtarze w liczbie siedmiu, więc wielki ołtarz, dwa w tęczy i cztery w kaplicach, miały mensy przysłonięte wełnianymi antependyami gobelinowej roboty¹⁾. Zachowało się ich sześć. Fragment siódmego antependyum znajduje się, jak zobaczymy, w Muzeum dyecezyalnym w Tarnowie.

Przypatrzmy się teraz bliżej tym z wielu względów interesującym zabytkom.

1. Antependyum z N. P. Maryą Niepokalanego Poczęcia (fig. 1) Tło płaszczyzny obrazowej niegdyś białe, dziś szarawe; tło bordiury silniej szare. W medalionie kształtu wydłużonego czworoliścia, który zajmuje środek antependyum, widnieje pośród kontrastowo oświetlonych obłoków N. P. Maryą Niepokalanego Poczęcia. Suknia Maryi niebieska, płaszcz różowy. Do prymitywnego obramienia medalionu użyto nici w dwóch odcieniach żółtej barwy, które mają zastąpić używaną w zagranicznych gobelinach złotą przędzę. Szeroko, dekoracyjnie opracowane kwiaty i owoce — różowe astry i gwoździki, liliowe i amarantowe dzwonki, niebieskie w światłach, a granatowe w cieniach winogrona, ponsowe wiśnie — wplatają się w półkolisto powyginane łodygi, poprzez które dołem i górą przedziera się dziwny ornament o ostrych konturach, jakby z blachy wycięty i na końcach haczykowato zagięty. Ornament ten wprowadza do kompozycji ton groteskowy. Girlandy z błękitnych na nici nanizanych dzwonek wypełniają przestrzeń między środkowemi, a bocznemi częściami wzoru, wiążąc je zarazem z sobą. Motywem wąskiej, skromnej bordiury jest wijąca się falisto łodyga, która rozkwita w słoneczniki, tulipany, sasanki, czy dzwonki, róże i niezapominajki, bądź w profilowej, bądź w czołowej projekcji. Małe, skromnie oprofilowane muszle w narożnikach, usiłują z trudem pośredniczyć między ornamentacją poziomą, a pionową bordiury.

2. Ten sam wzór powraca w antependyum o tle pomidorowym (fig. 2) z tą tylko różnicą, że miejsce Madonny zajęła w medalionie szaro błękitna, na niskim stoliku

¹⁾ Panu Dr Stanisławowi Zarewiczowi we Lwowie dziękuję najgoręcej za zwrócenie mi uwagi na te zabytki.

Wszystkie te antependya mają własne bordiury, pierwotnie więc mogły być oprawione tylko w wąskiej listwy. Obecnie bordiury ich założone są bądź w całości, bądź częściowo, za blejtramy i przybite do nich gwoździami. Powierzchnię tkanin zmniejszono w ten sposób podczas oprawiania ich w nowsze, nieproporcjonalnie szerokie ramy. Fotografie wykonane w takich warunkach (r. 1911), nie mogły dać całości. Podówczas nie można było również stwierdzić, czy na tych antependyach, których bordiury nie były dla mnie w całości dostępne, nie ma dat lub znaków warsztatowych. W celu wyjaśnienia wspomnianych wątpliwości, O. Konstanty, prowincjał OO. Kapucynów w Sędziszowie, polecił na moją prośbę zdjąć te tkaniny z blejtramów w styczniu b. r., przy czym pokazało się, że nie ma na nich ani dat, ani znaków warsztatowych oraz, że wymiary ich odpowiadają różniącym się między sobą co do wielkości mensom ołtarzowym sędziszowskiego kościoła. Ostatni szczegół dowodzi, że antependya były robione specjalnie dla tego kościoła, że więc z innej miejscowości przeniesione być nie mogły. Gobeliny te zasługują na odnowienie i powtórne sfotografowanie w lepszych warunkach. Miło mi podziękować na tem miejscu Przewielebnemu O. Konstantemu, prowincjałowi OO. Kapucynów w Sędziszowie, za powyższe, a tak dla mnie cenne informacje, oraz Przewielebnemu O. Maryanowi Najdeckiemu, gwardyanowi, za okazaną życzliwość i gościnne przyjęcie. Podobizny zabytków wykonane są głównie podług fotografii, zdjętych dla zbiorów Muzeum Techniczno-Przemysłowego w Krakowie. Dyrekcji wspomnianej instytucji dziękuję też najserdeczniej za łaskawe zezwolenie na opublikowanie tych zdjęć.



Fig. 1. Antependyum gobelinowe. Sędziszów, Kościół OO. Kapucynów.

ustawiona waza z kwiatami i owocami, które wyrastają ze wspólnej łądygi. Motyw ten, aczkolwiek w prymitywniejszej formie, pojawia się bardzo często w dziełach sztuki ludowej. Ramy medalionu są srebrzyste (szaro błękitne). Zmianą środkowego motywu, podłożeniem pomidorowego tła pod ten sam wzór i odmiennym zestawieniem tych samych barw, osiągnięto tak dalece inny efekt, że w pierwszej chwili doznaje się wrażenia zupełnie innej kompozycji. Wzajemny stosunek obydwu tych antependyów jest mniej więcej taki, jak w fotografii pozytywu do negatywu lub w markieteryi pierwszej części do wtórej (*première partie — contrepartie*).

Różowe, białe, błękitne i żółte kwiaty, liliowe muszle w narożnikach bordiury, sploty łądygi i liści o tak znamienym dla werdiur tonie *bleu-verdâtre*, więc żółtawe w światłach, zielone i niebieskie w półcieniach, a granatowe w głębokich cieniach, dają z tłem pomidorowym delikatną symfonię barw, do czego czas przyczynił się z pewnością nie mało. Dodam jeszcze, że tło założone jest w 1/5 ciemniejszym odcieniem koloru pomidorowego, gdyż tkaczowi zabrakło w ciągu roboty nici, a w dodatkowym farbowaniu nie zdołał, jak to zazwyczaj bywa, uzyskać tego samego tonu. Podobne różnice, nieraz nawet dla dzieła sztuki jako zabezpieczenie od monotonii bardzo korzystne, a zarazem dla domowego przemysłu tkackiego tak znamienne, trafiają się także w tak zw. polskich dywanach, czego przykładem jeden z kobierców w Gabinecie Archeologicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego¹⁾, którego zielona jak łąka wiosenna bordiura, mieni się różnymi odcieniami zieleni.

3. Chłodniejsze w tonie jest antependyum ciemno amarantowe (wiśniowe?) z podobnym środkowym motywem (fig. 3). Kwiaty i owoce w czerwono fioletowym koszu, stojącym na podstawce kształtu niskiego stolika, ułożono symetrycznie, aczkolwiek nie bez pewnej swobody. W tym samym stopniu zachowano symetrię w całej kompozycji. Ramy czworolistnego medalionu są srebrzyste (szaro błękitne). Po obydwu stronach stoją kosze wypełnione słonecznikami o barwach naturalnych, blade różowemi różami, oraz białymi kwiatkami w rodzaju niezapominajek i swobodnie z pośród nich wychylającymi się gałązkami czereśni. Zwabione owocami zlatują ku koszom jaskrawe ptaszki. W górze zwisa girlanda z liści i różowych róż, przerzucona lekko przez biały szlak bordiury, który zarazem służy za podstawę czterem szarym muszłom, rozmieszczonym na osiach antependyum. Wspomniane muszle przechodzą dołem w gałęzie palmowe, które okręcają się dokoła szlaku bordiury. Takie same kwiaty, jak w koszach, zdobią bordiurę o naiwnie skomponowanych narożnikach. Nadmienię jeszcze, że ciemno amarantowa (wiśniowa?) barwa tła spełzła, przybierając odcień brudno brązowy. Niewyraźne ślady pierwotnego koloru zachowały się tylko w miejscach niegdyś ramą przysłoniętych. Podobny los spotkał inne węższe barwy, wskutek czego piękne to antependyum dużo z pierwotnej świetności utraciło, zwłaszcza, że nie wszystkie kolory uległy równomiernemu i pięknemu spatynowaniu.

4. Dokładna replika poprzedniego jako *pendant* do przeciwległego ołtarza. Antependya te (l. 3 i 4) przeznaczone były najprawdopodobniej do ołtarzów w tęczy.

5. W antependyum z wizerunkiem ś. Fidelisa (fig. 4) w czworoliściu, zajmującym środek tkaniny, powraca — z pewnemi zmianami i przy innem zestawieniu barw — kompozycja dwóch poprzednich antependyów (l. 3 i 4). Ś. Fidelis trzyma w prawej ręce krzyż,

¹⁾ Nr. inw. 12141.



Fig. 2. Antependyum gobelinowe. Sędziszów, Kościół OO. Kapucynów.

a lewą przyciska do piersi narzędzia męki. Postać męczennika w brązowym kapucyńskim habicie rysuje się ostro na jasnym błękitnie nieba. Powyżej, w wieńcu z liści i róż, czytamy:

VNVS DOMINVS
VNA FIDES
VNVM BAPTISMAM (sic!)
D PAVL : AD EPH : C
4. V. 5.

Z napisu w dolnym kartuszu tylko pierwszy wiersz B. FIDELIS ord: S. FRANCISCI przytoczyć mogę, gdyż reszta bordiury jest niewidoczna. Koloryt miły. Z szarym tłem gobelinu harmonizuje girlanda z błękitno-zielonych liści i wielkich różowych róż. W bordiurze widnieją na czarnym tle takie same kwiaty jak w koszach, więc słoneczniki, różowe róże i niebieskie niezapominajki.

Ś. Fidelis, męczennik (24 kwietnia), urodził się w Sigmaringen w 1577 r. jako syn wójta Jana Roy'a. Na chrzcie dano mu imię Marek. Po uzyskaniu w 1611 r. stopnia doktora obojga praw, poświęcił się zrazu advokaturze, spostrzegłszy jednak, że zawód ten nie odpowiada jego usposobieniu, w tym samym jeszcze roku wstąpił do klasztoru Kapucynów w Altdorf w pobliżu jeziora Czterech Kantonów. Po pierwszej mszy ś., którą odprawił w klasztorze we Fryburgu szwajc. w 1612 r., otrzymał od gwardyana habit i imię zakonne Fidelis. Śmierć męczeńską poniósł w 1622 r. podczas misji w Szwajcaryi, gdzie nawracał Kalwinów. Zaproszony przez chłopów do Sevis, przybył tam z Grüşch i wygłosił kazanie na temat słów ś. Pawła »jeden Bóg, jedna wiara, jeden chrzest« (Ephes. 4, 5). To motto ostatniego kazania Fidelisa widnieje na antependyum ponad jego wizerunkiem. Już podczas kazania w kościele padł strzał, ale kula przeleciała tuż obok Fidelisa i utkwiała w ścianie. W drodze powrotnej do Grüşch został zamordowany przez fanatycznych chłopów. Zwłoki jego spoczywają w kościele Kapucynów w Feldkirch (Przedarulania). W 1729 r. Benedykt XIII przeprowadził beatyfikację Fidelisa, a w 1746 Benedykt XIV zaliczył go w poczet świętych¹⁾.

6. Ostatnie antependyum wyobraża wizję ś. Antoniego (fig. 5). Autor kartonu, który dotychczas ograniczał się do motywów wyłącznie ornamentalnych lub tylko do jednej figury, jak N. P. Marya Niepokalanego Poczęcia i ś. Fidelis, tu daje nam kompletny obrazek, próbując sił w kompozycji figuralnej, jaką jest wizja ś. Antoniego w owalnym medalionie na środku antependyum. Ornamentacja zesła tym razem na dalszy plan. Rzecz dzieje się w nawpół otwartej przestrzeni, niby hali. Ś. Antoni, klęcząc, adoruje objawiające się w obłokach Dzieciątko, które w rączce trzyma przeznaczoną dla niego liliję. Na stole nakrytym różową makatą z zielonym szlakiem, leży obok trupiej głowy otwarty brewiarz. Wizję utrzymano w lekkich, jasnych barwach o przewadze błękitnej, różowej i szarej; jedynie postać ś. Antoniego w brązowym habicie wyrywa się z tej jasnej tonacji swą ciemną, ostro zarysowaną sylwetą. Do ram medalionu użyto dwóch odcieni barwy żółtej. Zadaniem kwiatów rozmieszczonych na osiach ram, jest związać medalion

¹⁾ J. Stadler, *Vollständiges Heiligen-Lexikon*, Augsburg 1861, II, p. 202—205; *Encyklop. kościelna*, Warszawa 1874, V, p. 342—343.



Fig. 3. Antependyum gobelinowe. Sędziszów. Kościół OO. Kapucynów.

z roślinną ornamentacją, która rozpostarła się na jasno szarem tle antependyum. Barwy kwiatów ograniczono do kilku odcieni niebieskiej, różowej, liliowej i poziomkowej. Kolorystyka całości jest więc lekka, jasna.

7) Dwa małe, zszyte z sobą kawałki gobelinowej tkaniny (fig. 6), którymi załataną flamandzką oponę, znajdującą się w Muzeum dyecezyjnym w Tarnowie¹⁾, są z pewnością fragmentami siódmego z rzędu antependyum, które uległo zniszczeniu. Wystarczy zestawzić je z antependyum z wizją ś. Antoniego (fig. 5). W obydwu tkaninach opracowanie kwiatów, stylizacja zielonawo błękitnych liści, biało szary kolor tła, wreszcie materiał i przerób, są identyczne. Wiadomo zresztą, że te fragmenty gobelinu dostały się do Tarnowa z klasztoru OO. Kapucynów w Sędziszowie²⁾.

Nie wszystkie barwy w tych antependiach zachowały się dobrze; brązowa, niebieska, żółta i zielona, są jeszcze pełne życia, natomiast delikatniejsze, jak pomidorowa, amarantowa, liliowa i blado różowa, straciły w mniejszym lub większym stopniu pierwotną świeżość. Złoto i srebro zastąpiono wszędzie zbliżonymi kolorami. Tkanina gęsta, silna i względnie cienka; nici wypuszczone są na odwrotnej stronie w niewielkiej ilości, albowiem wzór nigdzie nie jest drobny, ani skomplikowany. Na podstawie samych tylko tkanin nie da się powiedzieć, czy je robiono na warsztatach systemu *haute lisse*, czy *basse lisse*, t. j. o pionowo, czy poziomo rozpiętej osnowie. Na antependiach niema dat, ani znaków warsztatowych. Być może, że sygnowane, względnie datowane było właśnie to antependyum, którego tylko fragment zachował się w Muzeum dyecezyjnym w Tarnowie.

Z powodu braku znaków warsztatowych, herbów, dat i jakichkolwiek wiadomości o tych tkaninach w archiwum klasztorne³⁾, nie można na razie dać innej odpowiedzi, jak tylko hipotetyczną na nasuwające się teraz pytania: kiedy, gdzie i przez kogo wykonane zostały i czym są darem?

Oznaczanie czasu powstania gobelinów jest wogóle rzeczą trudną, a cóż dopiero gobelinów polskich, które różnią się bardzo od zagranicznych, jak to miałem sposobność zauważyć, zajmując się tym przedmiotem od dłuższego czasu. Związek gobelinów polskich z tak zw. sztuką stylową jest tak słaby, że tylko niekiedy uda się badaczowi pochwycić jakiś motyw, który mu wskaże, czasem jednak zdradziecko, drogę w tej nieznanym dotychczas dziedzinie. Do determinowania naszych gobelinów trzeba dopiero stworzyć kryteria przy pomocy archiwaliów, a zwłaszcza inwentaryzacji, która wydobędzie na jaw datowane zabytki, te zaś rzucą światło na inne i ułatwią ich określenie. To samo dotyczy polskich kobierców i haftów.

Antependia sędziszowskie grawitują jeszcze do baroku, albowiem w kompozycji przeważają motywy efektowne, wielkie i stosunkowo ciężkie, jak np. girlandy lub duże kwiaty. Na tej podstawie przy powierzchownej obserwacji możnaby odnieść te zabytki do XVII w., bliższe jednak rozpatrzenie się w ich stylu inną każe im wyznaczyć epokę.

¹⁾ L. Lepszy, *Muzeum dyecezyjne w Tarnowie, Też Grona Konserwatorów Galicyi Zachodniej*, Kraków 1906, II, p. 321, fig. 3.

²⁾ Tamże.

³⁾ Informację tę zawdzięczam O. Konstantemu, prowincjałowi OO. Kapucynów w Sędziszowie, który na moją prośbę przeprowadził specjalne poszukiwania w aktach klasztornych. Z kroniki sędziszowskiego klasztoru zachował się tylko tom drugi, zaczynający się od r. 1807; pierwszy przepadł w czasach rozbiorowych. Ten sam los spotkał kronikę klasztoru Kapucynów w Olesku i Krośnie.



Fig. 4. Antependyum gobelinowe. Sędziszów. Kościół OO. Kapucynów.

Muszla ujęta dołem w dwie skrzyżowane gałęzie palmowe, jest jednym z typowych motywów zdobniczych na przełomie XVII i XVIII w., że przypomnę choćby tylko stiuki Baltazara Fontany z lat 1695—1704¹⁾. Ten sam włoskiego pochodzenia motyw, aczkolwiek w nieco odmiennej, innymi warunkami podyktowanej interpretacji, znajdujemy na bordiurze antependyum z dwoma koszami i ptaszkami (fig. 3). Zwracam następnie uwagę na girlandę z drobnych, jakby na nici nanizanych dzwonek (kampanul), które na antependyum z N. P. Maryą Niepokalanego Poczęcia (fig. 1) wiążą środkowe części wzoru ze skrajnemi. O ile artysta nie przejął ich z girland, robionych w ten sposób z dzwonek lub poszczególnych kwiateczków bzu przez dzieci dla zabawy, to mogą one być chyba tylko oryginalną transpozycją ulubionego na schyłku XVII i długo jeszcze w w. XVIII motywu, który w kształcie wisiorów z coraz to mniejszych dzwonek wypełnia najczęściej płyciny pilastrów w portalach lub zdoł nogi stołów i foteli²⁾. Z największym nasileniem występuje ten motyw zwłaszcza we Francji w późniejszym okresie stylu Ludwika XIV, przygotowującym tak zw. styl Rejencyi, więc w latach mniej więcej 1700—1715, w innych jednak krajach dłużej się utrzymał. Kombinacja linii prostych i krzywych, oraz ich żywy rytm w dziwacznych ornamentach, które wiążą z sobą poszczególne części wzoru na tem samem antependyum (widać to najwyraźniej na antependyum z N. P. Maryą Niepokalanego Poczęcia), odpowiadają również duchowi sztuki dekoracyjnej z czasów Rejencyi. W tych haczykowato na podobieństwo dzioba kruczego zagiętych ornamentach (*bec de corbin*), bodaj czy nie odzywa się dalekie słabe echo grotesków Jana Bérain'a (1638—1711) i Daniela Marot'a, († po r. 1718). Jeżeli powyższy domysł jest trafny³⁾ — mamy tu bowiem do czynienia z formami surowszemi i bardzo już zmienionemi — to zapośredniczyły w tym wypadku zapewne kraty żelazne z czasów saskich⁴⁾. Bądź co bądź cały ten wzór z półkolisto powyginanych i symetrycznie rozłożonych łodyg przywodzi na myśl wyroby ślusarskie; powstał też najprawdopodobniej pod wpływem krat kutych z żelaza.

O ile kwiaty w środkowym koszu na antependyum fig. 3 ułożone są jeszcze symetrycznie, to na antependyum fig. 2 mimo, że w całej kompozycji zachowano symetrię, układ ich jest wybitnie asymetryczny, co przy kurczowych skrętach łodyg i ruchliwych zarysach stolika, pozwala wnosić, że w czasie, w którym tę seryę gobelinów tkano w jakichś prowincjonalnych warsztatach, styl rokoko szerzył się już po Polsce. Do tego samego wniosku prowadzi koloryt. W antependyach, jak to już w opisie poszczególnych tkanin zaznaczyłem, przeważają barwy jasne, wśród których nie brak lekkich i delikatnych, jak blado różowa, blado niebieska, poziomkowa, liliowa, pomidorowa itp., co wskazuje już na epokę rokoka. Ważkie, jeszcze do baroku ciężące formy,

¹⁾ J. Pagaczewski, *Baltazar Fontana w Krakowie, Kocznik krakowski*, XI, fig. 23, tabl. VI.

²⁾ Cf. *Dekorations-Motive im Stile Ludwig XIV von Jean Bérain*, tabl. 13, 21, 23, 29 etc., wyd. H. Claesen & Comp., Berlin; *Das Ornamentwerk des Daniel Marot*, Berlin 1892, tabl. 90, 102, 127, 130, 131; M. H. Destailleur, *Recueil d'estampes relatives à l'ornementation des appartements aux XVI, XVII et XVIII siècles*, Paris 1863, I, tabl. 54; *Les musées et palais nationaux, Mobilier d'art*, ed. Victor Garnier, nr. fot. 1576, 1577, 1601.

³⁾ Cf. *Das Ornamentwerk des Daniel Marot*, Berlin 1892, tabl. 74; Ebe, *Die Schmuckformen der Monumentalbauten*, Berlin III, fig. 65.

⁴⁾ Cf. kraty: z 1726 r. na cmentarzu (Eliasfriedhof) w Dreźnie, P. Schumann, *Dresden*, Leipzig 1909, fig. 78; w jednym z okien uniwersytetu wrocławskiego, około r. 1730, *Kunstgewerbeblatt*, V, p. 139; około r. 1740 tamże, I, przy p. 216.



Fig. 5. Antependium gobelinowe. Sędziszów. Kościół OO. Kapucynów.

z trudem usiłują nadażyć lżejszemu kolorystowi, czego przykład mamy w antependyum z N. P. Maryą Niepokalanego Poczęcia (fig. 1), w którym i one zaczynają już szczupleć, pozować na pewną elegancję i nabierać żywszego rytmu.

Właściwe rokoko zaczyna się we Francji dopiero z wystąpieniem na widowni artystycznej J. A. Meissonnier'a (1693—1750), zwanego ojcem tego stylu, więc wkrótce po r. 1720, u nas zaś z pewnością nie wcześniej jak w ostatnich latach panowania Augusta II († 1733), a zwłaszcza pierwszych Augusta III. Rokoko przyszło do nas w części przez Drezno, w części wprost z Paryża. Arystokracja polska stosunkowo wcześniej zwracała się do źródła rokokowej sztuki dekoracyjnej, czego dowodem projekt urządzenia gabinetu, zamówiony około r. 1735 u Meissonnier'a przez Franciszka Bielińskiego,



Fig. 6. Fragment antependyum gobelinowego.
Tarnów. Muzeum dyecezyjalne.

że cała ta serya powstała jeszcze przed r. 1746, w którym Benedykt XIV zaliczył go w poczet świętych. Tak więc r. 1746 byłby jedną datą graniczną, poza którą ze względu na widoczną w tych gobelinach grawitację do baroku, już trudniej przysłoby je przesunąć, chociaż i tego stanowczo wykluczyć nie można, jeżeli się zważy warunki, w jakich się sztuka polska rozwijała.

Zgodność antependyów z liczbą ołtarzów i z różniącymi się znacznie między sobą wymiarami mens, wizya ś. Antoniego na jednym z nich, więc ten sam temat, który opracował, zresztą zupełnie inaczej, nieznan nam malarz w pięknym obrazie, zdobiącym główny ołtarz sędziszowskiego kościoła, poświęconego ś. Antoniemu, a nadto okoliczność, że w zakrystyi znajduje się dużo ornatów gobelinowych, które jak to widać po technice i stylu, wyszły ponad wszelką wątpliwość z tego samego warsztatu, wykluczają przypuszczenie, by gobeliny te mogły być dostać się do Sędziszowa z innego kapucyńskiego klasztoru. Ewentualnemu pochodzeniu ich z klasztoru innej reguły, albo jakiegoś parafialnego kościoła, przeczy także i Fidelis, święty zakonu kapucyńskiego, wyobrażony na jednym z antependyów. Przyjmując więc za jedną granicę r. 1746 tj. rok kanonizacyi

marszałka wiel. kor. Najprawdopodobniej z tego samego czasu pochodzi projekt salonu dla nieokreślonej bliżej księżnej Czartoryskiej — *princesse Sartorinski (!) en Pologne* — a zapewne ks. Augustowej, żony wojewody ruskiego, który Juste Aurèle Meissonnier opublikował, wraz z poprzednim, w swoim *Oeuvre*¹⁾.

Analiza stylistyczna nakazuje nam więc odnieść sędziszowskie gobeliny w każdym razie już do czasów Augusta III. Tytulacya Beatus, a nie Sanctus, dana Fidelisowi pod jego wizerunkiem na antependyum, zdaje się świadczyć,

¹⁾ M. H. Destailleur, *Recueil d'estampes relatives à l'ornementation des appartements aux XVI, XVII et XVIII siècles*, Paris 1863, I, p. 69, tabl. 55—56, oraz p. 69—70. Cf. W. Łoziński, *Życie polskie w dawnych wiekach*, wyd. III, Lwów 1912, tabl. 34, oraz W. Marconi, *Album architektoniczne zabytków od XII—XIX w.*, XI—3, XI—4.

Fidelisa, a za drugą r. 1739¹⁾, albo 1734. który podług miejscowej tradycji ma być właściwą datą założenia sędziszowskiego klasztoru (budowa mogła przeciągnąć się do 1739 r.), otrzymalibyśmy dla naszych gobelinów lata 1734, względnie 1739 – 1746, z którymi zgadza się także i styl tych zabytków.

Wysiłki, jakie przyszło podjąć, by znaleźć w naszych tkaninach stylistyczne znamiona, któreby pozwoliły związać je jako tako ze sztuką zagraniczną, świadczą najlepiej o ich odrębności. Gobelinom sędziszowskim brak elegancji i lekkości rysunku, brak wyrafinowanego kolorytu w tym stopniu, w jakim go mają ówczesne opony francuskie, że przypomnę choćby tylko gobeliny z h. Pogoń w Muzeum XX. Czartoryskich, tkane przez Nermot'a w Dreźnie w 1736 r. najprawdopodobniej podług kartonów Dubuisson'a²⁾. Nieznany bliżej twórca kartonów do naszych gobelinów radził sobie jak mógł. Kwiaty w medalionie na antependium z ptaszkami (fig. 3) musiał skądś przejąć, albowiem ich stylizacja różni się rażąco od stylizacji kwiatów w girlandach, koszach i na bordiurze. Za wzór do wizji ś. Antoniego posłużył mu z pewnością jakiś obraz z epoki baroku, jeden z tych licznych, które powstawały pod wpływem swobodnie kopiowanych i w nieskończoność przerabianych kompozycji Murilla. Fidelis, czczony w Polsce chyba tylko w kapucyńskich klasztorach, przedostał się na antependium niezawodnie z malowidła, dostarczonego artyście przez zakonników tej reguły. Wszak kompozycja przypomina tak żywo wizerunki świętych z cytatami i objaśniającymi napisami, a które z wonią kuchenną i wiszącymi obok cel »tezami doktorskimi« należą, że tak powiem, do obrazu korytarzy klasztornych z XVII i XVIII w. A Madonna Niepokalanego Poczęcia spiralną linią postaci i rozwianymi szatami, czyż nie przywodzi na myśl posągów N. P. Maryi, jakie podówczas tak często ustawiano na kolumnach przed kościołami Kapucynów lub Bernardynów? Rysunek figur i ptaszków nie jedno do życzenia pozostawia. Być może, że zawinił tu tkacz, który z natury techniki nie mogąc być niewolniczym kopistą, musi być indywidualnym odtwórcą kartonu. Wiadomo, że karton można tylko w ogólnych zarysach przekalkować (le décalquage) na osnowę gobelinu³⁾, to też tkacz, by w ciągu roboty nie wypaczyć pomysłu artysty, musi mieć także artystyczne wykszolenie. Od stopnia, w jakim je posiada, zależy stosunek tkaniny do kartonu.



Fig. 7. Misa majolikowa z 1887 r.
Wyrób huculski. Kraków.
Muzeum Techniczno-Przemysłowe.

¹⁾ *Słownik geogr.* X, p. 467; *Encyklopedia kościelna*, Warszawa 1876, IX, p. 619.

²⁾ J. Pagaczewski, *Gobeliny z h. Pogoń w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie, Prace Komisji historii sztuki Akad. Um.*, Kraków 1917, I, p. 67–87, fig. 1, 2, tabl. III.

³⁾ E. Müntz, *La tapisserie*, Paris, p. 150.

Więcej interesującą jest przeważająca zresztą w tych antependiach ornamentacja roślinna, która wbrew ówczesnej modzie rozpostarła się nawet na bordiurach, czem nasze gobeliny różnią się zasadniczo od zagranicznych, których bordiury od czasów Le



Fig. 8. Kilim.
Kraków. Muzeum Techniczno-Przemysłowe.

de plaisance, jakie już za Rejencyi wznoszono, wymagały mniejszych, inaczej stylizowanych motywów zdobniczych. Zmniejszyły się meble, zmniejszyły wzory na ich pokryciach i na strojach ludzi, którzy w tych wykwintnych pałacykach na przedmieściu St. Germain wiedli życie bez troski o jutro, nie przeczuwając, co ich niebawem spotkać

Brun'a wzorowano na rzeźbionych i złożonych ramach obrazów. Artyście dostarczyła kwiatów wyłącznie nasza flora, co podnoszę dlatego, że w gobelinach francuskich z tego czasu, widzimy oprócz pospolitych, kwiaty wybredniejsze, jak hiacynty, hortenzje, tak zw. buldeneże, chryzantemy itp., które hodowano w królewskich parkach lub nawet specjalnie do celów artystycznych zakładanych ogrodach¹⁾. A już opracowanie kwiatów jest tak dalece inne, że czegoś podobnego szukalibyśmy na próżno zagranicą.

Naturalizm, który sztukę dekoracyjną i przemysł artystyczny zacząwszy od renesansu coraz to silniej i skuteczniej atakował, zdołał je nareszcie ujarzmić w w. XVIII, w którym, jak trafnie powiada Müntz: *le petit art détrône le grand*²⁾. Wielki styl zanika, króluje przemysł artystyczny. Do wyjątków należy już budowanie wielkich zamków, które dawały skalę sztuce dekoracyjnej. Małe, zaciszne, na komfort i wygodę obliczone *maisons*

¹⁾ E. Świeykowski, *Zarys artystycznego rozwoju tkactwa i haftarstwa*, Kraków 1906, p. 99.

²⁾ E. Müntz, *La tapisserie*, Paris, p. 303.

miało. Wielkie rzeźby musiały ustąpić miejsca małym bronzom i figurkom z porcelany, a wielkie, swobodnie zwisające gobeliny, mniejszym, rozpiętym w ekranach, parawanach lub jako *panneaux* w tak zw. *lambris de hauteur*. W mniejszych apartamentach wszystko było bliższe dla oka, które też mogło zapuszczać się w badanie szczegółów, nic więc dziwnego, że w takich warunkach naturalizm, wsparty jeszcze w epoce sielanek konwencyjonalnym zwrotem do natury, zapanował wszechwładnie w gobelinnictwie, jak wogóle w przemyśle artystycznym i sztuce dekoracyjnej. Ogromna, tysiące od cieni obejmująca skala barw i do wirtuozyi w XVIII w. doprowadzona technika, ułatwiały gobelinnikom francuskim szczegółowe, naturalistyczne opracowywanie kwiatów, zachęcając ich do niewłaściwego i niebezpiecznego współzawodnictwa z malarzami.

Nasze tkaniny nic z tego wszystkiego nie mają. Styl ich jest, rzecz można, dywanowy, bez plastyki, światłocienia i trzeciego wymiaru, czem różnią się zasadniczo np.



Fig. 9. Antependyum haftowane.
Kraków. Muzeum XX. Czartoryskich.

od bardzo zresztą pięknych antependyów, tkanych w Krakowie przez Glaize'a w latach 1747—1758 na zlecenie biskupa Andrzeja Załuskiego do polskiego kościoła ś. Stanisława w Rzymie¹⁾. W opracowaniu kwiatów przejawia się dążność do syntezy, do ujęcia tylko ogólnych, istotnych i zasadniczych form tak, jak to bywa w sztuce prymitywnej. W związku z tem zwrócę uwagę na pewne powinowactwo ze sztuką ludową, widoczne np. w stylizacji wieńca nad wizerunkiem ś. Fidelisa, róż w bordiurze na tem samem antependyum (fig. 4), albo wazy na kulistych nóżkach w antependyum fig. 2 (por. z fig. 7).

O ile uproszczone, a wymaganiom sztuki dekoracyjnej więcej odpowiadające opracowanie kwiatów mogło być w tym wypadku spowodowane mniejszą sprawnością techniczną wykonawców i mniejszą ilością barw, tkacz bowiem rozporządzał tylko czterema odcieniami poszczególnych kolorów, co już samo przez się wykluczało łagodne, a ówczesnym gobelinom francuskim tak właściwe przejścia z jednej barwy w drugą — to nie należy zapominać o tem, że dozwolonych granic nie przekraczali także i nasi

¹⁾ Obecnie w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie. Jedno z tych antependyów opublikowano w dziele *Kraków, jego kultura i sztuka, Rocznik krakowski*, VI, r. 1904, fig. 352.

haftarze. Znajdą się w Polsce haftowane antependya, które z sędziszowskimi zaliczyć przyjdzie do jednej wielkiej rodziny (fig. 9 i 10). Brak małosłkowego naturalizmu jest naogół jedną z dodatnich stron polskich haftów z XVIII w., które przy pewnym braku wyrafinowanej kultury, lecz nie artyzmu u ich twórców, trzymają się więcej w granicach wymagań sztuki dekoracyjnej, niż zagraniczne tego rodzaju zabytki. Natrafiamy tu na podobny stosunek, jak między polskimi a francuskimi kobiercami (Savonnerie), po których stąpa się z obawą, by nie zawadzić o wypukłe ornamenty¹⁾.

Jestem daleki od przeceniania artystycznej wartości sędziszowskich gobelinów, muszę jednak przyznać, że np. stylizacja kwiatów, wszędzie pełna wyrazu, w medalionach na

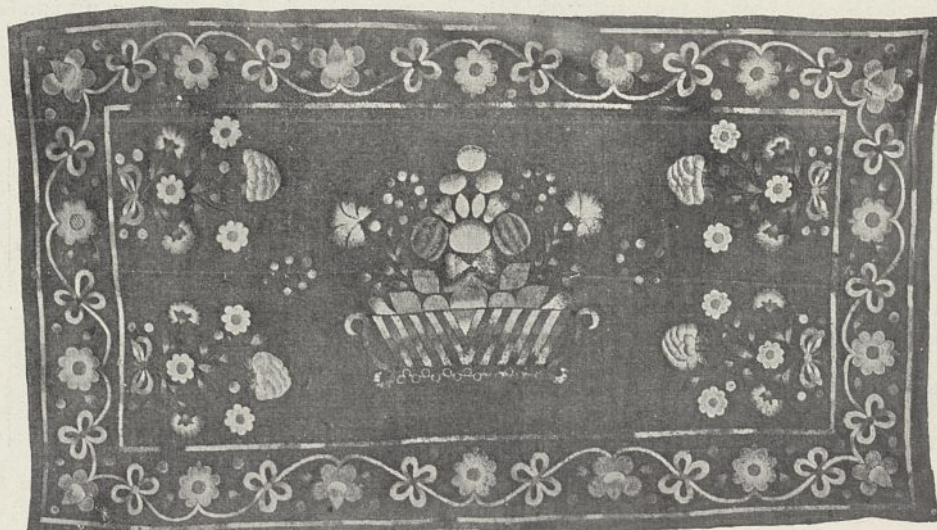


Fig. 10. Antependyum haftowane.
Kraków. Klasztor OO. Dominikanów (depozyt).

antependyach fig. 2 i 3 jest nawet przesłiczna i że naszym zabytkom nie brak prostoty, wdzięku i świeżości. Trudno o tkaniny lepiej zgadzające się z nastrojem klasztornej kościółka na prowincji nad te piękne antependya z kwiatami i ptaszkami, ukochanymi przez ś. Franciszka z Assyżu i w ślad za nim otaczanymi szczególniejszą opieką mnichów franciszkańskich, do których i Kapucyni należą. W ich to kościołach widzimy w Wielkim Tygodniu tradycyjnie piękne Groby Chrystusowe, przybrane kwiatami, wśród których śpiewają ptaszki i szemrzą wodotryski. Gobeliny nasze nie są jednak wyrazem jakichś wyłącznie klasztornych upodobań estetycznych, jeżeli wogóle o takich mowićby można. Ten sam duch przejawia się w haftowanych oponach, które ozdabiano komnaty dworów wiejskich, makatach używanych do profesyi, zwłaszcza w żeńskich klasztorach, ko-

¹⁾ Cf. trafne uwagi K. Stępowskiej w rozprawie *Polskie dywany wełniane* (Sprawozd. Komisji historii sztuki Akad. Um., VIII, p. 362), oraz reprodukcje francuskich kobierców (Savonnerie) w publikacji Guichard-Darcel, *Les tapisseries décoratives du Garde-meuble*, Paris, tabl. 95 i J. Migeon, *Les arts du tissu*, Paris 1909, p. 303.

biercach, na których oblubieńcy otrzymywali błogosławieństwo, słowem w przelicznym zabytkach polskiego haftarstwa i tkactwa z drugiej połowy XVII i z XVIII w., które wiążą się bądź z liturgią, bądź ze zwyczajami, a na które nie zwracano dotychczas uwagi w tym stopniu, jak na to zasługują. Polskie są one nawskróś, a błędem byłoby utrzymywać, że taki stan rzeczy istniał tylko na prowincyi, zdala od głównych arteryi komunikacyjnych, albowiem i w większych miastach nie brak zabytków, których związek z zagraniczną tak zw. sztuką stylową jest bardzo luźny, albo wogóle nie istnieje. Aplikacje i hafty w krakowskim klasztorze Klarysek, jak np. makata używana podczas składania ślubów zakonnych lub antependyum z bukietem w wazonie, ptaszkami i wiewiórką mają w miłym, swoistym wyrazie artystycznym i doborze motywów nie jedną wspólną cechę z sędziszowskimi gobelinami¹⁾.

W gobelinach sędziszowskiego klasztoru jeden zwłaszcza motyw wysuwa się na pierwszy plan z uroszczeniem do zwrócenia na siebie uwagi, mianowicie niski, szeroki kosz z kwiatami. Zobaczymy, że w XVIII wieku był on bardzo rozpowszechniony w naszych haftach i tkaninach. Nie jest to wyłącznie polski motyw zdobniczy, jako taki, jak nie jest nim żaden z ornamentalnych motywów w gobelinach sędziszowskich, których swoistość polega tylko na zupełnie innym ich zestawieniu, innej interpretacji i stylizacji.

Kosz z kwiatami lub owocami, podobnie jak bukiet w wazonie, powraca od czasów Odrodzenia dosyć często na różnych zabytkach, zwłaszcza jako jeden z elementów



Fig. 11. Koberzec polski z 1698 r.
Lwów, Miejskie Muzeum Przemysłowe (depozyt).

¹⁾ J. Pagaczewski, *Skarbiec klasztoru PP. Klarysek przy kościele ś. Andrzeja w Krakowie, Sprawozd. Komisji historii sztuki Akad. Um.*, VIII, p. CCCXLIII fig. 46 i 47.
Spraw. Kom. hist. sztuki. T. X.

groteskowej ornamentacyi, zawsze jednak traktowany bywa na równi z innymi, jak np. w gobelinie »Maj« należącym do pięknej seryi, którą wykonano w paryskiej manufakturze w XVII w. podług arrasów z XVI w.¹⁾ Nie brak go w groteskach rozpowszechnianych rycinami przez Jana Bérain'a²⁾, nadającego ton sztuce dekoracyjnej na przełomie XVII i XVIII w., nie brak w gobelinach ówczesnych, które nie ustrzegły się wpływu



Fig. 12. Ornat gobelinowy.
Sędziszów. Kościół OO. Kapucynów.

Wielki kosz z szeroko stylizowanymi kwiatami rozpostarł się na samym środku haftowanego antependyum z XVIII w., pochodzącego ze Słonima na Litwie, które

tego modnego rysownika, jak np. w prześlicznych portyerach *Les dieux de la fable* zaprojektowanych przez C. Audran'a³⁾, wreszcie w jedwabnych haftowanych obiciach z apartamentów Maryi Antoniny w Małym Trianonie, do których wzorów dostarczył najprawdopodobniej Philippe de Lassale⁴⁾.

W groteskach XVIII w. kosze z kwiatami, ustawiane na lekkich, fantazyjnych architekturach, bądź akcentują ich wertykalizm, bądź zwisają na wstęgach z gzymsów i cokołów, albo towarzyszą pasterskim instrumentom muzycznym w powiewnych girlandach z róż, jak we wspomnianych obiciach z Trianonu.

Tak zw. *décor au panier fleuri*, nie będąc nowością, wszedł więc w modę w XVIII w., innych jednak motywów mimo to przytłumić nie zdołał. Natomiast w polskich tkaninach i haftach z czasów saskich — przedewszystkiem za panowania Augusta III — widzimy najczęściej inne zastosowanie tego motywu. U nas miał on wyjątkowe znaczenie, albowiem posługiwano się nim do uwydatniania środka kompozycji⁵⁾, a w każdym razie wyznaczano mu jeżeli nie to, to inne honorowe miejsce, jakby w zamiarze skupienia na nim uwagi patrzącego zaraz od pierwszej chwili.

¹⁾ Guichard-Darcel, *Les tapisseries décoratives du Garde-meuble*, tabl. 13—14.

²⁾ *Decorations-Motive im Stile Ludwig XIV von Jean Bérain*, wyd. Claesen & Comp., Berlin, passim.

³⁾ Guichard-Darcel, op. cit. tabl. 62.

⁴⁾ Guichard-Darcel, op. cit. tabl. 100; Cf. *Gazette de Beaux-Arts*, r. 1911, 2, p. 463.

⁵⁾ W ten sposób stosowany bywa także i za granicą w XVIII w., ale wyjątkowo (*Kunstgewerbeblatt*, Leipzig 1891, II, reprod. przy p. 112).

znajduje się obecnie w Muzeum Narodowym¹⁾. Ten sam motyw zwraca uwagę na starym kilimie²⁾ w Krak. Muzeum Techniczno-Przemysłowym (fig. 8), oraz na haftowanej, na Litwie nabytej makacie z XVIII w., ze srebrnym tłem, którą przed kilkunastu laty widziałem u antykwarza M. Schwarza w Krakowie. Na antependyum³⁾ z XVIII wieku, w Muzeum XX. Czartoryskich (fig. 9) widnieją dwa wielkie kosze z kwiatami po obydwu stronach ś. Augustyna, więc w tym samym stosunku do środkowego motywu jak w sędziszowskich antependiach fig. 3 i 4, a w haftowanych włóczką na białym suknie szpalerach, deponowanych w Muzeum Narodowym przez p. Stanisława Rusieckiego z Warszawy, zajęły miejsce na kolumnach, dzielących rytmicznie te oryginalne, a tak polskie opony. Kosz z kwiatami i owocami jest ośrodkiem kompozycji w haftowanym antependyum, pochodzącym zapewne już z pierwszej połowy XVIII w., a które na czas wojny znalazło schronienie w krakowskim klasztorze Dominikanów, jako własność jednego z dominikańskich klasztorów w Galicyi (fig. 10). Motyw ten pojawia się także i w polskich wełnianych dywanach, czego przykładem kobierzec z h. Odrowąż, z 1698 r., niegdyś własność kościoła paraf. w Żele-



Fig. 13. Ornat gobelinowy.
Sędziszów. Kościół OO. Kapucynów.

¹⁾ Cf. E. Świeykowski, *Zarys artystycznego rozwoju tkactwa i haftarstwa, objaśniony zabytkami Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 1906, p. 257, nr. 354.

²⁾ Tło płaszczyzny obrazowej jest ciemnoniebieskie, tło bordiury złocisto-piaskowe. Po zewnętrznym czarnym szlaku bordiury biegnie ornament z niebieskich, a naprzemian piaskowych kółek. Barwy kwiatów w koszu i bordiurze są jasne, o różowo białej, z lekka przytłumionej tonacji, z którą harmonizuje delikatna zieleń liści. Na gałązkach, w górnej i dolnej części płaszczyzny obrazowej, przysiadły papugi. Skala barw mała, ale bardzo zręcznie wyzyskana. Kilim ten (nabyty w Kijowie

w 1911 r.), wykonany niezawodnie na wschodnich kresach Polski, lecz w guście zachodnim, jest zarówno pod względem kompozycji, jak i harmonii kolorytu, zabytkiem o wyższej wartości artystycznej. Warsztat nie oznaczony.

³⁾ Według inwentarza (nr. 790) antependyum to pochodzi z Jarosławia. Haftowane jest włóczką różnobarwną, a gdzieś jedwabiem, na białej, wełnianej tkaninie, podszytej grubym białym płótnem (wys. 0,78 m, szer. 2,28 m.). Ścieg płaski. W środku ś. Augustyn, biskup Hippony. W prawej ręce trzyma pastorał, w lewej serce, w którym tkwi grot strzały (Cor charitate divina sagittatum. Confess. IX, 2). Na szyi złoty łańcuch ze srebrnym sercem. Twarz ś. Augustyna, widocznie na jedwabiu malowana, odpadła, w tem bowiem miejscu nie ma śladu haftu. Sądząc po jasnym, lekkim kolorycie, haft ten jest zabytkiem z epoki rokoka.

chowie¹⁾, a obecnie wystawiony w Miejskim Muzeum Przemysłowym we Lwowie, jako depozyt Tadeusza hr. Dzieduszyckiego (fig. 11). Nadmienię jeszcze, że wspomniane muzeum posiada bardzo oryginalny i piękny dywan polski (nr. inw. 1438), którego płaszczynę obrazową zdobią dwa kosze z kwiatami, w towarzystwie sześciu rytmicznie rozmieszczonych i szeroko stylizowanych bukietów²⁾.



Fig. 14. Ornat gobelinowy.
Sędziszów. Kościół OO. Kapucynów.

W szczególnem umiłowaniu i zaszczytaniu tego motywu, podobnie jak bukietów w wazonach lub kwitnących roślin w donicach, które tak samo dopominają się o pierwsze miejsce w naszych tkaninach, haftach, szklach³⁾, a nawet meblach⁴⁾, widzę jeden z bardzo znamiennych przejawów polskich upodobań estetycznych w XVII, a zwłaszcza XVIII w. Jak nigdzie w tym stopniu schodzą się one u nas z gustem ludu wiejskiego, mającego zamiłowanie do tych samych motywów i analogicznego ich stosowania, z tą jednak różnicą, że w sztuce ludowej kosze z kwiatami cofają się na dalszy plan wobec bukietów w wazonach i roślin w donicach.

Przyozdabianie ołtarzy kwiatami, jeżeli już nie świeżymi, to przy-

¹⁾ T. Krygowski. *Polenteppiche (Polnische Knüpfteppiche)*, *Orientalisches Archiv*, Leipzig, II, 2, p. 114—116. — Żelechów, Galicya, pow. Kamionka Strumiłowa. — Panu Władysławowi Stronerowi, Dyrektorowi Miejskiego Muzeum Przemysłowego we Lwowie, dziękuję za ofiarowanie mi fotografii tego kobierca.

²⁾ T. Krygowski, op. s. c. p. 116—117, tabl. XII.

³⁾ Kielich szklany wyrobu urzeckiego. *Sprawozdania Komisji historii sztuki Akad. Um.*, VI, p. 241, fig. 5, (A. Jelski, *Wiadomość historyczna o fabryce szkieł i zwierciadeł w Urzeczcu Radziwiłłowskim na Litwie*).

⁴⁾ Sepet z garderoby Jana III w zbiorach po śp. Wł. Łozińskim we Lwowie. Reprod. w dziele Wł. Łozińskiego *Życie polskie w dawnych wiekach*, wyd. III, Lwów 1912. — Cały przód intarsyowanej komódki w tak zw. pałacu Jabłonowskich w Krakowie (obecnie własność hr. Franciszkowej Potockiej, Rynek gł. l. 20), zajmuje donica z rozłożystym krzakiem róży. Mebel ten, jak świadczy styl, jest niewątpliwie zabytkiem polskiego stolarstwa z XVIII w.

najmniej sztucznymi, z papieru lub usztywnionego płótna, nigdzie może nie weszło do tego stopnia w zwyczaj, jak w szczerze i głęboko religijnej Polsce. Wismukłe malwy, lilie, czy róże, rozstawione rytmicznie na mensach naprzemian z lichtarzami, sterczą w wazonach lub tekturowych donicach niby stylizowane, symetryczne rośliny na drzwiach szaf zakrystyjnych, przedpiersiach ław¹⁾, rzeźbionych, malowanych, czy haftowanych antependiach, makatach, skrzyaniach chłopskich itp. Rzecz jasna, że nie idzie mi w tym wypadku o same motywy, tak zresztą proste i kosmopolityczne, ale o ich masowe, niejako nagminne szerzenie się w Polsce i o wyjątkową rolę, jaką w naszym zdobnictwie odegrały²⁾. Przy tej sposobności przypomnę gobelin³⁾ z 1645 r. w zamku Skokloster w Szwecji, z genealogią rodziny Gniewoszów, którego środek zajmuje imponujący bukiet w wazonie. Jeżeli gobelinu tego nie wykonano dla biskupa wrocławskiego, Mikołaja Gniewosza, w Polsce, to w każdym razie tkano go podług przesłanego z Polski kartonu, jest on bowiem wyrazem zupełnie innego gustu, niż ówczesne flamandzkie i wogóle zagraniczne opony.

Powyższe, ogólniejszej natury uwagi nasuwają się w związku z sędziszowskimi gobelinami, to też nie wahałem się poświęcić im tu nieco miejsca, w nadziei, że dalsze badania pójdą także i w tym kierunku i sprawę wyjaśnią. Szło o postawienie problemu. Ale czas już powrócić do właściwego tematu.

Kościół Kapucynów w Sędziszowie zaopatrzone sownie nie tylko w antependia gobelinowej roboty, lecz także w gobelinowe ornaty z przynależnymi



Fig. 15. Ornat gobelinowy.
Sędziszów. Kościół OO. Kapucynów.

¹⁾ Ptazkowa w pow. gorlickim, w. XVIII. St. Tomkowicz, *Inwentaryzacja zabytków Galicyi zachodniej, Teka Grona Konserwatorów Galicyi zachodniej*, I, p. 158, fig. 26.

²⁾ W kościele Misyonarzy na Stradomiu w Krakowie znajduje się ornat z XVIII w., z tkaniny francuskiej we wzór z drobnych bukietów, rozmieszczonych w różnych względem siebie pozycjach, jak to zazwyczaj bywa w materyach rokokowych. Każdemu bukietowi dohaftowano u nas złotą przędzą wypukły wazon, skutkiem czego wytworzył się wzór urągający wszelkiej logice. Ornat ten jest jednak wymownym przykładem szczególniejszego umiłowania tego motywu w Polsce.

³⁾ Reprod. w dziele Wł. Łozińskiego, *Życie polskie w dawnych wiekach*, wyd. III, Lwów 1912.

do nich welami i manipularzami. Jest ich dziesięć; pięć białych, pięć ponsowych (liturg.). Wszystkie tak samo wyłącznie wełniane, bez złotej lub srebrnej przędzy. Pierwotne galony, gładkie, żółte, będące integralną częścią tkanin, widać gdzieś z pod nowych, złocisto-żółtych, które naszyto w ostatnich czasach. Bez odprucia podszewki, względnie nowych galonów, nie można dojść w ilu kawałkach tkane były poszczególne ornaty. Barwy zachowały się bezporównania lepiej, niż w antependiach, narażonych na działanie światła. Na ornatach niema dat, ani herbów, nie jest też oznaczona miejscowość, w której wykonane zostały. I o nich brak jakichkolwiek wiadomości w archiwum klasztorne.

1) Ornat biały (liturg.), używany w święta Matki Boskiej (fig. 12). Tło białe o odcieniu szarawym. Głównym motywem jest kosz z kwiatami, ustawiony na podstawie. Naiwny ten, a w tym wypadku nieszczęśliwy pomysł, świadczy w każdym razie o popularności tego motywu. W górnych częściach ornatu zwisają wiązanki z kwiatów i owoców (winogrona, wiśnie, narcyzy, róże, liście paproci), a dołem przewija się w żywych zakrętach girlanda przepleciona wstęgami. W rysunku girland daje się zauważyć dążność do lekkości i elegancji. Na przodzie ornatu, wśród gałęzi winnej latorośli, widnieją związane litery MRA, które są skróceniem imienia Marya.

O kolorystyce decydują następujące barwy: białe szarawa (tło), niebieska i zielona w kilku odcieniach (liście i winogrona), oraz czerwono-fioletowa. Delikatna patyna wiąże je w harmonijną całość z innymi jasnymi barwami, których jest zresztą niewiele.

2) Biały, w kwiaty, wśród których przeważają maki i margeritki (fig. 13). Barwy żywe, jasne. Wzór skomplikowany, niespokojny, bez wyraźnego motywu przewodniego, ale przytem dekoracyjny i efektowny.

3) Biały; tło kolumny białe, a bocznych pól jasno piaskowe (fig. 14). Piękny, oryginalny wzór tworzą pęki polnych kwiatów i wielkie, dekoracyjne liście. Barwy jaskrawe. Lepsze pojęcie o kompozycji daje dobrze zachowany ornat w kolekcji p. Heleny z Dąbcańskich Budzynowskiej we Lwowie (fig. 21), wykonany podług tego samego kartonu, tylko ze zmianą kolorów.

4) Biały, w wyrazisty wzór z wielkich, szeroko stylizowanych kwiatów, które wystają z wijących się spiralnie łodyg (fig. 15). W kwiatkach o profilowej, a naprzemianczołowej projekcji, przeważa kolor żółty, który z białym tłem i zielenią liści, rozstrzyga o kolorystycznym efekcie ornatu. Kwiatom, podobnie jak w wielu ówczesnych haftowanych ornatach, dano brązowe okontuowanie, skutkiem czego sylwety ich rysują się ostro na białym tle.

5) Biały, identyczny z poprzednim.

6) Ponsowy, swobodna replika białego ornatu l. 4, z innym zestawieniem barw (fig. 16).

7) Ponsowy, identyczny z poprzednim.

8) Ponsowy, w pęki jasnych kwiatów, które rozmieszczone są na serpentynie skośnie względem siebie (fig. 17). Decydującymi barwami są: ciemno ponsowa tła i granatowozielona liści. Towarzyszą im dyskretnie kolory kwiatów: żółty, różowy i niebieski.

9) Ponsowy, replika poprzedniego, z poprzestawianymi barwami (fig. 18). Ciemniejsze niż w poprzednim ornatcie liście toną w ciemno ponsowym tle, natomiast kwiaty z powodu swych żywych barw wysuwają się na pierwszy plan.

10) Ponsowy, najskromniejszy ze wszystkich (fig. 19). Motywem kolumny jest zwisający z galonu na różowej wstędze słońceznik, którego długa łodyga rozkwita po bo-

kach w różowe maki i niebieskie kwiaty, podobne do niezapominajek. Boczne pola przyozdobiono podobnie. Dołem wije się wątła, wstęgami przepleciona girlanda.

We wszystkich tych ornatach panuje więc niepodzielnie ornamentacja roślinna. Pod względem stylu różnią się one znacznie między sobą, jedne bowiem przypominają polskie haftowane ornaty (fig. 12, 15, 16, 19), inne znowu wzorowane są najwidoczniej na ornatach z francuskich wzorzystych materyi (fig. 13, 14, 17, 18). W ostatnim wzór jest z natury rzeczy ze wszystkich stron otwarty. O ile pierwsze, ciągnąc jeszcze do baroku, są pod względem stylowym na ogół spóźnione, to drugie przez związek z francuskimi materyami, od których różnią się jednak mniejszym naturalizmem kwiatów, umożliwiają nam oznaczenie w przybliżeniu czasu, w którym wszystkie te ornaty wykonane zostały. Skomplikowany wzór, skośnie względem siebie i na serpentynie rozmieszczone pęki kwiatów w ornacie fig. 14, jak i styl ruchliwych, lekko wstęgami przewiązanych girland w ornacie fig. 12, wskazują już na epokę rokoka, na czasy Augusta III. To samo tworzywo, ten sam przerób i ta sama skala barw, przy powyższych cechach stylistycznych, nie pozwalają wątpić, że ornaty te wykonane zostały współcześnie z antependiami i w tym samym warsztacie. Dokładne rozpatrzenie się w tkaninach prowadzi do wniosku, że wszystkie kartony wykonał jeden i ten sam artysta, różnice zaś tłumaczą się wspomnianym już powyżej naśladowaniem, może nawet swobodnym kopiowaniem to haftów, to francuskich materyi.

Jak na kościół prowincjonalny, należący w dodatku do żebraczego zakonu, który wszystko co posiada, zawdzięcza tylko swoim dobrodziejom, zastanawiającą jest tak poważna ilość gobelinowych antependiów i ornatów, to też nasuwa się pytanie, czyim one mogą być darem?

Jeżeli można polegać na danej ś. Fidelisowi na antependium tytułacyi *Beatus*, która wskazuje na wykonanie tych gobelinów jeszcze przed 1746 r., a czemu styl nie przeczy, to najbliższemu prawdy byłoby przypuszczenie, że ofiarował je nie kto inny, tylko fundator klasztoru, Michał Potocki, wojewoda wołyński, zmarły r. 1749¹⁾. Przez skrom-



Fig. 16. Ornat gobelinowy.
Sędziszów. Kościół OO. Kapucynów.

¹⁾ Zwłoki jego spoczywają pod kościołem Kapucynów w Sędziszowie.

ność nie umieścił na nich swego herbu, jak go nie umieścił nawet na fasadzie świątyni. Wyposażenie kościoła w antependya i ornaty nastąpiłoby albo współcześnie z fundacją, która podług miejscowej tradycji przypada na r. 1734, albo może nieco później, za-

pewne jednak przed r. 1746, jak to z samych zabytków wynikać się zdaje, a o czym była już mowa poprzednio.

Michał Potocki na Sędziszowie i Czerlenicy, syn Feliksa, hetmana wiel. kor., pana na Podhajcach i Krystynopolu, ożeniony z Zofią Czarniecką, córką Stefana, pisarza polnego kor., a następnie z Marcyanną Ogińską¹⁾, wojewodzianką witebską († 1766 w Sędziszowie), najchętniej przebywał w swej sędziszowskiej rezydencji. Wojewoda wołyński młodość spędził w obozach, starość w kościołach i na ucztach. Nie cierpiał Niemców, ojczyznę i stare zwyczaje kochał całą duszą²⁾. W pamiętnikach Kitowicza³⁾ czytamy, że wojewoda »starzec dużoletni, do samej śmierci żadnego pasa nie używał, opasując się samymi od szabli paskami, zachowując modę dawniejszych lat, która podobno pod Augustem II, ale już nie pod III panowała«. Z podgoloną głową, w polskim stroju i z orderem Orła Białego na piersi, widzimy go też na rycinie Sysanga⁴⁾ i na lichym zresztą portrecie w prezbiterium fundowanego przezeń kościoła Kapucynów. Atmosfera w sędziszowskim pałacu, w którym mieszkał magnat nienawidzący Niemców i gorący miłośnik ojczystych zwyczajów, musiała być tak nawskróś polską, jak polskimi są gobeliny, którymi znany z pobożności wojewoda sędziszowską świątynię obdarował.



Fig. 17. Ornat gobelinowy.
Sędziszów. Kościół OO. Kapucynów.

W dzisiejszym stanie wiedzy nie można wskazać warsztatu, w którym antependya i ornaty sędziszowskie wykonane zostały. Wszystkie znane mi rękodzielnie krajowe pochodzą już z drugiej połowy

¹⁾ Niesiecki, *Herbarz pol.* VII, p. 445. Cf. J. Wolff, *Kniasiewie litewsko-ruscy*, Warszawa 1895, p. 324.

²⁾ Zychliński, *Złota księga szlachty pol.* XIV, p. 48.

³⁾ *Opis obyczajów i zwyczajów za panowania Augusta III*, wyd. E. Raczyńskiego, Poznań 1840—41, III, p. 262.

⁴⁾ Muzeum im. Emeryka hr. Hutten Czapskiego w Krakowie.

XVIII w., na którą przypada rozkwit polskiego gobelinnictwa, jeżeli wogóle można tu użyć tego wyrazu. Pominąwszy francuski warsztat Glaize'a, jedynie gobelin z herbami Olizarów i Czetwertyńskich, znajdujący się w Gabinetie Archeologicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego¹⁾, dowodzi istnienia w pierwszej połowie XVIII w. — najprawdopodobniej na Wołyniu — jakiejś polskiej, nieokreślonej bliżej pracowni, ten jednak różni się bardzo od gobelinów sędziszowskich. Nie mogą one być również produktem manufaktury w Koreliczach na Litwie, ta bowiem założona została, jak to na innym miejscu postaram się wykazać, nie przez ks. Annę z Sanguszków Radziwiłłową, ale najprawdopodobniej dopiero po r. 1750 przez jej syna, ks. Michała V Kazimierza (1702—1762), hetmana litew. i wojewodę wil. Jeżeli więc nasze antependya i ornaty pochodzą istotnie z przed 1746 r., to nasuwa się pytanie, czy w Sędziszowie nie istniał warsztat gobelinniczy, może przez fundatora klasztoru, Michała Potockiego, założony i czy one nie jego są wytworem? Zarówno przecząca, jak twierdząca odpowiedź byłaby dziś przedwczesną. Okoliczność, że Kuropatnicki w swojej, w 1786 r. wydanej *Geografii Galicyi*²⁾, nie wspomina o istnieniu tego rodzaju manufaktury w Sędziszowie, chociaż nie uszły jego uwagi »fabryki szpalerów« z drugiej połowy XVIII w. w Łańcucie i Bieździatce, nie może być, jak sądzę, decydującą, albowiem domniemany warsztat sędziszowski mógł już wtedy od dłuższego czasu nie istnieć i w pamięci ludzkiej zaginać, zwłaszcza, jeżeli jego egzystencja była nie długa. Mówiono mi w klasztorze, że w okolicznych kościołach natrafia się na podobne ornaty, nie umiano jednak wskazać bliżej dotyczących miejscowości. Jeżeli tak jest istotnie, to ich punktu wyjścia szukać należy w Sędziszowie, albo gdzieś niedaleko.



Fig. 18. Ornat gobelinowy.
Sędziszów. Kościół OO. Kapucynów.

¹⁾ Nr. inw. 1479.

²⁾ *Geographia albo dokładne opisanie Królestwa Galicyi i Lodomeryi*, Przemysł 1786, p. 75.

W pobliżym Łańcucie istniała szpalernia, założona, jak powiada Kuropatnicki¹⁾, przez Stanisława Lubomirskiego (1719–1783), marszałka wiel. kor. i jego małżonkę Izabelę



Fig. 19. Ornat gobelinowy.
Sędziszów. Kościół OO. Kapucynów.

z Czartoryskich, córkę ks. Augusta, wojewody ruskiego i Zofii z Sieniawskich, 1^o voto Denhoffowej († 1816 r. w Wiedniu). Dotychczas jednak nie wiadomo, czy w szpalerni tej robiono gobeliny, czy innego rodzaju obicia, które podówczas także szpalerami nazywano, albowiem do tej pory nie jest znany ani jeden na pewne łańcucki gobelin. W każdym razie istnieje wielkie prawdopodobieństwo, że w Łańcucie tkano gobeliny, skoro Kuropatnicki obydwie rękodzielnie, łańcucką i bieżdziatcką, nazywa »fabrykami szpalerów«, dzięki zaś St. Tomkowiczowi wiadomo dziś, że w Bieżdziejce robiono istotnie takie, a nie inne tkaniny²⁾. Tak samo wzmianka w Dzienniku handlowym z 1792 r. o korelickich »obiciach szpalerowych« znalazła potwierdzenie w gobelinach, które znajdują się bądź w muzeach, bądź w prywatnym posiadaniu. Jeżeli więc, jak powiada Kuropatnicki, oboje księstwo założyli szpalernię łańcucką, to powstała ona dopiero po r. 1750 (a przed 1783 r., w którym ks. Stanisław Lubomirski życie zakończył), w roku bowiem 1746, który przyjęliśmy, aczkolwiek nie bez zastrzeżeń, za datę graniczną dla naszych gobelinów, dziedziczny pan na Łańcucie liczył lat 27³⁾, a jego przyszła, w 1733 r. urodzona⁴⁾ małżonka, była jeszcze dzieckiem. Gdybyśmy więc chcieli w gobelinach sędziszowskich widzieć produkt łańcuckiej szpalerni, to musielibyśmy przyjąć, że albo istniała ona, co mało

prawdopodobne, już przed r. 1746, jako warsztat założony przez bardzo młodego księcia Stanisława, podówczas jeszcze kawalera, albo, że nasze zabytki są o jakich kilkanaście

¹⁾ *Geographia albo dokładne opisanie Królestwa Galicyi i Lodomeryi*, Przemyśl 1876, p. 77.

²⁾ *Sprawozd. Komisji hist. sztuki Akad. Um.*, V, p. CXXVI.

³⁾ Ks. Stanisław urodził się w 1719 r. (*Encyklopedia pow.* XVII, Warszawa 1864, p. 361).

⁴⁾ Wawel-Louis, *Dwie Polki zmarłe na obczyźnie: Elżbieta z Kępińskich ks. sasko-koburska i Izabella z Czartoryskich Lubomirska*, *Przegląd Polski*, r. 1898, III, p. 489. Niektórzy heraldycy dają ks. Lubomirskiej imię Elżbieta.

lat późniejsze. Drugą alternatywę zdaje się wykluczać tytułacja ś. Fidelisa. Antependya robiono dla Kapucynów; oni też niezawodnie dostarczyli wizerunku Fidelisa, bo oprócz nich o istnieniu takiego świętego z pewnością mało kto w Polsce wiedział. Gdyby na wzór dano wizerunek z dawną tytułacją — obraz musiał w każdym razie pochodzić z czasu między beatyfikacją a kanonizacją, więc z lat 1729—1746 — to wobec ogłoszonej w 1746 r., a w klasztorach kapucyńskich niezawodnie uroczyste obchodzonej kanonizacji Fidelisa, wprowadzonoby chyba odpowiednią poprawkę? Ale błąd mógł się ostatecznie zakraść, a styl gobelinów, mimo braku tak charakterystycznych dla rokoka muszli, względnie nastrzępionych niby płomień kartuszków (flamboyant), nie daje nam jeszcze bezwzględnie pewnej podstawy do kategorycznego twierdzenia, że one nie mogły być wykonane po 1746 r. tem więcej, że są to zabytki prowincjonalne i bardzo różniące się od zagranicznych.

W większej nieco odległości od Sędziszowa, aniżeli Łańcut, leży wieś Bieździatka (w Jasielskiem), w której również w drugiej połowie XVIII w. istniała szpalernia. Założył ją około 1760 r. Aleksander Romer, kasztelan zawichojski, a byt jej skończył się może z jego śmiercią w 1771 r., gdyż ze słów Kuropatnickiego zdaje się wynikać, że w 1786 r. już nie istniała¹⁾. Gobeliny sędziszowskie stylem swym, kolorytem, a zwłaszcza subtelniejszą techniką, różnią się bardzo od surowego ornatu z 1768 r. w kościele parafialnym w Bieździedzy i od jego kilku znanych mi replik (fig. 20), to też chcąc je tej szpalerni przypisać, musielibyśmy przyjąć, że w Bieździatce robiono także delikatniejsze gobeliny, do czego jednak, przynajmniej na razie, nie ma żadnej podstawy. Bądź co bądź nasze zabytki mają przecież jeden rys wspólny, a jest nim pewien związek ze sztuką ludową, zauważony trafnie przez St. Tomkowicza w ornatie kościoła parafialnego w Bieździedzy. Nawiasem wspomnę jeszcze, że Kapucyni sędziszowscy modlą się za Różę z Oraczewskich Romerową, zmarłą d. 8 grudnia 1810 r. i w Bieździedzy pochowaną, jako za swoją w Mortuologium klasztorne wymienioną dobrodziejkę²⁾. Coby to była za Romerowa, nie udało mi się dojść. Aleksander Romer, założyciel szpalerni, zmarły w 1771 r., ożeniony był od r. 1766 z Apolonią z Olszewskich h. Brodzic, córką Sebastyana, łowczego inowłodzkiego i Anny z Romerów, podczaszanki chełmskiej, żoną zaś jego syna Cypryana, ur. w r. 1772, od 1818 r. hrabiego austriackiego, zmarłego w Bieździatce w 1850 r., była Ewa z Jordan Stojowskich, zmarła tamże w 1837 r.³⁾ W każdym razie wzmianka w Mortuologium świadczy o jakichś stosunkach Romerów z klasztorem sędziszowskim.

Z kolei nasuwa się pytanie, czy antependya i ornaty sędziszowskie, do których kartony wykonał oczywiście artysta polskiej narodowości, tkwały dłonie obcych, czy polskich gobelinników?

Uzyskanie bezwzględnej pewności byłoby tu pożądane tem więcej, że przerób jest równy i gęsty, a tkanina względnie cienka. Brak płynnych przejść na pograniczu barw tłumaczy się w naszym przypadku małą ilością odcieni, w czym mamy zarazem

¹⁾ Komunikat St. Tomkowicza o szpalerni w Bieździatce, *Sprawozd. Komisji hist. sztuki Akad. Um.* V, p. CXXVI. Cf. Kuropatnicki; *Geographia albo dokładne opisanie Królestwa Galicyi i Lodomeryi*, Przemysł 1786, p. 57.

²⁾ *Mortuologium Patrum ac Fratrum nec non Fundatorum ac Benefactorum Ordinis... Capucinatorum in Provincia Galliciae Defunctorum conscriptum pro Conventu Sędziszowiensi 1827*. Pod datą d. 8 grudnia 1810 czytamy: Magnifica Dña Róża de Oraczewskich Romerowa obiit in bonis suis sepulta Bieździedza.

³⁾ Borkowski, *Almanach błękitny*, p. 779. Tu podano rok 1772 jako datę śmierci Aleksandra Romera.

dowód, że gobelinów tych nie wykonano za granicą. Kartony, o ile można wnosić z tkanin, zaprojektowane zostały z uwzględnieniem skromniejszych miejscowych warunków.

Gdy idzie o wiek XVIII, to w rachubę można brać tylko polskich albo francuskich gobelinników. Do Flandryi, gdzie przemysł ten był już w upadku, nie zwracano się podówczas. Mamy wiadomości o francuskim gobelinniku, który w Polsce za Augusta III pracował, żadnych jednak, któreby wskazywały na udział sił flamandzkich lub innych zagranicznych. W pracowniach zaś francuskich dbano o artystyczne wykształcenie personalu. Mignard, następca Le Brun'a, założył w paryskiej manufakturze szkołę malarską, w której uczono rysunku na antyku i żywym modelu¹⁾. Przywrócił ją w 1737 r. Ludwik XV, gdy zauważył, że stary regulamin bywa zaniedbywany²⁾. Podobnie było w Beauvais za dyrektury Behagla (1684–1708), gdzie szkołą kierował Lepage³⁾. Przy tak indywidualnej robocie, jaką jest gobelinnicza, możnaby od francuskiego gobelinnika wymagać pewniejszego prowadzenia linii, jak również poprawienia wadliwego rysunku figur i ptaszków, gdyby nawet takim był w kartonie. Sądzę, że stylizacja kwiatów uległaby również pewnej zmianie, gdyby ich zarysy przenosiła na osnowę tkaniny ręka francuskiego gobelinnika. Brak kartonów uniemożliwia dokładne oznaczenie wzajemnego stosunku, mam jednak wrażenie, że za wadliwy rysunek figur trzeba tu w większej mierze zrobić odpowiedzialnym odtwórcę, niż twórcę wzoru. Właśnie jedną z charakterystycznych cech polskich gobelinów figuralnych, zresztą bardzo nielicznych, jest, pomijawszy wyjątkowe przypadki, zły rysunek figur, który świadczy o niedostatecznym



Fig. 20. Ornat gobelinowy tkany w Bieżdźtacie.
Kombornia. Kościół parafialny.

artystycznym wyszkoleniu naszych gobelinników, jak i o ich mniejszej technicznej sprawności. Dlaczegoż zresztą mielibyśmy przypisywać nasze zabytki koniecznie zagranicznym

¹⁾ G. Migeon, *Les arts du tissu*, Paris 1909, p. 324.

²⁾ Instrukcja dla administratorów paryskiej manufaktury, E. Gerspach, *La Manufacture nationale des Gobelins*, Paris, aneks XVI, p. 263.

³⁾ G. Migeon, l. s. c., p. 343.

tkaczom, skoro na bordiurze wspaniałego korelickiego gobelinu z XVIII w., wyobrażającego »Przeгляд wojsk litewskich pod Zabłudowem w 1744«, który obecnie znajduje się w Balicach koło Krakowa, jako własność ks. Dominika Radziwiłła, widnieje podpis wykonawczyni? Była nią Anastazyja Markiewiczowa, z nazwiska sądząc, Ormianka. Jak z tego widać, można już w tym czasie przyjąć udział sił miejscowych tem więcej, że w kraju naszym robiono kobierce, kilimy, makaty i słynne pasy. Dopóki więc nie znajdzie się stanowczy dowód *contra*, nie ma powodu zajmować wobec tej kwestyi innego stanowiska.

Techniczną stroną niewielkiej zapewne manufaktury, w której wykonano antependya i ornaty sędziszowskie, kierował widocznie jakiś polski, może w Dreźnie, a podówczas może już i w Polsce w tym zawodzie poduczony szpalernik, któremu za granicą przysługiwałby szumny tytuł inspektora (*inspecteur des tapisseries*). Nasi gobelinnicy musieli przecież przejąć skądś tę technikę, skoro w Polsce nie było stałych w tym zawodzie tradycyi. W ościennych krajach istniały w XVIII w. wyłącznie francuskie manufaktory, jak np. berlińska, monachijska (1718—1810), petersburska (od 1716 r.) i drezdeńska. Ostatnia zwłaszcza, założona w 1714 r. przez Augusta II, nie była zapewne bez znaczenia dla naszego gobelinnictwa, które, o ile dziś sądzić można, zaczyna się przyjmować i szerzyć właściwie dopiero w czasach saskich, wcześniejsze bowiem gobeliny polskie należą do wyjątków. Znałe mi są tylko cztery opony z XVII w., które mogą być krajowym wyrobem. Kto wie, czy nie z Dreznia przybył Glaize, albowiem początki jego działalności w Polsce schodzą się z dogorywaniem tamtejszej, zresztą niewielkiej pracowni, którą dobiła ostatecznie tak zw. druga wojna śląska, zakończona pokojem drezdeńskim w 1745 r. Ostatni jej kierownik, Jacques Nermot, musiał mieć jakichś współpracowników i uczniów, ci zaś pozbawieni zajęcia w stolicy Saksonii, szukali zarobku zapewne w Polsce, zwłaszcza w Warszawie, którą z Dreznem za Sasów tak blizkie łączyły stosunki na polu sztuki. Wiadomo, że dwaj malarze, Dubuisson i Mogk, którzy drezdeńskiej manufakturze kartonów dostarczali, przenieśli się do Warszawy; pierwszy przybył tam najprawdopodobniej około 1730 r., drugi przyjął prawo miejskie w 1732 r.¹⁾ Glaize musiał mieć pomocników, gdyż firmowane przez niego gobeliny świadczą, że je różne tkwały ręce. Z gobelinów Glaize'a najstarszym, przynajmniej dotychczas, jest ornat katedry płockiej, wykonany, jak głosi napis, w Warszawie w 1743 r. Może znajdują się jeszcze wcześniejsze. W 1758 r. Glaize kończy w Krakowie antependya do kościoła ś. Stanisława w Rzymie²⁾, zamówione przez biskupa Andrzeja Załuskiego. Po śmierci Załuskiego († 1758), która schodzi się z ukończeniem antependyów, nic już o nim w Krakowie nie słyhać, widocznie więc powrócił do Warszawy, z której go sprowadzono, a która, jak się zdaje, była stałą jego siedzibą. Przypominam, że właśnie w tym czasie, około 1760 r., Aleksander Romer zakładając szpalernię w Bieżdziejce w Jasielskiem, miał według miejscowych i rodzinnych tradycyi, sprowadzić instruktora

¹⁾ J. Pagaczewski, *Gobeliny z h. Pogoń w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie, Prace Komisji hist. sztuki Akad. Um. I, p. 79.*

²⁾ Ledwie już dziś widoczna data na antependyum z Męczeństwem ś. Stanisława, na którą dotychczas nie zwrócono uwagi. Największe to i najpiękniejsze antependyum, stanowiące niejako finał całego cyklu, przeznaczone było niezawodnie, jak tego i treść dowodzi, do wielkiego ołtarza, i dlatego Glaize położył na niem datę, która z powyższych powodów jest, jak sądzę, datą ukończenia tej pięknej, z pięciu sztuk złożonej seryi. Gobeliny te znajdują się obecnie w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie.

z Warszawy¹⁾. Kto wie czy nie był nim już jeden z polskich uczniów Glaize'a? Francuscy gobelinnicy, kierując pracowniami poza granicami swej ojczyzny, dobierali sobie uczniów z pośród tubylczej ludności, do czego ich nawet niekiedy zobowiązywano, jak np. w manufakturze monachijskiej, szło bowiem o wyrobienie sił rodzimych²⁾.



Fig. 21. Ornat gobelinowy.
Lwów. Kolekcja p. Heleny z Dąbczańskich Budzynowskiej.

jaskrawsze, niż w ornacie sędziszowskim, skutkiem czego tkanina mieni się barwami tęczy. Mimo zestawienia tylu żywych barw, koloryt nie jest surowy. Obszyty nowymi galonami

Subtelna technika francuska, przeszczepiona na grunt obcy, ulegała pogrubieniu. Różne na to składały się okoliczności, jak brak nieprzerwanych tradycji w tym zawodzie, brak na miejscu jedwabiu, który trzeba było zastąpić wełną farbowaną nielicznymi barwikami, warunki ekonomiczne itp.

Dotychczas znane mi są tylko dwa zabytki, które dadzą się zaliczyć do omówionej przed chwilą grupy. Zwłaszcza co do jednego z nich nie można mieć pod tym względem żadnej wątpliwości.

Wełniany ornat gobelinowy (fig. 21), znajdujący się w znanym zbiorze p. Heleny z Dąbczańskich Budzynowskiej we Lwowie³⁾, tkano wraz z należąca doń stułą, manipularzem i welum, niezawodnie w tym samym warsztacie, który klasztorowi sędziszowskiemu dostarczył ornatów i antependyów. Od sędziszowskiego ornatu fig. 14 różni się on tylko innym zestawieniem kolorów. Podczas gdy w tamtym tło kolumny jest białe, boków zaś jasnopiaskowe, to ten ma kolumnę błękitną, a pola boczne różowe (amarantowe?), które skutkiem spełnienia przybrały odcień kawowy. Kolory kwiatów (różowy, niebieski, biały, liliowy, zielony; każdy w kilku odcieniach) są jeszcze

¹⁾ Komunikat St. Tomkowicza o szpalerni w Bieżdźtacie, *Sprawosd. Komisji hist. sztuki Akad. Um.* V, p. CXXVI.

²⁾ M. Mayer, *Geschichte der Wandteppichfabriken des Wittelsbachischen Fürstenhauses in Bayern*, München u. Leipzig 1892, p. 60 i 65.

³⁾ Pani Helenie Budzynowskiej najserdeczniej dziękuję za łaskawe ofiarowanie mi fotografii tego ornatu, jak również za zezwolenie na opublikowanie go.

ornat sędziszowski ma przy tej samej szerokości kolumny znacznie węższe boki, a nadto dołem jest zlekka zaokrąglony, co na jego ogólny kształt wpływa ujemnie, a co zdaje się do późniejszych przeróbek odnieść przyjdzie.

Piękny i lepiej zachowany ornat lwowski, który na szczęście dostał się w tak godne ręce, należy więc do tej grupy sędziszowskich ornatów, która hołduje materyom z epoki rokoka. Także i w gobelinach francuskich nie jest to wyjątkowe zjawisko. Wystarczy przypomnieć prześlizną seryę Coypel'a, *Historię Don Kiszota* (r. 1718), w której tła poszczególnych gobelinów są naśladowaniem adamaszków¹⁾, albo niektóre opony wykonane podług kartonów Boucher'a, jak np. *Endymion*²⁾ lub *Wertumnus i Pomona*³⁾. Pani Budzynowskiej, która ten cenny zabytek polskiego gobelinnictwa nabyła od antykwarza, nie jest znane jego pochodzenie, jeżeli więc kiedyś, przed laty, nie wy dostał się na świat z zakrystyi sędziszowskiego kościoła, co mniej prawdopodobne, to może pochodzi z okolic Sędziszowa, w których, jak mi w klasztorze mówiono, a o czym już poprzednio wspomniałem, mają znajdować się podobne ornaty. Gęsty przerób tkaniny jest taki sam, jak we wszystkich gobelinach sędziszowskiego klasztoru.

Wełniany gobelin (wys. 2·33 m., szer. 2·28 m.) nabyty do Muzeum XX. Czartoryskich (fig. 22) przez dyrektora tej instytucyi, śp. Maryana Sokołowskiego, u antykwarza M. Szwarza, stylem swym i kolorytem zbliża się najwięcej do sędziszowskiej grupy, to też uważam za wskazane opublikować go w jej sąsiedztwie⁴⁾. Przynajmniej na razie tylko tu można mu miejsce wyznaczyć. Gobelin ten był podobno przedtem własnością rodziny Kobierzyckich w Wieluńskim⁵⁾.

Środek opony, której tło jest jasno piaskowe, zajmuje znowu wielki kosz wypełniony jabłkami, gruszkami, różami, narcyzami i kwiatami w rodzaju kampanul. Bordiura ma tło koloru piaskowego w ciemniejszym niż płaszczyzna obrazowa odcieniu. Muszle na jej osiach są niebieskie w kilku odcieniach, od jasno błękitnego do granatowego. Wstęgami tego samego koloru łączą się z sobą roślinne sploty bordiury, rozdzielone wspomnianymi muszlami. Żółte, różowe, amarantowe, i białe szare kwiaty, mają brązowe okonturowanie, podobnie jak zielono granatowe, a w światłach żółte liście. W linearnym, jakby rautami zakończonym ornamente, który wypełnia narożniki płaszczyzny obrazowej, schodzą się, niby w próbie kolorów, wszystkie barwy użyte w tym gobelinie, więc biała, różowa, żółta, brązowa, piaskowa itp. Odcienie poszczególnych barw ograniczone są tak, jak w sędziszowskich gobelinach, najwyżej do czterech.

Sądząc po słabych reminiscencyach tak zw. stylu Ludwika XIV w rysunku bordiury, braku wyraźnych znamion rokoka, symetrii muszli, a wreszcie po koszu z kwiatami i owocami, który tak często powraca w antependiach i ornatach sędziszowskich, mamy w tej tkaninie zabytek, o ile nie w tej samej pracowni wykonany, to niezawodnie gobelinom sędziszowskim współczesny.

Skromy ten, lecz miły gobelin, wyraz szlacheckiego, nie wielkopańskiego gustu, zdołał też z pewnością nie magnacką rezydencję, ale dwór wiejski, w którym było mu swojsko w towarzystwie polskich kobierców w kwiaty i ptaszki i mebli krajowego wy-

¹⁾ Guichard-Darcel, *Les tapisseries décoratives du Garde-meuble*, Paris, tabl. 75—78.

²⁾ E. Müntz, *La tapisserie*, Paris, p. 125.

³⁾ Guichard-Darcel, *Les tapisseries décoratives du Garde-meuble*, Paris, tabl. 82.

⁴⁾ Nr. inw. 1321.

⁵⁾ Podług informacji udzielonej mi przez antykwarza M. Szwarza.

polskie, a nadto, że jeżeli nie pochodzą z lat 1734 (1739) — 1746, to nie sięgają poza trzecią ćwierć XVIII w., albowiem późniejszą epokę należy wykluczyć tak z powodu widocznych w nich jeszcze śladów baroku, jak i braku jakichkolwiek znamion klasycyzmu.

Od pół wieku z górą gobelinnictwo jest za granicą, we Francji zwłaszcza, przedmiotem ścisłych badań naukowych, to też dziś ma już tam wielką specjalną literaturę. Zainteresowanie tym najwytworniejszym działem przemysłu artystycznego nie tylko nie słabnie, ale wzrasta z każdym dniem. Badacze zagraniczni zwracają się już coraz częściej ku małym warsztatom, które aż do końca XVIII w. rozproszone były po różnych krajach Europy. Wiść o istnieniu polskich gobelinów dotarła już przed laty do francuskich specjalistów. Eugeniusz Müntz w wielkiej historii gobelinnictwa¹⁾, zwrócił się nawet z wezwaniem do polskich badaczy, by jak najrychlej temat ten podjęli. Czterdzieści lat od tej pory upłynęło, a pole to jeszcze leży u nas odłogiem. Nie bez obawy wszedłem też na nie, wiedząc, że przyjdzie po nim stąpać, jak po zdradzieckim trzęsawisku, albowiem wszystko, co u nas w tym zakresie zrobiono, ogranicza się właściwie tylko do chaotycznego, aczkolwiek pożytecznego artykuliku J. Kołaczkowskiego w jego dziele »Wiadomości dotyczące się przemysłu i sztuki w dawnej Polsce«²⁾ i do cennego, źródłowego komunikatu St. Tomkowicza o szpalerni bieżdziateckiej, ogłoszonego w V t. Sprawozdań Komisji historii sztuki Akademii Umiejętności. Do tej pory opublikowano tylko dwa niewątpliwie polskie gobeliny: ornat kościoła parafialnego w Bieżdziej³⁾ i »Wzięcie Krzyczewskiego do niewoli przez Janusza Radziwiłła pod Łojowem w 1648 r.«⁴⁾.

Ten stan rzeczy niech usprawiedliwi braki i słabe strony niniejszego studium, które ogłaszam w nadziei, że przyczyni się do wydobycia na jaw większej ilości tego rodzaju zabytków.

1) Guiffrey, Müntz, Pinchart, *Historie générale de la tapisserie*, Paris, 1878—1884. *Tapisseries italiennes...*, p. 29.

2) Kraków 1888, p. 181—194.

3) Komunikat Dra Stanisława Tomkowicza o szpalerni w Bieżdziejce, *Sprawozd. Komisji hist. sztuki Ak. Um.*, V, p. CXXVII, fig. 34.

4) Gobelin ten znajduje się w Muzeum Techniczno-Przemysłowym w Krakowie. Publikowany tylko jako przygodna ilustracja tekstu w dziele Wł. Łozińskiego *Życie polskie w dawnych wiekach*, Lwów 1912, wyd. III i w monografii W. Lipińskiego, *Stanisław Michał Krzyczewski*, Kraków 1912.



Fig. 1. Rogów. Dwór.

DWÓR W ROGOWIE

ZABYTEK BUDOWNICTWA DREWNIANEGO XVII W.

NAPISAŁ

TADEUSZ SZYDŁOWSKI

z rysunkami art.-mal. Wiesława Zarzyckiego i fotograficznymi zdjęciami autora.

Na ważne pytanie, czy mieliśmy w przeszłości własną oryginalną architekturę, czy w budowlach naszych dawnych wieków objawiły się rodzime, twórcze pierwiastki, skryształizowane w pewien nasz polski styl samodzielny, szukać winniśmy odpowiedzi przede wszystkim w badaniu zabytków budownictwa drewnianego. Gdy bowiem prawie aż do końca XVIII wieku używano w Polsce w znacznej części drzewa jako materiału budulcowego i z drzewa wznosiła się nie tylko wieś, lecz także miasteczko, a dwory szlacheckie prawie wyłącznie z drzewa były stawiane, owa powszechność budowania w drzewie stwarzała wszelkie warunki dla rozwoju swoistego, samorodnego piękna. Oparte na naturalnym a szerokim podłożu ludowej ciesiołki, dochodziło to budownictwo w swych wyższych objawach, w kościółkach i dworach wielkopańskich, do całej pełni artystycznych zadań, w których musiały się tem silniej objawić narodowe, rodzime zdolności i właściwości twórczości plastycznej. Jeśli do stosunkowo rzadkich budowli murowanych

przyciągano nieraz obce siły rzemieślnicze i w tych monumentach murowanych odzwierciedliły się skutkiem tego wpływy obce i obce style, to budownictwo drewniane wyrsało przede wszystkim ze swojskiego gruntu. Niestety z całego jego bujnego bogactwa zostały tylko bardzo nieliczne okruchy. Jeszcze najwięcej przetrwało do naszych czasów starodawnych wiejskich kościółków, jako obiektów otoczonych czcią religijną, choć i tu potrzeby rozrostu parafii wywołują coraz szybsze spustoszenia. Dawne małomiasteczkowe domy, nieraz niezwykle piękne i malownicze, jak świadczą np. rysunki Łepkowskiego lub Matejki z Wiśnicza przed pogorzelą w r. 1863, przekształciły się w ciągu XIX wieku w koszarowe, murowane kamienice, że zrzadka już tylko na bardziej zapadłej prowincji jakieś ciekawsze przykłady można napotkać. Z całego mnóstwa drewnianych dworów staropolskich zachowało się może ledwo kilkadziesiąt. Wreszcie kilkanaście osobliwych bóżnic tu i ówdzie po kątach Polski rozsianych, oto cały zasób powszechnego i typowego niegdys drewnianego budownictwa. Jego zanik nastąpił z natury rzeczy z ulepszeniem środków komunikacyjnych i tańszą produkcją innych materiałów budowlanych. Cegła wyrugowała w ciągu XIX w. niepraktyczne, bo łatwo zapalne drzewo. A dalej szereg tych burz dziejowych, które przechodziły i przechodzą nad Polską w ciągu ostatnich lat stukilkudziesięciu, pochłoniął również wiele starodawnych drewnianych budowli i skarb zabytków naszych w tej dziedzinie staje się z rokiem każdym coraz szczuplejszy.

To też trudno już dziś na podstawie tego szczątkowego materiału, jaki pozostał, uzyskać od razu wyraźny i jasny sąd o charakterze i rozwoju tej gałęzi sztuki, tembardziej, że materiał ten do dziś nie jest zebrany i opracowany i ledwo, że zostały zapoczątkowane jakieś studia w tym kierunku. Wystarczyło już jednak zinwentaryzowanie kilkudziesięciu choćby kościołów drewnianych, by wykazać, że nie brak w tem budownictwie artystycznych znamion wcale oryginalnych. Również w kilku znanych nam drewnianych dworach staropolskich dostrzegamy wybitne i wyraziste cechy piękna. Ścisłe zbadanie wszystkich zabytków mogłoby spostrzeżenia te pogłębić i uzasadnić, oraz doprowadzić do decydujących wniosków o całości. Wyrasta stąd dla polskiej historii



Fig. 2. Rogów. Dwór.

sztuki postulat pierwszorzędnej wagi. Zanim z biegiem lat liczba zabytków w tej dziedzinie zmaleje do szczętu, zanim znikną z powierzchni ziemi te resztki, które dziś jeszcze możemy oglądać, należałoby koniecznie utrwalić je dla potomnych pamięci, zachować przynajmniej w rysunkach, fotografiach, opisach, w naukowym zbadaniu i ujęciu wszystkich cech znamienych. Niespełnienie tego zadania byłoby niepowetowaną szkodą nie tylko dla dziejów sztuki, pozbawiając ją jednego z rozdziałów zasadniczych, lecz nadto stracilibyśmy pojęcie o wielu naszej rodzimej kultury cechach istotnych, które w budownictwie drewnianem dawnych wieków znajdowały swój wyraz.

Pod tym względem szczególnie dwory ważne zajmują miejsce. W ich budowie musiały się przecież odzwierciedlać upodobania i umiłowania artystyczne tych, którzy



Fig. 3. Rogów. Dwór.

je wznosili, musiał to być ich zwyczajów, ich sposobu życia obraz wierny i echo wyraźne. Dwór szlachecki skupiał w sobie cały ruch obywatelski okolicy, w nim odbywały się zjazdy i narady polityczne; przy gościnności staropolskiej był on wciąż żywym ogniskiem towarzyskim i społecznym. Warunki te wpływały na układ wnętrza, kształtowały typ budowli i jej wyposażenie. Niestety ta właśnie gałąź drewnianego budownictwa już najmniej licznie jest reprezentowana i skazana na najrychlejsze wymarcie. Rzadkością i osobliwością niemal stał się już dziś drewniany dwór staropolski. Jakże szybko dokonała się w ciągu XIX w. w zewnętrznym jego wyglądzie radykalna przemiana! Ów dziś w naszych oczach takim urokiem poezyi otoczony, modrzewiowy budynek o malowniczych sylwetach swych gontowych dachów, prosty i skromny w całości, a przecież nie pozbawiony ozdobności i nieraz wytworności w szczegółach, ustąpił miejsca murowanemu, bezstylowemu, a pretensjonalnemu aglomeratowi różnych gustów i epok. Ulegały zburzeniu stare dwory, by nowe potrzeby, zwyczaje i upodobania na swoją mo-

dłę ukształtować mogły wiejską siedzibę. A wśród przewrotów społecznych, jakie się dokonywały, niejedyn dwór zaniedbany pochylił się do upadku. Rozbierano zwykle stary budynek przy parcelacji majątku, wycinano sędziwy park, który go otaczał; tak ginął wszelki ślad kilkusetletniej nieraz kultury. Także złowrogie przypadki pożaru dokonują tu często spustoszeń i prawie rok rocznie zdarza się, że któryś z dworów przez pożar ubywa. Spłonął np. w roku 1917 modrzewiowy dwór w Złotej koło Wiślicy, stawiany w wieku XVIII przez Wodzickich, będących w owe czasy także właścicielami dworu w Rogowie, o którym w studium niniejszem będzie mowa. Był ów dwór w Złotej zapewne ciekawy w swej strukturze, lecz niestety zbadany i opisany nie został, jedynie Gloger w swem »Budownictwie drewnem« wspomina o nim, zamieszczając fotografię frontowej fasady¹⁾.

Wojna obecna niszczy przede wszystkim dwór polski i co się w nim jeszcze do naszych czasów docho- wało z dawnej przeszłości, tonie w odmętach straszliwej zawieruchy. Szereg dworów uległ spustoszeniu; spłądrowano w nich całe urządzenie wewnętrzne, zgrabiono to wszystko, co stanowiło urok mieszkalnych wnętrz i w starych sprzę-

tach, portretach, pamiątkach, przekazywało obraz dawnych wieków. Niejeden dwór drewniany spalono do szczętu, jak n. p. w ziemi Chełmskiej cenny dwór w Sosnowicy²⁾, związany z pamięcią Kościuszki, a pochodzący z r. 1723. O losie wielu starodawnych dworów drewnianych w Królestwie i na Litwie nie mamy dotąd pewnych wiadomości.

To też najpilniejsza okazuje się potrzeba zbadania tej właśnie gałęzi drewnianego budownictwa, ugruntowania wiadomości już nagromadzonych, skrzętnego zebrania dalszego materiału i krytycznego opracowania całości. W tym kierunku zrobiono dotąd bardzo niewiele. Zaniedbanie tłumaczy się głównie tem, że jeszcze lat temu kilkanaście wcale nie doceniano wagi i znaczenia tego przedmiotu, uważając dwór staropolski za obiekt zupełnie pozbawiony głębszego artyzmu i oryginalności architektonicznej.

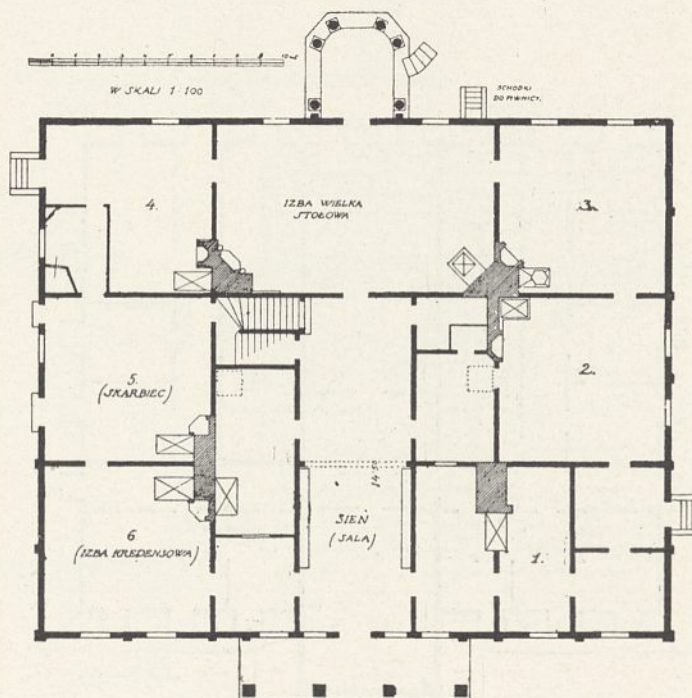


Fig. 4. Rogów. Dwór, rzut parteru.

¹⁾ Zygmunt Gloger, *Budownictwo drewniane i wyroby z drzewa w dawnej Polsce*, I, Warszawa 1907, p. 373.

²⁾ Fotografia w publikacji *Wieś i miasteczko* wydanej przez Towarzystwo opieki nad zabytkami przeszłości, Warszawa 1916, p. 99.

Tak sądził przede wszystkim jeden z najwybitniejszych historyków sztuki doby minioniej, Władysław Łuszczkiewicz, który się wahał, czy stare dwory drewniane są przedmiotem godnym uwagi historyka sztuki. W swym studium o architekturze dworu szlacheckiego¹⁾ wypowiedział on zapatrywanie, że ów modrzewiowy dwór, który za typowo staropolski uchodzi, nie posiada warunków artyzmu, wyrosłych z tradycyi, że sumą swego piękna nie dorównuje nawet pozostałym zabytkom drewnianej architektury małomiasteczkowej, a szczegółami stylowymi przypomina, co najwyżej czasy Augustów i epoki baroku, jest więc kreacją późną i bezstylową. Ten brak artyzmu w dziedzinie, w którejby się go oczywiście należało spodziewać, tłumaczył Łuszczkiewicz wysnuwając teorię bardzo sztuczną, której tu nie będziemy bliżej rozpatrywać, a która opierała się na mylnem twierdzeniu, iż przy t. zw. zrębowym *vel* wieńcowym systemie drewnianego budownictwa, niema miejsca dla rozwoju piękna architektonicznego.

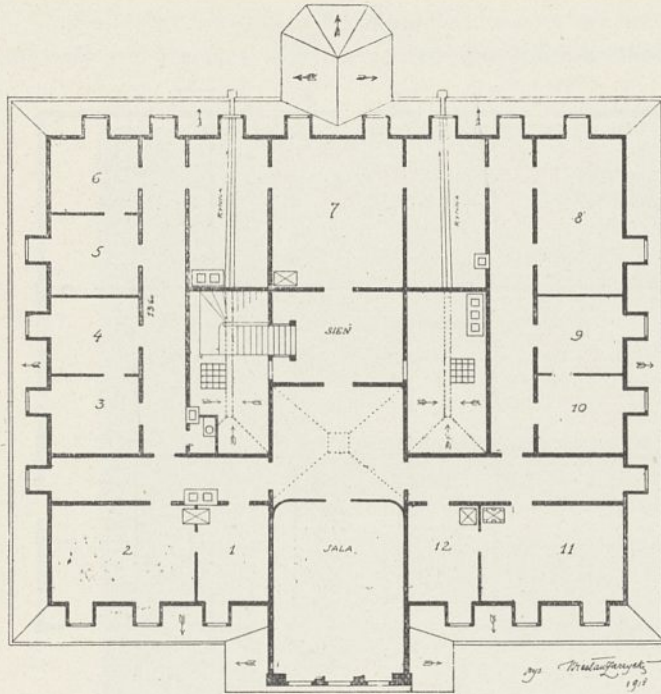


Fig. 5. Rogów. Dwór, rzut I piętra.

wtarzający się stosunkowo dość często we wszystkich niemal dzielnicach polskich, owe barokowe dwory z łamanymi dachami o dwóch kondygnacjach i z narożnikami o stromych, jakby wieżyczkowych lub basztowych kopułkach czy hełmach, jest tylko naśladownictwem obcej, murowanej architektury pałacowej; a powtóre »właśnie ten typ budowniczy nie zgadza się z najistotniejszą może cechą starodawnego dworu polskiego, a to dlatego, że jest niejako dośrodkowo, zewnętrznie pomyślany, że dyktuje z góry formę i przestrzeń, że tworzy zamkniętą całość... Tymczasem dwór staropolski powstał odśrodkowo, rozwijał się i uzupełniał od wnętrza na zewnątrz, a nie przeciwnie: nie był nigdy odrazu gotów i dlatego ani z góry pomyślanej architektury, ani zamkniętej, organicznej niejako artykulacji posiadać nie mógł... Nie miał też dwór staro-

¹⁾ Władysław Łuszczkiewicz, *Przyczynek do historii architektury dworu szlacheckiego w Polsce XVI wieku*, Pamiętnik Akademii Umiejętności wydziału filologicznego i historyczno-filozoficznego, Kraków 1890.

²⁾ Władysław Łoziński, *Życie polskie w dawnych wiekach*, Wyd. III, Lwów 1912, p. 61 i 62.

polski prawie nigdy architektonicznej jedności, musiał być do pewnego stopnia nieforemnym aglomeratem». Wynikałoby stąd, że jednolity typ konstrukcyjny i charakterystyczny styl nie mogły się w architekturze dworów wyrobić.

Przytoczone opinie dwóch poważnych uczonych zdawałyby się badaniom nad architekturą dworów niewiele obiecywać rezultatu. W ciągu niniejszego studium zyskamy podstawę do zajęcia stanowiska w poruszonych tu kwestiach, już z góry jednak można zauważyć, że co z zabytkowych dworów drewnianych zostało do naszych czasów, jest tylko bardzo znikomą częścią, bardzo słabym echem dawnego bogactwa, stąd z wysnu-

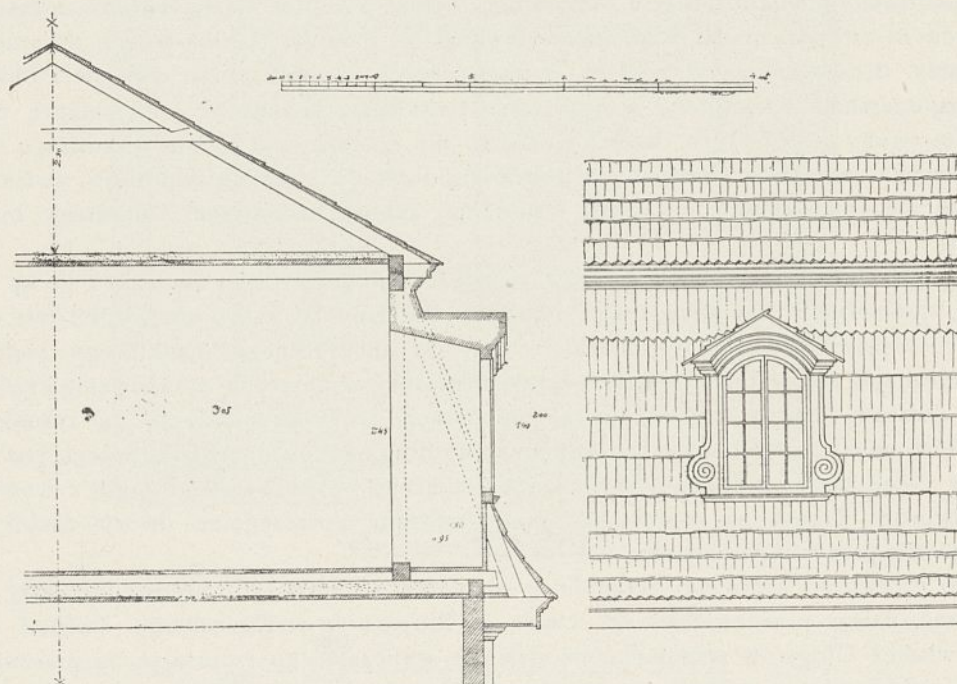


Fig. 6. Rogów. Dwór, przekrój dachu przez oś okna w mansardzie.

waniem ostatecznych wniosków należałoby być tem bardziej ostrożnym, zanim się nie dokona wprawdzie dokładnego i jak najbardziej szczegółowego zbadania całego rzeczowego materiału. Analiza obiektów nawet niepozornych może się przyczynić do rozwiązania niejednej zasadniczej zagadki i rzucić ważne światło na kwestyę ogólną. Im większe powstały braki w jakiejś dziedzinie zabytków sztuki, tem mniej wolno badaczowi posuwać się do stanowczych wniosków i ostatecznych uogólnień przed rozpatrzeniem wszelkich drugorzędnych i pochodnych nawet objawów.

W tym też duchu uważa Kazimierz Mokłowski zrozumienie budownictwa klas wyższych zawisłem w pierwszym rzędzie od dokładnego rozbioru ludowych budowli. Jego »Sztuka ludowa w Polsce«¹⁾ obejmuje cały zakres drewnianego budownictwa i w związku z analizą chłopskiej chałupy, daje także przegląd dworów, kościołów, cerkwi, bóżnic itd. Dla naszego tematu praca ta nie przynosi jednak wiele materiału. Rozdział o dworach

¹⁾ Kazimierz Mokłowski, *Sztuka ludowa w Polsce*, Lwów 1903.

jest zbyt ogólnikowy i sumaryczny. Widać wprawdzie, że o artyzmie i oryginalności tej dziedziny budownictwa ma autor inne zapatrywanie, niż np. Łuszczkiewicz, jednak sądu swego nie opiera jeszcze na dość rzeczowych i gruntownych oraz wyczerpujących dowodach.

Najwięcej materiału dla poznania dworu polskiego zebrał i najwięcej dotąd zasługi na tem polu położył Zygmunt Gloger. Wyniki długoletniej i pełnej zapału pracy ujął on w obszernym artykule o »Dworach ziemiańskich« w swem encyklopedycznym dziele p. t. »Budownictwo drzewne i wyroby z drzewa w dawnej Polsce«¹⁾. W artykule tym, ilustrowanym kilkudziesięciu fotografiami opisał pokrótce szereg dworów, z których o niejednym pierwszą podał wiadomość. Sięgnął on przytem bardzo trafnie do starych inwentarzy, dochowanych od XVI w., a mieszczących w sobie opisy dworów i budynków gospodarskich i wyszperał w nich wiele ciekawych szczegółów i informacji, choć z drugiej strony jeszcze tych danych naukowo nie spożytkował. Z porównawczego zbadania starych inwentarzy możnaby z pewnością dojść do ważnych wniosków, zwłaszcza opierając się równocześnie na ściślejszej i subtelnej analizie technicznej odnośnego budownictwa.

O opisach poszczególnych dworów w książce Glogera trzeba zauważyć, że są one krótkie i pobieżne i przynoszą mało pozytywnych danych; ledwo przy kilku jest rzut poziomy, niezawsze dokładny. Daleko w tem do analitycznego, naukowego badania i syntetycznego ujęcia tematu. Jeszcze przyjsć musi systematyczne opracowanie każdego z tych dworów, oparte na sumiennych pomiarach architektonicznych, na rysunkach szczegółów, na rzeczowych opisach, jednym słowem na naukowej inwentaryzacji. Nie posiadamy dotąd bodaj żadnego takiego wyczerpującego opracowania któregoś z drewnianych dworów. Trzeba zaś opracować monograficznie poszczególne dwory, zanim się przystąpi do pracy uogólniającej.

Do obiektów, które na szczegółowe zbadanie w pierwszym rzędzie zdawały się zasługiwać, należy przedewszystkiem dwór w Rogowie w Kieleckiem. Zwrócił nań uwagę właśnie Gloger w wspomnianem dziele²⁾, wyliczając go i opisując na pierwszym miejscu, jako jeden z najciekawszych dworów staropolskich z XVII wieku. Także p. Jerzy Warchałowski w »Museionie«³⁾ poświęcił mu parę słów entuzjastycznych, podnosząc świetne proporcye, dobry rozkład mas i szerokie założenie całości wraz z otoczeniem. Gloger dołączył do swego opisu rzut poziomy parteru choć niezupełnie dokładny i podkreślił przedewszystkiem ciekawą konstrukcję dachów. Ten pierwszy pobieżny opis dworu wypadnie w niejednym poprawić i uzupełnić. Prócz ściślejszego zbadania budynku we wszystkich szczegółach, daje tu ważną podstawę nieznanemu Glogerowi stary inwentarz dochowany z r. 1770.

Jest to: »Inwentarz klucza rogowskiego cum attinentis wsiów Wyszegroda, Kęsowa, Mistrzowic, Pruski, Chrustowic, Kobieli, Nowopola, Dymlina, Woli Rogowskiej praevia Indagatione Diebus 7 bris A^o 1770 in Fundo spisany«⁴⁾. Tworzy on sporą książkę, której tylko trzy pierwsze karty poświęcone są opisowi naszego dworu. Na tym opisie oprzeć

1) Gloger, j. w. I, p. 266—378.

2) Gloger, j. w. I, p. 308—312.

3) Jerzy Warchałowski, Wczoraj i dziś, *Museion* R. I, Nr. 6, p. 98.

4) Inwentarza tego użył mi łaskawie rządcą p. Wł. Strawiński.

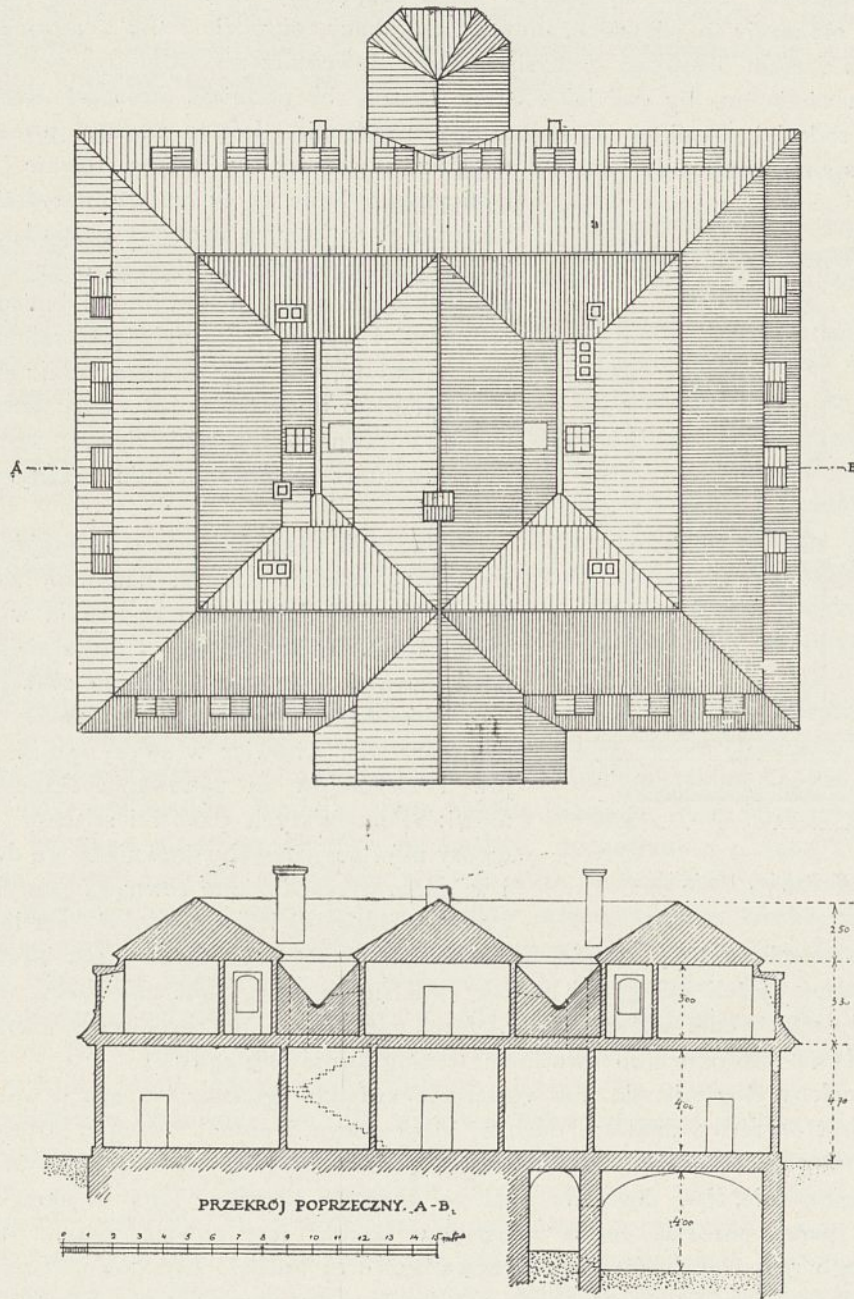


Fig. 7. Rogów. Dwór, dach widziany z góry i przekrój poprzeczny budynku.

można wiele ważnych wniosków co do pierwotnego wyglądu budynku i jego wewnętrznego wyposażenia. Także w dalszym ciągu znajdziemy wiele ciekawych szczegółów o dawnym otoczeniu, o oficynach, innych budynkach, ogrodzie i t. p. Informacyj tych trzeba się z trudem doszukać, domyślać nieraz. Inwentarz nie mógł być oczywiście pisany z tym zamiarem, by dać jakiś obraz całości, by podnieść szczegóły architektoniczne, albo rodzaj i charakter wewnętrznego urządzenia. Jest to zwykły inwentarz gospodarski, sporządzony przy lustracyi majątku, inwentarz, w którym, równie jak pałac

i oficyny, opisane są *in extenso* wszystkie obory i karmniki, w którym naczynia gospodarskie, nabieline czy ogrodnicze, większą odgrywają rolę, niż meble pałacowe, a powinności kmieci, tabela ordynaryi i wykaz bydła najwięcej zajmują miejsca. Mimo to, tak przy analizie budynku i jego wewnętrznego wyposażenia, jak i przy odtworzeniu wyglądu dawnego otoczenia dworu, będzie nam ten inwentarz niejednokrotnie ważnym dokumentem.

Budynek nasz, którego opis znajduje w inwentarzu naczelne miejsce, nazwano tam pałacem i do dziś dnia nazwa ta została w miejscowym użyciu. Każdy większy i dostatniejszy dwór nosił dawniej takie szumne miano zwłaszcza, gdy go zamieszkiwał jakiś szlachcic posesjonat lub dygnitarz. Ks. Kitowicz w swym »Opisie obyczajów i zwyczajów za panowania Augusta III¹⁾« mówi: »Pomniejszych panów i szlachty majątnej dwory najczęściej bywały drewniane we dwa piętra i w jedno, przyozdobione zewnątrz galeryami, wystawami, gankami i przysionkami, lecz ten kształt

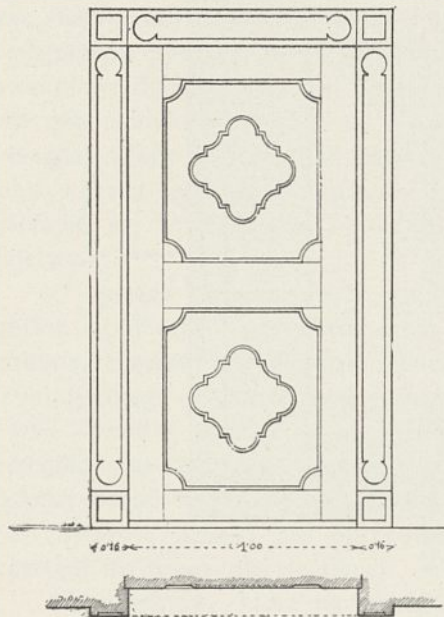


Fig. 8. Rogów, Dwór, drzwi.

nie był powszechny, były drugie budowane w prosty czworokąt czyli kwadrat, jak stodoły i szopy. Jeżeli był gmach wielki, zwał się pałacem, bądź murowany, bądź drewniany, gdy miał wedle siebie oficyny. Jeżeli nie miał, a do tego był pomiernej wielkości, zwał się dworem albo dworkiem według swojej rozległości.

Budynek w Rogowie nie jest wprawdzie »wielkim gmachem«, lecz w każdym razie dosyć jest obszerny, miał zaś dawniej kilka oficyn z jednej i drugiej strony i liczny szereg zabudowań dworskich, wśród których górował swą okazałością. Opis inwentarza świadczy wymownie, jak dostatnia była to niegdyś siedziba. Dziś z starego dworu sam tylko pałac pozostał, reszta budynków dokoła jest nowszej daty. Niema już tego dawnego ruchu gospodarskiego i życia, które tu musiało być dawniej; park zapuszczony, całość już przed wojną była trochę podupadła, skromniejsza, cichsza. W czasie wojny uległ pałac dewastacyi i pewnemu zrozumiałemu zresztą zaniedbaniu i chylił się ku upadkowi coraz widoczniej. Będąc kilkakrotnie w Wiślicy celem ratowania od ruiny tej cennej świątyni średniowiecznej, zniszczonej przez wypadki wojenne, miałem sposo-

¹⁾ Ks. Kitowicz, *Opis obyczajów i zwyczajów za panowania Augusta III*, IV, rozdział XII.

ność zatrzymać się w dworze Rogowskim i zbadać go wraz z architektem, p. Kazimierzem Wyczyńskim, który poczynił pierwsze pomiary techniczne i artystą malarzem p. Wiesławem Zarzyckim, który te pomiary uzupełnił i wykonał szereg rysunków szczegółowych. Owocem tej pracy jest niniejsze studium.

I.

Struktura budynku.

Położenie i rok powstania budynku. Piwnice. Otynkowanie ścian. Zmiany w pierwotnym wyglądzie ganków. Rysunek fasad. Rozkład parteru. Rozkład piętra. Konstrukcja dachów i czas ich powstania. Ocena budowli.

Wieś Rogów leży w dawnym powiecie wiślickim a województwie sandomierskim naprzeciw ujścia Dunajca do Wisły, opodal miasteczka Opatowca. Teren wsi obniża się dosyć raptownie ku Wiśle, a dwór wzniesiony jest na krańcu urwiska, u stóp którego ścielą się stawy, przed nimi zaś idą nadbrzeżne łęgi, rozległe na jakie pół wiorsty od koryta rzeki. Położenie dworu jest tego rodzaju, że łatwy dojazd i dogodne dojście znajdują się tylko po stronie Wisły przeciwnej, od gościńca wiodącego z Opatowca do Bejsz, a z innych stron nierówności terenu, parowy i stawy utrudniają dostęp. Takie usytuowanie dworu łatwo nasuwa przypuszczenie o starodawności siedziby. Mógł tu być kiedyś drewniany zameczek obronny, któremu jeszcze koryto Wisły przydawało bezpieczeństwa, gdyż może dawniej podsuwało się bliżej aż pod sam ów teren, na którym dziś wznosi się dwór.

Z nazwą Rogowa spotykamy się u Długosza, który w swych *Dziejach Polski*, kilkakrotnie o Hinczy z Rogowa wspomina¹⁾. Ów Hincza, herbu Działosza, był podskarbisem królewskim i kasztelanem sieradzkim, a potem sandomierskim. Zapisał się on w dziejach katedry krakowskiej, fundując sobie kaplicę grobową, którą wyposażył bardzo hojnie, jak wskazuje inwentarz skarbcza tej kaplicy, dochowany z r. 1484²⁾. W Rogowie erygował kościół i parafię, musiał więc wznieść także własną siedzibę dostatnią i obronną, a że kamiennego zamku niema żadnych śladów, więc przypuścić trzeba, że był to tylko drewniany dwór z obronnymi wieżami, umocniony wałami i ostrokołem. Zapewne w ciągu wieków odmieniał kilkakrotnie ów dwór rogowski zewnętrzną swą postać. Budynek, który dziś jeszcze oglądamy, pochodzi z r. 1685. Wprawdzie tradycja głosi, jakoby został wzniesiony już w wieku XVI przez jakiegoś Firleja (może Piotra, kasztelana wiślickiego?), który tu króla gościł, jednak niema żadnych danych, by odbywać się to miało w tym właśnie budynku. Przeciwnie, rok 1685 wryty na belce pułapowej wejściowej sieni zdaje się niezawodnie być datą wystawienia budynku, a również wspomniany inwentarz powiada o naszym pałacu: »ten jest od początków fondowany w r. 1685«. Wreszcie charakter budowy nie wskazuje na wcześniejsze, a przeciwnie w pewnych nawet szczegółach, a mianowicie konstrukcyi dachu raczej na późniejsze pochodzenie. Nawet piwnice pod budynkiem się znajdujące, którym miejscowa tradycja bardzo odległą przypisuje starożytność, nie są odeń wcześniejsze, lecz założone zostały widocznie jako fundamenty pod budowę r. 1685. Są to trzy rozległe i wysokie, z cegły murowane izby, o porządnie wytynkowanym beczkowo-krzyżowym sklepieniu, którego charakter świadczy, że

¹⁾ J. Długosz, *Dzieje Polski*, Księga XII, pod r. 1427, 1439 i in.

²⁾ *Sprawozdania Komisji historii sztuki Akad. Um.*, IV, p. 77.

pochodzą z XVII wieku (ob. fig. 7). Umieszczone zaś tylko pod jednym bokiem budynku pod stroną południową, względnie prawą, biorąc od dziedzińca, odpowiadają również wymiarami mniej więcej trzem prawym pokojom na parterze (nr. 1, 2 i 3 planu parteru). Zapewne rodzaj konfiguracji terenu, o którym wyżej wspomniano, pozwalał na wprawienie piwnic tylko po prawej stronie, resztę zaś nierówności musiano zasypać i ułożyć podmurówkę. Zrobiono, jak wskazuje bezimienny teoretyk budownictwa z XVII wieku¹⁾: »Drewniana struktura ma mieć fundament dobry, a możnali podmurowany, tak albowiem przycieś (która ma być dębowa) gnić nie będzie, ani ustępować, więc i zdrowe izby i nie tak wilgotne, kiedy albo nasypną ziemią trochę, to jest łokci circiter trzy, wyniesione, albo gdy sklepy pod niemi«.



Fig. 9. Rogów. Dwór, piec w sali jadalnej.

»Sklepami« nazywały się dawniej piwnice. Takiego określenia używa i nasz inwentarz, który, zapewne przez pomyłkę, o dwóch tylko sklepach w ziemi muryowanych wspomina.

Pałac rogowski jest stosunkowo niewielkim czworograniastym budynkiem, w zasadzie parterowym, lecz przykrytym wyniosłymi mansardowymi dachami, w których całej objętości mieści się mieszkalne piąterko (fig. 1). Dachy są na zewnątrz najczęściej mało widoczne, gdyż liczne drzewa, rosnące tuż przy ścianach dworu, przysłaniają je gęstwą gałęzi, że ledwo tu i ówdzie wyziera z poza liści któreś z mansardowych okienek. Dopiero, gdy późną jesienią liście z drzew

zupełnie opadną, wyłania się wyraziściej sylweta domu i występuje dobitniej właściwy rysunek i kompozycja fasad. Jeżeli przez większą część roku kryją drzewa całkowity wygląd budynku, to obraz jego, jaki się zawsze na pierwszy rzut oka nasuwa, nie wywołuje właściwego wrażenia. Przy dojeździe i dojściu do dworu od strony dziedzińca dostrzegamy przedewszystkiem ganek o trzech muryowanych arkadach i tynkowane nad nim piąterko z trzema okienkami i białym, trójkątnym szczytem. Ta facyata dominuje nad budynkiem, występuje na plan pierwszy i rzuca się w oczy swą jaśniejącą bielą. Trudno się domyśleć, że mamy przed sobą stary, drewniany dwór modrzewiowy,

¹⁾ *Krótką nauka budownictwa Dworów, Pałaców, Zamków podług Nieba y zwyczaju Polskiego* w Krakowie u Wdowy y Dziedziców Andrzeja Piotrkowczyka J. K. M. Typog. Roku P. MDCLIX. (Autorem jest prawdopodobnie Andrzej Opaliński).

tem bardziej, że i ściany są tynkowane. Wiemy jednak, że ściany drewnianych budynków bywały z zewnątrz częstokroć wylepiane gliną i wapnem, że czyniono to dla utrwalenia, uszczelnienia i przydania ciepła i nazywało się to »kożuchowaniem«. Czasem nawet obmurowywano ściany dokoła cegłą, albo też przynajmniej obijano pionowe tarcicami (deskami). Tak radzi autor »Krótkiej nauki budowniczej« z roku 1659, którego wskazania oparte są zapewne na ustalonej praktyce i tradycji.

O ścianach dworu rogowskiego przekonywujemy się, że są deskami obite i wytynkowane. Z poza odlatującego dziś tynku widać gdzieś tam cegłę, wprawioną w zbudowane miejsca belek. Dom stawiany jest na węgiel z grubych modrzewiowych belek, na fundamencie murowanym. Nasz Inwentarz z r. 1770 mówi o ścianach, że są z drzewa tartego, »w koło tarcicami heblowanymi ofutrowane, z pilastraniami« (sic!). Dowiadujemy się stąd, że otynkowanie ścian nie jest pierwotne, lecz że nastąpić musiało dopiero po r. 1770. Pierwotne natomiast jest oszalowanie ścian deskami, które ujęte są między gładkie pilastry. Owe »pilastrania« dzielą ściany w pewnych odstępach i oprawiają węgły, jednakże nie przy całym budynku zostały użyte i na jednej ze ścian wcale ich nie ma.

Podobnie, jak otynkowanie ścian, zapewne także i murowane arkady ganku są nowszej daty. Lecz pod tym względem nie daje nam inwentarz żadnej wskazówki. Przypuścić jednak można, że murowane arkady, jako zwracające uwagę przy budynku drewnianym, byłyby zapewne wspomniane w opisie, który jest na ogół dosyć dokładny i szczegółowy. Chociaż więc nieraz bywały i przy drewnianych dworach słupy ganków murowane, to w tym wypadku przyjąć wolno, że pierwotnie cały ten ryzalit dziedzińcowy był czysto drewnianym, że piąterko, które pozostało drewniane i pierwotne, dźwigały dawniej tęgie drewniane słupy, łączone jakimiś arkadami i gzymsami. W podświetce ganku są widoczne ślady pewnych przeróbek, są starsze i nowsze deski, tworzące powałę. Słupy ganku zajmowały zapewne tę samą szerokość, co piąterko i mniej przysłaniały właściwą ścianę dworu, niżli dzisiejsze murowane arkady, szersze od piętra, które dźwigają. Charakter i wygląd tych arkad świadczyć się zdaje także przeciw pochodzeniu ich z XVII wieku, a raczej już na wiek XIX wskazywać. W każdym razie ganek wraz z piąterkiem wchodził w skład zasadniczej budowy, jak to z analizy konstrukcji i z opisu inwentarza wynika. Otynkowanie ścian i wymurowanie arkad odebrało zewnętrznej stronie pałacu wiele z charakteru i naturalnego wyglądu drewnianego budynku, z drugiej jednak strony, z kolorystycznego punktu widzenia ciemny dach gontowy i ciemne plamy okien odbijają dobrze od białego tła ścian.

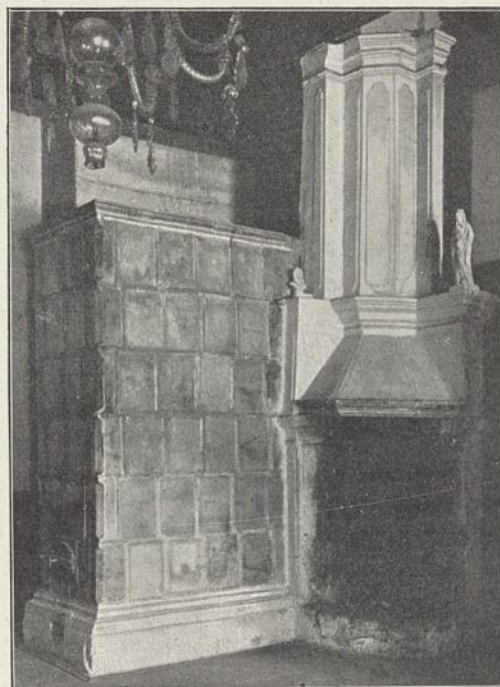


Fig. 10. Rogów. Dwór, kominek w pokoju nr. 5.

Fasada ku dziedzińcowi zwrócona nie jest właściwym frontem budynku, lecz jest nim ściana dziedzińcovej przeciwna i wychodząca nad staw. Ten front pałacu zwraca się lekko na wschód, »pod mały wschód«¹⁾, jak mówi inwentarz i ma widok na okolicę, jak zwykle w zamkach i dworach, gdzie strona dojazdowa, dziedzińcowa uważana była za tył budynku. Przez otwartą przestrzeń w drzewach, które się tu trochę rozstępują, widać rozległe, niżej położone nadwiślańskie łągi. Teren spada raptownie w dół i ta ściana budynku wznosi się na wyższym podmurowaniu, tak że do galeryi frontowej, t. j. balkonu wstępuje się po kilkostopniowych schodkach.

Ów drugi niewielki otwarty ganek, względnie balkon, nie zachował się w swej pierwotnej postaci, gdyż dzisiejszy jego wygląd nie odpowiada opisowi inwentarza. Czytamy tam: »Galerya od frontu przed pałacem na sześciu pilastrach dębowych po wierzchu listwami futrowanych, cyrkłowe arkaty na obie strony gzymsowane, podsiebitka z tarcic gładko wyłożona, posadzka z białego kamienia z gradusem, wkoło dębowe odwiązanie«. Dzisiejsza »galerya« ma sześć kolumn, t. j. sześć okrągłych słupów drewnianych, owiniętych dokoła powrósem, na które narzucony jest tynk; niema żadnych arkad i gzymsów. Ze stosunkową dosyć szczegółowego opisu zdawałoby się wynikać, że galerya ta była dosyć ozdobnie w drzewie wykonana i stąd żałować można, że się nie zachowała.

Rozkład otworów w obu szerszych ścianach, t. j. frontowej (widokowej) i dziedzińcovej jest analogiczny: w środku drzwi, a po każdej ich stronie po trzy duże otwory okienne; w ścianie widokowej jedno z okien zostało usunięte. Okna oprawne są w skromnie oprowalowane opaski i opatrzone okiennicami. Oknom od strony dziedzińca przydano w późniejszej epoce przyozdobienia złożone z gzymsów na konsolkach i wycinanych nadokiennych fryzów. Okiennice mają wcale dobry rysunek (fig. 2). Każda połowa podzielona jest obustronnie na cztery kwatery; w górnych i dolnych kwaterach wyrzeźbione są nadto na prostokątnych polach skośne romby. Główną ozdobę fasad stanowią jednak okienka mansardowego gontowego dachu. Ich oprawa jest skomponowana wcale wytwornie, są półkoliste w wykroju, mają daszki o bujnie rozwiniętych gzymsach i piękne oprowalowanie boczne z ślimacznicami u dołu. Dobrze ugrupowane przydają one dużo ożywienia fasadom. Tych okienek jest w dachu wystawy frontowej ośm i są rozłożone dosyć symetrycznie, zaś od dziedzińca po trzy z każdej strony ganku. Dachy boczne mają po cztery okienka bardziej ku środkowi skupione i zesunięte (fig. 3).

W wystawach bocznych pałacu nastąpiły w późniejszej epoce, jak wywnioskować możemy na podstawie opisu inwentarza, pewne zmiany i tak niektóre z okien zaszalowano i zakryto tynkiem, a nadto troje okien przeistoczono na drzwi, tworząc osobne z pokojów wyjścia, które zapewne tylko w lecie były używane. Z opisu inwentarza wynika, że w ścianach bocznych nie znajdowały się pierwotnie żadne drzwi, a miały one natomiast po sześć symetrycznie rozłożonych okien, w ten sposób, że w każdym pokoju narożnym było okien cztery, po dwa z każdej strony, stąd wielka obfitość

¹⁾ Mądrym zwyczajem staropolskim przestrzegano, aby dwór był budowany na »jedenastą godzinę«, to jest aby jego czoło czyli fasada frontowa miała pełne słońce w tej porze dnia, kiedy ono jeszcze nie dobiega samego południa. Tym sposobem wszystkie strony domu miały słońce o pewnej porze dnia, podczas gdy dwory z czołem na pełne południe nie mogły go mieć w tylnych, ku czystej północy zwróconych pokojach. Wł. Łoziński, op. cit., p. 58.

światła wprowadzonego do wnętrza, lecz zarazem dla urządzenia wewnętrznego pewna przeszkoda i z tego zapewne powodu, a także może dla ciepła, zasłonięcie niektórych okien uznano w późniejszej epoce za stosowne. Skutkiem tego fasady boczne straciły swój właściwy kompozycyjny rysunek i walor w całości i są trochę zniekształcone i zatarte. Szereg tych różnych zmian i przeróbek sprawił, że zewnętrzna strona pałacu nie wywołuje dziś silniejszego artystycznego wrażenia, tembardziej, że z za drzew mało jest widoczna i z żadnej strony nie można całości ogarnąć wzrokiem. Zainteresowanie rośnie dopiero z chwilą, gdy zapoznajemy się z wnętrzem.

Z dziedzińca wchodzimy przez ganek do wydłużonej w głąb sieni, która ma szereg drzwi na obie strony, w samej zaś głębi schody na piętro i główne drzwi do wielkiej sali jadalnej czy bawialnej. Rozpatrzywszy się w planie (fig. 4) widzimy, że budowniczy wyszedł tu z bardzo jasnego założenia i że rozkład wnętrza odznacza się prostotą i trafnością pomysłu. Środek zajmuje wspomniana sień wejściowa i przylegające do niej z obu stron pomniejsze ubikacje, przedpokoje, garderoby, czy antykamery, zwane często przybokami lub komorami, przeznaczone dla służby i codziennej wygody na chowanie rozmaitych ruchomości, a stąd najpraktyczniej tuż przy sieni wejściowej rozmieszczone. Do tych antykamer prowadzi z sieni drzwi sześcioro, po troje z każdej strony. Do końca sieni przytyka prostopadle rozległa izba stołowa, która jest największym rozmiarami pokojem w pałacu. Po obu bokach tej niejako środkowej części budynku, rozmieszczono po trzy pokoje prawie jednakiej wielkości. Dziś jest tych pokoi właściwie tylko pięć, gdyż w późniejszej epoce, pierwszy na prawo od wejścia pokój narożny, przedzielony został przepierzeniami na kilka mniejszych izdebek, z których jedna tworzy rodzaj przedpokoju z osobnym wejściem. Pierwotny układ wnętrza, o którym nas informuje inwentarz, różnił się nadto o tyle od dzisiejszego stanu, że są tam wymienione w trzecim pokoju: »garderoby małe dwie z tarcic do średniej ściany przepierzone, między którymi w pośrodku gabinet gładko z tarcic wyfutrowany, powała w cyrkiel ułożona z przyjścia«.

Garderobami nazywają się w inwentarzach majątkowych XVIII w. szatnie, t. j. pokoiiki niewielkie na schowanie szat i sukien. Wprawianie w pokój ścianek, część pokoju od reszty oddzielających, było widocznie w częstym zwyczaju, skoro cytowany już autor »Krótkiej nauki budowniczej« pisze: »A kto się kocha w małych alkirzach, ten może zażyć zwyczaju francuskiego, gdzie z tarcic stolarską robotą pokoje kształtnie przedzie-



Fig. 11. Rogów. Dwór, sekretarzyk.

lają, na różne alkierze, retyraty, oratoria, musea i insze gabinety«. Te wprawione niegdyś w pokój przepierzenia dziś nie istnieją, natomiast w czwartym pokoju wstawiono po roku 1770 buduar z malowidłami, o którym w inwentarzu niema jeszcze mowy.

O przeznaczeniu mieszkalnem niektórych pokoi informuje nas opis inwentarza. I tak pierwszy pokój z sieni na prawo nazwany jest stołowym, jakkolwiek równocześnie jest także wielka izba stołowa pośrodku budynku. O drugim pokoju możemy się tylko domyślać, że był jakimś pokojem recepcyjnym, skoro znajdują się tam lustra z lichtarzami i portret biskupa przemyskiego, jednego z dziedziców Rogowa, w złożonych ramach. Trzeci pokój mógł być sypialnią, bo są w nim garderoby na rzeczy. Dopiero o piątym pokoju dowiadujemy się, że był skarbcem, służył więc na chowanie wszelkich cenniejszych ruchomości (nie było w nim pieca). Pokój szósty był »izbą kredensową«, a pokoik przy nim »gabinetem kredensowym«. W całości dostrzegamy rozkład wnętrza wzorowy i praktyczny, a z tradycyi polskich dworów wyrosły, że oto z dziedzińca wchodzi się do obszernej sieni czy przedpokoju, stąd zaś wprost do sali jadalnej, która ma balkon wychodzący na ogród. Z jednej strony rozciąga się część mieszkania bardziej reprezentacyjna, z drugiej, gdzie skarbiec i izba kredensowa, więcej gospodarska.

Siedm obszerne i wysokie pokoi (pokoje mają wysokości 4 m.), które wraz z sienią i pomniejszych ubikacyami tworzą skład parteru, dawało już tyle miejsca, ile go normalnie było w mniejszych dworach, nie wystarczało jednak oczywiście na pomieszczenie dla liczniejszej rodziny i przyjęcie gości. Jeżeli więc gospodarz w ustaleniu planu swego domu trzymał się tych reguł »compartitionis« t. j. umiejętnego i rozsądnego podzielenia budynku, jakie nakreślił wspomniany, bezimienny autor XVII w., jeżeli chciał mieć prócz pokoi dla siebie i żony, dla jej fraucymeru, także, »in eodem aedificio apartamenty dla gościa zacnego (bo wprowadzić go pod inny dach, przez podwórze nie kształt i nie polityczna dyskrecya; samemu zaś z izb ustępować, i rumować się ze wszystkim, nie wczas srogi«), tedy musiał mieć dom obszerniejszy, rozleglejszy i więcej izb obok siebie mieszczący, albo też piętrowy, gdzieby choć kilka izb było na górze. W Rogowie przyjęto drugie rozwiązanie, wystawiono piętro, nieco wprawdzie niskie, bo pomieszczone w dachu, lecz dające przecież wiele miejsca do dyspozycji (fig. 6).

W głębi sieni wejściowej założone schody, wyprowadzają do niewielkiej kwadratowej sionki na piętrze (ob. fig. 5). Z sionki tej rozciągała się w jedną stronę podłużna większa salka, kończąca się na licowej ścianie ganku z owemi trzema oknami, widocznymi od zewnątrz, jako piąterko. W nowszych czasach przepierzono tę salę na dwie części, wydzielając przy sionce wejściowej rodzaj drugiej salki, z której wychodzą korytarze w dwie przeciwne strony. By zaś oświetlić tę salkę, która przy przeistoczeniu otrzymała od góry namiotowe zasklepienie, wstawiono w środek rodzaj latarni, wychodzącej nad dach i opatrzonej dwoma okienkami. Latarnię tę widzimy na zewnątrz w środkowym dachu. Że dawniej salka ta tworzyła jedną całość z sąsiednią, poucza opis inwentarza, gdyż mówi o jednej sali, »która ma trzy okna ku dziedzińcowi« i z tejże sali są »drzwi na obie strony na wychód«. Z korytarzami, które wychodzą na obie strony z tej dziś oddzielonej salki, stykają się w prostopadłym kierunku dalsze dwa korytarze, idące wzdłuż krótszych boków budynku. Korytarze te tworzą doskonałą sieć komunikacyjną między przylegającymi do nich izdebkami, z których każda ma osobne wyjście. Takich pokoików jest razem dwanaście i jeden większy wprost z sionki wejściowej, położony naprzeciw opisanej salki; stanowiło to więc dosyć pomieszczenia dla dzieci, gu-

wernantek i metrów, czy też dla przyjezdnych gości. Mansardowe pokoiki mają okienne występy (lukarny), zresztą sufity i ścianki normalne i wysokość w stosunku do rozmiarów dostateczną. Ścianki między pokojkami są bardzo cienkie, są to właściwie tylko przepierzenia; musiały one być lekkie, gdyż wspierają się na sufitach dolnych kondygnacji. Dziś dwóch takich ścianek brak (między pokojkami Nr. 8, 9 i 10): zostały one widocznie w czasie wojny rozebrane. Rozkład pierwszego piętra, równie jak przyziemia, jest wzorowy, jasny, praktyczny i ekonomiczny, całość świetnie obmyślana i przeprowadzona w szczegółach. Jakże zrećznie umiano wyzyskać dach mansardowy, że mieści on w sobie całe pięterko mieszkalne i prawie nic miejsca nie uległo zmarnowaniu. Dopiero nad sufitami wszystkich izdebek i korytarzy rozpięte jest właściwe pokrycie dachowe, jeszcze za strychy służyć mogące. Konstrukcję tę wraz z występem okiennym, gzymsem okapowym i nadbitem na niem profilowaniem uwidocznia załączony rysunek, przedstawiający przekrój dachu przez oś okna w mansardzie (fig. 6). Jest to założenie typowe dla mansardu francuskiego o bardzo stromej górnej, a więcej płaskiej i pochylej górnej kondygnacji. Tego rodzaju struktura, jakby z dachów oddzielnych złożona, poprowadzona została wzdłuż boków budynku, tak, że z czterech stron schodzą się razem linie górnych szczytów, kalenice, a dachy opadają znów ku wnętrzu, ku środkowi budynku. Na budynku, który ma $27\frac{1}{2}$ m. długości a $22\frac{1}{2}$ m. szerokości, powstawała przy tym systemie dachów znaczna przestrzeń w środku nie przykryta (około 100 m^2). Dla pokrycia owej przestrzeni przeprowadzono równoległe do dwóch krótszych, poprzecznych dachów pośrodku dachu trzeci, wiążący dachy frontowe. Między skonstruowanymi w ten sposób dachami tworzyły się dwa wgłębienia, jakby dwie fosy, w które zsuwa się śnieg lub spływają deszcze. By przeprowadzić odwodnienie, przekształcono te wgłębienia w spadziste ścieki, wprowadzone następnie wewnątrz pod dach, jako pochyle rynny, które wychodzą pod okienka mansardowe frontowej ściany budynku. Owe wgłębienia w dachach spełniają nadto ten cel praktyczny, że wpuszczają światło do wnętrza budynku. Sionka na piętrze ma okienka na te właśnie stoki dachów wewnętrznych wychodzące, a na przeciw tych okienek znajdują się drugie skośne, wprawione w pochyłość tych dachów. Przez te ostatnie okienka wpada światło do środkowych izdebek (garderob) w parterze obok głównej sieni, które, nie mając okien w ścianach, tylko górne oświetlenie mogły uzyskać. Całą tę wcale osobliwą i rzadko gdzie dziś zachowaną konstrukcję dachów ilustrują załączone rysunki i fotografia zdjęta z wieży stojącej opodal dworu (fig. 7 i 3). Są te dachy dobrze za-



Fig. 12. Rogów. Dwór, krzesło.

chowane bez zmian i przeróbek; zmieniły się zapewne kilkakrotnie gonty, które i dziś są znowu bardzo nadniszczone i mchem porośłe. Dolny i górny rząd gontów stale za-
zębiano, tworząc w ten sposób rodzaj ozdobniejszej koronki (ob. fig. 6).

Konstrukcja dachu pomyślana jest oczywiście w ścisłym związku z całym roz-
kładem piętra; jest to całość jednolita, organiczna i równocześnie wzniesiona. Zachodzi
ważne pytanie, czy mansardowa forma dachu, którego oryginalną konstrukcję właśnie
poznaliśmy, jest pierwotna. Wiadomo bowiem, że dachy mansardowe dopiero pod

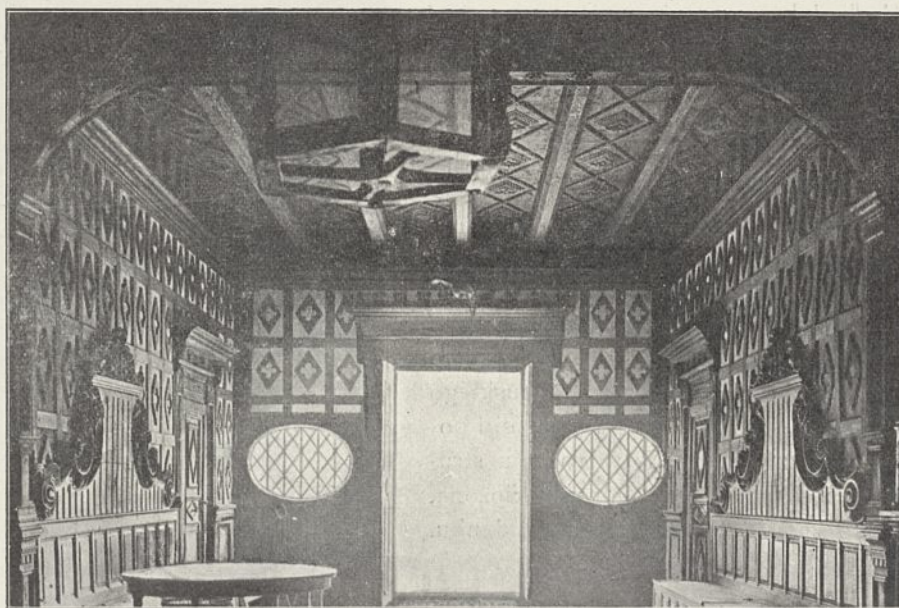


Fig. 13. Rogów. Dwór, wnętrze sieni.

koniec XVII wieku we Francji się rozpowszechniają i pojawienie się takiego dachu
w Polsce już w r. 1685 (data powstania budynku) byłoby bardzo wczesnym objawem.
Czy więc może dachy w ten sposób skonstruowano dopiero w późniejszym czasie,
t. j. około połowy XVIII wieku, kiedy dachy mansardowe są już u nas częste?

Przedewszystkiem mamy pewność, że nasz dach mansardowy wraz z całym ukła-
dem piętka powstał przed r. 1770, w Inwentarzu jest bowiem ten rozkład piętra opi-
sany dokładnie, a o dachu czytamy: »Wierzch nad pałacem z włoską w dwie kon-
dygnacje formowany z gzymsami, okapem futrowanym okolicznie gontami pobity,
w pierwszej kondygnacji z dachu wypuszczanych ganków zewsząd na okolicę dwa-
dzieścia dwa z oknami«. Gankami nazywają się tu owe mansardowe okienka, których
istotnie jest dwadzieścia dwa; że zaś Inwentarz nie wspomina nic o tem, by dachy lub
piętka były nowej konstrukcyi, a takich okoliczności nigdzie zresztą nie pomija,
pisze bowiem n. p. o oficynach, że jedna jest dawnego, druga świeżego budowania,
przy niektórych budynkach dworskich podaje wyraźne daty ich powstania, przeto
przyjąć można, że jeśliby nawet mansardowe dachy pałacu nie były pierwotne, to

pochodzą najmniej z pierwszej połowy XVIII wieku. Zmiana konstrukcji dachów w niecałe kilkadziesiąt lat po powstaniu budynku, choć mało prawdopodobna, nie jest oczywiście wykluczona. Można by pomyśleć, że w jakiś czas po budowie dworu, który z początku był tylko parterowy, zdecydowano się go rozszerzyć nadstawieniem piąterka, stąd poszło przyjęcie dachów mansardowych, jako do tego celu bardzo się nadających. Przeciw przyjęciu tego domysłu wysuwa się jednak argument, że budynek parterowy o takich wymiarach jak rogowski nie mógł być już z początku jednym



Fig. 14. Rogów. Dwór, wnętrze sieni.

dachem przykryty, z założenia więc musiały być tu zastosowane dachy złożone, oddzielne nad każdym bokiem budynku. Dachy takie były zapewne w Polsce oddawna w użyciu, czytamy n. p. w opisie inwentarza dworu z Modlnicy w r. 1582: »Dach na domie o pięciu szczytach z wieżyczkami, rynien cztery mając i jakoby pięć przegród, gdzie się może co chować«. Mogłaby to być konstrukcja dachów podobna do rogowskiej, pięć przegród, to pięć poddaszy, przez pięć dachów wywołanych. Także okna w dachach były bardzo częste, jak z opisów ówczesnych da się wywnioskować. Już więc z początku była w Rogowie założona konstrukcja dachu w zasadzie taka właśnie, jaka jest na nim dzisiaj, a późniejsze jest chyba tylko nadanie jej formy francuskiego mansardowego dachu, przeistoczenie sylwet i nowe ukształtowanie okien. Jak z jednej strony pewne przeobrażenia w późniejszej epoce nie są wykluczone, tak z drugiej strony niepodobna kategorycznie twierdzić, by dach taki, jak go poznaliśmy, nie był w roku 1685 wcale do pomyslenia. Zbyt mało znamy budownictwo nasze z owego czasu, by o jego cechach wydawać apodyktyczne sądy.

Dwór w Rogowie jest jako architektura dziełem niepospolitem i pod tym wzglę-

dem wśród pozostałych dworów zajmuje wybitne stanowisko. Na zewnątrz mało ma ozdobności, brak mu wieżyczek z bujnymi hełmami, dostawianych często na narożnikach, lub bardziej urozmaiconych attyk; jego szczególne architektoniczne cechuje prostota, bo n. p. węgły oprawione są w najskromniejsze pilastry bez baz, bez kapiteli,

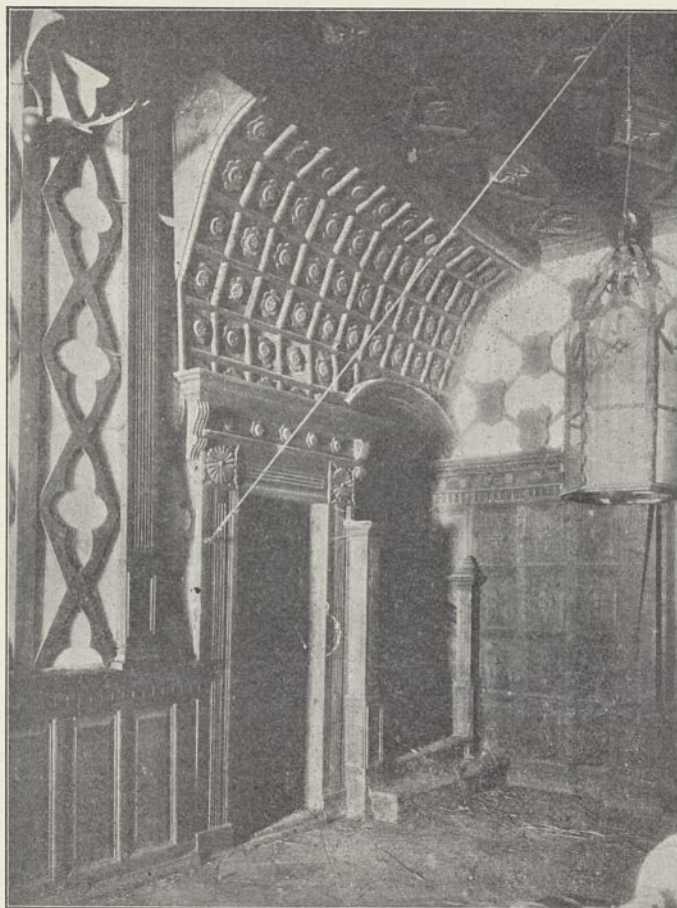


Fig. 15. Rogów. Dwór, wewnątrz sieni.

lecz w strukturze tego dworu występują natomiast inne zalety, które mu nadają niepoślednią wartość. Są to przede wszystkim: doskonałe obmyślenie całości w sobie skupionej i zamkniętej, organiczna zwartość i jasność artykulacji poszczególnych części, dalej doskonały rozkład przestrzeni o głównych pokojach wysokich i obszernych, wreszcie dobre proporcje we wszystkich szczegółach. Daje to poznać tęgiego budowniczego, który wychodząc z jasnych zasadniczych założeń, umiał je logicznie i konsekwentnie przeprowadzić i stworzyć organizm jednolity i architektonicznie dojrzały. Budynek zadaje kłom wspomnianej na wstępie teorii Łozińskiego, jakoby dwór polski prawie nigdy nie miał architektonicznej jedności i musiał być do pewnego stopnia nieforemnym aglomeratem. Trudno przypuścić, by dwór w Rogowie miał być zupełnym wyjątkiem i by w tej dziedzinie

budownictwa drewnianego nie miały się objawiać wyższe dążenia architektoniczne. Nie były one oczywiście powszechne, bo jak podnosił w połowie XVII wieku autor »Krótkiej nauki budowniczej«: »Polacy lubią bez wielkich zachodów i prędko budować« i choć pisał to dziełko w tym celu, by nakłaniać panów polskich do większej dbałości o sztukę budowniczą, w której Polska poza krajami zachodu znacznie pozostawała w tyle, to przecież radził szlachcie, by nie trudząc się i nie przysparzając sobie kłopotu, tak niewygodami z piętrową budowlą związanymi, jak i trudnościami technicznymi, wynikającymi z konstrukcji piętrowych budowli, wznosiła raczej przestronne budynki parterowe, które »łacniej są inwencyi i nie trzeba w nich wschodów wymyślać«. Jednakże tenże autor zaczyna swe dziełko od wypowiedzenia głębokiego przeświadczenia,

»że dom dobrze umiejętnie, pięknie zbudowany, jest między pierwszymi wygodami wczesnego życia«. To przekonanie żywił z pewnością niejeden z świątlejszej i zamożniejszej szlachty. Przy powszechności dworów drewnianych musiał się ustalić pewien styl w ich budowie, a w każdym razie pewne wzorowe architektoniczne rozwiązania były tu koniecznym wynikiem. Dwór w Rogowie jest pod tym względem dowodem chyba dosyć przekonywującym. Główny argument teorii Łozińskiego: »że dwór nigdy nie miał z góry pomyślanej architektury, gdyż wciąż się rozwijał, rozszerzał i uzupełniał i nie był nigdy skończone gotów, zanim nie mieścił wśród swoich ścian trzech pokoleń«¹⁾, nie wytrzymuje o tyle krytyki, że potrzebom rozrostu praktyczniej można było zadość uczynić przez stawianie oddzielnych oficyn i tak n. p. pałac w Rogowie miał ich pierwotnie dwie, później przybyła trzecia, o której mówi nasz inwentarz, że jest świeższego budowania. Zresztą gdy wzrosło młode pokolenie, następował zwykle podział majątku i wznoszono nowe domy w bliższej i dalszej okolicy. Tak było właśnie w Rogowie, jak się o tem w dalszym ciągu przekonamy.

II.

Dawny wygląd wnętrza i otoczenia dworu.

Drzwi, zamki, okna, sufity, podłogi, piece, kominki, obicia, lustra, obrazy, meble. Kaplica dworska, ogród włoski. Oficyny. Dziedziniec. Budynki gospodarskie.

Gdy architektura dworu rogowskiego zachowała się wcale dobrze bez zasadniczych zmian i przeistoczeń aż do naszych czasów, to szczegóły architektoniczne jak drzwi, odrzwia, ramy okienne, albo w wyposażeniu wewnętrznym: sufity, podłogi, piece, oprawa ścian uległy przeobrażeniom w późniejszej epoce. W większej części tych szczegółów rozpoznajemy odrazu stylowe cechy końca XVIII wieku, w którym to czasie nastąpić musiało gruntowne odświeżenie i przyozdobienie wnętrza budynku. Ledwo tu i ówdzie napotykamy jeszcze jakiś szczegół pierwotny, a o wyglądzie dawnego wyposażenia nasuwa pewne wyobrażenie jedynie ów inwentarz z r. 1770. Opis jego odnosi się bowiem do tych dawniejszych, dziś już nieistniejących szczegółów. Z inwentarza tego zaczerpnąć można również wcale cenne informacje o dawnym urządzeniu i otoczeniu dworu, na co warto zwrócić uwagę, gdyż obraz mieszkalnego wnętrza, wypełni rysy architektury, a sposób ukształtowania całej siedziby nie jest pozbawiony kulturalno-historycznego znaczenia.

Spróbujemy przedewszystkiem zdać sobie sprawę, jak mogły być ukształtowane dawne drzwi, okna, sufity, piece i t. p. Autor naszego inwentarza, opisując je, trzyma się ustalonego, kolejnego porządku; powtarza stereotypowe, dosyć zresztą lakoniczne i mało mówiące określenia, z których wysnuć jednak można pewne wnioski stwierdzające, że całość architektonicznie tak dobrze pomyślana, jak to właśnie poznaliśmy, miała również w swych szczegółach wykończenie bardzo staranne. O drzwiach czytamy, że są fasowane, pojedyncze lub podwójne (t. zn. jednolite i dwuskrzydłowe), zaś odrzwia po wierzchu i zewnątrz futrowane listwami, fornirowane albo też »głatką robotą i bez futrynki«. Raz wymieniono, że są »farbą ugrowane«, t. j. zapewne bejcowane. Co do materiału drzewnego zaznaczono niekiedy, że drzwi są dębowe,

¹⁾ Wł. Łoziński, op. cit., p. 62.

odrzwia sosnowe. Szukając dziś we dworze rogowskim takich dawnych drzwi, dostrzegamy, że główne drzwi wejściowe od dziedzińca, jak i ich odrzwia zachowały się pierwotne. Mają one barokową oprawę; silny gzyms wygięty łukowo pośrodku i oprofilowane futryny po bokach. Podwoje drzwiowe są również stare, z pierwotnym rozczłonkowaniem i kołatkami w kształcie lwich pysków. Wewnątrz napotykamy tylko jedno stare drzwi, zaraz na lewo od wejścia, między sienią a przedpokojem kredensowym. Mają one skromny a szlachetny, barokowy rysunek (fig. 8), lecz tylko od strony owego przedpokoju, gdyż od sieni nadbito później na dawne drzwi nowy wierzch i ornamentację z listewek, podobnie jak na wielu innych. W okresie odnowy i przyozdobienia dworu stare deski drzwiowe zostały przeważnie dalej użyte, a przydano im tylko listewkowe ozdoby i bogatszą oprawę futrynom. Tu i ówdzie zachowały się jednak stare opaski o rysunku jak przy drzwiach już wspomnianych.

Żadnemu szczegółowi nie poświęcono w opisie tyle miejsca, co zamkom, zawiasom i okuciom drzwiowym. Przy każdym drzwiach podane jest to wszystko najdokładniej. Przy opisie drzwi wejściowych czytamy na przykład, że są »o sześciu zawiasach, czopach, zamek pod blachą wybieloną ryglowy, z klamką, ślusakiem, kluczem, antabą na skoblicach z wycinaną blachą, zasuwki kryte pod blaszkami od sali do skoblic, zasuwane z prętem«. Przy niektórych drzwiach są i dziś takie wycinane okucia, a zachowało się także kilka starych zamków n. p. przy głównych drzwiach wejściowych od dziedzińca i przy drzwiach jednego z pokojów na pierwszym piętrze. Dokładność opisu świadczy, że na dobroć zamków, okuć drzwiowych kładziono przedewszystkiem nacisk, a stąd wynikało staranne wykończenie i pewna ozdobność tych szczegółów.

O oknach powtarza się w opisie stereotypowo, że są w ramach krzyżowe, każde ma po cztery kwatery, na zawiasach z narożniczkami na haczykach powieszono i szyby tafłowe w ołowiu do prętów lutowane. Tych dawnych okien oczywiście niema, szyby w ołów oprawne należą już dziś i po kościołach do rzadkości, w starych dworach zdarzały się jeszcze tylko w początkach XIX wieku. W niektórych oknach zachowała się oprawa i okucie okien, pochodzące zapewne z końca wieku XVIII, a mianowicie mają okna podział na dwie ramy, drobno pokratowane na małe szybki, z których to ram dolne dadzą się do góry podsuwać. Zewnętrzne, skromnie oprofilowane opaski okien wydają się pierwotne.

Po drzwiach i oknach wymieniane są w naszym inwentarzu sufity i podłogi. Sufity należały do tych szczegółów, które w starych drewnianych dworach, jak zresztą i w chałupach chłopskich, posiadały przedewszystkiem pewną ozdobność i nadały najczęściej jakiś szlachetniejszy charakter wnętrzu. Pierwotne sufity w dworze rogowskim nie miały jednak zdaje się, żadnej szczególniejszej ornamentacji. Inwentarz mówi, że: »jest powała na belczosach, czystymi rżniętymi sztukami przez dwie na trzecią układana«, zaś w dwóch pokojach jest »sufit gipsem wytrynkowany«. Dopiero po roku 1770 otrzymały belki sufitowe snycerską dekorację lub ornamentację malowaną. Podłogi były drewniane »czystymi rżniętymi sztukami między listwy wykładane« lub »z tarcic jodłowych, szpontowane bretnalami do legarów bite«, więc nie parkiety ani posadzki, które przybyły dopiero w dobie późniejszej. Z powyższych określeń dorozumiewać się możemy, że pierwotne szczegóły wewnętrznego uposażenia cechowała prostota, a przytem staranność i solidność wykonania, które nadawać im mogły pewną wytworność i piękno. Harmonizowało to z charakterem

architektury, w której również nie było szczególniejszej ozdobności, a właśnie wdzięk, płynący z doskonałego obmyślenia całości i solidnego jej przeprowadzenia w częściach składowych.

Dalsze informacje naszego inwentarza pozwalają odtworzyć do pewnego stopnia obraz dawnego wnętrza, dla którego architektura tworzyła ramy i oprawę. Ważną rolę w wyglądzie wnętrza staropolskiego dworu odgrywały przede wszystkim piece i kominki, które wystawnością swą zwykle najwięcej przyciągały oczy. Piece bywały

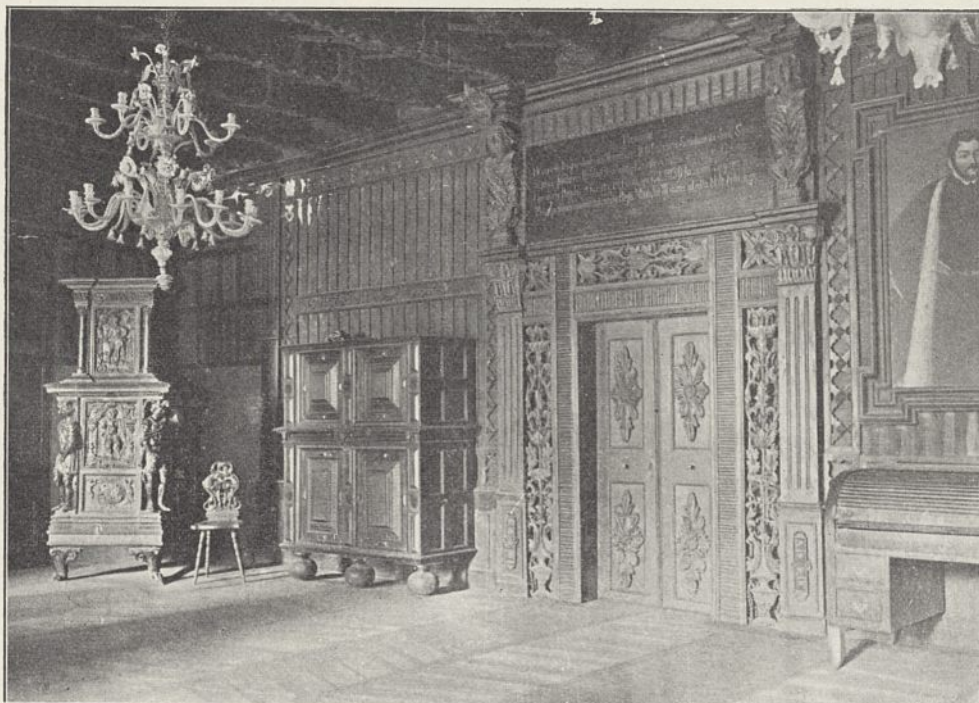


Fig. 16. Rogów. Dwór, sala jadalna.

najczęściej z różnorodnych kolorowych kafli sprowadzanych n. p. z Gdańska, który słynął z ich wyrobu. W Rogowie były wszystkie piece zapewne dosyć do siebie podobne co do kształtu, gdyż o każdym powtarza się stereotypowo: że jest »o czterech kondygnacjach, na podmurowanym fundamencie, zasklepiony w daszek środkiem z koronką i facyatą herbową«. Ale jedne miały białe kafle z lazurowanymi prążkami, inne kafle farfurowe (zapewne majolikowe), raz także gdańskimi nazwane. Kondygnacje pieców zwęzały się zapewne ku górze i piece takie mogły wyglądać, jak dochowany dotychczas w sali złotej w zamku w Podhorcach lub też piec z r. 1725, publikowany przez Glogera¹⁾. Piece bardzo rychło ulegają przepaleniu i muszą być przestawiane, stąd nic dziwnego, że z opisanych w inwentarzu żaden się nie zachował. W izbie stołowej rogowskiego pałacu znajduje się wprawdzie stary piec, nawet dato-

¹⁾ Z Gloger, *Encyklopedia staropolska*, III, p. 338.

wany, (na blaszce przytwierdzonej u spodu ścianki frontowej wybity jest rok: 1602, i stąd powstało zapewne przypuszczenie, że budynek dawniejszych, niż rok 1685, sięga czasów), lecz wygląd tego pieca zupełnie się nie zgadza z żadnym z opisanych przez naszego informatora, a stąd przyjąć musimy, że nie pochodzi z dawniejszego dworu, lecz po roku 1770 do Rogowa został sprowadzony (fig. 9 i 16). Jest to wcale dobry okaz pieca późno renesansowego, o dwóch kondygnacjach, wspartego na dwóch nóżkach, pięknie rozwiniętych w motyw lwich łapek. W narożnikach dolnej większej kondygnacji stoją dwie dobrze modelowane męskie figury w rodzaju rzymskich niewolników, górną kondygnację oprawiają kolumny i zwieńcza ją bogate gzymsowanie. Ściany wypełniają zręczne skomponowane i narysowane duże kafle ornamentально-figuralne, na których wśród bujnych ram architektonicznych występują stojące postaci sławnych osobistości z dziejów powszechnych. Figury są podpisane nazwiskami: Hercules, Alexand. Mac., Nirod de Babylon, Cirus Perarum (sic), Julius Caesar. Trzy ostatnie kafle powtarzają się dwukrotnie. Kafle czysto ornamentalne i koronki gzymsów wypełniają resztę. Całość ma kolor ciemno-zielony o pięknym tonie.

W dawnych dworach łączyły się w jedną całość z piecami kominki, zajmując razem z nimi głąb pokoju. Przy piecach kaflowych czy farfurowych bywały one zawsze z cegły murowane i najczęściej tynkowane na biało. Rozpalano w nich ogień, który służył za światło w długie wieczory zimowe. Przy kominkach stały zwykle szczypczyki, widełki i pogrzebka żelazne nieraz kształtne i pięknie zrobione, jak o tem czytamy w jednym ze starych inwentarzy. W Rogowie zachowały się trzy dawne kominki, w pokojach oznaczonych na planie jako piąty i szósty i w izbie stołowej. Można o nich wyrażeniami zapożyczonymi z inwentarza powiedzieć, że są »szafiaste«, t. zn. złożone z dwóch kondygnacji, z których dolna szersza jest oprawą ogniska, górna węższa sięgająca pod sufit, ujmuje czelusć dymną do wielkiego komina doprowadzoną. Kominek jest »kapiasty« tj. ma kapę czyli daszek nad ogniskiem, rozpalanem na podmurowanym fundumencie. Kapa ma kształt łamany, wieloboczny i oprawna jest w bujnie profilowane gzymsy (fig. 10). Kominek w izbie stołowej jest tegoż kształtu co dwa inne, a tylko przybyły mu później sztukateryjne lampasy, zaś w epoce pseudogotyckiej przystawiono po obu stronach ogniska, marmurowe kolumny z jakoby gotyckimi kapitelami. W innych pokojach uległy kominki przeobrażeniom w późniejszych czasach.

O ścianach dworu w Rogowie dowiadujemy się, że nie miały pierwotnie żadnej malarskiej, ani snycerskiej dekoracji, lecz jak wskazuje opis były obite płóciennymi tapetami. W XVI i XVII wieku malowano ręcznie, olejno lub klejowo na płótnach kwiaty, ornamenty i widoki i takie obicia nazywały się koltrynami. Zastępowały one droższe materye: złotogłowy, adamaszki i t. zw. szpalery, które napotkać można było tylko w najbogatszych rezydencyach. Jednakże już w XVII wieku pojawiły się także obicia płócienne drukowane i takie też zapewne były w Rogowie. Książd Kitowicz w wspomnianym już »Opisie obyczajów«¹⁾ podaje, że od połowy panowania Augusta III, weszły w powszechną modę »obicia płócienne, w kwiaty i różne figury malowane, wesołe choć podłe i nietrwałe. Dalej znowu nastały obicia papierowe takiegoż kształtu, jak płócienne«.

W pokojach dworu znajdujemy dziś resztki niezłych papierowych obić lecz z okresu

¹⁾ Ks. Kitowicz, op. cit., IV, rozdz. XII.

biedermajerowskiego, zaś w jednym z pokojów na piętrze zachowało się piękne, nieco dawniejsze, drukowane obicie płócienne.

Do przyozdobienia ścian służyły w dawnym dworze rogowskim przedewszystkiem lustra. W naszym opisie bywają one w każdym prawie pokoju dokładnie wymienione i tak w pierwszym: »luster troje do każdego kryształowy, esisty lichtarz z kapturkiem powieszony«, dalej lustro »dostannie pojedyncze, taflowe w ramach ozłacanych, para lichtarzy kryształowych do niego powieszonych«, nadto jeszcze obszerne zwierciadło w ramach wyłaczanych. W drugim pokoju jest także luster troje z lichtarzami, a w trzecim dwa lustra. W izbie wielkiej stołowej stanowiły zwierciadła najświetniejszą dekorację; było ich na ścianach aż jedenaście z lichtarzami po bokach, a nadto w środku izby na sznurze do belki przywieszony ozdobny pająk kształtu piramidy, o »lichtarzach esistych z kapturkami, pomiędzy nimi floresy z wazów akomodowane«.

W dziełku księdza Kitowicza, znajduje się ustęp o ówczesnej modzie luster i świeczników, który powyższy obraz doskonale uzupełnia. »Nastąpiły lustra zwierciadłowe w ramach brązowych, suto w ogniu wyłaczanych, po ścianach rozwieszone, z lichtarzami do świec kryształowemi. Zwierciadła wielkie nad stoliki do przeglądania się, także w ramach jak najwytworniejszych. Prócz luster ściennych, przysły lustra wiszące od sufitu, ogromne, kryształowe, o kilkunastu świecach; które gdy pozapalano, pokój suto złotem ozdobiony, zdawał się płonąć od światła. W Puławach, w jednym pokoju, widziałem sufit, ściany i podłogę całą ze zwierciadła«¹⁾. Takie sale zwierciadlane znajdowały się często w większych rezydencjach, n. p. zachowana do dziś sala zamku w Podhorcach. Lustra stały się w wieku XVIII bardzo ulubioną ozdobą, sprowadzano je z Wenecyi, później wyrabiano w kraju. Główna zwierciadlarnia istniała w Urzeczcu radziwiłłowskiem na Litwie, z okolic zaś bliższych Rogowa w Bodzentynie.

Do dekoracji ścian bogatych pałaców i dworów służyły dalej obrazy, lecz ich

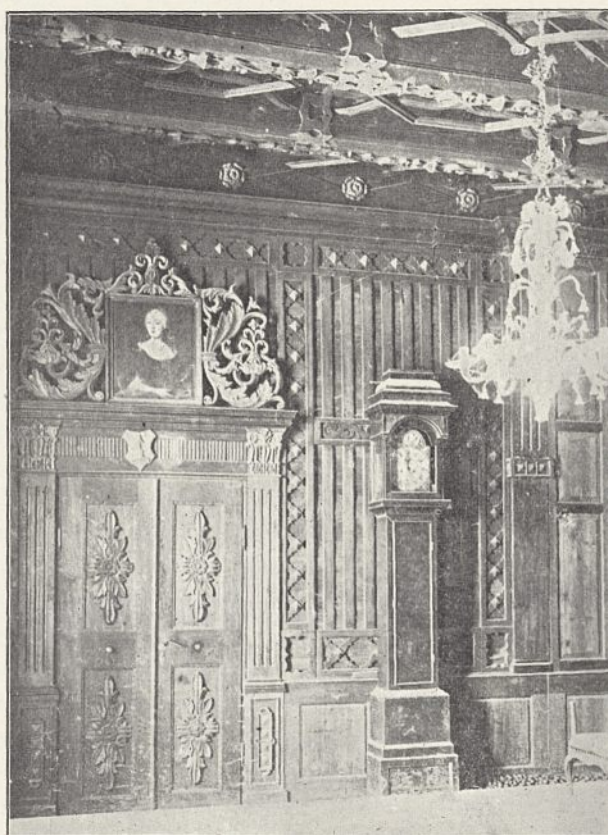


Fig. 17. Rogów. Dwór, sala jadalna.

¹⁾ Ks. Kitowicz, j. w.

w Rogowie przed rokiem 1770, zdaje się prawie nie było, albowiem w opisie jest mowa tylko o dwóch portretach: w drugim pokoju o portrecie ś. p. biskupa przemyskiego, a w jednym z pokojów na piętrze o portrecie JW. Starościny stopnickiej. Najważniejszą, a nieraz i wyłączną ozdobą ścian bywały w dworach szlacheckich makaty i kobierce. W naszym inwentarzu niema jednak pod tym względem żadnej wzmianki, jak również n. p. o zbrojach i broni, której pełno było po ścianach i nieraz bardzo kosztownej, o trofeach wojennych i myśliwskich, które również zawsze na ścianach rozwieszano. Inwentarz nie obejmuje nadto sreber i porcelany ani szkła, tej całej zastawy stołowej, która w każdym dworze dla obfitości biesiad i pijatyk była bardzo dostatnia, jeśli nie zbyt kowna. Może rzeczy te nie są wymienione jako osobista własność, którą nieraz inaczej rozporządzano niżeli dworem i jego urządzeniem.

Z mebli opisano dokładnie jedynie szczególnie wspaniałe, kosztowne i osobliwe. I tak w opisie pierwszego pokoju wyszczególniony jest zegar w kopercie lakierowanej szafiastej, o okienkach tafelkowych zamykanych. W drugim pokoju jest bardzo dokładnie przedstawiony jakiś pulpit z szafką, zapewne rodzaj sekretarza. Opis podkreśla, że jest to sprzęt wykonany kosztowną i piękną robotą, ma nogi toczone z gałką złożoną pośrodku, szufladki z wyzłaczanymi antabkami, wierzch nad szafką z rzeźbionym komperdymentem i wyzłaczanym festonikiem. Pulpit ten i szafa są nadto kształtnie odmalowane. Ciekawy ten obiekt nie dochował się niestety do naszych czasów. Przy innych pokojach niema o sprzętach żadnej wzmianki, dopiero w sali na swerze, t. j. na piętrze, spotykamy się z opisem bilardu na sześciu toczonych nogach, mającego mety z koronką rzniętą i balasikami. W tej sali wisiała nadto dostatnia, oszklona latarnia ośmioboczna. Reszta mebli wymieniona jest w osobnej »Specyfikacyi stołów, krzeseł etc. w Pałacu y Oficynach«. Są tam wyszczególnione stoliki lakierowane, stoliki w kwiaty płótnem obite, stolik w jajko śrubowany, okrągły, na jednym balasiku, stoliki w pół składane i td. stoły sosnowe, jaworowe, lipowe, dębowe z sztagami składanymi, okrągłymi nogami i tp., dalej kanapy z materacami i wałami, materyą karmazynową, adamaszkiem, trypany lub płótnem w kwiaty obszyte. Krzesel, w siedzeniu trypany zieloną obitych, jest dwadzieścia dwa, zaś krzesel skórą czerwoną obitych trzydzieści pięć, nadto kilkanaście obitych płótnem, siedm krzesel z poręczami obitych skórą gdańską, pozatem taborety, stołki sosnowe, kilka szaf, z których o jednej wyszczególniono, że jest stara etc. etc. Warto zwrócić uwagę, że w spisie tym niema wcale łóżek, tylko tapczany do sypiania.

O tych dawnych meblach tu wyliczonych, niepodobna na podstawie skąpych określeń opisu wyrobić sobie pojęcia, czy miały one jakieś artystyczniejsze ukształtowanie, lecz przypuścić można, że nie były skromne i proste, jak najczęściej po dworach szlacheckich, a raczej zbyt kowne, skoro w ogóle skórą, materyą karmazynową albo adamaszkiem wybijane, co tylko u zamożniejszej szlachty się napotyka. Zresztą wielka rozmaitość tych sprzętów i uwydatniona w Specyfikacyi wymyślność ich struktury n. p. ów stolik w jajko śrubowany, stoliki w pół składane z szufladkami, stoliki parzyste i tp. wskazują, że mielibyśmy do czynienia ze zbyt kowniejszym, już z XVIII wieku pochodzącym, modnym urządzeniem, jakie charakteryzuje obszernie książd Kitowicz w swych pamiętnikach¹⁾.

Wśród pozostałego dzisiaj w Rogowie urządzenia trudno doszukać się sprzę-

¹⁾ Ks. Kitowicz, op. cit.

tów, któreby się zgadzały z opisem inwentarza; jest wprawdzie kilka mebli starych i cennych, z przed r. 1770 pochodzących, ale niema pewności, czy nie są to rzeczy skądinąd do Rogowa w późniejszym czasie zwiezione, albo zebrane w ciągu XIX wieku przez kogoś, kto je kolekcjonował z zamiłowaniem, jako antyki. Jest n. p. rodzaj sekretarza, który ma szufladki i drzwiczki środkowe wykładane piękną intarsją, a u góry galeryjkę z pięknymi wylącany balasikami, lecz nie odpowiada to wcale owemu opisanemu w drugim pokoju pulpitowi z szafką. Jest drugi późniejszy sprzęt tego rodzaju, gdzie na podstawie ze spiralnie kręconych nóżek z kapitelikami wznosi się szafka o oryginalnym wykroju, wykonana bardzo starannie w drzewie dębowem i palisandrze, z szufladkami, z których każda oznaczona jest jedną z liter alfabetu, (dwóch z tych szufladek brakuje od czasu wojny) (fig. 11). Zwraca uwagę szafa w izbie stołowej w typie tak zwanych szaf gdańskich, która może jest ową starą szafą wymienioną w Specyfikacji. Ten bardzo dobry w rysunku sprzęt z XVII wieku składa się z dwóch kondygnacji, w kształcie dosyć gładkich skrzyń opartych na toczonych nóżkach. Przedział między dolną wyższą, a górną niższą kondygnacją ozdobiony jest trzema rzeźbionymi lwimi pyszczkami. W innym pokoju napotyka się szafę z r. 1761, której część dolna w rodzaju komody z szufladami o pięknych brązowych antabkach ma faliste wybrzuszenia w stylu rokoko, a na drzwiczkach górnej właściwej szafki jest z jednej strony wypisane piękną kursywą: *Anno*, z drugiej cyfry ów rok tworzące. Zostało dalej kilka krzeseł w charakterze końca XVII wieku o skośnych toczonych nóżkach i oparciach pięknie rzeźbionych w fantastyczne sploty, przeobrażające się w zwrócone ku sobie pary bazyliżków (fig. 12).

Wszystkich tych sprzętów z dawniejszych czasów pochodzących było podobno znacznie więcej dochowanych do ostatnich lat, lecz w ciągu wojny obecnej zniszczono niejedną, a może i zagrabiono najcenniejsze; okruchy, które zostały, do odtworzenia obrazu dawnego wnętrza niewiele mogą się przydać, to też obraz ten musiał być oparty głównie na szczegółach w inwentarzu zarysowanych i uzupełniony pokrewnymi, skądinąd zaczerpniętymi wiadomościami. Dochodzimy do wniosku, że urządzenie dworu w Rogowie było już przed r. 1770 wcale bogate, że musiał tam panować dostatek, a może

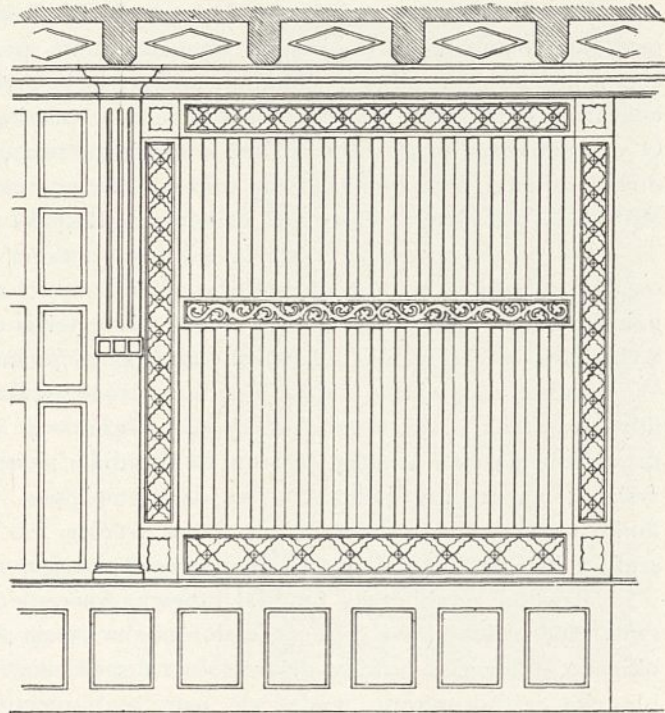


Fig. 18. Rogów. Dwór, buazerya w sali jadalnej.

i przepych. Zapewne obfitość barwnych makat, kobierców, lśniących sreber i szkieł dawała tej rezydencji blasku i wystawności, w której lubowali się tak panowie polscy, dbając o nią zwykle więcej, niż o zewnętrzny wygląd i lepszą architekturę swych siedzib. Tymczasem dwór w Rogowie tak przez swą architekturę jak i swe urządzenie wewnętrzne świadczy o wysokiej kulturze właściciela, a przypuszczenie to potwierdza jeszcze w dalszym ciągu opis dawnego, dziś już nie istniejącego, otoczenia naszego budynku.

Po ukończonym opisie pałacu wymienia Inwentarz, jako tuż przy nim stojącą, drewnianą kaplicę okrągłą, »na dostatnym podmurowanym fundamencie, z dachem kopułowym obitym gontami w karpią łuszczkę«. Na tej kopulce wznosiła się latarnia z okienkami, pokryta białą blachą z puszką odzłacaną i krzyżem u szczytu. O wewnętrznym urządzeniu ani też o czasie powstania tej dworskiej kaplicy niema żadnej wzmianki, lecz domyślać się możemy, że wzniesiona była dla biskupa przemyskiego Michała Wodzickiego, który był dziedzicem Rogowa.

Od pałacu w stronę kościoła i ku wsi zwanej Wyszogród rozciągał się rozległy ogród włoski, wzdłuż na półtora stajania, otoczony parkanem z daszkiem gontami nakrytym. W ogrodzie tym były »dwie ulice widoczne« i dwie »ciemne grabiną wykładane w cerkiel na bukstelach«, a więc aleje zaciemnione ze sklepieniem z gałęzi. W ogrodzie znajdowały się gabinety z sadzonej grabiny z narożnikami (dziś powiedzielibyśmy altanki), zaś w środku ogrodu piętrowy murowany pawilon, który się tu właśnie nazywa altanką. Jest on kwadratowy, wystawiony na modłę francuską (»z paryską«); na czemby jednak ta paryskość polegała, trudno odgadnąć. W górnym pokoiku tego pawilonu mieściła się Biblioteka, w niej kominek murowany i cztery szafy z księgami, »nad szafkami wierzchniami gzymse rznięte odzłacane z herbami«.

Pawilon z biblioteką powstał zapewne znacznie później niżeli pałac; zdaje się o tem świadczyć ozdobniejsze jego ukształtowanie w opisie podkreślone, jak zaokrąglone otwory okienne, odrzwia i powały przyozdobione gzymсами i tp. Umieszczenie pawilonu z biblioteką wśród ogrodu wydać się nam musi nieco osobliwe. W ogrodzie była nadto pod południe zbudowana oranżerya, a niedaleko pałacu znajdowały się szkarpy z dwoma fosami z ziemi wyrobione, darniami obkładane, na tych szkarpach »balasy malowane po bokach, frontem wydane ku Wiśle dla prospektu«. Z tych kilku szczegółów opisu można się dorozumieć, że ów ogród »włoski« lub raczej francuski bardzo starannie i zapewne gustownie był założony. W późniejszej epoce, ulegając przemianom mody, przekształcono go prawdopodobnie na sposób angielski, gdyż zapuszczony park z gęstwą starych drzew, który dziś widzimy, raczej do swobodnego angielskiego typu ogrodów jest zbliżony.

Z budynków w skład dworu wchodziły prócz pałacu przedewszystkiem oficyny, które stały od strony dziedzińca, dwie na lewo, trzecia na prawo od pałacu. Dwie pierwsze były »budowania dawnego«, z tartego drzewa, jednak o ścianach gliną i wapnem wytynkowanych. Jak z opisu wynika były obie te oficyny do siebie zupełnie podobne i jednakowej wielkości, o czem świadczy równa ilość pokoi i tenże sam rozkład. Środkiem budynków biegła sień na przestrzał z drzwiami na dziedziniec i na ogród; przy oknach wisiały okiennice, a dachy były gontowe w dwie kondygnacje. Po przeciwnej stronie wznosiła się trzecia oficyna, a przylegała do niej t. zw. rezydencja pisarska. Był to, zdaje się, jeden długi budynek o dwóch sieniach, przy których stały

ganki na czterech słupkach, między które wprawione były dwie ścianki z przyławkami. W dachu mieścił się także ganek, »wydany ku dziedzińcowi, o ścianach futrowanych z ramą po bokach«. Dalej wznosiła się po tejże stronie dziedzińca »rezydencja ekonomiczna«, o której opis zaznacza, że jest jednostajnie budowana, a więc prostsza, skromniejsza od poprzednich budynków. W tymże budynku znajdowała się także »rezydencja quondam marszałkowska« czyli mieszkanie marszałka, jak poprzednie rezydencje były mieszkaniami pisarza i ekonoma. Przy dwóch dłuższych ścianach tej rozległej widać budowli występowały również ganki na słupkach. Dach na obu ostatnio wymienionych domostwach był gontowy jednolity, a nie łamany w dwie kondygnacje.

Na dziedzińcu wychodziły jeszcze pałacowa stajnia i wozownia, znajdujące się tuż przy głównej bramie wjazdowej. Ogrózenie sztachetowe łączyło między sobą wszystkie budynki, dochodząc aż do narożników pałacu. W ten sposób powstawała całość w sobie zamknięta, dziedzińiec wewnętrzny budynkami ściśle otoczony. Głębłą ścianę tworzył pałac, boki stanowiły owe oficyny i rezydencje, front zwierała brama z parkanem. Był to dziedzińiec niezbyt wielki, kształtu wydłużonego czworoboku, w którego przedniej części, bliżej bramy, stały pośrodku z jednej strony gołębnik, z drugiej zaś »studnia wycembrowana drzewem dębowym z walcem do ciągnięcia wody i kołem obracającym się kolbą, opatrzona dachem na czterech słupkach, gontami pobitym«. Bliżej pałacu zielenił się zapewne klomb trawnikowy, wysadzany kwiatami, kolisty lub elipsowaty do objazdu. Właściwe życie gospodarskie, cały ruch folwarczny, znajdowały się poza obrębem tej »*cour d'honneur*«. Budynki folwarczne przytykały do prawej oficyny i reszty budynków dworskich, lecz

w pewnej oddali od dziedzińca i pałacu. Po lewej stronie pałacu i dziedzińca znajdowały się tylko dwie oficyny, które miały wyposażenie wewnętrzne, podobne na ogół, jak z opisu wynika, do pałacowego i były zapewne przeznaczone dla gości lub rezydentów, stąd jako coś lepszego oddzielone od innych dworskich budynków, a złączone z owym rozległym ogrodem. Miały te oficyny drzwi na ogród wychodzące i tu rozciągała się już ta część dworu wspanialsza, bardziej reprezentacyjna, przeznaczona dla rozrywki i na pokaz. Ku parkowi zwracała się południowa ściana pałacu oraz frontowa, z której był prospekt na staw i ku Wiśle.

W ten sposób można na podstawie inwentarza dorozumieć się, jak wyglądało dawne otoczenie pałacu. Było to dosyć typowe i powszechne zapewne założenie i ugrupowanie budynków, tworzące całokształt bardzo racjonalny, praktyczny, pełen umiaru i wdzięku¹⁾.

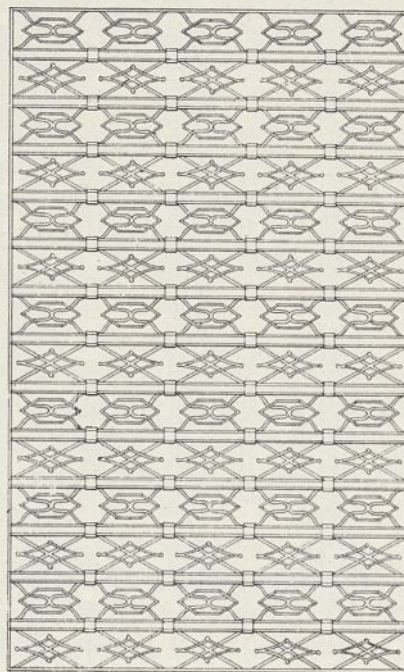


Fig. 19. Rogów. Dwór, strop sali jadalnej.

¹⁾ O planie zabudowania dworu por. Gołębiowski, *Domy i dwory*, Warszawa 1830, p. 10 i nst.

Dziś cały ten obraz zatarty jest w zupełności. Przy dawnym dziedzińcu stoi tylko jedna niewielka oficyna w nowszych wzniesiona czasach, dziedziniec i park zarośnięte są i zaniedbane, kaplica pałacowa i pawilon z biblioteką już dawno nie istnieją, jak również niema śladu szkarp i prospektów na Wisłę otworzonych.

Opis inwentarza, pozwala nam przenieść się w dawniejszą epokę i przynosi także

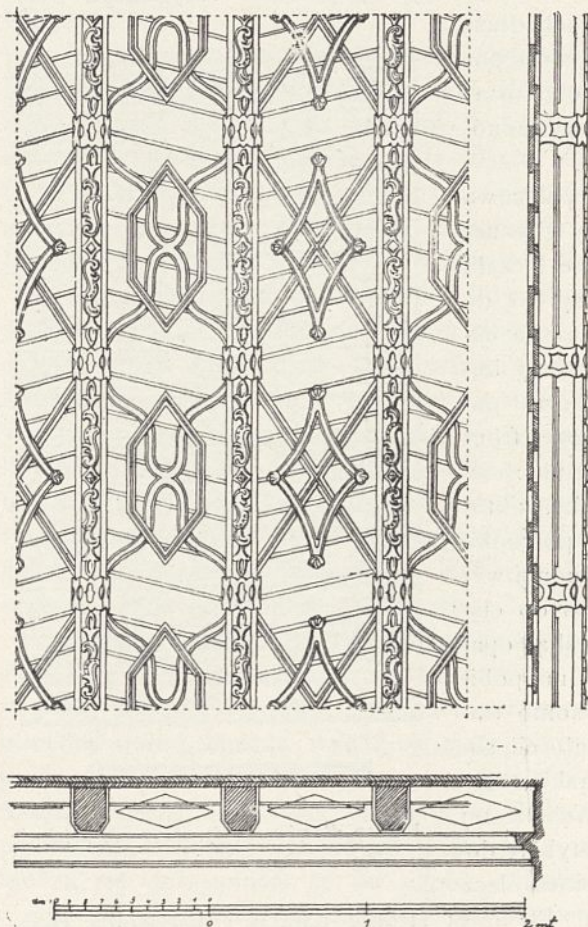


Fig. 20. Rogów. Dwór, szczegół stropu sali jadalnej.

szereg zajmujących szczegółów co do charakteru i artyzmu ówczesnej drewnianej architektury. Niektóre z tych szczegółów podane już zostały powyżej przy odnośnych przedmiotach, które wyrażeniami zapożyczonymi z inwentarza starano się charakteryzować. Podnieść jeszcze warto kilka spostrzeżeń, n. p. to, że napotykamy kilkakrotnie wymienione dachy o dwóch kondygnacjach z wiązaniami z »włoska« budowanemi. Takie dachy są n. p. na pałacowej stajni i wozowni. Nowsze budynki zdają się mieć częściej dachy jednostajne, nieprzerwane. Przy opisie śpichlerza, na dole blisko Wisły w r. 1684 wystawionego, czytamy, że był piętrowy, miał ganki podwójne t. j. zapewne piętrowe, a dla konserwacyi ścian obwiedziony był dokoła przydaszkami. Filary schodów wewnątrz były toczone i »wszystek ten śpichlerz gruntownie i kosztownie z drzewa na urząd dobieranego wystawiony«. Inny śpichlerz ma w dachu wypuszczone okna z daszkami, jak również wspomniana stajnia i wozownia. Tu i owdzie zaznaczone są także motywy dekoracyjne n. p. ów śpichlerz z r. 1684 ma na dachu porporce z żelaznej blachy, na sżybrach zasadzone na szczytach kalenicy; na wozowni i stajni są »kwadratowe wazoniki« i na daszku ganku wazonik rzniony z dębiny. Takimi wyrzynanymi wazonami upiększona była bramka kraciasta osadzona między dębowymi słupkami, wśród sztachetów łączących pałac z oficyną. Główna brama wjazdowa była także kraciasta, z cyrkłowymi gzymsami nad odrzwiami i miała boczną furtkę, a z obu jej stron były sztachety z balasów, słupkami przedzielane i farbą jak i brama odmalowane.

Wszystkie lepsze budynki stawiane są na węgiel z drzewa tartego, podrzędniejsze z drzewa obłego, wreszcie budynki takie, jak obory, szopy, drwalnie mają ściany z drzewa tartego lub obłego wpuszczane w słupy dębowe, w ziemię wkopane, a dachy poszyte

szereg zajmujących szczegółów co do charakteru i artyzmu ówczesnej drewnianej architektury. Niektóre z tych szczegółów podane już zostały powyżej przy odnośnych przedmiotach, które wyrażeniami zapożyczonymi z inwentarza starano się charakteryzować. Podnieść jeszcze warto kilka spostrzeżeń, n. p. to, że napotykamy kilkakrotnie wymienione dachy o dwóch kondygnacjach z wiązaniami z »włoska« budowanemi. Takie dachy są n. p. na pałacowej stajni i wozowni. Nowsze budynki zdają się mieć częściej dachy jednostajne, nieprzerwane. Przy opisie śpichlerza, na dole blisko Wisły w r. 1684 wystawionego, czytamy, że był piętrowy, miał ganki podwójne t. j. zapewne piętrowe, a dla konserwacyi ścian obwiedziony był dokoła przydaszkami. Filary schodów wewnątrz były toczone i »wszystek ten śpichlerz gruntownie i kosztownie z drzewa na urząd dobieranego wystawiony«. Inny śpichlerz ma w dachu wypuszczone okna z daszkami, jak również wspomniana stajnia i wozownia. Tu i owdzie zaznaczone są także motywy dekoracyjne n. p. ów śpichlerz z r. 1684 ma na dachu porporce z żelaznej blachy, na sżybrach zasadzone na szczytach

słomą, podczas gdy lepsze budynki zawsze pokryte są gontem. Sposób budowania i rodzaj materiału nie są przez opisującego nigdy pominięte, stąd wyzyskanie tych informacji mogłoby dla specjalnego studium o budownictwie drewnianem przynieść pewne korzyści, zwłaszcza przy zestawieniu z innymi starymi inwentarzami. Gloger podaje w swym »Budownictwie drzewnym«, że przewertował do tysiąca inwentarzy dóbr szlacheckich z XVI i XVII wieku z opisami drewnianych dworów i budynków gospodarskich. Dokonał już więc poniekąd tego zadania, jednakże w niedostatecznej mierze, gdyż ograniczył się przeważnie do wypisywania nazw i określeń napotykanych w inwentarzach pod alfabet swej Encyklopedyi i swego słownika Budownictwa drzewnego, nie usiłując zresztą wyprowadzić na tej podstawie pozytywniejszych wniosków. Wydobył wiele ciekawych szczegółów i nazw ważnych dla rodzimego słownictwa, lecz należałoby z tego źródła jeszcze czerpać znacznie wydatniej. Znajdą się tam nieraz ustępy kulturalnie ciekawe. W inwentarzu dworu rogowskiego czytamy z zainteresowaniem np. o austeryach, których jest w Rogowie dwie, z nich jedna wystawiona przeciw dworu. Są w nich izby gościnne z alkierzami, specjalne kuchnie dla »gościnnej wygody«, obok austeryi stajnie dla wygody gościnnych koni i inne budynki, wśród nich sumptem dworu postawiona kuźnia kowalska. Widzimy stąd, że sam dwór starał się o dostatnie zajazdy dla wygody przejezdnych i że pod tym względem było lepiej na polskiej wsi sto kilkadziesiąt lat temu aniżeli dzisiaj. Albo n. p. przy opisie rezydencji ekonomicznej dostrzegamy z uśmiechem, ile to pieców piekarskich do ciast zaspakajać musiało potrzeby pałacowe. Wykaz powinności chłopów, należnych im ordynaryi i t. d., pozwala wejrzeć w ówczesne stosunki społeczne. Z poźółkłych kart inwentarza wyłania się obraz całego dworu z wszystkimi przyległościami, z sadem śliwowym, pszczelnikiem, browarem, śpichlerzami, etc., słowem »cum lasis, boris et graniciebus«, obraz świadczący o znacznym dostatku i dużej kulturze, jaka kwitła w tym majątku około r. 1770, więc już pod koniec niepodległego bytu Rzeczypospolitej. W dwa lata po tej sumiennej i szczegółowej lustracji całego majątku, część dóbr klucz rogowski stanowiących, a mianowicie wsi położone po prawej stronie Wisły, przeszły pod okupację austriacką.

III.

Dekoracja wnętrza z końca XVIII wieku.

Właściciele Rogowa: Wodzicy. Odnowa dworu. Przyozdobienie sieni, izby stołowej i buduaru. Malowidła ścienne w buduarze. Wartość buazeryjnej dekoracyi i czas jej powstania. Urządzenie wewnętrzne z końca XVIII wieku i późniejsze.

Zainteresować nas musi pytanie, kto dwór Rogowski zbudował, kto stworzył tę wysoce kulturalną całość, jaką poznaliśmy. Po owym pierwszym znanym dziedzicu Rogowa, Hinczy, przeszła wieś w posiadanie Sprowskich Odrowążów, zaś w XVI wieku na własność Szafranców¹⁾, którzy w drugiej połowie XVII wieku sprzedali ją Janowi Warzyńcowi Wodzickiemu, żupnikowi wielickiemu i podczaszemu warszawskiemu. Zdaje się nie ulegać wątpliwości, że dwór rogowski w r. 1685 przez tego Wodzickiego został wystawiony, jako przez nowonabywcę, który tu stworzyć chciał sobie dostatnią rezy-

¹⁾ Słownik geograficzny.

dencyę. Trudno bowiem przypuścić, by poprzedni właściciel, nowy dwór właśnie zbudowawszy, zaraz go sprzedawał. Wawrzyniec Wodzicki zmarł w roku 1696, o czym świadczy nagrobek postawiony ku jego pamięci w roku 1759 wewnątrz kościoła N. P. Maryi w Krakowie¹⁾. Z pochwał jego cnotom tam wypisanych, dowiadujemy się, że był ulubieńcem króla Jana III, co potwierdza Niesiecki w swym Poczcie herbów i wspomina, że był on z dwoma synami w r. 1683 na wyprawie wiedeńskiej²⁾. Może więc zdobył na tej wojnie jakie znaczne łupy i trzos wypełnił, a wtedy to nabył Rogów i przyległą Złotą,



Fig. 21. Rogów. Dwór, szczegół stropu sali jadalnej.

Pełczyska i Stawiszyce. W każdym razie był już człowiekiem bardzo zamożnym, gdyż zakupił w r. 1683 dom w Rynku Krakowskim t. zw. »pod Krzysztofory«, który wnukowie jego w r. 1734 biskupowi Sołtykowi odsprzedali. O tym Wodzickim wiemy nadto, że zamawiał obrazy u Marcina Altomontego³⁾, nadwornego malarza króla Jana III, musiał więc mieć pewne artystyczne upodobania, które się w budowie dworu także objawiły.

Po Wawrzyńcu Wodzickim dostał się Rogów przy działach majątkowym między jego synami księdzu Michałowi, który był dziekanem katedralnym krakowskim i pod koniec życia biskupem przemyskim, nadto podkanclerzem koronnym, a na parę tygodni przed śmiercią w r. 1763 na kanclerstwo został promowany. Ks. Michał Wodzicki zapisał się trwale w dziejach Rogowa pomnikami sztuki. Ufundował najpierw między dworem a kościołem kamienną figurę Najświętszej Panny Immaculaty, rzeźbę niezłą w ruchu i sylwetkach tak głównej postaci, jak i aniołków unoszących kulę i skomponowaną z ręcznie w całość wraz z postumentem. Na postumencie widnieje tarcza her-

bowa: kapelusz prałacki z kutasikami nad herbem Leliwa, pod nim napis: Die 21 decembris Anno 1738. Figura ta wylania się dziś wdzięcznie z otoczenia drzew. W r. 1750 wystawił Ksiądz Michał w Rogowie piękny kościół drewniany, gdy stary może się spalił lub był zniszczony, a przed kościołem wznosił murowaną bramę-dzwonnicę o trzech oknach na dzwony i zgrabnem zwieńczeniu górnem z wazonem u szczytu. Dziś z trzech dzwonów niestety jeden tylko pozostał po rekwizycyi przeprowadzonej przez władzę okupacyjną. Wreszcie w 1760 wybudował jeszcze Ks. biskup drewnianą kaplicę cmentarną. W ten sposób powstały dzięki jemu w harmonii z drewnianym dworem inne piękne drewniane budowle, tworzące dziś razem z nim cenną zabytkową całość.

Dzięki wysokiemu stanowisku ks. biskupa doszli Wodziczcy do wielkiego znaczenia,

¹⁾ St. Cercha i F. Kopera, *Pomniki Krakowa*, III.

²⁾ O dobrych stosunkach Wodzickiego z królem świadczy list zachowany w archiwum kościelnickim, w którym król Jan zaprasza Wodzickiego na wesele swej córki Kunegundy, nadto fakt, że darowuje mu portret królowej z dziećmi. *Sprawozdania Komisji do badania historii sztuki w Polsce*, IV, p. LII.

³⁾ *Sprawozdania* j. w., IV, p. L—LII.

do wpływów i dostojęństw. Zostając w wielkich łaskach u Augusta III, wyrabiał ks. Michał dla braci swoich i synowców dygnitarstwa i tłuste starostwa, tak np. dla brata Piotra, kasztelana sądeckiego uzyskał nadto starostwo grybowskie i stopnickie¹⁾. Ów Piotr miał po ojcu Wawrzyńcu, w niedalekiem sąsiedztwie Rogowa położoną, wieś Złotą, gdzie zapewne zaraz w początkach XVIII wieku wystawił sobie dwór modrzewiowy, (pochłonięty przez pożar w r. 1917, o czym już we wstępie wspomniano). Po śmierci brata biskupa w r. 1763 objął on Rogów, będąc już wówczas bardzo wiekowym człowiekiem i niedługo potem w r. 1781 żywota w swej dziedzicznej Złotej dokonał. Żoną Piotra Wodzickiego była Konstancja z Dembińskich herbu Rawicz, która wkrótce po śmierci męża, utrudzona światowymi troskami, obrała sobie mieszkanie w klasztorze PP. Wizytek w Krakowie, jak napis nagrobny w prezbiterium tego kościoła wskazuje²⁾. Na inwentarzu r. 1770 figuruje dwa razy podpis: K. Wodzicka K. Sandecka, — jest to więc kasztelanowa Konstancja, a inwentarz nasz spisany był najpewniej z okazji przekazywania majątku najstarszemu synowi Eliaszowi. Eliasz Wodzicki, starosta grodowy krakowski i stopnicki, generał wielkopolski, kawaler orderów św. Stanisława i Orła białego, nadanych mu przez Stanisława Augusta, posiadał w Krakowie piękny pałac w rynku u rogu ulicy Brackiej (później Jabłonowskich, dziś Nr. 20), w którym w r. 1787 króla podejmował³⁾. Zamożny dom Eliaszów Wodzickich był przez długie lata ogniskiem towarzyskiego życia w Krakowie. Pałac ich musiał mieć urządze-



Fig. 22. Rogów. Dwór, panneau w buduarze.

¹⁾ Stanisław hr. Wodzicki, *Wspomnienia z przeszłości*, Kraków 1873, p. 14 i nst.

²⁾ Po lewej stronie prezbiterium znajduje się tablica z czarnego marmuru (wys. 0.52 szer. 0.44) z napisem: »Konstancja z Dembin Wodzicka kasztel Sandecka Liczne potomstwo rozporządziwszy Stan wdowi schronieniu od zatrudzeń światowych poświęciwszy, mieszkanie przy tym zakonnym domu obrała sobie y pochwana być żądała w Grobie Sióstr Nawiedzenia N. P. M. Jakoż po życiu lat 74 wieku swego w tym grobie złożona 13. Paździer. R. 1782 westchnieniu miłosiernemu duszę swoją poleca«.

³⁾ J. Louis, *Przechadzka kronikarska po rynku krakowskim*, Kraków 1890, p. 117 i nst.

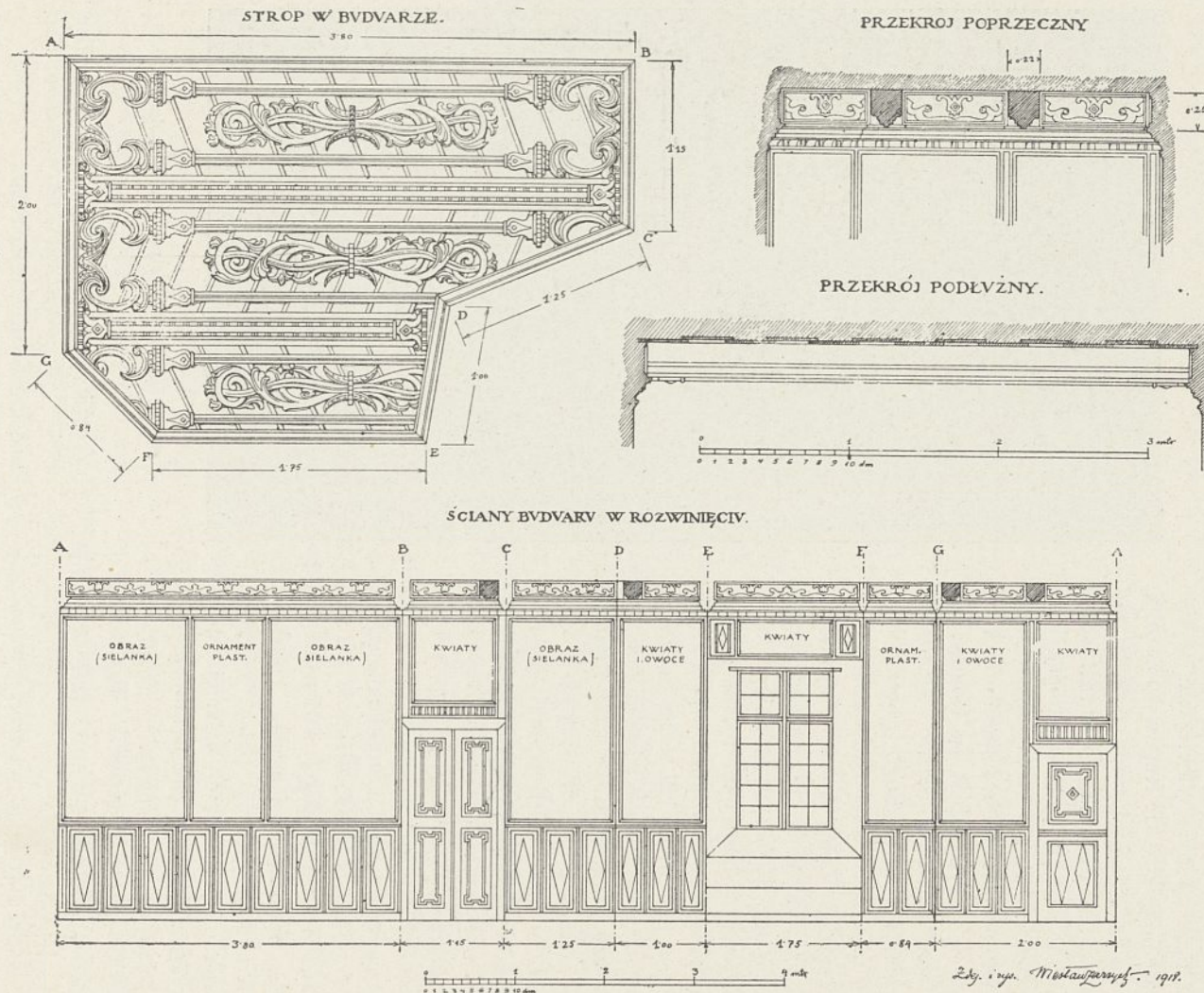


Fig. 23. Rogów. Dwór, buduar.

nie wielkopańskie, na skalę wysokich ambicyi właściciela, który potem w r. 1798 wyjednał sobie od cesarza austr. Franciszka II tytuł hrabiowski. Jak widzimy doszedł ród Wodzickich ze skromnych początków w krótkim stosunkowo przeciągu czasu do fortuny prawie magnackiej. Brat Eliasza Franciszek, starosta grybowski, wybudował w r. 1787¹⁾ pałac przy ulicy ś. Jana (dziś Wysockich, Nr. 11), a za żoną swą Zofią z Krasieńskich dostał w wianie Gręboszów i Siedliszowice, w których mieli piękny murowany dworek na letnią rezydencję. Rogów, odległy tylko o milę od Siedliszowic, był wiejską siedzibą Eliasza Wodzickiego.

Wnętrze rogowskiego dworu przybrało pod koniec XVIII wieku zupełnie nową postać, którą prawdopodobnie temu Eliaszowi należy przypisać. Być może, że przyozdobienie budynku wykonane zostało dla najstarszej jego córki Elżbiety, gdy wychodziła za mąż za Michała hr. Potulickiego. Pierwotny skromny dwór szlachecki nie wydawał się już wówczas dosyć okazały i dostatecznie reprezentujący bogactwo i znaczenie nowych właścicieli. Rozkwitło wtedy w Polsce silniej życie sztuki, szczególnie na dworze królewskim i krzewiło się zamiłowanie do niej wśród niektórych kół wielkopańskich. Artystyczne przystrojenie pałaców i rezydencji stało się modą i pychą; blichtrzem sztuki starały się wyróżnić bogatsze sfery od szerszego szlacheckiego tłumu. Wyróżnić się, wyodrębnić, blaskiem sztuki otoczyli także Wodziczcy. Z tej tendencji wyrosła chęć jakiegoś wytwornego i oryginalnego ozdobienia wnętrza rogowskiego pałacu. Szczęściem, że nie przyszło do zburzenia dawnego drewnianego budynku, bo to się podówczas zdarzało bardzo często; murowane pałacyki wchodziły w modę, rugując szybko drewniane budowle (przykładem może być choćby wspomniany dworek w Siedliszowicach). W pamiętnikach ks. Kitowicza czytamy, że »od połowy panowania Augusta III wszczęło się obrzydzenie w narodzie całym do starych struktur. Skoro panicz po śmierci ojca został panem majątności, najpierwszą jego rzeczą było przerobić na nowy fason albo wcale rozwalić odebrany po pradziadach pałac, zamek, dwór, a nowy, choć słabszy, ale kształtniejszy postawić. Od tego czasu zagęściły się w całym kraju fabryki pałaców murowanych, w ozdobie i kształcie z zagranicznymi walczących«.

Tem więcej chwalić sobie musimy to zdarzenie, że rogowskiego drewnianego dworu nie zdemolowano, ani nie przerobiono, a tylko przy gruntownej odnowie wnętrza wymieniono wiele dawnych szczegółów i przydano całości wcale oryginalne i szlachetne przyozdobienie. W planie i rozkładzie dokonano jedynie pewnych nieznaczących przeobrażeń i tak

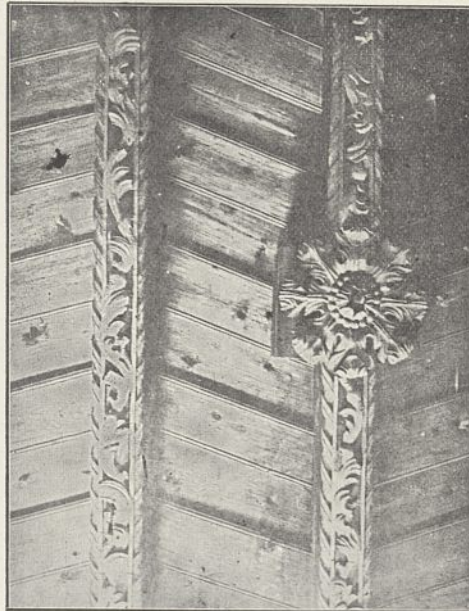


Fig. 24. Rogów. Dwór, szczegół stropu w pokoju nr. 3.

¹⁾ Stanisław hr. Wodzicki, op. cit., p. 202.

przedzielono niektóre pokoje przepierzeniami i otwarto w ścianach bocznych drzwi na zewnątrz. Wązkie drzwi, stanowiące oddzielne wejście do piątego pokoju, dawniej skarbcza, wskazują na ową epokę oprofilowaniem swej oprawy, w której nad drzwiami umieszczony jest obrazek Matki Boskiej. Elipsowata forma okienek w głównej sieni z tego czasu pochodzi i zapewne także wtedy nastąpiło otynkowanie ścian wewnętrznych dworu. W każdym razie wszystkie te zmiany były stosunkowo niewielkie, a wysiłki odnowy skierowano przede wszystkim ku uświetnieniu wnętrza.

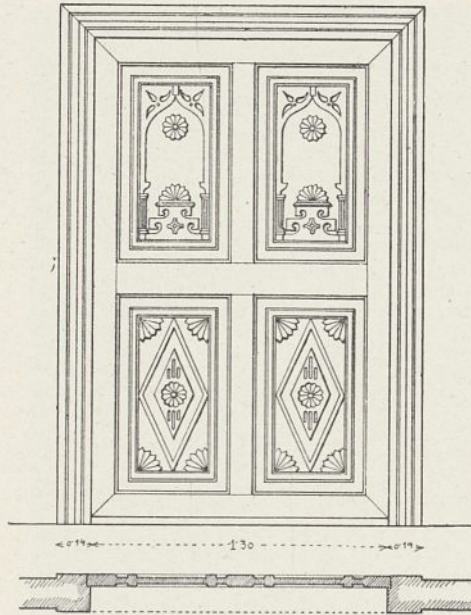


Fig. 25. Rogów. Dwór, drzwi w sionce na piętrze.

Jako najwłaściwszy rodzaj trwałej dekoracji dla podniesienia wyglądu izb drewnianego dworu, nasuwały się buazerye i ozdoby snycerskie — odrzwia i sufity bywały przecież zwykle polem popisu dla wytwornej stolarki. Więc poza zamierzonym bogactwem, czy świetnością nowego wewnętrznego urządzenia, sięgnięto przede wszystkim do tych efektów, które w drzewie można było wydobyć. Powołano jakiegoś zdolnego stolarza-snycerza, przyozdobienie wnętrza dając mu za zadanie. Dwie przede wszystkim sale musiały być przystrojone, to jest sala wejściowa czyli sień, jako wprowadzająca do wnętrza i pierwsza rzucająca się w oczy, a dalej wielka izba stołowa, czy bawialna, jako główna sala recepcyjna. Oba te wnętrza otrzymały w Rogowie bardzo bujne i przesadnie bogate, z przeładowaniem nawet graniczące buazeryjno-snycerskie wyposażenie. Poddamy rozbiorowi przede wszystkim dekorację wejściowej sieni.

Całe ściany i sufit przykryła tu w drzewie rzeźbiona ornamentacja, tworząca całość efektowną, choć nieco niespokojną (fig. 13—14). Przestrzeń stosunkowo wązka, a bardzo wydłużona (14,50 m. długości na 4,80 szerokości) podzielona została na dwie części poprzeczną belką pułapową, t. zw. siostrzanem, który jest wsparty na pilastrach. Tego podziału domagała się przede wszystkim struktura sufitu. Długość ścian nie łatwo pozwalała na prowadzenie jednolitych belek przez cały sufit, chyba w kierunku poprzecznym; podłużnie dogodniej było założyć belki tylko przez pół długości, opierając je na siostrzanie pośrodku. Siostrzan ten tworzą właściwie dwie belki poprzeczne; w górną z nich wchodzi pułapowe belki podłużne, dolna zaś spaja się swym profilem z gzymsami, jakimi zwieńczona jest płaszczyzna ścian przed przejściem w sufitowe podniebie. Wyodrębniony wyraziście gzymsami od reszty ściany, podsufitowy pas o wysokości górnej belki poprzecznej i podobnie jak ona ornamentowany pionowymi przedziałkami, tworzy rodzaj ramy i oprawy dla pułapu. Pięć gładkich, a tylko sfazowanych belek dzieli pułap na sześć podłużnych pasów, wysadzanych szeregiem kasetonów, oprawnych w skośne listewkowe kwadraty. Na środkowej belce wryta jest data: A 1685 D, nad tem krzyżyk czy znak ciesielski. Ściany, o ile nie wypełniają ich drzwi lub buazerye, zostały wytynkowane na biało, a na to jasne tło

nałożono wycinaną w drzewie, dosyć prymitywną w rysunku ornamentację. W złożoną z listewek kratę pól prostokątnych wstawione są romby z wyciętymi pośrodku czworolistkami. Oprawa drzwi obrysowana jest żłobionymi w drzewie liniami, które w punktach skrzyżowania spięto promienistymi sprzączkami. Nad drzwi nadbito u góry gzymsy na konsolkach ornamentowane rozetkami. Same skrzydła drzwiowe podzielone zostały na pola i ozdobione podłużnymi i poprzecznymi rombami z nabijanych listew. Między pierwszą parą drzwi bocznych sobie przeciwległych a pilastry, wspierające siestrzan

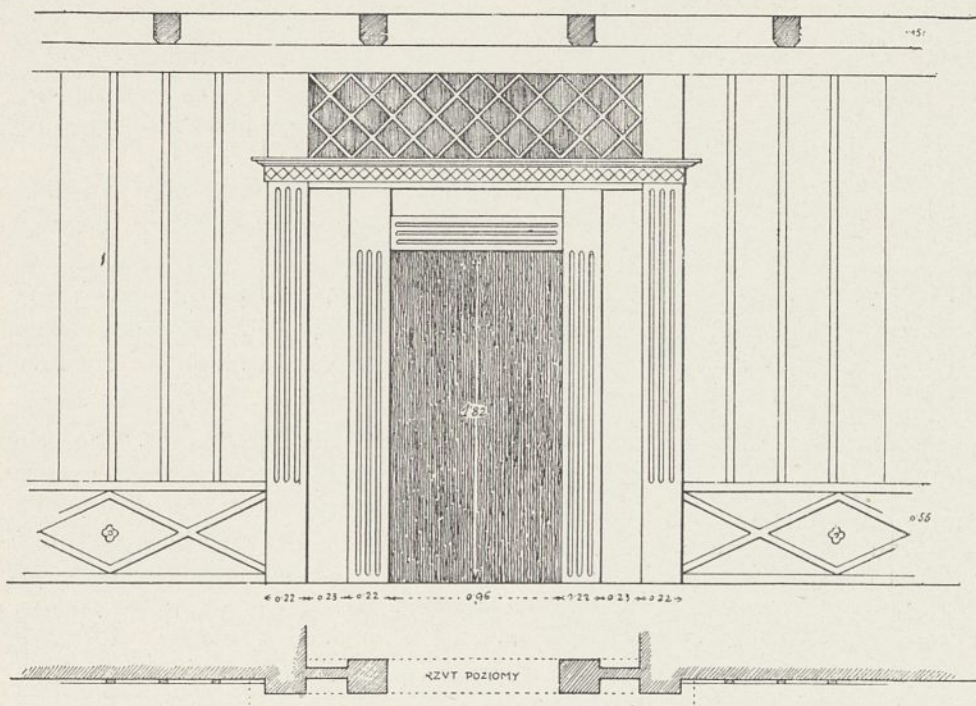


Fig. 26. Rogów. Dwór, szczegół I piętra.

wprawiono szerokie ławy, które stanowią główny motyw dekoracyjny przedniej części sieni. Składają się one z podłużnych skrzyń w rodzaju siedzeń i z oparcia ujętego w rzeźbioną oprawę. Rysunek tych zaplecek, rzeźbione woluty i esownice są jakby echem baroku, podczas gdy dekoracja odrzwi bardziej czysto i ściśle oddaje styl Ludwika XVI. Cała siena jest bardzo słabo oświetlona tylko przez owe dwa małe owalne okienka, wprawione w XVIII w. przy głównych drzwiach.

Druga część sieni, która rozciąga się w głębi, traktowana jest na ogół podobnie, jednak nieco odmiennie w szczegółach. Ściana tylna wyłożona została do wysokości drzwi pełną buazeryą, skomponowaną wcale wytwornie, dobrze oprawioną górą i dołem, środkiem zaś podzieloną pasami na prostokątne pola, które przyozdabiają skośne romby. Wśród górnych gzymsów biegną zgrabne koronki ornamentu z motywami gwiazdek, jakie widzimy również na siestrzanie. Z tą buazeryą spływają się w jedną całość odrzwia; na bazach ich pilastrów i na ich gzymsach pojawiają się te same motywy w nieco od-

miennem rozwinięciu. Górna nasada drzwi równie pięknie jest ukształtowana, wreszcie także skrzydła drzwiowe wyodrębniają się szlachetnością rysunku. Wdzięczny motyw dekoracyjny stanowi podsiębitka, będąca rodzajem sklepienia nad wyjściem na piętro i sąsiednimi drzwiami (fig. 15), a wysadzana drobnymi rozetkami, które w całej tej dekoracji tylekrotnie występują. Przy schodach stoją słupki dobrze rozczłonkowane, zaś czeluść schodowa ma powalę wyokrągloną, co na zewnątrz odznacza się okrągłym gzymsem. Ornamentacja białych partyi ścian jest tu odmienna, niżli w przedniej części sieni; nad wysoką buazeryą ściany głębnej nałożone są tarcze, do których przybijane były rogi jelenie. Na ścianach bocznych widzimy pionowe wzorce wycinane z listewek. Również na suficie występują jako pewne urozmaicenie dwa na przemian idące rodzaje kasetonów.

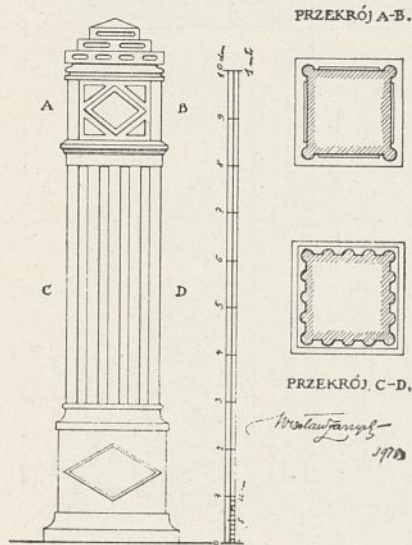


Fig. 27. Rogów. Dwór, słupek przy schodach na I piętrze.

Dostrzegamy w tej dekoracji dużo oryginalności i inwencji; całość ujęta jest jednolicie i pewną ręką, znać że jej twórca miał już w tym kierunku wprawę i opierał się na tradycji. Zręcznie powiązał różne elementy dekoracyjne, zachowując zasadnicze obramowanie pełną buazeryą dolnych partyi ścian. Trafnym użyciem analogicznych motywów zespolił tem silniej swe dzieło, nadając mu pewien stylowy charakter. Ze smakiem zastosował zdobnicze koronki i gzymniki, jako poziome obramowania, zaś pionowe linie żłobkowane dla oddzielenia i zamknięcia pewnych płaszczyzn. Widać tu wszędzie świadomy wysiłek niepospolitego dekoratora. Nasz szacunek dla jego pracy rośnie jeszcze, gdy zapoznajemy się z dekoracją wielkiej izby stołowej,

która musiała być dlań z natury rzeczy głównym polem popisu.

Na przystrojenie snycerskimi ozdobami sali jadalnej największy położył nacisk, a punktami naczelnymi stały się tu odrzwia i sufit. Świetnie rozwinięta została przede wszystkim oprawa drzwi prowadzących do sieni (fig. 16). W kompozycji wspaniałego portalu, zajmującego całą wysokość ściany, zwracają uwagę zręcznie rzeźbione pasy ornamentu, wprawione między zewnętrzne pilastry, a karbowane gurty, obramujące bezpośrednio otwór drzwiowy. Z wazonów, nad którymi unoszą się delfiny, wyrastają gałązki z fantazyjnymi liśćmi jakby stylizowanego ostu. W poziomym pasie naddrzwiowym jest ten motyw również pięknie rozwinięty; wśród splotów liści znajduje się tam owal z jakimś orientalnym napisem, skopiowanym zapewne z wschodniego sprzętu lub kobierca, a użytym tu czysto dekoracyjnie. Jako supraporta umieszczona została tablica z napisem, po której bokach występują konsole z rzeźbionych liści i główek ludzkich. Bardzo ciekawy i oryginalny ornamentek mają bazy pilastrów. Wreszcie skrzydła drzwiowe podzielone są na pola, obrębione drobną koroneczką, a w środku pół mieszczą się śmiało rzeźbione podłużne rozety. Portal skomponowany doskonale jako całość, ma wyraźne akcenty zasadnicze i subtelne przeprowadzenie szczegółów. Rozmaitość motywów trafnie użytych i zestawionych daje harmonijny, wcale artystyczny zestroj. Misterna ta ornamentyka jest dziś tu i ówdzie trochę nadniszczona.

Drzwi boczne są zupełnie podobnie pomyślane, a tylko uproszczone w rysunku (fig. 17). Różnicę stanowią supraporty, złożone z portretów i pięknie rzeźbionych obramień w charakterze ornamentacyi głównego portalu. Na pasie naddrzwiowym przybite są tarcze z herbami. Tarcze takie zmieniano zapewne za każdym nowym dziedzicem Rogowa. Reszta ścian między temi efektownemi odrzwiami wypełniona została ornamentacyą listewkową, wyciętą z drzewa miękkiego i ciemno bajcowaną. Listewki biegną pionowo zwartym szeregiem, a przerwane są u góry poprzecznym pasem pięknego koronkowego ornamentu. Każda partya takiego wypełnienia ujęta jest w oddzielną ramę kraciastą (fig. 18). Buazeryę pełną z wielkich tafli kwadratowych lub prostokątnych poprowadzono dołem, jako parapetowe obicie, a tylko przy piecu i kominku wyłożono nią całe tło. Ściana czołowa, w której są okna i drzwi na ganek, jako źle oświetlona i mało widoczna, nie otrzymała żadnych buazeryi i ornamentów.

Najkunsztowniej obmyślana została dekoracya pułapu (fig. 19—21). Przyozdobiono przedewszystkiem spód belek pułapowych rzeźbionemi arabeskami, przedzielając je w pewnych odstępach rodzajem klamer czy manszetów. Klamry te tworzą punkt wyjścia dla linearnych motywów, esownic i krzyżów, wprawionych między belki pod ukośnie układanemi deskami pułapu. Idą naprzemian dwa rodzaje tych linearnych motywów, zgrupowanych w pewne wzory, które się powtarzają systematycznie, jednakowo od klamry

do klamry. Rzeźbione arabeski na belkach są jasne, wkłady między belkami ciemno bajcowane. Ta różnica w dobieraniu i tonowaniu drzewa została konsekwentnie przeprowadzona w całej dekoracyi tak w tym pokoju, jak i w innych. Jasne portale odbijają się tem wyraziściej i efektowniej przy ciemnej buazeryi, tej zaś ostatniej właśnie ciemny bajc pozwala wystąpić na naturalnym kolorze belek ściennych.

Opisane obicie ścian snycerską ornamentacyą nie miało być jedyną tych ścian ozdobą, lecz tylko tłem, na którym mogły być wieszane obrazy, gobeliny, makaty i tp. Z umieszczeniem dużego portretu na prawo od głównych drzwi liczonó się z góry, gdyż jego ramy są odrazu wprawione w buazeryę (patrz fig. 16). Portret ów przedstawia stojącego szlachcica w delii podbitej gronostajem. Obok twarzy znajdujemy po prawej stronie drobny napis »Joannes de Bnin Opaliński castellanus rogosznensis natus anno 1546 die 13 July, pictus anno aetatis suae 45 die 5 decembris«. Jest to więc portret



Fig. 28. Rogów. Kościół parafialny.

pochodzący z r. 1591, lecz jako dzieło malarskie rzecz drugorzędna. — Niewątpliwie równocześnie także umieszczono na tablicy w głównym portalu napis, który najodleglejsze czasy Rogowa przywołuje na pamięć. Napis ten brzmi:

»Memoriae Hinczae de Rogów olim vice thesaurarii R. P. Castelani Siradiensis dein Sandomiriensis fundatoris Parochiae et primitivae Ecclesiae in Rogów, benefactoris Ecclesiarum Canonicor: Regular: In Krzepice et Mstów, qui a. d. 1439 factiosum Spyteonem de Melsztyn stipatus parva aulicorum Regis Vladislai III manu ad ostia Nide fudit fugavitque«.



Fig. 29. Rogów. Kaplica cmentarna.

Zdarzenie to opowiedziane jest dokładnie u Długosza¹⁾. Spytek z Melsztyna, wojewoda krakowski, był bardzo wicherzycielskiego usposobienia i niejednokrotnie spokój w kraju zamącał. Gdy król przybył w r. 1439 na zjazd do leżącego niedaleko od Rogowa Nowego miasta Korczyna, napadł Spytek na niektórych dygnitarzy z królewskiego orszaku i w pobliżu miasta stanął zbrojnym obozem. Wtedy ów Hińcza, który przewodził pieszym rotom królewskim, śmiało rzucił się na obóz i rozbił wojska Spytka, a jego samego o utratę życia przyprawił.

Wysławiając imię Hińczy, owego najstarszego dziedzica Rogowa, chciano pochlubić się starodawnością dworu przy odnowie, która pod koniec XVIII wieku miała miejsce. W owym czasie wprowadzono także portrety nad bocznymi drzwiami, męski i kobiecy, przedstawiające zapewne ówczesnych dziedziców Rogowa, lub ich rodziców, może

więc owego Piotra kasztelana sądeckiego i jego żonę Konstancję, gdyż portrety na pochodzące z połowy XVIII w. wyglądają. Cała opisana dekoracja ścian tworzyła efektowną ramę dla wewnętrznego urządzenia, które musiało się również odznaczać świeżością i przepychem i wzajem całość nabierała życia, miała swój charakter, swój styl i osobliwy nastrój, o czym dziś trudno mieć pojęcie przy tym stanie, w jakim się pałac obecnie znajduje.

Reszta pokoi poza sienią i salą jadalną nie otrzymała już tak bogatego uposażenia i tylko szczegóły, jak drzwi i sufity zostały przyozdobione. Lecz w pokoju na lewo od izby stołowej (na planie jako czwarty oznaczonym) utworzono przepierzeniami z cienkich drewnianych ścianek oddzielny buduar, jakby specjalnie sztuce dekoracyjnej poświę-

¹⁾ J. Długosz, *Dzieje Polski*, księga XII, pod r. 1439.

cony. Jest to niewielki pokoik o kilku zaledwie metrach kwadratowych z dwiema skośnymi ściankami, wstawionymi w tym celu, by stworzyć poza niemi rodzaj schowka. Prócz drzwi i buazeryjnych lamperyi, resztę powierzchni ścian pokrywają dekoracyjne płótna, ujęte w specjalne ramy, wmessezone w specjalnie dla nich wykreślone pola. Są tu trzy wielkie panneaux figuralne, nadto kwiatowe i ornamentalne wypełnienia. Kompozycje figuralne przedstawiają sceny sielankowe i idylliczne, słodkie *causeries* par za-



Fig. 30. Rogów. Kościół parafialny, wewnątrz.

kochanych, zabawy i rozrywki towarzyskie wyższych sfer, odbywające się wśród parków i wzgórz z nieodłącznym sztafażem ruin, obelisków itp.

Na jednym panneau widzimy na pierwszym planie siedzącą parę, pogrążoną w rozmowie; za nią stoją trzy damy, z których jedna podaje koszyczek z owocami stojącemu obok niej mężczyźnie. Po lewej stronie w głębi siedzi dama z dwoma kawalerami na murawie i jedzą owoce. Tło stanowi pejzaż. Widać na wzgórzu mury i bramę miejską, za nią kościół, a obok domki wśród topoli; z prawej strony górnego tła wznosi się fragment klasycznej architektury: kolumna z architrawem (fig. 22). Na drugim panneau jest grupa złożona z sześciu osób, na tle obelisku, drzew i krajobrazu w głębi. W towarzystwie tem pierwsze zajmuje miejsce dama siedząca pośrodku z wachlarzem w ręku i charakterystycznym dla epoki przybraniem głowy, wystrojona w jasną suknię z żółtym gorssem głęboko wyciętym. Młodzieniec przy niej stojący gra na mandolinie, zaś w głębi

za obojgiem druga para zajęta jest czytaniem listu. Z lewej strony jest jeszcze jeden mężczyzna i dama siedząca w jaskrawej czerwonej sukni, odwrócona tyłem do widza. Na trzecim płótnie, rozpiętym na skośnej ścianie i dla złych warunków oświetlenia najmniej widocznym, patrzymy na podobnie ugrupowane pary, których uwagę skupia młodzieniec przynoszący klatkę z ptaszkiem. Resztę powierzchni ścian między tymi figuralnymi polami zajmują motywy dekoracyjne. Między dwoma pierwszymi obrazami mieści się pośrodku węższe pole, które wypełnia ornament plastyczny. Jest to fantazyja



Fig. 31. Rogów. Dwór, piec na I piętrze.

złożona z fragmentów kolumny i pilastru, wolut i plastycznych liści, a zwieńczona u góry wazonem przepelnionym kwiatami. Identyczne pole znajduje się na skośnej ścianie z prawej strony okna. Na ścianie przyległej, w której są drzwi do pokoju nr. 4, rozmieszczono dwa paneaux kwiatowe: fantastyczne wazony obrzucone różnorodnym kwieciami, obok leżą owoce, w głębi zaś wyłania się tło pejzażowe. Podobne wypełnienia widać również nad drugimi drzwiami, nad oknem i na polu przyokiennym naprzeciw skośnej ścianki z plastycznym ornamentem.

Przed oceną wartości artystycznej tej malarskiej dekoracji, podnieść należy nieszczególne warunki, w jakich jest pomieszczona. Ciasny pokój o nieporęcznym kształcie, przytem owe wprawione ścianki skośne ze schowkiem, zaciemniające część wnętrza, utrudniają swobodne rozejrzenie się w całości¹⁾. Artysta nie bardzo się liczył z tą nieszczęśliwą terenową konfiguracją i dwa swe duże paneaux figuralne zaprojektował właśnie w dosyć ciemnym kącie pokoju, skazując je z góry na niekorzystne oświetlenie. Widocznie jemu, czy też zamawiającym, zależało na roztoczeniu większych kompozycji figuralnych, na uchwyceniu na płótnie owych ulubionych sielank, tematów tak modnych w ówczesnym malarstwie, a odzwierciedlających

upodobania epoki. Takie więc sielankowe sceny z towarzyskiego życia zajęły najwięcej miejsca w całej dekoracji, reszta wypełniona została kwiatami i martwą naturą.

W zaprojektowaniu całości widać pewną dążność do urozmaicenia i do wprowadzenia różnorodnych motywów dekoracyjnych. Prócz bardzo barwnych, ciepłych w kolorycie pól kwiatowych o przewadze tonów żółtych i ceglasto-czerwonych, wprowadzone zostały także plastyczne ornamenty w jednostajnej, zimnej, szaroniebieskiej tonacji. Znać jednak, że ta dekoracja malarska złożona jest z oddzielnych kawałków, z poszczególnych podłużnych pól obok siebie zestawionych, a niespojonych w ścisłą, jednolitą, swobodną całość. Artysta-dekorator nie ogarnia tu jednym rozmachem całości, lecz opracowuje oddzielnie każde z płócien. Wprawdzie stara się trochę je razem zespolić obramowaniem, w które ujmuje większe pola kwiatowe i figuralne, malując u góry upięcia

¹⁾ Warunki te uniemożliwiają również dokonanie dobrych zdjęć fotograficznych.

z draperyi z kutasikami i festony z kwiatów, a dołem sploty draperyi z koszami owoców pośrodku, jednak w ten sposób tylko częściowo wywiązuje się ze swego zadania.

Przy tem wszystkim jest w tem dziele dużo talentu, szczególnie w scenach figuralnych. Zręczne ugrupowanie osób, nadanie im ruchu i życia, trafne ustalenie planów i perspektyw, pewna swoboda, śmiałość i wprawa w kompozycyi nasuwają na myśl dobrą szkołę francuską, która w tym kierunku doszła w wieku XVIII do mistrzostwa. Nasze panneaux są wyraźnie w smaku francuskim, w rodzaju Watteau lub jego naśladowcy Norblina, który w epoce odnowy pałacu rogowskiego przebywał już w Polsce, jednakże nie są dziełem tego ostatniego, ani też robotą któregoś z jego polskich epigonów. Dla dziejów malarstwa u nas byłoby niezawodnie ciekawe i ważne wysledzić, kto mógł być ich autorem, lecz zagadnienie to wymagałoby specjalnego studium. Trudno będzie, zdaje się, powiązać to dzieło z polskim nazwiskiem i raczej przyjąć wypadnie, że sprowadzono w tym celu do Rogowa jakiegoś obcego francuskiego artystę, który zapewne podówczas w Polsce pracował. Musiał on być na miejscu, bo cała ta dekoracya, rozkład pól poszczególnych i rozmiary płócien, wiążą się najściślej z daną przestrzenią.

Nasunąć się może pytanie czy komponując swe grupy portretował ów artysta osoby otoczenia, Wodzickich i ich przyjaciół? Brak wszelkich cech specjalnych polskich, czy to w strojach czy w typach, brak zresztą wybitniejszego wyrazu w twarzach zdawałyby się temu przeczyć. Charakterystyka osób jest raczej ogólnikowa i konwencyonalna i nie w tym kierunku szły dążenia artysty, lecz ku ułożeniu scen żywych, zajmujących, ku lekkim ruchom, jaskrawym strojom, oraz efektownemu zestawieniu kształtów i barw. Nie był to talent bardzo wybitny, lecz z drugiej strony także artysta niecałkiem pośledni, który opanowując swą sztukę we wcale wysokiej mierze, rysował wprawnie, a miał przytem dosyć poczucia kolorystycznego. Nie dorównywał Norblinowi, nie miał jego lekkości, subtelności, elegancyi, niemniej stworzyć umiał całość zręczną i efektowną, będącą cennym i ciekawym dokumentem sztuki XVIII wieku, tem ciekawszym, że znajduje się go w niewielkim drewnianym dworze, w odległym kącie prowincyi polskiej. Ze zdziwieniem poddajemy się nastrojowi tego stosunkowo tak wytwornego artystycznego wnętrza, które nas przenosi w odległą epokę, zdaje się być małym ustroniem stworzonym dla wzdychań sentymentalnych epoki Jana Jakuba Rousseau i zapewne buduaem młodej pani lub panny Wodzickiej.



Fig. 32. Rogów. Dwór, sekretarzyk.

Słów jeszcze kilka trzeba poświęcić buazeryjnej oprawie, która zamyka całą tę malarską dekorację. Zwraca uwagę przede wszystkim pięknie rozwinięta ornamentacja pułapu (fig. 23). Dzielą go dwie jasne, bardzo pomysłowo zdobione belki na trzy podłużne pasy, wybijane oryginalnie skomponowanymi i zręcznie rzeźbionymi filunkami. Szereg linii, to gładkich, to przerywanych ząbkowaniem lub jakby żłobionymi sznureczkami pereł, biegnie równolegle w dobrym zgrupowaniu. Przy ich końcach występują jakby kapitele, wysadzone dyamencikami, w środku pól wiją się floesy arabskowe doskonale wycięte. Pięknie rzeźbioną koronką ozdobione są ściennie fryzy podsufitowe, poniżej których występują dopiero gzymsy ścian i ramy dla płócien dekoracyjnych. Dołem ścian biegnie lamperya o ukształtowaniu, które wielokrotnie i w innych pokojach się powtarza. Owe jasne wydłużone cienkie romby, nabijane na ciemniejsze pola prostokątne, są typowe dla systemu rogowskiej dekoracji. Także drzwi i nadproża są zupełnie podobnie indziej rozwinięte, stąd wniosek, że cały ten buduar powstał równocześnie lub prawie równocześnie z odnową pałacu, że więc oznaczenie czasu pochodzenia całego snycersko-buazeryjnego wyposażenia wnętrza byłoby miarodajne dla oznaczenia daty malowideł i vice versa.

Trzy opisane wnętrza to jest przedpokój, izba stołowa i buduar są w całości przybrane i rzec można nawet przeładowane dekoracją. W innych pokojach mają ściany papierowe tapety, a tylko niektóre szczegóły zostały przyozdobione po snycersku. Nie rozpatrując już oddzielnie tych dalszych pokojów, przejdziemy sumarycznie i kolejno takie motywy jak sufity, drzwi, odrzwia i tp. W pokoju czwartym, z którego właśnie omówiony gabinet został oddzielony, widzimy strop z gładkich belek, a tylko pod sistrzanem znajduje się ładnie rzeźbiona konsolka. W trzecim pokoju (na prawo od sali jadalnej) jest sufit trochę bogatszy, lecz tylko belki pułapowe zostały przyozdobione. Spodem belek biegnie nieprzerwana koronka pięknego arabskowego ornamentu, a krawędzi są jakby sznurowe oplecione. Środek pułapu akcentuje rzeźbiona różycza (fig. 24). W pozostałych pokojach widać gładkie sufity. Natomiast na piętrze znajdujemy jeden dekorowany pułap, przedzielony belkami i przybrany w gwiazdy i krzyże nabijane z listewek, na których domalowano światła i cienie. Jest to zaraz w sionce, na którą wychodzą schody. W dwóch pokojach na piętrze mają cienkie belki stropowe malowaną ornamentację: arabskowe pasy w jednym ciemnym kolorze.

Najwięcej uwagi poświęcono dekoracji drzwi i prawie żadnych nie pominięto. Ograniczono się jednak do przyozdobienia samych właściwych drzwi. Ich oprawa, w głównej sieni wejściowej tak charakterystyczna, w sali jadalnej rozwinięta w rodzaj wspinających portalów, pozatem tylko w jednym pokoju została w szerszej mierze uwzględniona, a mianowicie w pokoju trzecim, gdzie nad drzwiami unoszą się oryginalne supraporty z owalnym polem na portrety pośrodku i bujnie rzeźbioną ramą o płynnych falistych liniach w stylu rokoko. Portrety, które znajdowały się w owalach nad drzwiami, zaginęły w czasie wojny. W innych pokojach są drzwi oprawione tylko skromną opaską i przyozdobione gzymsowaniem; jedne są dwuskrzydłowe, ukształtowane podobnie jak drzwi sali jadalnej, tylko bez ornamentacji, lecz większość, a wszystkie na piętrze, są jednoskrzydłowe i te są pokryte linearną ornamentacją z listewek układanych w prostokątne ramki z występującymi narożnikami. W środek wprawione są skośne, pionowo lub poziomo ustawiane romby lub kwadraty, wśród których znajdzie się czasem jakaś gwiazdka, różyczka i tp. Bogatszą ornamentacją, odrębnością i fanta-

zyą zdobniczych motywów wyróżnia się dwoje drzwi w sionce na piąterku (fig. 25). Zachowały się przy nich stare antabki, podobnie jak przy niektórych innych gałki i klamki.

W większości pokoiów biegną dołem ścian buazeryjne lamperye, w pokoju trzecim i szóstym są one złożone z żłobkowanych prostokątnych tafli, ujętych górą szerokim gzymsem. Na każdym kroku spotykamy się z artystycznym ujęciem podrzędnych nawet szczegółów np. ściany korytarzy na piąterku są choćby skromnie obite listwami, a dołem oprawione listewkowym parapetem z różyczkami wśród skośnych rombów (fig. 26). O staranności w opracowaniu każdego motywu świadczy np. dobre ujęcie w ramę otworu korytarzowego na piętrze przy przejściu jednego korytarza w drugi, albo zgrabne ukształtowanie i ozdobienie słupków, zamykających schody u góry i u dołu (fig. 27).

Przekonywamy się, że cała ta dekoracja przeprowadzona jest konsekwentnie i wykonana z talentem i zamiłowaniem, że mamy tu do czynienia z wcale niepospolitym dekoratorem, który doskonale obejmował rodzaj zadania umiał się dostosować do każdej sytuacji i stosownie do istniejących warunków indywidualnie swe pomysły rozwijał. Przyozdobienie ścian dworu dano mu za zadanie, więc w najważniejszych salach roztoczył wielki przepych ornamentacyi, w innych przybrał tylko pewne zasadnicze partye wnętrza, lecz i piąterka w ciasnym dachu pomieszczonego nie pominął i tu dbał o skromne lecz artystyczne wyposażenie, »wyfutrowanie struktury« jakbyśmy się po staropolsku mogli wyrazić.

Stawiając dosyć wysoko wartość dzieła, jakie tu zostało dokonane, nie chcę jednak twierdzić, by jego twórca miał być artystą w tem znaczeniu, jak to dzisiaj pojmujemy. Niema bowiem w tej dekoracyi silnego piętna oryginalnego stylu, któryby się przebijał wyraźnie we wszystkich szczegółach, podporządkowując je z góry obmyślanej, jednolitej i ściśle organicznej całości. Jest to raczej rzecz składana; jednak przez zręczny sposób zestawienia i rozwinięcia motywów, przez zastosowanie ich pełne pomysłowości i fantazyi, osiągnięto wdzięk wybitnie artystyczny. Twórcą był zapewne jakiś tęgi majster rzemieślnik, jak rzemieślnikami byli ci, którzy komponowali najwytworniejsze buazerye



Fig. 33. Rogów. Dwór, obraz cechowy z XVI w.

kościelne, stalle, ławy, rzeźbili chóry muzyczne, ołtarze i tp.; lecz ich robota jest robotą rzemieślniczą w najlepszym tego słowa znaczeniu.

Można dostrzedz w tej pracy dwa czynniki składowe: po pierwsze oddźwięki stylowe, więc przede wszystkim silne pierwiastki stylu Ludwika XVI., widoczne w pilastrach portali i innych liniach architektonicznych oraz dekoracyjnych motywach i ich użyciu, przytem echa baroku w wolutach ław i supraportach drzwiowych w jednym z pokojów; po drugie występują wyraźne pierwiastki sztuki ludowej i rodzimej chłopskiej ornamentacyi. Oba te czynniki stopiły się w całość, jeśli nie stojącą zapewne na wyżynie wielkiej sztuki, to w każdym razie efektowną i oryginalną.

Rodzaj i sposób naszej dekoracyi nie mógł być czemś odosobnionem i wyjątkowem, lecz opierał się zapewne na innych przykładach, na pewnej już ustalonej tradycyi. Trudno przypuścić, by to było jakąś zupełną, w Rogowie wprowadzoną, innowacyą. Wiemy bowiem, że ściany staropolskich dworów częstokroć dekorowano malowidłami lub snycerszczyzną. W »Krótkiej Nauce budowniczej« czytamy, że »architektura ma dwie panie, które ją kształtnie stroją, ubierają, zdobią, to jest *sculpturam et picturam*... bywa i to, że wszystkie ściany czasem stolarską i snycerską robotą zdobią, miejsca dla obrazów zostawując w pięknym kształcie«. Zestawiając ów cytat z dekoracyą rogowską zyskujemy pojęcie, jak takie przyozdobienie ścian stolarską i snycerską robotą mogło wyglądać. Ze zresztą dekoracya ta nie była czemś osobliwem, że do jej skomponowania i wykonania nie trzeba było aż z daleka wybitnych sił sprowadzać, lecz że mogła być dziełem sił miejscowych, owocem fantazyi jakiegoś zręcznego rzemieślnika dekoratora, żyjącego gdzieś w okolicy, wniosek nasuwa się sam przez się, gdy zapoznamy się choćby z dwoma miejscowymi drewnianymi kościółkami, wzniesionymi przez księdza Michała Wodzickiego (fig. 28 i 29).

Przypatrując się szczytom fasad obu tych budowli, widzimy jako ich ozdoby kwadraty i romby z nabijanych listew, z rzeźbionymi gwiazdami czy kwiatami pośrodku, a boki szczytów zazębite również rzeźbioną koronką, który to rodzaj ornamentacyi powtarza się tylekrotnie w sufitach i buazeryach ścian dworu. Również np. drzwi do frontowego przedśionka kościelnego oprawione są w sposób typowy dla odrzwi pokojów rogowskich. Wreszcie także wewnątrz kościoła są szczegóły analogiczne z szczegółami dekoracyi dworu i w tych ostatnich można się wyraźnie dopatrzeć echa rzeźby, jaka jest na kościelnej tęczy lub ławkach i dostrzec rysunek pilastrów lub gzymsów, ściany nawy oprawiających (fig. 30). Okoliczność ta pozwala nam do pewnego stopnia oznaczyć czas powstania pałacowych dekoracyi. Nad drzwiami przedśionka kościelnego wyrzeźbiona jest wyraźnie data r. 1751, która wskazuje, że artystyczne pierwiastki ornamentacyi, która zdobi ściany dworu, były już wówczas poniekąd skryształizowane i co w artystycznej szacie kościoła było w użyciu, przyszło w dekoracyi dworu do dalszego rozwoju i bujniejszego rozkwitu. Spostrzeżenie to zniewala nas czasu powstania tej ostatniej nie odsuwać zbyt daleko poza r. 1770, przy braku jednak wszelkich pozytywnych danych pozostać musimy przy ogólnikowym przypuszczeniu, opartem na analizie stylistycznych elementów, które rozmaitością swą wskazują na eklektyzm końca XVIII w.

W czasie, gdy gruntowna odnowa wnętrza dworu miała miejsce, musiano oczywiście sprawić także nowe urządzenie. Sprowadzono z pewnością szereg zbyt kownych mebli i i sprzętów, dla których cała ta ścienna dekoracya tworzyć miała bogate ramy i efektowną oprawę. Przy tej zupełnej przemianie wnętrza przybyły prawdopodobnie po

większej części nowe kominki i piece. W czwartym pokoju znajdujemy kominek, którego ukształtowanie z owego czasu pochodzi. Murowaną strukturę obłożono tu drewnianą okładziną o trzech przedzielonych gzymsami kondygnacjach, które mają kręcone kolumienki z kapitelikami na narożnikach, a w wypełnieniach snycerskie ornamentacje w znanym już nam rodzaju. W środkowej kondygnacji pomieszczony jest portret szlachcica, pochodzący również z końca XVIII wieku. Takich buazeryą ozdobionych kominków więcej nie ma, są tylko dwa późniejsze w pokojach drugim i trzecim, których ogniska mają skromną, prostolinijną oprawę marmurową w stylu empire.

Z pieców zachował się tylko jeden przykład z końca XVIII wieku w pokoiku Nr. 11 na piętrze (fig. 31). Jest to piękny piec rokokowy, postawiony na drewnianym postumencie o sześciu nóżkach. Kształt jego zwęża się stopniowo ku górze i kończy ozdobnym wazonem. W środkowej i górnej kondygnacji są nyże na wylot. Całość w kompozycji, rysunku i doborze barw wcale wytworna. Majolikowe ścianki mają ton jasno seledynowy i ciemniejsze kobaltowe akcenty. (Ścianka, w której były drzwiczki do paleniska została w czasie wojny wytłuczona). Do okresu mody pseudo-gotyckiej należy piec w pokoju trzecim z zielonych kafli z koronką gotyckich iglic u góry. Reszta dziś stojących dużych pieców z białych kafli datuje z późniejszego okresu, mniej więcej z połowy XIX wieku.

Na przykładzie pieców i kominków, więc przedmiotów nieruchomych i dosyć trwałych, obserwować możemy cały szereg przeobrażeń, jakie się tu w ciągu niewielu dziesiątków lat dokonały, coś dopiero wśród sprzętów ruchomych. Wśród tych ostatnich następowały przemiany jeszcze bardziej szybko po sobie, każde niemal pokolenie wprowadzało swoje gusta i upodobania i hołdując panującej modzie, uważało za pożądane wyzbywać się starych gratów. W okresie największej świetności pałacu, to jest pod koniec XVIII wieku, musiało być nowe urządzenie wewnętrzne bardzo bogate i powinno się być niejedno zachować do dni dzisiejszych. Szkoda, że nie mamy o niem wiadomości z jakiegoś inwentarza lub opisu, jak o urządzeniu z czasów Pani Kasztelanowej Sandeckiej. Podobno wśród spustoszenia, jakie w czasie wojny miało miejsce, uległo wiele cenniejszych sprzętów zagładzie lub wywiezieniu. Wśród resztek mebli, jakie się dziś w Rogowie tułają, jest jeszcze kilka okazów z końca XVIII i początków XIX wieku, np. ładny sekretarzyk empirowy (fig. 32) i okazałe mahoniowe łóżko małżeńskie. Z epoki Biedermajeru pozostał stół o prostym, a miłym i wytwornym kształcie. W późniejszych dziesiątkach XIX wieku przybyło wiele sprzętów nowych, lichszych, jak wogóle wyroby tych czasów, choć zbytkownych i pretensjonalnych.

Rogów był zawsze w dobrych rękach. Przez cały wiek XVIII w posiadaniu rodziny Wodzickich, przechodzi potem po kądzieli w inne rody arystokratyczne. Był wianem najstarszej córki hr. Eliasza Wodzickiego, która wyszła za mąż za hr. Michała Potulickiego. Wnuczka tych Potulickich Konstancja, córka hr. Kaspra i Teresy z hr. Mielżyńskich wniosła Rogów mężowi swemu, hr. Zygmuntowi Skórzewskiemu z Czerniejewa w Poznańskiem, a po jej śmierci w r. 1910. odziedziczyła Rogów jej córka księżna Marya Michałowa Ogińska, która do dziś właścicielką dworu pozostaje. Za każdego nowego właściciela przybywało zapewne niejedno w wewnętrznym urządzeniu. Prócz mebli gromadziło się z biegiem czasu dużo zbytkownych sprzętów, świeczników, lichtarzy, wazonów, luster, sreber, szkieleł, porcelany, wreszcie było kilkadziesiąt olejnych obrazów, trochę sztychów, co wszystko razem uświetniało i uzupełniało obraz wnętrza i wytwarzało

w niem miły nastrój. Stare buazery, stare sprzęty i obrazy nadawały całości dostojną powagę i charakter mimo nowszych nabytków staroświecki, harmonizujący dobrze z architekturą dworu i przydający mu jako zabytkowi tem więcej ceny.

Zakończenie.

Spustoszenie dworu w r. 1914/15. Zły stan konserwacji. Konkluzja.

Przy głównych drzwiach prowadzących z dziedzińca do wnętrza rogowskiego dworu, nad owalnemi okienkami wejściowej sieni, umieszczono zapewne już w jednym z późniejszych dziesiątków XIX w. dwie tablice z pięknymi sentencjami. Na jednej czytamy:

»Jeżeliś strudzony zniżą się te progi i spoczynek Cię czeka«.

Na drugiej: »Jeżeliś znękany rozszerzą się ściany i spokój tu znajdziesz«.

Te dziwne ujmujące słowa mile zapraszają w gościnę i staropolską serdeczność przyjęcia żywo przywodzą na pamięć. Lecz kto dziś wejdzie do wnętrza, tego uderzy jakby obuchem obraz, jaki się przed oczyma roztacza. Pustka, nieład, wałęsające się tu i ówdzie resztki urzędzenia, rozbite meble i sprzęty świadczą wymownie, że w obecnej wojnie zdeptano brutalnie prawa gościnności, że nie uszanowano starości i powagi tego dworu. Ominęły go wprawdzie pociski armatnie i uszedł szczęśliwie podpalaczom, lecz spadła nań z dalszych klęsk wojennych bodaj najdotkliwsza: kwaterunek wojskowy. Wzdłuż pobliskiej Nidy biegła przez zimę pozycja wojsk austro-węgierskich; dwór przyjąć musiał nieproszonych gości, którzy się w nim rozgospodarowali bez żenady. A zastali wszystko w porządku i na miejscu: bogate urzędzenia, dużo starych mebli, cennych obrazów i przedmiotów artystycznych prócz zwykłego domowego dostatku. Niczego z dworu nie wywieziono i nie schowano, wojna spadła jak grom na tę miejscowość nadgraniczną. Obcy przybysze obeszlę się z cudzą własnością bez wielkich skrupułów, jako zwyczaj żołnierski każe czasu wojny. Rozpoczęło się wyłamywanie zamków, rozbijanie szuflad, plondrowanie we wszystkich szafach i biurkach, zabieranie i niszczenie pomniejszych rzeczy, a gdy przyszła chwila zmiany postoju, gdy zwycięskie armie porwały naprzód rogowski posterunek, śnać nie umieli się chwilowi goście rozstać z sprzętami, do których prędko zaiste przywykli i uznali za stosowne zabrać co lepsze na pamiątkę, by odesłać do domów swych *spolia optima* z wielkiej wojny, ze zdobytego kraju łup wojenny.

Zwykły to los polskiego dworu w obecnej wojnie, która te resztki starodawnej polskiej kultury i te minionych czasów pamiątki, jakie się jeszcze przechowały w naszych dworach, gruntownie niszczy, wyprząta i zaciera jakby z umyślną zawziętością ślady polskiej przeszłości. Rogów spotkał los jeszcze nie najgorszy, jeszcze w nim został nie jeden przedmiot znacznej wartości i przynajmniej część dawnych sprzętów i obrazów. Kto widział, jak szaleć umie żołdactwo i bezmyślnie niszczyć wszystko, co mu pod rękę popadnie, dziwić się tylko może, że nikomu nie przyszło na myśl odrywać np. rzeźby z pułapu lub ornamenty snycerskie z drzwi czy ścian i że cała buazerya ścienna tak dobrze wyszła z wojennych opałów. Natomiast jakaś zbrodniczo złośliwa ręka zostawiła w jednym z pieców paczkę dynamitu, od którego mógł być cały dwór uledz zagładzie, gdyby tej smutnej pamiątki kwaterunku zawczasu nie odkryto i nie usunięto.

Jeżeli budynek szczęściem ocalał, to w każdym razie przez spustoszenie wojenne zniszczony został zupełnie obraz jego wewnętrznego urzędzenia i trudno dziś zdać sobie

dokładnie sprawę z tego, jaki był jego wygląd i charakter w ostatnich czasach. Wśród bezładnie porozrzucanych i natłoczonych fragmentów niełatwo się zorientować i ocenić wielkość straty. Na podstawie dochowanego, lecz bardzo lichego spisu ruchomych sprzętów wewnątrz dworu przed wojną się znajdujących, dojść można tylko do wniosku, że z mebli niewiele chyba wywieziono, a więcej poniszczono na miejscu, natomiast grabieży uległy drobne sprzęty, jako łatwiej nadające się do transportu, a dalej z obrazów, których w spisie wyliczonych jest przeszło pięćdziesiąt, zaginęło około kilkunastu.

Wśród tych które pozostały, najcenniejszy jest cechowy obraz z XVI wieku, malowany na desce temperą, (wys. 0,90, szer. 0,64 m.) a przedstawiający Rodzinę P. Jezusa (fig. 33). Pośrodku siedzą N. Panna z Dzieciątkiem i ś. Anna. Dzieciątko wyciąga rączkę ku kwiatkowi, trzymanemu przez ś. Annę. Na pierwszym planie bawią się na murawie dzieci, o których z napisów, przy każdej postaci umieszczonych, dowiadujemy się, że to ś. Szymon, Juda Tadeusz, Jakób Starszy i td. W głębi stłoczone są inne figury świętych, przedstawionych jużto jako dzieci, jużto w starszym wieku. Jest to zapewne fragment jakiegoś tryptyku; jako obraz cechowy rzecz nie pierwszorzędna, lecz posiadająca, jak każde z dzieł tej epoki, swój wyraźny artystyczny charakter i dużo wdzięku. Niestety stan konserwacji pozostawia dużo do życzenia; deski wypaczone rozeszły się, a malowanie na kredowym podkładzie w wielu miejscach wybrzuszyło się i odprysło. Z innych obrazów wyróżnia się: »Jawnogrzesznica przed Chrystusem«, włoskiego pędzla z XVII wieku. Zresztą jest kilka niezłych płócien rodzajowych holenderskich i włoskich religijnych, kilka dobrych starszych kopii, kilka wizerunków królów polskich, między innymi Sobieskiego i Stanisława Augusta. Niektóre z tych obrazów są bardzo czerniałe, inne dosyć nadniszczone. W całej tej kolekcji nie ma żadnych obrazów nowoczesnych.

Stosunkowo wcale liczny i dosyć cenny zbiór starych płócien musiał dodawać wiele powagi i świetności ścianom dworu. Głównie obrazami przybrane były ściany sali jadalnej, gdyż wisiało ich tam dwadzieścia kilka i ta sala miała zdaje się najwięcej reprezentacyjnego blasku. Były tam trzy wazony delft niebieskie, cztery wazony szklane, kilkanaście szklanych puharów, dwa starosaskie półmiski porcelanowe, jakaś zbroja i td. To wszystko, zdaje się, poginęło; prócz resztek sprzętów i kilku obrazów zostały tylko trzy pająki weneckie u stropu. Sąsiedni jako salon urządzone pokój zdobiły dwa gobeliny, z których podobno jeden tylko ocalał, dalej różne wazony i wazoniki, lustra weneckie, grupy porcelanowe starosaskie, zegary, szkatułki i tp. W dawnym skarbcu urządzona była w XIX w. biblioteka i rozmieszczona w gablotach kolekcja minerałów, nadto kilkanaście sztychów; to wszystko zostało rozrzucone i zmarnowane. Również w innych pokojach znajdowały się sprzęty artystyczne i przedmioty zbytku i dziś jeszcze mimo dewastacji wojennej pozostało w Rogowie dosyć rzeczy starych i pięknych. Jeszcze w każdym prawie kącie napotkać można jakiś niepowszedni mebel lub wytworny szczegół w wyposażeniu ścian, — np. starą klamkę z końca XVIII wieku, stare okucie drzwi, albo dobrą w rysunku kratę-bramkę na podeście schodów na piętro — więc niejedno, coby mogło zainteresować badacza specjalistę lub amatora i zbieracza. Byłaby szkoda, gdyby te rzeczy zmarniały, gdyby tych resztek nie otoczono opieką.

Niestety dwór jest opuszczony. Już dłuższy czas przed wojną nie był zamieszkały i tylko czasem na krótki czas zjeżdżała tu właścicielka; skutkiem tego jest poniekąd skazany na pewne zaniedbanie i powolny upadek. Zapewne już przed wojną domagały

się dachy naprawy i wymiany gontowego pokrycia. Wojna wstrzymała wszelkie tego rodzaju roboty i stan dachu jest coraz gorszy. Gonty przegniły i mchem porosły, gną się krokwie, krzywią płaszczyzny dachów, deszcz czy śnieg wdiera się do środka, stąd we wnętrzu wilgoć się szerzy i grzyb zaczyna się panoszyć. Już w dolnych pokojach widoczne jest to spustoszenie. Strop izby wielkiej wygiął się w niektórych miejscach, wcisnęły się belki w gzyms, wgniatając go szczególnie w rogu nad piecem, gdzie utworzyła się również duża dziura i ta partya pułapu może się wkrótce wyłamać. Na ścianach koło pieca osiadł grzyb pleśni, a znać go także w sąsiednim pokoju. Powąły i w innych pokojach są nadniszczone i woda już czasem przecieka aż na podłogi. Także belki ścienne od zewnątrz dosyć nadpróchniały. Gęsto ze wszystkich stron rozrosło drzewa przysłaniają ściany i dachy, nie dopuszczając słońca do wnętrza, co powoduje tem silniejsze szerzenie się wilgoci.

Potrzebna byłaby i konieczna jak najrychlejsza gruntowna naprawa całej struktury, by cenny ten zabytek mógł być zachowany na dłuższe lata. Wojna przewleka podjęcie niezbędnych robót konserwacyjnych i niema pewności, czy właściciel zechce ponieść znaczne wydatki na restaurację swej opuszczonej siedziby. Ponurym smutkiem tchną dziś ściany białego dworu, posępna melancholia ściele się wśród zarosłego parku, tłuką się w drzewach przeliczne rzesze gawronie i ochrypłym swym wrzaskiem zdają się nie wróżyć dumnemu niegdyś pałacowi długiego już bytu. Toteż uchwycić choćby w słabych zarysach ten gasnący obraz piękna było pilną potrzebą i obowiązkiem.

Streszczając wyniki tej pracy w stosunku do postawionego we wstępie zagadnienia, czy budownictwo naszych dworów drewnianych wznosi się na poziom sztuki architektonicznej i czy są w niem oryginalne, swojskie stylowe pierwiastki, dochodzimy do wniosków dodatnich. Dwór w Rogowie okazuje się wcale poważnym usiłowaniem architektonicznym dzięki świetnemu rozkładowi wnętrza i pomysłowej konstrukcyi dachu. Niema żadnego powodu do przypuszczenia, by konstruować go miał ktoś obcy, umyślnie sprowadzony aż do odległego zakątka Małopolski. Jest to z wszelkiem prawdopodobieństwem dzieło polskiego budownictwa, a swojskość jego późniejszej, wewnętrznej dekoracyi nie może ulegać żadnej wątpliwości. To oryginalne przyozdobienie wnętrza wydaje się nawet wyraźnie miejscowym wytworem. Urządzenie dawne i otoczenie dworu, które poznaliśmy głównie na podstawie starego inwentarza, dają świadectwo wysoce kulturalnej i artystycznej całości. Opracowanie innych pozostałych dworów staropolskich stworzyłoby możność pogłębienia powyższych wniosków i oparcia ich na szerszej podstawie.

Dodatek.

Inwentarz Klucza Rogowskiego cum attinentys w Województwie Sandomirskim, Powiecie wiślickim leżącego in fundo A^o 1770^{mo} spisany¹⁾.

Opisanie Dworu Rogowskiego.

Brama do wjazdu na dziedziniec kraciasta z cyrkłowemi gzymsami nad drzwiami, słupy dębowe gładką robotą. Wrotnie w ramach balasami między listwy wysadzane, w progu na ponewkach i czopach z obressowaniem

¹⁾ Z inwentarza obejmującego kilkadziesiąt kart, przedrukowuje się tu jedynie te karty wstępne, w których zawarty jest opis budynku pałacowego i jego wewnętrznego urządzenia. Pisownia i interpunkcyja oryginału nie zostały ściśle zachowane ze względu na dziwactwa i niekonsekwencye.

otwierające się, u góry na żelaznych konach z zawłokami, w środku ram na zakładanie wrzeciądz o dwóch skoblach, haczyk z skoblicami. Fortka przy bramie także z balasików między listwy z gzymsem rzniętym, na czopie do ponewki obressowana, u góry koną żelazną przybita, wrzeciądz o dwóch skoblach, sztachety z balasów do przyciosek między listwami do słupków z obu stron bramy od dziedzińca farbą odmalowane z bramą.

Opisanie Pałacu.

Ten od początku fondowany w Roku 1685 z drzewa tartego na fundamencie podmurowanym pod wschód mały frontem pod zachód tył. Ściany wkoło tarciami heblowanymi ofutrowane z pilastraniami. Drzwi na salę przed galerią dębowe, fasowane, podwójne między odrzwiami fornerowanymi o sześciu zawiasach czopach, zamek pod blachą wybieloną, ryglowy z klamką, ślusakiem, kluczem, antabą na skoblicach z wycinaną blachą, zasuwki kryte pod blaszkami od sali do skoblic zasuwana z prętym. — Pokój pierwszy stołowy z sali po prawej stronie, drzwi dębowe fasowane na dwóch w kratkę pobielanych zawiasach, wycinanych. Zamek kryty pod blachą, ryglowy, z kluczem, klamką, ślusakiem, antabą okrągłą na blasze pobielanej. Odrzwia po wierzchu i zewnątrz futrowane listwami, farbą ugrowane. Okna cztery w ramach krzyżowe po cztery kwatery na zawiaskach z narożniczkami na haczykach powieszony, szyby tafłowe w ołowiu do prętów lutowane. Sufit na płótnie gipsem wytrynkowany, podłoga czystymi rzniętymi sztukami między listwy wykładana. Piec kaflowy, farfurowy, o czterech kondygnacjach na podmurowanym fundamencie, zasklepiony w daszek z koronką środkiem. Facyata z herbem, komin murowany w górę z gzymami nad sufit, z krytą blachą żelazną, ogipsowany wszystek. Obicia na ścianach tureckie, małowawe pod pokost. Lustra troje, do każdego kryształowy esisty lichtarz z kapturkiem powieszony. Lustro dostatnie pojedyncze, tafłowe, w ramach odzłacanych; para lichtarzy kryształowych do niego powieszonych, podobnych jak wyższe. Zwierciadło obszerne, na kruczkach powieszony, w ramach wyzłacanych. Zegar w kopercie lakierowanej szafiastej, okienka tafelkowe, zamykany. Pokój od pierwszego przez ścianę, drzwi podwójne, fasowane, o czterech zawiasach; na czopach w kratkę, na wycinanych blaszkach wybielanych. Zamek kryty pod blachą białą, ryglowy, z kluczem, klamką, antabką okrągłą. Zasuwki pod blachą do skoblic w odrzwia i do progu. Odrzwia futrowane listwami, farbą ugrowane. Okna dwa z okowem jak w pierwszym pokoju. Szyby tafłowe w ołowiu, lutowane do prętów. Piec z białych kafli z prążkami lazurowanymi, tym kształtem murowany jak w pierwszym, komin murowany, z gzymami ogipsowany, z krytą blachą żelazną. Sufit na płótnie gipsem wytrynkowany, podłoga jak w pierwszym. Obicia na dnie błękitnym z listwami do ściany. Lustra troje z lichtarzami. Portret śp. JW. Biskupa Przemyskiego w ramach wyzłacanych rzniętych nad obiciem pod sufitem. Z tego pokoju bleytron w ramach, na zawiasach ryglowych przy odrzwia z klamką ślusakiem od wierzchu do połowy obiciem zakryte, drugą nad podłogę tablaturą między ramy założone. Drzwi drugie przy tych odrzwia, przed sionką nad piwnicą, fasowane na esistych zawiasach, czopach, zamek ryglowy pod blachą z kluczem, antabą. Pulpit w tymże pokoju kosztowną robotą, na czterech nogach toczonych, z krzyżowym odwiązaniem, gałka w środku wyzłacana, plaskata. Stolik składany, na mosiężnych zawiaskach otwierany, nad nim wysuwana szufladka, z zameczkiem, kluczykiem, antabki dwie odlewane, na blaszkach wyzłacanych; nad tą szufladą cztery z antabami wyzłacanymi, do nich zamknięcie puklate, na mosiężnych zawiaskach ryglowych, zameczek z kluczykiem; między temi pobocznych pomniejszych szufladek cztery z zameczkami, antabkami odzłacanymi. Szafa na tym pulpicie piękną robotą, stojąca, szuflady w środku wysuwane, z antabkami odlewaniem, wyzłacanymi blaszkami, zamknięcie puklate, z zameczkiem na zawiaskach mosiężnych. Wierzch nad szafką z rzniętym komperdymentem, festonikami wyzłacanymi dostatnio po sobie różnymi wysadzona sztukami, farbami pod pokost kształtnie z pulpitem odmalowana. Pokój trzeci, z drugiego przez ścianę, drzwi do niego fasowane podwójne, na zawiasach czopach, z zamkiem krytym pod blachą ryglowym, etc., odrzwia futrowane. Okien troje, w każdym po cztery kwatery, szyby tafłowe w ołowiu do prętów ab extra lutowane, z zawiaskami haczykami. Powala na belczosach, esistemi rzniętymi sztukami układana, podłoga między listwy jak w pierwszych, piec białych kafli, po nich lasurowane prążki, w cztery kondygnacje na fundamencie murowym, zasklepiony w daszek środkiem koronka z facyatą herbowną. Komin z gzymnikami pod powalą z krytą blachą gipsem wytrynkowany, z dymnikiem do wielkiego komina odmurowanym. Obicia na trzech ścianach wybijane na płótnie, w słupy z ciemnymi kwiatami, na grynszpanowem dnie. Lustra tafłowe dwa w ramach odzłacanych. Garderoby małe dwie w tymże pokoju, z tarcie do średniej ściany przepierzone, między którymi w pośrodku gabinet gładko z tarcie wyfutrowany: powala w cyrkiel ułożona, z przyjścia. Pilastranty cyrklowe zielono pod pokost odmalowane. Obicia wybijane na płótnie, żółte dno w kwiaty ciemnego koloru i różnego, do gzymów listwami przybite. Izba wielka stołowa, do której z trzeciego pokoju drzwi fasowane składane z zamkiem krytym ryglowym etc. Odrzwia sosnowe bez futryni. Okna dwa w ramach krzyżowych, szyby pomniejszych tafel

w ołoiu ab extra do prętów lutowane z zawiaskami haczykami. Piec białych kafli z prążkami lazurowymi, obszerny na murowanym fundamencie w cztery kondygnacje, zasklepiony w daszek środkiem koronka z facyatą herbowną Komin kapiasty gzymsowany z krytą blachą gipsem wytrynkowany, dymnik z powały do wielkiego odmurowany komina. Powała esistemi rżniętymi sztukami przez trzecią na dwie zakładana, podłoga z tarcic jodlowych szpontowana, bretnalami bita. Lustra na obiciach jedenaście, przy dziewięciu esiste kryształowe z kapturkiem lichtarze, dwa lustra same przez się. Lustro dostatnie w pośrów izby na sznurze do belka powieszzone, w trzech sztukach na żelaznym pręcie osadzone, z kryształu kształtem piramidy z wazów, lichtarze esiste z kapturkami pomiędzy niemi, floresy z wazów akomodowane i innych dosyć sztuk na drutach wiszących. Drzwi na wychód z stołowej izby na salę fasowane, pojedyncze na dwóch zawiasach czopach. Zamek ryglowy pod blachą pobielaną. Okno w ramie z łątką kosztynkową, szyby tafłowe w ołoiu sadzone, pagrat okna sosnowy, gładką robotą ciesielską. Pokój czwarty przez ścianę od stołowej izby, drzwi składane fasowane, na czterech zawiaskach i czopach. Zamek ryglowy kryty z kluczem. Odrzwi sosnowe gładkiej roboty, powała rżniętymi esistemi sztukami zakładana przez dwie trzecią, podłoga z tarcic do legarów bita, okna cztery w ramach krzyżowych, po cztery kwatery na zawiaskach, szyby drobne tafelkowe w ołoiu lutowane do prętów. Piec kafli gdańskich, farfurowy, w cztery kondygnacje, na fundamencie podmurowanym, zasklepienie w daszek środkiem koronka, facyata z herbem. Komin kapiasty z krytą blachą gzymsowy, gipsem otrzyrkowany, dymnik pod powałą do wielkiego odmurowany. Obicia na płótnie wybijane w kwiaty na zielonem dnie. Lustra para, z esistemi kryształowymi lichtarzami. Skarbiec, do którego z tego pokoju drzwi fasowane, składane na czterech zawiasach, z czopami na blaszkach pobielanych. Zamek ryglowy z kluczem. Okna dwa w ramach krzyżowych, po cztery kwatery na zawiasach z haczykami, szyby tafelkowe pomniejsze w ołoiu lutowane do prętów, powała esista rżnięta sztukami zakładana na dwie trzecią, podłoga między listwy sztukami układana. Pieca nie było i dotąd niemasz. Komin kapiasty, gipsem otrzyrkowany, dymnik do wielkiego odmurowany, drzwi drugie od izby kredensowej fasowane składane z zamkiem, kluczem, antabą okrągłą etc. Pokój ostatni czyli izba kredensowa, drzwi fasowane pojedyncze na dwóch zawiasach czopach, z blaszkami w kratę rżniętymi. Zamek ryglowy z kluczem, klamką, kryty pod białą blachą. Odrzwi sosnowe gładkiej roboty. Okna cztery w ramach krzyżowych, po cztery kwatery z zawiaskami haczykami, szyby tafłowe w ołoiu, lutowane do prętów, powała esistemi sztukami rżniętymi przez dwie trzecią zakładana, podłoga między listwy wykładana. Piec kafli farfurowych, w cztery kondygnacje na podmurowanym fundamencie. Zasklepienie w daszek z koronką facyatką herbowną, komin kapiasty z gzymsami pod powałą gipsem wytrynkowany z krytą blachą. Obicia na płótnie wybijane w białe kwiaty i ciemne na kaparowem dnie. Gabinet kredensowy w sieni czyli na sali dolnej przybudowany do ścian od pokojów, drzwi do tegoż fasowane, pojedyncze na dwóch esistych zawiasach z czopami. Zamek ryglowy z kluczem kryty, ślusakiem, antabą, wrzeciędzem, skoblami; odrzwi gładką robotą, powała z tarcic, podłoga do legarów bretnalami bita. Okno dostatnie jedno w poprzecznej ścianie, szyby w ołoiu, w kwatach; krata do niego żelazna, osadzona, balasów graniastych siedm, sztab poprzecznych przechodzących z ostremi sztukami na nitnaglach sześć, te ostre sztuki mniejszą połową kraty nasadzone. Za tą kratą dwa płaskie wykute żelazne pręty do pagratów okien wbite końcami. Sionka przez ścianę, za tymże gabinetem kredensowym kończąca się do wschodów. Drzwi fasowane do niej na dwóch esistych zawiasach, czopach, do tego wrzeciędz o dwóch skoblach, powała z tarcic i podłoga wyłożona z małych sztuk. Okienko w ścianie ku skarbcowi małe ciemne, szyby tafłowe w ołoiu. Wschody na górę z poręczami, stopniami z drzewa, nad niemi futrowane z tarcic, w cerkiel wydane, na wierzchnią swerę z podsiebitką i poręczami. Latarnia blaszana z okienkami tafelkowemi w pośrów powieszona. Sala na swerze, drzwi do niej z tarcic listwowane, na dwóch esistych zawiasach i czopach. Zamek ryglowy z kluczem, klamką, ślusakiem, antabą. Z sali drzwi na obie strony na wychód, listwowane na takich zawiasach czopach, z zamkami ryglowymi. Odrzwia futrowane, ściany z tarcic gładko wykładane. Okna troje ku dziedzińcowi w krzyżowych ramach dostatnie, szyby tafłowe w ołoiu. Bilar na sześciu toczonych nogach, stolec listwowany, zielonem sukniem wysłany, mety z koronką rżniętą i balasikami; pod bilarem stolec spodni listwowany, pod pokost malowany. Latarnia dostatnia w ośm grani powieszona, okienka tafłowe w ołoiu. Pokoiki dwa pańskie na letnią rezydencyą, pierwsze od sali: ściany z tarcic gładko futrowane, sufit także, drzwi z tarcic z sionki do obydwóch, na esistych zawiasach czopach, przy jednych zamek ryglowy z kluczem, klamką ślusakiem, antabą, haczykach, przy drugich tylko wrzeciędz z sionki do skobla; z pokoju haczyki na skobelkę i antabki. Drzwi trzecie w przepierzeniu wewnętrznym, podobne pierwszym, na zawiaskach z haczykiem na skobelkę. Okien troje, ramy cyrkłowe po dwie kwatery, szyby tafłowe w ołoiu, podłoga z tarcic bretnalami do legarów bita. Obicia w pierwszym wybijane na błękitnym dnie płomieniste kwiaty, w drugim Pokoiku wybijane białe dno, różowe kwiaty. Zwierciadło tafłowe, ramy odzłacane. Portret JW. Starościny Stopnicki w ramach odzłacanych. Pokoje oprócz wyżej opisanych z salą na górnej swerze,

jeden do drugiego z tarcie gładko futrowanych, znajduje się trzynaście. Drzwi do nich na esistych zawiasach czopach dziewiętnaście; przy jedenastu po jednym wrzeciędzu do skobli, po dwa haczyki, po dwie antabki, przy dwóch drzwiach po jednym haczyku i antabie, odrzwia futrowane. Okna po dwa do dwóch pokoi w krzyżowe ramy, szyby tafłowe w ołowiu, do jedenastu po jednym oknie, szyby tafłowe w ołowiu, podsiebitka z tarcie gładka, podłoga do legarów bita. Galeria od frontu przed pałacem na sześciu pilastrach dębowych, po wierzchu listwami futrowanych, cyrkłowe arkaty na obie strony gzymosowane, podsiebitka z tarcie gładko wyłożona. Posadzka z białego kamienia z gradusem, w koło dębowe podwiązanie. Sklepy dwa w ziemi murowane pod wschód z oknami wywiedzionymi czyli widocznymi, szyby tafłowe w ołowiu; na wschód do pierwszego sklepu z sali drzwi nad gradusami dębowe na zawiasach z zamkiem ryglowym, kluczem, wrzeciędz na skobel i kłotka ab extra. Okien do zakładania składanych okiennic ośmnaście do pokoi, na zawiasach, hakach z zasuwkami do skoblic, po dwa haczyki do chwytania okiennic na otwieraniu. Kominy z czeluściami od fundamentu murowane w górę nad dach wywiedzione siedm generalnych, do których z pokojowych kominów i kaffowych pieców przez czeluście odmurowane wychodzą dymów dwanaście do siedmiu generalnych dużych. Wierch nad pałacem z włoska w dwie kondygnacye formowany, z gzymosami, okapem futrowanym, okolicznie gontami pobity; w pierwszej kondygnacyi z dachu wypuszczanych ganków zewsząd na okolicę dwadzieścia dwa z oknami, szyby tafłowe w ołowiu w ramach cyrkłowych po dwie kwatery. Facyata nad galerią z trzema dostatnimi okny, szyby tafłowe w ołowiu, w ramach cyrkłowych po dwie kwatery na zawiaskach haczykach. Kaplica. Ta ab extra pod wschód przy pałacu z drzewa sosnowego w cerkiel na podmurowanym fundamencie dostatnim, dach gontami pobity w karpia łuszczkę. Kopuła z okienkami białą blachą obita na sztyMBERKU, puszcza odzłacana. Krzyż żelazny rżnięty. Okna na trzy szyby w ołowiu. Okiennice do każdego na zawiasach składane haczyki w środku do skoblic, drugie na otwieranie do ścian.

O RZEŹBACH KLASYCZNYCH Z MARMURU W KRAKOWIE

NAPISAŁ

PIOTR BIEŃKOWSKI.



Fig. 1. Główna Heraklesa.

Dzieła z marmuru, któremi zajmuje się niniejsze studyum, są z wyjątkiem siedmiu czy ośmiu rzymskimi robotami. Rzecz samą przez się, chociaż godna ubolewania, nie byłaby zniechęcającą. Albowiem i największe arcydzieła greckie, jakie stworzyła starożytność klasyczna, są z niezbyt licznymi, co prawda świetnymi wyjątkami, których tu nie potrzeba przypominać, zachowane tylko w rzymskich kopiach. Idzie jednak o to, czy kopie, jakie posiadają zbiory krakowskie, są wierne, stylowe i odtwarzają prawdziwie wybitne oryginały.

Coraz liczniejsze i owocniejsze wykopaliska na greckiej ziemi odsunęły nieco na drugi plan studia nad kopiami, które przeważnie we Włoszech powstały i z Włoch się po wszystkich krajach rozchodziły. Tymczasem oryginalne rzeźby greckie, jakie z ziemi się w ostatnich czasach wyłoniły, są — z znanymi powszechnie wyjątkami — dziełami,

które w oczach starożytnych znawców uchodziły za drugorzędne albo wręcz tuzinkowe, niegodne częstokroć osobnej wzmianki literackiej. Wprawdzie geniusz grecki i na nich wycisnął swoje piętno. Świeżość ich i żywość nam nowoczesnym nieraz więcej się podoba, niż martwa doskonałość arcydzieł, zachowanych tylko w późnych kopiach. Stwier-

dzimy to na sobie, gdy przyjdzie nam rozpatrzeć kilka głów, jeden torsik i jedną statuę oryginalną grecką, które są tu w Krakowie. Ale — ogółem biorąc — kopie rzymskie mają dla badacza sztuki starożytnej pierwszorzędne znaczenie, a poznanie dziejów i właściwości poszczególnych warsztatów, oddanych kopiowaniu dzieł greckich — jest od dziesiątków lat najpilniejszym, ale zarazem najtrudniejszym zadaniem nauki na tem polu. — Starorzyszcy zbieracze i mecenasowie trafnie wypatrzyli najpiękniejsze i najważniejsze utwory dłota helleńskiego i dawali je odtwarzać w licznych replikach. Winniśmy im za to wdzięczność. Albowiem oryginały greckie właśnie skutkiem swego rozgłosu, drogiego materiału, a upadku Hellady padły przeważnie ofiarą łupiestwa, obrazoburstwa, trzęsien ziemi i pożarów, z replik zaś rzymskich — przynajmniej w okruchach i kalectwie — ocalała niejedna.

Nie chcę przez to powiedzieć, że wszystkie utwory rzymskie w wyraźnym stylu greckim są wiernymi kopiami arcydzieł helleńskich. Przedewszystkiem było wiele przeróbek i adaptacyj, a nie brak posągów rzymskich, które tylko ogólnie na obraz i podobieństwo greckich pierwowzorów są stworzone. Do nich należą także niektóre rzeźby etruskie i cypryjskie. Powtórę między samymi kopiami występują często znaczne różnice. Chodzi więc o stwierdzenie, która z kopij najbardziej zbliża się do oryginału, ewentualnie jakie szczegóły, czy dodatki, położyć na karb kopisty. Wielką usługę pod tym względem oddają zagranicą muzea odlewów gipsowych, uposażone w bogate środki. W razie potrzeby zamieniają się one w kliniki dzieł sztuki; wszystkie kopie zachowane dają się odlewać w gipsie, a przynajmniej fotografować z najrozmaitszych stron, gromadzi się je w jednym miejscu i przez porównanie ze sobą i z pokrewnymi dziełami dociera do prawdy, przynajmniej o ile ta bez zgłębienia całości problemu jest uchwytana. Ale w naszych stosunkach nie podobna obecnie nawet marzyć o tem. U nas bardziej niż gdziekolwiek, pożądanym jest syntetycznym studium, podającego metodyczne wskazówki, oparte na wszechstronnym zbadaniu olbrzymiego materiału, każdy sam sobie musi odpowiedzieć na powyższe pytania. Intuicyja, poparta wykształceniem i wrodzony artystyczny instynkt, muszą na razie nam wystarczyć i zastąpić brak konkretnych podstaw. Stąd na tem polu najłatwiej popełnić błąd. Tylko długoletnia zażyłość z antykami, wczuwanie się w nie i wydelikacjonowanie przez to wrażliwość zdoła uchronić przynajmniej od grubych błędów i zboczenia na manowce¹⁾.

Tak czy owak, w kopiach i przeróbkach rzymskich, poszukujemy przedewszystkiem piękna greckiego. Ono to, ów czar ładu klasycznego, owa prawidłowość budowy organicznej, owo poczucie kształtu i przestrzeni promienieje nawet z tak białych i strasznie okaleczonych antyków, jakie się w Krakowie znajdują. Jest ich razem 47. Z nich na Muzeum XX. Czartoryskich przypada 33, z których cztery zostały już wydane i opracowane, i to trzy, w *Stromata in honorem C. Morawski (Cracoviae 1908)* na tabl. I, II, IV, VII; jeden zaś w *Eranos Vindobonensis* z r. 1909. Dalej przypada na Gabinet Historii Sztuki i Archeologii Uniw. Jag. ośm marmurów, z których jeden został ogłoszony w tej samej książce na cześć K. Morawskiego na tabl. XII—XIII. Trzy antyki są

¹⁾ Por. A. Furtwängler, *Meisterwerke der griechischen Plastik*, Berlin-Leipzig 1893, p. IX; Tenze, *Statuenkopien im Altertum*, *Abhandl. Bayer. Akad. d. W. I. Klasse*, XX, 1896, dział 3, p. 525—588 (w odbitce p. 1—64); S. Reinach, *Le moulage des statues*, *Rev. arch.*, 1902, B, 5—21; E. Löwy, *Stein und Erz in d. statuarischen Kunst*, *Kunstgesch. Anzeigen*, Jg. 1913, Heft 1/2; A. Maviglia, *Gli attributi dei sostegni nella statuaria antica*, *Röm. Mitteil.* XXVIII, 1913, 1—91; E. Waldmann, *Griechische Originale*, Leipzig, 1914.

w Muzeum Czapskich; dwa znajdują się w prywatnym posiadaniu; jeden w Muzeum Techniczno-Przemysłowym. Pozostałych zatem 42 rzeźb będzie przedmiotem poniższego studium. Z wyjątkiem kilku zgoła nie wiadomo, ani kiedy, ani gdzie zostały nabyte przez głównego zbieracza, X. Władysława Czartoryskiego. Najprościej będzie, jeżeli je ugrupujemy w następujących trzech rozdziałach: typy idealne, portrety, dzieła sztuki stosowanej. W obrębie zaś każdej grupy przejdziemy je w porządku chronologicznym



Fig. 2. Tors kobiecy.

z małymi ustępstwami na rzecz pokrewieństwa osnowy lub techniki, bez względu na to, czy są oryginałami greckimi czy rzymskimi kopiami. W określeniu zbiorów, pomiarów i dat posługiwać się będziemy temi samymi skrótami, co w studium o lecytach, nadmieniając dodatkowo, że Czap. oznacza Muzeum Czapskich, Pryw. prywatnych posiadaczy, i że pomiary głów, robione bez specjalnych przyrządów mają tylko przybliżoną wartość.

I. Typy idealne.

Do nich należą przede wszystkim posągi bóstw, demonów, bohaterów, maski teatralne i t. p., ale także portrety, o ile rysy indywidualne są zastąpione twarzą idealną, typową, a więc głowy efebów greckich, zwycięzców i t. d.; wreszcie torsy posągów rzymskich, których głowy, może indywidualne, zaginęły, a ocalały tylko kadłuby skopiowane z greckich oryginałów idealnego znaczenia.

1) Małeńki tors kobiecy (fig. 2), Gab. 6108; w. 0.27, z białego marmuru drobnoziarnistego, jak się zdaje, greckiego. Ładna, złotawa patyna. Nieznanego pochodzenia.

Do torsu tego niegdyś była przyprawiona głowa, jak wskazuje gniazdo na dybel w przełomie szyi wydrążone. Z tyłu włosy spadające na plecy szerokim, równo uciętym warkoczem. — Postać typowa z szerokimi plecami, wystającą pierśią, wąskimi biodrami. Także ruch jej typowy, gdyż stała obu pełnymi stopami z wysuniętą naprzód prawą nogą, lewą zaś ręką, jak poznać z układu fałdów przy lewym kolanie, podnosiła tren chitonu. Z rodzaju i szerokości odłomu na prawym boku torsu wynika, że prawa ręka była w łokciu zgięta i z kwiatem lub owocem naprzód wysunięta. Wprawdzie widzimy tam grupę fałdów dyagonalnych, które wskazywałyby pozornie na to, że prawe ramię było podniesione. Tymczasem służą one w części do

uwypuklenia okrągłej piersi, w części należą do prawego rękawa chitonu, równie szerokiego i fałdowego jak lewy. Zresztą postać ma na sobie przepasany ponad biodrami himatyon, z drobno wyfałdowanym zygzakowatym rąbkiem, spiętym na lewym ramieniu, a odsłaniającym prawą pierś.

Typ ten — w epoce rzymskiej zazwyczaj »Spes« nazywany — nie jest w naszym okazyjnym utworze szczerze archaiczną sztuką grecką, t. j. z okresu od 600—480 prz. Chr., ale dziełem późniejszym, t. z. archaistycznym. A sztuka archaistyczna wedle dzisiejszych pojęć nie jest, jak dawniej sądzono, kapryśną próbą zgalwanizowania dawno przeżytych kształtów, którą podjęli dopiero eklektycy rzymscy I wieku prz. Chr., ale organicznym dalszym ciągiem dojrzałej sztuki archaicznej greckiej, która w pewnych dziedzinach, mianowicie hieratycznej i tektonicznej, przez całą starożytność żyła i rozwijała się wedle wewnętrznych prawideł logiki i stylu. Także i typ, o którym mowa, ma długi, przynajmniej ośm wieków trwający żywot. Bywa bardzo często, prawie bez zmiany odtwarzany i tylko wedle tego, jakie nowsze znamiona stylowe wcisnęły się do posągu, możemy określić, w którym wieku tenże powstał.

Nasz tors należy do stosunkowo nielicznej grupy posągów, reprezentowanej głównie przez Minerwę z Poitiers, która oprócz innych archaicznych cech okazuje wyraźnie tektoniczny układ. A mianowicie wyższy od innych fałd środkowy chitonu, który się ciągnie między opiętymi udami, a w górze doznaje wzmocnienia przez środkowy fałd himatyonu, podkreśla silnie oś pionową kompozycji i stanowi jakoby kręgosłup całej szaty. Zewnętrzne zarysy postaci kontrastem swych załomów jeszcze potęgują dekoracyjną jednolitość budowy. Przy bliższym rozpatrzeniu jednak znajdujemy parę rysów, które oddalają się od norm stylowych szczerze archaicznej sztuki pizystrackiej. Przedewszystkiem dolna krawędź himatyonu jest w samym środku trójkątnie podciągnięta w górę. Mimo to ruch ów nie pociąga za sobą żadnych zmian w udrapowaniu powyższej paska. Fałdy płaszcza gubią się tam jak promienie wachlarza na lewym barku, chiton zaś ma pod szyją analogiczne wycięcie jak himatyon poniżej przepaski. Powtórnie fałdy zarówno chitonu jak płaszcza żywością swoją i zaokrągleniem podnoszą kształty ciała i tworzą po jego bokach rodzaj zanadto spadającego na przepaskę. Obie te finezye są obce twardej i martwej draperyi z okresu rozkwitu sztuki archaicznej i przenoszą nas najwcześniej pod koniec V i początek IV stulecia. Z tego czasu posiadamy wedle Waldsteina (*The Argive Heraeum*, I, 149, fig. 79) torsik xoanonu z przyczółka zachodniego świątyni Hery w Argos. Istotnie okazuje on dużo podobieństwa do naszego krakowskiego, tylko że tu odczuwamy już odmienne pojęcie kształtów, tchnienie nowej epoki, która dąży także w draperyi do malarskiej miękkości i gry światłocienia. Niestety dokładniejszej analizy stylowej niepodobna przeprowadzić z powodu małych rozmiarów torsa i złego stanu zachowania. Niepodobna także oznaczyć, kogo przedstawiał, gdyż typ ten był stosowany zarówno do śmiertelnych niewiast, jak i do bogiń, zwłaszcza Afrodyty. W tym drugim razie mógłby być szczątkiem albo t. z. xoanonu, za czem przemawia staranne wykończenie tylnej strony, albo może akroteryonu jakiejś kaplicy, lub podpory figuralnej, na której wspierał się ramieniem bóg lub bogini. Właśnie do tego celu często uży-

¹⁾ Por. H. Bulle, *Archaistische Griech. Rundplastik, Abh. d. Bayer. Akad.* I kl., t. 30, rozpr. 2 (odbitka z r. 1917, p. 5 np.) i tam wymienioną starszą literaturę.

wano typu »Spes«, począwszy od V wieku (zob. Bulle l. c., p. 13, tabl. III 2; V 23, 24 i t. d.).

2) Kadłub męski (fig. 3), Czartor. 1162; w. 0'59 nie licząc postumentu (zob. niżej n. 37), na którym już tors był osadzony, kiedy w latach między 1880–90 przywieziono go z Zachodu. Marmur biały, włoski.

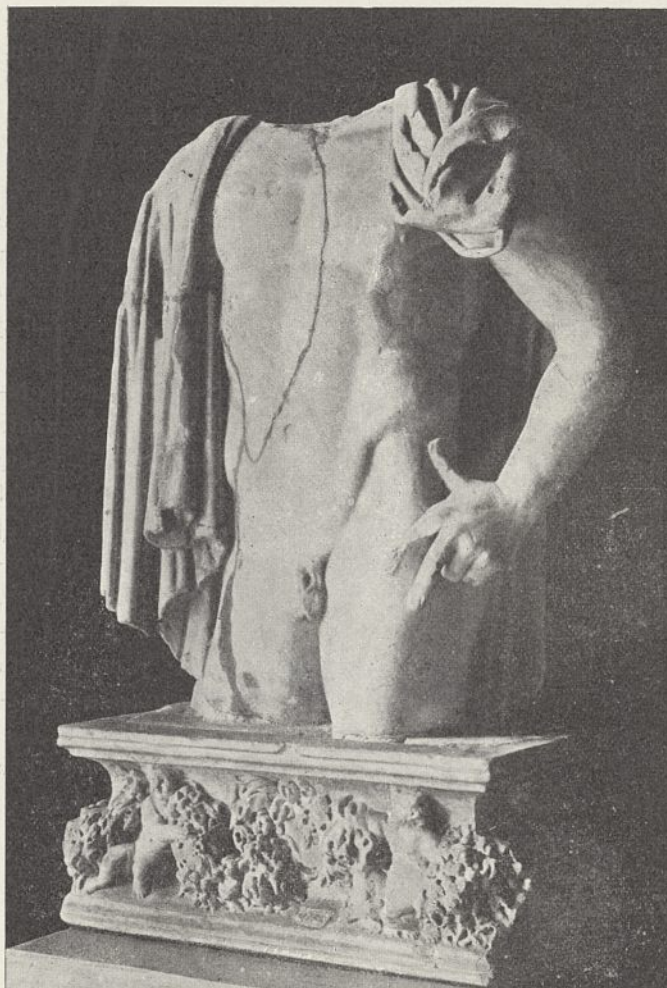


Fig. 3. Kadłub męski.

Statua widocznie przedstawiała fizycznie silnie rozwiniętego, ale niezupełnie dorosłego mężczyznę, gdyż z pubes niema jeszcze śladu, a brodawki piersiowe, tudzież genitalia nikłe. Zresztą rzeźba archaiczna nieraz bez powodu zaniedbuje te znamiona. Ciężar ciała spoczywał na lewej nodze, prawa była nieco naprzód wysunięta, ale stała pełną stopą na ziemi, zupełnie tak jak statua Pelopsa z wschodniego przyczółka świątyni Zeusa w Olimpii — w rekonstrukcyi Treua (repr. Olympia, III, p. 49 do tabl. IX, 3). Lewa ręka trzema pierwszymi palcami oparta na biodrze,

Szczątek posągu półnaturalnej wielkości, z lewą ręką

wspartą na biodrze, z obszerną

chlamidą na ramionach. W plecach

tkwi dotychczas sworzeń żelazny;

drugi otwór, nieco wyżej, gipsem

zalepiony. Dowodzi to, że statua

była niegdyś sztabą żelazną

przymocowana i do postumentu

swego i do ściany, pod którą

stała. Także głowa wraz z

szyją, jak widać z prostokątnego

gniazda na czop, była niegdyś

przyprawiona. Prawe ramię

wraz z częścią chlamidy i berłem

czy włócznią, na której zapewne

się niegdyś wspierało, było z

osobnej sztuki marmuru dorobione

i przystawało do torsa równą,

nieco skośną płaszczyzną w

podobny sposób, jak jedno

dzwono kolumny do drugiego,

to jest brzegi płaszczyzny są

wygładzone, środek zaś tylko

z grubsza ostrym młotem obrobiony,

a dybel metalowy, z którego

tylko gniazdo pozostało —

dzisiaj cementem wypełnione —

spajał oba kawałki. Tors i

draperia pęknięte parokrotnie,

ale nie na wskroś, szczeliny

brunatnym cementem zalepione.

prawe ramię nie było poziomo w bok wyciągnięte, lecz przynajmniej do łokcia nieco spuszczone, skąd przedramię zapewne podnosiło się, znajdując oparcie na włóczni lub berle.

Oryginalnie jest udrapowana bardzo długa chlamida, ułożona jednym kłębem na lewym barku, drugim zaś końcem zwisająca nisko i szeroko z prawego ramienia. Obydwa jej cyple, tylny i przedni, utracone, więc nie jest pewne, jak nisko sięgała. Zdaje się, że niewiele niżej niż obecnie, gdyż na prawym cyplu są już oddane oba kutasiki narożne. Także obrębienie płaszcza jest zaznaczone rytą linią, prawdopodobnie jako granicą, do której sięgała polichromia lub złocenie borty. Ponieważ draperya jest starannie wykończona po prawej stronie posągu, widoczne, że także głowa była w tę stronę lekko zwrócona, a zapewne i nieco pochylona.

Wszystkie te szczegóły tak żywo przypominają z jednej strony Pelopsa, z drugiej Oinomaosa olimpijskiego, że niewątpliwie mamy przed sobą kopię posągu — może bronzu greckiego — z piątego wieku. Kształty ciała okazują ogólny styl polikletowy i brak im szczególnego piętna rzeźb olimpijskich. Szczegóły muskulatury są oddane z precyzją, całość tułowia jest jeszcze płaska, daleka od obłości następnego wieku, obliczona wyłącznie na widok z przodu. Dokładne repliki nie są mi znane. Jedyne tylko mała grupa bronzowa (repr. S. Reinach, *Répertoire de la Statuaire*, IV, p. 111, 3), przedstawia — o ile jest autentyczna — zupełnie podobnego wojownika, który opiera prawe ramię na stojącym obok efebie mniejszego odeń wzrostu. Ale krakowskiemu posągowi nie podobna podsuwać podobnego motywu.

Traktowanie draperyi, na której świder ruchomy odegrał znaczną rolę, staranne oddanie paznokci i brodawek piersiowych — przemawiają za tem, że mamy przed sobą robotę z wczesnego cesarstwa rzymskiego, prawdopodobnie szczątek posągu, który przedstawiał jakiegoś cesarza lub innego dostojnika w schemacie przejętym z wymienionych posągów olimpijskich.

Z męskich torsów w Krakowie jest ten marmur z pewnością najbardziej stylowy i znaczący.

3) Małeńki tors Hygiei (fig. 4), Uniw. 1317; w. 0'12; sz. 0'085; gr. 0'05; z białego, drobnoziarnistego włoskiego marmuru o połyskliwych kryształach. Z daru X. Wład. Czartoryskiego.

Liczne utraćenia z przodu, prawa łopatka odłupana. Powierzchnia bardzo zwietrzała, chropawa. Patyna jasno brunatna. Zresztą wykończenie wszędzie jednakowe, co dowodzi, że statueta miała być zewsząd widziana.

Udrapowanie jej było bardzo wytworne, a proste. Na cienkim chitonie, który



Fig. 4. Tors Hygiei.

uwytatnia prawą pierś, himatyon, czyli płaszcz bardzo przestronny, z nieco grubszej materyi. Przedni jego koniec jest na wierzch wyciągnięty i zwisa szerokim fałdem wzdłuż lewej pachy. Następnie jest ułożony skośnie od lewego barku przez plecy ku prawemu bokowi, zapewne aż do linii kolan i otula cały tułów z przodu, ogarniając nawet lewe ramię, które skutkiem tego jest jakby uwięzione w rękawie. Zbytńia przestronność draperyi na froncie jest ścięśniona w ten sposób, że fałdy są podciągnięte skośnie ku górze i przyciśnięte lewym łokciem do tułowia. Skutkiem tego płaszcz wygląda jakgdyby przepasany. Górny jego brzeg jest odwinięty na podobieństwo szerokiej szarfy, przewiązanej dyagonalnie od prawego biodra ku lewemu barkowi i tam znowu spada na plecy długimi, pionowymi fałdami.

Najciekawszy na naszym fragmencie jest wąż, który od lewej łopatki wije się wzdłuż górnego rąbka himatyonu skośnie przez pierś ku prawej — utraconej — ręce. W ostatnim, a raczej pierwszym swym skręcie jest wraz z łbem odłamany, ale na prawem biodrze można wyczuć pod palcami zgrubienie, wskazujące pierwotny jego kierunek.

Najlepsze wyobrażenie, jak wyglądała niegdyś cała figurka, daje nam posąg naturalnej wielkości, w prywatnem posiadaniu w Deepdene w Anglii, ochrzczony mianem Hygiei Hope (repr. Jahrbuch d. deutsch. archäol. Jnst. XIX, 1904, p. 64). Uzupełnienie rąk, które tam jest fałszywe, można sprostować na podstawie dwóch miniaturowych replik w Atenach i Epidauros (repr. tamże, fig. 7). Bogini zdrowia stała prosto, przyodziana w chiton, buciki i płaszcz, obciśnięty dokoła górnej części ciała. Lewe jej ramię zwisało spokojnie, tylko ręka trzymała balsamkę z lekami dla szukającego pomocy. Także prawe ramię było spuszczone, dopiero od łokcia zwracało się naprzód, obejmując ruchem pieścizotliwym szyję podziemnego gadu, który się wił — jak na krakowskim torsie — wśród fałdów płaszcza, wychylając głowę ku pobożnemu, jakgdyby chciał go zapewnić o swej demonicznej pomocy w odzyskaniu zdrowia. Takie przynajmniej uzupełnienie prawej ręki zaproponował Amelung (Helbig, Führer, 3-cie wyd., n. 1341), aby uniknąć jednostajności motywu obu ramion. Zazwyczaj przyjmuje się, że Hygiea także w prawej ręce trzymała czarkę z jakimś krzepiącym napojem, z którego pił wąż. Głowa zaś bogini pochylała się nader łaskawym ruchem w swoją prawą stronę ku modlącemu się. Całość kompozycji tchnęła skromnością i wdziękiem, a pod względem formalnym celowała zwartością i skupieniem, okazującym, że pierwowzór, którego tors krakowski jest ósmą — miniaturową — repliką, był od początku pomyślany i wykonany w marmurze.

Fragment krakowski przypadkiem uwytatnia lepiej od innych wysoki artyzm udrapowania. Polega on na tem, że tułów przyodziany w długi chiton o pionowych fałdach, a w dodatku ujęty ramionami prostopadle zwisającymi, jest liniami himatyonu i węża kilkakrotnie w kierunku skośnym przekreślony. Do tego oba rejestry dyagonalne, górny i dolny są jakoby przekątnią połączone prawie poziomym fałdem, samorzutnie tworzącym się na kibici i kąbłakowatemi zmarszczkami, które niby półtony pośredniczą między jednym akcentem a drugim. Wszystkie te podziały są przeprowadzone bardzo energicznie, ożywiają w wysokim stopniu posąg i podnoszą statykę postaci. Na pochwałę wykonawcy figurki krakowskiej zauważyć należy, że zdawał sobie doskonale sprawę z owych efektów, podkreślił tylko to, co istotne, zaznaczył różnicę materyi chitonu i himatyonu. Prawdopodobnie był to »nowoattycki« kopista z I wieku. Ale kopia jest utrzymana tylko w najogólniejszych zarysach. Prawdopodobnie była przeznaczona do lararium domowego.

Woryginalie, który służył za pierwowzór wspomnianym kopiom, upatrywał L. Curtius (Jahrb. d. d. arch. Inst. XIX 1904, p. 78 sq.) utwór Skopasa. Domniemanie swoje oparł na podobieństwie repliki głowy, znalezionej na Palatynie (repr. Monumenti dei Lincei 1895, p. 31 i 32) do wspaniałej głowy znalezionej pod świątynią Ateny Alea w Tegei, gdzie, jak wiemy z Pauzanasia, stały w przyczółkach oryginalne rzeźby attyckiego mistrza. Zapatrywanie to jednak po bliższem zbadaniu okazało się mylne. Głowa tegeacka nie mogła należeć do grup przyczółkowych Skopasa, a Hygiea palatyńska nie ma nic wspólnego z innymi typami Skopasowymi.

Z mnogości replik, znalezionej we Włoszech — zapewne i krakowska stamtąd pochodzi — wynika, że oryginał Hygiei Hope musiał za czasów cesarstwa znajdować się w Rzymie. Stąd dawniej Helbig radził utożsamiać go z posągami tejże bogini, wspomnianymi przez Pliniusza (u. h. 34, 80) w świątyni Konkordyi przy Forum Romanum, dłuta Ateńczyka Nikeratosa. Było to możliwe, gdyż tego rzeźbiarza odnoszono do końca V lub początku IV wieku prz. Chr. Ale w ostatnich czasach znaleziono napisy, z których wynika, że ów artysta żył w Pergamonie, na dworze Eumenesa II, a więc w przeszło dwa wieki później (por. Jahrb. d. d. arch. Inst. XX, 1905, p. 26 sq.). Tyle jest pewnem, że twórca Hygiei Hope żył na pograniczu między epoką Fidyasza, a Praxytelesa. Motyw płaszcza w ten sposób jak tu obwiniętego znajdujemy wprawdzie dosyć często na fryzie partenońskim (repr. Michaëlis D. Parthenon, tabl. XIV, n. 8 i 9 i Amelung, Basis des Praxiteles, p. 54), ale sama stylizacja płaszcza i w ogóle całej postaci kobiecej, pełnej miękkości, jest tam inną, surowszą i twardszą. Z drugiej strony szczegóły draperyi, n. p. końce płaszcza, co szczególnie wyraźnie widać na krakowskiej statuecie, rzucają tu jeszcze tak szerokie i płaskie fałdy, jakich już na utworach drugiej szkoły attyckiej nie spotykamy. Wszystko to prowadzi do wniosku, że twórca Hygiei Hope żył na przełomie V i IV wieku i należał do szkoły attyckiej.

4) Posązek Asklepiosa (fig. 5), Czartor. 1170; w. 0.325; z białego, drobno i gęstoziarnistego marmuru włoskiego. Nowe: głowa z szyć, całe prawe ramię. Dolna część figurki wraz z podstawą była odłamana, ale jest starożytna i należy do całości.

Znaczenie statuetki jako wizerunku Asklepiosa jest zapewnione przez świętego węża, wijącego się dokoła grubego kija, który nie tylko służy bogu za oparcie, ale jest także drugą dźwignią draperyi. Bóg stoi w typowej dla siebie postawie. Z lewą ręką opartą na biodrze, otulony wygodnym płaszczem, który swymi, może zbyt



Fig. 5. Posązek Asklepiosa.

licznymi, ostrymi i jednostajnymi fałdami podkreśla jego silne kształty — jest idealnym obrazem wiecznie czujnej i skrzętnej pomocy lekarskiej, która tylko dla zaczerpnięcia oddechu przystaje między jednym przybytkiem cierpienia a drugim.

Pierwowzór tej statuetki cieszył się w starożytności niemal kanonicznym znaczeniem i był także w epoce rzymskiej, z której nasza figurka pochodzi, często kopiowany, odtworzony, przerabiany i to w wszelkiego rodzaju formatach i materiałach. Ale kiedy w późniejszych przeróbkach, których najlepszym reprezentantem jest posąg naturalnej wielkości w Neapolu (repr. Baumeister, *Denkm. d. klass. Alterth.*, fig. 148), bóg bardzo wygodnie opiera się na kij, a prawa noga wolna od ciężaru jest nieco cofnięta, jak zazwyczaj u wypoczywającego, — w starszym typie, którego dobrymi przykładami są tors ateński (repr. Arndt-Amelung, *E.-A.*, 718) i posąg florencki (Amelung, *Führer*, n. 94) stoi bóg równie mocno na obu nogach, mimo że pod pachą tkwi kij podrózny, a jego postać prosta i nieugięta tchnie nieuszczuploną energią czynu.

Nasza statueta jest miniaturą tego starszego typu, który pewnie powstał jeszcze w V wieku, może w epoce Fidyasa, gdy drugi typ do pierwszej połowy IV wieku odnieść należy. Wykonanie krakowskiej figurki jest twarde i podrzędne, widocznie rzymskie, gdy na ateńskim torsie w syntezie kształtów szczerze greckie dłóto się uwydatnia. W pierwowzorze bóg z pewnością miał sandały na stopach; tu one zapewne były oddane tylko barwami, których ślady są na płaszczu widoczne. Także kształt i profil piedestału wskazuje na rzymską epokę.

5) Głowa efeba attyckiego (Tabl. IV i fig. 6), Czartor. 603; w. 0·24; długość twarzy (od końca podbródka do porostu włosów) 0·15; szerokość twarzy (w linii kości policzkowych) 0·12. Są to więc rozmiary nieco poniżej naturalnej wielkości. Z paryjskiego marmuru, kupiona r. 1884 przez ś. p. M. Sokołowskiego w Atenach od pewnego handlarza antyków, który podał Sycyon jako miejsce pochodzenia. Do tej głowy odnosi się mój artykuł po łacinie w *Eranos Vindobonensis* z r. 1909, p. 302—6; przekładam go tutaj na polskie, prawie bez zmiany.

Jest to szczątek posągu lub hermy efeba attyckiego. Obliczona widocznie na to, aby być tylko z przodu widzianą, albowiem włosy na tyle czaszki stosunkowo małej, zaokrąglonej, są pobieżnie odtworzone, nawet uszy z tyłu nie są wydzielone z bryły marmuru.

Widać liczne, choć drobne utracenia; razi zwłaszcza uszkodzenie muszkułu nad lewym okiem, które połowie twarzy nadaje wyraz nienaturalny i patetyczny. W włosach zachowały się w paru miejscach resztki brunatnego koloru.

Wystarczy rzucić okiem na szlachetne, pełne delikatnych przejść modelowanie twarzy, na szkicowe, jakby dorywcze odtworzenie włosów, aby poznać, że nie jest to kopia, ale szczerzy oryginał grecki i to dłóta nie byle jakiego artysty. Z wielką wytwornością przeciwstawił on wygładzoną powierzchnię policzków i czoła szorstkiej masie włosów. Gra światłocienia uwięzionego w załomach ust, nosa i oczu wskazuje, że mamy przed sobą utwór IV wieku przed Chr. Pozytywny dowód zawiera się w tem, że oczy i nos są zupełnie tak samo traktowane, jak na brodatej głowie w Brytyjskim Muzeum, znalezionej w bezpośrednim pobliżu Mauzoleum halikarnassyjskiego, a więc przeznaczonej do ozdoby tego grobowca, wzniesionego ok. r. 350 prz. Chr. (A. H. Smith, *Catal. of sculpt.*, n. 1054, tabl. XX, fig. 1).

Odpowiedź na pytanie, z którego warsztatu czy szkoły wyszła krakowska głowa,

dają pokrewne dzieła. Na pierwszym miejscu wymienić należy głowę w dorpackim Muzeum, która, jak widać z fig. 1 w moim łacińskim artykule, jest bardzo podobna, prawie

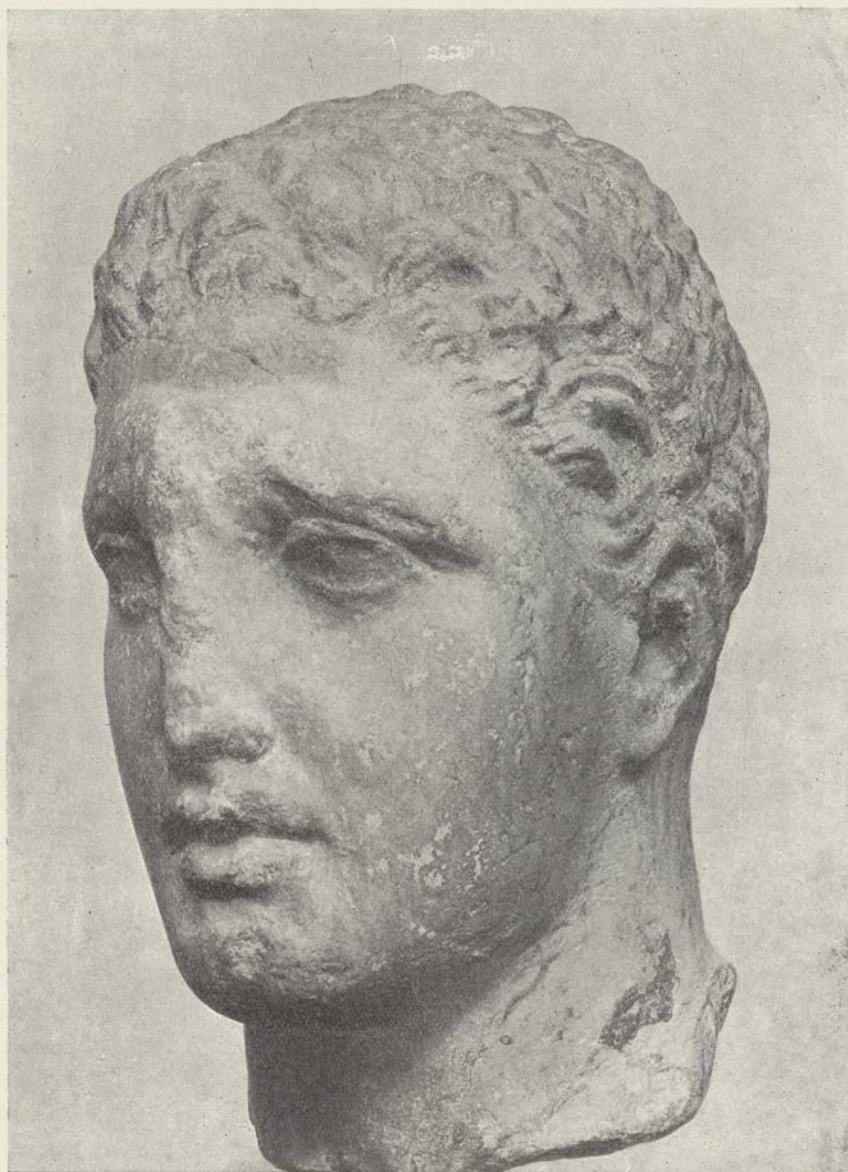


Fig. 6. Głowa efeba attyckiego.

identyczna, a do tego o wiele lepiej zachowana¹⁾. Pokrewna jest także głowa, niestety bardzo uszkodzona w Bryt. Muz. (Catal of sculpt., 1601, tabl. III). Popiersie Heraklesa w Luwrze (S. Reinach, *Têtes*, tabl. 148, 149) przedstawia wprawdzie ten sam typ, ale

¹⁾ Obecnie reprodukowana także przez p. M. Bieber w *Jahrb. d. d. arch. Instit.*, XXVI, 1910, tab. V.

z rysami grubszymi i gminnymi. Widać w nim parę rysów właściwych Praxytelesowi, ale nie brak i przeżytków z poprzedzającej generacji, współczesnej ojcu Praxytelesa, Kefizodotowi. Natomiast między krakowskim efebem, a głową Herkulesa z Aequum (repr. Archäol. epigr. Mitteil. a. Österr. Ung., 1885, tabl. I), którą S. Reinach za najbardziej zbliżoną do paryskiej uważa, nie ma już żadnego podobieństwa. Za to te same cechy, przynajmniej zasadnicze znajdujemy w głowie atlety Caëtani w Rzymie (Matz-Duhn, n. 1673), tudzież w głowie Barracco (repr. Collection Barracco, tabl. LV), które są dość miernymi kopiami rzymskimi wspólnego pierwowzoru greckiego z połowy IV wieku. Tylko że tu, jak okazuje fig. 2 i 3 w moim łacińskim artykule, czaszka jest dłuższa, zbliżona do kwadratu, włosy w dłuższych kosmykach ułożone, a na policzkach pierwszy puch młodości; za to owal twarzy, kształt czoła, krój oczu i warg żywo przypominają efeba krakowskiego. Podobne cechy znajdujemy na współczesnych portretach t. zw. Alcybiadesa, w których Arndt (Strena Helbigiana p. 10--18) upatruje raczej wizerunki Filipa II macedońskiego.

Że typ ten jednak już przed połową IV wieku w głównych zarysach był znany i przedstawiany, okazuje się najlepiej z głowy pankratiasty w Berlinie (Besch. d. Skulpturen, n. 481), tudzież z identycznej z nim hermy getyngskiej (Wieseler, Göttingische Antiken, 1858, n. 1 a i b). Chociaż bowiem głowa berlińska uległa zbyt radykalnemu oczyszczeniu, ze stylu łatwo poznać, że powstała ok. r. 400 prz. Chr.

Wszystkie powyższe głowy okazują wedle mnie znamiona szkoły attyckiej z epoki już to bezpośrednio przed Praxytelem, już to mu współczesnej. Wszystkie mają ten sam kształt nosa, oczy głęboko osadzone, wszystkie tchną spokojnym wdziękiem, niemal słodyczą Hermesa i Herkulesa praxytelesowego (Reinach, Têtes, 270). Jak tam tak i na krakowskiej głowie dolna część czoła jest oddzielona od górnej zagłębieniem bez zmarszczki i wyskakuje silnie naprzód z linii profilu. Przeciwnie górna część czoła jest jakgdyby zakłębiona i skurczona. Nad łukami brwiowymi fala czoła opada, aby nad skroniami znowu nabrznieć i wezbrać (por. Lechat, Mélanges Perrot, p. 207; Graef, Strena Helbigiana, p. 109). Grzbiet nosa jest i tu uderzająco szeroki o zboczach stromo opadających ku oczom. Powieki stosunkowo nieznacznie rozwarte, dolna powieka jakoby umyślnie uszczuplona. Nozdrza delikatnie przyrośnięte do policzków, usta lekko rozchylone. Wszystko to są cechy, które także u Praxytelesa spotykamy.

Wprawdzie Helbig na głowie Barracco (Collection B, p. 43), S. Reinach na wspomnianej głowie Heraklesa w Paryżu usiłowali odkryć pewne znamiona maniery Skopasowi właściwej. Wedle mnie jednak niesłusznie. Niema tu bowiem tak znamienych dla Skopasa namiętnych oczu, kwadratowego podbródka i krótkiej twarzy z silnymi szczękami. To zaś, że głowy Barracco i Caëtani mają czaszki nieco mniej zaokrąglone, a więc w profilu bardziej do prostokąta zbliżone, nie wystarcza, żeby je, a tem mniej krakowską głowę łączyć jakimkolwiek węzłem z dziełami Skopasa. Wystarczy ją porównać z Meleagrem w Villa Medici w Rzymie, albo z nagrobkiem z nad Ilissu (repr. Conze, Attische Grabreliefs, tabl. 211), który prawie na pewno wyszedł z warsztatu Skopasa, aby zmierzyć ogromną, zasadniczą różnicę w konstrukcyi czaszki, w pojęciu twarzy. Zwyczaj zaś noszenia krótkich sterczących włosów nad czołem tak był powszechny u efebów attyckich V i IV wieku, że sam przez się niczego pod względem stylowym nie dowodzi (por. L. Sybel, Röm. Mitt., VI, 241).

Krótko mówiąc, wymienione głowy z krakowską na czele są świadkami wolnych,

ale statecznych i logicznych postępów rzeźby attyckiej z pierwszej połowy i środka IV wieku prz. Chr. — postępów ku coraz większej swobodzie i uduchowieniu. Choć niejednym rys mają wspólny z twórczością Praxytelesa, nie podobna ich uważać za utwory szkoły, albo nawet warsztatu tegoż rzeźbiarza, nie powstały nawet w promieniu jego talentu, lecz przedstawiają niejako wspólne podłoże, ogólne tło, na którym dopiero wyrosła i rozbijała ta niezwykła indywidualność rzeźbiarska. I tylko żałować wypada, że dotychczas nie mamy żadnych środków, aby określić twórców tych skromnych, bezimiennych dzieł.

Wiadomość, że głowa krakowska pochodzi z Sycyonu, choć nie zasługuje na bezwzględna wiarę, jednak nie sprzeciwia się temu, cośmy przed chwilą stwierdzili o wyraźnym jej attyckim stylu i głów pokrewnych. Już bowiem słusznie Hauser (Jahreshefte, V, 216) zauważył, że szkoły rzeźbiarskie, z początku okresu rozkwitu zamknięte w ciasnych granicach ziem ojczystych, tracą około połowy IV wieku swój charakter lokalny, zlewają się ze sobą i przenikają swoją produkcję do tego stopnia, że dzieła o wybitnie attyckim stylu poczynają zapełniać rynki i świątynie peloponeskie i odwrotnie.

Głowa krakowska była w ostatnich latach wraz z wielu innemi przedmiotem osobnego studium p. Małgorzaty Bieber (Jahrb; d. d. arch. Inst. t., XXVI, 1910, p. 159—173. tabl. V—VII). Autorka pochwała powyższą determinację i popiera ją paru nowymi okazami. Tylko, że jej nie wystarcza ogólne określenie połowy IV wieku, jako czasu powstania tego rodzaju typów i pragnie je związać z nazwiskiem Eufranora, rzeźbiarza i malarza peloponeskiego, starszego nieco wiekiem od Skopasa i Praxytelesa. A czyni

to na podstawie ich pokrewieństwa z słynnym posągiem brązowym z Antykityry, który uważa za oryginał grecki, przedstawiający rzekomo Parysa Eufranorowego. Wszystkim tym głowom — pisze p. Bieber — są wspólne: wydłużony kształt czaszki, krótkie kosmyki włosów nad czołem, które w dalszych rzędach się pokładają i przylegają do czaszki, lekko naprzód występująca dolna część czoła, owalna twarz, podłużne oczy, starannie wykończone uszy i normalne proporcje twarzy. Twarze te nie mają wprawdzie delikatnego uroku, doskonałej finezyi i eleganckiego wykończenia głów praxytelesowych, brak im także płomiennej energii i intensywnego życia skopasowych typów. Brak im

Spraw. Kom. hist. sztuki. T. X.

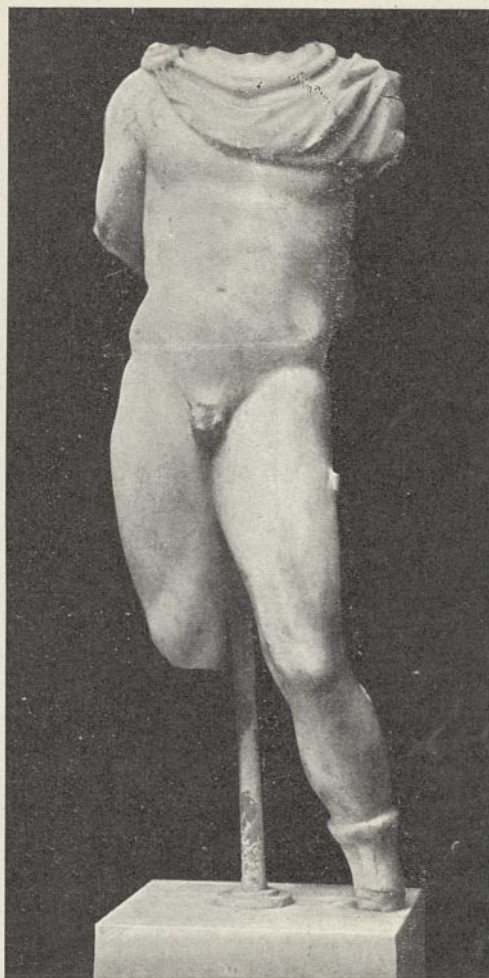


Fig. 7. Tors męski.

uduchowienia, które owi dwaj wielcy rzeźbiarze umieli tchnąć w swoje marmury. Są to tylko czcigodni bohaterzy, po których poznać, jak sam Eufanor o swoim Tezeuszu mawiał, że żywili się nie różami, ale mięsem.

Nie przecząc trafności powyższej charakterystyki, trzeba podnieść, że osoba Eufanora, którego ani jednego dzieła nie znamy, jak była, tak i po studium p. B. pozostała nieuchwytna. Utożsamienie bowiem posągu z Antykitery z Parysem Eufanora oparła

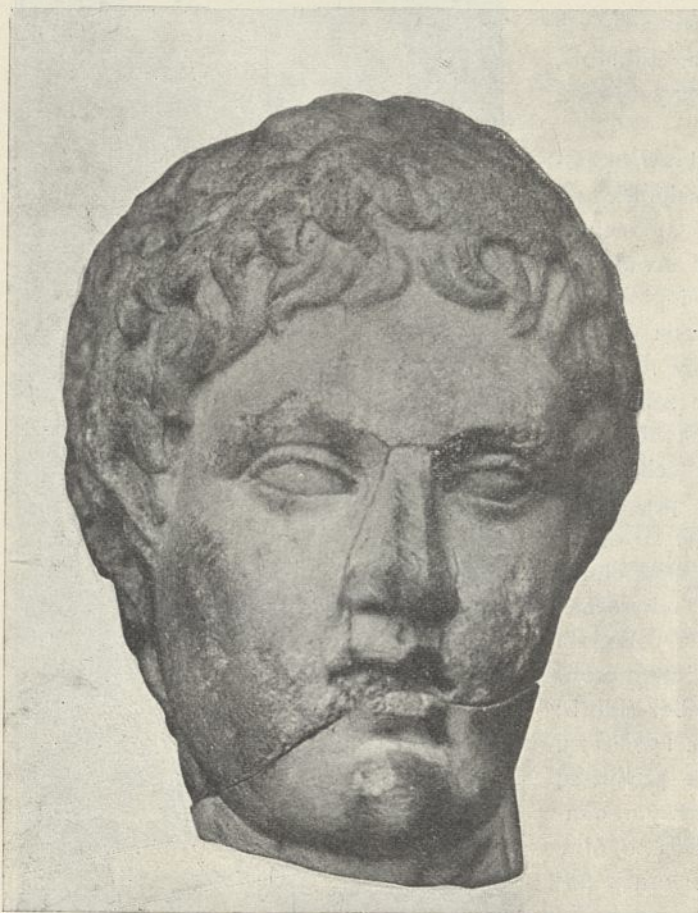


Fig. 8. Głowa efeba greckiego.

autorka na przyborach, które rzekomo on niegdyś trzymał w ręku, ale które się nie zachowały! Jeżeli zaś włożymy mu do rąk inne atrybuty, upada identyfikacja, a wraz z nią wszelkie dalsze wnioski.

6) Mały tors męski (fig. 7), Czartor. 771; w. 0:57. W muzeum ma on głowę, ale jest to kompromitujący zlepek dwóch części, pierwotnie należących do osobnych posążków. A mianowicie głowa jest nieproporcjonalnie wielka i z tułowiem tylko zapomocą wstawionego kawałka szyi złączona. Zresztą różni się od niego tak dalece stylem, techniką, wiekiem, że postanowiliśmy ją przynajmniej na rycinie odłączyć i omówić pod osobnym numerem (fig. 27). Tu obchodzi nas tylko tułów. w. 0:43, z białego, drobnoziarnistego marmuru włoskiego, o muskularnych kształtach jeszcze niezupełnie dorosłego mężczyzny. Jest tylko chlamidą przyodziany,

która wielkim krągłym guzem jest spięta na prawym barku i przerzucona na lewy, a stąd — jak okazują okruchy na plecach — była przetknięta pod lewą pachą ku przodowi, dalej obwinięta dokoła lewego przedramienia i zwisała aż poniżej kolana, mniej więcej do tego poziomu, gdzie się znajduje na lewym podudziu zwrócona ku górze podpórka. Lewe ramię było w łokciu zgięte i trzymało dość długi przybór, którego końce były podparte dwoma puntellami, dotychczas zachowanymi, jednym na lewym barku, drugim na udzie. Prawe ramię jest nieco cofnięte, ale mogło zwisać mniej więcej wzdłuż ciała i trzymać drugi atrybut, którego koniec w kształcie wydłużonego trójkątka zachował

się — przynajmniej w swej podstawie — na tylnej stronie ramienia. Na prawym udzie z boku jest ślad pnia, którym posąg w nogach był wzmocniony.

Nasuwa się sam z siebie domysł, że przyborem w lewej ręce trzymanym był łuk, w prawej strzała (grotem do góry), a kołczan wisiał na pniu. Nie jest wykluczona możliwość, że to, co my uważamy za ostrze strzały, jest końcem trzonka gałęzi laurowej.



Fig. 9. Głowa efeba greckiego.

W każdym razie mielibyśmy przed sobą Apollina, bardzo podobnego do posągu tegoż boga w Berlinie (Beschreibung, n. 51), tylko o przeszło połowę mniejszego. Z drugiej strony jest widocznem, że ogólny motyw obu tych posągów nadawał się do wyobrażenia wielu innych bogów i w szczegółach mógł być modyfikowanym. Za dodaniem odpowiednich przyborów mógł przedstawiać Hermesa, Tryptolemosa (Bonus Eventus), a nawet śmiertelnych ludzi w postaci bogów n. p. Antinousa (por. Beschreibung n. 197, 517). Lecz kogokolwiek przedstawiał, pewna płaskość krakowskiego torsa, tudzież chudość i suchość kształtów, widzianych na wprost, w połączeniu z naturalnym ruchem silnie rozwi-

niętych ramion i nóg wskazują, że pierwowzór jego do IV wieku prz. Chr. odnieść należy. Furtwängler (Meisterwerke, p. 583—7), stwierdza bliskie podobieństwo między wspomnianym berlińskim Apollinem, a brązowym młodzieńcem ze zbioru niegdyś Saburowa, dzisiaj w Berlinie (Beschr., n. 1). A że tegoż uważa za oryginał grecki w stylu Eufranora, który wedle Pliniusza miał dawać swoim posągom wątle kadłuby, a zbyt wielkie ramiona, nogi i głowy, więc i berliński posąg, a tem samem i nasz krakowski posążek z twórczością tegoż rzeźbiarza przynajmniej pośrednio związaćby można. Choć-



Fig. 10. Głowa efeba
(za pozwoleniem firmy F. Bruckmanna w Monachium).

byśmy tę teorię jako za mało uzasadnioną odrzucili, pewnem jest, że typ powyższy, raz stworzony w IV wieku, był w późniejszych czasach bardzo często odtwarzany, przerabiany i upiększany w rozmaitych rozmiarach, materiałach i zastosowaniach.

Krakowska statueta została wykonana w późnych rzymskich czasach. Chociaż marmur jest ładny, a zachowanie tułowia jest stosunkowo dobre, to jednak anatomia ciała nie ma jasności, prostoty i szczerości, właściwej greckim oryginałom IV wieku. Kształty zlewają się ze sobą, są miękkie, a więc bez wyrazu i życia; tak samo draperya. Powierzchnia ciała równomiernie wypolerowana, co nadaje rzeźbie pozór elegancyi, ale jeszcze bardziej rozbija zwartość form. Sam kadłub jest stosunkowo ładny, za to nogi i ramiona mniej udane.

Mianowicie biceps prawego ramienia, tudzież muszkuły udowe rażą wybujałością i manierą. Całość świadczy o rzeźbiarzu,

który kopiował pierwowzór nie bezpośrednio i nie z przejściem, ale wedle konwencyonalnych reguł, wyuczonych w szkole. Wszystko to wskazuje na wiek Antoninów, osobliwie na warsztat kopistów małoazyatyckich z Afrodisias, których utwory, n. p. posąg rybaka (repr. Jahrb. d. preuss. Kunstsamml., XXXVII, 1916, po str. 4), okazują identyczną technikę.

7) Głowa efeba greckiego (fig. 8 i 9), Czartor. 1160; w. staroż. części 0.19; z gruboziarnistego, miejscami błyszczącego, greckiego (zapewne paryjskiego) marmuru. Dzisiaj za pośrednictwem nowej, znowu złamanej szyi osadzona na obcym zupełnie posągu, o którym poniżej (n. 14, fig. 18).

Niestety sama twarz jest bardzo zrujnowana. Nos z górną wargą, tudzież broda wraz z dolną połową lewego policzka są przyprawione. Można jednak obliczyć niektóre pomiary. I tak: odległość kątów ust od dziurek w uchu wynosi po 0'09, odległość kątów ust od wewnętrznych kątów oczu po 0'05, a od porostu włosów nad środkiem czoła po 0'10. Długość gałek ocznych po 0.03; odległość wewnętrznych kątów oczu od siebie 0.025. Mimo uzupełnień i licznych obtłuczeń widać, że mamy przed sobą oryginalną grecką głowę efeba z IV wieku. Wprawdzie włosy rodzajem swoich krótkich kędziorków, zwłaszcza z tyłu i nad skroniami przy uszach przypominają jeszcze styl V wieku, ale zaokrąglony kształt czaszki, średnio wysokie czoło z rozdzielonymi symetrycznie na środku kosmykami, miękkość, z jaką jest oddane otoczenie oka — przemawiają wyraźnie za późniejszą datą. Uderzające podobieństwo okazuje głowa efeba, osadzona na replice »Hermesa Ludovisi« w rzymskim Palazzo Colonna (tu fig. 10 wedle Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen n. 1128), tylko że tam mamy z pewnością do czynienia z rzymską kopią, gdy tymczasem krakowska głowa jest wprawdzie bardzo pobieżnie wykonanym, ale nie mniej autentycznym oryginałem greckim. Resztki starożytnego traktowania włosów tłómaczą się w ten sam sposób, jak liczne przeżytki stylu polikletowego w torsach z warsztatów Praxytelesa i Skopasa (por. Lippold w Jahrb. d. d. arch. Inst., XXVI, 1911, 271—280).

Nie jest wykluczone, że rzymska głowa jest właśnie kopią greckiego oryginału, który się w krakowskiej głowie zachował. Tylko szczegółowe porównanie i skonfrontowanie obu głów w odlewach gipsowych mogłoby o tem zawyrokować. W każdym razie jest pewne, że grecki pierwowzór rzymskiej głowy i krakowski fragment były dziełami jednego i tego samego rzeźbiarza, który w nich odtworzył identyczny typ młodzieńca greckiego.

8) Główwka młodego Heraklesa (fig. 1), Czartor. 1444; w. 0'125; od końca podbródka do odłupanego tyłu głowy 0'075; z białego marmuru z odcieniem cielistym. Na postumencie wypisane karminowemi literami: Ex Catacombis S. Alexandri, a więc z 10 kilometra przy Via Nomentana pod Rzymem.

Odrącony koniec nosa i bocznych wstęg. Tył głowy ucięty równo, co dowodzi, że jest to połowa hermy dwugłowej. Dolna krawędź szyi dopełniona czerwono żółtym cementem. W zagłębieniach oczu, ust, włosów, wstęg, resztki wapnisteo osadu. Jest to główwka Heraklesa o twarzy młodzieńczej, prawie chłopięcej. Pewna siła tkwi w szyi dobrze osadzonej, w czole, które w dolnej połowie wraz z szerokim grzbietem nosa silnie wystaje, dalej w krótkich kędziorkach sterczących nad czołem, a poza wieńcem się



Fig. 11 Głowa młodzieńca.

pokładających. Natomiast zmysłowe są usta lekko rozchylone z pełnemi wargami. Dziwnego uroku dodaje głowie bogaty wieniec bluszczowy we włosach, które są ujęte wstęgą, skręconą w wałek z końcami spadającymi na kark. Najwięcej wyrazu mają oczy. Ich wewnętrzne kąty leżą głębiej niż zewnętrzne, tuż przy grzbiecie nosa. Na górne powieki zasuwają się ciężkie muszkuły brwiowe i przysłaniają je dosyć nisko.



Fig. 12. Kadłub męski.

i prawy bok głowy; także czoło nad nosem i górna warga odbite. Mimo to odrazu poznać — zwłaszcza jeśli się ją porówna z poprzednim numerem — że to rzecz oryginalna, nie kopia. Tylko nie jest to utwór stołecznej sztuki, ale kresowej, utrzymany — zapewne bez zamiaru — w formie dorywczego szkicu, stworzony ręką artysty, które pewnie znał dzieła szczerze greckie, ale nie miał wprawy w obrabianiu tak kruchego materiału jak wapień czarnomorski.

Spokojny, szlachetny wyraz tchnie z twarzy tego młodziana, którego wzrok jest zwrócony wprost przed siebie. Twarz dziwnie wąska, policzki zbyt wystające, jakby

Cały ten sposób traktowania oczu przypomina żywo Hermesa praxytelesowego. W tym czasie, a raczej nieco później powstał pierwowzór naszej główki, która jest miniaturową kopia rzymską, jak wynika z pewnej twardości w ustach i nosie, tudzież z śladów świdra w wiencu, wstęgach, kątach ust. Ale robota jest żywa, doskonale wymodelowana, policzki i czoło polerowane. Pewne podobieństwo okazuje głowa Heraklesa w Berlinie (Beschr. ant. Skulpturen, n. 189) i także głowa w Londynie, przypisywana dzisiaj prawie powszechnie Skopasowi (repr. S. Reinach, Recueil de têtes, tabl. 155, p. 120). Najpodobniejsza jednak jest główka z Kerczu (repr. Arch. Anz., XXII, 1907, p. 141, fig. 11 i 12).

9) Głowa młodzieńca (fig. 11), Muz. Techn. Przem. 10,037. Fragment posągu lub hermy (w. 0,21) z białego, bardzo miękkiego i zwietrzałego wapienia z szarą i porowatą powierzchnią. Dar antykwarza krakowskiego, bł. p. Marka Schwarza z listopada 1898. Ma pochodzić z Olbii nad Czarnym Morzem. Liczne uszkodzenia nadają tej głowie niemal archaiczny charakter. Są mianowicie utracone nos, część podbródka

nalane, kańciasty podbródek wysunięty naprzód. Niewielkie usta w obecnym stanie zniszczenia mają wyraz czczy i martwy. Grzbiet nosa szeroki, oczy leżą niezwykle głęboko i to zewnętrzna ich połowa skutkiem spłaszczenia boków twarzy jest znacznie cofnięta. Mimo nadwyżżenia poznać, że czoło było niegdyś szczegółowo wymodelowane, wypukłe nad nosem, zakłęsłe nad wewnętrzną, nabrzmiąle nad zewnętrzną stroną brwi. Niezwykła staranność w odtworzeniu oczu, tudzież wspomniana protuberancja czoła nadają twarzy wyraz energii i siły. Na głowie leży dość szeroka obręcz, widocznie z trwalszego materiału. Ponad nią włosy nie są wcale oddane, poniżej otaczają czoło i kark wieńcem loków, odtworzonych tylko w najgrubszych zarysach. Czaszka mała i krągła. Z prawego ucha jest widoczna tylko dolna połowa.

Łatwo stosunkowo określić czas, w którym głowa olbijska powstała. Zarówno z przytoczonych szczegółów, jak z całego pojęcia twarzy bardziej dekoracyjnego niż uduchowionego wynika, że stoi ona w związku z sztuką grecką z końca IV i pierwszej połowy III wieku prz. Chr. O wiele trudniej określić szkołę rzeźbiarską, z której wyszła. To jedynie jest pewnem, że nie ma nic wspólnego z kierunkiem Lizyppa. Także nie widzimy tu znamiennego dla Skopasa ukształtowania oczu i łuków brwiowych. Natomiast podłużny owal twarzy, kształt czaszki, pulchność policzków przypominają nieco praxytelesowe typy. Ale w żadnym z tych trzech warsztatów nie spotykamy tak wąskiego, a energicznego czoła, jakie tu widzimy. Jest ono charakterystyczne dla nielicznej grupy głów szczerze greckich, zbadanej przez J. Sievekinga (Münchener Jahrb. d. bild. Kunst, 1916/17, 179 - 188). Mianowicie reprodukowane tam głowa monachijska i watykańska mają nie tylko tę właściwość, ale także taką samą obręcz we włosach, skutkiem czego uczony monachijski uważa je za portrety dyadochów, z epoki poczynającego się upadku sztuki, wnet po śmierci Alexandra Wielkiego. Być może, że także krakowska głowa przedstawia wyidealizowany portret któregoś z olbijskich efebów tego czasu, chociaż tu z powodu pobieżnego wykonania trudno odróżnić indywidualne rysy od tych, które na karb niewprawnego dłota położyć należy. Proporcje twarzy są ogółem normalne, tylko nos — jak się zdaje — był krótszy niż zazwyczaj. A mianowicie długość twarzy (od końca podbródka do porostu włosów) = 0,135; od kątów ust do wewnętrznych kątów oczu 0,065; odległość zewnętrznych kątów oczu od siebie 0,08; wewnętrznych 0,025; długość gałki ocznej 0,025. W Olbii znaleziono liczne rzeźby, zarówno importowane z Attyki (repr. Arch. Anzeiger, XX, 1905, 63 nstp.; XXIII, 1908, 189, fig. 17 i 18; XXVIII, 1913 i XXIX, 1914, p. 206, fig. 63 i 64), jak i lokalne z wapienia (repr. tamże, XXIV, 1914, p. 254).

10) Wielki kadłub męski (fig. 12), Czartor. 1159; w. 0,91, z białego włoskiego marmuru, osadzony na attyckiej podstawie kolumny (por. niżej n. 41). Jak świadczą dwa otwory na przełomie szyi, głowa była niegdyś okrągłą sztabką metalową i dyblem czworokątnym przytwierdzona. W którą stronę się zwracała, czy pochylała, niepodobna ustalić, gdyż wszystkie muszkuły podtrzymujące szyję przepadły. Ciężar ciała spoczywał na prawej nodze, lewa była nieco naprzód i w bok wysunięta, opierała się jednak pełną stopą na ziemi. Na lewym ramieniu jest ułożony kłęb płaszcza z okrągłą — w kształcie wielkiego guza — fibułą. Stamtąd spada płaszcz na plecy wzdłuż lewego ramienia, którego dłoń była oparta na biodrze w ten sposób, że wielki palec — dotąd zachowany, ale na rycinie niewidoczny — zwracał się ku tyłowi. Miejsce, gdzie krawędź wskazującego palca przylegała do biodra, jest dzisiaj wykruszone, ale szczątki kończyn

trzech palców są do dzisiaj widoczne na udzie. Jak wynika z zaokrąglenia fałdów, lewa ręka, która się opierała na boku, zarazem unosiła nieco w górę i przytrzymywała dolny koniec płaszcza, dzisiaj odłamany. Z prawego ramienia ocalała tylko górna połowa bicepsa, na której tuż ponad odłomem sterczy w bok dość gruba podpórka ułamana. Niewątpliwie w związku z prawym ramieniem pozostaje także pięcioboczne puntello na prawym biodrze, sterczące w skos ku górze. Prawa łopatka uwydatnia się na plecach wyraźnie i naturalnie. Z tego wynika, że i prawe przedramię było naprzód lub ku ciału wysunięte, w żadnym zaś razie w bok lub w górę. Otóż ku temu przedramieniu zmierzła dolna podpórka, aby je umocnić. Górna zaś podpórka niewątpliwie podtrzymywała przybór, dzierżony w prawej ręce. Jaki to był przedmiot, niepodobna określić napewno. Postawa jednak i sposób udrapowania jest charakterystyczny dla Hermesa; dość przypomnieć t. zw. Antinusa belwederskiego lub Hermesa Atalanti. W takim razie prawa ręka nie mogła nic innego trzymać jak posoch, prawdopodobnie w ten sam sposób jak posąg Merkurego z Mantui (repr. E-A., I, 25), albo także posąg w Muzeum trentyńskim (repr. Ausonia, II, 1907, fig. 7, p. 218).



Fig. 13. Tors efeba.

a potężne deltoidy okazują najwięcej podobieństwa do tego rodzaju utworów, jak Hermes w Uffiziach (repr. Furtwängler, Meisterwerke, fig. 107), zaliczany do dzieł kierunku, a nawet warsztatu praxytelesowego, w każdym razie do drugiej połowy IV wieku przed Chr., gdy tymczasem tors alexandryjski jest nieco późniejszy.

To wszystko jednak nie przeszkadza, że pierwowzór z najlepszej niemal epoki greckiej mógł być w późnym okresie rzymskim użytkowany do wyobrażenia jakiegoś

¹⁾ Marmur biały pentelicki; z tyłu w chlamidzie otwór na prawym ramieniu, w którym niegdyś tkwił może dybel sztaby, przytwierdzającej posąg do ściany czy postumentu. Dolna połowa prawego ramienia była przyprawiona — również zapomocą dybla — z osobnej sztuki marmuru. Dolny koniec chlamidy, tudzież jej fałdy na lewym przegubie są utracone. Włos sięgający do linii podbródka, tylko w ogólnych zarysach zaznaczony. W lewej ręce kawałek strigilidy, u góry równo ucięty, u dołu odłamany z charakterystycznym przekrojem tego narzędzia. Z tego wynika, że była to statua atlety, albo może Hermesa, który w odsuniętej prawej ręce trzymał t. zw. *ἀκόντιον*, albo posoch, w lewej skrobaczkę.

cesarza, czy znaczniejszej osoby, w postaci Hermesa. Istotnie guz na chlamidzie, której kłęb zaokrąglony leży na ramieniu, ślady świdra w oddaniu pubes, sumaryczna robota, granicząca z niedbalstwem, zwłaszcza na plecach posągu – wszystko to przemawia za tem, że tors krakowski pochodzi z posągu jakiegoś Rzymianina z drugiej połowy II wieku po Chr.

11) Główwka Sarapisa (fig. 14), Czartor. 772; w. 0'14, szer. 0'11. Z żółtawego, numidyjskiego alabastru, który pod światło prześwieca pomarańczowo. Koniec nosa z lewej strony i pięć loków nad czołem uszkodzone, kędziory z prawej strony odłupane. Wreszcie oderwany cały tył głowy, na którym nowoczesny restaurator nieudolnie dorzeźbił brakujące włosy. Na szyi i w załomach kędziorów ślady barwy brunatno czerwonej. Także w oczach źrenice plastycznie zaznaczone jako podłoże pod polichromię. Na wierzchu głowy krągły pierścień, który stanowił dno utraconego dzisiaj garnca, zwanego modyusem, albo kalatosem. Z tego przyboru, symbolizującego urodzajność ziemi widać, że główwka przedstawia jedno z chthonicznych bóstw, a mianowicie Sarapisa lub jak inni wolą Serapisa.

O tym to bogu na połę egipskim, na połę hellenistycznym nadsyła mi dawny mój uczeń, prof. Jerzy Werner, który nim szczegółowo się zajmował, następujące trafne uwagi: »Kult Sarapisa zaprowadził w Egipcie Ptolemeusz I Soter w tej myśli, aby zjednoczyć i zespolić zwycięzców i zwyciężonych, Greków i Egipcyan. Stworzono więc bóstwo, które odpowiadało równocześnie greckiemu Hadesowi i egipskiemu Osirisowi, bóstwo władające nie tylko nad światem zmarłych, ale także uzmysławiające niewyczerpane bogactwa i lecznicze siły, w łonie ziemi ukryte. To też prawdopodobnie słusznie nazwę »Sarapis« wyprowadzono z egipskiego Asar-Hapi lub Osar-Hapi (Osiris-Apis)¹⁾. Natomiast wątpliwe jest, czy przy wprowadzeniu nowego kultu, a przez to samo i na nazwę oddziaływał wzgląd na babyłońskie bóstwo Ea šar apsi. Jeżeli zaś oficjalna legenda główwi, że Ptolemeusz kazał sprowadzić do Alexandrii posąg boga z Sinope, miasta leżącego nad morzem Czarnym, to możliwe, że mamy tu do czynienia z jakimś nam bliżej nieznanym bóstwem, odpowiadającym greckiemu Dionizosowi, bóstwem, które czczono w tych okolicach, mitycznej ojczyźnie niezmiernych bogactw, stanowiącej spichlerz starożytnego świata i nic dziwnego, że o posiadanie posągu takiego bóstwa usilnie zabiegał pierwszy z Lagidów. Hellenistyczny więc Sarapis byłby skojarzeniem owych trzech bogów, a z czasem nawet większej ilości bóstw i kultów²⁾.

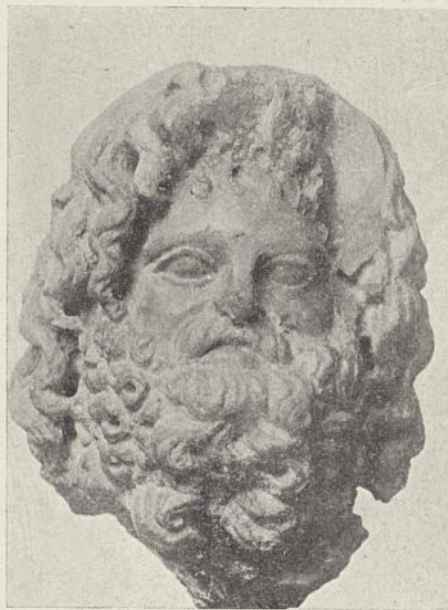


Fig. 14. Główwka Sarapisa.

¹⁾ Por. P. D. Scott-Moncrieff, *De Iside et Osiride* (*Journal of hell. stud.*, XXIX, 1909, p. 86 nstp.), tudzież Lehmann-Haupt w Roschera *Mythol. Lexikon* s. v. Sarapis.

²⁾ Takie jest zdanie W. Helbiga, *Führer durch die öffentl. Sammlungen klass. Altertümer in Rom*, 3 wyd. Spraw. Kom. hist. sztuki. T. X.

Temu zbiorowemu bóstwu nadał artystyczne kształty Bryaxis, rzeźbiarz grecki IV wieku, pochodzący z Karyi, który, jak podają starożytni pisarze, stworzył dla nowo wybudowanej świątyni Sarapisa w Alexandryi olbrzymi posąg bóstwa — tę ostatnią idealną kreację greckiego geniuszu. Bóg siedział na tronie, w podniesionej lewej ręce trzymał berło, prawa spoczywała poufale na jednej z głów Cerbera, owiniętego splecionymi węzłami. Postać była ubrana w chiton i płaszcz, brodata twarz okoloną gęstymi lokami. Na głowie miał modyus. Artysta nadał posągowi niebiesko czarne zabarwienie. Ponure jednak wrażenie, jakie posąg wywierał, umiał złagodzić obfitem zastosowaniem złota i emalii. Posąg ten, jeden z największych w starożytności¹⁾ stał się w przedstawieniu głowy pierwowzorem wszystkich późniejszych kreacji, które chociaż tu i owdzie odstępowały w szczegółach od dzieła karyjskiego mistrza, przecież dziwną wykazują zgodność ze swym alexandryjskim prototypem. A różnice być musiały. Kapłani bowiem, strzegąc zazdrośnie oryginału, szerzyli przesąd, że kto się do niego zbliży, padnie trupem, a chociaż czasem dopuszczali do posągu artystów, to jednak nie pozwalali im na dłuższą obserwację, co przy ogromie posągu wprost uniemożliwiało dokładne odtworzenie oryginału.

Dalej Amelung, który swoją rekonstrukcję Sarapisa Bryaxisowego oparł na bardzo obszernym materiale, przypisuje większe lub mniejsze różnice między późniejszymi kopiami, już to dowolności hellenistycznych rzeźbiarzy, już to nieudolności rzymskich kopistów²⁾.

A wizerunków Sarapisa znajduje się bardzo wiele i to w najrozmaitszych kształtach, rozmiarach i materyałach³⁾. Overbeck (*Griech. Kunstmythologie*, II, 307 nstp.) ujmuje je w dwie wielkie klasy. Do jednej zalicza te zabytki, w których obok szlachetnej formy widać Sarapisa z łagodnym, chociaż poważnym i trochę melancholijnym wyrazem twarzy. W drugiej, o wiele liczniejszej, występuje Sarapis pochmurny i posępny i o wiele gorzej pod względem formalnym wykonany. Pierwszą klasę reprezentuje przede wszystkim kolosalny biust z białego marmuru, znaleziony w Bovillae (Helbig, *Führer*, n. 298), drugą kolosalna głowa z zielonego bazaltu w Villa Albani (Helbig, n. 897), tudzież kolosalne popiersie z tegoż materiału w Watykanie (Helbig, n. 237). Szerokość górnej części głowy, mianowicie czoła, krótkość zaś twarzy i drobność rysów nadają typowi tej drugiej klasy mniej szlachetny charakter. Ze względu na tę samą właściwość należy także krakowską główkę zaliczyć do drugiej klasy. Za tem przemawia także rodzaj materiału, z którego ją wykuto, bo gdy wizerunki Sarapisa z pierwszej grupy są wyłącznie marmurowe, w drugiej spotykamy prawie bez wyjątku inny materiał i to różnokolorowy.

Z tem wszystkim główka krakowska zbliża się swoimi niepoczesnymi rysami do bardzo głośnych wyobrażeń Sarapisa, które wymienia na cyt. m. Amelung. Tu należy przede wszystkim posąg siedzącego Sarapisa, znaleziony w Alexandryi, obecnie w tamtejszym muzeum (repr. S. Reinach, *Répertoire de la statuaire*, II, p. 18, n. 11), dalej dwie głowy marmurowe tamże, z epoki Antoninów (repr. *Rev. archéol.*, 1903 B, 189, n. 3 i 4);

1912, I, do nru 237, oparte na wywodach S. Reinacha (*Rev. arch.* 1902, II 5—21), Amelunga (cyt. poniżej), S. Ricciego (*Rev. arch.* 1910, II 96—100); Rostowzewa (*Arch. Anz.* 1912, 150).

¹⁾ Na rozkaz arcybiskupa alexandryjskiego Teofila został w r. 385 rozbity.

²⁾ *Revue archéologique* 1903 B. p. 177 nst., tabl. XIV.

³⁾ Amelung naliczył ich 33; H. Ph. Weitz (w Roschera *Mythol. Lexikon* s. v. Sarapis) ustalił 39 typów.

wreszcie biuścik brązowy na ręczce wielkiej lampy, znalezionej w Rzymie, dzisiaj w monachijskiem Antykwaryum (repr. Arch. Anz, 1914, 457, fig. 1).

Kryteria techniczne każą naszą główkę odnieść do II wieku po Chr. — Przemawia za tem nie tylko wspomniany sposób odtworzenia źrenic, ale i traktowanie zarostu, a mianowicie to, że rzeźbiarz, aby ciężkiej masie włosów ulżyć i dać jej choć trochę powietrza, posługiwał się specjalnym, ruchomym świdrem, który pozostawił szematyczne dziurki i rowki. Jest to ulubiona technika epoki Antoninów.

12) Tors kobiety (fig. 15), Czartor. 1161; w. 0'52 z drobno- i gęstoziarnistego marmuru włoskiego, osadzony na kapitelu jońskim (zob. niżej n. 40). Głowa była niegdyś przymocowana czopem kwadratowym, z którego pozostał otwór (0'025 X 0'025), głębokości 0'07. Statua z pewnością była ustawiona pod ścianą, albowiem z tyłu jest na przestrzeni około 0'14 szer. od dołu do góry płasko ociosana, a nadto tworzy po bokach dwa skośne pasy (0'03—0'05 szer.), z których lewy jest dzisiaj wykruszony. Ofiarą tego spłaszczenia padła draperya na plecach, a może także tył głowy. Tylko od lewego łokcia w górę, tudzież od prawego biodra również w górę jest zaznaczona plastycznie grupa fałdów, z których okazuje się, że rzeźbiarz chciał przedstawić swoją postać przyozdobioną wąskim w środku welonem, który był przytwierdzony i skrzyżowany na tyle głowy i stamtąd rozchodził się na obie strony. A mianowicie jeden jego koniec otula lewy łokieć, zawija się dokoła przedramienia i znika w lewej dłoni tak że tylko koniuszek jego (dziś utracony) jest widoczny między wielkim i wskazującym palcem. Drugi zaś koniec — jak się wydaje, znacznie szerszy — rozwija się na przodzie figury w rodzaj udrapowanego fartuszka, który resztą swych fałdów zwisa wzdłuż lewego boku tworząc w tem miejscu, gdzie lewy łokieć go przyciska, mały kłębek, niegdyś przyprawiony z osobnego kawałeczka marmuru. Dzisiaj go brak, pozostał tylko mały czworokątny, dość głęboki otwór, gdzie był umocowany.



Fig. 15. Tors kobiety.

Postać kobieca ma nadto na sobie chiton joński, spięty tuż pod piersiami paskiem o dwóch dość długich końcach. Ćwierćrękawy jego są tak szerokie, że na prawym ramieniu przednia część fałdów przyłgnęła do ciała, tylna zaś zwisa swobodnie, tworząc w ten naturalny sposób wzmocnienie materyalne w bok wyciągniętego ramienia. Ten



Fig. 16. Statueta brązowa Junony.

symetryczne loki. Zamiast welonu ma na sobie himatyon, z przodu podsunięty tak wysoko w górę, że przepasanie chitonu jest niewidoczne i zastąpione wałkiem, jaki tworzy fartuszek dokoła kibici. Ale po za tem lewa ręka tak samo dzierży koniuszek draperyi, która u lewego biodra również jest zebrana w rodzaj węzła, przyciskanego łokciem. Na stopach miękkie buciki.

sam chiton, delikatnie sfałdowany w górnej części ciała, rzuca poniżej fartuszka głębsze i szersze fałdy.

Na lewym barku jest zachowany koniuszek loku włosów, zwisających z utraconej głowy wzdłuż szyi. Tak samo na prawym barku widoczne są miejsca, w których lok spadający przylegał do szaty. Z tego, tudzież z kierunku fałdów na krzyżach posągu, okazuje się, że głowa posągu była ku lewemu ramieniu zwrócona. Prawa zaś ręka ujmowała wysoko jakiś przedmiot i była na niej oparta, skutkiem czego cała ponderacya postaci na prawej nodze i odsunięcie w bok lewej stawało się naturalniejszym i majestatyczniejszym.

Jednem słowem postać, której tors ocalał w Krakowie, odpowiadała dość dokładnie postawą, draperyą, a jak się okaże i typem postaci, statucie brązowej, niegdyś w Muzeum medycejskim, dzisiaj w Mus. archeolog. w Florencji, n. 3016¹⁾ (tu fig. 16 wedle mojego własnego zdjęcia). Naturalnie trzeba pamiętać o tem, że prócz postumentu jest tu prawie całe ramię wraz z kubkiem uzupełnione i że pierwotnie prawe ramię zapewne także było oparte na berle. Wielką wartość nadaje tej statucie głowa autentyczna, zdobna wielkim, trójkątnym dyademem i naszyjnikami, rodzajem t. zw. torkwesu²⁾. Włos jej w okazałych puklach podnosi się nad czołem i spada na obie skronie, wysyłając na policzki zawiesziste kędziory. Na ramiona spadają długie

¹⁾ repr. Conestabile, *Inscrizioni etrusche e etrusco-latine*, Firenze 1858, tabl. LVII p. 181, n. 199 bis; tudzież Dempster, *Etruria regia*, ed. a. 1724, II, tabl. XCIII p. 108, appendix. — Lanzi, *Saggio della lingua etrusca*, II, p. 482=409, przypuszcza, że figurka ta, 0,28 m. wysoka, pochodzi z Chiusi.

²⁾ Wedle Dempstera p. 109 niegdyś z naszyjnika zwisała okrągła »bulla« przemocą oderwana, złota lub srebrna. Nie mogłem stwierdzić pewnych śladów tego uszkodzenia.

Kogo przedstawiają obie te tak do siebie zbliżone postaci, krakowska i florencka? Zdawałoby się, że na to pytanie powinien dać odpowiedź napis etruski, wyryty wzdłuż lewego boku statuetki florenckiej, skopiowany w Fabretti'ego, *Corpus Inscriptio-num Italicarum*, n. 255, tudzież w Milani'ego, *Museo Archeolog. di Firenze*, (Fir. 1912), I, p. 142, n. 554. Napis ten brzmi wedle tegoż uczonego: »Larce lecu turce fleres uθurlan veiθi«. Wedle Conestabilego (na cyt. m.) znaczyłoby to po łacinie: »Largius Licinius dedit sacrum (albo ex voto) pro salute (albo sospitatrici) Lartiae Noviciae«. Innemi słowy figurka florencka byłaby exwotem, ofiarowaniem przez niejakiego Largiusa Liciniusza etruskiej Hygiei, zwanej rzekomo Larcya Nowicya. A że dary wotywnne najczęściej przedstawiały to samo bóstwo, któremu były ofiarowane, mielibyśmy tu wizerunek etruskiej bogini zdrowia. Jednakowoż i dyletant zmiarkuje, że to tłumaczenie jest zupełnie fantastyczne i błędne. Inne wyjaśnienie zaproponował Milani (na cyt. m.). Wedle niego figurynka przedstawia boginię etruską, zwaną θuflθa, pisaną przez dwa θ wedle transkrypcji przez niemieckich uczonych przestrzeganej; włoscy, za którymi my idziemy, zamiast θ piszą th. Owa Thufeltha jest wspomniana trzy razy na wątrobie bronzowej z Piacenzy¹⁾. O jej znaczeniu nie wiemy nic zgoła. Nawet nie wiadomo, czy była to bogini, za którą zazwyczaj w nauce uchodzi, czy też może bóg, czego żeńska końcówka nazwy w etruskim języku bynajmniej nie wyklucza²⁾. A więc Milani (*Monumenti ant. d. Accademia d. Lincei*, II 1893, 57–8), całkiem samowolnie wyświęcił ją na »dea madre degli Etruschi, protettrice dei morti« i utożsamił z grecką Prozerpiną i starorzymką Mater Matuta; co więcej usiłował ją wykazać na etruskich zabytkach, między innymi na florenckiej statuetce. Gdyby Milani miał rację, to należałoby tęże uzupełnić jako Prozerpinę czyli Korę. to jest dać jej w prawą rękę długą pochodnię, na której by się tak opierała jak na berle. Zobaczymy, że jest to z plastycznych względów nieprawdopodobne. Ale jest to także z tego powodu niedorzeczne, że Fabretti, a z nim Milani źle odczytali napis. Wedle pierwszorzędnego znawcy etruszczyzny jak Pauli³⁾, tudzież wedle wydawców *Corpus Inscriptio-num Etruscarum*, tegoż samego Paulego, Danielssona i Herbiga napis brzmi i jest tak wydrukowany tamże pod nr. 627: Larce: Lecne: turce fleresuθurlan ueiθi. W napisie są tylko dwa pierwsze słowa jasne: Larce Lecne, to jest imię i nazwisko ofiarodawcy, do którego siłą rzeczy dopełnić należy: darował albo poświęcił. Ale co do następnych wyrazów, to nawet ich rozdzielenie jest niepewne. Herbig (*Hermes* 1916, p. 465) tłumaczy flere jako posąg bronzowy, Siegwart (*Glotta*, VIII, p. 139, 3) jako bóstwo (numen), ale i to jest bardzo wątpliwe.

Wobec takiego stanu rzeczy widocznem jest, że napis sam nie rozjaśni zagadki, kogo przedstawiają nasze posążki i najlepiej będzie odeń abstrahować, a szukać wskazówki w plastycznym typie krakowskiego torsa. Otóż wyraźniej niż na rycinie widzimy na oryginalnym marmurowym, że postać przedstawiona ma kibić pełną, kształty zaokrąglone, macierzyńskie. W tem wrażeniu utwierdza nas statueta florencka, z której się okazuje, że była tu wyobrażona nie zwykła śmiertelna kobieta, ale bogini i to matro-

¹⁾ Zob. Thulin, *Die Götter des Martianus Capella und die Bronzleber von Piacenza w Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten III 1*, Giessen 1906, p. 34.

²⁾ por. G. Körte, *Röm. Mitteil.*, XX, 366.

³⁾ Pauli, *Die Besitz-Widmungs- und Grabformeln des Etruskischen*, *Etrusk. Studien*, Heft III, 1880, p. 69, n. 221.

nalna. Z takich bogiń Demetera nie może wchodzić w rachubę, gdyż w drugiej, to jest lewej ręce należałoby oczekiwać kłosów albo owoców. Tyche także nie, gdyż musiałaby trzymać w lewej ręce róg obfitości. Persefona czyli Kora, z wielką pochodnią w prawej ręce, sama przez się byłaby możliwa i możnaby ją poprzeć dość licznymi analogiami, gdyby nie to, że jej nawet jako małżonce Plutona jest właściwa uroda dziewicza. Z tego samego powodu odpada Hygieia i wszystkie Muzy. Jednym słowem matronalne kształty w połączeniu z welonem i dyademem wystarczają tylko do charakterystyki jednej bogini, żony Zeusa, Hery czyli Junony. Ją więc w obu statuetach, krakowskiej i florenckiej, uznać należy¹⁾ Długi kosmyk włosów, zachodzący od ucha na policzek, nie tylko temu się nie sprzeciwia, ale — jak świeżo przypomniał J. Toutain (w *Mémoires*



Fig. 17. Postać kobieca na wieku urny etruskiej.

E. Piot, XXI, 1, p. 77) — jest częsty na głowach Junony, począwszy od zarania IV wieku.

Co się tyczy czasu, do którego pierwowzór torsa krakowskiego odnieść należy, to ogólną wskazówkę daje nam napis na statuetce florenckiej. Jest tam w użyciu jeszcze stara forma litery V, a do oddania ē używa się jeszcze znaku η , zamiast późniejszego H. Napis więc mógłby jeszcze pochodzić z IV wieku, gdyby nie to, że także w III wieku używano starej formy obok nowej. — Dalej nas prowadzi analiza stylu. Oba posąжки, krakowski i florencki,

są swobodnie udrapowane w duchu norm IV wieku. Zasadzały się one na tem, że szata była jeszcze wiernem echem ciała i służyła do uwydatnienia pięknych jego kształtów, nie zakrywając pełnością miękkich fałdów ani jednej istotnej jego części. Jest to więc zasada na wskroś plastyczna, która zwłaszcza w postaciach Praxytelesa i t. zw. drugiej szkoły attyckiej święciła tryumfy. Klasycznym jej przykładem są Muzy płasko rzeźbione na postumencie z Mantynei²⁾. Norma powyższa z początkiem epoki hellenistycznej zaczyna ulegać zmianie. Draperya staje się samoistną częścią posągu. Artyści, a wraz z nimi widzowie, zajmują się bardzo

¹⁾ Są jeszcze dwie figurki brązowe bardzo zbliżone do florenckiej. Jedna, znaleziona w okolicy Pistoii (repr. Gori, *Mus. Etrusco*, tabl. 49, 1) przedstawia kobietę z patereą w prawej, z t. zw. acerrą w lewej ręce, a więc składającą ofiary, czy tylko poświęcającą dary ofiarne. Gori (Text II, 126) fałszywie zrozumiał przedmiot trzymany w lewej ręce jako placek ofiarny i na tej podstawie ogłosił postać za Cererę. Por. G. Körte, *Göttinger Bronsen* (w *Abhandl. d. Göttinger Königl. Gesellschaft d. Wiss.*, XVI, 4), p. 38, n. 18.

Druga statueta znajduje się w Luwrze (repr. w moich *De Simulaeris*, fig. 86 a i w S. Reinach *Répertoire*, II 2, str. 661, 8) Przypomina o tyle żywiej tors krakowski, że tam himatyon osłania także tył głowy, a lewa ręka trzyma koniec szaty. Nadto w twarzy okolonej spadającymi na szyję lokami i kędziorkiem policzkowym, jest dużo podobieństwa do florenckiego brązu. Tylko że tu stary typ Junony został spożytkowany do wyobrażenia personifikacji Gallii.

²⁾ Zob. W. Amelung, *Die Basis des Praxiteles aus Mantinea*, München 1895, p. 60 nstp.

pilnie samą odzieżą, rodzajem rozmaitych materyi, a przede wszystkim sposobem udrapowania. Władą nimi odtąd nie, jak dawniej, spokojny rozmysł, ale kapryśne upodobanie w przypadkowych na pozór powikłaniach fałdów. Innemi słowy względ na plastyczne kształty ukryte pod draperyą ustępuje na drugi plan, na pierwszy wysuwa się kult szaty samej przez się. Stylu, który się odtąd poczyna, niepodobna nazwać malarskim, ale nie ulega wątpliwości, że odczucie światłocienia, uwięzionego w fałdach draperyi odgrywa znaczną rolę w tym nowym guście.

Pod względem kompozycji florencka statueta zostaje jeszcze w bliskim pokrewieństwie stylowem z drugą Muzą pierwszej płyty wspomnianego postumentu¹⁾, a więc pochodzi z środka IV wieku. Tymczasem tors krakowski nie okazuje specjalnie praxytelesowego stylu, lecz ogólnie praktykowany styl z końca tegoż stulecia, albo nawet — ze względu na przepasanie tuż pod piersiami — z początku III wieku. Krótko mówiąc, pierwowzór jego należał do otoczenia »Tychy« watykańskiej (repr. Amelung, Vatik. Katalog I, Braccio nuovo n. 86), w której niektórzy upatrują kopię głośniejszą »Stojącej« Tychy antiocheńskiej dłuta ucznia lizyppowego, Eutychidesa²⁾.

Nie chcę przez to powiedzieć, że tors nasz jest wierną kopią jakiegoś znanego i doskonałego posągu. Już to samo, że nie zachowała się — o ile mi wiadomo — żadna inna replika tego pierwowzoru, nakazuje ostrożność. Powtórne samo wykonanie posągu jest rzemieślnicze, fałdy nieprzyjemnie twarde i oschłe, dążność do ułatwienia sobie pracy zbyt widoczna. Jest to zatem pod względem technicznym tuzinkowa robota rzymskiego kopisty, a nawet nie jest wykluczonem, że nie sama Junona, ale jakaś dama rzymska w postaci bogini była przedstawiona. Z tem wszystkim jest pewnem, że artysta wzorował się na utworach greckich rzeźbiarzy z generacji bezpośrednio po Praxytelesie i Lizyppie i dzięki temu chwycił w swój obraz parę promieni ich harmonii i wdzięku.

13) Wieczko urny etruskiej (fig. 17), Gab. 1436; z białego alabastru, mającego dzisiaj pozór brudnego łożu. Dar X. Wład. Czartoryskiego. Figura wraz z płytą w. 0'42, dł. 0'72, szer. 0'22. Na postaci kobiety leżącej, opartej wygodnie na dwu poduszkach są dopełnione z alabastru: część włosów nad lewą skronią wraz z odpowiednią częścią himatyonu, dolna połowa prawego ramienia wraz z łokciem i przedramieniem. Ale prawa ręka mimo czterech palców przyprawionych jest starożytna. Koniec nosa był także przyprawiony, obecnie odpadł. Nowe są także drobne szczyby na szacie i płycie. Twarz pęknięta na ukos — od górnej krawędzi lewego ku dolnemu koniuszkowi prawego ucha — została w części cementem zlepiona, w części skrawkami alabastru połatana. Wreszcie są utracone włos nad środkiem czoła, prawe kolano, brzegi wachlarza, a przede wszystkim początek napisu na prawym końcu płyty.

Kobieta ma na sobie prócz chitonu i himatyonu kosztowności, a mianowicie naszyjnik formy torkwesu etruskiego, pasek obramowany perłami i wysadzany podłużnymi prostokątami, bransoletę dwukrotnie skręconą, kolczyki tarczykowate, a na małym palcu lewej ręki pierścionek owalny. W prawej ręce trzyma wachlarz z piór, wetkniętych w okładkę kształtu liścia, obramionego perłami. Nogi bosc. W oczach są szczątki poli-

¹⁾ zob. Amelung, l. c., p. 16 i nstp.

²⁾ por. Springer-Michaelis, *Handb. d. Kunstgeschichte*, I⁸, fig. 660.

chromii, ale inne ślady są niepewne. Litery napisu zostały może w nowszych czasach zabarwione na jasno czerwono. Napis ten brzmi od prawej ku lewej: ||||| nei · l · felmuip.

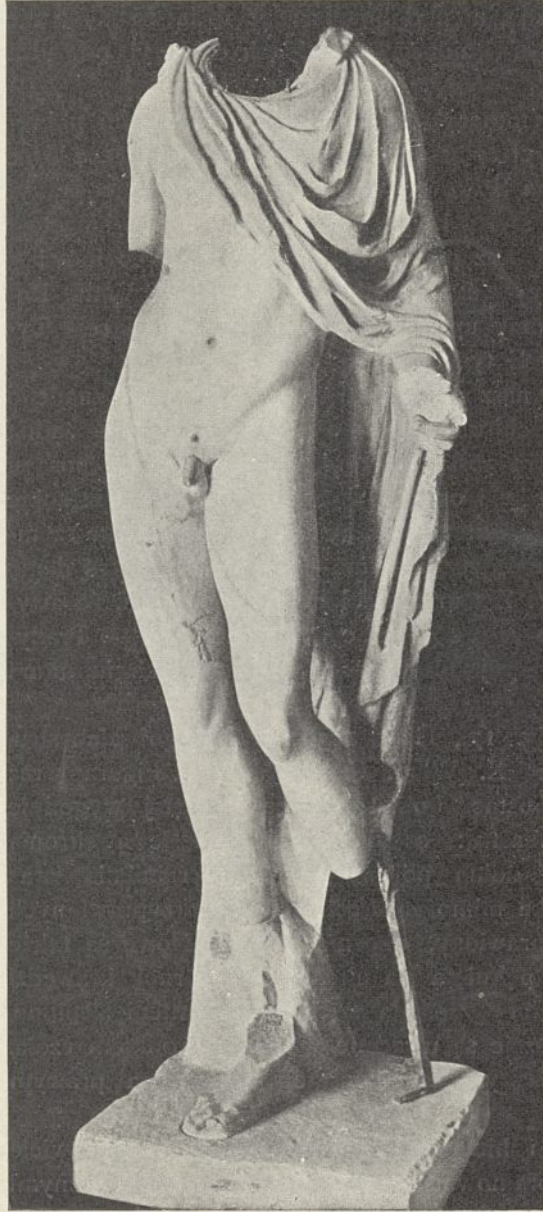


Fig. 18. Tułów młodzieńca.

(obecnie dolna jego połowa wraz z ręką utracone). Pierwotnie zwiisało prawie pionowo i może dotykało palcami brzegu płaszcza w tem miejscu, które jest dzisiaj nieznacznie wykruszone. — Cała chlamida została w nowszych czasach dłotem odświeżona, tak że

Być może, że także między literą *f* a *e*, tudzież między *u* a *i* przyjąć należy interpunkcyę, ale drażonych kropek niema. Czy napis ten, widocznie podający tylko nazwisko nieboszczki, której gentilicium kończyło się na *nei* — już był znany autorom ostatniego Corpus Inscriptionum Etruscarum, niepodobna mi na razie stwierdzić.

Styl posągu kobiecego jest grecki, wolny zupełnie od realizmu italskiego. Typ twarzy i fryzury odpowiada stylowi drugiej szkoły attyckiej. Motyw lewej ręki ujmującej rąbek płaszcza, czyli t. z. motyw Pudycyci znany jest w sztuce greckiej od najdawniejszych czasów. Ubiór nie różni się niczem od helleńskiego. Tylko kosztowności mają charakter wybitnie etruski. Etruski jest także brak poczucia proporcji, objawiający się w ogromnej głowie, a króciutkich, skarłowaciałych podudziach, długich udach, a zupełnie nikłej kibici.

Silna domieszka idealizmu greckiego jest znamienną zwłaszcza dla produkcji etruskiej III wieku w okolicy Voltery. A że w tamtejszem Muzeum znajduje się zupełnie podobna urna z nazwiskiem Ceicnei (Cyncyusów?), repr. w Martha, L'art etrusque, fig. 155, być więc może, że i krakowska urna stamtąd pochodzi.

14) Tułów młodzieńca (fig. 18). Czartor. 1160. — Z marmuru szaro białego, włoskiego, o gęstem drobnem ziarnie, z ciemną pionową pręgą. Posąg ten uległ fatalnemu zniekształceniu skutkiem nowoczesnych przeróbek, dodatków i zbyt gruntownego odczyszczenia.

Przedewszystkiem głowa jest wprawdzie starożytna (zob. n. 7, fig. 8 i 9), ale nie należy do torsa; szyja całkiem nowa.

Prawe przedramię od łokcia również nowe

resztki starożytnej patyny zaledwie w najgłębszych załomach fałdów ocalały. Do tego użyto zapewne i innych narzędzi, któremi fałdy, jak poucza analogiczna statua drezdeńska, o której poniżej, już to pogłębiono, już to ich grzbiety ścięto lub rozszerzono. Dalej nagie części ciała, zwłaszcza kadłuba wyszorowano i starożytną patynę starto. Brakujące części draperyi nadsztukowano. I tak na górnym brzegu chlamidy pod szyją sterczą dwa żelazne kolce, które widocznie służyły do przytwierdzenia wykruszonych części rąbka. Taki sam cel miała dziurka w środku chlamidy na piersi, gdzie również grzbiet fałdu był pierwotnie uzupełniony. Lewa ręka — której wskazujący palec jest odłamany — w całości nowa. Na lewym ramieniu z boku są widoczne jeszcze trzy otworki, w równej linii jeden nad drugim. Pierwszy u dołu przedramienia stoi może w związku z przyprawioną ręką. Drugi zaś w środku ramienia i trzeci w górze na barku służyły może do przymocowania jakiegoś cięższego przyboru, trzymanego w lewej ręce, np. posochu z brązu, kija pasterskiego, tyrsu i t. p. A że wszystkie dziurki mają jednakowy charakter, jest prawdopodobne, że wszystkie zostały dopiero w nowszych czasach wywiercone, kiedy posąg restaurowano. Niezawisłe od nich można stwierdzić na tem samym ramieniu z tyłu, mniej więcej od łokcia w górę, przestrzeń prawie prostokątną (0'06 X 0'185), która ma dzisiaj jaśniejszą patynę i okazuje ślady nowoczesnej adaptacji. Co więcej owo jaśniejsze miejsce przechodzi w pełnej szerokości na lewą łopatkę i sięga w dolnej połowie aż do środka pleców. Jest to niewątpliwy znak, że tu coś niegdyś przylegało, ale zostało odpiłowane, czy tylko odjęte. Wtedy także genitalia, które są nowe, przykryto blachą, jak o tem świadczy otworek nad niemi, w którym tkwi dotąd sztyft metalowy. Wreszcie płyta podstawowa wraz z żelazną sztabą, pniem, prawą stopą, która jest szczątkiem przyprawionego niegdyś golenia, zostały wówczas uzupełnione. Z tylnej strony posągu w środku chlamidy, nad wyraz grubo i płasko traktowanej, znajduje się znaczne wgłębienie na dybel czy pręt metalowy, którym posąg był przymocowany do ściany, czy piedestału. Mniejsze podłużne gniazdo na dybel widać tamże nad dolnym brzegiem chlamidy.

Jeżeli odrzucimy precz te wszystkie nowoczesne dodatki, to z posągu, który dzisiaj wraz z głową i podstawą ma 1'5 m. wysokości, pozostanie tylko tułów starożytny, zaledwie 0'95 m. wysoki. Tułów ten należał do młodzieńca bardzo smukłego, jeszcze niedojrzałego, którego grecy nazywali melefebem, w chlamidzie spiętej na prawem ramieniu, sięgającej poniżej kolan, z prawem ramieniem zwisającym, lewym od łokcia nieco zgiętem, stojącego mocno na prawej nodze, gdy tymczasem lewa była prawie nieobciążona i od kolana cofnięta. Wygięcie prawego biodra jest tak silne, a lewe przedramię tak odsunięte od kadłuba, że punkt ciężkości posągu musiał padać poza obręb stóp i młodzieniec musiał się lewą stroną o coś opierać. Dzisiaj wprawdzie stoi bez podpory. Rzut oka jednak wystarczy, aby uznać, że ponderacya dzisiejsza jest fałszywa, czysto zewnętrzna i tylko przez to umożliwiona, iż po przeciwnej stronie, przy prawej nodze znajduje się pień, który przechodzi górą w chlamidę i przeciwważy wygięcie górnej części ciała. Pień ten jednak nie jest organiczną podporą, należącą do pierwotnej kompozycji, ale dodatkiem nowoczesnego restauratora, który chciał w ten sposób wzmocnić nogi posągu i zabezpieczyć go przed złamaniem w tem najbardziej wiotkiem i kruchem miejscu.

Znamy cały szereg posągów odpowiadających postawą, draperyą, ruchem rąk i nóg krakowskiemu, przedewszystkiem dwie statuy »Tyberysza« w Neapolu (repr. Clarac-

Reinach, Répert. de la statuaire, p. 569, 2 i 568, 6), tudzież posąg »Hermesa« w Rzymie w zbiorze Torloniów (repr. Museo Torlonia, n. 59). Niestety z przyczyn stojących w związku z obecnym stanem politycznym pominąć je muszę. Natomiast dzięki uprzejmości dyrektora »Albertinum« udało mi się zasięgnąć bliższych wiadomości o drezdeńskim t. zw. »Mercurym« (repr. Clarac-Reinach, Répertoire, p. 366, 5). Podobieństwo na pierwszy rzut oka jest tak bliskie i szczegółowe, że nasuwa się pytanie, czy to nie jest replika wspólnego pierwowzoru. Tymczasem głowa Hermesa. od której posąg wziął nazwę, nie należy do tułowia¹⁾. Powtórnie oba przedramiona i lewa noga od połowy uda są nowe. To co zostaje, jest z pewnością do krakowskiego torsu bardzo podobne, ale po za tem okazuje tak znamienne różnice, że niepodobna mówić o wiernych kopiach, ale w najlepszym razie o swobodnych przeróbkach wspólnego oryginału. Mniejsza o to, że drezdeński tors jest niższy, ma 1:12 wysokości wobec 1:25 u krakowskiego, gdyż golenie tegoż są uzupełnione, a więc różnicę wzrostu, jeśli ogółem była, można do minimum sprowadzić. Także prawe ramiona mogły mieć jeden i ten sam ruch, gdyż prawy łokieć — jak o tem świadczą starożytne ślady — również u drezdeńskiego zwisał niemal pionowo. Dalej lewe przedramię tegoż mogło być prawie identycznie poruszone. Wprawdzie dzisiaj znajduje się znacznie bliżej ciała, skutkiem czego padołek draperyi jest znacznie mniejszy, ale nie trzeba zapominać, że ono jest uzupełnione i że pierwotnie mogło być równie oddalone jak w krakowskim torsie. Wreszcie i lewa noga drezdeńskiego efeba, chociaż w dzisiejszem nadsztukowaniu jest więcej obciążona i mniej cofnięta, mogła mieć ten sam ruch. Bo że chlamida u niego zwisa nie tak nisko i krzyżuje się z lewą nogą w zupełnie innem miejscu — to nie przekracza granic swobody ogólnie kopistom przysługującej, i zdarza się nawet w niewątpliwych replikach. Jedyną poważną różnicę stanowi ten szczegół, że prawe biodro w krakowskim posągu jest przesadnie wygięte, w Dreźnie zaś nie zwraca uwagi, że więc pierwszy młodzian musiał się lewym bokiem o coś opierać, gdy tymczasem drugi stał swobodnie. Otóż ta odmienna ponderacja nadaje obu posągom odmienny rytm, tem bardziej uderzający, że krakowski efeb jest smuklejszy, wiotszy od drezdeńskiego, który ma i pierś szerszą i biodra silniej związane.

Jaka to była podpora, którą krakowski młodzian równoważył swoją wygodną, właściwą odpoczywającym postawę, niepodobna rozstrzygnąć. Najchętniej myślałoby się o filarku, pniu lub hermie podpierającej lewy łokieć, podobnie jak w znanym posągu Agelaosa z Delf, który i pod paru innymi względami zbliża się do naszego. Pokrewne posągi oparte o tektoniczne, a nawet żywe podpory zestawili W. Klejn i V. Macchioro w Jahresh. d. österr. arch. Inst., XIV, 1911, p. 106, 89 i np. Ale przeciw temu domniemaniu przemawia to, że ani pod lewym łokciem, ani przy lewej nodze, która przecież zachowała się aż do połowy łydki, niema śladu jakiegokolwiek pobliskiego pnia czy filarka. Także szczegółowe traktowanie zwisającej części płaszczka od wewnątrz i zewnątrz przemawia przeciw temu, żeby miał ją zakrywać przed okiem widza filar czy pień. Jednym słowem wszystkie zewnętrzne szczegóły mówią za tem, że w lewej ręce efeb krakowski trzymał jakiś niezbyt wielki i niezbyt ciężki przybór. Naturalnie lewa dłoń

¹⁾ Głowa jest w ostatnim *Verzeichniss a. ant. Originalbildwerke in Dresden* z r. 1915 wymieniona pod n. 80, tors pod n. 245. Dyrektor Albertinum, P. Herrmann widocznie kazał je oddzielić od siebie i ustawić osobno. Nadto krótka wiadomość o głowie mieści się w Arndt-Amelung, *Einzelaufnahmen*, n. 2110/2111.

i jej palce nie mogły mieć pierwotnie tego ruchu, jaki im dał odnawiacz. Pozostaje zatem tylko jedna suppozycja. Oto że młodzieniec opierał się o podporę, którą był może filar, boczny konar pnia lub odłam głazu na lewo odeń i to w głębi stojącego — lewą łopatką, to jest ową równoległoboczną płaszczyzną na plecach, która, jakżeśmy stwierdzili, okazuje wyraźne ślady, że tam coś przylegało.

Sam typ młodzieńca, rysującego się na tle długiej draperyi, sięga połowy V wieku prz. Chr. Znajdujemy go już na paru południowych metopach partenoińskich (Michaëlis, D. Parthenon, tabl. 3, n. VI i VII), tudzież w niektórych statuach jak E-A, 405, 863, które kopiują pierwowzory z V wieku. Naturalnie proporcye, modelowanie ciała, układ draperyi i postawa są tam zastosowane do stylu owego okresu. Ale i w IV wieku typ ten, widocznie lubiony, żyje dalej, jak okazują posągi E-A 639/40, 1794 tudzież 355, pochodzący z samego końca tego stulecia. W epoce rzymskiej rzeźbiarze używają go z upodobaniem do portretów, co dowodzi głośnej sławy pierwowzoru. Tak n. p. E-A, 134 z epoki Trajana, 713 z czasów L. Verusa lub Commodusa. Ostatnia statua jest także z tego względu ciekawa, że ma równie smukłe proporcye jak krakowski efeb. Pod względem zaś sztukowania i naprawiania pogruchotanych marmurów, przytwierdzania wykruszonych fałdów sztyftami i t. p., pouczająca jest analogia torsa w Seville (E-A, 1830), należącego do innego okresu niż nasz posąg.

Krakowska bowiem statua, a raczej oryginał grecki, który odtwarza, najwcześniej mógł powstać z końcem IV wieku prz. Chr. Sam motyw młodzieńca, opartego plecami o osobną podporę z biodrem silnie wygiętem, przenosi nas w epokę Praxytelesa i Skopasa, tudzież ich szkoły. Drzewo w plecach postaci widzimy u Heraklesa z Byblos w Bryt. Muz. (repr. Springer-Michaëlis, Handb. d. Kunstgesch., I, 8-me wyd., fig. 671), tudzież na reliefie nagrobkowym attyckim w Leiden (repr. tamże, fig. 522), filar zaś lub kolumnę w plecach Dyonizosa lub Hermafrodyty na freskach pompejańskich (repr. Not. d. sc. 1901, 164, fig. 17 i Jahrb. XXVI, 1911, 16, fig. 7), filary nagrobkowe w plecach nieboszczyków (repr. Jahrb. XX, 1905, 52, fig. 5; p. 53, fig. 7; p. 55, fig. 10 i 10 a; tamże XXII, 1907, p. 118, fig. 6 i 7). Z bardzo zaś smukłych proporcji ciała widać, że artyście musiał być już dobrze znany kanon Lizyppa. Najwięcej podobieństwa pod względem rytmu i proporcji, a zarazem co do nastroju, pełnego wygody i kwietyzmu okazują takie statuy, jak »Sauroktonos« Praxytelesa, »Apollino« florencki, t. zw. »Narcyz« neapolitański, »Amor« Elgina w Brytyjskim Muzeum, tors młodzieńca w Kopenhadze itd. — Wszystko to dowodzi, że pierwowzór krakowskiego marmuru powstał najwcześniej z końcem IV lub w pierwszej połowie III wieku prz. Chr. jako utwór szkoły, która łączyła tradycje Praxytelesa z lizyppowemi. Sama zaś statua krakowska jest późną i lichą kopią rzymską, o ile notabene stan jej zniszczenia pozwala sądzić o wartości. Kopista dał swemu efebowi pierś i ramioną tak wątłe, że pod draperyą nie przychodzą do głosu, muszkuły biodrowe są stosunkowo silnie rozwinięte, brzuch zaś sam jest wąski i delikatny, a pachwiny brzuszne nie zaokrąglają się na modłę V i IV wieku, zamiłowanych w obłości kształtów, lecz od bioder spadają niemal prosto ku genitaliom, tworząc na sposób niemal archaiczny dość ostry trójkąt. Odnosi się wrażenie, że rzeźbiarz nie odczuwał już kości pod ciałem i modelował je szematycznie. Całość posągu w dzisiejszem zniszczeniu przypomina węża sunącego po ziemi. Jedyna rada, jaką można dać administracyi Muzeum, aby poprawić wrażenie tego antyku, jest: usunąć wszelkie nowoczesne uzupełnienia, oddzielić głowę od torsa i osobno je ustawić na poziomie oczu,

notabene w dobrym oświetleniu, które dzisiaj jest poniżej krytyki. Wtedy będzie można coś więcej o nim powiedzieć.

15) Posąg Afrodyty (tabl. V), Czartor. 1169; w. 0,28, z białego marmuru o drobnym gęstym ziarnie; złotawa patyna. Przyprawione z gipsu oba ramiona, ale nasady ich, tudzież dłonie podtrzymujące zwoje włosów, są autentyczne. Korpus złożony z dwóch części, które niegdyś pewnie lepiej były zlepiene niż dzisiaj, tak że fuga nie raziła widza; zresztą może polichromia maskowała spojenie.

Przedstawia boginię, wyzimącą włosy po kąpieli, z której właśnie wyszła. Jeszcze nie natarła ciała wonnościami, jeszcze nie włożyła szaty, gdyż stojący obok dzieciak, nie scharakteryzowany bynajmniej jako Eros, trzyma w jednej ręce lecytkę, w drugiej odzież. Jest to motyw bardzo częsty, wślawiony szczególnie przez Apellesa w obrazie Afrodyty Anadyomene na w. Kos, który przedstawiał narodziny bogini z piany morskiej.

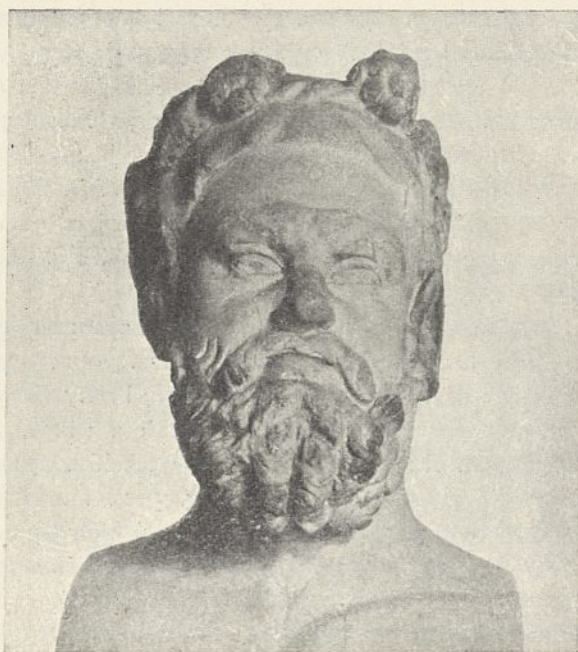


Fig. 19. Głowa Sylenopappa.

O tym obrazie rozwiódł się w ostatnim czasie G. Perrot w *Monum. et Mémoires E. Piot*, XIII, 1906, 117 i nstp. Tam na tabl. X jest odtworzona piękna statueta marmurowa z Cyrenaiki (dziś w zbiorze prywatnym w Turynie), która wyobraża boginię w bardzo podobnej postawie. Tylko że głowa jej jest zwrócona w lewą stronę, a dłonie ujmują włosy o wiele dalej od głowy. Także widoczna jest różnica w ukształceniu ciała. Krakowska przedstawia kobietę tęgą, o kształtach obfitych, gdy tymczasem w turyńskiej figurce jest zachowana

średnia miara. Twarz tamtej tchnie nieporównanym wdziękiem, krakowska ma wyraz subtelnej zalotności. O ile można wyrokować na podstawie niezbyt szczegółowego wykończenia, także i na krakowskiej jest podobne zaniedbanie dolnej powieki, jak na znanej głowie Afrodyty knidyjskiej w zbiorach lorda Leaconsfield. Górna zaś powieka sprawia wrażenie, jakoby się zlewała z łukiem brwiowym, o tyle tylko wystającym, aby na gałkę oczną padł cień, nadający wejrzeniu ów zamglony wyraz afrodyzyjski, tak znamienny dla dzieł Praxytelesa i Apellesa. Także partya włosów, okalająca czoło jest tu traktowana tak samo, jak u turyńskiej bogini. Są to te same fale lekkie i giętkie, oddane tylko bardziej sumarycznie. Zresztą policzki, szyja, całe ciało są u krakowskiej figurki utoczone z wybitnym odczuciem ich zmysłowego wdzięku, który widzowi przedewszystkiem się udziela. Podobnie rozkoszny jest dzieciak obok stojący.

Z tych wywodów wynika, że mamy przed sobą utwór szkoły alexandryjskiej

z trzeciego czy drugiego wieku przed Chr., która, jak się dzisiaj niemal wszyscy zgadzają, celowała upodobaniem w pełnych kształtach kobiecych i miękkością w ich oddaniu¹⁾.

Statuetki takie jak turyńska i krakowska służyły, już to do dekoracji pokoju gościnnego, już to należały do lararyów domowych. Furtwängler przypuszcza, że pod względem artystycznym są one miniaturami zaginionego posągu naturalnej wielkości, który motyw apellesowego obrazu przeniósł w zakres marmurowej plastyki i spopularyzował także w świecie sztuki stosowanej. Por. Hekler w »Jahreshefte«, XIV, 1911, p. 112—120.

Posążek krakowski jest również cennym dokumentem kultury i cywilizacji hellenistycznej. Z upadkiem wiary w bogów olimpijskich także Afrodyta staje się coraz bardziej śmiertelną kobietą i wybranym naczyniem życia i użycia zmysłowego. Traci resztę dostojeństwa bożego, roni dawną godność macierzyńską i jak doświadczona pogromczyni serc męskich posługuje się odurzającymi środkami, aby oddziaływać na zmysł erotyczny. Jednym z nich — i to z wielkim upodobaniem przez plastykę hellenistyczną stosowanym — jest motyw, przez Apellesa z poważnym uzasadnieniem wprowadzony do sztuki, tu zaś obniżony do poziomu zabiegów toaletowych: motyw Anadyomeny.

Jej naturalna, spokojna, pewna siebie postawa, harmonijna budowa jej ciała (z wyjątkiem zbyt grubych przegubów), wdzięk w każdym ruchu, urok bijący z całej postaci — to z pewnością dziedzictwo wielkiego geniuszu plastycznego poprzedzającej epoki, któremu ów wspomniany rzeźbiarz, co malarski motyw przeniósł do plastyki, dał monumentalny wyraz. Natomiast na karb hellenistycznego przetwórcy policzyć należy rezolutny zwrot głowy. Czuje się, że bogini nie byłaby od tego, gdyby tam, gdzie patrzy, znalazła wielbiciela. A nawet po kącikach ust podniesionych poznać, że gotowa go uszczęśliwić pełnym uśmiechem. — Podniesienie ramion ku górze dało artyście sposobność górną część ciała ładnie zebrać i zazwyczaj zgięte partye w całym blasku przedstawić. A kształty te są bujne i dojrzałe, nie tak jednak rozkwitłe, aby uroniły wymodelowanie. Cieniutka warstewka tłuszczu otula je jakby elastycznym podłożem, pełnym delikatnych zagłębień i wypukłości. Bogate kontrasty ożywiają wypolerowaną powierzchnię marmuru wykwintną grą światłocienia i pozwalają zapomnieć o nieco krępych proporcjach ciała.



Fig. 20. Herma Sylena.

¹⁾ Por. Amelung, *Dall'arte alessandrina*, Bull. comm. 1897 p. 110 nstp.; Pfuhl, *Zur alexandrinischen Kunst*, Röm. Mitt. 1904, p. 1 nstp.

Postać Erotka potęguje rodzajowym nastrojem zmysłową wybredność głównego posążku, a zarazem jest pod względem technicznym zręcznym wzmocnieniem podstawy grupy. Brak mu skrzydełek; możnaby więc wątpić, czy istotnie Afrodyta jest tu przedstawiona, czy raczej zwykła, śmiertelna kobieta. Że jest to istotnie bogini, wynika z podobnych alexandryjskich statuet w Dreźnie i w Kairze (repr. Maspero, Guide, 5-te wyd., fig. 69),



Fig. 21. Herma młodego Centaura.

a przede wszystkim z drugiej bardzo podobnej statuetki, znalezionej w Egipcie (repr. Collections de J. Lambros d'Athènes et de G. Dattari du Caire, Vente à Paris, 1912, tabl. XXXVII, n. 331). Tam miejsce Erotka zajęła miniaturowa grupa Erosa i Psyche, a po przeciwnej stronie jeszcze mniejsza figurynka nagiej kobiety w tym samym schemacie Anadyomeny. Jest to widocznie mały świeatek, który się modli do wielkiej patronki i wyobraża ją sobie taką, jakim jest sam. Jej obecność nie wzbudza w nim, jak dawniej, religijnego uczucia zawisłości i kornej czci. Człowiek staje na jednym poziomie z boginią, a czasem nawet ponad nią, aby krytycznym okiem znawcy ocenić jej urodę i dać jej taki lub owaki predykat. Stąd bogini stara mu się, o ile możliwości, najkorzystniej przedstawić, obudzić jego podziw, stara mu się przypodobać, a jedyną łaską, jaką go może obdarzyć, to niechybne powodzenie Don Juana¹⁾.

16) Głowa Sylenopappa (fig. 19), Uniw. 1265; w. 0,52; szer. (między uszami) 0,25; z białego, grubo i gęsto ziarnistego, marmuru. Dar X. Wład. Czartoryskiego. Nowe: nos, uszy z wyjątkiem małych części przylegających do twarzy, loki na przodzie, o ile są ciemniejsze; także dolne końce loków są wraz z szyją i hermą uzupełnione.

Rysy twarzy odpowiadają tradycyjnemu typowi Sylena czyli Satyra brodatego, ustalonemu w sztuce attyckiej od V wieku. Czoło szerokie, porane zmarszczkami, czaszka łyśa, w dodatku obwiązana chustką z końcami spadającymi na kark, nos

¹⁾ M. Ahrem, *Das Weib in der antiken Kunst*, Jena 1914, p. 226—228.

dobroduszością. Tylko wargi, ocienione obwisłym wąsem, mają wyraz markotny. Nie wiele znamy Sylenów tak spokojnych i zrównoważonych jak krakowska głowa. Właśnie ta fizygnomia pełna wyrazu wskazuje, że mamy przed sobą nie aktora ucharakteryzowanego za Sylenopappa, ale samego »ojcowskiego« Sylena.

Jak okazuje wykrojenie szyi, fragment krakowski był pierwotnie częścią hermy nie, ale posągu, którego tułów był z osobnej sztuki marmuru wykuty i u góry miał półkuliste wydrążenie, w którym była osadzona głowa wraz z szyją. Końce okazałej brody spadały wachlarzem aż na pierś i były po części wyłobione razem z torsem. A więc zupełnie tak samo, jak na ciekawych posągach komików teatralnych, wykopanych na w. Delos (repr. Bull. corr. hell. XXXI, 1907, tabl. X—XI, p. 517). Naturalnie krakowska głowa nie jest ich repliką, ani kopią, ale najbliższą siostrzycą co do stylu i czasu. Typem Sylena ustatkowanego i jakoby zgaszonego zaznajamia nas z epoką, która realizmowi alexandryjskiemu i wyrazistości pergameńskiej jęła przeciwstawić chłodną manierę akademicką Neoattyków. Modelowanie głowy ma mało siły, robota jest pobieżna i nieco banalna. Innymi słowy głowa pochodzi tak jak posągi delickie z końca II wieku przed Chr. i można ją uważać za oryginalny utwór dłota późnohellenistycznego.

17) Mała herma Sylena (fig. 20), Czart. 1157; w. 0'235; sz. 0'14, z marmuru różnokolorowego z pręgami żółtymi i brunatnymi, nabyta we Włoszech, jak wynika z kartki »venduto« przyklepionej na podstawie. Pochodzi zapewne z hermy dwugłowej. Koniec nosa, dolna część oprawy lewego oka, cząstka prawego policzka tuż koło nosa, dolna połowa lewej wstęgi są nowe.

W pojęciu twarzy widać wpływ maski teatralnej Sylena. Zwłaszcza brwi, oczy i czoło mają wyraz martwy i jakby zastygły w exaltacji bakchicznej. Reszta dekoracyjnie, ale z wielką rutyną i zamiłowaniem wykonana. Broda spływa w trzech rzędach grubych kosmyków, wąs obwisły. Włosy nad czołem sterczą w spiralnie skręconych kędziorach, które przypominają rożki kozie i zbliżają naszego Sylena do pewnego typu Fauna, n. p. w Berlinie (Beschreibung ant. Skulpturen, n. 239). We włosach leży wieniec bluszczowy z czterema t. zw. korymbami, związany podwójną wstęgą, której końce spadają symetrycznie po obu bokach szyi. Uszy bardzo długie, zwierzęce. Rzecz bez wartości artystycznej, z początków cesarstwa.

18—19) Dwie hermy Centaurów (fig. 21 i 22). Czart. 1158a i b, z białego,



fig. 22. Herma brodatego Centaura.

włoskiego marmuru, w. 0'76 i 0'54; szer. po 0'3; gr. po 0'21. Do pomiarów wysokości nie są wliczone całkiem nowe głowy i przyprawione dolne części trzonów.

Były to pendanty jednego kształtu i tych samych rozmiarów, obwieszane na jedną modłę długą skórą pantery, zawiązaną na węzeł z przodu łapami, z tyłu ogonem. Głowy wraz z szyją są wprawdzie skopiowane z Centaurów kapitolinińskich Aristeasa i Papiasa z Afrodisias (Helbig, Führer, 3-cie wyd., n. 861—2), ale z rodzaju skór zwierzęcych wynika niemal na pewno, że były to istotnie hermy Centaurów, nie zaś Satyrów, ani Sylenów, że więc restauracja jest co do istoty rzeczy trafna. Kształt hermy o trzonie

wysokim, a cienkim wskazuje, że były to dekoracyjne, tuzinkowe roboty późnego cesarstwa rzymskiego.

20) Ułomek płaskorzeźby z maskami (fig. 23), Czart. 844; w. 0'20; sz. 0'15; gr. 0'025, z marmuru białego, włoskiego

Tabliczka była pierwotnie czworoboczna, nie wiele wyższa, ale około dwa razy dłuższa, a raczej szersza niż obecnie. Niegdyś przedstawiała tak jak analogiczne reliefy pompejańskie (repr. Notizie degli scavi 1907, p. 561, fig. 11) cztery maski, z których dzisiaj są zachowane tylko dwie większe w górze i jedna mniejsza w dole — wszystkie zwrócone profilem na prawo. Z dwóch górnych jedna jest wypukłej rzeźbiona i zaślania w części drugą, ledwie zarysowaną. Chropowata powierzchnia marmuru wskazuje na to, że reszta szczegółów była domalowana. Obie maski są kobiece, przedstawiają Menady z ustami otwartymi, o regularnych rysach twarzy, z włosiem, spadającym na uszy w cylindrycznie skręconych lokach, uwieńczonych bluszczem. Nie mają t. z. onkosu, co dowodzi, że mamy przed sobą nie maski tragiczne, ale z dramatu satyrycznego. Poniżej tamburyn kształtu małej tarczy. Trzecia maska, mniejsza, wyobraża Satyra z czubem sterzącym nad czołem, a gęstymi, grubymi kosmykami na karku; nos — którego koniec dzisiaj utracony — perkaty, uszy spiczaste. I ta maska odnosi się do dramatu satyrycznego.



Fig. 23 Ułomek płaskorzeźby z maskami.

Jak pouczył niedawno odkopany dom pompejański »degli Amorini dorati« (repr. Not. d. sc. 1907, p. 549 np.), takie czworoboczne reliefy albo ustawiano swobodnie na filarkach (l. c. fig. 3—5), albo wmurowywano w ściany portyków (ib. fig. 8—13). Odróżnić je należy od t. z. oscilla, czyli dysków marmurowych z podobnymi płaskorzeźbami, które, jak się okazuje z fresków pompejańskich, były zawieszane na architravach perystyli i zwiślały swobodnie między kolumnami.

Na krakowskim fragmencie świder był używany jeszcze dyskretnie, tylko w otworach ustnych i włosach. To wraz z sposobem rozłożenia masek na dwu planach dowodzi, że nasz złomek, chociaż bez wartości artystycznej, pochodzi jeszcze z I wieku po Chrystusie.

21) Wizerunek Fortuny w płaskorzeźbie (fig. 24), Czap. 597: w. 0'34; sz. 0'245; gr. 0'07—0'075, z marmuru szaro białego, włoskiego. Ze zbiorów ś. p. Dra A. Sternschussa. Tylne strony płyty bardzo grubo ociosana, boczne ściany i dolna, chociaż nie gładzone, są lepiej obrobione; na wszystkich tkwią liczne ślady zaprawy wapiennej, świadczące o pierwotnym wmurowaniu.

W głębi jakoby kapliczki, ujętej po bokach pilastrami o podstawach profilowanych stoi okazała kobieta z dyademem na głowie w długim, podwójnym, wysoko pod pierściami spiętym chitonie z półrękawami. Po wierzchu płaszcz, jak zazwyczaj, od lewego ramienia przeprowadzony dokoła prawego biodra i przewieszony znowu przez lewe ramie, na którym spoczywa długi róg obfitości, pełen winogron, granatów i kłosów. Prawą ręką wylewa libację z patery na ołtarz, na którym płonie garść owoców. Na nogach obuwie. Typ twarzy stereotypowy, stworzony jeszcze przez grecką sztukę V wieku; niskie czoło, włosy na środku rozczesane, osłaniające uszy. Nos, usta i lewy policzek uszkodzone.

Postać ta przedstawia Fortunę (Tychę) lub Konkordję, gdyż w ręku tych bóstw spotykamy — zwłaszcza na monetach Wespazjana, Tytusa, Hadryana, a nawet Antoninów — te same co tu przybory t. j. paterę i róg obfitości. Dyadem zaś przysługuje każdej bogini. Może się wprawdzie dziwnym wydawać, że bogini zamiast przyjmować ofiary, sama je składa. Ale nie brak przykładów takiej bogobojności. Tak na jednym z najstarszych ołtarzy rzymskich z epoki republikańskiej (repr. Röm. Mitt. 1893, p. 222; C. I. L. VI, 32452 i 2221) widzimy Merkurego wylewającego libację na ołtarz, do którego z przeciwnej strony zbliża się Maia z kadzidłem. Por. Roscher, Mythol. Lexikon s. v. Fortuna, p. 1508 i s. v. Concordia, p. 917.

Techniczne znamiona jak drążone oczy, kontury postaci obwiedzione żłobkiem, który także oddziela chiton od himatyonu, bardzo ogólnikowe, a nawet niedbałe wykonanie okazują, że mamy przed sobą pośledni utwór z epoki Antoninów.

22) Herma Apollina archaistycznego, Czart. 1411 (fig. 25); w. 0'275; sz. 0'19; z marmuru białego, drobnoziarnistego, włoskiego. Stanowiła niegdyś całość z n. 1412, od którego może dopiero w nowszych czasach została odpilowana. Nos z cementu przyprawiony. Broda, o ile okazuje ciemniejsze zabarwienie, była widocznie uszkodzona i została przez odnawiacza zaszmarowana. Wargi i poszczególne listki wieńca, tudzież końce loków nad uszami są utracone.

Że jest to Apollo, wynika z wieńca laurowego we włosach, ustrojonego jagódkami. Włos od szczytu głowy, która naturalnie nigdy nie miała potylicy, gdyż tu się stykały obie hermy — zczesany gładko na dół w koncentrycznych falach, tworzy nad czołem



Fig. 24. Wizerunek Fortuny.

trzy kabłaki małych i sztywnych, bo do sprężyn podobnych loczków, które przed odstającymi uszami się rozwijają i formują po dwie pary dłuższych, na kształt korkociągu kręconych loków. Z poza uszu zaś spływają na pierś po dwa długie pasma w stylu archaicznym mniej surowym.

Pod względem stylu typ Apollina nawiązuje do rzeźb egineckich. Także rysy twarzy: szerokie, niskie czoło, długie, pełne policzki, utkwiony poziomo wzrok, sztywna szyja — mają wyraźne znamiona archaiczne. Natomiast oczy są mało rozwarte, a górna



Fig. 25. Herma Apollina.

ich powieka sięga poza dolną. Już to wystarczyłoby, aby poznać, że nie mamy przed sobą utworu szczerze archaicznego. Do tego przyłączają się drobne, ładne usta, i długi wąski nos, który jest wedle śladów starożytnych uzupełniony. Całość ujmuje cichą łagodnością i dorodnością rysów, która stoi w dziwnej sprzeczności z sztuczną fryzurą i pretensjonalnym wieńcem. Rzeźbiarz z pewnością dążył świadomie do tego rozdzwieku i osiągnął zamierzony skutek. Ale staranność, z jaką włosy utrefił i przeciwstawił szerokim i gładkim powierzchniom twarzy, nie ma nic wspólnego z jędrnością życia, czerstwością i naiwną ozdobnością szczerze archaicznej sztuki. Przeciwnie wypłynęła ona z chłodnej rozważliwej i artystycznego eklektycyzmu, który doskonale znamionuje koniec republiki i początek cesarstwa rzymskiego. Ogółem jest krakowski Apollo mniej udany od również archaizującego Apollina w Neapolu, który jest doń bardzo podobny (repr. S. Reinach, *Têtes ant.*, tabl. 22).

Na tym i następnym marmurze znajduje się na ciemieniu w samym środku dość głęboki otworek. Można by przypuścić, że był on przeznaczony, jak w wielu posągach starożytnych, do zatknięcia w nim t. z. meniskosa, czyli ostrego kolca metalowego celem odstraszenia ptactwa. Ale jest prawdopodobniejsze, że otwórki te pochodzą z nowszych czasów, kiedy zapomocą skówki metalowej chciano dwie rozpiłowane hermy napowrót zjednoczyć.

23) Herma Artemidy archaistycznej (fig. 26), Czart. 1412; w. 0'27, sz. 0'185, z takiego samego marmuru jak poprzednia, tylko patyna bardziej żółtawa. Nos także w połowie przyprawiony z cementu. Naprawy brody uszkodzonej i wykruszonych części dyademu są z gipsu.

Głowa ma ogółem wyraz łagodnej, dziewiczej powagi i przedstawia niewątpliwie siostrę Apollina, Artemidę w stylu o wiele mniej archaizującym niż tamtego. Rzeźbiarz nawiązał do norm z końca V wieku, jak je widzimy ustalone n. p. na głowie Hery, wykopanej w Argos (repr. Waldstein, *The Argive Heraeum I*, 1902, tabl. 36), albo

na głowie Artemidy z Metellinu, dziś w Konstantynopolu (repr. S. Reinach, *Têtes*, tabl. 163—4). Włos ponad dyademem jest tak samo sfalowany jak u Apollina. Nad środkiem zaś czoła, niskiego i szerokiego, rozdziela się nieznacznie i spływa ku uszom w symetrycznych falach. U góry jest ujęty skromnym, niskim dyademem, mającym kształt sierpa. Pod jego końce jest wetknięte z jednej i drugiej strony szerokie pasemko włosów, podobne do taśmy¹⁾. Z poza odstających uszu spadają na ramiona po dwa długie loki, tak samo sfalowane jak u Apollina. Widać stąd, że rzeźbiarz usiłował zachować w górnej części głowy staroświecki system modelowania, za to w dolnej zaznaczyło się jego dłuto, przyzwyczajone do miększego kształtowania. Policzki są ściągłe i delikatne, usta wąskie, wargi pięknie wykrojone, oczy głębokie, nos długi i wąski. Całość tchnie elegancją, której blask zwykły opromieniać utwory sztuki archaizującej, nie tylko w starożytności klasycznej. Dzięki niej stary typ Artemidy nabrał uroku nowości, tak że niepodobna mówić o kopii czy przeróbce greckiego pierwowzoru, lecz trzeba uznać samodzielny w swoim rodzaju utwór rzymskiego eklektycyzmu, który n. p. w Zeusie Talleyrand (repr. Bulle l. c., tabl. VIII, n. 54) stworzył wzór nieprześcigniony.

24) Głowa Attysa (fig. 27), Czartor. 771, w. 0'14, osadzona na tułowiu męskim (powyżej n. 6, fig. 7), ale mu obca, chociaż z tego samego marmuru, tak samo wypolerowana i spatynowana. Loki nad lewym okiem, tudzież końce włosów nad karkiem obłamane. Na potylicy cząstki dwóch gałązek, które pierwotnie sięgały do szczytu czapki. Widocznie chłopiec, do którego główka należała, stał pod drzewem krzaczastem i nadsłuchiwał. Poznać to z sposobu trzymania głowy, a mianowicie z mięśnia szyjowego (*sternocleidomastoideus*), który się w górnej połowie zachował, tudzież z zaniedbania prawej połowy twarzy. Głowa była istotnie, tak jak to nasza rycina okazuje, w ostrym profilu na lewo zwrócona i pochylona. Tem się także tłumaczy, że jest jakby spłaszczona, że źrenica tylko lewego oka jest świderkiem wydrążona i to bez rytej obwódki dokoła (prawa źrenica jest dorobiona) i że w nosie, który się w całości zachował, tylko lewa dziurka jest wydobyta i tylko lewy kącik ust jest podkreślony. Głowę zdobi miękka czapka frygijska, której wąskie taśmy są na szczycie związane. Twarz tchnie smutkiem i zamyśleniem. Z tego wszystkiego wynika, że był tu przedstawiony kochanek Cybeli, Attys



Fig. 26. Herma Artemidy.

¹⁾ Takie taśmy z włosów widzimy nad skroniami u Zeusa Talleyrand, tudzież u Gorgony na t. z. reliefach Campana, pochodzących z epoki cesarstwa (repr. Rhoden-Winnefeld, *Architektonische Tonreliefs der Kaiserzeit* = *Ant. Terrak.* IV, tabl. 26; 30, 1; 40, 1).

zupełnie w tej samej sytuacji, jak na ołtarzu albańskim (repr. Roscher, *Myth. Lexikon* II, p. 1671, s. v. Kybele), tudzież w posągu watykańskim (repr. Amelung, *Vatik. Katalog*, tabl. 97, n. 76), to jest w chwili, kiedy ukrywa się za drzewem i nasłuchuje, z której strony nadjeżdża rydwan poszukującej go Cybeli.

Co do czasu, jest to robota późna z epoki Antoninów. We włosach i uszach liczne żłobki trapanu. Ucho jest bezkształtne i za nisko umieszczone, twarz cała skośna. Widać, że rzeźbiarz już nie odczuwał struktury czaszki. Ale napozór rzecz elegancka, stojąca na poziomie sarkofagów z drugiej połowy II i pierwszej III wieku po Chr.

25) Stopa kobieca, Uniw. 18781, w. 0'093; dł. 0'22; płyta podstawowa 0'025, z marmuru białego z drobnymi ziarenkami tu i owdzie połyskującymi, pokryta piękną żółtawą patyną. Darowana w r. 1918 przez ks. Dr. Tad. Kruszyńskiego, którą ją nabył r. 1913 w Rzymie.



Fig. 27. Główka Attysa.

Jest to widocznie bosa stopa ładnej dziewczyny, wykończona z wielkim zamiłowaniem i znanstwem. Każdy palec ma inną oś, a jednak wszystkie składają się na zaokrągloną harmonijną całość. Paznokcie i poduszki palców są odrobione może aż zbyt naturalistycznie. Powierzchnia jest wypolerowana, bez śladów polichromii. To, co możnaby uważać za podeszwę koturnu, jest tylko w najnowszych czasach przyciosanym szczątkiem płyty, na której posąg stał i która widocznie wraz ze stopami była wyrobiona z jednego kawałka marmuru. Robota epoki hadryańskiej.

26) Złomek sarkofagu z *Amazonomachią* (fig. 28). Pryw. (właścicielka nie chce być wymieniona), chwilowo w przechowaniu radcy sądu apellacyjnego w Krakowie, p. Rud. Pelza, dł. 0'22; w. 0'16, gr. 0'0125. Przywie-

ziony z Włoch przez Juliana Klaczkę. Z białego włoskiego marmuru z gęstym, nierzadko połyskliwym ziarnem. Z wszystkich stron obłamany, z tyłu wygładzony.

W reliefie o wypukłości 0'0325 jest przedstawiona Amazonka w dzikim popłochu na prawo uciekająca. Ma na sobie chiton, którego fałdy są widoczne pod prawym łokciem i prawą pachą; ale, że chiton widocznie się rozluźnił i zsunął z lewego barku, gdzie był spięty, przeto nie tylko prawa pierś, ale i plecy są obnażone. Włos, spięty wąską przepaską tworzy nad karkiem mały warkoczyk; na przedzie głowy był węzeł, dzisiaj odłamany. Wrażenie wieńca oliwnego na głowie jest wywołane szeregiem żłobków, wydobytych trapanem celem odróżnienia poszczególnych pasem od siebie — a więc jest dziełem przypadku. W wyciągniętej prawej ręce, trzymała Amazonka zapewne trędzłę, w lewej topór. Zgrubienia nad linią grzbietu są, jak się zdaje, fałdami płaszczki należącego do innej postaci.

Albowiem z porównania z innymi płaskorzeźbami wynika, że krakowski relief jest okruchem wielkiego sarkofagu rzymskiego, na którym była wyobrażona *Amazonomachia* i że ta sama postać pędzącej w popłochu wojowniczkki powtarza się na podobnych sar-

kofagach, należących wedle klasyfikacji K. Roberta (*Sarkophagreliefs* t. XXXVI, fig. 87, p. 107) do trzeciej grupy, n. p. na sarkofagu weneckim, tudzież na wielkim sarkofagu watykańskim z czwartej grupy (*ibid.* XXXIX, fig. 92, p. 113). W obu tych seryach ognisko kompozycji stanowi postać Achillesa, podtrzymującego ranną i upadającą Pentezileę. W głębi zaś, ponad głowę bohatera, ale z lewej jego strony widzimy właśnie naszą Amazonkę. Jest więc prawdopodobnym, że fałdy draperyi, widoczne na krakowskim złomku należały do rozwianego płaszcza Achillesa.

Z cech stylowych, a mianowicie z gładkiej elegancji i wirtuozji wykonania, podniesionej wypolerowaniem, dalej ze znamion technicznych (drążona źrenica nawet w oku konia, liczne ślady świdra także na grzywie), jednym słowem z widocznego dążenia artysty, by zapomocą środków optycznych wywołać wrażenie malarskie — ze wszystkiego tego wynika, że mamy przed sobą utwór II wieku po Chr. Sarkofag odnośny należał zatem do trzeciej grupy rzymskiej i był zapewne najbardziej zbliżony do weneckiego. Za antyk uchodzi także następujący:

27) Tors chłopczyka stojącego, Czartor. 830; w. 0,575 z białego drobnokrystalicznego włoskiego marmuru.

Nos i górna warga nowe, genitalia utracone, brak przedramion i podudzi wraz z kolanami. Głowa nie była nigdy odłamana. Ciężar ciała spoczywał głównie na prawej nodze, lewa mogła być z nią skrzyżowana. Prawe przedramię z pewnością było pod kątem naprzód wysunięte, lewe ramię już w górnej połowie cofało się nieco. Po za tem żadnych śladów pierwotnego motywu.

Kształty torsa niezbyt pulchne świadczą o znajomości anatomii i zgadzałyby się z sposobem przedstawienia dzieciaków w grecko-rzymskiej epoce, kiedy to hipertrofia i zażywność, tak ulubione w barokowej sztuce, nie należały jeszcze do stałych środków ekspresji. Nawet włos w drobnych skreconych kędziorkach mógłby odpowiadać późnej manierze starożytnej, widocznej n. p. na posązku watykańskim (*repr.* Amelung, *Vatik. Katalog I*, tabl. 96, n. 62). Ale wyraz twarzy stanowczo się temu sprzeciwia. Grecko-rzymskie dzieciaki w tym co nasz krakowski wieku, ujmują widza naturalną swobodą, najczęściej rozbijają go niefrasobliwą wesołością, tego zaś chłopczyka twarz jest wyraźnie nerwowa, udręczona, przedwcześnie stara. Jest to w miniaturze twarz dorosłego,



Fig. 28. Amazonka na koniu.

a brzydkiego mężczyzny, na którego czole i oczach wyteżona praca umysłowa wycisnęła niezatarte piętno. Odwrotnie, policzki są jakby nalane i za pełne w porównaniu z resztą korpusu; drażone źrenice nie mają rytych obwódek wbrew zwyczajowi późnej epoki rzymskiej. Wszystkie te wskazówki prowadzą do wniosku, że mamy przed sobą nie antyk, ale szczątek posążku z XVII wieku, który wzorował się na antyku. Był przedstawiony prawdopodobnie mały św. Jan w towarzystwie innych osób, na co wskazuje skupienie w jego twarzy. Jako rzeźba jest to utwór podrzędny.

28) Nogi dziecka, Uniw. 1306; w. 0'14; sz. 1'168, z białego, drobnoziarnistego włoskiego marmuru o jasno-brunatnej patynie. Na płycie podstawowej, która tylko między stopami zachowała pierwotną grubość 0'05, leżą lewa stopa i prawa noga dziecka od środka uda w dół, które w części jest odlupane. Jest to zapewne szczątek śpiącego Amorka, jak n. p. Clarac-Reinach, Répertoire de la statuaire p. 354, n. 3, 6, 7. Obie kończyny wyglądają dzisiaj jak spuchnięte, co się tłumaczy, że cały fragment jest widocznie niewykończony, tylko z grubsza obciosany.

II. Portrety.

Grecy z czasów Fidyasa i Praxytelesa lubili upodabniać ludzi do bogów, dając im rysy wyidealizowane, prawie boskie. Artyści epoki hellenistycznej podkreślali w twarzach te właściwości, które pozwoliły portretowanym odegrać rolę historyczną, lub zapewniły im niewygasłą pamięć w literaturze lub sztuce. Rzymianie zaś odtwarzali powierzchowność człowieka z wszystkimi jej brzydotami i przypadłościami i czynili to nieraz z bezwzględnym realizmem. Ale że sztuka jak życie nie zna szablonu, więc i między krakowskimi portretami spotkamy się z odchyleniami od ogólnej normy.

29) Głowa kobieca (tabl. VI i fig. 29), Czartor. 1443; w. 0'30; z siwego, bardzo miękkiego wapienia, doskonale zachowana, nawet nos nie uszkodzony. Lekko zwietrzała epidermis podnosi wrażenie miękkości. Dziurki w czterech stronach popiersia, tudzież wielkie i głębokie gniazdo na czop w mięszu szyi, pochodzą niewątpliwie z dawniejszego utwierdzenia głowy na postumencie, zapewne drewnianym. W starożytności była ta głowa częścią posągu i osadzona na pełnym tułowiu. Jest to widocznie portret kobiety o dystyngowanym wyrazie twarzy, patrzącej wprost przed siebie, z włosami na ciemieniu gładko rozczesanymi, na bokach zaś wytwornie, a tak nisko sfalowanymi, że zaledwie koniuszki uszu przyrośniętych wystają. Na tyle głowy, tudzież na jej lewym boku (niewidocznym na rycinie) fryzura jest całkiem poniechana, skąd wniosek, że rzecz była obliczona wyłącznie na widok z tej strony, z której jest zdjęta nasza rycina. Twarz cała utrzymana w wielkich, jasnych, monumentalnych płaszczyznach odznacza się zupełnie odmienną niż u starożytnych Grekówek budową. Podczas gdy u nich dolna część twarzy bywa wątła i szczupła, za to górna połowa czaszki jest coraz szersza i objemniejsza, tu dolna część lica jest silnie rozwinięta, podbródek wystający, a czoło niskie i gładkie. Nos długi, wąski, prosty. W twarzy miła asymetria policzków. Usta o delikatnych, szlachetnie zarysowanych wargach mają dużo stanowczości, oczy zaś blisko siebie umieszczone okazują wyższą inteligencję. Fałdy idące od nozdrzy w dół dowodzą, że mamy przed sobą osobę nie pierwszej młodości. Ogólne wrażenie streszcza się w tem, że portret, na który patrzymy, musiał być bardzo podobny do modelu i że artysta, odtwarzając go, nie dał się unieść nawet w najdrobniejszym szczególe rozmachowi rzeźbiarskiemu, lecz wiernie oddawał prawdę.

Wszystko, co dotychczas podnieśliśmy, da się zupełnie pomieścić w ramach rozwoju greckiej sztuki portretowania V i IV wieku, że przypomnę tylko Demetryosa z Alopeke, którego portrety miały się odznaczać realizmem, a nawet naturalizmem. Są jednak pewne rysy w naszym popiersiu, które wskazują, że nie rodowity Grek je wyrzeźbił. A mianowicie oczy są z dziwnym niedołęstwem, koniuszki zaś uszu wprost z nie-dbalstwem wyłobione. Przedewszystkiem oczy tkwią tuż pod łukami brwiowymi, na wierzchu. Powieki nie są jak na greckich głowach, w środku wywinięte do góry, lecz leżą na oku martwo i ciężko. Gałka oczna — przynajmniej prawa — jest równie wypukła, jak w archaicznej sztuce greckiej. Proporcje twarzy nie są jak w ogromnej większości greckich portretów uszlachetnione i wyidealizowane. Dość przytoczyć parę pomiarów. I tak od końca podbródka do porostu na głowie odległość wynosi 0'14, lecz nie jest bynajmniej na trzy równe części podzielona, ale na nos (od końca do linii łączącej brwi) przypada 0'055, na czoło 0'031, a reszta na dolną część twarzy. Dalej odległość zewnętrznych kątów oczu wynosi 0'08, długość gałek ocznych po 0'03, a wewnętrzne kąty oczu są od siebie oddalone tylko 0'02. Zarówno zewnętrzne jak i wewnętrzne kąty oczu są od odpowiednich kątów ust oddalone po 0'06, co się tłumaczy, że wewnętrzne kąty oczu nie są tak jak w rzeźbie greckiej na tym samym poziomie umieszczone, ale nieco wyżej, tak że podłużne osi oczu zakreślają lekki łuk. Wreszcie w greckiej sztuce szyja byłaby równie gruba jak odległość uszu, tu jest cieńsza i niezwykle długa.

Wszystko to razem w związku z materiałem, który w tej dobroci i barwie znajdujemy zwłaszcza na Cyprze, dowodzi, że głowa opisana jest utworem nie czysto greckim, ale cypryjsko greckim, i pochodzi z epoki, kiedy Cypr uległ przemożnemu wpływowi cywilizacji helleńskiej. Wedle kryteriów jońskiej rzeźby odnieśliśmy ją do połowy V wieku, ale że sztuka cypryjska nie zdołała nigdy nadążyć swej greckiej mistrzyni, jest prawdopodobne, że pochodzi z nieco późniejszych dziesiątków lat. Stosunkowo jest co do stylu najbardziej zbliżona do głowy niewieściej z świątyni Afrodyty w Idalionie na Cyprze, obecnie w Berlinie (repr. Ohnefalsch-Richter, Kypros tabl. CXC, 2).

30) Herma t. z. Seneki (fig. 30), Uniw. 1266; w. 0'476; sz. 0'268, z siwego mar-



Fig. 29. Głowa kobieca.

muru z sinemi żyłkami. Koniec nosa, tudzież prawie całe popiersie przyprawione z gipsu. O pochodzeniu poniżej.

Nazwa filozofa Seneki, którą nasz typ ochrzcili Fulvio Orsini i Visconti, została powszechnie zaniechana od chwili, gdy poznaliśmy prawdziwy portret Seneki z dwugłowej hermy berlińskiej, opatrzonej starożytnym napisem (*Beschreib. ant. Skulpt.*, n. 391). Naturalizm, z jakim są tu oddane zawięte policzki wraz z szyją, tudzież chorobliwy wygląd twarzy, nasunęły wniosek, że oryginał tego typu powstał nie w epoce rzymskiej, ale hellenistycznej. Z drugiej strony wieniec bluszczowy, którym jest ozdobiona

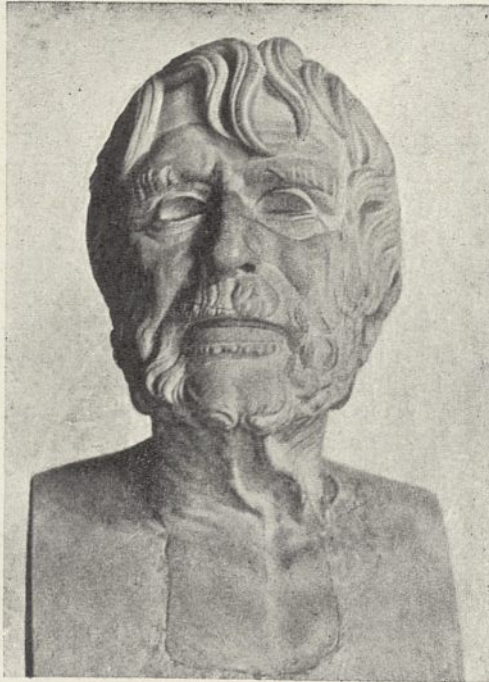


Fig. 30. Herma t. zw. Seneki.

replika, znajdująca się w Mus. de Terme w Rzymie (*Helbig, Führer*, 3-cie wyd., n. 1395), dalej fakt, że jedną kopię głowy znaleziono w kartagińskim Odeum, wreszcie że głowy takie są czasem połączone w dwulicowe hermy z portretami późnoattyckiego komedyo-pisarza Menandra — wszystko to razem dowodzi, że mamy do czynienia z wizerunkiem jakiegoś poety hellenistycznego, który w epoce cesarstwa rzymskiego cieszył się niezwykłym rozgłosem, skoro ogółem się znalazło aż kilkadziesiąt jego portretów. Ale na tak ogólnych oparte przesłankach domniemanie, że jest to portret poczytnego wówczas poety Kallimacha (tak *Dilthey* w *Annali d. Inst.* 1873, p. 98), albo Filetasa z Koś (tak *Brizio* tamże), albo wreszcie Teokryta — jest ponętne, ale nie przekonywujące. *Furtwängler* (*Collection Somzée*, p. 36) podniósł przeciw temu, że u poetów aleksandryjskich, którzy żyli na dworze Ptolemeuszów, należałoby się spodziewać staranniejszego pielęgnowania zewnętrznej powierzchowności i twarzy ogolonej. Natomiast uczyony ów przypuszczał, że

mamy przed sobą fantastyczny portret zjadliwego satyryka Hipponaxa, który pisał pod koniec VI wieku prz. Chr., a wedle tradycji odznaczał się szczególną brzydota i chudością. Jako twór wyobraźni wizerunek ten współzawodniczyłby ze znanym portretem Homera. Ale i wywody *Furtwänglera* nie są bez zarzutu. Albowiem także na dworach dyadochów niektórzy poeci nosili pełny zarost, n. p. twórca astronomicznej epepei, *Aratos*, który należał do otoczenia króla *Antygona Gonatasa* (*Helbig* l. c., n. 822). Zresztą z naszym typem, zdradzającym słabowitą konstytucję, nie bardzo zgadza się doniesienie *Metrodorosa* z *Skepsis* (u *Atenajosa* XII, p. 552 c), wedle którego *Hipponax* miał być mały i chudy, ale obdarzony wielką siłą mięśni. W takim stanie rzeczy najrozsądniej będzie poprzestać na ogólnikowym określeniu naszego typu jako obrazu jakiegoś hellenistycznego uczonego lub poety, które to dwa pojęcia wówczas się kojarzyły. Przynajmniej tak zaproponował *K. Robert* w dodatku do polemiki, jaką przed laty prowadził *Th. Mommsen* (*Arch. Zeit.* XXXVIII, 1880, p. 32) przeciw *Comparetti*'emu (*La villa*

Ercolanese, tabl. III 3, 7; IV—V; p. 33 sq.), który upatrywał tu portret właściciela willi Pizonów w Herkulanum.

Jako utwór rzeźbiarski jest krakowski marmur z drobiazgową starannością wykonany. Można o nim powtórzyć to, co o brukselskim egzemplarzu powiedział Furtwängler: »Nierówność obu połów twarzy jest z pewnością zamierzona. Głowa zawiera szereg subtelnych rysów, które u większości innych replik, a nawet w najlepszej replice brązowej, pochodzącej z willi herkulańskiej są pominięte, n. p. małe nabrzmienie na zbroczu nosa obok lewego oka, albo delikatne zmarszczki pod oczami. W ustach są widoczne zęby. O wiele troskliwiej niż na innych replikach są wykonane małe kosmyki wąsa, ułożone w dwóch warstewkach ponad sobą. Tak samo krótkie włosy na dolnej wardze. Włosy na czoło spadające odpowiadają fryzurze na innych kopiach marmurowych. Jedynie herkulański brąz daje im nieco odmienny kierunek, gdyż koniec głównego kosmyka jest tam raczej ku prawemu obrócony oku. Ale marmurowe kopie poświadczają zgodnie, że twórca brązowej repliki samowolnie zmienił ten szczegół«. Wielką zaletę krakowskiego egzemplarza stanowi prawie nienaruszony, mocno garbaty nos, taki sam, jak na brukselskim i herkulańskim okazie.

Co do stylu Th. Schreiber (Athen. Mitt. 1885, p. 386) zwrócił pierwszy uwagę na bliskie pokrewieństwo Pseudo-Seneki ze wspomnianym powyżej portretem hellenistycznym ślepego Homera, a Schrader (Jahrb. d. deutsch. arch. Inst. XV, 1900, Anz. p. 200) starał się udowodnić, że »Seneka« okazuje podobne znamiona stylowe, jak t. z. Arrotino w florenckiej Trybunie, a że ten, jak powszechnie się zgadzają, jest tworem pierwszej szkoły pergameńskiej, więc i oryginał naszego portretu do drugiej połowy III wieku odnieść należy. Jest to dosyć prawdopodobne. Znamienna dla tej szkoły wyrazistość i siła charakterystyki, granicząca niemal z karykaturalną przesadą, uwydatniają się dobrze na krakowskiej głowie.

W każdym razie oryginał jej należał do najwybitniejszych dzieł sztuki starożytnej w zakresie ikonografii. Wszystkie repliki — Bernoulli (Griech. Ikonographie I, p. 159 nstp.) naliczył ich razem z brukselską 33, a nadto 8 fałszowanych, albo podejrzanych — pochodzą od jednego jedynego pierwowzoru, który uzyskał kanoniczne znaczenie i cieszył się ogromną sławą.

Ale właściwie powyższe rozważania są bezcelowe wobec tego, że krakowska herma jest wprawdzie znakomitym, ale nowoczesnym tworem rzeźbiarskim. Zupełny brak patyny i korrozyi starożytnej, doskonały stan zachowania głowy, której niby przypadkowo odłamany szczątek popiersia i utracony koniec nosa usiłują nadać pozory autentyczności, dalej gatunek marmuru, wreszcie rodzaj techniki rzeźbiarskiej stanowczo wskazują, że jest to nowoczesna robota. Rzeźbiarz starożytny, nawet taki, któryby się starał zachować w marmurze właściwości techniki brązowniczej, nie oddałby włosów tak wyraźnie i twardo, jak tu widzimy, nie wyźłobiłby zmarszczek i fałdów tak głęboko, żeby przez to aż skład kości twarzowych stawał się niejasny, przeciwnie, takie szczegóły potrafiłyby stopić ze sobą i szarmonizować. W dodatku jesteśmy w stanie wskazać pierwowzór, który ów nowoczesny kopista, a właściwie fałszerz, — świadomie bowiem dążył do złudzenia widza pozorami autentyczności, — miał przed oczami.

Jest nim wspomniana głowa brukselska (repr. Furtwängler, Sammlung Somzée, tabl. XXVI), dzisiaj w państwowym Musée de cinquantenaire. Mimo całej usilności, ażeby odtworzyć ją w najdrobniejszych szczegółach, nie zawsze mu się to udało, tak że możemy

ustalić następujące różnice. Czoło krakowskiej kopii jest węższe i inaczej zbudowane. Policzki jej są chudsze. Ucho (o wiele za nisko osadzone, co zapewne było właściwością portretowanego) ma zupełnie inną małżowinę. Nos nie występuje tu tak silnie z linii profilu, jak tam. Ale że fałszerz żadną inną, tylko brukselską głowę chciał skopiować, tego dowodzą koniec nosa i prawe ramię, wyższe od lewego, które są tu w gipsie całkiem tak uzupełnione, jak tam są w marmurze wykute.

W tym stanie rzeczy znaczenie głowy krakowskiej będzie polegać wyłącznie na tem, że przechowała nam pamięć jednego z antyków dawnej gliptoteki królów polskich. Bo oto czytamy o brukselskiej głowie u Furtwänglera (l. c.): »Niegdyś w posiadaniu pewnego polskiego hrabiego w Brukseli, wedle którego głowa pierwotnie należała do polskiego zbioru królewskiego w Warszawie i została nabyta r. 1640 przez ówczesnego konserwatora Devigny'ego w Grecyi (?), później miał ją król Stanisław Poniatowski darować wszechmocnemu naonczas w Warszawie rosyjskiemu ambasadorowi Repninowi, od którego jednak znowu powróciła do rodziny Czartoryskich, a następnie do rodziny owego polskiego hrabiego, w którego posiadaniu znajdowała się od początku tego (t. j. XIX) stulecia«. Mimo usilnych zabiegów, ażeby odszukać w drukowanych źródłach — na archiwalne nie stało czasu — ślad owego De Vigny'ego nie udało mi się dotychczas nic konkretnego stwierdzić. Ani H. Feldmanowski (Władysława IV stosunki literackie i naukowe z Włochami = Biblioteka Ossolińskich, XI, 1868, p. 144—172), ani W. Czermak (Studia historyczne, Kraków 1901), który sprawom oświaty, kultury i t. d. za czasów Wazów, a mianowicie za Władysława IV poświęcił wyczerpujące studium, oparte przeważnie na archiwalnych źródłach, nie wymienia żadnego konserwatora zbiorów królewskich. Wspomina tylko (p. 75), idąc za Jarzemskim, że w salach nowego pałacu w Ujazdowie znajdowała się królewska galerya obrazów. Wymienia obraz alegoryczny, przedstawiający Wiarę św., broniącą Polski, inny odtwarzający scenę koronacji królowej Cecylii Renaty i trzeci upamiętniający akt chrzcina syna królewskiego, wreszcie cały zbiór portretów. Czy między portretami znajdowały się także marmurowe popiersia, a między nimi może i dzisiejszy brukselski Pseudo-Seneca, niewiadomo. Rzecz sama przez się — wobec wybitnego zamiłowania króla do dzieł sztuki (por. l. c., p. 74, 91, 99) — nie jest niemożliwa.

Również płonne były moje usiłowania, ażeby oznaczyć ową hrabiowską rodzinę, w której posiadaniu miała znajdować się odnośna głowa od początku XIX wieku, a której potomek czy dziedzic zamieszkały w Brukseli sprzedał ją przed r. 1897, w którym wyszła w druku wymieniona publikacja Furtwänglera, panu Somzée. Stosunkowo dosyć dobrze znany jest skład kolonii polskiej w Brukseli po r. 1832. Spis emigrantów tam zamieszkałych znajduje się w Vademecum polskiem przez R. A. Hoffmana (Paryż 1839) wydanem. Zdaniem Dra Józefa Korzeniowskiego najwięcej wchodziłby w rachubę Wincenty hr. Tyszkiewicz ze starszej linii senatorskiej, ur. 1796, zmarły r. 1856, który r. 1833 dla wypadków politycznych wyemigrował do Belgii i niemal do r. 1848 w Brukseli mieszkał (por. Żychliński. Złota księga szlachty polskiej, V, p. 356). On to mógł przyjść w posiadanie owej głowy przez stosunki rodzinne z starszym imiennikiem swoim, Wincentym hr. Tyszkiewiczem (1757—1816), referendarzem W. Ks. litewskiego, żonatym z synowicą królewską Maryą Teresą Poniatowską (1743—1834), córką księcia Andrzeja, siostrą księcia Józefa (zob. Żychliński, V, p. 363). Małżeństwo było bezdzietne, żona nie żyła prawie z mężem, ale utrzymywała z nim dobre i przyjazne stosunki i usynowiła

Józefa, syna naturalnego księcia Józefa Poniatowskiego, który także miał udział w powstaniu listopadowym. Być więc może, że jakaś część zbiorów po królu Poniatowskim dostała się drogą okrężną w ostateczne posiadanie tej odrośli Tyszkiewiczów, która mieszkała przez czas jakiś w Brukseli.

Prof. Dr. J. Mycielski zwrócił uwagę na możliwość innego pośrednictwa (zob. Żychliński V, p. 343) Oto w drugiej połowie XVIII wieku († 1808 r.) żył Ludwik hr. Tyszkiewicz z gałęzi Skuminów, żonaty również z synowicą królewską Konstancją Poniatowską, córką księcia podkomorzego Kazimierza, siostrą księcia Stanisława, sławnego w swoim czasie reformatora społecznego i zbieracza antyków, zwłaszcza gemm¹⁾. Lepiej niż na gemmach, które niemal bez wyjątku są fałszowane, księżę Stanisław rozumiał się na rzeźbach klasycznych i najpiękniejszy posąg t. z. Euterpy, recte Kory czyli Prozerpiny, który się dzisiaj znajduje w cesarskim muzeum w Wiedniu, został właśnie od niego nabyty²⁾. Być więc może, że on, a raczej jego siostra, wspomniana Konstancja Ludwikowa Tyszkiewiczowa († 1830), otrzymawszy w spadku po królu Stanisławie Augustie popiersie »Seneki«, przekazali je pośrednio czy bezpośrednio młodszemu Wincentemu hr. Tyszkiewiczowi, zamieszkałemu w Brukseli.

Jakkolwiek się rzecz ma, dziwna ironia losu sprawiła, że X. Wład. Czartoryskiemu podsunęto do nabycia w Neapolu nowoczesną kopię tego samego portretu, którego oryginał — dzisiaj w Brukseli (w Musée de cinquantenaire) — niegdyś przez czas jakiś znajdował się w posiadaniu jego przodków. Zarówno bowiem w inwentarzu Gabin. hist. szt. i arch., pisany przez ś. p. prof. J. Łepkowskiego na podstawie wiadomości zaczerpniętych od samego księcia, jak i na poźółkłej fotografii tegoż popiersia (Gabin. 1572), darowanej również przez księcia Władysława, znajdujemy dopisek: marmo antico comprato a Napoli e trovato nella villa detta di Cicerone à Pompei. Ten ostatni szczegół został zapewne zmyślony przez handlarza na tej podstawie, że w latach 1875 i 1878 znaleziono w Pompei dwie inne repliki tegoż typu, które się dzisiaj znajdują w Muzeum neapolitańskim (Bernoulli, Griech. Ikonographie II, 161, n. 5 i 6), ale są w szczegółach odmienne od krakowsko-brukselskiego portretu.

31) Głowa t. z. Scypiona (fig. 31), Czartor. 831; w. 0'24; odległość od końca nosa do tyłu głowy 0'18, z marmuru białego, miękkiego.

Przyprawiony nos wraz z środkową częścią górnej wargi, kawałek lewego łuku brwiowego, zaczątek popiersia; obtłuczone są krawędzie obu uszu. Tył głowy odłupany tworzy dziś dość równą prostopadłą płaszczyznę. Cała głowa i twarz z wyjątkiem lewego policzka i czoła strawiona wilgocią. Jedna blizna krzyżowa na czaszce nad prawem okiem, druga zaś kształtu skośnej szramy, znacznie głębsza nad lewym uchem powstała zapewne skutkiem przypadkowego uszkodzenia marmuru.

¹⁾ Księżę Stan. Poniatowski był jednym z pierwszych, który zniósł pańszczyznę w swoich dobrach i napisał broszurę p. t.: *Etablissement du Cens général (Rome 1818)*, której przekład na polskie: *O ustanowieniu czynszu powszechnego*, wyszedł w Warszawie następnego roku. On także wydał: *Catalogue des pierres gravées anti-ques, Florence 1830*. Umarł tamże 1833 r. Zbiór ten został r. 1839 w Londynie rozprzedany. Bliższe wiadomości o historii zbioru podaje S. Reinach, *Pierres gravées* p. 151, tudzież Furtwängler, *Ant. Gemmen III*, p. 382. O samym zaś Poniatowskim najlepsze jest studium Dra Józefa Korzeniowskiego w *Revue d'histoire diplomatique* z r. 1895, p. 481—535.

²⁾ O tym i innych nabytkach zob. R. von Schneider, *Fahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XVI, 1895, p. 136 sq.*

Cała czaszka jest pokryta jakoby grubą skorupą. Widać stąd, że należy ją pojmować nie jako ogoloną, ale ostrzyżoną przy skórze. Nad lewym uchem są widoczne kosmyki włosów.

Dotychczasowa nazwa opierała się na biuście Muzeum kapitolńskiego (H. St. Jones, Catal. Mus. Cap. St. fil. 49), pod którym jest wyryty napis: Publius Cornelius Scipio Africanus. Tymczasem okazało się, że napis ten jest nowoczesny. Tęsamem i fresk pompejański, przedstawiający rzekomo Śmierć Sofonisby w obecności Scypiona, stracił

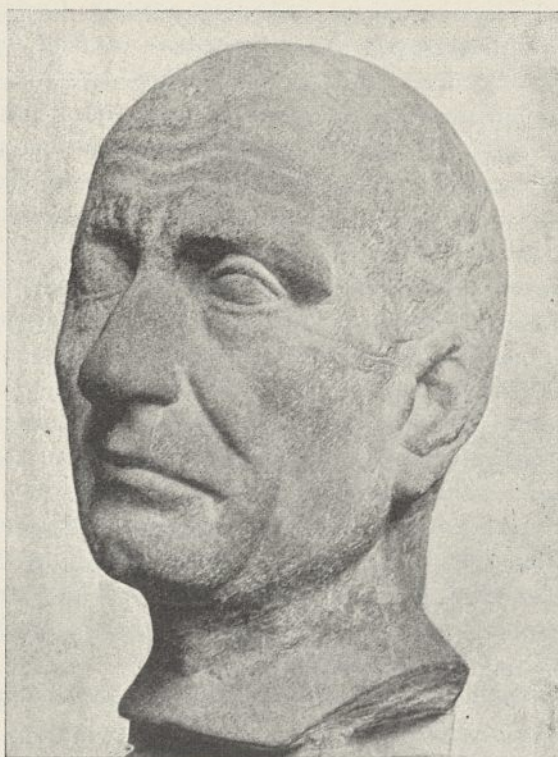


Fig. 31. Głowa t. zw. Scypiona.

swą doniosłość ikonograficzną. Dawniej sądzono, że portret Scypiona dlatego zachował się w kilkunastu egzemplarzach z rozmaitych czasów, ponieważ bohater ten cieszył się wiekopomną sławą. Ale po dokładniejszym porównaniu okazało się, że między nimi niema dwu głów zupełnie do siebie podobnych, że raczej są to portrety rozmaitych osób. Podobieństwo ich ogranicza się do łysiny, tudzież do blizny w formie krzyża, jaką stwierdziliśmy także na krakowskiej głowie. Bliznę tę tłumaczono dawniej jako ślad rany, którą Scypio jako 17-letni młodzieniec odniósł w potyczce konnej nad Ticinem (por. Bernoulli, Röm. Ikonogr. I, tabl. 1, p. 39 sq).

Co więc znaczy owo szczególne piętno? J. Six (Röm. Mitt. X., 1905, p. 184 i 188) tłumaczył, że przy rzymskim obrzędzie wyzwoliny takiemu niewolnikowi, który właśnie miał uzyskać wolność, strzyżono głowę przy skórze i dotykano jej laską jako symbolem dawnej włóczni na pamiątkę, że dotychczas pan miał nieograniczone prawo nad jego

życiem i śmiercią. Otóż owo dotknięcie — wedle Sixa — bywało czasem tak niedelikatne, że pozostawała po niem blizna. Krótko mówiąc, Six tłumaczył głowy „Scypiona” jako portrety wyzwolenców. Tymczasem gdyby wyzwoliny były połączone choćby z przypadkowym, ale częstszym okaleczeniem, wiedzielibyśmy o tem nieco więcej. Niedawno Dennison (Americ. Journ. of Archeol. IX., 1905, p. 12, 36 sq.) próbował wyjaśnić owe blizny rytuałem egipskim, wedle którego kleryków Izdy przy wyświęcaniu na kapłanów rzekomo piętnowano rodzajem krzyża. Wiemy napewno tyle, że kapłani Izdy, jak wogóle kapłani egipscy musieli golić czupryny i że się biczowali, rozdzierali sobie piersi i t. p. Potwierdził to szczątek posągu, dzisiaj w Gliptotece monachijskiej (repr. Münchener Jahrb. 1909, 201 = Arch. Anz. XXV, 1910, p. 470, fig. 1). Głowa tam jest podobna do naszej, a na popiersiu, którego tylko część ocalała, jest widoczny górny

rąbek obcisłej szaty sięgającej aż pod szyję, jaką właśnie nosili kapłani wielkiej bogini egipskiej.

Nie ulega tedy wątpliwości, że pomiędzy t. z. głowami Scypiona są także szczątki posągów czy popiersi, wzniesionych kapłanom Izidy. Ale najlepszy dziś znawca kultury staro-egipskiej, Fr. W. v. Bissing (*Denkmäler ägypt. Skulptur*, tabl. 111, uw. 50) sprzeciwia się temu, żeby za kapłanów Izidy właśnie te głowy uważać należało, które są napiętnowane rodzajem krzyża. »W żadnym razie nie są to kapłani czysto egipskiego kultu, lecz wykonawcy jakiegoś rytuału, zmieszanego z mało-azyatyckimi, orgiastycznymi pierwiastkami«. Ostatni o tem pisał: Fred. Poulsen: *Tête de prêtre d'Isis trouvée à Athènes w Mélanges Holleaux* (Paris 1913), która to praca nie jest mi dostępna.

Głowa krakowska jest dobrym realistycznym portretem z końca epoki republikańskiej. Widzimy na niej typowy wyraz zrzędności i przekory, połączonej z ciasnotą umysłu. Pod względem stylowym odpowiada dobrze innym portretom I wieku prz. Chr. Kształty oblicza są jakby pomięte i stargane. Na policzkach grube, mięsiste fałdy, podbródek mało rozwinięty, uszy niekształtne, przylegające do czaszki, czoło poorane trzema podłużnymi, a jedną pionową zmarszczką. Małe oczy tkwią głęboko pod grubemi brwiami. Fałdy od nozdrzy idące przechodzą następnie w fałdy podbródka i szyi, podobnie jak na współczesnych portretach egipskich, tak że nasuwa się pytanie, czy głów »Scypiona« nie należałoby raczej łączyć z hellenistyczną rzeźbą Egiptu, niż z republikańską Rzymu.

32) Portret Rzymianki (fig. 32), Czartor. 774; w. 0'3; odległość od końca nosa do potylicy 0'11, z marmuru białego, włoskiego. Głowa była widocznie przeznaczona do osadzenia w torsie posągu, czy w popiersiu.

Nowe: nos, lewa (od widza) połowa tupetu nad czołem. Oba pasma zaplecionych włosów są nad karkiem utracone, co dowodzi, że tam włosy tworzyły mały, na kark zwisający warkoczyk. Także krawędź małżowin usznych jest wykruszona. Naskórek na prawym policzku, tudzież na podbródku, brwiach i górnej wardze jest zniszczony. Żrenice i brwi były barwą uwydatnione.

Włos, chociaż tylko w ogólnych oddany zarysach, jest dziwnie sztucznie ułożony.



Fig. 32. Portret Rzymianki.

Przylega ściśle do czaszki i schodząc na dół, tworzył nad karkiem rodzaj warkoczyka, z przodu zaś jest zczesany ku czołu szerokim pasmem, które się zwiija tamże w sterzący naprzód wałek. Oba te węzły, przedni i tylny są połączone dwiema, wąskimi kosami, które jakby dyadem wieńczą głowę. Uszy są prawie w całości widoczne. Jest to fryzura z czasów drugiej żony tryumwira M. Antoniusa, Fulvii, albo trzeciej jego żony, siostry Oktawiana, Oktawii (repr. Mon. d. Lincei I, p. 573, tabl. I II).

Czy przedstawia osobę historyczną, nie wiadomo. W każdym razie była to kobieta, około 50 lat, o wyrazie twarzy sympatycznym i poważnym. Por. *Beschr. ant. Skulpturen in Berlin*, n. 433 i 434.



Fig. 33. Głowa dziewczyny.

Pod względem pojęcia twarzy widzimy tu już w porównaniu z poprzednim portretem pewne uspokojenie, pewne wygładzenie rysów. Rzeźbiarz dąży nietylko do prawdy w szczegółach, ile do ogólnego, jednolitego wrażenia. Jest to początek akademickiego kierunku, który za czasów Augusta wziął górę nad innymi.

33) Głowa dziewczyny (fig. 33), Czartor. 773; w. 0'235, z ciemno-szarego, zbitego wapienia, zbliżonego do marmuru.

Pełna, szeroka twarz z lekko rozchylo-nemi ustami, niskim czołem. Włos rozdzielony spływa falisto ku skroniom i tworzy tam dwa krótkie, cylindryczne loczki, zwisające przed uszami. Zresztą jest ułożony w siedmiu koncentrycznych karbach, które z przodu są spięte wąską tasiemką, z tyłu zaś zebrane w krągłe, płaskie gniazdko. Tuż ponad przedziałem powyżej tasiemki małe, okrągłe zagłębienie.

Fryzura ta zwana »melonową« występuje już na zabytkach V i IV wieku prz. Chr. Dość przypomnieć t. z. Aspazyę, Korę monachijską,

Korynnę, wielką Herkulanę (repr. S. Reinach, *Têtes* t. 221-4; *Rev. arch.* II, 1900, p. 389) i t. d. Często jest w III wieku, n. p. na nagrobkach pagazejskich. Ładne naczynie brązowe z Tessalii (repr. *Athen Mitt.* XXXVII, 1912, tabl. 7) ma kształt takiej samej głowy. Ale nie brak jej także w epoce cesarstwa, n. p. w Berlinie (*Beschr.* n. 494 i 633), tudzież na portretach fayumskich (Hekler, *Münchener Arch. Studien*, 157 np.; *Beilage z. Münchener Allgem. Zeitung*, 1908, p. 250).

Twarz ma wprawdzie regularne ogółem rysy, ale włosy nie na samym środku czoła rozczesane, usta nieco skośne i wywołana tam asymetria nadają twarzy znamię portretu z epoki cesarstwa (por. S. Reinach, *Têtes*, tabl. 265). A że szyja u dołu jest przyciosana, stąd wniosek, że głowa ta była pierwotnie przeznaczona do osadzenia w tułowiu, a przynajmniej w popiersiu, którego materyał co do koloru współzawodniczył

z brązem. Wykonanie jest niedbałe, powierzchowne (np. niekształtne uszy), co może na rachunek zbyt miękkiego wapienia położyć należy. Twarz i szyja są starannie wypolerowane, mniej starannie przednia część włosów, tylna połowa fryzury całkiem chropowata. Wszystko to prowadzi do wniosku, że jest to robota wczesno rzymskiej epoki prawdopodobnie z epoki flawijskiej, która się lubowała w tego rodzaju masywnych twarzyczkach — i to robota cypryjska. Amelung (Vatik. Katal. Braccio Nuovo n. 66), odnosi jeden z portretów z taką samą na połę grecką, na połę rzymską fryzurą aż do czasów Caracalli, uważając go za wizerunek Plautylli, żony tegoż cesarza. Gdyby tę datę przyjąć i dla krakowskiej główki, w takim razie gałki oczne nie mogły być, jak są dzisiaj, całkiem gładkie, ale źrenice musiałyby być na ciemnym tle jasną barwą oddane, która z czasem zczesała. W zagłębieniu nad czołem tkwił może jaki emblemat ze stiuku jako oznaka kąpielni (por. Hekler, Bildniskunst d. Gr. u. Röm. tabl. 124 b). Z tem wszystkim nie jest wykluczone podejrzenie, że główka ta jest zręcznym falsyfikatem.

34) Fragment głowy (fig. 34), Pryw. w. 0'275; sz. 0'165; wypukłość 0'075, z marmuru białego, drobnokrystalicznego włoskiego. W posiadaniu autora tego studium. Nabyty u antykwarza przy Forum Romanum r. 1897 na wiosnę.

Zsposobutraktowania lewego policzka widać, że jest to okrucz reliefu. Grzbiet nosa uszkodzony, lewy policzek i część brody zżarte przez wilgoć.

Liczne i głębokie żłobki we włosach wydobyte trapanem, sposób odtworzenia źrenicy i gruczołu łzawowego, bardzo grube, ale silne, a więc dekoracyjne modelowanie czoła i policzków — jednym słowem, posługiwanie się środkami plastycznymi dla wywołania wrażenia optycznego — wszystko to dowodzi, że mamy przed sobą robotę z okresu pohadryńskiego.

Ścisłejsze granice chronologiczne pozwala nam oznaczyć sposób odtworzenia źrenicy. A mianowicie tęczęwka jest zaznaczona delikatnie zarysowanym łukiem, sama zaś źrenica czyli człowieczek ma kształt wykrojonej tarczy Amazonek, t. z. pelty. Znaczy to, że zarys tarczy jest dołem kabłąkowaty, górą zaś ma klinowate wcięcie; całość przypomina ćwierć jabłka rozkrojonego, z którego został wycięty kaczan z ziarnkami.

Sposób wyobrażenia wzroku w plastyce ma swoją historię. W I wieku naszej ery pozostawiano portretom z marmuru na wzór grecki gałki oczne całkiem gładkie. Rzymscy bowiem rzeźbiarze hołowali greckiej tradycji polichromowania posągów i zapomocą barwy starali się odtworzyć naturalny blask źrenicy. Wprawdzie już wcześniej zdarzają się wyjątki, że gałka oczna marmurowych posągów, zwłaszcza kolosalnej wielkości ma okrągłe lub półksiężycowe zagłębienie. Ale wklęsłość owa miała inne przeznaczenie. Wypełniano ją kolorową masą, tak jak to widzimy na greckich posągach



Fig. 34. Fragment głowy.

z brązu, albo na głowach z ciemnokolorowego kamienia, to jest tam, gdzie farba nie byłaby się utrzymała na gładkiej powierzchni oka.

Natomiast w II wieku, a mianowicie w drugiej połowie rządów Hadryana rozpoczyna się inny sposób traktowania oczu. Źrenica, czy malowana czy inkrustowana, nadawała wejrzeniu twarde, nieswojski wyraz, coś, co przypominało figury woskowe. Usiłowano tedy naturalność wzroku, jego żywość i blask odtworzyć przez współdziałanie światłocienia z przejrzystością samego marmuru. Jest to objaw tego samego impresjonizmu, który wówczas także w sposobie oddania włosów się zaznaczył. Liczne były sposoby i próby, zapomocą których starano się to osiągnąć. Najczęstszy polegał na tem, że źrenicę oddawano drążonym półksiężycem już to ku górze, już to w bok otwartym; najwymyślniejszy zaś był ten sposób, który widzimy na naszym fragmencie, to jest, że źrenica ma kształt wykrojonej pelty, tęczęwka zaś jest zaznaczona rytem półkolem.

Najstarszym przykładem tej drugiej manieri jest popiersie t. z. młodego Marka Aurelego w Monachium (por. Hekler, Bildniskunst tabl. 265), a więc portret z połowy II wieku, a mniej więcej powszechną staje się za panowania Septimiusa Sewera, z początkiem III wieku. Wszystkie biusty tego cesarza, tudzież jego następców aż do Gordiana III włącznie, tak samo popiersia ówczesnych cesarzowych mają źrenice w kształcie pelty. Że nie chodzi tu o modłę pewnej szkoły stołecznej, lecz że takie traktowanie oczu wówczas było niemal po całym państwie rozpowszechnione, dowodzą tego wyraźnie dwie hermy kosmetów, znalezione w Atenach, z których jedną można datować na podstawie wyrytego na niej nazwiska archonta eponima rokiem 238/9 po Chr.

Wkrótce po r. 240 właściwość ta staje się rzadką, a potem znika zupełnie. Już Gallienus w Luwrze (repr. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II, 3, tabl. 48) nie ma jej, a później prawie się jej nie spotyka. Głowy Konstantyna Wielkiego (Bernoulli II, 3, tabl. 51) pokazują, jak wiek IV wraca do starego, półksiężycowego lub okrągłego wgłębienia, tylko czyni to w sposób bardziej brutalny. Upadek sztuki portretowania i dobrego smaku sprawił, że niebawem poniechano i tego uproszczonego środka. Sekret zaś w wczesnym czy późnym okresie polegał na tem, że klinek plastyczny, który sterczał między obu nadkrojonemi połówkami pelty, czy między półksiężycem, a powieką skupiał na sobie pełnię światła, odrzynającego się od reszty mrocznej źrenicy, a tem samem naśladował aż do złudzenia ów stożek świetlisty, który się tworzy w żywym oku i przy każdej zmianie miejsca lśni się i mieni.

Powyższe zjawiską pozwalają nam określić czas powstania naszego fragmentu latami 190—240 po Chr. Prawdopodobnie powstał on w pierwszych dwu dziesiątkach trzeciego stulecia. Albowiem typy rzymskich podoficerów i żołnierzy, prowadzących pojmany Partów na cokułach Łuku tryumfalnego Septimiusa Sewera na Forum Romanum okazują tyle podobieństwa do naszej głowy, że być może jest ona resztką podobnej płasko-rzeźby historycznej lub nagrobkowej. Mimo późnej epoki i grubego wykonania jest to rzecz żywa i znamienna. Zamiast masywnych policzków występują tu oczy i partya ust, wymodelowane skąpo, ale z wielką precyzją i wyrazistością. Ogólny niepokój kształtów potęguje się w brodzie i włosach, które już nie mają konkretnych rysów. Barbarzyński pozór fizyognomii tłumaczy się tem, że armia rzymska, a nawet całe społeczeństwo było wówczas przetkane żywiołami nielatyńskimi, pochodzącymi z najodleglejszych zakątków Orbis Romanus.

35) Portret Rzymianki (fig. 35), Czap. bez numeru, z włoskiego marmuru. Należy do zbiorów Goldsteina. Nowe: nos wraz z lewym łukiem brwiowym, podbródek. Liczne utracenia. Wzrok zwraca się nieco ku lewej stronie. Brwi nie były, jak się zdaje, plastycznie oddane. Skąpy włos, do czaszki przylegający jest rytemi liniami podzielony na szereg równoległych płaskich pasemek, przywodzących na myśl perukę. Także w modelowaniu policzków rzeźbiarz pominął delikatniejsze odcienia, tylko w zaciśniętych ustach i śmiałym wzroku dobrze uwydatnił stanowczy charakter i inteligencją portretowanej kobiety.

Już powyżej wyjaśniony sposób traktowania źrenicy i tęczęwki pozwala nam określić czas powstania głowy o tyle, że możemy powiedzieć, iż została wykuta między r. 150 a 250 po Chr. Ale czy granic tych nie można jeszcze zacieśnić? Na pomoc przychodzi nam fryzura, która, jak wiemy, w okresie cesarstwa rzymskiego ulegała równie szybkim zmianom, jak w naszych czasach. Możemy ją śledzić na monetach cesarskich i określić jej panowanie niemal co do dziesiątka lat. Otóż fryzura, jaką na krakowskim portrecie widzimy, potwierdza to, że nie mógł on powstać przed 150 r. po Chr. Dopiero monety młodszej Faustyny przedstawiają cesarzową z lekko sfalowanym włosiem, który na środku czoła jest przedzielony, a nad karkiem zebrany w prosty warkocz. Tylko że wówczas włos pokrywa w całości lub części uszy, które są tu odkryte. Moda ta utrzymuje się aż do pierwszych dziesiątków lat III wieku. Z upodobaniem trzymają się jej Faustina iunior i bezpośrednio jej następczyni, wyłącznie zaś hołduje jej Julia Domna. U Domny włos grubo karbowany opuszcza się tak nisko, że zasłania całe uszy, a z tyłu jest zapleciony w płaski warkoczek, jakoby szerokie gniazdo, które jest przypięte do tyłu głowy (zob. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II 3, tabl. XVI—XVIII).

Ale w najbliższych kilku latach, jeszcze w pierwszym dziesięcioleciu III wieku moda ta ulega pewnym wahaniom. Ogólny kształt fryzury pozostaje ten sam, ale nie osłania już całego ucha, a nawet zdarzają się przykłady, że włos jest odgarnięty w łuku poza ucho. Tak jest u żony Karakalli, Plautylli. Jeszcze nawet r. 220 moda nie była ustalona. Żona Elagabala Julia Paula ma na monetach ucho całkiem odsłonięte; tak samo Aquillia Severa i Annia Faustyna. Natomiast żona Septimiusa Severa, Julia Soaemias i Julia Maesa mają czasem włos spuszczone na uszy.

Dopiero żona Alexandra Severa Orbiana, tudzież matka i spółregentka jego, Julia Mamaea ustalają modę zaczesywania włosów za ucho tak, że uszy pozostają całkiem odkryte.

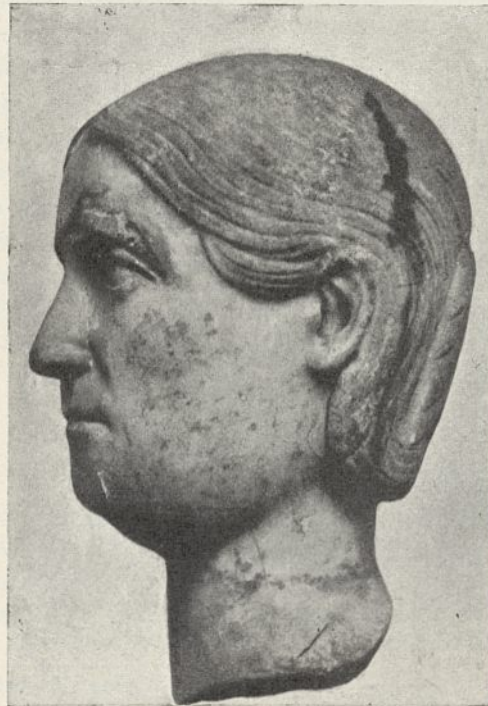


Fig. 35. Portret Rzymianki.

Natomiast już żona Gordiana III Tranquillina ma całkiem nową fryzurę. Warkocz nad karkiem zostaje rozwiązany, a raczej spleciony tylko w jedną kosę, która się ciągnie prosto w górę aż do połowy czubu głowy i przylega do tyłu czaszki, jak ogon wiewiórki. Późniejsze fryzury nie wchodzą tu w rachubę.

W ramach powyższego szkicu, którego szczegóły są podane w pracach Steininger, a zwłaszcza w jego studium w Pauly — Wissowa, Realencyklop. s. v. Haartrachten, nie trudno dla głowy krakowskiej znaleźć odpowiednie miejsce. Ma ona właśnie taki szeroki,



Fig. 36. Noga stołowa.

nisko upięty warkocz na kształt płaskiego gniazda, które odpowiada modzie, panującej od czasów Julii Domny do Julii Mamaey. Ponieważ jednak ucho krakowskiego portretu jest całkiem wolne od włosów, odpada temsamem ścisła analogia do Julii Domny, a pozostają cztery pierwsze dziesięciolecia III wieku, z pomiędzy których znowu lata 220—240 są najprawdopodobniejsze, jako że wówczas moda wolnych uszu stanowczo przeważała. Jednym słowem można orzec na pewne, że głowa krakowska przypada na lata 200—240, prawdopodobnie na 220—240 po Chr.

III. Dzieła sztuki stosowanej.

Klasyczna starożytność nie znała właściwie podziału na sztukę czystą i stosowaną, czyli przemysł artystyczny. Obie te dziedziny łączyły się z sobą i przenikały tysiącnymi włóknami. Odpowiedniej przeto byłoby nazwać przedmioty zebrane w tym rozdziale utworami sztuki dekoracyjnej,

gdyby nie to, że także większość zabytków opisanych w pierwszym rozdziale jest dekoracyjnie traktowana.

36) Fragment nogi stołowej (fig. 36), Czartor. 601; w. 0'19; sz. 0'19, z marmuru gruboziarnistego, białego, greckiego, przywieziony r. 1884 z Aten przez prof. M. Sokołowskiego. Nic nie uzupełnione. Stopa nogi i tylny trzonek podpory odłamane. Utracone także liście akantu, uszy i kły pantery.

Z kielicha liści akantu, który obejmuje z tyłu dwiema wolutami coraz szerszą ku górze podporę czworoboczną, wyłania się głowa pantery. Podpora ta służyła z pewnością za oparcie okrągłej płyty stołu. Z tylnej strony kielicha wystercza łożysko poziomego połączenia tej nogi z innymi nogami. Dziurki, symetrycznie w formie trzech wielkich zębów rozłożone na przednich liściach akantu są zapewne szczątkami punktowania i dowodzą, że noga krakowska była kopiowana z jakiegoś celnego pierwowzoru. Miały wskazywać kamieniarzowi, gdzie należy przyłożyć trapan, aby liście akantu z tła oswobodzić. Kamieniarz jednak pozostawił je nieużytkowane, gdyż noga i tak sprawiała doskonale wrażenie. Pantera ma typ uszlachetniony, a raczej uproszczony stosownie do wymagań tektoniki.

Byłoby niewłaściwem na podstawie samej paszczy starać się o określenie czasu, z którego fragment pochodzi. Meble żyją własnym życiem, ich ozdoby figuralne ulegają

odmiennym przemianom, niż w właściwej plastyce (por. Ransom, *Studies in ancient furniture* (Chicago 1905): *Couches and beds of the Greeks, Etruscans and Romans*). Otóż stolik z podobnymi nogami widzimy na pierwszym planie fresku pompejańskiego z Ifigenią w Taurydzie (repr. Springer-Michaëlis, 8-me wyd. I, fig. 809). Podobny stół trójnożny jest na neapolitańskim reliefie, przedstawiającym odwiedzinę Dionizosa u dramatycznego poety (repr. tamże, fig. 637). Wreszcie taki sam stół marmurowy w oryginale zdobi Muzeum narod. w Neapolu (repr. Durm, *Baukunst d. Etrusker und Röm.*, 2-gie wyd. p. 522).

A zatem noga, o której mowa, pochodzi z przełomu starej ery na nową, czyli z czasów około narodzenia Chrystusa.

37) Ołtarzyk nagrobkowy (fig. 3), Czartor. 1162 b, w. 0'47; sz. 0'25; gr. 0'18, z białego, włoskiego marmuru. Służy dziś za postument torsa, opisanego powyżej pod n. 2 i przybył do Krakowa przed 40 laty już z nim złączony. Cippus ten został z trzech stron ozdobiony fryzkiem, przedstawiającym girlandy owoców, podtrzymywane przez putta w stylu XVIII wieku. Ale czwarta strona zachowała swoją starożytną płaskorzeźbę, a mianowicie dzbanek ofiarny (urceolus). Na tylnej ścianie ołtarzyka jest dzisiaj ustawiony wspomniany tors, na przedniej zaś, obróconej ku ziemi, a zatem niewidocznej znajduje się napis (fig. 37): D. M. Aciliae Apolloniae L. Lorenius Artema Coniugi Carissimae. Napis ten jest w C. I. L. VI 2, n. 10513 zaliczony do tituli sepulcrales reliqui urbis Romae jako znaleziony »in vinea nobilium de Cavalariis«. Ten ostatni cytat jest



Fig. 37. Napis na odwrociu ołtarzyka nagrobkowego fig. 3.

przejęty z Raph. Fabrettiego *Inscriptionum antiquarum, quae in aedibus paternis asservantur, explicatio, Romae 1702, p. 629, n. 249*. Wspomniane aedes paternae znajdowały się w Urbino. A więc cippus krakowski, znaleziony w Rzymie, następnie był w Urbino i to najpierw w domu rodzinnym Fabrettich, potem pod arkadami pałacu książęcego tamże, dokąd zbiory Fabrettich zostały w połowie XVIII wieku przeniesione. Już wtedy został ołtarzyk przerobiony na postument posągu, na co wskazuje styl i charakter puttów dźwigających girlandy. O tym motywie ulubionym zarówno w starożytności, jak w epoce Odrodzenia, zob. Hülsen, *Jahreshefte d. österr. arch. Institutes XIII, 1910, p. 229*. Odszukanie napisu w Krakowie przynosi drobniutką poprawę tekstu. Oto L. Lorenius miał przydomek Artema, a nie Artemas, jak mylnie podano w C. I. L.

38) Urna rzymska (fig. 38), Czartor. 1216, z białego, włoskiego marmuru; w. 0'285; sz. 0'42; głęb. 0'37. Jak wynika z napisu na froncie, urna ta musi pochodzić z grobowca Scypionów, r. 1780 odkopanego przed Porta Capena w Rzymie. Ale jeszcze około r. 1880

znajdowała się w Studio Carimini koło Lateranu, gdzie ją widzieli i opisali w swoim dziele: *Antike Bildwerke in Rom*, n. 3975 uczeni niemieccy Matz i von Duhn.

Wieczko nowe pominięto w naszej rycinie. Z lewego boku skrzynki dziura z śladami niegdyś przyprawionej rury, co dowodzi, że służyła przez jakiś czas za zbiornik wody. Obie boczne ściany pokryte identycznym wzorem z liści płasko rzeźbionych. A mianowicie z wspólnego ośrodka wyrasta jedenaście odrośli, z których dwie narożne są skręcone spiralnie, środkowa zaś ma kształt mieczyka prostopadle stojącego. Na przedniej ścianie w ramach profilowanych czworoboczna tabliczka z napisem (C. I. L.



Fig. 38. Urna rzymska.

VI 16324): Q. Cornelio Treponi Cornelia Apollinaris Coniugi suo et sibi.

Narożniki urny są silnie podkreślone. Ugóry dwie głowy Ammona, do którego rogów baranich są przywiązane po dwie pary wstęg szerokich. Górna para buja swobodnie i spada nisko aż do poziomu dzióbów orlich, tam gdzie ptaki te (głowa lewego utracona) swoimi kadłubami i rozpostartymi skrzydłami akcentują dolne narożniki urny. Na drugiej parze krótszych wstąg

żek zwisa w półkolu bogata girlanda owoców, kwiatów i liści wawrzynu, ułożonych w trzech rzędach ponad sobą. W przestworze między tablicą a girlandą gniazdo ptasie z trojgiem piskląt, karmionych przez stare, które przyskakują z podniesionymi skrzydłami.

Ołtarze nagrobne z głowami Ammona i girlandami stanowią osobną grupę w zbiorze Altmana, p. t. *Röm. Grabaltäre* (Berlin 1905), rozdz. VIII, p. 88—100. Ammona uważał Macrobius za wcielenie zachodu słońca, a w hellenistycznej epoce identyfikowano go z bogiem podziemia, Sarapisem. Stąd jego znaczenie w symbolice mogilnej Rzymian, przesiąkniętej wpływami Wschodu. Temiż wpływami wytłómaczyć można obecność orłów na urnach i ołtarzykach rzymskich (n. p. l. c. n. 62, 65, 72, 77), na skrzydłach bowiem orlich ulata dusza nieboszczyka ku niebu. Także inne składniki ornamentyki naszej urny odnajdujemy na ołtarzykach n. p. stare karmiące pisklęta na n. 53, ptaki zwrócone do siebie dzióbami na n. 81 i t. d.

Q. Cornelius Trepon, któremu urnę poświęciła żona, nie jest nazwany w napisie libertus; mimo to grecki jego przydomek, brak imienia ojca, brak przynależności do trybusu — wskazują, że był istotnie wyzwolencem rodu Corneliusów i od nich wziął

nazwisko rodzinne, zamieniając dawne swoje przezwisko na przydomek. Za tem mówi także to, że jego żona również jest Cornelia. Prawdopodobnie więc oboje byli wyzwolencami jakiegoś Q. Corneliusa lub córki tegoż w pierwszych wiekach po Chr. Wykonanie bowiem urny jest pobiczne i późne, widocznie obliczone na polichromię, a może tylko na malarski efekt światłocienia, który się uwydatnia, o ile światło pada z boku i z góry.

39) Kawałek belkowania (fig. 39) Czartor. 1151 z twardego kamienia, zbliżonego do ostatnich gatunków marmuru. W. 0'57; dł. 1'22; gr. 0'09 Zakupiony w północnych Włoszech (wedle ustnego komunikatu ś. p. prof. Sokołowskiego). Odpilowany u góry, z prawej strony i tyłu; dół i lewa strona pozostały nietknięte. Także ściosano listwy dekoracyjne, dzielące jedną warstwę architrawu od drugiej, mianowicie gzymsik z t. zw. piętka, ornament liściowy i astragal. Stało się to w XIV wieku po Chr., kiedy belkę, obejmującą niegdyś fryz i architrav zamieniono na cienką płytę i tylną jej stronę (fig. 40) przyozdobiono kościelną płaskorzeźbą, o której poniżej.

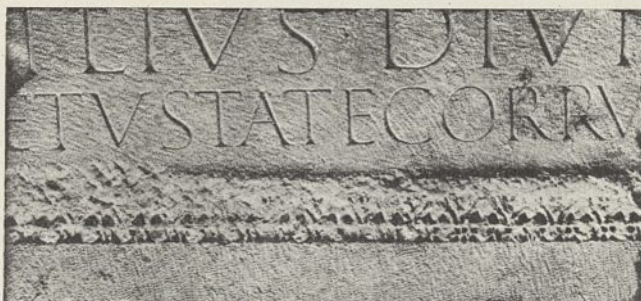


Fig. 39. Kawałek belkowania z napisem.

Na przedniej stronie fryzu napis monumentalnymi głoskami, który rozciągał się najmniej na dwa wiersze. Niestety długości jego niepodobna oznaczyć. W Corpus inscriptionum latinarum go nie znalazłem. Do dzisiaj zachowane wyrazy brzmią:

(F) I L I U S · D I V I
(V) E T U S T A T E C O R R U (P T A M)

Górne litery miały niegdyś 0'17, dzisiaj 0'12; dolne 0'1 wysokości. Odległość liter od siebie w górnym rzędzie 0'1; w dolnym 0'06.

Widocznie jest to końcowy frazes jakiejś dedykacji w rodzaju C. I. L. VI 816: Tiberius Caesar Divi Augusti filius Divi Juli nepos... scholam vetustate corruptam sua pecunia reficiendam curavit.

Cesarza, do którego powyższy napis się odnosi, niepodobna napewno oznaczyć, gdyż w zachowanym ułamku brak liter szczególnie znamienitych. O ileby wchodziła w rachubę dynastia julijsko-klaudyjska, mogłoby chodzić jedynie o Tyberyusa lub Kaligulę, gdyż tylko ci mogli się chlubić dziadkami ubóstwionymi (divi). Charakter pisma jednak wskazuje raczej na czas późniejszy. A że z braku dziadka wniebowziętego także dynastia flawijska jest wykluczona, przeto najwcześniejszym cesarzem, do którego by nasz napis odnieść można, byłby Hadryan. Elegancki krój liter z tą datą zgadza się bardzo dobrze.

W sprawie odwrotnej strony płyty (fig. 40) odniosłem się do prof. Dra J. Pagaczewskiego, który łaskawie mi nadesłał następujące cenne uwagi: »Płaskorzeźba przedstawia św. Michała Archanioła walczącego z szatanem o dusze. Św. Michał ubrany w szatę anielską (jeszcze nie w zbroję, takie bowiem wyobrażenie św. Michała jest znacznie

późniejsze), trzyma w lewej ręce wagę do ważenia, a w prawej długą, krzyżem zakończoną włócznię. Szatan ściąga z szalki jedną z dusz, drugą zaś szalkę usiłuje przyciągnąć ku sobie hakiem. W tej jednak chwili św. Michał wbija mu włócznię w paszczę. Jedna z dusz, które już się dostały w moc szatana, leży stratowana pod jego stopami. Dusze wyobrażone są zgodnie z tradycją pod formą nagich ludzkich postaci. Jest to więc ważenie dusz i walka o nie, jeden z momentów Sądu Ostatecznego, odtwarzanego na średniowiecznych portalach, prawie z reguły w najniższej strefie tympanonu. Wąski gzyms, zamykający płaskorzeźbę u góry, a który robi



Fig. 40. Św. Michał na odwróciu belkowania fig. 38.

wrażenie części gzymsu rozdzielającego strefy tympanonu, mógłby nasuwać przypuszczenie, że relief ten jest fragmentem większej, Sąd Ostateczny przedstawiającej kompozycji. Po lewej stronie należałoby się w takim razie domyślać szeregu potępionych, po prawej — zbawionych. Nie bardzo jednak zatem przemawia wyobrażenie św. Michała z włócznią, czego w Sądach Ostatecznych się nie widuje, oraz okoliczność, że szatan w stosunku do Archanioła jest tak mały, że raczej za atrybut ikonograficzny poczytany być winien. Jakkolwiek się rzecz ma, czy płaskorzeźba ta jest częścią Sądu Ostatecznego, czy też stanowiła dla siebie odrębną całość, powstała ona w każdym razie pod wpływem tak popularnych w wiekach średnich Sądów Ostatecznych. Relief, więcej pod względem ikonograficznym, niż artystycznym interesujący, jest dziełem jakiegoś podrzędnego górnowłoskiego warsztatu. Stylizacja skrzydeł, kształt haka, którym szatan szalę wagi ku sobie przyciąga, spiczaste trzewiki św. Michała i tp. wskazują już — mimo pozorów romanizmu — na epokę wczesnogotycką. Zabytek ten — zważywszy stosunki we Włoszech — pochodzi najprawdopodobniej z przełomu XIII i XIV wieku. Być może, że chropowate dziś tło płaskorzeźby wypełnione było lazurą, niebo naśladowującą mozaiką, od której odcinał się

złoty nimbus św. Michała, przedstawiający się dziś jako wcięcie w skrzydle wzniesionem ponad jego głowę, a pierwotnie zapewne również mozaiką założony.

Mimo uznania trafności powyższych uwag niepodobna mi zamilczyć, że kompozycja reliefu sprawia raczej wrażenie odrębnej dla siebie całości. Postać bowiem św. Michała jest tak wtłoczona w ciasne ramy prostokąta, tak skrępowana w ruchu, tak licha w proporcjach, że widocznie rzeźbiarz z góry się musiał liczyć z powierzchnią, której nie mógł ani przedłużyć ani rozszerzyć. Byłoby to niezrozumiałe, gdyby płaskorzeźba była częścią większej sceny. Także gzymsik u góry nie ma charakteru listewki rozdzielającej strefy tympanonu, lecz robi wrażenie gzymsu wieńczącego jakąś balustradę, jakiś postument i t. p.

40) Głowica jońska (fig. 15), Czartor. 1161 b; w. 0'185; sz. 0'42 z pośledniego białego marmuru włoskiego. Abakus ma kształt kwadratowej dość grubej, z przodu i z tyłu słabo profilowanej płyty $0'33 \times 0'33$. Jajownik zaś, który niejako wieńczy kolumnę i ma przekrój okrągły, wystaje z przodu i z tyłu o 0'025 poza echinus i ma średnicę 0'38. Średnica trzonu kolumny wynosi 0'263.

Kapitel jest wyrobiony z jednej sztuki marmuru, ale nie jest zupełny. Brakuje mu jeszcze dolnej połowy szyi wraz z antemionem, który był wyłobiony na przyległym dzwonie, niegdyś przytwierdzonym zapomocą czworobocznego dybla, jak okazuje gniazdo, do dzisiaj zachowane na spodniej stronie głowicy. Szczyt antemionu, szematyczne liście akantu są widoczne na samym dole kapitelu. Już samo uwydatnienie szyjki wskazuje, że rzeźbiarzowi przyświecały nie małoazyatyckie, ale lądowo-greckie, a raczej południowo-włoskie wzory z późnohellenistycznej epoki. Oba człony bezpośrednio ponad tem leżące, astragal i jajownik (pół jaja z bardzo szematycznym kielichem lotosu) nie mają wyraźnego piętna, lecz należą do ogólnego repertuaru ornamentyki jońskiej. Woluty echinusa nie mają już elastycznych greckich linii i podwójnego delikatnego obramowania. Są całkiem poziomem siodełkiem z sobą sprzęgnięte i skutkiem tego wydają się nieco ciężkie, zwłaszcza że szyjka, która je pewnie równoważyła, nie jest kompletna. W kącikach wolut po dwa listki palmetowe. Rowki wolutowe leżą na modłę południowo-włoską w jednej z oczami płaszczyźnie. Poduszcзки echinusa są obłożone pękami liści szuwaru, które się rozchodzą na prawo i na lewo od środkowego gurtu, zdobnego drobniejszymi listkami. Wszystko to razem okazuje, że kapitel, o którym mowa, mimo wyraźnych znamion porządku lądowo-jońskiego powstał w późnej epoce rzymskiej. Potwierdzają to szczegóły techniczne, jak liczne dziurki i żłobki wywiercone trapanem, woluty echinusa nie wolną ręką, ale umyślnym cyrklem zakreślone i t. p.

41) Podstawa kolumny (fig. 12), Czartor. 1159 b; w. 0'215, z takiego samego marmuru jak n. 40.

Jest to t. z. attycka baza, ustawiona, jak zazwyczaj, na kwadratowej płycie ($0'08 \times 0'48 \times 0'48$). Składa się z następujących okrągłych, a gładkich członów: dolnego torusa, o tej samej średnicy co plinta, a grubości 0'055, z trochilosa, teje samej grubości i z dolnej połowy górnego torusa, o średnicy parę centymetrów mniejszej, a grubej zaledwie 0'025. Wszystko razem z jednego kawałka, niewątpliwie dopiero z późnej epoki cesarstwa rzymskiego. Sądząc z energicznego profilu torusów i z szerokości ścieżyn (scantia, 0'0125), jest to podstawa raczej kolumny jońskiej lub korynckiej, niż kompozytowej (por. Durm l. c. fig. 413 i 424). Wedle Vitruwiusa (III, 5) wysokość bazy attyckiej wraz z plintą ma równać się, albo być nieco większą od średnicy kolumny. Tu ten drugi wypadek zachodził, chociaż z powodu braku przyległego dzwona, na którym była druga połowa górnego torusa i t. d. wraz z częścią trzonu dorobiona, dokładne obliczenie jest niemożliwe.

42) Wielki sarkofag (fig. 41), Czap. w portyku przed wejściem, darowany r. 1910 przez Stanisława Ursyna Rusieckiego. Pochodzi z Rumunii, przywieziony do Trojanki (w pow. bałckim na Podolu, graniczącym z gubernią chersońską) w takim stanie, w jakim się dzisiaj znajduje, około r. 1840 z polecenia szambelana Floryana Rusieckiego dla Józefa Rusieckiego. Wiadomo skądinąd, że w tym samym czasie, ok. r. 1842 powstał w Bukareszcie dziś już nieistniejący zbiór księcia Michała Ghiki, złożony z zabytków, jakich dostarczyły nekropolie rzymskie, tak częste na Małej Woł-

szczyźnie (n. p. Reska ≡ Colonia Romula, Celea, Turn-Severin). Być więc może, że także krakowski sarkofag, przynajmniej jedna jego połowa stamtąd pochodzi. Wysokość skrzyni 0'98; wieka 0'68; całość w. 1'66.

Wieko, wewnątrz sklepienie, ma zewnątrz formę dachu szczytowego, jakoby pokrytego dachówkami. Akroteria zaś zarówno na szczycie, jak na rogach tympanonu mają kształt półpalmet, złożonych z liści akantu, mniej lub więcej się pokładających po obu stronach sztywnej, kręconej łądygi, która wzmacnia narożniki. Środkowe pole tympano-

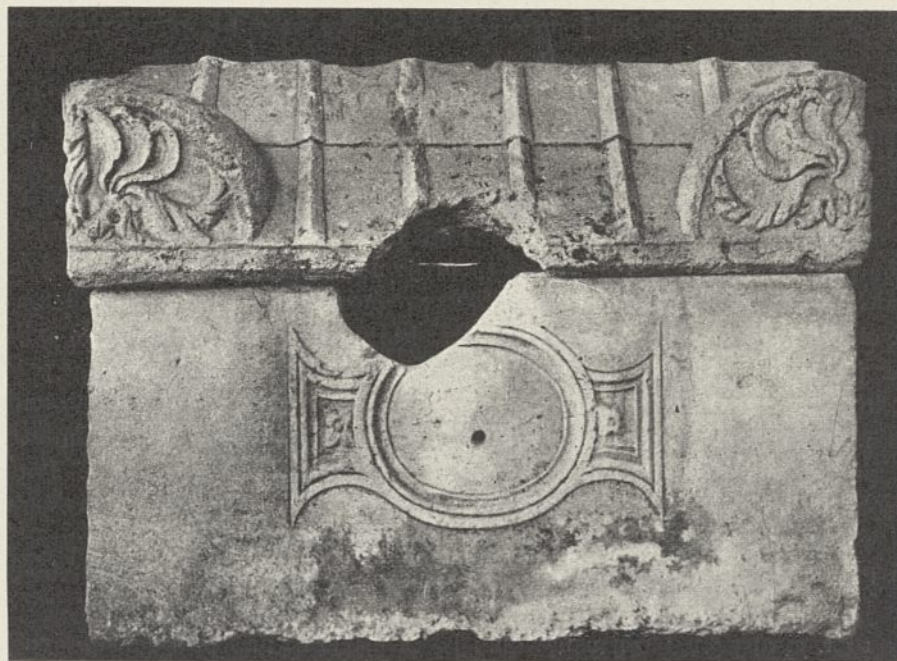


Fig. 41. Sarkofag późnorzymski.

nonu zdobí z jednej strony głowa Meduzy (fig. 42) z włosami zwisającymi, parą skrzydełek nad czołem i splotem węzów pod brodą. Typ jej szlachetny, ale wykonanie zgoła rzemieślnicze; do tego jest bardzo uszkodzona. Przyczółek przeciwnej strony jest ozdobiony tylko bogatą i wielką rozetą. Na frontowych akroterjach zamiast półpalmet jest powtórzona identyczna postać (fig. 43) nagiego Amorka, oddalającego się z pochodnią w ręce; u stóp jego kołczan. Cała ta bogata ornamentyka jest wykuta w wypukłej rzeźbie, która ma wybitnie plastyczny, nie malarski charakter.

Do takiego, jak widzimy, czysto architektonicznie pojętego wieka wyobraźnia nasza, kształcona na wzorach helleńskich dopełnia sobie właściwą trumnę, jeżeli nie w kształcie domku, czy kapliczki na arkadach z fryzem jak na sarkofagu bukareszteńskim (repr. Odobescu, Trésor de Petrosa, fig. 59), to przynajmniej z drzwiami lub węglami plastycznie oddanymi i dawną formę budynku przypominającymi. Ostatecznie zniosłoby nasze oko, gdyby zamiast filarków były na trumnie rzeźbione figurki chłopięce, a nawet bukrania, podtrzymujące girlandy lub festony półkolisty, jak na sarkofagu w Sofii (repr.

Izwiadzia bulgarskoto archeologiczesko Druźestwo I, 1910, fig. 3 i 4). Tymczasem znajdujemy tu pod wiekiem nieco mniejszą, czworoboczną skrzynię o ścianach gładkich, niezdobnych z wyjątkiem frontowej, na której w płaskim reliefie jest wykuta t. z. tabula ansata, czyli płyta z antabami w ciężkich, bogato profilowanych ramach, które okrążają zarówno środkowy leżący owal, jak i jego wykrojone skrzydła, zdobne czterolistnemi czyli krzyżowemi rozetami. Wszystko to pojęte linearnie, a raczej planimetrycznie.

A więc nietylko architektura sarkofagu, także i styl jego ornamentów nasuwa domysł, że pierwotnie wieko i trumna nie należały do siebie. Do tego materyał, z którego są wykute, ma nieco odmienny skład. Wapień wieka jest kruchy i ma grubą powierzchnię zwietrzenia, wapień zaś trumny jest twardszy i o wiele mniej zwietrzyła, a przynajmniej został w nowszych czasach oskrobany i oczyszczony. Na tę ostatnią czynność wskazuje widoczny dotychczas na tylnej ścianie pas (sz. 0'53) dość grubego muszlowego nacieku, jaki się zwykł tworzyć na wapieniu, przez dłuższy czas opłukiwanym wodą. W dodatku rozmiary wieka i trumny nie są jednakowe. Długość wieka wynosi 2'24, skrzyni 2'13; szerokość wieka 1'12, skrzyni 1'045. Wkońcu podnieść należy, że wieko zostało fałszywie włożone na trumnę, a mianowicie nie swoją frontową stroną, zdobną Amorkami, lecz tylną z półpalmetami. Pomyłka tem dziwniejsza, że front trumny jest tu niewątpliwie odznaczony tablicą owalną z antabami. A tablice tego rodzaju służyły stale do tego, aby na nich umieścić napis nagrobkowy. Tu napis był zapewne tylko malowany, jak n. p. na sarkofagu z Ratiaria w Bułgarii (repr. Jahreshefte VIII, 1905, p. 11) i dlatego zniszczał bez śladu. Możemy nawet z pewnem prawdopodobieństwem określić powód, dla którego wieko zostało fałszywie włożone na trumnę. Oto stało się to — jak przypuszczam — dopiero w nowszych czasach, w magazynie rumuńskiego handlarza, któremu ze względu na pokupność zależało na tem, aby stworzyć pozór przynależności obu części do siebie. A cóż silniej przemawiało za tem, jak dziury mniej więcej w środku, z których jedna na frontowej ścianie trumny, druga na tylnej ścianie wieka? Obie z pewnością pochodziły od włamywaczy cmentarnych, którzy zwykle w środku wybijają otwór, aby wygodnie sięgnąć w jedną i drugą stronę. Obrócić wieko i stworzyć jedną, mniej więcej jednolitą dziurę wydało się nowoczesnemu handlarzowi szczytem sprytu i domyślności. Tymczasem my jeszcze dzisiaj możemy stwierdzić, że dziury te mają odmienny charakter, niezupełnie przystają do siebie i różnemi zostały wybite narzędziami. Innemi słowy, wszystkie wskazówki mówią za tem, że pierwotnie wieko i trumna należały do dwóch odmiennych sarkofagów, z różnych czasów pochodzących.

A mianowicie wieko ma wybitne znamiona sarkofagów, pochodzących z kolonii greckich nad Czarnem Morzem, n. p. z Kerczu (ob. Archäol. Anzeiger 1901, p. 57 = Izwiadzia imper. archeol. Kommiss. 1900, p. 40; Arch. Anz. XXI, 1906, p. 114; XXIII, 1908, p. 164) lub z Olbii (Izwiadzia VIII, 1903, p. 21; 1909, p. 33, fig. 23). Wieko krakowskie, jak wskazują drażone pupile Amorków i Meduzy, może pochodzić najwcześniej z II wieku po Chr. Podobne, na kształt sierpa wykrojone liście, oparte o wątły ośrodek



Fig. 42. Głowa Meduzy na sarkofagu fig. 41.

występują często na akroteryach nagrobków połudn. Rosyi w I wieku po Chr. np. Kiersitzky-Watzinger, Südruss. Grabreliefs, tabl. XVI, n. 232, 235; XXIII, n. 324; XXVII, n. 400. Takie rozety, jak na tympanonie krakowskiego wieka, znajdujemy tamże, tabl. III, n. 65, 71, 72; IV, n. 73; XXXIX, n. 572, ale także na powołanym wyżej sarkofagu z Ratiaria, gdzie również znajdują się identyczne maski Meduzy.

Właściwa trumna jest znacznie późniejsza. Już samo przeobrażenie ornamentu w duchu linearnym i planimetrycznym wskazuje na początek średniowiecza. Najbliższych analogii należy szukać na starochrześcijańskich, zwłaszcza rawenackich zabytkach n. p. Wulff, Altchristl. u. Byzantin. Kunst (Berlin 1914), p. 503, fig. 430; p. 422, fig. 365; p. 440,



Fig. 43. Akroteryon sarkofagu fig. 41.

fig. 374; p. 506; Venturi, Storia d. arte ital. I, fig. 109, 197, 211 i 345. Wszystkie te zabytki pochodzą z IV—VI wieku. Tabula ansata występuje często na sarkofagach starochrześcijańskich, czasem jako ornament n. p. na sarkofagu św. Heleny w Watykanie (repr. Venturi, l. c. fig. 172—176), ale zawsze ma kształt prostokątu z antabami w formie klinów trójkątnych. Takiej zaś tablicy jak tu, owalnej z skrzydłami wykrojonemi nie znam drugiego przykładu. Jedynie okucie bronzowe pasa z portretem rytym na medalionie w środku, które pochodzi z późnorzymskiej epoki, dzisiaj w Bonn (repr. A. Riegl, Spätröm. Kunstindustrie, fig. 77), okazuje pewną analogię. W obu wypadkach przypomina się nam krzyż starochrześcijański, o ramionach tak samo wyciętych, przyozdobiony zamiast postacią Chrystusa medalionem, na którym jest płasko

wyrzeźbiony Baranek Boży. Widzimy taki krzyż n. p. na cyboryum weneckim z początków VI wieku (repr. Venturi, l. c. fig. 261). Uchwałę koncylium z r. 692 zostały tego rodzaju krucyfiksy zakazane, przez co uzyskujemy poniekąd terminus ante quem, a przynajmniej pewność, że tabula ansata, taka jak na krakowskim sarkofagu, musi pochodzić z czasów, kiedy jeszcze wpływ owych krzyżów na ornamentykę był żywy. Utwierdza nas w tem kształt obu rozetek krzyżowych, które antaby tablicy owalnej są niejako przymocowane do frontu trumny. Strzygowski (Mschatta, p. 288; Altai und Iran p. 14, 132, 162) odnosi takie czwórdzielne czyli czterolistne rozety do V—VI wieku po Chr. Wreszcie oprawa tablicy z antabami przypomina ciężkością swoją oprawę klejnotów z epoki wędrówek ludów. Wszystko to razem prowadzi nas do wniosku, że sarkofag, z którego pochodzi trumna krakowskiego egzemplarza, powstał między IV a VII wiekiem po Chr., raczej pod koniec, niż z początkiem tego okresu.

Wkońcu na uwagę zasługuje, że w nowszych czasach była trumna, jak często we Włoszech, użyta jako zbiornik wody, tryskającej z fontanny. Dowodzi tego stosunkowo mały i nieco skośnie wydrążony otwór w środku owalu, obwiedziony do dzisiaj wykruszonym rowkiem, który widocznie był łożyskiem przytwierdzonego tu kurka, czy rury metalowej, którą ciecz uchodziła na zewnątrz.

Jeżeli rzucimy okiem poza siebie, ogólne wrażenie, jakie nam zostaje po rozpatrzeniu rzeźb klasycznych w Krakowie, jest to, że nie są to zabytki pierwszorzędne. Oprócz naturalnej wielkości kopii Wenery kapitoliińskiej (repr. Stromata in honorem C. Morawski, tabl. I—II), tudzież n. 3, 4, które wprawdzie są miniaturami, ale w każdym razie odtwarzają dość wiernie wybitne oryginały greckie, niema między nimi znacniejszych dzieł sztuki. Nie jest wprawdzie niemożliwe, że przyszłe odkrycia lub wykopalka użyczą im kiedyś nadspodziewanej popularności. Wszak tyle niegdyś lekceważonych antyków doszło z biegiem czasu do głośnego imienia! Ale nawet w takim razie wobec złego naogół ich stanu zachowania jest mało prawdopodobnym, żeby zyskały szersze dla historii rzeźby klasycznej znaczenie. Także pod względem estetycznym z wyjątkiem głów greckich (tabl. IV i VI, Strom. tabl. IVa n. 7, 9, 16 i figurki Afrodyty Anadyomene (tabl. V) nie budzą głębszego zadowolenia, nie mówiąc o radosnym zachwycie. A nie jest to jakies bezpodstawne uroszczenie. Także kopia może, a nawet powinna być »kawałkiem natury widzianej przez szkła zabarwione temperamentem«. Tymczasem patrząc na krakowskie repliki nawet przez pryzmat wyrozumiałości, niezbędnej wobec utworów poczętych nie z potrzeby wewnętrznej, ale w celach dekoracyjnych, portretowych, zarobkowych, niepodobna w nich dopatrzeć się dłuta wybitnych mistrzów, a cóż dopiero indywidualności, obdarzonych odrębnym sposobem widzenia, osobistym poczuciem kształtów i t. p. Prawie wszędzie panuje chłodna poprawność t. z. nowoattyckich (n. 3), albo co gorsza bezdusność późnorzymskich kopistów. Jest to więc słońce greckie, ale jak przesłonięte mgłą nieudolności lub opieszałości rzymskiej, jak skażone piętnem wandalizmu nowoczesnego!

A jednak zajęcie się nawet tak drugorzędnymi, jeśli nie trzeciorzędnymi dziełami ma swoją wartość i naukową i estetyczną. Hasło »samostarczalności« rozbrzmiewa dzisiaj we wszystkich dziedzinach. Chociaż w zakresie tak kosmopolitycznym i szerokim jak sztuka starożytna, żaden naród, nawet te, które objęły bezpośredni spadek po Grekach i Rzymianach, nie zdołają same sobie wystarczyć, pewnem jest, że naszym adeptom sztuki klasycznej i wszystkim tym w Polsce, w których dusza helleńska się kołace, antyki powyżej opisane będą musiały jeszcze przez długie lata służyć jako wstępna szkoła smaku, jako demonstracya pierwszych pojęć o klasycznym pięknie, którego żadna sztuka wschodnia czy prehistoryczna nie zastąpi. Leżą w niem bowiem skarby ładu, prostoty, umiarkowania i wdzięku, które my Polacy czempredzej sobie przyswoić powinniśmy. Wiadomo zaś, że początkującym dopiero najdojrzałe wywody wystarczają i że najtrudniej im wpoić zrozumienie właściwego zadania nauki. A czemuż jest nauka ścisła, jeśli nie poszukiwaniem makrokozmu w mikrokozmie, jeśli nie umiejętnością dojrzania świata w kropelce, w kruszynie obrobionego marmuru całej starożytności?

Ale temu żmudnemu badaniu nie brakło i uroku. Jest to jedno z piękniejszych zadań miłośnika sztuki: wnikać w istotę utworów piękna, pojętych nie jako ucieleśnienie konkretnych tematów i nie jako świadectwo historyczne, ale jako organiczny związek słów kształtów, barw, tonów i przestrzeni. W każdym utworze tkwi pewne zagadnienie formalne, które przede wszystkim doprasza się zrozumienia. Z tego stanowiska liche nawet rzeźby, dzieła późnych i upośledzonych epok mogą budzić zajęcie nie tylko zawodowego krytyka, ale i dyletanta.

I powyższego studium główny urok polegał na zżyciu się z tutejszymi antykami, na pracy ócz, dokonywanej bezpośrednio na oryginałach, prawie bez pomocy postronnych wiadomości, głównie na podstawie tego, co zabytki same o sobie prawią. Każdy niemal wiersz musiał — że tak powiem — być pisany oczami i każdy zwraca się do oczu czytelnika.



KRAKÓW.

MUZ. XX. CZARTORYSKICH.

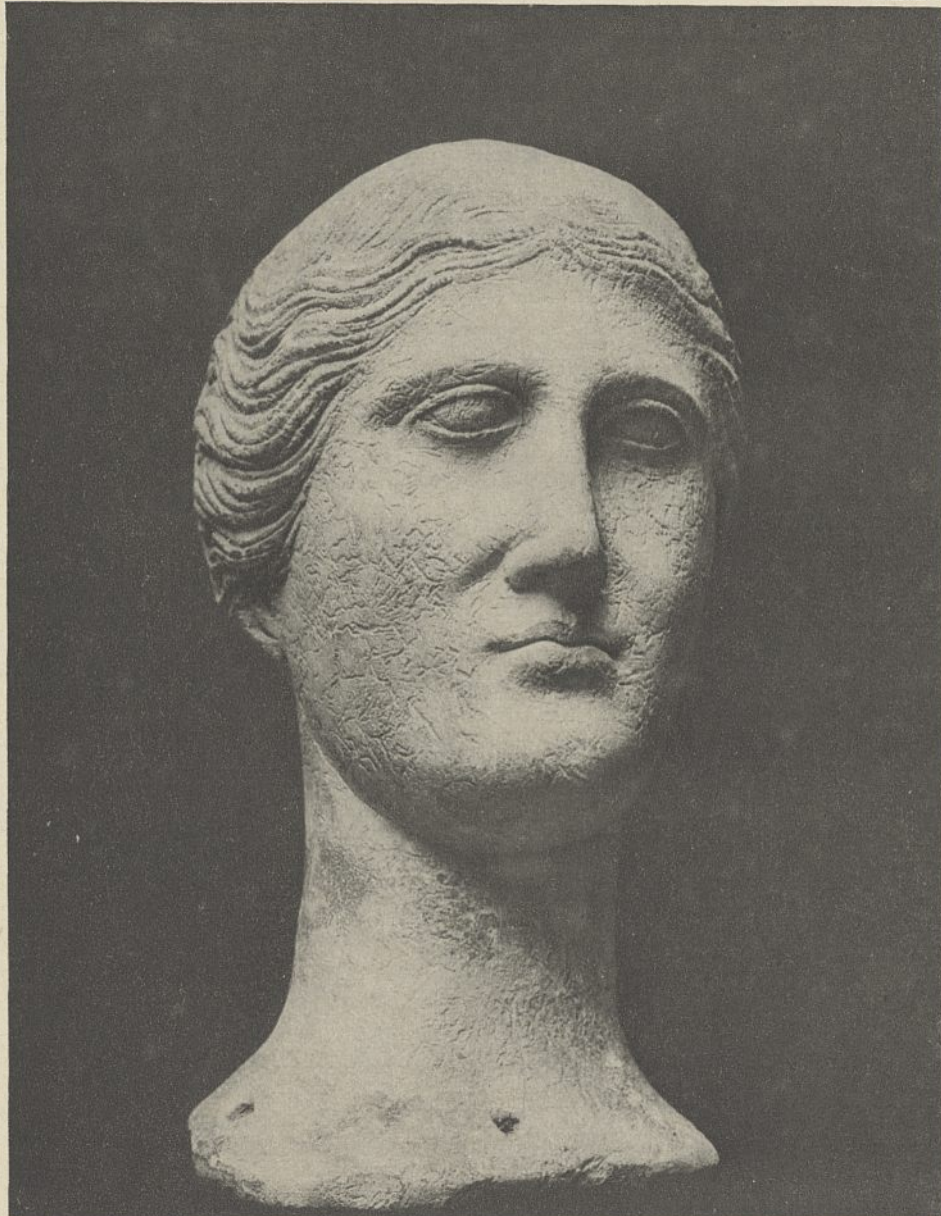
GŁOWA EFEBA GRECKIEGO.



KRAKÓW

MUZ. XX. CZARTORYSKICH.

POSAZEK AFRODYTY



KRAKÓW

MUZ. XX. CZARTORYSKICH.

GŁOWA KOBIECA

SPRAWOZDANIA

Z POSIEDZEŃ KOMISYI HISTORII SZTUKI

za czas od 1 stycznia do 31 grudnia 1913 roku.

Skład Komisji w dniu 31 grudnia 1913 r.

Przewodniczący: *Dr. Stanisław Tomkowicz*, b. konserwator zabytków sztuki m. Krakowa i jego okręgu, członek honorowy c. k. Komisji centralnej konserwatorskiej, członek czynny Akad. Umiej., członek honorowy Tow. numizmatycznego i Tow. opieki nad zabytkami, w Krakowie.

Zastępca przewodniczącego: *Dr. Jerzy hr. Mycielski*, prof. Uniw. Jagiell., korespondent c. k. Komisji centr. konserwatorskiej, członek koresp. Akad. w Krakowie.

Sekretarz: *Dr. W. Stanisław Turczyński* w Krakowie

Dr. Władysław Abraham, prof. Uniw. we Lwowie, członek czynny Akademii.

Dr. Jan Boloż Antoniewicz, prof. Uniw. we Lwowie, korespondent c. k. Komisji centr. konserwatorskiej, członek koresp. Akademii.

Dr. Oswald Balzer, prof. uniw. we Lwowie, dyrektor Arch. aktów grodzkich i ziem. we Lwowie, członek czynny Akad.

Władysław Bartynowski w Krakowie.

Dr. Zygmunt Batowski, bibliotekarz c. k. Bibl. Uniw. we Lwowie.

Dr. Klemens Bąkowski, adwokat w Krakowie.

Mathias Berson w Warszawie.

Dr. Ignacy Bett w Charlottenburgu.

Dr. Piotr Bienkowski, prof. Uniw. Jagiell., członek koresp. Akad. w Krakowie.

ŹE. ks. Dr. Józef Bilczewski, arcybiskup lwowski obrz. łac., członek czynny Akademii.

Dr. Ludwik Birkenmajer, Prof. Uniw. Jagiell. w Krakowie.

Ferdynand Bostel, prof. gimn. we Lwowie.

Kazimierz Broniewski w Warszawie.

Ks. Antoni Brykczyński, proboszcz w Goworowie.

Jan Bukowski, art. malarz w Krakowie.

Stanisław Cercha, art. malarz w Krakowie.

Adam Chmiel, archiwaryusz m. Krakowa.

Ks. Dr. Stanisław Chodyński, prałat, prof. Semin. duch. w Włocławku, członek koresp. Akad.

Dr. Wilhelm Creizenach, prof. Uniw. Jagiell., członek czynny Akad.

ŹE. Dr. Ludwik Cwikliński, szef sekcji w Minist. wyznań i oświaty w Wiedniu, b. prof. Uniw. lwowskiego i konserwator, członek czynny Akad.

Dr. Aleksander Czołowski, dyr. Archiwum miejskiego we Lwowie, konserwator.

Dr. Włodzimierz Demetrykiewicz, prof. Uniw. Jagiell., konserwator, członek koresp. Akad.

Dr. Marcei Nałęcz Dobrowolski w Warszawie.

Józef Dziekoński, architekt w Warszawie.

Dr. Herman Ehrenberg, archiwista i prof. Uniw. w Królewcu.

Władysław Ekielski, prof. wyższej Szkoły przem. w Krakowie.

Wacław Fiedorowicz w Witebsku.

Ks. Dr. Jan Fijałek, prof. Uniw. we Lwowie, korespondent c. k. Komisji centr. konserwatorskiej, członek koresp. Akad.

Dr. Ludwik Finkel, prof. Uniw. we Lwowie, konserwator, członek koresp. Akad.

Ludwik Fournier, b. prof., literat w Lyonie, członek koresp. Akad.

Dr. Karol Hadaczek, prof. Uniw. we Lwowie, członek koresp. Akademii.

Zygmunt Glogier w Jeżewie.

Dr. Maryan Gumowski, docent Uniw. Jagiell., kustosz Muzeum Czapskich w Krakowie.

- Zygmunt Hendel*, architekt w Krakowie, koresp. c. k. Komisji konserwatorskiej.
Aleksander Janowski w Warszawie.
Dr. Wojciech Kętrzyński, dyr. Zakładu narod. im. Ossolińskich, członek czynny Akad., konserwator we Lwowie.
Dr. Jerzy Kieszkowski w Wiedniu.
Dr. Feliks Kopera, docent Uniw. Jagiell., dyrektor Muzeum narodowego, konserwator w Krakowie.
Dr. Józef Korzeniowski, kustosz Biblioteki Jagiell., koresp. c. k. Komisji centr. konserwatorskiej, członek koresp. Akad. w Krakowie.
Michał Kowalczyk, architekt we Lwowie.
Dr. Stanisław Krzyżanowski, prof. Uniw. Jagiell., dyrektor Archiwum m. Krakowa, konserwator, członek koresp. Akad.
Ks. Ferdynand Lehner, proboszcz na Winohradach w Pradze.
Leonard Lepszy, radca górniczy, konserwator, członek czynny Akad., w Krakowie.
JE. Andrzej książę Lubomirski, kurator Zakładu narod. im. Ossolińskich, korespondent c. k. Komisji centr. konserwatorskiej, we Lwowie.
Dr. Władysław Łoziński, koresp. c. k. Komisji centr. konserwatorskiej, członek Rady sztuki przy Ministerstwie oświaty, członek czynny Akad., we Lwowie.
Henryk Mańkowski, prezes Tow. numizmat. krak., w Winnogórze.
Gustaw bar. Manteuffel w Rydze.
Dr. Józef Muczkowski, st. radca Sądu kraj. w Krakowie, konserwator.
Sławomir Odrzywolski, starszy radca budownictwa, prof. wyższej Szkoły przemysł., konserwator, w Krakowie.
Dr. Julian Pagaczewski, docent Uniw. Jagiell., w Krakowie.
Dr. Nikodem Pajzderski w Krakowie.
Dr. Fryderyk Papée, dyr. Biblioteki Jagiell. w Krakowie, konserwator, członek koresp. Akad.
Ks. Dr. Antoni Petruszewicz, prałat kapituły archikatedr. lwowskiej obrz. gr.-kat., koresp. c. k. Komisji centr. konserwatorskiej, członek czynny Akad., we Lwowie.
JE. Leon hr. Piniński, prof. Uniw. lwowskiego, b. Namiestnik galicyjski, członek czynny Akad., we Lwowie.
Dr. Antoni Prochaska, adjunkt Arch. kraj. we Lwowie, członek koresp. Akad.
Dr. Jan Ptaśnik, docent Uniw. Jagiell., prof. wyższej Szkoły realnej w Krakowie.
Dr. Ludwik bar. Puszet, art. rzeźbiarz, w Krakowie.
Dr. Władysław Rebczyński, kustosz Muzeum Przemysł. miej. we Lwowie.
Dr. Witold Rubczyński, Prof. Uniw. we Lwowie.
Kazimierz Skórewicz, architekt w Warszawie.
Józef Smoliński, art. malarz w Warszawie.
Dr. Stanisław Smolka, prof. Uniw. Jagiell., członek czynny i b. sekretarz gen. Akad. w Krakowie.
Tadeusz Stryjeński, radca budownictwa, korespondent c. k. Komisji centr. konserwat., w Krakowie.
Jan hr. Szeptycki, członek c. k. Komisji centr. konserwat., konserwator, w Przyłbicach.
Ks. Dr. Tadeusz Trzeciński w Gnieźnie.
Dr. Bolesław Ulanowski, prof. Uniw. Jagiell., konserwator, członek czynny i sekretarz gen. Akad. w Krakowie.
Jerzy Warchałowski, redaktor czasopisma »Architekt« w Krakowie.
Maryan Wawrzyniecki, art. malarz w Warszawie.
Michał Witanowski w Łęczycy.
Tadeusz Wojciechowski, prof. Uniw. lwowskiego, członek czynny Akad., korespondent c. k. Komisji centr. konserwat., we Lwowie.
Stefan Zaborowski w Rawie mazowieckiej.
Władysław Zahorski w Wilnie.
Dr. Jan Sas Zubrzycki, architekt, prof. politechniki we Lwowie.

Posiedzenie z dnia 14 stycznia 1913 r.

Prof. Dr. Jan Bołoz Antoniewicz w dłuższym wykładzie, ilustrowanym przez szereg obrazów świetlnych, przedstawił wyniki swoich badań i spostrzeżeń *O rzeźbie figuralnej kaplicy Zygmuntołwskiej na Wawelu*.

Prelegent na wstępie wskazał znaczenie dla nas sztuki włoskiej na Węgrzech, zwłaszcza w ostatnich dziesiątkach wieku XV, jako ogniwa w łańcuchu łączącym kulturę polską z Włochami. Uwydatnił szczególnie stosunek Macieja Korwina do sztuki włoskiej i arcydzieła z jego zbiorów przechowane do dziś dnia, lubo w drobnej zaledwie części, między innymi w skarbcu bazyliki w Ostrzyhomiu (Gran). Kto wie, czy ową Madonną, zamówioną przez Korwina — jak twierdzi Vasari — u Leonarda da Vinci w r. 1485, nie jest właśnie *La Vierge aux rochers* w Luwrze, podczas gdy egzemplarz londyński jest tylko jej repliką, co najwięcej częściowo tylko własnoręczną, z ostatnich lat XV w. i był zapewne obrazem środkowym ołtarza, do którego boczne skrzydła domalował de Predis. Następnie wspomniął o ołtarzu kard. Tomasza Bakacza w Ostrzyhomiu, znajdującym się w kaplicy ś. Wojciecha, przy bazylice na górze zamkowej. Istniejącą dziś jeszcze kratę tej kaplicy, jak stwierdzają źródła, skopiowano z polecenia króla Zygmunta I do jego kaplicy grobowej w Krakowie.

Przechodząc do kaplicy Zygmuntołwskiej, podał jej charakterystykę. Przy całej zgodności form tektonicznych i organicznych, wynikającej z jednolitości pomysłu i rozkładu ogólnego, nie da się w poszczególnych jej działach zaprzeczyć pewna różnorodność dyalektu artystycznego. Architektura, dzieło Berecciego, jest wybitnie florencką, z domieszką rzymską; ornamentyka zaś — sienneńska, jako dzieło Ciniego, jak to wskazał ś. p. Maryan Sokołowski, a po nim bliżej uzasadnił dyr. Kopera. Natomiast rzeźba figuralna, nie wyłączając obu płaskorzeźbionych postaci Nike nad wejściem, jest niewątpliwie padewską, z wyjątkiem tylko dwu posągów: ś. Floryana i ś. Wacława.

Rozkład rzeźb, osobliwie przedmiot medalionów, dowodzi, że ołtarz kaplicy stał pierwotnie lub miał stać naprzeciw wejścia, tam gdzie dziś stalle marmurowe. Odpowiadało to pojęciom włoskim, według których kaplice posiadają byt samoistny, i jeśli stoją po bokach kościoła, mają własną oś główną, prostopadłą do osi podłużnej kościoła.

Właściwym przedmiotem uwag prelegenta są rzeźby figuralne. Jest ich w kaplicy 15; w tem 12 z wyobrażeniem proroków, ewangelistów, świętych — i trzy portretowe t. j. dwie pełne postaci sarkofagowe obu królów Zygmuntołw i płaskorzeźbiona postać Anny Jagiellonki. Dwie jednak ostatnie t. j. Zygmunta Augusta i Anny, jako dostatecznie udokumentowane a nie budzące żywszego interesu pod względem artystycznym, prelegent pomija.

Z owych dwunastu rozmieszczono po cztery na każdej z trzech ścian pełnych kaplicy: na zachodniej posągi śś. Wacława i Floryana, a nad nimi medaliony z ewang. śś. Markiem i Mateuszem; na południowej posągi śś. Zygmunta i Jana Chrzt., a nad nimi medaliony z popiersiami Salomona i Dawida; na wschodniej posągi śś. Pawła (?) i Piotra, a nad nimi medaliony z ewang. śś. Łukaszem i Janem. Te rzeźby muszą pochodzić z lat 1525—1528, skoro w rachunkach Bonerowskich z r. 1525 znajdujemy znaczniejsze sumy na przewiezienie z Węgier marmurów »dla dwunastu postaci i figury królewskiej na sarkofagu«. Rzeźby te — razem z postacią królewską — w ogólnej liczbie 13-tu, przypisuje prelegent trzem różnym artystom, i rozdziela je w sposób następujący.

Ręki nieudolnej i niemal niegodnej wspaniałej całości kaplicy, byłyby postaci śś. Wacława i Floryana. Może ta sama rzeźbiła też niewieścią postać alegoryczną po prawej stronie wielkiego grobowca Tarnowskich w katedrze tarnowskiej.

Największe zajęcie — choć więcej z punktu widzenia historyczno-krytycznego, niż czysto estetycznego — budzi grupa druga. Należą do niej dwa posągi śś. Jana Chrzt. i Piotra i cztery medaliony z płaskorzeźbami ewangelistów. Razem sześć dzieł, wykazujących wybitne i wyraźne cechy pokrewieństwa między sobą, raczej tożsamości i traktowania form. Za twórcę ich uważa prelegent bez wahania któregoś z uczniów lub współpracowników Minella.

Giovanni d'Antonio Minello de Bardi (ojciec także rzeźbiarza Antoniego), ur. około 1460, zmarł w Padwie r. 1527. Jest on już 1482 r. (w spółce z Bellanem) twórcą dekoracji wielkiego chóru w padewskiej bazylice ś. Antoniego, a od r. 1500 głównym kierownikiem robót około sławnej kaplicy »del Santo«, który to urząd składa w r. 1519. Przedstawiając szereg utworów najważniejszych tego artysty, prelegent zwrócił uwagę na uderzające analogie między temi dziełami a wspomnianą grupą rzeźb kaplicy Zygmuntołwskiej: tu i tam te same otwarte usta o wąskich wargach, wąsy z warg wyczesane, czoła o zmarszczkach głębokich i równoległych, wyraz troski i skupienia na twarzy, postawa chwiejna na stopach jakby obolałych, i zupełnie wyjątkowa niekonsekwencja w traktowaniu szat, jakby zwilżonych i oblepia-

jących wypukłe części ciała, a tuż obok niby ciągniętych i łamiących się w kanciaste fałdy; wreszcie niezwykle sposób kształtowania ręki, załamanej w przegubie. Wszystkie te właściwości określili trafnie Fabriczy w rozprawie o Janie i Antonim Minellach, tudzież prof. Moschetti w Słowniku Thiemego. Zestawiając charakterystyczne prace Jana Minella — jak okazany po raz pierwszy w reprodukcji ś. Jan Chrz. z Muzeów państwowych w Monachium, Chrystus i Monika z padewskiego Museo civico — z ś. Janem lub ś. Piotrem kaplicy Zygmuntońskiej, nie można wątpić o najbliższym związku wewnętrznym między twórcami wszystkich tych dzieł. Ręka zatem rzeźbiarza drugiej grupy rzeźb naszej kaplicy, zdaniem prelegenta, nie tylko wykształciła się pod okiem Jana Minella, głównego kierownika (»proto«) kaplicy del Santo, a zarazem najwybitniejszego przedstawiciela rzeźby padewskiej około r. 1500, lecz śmiało można przypisać jej udział czynny w wykonaniu niejednego z dzieł, które wyszły z pracowni Minella i jemu są przypisywane. Ten mistrz, zagarnawszy poniekąd ówczesną plastykę kościelną w Padwie, przyjmował bardzo liczne zamówienia. Obarczony odpowiedzialnością za techniczne i artystyczne przeprowadzenie robót około słynnej kaplicy wielkiego patrona padewskiego, i przy tem jeszcze innymi »fabbriche«, czy zdołał wszystkie te rzeźby sam wykonywać? W licznych, częściowo znakomitych utworach, noszących jego nazwisko i ogólne piętno jemu tylko właściwego kształtowania, czy to w Padwie (Eremitani, Basilica, Museo civico) czy w Bassano i okolicy, zachodzą drobne a niezaprzeczalne różnice i odstępstwa od jego kanonu, które wskazują, że pracowały tam podług jego szkicowanych lub punktowanych pomysłów co najmniej trzy lub cztery odmienne ręce. Tylko tak można wytłumaczyć nierówność w traktowaniu szczegółów, uderzającą nawet w równoczesnych dziełach Minella, albo w poszczególnych częściach jednego i tego samego dzieła. Jak tytu innych artystów włoskich, Minello, zdaniem prelegenta, poprzestawał nieraz na modelowaniu lub szkicowaniu części najważniejszych, a wykończenie draperyi i części mniej ważnych pozostawiał swoim stale płatnym współpracownikom.

Dziełem znanym pod tym względem jest terrakota zbioru Barkera w Bostonie, znana z reprodukcji w rozprawie Fabriczego. Głowę o delikatnym profilu tworzył z pewnością sam kierownik robót kaplicy padewskiej, inne zaś szczegóły widocznie wyszły z pod dłota tego samego ucznia jego, któremu zawdzięczamy medaliony, ewangelistów i wspomniane dwa posągi kaplicy Zygmuntońskiej. Pouczającym jest zwłaszcza zestawienie obok siebie reprodukcji dwóch płaskorzeźb, mianowicie tegoż ś. Franciszka ze zbioru Barkera i ś. Łukasza ewang. z kaplicy krakowskiej. Pewna w obu właściwość, z uporczywą skrajnością przeprowadzona, niemal nie pozwala wątpić o tożsamości ręki artysty w obu dziełach. Jest nią, obok drobiazgow, które pomijamy, fałdowanie szat, zwłaszcza rękawów: fałdy ułożone są w poprzeczne płaskie pasy, jedne na drugich, niby deszczułki lub gonty. Ale w mniejszym lub większym stopniu podobne pokrewieństwa odnajdujemy w całym szeregu rzeźb padewskich, będących wraz z owymi sześciu rzeźbami kaplicy Zygmuntońskiej dziełami artystów, którzy w latach 1510—1527 pracowali pod rozkazami Minella. Są to przedewszystkiem popiersia marmurowe na zewnątrz ściany frontowej kaplicy del Santo, otwierającej się ku lewej nawie bazyliki, tudzież wewnątrz kaplicy, w lunetach, liczne półpostacie stiukowe, po raz pierwszy obecnie fotografowane. Również w ś. Janie, nabytym niedawno przez król. Muzea bawarskie, widzi prelegent rękę Minella, a zarazem cechy płodów jego pracowni, i sądzi, że ta terrakota, dotychczas nie publikowana, należała do zbioru dwudziestu posągów wykonanych przez Minella dla wielkiego chóru bazyliki padewskiej. Na miejscu śladu z nich dziś niema. Trzy znajdują się w Muzeum padewskim.

Trzeciego twórcę rzeźb figuralnych kaplicy Zygmuntońskiej znamy dobrze: to Jan Marya Mosca, zwany il Padovano. Prelegent przypisuje mu w tej kaplicy rzeźby następujące: 1) posąg sarkofagowy króla Zygmunta Starego wraz z otaczającą go ornamentyką, 2) posąg ś. Zygmunta, 3) posąg ś. Pawła, 4) i 5) medaliony z półpostaciami Dawida tudzież Salomona o rysach podobnych do Zygmunta Starego (nadto w wielkim pomniku Tarnowskich w Tarnowie prawdopodobnie posąg alegoryczny po lewej stronie). Płaskorzeźba z bitwą tamże jest też dziełem znakomitego dłota, lecz zapewne nie Padovano; rubaszną zaś i grubej roboty scenę obozową musiał wykonać jakiś rzeźbiarz miejscowy).

Pewność co do twórcy tych pięciu rzeźb kaplicy Zygmuntońskiej osiągnął prelegent przez ich szczegółowy rozbiór i zestawienie ich form z odnośnymi formami w dziełach Padovano z pierwszej epoki jego twórczości, mniej więcej z lat 1520—1530. Dziełami temi byłyby: 1) portal z padewskiego kościoła S. Agnese, podobno jedno z dzieł mistrza najwcześniejszych, i 2) płaskorzeźba (półwypukłość) w kaplicy del Santo, »miracolo del gotto« czyli cud z pułkarnikiem, zamówiony w r. 1520, a skończony, po przerwie blisko trzyletniej (od 1525—1528), przez medyolańczyka Giacomę Stellę. Zamówienie wielkiego dzieła za sumę prawie równą wynagrodzeniu, branemu przez sławnych wówczas artystów, jak Antonio i Tullio Lombardo, za inne rzeźby tego cyklu, dowodzi, że Padovano już około r. 1520 był, jeśli nie głośnym, to

przynajmniej w ściślejszej ojczyźnie należycie ocenianym. Jest ten fakt jedynym dotąd kryterium do oznaczenia czasu urodzenia artysty; mógł on przyjść na świat w roku co najmniej 1495, i byłby młodszym od Tycyana o jakie lat 6, zaś o lat 10 od Antoniego Minella, syna Jana, a swego współzawodnika w sprawie cyklu płaskorzeźb kaplicy padewskiej. Antoniego wymieniają dokumenty już w r. 1500, zatem mógł urodzić się około r. 1480. Własnością artystyczną Padovana jest, według prelegenta, jedynie część lewa »cudu z puharkiem«, a ta właśnie wykazuje znaczne analogie z kompozycjami Tycyana i jego szkoły w padewskiej »Scuola del Santo«. Stąd wniosek, że Tycyan tak swemu mniej więcej rówieśnikowi jak i Antoniemu Minellowi mógł dostarczyć szkiców do ich obu przeciwległych sobie płaskorzeźb. 3) Ścięcie ś. Jana, mała płaskorzeźba z brązu w prawej zakrystyi katedry w Padwie. Zdaniem prelegenta wymieniana nieraz płaskorzeźba Padovana, przedstawiająca rzekomo »Ofiarowanie Izaaka«, nigdy nie istniała, ale jest właśnie tem Ścięciem ś. Jana. Ta pomyłka jest z kilku względów zrozumiałą; wszak dziś jeszcze pokazuje zakrystyan miejscowy tę niewielką a wysoko umieszczoną rzeźbę, jako Ofiarowanie Izaaka. 4) »Chrystus w studni«, drobna terrakota w padewskim Museo civico, oznaczona tam jako »scuola padovana del secolo XVI«. 5) Ś. Jan Chrz., mała rzeźba marmurowa, z drobnych potłuczonych kawałków niedawno zrekonstruowana i napowrót postawiona na ołtarzu. Mimo tego stanu, uderza wyjątkową poezją ujęcia i subtelnością wykonania. 6) i 7) Ś. Roch i ś. Sebastyan, niewielkie figurki na głównym ołtarzu weneckiego kościoła San Rocco. 8) i 9) Dwaj święci rycerze, z marmuru, w $\frac{3}{4}$ wielkości natury, w małym kościele weneckim San Spirito. Dzięki tym posagom możemy śmiało ś. Pawła z kaplicy Zygmuntońskiej przypisać Padovanowi. 10) Ś. Antoni adorujący Chrystusa, nader płaska rzeźba marmurowa w kaplicy del Santo, nad wielką inną płaskorzeźbą. Ta większa, dolna, »cudowne wskreszenie żony niesłusznie o niewierność posądzonej« jest dziełem Zuana da Padova, zw. il Dentone, do dziś dnia mieszanego z naszym Padovanem.

Nry 4 i 10 prelegent pierwszy włączył do dzieł Padovana.

W końcu wykładu wykazywał prelegent na kilku przykładach związek twórczości Padovana ze sztuką Donatella, obu Lombardów: Antoniego i Tullia, wreszcie Jakóba Sansovina. Ten ostatni od powrotu Padovana do Wenecji w roku 1527 wywiera wpływ przemożny na naszego włosko-polskiego mistrza. Prelegent zwrócił też uwagę na pomnik biskupa i podkanclerzego Tomickiego w katedrze krakowskiej, wskazując na pokrewieństwo jego motywów ornamentacyjnych ze wspomnianym wyżej portalem kościoła S. Agnese w Padwie, a płaskorzeźby jego figuralnej z madonnami Jakóba Sansovina i Tomasza Lombarda, postaci klęczącej z Padovana płaskorzeźbą, i »ś. Antoniego adorującego Chrystusa« w kaplicy del Santo, wreszcie posągu leżącego polskiego podkanclerzego, jednego z najcenniejszych arcydzieł dłota włoskiego powstałych w tym czasie na północy — z postacią biskupa Lorenza Gabriella na wspianym nagrobku Bregna z r. 1512, dawniej w Wenecji, obecnie znajdującym się w Wiedniu w Muzeum austr. sztuki i przemysłu. Dzieło to znał niewątpliwie nasz Padovano w czasie swego pobytu w Wenecji.

W dyskusji nad powyższymi wywodami, zabierali głos pp. Stanisław Cercha i dyr. Dr. Feliks Kopera; zdaniem tego ostatniego Padovano co najwyżej mógł tylko dokończyć posąg sarkofagowy Zygmunta Starego; wogóle cały udział Padovana w rzeźbach kaplicy Zygmuntońskiej jest sprawą wątpliwą. Zachowane rachunki Bonerowskie stwierdzają przybycie Padovana do Polski w roku 1530. Powstaje pytanie, jak z tym faktem pogodzić przypuszczenie prelegenta o powstaniu rzeźb Padovana w kaplicy Zygmuntońskiej w trzecim dziesiątku lat XVI w.

Prelegent w końcowym przemówieniu bronił swoich zapatrywań, powołując się na swoje badania szczegółowe, podejmowane na miejscu w ojczyźnie Padovana, a odnoszące się tak do znamion artystycznych jego twórczości, jak i do tamtejszych źródeł archiwalnych. Prawdą jest, że w rachunkach budowy kaplicy Zygmuntońskiej nie ma wyraźnej wzmianki o Padovanie; przedsiębiorcą bowiem i kierownikiem całej budowy był Bartłomiej Berecci; on odbierał pieniądze za robotników i artystów, których sobie dobierał i sprowadzał. To jest zwykły wówczas proceder we Włoszech, a zapewne i u nas, i często krytyka stylu dopiero musi dopomagać do wyszukania twórców rzeczywistych tego lub owego szczegółu. Szczęśliwym wszakże trafem właśnie nasze rachunki Bonerowskie stanowią tu pewien wyjątek w latach rozstrzygających, bo 1525 i 1526. Mamy z tych lat spisy artystów kaplicy Zygmuntońskiej, i znajdujemy w nich aż trzech Janów. Jednym z nich jest z pewnością Cini, twórca rzeźb ornamentacyjnych. Jednym z dwóch pozostałych jest z całym prawdopodobieństwem nasz Mosca. Brak nazwiska rodzinnego niczego nie dowodzi. Zamilczano je również przy Berreccim i przy Cinim. Źródła włoskie nie mówią nam, czy Padovano przed r. 1520 używał imion Giovanni Maria, czy tylko Giovanni. Później rachunki kaplicy del Santo nazywają go zwykle »maestro Zuan Maria«, ale prelegent stwierdził z całą pewnością, iż w »partita« naszego Padovana jedna czy dwie pozycje zapisane na rzecz »maestro Zuan« odnoszą się do niego, pomimo, że równocześnie pracował drugi Jan

z Padwy, mianowicie ów »il Dentone«. Łatwo przypuścić, że i w Krakowie jeden z trzech Janów rachunków Bonerowskich był właściwie Janem Maryą. Popiera taki wniosek wysoka stosunkowo zapłata tego Jana, nieznacznie tylko niższa od płacy Jana (Ciniego), jednego z największych rzeźbiarzy dekoratorów, jakich w latach 1480—1500 wydały Włochy, artyści już od szeregu lat zasłużonego wobec domu Jagiellońskiego. Sam nawet kierownik robót, Berecci, nie o wiele więcej pobierał od Ciniego, a tem samem i od przypuszczalnego Padovana. Ale jeszcze ważniejszą wskazówkę przynoszą nam rachunki padewskie. Konto Padovana za płaskorzeźbę do kaplicy del Santo biegnie od początku r. 1522 do końca czerwca 1524 (termin zamknięcia rocznych rachunków). Potem przez półtrzecia roku nie ma o nim wzmianki, aż nagle pojawia się Padovano znowu w rachunkach z końcem stycznia r. 1527 z tem samem »ma« i »winien«, z jakim przerwało się jego konto w r. 1525, i wypłaty dla niego zapełniają dalsze karty bez przerwy do r. 1529. Co się z nim działo przez czas tej przerwy? Gdyby przebywał w pobliżu, albo n. p. w Wenecyi, nie byłby choćby dla pozorów, dla utrzymania nadal stosunków, całkowicie przerywał roboty około zaszczytnego zamówienia, nie dając przez długi czas nawet znaku życia. Widocznie musiała zachodzić jakaś fizyczna niemożliwość. A gdy nie ma śladu jego pobytu ani w bliższem ani w dalszem jakim mieście włoskiem, gdy nie znamy we Włoszech wogóle żadnych jego dzieł z tego czasu krytycznego, to nic nie staje na przeszkodzie, by przyjąć, że musiał w latach 1525 i 1526 bawić zdala od Włoch, i że szukać go trzeba w owym Janie, kamieniarzu pracującym właśnie wtedy obok Ciniego w Krakowie około przyozdobienia kaplicy Zygmunto-wskiej. Wkrótce po zniknięciu Padovana w rachunkach padewskich, bo w zimie 1525 r. sprowadzono — według rachunków krakowskich Bonera — marmur z Węgier na dwanaście posągów i postać królewską do sarkofagu Zygmunta Starego; później płacono za haki żelazne do przy-mocowania tych posągów. Co najmniej cztery z nich noszą wyraźne piętno twórczości a nawet techniki Padovana z lat 1520—1525. Zatem nie będzie zbyt śmiałym przypuszczenie, że Padovano w drugiej połowie r. 1524 opuścił Padwę, przybył do Polski, i tu wykonał z marmuru węgier-skiego te posągi w ciągu r. 1525; poczem powrócił do Padwy dla uregulowania swojego ra-chunku i zobowiązania co do zaczętego »miracolo del gotto«.

Inna jeszcze okoliczność przemawia za dwukrotnym pobylem Padovana w Polsce a nie jednorazowym tylko i to poczawszy od r. 1530, jak mniemano dotąd. Przy determinowaniu pochodzenia rzeźb figuralnych kaplicy Zygmunto-wskiej, największą trudność sprawił prelegen-towi posąg ś. Pawła; obok cech sztuki padewskiej i »padowanowej«, uderza tu w bogactwie motywów formalnych, w ciężkiem fałdowaniu szat, w układzie włosów, w szczegółach rąk, wyższy w porównaniu do poprzednio wymienionych dzieł krakowskich rozwój, jakies uducho-wienie, zwrot ku monumentalnej wielkości, echo wpływów rzymskich i twórczości Michała Anioła. Otóż pośrednikiem był tu Jakób Sansovino, którego wpływ od r. 1527 zaważył tak silnie na losach kaplicy padewskiej. W tym czasie poznał się Padovano z jego twórczością, wszedł z nim nawet w stosunki osobiste; wszak to Sansovino w r. 1529 podjął się oceny wartości pracy dotychczasowej i nakładu Padovana około zaczętej płaskorzeźby »cudu z puhar-kiem« i ustalał wysokość zapłaty przypadającej Stelli za jej dokończenie. Posąg ś. Pawła wy-kazujący wśród wszystkich trzynastu rzeźb, przypisanych Padowanowi, formy najdojrzałe, jest też zapewne najpóźniejszym, powstać zatem musiał po r. 1527, za powtórnej bytności w Polsce, najwcześniej w r. 1529, kiedy twórca jego przy zetknięciu się z Sansovinem uległ wpływowi nowego rzymskiego, a raczej wszechświatowego kanonu sztuki.

Tym poglądom prelegenta, zbudowanym na rozważaniu logicznego rozwoju formy, do-kumenty archiwalne, dotychczas znane, nie przeczą, lecz o ile w tym względzie nie milczą, raczej je popierają. Prelegent zresztą uważa ten wypadek za jeden z takich, w których należy nie szukać sprawdzenia dzieł sztuki przez źródła historyczne, lecz przeciwnie: sprawdzać źródła przez dzieła sztuki.

Co do posągów ś. Wacława i ś. Floryana, które p. Cercha chce przypisać Padowanowi, są to nie tylko rzeczy bardzo słabe, nie posiadające żadnych cech twórczości Padovana, ale nawet zachodzi wątpliwość, czy można je wogóle zaliczyć do sztuki włoskiej. Na kongresie archeologów w Rzymie w jesieni 1912 r. podczas dyskusji nad odczytem prof. Antoniewicza w tej sprawie, Dr. Moschetti, prof. hist. sztuki na uniwersytecie padewskim, oglądając fotografie z Krakowa, uznał te dwie rzeźby, za trzeciorzędne utwory niemieckie. Prelegent raczej byłby skłonny widzieć w nich robotę podrzędnego kamieniarza włoskiego, który w Krakowie zetknął się z płodami kierunku ducha niemieckiego.

Posiedzenie z dnia 26 lutego 1913 r.

Na wstępie Przewodniczący poświęcił wspomnienie zmarłemu w styczniu b. r. zasłużonemu współpracownikowi Komisji, X. Antoniemu Brykczyńskiemu¹⁾.

Dyr. Zygmunt Hendel przedłożył obszerny referat »O zamku w Lesku«, illustrowany licznymi zdjęciami architektonicznymi.

Zamek w Lesku, leżący na szlaku handlowym pomiędzy Węgrami i Polską, założony przez dworzana króla Zygmunta I, ostatniego ze swego rodu Piotra Kmitę, około roku 1507, pomimo, że powstał w epoce Odrodzenia, nosi jeszcze charakter średniowieczny.

Zamek wraz z obronnymi murami tworzy nieregularny trapez, wyciągnięty ze wschodu na zachód. W narożniku wschodnim istniała wjazdowa brama — baszta z mostem zwodzonym nad głęboką fosą. W północno-zachodnim narożniku trapezu znajduje się właściwy zamek, obwiedziony obronnym murem z trzema basztami. — Zamek dzieli się na dwie części. Pierwsza, o planie kwadratowym, położona na największym wzniesieniu, stanowi jak gdyby donżon, odznaczający się niezwykłą grubością murów; piwnicę tej części tworzy wielka oświetlona czterema strzelnicami sala o beczkowym sklepieniu, przeciętą kwadratowym filarem. Nad piwnicą znajduje się sala o jednym słupie ośmiobocznym z gotyckimi zacięciami, zasklepiona czterema krzyżowymi sklepieniami i rozszerzona ośmiu głębokimi wnękami; sala ta łączyła się z piwnicą schodami założonymi w grubości murów. Na drugim piętrze mieściła się podobno sala z wykuszem. Druga część zamku prostokątna, szersza od poprzedniej, była przeznaczoną na mieszkania. Po prawej stronie od wejścia znajdowała się prowadząca na piętro klatka schodowa z której dziś pozostał tylko filar środkowy. Pokoje o beczkowych sklepieniach, z małymi oknami,

¹⁾ Ś. p. ksiądz prałat Antoni Brykczyński, który zmarł w pierwszych dniach stycznia 1913 był synem Stanisława, obywatela ziemskiego i Wandy z hr. Zamoyskich. Urodził się w r. 1843. Do szkół chodził naprzód w Białej podlaskiej, a potem w Warszawie. W r. 1861 wstąpił do Seminarium duchownego w Kielcach. Po powstaniu 1863 r., w którego szeregi się zaciągnął i brał udział w kilku bitwach, kształcił się dalej w Akademii duchownej warszawskiej, a po jej zniesieniu w Akademii petersburskiej. Świecenie kapłańskie otrzymał w r. 1866 i dzięki swoim wybitnym zdolnościom wkrótce został profesorem Seminarium duchownego w Płocku. W r. 1880 objął probostwo w Pałukach, a od r. 1887 do samej śmierci był proboszczem w Goworowie. w diecezji płockiej a dekanacie ostrołęckim. Jako duszpasterz odznaczał się gorliwością w różnych kierunkach działalności. Był znakomitym kaznodzieją, znał i miłował swoje owieczki, odczuwał ich potrzeby, opiekował się ludem, zajmował się żywo jego stanem ekonomicznym, oświatą, zdrowiem fizycznym, moralnością, sprawami wychodźstwa i innymi sprawami społecznymi. Zasiłał liczne pisma (*Przegląd katol.*, *Biesiadę liter.*, *Wiek* — był stałym współpracownikiem *Korespondentia*) korespondencyjami o tych sprawach, pisanymi barwnie i nader zajmująco, a praktycznie i mądrze. Pisał wiele o ludzie i pisał wiele dla ludu. Działał słowem, wierzył jednak nadewszystko w przykład i czyn. To też w Goworowie założył Dom ludowy, ochronę i czytelnię, popierał handel i drobny przemysł. Dawny mały kościół tej swojej parafii, którą ukochał sercem ojcowskim, powiększył, przebudował i upiększył, tak że słynnym w kraju stał się ten przybytek chwały bożej i sztuki. Pod jego zarządkiem parafia goworowska wzrosła w dobrobyt i umoralniła się niepospolicie. Pracując na terenie pozornie ciasnym — umiał rozszerzyć swoje pole działania, bo umysł jego obejmował szersze widnokręgi.

Obowiązki i zajęcia bardzo czynnego proboszcza wiejskiego nie przeszkadzały mu jednak w braniu udziału w życiu intelektualnym społeczeństwa, któremu przodował w niejednym kierunku. Przez czytanie dzieł naukowych pisanych w różnych językach i przez liczne podróże, zwłaszcza po Belgii, Francji i Włoszech doszedłszy do wysokiego wykształcenia, zabierał głos w fachowych pismach krajowych (w r. 1888 »Dom Boży, na wzór dzieła X. Montault«) i zagranicznych (*Revue de l'Art Chrétien*) w różnych kwestjach naukowych i artystycznych. Szczególniej zajmowała go historia sztuki kościelnej. W *Korespondencie* umieścił większą pracę »Kolebka, dom i grób Jana Kochanowskiego«. Pisał dużo dla ludu. — Osobno ogłosił szereg prac, między innymi: »Żywot Boga Rodzicy« 1879 — »Legenda« 1881. W r. 1893 wydał studium archeologiczno-liturgiczne »O naczyniach i sprzętach eucharystycznych« na podstawie pracy X. Corblet, którą rozszerzył i wiadomościami »swojskimi« uzupełnił; a w r. 1901 książkę o »Fra Giovanni Angelico da Fiesole«, którego obrazy szczególnie przypadły do jego usposobienia i którego dzieła obszerne badania poświęcił. Ks. Brykczyński brał też udział w pracach naszej Akademii Umiejętności. Jej wydawnictwa cieszyły się żywym jego zajęciem. Był członkiem dwóch jej Komisji: archeologicznej i historii sztuki (od r. 1893). Te ostatnią zasiłał od czasu do czasu swojimi komunikatami. Wymienimy tu wiadomość o »Cudzie krwawiącej się Hostyi w Poznaniu« i »O legendach odnoszących się do ś. Mikołaja« (Sprawozdania K. h. szt. t. VII, szp. CCCXCIV—CCCXCVII). W podróżach swoich na zachód skierowanych rad wstępował do Krakowa, znał dobrze jego zabytki i z jego światem inteligencji i nauki utrzymywał stosunki.

Był to kapłan przejęty powagą swego powołania, które pojmował zarówno jako posłannictwo religijno-moralne i kulturalne; kapłan światły i niezwykle wykształcony, który chlubę przynosił stanowi duchownemu i całemu społeczeństwu polskiemu.

Pogrzeb ks. Brykczyńskiego zgromadził w Goworowie wielotysięczne zastępy ludu, obywatelstwa i duchowieństwa. Była to piękna manifestacja pośmiertnego uznania i hołdu przy trumnie kapłana, którego życie było jednym pasmem pracy, miłości chrześcijańskiej i zasługi.

są położone na rozmaitych poziomach, zastosowanych do sytuacji skalistego wzgórza. Pomiędzy temi częściami zamku znajdują się kręcone schody, łączące pokoje przez wszystkie piętra.

Po roku 1656 zamek uległ częściowej przebudowie, przyczem został uwieńczony attyką z wnękami i narożnymi wieżyczkami. Klęski i pożary w latach 1704 i 1783 doprowadziły zamek do zupełnej ruiny; odbudowa jego, którą kieruje Wincenty Pol, następuje między rokiem 1837 a 1839; wtedy to najwyższe piętro zostało zniesionem, fasada zaś przerobioną w duchu pseudo-klasycyzmu.

Zastępcą przewodniczącego Komisji na rok 1913 wybrano Prof. Dra Jerzego hr. Mycielskiego, współpracownikiem Komisji — Dra Stanisława Turczyńskiego.

Posiedzenie z dnia 29 kwietnia 1913 r.

Prof. Dr. Jerzy hr. Mycielski referował o nowo odkrytym, jedynie autentycznym portrecie królewicza Władysława Zygmunta Wazy, późniejszego króla Władysława IV z r. 1624, pędzla P. P. Rubensa. We wstępie przypomniał i streścił dawniejsze swoje badania nad stosunkami malarstwa flamandzkiego do Polski, przedstawił początki tych stosunków z Krakowem przed r. 1590, postać malarza Jakóba Mertensa z Antwerpii, bawiącego w Krakowie między r. 1589—1612, oraz całe grono artystów o flamandzkich nazwiskach, jakoteż uczniów krakowskich koło Mertensa zgrupowanych. Jako etap następny wymienił tu należy sprowadzenie do kolegiaty ś. Mikołaja w Kaliszu wspaniałego wielkiego obrazu Rubensa »Zdjęcie z Krzyża«, który jest w Polsce już w r. 1621. Na rok 1624 przypada blisko dwumiesięczny pobyt królewicza Władysława Wazy we Flandryi, a kilkutygodniowy w Brukseli. Wtedy dla namiestniczki Niderlandów, Infantki Izabelli Klary Eugenii, maluje Rubens we wrześnie wspaniały portret królewicza. Znany on był dotąd ze współczesnej zupełnie ryciny Pawła de Pont, oraz owalnego portretu olejnego, znajdującego się oddawna w galerii Durazzo-Pallavicini w Genuy, który Max Rooses uważał dotąd za oryginał mistrza. Referent miał zawsze w tej mierze wątpliwości; dziś przedstawia fotografię autentycznego przepysznego oryginału, który znajdował się od r. 1762 w jednym z zamków arystokracji angielskiej, a obecnie jest w Paryżu w posiadaniu handlarza obrazów p. Trotti. O ile portret genueński w pewnych szczegółach nie godził się z ryciną Pontiusa, będąc do popiersia w owalu obcięty, o tyle nowo odkryty oryginał, przedstawiający postać królewicza nieledwie do kolan, jest z ryciną zupełnie identyczny. Jeden to z najpiękniejszych portretowych utworów Rubensa z najświetniejszego okresu jego twórczości, godny ze względu na technikę, koloryt, niezrównaną grandezę, najdoskonalszych jego portretów w muzeach Wiednia, Paryża i Antwerpii.

Prof. Dr. J. Ptaśnik podał wiadomość o nieznanem dotąd pochodzeniu lazuru, używanego w Polsce przez malarzy w XV w. We Flandryi, w archiwum m. Brügge, pomiędzy szeregiem dokumentów i rachunków świadczących o ożywionych stosunkach handlowych między Flandryą a Polską od końca XIII w., znajdujemy dokument z r. 1485, z którego treści wynika, że u nas już w XV w. w kopalniach chęcińskich nie tylko wydobywano lazur, lecz także wysyłano go poza granice Polski.

P. Leonard Lepszy streścił komunikat p. M. Wicherkieviczowej p. t. »Jan Dill, złotnik poznański«. W »Acta Consularia« i w księgach cechu złotniczego, znajdujących się w poznańskim archiwum spotykamy wzmianki, na podstawie których można stwierdzić, że złotnik Jan Dill pracował w Poznaniu w latach 1616—1660. Wiadomość ta jest ważna ze względu na nieznanem dotąd pochodzenie i miejsce pobytu niepośledniego artysty, którego jeden rysunek ogłosił w Sprawozdaniach Komisji ś. p. Prof. M. Sokołowski.

Sekretarzem Komisji na lata 1913 i 1914 wybrano Dra St. Turczyńskiego.

Posiedzenie z dnia 27 maja 1913 r.

Dr. Tadeusz Szydłowski streścił swoją rozprawę p. t. »Wstęp krytyczny do studyów nad Witem Stwoszem«, która tworzy pierwszy rozdział rozpoczętej obszerniejszej pracy, poświęconej sztuce Stwosza i jego czasów. Prelegent podniósł przedewszystkiem konieczność przeglądu i zsumowania wyników dotychczasowych badań nad Stwoszem, celem właściwego zorientowania się w sprawie genezy i narodowości jego sztuki, którąto sprawa stała się w ostatnich latach źródłem sztucznego podniecenia i powodem uderzeń na naukę polską.

Przekonanie o polskości Stwosza i jego sztuki zrodziło się w Krakowie po r. 1830 najpierw u Ambrożego Grabowskiego, który pierwszy odkrył u nas Stwosza i wyszukał w archiwach cały szereg wiadomości doń się odnoszących.

Grabowski nie zdołał jednakże znaleźć pozytywnych danych ani co do urodzin Stwosza, ani co do wczesnych lat jego artystycznego rozwoju i twierdzenie powtarzane w jego książkach, że Stwosz urodził się i wykształcił w Krakowie, polegało tylko na przypuszczeniu, które dogadzało dumie Krakowianina. To przypuszczenie zostało jako pewnik przyjęte przez innych późniejszych naszych archeologów i miłośników zabytków: F. M. Sobieszczańskiego, E. Rastawieckiego, J. Łepkowskiego i innych, a przy całym romantycznym nastroju ówczesnej epoki łatwo urosł Stwosz do fantastycznych rozmiarów najgenialniejszego wyraziciela chrześcijańskich ideałów, wzniosłego, bożego posłannika i mistrza, który narodowi polskiemu najwięcej chluby przynosi.

Dopiero około r. 1880 zaczęto u nas krytyczniej badać dzieje sztuki w Polsce i do całej legendy o Stwoszu trzeźwiej się odnosić. Nowsze pokolenie naszych historyków sztuki doszło do wniosku, że sztuka Stwosza nie da się wyprowadzić z miejscowego terenu, natomiast pochodzenie jej z południowych Niemiec jest najzupełniej widoczne. Na ścisły związek naszych zabytków z okresu Stwosza z Norymbergą, położył nacisk Prof. M. Sokołowski w swych »Studiach do historii rzeźby w Polsce w XV i XVI w.« Potwierdzeniem tego sądu było znalezione podówczas w akcie przedstawiającym historię budowy ołtarza Maryackiego określenie Stwosza jako »Alemanus de Norimberga«.

Sprawa pochodzenia Stwosza i dokładna geneza jego sztuki nie zostały jednak dostatecznie oświetlone z powodu trudności zebrania zupełnie pewnych danych w tym kierunku. Prof. Sokołowski w swych pracach zajął się głównie tryptykami snycerskimi, powstałymi w Polsce pod wpływem Stwosza i znaczeniem jego krakowskiego warsztatu. Dr. F. Kopera nakreślił monografią krakowskiej twórczości Stwosza, jednakże nie posiadamy dotychczas wyczerpującej charakterystyki jego indywidualności, opartej na tle sztuki współczesnej i szerszego obrazu całej epoki.

Badania w tym kierunku posunęła naprzód nauka niemiecka, która dzięki najnowszej monografii Lossnitzera uzyskała wcale już niezłe opracowanie wielu krytycznych zagadnień związanych z postacią Stwosza. Głównym wynikiem tej książki jest bliższe określenie genezy sztuki Stwosza. Powstanie tej sztuki nie da się wyprowadzić tylko z norymberskiego gruntu i wcale uzasadnione jest przypuszczenie, że Stwosz pracował przez pewien czas w Passawie w warsztacie Mikołaja von Leyen, który tam wykonywał koło r. 1470 grobowcową płytę dla cesarza Fryderyka III, albowiem ta płyta jest oczywistym pierwowzorem dla stwoszowskiego grobowca Kazimierza Jagiellończyka. Między krakowskimi dziełami Stwosza a sztuką południowoniemiecką wychodzą na jaw coraz bliższe związki i przyjąć musimy za pewne, że przyszedł on do nas już jako określona i wyrobiona indywidualność, gdyż twierdzenie, że mógł on styl swój w Krakowie wyrobić nie zyskało dotąd żadnych rzeczowych podstaw.

Wprawdzie Dr. Ptaśnik usiłował dowieść, na podstawie interpretacji źródeł archiwalnych, krakowskiego i polskiego pochodzenia Stwosza, zaś pochodzenie jego i narodowość niemiecką stanowczo wykluczył, jednak argumenty, które podaje, nie są oparte na dosyć ścisłych i przedmiotowych podstawach, tak że twierdzenie to pozostaje tylko hipotezą, jak również wcześniejszy pobyt Stwosza w Krakowie, przed r. 1477, kiedy to przybywa do nas z Norymbergi.

Nakreśliwszy wyniki badań naukowych w sprawie Stwosza, przeszedł prelegent do oceny i scharakteryzowania pseudonaukowej działalności p. L. Stasiaka i rozpatrując 60 tez, sformułowanych przez niego na końcu książki »Rewindykacje własności naszej«, wykazał w nich wyraźną ideę fixe na tle Stwosza, która popycha autora do najbardziej nieuzasadnionych twierdzeń w zakresie historii sztuki. Silnie występująca tendencyjność, wrogie stanowisko wobec sztuki i kultury niemieckiej, odbierają autorowi zdolność do bezstronnego a naukowego sądu: widzi on Stwosza w dziełach najodleglejszych, najodrębniejszych, wszystko jedno słabych czy dobrych. Na przykładzie ołtarza w St. Wolfgang, który jest udokumentowanym dziełem Pachera wykazał prelegent, do jakiego stopnia są bałamutne twierdzenia p. Stasiaka, że to dzieło Stwosza. P. L. Stasiak nie cofa się nawet przed wprowadzaniem zmian w tekst dokumentów, na które się właśnie jako na najpewniejsze swe świadectwa powołuje.

Najistotniejszą przymieszką pism p. Stasiaka są bezwzględne uderzenia na naukę polską i na Akademię Umiejętności, co jest zupełnym przesunięciem stanowiska, gdyż instytucja ta nie mogłaby w żadnym wypadku brać odpowiedzialności za zapatrywania poszczególnych uczonych. Nad całą pseudonaukową działalnością p. Stasiaka możnaby było przejść do porządku dziennego gdyby nie szeroki rozgłos i poparcie, jakie sobie zyskała u znacznej części polskiego społeczeństwa.

W zakończeniu przedstawił prelegent program dalszego ciągu swych badań nad Stwoszem, zmierzających ku nakreśleniu monografii o sztuce Stwosza i artystów jemu »współczesnych, któraby była stwierdzeniem właściwego stanu rzeczy i sprostowaniem zapatrywań szerzonych

przez bezkrytyczną agitację, a nie mających nic wspólnego z bezstronnym naukowym traktowaniem tej sprawy.

Posiedzenie z dnia 31 października 1913 r.

Prof. Dr. Jan Ptaśnik przedstawił opis ulicy Grodzkiej z r. 1412 »Quantitas pontium platheae Castrensis secundum longitudinem et latitudinem ibidem situatorum«, ważny z tego powodu, że podaje dokładny obraz tej ulicy z początku XV wieku, jej nierównomierną szerokość, kościoły, wreszcie domy wraz z ich właścicielami, mniej więcej do ulicy Poselskiej niemieckimi, od ulicy Poselskiej do Zamku polskimi. Ulica Grodzka nie poczynała się tak jak dzisiaj od Rynku, ale od ulicy Szerokiej, czyli od dzisiejszych placów Dominikańskiego i Franciszkańskiego.

Następnie Prof. Ptaśnik przedstawił szczegóły do historii sztuki w Polsce, zebrane przy sposobności swego udziału w wyprawie naukowej węgierskiej. W Siedmiogrodzie w Gyula-féhervár, w tamtejszym Muzeum, prelegent znalazł portret Zygmunta Starego, malowany na szkle, w siedmiogrodzkiej zaś Bystrzycy, między innymi, dokument o restauracji tamtejszego kościoła parafialnego, którą w latach 1560—1563 przeprowadził Włoch Piotr z Lugano, mieszczanin lwowski. Uczeń siedmiogrodzcy, szczególnie zaś Dr. Wiktor Roth, nabrali przekonania, że sztuka siedmiogrodzka, głównie w miastach saskich, pozostawała pod wpływem Węgier północno-zachodnich, północno-zachodnia zaś sztuka węgierska pod wpływem Krakowa i Norymbergi. I rzeczywiście: koszyckie archiwum miejskie zawiera bardzo wiele wiadomości o artystach pochodzących z Krakowa, w Neusohl zaś (Bystrzyca bańska) znajdują się rzeźby w kamieniu i drzewie, przypominające dzieła Wita Stwosza lub jego szkoły. Na uwagę zasługuje ołtarz szafiasty w kościele parafialnym, fundowany przez pozostającego w stosunkach handlowych z Krakowem Koenigsbergera w r. 1505, związany jeżeli nie z Witem Stwoszem, to w każdym razie z jego szkołą; tu dodać należy, że w Bystrzycy przebywa i za tamtejszego aptekarza swoją córkę wydaje, znany współpracownik Stwosza przy ołtarzu maryackim w Krakowie — »Bernard Goltschloher von Krackau«. W dalszym ciągu prelegent przedkłada fotografie malowideł, znajdujących się na wewnętrznej i zewnętrznej stronie drzwiczek zamykających ołtarz, które to malowidła mogą pozostawać w pewnym związku z mistrzami, znanymi z dzieł swoich w Krakowie, i zwraca uwagę na konieczność zbadania niepublikowanych dotąd rzeźb w kamieniu umieszczonych na gzymsie kościoła parafialnego w Bystrzycy bańskiej, wyobrażających siedm grzechów głównych; rzeźby te przypominają dzieła Wita Stwosza. O ile chodzi o szczegóły do genezy nazwiska »Stosz«, to koło Koszyc znajduje się miejscowość, dawniej miasteczko, zwane w wiekach średnich »Stoch« lub »Stosz«; koło Neusohl zaś i Kremnicy dwie góry noszą tę nazwę. Brat Wita Stwosza, Maciej »de Harow«, według zdania uczonych siedmiogrodzkich nie mógł pochodzić z Harro w Siedmiogrodzie, miejscowości zamieszkałej przez biedną ludność rumuńską.

Dr. Stanisław Tomkowicz streścił pierwszą część materiałów do dziejów kultury XVI w. w Polsce, zebranych przez siebie w niewyzyskanych dotychczas księgach skarbowych Archiwum głównego warszawskiego. Prelegent zbadał tam naprzód rachunki dworu królewskiego z lat 1501, 1504, 1545, 1546, 1549 i 1551. O kilku z tych rękopisów spotykamy wzmianki w literaturze naukowej w postaci urywkowych i szczupłych wiadomości, podawanych przez przygodnych badaczy dawniejszych. Dokładniejszego zbadania owocem jest obecny zbiór zapisek o stosunkach kulturalnych na dworze Jagiellonów od Aleksandra do Zygmunta Augusta, o wydatkach na kapelę królewską, na dzieła sztuki sprawiane do mieszkania król., do kaplic król. w Krakowie i Wilnie, na sprzęty artystycznie wykonane, na klejnoty i kosztowne tkaniny a wreszcie na utrzymywanie artystów różnego rodzaju, stale lub chwilowo u dworu zajętych. Artysty i rękodzielnicy, użyci przy budowie Zamku na Wawelu, nie występują tu wcale, albowiem rachunki budowy prowadzone były w osobnych księgach, wyzyskanych już w wydawnictwie Grona konserw. Gal. zach. p. t. Wawel. Rachunki obecnie zbadane zawierają tylko wydatki zwykłe, bieżące, związane z codziennymi potrzebami lub przyjemnościami rodziny królewskiej, dworzan lub sług. Czasem tylko wpisywano tu wydatki na restaurację zamków obronnych w kraju; znajdują się też rachunki z podróży króla i dworzan lub sług jego, z przyjęć postów zagranicznych, wreszcie z pogrzebu królowej Barbary, za której zwłokami, z Krakowa do Wilna etapami wieszonymi, jechał król z liczną świtą. Rachunki te przynoszą mnogość przyczynków do biografii artystów w Polsce XVI w.

Posiedzenie z dnia 28 listopada 1913 r.

Prof. Dr. Jan Ptaśnik przedstawiając dwa dokumenty z czasów Aleksandra, biskupa płockiego (1129—1156), przypomniał, że już na podstawie dzisiejszej literatury jest wiadomem, iż Polska w epoce Bolesławów więcej pozostawała pod wpływami kultury romańskiej aniżeli germańskiej: Bolesław Chrobry bowiem z Włoch sprowadza mnichów, małżeństwo zaś jego syna Mieszka II z Ryksą wpłynęło na nawiązanie stosunków z romańską Flandryą. »De Leodio« miał sprowadzić Kazimierz Odnowiciel przez opata tynieckiego, a później krakowskiego »arcy-biskupa« Aarona, Benedyktynów do Tyńca, z Leodyum też pochodzą pierwsi Benedyktyni lubińscy i budują sobie kościół pod wezwaniem znanego w ich ojczyźnie flandryjskiego patrona ś. Leonarda, którego kult i do Krakowa się dostał. Z Flandryi lub Burgundyi przybywają do Polski również pierwsi kanonicy regularni i Cystersi, a znaczna ilość imion dostojników kościelnych z owych czasów przemawia bądź za bezpośredniem pochodzeniem tych osobistości ze stron romańskiego zachodu, bądź za bliższymi z nim stosunkami. Pokazało się nawet, że niektórzy biskupi polscy, którym przypisywano polskie pochodzenie, z romańskich stron do nas przybyli. Aleksander, biskup płocki, według Długosza należący do rodziny Dołęgów, pochodzi z Malonne koło Laon; w klasztorze malońskim spoczywają kości jego antenatów i dlatego dba on o ten klasztor; w r. 1147 wysłał tam nawet swego brata Waltera, proboszcza kapituły płockiej, i ten Walter ma zostać owego klasztoru opatem, na krótko jednak, bo w r. 1149 zostaje biskupem wrocławskim i do swojej diecezji wprowadza ceremoniał kościelny z Laon. Obydwaj bracia budują też w swych rezydencjach nowe katedry. Aleksander jest znany jako budowniczy katedry płockiej, wielu innych kościołów i samego miasta Płocka. Ze względu na jego stosunki z Laon i Malonne przypuszczać należy, że stamtąd pochodzili budowniczo fundowanych przez niego budowli, stamtąd i ci, którzy je rzeźbami czy malowidłami ozdabiali. Z tak odległych czasów nietylko u nas ale i za granicą nazwisko czy raczej imię artysty należy do rzadkości, dlatego niepoślednią wartość ma wiadomość, że malarzem, który zdobił wnętrze katedry płockiej, był jakiś Gunter, prawdopodobnie pochodzący z Flandryi. Wiadomość o nim znajduje się w opisie dwóch cudów, jakie się miały zdarzyć w katedrze płockiej w r. 1148, w kodeksie kapituły płockiej p. t. »Expositio in prophetas maiores et Novum testamentum«. Opis cudów, zanotowany ręką XII wieku, jest także i z tego powodu ważnym, że dowiadujemy się z niego, jakie najdawniejsze relikwie znajdowały się w katedrze płockiej, jak wyglądał relikwiarz, a następnie, że podani są dwaj świadkowie cudów, z których jednym jest kustosz Aro, drugim Zacharyasz scholastyk. Do tego czasu najdawniejsza wiadomość o członkach kapituły w Polsce pochodziła dopiero z r. 1155, teraz przybywają wiadomości o trzech członkach kapituły płockiej: proboszczu Walterze z r. 1147, kustoszu Aronie i scholastyku Zacharyuszu z r. 1148. Jest to przyczynek do historii ustroju kapituł polskich.

Dr. Kazimierz Maryan Morawski przedstawił fotografie znalezionego przez siebie w pałacu margrabiów Paulucci de Calboli we Forli portretu margr. Sylwiusza Torelli. Jak wiadomo, istniała w XVIII-tym wieku filiacja genealogiczna między rodziną Torellich a rodziną Ciołków-Poniatowskich, oparta na analogii herbowej. Referent, nie wchodząc w szczegóły tej wątpliwej filiacji, zwraca tylko uwagę na nieznaną dotychczas fakt, że Poniatowscy utrzymywali z Torellimi bliższe stosunki, że w r. 1754 bawił we Forli przyszły prymas polski, 18-letni wówczas Michał Poniatowski, w gościnie u biskupa tego miasta Tomasza Toremellego, że zapewne nie bez wiedzy, jeśli nie przyczynienia się wpływowego kasztelana Poniatowskiego, otrzymał Antoni Torelli, ojciec Silvia, od Augusta III tytuł markiza, że wreszcie na schyłku panowania St. Augusta odznaczony został Silvio orderami św. Stanisława i Orła Białego. Jeśli związku genealogicznego dwóch rodów nie wymyślili, to głosili go zapewne Włosi, należący do otoczenia St. Augusta: Portalupi, Albertrandi, Ghigiotti i inni. Silvio Torelli, prosząc St. Augusta o order polski, powoływał się na wznowione dawniej, rzekomo dzięki kasztelanowi Poniatowskiemu, stosunki między dwoma szczerpami Ciołków, polskim i włoskim, a St. August, godząc się na tę jego prośbę, stwierdzał uroczyście »powinowactwo uznane także przez Naszych przodków, łączące Nas z jego dostojną rodziną«. A na pamiątkę wskrzeszonych jakoby stosunków i tych związków Torellich z Polską, datujących się pono od czasów Bony, utrwalonych niby to za pośrednictwem kardynała Maciejowskiego, skitowanych nareszcie, w mniemaniu heraldyków, królewską krwią Leszczyńskich i Poniatowskich, wymalować kazał Silvio Torelli lichy obraz, przedstawiający go w orderach polskich, jak wskazuje ręką na znajdujący się po dziś dzień w prywatnem posiadaniu, w Florencyi, portret Stanisława Augusta. Co znaczy ten gest, dociekać próżno. Bez względu na to, czy ma czy nie ma być głosem krwi, obraz stanowi ciekawą ilustrację do mitu o polskich Torellich.

W dyskusji nad referatem Dra Morawskiego zabierali głos Dr. J. Korzeniowski, Prof. Dr. J. Ptaśnik i prelegent.

Dr. Stanisław Tomkiewicz podał dokończenie streszczenia materiałów do dziejów kultury XVI w. w Polsce, zawartych w księgach skarbowych Archiwum głównego warszawskiego. Z pomiędzy niezbadanych dotąd naukowo spisów dworu król. z XVI w. najobszerniejszą i najciekawszą jest księga, zw. niekiedy »marszałkowską«. Foliant ten rękopiśmienny, o tysiącu kilkuset kartach, zawiera rodzaj stanu służby dworzan i sług, w latach 1543—1572 zajętych przy osobie Zygmunta Augusta. Podzielono ich na kategorie. Na początku każdego rozdziału zapisano warunki płacy, ubiór, niekiedy obowiązki całej kategorii; szczegółowo opisano konie tych, którzy służyli konno. A potem każdy z osobna z tych ludzi ma zostawionych dla siebie kilka kart, na których wpisywano kolejno specjalne warunki jego płacy, zmiany, poprawy z łaski i awanse, zdarzenia szczególne, podróże, choroby i wreszcie wydalenie lub śmierć. W takich jakby skróconych kronikach czy biografiach przesuwają się przed nami cały zastęp ludzi z otoczenia Zygmunta Augusta, od jego ożenienia z Elżbietą Austriaczką do śmierci, więc urzędników dworu, młodzieży szlacheckiej, sekretarzy król., lekarzy, muzyków, malarzy, rzeźbiarzy, złotników, rytowników pieczęci i gemm, rytowników broni, hafciarzy i t. d.

Spotykamy między nimi wiele osobistości dotychczas nieznanych. Wiadomości nasze o znanych lub sławnych (Górnicki, Royzjus, Decius, Jakób Caraglio, Bekfark, Gomółka, Waclaw Szamotulczyk, Sebald Link i t. d.) nieraz znacznie się rozszerzają. Z księgi tej, podającej cenne rysy do obrazu stosunków kulturalnych na dworze ostatniego Jagiellona, prelegent poczynił obszernie wypisy ważniejszych działów i zamierza je ogłosić w wydawanych przez Komisję »Źródłach do historii sztuki i cywilizacji w Polsce«.

Posiedzenie z dnia 12 grudnia 1913 r.

Dr. Tadeusz Szydłowski przedłożył pierwszą część rozprawy p. t.: *O restauracji ołtarza Maryackiego w latach 1866—70.*

Żeby racjonalnie postawić sprawę genezy sztuki Stwosza, konieczne jest przedewszystkiem krytyczne opracowanie najwcześniejszego jego dzieła, rozmiarami największego a zarazem artystycznie najdoskonalszego, t. j. ołtarza Maryackiego. Taka krytyczna monografia ołtarza postawić sobie musi przedewszystkiem pytanie, o ile zachowany został jego stan pierwotny, jakie zmiany wprowadziło w jego wyglądzie działanie czasu i jakie krzywdy wyrządziła mu nieopatrzna ręka ludzka. Po przeprowadzeniu analizy ołtarza i wysledzeniu losów, które przechodził w ciągu wieków, prelegent stwierdził, że dzisiejszy wygląd ołtarza nie odpowiada pierwotnemu, i to pod wielu ważnymi względami. Zniknął przedewszystkiem górny szczyt ołtarza tj. owo strzeliste architektoniczne zwieńczenie baldachimów nasady ołtarzowej, które jest prawie regułą w tryptykach snycerskich XV w., dalej pokruszyły się niektóre delikatniejsze partie rzeźby i ornamentyki. Najwięcej szkody przyniosło ołtarzowi niedbałe obchodzenie się z nim w dawnych wiekach, lekkomyślne odnowy, w połowie XVII i w końcu XVIII w., wreszcie radykalna restauracja z przed lat kilkudziesięciu. W tej ostatniej po za tem, co było właściwym zadaniem (uchronienie ołtarza przed dalszym zniszczeniem, wzmocnienie jego strony konstrukcyjnej, utrwalenie całości), przedsięwzięto bardzo daleko idącą odnowę ołtarza, posuwając się aż do dorabiania wszystkich części brakujących, tak w ornamentyce jak i w rzeźbie, i aż do wyłocenia i przemalowania na nowo znacznej części polichromii. Pozwolono sobie nawet na niczem nieusprawiedliwione, zupełnie dowolne zmiany w ornamentacyjnych częściach ołtarza, jak wprowadzenie zupełnie nowego motywu nad główną grupą w szafie ołtarza, a mianowicie środkowej iglicy, która psuje zupełnie dawną kompozycję. A nadto przy składaniu na nowo rozebranego do celów restauracji ołtarza dopuszczono się niejednego niedbalstwa.

Do powyższych wniosków doprowadza ściśle zbadanie materiału, tak ilustracyjnego jak i opisowego, który się zachował z czasów przed restauracją i w protokołach i aktach restauracji.

Opierając się na tym materiale, prelegent przedstawił szczegółowo przebieg ostatniej restauracji ołtarza Maryackiego i zmiany, jakie ona wprowadziła.

TREŚĆ.

	Str.
O lecytach greckich w krakowskich zbiorach, przez Piotra Bieńkowskiego . . .	1
Kościół Narodz. Najśw. Maryi Panny w Łąpczycy, przez Józefa Serugę i Zygmunta Hendla	31
Gobeliny z herbem Pogoń w muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie opracował Julian Pagaczewski	67
Hans Schwarz i jego polskie medale, napisał Maryan Gumowski	88
Włoskie majoliki quattrocenta w Krakowskich zbiorach opracował W. Stanisław Turczyński	109
Trzy zabytki malarstwa polskiego z XV i XVI wieku, napisała Konstancja Stębowska	125
Dwie cenne pamiątki polskie w Wiedniu opisał Stanisław Tomkowicz	133
Dopełnienie do pracy o lecytach greckich skreślił Piotr Bieńkowski	143
Ze studyów nad polskim gobelinnictwem, przez Juliana Pagaczewskiego	151
Dwór w Rogowie, zabytek budownictwa drewnianego XVII w., przez Tadeusza Szydłowskiego	184
O rzeźbach klasycznych z marmuru w Krakowie napisał Piotr Bieńkowski	236
Sprawozdania z posiedzeń Komisji historii sztuki za czas od 1 stycznia do 1 grudnia 1910 r.	I
Sprawozdania z posiedzeń Komisji historii sztuki za czas od 1 stycznia do 31 grudnia 1911 r.	XI
Sprawozdania z posiedzeń Komisji historii sztuki za czas od 1 stycznia do 31 grudnia 1912 r.	XV
Sprawozdania z posiedzeń Komisji historii sztuki za czas od 1 stycznia do 31 grudnia 1913 r.	XXIII
Ks. Antoni Brykczyński, wspomnienie pośmiertne przez S. T.	XXVII

TREŚĆ SPRAWOZDAŃ Z POSIEDZEŃ .

za rok 1913.

- Antoniewicz Jan Bołoz**, O rzeźbie figuralnej kaplicy Zygmuntołskiej na Wawelu, str. XXIII.
Hendel Zygmunt, O zamku w Lesku, str. XXVII.
Morawski Kazimierz Maryan, portret margr. Sylwiusza Torelli z XVIII w. i rzekomy związek genealogiczny rodziny Poniatowskich z rodem Torellich, str. XXXI.
Mycielski Jerzy, Nowoodkryty portret króla Władysława IV, dzieło Rubensa, str. XXVIII.
Ptaśnik Jan, Lazuł polski z Chęcín w XV w., str. XXVIII. — Opis ulicy Grodzkiej w Krakowie z r. 1412, str. XXX. — Z wyprawy naukowej do Węgier przyczynki do historii sztuki w Polsce (Piotr z Lugano architekt lwowski, artyści z Krakowa w Siedmiogrodzie, miejscowości nazwy Stosz w Siedmiogrodzie, str. XXX. — Wpływy romańskie na kulturę w Polsce XII w. na podstawie źródeł do dziejów katedry i kapituły płockiej, str. XXXI).
Szydłowski Tadeusz, Wstęp krytyczny do studyów nad Witem Stwoszem, str. XXVIII. — O restauracyi ołtarza Maryackiego Wita Stwosza, w latach 1866—1870, str. XXXII.
Tomkowiec Stanisław, Materyały do dziejów kultury w Polsce XVI w. w rachunkach dworu królewskiego i w t. zw. Księżde marszałkowskiej Archiwum głównego warszawskiego, str. XXX i XXXII. — T. S., X. Prałat Antoni Brykczyński, wspomnienie pośmiertne, str. XXVII.
Wicherkiewiczowa Marya, Jan Dill, złotnik poznański, str. XXVIII.
-



DRUKARNIA UNIwersYTETU Jagiellońskiego pod zarządem J. Filipowskiego
w Krakowie.