

WYDAWNICTWO POLSKIEJ AKADEMJI UMIEJĘTNOŚCI

POLITECHNIKA WROCŁAWSKA
Katedra Historii architektury

L. 4/B

2. 498

PRACE

KOMISJI HISTORJI SZTUKI

TOM V. — ZESZYT II.

STANISŁAW TOMKOWICZ: Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej. — WŁADYSŁAW
TATARKIEWICZ: Trzy dwory podlaskie: Stanin, Jagodne, Sarnów. — Sprawozdanie
z posiedzeń za lata 1930 i 1931 (Treść Sprawozdań na str. 3 okładki).

W KRAKOWIE

NAKŁADEM POLSKIEJ AKADEMJI UMIEJĘTNOŚCI
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNIACH GEBETHNERA I WOLFFA
WARSZAWA — KRAKÓW — LUBLIN — ŁÓDŹ — POZNAŃ — WILNO

MCMXXXII

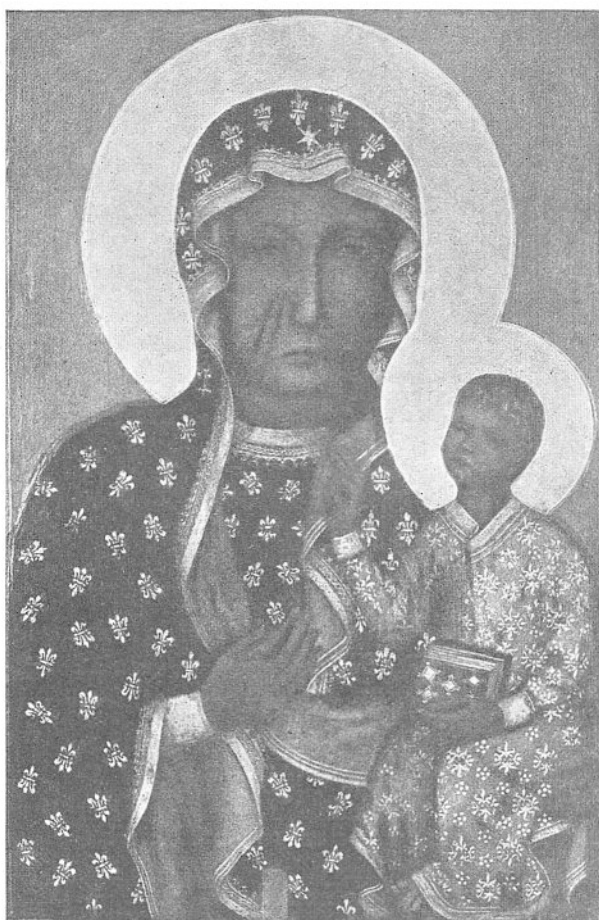


Fig. 1^a

OBRAZ MATKI BOSKIEJ CZĘSTOCHOWSKIEJ.

NAPISAŁ
STANISŁAW TOMKOWICZ.

Dwa powody łączyły się do niezbyt dawna, by cudownością wslawiony obraz Matki Boskiej częstowskiej osnuć gęstą mgłą tajemnicy: brak dat historycznych z najdawniejszej jego przeszłości i niemożność nietylko zbadania zabytku, ale nawet przyjrzenia mu się bliżej, przekonania się o stanie jego zachowania i rzeczywistej wartości lub przynajmniej stylowej przynależności malowidła. Umieszczony w złym oświetleniu i dość wysoko w ołtarzu, przed którym po całych dniach odbywają się wśród napływu wiernych nabożeństwa,

^a Obraz cudowny częstochowski. Oryginał po dokonaniem w latach 1925—1926 odczyszczeniu i przeprowadzeniu konserwacji (według reprodukcji w książce: Konserwacja cudown. obrazu M. B. częstochowskiej, 1927, tabl. B).

przeważnie zasłonięty był kosztownymi sukienkami i blachami, silnie przytwierdzonymi, które wolnemi pozostawiały tylko twarze i ręce, przedstawiające się, w naszych przynajmniej czasach, jako powierzchnie nie już ciemne, lecz całkiem czarne. Nie omieszkała swoje zrobić legenda, która do reszty zaciemniła początkowe dzieje naszego cudownego obrazu, mieszając z fantastycznymi opowiadaniem o nim i kolejach jego losów częścią prawdziwe, częścią poetycznie urobione tradycje z przeszłości innego niegdyś słynnego wizerunku Matki Boskiej; a dalej, puszczając wodze fantazji, łączono dzieje naszego obrazu z Karolem W. albo z cesarzem greckim Manuelem Komnenem (1143—1186 r.) i Eufrozyną ksienią klasztoru w Płocku (w. XII), albo wreszcie z Włodzimierzem W. księciem ruskim (koniec w. X) i żoną jego Anną, księżniczką konstantynopolitańską i t. d.

Tę mieszaninę prawdy i fałszu powtarzało w dobrej wierze jedno pokolenie drugiemu, popularyzując ją w dziesiątkach, jeśli nie setkach opowieści i opisów, przyjmowanych za dobrą monetę nie tylko wśród szerokich warstw ludowych, ale nieraz także przez koła kulturalne, a nawet przez autorów uważanych za historyków.

Dopiero w r. 1925/6 »konserwacja« spowodowana budzącym niepokój złym stanem obrazu częstochowskiego pozwoliła szczupłemu gronu rzeczoznawców technicznych oraz historyków sztuki zbadać zabytek, oczyszczony z wiekowej warstwy brudu i kopcju, a razem uwolniony od późniejszych przeomalowań — a stała się też pobudką do zastanowienia się nad jego artystyczną wartością, przynależnością, możliwym wiekiem i ojczyzną.

Ponieważ należałem do komitetu czuwającego nad robotami restauracyjnymi, mam sobie za obowiązek choć teraz po kilku latach podzielić się z szerszym kołem wynikami przeprowadzonych dochodzeń i poczynionych wniosków, przy których niemalą pomocą stały się spostrzeżenia i sprawozdania zawodowców z przebiegu robót restauracyjnych i dokonanych przytem odkryć, ogłoszone w niebardzo rozpowszechnionej książce: W. St. Turczyńskiego i J. Rutkowskiego »Konserwacja cudownego obrazu Matki Boskiej częstochowskiej. Częstochowa 1927«, ilustrowanej bogato zdjęciami fotograficznymi, robionymi z obrazu podczas robót i po ich skończeniu.

I.

Oto przedewszystkiem stwierdzony tam stan faktyczny obrazu i przebieg jego odnawiania.

1^o. Obraz, ujęty w ramy listwowe z pierwszej połowy XV w., jest wymiarów: wys. 1'222 m, szer. 0'822 m, malowany temperowo na warstwie kredowej pokrywającej płótno, przyklejone do pionowo spojonych desek. W raportach rzeczoznawców jest mowa to o dwóch pęknięciach deski, równoległych do osi pionowej, i trzecim u dołu obrazu na osi jego horyzontalnej (sic!), to o trzech deskach, pionowo ze sobą spojonych. To ostatnie twierdzenie znajduje potwierdzenie w zdjęciu fotograficznym strony odwrotnej obrazu, uwolnionej z pokrywającego ją płótna z malowaniami z XVII w. Na szerokość tablicy drewnianej złożyły się od samego, jak sędzę, początku istotnie 3 deski ze sobą spojone.

Rozłupanie obrazu podczas napadu »Husytów« r. 1430¹, o którym mówi zarówno tradycja, jak i historia², nastąpiło zapewne na miejscach tych pierwotnych spojeń. Takie przypuszczenie potwierdzają, a przynajmniej popierają: wygląd tylnej strony obrazu, uwolnionej od płótna, którym pokryto w XVII w. jej drzewny materiał, a także przedarcie w kilku miejscach płótna pod gruntem kredowym właściwego obrazu strony frontowej i naprawy najstarszej warstwy samego wizerunku cudownego. Obraz bowiem w ciągu swego dawniejszego istnienia poddany został co najmniej dwukrotnie odnowieniom, które stwierdzono przy zbadaniu obrazu podczas ostatnich niedawno robót konserwatorskich. W czasie jednego odnawiania (w XV w., po owym napadzie 1430 r.), o którym jeszcze niżej będzie mowa, naprawiany był i częściowo przemalowany.

Następne przemalowanie, tym razem farbami olejnymi, i to przemalowanie niemal całkowite, odbyło się prawdopodobnie w XVII w., a dokonał go, można sądzić, ten sam malarz, który, z okazji obchodu w r. 1682 trzechsetnej rocznicy umieszczenia cudownego wizerunku na Jasnej Górze, pokrył też tylną stronę obrazu malowaniem (na przyklejonym płótnie), o którym również w dalszym ciągu będzie mowa.

Nadto krążą jeszcze jakieś głuche wieści, jakoby po r. 1900 malarz Józef Chełmoński miał przemalować głowę Matki Boskiej na obrazie częstochowskim³. Ze stanowczym atoli potwierdzeniem tej wiadomości nigdzie się nie spotkałem.

2^o. W miejscu szat obu świętych postaci przymocowywane bywały, i to w sposób dość nieogłędny, od dwóch przynajmniej wieków sukienki haftem wykonane, a prócz tego głowy otoczone były nimbusami blaszanymi, nakrywającymi nimbusy malowane. Nadto od czasu co najmniej koronacji w początku XVIII w. przyozdabiano głowy kosztownymi koronami blaszanymi. Tło zaś obrazu poza obrębem postaci pokrywała (nie wiadomo od jakiej daty) blacha z rytami na niej scenami z życia Chrystusa i Bogarodzicy oraz postacią ś. Barbary.

3^o. Odwrotną stronę desek w r. 1925 znaleziono oklejoną płótnem, na którym malarz XVII w., u dołu po lewym boku⁴ podpisany literami J. K., namalował szereg drobnych scen figuralnych, odnoszących się do tradycyjnej prze-



Fig. 2 *

* M. Boska z P. Jezusem. Płaskorzeźba z kości słoniowej, w Eczmiadynie w Armenii, wiek VI (według reprodukcji w książce: Tikkanen, Madonnabildens historie, 1916, ryc. 4). Do str. 134.

¹ O tem rozłupaniu i o pierwotnej ilości desek wiadomość podana przeze mnie w broszurze z r. 1927 p. t. »O obrazie M. B. częstochowskiej« była przedwczesną i okazała się niećciłą.

² Por. niżej, str. 27 i Aneks III na końcu tej pracy.

³ Mówił mi o tem d. 31. XII. r. 1929 malarz Piotr Stachiewicz, twierdząc, że wzmianka o tem przemalowaniu powinna się znaleźć w Tygodn. Illustr. w jednym z roczników z lat 1900—1913

⁴ Konserwacja cudown. obrazu M. B. częstochowskiej. Częstochowa 1927, str. 27.

szłości obrazu. Przeplata te obrazki napis z datą 1682 r., zawierający aluzję do trzechsetlecia od przywiezienia obrazu do Częstochowy, z którą to pamiątką połączono wówczas zapewne obok tego »przyozdobienia« także i wyżej wspomniane przemalowanie w dużej mierze samego cudownego wizerunku. Twórca przemalowania olejnego, jak i tych malowań na tylnej stronie desek (czyli raczej na kryjącym ją płótnie), nie jest bliżej znany. Pomiędzy malarzami z II połowy XVII w., wymienionymi w Słowniku Rastawieckiego (tom III, str. 250), jest tylko jeden, do któregooby można odnosić początkowe litery wyżej wspomniane, twórca obrazu kościelnego, podobno wysokiej wartości, w Męcinie pod Sączem. Podpisany tam jest literami: X. J. K. i był może księdzem. O jego życiu i działalności nic zresztą nie wiadomo.

4°. Obecną konserwację rozpoczęto, po oczyszczeniu z kopcium i brudu, od usunięcia najpóźniejszego przemalowania z XVII w. — co wobec odmiennych właściwości i rodzaju farb średniowiecznych a farb nowszych okazało się sprawą niezbyt trudną, tem bardziej, że pod przemalowaniem olejnym znajdowała się cienka warstwa werniksu żywicznego, i ta warstwa werniksu nakrywała warstwę farb temperowych, zapewne pochodzącą z restauracji obrazu po owym uszkodzeniu w r. 1430, przy której — jak teraz stwierdzić się dało — nie poprzestano na naprawieniu i retuszowaniu okaleczeń, ale zamalowano część obrazu, i to zarówno tła, jak i świętych postaci. Coprawda na samym (poza postaciami) tle nie było już wówczas najdawniejszych farb ani złocenia; natomiast zachowały się one były częściowo na innych miejscach. Drobiazgowo jednak dochodzenia dalsze wykazały, że na średniowiecznej warstwie poprzedniej zachowały się one były bardzo fragmentarycznie; wykazały też, że ta chronologicznie poprzednia warstwa farb, również temperowych, była prawdopodobnie już najdawniejszą, pierwotną. Technika zaś tego malowania pierwotnego — jak sprawdzono — okazała się następującą:

5°. Grunt kredowy, położony na płótnie naklejonem na całej frontowej powierzchni desek, jest grubości 2—3 mm, dobrze wygładzony. Na nim bezpośrednio położone są barwy o składnikach temperowo-żywicznych. Malarz posługiwał się laserunkami (terra di Siena), snać opanował technikę temperową. Lamówki szat (płaszczka Matki Boskiej i sukienki P. Jezusa) są złoczone złotem polerowanym i mają ornament pierwotny, wytłaczany później, przezłocony i kreskami cieniowany. Pierwotny też jest ornament złożony na sukience P. Jezusa, o motywach lilij i rozetek.

6°. Uszkodzenia warstwy pierwotnej obrazu strony frontowej:

a) naprawiane i zamalowane przedarcie płótna w miejscach spojeń desek blatu;

b) w wielu miejscach odpadnięcie farb, a także i gruntu pod farbami, widoczne następstwo gwałtownych uderzeń;

c) dwie niemal równoległe rysy cięte, nieco skośnie-pionowe na prawym policzku M. B., stanowiące zamię obrazu częstochowskiego, widoczne wyraźnie mimo późniejszych przemalowań. Jest jeszcze rysa trzecia, mniej widoczna, przecinająca je poprzecznie na linii dolnego zakończenia nosa. Wszystkie trzy dosięgają one deski pod gruntem i płótnem. Prócz nich znalazło się w czasie robót restauracyjnych obecnych, pod warstwą farb olejnych, 6 rys,

o których przedtem nie wiadano, w okolicach czoła i szyi M. B. Tak jak powyższe, tak i te pochodzą od uderzeń, raczej cięć ostremi narzędziami, więc może nożem albo końcem miecza¹, a nie tradycyjną siekierą;

d) nadto powierzchnia malowania pierwotnego okazała się porysowaną, zapewne w następstwie brutalnego obejścia się z obrazem w czasie napadu rzekomych »Husytów«, a może w następstwie jakichś innych wypadków. Nie brak też wreszcie dziur, dochodzących do samej deski, od gwoździ, którymi przybijano korony i przykładane uroczystościowe sukienki.

7°. Gdy z warstwy najpierwotniejszej malowania pozostały były tylko fragmenty, znacznie zaś więcej zachowało się partyj malowania z odnowy piętnastowiecznej, przyjęto przy restauracji r. 1925—6 zasadę, by obraz (służący do celów kultu w kościele i z tego względu mający się przedstawiać jako całość zrozumiała ogółowi wiernych, a utrzymana starannie), doprowadzić do stanu, w jakim przedstawiał się po naprawie w XV w., a przynajmniej do wyglądu jaknajbardziej zbliżonego do owego stanu. Przytem z warstwy poprzedniej, pierwotnej, zachowano, według zapewnień sprawozdania fachowców, wszystko, co ocalić i uwiocznąć się dało. Te autentyczne pozostałości pierwotnego obrazu przede wszystkim troskliwie oczyszczono, a potem miejsca, które okazały się zbyt uszkodzone, uzupełniono retuszami ostrożnie, tu i ówdzie wzmocnieniami efekt podnosząc.

Co do barw przekonano się obecnie, że restauratorowie owi średniowieczni przy przemalowaniu różnych partyj dążyli do zachowania kolorytu dawniejszego, jednakże potem w XVII w. wierzchnia (chronologicznie druga z kolei) warstwa farb temperowych, przy zetknięciu z przemalowaniem olejnym, pod jego wpływem uległa była miejscami pewnym zmianom kolorów; obecnie więc usunięto zmienione przez rozkład chemiczny partje i starano się przywrócić barwy pierwotne.

Gdy badania naszej epoki przekonały, że ci, co podejmowali naprawę w XV w., trzymali się zasady, by niewiele zmieniać to, co było z dzieła ich poprzedników zachowane, przeto można wnioskować, że stan obrazu po najnowszej teraz »konserwacji«, przeprowadzonej w sposób wyżej opisany, stanowiąc wcale pewny dokument co do wyglądu zabytku w stanie, w jakim on się znalazł około połowy w. XV, przez to samo daje nam wyobrażenie niezbyt różne od wyglądu jego w epoce poprzedzającej uszkodzenia z r. 1430, mało



Fig. 3^a

^a Plaskorzeźba bizant. z kości słoniowej, wiek X—XI. Muzeum arcybiskupie w Utrechcie (według reprodukcji w książce: Tikkanen, Madonnabildens historie, 1916, ryc. 10). Do str. 134, nota 2.

¹ Długosz używa tu słowa: *mucro*, co oznacza koniec albo ostrze miecza. Por. Aneks III na końcu tej pracy.

przez ową naprawę zmienionego. Nie istnieje wprawdzie bezwzględna pewność, że postać jego w chwili owego napadu była najdawniejszą i pierwotną — lecz z drugiej strony nie posiadamy wiadomości, by przed napadem obraz ulegał naprawom, lub doznał był jakichś wogóle zmian.

II.

Roboty, podjęte około oczyszczenia i zabezpieczenia obrazu częstochowskiego, dając sposobność do uwolnienia go z wiekowych warstw kurzu i kopci, które ostatnimi czasy pokrywały najważniejsze jego części całunem nieprzejrzystym, niemal całkiem czarnym, a zarazem umożliwiając usunięcie także przemalowania olejnego z ostatniej ćwierci XVII w. — pozwoliły ocenić artystyczną stronę malowidła średniowiecznego.

Oryginał, nawet kiedy był mniej niż w ostatnich latach zczerniał, był z powodu swego niekorzystnego umieszczenia niemal niedostępny dla oka. Znalіśmy wizerunek z tuzinkowych kopij, z reprodukcji i rycin, które — jak się dziś okazuje — nie dają prawdziwego wyobrażenia o rysach twarzy Matki Boskiej. Robiono je napamięć, raczej na domysł, odtwarzając wpadający w oczy ogólny jego widok z wszystkimi zewnętrznymi dodatkami późniejszymi, jak korony, blachy, sukienki haftowane, co do twarzy posługując się co najwyżej dawniejszemi podobiznami, także niezbyt wiernymi.

Otóż obecnie z wiarygodnych zdjęć fotograficznych, wykonanych podczas robót konserwacyjnych lub zaraz po nich, a publikowanych w dziełku pamiątkowym »Konserwacja« i t. d., zwłaszcza tabl. B (fig. 1) oraz tabl. X i XI, nabieramy przekonania, że obraz jest większego znaczenia artystycznego, aniżeli można było przypuszczać.

Dla zdania sobie jednak sprawy co do tej istotnej jego wartości trzeba przedewszystkiem dokładnie ustalić, co w nim można uważać za pierwotne, a przynajmniej do pewnego stopnia autentyczne, a co przypisać należy dodatkom z późniejszych naprawek lub przemalowań.

Pod tym względem zebrane i ogłoszone sprawozdania kolejne z różnych stadjów ostatniej restauracji (w latach 1925—1926) zawierają niejako niejasności, a nawet sprzeczności. Mimo nich możemy uważać za pewne, że gdy w tych latach w czasie »konserwacji« zdejmowano najpóźniejszą warstwę farb olejnych¹, starano się z dwu dawniejszych, temperowych, pochodzących z średniowiecza, zachować, co zachować się dało. Przytem stwierdzono, że restauracja z połowy XV w., operująca farbami temperowymi, szanując co tylko z malowania dawniejszego, jak się zdaje już pierwotnego, było się zachowało, uzupełniła jedynie miejsca, które w r. 1430 zupełnie zostały zniszczone. Ale miejsc niezniszczonych było już wtedy niezbyt wiele².

¹ Jak wiemy, pochodziła ta warstwa z r. 1682. Co do tej daty zaszedł w jednym ustępie dziełka »Konserwacja« dziwny lapsus calami. Mianowicie na str. 8 nazwano tam przemalowanie to: »naprawą i uzupełnieniem w końcu XVIII w.«; o takiej naprawie z XVIII w. nic nie jest wiadomo.

² Ob. Aneks I na końcu niniejszej pracy.

Zestawiając najwiarygodniejsze relacje i wiadomości, dochodzimy do następujących wniosków.

Autentyczne jest i do pierwotnego wizerunku należy podmalowanie twarzy małego Chrystusa, jak i światełko na stópce jego. Tych szczegółów nie tknął restaurator XV w. i starano się też uszanować je przy obecnej najnowszej konserwacji, podczas której te fragmenty pierwotnego malowania poddano jedynie odczyszczeniu. Dalej zaznaczono w relacjach kilkakrotnie, że lewa ręka Matki B., której zresztą widać tylko częściowo palce, i to w kolorach bardzo ciemnych, prawie bez cieniowania, jest bezwzględnie pierwotna — atoli zarazem bardzo zniszczona. O ręce prawej tejże Bogarodzicy, która, jak zobaczymy, nie będzie w naszych rozważaniach szczegółem obojętnym, czytamy w relacji najpierwszej, z r. 1925, a więc spisanej przed rozpoczęciem robót restauracyjnych obecnych, że była przemalowana w czasie naprawy farbami temperowymi po uszkodzeniach r. 1430, ale późniejsza relacja z 12. I. r. 1926 zapewnia, że z ręki Matki B. — nie określając z której — »zdjęte zostały przemalowania« (w liczbie mnogiej). Więc może z prawej, i wszystkie przemalowania, nietylko olejne z r. 1682, ale i te temperowe z po r. 1430. A tu nasuwa się wiadomość z ostatniego zebrania komitetu znawców z d. 9. III. r. 1926, na którym stwierdzono protokolarnie, że »z pierwotnego obrazu zostały znacznie większe partje« (niż mówią relacje dawniejsze i niż utrzymywał przedtem sam restaurator obrazu). Mogłoby być, iż tem twierdzeniem objęta też jest i ta ręka prawa. W każdym razie należy tu zaznaczyć i podnieść, że sprawozdanie z ostatnich robót konserwatorskich i stanu obrazu, jaki podczas nich znaleziono, wprawdzie stwierdza, iż »najbardziej uszkodzoną jego częścią okazała się prawa ręka Matki Boskiej«, ale zarazem zapewnia, że rysunek palców zachował się w »konturach« i ten »uwidocznił« przy restauracji¹.



Fig. 4 *

Oprócz tego zachowała się i obecnie uwidoczniła jest sukienka małego Chrystusa, karminowa, której powierzchnia zasiana jest ornamentem w rodzaju lilijek z kilku listeczków kwiatu skombinowanych, a rzucanych naprzemiennie z grupkami sześciu kropek, tworzących rozetkę o 5 listkach, otaczających środkową kulkę.

Poza wyżej wymienionymi fragmentami inne partje obrazu uległy, jak się zdaje po zniszczeniu z r. 1430, przemalowaniu techniką jeszcze średniowieczną.

Lecz jeśli z pietyzmem, jak widzieliśmy, zachowano wówczas (w połowie XV w.) autentyczną — choć nadniszczoną — twarz Dziecięcia Jezus i — lewą zapewne — rękę Matki Boskiej, to nie można wątpić, że przy doprowadzaniu do porządku innych partyj obrazu, które były zbyt zniszczone, by je można było zostawić bez przemalowania, troskliwie wyzyskano i zużytkowano wszelkie ślady malowania pierwotnego, o ile tylko dostrzec się dały. Wszak obraz już

* Prawa połowa płaskorzeźby z kości słoniowej w bibliotece uniwersyt. w Würzburgu, wiek X lub XI (według reprodukcji w książce: Tikkanen, Madonnabildens historie, 1916, ryc. 11). Do str. 135, koniec noty strony poprzedniej.

¹ Konserwacja i t. d., str. 18.

wówczas znajdował się w wielkiej czci u szerokich mas, otoczony był aureolą cudowności, chodziło więc o to, by przy restaurowaniu go zachować jaknajwiększą wierność oryginałowi, jaknajmniej zmienić wygląd i wrażenie, jakie wywierał przed uszkodzeniem przez napad z r. 1430, by nie doznała uszczerbku pobożna wiara w cudowność obrazu. Z pewnością starano się czcicielom Bogarodzicy, przybywającym zdaleka i zbliżając, przedstawić nie jakiś nowy jej wizerunek, ale dawny, pierwotny, ten sam, tylko odnowiony i po uszkodzeniu do dobrego stanu doprowadzony. Można więc sądzić, że zachowano — o ile tylko umiano — nie jedynie układ obrazu, ale rysunek figur i ich części, a jeśli co mogło się przytem nieco zmienić, to odcień kolorytu tej lub owej części obrazu, natężenie barwy karnacji, jakiś szczegół rysunkowy mniejszego znaczenia. Specjalnie co do głowy Matki Boskiej, w braku wiadomości, by przy ostatniej »konserwacji« obrazu znaleziono ślady najdawniejszej warstwy malowania, a wobec stwierdzenia w protokole z 12 stycznia 1926, że »twarz i lewa ręka M. Boskiej nie są przemalowane« — to znaczy prawdopodobnie: nie przemalowane olejno w XVII w. — a zapewnienia w protokole z 9 marca 1926 r., że twarz M. Boskiej i Dzieciątka zostały w XV w. w znacznej mierze przemalowane, wynika, że »konserwacja« przekazała nam rysy twarzy Bogarodzicy, pochodzące z owego średniowiecznego jeszcze uzupełnienia obrazu po napadzie i zniszczeniu z r. 1430, a stosunek rysów tej twarzy do malowania pierwotnego jest zupełną niewiadomą.

Oczywista zmiana zaszła co do ornamentyki szat Bogarodzicy. Zasłona, raczej płaszcz, który sposobem wschodnim, spopularyzowanym na Zachodzie przez sztukę bizantyjską, sfałdowanym końcem nasunięty jest na głowę¹, miał pierwotnie barwę szafirową albo raczej granatową, i tę barwę przy przemalowaniu w połowie XV w. zatrzymano, lecz przytem odstąpiono od oryginału w jednym szczególe. Zasłona, podobnie jak i suknia pod nią, zasiana jest stylizowanymi liljami herbowymi andegaweńskimi, których tu pierwotnie prawdopodobnie nie było. Wprawdzie obraz częstochowski przypuszczalnie — jak niżej zobaczymy — jest pochodzenia włoskiego, może środkowowłoskiego, i zapewne powstał w czasie panowania w południowych Włoszech domu Anjou, (t. j. po r. 1266), który z artystami innych stron półwyspu chętnie utrzymywał stosunki, a nawet nie jest wykluczony jakiś związek bezpośredni któregoś z członków tej dynastji z tym naszym obrazem, więc chronologia nie sprzeciwiałaby się zastosowaniu przez pierwotnego twórcę obrazu lilij heraldycznych andegaweńskich; zachodzi jednak okoliczność osłabiająca takie przypuszczenie. Oto karminową sukienkę małego Chrystusa, która należy do najstarszej, pierwotnej warstwy malowania, zdobi także pierwotny i autentyczny motyw rzucających kwiatków, podobnych nieco do lilijek, ale kształtu odmiennego od tamtych, a jak na podstawie sprawozdania restauratora obrazu komisja znawców d. 9 marca 1926 r. protokolarnie stwierdziła, »ornament na sukience Chrystusa jest wcześniejszy niż kwiatki na sukni Matki Boskiej«². Byłoby zresztą

¹ Płaszcz taki nosił nazwę grecką: *mophorion*, łacińską: *mafosr*. Naciąganie go jednym rogiem czy końcem na głowę było modą wprowadzoną naprzód przez kobiety syryjskie.

² Konserwacja i t. d., str. 48.

dziwnem, żeby w czasie powstawania obrazu malarz równocześnie użył dwóch odmiennych motywów lilji: jednego zdobniczego, nieco tylko do rzeczywistego kwiatu zbliżonego, na sukience Chrystusa, a drugiego heraldycznego na szatach Matki Boskiej. Łatwiej przypuścić, że na szatach M. B. pierwotnie był albo ornament podobny do tego, co jest na sukience Dziecięcia Jezus, albo może żadnego ornamentu nie było, a restaurator w XV w. namalował dodatkowo lilje heraldyczne, andegaweńskie, na pamiątkę króla Ludwika polsko-węgiersko-neapolitańskiego, który był protektorem Opolczyka i od którego to protektora swego ten fundator nasz Jasnej Góry mógł, jak pozwalam sobie przypuszczać, obraz cudowny w darze otrzymać.

Za szczegół pierwotnego malowania, choć niezachowany w stanie autentycznym, lecz wiernie powtórzony przy owej restauracji z połowy XV w., można uważać aureole otaczające głowy tak Chrystusa, jak jego Matki¹. Szczegół ten nie jest — jak zobaczymy — obojętny dla sprawy oceny możliwej dawności naszego cudownego obrazu.

Kiedy wprowadzono innowację w postaci blach srebrnych pozłacanych, a ozdobionych rytowanymi scenami figuralnymi, nakrywających tło obrazu po bokach głów tak Bogarodzicy, jak Dziecięcia Jezus, wiadomości współczesnych i autentycznych brak. W nowszej o obrazie naszym literaturze spotykamy twierdzenie, że te blachy są przypuszczalnym darem Jagiełły. Mówiąc to, Podlacha² powołuje się na Risinius³, Goldonowskiego⁴ i Nieszporkowitza⁵. Otóż jest w tem twierdzeniu nieścisłość. Pierwszy z nich, najdawniejszy, mówi tylko, że obraz uszkodzony w napadzie husytów z Czech przywieziony został do Krakowa, Jagiełło, wracający właśnie z wojny pruskiej, polecił »senatowi« krakowskiemu przyjąć go do przechowania w ratuszu i kazał go restaurować⁶; Goldonowski powtarza tę wiadomość, dodając, że przy tej spo-

Fig. 5^a

^a Mozaikowy obraz w Chilandari na górze Athos. Wiek może XIII (według reprod. w książce: Kondakoff, Pamiatniki christianskawa iskusstwa, 1902, tabl. XV). Do str. 135.

¹ Konserwacja i t. d., str. 20.

² Historia malarstwa polskiego, str. 79, tekst i nota.

³ Historia pulchra i t. d. z r. 1524 albo 1523. Co do bliższych o tem dziełku wiadomości patrz niżej str. 128, nota 2.

⁴ Goldonowski, Diva Claromontana 1642.

⁵ Nieszporkowicz, Odrobiny stołu królewskiego 1683, str. 48.

⁶ Risinius, op. cit. karta Biiij *verso* — i nast. *recto*, albo nieliczbowana 21^a.

sobności obraz przyozdobiono srebrnymi złożonymi blachami z drogiemi kamieniami z królewskiego skarbcza, które dotąd widzieć można¹. Nieszporkowicz zaś powtarza w tłumaczeniu polskim odnośny ustęp Goldonowskiego, w tłumaczeniu niemal dosłownym. Żaden z tych trzech autorów nie wspomina wyraźnie o blachach tła z rytami na nich scenami figuralnymi, a to co mówią, może się odnosić do jakichś dodanych może wówczas blaszanych nimbusów lub do koron na głowach świętych postaci. Ryte blachy tła nie mają na sobie drogich kamieni i zdaje się nigdy ich nie posiadały.

W braku pozytywnych wiadomości historycznych możemy o czasie powstania tych blach wnioskować tylko na podstawie nich samych. Otóż wprawdzie niektóre z przedstawionych tam postaci ludzkich strojem swoim nasuwają pewne wątpliwości, czy nie są nowsze, inne jednak postaci co do stylu i szczegółów mają cechy pochodzenia jeszcze ze średniowiecza, tylko z późniejszych jego lat.

Przy częściowym przemalowaniu obrazu po uszkodzeniach 1430 r. zająć jeszcze musiała jedna nieścisłość, o której przekonała nas konserwacja obecna. Mianowicie zdaje się, że ówczesny restaurator-malarz pozwolił sobie podnieść w górę kontur prawego ramienia Matki Boskiej. W następstwie tego ten, co dawał blachę tła, zastosował dolny jej wykrój w tem miejscu do zmienionego konturu, i ten zmieniony kontur uszanowała obecna konserwacja, licząca się wiernie ze stanem obrazu po połowie XV w., unikając pozostawienia luki między wykrojem blachy a pierwotnym konturem ramienia. Te różnice i zmiany wpadają w oczy przy porównaniu zdjęć fotogr. w książce »Konserwacja«, na tablicach A, B, I, XIII i XIV. Skutkiem więc tej samowoli restauratora z XV w. także w postaci obecnej Bogarodzica ma prawe ramię nienaturalnie dźwignięte w górę w sposób niezgodny z tradycjami wcześniejszego średniowiecza.

Godzi się wreszcie zaznaczyć, że korony złociste na obu głowach, dziś niejako nieodłączne od typu cudownej M. B. częstochowskiej, wcale nie są tu akcesorium pierwotnym. Ani śladu ich niema na samym obrazie, nie znaleziono go na żadnej z kolejnych warstw malowania. Są one dodatkiem, zewnętrznie doczepionym, zapewne od czasu uroczystej koronacji wizerunku, odbytej w r. 1717; może były one tu już za czasów Goldonowskiego.

Dokonane w r. 1682 przemalowanie przeważnej części obrazu farbami olejnymi, obecnie w latach 1925—1926 usuniętymi, wywołane było uszkodzeniami z biegiem czasu zaszłymi w warstwie temperowej z połowy XV w. Restaurator nam współczesny, po zdjęciu warstwy olejnej, musiał w odsłoniętej przez to drugiej z rzędu warstwie średniowiecznej poczynić w czasie ostatniej »konserwacji« szereg retuszów i dopełnień, wymagania bowiem kultu nie pozwalają, by obraz ołtarzowy w kościele przedstawiał znaczniejsze braki lub uszkodzenia. Te jednak uzupełnienia wykonane są techniką temperową do owej średniowiecznej dostosowaną i zbliżoną. Stwierdzają to protokoły komisji i odbioru obrazu w r. 1926.

¹ »de regiae maj. thesauro laminis argenteis inauratis cum lapidibus preciosis adornata est«. (Goldonowski, op. cit., str. 45).

Uwzględniając wszystko wyżej podniesione, dochodzimy na podstawie autopsji do przekonania, że mamy do czynienia nie z przeciętnym malowidłem dewocyjnym, ale z dziełem sztuki średniowiecznej, choć nie pierwszorzędnym, wszelako poważnym.

Dzieło wprawdzie nie doszło do nas ani w postaci najpierwotniejszej, ani nawet w zupełności takiej, jaką mu nadała owa naprawa w XV w. O ile jednak zawierzemy relacjom tych, co je badali i konserwację najnowszą już po wojnie kontrolowali, pewne partje zachowały się w stanie dawnym, autentycznym, a obraz w całości swej dzisiejszej wcale wiernie oddaje charakter i wygląd dawniejszego, średniowiecznego, przeważnie z połowy XV w. Uznać w nim trzeba szlachetność nietylko ogólnego układu, ale i niektórych szczegółów. Głowy odznaczają się starannym rysunkiem i modelowaniem. Twarz Matki Boskiej, mimo symetryczności ustawienia *en face*, ze wzrokiem skierowanym wprost na widza, i mimo daleko posuniętej regularności rysów, nie jest martwa ani skamieniała, owszem wywołuje ujmujące wrażenie, odznaczając się miłym wyrazem, niepozabawionym rzewności. Jest to istotnie twarz dziewczeczki nieoddawna dojrzałej, głęboko przejętej powagą swojego położenia i powołania całkiem wyjątkowego. Bije od niej nadziemski świętość, niezwykle urok niewinności. Nie jest to zwyczajna ludzka piękność, ale wdzięk dziewictwa połączony z majestatem macierzyństwa. Symetryczność jej postawy granicząca z rodzajem sztywności, o której wspominałem, godzi się w tej postaci z godnością Matki Syna Bożego i widocznie wynika z poczucia tej godności.



Fig. 6 *

W główce Chrystusa, dziecięcia 4^o lub 5^o-letniego, uderza wrażenie czułego przymilania się, do czego przyczynia się wdzięczny zwrot ładnej twarzyczki nieco wbok i w górę ku głowie Matki. Mniej szczęśliwie wypadły kończyny ciała Dziecięcia Jezus. Dłonie są za wielkie. Niezgrabna jest lewa, częściowo widzialna stopka jego, wadliwy w rysunku stosunek długości uda do podudzia lewej nogi. Błąd rysunkowy prawego ramienia, mianowicie przesadne skrócenie obojczyka, wyniknął z niezręcznego przybliżenia Dziecięcia do ramienia i piersi Matki.

Pomimo tych usterek, obraz jest bądź co bądź zabytkiem nader zajmującym.

III.

Jego zaś wiek i ojczyzna?

* Obraz szkoły florenckiej z II połowy w. XIII. Florencja, zbiór prywatny (według reprod. w książce: Van Marle, *The development...*, tom I, 1923, ryc. 193). Do str. 145.

Co do jego początków i kolei losów przed przybyciem do Polski, znajdujemy w dawniejszej literaturze niestety nie informacje pewne i dokładne, lecz różniące się między sobą wersje, na których podstawie nietylko trudno dojść do ścisłych twierdzeń, ale choćby tylko oprzeć wnioski jako tako ugruntowane.

Aż do naszych czasów jedynym pewniejszym, średniowiecznym jeszcze źródłem wiadomości o przeszłości obrazu częstochowskiego były pisma Długosza; wszelako, pomijając, że pisma te, długo pozostając w stanie tylko rękopisów¹, mało komu mogły być znane, to co do pytań postawionych na czele tego rozdziału nie przynoszą one niestety wyjaśnienia. Przystępniejszy szerszym kołom mógł być stary druk krakowski, z r. 1524 albo 1523 — który wszelako nie musiał być bardzo rozpowszechniony, skoro do nas dochował się jako unikat². Autor, Piotr Rysiński, który, pisząc po łacinie, nazwisko swoje zlatynizował na Risinius, mówi już w początkowej dedykacji, a powtarza w następującem *prohemium lectori*, że historję obrazu częstochowskiego, z Konstantynopola do nas przywiezionego, troskliwie, o ile zdołał, ze starego i zniszczonego rękopisu — co to był za rękopis, nie wyjaśnia — zestawił czy wznowił (*«ex lacero et veteri codice reintegravi»*) i od zagłady ocalił (*«quam cum ego... ab interitu vindicarem»*), i zapowiada, że opowie w dalszym ciągu cudowne przybycie jego z Rusi do Polski. W tekście też dalej opowiada, że ś. Łukasz, ukochany »syn Chrystusa« o Matce Boskiej dużo pisał, ale będąc w malarstwie biegłym (a przytem był też i lekarzem), nie mógł dość nacieszyć się częstym widokiem Najświętszej Panny, której oblicze wbiło mu się w pamięć. Po jej śmierci na prośby uczniów utrwalil na desce stołu cyprysowego, używanego przez ś. Rodzinę, rysy zmarłej z małym P. Jezusem u jej lewego boku. Prócz tego malował jeszcze kilka razy Chrystusa 12^o-letniego i Chrystusa z M. Boską. Obraz zaś częstochowski, umieszczony w r. 46 (*sic!*) po Narodzeniu Chrystusa w świątyni jerozolimskiej, cesarz Karol W. wywiózł do Konstantynopola. Na dworze Karola przebywał książę ruski Leon i ten od cesarza uzyskał rzeźbiony obraz i wywiózł go do zamku swego Bełza. Gdy król Kazimierz W. zdobył Ruś, którą potem napadli Tatarzy i Turcy, następca jego Władysław (nie wiadomo, czy mowa tu o następcy Kazimierza W., którym więc mógłby tu być dopiero Jagiełło, czy o jednym z następców księcia ruskiego Leona,

¹ W druku ukazały się po raz pierwszy: część początkowa *Historji* w r. 1615, całość w latach 1711—1712; *Liber benef.* dopiero w r. 1863.

² P. ł. »*Historia pulchra et stupendis miraculis referta imaginis Mariae*«. — Egzemplarz znajduje się w bibliotece Zakł. Nar. Im. Ossolińskich we Lwowie, sygn. cim. Ossol. N° 5859. Jest to broszurka formatu małej 16^{ki}, licząca razem z kartką tytułową kartek 24. Na karcie tytułowej rycina drzeworytowa przedstawia M. B. częstochowską. Na tejże odwrocie dedykacja: »*Rev^{mo} Dno Andreae Cricio... antistiti... mislien. Petrus Risinius... offert*«. Na karcie ostatniej *Dij recto* czytamy: »*Impressum Grachouie per Florianum Vngleriu... 1523*«. Ale na odwrocie wspomianej karty tytułowej, na końcu owej dedykacji stoją słowa: »*Graccovie decima Angusti 1524*«. Ta karta tytułowa zdaje się osobno doklejona. — Książeczka więc drukowana była zapewne w r. 1523. Gdy Krzycki w r. 1524 został biskupem przemyskim, dodrukowano nową kartę tytułową z dedykacją i położono na niej datę 1524, nie zmieniając jednak karty końcowej z datą druku 1523 r. — Autor, zap. Piotr Rysiński, mało jest znany. Niesiecki w *Herbarzu polskim* przytacza jego rzecz drukowaną: »*Censura in Axiomata Joannis Hussi Haeretici*«.

Władysławie Opolczyku, który chwilowo sprawował rządy na Rusi i którego osoba ma według tradycji związek z dziejami obrazu częstochowskiego) postanowił dla większego zabezpieczenia wywieźć obraz do Opola na Śląsk. Po drodze konie ustały i w tym miejscu obraz na stałe pozostał, w ufundowanym klasztorze paulinów. Miało się to stać w r. 1384 »quarta feria post festum s. Bartholomei«. Mimo tak dokładnie oznaczonego dnia, ta data roczna — jak niżej zobaczymy — jest mylna.

Już powyższe streszczenie wystarczy do wzbudzenia wrażenia, że autor z XVI w., czy też dawniejsze źródło jego — ów stary rękopis, na który się powołuje — pomieszał szczegóły może prawdziwe z wątpliwymi domysłami. Istotnie pokaże się, że autor bezkrytycznie przyjął krążące wśród ludu podania, nie sprawdzając ich nawet co do tak ważnych i co do dat niezbyt odległych szczegółów, jak rok przywiezienia obrazu do Częstochowy oraz założenia klasztoru.

Zobaczmy teraz, co o początkowych dziejach klasztoru jasnogórskiego i o cudownym obrazie wogóle mówi Długosz. Wprawdzie i on niezawsze wolny jest od zarzutu braku ścisłości, lecz w rzeczach odnoszących się do spraw współczesnych, albo niezbyt odległych, można zwykle na twierdzeniach jego polegać, gdyż widoczne jest tam dążenie, by być sumiennym, staranie, by w granicach możliwości podawać prawdę, to, co jest pewne, unikać domysłów i amplifikacji. Przyznaje to historjografia dzisiejsza. A czas przywiezienia obrazu cudownego do Częstochowy (r. 1382) zaledwie o lat 33 poprzedził przyjsie Długosza na świat (r. 1415). Pamięć więc tego faktu i najdawniejszych na ziemi polskiej kolei losów jego mogła być żywą, gdy powstawały dzieła Długosza.

W swoim tedy *Liber beneficiorum* mówi on o klasztorze paulinów fundowanym 9^{go} sierpnia 1382 r. w Częstochowie przez Opolczyka¹, a potem o istniejącym za jego czasów w Częstochowie kościele murowanym, zarazem klasztornym jak i parafjalnym, stojącym na miejscu, gdzie przedtem stał świecki parafjalny, drewniany, który on jeszcze pamięta. Obok tego murowanego wznosi się prezbiterjum i nawa, zapewne kościoła jeszcze nowszego, a po ich stronie północnej kaplica murowana i w niej obraz z wizerunkiem Bogarodzicy osobliwego malowania, o nader łagodnym wejrzeniu, z którejkolwiek strony się doń zwrócimy. Czyniąc wrażenie przejmujące, jakbyś żywą osobę miał



Fig. 7^a

^a Górna połowa postaci Bogarodzicy. Fragment mozaiki w katedrze w Torcello, z połowy XII w. (według reprod. w książce: Lichaczew, Istoriceskoje znaczenije italo-greczeskoj ikonopisi, 1911, ryc. 244). Do str. 146.

¹ Długosz, Lib. ben. III, str. 121.

przed sobą, pobudza on patrzących do szczególnej pobożności. Obraz poczytywany jest za jeden z tych, które malował własnoręcznie ś. Łukasz ewang., a tutaj wprowadził go Władysław Opolski, zwany Ruszky (s.) przy pierwotnej fundacji klasztoru¹.

W swej zaś historii Długosz pod r. 1430 mówi o napadzie rozbójniczym na klasztor jasnogórski paulinów, który z powodu zdumiewających cudów, działanych przy wizerunku (»sculpturae imago«), ściągał w uroczystości N. P. Marii tłumy wiernych z Polski i okolicznych nawet dalszych krajów, i gdzie spodziewano się znaleźć wielkie skarby nagromadzone z ofiar pobożnych.

Dając temu rozdziałowi historii nadpis: »Poloni sacrilegi« Długosz obszernie i szczegółowo rozwodzi się, że napastnikami byli niektórzy rozrzutni i zrujnowani ze szlachty polskiej, których częściowo nawet z nazwiska wymienia i którzy przybrali sobie łotrów z Czech, Morawji i Śląska, a ze złości, że spodziewanych skarbów pieniężnych nie znaleźli, złupiwszy kosztowne naczynia kościelne, tablicę z obrazem uszkodzili ostrzem miecza i rozbili w sposób nieczny i okrutny, godny raczej Czechów niż Polaków. I rzeczywiście długo utrzymywało się mniemanie, iż sprawcami byli Czesi heretycy, sadowiący się po miastach i zamkach Śląska, sąsiadujących z Polską².

Mimo nieścistości dwóch szczegółów, mianowicie wyrażenia »sculpturae imago«, użytego o naszym obrazie, zresztą w jednym tylko miejscu — gdzie indziej Długosz nazywa go zawsze tylko imago³ — tudzież mimo opartej jedynie na niesprawdzonej tradycji i zaznaczonej, ostrożnie podanej, wieści o autorstwie ś. Łukasza⁴, możemy zresztą śmiało zawierzyć opowiadaniu naszego historyka. O ile założenie klasztoru i umieszczenie w kościele częstochowskim obrazu cudownego wyprzedziło — choć nie o zbyt wiele — przyjście na świat Długosza, to napad rabunkowy miał miejsce, kiedy nasz historyk był 15-letnim młodzieńcem. Jego zapewnieniom, że napad był dziełem Polaków szlachty, zdaje się wprawdzie przeczyć dość rozpowszechniona tradycja, a nawet pewnego rodzaju źródło historyczne, mianowicie pismo z r. 1429 (*sic!*) Witołda W. X. Lit. do panów Korony polskiej, w którym to piśmie jest mowa o heretykach taborytach, którzy obrabowali klasztor w Częstochowie w Polsce⁵. Taborytami nazywano husytów, a z całego tekstu pisma wynika, że mowa tu o Czechach; ale świadczy to tylko, że Witołd bądź umyślnie, bądź nieświadomie stał się echem owej wersji, rozpowszechnionej o Czechach jako napadających, o której nawet wspomina Długosz, choć jej przeczy stanowczo.

Podaną przez Długosza datę założenia klasztoru paulinów w Częstochowie, a w każdym razie połączenia go z istniejącym tamże kościołem, stwierdza,

¹ Ob. Aneks II na końcu tej pracy.

² Ob. Aneks III na końcu tej pracy.

³ Podlacha (Historja malarstwa polskiego, str. 90, nota 2) wykazuje, że przy innej także sposobności Długosz użył wyrazu »sculptura« nie dla oznaczenia rzeźby, tylko sztuki, formy artystycznej.

⁴ Co do tego por. Aneks IV na końcu tej pracy.

⁵ »Cod. dipl. Vitoldi. Monumenta mediaevi histor« tom VI, r. 1882, str. 837. — Niezgodność dat: r. 1429 i 1430, zapewne da się wytłumaczyć różnicą między kalendarzem słowiańskiego Wschodu, a zachodnio-europejskim.

nie zostawiając wątpliwości, drukujący się obecnie kodeks dyplomatyczny¹, w którym pomieszczono wydany z oryginału dokument z r. 1382 o oddaniu kościoła paraf. pod tytułem M. Boskiej, istniejącego wtedy w Starej Częstochowie, przez ówczesnego proboszcza na rzecz zakonu paulinów. Zestawiając to z wiadomością w *Lib. benef.* Długosza, dochodzimy do wniosku, że »Stara Częstochowa« ówczesna z pierwotnym kościołem paraf. to jest właśnie dzisiejsza Jasna Góra, i że tam była właściwa macierz późniejszej parafji w Nowszej Częstochowie poniżej góry, która to Nowsza Częstochowa nosi dziś miano właśnie Starej Częstochowy.

Tak więc za historycznie pewną możemy uważać datę założenia klasztoru w Częstochowie w r. 1382, albo co najmniej czas o bardzo niewiele wyprzedzający rok ten, gdybyśmy przypuścili, że paulini osiedlili się tutaj przed objęciem w posiadanie istniejącego już wtedy kościoła².

Nie mamy też powodu podawać w wątpliwość podanej przez Długosza — choć dokumentami niestwierdzonej — wiadomości, że do Częstochowy nasz obraz cudowny dostał się z woli Władysława Opolczyka. Ale czy niewzruszone i ściśle jest twierdzenie tegoż historyka o równoczesnym z pierwotną fundacją klasztoru przywiezieniu i umieszczeniu w nim cudownego obrazu? Pozornie zdaje się przeczyć temu dokument ten sam, który stwierdza r. 1382 jako datę założenia klasztoru. Dowiadujemy się bowiem z niego, że już wtedy istniejący na temże miejscu kościół paraf. był pod wezwaniem N. P. Marji. Czy to nie byłoby wskazówką, że już przed r. 1382 był w Częstochowie obraz nasz cudowny, który dał powód do nadania owemu dawniejszemu kościołowi tytułu? Słabo jednak uzasadnione byłoby przypuszczenie na niej tylko oparte. Kościołów N. P. Marji jest w Polsce dużo, i nie potrzeba w obrazie jakimś cudownym lub wogóle słynnym dopatrywać się motywu do nadania im takiego wezwania. Co do ścisłego związku fundacji klasztornej z obrazem, umieszczonym tam przez Opolczyka, możemy zawierzyć Długoszowej prawdomówności i sumienności, sprawdzonej w wielu innych razach, zwłaszcza co do faktów czasowo bliskich jego epoce — i przyjąć, że Opolczyk rzeczywiście w czasie zakładania klasztoru, do kościoła przy nim



Fig. 8^a

^a Część fresku z r. 1100 w kościele ś. Sylwestra w Tivoli. Do str. 147—148.

¹ Zbiór dokumentów zakonu paulińskiego w Polsce, opracowany przez ks. prof. dra Jana Fijałkę. Nakład klasztoru jasnogórskiego. Dyplomatarjusza nr 13, str. 25—29. Czcigodnemu Autorowi opracowania wyrażam tu najgorętsze podziękowanie za pozwolenie korzystania z dzieła nie oddanego jeszcze na użytek publiczny. — Dokument z r. 1382 już był ogłoszony przez Michała Balińskiego w r. 1846, ale nie z oryginału jak obecnie, tylko z jakiejś kopji, której autentyczność i wierność mogła pozostawiać niejaki wątpliwości.

² Skąd niektórzy dawniejsi autorowie (np. S... w Tablicach synchronistycznych do historii polskiej, Poznań 1841) zaczerpnęli wiadomość, jakoby paulini wprowadzeni byli do Częstochowy w r. 1378, nie mogłem dojść. Długosz ani słowem o tem nie wspomina.

wprowadził obraz szczególną czcią otoczony, a nawet uważać za pewne, że choć tytuł kościoła nie wyniknął z obecności tutaj obrazu cudownego, to fundacja klasztoru przy dawniej istniejącym już kościele uczyniona była z powodu i dla tego obrazu. A w takim razie najprawdopodobniejszą datą nietylko umieszczenia obrazu na późniejszej Jasnej Górze, ale zapewne i datą zawitania obrazu, przywiezionego może z Rusi, na ziemi szczerze polskiej, byłby istotnie r. 1382, ogólnie za taką datę przyjmowany, albo przynajmniej czas bardzo niewiele od tego roku wcześniejszy.

Coprawda źródłowe wiadomości współczesne, o znajdowaniu się obrazu w Częstochowie, są dopiero z lat nieco późniejszych.

Pierwszą taką autentyczną i pewną wzmiankę spotykamy w liście Jagiełły do papieża Marcina V, zapewne z r. 1424¹; ale zarazem tam, jak i więcej razy w ciągu XV w., u Długosza a także i gdzie indziej, jest równocześnie mowa o cudach dziejących się na Jasnej Górze, tudzież o wielkiej pobożnej czci, jaką otoczony jest klasztor i kościół tamtejszy, utrzymywany jałmużnami pielgrzymów, którzy tam tłumnie przybywają, oraz o nagromadzonych skarbach z darów wiernych. Przemawia to za rozpowszechnioną już wtedy sławą i szerokim rozgłosem cudownego obrazu.

Te nagromadzone skarby, a razem chęć wejścia w posiadanie cudownego obrazu, który je ścigał, stały się pobudką do napadu i próby uwiezienia w r. 1430. Niektórzy z nowszych pisarzy, mówiąc o tem, twierdzą, że obraz, wówczas uszkodzony, Jagiełło kazał odnowić przez malarzy ruskich². Nie wspominają nic o tem współczesne znane nam źródła historyczne. Ale wiadomość ta zapewne oparta jest na dwóch książkach znacznie później wydanych drukiem: jedną mogła być wspomniana już³ »Historia pulchra« Risiniusa z r. 1523 lub 1524; drugą również już wspomniana »Diva Claromontana« z r. 1642, Goldonowskiego⁴, który, powtarzając twierdzenia swojego poprzednika z przed 119 lat, uzupełnia je kilkoma niewiadomo skąd zaczerpniętymi szczegółami. Z zestawienia obu tych późnych, niekoniecznie pewnych źródeł, dowiadujemy się, że po owem uszkodzeniu wizerunku Matki Boskiej, paulini przywieźli obraz do Krakowa. Zainteresował się nim pobożny król Jagiełło, wracający wówczas z wojny pruskiej — byłoby to zatem w pierwszym półroczu r. 1433, na krótko przed śmiercią króla, który obraz potrzebujący naprawy powierzył opiece »senatu krakowskiego« — zapewne rajców miejskich. Przywołani mistrzowie sztuki malarskiej taflę obrazową do dobrego stanu przywrócili, nie zdołali jednak zamalować śladów zadanych cięć. Risinius nadto, on sam już tylko, utrzymuje, że w Krakowie zaczęto od kilkakrotnych prób zamalowania uszkodzeń obrazu »graeco more«, gdyż inaczej wtedy u nas malować nie umiano. Lecz próby te się nie udawały; aż dopiero naprawy dokonali malarze przybyli z Zachodu z poleceniami cesarskimi. Wyrażenie »graeco more« mogłoby równie dobrze odnosić się do techniki średniowiecznej zapomocą farb temperowych czy klejowych, albo do ducha średniowiecznego,

¹ Cod. epistol. Vitoldi. Mon. medii aevi hist., tom VI 1882, str. 680.

² Kopera, Dzieje malarstwa w Polsce, tom I, str. 150.

³ Ob. wyżej k. 22, nota 2.

⁴ Str. 44—45. Ob. wyżej str. 125, nota 4.

a niekoniecznie do artystów wschodnich. Ale ostatecznie szczegół o malarzach ruskich — jeśli przyjmujemy opiekę Jagiełły nad sprawą — nieprawdopodobny nie jest. Wiadomo, że król ten rad otaczał się artystami ruskimi, których wielu za jego panowania i dzięki jego zamówieniom znajdowało się w stolicy Polski¹.

Jeśli można uważać za prawdopodobne, a nawet dosyć pewne, iż obraz znalazł się w Częstochowie w 9^{ym} dziesiątku lat w. XIV, to już mniej pewne jest: skąd do Częstochowy został on przywieziony. Średniowieczne źródła nic o tem nie mówią. Tradycja miejscowa utrzymuje się, że z Rusi. Od jakiej chwili datuje się ta tradycja? Trudno oznaczyć. W literaturze najdawniejszą o tem wzmiankę spotykamy we wspomnianej książeczce Risiniusa (Rysińskiego) z r. 1523 czy 1524, który w jednym miejscu mówi ogólnikowo, że z Rusi, a dalej wymienia Bełz na Rusi jako miejsce, skąd obraz w końcu XIV w. dostał się do właściwej Polski. Tę wiadomość o Rusi powtarzają prawie wszyscy o naszym obrazie potem piszący, z tą odmianą, że niektórzy utrzymują, iż obraz do Częstochowy przewieziony został ze Lwowa, a opierają się co do tego nie na źródłach historycznych, ale na twierdzeniu późnego stosunkowo autora Zimorowicza, który przytem powołuje się na jakiś nieoznaczony bliżej rękopis słowiański niewiadomego pochodzenia i wieku². Wszystkie te twierdzenia są, jak się zdaje, dowolne i niepewne. O ile bowiem przyjmujemy za prawdziwe, że przywiezienie obrazu do Częstochowy było dziełem Władysława Opolczyka, to w r. 1382, albo w pobliżu tej daty, nie mógł on zarządzić wywiezienia go

Fig. 9^a

^a Obraz sztalugowy w kościele S. Maria Maggiore w Rzymie (według reprodukcji w książce: Van Marle, *La peinture romaine*, 1921, str. 186, ryc. 85). Do str. 147—148.

¹ Por. Podlacha, *Historja malarstwa polskiego*. Cz. I, str. 87—89. — Książka ta wydana jest bez roku druku. Ale na str. 93, gdzie mowa o freskach katedry sandomierskiej i o wiadomości o nich z r. 1888 w *Sprawozdaniach Kom. hist. szt.* tom IV, str. XLIV, powiedziano, że to było pisane przed 20 i kilku laty. Z tego wniosek, że książka p. Podlacha wydana została ok. r. 1910.

² Wiadomość tę zawiera — o ile można wiedzieć — Bartłomiej Zimorowicz *Leopolis triplex*, rękopis niewiadomo gdzie zachowany, którego tłumaczenie polskie po raz pierwszy wydał w r. 1835 Marcin Piwocki p. t. *Historja m. Lwowa*. Czytamy tam pod koniec rozdziału »Lwów ruski«, obejmującego okres do r. 1339: »pod tę porę (nie oznaczono bliżej roku), że obraz Bogarodzicy P. Marji do Lwowa był wniesiony, księga skoropisem słowiańskim pisana mnie przekonywa. Ten rękopis twierdzi... że obraz z kaplicy pałacowej w Konstantynopolu dostał się w ręce Anny siostry dwu cesarzy, która, zostawszy żoną Włodzimierza ks. kijowskiego, ten obraz na Ruś wywiozła, a dalej, »że przez 300 zgorą lat ten zabytek w skarbcu książąt ruskich był chowany«. Potem dany bazylianom znajdował się w klasztorze Onufryjskim, zdaje się we Lwowie, bo zaraz potem mowa, że po zajęciu Lwowa przez Kazimierza W. nie dostał się obraz w jego posiadanie. Później przez Władysława Opolskiego »czyli od Czerńców wyludzony, czyli mocą... wydarty i na górę częstochowską zaniesiony został«, a to w r. 1382, jak toż pismo zeznaje (str. 81—86). A w dalszym

z Bełza ani wogóle z Rusi, której rządy za króla Ludwika sprawował tylko do r. 1378 czy 1379¹.

Bądź co bądź z wiadomością, że obraz przed przywiezieniem do Częstochowy znajdował się na Rusi, łączą niemal wszyscy o obrazie piszący, zwłaszcza dawniejsi, tę wiadomość drugą, że na Ruś dostał się on ze Wschodu, z Konstantynopola. Ten ostatni szczegół, wprost fantastyczny, wyniknął, jak dalej jeszcze będzie mowa, z pomieszania historii tego obrazu z dziejami innego wizerunku M. Boskiej. Być może, iż do rozpowszechnienia i przyjęcia się dość ogólnie tego mniemania wśród szerszych warstw przyczyniły się pewne strony i cechy obrazu naszego, przypominające — zwłaszcza według zapatrywań doniedawna ogólnie przyjętych — właściwości sztuki bizantyjskiej, a to głównie: frontalnie i symetrycznie pomyślana postawa Bogarodzicy. Temu przypuszczalnemu bizantyzmowi nie sprzeciwia się nawet okoliczność, że na obrazie częstochowskim Madonna trzyma małego Chrystusa zboku, usadzonego na lewej jej ręce. Jakkolwiek we wcześniejszej sztuce chrześcijańskiej, zwłaszcza wschodniej, zwykłejsze jest przedstawienie w tej grupie Dziecięcia Jezus także frontalne, jako siedzącego lub stojącego na kolanach Matki w środku obrazu i patrzącego wprost na widza, to jednak pojawiają się i inne pojęcia tej grupy. Jednym z najstarszych zachowanych takiego przedstawienia okazów — może unikatem wśród zabytków tej odległej epoki — jest pochodząca z połowy VI w. płaskorzeźba z kości słoniowej na okładce Ewangeljarza ormiańskiego z X wieku w Eczmiadynie w Armenii (fig. 2). Rzeźba, której reprodukcję dają: Kondakow w *Ikonografji Bogomatieri*, tom I, 1914, fig. 139 i Tikkanen, *Madonnabildens historie*, 1916, ryc. 4, jest podobno roboty raweńskiej, a Rawenna właśnie około połowy w. VI została stolicą egzarchatu państwa wschodniorzymskiego i jednym ze środowisk wpływów sztuki bizantyjskiej we Włoszech. Na wspomnianej płaskorzeźbie, o typach ludzkich barbarzyńskich, uderzających nieproporcjonalnością członków, M. Boska przedstawiona jest nie w półfigurze jak w Częstochowie, ale siedząca, w całej postaci; mimo to nie da się zaprzeczyć pewne pokrewieństwo pomysłu i układu tej grupy z pomysłem i układem obrazu częstochowskiego. Bogarodzica, mająca głowę owiniętą rogiem płaszcza, zwrócona frontalnie wprost do widza, trzyma Boskie Dziecię, podobnie jak na obrazie naszym, usadzone na jej lewej ręce, a główkę zwracające w jej stronę, a nawet nieco ku górze². Ta analogja, choć duża, nie wy-

rozdziale p. t. »Lwów niemiecki«, gdy mowa o r. 1382: »w tym roku wizerunek onejże (t. j. Matki Boskiej) z Rusi uwieziony, Lwów opłakiwał« (str. 121—123).

¹ Por. Jan Dąbrowski, *Ostatnie lata Ludwika Wielkiego*, 1915, str. 293—294.

² Reprodukcję dają: Tikkanen, *Madonnabildens historie* 1916, ryc. 4, str. 12 — i Strzygowski, *Byzantinische Denkmäler I, Das Etschmiadzin-Evangeliar.*, 1891, Tabl. I. Według tego ostatniego typ ten przedstawień Bogarodzicy jest echem wizerunków cesarzowych rzymskich z dzieciem na ręku, na modelach i monetach z III i IV w. po Chr.

Jako bizantyjski zabytek z przełomu w. X na XI, idąc w tem za Diehlem, *Manuel d'art byzantin*, 1910, str. 612 i 618, podaje Tikkanen w przytoczonym dziele (ryc. 10) płaskorzeźbę z Muzeum arcybiskupiego w Utrechcie, którą w naszej pracy reprodukuje fig. 3. Byłbym jednak raczej skłonny widzieć w niej zabytek sztuki gotyckiej, oparty na tradycji Hodegetrji i dołem jako całkowita postać uzupełniony. Więcej cech bizantyjskich ma ogłoszona przez tegoż autora (tamże ryc. 11) płaskorzeźba z biblioteki Uniwers. w Würzburgu, z X albo XI w., z dwiema postaciami

starca jednak do oparcia na niej wniosku, by między rzeźbą Ewangeljarza eczmiaadyńskiego i obrazem częstochowskim mogło zachodzić pokrewieństwo stylowe. Różnią się te zabytki stanowczo między sobą odmiennem pojęciem wyrazów twarzy. A jeśliby kto sądził, że powodem tej różnicy jest gruba, ordynarna robota rzeźby Ewangeljarza, to możemy przywieść inny jeszcze przykład.

Ze starych wschodnich wizerunków Bogarodzicy najbardziej pod względem pomysłu i układu do naszego częstochowskiego zbliżona jest mozaika przenośna w Chilandari na górze Athos¹ (fig. 5), kto wie, czy nie współczesna jemu, jeśli nawet nie cokolwiek starsza. Pomijam kilka odmiennych szczegółów, jak to, że lewa ręka Bogarodzicy w nieco inny sposób podtrzymuje postać Dziecięcia, którego główkę otacza nimbus krzyżowy (*nimbe crucifère*), i to, że Dziecię w lewej ręczce nie trzyma księgi ale zwitek. Bardziej uderza w tej mozaice skamieniały wyraz mocno wydłużonej twarzy Madonny i ostry rysunek całego obrazu. Jest on w związku z techniką mozaikową, ale i z tradycyjnymi zasadami malarstwa Wschodu bizantyjskiego, do którego pod względem pojęcia typu mozaikę z Chilandari stanowczo zaliczyć należy². Tak znacznego wydłużenia twarzy, a zwłaszcza tego skamieniałego wyrazu nie znajdujemy w Matce Boskiej częstochowskiej.



Fig 10^a

z których jedną jest M. B. z Dziecięciem Jezus. Reprodukcją jest w niniejszej pracy fig. 4. Tikanen uważa ją za dzieło sztuki niemieckiej czy skandynawskiej (»vaterländsk«).

Niejakiego zbliżenia do typu płaskorzeźby Muzeum utrechckiego (fig. 3) możnaby się dopatrywać w minjaturze kodeksu biblioteki Laurencjańskiej we Florencji nr 586, podawanego za zabytek z końca w. VI. Reprodukcję jego znajdujemy w dziele Kondakowa: *Ikongrafia Bogomatier*, tom I, 1914, ryc. 103 i 107. Są tu jednak, obok podobieństwa myśli przewodniej, dość znaczne różnice co do szczegółów: Chrystus usadzony na lewej ręce Bogarodzicy, mocno wtył się przechyla, ma główkę frontalnie zwróconą ku widzowi i trzyma książkę nie w lewej lecz w prawej ręce.

^a Obraz mozaikowy szkoły rzymskiej z w. XIII, obecnie (r. 1923) w zbiorze Kahna w Nowym Yorku. Dołem obcięty (według reprodukcji w książce: Van Marle, *The development*, tom I, 1923, ryc. 291). Do str. 149.

¹ Reprodukują ją: Kondakoff, *Pamiętniki chrześcijańskiego sztuki na Afonie*. Petersburg 1902, tabl. XV, Diehl, *Manuel d'art byzantin*, 1910, ryc. 427 na str. 867, a także (według Kondakowa) Wulff i Alpatoff, *Denkmäler der Ikonenmalerei*, 1925, Abb. 37, Wulff i Alpatoff kładą ją na wiek XIII, Diehl (str. 785) na wiek XIV; Kondakoff (str. 8) uważa ją za zabytek w. XIV, jeżeli nie w. XIII.

² W Bolonji, a raczej pod Bolonją, w kościele Madonna di s. Luca na Monte della guardia, znajduje się obraz Bogarodzicy cudownością słynący, zw. Madonna di s. Luca. Ks. Nowakowski (o. Wacław kapucyn) w książeczce *Częstochowa w obrazach historycznych*, Kraków 1898 (Czytelnia polska, tom X) twierdzi o nim na str. 155, że jest »zupełnie podobny« do obrazu częstochowskiego, ale dodaje, że »nie jest z niego kopjowany«. Twierdzenie o podobieństwie należy ograniczyć do tego, że tu i tam M. B., wymalowana w półfigurze, trzyma na lewym ramieniu Dzieciątko.

Do wizerunków Bogarodzicy w sztuce bizantyjskiej, nieco pokrewnych obrazowi częstochowskiemu, zaliczyć należy ten, który z fresku jakoby z r. 1197, znajdującego się w kaplicy w S. Giovanni koło Brindisi, reprodukuje w rysunku konturowym Emil Bertaux (*L'art dans l'Italie méridionale*, tom I, r. 1904, ryc. 53 na str. 141). M. B. jest tam stojąca, w całej postaci. Układ górnej połowy obok ogólnego podobieństwa przedstawia jednak pewne zasadnicze różnice, przede wszystkim mniejszą symetryczność i mniejszą sztywność. M. B. zlekka nachyla głowę ku Dzieciątku, które swoją główkę obraca w jej stronę, ale nie w górę tylko przed siebie. Do tej samej co powyższy grupy można zaliczyć wizerunek Matki Boskiej, przypisywany epoce XI—XII wieku, na płycie z miedzi pozłacanej, pochodzącej z Torcello koło Wenecji, a znajdującej się w muzeum South Kensington. Bogarodzica, także tu przedstawiona w całej postaci, układem górnej połowy przypomina to, co wiadome jest o Hodegetrii (patrz: Aneks V na końcu tej pracy), i zarazem wiele szczegółów z fresku w S. Giovanni koło Brindisi (Diehl, *Manuel d'art byzantin*, 1910, ryc. 324 na str. 639).

Wiadomo, że w twórczości artystycznej weneckiej w owym czasie panował kierunek bizantyjski.

Podobne zbliżenie do obrazu częstochowskiego, a razem i różnice, znamionują dwie płaskorzeźby z kości słoniowej, o których istnieniu dowiedzieliśmy się dopiero podczas pisania niniejszej pracy, z okazji wystawy sztuki bizantyjskiej w Paryżu w lecie 1931 r. Na jednym z tych wizerunków, na dyptyku z XII w., pochodzącym z S^{te} Chapelle w Chambéry, M. Boska siedząca na tronie, co do pomysłu i układu górnej połowy postaci, przypomina poprzedni wizerunek w S. Giovanni. Madonna między 2-ma świętymi głowę w $\frac{3}{4}$ nachyla ku Dzieciątku, które w lewej ręce trzyma zwitek, prawą rękę mając odłamaną. Matka prawą rękę trzyma nad kolanem Dzieciątka. (Reprodukcje jej daje *Zeitschrift für bild. Kunst*, r. 1931, zeszyt 5/6, ryc. 53 na str. 103). O drugiej, mającej pochodzić z oprawy książki jakoby z XII w., podaje wiadomość francuska *Illustration* z 20 czerwca 1931 r. na str. 295. Tu M. B. siedząca jeszcze bardziej jest układem podobna do naszej częstochowskiej — lecz wątpliwości zarówno co do pochodzenia bizantyjskiego, jak i co do przypisywanej dawności budzi w nas mała regularność rysów twarzy, a nadto niezwykły w wizerunkach bizantyjskich, i to z odleglejszych wieków, szczegół: rodzaj pukla włosów spadającego wzdłuż lewego policzka.

Podniosłem wyżej — obok pewnych różnic — niektóre w obrazie częstochowskim zbliżenia do tego, co w malarstwie religijnem doniedawna uznawane było za dowód tradycyji bizantyjskich, a wśród ogółu nieraz dziś jeszcze

Zresztą wszystko: i pozy obu figur, i zwroty obu głów, i wyrazy obu twarzy są inne. Obraz boloński ma według jednych pochodzić z Konstantynopola i być z r. 1160, według innych przywieziony był z Grecji w r. 1100. Sądząc z fotografii, zdejmowanej, jak się zdaje, z oryginału, z której jedynie mi jest znany, obraz ten nie posiada cech malarstwa wschodniego ani wczesnośredniowiecznego. Jeśli istotnie pochodzi z przed r. 1200, to wygląd jego obecny prawdopodobnie jest następstwem późniejszego przemalowania. — Zapewne na twierdzeniu ks. Nowakowskiego opiera się ks. Fijałek w rozprawie *Królowa Korony polskiej* (*Przegląd Kościelny* Rocznik I. Poznań 1902, str. 418), mówiąc, jak sądzę, niekoniecznie trafnie, że obraz częstochowski »wniesiony został do Polski... najprawdopodobniej z tej samej Bolonji, która od kilku wieków szczyliła się podobnym obrazem ś. Łukasza«.

za cechy bizantynizmu uchodzi. W ostatnim czasie odnośne poglądy w nauce uległy znacznym zmianom. Przyczyniła się do tego pogłębiona znajomość zabytków i rozszerzone granice obszarów geograficznych, które badaniami muszą być objęte. Dawniej z bizantyzmem łączono nierozdzielnie pochodzenie zabytku z Konstantynopola lub z krajów, wchodzących w obszar byłego cesarstwa wschodniego. Nowsza nauka wykazała, że to, co w malarstwie i rzeźbie uważano za bizantyzm, jest to raczej wynik twórczości artystycznej pewnego okresu dziejowego, aniżeli jakiejś grupy krajów, objętej granicami dającymi się geograficznie oznaczyć. Dziś wiemy, że w t. zw. sztuce bizantyjskiej nie było nawet w obrębie jednej epoki, jednego wieku, ścisłej jednolitości; w cechach dzieł jej zachodzą znaczne różnice, stosownie do okolic i stron, w jakich te dzieła powstały. W dziełach tych dały się wykazać wpływy i czynniki dalszego Wschodu, perskie i inne. Pochodzenie zatem, równie jak i czas powstania odgrywały tu ważną rolę¹. Pokazało się, że główną wspólną cechą tego, co za bizantyzm uważamy w postaciach świętych na ikonach wschodnich, stanowi nietyle układ frontalny i ściśle symetryczny, częsty tam niewątpliwie, ile twardość rysunku, a to tak postaci całej jak twarzy, i pewna zastygła sztywność, jakby skamieniałość wśród ruchu, wywołująca wrażenie, że gest zamienił się w postawę².

Otóż te cechy (jak i kilka jeszcze innych, poczytywanych za dowód bizantyzmu, np. nieforemna, często za wielka głowa, oczy jakby rozcięte (*geschlitzt*), wydłużone i mało rozwarłe, bezduszne, wzrok zamarły, spojrzenie w słupek, nos długi, usta małe, wargi wydęte i zaciśnięte (*wulstig*), obce są wizerunkowi częstochowskiemu, w stanie coprawda niezupełnie pierwotnym, w jakim on się dzisiaj przedstawia. Obecna »konserwacja« wydobyła nawierzchnię warstwę malowania twarzy Bogarodzicy z przed późniejszego przemalowania olejnego, a nawet uwidoczniła reszty warstwy, o ile wiedzieć można, najpierwotniejszej. Nie możemy wątpić, że restaurator epoki najnowszej, robiąc uzupełnienia, które okazały się nieodzowne, starał się dostroić je do zachowanych śladów malowania średniowiecznego i jaknajbardziej wejść w ducha jego. Otóż rysy twarzy M. Boskiej, choć ściągłe i regularne, są miękkie i pulchne, a wyraz twarzy wprawdzie mało ożywiony wskutek wydłużenia nosa prostolinijnie nakreślonego, wargi górnej również wydłużonej i nieco zwieszanej, ust o wargach cienkich z kącikami cokolwiek wdół opuszczonymi, a dalej z powodu oczu o powiekach zlekka, jakby sennie opadających, nie posiada jednak owej jakoby w bizantyjskiej sztuce niezbędnej i kanonicznej sztywnej surowości; owszem wieje od tej twarzy jakiś rodzaj słodczy, pobłażliwa łagodność, dobroć i młodociana niewinność, obca typom istotnie wschodnim.

Fig. 11^a

^a Część fresku ze szkoły Cavalliniego z w. XIV, w kościele ś. Chryzogona w Rzymie (według reprodukcji w książce: Van Marle, jak wyżej, ryc. 304). Do str. 152.

¹ Gustaw Soulier, *Les influences orientales dans la peinture toscane*, 1924, str. 141, nota 2.

² »Gestes devenus attitudes« (Van Marle, *La peinture romaine au Moyen-âge*, 1921, str. 26).

Podobnie i typ Dziecięcia Jezus na obrazie częstochowskim nie ma w sobie pierwiastku bizantyjskiego. Na wizerunkach wschodnich jest to zwykle nietyle dziecko, ile zmniejszony tylko dorosły człowiek. Wrażenie takie powoduje nie stosunkowo mała głowa, ale także często wywołują rysy twarzy, kształt zarostu włosów ponad wysokim czołem i t. p. A nadto na tamtych wizerunkach, choć Chrystus siedzi z boku na ręce Matki, choć nawet w jej stronę się zwraca, zawsze to Król niebios, poważny, napełniony majestatem. Na naszym obrazie, choć jeszcze poważny, ale już jakby robił początek ruchu przymilania się do Matki. Przestaje tu już odgrywać niepodzielnie rolę wschodnie i wczesnochrześcijańskie pojęcie postaci Syna Bożego i jego stosunku do Bogarodzicy, zalatuje duch epoki nowszej, powiew pierwszych śladów przełomu ku sztuce renesansowej, zapowiedź późniejszych grup raczej rodzajowych, kierunek dobrze idący w parze ze słodyczą wyrazu twarzy Matki, dalekiego od zimnej obojętności.

Nie można tutaj pominąć szczegółu, mającego związek ze stroną głównie techniczną. W malarstwie Wschodu, grupującego się pod względem wpływów kulturalnych około Konstantynopola, przynajmniej aż do w. XIII—XIV panowała t. zw. *maniera graeca*, »styl linearny«, w którym rysunek górował nad stroną czysto malarską. Ostro i nieraz grubo znaczyły się kontury postaci i szczegóły ich rysów, zagięcia, kanty i grzbiety fałdów szat i draperyj, a nawet efekty modelowania i cieniowania oddawane bywały kreskowaniem czarnem lub ciemnym, początkowo, we wcześniejszem średniowieczu, zapewne pod wpływem wzorów mozaikowych¹. Otóż modelowanie obu twarzy i cieniowanie innych szczegółów nawet w najstarszych zachowanych warstwach farb obrazu częstochowskiego nie ma nic wspólnego z tym »stylem«, czy raczej z tą manierą, która na Wschodzie (bizantyjskim) dopiero w ciągu XIII w. zaczyna ustępować przed pierwiastkiem więcej malowniczym, t. j. przed miękkiem modelowaniem i cieniowaniem zapomocą rozlewnego rozprowadzania farb płynnych. W obrazie naszym widać nie początkowe kroki na tej drodze, lecz całkowite zwycięstwo »stylu« malowniczego, zupełne jego panowanie, choć obraz był malowany albo w końcu XIII w. lub najpóźniej w pierwszej połowie XIV w., skoro już w drugiej połowie w. XIV dostaje on się do Polski. Z tego więc również względu sądzimy, że ojczyzny jego szukać należy raczej na Zachodzie, gdzie maniera malownicza wcześniej niż na Wschodzie doszła do głosu, a właściwie nigdy w zupełności nie ustąpiła miejsca manierze »greckiej«.

W sprawie pochodzenia naszego cudownego obrazu mógłby się wydawać nieobojętnym materiałem, na którym on namalowany. Jak już wiemy, grunt kredowy pod farbami leży na płótnie, pokrywającym deski drewniane. Niema powodu wątpić, iż te deski są pierwotne. Do ostatnich czasów twierdzili opisujący, iż drzewo jest cyprysowe, co przemawiałoby za południową, może wschodnią ojczyzną zabytku. Była tutaj także czasem mowa o drzewie cedrowem. Obecnie, przy sposobności robót konserwacyjnych, przyrodnicy, przeprowadziwszy

¹ Wulff-Alpatoff, *Denkmäler der Ikonenmalerei*, 1925, str. 105—106. Por. van Marle, *La peinture romaine au Moyen-âge*, 1921, str. 179, a także str. 43 i 74. Por. również Joseph Garber, *Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen*, 1918 (*Wiener kunstgeschichtliche Forschungen*), str. 69).

badania, doszli, że deski to lipy europejskiej; nierozstrzygnięte jedynie pozostało, czy to bardzo u nas pospolita *tilia parvifolia*, czy bardziej południowy, ale zawsze europejski gatunek *tilia platyphyllos*¹. Ostatecznie kwestja gatunku drzewa nie rozstrzyga sprawy pochodzenia obrazu. Dawne ikony wschodnie malowano tak na drzewie cyprysowem, jak platanowem, dębowem, jak i na lipowem², a zresztą do obrazu w danym kraju może być użyte drzewo z innych stron przywiezione.

Podobnie żadną co do pochodzenia obrazu wskazówką nie może być okoliczność, że malowanie obrazów sztalugowych na płótnie przyklejonym do drzewa uważane jest za tradycję wschodnią³. Zwyczaj ten nie był wyłącznością malarstwa wschodniego. Istnieje cały szereg obrazów w ten sam sposób niegdyś malowanych na Zachodzie, a u nas znanych jest niemało tego rodzaju zabytków malarstwa, tak średniowiecznych jak i późniejszych, pochodzenia czyto polskiego czy niemieckiego.

Ostałby się jeden szczegół, mogący w tej rzeczy budzić wątpliwość: karnacja twarzy i rąk obu postaci, która po oczyszczeniu tych partyj utworu okazała się na zachowanej tam dawnej warstwie farb ciemnobrunatną, koloru pszenicy przypalonej, co odpowiada przepisom technicznym malarstwa bizantyjskiego⁴.

Ta okoliczność jest jednak sama jedna niedość silnym argumentem za wschodniem pochodzeniem obrazu, tem więcej, że brunatny ton może być prostem następstwem ściemnienia w ciągu wieków karnacji pierwotnej, bardziej naturalnej.

Jak widzimy, liczne są względy sprzeciwiające się — mimo niejakich ku temu skłaniających pozorów — przypuszczeniu o bizantyjskim i wschodniem wogóle pochodzeniu naszego obrazu. Jak sędzę, źródłem pojawiającej się gdzieś — niegdzie legendy, iż na Ruś, skąd miano go przewieźć do Polski, dostał się z Konstantynopola, stało się pomieszanie tego wizerunku Bogarodzicy z innym,



Fig. 12^a

* Część fresku »Sąd Ostateczny« Cavalliniego w kościele ś. Cecylji in Trastevere w Rzymie, wiek XIV. Do str. 151.

¹ Patrz Aneks IV na końcu tej pracy.

² Antoine Munoz, L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata, 1906, str. 19.

³ Van Marle, La peinture romaine au Moyen-âge, 1921, str. 230.

⁴ Kolor ten po grecku nazywa się *σπόγγος* = weizengelb; taka miała być karnacja Chrystusa, według opisu, który ś. Jan Damascen dał cesarzowi Teofilusowi w VIII w. (Schäfer, Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, 1855).

t. j. tak zwaną Hodegetrią¹, który, o ile dziś wiedzieć możemy, przedstawiał niejaki, choć dalekie z nim pokrewieństwo i znajdował się w zaraniu średniowiecza istotnie w Konstantynopolu, lecz nie dochował się do naszych czasów.

Prawdopodobnie do mniemania o wschodnim pochodzeniu obrazu częstochowskiego przyczyniła się obok innych powodów także tradycja — historycznymi dowodami, co prawda jako pewnik nie stwierdzona, że do Polski dostał on się z Rusi. Gdyby ta tradycja nawet okazała się zgodną z faktami — co niemożliwe nie jest — to i tak niekoniecznie wynikałoby z tego, iż Wschód jest jego ojczyzną. Skoro, jak wyżej wykazałem, niema powodu uważać go za bizantyjski, nasuwać się może pytanie, czy nie byłby on dziełem malarstwa ruskiego². To malarstwo uważane bywa jakby echo albo odgałęzienie sztuki bizantyjskiej, jakby odrósł, przedstawiająca jednak w porównaniu z pniem macierzystym niejaki różnice. W pozornie zakrzepłym i zastygłym malarstwie ikon ruskich spotyka się ślady dążności do oddania ruchu i życia; należy też do nich motyw zwrotu Dziecięcia Jezus do trzymającej je Matki. Przykłady dadzą się znaleźć w publikacjach odnośnych³. Niestety, w stanie dzisiejszym znajomości dawnej sztuki słowiańskiego Wschodu brak dokładnej chronologii typów postaci Matki Boskiej. Zdaje się jednak, że te wśród nich przedstawienia, które są więcej zbliżone do wizerunku częstochowskiego, to przeważnie zażytki pochodzące najdawniej z XVI i XVII w., powstałe pod wpływem sztuki zachodnio-europejskiej, za czem przemawia często nawet czułe nachylenie głowy Madonny ku Dziecięciu, obce dawniejszym przedstawieniom tego tematu wschodnim, obce także i najstarszym zachodnim, albo, o ile są one w sztuce Wschodu istotnie stare, uderza nas w nich zastygły i niemal groźny wyraz twarzy Bogarodzicy, którego w obrazie częstochowskim niema⁴.

Kondakow w dziele *Ikonografia Bogomatieri*⁵ daje reprodukcje szeregu ikon rosyjskich z wizerunkiem Bogarodzicy z małym Chrystusem na ręku. Ani jednej tam jednak nie spotykamy, któraby mogła być uważaną za wzór naszego obrazu częstochowskiego, albo za powstałą na podstawie wspólnego obu tym przedstawieniom pierwowzoru.

Znana nam z innej publikacji, a znajdująca się w Rosji Bogarodzica »Mochnatyńska«, której dzieje nie są bliżej znane, przedstawia co do układu i szczegółów wiele analogij do częstochowskiej, choć artystyczną wartością jest od niej dużo niższa, a wydaje się znacznie późniejszą. Lichaczew⁶, który jej reprodukcję podaje, uważa ją — sędzę, że słusznie — wprost za kopję obrazu częstochowskiego. Gdy, jak w ciągu niniejszej rozprawy, staram się

¹ Por. Aneks V na końcu tej pracy.

² Reprodukcje kilku wizerunków rosyjskich lub ruskich Bogarodzicy, pokrewnych obrazowi częstochowskiemu, podaje Kondakoff, *Pamiętniki chrześcijańskiego sztuki na Afonie*, ryc. 61 i ryc. 74.

³ Kondakoff, *Pamiętniki chrześcijańskiego sztuki na Afonie*. Petersburg 1902, ryc. 57 (plaskorzeźba w Watopädi). — Munoz, *Iconografia della Madonna*, Florencja 1905, ryc. 11.

⁴ Munoz, dzieło i fig. jak wyżej.

⁵ Kondakoff, *Ikonografia Bogomatieri* (ros.) 1911.

⁶ Lichaczew, *Istoriczeskoje znaczenie italo-greczeskoj ikonopisi* (ros.), 1911 r., str. 112, przypisek 4 oraz rycina 268 na str. 120.

wykazać, obraz częstochowski nie jest utworem sztuki wschodniej, przeto i owa kopja jego, mimo swej martwoty wyrazów twarzy obu postaci, wprowadzonej przez ruskiego zapewne kopistę naszego oryginału, nie może uchodzić za przedstawicielkę co do pomysłu i pojęcia malarstwa rosyjskiego, za przedstawicielkę sztuki wschodu ruskiego.

IV.

Wobec braku dodatnich wyników dochodzeń co do wschodniego pochodzenia naszej Madonny częstochowskiej, godzi się rozważyć, czy obraz, pewnymi właściwościami zbliżający się do płodów malarstwa bizantyjskiego, nie mógłby pochodzić z Zachodu, a tylko powstać w czasach, kiedy spóźniony wpływ tradycji bizantyjskiej nawet poza granicami cesarstwa wschodniorzymskiego jeszcze się w sztuce odzywał. Wiadomo, że miało to miejsce nawet w późniejszym średniowieczu w kilku okolicach Włoch, np. w Wenecji, dalej w północnych stronach Włoch środkowych, np. w Toskanji (zwłaszcza w Sjenie, Luce i Pizie), nie mówiąc o Romanji w okolicach Rawenny, stolicy przez pewien czas egzarchatu cesarstwa wschodniego na półwyspie apenińskim. Doniedawna mniej zwracano uwagi na styczność sztuki bizantyjskiej z malarstwem późniejszego średniowiecza w okolicach Rzymu i we Włoszech południowych.

Stosunek bizantynizmu do malarstwa włoskiego średniowiecznego określa Oswald Sirén w książce *Toskanische Malerei im XIII Jahrh.* wydanej w r. 1922. Zdaniem jego, wpływ sztuki bizantyjskiej był nie — jak nieraz sądzono — hamulcem malarstwa włoskiego, ale raczej dał mu formalną podporę; a dalej twierdzi, że jeśli w wizerunkach Matki Boskiej sztywność i nadziemską surowość jest cechą bizantynizmu, to w starych włoskich ludzka strona wyraźniej występuje, mimo ich jeszcze sztywności i symetrii; wyraz twarzy łagodnieje, ożywia się, staje się ludzkim (str. 65). O ile w obrazach Madonny z późniejszej epoki bizantyjskiej jest widoczne — według niego — dążenie do pewnego naturalizmu, to w malarstwie włoskiem z okresu VII—XII w. jest raczej cofnięcie się pod tym względem. Dopiero od początku w. XIII malarze włoscy usiłują stronę naturalistyczną, ludzką w wizerunkach Matki Boskiej więcej uwydatnić (str. 69).

Te spostrzeżenia dobrze jest uwzględnić, rozważając możliwe pochodzenie obrazu częstochowskiego. Uderzająca w nim sztywność frontalnej pozy Bogarodzicy wprowadza nasuwa na myśl pojęcie jej wschodnie, choć nie należy zapominać, że może ona być spadkiem po sztuce klasycznej, zachodniej. Przez oderwane przedstawienie postaci, obojętnej na otoczenie, nięruchoj, zapa-

Fig. 13^a

^a Część fresku, Cavalliniego »Zwiastowanie«, w. XIV, w kościele s. Maria in Trastevere w Rzymie (według reprod. w książce: Van Marle, *La peinture romaine*, 1921, ryc. 119). Do str. 151.

trzonej w nieskończoność, dążono w dawnej sztuce rzymskiej, a zatem i w pierwotnej chrześcijańskiej na gruncie włoskim, do wyrażenia idealnego pojmowania osób nad śmiertelników wywyższonych, cieszących się wiecznym szczęściem. Stąd to owe szeregi świętych frontalnie ustawionych w starych mozaikach włoskich. Obok jednak tego pierwiastku, który równie dobrze mógłby świadczyć o wpływie wschodnim, odzywają się w naszym obrazie głosy wpływu wyraźnie i niewątpliwie pojęć w sztuce zachodnich. Tego dopatrujemy się w postaci Dziecięcia Jezus, usadzonego z pewną swobodą na lewej ręce Matki i zwracającego ku jej głowie swoją główkę nieco w bok i w górę. Ta nowość pojawia się w malarstwie włoskim w XII albo XIII wieku i doprowadza czasem (po r. 1300) do pojęcia sztuki rodzajowej w przedstawieniu wzajemnie pieśczośliwego stosunku między Matką a Bożem Dziecięciem. O duchu też zachodnim świadczy wyraz twarzy zwłaszcza Bogarodzicy, ale także twarzy małego Jezusa.

Są to poszlaki pozwalające przypuszczać, że ojczyzną naszego obrazu cudownego mogły być Włochy. W wydanym w r. 1925 pierwszym tomie »Dzieńców malarstwa w Polsce« (str. 148 i 150), autor dr Feliks Kopera zapytuje, czy obrazu cudownego częstochowskiego nie należałoby »wiązać z upodobaniem Ludwika węgierskiego rozdarowywania obrazów«, i sądzi, że »malował go dla tego króla Włoch pod wpływem bizantyńskich form«. Niezależnie od tego, dały się w tymże czasie (r. 1925 i 1926) z pośród członków komitetu, czuwającego nad podjęciem wówczas odnawianiem czy konserwacją naszego obrazu cudownego, słyszeć głosy przypuszczające, że ojczyzną jego mogłyby być Włochy. Domysłowi temu dał później wyraz — coprawda nader ostrożny — dr Stefan Komornicki¹, rzucając pytanie, czy nie między innymi obraz jasnogórski wskazuje na styczność, jaką Polska w XIV w. miała z malarstwem włoskim.

Czy z takim przypuszczeniem co do pochodzenia włoskiego da się pogodzić prawdopodobieństwo historyczne?

Na tradycji jedynie polega mniemanie, zwykle powtarzane, o pojawieniu się tego obrazu na Rusi w jednej z siedzib tamtejszych Władysława Opolczyka. Ale historyczne już wiadomości o losach obrazu na ziemi polskiej pochodzą z lat niezbyt jeszcze odległych od czasu panowania króla Ludwika, który, będąc z domu Anjou, przez szereg lat łączył na swojej głowie 3 korony: węgierską (134—21382), neapolitańską i sycylijską (1345—1382), oraz polską (1370—1384). Pomijając legendy o dawniejszych kolejach obrazu, można z niejakim prawdopodobieństwem — jak o tem już wyżej była mowa — przyjąć, że w czasie zakładania klasztoru na Jasnej Górze (r. 1382) obraz był własnością Władysława Opolczyka, w latach 1372—1379 (albo 1378)² wielkorządcy

¹ Komornicki, Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie, 1929. (Muzea polskie pod red. dra Feliksa Kopery, tom V), str. 23.

² Daty wyjęte z referatu Heleny Polackówniej, p. t. Herby polskie w rękopisie Gelre Wapenboek. Sprawozdania Tow. Nauk we Lwowie, rocznik IX, 1929, str. 131. — Ernest T. Breiter, Ze studjów nad w. XIV, I, Władysław książę Opolski, Lwów 1889, wykazuje na podstawie dokumentów, że Opolczyk piastował i pełnił urząd wielkorządcy Rusi od października 1372 r. do grudnia 1378 r. Również i według Jana Dąbrowskiego (Ostatnie lata Ludwika Wielkiego, 1918, str. 382, nota) wielkorządztwo skończyło się zapewne z końcem r. 1378.

Rusi z ramienia króla Ludwika, który to Ludwik Ruś przyłączył do Węgier¹. Częstochowa należała do prywatnej majątności Opolczyka, i on to obraz cudowny tutaj miał umieścić.

Nie byłoby nic dziwnego, gdyby Opolczyk, zaszczycony zaufaniem Ludwika i przezeń majątkami obdarzony, odeń także otrzymał był obraz, który królowi dostał się bodaj czy nie z jego państwa włoskiego, może drogą na Węgry. Kto wie, czy z tem nie należy łączyć takiego szczegółu, jak lilje heraldyczne andegaweńskie na płaszczu Madonny. Choćby nawet, jak twierdzi malarz restaurator obrazu Rutkowki, lilje te nie należały do pierwotnego malowania, ale były dodatkiem późniejszym — są one średniowieczne i może na obrazie dawniejszym domalowane zostały, gdy obraz znajdował się w posiadaniu Ludwika. Wiadomo zaś, że Węgry, dzięki rządowi dynastji andegaweńskiej, panującej równocześnie w południowych Włoszech, a odznaczającej się zamiłowaniem sztuki, zostawały w owej epoce i jeszcze później przez czas dłuższy pod wpływem kultury włoskiej.

Nasza kombinacja jest — przyznajemy — śmiała, niepoparta dowodami źródłowymi, lecz nie niemożliwa do pomyślenia. Przyjmując ją sposobem próby, zapytajmy z kolei, z jaką ze szkół malarstwa włoskich najnsadniej dałby się złączyć nasz cudowny obraz? Ruch artystyczny, jaki ożywił się w państwie Obojga Sycylii za panowania Andegaweńczyków (1266—1442), jest znany. Ale Neapol własnej szkoły malarskiej ani miejscowych malarzy w owym czasie nie posiadał. Musiał się posiłkować obcymi; powoływano ich też tam z różnych stron: z Medjolanu, Florencji, Wenecji, z pobliskiego Rzymu, a nawet z dalekiej Hiszpanji. Stosunki jednak artystyczne ze Sjeną były najliczniejsze i najżywsze, i sztuka sjenejska zdobyła sobie wpływ przemożny przez w. XIV² niewątpliwie w następstwie tego, że popierały ją zamiłowania domu panującego. Wiadomo, że bawił w Sjenie w r. 1310 Robert Andegaweńczyk, a w r. 1312 brat jego Pietro de Gravina uroczyście był tam przyjmowany. Ci książęta, wielcy lubownicy sztuki, mieli tam sposobność stykania się z utworami szkoły sjenejskiej, którą cenili, zdaje się, wyżej od florenckiej. Robert podobno dał robić swój portret przez Simona Martiniego i zamówił obraz, przedstawiający abdykację ś. Ludwika z domu Anjou na rzecz Roberta, u tegoż Martiniego, który ten utwór podpisał. Malarze sjenejscy byli dostarczycielami niejednego z obrazów, któremi zdobiono kościoły stolicy królestwa Obojga Sycylii i kościoły innych tego kraju miejscowości. W latach 1305—1313 malarze (mniej-szego znaczenia), zostający pod wpływem szkoły sjenejskiej, choć nie pochodzący ze Sjeny, jak Montano d'Arezzo i Roberto d'Oderisio, wykonują freski w neapolitańskim kościele Incoronata. Od r. 1314 powołani z Orvieto Sjenejscy zdołają przez szereg lat pałac królewski rzeźbą i mozaiką. W latach 1318—1340 spotykamy w Neapolu zatrudnionych ze Sjeny złotników, inżynierów, dzwoniarzy. Od r. 1325 przez lat 10 wykonywa tu pomniki królewskie rzeźbiarz Tino di Camaino Sjenejczyk. Są ślady jednorazowego, a może i pow-

¹ W ostatnich czasach pojawiło się, i to ze strony poważnej, przypuszczenie, że Ruś stanowiła raczej odrębne księstwo, którego zrzekł się Opolczyk już w r. 1378 (patrz Kwartalnik Hist., rocznik XLIV, tom I, str. 268, art. polemiczny dra Antoniego Knota).

² Wilh. Rolfs. Geschichte der Malerei Neapels, 1910, str. 16—17.

tórnego pobytu w Neapolu wielkiego malarza Simone Martiniego, który tu w r. 1317 pozostawił retabulum z ś. Ludwikiem i Madonną, dziś znajdujące się w rzymskim palazzo di Venezia. Według niektórych historyków Pietro Lorenzetti, Sjenejczyk i uczeń wielkiego mistrza sjenejskiego Duccia, wykonał część freskowej dekoracji neapolitańskiego kościoła s. Maria Donna Regina¹. To było w pierwszych dziesiątkach lat w. XIV. Ale i później tradycja stosunków artystycznych ze Sjeną, chwilowo osłabiona przez wpływ Giotta i szkoły tokańskiej, odezwała się w drugiej połowie tegoż wieku. Sjenejczyk Andrea Vanni, malarz ze szkoły Simone Martiniego, jak się zdaje podczas pobytu swojego w Neapolu w r. 1354, malował tu Madonnę, dziś nieistniejącą, i albo wtedy, albo podczas drugiego pobytu w r. 1363 używał tytułu malarza domowego i sługi królowej Joanny neapolitańskiej.

Wobec tych licznych stosunków rodziny panującej w Neapolu z domu Anjou, której członkowie nabywali też i zamawiali sobie obrazy malarzy sjenejskich, nie byłoby nieprawdopodobnym, żeby nasz Andegawęńczyk Ludwik czyto wprost z Włoch, czy drogą na Węgry sprowadził obraz (później częstochowski) na Ruś, skąd tenże potem dostał się na ziemię polską.

To też historyk sztuki, ś. p. prof. Jerzy Mycielski, który należał do komitetu dozorującego odnowienie naszego cudownego wizerunku M. B., wyrażał przypuszczenie o możliwości wczesnosjenejskiego jego pochodzenia, a zapewne tylko śmiertelna choroba, w którą ten uczony niebawem zapadł, przeszkodziła, że nie postarał się o uzasadnienie swojego domysłu.

Przypuszczenie takie, skądinąd pojętne, nie wydaje mi się jednak trafnym. Obraz nasz, choćby nawet w wyrazie twarzy Bogarodzicy łagodną słodyczą nacechowanym można dopatrywać się niejakiego zbliżenia do odnośnej postaci w utworach szkoły sjenejskiej, nie da się bez wahania zaliczyć do dzieł tej szkoły, które pod względem artystycznym przeważnie na wyższym odeń stoją poziomie. Prócz tego cechą znamioną Madonn sjenejskich, tchnących jakimś sentymentalizmem, a przynajmniej liryzmem, jak większość utworów malarstwa sjenejskiego — przynajmniej Madonn z okresu końca XIII i początku XIV w., a o tym okresie może tu być mowa — bywa czule nachylenie głowy Bogarodzicy ku Dziecięciu, należące do objawów uczuć macierzyńskich, a tego właśnie brak w naszym obrazie.

Ten pierwiastek uczuciowy, ten gest macierzyński Madonny przebija się już wyraźnie w utworach najdawniejszych typowych przedstawicieli szkoły sjenejskiej, lub zostających pod ich wpływem, jakimi byli: Guido da Siena w pierwszej połowie w. XIII², lub Coppo di Marcovaldo, którego odnośny obraz jest z r. 1261³, a cóż dopiero powiedzieć o wielkich mistrzach malarstwa sjenejskiego z końca XIII w. i pierwszej połowy XIV, jak Duccio lub Simone Martini, w których wizerunkach Madonny serdeczny stosunek między

¹ Emile Bertaux, *Etudes d'histoire et d'Art...*, str. 70 i tegoż *Les SS. Louis dans l'art italien. Rev. des Deux Mondes*. Kwiecień 1900. — R. van Marle, *Simone Martini et les peintres de son école*, 1920, str. 3, 127, 128, 173 i 174. — Emile Bertaux, *S. Maria di Donna Regina a l'arte senese a Napoli*, 1899, str. 62, 107—114, 118—131 i 141.

² Van Marle, *The development*, j. w., tom I, ryc. 198.

³ Tamże, ryc. 135.

Matką a Dzieciąciem nad wszystkim górującą odgrywa rolę, i to zarówno w układzie grupy, jak i w wyrazach twarzy? Nawet w niewielu obrazach sjenejskich, w których Madonna — jedynie ona — na sposób jeszcze jakby bizantyjski, a w drugiej ćwierci XIV w. już spóźniony, przedstawiona jest frontalnie i nieco sztywnie, np. Piotra Lorenzetti Madonna w Akademii sjenejskiej, lub Madonna z s. Pietro a Ovile w Sjenie, albo Madonna Ambrożego Lorenzetti w Vico l'abbate z r. 1319¹, nawet w tych pierwiastek serdeczny wybija się nawierzchni w pozie Dzieciątka Jezus, w jego ułożeniu na rękach Matki, u jej łona, na jej kolanach w sposób dziwnie poufały i pieszczotliwy. Ten sposób przedstawienia przypomina sceny rodzinne rodzajowe, czasem wprost czułościowe lub o ruchach igraszkowych, wyrażając się całkiem po nowożytnemu, podczas gdy nasza Madonna to — choć zmodyfikowana, przełożona na nutę łagodniejszą i słodsza — królowa nieba, niemal »Sedes sapientiae«, czy mniej od tej majestatyczna, mniej zimna, ale zawsze jeszcze sztywna Hodegetria.

Podobnie analogij do naszego obrazu, co do ducha i pojęcia tematu, nie szukać w sztuce środowisk tokańskich. Na jednym obrazie szkoły florenckiej z drugiej połowy XIII w., znajdującym się w zbiorze prywatnym (fig. 6), maleńki Chrystus pozą, zwłaszcza zwróceniem głowy ogromnie przypomina Dzieciątka z obrazu częstochowskiego, a układem rąk też nie jest odeń daleki, natomiast Madonna, co do pozycji rąk cokolwiek tylko zbliżona do jasnogórskiej, ma głowę nieco w bok zwróconą i ku Synowi nachyloną, a typem twarzy znów w inny świat pojęć (niż częstochowska) nas przenosi².

Również znajdujący się w tokańskim Arezzo, w Pinakotece, obraz Madonny Margaritona z Arezzo, żyjącego 1238?—1313 r.³, obok pewnego zbliżenia do obrazu częstochowskiego różni się odeń czułem nachyleniem głowy Madonny i tem, że mały Chrystus główkę zwraca wprawdzie w jej stronę, ale nie w górę, tylko przed siebie w bok.

W innych jeszcze wizerunkach Bogarodzicy średniowiecznych, w półfigurze z P. Jezusem małym na ręku, czyto z Florencji, czy Pizy, czy Arezzo, różnice idą dalej, zarówno w postaci Matki jak Dziecięcia.

A w malarstwie weneckim? Wiadomo, że w średniowieczu, zwłaszcza niezbyt oddalonym od pierwszego tysiąclecia ery chrześcijańskiej, ulegało ono mocno wpływom Wschodu, idącym od Bizancjum i Rawenny. Pewnych analogij z naszym obrazem cudownym można dopatrywać się w mozaice z po-

Fig. 14^a

^a Część mozaiki Cavalliniego z w. XIV, w s. Maria in Trastevere w Rzymie (według reprod. w książce: Van Marle, *La peinture romaine*, 1921, ryc. 120). Do str. 151.

¹ Van Marle, *The development...*, tom II z r. 1924, ryc. 218, 220 i 250.

² Tenże, *ibidem*, tom I, ryc. 193.

³ Reprod. w Kondakowa *Ikonografii Bogomatiery* (ros.), 1911, str. 47, ryc. 36.

łowy XII w. katedry w Torcello, nieopodal Wenecji (fig. 7). Wprawdzie Madonna tam przedstawiona jest stojąca w całej postaci¹, ale wystarczyłoby zasłonić na mozaice dolną połowę jej postaci, aby uwydatnić niemałe zbliżenie w pomysle i układzie — gdyby tylko, obok różnic drobniejszych, nie jeden szczegół niezgodny, a pod względem pojęcia wcale ważny: M. B. w Torcello lewą ręką podtrzymuje stopkę Dziecięcia, które nadto w rączce lewej, wyżej niż w Częstochowie podniesionej, trzyma nie książkę lecz zwitek.

Z bardzo licznych zarówno większych ilustrowanych monografij, jak i mniejszych rozpraw, artykułów i przyczynków, poświęconych dawnym średniowiecznym wizerunkom Bogarodzicy, zwłaszcza włoskim, wynosimy wrażenie, że ani między sjenejskimi, ani wogóle między pochodzącymi z północnych Włoch nie spotykamy ani jednego, któryby można uważać za jej wzór bezpośredni. Zachodzą niekiedy niejaki pokrewieństwa — niepodobna uznać bezwzględnie braterstwa, niezaprzecznego pochodzenia od tych samych rodziców, z tego samego źródła artystycznego.

V.

Bliższe obrazowi częstochowskiemu są niektóre dawne przedstawienia Madonny z Włoch środkowych.

To, co wyżej powiedziano o wpływie dodatnim bizantynizmu w późniejszym średniowieczu na malarstwo włoskie wogóle, odnieść można w szczególności także do malarstwa rzymskiego i tych okolic Włoch, które pod względem sztuki objawiały w początkach drugiego tysiąclecia silną zależność od Rzymu.

Stosunki panujące w Rzymie, który nietylko w epoce wędrówek narodów, ale po krótkiej potem przerwie także i później, od czasów Karolingów był ustawicznie polem walk zarówno najezdycznych, jak i wewnętrznych, domowych, nie sprzyjały rozwojowi sztuki. Nie dziw, że mimo resztek tradycji z jednej strony klasycznych, a z drugiej strony potrażeń bizantyjskich, i mimo nawet pewnego ok. r. 850 ruchu artystycznego, jakiego śladem benedyktyńskie freski w kościele ś. Klemensa, nie dał się powstrzymać w X wieku upadek w dziedzinie malarstwa, jak i w innych.

Otóż w czasie, kiedy w stronach Włoch bliższych Rzymu sztuka znajdowała się w upadku i zaniedbaniu, około r. 1050 opat benedyktyński Desiderius, wzniosłszy bazylikę w Monte Cassino, dla przyozdobienia jej sprowadził artystów z Bizancjum. Dali oni początek szkole mozaicystów i malarzy, która podobnie jak działalność bazylianów w Grotta Ferrata ożywiła ruch artystyczny w tych stronach Włoch. Tą drogą szerzył się tu wpływ sztuki bizantyjskiej, który wyraz znalazł we freskach kościoła s. Angelo in Formis w Kampanji neapolitańskiej, a później w XIII jeszcze wieku w samym Rzymie, w kościołach: ś. Pawła i ss. Quattro Coronati. Mówi nam o tem historyk sztuki bizantyjskiej Diehl, który następstwa tego zetknięcia się tych dwóch odmiennych

¹ Kondakow, *ibidem*, tom I, ryc. 113, a także Lichaczew, *Istoriczeskoje znaczenie italo-greczeskoj ikonopisi*. Petersburg 1911, ryc. 244 na str. 109 — Zachodzi niejaki zbliżenie między tym wizerunkiem, a miniaturową kodeksu biblioteki Laurencjańskiej z końca VI w., wspomnianą wyżej, str. 135 nota.

wpływów bliżej określa, mówiąc, że malarze Włoch środkowych i południowych byli w XI—XIII wieku uczniami malarzy bizantyjskich, sprowadzonych przez benedyktynów, ale rychło dali w swoich dziełach wyraz tradycjom miejscowym, włoskim. Szkole bizantyjskiej zawdzięczali zręczność techniczną, Zachodowi stronę ikonograficzną, przytem jednak znać tam studja z natury. Twarzom umieli nadawać słodycz niewieścią, lub energję męską¹.

Ale pierwsze potrącenia w środkowych Włoszech o sztukę wschodnią nie dopiero od połowy w. XI się datują. Znajduje się, albo doniedawna znajdowało się w Rzymie i miejscowościach położonych w niezbyt dalekim odeń promieniu kilka obrazów dawniejszych, dla nas w związku z obrazem częstochowskim szczególnie zajmujących. Jakby ich prototypem jest malowana na ścianie prezbiterjum rzymskiego kościoła s. Maria Antiqua, ś. Anna z maleńką Matką Boską na ręku, co do pojęcia podobna do Bogarodzicy częstochowskiej, tylko jest w całej postaci, stojąca. Dziecię Marja trzyma rączki cokolwiek inaczej niż mały P. Jezus na naszym obrazie, a lewą rączką zdaje się pieścić wielki palec ręki ś. Anny; główkę ma zwróconą frontalnie i patrzy wprost przed siebie². Ma być z r. 705. Utwór ten, równie jak wszystkie wizerunki późniejsze Bogarodzicy, układem więcej lub mniej pokrewne naszemu obrazowi częstochowskiemu, zdradza daleki, zapewne z drugiej czy z trzeciej ręki, wpływ obrazu zw. Hodegetria, o którym będzie jeszcze mowa niżej, w aneksie V.

Z wizerunków tego rodzaju M. Boskiej z P. Jezusem najdawniejszym znanym jest fresk w kościele podziemnym śś. Sylwestra i Marcina w Rzymie. Jest on z w. IX. Przedstawia Matkę Boską z Dziecięciem Jezus. O ile z zachowanych śladów sądzić można, układ ma podobny nieco do częstochowskiego. Głowa Bogarodzicy wydaje się być *en face*, ale widać zaledwie jej ślady. Dziecię Jezus siedzi podobnie, tylko stosunkowo dużo niżej na jej kolanach, a głowę zwraca w bok również podobnie. Stan zniszczenia fresku nie pozwala na bardziej szczegółowe porównanie³.

Dwa inne wizerunki Bogarodzicy, należące do szkoły rzymskiej, są już późniejsze. Jeden z r. 1100 znajduje się na fresku w kościele ś. Sylwestra w Tivoli⁴ (fig. 8), drugi, starodawny obraz sztalugowy, słynący cudami, w rzymskiej bazylice s. Maria Maggiore⁵ (fig. 9). Niejakie pokrewieństwo z naszym cudownym obrazem co do pomysłu, kompozycji, a poniekąd nawet pojęcia i charakterystyki przedstawionych postaci jest niezaprzeczalne; trudno oprzeć się wrażeniu, że istotnie mógłby zachodzić tutaj jakiś związek. Jeśli ani jeden, ani drugi z tych włoskich obrazów nie może być uważanym za bez-

¹ Diehl, Manuel d'art byzantin, 1910, str. 670—674, 683—684 i 697.

² Reprodukcję daje Wilpert, Römische Mosaiken u. Malereien des IV bis XIII Jahrhts. Tom IV. 1916, tabl. 159.

³ Tamże, tabl. 205.

⁴ Van Marle, The development... jak wyżej, tom I, ryc. 70, i tenże, La peinture romaine, fig. 85.

⁵ Tenże, La peinture romaine au Moyen-âge, 1921, str. 186, przypuszcza, jak sądzę błędnie, że mógł być do Włoch przywieziony ze Wschodu, może z Palestyny. Czas pochodzenia tego obrazu nie jest ustalony. Gdy jedni nie wahają się twierdzić, że jest on z końca w. VI, jeśli nie dawniejszy, inni uważają go za dzieło połowy dopiero w. XIII.

pośredni pierwowzór, którego częstochowski byłby wprost kopją, to przecież narzuca się prawdopodobieństwo jakiegoś wspólnego źródła natchnienia. Na obu Matka Boska podobną, choć inaczej sfałdowaną jak częstochowska, ma na głowie zasłonę i trzyma Dzieciątko podobnie usadzone. A te Chrystusiki na obu w takiej samej też jak na częstochowskim pozie podobnie podnoszą i zwracają główkę ku Matce, tak samo trzymają obie swoje rączki i tak samo prawą wykonywują gest błogosławiący, a lewą podtrzymują (cokolwiek mniej bezwładnie niż na częstochowskim) książkę. Niestety, ten ostatni szczegół na fotografiach z obrazów tych włoskich występuje niezbyt wyraźnie.

Przytem zachodzą coprawda także różnice, ale niezasadnicze. Na obrazie w Tivoli Madonna jest w całej postaci i siedzi na tronie. Mimo tego obraz jasnogórski możnaby uważać za skróconą tylko, dołem obciętą podobiznę tamtego, gdyby nie nachylenie na tamtym jej głowy, bardzo zresztą lekkie, i również nieznaczne zwrócenie jej twarzy na prawo (od widza). W obrazie zaś drugim z s. M. Maggiore¹, obok niemal identyczności układu i szczegółów², wpada jednak w oczy twarda surowość kanciastych rysów, brak miłej słodczy wyrazu, która cechuje naszą Matkę Boską. Być wszakże może, iż złagodzenie oblicza tej ostatniej trzeba położyć na karb częściowego przemalowania naszego obrazu w XV w., co tem snadniej da się przypuścić, skoro twarzyczka Chrystusa, o ile wiemy, wówczas nieprzemalowana, albo raczej po częściowym wtedy przemalowaniu, przywrócona w naszych czasach bezmała do swego stanu poprzedzającego uszkodzenie podczas najścia husytów 1430 r., uderza wielkim podobieństwem do tejże twarzyczki na obrazie w s. M. Maggiore.

Wspomniemy tu także o mozaice w bazylice ś. Pawła w Rzymie z czasu między r. 1216—1227, na którym to zabytku postać Matki Boskiej ma układ podobny do wizerunku częstochowskiego, tylko że Bogarodzica ma głowę zwróconą ku dołowi i nieco w lewo (od patrzącego), a P. Jezus trzyma w rączce zwitek, nie zaś książkę³. Mimochodem natrącimy o obrazie sztalugowym z XIII w. pochodzącym z Tivoli, który w II dziesiątku lat w. XX był w posiadaniu prywatnem p. Silla Rosy⁴. Układ obrazu jest też nieco podobny do częstochowskiego, tylko że Bogarodzica nachyla głowę ku Dziecięciu, a to ostatnie ma nóżki wyciągnięte niemal poziomo, a nie spuszczone wdół.

Znanych jest nadto kilka wizerunków Madonny z końca XIII w. szkoły rzymskiej, mniej lub więcej spokrewnionych z naszym częstochowskim, np.

¹ Rzecz ciekawa, żeby jego reprodukcje tak mogły między sobą się różnić, jak w dziele Rohault de Fleury (*La S^{te} Vierge*, tom II, tabl. LXXXVI) i u van Marle (*La peinture romaine*, fig. 85). Z opisów jednak wynika niewątpliwie, że one przedstawiają jeden i ten sam obraz. Różnice tłumaczy jedynie to, że Rohault de Fleury daje słaby rysunek, van Marle zaś fotograficzną podobiznę, zdaje się z oryginału. Pierwszy z nich mówi o nim kilkakrotnie jako o »peinture«, ale raz nazywa go: »mosaïque« (I, str. 37) i na reprodukcji podpisuje jako dzieło z V wieku; van Marle zaś nie oznacza wieku zabytku, który określa wyraźnie jako dzieło malarskie, »painting«.

² Z tym wyjątkiem, że na obrazie w s. Maria Maggiore Bogarodzica dłonie, złożone jedna na drugiej, trzyma na górnej części nówek Chrystusa.

³ Reprodukuje ją Wilpert, *Die römischen Mosaiken u. Malereien vom IV—XIII Jahrhrt*, tom III, tabl. 119.

⁴ Tamże, tom IV, tabl. 298.

mozaika z S. Maria Maggiore z r. 1299¹, mozaika z S. Maria in Ara Coeli², obie w Rzymie, Madonna mozaikowa z XIII w. obecnie w zbiorze Kahna w N. Jorku³ (fig. 10), a wreszcie jeszcze w Rzymie samym, w kościele ś. Chryzogona, fresk ze szkoły Cavalliniego⁴ (fig. 11). Na tym ostatnim obrazie widzimy M. Boską w całej postaci, siedzącą na tronie; nogi ma niezupełnie wprost ku widzowi skierowane, lecz tułów i głowę niemal frontalnie przedstawione. Trzyma ona Dziecię Jezus na lewej ręce, w sposób przypominający Chrystusa na obrazie częstochowskim, z tą tylko różnicą, że choć główkę skierowuje on tu w $\frac{3}{4}$ w stronę Matki, jednakowoż nie w górę ku jej głowie, ale jedynie horyzontalnie w bok. — Jeszcze jeden tegoż rodzaju dawny obraz reprodukuje Kondakow w swej książce: Ikonografia Bogomatiery⁵, jako znajdujący się w Chrześcijańskim Muzeum w Watykanie, nie mówiąc z jakiego jest wieku a przypisując go szkole »grecko-italskiej«. Sądząc z reprodukcji pochodziłby on z późniejszego średniowiecza. Mały Chrystus co do układu przedstawia pewne podobieństwo do częstochowskiego, lecz trzyma w lewej ręce nieco naprzód i wyżej wyciągniętej zwitek częściowo rozwinięty i zwieszający się. Bogarodzica zaś głowę, w bok zwróconą, nieznacznie nachyla ku Dzieciątku.

Fig. 15^a

Z powyższego przeglądu przykładów i typów obrazów Matki Boskiej z Dzieciątkiem Jezus, zaczerpniętych w większej części z późniejszej średniowiecznej sztuki włoskiej, widzimy, że mają one pewną ilość rysów wspólnych z Madonną częstochowską co do pomysłu i układu; niektóre z Włoch środkowych, zwłaszcza pochodzące z Rzymu i jego okolic, odznaczają się takim podobieństwem rodzinnym, że możnaby w nich upatrywać niemal źródła natchnienia dla twórcy naszego cudownego obrazu.

VI.

O jednym z wyżej wymienionych wizerunków wiadomo — jak wspominałem — że jest dziełem »szkoły« Cavalliniego.

^a Część fresku »Sąd Ostateczny« Cavalliniego, w. XIV, w kościele ś. Cecylji in Trastevere w Rzymie (według reprod. w książce: Van Marle, *La peinture romaine...*, 1921, fig. 123). Do str. 151.

¹ Van Marle, *The development j. w.*, tom I, fig. 287. Na tej mozaice Madonna przedstawiona jest w grupie między dwoma świętymi, siedząca w całej figurze; układ górnej połowy jej postaci bardzo przypomina półfigurę na wyżej wymienionym obrazie sztalugowym z S^{ta} Maria Maggiore (fig. 9) odmienny jest mały Chrystus, który jednak błogosławi w sposób podobny jak na owym obrazie.

² Tamże, fig. 288.

³ Tamże, fig. 291.

⁴ Tamże, fig. 304.

⁵ Ikonografia Bogomatiery (ros.), 1911, str. 131, fig. 87.

Pietro Cavallini dziś uważany jest za głównego przedstawiciela średnio-wiecznej szkoły malarskiej rzymskiej z epoki jej odrodzenia w XIII w.¹ Daty jego życia są chwiejne, a skąpe wiadomości o nim do niedawna opierały się na Vasarim, który raz mówi, że umarł r. 1344 mając lat 75, a drugi raz, że umierając w r. 1364 przeżył lat 85. Według tegoż źródła miał on być uczniem Giotto. Te daty i twierdzenia okazały się więcej niż niepewne. Przyjść on musiał na świat około połowy XIII w., skoro już od r. 1270 malował wewnątrz kościoła ś. Pawła w Rzymie; najpóźniejsze źródłowe zaś wiadomości o jego życiu nie sięgają poza r. 1316². Nowsi też badacze opierając się na szczegółach podanych przez wiarygodnego, jak się okazuje, Ghiberti'ego³, twierdzą stanowczo, że Giotto był nie nauczycielem starszego odeń o jakie lat 20 Cavalliniego, lecz przeciwnie zostawał za młodu pod jego wpływem⁴.

W odniesieniu do sprawy obrazu częstochowskiego i jego przypuszczalnego pochodzenia, podkreślić tu należy, iż według zgodnego zapatrywania nowszych badaczy, obok widocznych w utworach Cavalliniego potrażeń sztuki starochrześcijańskiej i klasycznej, które były czynnikiem odradzającym działalności artystycznej jego i jego szkoły, zaprzeczyc się w niej nie da przebijający się zawsze jeszcze w tych utworach pierwiastek dogorywającej już w owym czasie w Rzymie tradycji bizantyjskiej⁵. Śladów obu tych wpływów, jak już mówiłem, można się dopatrzeć w naszym cudownym obrazie.

Czyżbyśmy na podstawie wszystkich wyżej przywiedzionych okoliczności skłonni byli i mieli prawo przypisywać autorstwo naszego cudownego obrazu samemu mistrzowi szkoły rzymskiej z przełomu w. XIII na XIV, Cavallini'emu, o którym wiadomo, że w r. 1308 powołany był jako wybitny artysta do (nieposiadającego miejscowej szkoły malarskiej) Neapolu przez Roberta z domu Anjou, namiestnika Karola II, króla obojga Sycylii, i że tam wykonał sporo prac malarskich, a przez pewien czas pobierał pensję królewską?⁶ Jako argument poniekąd popierający domniemanie co do możliwego twórcy obrazu częstochowskiego warto przytoczyć twierdzenie Vasari'ego⁷, że jeden — jeśli nie więcej — z obrazów Cavallini'ego, uważanego przez współczesnych niemal za świętego, cieszył się sławą cudowności — podobnie jak cieszy się wizerunek częstochowski.

¹ Van Marle, *La peinture romaine au Moyen-âge*, 1921, str. 231—237, nie waha się nazywać go wprost gienjalnym.

² Jos. Garber, *Wirkungen der frühchristl. Gemäldezyklen i t. d.*, 1918, str. 78, 76—77, 79.

³ Jul. v. Schlosser, *Lor. Ghiberti's Denkwürdigkeiten*, 1912.

⁴ W związku z temi nowszemi badaniami i odkryciami przyznaje to także w wydanem r. 1921 dziele: *La peinture romaine au Moyen-âge*, van Marle, który jednak w ogłoszonym r. 1923 *The development of italian schools of painting*, tom I, str. 542, powtarza wprost przeciwne twierdzenie Vasari'ego.

⁵ Van Marle (*La peinture romaine*, 1921), niezupełnie konsekwentnie twierdzi wprawdzie raz, że w obrazach Cavalliniego i jego szkoły niema śladu bizantyzmu (str. 188), ale w innym miejscu tegoż dzieła przyznaje, że Cavallini za młodu nie był wolny od wpływów bizantyzmu (str. 239, por. też str. 215), co do szkoły zaś Cavalliniego stwierdza, że tradycja bizantyjska odzywa się jeszcze w utworach niektórych tegoż uczniów i naśladowców (str. 240). — Co do stosunku Cavalliniego do »maniera graeca«, patrz Jos. Garber, *Wirkungen etc.*, str. 69.

⁶ Wilhelm Rolfs, *Gesch. der Malerei Neapels*, 1910, str. 16 i 18.

⁷ Vasari, *Vite*, wyd. najnowsze z r. 1906, tom I.

Wprawdzie uchodzący za taki obraz Annunziaty w rzymskim kościele dei Servi, według noty wydawców historii Vasarego mylnie Cavalliniemu bywa przypisywany — niemniej trzeba przyznać, że zachodzi tu dziwny zbieg okoliczności nęcących do snucia wniosków. Wszak nasz król Ludwik węgiersko-neapolitańsko-polski łatwo mógł jako spadkobierca swoich przodków Andegawczyków neapolitańskich, być posiadaczem obrazu pędzla malarza przez tę dynastję protegowanego i na początku XIV w. na dwór królewski do Neapolu sprowadzonego — a już wiemy jakie stosunki łączyły króla Ludwika z Władysławem Opolczykiem, który według Długosza wizerunek cudowny Matki Boskiej w klasztorze częstochowskim umieścił.

Na obrazie częstochowskim obok widocznego w głowie Bogarodzicy i także w główce Dziecięcia Jezus starania malarza o nadanie im wdzięku, który każe myśleć przy tem o malarstwie włoskiem, uderza nas w postawie Matki Boskiej jakaś wschodnia symetryczność i sztywność. Była już wyżej mowa o niezupełnem usamowolnieniu się Cavallini'ego i jego szkoły od reszty wpływów bizantyzmu. Van Marle, który o tych wpływach wspomina, podnosi, że w utworach Cavalliniego znać studjowanie rzeźby klasycznej i tem uzasadnia efekty plastyczne jego postaci ludzkich oraz pewną nieruchomość tych postaci. Sztywność postawy Matki Boskiej częstochowskiej nie sprzeciwia się więc przyjęciu bliższego lub dalszego stosunku Cavalliniego do naszego obrazu.

Tu godzi się dodać jeszcze spostrzeżenie co do jednego szczegółu, co do którego między niektórymi znanymi z reprodukcji utworami Cavalliniego a naszym obrazem zachodzi uderzające podobieństwo. Wiadomo jak ważną rolę przy identyfikacji dzieł malarza odgrywa sposób rysowania ręki ludzkiej i jej charakterystyczna, jeśli wolno powiedzieć: fizjognomja. Ci sami artyści, którzy, oddając głowy i twarze postaci ludzkich na swoich obrazach, silą się, by każdej z figur nawet idealnych nadać cechy indywidualne, jakby portretowe, często wprost realistycznie wykonane podług żywego modelu — ci sami malując ręce, ściślej mówiąc dłonie, traktują je nieraz szablonowo, napamięć, podług jakiegoś ustalonego typu. Taki szablon ręki spotykamy na wielu znanych i uznanych utworach Cavalliniego, np. u dwóch apostołów na fresku w kościele ś. Cecylji na Trastevere w Rzymie (fig. 12); tu należy także lewa ręka M. Boskiej w s. Maria in Trastevere (fig. 13), prawa ręka bliższego z dwu aniołów lecących nad ś. Józefem na mozaice tamże (fig. 14), prawa ręka apostoła trzymającego kielich w Sądzie ostatecznym w kościele ś. Cecylji in Trastevere¹ (fig. 15), a szablon ten powtarza się nawet w dziełach

Fig. 16^a

^a Fragment obrazu ucznia Cavalliniego, wiek XIV, w Cesi na północ od Rzymu (według reprodukcji w książce: Van Marle. The development..., tom I, 1921, ryc. 315). Do str. 152.

¹ Van Marle, La peinture romaine au Moyen-âge, 1921 (ryc. 119, 120 i 123). Kilka innych przykładów tego typu ręki znaleźć można w Van Marle, The development of italian schools of painting, tom I, ryc. 293, 294, 295 (reprod. z utworów Cavalliniego).

uczniów Cavalliniego¹. Otóż uderzająco podobną jest w takiejże pozycji prawa ręka Bogarodzicy na wizerunku częstochowskim, a w pewnej mierze i lewa rączka P. Jezusa (ta, coprawda, słabego rysunku i stosunkowo za wielka).

Mówiąc wyżej o szczegółach wizerunku częstochowskiego i losach jego, starałem się odróżnić i wydzielić to, co w nim jest nowszego pochodzenia, od tego, co można uważać za autentycznie pierwotne, albo przynajmniej w każdym razie jeszcze średniowieczne. Ale nawet gdyby zmiany, które zaszły, były liczne i daleko idące, trudno przypuścić, by ów naprawiacz szkód zrzędzonych w XV w., albo w nowszym czasie p. Rutkowski, który o Cavallinim z pewnością nie myślał, silili się na naśladowanie dopełnianej ręki w typie rąk u Cavalliniego i jego szkoły. Łatwiej przyjąć, że ślady takich rąk, jakie widzimy, znalazły się na malowaniu pierwotnym, średniowiecznym.

To wszystko jednak jeszcze nie wystarcza, by móc z jaką taką pewnością nasz obraz cudowny przypisać Cavalliniemu; trzebaby dzieła tegoż znać z autopsji, by dojść do jakichś pewniejszych wniosków. Niestety, gdy przed laty byłem parokrotnie we Włoszech, o działalności artystycznej tego malarza wiedziało się znacznie mniej niż dzisiaj, a coprawda nie miałem też na myśli obrazu częstochowskiego, wyobrażenie zaś, jakie wówczas można było mieć o tym ostatnim przed jego zbadaniem przy sposobności konserwacji, było bardzo niejasne. Otóż sądząc po dostępnych reprodukcjach utworów Cavalliniego, był to artysta dużo wyższej miary od twórcy naszego cudownego obrazu. Jest w jego dziełach figuralnych pierwiastek wyrazu indywidualnego, energii i ruchu, którego tu nie znajdujemy.

Większego naogół zbliżenia dopatrujemy się między naszym obrazem cudownym a kilkoma utworami nie samego mistrza, tylko szkoły rzymskiej malarstwa, jemu współczesnej lub mało co późniejszej, a mianowicie trzema z nich.

Już na przywiezionym wyżej obrazie tej szkoły z XIII w. w New-Yorku (fig. 10) P. Jezus, siedzący na lewej ręce Matki, pozą a nawet rysami twarzy dziwnie przypomina tę postać na obrazie częstochowskim. A znów postać Bogarodzicy na dwóch innych obrazach, z których jeden w Cesi, na północ od Rzymu, jest dziełem nieznanego bliżej ucznia Cavalliniego² (fig. 16), a drugi (fresk) u ś. Chryzogona w Rzymie (fig. 11) przypisany jest szkole Cavalliniego, odznacza się rysami i wyrazem przypominającym nasz obraz cudowny. Pierwsza z nich ma nawet pozę frontálną bardzo podobną do pozy Madonny częstochowskiej, a drugiej poza — jej samej, nie Chrystusa — tylko nieco się od tamtej różni.

Uwzględniając zebrane powyżej przesłanki, wolno — jak sędzę — nasz cudowny wizerunek częstochowski, w jego pierwotnej postaci uważać za utwór szkoły malarskiej rzymskiej, bliskiej Cavalliniemu, z czasu przełomu wieku XIII na XIV, jeśli nie za jedno ze słabszych dzieł samego Cavalliniego z okresu lat jego młodości.

¹ Van Marle, *La peinture romaine*, ryc. 132 (lewa ręka starej niewiasty na prawo Dziecięcia Jezus w grupie dolnej Narodzenia P. Jezusa, kolekcji Johnson w Filadelfji) i fig. 134 (prawa ręka ś. Augustyna na fresku sklepienia »Doktorów« w kościele górnym ś. Franciszka w Asyżu).

² Van Marle, *The development...*, tom I, str. 544.

Aneks I (do str. 122).

A. Sprawozdanie S. W. Turczyńskiego ze stanu obrazu przed rozpoczęciem konserwacji, datowane 1 kwietnia 1920 r.

»Najlepiej zachowały się: oblicze M. B. i Dz. Jezus, lewa ręka M. B., ręce i stopa Dz. J.«; »zniszczenia są widoczne na prawej ręce M. B.« (Konserwacja cudown. obrazu M. B. częstochowskiej. Częstochowa 1927, str. 40).

B. Protokół Komisji z 1. IX. 1925 r.

»Pierwszej restauracji, zap. z I połowy XV w... dokonano wzorowo. Zapunktowano cięcia na twarzy M. B. nie przechodząc poza rzeczywiste uszkodzenia... W czasie drugiej restauracji, z czasu między XVII a XVIII w., przemalowano prawą rękę M. B., prawy policzek Dzieciątka, suknię M. B. Ornament w formie gwiazdek (lilij) na sukni Dzieciątka... pochodzi z drugiej restauracji... Nietknięte zostały« (w czasie drugiej restauracji?) »twarz M. B., lewa część twarzy Dzieciątka, lewa ręka M. B. i stopka Dzieciątka« (tamże, str. 42).

C. Protokół Komisji z 12. I. 1926. Referat artysty restauratora, prof. Jana Rutkowskiego.

Na pierwotnym gruncie kred. na płótnie naklejonem na drzewie »znajdują się bezpośrednio barwy o składnikach temperowo-żywicowych. Twarz i lewa ręka M. B. oraz twarz, ręce i stopa Dzieciątka nie są przemalowane. Twarz Chrystusa i lewa ręka M. B. są bardzo zniszczone«. Na płaszczu i sukni M. B. »pod warstwą wierzchnią olejną znajduje się warstwa pierwotna koloru ciemno-granatowego, zdobna w stylizowane heraldyczne lilje andegaweńskie złożone«. »Suknia Dzieciątka przemalowana, po odczyszczeniu okazała się koloru karminowego, a na niej 3 motywy: rozwiniętej lilji gotyckiej, trójliści ułożonych w rozety i pięciobocznych rozet złożonych z kulek«. »Z ręki M. B. zdjęte zostały przemalowania i obecny jej stan pokazuje to zniszczenie, jakie miało miejsce przed w. XVII« (tamże, str. 44–45).

D. Protokół Komisji z 9. III. 1926 r.

Restaurator obrazu, prof. Rutkowski wyraził »przekonanie, że twarz M. B. i Dzieciątka zostały w znacznej mierze przemalowane w XV w.«; koloru tła pierwotnego na obrazie niema, kolor jest późniejszy. »Na stópce Chrystusa światło jest pierwotne i autentyczne. Ornament na sukni Chrystusa jest wcześniejszy niż na sukni M. B. — Obraz doprowadzono do stanu, w jakim znajdował się po restauracji w XV w.« Prof. R. sądzi, że »po zniszczeniu obrazu w r. 1430 z pierwotnego stanu zostało dość niewiele«. W dyskusji wyrażono zapatrywanie odmienne, że »z pierwotnego obrazu zostały znacznie większe partje, które w XV w. odrestaurowano, oraz częściowo przemalowano. Sukienka Dzieciątka techniką malowania wskazuje, że jest pierwotną. Również podmalowanie twarzy

zostało autentyczne«. Obecna restauracja »przeprowadzona z niezmierną sumiennością, dokładnością i pietyzmem«... »wzorowo« (tamże, str. 48).

Aneks II (do str. 130).

»Monasterium Czanstochova habens ecclesiam muro lapideo fabricatam, tam parochialem quam conventualem, ubi olim parochialis saecularis lignea habebatur, quam et ego recordor vidisse« — obecnie, w czasie pisania *Liber-benef.*, zam. tego stoi nowszego kościoła murowanego prezbiterjum i nawa. — »Habet et capellam in septentrionali plaga ex muro, in qua imago... Virginis et Dominae mundi et nostrae, Mariae, mira et rara pictura elaborata ostenditur, placidissimum habens quocumque te verteris aspectum, quae una ex his fertur, quas b. Lucas Evang. sua manu depinxit, et quam in locum illum Vladislaus Oppoliensis dux cognominatus Ruszky in primaria monasterii fundatione intulit, devotione singulari aspicientes, quasi vivam cerneret, perfundens«. (Długosz, *Lib. benef.* III, 122—123).

Twierdzenie co do autora obrazu częstochowskiego modyfikuje Długosz w swojej *Historji*, wyrażając się o nim: »vel a b. Luca, vel ad instar saltem imaginum quos (s.) pingebat aestimatur formata«. (Długosz, *Historia polonica* I, 42).

Aneks III (do str. 119 i 130).

Pod r. 1430. Tytuł rozdziału: »Poloni sacrilegi, qui templum Czanstochoviense s. Virg. Mariae sacrum spoliarunt, puniuntur«.

»Existimantes quidam nobiles regni Poloniae, qui patrimonia sua nimis prodige effuderant et aere alieno tenebantur, claustrum Czanstochova alias Clarum Montem ord. s. Pauli... magnis thesauris et pecuniis locuples esse, eo quod illic ex universo regno Poloniae et partibus vicinis, Slesia vldct, Moravia, Prussia, Hungaria in festivitatibus s. Mariae, cuius in loco illa rara et devota sculpturae habebatur imago, fiebat concursus, propter stupenda prodigia quae... per suffragium Dominae nostrae in loco illo contingebant, assumptis ex Bohemia, Moravia et Slesia latronibus, in festo Paschae in monasterium praedictum irruunt et thesauris non repertis... ex post in sacra vasa, calices vldct, cruces et ornatus, manus violentes iniiciunt, ipsam etiam imaginem Dominae nostrae auro et gemmis, quibus devotione fidelium vestita erat, spoliant. Nec spolio contenti, vultum imaginis per transversum mucrone transfigunt, ac tabulam cui imago inhaerebat, frangunt, ut non Poloni sed Bohemi, in operibus tam crudelibus et nefariis iudicarentur... Res ipsa longo tempore per Bohemos haereticos, qui in Slesiae oppidis et castris Poloniae vicinis conederant, putabatur patrata, et iam tam Vladislaus rex, quam barones Poloniae de bello Bohemis inferendo animum intenderant, discusso tamen negotio et veritate comperta, in nobiles Poloniae maleficos graviter animadversum est, et plures in vincula coniecti. Sed et divinae indignationis vindex gladius Genitricis suae infamiam non tulit: omnes enim fere, qui huiusmodi sacrilegio se foedaverant, intra annum turpi nece extincti sunt. Erant autem huiusmodi facinoris capita: Iacobus Nadobny de Rogów de domo Dzyałoscha, Iohannes

Kuropathwa de Laczuchas de domo Srzenyawa... quos Wladislaus rex captos, turri aliquanto tempore apud castrum Cracoviense incluserant; item Fridericus dux...« (Długosz, *Histor.* IV, 399—400).

Niesiecki (wyd. Bobrowicza) nie zna Kuropatwy Śreniawity; mówi natomiast o Kuropatwie z Lańcuchowa, h. Jastrzębiec.

O jakim księciu Fryderyku mowa, niewiadomo. Podlacha, *Hist. malarstwa polskiego* (tom jedyny) str. 77, twierdzi, że wspólnie z napadającymi był jeden książę ruski i powołuje się na powyższy ustęp z Długosza.

Aneks IV (do str. 130 i 139).

Konserwacja cudown. obrazu M. B. częstochowskiej. Częstochowa 1927, str. 13 i także Aneks V, str. 50. — Razem z powtarzaniem na wiarę szczegółem o gatunku drzewa (jakoby cyprysowego) upada też powód łączenia obrazu z południowym Wschodem, a temsamem i przypuszczenie o desce ze stołu ś. Rodziny i o autorstwie ś. Łukasza. Wogóle zdaje się, że do niedawna imię ś. Łukasza jako malarza łączono z wszystkimi starszemi obrazami Madonny o typie bizantyjskim, zbliżonym do Hodigitri (Rohault de Fleury w dziele *La S^{te} Vierge* tom II wymienia ich 19 tylko najważniejszych) a nawet z zabytkami snycerstwa, z których najbardziej znany jest posąg M. Boskiej na Montserrat w hiszpańskiej Katalonji, w kościele Nowego Monasteru. Legenda o ś. Łukaszu powstać miała z przenośnego wyrażenia jednego z pisarzy kościelnych, że z ewangelistów jeden ś. Łukasz bliżej odmalował osobę M. Boskiej. Zresztą ś. ten był z zawodu podobno lekarzem. Van Marle (*La peinture romaine au Moyen-âge*, 1921, str. 40—31) wspomina o fresku katakumbowym na cmentarzu ś. Commodilli z r. 668—685, na którym ś. Łukasz trzyma woreczek z narzędziami chirurgicznymi. Ale podobno istnieją też stare obrazy, na których ś. Łukasz trzyma w jednej ręce narzędzia chirurgiczne, a w drugiej malarskie.

Aneks V (do str. 140).

Kilka było głównych typów wizerunków Bogarodzicy, ustalonych od wczesnego średniowiecza w sztuce bizantyjskiej, spopularyzowanych zwłaszcza przez malowane ikony, czyli obrazy przeznaczone do celów kultu.

1. *Kyriotissa*, matka i królowa.

2. *Blacherniotissa*, wywyższona ponad aniołów, połączenie typu Bogarodzicy i Oranty (Blacherny, był to stary pałac cesarzy bizantyjskich nad Złotym rogim w Konstantynopolu). Nazywano ją także *Platytera* (gr. platys, comp. platyteros = szeroki, płaski).

3. *Eleusa*, litościwa, pieśczośliwa, pieścżąca się z Dzieciąciem Jezus.

4. *Paragoritissa*, Poczyszcielka (gr. parago = rozweselać, cieszyć).

5. *Hypsolytera*, także *Kathedra*, *Sedes sapientiae* (gr. hypsos = szczyt, wzniosłość, wywyższenie, gr. lyter = obrońca, zbawca); Matka Boska siedząca frontalnie i sztywnie, z Dzieciąciem, siedzącym na jej kolanach też frontalnie. Nazywano ją także *Kyriotissa* od słynnego takiego wizerunku w klasztorze Kyros w Konstantynopolu.

6. *Orans*, Orędowniczka, z rękoma po bokach, podniesionemi w górę.

7. *Galaktoforusa* = mlekiem karmiąca (gr. gala = mleko i gr. fero = zawierać, podawać). Wyobrażenie to i nazwa dopiero od VI czy VII w. z Egiptu wzięło początek (Wulff-Alpatow, *Denkmäler der Ikonenmalerei*, str. 40–41).

8. *Hodigitria*, *Odigitria*, *Hodegetria*. Jedna z form kultu Matki Boskiej, otoczonych największą czcią w Bizancjum. (Diehl, *L'art byzantin dans l'Italie meridionale*, 1894, str. 233). Według starych tradycji cesarzowa Eudoxia w w. V miała z Palestyny przesłać Pulcherji relikwie i obraz Bogarodzicy pędzla ś. Łukasza, a Pulcherja dla umieszczenia tych świętości wystawiła w Konstantynopolu kilka kościołów, między niemi kościół zwany po grecku »Hodegon«, po włosku »degli Odegoi«, a tam umieszczony wizerunek nazywano odtąd Hodigitria. Hodegos po gr. znaczy wskazywacz drogi, przewodnik, i do ich zgromadzenia czyli cechu ten kościół należał. Stąd nazwa obrazu, w oryginale dziś niezachowanego. Typ ten, o ile kopje i naśladownictwa dają o nim wyobrażenie, pokrewny był typowi Matki Boskiej częstochowskiej; przedstawiał Bogarodzicę z Dzieciąciem Jezus na lewej ręce; prawą ręką trzymaną przed piersiami czyni ona giest w prawo i nieco ku górze. Ten giest chcieli niektórzy łączyć z nazwą pierwowzoru i Hodigitria tłumaczyli np. po niemiecku przez »die wegweisende Madonna«, podczas gdy nazwa, jak widzieliśmy łączy się z tytułem kościoła wskazywaczy drogi. Również błędnie według innych giest prawej ręki miałyby oznaczać Bogarodzicę jako proszącą, orędowniczkę. (Munoz, *Iconografia della Madonna*, 1905, str. 16 — por. Sirén, *Toskan. Maler des XIII Jahrh.* 1923 (1922), str. 74, por. Wulff-Alpatoff, *Denkmäler der Ikonenmalerei*, 1925, str. 100 i 138, oraz ryc. 37 i 56 — a także Gustaw Soulier, *Influences orientales dans la peinture toscane* 1924, str. 33). W typie tym obie postacie przedstawione są *en face*; mały Chrystus prawą ręką błogosławi na sposób ortodoksyjny, w lewej trzyma zwitek zapisany (Sirén, *loc. cit.* i str. 175).

Wizerunek zw. Hodigitria znajdujący się podobno do dziś dnia w Chilandari na górze Athos, jest mozaiką z w. XIII. Bogarodzica przedstawiona tam jest ściśle frontalnie; Dziecię Jezus patrzy w lewo (od widza) w górę; w lewej ręce trzyma rulon (Wulff-Alpatoff, *op. cit.* str. 100, fig. 37). Podaję go wyżej w reprodukcji jako fig. 5.

Według nowszych badań obraz Hodigitria miał być pochodzenia syryjskiego i przywieziony był do Konstantynopola nie z Palestyny tylko z Antiochji. Należy dodać, że jak podkreśla Rohault de Fleury (*La S^{te} Vierge*, tom II), samo już istnienie na wszystkich reprodukcjach i kopjach Hodigitrji aureol koło głów obu postaci świętych wyklucza przypuszczenie, by ich zaginiony pierwowzór mógł powstać przed w. V ery chrześcijańskiej, gdyż przed tym czasem aureole na obrazach nie były w użyciu.

Prócz kościołów na Wschodzie kościoły poświęcone Hodigitrji były wznoszone przez Greków wschodnich na Sycylji, w Mesynie i t. d. Kościół pod tem wezwaniem w Rzymie nazywano później: s. Maria constantinopolitana. Odigitrji był też pierwotnie, od epoki karolińskiej, w Florencji kościół, wspomniany jeszcze w latach 1190—1201, zwany też s. Maria in Campidoglio (Gustaw Soulier, *op. cit.*).

TRZY DWORY PODLASKIE: STANIN, JAGODNE, SARNÓW.

NAPISAŁ

WŁADYSŁAW TATARKIEWICZ.

Trzy omawiane tu dwory nie należą do jednego typu architektonicznego; przeciwnie, każdy należy do innego z nielicznych typów dworu, jakie wytworzyły się na ziemiach polskich. Nie stanowią nawet grupy chronologicznej: Stanin pochodzi zapewne z XVII w., Jagodne z XVIII (po 1750) a Sarnów z XIX (około 1825). Tworzą tylko grupę topograficzną: wszystkie trzy znajdują się na zachodnim skraju Podlasia, w południowej części ziemi Łukowskiej; są ostatnimi zabytkami jej dawnego budownictwa szlacheckiego¹.

I. Stanin.

Stanin leży o dwie mile na południo-zachód od Łukowa, przy drodze łączącej Łuków z Żelechowem. Jest starem osiedlem, kościół staniński był konsekrowany w 1555 r. W XVII w. był, gdyby wierzyć miejscowej tradycji, w ręku rodu Firlejów, którego rozległe włości sięgały wówczas ziemi Łukowskiej. W połowie XVII stulecia przez długi czas należał do rodziny Załuskich.

¹ Myśl o napisaniu pracy niniejszej powstała podczas częstych i od wielu lat powtarzanych pobytów w Jagodnem i Sarnowie i sąsiedzkich przejazdów przez Stanin. Najistotniejszą jej częścią są zdjęcia pomiarowe, wykonane na prośbę podpisanego przez słuchaczy Politechniki Warszawskiej, pp. Tadeusza Bauma i Stefana Pawlaka, (których oryginały znajdują się w Zakładzie Architektury Polskiej P. W.). Opisanie pomierzonych dworów ze stanowiska historii sztuki wymagałoby niewielu zdań. Wszakże wyjątkowo szczęśliwie i obficie przechowane archiwa tych dworów skłoniły do rozszerzenia tekstu i przytoczenia pewnych szczegółów natury raczej gospodarczej, bo dotyczących tworzenia się i rozpadania majątków, na których obszarach owe dwory powstały. Wiadomości te czerpane są co do Jagodnego i Sarnowa z archiwów miejscowych, (szczególniej bogatych i dawnych, bo sięgających XV wieku w Sarnowie) a co do Stanina z ksiąg hipotecznych (i załączonych do nich dokumentów dawniejszych) w Siedlcach. Poza tem rkp. nr 771 Biblioteki ord. Krasieńskich w Warszawie, zawierający *Summarium documentorum* dla Sarnowa i szeregu wsi okolicznych, spisany w 1784 r., informuje pośrednio także i o dziejach Stanina. O najnowszych dziejach, szczególnie o przebudowach dokonywanych ostatnimi czasy w trzech opisanych tu dworach, wiadomości pochodzą od właścicieli, pp. Władysława Pac-Pomarnackiego, Edwarda Szydłowskiego i Romana Dmochowskiego.

W r. 1720 był wraz z szeregiem wsi okolicznych, jak Tuchowicz, Kopina, Gąska w rękach Kaspra Załuskiego i żony jego, Franciszki z Kuropatnickich¹. Nie był zapewne główną ich siedzibą (ta była w Tuchowiczu). Część ich dóbr weszła jako wiano córki Aleksandry do domu Krasińskich, sam Stanin natomiast został odziedziczony po mieczu. Po śmierci Wincentego Załuskiego w 1814 r., dobra jego zostały podzielone w 1820 r. między dzieci; Stanin przypadł synowi Antoniemu, ale już w następnym roku odkupiła go siostra Antoniego, Józefa z Załuskich, 1-o v. Domaszowska, 2-o v. Osiecka. Odtąd Stanin stał się siedzibą właścicieli; stary dwór został przystosowany do zamieszkania, a ponadto wzniesione zostały solidne a stylowe zabudowania gospodarcze, z których stoją jeszcze piękne stajnie z 1836 r. (fig. 4) i spichrz. Przez lat kilka-

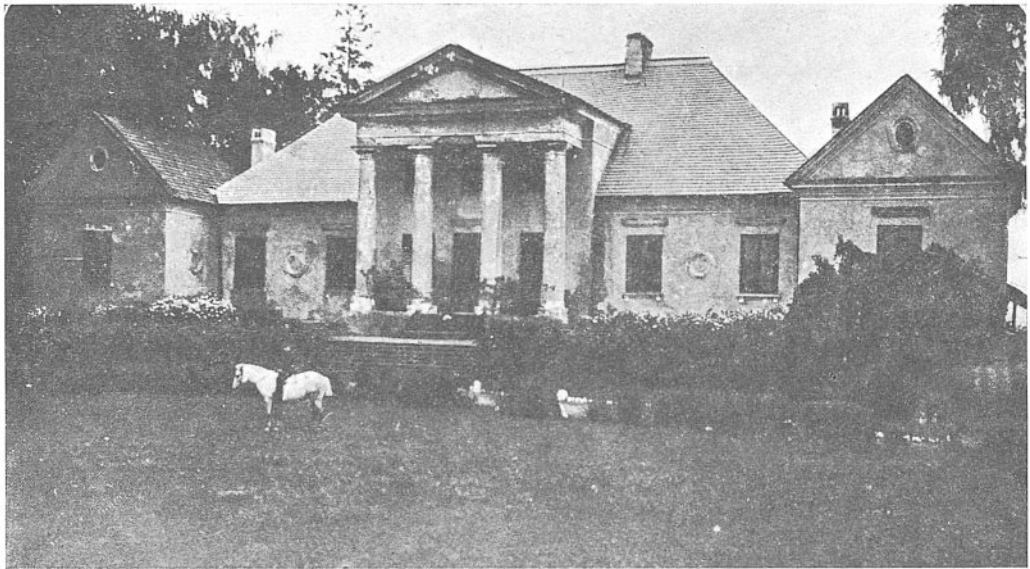


Fig. 1. Stanin dwór.

dziesiąt Stanin należał do Osieckich. W r. 1859 Osieccy sprzedali Stanin Lucjanowi Kobylskiemu. Zanim nabywca zdążył go objąć, wybuchnęło powstanie. Na dziedzińcu dworu Stanińskiego rozegrała się potyczka 14 marca 1863 r., po której pobity major Jołszyn nazajutrz powrócił, spalił dwór, tłumacząc to później tem, że dwór wskutek swego położenia i właściwości był wybornem schronieniem dla powstańców².

W tych czasach Stanin często przechodził z rąk do rąk. Ostatecznie w rodzinie Pac-Pomarnackich od r. 1865 został dotychczas, wszakże rozparcelowany w 1901 r., jest dziś tylko parowłokowym folwarkiem.

Dwór Staniński, murowany, otoczony fosą, ze swym dachem wysokim

¹ Rkp. Biblioteki ord. Krasińskich, nr 771.

² Gesket-Puzyrewskij, *Wojennyja dziejstwa*, str. 192. — Opis bitwy pod Staninem u Sulimy, *Dzieje 1863 roku*, 1899, t. II, str. 284 i u.

i swemi alkierzami¹ po bokach, czyni wrażenie staroświeckiej budowli, pomimo pewnych składników wyraźnie nowszej daty, jak zwłaszcza klasyczny portyk na czterech kolumnach (fig. 1). Co do daty jego powstania nie znalazły się żadne wskazówki archiwalne ani epigraficzne; nie daje też wskazówki dekoracja dworu, gdyż po pożarach i przebudowach nic ze starej dekoracji się nie przechowało. Datować można go jedynie na podstawie jego typu architektonicznego — ale datowanie takie jest trudne i niebezpieczne, typy bowiem prowincjonalnego budownictwa szlacheckiego były długowieczne i mało zmienne. Ze względu na odległość ziemi Łukowskiej od ośrodków życia artystycznego, ze względu na to, że tu budownictwo wiejskie było jeszcze mniej postępowe, niż w innych ziemiach Rzeczypospolitej, należy datę tę ustalić jako stosunkowo późną, i choć dwory tego typu stały już w XVI w., nie należy przypu-

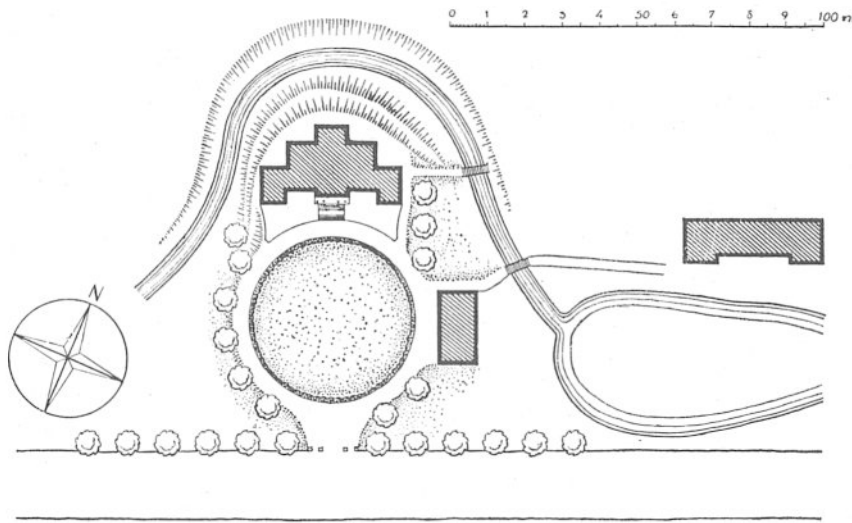


Fig. 2. Stanin dwór. Sytuacja.

szczać, by ten powstał przed XVII-ym. Jednakże nie później: na budowlę XVIII-go wieku mury jego byłyby zbyt grube, pokoje zbyt wielkie, cały układ i wygląd zbyt archaiczny.

Dzieje jego w najogólniejszym zarysie musiały być takie: kiedyś w przeciągu XVII-go wieku powstał jako dwór napoty jeszcze obronny, na wysokim podmurowaniu i olbrzymich piwnicach, zbudowany z wielkich cegieł o murach mających metr i ćwierć grubości, a całe 2 metry w piwnicach. Wiek XVIII-ty przetrwał może bez zmiany. Załuscy, którzy nie mieszkali w nim wcale, albo mieszkali mało, zapewne nie troszczyli się o stare mury. Natomiast został zmodernizowany, stawszy się siedzibą Osieckich. Było to po 1820 r., w okresie klasycyzmu. Wtedy dwór otrzymał kolumnowy portyk. Być może, że dwór pierwotny był w całości parterowy i dopiero teraz wybudowano w dachu fa-

¹ Autor używa słowa »alkierz« w znaczeniu: występ, jednopokojowe skrzydło boczne budynku; w tem znaczeniu nie spotykamy tego wyrazu w słownikach języka polskiego. Używa go, ile wiemy dopiero Gloger w »Budownictwie drzewnem« 1907—1909 (P. W.).

cjatę, aby oprzeć na niej wysoki portyk; może także teraz dopiero dodano ryzalit od ogrodu, bo wprawdzie występy takie już i znacznie dawniej spotykały się w dworach polskich, ale ten nie zdaje się być pierwotny, gdyż odcina się od reszty budynku swymi cieńszymi murami.

Przebudowa z epoki klasycyzmu nie była jeszcze ostatnią przebudową Stanina. Gdy St. Pomarnacki po r. 1863 nabył go, dwór był w ruinie, dach

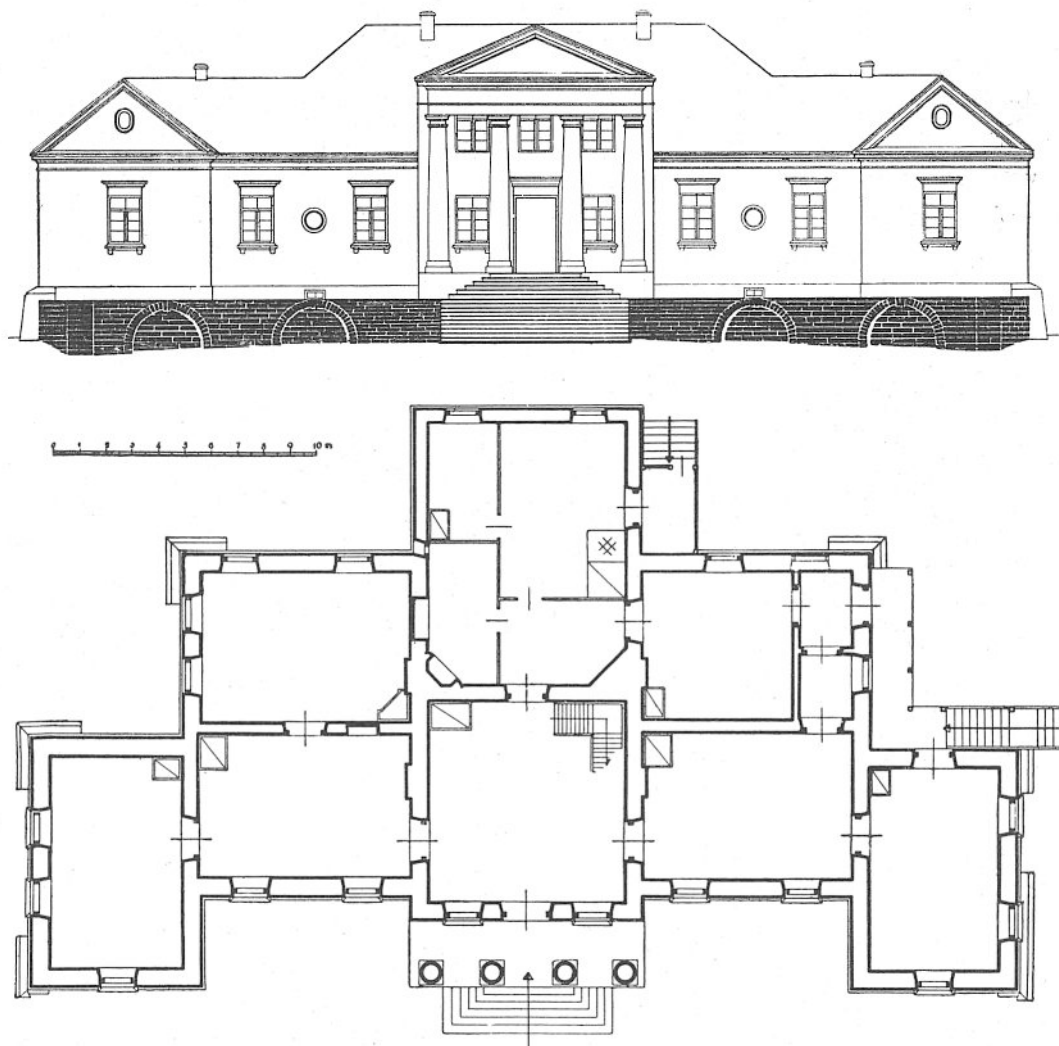


Fig. 3. Stanin dwór. Elewacja i rzut poziomy.

spalony, kolumny portyku poprzewracane, wewnątrz zasypane gruzem. Nowy nabywca odrestaurował dwór pod kierunkiem warszawskiego architekta Adolfa Schucha (1790–1880)¹, człowieka wówczas już niemłodego, pamiętającego dobrze czasy klasycyzmu i mogącego przeto łatwiej od innych odbudować dwór w dawnym wyglądzie.

¹ O architekcie Schuchu, por. S. Łoza, Słownik Architektów, 1917.

I później jeszcze nieraz dwór ten wymagał remontu, a przy tej sposobności nie obywało się bez przeróbek. Fronton portyku uległ zniszczeniu i w 1913 r. zastąpiono go takim samym, ale drewnianym; tak samo część gzymsów pod oknami jest obecnie drewniana. Alkierze miały własne dachy dwuspadkowe, ale miejsce, gdzie spotykały się one z dachem głównej części dworu, trudno było uchronić od zacieków, więc w 1924 połączono je kawałkami dachu, zmieniając jednak przez tę drobną napozór przebudowę bardzo istotnie sylwetę budynku. Wojna 1914–20 spowodowała nowe zniszczenie dworu, który dopiero w 1929 r. został doprowadzony do porządku. Już po wojnie zbudowane były schody cementowe przed portykiem.

Choć przebudowy były wykonywane z intencją konserwowania zabytku, niemniej wprowadziły niejedną zmianę. To co widzimy obecnie, nie jest już starym dworem z XVII w., ani nawet klasycystycznym dworem Osieckich. Zmiana dachu lub zastąpienie części murowanych przez drewniane, nie mogły nie zmienić wyrazu budynku. Im zawdzięcza on tę szczególną suchość i sche-

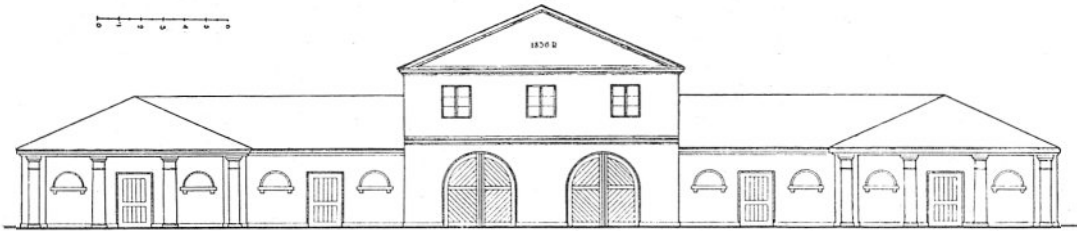


Fig. 4. Stanin. Stajnia dworska z r. 1835.

matyczność kształtów, która razi zwłaszcza w profilach. Fronton drewniany portyku jest martwy w linjach, nie jest dziełem rąk mających wycucie form klasycznych. I widok dworu więcej interesuje, niż pociąga; na wyobraźnię silniej działa otoczenie tych ciężkich murów, okolonych fosą, wznoszących się nad niskimi łąkami w kępie dziko rosnących drzew (fig. 2). A wewnątrz stanińskiego dworu jego dawną przeszłość mocniej od przebudowanej części mieszkalnej wywołują potężne piwnice z ich dwumetrowymi murami i różnorodnymi sklepieniami. We wnętrzu bowiem nie przechował się najmniejszy szczegół dekoracyjny, nietylko z pierwotnego dworu, ale także i z epoki klasycznej.

Natomiast układ (fig. 3) i rozmiary pokoi pozostały przeważnie stare. Układ to ściśle symetryczny: w osi środkowej duża sala, stanowiąca sień i ośrodek domu, za nią jedna sala (może powiększona w XIX w., obecnie przedzielona na kilka pokoi), a po bokach z każdej strony po dwa równe pokoje i trzeci w alkierzu, razem ośm izb. Układ to bardzo prosty, niewymyślne podzielenie przestrzeni na izby, bez połączeń udogadniających przejście między nimi. Prostota objawia się też w rozmiarach izb; brak tu zróżnicowania, wszystkie pomieszczenia są podobnych rozmiarów: tylko sień ($7\frac{1}{2}$ m w kwadracie) i druga izba w osi środkowej są nieco większe, pozostałe zaś są wymiarów prawie identycznych, m. w. 8 m na 5 m.

Dwór staniński w swej postaci pierwotnej nie był budowlą wyjątkową, przeciwnie należał do grupy dworów murowanych, spotykanych w Polsce od

czasów Odrodzenia, których większą ilość z ziem małopolskich opublikował ostatnio dr S. Komornicki¹. Wprawdzie owe dwory małopolskie są piętrowe, ale układu izb nie zmienia to zasadniczo. Najbliższy jest dwór staniński dworowi w Graboszycach; wprawdzie Graboszyce nie mają alkierzy, ale te spotykają się znów w innych dworach tej samej grupy.

Alkierze są najwybitniejszym motywem dworu stanińskiego, stanowiącym o jego wyglądzie zewnętrznym i układzie wewnętrznym. Przy klasyfikowaniu możnaby zaliczyć go do typu dworów »alkierzowych«. Typ ten obejmuje dwory murowane obok drewnianych, 4-alkierzowe (jak np. w Szymbarku) obok dwualkierzowych. W dawniejszych budowlach narożniki są basztami, które w dworach zaś późniejszych tracą charakter baszt, ale zachowują ich miejsce i stają się alkierzami. W tej grupie dwór staniński wyróżnia się niezwykle dużymi rozmiarami alkierzy i ich umieszczeniem (stoją bowiem nie na samym rogu dworu, jak w Szymbarku, ani też przed nim, jak w Głębowicach, Ożarówie i wielu późniejszych dworach alkierzowych)².

Budynek posiadający taki układ i takie rozmiary, jak staniński dwór, odpowiadał dawnym obyczajom, ale nie odpowiada obecnym. Tradycja mówi, że już przed wiekiem pani Osiecka nie chciała mieszkać we dworze i przeniosła się do oficyny. W oficynie tej mieszka i obecny właściciel, odstąpiwszy dwór na szkołę³.

II. Jagodne.

Jagodne, położone dalej na południe w odległości prawie pięciu mil od Łukowa, blisko miasteczka Zelechów, przyłączone jest obecnie administracyjnie do Garwolina, dawniej zaś należało do ziemi stężyckiej.

Odkąd sięgają źródła, nie było sprzedawane, natomiast dziedziczone wielokrotnie po kądzieli przechodziło w ręce coraz innych rodzin. W XVII w. należało do senatorskiej rodziny Parysów, od nich w tym samym jeszcze stuleciu przeszło do Leśniowolskich, którzy w owych czasach doszli do wielkiej fortuny i najpierwszych dostojęństw. Anna Leśniowska, dziedziczka ogromnych włości w pięciu województwach (między którymi Jagodne było małym folwarkiem), wniosła je do rodziny Rostworowskich, wyszedłszy za mąż za Wojciecha, miecznika kaliskiego. Gdy jego córka Katarzyna poślubiła Kazimierza Cieciszowskiego, starostę mielnickiego, Jagodne przeszło z kolei do rodziny Cieciszowskich. W jej rękach pozostało przez parę pokoleń. Choć nie była to już wielka fortuna Parysów i Leśniowolskich, jednakże dobra jagodzińskie wraz z przyległościami były jeszcze kluczem rozległym, który uległ podziałowi w dziewiątym lat dziesiątku w. XVIII. Wtedy część dóbr wraz z samym Jagodnem po śmierci Antoniego Cieciszowskiego, kasztel. połaniec-

¹ S. Komornicki, Dwory murowane w Małopolsce z czasów Odrodzenia, odb. z Prac. Kom. historii sztuki, t. V, zesz. 1.

² Szymbark i Głębowice reprodukowane u Komornickiego, str. 22—25 i 50—51, Ożarów w wydawn. »Wieś i miasteczko«, 1916.

³ Epoka klasyczna, która w Staninie położyła swe piętno na wyglądzie dworu, pozostawiła tu ponadto dwie ciekawe budowle: wzmiankowaną już piękną stajnię z 1836 r. i zgrabną murywaną dzwonnice przy drewnianym (nowym i nieciekawym) kościele.

kiego, przeszła na ciotecznego jego brata, Augustyna Szydłowskiego, a przyrodniego brata generałowej z Szydłowskich Grabowskiej, morgantycznej żony Stanisława Augusta. Potem w rodzinie Szydłowskich przechodziło z ojca na syna, a po śmierci w r. 1932 Edwarda, ostatniego z linii męskiej jest własnością Zofji z Szydłowskich Zaleskiej.

Jagodne nie było siedzibą właścicieli ani za Parysów, ani za Leśniowolskich, ani za Rostworowskich, stało się nią dopiero za Cieciszowskich. Zapewne kasztelan połaniecki wzniósł tu dwór, który przetrwał do naszych czasów.

Jest to dom drewniany, zbudowany na planie zbliżonym do kwadratu, należący więc do typu dworów dziś już rzadkiego, którego Rogów w z. kielec-

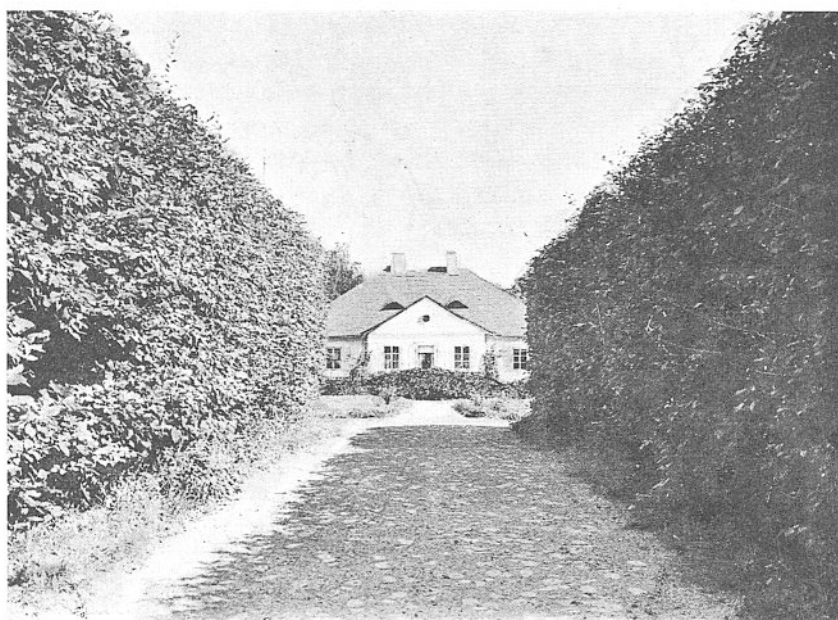


Fig. 5. Jagodne dwór.

kiej¹ jest zabytkiem najbardziej znanym i ozdobnym. W przeciwieństwie do Rogowa, dwór jagodziński jest parterowy (fig. 5). Nie posiada też tego szczególnego dachu, co tamten; miał niegdyś dach mansardowy polski, zastąpiony później przez zwykły czterospadkowy. Bardziej może zbliżony jest do dworu w Kowalewszczyźnie (opublikowanego przez Z. Glogera), choć znów nie posiada jego alkierzy. Jest budynkiem niezmiernie prostym o wąskiej 5-okiennej fasadzie, z małym ryzalitem od ogrodu i z oszklonym gankiem od zajazdu, bez żadnych ozdób zewnętrznych. A pierwotnie był jeszcze prostszy, nie posiadał bowiem ganku ani ryzalitu.

Odrębność architektoniczna dworu tego typu objawia się we wnętrzu, mianowicie w układzie pokojów (fig. 6). W przeciwieństwie do dwutraktowego, który

¹ T. Szydłowski, Dwór w Rogowie, w Pracach Kom. hist. sztuki, t. I, zesz. 2, str. 184.

zapanował od klasycyzmu, ten typ był trójtraktowy; schematem jego jest kwadratowa szachownica z trzema polami z każdej strony — razem dziewięć pól. Ten stary typ polskiego dworu ma ten sam układ, co palladiańska Villa rotunda i jej liczne naśladownictwa w rodzaju pałacu w Królikarni — z jedną wszakże różnicą: tam przestrzeń środkowa znajduje się pod kopułą i jest oświetlona z góry, tu zaś, nie mając takiego oświetlenia, musiała być łączona z jednym z pokoiów bocznych, aby mieć dostęp do światła. Przeto w tym

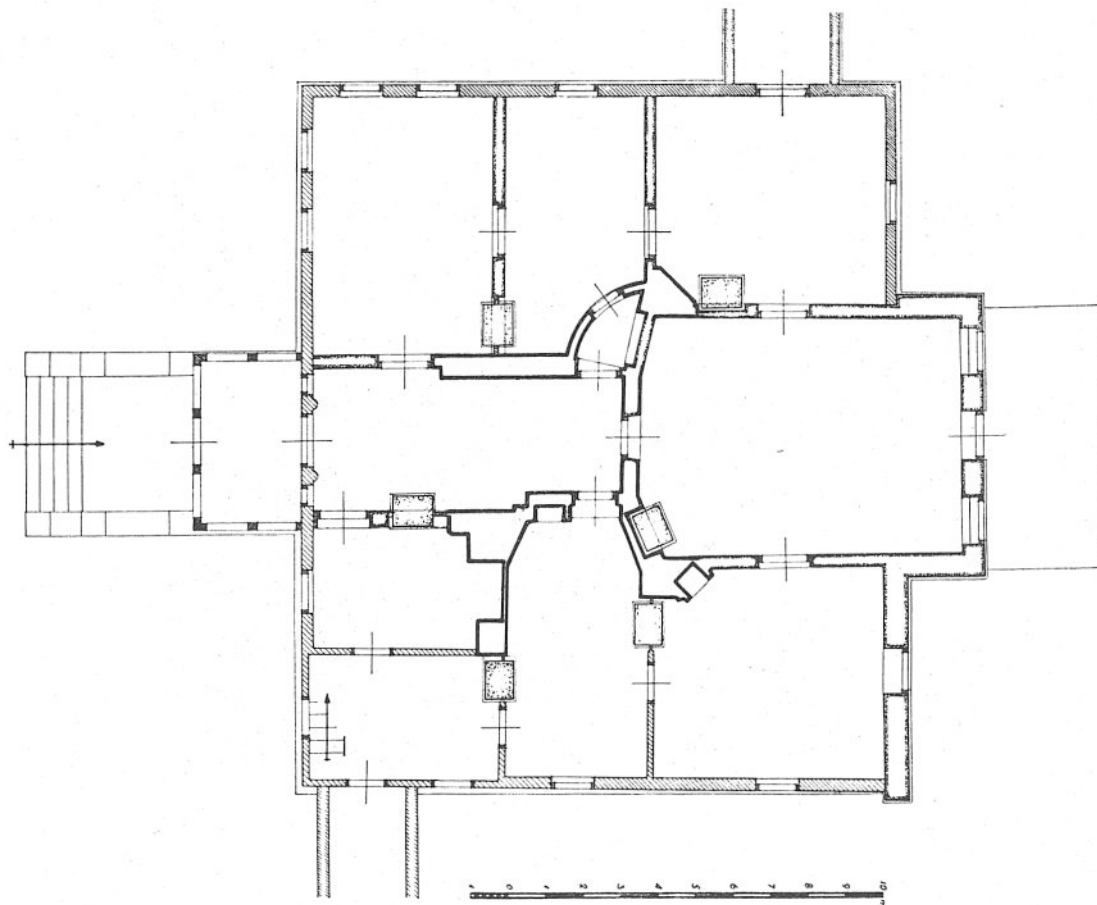


Fig. 6. Jagodne dwór. Rzut poziomy.

układzie jest nie dziewięć, lecz ośm pokoiów. Zrozumiałe jest, że tę część środkową łączono z sienią, gdyż w ten sposób uzyskiwano zarazem wygodny dostęp do całego domu; przez to sieni otrzymała wydłużoną postać. Niema w Jagodnem tej równości rozmiarów wszystkich pomieszczeń co w Staninie, tu pokoje od ogrodu są większe od pozostałych. Szczególną zaś właściwością układu pierwotnego dworu w Jagodnem (dziś ledwie dająca się pojąć, ale wytłumaczoną historycznie i mającą wiele analogij w budynkach mieszkalnych XVIII w.) był brak bezpośredniego przejścia z sieni do głównej sali, leżącej

w tej samej z nią osi: przechodziło się z sieni do sali przez wąski półokrągły korytarzyk.

Ten 8-pokojowy dom długo wystarczał dziedzicom Jagodnego. Jeszcze przed stu laty mieściła się w nim liczna rodzina Franciszka Szydłowskiego; sieni była zarazem salą jadalną, w pokoju po lewej mieszkało czworo młodszych dzieci wraz z niańkami, obok był pokój dwóch starszych córek, dalej od ogrodu bawialny; w środkowej osi był salon, służący wszakże również za sypialnię panu domu i najstarszemu synowi (na noc wnoszono im łóżka, wynoszono je zaś na dzień); trzeci pokój od ogrodu zajmowała pani domu, obok staruszka matka, wreszcie w ostatnim pokoju z oknami na zajazd mieściła się kuchnia; pomiędzy nią a jadalnią nie było drzwi i tylko przez okno w murze podawano potrawy. Ta niewielka ilość pomieszczeń w domu właścicieli rozległych dóbr odpowiadała wymaganiom ówczesnych ludzi; ale już w następnym pokoleniu dom, choć rodzina była mniej liczna, okazał się zbyt mały.

Dwór w Jagodnem, położony zdaleka od traktów, nie ucierpiał nigdy od działań wojennych, jak to było losem Stanina. Natomiast uległ licznym przekształceniom na drodze pokojowej przez dostosowanie go do nowszych potrzeb i nowszego smaku; albowiem w przeciwieństwie do Stanina, dwór tego typu okazał się całkowicie podatnym do modernizacji. Jeszcze Franciszek Szydłowski dobudował ganek oszklony od zajazdu; data nie jest znana, ale kształty wskazują na końcowe lata klasycyzmu. On także dla syna wybudował przy domu oficynę drewnianą, połączoną później korytarzem z dworem. Z drugiej strony dworu wzniesiono w 1864 oranżeryję, którą po kilkudziesięciu latach przemieniono na pokoje mieszkalne. Dobudowy te zniekształciły pierwotną symetryczną postać dworu. Zmieniono też wygląd jego przez zmianę dachu: dachy łamane polskiego typu wydawały się w drugiej połowie XIX w. staroświeckie i brzydkie, widywano je już prawie tylko na bożnicach i dach jagodzinski stał się wprost przedmiotem żartów u sąsiadów; to też przy okazji zmiany pokrycia koło 1860 r. zastąpiono go przez zwykły czterosпадkowy. — Nie obyło się też bez zmian we wnętrzu. W 1855 r. wybito drzwi z sieni do salonu: zmieniało to stary układ domu, ale wprowadzało dużą wygodę a także i piękną perspektywę naprzestrzał domu. By powiększyć ilość pokoi, podzielono jeden z nich na dwie części. W 1874 r. dla rozprzestrzenienia salonu wysunięto ścianę jego ku ogrodowi: przez to utworzył się od tej strony ryzalit, który przykryto trójkątnym szczytem, tak umiejętnie, że jedynie wprawne oko ujrzy w nim późniejszy dodatek, obcy pierwotnej budowli. W ten sposób dwór stracił swój pierwotny plan zbliżony do kwadratu.

Rzec trzeba, że dwór ten, choć wznosił go sobie na mieszkanie senator Rzeczypospolitej, był zbudowany w sposób prosty a nawet prymitywny. Postawiony był na słup bez żadnej podmurówki (ta, która jest obecnie, była dodana w XIX w.) z najzwyczajniejszego drzewa, z sosny; wprost na ziemię kładzione były bale a nawet wręcz kłocce przepołowione i obciosane siekierą. Dom tak zbudowany nie mógł też stać bez oszalowania. Prawdopodobnie też od początku, a w każdym razie od bardzo dawna, był tynkowany.

Ani nazewnątrz ani wewnątrz domu niema ozdób architektonicznych. I niewątpliwie nigdy ich nie było. Pomieszczenia są najzwyczajniejszego kształtu —

z dwoma wszakże odstępstwami: jednym było wygięcie ściany salonu, drugim ścięcie kątów w jednym z mniejszych pokoiów (fig. 6). — W bocznych pokojach od ogrodu są kominki, najprostszego zresztą kształtu; niegdyś był też w salonie wielki komin, główne źródło ciepła dla całego domu.

W pokojach Jagodnego stoją stare stylowe sprzęty. Nie są wszakże współczesne z powstaniem dworu; te zostały przy rodzinie Cieciszowskich. Obecne pochodzą głównie z początku XIX w. Portrety wiszące tu na ścianach nie są związane z Jagodnem: są to portrety Szamotów odziedziczone po kądzieli,

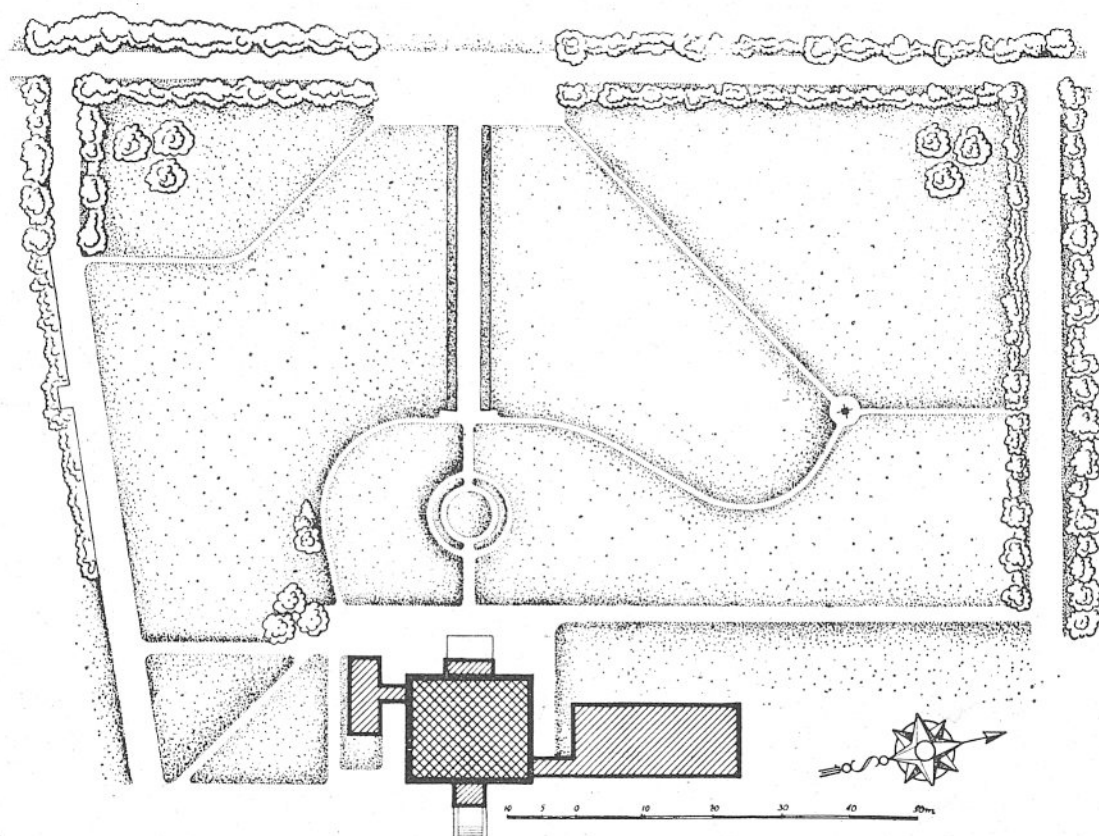


Fig. 7. Jagodne dwór. Sytuacja.

podobnie jak ustawiony w ogrodzie zegar słoneczny marmurowy, ofiarowany przez Stanisława Augusta staroście mszczonowskiemu Prażmowskiemu, ozdobiony cyfrą królewską i datą »Anno Dni 1793«.

Ogród (fig. 7) był założony wedle prostej zasady przyjętej w XVIII w.: aleja lipowa poprowadzona w prostokąt dokoła dworu. Lipy posadzone gęsto, jak to było wówczas w zwyczaju, wyrosły smukłe i wysokie, podobne do tych, jakie lubił malować Norblin. Przestrzeń między alejami a dworem zawiera wiele pięknych okazów drzew: to już dzieło XIX wieku.

Sędzia bezstronny powie, że dwór w Jagodnem nie jest wybitnym zabytkiem architektury. Stawiano go zmyśłą o mieszkaniu a nie o dziele sztuki.

Ale może właśnie w tem ma źródło urok tej żywej pamiątki. Potęguje go jeszcze patyna dwóch wieków i piękno otoczenia. Wykres graficzny ani fotografia ani opis słowny nie oddadzą uroku tego domu o białych ścianach i niskich wnętrzach, zrośniętego z ziemią, otoczonego zielenią starych lip, realizującego w doskonały sposób pojęcie »polskiego dworu«.

III. Sarnów.

Sarnów leży w odległości 10 wiorst od Łukowa a o 6 wiorst od Stanina. Dwór jego jest z omawianych tutaj najmłodszy, pochodzi już z XIX w., ale osiedle ma dawne dzieje, w które wejrzeć pozwala bogate archiwum miejscowe. Podczas gdy historję Stanina i Jagodnego znamy dopiero w okresie rozpadania się wielkich fortun (XVII—XIX w.), tu w XV—XVIII w. staje przed nami wcześniejszy odwrotny proces scalania się majątności w wielkie dobra.

Sarnów otoczony był niedużemi wsiami jak Kieszków, Jeleniec, Gaska, Świdry, Szczygły, Siedliska, zamieszkałemi przez niebogatą szlachtę. Wsi te ściśle w dziejach swych były związane z Sarnowem: małżeństwa, dziedzictwa, działy, kupna powodowały to łączenie się tych posiadłości, to znów ich rozdzielanie. Ludzie z zamożniejszych dzielnic czasem skupili w niewielu rękach posiadłości ubogiej szlachty łukowskiej. Ci Załuscy, Leśniowolscy, Cieciszowscy i Szydłowscy, których w Łukowskim później spotykamy jeszcze, nie byli pierwotnie z tych stron. Podobnie i ci, co utrzymali się przy Sarnowie i jego przyległościach. Najpierw byli to Goyscy. Wkońcu w. XVII i początku XVIII Siedliska, Świdry i Sarnów znalazły się w rękach rodziny Jezierskich, jedynej z ziemi łukowskiej, która w owych czasach doszła do większych stanowisk w Rzeczypospolitej i większej zamożności. Na przełomie tych dwóch wieków panem na Sarnowie był Krzysztof Jezierski, miecznik łukowski, starosta grójecki. On i jego krewni w latach 1686 - 1709 drogą kupna lub dzierżawy skupili w swoich rękach znaczną część tej okolicy; lecz niebawem wysprzedali się tutaj, by osiąść w ziemiach żyzniejszych. Majątki zaś Jezierskich weszły w skład większego zespołu dóbr. R. 1761 nabył je Michał Hieronim hr. Krasieński, star. opinogórski, marszałek generalny konfederacji barskiej, który nadto przez ożenienie (z Załuską) i drogą kupna rozszerzył swoje posiadłości w łukowskim, lecz nie długo je dzierżył. Cały klucz przechodził kolejno w ręce Szlubowskich (1788), Frankowskich (1803), Targońskich, a potem, po r. 1820, został podzielony i Sarnów drogą spadku dostał się po kądzieli naprzód Buchowieckim, potem Ponikwickim, wreszcie Romanowi Dmochowskiemu, który obecnie jest jego właścicielem.

Po bardzo skromnym dworze, jaki mogli w XV—XVII w. posiadać właściciele Sarnowa, nie pozostał ślad. Później, gdy wieś weszła w skład wielkiego klucza, był tu jeszcze w r. 1806 »folwark z drzewa zbudowany, słomą kryty« z mieszkaniem ekonoma; w Gąsce zaś o 5 wiorst stąd była »rezydencja pańska z drzewa rzniętego, murem pruskim ozdobiona, do której wchód o schodach trzech z filarami dwoma, altanę wierzchnią podpierającemi«; miała ona pokoiów ośm, a nadto dwa w owej »altanie górnej«. Powstała zapewne w la-

tach 1756—1789, gdy Gaska była własnością Michała Krasieńskiego. Dwór ten istniał jeszcze w 1931 r., ale był w zupełnej ruinie.

Gdy klucz Targońskiego został podzielony i Sarnów objęli Buchowieccy, musieli wybudować tu sobie dom. Uczynili to dość wiernie na wzór domu rodzicielskiego w Gąsce. Data dokładna nie jest znana, w każdym razie działo się to ok. 1825 r. Smak klasyczny panował jeszcze wówczas w Polsce, i do tego smaku dostosowano wzór zaczerpnięty z dworu gąseckiego. Dwór tedy sarnowski (fig. 8) stał się połączeniem dwóch czynników: tradycji budownictwa drzewnego (z której wyrósł był dwór w Gąsce) z cechami architektury klasycznej. Cechy tradycyjne dworu miały całkowitą przewagę na zewnątrz

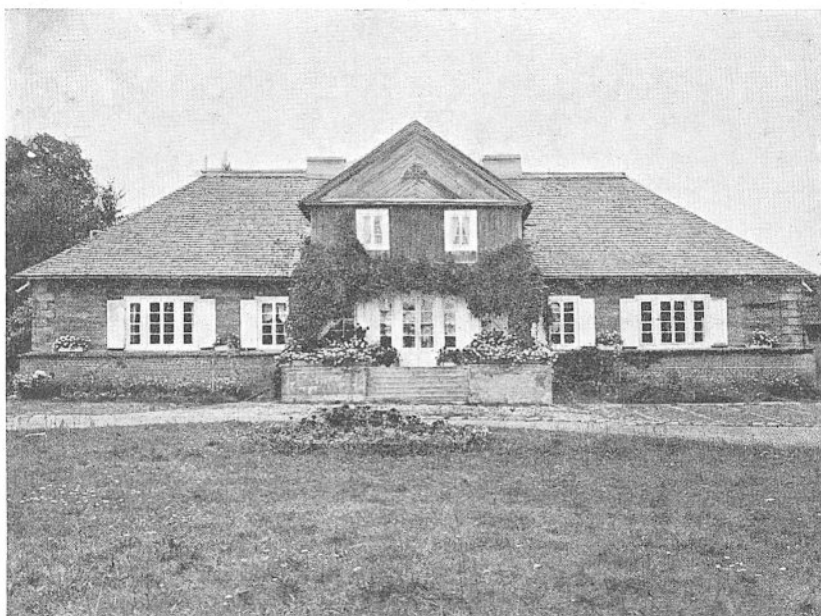


Fig. 8. Sarnów dwór.

(tak, że Sarnów w wyglądzie zewnętrznym nie różnił się prawie od Gąski), cechy klasyczne objawiły się natomiast mocniej we wnętrzu dworu.

Dwór ten, jedyny z trzech tu opisanych, zachował się w postaci pierwotnej, nie uległszy głębszym zmianom. Nowszy od tamtych, bardziej dostosowany do wymagań współczesnych, obszerny i pakowny, nie potrzebował przebudowy. Zastąpiono tylko czasem dawne schodki drewniane od zajazdu i od ogrodu cementowemi, a dla przeciwdziałania psuciu się drzewa dano dworowi wysoką podmurówkę.

Dwór sarnowski jest też jedyny z tych trzech, który wyraźnie reprezentuje styl swej epoki (tamte dwa pochodzą z epoki baroku, ale nic specyficznie barokowego nie mają). On też jedyny świadczy o dążnościach artystycznych i ma rysy indywidualne, wyróżniające go od przeciętnych dworów jego czasów. Ukazanie cech stylowych było tu nawet dość trudne, jest to bowiem dwór drewniany i (w przeciwieństwie do Jagodnego) nietynkowany; klasyczne zaś

budownictwo wypowiedziało się w gmachach murowanych, formy klasyczne trudniej było wykonać w drzewie. Nieraz wszakże dwory tego typu, co Sarnów zdobiono wyniosłym portykiem klasycznym: przed drewnianym dworem parterowym z facjatą umieszczano sięgający aż do szczytu facjaty portyk drewniany lub murowany (podobnie jak przed murowanym dworem w Staninie). W Sarnowie postąpiono nieco inaczej (a podobnie jak w dworach w Woronczy, Witulinie, Paplinie, Złotej Łopusznie, znanych z publikacji Z. Glogera¹; wzniesiono z kolumn drewnianych niski parterowy ganek, służący zarazem za podporę dla »altany« na pierwszym piętrze. Ganek ten o klasycznych kolumnkach odróżnia fasadę Sarnowa od fasady w Gączę. Dziś jest oszklony, pierwotnie był zapewne otwarty i kolumny zaznaczały się w nim wyraźniej. Ganek ten jest zresztą jedynym motywem stylowo-klasycznym w fasadzie: niema w niej ani dekoracyj ani profilów klasycznych, a dach wysoki jest raczej przeciwieństwem form klasycznych.

Dwór ten budowany jest na zrąb. Narożniki ma obite łątami. Oszalowana jest tylko górna altana. Kryty jest gontami. Ze znanych dworów najbliższy mu jest w proporcjach i całym wyglądzie dwór w Łękach w kutnowskim (reprodukowany przez Z. Glogera pod błędną nazwą dworu w Łętkach)². Dwór sarnowski ma elewację szerokości 30 m, w niej zaś tylko pięć otworów. Ta mała ich ilość zmniejsza jego skalę, ale zato skupia, nie rozciąga wszędy (co zawsze grozi większym parterowym budowlom). Obie fasady mają dwa okna zwykłe, a dwa szerokie »weneckie«; od zajazdu szersze są okna boczne, od ogrodu — okna sąsiadujące z środkowym gankiem. Ten zmieniony układ jest przyczyną tego, że obie elewacje, choć skądinąd podobne, mają inny wygląd.

Kolorystycznie obraz sarnowskiego dworu jest złożony: dach szary, ściany szare ale z wyraźnie zieloną patyną, szalowanie »altany« pociemniało znacznie i nabrało odcienia wiśniowego, kolumny ganku malowane biało, podmurówka ceglana nietynkowana, część ganku zarośnięta zielonym winem. W całości uderza biel ganku lśniąca z pośród barw szarawych i stonowanych.

Jednakże nie wygląd zewnętrzny, lecz architektura wewnątrz i szczególnie rozkład pomieszczeń (fig. 9) czyni z dworu sarnowskiego zjawisko dość niepospolite. Pokoje w nim są, jak na dwór drewniany, duże, wysokie (3½ m), jasne; niema w nich nic z »dworku«, małego i niskiego. Najszczególniejsze, rzadko nawet w pałacach murowanych spotykane³, jest to: cały środek dworu, od ganku do ganku na przestrzał zajmuje jedna wielka sala (7 na 12 m), spełniająca funkcję salonu i sieni, będąca istotnym i optycznym ośrodkiem budynku. Przez szerokie szklane drzwi ma światło z obu stron i na obie strony widok.

Do tej zaś sali symetrycznie z obu stron domu są rozłożone pozostałe pokoje: jest ich po cztery z każdej strony (pomijając małe przestrzenie wydzielone na garderobę i spiżarnię). Rozłożone są rytmicznie, jak okna fasady: od zajazdu najpierw mniejszy pokój, potem większy, od ogrodu zaś odwro-

¹ Z. Gloger, *Budownictwo drzewne*, 1907, art. Dwory ziemiańskie, str. 266 i n.

² Tamże, str. 364.

³ Podobny układ ma pierwsze piętro pałacu w Nieborowie i oba piętra dworu w Głębociach (Komornicki, j. w., str. 50); są to budowle wcześniejsze z lat poprzedzających epokę klasyczną.

tnie. Plan wskazuje, że wielkość pokoi nie jest całkowicie symetryczna, ale tego się nie odczuwa. Parter stanowi tu zamknięty organizm: pokoje górne nie są z nim wcale złączone, mają swe schody na uboczu, dawniej z garderoby, obecnie z ganków.

W tym rozkładzie pomieszczeń, więcej niż w kolumnkach ganku, prze-

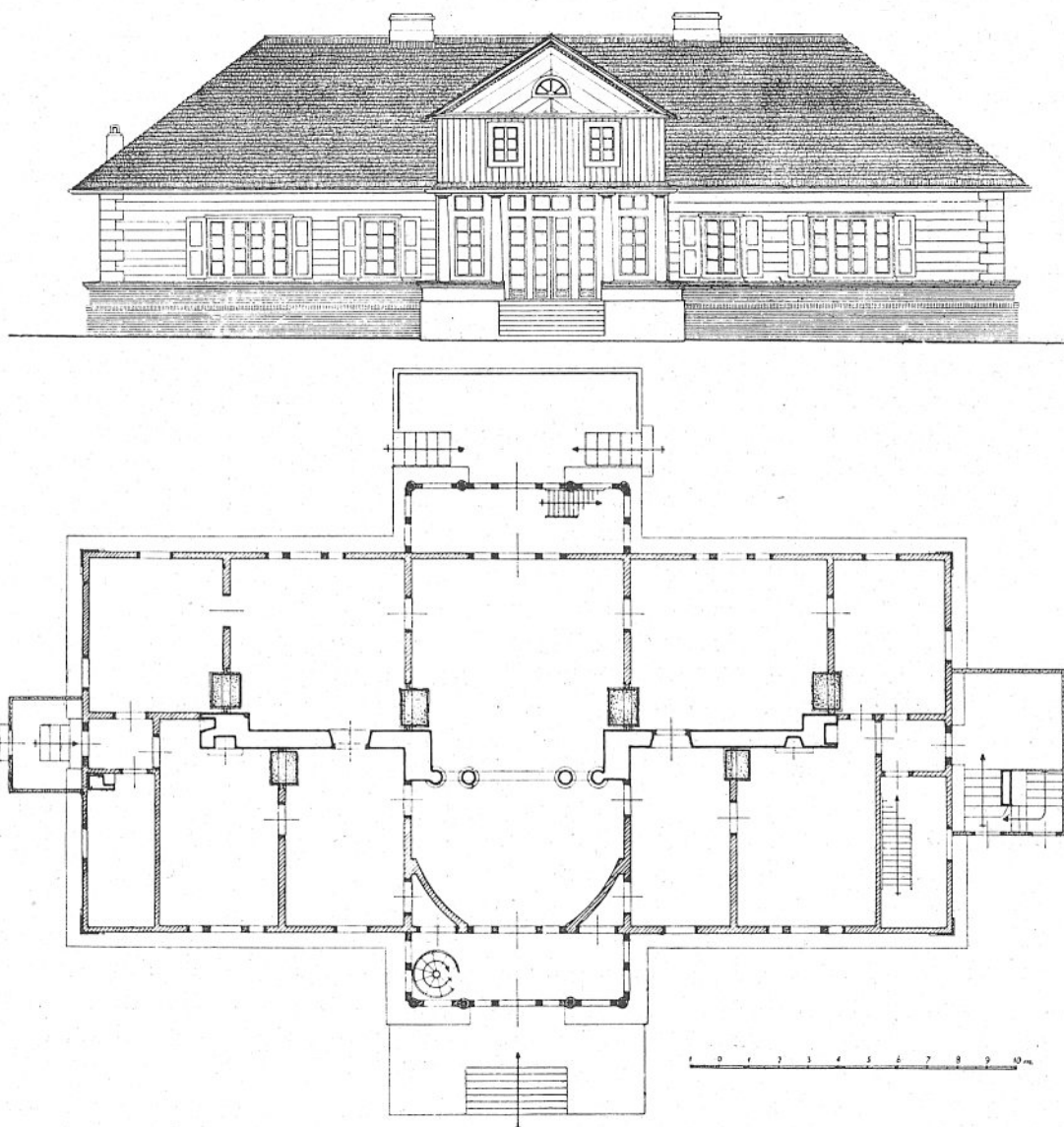


Fig. 9. Sarnów dwór. Elewacja i rzut poziomy.

bija duch klasycyzmu i przewodnia myśl artystyczna twórców. Klasyczna jest ta wielka prostota i jasność układu, artystyczne ukształtowanie całego wnętrza według jednej zasady. Drzwi są w pokojach od ogrodu na jednej osi i pokoje stanowią tu amfiladę: jakże to dalekie od Stanina i od pierwotnego dworu

w Jagodnem! Żadnych tu korytarzy, żadnych ciemnych zakamarków, żadnych odchyleń od prostokąta.

Z jednym wszakże wyjątkiem, uczynionym dla względów praktycznych: aby salon nie był z konieczności przechodni, odcięte zostały od strony zajazdu jego rogi i przez to utworzone przejścia z ganku do pokoi bocznych. Ścięte rogi nie zatraciły symetrii sali, a urozmaiciły tę ogromną przestrzeń. Członkują też ją umieszczone pośrodku kolumny (fig. 10), tworzące zarazem motyw typowy dla epoki klasycyzmu. Inny motyw klasyczny stanowią drzwi od obu ganków z dekoracją prostą, ale stylową. Do stylu dworu dostosowują się



Fig. 10. Sarnów dwór. Sień i razem sala.

i sprzęty, jakimi dom jest umeblowany: mahonie i jesiony, biedermaierzy i Louis-Philippe'y.

Za dworem jest ogród (fig. 11), równie stary, a nawet starszy, niż dwór. I tu, jak w Jagodnem, aleje lipowe poprowadzone w prostokąt i obejmujące stojący pośrodku dom. Jednakże wrażenie jest tu inne, gdyż aleje bardziej są oddalone od dworu i nie tworzą z nim optycznej całości. Część alei z najstarszemi, w trzy rzędy sadzonymi lipami musiała otaczać jeszcze dom ekonomski, jaki tu stał w XVIII w. (o jakie 50 m ku południowi od obecnego dworu); pozostała część została dosadzona jednocześnie ze zbudowaniem dworu.

Opisane tu dwory nie są pod żadnym względem nadzwyczajne: nie posiadają cech, które nie byłyby obserwowane w innych budowlach, ani nie wzbudzają zagadnień, któreby mogły pogłębić znajomość architektury polskiej.

Nie są szczególnie oryginalne ani szczególnie artystyczne (z wyjątkiem może Sarnowa). Są to proste i prowincjonalne, nieozdobne i niewymyślne okazy trzech dobrze znanych typów dworu polskiego¹. A jeśli są interesujące, to

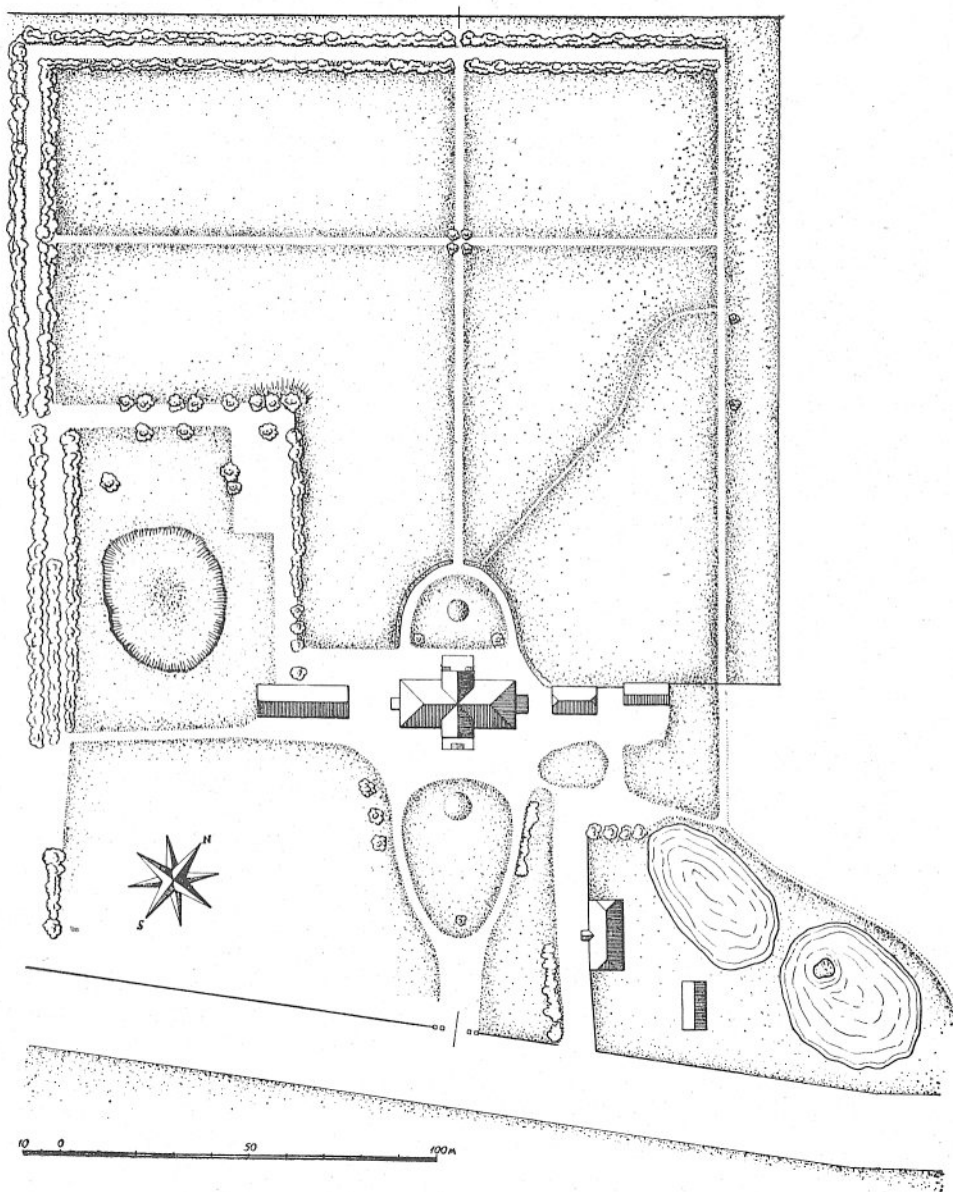


Fig. 11. Sarnów dwór. Sytuacja.

właśnie przez swą prostotę: są to prawdziwe dwory szlacheckie, nie pałace.

¹ Są to trzy różne typy, które stanowią trojaki rozwinięcie wcześniejszych dworów z XVI stulecia. Jeśli wziąć za punkt wyjścia np. dwór w Graboszycach, opublikowany niedawno przez Komornickiego (j. w., str. 31 oraz uwagi ogólne na str. 57 i n.), stanowiący prostokąt przedzielony dwiema poprzecznymi równoległymi do siebie ścianami i mający sieć na osi środkowej, to typ

I jedynie takie odpowiadają ziemi, na której stoją, ziemi ładnej, ale nie bogatej; »Laski, piaski, karaski — oto szlachcic podlaski«, mówi przysłowie. To też względy nietyle artystyczne i historyczne, ile regionalistyczne i inwentaryzacyjne usprawiedliwiają opublikowanie tych zabytków.

Znaczenie ich podnosi to, iż są jedynymi na całą okolicę: innych dworów zabytkowych w Łukowskim niema. Dwór w Kłoczewie i dwór w Woli Zadybskiej, projektowany przez włoskiego architekta Ornano Chiaratelli (oba w pobliżu Jagodnego), zostały rozebrane po parcelacji, ten sam los spotka zapewne w roku bieżącym dwór w Gąsce. Pałaców tem bardziej niema w okolicy, strefa ich zaczyna się bardziej na południe (Żelechów), a zwłaszcza o kilka mil na wschód (Kock, Radzyń). Dwór murowany w Radoryżu z 1848 r. został przebudowany, zanim zdążył stać się zabytkiem. Dwory są w tej okolicy bądź nowe (znaczna ilość wzniesiona po ostatniej wojnie), bądź starsze, ale nieartystyczne i zniekształcone dobudowami. W niektórych majątkach pozostały jedynie fosy, okalające niegdyś dwory, z których dziś już śladu niema. Fosy zachowały się, poza Staninem, w Burcu i Wilczyskach (gdzie w XVII w. był zamek, o którym Starowolski pisał: *Arx primum inter omnes nobilium villas locum habet quoad elegantiam*)¹.

staniński jest odeń bogatszy o alkierze, typ jagodziński stanowi rozwinięcie go w głąb (tak, iż w planie zbliżył się do kwadratu), a sarnowski — rozwinięcie wszerz (przez dodanie po obu stronach nowych ścian poprzecznych).

¹ Te nieliczne zabytki świeckie ziemi łukowskiej uzupełnia kilka równie skromnych zabytków kościelnych. Są to przeważnie kościoły barokowe z XVIII w.: oba kościoły w Łukowie: popijarski, wzniesiony wedle planów A. Solariego w 1762, i pobernardyński z 1770; kościół w Jeleńcu, parafjalny dla Sarnowa, erygowany przez Antoniego Jezierskiego w 1771 r., kościół parafjalny w Kłoczewie opodal Jagodnego z 1737 i kościół karmelitów w Woli Gułowskiej z 1680, wzniesiony grubą robotą, ale z rozmachem. Ponadto jest jeden kościół z epoki klasycyzmu: w Okrzei, fundacja Adamowej Cieciszowskiej, wzniesiony — jak podaje dokument, znajdujący się w kościele — w latach 1790—3 »podług abrysu Józefa Kannowskiego Architekta«. Ostatni zabytkowy kościół drewniany tej okolicy, w Radoryżu, pochodzący z 1735 r. fundacji Jezierskich, rozebrany został w 1926 r.

SKŁAD KOMISJI HISTORJI SZTUKI

w dniu 31 grudnia 1931 r.

Przewodniczący: *dr Stanisław Tomkiewicz*, członek czynny Polskiej Akademji Umiejętności w Krakowie.

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

Sekretarz: *dr Zbigniew Bocheński*, kustosz Muzeum Narodowego w Krakowie.

Dr Władysław Abraham, prof. Uniw. we Lwowie, członek czynny P. A. U.

Dr Zofja Ameisenowa, kierowniczką Zbioru graficznego Biblioteki Jagiell. w Krakowie.

Dr Włodzimierz Antoniewicz, prof. Uniw. w Warszawie.

Dr Karol Badecki, wicedyrektor Archiwum Miejskiego we Lwowie.

Dr Oswald Balzer, prof. Uniw. we Lwowie, członek czynny P. A. U.

Dr Zygmunt Batowski, prof. Uniw. w Warszawie.

Dr Ludwik Bernacki, dyrektor Zakładu im. Ossolińskich we Lwowie, członek koresp. P. A. U.

Dr Adam Bochnak, doc. Uniw. Jagiell. w Krakowie.

Dr Ferdynand Bostel, em. dyrektor Gimn. we Lwowie.

Ks. dr Henryk Brzuski, prof. Seminarjum duchownego we Włocławku.

Dr Kazimierz Buczkowski, kustosz Muzeum Narodowego w Krakowie.

Adam Chmiel, dyr. Archiwum Miejskiego w Krakowie, członek koresp. P. A. U.

Dr Ludwik Cwikliński, członek czynny P. A. U. w Poznaniu.

Dr Aleksander Czołowski, dyr. Archiwum Miejskiego we Lwowie.

Dr Jan Dąbrowski, prof. Uniw. Jagiell., członek koresp. P. A. U. w Krakowie.

Dr Włodzimierz Demetrykiewicz, prof. Uniw. Jagiell., członek czynny P. A. U. w Krakowie.

Ks. dr Szczesny Dettloff, prof. Uniw. w Poznaniu.

Dr Tadeusz Dobrowolski, dyr. Muzeum Śląskiego w Katowicach.

Dr Jerzy Dobrzycki w Krakowie.

Ks. dr Jan Fijałek, prof. Uniw. Jagiell., kanonik Kapituły Metropol. Krakowskiej, członek czynny P. A. U. w Krakowie.

Dr Kazimiera Furmankiewiczówna w Krakowie.

Dr Stanisław Gąsiorowski, prof. Uniw. Jagiell. w Krakowie.

Dr Mieczysław Gębarowicz, doc. Uniw. we Lwowie, kustosz Muzeum XX. Lubomirskich.

Ks. dr Michał Godlewski, biskup tyt. egejski, prof. Uniw. Jagiell., członek koresp. P. A. U. w Krakowie.

Dr Marjan Gumowski, dyr. Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu.

Dr Zdzisław Jachimecki, prof. Uniw. Jagiell. w Krakowie, członek koresp. P. A. U.

Dr Marja Jarosławiecka-Gąsiorowska, kustosz Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie.

Dr Stefan Komornicki, konserwator Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie.

Dr Feliks Kopera, prof. Uniw. Jagiell., dyr. Muzeum Narodowego w Krakowie, członek koresp. P. A. U.

Dr Władysław Kozicki, prof. Uniw. we Lwowie.

Ks. dr Tadeusz Kruszyński, doc. Uniw. Jagiell. w Krakowie.

Dr Eugenjusz Kucharski, członek czynny P. A. U. we Lwowie.

- Dr Alfred Lauterbach*, dyr. Państw. Zbiorów Sztuki w Warszawie.
Dr Tadeusz Mańkowski, członek koresp. P. A. U. we Lwowie.
Dr Kazimierz Michałowski, doc. Uniw. w Warszawie.
Dr Wojśław Molè, prof. Uniw. Jagiell. w Krakowie.
Dr Marjan Morelowski, zast. prof. Uniw. w Wilnie.
Dr Józef Muczkowski, sędzia Sądu Apel. w Krakowie.
Dr Julian Pagaczewski, prof. Uniw. Jagiell. w Krakowie, członek koresp. P. A. U.
Dr Nikodem Pajzderski, konserwator zabytków sztuki w Poznaniu.
Dr Fryderyk Papée, prof. Uniw. Jagiell. w Krakowie, b. dyr. Bibl. Jagiell.,
 członek czynny P. A. U.
Dr Leon hr. Piniński, hon. prof. Uniw. we Lwowie, członek czynny P. A. U.
Dr Władysław Podlacha, prof. Uniw. we Lwowie, członek koresp. P. A. U.
Dr Antoni Prochaska, adjunkt Archiwum Aktów Grodzkich i Ziemskich we Lwo-
 wie, członek koresp. P. A. U.
Dr Witold Rubczyński, prof. Uniw. Jagiell. w Krakowie, członek koresp. P. A. U.
Dr Stanisława Sawicka, kierowniczką Zbioru graficznego Bibl. Uniw. w War-
 szawie.
Dr Władysław Semkowicz, prof. Uniw. Jagiell. w Krakowie, członek czynny
 P. A. U.
Dr inż. Oskar Sosnowski, prof. Politechniki w Warszawie.
Władysław Stroner, b. dyr. Muzeum Przemysł. we Lwowie, Jaremcze.
Inż. Tadeusz Stryjeński, architekt w Krakowie.
Dr Tadeusz Szydłowski, prof. Uniw. Jagiell. w Krakowie.
Dr Adolf Szyszko-Bohusz, prof. Politechniki Warsz. i kierownik odnowienia
 Zamku na Wawelu w Krakowie.
Dr Stanisław Świerż-Zaleski, kustosz Zbiorów Państw. na Wawelu.
Dr Władysław Tatarkiewicz, prof. Uniw. w Warszawie.
Dr Mieczysław Treter, doc. Uniw. w Warszawie.
Dr Michał Walicki, adjunkt Zakładu Archit. Pol. Politechniki w Warszawie.
Michał Witanowski w Piotrkowie.
Dr Stanisław Witkowski, prof. Uniw. we Lwowie, członek czynny P. A. U.

Posiedzenie z dnia 13 lutego 1930.

Doc. dr St. Gąsiorowski zreferował swą pracę p. t. *T. zw. motywy kandelabrowe w ornamentyce starożytnej*.

Referent wyróżnił wśród ornamentów tego rodzaju 6, względnie 7 typów i pewne warjanty, a przede wszystkim typ t. zw. drzewa życia, przyczem zajął się nie tylko stroną typologiczną, ale także symboliczno-kultowem znaczeniem tego ornamentu w kulturze babilońsko-asyryjskiej, jak również utratą tej symboliki w czasie jego wędrówek do Azji Przedniej wogóle, a specjalnie Fenicji i Syrii. W najbardziej zróżniczkowanych formach występują ornamenty »kandelabrowe« w sztuce chrześcijańskiego Egiptu.

Następnie doc. dr Józef Żurowski przedstawił komunikat p. t. *Najważniejsze wyniki badań archeologicznych koło kościoła ś. Jakóba w Sandomierzu w związku z zabytkami sztuki*.

Oprócz zabytków przed- i wczesnohistorycznych (Sprawozdania t. XXXIII/9 i XXXV/1) ujawnione zostały zabytki z czasów późniejszych, które powinny zwrócić pilną uwagę także archeologów historycznych i historyków sztuki na tereny, leżące w najstarszej części Sandomierza. Zwłaszcza obszar pomiędzy kościołem ś. Pawła a zamkiem powinien być objęty rezerwatem.

Referent przedstawia fragment plecionki romańskiej, pochodzącej zapewne z fryzu nadokiennego kościoła ś. Jakóba, a także liczne ułamki naczyń i kafla średniowiecznych oraz z XVII w., wskazujących na wysoki poziom ówczesnego kunsztu ceramicznego.

W wyniku dyskusji, w której zabierali głos: dr Morelowski, dr Dobrzycki, prof. Szydłowski, dr Kopera i referent, polecono komisji, do której zgłosili się: dr Morelowski, dr Kopera, ks. Kruszyński i dr Komornicki, a którą zwołał dr Żurowski, przed-

stawienie Zarządowi Akademii wniosku w sprawie stworzenia rezerwatu w Sandomerzu, na obszarze między kościołem ś. Pawła a zamkiem.

Wkońcu dr Tadeusz Przypkowski przedstawił komunikat p. t. *O zamku w Pieskowej Skale*. Komunikat podaje uzupełnienia (fig. 1) do opracowania zamku St. Tomkowicza (Spraw. i wydaw. Tow. Opieki nad Pol. Zab. Szt. i Kult. za r. 1903)

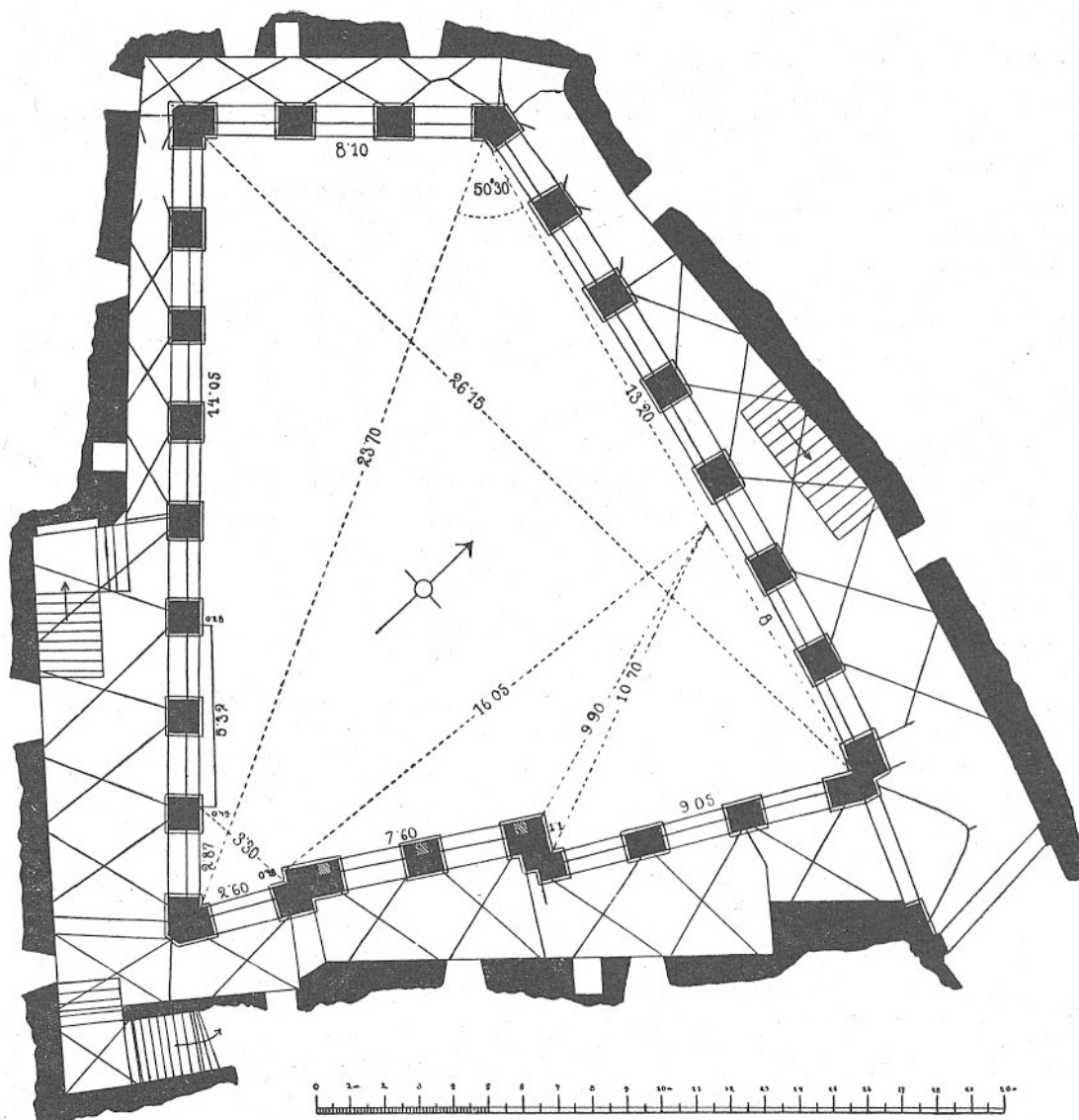


Fig. 1. Pieskowa Skala. Rzut poziomy pierwszego piętra krużganków zamku (zdejm. T. Przypkowski).

na podstawie późniejszych odsłonień z pod tynku niektórych części. Prócz drobnych szczegółów ważnymi odkryciami są: 1) portal gotycki (fig. 2) wewnętrzny bramy wjazdowej na dziedziniec wewnętrzny zamku, 2) konsekwentnie przeprowadzony poprzez dwa piętra pełnolukowy, filarowy, pierwotny system arkadowy z XVI w. i jako taki najstarszy z dotychczas znanych w Polsce, 3) architektura pierwotna wjazdowej bramy na dziedziniec zewnętrzny zamku (fig. 3) z przed połowy XVII w., przedstawiająca monumentalne obramienie rustykowe, zależne w kompozycji i w szczegółach od obramienia bram zamku Capraroli Vignoli, którego wpływ w Polsce w tym czasie tak wybitnie się zaznaczył w działalności Laurentiusa de Muretto de Sent: Caprarola —

Krzyżtopór i S. Anna dei Palafrenieri — kolegjata klimontowska. Nadto przedłożył inne częściowe uzupełnienia fotografiami, rysunkami i planami, oraz wiadomość o zniszczeniu w r. 1915 najstarszego figuralnego nagrobka niewieściego polskiego jednej z pań zamku Pieskowej Skały: Zuzanny z Buczacza Szafrancowej z r. 1501, razem z kościołem w sąsiedniej wsi Sułoszowej, o którym wiadomość podał St. Tomkowicz (Spraw. Kom. Hist. Szt. t. LXXVI).

Posiedzenie z dnia 6 marca 1930.

Dr Marjan Morelowski przedstawił referat o *»Trzech toruńskich obrazach Męki Pańskiej i ich znaczeniu dla historii malarstwa w Polsce w końcu XV wieku.*

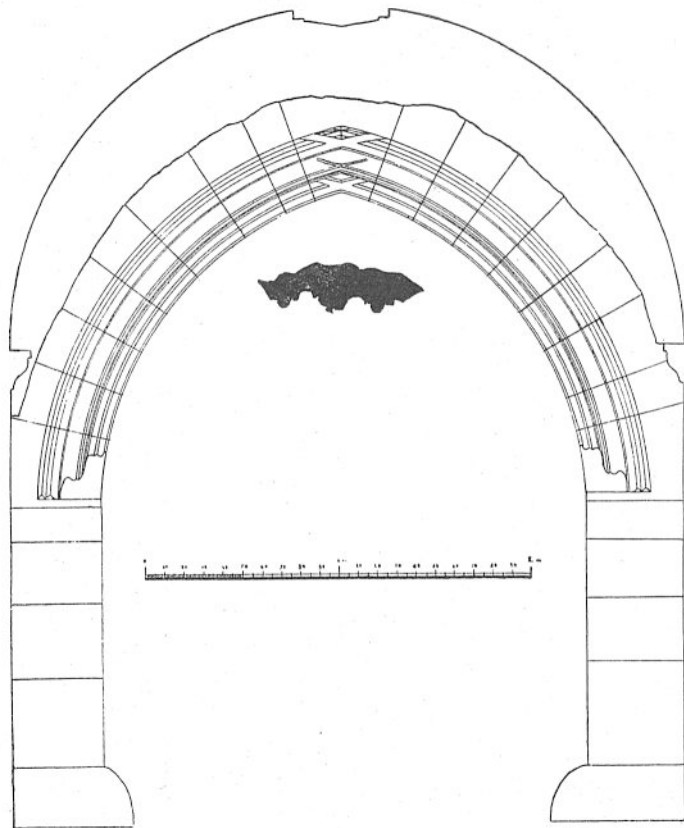


Fig. 2. Pieskowa Skała Portal wewnątrz bramy wjazdowej do dziedzińca wewnętrznego zamku (zdejm. T. Przypkowski).

Obrazy te, pochodzące z kościoła ś. Jana w Toruniu, przeniesione zostały przed niedawnym czasem do pałacu biskupiego w Pelplinie, w którym ks. biskup St. Okoniewski organizuje muzeum diecezjalne. Wszystkie trzy obrazy odznaczają się wysoką wartością artystyczną, a najmłodszy z nich, *»Zdjęcie z krzyża«* z r. 1495, jest jednym z najznakomitszych dzieł malarstwa XV w., na ziemiach polskich może najświetniejszym. Wedle miejscowej tradycji te trzy obrazy znajdowały się w Toruniu oddawiedawna. Stroje fundatorek na *»Zdjęciu z krzyża«*, bogate i osobliwe, wskazują na osoby wysokiej rangi społecznej, a ich nakrycia głów, trudne do odzyskania gdzieindziej, przypominają mocno podobiznę jednej z księżniczek pomorskich na obrazie z początku XVI w. w ołtarzyku t. zw. *»Mestwina«* w Żukowie pod Kartuzami na Pomorzu, co także zdaje się potwierdzać powstanie *»Zdjęcia z krzyża«* w Polsce. Wszystkie trzy obrazy są wyjątkowo duże (ponad 2 m wys.), a okazują silne wpływy niderlandzkie, jednakże każdy z nich wyszedł wyraźnie z pod ręki innego mistrza. Niema też innych podstaw do sądzenia, aby

stanowiły kiedyś jakąkolwiek całość. Pierwszy zdaje się być dawniejszą częścią środkową ołtarza, dwa inne różnymi oddzielnymi obrazami wotywnymi.

1) Najstarsze cechy stylowe (lat siedmdziesiątych XV w.) znamionują *»Cierniem koronowanie«*, jednak wobec konserwatyzmu właściwego prowincji obraz ten mógł powstać nieco później. Przemawia za tem okoliczność, że zasadniczymi cechami kompozycji i pewnymi szczegółami dzieło to łączy się z pokrewną sceną *»Cierniem koronowania«* w ołtarzu głównym kościoła Panny Marji w Zwickau. Ołtarz ten wyszedł z warsztatu M. Wolgemuta w r. 1479, jednakże nauka niemiecka tę jedną ze scen całego cyklu przypisuje nieznanemu a wyższemu talentem towarzyszyowi Wolgemuta, pionierowi nowego, pełnego niepokoju kierunku. W obrazie toruńskim uderza zwłaszcza przestrzenne pojęcie kompozycji, wstawienie sceny figuralnej we wnętrze wysockiej architektury gotyckiej, wywodzącej się niewątpliwie z Niderlandów, choć może

z drugiej ręki. Pewne naiwności w operowaniu perspektywą, a także widok na architekturę miejską w głębi obrazu toruńskiego, wskazują przefiltrowanie tego wpływu przez szkołę niemiecką. Sposób ujęcia tego tła przypomina szkołę z Nördlingen, zwłaszcza tła architektoniczne obrazów Fr. Herlina z lat około r. 1470. Typy głowy Chrystusa i kata obok po prawej, oraz spotykane wówczas, ale bynajmniej nie szablonowe ujęcie kompozycyjne narzędzi męki znów mocno przypominają cytowany obraz z Zwickau, a przynajmniej wspólne źródło niemieckiego pochodzenia, łączące się z Frankonią i Bawarią.

2) Drugi obraz z kolei: »Biczowanie«, odróżniający się między innymi od poprzedniego tonacją ciemno-brunatną — właściwą też trzeciemu z kolei — przedstawia najsilniej ze wszystkich omawianych tu dzieł kierunek gwałtownego niepokoju i »gotyckiego baroku«. Stanowi on zjawisko szczególnie właściwe malarstwu Frankonii i Bawarii ostatniej ćwierci XV w. Niespodziewane i chwilowe wystąpienie jego notuje nauka już w r. 1472 u Fryderyka Herlina w »Bopfinger Altar« w scenie męczeństwa ś. Błażeja, z którą »Biczowanie« toruńskie łączy się silniej jeszcze i bardziej bezpośrednio, niż obraz poprzedni z obrazem z Zwickau.

Nauka niemiecka określa ten kierunek jako posuniętą aż do brutalności tendencję do »allgemeine Beweglichkeit«. W śledzeniu za możliwościami wpływu lub analogiami z poza granic Niemiec uczeni niemieccy sami wysuwają możliwość związków z Polską, na jakie zdają się wskazywać cechy twórczości Wita Stwosza i Jana Polaka. Zasługuje na podniesienie, że przez nasze »Biczowanie« znowu, i to na innym punkcie terytorjum geograficznie i politycznie polskiego, bo w Toruniu, spotykamy wybitny przykład malarstwa tego kierunku. Z jednej strony wspomnieć tu można, że pomimo całej niemieckości tego miasta zaczyna ono, choć opornie, wchodzić wówczas w krąg owej polonizacji, jakiej bardziej podlegają inne miasta nasze pod koniec XV w. Z drugiej strony jednak podkreślić należy, że »Biczowanie« toruńskie nie łączy się bezpośrednio z twórczością ani Wita Stwosza, ani Jana Polaka, o wiele bliżej stoi »Męczeństwa ś. Błażeja« w Bopfingen, częściowo zaś wraz z tem ostatniem ma punkty styczne z »Biczowaniem« w Hersbrucker Altar.

3) O ile niderlandzkie wpływy na tych dwóch obrazach odbiły się pośrednio, o tyle przy »Zdjęciu z krzyża« stwierdzić wypada taką ich bezpośredniość i taką siłę działania, że pobyt twórcy ich w Niderlandach zdaje się nie ulegać wątpliwości. Mistrz ten (niewiadomy), z całokształtu cech obrazu sądząc, był eklektykiem o wybitnej jednak indywidualności twórczej, o niezwykłym zmyśle dla wyrażenia głębokich stanów uczuciowych, a równocześnie o świadomej woli wypowiedzenia się nie tylko przez organiczne i uduchowione kształty postaci, lecz i przez czystą, artystyczną grę linii i mas pozaorganicznych: pionowa i skośna, krzyżujące się jaskrawo w środku obrazu, gra niespokojna kilku elipsoid o różnych osiach w prawej części kompozycji. Cisza i spokój zamartwych w grozie bólu i rozpacz świętych po lewej stanowi niezwykle kontrast do niepokoju postaci bardziej »świeckich« po prawej. Są to echa, ale już na swój sposób zmodernizowane, patosu Rogiera van der Weyden, którego wpływ zaznacza się poza tem szczególnie mocno w typie twarzy Chrystusa Pana i jego ciała. Niezwykła głębia uczucia bijąca z kilku głów, a zwłaszcza z głowy Magdaleny, każe myśleć o tym kącie Europy ówczesnej, w którym szczególnie umiano przepoić twarze wyrazem rzeczywistego i nieteatralnego przeżycia. Tą krainą są znów Niderlandy, zwłaszcza północne, wokoło Geertgena tot Sint Jans i szkoły w Haarlem lub nieco wcześniejszego, mało dotąd znanego »Mistrza Virgo inter virgines«. Zarówno klinowy, trójkątny układ kompozycji, jak silnie skonstrastowany koloryt, pozwalają podkreślić te bliższe związki, niemniej pozostają pewne zagadki w dzisiejszym stadium badań zagranicznych trudne do rozwiązania. Związki z malarstwem niemieckim, acz słabsze, niż w poprzednim obrazie, ujawniają się również. Manierizm postaci prawej u dołu, typ starca z brodą, przypominający Schongauera (ś. Józef w »Ś. Rodzinie« wiedeńskiej), zbyt konserwatywne i naiwne jak na Niderlandy potraktowanie góry środkowej w głębi, pewne wreszcie, zwłaszcza co do postaci Chrystusa i sposobu opuszczenia ciała jego ku ziemi, analogje z kręgiem towarzyszków Wolgemuta, wszystko to pozwala przypuszczać, że twórcą obrazu mógł być mistrz, przebywający dłużej w Niderlandach. Zaczątki renesansu tchną z obrazu pomimo gotycyzującego, acz już uspakajającego się niepokoju linearnego. W niepokoju tym i w gestach postaci po prawej stronie obrazu odzywa się nuta manieryzmu o innym jednak odcieniu niż np. nieco późniejszy antwerpski. Odpowiada to pierwiastkowi ewolucyjnemu w sztuce niemieckiej, czego przykład około r. 1495 daje między innymi twórczość 24-letniego wówczas A. Dürera.

Nie znaczą to, aby obraz z nim łączyć. Badania dyr. F. Kopery i dyr. Kaczmarczyka pozwalają przypuścić na obszarze Wielkopolski i Torunia możliwość pojawienia się mistrza ze stron odległych Polsce a bliższych Niderlandom, żeby jako przykład przypomnieć Jana Schillinga z Weissenburga, który na przełomie XV i XVI w. wybitnie odznacza się w Poznaniu. Datę 1495, choć przemałowaną w XVI w. na ramie obrazu, potwierdza rozbiór stylowy tego dzieła sztuki.

Posiedzenie z dnia 10 kwietnia 1930.

Przed rozpoczęciem porządku dziennego Przewodniczący poświęcił gorące wspomnienie ś. p. prof. Janowi Ptaśnikowi, którego obecni wysłuchali, powstawszy.

Dr Marjan Morełowski przedstawił referat p. t. *Włócznia ś. Maurycego i korona płocka doby piastowskiej XIII wieku.*

1) Przed niewiele laty J. Schlosser rzucił w dziele »Die Schatzkammer in Wien« hipotezę, że włócznia krakowska jest starsza od wiedeńskiej o tej samej nazwie i że do niej odnosi się opis u kronikarza Liutpranda z X wieku. Przystosowanie tego tekstu

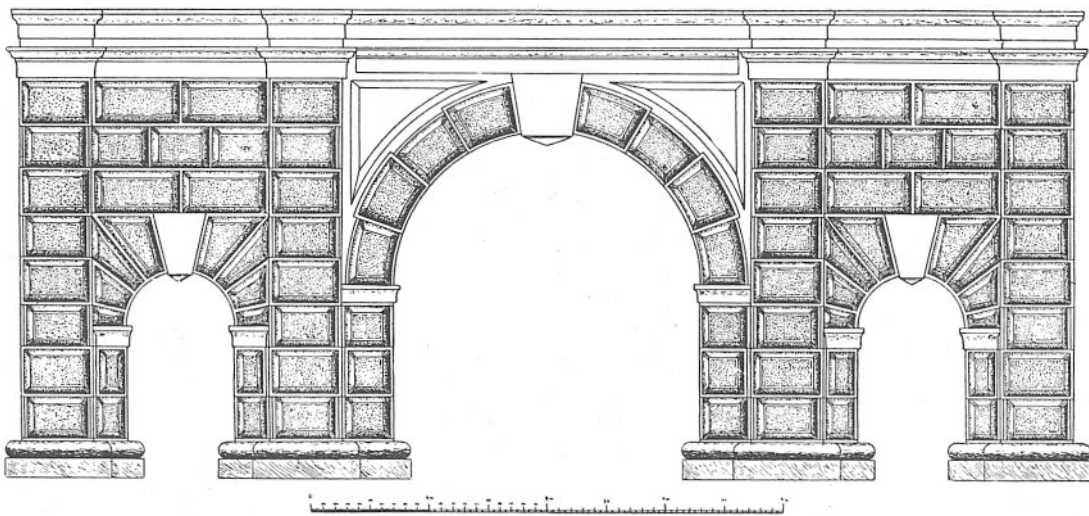


Fig. 3. Pieskowa Skała. Brama wjazdowa na dziedziniec zewnętrzny zamku. Stan pierwotny. (Zdejm T. Przypkowski).

do obu zabytków wykazuje jednak, że tekst ten, zwłaszcza przez dalszy opis otworów włóczni (*pro pollicibus*), więcej odpowiada włóczni cesarskiej. Dawna teza, że nasza jest kopją tamtej, pozostać może bez zmiany. Natomiast niepokojąca jest okoliczność, że cesarska ma 3 na sobie leżące skówki, żelazną i srebrną z XI wieku oraz złotą z czasu Karola IV, zaś nasza zdaje się ujawniać wyłącznie jedną połączoną, podobną do skówki Karola IV. Zachodzi więc co najmniej możliwość, że skówka nasza dodana została dopiero w XIV w. na wzór tamtej.

2) Korona umieszczona wokoło kopytki srebrnej, zawierającej czaszkę ś. Zygmunta na słynnym relikwiarzu w skarbcu katedry płockiej, zwróciła już uwagę Al. Przędzieckiego (»Wzory« i t. d.) swymi pokrewieństwami z krzyżem złotym katedry krakowskiej. Dyr. Wł. Stroner (Sprawozd. K. H. Szt. t. IX) poszedł dalej: udowodnił niezbicie, że ozdobiono go dwiema świeckimi koronami z pierwszej połowy XIII wieku i że z nich jedna jest pokrewna dziełu szkoły złotniczej, która kwitnęła podówczas na przestrzeni północno-wschodniej Flandrii i zwaną bywa szkołą z okolic Mozy. P. Stroner uznawał już, że korona płocka jest tamtym dwu współczesna i swobodną ich kopją; ostrożnie wyraził przypuszczenie, że była ona pierwotnie także diademem świeckim. Biskup płocki A. J. Nowowiejski w monografii miasta Płocka z r. 1917 przy bardzo dokładnym opisie szczegółów tej korony wyraził zapatrywanie, iż jest ona renesansowym naśladowaniem źle zrozumianego przedmiotu doby gotyckiej. Do pomyłki

tej przyczyniła się okoliczność, że na srebrnym podkładzie, wzmacniającym ażurowe »porcje« korony, odczytujemy napis: *Stanisla Zemelka aurifaber ploc me fecit anno 1601. Corona ta wazy ze wsitkiem g. ziiwen 8 sko* (skojców) 3. Stanisław Zemelka, znany dokumentalnie dzięki badaniom ks. bpa Nowowiejskiego (op. cit.) jako złotnik płocki w końcu XVI w., okazuje się przy dokładnym badaniu stylu korony jedynie autorem owego srebrnego podkładu i innych drobnych szczegółów.

Po tych zastrzeżeniach, dotyczących stosunkowo bardzo nieistotnych części korony, należy stwierdzić, że wszystkie jej części zasadnicze, to jest 14 porcyj, 14 fleuronów oraz 14 kasztów z drogiemi, wielkimi, nieszlifowanemi kamieniami, z perłami i perełkami, a dalej małe figurki świeckiego charakteru, sztancowane i przylutowane do ażurowego łątowia, wszystko to zdradza wybitnie styl szkoły z nad Mozy, pierwszej połowy XIII w., o charakterze kończącego się romanizmu i początków gotyku w złotnictwie. Może tu być mowa tylko o dziele tej epoki lub najbliższych lat, a to ostatnie tylko dlatego, że korona ta, jako nieco grubszej roboty od krakowskiej, powstała pewno w Polsce, a więc na prowincji, bardziej zawsze konserwatywnej. Wszelkie późniejsze naśladowanie w dobie rozwiniętego gotyku lub renesansu jest tu wykluczone. Te wyniki, ogółem zgodne z poglądem rzuconym przez dyr. W. Stronera, wymagają jednak dalszych, nieobojętnych uzupełnień i sprostowań. Boki piramidkowych kasztów w Płocku, przepięknie niellowane w chimery romańskie i ptaki, uderzająco są pokrewne ptakom Hugona d'Oignies na krzyżu opactwa Oignies, dziś w Namur (repr. Viollet le Duc, Dictionnaire du Mobil. II p. 192 f. 13). Zostały one najprawdopodobniej dla użycia w koronie płockiej wyjęte z tych 13 kasztów, których użyto na ozdobę pionowego słupa krzyża krakowskiego. Tylko jeden kaszt korony płockiej nie posiada niellów, zaś wszystkie inne najwybitniej przypominają stylem niella tych wszystkich jedenastu kasztów, których wraz z ich »porcjami« użyto do ozdoby poziomych ramion krzyża krakowskiego. Uderza nas, że w przeciwieństwie do tych jedenastu kasztów niellowych, poziomo rozwiniętych w Krakowie, wszystkie inne kaszty krzyża krakowskiego w liczbie 13, umieszczone pionowo, nie mają najmniejszych śladów posiadania kiedykolwiek ozdób niellowych, natomiast wszystkie one różnią się od poziomych znacznie grubszą i niedbałą formą piramidki. Jest jasne, że wykonano je później ze zwykłych blaszek złotych dla zastąpienia niemi wyjętych blaszek niellowanych. Te wyjęte piramidki niellowane dostały się najwyraźniej w tej samej liczbie (13) do korony płockiej. Za takim wyjaśnieniem przemawia też okoliczność, że poziom i styl artystyczny niellów płockich jest nader wysoki i zupełnie ten sam, co zachowanych poziomych niellów krakowskich, podczas gdy gałązkowate łątowia płockie na wszystkich częściach zdradza stanowczo artystę mniej wprawnego.

Tak więc korona płocka okazuje się czemś więcej niż współczesną lub swobodną kopją koron krakowskich. W ważnych członach zdaje się być wykonaną z 13 środkowych części porcyj drugiej (pionowo ułożonej) korony krakowskiej. To także tłumaczy, dlaczego ta druga jest ogółem gorzej zachowana i o wiele bardziej poniszczona niż korona krakowska, rozwinięta horyzontalnie. Niella płockie należą wogóle do najświetniejszych, jakie znamy w tej epoce. Barwa ich niebieskawa, rzadko spotykana, zupełnie taka sama jak na koronie krakowskiej poziomej, przemawia także za przyjęciem podanego tu poglądu.

Wobec skonfiskowania przez króla pruskiego w r. 1795 insygnjów koronnych polskich ważniejsze będzie rozejrzenie się w przeznaczeniu średniowiecznym ocalonych koron krzyża krakowskiego i korony płockiej. W tej mierze nie można się zgodzić z poglądami dyr. W. Stronera, który ze względu na ilość t. zw. fleuronów w obu koronach krakowskich sądził, że jest to rodzaj t. zw. »cercles«, »chapels«, używanych przez szlachtę francuską, a nie przez panujących. Błąd polega na zastosowaniu do XIII w. obyczajów późniejszych zachodniej Europy. Nie spotykamy nigdzie dowodów pewnych, aby zwykła szlachta używała w XIII w. koron z fleuronami, i to w takiej liczbie, jaką widzimy na naszych koronach. Przepisy ustalone ściśle w tej mierze są dziełem czasów późniejszych, natomiast obyczajowo dawniej już od baronów wdół hierarchji nie wolno było używać koron z fleuronami. Korony ulistnione były w XIII w. przywilejem tych, którzy, oprócz królów, bądź przynależeli do książąt krwi, bądź spełniali rodzaj władzy panującego. W Polsce mogłoby się to odnosić jedynie do książąt Piastowiczów XIII w., ile że na pieczęciach tego stulecia spotykamy wyobrażenia ich z koronami. Ilość fleuronów nawet we Francji XIII w. bynajmniej nie jest ustalona, i to nawet dla królów, choć zwykle wśród królewskich spotyka się koronę 4-listną. Jednakże zabytki romańskie i gotyckie przed XIII w. i później ukazują nam cały szereg królów w koro-

nach wielolistnych, o liczbie fleuronów równych, wysokich takiej samej lub jeszcze większej niż na naszych koronach. Tem bardziej jest to możliwe i wcześniej i później na wschodzie Europy, aby tylko zacytować bizantyjską koronę cesarzowej Teodory (Parmentier, Album hist. I 40) oraz przypomnieć słynną, zachowaną dotąd koronę węgierską ś. Stefana z r. c. 1000. Zupełnie możliwe też jest, że korony nasze mogły być używane w XIV wieku jako królewskie. Jeśli o liczbę fleuronów chodzi, to różne przykłady z Viollet le Duca aż nadto wyraźnie przemawiają za tem, podobnie jak korona Łokietka na jego sarkofagu wawelskim, z frontu przerobiona, ale przez ilość i układ zachowanych ztyłu fleuronów starych wskazująca, że było ich w XIV w. co najmniej siedm.

Nieznany dotąd portret Łokietka w zbiorach pocesarskich w Wiedniu — którego fotografię zawdzięczam p. min. J. Twardowskiemu — choć późniejszy, ale wzorowany na czemś realnem, uderza nas znowu kształtem i konturem niezwykłym fleuronów, pokrewnym z temiż szczegółami w Płocku. Świecki charakter figurek na koronie płockiej wyklucza możliwość, aby przeznaczona była zgóry na jakiś, choćby inny relikwiarz. Korony czysto relikwiarzowe XIII w. znamionują emblematy i postaci święte.

Natomiast wszystko zdaje się przemawiać za tem, że Kazimierz Wielki, który sprawił samą płocką hermę srebrną ś. Zygmunta, i to (znamienne) w roku swej śmierci 1370, nasadzając na ten relikwiarz koronę znacznie starszą od hermy, ofiarował w niej swą rodową pamiątkę, jedną z koron piastowskich, i że poszedł w tej mierze za tak często naśladowanym przez siebie wogóle obyczajem dworskim owej właśnie epoki. Obyczaj ten popierał zwłaszcza cesarz Karol IV, z którym Kazimierz Wielki w tylu poczynaniach współzawodniczył. Sam fakt, że korona nasza zdobi głowę ś. Zygmunta, króla burgundzkiego, wskazuje też wpływ osobisty Karola IV. Ten cesarz bowiem wznowił kult dwu świętych burgundzkich: Maurycego i Zygmunta. On więc sam zapewne ofiarował Kazimierzowi Wielkiemu tak wyjątkowo ważną część relikwii ś. Zygmunta, i to tak wielką. Wiadomo skądinąd, że głowa ś. Zygmunta przed czasami Kazimierza Wielkiego nie znajdowała się w Polsce, lecz w cesarstwie; to też Płock mógł mieć dawniej (od r. 1166) tylko jakąś małą cząstkę relikwii świętego króla.

Przykładów ofiarowywania autentycznych koron władców kościołom na relikwiarze, na ołtarze, na krzyże *stationales* i t. p. znamy więcej, potwierdza je też nowsza literatura naukowa, m. i. Otto v. Falke. W Polsce obyczaj podobny znany jest Długoszowi, który pisze o darze własnej, arcybogatęj korony, uczynionym przez Kingę, żonę Bolesława Wstydlivego, na rzecz katedry krak.

Istnienie w Polsce XIII w. i wykonanie trzeciej korony płockiej wedle 2 koron krakowskich, względnie z ich części, wyklucza możliwość pochodzenia tych koron ze skarbców książąt ruskich lub litewskich, bo te dostać się mogły na dwór królewsko-polski dopiero za Kazimierza Wielkiego i za Jadwigi, kiedy wykonanie takiej późno-romańskiej korony jak płocka jest rzeczą zgoła niemożliwą.

Podobnie jak przy kilku innych jeszcze zabytkach przemysłu artystycznego w Polsce XII i XIII w., badania nowsze wykazują ciągle związki nasze w tej mierze z Francją, a zwłaszcza z obszarami północno-wschodnimi Francji i sąsiednią Flandrją (K. Furmankiewiczówna, A. Bochnak i J. Pagaczewski, Wł. Stroner). Ważne jest więc pogłębianie wyjaśnień, jakimi drogami i z jakich bliższych przyczyn takie związki łączą Polskę z temi właśnie krajami. Referent zwrócił uwagę, że lokalizacja zabytków takich (Wielkopolska i Mazowsze) w większej liczbie, a równoczesne zestawienia stylu warsztatów i rozmieszczenia oraz jakości zakonów zdają się w tej mierze rzucać ciekawe światło. Na tym obszarze np. między Tournai, St. Omer, Namur i Liège, na którym panujący styl łączy się z koroną płocką, działają dwa bardzo pokrewne zakony kanoników reguły ś. Augustyna, jeden kierunku Arroaise (z pobliskiego biskupstwa w Arras), drugi kierunku lateraneńskiego z siedzibami w Oignes i Liège, oba zgrupowane na Górnym Śląsku, w Wielkopolsce i na Mazowszu. Czerwińsk był też zasilany przez kanoników regul. ś. Augustyna kierunku lateraneńskiego, ale z Francji, przez biskupa Aleksandra Dołęgę płockiego zm. r. 1156. Obok Piotra Własta i po nim popierają kanoników regularnych w Czerwińsku, i to bardzo usilnie, Piastowie mazowieccy, m. i. Konrad.

Rozbiór naszych zabytków, takich jak korona płocka, z mnóstwem ozdób figuralnych pozwala właśnie z powodu tych ozdób wykluczyć tu wytwór braciszzków cysterskich, unikających figuralności (por. Bochnak i Pagaczewski: »Zabytki w Luborzycy«). Podobnie miałyby się rzecz poniekąd i z benedyktynami, ile że w XII w. arcybiskup Janik, biskup wrocławski Walter i wspomniany Aleksander płocki mają niechęć do benedyktynów, a popierają kanoników regularnych. Do tego zakonu zaś należy Hugo

d'Oignes, główny przedstawiciel stylu naszych koron. Zachodzi więc duże prawdopodobieństwo, że związki i drogi, o których poucza nas ten zabytek, mogą nam niejedno wyjaśnić w odniesieniu do innych zabytków, jak czara płocka Konrada, jak nawet czara t. zw. Dąbrówki w Trzemesznie, którą nie bez słuszności Essenwein porównywał z czarą w Wilten (Innsbruck).

W dyskusji dyr. Kopera zaznaczył, że w r. 1898 uważał włócznię za berło i do dzisiaj tak uważa. Włócznia była w skarbcu w XIII w., napis zaś »Sancti Mauriti« na skówcze wybijany złotem, o którym referent nie wspomniał, jest zdaje się romański. Jest to lanca, zamieniona na włócznię o płaskim ostrzu; drzewce na końcu ma jakby romańską bazę. Mówca nie widzi powodu, by przeczyć temu, co źródła podają.

Prof. Dąbrowski dodaje, że jest pewne, że lanca istniała w Krakowie w XIII w., a więc nie została zrobiona w w. XIV. Mówca nie porusza sprawy skówki. — Kult ś. Zygmunta pojawia się w Polsce dosyć nagle dopiero w XIV w. Jest to w pewnym związku z tem, co się dzieje w Pradze. Relikwie ś. Zygmunta leżały na drodze do Awinjonu i mogły przyjść do Polski wprost lub przez Pragę. Kult ten wchodzi w modę za małżeństwa Karola IV z krewną Kazimierza W., księżną Szczecińską, i potem szerzy się imię Zygmunt (Zygmunt Stary, Zygmunt August). — Co do księżęcości korony, to u nas korona jest związana z godnością królewską; niema śladów istnienia korony księżęcej. Jeżeli korona płocka pochodzi z XIII w., to mógł ją kazać zrobić któryś z Piastów, który zmierzał do tronu królewskiego, jeżeli zaś jest koroną świecką, to albo mogła być którąś z koron nieużywanych przy koronacjach, albo koroną królowej. Mówca ma wątpliwości co do wartości przekazu, że Kinga koronę swą ofiarowała, bo skądby ją mogła posiadać?

Na zapytanie dra Dobrzyckiego, dlaczego włócznia ś. Maurycego nie była przechowywana w skarbcu koronnym, tylko w katedralnym, odpowiada dyr. Kopera, że gdy włócznia straciła znaczenie berła, została w skarbcu katedry krakowskiej jako relikwia.

Ks. dr T. Kruszyński przedstawił komunikat p. t. *Ornat Kmity nie był unikatem.*

Ornat krakowski, stanowiący dziś osobliwość, nie był dawniej jedynym w swoim rodzaju. Prelegent w swoim poprzednim referacie »O srebrnych przedmiocikach uzupełniających hafty kościelne« zwrócił już uwagę, że inwentarz katedry wawelskiej z r. 1563 wymienia takie ozdoby na dalmatykach od ornatu b. Piotra Wysza z lat 1392—1412 i na szatach liturgicznych późniejszych. Takież ozdoby znane są z humerałów kościoła N. P. Marji w Gdańsku z przed r. 1500 i z inwentarza kościoła ś. Elżbiety we Wrocławiu. Powstaje zatem pewien trójkąt siedzib hafciarstwa o szczególe analogicznym. Przybywa do tego Zdjęcie z krzyża ornatu w skarbcu częstochowskim. Zwrócił nań uwagę prof. Pagaczewski. Tu aniołowie chwytają krew z ran Ukrzyżowanego do srebrnych, złożonych kielichów. O podobnym motywie wspomina inwentarz wawelski. Powtarza on się też na krzyżu ornatowym kan. Helentreutera we Wrocławiu z końca XV w. Srebrne złożone są tam: korony Madonny i ś. Heleny, nimby, krzyże Chrystusa i ś. Heleny, promienie otaczające Madonnę i t. d. Inwentarz wawelski nazywa takie szczegóły *sliag* albo *absliag*, widocznie od klepanego srebra. Ornat Kmity i ornat Helentreutera mają wogóle tę samą technikę hafciarską. Szaty z ozdobami roboty złotniczej nie były odosobnione. Inwentarz wawelski wspomina jeszcze przy innych haftach o włóczniach, chorągwiach i pastorałach srebrnych; te hafty musiały być na grubym podkładzie i silnie wypukłe, by utrzymać dodatki roboty złotniczej. Z opisów szat liturgicznych wynika, że były na nich haftowane obrazy, jakby wzięte z tryptyków. Taką była np. kapa kardynała Fryderyka Jagiellończyka. Kapa z daru Zygmunta Staroego miała na kapturze wyobrażenia, przypominające środek wielkiego ołtarza Marjackiego: Zaśnięcie i Koronację Bogarodzicy, ozdobione przedmiocikami roboty złotniczej. Na krzyżu ornatu z daru królowej Elżbiety dla kaplicy Świętokrzyskiej była haftowana Męka Pańska, Zdjęcie z krzyża i Zawinięcie w prześcieradło. Na ornacie Kazimierza Jagiellończyka było 8 Tajemnic radosnych. W muzeum wrocławskim są tryptyki, z których można się przekonać, że ich malarz dał rysunki do ornatu Helentreutera. Jeden z tryptyków był nawet fundowany przez tego kanonika.

Wkońcu wybrano dra Kazimierza Buczkowskiego współpracownikiem Komisji.

Posiedzenie z dnia 1 maja 1930.

Prof. dr A. Szyszko-Bohusz przedstawił swój referat p. t. *Wawel średniowieczny.*

Rzecz ta, odnosząca się do dawniejszych tamże zabudowań poza katedrą gotycką, uzupełnia poprzednie rozprawy autora o odkryciach na Wawelu w zakresie architek-

tury przedgotyckiej (rotunda ś. Feliksa i Adaukta oraz bazylika romańska) i prostuje niejedno z dotychczasowych zapatrywań na historię góry zamkowej w epoce romańskiej i gotyckiej, a opiera się na wykopaliskach ziemnych i szczegółowych badaniach murów, do których sposobność dały roboty restauracyjne, prowadzone w latach ostatnich. Praca ta została ogłoszona w całości w »Roczniku Krakowskim« t. XXIII, Kraków 1932.

W dyskusji nad tym referatem przemawiali: dr Tomkowicz, prof. Szydłowski, dr Dobrzycki, ks. dr Kruszyński. Prof. Dąbrowski podniósł, że dla historyka Kazimierza W. nader ważnym wynikiem badań referenta jest danie planu zamku Kazimierza W. z czasu, gdy zamek z twierdzy staje się pałacem. Jak wynika z przedłożonych planów, Wawel murowany istniał bardzo wcześnie, o czym wiadomości w źródłach mamy bardzo niewiele. Mówca zapytuje, czy nie dałoby się określić, z jakiego czasu może pochodzić Wawel na pierwszym planie, czy Bolesława Chrobrego, czy Kazimierza Sprawiedliwego; uważa, że Wawel dostaje mur za Leszka Czarnego, który miał do zwalczania ciągle bunt i musiał dbać o twierdzę wawelską. Plan czwarty dawałby raczej stan z początku XIV w.; byłyby to roboty starostów czeskich, a nie Łokietka. Ważna bardzo była w zamkach średniowiecznych kwestja dostępu do wody.

Prof. Szyszko-Bohusz w odpowiedzi na uwagi i pytania stawiane w dyskusji dodaje, między innymi, że ś. p. Hendel znalazł w stronie zamku południowej podwórza 2 słupy gotyckie reszta jest pod fundamentami. Na tem opiera się wniosek o krużgankach pałacu kazimierzowskiego. Sprawę jednak tych krużganków stawia jedynie jako domysł, nie jako stanowcze twierdzenie. — Studnia znaleziona w obrębie wschodniego skrzydła pałacu, uważana za renesansową, u dołu jest z cegły gotyckiej i do dzisiaj ma tak silny dopływ wody, że schodzenie z zamku do rzeki po wodę nie było potrzebne. Okno okrągłe, jeśli tu był gród, mogłoby być oknem nad drzwiami w salę sądowej, ale śladu drzwi do dzisiaj nie odkryto.

Następnie dr Tomkowicz, nawiązując do odłożonej na posiedzeniu z dnia 28 XI 1929 dyskusji nad jego referatem »O obrazie Matki Boskiej Częstochowskiej«, podkreślił niejaki pokrewieństwo tego obrazu z wizerunkiem Madonny w Tivoli, a zaprzeczył przypuszczanemu niekiedy zbliżeniu jego do obrazu na Monte della Guardia w Lukce. Najwięcej analogij można dopatrzeć się z utworami Piotra Cavalliniego lub jego szkoły w drugiej połowie w. XIII i początku w. XIV. — Referat dra Tomkowicza ogłoszony jest w niniejszym tomie Prac Komisji historii sztuki.

Prof. Szydłowski zaznacza, że trudność porównania obrazu częstochowskiego z dziełami Cavalliniego polega na tem, że nie znamy sztalugowego dzieła Cavalliniego i musimy do porównań wziąć fresk i mozaikę. Mówca przyłącza się do wywodów prof. Rutkowskiego z ostatniego protokołu restauracji, że Madonna jest znacznie przemalowana w XV w. po zniszczeniu w r. 1430, i stan restauracji najnowszej doprowadził do stanu z XV w. Analiza artystyczna także tego dowodzi. Nietylko przemalowywana była suknia, ale i postać Madonny. Zwrócić należy uwagę na to, że płaszcz i suknia Madonny jest w tym samym kolorze, co jest niespotykane w XIII i XIV w. Najwięcej pozostało jeszcze z pierwotnego obrazu w twarzy Madonny i Dzieciątka. Prof. Szydłowski nie widzi jednak możliwości zestawiania tych twarzy z twarzami dzieł Cavalliniego. Ręka Madonny dzisiejsza jest — zdaniem mówcy — dziełem Rutkowskiego, kontury zachowane pochodzą z drugiej restauracji, są olejne; ręka ta nie może być dla mówcy podstawą do wniosków. Mówca uważa, że pomimo wyjaśnienia wielu kwestyj, jakie dała praca dra Tomkowicza, ostateczny wniosek co do autorstwa nie dał się wysnuć.

Następnie Przewodniczący odczytał nadesłane przez dra Marjana Morełowskiego uzupełnienie do jego referatu z d. 6 marca b. r. *O trzech obrazach toruńskich:*

Tematem tym zajął się w r. 1916 proboszcz toruński Heuer w rozprawie »Die Werke der bildenden Kunst und des Kunstgewerbes in Thorn bis zum Ende des Mittelalters«, druk. w »Mitteilungen des Copernicus-Vereines zu Thorn«, 1916 r., zeszyt 24. Zapoznawszy się z tą pracą dzięki p. dr Z. Bocheńskiemu, zaznaczam, że krótkie wywody Heuera bardzo mało przyczyniają się do rozświetlenia zagadnień, związanych z temi trzema obrazami. Obraz, przedstawiający Biczowanie, dowodzi wbrew Heuerowi zupełnie czego innego niż przynależności do kręgu Geertgena tot Sint Jansa, i, jak uprzednio wykazałem, odznacza się najwybitniej z tych trzech obrazów związkiem z malarstwem frankońskim, zwłaszcza z »Męczeństwem ś. Błażeja« Fryderyka Herlina, i wogóle z obcym malarstwem niderlandzkim, a tak gwałtownie niespokojnym, niemieckim »barokiem« gotyckim. Błędnie też przypisuje Heuer »Zdjęcie z krzyża«

zbyt wyłącznie kręgowi Geertgena i szkoły harlemskiej. Jest to tylko jeden ze związków; silniejszy jest bezpośredni wpływ Rogera van der Weyden. Mistrz toruński musiał być w Niderlandach, ale do niderlandzkich malarzy sam nie należy, co wskazuje zwłaszcza zbyt naiwne traktowanie góry w środku tła obrazu. — Co do obrazu »Cierniem koronowanie«, Heuer ogranicza się do ogólników o widocznych wpływach niderlandzkich (flamandzko-brabanckich), co można powiedzieć o setkach bardzo różnych obrazów XV wieku, — i co jeszcze dlatego w błąd wprowadza, że, jak wykazałem, obraz ten ujawnia przefiltrowanie wpływów niderlandzkich przez niemieckie, zwłaszcza norymberskie. Heuer publikuje dwa z tych trzech obrazów, i to w stanie przed restauracją.

Posiedzenie z dnia 2 października 1930.

Dr Tadeusz Mańkowski przedłożył w skróceniu swą pracę p. t. *Galerja obrazów Stanisława Augusta*. Praca ta została wydana przez Zakład Narod. im. Ossolińskich we Lwowie.

Posiedzenie z dnia 11 grudnia 1930.

Doc. dr Kazimierz Michałowski przedstawił pracę p. t. *Portrety grecko-rzymskie na Delos*, która ukaże się w publikacji Francuskiego Instytutu Archeologicznego w Atenach (École Française d'Athènes) p. t. *Exploration Archéologique de Délos*. Studja nad portretem starożytnym, reprezentowanym na Delos w kilkudziesięciu okazach (marmury i jeden bronz) z epoki hellenistyczno-rzymskiej, prowadzą do wyróżnienia trzech zasadniczych typów stylowych: 1) hellenistyczno grecki o dążności odśrodkowej w kompozycji, przypominający w układzie portrety władców hellenistycznych, 2) typ przejściowy o silnym pierwiastku wyrazu duchowego, 3) hellenistyczno-rzymski, bardziej obiektywny od poprzednich, który odznacza się tendencją dośrodkową w kompozycji. Pod względem formy stylowej i techniki wykonania portrety delijskie różnią się wybitnie od współczesnych portretów rzymskiej. — W obrębie tych trzech grup referent przeprowadził klasyfikację chronologiczną okazów, które przypadają na okres od drugiej ćwierci II w. przed Chr. do końca I w. przed Chr. — Do ważniejszych odkryć ikonograficznych należy zaliczyć portret Mitrydatesa Eupatora i portret Augusta.

W dyskusji prof. Gąsiorowski zaznacza, że znaczenie tej grupy rzeźb polega na znacznej ilości dzieł z różnych epok, wskutek czego mamy pewną ciągłość stylistyczną od epoki greckiej do rzymskiej. Różnica między ujęciem greckim a rzymskim występuje np. w konstrukcji bryły głowy. Referent dzieli materiał na trzy grupy typologiczne, a w obrębie ich przeprowadza stylistyczny podział; o typie rozstrzygają elementy formalne, odnoszące się do układu głowy i t. p.; mówca zapytuje, co należy zaliczyć do cech stylistycznych.

Dr Michałowski odpowiada, że nie odróżnia typu od stylu; dla niego istnieje typ stylowy.

Prof. Gąsiorowski wyjaśnia, że typ jest co innego; jest to odziedziczona tradycja, podczas gdy styl daje indywidualną ekspresję artysty. — W sztuce rzymskiej, w czasie przejścia od rzymskiej do cesarstwa robi się także dużo rzeczy, zależnych nietyle od artysty, ile od zamawiającego, np. odgrywały rolę helleńskie sympatje i t. p. — Mówca zapytuje, dlaczego referent nazywa Arringatore rzeźbą hellenistyczno-rzymską, a nie etrusko-rzymską?

Dr Terlecki wyraża przypuszczenie, że referent w swej pracy, którą przedstawił w skróceniu, uwzględnił zapewne styl generacji i że na tej płaszczyźnie rozwój byłby złożony z kilku łańcuchów równoległych. Tietze przyjmuje styl indywidualny i styl epoki, który jest sumą cech wspólną wszystkim indywidualnościom. Rozbierając traktowanie włosów, mówca spostrzega trzy rodzaje: 1) plastyczny i szczegółowy, 2) ogólnikowy malarski i 3) najskrajniejszy malarski.

Dr Michałowski odpowiada, że portrety delijskie dzieli na grupy według pewnych czynników formalnych. Rozróżnienie typu i stylu, jakie podał prof. Gąsiorowski, nie wyłoniło mu się w jego pracach. Zasada podziału jest formalna, w obrębie grup formalnych używa nazwy typu, np. typ władcy; jest to pewien zespół pierwiastków formalnych, uznanych w pewnym okresie za kanon. W obrębie grup posługuje się referent pojęciem stylu, aby dojść do daty. Eklektyzm rzymski pierwszych lat cesarstwa ma cechy, które słusznie podniósł prof. Gąsiorowski; uwaga ta jednak dotyczy pracy

artystycznej, a nie sztuki. — Co do Arringatore, referent używa określenia: italsko-hellenistyczny dlatego, że pierwiastki etruskie są tutaj drugorzędne, a rzecz jest w wysokim stopniu hellenizowana. — Problem generacji uwzględnił autor w swej pracy, jednak w streszczeniu nie mógł tego szerzej rozwinąć; brał także w swych badaniach pod uwagę styl indywidualny i styl epoki, zaznacza jednak, że tutaj nie można stosować pojęć ustalonych w epokach późniejszych. Epoka, o której mowa, może służyć za okres, prowadzący do pewnego wyrównania, będącego podstawą powszechnej sztuki rzymskiej w basenie morza Śródziemnego. Delos jest jedynym punktem w tym czasie, w którym walczą ze sobą pierwiastki stylowe greckie i powszechna sztuka rzymska. W badaniach ikonograficznych są włosy podstawowym czynnikiem.

Prof. Gąsiorowski zgadza się na określenie Arringatore jako rzeźby italsko-hellenistycznej.

Następnie dr M. Jarosławiecka przedstawiła komunikat p. t. *Materiały do budowy jezuitów w Polsce, znajdujące się w Bibliothèque Nationale w Paryżu*¹.

Są to 4 tomy w Cabinet des Estampes², zawierające plany budowli jezuitów, kolegów (przeważnie) i kościołów w Austrii, Francji i Polsce. Dzieje dostania się tych tomów z archiwum zakonnego jezuitów do Bibl. Nat. opisuje H. Bouchot w rozprawie: Notice sur la vie et les travaux d'Etienne Martellange, architecte des Jésuites (1569—1641). Zajmował się też tym artystą C. L. G. Charvet, który w Biographies d'architectes wydał w r. 1874 w Lionie monografię: Etienne Martellange 1569—1641.

Plany te odnoszą się do następujących miejscowości w Polsce: Jarosław (r. 1618?), Kamieniec, Kraków (Idea domus professae Cracoviae facta et relicta a P. Gurson...; plan kościoła ś. Piotra z r. 1596), Krosno (1657), Kroże (1621), Lwów (1615, 1645, 1664), Łomża (1619), Lublin (...Delineatio Architecti Externi M. Christiani...), Łuck (1646), Ostróg (1625, 1629), Poznań, Piotrków, Przemyśl (architekt Giacomo Briano, 1622), Sandomierz, Tarnopol, Wałcz (1695), Warszawa, Wilno, Winnica (1632). Plany wyżej wymienione są to z nielicznymi wyjątkami rzuty poziome. Opisy, umieszczone na nich, dają dostateczne wyjaśnienie w wielu wypadkach.

W związku z komunikatem powyższym ks. Stanisław Bednarski T. J. zawiadomił, że posiada fotografie wszystkich tych planów, jak też i materiały z korespondencji zakonnej. Na podstawie tej korespondencji można określić wielu artystów, którzy pracowali przy budowlach jezuitów w Polsce. Bogate np. są materiały do Wilna, wymieniające w XVIII w. krajowych artystów architektów, rzeźbiarzy i złotników, jak: brat Franciszek Bobrowski, spiżownik, brat Bokanowski, który buduje pierwszy chór w kościele ś. Jana, dalej: Tomasz Kułakowski, Ben. Messner, Klimowski, Łazurowicz, Małachowski, Józef Szyk i t. d. z podaniem dokładnym ich prac. Prócz ks. Bednarskiego materiały do budowli jezuitów posiada też dr Tadeusz Mańkowski we Lwowie.

Prof. Pagaczewski podnosi w związku z powyższym, że materiały te są bardzo interesujące, występują w nich wyraźnie polskie siły, co zresztą zaczęło się od renesansu. Jezuiti mają dużą zasługę dla sztuki polskiej, gdyż wprowadzają do Polski architekturę monumentalną.

W końcu z powodu rezygnacji z sekretarstwa dra Marji Jarosławieckiej na następne dwa lata wybrano sekretarzem Komisji dra Zbigniewa Bocheńskiego.

Na posiedzeniu administracyjnym uchwalono druk pracy doc. dra Adama Bochnaka o rzeźbie barokowej lwowskiej w XVIII w., w formie osobnego tomu. Do Prac Komisji uchwalono dać rozprawy: dra St. Tomkowicza o obrazie Matki Boskiej Częstochowskiej i prof. Wł. Tatarkiewicza o dworach podlaskich.

Posiedzenie z dn. 12 lutego 1931.

Dr Tadeusz Przepkowski przedstawił swoją pracę pod tytułem: *Jan Pfister*. Jan Pfister (ur. 1573 r. we Wrocławiu, zm. około 1640 r. we Lwowie) rozwinął działalność rzeźbiarską w południowo-wschodniej części Polski, należąc do grupy barokowych rzeźbiarzy niemieckich, działających na tym obszarze. W literaturze naukowej dzieła jego były przeważnie znane, praca niniejsza jest głównie syntetycznym

¹ Na materiały te zwrócił uwagę referentki i dra M. Morelowskiego, który zajmuje się szczególnie ich częścią, odnoszącą się do Wilna, Paul Saintenoy, architekt królewski w Brukseli.

² Cotes Hd 4—Hd 4 d.

opracowaniem jego artystycznej działalności. — Autor na początku referatu streścił krótko biografię artysty, co do której dane są niestety dość szczupłe, dodając parę wyszukanych przez siebie szczegółów do wiadomości, znanych już z pracy Łozińskiego o sztuce lwowskiej. Dalej zaznaczył, że rozdział następny omawia dzieła rzeźbiarskie Pfistera, i to najpierw sygnowane i stwierdzone archiwalnie, potem przypisywane Pfisterowi na podstawie rozbioru i porównania z tamtymi bądź przez autorów dawniejszych, bądź obecnie. — Najważniejszymi pracami warsztatu Pfistera są: nagrobek Ostrogskich w katedrze tarnowskiej, dekoracja rzeźbiarska i nagrobki w kaplicy Kampianów we Lwowie, dekoracja kopuły i nagrobek w kaplicy Boimów tamże, wielki ołtarz kościoła oo. bernardynów w Rzeszowie oraz szereg prac drobniejszych. Szerzej została przedstawiona druga część pracy, podająca charakterystykę artystyczną Pfistera. Autor rozbiera w niej szczegółowo kompozycje wszystkich jego dzieł, zestawiając je z pokrewnymi dziełami baroku niemieckiego, z którego wywodzi się wyraźnie jego twórczość, charakteryzując zarazem tło kulturalno-artystyczne, będące podłożem dla tego rodzaju kierunku rzeźbiarskiego w Niemczech. Następnie omawia traktowanie przez Pfistera figury ludzkiej oraz ornamentu, wśród którego uderza u niego powściągliwość i konserwatyzm w przeciwieństwie do pewnego na owe czasy w utworach rzeźbiarzy niemieckich modernizmu niekiedy wybitnie barokowej kompozycji.

Co się tyczy stylu artysty, zauważa referent, że w działalności Pfistera prócz dzieł o wyraźnym typie niemieckim, o kompozycji zagmatwanej, niejasnej, będącej mimo olbrzymich rozmiarów zaprzeczeniem monumentalności, występują także dzieła niepozabawione monumentalności, zwartości i masywności. Podkreślając obok silnego podłoża niemieckiego w tych utworach wpływy niderlandzkie oraz lekkie tchnienie monumentalnego baroku włoskiego, referent zaznacza również cechy spolszczenia się Pfistera. Pewna zaś rzemieślniczość jego prac tłumaczy się ogólnymi warunkami pracy artystycznej podówczas. Owe cechy stylu Pfistera wraz z dokładnym rozbiorem porównawczym dadzą związać jego działalność artystyczną ze szkołą rzeźbiarską saską, a specjalnie warsztatem Giovanniego Marji Nosseniego (1544—1620), działającego w Dreźnie i we Freibergu. Nossenieni w swym gronie współpracowników i uczniów liczy licznych notorycznych wrocławian, których prace stoją najbliżej prac warsztatu pfisterowskiego. W ostatnim wreszcie rozdziale pracy omawia referent otoczenie artystyczne Pfistera w Polsce, a głównie we Lwowie, zwracając uwagę, że prace o podobnym charakterze spotykamy i w innych stronach Polski, a opracowanie ich i podzielenie na poszczególne warsztaty będzie zadaniem przyszłych badań.

W dyskusji Przewodniczący podkreślił tradycje gotyckie w dziełach Pfistera.

Czł. Lepszy zwrócił uwagę, że w Würzburgu przebywa pod koniec XVI w. cała rodzina Pfisterów, malarzy, rzeźbiarzy, złotników i szklarzy. Byłoby rzeczą ciekawą zbadać stosunek naszego artysty do tamtych. Mówca ma wrażenie, że widział we Wrocławiu pomnik o cechach, zbliżonych do stylu Pfistera.

Dr Przypkowski odpowiada, że nazwisko Pfister jest bardzo pospolite w Niemczech, że jest wyrazem przekształconym z *pistor* (piekarz); w zabytkach wüzburgskich analogii do rzeźb Pfistera nie znalazł.

W końcu wybrano współpracownikiem Komisji dra Michała Walickiego z Warszawy.

Posiedzenie z dn. 26 lutego 1931.

Dr Władysław Terlecki przedstawił drugą część swej pracy p. t. *Minjatury Graduału Katedry Krakowskiej fundacji króla Jana Olbrachta (1501—6)*, której pierwsza część była przedstawiona Towarzystwu Naukowemu we Lwowie.

Minjatury treści religijnej, zdobiące wymieniony rękopis, są jednym z najwybitniejszych pomników malarstwa polskiego na przełomie gotyku i renesansu, nauce dotąd mało znane. Referent, omawiając je na szerszym tle stosunków kulturalno-artystycznych, stwierdził, że styl ich w przeważającej części został zakreślony przez wybitnych rytowników niderlandzkich i niemieckich drugiej połowy XV w., których ryciny służyły malarzom krakowskim za wzór. Wykonawcy minjatur okazali jednak dość samodzielności, by mimo wzorów graficznych ich indywidualność artystyczna zarysowała się wcale wyraziście. Referent na podstawie rozbioru owych indywidualnych cech stylistycznych stwierdził istnienie dwu odrębnych grup stylistycznych i doszedł do wniosku, że nad wyposażeniem artystycznym rękopisu pracowało dwóch malarzy. Jeden starszy, żyjący tradycją idealistycznego stylu poprzedniej generacji, na

jednej z minjatur umieścił swój monogram, złożony ze znaku rodzinnego w kształcie litery V z przekreślonym prawym ramieniem oraz litery W. Styl jego wykazuje widoczne pokrewieństwo ze sztuką szwabską, z głównym jej środowiskiem miastem Ulm, posiadającym w XV w. wybitne znaczenie artystyczne. — Drugi, młodszy, odznaczał się silniejszym poczuciem rzeczywistości. Wyraziło się ono w typach, zaczerpniętych z życia małomieszczańskiego, pełnych dosadnej charakterystyki, posuniętej często do karykatury, oraz w próbach optycznego opanowania trójwymiarowej przestrzeni. Sceny treści religijnej otrzymały charakter rodzajowy. Sztuka ta wykazuje pewne znamiona charakterystyczne dla ówczesnego malarstwa norymberskiego. Przy tem zróżnicowaniu cech stylistycznych nie można zapominać, że środowiskiem artystycznym, zapładniającym w drugiej połowie XV w. całą niemal północ, były Niderlandy, i że piętno sztuki niderlandzkiej widoczne jest nawet na tych minjaturach, które pozostają w silniejszej zależności od sztuki niemieckiej.

W dyskusji dyr. Chmiel, odnośnie do cytowanej przez referenta umowy, z której brzmienia wynikałoby, że naprzód powstały minjatury, a potem tekst, stwierdza, że to jest niemożliwe, bo zawsze było właśnie odwrotnie, t. zn. naprzód był tekst, a malowano minjatury potem w pozostawione miejsca. Mówca przypuszcza, że wyraz »complevit« odnosi się do roli malarza; zaznacza wreszcie, że przy tego rodzaju pracach należy przeprowadzić także analizę paleograficzno-archiwalną, rozświetlić sposób powstawania kodeksu, a więc: ile było seksternów i czy równocześnie, czy też osobno powstawały.

Dr Terlecki odpowiada, że cytowany ustęp mówi, że naprzód kodeks był pisany, a potem malowany, że jednak może być odwrotnie, ponieważ jeden inicjał nie zgadza się z tekstem i cały wiersz koło niego jest wyskrobany.

Wkońcu wybrano współpracownikiem Komisji prof. dra Oskara Sosnowskiego.

Posiedzenie z dn. 16 kwietnia 1931.

Dr Michał Walicki przedstawił swoją pracę p. t. *Poliptyk kaliski na tle problemu »mistrza z Giessmannsdorf«*.

Praca ta ukaże się niebawem w »Przeglądzie Historji Sztuki«.

W dyskusji nad nią czł. Lepszy zwrócił uwagę na możliwość współdziałania w ołtarzu kaliskim Hieronima Hechta.

Dr Walicki odpowiedział, że związanie ołtarza kaliskiego z notatką o zamówieniu Trachenberga nie da się przeprowadzić, gdyż ołtarz jest wcześniejszy (z przed r. 1507), w dodatku zaś do r. 1892 był w Zawodziu, tak, że jego provenjencja nie jest jasna.

Następnie ks. dr T. Krużyński streścił swoją pracę p. t. *Ornamentyka monet i pieczęci od czasów renesansu*.

W numizmatyce i sfragistyce polskiej mało zwracano dotychczas uwagi na stronę stylową, ornamentalną, a poszczególne motywy określano nieraz zupełnie błędnie. Od czasów Odrodzenia bardzo ważnym stał się motyw kartusza, którego formy rozwinęli przede wszystkim artyści niderlandzcy i francuscy. Z nastaniem baroku do zasobu form kartuszowych o charakterze »drewnianym« przybyły inne w postaci motywów, przypominających jakby chrząstki, mięczaki, polipy i t. p. Pojawiły się również wtedy kartusze, naśladujące wykroje i wytłaczania ze skóry, oraz motywy, zbliżone do grochowych strączków, pokrewne motywowi podobnemu do małżowiny usznej. Przy końcu XVII wieku powrócono na Północy w ornamentyce kartuszowej do klasycyzującego włoskiego baroku z motywami akantu. Pierwsze ślady odrodzenia w medaljerstwie polskim spotykamy na medalu Zygmunta Starego z r. 1527, dziele Jana Schwarza z Augsburga. Renesansowy charakter mają monety z mennicy toruńskiej z lat 1528—35, na których wzorowano monety krakowskie i gdańskie. Renesans widoczny jest jeszcze na pieczęciach Zygmunta III, i dopiero późniejsze pieczęci Władysława IV ulegają barokowi. Na monetach gdańskich styl ten widoczny jest dopiero po r. 1637. W XVIII wieku śledzić można na pieczęciach i monetach polskich motywy rokokowe, ustępujące wkrótce przed stanisławowskim klasycyzmem.

W dyskusji dyr. Chmiel uznaje pożyteczność pracy referenta, radby jednak, aby uwzględniono w niej więcej materiału; zwraca uwagę na błędy w pracy Wittyga o pieczęciach oraz na fakt używania starych pieczęci na późniejszych dokumentach; stwierdza, że rytownicy nie liczyli się ze stylem i posługiwali się wzorami; zwraca także uwagę na znaczne opóźnienia w przejmowaniu stylów w naszym kraju, wreszcie kwestjonuje oddzielenie kartusza od samej tarczy.

Ks. dr Kruszyński uzasadnia w odpowiedzi różnicę między kartuszem a tarczą, stwierdzając, że okrój tarczy pozostaje ten sam, a zmienia się to, co jest naokoło niego; także samo otoczenie często wychodzi z groteski.

W końcu posiedzenia wybrano współpracownikiem Komisji doc. dr Kazimierza Michałowskiego.

Posiedzenie z dn. 30 kwietnia 1931.

Dr Nikodem Pajzderski przedstawił swoją pracę p. t. *Późnogotyckie tryptyki wielkopolskie (Przyczynek do historii malarstwa cechowego w Polsce)*. Praca ta ma się niebawem ukazać w druku osobno.

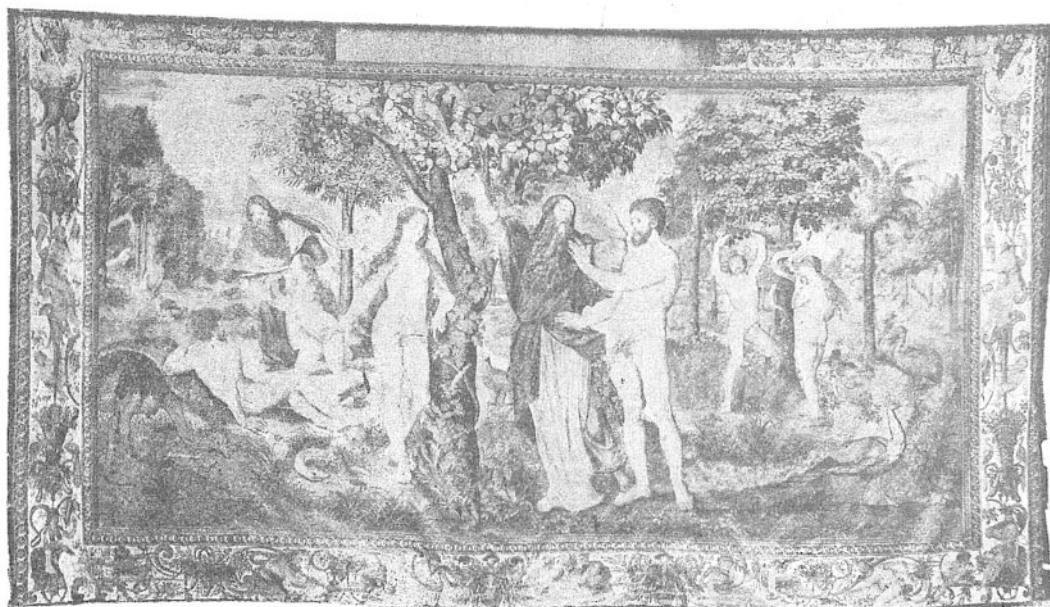


Fig. 4. Kraków, Wawel. Aras z serji dziejów rajskich.

Posiedzenie z dn. 28 maja 1931.

Dr M. Gębarowicz i dr T. Mańkowski przedstawili swoją pracę p. t. *Wawelskie arasy figuralne; studjum porównawcze*.

Zapetrywania na wartość twórczości autorów pierwowzorów arasów ulegają niemałym wahaniom; nie dziw, gdyż sądy o niej opierają się nie na bezpośrednich dziełach ich ręki, lecz na odtworzeniach tych dzieł, wychodzących z pracowni tkackiej. Sąd jeszcze jest utrudniony, gdyż te same pomysły były kilkakrotnie odtwarzane, i pomiędzy replikami zachodzą znaczne różnice. Taki los spotkał Michała Coxiena, uznanego dziś twórcę kompozycji do słynnej serji arasów wawelskich z XVI w. ze scenami z pierwszych dziejów biblijnych. Stąd ważne jest poznać, które z różnych ich replik są najpoprawniejszym odtworzeniem podstawowego pomysłu.

Opierając się na opisie arasów, zawartym w panegiryku Orzechowskiego na zaślubiny Zygmunta Augusta z Katarzyną Mantuańską z r. 1553 z jednej strony, z drugiej zaś strony na zestawieniu znaków tkackich, znajdujących się na figuralnych arasach wawelskich, można ustalić ich chronologję. Przypuszczalną datą zamówienia czy nabycia arasów tych przez Zygmunta Augusta są lata 1548—49. W r. 1553 znajdowało się już w Krakowie 6 sztuk arasów serji dziejów rajskich (fig. 4), z tych dziś 3 zaginione, i również 6 sztuk serji dziejów Noego (fig. 5). Po tej dacie przybył jeszcze 1 aras serji dziejów rajskich i dwie sztuki serji dziejów Noego, tudzież cała serja dziejów więzy Babel, której powstanie położyc należy dopiero na szósty jeśli nie siódmy dziesiątek lat XVI stulecia, w każdym jednak razie przed r. 1567.

Według tych samych wzorów, na których podstawie wytkane były arasy wawelskie, wykonano cały szereg seryj, stanowiących ich powtórzenie. Wszystkie te powtórzenia mieszczą się w okresie półtora wieku, z którego upływem wzory ich wyszły z obiegu i przestały widocznie budzić zajęcie.

Z powtórzeniem dziejów rajskich z XVI wieku najbliższa arasom wawelskim jest serja, znajdująca się w Bawarskim Muzeum Narodowym w Monachjum (fig. 6), której powstanie sięga lat 1550–65. Wiek XVII przekazał nam częściowo znane, lub też przez referentów odszukane powtórzenia tej serji w katedrze w Burgos w Hiszpanji, w zbiorach państwowych w Madrycie, w kościele katedralnym w Salzburgu i w posiadaniu domu Kruppa w Westfalji. Niektóre z tych powtórzeń łączy ze sobą analogiczna bordjura (trzy ostatnio wymienione), natomiast wszystkie bordjury różnią się od arasów wawelskich. Chronologję wszystkich powtórzeń ustalono tam, gdzie źródeł brak, bądź na podstawie rozbioru stylistycznego, bądź też posiłkując się znakami tkackimi.



Fig. 5. Kraków, Wawel. Aras z wyjściem Noego z arki.

Pomiędzy powtórzeniami dziejów Noego najbliższe serji wawelskiej są znów arasy zbiorów państwowych w Madrycie. Wśród nich odróżnić należy fragmenty trzech seryj, których chronologję referenci ustalają odmiennie od dat dotychczas przyjmowanych w nauce. Na podstawie rękopiśmiennej korespondencji kardynała Granvelli, przechowanej w archiwum państwowym hiszpańskim w Simancas, częściowo dotąd nieogłoszonej, przyjąć należy datę powstania arasu z przedstawieniem wyjścia Noego z arki (fig. 7), o bordjurach późnorennesansowych na r. 1561 (dotychczas datowano je około r. 1600). Datę powstania reszty arasów madryckich o bordjurach z przedstawieniami świata zwierzęcego, wśród których znajduje się także powtórzenie arasu z r. 1561, ustalono już poprzednio na lata 1563–65. Wyróżnić należy dalej wśród madryckich arasów o tej samej bordjurdzie aras z przedstawieniem ofiary Noego Bogu, jako znacznie późniejszy i należący już do XVII w. Bliską madryckiej jest dalej serja barcelońska dziejów Noego i łącząca się z nią aras w prywatnym posiadaniu w Niemczech, reprodukowany w dziele Göbla, wreszcie zaginiona o nieznanym bliżej chronologji serja, wymieniona w testamencie biskupa krakowskiego Jakóba Zadzika. Wiek XVII przynosi dalsze repliki, a mianowicie aras z posiadania firmy antykarskiej Altkunst-Margraf w Berlinie i serję, znajdującą się w zbiorach Castello Sforzesco w Medjolanie. Wreszcie zwrócić należy uwagę na znane tylko ze wzmianek w literaturze repliki w zamku

Sully we Francji, w muzeum archeologicznym w Nivelles w Belgii i w katedrze w Cuenca w Hiszpanji.

Nie wszystkie te repliki wykonano jednak według tych samych pierwowzorów, co do których badania Torma y Monzo, pogłębione i rozszerzone przez Morelowskiego, ustaliły autorstwo Michała Coxiena. Wszystko wskazuje raczej, że wzory kartonowe były przerysowane w całości lub we fragmentach i tak zużytkowane dla wykonania dalszych replik. Porównawcza analiza wyliczonych wyżej seryj wykazuje, że według pierwotnego wzoru raz tylko jeden, i to w serji wawelskiej dziejów rajskich, wytkano aras o sześciu kulisowo skomponowanych scenach, który Orzechowski nazwał przedstawieniem »szczęśliwości rajskiej«, lecz wzór jego był przez czas długi wyzyskiwany w ten sposób, iż poszczególne jego sceny, rozbite czy pocięte na części, powtarzają się

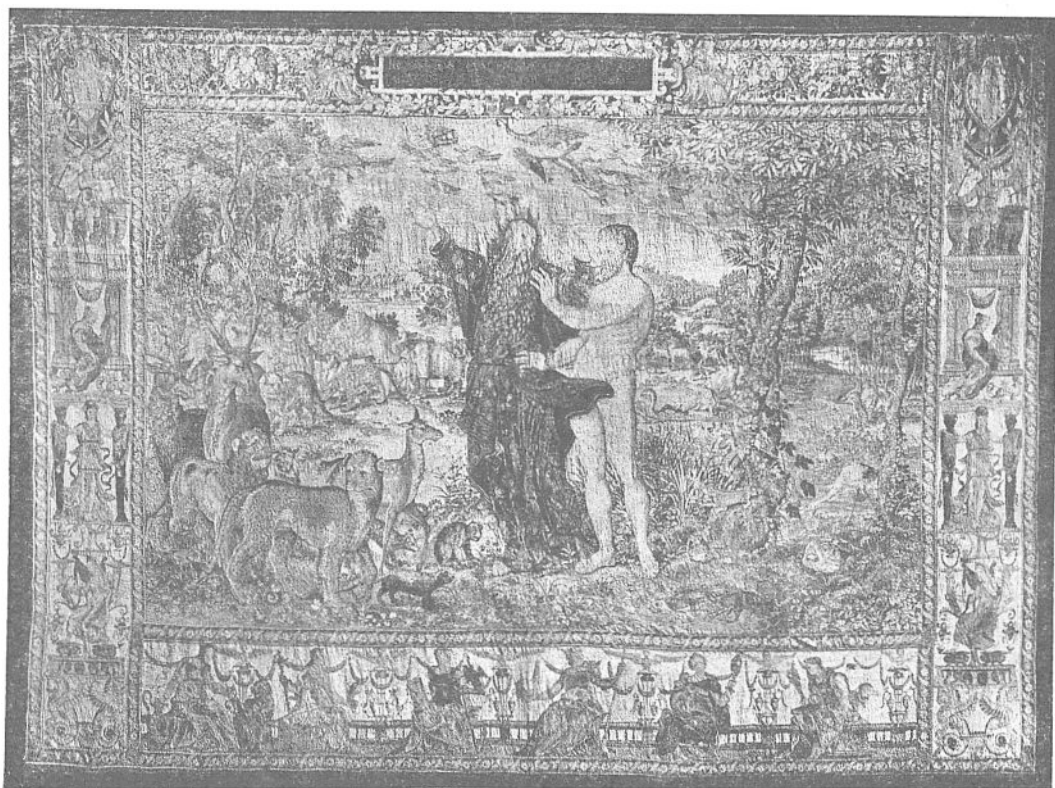


Fig. 6. Monachjum, Aras: Nadanie nazw zwierzętom.

w replikach serji dziejów rajskich w różnych kombinacjach i przestawieniach, a nawet zamieszczano postaci z tego wzoru w arasach z przedstawieniem innych tematów.

Na licznych przykładach i porównaniach ze sobą replik arasów różnych seryj o tych samych tematach stwierdzają referencje zmiany, jakim pierwotne wzory Coxiena ulegały w różnych warsztatach tkackich w ciągu blisko 150 lat.

Badanie porównawcze replik coxienowskich seryj, zarówno dziejów rajskich jak i dziejów Noego, prowadzi do wniosku, że arasy wawelskie są niewątpliwie najstarsze, stanowią pod względem kompozycji i wykonania »editio princeps« i zbliżają się najbardziej do idealnych pierwowzorów, jakie miał przed oczyma ich twórca w nieznanym nam swych oryginalnych kompozycjach.

Do tych samych wyników prowadzi badanie znaków tkackich. O ile chodzi o arasy wawelskie, to dwa z nich, a między nimi aras z przedstawieniem »szczęśliwości rajskiej«, noszą znaki tkackie »J K«, które może łączą się z nazwiskiem tkacza Jana Kempeneer. Inne arasy wawelskie znaczone są znakami brukselskich warsztatów Pietra

van Aelst, Willema Pannemakera i Jana van Tiegen. Znaki na niektórych arasach wskazują na współdziałanie dwóch nieraz warsztatów tkackich przy wykonaniu jednej tkaniny. Śledzenie znaków na arasach seryj, stanowiących powtórzenia wawelskich, doprowadza do wniosku, że wszystkie one powstały również w Brukseli i że kartonowe wzory serji dziejów rajskich, po wykonaniu serji wawelskiej, pozostały w warsztacie Jana van Tiegen, który według nich z pewnymi zmianami wykonał serję monachijską. U niego też pozostały wzory bordjur, zastosowanych w serjach wawelskich, które van Tiegen zastosował następnie w monachijskiej serji dziejów Abrahama oraz w dalszych arasach z przedstawieniami zwierząt i krajobrazów, wykonanych dla Zygmunta Augusta. Kartonowe wzory dziejów Noego pozostały zaś w warsztacie Willema Pannemakera, który po serji wawelskiej zastosował je znów z innymi bordjurami w arasach, wykonanych dla Filipa II do Madrytu.



Fig. 7. Madryt, zbiory państw. Aras z r. 1561 z wyjściem Noego z arki.

Na tle rozwoju stylu bordjur we flamandzkiej sztuce arasowej określić można typ bordjur wawelskich, a właściwie dwóch ich rodzajów: wąskiej listwowej, w której znajdujemy ornament, stosowany także niekiedy w XVI w. we Flandrii w rzeźbie, oraz szerokiej, właściwej bordjury groteskowej. Porównanie bordjur różnych replik z pełnymi harmonji i wdzięku bordjurami serji wawelskiej ukazuje, jak ważną w powstaniu arasu i wyciśnięciu na nim piętna stylu epoki była rola mistrza tkackiego. Powtórzenie późniejsze wawelskich bordjur znajdujemy w monachijskiej serji dziejów Abrahama.

Stwierdzenie wyjątkowego na tle porównawczem charakteru krakowskiego zbioru arasów zmusza do ustalenia stosunku ich do t. zw. kartonów, przechowywanych w galerji obrazów w Stuttgarcie (fig. 8, 9 i 10). Obrazy te w ilości 11 płócien malowanych olejno, znacznych rozmiarów, odpowiadających wielkością arasom, są wiernym powtórzeniem poszczególnych z nich, bądź to w całości, bądź też we fragmentach. Przeciwno uważaniu ich za pierwowzory, jak to czyni Baldass, przemawiają względy techniczne i stylistyczne. Te ostatnie, wykazując w zestawieniu z tkaninami ogólnie niższy poziom artystyczny malowideł oraz powtarzanie lub opuszczanie poszczególnych

motywów, każą w obrazach stuttgarckich upatrywać kopje arasów, sporządzone w latach 1560–70. Obrazy wspomniane mają pochodzić z galerji cesarza Rudolfa II na zamku praskim, co w zestawieniu z domniemanym czasem ich powstania nasuwa przypuszczenie, że są to pewnego rodzaju *panneaux décoratifs*, sporządzone dla arcyksięcia Ferdynanda, który, rezydując w Pradze, wiele uwagi poświęcał upiększaniu wnętrza zamku hradeczańskiego. Być może zatem, że obrazy stuttgarckie są resztką dekoracji sal zamku praskiego, która później przeszła na własność wspomnianego muzeum.

Negatywny wynik odnośnie do malowideł stuttgarckich skłania referentów do oparcia się w ocenie wartości artystycznej kompozycji Coxiena na samych tylko arasach. Starsza ich grupa, obejmująca prawie całą serję Dziejów rajskich i większość serji Potopu, powstała między r. 1539, t. j. datą powrotu Coxiena do Flandrji, a rokiem ca. 1550 jako ostatecznym terminem zamówienia. Pochodzi ona z najlepszej epoki Coxiena i stworzona została pod świeżym wrażeniem studiów włoskich, które ugruntowały jego sławę; cechuje je więc niezwykła przejrzystość kompozycji, jasność opowiadania i poprawność rysunku, które stanowią dodatni przeciwważnik pewnego manieryzmu, oschłości uczuciowej i chłodu, który charakteryzuje całą jego sztukę. Grupa młodsza, dla której jako czas powstania należy przyjąć lata po 1553 a przed 1565 lub 1567, t. j. datą pierwszych replik w Madrycie i Barcelonie, obejmuje 8 kompozycji z całą serją wieży Babel na czele; zaznacza ona pewien upadek artystyczny, idący w parze z postępującym wiekiem twórcy, a znamionuje ją zmanierowanie rysunku, zarzucenie przejrzystych kompozycji na rzecz scen wielofigurowych i szukanie tanich efektów w przejawianiu charakteryzacji postaci, teatralności póz, ruchów i kostjumów. Stąd też mierzenie twórczości i zasług Coxiena jako projektodawcy arasów, w oparciu o jego dzieła późniejsze i słabsze, dać musi w wyniku ocenę ujemną, która przy swej jednostronności nie tłumaczy jego pochlebnego przydomka »Rafaela flamandzkiego«, ani tem mniej świętości jego kompozycji na długiej przestrzeni 150 lat. Widocznie tkwiły w nich pewne wartości dodatnie, a występują one plastycznie w jego dziełach z epoki rozkwitu. — Twórczość Coxiena w dziedzinie tkactwa oznacza pewien rozwój i wyzwolenie się w stosunku do jego wielkich poprzedników i nauczycieli, a mianowicie Rafaela i B. van Orley. Pogodzenie zasad tkactwa dekoracyjnego ze zdobyczanym



Fig. 8. Stuttgart. Aras: Bóg Ojciec i Adam pod drzewem świadomości.

ducha włoskiego na polu malarstwa monumentalnego zapewniło dziełom naszego artysty uznanie współczesnych i powodzenie u potomnych, które dorównywa lub nawet przewyższa powodzenia jego mistrzów i jego rywali, choćby nawet siłą talentu nad nim wybitnie górujących. Nazwisko Michała Coxiena w ogólnych dziejach sztuki dekoracyjnej stanowi trwałą pozycję dodatnią, a krakowski zbiór arasów, jako jedynie wierne odtworzenie głównego zrębu jego pomysłów, zalicza się do klasycznych dzieł

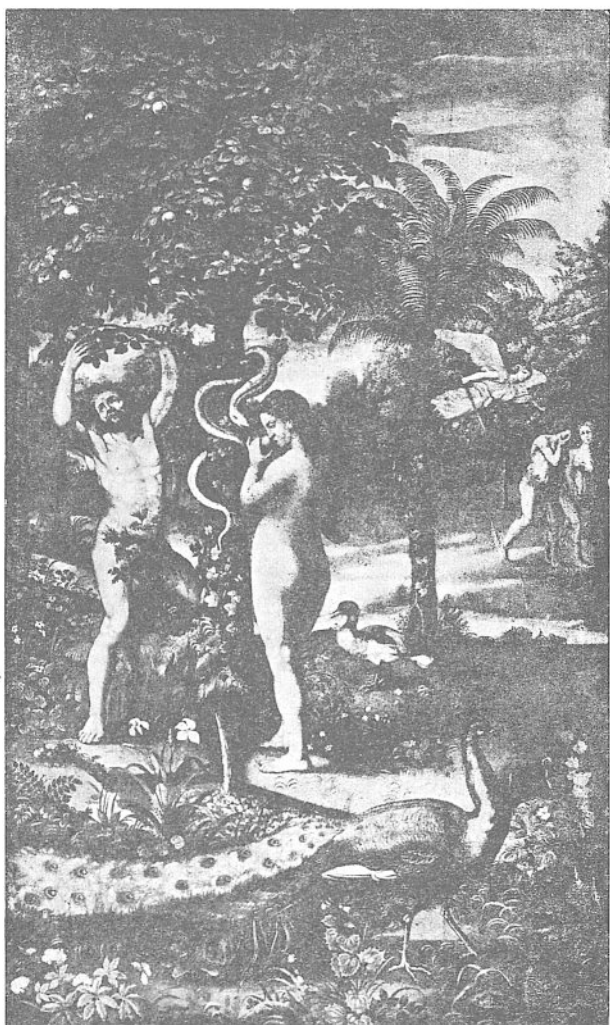


Fig. 9. Stuttgart. Aras: Upadek pierwszych rodziców.

dowodem współzycia sztuki ruskiej z polską, a pokrycie ruskiemi freskami gotyckiej katedry obrządku rzymsko-katolickiego rzuca ciekawe światło na ówczesne stosunki. Wyjaśnienia tych zjawisk szukać należy w bliskich wówczas stosunkach polsko-ruskich, w związkach rodzinnych i wpływie dynastji. Rozpatrywanie naszego zabytku pod tym kątem widzenia podnosi ważność jego na obszarze polskim, ma on jednak obok tego inne, głębsze i ogólniejsze znaczenie.

Freski sandomierskie pozostają w związku z zagadnieniem t. zw. renesansu Paleologów i ze sprawą rozszerzenia się sztuki bizantyjsko-bałkańskiej na północ.

Wiek XIV i XV jest okresem silnego rozrostu i rozwoju malarstwa ściennego. Poza zachowanymi w Konstantynopolu mozaikami klasztoru Chora (Kahrie-Dżami)

tkactwa figuralnego, stając godnie obok watykańskiej serji Dziejów apostołskich Rafaela i madryckiej Zdobywania Tunisu Vermeyena.

W dyskusji dr Komornicki zwraca uwagę, że Orzechowski mógł traktować sceny w głębi prawej strony arasu »Szczęśliwości rajskiej« jako oddzielne; stąd może pochodzić dzisiejszy brak osobnych arasów z »Kuszeniem Ewy« i »Wypędzeniem z raju«; mówca podkreśla, że byłoby ważnym porównanie inwentarza z r. 1548 z opisem Orzechowskiego.

W odpowiedzi dr Mańkowski stwierdza, że opis Orzechowskiego wyraźnie wymienia komnaty i wieszące w nich poszczególne arasy; mówiąc o arasie »Szczęśliwości rajskiej« wymienia jednak tylko główną scenę; referent sądzi, że istotnie sceny inne z tła tego arasu mogły być powtórzone w odmiennych kompozycji, istnieją nawet obrazy Coxiena, przedstawiające te same sceny o różnych kompozycjach.

Następnie p. Helena d'Abancourt de Franqueville przedstawiła swą pracę p. t. Piotr Michałowski. Obszerne streszczenie tej pracy w formie osobnego artykułu ukazało się w »Sztukach Pięknych« 1931 zesz. 8—9.

Posiedzenie z dn. 18 czerwca 1931.

Prof. dr W. Molè przedstawił pracę dra A. Marsów n p. t. *Freski ruskie w katedrze w Sandomierzu*.

Freski, o których tu mowa, należą do grupy malowideł ruskich, związanych z panowaniem Władysława Jagiełły. Są one wymownym

mamy na obszarze bałkańskim bardzo znaczną ilość cerkwi, ozdobionych w tym czasie dekoracją freskową. Najważniejsze byłyby tu: cerkwie Mistry w Grecji, freski w Starej Serbji i Macedonji oraz mniej dobrze zachowane freski bułgarskie i rumuńskie, z drugiej zaś strony grupa zachowanych zabytków z XIV w. w północnej Rosji. W zestawieniu z przeważnie klasycyzującą sztuką poprzedniego okresu rysami istotnymi nowej epoki będą do pewnego stopnia: wprowadzenie ruchu i życia, swobody i malowniczości, pewnego patosu, a nawet napięcia dramatycznego, obok zaakcentowania czynnika dekoracyjnego w ujęciu tematu. Bodziec tej sztuki wyszedł przypuszczalnie z krajów bałkańskich, artystycznych spadkobierców zagrożonego przez Turków Bizancjum, i stamtąd przenikał coraz bardziej na północ. Pomostem były tu prawdopodobnie kraje naddunajskie: Mołdawja i Wołoszczyzna. Na północy, w Rosji, spotykamy te formy wyraźnie przekształcone. W przenikaniu tej sztuki na północ mamy zatem wybitną lukę, gdyż materiał zabytkowy urywa się na obszarze mołdo wołoskim, ażeby pojawić się znowu na przestrzeni Rusi nowogrodzkiej, a później moskiewskiej.



Fig. 10. Stuttgart, galerja obrazów. Aras z wyjściem Noego z arki.

Brak zatem zupełny zabytków tego typu na terytorjum Rusi południowej. I tu zaczyna się rola naszych fresków. Opierając się na Długoszu, należy odnieść czas ich powstania do okresu panowania Jagielly, a więc lat 1386—1432. W dotychczasowej literaturze, omawiającej ten zabytek, mowa jest tylko o jednym polu przęsła prezbiterjum, pokrytem malowidłami. Tymczasem autorka, będąc w Sandomierzu, stwierdziła, że odkryte są dwa pola ścienne, ukazujące nie 4, ale 9 pełnych fresków. Te 5 nieznanych i nieopublikowanych dotychczas obrazów wobec ich jednolitości stylowej zostały opracowane razem. Obok podajemy reprodukcje dwóch z nich (fig. 11 i 12).

Pod względem ikonograficznym zabytek nasz cechuje przynależność do typu bizantyjskiego, w którym widoczne jest współdziałanie szkół bałkańskich, a także występują pewne tradycje wschodnie. Rozważając pod względem formalnym freski sandomierskie, stwierdzić można: przemyślaną i celową budowę kompozycji, zamknięcie każdej sceny w oddzielnym polu, zastosowanie różnych punktów patrzenia, poprawne, ale schematyczne traktowanie figury ludzkiej, typowe dekoracyjne ujęcie architektury, tradycyjne przedstawienie krajobrazu w formie kulis, brak pogłębienia przestrzennego oraz umieszczenia w niem akcji; wyjątek stanowi »Wjazd do Jerozolimy«, w którym uwidaczniają się nowe prądy. Zapisać dalej trzeba brak pierwiastków malowniczych i rodzajowych na szerszą skalę, spokój i pewną monotonię kolorytu.

Co do wartości formalnych naszych fresków należy nie zapominać, iż są one w znacznej mierze wyrazem form ikonograficznych panującego w ówczesnej sztuce prądu. Indywidualności artysty dopatrywać się możemy tylko w wyborze wzorów.

Zestawiając nasze freski z materiałem zabytkowym tej epoki, widzimy najbliższą analogię dla nich we freskach cerkwi zamkowej w Curtea d'Arges. Wyodrębnić można w tym kompleksie grupę obrazów, których kompozycja jest raczej skromna i ograniczona, w których pejzaż i architektura odgrywają jeszcze rolę kulisy i w których akcja odbywa się na ściśle określonym terenie, a o pogłębieniu przestrzeniom nie może być mowy. Zabytek to o rysach pokrewnych naszym freskom.



Fig. 11. Sandomierz, katedra. Fresk: św. Niewiasty u grobu Chrystusa.



Fig. 12. Sandomierz, katedra. Fresk: św. Niewiasty zwiastują nowinę apostołom.

Rysy dla tej grupy typowe znajdujemy w Kahrie-Dżami, na co zresztą zwrócono już uwagę; pewne cechy pokrewne spotykamy w jednej z grup fresków w Peribleptos w Mistrze, ponadto w niektórych freskach serbskich. Mamy tu zatem szereg zabytków, których cechami wspólnymi są: położenie nacisku na rysunek i budowę kompozycji, brak ujęcia malarskiego na szerszą skalę; przez to są pokrewne malarstwu ikonowemu.

Wynikiem zatem badań nad samym zabytkiem było stwierdzenie następujących danych:

I) Freski ruskie w Sandomierzu pod względem ikonograficznym trzymają się tradycji bizantyjskiej z pewnymi reminiscencjami Wschodu i szkół bałkańskich.

II) Pod względem stylistycznym uproszczone i nieuwzględniające jeszcze wielu czynników, należą one jednak w sztuce chrześcijańskiego Wschodu do nowego prądu, nazwanego »renesansem Paleologów«.

III) Pochodzić muszą z ruskiego ośrodka artystycznego, będącego w związku z Bałkanami i Wołoszczyzną, gdzie znajdujemy pokrewne im freski w Curtea d'Arges.

Dla umiejscowienia przypuszczalnego ośrodka artystycznego trzeba się było zwrócić do materiału historycznego. Bliższe badania wykazały bezpodstawność stawianej dawniej hipotezy szkoły wileńskiej. Punkt ciężkości badań spocząć musiał na terenie dawnego księstwa halicko-włodzimierskiego. Za wskazówkami danych historycznych najprawdopodobniej przedstawia się umieszczenie tam środowiska artystycznego w tym okresie. Bliższe

jednak określenie miejsca musi narazie pozostać sprawą otwartą. Co do czasu, freski sandomierskie datować można przypuszczalnie na koniec XIV w., jako na czas ożywionych stosunków Polski z Wołoszczyzną. Co się tyczy autora, wchodziłby tu w grę »baitko« Hayl, znany z przywileju Jagiełły z r. 1426. Autorstwa jego, wysuwanego zresztą już przez M. Hruszewską i W. Podlachę, nie można jednak uważać za udowodnione.

Z okresu panowania Władysława Jagiełły mamy zachowane poza Sandomierzem freski w Lublinie i w Wiślicy. Nie okazują one jednak bliższego związku z sandomierskimi, tak, że za dzieła tej samej grupy artystów nie można ich uważać. Wszystkie trzy kompleksy wyszły zapewne z ośrodka artystycznego, który nie miał, jak się zdaje, zbyt silnego zabarwienia odrębnego i podlegał różnorodnym wpływom. Na poparcie tego przypuszczenia, umiejscawiającego możliwy ośrodek na obszarze Rusi południowo-zachodniej, przytoczyć można pracę M. Walickiego, który również podobną hipotezę wysunął¹.

Zaznaczyć należy, że według wszelkiego prawdopodobieństwa całe prezbiterjum katedry sandomierskiej pokryte jest dawnymi malowaniami. Odsłonięcie jednego ze stosunkowo rzadkich kompleksów fresków średniowiecznych na ziemi polskiej miałoby niemałe znaczenie i rzuciłoby mogło nowe światło na związane z nimi zagadnienia.

Następnie dr St. Komornicki przedstawił ważniejsze ustępy z rozprawy p. t. *Kaplica Zygmunowska, 1517—33 (38), dzieje budowy i jej znaczenie w historii sztuki*. Rozprawa ta w całości ukazała się w XXIII tomie »Rocznika Krakowskiego« Kraków 1932, p. t. *Kaplica Zygmunowska w katedrze na Wawelu 1517—1533*.

Posiedzenie z dn. 19 listopada 1931.

Prof. Wojśław Molè przedstawił pracę p. t. *Wczesnośredniowieczna sztuka prowincjonalna na Bałkanach*. Praca ta ukaże się niebawem w »Przeglądzie Historji Sztuki«.

Następnie prof. Władysław Semkowicz przedłożył pracę p. t. *Zabytki z okolic Grodu Spiskiego*.

a) Kościółek okrągły w Chraście na Spiszu. Prelegent zwrócił uwagę na wielką starożytność Grodu Spiskiego, którego potężne zwaliska wzbudzają do dziś dnia podziw i zdumienie. Zdaniem jego jednak, zamczysko to odnieść należy raczej do czasów potatarskich, pierwotnego zaś grodziska szukać trzeba bliżej t. zw. Kapituły Spiskiej, położonej na rozległej terasie osady kościelnej wraz ze wspaniałą romańską kolegiatą, sięgającą schyłku wieku XII. Osadnictwo w okolicy Grodu Spiskiego jest bardzo gęste i stare. Tuż u stóp zamku rozsiadła się dawna osada targowa, t. zw. Podegradzie Spiskie, które należało do rzędu 13 miast spiskich, zastawionych w r. 1412 Polsce. Otóż w odległości 1 mili na pld. zach. od Grodu Spiskiego we wsi Chraśt nad górnym Hornadem znajduje się kościółek, przypominający swym kształtem świątynię śś. Feliksa i Adaukta na Wawelu. W dzisiejszej postaci składa się on z trzech części: 1) prezbiterjum w kształcie t. zw. trichory, składające się z trzech okrągłych apsyd z półkulistymi sklepieniami, 2) wieża czworoboczna, wyrastająca z pośród tych trzech apsyd, z bliźniemi oknami romańskimi zakończonemi ostrołukowo, co wskazuje na pochodzenie z drugiej poł. w. XIII lub pocz. XIV, 3) nawa główna, dobudowana w XVIII w. w miejsce prawdopodobnie czwartej apsydy (lub prostokątnego przedścionka). Prelegent, polemizując z Divaldem, który uważa apsydy za przybudówkę z XIV w. do wieży, mającej rzekomo pierwotnie cechę baszty strażniczej, zwraca uwagę na wątek murów apsyd, zbudowanych z płyt kamiennych (podobnie jak u śś. Feliksa i Adaukta) i na luźny ich związek z górną częścią wieży, zbudowanej z kostek kamiennych, widocznie później. Odnosząc czas powstania najstarszej części kościółka, t. j. trichory, do okresu z przed wieku XIII, odkłada prelegent na później omówienie jego znaczenia oraz stosunku do świątynki krakowskiej i zupełnie analogicznych budowli na wybrzeżu dalmackim, o których mówił w referacie z dn. 13 stycznia 1927 r. (ob. Sprawozdania Ak. Umiej. r. 1927, nr 1).

b) Chrzcielnica średniowieczna w Podegradziu Spiskim z wyobrażeniem polskiego księcia Bolesława. W kościele farnym w Podegradziu Spiskim znajduje się wspaniała chrzcielnica bronzowa, która pośród swych motywów ornamentacyjnych posiada medaljon z wyobrażeniem księcia walczącego z gryfem, oraz biegnącym wkoło napisem: S. Boleslavi ducis Polonie. Divald a za nim inni czytali to: Sancti Boleslavi. Prelegent wskazał, że medaljon wzorowany jest wiernie na znanej pieczęci Bolesława Pobożnego, księcia wielkopolskiego (kaliskiego), używanej w latach 1250—77, a napis należy czytać: Sigillum Boleslavi ducis Polonie. Pragnąc wykryć czas i drogi, jakimi ten wizerunek księcia z połowy XIII w. przywędrował na Spisz, porównał prelegent chrzcielnicę tę z innym podobnem dziełem odlewniczem,

¹ Książka M. Walickiego wyszła już po ukończeniu pracy autorki.

znajdującem się w miejscowości Szwedler na Spiszu. Otóż na chrzcielnicy z Szwedler, wykazującej identyczną ornamentację, występuje herb andegaweński, dający się odnieść do czasów Ludwika Węgierskiego w poł. w XIV. Obie te chrzcielnice, jak też i szereg innych chrzcielnic i dzwonów na Spiszu, wyszły z warsztatu ludwisarskiego rodziny Gallów w Nowej Wsi Spiskiej (Igló), któremu osobną, bardzo cenną rozprawę poświęcił ks. M. Pajdusiak. W drugiej poł. XIV w. występują tam bracia Konrad, Jan i Mikołaj, synowie Salomona. Konrad w nagrodę za odlanie wielkiego dzwonu w Wyszehradzie otrzymał od króla Ludwika przywilej w r. 1357.

Zastanawiając się nad pytaniem, skąd ci spisy odlewnicy mogli wziąć wzór do sporządzenia medalu z ks. Bolesławem, skierował prelegent uwagę swoją do Krakowa, jako najbliższego ogniska kulturalnego, pozostającego wówczas w stosunkach z Węgrami, gdzie też odkrył rzeczywiście ślady warsztatu Gallów. Oto dwa wielkie dzwony kościoła Marjackiego, zawieszane na wieży niższej, wykazują ornamentację i pismo najzupełniej to samo, co na chrzcielnicy w Podegrodziu i innych jej pokrewnych dzwonach i chrzcielnicach na Spiszu, a jeden z tych dzwonów ma nawet napis: Johannes von dem Nevendorf, co już nie pozostawia wątpliwości, że pochodzi ze wspomnianego warsztatu w Nowej Wsi Spiskiej, w którym odlana została chrzcielnica z księciem Bolesławem. Wykluczając jakikolwiek związek fundacyjny lary w Podegrodziu z tym księciem, przypuszcza prelegent, że Jan z Nowej Wsi w czasie pobytu w Krakowie widział pieczęć Bolesława Pobożnego w archiwum klarysek u ś. Andrzeja, gdzie wisi ona u przechowanego tam po dziś dzień przywileju tegoż księcia z r. 1262. Przepiękny rysunek tej pieczęci mógł zwrócić uwagę naszego mistrza, który skopjował sobie pieczęć, aby potem użyć jej do sporządzenia medalu, mającego wyobrażać ś. Jerzego lub raczej ś. Michała, walczącego ze smokiem, lecz pozostawiony wiernie napis otokowy zdradził pieczętnie pochodzenie medalu. Odkrycie to stanowi nieznaną dotąd przyczynę do stosunków kulturalnych Krakowa ze Spiszem w XIV w.

W dyskusji prof. Pagaczewski podniósł analogie między Spiszem a Polską w zakresie sztuki średniowiecznej, szczególnie na polu przemysłu artystycznego, zwłaszcza stolarstwa zdobnego, haftarstwa i złotnictwa, mianowicie przy końcu XV w. i na przełomie w wiek XVI; mówca ma wrażenie, że wpływ idzie z Polski.

Posiedzenie z dn. 17 grudnia 1931.

Dr Stanisław Świerż-Zaleski przedstawił komunikat o *Akwamanilu brązowym z XIII w., ze zbiorów Wolffa*.

Akwamanile (fig. 13), znalezione zostało w Michałkowie nad Dniestrem, a obecnie sprzedano ją wraz ze zbiorem Wolffa z Heidelbergu na aukcji w Monachjum. Referent podał genezę akwamanila wogóle, jako naczynia, używanego w wiekach średnich do celów kościelnych i świeckich, a komponowanego w formie fantastycznych zwierząt lub postaci ludzkich. Do tego ostatniego typu należy omawiane naczynie w formie popiersia diakona, z rączką do trzymania w kształcie jaszczurki. Referent wskazał na połączenia w tem naczyniu wpływów wschodnich z zachodnimi i podkreślił jego znaczenie jako unikat w sztuce europejskiej, tem dla nas cenniejszego, że pochodzi z Polski.

W dyskusji prof. Gąsiorowski zwraca referentowi uwagę na akwamanile, publikowane przez prof. Wł. Antoniewicza, a pochodzące również z Polski¹; poza tem jest zdania, że należałoby jaśniej określić wpływy wschodnie w omawianym zabytku.

Ks. Kruszyński sądzi, że szczegóły stroju nie pozwalają w zabytku widzieć przedstawienia diakona, że raczej jest to jakiś niższy duchowny.

Ks. Bednarski T. J. uważa jednak, że naczynie wyobraża diakona, ubranego w dalmatykę; że zaś jest to osoba duchowna, wskazuje ułożenie rąk do modlitwy.

Referent dodaje w dyskusji, że umiejscowienie zabytku jest trudne, że akwamanile jest bliższe Wschodowi, aniżeli podobne wyroby zachodnie, jak np. z Dinant; o wpływach wschodnich mówi jednak w znaczeniu ogólnem, wskazując w szczególności jedynie na ucho. Zabytek możnaby umiejscowić na ziemiach polskich ze względu na prostotę roboty.

Na zapytanie prof. Gąsiorowskiego odpowiada referent, że akwamanile nie po-

¹ W. Antoniewicz: Aquamanile du moyen âge trouvé à Grodno (Pologne), Rev. Archéol. 1926 II, 23 i nast.

zostaje w żadnym stosunku do słynnego skarbu, znalezione go swego czasu również w Michałkowie nad Dniestrem.

Następnie dr Zbigniew Hornung streścił swą pracę p. t. *Bernardo Merettini i jego główne dzieła: kościół w Horodence, ratusz w Buczaczu i katedra ś. Jura we Lwowie*.

Bernardo Merettini należy do najwybitniejszych architektów, działających w Polsce w dobie saskiej. Obszarem jego działalności było miasto Lwów i ziemie, wchodzące w skład późniejszej Galicji Wschodniej. Do znanych już przedtem utworów mistrza Bernarda dodaje referent — opierając się na ścisłych zbliżeniach stylistycznych z katedrą ś. Jura we Lwowie, źródłowo stwierdzonym dziełem artysty, i kościołem w Nawarji, o którym wiadomo, że w r. 1739 przebudowany został przez Merettiniego — kościół pomisjonarski w Horodence i ratusz w Buczaczu, fundowane przez Mikołaja Potockiego, starostę kaniowskiego. Budynki te pozwalają nam dopiero zdać sobie sprawę z dochowanej spuścizny twórcy i rozwoju jego talentu.

Okazały kościół w Horodence (1743—60) (fig. 14) był pierwszym, niezupełnie jeszcze udanym przedsięwzięciem artysty w zakresie monumentalnej architektury kościelnej. W założeniu swym przedstawia się on dość pierwotnie. Jest to obszerne, trójnawowe wnętrze, bez nawy poprzecznej, z dwoma skośnie ku osi budynku zwróconymi wieżami od frontu, pomiędzy którymi rozsiadła się ciężko trójbocznie załamana kruchta. We wnętrzu kościoła na uwagę zasługuje szereg połączonych ze sobą jakby kapliczek, przykrytych okrągłymi kopułkami, tworzących nawy boczne świątyni, oraz niezwykle plastycznie ukształtowane arkady, wiodące do naw bocznych, które przybierają postać jak gdyby silnie występujących balkoników. Porównyując zabytek ten z pokrewnymi pomnikami współczesnej architektury europejskiej, wnosi referent, że w rzucie horodeńskiego kościoła nawiązuje Merettini do tradycyjnego schematu jezuickich budowli, wprowadzając jednak pewne dość znaczne uproszczenia. Fasada natomiast, a zwłaszcza dwie piękne wieże, wykazują wybitne pokrewieństwo z typem, spotykanym w sztuce austriackiej, w szczególności zaś przypominają wieże salzburških kościołów: kolegijskiego i ś. Trójcy, zbudowanych przez J. B. Fischera von Erlach. Wnętrze naszej świątyni powstało pod niezaprzeczoną wpływem wnętrza kościoła w Spital am Pyhrn (1714—36) J. M. Prunera. Ostatecznie przeto genezę pomysłu umiejscowić należy w obrębie działania wpływów sztuki na pograniczu tyrolsko-austriackim.

W bezpośrednim stylistycznym związku z kościołem w Horodence powstaje ratusz w Buczaczu (ok. r. 1750) (fig. 15). Zewnętrznie przedstawia się on jako umiarkowany czworościan o zaokrąglonych narożach, skąpo rozczłonkowany odpowiedniemi opilastrowaniem ścian i ozdobiony od frontu przepysznie rzeźbionym szczytem. Na środku

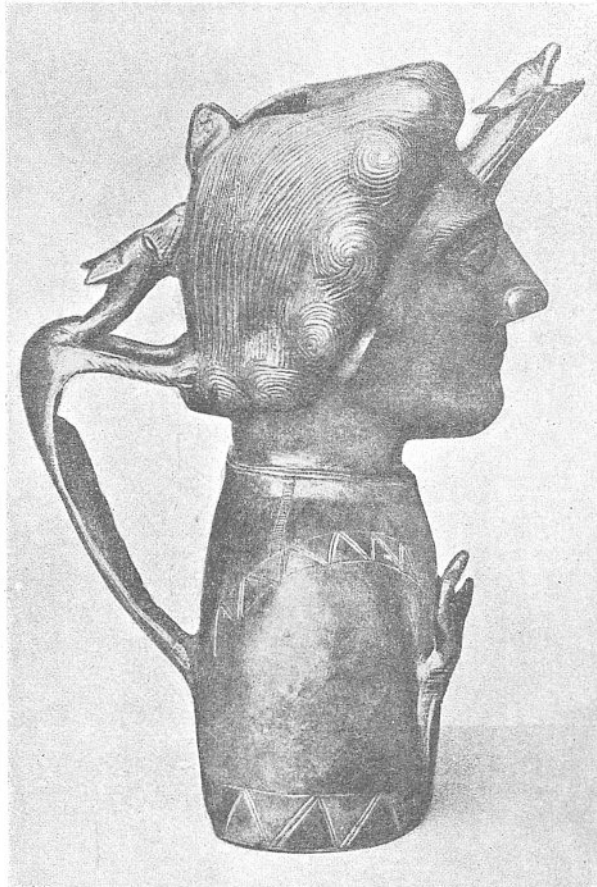


Fig. 13. Akwamanile z Michałkowa nad Dniestrem (według katal. zbioru Aug. Wolffa w Heidelbergu).

czworobocznego bloku części mieszkalnej wznosi się nadto smukła wieża, powtarzająca dokładnie typ wieży horodeńskiego kościoła. W stosunku do poprzedniego dzieła mistrza Bernarda rzuca się tutaj natychmiast w oczy znaczny postęp w rozwoju duchowym artysty.

Najwyższy punkt twórczości osiąga jednak Merettini dopiero w katedrze świętojurskiej we Lwowie (fig. 16), wystawionej w latach 1748–64. Referent przeciwstawia się hipotezom T. Mańkowskiego (Sprawozdania Tow. Naukowego we Lwowie, VIII (1928) poz. 374 i XI (1931) poz. 538), który rodowód planu odnośnej kreacji starał się



Fig. 14. Kościół misjonarski w Horodence (Merettini).

już sobór Aleksandra Newskiego, Teodora Szwertfegera w Petersburgu. Budowla ta, pełna fantastyki i malowniczości, posiada ogromną lekkość i wdzięk, nerwową ruchliwość i arystokratyczną wytworność oraz wesoły, pogodny nastrój radości i wesela. — Wielkie, monumentalne założenia klasztorne austriackie i szwajcarskie: Melk, Weingarten, St. Florian, Maria Einsiedeln i t. d., typ późnobarokowego budownictwa — to jedynie etapy przygotowawcze rozwoju architektury XVIII wieku.

Pomysł metropolitalnej cerkwi lwowskiej starczy, aby imię twórcy złotymi zgłoskami wypisać na kartach historii barokowego budownictwa. Z genialną inwencją i śmiałością zrywa tutaj Merettini krępujące pęta obowiązującej tradycji i zdobywa się na własny samodzielny czyn.

W dyskusji dr Mańkowski podniósł, że referat dra Hornunga nawiązuje właści-

wyprowadzić z późnorenesansowych założeń kościelnych w formie krzyża greckiego w północnych Włoszech, przyczem przedłużenie osi głównej miało być skutkiem oddziaływania grupy kościołów szwajcarskich, i wykazuje, że rzut katedry wywodzi się z planu kościoła kolejalnego w Salzburgu (1696—1707). Podobnie nie da się utrzymać łącznie elewacji frontowej metropolitalnej cerkwi lwowskiej z ukształtowaniem fasady owych kościołów szwajcarskich. Referent stoi na stanowisku, że fasada ś. Jura jest dziełem nawskróś oryginalnym Merettiniego. Co najwyżej tylko pewnych dalekich wpływów możnaby się doszukiwać w fasadzie kościoła S. Croce in Gerusalemme w Rzymie Dominika Grigoriniego z r. 1744; portal zaś wejściowy rozwiązany został zgodnie z tradycją niemiecką (por. »Deutschordenshaus« we Frankfurcie nad M. Maksymiljana von Welscha 1709—30). — Katedra ś. Jura we Lwowie stanowi jeden ze szczytowych punktów rokokowej architektury nie tylko w Polsce, ale i w Europie. Jest to jedno z doskonalszych wcieleń najbardziej znamienitych cech stylowych epoki, obok takich świetnych kreacji, jak kościół dworski Gaetana Chiaveriego w Dreźnie, lub nieistniejący

wie do pracy mówcy, przedstawianej częściowo w latach 1928 i 1930 w Towarzystwie Naukowym we Lwowie. Badania dra Hornunga stanowią z jednej strony uzupełnienie tej części pracy dra Mańkowskiego, która odnosi się do architektonicznej twórczości Bernarda Merettiniego (kościół w Horodence, ratusz w Buczaczu), z drugiej zaś są one krytyką pracy mówcy, która jeszcze nie ukazała się¹. Krytyka ta nie zdołała go przekonać i skłonić do zmiany stanowiska. W kwestji, czy Merettini ulegał wpływom ty-

rolsko-austrjackim, w szczególności Fischera von Erlach starszego (jak twierdzi dr Hornung), czy też raczej wpływów tych należy szukać we Włoszech północnych z jednej strony, z drugiej zaś w architekturze kościołów klasztornych, zwłaszcza grupy architektów, działających w okresie baroku przeważnie w okolicach jeziora Bodeńskiego (jak to czyni mówca w swej pracy), — wskazać należy przede wszystkim na brak planów owalnych w dziełach architektonicznych Merettiniego. Owal zaś jest zasadniczą cechą twórczości Fischera von Erlach, jak to podnoszą wszyscy jego monografici, ostatnio także Sedelmayer. Natomiast za tezę mówcy zdaje się przemawiać to, że według pierwotnych planów Merettiniego, katedra ś. Jura we Lwowie miała być zbudowana z dwoma wieżami po obu bokach fasady, co zbliżałoby ją także raczej do grupy kościołów z nad jeziora Bodeńskiego. Wszelako uznaje dr Mańkowski Merettiniego za twórcę oryginalnego, który dziełom swym umiał nadać piętno swej artystycznej indywidualności, godnej podniesienia, protestuje jednak przeciw przesadnemu ze strony dra Hornunga wynoszeniu go do miary geniusza. Poza subiektywnym zapałem brak w referacie dra Hornunga obiektywnych kryteriów, któreby na to pozwalały. Merettini wywarł raczej

znaczący wpływ na lokalną architekturę kościelną południowo-wschodnich województw Rzpltej w pierwszej połowie XVIII wieku. Budowane przez niego prowincjonalne niewielkich rozmiarów kościoły sięgają od Łopatyna pod Brodami na północy po Kołomyję na południu. Za najwybitniejsze dzieło Merettiniego, uważa mówca ratusz w Buczaczu, o najbardziej jednolitej i zharmonizowanej architekturze, nie zaś katedrę ś. Jura we Lwowie, która urok, jaki wywiera, zawdzięcza w znacznej części malowniczoemu położeniu na wzgórzu, widnem ze wszystkich stron miasta, swej malowniczej sylwecie i ugrupowaniu mas, a nie czysto architektonicznym walorom. Zewnętrznej architektu-

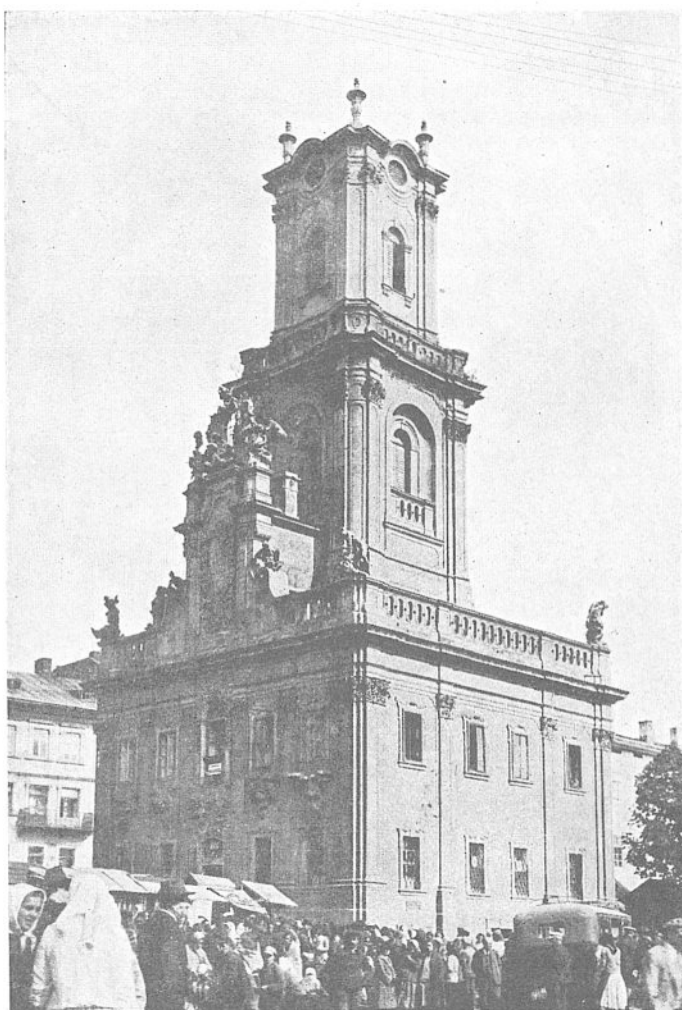


Fig. 15. Ratusz w Buczaczu (Merettini).

¹ Ukazała się ta praca niebawem p. t. *Lwowskie kościoły barokowe* jako 2-gi zeszyt II-go tomu Prac Sekcji Historji Sztuki i Kultury Tow. Nauk. we Lwowie. Lwów 1932. *Przyp. Red.*

rze można zarzucić pewne braki proporcji. Wnętrze katedry zaś zawodzi w zupełności, jest ciasne, nie pozwala ogarnąć całości. Mówca przyznaje poza tem wybitne miejsce twórczości Merettiniego w zakresie architektury barokowej XVIII w., w szczególności bardziej lokalnej, obejmującej Lwów i dzisiejszą wschodnią Małopolskę.

Przewodniczący zwraca uwagę na niezbyt szczęśliwy w budynku ratusza buczackiego stosunek wieży do reszty budowli.

Dr Dobrzycki wspomina o szkołach dla architektów u Jezuitów i znaczeniu ich dla architektury barokowej. Z takiej szkoły wyszedł Sebastjan Sierakowski, którego projekty architektoniczne z lat wcześniejszych znajdują się w Bibliotece Jagiellońskiej i wskazują na doskonałą szkołę polską. Mówcę uderzają analogie form szczegółów z budowlą Merettiniego z projektami oraz dziełami Sierakowskiego (wnętrze kaplicy Matki Boskiej Różańcowej w kośc. Dominikanów w Krakowie oraz wnętrze kościoła



Fig. 16. Lwów. Katedra ś. Jura (Merettini).

Norbertanek na Zwierzyńcu). Widoczne są również analogie form z dziełami Placidego (kościóły krakowskie Misjonarzy, Pijarów i kościół w Morawicy, oraz projekty: przebudowania zamku warszawskiego i budowy kaplicy Sasów przy katedrze wawelskiej). Wspomniane podobieństwo form, o którym zresztą można w szerszym znaczeniu mówić w odniesieniu do ogółu zabytków architektury barokowej, jest jakby ostrzeżeniem, aby zbyt pochopnie nie przypisywać ich poszczególnym twórcom. — Mówca wspomina jeszcze o projekcie Sierakowskiego na nowy ratusz w Krakowie. Według tego projektu wieża miała tworzyć, podobnie jak w Buczacu, ośrodek budowli.

Dr Komornicki zwraca uwagę na widoczną w drugiej części referatu dra H. przewagę wartościowania ogólnego, co niezawsze jest bezpieczne, zwłaszcza że musi ono być zabarwione subiektywnie. Wartościowanie na podstawie szczegółowej analizy i w ścisłym z nią związku jest dla metodyki przedstawiania rzeczy niewątpliwie cenniejsze. Mówca uważa, że referent zbyt surowo osądził fasadę główną kościoła w Horodence, a niedość podniósł wartości fasady kośc. w Nawarji — obie w stosunku do najwyższego miejsca, które przypisał fasadom katedry ś. Jura.

Dr Hornung w odpowiedzi zaznacza na wstępie, że w referacie swoim, będącym tylko streszczeniem jego pracy, nie miał sposobności przytoczyć wszystkich powodów, które go skłoniły do zajęcia takiego a nie innego stanowiska. Odnośnie do cerkwi ś. Jura przytoczył szereg zabytków architektury kościelnej barokowej, uważanych za jej szczytowe punkty, poto, aby wykazać, że wcale nie są one wyższe od lwowskiej świątyni. Referent podkreśla fakt, że Merettini zrywa z wieżową fasadą, która u tamtych budowli ciągle powraca, że w ten sposób daje coś nowego. Referent nie może w każdym razie przytoczyć żadnego pierwowzoru dla cerkwi świętojurskiej. Fakt, że położenie katedry daje jej szczególny urok i podkreśla jej wrażenie, dowodzi tylko, że architekt umiał się liczyć z tym ważnym czynnikiem dostosowania budowli do podłoża i otoczenia, że gdzie indziej inaczejby się z tego wywiązał.

W końcu posiedzenia wybrano na następne trzecie prezesem Komisji dra Stanisława Tomkowicza, zaś wiceprezesem inż. Leonarda Lepszego.

Posiedzenie z dn. 18 grudnia 1931.

Dr Marjan Morelowski streścił swą pracę p. t. *Zabytki insygnjalne i kościelne XII wieku, związane z Bolesławem Kędzierzawym i ze szkołą Godefroid de Claire.*

Referent powołuje się na swój referat, przedstawiony na posiedzeniu Komisji dn. 10 kwietnia 1930, w którym zaznaczył, że zagadnienia naukowe, łączące się z koronami: 1) w Płocku na hełmie ś. Zygmunta i 2) w Krakowie na krzyżu skarbcza katedralnego, wymagają dalszych badań. Oto krótkie ich streszczenie. Podtrzymując nadal pogląd, że korony te są księżęciami piastowskimi koronami, uważa referent za konieczne poddać rewizji zbyt późne datowanie przez dyr. Stronera tych koron na pierwsze dziesiątki XIII w. oraz zbyt silne wiązanie ich ze szkołą Hugona d'Oignies. Wyjazd referenta do Belgii i dalsze studia oraz najnowsze materiały i publikacje naukowe zagraniczne z r. 1931 skłoniły referenta do wprowadzenia ważnych modyfikacji w jego pierwotnych poglądach. Idąc w części za wskazówką p. Ferd. Courtoy, spostrzegł referent, zwłaszcza przy badaniach własnych w Tournai, że korony nasze wykazują związki ze stylem mistrza starszego, a mianowicie Nicolas de Verdun. Informacje o tem podał referent do druku nowego wydania wielkiej monografii biskupa Nowowiejskiego »Płock« (1931 r.). Zakradło się tam jednak parę pomyłek w streszczeniu dochodzeń, które zresztą dalej referent prowadził i które niniejszem przedstawia. Okazało się, że związki ze stylem Hugona d'Oignies i Nicolas de Verdun są to pokrewieństwa, wynikające tylko ze wspólnego źródła. Po zebraniu obfitego materiału porównawczego fotograficznego, w części niepublikowanego, dochodzi referent do przekonania, idącego dalej niż zapatrywanie p. F. Courtoy, a mianowicie, że wszystkie trzy korony reprezentują tak dalece styl szkoły Godefroi de Claire, że datę ich należy stanowczo przesunąć na czas około połowy XII wieku. Chodzi tu o grupę zabytków z nad Sambry i Mozy, której autorem lub współautorem jest współczesny Godfrydowi de Claire mistrz ołtarza przenośnego z opactwa Stavelot (obecnie w Brukseli), w którym to opactwie pracował też sam Godfryd. Wspomniany jego, nieznanego imienia, towarzysz pracy, jest też autorem, między innymi, statuetki »Prudentia« (w Luwrze), która łącznie z innymi dziełami rzuca też niespodziane światło na publikowaną przez dyr. Koperę oprawę ewangeljarza ks. Anastazji, niedawno odzyskanego z Rosji. Związki stylowe są tak silne, że może tu być mowa wręcz o bezpośrednim udziale tego towarzysza słynnego Godfryda w wykonaniu owej oprawy. Korony zaś nasze znajdują się w bezpośrednim związku z warsztatami Godfryda i owego mistrza ołtarzyka przenośnego ze Stavelot. Wobec jego roli w stosunku do ewangeljarza płockiego i wyraźnego związku z czasami Bolesława Kędzierzawego i biskupa płockiego Aleksandra z Malonne, oraz z pochodzeniem tego ostatniego można przyjąć, że korony z krzyża skarbcza katedry krakowskiej i korona płocka były wykonane przez uczniów szkoły Godfryda dla Bolesława Kędzierzawego i jego żony. Osobliwie uzupełniają się te badania studjami nad Szczerbcem, co do którego już dr St. Tomkowicz dostatecznie silnie wydał zebrań dowody, że może on być uważany za autentyczny. Mając natomiast wątpliwości co do tezy tak zasłużonego skądinąd ś. p. Sadowskiego, jeśli chodzi o datowanie Szczerbca na początek XIII wieku, i widząc w nim cechy stylowe co najmniej z połowy XII wieku, referent zasięgnął opinii prof. Wł. Semkowicza co do datowania i autentyczności napisów na zabytku. Na podstawie swoich studjów paleo- i epigraficznych prof. Semkowicz uznał, że napisy i litery na Szczerbcu mają wszelkie

cechy autentycznych z czasów Bolesława Kędzierzawego; epigrafika zaś zabytków sztuki niemieckich i wallońskich z tego czasu daje, zdaniem referenta, ponowne potwierdzenie zapatrywań prof. Semkowicza. Pozostają wprawdzie jeszcze pewne dodatkowe studia raczej techniczne do przeprowadzenia nad Szczerbcem, im dłużej jednak referent go bada, tem bardziej utwierdza się w zapatrywaniu, że trudno byłoby jego nieautentyczność wykazać. W przeciwieństwie do naszych trzech koron Szczerbiec zdradza cechy sztuki niemieckiej, zdaniem Sadowskiego nadreńskiej z pocz. XIII w., zdaniem zaś referenta raczej westfalsko-nadreńskiej XII w., bliskiej szkoły z Paderborn. W każdym razie wszystko przemawia za tem, że Szczerbiec i dwie krakowskie korony są książęco-insygnjalnymi pamiątkami po Bolesławie Kędzierzawym, zaś korona płocka, jeśli nie jest współczesna, to bardzo nieznacznie późniejsza.

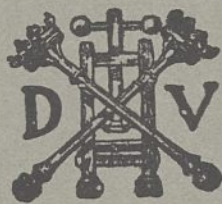
W dyskusji prof. Semkowicz rozwinął charakterystykę pisma na Szczerbcu i uzasadnił bliżej podstawy, które pozwalają to pismo odnieść raczej do XII wieku, ściślej mówiąc do połowy XII w., niż do XIII, jak to dotąd przyjmowane. Nosi to pismo jeszcze cechy wybitnie romańskie i pozostaje najbliższym pismem, rytego na innych tego rodzaju metalowych naszych zabytkach z XII w. (Trzemeszno, Kalisz). Napis na sztabce bocznej, wymieniający księcia Bolesława, najlepiej odpowiada Bolesławowi Kędzierzawemu, gdyż Krzywousty nie byłby określany jako książę dzielnicowy, a poza nimi niema w XII w. innego księcia Bolesława, z którymby ten napis i tytuł dał się związać. Natomiast, co się tyczy ewangeljarza księżnej Anastazji, to mówca nie wiązałby go z Wierzchosławą, żoną Bolesława Kędzierzawego, która poza późną wzmianką u Długosza nigdzie współcześnie nie występuje w źródłach jako Anastazja. Mówca sądzi, że raczej odnieść należy ewangeljarz do Anastazji, córki Mieszka Starego. Nie może tu odgrywać żadnej roli fakt, że ewangeljarz ten w pocz. XIX w. był w Płocku, gdzie nie musiał się znajdować od początku, ale mógł się tam dostać i później. Prof. Semkowicz zwraca uwagę, że figura Ukrzyżowanego na oprawie, dziś oderwana, istniała jeszcze w dolnej części, gdy ją reprodukował dyr. Kopera (Sprawozdania Kom. Hist. Szt. VII, str. 42. Kraków 1906). Otóż typ Ukrzyżowanego z nogami przybitymi już jednym gwoździem i silnym zgięciem kolan odpowiada raczej późniejszej epoce z pierwszej połowy w. XIII, co właśnie przemawia za związkiem ewangeljarza z Anastazją, córką Mieszka Starego, zmarłą ok. r. 1240.

Podnosząc trafność uwag prelegenta, dotyczących się Szczerbca, i bardzo przekonujące wywody jego w odniesieniu do koron, nie radziłby mówca wciągać do tego zespołu ewangeljarza księżnej Anastazji i łączyć go z Bolesławem Kędzierzawym oraz jego epoką

TREŚĆ SPRAWOZDAŃ Z POSIEDZEŃ ZA LATA 1930 i 1931.

- Gąsiorowski Stanisław**, Tak zwane motywy kandelabrowe w ornamentyce starożytnej, str. II
- Gębarowicz Mieczysław i Mańkowski Tadeusz**, Wawelskie arrasy figuralne; studjum porównawcze, str. XV.
- Hornung Zbigniew**, Bernardo Merettini i jego główne dzieła: kościół w Horodence, ratusz w Buczaczu i katedra ś. Jura we Lwowie, str. XXV.
- Jarosławiecka Marja**, Materiały do budowli jezuickich w Polsce, znajdujące się w Bibliothèque Nationale w Paryżu, str. XII.
- Mańkowski Tadeusz**, Galeria obrazów Stanisława Augusta, str. XI.
- Marsówna Anna**, Freski ruskie w katedrze w Sandomierzu, str. XX.
- Michałowski Kazimierz**, Portrety grecko-rzymskie na Delos, str. XI.
- Molè Wojśław**, Wczesnośredniowieczna sztuka prowincjonalna na Bałkanach, str. XXIII.
- Morelowski Marjan**, Trzy obrazy Męki Pańskiej i ich znaczenie dla historii malarstwa w Polsce w końcu XV wieku, str. IV.
- Tenże, Włócznia ś. Maurycego i korona płocka doby piastowskiej XIII wieku, str. VI.
- Tenże, Zabytki insygnialne i kościelne XII wieku związane z Bolesławem Kędzierzawym i ze szkołą Godefroi de Claire, str. XXIX.
- Pajzderski Nikodem**, Późnogotyckie tryptyki wielkopolskie (Przyczynek do historii malarstwa cechowego w Polsce), str. XV.
- Przyrkowski Tadeusz**, Jan Pfister, str. XII.
- Tenże, O zamku w Pieskowej Skale, str. III.
- Semkowicz Władysław**, Zabytki z okolic Grodu Spiskiego, str. XXIII.
- Szyszko-Bohusz Adolf**, Wawel średniowieczny, str. IX.
- Świerz Zaleski Stanisław**, Akwamanile bronzowe z XIII w. ze zbiorów Wolffa, str. XXIV.
- Terlecki Władysław**, Miniatury Graduału Katedry krakowskiej, część II, str. XIII.
- Walicki Michał**, Poliptyk kaliski na tle problemu mistrza z Giesmannsdorf, str. XIV.

Uwaga. Strony tu podane odnoszą się do części II Sprawozdań z posiedzeń, w której paginacja mylnie zaczyna się znów od str. I zam, zaczynać się od str. LVII.



DRUKARNIA UNIwersYTETU JAGIELLOŃSKIEGO POD ZARZĄDEM J. FILIPOWSKIEGO
W KRAKOWIE.