

WYDAWNICTWO POLSKIEJ AKADEMJI UMIEJĘTNOŚCI

PRACE
KOMISJI HISTORJI SZTUKI

TOM II. — ZESZYT II.

STEFANJA ZAHORSKA: O pierwszych śladach Odrodzenia w Polsce. — JAN BOŁOZ
ANTONIEWICZ: Lament opatowski i jego twórca. — Sprawozdania z posiedzeń za lata
1914—1921. (Treść sprawozdań na str. 3, okładki).

Z 4 TABLICAMI I 75 RYCINAMI W TEKŚCIE.

~~l. 385~~

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

L. inw. 247

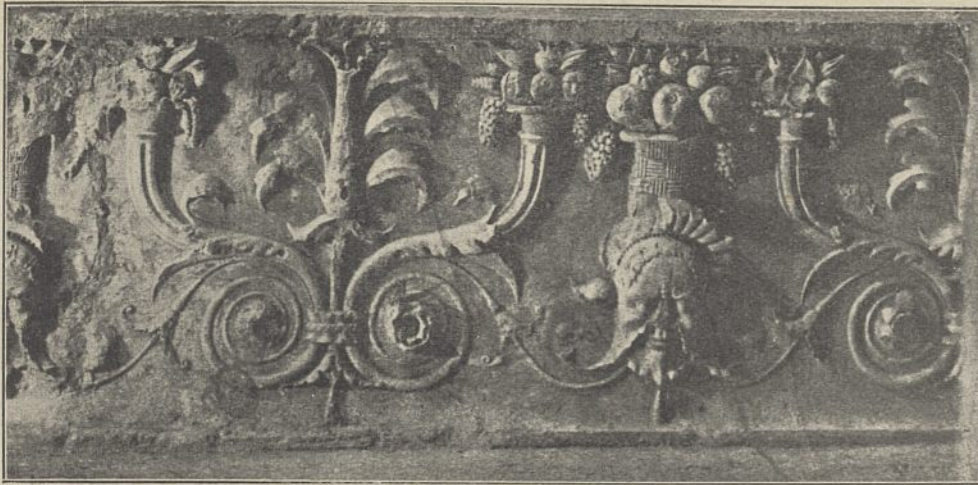


Fig. 1. Fragment fryzu w krypcie katedry ostrzyhomskiej. (Wys. 57,5 cm.)

O PIERWSZYCH ŚLADACH ODRODZENIA W POLSCE

NAPISAŁA

STEFANJA ZAHORSKA.

W samym zaraniu sztuki odrodzenia w Polsce spotykamy dwa typy dzieł sztuki plastycznej: jedne, które, wyłaniając się organicznie z gotycyzmu, stają się mimo stopniowego przejmowania form renesansowych przeżytkami mijającej epoki i drugie, które zjawiają się nagle, bez przejścia i organicznego rozwoju, lecz których formy i duch zawierają w sobie moc zawładnięcia całą dziedziną twórczości artystycznej w najbliższym okresie.

Utartą i świetnymi tradycjami uświęconą drogą dostaje się z Niemiec do Krakowa zaraz po r. 1496 płyta nagrobkowa Kallimacha, w duchu swym równie gotycka, jak inne dzieła z warsztatu Piotra Vischera w Norymberdze. Nie naruszając w niczem gotyckiego charakteru, raczej jako drobna nowość dodana tradycyjnemu duchowi i szacie, pojawia się na płycie tej ornament o renesansowym charakterze. Wcześniejsza od niej płyta nagrobkowa Piotra z Bnina z r. 1493 wykazuje także już ślady renesansu, lecz znacznie mniejsze, ginące niemal w gotyckiej nawskrós całości. Jakkolwiek ściślej i wyraźniej, to jednak w podobnie ścisłym powiązaniu z gotykiem wyłania się duch renesansu w grobowcu kardynała Fryderyka Jagiellończyka, pochodzącym częściowo z r. 1503, częściowo zaś z r. 1510.

Z pomników tych i innych, tą samą drogą przybyłych, renesans przemawia nieśmiało i stopniowo zrzuca z siebie więzy gotyckiego ujęcia, krępującego i modyfikującego jego zupełnie odmienną istotę.

W tymże samym mniej więcej czasie, bo w latach 1502—1505 w katedrze na Wawelu staje grobowiec króla Jana Olbrachta (fig. 6). Twórca jego przybywa odmiennymi, nowymi drogami i tworzy dzieło zgoła odmienne, niezwiązane z niczem, co poprzednio w Polsce powstało. Duch włoskiego odrodzenia, który utworował sobie już był

drogę do Polski przez Kallimacha i innych humanistów, w nagrobku tym — wyjąwszy gotycką tumbę — znajduje swój pełny i zdecydowany wyraz. Bez organicznego przejścia, gwałtownym przeskokiem, pojawiają się u nas formy z drugiej połowy quattrocenta, na które pracowały blisko dwa wieki i na które złożyły się genialne pomysły i pracowite wysiłki całych pokoleń włoskich artystów. Jako roślina cieplarniana, sztucznie z pod włoskiego nieba przeniesiona, zjawia się u nas ten pomnik dzięki królewiczowi Zygmunutowi, bez głębszego związku z kulturalnym i artystycznym życiem tego czasu. Wiemy, że królowa wdowa Elżbieta Austrjaczka, matka zmarłego króla Jana Olbrachta, zamówiła między 1501—1503 r. umieszczoną na grobowcu płytę grobową dla syna, zwracając się do jednego z warsztatów niemieckich, prawdopodobnie ucznia Stwosza¹⁾. To był duch owego czasu, któremu w poprzek staje królewicz Zygmunt, kto wie, może raczej tylko modzie zagranicznej hołdując, aniżeli z głębszego zrozumienia znaczenia i wartości nowej sztuki, jakkolwiek prądy humanistyczne nie były mu bynajmniej obce. Lecz jakimikolwiek były motywa, które Zygmuntem kierowały, ten czyn jego, to zerwanie z tradycją i otwarcie nowych dróg, staje się zaczątkiem nowego okresu w rozwoju sztuki w Polsce, który wkrótce stać się miał jednym z najświetniejszych.

Grobowiec Olbrachta stoi na przełomie dwóch epok i rozpoczyna nowy rozdział w dziejach sztuki w Polsce. Graniczna ta rola nadaje mu większe znaczenie, aniżeli to, które mu pozatem przypada, a drogi, któremi twórca jego do Polski przybył, nadają kwestji dziejów i rozwoju tego artysty głębszą wagę.

I.

WĘGRY I RENESANS WŁOSKI.

Rachunki królewicza Zygmunta wymieniają kilkakrotnie Franciszka Italusa, którego Zygmunt zgodził w Krakowie, w dniu 21 lutego 1502 r. z płacą 100 florenów jako »muratora« na cały rok²⁾ i który po ponownym wyjeździe Zygmunta do Budzyna w dniu 19 maja 1502 r. przeszedł zapewne w usługi Jana Bonera³⁾. W rachunkach tych występuje on, jako murator naczelny, któremu podlegają siły widocznie pomocnicze, mniej dobrze płatne.

Blizkiem było zatem przypuszczenie, że on to właśnie jest twórcą powstałego w tym czasie grobowca⁴⁾, którego charakter wykluczał inną aniżeli włoską rękę. Lecz skąd wziął się Italus w Polsce? Na to pytanie rachunki nie dawały bezpośredniej odpowiedzi, nie trudno było jednak dopełnić je przypuszczeniami. Od czasu śmierci Jana Olbrachta aż do chwili rozpoczęcia prac nad grobowcem, upłynęło zbyt mało czasu, by można przypuszczać, że Italus został wprost z Włoch sprowadzonym, tembardziej że królowa Elżbieta, matka zmarłego króla, nie była zupełnie w styczności z włoskimi artystami⁵⁾, o czym dowodnie świadczy tumba grobowcowa, będąca najprawdopodobniej urzeczywistnieniem pierwszego zamiaru królowej co do grobowca dla syna. Wiadomem nadto było, że królewicz Zygmunt spędzał u brata swego Władysława, od r. 1490 króla

¹⁾ F. Kopera, Pomniki Krakowa Kraków, 1904, str. 168.

²⁾ Pawiński, Młode lata Zygmunta

Starego, Warszawa 1893, str. 258.

³⁾ F. Kopera, Grobowiec króla Jana Olbrachta i pierwsze ślady stylu

odrodzenia na zamku krakowskim, Przegląd Polski 1905, str. 32.

⁴⁾ F. Kopera, Pomniki Krakowa, str. 169.

⁵⁾ A. Divéky, Magyarorszáág szerepe a lengyel renaissanceban, str. 4.

węgierskiego, lata 1499—1501, prócz późniejszych dwukrotnych pobytów w roku 1502 i 1505¹⁾. W rachunkach, odnoszących się do drugiego pobytu Zygmunta w Budzynie w r. 1502, znajduje się pozycja, świadcząca, że na parę dni przed wyjazdem płaci on złotego²⁾ Włochowi, który dostarcza mu nieznanych bliżej rysunków, z czego nasuwa się wniosek, że przez czas swego pobytu na Węgrzech Zygmunt nie pozostał obcy sprawom sztuki. Temu przypuszczeniu dodaje siły fakt, że zwiedzając liczne miasta węgierskie Zygmunt miał sposobność zetknięcia się z pięknymi pomnikami renesansowymi zarówno w Budzynie, jak Wyszegradzie i Ostrzyhomiu³⁾, co na nieobeznanego z nowym kierunkiem sztuki, a wychowanego pod wpływem humanizmu, musiało wywrzeć znaczne wrażenie. Wszystko to, nie dając bezwzględnej pewności, uprawnia jednak do wniosku, że właśnie z Węgier sprowadził Zygmunt Franciszka Italusa⁴⁾.

Daty zatem historyczne zdają się wskazywać, że daleką drogę z Włoch do Polski odbyli pierwsi zwiastunowie nowej sztuki przez Węgry, dokąd przybyli już na parę dziesiątek lat wcześniej i wcześniej niż do innych krajów zaalpejskich⁵⁾.

Druga połowa XV. wieku jest dla Węgier złotym okresem, w którym życie kulturalne i artystyczne dochodzi do zenitu, tak że promieniają one ku północy, nie rodzimą cprawda twórczością, lecz włoską, którą silna dłoń króla Macieja na grunt węgierski przenieść zdołała. Stosunki artystyczne z Włochami miały w Węgrzech w owym czasie już swoją tradycję; istniały one już w pierwszej połowie XIV wieku za panowania Karola Roberta z domu Anjou, z którego to okresu pochodzi pieczęć, sporządzona przez pracującego w Węgrzech Włocha⁶⁾. Kronika ilustrowana Ludwika Wielkiego również włoskiej jest roboty⁷⁾, koło roku 1427 zaś pracuje w tym kraju Masolino, sprowadzony przez nadzupana temeszwarskiego, włoskiego pochodzenia, Filipa Scolari, zwanego Ozorai albo Pippo Spano⁸⁾.

Nigdy jednak ni przedtem ni potem nie osiągnął ruch kulturalny i artystyczny w Węgrzech tej świetności, jaką posiadał za panowania króla Macieja Korwina. W młodości tego króla, będącego potomkiem rodziny, która dopiero na 50 lat przed wstąpieniem na tron Macieja wystąpiła na widownię dziejową⁹⁾, nie brak wpływów polskich, które wobec licznych stosunków wiążących oba ościennie państwa często napotkać można w historii węgierskiej. Na dworze węgierskim króla Władysława, nazwanego w Polsce Warneńczykiem, przebywał znany i ceniony humanista Grzegorz z Sanoka, jako spowiednik i duchowny doradca króla. Po śmierci króla Władysława w r. 1444 objął on wychowanie Władysława i Macieja, synów Jana Hunyadięgo, wielkorządcy państwa i regenta, późniejszego króla¹⁰⁾. Grzegorz z Sanoka bawi też przez krótki czas na dworze znanego humanisty biskupa Jana Viteza w Wielkim Warażdynie jako kanonik, poczem w r. 1451 wraca do Polski jako arcybiskup lwowski¹¹⁾.

Silniej zapewne od tych wpływów wychowawczych podziałał na Macieja wpływ żony, Beatryczy Aragońskiej, która z rodzicielskiego domu wyniosła potrzebę sztuki

¹⁾ Pawiński, op. cit. ²⁾ tamże, str. 251. ³⁾ A. Divéky, op. cit. str. 2. ⁴⁾ F. Kopera, Pomniki Krakowa, str. 169. ⁵⁾ Sokolowski, Die italienischen Künstler der Renaissance in Krakau. Repertorium für Kunstwissenschaft, tom VIII, 1885, str. 412. ⁶⁾ Twórcą tej pieczęci z r. 1331 jest »Magister Petrus Filius Simonis de Senis dictus, et fidelis aurifaber noster«. Według Henszlmana, Magyarország regészeti emlékek, rozdział II. »Renaissance«. ⁷⁾ Myskovszky Viktor, A renaissance kezdete és fejlődése Ertekezések a történelmi tudományok köréből 1881, str. 23. ⁸⁾ Myskovszky, op. cit. 23, Sokolowski, Sprawozdania Komisji Historji Sztuki, tom VIII, str. LXIX—LXXXVII. ⁹⁾ Fraknoi Vilmos, Mátyás király, Budapest 1890, str. 5. ¹⁰⁾ tamże, str. 20. ¹¹⁾ tamże, str. 21.

drogę do Polski przez Kallimacha i innych humanistów, w nagrobku tym — wyjąwszy gotycką tumbę — znajduje swój pełny i zdecydowany wyraz. Bez organicznego przejścia, gwałtownym przeskokiem, pojawiają się u nas formy z drugiej połowy quattrocenta, na które pracowały blisko dwa wieki i na które złożyły się genialne pomysły i pracowite wysiłki całych pokoleń włoskich artystów. Jako roślina cieplarniana, sztucznie z pod włoskiego nieba przeniesiona, zjawia się u nas ten pomnik dzięki królewiczowi Zygmuntovi, bez głębszego związku z kulturalnym i artystycznym życiem tego czasu. Wiemy, że królowa wdowa Elżbieta Austriaczka, matka zmarłego króla Jana Olbrachta, zamówiła między 1501—1503 r. umieszczoną na grobowcu płytę grobową dla syna, zwracając się do jednego z warsztatów niemieckich, prawdopodobnie ucznia Stwoza¹⁾. To był duch owego czasu, któremu w poprzek stał królewicz Zygmunt, kto wie, może raczej tylko modzie zagranicznej hołdując, aniżeli z głębszego zrozumienia znaczenia i wartości nowej sztuki, jakkolwiek prądy humanistyczne nie były mu bynajmniej obce. Lecz jakimikolwiek były motywa, które Zygmuntem kierowały, ten czyn jego, to zerwanie z tradycją i otwarcie nowych dróg, staje się zaczątkiem nowego okresu w rozwoju sztuki w Polsce, który wkrótce stać się miał jednym z najświetniejszych.

Grobowiec Olbrachta stoi na przełomie dwóch epok i rozpoczyna nowy rozdział w dziejach sztuki w Polsce. Graniczna ta rola nadaje mu większe znaczenie, aniżeli to, które mu pozatem przypada, a drogi, któremi twórca jego do Polski przybył, nadają kwestji dziejów i rozwoju tego artysty głębszą wagę.

I.

WĘGRY I RENESANS WŁOSKI.

Rachunki królewicza Zygmunta wymieniają kilkakrotnie Franciszka Italusa, którego Zygmunt zgodził w Krakowie, w dniu 21 lutego 1502 r. z płacą 100 florenów jako »muratora« na cały rok²⁾ i który po ponownym wyjeździe Zygmunta do Budynia w dniu 19 maja 1502 r. przeszedł zapewne w usługi Jana Bonera³⁾. W rachunkach tych występuje on, jako murator naczelny, któremu podlegają siły widocznie pomocnicze, mniej dobrze płatne.

Blizkiem było zatem przypuszczenie, że on to właśnie jest twórcą powstałego w tym czasie grobowca⁴⁾, którego charakter wykluczał inną aniżeli włoską rękę. Lecz skąd wziął się Italus w Polsce? Na to pytanie rachunki nie dawały bezpośredniej odpowiedzi, nie trudno było jednak dopełnić je przypuszczeniami. Od czasu śmierci Jana Olbrachta aż do chwili rozpoczęcia prac nad grobowcem, upłynęło zbyt mało czasu, by można przypuszczać, że Italus został wprost z Włoch sprowadzonym, tembardziej że królowa Elżbieta, matka zmarłego króla, nie była zupełnie w styczności z włoskimi artystami⁵⁾, o czem dowodnie świadczy tumba grobowcowa, będąca najprawdopodobniej urzeczywistnieniem pierwszego zamiaru królowej co do grobowca dla syna. Wiadomem nadto było, że królewicz Zygmunt spędzał u brata swego Władysława, od r. 1490 króla

¹⁾ F. Kopera, Pomniki Krakowa Kraków, 1904, str. 168.

²⁾ Pawiński, Młode lata Zygmunta

Starego, Warszawa 1893, str. 258.

³⁾ F. Kopera, Grobowiec króla Jana Olbrachta i pierwsze ślady stylu odrodzenia na zamku krakowskim, Przegląd Polski 1905, str. 32.

⁴⁾ F. Kopera, Pomniki Krakowa, str. 169.

⁵⁾ A. Divéky, Magyarország szerepe a lengyel renaissanceban, str. 4.

węgierskiego, lata 1499—1501, prócz późniejszych dwukrotnych pobytów w roku 1502 i 1505¹⁾). W rachunkach, odnoszących się do drugiego pobytu Zygmunta w Budzynie w r. 1502, znajduje się pozycja, świadcząca, że na parę dni przed wyjazdem płaci on złotego²⁾ Włochowi, który dostarcza mu nieznanych bliżej rysunków, z czego nasuwa się wniosek, że przez czas swego pobytu na Węgrzech Zygmunt nie pozostał obcy sprawom sztuki. Temu przypuszczeniu dodaje siły fakt, że zwiedzając liczne miasta węgierskie Zygmunt miał sposobność zetknięcia się z pięknymi pomnikami renesansowymi zarówno w Budzynie, jak Wyszegradzie i Ostrzyhomiu³⁾, co na nieobeznanego z nowym kierunkiem sztuki, a wychowanego pod wpływem humanizmu, musiało wywrzeć znaczne wrażenie. Wszystko to, nie dając bezwzględnej pewności, uprawnia jednak do wniosku, że właśnie z Węgier sprowadził Zygmunt Franciszka Italusa⁴⁾).

Daty zatem historyczne zdają się wskazywać, że daleką drogę z Włoch do Polski odbyli pierwsi zwiastunowie nowej sztuki przez Węgry, dokąd przybyli już na parę dziesiątek lat wcześniej i wcześniej niż do innych krajów zaalpejskich⁵⁾).

Druga połowa XV. wieku jest dla Węgier złotym okresem, w którym życie kulturalne i artystyczne dochodzi do zenitu, tak że promieniają one ku północy, nie rodzimą coprawda twórczością, lecz włoską, którą silna dłoń króla Macieja na grunt węgierski przenieść zdołała. Stosunki artystyczne z Włochami miały w Węgrzech w owym czasie już swoją tradycję; istniały one już w pierwszej połowie XIV wieku za panowania Karola Roberta z domu Anjou, z którego to okresu pochodzi pieczęć, sporządzona przez pracującego w Węgrzech Włocha⁶⁾. Kronika ilustrowana Ludwika Wielkiego również włoskiej jest roboty⁷⁾, koło roku 1427 zaś pracuje w tym kraju Masolino, sprowadzony przez nadżupana temeszwarckiego, włoskiego pochodzenia, Filipa Scolari, zwanego Ozorai albo Pippo Spano⁸⁾).

Nigdy jednak ni przedtem ni potem nie osiągnął ruch kulturalny i artystyczny w Węgrzech tej świetności, jaką posiadał za panowania króla Macieja Korwina. W młodości tego króla, będącego potomkiem rodziny, która dopiero na 50 lat przed wstąpieniem na tron Macieja wystąpiła na widowię dziejową⁹⁾, nie brak wpływów polskich, które wobec licznych stosunków wiążących oba ościennie państwa często napotkać można w historii węgierskiej. Na dworze węgierskim króla Władysława, nazwanego w Polsce Warneńczykiem, przebywał znany i ceniony humanista Grzegorz z Sanoka, jako spowiednik i duchowny doradca króla. Po śmierci króla Władysława w r. 1444 objął on wychowanie Władysława i Macieja, synów Jana Hunyadiego, wielkorządcy państwa i regenta, późniejszego króla¹⁰⁾. Grzegorz z Sanoka bawi też przez krótki czas na dworze znanego humanisty biskupa Jana Viteza w Wielkim Warażdynie jako kanonik, poczem w r. 1451 wraca do Polski jako arcybiskup lwowski¹¹⁾).

Silniej zapewne od tych wpływów wychowawczych podziałał na Macieja wpływ żony, Beatryczy Aragońskiej, która z rodzicielskiego domu wyniosła potrzebę sztuki

¹⁾ Pawiński, op. cit. ²⁾ tamże, str. 251. ³⁾ A. Divéky, op. cit. str. 2. ⁴⁾ F. Kopera, Pomniki Krakowa, str. 169. ⁵⁾ Sokołowski, Die italienischen Künstler der Renaissance in Krakau. Repertorium für Kunstwissenschaft, tom VIII, 1885, str. 412. ⁶⁾ Twórcą tej pieczęci z r. 1331 jest »Magister Petrus Filius Simonis de Senis dictus, et fidelis aurifaber noster«. Według Henszlmana, Magyarország regészeti emlékek, rozdział II. »Renaissance«. ⁷⁾ Myskovszky Viktor, A renaissance kezdete és fejlődése Ertekezések a történelmi tudományok köréből 1881, str. 23. ⁸⁾ Myskovszky, op. cit. 23, Sokołowski, Sprawozdania Komisji Historji Sztuki, tom VIII, str. LXIX—LXXXVII. ⁹⁾ Fraknoi Vilmos, Mátyás király, Budapest 1890, str. 5. ¹⁰⁾ tamże, str. 20. ¹¹⁾ tamże, str. 21.

i umiejętność dbania o jej rozwój. Rola jej podobna jest, choć może znaczniejsza aniżeli w Polsce rola Bony, z którą łączą ją zresztą pewne węzły pokrewieństwa, przez matkę Bony, również z domu aragońskiego.

Gdyby nie nieszczęśliwe dzieje późniejsze, które, śmiało rzec można, kamienia na kamieniu w Węgrzech nie pozostawiły, istniałby tam dzisiaj cały szereg dzieł sztuki włoskich artystów i dopełniłby historję odrodzenia wartościowymi datami. Zamiast jednakże żywego słowa sztuki, skazani jesteśmy obecnie w przeważnej mierze na znacznie mniej wymowne wzmianki historyczne, których staranne zestawienie daje słaby zapewne tylko obraz minionej świetności królewskiego dworu w Budzynie. Około królestwa i tego dworu skupiał się ruch artystyczny, który potem przenosi się na dwory możnych mecenasów, lecz nie przechodzi w owym okresie w ludność¹⁾. W północnych Węgrzech, mających bogate życie artystyczne za sobą, zbyt żywe były wówczas jeszcze tradycje gotyku. Stawiały one jeszcze silnie czoło wpływowi odrodzenia i uległy mu dopiero w kilka dziesiątek lat później, kiedy państwo, a z niem kultura były już w upadku pod zalewem tureckim, a renesans, który niegdyś przez Węgry przeszedł do Polski, powrócił tam z Polski »jako renesans północno-węgierski, lub raczej polski«²⁾.

Król Maciej jest typem panującego z epoki odrodzenia, który niezłomną, samowładną wolą narzucić chce gwałtem narodowi wyższy stopień kultury, nie licząc się z jej istniejącym stanem i z naturalnem prawem rozwoju³⁾. Z imieniem jego i królowej Beatryczy łączą współcześni historycy⁴⁾ nazwiska najbardziej znanych włoskich artystów ówczesnych. Vasari wspomina, że Benedetto da Majano udaje się do Budzynie na wezwanie króla Macieja, wioząc mu piękny, w drzewie rzeźbiony upominek, który w drodze pada ofiarą wilgoci i staje się przyczyną postanowienia artysty, by już nie rzeźbić w drzewie⁵⁾. Uznanie, jakie spotyka Benedetta na dworze węgierskim, nie może go jednakże nakłonić do pozostania na stałe w Budzynie⁶⁾.

Verrocchio pracował również dla króla Macieja i przysyłał z Florencji swe rzeźby do Budzynie; w r. 1488 ustanawia on zastępcę, by ten odebrał należną mu od króla sumę za fontannę z białego marmuru⁷⁾. Fontanna ta, wraz z drugą późniejszą, będącą zapewne dziełem Andrea Ferucciego, znajdowała się na zamku w Wyszegradzie⁸⁾, z obydwu jednak nie pozostało ani śladu. Na dworze Macieja pracują również dwaj krewni Benvenuto Celliniego, Francesco i Andrea⁹⁾, o obok nich spotykamy Giovanniego Dalmatę, tego samego, który w latach 1460—1481 rozwija bogatą działalność głównie na usługach papieży w Rzymie i wraz z Andreem Bregno i Mino da Fiesole jest twórcą szeregu nagrobków oraz innych dzieł w Watykanie¹⁰⁾. Działalność jego na dworze królewskim, do której jeszcze powrócimy, musiała być znaczną, skoro mu król w r. 1486 nadaje szlachectwo i ofiarowuje zamek Majkovec w Slawonji¹¹⁾. Tragiczny los pewnej części dzieł jego dopełnił się aż w Konstantynopolu, dokąd w r. 1526 wywieźli Turcy

¹⁾ Myskowszky, op. cit. str. 52. ²⁾ Divéky, Magyar hatások a lengyel multban. Békefi emlékkönyv, str. 139. ³⁾ Nyáry Albert báró, A modenai Hippolit Codexek, Századok 1874, str. 3. Cseh Lajos, Magyarorszag oknyomozó története, str. 36. ⁴⁾ Wśród współczesnych historyków pierwsze miejsce zajmuje Bonfini, Decades rerum hungaricum, którego dokładne i pełne zachwyty opisy, pozwalają na dość dokładne odtworzenie szczegółów. ⁵⁾ E. Müntz, La propagande de la renaissance en Orient pendant le XV siècle. Gazette des Beaux-Arts 1894 i 1895 I, str. 108. ⁶⁾ tamże. ⁷⁾ tamże, str. 109. — Vasari, III, 361. uw. 3. ⁸⁾ C. Fabriczy, Bildhauerfamilie Ferucci aus Fiesole, Jahrb. d. königl. preus. Kunstsamml. 1908. ⁹⁾ Fraknoi Vilmos, op. cit. str. 398. ¹⁰⁾ C. Fabriczy, Giovanni Dalmata. (Fabriczy Kornél kisebb dolgozatai) Budapest 1915, str. 195. ¹¹⁾ tamże, str. 148

zrabowane w Budzynie trzy posągi, widoczne jeszcze na sztychu francuskim w książce, wydanej w r. 1547¹⁾. W tym czasie zapewne one już nie istniały, zniszczone przez janczarów po śmierci otaczającego je opieką wezyra Ibrahima baszy (w r. 1536)²⁾.

Nowsze badania wskazują jeszcze Francesca di Simone Ferucci³⁾, którego krewnym i uczniem był wspomniany Andrea Ferucci. Możliwe, że i on pracował na dworze Macieja, jak o tem świadczyć się zdają stylistyczne właściwości niektórych ułamków.

Z architektów najczęściej wymieniany bywa florentczyk Chimenti di Lionardo Camicia i Aristotele Fioravante⁴⁾, zdaje się jednak, że działalność architektoniczna pozostawała przynajmniej ilościowo w tyle poza działalnością rzeźbiarską. Bonfini wspomina wprawdzie kolegium księży, bibliotekę, obserwatorium, termy, tarasy⁴⁾; pozostały również ślady budowli renesansowych na zamku w Wyszegradzie i Vajda-Hunyad⁵⁾ i wiadomości o budowie przedsięwziętej przez królową Beatrycę⁶⁾ prawdopodobnie w Starym Budzynie⁷⁾, lecz co do zamku budzińskiego król Maciej ograniczył się bodaj głównie do wykończenia i uświetnienia szczegółami budowli gotyckiej, wzniesionej jeszcze przez Zygmunta Luksemburczyka⁸⁾.

W dziedzinie malarstwa napotyamy znowu pierwszorzędną nazwiska, jak Filippina Lippi, który posyła obrazy swoje Maciejowi i jeszcze w testamencie z r. 1488 poleca przesłanie ich królowi⁹⁾. Mantegna był również w stosunkach z dworem węgierskim, jak świadczy portret Macieja w galeji Pitti we Florencji¹⁰⁾. Ercole dei Roberti pracował w Budzynie¹¹⁾, głośny zaś minjaturzysta Attavante maluje we Florencji minjatury dla słynnej biblioteki Korwina¹²⁾, dla której pracowało również na dworze Macieja 30 kopistów¹³⁾.

Ani śladu nie pozostało z licznych budowli, wzniesionych w owym czasie przez znanego humanistę biskupa Viteza (um. w r. 1472) w Ostrzyhomiu i tylko kroniki donoszą nam o pięknym renesansowym pałacu¹⁴⁾, tudzież o licznych dziełach sztuki, któremi uświetniał on swą stolicę.

Po śmierci króla Macieja w r. 1490 zamki i posiadłości królewskie nie wzbogaciły się nowymi dziełami sztuki. Panowanie Władysława II. Jagiellończyka, brata naszego króla Zygmunta, nie zapisało się w historii Węgier podobnie złotymi zgłoskami, jak poprzednie. Wiecznie pusty skarb, niepozwalający częstokroć na pokrycie najpierwotniejszych potrzeb dworu, pozatem obojętność króla na sprawy sztuki, czynią zbytecznym doszukiwanie się na jego dworze znaczących artystów i ich dzieł¹⁵⁾. Jednakże ruch artystyczny, zapoczątkowany przez Macieja, nie zanikł; przenosi się on na dwory wielkich panów, książąt kościoła i do miast, posługując się częściowo artystami, pozostałymi z czasów Macieja, częściowo nowoprzybyłymi, z którymi nawiązali stosunki możni mecenasi, częściowo zaś siłami krajowymi, świeżo na włoskich wzorach wykształconymi. Jednym z najświetniejszych ośrodków artystycznych owego okresu jest dwór ostrzyhomski biskupa Tomasza Bakocza, wychowanka krakowskiej *almae matris*, któremu

¹⁾ E. Müntz, op. cit. I. str. 169. ²⁾ Fabriczy, op. cit. str. 160. ³⁾ Dr. Eber László, Középkori renaissance emlékek Budapest területéről. Budapest régiségei, tom VIII. 1904. ⁴⁾ Müntz, op. cit. str. 107. Wymienia on jeszcze cały szereg nazwisk artystów, którzy zobowiązali się do rocznego pobytu w Budzynie. ⁵⁾ Myskovszky, op. cit. str. 23. ⁶⁾ Nyáry A. A modenai Hipolit Codexek, Századok 1874, str. 3. ⁷⁾ Divald Kornél, Budapest művészete a török hódoltság előtt, str. 141. ⁸⁾ Eber László, Magyarhoni kora renaissance emlékek a nemzeti múzeumban. Archeologiai Ertesítő. 1898, str. 196. ⁹⁾ Divald K. op. cit. str. 139. ¹⁰⁻¹³⁾ tamże, str. 139. ¹⁴⁾ Myskovszky, op. cit. str. 3. ¹⁵⁾ Fogel József, II. Ulászló udvartartása. Budapest 1913, str. 97.

zawdzięcza swe powstanie piękna, cudem niemal ocalała kaplica¹⁾, dzieło nieznanego florenckiego artysty²⁾ z r. 1507, oraz umieszczony w niej ołtarz, dzieło Andrea Ferrucci'ego z Fiesole z r. 1519³⁾. Ślad ruchu artystycznego na dworze Bakocza dotarł także do Polski. W r. 1515 arcybiskup gnieźnieński Jan Łaski, zatrzymawszy się w Ostrzyhomiu u biskupa Bakocza w swej drodze powrotnej do Polski, zamówił u pracującego tam Jana Florentczyka 7 nagrobków z czerwonego marmuru, z których trzy po dziś dzień dochowały się w katedrze gnieźnieńskiej⁴⁾. Są to płyty nagrobkowe Jana Gruszczyńskiego, Jana Boryszowskiego i Jana Łaskiego, odznaczające się specjalnym heraldycznym układem, napotykanym tylko na Węgrzech⁵⁾.

W owym czasie, kiedy Zygmunt bywał na Węgrzech, wszystkie te dzieła sztuki, o których dziś niejasne możemy mieć wyobrażenie, jaśniały całą swą nienaruszoną świetnością; musiały one przemówić doń silniej od abstrakcyjnych nauk humanistycznych i wzbudzić w nim chęć otoczenia się równą świetnością, gdyby kiedy warunki zewnętrzne na to zezwoliły. Już przy nader ograniczonych pieniężnie warunkach przed wstąpieniem na tron objawia się ta chęć w staraniu o grobowiec dla brata, lecz możliwość pełnego wypowiedzenia się znajduje ona dopiero po nieoczekiwanym wstąpieniu na tron. Tak podnoszony wpływ Bony znalazł zatem w Zygmuncie nietylko grunt podatny, lecz napotkał dążności artystyczne może równie silne, jak te, które wyniosła Bona ze swej ojczyzny.

II.

ROZBIÓR FRAGMENTÓW RZEŻBY RENESANSOWEJ W PESZCIE I OSTRZYHOMIU.

Jeśli dla poparcia powyższych danych historycznych i psychologicznych szukać chcemy widomych a pewnych śladów przejścia sztuki odrodzenia z Węgier do Polski, staniemy przed nader niewdzięcznym zadaniem. Z całej bowiem świetności owego okresu pozostały tylko nieliczne i nader zniszczone ruiny, oraz niewiele ułamków, których część znaleziono przy budowie obecnego zamku w Budzynie. Z dawnego pałacu królewskiego, z jego tarasów, kolumnad, posągów, fontan i t. d. i z innych, wzniesionych przez króla budowli jedyną pozostałością są nieliczne i niewielkie fragmenty. Wykazują one często ślady barbarzyńskiego, świadomego pastwienia się nad nimi — sam tylko czas nie obszedłby się z nimi tak nielitościwie — co bardziej jeszcze utrudnia ich ocenę. Świadczą one jednak niedwuznacznie, że wyszły z pod dłota włoskich artystów i że tych ostatnich więcej było na Węgrzech w owym czasie, aniżeli wymieniają ich kroniki.

Wśród tych fragmentów najczęstszym może jest typ, u którego z większą lub mniejszą pewnością stwierdzić da się pokrewieństwo z rzeźbą florencką. Musiało zatem pracować w owym czasie na Węgrzech kilku artystów florenckiej szkoły, których nazwisk zupeł-

¹⁾ Przy odbudowie kościoła w r. 1824 przeniesiono osobno stojącą kaplicę na miejsce, gdzie znajduje się obecnie. Kopia, dziś ją nakrywająca, pochodzi z r. 1875. Pierwotna uległa zupełnemu zniszczeniu. (Fraknoi, Erdődi Bakócz Tamás élete, Budapest 1889).

²⁾ Fabriczy C. Bildhauerfamilie Ferucci aus Fiesole, Jahrb. d. königl. preus. Kunstsamml. 1908, str. 12.

³⁾ tamże, str. 15.

⁴⁾ Jerzy Mycielski, O trzech nagrobkach arcybiskupów w katedrze gnieźnieńskiej z epoki renesansu, Sprawozdania Kom. Hist. Sztuki, tom V, str. XC.

⁵⁾ tamże.

nie nie znamy, a między którymi przypuszczać można i wybitniejsze siły artystyczne, jak świadczą niektóre fragmenty, n. p. tympanon z Madonną z zamku wyszegradzkiego. Mimo starannych poszukiwań nie udało mi się jednakże w tym typie pozostałości owego okresu odnaleźć pokrewieństwa z jakimkolwiek dziełem wczesnego odrodzenia w Polsce.

Mniej liczne są fragmenty o charakterze północno-włoskim, co może być zarówno dowodem, że uczniowie tej szkoły mniej na Węgrzech za Macieja pracowało, jak również następstwem nieszczęśliwego trafu, że dzieła tej szkoły większemu uległy zniszczeniu. Jeden z najciekawszych i najlepiej stosunkowo zachowanych okazów tego typu przedstawia fig. 2. Prostokątny ten fragment¹⁾, wykonany z kamienia piaskowego i będący zapewne górną częścią pilastru, którego kapitel się nie dochował, pokryty jest ornamentem, opartym na motywie dwóch przecinających się falistych, przeciętych biegnącą przez środek prostą. Dolne, między temi falistemi utworzone pole eliptyczne, wypełnione jest trójzębnymi liśćmi akantu, oraz małemi, uproszczonemi liśćmi winnemi, a środkowa prosta zakończona trzema pęciami winogron. W górnym polu faliste przechodzą w dwa żłobione i liśćmi akantu ujęte rogi obfitości, na których ułożone są owoce wśród liści. Środkowa prosta przechodzi w siedmiolistną palmetę, dalej w ozdobną czarę, na której opiera się naturalistycznie traktowana gałązka, a nad nią »kruk« Korwinów z pierścieniem w dziobie. Trójkątne pola między dwoma elipsami wypełnia wychodząca z falistej spiralna, zakończona rozetą. Uderza w tej płaskorzeźbie niejednorodność traktowania; część dolna wykazuje silniejszą stylizację i uproszczenie form, dostosowane do przejrzystego symetrycznego układu całego motywu, część górną cechuje raczej naturalizm, bogatsze i subtelniejsze wykonanie.

Ciekawym dla nas jest również drugi fragment, wykonany z trawertynu (fig. 3). Niestety jest on tak zniszczony, że do odtworzenia pierwotnej formy pokrywającego go ornamentu potrzebne jest nader dokładne obejrzenie, którego nie może zastąpić fotografia. Jest to zapewne ułamek fryzu. Mniej więcej w środku znajduje się siedmiolistna palmeta skomponowana w kole, wyrastająca z łodygi, przewiązanej przepaską; przepaska ta obejmuje równocześnie dwie esowate linie, których górny skręt przechodzi w wi-



Fig. 2. Fragment pilastra (?). (Wys. 1'95 m.)
Muzeum Narodowe w Budapeszcie.

¹⁾ Z opisanych poniżej czterech fragmentów znajdują się trzy pierwsze w posiadaniu Muzeum narodowego w Budapeszcie. W literaturze polskiej są one nieznanne; w literaturze węgierskiej zostały wraz z innymi pozostałościami po budzyńskim zamku króla Macieja tylko opisane.

doczny po prawej stronie liść, zwrócony ku palmecie. Reszta ornamentu jest zniszczoną, lecz przy dokładnym obejrzeniu chropowatości widać, że drugi liść wychodzący z tejże linii, którego zaczątek widoczny jest na fotografii, zwrócony był w stronę odwrotną ku dołowi, ponad nim zaś umieszczony był jeszcze jeden, doń równoległy. Z pomiędzy obu liści wychyla się róg obfitości, którego zarysy rozpoznać można na fotografii. Zamyka go podstawka, na której ułożone są symetrycznie okrągłe owoce. Motyw ten palmety, objętej nachylonymi ku niej rogami obfitości, powtarzał się najwidoczniej na fryzie, gdyż od strony lewej widać jeszcze jeden róg obfitości, wykazujący ślad poprzecznego podziału w górnej części. Również na tym rogu widać dokładniej symetryczne ułożenie owoców okrągłych i stylizowanych. Przestrzeń między powtarzającymi się motywami wypełnia starannie wykonany szyszak, będący niejako świadectwem pochodzenia artysty; szyszak oraz inne części uzbrojenia powtarzają się, jak wiadomo, nader często między motywami dekoracyjnymi rzeźby północno-włoskiej quattrocenta. Mimo różnicy wyko-



Fig. 3. Ułamek fryzu (?). (Wys. 22·5 cm.) Muzeum Narodowe w Budapeszcie.

nia, którą jednak tłumaczy w znacznej mierze odmienny zgoła materiał i przeznaczenie, pokrewieństwo obydwu opisanych tu fragmentów jest niezaprzeczalne; w obydwu występuje motyw siedmiolistnej palmety, objętej wyłaniającymi się z liści rogami obfitości, poprzecznie od góry przedzielonemi i zakończonemi podstawką z owocami. Oczywiście że we fragmencie pierwszym musiało nastąpić ścieśnienie motywu stosownie do ram, w drugim zaś przeciwnie rozwija on się w charakterze fryzu na długość. Staranność i większy naturalizm wykonania tegoż samego motywu w fragmencie pierwszym przypisać można miększemu i podatniejszemu materiałowi; nie jest jednak wykluczone, że nie mamy do czynienia z ułamkami dzieł tego samego artysty, lecz z pracami dwóch artystów tego samego warsztatu, z których wykonawca drugiego fragmentu był może uczniem lub pomocnikiem. Równoczesne powstanie zapewne obu fragmentów przypada — jak wskazuje »kruk« Korwinów umieszczony na pierwszym z nich — na czas panowania króla Macieja. Przemawia za tem jeszcze i miejsce znalezienia drugiego fragmentu; wydobyto go mianowicie przy budowie obecnego zamku królewskiego¹⁾, wobec czego przypuszczać można, że mamy przed sobą szczegóły wewnętrznej dekoracji królewskiego zamku w Budzynie, pochodzącej w przeważnej mierze z czasów Macieja.

¹⁾ Eber László, Magyarhoni kora renaissance emlékek a nemzeti muzeumban. Archeologiai Ertesítő 1898, str. 196.

Nie bez znaczenia dla nas jest również kapitel z białego piaskowca (fig. 4), pochodzący prawdopodobnie z królewskiego zamku w Budzynie¹⁾. Jest to kapitel pilastrowy, narożnikowy, jak wskazuje wykonanie ścian bocznych, z typu kapiteli kompozytowych, które często napotkać można we Włoszech w epoce quattrocenta. Między dwoma liśćmi akantu znajdują się niemal w pionowym ułożeniu dwie ślimacznice, od dołu związane. Środek wypełnia kwiat w kształcie palmety, od dołu zaś znajduje się trójzębny liść.

Podobny w typie jest kapitel z czerwonego marmuru, wmurowany w ścianę podwórza jednego z prywatnych domów w Budzynie w I dzielnicy (fig. 5), pochodzący także z zamku Maciejowego²⁾ i również narożnikowy. Liście akantu ograniczają kapitel od krawędzi; w środku umieszczony jest ucięty od dołu liść akantu, ponad którym rozchodzą się dwie ślimacznice, silniej aniżeli w poprzednim kapitelu na zewnątrz wychylone, od dołu związane przepaską i poprzecznie żłobkowane. Ponad przewiązaniem znajduje się zamiast palmety bardziej naturalistycznie wykonana, symetryczna roślina. Głęboko kute wole oczy łączą głowy ślimacznic. Kapitel zakończony jest od góry małym abakusem, ozdobionym w środku rozetą, od dołu zaś widać na listwie, łączącej kapitel z pilastrem, muszlę i dwa ku niej zwrócone małe delfiny, z których jeden jest mocno uszkodzony.

Nietrudno jest dopatrzeć się podobieństwa między dwoma pierwszymi fragmentami a ornamentacją grobowca króla Jana Olbrachta w katedrze krakowskiej (fig. 6 na str. 17). Na fryzie jego powtarza się motyw dwóch rogów obfitości, obejmujących palmę, który zauważyliśmy w pierwszym fragmencie. Widzimy tu dalej także siedmiolistną palmę na prostej dość grubej łodydze, a w części środkowej rozetę, wsuniętą między palmę a łodygę, podobną do tej, jaka znajduje się na fragmencie w punktach przecięcia falistych i prostych. Tu i tam są też same rogi obfitości, poprzecznym profilowaniem podzielone na dwie części nierównej długości, z których każda odrębnie jest żłobiona. W jednym i drugim wypadku wyłaniają się rogi obfitości z liści akantu, jakkolwiek ułożenie tych liści jest różne, wynika z przystosowania motywu do charakteru pilastra i fryzu; w obu wypadkach zakończone są podstawką, na fragmencie prostą, na fryzie zaś wygiętą i ku dołowi spiralnie zakręconą. Ułożenie owoców w dwa szeregi znowu bardzo podobne, jakkolwiek na fragmencie przeważają naturalistycznie wykonane liście — owoce niestety uległy zniszczeniu — na fryzie zaś oprócz owoców widzimy także i kłosa. W końcu stwierdzić można jeszcze podobieństwo między czarą fragmentu, a czarą, kończącą motyw, wypełniającą środkowe pole ponad tumbą grobowca, oraz czarą, stanowiącą część wazy w dolnej części środkowych pilastrów. Inne części fragmentu nie wykazują bezpośredniego podobieństwa z ozdobami grobowca, jakkolwiek wspólne im są cechy tektoniczne, współmierne ułożenie, przy prostocie i przejrzystości całego układu, znamionującej ornamenty quattrocenta³⁾.

¹⁾ Znalezione on został prawdopodobnie podczas budowy obecnego zamku królewskiego, lecz nie udało mi się uzyskać zupełnej co do tego pewności. ²⁾ Według Petrik Albert, *A régi Budapest építőművészete*, część II, str. 12. ³⁾ Ornamentacja fragmentu i grobowca wykazuje jeszcze jedną wspólną cechę: oto plastyczne jej wykonanie osiąga tu tylko dwa lub trzy stopnie wysokości, t. j. wzniesienia poszczególnych części jak kwiatów, liści i t. d. ponad zasadniczą płaszczyznę tła. Porównując te ornamenty n. p. z ornamentacją kaplicy Zygmuntońskiej widzimy, że ta ostatnia posiada przeważnie znacznie bogatsze pod tym względem stopniowanie i przez zwiększenie skali światłocienia dochodzi do efektów zupełnie malarskich, odpowiadających duchowi ulubionej groteski. Ornament obu omawianych tu dzieł zgodny jest w zupełnym braku podobnych efektów.

Jeżeli dotąd stwierdziliśmy prawdopodobieństwo, to między okazem przedstawionym w fig. 3, a fryzem grobowca Olbrachta stwierdzić możemy niemal identyczność, występującą tem dobitniej, że fragment ów jest również częścią fryzu. Motyw palmety, której zgrubiająca się od góry łodyga związana jest przepaską z dwoma rozczłonkowanymi liśćmi, obejmującymi nachylone ku palmecie rogi obfitości, powtarza się bez zmiany zarówno na fryzie grobowca, jak i na fragmencie. W obu wypadkach górna krawędź rogu obfitości przechodzi od strony palmety w spiralnie zakręconą linię, powyżej zaś znajdują się dwa szeregi owoców, ułożonych tak samo w jednym jak i drugim wypadku. Mimo zniszczenia fragmentu widzimy na nim ślad poprzecznego podziału rogu obfitości, który jest również na fryzie grobowca, oraz ślady podobnego ułożenia liści, obejmujących róg. Różnica zaznacza się przedewszystkiem w hełmie, który na fragmencie wypełnia przestrzeń między dwoma rogami obfitości, a którego miejsce na



Fig. 4. Kapitel. (Wys. 68,5 cm, grubość 17,5 cm.)
Muzeum Narodowe w Budapeszcie.

fryzie zajmuje zwisający kłos. Powoduje to na fragmencie większe ściśnienie rogów koło palmety. Mimo twardszego, mniej subtelnego wykonania fragmentu, ściśle pokrewieństwo jego z fryzem grobowca jest niezaprzeczalne.

Pozostają jeszcze do omówienia kapitale, które wszakże jako mniej indywidualny wyraz twórczości danego artysty przedstawiają mniejszą wartość dowodową. Między kapitelem fig. 4, a kapitelem grobowca istnieje niewątpliwe podobieństwo, ujawniające się w ułożeniu narożnych liści akantu, w przewiązaniu ślimacznic od dołu, w wypełnieniu pola powyżej i poniżej przewiązania palmetami, względnie liśćmi. W szczegó-

łach, a więc w wykonaniu ślimacznic, palmet a nawet liści akantu występują różnice, które do pewnego stopnia dadzą się może wytłómaczyć różnicą zastosowania: kapitel węgierski, jak wykazują jego wymiary, był zakończeniem pilastra zapewne wyższego, może znajdującego się od zewnętrznej strony pałacu, w każdym razie obliczony był na oglądanie go z większej odległości i nie wymagał tak drobiazgowego wykonania, jak kapitel grobowca, mniejszy i bliżej patrzącego umieszczony.

Kapitel fig. 5 wykazuje podobieństwo do kapitelów pilastrów grobowca w szczególności, przedewszystkiem zaś w wykonaniu i żłobieniu ślimacznic i kształcie abakusa, w którego środku umieszczona jest rozeta; na grobowcu zastępuje ją wachlarzowaty kwiat. Znaczne podobieństwo do obu kapitelów węgierskich uderza w kapitelach okna II piętra w zachodnim skrzydle zamku wawelskiego, nad bramą wjazdową, zaś w kapitelach wykusza tamże odnajdujemy tę samą palmetę z kielichowatym środkiem, jaką widzimy na kapitelu fig. 4, oraz analogiczne zastosowanie szeregu wolich oczu, jak na

kapitelu fig. 4. Wiadomo zaś, że grobowiec Olbrachta, obramienie wspomnianego okna oraz wykusz przypisywany bywa temu samemu artyście¹⁾.

Streszczając wyniki przeprowadzonego porównania między fragmentami budzyńskimi a krakowskimi dziełami Franciszka Italusa stwierdzić należy, że podobieństwo jest tak znaczne, iż dla wyjaśnienia go koniecznym staje się przypuszczenie, że twórca jednych i drugich jest jedną osobą. Materiał, z którego wykonane są fragmenty budzyńskie, wyklucza możliwość, by zostały one do Budzynia z Włoch przysłane, zatem twórca ich musiał przebywać w Budzynie wraz ze swymi pomocnikami, których współudziału można się ewentualnie w jednym z tych fragmentów dopatrzeć. Fryz i kapitele, grobowca, na które w przeważnej mierze rozciąga się stwierdzona przez nas analogja należą do najlepiej i najsubtelniej wykonanych jego części, wobec czego jest zupełnie nieprawdopodobnym, by one były robotą jakiegoś pomocnika Italusa i by temsamem stwierdzone przez nas podobieństwo między fragmentami a grobowcem wskazywać miało tylko tożsamość jakiejś siły pomocniczej. Zważywszy nadto, że fragmenty budzyńskie nie przewyższają grobowca bynajmniej jakością techniczną i artystyczną, by można przypuścić, że nie ich twórca, lecz jego uczeń lub pomocnik jest autorem grobowca, przyjęć można jako fakt dowiedziony, że Italus, zanim przybył do Polski, znajdował się w szeregu artystów, pracujących na dworze króla Macieja i że on jest również twórcą przytoczonych fragmentów budzyńskich.

Skoro więc nie ulega już wątpliwości, że Italus pracował na Węgrzech, zatem nie skądinąd jak tylko stamtąd mógł on do Polski przybyć. Jakim to się stało sposobem, na to dają odpowiedź dzieje królewicza Zygmunta przed jego wstąpieniem na tron. Obecnie nic nie stoi na przeszkodzie twierdzeniu, że Zygmunt, powziąwszy postanowienie zajęcia się postawieniem grobowca dla brata, na Węgrzech wyszukał sobie w tym celu artystę i stamtąd go sprowadził, lub ze sobą przywiózł.

Pozostaje tu jednak do rozwiązania jeszcze jedna sprawa: stwierdziliśmy mianowicie głównie na podstawie fragmentu fig. 2, że czas działalności Italusa na Węgrzech przypada na okres działalności króla Macieja, do Polski zaś przybywa on dopiero w r. 1501; nasuwa się zatem pytanie, gdzie przebywał i co robił Italus od chwili śmierci króla Macieja w r. 1490, aż do chwili udania się do Polski t. j. do końca roku 1501? Wiemy, że życia artystycznego na dworze Władysława II niemal nie było, trudno więc przypuszczać, by długi przeciąg 11 lat spędził Italus na dworze budzyńskim.

Źródła historyczne węgierskie milczą zarówno odnośnie do tej kwestji, jak wogóle odnośnie do osoby Franciszka Italusa²⁾. Jednakże rachunek prawdopodobieństwa na-



Fig. 5. Kapitel. (Wys. 66,5 cm, szer. 54 cm.)
Dom prywatny w Budzynie.

¹⁾ Kopera, Grobowiec króla Jana Olbrachta i pierwsze ślady stylu odrodzenia na zamku krakowskim.

²⁾ Stwierdza to również historyk A. Divéky w przytoczonej powyżej pracy »Magyarország szerepe a lengyel

prowadza na ślady, które nasuwają rozwiązanie tej kwestji. Wspomnieliśmy już, że po śmierci króla Macieja ruch artystyczny skupiał się głównie na dworach duchownych i świeckich potentatów, jednym zaś z najbliższych takich ognisk koło Budzyna był Ostrzyhom. Czy zatem w Ostrzyhomiu nie znajdziemy śladów, które pozwalałyby przypuszczać, że tam właśnie spędził Italus wspomniany okres czasu?

Poszukiwania moje w tym kierunku zostały istotnie uwieńczone rezultatem.

W krypcie katedry ostrzyhomskiej, mieszczącej w sobie resztki, które przetrwały długowieczny najazd turecki, umieszczony jest wzdłuż ściany poniżej tablic nagrobkowych fryz z czerwonego ostrzyhomskiego marmuru w dwóch ułamkach Fryz ten, dotychczas nieopublikowany, czyni wrażenie, jakgdyby służył do ozdoby kaplicy lub sali pałacowej i przedstawia znane nam już częściowo motywy, jednakże w bezporównania bogatszym, piękniejszym i szlachetniejszym wykonaniu (fig. 1).

W prostym, nieprofilowanym obramieniu widać tutaj charakterystyczny dla omawianych poprzednio prac Italusa motyw dwóch żłobionych rogów obfitości, wyłaniających się z liści akantu, których przewiązane łądygi tworzą dwie ślimacznice, zakończone rozetą i wykonane nader subtelnie. Palmeta, którą obejmują, przypomina w ogólnym kształcie i układzie palmetę z kapitelu fig. 4 i palmetę z kapitelu wykusza wawelskiego, wykonana jest jednakże z żywszym naturalizmem, mniej schematycznie i z subtelnym wycieniowaniem szczegółów, częściowo zniszczonych. Na rogach obfitości, podobnie jak poprzednio wspomniane, poprzecznie przedzielonych, ułożone są dwa szeregi owoców, uderzających naturalizmem i świeżością wykonania. Układ ich jest zupełnie analogiczny do układu owoców na fragmencie fig. 2. Prócz gruszek i fig widzimy winogrona, podobnie jak w dolnym polu pierwszego fragmentu, oraz kłosa, które spotykamy na fryzie grobowca Olbrachta i na wykuszu zamkowym. Znany nam już motyw rogów obfitości z palmetą, wzbogacony jest nowym, pięknym dodatkiem, mianowicie maskami, dzwigającymi kosze z owocami. Maski przedstawiają twarz męską o marsowym wyrazie oblicza, lecz coraz to odmienną; zarost i włosy na głowie zastąpiły motywy roślinne. Rodzaj muszli obejmuje głowę, a z niej wyłania się kosz o dokładnie oddanej plecionce, na którym umieszczone są dwa szeregi pysznych owoców, otoczonych, podobnie jak na rogu obfitości, liśćmi.

Mimo, iż zasadniczym motywem ozdoby fryzu są rogi obfitości, obejmujące palmetę, i w tym względzie, jak również w podkreślonych w opisie szczegółach wykazuje on niewątpliwie pokrewieństwo z fragmentami budzyńskimi oraz fryzem grobowca Olbrachta, na pierwszy rzut oka jednak uderza znaczna różnica w subtelności i bogactwie wykonania w stosunku do dzieł wyżej wymienionych. Różnica ta jest tak wielka, że różnorodność materiałów — fryz wykonany jest w czerwonym marmurze ostrzyhomskim — nie wystarcza na jej wyjaśnienie i narzucać się musi wobec tego pytanie, czy może jednak kto inny, a nie Italus jest twórcą wspomnianego fryzu.

Idąc śladami Kopery¹⁾, który zestawił ornamentację krakowskich dzieł Italusa z tą częścią ornamentacji Palazzo Ducale w Urbino, która jest dziełem Ambrogia da Milano i doszedł na tej podstawie do słusznego wniosku, że Italus musiał być uczniem Ambrogia, poszukać musimy przede wszystkim tam analogji z fryzem ostrzyhomskim. Po-

renaissanceban« dodając, że na pytanie Kopery, czy nie pracował na Węgrzech któryś z uczniów Ambrogia da Milano, odpowiedzieć nie można z braku dat (str. 5).

¹⁾ Grobowiec króla Jana Olbrachta i t. d., str. 20 i nast.

dobieństwo jest istotnie znaczne; fryz wykazuje niemal wyłącznie tylko motywy, które spotykamy w pałacu urbińskim n. p. na fryzie Porta di guerra, lub Porta che da accesso al salone del trono, z dodatkiem paru szczegółów, napotykanym w innych miejscach tejże dekoracji. Zbliżone maski widzimy n. p. na innym (nienazwanym) portalu urbińskiego pałacu¹⁾, lub na bocznym obramieniu kominka¹⁾, którego uproszczeniem jest ornament pilastru, odtworzony jako fig. 2.

Zważywszy wysoką techniczną wartość fryzu ostrzyhomskiego, o ile odrzucimy autorstwo Italusa, postawić musielibyśmy na jego miejscu chyba tylko samego Ambrogia da Milano. Ponieważ zaś fryz wykonany jest z marmuru ostrzyhomskiego, rozpatrzyć zatem musimy pytanie, czy też Ambrogio da Milano sam na Węgrzech nie pracował, czego śladem mógłby być fryz ostrzyhomski.

W źródłach historycznych znajdujemy wzmiankę, która jakoby potwierdza to przypuszczenie, a której bądź co bądź, bez względu na wyniki dalszego rozumowania, nie możemy pominąć milczeniem.

III.

AMBROGIO DA MILANO I FRANCISCUS ITALUS.

W znajdującym się w Modenie kodeksie Hipolita²⁾ są pozycje, odnoszące się do budowy pałacu, podjętej przez królową Beatrycę w latach 1487—1489³⁾, do której dostarczono z komitatu Komaron dwóch rodzajów marmuru na 42 statkach. W tymże czasie na usługach królowej pozostawał niejaki »inzisior Ambrosio«⁴⁾. Ponieważ wymieniony kodeks, pisany w języku włoskim XV. wieku, nie został dotychczas przetłumaczony i wydany i niemożliwe jest obecnie sprawdzenie w jakich okolicznościach i w związku z jakimi pracami pojawia się tam nazwisko owego inzisora, postarać się należy na innej drodze uzyskać o ile możności pewność, czy ów Ambrosio da się utożsamić z Ambrogiem da Milano, którego uznaliśmy za mistrza Italusa i który ewentualnie mógł być twórcą fryzu ostrzyhomskiego.

Zestawiając daty 1487—1489 z datami powstania dzieł Ambrogia da Milano we Włoszech, nie napotykamy sprzeczności; Burckhardt⁵⁾ podaje, że w r. 1481 Ambrogio pracuje nad campanile w Madonna della quercia koło Viterbo, między rokiem 1460—1482 w Palazzo Ducale w Urbino, w r. 1491 zaś wykonywa powałę i balustradę w katedrze w Spoleto, wraz z Pippo i Antonio Fiorentino. Daty te wykazują lukę między rokiem 1482—1491, który to czas mógł artysta spędzić właśnie na Węgrzech na usługach Beatryczy. Wiadomo nadto, że w r. 1475⁶⁾ Ambrogio pracował w Ferrarze nad grobowcem biskupa Roverelli w San Giorgio, zapewne zatem znany i ceniony był na dworze ksią-

¹⁾ Ilustrację podaje G. Lipparini, »Urbino« w wydawnictwie »Italia artistica«, Bergamo 1906, str. 64 i 76.

²⁾ B. Nyáry Albert, A modenai Hipolit Codexek, Századok 1874. — Hipolit, od r. 1487 arcybiskup ostrzyhomski, był synem Herkulesa i Eleonory, książąt Ferrary i siostrzeńcem królowej Beatryczy, żony Macieja.

³⁾ Divald K. w dziele swem »Budapest művészete a török hódoltság elött«, str. 141 powołując się bez cytatu na Bonfiniego twierdzi, że prace te prowadzone były koło zamku w Starym Budzynie (O-Buda).

⁴⁾ P. Tibor Gerevich z Muzeum Narod. w Budapeszcie, w którego posiadaniu znajduje się pisana kopia wymienionego kodeksu, podał mi, że kodeks wymienia jeszcze inne imiona artystów włoskich, lecz z imieniem Franciszka dotychczas się nie spotkał.

⁵⁾ Cicerone, str. 143 k, 214 i, oraz 143 i.

⁶⁾ tamże str. 479.

żęcym, stosunki zaś między dworem ferrarskim a królową Beatrycą bardzo były częste. Pozostała liczna korespondencja¹⁾ między Beatrycą a siostrą jej księżną Eleonorą z Ferrary świadczy o tem, że królowa zwracała się do siostry nader często z żądaniami najróżnorodniejszych sprawunków. Nie byłoby zatem nic dziwnego, gdyby, podejmując budowę na większą skalę i na własną rękę, zwróciła się również do siostry z żądaniem przysłania jej artysty i gdyby Eleonora przysłała jej w tym wypadku właśnie Ambrogia, którego sława aż nadto uprawniała do podjęcia robót w zamku królewskim. Nie brak nawet faktu historycznego, z którymby przyjazd Ambrogia na Węgry dał się doskonale połączyć; właśnie w r. 1487 przybywa do Budzyna Hipolit, syn Eleonory, by objąć arcybiskupstwo ostrzyhomskie; z wzmiankowanej korespondencji wiadomo, że przybył w bardzo licznym orszaku. Czy nie znajdował się w tymże orszaku także Ambrogio?

Ze strony historycznej przeciwstawia się temu przypuszczeniu w pierwszym rzędzie wiadomość podana przez Fabriczy'ego²⁾ w chronologicznej biografji Ambrogia, na podstawie A. Rossiego³⁾. że w r. 1485 Ambrogio wraz z architektem Giacomo Achi il Matola z Bolonji wydaje orzeczenie budowlane (ein bauliches Gutachten) i podobnie w r. 1488 dnia 6 września ocenia »Magister Abrosius Milanensis, lapidum sculptor, habitator in ciuitate Urbini« kaplicę wykonaną przez Benedetta Buglioni w katedrze w Perugji. Ze względu, że Fabriczy, jako autor podobnych zestawień biograficznych jest bardzo skrupulatny, podana zaś przez niego wiadomość szczegółowo określa imię, zatrudnienie i miejsce stałego zamieszkania owego Ambrosia, przeto przypuszczenie, że Ambrogio da Milano w tym czasie na Węgrzech przebywał, staje się z tego względu dość nieprawdopodobnem, mimo iż nie znamy żadnego włoskiego dzieła jego z tego okresu. Nieprawdopodobieństwo to wzrasta, jeżeli zważymy, że fakt przysłania, względnie przybycia Ambrogia do Węgier musiałby w korespondencji tak szczegółowej, jak ta, którą prowadziła królowa Beatryca z siostrą Eleonorą pozostawić ślad jakiś, tembardziej, że z okresu tego widoczne luki w korespondencji zauważyć się nie dają. Dochodzi tu jeszcze nazwa »inzisor«, złączona w kodeksie z imieniem Ambrosia, niezwykła dość w zastosowaniu do artysty o zakresie i mierze Ambrogia. Ze stanowiska krytyki artystycznej dorzucić można i ten wzgląd, że gdyby sam Ambrogio da Milano wykonał był fryz ostrzyhomski, nie byłby prawdopodobnie kopjował tak wiernie swych poprzednich twórców. Jest to artysta o bujnej wyobraźni i wielkiem bogactwie motywów, stworzyłby zatem zapewne coś przynajmniej częściowo nowego. Niewolnicze oparcie się na pierwowzorach urbińskich, wskazuje właśnie ucznia i naśladowcę.

Franciszek Italus musiał w każdym razie należeć do najlepszych i najbliżej swego mistrza stojących uczniów, jeżeli wogóle dostał się w usługi króla Macieja i jeżeli później polecono go, względnie wybrano na usługi drugiego, znacznego dworu królewskiego. Nadto ten ostatni wybór musiał być uzasadniony jakimiś pracami, które znalazły uznanie i ugruntowały jego sławę, na jej to podstawie poruczył mu król Zygmunta wykonanie grobowca zmarłego króla Olbrachta. Fragmenty budzyńskie, jakkolwiek są tylko częstkami nieznanymi nam dzieł, wydają się niedostatecznym tej sławy

¹⁾ Opublikowana ona została w Monumenta Hungariae historica 1877. B. Nyáry A. Magyar diplomaciai emlékek Mátyás király korából.

²⁾ C. v. Fabriczy, Ambrogio di Antonio da Milano, Repert. für Kunst-

wissensch. 1907, str. 252. ³⁾ Documenti per la storia della scoltura ornamentale in pietra, Giornale di erudizione artistica, 1873, vol. II., str. 250.

uzasadnieniem. Zupełnie wystarczającym w tej mierze byłoby jednakże dzieło takie, jak fryz ostrzyhomski.

Przypuściwszy, że Italus jest istotnie twórcą wspomnianego fryzu, to współpracownictwo jego w wykonaniu dekoracji pałacu urbińskiego byłoby ponad wszelką wątpliwość udowodnione, a nadto wysnuć dałby się stąd wniosek, że najbliższym mu materiałem, w którego zużytkowaniu największą posiadał wprawę i doświadczenie, był marmur. Tłómaczyłoby to upraszczanie kompozycji i motywów na fragmentach budzyńskich i w pracach krakowskich, wywołane zresztą z konieczności właściwościami materiału, nie tak szlachetnego i podatnego. Te względy skłaniają nas do zarzucenia przypuszczenia, jakoby wzmianka kodeksu Hipolita odnosiła się do Ambrogia da Milano i jakoby tenże na Węgrzech przebywał i był twórcą fryzu ostrzyhomskiego. Natomiast stylistyczne właściwości samego fryzu i podobieństwo, jakie wykazują z znanymi nam pracami Italusa, jak również szereg okoliczności ubocznych wskazują, że twórcą jego nie mógł być kto inny, jak tylko Franciszek Włoch, który, mając do rozporządzenia odpowiedni i doskonale mu znany materiał, okazał się posiadaczem wytrawnej techniki, lecz równocześnie także słabą siłą twórczą, nie umiejącą wyrwać się z pod wpływu długoletniego swego mistrza.

Na podstawie badań dotychczasowych zarysowują się więc dzieje Italusa na Węgrzech. Ponieważ współpracownictwo jego przy dekoracji pałacu urbińskiego jest niewątpliwe, nad tą ostatnią zaś Ambrogio da Milano pracuje w latach 1460 – 1482, przeto przybyć mógł Italus na Węgry dopiero pod koniec panowania króla Macieja. Może został sprowadzony właśnie wspomnianą powyżej drogą przez Ferrarę i zajęty był przy budowie pałacu królowej; w każdym razie był bez wątpienia w usługach króla Macieja i pracował na zamku budzyńskim. Czy do Ostrzyhomia udaje się on bezpośrednio po śmierci króla, czy też między jedną robotą a drugą pracował jeszcze na dworze innego mecenasa, tego stwierdzić na razie nie jesteśmy w stanie; może wyjaśnią to kiedy przyszłe badania. Przypuszczenia nasze idą wszakże w tym kierunku, że działalność jego w Ostrzyhomiu przypada na okres arcybiskupstwa Bakocza, który zasiada na tronie arcybiskupim w r. 1497. Poprzednik Bakocza mianowicie, Hipolit d'Este, siostrzeniec królowej, zostaje arcybiskupem ostrzyhomskim w r. 1487 jako ośmioletni chłopiec, wobec czego prac budowlanych najprawdopodobniej nie podejmuje; lata 1490 – 1494 spędza on we Włoszech tak, iż niewiele czasu pozostałoby mu na podjęcie prac z tego zakresu. Jego pobyt w Węgrzech po śmierci króla Macieja ma zresztą charakter czasowego i do pewnego stopnia przymusowego, gdyż dąży on ciągle do tego, by nie tracąc dochodów węgierskich przebywać mógł stale we Włoszech, co mu się też w końcu udaje¹⁾. Najprawdopodobniej zatem przebywał Italus na dworze arcybiskupa Bakocza, któremu pośrednio zawdzięczamy już trzy wczesne renesansowe nagrobki katedry gnieźnieńskiej i którego zamiłowania artystyczne pozostawiły swój widomy ślad w kaplicy. Fryz nasz powstał, jak sądzimy, niezależnie od tej ostatniej; wskazuje to jednolicie florencki jej charakter i czas powstania (1506 r.)

Podczas swego trzechletniego pobytu na Węgrzech królewicz Zygmunt odwiedzał niejednokrotnie arcybiskupa Bakocza w Ostrzyhomiu; może był świadkiem powstawania dzieł Italusa, lub widział je już gotowe. Zyskały one zapewne jego uznanie i podziw,

¹⁾ Nyáry A. Az esztergomi érsekség és egri püspökség számadási könyvci a XV–XVI. századból, Századok 1867, str. 378.

jeżeli jemu umyślił powierzyć wykonanie grobowca dla zmarłego brata. Może być, że zatrzymawszy się w Ostrzyhomiu w drodze z Budzyna do Krakowa w końcu listopada 1501 r. sam artystę ze sobą zabrał, albo też posłał po niego wkrótce po swym przybyciu do Krakowa. Odtąd przebywa Italus w Krakowie i zapoczątkowuje nową erę sztuki w Polsce.

IV.

FRANCISCUS ITALUS I PIERWOWZÓR POMNIKA JANA OLBRACHTA.

Ustaliwszy o ile możności dzieje twórcy grobowca króla Olbrachta przed jego przybyciem do Polski, pozostaje jeszcze do omówienia kwestja pierwowzorów i analogij grobowca, która przedstawia się dość ciemno i zawile. Zasługą p. Koperę jest, że odkrył bezsprzeczny związek, jaki istnieje między dekoracyjnymi pracami Ambrogia da Milano w Palazzo Ducale w Urbino, a pracami polskimi Italusa, z którego wnosić można, że Italus był uczniem Ambrogia. Jednakże zestawienie grobowca Olbrachta z grobowcem biskupa Roverelli w Ferrarze, dziełem tegoż Ambrogia da Milano z r. 1475, przyjmuje sam autor z zastrzeżeniem i traktuje je jako wynik próżnych poszukiwań za bliższą analogją¹⁾.

Zdaniem mojem nie ma istotnie wiele analogji między obydwoma temi dziełami. Wybitnie figuralny charakter grobowca Roverelli, tłumaczący się, jak słusznie zaznacza p. Koperę, współpracownictwem Antonia Rossellina i materiałem, oraz zupełnie podrzędna rola skromnej ornamentacji, nadają mu zupełnie odmienny od grobowca Olbrachta charakter. W głównych czynnikach kompozycji występuje najwyraźniejsza i zasadnicza różnica. W grobowcu Roverelli uderza na pierwszy rzut oka brak bocznych pilastrów, wobec czego filary boczne, mimo przerwania ich w części środkowej wnękami, działają swą masą architektonicznie nierozczłonkowaną i stanowią wraz z ciężką, nisko sklepioną archiwoltą jednolite obramienie wnęki, tembardziej, że architrav słabo jest tylko zaznaczony. Jako drugi zasadniczy motyw uderza w grobowcu tym wybitnie poziomy podział, podkreślony przez środkowy pas wnęk, obejmujący zarówno filary boczne, jak tylną ścianę grobowca; podziału tego nie zacierają małe pilastry między wnękami i ich stojące figury, są bowiem tylko słabem zaznaczeniem kierunku pionowego, podporządkowanego granicom horyzontalnym. Jako wynik uproszczonej kompozycji i bogatej ozdoby figuralnej, ornamentacja schodzi wogóle na plan ostatni i nie posiada tak wybitnie tektonicznego charakteru, jaki cechuje grobowce florenckie i północno-włoskie quattrocenta, oraz grobowiec Olbrachta. Cechy, które nadają grobowcowi Roverelli: uproszczona, masą działająca kompozycja, poziomy podział i ograniczenie znaczenia kompozycji, skłoniły już Burckhardta²⁾ do nazwania grobowca tego rzymskim, Burgerowi zaś³⁾, który projekt jego przypisuje Antoniemu Rosselinowi,

¹⁾ Koperę, Grobowiec króla Jana Olbrachta i t. d. str. 14. — A. Lauterbach w książce swej »Die Renaissance in Krakau«, zgadza się z Koperą co do tego, że Italus był uczniem Ambrogia da Milano, odnośnie zaś do analogji z grobowcem Roverelli powiada: »Ebenso wenig konnte das Grabmal des Kardinal Roverella in San Giorgio zu Ferrara... als Vorbild dienen« (str. 69). ²⁾ Cicerone, str. 479. ³⁾ Fritz Burger, Das florentinische Grabmal bis Michelangelo, Strassburg 1904, str. 240.

do zaliczenia go do rodzaju, stanowiącego przejście do rzymskiej »maniera grande« XVI. wieku.

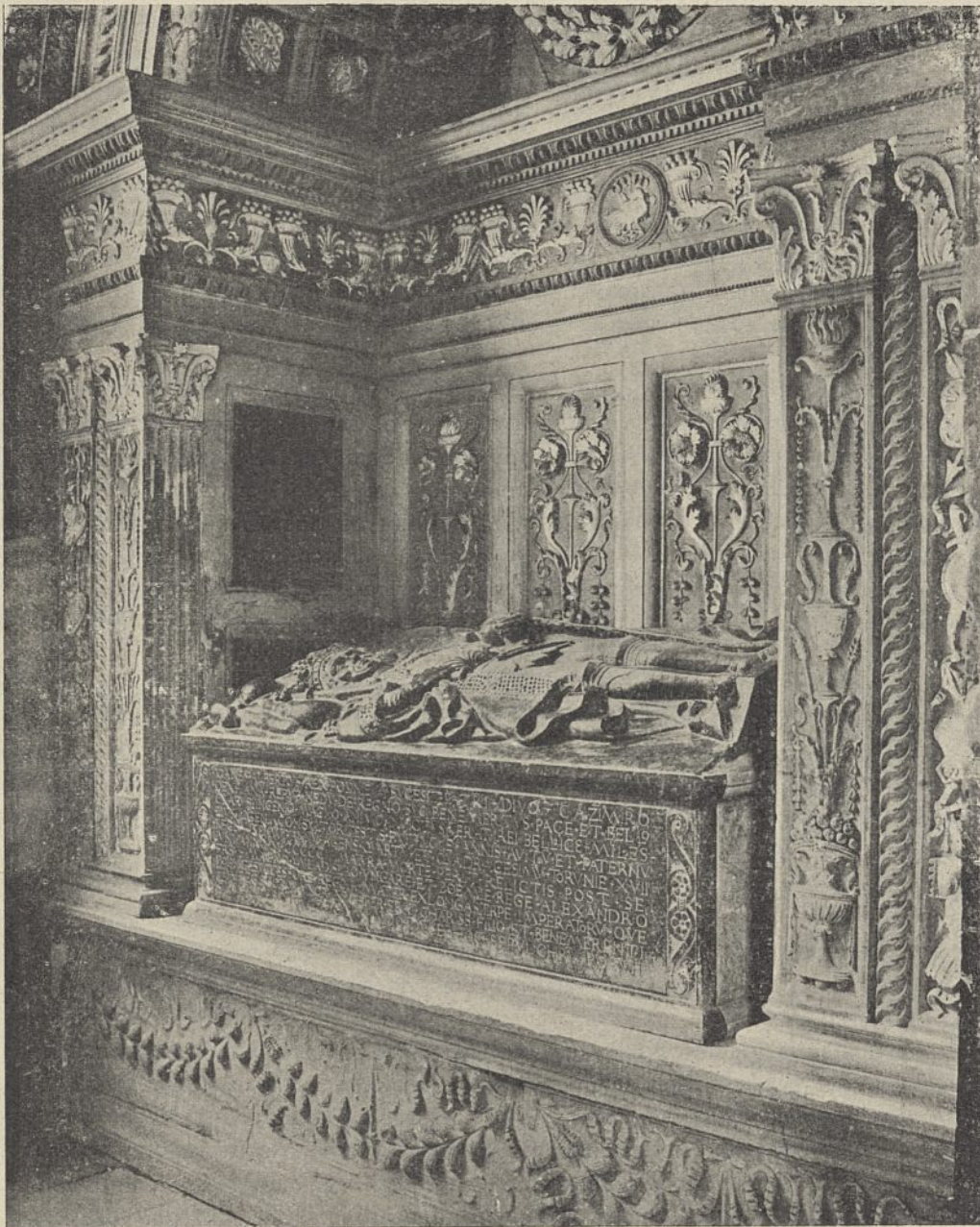


Fig. 6. Grobowiec Jana Olbrachta w katedrze wawelskiej.

W przeciwieństwie do tego, grobowiec Olbrachta należy zarówno w całości jak szczegółach, w kompozycji jak i dekoracji niepodzielnie do quattrocenta. W ogólnym układzie idzie artysta zupełnie śladami grobowca Bruniego Bernarda Rossellina, będą-

cęgo pierwszym zdecydowanym wyrazem florenckiego typu grobowców niszowych, typu, pojawiającego się we Włoszech północnych, z dodatkiem bogatej, lombardzkiej ornamentacji. Podobnie jak na grobowcu Bruniego, obramienie wnęki, mieszczącej w sobie sarkofag, stanowią trzy wybitnie odgraniczone części: prosta, nieznacznie stopniowana podstawa, stojące na bazach pilastry, zakończone kapitelami i oddzielona szerokim architrawem, wysoko sklepiona archiwolta. Zrównoważenie poziomego kierunku w dolnej części grobowca, podkreślonego przez podstawę, bazy pilastrów i sarkofag, stanowią w pierwszym rzędzie pilastry, których ornament podkreśla dążenie ich w górę, oraz pionowy podział tylnej ściany ponad tumbą. Szeroki architrav równoważy poprzedzający go kierunek pionowy, zaś archiwolta, wznosząc się wysokim łukiem, ma za zadanie harmonijne zjednoczenie obu zasadniczych kierunków. Motywy dekoracyjne, jak pilastry z kapitelami lub architrav, stanowią nieodłączne części całej kompozycji, ornamentacja zaś ma cechę tektoniczną, t. j. podkreślającą konstrukcyjne zadanie danej części.

Porównanie grobowca Olbrachta z grobowcem Leonarda Bruni Bernarda Rossellina wykazuje, że kompozycyjnie należy on najzupełniej do florenckiego typu grobowców niszowych, względnie do tej jego odmiany, która się wytworzyła w północnych Włoszech bezpośrednio pod wpływem grobowca Bruniego. Jednakże posiada on jeden motyw odrębny, który staje na przeszkodzie zaliczeniu go bez zastrzeżeń do wspomnianego typu lombardzkich grobowców i który czyni bezowocnymi poszukiwania za pierwowzorem zupełnie mu odpowiadającym. Motyw ten, to podwojenie ornamentowych pilastrów, stanowiących boczne obramienie wnęki, którego nie spotykamy ani we Florencji, ani też w Lombardji.

Za pierwowzorem tego motywu czynił troskliwe lecz próżne poszukiwania p. Kopera¹⁾; wymienia on grobowiec Bernarda Giugni Mina da Fiesole w Badii florenckiej, posiadający po parze pilastrów laskowanych i całkiem inaczej użytych²⁾. W cytowanym już dziele³⁾ wymienia Burger szereg nagrobków arkosolowych (Arcosolien-Denkmal), o sarkofagach tuż pod archiwoltą umieszczonych, a które posiadają po parze pilastrów laskowanych. Są to grobowce florenckie Orlanda di Medici Bernarda Rossellina, Gianozza Pandolfiniego Desideria da Settignano, Filipa Inghirami Francesca da Simone i t. p. Pilastry na tych grobowcach nietylko kształtem swoim czynią zgoła odmienne wrażenie, aniżeli pilastry na grobowcu Olbrachta, lecz i w zasadzie, jak to z charakteru grobowców wynika, nie mają nic wspólnego z zastosowaniem pary pilastrów na grobowcu krakowskim.

Przeszukując dokładnie wszystkie typy grobowców, jakie w drugiej połowie XV. w. we Włoszech się pojawiły, natrafiamy w końcu na ślad, który może wyjaśnić nam powstanie wspomnianego motywu. Zwrócić się musimy do Rzymu, który, jak wiadomo, nie posiadał w owym okresie samodzielnego kierunku, lecz wytworzył swoistą do pewnego stopnia odmianę sztuki lombardzkiej. Badania Schmarsowa⁴⁾, Steinmanna⁵⁾ i innych rzuciły jaśniejsze światło na twórczość Lombardczyka Andrea Bregno (1421—1506), który stawiany poprzednio w równym rzędzie z wieloma innymi północno-włoskimi artystami, pracującymi w Rzymie w drugiej połowie quattrocenta, przedstawia się w świetle tych badań jako przewyższający ich nietylko sławą i wziętością, lecz także miarą talentu

¹⁾ op. cit. str. 14. ²⁾ tamże. ³⁾ str. 181. Tamże ilustracje. ⁴⁾ Meister Andrea, Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen 1893. ⁵⁾ Andrea Bregno's Tätigkeit in Rom, tamże 1899.

i twórczej siły¹⁾. Przed r. 1460 mało znany, staje się potem w Rzymie jednym z najgłośniejszych i najpłodniejszych rzeźbiarzy. Nie wchodząc w szczegóły bogatej jego działalności, której wyrazem są przedewszystkiem grobowce i ołtarze, zaznaczymy tylko, że jest on twórcą dwóch nowych typów grobowca²⁾. Pierwszy z nich reprezentowany jest przez grobowiec kardynała Lebretto (um. w r. 1465)³⁾ w S. Maria in Aracoeli, powtórzony z nieznacznymi tylko zmianami w grobowcu kardynała Savelli (um. w r. 1498)⁴⁾ w S. Maria in Aracoeli, którego odmianą jest grobowiec kardynała Alanusa (um. w r. 1474)⁵⁾ w S. Prassede. Przedstawicielem drugiego typu jest grobowiec Krzysztofa della Rovere (um. w r. 1479)⁶⁾ w S. Maria del Popolo.

Obydwa typy grobowców są grobowcami niszowymi. W pierwszym z nich Bregno obiera za punkt wyjścia grobowiec Eugeniusza IV. dłóta Isaia da Pisa⁷⁾ z r. 1455 i dąży do jego uproszczenia i nadania mu monumentalnej formy przedewszystkiem przez usunięcie wnęk, wpuszczonych jedna nad drugą w przednie lice filarów, stanowiących boczne obramienie nakrytej architravem niszy. Dla nas ważnym jest w tym procesie, że Bregno już w grobowcu Lebretta, usuwając tylko wnękę górną a dolną pozostawiając, wolną powierzchnię filaru między tą ostatnią a architravem wypełnia parą ornamentowanych pilastrów, które w analogicznej roli pojawiają się na grobowcu Sassetty. Grobowiec Alanusa⁸⁾, który możnaby umieścić między jednym typem a drugim, jest dla nas o tyle ciekawy, że Bregno usiłuje w nim wspomniane wyżej zasadnicze swoje dążenia, w kierunku uproszczenia i monumentalności konstrukcji, zastosować do florenckiego typu grobowców niszowych, nakrytych archiwoltą, że zatem wskazuje w nim sam drogę do zastosowania swych pomysłów do grobowca niszowego florenckiego. Drugi typ przedstawia zarówno obiektywnie, jak i dla naszych celów wartość mniejszą; zaciera on architektoniczne rozczłonkowanie wnęki florenckiej, zamieniając je na ornamentowane obramienie, w rodzaju węgarów, płytkiego wgłębienia. Zarówno jeden jak i drugi typ znalazł ogromną ilość naśladowców, przedewszystkiem w licznych uczniach Bregna, a i Bregno sam, nie mogąc twórczością nastarczyć licznym zamówieniom, naśladuje mniej lub więcej wiernie stworzone przez się typy⁹⁾.

W tej ostatniej grupie grobowców, będących nieznaczną stosunkowo odmianą zasadniczych typów, spotykamy grobowiec kardynała Coca (um. w r. 1477)¹⁰⁾ w S. Maria sopra Minerva, uważany przez niektórych autorów¹¹⁾ za dzieło ucznia Bregna. Jest on rozwinięciem pomysłu, zastosowanego po raz pierwszy w grobowcu Lebretta; para ornamentowych pilastrów, która w grobowcach typu Lebretta zajmowała tylko część obramienia bocznego ponad lub pod wnęką, po całkowitem usunięciu w grobowcu Coca

¹⁾ Steinmann, w dziele swem »Die Sixtinische Kapelle« (Monachjum 1901), tom I, str. 64, nazywa go »ein ungewöhnliches Kompositionstalente«. ²⁾ Steinmann, Andrea Bregno's Tätigkeit in Rom, str. 325. ³⁾ Ilustrację podaje Venturi, Storia dell' arte Italiana, tom VI. La scoltura del quattrocento, str. 940, 941 i 943. ⁴⁾ Ilustracja u Venturiego op. cit. str. 960. W przeciwieństwie do Steinmanna i W. Friedländera (Thieme-Becker, Allgem. Lexicon der bild. Künstler, tom IV. 1910), określa Venturi ten grobowiec jako dzieło ucznia Bregna. ⁵⁾ Ilustracja u Burgera, op. cit. str. 240. ⁶⁾ Ilustracja u Venturiego, op. cit. str. 651. Reljef Madonny w lunecie wyszedł z pod dłóta Mina da Fiesole. ⁷⁾ Ilustracja u Venturiego str. 386. l. cit. ⁸⁾ Ten grobowiec uważa Burger (loco cit.) za prototyp grobowca Verelli w San Giorgio w Ferrarze dłóta Ambrogia da Milano. ⁹⁾ Steinmann, op. cit. str. 225. ¹⁰⁾ Ilustrację podaje Venturi, op. cit. str. 946. ¹¹⁾ N. p. Venturiego l. cit., Fabriczyego (Giovanni Dalmata, str. 173 wydania węgierskiego); Friedländer w cytowanym już Lexikon der bild. Künstler, wymienia ten grobowiec między dziełami Bregna.

wnęki z bocznego obramienia, zajmuje całą powierzchnię bocznych filarów od podstawy, względnie impostów, aż po architrav. W grobowcu tym, jakkolwiek podłużna jego nisza o tylnej ścianie pokrytej freskiem, nakryta ciężkim architravem o wachlarzowatym ornamentem szczytowym, w niczem nie przypomina grobowca Olbrachta, napotykać motyw podwójnych ornamentowych pilastrów, jako boczne obramienie wnętrza grobowcowej, zatem w zastosowaniu, podobnie jak i wykonaniu, zupełnie analogicznym jak w kaplicy wawelskiej. Motyw ten, zastosowany w grobowcu kardynała Cöca do podłużnej wnętrza nakrytej architravem, znajdujemy na grobowcu Olbrachta w połączeniu z niszą florencką, którą zamyka archiwolta. Trudno przypuścić, by motyw ten powstał w Rzymie i Krakowie zupełnie niezależnie od siebie, by zatem Franciszek Italus przechodził samodzielnie równoległą drogę rozwojową jak Bregno, drogę, która głośnego i tak płodnego artystę i jego uczniów doprowadziła do grobowców Lebretta, Savelliego i Cöca. Raczej uwierzmy, że musi istnieć jakiś związek między dziełami Bregna a Italusem. Lecz jaki?

Najprostszym byłoby przypuszczenie, że Italus, nim przybył na Węgry, pracował w warsztacie Bregna. Lecz przypuszczenie to jest nieprawdopodobne już ze względów biograficznych. Zresztą w ogóle w ornamentyce swej wykazuje Italus wyłącznie wpływ Ambrogia da Milano bez żadnej domieszki, którąby można przypisać Bregnowi, jakkolwiek ornamentyce jednego i drugiego wspólny jest charakter lombardzki. Gdyby Italus pracował w warsztacie Bregna, musiałby od tego swego mistrza, który sławą przewyższał jeszcze Ambrogia da Milano, przejąć coś więcej aniżeli tylko motyw, i jeśli już nie ornamentykę, to układ grobowca musiałby więcej dzieła Bregna przypominać. Zatem najprostsze to wyjaśnienie musimy odrzucić i poszukać gdzieindziej ogniwa, którego brak. Wiadomości, jakie posiadamy o ruchu artystycznym na budzińskim dworze króla Macieja, zdają się ogniwo to zawierać. Wymieniliśmy już między artystami, na dworze królewskim pracującymi, Giovanniego Dalmatę i wspomnieliśmy również, że musiał on wiele i wybitnych prac wykonać, jeżeli król Maciej nadał mu szlachectwo i ofiarował posiadłość z zamkiem.

Badania Tschudiego¹⁾ wydołyby najpierw na światło dzienne i bliżej określiły działalność tego poprzednio tylko z nazwiska znanego artysty, który będąc Dalmatą z urodzenia, z charakteru swej sztuki był zupełnie Włochem. Badania te uzupełnił Fabriczy²⁾, który podaje również chronologiczne zestawienie prac artysty. Terenem działalności Dalmaty jest przeważnie Rzym, gdzie z nieznacznymi wyjątkami pracuje on w latach 1460—1481. Spotykamy go najprzód w warsztacie Paola Romano, następnie pracującego samodzielnie, już w r. 1466 zaś pracuje wraz z Andreem Bregno nad grobowcem kardynała Giacomo Tebaldi w S. Maria sopra Minerva, którego fryz jest jego dziełem³⁾. W najbliższym czasie (1469) widzimy go pracującego obok Mina da Fiesole nad ołtarzem w San Marco, lecz — jak zaznacza Tschudi⁴⁾ — Dalmata nie mógł być uczniem Mina, gdyż nie o wiele jest od niego młodszy i wykazuje zupełny brak florenckiego wykształcenia. W latach 1471—1472 pracuje wraz z Minem nad grobowcem Pawła II. w kościele św. Piotra, od tego zaś czasu spotykamy go głównie obok Bregna.

¹⁾ H. v. Tschudi, Giovanni Dalmata, Jahrb. der königl. preuss. Kunstsammlungen, tom IV, str. 169.

²⁾ Cytowana już poprzednio praca tego autora »Giovanni Dalmata« ukazała się w języku niemieckim w Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen 1901.

³⁾ Giovanni Dalmata, Fabriczy Kornel Pisebb dolgozatai

Budapest, str. 185 wydania węgierskiego.

⁴⁾ op. cit. str. 189.

Grobowiec Roverelli w San Clemente (1476—1477) jest dziełem obu artystów; podobnie razem widzimy ich — obok Mina — w latach 1480—1481, pracujących nad Cancellatą w Sykstyń. Pomiędzy jednym a drugim wykonywa Dalmata jeszcze trzy grobowce w kościele św. Piotra. W r. 1481 zatraca się ślad jego w Rzymie, wobec czego Fabriczy przypuszcza, że już w tym czasie udał się on na dwór króla Macieja¹⁾, co jest tem prawdopodobniejsze, że do r. 1488, w którym za swą działalność artystyczną został przez króla tak sownie wynagrodzony, musiał już sporą ilość dzieł wykonać na Węgrzech. Po śmierci króla Macieja w r. 1490 prawdopodobnie powrócił do Rzymu, o czym zdaje się świadczyć luneta z Appartamento Borgia w Watykanie z lat 1492—1503²⁾. Jedynym dziełem z tego okresu, które na pewno³⁾ przypisać można Dalmacie, jest grobowiec Girolama Gianelli w katedrze w Anconie, wykonany w r. 1509.

Fabriczy, charakteryzując twórczość Dalmaty na podstawie wszystkich znanych dzieł jego, powiada o nim⁴⁾, że nie był to talent zdolny do stworzenia nowych typów, *poprostu powtarza on ten typ grobowców rzymskich, który stworzył Andrea Bregno w grobowcu Lebretta (1465) i który nieznanymi twórcy grobowców Capranica (po 1465), Coda (po 1477) i Ortega Gomial (1492—1503) dalej rozwinęli. Dalmata mianowicie kopiał z zupełną dokładnością dwa ostatnie grobowce, z tą tylko różnicą, że prostą ścianę niszy, ozdobioną w pierwszym wypadku freskiem, w drugim medaljonem z popiersiem, zamienił na trójścienną wgłębiającą się niszę...⁴⁾.

Działalność Dalmaty na Węgrzech zdaje się zatem zawierać ogniwo, które tłumaczyłoby nam, jaką drogą, powstały w Rzymie motyw podwójnych ornamentowych pilastrów, dostał się na grobowiec Olbrachta w Krakowie. Dalmata w działalności swej na Węgrzech szedł zapewne również śladami Bregna i użytkował jego motywy. Potwierdza to grobowiec Gianellego w Anconie, powstały już po pobycie węgierskim, bo w r. 1509, grobowiec, w którym przy kompozycji analogicznej do grobowca Sassetty Bregna znajdujemy również po parze ornamentowanych pilastrów jako obramienia niszy.

Dalmata rozporządzał bardzo słabym talentem dekoracyjnym⁵⁾ i bardzo możliwe, że wziął sobie Italusa jako dekoratora do pomocy. Italus zatem, pracując obok Dalmaty, a może nawet z nim razem, miał sposobność przejąć od Dalmaty tę jego specjalność i ze swej strony zastosował ją do tego typu grobowca, którego znajomość przywiózł ze swej ojczyzny, z Włoch północnych⁶⁾. W ten sposób tłumaczyłby się motyw podwójnych ornamentowanych pilastrów, odbiegający od florencko-lombardzkiego schematu, według którego wykonany jest grobowiec Olbrachta i będący śladem jednego etapu z dzieł jego twórcy.

¹⁾ Przyjmuje to również Venturi, op. cit. str. 1053. ²⁾ Fabriczy, op. cit. str. 194. ³⁾ tamże, str. 169 i 170. ⁴⁾ tamże, str. 173. ⁵⁾ Tschudi, op. cit. str. 189, odmawia mu zupełnie zdolności dekoracyjnych; Fabriczy, op. cit. str. 174, rehabilituje go częściowo, twierdząc, że zdolności Dalmaty w tym kierunku były niewielkie. ⁶⁾ Nie jest wykluczone, że znajomość tego typu grobowca dałaby się sprowadzić do węgierskiego pobytu Italusa, lecz należałoby poprzednio umocnić niezupełnie dotychczas ugruntowane twierdzenie dra Ebera w cytowanej pracy: *Köszpöri renaissance emlékek Budapest területéről. Budapest régiségei*, tom VIII., że Francesco di Simone Ferucci znajdował się w szeregu artystów, pracujących na budzińskim dworze króla Macieja. O artyście tym wiemy (Burger, *Das florentinische Grabmal* i t. d.), że szedł śladami grobowca Bruniego Bernarda Rossellina. Mógł więc Italus ewentualnie od niego przejąć kompozycję grobowca, jakkolwiek i we Włoszech północnych nietrudno było Italusowi zetknąć się z tym typem pomnika.

Na podstawie przeprowadzonego dotychczas rozbioru stylowego grobowiec Olbrachta przedstawiałby się nam zatem raczej jako dzieło eklektyka, aniżeli jako wyraz samodzielnej twórczości. Ujawnia on pozatem dziwną niepewność proporcji, która zdaje się świadczyć o tem, że Italus nie miał wielkiej wprawy w samodzielnem budowaniu grobowca, może nawet po raz pierwszy stał przed podobnem zadaniem. W stosunku do wysokości szerokość pomnika jest za wielka, tak, iż grobowiec robi wrażenie ciężkie. Efekt ciężkości kompozycji zwiększa niepomierne szerokie belkowanie; zostało ono rozszerzone jakgdyby jedynie dla umieszczenia na fryzie ornamentu, który go ozdobi, i odpowiednio do tego szeroko ukształtowano epistyl. Wskutek tego pilastry boczne wypadły nader krótkie, a uderzająca nieproporcjonalność tego stosunku sprawia, że cała środkowa część grobowca wygląda jakby przygnieciona. Przyczynia się do tego jeszcze umieszczenie sarkofagu bezpośrednio na podstawie grobowca z opuszczeniem zwykłych w takich razach lwich nóg i t. p., niższa, aniżeli bazy pilastrów podstawa sarkofagu i fakt, że postać królewska przypada w dolnej połowie tylnej ściany grobowca. Dodać do tego trzeba słabe przestrzenne stopniowanie w wysunięciu naprzód i wsunięciu w głąb poszczególnych części grobowca.

Szkoła, jaką Italus przeszedł, pracując z Ambrogim da Milano nad dekoracją pałacu urbińskiego, była jak się zdaje nadal miarodajną dla charakteru jego twórczości, której najbliższem i najwdzięczniejszem zadaniem pozostała prawdopodobnie dekoracja architektury, nie zaś samodzielna sztuka dekoracyjna. Praktyka węgierska mogła go w tem jeszcze utwierdzić; król Maciej starał się bodaj bardziej o zaspokojenie swej potrzeby zbytku i świetności, aniżeli o utrwalenie chwały swych poprzedników przez stawianie im grobowców; Italus pracował najprawdopodobniej nad dekoracją zamku, o czem zresztą świadczyć się zdają fragmenty budzyńskie. Może właśnie te zamiłowania Italusa dały impuls do podjęcia pierwszych prac nad dekoracją zamku krakowskiego, których pozostałe do dziś części przemawiają do nas całym wdziękiem i świeżością włoskiego quattrocenta i muszą budzić pełne uznanie dla ich twórcy.

„LAMENT“ OPATOWSKI I JEGO TWÓRCA

NAPISAŁ

JAN BOŁOZ ANTONIEWICZ

I.

»Lament« na śmierć zmarłego w Krakowie 30 grudnia 1532 kanclerza Krzysztofa Szydłowieckiego, przedstawiony przez nieznanego dotąd artystę na płycie brązowej (47 cm. × 198 cm.), zdobiącej cokół jego grobowca w opatowskiej kolegiacie św. Marcina, jest już jako dzieło sztuki o wysokich, choć co prawda częściowo tylko dopiętych, celach artystycznych zabytkiem wysoce interesującym, przytem dokumentem wprost nieocenionym kultury polskiej drugiej ćwierci XVI w., a zwłaszcza ówczesnej ikonografii. Rysowali i sztychowali ten »Lament«: F. K. Dietrich, K. W. Kielisiński, J. Piwarski i P. B. Podczaszyński, badali go T. Działyński, J. Sobieszczański, Wł. Łuszczkiewicz, M. Sokołowski; najobszerniejszą jego analizę oraz najlepszą reprodukcję podał p. Dr. Jerzy Kieszkowski w swem dziele »Kanclerz Krzysztof Szydłowiecki«. Poznań 1912 (str. 396—443 i 629—31, gdzie zestawiona literatura).

Najważniejsze wyniki badań tego autora i jego poprzedników są: *a)* Lament powstaje na zamówienie Jana Tarnowskiego, hetmana w. koronnego, w r. 1536 (raczej może: od r. 1533, gdyż zdaniem mojem potrzebował artysta co najmniej lat dwóch na zebranie i opracowanie tak ogromnego materiału ikonograficznego, którego rezultatem jest zdumiewająca ilość czterdziestu przeszło portretów, oraz na wyrzeźbienie i odlanie tego dzieła); *b)* Lament przedstawia żałobne zgromadzenie, wśród którego poznajemy z pewnością samegoż hetmana, a możliwe także portrety Zygmunta i biskupa Tomickiego; *c)* w rzędzie zebranych dadzą się wyróżnić rozmaite (mojem zdaniem tylko wyższe) stany społeczeństwa, dostojnicy świeccy (czy i kościelni ?), wojownicy, dworzanie (królewscy czy też hetmańscy ?), uczeni a wreszcie i muzycy, względnie śpiewacy. Mamy zatem poniekąd trzy punkty, oznaczające ogólne położenie figury, ale w te punkty wrysowana figura może mieć jeszcze kształty bardzo rozmaite. Mam wrażenie, że na dnie tej sceny leży jakieś zajście wówczas powszechnie wiadome, jakiś wypadek, może akt uroczysty wielkiej wagi osobistej lub państwowej, związany w każdym razie ze śmiercią kanclerza, zajście znane ogółowi za pośrednictwem jakiegoś dzieła literackiego (jak np. mowa pogrzebowa, biografia enkomiaistyczna lub poemat żałobny), lub jeszcze prawdopodobniej przez dzieło muzyki, przez pieśń 4^o- lub 6^o-głosową.

Literatura trenoidalna, epicedjalna i epitafjalna XVI w. jest ogromna; cenne wskazówki dają Glogier, St. Tarnowski, nowsi badacze literatury polskiej, a wśród nich zwłaszcza prof. Sinko. Z literatury pozapolskiej, a w pierwszym rzędzie niemieckiej, jako w tym wypadku najbliższej, bo przez humanistów najbardziej w Polsce rozszerzonej, lub w ogóle w Niemczech drukowanej, zasługują na szczególne wymienienie następujący autorowie, przyczem posługuję się głównie dziełem K. Goedekego »Grundriss« II wyd. II, 1886: 1) Ulrich von Hutten (1488—1523), Super interfectionem Joannis Hutteni equitis Deplo ratio 1519. 2) Erasmus Alberus, wybitny poeta i bajkopisarz (1500—1553), epitafjum na śmierć córki Marcina Lutra, Hamburg 1552. 3) Georgius Sabinus, zięć Melanchtona (1508—1560), Epitaphia Joachimi I elect. brand. 1536. 4) I. N. Secundus (holender 1511—1536), Naenia in mortem Thomasi Mori. Lovanii 1636. 5) Hieronimus Hosius (z Turynji, ur. około 1520, zm. 1575), Epicedion Catharinae coniugis Philippi Melanthonis Wittb. 1557. 6) Piotr Lotichius (najznakomitszy niemiecki poeta łaciński, 1528—60), In obitum clar. mi viri D. Philippi Melanthonis. Wittb. 1560. 7) I. I. Boissard (francuz, sławny topograf Rzymu 1528—1602), Tumulorum et Epitaphiorum lib. I. Metis (Metz) 1589. 8) L. Helmbold (1532—1598), Begrebniss D. M. Lutheri Mülhausen 1584 (tłóm. łacińskiego dialogu z r. 1538). 9) W związku z tym ostatnim należy wymienić wielką literaturę epitafjalną na śmierć Lutra, zestawioną l. c. 157—8, przeważnie wiersze i to jako teksty do muzyki, tu także Hansa Sachsa (1494—1576): Ein Epitaphium oder Klagred ob der Leych M. Luthers 1546.

Większą jeszcze wartość porównawczą mają dla Lamentu utwory muzyczne, a mianowicie pieśni cztero- i sześciogłosowe; takie pieśni trenoidalne znajdują się, o ile mię pamięć nie myli a czego sprawdzić obecnie nie mam możliwości, w dziełach Orlando di Lasso (Roland Delatre), sławnego kompozytora flamandzkiego na dworze monachijskim. Przypuszczam, co zresztą z natury rzeczy ze stanowiska kapelmistrzów nadwornych by wynikało, że komponowali pieśni epitafjalne na śmierć księżąt lub dostojników państwa także kapelmistrz drezdeńscy, włosch Antonio Scandelli z Brescii (1517—1580) i flamand Matthé le Maistre (zm. 1577), oraz (od r. 1568) nadworny organista monachijski, hiszpan Ivo de Vento; sas Krzysztof Demantius, (1567—1643) wydaje we Freibergu 1620: Trostreiche Begräbnuß Gesänge mit 4—6 Stimmen gesetzt.

Wybitnemu znawcy pieśni polskiej w XVI w. p. prof. Drówi Józefowi Reissowi w Krakowie zawdzięczam wreszcie następujące nader cenne wiadomości o czterogłosowych trenoidach polskich XVI w.: 1) Lament Ieronima Szafráńca Starosty Chęcińskiego, o śmierci Syna jego. 2) Napis nad grobem zacnej Królowej Barbary Radziwiłłówny niegdy będącej Królowej Polskiej (w Krakowie: Mateusz Siebeneycher 1558). 3) Pieśń Jerzego Libana z Lignicy: In clarissimi Poloniae Praesulis Maecenatisque D. Petri Tomicii Cracoviensis olim Episcopi obitum M. Georgii Libani Legnicensis Saphicon. Ipso funeris die in aede Divi Stanislai decantatum. Cracoviae impressum in officina Floriani Ungleri 1535. 4) Szczególnej wagi jest kompozycja na śmierć »Łaskiego«; brak w tekście niestety wskazówki, o którym z Łaskich jest mowa. Egzemplarz uszkodzony, bez karty tytułowej i bez sopranu, posiada tylko trzy dolne głosy: alt, tenor i bas; charakterystyczną szczególnie jest zwrotka:

»Bo wielcy stanowie o to się starali,
By jedno byli tę osobę znali

Jedni z miłości, a drudzy się bali;
 Jednak wszyscy z nim tak o przyjaźń stali,
 Każdy to chwali«.

Przechodzę teraz do analizy formalnej. M. Sokołowski (Sprawozdanie Kom. hist. sztuki VI, 347 i VII, CLIV—CLIX) i Kieszkowski (l. c. 417—430) uważają Lament za dzieło plastyka włoskiego, a w szczególności widzą w nim rękę Jana Marji Padovana, zwanego il Mosca¹⁾. Z zapatrywaniem tem żadną miarą zgodzić się nie mogę; wykluczam wszelką włoską rękę, a w szczególności rękę Padovana, w całym tym wspomnianym pomniku, a to tak w płycie grobowej przedstawiającej samegoż kanclerza jak i, tu zgodnie z p. Drem Kieszkowskim, w płycie grobowej jego synka Zygmunta, zm. 1527, t. j. w dziełach powstałych jeszcze za życia kanclerza, jak i w Lamencie, który powstał już po jego śmierci 1533—6. W mej rozprawie, streszczającej wykład, miany na kongresie historyków sztuki w Rzymie 16 października 1912 i w Komisji hist. sztuki Akad. Um. w Krakowie 14 stycznia 1913 (Bulletin international de l'Acad. des Sciences de Crac. Cl. de Philol. 1913. Crac. 1914, 22—32) wykazałem, że tylko lewa strona wspaniałej płaskorzeźby w Padwie, przedstawiającej cud św. Antoniego ze szklanką, »miracolo del gotto« (doskonała reprodukcja u Kieszkowskiego, tabl. LVII, str. 500/1), jest dziełem Gian Marji, prawa zaś dziełem Pier Paola Stelli, wirtuoza obracającego się zupełnie w kole twórczości Tullia Lombarda; na tej podstawie zdołałem wykazać, które dzieła w kaplicy jagiellońskiej są z ręki Gian Marji, co było pracą równie łatwą jak i wdzięczną.

Otóż zestawiając Lament z lewą stroną płaskorzeźby padewskiej, stwierdzamy w zabytku opatowskim cały inwentarz form tak bez porównania niższy, cały świat formalny tak niedojrzały, charakter sztuki tak przejściowy i niezdecydowany, że jest mi niepodobieństwem przypisać to dzieło Padovanowi, twórcy św. Zygmunta oraz Salomona i Dawida w kaplicy Zygmuntońskiej, dzieł, przy całej gibkości form, przecież tak energicznych, świadczących o pewności siebie ich twórcy; że zaś w ogóle żaden włosk nie może być autorem tej rzeźby opatowskiej, o tem przekonywa nas: 1) kompozycja nie scentralizowana, lecz rozpadająca się na trzy luźne grupy, w czem dopatruję się objawu oswojenia się artysty z kompozycją tryptykową, wówczas już na południu zarysowaną, 2) nieudolność układu perspektywicznego i konstrukcji przestrzennej, 3) postawienie postaci frontalnych na stopach przedłużających poprostu golenie i jakby ześlizgujących się po skośnej płaszczyźnie, któryto przeżytek średniowieczny sztuka włoska od r. 1420, od wystąpienia Masaccia, już zupełnie przewyciężyła, co Vasari w jego życiorysie (ed. Mil. 2. 1878, 238) wyraźnie podnosi. Trafnem natomiast wydaje mi się spostrzeżenie Sokołowskiego o prawdopodobnem pochodzeniu psów i sokołów na Lamencie ze wspaniałego grobowca Jagiełły na Wawelu.

Lament przedstawia się jako płaskorzeźba o znacznej ilości (41) figur, siedzących za stołem umieszczonym w jej środku i stojących za niemi lub też po bokach stołu w przeróżnych wysokościach tablicy. Tło jest czysto neutralne, a przestrzeń pozbawiona wszelkiej »divisione« jak i konstrukcji perspektywicznej oraz wszelkich motywów

¹⁾ Dr. Kieszkowski od tego zapatrywania z przed lat ośmiu obecnie (r. 1920) odstąpił; niezależnie odemnie i nie znając moich argumentów, wygłoszonych na posiedzeniu Kom. hist. sztuki Akad. Um. w Krakowie w czerwcu r. 1914, w czasie jego ówczesnego kilkoletniego pobytu w Wiedniu, doszedł również do przekonania, że twórcą pomnika tego nie jest i nie może być żaden włosk, lecz artysta związany jak najbliżej ze sztuką niemiecką.

krajobrazowych, względnie tektonicznych, któreby mogły wieść oko widza w głąb obrazu (fig. 1 i 2).

Jeśli szukamy dzieł analogicznych w sztuce włoskiej, przypominają się najpierw Jana della Robbia płaskorzeźby z wielobarwnej terakoty polewanej na fasadzie Ospedale del ceppo w Pistoï (1514—1525). Ten fakt pozornie zadziwiający, że tło i tu jest zupełnie neutralne, tłumaczy atoli J. Burckhardt w Cicerone (II⁷, 760) słusznie koniecznością uniknięcia pstrości w tej płaskorzeźbie, już i tak szczerze wielobarwnej (por. też: W. Bode, *Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas*. Monachjum 1892—1905, tabl. 278 i 290). Przy Lamencie, dziele stworzonym w jednobarwnym metalu, względ ten atoli żadnego znaczenia mieć nie mógł. Perspektywa w głębi płaskorzeźb Pistoï jest raczej tylko utajona, bo na pierwszym planie silnie zaznaczona ostrymi kątami łóż i sto-



Fig. 1. Fragment »Lamentu«.

łów (por. Bode l. c. tabl. 278, nr. 3 i 4) tak, że motywy te dla skierowania oka w głąb i wzbudzenia w widzu wrażenia przestrzeni i głębi zupełnie wystarczają.

Drugie dzieło, płaskorzeźbę Verrocchia z rozebranego pomnika Franciszki Pitti-Tornabuoni, wziął już Dr. Kieszkowski pod uwagę (str. 420—2), choć z odmiennego punktu widzenia. W dziele Verrocchia tłumaczy się brak czynnika perspektywicznego i głębiowego wzorem, którym był, jak wiadomo, rzymski sarkofag z śmiercią Alcesty, poświęcającej się dla Admeta (obecnie w Cannes, Villa Faustina; por. Robert *Antike Sarkophagreliefs* str. 26 i tabl. VI i VII). Nie chcę możliwej analogii między Lamentem a dziełem Verrocchia zasadniczo przeczyć (por. Wł. Podlacha *Kwart. hist.* 28, 1919, str. 512—519). Byłaby ona jednym dowodem więcej, że Lament nie może być dziełem Padovana, na tego bowiem z wyjątkiem Sansovina nie oddziałał żaden inny artysta Włoch środkowych. Tem silniejszy natomiast był wpływ Lombardów i Wenecjan, zwłaszcza Tycjana. Młodzieniec w rzymskim stroju, wyciągający poziomo wskazujące ramię (na płaskorzeźbie padewskiej) powtarza tylko ten motyw z sławnego wielkiego obrazu Tycjana z Matką Boską idącą do świątyni (por. mą powyżej cytowaną rozprawę).

II.

Przechodząc Lament okiem krytycznym, odnoszę wrażenie, że w nim krzyżują, a nie zlewają się, wpływy trzech sztuk i technik: *A)* malarstwa i rzeźby Włoch północnych z epoki wczesnego renesansu, *B)* starożytnej płaskorzeźby, *C)* współczesnego niemieckiego drzeworytu ilustracyjnego.

Rozpatrzmy najpierw: *A)* wpływy sztuki północno włoskiej. 1) Na pierwszy plan wysuwa się wpływ kompozycyjny Wieczery Leonarda da Vinci. Tu i tam widzimy w środku obrazu długi, perspektywicznie wąski prostokąt stołu o nieprzeciętych niczem poziomych linjach krawędzi, biegnących równolegle do podstawy obrazu. Osi pionowe stołu i obrazu pokrywają się wzajemnie, widok obu obrazów jest zatem frontalny i symetryczny. Tu i tam zwisa ze stołu obrus z rąbkami frendzli, tworzącym trzecią linię równoległą do podstawy obrazu; tu i tam tworzą wąskie boki stołu linie perspektywiczne, w Lamencie dalej nie wyzyskane; z pod obrusa wyglądają nogi stołu, w Lamencie, co prawda, tylko obie przednie tak, że stół robi wrażenie, jakoby mógł stać tylko na tych dwóch; w obu dziełach jest za stołem cały szereg postaci siedzących i stojących, a przy obu bokach wąskich po jednej tylko postaci. Postać Lamentu z kolei szóstą w szeregu siedzących za stołem, licząc od lewej ku prawej, zadumana w swym osamotnionym smutku, odpowiada ogólnikowo św. Janowi obrazu medjolańskiego; odchylona ku swej prawej, oddziela się ona od swego sąsiada takim samym szerokim kątem, jak św. Jan od Chrystusa na wieczery Leonarda. Wobec tych analogii uderza podwójnie u naszego artysty nieudolność kształtowania postaci ludzkiej: ramionka jego figur kuse i niekształtne, jakby skarłowaciałe, stóp z pod stołu nie widać zupełnie tak, że się ma wrażenie, jakgdyby były obcięte.



Fig. 2. Fragment »Lamentu«.

Szereg dalszych motywów przejął twórca Lamentu z dzieł Mantegni, któremu sztuka niemiecka 1500—1530 zawdzięczała tyle podniet i motywów, a to tak z wielkiego fresku, przedstawiającego rodzinę Gonzagów w Camera degli sposi pałacu mantuańskiego, jak i ze sławnego jego miedziorytu »Złożenie do Grobu« (Bartsch 8). *a)* Pierwszym motywem jest grupa posłańca, zbliżającego się do dostojnika, siedzącego za stołem na lewym brzegu. Cała ta grupa ma swój pierwowzór w grupie posłańca, podającego list Ludwikowi Gonzadze; zwłaszcza postać posłańca samego jest w swym ostrym profilu, w giescie, w całej swej funkcji kompozycyjnej poniekąd kopią z Mantegni; odnajdujemy też tam już motyw psa leżącego pod krzesłem swego pana (fig. 1 i 3). *b)* Dwaj ostatni młodzieńcy na prawym rogu Lamentu (na wielkiej tablicy XLIX dzieła p. Kieszkowskiego, z której czerpię fig. 1 i 2 dzięki uprzejmości autora, oznaczeni literami U i Z), mają stroje zupełnie nie polskie: obcisłe spencery, spadające we fałdach jakby z blachy rurkowanej prawie do kolan, a przy boku krótkie szpady, niby puginały (fig. 2); stro-

jem i bronią odpowiadają oni w zupełności młodzieńcom Mantegni, stojącym również po prawej stronie fresku mantuańskiego (fig. 4). *c)* Odnajdujemy również w tej grupie ostatniej i karła, któremu odpowiada znowu na Lamencie karzełek stojący przy bębnie (fig. 2 i 4). *d)* Jedną z najbardziej interesujących postaci Lamentu, ową siedzącą na ziemi ze spuszczoną ręką, przekątnie ku prawej stronie widza, wywodzi p. Kieszkowski od postaci, siedzącej na ziemi u łoża zmarłej na płaskorzeźbie Verrocchia; ale ta, siedząca w profilu, skulona i głęboko ku przodowi podana, mogłaby naszemu rzeźbiarzowi poddać conajwyżej ton ogólny. O wiele więcej wspólnych rysów wykazuje ta postać Lamentu z postacią Matki Bożej na wspomnianym rycie Mantegni »Złożenie do Grobu«, która zemdlona, słańia się na ziemię w kierunku przekątnym. *e)* Z tego rytu



Fig. 3. Fragment fresku Mantegni w pałacu mantuańskim.

mógł autor Lamentu zaczerpnąć także motyw wzniesienia obu ramion jako wymownego gestu rozpaczycy (por. fig. 2).

3) Wpływ Donatella. W szkicowniku, powstającym w obliczu dzieł lombardzkich i weneckich nie mogło braknąć dzieł dla kompozycji grupy, dla przedstawienia tłumu psychicznie i fizycznie poruszonego tak epokowych, jak płaskorzeźby Donatella na głównym ołtarzu padewskiego Santo. Czy autor Lamentu w owej postaci wznoszącej oba ramiona ku niebiosom korzystał z »Deposizione« Donatella, czy z sztychu Mantegni o tymże temacie, czy wreszcie z padewskiego »Złożenia do grobu« Giotto, rozstrzygnąć dziś trudno. Ale niewątpliwie śledził uważnym okiem płaskorzeźby donatelłowe, względnie ich kopje. Jako dowód niech służy motyw chłopca,

który się czepia pasa wspomnianego powyżej młodzieńca (fig. 2); znamy i ten motyw z płaskorzeźby Donatella, przedstawiającej »Cud z sercem skąpca«.

4) Motywu wreszcie najbardziej uderzającego dostarczyły autorowi Lamentu freski Giotto w S. Maria dell' Arena w Padwie. Wśród 41 figur Lamentu jedna tylko jest widziana z pleców: jest nią postać na lewej części płaskorzeźby, dziewczęta z kolei, licząc ku prawej; stoi w głębi nad trzecim z rzędu sokolem, między profilową figurą brodatego mężczyzny w szpiczastym kapeluszu a mężczyzną o szerokiej brodatej twarzy, w rozwartej koszuli, wznoszącym obnażone prawe ramię z gestem srogiego wyrzutu ku niebiosom (fig. 1). Postać ta ma głowę odkrytą i jest ubrana w płaszcz, który, spadając po kolana szeregiem prostopadłych fałdów, układa swój rąbek w znamiennej linii węzłową. Ponieważ jej lewą stronę zasłania i przecina wspomniany sąsiad w szpiczastym

kapeluszu, widzimy tylko nader wymowny giest jej prawego ramienia; przechyliwszy w tył głowę o bujnym, kędzierzawym włosie, przyciska ona prawą rękę do twarzy, wywołując tym sposobem silne wrażenie człowieka rozpaczającego lub zawodzącego z żalu (na tablicy w dziele p. Dra Kieszkowskiego oznaczona literą G trzecią z rzędu).

Cała postać w swej postawie plecowej, w swym ubiorze i giescie jest jedynie wariantem postaci pasterza z fresku Giotta, przedstawiającego »Zwiastowanie pasterzom«. Drugą podobną postać pasterza, choć widzianą tylko częściowo z pleców, mamy na innym fresku Giotta, przedstawiającym »Powrót Joachima«. Oba te freski są reprodukowane tylokrotnie (np. Rintelen 1912, tabl. 8/9), że czytelnik sam z łatwością może sprawdzić moje twierdzenie. Zaczerpnienie tak jawne motywu z obrazu Giotta przez artystę, pracującego około r. 1535 mogłoby rodzić pewną wątpliwość, ale tylko, gdyby artysta ten był włochem, dla którego wówczas Giotto istnieje w rzeczy samej już tylko jako zabytek historyczny. Wszelako artysta północny nie rozróżnia, bierze sztukę włoską jako całość i jedność, a wie on, że ona początki wywodzi właśnie od Giotta¹⁾. (Waetzoldt Mh. f. KW. 1920, II, 137).

B) Wpływy rzeźby starożytnej. Nasuwa się mimowoli pytanie, czy autor Lamentu nie znał (zawsze dodając: choćby z drugiej ręki) rzeźby, zwłaszcza płaskorzeźby starożytnej, sarkofagowej; czy nie czerpał i on z tej skarbnicy form, jaką przekazały dalekiej potomności sarkofagi rzymskie? Znaczenie ich dla ikonografii sztuki odrodzenia, w pierwszym rzędzie odrodzenia włoskiego z końca XV w. i pierwszej połowy w. XVI. jest dotąd zbadane dopiero w zarysie. Linja oddziaływania odległej starożytności znać się w tych lat dziesiątkach przedewszystkiem imionami Tycjana i Rafaela oraz jego uczniów: Giulia Romana (Palazzo del Te) i Penniego (gryzalje stanc watykańskich). Autopsja nie była tu nieodzowną; pośredniczyły kopje, sztychy, szkicownicy, prace artystów, archeologów i dyletantów. Wpływów tych dopatruję się na trzech punktach.

Zbywa naprzód naszej płaskorzeźbie zupełnie na wszelkiem tle o motywach czy to tektonicznych czy krajobrazowych, o czym już wspominałem; a zastanawia ten brak podwójnie u artysty obznajomionego, jakieśmy widzieli, tak dokładnie z twórczością Donatella i Mantegni, choćby poznanych tylko z drugiej ręki. Bierze wprawdzie twórca Lamentu chwilowo słaby rozpęd ku konstrukcji perspektywicznej, kreśląc skośnie ku sobie nachylone oba wąskie kanty stołu; ale gubi on



Fig. 4. Fragment fresku Mantegni w pałacu mantuańskim.

¹⁾ I tak widziałem w r. 1917 w cennej galerji obrazów p. Artura Maira w Karlsbadzie obraz pod tym względem bardzo charakterystyczny; obraz ten »Pojmanie Chrystusa«, zdaniem mojem, niewątpliwe dzieło Jana Joesta z Calcaru (a raczej z Haarlemu, 1460—1519) zawiera motyw pocałunku Judasza z zupełnie dokładnem oddaniem obu głównych postaci wedle padewskiego fresku Giotta. Zatem i twórcę Lamentu należy tak samo jak Joesta z Calcaru (w pobliżu Düsseldorfu) zaliczyć do rzędu artystów italianizujących.

te linje zaraz, nie wyciągając z tego motywu żadnych dalszych następstw; znać, że z funkcji kompozycyjnych tych linii na wieczerzy Leonarda nie zdaje sobie sprawy, że nie wie nawet, o co tu chodzi; cytuje piękny zwrot, ale sensu jego nie rozumie. Teren, na którym postaci jego stoją, względnie stać mają, nie jest zupełnie zaznaczony i żadna linja od tła go nie odcina; nie wiemy nawet, czy jesteśmy w przestrzeni zamkniętej czy wolnej, we wnętrzu sali czy w pałacowym ogrodzie. Wszystkie figury Lamentu stoją niby zawieszane w powietrzu na niewidzialnych nitkach. Niezaznaczenie terenu i tła jest niewątpliwie dowodem własnej nieudolności; ale co do tła może artysta się powołać na przykład płaskorzeźby starożytnej, zwłaszcza sarkofagowej, którą błędnie rozumie.

Drugim objawem tego wpływu są zjawiające się tu nagle *ex abrupto* i niczem niemotywowane stroje starożytne; pomieszane ze strojami współczesnymi lub wziętymi z obrazów quattrocenta, zadziwiają one tem bardziej. Widzimy je głównie na czterech postaciach, a to na trzech w lewej części obrazu, oznaczonych w dziele Dra Kieszkowskiego literami A, C, E, oraz na postaci O, wznoszącej ramiona ku niebu (na prawej części obrazu), której strój w dziwnej analogji odnajdujemy na postaci św. Florjana w kaplicy Zygmuntońskiej, o czem poniżej (fig. 1, 2 i 6).

Trzecim objawem wpływu pewnych dzieł starożytnych są motywy kompozycyjne. Zdaje mi się, że znał autor Lamentu ze szkicownika jakiegoś, może kopującego już także kopję kopji, sarkofag dziś madrycki, pochodzenia niewiadomego a dość grubej prowincjonalnej roboty »Zawarcie pokoju między Achajami a Trojanami«, publikowany przez Roberta (Die antiken Sarkophagreliefs II [1890] Tabl. XXV, str. 62 i 68—70).

Ważniejszym jeszcze jest szczegółem, że mosiężna płyta grobowa synka kanclerza, Zygmunta, którą również uważam za dzieło ręki twórcy Lamentu, przedstawiająca nagie śpiące dziecko, leżące na wznak, nie mogła, mojem zdaniem, powstać bez znajomości, choćby bardzo pośredniej, rzeźby starożytnej, przedstawiającej amorka śpiącego, leżącego zupełnie tak samo, to jest na wznak i z założonemi nóżkami. (Por. Sal. Reinach Répertoire de la statuaire grecque et romaine I Clarac de poche Paris 1897, str. 442 i nast., Clarac tabl. 644 A i 761).

C) O wpływie drzeworytu pomówię później przy rozpatrzeniu związku Lamentu ze współczesnym drzeworytem krakowskim.

III.

Jak tu — pobieżnie coprawda — wykazałem, krzyżują się w Lamencie mnogie wpływy, liczne motywy, zaczerpnięte raczej pośrednio niż bezpośrednio z dzieł bardzo odległych tak czasem jak i miejscem ich powstania. Wykazałem dalej, że autor Lamentu włącza te motywy w swe dzieło w stanie dość surowym i artystycznie mało przetrawionym. Równie łatwo je z całości tej płaskorzeźby wyłuskać, jak np. zwroty cyceroniańskie lub obrazy katulłowe z ówczesnych łacińskich oracyj lub poematów miłosnych.

Suflerem naszego artysty przy komponowaniu poszczególnych motywów ruchowych i grupowych był niewątpliwie szkicownik. Taki szkicownik, taki »taccuino«, przywieziony z podróży artystycznej, staje się dla artysty ówczesnego, zwłaszcza północnego, nabytkiem, z którego ustawicznie czerpie; jest on poniekąd stałym jego vademecum, artystycznym poradnikiem kieszonkowym. Szkicowników takich przechowała się liczba zna-

czniejsza, a najgłośniejszym z nich to chyba ów szkicownik wenecki, którego karty w liczbie 53 są wyłożone za witrynami tamtejszej »Pinacoteca dell'Accademia«. Uważany przez Bossiego na początku zeszłego wieku za szkicownik Rafaela, później (od r. 1880) przez Morellego-Lermolieffa za szkicownik Pinturicchia, został on dziś uznany ogólnie, po długim szeregu nader pouczających, wprost przykładowych pomyłek i sprostowań, dzięki licznym niestrudzonym badaniom, zwłaszcza Kahla, Amesdorfera, Lippmana, Fischla, Kurta, Loesera i Lipharta, za dzieło nieznanego artysty z połowy, lub nawet zdaniem Venturogo (*Storia dell'arte* it. 2, 766 n), z końca XVI-go wieku.

Będąc ciągle w użyciu, ulegały te szkicowniki z natury rzeczy szybko zniszczeniu, lub, rozdzielone na poszczególne kartki, wchodziły jako rozbitki do najrozmaitszych zbiorów rysunków tak, że kartki, stanowiące ongi wspólną całość, odnajdujemy dziś rozprószone na bardzo oddalonych od siebie punktach Europy. Że nie wszystkie te szkicowniki, lub nie w całości, powstawały w obliczu oryginałów, lecz że niejednen z nich był czy to w całości czy częściowo, kopją innych szkicowników, to powszechnie wiadome; klasycznym tego przykładem jest ów sławny »Codex Escorialensis«, wydany przez Eggera (Wiedeń 1905); okazał się on ostatecznie kopją zaginionego oryginału Ghirlandaja, kopją, której autora wciąż jeszcze szukamy bezskutecznie.

Takim szkicownikiem posługiwał się też niewątpliwie i twórca Lamentu. Pytanie tylko, czy ten szkicownik był dziełem jego ręki własnej czy też cudzej, innemi słowy: Czy plondrował on sameże dzieła sztuki, czy tylko — obce szkicowniki?

Zjawienie się tych motywów w Lamencie nieco ex abrupto, nierozprowadzanie ich jednolite po całym dziele, nieumiejętne kształtowanie ciała ludzkiego i niewyrozumienie tego ciała oraz jego funkcji organicznych, wreszcie przypadkowe nieco rozmieszczenie figur lub poszczególnych mniejszych grup w przestrzeni bez zdolności złączenia ich w jedną całość, — wszystkie te okoliczności każą mi raczej przypuszczać, że arcydzieł tych, tak pilnie w Lamencie ekscerpowanych, artysta nasz nigdy naocznie nie widział, że Alp nie przekroczył, w Lombardji i Wenecji nie był i że cuda tej bujnej flory południowej znał tylko z oranżeryjnych doniczek. W draperjach jego tak kunsztownie poprzipinanych i układanych na figurkach dopatruję się raczej jednego dowodu więcej dla powyższego zapatrywania, bo muzyka tych linii szat i fałdów nie dostraja się do tekstu ruchów i akcji i z nimi się nie łączy; te szaty i płaszcze są zarzucone na manekiny, ale — co tem dziwniejsze — na manekiny o obliczu niezwykle żywym i pełnym wyrazu.

Rysem fizjonomji artystycznej twórcy Lamentu najbardziej znamienym jest — przy całej i chyba dostatecznie już podkreślonej nieudolności na punkcie koncepcji figuralnej i konstrukcji obrazu — właściwa mu a niemniej uderzająca żywość, śmiałość, prawie cięta i zdecydowana dziarskość w oddaniu ruchów fizycznych i emocji psychicznych, a w wyższym stopniu jeszcze jego wybitna, poniekąd wyjątkowa i wprost zdumiewająca zdolność portretowania, zdolność oddania żywych ruchów twarzy i to tak ich typu ogólnie rasowego, jak i czysto indywidualnego. Pod tym względem jest Lament zażytkiem wprost nieocenionym i może nawet jeszcze niedocenionym.

Gdybyśmy posiadali daty biograficzne dworzan Jana Tarnowskiego oraz gości zebranych na jego dworze w owym dniu styczniowym r. 1533, kiedy to nadeszła wieść o zgonie jego teścia Krzysztofa Szydłowieckiego, zmarłego 30 grudnia 1532 (Kieszkowski str. 300), moglibyśmy wielu z nich w poszczególnych postaciach Lamentu rozpoznać po

ich wieku i stanie, po ich typie, stroju i postawie; — do tego stopnia są te postaci w rysach i ruchach żywe i pełne przekonywającej prawdy.

Wszystkie te czynniki pobudzają naszą ciekawość w wysokim stopniu i zmuszają nas do postawienia pytania zasadniczego: »Czy to dzieło, — będące co do ikonografii portretowej w sztuce polskiej tej epoki wprost unikatem, a i na całym obszarze sztuki Europy północnej i w pierwszych dziesiątkach XVI w. pod tym względem jednym z najbogatszych — wykazuje związek ze współczesną sztuką krakowską i jaki jest ten związek? Czy jest autor tego dzieła przybyszem przypadkowym, lub sprowadzonym ad hoc dla tego jednego dzieła, po którego wykonaniu opuszcza Kraków, nie zostawiwszy dalszych śladów swej działalności?« Na te pytania dam odpowiedź kategoryczną. Wykażę, że Lament jest dziełem artysty wychowanego od początku i wykształconego, a zatem najprawdopodobniej i urodzonego nie w Polsce, lecz w Niemczech południowych, dalej że on w Krakowie bawi i pracuje przez przeciąg lat dwudziestu kilku i że jego tutejszy pobyt i praca — może z przerwą lat kilku — są wystarczająco udokumentowane szeregiem dzieł datowanych lub datować się dających.

P. Dr. Kieszkowski publikuje wśród bogatego materiału w powołanem kilkakrotnie dziele także pewien drzeworyt mający z Lamentem związek jak najbliższy, bezpośredni. Jest nim portrecik drzeworytniczy królewicza Zygmunta Augusta (Nr. 108, str. 257), zaczerpnięty z dzieła J. L. Decjusza, sekr. królewskiego, *Contenta* i t. d., o czym poniżej (por. fig. 5).

W »Objaśnieniach« (str. 707) charakteryzuje on go jako technicznie dość słabo wykonany i »stojący pod wpływem niemieckich warsztatów drzeworytniczych«; ale, nie poprzestając na tym sądzie nieco ogólnikowym, wyraża nader trafne przypuszczenie, że »może powstał na zamówienie Vietora w Wiedniu«, w czym, choć związku z Lamentem się nie dopatruje, jest już bardzo bliskim wyników mej pracy a, jak przypuszczam, i prawdy.

Chłopaczkowi na tym drzeworycie (125 mm \times 98 mm) dalibyśmy lat 6 do 8, podczas gdy ostatni Jagiellonida w chwili powstania tej swej pierwszej podobizny miał zaledwie pierwszy rok życia skończony. Jodocus Ludovicus Decius, publikując swe dzieło *Contenta de vetustatibus Polonorum* i t. d. (*Impressum Craccouiae opera atque industria Hieronymi Vietoris Chalcographi. Anno M. D. XXI. mense Decembri*), mówi: (f E 5 v) »Sigismundum vero Augustum Sigismundi Regis primogenitum Anno M. D. XX. Kalendis Augusti natum, peculiari tabula effigiatum quidem legitime adpingere placuit«.

Dzieło to jest typowym objawem dylematów epoki przejściowej, które każdemu artyście były świadome lub podświadome, a między którymi on wcześniej czy później, w tym wypadku z opóźnieniem prawie ćwierćwiekowym w stosunku do procesu, przebytego przez głównych artystów około 1495—1505, musiał o wybór przynajmniej się pokusić. Dla artysty, stojącego przed zadaniem oddania pewnego oblicza, brzmiał ten dylemat wówczas: »czy ma ten portret być obrazem człowieka w sensie zewnętrznego dokumentu historycznego, czy też obrazem jego stosunku do wszechświata?« Ma przed sobą królewskiego syna i to pierworodnego, zatem domniemanego przyszłego władcę, postać więc »historyczną«; nie może być dlań wątpliwem, że trzeba to dziecię przedstawić w ostrym profilu, bo tylko w takim mogą stać się rysy ludzkie według ówczesnego mniemania dokumentem historycznym, a za lat kilka awersem monety czy medalu, opatrzonym datą, zatem dokumentem w ścisłym znaczeniu. Ale stawiając go profilem, rzeka

on się z góry przedstawienia relacji duchowej portretowanego z widzem, a przez tegoż z wszechświatem. Jednakże sam fakt, że otrzymał polecenie portretować nie młodzieńca, nie chłopca dorastającego, ale dziecię, i to jednoroczne, jest już objawem nader znamienym epoki, której myśli i dążenia ulatują w kierunku wręcz przeciwnym od średniowiecza. Widział artysta to dziecko w pieluszkach i powijakach, ale przedstawia je jako chłopca i to ubranego już w szaty wytworne, królewskie. Bernardo Zenale na wielkim portrecie rodziny Lodovica il Mora adorującej M. Boską (w medjolańskiej Brerze), zwanym i znanym ogólnie »pala sforzesca«, przedstawia Franciszka, młodszego syna Lodovica i Beatryczy d'Este, obok rodziców i starszego brata Massimiliana, klęczących w szatach przewspaniałych, jeszcze bez żenady w najskromniejszym ubrańku dziecinnym, prawie w powijakach. (Nr. galerji 310, por. Cook *Illustr. cat.* 1898, Crowe u. Cavalcaselle *Gesch. d. ital. Mal.* Lpz. 1876, VI 41; fot. Alinari 14540, Stabil. Montabone 320 i Anderson 11007, wszyscy trzej, idąc za mało usprawiedliwioną hipotezą Lermolieffa, podają obraz pod nazwiskiem Bernardina dei Conti). Jest kwestją zresztą dla mnie, czy obraz ten nie jest dziełem dwu artystów. Madonna i święci, oraz aniołki, t. j. górna część obrazu, są niewątpliwie ręki bezimiennego jeszcze jak dotąd twórcy głośnego »Zmartwychwstania« galerji berlińskiej, przypisywanego ongi równie uporczywie jak bez powodzenia przez p. dyr. Bodego Leonardowi; cztery zaś dolne postaci portretowe nie mogą być żadną miarą dziełem Bernardina dei Conti, zbyt wyraźne widzę na nich piętno ręki oficjalnego portrecisty Sforzów w tych lat dziesiątkach — Ambrogia de Predis, do którego znaczenia dla naszego artysty jeszcze powrócę. — Obraz ten datuje się sam przez się na lata 1496—7 najpóźniej, a to ze względu na znaną datę urodzenia Francesca Sforzy (czwarty lutego 1495. Por. Fr. Malaguzzi Valeri, *La Corte di Lodovico il Moro.* Milano 1913. I 465 i 533 i tegoż *Cat. d. R. Pinac. di Brera.* Bergamo 1908, 186/7).

Królewicz polski, w chwili powstania naszego drzeworytu jeszcze niemowlę niepełna jednoroczne, młodszy zatem o kilka lub kilkanaście miesięcy od swego stryjczanego stryja a zarazem i wuja na wspomnianej medjolańskiej »pali«, przedstawia nam się atoli na nim, jak już wspomniałem, jako chłopaczek lat około pięciu (fig. 5). Stoi wyprostowany jak świeca; jego główkę, niestosunkowo dużą, pokrywa nie pierwszy puszek włosów, lecz gęsta czuprynka ułożona w zaczesane ku czołu pękate kosmyki, co ją jeszcze nadmiernie powiększa; nie okrywa go ubrańko niemowlęcia, jakie widzimy w medjolańskiej »pali«, lecz ma na sobie strój książęcy bardzo wytworny, brokat wzorzysty o krótkich rękawach związanych na ramionach tasiemkami, rzucającymi wielkie węzły. Co więcej, na cienkiej żerdce, położonej za jego plecyma, przez całą szerokość obrazu, siedzi doń zwrócony, wielki ptak, podnosząc nóżkę, ptak tak duży, że na jego widok niemowlę takie raczej by się rozkwiliło, tuląc się w przestrachu do niani. Wszystkie te szczegóły obniżają bardzo wartość tego drzeworytu, jako dokumentu portretowego, zwiększając w tej samej mierze jego wartość formalną, o którą mi tu głównie chodzi. Mam wrażenie, że nasz artysta, naglony przez autora i wydawcę, tworzył ten drzeworyt nieco pospiesznie, posługując się prawdopodobnie jakimś analogicznym dziełem portretowym jako wzorem.

Sprawa jest nieco trudna i zawiła. Muszę zacząć od interpretacji znaczenia tego ptaka, mającego, jak widzimy, ogólnikowe podobieństwo w budowie i puszystym upierzeniu z trzema sokołami Lamentu. Ale czy mamy w nim rzeczywiście widzieć sokoła,

symbol chyżości i odwagi, siły cielesnej i duchowej? W rzeczy samej możnaby się w jednym z dystychów, umieszczonych pod drzeworytem, dopatrywać pewnej aluzji. »Śpiewa« tam bowiem F. Gundelius, zważy się na innym miejscu (f A Iv): »Philippus Gundelius Pattaviensis, jureconsultus et poeta« (a zatem rodem prawie że z Padwy, choć na razie tylko... z Passawy):

Concipe spem dignam tantis ex indole Regnis
 Quam spondet summum stirpe ab utraque genus.
 Fons illinc proavum summa repetitus ab Arcto
 Per Casimireae martia corda domus.



Fig. 5. Królewicz Zygmunt. Drzeworyt z dzieła Deciusa.

też n. p. na pewnym znakomitym drzeworycie wiedeńskim, używanym przez Vietora jeszcze we Wiedniu przed r. 1518, a kopjowanym, jak to zaraz zobaczymy, bardzo szczegółowo przez naszego artystę. (Por. też E. Ehlers. Bemerkungen zu den Tierabbildungen (Dürera) im Gebetbuch des Kaisers Maximilian (Jahrb. d. kgl. pr. Kunstsamml. 1917. XXXIII, 151—176).

Wchodzą tu w grę dwa portrety dwu Sforzów w wieku dziecięcym, oba z motywem ptaka, użytego w tym samym sensie czysto rodzajowym. Przypuszczam, że oba te portrety, choćby tylko w kopji rysunkowej, czy miniaturowej, znajdowały się w Krakowie w posiadaniu królowej Bony, zatem i artyście naszemu prawdopodobnie były znane. Co do pierwszego z nich uważam nadto za wysoce prawdopodobne, że znajdował się w Krakowie w oryginale, a przypuszczenie moje uzasadnię.

Byłby zatem ten sokół (?) symbolem zadatku na przyszłą sławę bohatera, zadatku, któremu we fizjognomji artysta wyrazu dać nie umiał. Artysta nasz, zadając nam takie zagadki, był szczęśliwszym w portretowaniu ludzi, niż ptaków. Sięgamy tą interpretacją stanowczo za wysoko; ptak ten ma znaczenie, zdaniem mojem, nie symboliczne, ale czysto rodzajowe, i nie jest on żadnym sokołem, ale... papugą. Papuga była znana na północy już w wiekach średnich; już za wypraw krzyżowych chowano ją, jak wiemy z poezji minnensängera Kristana von Hamle (około 1225, por. Goedeke l. c. 1884, I, 156. Koberstein, Grdr. d. Gesch. d. d. Nat.-Lit. Lpz. 1872. I, 225 i Brehm, Thierleben, Zw. Th. Vögel Lpz. 1882, I, 53); tembardziej więc mogła, prawie musiała, być znana i chowana koło r. 1520 na dworze, którego pani była z rodu Sforzów, znanego z rozmiłowania się w menażerjach zwierzęcych i — ludzkich. Niewątpliwie papugę widzimy

Przedstawiają one obu Francisców Sforzów i to obu zarówno jako mniej więcej pięcioletnich chłopczków. Dla łatwiejszej orientacji zestawiam tu w krótkości główne ich daty. Jednym to znany nam już z medjolańskiej »pali« Francesco II Maria Sforza (ur., jak wspomniałem, 4. II. 1495, zm. 25. XI. 1535), syn Lodovica il Moro i Beatryczy d'Este, hrabia Pawji i książe Bari, późniejszy »władca« Medjolanu, a raczej pionek, wysunięty przez Karola V na to zewsząd zagrożone pole szachownicy europejskiej. Starszy jego brat Massimiliano (1490/1—1530), wygnął wprawdzie w r. 1512 z pomocą wojsk szwajcarskich Francuzów z Medjolanu, ale pobity w sławie krwawych zapasach pod Marignano 13 września 1515 przez Franciszka I, musiał ustąpić, poprzestając na rocznej apanaży; gdy atoli wojska cesarskie, papieskie, szwajcarskie w wieczornych godzinach 19 listopada r. 1521 nagle ponownie Medjolan zajęły, został on tej samej nocy jeszcze obwołany panem Medjolanu, jednakże lekkomyślny, powierzchowny, do rządów zupełnie niezdatny, jakim był, ustąpił wnet potem powtórnie i ostatecznie, tym razem na korzyść młodszego brata Francesca, który, otrzymawszy Medjolan od cesarza jako lenno w r. 1529, przy tej pozornej władzy aż do śmierci się utrzymał. (Por. L. Pastor Gesch. d. Päpste. Frbrg. 1906, IV⁴, 1, 81—2 i 339 sq.). Drugim to brat królowej Bony, syn Gian Galeazza (zm. 1495) i tegoż stryjecznej siostry Izabeli Aragońskiej (por. Alfred von Reumont. Lorenzo de' Medici. Lpz. 1874. II, 589, ur. 1490, zm. 1511). Jako wnuk zamordowanego w r. 1476 Galeazza Marji, starszego brata Lodovica, był on od r. 1495, t. j. od śmierci ojca, de facto najbardziej uprawnionym pretendentem do księstwa medjolańskiego; wywieziony jednakże wcześniej do Francji, będąc zresztą stanu duchownego, nie mógł odegrać ważniejszej roli politycznej, a to tem mniej, że już w 21-ym roku życia, wrzekomo wskutek wypadku podczas jazdy konnej, życie zakończył (1511 P. Iovius Elegia vir. bel. vir. ill. 1551 p. 242).

Otóż posiadamy portrety obu tych Franciszków Sforzów w wieku dziecięcym. Oblicze drugiego z nich, rodzonego brata królowej Bony, widzimy na owym często reprodukowanym a i mnie z autopsji dobrze znanym portrecie, obecnie w Watykanie, w Sala delle Udienze (Anticamera del Papa). Jestto dzieło znanego portrecisty medjolańskiego Bernardina dei Conti (1450—1525/8); zaopatrzył on i ten portret dołem trójwierszowym napisem łacińskim, podobnie jak portret otyłego dygnitarza kościelnego w galerji berlińskiej. (Hanfstängl 411, Katalog der Gemäldegalerie d. K. Friedrichsmuseums 1908, str. 22/3). »Il Duchetto« przedstawiony jest w bogatym stroju medjolańskim, w czystym profilu ku lewej i na tle neutralnym, jak prawie wszyscy portretowani przez tego malarza, w sukni aksamitnej, przepysznej i bogatej, pod szyją wyciętej, z jedwabnemi wypustkami na górnych rękawach;

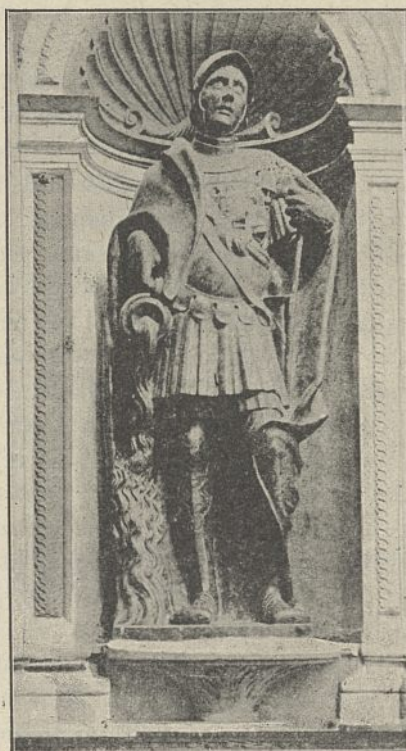


Fig. 6. Św. Florjan w kaplicy Zygmuntowskiej.

u pasa zwisa złoty łańcuszek; długie płowe włosy spadają na ramiona, czoło zdobi medjolańska obrączka żelazna i wysoka kitka (Malaguzzi Valeri l. c. I 56/7, fot. Andersen 4745, *Klassischer Bilderschatz* 1196). Jak wynika z napisu, którego ostatni w większej połowie obcięty wiersz czytamy: MCCCCLXXXVI DIE XXI JUNII BERNARDINI DE COMITIBUS OPUS, przedstawia obraz ten brata naszej królowej w wieku lat pięciu skończonych.

Nie jest to, zdaniem moim, przypadkiem, że właśnie jako chłopaka, liczącego lat równie tyle, typuje nasz artysta niemowlęcego Zygmunta Augusta na drzeworycie, którego ogólna kompozycja, postawa, czysty profil, jak niemniej i wspomniany motyw ptaka, tak żywo ten portret jego rodzzonego wuja przypominają. Francesco Sforza trzyma bowiem w lewej ręczce przedmiot, którego przeznaczenia nie moglibyśmy odgadnąć, gdyby Rubens nie był w r. 1625/6 namalował owego sławnego portretu obu synów, jednego z najświetniejszych klejnotów galerji ks. Liechtensteina w Wiedniu (replika w Dreźnie). Otóż młodszy synek Rubensa Mikołaj, trzyma w ręce podobny przyrząd drewniany w kształcie T; od tego patyczka z poprzeczką ciągnie się długa nitka, przywiązana do nóżki szczygiełka, który, już przy samej ramie obrazu, trwoźnie fruwa w powietrzu (*Klassiker d. Kunst. Stuttgart* 1905, str. 278); taką nitką i takim ptaszkiem należy, mem zdaniem, uzupełnić portret watykański; znikły one przy przemalowaniu tła neutralnego oraz i napisu. A co najdziwniejsze i przy obrazach włoskich zalicza się do wypadków wyjątkowych, znanych mi tylko przy dziełach długie lata tułających się poniekąd jako *res nullius* po różnych zbiorach Europy północnej, aż wreszcie, sponiewierane i zepsute, znalazły spokojną, a jak w tym wypadku, tak dostojną przystań; ten napis jest przemalowany i w niektórych słowach zupełnie zniekształcony przez kogoś, który językiem łacińskim najzupełniej nie władał; trzeci wiersz napisu jest prócz tego w połowie odcięty. Ten sam motyw ptaszka, tu na tym portrecie watykańskim przez partacza srogo zamalowany, spotykamy na drugim, dziecięcym portrecie rodu Sforzów, również z tego lat dziesiątka, a to na portrecie Francesca II Marji, którego daty powyżej podałem. Rysunek samej główki o rysach tak przedziwnych, jest wielokrotnie reprodukowany (przez Müllera-Waldego, Müntza, Seidlitzta i t. d.), przeważnie jako dzieło samegoż twórcy »Wieczerzy« w S. M. delle Grazie, z którego ręką — chciałbym prawie dodać: naturalnie — nic nie ma wspólnego. Stwierdza to już pierwszy rzut oka na spokojne, pilne kreskowanie od prawej góry ku lewemu dołowi.

Sam portret, znany mi tylko ze znakomitej reprodukcji w dziele p. Malaguzziego Valerego (l. c. I 441), znajduje się dziś w zbiorze p. W. Beattiego w Glasgowie. Twórcy tego dzieła widocznie pierwszorzędno i ja również, rezygnując z ulubionego nieraz rzucania pustymi nazwiskami, nazwać nie umiem. Na tym portrecie, który powstał zatem około 1500 r., pięcioletni synek Ludovica stoi na wprost widza, w bogatej sukience z wyłożonym wzorzystym kołnierzem, spiętej pasem o klamrze metalowej; szerokie u góry rękawy, ozdobione jedwabnymi wypustkami, są przypięte sznurkami do spencera; głęboko przenikliwy wzrok zwraca się nieco ku prawej. Prawa rączka, szeroka i pulchniutka, rozłożyła się na balustradzie, pokrytej kobiercem o prostym geometrycznym wzorze; lewa, trzymana przy klamrze pasa, dusi niemiłosiernie szczygiełka, który, piszcząc żałośnie otwartym dzióbkiem, trzepoće skrzydełkami. To dręczenie ptaszka nie powinno nas dziwić: wszak ten chłopaczek włoski, a w dodatku... potomek Viscontich!

Jest mi zatem wysoce prawdopodobne, że motyw ptaka na drzeworycie krakowskim, jakkolwiek byśmy go interpretowali, cofa się do obu tych portretów właśnie bliżej

omówionych. Pierwszy z nich był artyście naszemu ponadto prawdopodobnie znany z oryginału. Bo, rzecz prosta: w czyichże rękach mógł znajdować się ten portret zmarłego już przed blisko dziesięcioma laty »książątka«, według mniemania kół szerokich, a i według zasad prawnych pretendenta do Medjolanu najbardziej uprawnionego, jeśli nie w rękach matki, której Castiglione w »Cortegianie« (III cap. XXXVI, ed. V. Cian. Fir. 1894, str. 300) i Paolo Giovio (w »Elogia virorum bellica virtute illustrium« Florentiae in off. Laur. Torrentini MDLI. str. 241—3) poświęcają słowa pełne podziwu zupełnie wyjątkowego, — albo też w rękach siostry, królowej Bony? Co więcej, czy nie musimy raczej przypuszczać, że właśnie Bona, opuszczając Włochy, zabrała razem z portretami rodzinnymi i ten wizerunek brata, a to może nie tylko lub nie tyle z czystego przywiązania siostrzanego, ile bardziej ażeby okazać królewskiemu małżonkowi i dygnitarzom ten portret jako widomy znak uprawnionych jej pretensji do Medjolanu, których teraz, po śmierci brata i siostry, ona już jedyna staje się przedstawicielką i spadkobierczynią? A jeśli w dodatku zważymy, jak donośnym głosem przemalowanie obrazu, a zwłaszcza napisu, przekręcającego słowa łacińskie, przemawia za dłuższą tułaczką tego obrazu po krajach północnych, to sądzę, że moje przypuszczenie, iż około r. 1520 ten piękny i ciekawy portret ozdobił komnaty Wawelu, wystarczająco uprawdopodobniłem.

Czy obok jeszcze dalsze podobne portrety, drzeworyty, minjatury i t. d. nie były znane naszemu artyście, może z dworu wiedeńskiego i czy na ogólne kształtowanie tego drzeworytu ubocznie nie wpłynęły, chwilowo zbadać nie mam możliwości. W każdym razie ten drzeworytniczy portrecik Zygmunta Augusta w wieku niemowlęcym, podany przez Decjusza, a stworzony ręką późniejszego twórcy Lamentu, zasługuje na uwagę o wiele baczniejszą, niż mu się ona do dziś dnia dostała w udziale; należy mu się bezwarunkowo pewne, choć może skromne, miejsce w świetnym a w swym wewnętrznym związku jeszcze mało zbadanym szeregu renesansowych portretów dziecięcych. A otwiera go arcydzieło pierwszorzędne, portret Gwidobalda u stóp ojca, Federiga Montefeltre, księcia Urbinu (około 1476—8), pendzla Justusa z Gandawy, dawniej w pałacu urbińskim, po przyłączeniu zaś tego księstwa do państwa kościelnego przez Urbana VIII, od r. 1636 do dziś dnia w posiadaniu ks. Barberinich, obecnie w rzymskiej ich galerji (Venturi l. c. VII, 2, 135, fig. 105, fot. Anderson 2985).

Wracam do autora Lamentu. Związek formalny tego drzeworytu portretowego Zygmunta Augusta z postaciami Lamentu jest uderzający: najpierw to samo kształtowanie profilu; partja dolna, tak dziwnie cofnięta wstecz, że chowa się znacznie poza styczną czoła spuszczoną prostopadle; głowa, znów jak w postaciach Lamentu, anormalnie wielka w stosunku do tułowiu, a w związku z tem i ramiona, zwłaszcza przedramiona zbyt krótkie, karłowate, a rączki malutkie, pulchniutkie, jak bułeczki; nie inne mają mężczyźni, starcy nawet, na Lamencie. Uderza jeszcze jeden szczegół, drobny pozornie, ale dziwnie w oko wpadający: na obu ramionach dziecka sznurek, przytrzymujący bogato wzorzystą sukienkę, tworzy dwa kółka, oddane z wiernością minjaturowego kopisty; takie same kółka od węzła również na ramieniu (na lewym tylko, — prawe zakrywa sąsiad) widzimy na Lamencie u młodego mężczyzny o pełnej twarzy, zwróconej nieco ku prawej, stojącego jako dwunasta z rzędu postać w szeregu umieszczonych za stołem. Kosmyki włosów królewicza, podobne do ogonków gronostaju, ale znacznie grubsze i bardziej puszyste, są nam również dobrze znane z Lamentu; widzimy je tam kilkakrotnie, identyczne prawie na postaciach oznaczonych na tablicy dzieła p. Kiesz-

kowskiego literami A, G i W. Ornament zaś wzorzystego kobierca, pokrywającego stół Lamentu, odnajdujemy na karcie tytułowej dzieła decjuszowego, o której poniżej, oraz na ramce jego portretu. Ornament tej ramki, bardzo interesujący, będzie mi pomocniczym materiałem porównawczym w rozpoznawaniu dalszych dzieł tego mistrza: na każdym z czterech boków nagie pacholę (na dolnym w postawie leżącej); trzymają one insygnia przyszłej władzy królewskiej, górą — koronę, dołem — miecz, po bokach — jabłko berło. O ptaku, papudze, a nie sokole, i jego analogjach w Lamencie, już mówiłem.

Na poprzedniej, nieliczbowanej karcie dzieła decjuszowego trafiam na dalszy portret drzeworytniczy, a to króla Zygmunta w koronie, w pancerzu, z berłem w prawej, z lewą chwytającą za pochwę miecza poniżej rękojeści. Po niespokojnej linii profilowego konturu (również ku prawej), po jej zygzakowo prawie ostrych zagłębieniach i wyskokach, po cofniętej znacznie poza prostopadłą styczną dolnej partji twarzy, po prawem ramieniu przyciągniętem do ciała i zbyt krótkim przedramieniu, po palcach silnie zwartych i nieartykułowanych, poruszających się tylko razem w czwórkę, jak gdyby na manekinie, poznajemy tą samą rękę, zatem rękę — możemy to już tu twierdzić z jaką taką pewnością — przyszłego twórcy Lamentu. Sam drzeworyt mierzy 112 mm × 78 mm, a na listewkach z przystawionemi doń winietami 143 mm × 108 mm. Motywy zdobnicze tych winiet, krótkie festony wawrzynu z grupkami jagód, dołem i górą spięte żelaznemi obrączkami, dalej niezmiernie ciężki i pękaty feston na samymże drzeworycie portretowym, zawieszony na grubym powrozie, przeciągniętym przez ciężkie, żelazne obręcze, są mi dalszym cennym materiałem porównawczym a zarazem i dowodowym. Po obu bokach drzeworytu mamy na całą wysokość strony (274 mm) dwie kolumny z herbami państwa i województw, trzy dalsze herby na dolnej listwie. W kwadracie poniżej portretu, nad tą listwą dolną i między kolumnami jest siedm dystychów, również Gundeliusa; przytaczam z nich drugi, ciekawy dla nas ze względu, że pojęcie obrazu jest tam użyte jako *tertium comparationis*:

Non pictoris opus ductasve coloribus umbras,
Virtutes summi sed meditare Viri.

Zjawienie się w obu tych portretach drzeworytniczych, dalej w całym szeregu figur fikcyjnych, wreszcie w Lamencie jednolitego typu twarzy, o wspólnym rysie tak znamienym, jak cofnięcie całej partji dolnej znacznie wstecz poza prostopadłą czołową, nie może być żadną miarą zjawiskiem przypadkowym lub odosobnionem. Kieruje ten rys oczy moje ku sztuce wiedeńskiej, ku której jako ku głównemu źródłu twórczości naszego artysty wiodą mnie też i liczne dalsze względy, jak to zaraz uzasadnię. Ten dziwny typ profilu twarzy stwierdzam już częściowo na portretach Bernarda Strigla (1460—1528), a, w analogji wprost zadziwiającej, na obu portretach króla Zygmunta i Ludwika Jagiellończyka, ongi własności architekta Prylińskiego, dziś zaś hr. Leona Pinińskiego we Lwowie, dziełach pod względem ikonograficznym i artystycznym równie cennych jak ważnych, których publikowanie i głębsze, choć jeszcze niezupełnie wyczerpujące omówienie zawdzięczamy p. Drowi Kieszkowskiemu (l. c. Tabl. XXXII, str. 168/9, Tabl. XL, str. 210/11 i uwagi str. 713—715). To stwierdziwszy, nie trudno teraz dojść, że twórcą pierwowzoru tego typu jest Ambrogio de Predis i, co zatem idzie, że ten typ przenoszą z Medjolanu do Wiednia jego portrety, a to najpierw sławny jego portret cesarza Maksymiljana I oraz oba portrety tegoż małżonki Bianki, Marji Sforzy (1472—1510), córki Galeazza Marji, zatem siostry Gian Galeazza, a ciotki królowej Bony.

Ten typ występuje już na pobieżnych szkicykach Ambrogia w weneckiej Accademia, a z wyrazistością wprost zadziwiającą na wszystkich trzech portretach wykończonych, a zatem na portrecie cesarza, powszechnie znanym (w muzeum państw. we Wiedniu, Malaguzzi i t. d. str. 519), oraz na obu portretach cesarzowej, jednym w zbiorze p. Widener w Filadelfji Elkins Park i drugim w zbiorze hr. Arconati Visconti w Paryżu (Malaguzzi l. c. na dwóch osobnych nieliczb. tabl. str. 516/17 i 518/19).

Przechodzę teraz do całostronnicowego drzeworytu (267 mm × 184 mm), zdobiącego kartę tytułową dzieła Decjusza. Przedstawia on, aż do wysokości 205 mm, architekturę wnęki otwartego okna. Dołem szeroka ława; na jej czole wielki orzeł jagielloński, a po jego bokach dwa leżące rogi obfitości, z końcami wijącymi się na kształt ogonów delfinów. Po bokach dwie bazy, na nich słupy do połowy wysokości ramy, nakryte kolistymi płytami, a na nich dwaj rycerze zakuci w stal, w silnym rozkroku, trzymający: jeden berło, drugi tarczę herbową. Bazom odpowiadają górą wysoki belkowe z maskarami na czole, z których ust zwisają podłużne ogniwa łańcuchowe oraz ciężkie powrozy z nanizanymi motywami zdobniczymi, zakończone dołem puszystymi kitami. Na listwie górnej i na dwóch tabliczkach zawieszonych u słupów trzy dystychy: sentencje moralne o wiecznej trwałości sławy i chwały a znikomości innych rzeczy ludzkich.

W pustym prostokątnym otworze okna czytamy tytuł dzieła w czterech wierszach piękną, trochę chudą, antyką: CONTENTA|DE VETUSTATIBUS POLONORUM LIBER I|DE JAGELLONUM FAMILIA LIBER II|DE SIGISMUNDI REGIS TEMPORIBUS LIBER III.

Górną część drzeworytu (nad tą architekturą okienną, zatem pas 62 mm × 184 mm.) wypełnia wyobrażenie bitwy: dwa profilowo ku środkowi na siebie nacierające hufce, od lewej hufiec polski w pełnym rynsztunku, od prawej turecko-tatarski w turbanach i wysokich spiczastych kapeluszach; walka to przeważnie na dzidy, raz tylko po stronie polskiej zjawia się szabla, a po przeciwnej łuk. Wódz tatarzyn, w stożkowym kapeluchu, na koniu wzorowanym widocznie na koniu z wizji apokaliptycznej Dürera, przesyty dzidą wodza polskiego, zakutego zupełnie w stal, wali się w tył, rozwarłszy szeroko usta w śmiertelnym okrzyku.

Króciutkie przedramiona, małe okrągłe rączki (motywy widoczne zwłaszcza u tatarzyna napinającego łuk), niskie czoła, pełne okrągłe twarze o dosadnej typicy i żywej grze fizjonomicznej, przemawiają jak najsilniej za tożsamością twórcy tego drzeworytu i Lamentu. Na domiar stwierdzam na pancerzu lewego rycerza ornamentykę znaną nam już z wspomnianego portretu Zygmunta Starego, a w obu rogach obfitości, leżących nakszałt delfinów takie same dziwne przekształcenie motywu zdobniczego pionowego na poziomy, jak w leżącej figurce nagiego pacholęcia w dolnej ramie drzeworytowego portretu Zygmunta Augusta, wreszcie cały szereg identycznych szczegółów zdobniczych, w obramowaniu obu wspomnianych drzeworytów.

Jeszcze ważniejsza rola w tym procesie, mającym udowodnić tożsamość twórcy Lamentu z autorem czterech drzeworytów z Contenta Decjusza, przypada wielkiemu drzewu genealogicznemu, wypełniającemu dwoma drzeworytami (po 267 mm × 188 mm) obie wewnętrzne stronicie (E 7 v — E 8 r) niepaginowanego arkusza, wstawionego między stronicie LV i LVI. Obejmuje ono pięć pokoleń Jagiellonidów, poczynając od Olgierda jako protoplasty, umieszczonego w lewym górnym rogu strony pierwszej i przedstawia ich w pięciu rzędach czyli razem 87 osobach, wyrastających według typu takich »arborum consanguinitatis«, z kielichów kwiatów, osadzonych na łodygach i gałęziach

drzewa, wijących się poprzez całe karty. Drzewo genealogiczne z dzieła Decjusza łączy się z obu sławnymi »drzewami« Maksymiliana, obecnie w Muzeum państwowym wiedeńskim, oraz z dobrze mi znanym »drzewem« w zamku Tratzberg koło Jenbach w Tyrolu; zestawienie ich i to nie pomijając nader i dla nas ważnego drzewa geneal. z zamku Grimmenstein, obecnie w muzeum w Gotha, wymagałoby osobnego studjum. O trzech pierwszych por. Dr. J. Kieszkowski tabl. XXX, str. 164 i n. i uwagi 710—712. Będę się starał teraz wykazać, że z pod ręki twórcy Lamentu, którego poznaliśmy zarazem i jako autora obu drzeworytów portretowych w temże dziele Decjusza oraz wspólnej temu dziełu i kronice Miechowity karty tytułowej, wyszło także owo wielkie drzewo genealogiczne. Daję tutaj schematyczne zestawienie motywów wspólnych dziełom wspomnianym, przyczem oznaczam dla krótkości Lament przez L, kartę tytułową przez Kt, portret Zygmunta Starego i Zygmunta Augusta-dziecka przez Z i ZA, drzewo genealogiczne wreszcie przez Dg, a w niem poszczególne rzędy przez liczby rzymskie I—V, zaś miejsce porządkowe odnośnej figurki w danym rzędzie przez liczby arabskie 1—19.

Najważniejsze cechy wspólne Dg z L, Z i ZA są: *a)* niskie czoła, okrągłe, pełne twarze, wielkie oczy względnie oczodoły; *b)* króciutkie, jakby skarłowaciałe, ramiona a zwłaszcza przedramiona i małe okrągłe, pulchne, bułeczkowate rączki. Motywy *a)* i *b)*, jak już podniosłem, występują również na Kt; *c)* prostopadłe profile twarzy, o szczęce dolnej, cofającej się nawet nieraz poza linię pionu spuszczonego od czoła, tak szczególnie Dg V9 »Joãnes March«, w L u postaci męskich, oznaczonych na tablicy dzieła p. Dra Kieszkowskiego literami K i L, oraz u obu ich sąsiadów; *d)* postawienie całego szeregu postaci w ostrym, medalowym profilu, na Dg pięciokrotnie (III3, IV2 i 16, V9 i 12), na L na ogólną liczbę 41 figur nie mniej jak siedmnaście razy. Oprócz tego wykazuje Dg jeszcze specjalnie z L kilka dalszych cech wspólnych. Niemi są: *a)* właściwa temu artyście a niełatwo dająca się scharakteryzować zdolność indywidualizowania fizjonomji przy zachowaniu ogólnego własnego piętna i typu formalnego; *b)* żywa mimika i gestykulacja; tak n. p. w Dg postaci młodociane, tak męskie jak i żeńskie, są przeważnie uśmiechnięte, postaci duchownych przedstawione z gestem uroczystej przemowy (III1) lub religijnego skupienia (IV6 i V10), pary małżeńskie w żywej rozmowie i t. d.; *c)* motyw skrzyżowania przedramion, w Dg kilkanastokrotnie powtórzony, w L bardzo znamienne u przedostatniej, siódmej z rzędu, postaci w szeregu siedzących za stołem; *d)* mówiący kładzie rękę na łopatkę sąsiada, do którego z przemową się zwraca: w Dg dziewięciokrotnie (II2 i 18, III9, 11, 13 i 15, IV13, V5 i 16); w L wykonywa ten gest młody mężczyzna w wysokim spiczastym kapeluchu oznaczony literą G; *e)* przemawiający żywo gestykulując, zwraca rękę pełną dłońią ku widzowi; w Dg notuję ten nader znamieny motyw dziesięciokrotnie (II, II6, 12 i 16, III14, IV7 i 16, tu nawet obie dłonie, V2, 13 i 14), w Lamencie ośmiokrotnie, u postaci z rzędu 8-mej, 12-tej, 16-tej, 29-tej, 31-szej, 34-tej (i tu również obie dłonie), 39-tej i 41-szej; *f)* w Dg mają mężczyźni wszyscy, z wyjątkiem jednego, głowy nakryte, przeważnie czapkami książęcymi, względnie koronami, kapeluszem kardynalskim i t. d.; w L ma również przeważna liczba zgromadzonych (a to trzydziestu na 41 figur) głowy nakryte.

Z kartą tytułową ma Dg jeszcze jeden moment wspólny: jest nim jednakże w obu dziełach, a tak mało motywowane, silnie skośne przegięcie głowy w górę; stwierdzamy je na Kt u ryceza z tarczą i buławą, stojącego na lewym słupie, w Dg zaś dwukrotnie, raz u protoplasty rodu, a następnie u księcia Alberta, ojca Elżbiety, żony króla Kazimierza Jagiellończyka (DgI i 8).

Wartość ikonograficzna tego drzewa genealogicznego jest naogół dość wątpliwa. Portret Zygmunta I (III₃) jest jedynie kopją własnego drzeworytu artysty (Z), wyżej omówionego; byłby taką kopją zapewne także portret Zygmunta Augusta, ale on w genealogii jeszcze nie figuruje (jedynie siostra jego Izabela IV₅), dowód zatem, że cały ten wielki drzeworyt, został ukończony jeszcze przed jego urodzeniem, a gdy zważymy, że artysta potrzebował na ułożenie go pod dyktandem Decjusza, dalej na przygotowanie i zebranie materiału ikonograficznego conajmniej czasu dwuletniego, musimy wnioskować, że twórca Lamentu i wymienionych powyżej prac drzeworytniczych z nim się łączących jest artystą osiadłym w Krakowie przynajmniej już od r. 1518. Portret Jana Olbrachta (III₆) jest widocznie wzorowany na płaskorzeźbie jego nagrobku; wydaje mi się dalej rzeczą prawdopodobną, że na dnie portretów króla Aleksandra i jego małżonki Heleny (III₇ i 8), niemniej portretów sióstr królewskich, Anny, żony Bogusława ks. pomorskiego, i Barbary, żony Jerzego ks. saskiego (III₁₀ i III₁₁), oraz może jeszcze portretu pierwszej żony Zygmunta Barbary (III₂), przeświecają jakieś autentyczne dzieła portretowe. Inne oblicza są natomiast wszystkie dziełami inwencji artysty. Zastanawia, że do ich rzędu zaliczyć musimy także portret Bony (III₄), chociaż Decjusz właśnie jej imię, i to jedno i jedyne z pośród 87 imion, drukuje w tem drzewie genealogicznym samymi majuskułami »BONA coniunx«, nie przyznając tego typograficznego wyszczególnienia nawet jej królewskiemu małżonkowi. Chcąc naprawić ten dziwny brak swej genealogii obrazowej, daje Decjusz zaraz na stronie następnej (E 8 v) jej portret drzeworytniczy, prawdopodobnie według oryginału powstałego już w Krakowie; technika tego drzeworytu (por. Kieszkowski l. c. str. 219, fig. 89) jest atoli o wiele subtelniejsza od Z i ZA i wskazuje wprawna rutynowaną rękę wybitnego grafika, a to raczej sztycharza, niż drzeworytnika (por. też Malaguzzi Valeri l. c. I 100).

Prawie równocześnie nakładem i drukiem Vietora i w tymże samym formacie, tylko bogaciej ozdobiona drzeworytami, wychodzi Miechowity »Chronica Polonorum« (Craccovię per Hieronymū vietorē Kalendis Decēbris Anno dñi M. D. XXI). Zdobi kartę tytułową drzeworyt, prawie identyczny z Kt, wyżej obszerniej opisaną. Na podstawie wyników dotąd już osiągniętych twierdzę: drzeworyty tego dzieła tak rozpowszechnionego są ręki autora wyż opisanych czterech drzeworytów dzieła Decjusza, a zatem i twórcy Lamentu. Nie mogąc wchodzić w równie szczegółowy ich rozbiór, ograniczam się do zaznaczenia następujących szczegółów: a) przede wszystkim wielka grupa zatytułowana »Decem Palatini« (85 mm. X 134 mm na pag. V) jest bezwarunkowo dziełem późniejszego twórcy Lamentu; przemawiają za tem: kształt głów, a to przeważnie nakrytych (z wyjątkiem dwóch), oraz motywy: kładzenia ręki na łopatkę sąsiada i zwrócenia ku widzowi ręki pełną dłońią. Wogóle robi grupa ta stanowczo wrażenie zapowiedzi środkowej grupy Lamentu, złożonej z ośmiu siedzących za stołem i również tyłu za nimi stojących; zauważam zresztą w tej grupie tę samą, zdumiewającą prawie, różnorodność nakryć głowy (tu hełmów okrągłych i spiczastych, kapeluszy z brzegiem szerokim i wąskim, futrzanych nausznic, miękkich czapek futrzanych, względnie lamowanych futrem, turbanów i t. d.); b) nie mniej jak dwadzieścia dwie półfigur jest tu przedstawionych (w formacie coprawda znacznie zwiększonym) w typie figur drzewa genealogicznego, t. j. jako wyrastające z kielichów kwiatów, względnie z pęków liści tak, że możemy je uważać jako części niedoszłej do skutku czy nie złączonej w całość obrazowej »genealogji Piastów«; c) uderzająca jest dalej tożsamość motywów tek-

tonicznych i dekoracyjnych w całofigurowych wizerunkach: Lodovicus (p. CCXLVIII), Wladislaus Jagello (p. CCLXVIII), Wladislaus (p. CCC) i Joannes Albertus (p. CCCXLVII) z jednej strony a z drugiej w Kt, Z i ZA; *d*) postać Władysława Łokietka (p. CC) jest postawiona w równie silnym rozkroku, jak cytowani już dwukrotnie rycerze na obu słupach Kt.

Sumując te spostrzeżenia, nie sposób wątpić o tożsamości ręki głównego drzeworytnika dzieła decjuszowego i kroniki Miechowity a twórcy Lamentu.

Rozszerzyłem w ten sposób znacznie naszą znajomość twórczości autora Lamentu i uzyskałem bogatszy już materiał porównawczy, mogący mi służyć za podstawę do dalszego wnioskowania. W ogólnej liczbie 87 półfigurek Dg liczymy trzydzieści ośm postaci kobiecych; z wyjątkiem pięciu typowanych nieco odmiennie, wykazują one typ wspólny i są wyłącznie prawie wynikiem wolnej inwencji drzeworytnika. A typ ten nie jest ani norymberski ani augsburski i nie ku zachodowi wskazuje linja tej sztuki krakowskiej, ale ku zachodowi północnemu, ku Wittemberdze, rezydencji ks. saskiego, Fryderyka Mądrego, czyli ku pracowni Łukasza Kranacha. Fakt ten uderzający każdego, kto choć pobieżnie spojrzal na wielkie drzewo genealogiczne w dziele Decjusza, wskazywałby zatem na pochodzenie naszego artysty z Saksonji lub z kraju jeszcze bliższego, a podlegającego wówczas najsilniej wpływowi sztuki saskiej, t. j. z Czech, w których panował i rządził Władysław, brat Zygmunta I, a po jego śmierci (w marcu 1516) syn jego Ludwik.

Za czeskim pochodzeniem naszego artysty przemawia silnie drugi jeszcze argument natury czysto wewnętrznej i formalnej. Nader trafną czyni M. Sokołowski w swym rozbiorze Lamentu uwagę, że po niezwykle wielkiej liczbie głów, postawionych na tej płaskorzeźbie w czystym profilu, wnioskować by należało, że ten artysta-plastyk był równocześnie i medaljerem.

Przyjmuję ten pogląd, choć w sensie nieco ogólniejszym, i powiem o twórcy Lamentu, że robi mi on wrażenie artysty specjalnie biegłego w profilowem portretowaniu w metalu, zatem w pierwszym rzędzie na monetach, artysty, obytego z techniką metalową w przeróżnych jej objawach, gałęziach i technikach.

Co się bowiem tyczy w szczególności medali, muszę zaznaczyć, że cenna praca p. Dra M. Gumowskiego »Medale Jagiellonów« (Rozprawy i materiały pod red. prof. Dra Fr. Piekosińskiego Kraków 1906, I, 1, 14—115) daje wynik ujemny. Żaden z ogłoszonych i omówionych tam (tabl. XIII—XVI i str. 64) lub w dziele p. Dra Kieszkowskiego (tabl. XLVIIa i str. 364—377) medalów Zygmunta Starego nie wykazuje tak charakterystycznej dla ręki naszego artysty prostopadłej linji profilu. Ogłoszone tam znakomite medale z obliczem Zygmunta, uznane zresztą już dawno jako dzieła Hansa Schwarza (por. M. Gumowski, w Pracach Kom. hist. szt. I, 88—108), wykazują linję profilu aż do przesady skośną i to biegnącą prawie bez przerwy, z małym tylko załamaniem u skroni, od wierzchołka czoła aż do końca nosa; dalsze medale zaś z obliczem Zygmunta Starego, oznaczone liczbami 65 i 73, są dziełami Padovana, względnie Caraglia (?). Wręcz odmiennie ma się rzecz jednakże, gdy się przypatrzymy publikowanym w tejże pracy (tabl. I, 3, 4 i 7) trzem medalom Władysława Jagiellończyka. Podobieństwo ogólnej konstrukcji profilu (zwróconego w lewo) tych medali do profilu zwyż omówionego drzeworytu Z jest w rzeczy samej zadziwiające: ta sama to pionowa linja profilu, to samo cofnięcie szczęki dolnej, to samo zbyt silne, rubaszne prawie markowanie partyj

występujących i wgłębianych, t. j. nosa, względnie oczodołów i partji nad górną wargą. Te medaliki bito w r. 1508, na koronację małego Ludwika Jagiellończyka (Gum. l. c. 25—26). Nie twierdzę bynajmniej, żeby twórca Lamentu oraz drzeworytów, zdobiących dzieła Decjusza i Miechowity, był zarazem i twórcą tych medali; sądzę nawet, że w r. 1508 był jeszcze zbyt młody, by mogła mu być według zwyczajów warsztatów północnych poruczona robota samoistna; przypuszczam bowiem, sądząc po typie sztuki, że wykonywając wspomniane drzeworyty w latach 1518—20, stał dopiero na początku lat męskich, czyli że liczył lat około 30—35, zatem że się urodził około r. 1485—90. Ale wysoce prawdopodobnem wydaje mi się pochodzenie tego artysty z tego kraju i z tej właśnie mennicy, w której bito wspomniane medaliki w r. 1508 oraz analogiczne monety, których komplet mam ogólnikowo niestety tylko w pamięci z muzeum w Kolinie i Chebie (z bytności w r. 1918).

Widzę zatem w naszym artyście mincmistrza lub »wardajna«, wyszkolonego i pracującego przez czas dłuższy w mennicach czeskich króla Władysława, a zatem pierwotnie zawodowego plastyka-metalowca.

Dalsze medale Władysława tu w grę nie wchodzi, a to tem mniej, że wielki jego medal, oraz tych samych rozmiarów i teje ręki medal Ludwika Jagiellończyka (Gum. II 10 i VII 34), chociaż oba uznane przez powagi na tem polu, mają dla mnie wygląd nieco podejrzany. Byłbym skłonny uważać je za nowożytnie a niezbyt zręczne kopje odnośnych obu medali na szkatule warcabowej Hansa Kelsa w wiedeńskim muz. państw.; »natchniony« wyraz oczu Władysława i jego włosy rozwiane, rzecz na medalu wprost niezrozumiała i niebywała (na medalu Kelsa są one tylko nader miernie trefione), wydają mi się wysoce zagadkowe, formy zaś liter i liczb na napisie otokowym są zdolne to moje niekorzystne wrażenie już tylko spotęgować (podobizna u p. Gumowskiego l. c. 28—29, a warcabów autentycznych w dziele p. Dra Kieszkowskiego str. 187). Zwracam przy tej sposobności uwagę, że medjolańskie muzeum Pezzoli Poldi posiada dalsze kamienie tej samej gry warcabowej i to w liczbie aż dwudziestu czterech. Uważam je, co już z poprzednich słów wynika, również za owoce pracy miniaturowo-rzeźbiarskiej Hansa Kelsa. Mają one wagę niepoślednią dla ikonografji domu Habsburgów, a zatem też i dla ikonografji tylekroć z nimi spowinowaconych Jagiellonów. Reprodukacja trochę zbyt drobna wszystkich 24 kamieni warcabowych, t. zw. »pedini«, na jednej małej tablicy w dziele p. Malaguzziego Valerego l. c. 577, pozwala mi rozpoznać tylko kilka profilów ogólniej znanych, jak Karola V, jego siostry i t. d.

Teraz dopiero drzeworyty portretowe króla Zygmunta i królewicza stają się nam zrozumiałe. Jedynie ze stanowiską techniki mincerskiej możemy wyrozumieć owe przesadne akcentowanie partyj występujących i wgłębianych na profilach, dalej całą kanciastość podbródka i nosa, ostrego jak koniec pióra, oraz (na Z) ostrość kątów wgłębianych pod czołem, pod nosem i dolną wargą. Wszystko to tłómaczy nam technika mincmistrza przywykłego, bo zniewolonego do jak najsilniejszego akcentowania tych partyj celem wywołania podobieństwa na małej blaszce o średnicy 15—35 mm.; tłómaczy ona nam także ową błędnie krótką formację stanu i bojaźliwe przyciągnięcie do ciała ramion i przedramion a raczej markowanie ich tylko, by je jako tako pomieścić w malutkim krążku monety. Zawodowy mincmistrz uchwyci zatem znakomicie główne w oko wpadające cechy danej fizjonomji, ale ta fizjonomja jest mu też wszystkim, a nie tylko częścią główną organizmu ludzkiego, którego postawa i funkcje, jako leżące poza gra-

nicami i wymogami jego sztuki i techniki, są mu zazwyczaj znane tylko bardzo ogólnikowo — o ile naturalnie ten mincmistrz nie jest równocześnie rzeźbiarzem, fachowo w tym zawodzie wyszkolonym.

Wszystkie te ujemne właściwości sztuki i techniki zawodowego mincmistrza, nie posiadającego wyższego wykształcenia artystycznego, spotykamy jeszcze na początku drugiej połowy XVI w., poniekąd jako typowy przykład na t. zw. donatywie gdańskiej, z karykaturalnym wprost wizerunkiem Zygmunta Augusta (Gumowski tabl. XXII, Nr. 90 i str. 100 i Stronczyński, Dawne monety polskie dynastji Piastów i Jagiellonów Piotrków 1885. III, 176, Nr. 86).

Trzeci jeszcze czynnik każe mi w twórcy Lamentu oraz przeważnej liczby drzeworytów, zdobiących wspomniane dzieła Miechowity i Decjusza, dopatrywać się artysty, oswojonego specjalnie z wyrobami metalowymi, obytego szczegółowo z warunkami i techniką pracy artystycznej w spiżu, żelazie, brzoźnie, srebrze i t. d.

Jest nim wybitnie metalowy charakter jego motywów zdobniczych. Motywy zdobnicze, zwisające obustronnie na karcie tytułowej, przeniesione w rzeczywistość, ważyłyby cetrnary; zawiesza on je też albo na grubych powrozach, względnie drutach żelaznych, przeciągniętych przez masywne kółka również żelazne, lub na ciężkich, długich ogniwach łańcuchów, naturalnie żelaznych, także maskary, trzymające w zębach te ciężkie ogniwa łańcucha, są pomyślane jako kute z żelaza lub lane ze spiżu, gdyż kamienne ciężaru tego by nie wytrzymały; liście festonów wawrzynowych, na ramie portretu Zygmunta, są ostro kanciaste i nie ścielą się miękko, lecz odstają od siebie jak liście wieńca blaszanego, a cała rama wreszcie dziecięcego portretu Zygmunta Augusta naśladowuje wprost technikę srebrnej blachy trybowanej; w wyższym jeszcze stopniu zauważymy ten wybitnie metalowy typ jego ornamentyki w dalszych drzeworytach, o których za chwilę będzie mowa.

Również zastanawia w jego drzeworytach ilustrujących kronikę Miechowity znaczna liczba postaci historycznych, przedstawionych w ryszunkach, w pancerzach, w pełnych zbrojach, nie osłoniętych choćby częściowo płaszczem księżęcym. Z dwudziestu dwóch półfigur (78 mm × 52 mm) niedosłej genealogji Piastów tej kroniki przedstawia nasz drzeworytnik-plastyk blisko połowę, bo dziesięć w pełnej zbroi: są niemi: Przemysław, Leszek trzeci i czwarty, Kazimierz I, Bolesław Śmiały, Krzywousty, Miecysław V, Kazimierz Sprawiedliwy, Leszek Czarny i Henryk Pobożny (pp. IX, XI, XVI, XL, XLII, LXIV, XCVIII, XCIX, CLXXIV i CLXXXIV); w pełnej zbroi, nie osłoniętej płaszczem, klęka i Bolesław Chrobry przed koronującym go cesarzem Otonem (p. XXVI); zakuty w stal od stóp do głów, ze spuszczoną przyłbicą i na koniu również opancerzonym naciera wódz polski na czele hufca swego, przebijając dziądą wodza Tatarów, a to tak na drzeworycie Kt, wyżej obszernie opisanym, jak i na jego warjancie, na karcie tytułowej kroniki Miechowity (por. Feliks Kopera: Spis druków epoki jegiellońskiej w zbiorze Emeryka hr. Hutten-Czapskiego (Kraków MCM łam 85—6); jeździec ten i koń wyglądają zaiste jak główne okazy, paradujące u wstępu do »kaiserliche Rüst-kammer«.

A wszystkie te zbroje są skromne, skąpo lub zupełnie nie ornamentowane; nie ma na nich śladu przepychu, właściwego augsburskiemu płatnerstwu, a tem mniej artystycznej zbroi włoskiej późniejszej, którą poznać możemy na niedatowanym medalu Zygmunta Augusta, tym bodaj czy nie najpiękniejszym medalu polskim drugiej połowy

XVI w., a niewątpliwem, zdaniem mojem, dziele Caraglia, choć jeszcze jako takie nie poznanem (Gumowski, Tabl. XXII, Nr. 88, str. 96—7); zbroje naszych drzeworytów, to nie zbroje turniejowe i reprezentacyjne, ale stworzone dla codziennego użytku, dla znojnego rzemiosła wojennego.

Gdy patrzę na motywy zdobnicze karty tytułowej, przypominają mi się wyroby metalowe z mennicy w Kutnej Horze, przechowane dzisiaj w muzeach Pragi, Chebu i Kolinu i przenoszę się myślą do Sankt Joachimsthal, gdzie to z dawnej i sławnej świetności menniczej za czasów hrabiów Schlicków pozostały już tylko wspomnienia w postaci takich właśnie maszkar na ciosowych portalach górnego miasta, mniej dotkniętego katastrofą pożarową z przed 30-stu lat, maszkar naśladowujących tak samo technikę metalową, jak to widzimy na wspomnianej karcie tytułowej. Jest zatem, jak z powyższych uwag wynika, pochodzenie naszego artysty plastyka-metalowca, a zarazem i drzeworytnika, z mennic czeskich wysoce prawdopodobne. Że zaś łączy on dwie techniki, drzeworytniczą i plastyczno-metalową, dziś sobie tak obce, jest wówczas, kiedy to przemysł artystyczny i sztuka, sztuka drukarska i praca rzemieślniczo-techniczna tak blisko się stykały, objawem dość częstym, czego, pisząc tu dla specjalistów, bliżej uzasadniać przecież nie potrzebuję.

Muszę atoli zaznaczyć, że moje poszukiwania — zapewne bardzo niedostateczne i raczej dorywcze — jego dzieł z zakresu numizmatyki i medaljerstwa, jak dotychczas przynajmniej, pewnego i stanowczego wyniku nie wydały. Profil Zygmunta I — jak wiadomo, pierwsze oblicze królewskie na monetach w Polsce — zjawia się na nich w typie trojakim. Pierwszy przedstawia profil prostopadły, o małym nosie i o włosach obciętych na karku ostro poziomą linią; jestto zatem typ zbliżony do typu monet mennic czeskich; artystyczny pierwowzór jego nie jest mi znany i nie wiem, czy wogóle taki istniał. Mamy go na szóstakach koronnych i Ziem pruskich, na trojakach, dukatach i groszach (Stronczyński l. c. III 101/2, 105, 108, 122/3). — Typ drugi, w koronie, włożonej na miękką czapkę, zakrywającą uszy, z jaką spotykamy się n. p. tylokrotnie na Lamencie, mamy na talarach i dukatach 1532—5 (Stronczyński l. c. 106), ulegał często bardzo znacznemu, przeważnie wysoce artystycznemu przekształceniu (Stronczyński 123). Z tym typem łączy się blisko znakomity medal z r. 1538 (Gumowski tabl. XIX, Nr. 73 i str. 84—6), który M. Sokołowski i p. L. Lepszy przypisują (Sprawozdania k. h. s. VI, LXXXVI i CXXII) Caragliowi; uważam wszakże ten medal raczej za dzieło ręki niemieckiej. — Trzeci typ wreszcie przedstawia profil króla, również ku prawej, w złotogłowi; widzimy go na trojakach Ziem pruskich (Stronczyński l. c. 119—21). Pierwowzorem jego jest portret króla, według nieznanego mi oryginału, rytowany na drzewie, atoli w profilu ku lewej, przez monogramistę HR, jako pendant do portretu Bony, w dziele Decjusza (Kopera l. c. 87, Kieszkowski l. c. 657 i 696). Żałuję, że brak miejsca nie pozwala mi wejść w bliższe omówienie ważnego materiału, łączącego się z tą kwestją, publikowanego i rozpatrzonego przez kilku badaczy, zwłaszcza przez p. L. Lepszego w Wiadomościach numizmatyczno-archeologicznych.

Za niewątpliwie uważam, że artysta nasz swoje wykształcenie drzeworytnicze zawdzięcza wiedeńskiej oficynie Hieronima Vietora. Ten znakomity drukarz, rodem z Liebenthalu na Śląsku, koło Jaworza (Jauer), zwał się po ojcu Büttner, także Binder i Fassbinder, a latynizował, względnie grecozował swoje nazwisko z początku na Doliarius, Doliator lub Philovallis, aż wreszcie przyjął nazwisko Vietora.

Z Krakowem związany od młodości, w r. 1497 uczeń Akademji, imatrykułowany jako Hieronymus de Liebenthal, a r. 1499 bakałarz, tu, prawdopodobnie u Hallera, w drukarstwie wykształcony, tu mający od r. 1510 własną księgarnię, zakłada w tymże roku w Wiedniu własną drukarnię, prowadząc ją najpierw w spółce z Singreinerem a od r. 1515 samoistnie. W r. 1517 przesiedla się do Krakowa i otwiera tu sławną oficynę, prowadząc ją przelotnie w spółce najpierw z Szarffenbergiem, potem z Fl. Unglerem, głównie samoistnie; tu też umiera r. 1546. Do r. 1531 drukuje równocześnie i w Wiedniu (por. Dr. Anton Mayer, Wiens Buchdrucker-Geschichte i t. d. 1883, I, 30–36). Do rzędu owych wybitnych drzeworytników, których w Wiedniu zatrudniał licząc także mistrza »V ze strzałą«, którego atoli P. Kristeller w swym dziele: Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. Berlin 1911, nie uwzględnił. P. dyr. Kopera reprodukuje (l. c. 93–4, fig. 45), znakomity drzeworyt tego mistrza, z wydania »Duo epistolarum libri« Horacego 1522, dodając (tam 92) cenną dla mych wywodów wiadomość, że Vietor tym drzeworytem posługiwał się już w Wiedniu, zatem jeszcze przed r. 1518. Widzimy tam ciosową ramę okna, ujętą w dwa słupy, wzdłuż których zwisają na zewnątrz dwa sięgające aż do bazamentów sznury motywów zdobniczych, na nie długim szeregim nanizanych; lewy sznur kończy się dołem pękatą kitą, prawy kostką.

Do jakiego stopnia wiedeńskim jest ten drzeworyt, widać najlepiej z pięknego Ex libris Jana Cuspiniana (1473–1529, u p. Dra Kieszkowskiego l. c. str. 193, fig. 73): stoi on, widziany po pas, właśnie w takim oknie, flankowanem obustronnie cienkim słupkiem a na zewnątrz sznurkiem drobnych pereł, sięgającym aż do bazy, zakończonym kitką. Jak dalece grobowiec Cuspiniana w wiedeńskim tumie św. Szczepana wykazuje motywy analogiczne (por. E. Guglia, Wien 1908, str. 121), nie podobna mi obecnie sprawdzić.

Naroża ramy okiennej drzeworytu tytułowego do Epistuł Horacego z r. 1522 ozdobione są dwoma maskarami; nad samą ramą wznosi się nasada w kształcie niszy czy lunety wgłębionej, z wstawionym w nią globusem, obok niej zaś nad słupami, flankującymi otwór okna, dwa nagie pacholęta, bawiące się ptakami, lewe ze sową, prawe z papugą, podnoszącą nóżkę, o czym już wspomniałem. Jak widzimy, przejmuje nasz artysta w Kt z tego drzeworytu wiedeńskiego wszystkie główne czynniki tektoniczno-zdobnicze, a zatem ramę okienną, boczne słupy, zwisające obok nich na zewnątrz sznury motywów zdobniczych, oraz maskary; motyw globusu zaś zużytkuje, jak zaraz zobaczymy, w swym pierwszym, większym drzeworycie krakowskim.

Tak więc doszedłem drogą rozbioru formalnego do wyniku, że naszego artystę należy prawdopodobnie wywieść najpierw z mennic czeskich, zaś od r. około 1514, i to już z wszelką pewnością, z Wiednia, z oficyny Hieronima Vietora. Zdaję sobie jednakże dobrze z tego sprawę, że wywody moje mogą się stać przedmiotem słusznej oceny, względnie mieć pewną wartość dla tych jedynie, którzy zechcą je skontrolować, biorąc równocześnie do rąk dzieła Decjusza i Miechowity, oraz publikację cytowaną p. dyr. F. Koperą z r. 1900; podanie tu jednakże dostatecznego materiału ilustracyjnego nie jest obecnie w mojej możności.

Publikacji p. dyr. Koperą zawdzięczam też poznanie całego szeregu prac drzeworytniczych naszego mistrza, przeważnie zdobniczych, w mniejszej części figuralnych. Zestawiam je tutaj w krótkości.

1) Kopera »Spis druków epoki Jagiellońskiej«: 1514, str. 53, Nr. 43, fig. 25 i 28

łamy 53—4 i 61. Dwie winiety z dzieła: »Johannes Glogoviensis. Introductorium Astronomiae«, Kraków, druk. Florjan i Wolfgang. Dukt linji, technika drzeworytnicza w formie liści, także same jak na ZA.

2) l. c.: 1516, łam 63, Nr. 56, fig. 29 tamże. Karta tytułowa do: »Expositio hymnorum Michaelis Vratislaviensis« druk. Jana Hallera. Dołem dwa rogi obfitości i waza z liśćmi, po bokach dwa dziwacznie kształtowane słupy o czterech kondygnacjach, niby dwie pary kielichów kwiatnych, postawione dnami na sobie i spojone szerokimi obręczami metalowymi tak, że słup prawy (lewy jest nieco odmienny) wykazuje cztery kondygnacje, co jest ważnym dla zestawienia tych słupów ze słupami na znanym portrecie biskupa Tomickiego, pendzla Hansa Dürera; na słupach spoczywa niski, szeroki łuk, zdobiony liśćmi, a we wnęce wspomniany wyżej globus, użyty w znaczeniu zdobniczym, w narożach wreszcie delfiny.

3) l. c.: 1517, łam 66, Nr. 61, fig. nieliczbowana, tamże. Inicjał z Macieja Miechowity »Tractatus de duabus Sarmatiis« Kraków, Haller.

4) l. c.: 1517 (?), str. 67, Nr. 62 Kraków, druk. I. Hallera. »Tytuł w obramowaniu renesansowym z ozdobnych kolumn, owoców, liści laurowych i potworków«, zatem prawdopodobnie również praca naszego mistrza.

Następuje po przerwie blisko ośmioletniej, którą atoli przypuszczalnie będzie można innymi drzeworytami lub rzeźbami udokumentować:

5) l. c.: 1526, łam 106, Nr. 108, fig. 54 na ł. 109 z »Lingua per des. Erasmus Roterodamum«, herb Krzysztofa Szydłowieckiego z takim samym liściem jak na ramie ZA (por. Kieszkowski l. c. Tabl. XXXI; p. Kieszkowski (str. 339) widzi w tym drzeworycie wpływ szkoły szwabskiej).

6) i 7) l. c.: 1530 (zatem znów po znamiennej pauzie trzechletniej), »Prosarum dilutatio per... Michaelem Vratislaviensem«, druk. Floryan Ungler, łam 116, Nr. 124, fig. 56 łam 117. Dwa drzeworyty: 6) górny przedstawia puszysty wieniec z liści wawrzynu czworokrotnie związany silnie taśmą na punktach przekątni, w środku na tarczy monogram drukarza (F wpisane w V), 7) dolny, nader ważny, to winieta drukarska, mająca formę ramy leżącej, w której napis; ornamentyka obu wąskich boków w ogólnej konstrukcji identyczna z ornamentyką wąskich boków podłużnej ramy, również z napisem wewnątrz, na płycie grobowej Zygmunta Szydłowieckiego w kolegiacie opatowskiej, umieszczonej na grobowcu kanclerza Krzysztofa, którego cokolwiek zdobi właśnie Lament. Cztery rozety po rogach tej winiety, odnajdujemy również w rogach tej płyty mosiężnej, a zdobią one także w liczbie czterech pancierz króla Zygmunta, oraz w liczbie dwóch pierś Zygmunta Augusta, na tylekrotnie wspomnianych ich portretach w dziele Decjusza (por. Kieszkowski l. c. str. 393—400, tabl. XLVIII, który wszakże łączy tę płytę mosiężną bezpośrednio z ołtarzem św. Stanisława, i fig. 5; dalej str. 51).

8) l. c.: 1531 (?), łam 118, Nr. 128. Z Cervus Tucholiensis Farrago actionum civilium i t. d.; druk. Florjana Unglera. Opisany właśnie pod 6) monogram drukarza na tarczy tu się powtarza, zatem wnioskuję, że opisana tu na ł. 119, a nie reprodukowana winieta wyszła również z pod ręki naszego drzeworytnika-rzeźbiarza.

9) i 10) l. c.: 1532, łam 120, Nr. 130, fig. 57 i 58 łamy 120 i 121—2. »Ephemeris Johannis Caffmann ... ad annum domini 1532«. Kraków, Vietor. Oba drzeworyty wielkiej wagi; 9) fig. 57 przedstawia zaćmienie; nad maskarą, wyobrażającą słońce, półfigura dziewicy, o włosach spadających na ramiona, z wieńcem na głowie; obie ręce

heraldycznie szeroko rozłożone, w prawej caduceus (laska Hermesa), w lewej banderola, na niej: »1532«; typ tej dziewicy identyczny z młodzieńcami niewiastami »arboris consanguinitatis« Jagiellonów (Dg), zwłaszcza z II 2 i IV 4. — 10) Na fig. 58 widzimy wieńiec podobny jak pod 6) opisany, ale bardziej puszysty i zdobiony owocami, na przekątniach zamiast wstęg, potężne metalowe obręcze, a przez nie dopiero przeciągnięte wstęgi, związane w węzły; w środku tarcza z herbem Akademii krakowskiej. Taką blaszana sztywna banderola, jak wspomniana pod 9), leży na stole Lamentu.

11) l. c. na karcie niepaginowanej zaraz za kartą tytułową drzeworyt obramowany czarną kreską: w środku duża tarcza herbowa, na niej w przekątnej trzy małe herby dzielnic Polski, nad tarczą korona zygmuntońska, w dolnych narożach tarcze herbowe Akademii krakowskiej i miasta Krakowa; obustronnie dwa nagie pacholęta, o krótkich skrzydełkach; lewe trzyma jabłko, prawe berło, motywa zatem a i giesty takie same, jak na ramie dziecięcego portretu Zygmunta Augusta (fig. 5).

12) l. c. 1535 fig. 61. łam 127/8. Inicjał N z dzieła »Nicolaus Jaskier Juris provincialis speculum« Kraków Vietor. Drzeworyt ten, najpóźniejszy ze wszystkich mi znanych, przynosi zarazem ostateczny dowód tożsamości ręki twórcy Lamentu i wszystkich dotąd rozpatrzonych drzeworytów; gdyż 1) identyczne są kształty liści i linji ich wygięcia oraz grupki jagód tu, jak i na obrusie czy kobiercu pokrywającym stół na Lamencie, 2) kształty ciał obu nagich pacholąt i sposób ich cieniowania i wydobywania wrażenia wypukłości zapomocą króciutkich równoległych, to leżących, to znów stojących kreseczek tu i na portreciku Zygmunta Augusta aż do najdrobniejszych szczegółów się zgadzają, a 3) zwisające tu sznury z kulkami i kitkami są poniekąd jedynie zdrobniałą repliką tychże motywów znanych nam z karty tytułowej dzieła Decjusza.

Wyliczone i opisane tu drzeworyty w liczbie dwunastu, są dla poznania życia i twórczości naszego artysty w rzeczy samej wielkiej wagi, udowadniają bowiem niezbicie, że twórca Lamentu nie jest przybyszem przypadkowym, zjawiającym się niby meteor na gwiazdzistym nieboskłonie sztuki krakowskiej, lub specjalnie dla wykonania tego dzieła tu sprowadzonym, lecz artystą od lat dwudziestu w Krakowie osiadłym, z przerwą może lat ośmiu od 1518—25 włącznie, gdyby, co mi się nie wydaje zbyt prawdopodobnym a czego obecnie sprawdzić nie mogę, w żadnym z druków krakowskich z tych lat dalszy jego drzeworyt się nie znalazł. Spodziewam się też, że za pojawieniem się tak bardzo przez nas wszystkich upragnionego II-go tomu »Cracovia artificum« p. prof. J. Ptaśnika nie trudno go będzie zidentyfikować, oraz i zewnętrznie udokumentować.

Po tym zapewne niewyczerpującym przeglądzie drzeworytów trzeba, choćby w najogólniejszych konturach, ustalić stosunek naszego plastyka-drzeworytnika do współczesnego mu drzeworytnictwa niemieckiego poza Wiedniem. Przedstawienie moje opieram na obu znanych publikacjach Jerzego Hirtha: »Der Formenschatz« (począwszy od r. 1877) i dwutomowych »Kulturgeschichtliche Bilderbogen« 1880, oraz na podstawowym poniekąd, choć w niektórych partjach lekkomyślnie pobieżnym, dziele Richarda Muthera »Die deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance (1460—1530)« 1884. Dzieła A. F. Butscha »Die Bücherornamentik der Renaissance« Lpz. 1878—80 i P. Jessena »Der Ornamentstich« 1920 nie były mi niestety dostępne.

Materiał w powyższych trzech dziełach publikowany stwierdza, co przypuszczałem, bliski stosunek naszego artysty do wielkich prac drzeworytniczych wy-

konanych dla cesarza Maksymiljana (zm. 1519), przeważnie w ostatnim dziesiątku jego życia. Z trzech dzieł biograficzno-, względnie autobiograficzno-poetyckich: Theuerdank, Weisskunig i Freydał należy trzecie wyłączyć jako wydane dopiero przed laty 40-ma (w r. 1881 przez Józefa Leitnera). Najważniejszy materiał czysto zdobniczy — a figuralny w drzeworytach naszego artysty w tym związku gra rolę podrzędną — zawiera Weisskunig. Zarzut, pozornie usprawiedliwiony, niemożliwości wywarcia wpływu przez to dzieło na ornamentykę naszego drzeworytnika z uwagi, że zostało wydrukowane dopiero w półtrzecia wieku później (w Wiedniu w r. 1775 przez Józefa Kürzböckena) odpiaram znany fakt, że drzeworyty bez tekstu odbijano i sprzedawano to osobno, to znów w kompletnym zbiorze jeszcze za życia Maksymiljana. Nie jest też przypadkiem, że z trzech znanych mi egzemplarzy zupełnych aż dwa są w Wiedniu (trzeci w Dreźnie). Były one zatem znane i, przynajmniej w kołach artystów, rozpowszechnione; nie można też wątpić, żeby jednego takiego egzemplarza nie posiadali lub nie mieli przynajmniej w ręku drukarze tej miary, ludzie tego wykształcenia i tak rozległych stosunków naukowych, artystycznych i handlowych, jak Singreiner i Vietor.

Artystami głównymi, pracującymi dla Weisskuniga, to Hans Burgkmair, Hans Schäufolein, Hans Springinkle i mistrz »LB z haczykiem« (Muther I 123). Łączności drzeworytów krakowskich z oboma ostatnimi dopatrzeć się nie mogę. Natomiast zdradza puszysta obfitość, poniekąd egzuberancja festonów o wielkich liściach i pęczniących wielkich owocach na opisanym powyżej pod 10) drzeworycie z r. 1532 swe bezpośrednio pochodzenie od takichże festonów Burgkmaira, których klasycznym przykładem jest feston na sygnowanym jego drzeworycie do Weisskuniga, przedstawiającym rozmowę miłosną w ogrodzie starszego »Białego Króla«, Fryderyka III, z Eleonorą portugalską, córką króla Jana Edwarda (Muther I 120 i II 164).

O wiele większy, wprost stanowczy, wpływ na kształtowanie i łączenie motywów czysto zdobniczych naszego artysty wywarł atoli Hans Schäufolein, liczebnie biorąc, najważniejszy ilustrator »Białego Króla« (por. Muther l. c. I 145—157). Muther podaje na przeciwległej karcie drzeworyt również całostronicowy, przedstawiający scenę analogiczną bo rozmowę miłosną również w ogrodzie młodego »Białego Króla« t. j. Maksymiljana z Maryą burgundzką, córką Karola. Pole ogrodu ujęte jest w architektoniczną ramę, którą tworzą drzwi z kratą, wiodące do ogrodu, oraz parapet ozdobiony płaskorzeźbą. Otóż odpowiadają festony tego parapetu, nieco chude z grupkami jagód, najzupełniej rys za rysem festonom i t. d. na Z i Kt. Obok tego należy się w tem porównawczem zestawieniu osobna wzmianka winiętom modlitewnika niemieckiego, drukowanego przez Schoenspergera w r. 1513 p. t. »Via felicitatis« (l. c. I 147/8 Nr. 900 i II 180 i 181). Książkę tę formatu ósemki zdobią drzeworyty Schäufoleina, w liczbie trzydziestu, a prócz tego każdą jej stronę winiety. Szczególnej wagi jest dla mnie listwa winiętowa przy obrazie, przedstawiającym Boga Ojca (II, 180a), gdyż zawiera główne czynniki zdobnicze zwisających łańcuchów, znane nam z karty tytułowej dzieła Decjusza: u góry maskara trzymająca w zębach kółko, z którego zwisa aż do samego dołu sznurek z nanizanymi kulkami i misczkami, kończący się krótką puszystą kitą. Jest rzeczywiście interesującym widzieć, jak nasz artysta te motywy, pomyslane tu jako lniane i drewniane, przekształca na żelazne i spiżowe. — Także i specjalny swój własny typ delfinów bardzo szczupłych, »szczupaczych« i z bardzo długim pyszczkiem kształtuje on na typie delfinów, stworzonym w tymże modlitewniku przez tak uroczego

i pomysłowego drzeworytnika, jakim był Schäufolein. Żeby atoli twórca Lamentu był jego uczniem w Augsburgu czy też Norymberdze, bardzo wątpię. Żałuję, że dzieło Muthera ornamentykę uwzględnia raczej tylko przygodnie i publikuje prawie wyłącznie drzeworyt figuralny. A z niemałym zdziwieniem stwierdzam, że autor ten Vietora zupełnie pomija, z druków ilustrowanych jego spółnika Singreinerera zna tylko dwa, a z krakowskich — nie do uwierzenia — tylko jeden: Florjana i Wolfganga Passio Jesu Christi 1514 (I. 278 i 247, Nr. 1694).

IV.

Muszę jeszcze, choćby jak najkrócej, omówić związek twórcy Lamentu z dziełami z zakresu plastyki metalowej. Co tu podać mogę o stanowisku artysty naszego w rozwoju metalowej plastyki ornamentacyjnej — czuję to sam najlepiej — jest bardzo niedostateczne i ma raczej charakter prowizoryczny¹⁾.

Jest dla mnie wysoce prawdopodobnym, że na podstawie zasobu form zdobniczych, przechowanych w drzeworytach naszego artysty, a obejmujących, jak wykazałem, cząskores blisko dwudziestoletni, okaże się jeszcze niejedna drobniejsza praca metalowozdobnicza, niejedna krata, niejedno epitafjum, czy to w Krakowie, czy w miejscowościach, leżących w sferze promieniowania sztuki krakowskiej, jako dzieło jego ręki.

Wreszcie wypadnie rozważyć możliwy choć niezbyt prawdopodobny udział tego artysty w całej imprezie srebrnego ołtarza w kaplicy zygmuntońskiej, dziele głównie ręki Piotra Flötnera (por. K. Lange Peter Flötner 1897, str. 85/6, Gumowski l. c. 82. J. Beth Hans Dürer u. d. Silberaltar d. Jag. Kap. zu Krakau Jb. d. kgl. pr. K.-Samml. 1910). Artysta nasz nie wyszedł, jak powyżej wykazałem, ze sfery i atmosfery sztuki norymberskiej, lecz z saskiej i wiedeńskiej; ze sztuką norymberską łączy się on jedynie pośrednio przez Wiedeń, a w bliższą styczność wchodzi z nią dopiero w Krakowie, drogą działalności Hansa Dürera. Muszę tu jednakże na razie poprzestać jedynie na ponownym podkreśleniu mych powyższych uwag o związku jak najbliższym, zachodzącym między omówionym pod 2) drzeworytem z r. 1516 do »Expositio hymnorum« i t. d., a oboma słupami, flankującymi postać biskupa Piotra Tomickiego na wielkim jego portrecie w krążgankach OO. Franciszkanów w Krakowie (por. Kieszkowski l. c. Tabl. XLI i str. 122, Sokołowski Sprawozdania VI, XLV i Tomkowicz Wawel I 265). Możliwym więc, że dla wyświetlenia w całości rozwoju twórcy Lamentu powrócimy jeszcze do kaplicy Zygmuntońskiej, od której pierwsze o nim hipotezy wyszły, ale zwrócimy się w tej kaplicy do dzieła, należącego do rdzennie odmiennej artystycznej techniki i — rasy od tej, z jaką go pierwotnie łączono.

Posiadamy natomiast w zakresie figuralnej plastyki metalowej jedno dzieło, wykazujące tak liczne i tak w oczy wpadające analogje z jednej strony z drzeworytami powyżej omówionymi, a z drugiej strony z Lamentem, że je z konieczności

¹⁾ Trzeba będzie przedewszystkiem czekać na obie ważne publikacje o dzwonach, a to jedną o dzwonach Małopolski zachodniej, opracowanych przez pp. Dra Stanisława Tomkowicza, dyr. F. Koperę i Dra Tadeusza Szydłowskiego, oraz drugą o dzwonach Małopolski wschodniej, badanych i zestawionych z nie mniejszą usilnością i starannością przez p. Dra Karola Badeckiego. Dopiero z temi publikacjami w ręku będziemy mogli ocenić ewentualny udział, jaki wziął twórca Lamentu w tej gałęzi ludwisarstwa, łączącej się równie blisko z plastyką jak i z grafiką.

jako niezmiernie typową i charakterystyczną pracę jego ręki uważać jestem zniewolony. Tem dziełem jest, co zresztą już z mych wstępnych uwag wynika, wspomniana wyżej w dwojakim związku nagrobkowa płyta mosiężna dla zmarłego z początkiem r. 1527 syna kanclerza Szydłowieckiego, w kolegiacie opatowskiej, obszernie omówiona i analizowana przez p. Dra Kieszkowskiego (l. c. 389—399 i 630, fig. 140, 141 i Tabl. XLVIII), W. Łuszczkiewicz przypisywał tę ważną płaskorzeźbę Padovanowi, M. Sokołowski widział w niej — słusznie — dzieło ręki artysty niemieckiego, p. Dr. Kieszkowski przypisuje ją obecnie synowi twórcy ołtarza marjackiego Stanisławowi Stwoszowi.

Głębokie moje przekonanie, że płyta ta jest dziełem naszego drzeworytnika-plastyka uzasadniam następującymi argumentami. *a)* Synek kanclerza Zygmunt umiera w lutym lub marcu 1527, licząc niespełna rok życia; głowę jego zdobi atoli taka sama bujna czuprynka, a w dodatku jeszcze ułożona w takie same puszyste, na czoło zaczesane kosmyki, jaka pokrywa główkę niemowlęcego Zygmunta Augusta, liczącego w chwili wykonania jego portreciku drzeworytniczego również rok niespełna. Taki dziwny a dwukrotny anachronizm, takie dwukrotne typowanie niemowlęcia niespełna jednorocznego jako kilkuletniego chłopaka, o kształtach pełnych i o bujnej czuprynce, nie jest i nie może być objawem przypadkowym. *b)* Identyczny typ twarzy szerokiej, pełnej, puciołatej, trochę kwadratowej tego dzieciątka powtarza się w licznych postaciach Lamentu, zwracających się obliczem do widza, a przedewszystkiem u mężczyzny szóstego i siódmego w rzędzie siedzących za stołem. *c)* Stwierdzam u wspomnianego właśnie szóstego z rzędu mężczyzny ten sam motyw przyłożenia dłoni do policzka, który nas uderza na płaskorzeźbie opatowskiej. *d)* Tak samo powtarza się na tej płaskorzeźbie motyw opuszczonego bezwładnie i jakby do ciała przylepionego ramienia zaraz u pierwszej z lewego brzegu postaci (oznaczonej na tablicy dzieła p. Kieszkowskiego literą A, por. fig. 1). *e)* Miary tych analogij z Lamentem dopełnia linja kabłąkowato posuwista, w jaką artysta ułożył całun na płaskorzeźbie opatowskiej, nadając jej ogólnikowo formę, zbliżoną do znaku zapytania; całun ten, wychodząc z pod pleców, przecina prawe ramię, otacza wąskim, wysokim owalem głowę i przecięty lewym ramieniem, obnażony tułów dziecięcia, a kończy się, przeciągnięty pomiędzy jego uda, dołem po lewej, rzucając tutaj dwa wachlarzowe półkola, równoległe do siebie ułożone. Wszystkie te formy odnajdujemy jako *disjecta membra* na poszczególnych postaciach Lamentu; tak przedewszystkiem na postaci z rzędu trzeciej (C fig. 1), dalej na ósmej w rzędzie siedzących za stołem (K), wreszcie na 37-mej (R fig. 2). *f)* Ornamentyka tabliczki z napisem grobowym wykazuje czynniki identyczne z temi, jakie widzimy na drzeworycie omówionym powyżej pod 6), zdobiącym dzieło Michała z Wrocławia »*Prosarum dilutidatio*« drukowane w Krakowie u Florjana Unglera w r. 1530, co już wyżej podniosłem. Żałuję bardzo, że p. Dr. Kieszkowski, podający w swem dziele materiał ilustracyjny tak bogaty i ważny, nie reprodukował w dostatecznie wielkim formacie samejże tej tablicy, by z kroju i formy liter napisu można sobie wyrobić zdanie o związku form naszego artysty z typami drukarni, dla których pracował jako ilustrator i uzyskać w ten sposób choćby częściową odpowiedź na pytanie, nasuwające się poniekąd samo przez się, czy nie był on zarazem i jednym z formatorów inicjałowych typów krakowskich. *g)* Nadmiar można zestawić herb Szydłowieckiego, otoczony smokiem, z takimże herbem »Odro-

wąż«, znanym nam już z drukowanego w r. 1526 w Krakowie u Vietora dzieła Erazma z Roterdamu p. t. »Lingua«.

Sądzę zatem, że powyższymi wywodami moje zapatrywanie na autorstwo tej płyty grobowej Zygmunta Szydłowieckiego wystarczająco uzasadniłem. Kwestji autorstwa samejże postaci kanclerza na jego grobowcu opatowskim nie tykam, uważając ją za dzieło wprawdzie niemieckiego rzeźbiarza, ale rzeźbiarza, stojącego na szczyblu artystycznym bez porównania wyższym od tego, który zająć autor Lamentu jest uprawniony; głosuję zatem w tej ostatniej kwestji razem z Drem Kieszkowskim przeciwko M. Sokołowskiemu, dopatrującemu się w płycie tak ojca jak i syna dzieła jednej i tej samej ręki.

Płyta grobowa Zygmunta Szydłowieckiego wiedzie mnie bezpośrednio do innego dziecięcego pomnika, do płyty grobowej Rafała Macieja Ocieskiego † 1547, płaskorzeźby z czerwonego marmuru w krużgankach OO. Dominikanów w Krakowie (repr. Pomniki Krakowa M. i St. Cerchów Odrodzenie MCMIV, Rocznik Krakowski »Kraków« 6 [1904] 176 i Sprawozdania VII, CCCXXII). Trzej około badań nad rzeźbą polską tej epoki wysoce zasłużeni uczeni, F. Kopera (Pomniki Krakowa II 208), L. Lepszy (Spr. K. h. s. VII, CCCXVII) i M. Sokołowski (tamże CCCXXII) oświadczyli się z mniejszą lub większą pewnością za autorstwem Jana Marji Padovana. Z tem zapatrywaniem żadną miarą zgodzić się nie mogę. Z licznego szeregu polskich pomników dziecięcych tej epoki, zasługującego na monograficzne zestawienie, widzę, o ile one dotąd zostały publikowane, w dwóch jedynie mistrzowskie dłóto znakomitego rzeźbiarza padewskiego, a to w nagrobku Jana Aleksandra, zm. w r. 1515 synka Jana Tarnowskiego, kasztelana krak., w katedrze tarnowskiej (repr., jako dzieło Ciniego, w St. Cerchy i F. Koperę Giovanni Cini Kraków s. a. 78) oraz w nagrobku Katarzyny Pileckiej, córki Stanisława »comitis de Pilcza« i Katarzyny, zm. przed r. 1527, w kościele św. Jana Chrzyciela w Pilicy (pow. olkuskiego); zwłaszcza tę ostatnią rzeźbę liczę do najpiękniejszych dzieł tego rodzaju na całym obszarze ówczesnej sztuki europejskiej i uważam w miarę jej niezwykłych zalet odkrycie i publikowanie jej za rzeczywistą i wielką zasługę p. L. Lepszego. Na tych dziełach i na motywach starożytnych, wyłapanych z jakiegoś szkicownika, wzoruje nasz artysta oba swoje pomniki dziecięce. W obu tych płytach, w opatowskiej i krakowskiej, przecinają się linje całunu i dziecięcego ciała kilkakrotnie w sposób, dla mego oka przynajmniej, wprost nieznośny, podczas gdy w obu rzeźbach Padovana, w tarnowskiej i pileckiej, łagodne linje cienkiego całunu raczej podnoszą konstrukcję anatomiczną organizmu dziecięcego, wpadając w jego zagięcia i zagłębienia; tworzą poniekąd akompaniament instrumentalny do precudnej melodji jego linii; co więcej, u tamtych obu linje skrzyżowanych nóżek przecinają się, gdy przeciwnie Padovano układa je w obu przypadkach równolegle. Dziwacznie niesmaczny pomysł przeciągnięcia całunu pomiędzy udami dopełnia miary dowodu, że obie te płyty, opatowska i krakowska, są dziełami jednej ręki; suchy pień zaś w prawem tle płyty Rafała Ocieskiego jest jedynie powtórzeniem dwukrotnie już przez tego artystę użytego motywu, a to w drzeworytach do kroniki Miechowity: na karcie tytułowej i na »wyścigach« w ustępie »Lesco secundas« pag. X.

Zapoznawszy się w ten sposób choć może nieco ogólnikowo z inwentarzem form twórcy Lamentu, można mu przypisać jeszcze jedno dzieło rzeźbiarskie bez zbytej obawy, by późniejsze badania twierdzeniu temu kłam zadały: jest niem płaskorzeźba z drzewa przedstawiająca grupę apostołów z Wniebowzięcia N. M. P. w kościele

św. Wojciecha w Poznaniu (repr.: J. Kohte Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen 2 [1896] 39 i-L. Stasiak Polska plastyka średniowieczna MCMXII tabl. 44; szer. 110 cm). Kohte (l. c. 38) ogranicza się do zanotowania, że dzieło to jest dalszą częścią środkowej rzeźby późnogotyckiego ołtarza, nie podając, czy i które z wymienionych przezeń wielkopolskich ołtarzy współczesnych wykazują tę samą rękę. M. Sokołowski zestawiając (Spraw. K. h. szt. VII 202) ołtarze wielkopolskie tej epoki wedle Kohtego, nie podniósł czy nie zauważył krakowskiego pochodzenia tej grupy ni jej nader biskiego związku z publikowaną przezeń grupą Uśpienia N. M. P. w Żywcu (tamże 193/4 fig. 37). Ważna ta płaskorzeźba wykazuje następujące najbardziej w oczy wpadające analogje z Lamentem: *a*) tło neutralne i niczem nie odcięte od terenu, na którym scena się rozgrywa; *b*) postawienie na osi obrazu motywu tektonicznego, tu wzdłuż osi prostokąta sarkofagu, tam, na poprzek, prostokąta stołu; *c*) ustawienie figur ponad sobą w kilku kondygnacjach; *d*) dążenie do żywego i dobitnego przedstawienia afektu, *e*) krótkie, skarłowaciałe ramiona i ręce, *f*) kilkakrotne nad wyraz znamienne obrócenie ręki dłonią ku widzowi, i to dłonią złożoną na kształt chochli tu: u apostoła umieszczonego w górnym prawym rogu, w Lamencie: u kilkakrotnie wymienionego mężczyzny w stożkowym kapeluchu (fig. 1), *g*) nieumiejętność zgrupowania, tu, naturalnie jako w dziele o wiele wcześniejszym, bardziej jeszcze uderzająca, *h*) postawienie niektórych figur zupełnie luźno, odwróconych od reszty osób i to w najsilniejszym afekcie, tu np. postaci łysego apostoła (najwidoczniej portretowej) w lewym górnym rogu, odwróconej plecami od reszty apostołów, a mającej swą nader ciekawą analogję w postaci Lamentu odwróconej plecami, którą poznaliśmy jako zaczerpniętą z fresku Giotta. — Szereg nie mniej przekonywających analogij wykazuje ta płaskorzeźba także z drzeworytami kroniki Miechowity, szczególnie w formie palców i w kilkakrotnie powtórzonym przesadnym ich rozszczepieniu, widocznym zwłaszcza w postaciach »Pompilius (Popiel) primus«, »Pompilius secundus« i »Pyast« (Miechowita l. c. pag. XII, XIII i XIV).

Na pierwszy rzut oka wskazuje atoli ta rzeźba swą datę jeszcze znacznie wcześniejszą od Lamentu, zatem typy o wiele bliższe po-gotyckiej rzeźby z pierwszego dziesiątka wieku. Zaznacza się to szczególnie w uwłosieniu apostołów, w ich długich brodach, rozdzielonych na równoległe »korkociągowe« loki i w lokach spadających na ramiona; godnem jest zanotowania równocześnie, że taką samą brodę w loki, jaką tu widzimy u apostoła klęczącego frontalnie ze złożonymi do modlitwy rękoma tuż przy prawym brzegu obrazu, dziś tym brzegiem częściowo obciętego, stwierdzamy dwukrotnie w drzeworytach do kroniki Miechowity, a to raz u piątego z rzędu mężczyzny w nader ważnym drzeworycie »Duodecim palatini«, powyżej już wymienionym, i w postaci wyobrażającej »Lesconem tertium« (p. XI). Związek tej płaskorzeźby poznańskiej z ołtarzem św. Stanisława jest nader bliski; zwracam tu uwagę choćby tylko na dwa szczegóły: na płaskorzeźbie przedstawiającej Piotrowina, przychodzącego z św. Stanisławem przed króla (Spr. K. h. s. VII 99, fig. 9), widzimy tuż nad Piotrowinem twarz młodzieńczą postawioną frontalnie, szeroką i pełną, obramowaną rzędem loków, równo obciętych nad czołem a spadających na ramiona; twarz tę odnajdujemy u św. Jana na płaskorzeźbie poznańskiej, *b*) naczynie metalowe na trzech łapkach zwierzęcych postawione w »Kupnie wsi« tuż nad dolną ramą (Spr. VII 97, fig. 7) powtarza się i to również w analogicznym umieszczeniu i na poznańskiej grupie apostołów. Datowałbym powstanie tej płaskorzeźby na lata 1521—3, tuż po ukończeniu drzeworytów do dzieł Decjusza

i Miechowity; ten prawdopodobnie dłuższy, a w każdym razie dwuletni pobyt w Wielkopolsce wypełnia przeto częściową lukę lat 1521—26, z których żadne drzeworyty nie datują. Jeszcze inny wzgląd za tą datą przemawia: P. dyr. Kopera publikuje (Spis druków ł. 132, fig. 62) pod rokiem 1536 drzeworyt przedstawiający św. Trójcę z dzieła: *Benedictus Chaledonius Passio Jesu Christi*, ale objaśnia zarazem, że ten drzeworyt znajduje się już w wydaniu z r. 1523. Drzeworyt ten ma atoli tyle cech wspólnych z płaskorzeźbą poznańską a zarazem i z niektórymi drzeworytami już rozpatrzonemi, zwłaszcza z winiętą z Michała z Wrocławia »*Prosarum diludatio*«, wykazującą te same główki pacholąt, względnie aniołków, że i ten drzeworyt, tem ważniejszy, bo figuralny, z konieczności przypisać muszę twórcy Lamentu, płyty grobowej dla Zygmunta Szydłowieckiego i Rafała Ocieskiego, oraz drzeworytów do dzieł Miechowity i Decjusza, wreszcie do wymienionych powyżej 1—13 druków krakowskich. Oto sumaryczne zestawienie dzieł twórcy Lamentu.

V.

Dla postawienia twórcy Lamentu, płyty Zygmunta Szydłowieckiego i całego szeregu drzeworytów na właściwym mu miejscu, a to tak ze stanowiska chronologicznego rozwoju jak i wewnętrznej jego wartości artystycznej, wypada jeszcze rozpatrzyć stosunek jego do ważnych utworów plastycznych, które powstały w Krakowie w pierwszych trzech dziesiątkach XVI w.

Pierwszem dziełem, domagającym się tego rozpatrzenia, jest ołtarz św. Stanisława w kościele Marjackim¹⁾. Zdaniem p. Dra J. Kieszkowskiego jest płyta grobowa dla Zygmunta Szydłowieckiego dziełem ręki tegoż samego rzeźbiarza, któremu zawdzięczamy ten znakomity ołtarz, a jest nim, według M. Sokołowskiego zdania, Stanisław Stwosz (Spr. K. h. s. VII 95—100) w latach 1515—1519.

Zostawiając kwestję nazwiska Stanisława Stwoza zupełnie na uboczu, nie mogę na tym punkcie przyłączyć się do zdania autora monografji o Krzysztofie Szydłowieckim. Przyjmuję z jego wywodów tylko tyle, że autor płyty opatowskiej wykazuje pewne analogje z płaskorzeźbami ołtarza św. Stanisława. Twórca tego ołtarza, ktokolwiek by nim był, przyczynił się niewątpliwie znacznie do wyrobienia twórcy Lamentu jako plastyka figuralnego. Przypuszczam nawet, że tym plastykiem stał on się wogóle dopiero w Krakowie i to właśnie pod okiem i w pracowni tego mistrza, któremu zawdzięczamy ten ołtarz. Ale utożsamiać ich nie mogę żadną miarą. Ten mistrz, snycerz fachowy a przytem człowiek pełen inwencji i temperamentu, obdarzony wysoką zdolnością dosadnego uzmysłowienia własnych pomysłów, wykazuje w całej swej sztuce zasób form znacznie wcześniejszych, czasowo i stylowo o wiele bliższych ołtarza Marjackiego i całej wielkiej sztuki z ostatniej ćwierci w. XV. Widzę w nim artystę, mającego już zaraz w pierwszych latach XVI w. swój styl własny, swą odrębną a bardzo wyrazistą fizjonomję artystyczną, a stojącego w pierwszym dziesiątku nowego wieku u szczytu swej działalności artystycznej; oznaczam też granice powstania tego ołtarza latami 1500 a najdalej 1515, uważając przytem pierwszy lat dziesiątek za prawdopodobniejszy. Urodził by się

¹⁾ Płaskorzeźby te są obecnie zestawione w rodzaj ołtarza szafiastego w kaplicy pierwszego piętra, nad wejściem do nawy południowej. (Przyp. Red.)

zatem twórca tego ołtarza najpóźniej koło r. 1470. W tem w stosunku do ogólnego mniemania tak wczesnem datowaniu ołtarza św. Stanisława kieruje mną nie mgławy i, mówiąc z Burckhardtem, »czysto loteryjny« instynkt, ale głębokie przeświadczenie, tylekrotnie ponownie skontrolowane, że rzeźbiarz, który obdarzył sztukę polską dziełem wagi tak niepośledniej, jak ołtarz św. Stanisława, jest zarazem, a prawdopodobnie i równocześnie, twórcą drugiego jeszcze dzieła, równie wybitnego i ważnego, a zarazem i ogólnie znanego, a w dodatku opatrzonego datą absolutnie pewną.

Tą datą, to rok 1504, a tem dziełem — to płyta grobowa z postacią króla Jana Olbrachta na jego wielkim grobowcu wawelowym. Uzasadnienie wyczerpujące tego wewnętrznego związku, o ile mi wiadomo dotąd jeszcze nie poznanego, a przynajmniej nie wypowiedzianego, wymagałoby obszernych wywodów popartych niezbędnie koniecznym materiałem ilustracyjnym. Nie mając w stosunkach obecnych możliwości dostarczenia czytelnikowi tego materiału, poprzestaję z konieczności na następującem zwięzłem zestawieniu najważniejszych a wspólnych obu tym dziełom szczegółów kompozycyjno-formalnych, prosząc zarazem nieuprzedzonego badacza, by je zechciał przed obu oryginałami w Krakowie skontrolować. *a)* Na całym widnokreśgu rzeźby krakowskiej 1475 do 1525 stwierdzamy jedynie w obu tych dziełach, t. j. w królewskiej postaci leżącej na wspomnianej płycie oraz na postaciach tego ołtarza postawionych frontalnie — równie płaskie i nadmiernie szerokie traktowanie masy ciała ludzkiego i urobienie kształtów tak rozłożystych, przy równoczesnem ujęciu tej masy w prostolinijne kontury i nadaniu jej fałdami prostolinijnymi lub kanciasto się łamiąciami wyższej, surowej prawie, powagi stylowej. *b)* Jedynie w tych dwóch dziełach spotykamy się z twarzami tak płaskimi i anormalnie szerokimi, oraz czołami tak niskimi, przy równoczesnem zachowaniu całej ostrości rysów i pełnej wyrazistości fizjonomicznej. (Por. trafną charakterystykę p. Kopyry, Przegl. pol. 118, r. 1895, 9).

Te dwa szczegóły są dla mnie rozstrzygające. Mniejszej wagi z punktu artystycznego i formalnego, choć może dla niejednego oka bardziej przekonywujące, są dwie dalsze analogje. *c)* Na obu dziełach widzimy (na ołtarzu kilkakrotnie) niezmiernie charakterystyczne łamanie się fałdów, oraz przewrócenie się ciężkiej materji (na grobowcu: królewskiego płaszcza, na ołtarzu: dalmatyki biskupiej) w ten sposób, że koniec tej szaty przerzuca się w figurę zbliżoną do liścia, już to formy bardziej lancetowej, już więcej wybrzuszonej, a kończącej się ostrym szpicem. *d)* Oba te dzieła znamionuje mistrzowska wprost technika snycerska, technika rzeźbiarza, obytego z traktowaniem miękkiego materiału drzewnego, jak i marmuru, nie cofająca się nawet przed drobiazgowem oddaniem plastycznych szczegółów; przechodząc uważnem okiem, partja po partji, szeroki pas brzeżny królewskiego płaszcza z naszytymi drogocennymi kamieniami plastycznymi, tworzącymi razem z sąsiednimi perłami pewne figury geometryczne, i porównywając te motywy plastyczno-zdobnicze, z analogicznymi na pasie brzeżnym dalmatyki świętego męczennika, nabiera się coraz silniejszego przekonania, że to są dzieła jednego i tego samego artysty i że te formy z konieczności mogły wyjść tylko z pod jednej i tej samej ręki.

Wychodzi zatem ołtarz św. Stanisława z zupełnie odmiennego świata formalnego, niż ten, z którego się rodzi — dwadzieścia lat później — płyta grobowa Zygmunta Szydłowieckiego; ołtarz św. Stanisława jest dziełem sztuki krakowskiej i przedstawia dalszy stopień konsekwentnego, a mądrego rozwoju tych form, których dostojną od-

rębnosc podziwiamy w ołtarzu Marjackim; płyta opatowska natomiast jest dziełem sztuki napływowej i okazuje się nam jako rezultat, bardziej ciekawy niż nadobny, skrzyżowania niezbyt udanego przeróżnych wpływów i światów sztuki. Jest ona nie tyle dziełem sztuki, co — popisem.

W pośrodku linii następstwa czasowego i rozwoju formalnego, wiodącej od ołtarza św. Stanisława do Lamentu, stają dwa dalsze dzieła sztuki, łączące się tak z jednym jak i z drugim, dzieła ciekawe, bo wykazujące, podobnie jak wspomniana płyta opatowska, niezbyt szczęśliwy wynik usilnych starań sprowadzenia tradycji gotyckich, a zarazem niedorozumianych pojęć renesansowych, do wspólnego mianownika formalnego, — dzieła niegodne szeregu wspaniałych arcydzieł wśród których stoją. Są nimi św. Florjan i św. Wacław we wnękach po obu stronach grobowca Zygmunta i Zygmunta Augusta (fig. 6 i 7) w kaplicy Zygmuntońskiej na Wawelu. Gdybyśmy te dwie figury ujrzeli, stojące luźno, nie w tej kaplicy, nie w rzędzie dzieł Padovana, Ciniego i ucznia Minella-ojca, z pewnością nie byłoby nigdy padło przed nimi nazwisko rzeźbiarza włoskiego, jakiegokolwiekbądź. Różnią się one od reszty czterech rzeźb zasadniczo, a warto przypomnieć, że już wprawne oko Ciampiego poznało w niektórych dziełach kaplicy Zygmuntońskiej dłuto niemieckie. Różnią się te dwie figury najpierw tem, że mają głowy nakryte (czapką książęcą, względnie szyszakiem), podczas gdy tamte posągi mają głowy odkryte tak, że włosy stają się ważnym czynnikiem ogólnej estetycznej koncepcji. Oba też, i one tylko, mają wzrok wzniesiony ku niebu oraz ciała, wykazujące błędnie zupełnie konstruowany czynnik grawitacji.

Dość spojrzeć na arcydzieło tej miary, co sąsiadujący z św. Florjanem św. Zygmunt Padovana, by sobie w okamgnieniu uprzytomnić całą słabość, wiotkość i niedecyzyję obu tych dość nieszczęśliwych kreacji. Człowiek wznoszący głowę i wzrok ku niebu, staje z natury rzeczy na obu nogach wyprostowany, noga zgięta w kolanie, jak ją widzimy n. p. u św. Florjana, z tą postawą absolutnie pogodzić się nieda. A św. Florjan, mając oczy utkwione w niebo, leje równocześnie z wiaderką wodę na buchające płomienie¹⁾. Postawa ciała przeczy postawie głowy, a postawa głowy przeczy akcji ręki.

Patrzmy, jak znakomicie ześrodkowuje artysta włoski kinetykę i tektonikę ciała, jak je łączy ze wzrokiem i afektem w postaci św. Mateusza²⁾! Patrzmy na św. Zygmunta, niewątpliwe dzieło Padovana: jaka moc postawy i wyrazu zeń promienieje, jaka królewska wola, rycerska odwaga, męska stanowczość! W postaciach św. Florjana i św. Wacława widzimy natomiast nie bez przykrości same niedecyzyje i sprzeczności, szereg nieporozumień między środkiem a zamiarem i szereg niedorozumień warunków plastycznego przedstawienia ciała ludzkiego, jako organizmu o stałej a stale płynnej równowadze.

Miary tych niedorozumień dopełnia sposób traktowania draperji. U św. Wacława

¹⁾ P. Dr. Furmankiewiczówna w rozprawie: Św. Florjan w sztuce krakowskiej (Rocznik krakowski 1918, str. 218) trafnie zauważa pochodzenie niemieckie tego motywu. Tembardziej dziwi mnie, że dopatruje się w tem dziele dłuta włoskiego, a w szczególności ręki Antonia da Fiesole, nikomu z dzieł swych nieznanego.

²⁾ Ze względu, że istnieje w Sjenie rzeźba, o identycznym prawie układzie partyj dolnych, byłbym skłonny, zgodnie z zapatrywaniem p. dyr. Koperi (Giovanni Cini z Sieny i jego dzieła w Polsce, Kraków b. r. [1916], str. 122) dopatrywać się autorstwa Ciniego; na inne tego autora atrybucje wielkich posągów i płaskorzeźb kaplicy Zygmuntońskiej żadną miarą godzić się nie mogę, obstając stanowczo przy moich zapatrywaniach, przedstawionych w »Bulletin international« itd. 1914, str. 27 i n.

(fig. 7) stwierdzamy ze zdziwieniem płat płaszcza spływający mu z prawej ręki, a razem zasłaniający mu prawą pierś geometryczną figurą wydłużonego sześcioboku, o ostrym grzbiecie. Św. Florjanowi naodwrot zasłania płaszcz całe prawe ramię, spadając wzdłuż piersi długim kabłąkiem; dołem zjawia się ten płaszcz ponownie, zawijając się na jego lewym kolanie linją węzową; jak ta tkanina na ślizgiem żelazie rynsztunku może czy ma się utrzymać, jest zagadką, i to jedną z tych zagadek najgorszych w rzędzie artystycznych, których sam twórca nie byłby w możności rozwiązać.

Rzućmy okiem na Lament. W jego lewej grupie znajdziemy dwie postaci męskie, o identycznym zupełnie i równie nienaturalnie wymyślnym rzucie płaszcza (fig. 1); a na ósmej postaci z rzędu, profilowej ku lewej, w stożkowatym kapeluszu, opada płaszcz zarzucony przez jej lewe ramię, układając się na piersi w figurę geometryczną, wydłużonego sześcioboku, taką samą jaką zanotowałem przed chwilą u św. Wacława. Trzecią z rzędu postacią a drugą w szeregu stojących na pierwszym planie jest młodzieniec postawiony frontalnie, z głową zwróconą przez swe prawe ramię w ostrym profilu; u niego widzimy znów rzut płaszcza dokładnie taki sam, jak na figurze św. Florjana; że i twórca tych dwóch posągów uczęszczał do pracowni twórcy ołtarza św. Stanisława, nie trudno wykazać. Uderza najpierw kształt czapicy, rozszerzającej się w dwa rogi, a wstecz przechylonej, na drugiej postaci w głębi płaskorzeźby »Zabójstwo św. Stanisława«, a odnajdujemy ją oddaną z podobnym poczuciem formy i przechylenia wstecz na św. Wacławie; nawet skrzydełko żelazne jego naramiennika powtarza się na tejże płaskorzeźbie w drzewie, na ramieniu mężczyzny powalonego na ziemię; trudno nie dostrzec także wielkiego podobieństwa całego typu jego twarzy, a zwłaszcza zarostu policzków, z posągami św. Wacława. W najwyższym stopniu zastanawia analogja sposobu, w jaki św. Wacław chwyta prawą ręką, jak wspomniałem, koniec płaszcza: trzymając przedramię poziomo przed sobą, naciska płaszcz z góry kciukiem. Zupełnie ten sam motyw trzymania części ubioru — tu czapki i także końca płaszcza — znajdujemy trzykrotnie na ołtarzu: na wskrzeszeniu Piotrowina, na Zabójstwie św. Stanisława i na Złożeniu go do grobu. Motywy te szczególne, powtarzające się z taką dokładnością, nie mogą być chyba przypadkowe. Należą one do wspólnego twórców tych dzieł inwentarza form artystycznego świata północnego, specjalnie niemiecko-krakowskiego.

Dr. Kieszkowski mówi słusznie o modelu drewnianym dla płyty grobowej Zygmunta Szydłowieckiego. Ale twórca św. Florjana i św. Wacława również nie jest zawodowym »marmorarius«, przeciwnie przenosi on technikę snycerską na czerwony marmur figur kaplicy Zygmuntońskiej. Te płaszcze, rzucające się kabłąkami na torsy i kolana, lub zwisające figurami geometrycznymi, to przeżytki zdegenerowanej już wówczas

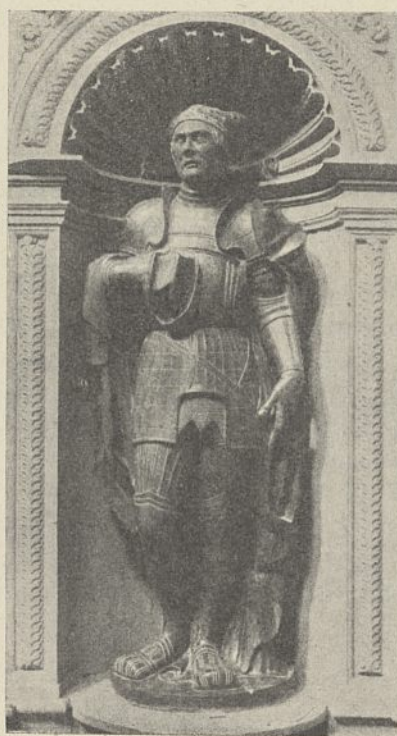


Fig. 7. Św. Wacław w kapl. Zygmuntońskiej.

sztuki północnej; której jeden z najwybitniejszych przedstawicieli opuścił był państwową i artystyczną stolicę Polski jeszcze w r. 1496.

Zwracam zarazem w tym związku uwagę na figury św. Stanisława i św. Wacława ołtarza w Bodzentynie (Sprawozd. Kom. hist. sztuki, tom IX, str. 93—94, fig. 56); układ stóp i zbroje są zbyt identyczne, by te rzeźby mogły nie wyjść z pod dłota twórcy obu tych właśnie omówionych figur kaplicy Zygmuntońskiej.

Od tych dzieł już tylko krok do pomnika nieznannej matrony h. Ciołek w Brzezinach w pow. piotrkowskim (Sprawozd. Kom. hist. sztuki VII, CXLII i fig. 22); uznaję w tym pomniku już rękę Jana Michałowicza z Urzędowa, co jest również zdaniem p. prof. Pagaczewskiego. Ten pomnik, dalej pomnik biskupa Samuela Maciejowskiego (zm. 1553) w katedrze na Wawelu, wreszcie pomnik biskupa Benedykta Izdbieńskiego w Poznaniu, to chyba z dzieł większych trzy najwcześniejsze dzieła »Praksytelesa polskiego«.

Widzimy przeto nieprzerwaną tradycję rzeźby pogotyckiej ostającą się przez niemal dwa pełne pokolenia, tradycję wciąż niepokojoną wielkimi powodzeniami sztuki włoskiej, która triumfuje w kaplicy Zygmuntońskiej, tradycję zrywającą się nawet raz na tem samym miejscu największych triumfów sztuki renesansowej, t. j. w kaplicy Zygmuntońskiej do współzawodnictwa, ze skutkiem, co prawda, nader ujemnym.

Z działalnością Jana z Urzędowa wpada ta rzeźba w wielkie koryto sztuki włosko-europejskiej, już jednej ogólnej, wyciskającej na całym ówczesnym świecie piętno swej przemożnej woli twórczej. Płaskorzeźby z męczeństwem św. Stanisława, figury św. Florjana i Wacława w kaplicy Zygmuntońskiej, Lament i płyta dla Zygmunta Szydłowieckiego, św. Wacław i św. Stanisław w Bodzentynie: oto kolejno główne dotąd nam znane etapy jej rozwoju i to wywodzące się ze środowisk bardzo odległych, etapy rozwoju zarazem i nieuniknionego zaniku.

SPRAWOZDANIA

Z POSIEDZEŃ KOMISJI HISTORJI SZTUKI

za czas od 1 stycznia 1914 do 31 grudnia 1921.

Posiedzenie z dnia 22 stycznia 1914.

Dr. Tadeusz Szydłowski przedstawił drugą część swej rozprawy p. t.: *O restauracji ołtarza Marjackiego w latach 1866—70*. Rozprawę tą, powiększoną i przerobioną, zamieszczamy w niniejszym tomie »Prac Komisji« p. t.: *O Wita Stwosza ołtarzu Marjackim i jego pierwotnym wyglądzie*¹⁾.

Następnie Dr. Stanisław Świerz odczytał komunikat p. t.: *Nieznane zabytki ze skarbcza koronnego na Wawelu w Muzeum ks. Czartoryskich*.

Zabytki te dostały się do Muzeum — a raczej jeszcze do Świątyni Sybilli w Puławach — częścią przez Tad. Czackiego, który je zabrał jako ostatni lustrator skarbcza w r. 1792, częścią pozyskane zostały przez ks. Izabellę z Flemingów Czartoryską w Krakowie, już po zajęciu Krakowa przez Austriaków. Zabytki były różnego rodzaju. W referacie, który jest pierwszą częścią obszerniejszej pracy, opisał prelegent przedmioty należące do działu broni i przedstawił fotografie tych, które się odszukać dały, mianowicie: buzdyganu z końca XV wieku w kształcie t. zw. regimentu, drugiego buzdyganu z XVI wieku, jako odznaki z herbami państwa noszonej przed królem, średniowiecznego koncerza, brzeszczota poświęcanego miecza, przysłanego przez Grzegorza XIII Stefanowi Batoremu i renesansowej partyzany, jako odznaki gwardji na dworze Jagiellonów. Podawszy następnie wiadomość o znajdujących się w Świątyni Sybilli trzech zbrojach ze skarbcza koronnego, opisał pośrednio łączący się ze skarbcem zabytek, t. zw. szpadę Zygmunta Augusta, rzekomo wziętą ze skarbcza przez króla Stanisława Augusta, a ofiarowaną do Świątyni Sybilli przez ks. Józefa Poniatowskiego. Mniej lub więcej dokładne opisy tych przedmiotów mieszczą się w inwentarzach skarbcza koronnego z wieku XVII i XVIII.

Przewodniczącym Komisji na r. 1914 wybrano Dra St. Tomkowicza, zastępcą przewodniczącego Prof. Dra J. hr. Mycielskiego.

Posiedzenie z dnia 19 lutego 1914.

Ks. Kan. Józef Rokoszy przedstawił referat p. t.: *Średniowieczne freski w katedrze sandomierskiej*, ogłoszony w IX tomie »Sprawozdań Komisji«.

P. Leonard Lepszy przedłożył referat p. t.: *O niedawno odkrytej koronie, ofiarowanej do skarbcza Katedry na Wawelu*.

Koronę, hełm i włócznię wykopano przed trzema laty z pod starej lipy w pewnej miejscowości Królestwa Polskiego. Znaleziony skarb złożono w obecności ks. biskupa Anatola

¹⁾ Druk pracy Dra Szydłowskiego ułatwiło życzliwe stanowisko Wydziału Towarzystwa Miłośników historji i zabytków Krakowa, który udzielił Komisji bezinteresownie ośmiu klisz ilustracyjnych, użytych już przy pracy Dra F. Kopy p. t.: *Wit Stwosz w Krakowie*. (Rocznik krakowski t. X. Kraków, 1907) i zezwolił na reprodukcję kilku zdjęć fotograficznych z Albumu ołtarza Marjackiego, sporządzonego staraniem Towarzystwa. Za tę pomoc, tak ważną w dzisiejszych trudnych wydawniczych warunkach składają tak autor pracy, jak i Redakcja »Prac Komisji historji sztuki« Wydziałowi Tow. Miłośników gorące podziękowanie. (Przyp. Red.)

Nowaka, oraz zaproszonych świadków i rzeczoznawców, w skarbcu katedry krakowskiej na Wawelu. Kilkudziesięcioletnia lipa zdaje się nam wskazywać, że ukrycie skarbu w ziemi nastąpiło w pierwszej połowie XIX wieku. Ze względu na zastrzeżoną dyskrecję co do bliższych okoliczności znalezienia przedmiotów wypada na razie poprzestać na krótkim opisie i zwięzłej tymczasowej relacji z przedwstępного badania znaleziska¹⁾. Wszystkie trzy przedmioty przedstawiają w ogólnej formie typ zabytków XIV wieku. Hełm rycerski z nosalem i włócznia sporządzone są z żelaza, rdzą obecnie przetrawionego i oblepionego ziemią. Korona, ten najciekawszy przedmiot skarbu, jest z blachy mosiężnej z lekką domieszką srebra, cała pokryta jasną patyną zielonej śniedzi. W narysie na kamieniu probierczym metal korony błyszczący jak szczerze złoto i taki blask musiała ona rzucać, kiedy zdobiła czoło królewskie. Obwód hełmu u czoła wynosi 65 cm, obwód korony 61 cm. Korona wewnątrz miała czapeczkę, jak świadczą dziurki do jej przyścielenia. Hełm z natury rzeczy musiał być wyścielony, by nie uciskał czaszki. Hełmu kształt jest skopcowaty, z wykrojem od strony twarzy, zbliżony formą do tej, jaką widzimy reprodukowaną w dziele W. Boeheim: *Handbuch der Waffenkunde* (Lipsk, 1890, str. 34) na rysunku hełmu z medjolańskiego zbioru Poldi-Pezzoli. Korona składa się z czterech kwiatonów lilji, z tak zwanych zaponic, przegradzanych szpilami, których główce rozwinięte są w mały trójliść, a drut przechodzi przez zawiasy ruchomych ogniwi i łączy je z sobą. Na obręczy czołowej widzimy rozłożony w systemie osiowym kameryzunek z imitacji szmaragdów, szafirów, tudzież kryształów górnych. Większe kamienie są fasetowane, t. j. szlifowane z ukosa w tabliczki oraz owale, jeden w piramidę. Drobne są kaboszonami. Ponieważ umiejętność szlifowania szlachetnych kamieni w wielościanny geometryczne uważa się powszechnie za powstałą w okresie Odrodzenia, zatem na tej podstawie należałoby powstanie korony przypisywać wiekowi XV. Skoro jednak wszystkie zresztą formy przedmiotów znaleziska przemawiają za epoką wcześniejszą, referent uważa za swój obowiązek zbadać, czy szlifowanie miękkich, t. zw. czeskich kamieni nie wyprzedziło sztuki szlifowania kamieni szlachetnych o wyższym stopniu twardości i dopiero na podstawie wyniku badań nad szlifem kamieni będzie mógł przystąpić do określenia epoki i osoby właściciela korony, która zdaniem referenta należy do rodzaju koron homagjalnych.

Posiedzenie z dnia 26 marca 1914.

Prof. Dr. Jerzy hr. Mycielski przedłożył referat p. t.: *Nieznane portrety Triciusa*.

Prelegent, przypomniawszy ważniejsze daty z życia Triciusa, okazał fotografię portretu, znajdującego się w auli Uniw. Jagiell., a przedstawiającego króla Jana Sobieskiego w szlacheckim stroju; obraz, na którym w kompozycji znać wpływy Rubensa, w technice zaś i kolorystyce wpływy Jordaensa, jest podpisany: »J. Tricius pinxit Cracoviae 1667«. Że Tricius malował króla Jana III kilka razy, o tem posiadamy wzmianki archiwalne. Prelegent okazał również fotografie dwóch niedawno znalezionych portretów króla Jana III i królowej Marji Kazimiery (stanowiących dziś własność hr. B. Tyszkiewiczów w Czerwonym Dworze). Portret króla w fantastyczno-heroicznym stroju, w płaszczu ze złotogłowiu, na tle krajobrazu o gorących żółto-czerwonych tonach Jordaensa, podpisany przez artystę datą 1676, jest zapewne malowany z natury. Portret królowej, w wspaniałym stroju z pięknie wykonanymi szczegółami, nie jest podpisany, jednak można twierdzić z pewnością, że wykonał go również Tricius. Portret królowej Marji Kazimiery — niewątpliwie autentyczny — zasługuje na szczególną uwagę z tego względu, że stanowi punkt oparcia do określenia autentyczności jej portretów innych, co do których dotąd zachodziły poważne wątpliwości. Wreszcie prelegent przedkłada fotografię obrazu, nie pozostającego już w związku z Triciusem, przedstawiającego »Zwycięstwo pod Wiedniem«. Obraz, na którym znajdujemy na tle dobrze wykonanego krajobrazu portret króla Jana III, stanowi własność hr. M. Zamoyskiego w Warszawie. W dyskusji Dr. Fr. Klein wspomniał o portretach króla Jana III i królowej Marji Kazimiery, znajdujących się w t. zw. »Prażatówce« w Krakowie, które niegdyś prof. Mycielski przypisał Triciusowi.

Dr. Nikodem Pajzderski przedłożył referat p. t.: *O kościele pojezuickim w Poznaniu*.

Kościół trójnawowy, nieorientowany, układu bazylikowego o prostym zakończeniu prezbiterjum, jest wzniesiony na planie krzyża łacińskiego. Nawę środkową, prezbiterjum i nawę poprzeczną nakrywa sklepienie beczkowe z lunetami na okna, nawy boczne — sklepienie krzyżowe. Nawy główna i boczne mają po cztery przęsła; prezbiterjum i nawy poprzeczne liczą po

¹⁾ Wobec zmiany politycznego położenia, która od czasu przedłożenia tego referatu zaszła w Polsce w następstwie światowej wojny, dziś już nie jest tajemnicą, że korona znaleziona została w Sandomierzu, w ogrodzie Seminarjum duchownego, dawniej należącym do klasztoru pp. benedyktynek. (*Przyp. Red.*)

dwa przeszła. Filary są związane arkadami, zakreślonymi półłukiem. Na przecięciu naw jest sklepienie kopulaste o murowanych pendentywach i wypukłej czaszy, wykonanej z drzewa, podobnie jak sklepienie nawy głównej. Potężne kolumny przy filarach nie pełnią żadnej funkcji konstrukcyjnej. Nad nawami bocznymi są empory. Na zewnątrz ozdobniejszą szatę architektoniczną posiadają tylko fasada frontowa i szczyty prezbiterjum oraz nawy poprzecznej. Budowę rozpoczęto w r. 1651, wykończono w r. 1701, poświęcono w r. 1705. Plany na budowę dał O. Bartłomiej Wąsowski S. J., autor podręcznika budowlanego, wydanego w Poznaniu w r. 1678. Budowę kierował do r. 1652 Tomasz Poncino, następnie brat Wojciech Przybyłkiewicz. Wewnątrz kościoła, bogata stiukowa dekoracja, wykonana pod kierunkiem Włocha Bianca, oraz polichromja, częściowo pędzla Dankwarta. Obrazy — »Wskrzeszenie Piotrowina« w ołtarzu głównym, »Spisywanie reguł Jezuitów przez św. Ignacego« i »Komunja św. Stanisława Kostki« w ołtarzach bocznych — należy przypisać Szymonowi Czechowiczowi. Kollegjum złączone z kościołem, trzypiętrowy gmach murowany, tworzący nieregularny czworobok, ukończono w pierwszej części w r. 1733, część drugą wraz z wieżą budowano w latach 1745—52, część trzecią ukończono w r. 1770. Po kasacie zakonu Jezuitów kollegjum przeistoczono na szkołę narodową z ramienia Komisji Edukacyjnej; w r. 1820 gmach przeszedł w posiadanie rejencji pruskiej.

Współpracownikami Komisji wybrano pp. Dra Stefana Komornickiego i Dra Tadeusza Szydłowskiego.

Posiedzenie z dnia 25 czerwca 1914.

P. Adam Chmiel przedłożył referat p. t.: »Z hełmu wieży Marjackiej«, ogłoszony następnie w XVI tomie »Rocznika krakowskiego«.

Posiedzenie z dnia 3 lipca 1914.

Prof. Dr. Jan Bołoz-Antoniewicz przedłożył referat p. t.: »Kompozycja *Lamentu* na grobowcu Kanclerza Szydłowieckiego w Opatowie i jej twórca«. Referat przerobiony i rozszerzony przez autora w r. 1921 — drukujemy jako rozprawę w niniejszym tomie »Prac«.

Posiedzenie z dnia 20 maja 1915.

P. Zygmunt Hendel przedstawił w streszczeniu monografię kościoła gotyckiego w *Lapczycy* pod Bochnią, opracowaną wspólnie z Dr. J. Serugą a umieszczoną w I tomie »Prac«.

P. Leonard Lepszy streścił referat p. t.: *Dziesięć kartek z albumu Artura Grottgera*.

W posiadaniu mojem znajduje się 10 kartek szkicownika, opatrzonych inicjałem G. Uchodzą one za studja szkolne Artura Grottgera i są widocznie wyrwane z jednego z zeszytów rysunkowych, które Grottger w swych zapiskach stale nazywa »Albumami«. Kartki owe dostały się drogą zamiany do rąk brata mego, art. mal. Edwarda Lepszego w 8-ym dziesiątku zeszłego wieku od śp. Zygmunta Piotrowskiego, który trudnił się guwernerką w domach pańskich, o ile pomnę w środkowej Galicji, głównie przecież u hr. Reyów z Przecławia. Stanowią one część zaledwie albumu i zawierają studja martwej natury; zapewne ciekawsze pod względem artystycznym karty, jak głowy, portrety, konie, peizaże itp. przeszły drogą darowizny w inne ręce i rozerwały całość, ale może z czasem dadzą się odszukać i złączyć znów razem.

Zanim wdam się w ich ocenę, podaję opis kart z uwagami, które odrazu rzucają się na myśl: Karty są z papieru cienkiego, rysunkowego, Wattmann bez znaków wodnych, kształtu podłużnego, wysokości 214 mm. na 276 mm. długości.

1. Pierwsza karta obejmuje nast. rysunki: kuli, jaja tudzież skorup z jaj, jednej równo przepołowionej, drugiej rozłupanej. Na ostatniem studjum śród rzuconego cienia znajduje się nakreślony inicjał G. Andrzej Grabowski w swoim pamiętniku powiada o Stattlerze, dyrektorze Szkoły sztuk pięknych w Krakowie (czynny w latach 1834—1852 i od 1856—1857), iż kazał malować uczniom z natury martwej »jakąś skorupę ze starego garnka, lub rozbite jajko... »dawszy uczniowi złomek martwej natury do ręki, np. kawałek spróchniałego drzewa lub skorupę jaja, nie udzielał mu ani słowa objaśnienia, ani jednej specjalnej wskazówki, nie nauczył go, jak się ma zabierać do tej pracy, ale mawiał krótko i węzłowato: masz to albo owo i rób,

jak widzisz¹⁾. Słowa te objaśniają nas o niskim stanie ówczesnej nauki rysunków w szkole krakowskiej, jakoteż prawdopodobnie w innych prywatnych w kraju, a kartki albumu są jej żywą ilustracją. Inicjał G., jaki młody artysta kładzie na rysunkach, przypomina literę z jego monogramu, złożonego z inicjałów A. G., co najlepiej widać na fotografii, np. Głowy Chrystusa w cierniowej koronie; w reprodukcjach książkowych monogram ten ginie. Grottger w podpisach całego nazwiska używa długiego G., na sposób małej litery, zaś w monogramach stosuje formę wielkiej litery. Z samego inicjału tego sądząc, naznaczyłbym mu przypuszczalnie czas powstania na lata 1847—1849.

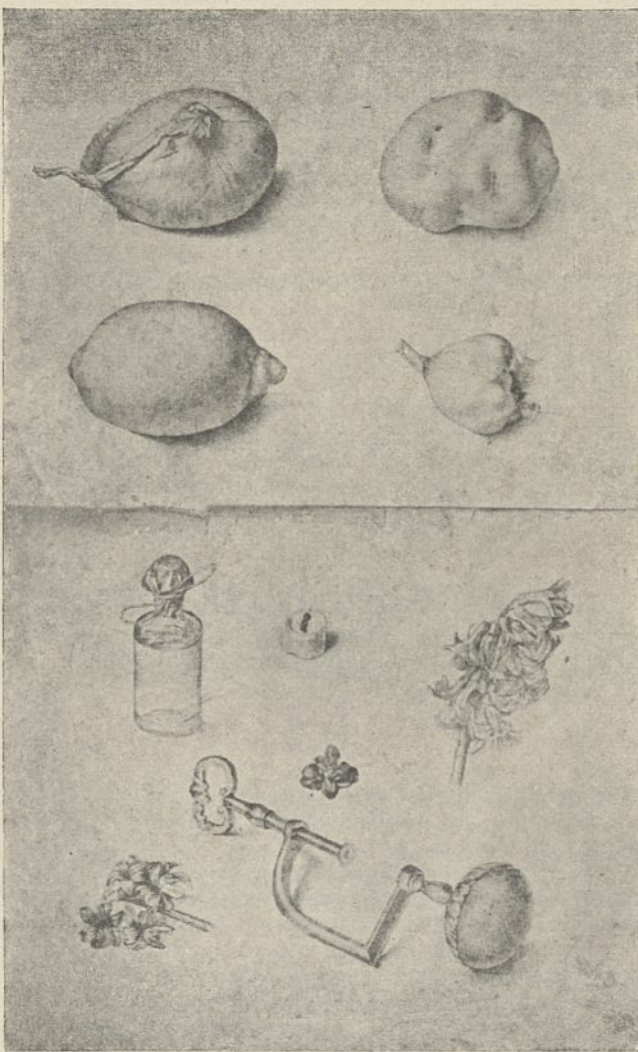


Fig. 1. Dwie karty (5 i 8-a) z albumu Artura Grottgera ze zbioru autora

szkolnym Grottgera w rysowaniu włosów i dość porównać w tym względzie rysunek wspomnianej pięknej głowy Chrystusa cierniem ukoronowanego.

5. Na piątej kartce mamy rysunki: cebuli, ziemniaka z inicjałem G., cytryny (także powtórzony inicjał) i czosnku (obacz fig. 1). Tutaj znów za wskazaniem nauczyciela rysunku poszedł Artur do kuchni czy spiżarni domowej i zabrawszy po kawałku jarzyn, przerysował,

2. Druga kartka zawiera studia muszli pasztetowej, zmiętego kawałka zadrukowanego szwabachą papieru, z niemieckim tekstem treści religijnej oraz inicjałem G., tudzież dwa krzemienie. Kawałek niemieckiego druku przypomina dom dziadków Artura, mieszkających we Lwowie: Jana Nep. Blacháo de Chodietów, b. oficera huzarów, ożenionego z krakowianką Laszkiewiczówną, a zmarłego dopiero w r. 1856. Był on wtedy urzędnikiem Sądu lwowskiego. W domach urzędniczych ówczesnych krzewiła się jeszcze bujnie niemczyzna, jaką widzimy na druku. Gazeta niemiecka docierała także na wieś. Temat rysunkowy: kawałek zmiętego papieru, jest wówczas powszechny, motyw używany tak chętnie i stosowany po mistrzowsku już przez starych flamandów jak Marinus van Romerswael lub Quinten Metsys. Przypomina ta karta zarazem okrzyk ówczesny Andrzeja Grabowskiego: »któż kupi obrazek, przedstawiający skorupy z jaj, albo cebulę, albo kości ludzkie, lub wreszcie kawałek pomiętej bibuły!«²⁾

3. Trzecia kartka posiada rysunki kromki chleba, szczotki toaletowej, cyrki, czarki z mydłem i gąbką, wreszcie filiżanki farfurowej.

4. Czwarta karta jest jakby dopełnieniem poprzedniej, bo widzimy narysowane: kłębek bawełny z inicjałem G., kawałek okrągłej bułeczki, migdały i gęsie pióro przycięte do pisania. Drobiazgowość i miękkość rysunku nitki w kłębku bawełny powtarza się w następnym okresie

¹⁾ Klemens Kantecki, Artur Grottger 1879, str. 25;

²⁾ Kantecki, j. w., str. 30.

wycieniował i z niezwykłą sumiennością zaobserwował łuski cebuli i gęsty splot nitek korzonków czosnku. Przypominają te studja dobrze epokę. Młodszy o rok od Artura Matejko nie o wiele później, bo w r. 1853 »wykonał z pietyzmem studjum na płótnie z martwej natury olejno: dwa jaja i kilka sztuk jarzyny, kalarepy, pomidor i coś jeszcze na stolyczku politurowanym«¹⁾.

6. Na szóstej karcie mamy paczkę austriackich zapalek, t. zw. siarniczek, gałązkę róży, z dwoma kwiatami, paczkiem i listkiem tudzież morelę. Przedmioty powyższe stawiają nas w domowe znów zacisze, a morela mówi wyraźnie o jesiennej porze powstania rysunku — więc sierpień lub wrzesień.

7. Na siódmej karcie widzimy kwiat lewkonji i niedokończony rysunek owocu bulwiastego, harbuza (*citrullus vulgaris*), pełnego ziarna, z których jedno osobno narysowane. Harbuz uprawiany jest na Podolu, gdzie właśnie rodzice Grottgera chodzili dzierżawami, i przypomina nam dom jego rodziny.

8. Ósma karta (patrz fig. 1) zawiera rysunki następujące: flaszeczkę lekarstwa, niedopałek świecy, gałązkę kwiatu hiacyntu i śrubsztaczkę kobiecy z poduszczką na szpilki i igły, z inicjałem G. Kwiaty świadczą, że karta powstała z wiosną bo hiacynt kwitnie od marca do maja, więc może w okresie świąt wielkanocnych na wsi. Flaszeczka lekarstwa przypomina tutaj chorobliwy stan młodego Arturka, potrzebującego ciągłej opieki domowej, a śrubsztaczka — że lekcja odbywa się w domu rodzicielskim lub dziadków.

9. Dziewiąta karta mieści rysunki krucyfiksu na podstawie, kory drzewnej, polana z sękiem i kawałka rąbanego drzewa okrytego korą. Rysunki tej karty mówią jedynie o wielkiej sumienności w obserwacji najdrobniejszych choćby najpospolitszych szczegółów przedmiotów otaczających artystę.

10. Wreszcie na dziesiątej karcie naszkicował właściciel albumu pobieżnie: szałas, korytko, czerpaczek i rynnę obok wykrotu drzewnego z inicjałem G. Naszkicował on je gdzieś na wsi w lesie lub na polanie. Gdyby nie inicjał położony obok, zdawałoby się niemal nieprawdopodobnym, że rysunek wyszedł z pod jednej ręki jak i poprzednie. A jednak jeżeli przypomnimy sobie rysunek suchego drzewa, opublikowany przez prof. Antoniewicza, rozpoznaje się tą samą rękę, ten sam odruch kreskowań poziomych, co w innych jego późniejszych studjach. Na poprzednich kartach nagina się przedziwnie do woli nauczyciela, na tej ostatniej jest sobą i takim pozostanie, gdy będzie artystą.

Obejrzawszy te tablice rysunkowe, zauważyć trzeba krytycznie, że uczeń ołówkiem twardym, jasnym, dobrze wyostrzonym jak igłą akwafortysty, obrysowuje z bezwzględną wiernością kontury przedmiotów. Wysila się do najwyższego stopnia, by wydobyć każdy choćby najdrobniejszy szczegół. Nie chodzi mu bynajmniej o wrażenie całości, ani o efekt ogólny. W cieniowaniu unika mas, refleksów; zatracza granice cienia, rozprasza je w najdelikatniejsze przejścia, niemal już nieuchwytnie, stąd w całości rysunek stał się mdły, bez wyrazu, jak cały ówczesny kierunek bezosobisty. Misterność powtórzenia szczegółów wprost bajeczna, była czynnością godną współzawodnictwa z mikroskopem anatoma. Grottger wnika tutaj w myśl życzenia nauczyciela. Musiał on wywołać jego pochwałę i podziw dla cudownego talentu, był jednym słowem: posłusznym dzieckiem. I w tej martwej naturze stał się raczej ilustratorem skarłałej wyobraźni artystycznej nauczyciela, niż własnych aspiracji wyrazem. Tematem rysunków są przedmioty codziennego użytku, jakie znajdowały się w każdym dworze polskim, a jarzyny i owoce, w jakie obfituje gospodarstwo domowe na Podolu i Pokuciu. Jest w nich systematyczność, więc robią wrażenie szkolnych ćwiczeń.

Kiedy i gdzie powstały one na kartach albumu? W Krakowie — nie, bo kiedy tutaj przebywał, miał już Artur Grottger te początki poza sobą, tem więcej, że przybył do szkoły krakowskiej pod nieobecność Stattlera. Łuszczkiewicz wrócił był wtedy świeżo z Paryża i zastępował dyrektora, wniósł on nowego ducha w skostniałą czczą frazeologją i zimnym akademizmem szkołę; kieruje więc nauką już odmiennie, jest jej dobrym duchem, ocala ją od zupełnego upadku. Artur donosi bowiem do domu, iż zrobił na początek »w naturalnej wielkości jedną nogę męzką a drugą dziecięcą«. Łuszczkiewicz równie kontent z draperji i mówi do Artura »idź tak dalek, a zajdziesz daleko«²⁾. Może się nie omył, przypisując studjum grottgerowskie draperji (0'39 X 0'263 m.) ze zbiorów p. Heleny Dąbcańskiej właśnie okresowi jego nauki w szkole krakowskiej (patrz fig. 2).

Następnie sprzeciwia się przypuszczeniu, by karty powstały w czasie krakowskiego pobytu Grottgera, tak forma inicjału, która przemawia za wcześniejszym czasem, jakoteż już

¹⁾ Jabłoński Izidor, Wspomnienia o Matejce, w oprac. Dra Tretera, Lwów 1912, str. 9.

²⁾ Kantecki j. w., str. 18.

znaczne zaawansowanie rysunkowe. Imię Grottgera przedostało się już na łamy czasopism, Karol Szajnocha mówi o nim, że celuje niezwykajnym darem obrazowania, że robi ołówkiem i akwarelą nader trafne rysunki osób, koni, scen wiejskich, ruchów wojennych, wzbudzając nimi podziw¹⁾.

Pozostaje nam zatem do wyboru albo czas nauki domowej ojcowskiej, lub też lwowskiej u Jana Maszkowskiego.

Ojciec Artura Józef Grottger, pełen fantazji szlacheckiej, był oficer I pułku ułanów wojsk polskich z 1831 r., wywarł na kierunek rozwoju umysłowego dziecka wpływ stanowczy i doniosły. Kształcił się on w malarstwie w Akademii wiedeńskiej i jakkolwiek nie doprowadził do artyzmu, wyniósł z tamąd zamiłowanie do sztuki i pozostał amatorem. Wpływ ojcowski działał w podwójnym kierunku: raz na umysł dziecka opowiadaniem scen wojennych, o czym Grottger sam w listach wspomina i stwierdza, jak żywo utkwili mu w pamięci; — powtóre stary Grottger był jego pierwszym nauczycielem rysunków. On sam tak bardzo akademicki i oschły, jak to widać w znanym z reprodukcji u prof. Antoniewicza obrazie Korjolan, kieruje ręką syna,



Fig. 2. Artura Grottgera studja draperji ze zbiorów p. Heleny Dąbczańskiej. Fot. autora.

każąc mu »głównie rysować z natury«²⁾. Staremu Grottgerowi brakowało w jego formie artystycznej właśnie studjów z natury. Zna jednak swoje niedomagania i przedewszystkiem pragnie i dąży do tego, by te braki, które odczuwał u siebie, nie powtórzyły się u syna, u którego spostrzegł olbrzymi talent. Jak opowiada Kantecki³⁾: »Ojciec zwykł był dawać mu na model żywe owce, krowy, konie, niekiedy zachęcał go także do zdejmowania portretów ze znajomych osób«. Mając lat 11, zrobił już dobry portret dziadka Blaháo. Ojciec był surowy dla dzieci, jednak udatne próby synowskie nagradzał, chwalił. W domu wesołego i z usposobienia trochę lekkiego pana Józefa było gwarno i rojno⁴⁾. Brama domu na oścież otwarta dla gości. Bywają towarzysze broni i sąsiedzi. Opowiadania pełne werwy scen z życia obozowego, z walk pod Grochowem i Ostrołęką, oraz inne, rozniecają w Arturze płomień miłości ojczyzny, pobudzają wyobraźnię i tak już z natury wrażliwą, a w snach dziecinnych snują się niejednokrotnie wcześniej obrazy, zanim przybrały później formę skończenie artystyczną. Już wówczas ojciec patrząc na zasłuchanego w barwną opowieść synka, zapytywał go, czyby nie wyrysował scen posłyszanych. Malec tak zachęcony próbował, szkicował, a ojciec brał w tem o tyle czynny udział, że dawał mu jako środek pomocniczy na wzór ryciny Albrechta Adama ze scenami bi-

¹⁾ Szajnocha Karol, Wczesne talenta. Dziennik lit. 1852, nr. 18, str. 137.

²⁾ Alfred Szczepański, Artur Grottger. Kraków 1868, str. 19.

³⁾ l. c. str. 6.

⁴⁾ Por. Potocki Ant., Grottger, Lwów 1907, str. 11, o. n.

tew Napoleońskich. Wpływ rycin Adama, które mu pomagały w pierwszych kompozycjach, był zatem oczywiście niewątpliwy, ale nie najważniejszy, bo równocześnie ojciec nawoływał syna do czerpania wzorów z przyrody, jako mistrzyni niezawodnej. Koledzy Artura podziwiają w Krakowie niesłychaną łatwość jego rysowania z pamięci¹⁾. Było to zasługą ojca, który z szablą w rękę, wśród grzmotu armat, otrząsł się ze sztucznego sentymentalizmu i zapragnął widzieć plastycznie szczerze odzwierciedlenie wspomnień batalistycznych. Jako ilustracje tych nauk ojcowskich możemy wziąć »Ekzekucję« z r. 1847.

Jak wpływ ojca był stały i wybitny, dowodem są jego rady dawane Arturowi jeszcze w późniejszych latach nauki. Pisze on do niego r. 1852 następujące słowa: »Byłeś w Rzeszowie kilka razy na jarmarku, widziałeś dużo rozmaitych scen, a może ci niektóre pozostały w pamięci, zrób przeto z tych reminiscencyj kilka łuminowanych szkiców«, a dając praktyczne rady mówi, by rysując konie z natury, nie stawiał ich blisko siebie, »gdyż obiekt — blisko postawiony, nie da się należycie objąć okiem i w rezultacie następują kłamstwa«. Konieczność studjów rysowanych z wielką ściślnością była tu przykazaniem ojcowskiem rozciągniętem na całą działalność artystyczną Artura. Według opowiadania Szczepańskiego²⁾ robi Artur z małego dziecka kilkadziesiąt studjów, lecz kiedy przychodzi do użycia go jako motywu kompozycyjny, rysuje je z pamięci jako reminiscencję bez modelu. To były doniosłe skutki nauki ojcowskiej. Jeszcze śp. Łuszczkiewicz, opowiadając o Grottgerze, wspominał, jak wylamywał się on z pod dyscypliny szkoły krakowskiej, jak uciekał od antycznych wzorów, a ciągle zawracał do natury. Ona była mu z rady ojca przewodniczką. Był on w tym właśnie względzie pierwszym z uczniów, który zrywał śmiało z formalistyką klasycznego kierunku, szukającego oparcia się o starożytny kanon piękna, uważającego jako najpewniejszą przystań naśladownictwo posągowej piękności greckiej linii. Grottger przy całym idealizmie swoim, idąc za wskazówkami ojca, rozumiał, że polskie uczucia polskiego żołnierza, chłopca, szlachcica lub żyda odnajdzie nie w antyku. Zrozumiał, że nie wolno mu patrzeć grecką źrenicą z jej punktu widzenia na zjawiska polskiej ziemi, ale że należy wydobywać wprost, bezpośrednio, wzruszenia z polskiej duszy i czerpać wzory wprost z tego życia, które nas otacza. To jedyna droga do wytworzenia się sztuki polskiej. Nie chcę powiedzieć przez to, że Kraków i jego szkoła nie pozostawiły śladu na jego sztuce. Owszem ten klasycyzm wspaniałych gipsów ze zbiorów Stanisława Augusta w szkole krakowskiej podziałał silnie na jego uspokojenie. Pod ich wpływem powstała posągowość postaci cykliów późniejszych. Więc nie Wiedeń ani Monachjum, jak mówią niektórzy, lecz nauki ojca wprowadziły syna do świątyni sztuki. Dwór polski, dwór szlachecki z jego pełnią bujnego życia, był tą glebą, na której kiełkować poczyna precudny kwiat narodowej sztuki, a polskiej duszy.

A teraz wracając do genezy kart albumu, zapytujemy siebie, kiedyż więc i pod czym kierunkiem powstały? Większość motywów w albumie Grottgerowskim przemawia za wsią, określa porę roku od wiosny aż do jesieni, a zatem wskazuje na okres pobytu w domu rodzicielskim, byłby to zatem zeszyt ćwiczeń rysunkowych Artura pod okiem ojca. Jeżeli teraz weźmiemy pod uwagę to cośmy powiedzieli o monogramach artysty i uwzględnimy pewne pociągnięcia i śmiało nakreślenie inicjałów jego nazwiska to trzeba nam uznać, że nie jest to podpis dzieciaka, który daje tylko folgę wrodzonemu popędowi uplastycznienia myśli, ale już mu świta w głowie myśl zostania artystą podpisującym swoje utwory. Chłopiec nauczył się już kaligraficznie pisać, ma poczucie znaczenia sygnatury artystycznej i ten stan rzeczy wskazuje na okres normalnej nauki szkolnej. W roku 1846 zjawił się w Ottyniowcach u państwa Grottgerów celem systematycznego prowadzenia nauki guwerner Ludwik Nowotarski³⁾, skompromitowany politycznie słuchacz na wydziale filozoficznym uniwersytetu lwowskiego. Lwów, skąd przybywa, był wówczas ośrodkiem poważnych badań historycznych. Zakład im. Ossolińskich skupiał około siebie młodych dziejopisarzy z Augustem Bielowskim i Karolem Szajnochą na czele. Miasto i wspomniany Zakład przeżywały ciężkie chwile doniosłych wydarzeń politycznych. Nowotarski relegowany z uniwersytetu znalazł pożądany przytułek w Ottyniowcach. Uczy dzieci Grottgerów, rozpłomienia wyobraźnię Artura, opowiada o bajecznych dziejach Polski, o Krakowie, o zwycięstwach Chrobrego⁴⁾. Z tego posiewu w duszy Grottgera rodzi się pomysł do obrazu: »Wjazd Bolesława Chrobrego przez Złotą Bramę do Kijowa« (fig. 3). Obraz znajduje się w posiadaniu p. Heleny Dąbczańskiej i dzięki Jej uprzejmości podaję jego reprodukcję. Rok powstania obrazu jest dotąd nieustalony. Prof. Antoniewicz w cennej monografii o Grottgerze domyśla się raz,

¹⁾ Kantecki l. c., str. 37.

²⁾ l. c., str. 49.

³⁾ Antoniewicz j. w., str. 33. — Potocki j. w., str. 12, 17, 24.

⁴⁾ Antoniewicz j. w., str. 44.

że jest nim rok 1850 (j. w. str. 46 i 47), to znów skłania się do przypisania mu daty wcześniejszej, bo r. 1848 (j. w. str. 65) i ta właśnie wcześniejsza zbliża się do mego przypuszczenia.

Nieudolność faktury malarskiej w obrazie i sama kompozycja z ustawionymi i dziecinnie pojętymi figurkami grupy żołnierzy pieszych świadczą wymownie o bardzo wczesnym jego powstaniu i to w każdym razie samodzielnym bez dyrektyw ojcowskich; boć to miał być dar imiennowy, niespodzianka dla ojca. Dlatego też wypadł on w kolorycie swoim taki »jadowity i nielitościwy« jak słusznie zauważył wymieniony autor. Musiał on powstać w każdym razie przed Wyjazdem na polowanie, Ekwipażem, akwarelami z r. 1849¹⁾, które odbiegają postępowo w opracowaniu formy, opanowaniem linii i rozłożeniem mas.

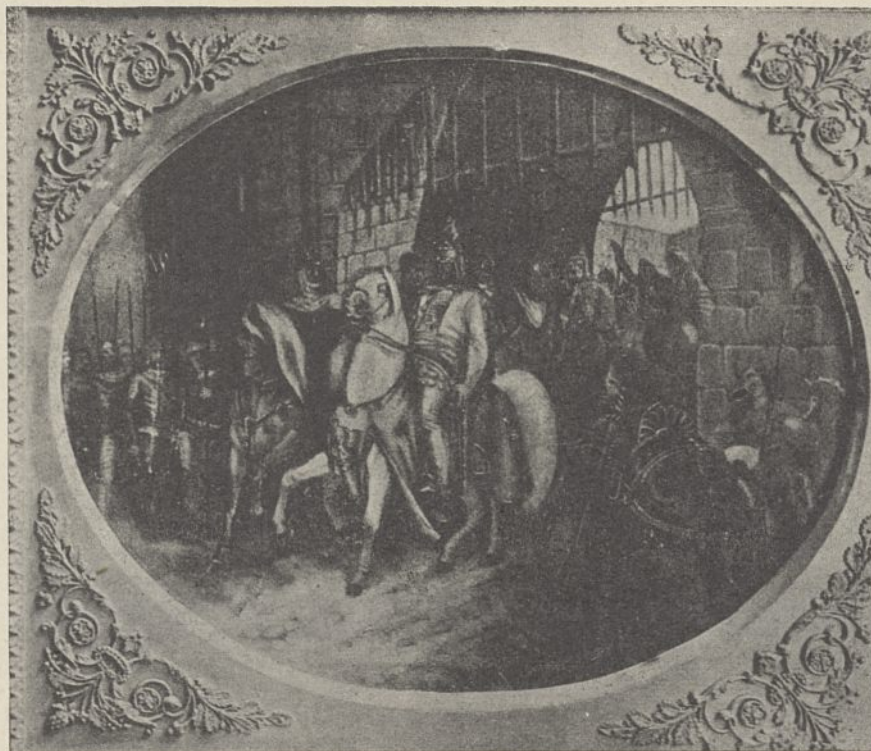


Fig. 3. Obraz A. Grottgera: Wjazd Bolesława Chrobrego przez Złotą Bramę do Kijowa.
Fot. autora.

Otóż jak sobie wyobrażam porządek zdarzeń: Kiedy Artur Grottger skończył lat 8 (* 11. XI. 1837) i odebrał w domu pierwsze, prawdopodobnie rodzinne przygotowanie do nauki szkolnej, pomyślano o jego dalszym kształceniu. Był słabowity, więc nie posłano go z domu do Lwowa, lecz sprowadzono stamtąd guwernera Nowotarskiego, zaś ojciec rozpoczął z nim równocześnie systematyczną naukę rysunków, której owocem są właśnie rysunki naszego albumu, jak mnie wydaje się logicznym, powstać one musiały w porze począwszy od wiosny aż do jesieni w roku 1846.

Nowotarski przybył ze Lwowa, ze środowiska, w którym odegrał wybitną rolę autor monografii o Bolesławie Chrobrym Karol Szajnocha. Że badania historyczne oddziaływały w wysokim stopniu na Nowotarskiego, nie wątpić. Ale równocześnie trzeba przyjąć niemal za pewnik, że na zapadłej wsi podolskiej jego właśnie opowiadania o Kraku i Chrobrym pobudziły młodziutkiego artystę do odtworzenia obydwóch tematów w formie plastycznej. I kto wie czy później-

¹⁾ Antoniewicz i. w., fig. 28 i 29.

szy artykuł Szajnochy o Grottgerze p. t. »Wczesne talenty« nie był napisany na podstawie relacji Nowotarskiego. Bądź co bądź powstał obraz pod wpływem jego opowiadań i powstał przed imieninami ojca t. j. dniem św. Józefa 19 marca 1847.

Do wczesnych i ciekawszych szkicowników spuścizny artystycznej Grottgera należy także jego »album« z r. 1862, znajdujący się w zbiorach p. H. Dąbcańskiej, którego używał równocześnie jego przyjaciel, Marceł Maszkowski. Obaj kształcili się w rysunku we Lwowie u ojca Marceliego, nestora lwowskich artystów, Jana Maszkowskiego kierownika tamtejszej szkoły rysunków. Grottger szedł w latach nauki lwowskiej t. j. 1848—1852 drogą wytkniętą przez swego ojca i odczuciem kształtu, ruchu i linii prześcignął był bardzo znacznie swego nowego nauczyciela, z którego synami muzykiem Rafałem i malarzem Marcelim zawarł szczerą i trwałą przyjaźń. Marceł był jego rówieśnikiem, zapowiadał pierwszorzędną talent rysowniczy, umarł przedwcześnie mając lat 25. Szkicownik zbiorów p. Dąbcańskiej jest zewszecmiar ciekawym dokumentem wzajemnych wpływów tych dwóch bratnich dusz artystycznych a przedewszystkiem Grottgera na Maszkowskiego. Używali obaj jednego i tego samego szkicownika i przeglądając te karty nieraz z trudnością przychodzi nam rozróżnić co przypisać jednemu a co drugiemu, bo M. idzie we fakturze za wzorem Grottgera. Szkicownik ilustruje nam niezwykłą ruchliwość i rzutkość Grottgera, jego poetyckie nastroje i wrażliwość. Godzi się przeto dać o nim bliższą wiadomość: Jest to książeczka w formacie 16-ki z papieru zwykłego kancelaryjnego, oprawna w tekturowe okładzinki oklejone brązowym, kolorowym papierem, z płóciennym czarnym grzbietem, na którym czarnymi literami wyciśnięty napis: Grottger & Maszkowski. Wielkość kartek: 0·137 m × 0·098 m, stron 218. Zauważyć należy, że kilka kartek zostało przed numerowaniem wyciętych. Na doklejonej w tyle kartce znajduje się deklaracja tej treści: »W posiadaniu p. Heleny Dąbcańskiej szkicownik z napisem na grzbiecie »Grottger-Maszkowski zawiera następujące autentyki A. Grottgera oznaczone wedle kartek »numerowanych atramentem: Kartka 3 Skala Kmity, akwarela, — 13-ta Amazonka, szkic »tuszem (por. fig. 4), — 17-ta Husiatyn, akwarela, — 19-ta Chata, szkic ołówkiem — 21-a »Kolędziany, akwarela (por. fig. 5), — 31-a Szkic »ołówkiem, — 35-a Czortków, akwarela, — 37-a »Trębowła, akwarela, — 51-a Drzewo, akwarela, — 81-a Dwór koło Czortkowa, ołówkiem, — »83-a Szkice architektoniczne ołówkiem. Po- »świadcza Wanda Młodnicka. Kwiecień 1915«.

Powyższe szkice stwierdziła i uznała p. Młodnicka jako niezawodnie pochodzące z ręki Artura, nie idzie jednak zatem, by cała reszta szkiców była dziełem Maszkowskiego. Celem analizy form, spokojnego rozpatrzenia i zterminowania przynależności trzebaby mieć do dyspozycji na jakiś czas szkicownik lub zdjęcia fotograficzne wszystkich szkiców, gdy tych warunków niema, trzeba tę sprawę pozostawić jako niezalutwioną odłogiem.

W szkicowniku znajdują się notowane daty, które mówią o czasie jego powstania. Na str. 129 znajduje się odpis nekrologu Aleksandra Batowskiego z Gazety Polskiej z d. 24 stycznia 1861, gdy jednak ten wypis mógł być w późniejszym okresie zrobiony przeto nie może służyć do datowania albumu. Wszystkie inne daty



Fig. 4. A. Grottger: Amazonka.
Rys. tuszem. Fot. autor.



Fig. 5. A. Grottger: Kolędziany. Akwarela. Fot. autor.

odnoszą się do r. 1862 i tak, na str. 175 znajdują się rachunki z d. 24 marca 1862 — na str. 193 notuje artysta list do Halki z Kamieńca d. 28 marca 1862 — na str. 177 jest w Koczybiowie d. 3 marca 1862 — na str. 175 rachunki z d. 3 maja 1862 — na str. 163 w Glinniku średnim zapisuje datę 24 czerwca 1862 — wreszcie na str. 164 pisze list do Halki we wrześniu 1862. Halką, do której pisuje, jak przypuszcza p. Dąbczańska jest jego kuzynką mianowicie p. Helena ze Strzeleckich Baroni. Poprzez karty przewija się wiele miejscowości głównie Wschodniej Małopolski jak Brzeżany, Buczacz (str. 218), Czortków z dworem pp. Sadowskich (35, 81, 218), Dobrowody (218), Husiatyn (17, 198), Jelitany (218), Kamieniec (193), Kołędziany (21), Kowalówka (218), Kraków w dworku pod Lipkami (164), Koczybiów (127, 177, 198), Lwów (218), Monasterzyska (218), Podhajce (218), Trębowla (37), Trybuchowce (218), Winniki (218), wreszcie Zabierzów ze Skalą Kmity (3).

Różnorodność notowanych w szkicowniku przedmiotów przypomina stare raptularze. Czego tam bowiem niema! Studja i portrety, męskie i kobiece, potem szkice jeźdźców, koni, ołówkiem, bistro, tuszem lub akwarelą. Następnie pejzaże, ruiny zamków, dwory i pałace, plan jakiegoś grodziska, narzędzia gospodarcze, sukmany i t. p. Jedne nieraz kilkoma zaledwie linjami, prawie jednym rzutem naszkicowane, inne drobniutko wykończone. A obok tego listy, rachunki, wiersze obce (jak Kornela Ujejskiego »Czarny szal« str. 79) lub własne próby poetyckie raz nastrojone na nutę patriotyczną to znów humorystyczne jak ów na str. 158 poczynający się od zwrotki:

Pani bieda i pan kłopot,
Para nierozdzielna,
Nim się jeszcze zaczął potop
Była ludziom wierna.

Pejzaże, których fakturę objaśnia nam fig. 5 z widokiem pałacu w Kołędzianach, robi w ten sposób, że naprzód kreśli lekko kontury ołówkiem, a dopiero potem koloryzuje drobiazgowo farbami wodnymi. Dość to wygląda mozolnie. Wyjątek stanowi akwarelowe piękne studjum drzewka na str. 51.

Śmiało namalowana tuszem »Amazonka« fig. 4 wyróżnia się rozmachem i śmiałością pędzla. To już wpływ na Grottgera szkoły krakowskiej, zupełnie świeży akcent artystyczny, który wprowadził tutaj ś. p. Władysław Łuszczkiewicz. Pamiętam z własnego doświadczenia, jak ten dzielny profesor i zasłużony uczyony kładł przy nauce rysunku silny nacisk na modelunek i brylowatość figury, jak tępił nielitościwie szczególnie mozolnie nieraz opracowane przez ucznia, które szkodziły całości.

Posiedzenie z dnia 6 lipca 1915.

Prof. Dr. J. Bołoz-Antoniewicz przedstawił referat p. t.: *Ze studjów nad Witem Stwoszem*, w którym streścił wyniki swych dotychczasowych badań w tej dziedzinie. Główną uwagę poświęcił prelegent zaginionemu ołtarzowi w Schwaz (w Tyrolu) i jego wpływowi na rzeźbę tyrolską, następnie zaś poddał dłuższemu rozbirowi sprawę autorstwa spiżowych pomników innsbruckich. Historję tego monumentu cesarza Maksymiljana opracował w r. 1890 D. Schönherr, jednak nie wszystkie jego twierdzenia utrzymały się w świetle najnowszych badań. Nie wszystkie posągi — jak Schönherr przypuszczał — zostały zaprojektowane przez Gilga Sesselschreibera i szkice, zawarte w kodeksie dworskiej biblioteki wiedeńskiej Nr. 8329, nie wyszły bynajmniej z jego ręki, lecz są zapewne kopjowane z gotowych już posągów. W 23 figurkach, znajdujących się w t. zw. srebrnej kapliczce na górze kościoła innsbruckiego, dostrzegł prelegent liczne z wielkimi posągami pomnika pokrewieństwa, które go skłoniły do wniosku, że są to po większej części dzieła tych samych autorów. Co do głównych posągów to, zdaniem prelegenta, złożyło się na nie ośmiu do dziewięciu artystów. Vischer jest autorem trzech lub czterech posągów, trzy zaś przypisuje prelegent Stwosowi — i w dalszych swych badaniach postara się o ugruntowanie tych twierdzeń.

Dr. Tadeusz Szydłowski przedłożył sprawozdanie p. t.: *»O zniszczonych kościołach gotyckich w Radłowie i Szczepanowie i innych szkodach wojennych w dziedzinie zabytków na linii Dunajca«*.

Kościół w Radłowie wzniesiony został przez krakowskiego biskupa Jana Grota w r. 1337, jak świadczy znana już ze *Sprawozdań* (t. V, str. CXV i fig. 26) tablica erekcyjna, umieszczona we frontowej ścianie bocznej kruchty¹⁾. Długosz w *Liber beneficiorum* podaje mylnie, że koś-

¹⁾ Patrz także »Kościoły drewniane Galicji zachodniej«. Zesz. III, str. 138.

ciół w Radłowie wymurował Jan Grot w r. 1408, podczas gdy ów biskup krakowski nie żył już w r. 1347. Konfuzję tę tłómaczyby chyba można przypuszczeniem, że pierwotną budowlę w r. 1408 powiększono, a że przed tym czasem obejmowała ona jedynie dzisiejsze prezbiterjum. Między architektoniczną strukturą prezbiterjum a nawy są bowiem pewne różnice, które zdawałyby się świadczyć o późniejszym powstaniu tej ostatniej. Wspomniana tablica erekcyjna, której kształt zdaje się wskazywać, że tworzyła jakiś tympanon, znajdować się mogła w głównym portalu pierwotnego kościółka, skąd ją po rozbudowie usunięto i przeniesiono do nowej kaplicy bocznej, (zamienionej później na kruchtę). Portal nawy, o kształcie charakterystycznym dla XV w.¹⁾ utwierdza domysł o późniejszym powstaniu tej części kościoła, za czem mógłby przemawiać także i ten szczegół, że prezbiterjum i nawa nie są ustawione równo na osi, lecz ta ostatnia została nieco na lewo przesunięta (fig. 7), jak żeby dla objęcia zakrystji i złączonego z nią skarbczyka, wzgl. przedsionka, które to lokalności znamy dziś jednak w ich wyglądzie z XVI i XVII w.



Fig. 6. Kościół w Radłowie po odbudowie w r. 1920 (fot. T. Sz.).

Bądź co bądź, kościół radłowski w pierwszej połowie XV w. miał normalny kształt i rozmiary ówczesnych murowanych kościołów małomiasteczkowych i składał się z zamkniętego prostą ścianą prezbiterjum, zasklepionego w dwa krzyżowe przęsła, oraz z większej a niesklepionej nawy przedniej, dalej z zakrystji i kaplicy bocznej. Nie wiemy, kiedy przystawiono do frontowej fasady drewnianą dzwonicę; do naszych czasów dochowała się wieża z XVII w.²⁾ Ów gotycki kompleks budowlany nie doznał w ciągu wieków żadnego zasadniczego przekształcenia, lecz wygląd jego tak zewnętrzny jak wewnętrzny przeszedł oczywiście różne zmiany. W dach nawy wprawiono — zdaje się w czasie restauracji, przeprowadzonej przez biskupa Gębickiego w r. 1643³⁾ — niezłą barokową wieżyczkę na sygnaturkę. Zakrystja otrzymała sklepienie beczkowe z lunetami; przybyły różne szczegóły barokowe jak portale do zakrystji i kaplicy bocznej. W XVIII w., podobno za ks. Duwała, proboszcza i kanonika, zamieniono ostrołukowe wykroje

¹⁾ T. Szydłowski. »Ruiny Polskie«, Kraków 1919, fig. 46.

²⁾ Patrz »Kościół drewn. Galicji zach.«, str. 142, fig. 222.

³⁾ Do r. 1774 Radłów stanowił dobra biskupów krakowskich.

okienne na prostokątne, a fasady, dotąd z surowej cegły, zatynkowano. W XVIII w. sprawiono prawie całe nowe urządzenie wewnętrzne. Wreszcie w XIX w. nadbudowano ponad zakrystją i skarbcem pseudogotycką lożę kolatorską. Za naszych zaś czasów a na kilka lat przed wojną przemysłiwano nad powiększeniem radłowskiego kościoła, co dopiero obecnie przy powojennej jego odbudowie dochodzi do skutku.

Kościół uległ pożarowi, wywołanemu ostrzeliwaniem w dniu 11 kwietnia 1915 r. i zostały zeń tylko mury, w niejednym miejscu poważnie uszkodzone¹⁾. Przy odpadnięciu tynków i oczyszczeniu ścian w czasie podjętych robót konserwacyjnych²⁾, wyszły na jaw szczegóły pierwotnej budowy, które przy późniejszych przeróbkach zostały zniekształcone lub zakryte. Pokazało się przede wszystkim, że fasady w surowej cegle miały swoją, w materiale tym pomyslaną, dekorację. Dołem ścian nawy, nieco ponad ziemią, biegnie szeroki pas z sześciu rzędów na ukos w oścień rybi układanych cegieł³⁾. Wzorzysty ten pas nie obiega prezbiterjum i od pc. strony nawy do samego prezbiterjum nie dochodzi. — Na prezbiterjum zachowały się ponad zakrystją resztki starego gzymsu z cegły formowanej. Pod gzymssem zaś znalazł się, wzdłuż całego koś-

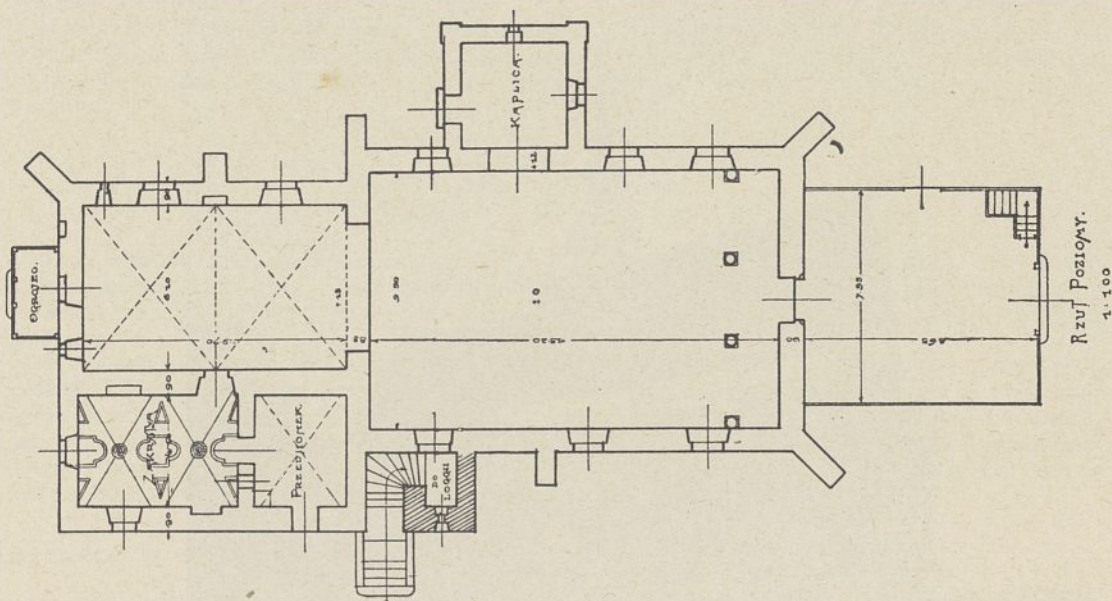


Fig. 7. Rzut poziomy kośc. w Radłowie — zdjęcie arch. T. Stryjeńskiego.

cioła biegnący, bardzo ciekawy fryz późno-średniowieczny. Dobrze utrzymała się ta dekoracja jedynie nad zakrystją, na innych ścianach zostały tylko ślady w jasnym pasie tynku, do tyła jednak wyraźne, że można było odtworzyć całość⁴⁾. Fryz wykonany jest techniką sgrafitową, tj. że z pod białego tynku wyskrobano czarny rysunek. Prezbiterjum obiega 30 cm. szeroki rząd rozetek i jakby lilij andegaweńskich⁵⁾; wzdłuż nawy idą 40 cm. szerokie pasy z jakichś lewków i przedziwnych koni, przegradzanych owemi liljami (fig. 8). Południowa ściana nawy ma poniżej górnego pasa drugi pas dolny, przerywany przez otwory okienne (fig. 6). Owe lwy o fantastycznie wiązanych ogonach i koniki z rozczapierzonymi przednimi nogami wyrosły zapewne z podłoża symboliki średniowiecznej. Jako zabytek jedyny w swoim rodzaju, stanowi fryz radłowski w dziejach naszej sztuki osobliwość pierwszorzędą.

Przy oknach dały się odszukać po odpadnięciu tynków ślady dawnych gotyckich wykrojów; resztki gotyckich kamiennych maswerków odnaleziono w fundamentach pod plebanją. Na

¹⁾ Opis zniszczenia: T. Szydłowski »Ruiny Polski«, Kraków 1919, str. 41 i n.

²⁾ Sprawozdanie Dra Szydłowskiego z r. 1915 zostało przezeń uzupełnione szczegółami, w których wzięto pod uwagę stan kościoła w r. 1920. (Przyp. Red.).

³⁾ Patrz op. cit. fig. 43.

⁴⁾ Fryz ten odrestaurował art. mal. Wojciech Jastrzębowski.

⁵⁾ Ilustracja w »Rzeczach pięknych«. R. I nr. 3, str. 23, skąd zapożyczona nasza fig. 8.

podstawie tych fragmentów zrekonstruowano okna przy odbudowie, nadając im dawny wykrój ostrołukowy, a kamienne przeźrocza wprawiono tylko w okna prezbiterjum, gdyż okna nawy miały framugi ceglane, rozszerzające się schodowato na zewnątrz¹⁾.

Niestety nawet portali dawnych nie można było utrzymać w stanie autentycznym. Portal główny²⁾ był tak przepalony, że kruszył się za dotknięciem i rozsypał zupełnie przy rozebraniu. Trzeba go więc chyba odkuć na nowo w kamieniu. Natomiast portal, wmurowany w r. 1643 w ścianę kaplicy, przez co zamieniono ją na kruchtę, zachował w znacznej części swą starą oprawę. (W ścianie frontowej tej kruchtę osadzono złożone w całość cząstki rozbitej tablicy



Fig. 8. Radłów. Fryz sgrafitowy.

erekcyjnej³⁾. Stosunkowo najlepiej zachował się marmurowy portal, wiodący do zakrystji z napisem: DOM | B VIRGINI MARIAE S. IOANNI | PRAECVRSORI | DNI | A DMDCXLV | AL(I?) ON(?) JOAN PLEGRAT | FRG(?)... EP(?) (ostatni wiersz niewyraźnie wykuty i jakby później dodany).

W nawie, na północnej ścianie, znajdowało się epitafjum, złożone z tablicy alabastrowej, ujętej w różnobarwną, marmurową bogatą oprawę, w której głównym motywem dekoracyjnym były kartusze z herbami, a u góry nad trójkątnym szczytem unosił się krzyż. Przy pożarze uległa oprawa epitafjum w znacznej części zniszczeniu, została w całości tylko tablica, rozbita później przez nieuwagę przy restauracji kościoła. Na tablicy był napis:

¹⁾ Por. T. Szydłowski. Odbudowa starodawnego kościoła w Radłowie. »Rzeczy piękne«. R. 1, nr. 3, Kraków 1918.

²⁾ Ruiny Polski, fig. 46.

³⁾ Op. cit. fig. 1.

DOMSL
 QVERIS VIATOR QVIS HOC SUB
 MARMORE TECTVVS IACEAT HOMO
 VT TV MORTALIS IOANNES GORNICKI
 OLIM GENEROSI LVCAE GORNICKI
 CAPITANEI TICOCIENSIS FILIVS QVI
 SIC AMICIS ET PATRIAE VIXIT VT
 EVM VIVISSE NON PVDEAT TV
 MANIBVS BENE PRECARE ET SALVTIS
 TVAE MEMOR VIVE ET VALE
 VIXIT ANNOS 31
 OBIT AD: MDCXXI DIE VII MAI¹⁾



Fig. 9. Szczepanów.
 Widok kościoła przed powiększeniem.

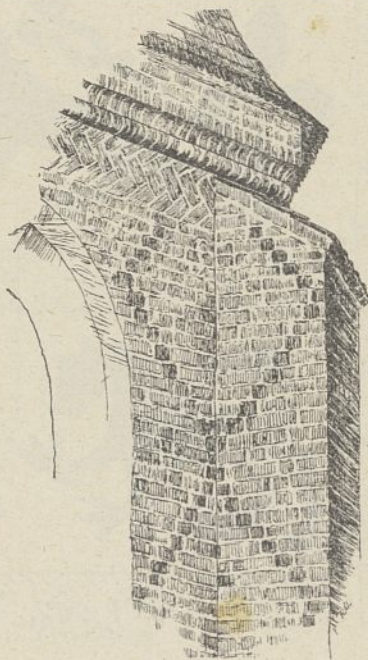


Fig. 10. Szczepanów.
 Fragment murów. Rysunek z teki po
 Wł. Łuszczkiewicz.

Był to więc nagrobek syna znakomitego pisarza polskiego XVI w.

Zakrystja kościoła radłowskiego ma krzyżowo-beczkowe, barokowe sklepienie o dwóch przęsłach, wcale ładnie sztukateryjnie ozdobione. Dekoracja ta zachowała się tylko we fragmentach, z pod których wyszły na jaw resztki nieco dawniejszej jaskrawej polichromji²⁾. Nad wejściem z zakrystji do skarbcza jest herb biskupa Sołtyka. Na zewnętrznej ścianie tego skarbcza zostało ładne renesansowe kamienne okienko ze starą kratą

Nie ocalało nic z wewnętrznego urządzenia kościoła. Z pod tynków wyszły na wierzch malowane na cegle zacheuski; widocznie kościół nie był w średniowieczu polichromowany. Z dachu kościelnego uratowała się żelazna chorągiewka z biskupim kapeluszem i kutasikami. Przepadł wielki dzwon zw. Janem, który miał pochodzić z czasu erekcji kościoła, tj. z r. 1337, podobnie jak przepadły trzy inne, również stare. Zabrali je Niemcy, nadtopione w czasie pożaru, wywołanego ostrzeliwaniem.

¹⁾ Oddano ściśle pisownię oryginału.

²⁾ Op. cit. fig. 44.

Drugą bardzo poważną szkodą wojenną z r. 1915 w okolicach Dunajca jest zniszczenie kościoła w Szczepanowie, budowli Długosza z r. 1470, znanej już z publikacji Wł. Łuszczkiewicza p. t.: »Zabytki dawnego budownictwa w krakowskiem«. Zeszyt V. Kraków 1876. Od czasu badań Łuszczkiewicza zaszło jednakże wiele zmian w wyglądzie tego kościoła jeszcze przed wojną, która nadszarpała jego mury, a wewnątrz spustoszyła. Gdy więc restauracja przydała tu z konieczności pewną nową szatę, warto jak najrychlej utrwalić w pamięci cechy starodawne tembardziej, że Łuszczkiewicz nie dodał do owej tablicy prócz objaśnień żadnego obszerniejszego tekstu. W papierach po Wł. Łuszczkiewiczu, znajdujących się w zbiorach Komisji hist. szt., zostało »Sprawozdanie z wycieczki do wsi Szczepanowa« odbytej przezeń w czasie znacznie późniejszym, bo w r. 1893 z uczniami Szkoły sztuk pięknych. Zawarty tamże opis kościoła i jego zabytków posłużył nam do porównania stanu dawniejszego z dzisiejszym.

Zasadniczą zmianą z ostatnich lat kilkunastu jest przytłoczenie starego kościoła nową budowlą znacznych rozmiarów. Sylweta i tło zabytku uległy przez to zupełnej zatracie, choć jego korpus zasadniczy pozostał nietknięty. Nie stoi on już jednak sam dla siebie w swem dawnym otoczeniu, lecz tworzy jakby niepozorną przybudówkę, dziwaczną przyczepkę nowej, masywnej i rozrosłej budowli, która przyległa na całej szerokości jego ściany północnej¹⁾. Przy tem dzisiejszem powiększeniu kościoła zniesiono drewnianą dzwonicę, która stała oddzielnie naprzeciw głównego wejścia, a rozebrano także boczną nawę, dostawioną w XVII w. Dzwonicy szkoda, gdyż choć niewymyślna w konstrukcji miała typ starodawny (fig. 9), natomiast owa nawa boczna nie odznaczała się żadną lepszą architekturą, jak świadczy fotografia zdjęta przed jej zburzeniem²⁾.

Po wykończeniu nowej budowli miał być dach na starym kościele pokryty dachówką w miejsce szpecejącej go w ostatnich czasach papy; tymczasem wybuchła wojna. W dniu 23 listopada 1914 r. pożar, wywołany przez granaty cofających się wojsk austriackich objął tę właśnie starą, lichą pokrytą część kościoła. Spłonęły dachy i całe urządzenie wewnętrzne; została ruina, szanowna już tylko dzięki cennym szczegółom swej architektury³⁾. Do wnętrza wdarł się ogień tem łatwiej, że nawa, acz opięta szkarpami, nie była sklepią, lecz kryta pułapem drewnianym⁴⁾.

Fundacja Długosza ma zwykły typ naszych późnośredniowiecznych murowanych kościołów wiejskich. Prezbiterjum, zakończone połową ośmioboku, dźwiga sklepienie krzyżowe; zasklepione są także kruchta boczna, (zamieniona potem na kaplicę), oraz zakrystja. Budowla nie jest tak czysto ceglana jak to w swej publikacji zaznaczył Łuszczkiewicz, który badał kościół gdy był wewnątrz i zewnątrz pokryty tynkiem. Ściany wyrastają na dosyć wysokiem podmurowaniu kamieniem. Kamienne są żebra sklepienia prezbiterjum; sztuki z kamienia osadzono na węglach gzymśów; wreszcie prócz portali kamienne były także ościeże i laski okienne, które nie zachowały się do naszych czasów. Zapewne w XVII w. przemurowano pierwotne ostrołukowe okna w kształt prostokąta i tak je rysował Łuszczkiewicz. Dopiero w czasie ostatniej budowy zrekonstruowano

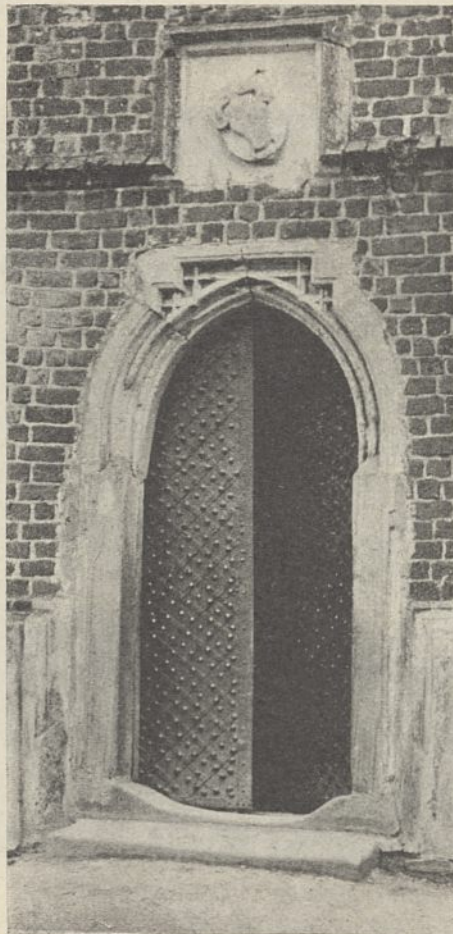


Fig. 11. Szczepanów. Portal główny.

¹⁾ »Ruiny Polskie«, fig. 53 i 54.

²⁾ W archiwum Urzędu konserwatorskiego w Krakowie.

³⁾ O zniszczeniu wojennem p. »Ruiny Polski«, str. 48 i n.

⁴⁾ Długosz zaznacza w »Liber beneficiorum«, że także nawa była sklepią. Może więc później sklepienie to runęło i zastąpione zostało pułapem.

dawne glify w nowej cegle i dano nowe kamienne węgary i laski. W każdym razie użyto tu kamienia bardzo niewiele i gzymsy koronujący jest z cegły formowanej (prasowanej), a ma profil taki, jak w Długoszowych domach w Wiślicy i Sandomierzu. Górą pod gzymsem widać kilka pasów z cegieł, ustawionych w ukos, w ość rybią (fig. 10). Zresztą układ cegieł jest tak zwany polski. Z ciemnych zendrówek utworzone, skośne kraty czy krzyże urozmaicają powierzchnię, przyoblekając ją w pewną polichromijną barwność. Wszystkie szczegóły, wykonane z uderzającą starannością, nadają budowli dużo szlachetności przy całej jej prostocie.

Główną ozdobę tworzy jednak kilka w kamieniu wykutych portali. Wejście w zachodniej fasadzie kościoła ma tylko górną część odrzwi pierwotną, a dolne węgary późniejsze (fig. 11). Kształt tego górnego obramienia jest w Polsce typowy dla drugiej połowy XV i pocz. XVI wieku, a charakterystyczną jego cechą stanowi, iż ostrołuk oprofilowany wałkami i rowkami, ma nad sobą z obu stron rodzaj kraty; całość

tę ujmuje wysterczająca listwa, zwężająca się górną o jeden schód lub stopień. Ponad portalem widnieje tarcza z Wieniawą.

Podobny portal wiodzie z prezbiterjum do zakrystji¹⁾. Natomiast odrzwia, prowadzące na chór muzyczny przez schody, założone w zgrubieniu prawej ściany nawy (v. plan Łuszczkiewicza), są prostsze w rysunku, czysto ostrołukowe (fig. 12). Portale te, za wyjątkiem głównego wejściowego, uległy zniszczeniu przez pożar, które je przepalił i skruszył tak, że zapewne ani cząstki nie dadzą się już utrzymać. Prawdopodobnie był jeszcze jeden portal gotycki w dawnej kruchcie bocznej, gdyż w zamurowaniu widoczne są jakieś ślady.

Z przybudowanej w XVII w. części kościoła pozostał nietknięty przez pożar jeszcze jeden portal późniejszy, renesansowy, między którego pilastry wprawiono skądinąd wzięte, bogato rzeźbione nadproże. W wydłużonym polu prostokątnym widnieje tam koło z festonami po bokach. Pośrodku koła jest otoczony wieńcem owal z herbami: Ostoja i Dębno oraz literami SP || DP, poniżej zaś napis: S MARIA MAGDALENA (patronka kościoła).

Do rzeźb w kamieniu należą prócz portali szczegóły sklepienia w prezbiterjum, które jest złożone z dwóch krzyżowych przęseł i gwiazdzisto zamkniętej apsydy (fig. 13). Okrągłe klucze sklepienia nosiły tarcze z herbami: Leliwą, Dębem i Orłem. Z rzeźb tych został tylko fragment skrzydeł orlich u klucza nad w. ołtarzem. Interesującym szczegółem żeber sklepiennych jest ich przewiązanie u dołu jakby kratą czy siatką i przepasanie łańcuszkiem kamiennym. Na konsolach zaś wykute są tarcze z herbem Wieniawia. Z szczegółów tych zostały po pożarze tylko nadwątlone resztki.

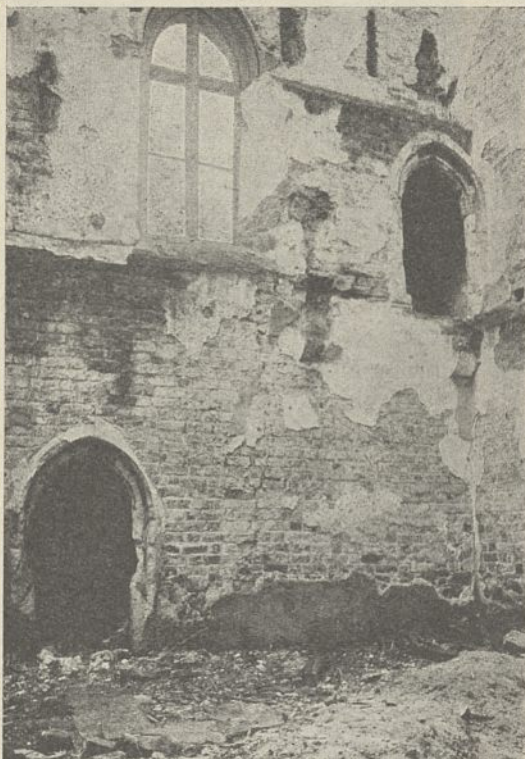


Fig. 12. Szczepanów.
Wnętrze nawy po pożarze w r. 1915.

W Prezbiterjum uległ nadniszczeniu wcale piękny renesansowy nagrobek, wprawiony w lewą ścianę, obok odrzwi, wiodących do zakrystji²⁾. Ciemno-marmurową tablicę prostokątną otaczają gzymsy i woluty, wykute w jasnym pińczowskim kamieniu. U podstawy umieszczona tarcza z herbem złożonym: Trąby, Półkoźic, Szaszor i Leliwa. Tekst tablicy obwieszcza w języku polskim, że nagrobek uczyniony jest pamięci Elżbiety z Jordanów Gładyszowej, która w r. 1601 a 27 roku życia Bogu ducha dała. Drugi nagrobek mieści się na zewnętrznej ścianie starego kościoła, tj. do niedawna w owej przybudowanej w XVII w. nawie, a dziś wewnątrz nowego kościoła. Jest to już bardziej w duchu baroku skomponowany monument, złożony z owalnej

¹⁾ Ilustracja; »Ruiny Polski«, fig. 52.

²⁾ »Ruiny Polski«, fig. 52.

płyty marmurowej, oprawionej w bujne obramienie z pińczowskiego kamienia z herbem Ligezów u góry, a maskaronem u spodu. Tekst łaciński mówi o Stanisławie Młodeckim, mężu Agnieszki z Stradzowa Piaskowskiej, zmarłym w r. 1605.

Najcenniejszy pomnik rzeźby stanowi nieuszkodzona tablica erekcyjna z r. 1470, znajdująca się nad wejściem z dawnej kruchty bocznej do nawy. Jest to kamienna płyta rozmiarów niewiele więcej niż 1 m². Pośrodku, a we wgłębieniu w ramę oprawną, siedzi biskup z ręką błogosławiącą i pastorałem. U stóp jego wielkie tarcze herbowe z Dębniem i Leliwą. Po czterech stronach biegną pasy gotyckiego napisu. U góry czytamy: M^o § CCCC § LXX^o §; z prawego boku: ad honorem § be; z lewego: nedictę § trinitais (*sic*); u dołu: S§ Stanislai § S § magdal. Po bokach górnego pasa znajdują się małych rozmiarów herby Prus i Wieniawa. Jak widzimy napis podaje datę i tytuł kościoła, nie mówi natomiast o fundatorze. Oznaczać mogłyby go tarcze herbowe, wśród nich zajmuje jednak Wieniawa miejsce podrzędne, a wiemy z Liber beneficiorum, że kościół w Szczepanowie wznosił Długosz. Wl. Łuszczkiewicz w wspomnianym Sprawozdaniu zwraca uwagę także na ten szczegół, że postać biskupa, jeśli to jest św. Stanisław, nie ma aureoli, ani też przy sobie Piotrowina. Kompozycja tablicy przedstawia więc zagadkę trudną do rozwiązania¹⁾. Jako dzieło rzeźby jest owa figura siedząca wcale udatna; dobra w proporcjach, ma spokojnie i miękko modelowane fałdy, daleka w tem od współczesnej wybujałej maniery Stwosza.

Za czasów Łuszczkiewicza znajdowały się w kościele resztki dawnych tryptyków ołtarzowych. Obrazy te przewieziono zostały około pocz. XX w. do Muzeum diecezjalnego w Tarnowie, patrz: L. Lepszy, [Teki Konserwatorów Galicji zach. t. II], nr. 24, 25, 31, 32, 105. Ze Szczepanowa pochodzą wymienione tamże nry: 42 i 43. Do tegoż Muzeum dostały się zapewne także stare ornaty wspomniane w tejsze »Tece« I, str. 380. (Sprawozdanie konserwatora Dra Demetrykiewicza). Chrzcielnica brązowa z r. 1535²⁾, przeniesiona do nowego kościoła, ocalała. W spalonym wnętrzu starego kościoła nie było już więc zabytków z odleglejszej epoki. Zapewne znajdowały się tam jakieś barokowe ołtarze, o których jednak Łuszczkiewicz w swem Sprawozdaniu nie wspomina, a mówi tylko o chórze muzycznym, który miał »stylowo przeprowadzone przedpiersie« drewniane i malowane, pochodzące z pocz. XVIII w. Ślad tego przedpiersia pozostał już dziś jedynie w rysunku. Zachowała się natomiast wbita w ziemię przy głównym portalu kamienna kropielnica z dosyć prymitywnie wykutymi ozdobami, z inicjałami W. H. i datą A. D. 1728



Fig. 13. Szczepanów. Sklepienie prezbiterjum.
 Rysunek z teki po Wl. Łuszczkiewiczu.

d. 28 Decembris oraz monogramem Chrystusa i Marji. Z wymienianych przez Łuszczkiewicza, a rysowanych przez jego uczniów obiektów, przepadła gdzieś wreszcie kofatka do drzwi od zakrystji, będąca bardzo interesującym i pięknym wyrobem kowalskim.

Z budowli Długosza została ruina i pustką zieje wnętrze, przeładowane niegdyś świetnym urządzeniem, bogate w cenne paramenty — kościół w miejscu rodzinnym św. Stanisława otaczany był bowiem bowiem szczególniejszą czcią i opieką.

Z innych kościołów późno-średniowiecznych doznał uszkodzeń kościół paraf. w pobliżym Wojniczcu, z wczesno-średniowiecznych klasztoru w Starym Sączu. W bardzo przez wojnę nadszarpanym kościele w Zbylitowskiej górze ocalał pomnik renesansowy, znany ze Spra-

1) Z powodu trudnego dostępu tablica ta nie została dotąd sfotografowana i wykonaćby tu należało odlew gipsowy.

2) Sprawozdania t. VI, szp. XXXVIII, fig. 3 i 4.

wozdań (t. V, szp. CXV, fig. 27). Na prawym brzegu Dunajca poniosły poważne szkody w murach i dachach barokowe kościoły w Żabnie, Odporyszowie i Gręboszowie. Ze zniszczonych dzieł sztuki wymienić należy główny portal kościoła w Żabnie. Wprawdzie po pożarze, jakiemu uległ kościół w r. 1888, był już ów portal częściowo rekonstruowany, jednak zasadniczy jego zrąb i dekoracyjna nasada górna, składająca się z ozdobnych wolut i kartuszków, z tablicy erekcyjnej oraz herbu fundatora, zostały pierwotne i pochodziły z r. 1684. Dziś bujna barokowa oprawa, strzaskana częściowo przez pociski, rozpada się coraz bardziej i warto dla pamięci utrwalić przynajmniej tekst marmurowej tablicy, tembardziej, że nie istnieje już część napisu, widoczna jeszcze w r. 1915. Tekst ów głosił, co następuje, pięknie rysowanymi kapitalikami:

AD
MAIOREM DEI GLORIAM
HOC TEMPLVM
SVB TITULO SSmi SPIRITVS
EREXIT
RAPHAEL CASIMIRVS A BORZYMIE
MAKOWIECKI IARAND CASTEL
LANVS CAMENECENSIS PODOLIAE
CAPITANE, & C TREMBO
VLENSIS
ANNO DNI 1684.

Boczny portal kościoła w Żabnie, w południowej ścianie nawy, zwraca uwagę piękną, renesansową oprawą kamienną i interesująco skomponowanym zwieńczeniem górnym — gdzie w trójkąty gzymsów wprawiona jest nyża z figurą Matki Boskiej. Ocalał dzięki temu że ochroniła go dostawiona w nowszych czasach szpetna zresztą kruchta.

Z pomiędzy zabytków budownictwa drewnianego spłonęły kościoły w Offinowie i Staszówce, uszkodzony, a skutkiem tego później rozebrany został kościół w Wietrzychowicach, spustoszony i okaleczony jest kościółek w Sękowej. Z całego szeregu zniszczonych dworów wymienić należy ruinę pięknego empirowego pawilonu przy pałacu w Siedliszowcach oraz spustoszenie zameczku z pocz. XVI w. w Jeżowie pod Grybowem.

Posiedzenie z dnia 4 września 1915.

Przewodniczący Dr. St. Tomkiewicz okazał nadesłane mu przez p. Karola Erycha Gretscha, architekta drezdeńskiego, projekty budowy kościoła na Bielanych pod Krakowem, tudzież przebudowy kościołów w Kłobucku i Krzepicach. Plany te, znalezione w Archiwum miejskim wrocławskim, a robione w początku XVII w. przez budowniczego Walentego v. Säbisch, świadczą o działalności w Polsce tego nieznanego dotąd w literaturze naukowej budowniczego, którego łączyć musiały stosunki z Mikołajem Wolskim, marsz. w. kor., skoro wszystkie trzy wspomniane miejscowości wiążą się w owym właśnie czasie z Wolskiego osobą i fundacjami.

P. Stanisła w Cercha przedstawił swe spostrzeżenia o kracie kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu. Zestawiwszy pewne szczegóły ornamentacyjne wspomnianej kraty i płyt bocznych nagrobka kardynała Fryderyka Jagiellończyka w katedrze na Wawelu, znalazł między nimi wiele analogij i uzasadniał na podstawie zdjęć rysunkowych i fotograficznych zapatrywanie, że krata powstała pod wpływem sztuki niemieckiej.

Następnie Dr. Tad. Szydłowski przedłożył sprawozdanie p. t.: *»O zniszczonych zamkach z epoki renesansu na ziemiach ruskiego województwa«*.

Działając w latach wojny jako konserwator także we wschodniej części b. Galicji, zebrał prelegent obfity materiał, ilustrujący stan zabytków owej dzielnicy, a zobrazowawszy świetny rozkwit kultury polskiej na kresach w bujnej i niezmiernie żywotnej epoce Odrodzenia, wykazał doniosłość strat, jakie ponosimy przez zniszczenie całego szeregu zamków, będących owej epoki najokazalszemi pomnikami. Rozpada się w ruinę, stawiany przez Sieniawskich, zamek w Brzeżanach, gruzy już tylko pozostały z zamku Mniszchów w Laszkach murowanych, lub z zamku Wiśniowieckich w Założcach. Ucierpiały wiele zamek Kmitów w Lisku i tak wyjątkowo wytworna rezydencja Krasickich w Krasieczynie. W przykrym stanie upadku znajdują się zamki królewskie w Żółkwi i Olesku, spustoszone są wspaniałe wnętrza pałacu w Podhorcach. Zostały tylko nagie mury z zamków w Marjampolu, Świrzu, Za-

wałowie i Dunajowie. Szkód doznały obronne zamki w Starem Siole, w Brodach, Zbarażu i inne¹⁾.

Posiedzenie z dnia 25 września 1915.

Przewodniczący poświęcił gorące wspomnienie zmarłemu ś. p. Stanisławowi Witkiewiczowi, utalentowanemu malarzowi, a zarazem jednemu z najznakomitszych naszych pisarzy i krytyków sztuki współczesnej.

Dr. Tadeusz Szydłowski przedłożył sprawozdanie *»O szkodach w dziedzinie zabytków sztuki w okolicach dolnego Sanu i w Sandomierskiem«*, mówiąc przedewszystkiem o zniszczeniu, jakie w r. 1915 wyrządziła wojna w powiecie jarosławskim. — W Jarosławiu, którego zabytki znane są z rozprawy J. S. Zubrzyckiego (Spraw. Kom. hist. sztuki t. VII), padły ofiarą budowle poklasztorne oo. jezuitów i pp. benedyktynek (za naszych czasów koszary wojskowe)²⁾ oraz ucierpiał nieco kościół oo. dominikanów. W Sieniawie uległ pożarowi kościół paraf. (poddominikański), niezła budowla z pocz. XVII w., w Tarnobrzegu został znacznie nadwyżony kościół Dominikanów z końca XVII w., w Miechocinie trochę uszkodzony ceglany kościół późnogotycki. Spłonęły stare kościółki drewniane w Radawie i Rudniku. Ocalały cenne zabytki Sandomierza, natomiast znacznych szkód doznał romański kościół w Koprzywnicy.

Posiedzenie z dnia 30 października 1915.

Dr. Stanisław Tomkowicz przedłożył referat p. t.: *»Kilka mało znanych pamiątek polskich na Śląsku opawskim«*.

W malowniczej, północno zachodniej części Śląska opawskiego, w pobliżu hrabstwa kłodzkiego (Glatz), wśród uroczej górskiej okolicy, której środek stanowi południowo wschodnia kończyzna Sudetów z lesistymi górami grupującymi się dokoła wyniosłego Altvater, spotykamy się z kilku pamiątkami przeszłości, które zarazem są śladami wpływu polskiego, jest w tej stronie dziś zupełnie niemieckiej, dla niejednego niespodzianką. Pamięć o tem, że kraj ten niegdyś do Polski należał i rzeczywiście był polskim, zatarł późniejszy wpływ kultury niemieckiej, znaczącej swoje postępy rozwojem przemysłu. Z licznymi fabrykami niemieckimi współzawodniczą u źródeł, tryskających ze zbocza gór, miejsca lecznicze (Gräfenberg, Lindewiese, Zuckmantel itd) również w rękach niemieckich zostające. A jednak stosunki z Polską utrzymywały się długo po przyłączeniu Śląska do Czech a potem do rzeszy niemieckiej. Dość przytoczyć to jedno, że aż do połowy XVII w. Polacy, choć nie tak często jak w średniowieczu, ale niekiedy zasiadali na stolicy biskupiej wrocławskiej, do której dziś jeszcze należy Śląsk do niedawna austriacki.

W miejscowości Hermannstadt, niedaleko miasteczka Zuckmantel, w ścianie budynku szkolnego wprawione są 2 kamienne herby rzeźbione, z napisem ku pamiątce krótkiego pobytu w r. 1624 w przejeździe księcia, późniejszego króla polskiego, Władysława IV, który tu przenocował w towarzystwie wuja swego arcyksięcia Karola. Ten arcyksiążę, brat ces. Ferdynanda II i obu z kolei żon Zygmunta III, był (od 1608) biskupem wrocławskim a później także brixen-skim i w. mistrzem zakonu niemieckiego. Młody Władysław, wówczas dopiero następca tronu, nazwany został urodzonym królem polskim i szwedzkim i wymieniony jest w napisie przed starszym od siebie o 10 lat wujem i arcyksięciem; arcyksiążę zaś nosi jedynie tytuł administratora urzędu w. mistrza zakonu niem. z pominięciem dwóch godności biskupich, które piastował już wtedy oddawna. Można sobie to wytłómaczyć tem, że napis nie był współczesnym ale położono go po latach, z pamięci, kiedy zatarła się świadomość dat, łączących się z godnościami arcyksięcia, a Władysława znano już tylko jako króla. Napis brzmi:

Wladislaus Sigismundus, geborener König zu Pohlen und Schweden

¹⁾ Temat powyższy opracował Dr. T. Szydłowski w osobnym rozdziale swych *»Ruin Polski«*, pt. Zniszczone zamki i pałace XVI i XVII w., do którego to dzieła czytelnika odsyłamy. (Przyp. Red.)

²⁾ Budynek poklasztorny jezuicki, zostawiony przez lat kilka swemu losowi, doszedł do tego stopnia ruiny, iż w r. b. rozebrać musiano jedno z jego skrzydeł. Podjęto natomiast gruntowną restaurację lepiej zachowanej budowli po klasztorze pp. benedyktynek i przyległego do niej b. kościoła pod wezw. św. Mikołaja. W kościele tym odtworzono dawne sztukateryjne ozdoby sklepień według pozostałych fragmentów. Malowanych temperą wśród pięknych sztukateryjnych medaljonów, wizerunków świętych, portretów królów, biskupów i zakonnic, nie można już było uratować; zastąpiono je nowymi malowidłami. (Przyp. autora z r. 1921).

etc. und Karl Erzherzog zu Österreich, administrator des Hochmeisterthumbs in Preussen etc. Anno 1624 den 14 Tag des Monats Juny seindt Hochgemette (?) beide Fyrsten alhier zu Hermstadt (sic) in diesem Haus übernacht gelegen und Herrn Jonae Biroltdt, Collectori im Zuckhmantelischen Ambte, Zue einer gedechtniis (sic), obgelmte Wappen in ansehung seiner bestendigen treuen vordienst an solches hausz genedigst vorehren lassen.

Po owym arcyksięciu Karolu wstąpił w r. 1625 na biskupstwo wrocławskie siostrzeniec jego, a brat Władysława IV i Jan Kazimierza, księżę polski Karol Ferdynand, mając zaledwie lat 12. Posiadł tytuł biskupa i dochody z godnością związane, jednak święceń biskupich, a nawet wyższych kapłańskich nigdy nie otrzymał. Przeszkodziły temu zamiary dynastyczne Jana Kazimierza, który widząc się bezdzietnym roił plany, by jego uczynić swoim następcą na tronie polskim, a nie przeczuwał, że młodszego brata († 1655) przeżyje.

Karol Ferdynand z domu Waza przez 30 lat piastowania godności biskupiej zaledwie 4 razy na krótko zajrzał do swojej diecezji. Przebywał więcej w Polsce, gdzie też umarł i w Warszawie w kościele Jezuitów został pochowany. Mimo to zachowało się parę śladów jego bytności i działalności na Śląsku.

W Obergrund, wiosce położonej w sąsiedztwie wspomnianego Hermannstadtu, stała jeszcze w r. 1890 na środku cmentarza stara drewniana kaplica (czy kościół) wybudowana tam dla górników, a według twierdzenia schematyzmu i jakiejś miejscowej kroniki w r. 1632 benedykowana przez Karola Ferdynanda księcia polskiego i szwedzkiego, biskupa wrocławskiego. Budynek w końcu XIX w. już był spróchniały i zastąpiono go nowym murywanym.

Powyższe wiadomości przytaczam z książki zbiorowej Heimatskunde des polit. Bezirkes Freiwaldau, wydanej w r. 1893 pod redakcją Jana Sonnenberga, nakładem stowarzyszenia powiatowego w Frywaldzie.

Jeszcze jedną pamiątkę po księciu polskim, i to może najważniejszą, udało mi się poznać w jesieni r. 1914 w miasteczku Freiwaldau (Frywałd), koło słynnej kolonii leczniczej Gräfenberg.

Niedługa uliczka ze środka zachodniej połaci rynku prowadzi obok kościoła parafjalnego do budynku osobno całkiem stojącego i wyższego od innych, a zwracającego na siebie uwagę swym wyglądem staroświeckim. Jest to dawny zameczek, dziś siedziba zarządu leśnego dóbr biskupstwa wrocławskiego. Stoi on wśród nieco bagnistej płaszczyny na sztucznej wyspie utworzonej przez kanał wykopany w krąg, a zasilany wodą z pobliskiej Bieli. Wyspa tyle tylko zawiera miejsca, że dokoła budynku zaledwie wązki pas ziemi zostaje.



Fig. 14. Frywałd.
Zamek. Tablica pamiątkowa.

Budynek sam ma rzut poziomy prostokątny; mieszkalne jego skrzydła zamykają z 3 stron mały kwadratowy dziedziniec, wznosząc się na 2 piętra ponad wysoki parter na piwnicach. Tylony trakt, południowy, mieści w jednej swej części, nie wyższej od innych, nad parterem 3 piętra. Fasada przodkowa od strony placu kościelnego utworzoną jest w ten sposób, że końce skrzydeł bocznych łączy tu płytki, niższy trakt, rodzaj korytarza nad bramą wchodową. Z mostu rzuconego nad kanałem dochodzi się do zamku przez przedsionek, który mieści się w parterowej przybudowie, przytykającej do środka fasady. Niewielki ten budynek jest otynkowany i czyni wrażenie dodatku nowszego. Grubość murów jednak i niektóre inne szczegóły i kształty pozwalają przypuszczać, że jest to pozostałość dawnej wieży frontowej, którą według wzmianek kronikarskich zamek niegdyś posiadał i podobno razem z mostem zwodzonym postradał w napadzie w szwedzkim w r. 1632.

Ściany zewnętrzne prostokąta zamkowego, frontowa i tylna, tj. północna i południowa mierzą długości ok. 30 m., boczne nieco krótsze, ok. 25 m. Są one nietynkowane, z kamienia łamanego, piaskowca szarego, zciemniałego i miejscami pokrytego zielonkawą pleśnią. Z rzadka umieszczone są w nich otwory prostokątnych okien; przy niektórych zachowały się ślady, na-

wet reszty, skromnych obramień kamiennych. Prócz tego niema tu żadnych gzymsów, cokołów ani form architektonicznych.

Ze wspomnianego przedśionka, czy przyziemia dawnej frontowej wieży małe drzwiczki, na lewo, prowadzą do obejścia po skraju wyspy i tu dochodzimy do szkarpy silnej, jedynej jaką zewnątrz zamek posiada, podpierającej narożnik północno zachodni. Jest ona podwójnie skośna, rzut bowiem jej poziomy tworzy kąt 135° do każdej ze ścian sąsiednich, a nadto występ jej zmniejsza się w miarę wysokości i wreszcie zanika w licu ścian narożnika na poziomie okien I piętra. Gdy dołem szkarpa dochodzi do samego brzegu wyspy, przeto dla umożliwienia obejścia zamku suchą nogą uczyniono w niej otwór, w kształcie niewielkiej bramki ostrym łukiem zakończonej u góry.

Dla nas ta szkarpa największy przedstawia interes. W jej licu bowiem po stronie stanowiącej załamane przedłużenie fasady głównej, pomiędzy otworem przejścia a kantem skośnie spływającym ku kanałowi, wmurowano tablicę pamiątkową. Dolna jej krawędź przypada na wysokość czoła człowieka przeciętnego wzrostu (1'65 m. od terenu). Tablica, również jak mury budynku, jest z ciemno-szarego piaskowca. Ma kształt stojącego prostokąta o wysokości 1'05 m. a szerokości 0'68 m. Główną jej część pokrywa rzeźba ornamentalna, o rysunku barokowym, wykonana ręką kamieniarza, nie rzeźbiarza, w materiale z powodu swej gruboziarnistości niezbyt podatnym. Tarcza herbowa pod koroną książęcą mieści w czterech polach herby: Polski, Litwy, Szwecji (3 korony) i Czech (lew z ogonem dwudzielny). Na środkowej między niemi mniejszej tarczy widzimy skośną przepaskę i snopek Wazów. Z napisu łacińskiego, który na reprodukcji (fig. 14) wypadł tak wyraźnie, iż go tu przepisywać nie trzeba, dowiadujemy się, iż posiadłość tę pożarem zniszczoną z gruntu odbudował swoim kosztem w r. 1638 Karol Ferdynand, książę polski i szwedzki, biskup wrocławski.

Cechy stylowe skromnej ornamentyki, równie jak rysunek liter, wskazują, mimo grubej prowincjonalnej roboty, że tablica była wykonaną w czasie bliskim dacie, którą nosi, przed połową XVII wieku.

Wyrażenia »ex fundamento erexit« często w dawnych wiekach używano z pewną przechwałką nawet tam, gdzie wystarczałoby powiedzieć »odrestaurował«; i tutaj też struktura i wygląd murów nie sprzeciwia się domysłowi, że zrab ich może być starszym od daty 1638 r. Należy jednak zaznaczyć, iż prócz trzech ostrych łuków (bramy zewnętrznej i wewnętrznej, przedśionka, tudzież otworu w szkarpie), które wszystkie niepewnej są starożytności, żadna forma architektoniczna zewnątrz budynku nie zmusza nas do przyjęcia średniowiecznego początku budowy. Nawet ułamki obramień okiennych, zresztą skromnych i niewyraźne mających, kształty, można odnieść raczej do epoki baroku niż do czasów renesansu. Jedno tylko okno, dwudzielne, w ścianie bocznej zachodniej, mogłoby być przerobionem średniowiecznym, lecz węgar jego środkowy, dzielący je na sposób gotycki pionowo na dwie połowy, tak jest na gładko zatynkowany, że wszelkie stylowe cechy się zatarły. Wnętrze też budynku zupełnie zmodernizowano i uczyniono banalnym. Ani w dziedzińcu ani w izbach nie zatrzymuje uwagi żaden dawny szczegół. Jedynie w dolnych piętrach zachowało się parę bezstylowych sklepień beczkowych. Wymiary wysokości piątr, wcale znaczne, każą się domyślać, że cały parter a może i I piętro były niegdyś sklepiene.

Zamek nie ma cech rezydencji biskupiej. Nie posiada sal reprezentacyjnych, ani nawet izb większych. Był on zdaje się zawsze tylko siedzibą zarządu, głównym budynkiem administracji okolicznego klucza dóbr biskupich, leśnych. Potwierdza to wyrażenie napisu tablicy pamiątkowej, która mówi tylko o »praedium«, zatem o gospodarstwie albo folwarku, wogóle o majątności wiejskiej.

Dr. Franciszek Klein streścił swoją pracę p. t.: »Powstanie planu Krakowa w czasie lokacji bolesławowskiej«. Punktem środkowym Krakowa przed lokacją, przypadającą na r. 1257, był niewątpliwie kościół parafjalny św. Trójcy, będący wówczas główną świątynią miasta. W starym Krakowie istniały trzy place: Rynek i Mały Rynek — wprowadzone przez lokację — oraz plac Dominikański; dwa pierwsze były placami targowemi, natomiast ostatni nie miał określonego przeznaczenia. Ponieważ z jednej strony wydaje się nieprawdopodobne, aby lokacja tworzyła plac bezcelowo, z drugiej zaś okolica placu Dominikańskiego z kościołem św. Trójcy była najgęściej zaludniona, należy uważać plac Dominikański za najdawniejszy i istniejący przed r. 1257. Był on większym aniżeli obecnie, a kamienica »Podelwie« (Grodzka 32) stanowiła zapewne narożnik ulicy i placu. Zdecydowana regularność w rozłożeniu ulic, placów i bram fortecznych wskazuje na tworzenie planu Krakowa — po roku 1257 — według zasad przewidzianych z góry i dających się ująć w następujący szereg: 1) środek miasta stanowi kwadratowy rynek, 2) poszczególne boki Rynku są przecięte pod prostym kątem przez trzy ulice, biegnące w równych odstępach, 3) ulice te, jako główne, dochodzą do murów fortecznych, przyczem co

druga z nich kończy się bramą, 4) boki Rynku są podzielone na jednakową ilość parcel, 5) podstawę podziału miasta na cztery kwartały stanowią dwie linje ulic, przecinające się na krzyż w środku Rynku. Oczywiście zasady te nie zostały przeprowadzone z bezwzględną ścisłością, gdyż stanęły tu na przeszkodzie budowle wcześniejsze, z którymi lokacja liczyć się musiała. — Pomysł planu Krakowa nie jest oryginalnym wytworem miejscowym, lecz opiera się bezpośrednio o wzory miast śląskich, a w szczególności Wrocławia, o którym przywilej lokacyjny wspomina dwukrotnie.

P. Adam Chmiel przedłożył kilkanaście rysunków p. Wład. Kołomyckiego, legionisty polskiego, który w czasie pochodu legionów w r. 1915 narysował pewną część zabytków architektonicznych w Królestwie Polskiem i na Litwie.

Sekretarzem Komisji na dalsze dwa lata został wybrany Dr. Wojciech Stanisław Turczyński.

Posiedzenie z dnia 20 stycznia 1916.

Doc. Dr. Juljan Pagaczewski przedłożył swą pracę p. t.: *»Gobeliny z herbem Pogon w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie«*, ogłoszoną w 1 t. *»Prac Komisji«*.

Przewodniczącym Komisji na r. 1916 został wybrany Dr. Stanisław Tomkowicz, zastępcą przew. Prof. Dr. Jerzy hr. Mycielski.

Posiedzenie z dnia 10 lutego 1916.

Dr. Tadeusz Szydłowski w referacie p. t.: *»Straty zabytkowe w Królestwie Polskiem«* przedstawił obraz szkód, jakie w dziedzinie pomników sztuki wyrządziła wojna w części Królestwa Polskiego, będącej chwilowo pod okupacją austriacką. Materiał, zebrany w ciągu swych podróży, odbytych w r. 1915, przedstawił prelegent w porządku historyczno-chronologicznym na tle dziejów sztuki w Polsce, zaczynając od epoki najdawniejszej tj. romańskiej. Z okruchów i resztek tego okresu sztuki, dość jeszcze licznie po Polsce rozsianych, dotknęła wojna pcysterskie, z ciosu stawiane budowle w Koprzywnicy i Jędrzejowie. Z ceglanych budowli franciszkańskich, które powstają w Polsce koło XIII w., doznał uszkodzeń kościół i poklasztorny budynek w Zawichoście. Z okresu bujnego rozkwitu gotyku legł częściowo w gruzach jeden z najcenniejszych zabytków: dwunawowy kościół w Wiślicy; uszkodzeń doznały dzwonica i plebanja, stawiane przez Długosza. W mniejszym lub większym stopniu nadniszczone zostały gotyckie kościoły w Szydłowcu, Siennie, Iłży, Fałkowie, Klwowie i Proszowicach. Z dzieł późniejszej architektury kościelnej wynienić należy kościoły w Janowcu, Wysokiem Kole, Sieciechowie i na św. Krzyżu. Z zabytków architektury świeckiej ucierpiały: renesansowy ratusz w Szydłowcu, stare domy w Kazimierzu nad Wisłą, a przede wszystkim t. zw. kamienica *»celejowska«*. Z drewnianych kościołów padły ofiarą pożaru kościoły w Ciepielowie i Jarosławicach.

W dyskusji p. L. Lepsi wyraził podzielone i przez innych członków Komisji życzenie, aby referaty Dra Szydłowskiego o stratach zabytkowych w Polsce zostały ogłoszone wraz z ilustracjami w *»Sprawozdaniach Komisji«* ¹⁾.

Doc. Dr. J. Pagaczewski przedłożył reprodukcje projektu dekoracji salonu dla nieokreślonej bliżej ks. Czartoryskiej, które znajdują się w *»Oeuvre«* Meissoniera. Referent przypuszcza, że J. A. Meissonier († 1750) wykonał je dla ks. Augustowej Czartoryskiej, żony wojewody ruskiego, około r. 1735, więc mniej więcej współcześnie z projektem gabinetu dla Franciszka Bielińskiego marszałka w kor.

Posiedzenie z dnia 9 marca 1916.

Arch. Zygmunt Hendel przedstawił wyniki rozpoczętej wspólnie z p. Adamem Chmielem pracy *»O historii budowy kamienicy Jana Bonera na Rynku krakowskim (l. 9)«*

¹⁾ Redakcja *»Prac«* nie spełnia powyższego życzenia wobec faktu, że autor opracował swe referaty w osobnej książce p. t. *»Ruiny Polski«*, do której czytelników po bliższe informacje odsyłamy. (Przyp. Red.).

Z pierwotnej budowy tego domu pozostały nieliczne fragmenty, jak resztki pięknie rzeźbionej renesansowej attyki, przypisywanej Padovanowi, kilka interesujących szczegółów konstrukcyjnych ganku pierwszego podwórca, tablica późno gotycka z literami IHS i odrzwia z drugiej połowy XVIII w. Obok rysunków i fotografii przedłożył prelegent projekt przebudowy tego domu z r. 1822, oraz sporządzoną przez siebie rekonstrukcję attyki, twierdząc, że kompozycja tej ostatniej zarówno jak i wykonanie nie pozostają w żadnym związku pokrewieństwa z Padovanem.

Prof. Dr. Jan Ptaśnik przedstawił w ogólnych zarysach treść materiałów archiwalnych, odnoszących się do kultury artystycznej Krakowa w XV w., zebranych z archiwów krakowskich, głównie miejskiego i konsystorskiego; rzucają one wiele światła na artystów i ich dzieła, szczególnie malarzy i snycerzy. Nawet do Wita Stwosza udało się wynaleźć szereg nowych aktów, jak niemniej do znanego dotychczas tylko z przyjęcia prawa miejskiego Wawrzyńca z Magdeburga, następnie do Adama z Lublina, Jakóba z Sącza i wogóle otoczenia Stwosza. Zbiór ten, ogłoszony jako IV tom *Źródła do hist. sztuki i cywilizacji w Polsce* p. t. *Cracovia artificum* 1300—1500. [Kraków 1917 Akad. Umiej.], obejmuje tysiąc kilkaset aktów do różnych rzemieślniczo-artystycznych zawodów, prostuje i uzupełnia dotychczasowe wiadomości o artystach i stosunkach artystycznych w Krakowie w XV w. i tworzy podstawę, na której historik sztuki i kultury w Polsce będzie mógł oprzeć swoje badania. We wstępie podaje autor wszystkie wiadomości o stosunkach artystycznych Krakowa w w. XV, zebrane z wydawnictw polskich i obcych, wydobywa na światło dzienne szereg nieznanych dotychczas postaci z czasów Władysława Łokietka i Kazimierza Wielkiego.

Posiedzenie z dnia 27 kwietnia 1916.

Prof. Dr. Piotr Bieńkowski przedłożył pracę *o lecytach greckich w zbiorach krakowskich*, ogłoszoną w I tomie *Prac Komisji*.

Arch. Kazimierz Skórewicz przedstawił stan badań zamku królewskiego w Warszawie, rozpoczętych pod jego kierunkiem po opuszczeniu Warszawy przez Rosjan.

Posiedzenie z dnia 8 lipca 1916.

Arch. Kazimierz Wyczyński przedstawił swoje spostrzeżenia odnoszące się do romańskiej epoki kolegiaty w Wiślicy.

W VIII t. *Sprawozdań Kom. Hist. Szt.*, w pracy o dwunawowych kościołach w Polsce, domyślał się p. Szyszko-Bohusz istnienia resztek wież romańskich w zachodniej elewacji kościoła wśllickiego, jednakże nie ugruntował swego przypuszczenia, nie mogąc zbadać tych szczegółów, które odsłoniły się dopiero skutkiem zniszczenia budowli przez działania wojenne. Odpadnięcie tynków ze ścian tej części kościoła, runięcie sklepień w wejściowym przedsionku okazało, że dawne wieże romańskie zachowane są prawie w całości. Przy bliższym badaniu wyszło na jaw, że przedewszystkiem złom kamienia pińczowskiego, z którego jest postawiona cała kolegiata, jest inny, niż to widzimy w wieżach, o których mowa. Kamień użyty w wieżach jest zupełnie z innych pokładów, więcej żółtawy i bardziej gruboziarnisty. Warstwy ciosowe gotyckiej budowy, otaczającej wieże romańskie są znacznie wyższe a mianowicie 45—43—42 cm. u nawy i 58 cm. u przypór. Warstwy romańskie mają zaś 24—28—29 cm. Warstwy przypór i narożników zachodniej fasady gotyckiego kościoła są dostawiane do wież romańskich bez przewiązania, a złożenia ciosów nie wpadają na złożenia ciosowe romańskiej epoki.

Po rozbiciu częściowym murów od pocisków odsłoniły się na lewej wieży od strony północnej dwa okna: jedno dolne, wąskie (pojedyncze), przesklepione trzema kamieniami na sposób romański w dwa kamienie na grubość muru i górne okno bliźnie ze słupkiem romańskim pośrodku, o kapitulu kostkowym średnicy 18 cm. (fig. 15). Okno górne na tej fasadzie jest umieszczone o dwie warstwy wyżej uad kluczem okna dolnego, czyli około 60 cm. Obok tych okienek jest wylom w narożniku (widoczny na fig. 16), w którym dostrzegamy zarazem zamurowaną lizenę romańską, taką, jakie są zwykle na narożnikach. Z tego wynika, że wieże te były w całości wykształcone architektonicznie. (Ich rzut poziomy wskazuje

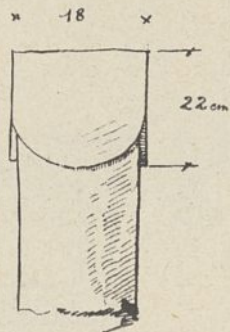


Fig. 15. Wiślica. Wieża romańska, słupek okienny.

fig. 17). Mury wież przylegające do kościoła są znacznie grubsze, ponieważ na nich wspierał się szczyt kościoła. W górnych częściach dopiero powyżej szczytu posiadały one grubość normalną,

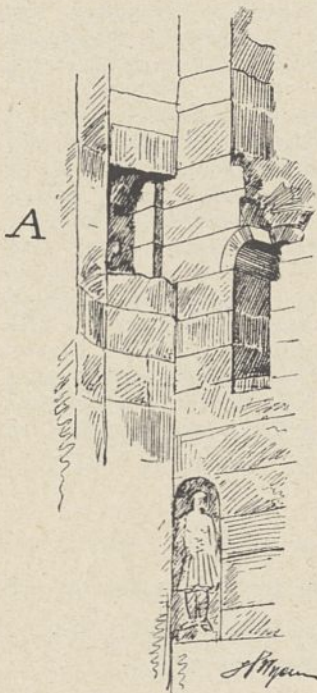


Fig. 16. Wiślica.

Ślad zamurowanej lizeny romańskiej.

odpowiadającą pozostałym bokom wież i tworzyły kwadrat, jako podstawę hełmów. Patrząc na lico tych murów od strony wnętrza kościoła dostrzegamy dzięki odpadnięciu tynków w dolnych częściach, warstwy ciosów tych samych wymiarów na wysokość, jak zaznaczono przy fasadach (29–30 cm.), i ten sam układ i materiał. Po lewej stronie ściany wewnętrznej znajduje się okienko romańskie tuż przy nóżce gotyckiego sklepienia, tych samych wymiarów, jak zewnątrz. W samym narożniku kant muru, biegnący przez całą wysokość ściany, począwszy od 4·80 m. od posadzki, jest przedłużeniem lica wieży, jak to widzimy na rzucie poziomym. Na dole po prawej i lewej stronie na wysokości 1·55 metra od posadzki rozpoznajemy zamurowane otwory ostrołukowe, które padają na środki fasad wież; były to otwory, łączące wnętrze kościoła z wiezami; zamurowano je łamanym kamieniem. Otwory takie często bywały praktykowane przy romańskich budowlach dla powiększenia przestrzeni kościoła i dostępu do wież od wnętrza.

Miejscowy podmajstrzy murarski Józef Abratański, objąwszy, że kopiąc fundament pod słupy chóru muzycznego, zauważył przy tej ścianie mur ciosowy na głębokości 5 łokci czyli 3 metry. Jeżeli wykreślimy te otwory ostrołukowe pokaże się, że posadzka romańskiego kościoła znajdowała się w tej wysokości, czyli 3 metry niżej od dzisiejszej (fig. 18). Po prawej stronie tej ściany znalazł się powyżej ostrołuku jeszcze jeden otwór, zamurowany różnymi fragmentami, zamknięty półcyrkiem o charakterystycznym wiązaniu przesklepienia, praktykowanym w romańszczyźnie. Są to kamienie przyszlifowywane do siebie o znacznej szerokości.

Arkada pośrodku o bogatym profilu gotyckim jest później wstawiona, jak to widać na rysunku, przyczem obcięto ciosowe mury wieży romańskiej dla wstawienia tej arkady.

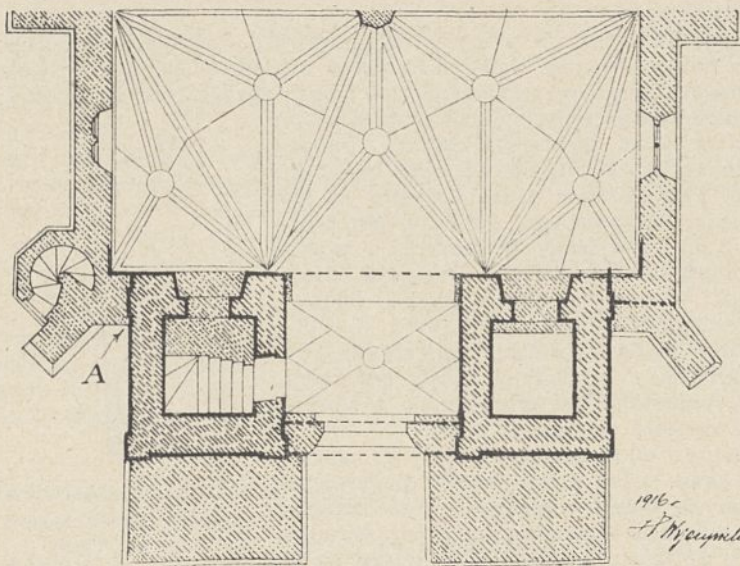


Fig. 17. Wiślica. Rzut poziomy zachodniej części kościoła. Skala 1:100.

Przypatrzmy się jeszcze wewnętrznym bokom wież, tam gdzie jest obecnie kruchta wejścia. Sklepienie kruchty spadło, więc odrazu dostrzegamy w ciosowym licu wież ślady wyrąbań dla sklepień gotyckich nad kruchtą. Kamienie na nóżki sklepienne wstawiono, resztę wykuto w kamieniu dla z mocowania sklepienek. Przy nóżce środkowej znajduje się romański węgierek drzwiowy. Otwór drzwiowy, prowadzący z empory, został zamurowany. Powyżej wykutych śladów widzimy na kamieniach zarysowany i określony zagłębieniem ostrołuk. Przy bliższym zbadaniu przekonamy się, że jest to ślad dawnej arkady czołowej sklepienia krzyżowego, nad

emporą romańską między wiezami; coś podobnego znajduje się w tylu innych kościołach romańskich, u nas zaś w Krakowie w kościele św. Andrzeja. Prócz tych śladów są wyżej zamurowane

romańskie otwory okienne takie same, jakie spotykamy na zewnątrz. Z tego wnioskować można, że ponad emporą wieże już były wolne i okienka oświetlały ich wnętrze. (Kreska, zaznaczona punktami na fig. 18, wskazuje dawny daszek nad emporą i unaocznia, o ile wieże wystawały

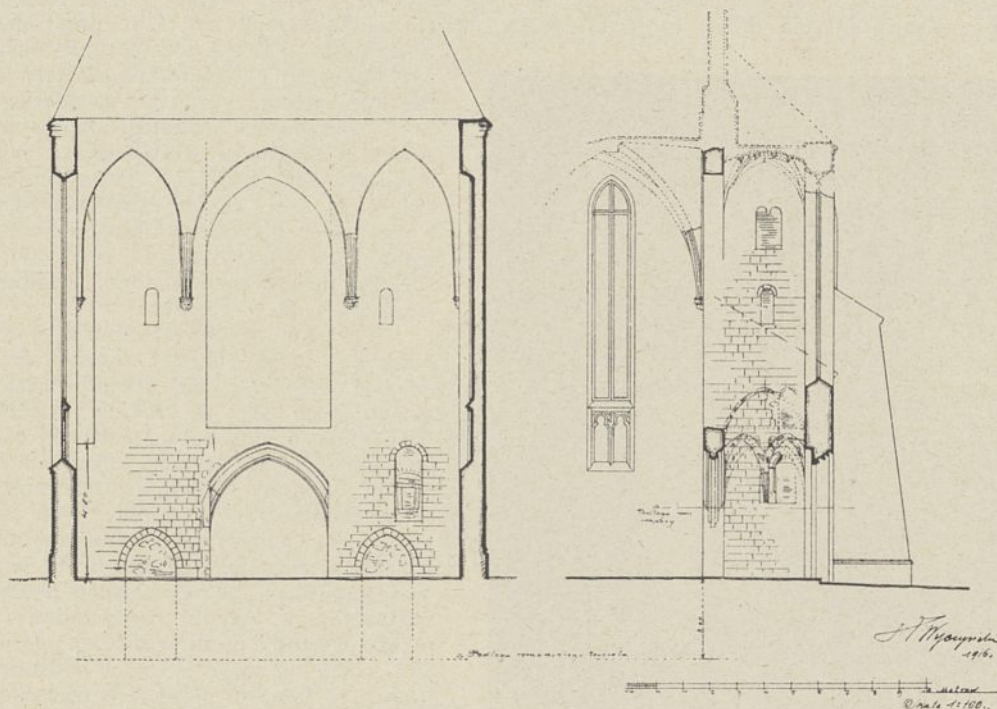


Fig. 18. Wislica. Przekrój z zaznaczeniem budowy romańskiej.

ponad nią). Sądząc z okienek, widocznych od wewnątrz kościoła musimy przypuszczać, że poniżej okienek już był dach kościoła. Wykreślając szkic przypuszczalnego dawnego kościoła, przyszedł prelegent do wniosku, że musiał on być przykryty płaskim drewnianym stropem, a wnętrze jego mogło od posadzki do stropu mieć wysokość około 10 metrów. Wysokość wież romańskich była prawie cała zachowana aż do obecnego zniszczenia.

Przy rozpoczętej obecnie rekonstrukcji kościoła i dalszym badaniu można będzie niniejsze spostrzeżenia uzupełnić. W każdym razie stwierdzają one istnienie w XII i XIII wieku romańskiego kościoła w Wislicy, o rozwiniętych formach, a wykonanego w ciosie. Przy budowie gotyckiej kolegiaty zachowano obydwie wieże romańskie. Mur łączący ich ściany frontowe podniesiono i umieszczono w nim okno gotyckie, oświetlające chór muzyczny. Od wnętrza połączono wieże arkadą ostrołukową i na niej i na murach wież obydwóch zbudowano z cegły szczyt fasady zachodniej. Szczyt ten o wysokości $17\frac{1}{2}$ metra tak obciążył mury wież, że te nie mogły wytrzymać naporu ciężaru i zaczęły się rysować; zwłaszcza że ich podstawa była osłabioną z powodu licznych otworów dawniejszych i nowych. Również ściany boczne wież zaczęły się rysować i odchylać. Musiano więc podeprzeć wieże od zewnątrz bardzo silnymi przyporami, wzniesionymi na znaczną wysokość; stąd powstały owe dziwne i ciężkie pylony, których znaczenie obecnie jaśniej się tłumaczy. Profil cokołu przy tych przyporach jest inny niż przy kościele (fig. 19), lecz również gotycki. Warstwy kamienia są wyższe, niż ściany kościoła, lecz również z tych czasów. Powstały więc one w epoce gotyckiej, ale później niż architektura kościoła.



Fig. 19. Wislica. 1) Profil cokołu kościoła, 2) Profil cokołu przypór fasady.

Dr. Tadeusz Szydłowski przedłożył referat »O Wiślicy i jej zabytkach«.

Architektura kościoła w Wiślicy opisana została jak wiadomo przez p. Adolfa Szyszko-Bohusza w VIII t. »Sprawozdań kom. hist. szt.« w pracy, której tytuł brzmi: »Kościoły polskie dwunastowieczne, zabytki w nich ocalałe, czy też pośrednio się z nimi wiążące i Król Kazimierz Wielki«. Zapowiedziana druga część tej pracy, której autorem miał być ś. p. prof. Marjan

Sokołowski, już się niestety nie ukazała, a w papierach po zmarłym pozostały jedynie luźne notaty i zapiski, świadczące, iż prof. Sokołowski prowadził daleko idące studia w kierunku wyświetlenia i ujęcia doniosłej roli wielkiego króla budowniczego, że swą syntezę zamierzał oprzeć o szerokie podłoże kultury ówczesnej, jednak nie zdążył wznieść podwalin tej rozległej naukowej konstrukcji, kształtującej się dopiero w wyobraźni.

W owej projektowanej drugiej części publikacji miało między innymi znaleźć miejsce omówienie rzeźb średniowiecznych, znajdujących się w kościele wiślickim. Wspomina o nich autor pierwszej części, lecz wśród tekstu czytamy kilkakrotnie, że bliższe szczegóły i dotyczące ilustracje zostaną zamieszczone w pracy prof. Sokołowskiego. Nieprzesądając nieznannej treści wywodów zmarłego uczonego, to jednak można zauważyć, że na podstawie materiału ilustracyjnego, jakim rozporządzał, sąd o jego wartości rzeźb wiślickich nie mógł być oparty na dosyć pewnych podstawach. Chodzi tu bowiem głównie o rzeźby sklepienne, zwornikowe i kilka innych, widniejących wysoko na ścianach kościoła, a dla oka trudno dostępnych. Dopiero nieszczerne zniszczenie kościoła w czasie wojny w r. 1915 umożliwiło bliższe zbadanie rzeźb, które się wówczas z runięciem sklepienia znalazły w większej części w gruzach na ziemi. Do pozostałych ułatwił bliższy dostęp rusztowanie, stawiane dla ratowania ścian kościoła.

Jak wiemy już z komunikatu p. Wyczyńskiego, kryją się we wnętrzu fasady zachodniej dwie, właściwe kolegiatom, wieże romańskie. Otóż na ścianach jednej z nich, mianowicie północnej, zachowały się trzy płaskorzeźby z epoki romańskiej. Poniżej północnego, półokrągłym łukiem zamkniętego, okienka tej wieży (fig. 16) dostrzegamy niezdatną postać mężką, z opuszczonymi bezwładnie rękami i nogami, przybraną w rodzaj koszuli czy szaty obcisłej, do ciała przylegającej, a tylko



Fig. 20. Wiślica. Płaskorzeźba na ścianie wieży romańskiej.

na biodrach silnie zmarszczonej (fig. 20). Tradycja głosi, że ma to być powieszony in effigie budowniczy kościoła. Układ postaci odpowiada temu wyobrażeniu i mógł je *ex post* nasunąć; brak jednak sznura w okół szyji, co w danym wypadku byłoby zapewne zaznaczone. To bowiem, co niektórzy za sznur uważają, jest rąbkim, względnie kołnierzem owej szaty, również przy rękach jakby w manszety odwiniętej. Rzeźba wykuta jest w jednej płycie kamienia i ma około 90 cm. wysokości. Bądź co bądź, jest to okaz jedyny w swoim rodzaju i w ubogiej skarbnicy naszej rzeźby wczesnośredniowiecznej bardzo interesujący.

Niemniej cenne są dwie mniejsze rzeźby na wschodniej ścianie wieży, znajdującej się dziś wewnątrz kościoła. Czy i pierwotnie były one we wnętrzu? Według rekonstrukcji, wysnutej przez p. Wyczyńskiego (komunikat poprzedni) wypadłyby te rzeźby tuż ponad pulpitym dachem dawniejszego kościoła, o którym mówi Długosz w *Liber benef.* I. 404, i *Hist Pol.* III 243, że »angustus et humiles muros habebat« a na miejscu którego (»in loco priori«) stanął nowy kościół Kazimierza Wielkiego, »quadra et polita petra, sumptuoso opere«. W tym nowym kościele znalazły się owe dwie rzeźby romańskie ponad chórem muzycznym, z lewej strony od wejścia. Jedna z nich (fig. 21) przedstawia dwa ku sobie zwrócone gryfy, trzymające w łapach pośrodku między sobą krzyż, którego poprzeczne ramiona znajdują się na wysokości ich podwracanych łbów. U stóp krzyża jest jakiś kwiat w rodzaju stokroci, obejmowany pazurami owych gryfów, które zdają się coś jeszcze trzymać w swoich innych łapach. Przy niezdarkości rzeźby i jej zamazaniu przez powłoki tynku czy farby, trudno zdać sobie sprawę ze szczegółów i rozpoznać dokładnie np. rysunek ornamentacyjnych liści, wyrzeźbionych na tylnich udach owych fantastycznych zwierząt. Temat tutaj przedstawiony wypływa oczywiście ze źródeł symboliki wczesnośrednio-wiecznej, a jest może nawet w związku ze sztuką Wschodu. Uderza podobieństwo z motywem na wieku srebrnej szkatułki (relikwiarza) wschodniego (saraceńskiego) pochodzenia, znajdującej się w skarbcu katedralnym krakowskim. Na jednej ze ścianek wieczka są tam dwa podobnie ustawione gryfy z tą różnicą, że trzymają w łapach nie krzyż lecz cyprys, drzewo życia¹). Kwiat u stóp krzyża na rzeźbie wiślickiej może symbolizować również owe źródło życia, z krzyża wypływające.



Fig. 21. Wiślica. Płaskorzeźba nad chórem muzycznym. Płyta z piaskowca 1'17 m. długości.

Poniżej opisanej rzeźby jest druga o niemniej zagadkowym znaczeniu. Widzimy jakąś potworną maskę, z której ust wyrasta węzeł ze zwisającą na nim głową ludzką (fig. 22). — Pozostanie zagadką, dlaczego owe trzy rzeźby tak wysoko na ścianach jednej z wież pomieszczono, lub dlaczego nie ozdobiono rzeźbą także drugiej wieży.

Czy pierwotny kościół wiślicki miał wewnątrz jeszcze jakieś rzeźby, nigdy się już oczywiście nie dowiemy, lecz przypuszczać można, że nie było ich wiele, podobnie jak w innych naszych kościołach owej epoki. I w gotyckiej epoce nie nastąpiło większe rzeźbienie bogactwo. W przeciwieństwie do katedr francuskich lub nadreńskich, których ściany roją się od tysięcy rzeźb, składających się razem na niesłychanie bujną ikonograficzną całość, w naszych najokazalszych kościołach gotyckich zdobywa sobie rzeźba niewiele pola. Wciska się tylko jakby ukradkiem na klucze i wsporniki sklepienne, pojawi się czasem na portalu, a rzadko się już gdzieindziej okazuje. Tak właśnie jest w Wiślicy, gdzie rzeźbą ozdobione są tylko klucze sklepienne — i to niewszystkie, gdyż kilka jest malowanych — trzy wsporniki (gdy reszta jest jedynie profilowana), wreszcie jeden portal boczny. Nad drugim dopiero w późniejszym czasie umieszczono tablicę erekcyjną, znaną już ze »Sprawozdań«.

Zworniki sklepienne kolegiaty wiślickiej zostały opublikowane w VIII t. »Sprawozdań« na dwóch specjalnych tablicach (Tab. II i III) według rysunków sepjowych, jakie wykonał autor cytowanej pracy p. A. Szyszko-Bohusz. W tekście czytamy o tych zwornikach, co następuje: »Rzeźbione w piaskowcu, polichromowane te herby i godła pochodzą niezawodnie z czasów późniejszych i co najwyżej naśladują tylko pierwotne rzeźby. Gruba, kilkuwarstwowa niedokładna polichromja tych, tak wysoko osadzonych, niewielkich rzeźb nie pozwala na dokładne przerysowanie«. Przy napisie, objaśniającym tablice, dodano jako określenie czasu: »W. XV (?)«; o jednym zaś ze zworników (znajdującym się nad W. ołtarzem), wyraził autor nawet domysł, że pochodzi dopiero z XVII lub XVIII wieku.

W sądzie tym zwraca uwagę pewna niejasność. Oto autor nie tłumaczy, jakim sposobem owe rzeźby zwornikowe mogłyby być późniejsze, niżli sklepienie. Niepodobna bowiem przypuścić, by rzeźby miały być na zwornikach *ex post* wykuwane, o jakiejś zaś rekonstrukcji sklepienia w XV w. nic nie wiadomo. Dlaczegożby dalej kopjami zastępowano rzeźby pierwotne, jeśli takowe istniały?

¹) Por. M. Sokołowski. Trzy zabytki dalekiego Wschodu na naszych ziemiach. Sprawozdania kom. hist. sztuki T. III. str. 151—160.

Wątpliwość nasunęło widocznie autorowi spostrzeżenie, że rzeźby, oglądane ze znacznej odległości (około 14 m. od oka) i zniekształcone grubymi warstwami farby, nie zdawały się mieć większej wartości artystycznej. Szkoda, że przy fotografowaniu kościoła i jego zabytków nie wykonano zdjęć także z owych zworników, co dałoby się skutecznie za pomocą teleobiektywu; w ten sposób uzyskanoby właściwszy materiał do oceny, niż go dać mogły wrażenia wzrokowe tak bardzo niepewne, materiał, któryby był świadectwem wyglądu rzeźb przed zniszczeniem, jakie nastąpiło w czasie ostatniej wojny. Straszliwa niepowetowana ruina kościoła miała tę przynajmniej dobrą stronę, że nam ułatwiła trudne w innych warunkach zapoznanie się z rzeźbami. Bo oto z dwudziestu trzech zworników kilkanaście spadło wraz z sklepieniem na dół; dwa czy trzy, które się utrzymały w narożach nawy głównej, oraz jeden zwornik prezbiterjum, zdjęto później z obawy, by nie podzieliły losu innych. Tylko dwa zworniki w prezbiterjum pozostały dotąd na swych miejscach.



Fig. 22. Wiślica.
Płaskorzeźba nad chórem muzycznym.

Rozpatrując uzyskany na tej drodze materiał, spostrzegamy przede wszystkim, czego nikt nie przypuszczał i czego się z oddali patrząc, wskutek ludzkiego działania polichromji nie poznawało, że niektóre ze zworników nie były wcale rzeźbione, lecz tylko malowane. Malowane są mianowicie monogramy i godła na zwornikach, oznaczonych na tablicach w VIII t. »Sprawozdań« numerami: 6, 19, 20 i 21, i zdaje się także 23 (ten zwornik nie został odnaleziony). Widocznie przy budowie sklepienia uważano, że tych motywów nieskomplikowanych, niefiguralnych, które na wymienionych zwornikach zająć miały miejsce, nie warto rzeźbić, lecz wystarczy je oddać barwą. Oczywiście, że z owych malowań pierwotnych, po kilkakrotnych, w późniejszych czasach dokonanych odnowach, nie ma dziś już śladu. Ostatnia zaś polichromja, wykonana grubo i ordynarnie zatarła po większej części wszelkie subtelności rzeźby.

Zupełnie gładkie, lecz i bez wyraźniejszych śladów jakiegoś malowania, okazało się pole zwornika nr. 1 nad W. ołtarzem. Widać, że tam nigdy żadnej rzeźby w kamieniu nie wykuwano, a znać tylko dwa niekształtne guzy po bokach, między które włożona mogła być deska z rzeźbionym, drewnianym, lub tylko malowanym orłem, którego umieszczono tu na miejscu najprzedniejszym nad w. ołtarzem, podobnie jak we współczesnym gotyckim kośc. w Niepołomicach¹⁾. Być może, że pierwotnego orła zastąpiono w XVII lub

XVIII w. innym, skoro p. Szyszko-Bohusz dostrzegł w nim wyraźny charakter owej epoki (cyt. praca str. 85). Wykonany był ów orzeł może w stiuku i rozbił się do szczytu, skoro w rumowisku nie znaleziono żadnych po nim śladów. Chyba więc ten pierwszy, późniejszy zwornik nasunął wątpliwość co do pochodzenia innych z XIV w.

Z rzeźbionych zworników prezbiterjum możemy sobie zdać dokładnie sprawę tylko z jednego, oznaczonego na wspomnianej tabl. nr. 4, gdyż nry. 2 i 3 tkwią jeszcze u góry w sklepieniu. Można jednakże rozróżnić, że mają zasadniczy kształt podobny do kształtu zdjętego zwornika (fig. 23), a wszystkie trzy różnią się tem od zworników nawy, iż bloki kamienne, w których je wykuto, wzięto znacznie grubsze w tym celu, by więcej pola w rzeźbie obrobić i bogatszą, wypuklejszą rzeźbę z pomiędzy żeber sklepiennych wysunąć na zewnątrz. Rzeźbą ozdobiony jest także znacznie wysunięty obwód boczny naszego zwornika fig. 23 i widać tam głęboko cięte gotyckie liście, a nadto z dwóch stron jakby guzy bardziej występujące: wcale zgrabnie modelowane jaskółki, lepzące swe gniazdko. Niestety i ten zwornik, jakkolwiek nie runął w dół, lecz został zdjęty, doznał widocznie skutkiem nieostrożności pewnych uszkodzeń; mianowicie jedna z jaskółek ma urwany łebek, druga ubite skrzydełko. Także lew, rozłożony na tarczy, nie ma pazurów u swych przednich łap, gdyż lewy róg tarczy jest odtłuczony, a jego tylna lewa łapa bar-

¹⁾ Wł. Łuszczkiewicz, Zabytki budownictwa w Krakowskim zesz. II—III.

dzo okaleczona; z oderwanego również ogona zostało tylko luźne heraldyczno-fantastyczne rozczapierzenie końcowe (fig. 24). Na zworniku nr. 2 w miejscu jaskółek widać dwa ptaki (orły?), które w dzióbach i szponach trzymają tarczę z herbem; na nrze. 3 występują w tem miejscu łby jakichś zwierzaków.

Zanim przejdziemy do zworników nawy, zdajmy sobie najpierw sprawę z ikonograficznego programu urzeczywistnionego na sklepieniu wiślickim. Nie ma tu pod tym względem jakiejś wyraźnej systematycznej całości. Wśród herbów ziem polskich i godeł różnych rodów szlacheckich rozmieszczone są tu i ówdzie tematy, zaczerpnięte z symboliki średnio-wiecznej. Na zwornikach prezbiterjum widzimy prócz owego Orła piastowskiego herby Wielkopolski (wzgl. ziemi kaliskiej), Ziemi Dobrzyńskiej i Rusi. U początku nawy z lewej strony widniał malowany herb Leliwa, znany już w heraldyce połowy XIV w. Na szóstym zworniku był również malowany monogram Chrystusa INRI w majuskułach o charakterze późniejszym, z czasów któregoś odświeżania malowań zworników. W prawym narożniku pierwszego przęsła nawy znalazł miejsce h. Rawicz (nr. 7), opodal niego zaś przybrana liśćmi głowa ludzka, z której ust wybiegają trzy jeszcze sploty podobnych liści (nr. 9). Tenże sam motyw napotykamy w świątyni wiślickiej powtórzony na jednym ze wsporników. Temat ów musiał być częsty w owych czasach; podobną głowę znajdujemy np. na kapitelu z epoki romańskiej w kośc. w Czerwińsku¹⁾ lub na wsporniku kośc. św. Jana w Gnieźnie²⁾, a jego symboliczne znaczenie dałoby się zapewne oznaczyć. Na zworniku nr. 8 znajdujemy herb ziem sieradzkiej i łęczyckiej, na 9-ym zaś jakieś alegoryczne przedstawienie twarzy człowieka, który rękoma rozdiera sobie usta. Na czterech dalszych zwornikach (11, 12, 13 i 15) są, zdaje się, godła czterech ewangelistów, nie zgrupowane jednak bynajmniej wyraźnie razem obok siebie. Na 14-ym jest Agnus Dei, na 16-ym głowa Chrystusa na tle trzech ramion Krzyża, na 18-ym głowa jakiegoś starca z długą brodą i rozrzuconymi włosami. Resztę zworników (prócz 21, na którym widnieje monogram N. P. Marji), wypełniają herby: 17) Gryf, 19) Sternberg? (sześciopromienna gwiazda z koroną), 20) Nałęcz, 22) Szeliga, 23) Dębno.

Ocenę artystycznego charakteru zworników nawy utrudnia fakt, że większość z nich doznała przy runięciu sklepienia bardzo znacznych okaleczeń. Różnią się zworniki nawy od zworników prezbiterjum tem, że nie mają wysuniętych i rzeźbionych boków; tarcza z płasko-rzeźbą jest tylko trochę podkrojona i wyodrębniona od reszty kamiennego bloku, w który wchodziły żebry sklepienne. Rzeźba wykuta na tarczach ma jednak tensam stopień wypukłości, co u zworników prezbiterjum. Jej poziom artystyczny nie jest zbyt wysoki. Weźmy np. przedstawienie herbu Rawicz na zworniku nr. 7 (fig. 24). Zwierz, który dźwiga pannę, ma kształt karykaturalny, łeb raczej psa, a łapy przednie, w których trzyma niewiastę, raczej ludzkie. Postawa jego nadzwyczaj niedołączna; skoro wbrew utartym tradycjom heraldycznym trzyma pannę w obu łapach przednich, to winienby stać na łapach tylnych, tymczasem cały pochylony jest ku ziemi. Także niewiasta scharakteryzowana jest bardzo prymitywnie. Jej ręce, zaledwo w rzeźbie zaznaczone, zdają się być od tyłu skrępowane, który to ruch widocznie nie dosyć się tłómaczył, skoro w jakiejś późniejszej epoce domalowano jej inne ręce szeroko rozkrzyżowane. (Owe namalowane ręce wywołały z oddali złudzenie rzeźbionych i tak je oddano na tabl. II Spraw. t. VIII). Niewiele zgrabniej wyszło owo heraldyczne zrośnięcie się orła i lwa, którzy na h. Ziemi łęczyckiej i sieradzkiej mają jedną wspólną na głowach koronę (fig. 24). Szkoda, że zupełnie prawie zniszczona jest głowa ludzka z wyrastającymi z jej ust liśćmi. Znać dziś z niej



Fig. 23. Wislica.
Zwornik sklepienia w prezbiterjum.

¹⁾ Wł. Łuszczkiewicz, Kościół klaszt. w Czerwińsku nad Wisłą, Spraw. IV, tab. XIII.

²⁾ Ks. Dr. T. Trzeciński, Ozdoby architektoniczne w gnieźnieńskim kościółku św. Jana, Odbicie z »Przeglądu Kościelnego«. Poznań 1906, fig. 6.



Fig. 24. Wislica. Rzeźby na zwornikach nr. 4, 7 i 8.

tylko oczy i resztki liści o typowo gotyckiej stylizacji. W rzeźbie głowy na zworniku nr. 10 (fig. 25) starał się średniowieczny artysta-prymityw oddać wyraz potwornej grozy; olbrzymie ucho z lewej strony tej twarzy musi mieć jakieś znaczenie symboliczne. Charakterystyka twarzy Chrystusa na zworniku nr. 16 (fig. 25) wypadła dosyć brutalnie. Nielepsza jest głowa starca z rozwichrzonymi włosami, a zniekształconym dziś zupełnie nosem (fig. 26). Natomiast dużo wdzięku ma główka anioła na zworniku nr. 12 (fig. 27). Korpus i skrzydła są tam modelowane z silniejszym zacięciem artystycznym i żalować wypada, że brak rąk, które trzymały wstęgę. Rzeźba ta zdaje się być dziełem wytrawniejszej ręki, niż inne. Z pozostałych trzech innych godeł ewangelistów, tylko lew św. Marka (fig. 25) wyszedł cało i bez uszkodzeń; z orła i wołu zostały poobijane resztki. Z Baranka Bożego (nr. 14) znać tylko część kadłuba i ślady chorągwi. Również niewiele można już dziś rozeznaczyć z h. Gryf na zworniku nr. 17.

Fotograficzne reprodukcje zworników, które lepiej się zachowały, wystarczą do unaocnienia charakteru tej rzeźby, o którym rysunki, zamieszczone w t. VIII »Sprawozdań« dawały niedostateczne, albo nawet mylne pojęcie. Uchwycenie autentycznego wyglądu rzeźb z tak znacznej odległości było niepodobniństwem i nic dziwnego, że z interpretacji niedokładnych wrażeń wzrokowych zrodziły się bardzo dalekie od prawdy impresje. Dokładne sfotografowanie rzeźby zworników kościoła w Stopnicy, które miały być publikowane w niedosłej drugiej części pracy o kościołach dwunawowych, dostarczyłoby cennego materiału porównawczego dla rzeźb wiślickich, z którymi owe ze Stopnicy zostają zapewne w jak najbliższym związku i pozwoliłoby dowiedzieć się czegoś więcej o wartości i poziomie naszej rzeźby średniowiecznej.

Do niezbyt bogatej jej skarbnicy należą w kościele wiślickim jeszcze trzy figuralne motywy na wspornikach nawy. Opisu ich, podanego przez p. Szyszko-Bohusza (»Sprawozdania« VIII szp. 83 i 81) nie możemy niestety uzupełnić fotografiami, jakkolwiek rzeźby te ocalały w zupełności. Natomiast z trzech rzeźb herbowych, zdobiących północny zamurowany portal kościoła (op. cit. szp. 73), podajemy obok dwie z hh. Wielkopolski i Państwa polskiego (fig. 28), umieszczone naprzeciw siebie w górnych narożnikach pola, między ostrołukiem portalu a prostokątną jego oprawą, utworzoną z kapnika. Pod owym orłem polskim wprawiona jest trzecia, skośna tarcza także z orłem, traktowanym według zwykłego heraldycznego schematu i nie przedstawiającym pod względem artystycznym żadnej wybitniejszej wartości.

Z kamiennego posążka króla Kazimierza, (o którym wspomina p. Szyszko-Bohusz, szp. 77), umieszczonego w zachodniej elewacji kościoła, został tylko kadłub z głową¹⁾, który jednak pozwala osądzić, że była to rzeźba jak na nasze stosunki wcale niepospolita, a dla poznania ówczesnego stroju szczególnie interesująca. Król ma głowę o długich starannie kwefionych lokach, długiej brodzie i wąsach zawieszonych. Na głowie widać wąską obręcz korony, wysadzanej kamieniami. Strój jego składa się z wierzchniego płaszcza, który zakrywa ramiona i rodzaju żupana, czy tuniki zesnurowanej od przodu tasiemką i ściągniętej w pasie, a oblamowanej dołem futerkiem. Z pod owego żupana wychodzą jakby wystrzygane zęby koszuli. Uda opasane są u góry jakimiś sznurami; gdy jednak nogi posągu już nie istnieją, nie można

1) Patrz T. Szydłowski. »Ruiny Polski« fig. 33.



Fig. 25. Wiślica, Rzeźby na zwornikach nr. 9, 11 i 16.

zdać sobie sprawy, jak one były ubrane. Cały strój, traktowany z drobiazgową dokładnością, nasuwa podstawy do bliższego oznaczenia czasu powstania rzeźby.

Niepoślednim okazem naszego późnośredniowiecznego snycerstwa jest bardzo również uszkodzona figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem¹⁾. Natomiast znana już ze Sprawozdań (t. VIII tabl. I) tablica erekcyjna z roku 1464, z klęczącym przed Matką z Dzieciątkiem królem Kazimierzem, protegowanym przez stojącego biskupa krakowskiego, Bodzantę Poraj Jankowskiego, ocalała i wartoby ją poddać naukowej analizie, oraz zestawić z dziełami analogicznymi.

Zainteresować nas musi pytanie, czy wnętrze kościoła wiślickiego otrzymało w epoce budowy prócz owych zworników rzeźbionych i malowanych jakąś figuralną, ścienną polichromję. Na ścianach prezbiterjum wyszły po odpadnięciu tynków ślady malowanych zacheuszków. Tu i ówdzie n. p. na łuku tęczy domyślać się można resztek polichromji, kładzionej na cienkiej warstwie wapna bezpośrednio na kamieniu, lecz ściany przemaalowywano potem kilkakrotnie i niewiadomo, czy pozostało pod tynkiem co z owych malowań ruskich z czasów Kazimierza Wielkiego, o których wspomina Wizyta Zadzika »Intus tota ecclesia et laquear supernum a primaeva sua erectione olim picturis graecis historiarum vitae B M Virginis exornata« (I. 273²⁾).

Z dzieł rzeźby późniejszej zasługuje na uwagę kilka nagrobków, wprawionych wewnątrz w ściany kościoła. Na południowej ścianie nawy, na prawo od bocznego wejścia, napotykamy grobowiec z pocz. XVII w. W oprawie z jasnego, zapewne pińczowskiego kamienia, osadzona jest rzeźba z czerwonego marmuru, przedstawiająca leżącą niewiastę, z głową opartą na prawej ręce, podczas gdy lewa, spokojnie na piersiach ułożona, trzyma książkę do modlitwy. Układ i ruch postaci jest mało przekonujący i dzieło rzeźby drugorzędne. W górnej nasadzie pomnika widać kartusz z tarczą herbową o 4 polach, na których hh. Poraj, Łabędź i i. Wśród architektonicznej oprawy czytamy u góry:

DOM AC PIIS MANIBVS OLIM GENEROSAE ANNAE STAWISKA DE STAWISZYCE
KREPICIORUM ORTAE NATALITIIS

Pod płaskorzeźbą zaś na prostokątnej tablicy z ciemnego marmuru jest napis:

QVAE AETATIS SVAE ANNIS SEPTEM SVpra WIGINTI (s.) EX | PLETIS EX HIS
DECem MATRIMONIO PIE COLLATIS INFESTO | PARTV M DC XIX IVNY XI EXTINGTA
MVLTORVM AC IM | PRIMIS MAESTI MARITI FVNESTATA LACRIMIS HOC | LAPIDE
SVOS CLAVSIT PVLVERES CVIVS VMBRAM DVM | ASPICIS AETERNAM PRECARE
SALUTEM VIATOR.

Po lewej stronie od bocznego wejścia znajduje się tablica nagrobna Józefa Ptaszyńskiego. Czytamy tam między innymi: »utriusque iuris doctori visliciensi archidiacono in magna Szydłów praeposito... posuit Laurentius Michniowski... anno 1800«.

¹⁾ Patrz T. Szydłowski. »Ruiny Polski« fig. 35.

²⁾ Cyt. u Wojciechowskiego: Kościół Katedralny w Krakowie str. 31. Jak się dowiaduje, odkryto obecnie, w czasie restauracji kościoła wiślickiego, na sklepieniu i górnych partjach ścian prezbiterjum malowidła w stylu bizantyjskim, więc niewątpliwie te, o których powyżej mowa. (Przyp. autora z r. 1921).

W prezbiterjum znajdują się trzy inne nagrobki, które mają charakter epitafjów, z popiersiami zmarłych wśród bogatego architektonicznego obramowania. Jeden z nich, nad drzwiami do zakrystji (widoczny na fig. 28 VIII t. Spraw.) wystawiony jest ku pamięci Piotra Waligórskiego (napis tamże szp. 77). Na tejsze ścianie ponad stallami wmurowano drugi nagrobek o podobnym charakterze:

JACOBO VEGRINIO ZARCEN SCOLASTI OFFIALI VISLIC etc. etc. MDCXI EXTINCTO | VIXIT ANNIS LXXXI IN SACERDOTIO L TRANSACTIS

Na przeciwnej ścianie prezbiterjum, na wprost pomnika Waligórskiego, znajduje się trzeci barokowy pomnik z napisem u góry:

TER M TER O D D || MATRIQVE SVPREMI DEI BEATAE AC.

Poniżej zaś popiersia kanonika, ubranego w biret i kapę i przedstawionego ze złożonymi do modlitwy rękoma, podobnie jak i poprzednio wymienieni, czytamy na owalnej płycie:

B^o(?) ALBERTO CHOTELSKI | CANONICO WISLICII (s.) PLEBANO DO: | BROVODIENSI | DIGNISSIMO VIRO SACRAE | DEUM IN PIETATIS SVMMO FERVORE IN HAC TUM DOBROVODEN ECCLESIA, | CELEBRI PER (s.) IN PRUDENTIA FACVNDIA | CLARO GRAVIQ AETATE SEXAGENARIO | MORTALITATI MENSIS AVGVSTI DIE | NONO SVBLATO ANNO MDCXVI | AMORIS ET MEMORIAE EXECVTI SVNT (sic.) |



Fig. 26. Wiślica. Rzeźba na zworniku nr. 18.

Płyty z napisami są z ciemnego marmuru, oprawa z piaskowca, pomalowanego zapewne później olejnym, popielatym kolorem. Nad każdym z tych trzech nagrobków umieszczone są u szczytu tarcze herbowe.

Pamięci innych prałatów kanoników i scholastyków wiślickich wzniesiono już tylko skromne tablice z napisami: Sebastiano Zegalii († 1650) Joanni Nerwic canonico coll vislic († 1646).

Nad drzwiami do zakrystji uwiecznił się jeszcze jeden z księży wiślickich. Obok koła z monogramem IHS (patrz »Sprawozdania« t. VIII fig. 28) czytamy z jednej strony:

A R D ANDREAS MILERSKI CANTOR VISLIC z drugiej: POSTES HAS EREXIT ET PAVIMENTUM REFORMAVIT A D 1657.

Podczas gdy grobowce i epitafja, wmurowane w ściany kościoła, wyszły z katastrofy wojennej bez większych uszkodzeń, to urządzenie wewnętrzne uległo zdruzgotaniu i tylko szczątki ocalały z ołtarzy, stall i innych sprzętów. Z wielkiego ołtarza pozostał obraz główny znacznych rozmiarów, trochę nadniszczony: Chrystus na krzyżu, malowany na blasze miedzianej w XVII w. Z ołtarzy bocznych są fragmenta architektoniczne i niektóre figury np. Matki Boskiej i św. Jana o charakterze jeszcze późnośredniowiecznym. Z ołtarza św. Katarzyny pozostało drewniane antepedium z niezłym reliefem z końca XVI w., przedstawiającym złożenie św. Katarzyny do grobu. Piękne stalle, reprodukowane w VIII t. »Sprawozdań« fig. 29, miały w zapleczkach wcale dobre malowidła XVIII w., z których jedno uratowane (fig. 29) przedstawia św. Annę z N. P. Marją na tle pejzażu; nad nimi u góry unoszą się dwie główki aniołków. W kompozycji tej jest dużo wdzięku i technicznej umiejętności, wyrastającej znacznie ponad przeciętny poziom.



Fig. 27. Wiślica. Rzeźba na zworniku nr. 12.

Warto wspomnieć jeszcze o drewnianej i polichromowanej figurze Łokietka, która znajdowała się przy w. ołtarzu i jako zabytek osobliwy została przeniesiona w czasie ostrzeliwania kościoła w bezpieczniejsze miejsce, podobnie jak znana już ze Sprawozdań Matka Boska Łokietkowa. Jest to niewielki posążek wys. ok. 1 m. Król ma koronę na głowie i włosy utrefione, a ubrany jest w kolczugę, płaszcz gronostajowy i buciki z długimi końcami. Jest to rzeźba dość prymitywna i nie przedstawia większej wartości, a pochodzić może z XVI wieku. Interesuje jednak jako zabytek związany z tradycją pobytu Łokietka w Wiślicy. To historyczne wspomnienie natchnęło jakiegoś rymopisa polskiego do spłodzenia kilkunastu pompatycznych wierszy, umieszczonych na wielkim płótnie z malowaną kotarą, które owemu posążkowi służy za oprawę.

Prócz okazałego urządzenia wewnętrznego, z którego zostały tylko szczątki, prócz cennych zabytków, z których częśćka ocalała, posiada dziś jeszcze kościół wiślicki w dziale paramentów niejedną starą, piękną ornat, lub bogatą kapę, a także skarbiec

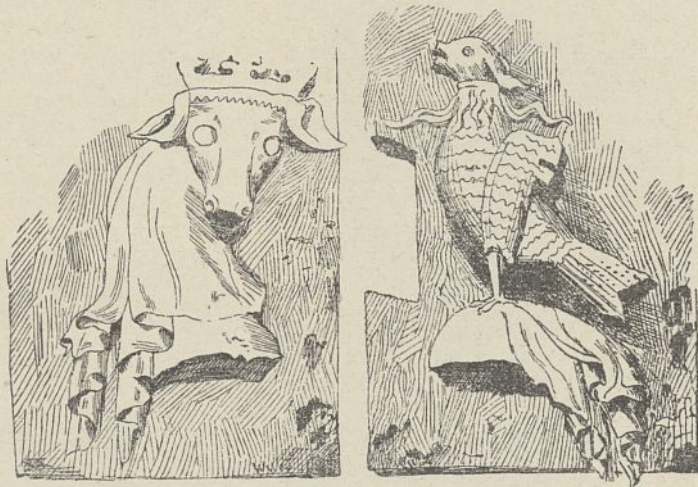


Fig. 28. Wiślica. Rzeźby nad zamurowanym portalem bocznym.



Fig. 29. Wiślica. Malowidło ze stal w prezbiterjum.

zachował kilka okazów pierwszorzędnych. Jest wśród nich kielich gotycki, z nodusem o sześciu wystających guzach, na jednym z nich widać krzyżyk równoramienny, na innych, kolejno minuskuły gotyckie: *maria*; na obrączce górnej między nodusem a czarą są słowa: *ave go maria*, (sic.) na obrączce dolnej, pod nodusem napis minuskułowy trudny do odczytania. Ze sreber o których mówią *«Inventaria eccl. coll. S. M. Vislicensis»* (1480—1483, Mon. Pol. H. t. V. 1888) nie zachował się zresztą żaden inny ślad.

W skarbcu wiślickim pierwsze dziś zajmuje miejsce srebrna, grubo wyłaczana monstrancja, pochodząca z daru króla Zygmunta III. Na jej część górną, o charakterze typowo gotyckim składa się bujna architektura z gotyckich filarów, nyz, baldachimów, łuków i wieżyczek, zdobiona gotyckimi liśćmi i koronkami. Skomponowana jest ta część górna dwustronnie; z każdej strony ma w nyzach po dwie większe i dwie mniejsze figurki. Szczyt wieńczy Ukrzyżowanie z M. Boską i św. Janem. Monstrancji tej dodano przy jakiejś odnowie nodus barokowy. Pod spodem podstawy wyryty jest napis: *VAZI GRZIVIEN XXI*.

Z epoki świetności Wiślicy zostały prócz kościoła dwa jeszcze zabytki architektury, związane z pamięcią Długosza: dzwonnica i plebanja. Dzwonnica (fig. 30) ma cztery, przedzielone gzymsami kondygnacje: dwie dolne z ciosu, górne z cegły, układane w skośne kraty, a przewiązane kamieniami okładkami na narożnikach. W trzech górnych kondygnacjach są z każdej strony jednakowe, wysmukłe, fazowane okna, w dolnej zaś, wejściowy otwór od strony kościoła i mniejsze okienka. Pierwotny hełm wieży miał podobno ołowiane pokrycie, które zdjęto w roku 1831. W r. 1858 uległa dzwonnica pożarowi, a w kil-

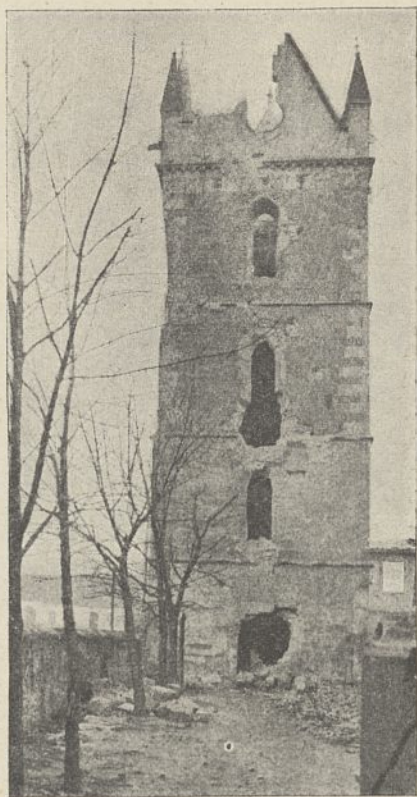


Fig. 30.
Wislica. Dzwonica Długosza w r. 1915.

gosza, a dzisiejszej plebanji wiślickiej czytamy nadto w Liber benefic. I str. 428: »Johannes senior Długosch de Czarnoczin ... novam domum a fundamentis initiatis, lapide simplici et quadrato, deinde latere Anno Domini 1460, ... fabricavit quam duodecim canonicis pro totidem vicariis illam inhabitaturis, stuba libraria caminata, triplici sala, sex cellariis, coquina, balneo, vitro, fonte, secreto, tegmine insuper laterico, ... reddidit insignem«.

Wiślicki dom Długosza nie zachował oczywiście pierwotnego, opisanego powyżej, wewnętrznego swego rozkładu, lecz zasadnicza jego struktura zachowała się bez większych przeróbek. Jest to dom jednopiętrowy (długość 37 m., szer. 12 m. wysokość ścian 8 m.), ustawiony swoją długością równolegle do podłużnej osi kościoła, wzniesiony z cegły na dość wysokim podmurowaniu

kanaście lat później została odrestaurowana przez Pietrzykowskiego¹⁾ i podobno B. Podczaszyńskiego. W czasie tej restauracji otrzymała nowe pokrycie w stylu pseudo-gotyckim, z czterema trójkątnymi szczytami, z wieżyczkami po rogach i wysokim spiczastym hełmem pośrodku. Odrestaurowano także wtedy fryz, który wieńczył górną kondygnację. Na kamiennych płytach wykute tam są wśród maswerkowych ornamentacyj cyfry Chrystusa, N. P. Marji, herby Korony, Zbigniewa Oleśnickiego, Długosza, lub rodzin polskich.

Że Długosz wznosił tę dzwonnice znajdujemy świadectwo w jego życiorysie: »In oppido autem Vislicensi iuxta coemiterium ecclesiae..., turrim aedificari curavit, ac etiam domum amplitudinis haud mediocris utpote in qua commode Collegium Vicariorum illius ecclesiae habitat²⁾«. O owym domu Dłu-



Fig. 31.
Wislica. Dom Długosza, Fragment ściany południowej.

¹⁾ St. Łoza, Słownik architektów. Warszawa 1917.

²⁾ Vita Ioannis Długosii. Opera omnia ed. Przędziecki. Vol. I str. VI.

kamiennem i kamiennymi węgarami wzmocniony w narożnikach. Z połud. wsch. narożnikiem związana jest nadto ciężka, kamienna szkarpa; mniejsza szkarpa przylega także do węższej ściany od strony ulicy. Układ cegły jest zwykły polski, jak przy wieży; naprzemian główki i wozówki, przyczem główki są przeważnie ciemniejsze. Z tych ciemnych ułożone skośne kraty wyraźnie występują na ścianach szczytowych. Górą ścian biegnie pięknie profilowany gzyms z cegły prasowanej, zastąpiony obrobionymi kamieniami w narożnikach. Węższe ściany mają wyniosłe szczyty (8-30 m. wysokości), obłożone kamiennymi opaskami. Szczyty te rozczłonkowane są przez całą wysokość wnękami, których jest pięć w szczycie zachodnim, a siedm we wschodnim¹⁾. W środkowej wnęce zachodniego szczytu widnieje kamienna płaskorzeźba z h. Łabędź, nad którym unosi się hełm z rozgałęzionym pióropuszem; wschodni szczyt zdobi h. Wieniawa. Pod wierzchnim kluczem tego szczytu znajduje się fragment jakiegoś napisu majuskułowego, w kamieniu wykutego.

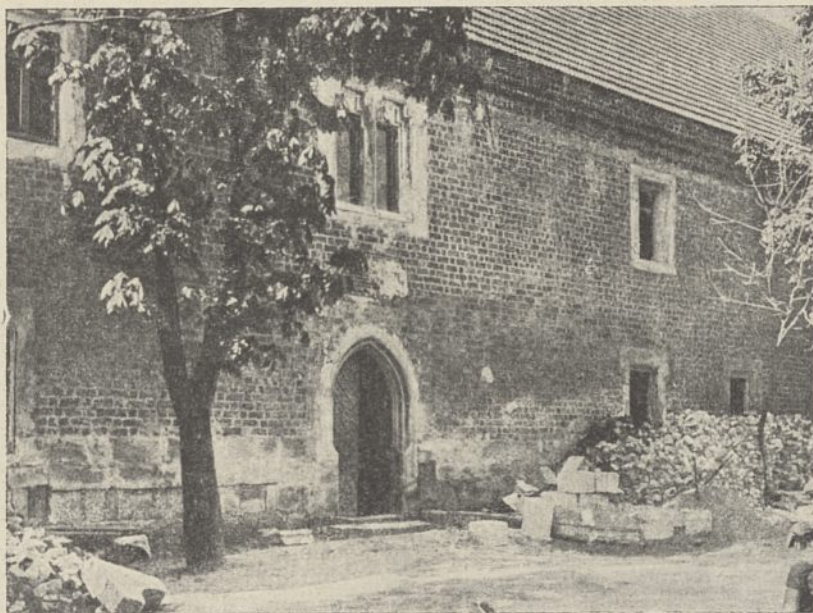


Fig. 32. Wislica. Dom Długosza. Ściana północna.

Okna mają obramienia kamienne. W węższych ścianach jest ich po dwa w każdej kondygnacji; w ścianach podłużnych było ich zdaje się po sześć na I piętrze. Wskutek przeobrażeń wewnętrznego rozkładu nastąpiły jednak pewne zmiany, szczególnie w parterze i z dawnych otworów drzwiowych i okiennych tylko niektóre zostały pierwotne. W ścianie południowej widzimy jeszcze dwa dawne okna dwudzielne; z nich jedno ponad przerobionem wejściem (fig. 31) ma bardzo piękną oprawę z wcale subtelnym ornamentem w górnych wnękach. Na ścianie północnej zachowało się nad ostrołukowym portalem (fig. 32) także dwudzielne okno z Wieniawą Długosza w miejsce ornamentu. (Między portalem a oknem wmurowano w XIX w., zapewne w czasie restauracji tego domu w r. 1873, tablicę marmurową z polskim napisem ku czci Długosza). Prócz tych dwudzielnych okien zachowało się kilka okien węższych o skromnej kamiennej, profilowanej oprawie. Także w parterze widzimy kilka starych, mniejszych okien, lecz znaczna ich część uległa przeróbce. Pod oknami parteru są jeszcze tu i ówdzie niewielkie pierwotne okienka piwnic, silnie sklepionych, rozciągających się pod całym budynkiem.

Wewnątrz istnieje dotąd kilka kamiennych drzwi i stare stropy w dwóch dolnych sieniach, lecz rozkład uległ daleko idącym zmianom. Niektóre rozległe sale przedzielono na mniejsze pokoje. Rozeznać można tyle, że w parterze biegł środkiem korytarz, obok którego znajdowały się izby dla księży; na piętrze były obszerniejsze sale: refektarz i biblioteka.

¹⁾ »Ruiny Polski« fig. 37.

Będąc jednym z tak nielicznych, wcale dobrze zachowanych okazów świeckiej architektury średniowiecznej, zasługiwałby dom Długosza na dokładne pomiarowe zdjęcia i rysunki szczegółów. Kościół, dzwonnica i dom Długosza tworzą całość, zamkniętą dokoła murami. W frontowym murze od ulicy prowadzą do kościoła dwie bramy z których jedna obok dzwonnicy miała piękną, renesansową archiwoltę, ornamentowaną rozetami.

Trzy opisane budowle to wszystko, co pozostało z architektury starodawnej Wiślicy. Z zamku Kazimierza W. nie ma dziś śladów, podobnie z dawnych murów i bram miejskich. Nie ma dziś w miasteczku żadnych starych domów, ani też innych kościołów, o których wiemy, że istniały jeszcze w XVIII w. Wiślica podupadła zupełnie i trudno z jej dzisiejszego wyglądu domyśleć się jej świetnej, historycznej przeszłości.

Posiedzenie z dnia 12 lipca 1916.

Dr. Tadeusz Szydłowski przedłożył sprawozdanie »O refektarzu cysterskiego klasztoru w Koprzywnicy«.

Kamieniem węgielnym zasług Władysława Łuszczkiewicza na polu historii sztuki w Polsce są pierwsze, przezeń dokonane badania budowli epoki średniowiecznej. Badania te, prowadzone częstokroć w bardzo trudnych warunkach, nie zawsze mogły być dosyć ściśle i dokładne i dzisiejszemu badaczowi, który na studjach Łuszczkiewicza się opierając, dalsze stawia kroki, przyjdzie nieraz coś skorygować i uzupełnić.

Tak przedstawia się np. sprawa z opisem klasztoru w Koprzywnicy, zawartym w pracy: »Kościół i resztki klasztoru cysterskiego w Koprzywnicy«, ogłoszonej w III t. *Sprawozdań*, str. 38—63.

Opisawszy szczegółowo wzniesione z kamienia, romańskie, wschodnie skrzydło dawnych budowli klasztornych, kończy Łuszczkiewicz swą pracę znacznie już krótszą relacją o północnym, gotyckim i z cegły wzniesionym skrzydle tego klasztoru. Sam autor przyznaje, że nie miał dostępu do całości tej budowli i zostawia niektóre szczegóły do sprawdzenia następnym badaczom. Północne to skrzydło nazywa Łuszczkiewicz gmachem refektarzowym, gdyż najważniejsze w nim miejsce zajmowała sala jadalna »jedyna, godna studjów ubikacja tego gmachu«. Opisuje ją w sposób następujący: »Szeroka 5·70 m, przy

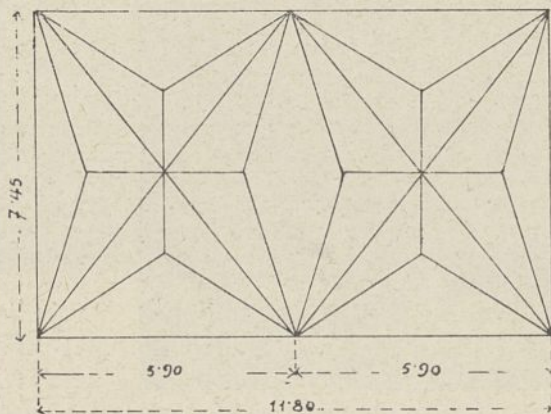


Fig. 33. Koprzywnica. Rzut poziomy refektarza cysterskiego według szkicu arch. K. Wyczyńskiego.

długości blisko 12 metrów, oświetlona jest obecnie dwoma ogromnymi, bezstylowymi oknami, ale straciła oddawna bez śladu swoje zamknięcie górą. Otóż nie bez śladu, gdyż ponad tynkami ścian rysują się najdoskonalej ostrołuki arkady i początki pach, donosząc, że sala sklepioną była. Że u każdej ze ścian długich są po cztery takie arkady, a po dwie u ścian węższych, nic łatwiejszego do zrozumienia, że na sklepienie składało się osiem pól krzyżowych i że środkiem wyrastać musiało ono z trzech filarów, to wątpliwości nie podpada« (op. cit. str. 62).

Mimo kategoryczności sądu Łuszczkiewicza okazuje się jednak, że sala refektarzowa była sklepią inaczey. Wypadki wojenne r. 1915 uodostępniły ją każdemu najzupełniej, gdyż całe to skrzydło dawnego klasztoru stało się skutkiem ostrzeliwania prawie ruiną. Ocalały zrąb murów refektarza pozwala stwierdzić, że ściany podłużne mają tylko po dwie arkady sklepienne, a nie po cztery — jak chciał Łuszczkiewicz, — u ścian zaś węższych jest tylko po jednej takiej arkadzie. Sala refektarzowa ma szerokości 7·45 m, a nie 5·70 m. Wniosek Łuszczkiewicza, o trzech, środkowych filarach i ośmiu polach krzyżowych sklepienia, był oparty chyba na dorywczej obserwacji, gdyż sądząc z pozostałych do dziś nówek sklepiennych i ilości żeber, sklepienie musiało być rozpięte tylko i wprost na ścianach i zamykało w dwóch przęsłach całą przestrzeń (fig. 33). Przy szerokości 7·45 m, a długości 11·80 m rozpięcie zwykłego krzyżowogwiazdźdźistego sklepienia nie przedstawiało większych trudności, a wprowadzanie środkiem filarów było przy szerokości 5·70 m, jaką przyjmował Łuszczkiewicz, tem mniej potrzebne i prawdopodobne.

Z dawnych sklepień zostały jeszcze resztki żeber i nóżek na ścianach (fig. 35). Nóżki kończyły się u spodu konsolkami, z wykutych w kamieniu, niewielkich półfigurek ludzkich, ze złożonymi pokornie rękoma. Zostały jeszcze dwie takie rzeźby gotyckie na jednej ze ścian. Ponad temi konsolkami rozproszone były nóżki z kamienia do wysokości 75 cm, wyżej zaś wykonane już były z cegły.

Dwa, pierwotne okna ostrołukowe w ścianie północnej przerobiono w późniejszej epoce na prostokątne, jak widać na fig. 34. Nad oknem z lewej rozpoznać można jeszcze wyraźnie

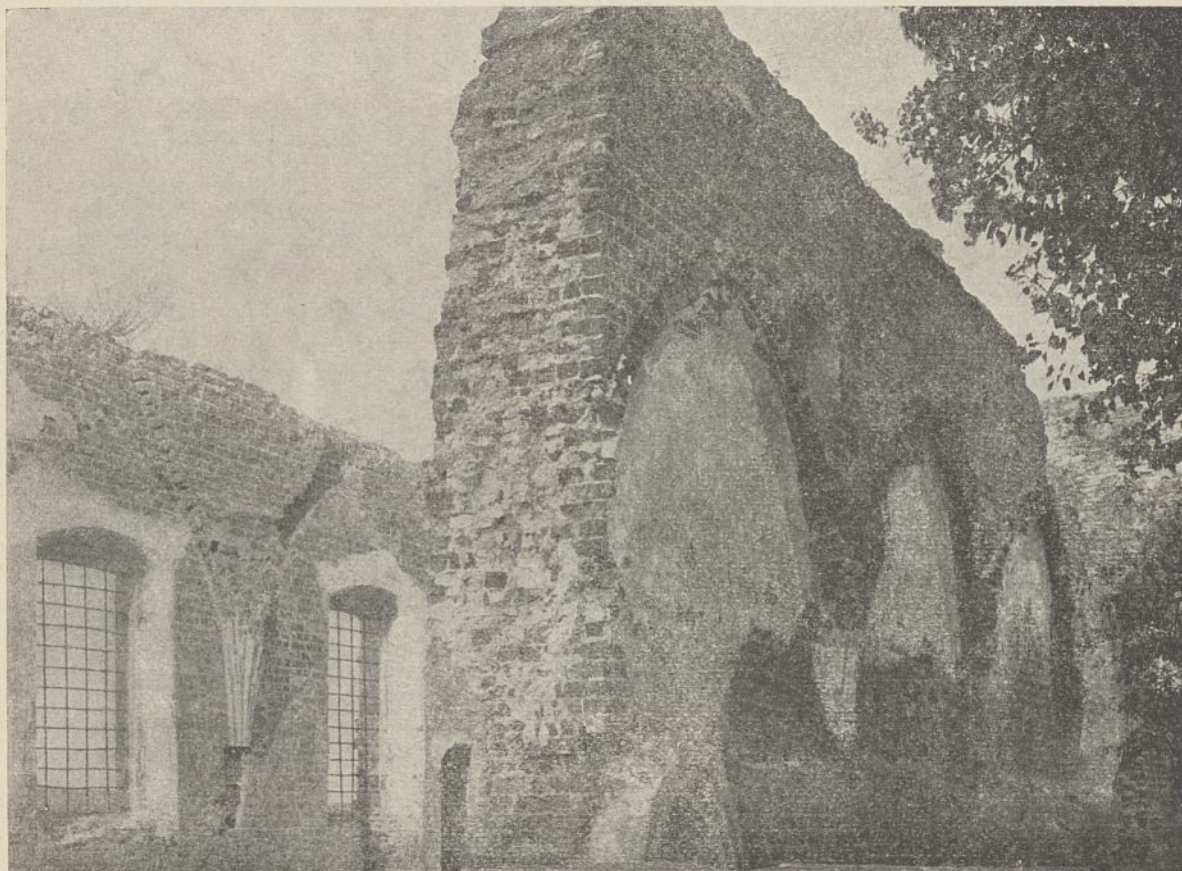


Fig. 34. Koprzywnica. Widok wnętrza refektarza cysterskiego w r. 1915.

ślady dawnego, ostrołukowego wykroju. Na tynku, narzuconym na ściany, widoczne są ślady starych malowań.

Do refektarza przylegał od zachodu skrajny piętrowy narożnik tego skrzydła, o którym pisze Łuszczkiewicz, że nie mógł go zbadać. Niestety ta część budynku legła prawie zupełnie w gruzy i do reszty przez miejscową ludność została rozebrana. Nie zdoła już więc nikt uzupełnić pod tym względem badań Łuszczkiewicza. Publikowany przezeń rzut poziomy refektarzowego skrzydła, niedokładny, jak widzieliśmy, należałoby jak najrychlej zastąpić dokładnymi zdjęciami i pomiarami murów i fundamentów, nim bardziej się rozsypią¹⁾.

Przewodniczący Dr. St. Tomkowicz przedkładając dwie fotografie i wykonane przez p. Zygmunta Hendla zdjęcia architektoniczne średniowiecznych zabytków kamienicy l. 23 na

¹⁾ Niestety już dziś za późno na wszelkie badania; całe refektarzowe skrzydło poklasztorne zniesiono doszczętnie w roku ubiegłym jako trudną do utrzymania ruinę, i załączone powyżej fotografie zostaną jedynym świadectwem jego wyglądu. (Przyp. autora z r. 1921).

Rynku w Krakowie (gdzie księgarnia Gebethnera), podnosił wyjątkową ważność zachowanej piwnicy z końca XV w. o pięknym ostrołukowym sklepieniu, na którego zwornikach są wyrzeźbione karykaturalne głowy ludzkie. Przy pomocy zaś odnalezionych starych planów tego domu dał obraz rozkładu i urządzenia domów patrycjuszowskich Krakowa w dawnych wiekach, obraz, rzucający światło na ówczesny sposób życia i zwyczaje mieszczańskie.

Posiedzenie z dnia 26 października 1916.

Dr. Stanisław Tomkowicz streścił swoją pracę p. t. *»Zabytki Ołyki na Wołyniu«,* która będzie ogłoszona w następnym tomie *»Prac«* Komisji.

W dyskusji Prof. Dr. J. hr. Mycielski zaznacza, że ślady epoki rococo w zamku ołyckim pozostają w ścisłym powinowactwie z naleciałościami z tejże epoki w zamku w Nieświeżu, gdyż obie budowle były restaurowane w jednym czasie przez Michała Kazimierza Radziwiłła. W architekturze i dekoracjach kościoła ołyckiego, podobnie jak i w obrazach, znajdujących się w jego wnętrzu znać wybitne wpływy niemieckie.

Dr. Tadeusz Szydłowski przedłożył sprawozdanie *»O zniszczonych przez wojnę budowlach kościelnych wschodniej Galicji«*. Prelegent mówił przedewszystkiem o ruinie najstarszego, do dziś zachowanego zabytku architektonicznego Rusi halickiej, t. j. o cerkwi, wzniesionej około r. 1200 w stylu romańskim w św. Stanisławie pod Haliczem, a przeobrażonej z pocz. XVII w. na bazylikowy kościół OO. Franciszkanów, dalej o cerkwi z XVI w. w Kryłosie opodal Halicza. Z kościołów późnośredniowiecznych uległ zniszczeniu kościół paraf. w Felsztynie — uszkodzeń doznały kościoły z drugiej połowy XVI w. w Dunajowie i Buszczu, z których ostatni jest interesującym przykładem kościoła obronnego. Z licznych budowli epoki baroku opisane zostały przez referenta kościoły klasztorne w Sokalu, Podkamieniu, Tarnopolu, Bohorodczanach, oraz kościoły paraf. w Uhnowie; z XVIII w. kościoły w Hussakowie, Miżyńcu i Magierowie, z pocz. XIX w. kościół w Narolu, — oraz wszelkie szkody w nich w czasie wojny wyrządzone¹⁾.

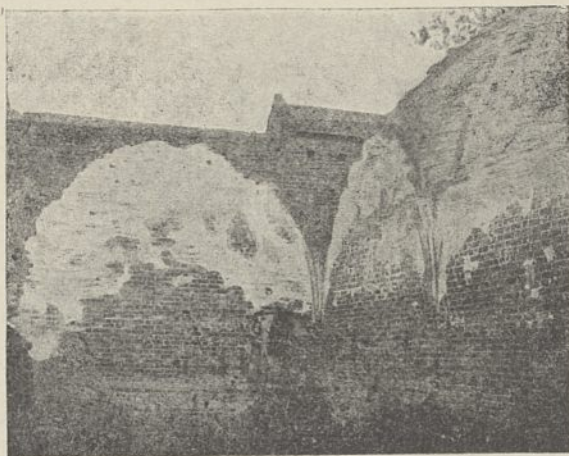


Fig. 35. Koprzywnica. Ruina skrzydła klasztornego w r. 1915.

Posiedzenie z dnia 14 grudnia 1916.

Dr. Marjan Gumowski odczytał swoją rozprawę p. t.: *»Hans Schwarz i jego polskie medale«,* ogłoszoną następnie w I tomie *»Prac Komisji«*.

Dr. Tadeusz Szydłowski mówił o *»Stratach wojennych w zakresie budownictwa drewnianego«* na południowo-wschodnich krańcach Rzeczypospolitej, tj. o szeregu zabytkowych cerkwi, które uległy spaleniowi podobnie, jak stare synagogi w Krzeszowie, Żółkiewce koło Krasnego Stawu, Gwoźdźcu i Jabłonowie²⁾, z których ostatnia miała szczególnie interesującą dekorację wnętrza. (Por. Sprawozdania t. IV).

Posiedzenie z dnia 27 lutego 1917.

Dr. W. Stanisław Turczyński przedłożył referat p. t. *»O włoskich majolikach Quattrocenta w krakowskich zbiorach«* ogłoszony następnie w I t. *»Prac Komisji«*.

Prof. Dr. Jan Ptaśnik mówił *O problemie narodowościowym w sztuce krakowskiej XV wieku* na podstawie zebranych przez siebie dokumentów, zawartych w wydawnictwie Komisji p. t.: *Cracovia artificum*. Prelegent udowadnia, że cechy krakowskie, z początkiem XV wieku jeszcze zupełnie niemal niemieckie, pod koniec tego wieku uległy naogół polonizacji. Najbardziej niemiecki charakter zatrzymały cechy rotgiserów, następnie paśników i wreszcie złotników, z których to kategorii

¹⁾ Szczegóły w *»Ruinach Polski«*.

²⁾ j. w.

większość (około $\frac{3}{4}$), sądząc z nazwisk, należałoby zaliczyć do narodowości niemieckiej; natomiast w cechach malarzy i murarzy w drugiej połowie XV wieku przeważa żywioł polski. Nazwisko niemieckie nie zawsze decydowało o narodowości, bo np. cech paśników według nazwisk z końcem w. XV prawie zupełnie niemiecki, z początkiem wieku następnego pierwszy spisuje swoje statuty po polsku. Ponieważ nie zagraniczni, ale przede wszystkim malarze polskiego pochodzenia, wykonywający roboty dla króla, kościołów i różnych wybitniejszych osobistości, dostarczający ich nawet na Ruś i na Litwę, pracują wspólnie z Witem Stwoszem, nie można ich przeto uważać za zwykłych rzemieślników, ale za otoczenie dostrojone do sztuki wielkiego mistrza; tak samo nie można łączyć wszystkich piękniejszych zabytków malarstwa z nazwiskami obcemi. Podobieństwo stylowe może decydować o wpływie tej lub owej obcej szkoły, lecz nie zawsze o narodowości artysty. Źródła archiwalne wskazują, że w Krakowie w drugiej połowie XV wieku istnieje szkoła malarzy illuminatorów Polaków. Nasi historycy sztuki, opierając się na wydawnictwie *Cracovia artificum* zapewne wysnują zeń odpowiednie wnioski, wyjaśniając zarazem stosunek szkoły polskiej do szkół malarskich obcych. Co do kierunków w architekturze i rzeźbie krakowskiej na podstawie źródeł pisanych wypada stwierdzić: 1) wpływ Awinjonu z początkiem XIV wieku, 2) ciągłość wpływów francuskich przez cały wiek XIV, o ile Parliorerowie przedstawiali kierunek francuski, 3) kierunek spiski i śląsko-czeski w drugiej połowie XIV i pierwszej połowie XV wieku, 4) przewagę polskiego żywiołu wśród budowniczych drugiej połowy XV wieku.

Posiedzenia z dnia 10 maja 1917.

Ks. Gerard Kowalski Ord. Cis. przedstawił »Zarys życia i prac Stanisława z Mogiły, minjaturzysty z pierwszej połowy XVI wieku«.

Znany pod monogramem S. C. minjaturzysta należał do grona cystersów mogińskich, jak tego dowodzą rachunki dworu Zygmunta I, gdzie wyraźnie zanotowano »Stanislaus monachus de Clara Tumba«. Nie znamy bliżej daty jego urodzin, ani bliższych szczegółów życia. Mógł być kapelanem królewskim, gdyż w rachunkach Bonera nazwany jest »capellanus«. Umarł około r. 1540. Napotykaną na illuminowanych rękopisach pierwszej połowy XVI w. monogram S. C. należy czytać *Stanislaus Claretumbensis*, to znaczy Stanisław z Mogiły. O jednym z dzieł tym monogramem oznaczonych, t. j. o Ewangeljarzu Tomickiego, mamy pozytywną wiadomość, że je wykonał Stanisław z Mogiły. Wiadomość tę przekazał nam nieznany bliżej domownik Tomickiego (Mon. Pol. Hist. V, p. 900), a miarą zdolności i wziętości Stanisława jest zaufanie i pochwały, jakimi go darzył biskup Tomicki. Następnie wymienił referent szereg dzieł przypisywanych przez prof. Sokołowskiego i Dra Kieszkowskiego Stanisławowi z Mogiły, zastrzegając sobie na przyszłość bliższą ocenę całej artystycznej spuścizny Stanisława i jego stosunku do współczesnego malarstwa minjaturowego w Polsce.

W dyskusji Prof. Dr. Jan Bołoz Antoniewicz wyraził zapatrywanie, że twórcą »przywileju Opatowskiego« był nie Stanisław z Mogiły, lecz Hans Dürer, na co wskazują analogie przy porównaniu z modlitewnikiem cesarza Maksymiljana i z obrazem św. Jerzego, w którym Dr. Kieszkowski słusznie widzi rękę tego wybitnego artysty.

Dr. W. Stanisław Turczyński przedstawił referat »O dawnych wyrobach srebrnych w zbiorach Uniwersytetu Jagiellońskiego«.

Kilkadziesiąt naczyń srebrnych, ofiarowanych Uniwersytetowi przez E. bar. Rastawieckiego, można podzielić na dwie grupy. Do pierwszej należą wielkie i obficie ornamentowane okazy o dziwacznych często kształtach, ozdobione portretami królów polskich i ich małżonek, herbami, napisami i scenami historycznymi; naczynia te, zakupione przez bar. Rastawieckiego u antykwarzy w Dreźnie i Wiesbaden'e, są pozbawionymi artystycznej wartości falsyfikatami, w których tu i ówdzie tylko można odnaleźć części autentyczne, stare. Grupa druga składa się z kilkunastu puharów, kubków, tac i t. p. wyrobów oryginalnych norymberskich, gdańskich, królewieckich, augsburskich, berlińskich i t. d. z XVII i XVIII wieku o średniej wartości artystycznej. Wzmianki w niektórych książkach, jakoby przedmioty te pochodziły z królewskiego zamku na Wawelu, są pozbawione wszelkiej podstawy, tem więcej, że w rachunkach bar. Rastawieckiego wskazano wyraźnie źródła, gdzie zostały nabyte.

Posiedzenie z dnia 12 czerwca 1917.

Prof. Dr. P. Bińkowski przedstawił i uzupełnił komunikat p. Zygmunta Radziwińskiego ze Lwowa o wykopalisku licznych naczyń srebrnych, dokonaniem przed blisko 90 laty na Wołyniu, Prace Kom. hist. sztuki, T. II.

w powiecie ostroskim, we wsi Choniakowie nad Styrem, należącej do ś. p. Stanisława Bedło-Zwolińskiego. Z nich tylko cztery (dwa naczynia w kształcie głowy suhaka albo sumaka i dwie misy) jako nieuszkodzone przechowywano przez długie lata w rodzinie właściciela wsi Choniakowa, ale z czasem przeszły one w obce ręce i słuch o nich dzisiaj zaginął tak, że kto wie, czy uda się jeszcze je odszukać. Tego zadania podjął się prelegent i na razie mógł tylko dwa ze wspomnianych przedmiotów, wprawdzie nie w oryginałach, ale w fotografiach przedłożyć. Jedną z tych fotografii przesłał mu sam p. Radziwiński. Jest to głowa suhaka, która, jak to się okazało ze współczesnego rysunku p. Lepszego, była już w r. 1889 w posiadaniu hr. Benedykta Tyszkiewicza z Litwy i być może dotychczas się tam znajduje. Druga głowa, niemal z nią identyczna, drogą działów rodzinnych dostała się do Galicji i była w r. 1903/4 ofiarowana na sprzedaż w Krakowie, a następnie we Lwowie. Z tych lat zachowała się w Gabinecie hist. sztuki i arch. Uniw. Jag. doskonała jej fotografia. Niestety nie udało się dotychczas ustalić, czy głowę sprzedano za granicę, czy też się kryje dotychczas w kraju.

Zgoła nie wiadomo o losie dwóch rzekomo identycznych mis podłużnych z kutego srebra, które rodzina Zwolińskich miała ocalić ze wspomnianego wykopaliska. Nie zachowały się także ich fotografie, tak że identyfikacja będzie bardzo trudna. Jedna z mis miała się dostać do Muzeum ks. Czartoryskich w Puławach, ale ani tam, ani w Muzeum krakowskim ks. Czartoryskich nic o niej nie wiadomo. Druga zaś misa została jakoby sprzedaną przed kilkunastu laty jakiemuś handlarzowi starożytności w Warszawie. Ale wywiady prelegenta tamże nie doprowadziły dotąd do pozytywnych wyników. A szkoda, gdyż obie misy miały być ozdobione licznymi płaskorzeźbami, przedstawiającymi mityczne zwierzęta i ptaki, przeważnie gryfy w różnorodnych postaciach.

Należało tedy rozbiór naukowy ograniczyć do dwóch głów suhaka, z których zachowały się fotografie. Referent udowadnia, że były to t. zw. rytony, to jest naczynia do picia, jakich z upodobaniem używała epoka t. zw. minojska czyli mykeńska w drugiej połowie drugiego tysiąclecia przed Chr. Zwłaszcza na Cyprze znalazł się ryton terrakotowy kształtu głowy barana, a na wyspie Mallorka dwa rytony brązowe kształtu głów krowich, które także pod względem stylu i techniki okazują bliskie pokrewieństwo z choniakowskimi suhakami. Prelegent stara się udowodnić, że wszystkie te głowy powstały z końcem drugiego tysiąclecia przed Chr. na krańcach wspomnianej kultury minojskiej. Kultura ta promieniowała z jednej strony aż do Hiszpanji, z drugiej do Syrii, a na północy sięgał jej wpływ aż do wybrzeży Morza Czarnego, mianowicie do Krymu i Kubani. Nie znaczy to jednak, żeby choniakowskie głowy dostały się na Wołyń przez import handlowy z Krety czy Myken. Suhak nie był nigdy znany w obrębie rdzennej kultury mykeńskiej. Ta znała tylko koziorożce i gemzy, gdy tymczasem antylopa stepowa (sajga czyli suhak) od przedhistorycznych czasów żyła tylko w środkowym pasie Europy, a zatem tylko jakiś miejscowy, na dziełach sztuki mykeńskiej wykształcony artysta mógł wykonać jego głowę, zwłaszcza z takim życiem i prawdą. Innymi słowy choniakowskie suhaki są utworami owego prądu kulturalnego, idącego około 1000 roku przed Chr. z południa aż do nas, którego pamięć przechowały podania greckie o wyprawie Argonautów po złote runo, o Ifigenji, o Prometeuszu. Dlatego wszyscy miłośnicy zabytków przeszłości powinni współdziałać, aby owe cztery przedmioty, pozostałe z wykopaliska choniakowskiego, odszukać i o ile możności ocalić dla muzeów krajowych.

Dr. W. Stanisław Turczyński przedstawił dwa referaty: »O stole obijanym srebrnymi blachami w Uniwersytecie Jagiellońskim« i »O tacy mosiężnej posrebrzanej ze zbiorów ks. Lubomirskich w Krakowie«. W referacie pierwszym prelegent stwierdza, że wartość artystyczną mają tylko blachy pokrywające płytę stołu, które były obity inny sprzęt, zapewne kufer wyprawny. Środkowa blacha przedstawia młodą parę, siedzącą na karocy, ciągniętej przez dwa amorki; obok stoi trzeci amerek z tarczą, czwarty zaś, bujający w obłokach, wypuszcza z łuku strzałę w stronę młodej pary. Na czterech bocznych mniejszych blachach są wyobrażone allegorie pór roku. Na podstawie rozbioru stylowego wnosi prelegent, że trybowane te blachy zostały wykonane w końcu XVII wieku w jednym z augsburskich warsztatów złotniczych na podstawie wzorów francuskich. W ornamentacji i technice znać wpływ sławnego złotnika niemieckiego I. A. Thelofa.

Znajdująca się w posiadaniu ks. Lubomirskich w Krakowie taca trybowana w miedzi i posrebrzana jest wyrobem również niemieckim z końca XVII wieku. W środkowym polu wyobrażony jest triumf króla Jana Sobieskiego po wyprawie wiedeńskiej.

Posiedzenie z dnis 23 listopada 1917.

Prof. Dr. Józef Strzygowski z Wiednia przedstawił dotychczasowe wyniki swoich badań nad murami odnalezionego niedawno na Wawelu starożytnego budynku, domniemanego

kościół śś. Feliksa i Adaukta. Budowla ta niewielkich rozmiarów, wysoka, o centralnem założeniu z czterema konchami, nieorientowana, wzniesiona jest z cienkich płaskich płyt łupanego kamienia. Rzut poziomy wskazuje, że świątynia była przykryta kopułą i sklepieniami konchowymi. Zdaniem prelegenta, prototypu krakowskiej świątyni należy szukać nie na Zachodzie, lecz na Wschodzie, i to nie w Bizancjum, lecz w Armenji, gdzie budynki kopułą nakryte były znane bardzo dawno, i gdzie pojawiły się najwcześniej typy »trikonchos« i »tetrakonchos«, t. j. kościoły, w których kopuła środkowa podpartą jest sklepieniami otaczających ją półkolistych absyd. Z nad Morza Czarnego typ ten dostał się na Zachód, aż nad Ren i do Francji południowej, a może być, iż jedna z dróg jego w tym pochodzie prowadziła przez Polskę. Co do czasu powstania i przeznaczenia samej budowli krakowskiej prelegent, wstrzymując się od orzeczenia czegoś stanowczego, wyraził wątpliwość, jakoby to mogło być baptisterjum najdawniejszej katedry, a zwrócił uwagę na szczególny kształt (przekrój) zachowanego okna.

Posiedzenie z dnia 13 grudnia 1917.

Dr. Tadeusz Szydłowski przedłożył pracę p. t. »Dwór w Rogowie, zabytek budownictwa drewnianego XVII wieku«, ogłoszoną następnie w I t. »Prac Komisji«.

Przewodniczący Dr. Stanisław Tomkowicz udzielił wiadomości o »Średniowiecznych malowaniach ściennych, odkrytych w kaplicy na zamku w Lublinie«.

Że, wewnątrz kaplicy zamkowej, raczej małego a pięknego kościółka gotyckiego na zamku w Lublinie, przyozdobione jest starami malowaniami figuralnymi, wiadomo było od dawna. Część ich małą (2 obrazy) oczyścił z pobiałym malarzem warszawski, p. Józef Smoliński jeszcze w r. 1889, a tymczasową wiadomość o tem odkryciu podał prof. M. Sokołowski w *Sprawozdaniach Kom. hist. sztuki* (tom VIII). Władze rosyjskie wzbroniły dalszych poszukiwań. Umożliwiła je dopiero okupacja austriacka podczas ostatniej wielkiej wojny, a kilku z rzędu gen. gubernatorów wojennych nawet udzieliło na ten cel pomocy pieniężnej. Dzięki temu i funduszom dostarczonym również przez miejscowe Tow. opieki nad zabytkami można było przystąpić do dalszych badań, a prace około wydobycia na widok zabytku powierzono znanemu restauratorowi fresków, art.-malarzowi, p. Julianowi Makarewiczowi. Kościółek niewielki, lecz znacznej stosunkowo wysokości, składa się z kwadratowej nawy, nakrytej gotyckiem sklepieniem, wspartem na filarze środkowym, i z węższego od nawy prezbiterjum, również gotycko zasklepionego. Przekonano się, że nie tylko całe ściany obu tych części, ale i sklepienia, a nawet filar środkowy nawy pokryte są malowaniami ściennymi, które zajmują powierzchnię przeszło 600 m. kwadratowych. Do tej chwili oczyszczone zostały z pobiałych całkowicie ściany prezbiterjum, sklepienie jego, i łuk tęczy kościoła; a częściowo w kilku miejscach ściany nawy. Ściany w prezbiterjum, ponad malowaniami draperjami, które od posadzki dochodzą do wysokości 2 metrów, podzielone są na obrazy prostokątne, zawierające sceny z życia i męki Chrystusa Pana. Postaci ludzkie na nich są nieco mniejsze od połowy wielkości nat. 60—80 cm. Ościeże okienne tudzież zebra sklepienia pokrywa różnokolorowa ornamentacja o bogatych motywach kwiatowych, stylizowanych; na grubości muru łuku tęczy jest wśród ornamentów, po lewej ręce patrzącego na w. ołtarz, tarcza z h. Śreniawa i rycerz koronowany na koniu galopującym, któremu to rycerzowi anioł lecący wkłada w rękę dzidę. Po przeciwnej stronie z malowania bardziej zniszczonego rozpoznać można głowę Chrystusa, wychylającą się z pomiędzy dwóch promieni w dół skierowanych, i rękę błogosławiącą, a poniżej długi napis ruski, cyrylicą czarno namalowany, którego końcowy ustęp mówi, że »ten kościół (kostel) ś. Wawrzeńca malował w r. 1415 malarz Andrejko własną ręką«. Ponad głową Chrystusa czytamy (po rusku): »Bóg, który patrzy na miesiąc i gwiazdy, chroni i mnie nędznego raba«. Nadmienić warto, że trzy czwarte dolnego długiego napisu, z którego zakończenia dowiadujemy się o Andrejce malarzu, zeszkobał i zniweczył pewien badacz rosyjski. Z pozostałych resztek paru wierszy można wnioskować, że były tam wyliczone ziemie, nad którymi władał Jagiełło, którego może wyobrażać ma konny rycerz koronowany, wyżej wspomniany. Wśród obrazów w prezbiterjum zwraca uwagę oryginalnie pojęta divina liturgia: klęczącym wiernym czy apostołom udziela Komunii ś. w postaci okrągłej hostji Trójca S., przedstawiona jako postać mężczyzny, z którego dwóch boków wyrastają dwie półpostaci ludzkie. Na ścianach nawy odsłonięte dotąd partje przedstawiają: pod sklepieniem na ścianie zachodniej szereg stojących postaci Świętych, tudzież na ścianie południowej większą scenę figuralną, jak się zdaje: naigrawanie się z Chrystusa cierniem koronowanego. Rzecz pojęta jest w sposób oryginalny, gdyż widzimy ludzi skaczących i magających kozły, a rozbawionemu motłochowi przygrywa na różnych instrumentach orkiestra. Malowidła wykonane są farbami alla tempera na wygładzonym gruncie wschodniego *opsis*, tj. zaprawy wapiennej

z domieszką kłaków. Kolory w miejscach lepiej zachowanych są nader żywe i silne. Technicznie i stylowo obrazy wskazują na tradycje bizantyńsko-ruskie; pod względem jednak pojęcia rzeczy i traktowania przedmiotów nie da się zaprzeczyć silny wpływ sztuki zachodniej, objawiający się odbiegnięciem od kanonu bizantyńskiego, pewną swobodą zarówno kompozycji jak ruchów i postaci ludzkich. A przytem należy podnieść, wcale znaczną umiejętność rysunku, i malarską, wskazującą, że wykonawca dekoracji nie był przeciętnym fabrykantem obrazów, jakich wielu posiadało malarstwo ruskie średniowieczne i nawet późniejsze, ale artystą, obdarzonym nie przeciętnym talentem. Wiele scen zbiorowych odznacza się siłą dramatyczną, twarzom nie można odmówić życia i wyrazu, a niejeden szczegół świadczy o dość wybitnem poczuciu piękna u malarza, który zresztą jest nam dotychczas zkażadniam nieznanym. Rachunki dworu Jagiełły z lat 1388—1420 (wyd. w r. 1896 jako tom XV Monumenta mediaevi histor. przez Polską Akad. Umiej.) zawierają wzmianki o malarzach ruskich; nie ma tam jednak mowy ani o malowaniu w kaplicy zamku lubelskiego, ani o żadnym Andrzeju malarzu, a wymienieni nawet pod latami 1415 i 1416 Andreyko Ruthenus i Andrischo lub Andruscho, byli jak się zdaje dworzanami król. czy rycearzami, a bynajmniej nie artystami.

Stosunkowo najlepiej zachowane znalazły się malowania w prezbiterjum kościoła. Na ścianach nawy są partje mocno nasiekane dłotem dla tynkowania, którem je później pokryto; ne filarze środkowym uszkodzenia te są największe. Niektóre zaś części sklepienia są tak osłabione, że prawdopodobnie trzeba będzie je przerabiać tj. na nowo przemurowywać. Referent przy pomocy p. Makarewicza, którego uprzejmości zawdzięcza znaczną część powyższych informacji technicznych, oraz odczytanie i przetłómaczenie napisów ruskich, czyni starania, aby skorzystać z istniejących rusztowań, dla zrobienia z tych malowideł zdjęć fotograficznych i kopji malarskich, któreby mogły posłużyć do ogłoszenia reprodukcji z zabytku malarstwa średniowiecznego, tak pod względem swej wartości jak rozmiarów zupełnie u nas wyjątkowego.

Posiedzenie z dnia 20 grudnia 1917.

Prof. Dr. Adolf Szyszko-Bohusz przedłożył referat »O najstarszych budynkach Wawelu« ogłoszony w XVIII t. »Rocznika Krakowskiego« p. t. »Rotunda świętych Feliksa i Adaukta (Najśw. P. Marji) na Wawelu«.

W związku z powyższym referatem okazał p. Włodzimierz Antoniewicz szereg naczyń i fragmentów głównie ceramiki, znalezionych przy odkopywaniu kościółka św. Feliksa i Adaukta.

W łonie Komisji utworzona została Sekcja inwentaryzacji zabytków na ziemiach Polski.

Posiedzenie z dnia 7 marca 1918.

Prof. Dr. Julian Pagaczewski przedłożył pracę p. t. »Ze studjów nad polskiem gobelinnictwem« ogłoszoną w I t. »Prac Komisji«.

Przewodniczącym Komisji na r. 1918 wybrano Dra Stanisława Tomkowicza, zastępcą prof. Dra Jerzego Mycielskiego. Współpracownikiem Komisji wybrany został ks. Gerard Kowalski.

Posiedzenie z dnia 11 lipca 1918.

Prof. Dr. Piotr. Bieńkowski przedstawił pracę p. t. »O rzeźbach klasycznych z marmuru w Krakowie« ogłoszoną w I t. »Prac Komisji«.

Posiedzenie z dnia 31 października 1918.

Dyr. Dr. Fryderyk Papée przedłożył referat: »O kościele w Oleśnicy«.

W bliskim sąsiedztwie Beszowej, której kościoła opis podał prof. Szyszko-Bohusz w Sprawozdaniach Kom. hist. szt. tom IX str. 45 i nast., znajduje się Oleśnica, gniazdo kardynała Zbigniewa i sławnego rodu Oleśnickich. W Liber beneficiorum Długosza czytamy: »Ecclesia in Olesnica per Sbigneum cardinalem et episcopum Cracoviensem cocto latere est fabricata; quae dum ex incendio casuali villae consumpta fuisset, Sbigneus de Oleśnica, episcopus Vladi-slaviensis, nepos eiusdem cardinalis per sanguinem germanus, illam a D. 1477 reparavit«. Dzie- dzicem tej wsi i wielu innych był za czasów Długosza Andreas de Oleśnica, a kardynał Zbigniew osadził przy kościele mansjonarjuszów.

Kościół ten nie przedstawia się dziś zbyt zajmująco. Wygląda niemal jak czworokątna skrzynia pod dachem z blachy cynkowej, uwieńczonym małą sygnaturką. Był on przerabiany w nowszych czasach, co zaznacza data na frontonie: R. P. 1890. Zmieniono front i chór muzyczny, nawy boczne, prezbiterjum i dach; sufit drewniany udaje sklepienie. Wnętrze pokryte jest nowoczesną polichromją ornamentalną. Przez te wszystkie przeróbki przebijają się jednak cechy pierwotnej średniowiecznej budowli.

Już sam plan i wymiary okazują uderzającą analogję z kościołem w Beszowej: kościół w Oleśnicy jest trzynawowy, nawy boczne są mało co węższe od głównej, chór muzyczny nie tak rozwinięty jak w Beszowej; w ogóle budynek jest stosunkowo krótki, natomiast wysokość ma dość znaczną. Po dwie arkady gotyckie oddzielają z każdej strony nawę główną od bocznych, arkada także gotycką jest tęczą czyli łuk trjufalny; wszystkie pięć są tych rozmiarów i tego rozpięcia co w Beszowej. Brzegiem arkady idzie wałek, kończący się konsolką. Zapewne też w dolnym wątku murów znajdują się analogje z Beszową.

Wyposażenie kościoła nie wiele wzbudza zainteresowania. Monstrancja wielka mosiężna z końca XVII wieku, ozdobiona kłosami i winogronami, mniejsza z r. 1711, relikwiarz i kielichy z XVIII wieku — wszystko małej wartości artystycznej; tak samo ołtarze. Niektóre ornaty o hafcie wypukłym są ładne i stare (w. XVIII lub koniec XVII w.); na plebanji jest kilka starych obrazów, z których dwa więcej uwagi godne: adoracja Trójcy św. i córą Lota (w rodzaju włoskim XVII w.). Liber natorum sięga wstecz do r. 1662, mortuorum do r. 1699. Zresztą żadnych pamiątek w Oleśnicy nie ma. Cenną jest tablica erekcyjna, kamienna, którą przedstawia podane obok zdjęcie fotograficzne (fig. 36). Napis głóskami gotyckimi brzmi: po rozwiązaniu Anno domini MCCCCVI plantata in die Sancti Floriani feliciter. W ostatnim słowie pierwsza litera (F) niepewna — a więc i cały wyraz wątpliwy. Pod napisem krzyż łaciński wśród ornamentu gotyckiego maswerku. Zauważyć należy, że dzień św. Florjana (4/4) wypadał w r. 1406 w niedzielę palmową.



Fig. 36. Oleśnica. Tablica erekcyjna.

Otóż tu jest pewien przyczynek do krytyki Długosza, który niejednokrotnie swojego mistrza i dobrodzieja przechwala. W roku 1406 był Zbigniew zaledwie wyrostkiem; kościół mógł chyba zbudować ojciec jego Jan Oleśnicki, sędzia ziemski krakowski, jak to zresztą podaje *Elenchus* diecezji kieleckiej — niewiadomo na podstawie jakich zapisek. Jan Oleśnicki był sędzią krakowskim od r. 1405 aż do swej śmierci, która nastąpiła 21 stycznia 1413; pochowany został w klasztorze świętokrzyskim (Arch. Kom. hist. VIII 58). Druga okoliczność, którą tu podnieść należy, jest ta, że mamy tu zarazem przyczynek do historii budowy beszowskiej, ukończonej w r. 1407; widocznie skorzystano w Oleśnicy ze sposobności, by równocześnie wybudować kościół nieco podobny, używając może tego samego architekta i tych samych robotników.

P. Leonard Lepszy dodatkowo przypomniał, że w r. 1563 Marcin i Piotr Zborowscy wydali kościół w Oleśnicy luteranom, którzy potem całkowicie zniszczyli urządzenie wewnętrzne, i tem tłumaczy się brak zabytków z wcześniejszej daty. W r. 1619 Zbigniew Lanckoroński wrócił kościół katolikom.

Dr. Marjan Gumowski streścił swoją rozprawę *O katedrze romańskiej na Wawelu w świetle świadectw dostarczonych przez numizmatykę*. Prelegent omawiał przedewszystkiem denary Władysława Hermana z wyobrażeniem katedry krakowskiej i przez ich porównanie z monetami Bolesława Szczodrego nabrał przekonania, że to zupełnie inny kościół, w innym budowany stylu, aniżeli katedra bolesławowska. O ile pierwotną katedrę da się utożsamić z rotundą św. Feliksa i Adaukta, to katedrę hermanowską widzi referent w odkopanych w 1914 r. fundamentach trójnawowej bazyliki, odkrytych pod północnym skrzydłem królewskiego zamku na Wawelu. Nie jest to, jak niektórzy przypuszczają, kościół św. Gereona, ale katedra stawiana pierwotnie pod wezwaniem św. Salwatora, a później św. Wacława. Plan jej bardzo zbliżony do kolegiaty łączycyckiej, oraz technika murów, wskazują na koniec XI wieku; potwierdzają to i monety, i zapiski rocznikarskie, zgodnie mówiące, że Władysław Herman rozpoczął budowę nowej

katedry. Że właśnie te mury były ową katedrą, może dowodzić to, że były obszerniejsze i wspólniejsze od innych ówczesnych kościołów na Wawelu; przypuszczenie powyższe potwierdza też okoliczność, że ołtarz N. P. Marji we wschodnim chórze tej bazyliki przeniesiony był tutaj z rotundy tetrakonchowej, która była dawniejszą katedrą, a i w dzisiejszej gotyckiej katedrze znajduje się w miejscu, do poprzedniego położenia analogicznym. Datę dedykacji kościoła hermanowskiego oznacza prelegent na dzień 20 kwietnia 1091 r. i do tej chwili odnosi początek wybijania wspomnianych na wstępie monet. Budowę katedry uważać też można za pewnego rodzaju akt ekspiacji ze strony księcia za zabójstwo św. Stanisława przez jego poprzednika, a także i za potrzebę chwili z powodu, że dawna katedra okazała się już za szczupłą. Budowę kierowali prawdopodobnie mnisi irlandzcy, pochodzący z słynnego klasztoru Sankt Gallen w Szwajcarii. Do tego wniosku dochodzi autor na podstawie analizy ornamentu sznurowego, jaki się z tej bazyliki jeszcze zachował i jego analogii do monet Sieciecha w końcu XI w., monet książąt szwabskich oraz kamiennej predelli katedry w Chur i iluminowanych rękopisów iryjskich.

W 1115 r. nastąpiło, jak się zdaje, uroczyste poświęcenie kościoła, przeniesienie katedry i złożenie nowych relikwii św. Wacława, jakie Bolesław Krzywousty przywiózł ze zjazdu w Nisie z Przemysłidami. Śladem tej uroczystości jest nietylko nowe wezwanie św. Wacława naszej katedry, ale i nowo bite monety, tę uroczystość uświetniające. Denary z 1115 r. mają takie same jak dawniej wyobrażenie katedry, ale z wyraźnym zaznaczeniem trzech wież kościelnych, co może być wskazówką, że właśnie wówczas wieże poczęły się budować, lub już ukończone zostały. Ostateczne poświęcenie ukończonej budowy całej katedry odbyło się dopiero w r. 1142, już za panowania Władysława II. Bazylika św. Salwatora i Wacława służyła za katedrę przez cały wiek XII i XIII, ale po pożarze w początkach XIV w. już odbudowaną nie została. Rolę jej objęła świątynia gotycka św. Stanisława, do dziś dnia istniejąca.

Dr. Stanisław Tomkowicz przedstawił referat »*O Bernardzie Morando, Santi Gucim i Marcinie Koberze, artystach XVI w.*« Szereg wiadomości, przedtem nieznanych, o artystach pracujących w Polsce lub dla Polski ogłosił prelegent w dziele *Wawel*¹⁾ i w książce *Materiały do historii stosunków kulturalnych w XVI w. na dworze polskim*²⁾. Inne specjalnie odnoszące się do w. XVII a zaczerpnięte z ksiąg Archiwum aktów dawnych m. Krakowa podał w *Przyczynkach do historii kultury Krakowa*³⁾. Pozatem uzbierała się jeszcze w ciągu lat z różnych innych źródeł częścią archiwalnych, częścią z pomników po kościołach, czasem też z tradycy rodzinnych i wspomnień osób prywatnych wiązka wiadomości, dotąd nigdzie nie ogłoszonych drukiem. Jedne z nich przywodzą postaci artystów całkiem dotąd nieznanne, drugie do nazwisk znanych dorzucają szczegóły nowe a często wcale ważne i zajmujące, inne wreszcie prostują błędne lub nieściśle wiadomości zawarte w publikacjach dawniejszych.

Jednym z głównych a przynajmniej najobfitszych źródeł były dla referenta archiwalja odnoszące się do dziejów ordynacji zamojskiej, przechowane w bibliotece Zamojskich w Warszawie. Pewną ilość wiadomości tego samego pochodzenia zebrał już w r. 1902 prof. Jerzy hr. Mycielski w rozprawce »*Stosunki hetmana Zamojskiego ze sztuką i artystami*«⁴⁾. Atoli szczegóły, podane tutaj poniżej, nawet o ile odnoszą się do hetmana Zamojskiego, nie były mu znane, może dlatego, że dostęp do aktów utrudniało wówczas ich nieuporządkowanie, przeszkoda i dziś jeszcze nie całkiem usunięta.

Przyczynki, obecnie zestawione, odnoszą się do kilkunastu architektów, rzeźbiarzy, malarzy, sztycharzy i odlewaczy metali, i obejmują wieki XVI, XVII, XVIII, a nawet pierwszą z górą połowę w. XIX. Prelegent przedkłada na razie materiały, odnoszące się do w. XVI.

Bernard Morando albo Morandi, architekt. Ordynaci Zamojscy, już począwszy od założyciela ordynacji, hetmana i kanclerza Jana, zaliczali się do magnatów, posiadali dobra rozległe, utrzymywali liczny dwór, a wśród niego mieli swoich nadwornych architektów. Jednym zaś z architektów, którzy najdłużej pozostawali w obowiązkach u ordynatów i o których działalności zawodowej najwięcej wiadomości archiwalnych się zachowało, jest Bernard Morando w XVI w. Sądząc po dziełach, był on wysoce utalentowanym; zadziwiać musi, że dotychczas nikt osobą jego się nie zajął, i nawet nazwisko jego w literaturze jest nieznanne.

Przedewszystkiem mniemam, że z jego osobą złączyć należy trzy pisma, w których wprawdzie nie wymieniono jego nazwiska rodzowego, lecz tylko imię chrzestne, w Polsce dosyć rzadkie i raczej na Włocha wskazujące. Między archiwaljami biblioteki Zamojskich w Warszawie

1) Kraków 1908 nakł. Grona Konserwatorów Gal. zachodniej.

2) Kraków 1915 nakł. Akademii Um.

3) Lwów 1912, nakł. Tow. dla popierania nauki polskiej we Lwowie.

4) Sprawozd. Kom. hist. sztuki, tom VIII, str. CLXII i nast.

znalazłem zapiskę¹⁾: »1578 1/7 kontrakt z Bernardem architektem ratione murowania zamku w Skokówce«. Jest to tylko wiadomość o umowie, tytuł jej, nie umowa sama. Z tą zapiską wiążą się zapewne dwa listy z r. 1579. Dnia 4/3 Maciej Topornicki donosi ze Skokówki, Janowi Zamoyskiemu, że dopłacił resztę należności Bernatowi, i prosi o przysłanie rzemieślników do budowli (Bibliot. Zamoyskich, zbiór rękop. »Zamosciana«, Ser. II, tom XX, plik 64, Nr. 10). Tenże 2/4 donosi Zamoyskiemu z Zamchu²⁾, że architekt Bernard chce po Wielkiej Nocy zacząć stawiać mury i prosi o wskazanie miejsca (tamże Nr. 11). W żadnym z dwóch ostatnich listów nie powiedziano o jaką budowę chodzi, lecz miejsce datowania pierwszego listu, i czas, w którym oba te listy są pisane naprowadza na pewne wnioski. Zapewne mowa tam o rozpoczynającej się czy też rozpoczętej budowie zamku w Skokówce. Wszak wiadomo skądinąd³⁾, że ten zamek, zaczęty w r. 1578, okazał się nieodpowiednim i już w r. 1582 podobno przed ukończeniem rozebrano go, a na jego miejsce hetman kazał nieopodal wystawić dla siebie pałac w Nowym Zamościu.

Jeśli co do zamku w Skokówce mogłaby jeszcze być wątpliwość, jak nazywał się jego budowniczy imieniem Bernard, to już pewnym dziełem Moranda jest kolegiata w Zamościu⁴⁾. Okazują to następujące akty, z których tylko pierwsze pod tym względem nie całkiem są jasne; lecz ze związku z następnymi i z miejsca, z kąd datowane, wynika z wielkiem prawdopodobieństwem, że odnoszą się do tejże sprawy.

D. 19/11 1591 r. z Zamościa Bernardo Morando, architekt, pisze do Zamoyskiego hetmana, prosząc o wypłacenie należności za roboty w kwocie 380 fl. (Bibliot. Zamoyskich, rękopisy »Zamosciana« Ser. II, tom XIV, plik 44, Nr. 32)⁵⁾. D. 2/2 1593 r. z Zamościa tenże pisze do tegoż i prosi o wypłatę, aby miał możność sprowadzenia mularzy do stawiania kościoła (tamże Nr. 33). D. 23/4 1594 r. pisząc z Zamościa Morando tłumaczy się, że 3 dni przepędził w Starym Zamościu, szukając kamienia; roboty przez to nie opóźniły się, gdyż i tak wapno było za świeże. Prosi o wypłatę 400 fl., które mu się należą z kontraktu. Wspomina o jakichś słupach kamiennych (tamże Nr. 34). D. 3/11 1594 r. z Zamościa Bernardo Morando donosi hetmanowi Zamoyskiemu, że p. Latoszyński nie pozwala łamać kamieni do budowy kościoła; kamienie niezdatne do budowy kościoła dadzą się użyć na pałac w Starym Zamościu (tamże Nr. 35).

Często się czyta, że kolegiata w Zamościu była utworzoną w r. 1600⁶⁾. Wiadomość ta, niejako potwierdzona i przypieczętowana przez zapiskę archiwalną w zbiorach Zamoyskich⁷⁾, nie całkiem dosłownie jest ścisłą: budynek kościelny, do użytku parafii, stanął wcześniej. R. 1592 Hetman Zamoyski, pozostający jak wiadomo w ścisłych stosunkach z Szymonem Symonidesem (Szymonowiczem Bendońskim) poetą i uczonym, donosi mu listownie, że rozpoczął budowanie kościoła w Zamościu (tamże, tom I, plik I Nr. 29), a przygotowania do tej budowy zaczęto robić już w r. 1591 (tamże tom VIII, plik 15, Nr. 86). Zgadniają się z tem doskonale powyższe zapiski z lat 1591—1594, albowiem budowa tego rodzaju musiała zabrać sporo czasu, skoro wiemy, że do 15/4 1610 r. poświęcenie kościoła nie nastąpiło (tamże »Zamosciana« Ser. I, cz. II, tom XVI, plik 164, Nr. 3), a jeszcze dłużej w pierwszej połowie XVII pracowano około jego wnętrza i sprawiano co najmniej do r. 1628 ołtarze, stalle, kazalnicę itp., których jeszcze w r. 1604 wcale nie było (tamże Ser. II, tom XXVI, plik 87, Nr. 7; plik 88, Nr. 10; tom XVI, plik 52, Nr. 32).

Daleko było do skończenia kościoła, który miał wślawić zarówno fundatora jak budowniczego, kiedy już energiczny hetman pomyślał o nowych zadaniach dla uzdolnionego architekta.

¹⁾ W sumariuszu X, rękop. Nr. inw. 1580, rozdz. »Zamoscie novum« fasc. II.

²⁾ Zamech, dziś Zamek, jest to wieś w Lubelskiem, w pow. biłgorajskim, u samej granicy galicyjskiej, nad dopływem rzeki Wirowej wpadającej do Tanwi. Stanisław Zamoyski był starostą zamechskim, on i syn jego kanclerz tu nieraz przebywali. Miejscowość nabrała rozgłosu przez utwór Kochanowskiego pt. »Dryas zamechska«.

³⁾ Baliński i Lipiński, *Starożytna Polska*, II, str. 793 i n. Coś podobnego spotykamy w *Bibl. Zamoyskich*, rękop. Nr. inw. 1827 pt. »Różne akta« a w nich plik: »Notatki Rychtera«. Wiadomość ostatnia zapewne zgodna jest z prawdą, choć Rychter Skokówkę nazywa tam Skokowem, i mówi o architekcie »Romanie«. Czyżby to był lwowski Paulo Romano (p. Łoziński, *Sztuka lwowska*)?

⁴⁾ Jedyłą dotąd wiadomość o B. Morando jako budowniczym tego kościoła podał Stanisław Lempicki w artyk. »Zamoyski, Jezuita i Skarga«. *Pamiętn. liter.* r. 1012 zesz. IV, str. 580. Wiadomość jest lakoniczna i gołosłowna, a Morando nazwany: Bernardino Morando.

⁵⁾ Wydaje się mało prawdopodobnem, by w tym czasie jeszcze nie były spłacone należności za zamek w N. Zamościu, który stawiano około r. 1580. Gdyby jednak przypuszczenie okazało się prawdziwym, zyskalibyśmy wiadomość, że i ten zamek czy raczej pałac był dziełem Moranda. Zwiększałoby te jeszcze zasługę architekta pięknej kolegiaty zamojskiej. Budowniczy pałacu w Zamościu nie jest z kądinąd na pewne znany.

⁶⁾ Baliński i Lipiński, *Starożytna Polska* II, 793 i nast.

⁷⁾ 5/7 1600 Jan Zamoyski kolegiatę funduje (*Bibliot. Zam.* rękop. Nr. inw. 1580, *Summaryusz X*, rozdział: *Fundationes ecclesiarum*).

Wiadomo, że już w r. 1580, zanim skończono budowę zamku w Skokówce, Jan Zamoyski powziął myśl nie poprzestania na rezydencji, ale założenia koło niej całego miasta, Nowego Zamościa¹⁾, a wkrótce potem, utworzenie z miasta twierdzy. W związku z tym pomysłem jest pismo z 7/2 1596, w którym Orzechowski, podskarbi chełmski przesyła hetmanowi umowę spisana z architektem Bernardem Morando o budowę pałacu w Starym Zamościu i o budowę bramy w Nowym Zamościu (tamże Ser. II, tom XV, plik 49, Nr. 35). Ta umowa sama do nas nie doszła, lecz za to znamy inną umowę, z r. 1599 odnoszącą się do budowy może drugiej bramy. »R. 1599 (bez dnia) w Zamościu. Umowa Jana Zamoyskiego z architektem Bernatem Morandi, który ma stawiać bramę do miasta Now. Zamościa. Stało się pewne postanowienie między JW. P. P. Janem Zamoyskim z Zamościa, Kanclerzem i Hetmanem W. Kor. z jednej strony a P. Bernatem Morandem architektem z drugiej strony w ten sposób, że ten p. Bernat ma stawić bramę do m. Now. Zamościa z tej facyaty, która ma być z samego kamienia robiona między dwiema sztukami kortyny. A ma być na dług. łokci 18, i ma być tak robiona, jako się wizerunek JMci oddał. Naprzód ma być brama do wjazdu na szerokość łokci 5 $\frac{1}{2}$, na wysokość łokci 7, na miąższ łokci 2. Nad bramą ma być herb JMci robiony pięknie. Forta do tej bramy ma być robiona na szerz łokci 2, na wysok. łokci 3 $\frac{1}{2}$, na miąższ łokci 2. Do tego mają być 2 kolomny na każdej stronie, które będą na dług. łokci 8. A między temi dwiema kamzamsy ma być robiona Nicei (!). A pośrodek ma być tak szeroki, żeby mógł stać Salwator i ś. Tomasz z kamienia robieni. A facyata wszystka będzie robiona z rustico toscano. Do tej bramy ma być sztuka sklepu, która będzie w tył tej facyaty od miasta na dług. łokci 6, na szerokość łokci 14. A iż ma być Carallers (? Kawalers) na wierzchu bramy, tedy jako sklep zastąpi na 6 łokci, mają być wyrobione 2 sztuce kortyny, każda na dług. łokci 15, na wys. łokci 12 aż do wielkiej kortyny. Co ja powinien będę oddać gotowe jako się godzi. Do tego powinien będę dać kamienie robione do bramy. Mularzom, pomocnikom, grabarzom, do wożenia ziemi, tym wszystkim płacić będę swym kosztem. A JMC. będzie mi raczył dać na to złotych monety polskiej 3000, do tego wapna, cegły, rusztowania, gozdzi z andry (? ankry) żelaznemi i wożenie wszelkiej materji JMC. pozwolić raczył«. (Bibl. Zam. rękop. »Zamosciana« Ser. I Cz. II tom III, plik 6 Nr. 18).

Tak więc Morando zasłużył się wielce około rozbudowania i upiększenia Zamościa, który dziś jeszcze, mimo klęsk jakie po nim przeszły należy do najbardziej zajmujących i najładniej założonych i zabudowanych miast w Polsce. Warownie twierdzy wprawdzie były w nowszych czasach przerabiane i w końcu uległy w przeważnej części zburzeniu. Z tego, co się w fragmentach lub rysunkach zachowało, wnosić wolno, iż hetmanowi przyświecał przykład warownych miast włoskich, może słynnych renesansowych bram weroneńskich. Zachowany jednak w dobrym stanie kościół kolegiaty świadczy wymownie o niepospolitem uzdolnieniu Moranda, jest to bowiem jeden z najpiękniejszych kościołów w Polsce, w stylu rozkwitłego renesansu, a choć zewnątrz ze względu na materiał przedstawia się skromnie, wewnątrz przenosi nas zupełnie do Włoch. Zaledwie kościół był zaczęty, kiedy już sława architekta rozeszła się daleko po Polsce. Zachował się list z d. 15/5 1594 Andrzeja Potockiego, podczaszego kamienieckiego²⁾, w którym tenże prosi hetmana Zamoyskiego, by budowniczemu Morando pozwolił jechać do Kamieńca, celem wykonania pewnych planów budowlanych bliżej nie określonych (tamże Ser. II, tom XVI, plik 51, Nr. 1).

Na tem urywają się nasze wiadomości o Morandzie.

Santi Gucci rzeźbiarz i architekt. P. Stanisław Cercha ogłosił w Sprawozdaniach Komisji hist. szt. (tom. VII, str. CLXXXVI i n.) komunikat z r. 1900 o działalności Santi Lazara mularza czy architekta, który w r. 1587 upominał się u podsk. nadw. Jacka Młodziejewskiego o należytość za roboty około pałacu król. w Łobzowie³⁾, a który w latach 1594 i 1595 pobierał od tegoż Młodziejewskiego pieniądze za roboty około grobu króla Stefana Batorego⁴⁾. Odnośne pisma i kwity znalazły się były w bibliotece hr. Zamoyskich w Warszawie. Na końcu listu do Młodziejewskiego podpisany jest »Santi Lazar«, a na adresie wymieniony piszący jako »Santi mularz«. Na jednym z kwitów czytamy tylko, że go wystawia »Santi«, a na drugim podpisał się »Santhi murator«.

Już wówczas na posiedzeniu Komisji, na które ten komunikat został wniesiony, prof. Sokołowski uczynił uwagę, że grobowiec Stefana Batorego jest dziełem rzeźbiarza Santi Gucego,

¹⁾ M. Stworzyński, Życie Jana Z. cz. I. Rękop. bibliot. Zam. Nr. 1507, pisany ok. r. 1814.

²⁾ Był to syn Mikołaja, generała podolskiego, późniejszy kasztelan kamieniecki, wslawiony bojami na Multanach z Wołochami i Turkami, oraz odwagą okazaną podczas rokосу pod Guzowem (1607).

³⁾ Przyznaje, że już wziął 6100 zł. za r. 1586, a na r. 1587 należy się pensji 300 zł. i za robotę jeszcze potrzeba ok. 300 zł.

⁴⁾ Są 2 kwity razem na 700 zł. z r. 1594 i 1595.

o czym świadczy wryty na nim jego podpis¹⁾, a więc Santi Lazar mógł tylko jako murarz lub kamieniarz współdziałać przy tej robocie. Co do Łobzowa niejaki poparcie twierdzeniu p. Cerchy zdawała się dawać wiadomość ogłoszona dawniej przez A. Grabowskiego²⁾, iż w r. 1585 Stefan Batory ugodził jakiegoś »Santhego« do robót około podniesienia w górę i nakrycia dachem dachówkowym murów pałacu w Łobzowie, tudzież do stawiania tamże kilku mniejszych budynków służbowych i gospodarczych.

Później jednak doszły do rąk moich świadectwa źródłowe, dowodzące że nie tylko około pomnika Batorego, ale także około pałacu łobzowskiego pracował niewątpliwie Santi Guci. Pisma odnoszące się do Łobzowa pochodzą z jesieni r. 1586, zatem z czasu bardzo zbliżonego do owego r. 1587, kiedy to według p. Cerchy miał upominać się o zapłatę za roboty Santi Lazar. W tych pismach Guci nazywanym bywa i sam się nazywa »murarzem«, więc nie przeszkadza sądzić, że to on był owym Santim, co podnosił w górę mury pałacu. Kwity zaś odnoszące się do robót Guciego około pomnika Batorego pochodzą z tychże lat 1594 i 1595, co i kwity Lazara ogłoszone przez p. Cerchę, a jedne od drugich różnią się jedynie datą miesięczną. Co ważniejsze forma zewnętrzna i nawet pisownia jednych i drugich (tj. ogłoszonych przez p. Cerchę i tych, które niedawno mnie zostały udzielone) jest nadzwyczaj podobna, niemal ta sama (»rattione«, »poskarbiego«, »sepolkrum«). Trudno wprost oprzeć się myśli, że może i te i tamte należą do tej samej całości zbioru kwitów, a jedna grupa stanowi uzupełnienie drugiej. Wobec tego może łatwiej uwierzyć, iż nastąpiło mylne odczytanie podpisu i to jednego, bo tylko na jednym z pism ogłoszonych przez p. Cerchę czytamy »Santi Lazar«, na innych zaś samo »Santi« — aniżeli, żeby równocześnie dwóch Santich pracowało naprzód około pałacu w Łobzowie (1586 i 1587), a potem (w latach 1594 i 1595) około grobowca Batorego, i obaj pisali tak dziwnie podobne kwity, tym samym stylem i tą samą pisownią, wszystko jedno czy po włosku, czy po polsku. Nie jest zresztą niemożliwym, że nazwisko artysty brzmiało Santi-Guci, a na imię mu było Łazarz. O imieniu jego nic bliższego nie wiemy, a Santi było nazwiskiem znanem skądinąd (Giovanni Santi, Raphael Santi).

A oto te nowsze materiały.

W r. 1908 hr. Anna z Potockich Ksawerowa Branicka przywiozła do Krakowa na okaz pakiet aktów i dokumentów nabytych w Warszawie dla zbiorów willanowskich. Są to luźne kartki papierowe, które widocznie były wklejane do jakiegoś woluminu rękopiśmiennego i z niego zostały wyrwane. Treść ich wskazuje, że muszą pochodzić z archiwum królewskiego lub państwowego polskiego, są to bowiem kwity za roboty dokonane dla dworu królewskiego i inne pisma do tych spraw się odnoszące, i to wszystko nie żadne kopje, tylko same oryginały. Smutno pomyśleć, jakiemu losowi pod rządem rosyjskim ulegały najcenniejsze nasze zbiory państwowe: jedne wywożono w głąb Rosji, drugie rozpraszały się pozbawione należytego dozoru i opieki. Szczęście przynajmniej, że dokumenty, o których mówić chcemy, dostały się w dobre — choć prywatne — ręce.

A. Pałac łobzowski. 1) Kwit z 16 stycznia 1586 r. Niewielka kartka poprzecznie wydłużona, złożona jak list; róg górny prawy odcięty. W brzegu dolnym przecięcie skośne i trójkąt papieru odgięty, a na powstałym stąd wyłożeniu wyciśnięta pieczętka okrągła, średnicy 0.016 m, na niej w obwódce okrągłej mniejszy niekoncentryczny z nią kartusz okrągły w obramieniu z ornamentów jakby ze skóry wycinanych (auriculaire). Na kartuszu wypukła nalewka z jednym uchem, po obu jej bokach rozetki wypełniające tło. W górze pomiędzy kręgiem kartusza a obwodem pieczętki litery SGF (zap. Santi Guci Florentino)³⁾.

»Anno Dni 1586 die 16 Januarij⁴⁾. Ia Santhiy Guccy (sic) viznawam przes tho pisanie moyeyzem ya wziul od I. M. pana podskarbie^o nadwornego przes ręce pana Siroczkie^o slugi I. M. zloznych pieczseth ad racione (s.) robothy lobzowskiey a dlya lepszey wiari uczynilem (s.) then kuith. Ide q, sup, manu propia« (s.)

Pismo całości jednosłajne tak w tekście jak i w podpisie. Atrament wyblakły. Na odwrocie innem czarnem pismem współczesnem napisano: »† Santi Gucy muratori in aedificia Lobzouienia d. 16 January 1586 dat' fl. 500«. Obok ktoś później dopisał (błędnie) »1536«.

2) List z 22 marca 1586 r. króla Stefana Batorego. Cały arkusz folio, złożony jak list, pieczęć oderwana, ale ślady są że była z czerwonego laku. Nad tekstem u góry l. »230«. Tekst mówi o sprawach dla nas obojętnych, na końcu jego: »Datum Grodnae die XXII Martii A. D.

¹⁾ Wiadomość o tem pierwszą podał podobno A. Grabowski. Patrz Kraków i jego okolice, wyd. 5, str. 100 nota I.

²⁾ Starożytności hist. polskie I, 65.

³⁾ Pieczęć S. Lazara według opisu p. Cerchy jest owalna, znak na niej zatarty, lecz są ślady jakby orla.

⁴⁾ W tym dokumencie i w następnych zachowujemy wiernie pisownię oryginałów.

MDLXXX sexto, regni vero decimo. Stephanus Rex«. Podpis własnoręczny. W postscriptum ręką pisarza: »Constituimus in animo reliquum aedificior' arcis n'rae sandomiriens' ad exitum perducere, et iam Santium perfecto operae (s.) Lobzowiens' ibidem destinavimus« i t. d.; dalej poleca przygotować kosztorys.

Na odwrocie adres do Jacka Młodziejowskiego podsk. nadw., star. krzecz. i piaseczyńskiego i dopiska »Aedificia arcis Sandomiriensis« i t. d.

3) List z 15 (albo 11) maja króla Stefana. Arkusz cały folio, złożony jak list. Nad tekstem l. »245«.

...»In aedificijs lobzouiens' quod nulla intermittitur mora, eo melius est siquidem ea quae cunctatim et remisse« (poprawione; pierwotnie było: remissa) »fiunt aliquando permolesta et minus grata esse videntur. Santium quod attinet iam scit Fid. T. numerata illi esse fflor. 4000 nempe a nobis 2000 et totidem per fid. Tuam nunc nihilominus ne postea aliqua utatur excusatio ne uti conventum est dentur illi floreni mille. Residuum pro festo s. Joannis quod debebitur et cum opus perfecerit exoluet« ...»Dat' Grodnae die 15« (albo 11) »mensis May anno Dni M.D.LXXXVI, regni nostri undecimo«. Podpis własnoręczny: »Stephanus Rex«.

Na odwrocie adres do Młodziejowskiego i zapiska, jak się zdaje, ręki Młodziejowskiego: »Santio numerar' (?) fl. 2000«.

4) Kwit z d. 12 maja 1586. Kartka poprzecznie wydłużona, złożona jak list. Róg górny prawy odcięty. W brzegu dolnym przecięcie jak w Nrze 1. Ślad że była na wyłożeniu trójkątnym wyciśnięta pieczęć, ale została wyrwana razem z papierem. Tekst cały i podpis jednym piśmem czarnym: »Anno Dni 1586 die 12 May. Ia Santhey (s.) Guccy (s.) Włoch viznawam przez tho pisanie moje yzem wziul od I. M. pana podskarbie^o nadworne^o zlotich dwieszcze przez ręcze slugi I. M. pana Tomasza Idczichowskie^o monethi y liczby polskiej a dlya liepszey pewnosczi uczinilem ten kuith pod pięczęcią (s.) moją y podpisaniem ręki moyei. Santi q, sup, mano (s.) sua propia« (s.)

Na odwrocie drobniejszym piśmem współczesnym: »Joanni muratori Lobzouiensi ad rationem aedificiorum Lobzouiensium a magnifico domino expensa a Miernik 13 May f. 200 1586«.

5) Kwit z 24 maja 1586 r. Kartka 8^o poprzeczna, róg górny prawy odcięty. W środku brzegu dolnego przecięcie skośne i na wyłożeniu trójkątnym wyciśnięta pieczęć jak na Nrze 1. Piśmo czarne. Podpis gruby atramentem wyblakłym. Tekst: »Santy Guczy mularz Króla I. M. wyznawam thą recogniczią szwą izem wziul od I. M. Hiacincta Młodzieiowskiego z Młodzieowicz podskarbiego nadwornego coronnego etc. etc. na budowanie lobzowskye według roskazanya crola I. M. pierwszą razą zlotych polskich dwa thysziacza każdy po groszy trzydziesczy licząc. Na którą summe (s.) zupełną przesz reczę (s) moje odebraną tho zeznanye moje reka (s.) własną podpisane I. M. panu podskarbiemu etc. dalem w Crakowye dnya XXIV may roku bozego 158 sosthego« (s.) Podpis własnoręczny, charakterem grubym, atramentem trochę wyblakłym: »idem qui super (s.) manu propia« (s.) Na odwrocie dopisano drobnem piśmem współczesnym: »Santi muratori lobzouiensi ad aedificia lobzouiensia secundum rationem data (s.) fl. 2000 1586«.

6) List z 1 września 1586 króla Stefana Batorego. Arkusz folio z dwóch półarkuszy. Nad tekstem Nr. »242«. Złożony jak list. Wyciśnięta była pieczęć duża czerwona na laku, ale jest wyrwana i dziura pozostała podklejona.

...»Lobzouiens' aedificium F. T. curae esse gratum nobis est. Et quoniam post finita regni comitia Cracoviae in isto aedificio habitare Deo volente decrevimus, volumus F. T. diligentem dare operam ut aedificium hoc sedilibus, mensis, fornacibus, fenestris, caminis, foribus et necessaria supellectili ita instruat, ut istic commode habitare possimus. Opus et' erit n'ra culina, et domo alia, quam nostri pedites praetoriani inhabitent (s.), ea ita parabitur ut in medio ipsius culina extruatur, ubi nostri pedites cibos sibi parent. ...»Dat' Grodnae die prima septembris MDLXXX sexto regni vero nostri undecimo«. Podpis własnoręczny: »Stephanus Rex«. Na odwrocie adres: »Generoso Iacyntho Młodzieiowski« i t. d.

7) Kwit z d. 31 października 1586 r. Kartka 8^o, róg górny prawy odcięty, złożona jak list, dolny brzeg skośnie przecięty i na wyłożeniu trójkątnym wyciśnięta pieczęć jak na Nrze 1. Piśmo tekstu czarne, podpisu wyblakłe i odmienne. »Santi Guczy mularz crola I. M. wyznawam thym niniejszym moim pisanem izem wzyal od I. M. pana podskarbiego nadwornego coronnego etc. pozyczanym obyczaiem przesz recze (s.) slug I. M. roznemy czaszy tho iesth zrak (s.) p. Młodeczkiego gi (s.) Szroczyckiego zlotych polskich pultrzczia stha każdy po groszy trzydziesczy licząc: które pieniądze (jeslize ich crol I, M. na budowane lobzowskye przyiacz nie bedzie raczył) obiecziue oddacz I. M. Crac. d. 31 octobris 158 sexti. Santi idem qui super (s.) manu propia« (s.)

Na odwrocie piśmem pisarza tekstu: »Santi Guczy muratori dati per magnificum domi-

num thesaurarium mutuo nari' (s.) fl. 250 Crac. idibus 8bris videlicet per Młodeczki una vice fl. 180, per Sroczycki fl. 70«.

B. Grobowiec Stefana Batorego. 1) Kwit z d. 10 października 1594. Kartka 4^o, z górnym rogim prawym odciętym, złożona jak list. Tekst pisany atramentem czarnym, pismem drobnym wprawnym, podpis Gucego atramentem wyblakłym, ręką trzęsącą, piórem grubym. Poniżej tekstu obok podpisu na nalepionym kwadraciku papieru wyciśnięta pieczętka podobna do pieczętki na Nrze 1 kwitów za roboty łobzowskie, tylko bez obwódki, wskutek czego jest mniejsza; średnica jej 0,013 m.

»Ia Santi Guczy Florentino murarz I. C. M. wyadomo czynie nynieysem zeznanyem moyem izem odebrał od I. M. pana Iacinta Młodzyeiouskiego podskarbiego nadwornego dwa tysiacza złotych monety y lidzby polskiej a tho ad rationem intercisi robienia grobu s. pamieczy crolowi I. M. Stephanouy w Cracouie y podług postanouienia opisanego I. C. M. starszey... w Cracouie dnia 10 octobra 1594. Santi Gucci qui super manu propia«.

Na odwrocie kilka zapisek w dwóch kolumnach drobnym pismem pisarza tekstu: »Santhem pro opere monumenti ser' Stephani pro (?) fl. 5500 vdc' a Sacra Maiestate reginali Varaviae (?) cundo fl. 2000, per mag... (nieczytelne) fl. 3500. Santhem ad rationem robienia grobu krolowi Stephanowi 19 die octobris 1594 fl. 2000 vidct per dom. Zebrowski fl. 800, per Młodeczki 11 octobris fl. 1200«.

2) Kwit z d. 9 lutego 1596. Mała kartka wydłużona poprzecznie, złożona jak list. W górnym narożniku prawym Nr. 182; brzeg dolny skośnie przecięty, a na wyłożeniu odgiętego papieru wyciśnięta pieczętka taka jak na kwicie poprzednim, niezbyt wyraźna. Tekst, z wyjątkiem wyrazu »ferbrearis« w pierwszym wierszu, pisany pismem drobnym, wprawnym i jakby średnio-wiecznym. Podpis u dołu i wyraz »ferbrearis« w pierwszym wierszu dodane piórem i atramentem tym samym i pismem podobnym lecz większym, grubszym, ręką ciężką i mniej wprawną wykonanem.

»Anno D. 1595 d. 9 ferbrearis (s.) Ia Santi zeznawam ize wzialem od I. M. pana podskarbiego nadwornego floreni dwieszcze a raczione (s.) robota (s) grobu slawnei pamieczy Krola Stefana wedle sprawi Krolowej I. M. A dla dobrei wiadomosci dalem te rekognicia potpisana reka moja i pieczeczia prziczisniona. Santi qui super (s.) manu propia« (s.)

Na odwrocie pismem drobniejszym i czarniejszym napisano: »Santhem ad rationem monumenti Serenissimi Stephani fl. 200 die 9 febr. 1595«... (reszta nieczytelna).

3) Kwit z d. 28 kwietnia 1595. Karteczka wydłużona poprzecznie, o narożniku górnym prawym odciętym. Cały tekst i podpis pisane jednostajnie pismem grubym, niezręcznym, podobnym do podpisów Gucego na innych kwitach. Jest to zatem własnoręczne pismo Gucego. Narożnik kartki dolny lewy przecięty i trapezowatym kształtem odgięty a na wyłożeniu wyciśnięta niewyraźnie pieczętka tak jak na dwóch Nrach poprzednich.

»Die 28 Aprilis. Ia Santi zeznawam ize wiziałem (s.) od I. M. pana poskarbiego (s.) nadwornego flor. sto a rattione (s.) labor' sepolkru' (s.) krula Stefana a dla lepisie (s.) wiadomosci dal' te recognittia moya: pisano z renka moja i pod piczeczci (s.) Santi qui supro (s.) manu propia« (s.) Na odwrocie drobnym pismem zanotowano: »Santy d. 28 Aprilis 1595«.

4) Kwit z d. 24 czerwca 1595. Kartka poprzecznie wydłużona, złożona jak proszek apteczny, narożnik górny prawy odcięty. U dołu na lewo liczba 7. Cały tekst i podpis pisane jednostajnym pismem Gucego, grubym i wyblakłym. Narożnik dolny lewy przecięty i w kształcie kwadratu odgięty. Na wyłożeniu wyciśnięta pieczętka niewyraźna, jak na trzech kwitach poprzednich.

»Anno dni 1595 die s. Giowani (s.) Ja Santi zeznawa' iz wiziałem (s.) odiego M. panu (s.) poskarbiemu (s.) nadwornego flor. 100 a rattione (s.) labor' (s.) sepulkrum rex Stefano. A dla lepisie wiadomosci dale' ten quit pisane reke moja i po pieciecze (s.) Santi qui super (s.) manu propia« (s.) Na odwrocie: »Santhem muratori ad rationem (nieczytelne) summae pro monumento ser. Stephani fabricato die 24 juny 1595 Cracoviae fl. 100«.

C. Projekt fontanny do Zamościa (?) Do tej wiązki wiadomości źródłowych odnoszących się do twórcy grobowca Batorego dołączam jeszcze jeden przyczynek biograficzny, najniespodziewaniej znaleziony przy poszukiwaniach materiałów do dziejów zabytków sztuki w ordynacji Zamoyskiej. Oto w r. 1912 p. Józef Siemieński udzielił mi łaskawie notatek spisanych przez jego żonę z zawartości jednego działu archiwaliów przechowanych w bibliotece ordynatów Zamoyskich w Warszawie. Ta wskazówka naprowadziła mnie na odkrycie wśród aktów luźnych rękopiśmiennych p. t. »Zamosciana«, zebranych w konwoluty, w Serji II, tonie XI, pliku 31 pod Nrem 9, listu oryginalnego, który Santi Guci pisał w 7/II 1591 z Książa do kanclerza Zamoyskiego. Widocznie kanclerz ugodził był Gucego do zaprojektowania a może i wykonania jakiejś fontanny, zapewne do ogrodu przed pałacem w Zamościu, zbudowanym po r. 1582. Ar-

tysta nie mogąc dotrzymać słowa, tłumaczy się następującym pismem polskim, w którym własnoręcznym jest tylko jego podpis:

...»Zaluję tego barzo, że nie mogłem wypelnic obietnice, słowa którym W. M. M. M. panu obiecał w Warszawie. Przyczyna tego była nawiedzenie cieszkiej choroby moiey która na mię przyszła skorom do Cracowa przyiechal, która mie ieszcze trzyma do tego czasu, że ia chodzie niemoge y lezałem pietnascie niedziel na to blisko smierci. ...A isz w tey chorobie moiey Ich Mci panowie Myszkowscy raczyli mnie ratowac tedy musiałem u nich zostac na robocie w Xięzu. Co sie tyczy o wizerunek fontany tego ia nie mam przy sobie, bo dałem go bel poslac do W. M. M. M. pana na on czas do Bendzinia (s.) a tak nie wiem o tym wizerunku od onego czasu. Ale posyłam W. M. kęs formy napręte naznaczony iako ten był wizerunek, na który dobry mistrz moze postawic wszystką robote tey fontany... Dan w Wielgim Xięzu 7 Augusti. Anno Dni 1591. Di Vestra S^{ria} illustr^{ma} minimo seruo Santi Gucci Florentino«.

Adres: »Iasnie Wielmoznemu a Milosciwemu Panu Panu Ianowi Zamoyskiemu z Zamościa hethmanowi y canclerzowi coronnemu etc. etc. etc.«¹⁾

Dotychczasowe wiadomości o życiu i działalności Gucego jak i o jego rodzinie zawdzięczamy przede wszystkim Ambrożemu Grabowskiemu. Do tego dorzuciłem w »Przyczynkach do historii kultury w Krakowie« kilka wiadomości o Gucim i jego rodzinie, zaczerpniętych z dawnych ksiąg miejskich krak. Najważniejszymi tam szczegółami są: że w r. 1600 wdowa po Santim Gucci załatwiała jakieś sprawy urzędowe w Mirowie i że jeszcze inni członkowie rodziny Gucich, również Florentczycy jak Santi, w pierwszym i drugim dziesiątku lat wieku XVII byli w »służbie« u margrabiów Myszkowskich, panów na Mirowie, Książu i innych dobrach w okolicy Pinczowa.

Na podstawie dokumentów teraz wychodzących na jaw nasza znajomość postaci Santi Gucego i jego działalności staje w wyraźniejszym oświetleniu. Umacnia się pewność, że Gucci był twórcą grobowca Batorego, skoro nie tylko podpisał się na tym pomniku, ale wiemy za ile był do tej roboty zgodzonym i zyskujemy dowód, że należytość mu wypłacono. Z datami zaś wypłat (w latach 1594 i 1595 zarówno czynionych Gucemu jak i owemu tajemniczemu Santi Lazarowi) zgadza się napis umieszczony na samym pomniku, na tablicy nad leżącą postacią króla. Czytamy tam w wierszach 4-ym i 3-im od końca.

»Anna Jagiellonia (s.) Reg. Poloniae Praesta'tiss^o Coniugi M. F. C. MDXCV«

Dalej nowe źródła, obecnie przytoczone, uprawniają do wniosku, że Santi Gucci, lubo miał krewnych, czy imienników już w połowie XVI w. w Polsce, urodził się zapewne we Włoszech i tam młodość przepędził. Wskazuje to słaba znajomość gramatyki i pisowni polskiej, występująca w zachowanych pismach jego własnoręcznych. Z czasem jednak widocznie zadowolił się u nas, gdyż ożenił się z Polką, i prawdopodobnie w Polsce — w Mirowie albo w Krakowie — życie zakończył.

Co do dzieł jego, po za jedynym udokumentowanym pomnikiem Batorego, możemy o niektórych innych wnioskować na podstawie wskazówek ubocznych i krytyki stylowej.

Już prof. Odrzywolski publikując zabytki architektury i rzeźby zamku w Mirowie²⁾ i pałacu w Baranowie³⁾ podnosi kwestję, czy nie ta sama pracowała tu ręka, która rzeźbiła grobowiec Batorego⁴⁾. Pałac w Baranowie stanął w okresie czasu między r. 1579—1602; zamek w Mirowie ma cechy stylowe końca XVI w. Co do tego drugiego, wykazany obecnie przezemnie stosunek służbowy Gucego do panów Myszkowskich i pobyt jego, jak się zdaje dłuższy, na ich dworze w Książu ok. r. 1591 stanowi jeden argument więcej za przypuszczeniem p. Odrzywolskiego.

Już przed kilkunastu laty zwróciłem uwagę na pokrewieństwo z powyższymi dziełami jednego jeszcze zabytku: ozdoby rzeźbiarskiej wnętrza lamusa, dawnego domu mieszkalnego w Branicach koło Mogiły w pow. krakowskim⁵⁾. Każdego uderzyć musi identyczność niemal zupełna kartuszków herbowych w Branicach (fig. 37) i na pomniku Batorego, tudzież obramień kartuszków napisowych na pomniku Montelupich; a dalej identyczność górnych gzymsów nadproża odrzwi w Branicach i gzymsów kominków w Baranowie, a wielkie do nich zbliżenie gzymsów koronujących odrzwia wejścia do kaplicy w Mirowie; następnie podobieństwo kapiteli pilastrowych

¹⁾ Odpisu dokonał Dr. Stanisław Turczyński.

²⁾ Sprawozdania Kom. h. szt., t. VI, str. LVII i nast.

³⁾ Tamże, tom V, str. 243 i nast.

⁴⁾ W rzędzie zabytków pokrewnych wylicza jeszcze także pomniki: Spytka Jordana w kościele św. Katarzyny i Montelupich w kościele Marjackim w Krakowie, tudzież kaplicę i grobowiec Firlejów w Bejskach.

⁵⁾ Teeka grona konserwatorów Gal. zachodniej, Tom II, r. 1906, str. 65 i nast.



Fig. 37. Branice. Kominiec, nasada górna.



Fig. 38. Jodłownik. Portret Niewiarowskiego.

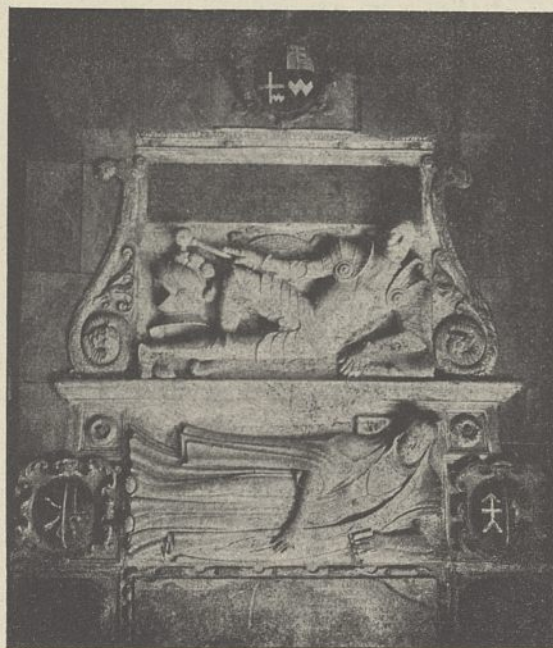


Fig. 39. Sancygniów. Pomnik Sancygniowskich.

niby-jońskich bocznych węgarów u kominków w Branicach i w Baranowie (niemniej w górnej nasadzie i w zapleckach u dołu pomnika Montelupich w kościele Marjackim w Krakowie) nie wspominając o powtarzającym się wszędzie motywie guzów w kształcie krążków lub rozet dla urozmaicenia płaskich powierzchni.

Co do Branic chronologia nie popiera związania osoby Gucego z tym zabytkiem. Na kartuszu z h. Gryf nad drzwiami w Branicach wryto litery I. B. C. B. S. N., które odczytujemy jako skrócony napis: »Jan Branicki, castelan biecki, starosta niepołomski«. Branicki starosta niepołomski kasztelanem bieckim został w r. 1603 po Jędrzeju Zborowskim, który w tym roku umarł¹⁾. Santi Guci już w r. 1600, jak wiemy, nie żył. On więc nie mógł rzeźbić tych szczegółów, chyba że ozdoby wykonane były kilka lat wcześniej, a tylko litery na kartuszu dodano dopiero w r. 1603 lub później. Bądź co bądź rzeźby w Branicach są tego rodzaju, że mogły wyjść z pod dłota jedynie rzeźbiarza tej miary, co twórca pomnika Batorego, lub któregoś z jego wybitnych pomocników podług pomysłu i rysunku Gucego.

Wiadomość wyżej podana o stosunku Santi Gucego z Myszkowskimi i o jego pobycie w Książu nasuwa jeszcze jedno przypuszczenie. Oto niedaleko Książu równie w pow. miechowski jest wieś Sancygniów. W ciosowym tamtejszym kościele paraf. uderza nas kilka szczegółów wyższej artystycznej wartości, bynajmniej nie prowincjonalnej roboty. Są to rzeźbione w kamieniu: szafka w murze na Najśw. Sakrament, odrzwia wejścia z prezbiterjum do zakrystji, wreszcie duży pomnik grobowy Jakóba Sancygniowskiego star. szydłowskiego i jego żony Anny herbu Mora (fig. 39). Zwłaszcza dwa ostatnie zabytki, t. j. odrzwia i pomnik, w motywach i szczegółach wykonania wykazują bliskie pokrewieństwo z grobowcem Batorego. Wystarczy zwrócić uwagę na kartusze z tarczami herbowymi, na mniejsze i większe rozety rozsiane w różnych miejscach dla wypełnienia lub przzerwiania powierzchni, na obramienia tablic napisowych w rodzaju wijanych wyrzynań ze skóry, na układ i traktowanie postaci ludzkich w jednym i drugim pomniku, a na zawijane na dół na podobieństwo wolut małych jońskich kapitelów górne platy gzymsów, na attykowe zakończenia boczne z wklęsłą wolutą wybiegającą jakby w górny koniec pilastru jońskiego z rozetką pod kapitałem i ustawione na nim na postumencie wazony z płomieniem; widzimy je zarówno na grobowcu Batorego, jak na odrzwiach sancygniowskich, a po części także na grobowcu Jakóba Sancygniowskiego.

Niestety ani na tych odrzwiach ani na pomniku w Sancygniowie nie znajdujemy daty, pomnik nadto nosi wyraźne ślady jakiejś przeróbki, przy której pod względem układu został przekształcony i uszkodzony, jak się zdaje, niektóre części odrzucono lub ociosano. Gdy był jeszcze w postaci pierwotnej, zapewne tych analogij można w nim było dopatrzeć się więcej. Guci napewno bawił w Książu w r. 1591, i to przez czas dłuższy, skoro dłuższą przebył tam chorobę, a po wyzdrowieniu jeszcze pozostał i podejmował roboty. Z napisu na samym pomniku dowiadujemy się, że Sancygniowski był starostą za Zygmunta Augusta, a za Henryka Walezego naczelnikiem dworzan, czy komendantem gwardji (aulicorum regionum ductor); według zaś Niesieckiego żył jeszcze w r. 1588. Być może, że niewiele później umarł, kiedy Guci bawił właśnie w Książu, albo nawet, że życia zamówił sobie pomnik u tego artysty nadwornego Myszczkowskich.

Tak więc coraz bardziej rozszerza się zakres działania Gucego. Do dzieł jego możemy z wielkiem prawdopodobieństwem zaliczyć oprócz grobowca Batorego: rzeźby architektoniczne w Mirowie i Baranowie, i pomnik Sancygniowskich w Sancygniowie. Rzeźby zaś wnętrza lamusu w Branicach albo są dziełem jego ręki, albo według jego projektu wykonał je jakiś jego towarzysz czy pomocnik, który do złudzenia umiał naśladować jego maniery i technikę.

Marcin Kober albo Koeber, malarz. U Rastawieckiego spotykamy jedynie pobieżną wzmiankę, powtórzoną za Gołębiowskiego dziełem »Domy i dwory« (R. 1830, str. 193), iż jako wchodzący w skład król. dworu polskiego występuje w rachunkach podskarbiego Jana Firleja z r. 1590; przyczem wyrażono przypuszczenie, iż był on tylko malarzem pokojowym. Przeczy temu portret Stefana Batorego w klasztorze Misjonarzy w Krakowie, monogramem jego: M. K. i datą 1583 opatrzone²⁾. P. Leonard Lepszy w książce »Kraków«³⁾ wspomina, że istnieją »portrety Zygmunta III jego pendzla«. O ile dojsć mogłem, twierdzenie to opiera się jedynie na zapisce Żegoty Paulego⁴⁾, że w zbiorach ks. Lubomirskich ma być Kobera portret

¹⁾ Niesiecki.

²⁾ Pierwszym — jak się zdaje — który o nim jako dziele Kobera mówi, jest Wł. Łuszczkiewicz w artyk. p. t.: Malarstwo relig. w Polsce, w Encyklopedji kośc. X. Nowodworskiego, str. 160.

³⁾ Rocznik krak. tom VI, r. 1904, str. 219.

⁴⁾ Biblioteka Jagiell., rękop. Nr. 5396, cz. II, k. 519.

Zygmunta III w popiersiu. Prof. Jerzy hr. Mycielski¹⁾ w tekście objaśniającym śliczną reprodukcję heljograwiurów portretu Stefana Batorego, nazywa malarza Koberem, Niemcem z Wrocławia, który malował na dworze królów polskich Zygmunta III i Władysława IV; jemu albo jego naśladowcom przypisuje cały szereg także mniejszych portretów i miniatur portretowych tego króla.

Te domysły, polegające na stylowej krytyce, nie były dotąd poparte historycznymi dowodami, żadnymi faktami, poza jedynym stwierdzonym i znanym dziełem Kobera, jakim jest portret Batorego u Misjonarzy.

Dopiero teraz wpadło mi w ręce wyraźne i niezbite świadectwo źródłowe, że Kober był malarzem portretów, który w służbie dworu królewskiego w Polsce pracował rzeczywiście za Zygmunta III, że żył jeszcze w październiku 1595 r., a nieco przedtem malował portrety osób rodziny królewskiej. Mianowicie wśród dokumentów nabytych do zbiorów wilanowskich (o których mowa wyżej w rozdziale o Santim Guci), znajduje się kwit z r. 1595, spisany na małej kartce złożonej jak list, a w narożniku górnym prawym opatrzonej liczbą 218. Na niej czytamy: »Marczin Teofilowicz malarczyk p. Marcina Cober malarza krola I. M. wyznawam izem od I. M. p. podskarbiego nadwornego odebrał za trzy conterfecty krola I. M. dziseyszego krolowey I. M. dzisyjszey y krolowey I. M. starey za kazdy conterfect po czerwonych złotych osmi kazdy po groszy (506 przekreślono) 56 wsyczkiewy sumy złotych czterdziestci y cztery groszy dwadziescia y cztery, które pieniądze oddam paniey swey sporuczenia mistrza mego gdysz inszych pieniędzy pani moia Marczinowa Cobrowa na zywnoscz niemiała (s.) Dan w Młodziejowiczach die 10 octobris 1595. Martczyn Theofilowyc ręką własną«.

Na odwrocie napisano: »Martino Cober pictori Sac' M. R. za trzy conterfecti per aureos 8 aureos 24 per gr. 56 fl. 44/24. Malarczykowi Marc. fl. 2. Za conterfect zupełny zony szwey dali fl. 40. Malarczykowi fl. 1«. Z boku dopisano: »A^o 1595« i monogram z gzygzaków kaligraficznych podobny do węzła. Pieczęci nie ma znaku.

W r. 1595 panował Zygmunt III, i żyła pierwsza żona jego Anna arcyksiężniczka austr. Do nich więc obojga odnoszą się dwa pierwsze portrety wspomniane w kwicie; żyła jeszcze także Anna Jagiellonka, jej to zatem jest portret »królowej starej«. Płacono za każdy z nich trzech po czerwonych złotych 8 czyli złp. 14 gr. 28. Do kogo zaś odnosi się »portret żony swej« nie umiem wyjaśnić. Jeżeli zapiska ta jest ręki Jacka Młodziejowskiego podskarbiego nadw. kor.²⁾, to mogłaby być mowa o portrecie jego żony, z domu Wielickiej h. Junosza.

Tak więc pobieżna wzmianka p. Lepszego znajduje najlepsze potwierdzenie i postać Kobera jako nadwornego malarza portretów królewskich nabiera dziś niejakiej wyrazistości. Przy tej sposobności pragnę zwrócić uwagę, na wyraźne pokrewieństwo z królewskim portretem Batorego portretu Przeclawa Niewiarowskiego, który tu podaję w reprodukcji (fig. 38). Widziałem go w r. 1895 w kościele w Jodłowniku, a jego kopję prawdopodobnie starą w tymże roku w kościele w Kasinie Wielkiej.

Obie te miejscowości leżą w pow. limanowskim niezbyt daleko od Krakowa³⁾. Fundatorem kościoła w Jodłowniku, a może także i kościoła w Kasinie miał być Przeclaw Niewiarowski, który konwent dominikanów mającymi swymi uposażył. Jak świadczył pomnik grobowy jego w kościele dominikanów w Krakowie, umarł on w r. 1599. Na dzwonie kościelnym w Jodłowniku jest jego nazwisko i data 1590. Żywot więc Niewiarowskiego schodzi się z pobytem Kobera na dworze królewskim polskim. Nie mamy dowodu ścisłego, że portret Niewiarowskiego jest dziełem Kobera. Technicznie nie stoi on na wysokości portretu Batorego, lecz jest de niego bardzo zbliżony pod względem rysunku i kolorytu, jak stroju i nawet budowy postaci modelu oraz samej głowy i zarostu twarzy, tak że uznać je można jeśli nie za mniej starannie wykonany utwór Kobera, to za obraz wyszły z pod pędzla jego ucznia, lub wcale dobrego malarza, który zostawał pod silnym wpływem dzieł tego artysty. Oba egzemplarze malowane olejno na płótnie przedstawiają mężczyznę barczystego i zażywnego, mogącego liczyć lat ok. 54, stojącego w całej postaci, wielkości natur. Ma on na sobie żupan czerwony przepasany pasem rycerskim, i delję z sutym kołnierzem futrzanym; buty wysokie obcisłe z safianu różowego. W narożniku górnym prawym na tarczy czworodzielnej herb skombinowany: Półkozic, Leszczyc, Ogończyk i Radwan. Przy herbie litery: P. M., z których druga zapewne przy jakiejś restauracji została mylnie zmienioną. Egzemplarz w Kasinie, mniej dobrze zachowany,

¹⁾ Portrety polskie, wydane przez księżnę Jerzową Radziwiłową i prof. Jerzego hr. Mycielskiego, zesz. II.

²⁾ Naprowadza mnie na to datowanie kwitu z Młodziejowie i to, że jak widzieliśmy wyżej, Jacek Młodziejowski wypłacał Santemu Guci w r. 1594 należności czy zaliczki na pomnik Stefana Batorego.

³⁾ Kasina Wielka należała niegdyś do klasztoru dominikanów krak. Kościół w Jodłowniku, według podania, miał tu być przeniesiony z Kasiny Wielkiej, na bocznych drzwiach jego jest data r. 1585.

a może nowszy, ma tu litery P. N., a u dołu dodany czterowiersz z apostrofą do zakonu dominikanów.

Posiedzenie z dnia 5 grudnia 1918 r.

Prof. Dr. Jan Ptaśnik streścił przygotowane przez siebie do druku *Materiały do historii kolegiaty w Pułtusku i zamków biskupich w Pułtusku, Broku i Płocku*. Materiały te składają się przeważnie z inwentarzy wizytacyjnych, poczynawszy od XVI wieku. Do najciekawszych należą: wizytacja kolegiaty w Pułtusku, zawierająca spis wspaniałych paramentów fundacji Erazma Ciołka oraz pozostałej po nim wielkiej biblioteki, dość szczegółowo opisanej; opisy zaś zamków w Pułtusku i Broku tem zwłaszcza są ważne, że jedne z nich sporządzone były na parę lat przed najazdem Szwedów w r. 1655, dalsze zaś przedstawiają stan zniszczenia po wojnach szwedzkich.

Następnie Prof. Dr. J. Pagaczewski przedstawił pracę p. Wacława Husarskiego p. t. *»Jan Joachim Daniel Fauch, dyrektor budowli za czasów saskich«*. Tekst tej rozprawy jest następujący:

W r. 1912 dostały się do rąk moich zdjęcia fotograficzne rysunków z Archiwum państwowego drezdeńskiego, dotyczących przeważnie architektury warszawskiej z czasów saskich. Udzielił mi ich uprzejmie architekt Marcin Weinfeld, który następnie zbiór ów ofiarował warszawskiemu Towarzystwu opieki nad zabytkami. Rysunki te odnoszą się tak do budynków świeckich, jak i kościelnych. Ponieważ »materiał pałacowy«, znajdujący się w Archiwum drezdeńskim, opracowuje już prof. dr. Pagaczewski, przeto zająłem się tylko rysunkami, dotyczącymi architektury kościelnej.

Po bliższem zbadaniu okazało się, że wszystkie niemal rysunki te, zarówno jak umieszczone przy nich obszernie objaśnienia łączą się bardziej lub mniej bezpośrednio z osobą Jaucha, dyrektora budowli za czasów saskich. Rozpatrywany materiał da się rozłożyć w sposób następujący:

1) Rysunki i plany, dotyczące katedry św. Jana, kościoła oo. franciszkanów, kościoła i klasztoru oo. reformatów, kościoła św. Krzyża i innych kościołów warszawskich. Rysunki te odnoszą się do projektów jakichś robót około tych kościołów.

2) Szczegółowy projekt odbudowy kościoła św. Wawrzyńca na Woli.

3) Szczegółowe opracowanie kaplicy, zwanej królewską, w kościele oo. kapucynów, wraz z projektem przybrania jej na obchód żałobny.

We wszystkich tych trzech grupach zarówno rysunek zdaje się być jednej ręki, jak styl i pisownia obszernych objaśnień jedno wskazują źródło.

4) Stacje Męki Pańskiej, które ciągnęły się wzdłuż Aleji Ujazdowskich.

Plan kościoła archikatedralnego św. Jana¹⁾ różni się od istniejącego tem mianowicie, że odmiennie przedstawiają się na nim dwie zakrystje, wiodące od w. ołtarza w stronę Kanonji. Ponieważ zaś zakrystje istniejące dobudował, jak wiadomo, Jakób Fontana między r. 1763 a 1767, przeto łatwo wywnioskować, że w planie tym chodzi właśnie o projekt zakrystyj, zrobiony przed Fontaną, t. j. przed r. 1763, który to projekt wykonany nie został.

Plan i fasada kościoła oo. franciszkanów²⁾. Umieszczona przy planie uwaga, dotycząca dziejów budowy kościoła, kończy się słowami: »Za panowania Augusta III dopełniona została ta budowa r. 1750 przez wystawienie ozdobnej fasady«. Wiadomo, że wkrótce po r. 1750 kościół uległ przeróbkom; między innymi już w r. 1754 dobudowana została dolna kapliczka św. Witalisa. Ponieważ autor rysunku nic o tem jeszcze nie wie, przeto rysunek powstać musiał przed r. 1754 (a po r. 1750). Plan ten różni się przytem od istniejącego; nie posiada np. kolumn w kaplicach bocznych; pozwala to przypuszczać, że wykonany został w związku z zamierzonemi w kościele zmianami.

Plan posiadłości, oraz fasada kościoła oo. reformatów »na piaskach« (fig. 40). Rysunki pochodzą z przed r. 1750, ponieważ w dodanem do nich objaśnieniu przylegający do klasztornej ogród nazwany jest »ogrodem Marszałka W. księcia Lubomirskiego«, zaś ogród ten aktem z d. 27 lipca r. 1750 przeszedł wraz z pałacem Sandomierskim na własność Brühla. Mogły one być wykonane równie jak poprzednie z okazji pewnych robót, łączących się mianowicie z dodaniem owych przybudówek krążankowych przy kościele, w których Gurlitt widzi słusznie dzieło czasów saskich.

Projekt fasady kościoła św. Krzyża³⁾ i rysunek kraty żelaznej z tegoż

¹⁾ Repr. u Gurlitta, »Bauten des Barockstiles in Warschau«, str. 22, kopja.

²⁾ Op. cit. str. 46, kopja oraz tabl. 30.

³⁾ Op. cit. tabl. IV.

kościół. Projekt tej fasady, przeciążonej ozdobami sztukatorskimi z girland, wazonów i urn, różni się w sposób bardzo niekorzystny od fasady istniejącej, która ukończona była w r. 1756. Datę powstania rysunków określa dodana do nich uwaga, że »na kościele tym za panowania Augusta II ku ozdobie miasta rozpoczęto i w zupełności ukończono budowę jednej z wież«. — Otóż ponieważ wieża prawa na kościele św. Krzyża powstała w latach 1726—1730, lewa zaś w latach 1753—1754, przeto autor, wspominający o jednej tylko wieży, pisze oczywiście pomiędzy r. 1730 a 1753. Rysunek kraty żelaznej z tegoż kościoła (fig. 41), której autorami byli bracia warszawianie Michał, czy Mikołaj Teter i jego nieznany z nazwiska współpracownik, zaintryguje nas o tyle, że krata zdjęta dla uniknięcia tłoku podczas uroczystej procesji ku fundamentom kościoła Opatrzności w r. 1792, od tego czasu zniknęła na zawsze.

Wszystkie tedy rysunki, plany i projekty tej grupy, pochodzą z czasu około r. 1750. Ustalenie osoby autora da się dokonać przez zestawienie ich z grupą następną, wskazującą w rysunku, w stylu i ortografii objaśnień tę samą rękę. Grupę tę stanowią:

Plany odbudowy kościoła św. Wawrzyńca na Woli, wraz z projektami urządzenia i ozdoby wnętrza, tudzież kosztorysem (fig. 42 i 43). Z uwag w języku niemieckim, które-

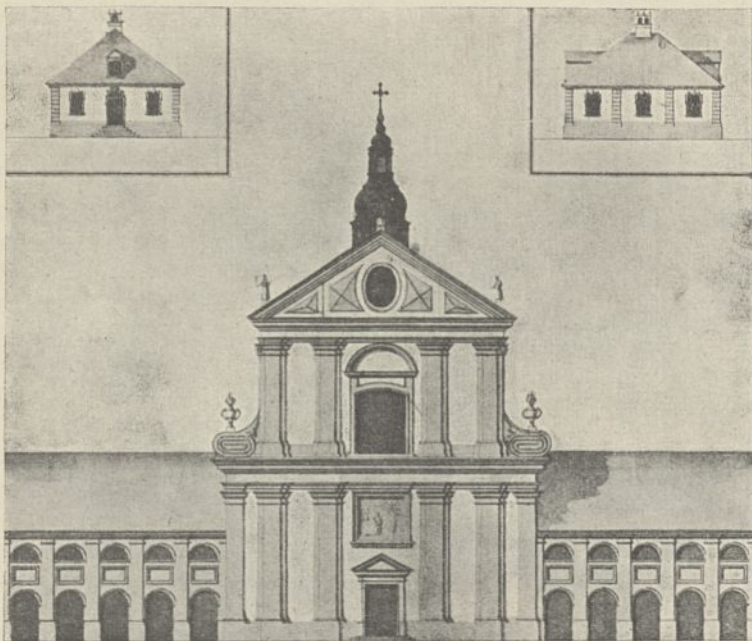


Fig. 40. Fasada kościoła oo. reformatów w Warszawie.

remi są zaopatrzone, przytaczam w przekładzie dwa mogące nas obchodzić wyjątki: »Te trzy ołtarze mają być wykonane al fresco w przeciągu 3-ch miesięcy, za którą robotę żąda malarz Eckstein nie więcej nad 100 dukatów, czyli 275 talarów, chcąc polecić się najpoddanej łasce W. Ekscelencji«. Drugi wyjątek brzmi: »Roboty około chrzcielnicy, jako też postaci dziecięce na chórze, dalej postaci dziecięce na balustradzie przed ołtarzem i inne roboty rzeźbiarskie biorę ja sam na siebie, i zobowiązuję się takowe roboty wykonać ze starych odnalezionych rzeczy«. — Z dodanego kosztorysu wynika, że kościół ma być gruntownie odbudowany, poza tem zaś dostawione być mają zakrystja oraz skarbiec. Jak widać z planów, fasada znalazła się przy tej odbudowie na miejscu dawnej apsydy, zaś skarbiec i zakrystję dobudowano od strony dawnej fasady.

Postarajmy się teraz zbadać: z czyjego funduszu, kiedy i przez kogo odbudowa ta została dokonana.

R. 1611 ks. Jan Raciborski wystawił był na Woli, na miejscu dawnego, nowy kościół; z lustracji jednak z r. 1660 dowiadujemy się, że Wola funditus przez Szweda spalona została. Ucierpieć też musiał znacznie kościół, pozostała tylko ruina i szczątki ozdób, których autor rysunków naszych podejmuje się użyć po odpowiedniej naprawie, ku ozdobie nowego kościoła. Któż był ekscelencją, której projektodawca poleca między innymi malarza Eksteina? — Kiedy trybunał w r. 1749 przyznał Henrykowi Brühlowi szlachectwo polskie, wszechpotężny faworyt królewski wyrobił 12-letniemu synowi swemu Fryderykowi Aloizemu w r. 1750 starostwo warszawskie. Młodociany starosta rozpoczął niezwłocznie budowę wspaniałego pałacu dla siebie na Woli, która odtąd stała się ulubioną jego rezydencją, wspaniałą znakomitemi i hucznymi zabawami. Pałac ten, jak również obchodzący nas tutaj kościół, zniszczone zostały i spalone przez Prusaków w r. 1794. Ten to Fryderyk Brühl (lub może jego ojciec), jakkolwiek ewangelik, nie-

wątpliwie miał łożyć na odbudowę kościoła, pobliskiego nowo założonej rezydencji; tak jak znowu Brühlowa jest fundatorką wystawionego podówczas na Woli, przy drodze do Kalisza, kościółka św. Stanisława. Że Brühl był ową nieznaną bliżej ekscelencją, to wskazuje zresztą i język uwag: do magnata Polaka nie zwracałby się budowniczy po niemiecku.

Na zasadzie powyższego rozumowania powstanie rysunków przypada na rok mniej więcej 1750. Pozostaje dojść, kto jest autorem odbudowy, a zatem wszystkich poprzednio wspomnianych planów i rysunków, tą samą niewątpliwie wykonanych ręką. — W papierach po ś. p. Podczaszyńskim znajduję pośpiesznie ołówkiem zanotowaną wzmiankę, ręki, zdaje się, obcej, że Jauch budowniczy budował kościół na Woli. Źródło nie podane. Co prawda w Kellera »Nachrichten« (Lipsk 1788), autorem kościoła na Woli jest Knöbel, ale ten Knöbel jest »konduktorem« budowli przy »dyrektorze« Jauchu, a po śmierci Jaucha w r. 1755 jego następcą. Knöbel wymieniony jest w tychże »Nachrichten«, oraz w »Künstlerlexicon« Müllera, jako autor pałacu Brühlowskiego; źródła wskazują jednak, że roboty przy pałacu Brühlowskim prowadził również Jauch. Tak więc łączą się ze sobą dziwnie nazwiska »dyrektora« Jaucha i jego następcy »konduktora« Knöbla we wspólnych pracach. Dalej, według wiadomości, udzielonej mi łaskawie przez prof. Tatarkiewicza, z papierów zawartych w Archiwum drezdeńskim okazuje się, że autorem tak charakterystycznych pod względem stylu i ortografii uwag, któremi objaśnione są rozpatrywane przezemnie rysunki, między innymi omawiane plany odbudowy kościoła na Woli, jest Jauch podpisany nazwiskiem na uwadze przy planie pałacu Sandomierskiego z r. 1747. Wogóle nazwisko Jaucha w papierach drezdeńskich, dotyczących Warszawy pojawia się najczęściej. Tak więc zdaje się, że Jauch jest istotnie autorem wszystkich, dotychczas rozpatrzonych, rysunków, oraz twórcą odbudowy owego wolskiego kościoła, który zniszczony w r. 1794, odnowiony 1807, nowemu uległ zniszczeniu w r. 1831, poczem stał się cerkwią na cmentarzu prawosławnym, obecnie zaś, zmienną losów kolejną, kościołem garnizonowym wojsk polskich. Liczne dalsze argumenty na poparcie tego przypuszczenia znajdują się w toku niniejszej notatki.

Malowidła ołtarzowe *al fresco* wykonane być miały przez niejakiego Ecksteina. »Ew. Excellence in denen beyden Logen dero Gaerthgens hier in Warschau schon etwas daran gesehen« — czytamy w dalszym ciągu przytoczonego wyżej tekstu. Mowa tu niewątpliwie o willi »Gartenhaus«, którą Henryk Brühl miał na Nowym Świecie, na wzgórzu nawprost Wisły. Z trzech wymienionych przez Rastawieckiego malarzy nazwiskiem Eckstein, wszystkich pochodzących z Berna na Morawach, autorem onych malowideł w kościele na Woli mógł być najprawdopodobniej Franciszek, który również *al fresco* wykonał W. Ołtarz w kościele ks. pijarów w Krakowie, budowanym przez Franciszka Placidiego; Placidi również w bliskich z dwozem saskim znajdował się stosunkach.

Plan i fasada kościoła oo. kapucynów, oraz plany kaplicy królewskiej w tymże kościele¹⁾ (fig. 44—46).

Plany te powstały niewątpliwie właśnie z okazji budowy owej kaplicy królewskiej. August III pochował wewnątrz ojców w grobach podziemnych u kapucynów, potem wystawił ojcu

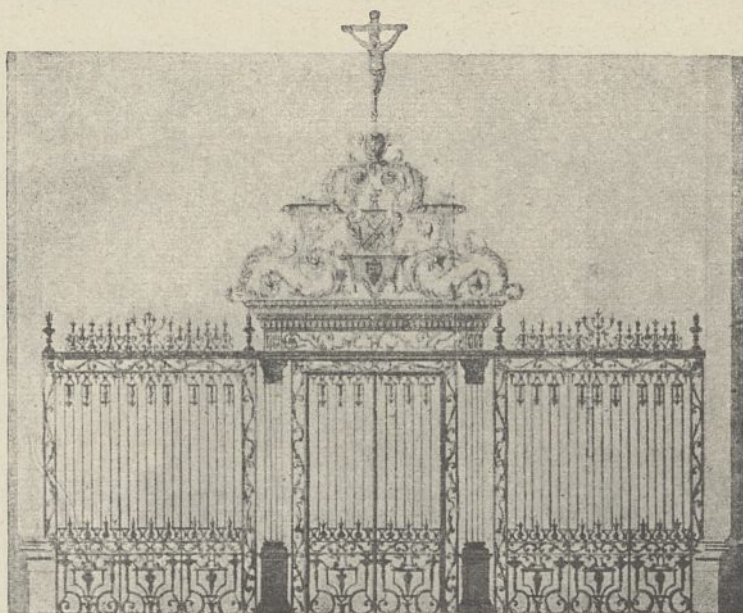


Fig. 41. Krata kościoła św. Krzyża w Warszawie.

¹⁾ Op. cit. str. 45, kopia oraz tabl. VII.

pomnik marmurowy, do którego szczątki królewskie przeniesione zostały przez biskupa poznańskiego Hozjusza w dniu 31 stycznia 1736 r. Nad pomnikiem wznosił król kaplicę za pozwoleniem Hozjusza z dnia 22 kwietnia 1736 r. Kaplica ozdobiona była wewnątrz malowidłami *al fresco*. Odtąd corocznie odbywały się tam uroczystości żałobne. Kiedy potem ustanowione zostało u oo. kapucynów nabożeństwo ku czci błogosławionego Anioła z Akty, kapucyna, postanowiono przebudować kaplicę królewską celem urządzenia tam ołtarza wzmiankowanego Anioła z Akty. Przebudowa nastąpiła w latach 1827—1829 według planów K. Marcconiego i wówczas urna ze szczątkami królewskimi ze środka kaplicy przeniesiona została na prawo od ołtarza, gdzie znajduje się dotychczas, ale pozbawiona części ozdób królewskich, które widzimy na naszych rysunkach. Rysunki te zawierają szczegółowe plany i przekroje kaplicy

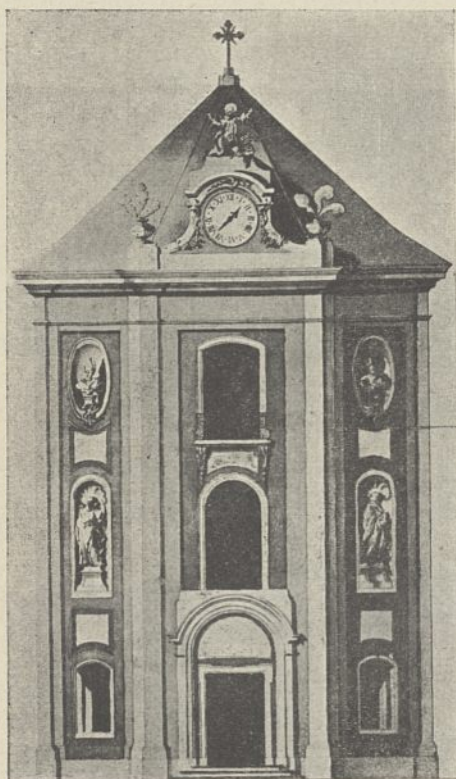


Fig. 42. Fasada kość. św. Wawrzyńca na Woli.

oraz projekt jej przybrania żałobnego, oczywiście na dzień żałobnego obchodu. Data ich powstania przypada, jak widać z tego, co powiedziałem, na rok 1737, kiedy po raz pierwszy odbyło się w tej kaplicy uroczyste nabożeństwo za duszę Augusta II.

Wszystkie źródła podają zgodnie, że urządzeniem owego uroczystego nabożeństwa zajmował się Jauch. Czy ten Jauch, o którym mówiliśmy z okazji odbudowy kościoła na Woli, urządzał tylko nabożeństwa? Czy też przyjmował udział w budowie kaplicy? Zapewne czynił jedno i drugie. W każdym razie charakter kaplicy, przeładowanej zdawkowymi a pretensjonalnymi ozdobami sztukatorskimi w stylu przekwitającego baroku, wskazuje pokrewieństwo z pracami, przy których nasuwa się nazwisko Jaucha, więc przedewszystkiem z dekoracją kościoła na Woli, dalej z rysunkami niektórych szczegółów do pałacu Brühlowskiego. Otóż dyrektor major Jauch potwierdza podpisy Mentzla i Antoniego Solari na lustracjach i kosztorysach, dotyczących pałacu Sandomierskiego z czasów jego przebudowy na pałac Brühlowski, a zawartych w tece z napisem »Sanguisches Palais« w archiwum drezdeńskim [Schränk VII. Fach. 91. Nr. 23]. Wreszcie, jak było już powiedziane, autorem tak znamienitych pod względem stylu uwag, objaśniających większość omawianych dotychczas rysunków, jest również ów Jauch, skąd możnaby wnosić, że wszystkie te rysunki łączą się z jego osobą. I istotnie, projekt fasady kościoła św. Krzyża, w którym Gurlitt poznaje rękę architekta saskiego, odznacza się znów tym samym charakterem, tem dążeniem do wywołania łatwego efektu za pomocą obfitych i pretensjonalnych ozdób sztukatorskich, dążeniem, które cechuje projekty kościoła na Woli, kaplicy królewskiej u kapucynów

i dekoracji pałacu Brühlowskiego. Tak więc osoba Jaucha występuje przy wszystkich powyższych rysunkach.

Z szeregiem rysunków kaplicy królewskiej u oo. kapucynów łączy się potrosze rysunek tej samej najwidoczniej ręki, przedstawiający projekt przybrania kaplicy w pałacu Saskim, prawdopodobnie również na obchód żałobny po śmierci Augusta II. Autorem samej kaplicy jest, jak wiadomo, Knöfel.

Wspomnieć tu godzi się również o widoku zbrojowni, obok którego załączony jest widoczek nieistniejącego już dziś klasztoru i kościoła pp. brygitek. Zbrojownia ta, następnie więzienie, przebudowana była za czasów saskich (później raz jeszcze za Stanisława Augusta). Rysunek nasz wiąże się widocznie z tą przebudową, w Archiwum bowiem drezdeńskim istnieje również rysunek z czasów, przebudowę poprzedzających (repr. Gurlitt, Tabl. XXVII).

Rysunki i plany Kalwarji, która ciągnęła się wzdłuż Alei Ujazdowskich. Według Gurlitta i innych, widział August II w podróży swoich kaplicę Grobu Zbawiciela w Zgorzelicach (Görlitz), zbudowaną w latach 1481—1489 staraniem burmistrza Jerzego Eme-

rich po jego powrocie z Ziemi Świętej, jako wierne naśladownictwo Grobu Chrystusa w kościele Grobu Świętego w Jerozolimie. Król polecił według tradycji Jauchowi budowę takiego grobu i drogi pasyjnej, która kończyła się Grobem i stojącą obok Kalwarią. Koszta obliczone były na 10.000 dukatów. Dzieło zostało ukończone dopiero w r. 1751. Te stacje znikły już około r. 1780, według innych źródeł w r. 1791. Pozostały z nich tylko dwa krzyże na placu św. Aleksandra, oraz figura marmurowa z głównej kaplicy Grobu Zbawiciela, która znajduje się dziś w kościele św. Aleksandra pod mensą w ołtarza. Tak więc również przy tych ostatnich rozpatrywanych rysunkach występuje nazwisko owego Jaucha.

Przyjrzyjmy się, kim był ten tak niezwykle czynny architekt. Architektów dostarczał Augustowi II przeważnie wyższy urząd budowlany, czyli Oberbauamt. August lubował się w układaniu olbrzymich projektów architektonicznych, wprost nie nadających się częstokroć do wykonania, przeto z braku architektów z Oberbauamtu, którzyby mogli nastarczyć jego polece-

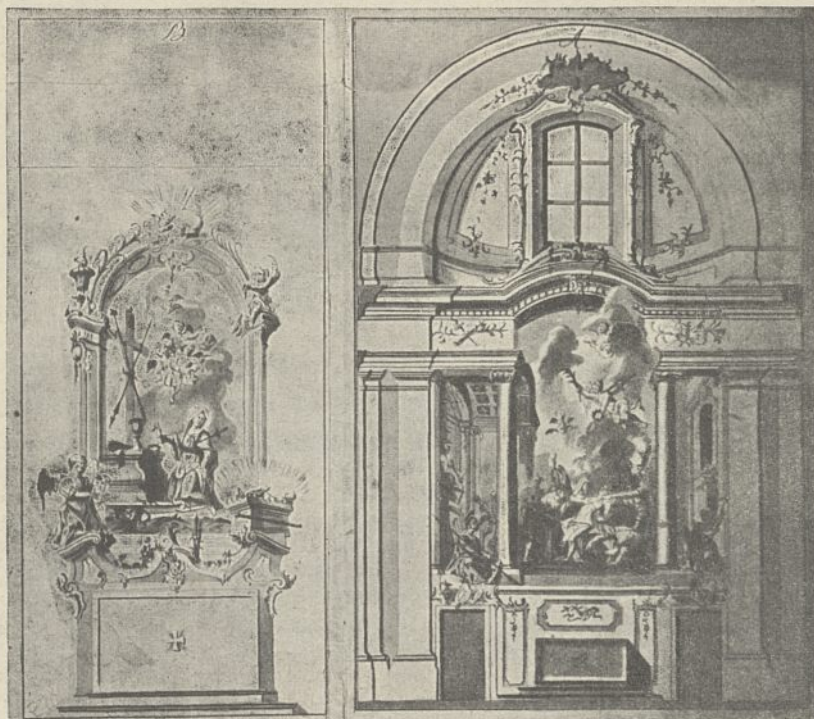


Fig. 43. Szczegóły wnętrza kościoła św. Wawrzyńca na Woli.

niom, posługiwał się król, zwłaszcza do robót podrzędniejszych, oficerami korpusu inżynierów (Ingenieurkorps). Na liście obu brygad inżynierskich, obok Mateusza Daniela i Karola Fryderyka Pöppelmanów, Jana Fryderyka Knöbla, Jana Henryka Klahra i innych, występuje od r. 1743 nazwisko pułkownika Jana Daniela Jaucha z uwagą »in Polen«. Na ludziach tych spoczywało ogólne kierownictwo budowy. Pomocników dobierali oni sobie zazwyczaj również z korpusu inżynierskiego. Ten Jan Joachim Chrystjan Daniel Jauch (te bowiem cztery imiona w różnych kombinacjach figurują przy jego nazwisku), kapitan, następnie major, pułkownik, wreszcie od r. 1748 generał major, inspektor, a potem dyrektor budowli, zjawia się na widowni warszawskiej według Gurlitta po raz pierwszy w r. 1713, jako twórca amfiteatru w ogrodzie Saskim (jakkolwiek M. Rulikowski w rozprawce p. t. »Dawne gmachy i sale teatralne w Warszawie«, słusznie kwestjonuje ową tak wczesną, przez Gurlitta podaną, datę, ponieważ rok 1713 był właśnie rokiem nabycia od Morsztynów posesji ich, oraz sąsiednich, na których powstał z czasem pałac Saski wraz z ogrodem). W r. 1727 spotykamy się znowu z Jauchem, jako plenipotentem królewskim w sprawie o pałac Sandomierski. (W r. 1740 jest plenipotentem królewskim w spra-

wach budowlanych Karol Fryderyk Pöppelmann). Po śmierci Mateusza Daniela Pöppelmanna, twórcy Zwingeru, w r. 1736 objął Jauch kierownictwo budowy pałacu Saskiego, w r. 1750 pod-



Fig. 44. Fasada kość. oo. kapucynów w Warszawie.

byłoby, że jest on tylko kierownikiem »dyrektorem«, a wykonawcą kto inny; kilkakrotnie (przy kościele na Woli, przy pałacu Brühlowskim) nie »konduktora« robót Knöbla, który po śmierci Jaucha w r. 1755 został jego następcą, a w r. 1760, czy też 1765 przeniesiony był na analogiczne stanowisko do Saksonji. W każdym razie większość tych przypisywanych Jauchowi robót nosi jedną i tę samą cechę: przy ogólnym poczuciu proporcji forma ich jest zazwyczaj łatwa, pozbawiona powagi i siły, linje miękkie i płynne, efekt wywołany za pomocą powierzchniowych ozdób sztukatorskich, obficie sypanych. Te cechy łatwo sobie wytłumaczyć, jeżeli się zważy, że Jauch był właściwie inżynierem, posiadającym jednocześnie zdolności dekoratorskie (powierzano mu dekoracje wnętrz na obchody), oraz że zajmował się rzeźbą (w notatce do przebudowy kościoła na Woli powiada bowiem »Die Tauffe betreffende, mit Becken nebst anderen Propertæt und was dazü gehoeret, wie auch die Kinder zu der Brüstung vor dem Altar und andere Bild-Hauer Arbeit, nehme Ich auf Mich«). Bądź co bądź widać, że królewski dyrektor budowlany dbał istotnie o powierzone swej pieczy gmachy i że nie żałował starań, przy sposobności najdrobniejszej przeróbki zdejmując dokładne pomiary i zaopatrując je w szczegółowe notatki historyczne. Nie ulega wątpliwości, że w budownictwie warszawskiem czasów saskich odegrał Jauch rolę niepoślednią, a spodziewać się należy, że zbadanie »materiału pałacowego«, znajdującego się w archiwum drezdeńskim, dorzuci sporo jeszcze wiadomości, dotyczących jego działalności.

piisał kosztorys przebudowy pałacu Sandomierskiego, czyli Sanguszkowskiego na pałac Brühlowski. Wiadomo poza tem, że budował koszarę, ciągnącą się w dwa rzędy od bramy zachodniej ogrodu Saskiego na zachód i stanowiącą jakgdyby przedłużenie kompleksu pałacu Saskiego, oraz że był, jak już powiedzieliśmy, projektodawcą obchodu żałobnego za duszę Augusta II. Z rysunków, któreśmy tu rozpatrywali, zdaje się wynikać, że Jauch był autorem kaplicy pogrzebowej u oo. kapucynów, zwanej królewską, że dokonał odbudowy kościoła św. Wawrzyńca na Woli i prowadził budowę Drogi Krzyżowej w Alejach Ujazdowskich. Z osobą jego wiąże się dalej projektowane, lub też istotnie wykonane roboty około katedry św. Jana (np. niewykonany projekt zakrystyj, zbudowanych potem przez Jakóba Fontanę) roboty przy kościele oo. franciszkańskim, kaplica św. Witalisa, około kościoła św. Krzyża (niewykonany projekt fasady), około Zbrojowni. Wreszcie wśród projektów przebudowy pałacu Wiłanowskiego, obok rysunków, w których Gurlitt poznaje rękę Naumanna z Ingenieurkorps, są inne zbliżone do typu rysunków tutaj uwzględnionych; mogłyby być zatem pracami tegoż Jaucha. O ile wszystkie wymienione prace są istotnie ręki Jaucha — trudno określić; możliwe

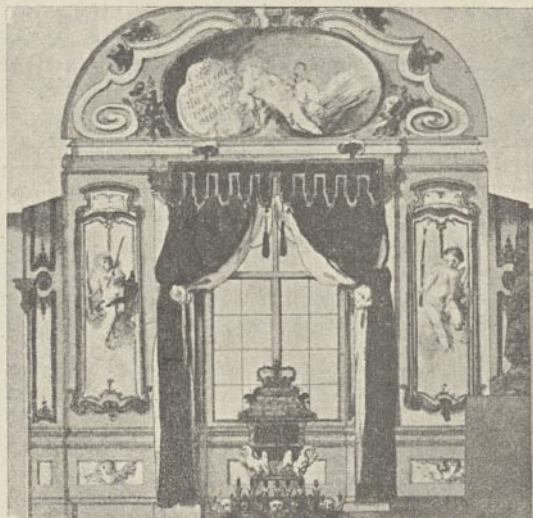


Fig. 45. Warszawa. Kaplica król. w kość. oo. kapucynów.

Posiedzenie z dnia 28 stycznia 1919 r.

Dr. Stefania Zahorska przedłożyła rozprawę p. t. »Z dziejów pierwszych śladów Odrodzenia w Polsce«, ogłoszoną w II t. »Prac Komisji«.

Następnie Dr. Stefan Komornicki przedłożył plany i fotografie »Dworu w Czemiernikach« (pow. Lubartowski). Dwór ten i otaczające go fortyfikacje wznosił w r. 1622 Henryk Firlej, biskup płocki, późniejszy prymas. Całość zabytku zachowana jest naogół dobrze, zwłaszcza niewiele zmieniona późniejszymi przeróbkami. Fortyfikacje, zbudowane z cegły na planie nieregularnego sześcioboku, z bastjonami na ważniejszych narożnikach, zamykają duży ogród. Dwu boków twierdzy broni szeroki, półksiężycowaty staw. W narożniku północno-zachodnim wznosi się dwór, potężny budynek murowany z cegły, tynkowany. Składa się on z wysokiego cokołu, mieszczącego piwnice, z parteru, jednego piętra i attyki, kryjącej dach. Ściany są mocno oszkarpowane. Plan dworu jest prostokątny, podział wewnętrzny przechodzi konsekwentnie przez całą wysokość budynku, środek zajmuje wielka podłużna sala, po której dłuższych bokach ciągną się szeregi mniejszych komnat. Dwie klatki schodowe, z których jedna okrąglą z kręconymi schodami, łączą parter z piętrem. Zwraca uwagę wysokość sali na piętrze, wyższej od pokojów bocznych, co się uwydatnia na fasadach w zwiększonych rozmiarach okien. Prosta dekoracja rzeźbiarska kamiennych ram okien tej sali wykazuje wybitne pokrewieństwo z dekoracją miejscowego kościoła parafjalnego, wzniesionego o 8 lat wcześniej, a z nią razem wiąże się z całym szeregiem robót sztukatorskich i rzeźbiarskich, spotykanych zwłaszcza w kościołach północnej części Małopolski (szczególnie w Lublinie i Kazimierzu). Ośrodkiem artystycznym był w tym wypadku Lublin przez pierwszą połowę XVII w.

Stwierdzenie tego faktu jest obok treści napisu na tablicy erekcyjnej nad bramą wjazdową do fortyfikacji, oraz napisu na tablicy nad głównym wejściem dworu, wspominającego gościńcę Zygmunta III w Czemiernikach w czasie zarazy w r. 1624, jedynym na razie materiałem do historii dworu czemiernickiego. Szerzejsze poszukiwania będą mogły być przeprowadzone dopiero po nastaniu normalnych warunków.

W dyskusji Prof. Dr. Jerzy Mycielski zauważył, że budynek, nazwany przez prelegenta dworem, jest raczej wiejskim pałacykiem (palazzino), wzniesionym na wzór will włoskich XVI i pocz. XVII w. Pałacyk ten, w którego rzucie poziomym mamy typową dla Włoch quattroportę, nie był nigdy fortyfikowany. Pozostałe fortyfikacje należałoby odnieść do zburzonego zapewne dworu dawniejszego.

Przewodniczącym Komisji na rok 1919 wybrano Dra St. Tomkowicza, zastępcą Prof. Dra J. hr. Mycielskiego.

Posiedzenie z dnia 10 kwietnia 1919 r.

Arch. Zygmunt Hendel przedstawił zdjęcia architektoniczne i rysunki kościoła w Boguchwale, wzniesionego przez Teodora ks. Lubomirskiego w r. 1759. Kościół ten, z charakterystyczną dzwonnica od strony apsydy, uważa prelegent za dzieło budowniczego, pochodzącego z Moraw. Dekoracja kościoła — sztukaterje, freski, jakoteż wewnętrzne urządzenie, ołtarze, obrazy i t. p. — jest jednolita pod względem stylowym i pochodzi z pierwszej połowy XVIII w.

Dr. Stanisław Tomkowicz podał w d. c. komunikatu ogłoszonego wyżej na str. XLIV—LIII następujące wiadomości *O artystach pracujących w Polsce lub dla Polski: II. Wiek XVII.*



Fig. 40. Warszawa. Kapł. kr. w kość. oo. kapucynów.

Benjamin Lanier, złotnik. Napis tablicy nagrobnej, która w czasie burzenia kościoła WW. ŚŚ. w Krakowie, tam się znajdowała, za T. Żebrowskim¹⁾ powtórzył p. Leonard Lepszy w pracy swej o Emalierstwie krak.²⁾ Już dawniej był drukiem ogłoszony u Starowolskiego. Tablica zachowała się do dnia dzisiejszego, przeniesiona do ogródka przed kościołem św. Piotra w Krakowie i wmurowana w wysokości ok. 1'50 m w mur boczny, biegnący od sztachet z posągami 12-u apostołów do fasady kościoła, wchodząc po lewej ręce. Z pomiędzy 11-u tablic osadzonych rzędem jest drugą od ulicy Grodzkiej a dziesiątą od kościoła. Z marmuru krajowego niegdyś czerwonego, bardzo zwietrzałego, bez obramienia, mała prostokątna, mierzy na wys. 0'445 m, na szerokość 0'45 m. Litery w głąb ryte, są to cienkie kapitaliki jednostajne, miejscami dziś już nieczytelne. Ponieważ napis nie całkiem ściśle został ogłoszony, przeto podaję tutaj to, co jeszcze dziś choć z trudnością daje się odczytać, w wiernej kopji z oryginału³⁾, z zachowaniem podziału na wiersze.

d. o. m.

spectabilis beniamin la
nier avrifex s...m civis
cracovien. memor svae mor
talitatis monvmentvm in
hoc vestibvlo templi sibi
uxori ris et alyis posteris
svis dvm adhvc in vivis esset
exstrvi cvm consensv venerabilis⁴⁾
capitvli hvivs ecclesiae cvra
vit in qvo adventvm magni dei (s.)
expectatvrvs pys orationibvs
fidelivm se commendat⁵⁾ anno 1617 (s)
vive memor lethi⁶⁾ rvit hora⁷⁾
natione⁸⁾ galvs (s.) civitat. vitri le francvas⁹⁾

Bartłomiej Lugi (Lungi? Luigi?) Avanzino, architekt. O jego istnieniu i przebywaniu może w Polsce, jedną tylko skąpą i niedokładną mogę podać wiadomość. Zachował się list, z datą jedynie dnia 29. IV. pisany z Krakowa, w którym Przemysław Rudnicki¹⁰⁾ donosi podkanclerzemu — zapewne Tomaszowi Zamoyskiemu, który był podkanclerzem w latach 1628—1635 — że zaciągnął do służby u niego architekta Bartłomieja Lugi Avanzino, który jednak z powodu innej roboty stawić się na czas nie może. (Bibliot. Zamoyskich, rękop. »Zamosciana«, Ser. I, cz. II, tom XX, plik 40, Nr. 2).

Być może, że ten Avanzino przebywał wówczas i miał roboty w Krakowie lub wogóle gdzieś w Polsce. Ale równie możliwym jest przypuszczenie, że Rudnicki miał stosunki we Włoszech i stamtąd go był zamówił.

Andrzej dell'Aqua albo dell'Acqua. Był architektem nadwornym Tomasza Zamoyskiego, pierwszego ordynata, a syna hetmana. Nazwisko wskazuje, że był Włochem, a zdaje się, że początkowo zajmował się interesami swego protektora, przebywając we Włoszech. R. 1621 Tomasz Zamoyski, woj. kijowski, wydał z Zamościa list polecający łańcowski, którym wiadomem czyni: »Commisi nob. Andrae dell'Aqua architecto meo, ut mihi certos opifices, marmorarium scilicet et qui gypso coelandi¹¹⁾ autem (s. ma być zap. artem) teneret, ex Italia conduceret«;

¹⁾ Nasze zabytki, Kraków 1865. Zesz I, cz. II. Rozmaitości, str. 25.

²⁾ Spraw. Kom. hist. szt. Akad. Um. Tom IV. Kraków 1891, str. 60.

³⁾ Robilem ją dnia 30. III. 1919 r. Litery większe od innych dają kursywą. Jest ich tylko kilka. Napis nosi ślady myłek i poprawek.

⁴⁾ W oryginale jest: VNBILIS z poziomą kreską skrócenia nad N.

⁵⁾ W tych trzech wyrazach litery VM SE COM... są do siebie zbliżone i noszą ślady przeróbek.

⁶⁾ lethum = śmierć.

⁷⁾ ruit hora = ucieka godzina, godło Hugona Grotiusa.

⁸⁾ W oryginale jest: NATTOE z poziomą kreską skrócenia nad OE.

⁹⁾ W oryginale: FRACVAS z poziomą kreską nad pierwszym A.

¹⁰⁾ W pierwszej połowie XVII w. żył Przemysław Rudnicki, który kształcił się zagranicą, bawił dłuższy czas w Rzymie, wstąpił do zakonu jezuitów i był naprzód nauczycielem synów Zygmunta III, a potem przełożonym kilku kolegów jezuitów (Niesiecki).

¹¹⁾ Oczywiście zam. caelandi. Caelare = ryć, rzezać, snyczerzować, rzeźbić.

nazywa go »famulus« i potwierdza, że upoważnił go do zawierania umów (Bibliot. Zamoyskich, rękop. »Zamosciana« Ser. I, cz. II, tom XVI, plik 164 Nr. 18).

Może chodzi tu o wykończenie kościoła i klasztoru franciszkanek w Szczepieszynie, fundacji Tomasza Zamoyskiego i jego żony, Katarzyny księżniczki Ostrogskiej. Co prawda, o ile do tej fundacji odnosi się kamień znaleziony w r. 1828 przy układaniu posadzki w tym kościele¹⁾, datą ukończenia budowy byłby dopiero rok 1630. Ale ten kamień jest fragmentem, z którego nie dowiadujemy się dokładnie, o czym urwany napis²⁾ miał informować.

List powyższy możnaby raczej związać z kościołem parafjalnym w Turobinie, który również jak poprzedni znajduje się w dobrach ordynackich, a istniał w r. 1621, skoro po sprofanowaniu przez dyssydentów, został w r. 1626 odnowiony³⁾. Zarówno kościół pofranciszkański w Szczepieszynie jak parafjalny w Turobinie należą do pięknych budynków, bogato wewnątrz przyozdobionych szlachetną sztukaterią.

W jakiś czas po r. 1621 — nie wiemy kiedy — dell'Aqua przybył do Polski. Dnia 2. II. 1633 r. z Krakowa zdaje on na piśmie sprawę ze stanu budowli kolegium, bursy i zamku, przedstawiając sposoby ich naprawy (Bibl. Zam. rękopisy »Zamosciana«, Ser. II, tom XXIV plik 79 Nr. 3). Pismo zapewne nadesłane zostało ordynatowi ówczesnemu, Tomaszowi Z., choć to wyraźnie zaznaczone nie jest. O jakich to budynkach mowa, gdzie one były? Nie wiemy. Zestawienie: kolegium, bursy i zamku nasuwa pytanie, czy to nie odnosiło się do Krakowa, który podkanclerzego mógł interesować.

Jan Jaroszewicz, architekt. Spędził, jak się zdaje, całe niemal życie w obowiązku i pracy dla rodziny Zamoyskich. Zaczął jeszcze za Tomasza, który był synem Jana hetmana i kanclerza. Ten Tomasz pisał się pierwszym ordynatem, był woj. podolskim i kijowskim. Istnieje akt z 13. VIII. 1643 r., którym Jan Zamoyski, syn Tomasza i drugi ordynat nadaje »architektowi swemu i rodziców swoich Janowi Jaroszewiczowi« wójtostwo lackie i złocieckie (Bibliot. Zamoyskich, rękop. »Zamosciana«, Ser. I, Cz. III, tom XXV, plik 299 Nr. 3)⁴⁾.

W którym roku ten stosunek się zaczął, nie wiemy. W r. 1620 dnia 15. XI. Jan Jaroszewicz posyła z Zamościa — zapewne Tomaszowi Zamoyskiemu, który był ordynatem w latach 1605—1638, rysunki »na obydwie kazalnice — zdaje się dwie alternatywy projektu kazalnicy do kolegiaty Zamoyskiej — ale zaleca nie pokazywać ich tym rzemieślnikom, którzy mają rzecz wykonać. »Niech sami pierwaj swoje uczynią desenio«. Dalej już tylko mówi o jednej kazalnicy, która ma być czarna, ale »piękniejsza i ozdobniejsza, z figurami alabastrowymi białymi, a miejscem flores srebrne przezrocyste«. Tak radzi Jaroszewicz, i przewiduje, że snycerz pewnie będzie radził »czynić ją na podobieństwo marmuru« (tamże Ser. II, plik 87 Nr. 7).

Jaroszewicz nie miał jednak zwyczaju datować zawsze dokładnie pism swoich. Znajdujemy w tym samym zbiorze kilka jego listów, bez podanego roku. I tak dnia 15. II. i 20. 5. donosi z Zamościa »podkanclerzemu kor.« o zwożeniu drzewa i innych materiałów, o rozpoczęciu robót, i wypowiada swoje uwagi co do budowania dworu za stawem (tamże, Ser. I, Cz. II, tom XIX, plik 265 Nr. 1—2).

O jakiej budowie tu mowa, nie łatwo rozstrzygnąć. Wprawdzie skądinąd wiemy, że pałac czy zamek w Nowym Zamościu, stanął naprzeciw i dla zastąpienia starego zamku w Skokówce. Zamek ten w Skokówce zaczęto budować w r. 1578 na wyspie oblanej rzekami Wieprzec i Katinowica. Wkrótce jednak uznano go za nieodpowiedni i wybudowano wspanialszą rezydencję nad rzeczką Topornicą, »z której się potem wielki staw tworzy« (Baliński i Lipiński, Starożytna Polska II, 793 i n.) Hetman i kanclerz Jan Zamoyski był podkanclerzym w latach 1574—1578; zatem mógłby list być wystosowany do niego jako podkanclerzego i odnosić się do Skokówki. Jednak trudno przypuścić, by Jaroszewicz był w stosunku służbowym do Zamoyskich przez tak długi przeciąg lat, od r. 1578 albo 1577 do r. 1643. Zresztą w takim razie Jan Zamoyski, drugi ordynat a wnuk hetmana, podnosząc i nagradzając jego usługi, chyba nazywałby go architektem nie jedynie rodziców swoich, ale i dziada. Prócz tego istnieją dokumenty stwierdzające, że w r. 1578, a według wszelkiego prawdopodobieństwa i w r. 1579 około zamku w Skokówce pracował architekt inny, Bernard Morando⁵⁾. Więc raczej myśleć tu należy jako o adresacie dwóch listów Jaroszewicza, o synu hetmana, a »pierwszym« ordynacie, Tomaszowi, który

¹⁾ Klemensów pałac, teka z planami dawnymi tego pałacu i pismami odnośnemi, list administratora dóbr, Malhomme'a do ord. Stanisława Z. z 24. XI. 1828.

²⁾ »Anno Dni MDCXXX Thoma de Zamoscio regni Poloniae V. cancelario et generali Crac. capitaneo Districtus saczebraesiensis Dño et haerede ... (dalszego ciągu brak).

³⁾ Baliński-Lipiński, Starożytna Polska, II, 814.

⁴⁾ Wszystkie dalsze cytaty źródłowe co do Jaroszewicza zaczerpnięte są z tegoż zbioru.

⁵⁾ Patrz pod Morando, architekt, wyżej str. XLIV.

był podkanclerzem w latach 1628—1635. Co prawda nie wiemy, jaki to dwór za stawem w tych latach budowano lub zamierzano stawiać.

Jaroszewicz, jako budowniczy nadworny, zajmował się spełnianiem różnych życzeń i poleceń ordynatów w sprawach mających związek z budynkami w ordynacji. I tak np. w liście z 22. I. 1631 r. donosi on Tomaszowi Zamoyskiemu o pomiarach wziętych na obraz do ołtarza w kościele w Kraśniku (Bibljoj. Zamoyskich, zbiór rękop. »Zamosciana«, Ser. II, tom XXVI, plik 86, Nr. 9). Jeszcze dwa inne, nieopatrzone datą roczną, pisma Jaroszewicza są nam znane. W jednym d. 27. VIII. pisanem w Tarnowie donosi on Tomaszowi Zamoyskiemu o ruinie kamienicy Zamoyskiego w Krakowie i podaje projekt jej odnowienia. W drugim z Zamościa datowanym 25. IX. zdaje temuż ordynatowi sprawę o naprawie budynków zapewne w Zamościu (tamże, plik 87, Nr. 5 i Nr. 4). Pisma te muszą być z czasu, kiedy Tomasz Z. był ordynatem, zatem z lat 1605—1638.

Konstantyn, architekt. W liście bez roku datowanym z Krakowa d. 29. IV., w którym Rudnicki donosi o ugodzeniu do robót dla podkanclerzego architekta Avanzino, który niedopisał¹⁾, na jego miejsce poleca on obok Mateusza, architekta bawiącego w Warszawie, także jego synowca, Konstantyna, który budował kaplicę św. Kazimierza w Wilnie (Bibljoj. Zamoyskich, rękop. »Zamosciana«, Ser. I, cz. II, tom XX, plik 40, Nr. 2).

Kaplicę św. Kazimierza przy katedrze wileńskiej według zgodnie podawanych wiadomości zaczęto stawiać w r. 1624, a ukończono w r. 1636. List zatem, wspominający o jej budowie w czasie przeszłym, był pisany bądź co bądź po r. 1624, może nawet po r. 1636, a podkanclerzem ordynatem Zamoyskim, dla którego doniesienie jest przeznaczone, mógł być tylko Tomasz Zamoyski, który urząd ten piastował w latach 1628—1635. Monografie Wilna i katedry tamtejszej powtarzają za Sobieszczańskim (1849), że kaplica wileńska jest dziełem Piotra Dankertsa de Ry²⁾, nadwornego budowniczego i malarza królów Zygmunta III i Władysława IV. Z powyższego listu wynikałoby, że właściwym budowniczym był ów Konstantyn, a Dankerts, którego skądinąd znamy wogóle jako malarza³⁾ zapewne tylko dekorował jej wnętrze obrazami ściennymi.

O tym Konstantynie budowniczym nie znajdujemy zresztą nigdzie wiadomości.

Mateusz, architekt. W liście bez roku, datowanym z Krakowa d. 29. IV., w którym Rudnicki donosi o ugodzeniu do robót dla podkanclerzego architekta Avanzino, który nie dopisał⁴⁾, poleca on w jego miejsce architekta Mateusza, przebywającego w Warszawie (Bibljoj. Zamoyskich, rękop. »Zamosciana«, Ser. I, cz. II, tom XX, plik 40, Nr. 2).

Jak już wiemy, mogło to być w latach 1628—1635, kiedy Tomasz Zamoyski był podkanclerzem. O Mateuszu nic bliższego nie umiem powiedzieć.

Jan Kasiński, malarz. Według Gąsiorowskiego⁵⁾ pod r. 1625 wspomniany on jest w aktach cechu krak. malarzy. Rastawiecki pisze o nim w Słowniku, że pracował dla domu Zamoyskich w pierwszej połowie XVII w. i był malarzem portretowym. Przytacza wiadomości o samych tylko portretach jego pędzla. Znalazłem dowód, że wykonywał też obrazy kościelne. R. 1628 pisał z Zamościa do ordynata Tomasza Zamoyskiego: »obraz Tomasza św., gdzie kościół buduje, rozumiem, że będzie do upodobania ta inwencja, i ten drugi, który począłem był wyprawiać przed odjazdem W. M. M. P., wyprawiłem, obraz Euzebiej ś. podmalowałem, tylko zatrzymać się musiałem dla farb tych, które są potrzebne dla wyprawy tego obrazu i do innych obrazów. Terazby się mogły snadnie pokupić w Krakowie, gdyby wola była W. M. M. P., abym je mógł sam za tą okazją sporządzić, bo tego tak dobrze żaden sprawić nie może jako ja sam. Jan Kasinsky (s.) malarz«. (Bibljoj. Zamoysk., rękop. »Zamosciana«, Ser. II, tom XXV, plik 88, Nr. 10).

Obraz pierwszy jednak nie był przeznaczony do kolegiaty w Zamościu, będącej pod wezw. ś. Tomasza. Obecnie w w. ołtarzu kolegiaty znajduje się obraz ś. Tomasza, dzieło Domenica Robusti, zw. Tintorettem młodszym⁶⁾. Obraz Tintoretta wraz z kilku innymi do kolegiaty tej zamówiony był zapewne jeszcze przez hetmana i kanclerza Jana Zamoyskiego pod sam koniec XVI w.

¹⁾ Patrz wyżej pod Bartłomiej Lugi Avanzino.

²⁾ Nazwisko jego piszą rozmaicie: Dankerts, Dankörs, Dankiers, Dankerse, a nawet Dankwart.

³⁾ Rastawiecki, Słownik.

⁴⁾ Patrz wyżej pod Bartłomiej Lugi Avanzino.

⁵⁾ Cechy krakowskie, str. 48.

⁶⁾ Komunikat Jerzego hr. Mycielskiego »Stosunki hetm. Zamoyskiego ze sztuką«. Spraw. Kom. hist. sztuki tom VIII, str. CLXII i n.

Jacomo Lauro, sztycharz¹⁾. Z zachowanej korespondencji z dwóch pierwszych dziesiątków lat XVII w. dowiadujemy się zajmujących szczegółów o »Łuku tryumfalnym« ku czci Jana Zamoyskiego, czyli o sztychu, który miał uwidocznić chwalebne czyny i przedsięwzięcia hetmana i kanclerza i który, dodany do zamierzonej księgi z żywota jego, przeznaczony był, by jego sławę roznieść po całym świecie. R. 1601 Angelo Odducio, opat di s. Valentino, zwraca się z Rzymu do Zamoyskiego, donosząc mu »tratto con un valente scultore de fare mettere in luce tutte le imprese (s.) et attioni fatte de V. S. Ill^{ma} et Ecc^{ma} sculpita (s.) in arco trionfale secondo l'usinza (s.) dell' (s.) antichi Romani, del quale le mandero un modello per ordinare prossimo da venire, accio lei lo posso (s.) vedere, ogiongere²⁾ et sminuire secondo che le parera, essendo cosa honesta che havendo lei fatti tanti atti heroichi (s.), che anco siano messi in luce, accio si sappiano per tutto il mondo« (Bibl. Zamoyskich, ręk. »Zamosciana«, Ser. II, tom XV, plik 50, Nr. 5).

Może w związku z tą sprawą są 3 listy następne. R. 1602 Samuel Knut³⁾ donosi z Zamościa Janowi Zamoyskiemu: »Obrazy przodków W. M^{ci} rzeze snycerz teraz; skoro je zgotuje, wycisnąwszy na papierze odeślę je W. M^{ci}« (tamże, Ser. I, cz. I, tom VIII, plik 72, Nr. 5); d. 3. XII. 1602 r. Angelo Odducio pisze do Jana Zamoyskiego, że portret jego może być doręczony Montelupiemu (tamże, Ser. II, tom XV, plik 50, Nr. 7). Prawdopodobnie chodziło tu o medal, który miał być przesłany do Włoch, albo w podarunku dla wysoko położonej osoby, albo raczej jako wzór dla sztycharza. Walerjan Montelupi w Krakowie, miał dom handlowy i prowadził pocztę w Polsce, utrzymywał stałe stosunki z Włochami, skąd rodzina jego pochodziła. R. 1603 Samuel Knut z Zamościa donosi Janowi Zamoyskiemu: »Twarz W. M^{ci} dla opata s. Valentini Odduciego dałem lać. Skoro gotowa będzie odeślę, nie mieszkając« (tamże, Ser. I, cz. II, tom XII, plik 39, Nr. 18)⁴⁾.

Następują dwa listy z r. 1603, w których Angelo Odducio z Rzymu pisze do Jana Zamoyskiego o rycinach z widokami twierdz Wolmar i Felin. W drugim z nich pisanym 7. IX. 1603 r. donosi także, iż panu Lauro zakomunikował rozkaz hetmana i kanclerza, by zaprzestał rytowania bramy tryumfalnej (tamże, tom XV, plik 50, Nr. 8 i 9).

Wynika, jak się zdaje z tej korespondencji, że propozycja uczczenia ryciną zasług i czynów Zamoyskiego wyszła z Rzymu, od owego opata Odducia, że Zamoyski początkowo na zamiar się godził i może nawet ułatwiał jego urzeczywistnienie. Potem jednak rozmyślił się, nie wiadomo tylko, dla jakich pobudek, i polecił wstrzymać robotę już rozpoczętą. Może artysta Włoch zbyt go wyzyskiwał, a może też Zamoyski, jako umysł wyższy, istotnie mało dbał o pochlebstwa i hałaśliwe rozgłaszanie swego imienia. Bądź co bądź sprawa utknęła i za życia hetmana nie posunęła się naprzód.

Hetman umarł w r. 1605. Po dłuższej przerwie, odezwał się teraz sam sztycharz, Jacomo Lauro, który miał wykonać ów »Arco trionfale«. Pomimo odmowy poprzedniej nie dając za wygraną, postanowił teraz ponownie spróbować szczęścia. Listem z d. 20. XII. 1609 r. pisanym po włosku z Rzymu sam zgłasza się do następcy hetmana w ordynacji, syna jego Tomasza Zamoyskiego i zawiadamia go, że pragnąc uczcić i rozgłosić światową sławę jego ojca, wielkiego kanclerza zaczął rytować jego czyny i zwycięstwa »in un arco trionfale da me scolpito« i chciałby tę rycinę wydać w księdze zawierającej żywot »dell' heroico suo padre«. W tym względzie porozumiewał się z Szymonem »Bircovio«, drem medycyny, przebywającym w Zamościu⁵⁾. Pisze między innymi, że rytował już jakieś herby polskie; wspomina o Samuelu Cnuth (s.), kanoniku warm. i o »abbate Oddutio« (tamże, Ser. II, tom XXVII, plik 89, Nr. 8).

Prawdopodobnie na list ten nie otrzymał odpowiedzi, gdyż w rok blisko później, przygotowawszy grunt poprzednio przesłaniem statuetki ś. Barbary Barbarze Zamoyskiej⁶⁾ (List

¹⁾ O tym Lauro i dziełach jego i o korespondencji Zamoyskiego z opatem Angelo Oddutio, wspomina J. hr. Mycielski w komunikacie »Stosunki hetmana Z. ze sztuką i artystami« (Spraw. Kom. hist. sztuki, tom VIII, str. CLXII i nast.), ale nie mówi nic o »Arco trionfale«.

²⁾ Zapewne zam.: e giungere = dodać, powiększyć.

³⁾ Był to, jak zaraz niżej zobaczymy, kanonik warmiński, mający stosunki z Rzymem. Przebywał w tym czasie w Zamościu i oddawał usługi hetmanowi. Hr. Jerzy Mycielski w komunikacie »Stosunki hetmana Zamoyskiego ze sztuką i artystami« nazywa go dworzaniem i domownikiem hetmana, a nazwisko jego podaje jako Samuela Knuta Obiesierskiego (Sprawozd. Kom. hist. sztuki, tom VIII, str. CLXIII).

⁴⁾ Cytat ten, już ogłoszony przez hr. Mycielskiego, powtarzam tutaj dla związku z tem, co go poprzedza.

⁵⁾ Był to brat słynnego kaznodziei Fabjana Birkowskiego. Zajmował się filologią łacińską i wydał kilka cenionych prac. Był profesorem Akad. zamojskiej.

⁶⁾ Była to zapewne wdowa po hetmanie, czwarta jego żona Barbara Tarnowska, kasztelanka sandom. Imię to nosiła także jedna z dwu córek Tomasza, a wnuczek hetmana, która wyszła za mąż za Stan. Koniecpolskiego, woj. sandom.

z Rzymu z 10. V. 1610 r. tamże, tom XXIII, plik 75 a, Nr. 28), Lauro ponownie zgłasza się z Rzymu do Tomasza Zamoyskiego (tamże, Nr. 9), powtarzając całą treść listu poprzedniego. Jaki był skutek tego pisania, nie wiemy, snąc jednak dla Laura nie musiał być zadawalniającym, skoro po 9 latach jeszcze raz odezwał się z Rzymu w tej sprawie listem z 24. VIII. 1619 r. przypominając Tomaszowi Zamoyskiemu, że przesłał mu życzenia z powodu godności wojewodziankiej¹⁾, oraz że dedykował mu był »panegirico con l'arco trionfale« na cześć kanclerza, a Tomasz okazał wtedy zadowolenie i obiecał mu swoją »generosita«; przypuszcza, że zwłoka w spełnieniu obietnicy wyniknęła jedynie z zapomnienia (tamże, Nr. 10).

Na tym liście urywają się nasze źródła.

Kto to był ów Jacomo Lauro? Ciampi²⁾ nazywa Giacomo L., Jacobus L. »incisore in rame, Romano« i przytacza jego »Opera dedicata Ser^o Sigismundo III regi Poloniae«. Ogłasza też z rękopisu »Notizie sopra le incisioni militari fatte da Jacopo Lauro, comunicate (s.) all' autore di questa Bibliographia da S. E. il S^r conte ordonato (s.) Stanislao Zamoyski. Notice sur les plans de la campagne en Livonie en 1601 et 1602«. Plany były ryte na miedzi przez Laura w r. 1603. Odbitki znajdowały się — według Ciampiego — w rękopisie Heidensteina »De vita Joan. Zamoyski« w bibliotece Zamoyskich. Są zdaje się unikatem³⁾. Jest tam mapa Kurlandji, plany Kokenhausu, Dinamundy, Rygi, Wolmaru, Felina, Weisstenu (Albus lapis). — Bibliografja Estreichera zna Jakuba Lauro cały szereg dzieł z lat 1602—1618 dedykowanych Zygmuntowi III, z planami miast polskich i inflanckich.

Rzecz ciekawa, że żaden ze wspomnianych autorów nie mówi o powyższym »Arco trionfale«, i nie wiem, czy który ze zbiorów krajowych taki sztych posiada. A jednak z ostatniego listu Laura można wnioskować, że sztych ten został wykonany, tylko może nie zupełnie wykończony, i zapewne istniały jakieś przynajmniej próby jego odbitek.

Są ślady innych jeszcze stosunków Laura z Polską. Oto w rkp. Ossolineum Nr. 85 »Processus novus particularis super cultu immemorabili servae Dei Salomeae« z XVII w.⁴⁾ ma być opis kaplicy bł. Salomeji przy kościele franciszkanów w Krakowie, jak wyglądała w XVII w. Według niego na południowej ścianie wisiał »płaskorzeźbiony obraz dłóta Jakuba Lauro, Rzymianina, ofiarowany w r. 1601 przezeń Henrykowi Firlejowi, późn. biskupowi przemyskiemu, gdy ten od Zygmunta III posłował do papieża Klemensa VIII. Firlej zawiesił go w tem miejscu«. Według tego, nasz Lauro, byłby także rzeźbiarzem. Ale raczej jest to wiadomość błędna, wynika z niezupełnej ścisłości, lub z braku krytycyzmu tłómacza. Dawni Włosi używali czasem zam. wyrazu *incisore*, wyrazu *scultore* na oznaczenie sztycharza. I stąd możliwym jest obraz po prostu sztychowany przez Laura, w tekście polskim a może już poprzednio w tekście łacińskim, na którym autor polski się opiera, stał się obrazem »płaskorzeźbionym dłóta Jakuba Lauro«.

Mikołaj de la Marche, odlewacz dzwonów. Na dzwonie dużych rozmiarów, który po wojnie moskiewskiej w r. 1582 zabrany został przez Jana Zamoyskiego z zamku ostrońskiego i dany do kolegiaty zamojskiej, a dwa razy przelewany, znajdował się tam w r. 1814, był napis łac. długi, świadczący, że po stopieniu po pożarze kolegiaty w r. 1653 na nowo przelał go w r. 1662 »Nicolaus de la Marche consul lublinensis«. (Bibliot. Zamoyskich, rękop. Nr. 1507. M. Stworzyński, Życie Jana Zamoyskiego. Cz. I, pisana w r. 1814).

Aleksander Tricius i Jan Tricius, malarze. O malarzu lub malarzach Triciusach dość dużo pisano — mimo to sprawa, ilu ich było, do dziś dnia nie jest całkiem wyjaśniona. Błędnie Rastawiecki, idąc w tem za A. Grabowskim⁵⁾, mówi o Janie Aleksandrze Triciusie malarzu, jako o jednej osobie, choć jedne z przytaczanych przy tem dokumentów mówią tylko o Aleksandrze, a drugie tylko o Janie. Wilh. Gąsiorowski⁶⁾ stwierdził istnienie dwóch malarzy tego nazwiska: Jan żył i działał w drugiej połowie XVII w., Aleksander Stanisław⁷⁾ zaś w pierwszej połowie XVIII w. Według p. Chmiela⁸⁾ Jan umarł w r. 1692, a Aleksander,

¹⁾ Ordynat Tomasz Tomsz Zamoyski został wojewodą podolskim w r. 1617 lub 1618 i wkrótce w r. 1618 postąpił na województwo kijowskie.

²⁾ Bibliographia critica, tom I, str. 223 i n.

³⁾ J. hr. Mycielski, za wskazówkami danymi przez prof. W. Sobieskiego, mówi, że obrazy bitew z wyprawy inflanckiej znajdują się w bibliotece Zamoyskich, a reprodukcje ich wydane zostały przez Działyńskiego w »Collectanea vitam J. Zamoscii illustrantia«.

⁴⁾ Przytoczonym w książce X. Aloiz. Karwackiego, Błogosławiona Salomea, Kraków 1911, str. 153.

⁵⁾ Starożytnicze wiadomości o Krakowie str. 286, por. tenże, Dawne zabytki m. Krakowa str. 163.

⁶⁾ Cechy krakowskie, str. 88.

⁷⁾ Drugie jego imię »Stanisław« jest poparte, jak się zdaje, jedynie aktami cechowymi. Inne źródła nazywają go tylko Aleksandrem.

⁸⁾ Domy krakowskie. Bibliot. krak. Nr. 53, str. 95.

malarz, był jego synem. Pozostaje tu jednak jeszcze niejasność. Jeśli z prawdą zgodnie Grabowski mówi o przedłożonym w r. 1698 Komisji lustracyjnej przez Aleksandra Triciusa malarza przywileju danym mu przez Jana Kazimierza w r. 1657¹⁾, to trudno tę datę pogodzić z okolicznością, iż miał być synem Jana, a jeszcze bardziej z wiadomościami źródłowymi z lat 1717 i 1727 odnoszącymi się do Aleksandra Stanisława. Musiałby wtedy liczyć około 100 lat, jeśli już w r. 1657 za swoje zasługi otrzymał stałą pensję królewską, i musiałby wykonywać swój kunszt przez 74 z górą lat. Czyżby obok Jana, było dwóch Aleksandrów Triciusów, z których starszy żył i działał jako malarz już wkrótce po połowie XVII w., a młodszy mający jako drugie imię: Stanisław, żył znacznie później, jeszcze w drugiej ćwierci XVIII w.? Do tej zagadkowej sprawy przybywa znaleziona przezemnie zapiska z r. 1731, według której »nobilis Alexander Tricius pictor, civis Crac.«, pozwany przez Teresę Łuczycką, zakonnicę i cały konwent karmelitanek bosych w Krakowie »domus probationis Vesolouiae«, w obronie swojej twierdzi, że otrzymał 100 zł. »in vim malowania frambuży, tablat i innych osób do ołtarza wielkiego, tudzież słupów fabrycznych w marmur d. 9 Augusti 1730 r.« I gdy miał robotę rozpocząć, nawet już rusztowanie stawiano i ludzi zgodził, dwom z nich dając 30 zł., farb zakupił i na kontentację zł. 8 wydał — wtedy mu oświadczone, iż z tej roboty nic nie będzie. Wzbrania się zwrócić zaliczkę, uważając ją zadatek, który przepada, gdy strona zamawiająca zrywa umowę. (Archiw. m. Krakowa. Ex actis controv. cons. r. 1731 luźne kartki, fascykuł bez numeru). »Frambuży«²⁾ i »tablaty«³⁾ to części budowy ołtarza, »osoby« zaś, to będą zapewne posągi świętych i aniołów, które miały być kolorowane.

Wśród tych samych luźnych aktów, między którymi znalazła się zapiska powyższa, spotkałem kwestjonariusz czy protokół sądowy z r. 1731 w sprawie jakiejś chorągwi na adamaszku, którą miał malować »N. Tricius«, malarz. »N« położył tu pisarz prawdopodobnie zamiast niewiadomego mu imienia, i przypuścić można, że wiadomość odnosi się do naszego Aleksandra Triciusa.

O ile o Janie Triciusie wiemy, iż był malarzem nadwornym król. i malował zachowane do dziś dnia portrety, wprawdzie nie pierwszorzędne, lecz wcale dobre, o tyle wszystko co wiemy o Aleksandrze — tym który żył w XVIII w. — każe wnioskować, że był on tylko lepszym rękodzielnikiem, tem co dziś nazywamy lakiernikiem i pozłotnikiem. Jeśli trudno uwierzyć w matuzalowy wiek Aleksandra, nie chcemy zaś bez silniejszych dowodów przyjąć, iż było 2 Aleksandrów, z których starszy, około połowy XVII w. był już zasłużonym i nagradzanym na dworze król. artystą, a drugi w r. 1731 podejmował się robót pozłotniczo-lakiernicznych, to pozostaje jedno i to największe prawdopodobieństwo. Z wiadomości podanej przez A. Grabowskiego nie wynika wyraźnie, iżby dawne przywileje produkowane w r. 1698 przez Aleksandra były wystawione na osobę tegoż Aleksandra. Raczej może odnosiły się do ojca jego Jana, portrecisty królewskiego, syn zaś, skromny rękodzielnik, na ich mocy miał odziedziczone po ojcu prawo (albo może tylko pretensję) do pensji królewskiej.

Posiedzenie z dnia 22 maja 1919 r.

Prof. Dr. Adolf Szyszko-Bohusz zwrócił uwagę na list króla Zygmunta Augusta z r. 1557, pisany z Wilna do Bonera (ogłoszony w *Materiałach do historii Wawelu*, wydanych przez A. Chmiela), a zawierający kilka ważnych szczegółów o rotundzie śś. *Feliksa i Adaukta*, nazwanej sklepem na srebra królewskie pomiędzy kuchniami i starostwem. Z treści listu wynika, że rotunda była budynkiem sklepionym, a sklepienie sięgało wysokości stropu I p. starostwa, po r. zaś 1557 rotunda została przedzielona na dwie kondygnacje. List ten rozstrzyga w zupełności zagadnienie konstrukcji rotundy, jakoteż ustala wysokość pierwotnego sklepienia, a zarazem potwierdza rekonstrukcję, dokonaną przez prelegenta.

Dr. Henryka Fromowiczówna streściła swoją pracę p. t. *Emalje z Limoges w krakowskich zbiorach*, która będzie ogłoszona w następnym tomie »Prac Komisji«.

Posiedzenie z dnia 3 lipca 1919 r.

Prof. Dr. Adolf Szyszko-Bohusz przedstawił referat o kościele romańskim szczątkowo odkrytym pod zachodniem skrzydłem zamku na Wawelu. Prelegent okazał rysunki, odtwarzające

¹⁾ *Starożytności hist. polskie*, t. I, 417, por. tenże, *Dawne zabytki m. Krakowa*, str. 163.

²⁾ Oblączyste sklepienie, zagłębienie na obraz (Linde).

³⁾ W tekście oryginalnym napisano: *tablat*. Może to skrócenie zam, tablatura. Tablatura w architekturze, w malowaniu lub stolarskiej robocie składa się z filunków i fryzów. Tablatura malarska, płótno, na którym się maluje (Linde).

zabytek w jego pierwotnym stanie i konstrukcji. Była to krzyżowa bazylika z transeptem, trzema apsydami i trójnawową kryptą pod prezbiterjum. Całość była zbliżona w typie do kościołów saskich z X i XI wieku i miała uderzające podobieństwo w rzucie poziomym do katedry w Merseburgu (z r. 1015). Prawdopodobnie mamy tu do czynienia z pierwszą krakowską katedrą, fundowaną przez Bolesława Chrobrego. Podczas dość długiej budowy tej katedry funkcje kościoła katedralnego może spełniał drewniany kościół św. Michała, również fundacji Chrobrego, za czym przemawiałyby kilka faktów, jak np. nazwanie kościoła »archikolegiatą«, jego wyjątkowe przywileje i znaczenie w historii. Dzieje tej pierwszej katedry były przypuszczalnie następujące: zburzona wkrótce po ukończeniu, może przez Czechów w r. 1035, przerobiona została — przez zachowanie transeptu i prezbiterjum bez naw przodkowych — na kaplicę zamkową pod wezwaniem św. Gereona. Na okolonym murem cmentarzu, otaczającym pierwotnie katedrę, grzebano zmarłych i nadal, a równocześnie rozpoczęto za Władysława Hermana budowę drugiej z kolei katedry romańskiej. Pierwsza w swych resztach jako kaplica zamkowa przetrwała do połowy XIV wieku, kiedy za Kazimierza Wielkiego przebudowana została na zamkową kaplicę gotycką. Z gotyckiej budowli zachowały się również fragmenty, tkwiące w murach parteru i I piętra, a mianowicie tęcza kamienna i resztki prezbiterjum, jakoteż mury zewnętrzne nawy. Ślady sklepień wskazują, że wspierały się one na jednym słupie. Zachowały się także resztki gotyckiej polichromji ornamentalnej, figuralnej, o charakterze zbliżonym do fresków kaplicy zamkowej w Lublinie. Ta kaplica gotycka, która stanęła na gruzach kaplicy św. Gereona miała wezwanie św. Marji Egipcjanki, wspomniane przez Długosza. Skasowana została w początku XVI wieku, przyczem prebendę św. Marji Egipcjanki przeniesiono do rotundy św. Feliksa i Adaukta, a w parę lat później obydwie do nowozbudowanej kaplicy Zygmuntońskiej.

Dr. Tadeusz Szydłowski przedłożył komunikat »O dwóch późnorennesansowych ołtarzach w Felsztynie«. Ołtarze te, znajdujące się w kaplicach bocznych kościoła parafjalnego, należą do wcale dobrych a dziś już rzadkich okazów, a że uległy w czasie wojny bardzo znacznemu nadniszczeniu, warto utrwalić ich wygląd pierwotny, do czego posłużą fotografie, zdjęte jeszcze przed wojną, a udzielone referentowi przez p. Marcina Frydla. Jeden z ołtarzy (fig. 44) wznosi się w lewej kaplicy, w której na ścianie przeciwległej wprawiony jest omawiany już w *Sprawozdaniach* t. VII. szp. CCCXVIII nagrobek Krzysztofa Herburta, zmarłego dzieckiem w r. 1558. Ołtarz pochodzi z końca XVI lub z pocz. XVII w., a fundowany być musiał przez krajcego kor. i woj. sandomierskiego Jerzego Mniszcha. Świadczą o tem widniejące w miejscu predelli trzy tarcze z h. Mniszchów pośrodku, Toporem i Śreniawą po bokach. (Matką Jerzego Mniszcha była, jak wiadomo, Stadnicka h. Śreniawa, a żoną Jadwiga Tarłówna h. Topór). Mniszech posiadał w sąsiednich z Felsztynem Laszkach Murowanych, jako wiano swej żony okazałą rezydencję, którą wielkim sumptem rozszerzył i urządził; poczuwał się przeto do obowiązku wyposażenia swego parafjalnego kościoła w Felsztynie bogatym ołtarzem, zdobnym w polichromję, rzeźby i malowidła.

Retabulum tego ołtarza zbudowane jest z trzech coraz ku górze zwężających się kondygnacji, ujętych w oprawę architektoniczną z kolumn i gzymsów. Schodowate zwężanie się górnych pięt złagodziły dopełnienia z motywów dekoracyjnych, wachlarzy, iglic, esownic i girland, tworzących w całości sylwetę trójkątnego szczytu. Zasadniczy pomysł kompozycyjny przeprowadzony tu został z wyraźnym artyzmem, z dużym wdziękiem w rozwinięciu szczegółów, wykonanych z uderzającą starannością. W dolnej kondygnacji zajęła wiele pola wcale wytworna robota snycerska. Umieszczony pośrodku obraz ujęto w pięknie rzeźbioną ramę, gdzie wśród splotów ornamentacyjnych zajęło miejsce pięć niewielkich, wcale zręcznych płaskorzeźb figuralnych, przedstawiających Zwiastowanie, Nawiedzenie, Hołd Pasterzy, Obrzezanie i 12-letniego Chrystusa w świątyni. W górnej części ramy widać dwóch adorujących aniołków, pomiędzy którymi przytwierdzona została zapewne później, znacznie słabsza i pierwotnie tu nie należąca półfigurka Boga-Ojca z błogosławiącą prawą, a trzymającą świat lewą ręką.

Znajdujący się w opisanej ramie obraz św. Walentego uległ w czasie wojny zupełnemu zniszczeniu. Malowany był temperą na drzewie, z tłem złożonym o wyciskanych deseniach. Świętego przedstawiono jako kapłana ubranego w ornat; stojąc, trzymał on wzniesioną ręką nad klęczącą przed nim niewiastą. Nad świętym unosił się aniołek, trzymający w rękach palmę męczeńską i wieniec. W głębi dostrzegało się kościół i szereg zgrupowanych przed nim małych figurek. U stóp świętego leżał powalony jakiś król (korona i płaszcz gronostajowy) i dwóch jego dworzan. Świętych Walentych jest, jak wiadomo, kilkunastu; przypuścić można, że wyobrażony tu był św. męczennik z III wieku, który według »Legenda aurea« przywrócił wzrok ślepej dziewczynie. Technika obrazu, nie pierwszorzędna, znamionowała jednak dobrze wyszkoloną, wprawną i staranną rękę.

W owej dolnej kondygnacji ołtarza uczczono obok św. Walentego cztery święte niewiasty, których rzeźbione i polichromowane figurki stanęły w niszach między kolumnami. Są to, zdaje



Fig. 44. Felsztyn, Oltarz sw. Walentego.

się, święte: Małgorzata, Jadwiga Śląska, Barbara i Katarzyna. W drugiej, środkowej kondygnacji mieścił się obraz, przedstawiający pośrodku Wniebowzięcie Matki Boskiej, po bokach zaś ośm scen z Pasji. Rozplanowanie oraz niewielkie rozmiary tych scen, z dołu ledwo widocznych, nasuwają przypuszczenie, że obraz nie był dla ołtarza pierwotnie przeznaczony, lecz znalazł się tam w braku innego odpowiedniejszego, może nawet w czasie jakiejś późniejszej restauracji ołtarza. Jest to malowidło nie przedstawiające wybitniejszej wartości, lecz oparte na dobrych, warstwowości tradycjach. Faktura malarska nieskomplikowana; użyte są jedynie barwy zasadnicze w jaskrawych tonach, kładzione alla tempera na złotym podkładzie. Wprawniejszą, subtelniejszą ręką okazuje jedynie postać M. Boskiej, unoszona przez aniołków ponad otwartym grobem, około którego zgromadzeni są apostołowie¹⁾. Po bokach tej górnej sceny wyobrażone są z lewej strony: Chrystus w Ogrojcu, Biczowanie, Koronowanie cierniem, Upadek pod Krzyżem; z prawej: Ukrzyżowanie, Zmartwychwstanie, Wniebowstąpienie, Śmierć Matki Boskiej.

W czasie wypadków wojennych w jesieni 1914 r. runęło sklepienie kaplicy i ołtarz był wystawiony przez czas dłuższy na oddziaływanie wilgoci. Przesiąkły nią obrazy tak, że z pierwszego nie zostało prawie śladów, z drugiego ocalały niektóre fragmenty, które trudno będzie na dłużej utrwalić wobec wypaczenia i spróchnienia drzewa²⁾. Szkoda nie jest bardzo znaczna, gdyż obraz, jakkolwiek nie bez wartości, nie ma ze szkołą Dürera, jak przypuszczano, żadnego związku, a powstać mógł dopiero z końcem XVI lub początkiem XVII w.

W górnej kondygnacji opisywanego ołtarza znajdował się obraz, przedstawiający koronację Matki Boskiej. Zniknął on także zupełnie z powodu zamoknięcia, podobnie jak obraz św. Walentego. — Zniszczenie dotknęło nie tylko obrazy, lecz ogarnęło cały ołtarz, tak jego strukturę, jak rzeźbę i polichromję. Skutkiem ostrzeliwania kościoła i spowodowanego niem runięcia sklepienia kaplicy, została struktura ołtarza trochę potrzaskana, a wiele szczegółów ornamentacyjnych zupełnie zniszczonych. Stosunkowo nieznacznych uszkodzeń doznała rzeźba figuralna, ucierpiała zaś bardzo polichromja ołtarza. Była ona już nie pierwotną, lecz w całości przemalowywaną, na ogół dosyć niedołążnie, choć z zachowaniem dawnego charakteru. Ołtarz gruntownie odnowiono przed laty pięćdziesięciu, jak świadczy u dołu umieszczony napis: *Renovatum anno 1870*. Dano wtedy nowe złocenia na starym gruncie. Cały ołtarz był pierwotnie gruntowany masą kredową. Obecne uszkodzenie doszło do samego gruntu i spowodowało wiele odprysnięć barwy razem z kredą.

Po restauracjach, dokonanych w dawnych epokach, a przy utracie w czasie wojny głównych obrazów, uszkodzeniu rzeźb i polichromji, jest dzisiejszy stan ołtarza dosyć daleki od pierwotnego wyglądu, a choćby od owego stanu przedwojennego, jaki ilustruje załączona fotografia.

Podobnie przedstawia się rzecz z drugim ołtarzem, który znajduje się w przeciwległej kaplicy bocznej, mieszczącej prócz ołtarza wcale cenny, a niestety bardzo przez wojnę zniszczony renesansowy pomnik biskupa Walentego Herburta³⁾. Ów drugi ołtarz ma typ odrębny od poprzedniego, przez niektóre zaś szczegóły ornamentacyjne zbliżony jest nieco do ołtarza w pobliskich Felsztynowi Łanowicach pod Samborem. (Por. *Sprawozdania* t. V, str. XI i tabl.) Gdy jednak ołtarz w Łanowicach jest wybitnym pomnikiem snycerstwa, w felsztyńskim rzeźba figuralna nie odgrywa roli, a główne miejsce zajęło malarstwo. W strukturze jego dostrzega się jakby reminiscencję dawnych tryptyków przez skrzydła boczne, w które opatrzone są dwie główne kondygnacje, przez zachowanie predelli i górnego szczytu. Ołtarz poświęcony jest św. Annie. W predelli widzimy sceny Joachima w świątyni i spotkanie Joachima z Anną. Obraz główny przedstawia św. Annę samotrzecią; w górnej kondygnacji wymalowano Marję Magdalenę pokutującą; u szczytu P. Jezusa boleściwego; skrzydła zaś, względnie boki zajęły święte niewiasty (fig. 45). Jako okazy sztuki prowincjonalnej posiadają te malowidła pewną wartość; obraz Marji Magdaleny interesuje tak przez ujęcie Świętej, jak i swe tło pejzażowe.

Ołtarz był już odnawiany zapewne kilkakrotnie. O ostatniej restauracji świadczy napis: »Zrestaurowany roku 1871 kosztem c. k. konserwatorium (sic), obrazy przez A. Kaczmareckiego malarza, rzeźby i złocenia przez F. Majerskiego«. Odnowę obrazów i polichromji wykonano dosyć niedołążnie. Obraz św. Anny samotrzeciej przemalowano dość silnie. Widać to szczególnie na koszulce Dzieciątka, która jest zapewne w całości nieautentyczna, na sukni, na koronie i nimbie M. Boskiej. Także w innych partjach dostrzega się różne drobne łatki w fałszywych tonach.

¹⁾ »Ruiny Polskie«, fig. 81.

²⁾ Obraz ten, jako posiadający już dziś tylko wartość historyczno-muzealną, utrwalono prowizorycznie przed dalszym odpryskiwaniem oraz odpadaniem gruntu i oddano do Muzeum Narodowego w Krakowie.

³⁾ »Ruiny Polskie«, str. 64 i fig. 78—80.



Fig. 45. Felsztyn, Oltarz św. Anny.

Obrazu Marji Magdaleny nie przemalowano, a tylko grubo go przewerniksowano. Polichromja ołtarza częściowo jeszcze została stara.

Szkody, jakie wywołała nieumiejętna restauracja, nie idą jednak w porównanie ze zniszczeniem, jakie wyrządziło działanie pocisków, runięcie sklepienia i skutki dłuższego pozostawienia na łasce losu. Strzaskaniu uległa część skrzydła lewego wraz z architrawem, pouszkodzone były bazy kolumn, kapitele i gzymsy. U obrazu św. Anny została roztrzaskana prawa strona, reszta okaleczona poważnie. Wizerunek stojącej św. Katarzyny uległ zupełnemu rozbiciu. Obraz Marji Magdaleny miał kilka dziur dosyć znacznych, dwa silne pęknięcia i dużo odprysnięć gruntu z farbą. Chrystus boleściwy w górnym szczycie znikł wskutek wilgoci.

Wobec dość wybitnej wartości obydwu ołtarzy zajął się referent jako konserwator ratowaniem ich od ostatecznej zagłady. W r. 1916 przeprowadzono prowizoryczną restaurację. Wymieniono niektóre nadwątłone części konstrukcyjne, uzupełniono niektóre szczegóły architektoniczne i ornamentacyjne, o ile to było konieczne dla całości. Natomiast w rzeźbie figuralnej i subtelniejszej snycerskiej ornamentyce nie dorabiano części brakujących. Odnowę polichromji obydwu ołtarzy zostawiono na czas późniejszy. Restaurację zachowanych obrazów ołtarza św. Anny przeprowadził art. mal. Wiesław Zarzycki. Uzupełnił najważniejsze braki, wyretuszował wszelkie szczyrby i odprysnięcia. Usunął także, o ile było można, niedokładności i niewłaściwości poprzedniej restauracji.

Omawiając uszkodzenia innych zabytków felsztyńskiego kościoła, wspomniał referent, że po odpadnięciu tynków ze ścian prezbiterjum wyszły na jaw tylko bardzo nikłe ślady pierwotnej tych ścian polichromji, z których można wnosić, że była wykonana farbami wapiennymi, a pod względem stylistycznym miała charakter renesansowy, oparty na późnośredniowiecznych tradycjach. Interesująca dekoracja sklepienia przepadła, jak wiadomo, skutkiem wojny.

Dr. Stanisław Tomkowicz podał w d. c. komunikatów ogłoszonych wyżej na str. XLV—LIII i LXI—LXVI następujące wiadomości *O artystach pracujących w Polsce lub dla Polski. III. Wiek XVIII i XIX.*

A) Wiek XVIII.

Piotr Bari, malarz. Wymienia go Słownik Rastawieckiego, mówiąc, że malował w kościele oo. kapucynów w Krakowie i tutaj zeszedł z tego świata; powołuje się na Ciampiego¹⁾, który to nazwisko rzekomo przytacza pod r. 1605²⁾. Rastawiecki od siebie dodaje napis, znajdujący się według niego po prawej stronie wielkich drzwi tego kościoła. Cała niekrytyczność tych wiadomości okazuje się, gdy zważymy, że artysta, któryby żył a zwłaszcza działał w r. 1605 nie mógłby malować w kościele wystawionym dla zgromadzenia zakonnego, które zjawilo się w Krakowie w r. 1695 i dla którego kościół zaczęto stawiać w przedostatnim roku wieku XVII. Zresztą z tą datą nie zgadza się również napis chronostychowy epitafjum, podany przez Rastawieckiego, który daje rok 1838 (!) albo jeśli odrzucimy 2 wątpliwe *D* początkowe 2 wierszy ostatnich: 838.

Z powodu tych nieścisłości ogłaszam tu jeszcze raz, poprawniej, ów napis znajdujący się obecnie w sionce dzielącej kruchtę od kaplicy Loretańskiej i wejście frontowe boczne od pierwszej kaplicy obok nawy. Wmurowana w ścianę na lewo wchodzącego z podworczyka do kościoła, a naprzeciw kropielnicy, tablica czarna marmurowa, prostokątna, wys. 0,68 m., szer. 0,55 m., ujęta jest w rodzaj listwy z jednej z nią sztuki wyrobionej, ponad jej powierzchnię wystającej i od strony pola wewnętrznego profilowanej. Napis wyryty był początkowo kapitalikami jednostajnymi, potem powiększono pewną ich ilość, tworząc w ten sposób chronostych³⁾, składający się na r. 1743. Mianowicie:

staVator en	(6)
petrVs barI	(6)
InsIgnIs pICTor:	(104)
In arte nVLLI seCVnDV's	(717)
penICILLO LibItInae ⁴⁾	(255)
DeCoLoratVs est	(655)
die 18 augusti	(razem 1743)

Ta data i skądinąd nie budzi wątpliwości. Stał wtedy już od lat z górą 40 kościół i mógł w nim przed śmiercią wykonywać malowania artysta. Przyjęciu jej nie sprzeciwia się charakter

¹⁾ Viaggio in Polonia str. 135 i Bibliographia critica II, 245.

²⁾ W przytoczonych miejscach u Ciampiego tej daty jednak nie znajduje.

³⁾ Przez te poprawki wskazano jakby palcem datę, która staje się tem pewniejszą.

⁴⁾ Libitina była to bogini patronka pogrzebów. Czasem tą nazwą oznaczano Prozerpinę.

pisma użytego na epitafjum. Zresztą o tym »znamienitym« malarzu nie posiadamy żadnych wiadomości.

Columbani albo Kolombani, architekt. Był on budowniczym ordynatów Zamoyskich około połowy XVIII w. ks. Wadowski w książce: Kościoły lubelskie¹⁾ przytacza ustęp z Kroniki klasztoru bernardynów lubelskich pt. »Mixta«, rękopisu z XVII i XVIII w. pisanego przez historjografów zakonu: »Missus de Zamość architectus dominus Columbani, qui tum Zamoyscii tum in Clemensow splendidissima palatia pro ordinatis Zamoscensibus erigebat uti architecturae magister«. Dziać się to musiało około r. 1750. A w zachowanych oryginalnych listach Teresy ordynatowej Zamoyskiej²⁾, pisanych w latach 1744—1745 z Warszawy do Blumberga w Zamościu, który przy końcu XVIII w. był, zdaje się, rządcą czy pełnomocnikiem ordynatów, jest w kilku miejscach mowa o mag. »Kolombanum« (bez bliższego określenia jego fachu), z którym kontrakt powtórny został zawarty i który większe sumy pieniędzy pobiera (Bibliot. Zamoyskich, rękopisy »Zamosciana«, Ser. I, cz. IV, tom XLIX, plik 455, Nr. 1—32).

Prawdopodobnie te dwie wiadomości dotyczą jednej sprawy: budowy pałacu klemensowskiego. Klemensów, niedaleko Zamościa, jest to nie wieś tylko pałac z parkiem dużym (podobno ok. 300 morgów mierzącym), we wsi Michalów. Jest tradycja, że rezydencja ta przez energiczną Teresę z Michowskich Zamoyską założoną została wśród głębokich lasów jako uzdrowisko dla słabowitego dziedzica ordynacji, Klemensa Zamoyskiego. Potwierdzałaby to nazwa miejscowości; może jednak ta nazwa nie od samego początku nadaną jej została. Klemens bowiem przyszedł na świat w r. 1747. Kronika bernardyńska mówi wprawdzie o założeniu Klemensowa w czasie bliskim r. 1750, kiedy więc Klemens był już na świecie — lecz jeśli listy Teresy Zamoyskiej z lat 1744—1745 odnoszą się do tej budowy, to zaczęto do niej robić przygotowania już na kilka a conajmniej parę lat przed urodzeniem Klemensa. To ostatnie przypuszczenie jednak pewnem nie jest i nie da się stwierdzić, gdyż listy znane nam są tylko z krótkiego zarejestrowania, w którym nazwa Klemensowa nie przychodzi. Byćby mogło, że te listy dotyczą robót około pałacu w Zamościu, skoro według kroniki bernardyńskiej Columbani nietylko »in Clemensow«, ale także »Zamoscii« »splendidissima palatia pro ordinatis erigebat«.

Co do Zamościa wyrażenie kroniki jest w każdym razie za daleko idące. Pałac tutaj stał od końca XVI w.³⁾, był od swych początków bardzo okazały, więc w połowie XVIII w. Columbani przeprowadzać tu mógł zapewne tylko jakieś częściowe dobudowy lub przeróbki; zresztą po jeszcze późniejszych zmianach, dokonanych przez rząd rosyjski, który po r. 1831 gmach objął w posiadanie, budowa dziś nic prawie z pierwotnej swej postaci nie zatrzymała. Natomiast Klemensów w głównym swoim zrębie zachował się do dnia dzisiejszego i po przejściu pałacu w Zamościu na własność rządową służy obecnie za główną letnią rezydencję ordynatów Zamoyskich. W ciągu XIX w. uległ wprawdzie kilka razy powiększeniom przez dodanie pawilonów bocznych po prawej i lewej stronie fasady, przedłużanie ich stopniowe i dobudowanie z jednej strony wielkiej oranżerii, a z przeciwnego końca długiej oficyny; w ten sposób powstał obecny gmach bardzo rozciągly; pierwotne jednak środkowe jego jądro mało przy tem zostało przekształcone.

Jest to o tyle ważne, że pałac ten daje pojęcie o architektonicznej działalności Columbaniego, którego z innych dzieł nie znamy⁴⁾, a zarazem zachował nam pamiątkę innego w swoim czasie sławnego gmachu, który zniknął całkiem z powierzchni. Czytamy w Sobieszczańskim⁵⁾, że »w Klemensowie pałac ... na wzór pałacu Saskiego w Warszawie wystawiono«. Przez długi czas nie było sposobu skontrolowania prawdziwości tego twierdzenia. Obecnie w r. 1917 wydane dzieło Gurlitta o Warszawie⁶⁾ pozwoliło nam zapoznać się bliżej z nieistniejącą dziś budową, która powstała ze skombinowanego pomysłu dwóch niepospolitych architektów drezdeńskich: Chiaverego, twórcy katolickiego kościoła nadwornego i Mateusza Daniela Pöppelmana, genialnego twórcy Zwingera. Wprawdzie ogłoszone z archiwów drezdeńskich projekty Pöppelmana nie były nigdy przeprowadzone w całości, a przez jego następców (syna, Jaucha, Longuelune'a i Deybla) zostały znacznie zmienione, lecz bądź co bądź był to gmach imponujący, w duchu saskiego odcienia stylu barokowego. Klemensów w mniejszych rozmiarach istotnie go

¹⁾ Kraków 1907, nakł. Akademii Umiejętn. str. 544 i n. nota, por. str. 515 i n.

²⁾ Była to druga żona ordynata Tomasza Antoniego, Teresa Aniela, z domu Michowska.

³⁾ Historycy mówią o stawianiu go w r. 1580. Znany jest napis, który był na nim umieszczony, a który świadczył, że budynek skończonym był w r. 1581.

⁴⁾ Wogóle piszący o architekturze w Polsce nic o nim nie wiedzą.

⁵⁾ Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w Polsce, II, 192.

⁶⁾ Warschauer Bauten aus der Zeit der sächs. Könige. Berlin 1917.

przypomina ogólnym układem i pomysłem, tudzież pewnymi charakterystycznymi szczegółami; jeszcze zaś bardziej musiał przypominać, zanim przeróbki w XIX w. częściowo zmieniły jego postać. Dzieło to, co do planu i wyglądu typowy warszawski pałac z pierwszej połowy XVIII w., odznacza się proporcjami szlachebnymi i dobrym stosunkiem otworów i ścian. Świadczy o uzdolnieniu Columbaniego, mimo że mu oryginalności i ducha twórczego przyznać nie można.

Mankini albo Dominik Marya Mangini, malarz. Rastawiecki pisze w swoim Słowniku, że Dominik Marya Mangini, Florentczyk, osiadł w Krakowie i wstąpił do cechu malarzy. Z jego życia przytacza daty z lat 1745—1750. O jego dziełach nic nie umie powiedzieć. Również na kilku datach biograficznych poprzestaje Wilh. Gąsiorowski (Cechy krakowskie, str. 61), który mówi, że starszym cechu malarzy był w r. 1747 i następnych, a zmarł w r. 1754.

Udało mi się znaleźć akt, który zawiera najwcześniejszą datę z jego życia i zarazem wiadomość, że malował obrazy do kościoła w Minodze, wsi obecnego pow. Olkuskiego. Co prawda z zamówienia wywiązał się nie dobrze, nawet posądzono go o niesumienność co do użycia farb i z tego powodu wytoczono mu skargę. W Archiwum m. Krakowa znajduje się pozew z daty 2. V. 1733 r., którym malarza Mankiniego pozywa na ratusz krak. Szembek, podkomorzy generalny województwa krak.¹⁾ Czytamy tam: »Quia tu inito contractu respectu depictarum aliquot imaginum ad ecclesiam in villa Minoga... actoris propria et haereditaria, sita (s.) applicandarum in tempore certo jam pridem elapso elaborare... te obligasti, aureos hung. 22 ab... actore realiter accepisti, attamen eidem obligationi in toto contravenisti, pigmenta et colores simplices ultra factum adoptasti ac subministrasti imagines easdem defectuose quamvis per te aliquoties accomodatas et correctas non tamen prout conveniebet bene et proportionaliter reductas pinxisti, ad multas requisitiones extradere denegasti... nonnullas imagines apud certas personas oppignorasti...« (Archiwum m. Krakowa. Ex actis controv. cons. 1733, luźne kartki, fascykuł bez numeru).

Jak z tego wynika, Mankini — niezawodnie jedna osoba z Manginim — wprawdzie podejmował się malowania obrazów figuralnych kościelnych, jednak malował licho, a nadto był człowiekiem niedbałym, nawet lekkomyślnym i obrazy, za które z góry wziął pieniądze, zastawiał u osób trzecich. Pozew jest niestety tak ogólnikowym, że ani nie wiemy, co obrazy przedstawiały, ani nawet za ile sztuk zapłacono malarzowi 22 czerwone złote węgierskie.

Franciszek Placidi, architekt. W r. 1738 był on pomocnikiem (conducteur) Gaëtana Chiaveri przy pracach przygotowawczych do budowy kościoła nadwornego w Dreznie²⁾. O jego działalności w Polsce mamy dotąd zaledwie kilka i to ani zbyt ścisłych ani pewnych wiadomości. W *Liber memorabilium* parafii Morawica pow. krak., przechowanej na miejscu, czytamy, że kościół tamtejszy paraf. fundacji Augusta Aleksandra Czartoryskiego i żony jego Zofji z Sieniawskich, ukończony w r. 1748, ma być dziełem Franciszka Placyda, budowniczego³⁾. ks. Sygański (Hist. N. Sącza III, 140—141) twierdzi, nie przytaczając źródeł, że kościół paraf. i kolejalny św. Małgorzaty w Nowym Sączu odnawiał architekt »Placyd« w latach 1749—1752. Według niesprawdzonych tradycji miejscowych, ten Placidi miał też być architektem krakowskich kościołów XX. misjonarzy na Stradomiu⁴⁾ i św. Trójcy czyli bonifratrów a dawniej trynitarzy na Kazimierzu⁵⁾.

Te ostatnie dwie budowle, zwłaszcza fasady ich główne świadczą chlubnie o wybitnym talencie budowniczego, który znakomicie odczuwał malowniczą stronę architektury na przełomie stylu barokowego i rokokowego. Pisze też o nim pochlebnie Korneli Gurlitt⁶⁾, że był przedstawicielem włoskiego baroka, lubującego się w silnych cieniach, w linjach pionowych silnie strzelających w górę i w niespokojnym konturze. Wiadomość podana przez tegoż autora, że w archiwum drezdeńskim znajduje się Placidiego projekt kaplicy król. (Wettinów), którą zamierzano stawiać przy katedrze krak., wskazuje, że Kraków musiał mu być znanym. Za pobyt jego w Krakowie przemawiają również 3 kwity z r. 1745, zachowane w Archiwum aktów dawnych m. Krakowa⁷⁾. Zeznaje w nich nasz architekt, że pobrał od Gałeczki, rajcy m. Krakowa, naprzód 30 dukatów, a potem dwa razy po 10 dukatów. Niestety, nie powiedziano, za co,

¹⁾ Był to Antoni Szembek, właściciel wsi Minoga pod Skalą i fundator kościoła paraf., pięknego murosianego budynku o 2 wieżach; miał on tam pomnik, równie jak jego żona Nielepcówna. Oba pomniki zniszczyły w pożarze któremu kościół uległ w r. 1918.

²⁾ Jerzy hr. Mycielski, Gaëtano Chiaveri w Polsce, Sprawozd. Kom. hist. sztuki, t. VI, str. 81. — Kościół ten stawiać zaczęto w r. 1739.

³⁾ Tomkowicz, Powiat krakowski. Teka Grona Konserwatorów Gal. zach., tom 2, str. 197.

⁴⁾ Walery Eljasz Radzikowski, Kraków dawny i dzisiejszy, str. 442.

⁵⁾ Ustna tradycja na miejscu.

⁶⁾ Warschauer Bauten aus der Zeit der sächs. Könige. Drezno 1917, str. 91.

⁷⁾ Luźne kwity, w konwolucie zatytułowanym: »Ex actis consularibus Crac.«

ani wymieniono miejsce wystawienia kwitów. Na jednym z nich pełny podpis: »Fr. Placidi archit. Reip. et Eond«¹⁾.

Ostatnimi czasy²⁾ Dr. Jerzy Kieszkowski, porządkując zbiory graficzne Biblioteki Jagiell. w Krakowie, znalazł dwie duże tablice papierowe z wykonanymi tuszem widokami perspektywicznymi architektury³⁾. Jeden przedstawia Jasną Górę; wzdłuż dolnego brzegu napisano (widocznie współcześnie i tym samym tuszem, którym wykonany rysunek): »Prospectus Claro Monti Czenstochouiensis in Regno Poloniae, miraculorum clarissima... 1756«. Na pierwszym planie widzimy grupy pielgrzymów, domki, zajazdy, i rzucone są fragmenty architektury, a na stylobacie czy postumencie z grupą rzeźby czytamy podpis: »Franc. de Placidi | Capitano Ingeniere | nel Regim. de Dragoni | di Sua Maestà la Regi | na di Polonia al Servi | gio della Corona, et Ar | chitetto Regio, delin«. Na drugim: Wspamiaty krużganek, otwarta na przestrzał galerja arkadowa, przez której arkady widać pałac renesansowy. Na pierwszym planie sadzawka, wielbłądy, owce; a przy studni mężczyzna podający kobiecie jakieś klejnoty. Wzdłuż dolnego brzegu napis: »Exod. 24 v. 22. Franciscus de Placidi capit. Archit. Inventor et delineavit«. Na obu rysunkach przy brzegach bocznych rodzaj kulis architektonicznych, pomiędzy którymi, jakby z poza nich, wychyla się właściwy widok. Rysunek nader staranny i poprawny a delikatny i pewny, świadczy zarówno o talencie jak i wprawie artysty; sztafaż choć nie zły, nie stoi na wysokości architektury. Postaci ludzkie wzorowane na posągach, zwierzęce nie są oparte na obserwacji natury — jedne i drugie konwencjonalne. — Podobno jeszcze kilka rysunków Placidiego niedawno zostało w jednej z antykwarni krakowskich sprzedanych — nie mogłem dojść komu.

Drobny wreszcie przyczynek do wiadomości o Placidim stanowi niepublikowane dotąd epitafjum wspólne jego teściowej i jego żony znajdujące się w Krakowie w kościele św. Józefa przy klasztorze pp. bernardynek. Oto wewnątrz kościoła, tuż po prawej ręce od wejścia głównego, które, jak wiadomo, jest w ścianie bocznej zachodniej, wmurowana jest niewielka tablica z marmuru czarnego, obramiona jakby festonem firanki. W górze na kartuszu eliptycznym widzimy dwa małe portreciki kobiece malowane olejno na jednej blasze, popiersia do połowy figury. Niżej, na polu między festonami, jest napis ryty w głąb:

D. O. M. | Lapis hic | matrem simul tegit & filiam | Francisca Gvghi Veneta | emenso in pietate catholica | 74 annorum cvrsv in uiam aeternitatis | 13 Avgv. 1753 abiit | filia eius | Catharina Francisci Placidi | S. R. M. architecti et capitani (s.) conivnx | matrem suam | 43 annis in uirtutibvs imitata | 10 maji a. 1756 hvc secvta | vtramqve uiator | piis ad Deum uotis prosequere et uale.

To wszystko, co zdołałem zebrać wiadomości, jest niestety dosyć jeszcze mało. Wiemy teraz, że żoną Fr. Placidiego, architekta i kapitana była Katarzyna, córka Franciszki Gughy, Wenecjanki, ale nie dowiadujemy się, czy kiedy umierała w r. 1756, mąż jej żył jeszcze, lub nie; prawdopodobnie żył, bo choć o nim napis milczy, lecz jej nie nazywa wdową. Także niecałkiem rozumiemy wyrażenie o 43 latach, przez które matkę w cnotach naśladowała. Jeśli to ma znaczyć, że umarła mając lat 43, to urodziłaby się w r. 1713. Według Grabowskiego⁴⁾ kościół xx. misjonarzy stanął w r. 1731. Z zestawienia kilku powyższych źródeł i dat wynika: że Placidi był w Krakowie około r. 1731 — potem w Dreźnie w r. 1738, a w latach 1745 i 1748 znów w Krakowie i zapewne tutaj osiadł na resztę dni swoich z rodziną, skoro w Krakowie umarła żona jego (a może i jej matka) w 6-tym dziesiątku lat wieku XVIII; wreszcie że w r. 1756 Placidi zapewne żył jeszcze.

Łukasz Smuglewicz, malarz. O ojcu płodnego malarza Franciszka Smuglewicza i kilku innych jeszcze synów utalentowanych, choć od Franciszka mniej słynnych, szczerze posiadamy wiadomości. Rastawiecki, który je zebrał, mówi, że był malarzem dekoracyjnym i portretowym i że w dwóch zakrystjach katedry warszawskiej są jego malowania ściennie, wykonane na suchem wapieniu. Wśród archiwaliów ordynacji Zamojskiej znajduje się oryginalny rachunek Smuglewicza z r. 1749 przedłożony »za obrazy al fresco i pod olej dla wojewody lubelskiego«⁵⁾ robione, mianowicie za »malowanie sali wielkiej w pałacu zamojskim czerw. zł. 250«⁶⁾, za re-

¹⁾ Ostatniego wyrazu znaczenie a nawet brzmienie nie jest jasnym. Niepewnym jest, czy pierwszą jego literą ma być C czy E.

²⁾ Ten ustęp dopisany został dodatkowo w końcu r. 1920.

³⁾ Uwagę moją na nie zwróciła panna Dr. Ameisenówna, urzędniczka biblioteki.

⁴⁾ Kraków i jego okolice. Wyd. 5-te, str. 186.

⁵⁾ Był to ówczesny ordynat Tomasz Antoni Zamojski.

⁶⁾ Właściwie przy tej i następnych cyfrach kładziono znak #, co oznaczało czerwone złote i który tu odrazu rozwiązuje.

parację malowania w kaplicy zwierzyńskiej czerw. zł. 10, za malowanie dwóch portretów, jeden woj. smolińskiego¹⁾ (s.), drugi syna fundatorskiego²⁾ czerw. zł. 20, za malowanie 3 portretów pana starosty³⁾ i wojewodzica lubelsk.⁴⁾ czerw. zł. 60, za domalowanie i sztukowanie dwóch portretów N.I.M.C. królestwa czerw. zł. 3; summa czerw. zł. 343« (Bibliot. Zam. rękop. »Zamosciana«, Ser. I, cz. V, tom XLVIII, plik 447, Nr. 49).

Rachunek ten potwierdza wiadomość podaną przez Rastawieckiego, tem więcej, że wyrażenie użyte na początku rachunku o »obrazach al fresco« może nie być ścisłym. Tak bowiem dawniej nieraz nazywano niewłaściwie (i dziś jeszcze nazywają) u nas wszelkie malowania ściennie. Technika freskowa prawdziwa nie była u nas rozpowszechnioną w połowie XVIII w. Podobnie jak owa dekoracja zakrystji katedry warsz., tak zapewne »Obrazy al fresco« wielkiej sali pałacu w Zamościu, oraz »reparacja malowania w kaplicy zwierzyńskiej« były wykonane techniką *fresco secco* tj. farbami wapiennymi na suchym tynku cokolwiek zwilżonym, albo też po prostu temperą lub farbami klejowemi.

Malowanie sali w Zamościu podobno się nie dochowało do naszych czasów. Lecz kościółek dziś parafialny w Zwierzyńcu, siedzibie centralnej administracji dóbr ordynacji Zamojskiej, w Lubelskiem niedaleko Szczepieszyna, a dawna kaplica, posiada jeszcze dekorację malarską wnętrza. Pilastry dzielące ściany są pokryte malowanymi ornamentami barokowymi. Na ścianach między pilastrami widzimy alegorie cnót ewangelicznych, czy też darów Ducha ś. w postaci kobiet wielkości natur. z emblematami. Prócz tego na środkowym polu sklepienia »zwierciadłowego« jest kompozycja: ś. Jan Nep., nad nim na tle nieba M. Boska z P. Jezusem, w pośrodku aniołków.

Nie mogłem rzeczy badać bliżej; lecz jeśli to jest owo malowanie pierwotne »reparowane« przez Smuglewicza, mogłoby świadczyć do pewnego stopnia korzystnie o tym artyście. Jest to malowanie dekoracyjne wcale udatne; w scenie na sklepieniu zręcznie pomyślane i wykonane są skrócenia postaci widzianych z dołu. Koloryt harmonijny, szlachetny. Nie wiem, kto był pierwszym twórcą tej dekoracji; restaurator jej nie popsuł, może tylko koloryt jej uczynił mniej silnym i mniej kontrastowym, bledszym, powienniejszym.

Mateusz Szeps, snycerz. Dnia 6/6 1786 r. burmistrz i rajcy m. Krakowa, na żądanie ks. Sebastjana Kwiatkowskiego przełożonego zgrom. kanoników regul. later. na Kazimierzu i prowincjała na Małopolskę i Litwę, pozywają Mateusza Szeps »sculptorem« o zapłatę 13 dukatów z 20 dukatów zatrzymanych, zdaje się, za złą oprawę jakichś ksiąg. (Archiwum m. Krakowa. Ex actis contro. cons. 1786, luźne kartki, bez fasc., bez numeru). Treść aktu nie jest jasna, nie bardzo można wyrozumieć, czy Szeps był rzeźbiarzem, snycerzem lub medalierem, cyzelerem metalów itp.

B) Wiek XIX.

Cezary Anichini (Anighini?) architekt. Przebywał na Litwie w XIX i wykonał wiele budowli dla rodziny Tyszkiewiczów lub z jej polecenia. W Czerwonym Dworze na Litwie, nad Niewiażą w pow. kowieńskim na cmentarzu jest jego nagrobek z napisem: »Cezary Anichini, małżonek Benedykty, ojciec Józefy, dziad Michaliny, architekt kościoła Czerwonego Dworu, ur. we Florencji 1787 r., przybył na Litwę z Napoleonem 1812 r. Umarł w Czerwonym Dworze wśród żalu osieroconych córek i smutku przyjaciół 31 Stycznia 1871 roku. Posiadał wiele talentów i duszy przymiotów godnych szacunku i pamięci«. Obok znajduje się mały pomnik zniszczony córki jego Józefy, która umarła mając lat 23... (reszta napisu zatarta).

W aktach parafjalnych w Czerwonym Dworze znajduje się akt zejścia Cezarego, z którego dowiadujemy się, że był żonaty z Benedyktą Całkiewiczówną i że pozostawił 3 córki: Kloryndę, Józefę i Ewelinę. Na miejscu jest tradycja, poczęści poparta dowodami źródłowymi, że kościół w Czerwonym Dworze fundacji Benedykta Tyszkiewicza zaczęto budować r. 1855 podług planu Anichiniego⁵⁾ i pod jego kierunkiem, a potem też plebanję. R. 1858 prowadził w Birzach budowę nowego kościoła pod wezw. ś. Jana Chrzciciela, fundacji Jana Tyszkiewicza, brata Benedykta. Kościół ten jest bardzo podobny do czerwonodworskiego, tylko trochę większy. Rysunki do dekoracji stiukowej dawał podobno Andriolli (ojciec Michała Elwiro ilustratora⁶⁾), który zamieszkiwał razem z Anichinim drewniany domek naprzeciw kościoła.

¹⁾ Ojciec ordynata i poprzedni ordynat Michał Zdzisław Zamoyski.

²⁾ Klemens Zamoyski, ur. r. 1747.

³⁾ Starostą lub. był w tym czasie Jan Jakób Zamoyski brat ordynata Tomasza Antoniego.

⁴⁾ Wspomniany już wyżej Klemens Zamoyski.

⁵⁾ Jest też wzmianka o tem w Słowniku geogr. gdzie architekta nazwano Wawrzyńcem Cezarym dwojga imion Anichinim.

⁶⁾ Był to Włoch z Tyrolu osiadły po wojnach napoleońskich w Wilnie »Zabawiał się« rzeźbą. — (Swiękowski, Pamiętnik Tow. przyjaciół sztuk pięknych w Krakowie 1904).

Wiadomości tych udzielił mi prof. Jerzy hr. Mycielski, któremu je przesłała hr. Róża Bedyktowa Tyszkiewiczowa właścicielka Czerwonego Dworu w liście z 4/5 1913 r.

Hołub architekt czy inżynier. W zbiorach Klemensowa, letniej rezydencji ordynatów Zamoyskich przechowywano przed wojną ostatnią plany pałacu klemensowskiego z różnych lat, rzuty poziome, elewacje i przekroje. Jak na jednym z arkuszy, razem z kilku innymi tworzących osobną całość, rysownik pięknym pismem wypisał, są to zdjęcia »Sporządzone r. 1801 przez Hołubę, przerysowane w Warszawie 1812 r.« O tym Hołubie nic bliższego nie wiemy, nie znane jest nawet chrzestne imię jego.

Szczepan Humbert architekt. Nieco wiadomości o nim zebrał Sobieszczański¹⁾. Mówi, że był Paryżaninem, który w r. 1775 przybył do Polski, a tu początkowo był nadwornym budowniczym Lubomirskich. W r. 1787 przeniósł się do Krakowa, został rządowym budowniczym tego miasta, w którym umarł w r. 1827. Z dzieł jego umie wymienić tylko przebudowę i ozdobienie pałacu biskupiego w Krakowie. Z kądinąd²⁾ wiadomo, że jego też dziełem ma być zewnętrzna postać t. zw. domu Larysza, na rogu ul. Brackiej i Franciszkańskiej, gdzie obecnie mieszkanie prezydenta m. Krakowa. Kamienica ta, jak wynika z zapisek ksiąg hipotecznych, w latach 1806 i nast. była własnością Humberta. Fasady jej proporcjami swemi, a 3 portale pomysłem i ozdobą korzystnie świadczą o talencie architekta.

W kościołach krakowskich spotykamy aż dwa jego epitafja, dotąd nigdzie nie publikowane. Jedno znajduje się w kościele ś. Piotra na filarze skrzyżowania naw bliższym wejścia głównego po lewej ręce idąc ku w. ołtarzowi, przy samem wejściu na ambonę, na licu zwróconem ku w. ołtarzowi. Na postumencie wielkiego pilastru, w wysokości około 1.50 m. od posadzki, wmurowana jest tablica marmurowa czarna prostokątna (wys. 0.74 m. szer. ±. 0.86 m.³⁾), ujęta dość szeroką listwą płaską z tej samej sztuki marmuru wyrobioną. Na tej listwie u góry wryta klepsydra u dołu trupa główka, po bokach pochodnie w dół zwrócone, o wgłębieniach złożonych, Na polu środkowem, w stosunku do obramienia o kilka milimetrów wgłębionem, napis wykuty literami pisanemi, częściowo kursywą, czyli antyką skośną:

D. O. .M

*Szczepan Humbert*⁴⁾ urodzony w Paryżu dnia 25 lipca 1756 roku, zjechał do Polski w roku 1775, i w tej przybraney Ojczyźnie dla głębokiej nauki zaszczycony godnością Krolewskiego (s.) Architekta polecił się zasługą i cnotami Obywatelskimi i nareszcie cały majątek iaki z *Magdalena Baillot* małżonką swoją zebrał, na wychowanie rękodzielniczej młodzieży odkazawszy przeniosł (s.) się do wieczności dnia 19 Marca 1829 roku i prosi o westchnienie do Boga.

To epitafjum położono mu po śmierci. Lecz zdaje się, iż Humbert jeszcze za życia dbał o utrwalenie pamięci o sobie. Prawdopodobnie bowiem, sam położył sobie napis pamiątkowy drugi, na którym również, choć ogólniej, mówi o swojej hojności na cel publiczny. Ten napis jednak wskazuje nam zarazem dzieło, które napewne możemy mu przypisać i które świadczy o rodzaju uzdolnienia swego twórcy. Jest to ołtarz kaplicy Loretańskiej przy kościele klasztornym oo. kapucynów w Krakowie. Kompozycja architektoniczna ołtarza o kolumnach muryowanych i stiukowych, o gzymsach ciężkich, nie jest zbyt szczęśliwą a zbyt wielkimi wymiarami źle ustosunkowaną do małej kaplicy. Największą ozdobą ołtarza jest cyborjum czarne drewniane z bronzami i obrazkami malowanymi na pergaminie; według tradycji klasztornej jest to biurko czy kantorek niegdyś Jana III Sobieskiego.

Epitafjum wmurowane jest w ścianę zachodnią zachodniego ramienia krużganku, otaczającego kaplicę. Jest to tablica marmurowa czarna, wys. ok. 0.50 m., szer. 0.80., bez obramienia. Na niej napis ryty kursywą⁵⁾.

D. O. M.

Spczywający w Bogu SZCZEPAN HUMBERT | Architekt królewski, który budową tego ołtarza na cześć | Matki Boskiej dzwignionego zarządzał i cały swój | majątek na wychowanie rękodzielniczej młodzieży odka | zał, za siebie i MAGDALENĘ z BAILLOTOW małżonkę | swoją, prosi o Zdrowaś Marya.

Itar architekt. W zbiorach w Klemensowie, letniej rezydencji ord. Zamoyskich pod Szczebrzeszynem, przechowały się plany projektowanych i częściowo przeprowadzonych przeró-

¹⁾ Wiadomości hist. o sztukach pięknych w Polsce, t. II, 226 i n.

²⁾ Walery Eljasz Radzikowski, Kraków dawny i dzisiejszy. 1902. 295.

³⁾ Z powodu zastawienia konfesjonalem, szerokość nie dała się na razie zmierzyć dokładnie.

⁴⁾ Kursywę oddaję kursywą; początkowe litery imienia i nazwiska są większe.

⁵⁾ Minuskuły oddaję w kopji minuskułami.

bek pałacu klemensowskiego z lat 1808 i 1814. Nie są one podpisane przez rysownika, lecz na całym ich szeregu spotykamy dopiski objaśniające, ręki ord, Stanisława Zamoyskiego: np. »Plany pawilonu klemensowskiego obok oranżeryi przez Itara r. 1808 sporządzonego«; »Copie de la coupe du pavillon à côté de l'orangerie 1808 d'après M Itar.« »Przekroje do planów Itara z r. 1814«. Z porównania rysunków i objaśnień wynika, że gdy w r. 1814 zamierzano prowadzić jakieś tutaj roboty, użyto do projektowania dawniejszych zdjęć i planów owego Itara, lecz je wtedy częściowo zmieniano, jak poucza zapiska tegoż Stanisława Zamoyskiego, zrobiona na spisie planów pałacu sporządzonym w r. 1832, gdzie czytamy, że są tam plany parteru i piętra według Itara oraz plany dolnego piętra, pierwszego piętra i entresolu »w r. 1815 wykonane«. Projekt ten nie został wykonany, przynajmniej w budynku pałacu nie ma śladu entresolu, o którym tu mowa. Tylko zaczęto budowę pawilonu »oranżerji« tj. łączącego pierwotny pałac ze stojącą opodal oranżerją.

O owym Itarze zresztą nic bliższego nie wiemy. Sądząc z francuskich objaśnień szczegółów na planach, był on zapewne Francuzem. Projekty jego na rozkład pawilonu obok oranżerji i na dekorację wewnątrz wskazywałyby w nim zręcznego rysownika i dekoratora.

Henryk Marconi architekt. W zbiorach pałacu klemensowskiego, spotkałem w tece starych planów pałacu, między innymi pismo ord. Stanisława Zamoyskiego z października 1826, zawierające polecenie co do robót w Klemensowie. Pałac stawiany był w połowie XVIII w. ¹⁾, potem rozszerzany, a nad dalszemi projektami zmian pracowało kilku budowniczych ²⁾. Z tekstu pisma wynika, że wtedy odstąpiono ostatecznie od zamierzonego w r. 1814 przez Itara, czy też przez jego niewiadomego następcę, dobudowania drugiego piętra na pałacu, a zamierzono, obok dawniejszych przeróbek, przedłużyć boczny pawilon frontowy po stronie przeciwnej od oranżerji. Było to na korzyść symetrii, gdy pawilon przy oranżerji już przedtem był przedłużony. Pismo ordynata do pełnomocnika w zarządzie dóbr zaczyna się od zdania: »Używszy włocho architekta Marconiego, zdecydowałem restaurację pałacu«. Był to niewątpliwie Henryk Marconi, głowa rodu artystów, pochodzenia włoskiego, który spolszczył się i był protoplastą kilku budowniczych i rzeźbiarzy pracujących w naszym kraju. Czytamy w Wielkiej encyklopedji ilustr. że Henryk urodził się w Bolonii ³⁾ r. 1792, do Polski wezwany został przez Ludwika Pacy, późniejszego generała wojsk polskich, od r. 1827 zasiadał w radzie budowniczej przy Komisji spraw wewn., był profesorem w szkole sztuk pięknych w Warszawie, wydał kilka dzieł o architekturze i stawał tak w Warszawie jak w ogóle w Królestwie dużo kościołów i innych gmachów. Do tego szeregu zyskujemy nową pozycję: pałac w Klemensowie. We wspomnianej tece znalazłem projekty przebudowy z lat 1827 i 1828, oraz inne nieopatrzone datą, lecz wyraźnie do tej grupy należące, Na elewacji fasady głównej ordynat Stanisław Z. dopisał: »1828 projektował Marconi«. Projekt trzymany jest w duchu renesansu włoskiego. Nie został wykonany. Aż dopiero z drugiego polecenia z września 1832 r., które ordynat Stanisław Z. zaczyna temi samemi słowy co poprzednie: »używszy włocho architekta Marconiego zdecydowałem restaurację pałacu« dowiadujemy się, że prowadzono wtedy roboty według projektów Marconiego.

Z dalszych planów i notat, tudzież z murów samego pałacu przekonywamy się jednak, że nie wszystko wykonano, co projektował Marconi. Jedynie dokończono to, co było dawniej zaczęte, przedłużenie pawilonów bocznych doprowadzono do symetrii; co do fasad ograniczono się do rzeczy najkonieczniejszych; wewnątrz może dopełniono i zmodernizowano urządzenia.

Zewnątrz fasady — pominiwszy przedłużenia bocznych pawilonów — pozostawiono jak były. Tylko wtedy, albo może jeszcze później usunięto z nich pewne szczegóły dawniejsze ozdoby, tak że przybrały wygląd bardzo uproszczony i niemal pozbawiony cech stylowych. Ogólna jednak postać głównego zrębu pałacu daje niejakię pojęcie o tem, jak mógł wyglądać pierwotnie. Tak więc mimowolną zasługą Marconiego jest, że nie bardzo zmienił fizyonomię budynku stawianego w połowie XVIII w. i przypominającego warszawski »Pałac Saski«.

Jan N. Żyliński (albo Zieliński) malarz. W Sobieszczańskiem »Wycieczce archeologicznej w niektóre strony gub. radomskiej« (Warszawa 1852), czytamy, że J. N. Żyliński malarz robił portrety Bohdana Zaleskiego i Seweryna Goszczyńskiego, które były w zbiorze Zielińskiego w Kielcach. Drugą wzmiankę spotykamy o nim w »Pamiętnikach W. K. Stattlera, wydanych przez Macieja Szukiewicza w r. 1917 w Bibliotece krak. Nr. 52 (str. 62—63), Autor który nazywa go Janem Zielińskim opowiada, że z tym dziwakiem, wielkich jednak zdolności, spotkał się w Rzymie w r. 1818. Był to uczeń Peszki, wspomagany przez ordynata Zamoyskiego. Udało

¹⁾ Patrz pod: Columbani.

²⁾ Patrz pod: Holub i pod Itar.

³⁾ Według Seb. Ciampiego przyszedł na świat w Rzymie (Bibliographia critica tom II, str. 249 i n.)

mi się znaleźć w Bibliotece Zamoyskich w Warszawie¹⁾ jego ręki rysunek i kilka obrazków malowanych na papierze gwaszem, a przy nich na kartce objaśnienie własnoręczne ord. Stanisława Zamoyskiego, który stwierdza, że są to kopje malowań sufitu jednego z pokoi pałacu Wielopolskich w Krakowie, wykonane z polecenia ordynata przez Żylińskiego ucznia Peschki w r. 1813. Malowania na suficie mają przedstawiać poselstwo do Wiednia celem zaślubienia arcyksiężniczki Eleonory dla króla Michała Korybuta. Obszerniejszą rzecz o tem z ilustracjami ogłosiłem w »Roczniku krak.« tom XVIII Kraków 191.

Współpracownikiem Komisji wybrano Prof. Dra Władysława Semkowicza.

Posiedzenie z dnia 15 stycznia 1920.

Przewodniczący poświęcił gorące wspomnienie dwom zmarłym współpracownikom Komisji: art. mal. Stanisławowi Cersze i ks. Gerardowi Kowalskiemu²⁾.

¹⁾ Teczka oprawna w zielony safjan. Nr. Katalogu »Bothwella« 36 a.

²⁾ Ś. p. Stanisław Cercha urodził się w Krakowie w r. 1867. zm. 23 sierpnia 1919 r. Pochodził z dawnej rodziny mieszczańskiej, która osiadła w Krakowie w XVII w. Syn Maksymiljana, znanego rysownika i nauczyciela rysunków w dawnym liceum św. Barbary, który w połowie XIX w. jeden z pierwszych utrwał rysunkiem zabytki sztuki i architektury Krakowa. To zamiłowanie do sztuk plastycznych i miłość dla zabytków Krakowa odziedziczył śp. Stanisław Cercha po ojcu a nawet wzięło ono górę nad jego twórczością malarską. St. Cercha po ukończeniu szkoły sztuk pięknych w Krakowie, gdzie uczył się pod Władysławem Łuszczkiewiczem i Janem Matejką, wyjechał na dalsze studia do Monachjum, kształcąc się w szkole malarskiej prof. Aschbego. Po pobycie w Paryżu wrócił do swego ukochanego Krakowa. Jako artysta malarz: portrecista i malarz rodzajowy, pozostawił szereg portretów, między nimi portret ojca, nagrodzony brązowym medalem na wystawie krajowej we Lwowie 1894 r., i krajobrazy, z których najlepsze są: »Z nad brzegu Dniepru« i »Cmentarz w Daszkowcach«. Głównie jednak poświęcał się badaniom dzieł sztuki na ziemi polskiej, wyjeżdżając zwykle w lecie do polskich dworów, ażeby za wykonane przez siebie portrety właścicieli, móc badać zabytki naszej kultury. Wyniki tych badań i materiały zebrane umieszczał w »Wiadomościach Num.-archeol.« i w »Sprawozdaniach Komisji historii sztuki«. W czasie tych swoich wyjazdów zbierał także St. Cercha materiały do ludoznawstwa, bo i w tej gałęzi należał on do cichych i pożytecznych pracowników i niejedną rzecz z tej dziedziny ogłosił drukiem, (np. »Przebieczany«, »Kleparz, przedmieście Krakowa przed 50 laty, studjum etnograficzne«, ogłoszone w »Materiałach antr. arch.-etnogr. Akademji Um. w r. 1914). Najwięcej jednak życia swojego i pracy poświęcił zabytkom Krakowa t. j. pomnikom, które przechowują lub przechowywały kościoły krakowskie. Po ojcu Maksymiljanie pozostał liczny zbiór rysunków tych pomników, które Stan. Cercha uzupełnił, uporządkował i wśród trudnych warunków, niezrażony niczem, wydał w 3 tomach p. t. »Pomniki Krakowa« w opracowaniu Dr. F. Koperę, do którego to opracowania weszły także prostrzeżenia i poglądy o tych zabytkach St. Cerchy. Jest w tych »Pomnikach« wiele materiału rysunkowego pomników, które już zaginęły. Rysunki »Pomników« oddają z dokładnością napisy na nich umieszczane, do których to napisów robił naturalnej wielkości odbicia. Jako materiał do epigrafiki polskiej. Tysiące tych napisów wraz z oryginalnymi rysunkami pomników przekazał testamentem do zbioru Archiwum aktów dawnych m. Krakowa. — Oprócz wydawnictwa »Pomników« St. Cercha napisał wraz z Dr F. Koperą pracę: »Nadworny rzeźbiarz króla Zygmunta Starego Giovanni Cini z Sieny i jego dzieła w Polsce« (Kraków 1916). Ś. p. Stanisław Cercha brał udział w pracach »Towarzystwa miłośników Krakowa«, będąc od r. 1901 członkiem Wydziału. Jako znawca zabytków Krakowa troszczył się o ich zachowanie i konserwację, pracując i pomagając w inwentaryzacji tych zabytków każdemu, kto tylko do niego się zwrócił o współpracę, a przede wszystkim pobudzając innych do takiej pracy. (A. Chmiel).

Ks. Gerard Kowalski, cysters mogiński, członek komisji historii sztuki i komisji literackiej Polskiej Akademji Umiejęności, zmarł dnia 19 października 1919 r. w całej pełni sił, liczył bowiem zaledwo 38 lat (ur. 1881 r. w Raciborzanach koło Szczyrzyca). Była to niezwykle piękna, gorąca dusza, umysł bogato uposażony. Ojczyzna i nauka to jego myśl przewodnia, Kraków i Mogiła — to jego ukochanie. Obdarzony dużymi zdolnościami, wszystko co podejmował, spełniał z zapalem a nadzwyczaj sumiennie i wytrwale. Po ukończonych w kraju i za granicą studiach teologicznych oddał się, dzięki poparciu i zachęcie swoich przełożonych, studjom historii sztuki na Uniwersytecie krak. Mimo nawału zajęć w klasztorze, mimo, że praca w rozmaitych towarzystwach kulturalno artystycznych, konserwatorskich i oświatowych, których był członkiem, zabierała mu wiele czasu, znalazł jednak czas i siły na działalność także naukową i zostawił po sobie niepoślednie jej owoce. Najważniejsze jego prace związane są z klasztorem mogińskim, którego bibliotekę znacznie pomnożył, a archiwum uporządkował; wydał: »Katalog inkunabułów biblioteki mogil.«, »Katalog archiwum« (ten wspólnie z Drem K. Kaczmarczykiem); pisał także i o »Polichromji sklepienia biblioteki opactwa mogińskiego z r. 1538«. Poza tem drukował w rozmaitych pismach cały szereg artykułów, odnoszących się do zakonu Cystersów i sztuki kościelnej (dokładną bibliografię jego prac podał Dr K. Kaczmarczyk w Kwartalniku hist. t. XXXIII, str. 193-4) Śmierć niespodziewana, która oderwała go od wielu rozpoczętych prac naukowych, jak i konserwatorskich, zwłaszcza od umiłowanego przezeń dzieła odnowienia kościoła i klasztoru mogińskiego, udaremniła też zamiar opracowania monografji minjaturzysty, Stanisława z Mogiły, i zakonu cystersów w Polsce. Do pierwszego z tych tematów zebrał był już sporo materiałów. — Inteligencją, wykształceniem i wiedzą, pracowitą ruchliwością i wielką szlachetnością charakteru zjednał sobie uznanie i szacunek wszystkich, którzy się z nim stykali. Śmierć jego jest wielką stratą dla nauki, dla stanu duchownego i dla społeczeństwa polskiego. (Wł. Baran).

Dr. Marjan Morelowski przedstawił pracę swą p. t. *Artyści polscy na wychodźstwie w Rosji siedemnastego wieku*, — opartą na poszukiwaniach źródłowych, przeprowadzonych przez autora w czasie kilkuletniego pobytu w Moskwie.

W drugiej połowie XVII wieku Polska odgrywała rolę pośrednika w wielkim stylu na polu przeszczepiania do Rosji cywilizacji zachodnio-europejskiej. Tę rolę naszą podtrzymywał silnie car Aleksiej Michajłowicz i jego syn Fiodor Aleksiejewicz, ożeniony z Polką Agatą córką Szymona Gruszecką, szlachcianką ziemi smoleńskiej, za której osobistym staraniem wpływ polski i na polu sztuki dosięgnął swego zenitu. Późniejsza działalność cywilizacyjna Piotra Wielkiego, nie jest bynajmniej nowością — jak to dziś zgodnie przyznają najznakomitsi historycy rosyjscy — lecz stanowi tylko wzmoczenie wspomnianego ruchu z tą zasadniczą dla nas odmianą, iż sięga do ognisk zachodnich wprost, z umyślnym pomijaniem pośrednictwa polskiego. Ta świadoma celów odmiana spowodowana była tak wielkim wzrostem wpływów obyczajowo-kulturalnych polskich w sferach wyższych społeczeństwa rosyjskiego, że Piotr Wielki dopatrywał się w nich przeszkody dla dopięcia jednego z głównych celów swej polityki: zniszczenia i zguby Polski. Znamiennym przykładem w tej mierze jest ukaz Piotra W. z dn. 12 IV. 1722 r., wydany po porozumieniu się Senatu z Synodem, zatwożonym zdawna przez nadmiar wpływu katolicko-polskiego w prawosławnej liturgji, muzyce, tekstach pieśni i sztuce religijnej. Dekret ten zakazuje dalszego wprowadzenia rzeźby figuralnej do cerkwi a nawet do kapliczek domowych, nazywając ten obyczaj wniesionym do Rosji przez »pogranicznych Polaków innowiernych, heretyków«. (Cf. N. Sobolew: »Staraja Moskwa« 1914. T. II. str. 93)

Artyści polscy zaczynają nagle pojawiać się w większej ilości w Moskwie, w związku z zwycięskimi wojnami cara Aleksieja z Rzeczypospolitą. Podczas »smoleńskiego pochodu« (1654—1656), który pociągnął za sobą kilkuletnią okupację kresów naszych aż po Wilno przez wojska rosyjskie, Aleksiej Michajłowicz bawi sam dłuższy czas w głównych miastach Litwy i Białorusi i poddaje się wraz z otoczeniem swych bojarów czarowi nowej dla niego kwitnącej na tych ziemiach sztuki wszelkich dziedzin — sztuki podziwianej w kościołach zamkach, pałacach a nawet przydrożnych kalwarjach. (Por. prof. N. Sobolew, op. cit. p. 89—92). W iście rosyjski sposób, przeszczepia się tę sztukę do »Moskowiei«: gwałtownie, drogą rabunku przedmiotów i porywania artystów. Z jednego tylko pałacu Radziwiłłów w Wilnie wywozi car siedm kopuł złotych, kolumny marmurowe, a podłóg i stołów, o niewidzianej w Rosji w formie bez liku. (H. Mościcki). Nie dziwne to, że nieco później meble o barokowych nogach nazywają się w dokumentach rysyjskich »stołami na polskich kriwych nogach«. Ilość łupów jest tak nieprzebrana, że Paweł z Aleppo ogląda całe ściany refektarza monastyrskiego w Moskwie obwieszane »polskimi«, jak wyraźnie pisze, zdobycznymi tkaninami. Po wszystkich naszych grodach kresowych car Aleksiej i bojarowie dowódcy rozkazują umyślnie łowić lub przyciągać złudną często nadzieją dobrej zapłaty majstrów wszelkiego rodzaju, — a więc budowniczych, cieśli, malarzy, portrecistów, »perspektywistów«, kartografów-rytowników, rzeźbiarzy figuralnych i stolarzy dekoratorów, ludwisarzy, specjalistów w ceramice i kaflarstwie, blacharzy wyrabiających piękne naczynia i złotników, o czem gęsto wspominają archiwa Orużejnej Pałaty i różnych prikazów. Charakterystycznym jest częsty dopisek »Palak, wziat plienom«.

Dokumenty odnośnie do historii sztuki w Rosji przedrukowali już w wielkiej ilości i spożytkowali w dużym stopniu Zabielin, Wiktorow, Leonid, Uspenski, Grabar, Gornostajew, Pawłuckij, Charłampowicz, Żelieźniew, Brandenburg, Sobolew, Filipow, Rowiński, Sobko, Troickij, i w. i., a publikacje ich, nieraz imponujące rozmiarami, dostarczają wprawdzie rozproszonego ale nader ciekawego materiału do bliższego zaznajomienia się z twórczością poszczególnych artystów z Polski przybyłych. Toteż niejeden z uczonych powyższych jak bezstronny Uspenski i Sobolew, a nawet jak uprzedzony ku nam I. Grabar, uznają silny, wybitny współdziałanie artystów polskich w przeobrażeniu rozwoju sztuki w Rosji XVII wieku.

Wśród artystów tych, których liczbę pomnaża naturalnie przejście znacznych obszarów Rzplitej pod panowanie rosyjskie, znajdują się niewątpliwie i Białorusini i Ukraińcy. Atoli wszyscy oni reprezentują tęsamą ogólną polską kulturę artystyczną. Opiera się ona z jednej strony o tradycje polskiego budownictwa i zdobnictwa drzewnego — zanesionego jak Gloger wykazał, jeszcze w końcu średnich wieków przez Mazurów kolonistów na prymitywnie budującą się Litwę, — z drugiej strony o styl barokowy, który potężnie rozwijają magnaci przez zamięłowanie przepychu, duchowieństwo katolickie i wszystkie stany pod wpływem silnej reakcji religijnej, walki z reformacją i dyssydentami. Ci zaś ostatni, tocząc zacieklą walkę o prawosławie (w dziełach zresztą pisanych tak często po polsku), równocześnie przejmują się kulturą artystyczną, wniesioną przez polski element na wschodnie połacie naszego państwa. Przyznają to dziś i rosyjscy uczeni.

Szczególne znaczenie w całej tej sprawie przypisać należy rozwojowi sztuk pięknych przez

jezuitów. Zakon ten wszędzie starał się w własnym swym składzie personalnym posiadać i wykształcać zawodowych artystów, budowniczych i dekoratorów. Nad samą granicą rosyjską, w Połocku, w kolegium kwitnącym w w. XIII-ym, a przyjmującym zawsze chętnie na naukę prawosławnych, istnieją osobne kursy architektury, murarstwa i stolarstwa. Nie od rzeczy będzie też wspomnieć, że nęceni urokiem polskiej kultury bojarowie, jak zwłaszcza Golicynowie, protegują po cichu jezuitów, przenikających ciągle w głąb Rosji. Dlaświetlenia zaś, skąd tak często elementy cywilizacyjno-twórcze na kresach naszych rekrutowały się z ziem rdzennie polskich, centralnych i zachodnich, należy przypomnieć ten olbrzymi ruch emigracyjny z wspomnianych ośrodków naszych idąc ku wschodowi — ruch tak wielki, że jak dziś uczeni polscy z Jabłonowskim a nawet obcy badacze przyznają, zagrażał on wyludnieniem centrom Polski właściwej.

Pokonana politycznie ojczyzna nasza dokonywa wówczas na przeciąg lat około pięćdziesięciu podboju kulturalnego Rosji. Ułatwia go także wzmożony za staraniem Ordinów, Naszczokinów i innych, ruch handlowy i zaprowadzenie stałej poczty między państwami przez Wilno. Przejęcie się Rosji wzorami polskimi na polu literatury i obyczajowości przedstawił w naszej nauce najszerzej St. Jabłonowski. Natomiast prawie nietknięte leżało dotąd zagadnienie udziału Polski w ruchu artystycznym Rosji XVII w. Jak dotąd referent sprawdzić zdołał, samych artystów, imiennie w w dokumentach rosyjskich wspomnianych, o rdzennie polskim brzmieniu nazwiska lub z dopiskiem »Polak«, znajdowało się w Rosji drugiej połowy XVII wieku około ośmdziesięciu. Uderza między nimi dość znaczna liczba nazwisk szlacheckich, zubożałych przez wojny potomków rodzin, które pochodzą bądź z Wielkopolski bądź z województw centralnych, a wedle badaczy heraldycznych posuwają się od końca XVI wieku coraz dalej na wschód Rzplitej. Tu należą zwłaszcza malarze: Bajkowski, Kaczanowski, Kisielewski, Kunowski, Lisicki, Stanisław Łopucki, Mirowski, Stanisław Machowski i pono największy z nich Paweł Poznański; ludwisarz »Czarnorutski« vel Czarnorutcki (sic, prawdopodobnie w pisowni rosyjskiej przekręcony Czarnorudzki herbu Ogończyk), albo muzyk i dekorator w jednej osobie Rabski, którego rodzice przybywają z Poznańskiego do Hadziaczu na wschodniej rubieży, a którego gorzkie losy przymuszonego więzieniem artysty stanowią kartę, reprezentującą dobrze stosunki ¹⁾.

Trudniej sprawdzić ściśle podobne wędrowki przodków przy nazwiskach mieszczan artystów. Atoli i tu przy muzyku Kolenda i drukarzu Radyszewskim, referent na podstawie odnalezionych przez siebie dokumentów wykazuje pochodzenie rodziny pierwszego z ziemi kaliskiej, drugiego ze starostwa brzesko-litewskiego. W wielu razach źródła rosyjskie podają tylko imię z dopiskiem »Polak«. W wypadkach takich, jak n. p. Jakuba Janowa budowniczego, imię ojca, nie zmienione na Iwanow, dostatecznie silnie polskość lub spolonizowanie rodziny artysty podkreśla. W innych, podpis na kwicie łacińskimi literami, jak Pogorzelskiego stolarza-rzeźbiarza, Koketki, Drakuli etc., jest sam dość wymownym. Całe mnóstwo śladów polskiego pochodzenia innych majstrów przypadło na zawsze wskutek zapisania bez komentarzy samych tylko imion, bądź przetłumaczonych na rosyjskie brzmienie, bądź nadanych z okazji gwałtem przeprowadzonego przechrzczenia na prawosławie, i stąd zgoła nie polskich. Tych oczywiście do liczby cytowanej ośmdziesięciu nie włącza się. Toną one w morzu rosyjskim, jak tyłu po dziś dzień innych Polaków fachowców, których los w tamte wyrzucił strony. Tem więcej zasługi odnalezionych podnieść i zapamiętać należy.

W architekturze cerkiewnej, jak to zauważa Gornostajew, Pawłuckij, Grabar i inni, wpływ Polski zaznacza się przedewszystkiem przechodzeniem od systemu centralnego do systemu naw wydłużonych oraz konstrukcją, podkreślającą strzelistość zwłaszcza przez wprowadzenie wież o coraz węższych kondygnacjach, przechodzących w końcu z czworoboku w ośmiobok. — Polskie »soboty« otaczające na słupach kościoły nasze drewniane przechodzą w Rosji nawet do architektury murowanej (Moskwa, Cerkiew na Pokrowce z XVII wieku i wiele innych przykładów). Dekoracja okien, drzwi, ikonostasów, staje się bujnie barokową i co jest szczególną nowością, figuralną.

Polskie kalwarje, figury przydrożne i szopka polska tłumaczona z tekstów naszych ²⁾ i naśladowana co do inscenizacji w wieżyczkowatych budynkach o dwupiętrowych scenach,

¹⁾ Opowiedziane na podstawie dokumentów przez Prof. Charłampowicza w dziele: »Małorossijskoje wlijanie na wielikorusskaję cierkownaję zińi.« Kazań 1914 T. I. str. 320 i d. Ze źródeł wynika, że był to człowiek niepospolitych zdolności. Obecnie nauka rosyjska (Uspenskij, Kallas, Sobolew, i in.) obala dawny pogląd, jakoby wpływy z Polski szły tylko przez oderwaną Ukrainę. Dokumenty wykazały, że wpływy te i siły płyną przez wszystkie ziemie kresowe Polski.

²⁾ Effros i Kallas: »Istoria Russkogo tieatra« Moskwa 1913 Tom I.

dają wzór dramatycznych ugrupowań i całych sceneryj rzeźbionych, jak zwłaszcza słynna, nader bogata w cerkwi Srietenskiego monastynu w Moskwie.

Siły z Polski sprowadzone, w liczbie piętnastu, biorą wybitny udział w ozdabianiu siedziby głośnego patriarchy Nikona (Nowy Jeruzalim pod Moskwą) a następnie w ozdobieniu wnętrz pałaców carskich na moskiewskim Kremlinie, w Izmańskim Siole, w Kołomieńskim Siole etc. etc. W zakresie malarstwa Polacy przyczyniają się szczególnie — jak to przyznaje uczony Uspenski i inni — do przełamania wszechwładnych dotąd kanonów szkoły bizantyńskiej, do ożywienia malarstwa przez bezpośrednią obserwację życia, przyrody, wyrazu twarzy i gestów, do wprowadzenia genre'u i pejzażu i wogóle mnóstwa nowych tematów; w malarstwie religijnem do przyjęcia wzorów katolickich, pełnych swobody, uderzających oko symbolami i akcesorjami, odmiennych techniką, kompozycją, wzystkiem. Rozpoczyna ten okazały zastęp 80 artystów z Polski Stanisław Łopucki, szlachcic polski ze Smoleńska, dekorator i portrecista, oraz Piotr Zaborski, złotnik i dekorator rzeźbiarz, którego zachowana dotąd na ścianach Nowego Jeruzalimu dekoracja w kafłowej płaskorzeźbie i majolikowe ikonostasy są rzeczywistemi i znakomitami dziełami sztuki tak w zakresie rysunku, jak subtelnych zestawień barwnych. Najwięcej dzieł zachowało się dotąd (w Kremlu) po Bazylim (Pawle) Poznańskim (Polaku), którego działalność omówi referent na następnym posiedzeniu. Ogromny procent prac artystów polskich zginął w pożarach Moskwy i t. p., wiemy atoli z dokumentów, że powierzano im często bardzo doniosłe zadania artystyczne, że garnęła się do niektórych z nich jak n. p. do Cypryana Umbranowskiego młodzież rosyjska na naukę, że wreszcie niektórych stawiano na równi z artystami n. p. holenderskimi, sprowadzonymi do Moskwy. Po zwycięstwach ozdabiano stolicę carów z przepychem iście monarszym i z zachowanych dotąd zabytków widocznem jest, że posługiwano się siłami rzeczywiście utalentowanemi.

Mnożą się dziś coraz więcej dowody, że sił artystycznych rodzimych posiadaliśmy w kraju więcej niż dawniej przypuszczano; ostatnia praca wskazuje, że stać nas było nawet na pewną ekspansję, na podniesienie ruchu artystycznego w Rosji, na silny współdziałanie w dokonywającym się tam przewrocie na polu sztuki, w wyzwoleniu jej z pęt skostniałych przepisów i pchnięciu jej na tę drogę ożywczej europeizacji, z której już Rosja nigdy nie zawróciła w zupełności. Jest to jedna z tych zasług cywilizacyjnych Polski, jaka i na zachodzie lepiej znaną być powinna.

Przewodniczącym Komisji na r. 1920 wybrano Dra Stanisława Tomkowicza, zastępcą Prof. Dra Jerzego hr. Mycielskiego, sekretarzem Dra Tadeusza Szydłowskiego. Nadto wybrano nowych współpracowników Komisji: Prof. Dra Edmunda Bulandę, Dra Ludwika Bernackiego, Dra Władysława Kozickiego, Dyr. Władysława Stronera, Dra Mieczysława Tretera, Ks. Prof. Dra Władysława Żyłę, wzystkich ze Lwowa.

Posiedzenie z dnia 12 lutego 1919.

Dr Marjan Morelowski dokończył referat o *Artystach polskich na wychodźstwie w Rosji XVII w.*, którego pierwszą część przedstawił na posiedzeniu poprzedniem. Obecnie zajął się szczegółowiej życiorysem i działalnością artystyczną Bazylego Poznańskiego, po którym z wyliczonego poprzedniego szeregu malarzy z Polski pochodzących, zachowało się stosunkowo najwięcej zapisek dokumentalnych w archiwum moskiewskiej Orużejnej Pałaty, a także wyjątkowo wiele obrazów, przechowywanych dotąd w cerkwiach: t. zw. Razpiatskiej i Werchospasskiej. Uspenski uważa go za Polaka. Przypuszczenie, że pochodził on z izraelickiej (w Polsce osiadłej) rodziny, opiera się na błahej podstawie. W Polsce istniały zresztą dwa rody szlacheckie tegoż nazwiska. Dzieła Bazylego Poznańskiego, zwanego też Pawłem, noszą cechy wybitne katolickiego malarstwa religijnego. Wśród nich wybijają się na pierwszy plan obrazy: św. Michał, Bóg t. zw. Emmanuel i cykl scen z Męki Pańskiej, co do wartości artystycznej stawiane bardzo wysoko przez krytykę rosyjską. Technika ich wykonania jest szczególnie ciekawą. Tylko twarze, ręce i stopy są malowane. Reszta ułożona jest z wycinków jedwabiu o subtelnych barwach, a zszywanych z sobą w ten sposób, aby szew stanowił równocześnie kontur ważniejszych części składowych kompozycji, uwydatniał linje ciała, szat i t. d. Technika w gruncie rzeczy jest więc pokrewną z witrażową, wymaga podobnie wielkiej umiejętności w operowaniu szerokimi płaszczyznami i zasadniczemi linjami, a więc przedewszystkiem artystycznych uproszczeń, prowadzących do monumentalności w budowie obrazów, z których Poznański wychodzi zwycięsko. Mylnym jest pogląd uczonych rosyjskich jak n. p. I. Grabowa, że technikę tę należy pocytywać za nowość, zapożyczoną przez Poznańskiego jedynie od artystów perskich przybyłych na dwór cara Aleksieja. Wprost przeciwnie, referent upatruje najbliższe jej wzory w sztuce barokowej Zachodu, a mianowicie w tym tak bardzo rozpowszechn-

nionym w Polsce obyczaju okrywania obrazów malowanych naszytymi z różnokolorowych materij szatami o wzorzystym hafcie, z których wyglądają, jako części niezakryte, malowane głowy, ręce i stopy świętych. Jeden z niezliczonych przykładów można z łatwością oglądać n. p. w Krakowie w kościele karmelitów, w oltarzu bocznej prawej nawy, gdzie widnieje w podobnej szacie obraz Matki Boskiej. Zasadniczo pomysł tego rodzaju pozostaje w ścisłym pokrewieństwie z obyczajem barokowym okrywania części lub całości postaci malowanych w metalowe blachy, w złote, lub srebrne »sukienki« i korony, o bogatym rysunku wtlaczonym linearnie dla podkreślenia konturu, lub wytłaczanym wypukło. Obyczaj ten również za pośrednictwem Polski rozwinął się bardzo w Rosji stwarzając typ wybitnie barokowej, nieraz bujnej w pomyśle »ryzy« na ikonach.

Bazyli Poznański jest uczniem Bezmina, ten zaś pochodzi ze szkoły Stanisława Łapuckiego, szlachcica ze Smoleńska. Tem samym prace Poznańskiego rzucają światło na twórczość tego ostatniego, znanego nam niedostatecznie z dwóch tylko zachowanych prac. Nazwisko Bezmin wskazywałoby na pochodzenie z kresowych ziem Rzeczypospolitej.

Następnie referent przedstawił długą listę pracowników na polu różnych dziedzin sztuk stosowanych, zebraną z różnorodnych dzieł rosyjskich, dotyczących dziejów przemysłu, wojskowości i sztuki w Rosji, z przedruków dokumentów i z archiwum woroneskiego, zbadanego przy wydatnej pomocy śp. H. Leśniewskiej jako korespondentki Polskiego T-wa opieki nad zabytkami w Moskwie. Nazwiska te w liczbie około czterdziestu uzupełniają poprzednio podane do wspomnianej cyfry ośmdziesiąt.

Referat ilustrowany był reprodukcjami zachowanych dotąd prac Poznańskiego, części budowli w Siole Kołomieńskim, Kremlinie i innych gmachach Moskwy XVII w. w których wzniesieniu lub ozdobieniu brali udział artyści z Polski przybyli.

Wśród fotografij architektury referent zwrócił szczególną uwagę na zwieńczenia attykowe barbakanu przy Kremlinie, i na wieżach monastyrów Nowodziewiczego i Dońskiego, które w Rosji centralnej stanowią rzadkość i wyjątek osobliwy, a przypominają uderzająco swą piękną bardzo ozdobną formą jedynie polskie attyki ratuszów, baszt i t. p. Pojawienie się ich w Moskwie tłumaczy się datą powstania między r. 1680 a 1690 (Zabielin), a więc w momencie największego natężenia wpływów artystycznych i największego liczebnie składu artystów z Polski w Moskwie. Majstrów wszelkiego rodzaju i fachowców mieszczan polskich jest wtedy tak wielu często poniewolnie, w stolicy carów, że wyznaczają im osobną dzielnicę, która od nich, zgoła nie po rosyjsku, zwie się aż po dziś dzień, »mieszczanskaja«. Ustrój ten osobnej »gminy« w XVII w. bada obecnie Bogojawlenskij, przyznający jej wybitnie polskie pochodzenie.

Współpracownikami Komisji wybrano: Dra Włodzimierza Antoniewicza, Ks. Dra Tadeusza Kruszyńskiego i Dra Marjana Morelowskiego.

Posiedzenie z dnia 17 kwietnia 1920.

Dr Kazimiera Furmankiewiczówna przedstawiła referat o *Drzwiach gnieźnieńskich*.

Po omówieniu techniki drzwi, referentka zajęła się wykazaniem wpływu kultury i sztuki romańskiej, francuskiej, na zabytek gnieźnieński, który to wpływ objawia się i w szczegółach, kulturalnych jak np. ubiorach, i widoczny jest w wielu szczegółach artystycznych naszego zabytku, w charakterze płaskorzeźb, a przedewszystkiem w ornamente. Zestawienie drzwi z innymi podobnymi zabytkami z XI i XII w. wykazało ich niewątpliwą wyższość artyst. nad znanymi podwojami spizowemi z Włoch i Niemiec.

Za tem, że drzwi powstały w kraju, zdaje się przemawiać fakt, że rzeźbiarz znał miejscowe legendy i tradycje o św. Wojciechu i znał Pomorze. Ówczesne stosunki kulturalne Polski z Francją temu nie przeczą, a nadto i majster zdolny do wykonania takiego dzieła na dworze Bolesława Krzywoustego przebywał: był nim kapelan nadworny Leopard. Z przytoczonych źródeł (nekrolog Reinharda i Annales Sulgera), z których Annales Zwifaltenses dorzucają sporą garść nowych szczegółów o naszym średniowiecznym rzeźbiarzu, okazało się, że Leopard wykonał cały szereg dzieł o technice pokrewnej drzwiom, był »egregius artifex« i »statuarie artis peritus«. Na podstawie wyników pracy i zgody ich zupełnej z źródłami historycznymi postawiła referentka hipotezę, że twórcą drzwi jest Leopard. Jeśli dalsze badania hipotezę tę potwierdzą, to nie trudno już będzie wobec znajomości dość znacznej stosunkowo liczby dat z życia Leoparda oznaczyć czas powstania drzwi. Byłyby to lata 1129—1137, a jako miejsce powstania wskazałoby wtedy należało Płock lub Gniezno¹⁾.

¹⁾ Obszerniejsze streszczenie w »Sprawozdaniach z czynności i posiedzeń Pols. Ak. Um.« T. XXV Nr. 8, z paźdz. r. 1920. Tamże kilka ilustracyj.

Posiedzenie z dnia 17 czerwca 1920.

Dr Jan Emil Lankau przedstawił referat p. t. *O drzeworytach w inkunabulach krakowskich.*

W dyskusji Doc. Dr. J. Kieszkowski podał wiadomość o 120 inkunabulach, znajdujących się w klasztorze oo. bernardynów w Samborze, a pochodzących z klasztoru oo. bernardynów w Krakowie.

Posiedzenie z dnia 25 listopada 1920.

Współpracownikami Komisji wybrano: Dr Kazimierę Furmankiewiczównę i Dra Stanisława Świerza.

Prof. Dr Jan Bołoz Antoniewicz przedstawił trzy referaty następującej treści: 1) *Aristoteles Fioravante (1415?—1485) jako źródło interpretacji portretu Leonarda da Vinci w Galerii ks. Czartoryskich.*

Dr. Turczyński (Posiedzenie Komisji z 7 maja 1912) i Dr Ochenkowski (Raccolta Vinciana 1919) wystąpili z zapatrywaniem, że gronostaj w sławnym portrecie Leonarda w Galerii Czartoryskich ma znaczenie symboliczne. Z tem zapatrywaniem zgodzić się nie mogą. Jak to już podniosłem na wykładzie wygłoszonym przed rokiem ku uczczeniu czterechsetnej rocznicy śmierci Leonarda, odgrywa to zwierzątko rolę tę samą »del primo motore« jak delfinek również na lewym ramieniu(!) putta w dziele Verrocchia, stojącym dziś na studni dziedzińca Palazzo vecchio we Florencji, skąd też genetycznie motyw ten się wywodzi. Zauważyłem również, że w tym gronostaju należy widzieć zwierzątko, chowane istotnie na dworze Sforzów, lubujących się, jak tytu ówczesnych panów, w menażerji zwierząt i ludzi.

Symbolizowanie w obrazach leży zupełnie poza obrębem zamiarów, poza artystycznym widnokretem Leonarda da Vinci. Wniknięcie w rzeczywistość, odsłonięcie tajemnic spowitych w rzeczywistości jest dla niego celem najwyższym sztuki. Mówi on to wyraźnie w Libro della pittura. Tylko, że ta jego rzeczywistość jest czemś zupełnie innem od pięcioletniego realizmu drugiej połowy zeszłego wieku; ona wielkich czynników duchowych nie wyłącza, ale je włącza. Wieczera i Bitwa pod Anghiari to rekonstrukcja artystyczna drogą fantazji twórczej zjawisk i zająć pomysłanych jako rzeczywiste. Zwierzątko białe na obrazie ks. Czartoryskich jest taksamo wizerunkiem gronostaja rzeczywistego, jak postać kobieca jest wizerunkiem dziewczęcia, które mistrz widział i miał przed sobą; a była niem prawdopodobnie Cecylja Gallerani.

Zupełnie niespodzianie nastęrcza mi dowodu dla mego twierdzenia rozprawa, która pojawiła się, co prawda, przed laty 50, znanego badacza bolońskiego na polu historii i historii sztuki Michelangela Gualandiego p. t. »Aristotele Fioravante meccanico ed ingegnere del secolo XV« Bologna, regia tipografia 1870. Estratto dagli Atti e Memorie della real deputazione d'istoria patria. Anno nono 1870. (Por. H. Tourtual w Zahn's Jahrbücher f. Kunstwissenschaft. Lipsk Seemann 4 (1871) 269—280).

Uzupełniając datami według nowszych licznych badań podanych przez Thiemego-Bekera Allg. Lexikon d. bild. Künstler 11 (1915) 591—3, notuję w krótkości: Fioravante, ur. około 1415, poszukiwany jako fortyfikator i wsławiony dokonaniem r. 1455 przesunięciem wieży o kilkanaście metrów w Bolonji zw. Torre della Magione i tam stale osiadły, pracujący dwukrotnie w Rzymie dla papieży, i dwukrotnie w Medjolanie dla Sforzów, znajdował się w r. 1474 w Wenecji, gdzie go tamtejszy poseł ks. Iwana III Wasiljewicza zaangażował jako architekta i fortyfikatora do Moskwy. Przybywa on tam 26 kwietnia r. 1475, w towarzystwie syna Andrzeja i dwóch pomocników. Lecz już roku następnego wyprawia syna do Włoch do ks. medjolańskiego (Galeazza Marji?) z dwoma żywymi sokołami »Zirfalchi« i z dłuższym listem, który zamierzam opublikować, a w którym mu donosi, że celem dostania tych sokołów odbył podróż do miasta Xalanocho(?) odległego od Włoch o 5000 mil, a jeśliby książę życzył sobie soboli albo gronostajów lub (białych) niedźwiedzi, to może on mu ich dostarczyć, ile tylko zechce, zabitych lub żywych »perche nessuno qui« (co znaczy prawdopodobnie, że nie ma nikogo drugiego, ktoby je chciał kupować lub ktoby mógł księcia lepiej obsłużyć). — Wiadomość podana przez Gualandiego, jakoby rada Bolońska udała się w tymże roku z prośbą o zwolnienie Fioravanta ze służby do króla polskiego jest wedle nowszych badań, informujących nas teraz dokładnie o ciągłym pobycie Fioravanta w Moskwie na służbie Iwana III, zapewne błędna.

W dyskusji Prof. Dr Kopera podał wiadomość, że istnieje medal Padwana z r. 1532 z popiersiem Izabeli Jagiellonki na stronie głównej, a na odwrocie Dianą i skaczącym ku niej sobolem oraz napisem: Hic armellinus est nostrae pudicitiae index.

2) *Andrzeja Fulwiusa Antiquitates Urbis (1527) jako źródło fresków Giulia Romana w Villa Lante.*

Interpretacja obu gryzali, znajdujących się pod »Parnasem« Rafaela w Stanza della Segnatura, przechodziła dziwne koleje. Bellori (*Descrizione delle imagini* i t. d. Rzym 1695) tłumaczy je jako odnalezienie ksiąg sybilińskich na Janiculum i spalenie pism greckich. Lecz już Bartsch (*Peintre-graveur* 14, 163) interpretuje słusznie pierwszą scenę nie jako wyjęcie pism z sarkofagu, lecz jako włożenie ich do skrzyni a to przez Aleksandra Wielkiego, który Iliadę każe włożyć do skrzyni, którą ze sobą woził; później zaczęto także i drugą gryzalię trafnie wyjaśniać jako Augusta wzbraniającego spalenia Eneidy wbrew ostatniej woli Vergiliusa. W r. 1893 wystąpił atoli Wickhoff w rozprawie *Die Bibliothek Julius II (Jahrbuch d. kgl. preuss. Kunstsaml.)* z zapatrywaniem przeciwnem, powracającym do interpretacji Bellorego; jeszcze G. Gronau (*Raffael, w Klassiker der Kunst* I. 4 wyd. 1919.) tłumaczy oba freski ogólnikowo jako znalezienie i spalenie pism starożytnych. (Dalsza literatura w rozprawie Hoogewerffa *Mnatheste* 1914, 10—16). Z temi gryzalami łączą się ważne i nie dość zbadane jeszcze freski Giulia Romana ongi w Villa Lante na Gianicolo, przedstawiające cztery pory roku, amorków i historję Tybru i Ianicula, łączącą się z miejscem, na którem tę piękną willę wybudował ten znakomity uczeń Rafaela, stawiany w 1549 już na równi z twórcą stanc i Madonny Sykstyńskiej (por. Sabba de Castiglione, *Ricordi*, Wenecja 1560. pag. 57.); stawiał ją dla Baldassara Turiniego, który obok Bemba, Castigliona, Bibbiena, Altovieto i Chigiego był najbardziej zapalonym wielbicielem Rafaela (Por. Janitschek, *Die Gesellschaft der Renaissance* 1879 str. 74/5). Freski te zostały częściowo nabyte przez Mr. Monda, właściciela »Ukrzyżowania« Rafaela; przeszły potem wraz z pałacem braci Zuccarich na własność p. Hertzówniej, gdzie je w r. 1912 widziałem; dziś pałac ten jest zamieniony na instytut dla studjów nad historją sztuki, własność miasta Rzymu.

Jeden z tych fresków przedstawia w rzeczy samej tę scenę, którą Bellori mniemał widzieć w pierwszej ze wspomnianych obu gryzali, a mianowicie odnalezienie sarkofagu Numpy Pompiliusza i ksiąg sybilińskich. Fresk ten powstaje tuż przed rokiem 1524, datą pozyskania Giulia Romana dzięki pośrednictwu Baldassara Castiglione (por. Gaye *Carteggio* 2, 155 i Guhl *Künstlerbriefe* 2,332) na malarza nadwornego Federiga Gonzagi. Patrząc na tak ogromnie rozwinięte formy kompozycyjne tego obrazu, na rozłożyste drzewa o chylących się już ku ziemi konarach, trudno prawie uwierzyć, że niespełna lat dwadzieścia upłynęło od Madonny del Cardellino, z jej dwoma drzewkami cienkimi i prostymi jak dwie dzidy wbite w ziemię. Jest to już ten sam świat form, który nam jest tak dobrze znany z późnych Madon pseudo-rafaelowskich, jak »la Perla« i »Rodzia pod dębem« w Madrycie i z t. zw. małej »Sw. Rodziny« w Luvrze, które to wszystkie trzy obrazy muszę uważać za dzieła pędzla Giulia Romana.

Choć fresk ten przedstawia zasadniczo przeciwną scenę od wspomnianej gryzali pod Parnasem, bo nie włożenie pism (do skrzyni) lecz wyjęcie ich (z sarkofagu), to z natury rzeczy nastrocza on liczne motywy styczne, i nie można nie uznać wpływu, jaki wywarł fresk z Villa Lante, nazwany przez Vasarięgo »un piccolo gioiello« na gryzalię w Stancy, dzieło Penniego (a nie Rafaela, jak mniemał Wickhoff); powstał on prawdopodobnie dopiero za Klemensa VII (1513—1534) i po fresku Giulia Romana.

Powieść o znalezieniu obu sarkofagów opowiada Liwiusz 40, c. 29; nie jest on atoli bezpośrednio źródłem dla Giulia Romana, nie mamy tu obu konsulów, których Liwiusz wymienia, i brak innych jeszcze motywów. Źródłem bezpośrednim są: *Antiquitates Urbis per Andream Fulvium antiquarium ro. nunc nuperrime editae* Rona 1527., gdzie fol. XXXVI v. — XXXVII r., zajście jest opowiedziane tak, jak je widzimy na fresku z Villa Lante. Andreas Fulvius z Praeneste (stąd często nazywany tylko »Sabinus«) musiał się urodzić co najpóźniej koło r. 1465, skoro już w r. 1487 wydał w Rzymie — nieznaną mi książkę: *Ars metrica* (por. Lanciani, *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei*. Rzym 1894 S. V. 3,899 n. z.). Franc. Albertini (*Opusculum de mirabilibus antiquae et novae Urbis Romae* Roma 1510) zwięzo: »Pomponii (†1498) amicissimus auditor«. Oprócz w wymienionych już *Antiquitates* 1527, dotyka on tej fabuły także w swych »*Antiquaria Urbis* Roma 1513 (Bibl. Jag.)«, f. 13 r. dedykowanych Leonowi X i niewątpliwie także w ich przeróbce z r. 1518 mi nieznaney. W *Antiquaria* (fol. A. 1. v) mówi o sobie, że został w Rzymie wychowany i tu »*civitate donatus*«. Jego bliski związek z Rafaelem i jego szkołą poznajemy ze słów przedmowy do *Antiquitates* (f. B. II v.) »*Ruinis urbis... vendicare ac litterarum monumentis resarcire operam dedi priscaque loca per regiones explorans observavi quas Raphael Urbinas... paucis ante diebus quam e vita decederet (me indicante) penicillo finxerat*«. Ważnym historycznie i zarazem poetycznym jest ustęp »*Antiquariów*« 1513 poświęcony budowie św. Piotra, gdzie wymienia Bramanta i Giulia da San Gallo. Jego »*Imperatorum vultus*« 1517 (w egz. Bibl. Jag. brak pierwszych sześciu kart) są ważne jako źródło dla portretów cesarzy rzymskich, zatem także jako prototyp ich portretów na Wawelu. —

O freskach w Villa Lante por. Carlo d'Arco *Istoria della vita e delle opere di G. Pippi Romano* Mantova 1839 str. 20 i Julius Vogel *Giulio Romano. Biographisches u. seine Jugend u. Lehrzeit Monatshefte f. Kunstw.* 1920, 1, 52—66.

W dyskusji Dr Kieszkowski zwrócił uwagę, że w Bibl. Jag. znajduje się sztych z końca XVII w. przedstawiający złożenie ksiąg do skrzyń przez Aleksandra W.

3) *Joannes Piacentinus i jego dzieła w Krakowie*. Na samym początku drugiej połowy XVI w. występuje w Krakowie nader wybitny rzeźbiarz, twórca znakomitych prac pomnikowych, rzeźbiarz pochodzenia niewątpliwie włoskiego, a nieznanego dotąd nazwiska. Wprowadza on w sztukę krakowską cały szereg nowych nieznanych dotąd motywów, świadków zwrotu dokonanego w rzeźbie włoskiej w latach 1530—40.

Głównymi cechami jego prac wyłącznie płaskorzeźbiarskich są: 1) Zarzucenie prawie zupełnie czynnika ornamentacyjnego na korzyść wielkich jasnych form tektonicznych. 2) Sięgnięcie do skarbnicy form klasycznych w budowie pomników samych, i wprowadzenie formy obelisku 3) Nadanie postaciom swoim typu rzymskiego i wprowadzenie strojów rzymskich. 4) Niezwykła delikatność dłota przy ogromnej żywości wyrazu twarzy. 5) Wprowadzenie na nagrobkach postaci na jawie o oczach otwartych i żywej gestykulacji. 6) Cały szereg nowych motywów kompozycyjnych. 7) Kształtowanie tarczy herbowej we formie owalu na ramie zazwyczaj skośnie ściętej-lub szpiczastej. Do tej grupy zaliczam:

1) Pomnik Stanisława Maleszewskiego † 1555 w krużgankach oo. dominikanów. (Pomniki Krakowa pp. Cerchy i Koperę str. 214). Architektura wyrównywa znakomicie motywy poziome (tablicy i płaskorzeźby) z pionowymi wysokiej nasady na wolutach; po bokach pilastry z rombami, na nich wazony płomieniejące. Po raz pierwszy postać, leżąca z otwartymi oczyma, prawicą wyciągniętą trzyma buławę; leży (ku lewej) na odpasanym mieczu, który to motyw również zjawia się tu po raz pierwszy, naśladowany zaraz po tem w nagrobku Boratyńskiego † 1558, Bogusza † 1560 i innych. Motyw postaci leżącej z otwartymi oczyma widzimy już na grobowcu Juliusza II; autorem nader słabej zresztą postaci papieża jest Maso Boscolo da Fiesole (1535).

2) Pomnik Galeazza Guicciardiniego tamże, który już p. Kopera (Pomniki 215) uważa za dzieło tej samej ręki. Tu poraz pierwszy mamy motyw obelisku; a powtarza się motyw wazonów płomieniejących. Znakomity medaljon przedstawia popiersie Guicciardiniego ku lewej, w stroju rzymskim; napis w otoku i na tablicy nie wspomina zupełnie, by G. był architektem i rzeźbiarzem i przypisywanie mu autorstwa kamienicy Rynek 7, lub zgoła rzeźby z Św. Florjanem tamże jest prawdopodobnie błędne.

Karykaturalny pomnik (nieznanego dłota lokalnego) Konieckiego z Końskich 1564 (Pomniki Krakowa) łączący oba znamienne motywy pomników wspomnianych pod 1) i 2), t. j. motyw rycerza w zbroi leżącego na odpasanym mieczu i motyw obelisku, jest dowodem powstania pomników Maleszewskiego i Guicciardiniego w jednej pracowni, której podrzędnym pracownikiem był prawdopodobnie rzeźbiarz tego pomnika. — Takie same dwa pomniki obeliskowe



Fig. 46. Kraków, krużganek kość. oo. dominikanów. Grobowiec St. Maleszewskiego, † 1555 r.

z medaljonami portretowymi, ale ku prawej, Bartłomieja Niszczyckiego † 1557 (Kopera 215) i nieznanego kanonika płockiego (biskup. A. J. Nowowiejski, Płock str. 248 fig. 163) znajdując się w Płocku.

3) Tablica grobowa z medaljonami Korycińskich tamże (publ. Pomniki Krakowa). Aniołek trzyma herb na wstędze wychodzącej z jego ust; na pomniku Maleszewskiego wisi herb na wstędze zawieszanej na szyi; aniołka. Ten motyw i również delikatna technika i format medaljonu, oraz typ rzymski nadany Korycińskiemu, każą dzieło to przypisać tej samej ręce. — Wśród nader licznych, po

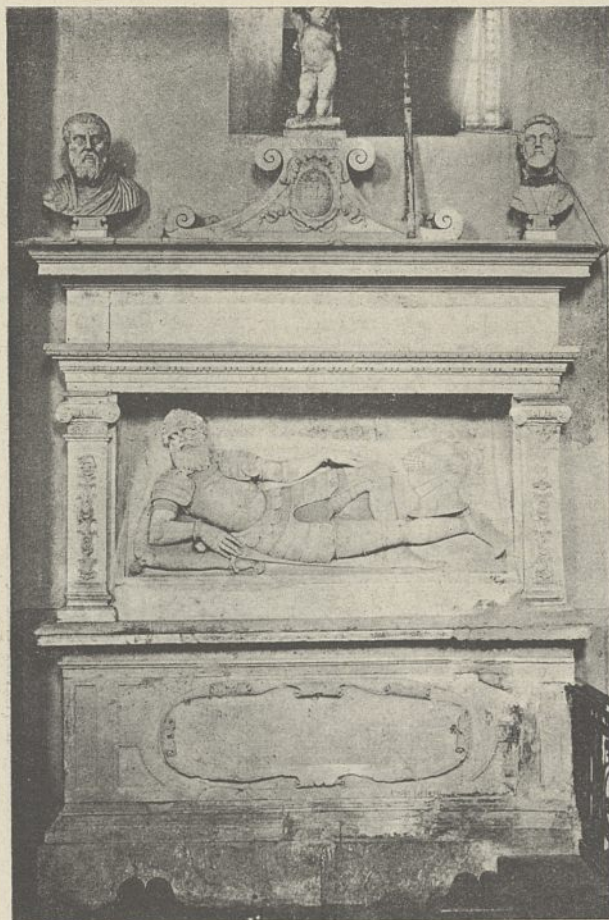


Fig. 47. Kutno, Grobowiec Jana z Głogowca, † 1663. (Według fot. konserwatora Dra J. Piotrowskiego).

ryte nazwisko jego twórcy: IOANNES PIACENTINVS. Ta sama wytworność dłota, typ rzymski nadany jego twarzy, woluty nad tablicą, jej architektura, obie głowy o klasycznym typie umieszczone na obu górnych rogach nasady, analogia wazonów płomieniących, układ nóg nie założonych na siebie (podczas gdy prawie wszystkie pomniki innej ręki z tego i następnego dziesiątka przedstawiają pochowanych z nogami założonymi) podobny kontur nóg i takie same kształtowanie kędziarów włosów na głowie i na brodzie jak na pomniku nieznanego, herb umieszczony na owalu i cały szereg motywów drobniejszych, wskazują na rękę twórcy rzeźb wymienionych powyżej pod 1—6. Może będę mógł niebawem przedstawić komisji szczegóły życia tego artysty tak znakomitego. Widzę w nim rzeźbiarza młodego, należącego do nowej generacji (czczącej bardziej od poprzedniej formy starożytne) urodzonego co najwcześniej 1520—1525, wykształconego lub pracującego

części znakomitych tablic nagrobkowych z medaljonami z lat 1555—1570, w krużgankach oo. dominikanów, w kościele N. P. Maryi i innych, z których należy podnieść szczególnie medaljony Włodków, Żalaszowskiej, Tarnowskiej, Pieniżkowej, są dziełami tegoż rzeźbiarza tylko:

4) Medaljon Stan. Bojanowskiego zm. 1555 tamże i

5) Medaljon Jana Bera † 1505 w kościele Marjackim (oba reprodukcje w Pomnikach Krakowa). Typ rzymski Bojanowskiego i struktura tyłu głowy i szyi na obu tych medaljonach zupełnie taka jak w omówionych powyżej pod 2) i 3), a różniąca się zasadniczo od tej, jaką widzimy na innych współczesnych medaljonach nagrobkowych, każą nam oba te dzieła przyłączyć do grupy dzieł twórcy znakomitego nagrobka Maleszewskiego. Najwybitniejszym dziełem tej samej ręki jest obok pomnika Maleszewskiego:

6) Tablica grobowa nieznanego w wysokiej czapce futrzanej w krużgankach oo. franciszkanów (reprodukcja w Pomnikach Krakowa).

Kto jest autorem całej tej grupy dzieł?

Szczyśliwe odkrycie, dokonane tej wiosny przez p. Dra Józefa Piotrowskiego, wówczas konserwatora w Łodzi a obecnie we Lwowie, daje nam nazwisko twórcy tych sześciu dzieł; na pomniku Jana z Głogowca † 1563, w kościele na Głogowcu pod Kutnem (fig. 47) przedstawiającym rycerza w wieku podszłym o gęstym włosie i długiej kędzierzawej brodzie, leżącego w pełnym rynsztunku. Na odpasnym mieczu jest wy-

w Rzymie, może po pierwszych latach nauki odebranej w Piacenzy lub Toskanie, co by wskazywała pisownia *CHARISSIMAE* na tablicy Korycińskich.

W dyskusji pp. Puszet i Prof. Pagaczewski wyrazili pewne wątpliwości, czy omawiane pomniki pochodzą z jednej ręki. Dr St. Tomkowicz podniósł, że pomniki w krużgankach franciszkańskich były wielokrotnie restaurowane, przyczem wprowadzano nieraz duże zmiany.

Posiedzenie z dnia 16 grudnia 1920.

Prof. Dr Jan Bołoz Antoniewicz podaje dalsze wyniki swych badań nad *Janem Piacentinem*. Przedkłada on dwie fotografie z rysunków malarza J. Wojnarowskiego z r. 1841, (zatem przed zniszczeniami dokonanymi w klasztorze oo. franciszkanów przez pożar Krakowa w r. 1850) znajdujących się w zbiorze Biblioteki Jagiellońskiej, na które mu p. Dr Jerzy Kieszkowski zwrócił uwagę. Są to rysunki akwarelowane. Pierwszy z nich (fig. 48) przedstawia płytę grobową w krużgankach oo. franciszkanów z leżącą postacią owego nieznanego w wysokiej futrzanej kapticy, jeszcze razem ze swą pierwotną architekturą. Architektura ta, już wówczas, w r. 1841, widocznie w całości nie zachowana, składa się z cokołu, a nad płytą z dwóch wolut, trzymających pośrodku tablicę formatu nieco szerszego od kwadratu, oraz z dwóch po bokach smukłych wazonów płomieniejących, ustawionych na kapitelach jońskich. Są to zatem motywy tektoniczne i zdobnicze, także same, jakie widzimy na pomniku Maleszewskiego i po części Guiccardiniego; referent więc widzi w tem dalszy dowód, że wszystkie trzy pomniki są dziełem jednej i tej samej ręki, czyli ręki Jana Piacentina. Fakt, że wazony wspomniane stoją na kapitelach, którym na rysunku nie odpowiadają żadne pilastry, dowodzi, że już w r. 1841, pomnik nie był w całości zachowany, lecz że brakowało już wówczas owych bocznych pilastrów, które mamy na pomniku Maleszewskiego.

Drugi rysunek Wojnarowskiego daje kopję płyty pękniętej o długim napisie łacińskim. Ponieważ format tej płyty odpowiada formatem płycie na rysunku pomnika, mogłaby ta luźna płyta należeć do tego właśnie pomnika.

W takim razie byłby ów nieznanomy Kamilem Mentuanim, legatem kurji rzymskiej do króla Zygmunta Augusta, wysłanym w sprawie zażegnania sporów religijnych. Byłby zatem ten pomnik równoczesnym z pomnikiem Maleszewskiego, Guiccardiniego i Korycińskich.

Camillo Mentuai, Mentuani albo Mentuati był według Crollalanzy (*Dizionario storico-blasónico della famiglia nobili e notabili italiane* itd. Pisa 2, 1880, 128) poprzednio wicelegatem papieskim w Bolonji w r. 1544 a w Awinjonie w r. 1547; ponieważ był biskupem w Satriano, należy niewątpliwie słowa napisu *POSTRJANEN* czytać jako *EPISCOPO SATRANENSI*. Mentuai pochodził z Piacenzy; zmarł w Krakowie, jako legat Pawła IV do Zygmunta Augusta, XVI CALEND. OCTOB. M. D. L III; datę śmierci czytać należy oczywiście MDLVIII. 1558, ze względu, że napis wyraźnie oznacza go jako *PAVLI QVARTI. PONT. MAX.:... NVNTIO*. Data jego śmierci i pochodzenie z Piacenzy oraz format tablicy, pozwalałyby tę tablicę złączyć z pomnikiem nieznanego, dłota Jana Piacentina, tem bardziej że rok jego śmierci 1658 pada właśnie na pierwsze pięciolecie prac krakowskich tego rzeźbiarza. Także wiek przedstawionego na znakomitej płaskorzeźbie krużganku oo. franciszkanów odpowiadałby podeszłemu



Fig. 48. Kraków, kośc. oo. franciszkanów. Grobowiec nieznanego humanisty. Akwarela J. Wojnarowskiego w Bibl. Jag. w Krakowie.

wiekowi Mentuaia; który, jak mówi napis, VIXIT | ANNOS 68. Okoliczność, że ów starzec na płaskorzeźbie ma długą brodę, przeciwko jego stanowi duchownemu nie przemawia; nosił brodę przeciw i Juljusz II i Paweł trzeci, a jej rzecznikiem wymownym stał się koło r. 1535 Pierius Valerianus (Bolzano) sławny autor Hieroglyfików i »De infelicitate literaratorum« i nauczyciel Vasarego, w rozprawie »De sacerdotum barbis« (także w bibl. Jagiellońskiej),

Przeciwko utożsamianiu mężczyzny wiekowego w tej płaskorzeźbie z legatem papieskim Camillem Mentuanim z Piacenzy przemawiają atoli dwie ważne okoliczności: 1) jego strój świecki i 2) jego herb: dwie wieże złączone murem a nad niemi pięć lilij; Crollanza zaś podaje jako herb Mentuanich (l. c.) »Spaccato d'azzurro e di rosso, alla losanga d'argento iu cuore«. Możliwym atoli, że informacja nie zbyt krytycznego Crollanzy jest błędna, że portret Mentuaniego oraz że inne dane, po które referent zwrócił się do Piacenzy, wątpliwości te usuną.

W dyskusji podniósł Prof. Dr Kopera, że było dwóch Guiccardinich, budowniczych zamku rabsztyńskiego; jeden z nich naprawiał także wieżę Zygmuntofską. Dr Tomkowicz podał zaś, że nazwisko Guiccardiniego jako budowniczego kamienicy w Rynku krak. Nr. 6 jest b. wątpliwe. —

Prof. dr Włodz. Demetrykiewicz przypomniał potrzebę bliższego naukowego zbadania zabytków, które oddawna odkrywają się przypadkowo na obszarze starożytnego grodziska położonego w t. zw. Starem Mieście czyli na Zawodziu pod Kaliszem. Zabytki te wskutek obojętności właścicieli gruntów narażone są na szkodę, a nawet samo grodzisko ulega stopniowemu zniszczeniu. Zwłaszcza na uwagę zasługują fragmenty kamiennej budowli romańskiej. Referent w r. 1904 miał sposobność robić rozkopy na tem miejscu i sądzi, że te fragmenty architektoniczne są pozostałością ciosowej romańskiej kolegiaty św. Pawła, fundowanej według Długosza w r. 1155 przez Mieszka Starego, kolegiaty, w której ten władca został pochowany wraz ze swoim synem. Z czasem miasto Kalisz przeniesione zostało w dzisiejsze miejsce, (w przywileju Łokietka z r. 1298 już jest mowa o nowym i starym Kaliszu), także kolegiata została przeniesiona do kościoła P. Marji w nowym mieście, a stary kościół na grodzisku razem z innymi budynkami popadł w ruinę, jak to wyraźnie zaznacza Długosz. Samo zaś grodzisko, zdaje się, sięga okresu przedhistorycznego. I resztki kościoła i grodzisko zasługują na otoczenie ich troskliwą opieką, a dla zbadania jednych i drugiego należałoby wysłać wyprawę naukową, w której kład wchodziłoby historycy sztuki i prehistorycy.

Dr Tadeusz Szydłowski przedstawił referat p. t.: »O najstarszych dzwonach małopolskich«. Najstarsze zachowane u nas dzwony sięgają przypuszczalnie końca XIII wieku. Należą do nich: gładki niewielki dzwon z Gruszowa, oraz w Katedrze wawelskiej dzwon zw. Nowakiem, który ma napis w bardzo szlachetnych i ozdobnych majuskułach. Ten sam typ liter napotyka się w inskrypcjach dzwonów w Staniątkach, Osobnicy, w Krakowie u św. Krzyża i NPMarji, w Ruszcy, Palczowicach i Dobrzechowie. Ostatnio wymieniony dzwon jest z nich jedynym datowanym i pochodzi już z r. 1445. Wynika stąd, że wszystkie te dzwony powstały w jednej ludwisarni, która przez długie czasy rozwijała swą działalność, i w której używano długo i niezmiennie liter tego samego kroju i w podobny sposób dzwony zdobiono. Najstarszy zaś datowany jest dzwon z Biecza z r. 1382; także drugi dzwon biecki, niedatowany, ma jednakowy typ liter a przeto jest równy wiekiem. Do nich znów zbliżone są dwa dzwony kośc. NPMarji w Krakowie. Majuskułowe inskrypcje średniowieczne mają wreszcie dzwony w Woźnikach i Królówce.

Posiedzenie z dnia 13 stycznia 1921.

Dr Tadeusz Szydłowski przedstawił drugą część pracy: »O średniowiecznych dzwonach małopolskich.«, tj. mówił o dzwonach z napisami minuskułowymi, które się pojawiają u nas pod koniec XIV w., w wieku XV są w powszechnem prawie użyciu, w następnem zaś stuleciu występują już tylko sporadycznie. Na podstawie analizy typów i znaków inskrypcyjnych złączył prelegent zachowane okazy w kilka grup, które przypisał różnym krakowskim i prowincjonalnym ludwisarniom. Napisy dzwonów średniowiecznych ułożone są z reguły po łacinie, tu i ówdzie napotyka się jednak język niemiecki. Praca ta jest przedmiotem osobnej książki, p. t. *Dzwony starodawne*, którą referent napisał na podstawie materiałów zebranych przez

siebie tudzież kilku współpracowników, i którą wydaje przy pomocy zasiłków rządu i kilku instytucyj¹⁾.

Dr Marjan Morelowski przedstawił pracę swą o »Katedrze unickiej w Połocku«, opartą na poszukiwaniach źródłowych w Rosji i w kraju poczynionych. Jeden z najpiękniejszych okazów późnego baroku na ziemiach b. Rzplitej, katedra połocka pod wezw. św. Zofji, zawdzięcza swój obecny wygląd gruntowej przebudowie dokonanej w pierwszej połowie ośm-nastego wieku. O pierwotnym wyglądzie starożytnej katedry, pokrewnej bizantyńskim soborom w Kijowie i Nowogrodzie, poucza nas rzadki rysunek kartografa królewskiego Stanisł. Pacholowickiego, przedstawiający oblężenie Połocka przez Stefana Batorego, sztychowany w Rzymie przez J. Bapt. Cavaleriusa odnaleziony przez Bandtkiego w zbiorach hr. Suchodolskich a reprodukowany w r. 1837. w »Żurnał M-wa narodnego proswiaszczenia«. Reprodukcję rysunku wraz z fotografjami obecnej katedry referent przed-łożył na posiedzeniu. Ta dawna katedra restauro-wana przez św. Jozafata Kuncewicza, uległa wskutek wojen XVII wieku i pożaru tak wielkiej rui-nie, że pozostały z niej tylko trzy wschodnie apsydy obecnie stanowiące, jak wykazuje rzut poziomy, tylko część podłużnego boku świątyni. W XVIII w. plan i orientację kościoła zmieniono zupełnie.

W opisie Archiwum t. zw. »zapadno-rus-skich uniatskich Mitropolitow« przewiezionego w l. 1839—41 z Wilna i Radomyśla do Peters-burga referent znalazł dokument pod datą r. 1738., wskazujący ważną rolę architekta i sztukatora polaka w dokonywaniu przebudowy a raczej nowej budowy katedry w latach 1738 do 1750, kiedy została na nowo poświęconą. Jest to kontrakt spisany w Warszawie między arcybiskupem połoc-kim, F. Hrebnickim, a »obywatelem warszawskim« Błażem Kosińskim w sprawie remontu katedry, przyczem przewidzianą jest dłuższa robota, bo Kosińskiemu pozwala się odjeżdżać na zimę do Warszawy z obowiązkiem powrotu na sezon bu-dowy do Połocka. Kosiński nazwany w dokumen-cie magistrem kunsztu malarskiego i sztukator-skiego, przedstawia się niewątpliwie jako kierownik budowy, bo otrzymuje 24 złotych na tydzień, co na owe czasy jest wysoką zapłatą. Że zaś na jego osobie zależy arcybiskupowi, wskazuje zastrze-żenie, że nie wolno Kosińskiemu przysyłać na miejsce siebie zastępcy. Arcybiskup zobowiązuje się dostarczyć mu robotników i materiału. Wśród miejscowych rękodzielników mógł arcybiskup łatwo znaleźć wyszkolone do wyższych zadań siły. Połock oddawna był ważnym centrum kulturalno-artystycznym. Wśród majstrów artystów pracujących dla carów rosyjskich w XVII w. spotykamy szczególnie często pochodzących z Połocka. (porów. Żeleźniow: »Ukazatiel mastierow«). Zasluga główna na polu rozwoju sztuk pięknych w Połocku przypada jezuitom, którzy od czasów Stefana Batorego śprowadzali tu najwybitniejsze swe siły. Jezuićkie collegia maxima posiadały na najwyższych latach studjów, klasę t. zw. matematyczną (matheseos), która była rodzajem małej politechniki; uczono bowiem w niej oprócz wyższej matematyki teoretycznej i praktycznej także architektury świeckiej i re-ligijnej, oraz malarstwa i stolarstwa. Jak wysoko stały te nauki z końcem XVII w. u pol-skich jezuitów, dowodzą tego podręczniki takie jak St. Solskiego »Geometra y architekt polski« a zwłaszcza B. N. Wąsowskiego: »Callitectonicorum sive de pulchro architecturae sacrae et civilis«, Poznań 1678, dzieło zaopatrzone licznymi rysunkami architektonicznymi, a oparte na najpoważniejszej literaturze fachowej włoskiej (Leon Bapt. Alberti, Vignola, Montano, Serlio, Palladio, Scamozzi itd.)

Zawdzięczamy J. Giżyckiemu (Akademja duchowna w Połocku) dowody, że kurs architek-tury prowadzonym był też przez jezuitów w Połocku w XVIII wieku — i że wykładali ją oj-



Fig. 49. Połock. Katedra unicka.

¹⁾ Książka wyszła z druku w marcu 1922. r. (P. R.).

cowie Żebrawski, Szpakowski w drugiej poł. XVIII w., o. Pierling na pocz. XIX w. Co więcej, uczono tam nawet malarstwa i stolarstwa. Arcybiskup Hrebniński przydał więc z pewnością Kosińskiemu siły miejscowe.

Że katedra nie jest dziełem rąk obcych przemawia za tem przedewszystkiem jej styl, odmiana późnego baroku (fig. 49 i 50). Fronton dwuwieżowy nie jest właściwy barokowi włoskiemu, z wyjątkami bardzo rzadkimi jak »Superga« Juwary w Turynie. Wogóle całość katedry połockiej bezpośredniego udziału kierowniczego Włocha nie pozwala przypuszczać. Może być tylko mowa o ogólnikowym wpływie różnych idei zasadniczych szkoły włoskiej jako twórczyni baroku, wpływie widocznym w fundamentalnych cechach rzutu poziomego, w barokowych proporcjach, w linii falującej gzymosowania od Borrominiego idącej itd. itd. Gdy się atoli chce katedrę połocką połączyć z jakąś grupą zabytków barokowych zagranicznych, to poza Polską,

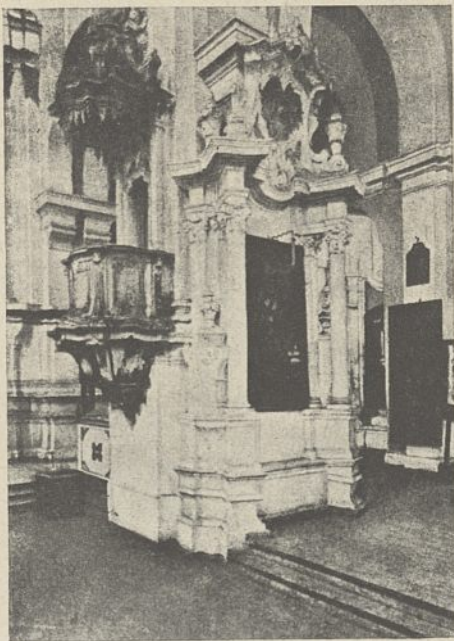


Fig. 50 Połock, wewnątrz Katedry.

przynajmniej jak dotąd, nie udało się referentowi takiej grupy odnaleźć. Kopjowanie bezpośrednie baroku niemieckiego jest tu wykluczone. Ogromna lotność, lekkość i strzelistość świątyni przywodziłoby mogła jedynie G. Chiaverego z jego »Hofkirche« w Dreźnie, ale też zdaleka. Gdy się oba gmachy rozpatruje z bliska, występują zbyt wielkie różnice. Szczególnie indywidualne piętno nadaje katedrze połockiej świetny i oryginalny sposób spiętrzenia wież, których kondygnacje różnią się między sobą wymiarami wysokości o wiele więcej, niż u Chiaverego i innych mistrzów, a działają szczególnie szczerze przez przegradzanie parokrotne wyższych pięter niższymi.

Z barokiem warszawskim i krakowskim katedra nasza ma o wiele mniej cech wspólnych, niż z barokiem wileńskim takich kościołów, jak zwłaszcza św. Katarzyny i misjonarzy, a dalej św. Jana i św. Rafała. Mogłoby to wzbudzić zdziwienie ze względu na pochodzenie Kosińskiego z Warszawy, atoli możemy to sobie wytłumaczyć w ten sposób, że Kosiński dopiero na kresach rozwinął swą indywidualność i samodzielność, dla której przy wielkich architektach zagranicznych w Warszawie, wprzęgnięty może w prace rozległe, ale cudze, pola w stolicy nie posiadał. Przemawia za tem i data kontraktu tj. rok 1738, podczas gdy wspomniane kościoły wileńskie otrzymały swą szatę ostateczną, dzisiejszą, dopiero po pożarze 1749 r. Sam więc Kosiński mógł z Połocka przenieść się do Wilna i na Litwie działać dalej, mogła też katedra jego wpływać na inne ba-

rokowe kościoły Litwy tego czasu, jak w Głębokiem i Berezwieczu na północ od Głębokiego, zbudowane wedle niedawnych badań p. J. Raczyńskiego architekta, po roku 1750. Poza tem różnice z barokiem Warszawy tłumaczyć się też dadzą przystosowaniem się architekta do upodobań sfer kierowniczych, lub miejscowych artystycznych wpływów.

Dalsze badania, jakie autor przedsięwzięje w Warszawie i w Wilnie, mogą wysświetlić nieznaną dotąd postać B. Kosińskiego oraz zagadnienie, czy katedra połocka jako forma jest jego główną zasługą, czy też dzieli on ją n. p. z architektami-jezuitami. Na razie stwierdzić można, że kontrakt z r. 1738 odkrywa nam siłę rodzimą, poważną, jeśli otrzymuje ona tak pełne odpowiedzialności stanowisko i że styl katedry w niczem nie utrudnia przypisania jej autorstwa Polakowi. Odrębność jej od dzieł zagranicznych owszem za polskością twórcy przemawia.

W dyskusji Prof. Dr J. hr. Mycielski, zwracając uwagę na pobyt Chiaverego w Polsce w r. 1735, przypuszcza możliwość bezpośredniego wpływu Chiaverego na Kosińskiego.

Posiedzenie z dnia 17 lutego 1921.

Dr Marjan Morelowski przedstawił drugą część swoich poszukiwań za *Nieznanyimi artystami XVI i XVII w.*, prawie wyłącznie Polakami z kresów Rzplitej. Wobec tego, że część tych poszukiwań czynił w Rosji, zapoznał naprzód komisję z odkryciami swych towarzyszy

pracy około opieki nad zabytkami polskimi w Moskwie: p. prof. J. Jakubowskiego historyka doby jagiellońskiej i p. Marji Biskupskiej. Szczególniej ważnemi, nieznanemi dotychczas w kraju, są badania prof. J. Jakubowskiego, dotyczące wybitnego rytownika i geografa na dworze Radziwiłła Sierotki, Tomasza Makowskiego, w którym już p. prof. Birkenmajer rozpoznał w r. 1913 w Amsterdamie znakomitego twórcę mapy Litwy, odbitej w r. 1613 u Jenssena. Prof. Jakubowski podał nietylko szczegóły dotyczące jego biografji, ale przedewszystkiem odkrył w bibliotece szchorowskiej hr. Buteniew-Chreptowicza, częściowo wywiezionej do Moskwy, bardzo wartościową pod względem artystycznym kartę tytułową panegiryku trzech braci Skorulskich na cześć Radziwiłła Sierotki, z podpisem Thomas Makowski i dodatkiem »sculpsit Nesvisiae«. Rycina ta, odznaczająca się bogactwem architektury, posiada w medaljonach i w rodzaju fryzu widoki Wilna i Nieświeża. Wyróżnia się zwłaszcza długi widok ogólny stolicy Litwy, godny zestawienia z pracami słynnego Meriana. W zbiorach zaś p. Erzepkiego w Poznaniu znajdują się też nieznanne sztychy Makowskiego, przedstawiające widoki zamków w Klecku, Ołyce, Nieświeżu i Trokach, oraz »Abrys m. Moskwy« z r. 1611. W pierwszym wydaniu »Hierosolymitana peregrinatio« Radziwiłła Sierotki i T. Tretera prof. Jakubowski odnalazł sygnaturę tegoż rytownika na planie i przekroju kościoła Grobu Chrystusowego w Jerozolimie. Wobec tego przypisać należałoby Makowskiemu także zawarte tam inne sztychy, jak portret Radziwiłła i kartę tytułową. Referent dodaje od siebie, że egzemplarz tego pierwszego wydania, dzisiaj arcydzieła, odszukał też w Bibliotece Seminarjum duchownego w Sandomierzu i że plan kościoła Grobu Chrystusowego ma tem większe znaczenie, że »Peregrinatio« znajdowało się od połowy XVII w. w bibliotekach możnowładców rosyjskich, zaś patrijarcha Nikon, który rękami artystów z Polski ściągniętych zbudował słynny sobór w »Nowym Jeruzalimie« pod Moskwą, kazał go wzorować na tymże kościele; zachodzi więc wszelkie prawdopodobieństwo, że posługiwał się w tej mierze siłą polską, bo planem i przekrojem Makowskiego. Makowski jest nadto pierwszym na większą skalę rysownikiem konia w Polsce, on to bowiem ozdobił licznymi wizerunkami koni w różnych pozycjach »Hippikę« Dorohostajskiego z r. 1620.

Prof. Jakubowski odnalazł też przyczynki do działalności innego kartografa i rysownika polskiego, Macieja Strubicza vel Strobicza, szlachcica podlaskiego, którego ręki dziełem jest ozdobiony rękopis »De arte militari« Albrechta I-go księcia Pruskiego, we własnym artyście tłumaczeniu na język polski. Uderzająco podobne ozdoby ma też pergamin kancelarji litewskiej Zygmunta Augusta z r. 1558 pod nrem 4 drugiego katalogu dodatkowego w archiwum nieświeskim. Wedle dokumentu nr. 71 tamże, żył on jeszcze w r. 1629. Podawana dotąd (Zdanowicz-Sowiński) data śmierci jego 1570 była więc mylną.

Z poszukiwań p. M. Biskupskiej ważnem dla historii sztuki jest stwierdzenie że wedle inwentarza zamku w Lubowli z połowy XVI wieku w (Archiwum Ministerstwa Sprawiedliwości w Moskwie), został tenże przebudowany przez »magistra Georgius«. Referent podnosi od siebie, że nie wykluczoną byłaby tu indentyfikacja z »murator Georgius«, którego pod datą 1527 śp. prof. Karbowski wymienia w Sprawozd. Kom. Hist. Sztuki. Tom IV szp. XXV. Jest to o tyle prawdopodobnej, że Lubowlę zdobiły znane nam ze sztychów attyki typu krakowskiego.

Następnie referent przytoczył różne szczegóły i nazwiska artystów polskich, zawarte w dokumentach t. zw. »Archiwum Zapadno russkich Mitropolitow« w Synodzie Petersburskim. Szczególniej interesującymi są dla nas dokumenty z XVII w., nr. 497, 628. (Testament Lwa Sapięhy, wojewody wileńskiego z r. 1633), Nr. 795 (Testament Mitropolity A. Sielawy 1651), 896, 899, 903, 907 i Nr. 2720. Wynika z nich między innymi, że bardzo cenionym złotnikiem w Wilnie w drugiej połowie XVII w. był Wit Dydrych, zwany też Dydryckim, a dalej Rohacewicz i Rudnicki, wreszcie stolarz, wykonawca ołtarzy, J. Możejko; że znany piękny barokowy kościół w Sieniatyczach i drugi w Słonimiu, zaczęto budować przed r. 1633 (dok. 628).

Referent zwrócił uwagę na znaczenie, jakie dla historyków sztuki w Polsce mają niektóre mijające bez echa, nieznanne nam często, drukowane w małej liczbie egzemplarzy i trudne do odszukania dzieła skromnych, ale sumiennych badaczy dziejów zakonów w Polsce. Do takich zalicza zwłaszcza książki p. Giżyckiego (pod pseudonimem Wołyniaka) dotyczące historii dominikanów i karmelitów — oparte o gromadzone przez niego przez lat kilkadziesiąt archiwa, wyłowione na Kresach i uratowane od zniszczenia, oraz książki o Norberta Golichowskiego sędziwego gwardjana bernardynów w Leżajsku, a mianowicie: »Przed nową epoką« (Kraków 1889) i »Kościół OO. Bernardynów we Lwowie« (Lwów 1911) Wyniki wydobyte tu są z przeszło 40 rękopisów i zbiorów archiwalnych z całej Galicji. Jestto małe kompendjum wiadomości dla nowego Kołaczkowskiego, pełne nieznanych wiadomości o artystach zakonnikach przeważnie polskiego pochodzenia, których n. b. nieraz można na tej podstawie zestawiać z zachowanymi dziełami sztuki. Szczególniej podkreślić to należy, że gdy W. Łoziński oceniał w »Sztuce Iwowskiej« wartość niezwykle bogatych pięknych stall u bernardynów we Lwowie

i pokrewnych w Leżajsku, twórcy ich nie byli nam znani. Na podstawie przytoczonych tu ostatnich prac, stwierdzić można, że we Lwowie wykonał je brat laik Paweł z Bydgoszczy, zmarły w 1640—3 we Lwowie, a w Leżajsku brat-stolarz Samuel z Warszawy zmarły tamże w r. 1631. Balasy kute z rozetami na chórze wykonał u bernardynów lwowskich brat Feliks Sadecz w r. 1612. Brat Stanisł. Przemowa zm. 1606 w Krakowie »zbudował stalla, ambonę, organy«, brat Hermanowicz Szymon był »malarzem zdolnym« zm. w Krakowie 1668, brat Żebrowski Walenty malarz-artysta malował 4 kościoły od r. 1750—53 w Warszawie, brat Hilary z Poznania wykonał w Sierakowie »stalla z wybornymi intarsjami o rysunkach jasnych na tle ciemnym i odwrotnie« w r. 1641 (str. 324—346 »Przed nową epoką«). Szczegółów takich jest wiele więcej. Do dzieł tego rodzaju zalicza też autor poniekąd »Przewodnik po Wilnie« nader sumiennego archiwarjusza miejskiego p. Gizberta Studnickiego, według którego bogaty i piękny nagrobek Lwa Sapiehy w kościele św. Michała w Wilnie jest dziełem artysty Franciszka Krakowczyka. Brzmienie nazwiska tłumaczy też dlaczego pomnik ten przypomina nagrobki krakowskie, m. inn. płytę Anny Jagiellonki w kaplicy Zygmuntowskiej. Szczegóły podobne giną w powodzi dzieł drukowanych, przeto należy je wydobyć i tą drogą zachować ich pamięć.

W końcu referent podniósł znaczenie, jakie dla przemysłu artystycznego na kresach Rzeczypospolitej miały miasta Kojdanów, Wieliz i Mohylów. Z inwentarza zamku w Radoszkowicach z r. 1549 (archiw. M-wa Sprawiedliwości w Moskwie) wynikałoby, że w Kojdanowie wyrabiano szyby okrągłe (obołony szkljane) bo stamtąd je sprowadzono. Szkła takiego nie braknie widać w ziemiach nad Bugiem i za Bugiem położonych, bo wedle współczesnego inwentarza zamku w Brześciu litewskim (tamże) posiadano tam w zapasie sztuk 2.200 »szib«. Wedle dokumentów Orużejnej Pałaty (w Moskwie) przebywa w połowie XVII w. w Wieliziu wielu cenionych rzemieślników artystów. Wedle dokumentu nr. 497 z r. 1624 w Archiw. Un. Metropolitów u »wielizskiego mieszczanina« można było kupować dzwony. Podczas rejestracji zaś dzwonów wywiezionych do Moskwy, znaleziono w r. 1917 dzwon z bardzo bogatym i szerokim pasem bujnej ornamentacji liściastej i napisem: »Ten dzwon robiono w Mohilewie r. 1660«. Szczegóły powyższe przedstawiają szereg nowych lub prawie nieznanych danych, dotyczących rozwoju sztuk pięknych na ziemiach wschodnich Rzeczypospolitej. Był on tam zwłaszcza w XVII w. nader znaczny. Pozostawało to w związku z nadzwyczajną gorliwością, z jaką zakony katolickie zwalczające reformację i prawosławie budowały i odbudowywały coraz to nowe swoje siedziby i kościoły, wspomagane w tem przez wszystkie sfery.

Następnie Dr Tadeusz Szydłowski przedstawił referat pt. *Dzwony małopolskie XVI wieku*, w którym zwrócił przedewszystkiem uwagę na ewolucję, jakiej ulega pismo monumentalne w epoce odrodzenia. Jako ludwisarze występują i w tej epoce najczęściej Niemcy, (Hans Beham, Oswald Baldtner, Hans Wagner). Pod koniec wieku napotykaemy także ludwisarzy Polaków. Pojawia się również język polski w napisach, zaś język ruski na dzwonach w miejscowościach zamieszkałych przez Rusinów¹⁾.

Współpracownikami Komisji wybrano: Ks. Dra Szczęsnego Dettloffa z Poznania, Dra Alfr. Lauterbacha z Warszawy i Dra Wład. Tatarkiewicza z Wilna.

Posiedzenie z dnia 1 czerwca 1921.

Dr Tadeusz Szydłowski przedstawił referat »O ludwisarniach krakowskich XV w.« Zestawiając krakowskie chrzcielnice brązowe z dzwonami XV w. z okolic Krakowa, doszedł prelegent do wniosku, że w pierwszej połowie XV w. istniała w Krakowie obok znanej już ludwisarni Jana Freudenthala, druga większa ludwisarnia, z której wyszły chrzcielnice kość. oo. karmelitów i Bożego Ciała, a nadto dzwony z Królówki, Zatora, Lipnicy wielkiej, Dobczyc i kilka innych. Około zaś r. 1460 napotykaemy żywą działalność warsztatu mistrza Erharda lub Herarda, który jest twórcą dzwonu czchowskiego z r. 1459, dzwonu gdowskiego z r. 1462 (dawniej w kościele oo. franciszkanów w Krakowie), a być może także dzwonów katedralnych z r. 1460 i 1463, wreszcie dzwonów z Podegrodzia i Kościelca. Rozkwit odlewnictwa dzwonów jest w XV w. wcale silny i Kraków zaspakaja wszelkie potrzeby w zakresie ten wchodzące; stąd wysyłane bywają dzwony, chrzcielnice, działa ozdobne, kraty, epitafja spiżowe w bliższe i dalsze okolice.

Dr Marjan Morelowski przedstawił pracę »O działalności architektonicznej ks. Józefa Karsznickiego«; korzystał przy niej z wydatnej pomocy ks. kanonika Wyrzykowskiego z Sandomierza, a sam przeprowadzał też poszukiwania w archiwach parafjalnych i dworskich w Czyżowie, Górach Wysokich, Niekisiałce i Szewnej. Referent zbadał na miejscu zachowane dotąd w tych

¹⁾ Bliższe szczegóły op. cit.

miejsowościach budowie zarówno kościelne jak świeckie tego architekta i przedstawił odnośne własne rysunki i pomiary, oraz fotografie dokonane łącznie z ruchliwym oddziałem Sandomierskim T-wa Krajoznawczego. Krótkie wzmianki o ks. J. Karsznickim poczynili pierwsi: ks. Bułiński (w latach 1837—1879) i ks. J. Wiśniewski (1913—14) w swych monografiach Sandomierza i okolicy. Pozatem była to postać zupełnie dotąd niezbadana, zasługuje zaś na obszerniejszą monografię przez swą bardzo niecodzienną działalność artystyczną, połączoną z pełnym ofiarością zapałem do stawiania budowli barokowych, pomysłowych i ozdobnych.

Odnalezione teraz dokumenty uwidoczniają najsilniej działalność jego w latach 1768—1795. Portrety jego z planem architektonicznym w rękę (w Szewnej i w Górach) przedstawiają go jako kapłana 45—50 letniego; testament pisze w r. 1803; w r. 1809 już napewno nie żyje. Po kasacie zakonu jezuitów pozostaje nadal długoletnim spowiednikiem benedyktynek sandomierskich; chwilowo wdziewa habit reformatów a następnie do końca życia jest równocześnie proboszczem w Górach i Czyżowie.

Najdawniejsze jego prace przed 1768 znane, zaczęte prawdopodobnie około 1750, to rozbudowa bardzo ozdobna budynków klasztoru benedyktynek w Sandomierzu, przebudowa korpusu koło furty, z bogatym szczytem, fantastyczna furta z kolumnami i figurami świętych wraz z amboną pod odkrytym niebem, w kształcie bramy monumentalnej w murze klasztoru; następują: dzwonnica i domek dla spowiednika z piękną facjatką, przebudowa kaplicy mansjonarskiej w katedrze Sandomierskiej przeprowadzona wspólnie z księdzem J. Kochańskim; plany ołtarzy bocznych w katedrze tamże wykonanych przez Palejowskiego, znanego z rzeźb odnawianej wspólnie pod kierunkiem ks. Sierakowskiego kanonika sandomierskiego katedry lwowskiej.

Następnie między 1770—87 ks. Karsznicki stawia nader wdzięczny dwór barokowy w Niekisiałce pod Opatowem (fig 51)

i kościół w Szewnej pod Ostrowcem. Ten ostatni wraz z otoczeniem swoim, uderza bogactwem zamierzeń i pomysłów, pięknem użytkowaniem bardzo spadzistego terenu. Ks. Karsznicki buduje tamże plebanję o dachu a gzymsach suto profilowanych, postawioną na najwyższym punkcie terenu; przejście ku niżej położonemu placowi kościelnemu stwarza przez dwie wikarjówki z jednej strony parterowe z drugiej strony piętrowe, połączone balustradą i rozchodzącymi się w dwie strony schodami kamiennymi, a na placu wznosi kościół o mniej udanym zbyt wybujałym frontonie oraz z osoblwią ośmiokątną basztą, która stanowi pomieszczenie dla głównego ołtarza. Pomysł ten zapożyczony z budynków kościelnych wschodnich, pozwala mu stworzyć oryginalne wąskie przejście z prezbiterjum do głównego ołtarza, który z ośmiokątną swą przestrzenią pojęty jest jako »Święte świętych« świątyni Salomona. Zasadnicza koncepcja, z wielką zresztą niezależnością co do rozwinięcia, wzięta jest z rysunków Biblii Wulgaty ed. Duhamel, której współczesny ks. Karsznickiemu egzemplarz znajduje się dotąd w jego dawnym probostwie w Górach Wysokich. Przed dość znacznie podniesionem prezbiterjum w Szewnej znajduje się zejście do kościoła dolnego złożonego z czworobocznej krypty i ośmiokątnej przestrzeni pod wielkim ołtarzem, zasklepionej w sposób, który dzięki przecięciom i otworom na okienka, przypomina wywrócony kielich kwiatu o 8 płatkach. Główny ołtarz, przypominający ściśle tekst biblii, przedstawia dwóch olbrzymich aniołów o rozłożonych w obie strony złotych skrzydłach, trzymających czworokątną arkę przymierza, która służy za cyborjum. Anioły przypominają postaci nad mensą ołtarza w nawie poprzecznej kościoła jezuitskiego (św. Magdaleny) w Poznaniu. Znalezione w gałce wieży dokument stwierdza, że »architektem y dozorcą fabryki kościoła« był »ks. Józef Karsznicki«, murmajstrem braciszek s. J. Mikołaj Pawłowski, malarzem dekoracji wnętrza Walenty Michowski obywatel sandomierski, stolarzem Franc. Miler, też obywatel Sandomie-

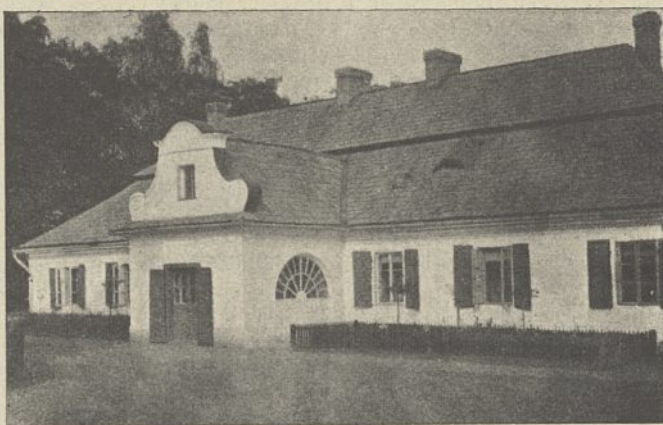


Fig. 51. Dwór w Niekisiałce.

rza, możliwe że indentywny z Milerem, który pod Polejowskim ozdabiał wnętrze lwowskiej katedry a znany jest z rachunków publikowanych przez profesora Bostla.

Niemniej dokumentem udowodnić się daje, że ks. J. Karsznicki znacznie rozszerzył i w całości w nową ozdobniejszą formę przeistoczył kościół w Górach Wysokich, skończony wewnątrz dopiero po jego śmierci przed r. 1820, wedle jego planów, w stylu barokowym. Jest to niewątpliwie najpiękniejsze dzieło tego architekta, bogate w rzucie poziomym z analogiczną do pomysłu w Szewnej podziemną kaplicą grobu świętego, transeptem i elipsowatą apsydą, z sygnaturką na skrzyżowaniu dachów, bardzo znacznych rozmiarów, mającą hełm, podobny do hełmów na obu wieżach, ale większy i wyższy od nich. Sygnaturka ta stanowi dominantę tej nadzwyczaj proporcjonalnej całości. Pomimo małych rozmiarów artysta umiał nadać jej cechy budowli monumentalnej, pozornie wielkiej a równocześnie pełnej lekkości. Uderzają oko 4 szczyty kościelne niewątpliwie zbudowane w XVIII wieku a ostrą strzelistością zupełnie co do ducha gotyckie. Taksamo przypominają gotyk wieżyczkowe nasady przy szczytach, na ich szpicach i na dolnej krawędzi dachu; choć kształtem podobne do wazonów niemniej tak jak w Szewnej spełniają one funkcję pinakli średniowiecznych kościołów i podkreślają w podobny sposób wertykalizm.

Na podstawie tych budowli, niezawodnie zbudowanych przez ks. Karsznickiego, można mu przypisać inne jeszcze z drugiej połowy XVIII wieku, zwłaszcza w Sandomierzu bardzo wdzięczny domek kapitulny koło dzwonnicy katedry, na brogowym dachu dźwigający w cztery strony cztery szczyty barokowe, podobne do szczytu frontowej przybudówki dworu w Niekisiałce. Ks. Karsznicki jest też prawdopodobnie autorem wdzięcznych i strzelistych sygnatur barokowych katedry sandomierskiej, kościoła benedyktynek tamże i kościoła w Czyżowie. Bardziej zawikłaną jest sprawa skończonego w głównych częściach w r. 1751 pałacu w Czyżowie o typie saskiego baroku. Atoli inne dzieła ks. Karsznickiego przypominają aż do drobnych szczegółów (jak np. w profilach gzymsowań) tylne barokowe przybudówki tego pałacu, zaczęte pewno w czasie dokumentalnie znanej restauracji tej budowli z r. 1800, a więc za życia ks. J. Karsznickiego i za probstwa jego w Czyżowie, a skończone dopiero po roku 1820 podług jego planów w stylu najpóźniejszego baroku pomimo dominującego wpływu stylu empire. W końcu podnieść należy, że wedle materiałów historycznych do dzieł Sandomierszczyzny, zgromadzonych przez ks. prąta Pułaskiego w Koprzywnicy i łaskawie udzielonych referentowi, ks. J. Karsznicki był autorem bardzo pięknej wieży barokowej przy kościele Świętokrzyskim w górach Świętokrzyskich. Styl wieży nie przetrwał. Wieża runęła od wybuchu w 1915 roku.

Dokumenty, zachowane po benedyktynekach w seminarjum duchow. sandomierskim, zawierają odkryte przez ks. Wyrzykowskiego nader ciekawe i liczne kontrakty księni klasztoru z majstrami stolarskimi jak: Kwiatowicz z Nowego Miasta Korczyna, W. Pogoda, Czerny; dalej z kamieniarzami z Kunowa i Janikowa polakami, niemcami, włosami spolszczonymi, jak Wojciechowski, Gürther, Rądelski (recte Rondelli) i t. d. Na tej podstawie daje się stwierdzić autorstwo licznych zachowanych dotąd zabytków kościoła i klasztoru benedyktynek, jego ołtarzy, ambony, ławek, figur kamiennych etc. z lat 1690—1777. Uderza wśród aktów wezwanie z ósmego dziesiątka XVIII w. do majstrów, aby się ściśle stosowali do wskazówek księdza »dyrektora« Karsznickiego. Badania te wykazują, podobnie jak inne badania nowsze członków Komisji historii sztuki, że mieliśmy więcej rodzimych sił artystycznych, niż się dawniej o tem wiedziało. Dowodzą też, że w Sandomierskiem w XVIII wieku był pomimo klęsk polityczno wojennych wielki ruch artystyczny. Ci sami pewno artyści wykonali piękne rokokowe wypełnienia przestrzeni w kościołach w Gierczycach, w Trójcy pod Zawichostem etc. gdzie ks. J. Kochański był duszą tych artystycznych przedsięwzięć.

W dyskusji profesor J. Pagaczewski podniósł silne odzicie tradycji gotyckich wogóle w dobie baroku i wyraził przekonanie, że temat »gotycyzm w baroku« powinien by być szeroko przez historyków sztuki opracowanym.

Posiedzenie z dnia 9 czerwca, 1921.

Ks. kan. Józef Rokoszny przedstawił sprawę dokonanej restauracji kościoła *św. Jakóba w Sandomierzu*, a przedewszystkiem mówił o tych nowych szczegółach, które wykazały roboty restauracyjne; tu należą nieznane Łuszczkiewiczowi rozmiary i rozmieszczenie okien w nawach bocznych, oraz cztery wąziutkie okienka w ścianie zachodniej. Zwrócił uwagę na malowidła na tynku, które znaleziono na różnych warstwach tynku, nawet na pierwszej b. cienkiej. Ta ostatnia okoliczność pozwalałaby sądzić, że kościół nie długo pozostawał w nagości surowej cegły. Przedstawił cały szereg niezmiernie interesujących pomników z kamienia, brązu, drzewa, a przedewszystkiem pokazał fotograficzne zdjęcia pomników z zaprawy tynkowej o róż-

nych kształtach geometrycznych z napisami z XIV wieku. Stawiał również przypuszczenie, że jedna z płyt kamiennych z nieodczytanym napisem może być pierwotnym pomnikiem fundatorki Adelaidy, o którym wiadomo, że został zniszczony przez Tatarów. Istotnie płyta jest połamana na dwie części, a w dwóch różnych miejscach znaleziona. Mówił o obrazach cechowych, o rzeźbie rokokowej św. Jana Chrzyciela. Wspomniał o znalezionej w murze pergaminowej kartce z czeskim tekstem z XV wieku. Nakoniec wskazał na kilka odnalezionych szczegółów romańskich w budynku klasztornym. Referent przedstawił z górą 70 zdjęć fotograficznych, w dużej liczbie własnych. Poza to zawiadomił Komisję o odnalezionych szczątkach fresków na strychu kościoła w Skotnikach; okazał przekalkowane kopje tych fresków, przedstawiających cztery sceny z życia Chrystusa Pana.

W dyskusji p. Lepszy zwrócił uwagę na pokrewieństwo motywów ornamentacyjnych na pomnikach kość. św. Jakuba z techniką złotniczą, zaś p. Kopera wyraził zapatrywanie, że freski w Skotnikach pochodzą z XIV w. i są pokrewne freskom w Czchowie.

Posiedzenie z dnia 3 listopada 1921.

Dr Nikodem Pajzderski z Poznania przedstawił rozprawę o *»Freskach średniowiecznych w kościele św. Jana w Gnieźnie«* którą zamieścimy w następnym tomie *»Prac«*.

Dr Tadeusz Szydłowski przedłożył referat *»O polichromji kościołów drewnianych w Binarowej i Dąbrowce polskiej«*. Do najbardziej osobliwych pomników artystycznych, jakie zostawiła nam przeszłość, zaliczyć można bezsprzecznie szereg kościołów drewnianych na Podkarpaciu. Znany Dębno na Podhalu i jego polichromję z pracy Wł. Łuszczkiewicza i tyłu rycin i obrazów ostatniej doby. Doczekały się bogato ilustrowanego opublikowania kościoły w Libuszy, Sękowej i Szalowej w powiecie gorlickim. Najwięcej przecież uwagi godne jest wnętrze kościoła w Binarowej pod Bieczem. Znajdujemy już o niem w literaturze naukowej pewne wzmianki. Wspomniał o dekoracji malarskiej ścian prof. M. Sokołowski na posiedzeniu Komisji w r. 1887¹⁾, podał o kościele nieco więcej, choć niedokładnych wiadomości we dwa lata później Wł. Łuszczkiewicz²⁾, opisał go obszerniej i rzeczowo St. Tomkowicz, inwentaryzując w r. 1893 powiat gorlicki³⁾. Autorzy ci nie podkreślili jednak moim zdaniem dość silnie uroku i wartości tego zabytku, o którym dostateczne pojęcie dać mogą zresztą jedynie ilustracje, nigdzie dotychczas nie zamieszczone.

Od czasów wspomnianych opisów kościoła w Binarowej zmienił się niestety z zewnątrz do niepoznania, szczęściem, że jeszcze wnętrze ocalało prawie w zupełności. Budynek, o typie podobnym do kościoła w Libuszy, miał pierwotnie ściany obite w całości gontami i oczywiście gontowe pokrycie tak naw jak i wieży. Na kilka lat przed wojną oszalowano ściany deskami i pomalowano je w przykrym żółtym tonie, a dachy wyłożono blachą, przyczem szczególnie kształt zwieńczenia wieży uległ zepsuciu w sylwecie. Przed wejściem w obręb kościoła wymurowano szpetne wieszadło na dzwony tak, że zewnętrzny wygląd kościoła i jego otoczenie nie zachęcają do zatrzymywania się i nie pozwalają się domyślać, jakie wnętrze kryje skarby.

Na orok tego wnętrza składa się nietylko bogata i dobrze jeszcze zachowana polichromja ścian, lecz także to, że całe urządzenie, wszelkie ołtarze i sprzęty z dawniejszych pochodzą epok, że nie wdarły się tu żadne nowoczesne wyroby tyrolskie, słodko-ckliwe figury świętych, pseudogotyckie świeczniki itp. banalne ozdoby, tak częste niestety w naszych kościołach. Żywymi barwami ornamentacyjnej lub figuralnej polichromji przyobleczone ławki, konfesjonały, kazalnica, czy chór muzyczny zestrzajają się w doskonale z dekoracją ścian szarmonizowany zespół, odpowiadający jak najlepiej charakterowi wiejskiego kościółka (fig. 52).

Najstarsza w tem wszystkim jest polichromja pułapu, która przypomina odrazu pułap kościoła w Dębnie⁴⁾. Jak tam tak i w Binarowej składa się ów sufit z dosyć wąskich desek, kładzionych w kierunku podłużnej osi kościoła, a spajanych listewkami. Każda z tych desek stanowi oddzielne pole dekoracyjne, ma swój odrębny ornament, ciągnący się i powtarzający przez całą długość. W obydwu wypadkach posługiwano się bez wątpienia patronami, gdyż wzory powtarzają się najdokładniej. Są to motywy roślinne i kwiatowe o stylizacji tkaninowej, wyrysowane wcale starannie, a oddane w kilku kolorach zasadniczych. Wśród splotów ornamentacyj-

¹⁾ *Sprawozdania* t. IV str. XIII.

²⁾ *Sprawozdania* t. IV str. XCI.

³⁾ *Teka Grona Konserwatorów Gal. sach.* I. str. 248—251.

⁴⁾ Por.: Łuszczkiewicz *»Polichromja kość. drewn. w Dębnie«* *Sprawoz.* V. str. 186 i nast. tabl. XV. *Kościół drewniany Gal. Zach.* fig. 159 i 160.

nych nie pojawiają się w Binarowej żadne motywy figuralne; pod tym względem jest całość kompozycji uboższa od dębnieńskiej. Pułap w Binarowej zachował się w dobrym stanie i tylko jedna z desek nawy zastąpiona jest nową, gładką łąką. Nad nawą w pobliżu tęczy dostrzegamy wymalowane dwie tarcze z gmerkami; na jednej z nich widać na czerwonym polu trzy białe tarcze z umieszczonymi na nich literami *M. K. B.* Jest to więc znane godło malarzy; litery *M. K.* są inicjałami artysty, *B.* oznacza zapewne »Biecensis«. Na drugiej tarczy znajduje się w polu niebieskim znak identyczny ze znakiem, wrytym, na chrzcielnicy¹⁾, a przy nim takie same inicjały *M. N.* Wnosić stąd można, że pułap i chrzcielnica są współczesne, a pochodzą z czasów budowy kościoła.



Fig. 52. Wnętrze kościoła w Binarowej. Fot. T. Sz.

montu kościoła, nie dotykającego zresztą jego struktury zasadniczej, przystąpiono do przyozdobienia wnętrza nową polichromją, która przykryła całe ściany prezbiterjum, nawy i kaplicy, zostawiając jedynie pułap w stanie pierwotnym. Znalazł się widocznie pod ręką jakiś rzutki artysta, biegły w malarstwie figuralnym, który zagarnął dla siebie jak najwięcej pola do popisu przez roztoczenie na ścianach mnóstwa kompozycji figuralnych o tematach już to biblijnych, już to religijno-allegorycznych.

W prezbiterjum zajął miejsce cykl Męki Pańskiej, przedstawiony w całej rozciągłości, z wszelkimi szczegółami, począwszy od ostatniej Wieczery, aż do sceny Pożegnania Chrystusa

około r. 1641 gruntownej restauracji. Zmieniono wtedy pierwotne wykroje okien, które wydawały się może zbyt wąskie, poszerzono również otwory wejściowe, tak, że tylko drzwi z prezbiterjum do zakrystji zachowały swą późnogotycką oprawę. Przybudowano z lewej strony nawy, tj. do jej ściany północnej, obszerną kaplicę, otwierając dostęp do niej szeroką arkadą. Po ukończeniu tego re-

Okościel drevniamym w Binarowej wspomina już Długosz²⁾, lecz dzisiejszy budynek nie ma zdaje się nic wspólnego z owym kościołem z pierwszej połowy XV w. Pod koniec tegoż wieku albo z pocz. XVI w. był zapewne kościół w Binarowej stawiany od nowa; w każdym razie polichromja pułapu i owa chrzcielnica, dwa najstarsze artystyczne dokumenty kościoła, z tego dopiero czasu pochodzą. Jako datę polichromji pułapu przyjąć trzeba najpóźniej pocz. XVI w., zważywszy, że w sąsiedniej Libuszy i nieodległej Krużlowej powstają w latach 1523 i 1520 dekoracje sufitów o charakterze znacznie bogatszym i bardziej rozwiniętym, co niezawodnie i w Binarowej miałyby miejsce, gdyby jej polichromja dopiero wtedy, lub jeszcze później była wykonywana.

Kościół w Binarowej uległ

¹⁾ St. Tomkowicz. Teka Grona Konserwatorów Gal. Zach. I. str. 251.

²⁾ Długosz. Liber benef. I. str. 483.

z Matką po Zmartwychwstaniu. Rozmieszczono dwadzieścia jeden obrazów w dwóch rzędach dokoła, przerwanych wielkim ołtarzem i oknami w ścianie południowej, gdzie niektóre obrazy musiały być bardziej w dół osunięte. Cykl rozpoczyna się na ścianie północnej ponad kazalnica i biegnie najpierw górnym rzędem na stronę przeciwną, poczem wraca znów i od kazalnicy ku chrzcielnicy powtórnie się rozwija. Obrazy górnego rzędu przedzielają pilastry z hermami, malowanymi *en grisaille* (fig. 53); dolny rząd przegradzają kolumny, owite festonami i gałązkami z liści, kwiatów i owoców. Szerokie ramy architektoniczne ujmują obydwie rzędy w jednolitą całość. Pod każdym z obrazów umieszczono dwuwierszowy rymowany napis łaciński. Świadczy to, że program ikonograficzny ustalał tu zapewne jakiś uczone ksiądz, może pleban, który był zarazem autorem tych wierszy. Warto je przytoczyć, choćby w kilku przykładach, jako interesujący dokument kulturalny. Pod pierwszym z obrazów, przedstawiającym wieczerzę Pańską, czytamy:

Phase vetus corruit, noua lex manauit, dum Christus cum Alumnis ultimo cenauit
In sui memoriam fieri mandauit, sub utraq specie sumi ordinauit



Fig. 53. Binarowa. Fragment z polichromji prezbiterjum. Fot. T. Sz.

Scenę Ogrojca i Pojmania objaśniają wiersze następujące:

- 1) Iesus hortum intrauit in terra prostratus, ut auferat calicē Prēm est precatus
Sed Dñs amore salutis humane, suo charo Filio nil pepercit plane
- 2) A Iuda traditore fraude venundatus, Qui dat CHRO oscula ut amicus gratus
Sed a tergo Iudaeis manu est mōstrat, Mox funibus ligatus ut latro culpatus

Czwarty obraz przedstawia przyrowadzenie Chrystusa przed Annasza, piąty przed Kajfasza, szósty przed Piłata, siódmy przed Heroda. Dwa ostatnio wymienione obrazy znajdują się po bokach ołtarza u góry, następne między oknami ściany południowej. Na ósmym widzimy Chrystusa znów przed Piłatem, na dziewiątym Obdarcie Chrystusa z szat, na dziesiątym wreszcie Biczowanie.

Pod temi scenami czytamy:

Remissus est Pilato ut iudicaretur, qui videns innocentem vult ut liberetur
Tamen volens furorem plebis mitigare, iussit carnificibus Iesum flagellare
Vestibus in publico Iesus spoliatus, cum rubore maximo stetit denudatus
O scelus; o rabies; nefandi furoris, per quē vis opprimitur, ni... i(?) pudoris.
Nudus stricte ad durā columnā ligatur, et sine pietate dire flagellatur
Sanguis manat & corpus plagis cosecatur, a vertice ad plantas pedū laceratur.

Dalsze sceny Męki Pańskiej oglądamy w drugim rzędzie, poczynając znów od kazalnicy (fig. 57). Jest tam najpierw Cierniem Koronowanie, potem pokazanie Umęczonego ludowi, dalej Umycie rąk przez Piłata i Dźwiganie krzyża. Z lewej strony ołtarza widać Przybicie do Krzyża, z prawej Ukrzyżowanie, a znów na ścianie południowej Zdjęcie z Krzyża, Złożenie do Grobu, Wstąpienie do Piekieł, wreszcie Zmartwychwstanie i Pożegnanie z Matką. Z wierszy objaśniających przytaczamy niektóre np.:

Post cruenta flagella Iesus coronat, in sede ac purpura est ludificatus
Coram illo Iudaei genua flectebant sentibus arundine caput quatiebāt.
Nudum Iesum in forū produxit Pilatus, Ecce Homo sic dicens a me non culpatus
Vociferantur omnes ut crucifigatur, Deum se appellauit cruci extollatur.
Ductus ex Vrbe graui Cruce oneratus, Flagellatus, cōsputus, fessus, vulneratus

Cruentatam faciem Verona tergebat coactus Cyrenaeus Cruce[m] conferebat.

De cruce depositus horis vespertinis, Mater Natum gestavit manibus diuinis
Contemplando tormēta, vulnera videndo Prae dolore moritur, ipsi condolendo.

Christus Deus et Homo factus victor mortis vim Plutonis cōtriiuit fractis eius portis
Captas Patrum animas lymbo liberavit, et adepta sanguine Patria beavit.

Gloriosus corpore postquam resurrexit Moestissimae Parenti primo se retexit
Quae ut prima amore fuit & dolore Merito prae omnibus gaudet (sic) Salvatore.

Zestawiając treść obrazów z treścią podpisów, dostrzega się, że się one nie zawsze pokrywają wzajemnie dość dokładnie, że malarz nie ujmuje w kształt plastyczny tego wszystkiego, co wypowiedział »poeta«, który znów kierował się nieraz wymaganiami rymu. Nasz malarz oka-



Fig. 54. Binarowa. Fragment z polichromji prezbiterjum. Fot. T. Sz.

zuje jednak dużą swobodę i łatwość kompozycyjną, porusza się śmiało nawet wśród tematów, w których założeniu tkwi niebezpieczeństwo monotonii, gdy np. kilkakrotnie powtarzają się kompozycyjnie podobne sceny przyprowadzania Chrystusa przed władców i dygnitarzy. W każdej z tych scen umie artysta wprowadzić pewną różnorodność, inaczej zgrupować jej aktorów, dać każdej odmienne otoczenie. Gdy środki artystyczne i techniczna wiedza są tu jeszcze dość nierozwinięte i raczej prymitywne, to jednak zwraca uwagę zdolność posługiwania się niemi, radzenia sobie w każdej sytuacji. Żywość i dobitność charakterystyki, prostota i dosadność w wykreślaniu wszelkich szczegółów mówią o dużym talencie, ruchliwej wyobraźni, o rzutkości i rozmachu i każą żałować, że ów artysta-prymityw nie miał możliwości dostatecznego kształcenia się i dalszego doskonalenia. Dał próby bardzo interesujące i szkoda, że odosobnione, że w tym kierunku nie objawił się wówczas w Polsce żywszy ruch artystyczny, któryby doprowadził do silniejszego i bardziej samodzielnego rozwoju rodzimego malarstwa. Malowidła w Binarowej świadczą, że nie brakło pod tym względem zadatków wcale obiecujących.

Szukając źródeł, objaśniających genezę tych kompozycji, dostrzega się, że tu i ówdzie opierają się one wyraźnie o tradycje późnośredniowieczne. Tak np. w scenie Ogrojca (fig. 53), widać w głębi takąsamą bramkę i ostrokół płotu, jak na obrazach cechowych, oraz wyłaniającą się grupę żołnierzy, prowadzonych przez Judasza. Przy Pojmaniu napotyka się taksamo stereotypowe ujęcie motywów obcinania ucha powalonego Malchusa przez św. Piotra i Pocałunku Judasza. Inne znów obrazy wydają się bardziej oryginalne, tak przedewszystkiem scena: Ecce homo (fig. 54). Piłat okazuje się z Chrystusem na ganku, do którego prowadzi strome schodki. Tylny plan

zamykają charakterystyczne domki z attykami i piąterkami na dachach. Na pierwszym planie zwracają uwagę: żywo gestykulujący mężczyzna w polskim stroju i dwa dokazujące dzieciaki. Rozjuszony tłum, reprezentowany zresztą tylko przez trzy postacie, wrzeszczy, domagając się ukrzyżowania Chrystusa; żądanie to dobitnie uplastyczniają złożone na krzyż palce u rąk jednej z niewidocznych pozatem figur.

Interesującym szczegółem są stroje; oddają one bowiem po większej części ubiory polskie XVII wieku. Tak np. w scenie Umycia rąk przez Piłata (fig. 54) widać szlachcica z karabelą, indziej mieszczan, to znów żołnierzy w zbrojach. Przy Upadku pod krzyżem dostrzega się w głębi rycerzyków na zabawnych małych konikach. Napotyka się co chwilę rysy, które świadczą, że nasz artysta miał oczy otwarte na rzeczywistość i obserwował życie, które się roztaczało dokoła. Jego charakterystyka twarzy jest przesadna, nieraz karykaturalna, ale właśnie dlatego dobitna i wymowna, szczególnie jeśli idzie o typy ludzi złych, pospolitych i brutalnych. Mniej zaś szczęśliwie lub całkiem niedostatecznie wypadło oddanie wzniosłości, szlachetności w wyrazie Chrystusa lub Apostołów. Proporcje i ruchy ciała uchwycone są w sposób naiwny i niedołyżny, lecz nie pozbawiony świeżości i wdzięku. Najłabsza okazuje się oczywiście w tem wszystkim trójwymiarowa plastyczność budowy ciała ludzkiego i perspektywiczna kompozycja całości, która ma charakter dosyć płaszczyźniany i sfłoczony, mimo usiłowań wywołania złudzenia głębi, wyraźnych np. w scenie Wieczerzy Pańskiej, gdzie wykreślona jest renesansowa architektura wnętrza (fig. 53), lub w innych scenach, gdzie prowadzone w głąb tafle posadzki mają za zadanie odepchnąć kulisy architektoniczne.

Dodać jeszcze należy, że także pod względem kolorystycznym przedstawia się polichromja ścian wcale interesująco. Całość utrzymana jest w tonach jasnych, przejrzystych, użytych z pewnym poczuciem dekoracyjności. Przewagę ma kolor biały tak w tłach jak i strojach występujących osób; obok niego posługuje się artysta z upodobaniem barwą cegląstą, brązową i zieloną. Jaskrawość kolorów przypełzła z biegiem czasu i tworzy dziś zespół przyciszony, dosyć subtelny i miły dla oka.

Polichromja ścian prezbiterjum zachowała się stosunkowo w dobrym stanie; tu i ówdzie tylko znać odrapania, starcie i odpadnięcie kolorów. Bardziej zniszczone są dolne partje, więcej narażone na obijanie przez ruchome sprzęty kościelne lub przez ludzi, skutkiem czego ornamentacyjna dekoracja spodu ścian, składająca się z powtarzających się wzorów kwiatowych i roślinnych o stylizacji tkaninowej, uległa po większej części zagładzie.

Gdy na ścianach prezbiterjum, jako naczelnem miejscu, roztacza się przed naszymi oczyma szeroko rozwarta i wymowna księga dziejów Męki Pańskiej, poświęcona Chrystusowi i Jego Matce, jak wskazują duże napisy nad oknami: »CHRISTO D.« i »MARIAE V.«, to w nawie przeznaczono ściany na pomieszczenie kompozycji alegoryczno-filozoficzno-religijnych, tak ulubionych w literaturze i sztuce XVII wieku. Trudniej się w tem wszystkim orjentować nietylko z powodu zawiłości tematów, lecz także dla tego, że dekoracja nawy nie zachowała się już tak dobrze w całości, jak w prezbiterjum, a nadto została częściowo przysłonięta jużto przez ołtarze i sprzęty, jużto przez rozwieszane później obrazy. Dwa ołtarze boczne przy ścianach tęczy widocznie nie były pierwotnie tak wysokie, gdyż zakrywają sobą malowidła. Z poza prawego ołtarza wyłania się kompozycja bardzo interesująca i charakterystyczna, której już niestety nie można objąć w całości. Widać tam niewiastę przybraną w barwny i bogaty, fantastyczny strój z wzorzystej materji, iak lekkim jakby tanecznym krokiem posuwa się naprzód, swawolnie obna-



Fig. 55. Binarowa, Fragment chóru muzycznego i malowideł pod nim umieszczonych. Fot. T. Sz.

zając prawą nogę; u ramion wyrastają jej skrzydła powiewne. Rękoma rozłożonemi wskazuje napis: *Quod libet, licet*. Inny napis objaśnia nas, że to «*Seductio*» która uwodzi ludzi ku wygodnej i łatwej drodze ziemskich rozkoszy. Za jej jakby przewodem szereg eleganckich młodzieńców wstępuje śmiało i radośnie po stopniach ku górze kwiatami porosłej, lecz potem spada ze szczytu w przepaść ogniem ziejącą, gdzie ich czeka djabeł i porywa w piekielne odmęty. Sens moralny tej sceny streszczony jest w słowach: *Aulica vita splendida miseria* i w rymowanym dwuwierszu, który komentuje cały obraz: *Qua libet ire, licet, sed iter tibi MOLLIVS olim Ah quanto spinis DVRIVS illud erit*. Kropkę nad *i* kładą wreszcie dużymi literami u samej góry wypisane słowa: *BIVIVM HOMINIS CHRISTIANI*, które wskazują, że chodzi tu o uplastycznienie owego rozdroża, na którym znajduje się człowiek między użyciem, tj. grzechem a obowiązkiem i cnotą. Z trudnego tematu wywiązał się artysta wcale szczęśliwie, dał obrazek wdzięczny pod względem rodzajowych szczegółów i ich malarskiego ujęcia.

Bardziej jeszcze skomplikowanego zadania podjął się on na ścianie nad bocznym wejściem.



Fig. 56 Binarowa. Fragment dekoracji nawy.

Wymalowana tam jest u góry Trójca św., pod nią Matka Boska; niżej aniołowie i apostołowie; oddzielnie występuje jeszcze Anioł Stróż (*custos*) i Chrystus zmarłychwstały (*Protector*), wreszcie szereg innych postaci, których złożenie w tę jedną całość wyjaśnia mnóstwo wstęp z napisami łacińskimi. Nadniszczenie obrazu nie pozwala zdać sobie jasno sprawy z mistycznego znaczenia kompozycji, która chyba dla kogoś biegłego w teologiczno-allegorycznych koncepcjach XVII w. nie przedstawiać będzie zagadki.

O treści rozległego malowidła, roztaczającego się ponad chórem muzycznym można się domyślać, że wyobraża ono *Ecclesiam militantem*. Widać tam ciągniony przez aniołów rydwan, za którym postępuje szereg papieży i dostojników kościelnych; ponad rydwanem wznoszą się kolumny na obłokach, u góry na tronie Bóg Ojciec z krzyżem w rękę.

Łatwiej natomiast tłómaczy się cykl obrazów, widocznych pod chórem muzycznym na prawo od głównego wejścia i na ścianie przyległej (fig. 55). Zilustrowane tam są «*Petitiones orationis dominicae VII sacramentis et VII virtutibus correspondentes*», jak objaśnia napis na pierwszym obrazie. Na obłokach unosi się Chrystus wśród aniołów; (pod tem niebem otwartem czytamy słowa: *Pater noster qui es in coelis*), u dołu zaś zgromadzeni są apostołowie około siedmiobocznej ołtarzowej mensy, na której narożnikach goreje siedm płomieni. Każdą z próśb pacierza symbolizuje stojący anioł z rękoma jużto złożonemi do modlitwy (*sanctificetur nomen*), jużto rozłożonemi (*adveniat regnum*), lub złożonemi kornie na piersiach (*fiat voluntas*, anioł w postaci zakonnicy) itd. Obok tych wielkich figur pomieszczone są w głębi małe kompozycje, wyobrażające odpowiednie cnoty lub sakramenty. Obrazki te uległy przeważnie zniszczeniu i jedynie przy prośbie «*Panem nostrum*» wyraźniej występuje scena Uczty w Kanie gal. Resztę obrazów tego cyklu zakrywa płótno późniejsze.

Na ścianie nad wejściem do kaplicy wymalowano Sąd ostateczny, z napisem u góry: *DIRA EST SVPPPLICIA REPROBIS DATVRVS AT SELECTIS GAVDIA SVA COLLATVRVS*. Chrystus-sędzia siedzi na łuku tęczy, z nogami wspartemi na globie, obok aniołowie z kadzielnicami, palmami i narzędziami Męki Pańskiej. Z lewej strony zbliża się ku Chrystusowi Matka Boska z orszakiem wybranych niewiast, z prawej św. Jan z orszakiem mężczyzn. Kompozycja jest częściowo zniszczona, oraz przysłonięta przez ołtarz boczny. (fig. 56).

By wypełnić rozległy program ikonograficzny, jaki twórcom dekoracji kościoła stanął przed

oczyma, zużytkowano każde wolne miejsce i kompozycjami figuralnymi przystrojono także zaskrzynienie nawy pod pułapem, które w ostatnich latach przed wojną podparte zostały nowymi arkadami na filarach. U spodów tych zaskrzynień wymalowani są Chrystus jako *Salvator mundi* i wszyscy apostołowie, każdy w polu oddzielnym; na bocznych zaś ściankach znalazły miejsce zobrazowania Składu Apostolskiego: *Duodecim Articuli symboli Apostolici iconibus expressi*, jak wyjaśnia tablica z długim wierszowanym napisem łacińskim. W związku z słowami Składu apostolskiego przedstawione są obrazy: 1) Stworzenie Adama i Ewy (*creatore...*)

1) Chrystus na niebiosach (*Dominum nostrum*), 3) Boże Narodzenie 4) Chrystus w grobie (*Passus sub PP...*) 5) Wstępujący do piekieł 6) Siedzący na prawicy Boga Ojca 7) Chrystus Sędzia 8) Zesłanie Ducha św. 9) św. Kościół powszechny 10) Spowiedź 11) Zmartwychwstanie ciała 12) Ogród niebieski. Jako ostatni obraz znalazło jeszcze miejsce Nawrócenie Szawła (fig. 56). Dopełniają nauki tablice z długimi łacińskimi wierszami, z których dla przykładu jedną przytaczamy: *AD DEI param supplica | Parens nostra advocata | Summis gratys ornata | Victa ditis superbia | Iuva miseros Maria | O Maria et regina | Dei throno es vicina | Pro nobis Deum exora | Te precamur omni hora | O regina tam insignis | Te dominam cunctis signis | Cognoscant servi devoti | Tibi scripti tibi noti | o Patrona qui te colunt | Qui servire tibi volunt | In coelis locum exores | et requiem post labores. Na innej znów tablicy czytamy poemat: *De divinae sapientiae triumpho*.*

Jak widzimy, przy dekoracji kościoła w Binarowej współpracował uczony ksiądz, składający z upodobaniem rymy łacińskie, z biegłym i pełnym fantazji artystą, który umiał symbole religijne i teologiczno-allegoryczne pomysły przyoblec w plastyczne kształty, stworzyć z nich realne obrazy, przemawiające żywo do wyobraźni. Obaj lubowali się wyrażnie w kompozycjach figuralnych i wypełniali nimi każdy kąt kościoła, nie uznając dekoracji czysto ornamentacyjnej. Więc prócz opisanych obrazów znalazły jeszcze miejsce np. scena męczeństwa św. Pawła u spodu ściany, przylegającej do prawego bocznego ołtarza tak, że skutkiem tego niskiego umieszczenia uległy po większej części starciu i zniszczeniu. Na ściankach obok chóru odnajduje się to Marję Magdalenę pokutującą, to Hołd pasterzy. Figuralne kompozycje dekorują także balustradę chóru. Są tam z jednej strony przedstawienia allegoryczne, w których główną rolę odgrywają postaci aniołów, z drugiej bardziej realne obrazki, jak Zwiastowanie, Wezwanie pasterzy do stajenki, Kuszenie Chrystusa (fig. 55).

Figuralnymi malowidłami ozdobiono również kazalnicę (fig. 57). Na jej bocznych ściankach występują czterej ewangelistów; na ukośnej ścianie przy schodkach wyobrażona jest dra-

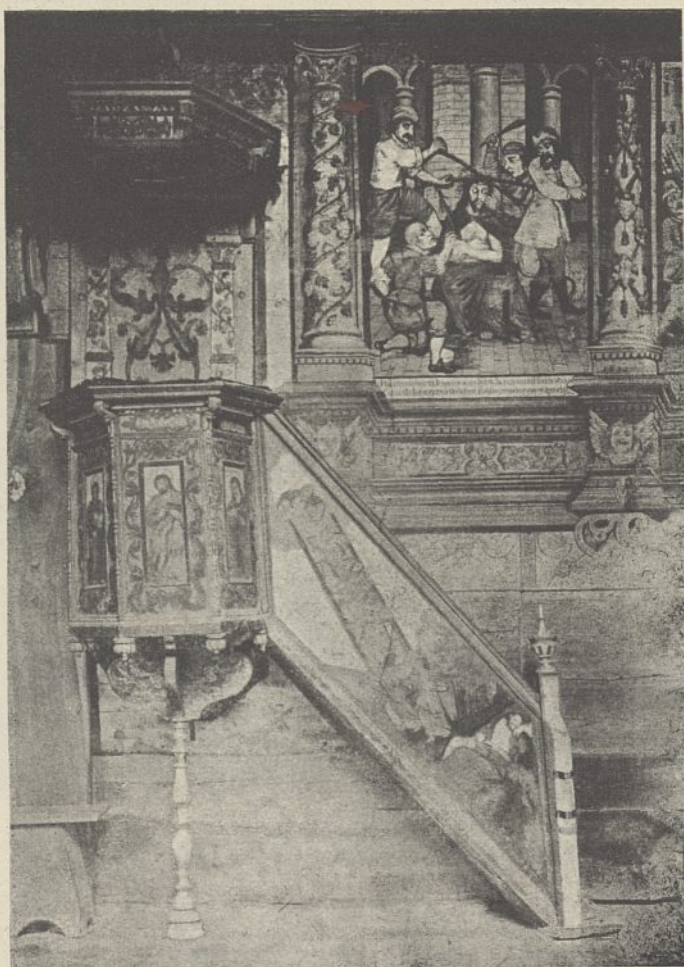


Fig. 57. Binarowa. Kazalnica.

bina snu Jakóbowego. Naszego artystę przepelnia taka żądza wypowiedania się w kompozycjach figuralnych, że nie waha się umieszczać je nawet pod amboną tuż prawie przy posadzce, narażając przez to na zniszczenie. Została tam tylko górna część scen, których treść objaśniają napisy jak: »Bonus pastor animam dat pro ovibus suis« i »Mercenatus fugit«.

Pierwotnie musiały istnieć w prezbiterjum także stalle z malowidłami na zapleckach względnie przedpiersiach; na chórze muzycznym i kapliczce, znajdującej się w obejściu kościelnym, tuła się kilka fragmentów z figuralnymi obrazami, które do tych stall zapewne należały. Skromniejsze sprzęty, jak ławki w chórze, przyozdobiono jedynie polichromją ornamentalną. Lecz każdy przedmiot powleczoney jest barwą i skutkiem tego całość czyni bardzo harmonijne wrażenie.

Któż był autorem tej wdzięcznej dekoracji kościoła, obejmującej tak szeroki, bogaty i różnorodny, a przytem tak uczony program ikonograficzny? Opierając się na miejscowej tradycji przypisuje ją Wł. Łuszczkiewicz ks. Markowiczowi, który w XVIII w. był proboszczem w Bina-



Fig. 58. Binarowa. Motyw z dekoracji kaplicy bocznej.



Fig. 59. Binarowa. Motyw z polichromji kaplicy.

rowej. W zakrystji jest niezły portret tego proboszcza z napisem: »Ignatius Markovic Phice Baccalaureus Notarius Ap. P. (lebanus) Binaroviensis 1669 Aetatis suae Anno 30«. Daty powyższe nie pozwalają na przypisanie ks. Markowiczowi autorstwa polichromji kościoła«. Co do daty polichromji posiadamy bowiem zupełnie ściśle dane. Na starym słupie, dźwigającym chór muzyczny, widać napis: Restauratum A. D. 1641. Na belce u balustrady tegoż chóru czytamy: Coloribus exornatum foeliciter (sic): anno Domini 1643 May 23. Wreszcie na bazie jednej z kolumn, przedzielających dolny rząd obrazów w prezbiterjum, wymalowany jest r. 1650. Więc między r. 1641 a 1650 przeprowadzono tak rekonstrukcję jak i dekorację kościoła. Ksiądz Markowicz ur. r. 1639 nie mógł tu jeszcze współdziałać; a autor polichromji nie przekazał niestety swego nazwiska potomności.

W podobny sposób jak prezbiterjum i nawę, przyozdobiono kaplicę, dostawioną do kościoła w połowie XVII w. I tam malowidła figuralne pokrywają całe ściany. Wymalowana jest nawet nad mensą dekoracja ołtarzowa, złożona z odpowiednio upiętych draperyj; obok zaś tego pseudo-ołtarza występowały całe szeregi figur, z których dziś tylko część jest jeszcze widoczna. Były tam rzędy kłęczących rycerzy w zbrojach, a przedewszystkiem liczne chóry anielskie, zajmujące także ściany boczne. Wśród tych ostatnich napotykamy postaci, mające dużo wdzięku, śmiało rysowane i charakteryzowane wcale udatnie. (np. fig. 58 i 59). Pod jednym z okien za-

chowała się w dobrym stanie kompozycja przedstawiająca Anioła, pojawiającego się śpiącemu Józefowi; pod nią wyjątkowo napis polski: Józefie, Synu Dawidów nie boy się.

Wspomnieć jeszcze trzeba, że ściany i pułap zakrystji mają ornamentację roślinno-kwiatową o mniejszej artystycznej wartości. Jest tam jednak w zakrystji cały szereg interesujących i pięknie barwą oblezonych sprzętów tak, że wnętrze kościoła i w całości i w szczegółach czyni wrażenie nad wyraz ujmujące, oraz posiada wyjątkową wartość zabytkową, jako jedno z bardzo nielicznych, które tak dobrze zachowują obraz przeszłości artystycznie tyle wyższej od epoki dzisiejszej.

Według relacji miejscowego proboszcza resztki malowań figuralnych widoczne były nawet na zewnętrznych ścianach kościoła przed ich oszalowaniem, dokonaniem lat temu kilkanaście. To też stanowi nieodżałowaną szkodę, że kościół ten tak z zewnątrz oszpecono. Oby mu można w przyszłości gontowe pobicie ścian i gontowe dachy przywrócić, a jako jeden z najcenniejszych naszych kościołów drewnianych uchronić go nadal od wszelkiej krzywdy!

Taka polichromja jak w Binarowej nie była z pewnością w XVII w. unikatem. Z resztek, jakie się tu i ówdzie zachowały po kościołach na Podkarpaciu, wnosić można, że malarstwo dekoracyjne rozwijało się tam naówczas dosyć bujnie. I tak w odległej o dwie mile na

zachód od Binarowej wsi Moszczenicy jest jeszcze np. kapliczka cmentarna, na której ścianach widzimy także pełno figuralnych kompozycji. Zapewne więc miał je i dawny drewniany kościół w Moszczenicy, zastąpiony w r. 1820 murem budynkiem. Malowidła kapliczki zbliżone są do binarowskich, jakkolwiek odmienna, bardziej linearna stylizacja figur świadczy, że je inna wykonała ręka. Na ściankach bocznych tej niewielkiej sześciobocznej kaplicy przedstawione są w trzech nad sobą idących rzędach niewielkich obrazków, bardzo szeroko i szczegółowo opowiedziane sceny Męki Pańskiej. Miejsce nad drzwiami zajmuje większa kompozycja Wieczery Pańskiej. Malowidła te są po większej części nadniszczone, u dołu zaś ścian zupełnie zdarte; lepiej zachowane fragmenty (np. fig. 60) budzą jednak zainteresowanie swą prymitywną naiwnością, niepozabawioną wdzięką.



Fig. 60. Moszczenica. Fragment polichromji.

W Rogach w krośnieńskim, w kościele wzgl. kaplicy św. Anny, ma parapet chóru muzycznego niezłe malowania alla tempera, przedstawiające św. Cecylję, grającą na organach a obok niej całą kapelę aniołów, muzykujących na różnych instrumentach¹⁾.

Szczególniejszą uwagę zwrócić należy na dekorację pułapu kościółka św. Rocha w Dąbrówce polskiej, wsi położonej między Starym a Nowym Sączem. Według tradycji kościółek ten miał założyć Wł. Jagiełło w r. 1410; to tylko jednak jest pewne, że Dąbrówka stanowiła według nadania królewskiego z r. 1409 własność opactwa norbertańskiego w N. Sączu (które rząd austriacki zniósł w r. 1784)²⁾ i że kościółek w Dąbrówce istniał już w w. XV. Nie przedstawia on dziś z zewnątrz nic szczególnie osobliwego i wątpić można, czy jest choć w części pierwotny. W każdym razie pułap, o który tu chodzi, był dawany dopiero w XVII w. Jest on skonstruowany wcale oryginalnie; składa się bowiem z kwadratowych kasetonów, układanych rzędami na belkach. Każdy taki kaseton, zbitý z dwóch lub trzech deszczulek i oprawiony w specjalną ramkę, stanowił oddzielne pole dla malarza, który kasetony te ozdobił na przemian jużto rozetami dekoracyjnymi, jużto wizerunkami świętych.

Pierwotny układ tych kasetonów na belkach pułapu uległ pewnym zmianom przy późniejszej naprawie; poprzestawiano niektóre, kładąc ich deseczki bezmyślnie w poprzek lub naodwrot. Zmiany te jednak nie są zbyt liczne i całość pozostała na ogół dobrze zachowana. Punkt dominujący tworzy jeden większy obraz o rozmiarach czterech kasetonów, wprawiony

¹⁾ We wnętrzu tego kościółka znajduje się wcale dobry ołtarzyk renesansowy z cechowym obrazem, wyobrażającym św. Annę Samotrzecią na złotem grawirowaniem tle.

²⁾ Słownik geogr.

nad środkiem nawy (fig. 61) Przedstawia on klęczącego św. Norberta, nad którym aniołki unoszą szatę zakonną. U góry widać pośrodkiem Boga Ojca, z lewej Matkę Boską, z prawej papieża. Wstęgi z napisami w majuskułach XVII w. objaśniają znaczenie sceny. Od postaci Świętego rozwija się ku Bogu napis: *Domine, quid me vis facere*. Od M. Boskiej ku Świętemu: *Fili Norberte accipe candidam vestem*, od papieża zaś: *Fili Norberte accipe regulam quam scripsi*. Papież ów trzyma w rękach księgę, na której kartach czytamy: *Ante omnia fratres diligatur Deus et proximus*. Odnosi się więc rzecz do ustanowienia reguły św. Norberta, o czym



Fig. 61. Dąbrówka polska. Wnętrze kościółka drewn.

jeszcze poucza napis u dołu obrazu: *Sanctus Norbertus candidi ordinis premonstratensis fundator*. Święty klęczy obok mensy, na której jest monstancja lub relikwiarz i pasek reguły, a w głębi nad nią wymalowane są wieże, kościoły i mury jakiegoś miasta, zapewne N. Sącza.

u innych traktowany jest dosyć pobieżnie. Partje śmiało rysowane nie dorównują polichromji w Binarowej. Umiejętność techniczno-artystyczna okazuje tu poziom znacznie niższy; w całości znać jednak duży zmysł dekoracyjny i pomysł przybrania pułapu w kasetony z wizerunkami, przegradzane różnymi ornamentacyjnymi, uznać trzeba za wcale szczęśliwy. Wrażenie psuje niedołęzne przemalowanie większej części figur przy późniejszej ich restauracji.

Na ścianach kościółka nie ma śladów polichromji. Przyozdobiony jest nią jedynie parapet chóru muzycznego, podzielony podłużnie na pola ornamentacyjne i figuralne. Środkowe pole zajmuje jakiś papież, po obu jego stronach występuje po trzech biskupów i jednym świętym. Poza tem jest na zaplecku ambony wymalowany patron kościoła św. Roch. Na samych zaś ścianach pozostał cały szereg religijnych płócien z XVII i XVIII w. o wartości przeważnie podrzędnej, mogących jednak zainteresować swemi szczegółami specjalnych badaczy, jak np. obraz alegoryczny, przedstawiający Chrystusa siedzącego na rydwanie i wlokącego za sobą diabła i śmierć w łańcuchach; przed rydwanem postępują postaci koronowane, a całość jest jednym z owych Triumfów, tak częstych w malarstwie XVII w. Wśród sprzętów, po większej części

Gdy więc kościółek nasz należał pierwotnie do premonstratensów, w kasetonach znalazły miejsce wizerunki świętych i błogosławionych tego zakonu. Przedstawieni są w popiersiach, w białych szatach, (zakonnice z kwefami na głowach) z rękoma złożonemi najczęściej do modlitwy lub rozkrzyżowanemi na piersiach. Napisy objaśniają że mamy przed sobą: bł. Piotra, św. Praksedę, św. Gertrudę, św. Hugona, Henryka, Godfryda, itp. Występują także królowie i książęta, którzy więc albo wstąpili do zakonu, albo też byli może tylko jego dobrodziejami. Jeden z nich np. z koroną na głowie trzyma w rękach czaszkę i koronę (fig. 62). Wśród wszystkich tych postaci zwraca przede wszystkim uwagę wizerunek króla Władysława Jagiełły w stroju koronacyjnym z jabłkiem i berłem, a przy nim napis: *LADISLAVS IAGIELO REX POLONIAE FVNDATOR HVIVS LOCI A D 1410* (fig. 62).

Malowidła wykonane są temperą; tła kasetonów figuralnych jasno niebieskie, u ornamentacyjnych brązowe. Rysunek rozet o charakterze renesansowym przy niektórych wcale subtelny, figuralne wypadły słabiej; jakkolwiek

starszego pochodzenia, wyróżnia się wcale dobry ołtarz renesansowy, rozbity do niedawna na części w ten sposób, że jego środek stanowił ołtarz boczny, zaś boki umieszczone przy w. ołtarzu tworzyły oprawę dla większych rozmiarów płótna, przedstawiającego Pietę, (wcale dobra kopja jakiegoś włoskiego obrazu z końca XVI w., patrz fig. 61). Staraniem Urzędu Konserwator-



Fig. 62. Dąbrówka polska. Fragment pulapu nawy.

skiego zrekonstruowano w r. 1917 pierwotny wygląd ołtarza i ustawiono go w prezbiterjum. Wewnętrzne urządzenie kościoła, w którym nie brak interesujących przedmiotów, np. niezła barokowa rzeźba, przedstawiająca Chrystusa w studni (figura prawie naturalnej wielkości), tworzy wraz z dekoracją pulapu całość miłą i efektowną.

Jakkolwiek opisane powyżej polichromje w Binarowej i Dąbrówce polskiej nie posiadają pierwszorzędnej wartości artystycznej, to jednak cenne są jako charakterystyczne objawy twórczości rodzimej i stanowią dość ważne przyczynki dla dziejów naszego malarstwa XVII w.

Posiedzenie z dnia 22 grudnia 1921.

P. Leonard Lepszy przedstawił pierwszą część rozprawy pt.: *Dürer w Polsce*, która będzie ogłoszona w następnym tomie »Prac Komisji«.

Skład Komisji historii sztuki

w dniu 31 grudnia 1921 r.

Przewodniczący: *Dr. Stanisław Tomkowicz*, członek czynny Pols. Akad. Umiej. w Krakowie.

Zastępca przewodniczącego: *Dr. Jerzy hr. Mycielski*, prof. Uniw. Jagiell., członek czynny Akad. Umiej. w Krakowie.

Sekretarz: *Dr. Tadeusz Szydłowski*, doc. Uniw. Jagiell., konserwator okręgowy, w Krakowie.

Dr. Władysław Abraham, prof. Uniw. we Lwowie, członek czynny Akad. Umiej.

Dr. Jan Bołoz Antoniewicz, prof. Uniw. we Lwowie, członek czynny Akad. Umiej.

Dr. Włodzimierz Antoniewicz, konserwator zabytków przedhistorycznych w Warszawie.

Dr. Oswald Balzer, prof. Uniw. we Lwowie, członek czynny Akad. Umiej.

Dr. Zygmunt Batowski, prof. Uniw. w Warszawie.

Dr. Klemens Bąkowski, adwokat w Krakowie.

Dr. Ludwik Bernacki, dyr. Zakładu im. Ossolińskich we Lwowie.

Dr. Piotr Bienkowski, prof. Uniw. Jagiell., członek czynny Akad. Umiej.

JE. ks. Dr. Józef Bilczewski, arcybiskup lwowski obrz. łac., członek czynny Akad. Um.

Dr. Ludwik Birkenmajer, prof. Uniw. Jagiell. członek koresp. Akad. Umiej.

Dr. Edmund Bulanda, prof. Uniw. we Lwowie.

Adam Chmiel, dyr. Archiwum miejskiego w Krakowie.

Dr. Ludwik Cwikliński, członek czynny Akad. Umiej.

Dr. Aleksander Czolowski, dyr. Archiwum miejskiego we Lwowie.

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

Ks. Dr. Szczęsny Dettloff, prof. Uniw. w Poznaniu.

Ks. Dr. Jan Fijałek, prof. Uniw. Jagiell., członek czynny Akad. Umiej.

Władysław Ekielski, architekt w Krakowie.

Dr. Ludwik Finkel, prof. Uniw. we Lwowie, członek czynny Akad. Umiej.

Dr. Kazimiera Furmankiewiczówna w Krakowie.

Dr. Marjan Gumowski, dyrektor Muzeum wielkopolskiego w Poznaniu.

Zygmunt Hendel, architekt w Krakowie.

Dr. Jerzy Kieszkowski, docent Uniw. Jagiell., kierownik Zbioru Graficznego Bibl. Jagiell. w Krakowie.

Dr. Stefan Komornicki, kustosz Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie.

Dr. Feliks Kopera, prof. Uniw. Jagiell., dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie, członek koresp. Akad. Umiej.

Dr. Władysław Kozicki, radca Tymczasowego Wydziału Samorządowego we Lwowie.

Ks. Dr. Tadeusz Kruszyński w Krakowie.

Leonard Lepszy, członek czynny Akad. Umiej.

Dr. Alfred Lauterbach, st. referent Departamentu Sztuki Min. W. R. i O. P. w Warszawie.

Dr. Marjan Morełowski w Krakowie.

Dr. Józef Muczkowski, st. radca Sądu ap. w Krakowie.

Sławomir Odrzywolski, architekt w Krakowie.

Dr. Julian Pagaczewski, prof. Uniw. Jagiell. w Krakowie.

Dr. Nikodem Pajzderski, konserwator okręgowy w Poznaniu.

Dr. Fryderyk Papee, prof. Uniw. Jagiell., dyrektor Bibl. Jag., członek czynny Ak. Umiej.

Leon hr. Piniński, hon. prof. Uniw. we Lwowie, członek czynny Akad. Umiej.

- Dr. Władysław Podlacha*, prof. Uniw. we Lwowie, członek koresp. Akad. Umiej.
Dr. Antoni Prochaska, adjunkt Archiwum aktów grodzkich i ziemskich we Lwowie, członek koresp. Akad. Umiej.
Dr. Jan Ptaśnik, prof. Uniw. we Lwowie.
Dr. Ludwik bar. Puszet, art. rzeźbiarz w Paryżu.
Edward hr. Raczyński w Krakowie.
Dr. Witold Rubczyński, Prof. Uniw. Jagiell., członek koresp. Akad. Umiej.
Dr. Władysław Semkowicz, prof. Uniw. Jagiell., członek koresp. Akad. Umiej.
Kazimierz Skórewicz, architekt w Warszawie.
Dr. Stanisław Smolka, prof. Uniw. w Lublinie, członek czynny Akad. Umiej.
Władysław Stroner, dyrektor Muzeum Przemysłowego we Lwowie.
Dr. Adolf Szyszko-Bohusz, prof. Akademii Sztuk p. w Krakowie, kierownik restauracji Wawelu.
Dr. Stanisław Świerż w Krakowie.
Dr. Władysław Tatarkiewicz, prof. Uniw. w Poznaniu.
Dr. Mieczysław Treter, dyrektor zbiorów państwowych w Warszawie.
Dr. W. Stanisław Turczyński, st. referent Departamentu Sztuki Min. W. R. i O. P. w Warszawie.
Dr. Jan Sas Zubrzycki, prof. politechniki we Lwowie.
Ks. Dr. Władysław Żyła, prof. Uniw. we Lwowie.

Treść II tomu

Prac Komisji historii sztuki.

	Str.
O Wita Stwosza oltarzu Marjackim i jego pierwotnym wyglądzie, przez Tadeusza Szydłowskiego.	1
O pierwszych śladach Odrodzenia w Polsce, przez Stefanję Zahorską.	101
Lament opatowski i jego twórca, przez Jana Bożo Antoniewicza	123
Sprawozdania z posiedzeń Komisji historii sztuki, za lata 1914—1921	I—CVII

Tablica 1.

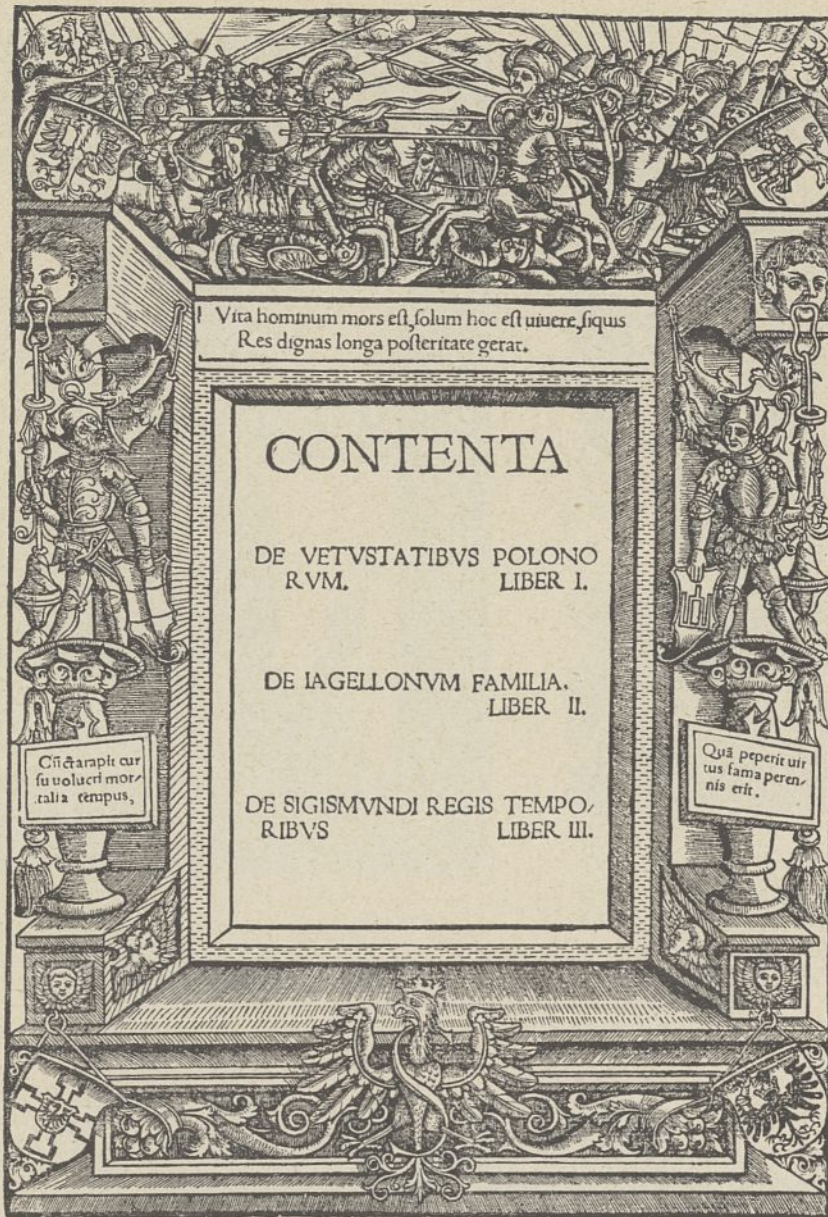


Fig. 8. Twórca Lamentu. Drzeworyt tytułowy dzieła Decjusza »Contenta itd« 1521.
(Por. tekst str. 139—145).



Fig. 9. Tenże. »Koronacja Chrobrego« drzeworyt z tegoż dzieła. (Por. tekst str. 144).



Fig. 10. Twórca Lamentu. Król Zygmunt. Drzeworyt w dziele Decjusza »Contenta itd.«. (Por. tekst str. 138-9).



Fig. 11. Tenże. Monogram druk. Unglera z r. 1521 (i częściiej). Z dzieła F. Kopyry: Spis druków fig. 56, lam 117. (Por. tekst str. 147).



Fig. 12. Tenże. »Duodecim Palatini« drzeworyt z Miechowity »Chronica Polonorum« 1521. (Por. tekst str. 141/2).



Fig. 13. Drzeworytnik wiedeński z oficyny Vietora. Z dzieła F. Koperj: Spis druków ep. Jag. fig. 45. lam 93/4 (Por. tekst str. 145/6).

Eclipsis Solis 30. die Augusti.
Septentrio.

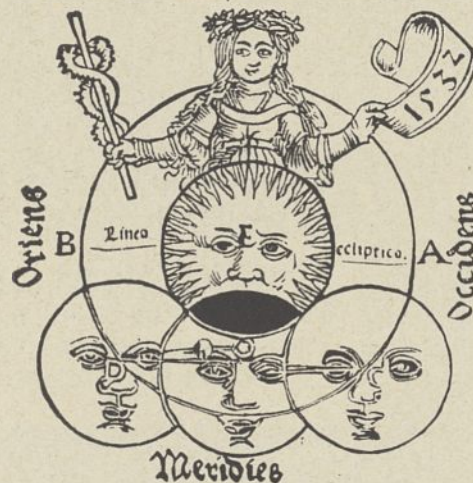


Fig. 14. Autor Lamentu. Z astronom. dzieła J. Caffimana, drzeworyt z r. 1532. Z dzieła F. Koperj j. w. fig. 57, lam 120. (Por. tekst str. 147/8)



Fig. 15. Twórca Lamentu. Trójca Święta z r. 1536. Z dzieła F. Koperj j. w. fig. 62, lam 132. (Por. tekst str. 154).

Olgudspater Vladislaus Ia Hedui, Anna Elisabet Sophia Vladislaus
Ia. Dux Lithua gello Po. Rex gis con. eon. cōiunx. coniūx. Rex.



Fig. 16. Twórca Lamentu. Fragment drzeworytu genealogja Jagiellonów z Miechowity j. w. (Por. tekst str. 139 – 141 i 147/8).

Tablica IV.



Fig. 17. Twórca Lamentu. Płyta grobowa Zygmunta Szydłowieckiego w Opatowie. (Por. tekst str. 147--152).



Fig. 18. Tenże. Drzeworyt tytułowy druku Hallera 1518. (Z dzieła F. Koperj j. w. fig. 46, lam 96).



Fig. 19. Tenże. Winieta z druku Hallera z r. 1517. (Z dzieła F. Koperj j. w. fig. 31, lam 67/8).



Treść sprawozdań z posiedzeń komisji historii sztuki za lata 1914—1921.

- Antoniewicz Jan Bożo.** Ze studjów nad Witem Stwoszem. str. X. Aristoteles Fioravante jako źródło interpretacji portretu Leonarda da Vinci, str. LXXXIII. Andrzeja Fulviusa Antiquitates Urbis jako źródło fresków Giulia Romana w Villa Lante, str. LXXXIV; Joannes Piacentinus i jego dzieła w Krakowie, str. LXXXIV i LXXXVII.
- Chmiel Adam.** O rysunkach Wł. Kołomołockiego, str. XXII.
- Demetrykiewicz Włodzimierz.** Zabytki Kalisza, str. LXXXVIII.
- Furmankiewiczówna Kazimiera.** O drzwiach Gnieźnieńskich, str. LXXXII.
- Gumowski Marjan.** O katedrze romańskiej na Wawelu, str. XLIII.
- Hendel Zygmunt.** O historii budowy kamienicy Bonera na Rynku krak. str. XXII. Kościół w Buguchwale, str. LX.
- Husarski Wacław.** J. J. D. Jauch, dyrektor budowy za czasów saskich. LIV.
- Klein Franciszek.** Plan Krakowa w czasie lokacji bolesławowskiej, str. XXI.
- Komornicki Stefan.** Dwór w Czemiernikach, str. LX.
- Kowalski Gerard ks.** Zarys życia i prac Stanisława z Mogiły, str. XXXIX.
- Lepszy Leonard.** O koronie ofiarowanej do Skarbca na Wawelu, str. I. Dziesięć kartek z albumu Artura Grotgera, str. III.
- Morelowski Marjan.** Artyści polscy na wychodźstwie w Rosji XV w., str. LXXIX, LXXXI. O katedrze unickiej w Połocku, str. LXXXIX. O nieznanach artystach XVI i XVII w. z kresów Rzplitej, str. XC. O działalności architektonicznej ks. J. Karsznickiego, str. XCII.
- Mycielski Jerzy.** Nieznane portrety Triciusa, str. II.
- Pagaczewski Julian.** Projekt dekoracji salonu Meissoniera, str. XXII.
- Pajzderski Nikodem.** O kościele pojezuickim w Poznaniu, str. II.
- Papée Fryderyk.** O kościele w Oleśnicy, str. XLII.
- Ptaśnik Jan.** Krakowskie materiały archiwalne XXIII. O problemie narodowościowym w sztuce krak. XV w., str. XXXVIII. Materiały do hist. kolegiaty w Pułtuskach i zamków biskupich w Pułtuskach, Broku i Płocku LIV.
- Rokoszyński Józef ks.** O restauracji kość. św. Jakuba w Sandomierzu XCIV.
- Strzygowski Józef.** O kość. św. Feliksa i Adaukta na Wawelu XL.
- Szydłowski Tadeusz.** O zniszczonych kościołach w Radłowie, Szczepanowie, Żabnie i i., str. XI. O zniszczonych zamkach z epoki renesansu na ziemiach ruskiego woj., str. XVIII. O szkocdach w dziedzinie zabytków w okolicach dolnego Sanu i w Sandomierskiem, str. XIX. Straty zabytkowe w Król. Polskiem, str. XXII. O Wiślicy i jej zabytkach, str. XXVI. O refektarzu cysterskiego klasztoru w Koprzywnicy, str. XXXVI. O zniszczonych przez wojnę budowach kościelnych wsch. Galicji, str. XXXVIII. O stratach wojennych w zakresie budownictwa drewnianego, str. XXXIII. O dwóch późnorennesansowych ołtarzach w Felsztynie, str. LXVII. O najstarszych dzwonach małopolskich, str. LXXXVIII. O średniowiecznych dzwonach małopolskich, str. LXXXVIII. Dzwony małopolskie XVI w., str. XCII. O ludwisarniach krakowskich XV w., str. XCII. O polichromjach kościołów drewnianych w Binarowej i Dąbrówce polskiej, str. XCV.
- Szysko Bohusz Adolf.** O rotundzie św. Feliksa i Adaukta, str. LXV. O kościele romańskim na Wawelu, str. LXV.
- Świercz Stanisław.** Nieznane zabytki ze skarbca na Wawelu w Muz. ks. Czartoryskich, str. I.
- Tomkowicz Stanisław.** Kilka mało znanych pamiątek polskich na Śląsku opawskim, str. XIX. O kamienicy l. 23 na Rynku krak., str. XXXVII. O średniowiecznych malowaniach kapł. zamk. w Lublinie, str. XLI. O Bernardzie Morando, Santi Gucim i Marcinie Koberze, str. XLIV. O artystach pracujących w Polsce lub dla Polski a) w XVII., str. LX. b) wiek XVIII i XIX, str. LXX.
- Tnrczyński W. Stanisław.** O dawnych wyrobach srebrnych w zbiorach Uniw. Jag., str. XXXIX. O stole obijanym srebrnymi blachami w Uniw. Jag. i o tacy ze zbiorów ks. Lubomirskich w Krakowie, str. XL.
- Wyczyński Kazimierz.** O romańskiej epoce kolegiaty w Wiślicy, str. XXIII.



DRUKARNIA UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO POD ZARZĄDEM J. FILIPOWSKIEGO
W KRAKOWIE.