

**Zamówienie do wypożyczalni
Biblioteki Politechniki Wrocławskiej**

SYGNATURY

wszystkie z wyjątkiem

Lectorium i innych bibliotek Uczelni

.....
AUTOR:

TYTUŁ:

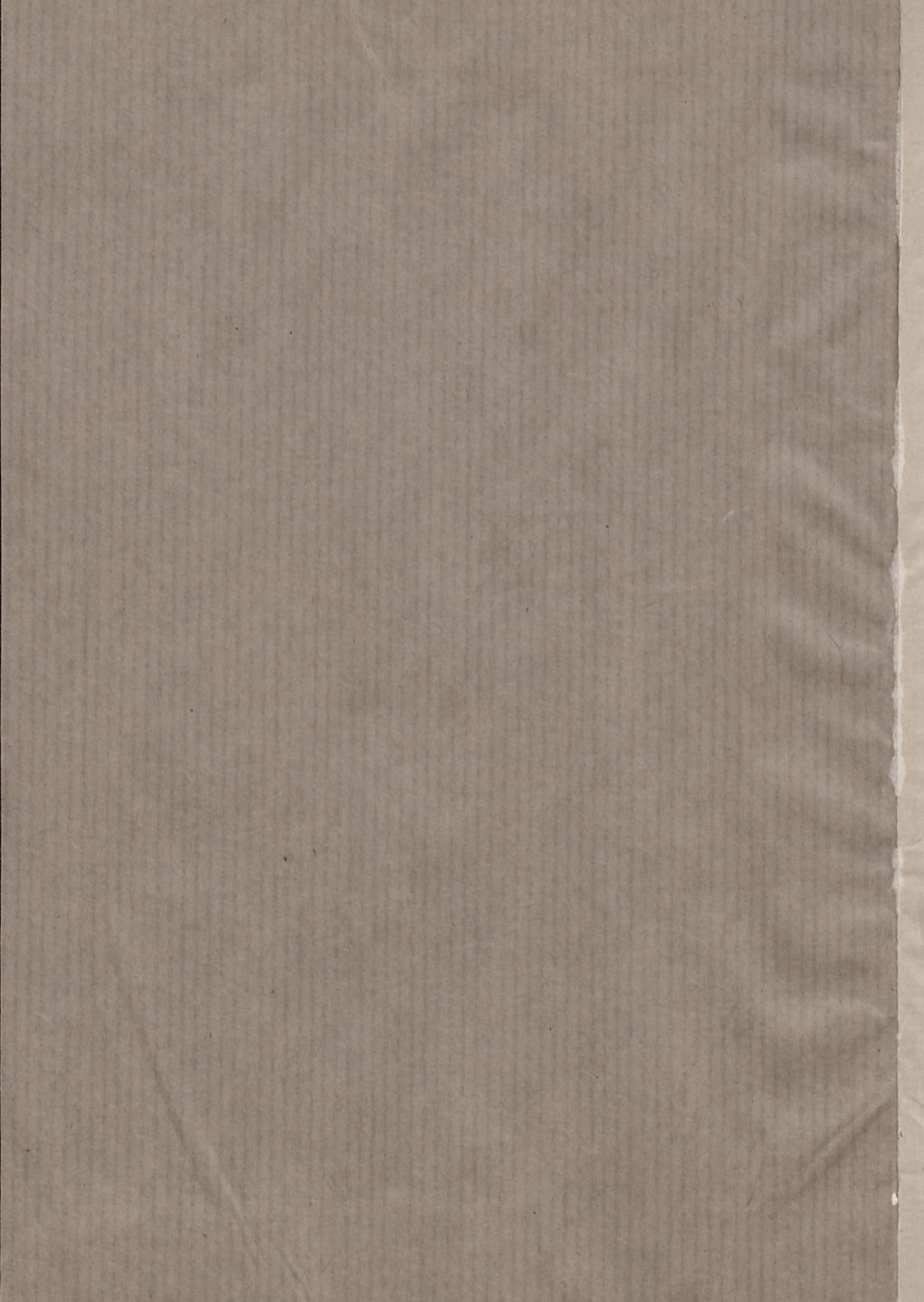
.....
ROK, TOM, CZĘŚĆ:

NAZWISKO, IMIĘ:

.....
DATA:

NR KARTY BIBLIOTECZNEJ





BI-12

246 w

MUZEUM
KSIĄŻĄT CZARTORYSKICH
W KRAKOWIE

MUZEA POLSKIE

pod redakcją Dra Feliksa Koperę

V.

STEFAN S. KOMORNICKI

MUZEUM KSIĄŻĄT CZARTORYSKICH W KRAKOWIE

Kraków 1929 — Nakładem Drukarni Narodowej

STEFAN S. KOMORNICKI

MUZEUM
KSIAŻĄT CZARTORYSKICH
W KRAKOWIE

WYBÓR CELNIEJSZYCH ZABYTKÓW SZTUKI
OD STAROŻYTNOŚCI PO WIEK XIX

BI-12
246 n

d. 542
POLITECHNIKA WROCŁAWSKA
Katedra Historii architektury
POLITECHNIKA WROCŁAWSKA
WYDZIAŁ ARCHITEKTURY
KATEDRA HISTORII
ARCHITEKTURY POLSKIEJ
NB. INW. 246 n

Kraków 1929 — Nakładem Drukarni Narodowej

BIBLIOTEKA WARSZAWSKA
UL. POLSKA 58 (DZIEDZICA 21)

Czcionki i rotograwjura Drukarni Narodowej w Krakowie
Na okładce drzeworyt z drukarni Hieronima Vietora w Krakowie z r. 1518



NR. 76. REMBRANDT, KRAJOBRAZ

MUZEUM KS. CZARTORYSKICH, KRAKÓW.

MUZEUM KSIĄŻĄT CZARTORYSKICH W KRAKOWIE

Wr. 1926 minęło 50 lat od chwili, w której ks. Władysław Czartoryski otworzył swe muzeum w Krakowie dla publiczności. Rocznica tego zdarzenia, doniosłego dla rozwoju nauki i kultury artystycznej w Polsce, nie była uczczona żadną uroczystością. Niechaj książka niniejsza będzie skromnym upamiętnieniem tego pięćdziesięciolecia.

Czas powstania zbiorów Muzeum, to kilkanaście ostatnich lat XVIII w. Założycielką była Izabella (Elżbieta) z Flemingów ks. Czartoryska, żona ks. Adama Kazimierza, generała Ziem Podolskich. Miała zamiłowanie do historii, oparte na wszechstronnym wykształceniu i poetycką zdolność poddawania się czarowi legend (ossjanizm w najbliższym otoczeniu księżny); oto podkład, na którym rozwinęło się u ks. generałowej kolekcjonerstwo. Przypuszczać wolno, że pierwsze pamiątki — bo pamiątką po sławnej w dziejach osobistości, lub dokumentem wielkiego wypadku dziejowego miał być każdy okaz — znalazły się w rękach założycielki najpóźniej w 8-em dziesięcioleciu XVIII w. (pierwszy stwierdzony dokumentem z r. 1790, nr. 211). Myśl ułożenia z tych pamiątek zbioru, mogącego służyć nietylko ku osobistemu zadowoleniu, ale także wyższemu, narodowym celom, zakiełkowała może pod wpływem ks. generała, który około r. 1781 podał był Komisji Edukacyjnej projekt stworzenia Muzeum Narodowego (o b. szerokim zresztą zakresie, któremu podobny obowiązuje do dziś w British Museum). Nieszczęścia Ojczyzny w latach 1792/95, przeżywane po wzniosłym nastroju Sejmu Czteroletniego, nadały tej myśli, której Państwo nie mogło już wykonać, wyraźny kształt i wytknęły jasny kierunek: pamiątki narodowej chwały, złożone w całość pod dewizą PRZESZŁOŚĆ PRZYSZŁOŚCI, miały podtrzymać niepodległość ducha w czasie niewoli i krzawić znajomość dziejów jako drogowskazu do wyzwolenia narodu.

Doniosłość tego przedsięwzięcia zrozumiały świątlejsze i gorętsze jednostki, nadsyłając ks. generałowej relikwie i pamiątki. Tadeusz Czacki składa w jej ręce już w r. 1796 relikwię Jana Kochanowskiego, aby, jak pisze, »pod dozorem tej znakomitej cnotą i nauką obywatelki, z innymi pamiątkami Ojczyzny naszej i zasłużonych w kraju ludzi, dla czci od obecnych i przyszłych pokoleń zostawała«. W kilkanaście lat później oficerowie I-go pułku lekkokonnego gwardji Napoleona, w dniu rozwiązania pułku, 16 lutego 1815 r. w Warszawie, »chcąc dać (ks. generałowej) dowód uszanowania, które Jej cnoty, Jej przywiązanie do ojczyźnej ziemi w nich wzniesiło, ofiarują Jej jeden ze sztandarów ich Regimentu do zbioru Świętych pamiątek sławy krajowej, które przez (Nią) zebrane, zostaną obcym ręką

i samemu czasowi wydarte«. Do innych, mniej rozumiejących jej myśl, trafiała ks. generałowa prośbą, na którą otrzymywała cenne pamiątki »między zbierane osobliwości« (nr. 237).

Tak powstał zbiór, na którego pomieszczenie zbudowała ks. generałowa w Puławach gmach, nazwany Świątynią Pamięci, później Świątynią Sybilli. Urny z relikwiami sławnych mężów, ich pomniki w kształcie tarcz (dziś w Muzeum wzdłuż schodów), zbroje wojowników i dzieła uczonych, zgromadzone w kolistem, oświetlonym z góry wnętrzu klasycznej Świątyni, oto całość w istocie swej będąca Panteonem chwały narodu, chociaż nie nosiła tej nazwy. W ówczesnych warunkach mogła taka całość powstać tylko z popędu jednostki i jej wysiłkiem, tylko w prywatnych rękach być względnie bezpieczną i zdolną do pełnienia swego zadania. Najlepszym zaciszem dla pamiątek narodowych zdawał się wtedy ofiarodawcom dom ks. generała, o którego życzliwość zabiegał zaborczy rząd austriacki, a którego syn był wówczas jeszcze osobistym przyjacielem cara Aleksandra I. Moralnego oparcia udzielali najlepsi patrioci, Niemcewicz, Woronicz, Książnin, często lub stale bawiący w Puławach. Zwiedzanie Świątyni przez przyjezdnych miało cechy prywatnych wizyt u księstwa, lub odbywało się pod pozorem oglądania osobliwości słynnego parku puławskiego.

Kamień węgielny pod Świątynię Sybilli założono w r. 1798, w dwa lata po przybyciu ks. generałowej (najpierw samej) do Puław; przeniosła tam swą siedzibę z Powązek pod Warszawą, zrównanych z ziemią przez dzicz Suworowa. W r. 1800 Świątynię poświęcono. Dla pamiątek obcych, lub polskich, które mniej odpowiadały uroczystej całości Świątyni Sybilli, zbudowano Dom Gotycki, skromniejszy pawilon w parku puławskim, ukończony w pamiętnym r. 1809. Ks. generałowa opracowywała katalogi obydwu zbiorów z pomocą przedewszystkiem dzieci, ks. Marii Wirtemberskiej (autorki »Malwiny«) i ks. Adama Jerzego (autora »Barda polskiego«), późniejszego prezesa Rządu Narodowego w r. 1831. Katalog Świątyni Sybilli, zbiór krótkich monografij osób i wypadków historycznych, do których odnosiły się pamiątki, pozostał w rękopisie. On to najwymowniej świadczy o celach, którym Świątynia miała służyć; niestety prawie zupełnie pomija on opisy samych pamiątek, z których niejedna była świetnem dziełem sztuki (podobnie jak większość okazów w Domu Gotyckim). W r. 1828 ukazał się drukiem »Poczet pamiątek zachowanych w Domu Gotyckim«, krótki inwentarzowy spis zawartości tego muzeum.

Miał on jednak służyć zwiedzającym zaledwie 3 lata. Wobec konfiskaty dóbr prezesa Rządu Narodowego w r. 1831 musiano wywieść zbiory puławskie potajemnie przed najeżdżcą najpierw do Klemensowa pod Zamościem, potem przez kordon graniczny do Sieniawy. I tam widocznie niedość bezpieczne, wywiezione zostały do Paryża, poczem dopiero z nastaniem ery konstytucyjnej w Galicji, przybyły wreszcie, częściowo drogą na Kórnik (Wielkopolska) do Krakowa. Tu znowu zaczęły się rozrastać, wyraźnie już w kierunku artystycznym, nietylko dzięki umiejętnemu kolekcjonerstwu ks. Władysława Czartoryskiego, lecz także dzięki zapisom i darom pojedynczych

zabytków i całych zbiorów (hr. Eligjusza Suchodolskiego, Bolesława Wołodkowicza). Od czasu otwarcia zwiedziło je zgórą ćwierć miliona przygodnych widzów, a przez pracownice biblioteki, archiwum i muzeum przesunęło się kilka tysięcy uczonych.

Najstarsze to muzeum w Polsce umieszczone jest w kilku połączonych z sobą budynkach, przystosowanych skromnie do celów muzealnych (w znacznej części przez arch. Zygmunta Hendla); są to dawny Arsenal miejski między basztami Stolarską i Ciesielską, część dawnego klasztoru OO. Pijarów i trzy stare kamienice w narożniku ulic Św. Jana i Pijarskiej.

Album niniejsze składa się z 312 reprodukcji i opisów, obejmujących ok. 350 okazów. W wyborze z pośród 5.600 okazów (prócz 11.500 sztuk rysunków i rycin) przechowywanych w Muzeum, kierowaliśmy się przede wszystkim względami na ich wartość artystyczną, w drugim rzędzie dopiero na znaczenie historyczno-kulturalne. Zgodnie z życzeniem wydawców poświęcono najwięcej miejsca (przeszło $\frac{1}{3}$ albumu, t. j. prawie połowa Galerji) europejskiemu malarstwu średniowiecznemu i nowszemu; jego zbiór w zakresie szkół włoskich i niderlandzkich jest w Muzeum z polskich zbiorów najzupełniejszy. Skromne miejsce zajęła sztuka starożytna (23 okazy rzeźby, malarstwa i przemysłu artystycznego, swobodnie wybrane z pośród 1.480), resztę zaś miejsca poświęcono przemysłowi artystycznemu, średniowiecznemu i nowszemu. Ograniczyliśmy się do Europy i bliskiego Wschodu (muzułmańskiego), czyli do zasięgu kultury śródziemnomorskiej, odkładając publikację niewielkiego, lecz cennego zbioru dzieł sztuki Dalekiego Wschodu do późniejszych wydawnictw.

Układ albumu jest w ogólnych zarysach chronologiczny; poza częścią wstępną, poświęconą historii samego Muzeum, są tu dwa główne rozdziały: Sztuka starożytna, oraz Sztuka średniowieczna i nowożytna. W pierwszym, niewielkim, rozgraniczono tylko kultury Wschodu starożytnego i Grecji (oraz hellenizmu). W drugim, dziesięciokrotnie większym, podział musiał być przeprowadzony szczegółowo według gałęzi i rodzajów twórczości artystycznej; malarstwo przedstawione jest w grupach narodowych, a każda z nich w porządku mniej więcej chronologicznym, rozwojowym; przemysł artystyczny podzielono według technik. Bardziej szczegółowe uporządkowanie mogłoby utrudniać przegląd całości; nie byłoby też korzystnym dla jej graficznego układu. Grupowanie umieszczonych tu zabytków według innych jeszcze zasad, ułatwi abecedłowy spis rzeczy; wyrównywa on także kilka przestawień w układzie, spowodowanych względami praktycznymi (n. p. Nra 57, 178, 264, 265, 289-291).

Tekst objaśniający, znacznie obszerniejszy niż w dotychczasowych tomach wydawnictwa »Muzea Polskie«, składa się z krótkich opisów poszczególnych zabytków, oraz z wstępów poprzedzających każdy ważniejszy dział. Opisy mówią o barwach okazu, o jego ważniejszych szczegółach, dalej o twórcy lub środowisku, oraz o czasie powstania dzieła sztuki — według wiadomości,

jakie o każdym z nich dotąd posiadamy. Dla braku miejsca unikaliśmy wartościowania okazów, które zresztą mogłoby być tylko ogólnikowe; wątpimy więc, czy zdołaloby rozbudzić u czytelnika odczucie tych dzieł sztuki, które go nie pociągają. Ogólne, historyczno-encyklopedyczne wstępy są natomiast rodzajem rozumowanego przewodnika po każdym dziale; mają też służyć orientacji czytelnika nie będącego historykiem sztuki.

Przeważną część reprodukowanych okazów skatalogowano tu zupełnie na nowo. W dziale malarstwa korzystaliśmy z nieukończonego niestety rękopisu »*Catalogue raisonné*« ś. p. Dra Henryka Ochenkowskiego, poprzedniego konserwatora Muzeum, zachowując prawie wszystkie jego oznaczenia. Brak miejsca nie pozwolił na przytoczenie w każdym opisie opracowań, które liczni autorowie poświęcili dotąd zabytkom przechowywanym w Muzeum.

Wszystkim, którzy byli łaskawi wspierać niniejszą pracę radą i wskazówkami, składamy serdeczne podziękowanie. Należy się ono również Drukarni Narodowej w Krakowie, która zgodziła się na rozszerzenie tekstu objaśniającego ponad przyjęte dotąd w wydawnictwie rozmiary i zechciała ozdobić album czterema barwnymi rotograwjurami.

Skrócenia w tekście: **b. n.** — nie liczbowany (w tece). **datow.** — datowany przez artystę. **D. G.** — ze zbiorów Domu Gotyckiego w Puławach, liczba inwentarza tamtejszego. **dep.** — depozyt. **dł.** — długość. **drz.** — na drzewie (malowany). **elipt.** — eliptyczny. **k. t.** — Galeria obrazów, Katalog tymczasowy, Kraków 1914; dalej liczba, którą obraz w tym katalogu oznaczono. **law.** — lawowany. **Ol.** — olejny. **pap.** — na papierze. **perg.** — na pergaminie. **pl.** — na płótnie. **R.** — zbiór rycin, liczba teki (sygnatura). **Rps. Arch.** — rękopis, liczba inwentarza Archiwum. **Rys.** — rysunek. **śr.** — średnica. **S. S.** — ze zbiorów Świątyni Sybilli w Puławach, liczba inwentarza tamtejszego. **Sygn.** — sygnowany, podpisany przez artystę. **Temp.** — tempera. **W.** — wysokość.

Wymiary podano w metrach; pierwsza liczba oznacza wysokość, druga szerokość (trzecia długość), mierzone zawsze tam, gdzie są największe. Liczby arabskie poprzedzone rzymskimi oznaczają numer inwentarza Muzeum.

I. PUŁAWY

ZAŁOŻYCIELE I OPIEKUNOWIE ZBIORÓW

Zbiory gromadzone przez Księżnę Generalową w Puławach były tam podzielone na dwie grupy: zabytków (zwanych wówczas »pamiątkami«) polskich i obcych, z których każda mieściła się w osobnym budynku w parku puławskim. Polskie pamiątki złożone były przeważnie w »Świątyni Pamięci« (zwanej później powszechnie Świątynią Sybilli), urządzonej jako panteon narodowy; obce zaś, z późniejszym dodatkiem polskich, mieściły się w »Domu Gotyckim«, którego wnętrze nie było monumentalne, a układ okazów w szafach nadawał mu wygląd podobny do wnętrza dzisiejszych muzeów.

Rozpoczynając przegląd zbiorów Muzeum ks. Czartoryskich dajemy na wstępie widoki budowli, które im służyły za pierwsze pomieszczenie; kładziemy tu również, poza działem malarstwa, portrety założycieli oraz ich potomków, którzy zbiory te ratowali od zagłady, powiększali i wreszcie w Krakowie umieścili.

1. Norblin, J. P. (zob. Nr. 122). Widok Świątyni Sybilli w Puławach od strony tarasu parkowego. Rysunek przedstawia południowo-zachodni narożnik tego tarasu, na skraju którego wznosi się okrągła, otoczona kolumnami Świątynia (zbudowana według planów ruin rzymskiej świątyni »Sybilli« w Tivoli, kamień węgielny położono 1798 r.); do wejścia jej wiodą schody zdobne posągami. Na tarasie kilka postaci, widocznie gości zwiedzających park i zbiory. Z prawej strony taras opada stromym, zadrzewionym stokiem ku Wiśle. Istniejąca do dziś dnia Świątynia wspiera się po stronie tego stoku na potężnych, murowanych filarach. — Sygn. u dołu z lewej: *N. f. 1803*. Należy do serji widoków Puław i ich okolic, wykonanych przez artystę w latach od 1802

do 1804, roku jego wyjazdu z Polski, a może i uzupełnianej w Paryżu. — Rys. pap. law. sepją i tuszem, 0,193×0,307. — R. 451/VI. 7. (Teki »Puławy«, por. Nr. 2., o sygnaturach na rysunkach w tej tece).

2. Norblin, j. w., według rysunku Norblina lub jednego z jego naśladowców, może Emmy Potockiej. Widok Domu Gotyckiego w Puławach (inauguracja 1809 r.) na tle gęsto zadrzewionego parku; w głębi na lewo widać Świątynię Sybilli; na pierwszym planie przechadza się dwóch mężczyzn. Widok ten zajmuje środkową część (zwierciadło) talerza porcelanowego, należącego do serji z 12 sztuk opatrzonych marką *P. L. Dagoty à Paris* (fabryka ta była czynną m. w. w latach 1800—1810 przy *Blvd. Poissonnière*), ozdobionych widokami Puław, skopjowanymi z rysunków Norblina. Kopje te w tonie sepji (tlenek żelaza i cynku, por. V. 5 wstęp) są naogół wierne, prócz pewnych zmian w proporcjach, dostosowanych do kolistego kształtu obrazków na talerzach; są też bardziej drobiazgowe w szczegółach niż oryginały i ostro wykończone. Oryginału tego rysunku brak wśród prac Norblina w tece »Puławy«; skoro budowę Domu Gotyckiego ukończono dopiero w pięć lat po wyjeździe artysty z Polski, nie jest pewnem, czy on sam był autorem rysunku skopjowanego na naszym talerzu. Podobnie brak w tece widoków: kościoła, bramy ogrodowej »między dwiema oranżerjami«, pałacu od strony łąki wiślanej i Świątyni Sybilli od strony Wisły, które znamy narazie tylko z talerzy tej serji. Pozostałych 7 widoków na talerzach skopjowano (niepewne czy wszystkie) z rysunków Norblina przechowywanych dotąd w Muzeum (R. 451/VI); pośród tych jest 9 sygnowanych, 13 niesygnowanych i 2 bardzo podobne do nich, sygnowane

jeden *Emma Potocka* 19. X. 1802, drugi *P. Potocka* 1803 lub 5, widocznie uczenie Norblina. — Malowidło wypalone matowo na porcelanie. Średn. obrazu 0,151, całego talerza 0,23. — Napis kursywą, złotem, obok marki na odwrociu: *Vue de la maison gothique a Pulawy en Pologne.* — III. 305. d.

3. *Cosway*, Marja Cecylja Hadfield, żona minjaturzysty Richarda Cosway'a, Livorno 1743 — Lyon 1821. — Portret Izabelli z Flemingów ks. Czartoryskiej, generałowej ziem podolskich (1746—1835), założycielki zbiorów puławskich. Cała postać stojąca; ubrana w białą suknię z błękitnym pasem, czarny płaszcz i zawój na obfitej fryzurze; u nóg leży piesek. W tle niski mur, mgliste bukiety drzew i szare niebo. — Ol. pł., u góry ostrołukowo zakończony. 0,825×0,41. V. 298. k. t. 24.

4. *Wojniakowski*, Kazimierz, Kraków 1772 — Warszawa 1812. Uczeń M. Bacciarellego. — Portret Izabelli ks. Czartoryskiej (p. Nr. 3), w popiersiu. Ubrana w białą suknię, na ramionach szalik szkarłatny w czarną kratę i zielone kwiateczki; na siwiejących włosach szkarłatny zawój z czarną skośną przęgą. Tło ciemno-brunatne. — Sygn. z prawej koło ramienia: *C. W. pinx/1796.* — Ol. pł., elipt. 0,64×0,53. V. 368.

5. *Marteau*, Louis? Paryż, ok. 1720 — Warszawa 1805. Zapewne uczeń M. Q. de La Tour'a; malarz nadworny Augusta III i Stanisława Augusta, może już w r. 1743 do Polski przybyły. — Portret Adama Kazimierza ks. Czartoryskiego, generała ziem podolskich i dowódcy Szkoły kadetów (1734—1823), współzałożyciela zbiorów puławskich. — Półpostać: mundur generalski (pułku gwardji litewskiej), szkarłatny z szafrowymi wyłogami i kołnierzem; biały żabot; błękitna szarfa Orła Białego przez lewe ramię i gwiazda na lewej piersi. Szafrowy płaszcz podbity gronostajami otacza postać powyżej łokci. Na głowie mały hełm z grzebieniem nasadzonym strusimi piórami, obłożony po brzegach futrem rysia. Tło mgliste, mieniające się błękitno i złotisto. — Pastel, pap., elipt. 0,775×0,605. V. 367.

6. *Füger*, Friedrich Heinrich, Heilbronn 1751 — Wiedeń 1818. Kształcił się na dziełach R. Mengs'a i P. Batoni'ego. — Portret Marji z ks. Czartoryskich ks. Ludwikowej Wirtembergskiej (1768—1854), powieściopisarki i współpracowniczki Ks. Generałowej w zakładaniu zbiorów puławskich. Postać widoczna niżej kolan siedzi na ławie zwrócona w lewo; wzrok ku górze; ręce splecione na kolanach. Suknia złoto-brunatna, dwukrotnie przepasana purpurową wstążką; płaszcz szafrowy; zawój brunatno-popielaty. W tle niebo zachmurzone, w lewym górnym rogu rdzawo oświetlone. — Ol. pł. 1,11×0,87. V. 353. k. t. 59.

7. *Delaroche*, Paul Hippolyte, Paryż 1797—1856. Uczeń A. Gros'a (por. Nr. 99). — Portret Adama Jerzego ks. Czartoryskiego (1770—1861), senatora wojewody Królestwa Kongresowego, prezesa Rządu Narodowego w r. 1831; w zbiorach puławskich szereg najcenniejszych okazów pochodził z jego daru (np. Nr. niniejszego zbioru 55, 56). Popiersie; strój czarny, zapięty wysoko pod szyją; na prawem ramieniu brunatne futro. Tło czarne. — Jestto zapewne szkic wstępny do wielkiego portretu (postać stojąca do kolan, w narzucenym płaszczu z futrem), malowanego przez tegoż artystę, a znajdującego się w zbiorach ks. Witolda Czartoryskiego w Pelkiniach. — Ol. pł. 0,56×0,42. V. 369.

8. *Axentowicz*, Teodor, ur. w Brassó (Siedmiogród) 1859 r. Uczeń Gy. Benczur'a, Akademji monachijskiej i A. Carolus-Duran'a. — Portret Władysława ks. Czartoryskiego (1826—1893), przedstawiciela polskiego Rządu Narodowego 1863 r. w Paryżu, założyciela Muzeum w Krakowie w r. 1876. Książę w całej postaci siedzi na stołku, zwrócony $\frac{3}{4}$ w prawo. Ubrany w strój polski, ciemny kontusz, także pludry, żupan z jasnej, litej tkaniny i czarne buty. Ręce opiera na kolanach, w prawej trzyma zwiniętą kartę. W tle widać z lewej część gobelinu zawieszzonego na ścianie, z prawej zbroję łuskową na stojaku. — Portret jest niewykończony, podmalowany w tonie złotawo-brunatnym. — Ol. pł. 1,71×1,20. Zbiór pryw. ks. Adama Ludwika Czartoryskiego.

S Z T U K A S T A R O Ż Y T N A

Zabytki Starożytności przechowane w Muzeum pochodzą niemal wyłącznie z zakupów ks. Władysława Czartoryskiego w latach 1875—1893. Przy ogromnym współzawodnictwie wielkich muzeów w nabywaniu dzieł sztuki mogły się dostawać w ręce założyciela tylko drobne okazy mniejszego znaczenia; jednakże mimo względnego ubóstwa, zasługuje ten dział zbiorów na uwagę

jako największy w Polsce (obok zbiorów Zamku w Gołuchowie). Obejmuje z górą 1400 okazów; dajemy tu podobizny zaledwie kilkunastu, w swobodnym wyborze, dzieląc je wedle epok i pochodzenia na 4 grupy: a. 1) Mezopotamja (Chaldea, Babilon, Nra 9—11); 2) Egipt (Nra 12—19); b. 3) Etruria (Nra 20—22); 4) Grecja i hellenizm (Nra 23—31).

II. ZABYTKI WSCHODU STAROŻYTNEGO

Z zabytków mezopotamskich reproduujemy tylko trzy okazy glijtyki (sztuki żłobienia i rzeźby w szlachetnych i półszlachetnych kamieniach): t. zw. cylindry czyli tłoki pieczętne, jeden archaiczny, z okresu szumeryjskiego (Nr. 9) i dwa nieco późniejsze (Nr. 10 wykazuje wpływ sztuki egipskiej, przedstawiającej postać ludzką w malarstwie i płaskorzeźbie dwoiście: głowę i nogi w profilu, tułów zaś naprost).

Z zabytków egipskich weszły do niniejszego albumu prawie wyłącznie posążki drewniane i bronzowe z końcowych okresów tamtejszej sztuki (Nr. 12—18). Prawdopodobnie wszystkie pochodzą z grobowców; w związku z bogato rozwiniętym ceremonjałem pogrzebowym grały tam rolę orszaku mumji w drodze na sąd i żywot w świecie »zachodnim«.

W ciągu przeszło czterech tysięcy lat istnienia państwa i kultury egipskiej utrzymywały się w sztuce tamtejszej, z nieznacznymi zmianami, zasady przedstawiania postaci ludzkiej, zwierząt i przedmiotów martwych; innemi słowy trwał tam u artystów prawie niezmienny przez wieki stosunek do świata kształtów, przy bardzo małej dążności do wkładania w dzieło sztuki pierwiastka osobistego. Zasady te w sztuce obrazowej dadzą się sprowadzić do dwóch: t. zw. frontalności w rzeźbie pełnej (postacie stoją, idą, kłęczą lub siedzą zawsze naprost, bez zwrotu głowy lub tułowia, Nra 12—14, 16—18) i częściowej frontalności w płaskorzeźbie i malarstwie (tułów z ramionami i oko widziane naprost, głowa i nogi zawsze w profilu, por.

wpływu egipski w Nr. 10 i 21). Odstępstwa od tych zasad zjawiają się dopiero w najpóźniejszych okresach sztuki egipskiej, gdy odwieczna kultura, a zwłaszcza religja, rozluźniła się już i przepajała obcemi pierwiastkami; za dynastji saickich, szczególnie zaś za Ptolomeuszów, coraz silniej oddziaływała na sztukę egipską grecka (Nr. 17 i 18). Jednak siła tradycji była tak wielka, że mimo zupełnego zaniku samodzielności państwowej, mimo władzy kultury hellenistycznej i panowania rzymskiego, utrzymały się na ziemi egipskiej stare formy w sztuce aż do III-go w. po Chr. Najdłużej istniejący zwyczaj zdobienia zabalsamowanych zwłok portretem zmarłego, dawniej rzeźbionym, później już tylko malowanym (Nr. 19), przetrwał nawet formy sztuki egipskiej i pozostawił nam portrety w obcym już sobie stylu rzymsko-hellenistycznym (Nr. 27 i 28).

9. Tłok pieczętny, walcowaty (t. zw. cylinder), przedziurawiony wzdłuż, do odciskania ruchem obrotowym; żłobiony wklęsło. Na odcisku (wychodzącym wypukło) widać pośrodku siedzącą na krześle brodatą postać męską, która wznosi rękę; na głowie ma rogatą koronę, u ramion skrzydła; po bokach jej dwa pionowo ustawione walce, podobne do wiązek listorskich. Walców tych dotykają dwie brodate postacie, zwrócone ku środkowi, ubrane w fałdziste spodnice do pół łydek. Za nimi stoi drzewo o prostym pniu i gałązkach zaznaczonych szeregiem skośnych kresek. Zapewne jest tu przedstawiona adoracja boga Szamasza. — Mezopotamja (Chaldea),

3-cie tysiąclecie przed Chrystusem. — Onyks żółtawy. — W. 0,042, śr. 0,0245. VII. 390.

10. Tłok pieczętny, j. w. Na odcisku widać postać męską siedzącą na krześle profilem w lewo, z długą laską w prawicy; dalej postać męska krocząca w lewo ku zwierzowi z podwiniętymi nogami i przegiętą w tył szyją; nad tym czworonogiem ptak rozwijający skrzydła. Pieczęć przedstawia zapewne opiekę bóstwa w walce ze zwierzętami. — Mezopotamja, 3.—2. tysiąclecie przed Chrystusem. — Dioryt czarny. — W. 0,022, śr. 0,01. — VII. 458.

11. Tłok pieczętny, j. w. Na odcisku ukazuje się bogini stojąca naprost, w gładkiej spodnicy, z laską w lewej, berłem w prawej ręce; prawą nogę wspiera na lwie. Ku niej kroczą z lewej: mężczyzna w płaszczu owiniętym dookoła bioder, z laską w rękę i druga postać w długiej fałdzistej sukni z falbanami, z rękoma wzniesionymi jakby do modlitwy. Z prawej, obok bogini, napis klinowy w dwu kolumnach. Pieczęć przedstawia hołd składany bogini, zapewne Isztar. — Mezopotamja, 3.—2. tysiąclecie przed Chrystusem. — Hematyt. — W. 0,025, śr. 0,0135. — VII. 214.

12. Posążek klęczącego mężczyzny (niewolnika); głowa wygolona, tułów nagi; dookoła bioder i nóg owija się fartuch, przytrzymany pasem, którego szeroki koniec z frendlą opada z przodu na uda. Brak ramion, które były osadzone (ruchomo) na kołeczkach. Miejscami ślady polichromji (czerwonej na białym gruncie). — Nowe państwo Egiptu. Teby. — Drewno palmowe. — W. 0,209. — VII. 950.

13. Grupa z bronzu, składająca się ze skrzydlatej bogini i dwu lwów. Bogini (Izyda) ubrana w cienką suknię, w czepku z wężem-ureusem i dwoma rogami krwiemi, obejmującymi tarczę (słoneczną), stoi na czworogrannym podnóżku; wyciąga przed siebie ręce i skrzydła, które dotyka dwu lwów kroczących wprzód. Skrzydła są od wewnątrz połączone wstęgą blachy, w której zagłębienia wskazują, że niegdyś była tu osadzona luźnie figurka (może Horusa, Ozirisa lub faraona w postaci jednego z tych bóstw, jak Nr. 14) w pozycji sie-

dzącej. — Nowe państwo lub archaizowane dzieło czasów hellenistycznych. Leontopolis w Dol. Egipcie. — Bronz o patynie jasnozielonej. — W. 0,137, dług. prostokątnej podstawy 0,14. VII. 1030.

14. Posążek Horusa (lub faraona) z atrybutami Ammona, w pozycji siedzącej. Młody mężczyzna o pełnej, okrągłej twarzy, z rękoma jakby opartymi na poręczach niewidzialnego krzesła; jest zupełnie nagi; za cały strój służy mu mały czepiec, ozdobiony pośrodku wężem-ureusem, a z prawej strony jednym rogiem baranim. Stopy spoczywają na czworogrannym podnóżku, odlanym wraz z posążkiem. Oczy założone cieniutką złotą blaszką; podobną blaszką zaznaczony jest sznur z amuletem na szyi. Posążek stanowił zapewne całość z grupą jak Nr. 13, jednak nieco mniejszą lub inaczej skomponowaną, gdyż do Nr. 13 nie przystaje. — Nowe państwo lub archaizowane dzieło czasów hellenistycznych. — Bronz o patynie zielonej. — W. ok. 0,118. — VII. 1480.

15. Posążek grobowy „*uszebti*“ niewiasty w postawie stojącej, z rękoma skrzyżowanymi na piersiach. — Smukła postać niewieścia spowinięta od pasa w dół jak mumja, stoi naprost, głowę zwraca nieco w lewo; włosy spadają niżej uszu, w grubych pasmach, poprzycinanych schodowato. Na piersi spada duży, półkolisty naszyjnik; w zaciśniętych pięściach trzyma małe motyki (*m'ri*). Na powijkach napis hieroglificzny, żłobiony i wypełniony zieloną masą. Na sukni i włosach ślady czarnej farby; czarne są brwi i źrenice, białka oczu białe. — *Uszebti* miało być przedstawicielem mumji zmarłego przed wzywaniem go bogami. — Nowe państwo (czasy etjopskie). — Drewno cedrowe z śladami polichromji. — W. 0,257. — VII. 1179.

16. Posążek nagiej niewiasty, w postawie stojącej naprost; stopy zwarte jedna przy drugiej na małym podnóżku, ręce opuszczone, dłonie przylegają płasko do ud. Włosy uczesane gładko, jakby ujęte w czepiec. Na całym posążku widać ślady perłowej farby. — Nowe państwo (czasy etjopskie). — Drewno palmowe z śladami polichromji. — W. 0,24. — VII. 895.

17. Posążek Izydy karmiącej Horusa, w pozycji siedzącej. — Bogini w obcisłej sukni (spodnicy, piersi i ramiona odsłonięte) prawie do kostek, siedzi naprost; prawa ręka podtrzymuje lewą pierś, lewa podpira głowę dziecka, siedzącego bokiem na kolanach karmiącej. Bogini ma na głowie czepiec spadający na plecy i na piersi, na nim koronę z wężem-ureusem i krowiemi rogami, obejmującemi kulę słoneczną (por. Nr. 13). Dziecko zupełnie nagie, ma na głowie czepiec z jednym rogiem baranim z prawej strony. — Czasy Ptolomeuszów. — Bronz o brunatnej, połyskującej patynie (osadzony w XIX w. na żółtym, marmurowym tronie). W. 0,132. — VII. 266.

18. Posążek niewiasty kroczącej; ręce z zamkniętymi pięściami zwisają sztywno po bokach; stóp brak. Niewiasta ma głowę zupełnie ogoloną; ubrana jest w suknię obcisłą, widoczną tylko niżej pasa. — Czasy saickie. — Srebro (odlew starannie cy-

zelowany) złożone, o nierównomiernej, czarniawej patynie (osadzone w XIX w. na podstawie z lapis lazuli). — W. 0,08. — VII. 274.

19. Fragmenta tkaniny grobowej z dekoracją malarską. Wśród części pokrytych ornamentacją przeważnie geometryczną, spiesznie pędzlem szkicowaną, oraz hieroglifów, wyróżnia się fragment niekształtny (rozmiarów ok. 0,25×0,2), na którym mieści się portret niewieści: widoczna jest głowa naprost i szyja, w otoczeniu obfitych włosów, ujętych nad czołem jasną, wzorzystą przepaską. Szczegóły twarzy znaczono spiesznie konturami, prawie schematycznie (nozdrza spiralnymi linjami), brunatno-czerwoną ziemną farbą; duże oczy w nadzwyczaj wydłużonych oprawach, oraz brwi i włosy malowane farbą czarno-brunatną. — Sztuka egipska czasów rzymskich (II—III w. po Chr.). Fajum (por. Nr. 27 i 28). — Malowidło klejowe na płótnie. — Powierzchnia fragmentów razem ok. 0,48 m kw. — VII. 1002.

III. ZABYTKI SZTUKI KLASYCZNEJ

Sztuką klasyczną nazywa się jednym słowem, w przeważnej większości języków europejskich, sztuka starożytnej Grecji w ostatnich sześciu wiekach przed Chrystusem i pierwszych trzech wiekach po Chrystusie, jakoteż sztuka krajów pozostających pod bezpośrednim wpływem Grecji, ogólniej sztuka cesarstwa rzymskiego.

Kolebką jej jest Grecja właściwa, zwłaszcza południowe jej kraje i niektóre wyspy Morza Egejskiego, a rozszerzyła się ona na całe niemal zlewisko Morza Śródziemnego, tworząc ogniska wtórne w Azji Mniejszej i w Italji. Poprzedziła ją na greckiej ziemi, na przełomie 2-go i 1-go tysiąclecia przed Chrystusem, napół przedhistoryczna sztuka egejska i mykeńska. Głównymi okresami, na które dzieli się dzieje sztuki klasycznej, są: okres archaiczny w VII i VI w. przed Chrystusem, okres Peryklesa z naczelną postacią rzeźbiarza Fidjasza, szkoły tegoż w V i IV w., okres hellenistyczny, tj. szerokiego rozprzestrzenienia się sztuki greckiej u obcych plemion po upadku politycznym samodzielnych państweczek Grecji, wreszcie okres rzymski.

Oddziaływanie Grecji na sztukę innych narodów ujawnia się już na długo przed okresem hellenistycznym; wpływ archaicznej sztuki greckiej zaznacza się w Egipcie za czasów saickich (por. Nr. 18), choć w początkach owego okresu Grecja sama pozostaje jeszcze pod wpływem egipskim. Silniejsze jednak jest jej oddziaływanie na Italję, gdzie istniały na Sycylji i w Apulji potężne kolonie greckie, a rodzime (?), etruskie ognisko sztuki w środkowej części półwyspu, wcześniej już poddaje się greckiemu stylowi i naśladuje greckie wzory.

Wśród reprodukowanych tu zabytków sztuki klasycznej najwcześniejszemi zdają się być okazy przemysłu artystycznego, bronzы etruskie (Nr. 21 i 22), a najbliższym greckiego pierwowzoru rysunek grawirowany na cyscie bronzowej Nr. 20. Bezpośrednio greckiego pochodzenia są dwa fragmenty rzeźb marmurowych z IV w. prz. Chr. (Nr. 23 i 24); cechy osobowe tych głów, wyraz ziemskiego uczucia, smętku, chociaż pogodnego, odróżniają dzieła tego okresu od wcześniejszych, idealistycznych, wyraża-

jących poczucie boskości lub triumfu u przedstawianych postaci.

Malarstwo wcześniejszych epok sztuki klasycznej znane jest prawie wyłącznie z ubogich w barwy waz; zabytki wielobarwne w kilku technikach zachowały się liczniej z okresu hellenistycznego. Treść ich bywa figuralna, ornamentalna, a nierzadko krajobrazowa. Większość tych zabytków pochodzi z Italji, gdzie najbogatszą ich kopalnią są Pompei i Herculanium. Osobną grupę stanowią portrety grobowe egipskie (por. II, wstęp). Reprodukowane tu okazy nie wykraczają poza rzemieślniczą przeciętność; tem wyraźniej widać w nich dojrzałość ówczesnej sztuki malarskiej w nader oszczędnym doborze środków do osiągnięcia zamierzonego efektu: w figuralnych obrazach przestrzeń w głąb nie gra prawie roli, styl ich jest niemal płaskorzeźbowy (Nr. 25, 26); natomiast w dalekim krajobrazie morskim (Nr. 29) wrażenie głębi wywołane jest zastosowaniem perspektywy powietrznej i podkreślone szeregiem drobnych szczegółów, porozmieszczanych w różnych planach obrazu. W portretach (Nr. 27, 28) kładli artyści nacisk na wyrazie portretowanych osób; dobitny naturalizm był tu nie środkiem tylko, ale celem sam w sobie.

Na zakończenie krótkiego przeglądu starożytnej sztuki klasycznej dajemy tu dwie gemmy (kamee), zabytki wysoko rozwiniętej i cenionej już w odległej Starożytności sztuki rzeźbienia w półszlachetnych kamieniach (rzeźbione wklęsło zwiemy *intaljami* np. Nra 9—11, wypukło — *kameami* np. Nra 30, 31 i na Nr. 234). Pierwsza z nich (Nr. 30), dwubarwna, mieści cały obraz na jednym planie; w drugiej (Nr. 31), trójbarwnej, występują wyraźnie efekta malarskie. Obie pochodzą z okresu przekwitania sztuki hellenistycznej na gruncie rzymskim, pierwsza jednak jest archaistyczna (może kopja dawniejszej); porównując je widzimy różnicę między dawniejszą oszczędnością środków i przejrzyistością, a późniejszym ich bogactwem i mglistością. Ta różnica wskazuje kierunek kilkowiekowego rozwoju całej sztuki klasycznej, widoczny na tak skromnym nawet przykładzie.

20. Cysta (puszka na przybory gotowalniane) t. zw. etruska, walcowata, o trzech nóżkach, z wypukłą przykrywą. Ściany po-

krywa z zewnątrz grawirowany rysunek konturowy: u góry i u dołu obiega je listwa z wijącą się łodygą bluszczu, zaś na szerokim pasie środkowym przedstawiona jest scena, w której bierze udział dziesięć postaci męskich i niewieścich, a rozgrywająca się na Olimpie. Z jednej strony bowiem rozpoznać można, po maczudze w ręku i skórze lwa na ramieniu, Heraklesa, którego wieńczy bluszczem młody chłopiec; z przeciwległej zaś siedząca na tronie postać męska, wyobraża niewątpliwie Zeusa; inne postacie stoją. Na pokrywie, grawirowane brzegiem liście wawrzynu, pośrodku dwie pary zwierząt gotujących się do walki: gryfa z lwem i sfinksa z panterą. Do wierzchu pokrywy przynitowana jest rączka do podnoszenia w kształcie dwu złączonych posążków: fauna i nimfy, stojących do siebie bokiem, trzymających się wyciągniętymi ramionami. Nóżki cysty mają kształt lwich łap, przechodzących u góry w płaskorzeźbione sfinksy. W ściany puszek, w $\frac{2}{3}$ wysokości, wpuszczonych jest ośm uszek do zaczepienia rzemyków. — Italja (Praeneste?), III w. prz. Chr. — Bronz kuty i grawirowany, nóżki i posążki odlewane; patyna zielona. — W. 0,415, śred. 0,238. — VII. 1.

21. Zwierciadło t. zw. etruskie; wycięte jest wraz z rękojeścią z jednego kawałka blachy (grub. ok. 0,0015), dekorowane z jednej strony; druga, polerowana, służyła do przeglądania się. Na tle groszkowanem gładka sylweta nagiego młodzieńca, biegnącego w prawo, z głową odwróconą profilem wstecz; tułów przedstawiony na prost, podobnie oko; ręce w rozmachu. Bujne włosy związane są trzykrotnie opaską. Brzeg zwierciadła otacza szlak z wicią roślinną, występującą na głęboko żłobionem tle. U nasady rękojeści grawirowany kwiat i listewka o geometrycznym wzorze ząbków. — Italja, V (?) w. prz. Chr. — Bronz o zielonej patynie. — Dług. 0,25, śred. 0,145. — VII. 769.

22. Posążek wojownika. Ciężar stojącej postaci spoczywa prawie równomiernie na obydwu nogach, lewa nieco ugięta w kolanie; ręce są rozchylone, prawa dzierżyła zapewne drzewce włóczni; krótka głowa o szerokiej twarzy, bez zarostu, osadzona na grubej szyi; oczy i źrenice wy-

konane plastycznie. Z pod małego helmu, t. zw. etruskiego, z wysokim grzebieniem z szczytu, wymykają się włosy ucięte równo nad karkiem. Pancierz skórzany, również zwany etruskim, osłania tylko tułów i biodra, oraz górną część ramion. Nogi zupełnie nagie; zwraca uwagę nieproporcjonalna wielkość goleni i łydek w stosunku do ud. — Italja, V—III w. prz. Chr. — Bronz, patyna jasno-zielona w niebieskie plamy. — W. 0,343. VII. 779.

23. Głowa posagu młodzieńca ok. $\frac{2}{3}$ nat. wielkości; była zapewne zwrócona nieco ku prawemu ramieniu. Włosy krótkie, w małych kędzierzawych pasemkach; głęboka pozioma brózdka na czole; oczy szeroko rozstawione, o ciężkich powiekach; nos prosty (uszkodzony), usta o grubych wargach. — Attyka, IV w. prz. Chr. (styl pokrewny szkole Skopasa). Pochodzi z Salonik. — Marmur biały (z Paros?), na nowoczesnej podstawie. — W. 0,236. VII. 603.

24. Głowa postaci kobiecej z płaskorzeźby, ok. $\frac{2}{3}$ nat. wielkości; była zwrócona ku prawemu ramieniu. Włosy opadają drobnymi pasmami na skronie. Pełna twarz o krótkim owalu, szeroko rozstawionych oczach i prostym nosie (uszkodzonym). Prawa ręka dotyka skroni (widoczne są tylko trzy palce); trzymała zapewne rąbek sukni i wraz z głową wsparta była o filar lub ścianę. Prawdopodobnie jestto fragment steli nadgrobowej. — Attyka, IV w. prz. Chr. (styl szkoły Praksytelesa). Pochodzi z Aten. — Marmur nieco żółtawy (pentelicki?). — W. ok. 0,24. — VII. 604. Nabyta 1883 przez prof. M. Sokołowskiego.

25. Mozaika marmurowa obrazowa: Herakles z pokonanym bykiem kretejskim przed Eurysteusem. Herakles brodaty, nagi, ze skórą lwią na plecach, w szerokim rozkroku w prawo, dzierży za rogi spinającego się byka; z prawej siedzi Eurysteus owinięty w płaszcz, w wieńcu czy koronie i prawą ręką wskazuje na byka. W tle ślady krajobrazu (?) z architekturą. Mozaikę w ogólnym tonie brunatno-czerwonym ożywiają tu i ówdzie szaro-zielone i czarne cienie. — Italja?, II—III w. po Chr.

Mozaika z różnobarwnych marmurowych pręcików, znacznie uszkodzona. — 0,503 × 0,508. VII. 1214.

26. Fragment malarskiej dekoracji ściennej: stojąca postać niewieścia, zwrócona w lewo, wznosi prawą rękę wysoko w górę. Kasztanowate włosy związane są w podwójny węzeł nad czołem; długi złoto-brunatny płaszcz opada z prawego ramienia odsłaniając cały przód tułowia; lewa ręka opuszczona trzyma jakiś niewyraźny przedmiot. Z lewej u dołu widać nogę innej postaci, siedzącej, ubranej w purpurowy płaszcz. Tło jednostajne, żółtawe. — Italja, I—II w. po Chr. — Fresk. — W. 0,24. VII. 19.

27. Portret grobowy niewieści, malowany, w popiersiu; przedstawia damę w średnim wieku o twarzy okrągłej, szerokim czole i grubych wargach; oczy czarne. Czarne włosy uczesane płasko na wierzchu głowy spadają z tyłu w puklach rozstrzępionych na boki; w uszach kolczyki w kształcie podwójnych obręczy. Biała tunika z czerwonym szlakiem; na lewym ramieniu fałdy białego płaszcza. — Sztuka hellenistyczna w Egipcie (Fajum) II—III w. po Chr. — Klejowy (enkaustyczny?), drz. — 0,346 × 0,196. VII. 1022.

28. Portret grobowy młodego mężczyzny, malowany, w popiersiu. Czarne włosy i broda, twarz ogorzala; duże purpurowe wargi; żółta tunika z brunatnym szlakiem, na piersiach *clavus* z łukowatych pręg; tło szaro-brunatne. — Sztuka hellenistyczna w Egipcie (Fajum), II—III w. po Chr. — Klejowy (enkaustyczny?), drz. 0,332 × 0,182. VII. 1023.

29. Krajobraz nadmorski; pośrodku wybrzeża zajmującego cały dół obrazu, stoi smukła kolumna z posągami niewiasty u szczytu i panoplią na tronie; u stóp kolumny pięć kóz i pies; z lewej stoi ukosem budynek z podsieniem, za nim drzewa; z prawej, na skale nagi wojownik w helmie, z włócznią. Barwy zszarzałe, znac jeszcze błękit mglistego nieba i morza bielejącego ku nieboskłonowi, oraz zieleń drzew; reszta w tonach czarno i czerwono-brunatnych. — Sztuka hellenistyczna (w Italji),

pierwsze wieki cesarstwa rzymskiego. — Fresk. $0,48 \times 0,64$. VII. 1215.

30. Gemma (kamea) w sardonyksie dwuwarstwowym: Sylen huśta na nodze małego Dionizosa; z prawej stoi kosz z odchyloną pokrywą (tkwi w nim bachancki *tyrsos*), z pod której wywija się wąż. Całość wraz z grubą obwódką płaskorzeźbiona w warstwie białej, na tle warstwy brunatnej, silnie prześwietlającej. — Sztuka hellenistyczna pierwszych wieków cesarstwa rzym. — Elipt. $0,038 \times 0,0305$. — VII. 297. D. G. 1331.

31. Gemma (kamea) w sardonyksie trójwarstwowym: Mars zstępujący ku Rei Sylwji, matce Romulusa i Remusa. Bóg wojny w hełmie, z włócznią w prawej, tarczą na lewej ręce, z płaszczem na ramieniu, zresztą nagi, unosi się w powietrzu nad śpiącą niewiastą, wspartą o skałę. Karnacje płaskorzeźbione w warstwie sinawobiałej, hełm Marsa i płaszcz Rei w ciemno-brunatnej; warstwa szarobrunatna stanowi tło. — Pierwsze wieki cesarstwa rzym. — Elipt. $0,0305 \times 0,023$. VII. 227.

SZTUKA ŚREDNIOWIECZNA I NOWOŻYTNA

IV. MALARSTWO

Galerje obrazów nie mogą dawać pełnego obrazu dziejów malarstwa; są muzeami malarstwa przeważnie tylko sztalugowego. Ogromna większość tak ważnych dla dziejów rozwoju malowideł ściennych, mozaik i witraży, znajduje się dotąd na swych pierwotnych miejscach, związana z architekturą; w galerjach spotyka się rzadko tylko ich ułamki (Nr. 25, 26, 29, 58, 301). Wiele znów innych zabytków należących do wielkiej rodziny malarstwa, jak iluminowane kodeksy, rysunki, ryciny, dalej ważny materiał porównawczy zawarty w zabytkach przemysłu artystycznego, przede wszystkim w gobelinach i emaljach, nie może spełniać swej roli objaśniającej całość, gdyż trudno je ściśle wiązać z galerjami obrazów.

Galerja ks. Czartoryskich jest w porów-

naniu z wielkimi muzeami europejskimi drobnym tylko zbiorem. Tem skromniejszy jest obraz dziejów malarstwa, który ona dać może. W Polsce jednak jest pod względem bogactwa treści i różnorodności pochodzenia zabytków niewątpliwie najpełniejszą, a wartość kilku dzieł (np. Nr. 44, 55, 56, 66, 68, 73, 76, 88, 101) stawia ją dla badacza i wrażliwego widza w rzędzie najważniejszych prywatnych zbiorów europejskich.

Reprodukcje kilkudziesięciu obrazów ułożono tu w 5 grup według pochodzenia, czyli szkół. Tu i ówdzie wmięszane między obrazy rysunki (i rzeźba, Nr. 57) nie przerywają ciągłości. Nie można było pomnażać tych dodatków o niektóre gobeliny i emalje, gdyż byłoby to rozbiło jednolitość osobnych działów poświęconych tym gałęziom sztuki.

I. MALARSTWO WŁOSKIE

W w. XIII, podczas gdy Północ Europy, przede wszystkim Francja, zdążyła w sztuce do coraz dobitniejszego wyrażania ideałów teologicznych Średniowiecza, osiagając własną jednolitość w treści i formie, Włochy przeżywały końcowy okres dążeń sztuki starochrześcijańskiej, opartych jednak o później wykształcone formy bizantyjskie. Dopiero około połowy wieku występują we Włoszech oznaki dokonującej się przemiany. Rzeźba (N. Pisano) nawraca do form staro-

chrześcijańskich i tą drogą zbliża się do klasycznej jasności wyrazu i poczucia rzeczywistości. Równocześnie krzewi się »kultura franciszkańska«, wielbiąca przyrodę, budząca usposobienie do zachwyty i uniesień uczucia. Jej to głównie owocami są: narodowa poezja włoska, wznosząca się rychło na wyżyny twórczości Dantego i »Nowe Życie« sztuki plastycznej, w której wielkim nowatorem jest Giotto (Ambrogio di Bondone); są one wyrazem skryształizowanej na

przełomie w. XIII/XIV średniowiecznej kultury Włoch. Głównem jej ogniskiem staje się Toskania, a w niej Florencja.

Nietylko treść, ale i forma stylowa bizantyjska, cechująca dotychczasowe malarstwo włoskie (Nr. 32) zmieniają się pod naporem nowych pierwiastków w twórczości Giotta: świętość staje się z nadziemskiej bardziej człowieczą, postacie ludzkie wyrażają swe uczucia dramatycznym gestem, nabierają cech osobowych; przestrzeń obrazu rozszerza się w głąb; kompozycja jest wyrazista i jasna; modelunek szczegółów staje się miękki i naturalistyczny w porównaniu do twardych i schematycznych obrysów bizantyjskich. Florency uczniowie i następcy Giotta w XIV w. pozostają w tyle za mistrzem (Nr. 33, 37). Ale pierwiastek nowego rozwoju zaszczerpił Giotto na całym prawie półwyspie apenińskim (Nr. 38). Obok Florencji istnieje wtedy jeszcze drugie tokańskie ognisko sztuki, w Sjenie. Spółczesny tam Giottowi Duccio di Buoninsegna (od 1282—1319) nie zerwał wprawdzie z formą bizantyjską, ale wlał w nią słodycz i pogodny spokój, który jest cechą także jego następców: Simone Martiniego (1283—1344; por. Nr. 34 i 35) i długiego szeregu późniejszych malarzy szkoły sjeniejskiej, która przez cały prawie wiek XIV góruje nad florencką obfitością talentów. Mimo wchłonięcia zdobyczy Giotta (bracia Lorenzetti) artyści sjeniejscy nie rozwijają ich samodzielnie dalej tak, że dzieła ich nawet w XV w. pełne są jeszcze dawnego ducha, archaiczne (Nr. 36, 44; nawiasowo wzmiankujemy tu o zapomnianej wysepce bizantyzmu w Apulji ze względu na interesujący, późny zabytek, pochodzący stamtąd: nr. 39).

Przez wiek XIV przygotowywała się Florencja pracą we wszystkich dziedzinach sztuki do nowych zdobyczy w malarstwie; tak pokrewna mu płaskorzeźba przynosi arcydzieła kompozycji i klasycznej formy L. Ghibertiego (1378—1455), rzeźbiarz i architekt F. Brunelleschi wzbogaca środki naturalistycznego wyrazu odkryciem praw perspektywy linearnej (1413). Około r. 1420 Masolino, a po nim Masaccio stwarzają dekorację freskową kaplicy Brancaccich (kościół S. M. del Carmine), gdzie głębia przestrzeni w obrazach, układ i plastyczność postaci, oraz żywe, ześrodkowane światło, stają się na długo wzorem i szkołą dla malarzy. Ko-

rzysta już z tych zdobyczy ostatni »giotysta« florencki, najgłębszą religijnością przejęty Fra Angelico (Nr. 45?), a rozszerza je uczeń jego, rozmiłowany w rzeczywistości B. Gozzoli (Nr. 46). Na tle tego wciąż rozwijającego się poczucia rzeczywistości, naturalizmu, znaczą się dalsze postępy w malarstwie florenckim XV w., które cechuje wyrazistość linii i oparta o nią przejrzystość kompozycji (Fra Filippo Lippi, Alessio Baldovinetti, Sandro Botticelli, Nr. 47; A. del Verrocchio, mistrz Lorenza di Credi, por. Nr. 48). Zagadnienie kompozycji nabiera coraz większej wagi, jest przedmiotem teoretycznych nawet prób rozwiązywania.

W XV w. zaczynają rozwijać się bujniej także inne środowiska włoskiej sztuki malarzkiej; pod silnem oddziaływaniem sztuki północnej (zwłaszcza Flandrii) tworzy się szkoła padewska z pierwszym wielkim odnowicielem starożytnych kształtów w malarstwie, A. Mantegna (Nr. 49) na czele. Budzi się Wenecja, czerpiąca z bezpośredniej swej styczności ze Wschodem poczucie i zamiłowanie świetnych barw (rodziny malarzy Vivarinich, Bellinich, por. Nr. 50—52, Giorgione, Nr. 53). Wreszcie prowincje Umbria i Romanja wnoszą do ogólnego rozwoju mistrzowskie wydoskonalenie krajobrazu i efektów świetlnych Piera dei Franceschi (por. Nr. 51), harmonję kompozycji P. Perugina (z mniejszych ognisk szkołę ferrarejską reprezentuje tu Garofalo, Nr. 54). Między temi wszystkimi środowiskami istniały żywe stosunki, zwłaszcza pod koniec w. XV; odrębne ich cechy zacierały się wskutek tego, a wzajemne oddziaływania spletały coraz ściślej. Tłem tych stosunków jest wzmagający się i pogłębiający we wszystkich kierunkach prąd kultury Odrodzenia.

Florencja jednak pozostaje głównem ogniskiem i stamtąd pod koniec w. XV wychodzą artyści, którzy nietylko w malarstwo, ale w cały zakres sztuki rzucają pierwiastki takiej wagi, że sprowadzają zupełny przełom: uczeń Verrocchia Leonardo da Vinci (Nr. 55), Michał Anioł Buonarroti (Nr. 57?) i umbryjczyk z pochodzenia, ale we Florencji rozwinięty Rafael Santi (Nr. 56). Indywidualności ich zaciężyły na twórczości całych niemal Włoch (wpływ Leonarda — B. Luini, Nr. 58, M. Anioła — G. Vasari, Nr. 59); nie uniknęli tego wpływu także

malarze szkoły weneckiej, która jeszcze przez dłuższy czas rozwijała się na własnych podstawach (Tycjan — por. kopje A. Mor'a Nr. 70, 71; Pordenone Nr. 60, Veronese, Tintoretto). Zresztą wytwarza się manieryzm i eklektyzm powszechny, na których tle coraz mniej wyraźnie znaczą się wybitniejsze indywidualności malarskie. Oparci o doświadczenia i olbrzymią pracę dwóch wieków poprzednich malarze włoscy rozwiązują odtąd z wirtuozyją najtrudniejsze zadania dekoracyjne (np. pochodzący ze szkoły Carraccich, założycieli Akademii bolońskiej, G. Reni, Nr. 61); oddalają się od naturalizmu, który był tak wybitnym bodźcem rozwoju malarstwa XV w. Epoka baroku i rokoka, w. XVII i XVIII, przynoszą duże przemiany w stylu, dążenia do stwarzania nieskończonych przestrzeni w obrazie i nieokreślonego ruchu; wśród pierwowzorów tych dążeń w XVI w. znajdujemy A. Correggia i późniejszą szkołę wenecką, która jeszcze w XVIII w. wydaje znakomitego dekoratora G. - B. Tiepola (rys. z jego szkoły Nr. 62). Ale rozmach w stwarzaniu nowych wartości, tak wielki w sztuce włoskiej wieku XIV—XVI, przenosi się z Włoch z początkiem w. XVII do Flandrii, do Holandji i Hiszpanji, zaś w dziejach malarstwa w. XVIII uwaga skupia się na Francji, potem na Anglii. Z wyjątkiem najbardziej niezawisłej Holandji, a częściowo Anglii, wszystkie te szkoły wiążą się tradycją i przygotowaniem artystów blisko z Włochami.

32. Toskańska szkoła, lata 1250—1270. — Tryptyk: pośrodku Madonna z Dzieciątkiem; u stóp tronu kłęczą małe postacie: z lewej ś. Franciszek, z prawej ś. Klara; Madonna w purpurowej sukni i czarnym płaszczu, o fałdach gęsto konturowanych złotem, w żółtym welonie; siedzi na szkarłatnej poduszce. Lewe skrzydło: Ukrzyżowanie z Matką Boską, ś. Janem, ś. Franciszkiem kłęczącym u stóp krzyża i dwoma aniołami u góry. Prawe skrzydło: Złożenie do Grobu, w głębi góra z pieczarą. Tła złote, miejscami w delikatne czarne arabeski. — Temp. drz. środek 0,34 × 0,21, boki 0,275 × 0,21. V. 235. k. t. 178.

33. Florencka szkoła XIV w. (Pacino di Bonaguida?, ok. 1300—1320).

Tryptyk: pośrodku Madonna z Dzieciątkiem, na rzeźbionym gotyckim tronie, obok którego stoją dwaj święci biskupi. Suknia Madonny szaro-fioletowa, płaszcz ciemnoszafirowy, na zaplecku tronu szkarłatna tkanina. Lewe skrzydło: u góry Zwiastowanie, u dołu Boże Narodzenie; prawe skrzydło: u góry Biczowanie, u dołu Ukrzyżowanie z Matką Boską, ś. Janem i ś. Franciszkiem kłęczącym u stóp krzyża. Tła złote, gładkie, nimby grawirowane. — Temp. drz. topolowe. 0,47 × 0,60. — V. 233. k. t. 39.

34 i 35. Maestro del Codice di S. Giorgio, ok. 1340. Uczeń Sim. Martini'ego, może francuz. Ołtarzyk dwustronny, u góry trójkątnie zakończone: 34. Zwiastowanie; Matka Boska w blade-fioletowej sukni i ciemno-błękitnym płaszczu stoi z prawej przed gotyckim tronem; z lewej, na kwicistej murawie kłęczą archanioł w błękitnej tunice i purpurowym płaszczu; w górze unosi się Gołębica. Tło złote, brzegiem grawirowane. — 35. ŚŚ. Wawrzyniec i Szczepan, stojący obok siebie, w rękach trzymają palmy i narzędzia męki; ubrani w alby i dalmatyki: pierwszy różową, drugi jasno-błękitną. Tło j. w. Temp. drz. 0,433 × 0,194. — V. 136. k. t. 99.

36. Taddeo di Bartolo, Sjena 1363—1422 (lub szkoła sjenejska ok. r. 1400). Ukrzyżowanie w pełnym otoczeniu; z lewej stoi gromada niewiast z Matką Boską w szafirowym płaszczu i Magdaleną w szkarłatnej sukni; pośrodku stoi żołnierz w błękitnym kaftanie, z dzidą i szkarłatną tarczą; z prawej, na białym koniu setnik w szkarłatnym płaszczu i dwóch żydów (płaszcz: błękitny i poziomkowy). W głębi konni żołnierze, z purpurową, złotem haftowaną chorągwią. Na złotem tle unosi się dwóch aniołów. — Temp. drz. 0,35 × 0,23, górą ostrołukowy. V. 317. k. t. 63.

37. Florencka szkoła XIV w. Chrystus »w studni« (t. j. w grobowej tumbie) podtrzymywany przez Matkę Boską i ś. Jana; z tyłu pośrodku krzyż, po bokach w skróceniu przedstawione sceny Męki P. (Zaparcie się ś. Piotra, Naigranie się). Suknia Madonny purpurowa, płaszcz szafirowy; ś. Jan w tunice oliwkowej i blade-

fiolkowym płaszczu. Zresztą barwy zciemniałe, niewyraźne; tło zapewne ciemno-szafirowe. Nimby złote, puncowane. — Temp. drz. $0,24 \times 0,20$. V. 237. k. t. 40.

38. Umbryjska szkoła XIV w., w rodzaju Allegretta Nuzi, Fabriano, †1373. — Matka Boska z Dzieciątkiem, na tronie; obok stoją z lewej ś. Jan Chrzciciel, za nim ś. Augustyn, z prawej ś. Piotr i ś. Antoni Pustelnik. Suknia Madonny biała w złote gwiazdy, płaszcz szafirowy, na zaplecku białego tronu szkarłatna tkanina, takiż dywan u stóp. Ś. Jan ma fiolkowy płaszcz z błękitną podszewką, ś. Piotr błękitną suknię i płaszcz złocisto-żółty, w ręku szkarłatna księga. Nimby i tło złożone, bogato puncowane. Trójkątne zakończenie. — Temp. drz. $0,50 \times 0,255$. V. 163. k. t. 179.

39. Bizantyjsko-włoska szkoła z Otranto, może Angelo Bizamano, Kreteńczyk, ok. r. 1500. — Tryptyk: pośrodku Zdjęcie z krzyża; skrzydło lewe Pochód na Golgotę; prawe: Niewiasty u Grobu św. W środkowym obrazie zaznacza się szkarłatny welon M. Magdaleny, stojącej z prawej strony, zresztą ubiory szarofiolkowe lub oliwkowe, jak i w obrazie lewego skrzydła; w prawem wybija się biała szata anioła i szkarłatny płaszcz drugiej niewiasty. Skały wszędzie szare i żółtawe; niebo ciemne, zapewne zzieleniały szafir. — Temp. drz. Środek $0,27 \times 0,225$, skrzydła $0,28 \times 0,105$ i $0,275 \times 0,107$. — V. 232. k. t. 7.

40. Florencka szkoła ok. r. 1430. Obraz niegdyś stanowiący przód *cassone* (skrzyni posagowej), dziś wprawiony w nową skrzynię: szereg scen wojennych i dworskich (zapewne z życia znakomitego rycerza) na tle krajobrazu i architektury; z lewej ucztą w otwartym namiocie, pośrodku cucenie rannego w obozie; wyżej w głębi utarczka pieszych pod murami twierdzy, mieszczącej grobowiec. Z lewej wjazd konnego pocztu w bramę zamku, dalej powitanie rycerza przez damę pod arkadami portyku. Stroje szkarłatne, pomarańczowe lub blado-fiolkowe, namioty piaskowo-żółte; krajobraz ciemny, w tonie oliwkowym. Pierwotna rama złożona, w wypukłą arabską. — Temp. drz. Z ramą $0,425 \times 1,23$. I. 1076 a). k. t. 42.

41. Florencka szkoła ok. r. 1430. Obraz niegdyś zdobiący przód *cassone*: dwie pary młodych osób przechadzają się na tle krajobrazu; w lewej parze dama ma suknię szarofiolkową i płaszcz złoto-brunatny, jej towarzysz obszerny ubiór ciemnopopielaty; w drugiej parze dama w żółtej sukni i szkarłatnym płaszczu, młodzieniec zaś ma kaftan szkarłatny, płaszcz szarofiolkowy i duży kapelusz z orłem na wierzchu; opiera się na wielkim mieczu. Tło złote, krajobraz zaznaczony przez kwiecisty trawnik i cztery drzewa. — Temp. drz. $0,31 \times 0,76$. V. 231. k. t. 43.

42 i 43. Florencka szkoła ok. r. 1450. Obrazy niegdyś zdobiące boki *cassone* (dziś wprawione w nową skrzynię): 42. Władza w postaci młodej niewiasty w ciemno-czerwonej sukni i ciemno-błękitnym płaszczu, z kulą i rogiem obfitości w rękach; siedzi w szerokich drzwiach, na tle złocistej kotary w purpurowy wzór. — 43. Mądrość (?) jako niewiasta w tabliczką w rękę, siedząca jak poprzednia w architektonicznym obramieniu; ma ciemno-szkarłatną suknię i biały welon na jasnych włosach. W tle złocista kotara w czarny wzór arabskowy. — Temp. drz. $0,43 \times 0,28$ i $0,42 \times 0,276$. — I. 1076. b) i c). k. t. 42.

44. Neroccio di Bartolommeo dei Landi, Siena 1447 — ok. 1500. Malarz i rzeźbiarz; uczeń L. Vecchietty. — Matka Boska z Dzieciątkiem i dwoma aniołami; Madonna w ciemno-purpurowej sukni i czarno-szafirowym płaszczu, podtrzymuje nagie Dzieciątko, chwytające żywym ruchem za kraj Jej płaszcza. Aniołowie składają się w uwielbieniu ku Madonnie (lewy w brunatnej sukni z purpurowymi rękawami, prawy w szaro-brunatnej). Wszystkie postacie jasnowłose. Tło stanowi blade błękit, ku dołowi żółtawy; dookoła głów nimby ze złotych kreseczek. — Temp. drz. to polowe $0,52 \times 0,35$. V. 158. k. t. 120.

45. Fra Angelico?, Guido di Pietro da Mugello, w zakonie dominikańskim Fra Giovanni da Fiesole, Vicchio da Mugello 1387 — Rzym 1455. — Troje świętych, w zwartej grupie wraz z trzema zwy-

czajnymi ludźmi, stoi na tle szaro-różowego muru, za którym widać wierzchołki cyprysów, dalej góry i błękit. Wszyscy jakby oczekiwali czegoś od prawej strony. Niewiasta z lewej, w koronie, ma suknię seledynową, następna blado-fioletową; trzeci z kolei święty ubrany w szkarłat z białym pasem; brodaty mężczyzna z prawej ma błękitną suknię i różowy fartuch. Święci mają złociste nimby, na stopach szkarłatne obuwie. Datow. u dołu z lewej MCCCCXXI. Temp. drz. 0,18×0,125. V. 169. k. t. 2.

46. Benozzo Gozzoli, B. di Lese di Sandro, Florencja 1420 — Pistoja 1497. Uczeń Fra Angelica. — Matka Boska z Dzieciątkiem na tle czerwonego, ceglano-muru, za którym widać wierzchołki drzew i błękit; Madonna w półpostaci ma suknię jasno-purpurową, płaszcz szafirowy i muślinowy welon na jasno-kasztanowatych włosach; Dzieciątko w złoto-żółtej sukience. Na złotych nimbach napisy: MARIA MATER GRATIE MATER MISERIC i YESVS CRISTV. Obrazek stanowił ołtarzyk (podróżny?), mając niegdyś na odwrociu odpilowany dziś obrazek Tobiasza z archan. Rafałem (k. t. 66). — Temp. drz. 0,32×0,23. V. 213. k. t. 65.

47. (Sandro Botticelli, Alessandro di Mariano Filipepi, Florencja 1444—1510. Uczeń Fra Filipa Lippi). Kopja z 1-ej poł. XVI w. — Portret Giuliana de Medici, zamordowanego w r. 1478 przez spiskowców Pazzi'ch; popiersie, głowa w profilu w prawo; fioletowa tunika i płaszcz z wzorzystej, popielatej tkaniny, obsyty futrem. Tło oliwkowo-zielone. U góry napis: IVL. MED. CLEMENTIS VII P. M. P. (ojciec pap. Klemensa VII). — Oryginał w Berlinie? repliki w Bergamo i N. Jorku. — Ol. drz. 0,64×0,50. V. 131. k. t. 10.

48. Tommaso di Stefano? Florencja 1494—1581. Uczeń Lorenza di Credi. Matka Boska adorująca Dzieciątka. Madonna (ciemno-purpurowa suknia i szafirowy płaszcz z złocisto-brunatną podszeawką), klęczy w lewo, zwrócona ku Dzieciątku, leżącemu na purpurowym dywanie. Nad dzieciątkiem stoi mały ś. Jan Chrzyciel. W głębi daleki krajobraz ze skałami, drzewami i rzeką. Z prawej widać dwóch świętych za-

konników, klęczących w modlitwie. — Tondo (obraz okrągły). Ol. drz. Śr. 0,79. V. 157. k. t. 48.

49. (Andrea Mantegna, Vicenza 1431 — Mantua 1506. Szkoła padewska) Kopja niderlandzka z końca XVI w. Oryginał w Filadelfji, zbiór J. E. Widener'a. — Judyta oddaje służebnicy uciętą głowę Holofernesa; scena przed namiotem, którego szkarłatne, rozchylone poły ukazują ciemne wnętrza i część złotego łoża, na którym widać stopę zabitego. Judyta w białej tunice i błękitnym płaszczu wpuszcza brodatą głowę do worka, patrząc w przeciwną stronę; stara służebnica ma biały zawój i szarawary, złoto-żółty kaftan i szkarłatny płaszcz. — Ol. na miedzi 0,353×0,22. V. 176. k. t. 106.

50. Filippo Mazzola, Parma 1460—1505. Szkoła z Cremony; wykształcony na wpływach Giov. Bellini'ego. — Portret młodzieńca, w popiersiu; na kasztanowatych włosach ciemno-czerwona czapka; oliwkowo-zielony kaftan i czarny płaszcz. Tło szaro-brunatne. — Ol. drz. 0,41×0,265. V. 230. k. t. 4.

51. Melozzo da Forlì?, M. degli Ambrogi, 1438—1494 (lub jego uczeń Marco Palmezzano 1456—1538); pod wpływem P. d. Franceschi. Matka Boska z Dzieciątkiem; w półpostaci poza kamiennym parapetem, na którym stoi Dzieciątka. Madonna ma suknię poziomkowo-czerwoną, płaszcz szafirowy, na jasnych włosach siatkę wyszywaną klejnotami. Wąski, purpurowy zalepek baldachimu odsłania po bokach górzysty krajobraz, z miastem po lewej i szary błękit nieba z kędzierzawymi chmurkami. — Ol. drz. topolowe 0,565×0,465. V. 285. k. t. 181.

52. Vincenzo Catena, V. di Biagio, Wenecja ok. 1470—1531. Uczeń Giov. Bellini'ego. — Matka Boska z Dzieciątkiem, na tle oliwkowo-zielonej kotary; Madonna ubrana w purpurową suknię, błękitny płaszcz (podszyty brunatnym atlasem) i biały welon, siedzi za parapetem z czerwonego marmuru; na prawem kolanie trzyma Dzieciątka, które wznosi rączkę do błogosławieństwa. Z prawej za kotarą widać łąkę

z drzewami, dalej miasto i błękitne góry. — Ol. drz. topolowe. 0,64×0,525. V. 229. k. t. 158.

53. **Giorgione**, Giorgio Barbarelli, Castelfranco ok. 1478 — Wenecja 1510. Uczeń Giov. Bellini'ego. Obraz z pracowni artysty. — Rycerz w pełnej zbroi, z odkrytą głową, w postawie stojącej, wsparty na włóczni. Tło prawie czarne; z prawej strony zwisa w ciężkich fałdach ciemnopurpurowa kotara. — Ol. pł. 0,41×0,33. V. 190. k. t. 62. D. G. 1290, dar ks. A. J. Czartoryskiego.

54. **Garofalo**, Benvenuto Tisi, Ferrara 1481—1559. — Pokłon Trzech Króli, na tle krajobrazu. Pośrodku, u stóp wielkiej skały, grupa złożona z Madonny z Dzieciątkiem, ś. Józefa i króla, klęczącego z prawej; dalej na prawo drugi król, za nim dworzanie z końmi; trzeci król zbliża się z lewej, z dzbanem złotym w ręku. W głębi z lewej otwiera się widok na górzystą okolicę. W złocistym kolorystyce wyróżnia się purpurowa suknia Madonny, pomarańczowy płaszcz ś. Józefa i króla z prawej, oraz szkarłatny króla z lewej. — Ol. pł. 0,735×0,58. V. 287. k. t. 61.

55. **Leonardo da Vinci**, Vinci w Toskanji 1452 — Amboise we Francji 1519. Uczeń A. del Verrocchio. — Portret Cecylii Gallerani, kochanki ks. Medjolanu Lodovica il Moro. Niewiasta lat ok. 20-tu, w półpostaci, zwraca głowę $\frac{3}{4}$ w prawo i spogląda w tym samym kierunku; na lewym ramieniu trzyma gronostaja, którego dotyka palcami prawej ręki. Kasztanowate włosy uczesane gładko w rozdział, owijają od spodu podbródek; wierzch głowy okrywa cieniutki welon, przytrzymany na czole ciasno czarną tasiemką, a kończący się tuż nad brwiami złotym obrąbkiem. Na szyi sznur czarnych paciorków. Suknia ciemnoszkarłatna, głęboko w prostokąt wycięta, naszywana jest na piersiach czarnemi, poziomymi tasiemkami i haftowana złotą nicią w listwy o geometrycznym wzorze (linja splatająca się w kunsztowne węzły). Na prawe ramię wdziany jest błękitny kaftan bez rękawów, z podszewką złocistożółtą. U łokci, w przerwach rękawów sukni widać białą koszulę. Tło zakryte zupełnie czarną farbą przez niefortunnego odnawia-

cza, zapewne w XVIII w.; kontur postaci został przy tem zepsuty. — Portret był malowany w Medjolanie w latach 1483—1485. — Ol. drz. orzechowe 0,534×0,393. V. 180. k. t. 98. — D. G. 418, dar ks. Adama J. Czartoryskiego.

56. **Rafaël Santi**, Urbino 1483 — Rzym 1520. Uczeń ojca, Giovanni'ego Santi, później Pietra Vannucci (Perugina). — Portret młodej osoby (zapewne chłopca) w półpostaci siedzącej w lewo, głowa prawie naprost; prawa ręka wsparta o stół, lewa podtrzymuje ubiór na piersiach. Długie kasztanowate włosy przykrywa czarny beret, zsunięty na lewą stronę głowy. Ubiór stanowi biała, obficie sfaldowana koszula; od lewego ramienia spada na kolana płaszcz szafirowy z brunatną podszewką, ledwie widoczny z pod sutego kołnierza i obszycia futrzanego (jasno-brunatnego, kuny). Na stole z lewej dywan wschodni o drobnym wzorze, w którym przeważają barwy pomarańczowa i ciemno-zielona. W tle gładka, szaro-żółta ściana z wycięciem, przez które widać krajobraz przedstawiający Kampanję rzymską, grobowiec Caecili Metelli przy via Appia, z szeregiem drzew o ciężkich, kulistych koronach; w dali mury i wieże Rzymu, wreszcie góry Sabatyńskie i czysty błękit nieba. — Ol. drz. 0,75×0,59. V. 239. k. t. 154. D. G. 1280, nabyty od rodziny Giustiniani'ch w Wenecji przez ks. Adama J. i Konstantego Czartoryskich.

57. (**Michał Anioł Buonarroti**, Castel Caprese pod Arezzo 1475 — Rzym 1564. Uczeń malarza Dom. Ghirlandaja i rzeźbiarza Bertolda di Giovanni). Kopja czy oryginalne *bozzetto* (szkic)? — Posądek Mojżesza; postać siedząca, z lewą nogą cofniętą wstecz i tablicą przykazań wspartą o prawe udo, ma układ naogół ten sam, co w posągu marmurowym nadnaturalnej wielkości na grobowcu papieża Juljusza II w koście. San Pietro in Vincoli w Rzymie (rzeźba ukończona ok. r. 1525). *Bozzetto* różni się odeń nieco układem tułowia (większy skręt w prawo) i dalszem cofnięciem lewej nogi wstecz. — Glina wypalona(?) na brunatno. W. 0,295. III. 208.

58. **Luini Bernardino**, Luino? ok.

1475 — Saronno ok. 1530. Pod wpływem Leonarda da Vinci. — Trzy święte męczennice: Dorota, Katarzyna i Barbara, widoczne w półpostaciach, stoją obok siebie z palmami w rękach; z lewej ś. Dorota w oliwkowo-ziel. sukni, szaro-brunatnym płaszczu i białej chustce na głowie, trzyma jako atrybut koszyczek; z prawej ś. Barbara, złotowłosa, w fioletowo-różowej sukni, ma na ręku dwupiętrową, okrągłą wieżę; pośrodku stoi ś. Katarzyna w złocisto-żółtej sukni i szkarłatnym płaszczu, włosy ma płowe. Tło brunatne. — Fresk przeniesiony na pł. 0,825 × 1,62. V. 315. k. t. 103.

59. Vasari, Giorgio, Arezzo 1511 — Florencja 1574. Uczeń Andrea del Sarto. Słynny biograf artystów włoskich. — Piersie kobiece w profilu w lewo (zapewne idealny portret Vittorii Colonna, przyjaciółki M. Anioła). Na jasnych włosach kunsztowny czepiec z metalicznego srebra; suknia błękitno-perłowa, głęboko wycięta, odsłania piersi, okryte cienkim muślinem; stojący kołnierz z metalicznego złota zdobią maski i hippokampy; na czole, na piersiach i kołczykach wielkie rubiny. Tło czarne. — Ol. drz. 0,42 × 0,32. V. 107. k. t. 183.

60. Pordenone, Gian Antonio de' Sacchi da P., 1483—1539. Uczeń Giorgiona.

Kopja? szkic kompozycji fresku w kopule kości. w Cortemaggiore: Bóg Ojciec na obłoku, podtrzymywany przez kilkunastu aniołów (nagich puttów), przebywa przestrzeń w locie od lewej ku prawej. — Rys. law. sepją, pap. 0,287 × 0,211. R. 447/III. 18.

61. (Reni, Guido, Cavanzano 1575 — Bolonia 1642. Uczeń Lodovica Carracci). Dzieło naśladowcy, może pochodzi z pracowni artysty. — Skrzydlate Erosy walczące z ziemskimi, nagiemi chłopiętami w trzech parach; Erosy ulegają w walce. Za tło służy pogrążona w cieniu winnica. Z lewej na ziemi leży kołczan, u góry stoi na podstawie wazon, a obok patera szklana, napęczniona czerwonym winem. Jaskrawe światło pada z lewej na walczącą grupę. — Ol. pł. 1,11 × 1,41. V. 305. k. t. 157.

62. Tiepolo, Giovanni Domenico, Wenecja 1726—1804. Syn i uczeń słynnego dekoratora Giovanni'ego Battista T. — Trzy Erosy skrzydlate, zbrojne w kołczany i strzały, i trzy duże gołębie unoszą się w obłokach, dążąc ku prawej stronie. — Rys. law. sepją, pap. Sygn. z prawej u dołu: *Dom Tiepolo f.* 0,182 × 0,252. R. 447/III (b. n.).

IV. 2. MALARSTWO NIDERLANDZKIE

Malarsztwo dawnej Flandrii i Holandii łączymy tu w jednym rozdziale, zważywszy wspólne początki w Średniowieczu (na tle wspólności językowej i kilkakrotnej politycznej). Warunki i pole rozwoju dla malarsztwa były tu właściwe całej Północy: kościoły, budowle publiczne i mieszkania, dla ostrego klimatu odgraniczone od świata zewnętrznego, skąpo oświetlone, pozwalały się rozwijać raczej malarsztwu tablicowemu, sztalugowemu i minjaturowemu, niż monumentalnemu; brak bezpośrednich, żywych tradycji starożytnych sprawiał, że rozpęd twórczy czerpał natchnienie przede wszystkim z własnych, wewnętrznych zasobów duchowych. Dlatego może rozbudzenie się bujnej twórczości malarskiej pod koniec Średniowiecza zjawia się w Niderlandach

później niż we Włoszech, a różnice rozwojowe w ciągu wieku są tu mniej uderzające, niż tam (por. bracia van Eyck i G. David, Masaccio i Leonardo). Pojawienie się tak bujnej twórczości w Niderlandach właśnie, można narazie tylko na próbę wyjaśniać szczególnymi warunkami duchowej i materialnej kultury tych krajów.

Flandrja (prowincje dzisiejszej Belgii), a później Holandja, należały pod koniec Średniowiecza do państwa burgundzkiego, rządzonego przez książąt z francuskiego domu królewskiego Walezjusów; na ich dworze spotykamy się pod koniec XIV w. z szeregiem artystów, przybyłych z Niderlandów. Wykwintny smak mecenasów i liczne zadania stawiane artystom wytworzyły w północno-wschodniej Francji pełne życia ogni-

sko artystyczne, z którego wywodzimy późniejszy rozwój i niderlandzkiej i francuskiej szkoły malarzkiej (Nr. 63). Widoczne jest, że świeże i silne talenty artystów flamandzkich tego okresu rozwijały się na tle gotyckiej sztuki francuskiej, w której od XIII w. wyrabiał się, zwłaszcza w rzeźbie, coraz mocniejsze poczucie rzeczywistości. Dzięki bogatszym środkom wyrazu malarstwo osiągnęło wnet zdumiewające wyniki w tym kierunku: po stosunkowo nieśmiałyłch jeszcze wysiłkach M. Broederlama i J. Malwela na dworze burgundzkim, ukazuje się niemal nagle w początkach XV w. niezwykle zjawisko sztuki braci Huberta i Jana van Eyck. Postacie ludzkie, uderzające realizmem występują na ich obrazach na tle wnętrza i krajobrazów dotykających, a głębokich, przestrzeń pełna jest powietrza i światła, którego odbłaski grają na żywych barwach tkanin i odbijają się w lśniących powierzchniach metali i szkła. Zrozumiałem jest, że przy tak silnym poczuciu rzeczywistości J. van Eyck celował w portretach. W obrazach braci van Eyck doprowadzoną jest też do doskonałości technika olejnego malarstwa; bogatemi jej efektami rozporządza więc Flandria na 70 lat przed Włochami. — Sztuka van Eyck'ów wytknęła kierunek malarstwa flamandzkiemu prawie na cały w. XV; w tym czasie wzmagają się pierwiastek rodzajowy, który podobnie jak portret wiąże się blisko z realizmem; pierwiastek ten był narazie cierpką niekiedy, ale też czasem wdzięczną okrasą sztuki religijnej; później wytworzył osobną gałąź w sztuce. Ważnym czynnikiem rozwoju staje się twórczość szkoły z Tournai, zwłaszcza Rogera van der Weyden (Nr. 64); wnosi ona w malarstwo północne spotęgowane poczucie dramatycznego wyrazu, zwiększoną kompozycję i wyrazistą plastykę postaci; czynniki te przytłumiają nieco zbyt surowy realizm.

Z artystów XV w. wyróżniają się Dirk Bouts bogactwem pomysłów (Nr. 65, 66), Hugo van der Goes rozwiniętą kompozycją, Hans Memling wdziękiem przedstawianych scen i postaci (Nr. 67). Wkraczający w wiek XVI Gerard David, Quinten Massys i szereg innych artystów, którzy tworzą początki szkoły antwerpskiej (np. J. v. Cleve, Nr. 68), podlegają w znacznym stopniu wpływom włoskim, które już u R. v. d.

Weyden dają się odszukać. Chociaż te wpływy rozrastają się coraz silniej (A. Mor, kopje z Tycjana, Nr. 70, 71), malarstwo niderlandzkie zachowuje jednak cechy odrębne; tak charakterystyczny dlań pierwiastek rodzajowy (Nr. 69) i realistyczny utrzymuje się, nawet wzmagają i przenikają do Włoch około połowy XVI w. (wpływ niderl. na Niemcy od XV w.; w Polsce por. Nr. 110). Brak pola dla malarstwa monumentalnego wynagradza potężny rozwój tkactwa obrazowego (gobelinowego), znaczny już w XV w.

Reformacja i ustalające się na Północy rozdwojenie religijne odbijają się silnie na dalszym rozwoju malarstwa niderlandzkiego: Flandria pozostaje katolicką i wraz z Kościołem wkracza w okres przeciwreformacji; zaczem wzmagają się tam wpływy Rzymu i Włoch. W ich sferze kształtuje się genialny talent P. P. Rubensa (Nr. 72?). Uczeń jego A. van Dyck (Nr. 73, 74) celuje w niedoścignionej od czasu J. v. Eycka flamandzkiej sztuce portretowej (por. tu Nr. 115).

Protestancka Holandia odgranicza się w tym czasie świadomie od Rzymu i Włoch. W XV w. pozostawała na polu malarstwa w cieniu Flandrii, w XVI zaś, wchodząc w okres politycznej i religijnej niezawisłości, nawiązuje do rdzennie niderlandzkich tradycji, w których tworzeniu współdziałali także artyści holenderskiego pochodzenia. W XVI w. jeszcze niektórzy z nich stoją na pograniczu kulturalnym obu krajów, jak Pieter Brueghel starszy (w XVII w. wielu flamandów idzie za wzorami holenderskiego malarstwa). Jednak dopiero drugie dziesięciolecie XVII w. ukazuje w pełni nowe oblicze malarstwa holenderskiego, przedewszystkiem w dziełach malarza portretów Fransa Halsy z Harlemu. Długi szereg znakomych talentów malarzskich w Holandji pracuje nader płodnie przez cały wiek XVII i część XVIII; większość ich ogranicza się i doskonalą w szczególnych tematach, »specjalizuje się« w krajobrazie (van Ruisdael Salomon i Jacob, Nr. 77, M. Hobbema, J. Wijnants, Nr. 83), portrecie (Th. de Keyser, Nr. 75, J. v. Ravesteyn, jego uczeń P. Nason, Nr. 79, C. Netscher, Nr. 78), martwych naturach, wnętrzach, scenach zwierzęcych, wreszcie najliczniejsi w scenach rodzajowych (G. Dou, Nr. 80), niekiedy jeszcze ograniczonych w temacie (np. G.

Schalcken, Nr. 81, przy sztucznem świetle). Tak bardzo licznych malarzy holenderskich grupuje historia sztuki w kilka szkół, z których wymienimy najwybitniejsze w miastach: Amsterdam, Harlem, Haga i Delft. Do szkoły amsterdamskiej zalicza się najznakomitszy artysta holenderski, Rembrandt; porywał go każdy temat mogący zainteresować malarza: portret jednostkowy i zbiorowy, krajobraz (Nr. 76) i martwa natura, sceny z mitologii klasycznej, ale nade wszystko sceny z Pisma świętego, na tle wnętrza lub krajobrazów. Komponował skupiając światło na wybranych kształtach i barwach; jest ono najistotniejszą treścią jego dzieł, zwłaszcza późniejszych. W nader obfitej twórczości rytowniczej (akwaforty) szukał też Rembrandt przeważnie wyrazu dla światła.

Odrębność narodowa malarstwa holenderskiego utrzymywała się jeszcze tylko kilkadziesiąt lat po śmierci Rembrandta. Już w 1-szej połowie XVIII w. zostało ono wciągnięte w ogólny prąd europejski, hołdujący smakowi francuskiemu. — W swym złotym wieku promieniowało malarstwo holenderskie na całą północną Europę (por. Nr. 112 i 157). Jego wpływy zaważyły w pierwszym rzędzie na potężnym rozwoju malarstwa angielskiego pod koniec XVIII w. Także eklektyzm europejski XIX w. czerpał obficie natchnienie z licznych dzieł holenderskich XVII w., rozproszonych po wszystkich galerjach. — W Polsce pierwszy Norblin, a za nim Płoński, kroczyli śladami Rembrandta w swej działalności rytowniczej.

FLANDRJA

*63. Niderlandzko-francuski artysta z początku w. XV. — Matka Boska(?) z otwartą książką w rękach, w pozycji siedzącej. Postać zwrócona nieco w lewo, ucięta z dołu niżej pasa, ubrana jest w suknię purpurowo-fioletową z paskiem szmaragdowo-zielonym, biały welon i płaszcz szafirowy z ciemno-popielatą podszewką, nasunięty na głowę. Dokoła głowy żółty nimb podzielony gotyckimi maswerkami w rozetę. Księga w purpurowej oprawie o szerokich, miękkich brzegach. W tle niebo u dołu złocisto-żółte, przechodzi ku górze w barwę ognisto-różową. Z lewej rozłożyste drzewo (dąb?). — Ol. drz. dębowe. 0,31×0,245. V. 331. k. t. 125.

64. (Weyden, Rogier van der, Tournai ok. 1400 — Bruksela 1464. Uczeń Roberta Campin). Replika z pracowni artysty? — Matka Boska Bolesna; popiersie z rękami złożonemi do modlitwy. Głowa zawinięta w białą chustę i przykryta szafirowym płaszczem; pod nim koło szyi widać stalowo-niebieską suknię, obszytą popielatym futerkiem. Włosy kasztanowate. Tło złoto-żółte. — Ol. drz. dębowe (u góry półkoliste). 0,43×0,295. V. 117. k. t. 11.

65. (Bouts, Dirk, Harlem ok. 1420 — Lowanum 1475. Uczeń, lub tylko pod wpływem R. v. d. Weyden). Replika z pracowni artysty. — Wizerunek Chrystusa w popiersiu, głowa naprost. Czarne włosy uczesane w rozdział spadają na ramiona; zarost rzadki, kasztanowaty. Ciemno-purpurowa suknia ma pod szyją szlak haftowany złotem i perłami. Głowę otacza pięć wiązek promieni. Tło szafirowe. — Ol. drz. dębowe. 0,34×0,25. V. 281. k. t. 13.

66. Bouts, Dirk, j. w. — Zwiastowanie Anielskie: N. Panna w szafirowej sukni i jasno-purpurowym płaszczu klęczy z lewej; archanioł w szacie białej, błękitnej w cieniach, przykłęka z prawej. Włosy obydwu postaci jasno-kasztanowate. Scena na tle przestronnej izby z brunatną buazerją do połowy bielonych ścian i na beczkowem sklepieniu; na ławach dokoła izby poduszki, w głębi kryształowa nalewka z kwiatem lilii. — Ol. drz. dębowe. 0,48×0,328. V. 114. k. t. 12.

67. Flamandzka szkoła 2-jej połowy XV w. (Hans Memling?, Mömlingen ok. 1440 — Bruges 1494. Uczeń R. v. d. Weyden). — Portret mężczyzny w średnim wieku, w popiersiu; twarz wygolona. Czarna czapka przykrywa kasztanowate włosy; dokoła szyi połyskuje stalowa obręcz; czarny kaftan. Portretowany trzyma w prawej ręce czerwony kwiat gwoździka; palce lewej ręki oparte na parapecie. Tło ciemno-zielone. — Ol. drz. dębowe. 0,245×0,19. V. 192. k. t. 110.

68. Cleve, Joos van der Beke, zwany J. van — (? prawdopodobne nazwisko Mistrza »Zaśnięcia NPMarji«), Cle-



NR. 63. NIDERL.-FRANC. ARTYSTA. MADONNA

MUZEUM KS. CZARTORYSKICH, KRAKÓW



ve? ok. 1485 — Antwerpja 1540/41. Pod wpływem Quentin'a Massys'a. — Matka Boska z Dzieciątkiem, które zbliża do ust jabłko. N. Panna o włosach rozpuszczonych, kasztanowatych, ubrana jest w szafirową suknię i ciemno-zielony płaszcz. Dzieciątko, o włosach rudawych, ma białą koszulkę. Tło czarne. — Ol. drz. dębowe. 0,225×0,18. V. 115. k. t. 112.

69. Mistrz półfigur niewieścich, Flandrja ok. r. 1525. Portret młodej damy siedzącej przy stoliku, zajętej pisaniem. Włosy kasztanowate, przykryte białym czepkiem z szkarłatną wstęgą; głęboko wycięta suknia z jasno-purpurowego aksamitu; na ramiona spada szeroki, czarny kołnierz; rękawy białe z czarnymi, złotem haftowanymi przepaskami. Na ciemno-zielonym stole przybory do pisania, dalej złoty puhar. W głębi, na ścianie nad buazerją złoty zegar z szkarłatną tarczą. — Ol. drz. dębowe. 0,54×0,40. V. 185. k. t. 113.

70. Mor, Anthonis, Utrecht ok. 1512 — Antwerpja 1576/78. Uczeń Jana van Scorel. — Kopja z Tycjana: Portret cesarza Karola V, w półpostaci; włosy i zarost ciemno-kasztanowate; ubiór stanowi pełna zbroja, czarna, połyskująca, zdobna złotymi listwami. Z prawej strony, na stoliku, hełm z wysokim szkarłatnym pióropuszem ze strusich piór. Tło ciemno-brunatne. — Ol. drz. 1,055×0,83. V. 154. k. t. 114.

71. Mor, A., j. w. — Kopja z Tycjana: Portret Alfonsa d'Avalos, margrabiego del Vasto e di Pescara, w półpostaci. Włosy i zarost czarne. Na piersiach czarny, polewany pancerz ze złotymi listwami, takie listwy na naramiennikach i rękawkach. Z pod pancerza widać szafirowy, aksamitny kaftan z nacięciami, ukazującymi białe, atlasowe dno; bufiaste pludry z białego atlasu. Z lewej renesansowy hełm na brunatno-czerwonym stoliku. Tło czarno-brunatne. — Ol. drz. 1,04×0,82. V. 155. k. t. 115.

72. Rubens, Pieter Pauwel?, Siegen k. Kolonji 1577 — Antwerpja 1640. Uczeń Ottona van Veen, dopelniał nauk we Włoszech. — Szkic kompozycji złożo-

nej z dwóch postaci stojących: w lewej połowie obrazu niewiasta w klasycznym stroju (tunika i palla) zwraca się ku młodemu mężczyźnie, który przystąpił blisko z boku i obejmując ją, oparł jedną rękę na ramieniu niewiasty, drugą z przodu w pasie. Mężczyzna w sutej szacie, w zawoju i sandałach. Scena biblijna? — Rys. sangwiną i sepją, częściowo kryty gwaszem szaro-żółtym, pap.; u góry półkolisto zakończony. 0,276×0,128. Dep. ks. L. z hr. Krasieńskich Czartoryskiej.

73. Dyck, Anthonis van, Antwerpja 1599 — Londyn 1641. Uczeń Hendr. van Balen i P. P. Rubensa. — Szkic do portretu damy w całej postaci (może istotnie jakiejś Lady z rodu Pembroke — ale nie Mary Sidney, 1555—1621 — jak zdaje się głosić napis dodany w Puławach). Dama w białej atlasowej sukni z koronkami, z długą czarną narzutką, wstępuje na stopień w lewo; dotyka ręką purpurowej kotary. U nóg z lewej mały piesek w podskoku. W tle imposta kamienna, krzewy i ciemne niebo. — Artysta powtórzył tę samą kompozycję (z innymi twarzami) w portretach Beatrice de Cusance (Windsor Castle) i nieznannej damy (szkic, Luwr). — Ol. pl. 0,33×0,21. V. 162. k. t. 32. D. G. 457.

74. Dyck, A. van, j. w. Replika z pracowni artysty, zapewne przezeń poprawiona. — Portret żony Sebastjana Leerse, kupca z Antwerpji; popiersie. Czarne włosy uczesane w rozdział; suknia czarna z białym koronkowym kołnierzem; perły w kolczykach, trzy sznury perł na szyi. Tło ciemne, zielonawo-brunatne. Sygn. z lewej w pół wysokości: *A. v. Dyck*. — Portret tejże w Ąlt. Pinakothek w Monachjum jest w całej postaci, część tła zajmuje krajobraz. — Ol. pl. 0,555×0,45. V. 106. k. t. 31.

HOLANDJA

75. Keyser, Thomas de, Amsterdam 1596/7—1667. — Portret mężczyzny, lat ok. 60-u; popiersie. Włosy i zarost siwe. Kaftan szaro-brunatny z białym wykładanym kołnierzem. Tło ciemno-purpurowe. — Uchodził za portret admirała Mich. Adr. de Ruyter'a; przedstawia może holend. admirała Marten'a H. Tromp'a

(1587—1653). — Ol. drz. 0,305×0,23. V. 181. k. t. 75. D. G. 413.

76. Rembrandt Harmensz van Rijn, Lejda 1606 — Amsterdam 1669. Uczeń Jacob'a van Swanenburgh'a i Pieter'a Lastman'a. — Krajobraz przed burzą. Prawą połowę obrazu zajmuje aleja rozłożystych drzew liściastych, wiodąca prosto w głąb; u wstępu do aleji widać scenę »miłosiernego Samarytanina« z osiołkiem, niosącym półnagiego ranego; dalej cztery stojące postacie ludzkie. Lewa połowa obrazu przedstawia podgóorską okolicę z miastem w głębi i wiatrakami; na przedzie pastwisko przecięte rzeczką, oświetlone jaskrawo snopem światła słonecznego; na rzeźce most mурowany, do którego zbliża się z prawej kolasa zaprzężona w czwórkę białych koni, drogą, będącą zapewne przedłużeniem aleji. Oświetlone pastwisko jest jasno-zielone (seledynowe); skłębione chmury żelazno-czarne i szare; reszta krajobrazu pogrążona w mroku, w tonach ciemno-brunatnych, ożywionych tylko śladami zieleni na listowiu drzew. Pośrodku, na pierwszym planie, oliwkowo-zielony, rozłożysty krzak ostu. — Sygn. u dołu z prawej: *Rembrandt f. 1638*. — Ol. drz. dębowe. 0,465×0,66. V. 105. k. t. 155. D. G. 1291.

77. Ruisdael?, Jacob van, Harlem 1628—1682 (lub może Jan van Kessel albo Allaert van Everdingen). — Krajobraz skalisty z dużym wodospadem pośrodku, spływającym ku przodowi obrazu. W głębi świerki, z lewej zamek, dalej na tle chmurnego nieba wysokie góry. Słońce świeci od lewej strony na wodę i zadrzewioną skałę. W kolorystyce barwy miejscowe się nie wyróżniają, utrzymane są w tonach brunatnych i szaro-błękitnych. — Ol. pl. 1,20×0,97. V. 156. k. t. 160.

78. Netscher, Caspar, Heidelberg 1639 — Haga 1684. Uczeń Gerrit'a Ter Borch'a. — Chłopczyk w polskim stroju (może portret królewicza Zygmunta Kazimierza Wazy, † 1647, malowany po śmierci), w całej postaci stojącej. Ubrany w kołpak z piórem strusiem, żółty żupan z sutym, tkanym pasem, jasno szafirowy kontusz i buty ciemno-szkarłatne. Dobywa szabelki, jakoby na żabę, siedzącą u dołu z prawej na złomie

rzeźbionego kapitelca. Tło czarne. — Ol. drz. 0,26×0,215. V. 110. k. t. 121. D. G. 1282.

79. Nason, Pieter, Amsterdam 1612—Haga 1691. Uczeń Jan'a van Ravensteijn'a. — Portret młodego mężczyzny, w popiersiu. Włosy długie, ciemne, zarost jasny. Ciemny ubiór, kołnierz biały, wykładany. Tło szare, z prawej strony jaśniejsze. Z wyjątkiem wielobarwnie malowanej twarzy, obraz prawie w jednym tonie. — Ol. drz. dębowe, prostokątne, obraz eliptyczny, narożniki czarne. 0,725×0,57. V. 186. k. t. 117.

80. Dou, Gerrit, Lejda 1613—1675. Uczeń Rembrandta. — Starzec uczony w pracowni; siedzi oparty o stół, pochylony nad księgą, rozłożoną na kolanach. Jasne światło pada od góry z lewej na białowłosą i białobrodą postać w brązowym stroju, ożywia oliwkowo-zieloną barwę przykrycia stołu i uwypukla przedmioty rozłożone na stole i u stóp starca (globus, księgi). Reszta izby mroczna, w ciemnych, brązowych tonach; zastawiona statkami gospodarskimi. — Ol. drz. dębowe. 0,435×0,35. V. 104. k. t. 156.

81. Schalcken, Gotfried, Made 1643 — Haga 1706. Uczeń Sam. van Hoogstraten'a i Ger. Dou. — »Próba wina«; scena zalotów w piwnicy: młoda niewiasta z kielichem w ręku kłęczy przed beczką, stojący obok mężczyzna trzyma płonąca świecę, drugą rękę kładzie na ramieniu kłęczącej. Na ziemi stoi wielka latarnia; trzecie światło ukazuje się w drzwiach w głębi, skąd jakaś niewiasta podpatruje zalotnych. Cały obraz w tonach ciemno-brunatnych, jedynie w kręgu światła występuje szkarłatny kaftan kłęczącej, zielone głowy kapusty na ziemi i czerwone pióra bitego drobiu nad beczką. — Ol. drz. 0,44×0,35. V. 173. k. t. 165.

82. Berckheyde, Gerrit Adriansz, Harlem 1638—1698. Uczeń Fr. Hals'a i swego brata Joba. — Widok bramy miejskiej *Kleine Houtpoort* w Harlemie. Potężna ceglana wieża, z dachem stożkowym, wznosi się wśród murów miejskich, na prawo od kanału idącego w głąb obrazu. Z lewej strony aleja drzew; przez kanał widać most. Tu i owdzie drobna postać ludzka; na kanale z lewej łódź, z prawej para łabędzi. Czer-

wonawa barwa wieży i zieleń drzew oświecone są słońcem od lewej strony; niebo błękitne z lekkimi obłokami. — Ol. drz. 0,395×0,55. V. 109. k. t. 5.

83. Wijnants, Jan, Harlem ok. 1620—Amsterdam ok. 1682. — Krajobraz przedstawiający dwa usypiste pagórki na skraju rzadkiego lasu liściastego; między nimi, pośrodku, jeziorko czy bagienko. W dali, skośnie w lewo, widać pola, wieś wśród drzew,

wreszcie góry. Nad jeziorkiem dwóch ludzi łowiących na wędkę; na piaszczystej drodze po prawej podróżny z psem, odpoczywająca pod pagórkiem niewiasta i pasterz pędzający w górę owce; na polu kosiarz. Drzewa soczysto-zielone, dalsze plany i niebo zielonawo-błękitne, obłoki szaro-różowe; szafirowe i szkarłatne stroje drobnych figur występują na szaro-żółtem tle piasku. — Ol. drz. dębowe. 0,22×0,31. V. 183. k. t. 190.

IV. 3. MALARSTWO FRANCUSKIE

Zabytkami średniowiecznego malarstwa Francji aż do połowy XIV w. są iluminowane kodeksy, nieliczne malowidła ściennie, wspaniałe witraże kościołów, dzieła emaljerstwa (por. V. 4). Malarstwo t. zw. sztalugowe znane jest z nielicznych zabytków, sięgających zaledwie połowy XIV w. Początki jego zdają się być wspólne półn. Francji i Niderlandom. Z burgundzko-flamandzkiego środowiska, z przełomu w. XIV na XV, pochodzi zapewne obrazek N Panny z książką w rękach (Nr. 63), przechowany w Muzeum. W połud. Francji dzięki dworowi papieskiemu w Awinjonie, zjawiają się nieco wcześniej wpływy włoskie; dwustronny obrazek Zwiastowania i dwóch świętych (Nr. 34, 35) jest może dziełem francuskiego ucznia Sim. Martini'ego. Te różne kierunki rozwoju można dostrzegać w dziejach malarstwa francuskiego jeszcze przez długi czas, chociaż już w XV w. ma ono odrębne, własne oblicze (Jean Fouquet z Tours i szk. turoneńska, m. in. J. Bourdichon, Nr. 84; Nic. Froment z Awinjonu).

W XVI w. wkracza do Francji, jak na całą prawie Północ, przemożny wpływ włoskiego Odrodzenia; mimo to bliższą niderlandzką, niż włoską jest sztuka najwybitniejszych malarzy Francji XVI w., portrecistów J. i F. Clouet'ów (Nr. 85—87) i im pokrewnych (Nr. 88), a bliskie stosunki z Flandrią trwają jeszcze w 1-szej poł. XVII w. (F. Pourbus młod., Ph. de Champaigne). Na tle dzieł w malarstwa francuskiego tego okresu odcina się wybitnie osobowość lotaryńczyka J. Callota (Nr. 89), rysownika i rytownika, który przez ostrą i cierpką charakterystykę postaci, splatanych nieraz w niesamowite, a realistycznie

traktowane sceny, jest raczej wyrazicielem ducha całej Północy, przeciwstawiającego się włoskim ideałom piękna. Jednak w malarstwie właściwym Francji rozrasta się wtedy coraz szerzej włoski akademizm; w połowie w. XVII powstaje w Paryżu Akademia malarstwa. Do jej założycieli należał L. de La Hire (Nr. 90; malarz o surowym nieco kolorycie, pojawiającym się u wielu wcześniejszych zwłaszcza artystów francuskich — por. Nr. 149 i 150); jej duszą i naczelnikiem był Charles Le Brun. Duże nieraz talenty akademików francuskich poszły w służbę pompacyjnej sztuki dworskiej, uświetniającej panowanie Ludwika XIV. Powoływani na dwory zagraniczne, wzorujące się na wersalskim, spełniali tam to samo zadanie, np. L. de Silvestre w Dreźnie (Nr. 94). Poza Akademią i poza Francją pozostawali: odtwórca klasycznej Starożytności Nicolas Poussin (1594—1665) i pejzażysta Claude Gellée zw. Lorrain (1600—1682), malarze o wybitnej osobowości i francuskim charakterze, chociaż tworzyli pod włoskim wpływem i przeważnie na włoskiej ziemi.

W akademickiej i dworskiej sztuce francuskiej XVII i XVIII w. częstym tematem był oczywiście portret; mimo panującej i tu pompacyjności, najwięcej w nim właśnie wdzięku i życia. Mignard (por. Nr. 92), Rigaud i Largillière są najwybitniejszymi portrecistami tego okresu; reprodukujemy tu dzieła kilku mniej znanych: dość przeciętne Santerre'a (Nr. 91), J. B. Van Loo (Nr. 96), Girardet'a (Nr. 97) i świetny szkic kredkowy Nattier'a (Nr. 95). W rozpowszechniającem się wtedy malarstwie pastelowem celował Maurice Quentin de La Tour (1704—1788), którego uczniem za-

pewne był pracujący w Polsce Ludwik Marteau (Nr. 5?).

Z początkiem XVIII w. zjawia się, znowu od strony Flandrii, jeden z najdoskonalszych wyrazicieli ducha tej epoki i twórców jej smaku, A. Watteau (Nr. 93? może jego naśladowca Lancret). Pełna wdzięku swoboda pomysłu, kompozycji i wykonania jego dzieł, w których mglisty krajobraz gra wielką rolę, udzieliła się w malej tylko mierze następcom Watteau, popadającym zbyt często w sztuczność (F. Boucher, mniej J. H. Fragonard). Wśród naśladowców Watteau znajdujemy także »ojca nowoczesnego malarstwa polskiego«, J. P. Norblina; chociaż był on wychowankiem paryskiej akademii, to »właściwym mistrzem był mu Watteau«, jak dobitnie świadczą dekoracyjne *panneaux* malowane już w Polsce w r. 1785 (Nr. 122—124).

Za czasów Ludwika XVI zaznacza się w malarstwie francuskim, jak w całej zresztą sztuce, zwrot ku klasycyzmowi; w okresie Rewolucji i pierwszego Cesarstwa panuje ten prąd niepodzielnie, a najwybitniejszym jego przedstawicielem jest Louis David (1748—1825). Oschły i zimny w obrazach z historii starożytnej i współczesnej (»malowane protokoły«), był David, jak większość artystów francuskich, (słynny minjaturzysta Isabey, Nr. 168!) znakomitym portrecistą. Jego uczeń A. Gros celował w obydwu rodzajach (Nr. 98), zarówno jak uczeń Gros'a P. H. Delaroche (Nr. 7). Na tych dwu artystach kończy się urywkowy przegląd malarstwa francuskiego, który dają reproduktowane tu zabytki.

84. (Bourdichon, Jean, ok. 1460 — Tours? 1521). Szkoła francuska z Tours, r. poł. XVI w. — Portret młodej kobiety (królowej Claude de France? zm. 1524) w półpostaci, w profilu w lewo. Na kasztanowatych włosach czarny czepek z rąbkami pół szkarłatnym, pół białym. Suknia z litej złotej tkaniny; odwinięte rękawy mają ciemno-purpurową, aksamitną podszewkę; u wycięcia sukni na piersiach szkarłatny rąbek. W rękach zwinięta kartka. Tło czarne. — Ol. drz. dębowe. 0,33×0,237. V. 164. k. t. 33. D. G. 422 («A. Boleyn»).

85. (Clouet, François, Toursprzed

r. 1522 — Paryż 1572), kopja przez ucznia lub naśladowcę, może Jean de Court (ok. 1572?). — Portret Henryka I Lotaryńskiego, 3-go ks. de Guise, zw. le Balafre (1550—1588, zamordowany w Blois z rozkazu H. Walezego); popiersie. Włosy i małe wąsy jasne. Ciemno-szary kaftan, biały fryzowany kołnierz i złoty sznur dokoła szyi. Tło jednostajne, zielonkawo-szare. — Ol. drz. 0,23×0,17. V. 160. k. t. 20. D. G. 433.

86. Szkoła francuska (F. Clouet'a) 2. poł. XVI w.; może Franç. Quesnel, Edynburg 1544 — Paryż 1619. Kopja według F. Pourbus'a (oryginał? w Wersalu). Portret Marji Stuart, królowej szkockiej (1542—1587); popiersie. Na jasnych włosach złota siatka i djadem z strusiem piórem. Biała kreza, czarna suknia, nacinana, na białym spodzie. Tło ciemne, błękitnawo-szare. — Ol. drz. 0,21×0,16. V. 159. k. t. 18. D. G. 456.

87. (Clouet, François, j. w.) Obraz z pracowni artysty, może dzieło jego ucznia Benjamina Foulon (Paryż ok. 1550—1612/13), malowany ok. r. 1570. — Portret Claude Catherine de Clermont, ks. de Retz (1547—1603); popiersie. Kasztanowate włosy przykryte siatką, sadzoną klejnotami. Suknia stalowo-czarna z wyciskanego aksamitu, przybrana koronkami; biała kreza. Tło ciemne, perłowo-szare. — Ol. drz. 0,33×0,25. V. 238. k. t. 21.

88. Corneille de Lyon (zw. de la Haye), pracował w Ljonie od 1534—1574). Portret mężczyzny; popiersie. Na ciemnych włosach czarny beret. Zarost kasztanowaty. Kaftan (kopieniak węgierski) piaskowo-żółty, szamerowany srebrem; pod spodem suknia biała, atlasowa; biała kreza, naszyjnik z czarnych kulek i pereł. Tło czarne. — Ol. drz. 0,31×0,23. V. 187. k. t. 23. D. G. 1287.

89. Callot, Jacques, Nancy 1592—1635. Uczeń Giulia Parigi we Florencji. — Studium żebraka, w całej postaci siedzącej $\frac{3}{4}$ w prawo, jedzącego z miseczki. Rysunek do akwaforty (wypadającej odwrotnie, t. j. w lewo) Nr. 12 z serii »Żebraków«. — Piórkiem sepją (?), pap. 0,141×0,102. R. 447/III. b. n.

90. La Hire, Laurent de, Paryż 1606—1656. Syn i uczeń Étienne'a d. L. H. (zm. ok. 1626), który jakoby działał w Polsce. — Nawrócenie ś. Pawła. Młody Szawel pada z konia głową ku widzowi; towarzysze spieszą mu z pomocą lub uciekają. W obłoku Chrystus w łososiowoczerwonym płaszczu. W strojach rycerzy przeważa ostry błękit i szkarłat; karnacje mają odcień ceglasty. W tle błękit z żółtym nieboskłonem. — Ol. na miedzi 0,44×0,30. V. 145. k. t. 95.

91. (Santerre, Jean Baptiste, 1658—Paryż 1717). — Kopja wykonana przez artystę ze szkoły Hyacinthe Rigaud'a (1659—1743). — Portret poety Jean Racine'a; popiersie. Wielka, kasztanowata peruka; brunatno-czerwony płaszcz czy kaftan, z pod którego wygląda biały, fałdzisty kołnierz koszuli. Tło ciemno-brunatne. — Ol. karton, elipt. 0,18×0,135. V. 314. k. t. 58/5. D. G. 338.

92. (Mignard, Pierre, Troyes 1610—Paryż 1695) Kopja j. w. — Portret Molière (Jean Bapt. Poquelin zw. Molière), w popiersiu. Na obfitych kasztanowatych włosach wieniec wawrzynu; na ramionach szkarlatny płaszcz, z pod którego widać tunikę błękitną ze złotem. Tło stalowoczarne. Słynny komedjopisarz i aktor przedstawiony tu jest w jakiejś roli. — Ol. karton, elipt. 0,18×0,135. V. 313. k. t. 58/4. D. G. 340.

93. Watteau, Antoine, Valenciennes 1684—Nogent-sur-Marne 1721 (może wczesna praca jego ucznia Nicolas Lancret'a, 1690—1743). — Scena w parku (szczegół jednej z t. zw. *fêtes galantes*): pośrodku pod drzewem siedzi dama w blade-różowej, atlasowej sukni; obok, z lewej, klęczący młodzieniec w brunatno-fioletowym kaftanie. W głębi, z prawej, widać pałacyk. Szkic w tonach brunatnych i oliwkowych. — Ol. drz. 0,12×0,18. V. 193. k. t. 97. D. G. (Nr. 352?).

94. Silvestre, Louis de, Paryż 1675—1760. Uczeń Ch. Lebrun'a. W Dreźnie od 1716—1741. — Projekt dekoracji malarskiej lub gobelinu: Meleager (August II), w rzymskiej zbroi i wielkiej peruce, po-

daje ucięty łeb odyńca kalydońskiego Atalancie (?). Nad ich głowami zwisają fałdy kotary; w tle szkic krajobrazu. — Sygn. u dołu z prawej: *Silvestre*. Rys. sangwiną i czarn. ołówkiem, pap. 0,384×0,246. R. 447/III. b. n.

95. Nattier, Jean Marc, Paryż 1685—1766. — Studium do portretu Marii Leszczyńskiej, królowej francuskiej (istnieje on w 2 egzemplarzach olejnych: w Wersalu i w Dijon; kopja w Muzeum, k. t. 118): głowa, zwrócona nieco w lewo, przybrana czepkiem z koronek, przewiązanym pod szyją szalikiem z czarnych koronek. Koło szyi widać koronkowy kołnierz i futrzane obszycie wolnej, porannej sukni. — Rys. kredką czarną, białą i różową (karnacja) na szaro-żółtawym pap. 0,408×0,293. R. 447/III. b. n.

96. Van Loo, Jean Baptiste, Aix 1684—Paryż 1745. Uczeń Benedetta Luti w Rzymie. — Portret Stanisława Leszczyńskiego, kr. pol., ks. Lotaryngji i Baru. Król w stroju polowym, z łaską marszałkowską w ręku, stoi przy kolumnie portyku, z którego widać (po lewej) pole bitwy. — Rys. sangwiną, pap. (służył za wzór do ryciny Nicolas'a de L'Armessin). 0,448×0,333. R. 215. VI. 81.

97. Girardet, Jean, Lunéville 1709—Nancy 1778. Malarz nadworny kr. S. Leszczyńskiego. Portret Stanisława Leszczyńskiego, j. w.; popiersie. Wielka biała peruka; pełny pancerz przepasany błękitną wstęgą orderową; na lewym ramieniu błękitny płaszcz gronostajowy z gwiazdą orderu S. Ducha. W tle chmurne niebo. — Ol. pł. 0,72×0,58. V. 204. k. t. 64.

98. Gros, Antoine Jean baron, Paryż 1771—Meudon 1835. Uczeń Louis David'a. — Portret Juljana Ursyna Niemcewicza; postać siedząca, naprost, do kolan. Jasne światło pada z lewej na głowę, rozwiane białe włosy i ręce splecione na kolanach. Czarny surdut i ciemno-brunatne futro osuwające się z ramion. W tle krajobraz: na pagórku z lewej krzyż, z prawej dopalające się zgłiszczca; chmurne, ciemne niebo. — Ol. pł. 1,27×0,97. V. 130. k. t. 72.

IV. 4. MALARSTWO NIEMIECKIE

Nieliczne zabytki niemieckie, które posiada galeria Muzeum, pochodzą z końca XV i z XVI w., z trzech tylko środowisk sztuki: środkowo-nadreńskiego, południowo-niemieckiego i saskiego. W pierwszym najsilniejszą osobowością był Martin Schongauer (ok. 1445—1491) z Kolmaru, malarz, a przede wszystkim znakomity rytownik; pod silnym jego wpływem powstał obraz »Męczeństwo ś. Sebastjana« (Nr. 99), w którym zwłaszcza postać świętego — typem i traktowaniem nagiętego ciała, pozbawionem już panującej dotąd na Północy oschłości — przypomina mistrza z Kolmaru i jego zainteresowanie się, prócz flamandzkiej (R. v. d. Weyden), także włoską sztuką. Dziełami artystów południowo-niemieckich są dwa portrety z pierwszej ćwierci XVI w.: podobizna Konrada v. Lindnach, trzeźwa i twarda, ale uderzająca żywością twarzy (Nr. 100), oraz bezimienny portret męski przez Hansa Holbeina starszego (lub wczesne dzieło jego syna Hansa) pod wyraźnym wpływem flamandzkim, przytłumiającym zupełnie szorstkość, właściwą późno-średniowiecznej sztuce niemieckiej. Pozostałe portrety pochodzą od artystów szkoły saskiej, której ośrodkiem był warsztat rodziny Cranach'ów. Portret niewieści w brunatnych barwach (Nr. 102) przenika znów szorstki realizm, właściwość narodowa, którą zapewne w Niemczech, jak później w Holandji inne odrębne cechy, wy dobył na wierzch protestantyzm; kompozycja i koloryt tego obrazu świadczą jednak o szerszych dążeniach i umiejętności nieznanego artysty. Portrety rodziny Jagiellonów (Nr. 103—106), znaczone cechą pracowni Cranach'ów, podajemy tu tylko jako zabytki historii kultury; są to tuzinkowe wyroby, nazbyt odległe nawet od najsłabszych dzieł autora »Uciezki do Egiptu«.

99. Nadreńska (alzacka) szkoła z początku XVI w., pod wpływem M. Schongauera (wedł. Dr. E. Bucher'a »Meister von Sigmaringen« z Górnej Szwabji, według Dr. H. Ochenkowskiego może Jörg Schweiger, Bazylea ok. 1480—1534). — Męczeństwo ś. Sebastjana, na tle krajobrazu. Na lewo od półpostaci świętego stoi lucznik w oliwkowym kaftanie i czapce, dalej dwóch

śędziów: jeden brodaty w białym płaszczku, drugi w ciemno-szkarlatnym płaszczu i czapce. W głębi rzeka, miasto i błękitne góry, z prawej las. Niebo złoto-brunatne, grawerowane w kwiatowy, późno-średniowieczny wzór tkacki. — Ol. drz. 0,60×0,74. V. 339. k. t. 124.

100. Mistrz »z gwoździakami«, Berno i Fryburg szwajc. w latach 1466—1510 (może też Jakob Elsner, Norymberga, ?—1517). — Portret Konrada von Lindnach, † 1513, landwójta w Baden szwajc. i chorążego cechu metalowców; półpostać. Zarost i włosy płowe. Czarny beret z rozetą z klejnotów, czarny kaftan z brunatnymi wyłogami. Lewa ręka podtrzymuje trzy strzały grotami do góry. Tło jasno-oliwkowe; z lewej u góry frakturowy monogram K. L. — Ol. drz. 0,34×0,26. V. 207. k. t. 135. D. G. 1292.

101. Holbein, Hans, starszy, Augsburg ok. 1470—1524 (może jednak wczesne dzieło Hansa H. młodszego, Augsburg 1497 — Londyn 1543). — Portret bezimienny mężczyzny (może Kannegiesser, teść burmistrza Jakóba Mayer'a w Bazylei); popiersie. Na ciemno-kasztanowatych włosach czarny, rogaty beret; czarna futrzana szuba. Tło ciemno-oliwkowe. — Ol. drz. dębowe. 0,34×0,26. V. 178. k. t. 76. D. G. 1286.

102. Szkoła saska około połowy XVI wieku. — Portret niewiasty w średnim wieku; postać siedząca w lewo, prawie do kolan. Szaro-żółty czepek, czarno-brunatna suknia haftowana złotem i srebrem; biały kołnierz, pasek i wstawka do gorsu szkarlatne. Tło śliwkowo-brunatne. — Ol. drz. 0,51×0,395. V. 177. k. t. 164. D. G. 416 (nabyty z galerji po Stan. Auguście, gdzie miał Nr. 1523).

103. (Cranach, Lukas, młodszy, Wittenberga 1515—1586. Uczeń ojca, L. C-a starszego). Obraz ten, jak i następne Nr. 104—106, oraz sześć dalszych przechowywanych w Muzeum, tu niereprodukowanych, przedstawiają całą rodzinę Zygmunta Starego. Są wytworami uczniów czy pomocników warsztatu Cranach'ów, powstałymi z pewnością po r. 1537 (dowodzi

tego kształt znaku warsztatowego: węża skrzydlatego, na każdym u dołu), a zapewne aż po r. 1553 (data zaślubin królowej Katarzyny Austr., której portret między nimi się znajduje) i to wszystkie równocześnie. Wzorami do nich musiały być drzeworyty. Kompozycja we wszystkich jednakowa: postacie widoczne po pas z poza oliwkowo-zielonego stołu, na którym spoczywają ręce; w rękach rękawiczki. Stroje czarne lub złościste, tła jednostajne, modro-błękitne. Wszystkie ol. drz., rozmiary jednakie, 0,19×0,175.

V. 210/1—10. k. t. 25 (zbiorowy). — Portret Zygmunta I Starego.

104. Warsztat Cranach'ów j. w. Nr. 103. — Portret Zygmunta Augusta.

105. Warsztat Cranach'ów i. w. — Portret Barbary Radziwiłłówny.

106. Warsztat Cranach'ów j. w. — Portret Izabelli Jagiellonki, wdowy po Janie I Zapolyi, królu węgierskim.

IV. 5. MALARSTWO W POLSCE

Zabytki zebrane pod tym tytułem ułożono tu najdowolniej ze wszystkich działów: jedne z nich bowiem są niewątpliwie pochodzenia polskiego, t. zn. są dziełami Polaków, powstałymi na ziemi polskiej; inne wyszły z obcego ducha i z obcych rąk; znalazły się tu obok tamtych dlatego, że ich twórcy (np. Kulmbach, Norblin) działając w Polsce, w zetknięciu z miejscową ludnością i artystami, oddawali im coś ze siebie, a nawzajem sami przejmowali nie jeden pierwiastek z życia polskiego. Dzieła nieraz zupełnie obce (Nr. 115, 118), jednak od początku w Polsce znane, kształciły tu smak i dlatego także w tym dziale są umieszczone, jako objaśnienie właściwych dzieł sztuki w Polsce. Dobite określenie czystych, rdzennych cech malarstwa polskiego w dawniejszych wiekach nie wydaje się, narazie przynajmniej, możliwym; utrudnia je względne ubóstwo zabytków, zrozumiałe w kraju niszczoneym częstymi wojnami i rabunkami.

Zabytki tak pojętego działu malarstwa w Polsce sięgają w zbiorach Muzeum początków w. XVI (zob. jednak Nr. 141). Madonna z Odrzykonina (Nr. 107) jest szesnastowieczną kopją obrazu czeskiej szkoły z XIV w., mającego w Polsce wziętość od początku. Taką to drogą, przez Czechy, a może i inną, bliższą (Obraz jasnogórski?), miała Polska w XIV w. styczność z malarstwem włoskim. W XV w. niewątpliwa już i zabytkami stwierdzona miejscowa twórczość (nietylko konsumpcja) należy do wielkiej, środkowo-europejskiej rodziny malarstwa, którego głównym wzorem w ujmowaniu zadań malarskich była szkoła flamandzka, a jej pośrednikiem dla Polski

(w znacznej części) Niemcy. Ku końcowi XV w. wzmaga się na całej Północy oddziaływanie Odrodzenia włoskiego; silniejszy jego prąd w zakresie malarstwa przybywa do Polski z Kulmbachem (Nr. 108), zatem nie bezpośrednio jak w budownictwie i rzeźbie; narazie nie doszedł też do większego znaczenia, podczas gdy utrzymują się głęboko zakorzenione wpływy północne (niemieckie, Nr. 111), a flamandzki zdaje się nawet zyskiwać na sile (Nr. 110). Te stosunki utrzymywały się zapewne aż po ostatnie dziesiątki lat XVI w., kiedyto przemożny, zwłaszcza w katolickich krajach, wpływ Rzymu zaznacza się silnie, przynajmniej w malarstwie religijnym w Polsce. Wnet jednak biorą znów górę dawne stosunki z Północą, której cechy rodzime odradzają się tymczasem w malarstwie szkoły antwerpskiej i w Holandji. Pośredniczą tu już to Wrocław (ślady wpływu M. Koebera Nr. 113 i 114?), już Gdańsk (Nr. 112), ale i bezpośrednich stosunków nie brakło (Nr. 115 bardzo bliski szkoły Rubensa). Są też ślady oddziaływania malarstwa francuskiego. W służbę tych obcych idei twórczych oddają się nieliczni malarze Polacy, a wyżej wyrobiony smak krajowych mecenasów szukał zaspokojenia w dziełach artystów obcych, czasem na stałe do Polski przybywających.

Stan ten utrzymywał się aż po drugą połowę XVIII w.; w pierwszej stanęli na pewnej wyżynie artystycznej Czechowicz (Nr. 116) i Tadeusz Koniecz, obaj w Rzymie wykształceni i włoskiej szkole hołdujący. Dzięki mecenasostwu króla Stanisława Augusta staje się nadworna pracownia malarska, sprawozdzonego także z Włoch Marcella Bacciarellego, łatwiej dostępnym ośrodkiem arty-

stycznym i szkołą dla polskich talentów; najwybitniejszym zapewne z pośród nich był Kazimierz Woyniakowski (Nr. 4). Przybywający do Polski na krócej obcy artyści jak Bonvicini (Nr. 118), Grassi (Nr. 120), Lampi (Nr. 119), lub na stałe osiadli jak Marteau (Nr. 5?), Pitschmann (Nr. 126), przyczyniali się swemi dziełami do podniesienia się smaku w społeczeństwie, a dążeń artystycznych u tworzącego się w kraju pokolenia malarzy. Podobną rolę odgrywał też niewątpliwie osiadły w Berlinie Chodowiecki (Nr. 121), znany szeroko dzięki swej nader płodnej twórczości rytowniczej, a pociągający polskiem pochodzeniem.

Najowocniejszym jednak dla rozwoju przysłego malarstwa polskiego było przybycie (wezwanego do Polski przez ks. gen. Z. P. Ad. Czartoryskiego w roku 1774) J. P. Norblin'a; artysta miernie oryginalny, ale pełen najróżnorodniejszych zainteresowań i umiejętności technicznych, malował na wzór Watteau fantazyjne krajobrazy pełne strojnych ludzi (Nr. 122—124), poczem znów sceny rodzajowe z polskiego życia (Nr. 125), albo krajobrazy z polskiej ziemi (Puławy, Nr. 1). Praca nauczycielska i przykład Norblina na tle budzącego się równocześnie prądu kulturalnego »powrotu do natury«, rozwinęły artystyczne dążenia młodych talentów polskich do większej niż dotychczas samodzielności, do malarzkiego przetwarzania polskiej rzeczywistości. Płonki (Nr. 130), Orłowski (»miał gust soplicowski«; rzucony wcześniej na Wschód, tam chwycił »barwę miejscową«, Nr. 128, 129), szli pierwsi w tym kierunku, który stał się jednym z najsilniejszych czynników rozwoju polskiego malarstwa w XIX w. Z tego płodnego okresu Muzeum posiada niewiele dzieł, brak znakomitego malarza koni Piotra Michałowskiego. Dzieła naczelnym mistrzów, Jul. Kossaka (Nr. 137) i Matejki (Nr. 134—136) nie należą do najwybitniejszych w ich działalności, lecz jako mniej znane zasługują na rozpowszechnienie. Akt kobiety Grottgera (k. t. 73) nie znalazł miejsca w niniejszym przeglądzie.

Podajemy tu jeszcze dzieła kilku artystów XIX w., którzy nie odegrali większej roli w głównym prądzie rozwoju malarstwa polskiego; dzieła te wskazują zarówno na rozmaitość dróg, które szli artyści, jak na przeciętny poziom sztuki i smaku w Pol-

sce przeszłego wieku. Z dawniejszych jest tu Antoni Smuglewicz (Nr. 117), z późniejszych Fr. Tepa (Nr. 131) i przebywający głównie na emigracji Kwiatkowski (Nr. 133), wreszcie podziwiany jako poeta, mniej znany jako malarz, Cyprjan Norwid (Nr. 138), należący już do ostatnich pokoleń. — Portret Chopina (Nr. 132) skopjowany z Ary Scheffera przez Stattlera zastępuje tu brak oryginalnego dzieła tego zasłużonego profesora krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych.

107. Polski kopista z XVI w., według czeskiego oryginału z XIV w., znajdującego się w Zbraslaviu w Czechach, lub nawet jednej z kopij rozpowszechnionych w Polsce od XV w. — N/Panna z Dzieciątkiem, które przytrzymuje szczygła prawą rączką. Złocista suknia, płaszcz szafirowy w złote gwiazdy, podszewka oliwkowo-zielona; na kasztanowatych włosach biały welon. Dzieciątko w białej, przezroczystej sukience. Tło złociste (nie złoczone), pokryte rysunkiem splecionych łodyg liściastych, wykonanych brunatną farbą. Udołu napis: S. MARIA ORA PRO NOBIS. — Ol. drz. 0,88×0,59. V. 116. k. t. 153. Z kaplicy zamkowej w Odrzykoniu.

108. Kulmbach, Hans Suess von, 1476 — Norymberga 1522. Uczeń Jacopa dei Barbari. Bawi w Krakowie w latach 1514 do 1518. — Ś. Katarzyna na tle krajobrazu. Obcisła, jasno-purpurowa suknia, pelerynka szafirowo-zielona, podszycza popielatym futerkiem; płaszcz żółto-zielony. Na jasnych włosach złota korona sadzona perłami, dwa sznury pereł na pasku nad czołem. Z lewej strony widać część gotyckich odrzwi; z prawej, w głębi, zamek w dolinie za rzeką, dalej skaliste góry i błękit nieba. — Jestto fragment większego obrazu (części tryptyku, którego środkowym obrazem mógł być Nr. 109). — Ol. drz. 0,56×0,382. V. 338. k. t. 94.

109. Szkoła krakowska ok. r. 1520, pod wpływem H. Kulmbacha (lub warsztat jego). — Zaśnięcie NPMariji: Matka Boska leży na łożu pod baldachimem, otoczona przez dziesięciu apostołów, którzy krzątają się koło Niej lub modlą się; dwie dalsze postacie w alkierzu, z pra-

wej strony, w głębi. Pośrodku, nad łóżem Marji, wielki prostokątny otwór w ścianie, wypełniony wypukłym ornamentem renesansowym, w całości zazłocony. Na przedzie klęczą dwie małe postacie fundatorów obrazu: z lewej rycerz z chorągwią i herbem Rawicz na tarczy, z prawej duchowny. Na tle ciemnego wnętrza występują jasno oświetlone barwy szat, szkarłatne, złocisto-żółte, różowe i białe (płaszcz apostoła na przedzie); Matka Boska, w szafirowej sukni, przykryta jest szkarłatnym sukniem. Obraz był zapewne środkową częścią tryptyku (por. Nr. 108). Pochodzi ze zburzonego w pocz. XIX w. kościoła ś. Michała na Wawelu. — Ol. drz. 1,72×1,18. V. 245. k. t. 92. D. G. 323.

II0. Szkoła krakowska z r. 1517, pod wpływem flamandzkim. Zwiastowanie Anielskie: N. Panna w purpurowej sukni i szafirowym płaszczu klęczy z lewej na klęczniku; z prawej zbliża się archanioł, w białej, niebieskawej w cieniach albie i złocistej kapie, skrzydła zabarwione tęczowo; u jego stóp klęczy mała postać duchownego donatora. Obok klęcznika, z lewej, drobne sprzęty: waza z kwiatem lilji, klepsydra, lichtarz. Wnętrze otwiera się w głębi dwiema arkadami na górzysty krajobraz (zamiast błękitu nieba, złocony, wypukły wzór roślinny). Między arkadami kolumna z zielonego marmuru, na niej tabliczka z napisem: AVE GRACIA / PLENA DOMI / NVS TECVM; nad głowicą herb cechu malarzy, gmerk i litera G; wyżej data 1517. Pochodzi z kośc. ś. Michała j. w. — Ol. drz. 1,45×1,0. V. 246. k. t. 91. D. G. 331.

III. Szkoła krakowska, w. XVI, pod wpływem szwabskim (M. Schaffnera). T. zw. ołtarzyk Zygmunta Augusta: sześć scen z życia Chrystusa, w oddzielnych obrazkach, na dwóch podłużnych tablicach (skrzydła małego tryptyku). Lewa strona od góry: 1. ś. Rodzina z ś. Anną; 2. Modlitwa w ogrodzie oliwnym; 3. Chrystus upada pod krzyżem, ś. Weronika. Prawa strona: 4. Pokłon Trzech Króli; 5. Ecce Homo; 6. Zmartwychwstanie. Koloryt obrazków ciemny, występują zeń barwy sukien purpurowych, złocistych, białych. W tłach krajobrazy z niebiosami złoconemi.

Obrazki zakończone od góry łukowato; w żagielkach wypukły, złocony ornament roślinny (gotycki). — Ol. drz. po 0,45×0,22, obrazki po 0,13×0,182. V. 211. k. t. 93. D. G. 715.

II2. Szkoła gdańska (?) z początku XVII w., pod wpływem holenderskim. — Portret mężczyzny w półpostaci stojącej. Włosy ciemne, zarost złoto-rudy; czarny kaftan z koronkami i białym kołnierzem. Z prawej, u dołu, stół przykryty purpurowym sukniem, na nim biała karta i korona królewska. W tle brunatna kotara, odsłaniająca z prawej perłowo-szarą ścianę. — Uchodzi za portret Zygmunta III. — Ol. drz. 0,92×0,67. V. 88. k. t. 85.

II3. Szkoła polska z 1-szej połowy XVII w. (szkoła Marcina Koebera z Wrocławia?). — Portret Łukasza Opalińskiego, kasztelana poznańskiego i marszałka w. k., w całej postaci stojącej. Siwe włosy i zarost, twarz rumiana. Ubrany w szkarłatny żupan i takąż delję, podszytą ciemno-brunatnym futrem; czarny pas z łańcuszkiem i karabela; cytrynowo-żółte buty bez podeszew. W prawej ręce czarna laska marszałkowska z monogramem S. T. (pod koroną — Sigismundus Tertius?) na skówkach. W głębi z lewej piaskowo-żółta kotara z szafirową podszewką; z prawej szary błękit nieba, u dołu balustrada kamienna; posadzka marmurowa, dwubarwna, szara i czerwona. U góry z prawej napis: LVCAS DE BNIN OPALINSKI / SVPREMVS REGNI MARSCHA. / LEZAYSC. KOSCIE RZEN: SREMEN. / WALECEN' KOLEN ODOLANOV: / KAMIONA. LOSICEN RVBIESZOW: / VISCEN: PILEN: GIERANOW: / SIEMIEN: METELEN: WOLBRAM: / PREFECTUS. Ol. pł. 2,02×1,325. V. 135. k. t. 222.

II4. Szkoła polska j. w. Nr. 113. Portret Agnieszki z Tęczyńskich Firlejowej, wojewodziny krakowskiej, w całej postaci stojącej. Czarna suknia z białym szlakiem i kołnierzem; szeroka, czarna czapka. W lewej ręce różaniec, prawa wsparta o stół, przykryty ciemno-oliwkową tkaniną; teźże barwy kotara zwisa w głębi, odsłaniając u dołu z prawej część balustrady, z lewej kolumnę i błękit nieba z różowemi obło-

kami. — Ol. pł. 2,01×1,315. V. 132. k. t. 212.

115. Szkoła flamandzka ok. r. 1645 (zapewne wrzesień lub październik t. r.). Portret Krzysztofa Opalińskiego, wojewody poznańskiego, jako posła do zawarcia małżeństwa Władysława IV z Marią Ludwiką we Francji; popiersie. Strój polski, żupan przepasany tkanym pasem. Obramienie architektoniczne (pilastry z karjatydami, erosy, kartusz z symbolami ślubów małżeńskich; u dołu z prawej tarcza z herbem Łódzia i rozmaita broń, z lewej tarcza z głową Gorgony, sowa, lutnia i księgi). — Jestto wzór do medziorytu Lucasa Vorstermana starszego (Czap. 1371). — Rys. czarną i białą kredką, miejscami podkreślany piórkiem, pap. 0,313×0,211. R. 245/VI. O.32.

116. Czechowicz, Szymon, Kraków 1689 — Warszawa 1775. Uczeń Carla Maratty w Rzymie. — S. Marja Magdalena jako pokutnica; klęczy, zwrócona w prawo, wsparta lewą ręką o głaz, w którym tkwi krzyż (obok leży książka). Święta ubrana w białą tunikę i błękitny płaszcz, słania się jakby w omdleniu; podtrzymuje ją zjawiający się z głębi anioł. Koloryt ciemny, złotawo-brunatny. — Ol. pł. 0,315×0,24. V. 119. k. t. 27.

117. Smuglewicz, Antoni, Warszawa 1743 — Wilno 1810. Syn i zapewne uczeń Łukasza S. — Krajobraz przedstawiający zadrzewiony ogród z dwoma małymi domkami w głębi. Na pierwszym planie z prawej stoi zakonnik Kameduła w białym habicie, z lewej siedzi żebrak z miseczką; w głębi przechadza się dama, w różowej sukni, błękitnym płaszczu i białym zawoju. Koloryt bladej, perłowo-szary. — Ol. pł. 0,57×0,438. V. 244. k. t. 173.

118. Bonvicini, Ubaldo(?). Artysta boloński z 2-giej poł. XVIII w., uczeń G. C. Pedretti'ego; pracował jakiś czas w Polsce. — Portret Stanisława Augusta Poniatowskiego, postać stojąca, do kolan, w pełnym pancerzu. Siwa peruka, błękitna wstęga Orła Białego, na lewym ramieniu błękitny płaszcz podszyty popielatym futrem. Z tyłu sofa (czy stół?) przykryta szkarlatnym płaszczem orderowym, na nim

helm ze strusiem piórami. Prócz szkarlatu płaszcz, koloryt stalowo-szary. — Ol. pł. 1,375×1,14. V. 341. k. t. 196.

119. Lampi, Giovanni Battista, starszy, Romeno 1750/51 — Wiedeń 1830. Portret króla Stanisława Augusta z lat 1787—1791. Postać stojąca, wyżej kolan. Biała peruka; orzechowo-brunatny frak i biała atlasowa kamizelka; błękitna wstęga Orła B., pod szyją pomarańczowa kokarda pruskiego Czarne Orła. Z lewej stolik z kałamarzem i dokumentami. Tło ciemne, oliwkowo-brunatne. — Ol. pł. 1,05×0,84. V. 122. k. t. 96.

120. Grassi, Giuseppe, Wiedeń ok. 1758 — Drezno 1838. Uczeń Akademji wiedeńskiej, F. H. Fügera i G. B. Lampiego sen. W Polsce bawił 1790—1794. Portret ks. Józefa Poniatowskiego, w popiersiu (ok. r. 1792). Mundur ciemno-szafirowy z szkarlatnym kołnierzem i wylogami; złociste epolety generała brygady; gwiazda Orła B. i krzyż *Virtuti Militari*. Włosy ciemno-kasztanowate z odcieniem popielatym. Tło szaro-brunatne. — Ol. pł. 0,555×0,46. V. 280. k. t. 68.

121. Chodowiecki, Daniel, Gdańsk 1726 — Berlin 1801. Portret damy w średnim wieku, nieznaney nam z nazwiska. Popiersie w profilu w lewo. Wysoka fryzura przykryta batystowym czepkiem. Wycięta suknia z przestronnym kołnierzem z falban. Tło dokoła popiersia silnie cieniowane; dołem girlanda z róż. Obok z lewej data: 1792/6 *mai*. Rys. sangwiną, pap. 0,417×0,296. R. 383/III. b. n.

122. Norblin, Jean Pierre, folwark *La Gourdain* w Misy-sur-Yonne 1745 — Paryż 1830. Kształcił się na dziełach A. Watteau; uczeń Fr. Casanovy ok. 1769 w Paryżu. Bawił w Polsce od r. 1774 do 1804. — Krajobraz przedstawiający park (albo las) wczesną jesienią; na polance bawi się nader liczne towarzystwo w trzech grupach: grupa z lewej tańczy wkoło. Pośrodku w głębi ustawione dwa namioty. Koloryt złocisto-różowy. Obraz ten i dwa następne (Nr. 123 i 124) stanowiły *panneaux* dekoracyjne w pałacyku ks. Izabelli Czartoryskiej na Powązkach pod War-

szawą (zniszczonego w 1794 r.), malowane w r. 1785. — Ol. pł. 2,105×3,10. V. 321. k. t. 129.

123. Norblin j. w. »Koncert«: Kraj-obraz parkowy z kamiennym wazonem na impoście po lewej; na trawie rozsiada się liczne towarzystwo dokoła ustawionego pośrodku klawikordu, na którym gra dama w szkarłatnej sukni; obok grajkowie z wiolonczelą i fagotem. Koloryt naogół jak w Nr. 122; różowe, przedwieczorne niebo. Pochodzenie jak Nr. 122. — Ol. pł. 2,11×1,135. V. 320. k. t. 128.

124. Norblin j. w. »Podwieczorek«: Krajobraz parkowy z kamiennym wazonem na impoście po prawej; w głębi, z lewej, narożnik pałacu z balustradą na brzegu dachu. Pośrodku pierwszego planu rozsiada się na trawie towarzystwo, raczące się rozłożonymi na obrusie zapasami. Liście drzew pożółkłe, jednak ogólny ton obrazu zimny. Pochodzenie jak Nr. 122. — Ol. pł. 2,135×1,32. V. 322. k. t. 130.

125. Norblin j. w. Targ na konie, na placu przed kościołem. Pośrodku, wśród tłumu, cwałuje jeździec na białym koniu; przed nim grupa widzów: szlachcic i żyd. W głębi z prawej (za kościołem) wieś, z lewej miasto z bramą i dwoma kościołami. Rys. law. sepją i tuszem pap., 0,495×0,736. R. 250/VI. 58.

126. Pitschmann, Józef, Tryjest 1758 — Krzemieniec 1834. Uczeń F. H. Fügera i G.-B. Lampiego sen. w Wiedniu. W Polsce od r. 1788. — Portret Petroneli z Sucho-dolskich Suchodolskiej, kasztelanowej radomskiej, w całej postaci. Białą zawój na czarnych włosach, biała, wycięta suknia z błękitnym pasem i szal szkarłatny. Portretowana stoi, oparta na uciętym trzonie kolumny, na tle liściastego lasu. — Ol. pł. 2,07×1,15. V. 350. k. t. 148.

127. Orłowski, Aleksander, Warszawa 1777 — Petersburg 1832. Uczeń J. P. Norblina. W Petersburgu od r. 1802. — Przejście Wielkiej Armji Napoleona przez rzekę (Niemen?, czerwiec 1812), przecinającą obraz od lewej ku prawej. Pośrodku w łodzi cesarz wydaje rozkazy. Z lewej most pon-

tonowy, w dali za rzeką płonące miasto, pośrodku i z prawej dymiące wsie i liczne wojska. — Rys. piórkiem, kolorowany akwarelą, pap.; osoby i przedmioty oznaczone liczbami, widocznie odsyłaczami do opisu. 0,385×0,712. R. 394/VI. 38.

128. Orłowski, A., j. w. — Czerkiesi polujący z psami, na tle górzystego kraj-obrazu (z lewej skały). Na przedzie wojownik, w błękitnym kaftanie i szkarłatnych szarawarach, cwałuje w prawo na bułanym koniu; w głębi z lewej dwóch jeszcze wojowników, wszyscy w śpiczastych czapkach z włosiennymi kitami. — Ol. pł. 0,675×0,505. V. 199. k. t. 136.

129. Orłowski, A., j. w. — Kirgiz na koniu, na tle pagórkowatego krajobrazu. Jeździec w ciemno-błękitnym chalacie, czerwonym futrzanym tołubie z rękawami i futrzanym kołpaku, jedzie w prawo stępa na karłowatym, białym koniku. Do siodła przytroczone kołczan i łuk. Niebo z ciężkimi chmurami, zaróżowionymi pośrodku od zachodzącego słońca. — Ol. drz. 0,54×0,43. V. 357. k. t. 138.

130. Płoński, Michał, Warszawa 1782—1812. Uczeń J. P. Norblina. — Studium: młody mężczyzna, w kapeluszu z szerokimi krajami, przysiadł pod gliniastym urwiskiem, poroślem krzakami. — Rys. czarną kredką, lekko kolorowany akwarelą: surdut różowo, niebo błękitno, reszta żółtawo; pap. 0,175×0,126. R. 388/III. 4.

131. Tepa, Franciszek, Lwów 1828—1889. Uczeń Jana Maszkowskiego, poczem F. G. Waldmüllera, W. Kaulbacha, a w Paryżu 1855—1857 L. Cognieta i Ary Schefera. — Portret gen. Józefa Dwernickiego (z lat 1855—1857?) na tle krajobrazu. Postać stojąca widoczna do kolan, w mundurze granatowym z amarantowym kołnierzem; epolety, guziki i pas srebrne; orderzy Virtuti Militari i Legji hon. Lewa ręka na szabli, prawa oparta na głazie, na którym mapa. Na lewo w głębi woda i drzewa. Niebo chmurne, rdzawe. Sygn. u dołu z lewej: *F. Tepa*. — Gwasz, pap. 0,443×0,335. V. 319. k. t. 177.

132. (Scheffer, Ary, Dordrecht 1795—

Argenteuil 1858), kopja przez Wojciecha Kornelego Stattlera (Kraków 1800 — Warszawa 1882 — lub bliżej nieznanego Stanisława S.) z r. 1858. — Portret Fryderyka Chopina, w popiersiu. Włosy ciemno-kasztanowate, oczy piwne; brunatny surdut i orzechowa kamizelka. Tło piaskowo-żółte. Z prawej napis: *d'après Ary Scheffer. / Staś Stattler / pour le 9. Janvier / 1858.* — Ol. drz., oprawny w pierwotną ramę, ukazującą tylko eliptyczną część środkową; całość 0,608×0,495. I. 1063. k. t. 166.

133. Kwiatkowski, Teofil Antoni, Pułtusk 1809 — Avallon 1891. Kształcił się u L. Cogniet'a. — Bal dworski: Gospodarz ma rysy ks. A. J. Czartoryskiego; stoi pośrodku, w złocistym płaszczu; przed nim przesuwają się od prawej pary tańczące poloneza (seledynowy kontusz i szkarłatne buty wodzireja). Za księciem, z lewej, grupa gości, w której wyróżniają się: naprost stojąca postać ks. Władysława w zbroi, ks. Amparo-Czartoryska, dalej ks. Teresa Witoldowa Czartoryska w złoto-żółtej sukni i szkarłatnym płaszczu z biało haftowanymi Pogoniami. Za tą grupą las chorągwi. W głębi, pośrodku balkon dla orkiestry. — Sygn. z prawej u dołu: *T. Kwiatkowski 1857.* — Akwarela, pap. 0,471×0,621. R. 397/VII. 115.

134. Matejko, Jan, Kraków 1838 — 1893. Studja pod W. K. Stattlerem i W. Łuszczkiewiczem w Krakowie, w Akademjach monachijskiej i wiedeńskiej. — Polska w r. 1863. Obraz alegoryczny, przedstawiający srożenie się moskali nad narodem po upadku powstania. Pośrodku klęczy czarno ubrana niewiasta, uosabiająca Polskę; kowal zaklepuje jej kajdany na rękach. Z tyłu soldat porywa wpół klęczącą u jej boku niewiastę w bieli, uosobienie Litwy. Z lewej dwóch moskiewskich generałów (w białej czapce i płaszczu Murawiew); u ich nóg trup kobiety. W głębi pijatyka żołdactwa. Z prawej więźniowie, sieroty i ranni pod strażą. Scena rozgrywa się w sklepionej zakrystji. — Obraz niewykończony, podmalowany w tonie brunatnym; zaznaczona tylko czarna zieleń mundurów generalskich, oraz tu i ówdzie szkarłatne naszywki na szynelach soldackich. — Ol. pł. 1,35×2,32. V. 266. k. t. 107.

135. Matejko, J. j. w. — Portret ks. Marceliny z Radziwiłłów Aleksandrowej Czartoryskiej, znakomitej pianistki, uczenicy Chopina. Postać siedząca, do kolan. Na szpakowatych włosach czarna korona; czarna suknia i szal koronkowy na ramionach, biały koronkowy żabot. Na prawo widać otwartą klawiaturę fortepianu, przykrytego haftowaną kapą (szlak purpurowy). W tle purpurowa makata w wielobarwne kwiaty; na niej wisi medaljon: głowa Chopina na łożu śmierci (fantazja na temat rysunku Kwiatkowskiego?). — Ol. pł. 1,31×0,99. Zbiór pryw. ks. A. L. Czartoryskiego.

136. Matejko, J. j. w. — Studium konia w cwale, widzianego od przodu. Jestto szkic wstępny konia pod w. ks. Witoldem na obrazie »Bitwa pod Grunwaldem«. Podmalowany brunatno. — Dar artysty dla ks. Władysława Czartoryskiego na otwarcie Muzeum w Krakowie. Po prawej stronie napis dedykacyjny i podpis: *J. Matejko / rp. 1876.* — Ol. pł. 1,07×0,52. V. 291. k. t. 108.

137. Kossak, Juljusz, Wiśnicz 1824 — Kraków 1898. Początki u J. Maszkowskiego. — Towarzysz pancerny z drugiej połowy XVII w. Ubrany w błękitny kontusz i żółte buty, ma na sobie zbroję łuskową (za model służyła zbroja ze zbiorów Muzeum nr. II. 672); siedzi na siwym koniu, ubranym w szkarłatny, złotem haftowany czaprak (model: czaprak nr. II. 590). W tle, z prawej namioty, z lewej oddział pancernych jeźdźców. — Sygn. u dołu z prawej: *Juljusz Kossak / 1886.* — Akwarela na papierze. 0,45×0,35. R. 250/VI. 89.

138. Norwid, Cyprjan Kamil, Warszawa 1824 — Paryż 1883. Początki pod Al. Kokularem. — Studium młodej kobiety w białej sukni (cienie szafirowe), z doniczkami kwitnących pelargonij w obu rękach, na tle gęstych drzew parku. Obrazek widoczny przez otwór drzwi lub okna, ujęty po bokach w brunatno-czerwone kotary. — Sygn. u dołu z prawej: *C. NORWID / 881.* — Akwarela, pap. 0,348×0,238. R. 323/VI. 130.

IV. 6. MALARSTWO MINJATUROWE

Sztuka ilustracyjna, zdobienie tekstu książki obrazami objaśniającymi, istniała już w starożytnym Egipcie. Była znana w Grecji i Rzymie, rozwinęła się bujnie w chrześcijaństwie. Nazwa minjatury przyjęła się w Średniowieczu, a pochodzi od łac. wyrazu *minium*, oznaczającego czerwoną farbę, którą wypisywano inicjały, całe wyrazy, wiersze lub nawet ustępy; czyniono to celem nadania tekstowi przejrzystości i ozdobienia rękopisu. Stąd słowo *miniare* nabrało znaczenia ogólniejszego i zrównało się z *illuminare*; oba oznaczały objaśnienie i zdobienie rękopisu barwne, graficzne, ornamentalne i obrazowe. Środkami wyrazu tej sztuki, stojącej na pograniczu malarstwa i sztuki stosowanej, były bogate, techniki liczne. Obok techniki piórkowej (czarnym lub barwnym atramentem) używano gwaszu (nieprzezroczystych farb wodnych) do wypisywania inicjałów i malowania obrazków, złożono obficie; złoto w listkach nakładano na podkład pulmentowy (bolusowy — na Wschodzie, w Persji, wprost na papier, gumę), polerowano do połysku, a czasem grawirowano; złoto »rozwodnione« (pod koniec Średniowiecza) kładziono ozdoba rękopisu obejmowała inicjały, rozwinięte ornamentalnie lub obrazowo, dalej oddzielne obrazki, drobne lub całostronne, wreszcie marginały. Rękopisy europejskie iluminowane były prawie wyłącznie na pergaminie.

Dzieje malarstwa minjaturowego wiążą się ściśle z dziejami malarstwa oraz zdobnictwa. Dlatego wskażemy tu na najważniejsze, jemu tylko właściwe etapy od początku Średniowiecza. Wszędzie, gdzie kwitło malarstwo wogóle, kwitło i iluminatorstwo. Wyróżnia się przecie w głębszych wiekach średnich grupa irlandzka; jej cechą jest swoiste, nader kunsztowne zdobnictwo. Wiek IX i X, czasy pierwszego »odrodzenia« sztuk na Północy za Karolingów, przynoszą rozkwit iluminatorstwa w środkowej i zachodniej Europie, wiek XI zwłaszcza w południowych Niemczech (np. t. zw. szkoła ratyżbońska). Rozwija się ono po tych samych mniej więcej torach aż do wieku XIV, kiedy dokonują się zmiany zarówno w ornamentacji pod względem

stylowym, jak i w ogólnej kompozycji ozdoby książki. Obfita twórczość Francji i Anglii ustępuje pod koniec wieku XIV pierwszeństwa Flandrii (związanej z Burgundją — por. IV. 2), która je zachowuje do końca Średniowiecza na Północy; we Włoszech również od XIV w. rozwija się iluminatorstwo bujnie obok innych technik malarskich. — Koniec XV w., rozpowszechnienie się druku i związanych z nim technik reprodukcyjnych, rytownictwa, kładzie powoli kres rozwojowi właściwego iluminatorstwa. Staje się ono sztuką dla miłośników, pod koniec XVI w. wygasa prawie zupełnie. Uprawiają je jeszcze oddzielnie, poza książką, nieliczne jednostki, które właśnie w tym kierunku i w tej technice mogły najlepiej zaspokoić swe dążności artystyczne; dzieła ich służyły jako wzory do rycin na aktualne tematy, jako obrazki dekoracyjne do mebli lub buazeryj (zwłaszcza w XVIII w.), zdobiły różne prace kaligraficzne (n. p. dyplomy). Podane tu przykłady tego późnego iluminatorstwa (Nr. 151—153) pozostają w niewątpliwym związku ze Wschodem, interesującym Europę coraz bardziej w okresie wojen tureckich i wzmagających się stosunków handlowych z innymi państwami Azji. Wschód muzułmański zresztą posiadał własną sztukę iluminatorską, której dzieła przybywały nieraz do Europy w XVIII w. Rozwinęła się ona najbujniej w Persji (Nr. 154) od XV wieku, później na dworze Tymurdów, cesarzy Indji (Nr. 155), zwłaszcza w XVII i XVIII wieku.

Drobiazgową techniką iluminatorską odradza się jednak w Europie pod inną postacią: minjatury portretowej, jako osobnej gałęzi sztuki. Rozpowszechnia się ona z wolna w wieku XVI (Nr. 156) i XVII (Nr. 157), a rozwija najbujniej w XVIII i 1-szej połowie XIX wieku. Odznaczali się w niej najwięcej artyści francuscy (Nr. 159, 165, 168), angielscy (Nr. 164), później i Niemcy, ale powszechną była w całej Europie. Z kolei kładą jej kres znowu techniki reprodukcyjne, najpierw litografja, potem mechaniczna fotografja. Minjatura portretowa staje się od połowy XIX wieku rzadko tylko uprawianą sztuką dla miłośników.

ILUMINACJE

139. Francuska szkoła, wiek XIII. — Iluminacja całostronna: Boże Narodzenie. Matka Boska spoczywa na wielkim łożu, za którym siedzi ś. Józef (w czapce kształtu frygijskiego); wyżej mała kotara; z lewej złóbek w kształcie ołtarza, na nim Dzieciątko w powijakach. Tło złote, polerowane; w obramieniu prosty ornament fałisty. — Gwasz 0,118×0,075, perg. — Rps. Arch. 3466 (modlitewnik francuski) karta 8 r.

140. Niemiecka szkoła(?) w. XIII. — Iluminacja całostronna: Ukrzyżowanie z Matką Boską i ś. Janem. Krzyż ma kształt drzewa o trzech konarach: na szczycie środkowego pelikan w gnieździe karmi pisklętą, boczne łukowato wygięte ku dołowi kończą się błękitnymi obłoczkami, na których klęczą aniołowie. Pod korzeniami drzewa lwica karmi troje lwiat. Drzewo, płaszczc śś. Świadków i rama obrazu brudnoszkarłatne, tuniki zielone, welon N Panny biały. Tło złote, polerowane. — Gwasz perg. 0,252×0,187. — Rps. Arch. 1552 (*Lectioarium*), k. 65 v.

141. Polska szkoła, wiek XV. — Iluminacja całostronna: Władza duchowna i świecka. W górnej części obrazu siedzą biskup i król na wspólnym tronie, na tle zasłony; z lewej strony stoi czterech biskupów, z prawej, czterech dostojników świeckich. U dołu (tj. na pierwszym planie) dwóch świeckich ludzi kroczy naprzeciw siebie. Tło całości stanowi jasno-szmaragdowa murawa (kontury ziół sepią). Szaty dostojników przeważnie szkarłatne, szata króla jasno-brunatna, zasłona blado-fioletkowa. — Akwarela podtrzymana gwaszem perg. 0,287×0,172. Rps. Arch. 1418 (Prawa polskie... przełożone na język polski przez Świętosława z Wocieszyna r. 1449), k. 1 v.

142. Polska szkoła wiek XVI. — Inicjał N, którego środek wypełnia obraz ś. Franciszka z Asyżu klęczącego u stóp krzyża, na którym zawieszono narzędzia Męki Pańskiej; u stóp krzyża z lewej leży otwarta księga w purpurowej oprawie. Tło stanowi daleki, płaski krajobraz z rzeką, zaroślami i grupą skał. Niebo ciemno-błę-

kitne, nieboskłon cytrynowo-żółty. Litera N składa się ze stylizowanych, purpurowych liści, konturowanych białą i pomarańczową farbą. Cwiartki prostokątnej ramy naprzemian seledynowe i pomarańczowe. Między literą i ramką polerowane złoto, na niem prosty ornament białą farbą. — Gwasz, 0,164×0,168, perg. — Rps. Arch. 3620 (*Graduale de tempore, pars II*), fol. 1 r.

143—145. PONTYFIKAŁ ERAZMA CIOŁKA, biskupa plockiego 1503—1522.

143. Polska (krakowska) szkoła 1503—1518. — Iluminacja całostronna: Ukrzyżowanie z Matką Boską i ś. Janem stojącymi po bokach i Magdaleną klęczącą u stóp krzyża. W tle krajobraz: z lewej niedalekie miasto, z prawej nad rzeką zamek, dalej góry. N Panna w białym welonie, złocistej sukni i jaskrawo-błękitnym płaszczu; ś. Jan w zielonawo-złocistej tunice i poziomkowo-różowym płaszczu, Magdalena w białym welonie i złocistej sukni, z szkarłatną torebką u pasa. W krajobrazie przeważa na pierwszym planie barwa seledynowa, w głębi z lewej różowa, z prawej błękitna. Niebo błękitne, ku nieboskłonowi blado-różowe. Szczegóły konturowane i cieniowane złotem (taksamo w następnych obrazach). Na ramie, o tle złocistem (»rozwodnione«) naturalistycznie malowane kwiaty i owady. Wewnętrzną ramę stanowią gałązki winnej latorośli. — Gwasz, perg. 0,293×0,211. — Rps. Arch. 1212. k. CXCIV v.

144. J. W. k. LXXXIV r. — Iluminacja półstronna: Budowa kościoła. Fundator, bogato przybrany magnat (purpurowy płaszcz, błękitne rękawy kaftana, cytrynowo-żółte spodnie), stoi pośrodku obrazu i wydaje rozkazy kierownikowi kamieniarzy (biały czepiec i koszula, błękitny płaszcz, żółte spodnie). Magnat sięga do torebki po złoto. Za nim pstry orszak. Z lewej narożnik zamku obronnego, z prawej rozpoczęty kościół. W głębi krajobraz (bliski plan seledynowy, dalszy błękitny), z zaroślami, miastem pod górą i rzeką z okrętami. Górna część obrazu ujęta w ramę z laskowań gotyckich i stylizowanych liści, brunatną, *en camaïeu*. — 0,142×0,148 (bez ramki).

145. J. W. k. LVIII r. — Iluminacja półstronna: Wyświęcanie księży. W kaplicy (czy bocznej nawie kościoła) dopełnia ceremonii biskup zasiadający przed ołtarzem; ubrany w białą infulę i cytrynowo-żółtą kapę. Obok stoi trzech księży w kapach (szkarłatna i szmaragdowa), przed biskupem klęczą alumni w albach. Z lewej, w drzwiach, przez które widać miasto, stoi kilku świecących mężczyzn; jeden z nich ubrany w sedelny kontusz przewiązany tkanym pasem. Ściany fioletowo-popielate, sklepienie błękitne w złote gwiazdy. Ramka z suchych, sękatych gałązek. — 0,160×0,149 (bez ramki).

146. Flamandzka szkoła, 2-ga poł. XV w. — Iluminacja całostronna: obrazek Zwiastowania Anielskiego i marginały, otaczające tekst inwokacji *Domine labia mea aperies*. Zwiastowanie przedstawione jest na tle wnętrza, w którego głębi widać przez okienka chór aniołów; barwnie występują tu błękitny płaszcz N. Panny, także skrzydła archaniela i jego złocista dalmatyka. Inicjał D różowy, w nim na złotym tle szmaragdowo-zielona papużka; dopełniacz wiersza purpurowy ze złotą wityką. Marginał o tle złocistym (rozwodnionem) zasiany naturalistycznymi i stylizowanymi kwiatami oraz groteskowymi figurkami (u dołu jakby karykatura walki ś. Jerzego ze smokiem). Szczegóły wszędzie konturowane i cieniowane złotem. — Gwasz, perg. 0,142×0,096. — Rps. Arch. 3117 (Modlitewnik), k. 30 r.

147. Włoska szkoła (umbryjsko-florencka), z lat 1455—1476 (1471—1484?). — Nagłówek ilustrujący swobodnie pierwsze zdania psalmu LXVIII: *Salvum me fac Deus* (...Topię się w srogiem błocie, powódź mię porwała, i szalonymi welny zalała). Nagi starzec (wyobrażający Psalmistę) stoi po pas w wodzie i modli się, zwrócony ku Bogu, ukazującemu się u góry, z prawej. Dookoła wody drapieżne zwierzęta, smoki i węże, wyobrażające nieprzyjaciół. Pagórkowaty grunt i las trawia płomień (nienawiści). W głębi miasto. Barwy blade, ledwie zaznaczone. Prócz wąskiej, złotej i błękitnej ramki otaczają obrazek delikatne sploty roślinne. — Akwarela (nieco gwaszu), perg. 0,093×0,077. — Rps. Arch. 1211 (Brewiarz Sykstusa IV?, ofiarowany r. 1621

Zygmuntowi III jako Brew. Urbana IV), k. 44 r.

148. Boels, Frans, Mechlin (Malines) 2-ga poł. XVI w. Uczeń Hansa Bol'a. Szkoła flamandzka. — Iluminacja wycięta z rękopisu(?). Krajobraz przedstawiający dolinę z ujściem na jezioro; pośrodku zamek oblany wodą, otoczony ogrodami, po których przechadzają się strojne damy i panowie. Na wzgórzu z prawej miasteczko. W kolorycie przeważają tony szaro-różowy i szmaragdowy; niebo zaróżowione pośrodku. — Gwasz, perg. 0,115×0,177. VI. 205. k. t. 430.

149. Francuska szkoła z lat 1574—1589. — Iluminacja całostronna: Obraz pochwalny dla Henryka III Walezego, jako budowniczego kościołów, opiekuna ucisnionych. Król w stroju koronacyjnym siedzi na tronie w otoczeniu dostojników, w portyku otwartym na krajobraz. U stopni tronu dygnitarz w czarnym stroju trzyma na ręku model kościoła. Od przodu zbliżają się z lewej kobiety z dziećmi, z prawej starcy i kaleki. Koloryt wielobarwny, surowy (jak i Nr. 150). W ramie ornament z wolut oraz wiązki kwiatów i owoców; napisy: SCOPVS VITAE CHRISTVS i DE NOSTRE VRAY SALVT / IESVS CHRIST EST LE BVT; w 4-ch miejscach cyfra królewska. — Gwasz, perg. 0,210×0,145. — Rps. Arch. 3092 (*Traité de la charité chrestienne... de Nicolas Hovel Parisien*), k. 19 r.

150. J. W., k. 47 r. — Iluminacja całostronna: Chrystus zmywający winy grzeszników. Pośrodku fontanny (wznoszącej się na tle krajobrazu) stoi Zbawiciel zmartwychwstały; z jego ran tryska krew do basenu, w którym stoją nadzy grzesznicy i przelewa się przez lwia paszczę na ziemię, gdzie w ognistych dołach tkwią dusze czyścowe. Po bokach basenu stoją N. Panna i ś. Jan, który trzyma tablicę z napisem: AP. I. IESVS CHRIST NOVVS A LA VEZ DE NOS PECHEZ PAR SON SANG. Dookoła siedzą Ewangelici z atrybutami. Obrazek jak Nr. 149. — 0,213×0,145.

151. Sevin, Pierre Paul, Tournon ok. 1650 — Lyon? po 1689. Kształcił się

w Rzymie. Może bawił w Konstantynopolu w orszaku ambasadora franc. G. J. de Lavergne de Guilleragues, lub C. F. Olier de Nointel'a. — Poselstwo polskie pod przewodem Jana Tracha Gnińskiego, wojewody pomorskiego, na posłuchaniu u sułtana Mahometa IV w r. 1678. Sułtan siedzi pod baldachimem w rogu sali z lewej, członkowie poselstwa prowadzeni przez dworzan sultańskich (w wysokich białych kołpakach) stoją rzędem pod oknami z prawej. Koloryt wielobarwny, przeważa purpura i szafir. — Sygn. na lewo, pod kominkiem: *P. P. Scuin fecit 1679.* — Gwasz, pap. 0,296×0,442. V. 137. k. t. 441.

152. *Sevin, P. P.*, j. w. — Wielki wezyr Kara Mustafa przyjmuje odwiedziny posła polskiego J. T. Gnińskiego i członków poselstwa. Wezyr i poseł piją kawę siedząc, otoczeni liczną rzeszą stojących dostojników. Duża sala ma z trzech stron okna, przez które widać kopuły i minarety Konstantynopola; widoki te jednobarwne, szaro-błękitne; w strojach dostojników przeważa szkarłat i barwa oliwkowo-zielona. — Gwasz, pap. 0,297×0,445. V. 140. k. t. 442.

153. *Henner, Georgius*, 2-ga poł. XVIII w. Książd Jezuita, znany dotąd tylko jako wykonawca ozdobnego biurka (Österr. Museum, Wiedeń), datowanego 1788. — Uczta u rodziców ś. Stanisława Kostki. Święty jako mały chłopiec, w błękitnym żupaniku (z prawej u dołu) pada z krzesła zemdlony, usłyszawszy nieprzystojny wyraz. Stół biesiadny ustawiony w półkole na tle parku z szpalerami i wodotryskami; w głębi piętrowy pawilon. Z lewej trybuna dla orkiestry. Koloryt wielobarwny, błady; drobiazgowość szczegółów; farby kładzione małymi punktami. — Gwasz, perg. (naklejony na deseczkę, z tyłu napis: *P. Georgius Henner S. J. pinxit 1774*), 0,207×0,294. V. 142. k. t. 445.

154. *Mohammed K̄asim*, Persja w. XVII. — Trzej uczeni (lub poeci?) w białych sukniach i zawojach siedzą lub klęczą na murawie, przeciętej małym strumykiem, pod rozłożystym drzewem. Przed jednym z uczonych klęczy uczeń. Barwy zaznaczone tylko miejscami: pień drzewa różowo-fioletowy, czepek ucznia i obłoki na

niebie błękitne, trawnik ledwie dostrzegalnie zabarwiony seledynowo. — Rys. tuszem, pędzlem, lawowany akwarelą, pap. Może wycinek z rękopisu. 0,17×0,117. R. 444/III. 10.

155. *Hinduska szkoła*, w. XVII. — Szach Dżihan na tronie pod purpurowym baldachimem, w otoczeniu trzech dworzan, rozmawia z sokolnikiem, który mu pokazuje białego sokoła (na prawicy w rękawiczce). Cesarz i dworzanie ubrani jednokowo w długie, złociste żupany, przewiązane złotolitemi pasami (u dworzanina za pasem nóż z podwójną rękojeścią, zwany *katar*) i turbany barwne o czarnych kitkach. Głowa cesarza na tle błękitnego nimbu ze złotymi promieniami. — Gwasz (ze złocen. pędzlem), pap. 0,22×0,15. R. 444/III. 12.

MINJATURY PORTRETOWE

156. *Włoska szkoła (?)* z lat 1550—1560. Portret młodej damy, w postawie stojącej, nieco powyżej kolan. Biały welon na jasnych włosach, rozczesanych w rozdział; suknia różowa, wzorzysta, szeroko wycięta; naszyjnik z pereł. Tło żółtawo-seledynowe. — Obrazek uchodził dotąd niesłusznie za portret królowej Bony Sforzy. — Gwasz, pap. (narożniki ścięte), 0,156×0,117. VI. 55. k. t. 265. S. S. 631.

157. *Holenderska szkoła* 1-szej poł. XVII w. — Portret mężczyzny z szpakowatymi włosami i pełnym zarostem. Strój czarny ze złotymi guzami, z białą koronkową krezą. Tło ciemno popielate. — Na deseczce z odwr. str. napis: *Sigismundus III R P*, wszakże brak podobieństwa z niewątpliwymi portretami Zygmunta III. — Ol. na blasze, elipt. 0,06×0,041. VI. 195. k. t. 428.

158. *Włoska szkoła* 1-szej poł. XVIII w. — Portret Marji Klementyny Sobieskiej (1702—1735 w Rzymie w klaszt. ś. Cecylii), córki Jakóba S., żony Jakóba Edwarda Stuarta. Postawa stojąca, prawie po kolana; ubrana w jasno-bławatkową suknię, płaszcz szkarłatny podbity gronostajami i migdałowo-żółty welon. Podtrzymuje lewą ręką krucyfik, oparty o stół, przykryty jasnym, soczysto-zielonym sukmem; na stoliku korona król. Tło ciemno-popielate. — Gwasz, perg., elipt. 0,177×0,13. VI. 193. k. t. 403.

159. Francuska szkoła, pocz. XVIII wieku. — Portret młodego magnata polskiego (?). Ubrany w biały żupan i szkarłatny kontusz, obsyty gronostajami; błękitna wstęga orderowa; szkarłatna rogatywka z piórem. Tło oliwkowo-zielone. — Ramka z brązu trybowanego, złożonego (współczesna?). Gwasz na kości sł., elipt. $0,048 \times 0,42$. VI. 113. k. t. 411.

160. Leseur-Leserowicz, Wincenty, Warszawa 1745—1813. Uczeń M. Bacciarellego. Nadworny miniaturzysta St. Augusta. — Portret ks. Adama Jerzego Czartoryskiego w młodym wieku. Szkarłatny żupan przewiązany litym pasem, rozpięty pod szyją; czarny kontusik obsyty białym futrem. Tło szarobłękitne. — Gwasz na kości sł. elipt. $0,077 \times 0,062$. VI. 105. k. t. 275.

161. Leseur j. w. — Portret ks. Piotra Hjacynta Śliwickiego (1705—1774), wizytatora Zgromadzenia Misjonarzy, uczonego i kaznodziej. Czarna sutanna z szerokim wykładanym kołnierzem. Włosy białe. Tło brunatno-szare, mgliste, z prawej nieco jaśniejsze. — Gwasz, pap., elipt. $0,066 \times 0,051$. VI. 32. k. t. 295 (mylnie oznaczony: Naruszewicz). D. G. 278.

162. Polska szkoła, ok. r. 1800. — Portret Joachima Chreptowicza, podkanclerzego lit., członka Komisji Edukacyjnej († 1812). Głowa z długimi, białymi włosami, wsparta na prawej ręce. Czarny frak, białe koronkowe mankiety i żabot; u szyji szkarłatna wstążka orderu ś. Stanisława, niżej błękitna wstęga Orła Białego, którego gwiazda na lewej piersi. Silne światło pada od lewej strony, z góry. Tło piaskowo-żółte w brunatne plamki. — Gwasz na kości sł., kolisty. Śr. $0,063$. VI. 108. k. t. 271.

163. Polska szkoła, ok. r. 1790. — Portret Franciszka Ksawerego Woyny, szambelana króla St. Augusta. Biała peruka z harcapem; mundur szafirowy z szkarłatnymi wyłogami i złotymi epoletami; biały żabot. Na (niewidocznej) kamizelce błękitna wstęga Orła B., którego gwiazda na lewej piersi. Tło zielonawo-szare. — Gwasz na kości słoniowej, kolisty. Śr. $0,07$. VI. 109. k. t. 423.

164. Angielska szkoła z końca XVIII wieku. — Portret damy. Biała wycięta suknia z fioletowym paskiem, na ramionach szkarłatny szal; jasny kapelusz słomkowy podwiązany białym welonem; w jasnych włosach błękitna wstążka. W tle mgliste korony drzew i błękit z chmurami. — Gwasz na kości sł., elipt. $0,075 \times 0,062$. k. t. 367. Dep. ks. Ludwika z hr. Krasieńskich Czartoryskiej.

165. Francuska szkoła z końca XVIII w. — Portret młodej damy. Biała suknia z błękitnymi wstążkami; także wstążki w obfitych, pudrowanych włosach. Tło mgliste, mieniające się w szarym tonie od barwy błękitnej do żółtej. — Gwasz na kości sł., kolisty. Śr. $0,066$. VI. 206. k. t. 366.

166. Goya y Gracia Lucientes, Francisco José de, Fuente de Todos 1746 — Bordeaux 1828. Uczeń J. Luzan'a y Martinez w Saragossie. — Portret Marji Ludwika Teresy Parmeńskiej (1751—1819), żony kr. hiszp. Karola IV. Cała postać stojąca na tle nikłego krajobrazu (w tonach seledynowych i blado-błękitnych) z rzeką. Królowa ubrana w czarną suknię bez rękawów z białym haftem; stanik szafirowy. Na głowie czarny czepeczek koronkowy, także szal na ramionach; białe pantofelki. Prawa ręka trzyma na wysokości głowy biały, rozłożony wachlarz; w lewej bukiet kwiatów białych i szkarłatnych. Gwasz na kości sł. $0,089 \times 0,037$. VI. 188. k. t. 246.

167. Polska szkoła, ok. r. 1780. — Portret Ignacego Potockiego, marszałka nadw. lit., współtwórcy Konstytucji majowej, w młodym wieku († 1809). Postać stojąca, niżej pasa; ręce założone na piersiach, w prawej pod pachą rękojeść szpady. Włosy pudrowane. Mundur szafirowy z szkarłatnymi wyłogami, kołnierzem i mankietami (haftowanymi srebrem). Srebrne epolety i akselbanty. Biały żabot i chustka; kamizelka złocisto-brunatna. Tło piaskowo-popielate. Gwasz na kości sł., elipt. $0,075 \times 0,055$. VI. 4. k. t. 392.

168. Isabey, Jean-Baptiste, Nancy 1767 — Paryż 1855. Uczeń J. Girardeta, F. Dumonta i L. Davida. — Portret króla

tranc. Ludwika XVIII. Włosy białe. Stalowo-czarny surdut ze złotymi guzikami i epoletami; w butonierce krzyżyk orderowy maltański; przez prawe ramię blado-błękitna wstęga orderu Ś. Ducha i jego gwiazda

na piersi. W tle chmurne niebo. — Sygn z prawej, bokiem: *Isabey 1814*. Replika w Muzeum zamkowym w Wrocławiu. — Gwasz na kości sł., clipt. 0,046×0,036. VI. 228. k. t. 247.

V. PRZEMYSŁ ARTYSTYCZNY

I. TKACTWO

Wybór tkanin ze zbiorów Muzeum, przedstawiony tu w reprodukcjach, ogranicza się do zabytków późnego Średniowiecza i okresu nowożytnego; opis i reprodukcje wypadło podzielić według rodzajów tkanin, na drugim miejscu dopiero można je było porządkować według czasu powstania. Pierwsze trzy działy (gobeliny, dywany, pasy) obejmują tkaniny »indywidualne«, z których każda stanowi zamkniętą w sobie całość, czwarty zaś tkaniny o wzorze powtarzającym się w nieskończoność (odcięte z sztuki); dołączono tu wreszcie hafty, związane z paramentami i ubiorami.

GOBELINY

Nazwa ta obejmuje tkaniny obrazowe wytwarzane w Europie od w. XII conajmniej; w wiekach XIV—XVII słyęła z ich wyrobu Flandrja, wcześniej zwłaszcza miasto Arras; atąd tkaniny te zwano u nas poprostu arasami. W w. XVI najwyższej stały warsztaty w Brukseli; tam utkano serję »kobierców« przedstawiających Dzieje Apostołów według kartonów Rafała, oraz serję »Potop« zwaną dla Zygmunta Augusta. W XVII w. pierwsze miejsce zajęła w tych wyrobach Francja, szczególnie królewska »manufaktura« w Paryżu, za Ludwika XIV pozostająca pod kierunkiem Ch. Le Bruna; założona na gruntach należących do rodziny Gobelin, od niej wzięła nazwę, którą wreszcie, zwłaszcza zagranicą, zaczęto nadawać samym tkaninom, choćby w innych warsztatach francuskich (Aubusson, Beauvais), lub nawet poza Francją wyrobionym. W XVII, a zwłaszcza w XVIII w. pojawiają się próby zaszczerpienia tego przemysłu w całej prawie Europie; kilka warsztatów gobelinniczych istniało także w Polsce w w. XVIII (zwano je »szpalerniami«; miejscowości: Słonim, Korelicze, Horochów, Bieździatka, Łańcut, por. Nr. 174); kierow-

nicy tych ostatnich zdają się pośrednio (przez Drezno) wiązać z warsztatami francuskimi. Prawdopodobne, choć dotąd niedowiedzione, jest pojawienie się tkaczy gobelinów w Polsce już w w. XVII (Nr. 172, 173). W każdym razie liczne bywały zamówienia gobelinów z Polski we Flandrji, a później we Francji.

Materiałem gobelinów są wełna, jedwab, czyste lub mieszane, często z dodatkiem nici metalowych. Technika wyrobu bywa dwojaka: na krosnach pionowych (*haute lisse*), na których tkacz odtwarza karton obok stojący z wolnej ręki, oraz na krosnach poziomych (*basse lisse*), z kartonem podłożonym pod robotę, jak w dzisiejszym przemyśle kilimiarskim. Kartony, czyli szczegółowe wzory dla tkaczy, tworzyli doświadczeni w tej pracy artyści (*cartonniers*), przystosowując do wymagań tkactwa cudze lub własne kompozycje malarskie.

Gobeliny służyły do trwałej dekoracji ścian w salach i kościołach: może też, wożone wraz z dywanami, przystrajały przygodne mieszkania w podróży (gospody, namioty).

169. Gobelin flamandzki, Bruksela, pocz. XVI w. (*cartonnier Maître Philippe*? ok. 1510). — Ś. Anna Samotrzecia z ŚŚ. Joachimem i Józefem; nad grupą Bóg Ojciec i Duch Ś. W tle wzorzysta kotara podtrzymywana przez aniołów. Barwy spłowiałe, wyraźne jeszcze purpurowa i zielona; ogólny ton złotawy. — Wełna, jedwab i nić złota. 0,897×0,688. I. 671.

170. Gobelin flamandzki, Bruksela, 1-sza poł. XVI w. — Scena alegoryczna (osnuta zapewne na pomysle jednego z poetów na dworze burgundzkim w końcu XV w., zwanych *rhétoriqueurs*) w trzech częściach: młodzieniec w koronie, z ber-

łem, przybywa na skrzydłach, z lewej, ku niewieście siedzącej na wysokim tronie pośrodku; ten sam skrzydlaty młodzieniec daje sakiewkę złota jednej ze stojących przed nim strojnych dam; tenże młodzieniec i niewiasta z tronu widoczni są w alkierzu, u góry z prawej. Wąski szlak kwiatowy. — Wełna i jedwab (przeważają barwy złoto-żółta, purpurowa, szafirowa i zielona). 3,055×4,70. I. 1138.

171. Gobelin flamandzki, Bruksela, r. 1636. — Herb Korab biskupa krak. Jakóba Zadzika, w złocistym barokowym kartuszu pod kapeluszem kardynalskim, na blade-amarantowym tle. Szlak z owoców i muszli, przerwany u góry kartuszem z infułą i pastorałem. Napis: IACOBVS ZADZIK/ EPISCOPVS : CRACO/VIENSIS : DVX/ SEVERIENSIS.; u dołu data 1636; na dolnym rąbku marka: tarcza herald. i litery GVM (na odwrót). — Wełna, jedwab i nić metalowa. 2,43×1,88. I. 1262.

172. Gobelin polski (?), ok. połowy XVII w. — Ś. Mateusz Ewangelista na tle widoku miasta, piszący ewangelję; obok stoi zamię Ewangelisty, skrzydlaty Człowiek. Szlak z ornamentów architektonicznych i owoców, z nagiemi postaciami Adama i Ewy; po bokach kartusze herbowe rodziny Zawiszów Kieżgajllów, z monogramami niewiadomych narazie członków tej rodziny. Koloryt spłowiwały, piaskowo-żółtawy. — Wełna. 3,045×1,48. Dep. ks. Ludwika z hr. Krasieńskich Czartoryskiej.

173. Gobelin polski j. w. (drugi z tej samej serji niegdyś 4-ch Ewangelistów). — Ś. Marek Ewangelista na tle sali kolumnowej (?), ponad której wewnątrz widać miasto; u stóp piszącego leży zamię Lwa (bez skrzydeł). — Szlak, koloryt i materiał j. w. 3,095×1,51. Dep. j. w.

174. Gobelin polski, ok. połowy XVIII w. (Szpałernia w Łańcucie?). — Pośrodku kosz wypełniony kwiatami i owocami w kilku barwach, na tle piaskowo-żółtem; szlak z kwiatów, wstęg i muszli, na tle nieco ciemniejszym, niż środek. — Wełna. 2,30×2,30. I. 1321.

175. Gobelin z sygn. GLAIZE

A CRACOVIE 1758. — Antependjum ołtarzowe: pośrodku w elipt. medaljonie Wskrzeszenie Piotrowina (może wedł. kompozycji S. Czechowicza) *en camaïeu*; medaljon podtrzymują dwa orły, siedzące na błękitnym, marmurowym cokole, wypełniającym całą przestrzeń obrazu. Szlak z liści dębowych, przeplatanych wstęgą. Koloryt złotawo-szary. Na impostach herby Junosza z monogramami A. Z. E. C. D. S. biskupa krak. Andr. Załuskiego, który antependjum to (wraz z 4-ma innymi) zamówił dla kość. S. *Stanislawo dei Polacchi* w Rzymie. — Jedwab i nić złota. 1,04×2,07. I. 1257.

DYWANY

Ojczyzną dywanów zdaje się być poł-zachodnia i środkowa Azja; prawdopodobnym jest też, że grube te i gęste tkaniny były wyrabiane najpierw przez plemiona koczownicze: służą bowiem doskonale w namiotach i jurtach, a także w zozach w podróży, do ochrony przed zimnym wiatrem i wilgocią. — Kobiernictwo (wyrób dywanów) wschodnie cechuje żywość barw, śmiałe ich zestawianie i bogactwo pomysłów zdobniczych, od najprostszycy geometrycznych do najzawilszych naturalistycznych, roślinnych i figuralnych. Rozwój tej gałęzi przemysłu artystycznego można śledzić przedewszystkiem na starych, zbyt-kownych okazach; wyrób ich stał najwyżej w Persji w w. XV—XVII, pozatem także na Kaukazie i w Azji Mniejszej; rzadkie są dywany pochodzenia chińskiego. Wielka masa rozpowszechnionych dziś w całym świecie dywanów wschodnich — to prze-ważnie wyroby nowsze, na których powta-rza się kompozycja i motywy zdobnicze dawnych, nieraz bardzo zmienione, »zbar-baryzowane« (znaczna część tych dywa-nów, zwłaszcza wielkich, pochodzi z fabryk, powstałych w Persji i Azji Mn. w XIX w.).

Początki właściwego kobiernictwa nie są nam bliżej znane; najdawniejsze zabytki sięgają IV w. po Chr. Z dwóch głównych gatunków starszemi są zapewne dywany dziane czyli tkane (kilimy, sumaki) a póź-niejszemi suplane czyli węzłkowe, wiązane, »strzyżone«. Pod względem dekoracji roz-różniamy liczne rodzaje: geometryczne, kwiatowe, »myśliwskie«, architektoniczne (t. zw. modlitewniki z arkadą). Dywany

są, jak gobeliny, tkaninami w sobie zamkniętymi, t. zn., że ich wzór środkowy, obramiony szlakiem, stanowi całość, w przeciwieństwie do innych tkanin wzorzystych, gdzie motyw zdobniczy powtarza się w nieskończoność. Kompozycja pola środkowego ma zwykle założenie centralne (rozeta pośrodku, Nr. 176, wydłużone »medaljony« z wisiorami, Nr. 179, 180, albo wzór rozwija się od środka mniej wyraźnie zaznaczonego, Nr. 177). Materiałem dywanów wschodnich jest wełna lub jedwab; w okazach zbyt kownych spotyka się nić złotą i srebrną, gładko tkaną wśród supłanych wzorów (Nr. 176, 177; pod Nr. 178 podano tu dla porównania perską tkaninę z figurami, wykonanemi techniką aksamitu z gładkiem tle).

Dywany napływały do Europy zachodniej licznie już w w. XV przez Wenecję i Bruges (przedstawiane były nieraz na obrazach flamandzkich i włoskich). Drogą lądową szły przez Polskę; może dlatego rozwinęło się i u nas kobiernictwo już w XVII w. Zabytki napewne polskiego pochodzenia sięgają jednak przeważnie dopiero XVIII w. (Nr. 181. Por. V. 1. Pasy, wstęp). Dywany zwane na Zachodzie »polskimi« są wszakże wschodniego pochodzenia (Nr. 177, 180).

176. Dywan perski ze zwierzętami i kwiatami, w. XVI. Pośrodku purpurowa rozeta (z krążkiem soczysto-zielonym), pole główne granatowe z wąską białą ramką (napis, wyrażający życzenia pomyślności); szeroki szlak »szafranowy« z wąską listewką granatową wokoło. Na takich tłach występują wielobarwne lub srebrem tkane wielkie i małe kwiaty, zwierzęta drapieżne, pożerające jelenie i antylopy (w dużych kwiatkach szlaku siedzą małpy), arabski i wstęgowate, po chińsku stylizowane obłoki. — Wełna supłana na jedwabnej osnowie i nić srebrna. 2,54×1,70. I. 672. D. G. 366?

177. Dywan perski arabski, w. XVII. Pole środkowe ma tło gładkie, złociste, szlak srebrzyste. Na nich występują wielobarwne, supłane arabeski z dwóch przeplatających się motywów, z których jeden stanowi główny wzór. Szlak ujęty w dwie listewki supłane: wewnętrzna blade-purpurowa, zewnętrzna szaro-seledyno-

wa, we wzór z drobnych kwiatów. — Jedwab i nić metalowa. 2,325×1,585. I. 673.

178. Tkanina perska figurowa, w. XVI. Na srebrzystym, gładkim tle powtarza się w szeregach poziomych (naprzemian w prawo i w lewo) postać niewiasty, podlewającej dużą kwitnącą roślinę. Motyw ten wykonany jest techniką aksamitu. Barwy spłowiałe; widoczna różowa i czarna, pierwotnie były jeszcze purpurowa, żółta, zielona i stalowo-błękitna. — Jedwab i nić srebrna. Całość 0,88×0,695 (granice motywu ok. 0,257×0,178). I. 757. D. G. 288.

179. Dywan perski (?) kwiatowy, w. XVII/XVIII. Tło pola środkowego blade-poziomkowe, szlaku jasno-szmaragdowe. Pośrodku wydłużony, niewyraźny medaljon, zasiany kwiatami, otoczony arabeskami łodygami. Kwiatowy szlak ujęty w listewki: wewnętrzna szafirowa, zewnętrzna różowa, we wzór wici kwitnącej. Barwy spłowiałe; w kwiatkach powtarzają się ciemno-różowa, cytrynowo-żółta, błękitna i szafirowa. — Jedwabny, supłany. 2,43×1,515. I. 674.

180. Dywan wschodni kwiatowy, w. XVII/XVIII. Całe tło srebrzyste, grubo tkane; na niem występuje supłany, wielobarwny wzór: pośrodku ciemno-szkarłatny, wydłużony medaljon z dwoma wisiorami, z którego wyrastają arabeskowe łodygi, wypełniające wraz z wstęgami obłoków pole środkowe. Szlak, ujęty w wąskie listewki, wypełniają szeregi szmaragdowo-zielonych lilij heraldycznych (t. zw. blanka turecka). — Dywan środkiem wzdłuż zeszyty. — Jedwab i nić srebrna. 2,00×1,39. I. 795.

181. Dywan polski, 2-ga poł. XVIII w. Warsztat w Tulczynie? — Całe tło kremowo-białe. Pośrodku, poprzecznie umieszczony wazon z kwiatami (tulipany, róże, kosańce), resztę pola środkowego wypełniają luźne gałązki kwiatów, owoce i ptaszki. Szlak, ujęty w dwie listwy o geometrycznym wzorze, zapełniają gęsto luźne kwiaty. Barwy mglisto cieniowane: szafirowa przechodzi w blade-błękitną, purpurowa w blade-różową lub złocistą. Stylizacja kwiatów geometryczna. — Wełna grubo supłana. 1,38×2,05. I. 675.

PASY TKANE

Polacy używali do stroju pasów skórzanym (por. V. 4. pasy z ozdobami metalowymi) lub włókiennych, tkanych albo plecionych szmuklerską robotą, z wełny oraz jedwabiu. Bogate pasy przetykane nicią złotą i srebrną, zwane dziś powszechnie »śluckiem« lub »litami«, zaczęto u nas wyrabiać dopiero ok. połowy XVIII w., w okresie usiłowań stworzenia przemysłu krajowego (por. Dywany, oraz V. 5, 6). Za wzór służyły pasy tkane, pochodzące ze Wschodu muzułmańskiego, z Persji i Turcji (także z Indyj, a nawet z Chin); przychodziły one do Polski drogą handlu już w XVI w., zapewne jednak służyły z początku raczej jako opony, makaty, niż do stroju. Modę używania wschodnich przyborów do stroju szlacheckiego wprowadziły najpewniej wojny z Turkami w XVII w. i brane w nich łupy; reszty dokonał handel, prowadzony pilnie przez Ormian i uprawiany przez nich w Polsce przemysł wschodni (por. np. 265); oni też pierwsi rozpoczęli u nas wyrób pasów tkanych. Polskie źródła pisane mówią o znajdujących się w handlu pasach tureckich (mędelkowych, stambulskich i mukadynowych, jedwabnych), perskich i chińskich (cienkie wełniane, zw. bawolimi). Dzieje tej gałęzi tkactwa na Wschodzie są jeszcze za mało zbadane, a ilość zabytków w zbiorach europejskich, nawet polskich, jest zbyt szczupła, by można było dostatecznie wyświetlić te wiadomości źródłowe (na Wschodzie cięto czasem makaty na pasy: Nr. 182). Dokładniej znane, przynajmniej w zakresie nazwisk fabrykantów i miejsc wyrobu, są pasy polskie. Jak wielkiem było w Polsce w. XVIII-go zapotrzebowanie dywanów, pasów i innych tkanin w smaku wschodnim, świadczy liczba powstałych wówczas »persiarni«, jak fabryki te nazywano, oraz ilość tkaczy, których zatrudniały one nieraz ponad 50. Na użytek Polski i wschodniej Europy wyrabiano takie tkaniny również w Lyonie, podobno bardzo doborowe; tradycja przypisuje tkaczom przybyłym do Polski z Lyonu wyrób pasów, które właśnie zaliczyć można do najlepszych.

W ciągu w. XVIII i 1-szej poł. XIX-go czynne były w Polsce fabryki pasów: SŁUCK (ks. Radziwiłłów, kierownicy Ma-

dzarscy, Jan, 1758—80, i Leon do 1807; Józef Borsuk do 1844), Nra 183, 184; KOBYŁKI (Solimond czy Selimand z Lyonu?, Pasch. Jakubowicz 1782—90?, S. Filsjean do 1794), Nra 185?, 188, 190; LIPKÓW (Paschalis Jakubowicz 1790—94), Nra 186, 187; KRAKÓW (F. Masłowski 1787 do 1810?, Nr. 189; Antoni Puciłowski od 1790?, Daniel Chmielewski od 1796?), SZYDŁOWIEC (Schidlitz) k. Gdańska (do 1795?) i szereg mniej znanych lub takich, których istnienie jest niedostatecznie stwierdzone: DRZEWICA (ok. 1765), GRODNO (kierownik Jakób Becu, od 1765), KORZEC (ok. 1780), KRAKÓW (J. Trojanowski przed 1791?; J. K. Sztumer; A. Belica), KUTKORZ, LWÓW (Jan Markonowicz ok. 1761 czy 1701?), MIĘDZYBÓŻ, PRZEWORSK (ok. 1780), ROŻAN (koniec XVIII w.), SOKAL, SOKOŁÓW na Podlasiu, STANISŁAWÓW (Dominik Misiorowicz, później w Brodach, wreszcie w Warszawie?), UHNÓW, ŻMIGRÓD. — Założycielami tych fabryk byli jużto panowie polscy (Radziwiłłowie, Czartoryscy, Tyzenhauzowie, Szaniawscy), już przybyłe ze Wschodu, Ormianie, wreszcie drobna szlachta i mieszczenie (fabryki krakowskie). Zapewne polski ormianin, Jakób Piotrowicz, wyrabiał pasy w Konstantynopolu (Nr. 192, jeśli to nie dla reklamy fałszywie podana miejscowość). Fabryki francuskie (Lyon, Paryż?) również na użytek polski wyrabiały pasy, nawet podrabiając marki polskie. — Podobnie jak w Polsce, naśladowano też pasy wschodnie na własny użytek na Rusi (Nra 193, 194).

Wobec tak rozgałęzionej fabrykacji trudno nieraz stwierdzić pochodzenie pasów, nieoznaczonych markami; niektóre marki są dotąd niewyjaśnione, np. F S, S I.

182. Pas wschodni, Persja?, wiek XVII/XVIII wycięty z szerszej, litej tkaniny (makaty?) o szerokim, podwójnym szlaku w wisory z kwiatów; pośrodku powtarzający się wzór z rozet, ustawionych w romby, oraz z gałązek i listków. Tło złote, w szerokiej strefie szlaku od góry srebrne; w barwach kwiatów i innych motywów przeważa szkarłat; następnie barwa brunatna, nieco złoto-brunatnej i turkusowo-błękitnej. Splot tkaniny skośny (polskie mają splot t. zw. płócienny). — 3,66×0,515. I. 710.

183. Pas słucki, w. XVIII. Póllity, srebrny, czterostronny: purpurowy /szarozielony, biały/ brudno-różowy. W końcach po dwa wydłużone medaljony z rozetami z kwiatów i liści. Na szlakach kwiaty błękitne i blado-różowe, listki niegdyś zielone. Tła lewej strony brunatne. W dwóch narożnikach marka SŁUCK. — $3,52 \times 0,356$. I. 1128.

184. Pas słucki?. Złotolity, czterostronny; szmaragdowo-zielony /perłowy, poziomkowo-różowy /jasno-brunatny. W końcach po 3 wazon z wysmukłymi, kwitającymi roślinami. Na szlakach brunatna wić, kwiaty naprzemian białe, perłowe i poziomkowo-różowe. Strefy poprzeczne naprzemian: barwne ze złotym, geometrycznym wzorem, oraz złote z kwiatami j. w. i liśćmi oliwk.-zielonemi. Tła lewej strony brunatne. W dwóch narożnikach marka: $\square * \infty$ $4,065 \times 0,342$. I. 1127.

185. Pas polski lity, srebrny, jednostronny. W końcach po 2 bukiety kwiatów, na szlakach i w co 2-jej strefie poprz. wić kwiatowa: kwiaty amarantowe, liście stalowo-szare, łodygi i kontury czarne. Co 2-ga strefa poprz. amarantowa z wicią kwiatową srebrną. W 4-ch narożnikach marka: $\square \infty$. — $3,90 \times 0,365$. I. 714.

186. Pas lipkowski (?) Paschalisa Jakubowicza. Złotolity, dwustronny: ciemnoszkarłatny /biały; w końcach po 2 bukiety wyrastające z konsolek, na szlakach luźne kwiaty. Strefy poprz. naprzemian: złote z wicią kwiatową, oraz dwubarwne w złoty wzór geometryczny. Wzór kwiatowy wszędzie brunatno-czarny. W 4-ch narożnikach marki: Pascha/lis. $3,55 \times 0,315$. I. 708.

187. Pas lipkowski Paschalisa Jakubowicza. Złotolity, dwustronny: poziomkowo-czerwony /biały; w końcach po dwa bukiety kwiatów, poprzewiązywane sznurkiem w kokardę; w szlaku i co drugiej strefie poprz. wić z poziomk.-czerwonemi i błękitnemi kwiatami gwoździka, listki sedynowe. Strefy dwubarwne mają geometryczny wzór złoty w romby z rozetami. W 4-ch narożnikach marki: Baranek

wielkanocny i litery P/I. — $4,06 \times 0,364$. I. 1096.

188. Pas kobyłecki (S. Filsjean? ok. r. 1785), póllity, 4-ostronny: pół złoty, pół srebrny, strefy poprz. prawej strony naprzemian białe z kwiatami i złoto-brunatne, gładkie; na lewej naprzemian ciemno-brunatne i słomkowo-żółte. W końcach tła całe złote, na niem po dwa wazon barokowe z kwiatami srebrnemi i girlandy z srebrnych kwiatów (takież kwiaty w strefach poprz.); w szlaku wić z kwiatami słomkowo-żółtymi i białymi (w złotej połowie), cytrynowo-żółtymi i blado-poziomkowymi (w srebrnej) oraz owocami głogu, naprzemian łososiowo-różowemi i błękitnemi; łodygi i listki wszędzie ciemno-brunatne. W 4-ch narożnikach marka: KOB: YŁKI. — $3,56 \times 0,298$. I. 716.

189. Pas krakowski Franciszka Małowskiego. Złotolity, 4-stronny: srebrny/blado turkusowy, ciemno-błękitny/ szkarłatny. W końcach po dwie rośliny (z korzonkami) o kwiatach szkarłatnych, blado-błękitnych i białych, listki jasno-szmaragdowe; te same barwy w kwiatach szlaku i co 4-tej strefy poprz. Co 2-ga strefa dwubarwna ma złote poprzeczne zygzaki. Trzeci rodzaj stref ma na złotem tle ciemno-brunatny wzór z geometrycznie stylizowanych kartuszy. W 2-ch narożnikach jednego końca marki: CRACO: VIAE. / FRANCISCUS/MASŁOWSKI. $3,895 \times 0,32$. I. 725.

190. Pas kobyłecki S. Filsjeana. Srebrnolity, na dwie strony: co druga strefa poprz. prawej strony amarantowo-purpurowa, na lewej stronie brudno-pomarańczowa. W końcach po 2 Orły polskie z herbem Ciołek na piersiach: każdy na tle ukoronowanych panoplij z amarantowemi sztandarami, na których cyfry S(tanisława) A(ugusta) pod koroną. W szlaku i co 2-giej strefie wijący się łańcuch, w którego zatokach małe panoplie. Strefy barwne mają wzór srebrny z rombów i rozet. Kontury i rysunek czarno-brunatne. W 4-ch narożnikach marki ukośnie: SFilsjean. — $3,895 \times 0,334$. I. 707.

191. Pas polski niewiadomej fabryki. Póllity, srebrny, na dwie strony: z jednej

cały rysunek srebrny na tle błękitnem, co 2-ga strefa poprz. biała; na odwrotnej stronie rysunek złocisto-brunatny (i także strefy) występuje na srebrnym tle. W końcach po 2 kwitnące gałązki i mała girlanda kwiatowa. W szlaku więc kwiatowa; ten sam motyw, ale w 2-ch odmiennych układach powtarza się na strefach poprz. naprzemian z falistym rzędem perełek. Wzory stylizowane nieco na sposób chiński. — 4,41×0,277. I. 729.

192. Pas konstantynopolitański Jakóba Piotrowicza. Póllity, srebrny, na dwie strony: z jednej rysunek srebrny na tle szaro-brunatnem, z drugiej naodwrot. W końcach po 3 kartusze kwiatowe, srebrne na tle blade-łososiowem; tej samej barwy co 2-ga strefa poprz. z wschodnim motywem »słońca w obłokach«. Marka wpleciona w listewki po bokach pół końcowych (4 razy): .AKUB: PİOTROWICZ/A: CON-STANTINOPOL (s.). — 3,07×0,303. I. 1240.

193. Pas ruski, jedwabny, jednostronny, wielobarwny. W końcach po 3 elipt. rozety z kwiatów poziomkowo-różowych na tle blade-poziomkowem; zresztą całe tło słomkowo-żółte. Co 2-ga strefa naprzemian blade-zielona lub poziomk.-różowa (porządek powtarza się co 8 stref). W szlaku więc ciemno-brunatna (tej samej barwy listewki i większa część wzorów pasa) z kwiatami blade-zielonemi, błękitnemi i poziomkowo-różowemi. Marka w 4-ch narożnikach każdego z pół końcowych: ЕІ (Elżbieta I Pietrowna? caryca 1741—1762). — 3,428×0,46. I. 721.

194. Pas ruski, póllity, złoty, na dwie strony: co 2-ga strefa poprz. prawej strony purpurowa, na lewej błękitna. W końcach po 2 pary pawi siedzących naprzeciw siebie, z gałązkami w dziobach (pióra blade-poziomkowe i blade-szmaragdowe); nad pawiami 4 purpurowe, płomieniste półkola. Kwiaty wici na szlaku i w strefach (co 2-ga) blade-poziomkowe lub purpurowe; liście blade-szmaragdowe. W 4-ch narożnikach każdego z pół końcowych marka: B·B·. — 3,106×0,33. I. 809.

SZATY LITURGICZNE, PARAMENTA, HAFTY

Bogaty zbiór tkanin przechowywany w Muzeum mógł tu być przedstawiony

zaledwie urywkowo, w kilku najcenniejszych okazach.

Ważne dla dziejów i klasyfikacji tkactwa artystycznego są przedewszystkiem tkaniny wzorzyste, zbytłowne; tkaniny gładkie, codzienne, powtarzają się zwykle przez wieki z małemi odmianami, a ich znaczenie artystyczne jest niewielkie. Średniowieczne i renesansowe tkaniny wzorzyste zachowały się w Europie przeważnie w szatach liturgicznych i paramentach kościelnych. Stąd dzieje tkactwa od Średniowiecza począwszy wiążą się blisko z paramentyką, a ta znowu z dziejami haftarstwa; dlatego w niniejszym dziale zebrano razem kilka zabytków tkactwa i haftarstwa; obok kościelnych umieszczono parę przykładów późniejszego haftarstwa świeckiego.

Materiałem tkanin zbytłownych jest jedwab, tkany jako adamaszek (wzór z nitki idących w innych kierunkach jak tło) lub aksamit wzorzysty (wzór aksamitny na gładkiem tle i naodwrot); przerabiany bywa nicią metalową, złotą albo srebrną, jako brokat (franc. *broché*, adamaszek z wzorem lub tłem przetykanem metal. nicią, urywającą się na lewej stronie—jeśli przechodzi dalej, tkanina zwie się lansowaną) i t. zw. dotąd *altembas* (wzór aksamitny na tle przetykanem metalową nicią i naodwrot; nazwa zbyt nieścisła, oznacza tkaniny złotem przetykane wogóle, złotogłowie: tureckie *altyn*, złoto i arabskie *baz*, tkanina). Oprócz tych zasadniczych 4-ch rodzajów istnieje szereg odmian.

Średniowieczna Europa także i w tym zakresie była najpierw odbiorczynią Wschodu i naśladowała go we własnych poczynaniach. Persja i Chiny przeważnie dostarczały Europie zbytłownych tkanin, a potem wzorów, gdy już w cesarstwie wschodnio-rzymskiem rozwinęło się tkactwo i hodowla jedwabników. Zdobywcy pochod Arabów ku Zachodowi przeniósł tkactwo wschodnie aż do Hiszpanji (Nr. 196); zaszczepił je także na Sycylii, skąd pod koniec XIII wieku przeszło ono do Włoch. Odtąd miasta włoskie, Lucca, Genua, Sjena, Florencja i Wenecja wyrabiały i rozsyłały kosztowne tkaniny na całą Europę (Nra 195, 197, 198). Wzory perskie i chińskie naśladowano tam do końca XV w. (m. i. słynny wzór »jabłka granatu«), a resztki tej tradycji spo-

tyka się jeszcze długo potem. — Od XV wieku rozwija się tkactwo artystyczne także we Francji (Lyon i in.), która zwłaszcza w w. XVII i XVIII dźwży prym w tej gałęzi. Drobne środowiska tkactwa artystycznego istniały zresztą w całej niemal Europie (np. Flandria, Nr. 199?).

HAFTARSTWO używa jako podkładu najczęściej tkanin gładkich; tworząc na nich wzory i obrazy różnym ściegiem i z rozmaitych materiałów, zdobi je w sposób nie dający się zazwyczaj osiągnąć technikami tkackimi. Posługuje się różnorodnymi przędzami, przedewszystkiem jednak jedwabiem; dalej nici metalowemi (len lub jedwab, okręcony drucikiem, blaszką albo złożonym czy srebrzonym paseczkiem jelita lub papieru), wreszcie naszywanemi perłami, kamieniami, paciorkami i blaszkami (pajety). Z rozlicznych ściegów najważniejszymi są: krzyżkowy, najstarszy i najprostszy (t. zw. ścieg gobelinowy, *petit point*, jest połową krzyżka; por. Nr. 202, na którym widzimy prawie wszystkie wymienione tu ściegi); ściegi płaskie, przekłuwane i kładzione; wypukłe (na podwleczeniu, podkładach z waty, kartonu, nawet z drzewa); wreszcie aplikacja (naszywanie wyciętych kawałków tkaniny) i rzadka inkrustacja (wszywanie w wycięte otwory dopasowanych kawałków innej barwy, Nr. 264).

Nakreślenie choćby w krótkości dziejowego zarysu tkactwa i haftarstwa wykraczałoby daleko poza objaśnienia reprodukowanych tu zabytków. Wskażemy więc tylko na dzieło E. Świejkowskiego: Zarys artystycznego rozwoju tkactwa i haftarstwa, Kraków 1906, Muzeum Narodowe. Zaznaczymy nadto, że z działami temi wiąże się blisko koronkarstwo; z nielicznych w Muzeum jego zabytków przytaczamy tu tylko jeden przykład (Nr. 201).

195. Kapa (*pluwiale*) z dwóch rodzajów tkanin włoskich (Wenecja?), ok. połowy XV w. Płaszcz ma wzór o motywie gałązki ostu z kwiatem purpurowym (stylizowanym jako owoc granatu) i białymi liśćmi, aksamitnym, powtarzającym się w kwadrat na tle atlasowem, jasno-oliwkowem. Szlak i kaptur mają wielki wzór z medaljonów, wypełnionych kwiatami ostu; między medaljonami siedzące parami ptaki (głuszce?),

oraz chiński motyw obłoku, otoczony promieniami; całość wzoru stalowo-szafirowa (środkie medaljonów i małe korony poniżej purpurowe), drobne szczegóły blade-zielone, na tle słomkowo-żółtem. — Kształt kapy półkolisty (na ryc. narożniki założone), 1,35×2,75. I. 677.

196. Ornat w. XV., z szafirowego atlasu w biały, lansowany wzór geometryczny: duże kwadraty ustawione w szachownicę, między nimi mniejsze z gwiazdami lub mozaiką z trójkątów. Tkanina hiszpańsko-maurytańska. Na kolumnie kształtu krzyża ipsylonowego, postać Chrystusa umęczonego, aplikowana z płótna malowanego klejowo; zresztą haft srebrny, kładziony: powtarza się gotycka litera *m* pod koroną królewską, otoczona splotami gałązek o kwiatkach płaskim haftem jedwabnym. 1,095×0,73. I. 691.

197. Ornat z szafirowego aksamitu w podwójny wzór gładki: broszowane złotem wielkie sploty gałęzi z medaljonami w dużych odstępach, oraz drobny wzór arabski, szkarłatny. Wenecja(?), koniec w. XV, naśladowanie Wschodu. — Kolumna z t. zw. brokateli o purpurowym wzorze na tle złoto-żółtem (może naśladownictwo nowsze włoskiej tkaniny z XVI w.). U dołu kolumny aplikowana tarcza herb. z purpurowego atlasu z Orłem polskim: haft srebrny kładziony, pocz. w. XVI. — 1,025×0,85. I. 693.

198. Ornat z purpurowego (wiśniowego) aksamitu »rytego« w duży wzór medaljonowy z bukietami kwiatów. Włochy, 2-ga poł. XV w. — Kolumna krzyżowa, płócienna, o tle zahaftowanym złotym ściegiem kładzionym w ukośną kratę. Wśród tego tła postacie w zaczętych ledwie hafcie jedwabnym, ściegiem kolońskim: pośrodku Chrystus ukrzyżowany, postać podłożona wypukło (pod płótnem), podrysowana ołówkiem; drzewo krzyża sękatę. U góry Bóg Ojciec; u rąk aniołowie zbierają krew do kielichów; u stóp krzyża N. Panna i ś. Jan. U dołu kolumny scena Adoracji Dzieciątka przed stajenką. Haft z końca XV w. — Przodu ornatu brak. — 1,295×0,74. I. 1348.

TABL. III.



NR. 176. DYWAN PERSKI.

MUZEUM KS. CZARTORYSKICH, KRAKÓW.

199. Ornat z tkaniny broszowanej złotem i srebrem, o wzorze aksamitnym, purpurowym: bogate sploty arabeskowe, otaczające szeroko rozstawione kartusze z herbem Rola. Kwiaty i kartusze ożywione węzłkami złotymi i srebrnymi. Tło złotisto-żółte. Kolumna z tej samej tkaniny. — Flandrya?, w. XVI. — 1,25×0,83. I. 1244/a.

200. Szerzynka królowej Elżbiety (t. zw. antependjum z Rudawy). Pośrodku Ukrzyżowanie z Matką Boską i ś. Janem; na lewo pochód na Golgotę, na prawo Zdejmowanie szat. Haft jedwabny płaski (karnacje) i złoto-srebrny, kładziony, częściowo cieniowany jedwabiem (szaty); grubo obrębiony i aplikowany dziś na blade-purpurowy ryps jedwabny. Pomiędzy scenami figuralnymi rozsiane są gałązki kwiatów, częścią pierwotne, aplikowane, częścią późniejsze. Całość była niegdyś osłoną relikwii Szaty św.; dar królowej Elżbiety dla kaplicy Olbrachta na Wawelu, skąd później usunięta, dostała się jako antependjum do kościoła w Rudawie. 0,797×2,108. I. 676.

201. Suknia (fragment, przód spodnicy) z tafty jedwabnej, obszyta potrójnym szlakiem z koronki klockowej złotej i srebrnej, *point d'Espagne*. Szeroki pas środkowy ma nałożoną na siatkę wić renesansową, haftowaną jedwabiem, z różami i irysami. Całość jednolicie zbrunatniała, ślady błękitnej barwy w kwiatkach. — Pierwsza poł. XVII w. — 0,97×0,59. I. 1422. S. S. 499?

202. Suknia (lub może dół płaszcza) z białego atlasu; u dołu szeroki szlak w kształcie bogatego, barokowego fryzu, nasadzonego u góry sercowatymi blankami i kartuszami; większe kartusze, zakończone u góry wazonami kwiatów, zahaftowane są obrazami ściągami *petit point*, przedstawiającymi boginie Ceres, Djanę, Minerwę, Pomonę i Florę; mniejsze, zakończone pal-

metami, przedstawiają scenę teatru z aleją topól, w ramie rozchyłonej zasłony. Między kartuszami stoją erosy (*p. point* równie jak wazon z kwiatami). Tu i ówdzie rozsiane kwiaty, motyle i papużki, płaskim ściągami jedwabnym. Stylizowana część dekoracji haftowana złotą i srebrną nicią, haftem płaskim, wypukłym i bajorkiem. — Haft francuski, 2-ga poł. XVII w. — Wys. haftu 0,765, całość 1,07×4,05. I. 694. D. G. 1269.

203. Czaprak (dywdyk) do ozdoby już osiodłanego konia. Sukno błękitne, kształtu trapezowatego, pokryte haftem złotym kładzionym, płaskim i wypukłym na podkładzie z kartonu, oraz płaskim jedwabnym w kilku barwach; dookoła szlak z wijących się esownic i bukietów; środek zajmuje w szerszej części grupa kartuszy z wolut i palmet, związana w jedną całość; środkowe kartusze zajmują barwne bukiety i małe krajobrazy. W węższej części mniej zwarta dekoracja z dwoma kartuszami kwiatowymi. — Haft polski, w. XVII/XVIII. — 1,69×2,25. II. 591. S. S. 301.

204. Haftowany obraz cerkiewny (chorągiew?), ruski, w. XVII/XVIII. Na purpurowym adamaszku (drobny wzór ze spłaszczonych 6-cioboków) gęsty haft jedwabny płaski, oraz złoty i srebrny, kładziony, rozmaitym ściągami. Pośrodku postać ś. Mikołaja z małą budowlą w lewej, szablą w prawej ręce, stoi na niskim cokole; w górnych narożnikach obłoki, w których ukazują się półpostacie: z lewej Chrystus błogosławiący, z prawej N. Panna (przy każdej grecki monogram). Po bokach głowy świętego napis cyrylicą: SW. MIKOŁAJ MOŻAJSKI CZJUDOTWOR(EC). Dookoła szlak z piaskowego adamaszku z długim, haftowanym napisem (ustęp z nabożeństwa o ś. Mikołaju) ozdobną, wąską uncją cyrylicą. — Pochodzi z Podolińca na Spiszu. — 1,01×0,80. I. 1481.

V. 2. KOŚĆ SŁONIOWA

W Starożytności, już w Egipcie, używano kości słoniowej do wyrobu zbytkownych drobiazgów użytkowych i ozdób, oraz do inkrustowania i wykładania większych sprzętów, a nawet ścian. Cenny i szlachetny

ten materiał służy tym samym celom do dziś dnia. Pochodzi z 2-ch źródeł: z środkowej Afryki i z Indyj, zaczem właściwy był w dawniejszych czasach tylko Staremu Światu (wyroby z innej kości spotyka się

zresztą wszędzie); pochodzenie jego rzuca też ważne światło na dalekie drogi stosunków handlowych, a zapewne i kulturalnych w Starożytności.

W chrześcijańskim Średniowieczu rzeźbiono z kości słoniowej przede wszystkim przedmioty służące celom kultu; w prywatnym użytku grały one w zakresie rzeźby podobną rolę, jak minjatury wśród dzieł malarstwa: drobne, dające się wygodnie nosić przy sobie, zastępowały w podróży czy w domu monumentalne przedstawienia postaci i scen świętych, podziwiane i czczone w kościołach.

Wyrobów z kości słoniowej dostarczało Europie w głębokim Średniowieczu przede wszystkim Bizancjum (Nr. 205, 206); później, od IX w., rozwijała się ta technika powoli także na Zachodzie. Od XIII w. zwłaszcza słynęła z niej Francja (Nr. 208 — 210); tam też już w XIV w. pojawiają się coraz częściej świeckie drobiazgi zbyt-kowne z kości (oprawy zwierciadełek, szkatułki, kubki). Wśród okazów włoskiego pochodzenia odznaczają się wyroby warsztatu Embriachi (Nr. 207).

Okres Odrodzenia i baroku pozostawił nam liczne zabytki ze wszystkich chyba krajów, w których uprawiano przemysł artystyczny. Posążki i płaskorzeźby, rozmaite przedmioty użytkowe, całe z kości (nie tylko słoniowej — szkatułki, puhary, Nr. 212; przybory stołowe, ręczki lasek i prochownice, Nr. 211), a obok nich inkrustowane kością meble z kosztownego drzewa zapelniały mieszkania możnych; szczególnie kunsztowne wyroby gromadzili chętnie zbieracze w gabinetach osobliwości.

Oddawna już rozumiano wartość starannego polerowania kości, które ożywia połyskiem nieco jednostajną jej barwę; niekiedy także złocono ją lub lekko zapuszczano kolorami (najczęściej inkrustacje). Odrodzenie, a zwłaszcza barok, poprzestawały jednak na polerowaniu rzeźby, które docierało nawet do drobnych szczegółów i załamek, budząc wszędzie światelka połysku, potęgujące tak pożądaną wówczas malarski efekt.

Nie wspominamy tu osobno o wyrobach z innych gatunków kości (Nr. 207) i z rogu (Nr. 211), gdyż pod względem artystycznym niewiele się różnią od wyrobów z kości słoniowej.

205. a—d. Szkatułka z kości słoniowej, bizantyjska lub południowo-włoska w. XI/XII (drz. sosnowe, obite płytkami kości); płaska, wydłużona, z wiekiem wysuwaniem. Pokryta płaskorzeźbioną dekoracją w szeregi kolistych rozet, przegradzanych palmetkami; na wieku listwy podłużnie prążkowane i czterolistne rozety. Na prostokątnych płytkach wzdłuż boków (po 8 i po 3) pojedyncze postacie ludzkie przedstawiające wojowników, rzemieślników, lub groteskowe. Pośrodku wieka tarcza herbowa podtrzymywana przez 2 eosów; z lewej scena polowania na lwa, z prawej groteskowa gonitwa muzykantów na koniu. — 0,106×0,59×0,246. I. 927.

206. Płaskorzeźba z kości słoniowej, bizantyjska w. XI. Ukrzyżowanie. Zbawiciel umarły, w długim po kolana *perizonium*, na krzyżu kształtu litery T. Z lewej strony stoi N. Panna wznosząc ręce ku Synowi, z prawej ś. Jan z księgą w ręku. W tle spłaszczona arkada (zwieńczona z 8 malutkich łuków) wsparta na 2 kręconych kolumnach. — Jest to fragment rozpiłowanego dyptyku. — 0,12×0,095. I. 1418.

207. Szkatułka Embriachi (nazwisko rodziny artyst.), Wenecja, w. XIV/XV (do 1431): t. zw. *cofanetto* w kształcie staroż. sarkofagu o spłaszczonym dachu. Wykładana kością (końską i bydlęcą) z płaskorzeźbami treści figuralnej, pozatem zdobiona rodzajem mozaiki o wzorach przeważnie geometrycznych (na podkładzie płóciennym płytki kości białej i barwionej na jasno-szmaragdowo, ciemno-brunatny róg, 3 gatunki drzewa i paski srebra). Na ścianach są przedstawione sceny z dziejów Zuzanny biblijnej (?). Na wałku wieka genujsze unoszące się na tle liści; na wierzchu rama z kwiatów i liści (napis nowoczesny: *Alphonsus / 1536*). — 0,266×0,463×0,314. I. 585. D. G.?

208. Dyptyk z kości słoniowej, Francja, ok. poł. XIV w. Dwie płytki kości w ramach brązowych, na zawiaskach; z zewnątrz gładkie, od wewnątrz płaskorzeźbione: w 4-ch polach (po 2 na każdej) przedstawione są sceny z Żywota i Męki Chrystusa. W polu lewym górnym Wskrzeszenie Łazarza, w dolnym Ukrzyżowanie;

w prawem górnem Wjazd do Jerozolimy, w dolnem Złożenie do grobu. Nad każdą ze scen rodzaj baldachimu z 6-u arkadek gotyckich. Niektóre postacie ze względów kompozycyjnych zmniejszone, głowy duże dla wydobycia wyrazu twarzy. — Każde skrzydło 0,153×0,107. I. 411.

209. **Pastorał** (tylko krzywizna) z kości słoniowej, Francja, 2-ga poł. XIV w. Walek krzywizny, raz zakręcony, opisuje koło, pośrodku którego przedstawiona jest w pełnej rzeźbie Nanna z Dzieciątkiem, postać stojąca silnie przegięta w biodrach; po bokach dwaj aniołowie ze świecami (na odwrotnej stronie krzywizny Ukrzyżowanie z Nanną i ś. Janem po bokach). Walek pokryty liśćmi klonu, z których 3 wychodzą poza krzywiznę, stanowiąc narożniki kwadratu opisanego na kole. 0,105×0,103. I. 1093.

210. **Posążek Matki Boskiej** z kości słoniowej, Francja lub Nadrenja, koniec XIV w. Postać Nanny wspiera się całym ciężarem na lewej nodze; lewym ramieniem podtrzymuje Dzieciątko obnażone do pasa (w rączkach ptaszek i książeczka). Nanna w długiej, fałdzystej tunice i płaszczu zarzuconym na głowę; korona nasadzona z blachy mosiężnej, trybowanej i puncowanej. Wygięcie osi posążku dąży za krzywizną kła słoniowego (z jednej sztuki). — W. 0,2575. I. 928.

211. **Rożek na proch** z rogu jeleńskiego (lub losiowego), Niemcy (lub Anglja?), datow. 1531 r. Jestto rozgałęzienie rogu, oszlifowane do białości, po jednej stronie płaskorzeźbione w głowy cherubinów, wisiory z liści i owoców, nagie postacie ludzkie; pośrodku wprawiono kolisty medaljon z przedstawieniem sceny kamienowania ś. Szczepana, po bokach elipt. medaljony z postaciami 4-ch Ewangelistów, u góry elipt. medaljon z przedstawieniem Boga Ojca adorowanego przez 2-ch aniołów. Po bokach wprawiono 4 głowy lwie. Z odwrotnej strony na szlifowanym tle rytowany rycerz na koniu, zając i pies. Oprawa z brązu rytowanego i złotanego. — Dł. 0,25, sz. 0,147. II. 413. D. G. 505 (nabyty w Anglii na licytacji w r. 1790, jeden z pierwszych okazów nabytych do zbiorów ks. Generałowej).

212. **Puharek z kości słoniowej**, Augsburg, w. XVII. — Płaskorzeźba, polerowana na tle matowym, przedstawia korowód tańczących puttów (9 postaci). Czasza zwężająca się stożkowato ku dołowi oprawna u dołu i u góry w srebro, trybowane w muszle i woluty; szczegóły ryte i puncowane; takż srebrna przykrywka z figurynką putta na delfinie, z kości. Wnętrze wyłożone blachą srebrną, złotaną. — W. 0,198, śr. 0,074. I. 390.

V. 3. DREWNO: RZEŻBY, MEBLE

Zabytki średniowiecznej i nowszej rzeźby, przechowywane w Muzeum, są nieliczne; dlatego ułożenie z ich reprodukcji osobnego działu w niniejszym albumie nie było możliwe. Fragment pięknego posągu z drzewa polichromowanego (Nr. 213) znalazł więc umieszczenie wśród kilku luźnych zabytków snycerstwa i stolarstwa, obok małego posągu z drzewa bukszpanowego (Nr. 214). Ten ostatni jest czymś pośrednim między rzeźbą a przemysłem artystycznym, cackiem («bibelotem») z czasów Odrodzenia; interesującym będzie porównanie go z wcześniejszymi wyrobami np. z kości, w religijnym średniowieczu (Nr. 210) i z późniejszymi przejawami zmienionego smaku w Europie wieku XVIII (Nra 284, 285).

Renesansowa szkatulka (Nr. 216) drewniana, z metalową plakieta, oraz rzeźbionymi i polichromowanymi szczegółami, ukazuje wysoki poziom stolarstwa i snycerstwa we Francji, osiągnięty jeszcze w Średniowieczu (por. tu szkatulki Nr. 235, 205, 207, 250, 251 z różnych epok). Biurko holenderskie z płaskorzeźbami w drzewie czarnem i wielobarwnie mozaikowem (Nr. 215) jest przykładem bujności artystycznego ruchu w Holandji w. XVII (por. IV. 2), przypomina jego promieniowanie na wybrzeża mórz północnych, do nas przenikające przez Gdańsk. — Wreszcie inkrustacja malarska (płaska, fornirowa) komódki hiszpańskiej z w. XVIII interesuje nie tylko doskonałością wykonania, lecz także fantastyczną kompozycją martwej natury

(Nr. 217 a.) i krajobrazu (217 b.), zatrącającą najnowszymi, współczesnymi nam dążeniami sztuki.

213. Rzeźba francuska(?) w. XV. Popiersie młodzieńca (fragment posągu) z przepaską na włosach, ułożonych w 2 wielkie pukle nad uszami; poły płaszczu zarzucone od pleców na ramiona, spięte na piersiach podłużną klamrą. Ślady polichromji na białym gruncie; pozłota zachowana wyraźnie na klamrze. — W. 0,253. I. 426.

214. a i b. Rzeźba flamandzka, 1-sza poł. XVI w. (wedł. G. Troeschera: Conrad Meit z Wormacji, 1514—1536 w Niderlandach). Posążek damy w sukni obszytej gronostajami, z łańcuchem na piersiach, w czepku z haftowanymi szlakiem. W prawej ręce nieco wyciągniętej ku przodowi trzyma pieniądz. Cokół 8-o boczny. — Drzewo bukszpanowe, brązowe, bardzo starannie gładzone. — W. 0,234. I. 429.

215. Biurko holenderskie, datow. 1648. — Szafka hebanowa z gzymsem wolutowym, zawiera 12 szufladek, a pośrodku wnękę za arkadką na 2 kolumnkach. Na skrzydłach drzwi, kwadratowe, płasko-rzeźbione płyciny, zewnątrz w czarnem, od wewnątrz w jasnym 3-barwnym drzewie, przedstawiają żywot bogacza od kolebki do śmierci (wed. popularnych rycin);

przednie ściany szufladek płasko-rzeźbione w barwnym drzewie: 10 scen ze Starego i 2 z Nowego Testamentu. — W. 1,305; sz. zamkn. 1,035; głęb. 0,52. I. 641. D. G. 289.

216. Szkatułka francuska, w. XVI—XVII (styl Henri IV — Louis XIII; zapewne z pogranicza Flandrii), rzeźbiona w drzewie orzechowym, miejscami złoconem, z żelazną plakieta na przedniej ścianie. Podstawa i wieko profilowane jako stylobat i gzyms koronujący, z astragalami i kymatjonami; powierzchnię ścian zajmują skromne, wydłużone kartusze; krawędzie boczne ujęte w karjatydy (hermy) z tarczami herbowymi (na złotem tle szkarłatna rzeka poziomo, na niej trzy brązowe kule). Plakieta przedstawia Amfitrytę i Erosa, jadących na potworach morskich (nieznana Molinier'owi). — 0,394×0,683×0,418. I. 637.

217. a i b. Komódka inkrustowana, Hiszpanja, w. XVIII. Sprzęt, zwany dawniej kabinecik lub sepecik, o 13-tu szufladkach, podzielonych na 16 pływ, z których a) środkowa, większa od innych, przedstawia w inkrustacji 3-barwnym drzewem widok ruin budowli rzymskiej, zarosłych bluszczem, b) jedna z mniejszych: szereg budowli, na których dwie perspektywicznie przedstawione woluty (naśladowujące rączkę szuflady. — a) 0,2×0,385; b) 0,086×0,24. I. 890.

V. 4. SZTUKA W METALACH

EMALJERSTWO

Emaljerstwo jest sztuką zdobienia metali trwałymi a dowolnymi barwami, które ponadto — przeciwnie jak drogie kamienie — nie są ograniczone w kształtach i rozmiarach. Połysk polerowanego szkliwa emalji zestrąja się doskonale z blaskiem metalu; jest więc ona techniką malarską, zastosowaną przede wszystkim do złotnictwa. Była też stosowaną do malarskiego zdobienia szkła (por. Nra 292, 296, 297). W pewnym okresie rozwoju (w Europie w. XV—XVII) stała się nawet samodzielną techniką malarską.

Pod względem czysto technicznym bliskie

jest emaljerstwo zdobieniu ceramiki, materiałem emalji jest bowiem szkliwo zabarwione tlenkami metali; sproszkowane, zrobione wodą kleistą lub olejkami, nakłada się na metal, a po wysuszeniu stapia w odpowiedniej cieplocie w jednolitą masę, przylegającą silnie do podłoża; połysk nadaje się jej przez polerowanie (szlifowanie). Odpowiednio do składu chemicznego szkliwo jest przezroczyste (*translucide*) i ukazuje tło metalu, lub nieprzezroczyste, kryjące (*opaque*, z dodatkiem tlenku cyny). Pod względem sposobu nakładania rozróżniamy emalje o barwach jednolitych, odgraniczonych od siebie przegrodami z metalu (stanowiącymi zarazem kontur rysunku) i emalje

malarską, w której szkliwa o różnych barwach, rozmaitym stopniu topliwości i przezroczystości nakłada się bez widocznych przegród obok siebie, a także jedne na drugie (Nra 226, 228—230, 232, 234). Emalje z przegródkami dzielimy na 1) komórkowe, w których przegradza barwy pasek metalu gięty uprzednio według konturu rysunku, a po stopieniu szkliwa łączący się z niem i z podłożem w jedną masę; 2) żłobkowe, w których szkliwo nałożono w zagłębienia, wyżłobione w grubości płyty metalowej, z pozostawieniem przegródek dla barw; niekiedy pozostawiano, rezerwowano większe przestrzenie jako tło (*fond réservé*, Nr. 221, 222), albo naodwrot, głowy, czy całe postacie na tle żłobionem, zalanem emalją (*têtes* albo *figures réservées*, Nra 220, 225, częściowo 227); na te niewyżłobione przestrzenie nakładano czasem wypukło w bronzie odlane szczegóły (np. *têtes en relief*, Nra 218; 219 całe figurki). Części pozostawione rytowano, puncowano, wreszcie złocono. Z pojawieniem się emalji przezroczystej (w. XIII/XIV) cyzelowano dno żłobków tak, że przez szkliwo przeświecają jakby płaskorzeźbione szczegóły (Nr. 227). Pokrewnem emalji żłobkowej jest niello, tj. wypełnianie żłobków na srebrze czarną masą nieszklistą (siarka, miedź i srebro, Nr. 228).

Dzieje emaljerstwa przedstawiają się w krótkości jak następuje: emalja, jak wiele innych technik zdobniczych, pochodzi ze Wschodu; znana była w staroż. Egipcie (używana jak drogie kamienie na wyrobach zdobniczych). W Europie i na wybrzeżach śródziemnomorskich uprawiano emalję w Starożytności, ale zabytki z tych czasów są nieliczne. Szczególnego rozkwitu doczekała się w cesarstwie wschodnio-rzymskiem; obrazowe emalje bizantyjskie, komórkowe na złocie, odznaczają się blaskiem barw i doskonałością wykonania. Na Północy Europy przyjęło się prostsze i tańsze emaljerstwo żłobkowe na miedzi; rozwinęło się bujnie w XII w. i to w dwóch okolicach: w Limoges (pd.zach. Francja, Nr. 218) i w Nadrenji (Nr. 220). W XIII w. panuje Limoges i rozsyła swe wyroby (relikwjarze, krzyże; naczynia, okładki ksiąg liturg., Nra 219, 221—225) na całą niemal Europę. W. XIV wprowadza emalję prze-

źroczystą, której ojczyzną są Włochy, zapewne Sjena. Pod koniec w. XV emalja żłobkowa ustępuje zupełnie malarskiej, w której pierwszeństwo przypada znowu emaljerom limuzyjskim, a trwa przez cały wiek XVI i XVII (Nra 226, 228—230, 232). Osobne miejsce przypada emalji weneckiej, która jest em. malarską o barwach niecieniowanych, zdobioną nakładaniem złotem (w. XVI, Nr. 233). — Technika emaljerska, wydoskonalona i posługująca się bogatym doborem środków, stosowana była od XVI w. w większych pracowniach złotniczych w całej niemal Europie (Nr. 234).

218. Okładka ewangeljarza, Limoges, w. XII. Przednia deska oprawy, obita blachą miedzianą, rytowaną, złoconą i wysadzana różnobarwnymi pastami szklanymi. Środek (t. zw. zwierciadło) zajmuje przedstawienie Ukrzyżowania; figurki są nakładane, wypukłe, pokryte oszczędnie emalją żłobkowaną, błękitną, oczy wprawione z małych granatów. Na krzyżu, u stóp Zbawiciela rezerwowana wśród emalji postać Adama. W narożnikach ramy nakładane płytki z witką roślinną na tle błękitnej emalji. — 0,312×0,181. I. 1419.

219. Krucyfiks emaljowany, Limoges, w. XIII. Krzyż procesyjny lub ołtarzowy; jądro drewniane, obite z przedniej strony blachami miedzianymi, pokrytymi emalją żłobkową nieprzezroczystą: (w porządku ilościowym) szafirową, zieloną w 2 tonach, błękitną, turkusową, białą, cytrynowo-żółtą i ciemno-szkarłatną, częściowo bez przegródek. Figurki Chrystusa, Nanny, ś. Jana, Boga Ojca (?) i Magdaleny nakładane: odlane z miedzi i złocone. Przegródki emalji punktowane i złocone. — W. 0,606. I. 1249.

220. Płyta emaljowana, Nadrenja?, w. XIII. Pochodzi zapewne z relikwjarza. Prostokątna, miedziana, pokryta w tłach emalją żłobkową; postacie rezerwowane, rytowane i złocone, zarówno jak przegródki emalji. Pośrodku Chrystus siedzący na tęczy w aureoli kształtu *mandorli*: w 4-ch narożnikach koliste medaljony z godłami Ewangelistów. Tło aureoli i medaljonów szaroszafirowe, pozatem szaro-błękitne (w plamki

»ziarniste«) z białą obwódką; tęcza cytrynowo-żółta. — o,11×0,178. I. 1270.

221. Relikwiarz skrzynkowy, Limoges, w. XIII. Kształt domku na nóżkach z dachem dwuspadowym; drewniany, obity płytami miedzianymi rytowanymi w wicie roślinne (*fond vermiculé*), na których tle występują na ścianie przedniej 4 półpostacie świętych, emaljowane żłobkowo; każda pod arkadką o emaljowanej archiwolcie i kolumnach. Na ścianach bocznych podobnie obramione postacie aniołów. Na ścianie tylnej i płycie dachu ornament z kół, z emaljowanymi rozetkami. Barwy emalii: zielona, szafirowa, błękitna; nieco szkarłatnej, żółtej, turkusowej i białej. o,156×0,188×0,089. I. 1176.

222. Płyta emaljowana, Limoges, w. XIII. Jestto ściana boczna (nieistniejącego) relikwiarza jak Nr. 221, pięciokątna. Postać ś. Benedykta, siedzącego na tronie, występuje w emalii żłobkowej na tle rytowanym (kreski, rozetki) i złożonem. Barwy emalii: szafirowa w 2-ch tonach (ornat), biała (twarz, ręce), turkusowa (części tronu), nieco zielonej, żółtej i szkarłatnej. W tle rytowany napis: S B/ENE/ /DI/CTVS; na księdze w ręku świętego: B/E/ /N/E. — o,19×0,10. I. 1204.

223. Pastorał emaljowany, Limoges, w. XIII; miedź złożona. Krzywizna ma kształt smoka, którego paszcza chwyta ogon baranka, umieszczonego w środku zwoju; żłobkowana w skośną siatkę, której oka wypełnia szafirowa emalia. Na spłaszczonym węźle (*nodus*) biegną wkoło jaszczurki. Niżej węzła trzon emaljowany (wić kwiatowa *reservé*, emalia szafirowa i turkusowa), na który nałożone są pionowo 3 smoki. — W. o,283. I. 1118.

224. Cyborjum, Limoges, w. XIII. Puszka na NSakrament w kształcie kielicha z przykrywą na zawiasach; miedziana, złożona, zdobna emalją żłobkową. Na spłaszczonych półkulach czaszy i przykrywy oraz na podstawie, po 4 koliste medaljony, przegradzane sercowatemi liśćmi; na medaljonach czaszy rezerwowane wśród białej emalii monogramy IHS, na medaljonach przykrywy naprzemian turkusowych i pur-

purowych sceny: Zwiastowanie, Ukrzyżowanie, Nawiedzenie i Boże Narodzenie. W medaljonach podstawy postacie aniołów. W liściach barwy naprzemian turkusowa i purpurowa. — Pozatem tła wypełnione emalją szafirową. — W. o,296. I. 1235.

225. Misa emaljowana, Limoges, w. XIII. T. zw. *gemellio* czyli misa bliźnia do umywania rąk przy stole: służyła jako nalewka, drugą, podobną podstawiano pod ręce. Miedź, tła żłobkowane, wypełnione emalją. W medaljonie środkowym scena rozmowy: król i królowa; wokół medaljonu 4-listna rozeta, na jej płatkach tarcze heraldyczne, trzymane przez pary aniołów (?); tło wszędzie ciemno-błękitne. Między płatkami heraldycznie stylizowane wieże na tle turkusowem. W szczegółach emalia ciemnopurpurowa i biała. — Śred. o,224. I. 882.

226. Obraz emaljowany, Adoracja Dzieciątka; Limoges, 2-ga poł. XV w. Emalia malarska na miedzi. Po bokach Dzieciątka leżącego na murawie przed stajenką kłęczą NPanna i ś. Józef (z płonącą świecą w ręku); w głębi płot, za nim wzgórze: na lewym zwiastowanie pasterzom, na prawem anioł zjawia się kłęzącemu rycearzowi; dalej wieże miasta. Karnacje białe i różowe, stroje szafirowe i brunatne, ziemia piaskowo-brunatna z szmaragdowemi kępkami trawy. Aniołowie trzymają kartelusze z napisami: *Gloria in excelis deo* i *dñs tecum vizrorū fortissime*. — o,204×0,20. I. 375.

227. Medaljon do stroju, t. zw. *affiquet*, Francja (?), 2-ga poł. XIV w. Emalia przezroczysta na srebrze cyzelowanem. W koło wpisany jest 4-oliść, obramiający scenę rozmowy: dama i młodzieniec siedzą na darniowej ławeczce pod drzewem, między niemi piesek. Tło w drobną arabskę pod szafirową emalją. Twarze osób, ręce, nogi, rezerwowane w metalu, złożone; suknie purpurowo-fioletowe, trawnik oliwkowo-zielony, liście drzewa szmaragdowe; w szczegółach barwy blade-fioletowa i złocista. W wycinkach emalia kryjąca szkarłatna. — Śred. o,048. I. 261.

228. Ołtarzyk-pacyfikał, t. zw. *baiser de vaix*. Włochy i Francja (Limoges),

w. XV/XVI. Kształt *aediculi* renesansowej z korynckimi pilastrami i półkolistym tympanonem: obramienia z brązu, płyciny ze srebra niellowanego w ornamenta przeważnie roślinne (w medaljonie tympanonu Oplakiwanie Chrystusa). Środkowy obraz Zmartwychwstania wykonany emalją malarską ze złotem i t. zw. *paillons*; karnacja brudno-różowe, płaszcz Zbawiciela fioletowo-purpurowy, trawnik szmaragdowo-zielony, niebo szafirowe. — 0,251×0,154. I. 1178.

229. Limosin, Léonard, Limoges ok. 1505—ok. 1575. Portret brodatego mężczyzny w popiersiu, emalja malarska na miedzi. Karnacja różowa, w cieniach niebieskawa; włosy i zarost żółtawe, oczy błękitne; beret graniasty, purpurowy (emal. przezroc.). ciemno-brunatna szuba futrzana. Tło szafirowe; na przedzie złoty stołu szmaragdowo-zielony. Sygn. u dołu z prawej; 'LL' 1546'. Na odwrociu pod przezroczystym szkliwem (*contrémail*) czarny napis: LIMOSI. — 0,197×0,146. I. 377.

230. Laudin?, Jacques sen.?, Limoges 1627—1695. 1. Widzenie św. Stanisława Kostki: młodzieniec w czarnym habicie, półpostać, zwrócony w lewo, gdzie w górnym narożniku ukazuje się N. Panna z Dzieciątkiem w obłoku; tło szafirowe. Sygn. na odwrociu; **La. in Emallieur**/. *a Limoges.* 'I' 'L' 1646'. 2. Medaljon z półpostacią św. biskupa w emalji malarskiej (napis wkoło SANCTE ANTONI zapewne późniejszy, farbą). Obie emalje wprawione w ołtarzyk palisandrowy, kształtu *aediculi* późnorenesansowej; zdobią go dwie kolumny kręcone, z kryształu górnego, szereg nakładanych ornamentów z sztancowanego lub trybowanego srebra i brązu złoczonego, z posążki aniołów. Predella była relikwiarzem. — 0,493×0,347. I. 644.

231. Misa sadzona koralami i emaljowana, Wenecja, w. XVII (?). Podwójne ściany z blachy miedzianej, złoczonej; strona wewnętrzna wyciskana w podłużne wypukłości i gęsto wysadzana koralami we wzór z pierzastych palmet i rozet; pośrodku wydatny guz z podwójną rozetą z koralami. Wkoło listewka z emalją żłobkową, białą i szafirową oraz ażurowy szlak z podwójnych

palmetek, zdobnych białą emalją i koralami. Ucha płaskie, sadzone koralami i emaljowane na brzegach. Na odwrociu rytowany napis: ANTONIUS TREVISANUS VENETORUM DUX. LXXVIII. Według tradycji używana przy uroczystości zaślubin doży z morzem. — Śred. 0,397, wys. 0,06. I. 271. D. G. 1309.

232. Laudin, Jacques jun.?, Limoges 1663—1729. Mieczka (miedź) pokryta emalją malarską. Tło granatowo-czarne; pośrodku zielonawo-żółty kartusz pod koroną margrabiowską, w nim 2 elipt. tarcze: prawa (herald.) pół czerwona, pół niebieska, z 3-ma kołami białymi (*besants herminés*), lewa biała z krzyżem ś. Andrzeja, na którym 5 kul złotych. Na brzegach renesansowe spłoty roślinne *en camaïeu* białe, szare i złote, wśród nich medaljony z głowami 4-ch cesarzy rzymskich w profilach. Odwrocie czarno-granatowe; sygn. złotem: *Laudin au fauxbourg De Manigne a Limoges*. — Średn. 0,147. I. 883.

233. Misa emaljowana, ze złoceniami, Wenecja, I-sza poł. XVI w. Według tradycji była ofiarowana przez mieszczki warszawskie królowej Annie Jagiellonce. — Kolistą misa miedziana, profilowana i wyciskana w szeregi wypukłych i wklęsłych małżowin; pokryta na przedniej stronie emalją w 3-ch barwach bez przegródek: szafirową (brzeg i tła dokoła małżowin), białą (pierścień na brzegu i małżowiny) i zieloną przezroczystą (pierścień wewnętrzny). Na emalję, przed wypaleniem, nałożono dekorację z listkowego złota, lekko rytowanego i polerowanego; składa się ona z girland, palmetek i rozet, o charakterystycznych, pierzastych listkach (wyraźne reminiscencje motywów z D. Wschodu). Pośrodku później (w Polsce) wprawiony guz, na którym rezerwowany Orzeł Polski na tle szafirowej emalji, otoczonej wieńcem z szmaragdowo-zielonych liści wawrzynu; dokoła orła rezerwowane litery: A Y I / R P. Odwrocie w całości pokryte szmaragdowo-zieloną emalją przezroczystą na podkładzie z białego szkliwa, bogato dekorowaną złotem: motywy podobne jak na awersie; blisko środka znak artysty(?): tarcza słoneczna otoczona promieniami. — Zniszczona emalja szafirowa częściowo rekonstruowana laką

w XIX w. — Śr. 0,43; w. 0,04. I. 364. S. S. 475.

234. Puharek z emaljami i gemmami, Francja lub Niemcy, w. XVII/XVIII. Srebro złocone, częściowo trybowane (wałek u dołu czaszy); na czaszę, stopę i przykrywkę nałożona ażurowa dekoracja, emaljowana wielobarwnem szklivem przezroczystem i białem: na czaszy girlanda z kwiatów i liści, przeplatana głowami ludzkimi, jeleniami i dziczami, oraz trąbkami myśliwskimi; na stopie i przykrywce stylizowane liście. Wśród emalij osadzono 19 gemm (kamei) w onyksie, przedstawiających przeważnie pary różnych zwierząt. — W. 0,130. I. 324. D. G. 493.

WYROBY ZŁOTNICZE. BRONZY

W poddziale niniejszym zebrano razem różnorodne okazy metalowego przemysłu artystycznego, które zwykle bywają dzielone na osobne grupy, odpowiadające dawnym cechom rzemieślniczemu (złotników, bronzowników albo ludwisarzy, przypadkowo także paśników). Podział ten jest tu zachowany z grubsza w samym układzie reprodukcji. Dla naszej, dzisiejszej potrzeby rozeznawania się w dawnych kierunkach artystycznych ważniejszym jest to, co te grupy między sobą łączy, niż sprawy organizacji i podziału rzemiosł w dawnych wiekach, stanowiące zresztą nader ważny ustęp z dziejów kultury. — Dlatego, choć wyróżniono tu emaljerstwo i broń, zgrupowano wszystko razem w jednym rozdziale »Sztuka w metalach«.

Zważywszy niewielką stosunkowo ilość okazów z różnych, bardzo odległych od siebie środowisk i epok, objaśnimy tu tylko użyte w opisach wyrażenia techniczne i wskażemy najogólniej na znaczenie niektórych okazów.

Złotnictwo właściwe obejmuje wyrób zbytkownych, ozdobnych przedmiotów z metali szlachetnych, klejnotów do stroju i drobnych sprzętów na użytek świecki lub do celów kultu religijnego. Posługiwało się od najdawniejszych czasów technikami ubocznymi (jubilerstwo i gliptyka, emaljerstwo, rzeźba w kości itp. materiałach, por. np. Nra 218, 228, 231, 234) lub też służyło im, oraz innym jeszcze rzemiosłom

(por. Nra 212, 230, a także 255, 258, 262, 265).

Samego metalu wogóle, nie tylko metali szlachetnych, tyczą się techniki następujące: 1) trybowanie; polega ono na wykuvaniu w blasze wypukłości, przybierających kształt płaskorzeźby; trybuje się tępemi narzędziami zapomocą młotka, z odwrotnej strony, na miękkim podkładzie. 2) Odlewianie: roztopiony metal wlewa się w ogniotrwałą formę (matrycę). 3) Sztancowanie (wybijanie) zapomocą matrycy żelaznej drobniejszych zwykle, jednakich ozdób w dowolnej ilości. 4) Cyzelowanie odlewu lub trybowanej rzeźby służy nie tylko do usunięcia niedokładności, wydobycia i zaostrenia niewyraźnych jeszcze szczegółów, ale tworzy nowe, nacięte w grubości metalu. 5) Puncowanie czyli wybijanie drobnych zagłębień (kólek, gwiazdek) celem ożywienia jednostajnego tła. 6) Rytowanie rylcem szczegółów na rzeźbie lub całych ornamentów i obrazów na gładkim tle. 7) Trawienie matowego rysunku kwasami na polerowanej powierzchni metalu. 8) Wykładanie (wypełnianie żłobków) metalem innej barwy. 9) Nabijanie rysunku (na żelazie lub nawet kamieniu, por. np. Nr. 266) złotą lub srebrną blaszką i drucikiem. Przy pomocy lutowania zdobi się metale najstarszymi technikami: 10) granulacji (drobniutkie ziarna metalu przylutowane do podłoża w grupach różnego kształtu) i 11) filigranu; jestto rysunek konturowy, prowadzony sznureczkiem z drutu, przylutowanym do tła (Nr. 265; por. technikę emalji komórkowej str. 45).

Wśród reprodukowanych tu zabytków wyróżnia się szkatułka trybowana (Nr. 235) z epoki dynastji perskiej Sassanidów; skromny pastorał z połowy XV w. (Nr. 237), najpewniej krakowskiej roboty; dalej grupa pasów polskich, t. zw. przeworskich lub lwowskich (zapewne wyrabiano je w kilku miejscach, Nra 238—243) o archaicznym kształcie; wreszcie plakiety, w których celowali zwłaszcza artyści włoscy czasów Odrodzenia; rozchodziły się one w licznych odlewach po świecie i służyły, podobnie jak ryciny, jako wzory dla rozmaitych gałęzi przemysłu artystycznego (Nr. 247 wykonany w złocie, oryginalna plakietka bronzowa w zbiorach Muzeum Nr. I. 461; por. tu Nr. 216 i 295).

235. Szkatułka srebrna, Persja (lub Mezopotamja), w. VI—VII, a) przód, b) wieko. Blachy srebrne, trybowane, nakładane na drewniane ściany i wieko (w kształcie 4-osпадkowego dachu); wzdłuż krawędzi obramowane szerokimi listwami blachy miedzianej, złoconej, rytowanej w wić pojedynczą lub plecioną (dodatek późniejszy, zapewne europejski, w. XII?). Prostokątne pola ścian i wieka (na wieku nadto 6 pól trójkątnych) poprzedzielane plecionką, zdobią postacie zwierzęce: antylopy, orły, pawie, oraz mitologiczne centaury i harpie (ptaki o ludzkich lub psich głowach); na wieku nadto »walki zwierząt«: lwy i gryfy pożerają antylopy. — Wnętrze wyklejone tkaniną jedwabną bizantyjską lub sycylijską, w. XI?. — 0,162×0,368×0,156. I. 557.

236. Akwamanile (nalewka), odlew z bronzu cyzelowany i rytowany; państwo Fatymidów, w. X—XII. Kształt gryfa; zadarty ogon dotyka karku i służy za rączkę; skrzydła do odejmowania, osadzone w zacięciach. Grzebień na zawiaskach przykrywa otwór na wierzchu głowy; na piersiach mały otwór z dzióbkiem do polewania. — W. (bez grzebień) 0,35. VII. 1177.

237. Pastorał biskupa Jerzego, franciszkanina, sufragana krakowskiego za czasów Kard. Oleśnickiego, w latach 1445—1461. Łaska z rury miedzianej, węzeł żeberkowy, złocony; krzywizna srebrna, złocona, zdobna napisem gotyckim po obu stronach, rytowanym konturowo na tle puncowanym: *frater § georgius § comparavit § istam § corfaturam § ordinis § minorum § sub § reverendissimo § domino § sbigneo episcopi § crac § ani § dni § m^o ccccxlvi*. Brzegi krzywizny wysadzane turkusami; od wewnątrz przyłutowany sznur z kręconego drutu. — Całość dł. 1,79, dł. krzywizny 0,21. I. 645. S. S. 29.

PASY METALOWE POLSKIE, t. zw. przeworskie lub lwowskie.

238. Pas z 35 ogniw dwójki kształtu, potwierdzonych do rzemienia, zakończonego ciężką, prostokątną klamrą. Wyrób polski (województwo ruskie?), w. XVI—XVII. — Ognia są z blachy mosiężnej,

na brzegach zaginanej ku dołowi; większe, kształtem zbliżone do leżącej litery H, obejmują parami po jednym mniejszym, okrągłym; zestawienie to wywodzi się z odwiecznego, wschodniego motywu dekoracyjnego fryzu, składającego się z podwójnej palmy, czy lilii heraldycznej i rozety (por. Nr. 205). Klamra w kształcie ściętej piramidy, obwiedziona sznurem kręconym z drutu, kończy się językiem z blachy. Części metalowe niegdyś srebrzone, rytowane w liście i kwiaty o stylizacji gotyckiej, na tle ukośnie kratkowanym. — Rzemień obsyty frendzlą jedwabną, szmaragdowo-zieloną. — Dł. 1,06; sz. klamry 0,078. II. 472.

239. Pas j. w. o 33 ogniwach z miedzi złoconej; język klamry ażurowany, we wstęgi i wolutki; na bocznych ścianach klamry, motyw fryzu j. w., geometrycznie stylizowany. Na brzegach rzemienia, miast frendzli, naszyte guziczki z zielonemi, przezroczystymi kamieniami. — Wyrób j. w., w. XVII?. — Dł. 1,105; sz. klamry 0,077. II. 466.

240. Pas j. w. o 33 ogniwach srebrnych z nakładanym ornamentem miedzianym, złoconym, grubo trybowanym i rytowanym (także rozetka na języku); klamra złocona, z płytką srebrną na wierzchu, rytowaną w liście. Frendzla jedwabna, błękitna i żółta. — Wyrób j. w. w. XVII?. — Dł. 0,995; sz. klamry 0,076. II. 468.

241. Pas j. w. o 33 ogniwach mosiężnych, złoconych; nakładane ornamenta z wolutek i rozet o stylizacji barokowej, odlewane z miedzi i srebrzone; także guzy na srebrnej płytce klamry i ornament kwiatowy na języku. Frendzla jedw. jasno-zielona. — Wyrób j. w. w. XVI?. — Dł. 0,972; sz. klamry 0,087. II. 473.

242. Pas polski (krakowski?), w. XV—XVI. Na purpurowy aksamit naszyto 12 guzów kwadratowych, wypukłych, bardzo grubo trybowanych w srebrze, złoconych; na wierzchu każdego rozetka z blachy miedzianej, malowana w czarne i białe prążki, z turkusem pośrodku; nadto w każdym guzie po 4 turkusy. Klamra (może z innego pasa) żelazna, płaska, z 2 części, nabi-

jana srebrem: gałązka z liśćmi i kwiatami w obramieniu z plecionki, oraz złotem: herb Jordan pod koroną i data 1500 (1600?). — Dł. 0,97; guzy 0,045 w kwadr., klamra 0,095×0,056. II. 480.

243. Pas polski(?), w. XVI—XVII. 10 prostokątnych płytek, odlanych ze srebra, cyzelowanych i złoconych; połączone ze sobą ruchomo kółkami, które są przyszyte do szerokiego rzemienia. Na płytach ornament z wolut, liści i kwiatów na tle puncowanem, pośrodku każdej popiersie niewieście w profilu. Klamra eliptyczna z nałożoną dekoracją ażurową, odlaną w srebrze (popiersie niewieście w obwódce z kwiatów, liści, oraz sznura. — Dł. 0,902; płyty 0,05×0,085. II. 471.

244. Łaska marszałkowska z monogramem królewskim Zygmunta Augusta. Wyrób polski(?), 2-ga poł. XVI w. Łaska z trzciny żółtej w brunatne, poprzeczne pręgi; okuta na końcach w tulejki z blachy srebrnej, złoconej, trybowanej w ażurowany ornament z główek puttów, na tle bogato rozwiniętych kartuszy późnorenesansowych, z których wychodzą po 2 pary delfinów. Na łaskę w 4-ch miejscach nałożone po 2 monogramy S. A. pod koroną, wycinane z blachy srebrnej, złoconej. Na denku górnej tulejki trybowany herb Jastrzębiec (może później dodany: Andr. Zborowskiego, marsz. nadw.?). — Dł. 1,436; tulejki 0,195 i 0,09. II. 659. S. S. 32?

245. Roztruchan ozdobny, trybowany w srebrze i złocony. Wyrób niemiecki, w. XVI/XVII. Stopa w kształcie bazy kolumny, nóżka (odlew) gruszkowata; czasza, pośrodku walcowata, od dołu i góry rozszerza się w podwójne pierścienie. Na spłaszczonej przykrywce grupa Arjona na delfinie (odlew). Dekorację stanowią obiegające wokół fryzy, splecione z postaci erosów, kwiatów, wazonów z owocami, główek cherubinów i medaljonów; na nóżce głowy baranie wśród wstęg i woluty z kartajydami. — Pod stopą grawirowane litery B·ΘΥ·ΒΕ·Π·ΞΟ osobno Ε. — W. 0,364. IV. 77.

246. Taca srebrna, wyrób augs-

burski z lat 1700/07 (zapewne Lorenz Biller II, czynny 1678—1720), trybowana, częściowo w pełnej rzeźbie (ręce). Pośrodku eliptycznej tacy przedstawiona ucztą bogów na Olimpie; zasiadają na obłokach dokoła stołu, z góry 2 Gracje i eros sypią na nich kwiaty. Na brzegu tacy szeroka jajownica, ujęta w 2 rzędy pereł. Jako nóżki 8 srebrnych kulek. — 0,319×0,367. IV. 24.

247. (Bernardi, Giovanni, da Castelbolognese, Ferrara? 1496—1553). Kopja jego plakiety, przedstawiającej zapewne jakąś bitwę z wyprawy Karola V do Tunisu (1535). Dwie grupy jeźdźców, nad którymi powiewają proporce, walczą u bramy miasta (widoczna z lewej); u dołu nagi mąż brodaty, wsparty o dzban, uosabia rzekę (Okeanos?). — Kopja jest cyzelowanym odlewem w złocie; tła wycięte; osadzona na elipt. płytce zielonego jaspisu. — 0,072×0,08. I. 452. D. G. 612.

248. Moderno, artysta północno-włoski (zapewne pseudonim) z końca XV i pocz. XVI w. Plakietka (odlew w bronzie) przedstawiająca Ukrzyżowanie. Ciało Chrystusa (nieco za małe) zwisa spokojnie, ciała łotrów wiją się przywiązane do krzyżów. U stóp krzyżów zbity tłum, w którym wyróżnia się z lewej grupa niewiast cucących NPanę, z prawej dwóch żołnierzy z tarczami, jeden z nich nagi. — 0,121×0,084. I. 463.

249. Plakietka francuska, w. XVI/XVII. Grzech pierworodny i wypędzenie z Raju. Kompozycja częściowo naśladowana z »Grzechu pierworodnego« Michała Anioła na sklepieniu kaplicy sykstyńskiej. W scenie Wypędzenia z raju (prawa strona plakiety) za Ewą kroczy kościotrup. W tle krajobraz pagórkowaty z drzewami. Odlew w bronzie, cyzelowany, patyna orzechowo-brunatna. — Plakietka ta nie wymieniona w dziele Molinier'a. — 0,085×0,222. I. 466. D. G. 575?

250. Szkatułka francuska, w rodzaju A.-Ch. Boulle'a, 2-ga poł. XVII w. (Louis XIV); gięte ściany i wieko (drzewo orzechowe) zdobne markieteryją w bronzie, szyldekrecie, perłowcu i przezroczystym rogu

(podkładanym barwą seledynową, szkarłatną i szafirową). Dekorację stanowią fantazyjne kartusze i plecionki, oraz liście, rozety i girlandy. Narożniki, nóżki i wisiory u ścian są z brązu złoconego. — Wewnątrz kropiczniczka i monstrancja z kryształu górnego, oraz jaspisowy różaniec. — 0,128 × 0,351 × 0,265. I 537. D. G. 653—655 («kard. Mazariniego»).

251. Szkatułka Augusta II., kr. pol., z marką FROMERY · A · BERLIN (Pierre Fromery, *Sedan 1659, †Berlin 1738, gdzie od r. 1687 był nadw. płatnerzem). Kuta ze stali, prostokątna, o narożnikach wklęsło wyżłobionych; brzegi wieka pośrodku wywijane. Zdobna złoconymi brązami: na wieku kartusz z monogramem AR pod król. koroną, powtarzającym się w narożnikach szkatułki. Na ścianach krótszych ruchome ucha, pod niemi orły; na dłuższych, pośrodku, panoplie ze sprzętu wojennego, na których siedzą postacie niewieście. Krawędzie pionowe i poziome zdobne listwami i girlandami z liści (na wieku lilje herald.); przeplatanych herbem Wettinów (z miecze). Na spodzie wieka kunsztowny zamek, pośrodku marka j. w. — 0,192 × 0,323 × 0,227. I. 547. S. S. 192.

BROŃ I SPRZĘT WOJENNY

Zabytki broni wiążą się zwykle bliżej z dziejami wojskowości, niż z dziejami sztuki; jestto przytem przedmiot tak rozległy, że bywa traktowany oddzielnie i w zbiorach muzealnych i w ich publikacjach. Z pięknej zbrojowni Muzeum możemy tu podać tylko dorywczy wybór kilkunastu okazów, mających szczególną wartość artystyczną; dlatego włączamy je do działu »Sztuki w metalach« (por. Wyroby złotnicze, wstęp). Zbroje (pancerze) i broń palną pominięto tu zupełnie; nie zastosowano więc przyjętego zwykle podziału na broń odporną, zaczepną, sieczną i kolną, oraz dalekonośną.

W zbrojowniach największe zajęcie budzą zwykle licznie stosunkowo zachowane zabytki średniowieczne, szczególnie, gdy na szeregu okazów śledzić można rozwój kształtów każdego rodzaju broni: rozwinięcie się halabardy i partyzany z toporu wojennego i oszczepu, zmiany i ulepszenia

zachodzące w kształcie hełmów, wreszcie przeobrażanie się kroju tarczy. Wprowadzenie broni palnej w Europie w końcu XIV w. sprawiło, że niejedyn gatunek koniecznej przedtem broni odpornej stał się powoli tylko wspaniale zdobionym ubiorem uroczystym, a narzędzia zaczepne, odznaką dostojęstwa wojskowego. Tak więc wielka tarcza ochronna stała się w okresie Odrodzenia płaskorzeźbionym obrazem, projektowanym nieraz przez znakomitego artystę, równie jak hełmy (rysunki Leonarda, dzieła płatnerskie Benvenuto Celliniego; Nra 252—254). Maczuga przybrała ozdobny kształt buzdyganu i buławy, odznaki rotmistrzów i hetmanów (Nra 258—263). Miecz i szabla, służące jeszcze zawsze do walki otrzymywały bogatą oprawę (Nr. 255).

Zamiłowanie Polaków do pięknej broni zaspokajały od XVI w. szczególnie wyroby pochodzenia wschodniego, przywożone przez kupców, zdobyczne, lub w kraju na wzór tamtych wytwarzane; we wschodnich województwach uprawiali ten przemysł szczególnie Ormianie (por. V. 1. Pasy). Ozdobny sprzęt dla łuczników (Nr. 265) jeszcze w XVII w. tłumaczy się dogodnością tej broni w walce podjazdowej z Tatarami. — Ze zdobyczy głównie zdają się pochodzić okazy zbyt koźnego sprzętu wojennego i obozowego (Nra 264, 266); cenniejszym sztukom zwykło się przypisywać pochodzenie z nieprzeliczonych łupów wiedeńskich, w niejednym wypadku z pewnością słusznie.

252. Tarcza kolista (*rondache*); Włochy(?), w. XVI. Żelazo kute (zapewne trybowane na matrycy) w płaskorzeźby i nabijane złotem; wypukła, ześrubowana z 13 części. Pośrodku maskaron o twarzy wykrzywionej złośliwym grymasem, na głowie wzorzysty zawój i hełm; dokoła 4 elipt. medaljony z karjatydami po bokach, przedstawiające: 1. Walkę Centaurów z Lapitami. 2. Sabinki rozdzielające walczących. 3. Porwanie Dejaniry przez Centaurów. 4. Porwanie niewiasty wśród bitwy na wybrzeżu. Między medaljonami postacie wojowników lub karjatydy, nad niemi kartusze z maskaronami lub postacie Sławy. Szlak przedstawia wodniki i potwory morskie w walce, gonitwie lub uścisku; nałożone 4 muszle z popiersiami wojowników. — Zupełnie po-

dobna tarcza w Armeria Real w Madrycie (Nr. D. 6). — Śred. 0,66. II. 382. S. S. 126.

253. **Hełm** kształtu zw. *morion*, Włochy, 2-ga poł. XVI w. Żelazo kute z jednej sztuki, częściowo złocone. Wysoka, z boków nieco spłaszczona główka, zakończona od góry sierpowatym grzebieniem; krezy łódkowato wywinięte. Na główce z obu stron bogaty ornament groteskowy: wśród splotów roślinnych harpie, słonki, węże, erosy, a pośrodku maskaron. Na grzebieniu ozdoba jajownica (kymatjon); u dołu przytwierdzona tulejka na pióropusz. Kreza, obwiedziona sznurem z drutu, ma ornament z podwójnej wici kwiatowej, płaskiej, na tle trawionem (?). — 0,3×0,311. II. 409.

254. **Tarcza wróżebna** Sobieskiego, kolista (j. w. 252); Niemcy (Augsburg), koniec w. XVI. Znaleziona 1679 na strychu kaplicy Ś. Krzyża na Wawelu, ofiarowana Janowi III, przechowywana była w Żółkwi; 1740 przeszła wraz z dobrami w dom Radziwiłłów, z których ks. Dominik, oficer napoleoński darował tarczę do Puław. — Poza wązkim szlakiem, nasadzonym małutkami, bronzowemi hełmami i tarczami (wkoło sznur z drutu), całą powierzchnię zajmuje płaskorzeźba, przedstawiająca bitwę Konstantyna W. z Maksencjuszem u mostu Mulwijskiego: na 1-szym planie Konstantyn konno i zbite tłumy wojska, dalej hufce przeciwnika; w głębi Tyber i widok Rzymu z zamkiem Ś. Anioła, Panteonem i kolumną Trajana. Nad miastem w obłokach Chrystus ukrzyżowany i Anioł z złotą tablicą w ręku (na niej napis łaciński, wiersz zapowiadający zwycięstwo nad poganami pod znakiem krzyża). — Średn. 0,70. II. 384. S. S. 49.

255. **Rapir** z ozdobną oprawą. — Brzeszczot (ostrze) obosieczny, żłobkowany, z marką + CLEMENS+ +MEIGENN+ (Solingen, w. XVI). Fordyment (garda) i rękojeść z brązu złoconego, cyzelowanego; Włochy (?), 2-ga poł. XVI w. Na rękojeści postaci mitologiczne w niszach; na główce, punktowanej w arabeskę, medaljon z popiersiem wojownika; podobne medaljony na obłokach fordymentu, który w dolnej części rozwija się w kosz z wolut i pierścieni, zdobnych maskaronami i pun-

ktowanemi arabeskami. — Pochwa skórzana giętka. — Dł. brzeszczotu 0,942; wys. oprawy 0,198. II. 9. D. G. 394.

256. **Partyzana** (włos. *partigiana*), w. XVI. Rodzaj włóczni, dawniej z krótkimi, bocznymi ostrzami, tu przetworzonymi w ozdoby. Żelazo kute, nabijane złotem. Grot lancetowaty, przepołowiony szparą na wylot (w niej 3 kulki), wyrasta z bukietu liści akantu; dołem wyrastają zeń 2 delfiny, wydające z gardzieli ciała węzów, zakończone lwiami głowami. Nasaada, zdobna liśćmi akantu i kulisty węzeł pokryte złotym rysunkiem (sceny myśliwskie). Drzewce obciążone wiśniowym aksamiitem. — Całość dł. 2,635, żeleźce 0,56. II. 363. S. S. 97.

257. **Sponton** (rodzaj włóczni ozdobnej, pokrewny partyzanie), zapewne francuskiej gwardji król. Francja, czasy Ludwika XIV. Żelazo kute, częściowo złocone i nabijane złotem. Grot 3-dzielny (z »wąsami« u dołu), osadzony na kuli, tkwiącej w kielichu z liści akantu. W dolnej części grotu przedstawiony jest w ażurowej płaskorzeźbie (na 2 strony) triumfator na wozie ciągniętym przez 4 konie, rozbiegające się w 2 strony: jedna para tratuje orła, druga lwa. Po bokach triumfatora chorągwie, nad głową unosi się sława (na proporczyku trąby lilje burbońskie). U góry promienne słońce z napisem wokół: NEC * PLVRIBVS * IMPAR *. Drzewce obciążone purpurowym aksamiitem. — Całość dł. 2,35, żeleźce 0,427. II. 362.

258. **Buława** hetm. Sieniawskiego (?), w. XVII. Wyrób zapewne częściowo polski, częściowo wschodni (rękojeść). Głowica gruszkowata, lana w srebrze, cyzelowana i złocona: w dużych okach siatki kartusze barok. z turkusami pośrodku. Rękojeść trybowana w srebrze, złocona: skośna krata z listków i palmet; pośrodku blacha gięta w sieć. — Dł. 0,718. II. 617.

259. **Buława** króla Michała Wiśniowieckiego (? może Dymitra W., hetmana od 1676). Wyrób wschodni, w. XVII. — Żelazo kute, nabijane złotem. Głowica kulista, podzielona listewkami na 6 wycin-

ków; rękojeść pośrodku podłużnie żłobkowana. Motyw rysunku nabijanego złotem wszędzie ten sam, w 3-ch odmianach: gałązka w oku sieci, mającem kształt t. zw. jabłka granatu. Całość prócz środka rękojeści, zasiana spinelami (granatami?) i turkusami w złotych oprawach; na wierzchu głowicy duży kamień księżycowy. — Rękojeść do odsrubowania, w niej ukryty dziuryt żelazny o 3-graniastym grocie, nabijany złotem; do nasadzania na rękojeść w gwint. — Dł. cał. 0,655; dziurytu 0,42. II. 420. S. S. 201.

260. Buzdygan, Polska?, w. XVII. Żelazo kute, nabijane złotem, częściowo złożone. Głowica gruszkowata z 6-u skrzydełek rytowanych w liście, brzegiem złożonych; zakończona złożoną szyszką. Rękojeść pośrodku podłużnie żłobkowana, na końcach nabijana złotem w ornament z sieci (j. w. Nr. 259) wypełnionej gałązkami kwiatów i w rzut z kunsztownych węzłów. Między skrzydełkami głowicy nabijany ornament plecionkowy. — W rękojeści dziuryt j. w. 259. Dł. cał. 0,61, dziurytu 0,393. II. 430.

261. Buzdygan, Polska, w. XVII. — Kształt naogół j. w. 260; pod głowicą węzeł sadzony turkusami i spinelami (granatami?), w żłobkach rękojeści wypukłe węzły. Na nasadzie rękojeści tulejka z blachy srebrnej, trybowanej w arabeski i kartusze z kwiatami, złożonemi. Między skrzydełkami głowicy srebrne blaszki, na jednej rytowane litery: ACKP/PWXL (Aleks. Hilary Połubiński? pisarz pol. lit. † 1679, Kaz. Pac? pis. lit. † 1669). — Dł. 0,599. II. 434.

262. Buzdygan ozdobny, Wschód (Polska?), w. XVII/XVIII. — Rękojeść drewniana, obciążona czarnym jaszczurem; na końcach tulejki srebrne, złożone, trybowane w wić kwiatową (2 motywy, podłużnie). Głowica gruszkowata z 7-u skrzydełek srebrnych, złożonych, wypełnionych ornamentem kwiatowym; blaszka na brzegach skrzydełek grubo rytowana w listki. — Wyrób mało staranny. — Dł. 0,637. II. 428.

263. Buzdygan, Polska?, koniec w. XV. — Żelazo kute z jednej sztuki. Głowica o 7-u skrzydełkach z kolcami (tępemi)

po bokach, zakończona toczoną lalką. Rękojeść wrzecionowata, przepasana pośrodku (gdzie otwór na zaginiony pierścień do zawieszania), z wypukłym ornamentem winnej latorośli, wijącej się w podłużnych pasach. — Dł. 0,62. II. 432. S. S.

264. Namiot ozdobny, Wschód (Turcja?), w. XVII (zdobycy z pod Wiednia?). 3 płachty trapezowate stanowią ściany, 1 prostokątna — dach zniżający się w głąb, 1 trapezowata mała — rodzaj okapu od przodu; zeszyte trwale i obwiezione szerokim szlakiem. Z zewnątrz bladezielone płótno żaglowe, podszyte różnobarwnem sukniem, częściowo zdobnym aplikacją, częściowo zaś »inkrustowanem«, t. j. wzór przycięty z sukna wszyty bez zakładek w odpowiednie otwory, wycięte w tle. Na ścianach szeregi nisz kwiecistych w prostokątnym obramieniu; na podniebiu wielka, kolistka rozeta z kwiatów, aplikowana na tło purpurowe. — Największa wysokość 3,10, szer. 2,75, głęb. 2,90. I. 823.

265. Kołczan i sajdak, wyrób złotników ormiańskich we Lwowie, 2-ga poł. XVII w. Szyte z brunatnej skóry jeleniej (?), nabijane ozdobami sztancowanymi z blachy srebrnej złożonej: na brzegach szeregi palmetek lub esów. Pośrodku i w narożnikach większe ozdoby: kolisty rozety, serca lub palmy stylizowane na sposób wschodni, pokryte filigranowymi ornamentami z kręconego drucika, wysadzone turkusami. Łuk obciążony skórą w sajdaku i strzały w kołczanie, oryginalne. Za tło służy dywan Nr. 180. — Kołczan 0,45 × 0,215. II. 569. Sajdak 0,773 × 0,32. II. 568. S. S. 102?

266. Kalkan, t. j. tarcza kolistka, stożkowata, zbyt kowna. Turcja?, w. XVII. — Szkielet z cienkiej trzciny, okręconej bawelną, zwiniętej spiralnie; od spodu obciążony purpurowym aksamitem, z wierzchu tkaniną zahaftowaną srebrem, ścięciem kładzionym w »cegielkę« i w listki róży. Na haft gęsto nakładane ozdoby z blachy srebrnej, trybowanej: pośrodku rozeta, dookoła medaljony i półmedaljony, oraz szereg drobnych blaszek. Ozdoby wysadzone

turkusami, spinelami i szmaragdami (oliwinami?), oraz dużymi okrągłymi lub prostokątnymi płytkami perłowo-szarego nefry-

tu, inkrustowanego złotem i wysadzanego kamieniami j. w. — Średn. 0,59, wys. 0,148. II. 381.

V. 5. CERAMIKA

Nazwa ta (z greckiego kerameikos — garncarski, zduński) obejmuje wszelkie wyroby z gliny suszonej lub palonej, od zwyczajnej cegły do wykwintnych cacek, nawet narzędzi muzycznych. Wśród wyrobów artystycznych rozróżniamy kilka rodzajów, zależnie od gatunku gliny i polewy. W składzie chemicznym glin zduńskich zasadniczymi pierwiastkami są zawsze glin (aluminium) i krzem, w postaci glinokrzemianów (najważniejszym i zasadniczym jest zawsze kaolin, glinka porcelanowa), z których jedne stapiają się w czasie wypalania z drugimi, nietopliwymi w jednolitą masę. Zależnie od rodzaju tych składników, ich stosunku ilościowego i ciepłoty wypalania masa zduńska jest krucha, porowata i wymaga polewy (fajanse), albo zwarta, szklista (porcelana), a polewę otrzymująca tylko jako wykończenie (*biscuits* nie mają polewy; pośrednie miejsce zajmują kamionki). Polewę daje się wyrobom już wypalonym przez zanurzenie w kąpeli, zawierającej bardzo miarko zmieloną krzemionkę (piasek, kwarc) z dodatkiem środków ułatwiających jej topliwość; są to najczęściej tlenki metali: ołowiu (pol. przezroczysta) i cyny (kryjąca, biała); inne tlenki metali służą do zabarwienia polewy (n. p. tl. kobaltu na szafirowo, miedzi na zielono). Po wysuszeniu wyroby te wypala się powtórnie, przyczem polewa stapia się w jednolitą, szklistą powłokę. — Ceramika artystyczna krajów kultury greckiej nie miała polewy; nieprzenikliwość i połysk dawał jej nieznaną nam bliżej werniks. Ojczyzną właściwej, wypalanej polewy jest niewątpliwie Wschód (płd.-zach. Azja); zabytki tamtejsze sięgają 3-go tysiąclecia przed Chr. Ceramika przedhistoryczna i starochińska nie mają polewy.

Jak wyżej wspomniano dzielimy ceramikę średniowieczną i nowszą na 3 główne rodzaje: fajanse, kamionki i porcelany; pierwsze i ostatnie omówione tu są poniżej. Wspomnieć jeszcze należy o terakotach, wyrobach wypalonych, pozostawionych w stanie surowym (Nr. 57)

lub malowanych zwyczajnymi farbami (Nr. 290).

FAJANSE

Glina fajansów jest w przełomie szarobrunatna, porowata; zacem pod dekorację malarską musi być niejako zagruntowana, albo cienką warstewką jasnej glinki, którą się po malowaniu pokrywa przezroczystą polewą ołowianą (półfajans, Nr. 269), albo od razu kryjącą polewą cynową, która stapia się z nałożonymi na nią farbami (fajans prawdziwy, np. Nr. 267, majolika, Nr. 270 i nast.).

Zabytki fajansu sięgają starożytnej Chaldei, Assyrii i Persji (płaskorzeźby układane z cegieł polewanych, t. zw. gwardja Xerksa w Suzie). Wspaniały rozkwit ceramiki fajansowej przypada na okres potęgi państw muzułmańskich, zwłaszcza Persji i Turcji (naczynia, kafelki do wykładania ścian, Nr. 267). Arabskie panowanie zaprowadziło też w Hiszpanji przemysł ceramiczny, którego ogniska przetrwały wypędzenie Maurów; zabytki tamtejsze odznaczają się polewą o połysku metalicznym (osiąganym przez domieszkę siarkowych połączeń metali, Nr. 268). Z Hiszpanji też przeniosła się technika fajansów w XV wieku do Włoch; tam otrzymały one nazwę majoliki (zniekształcona nazwa wyspy Majorki, lub może miasta Malagi?). Jednym z najważniejszych ognisk tego przemysłu była Faenza (stąd poza Włochami nazwa fajansu, Nra 269, 272, 274), potem Caffaggiolo (Nra 270, 273); Castel-Durante, Urbino (Nra 276, 277) i inne (Castelli, Nr. 271). Warsztaty tamtejsze wyrabiały przeważnie ozdobne naczynia (także płyty do dekoracji ścian, Nr. 277); natomiast do rzeźby w glinie zastosowali barwną polewę cynową słynni artyści z florenckiej rodziny della Robbia (Nr. 275).

W czasach Odrodzenia powstały ogniska sztuki ceramicznej także poza Włochami, po części dzięki napływowi włoskich zduńców. We Francji Bernard Palissy, inżynier i uczonec, doszedł przez własne wysiłki do

świetnych wyników w ceramice (Nr. 279), zdobionej plastycznie i barwnie. Wśród wyrobów niemieckich XVI w. wyróżniają się, także płaskorzeźbą zdobne, t. zw. (nieśluszenie) dzbany Hirsvogla (Nr. 278).

W Holandji słyną od w. XVII wyroby z Delft, wzorowane w początkach zwłaszcza na ceramice chińskiej, przywożonej wówczas w coraz większych ilościach do Europy. Warsztatom w Delft przypisuje się powszechnie wszystkie fajanse zdobione szafirową barwą kobaltową na białem tle; wyrabiano je jednak za przykładem Delft w wielu miejscach na Północy, między innymi w Gdańsku (Nr. 280), skąd rozpowszechniały się po Polsce, zapewne obok holenderskich i innych, przybywających drogą handlową przez Gdańsk.

Obok artystycznego przemysłu tkackiego (por. Dywany, Pasy) przyjmuje się w Polsce w 2-jej poł. XVIII w. także ceramiczny. Do najlepiej znanych fabryk fajansów należą Nieborów ks. Radziwiłłów i królewska w Warszawie (Belweder); zwłaszcza wyroby ostatnie odznaczają się wytwornymi kształtami i dobozem barw. Pozatem wszystkie polskie fabryki porcelany wyrabiały także fajanse. Muzeum przechowuje stosunkowo niewiele tych zabytków; reproduujemy tu tylko dość grubą, ale rzadką figurkę fajansową, być może z fabryki w Nieborowie (Nr. 291).

267. Kafel perski, w. XIII. Kształt gwiazdy 8-ramiennej. Malowany na tle białej polewy cynowej barwą blade-szafirową (tło napisu w otoku) i brunatną o połysku metalicznym (tło części środkowej, kontury liter i obwódki). Pośrodku przedstawiony centkowany jelen w skoku, na tle wielkich kwiatów. — Przekątnia 0,205. III. 131.

268. Albarello (słój apteczny), Hiszpanja (Walladolid?), 2-ga połowa XV w. Kształt walcowaty, w pół wysokości nieco zwężony. Na tle białej polewy cynowej występują wzory szafirowe i jasno-brunatne (lub białe na tle j.-brunatnem), z połyskiem metalicznym. Dekoracja stylizowana surowo, niemal geometrycznie, ułożona w pasy poprzeczne; na górnym i dolnym pasie brzuśca powtarzają się 2 litery arabskie (fe i kaf?), na 2-gim od g. zniekształcony napis dekoracyjny. — W. 0,297. III. 135.

269. Misa półfajansowa, *mezza-maiolica*, Włochy (Faenza?), 1-a poł. XV w. Kontury rysunku rytowane w warstewce białej glinki aż do ciemnego jądra skorupy; wzór założony barwami jasno-brunatną i ciemno-szafirową, całość pokryta przezroczystą polewą ołowianą. Pośrodku byk (j.-brunatny) na tle białem, zasianem grubo stylizowanymi kwiatami i palmetami; na brzegu wzór zębów (ramiona gwiazdy lub płatki rozety), między którymi, jako wypełnienie tła, płomyki i półkola. — Śred. 0,458; wys. ok. 0,07. III. 134.

270. Misa majolikowa, Włochy (Caffaggiolo?), koniec w. XV. Polewa cynowa biała, z odcieniem kremowo-różowym. Kontury rysunku szafirowe, wypełniane cieniowaniem szafirowem oraz barwami pomarańczową i szmaragdowo-zieloną. Pośrodku, na tle nikłego krajobrazu, młodzieniec w obcisłym stroju włoskim z końca XV w., na koniu stąpającym w lewo; na zadzie końskim siedzi ptak z ludzką głową (harpja lub człowiek zamieniony w ptaka). Na brzegu misy ornament z rombów sferycznych, przegradzanych »drabinkami«; w tle gałązki o kaligraficznej stylizacji (podobne w półkolach nad jeźdźcem). — Śred. 0,393; wys. ok. 0,06. III. 197.

271. Talerz majolikowy, Włochy (Castelli?), datow. na odwrociu 1533. Całą powierzchnię zajmuje obraz przedstawiający Tezeusza i Arjadnę przed Labiryntem (napis nad bramą z prawej: LABERIN/THO); z budynku po lewej wychodzi postać kobieca; w głębi morze. Obraz wielobarwny, w tonach zielonych i niebieskich (tunika Tezeusza pomarańczowa), większość barw ma połysk metaliczny. Na niebie obłoki i słońce (? z prawej). — Śred. 0,233. III. 140.

272. Talerz majolikowy, Faenza, 1-a poł. XVI w. Pośrodku na cytrynowo-żółtem tle postać ś. Krystyny Bolszeńskiej, przywiązana do słupa, przebita dwiema strzałami; suknia kobaltowo-niebieska. Na szafirowem tle brzegów talerza ciemno-błękitne groteski (*Berettino*), złożone z liści, koszów z owocami, delfinów, oraz puttów i skrzydlatych główek. — Śred. 0,241. III. 149.

273. Miska majolikowa, Włochy (Caffaggiolo?), 1-a poł. XVI w. Całą powierzchnię nieckowatego wnętrza wypełnia obraz ś. Szymona Ap. w popiersiu; w ręku węgielnica. Tło szafirowe; karnacje żółtawe; włosy i zarost białe, cieniowane szarozieloną farbą; tunika błękitna, płaszcz różowy z seledynową podszewką. W tle *cartellino* żółte z szafirowym napisem: $\nabla S \nabla SI / MON / APO$. — Śred. o,226. III. 184.

274. Miska majolikowa, Faenza, w. XVI, marka A na odwr. Całą powierzchnię wewn. zajmuje obraz, przedstawiający Samsona, wstrząsającego jedną kolumną świątyni Filistynów, których kilku rozbiega się w ucieczce. Karnacje lekko cieniowane barwą pomarańczowo-żółtą, tuniki rycerzy założone tą samą barwą, bardziej nasyconą. Zresztą kontury i cieniowanie całego rysunku szafirowe. — Śred. o,288. III. 150.

275. Robbia, Giovanni della, Florencja 1469 — ok. 1529 (lub jeden z jego braci). Uczeń ojca, Andrzeja. — *Tondo* (płaskorzeźba kolistą) z gliny palonej, różnobarwnie polewanej. Pośrodku, na mlecznobłękitnym tle, zasianem złotymi gwiazdkami, biało polewana grupa N Panny z Dzieciątkiem i małym św. Janem Chrz.; niektóre szczegóły (nimb N Panny, część poduszki) złocone. Grupa skomponowana w trójkąt (jak np. niektóre Madonny Rafaela). Ramę (oddzielnie wyrobioną) stanowi wieniec wielobarwny, spleciony z rozmaitych liści, kwiatów i owoców (m. i. jabłko granatu, ogórek). — Śred. ok. 0,49. III. 193.

276. Krążek majolikowy, Włochy (Urbino?), 1-a poł. XVI w. Przykrywka z zastawy zw. *scudelle da donne di parto*, (może też *cuppa d'amatoria*, do ofiarowywania łakoci damom). W medalionie środkowym eros stąpa w prawo, podpierając się kijkiem, na tle górzystego krajobrazu. Wkoło wieniec z 7-u erosów z łukami lub księgami, siedzących na żółtawych obłokach; tło szafirowe. Brzeg żółto-zielony z rysunkiem rozet i podwójnych palmet. Na odwrociu grupa Ledy z łabędziem, nad nią eros. — Śred. o,213. III. 143.

277. Tablica majolikowa, Włochy

(Urbino?), pocz. XVI w. Całą powierzchnię zajmują obraz Ukrzyżowania na tle krajobrazu. Zbawiciel z bokiem przebitym wisi między 2-ma łotrami; N Panna i ś. Jan razem z lewej, zresztą u stóp krzyżów tylko żołnierze konni i piesi, w rzymskich zbrojach. W głębi jezioro, miasto i skaliste góry; na niebie słońce i księżyc. W kolorystyce przeważają barwy pomarańczowo-brunatna i jasno-szafirowa, potem złoto-żółta. — o,423×323. III. 201.

278. Wazon t. zw. Hirsvoegelkrug, Niemcy (Saksonja?), ok. poł. XVI w. Może fragment dzbana z ułamaną szyjką i uchami. Dekoracja wypukła, polewa cynowa i ołowiana. Brzusiec dekorowany arkadkami w 2-ch piętrach; w dolnych sceny mitologiczne lub z romansów rycerskich; w górnych 4 sceny ze Starego i Nowego Testamentu, 5-ta zawiera popiersie brodatego, strojnego mężczyzny (król?). Na reszcie brzuśca i na podstawie, głowy aniołów i lwów, liście akantu i girlandy. Tło szafirowe lub malachitowo-zielone; na częściach wypukłych barwy złoto-żółta, białoróżowa i pomarańczowo-brunatna. — W. o,386. III. 198. D. G. 302, nabyty 1791 r.

279. Palissy, Bernard, ok. 1510 — Paryż 1590. Wynalazca majoliki francuskiej. Misa (rodzaj patery) eliptyczna, dekorowana wypukło, powleczone barwionem szklivem. Płaskorzeźba przedstawia Amfitrytę płynącą na wielorybie, w otoczeniu wodników i potworów morskich. Karnacje szaro-żółtawe, włosy brunatne, woda bladozielona. Na niebie księżyc i gwiazdy. Obramienie z jajownicy, szafirowe. Odwrocie purpurowo-brunatne, marmurkowane, miejscami połysk metaliczny. — o,286×0,375; wys. 0,05. III. 185.

280. Piec kaflowy, Gdańsk, wiek XVII/XVIII. Część dolna, gładka, górna ma w narożnikach graniaste balasy; 4 nogi w kształcie kul, na których wspierają się łapy gryfa. Polewa biała, pokryta kobaltowo-niebieskim rysunkiem: na każdej kafli barokowy kartusz obejmuje scenę ze Starego Testamentu. Na wielkiej tablicy górnej Zeus i Io zamieniona w krowę. Każda scena na tle krajobrazu z dużym drzewem. Nadstawa drewniana. Drzwiczki mosiężne,



NR. 269. MEZZA MAIOLICA. W. XV.

MUZEUM KS. CZARTORYSKICH. KRAKÓW.



rytowane (Wypędzenie Hagary). — Całość wys. 2,22. III. 552.

PORCELANA

Nazwa europejska tej tak rozpowszechnionej dziś gałęzi ceramiki jest włoska (*porcellana*, znana muszla morska, *cypraea*, kształtu jakoby świńskiej głowy); zaś sposób wyrobu wynaleziony został w Chinach, wbrew powszechnemu mniemaniu, dopiero pod koniec VI w. po Chr. Z Chin też przychodziły przedmioty porcelanowe do Europy, najpierw zrzadka, (być może od czasu wojen krzyżowych), zaś po odkryciu morskiej drogi na Daleki Wschód już w większych ilościach. Ceniono je bardzo i podziwiano w Europie; naśladowano najpierw ich dekorację (na włoskich majolikach już w XVI w., na fajansach w holenderskim Delft w w. XVII; próbowano też naśladować sam materiał, prześwietlający, biały i dźwięczący. Próby te podejmowali głównie alchemicy (np. ok. 1560 na florenckim dworze Medicich), przez długi czas bez poważnych wyników.

Dopiero postępy nauk przyrodniczych z jednej strony, a z drugiej przyczyny gospodarcze (znaczne sumy trzeba było płacić za porcelanę krajom monopolizującym handel zamorski, Portugalji i Holandji) stały się bodźcem żywszych i celowych poszukiwań. Ok. r. 1690 wynaleziono we Francji rodzaj szkliwa (*fritte*, w istocie nie jest to więc materiał ceramiczny) podobnego do porcelany: było ono nietrwałe, więc nieprzydatne do wyrobu naczyń użytkowych. Zato z powodzeniem robiono zeń przedmioty zbytkowne, gdyż niska ciepłota topnienia polewy ołowianej pozwalała zdobić je świetnymi barwami. Kilka fabryk (Rouen, St. Cloud, Vincennes, potem Sèvres) wyrabiała przedmioty z tej masy, zwanej *pâte tendre*, aż do r. 1768, kiedy Sèvres przeszło na wyrób prawdziwej porcelany, *porcelaine dure*.

W poszukiwaniach szczęśliwsze były Niemcy; Joh. Friedr. Böttger, alchemik na usługach króla Augusta Mocnego, wyrabiał najpierw naczynia i cacka z pięknej, czerwonej kamionki, wreszcie, po systematycznych poszukiwaniach, wynalazł w roku 1709, masę zduńską, składającą się z białej glinki koalinowej (niezmiennej w ogniu) i ze skalenia (ortoklaz, feldspat), która po

pierwszem wypaleniu otrzymywała polewę również skaleń zawierającą. Materiał ten nie różnił się już istotnie od porcelany chińskiej. W r. 1710 królewska fabryka porcelany na zamku Albrechtsburg w Meissen (Miśnia) była już w ruchu.

Mimo surowego strzeżenia tajemnicy wyrobu współzawodnicy zdobywali ją przepukstwem; i tak w r. 1717 rozpoczął C. I. Du Paquier wyrób prawdziwej porcelany w Wiedniu (Nr. 286; 1744 fabryka przeszła na własność państwa), w r. 1746 powstała fabryka w Höchst nad Renem, w r. 1751 w Berlinie itd. W ciągu XVIII w. wyrób porcelany rozpowszechnił się w całej niemal Europie. W wyrobach artystycznych naczelną rolę zajmuje długi czas Meissen dzięki znakomitym kierownikom i współpracownikom (malarz J.G. Herold, rzeźbiarz G. Kirchner i J.J. Kändler; Nra 281—285), którzy, z początku zapożyczając kształtów i motywów z innych technik, wnet stwarzają styl właściwy porcelanie; zresztą grał tu rolę wpływ wyrobów francuskich z *pâte tendre*, francuskiego malarstwa (Watteau, J. A. Meissonier) i pierwowzorów porcelany z D. Wschodu (por. L. Schnorr v. Carolsfeld, Porzellan). — Jak w okresie stylu rokoko Meissen, tak w epoce klasycyzmu Wiedeń (Nr. 287) i Sèvres wysuwają się na czoło w artystycznej produkcji. — W XIX wieku, mimo postępów w technologii, panowała w europejskim przemyśle porcelanowym już to dobra przeciętność, już też przeżywał on wraz z całym przemysłem artystycznym okresy głębokiego upadku. W najnowszych czasach odznaczyły się wyroby duńskie (król. fabr. w Kopenhadze), zwłaszcza szlachetnym polyskiem polewy i delikatnością barw pod polewą.

Z kilku fabryk porcelany, które istniały w Polsce, najdawniejszą i artystycznie najwybitniejszą była fabryka w Korcu, założona ok. r. 1783 przez ks. Józefa Klemensa Czartoryskiego, stolnika lit. († 1810), pod kierownictwem braci Franciszka i Michała Mezerów z Warszawy (Nr. 288); Franciszek przeszedł w r. 1794 jako kierownik do założonej t. r. przez ord. Al. Aug. Zamoyskiego fabryki w Tomaszowie lubel. (upadła 1827). Wyroby fabryk w Horodnicy, Baranówce (obie były niejako przedłużeniem koreckiej; z Baranówki pochodził kaolin), Lubartowie (1839—1850),

oraz Ćmielowie, interesowały zawsze, i słusznie, zbieraczy zabytków przemysłu artystycznego, nie dorównują jednak koreckim; ostatnie odznaczają się piękną polewą o nieznanym zabarwieniu kremowym i starannym złoceniem; mniej staranne bywało wykończenie szczegółów plastycznych, a niekiedy także malowanie.

Przebieg wyrobu porcelany europejskiej jest pokrótce następujący: wilgotną mieszaninę 5—7 cz. glinki kaolinowej i 3—5 cz. skałenia wyrabia się na kole garncarskim lub wyciska w formach, a po wysuszeniu wypala w ciepłocie ok. 970°; ostygłe przedmioty otrzymują polewę, której głównym składnikiem jest skałen. Polewa ta topnieje w 2-em wypalaniu, w ciepłocie 1350—1460°, przyczem także skałen zawarty w skorupie stapia ją w sobie samej; tak powstaje jednolitość polewy ze skorupą i prześwieclanie tejże, charakterystyczne cechy porcelany. Barwną ozdobę otrzymuje porcelana albo przed polewą (dawniej jedyną farbą, która znosiła wysoką ciepłotę 2-go wypalania był ciemno-szafirowy tlenek kobaltu, saski „Zwiebel“-muster), albo na gotowej polewie, farbami zmieszanymi z szklivem topniejącem w 3-em wypalaniu, poniżej 850°; szklivo to krzepnąc wiąże farby z polewą.

281. *Koncha porcelanowa*, Meissen, kierownictwo Joh. Greg. Herolda, model Gottl. Kirchnera 1731/2. Naczynie do umywania rąk przy stole. Malowane na polewie farbami ceglastą, błękitną, żółtą, czarno-brunatną i ich mieszaninami, oraz złotem polerowanem (części ornamentacyjne). Pośrodku obraz z rodzaju t. zw. *chinoiseries*: grupa kobiet chińskich kąpie dzieci przy wodotrysku; z prawej zbrojny murzyn. W ornamentalny szlak wplecione medaljony: krajobrazy z postaciami chińczyków. — 0,455 × 0,348. III. 74/1.

282. *Wazka*, Meissen, j. w. po r. 1730. Brzegi, stopa i ucha, oraz szlak ornamentacyjny, złoczone, polerowane. Na brzuścu i na spłaszczonej przykrywie (zakończony figurynką siedzącego chińczyka w złoczym kapeluszu) skręty listowia szkarłatnego o stylizacji barokowej i wielobarwne bukietiki o stylizacji chińskiej (*indianische Blumen*); wśród nich duże medaljony z obrazkami

scen rodzajowych chińskich. Wypukłe listki na uchach jasno-zielone. — W. 0,194. III. 226.

283. a. b. c. *Tacka*, półmisek, talerz. Meissen, modele Joh. Joach. Kändlera (1731 do 1775) po r. 1735. Tacka (elipt., z uchami) i talerz o brzegach wyciskanych wypukło w sznury i plecionkę koszykową, malowane wielobarwnie w niesymetrycznie rozrzucone kwiaty (*indian. Bl.*), owady i ptaki; z boku smok (t. zw. *Drachennuster*). Półmisek kolisty, zapewne z innego serwisu, ma brzegi wyciskane w dwojaką kratę; malowany w kwiaty j. w., pośrodku tygrys wśród kwiatów (*Tigermuster*); miejscami złocenia. — a) dług. 0,321; b) średn. 0,425; c) średn. 0,263. Dep. ks. Adama Ludwika Czartoryskiego.

284. *Grupa figuralna*, Meissen, ok. poł. XVIII w. Szlachcic polski całuje rękę damy w płaszczu gronostajowym, siedzącej na darniowej ławeczce; u stóp piesek; trawnik z modelowanymi kwiatami. Suknia damy i żupan szlachcica cytrynowo-żółte, płaszcz damy poziomkowo-różowy, jej kołpaczek i kontusz szlachcica seldynowe; szlachcic w białych pończochach i czarnych pantoflach (pantofelki damy szkarłatne); na sukniach wielobarwne *indian. Blumen*. Trawniki szmaragdowo-zielone, kwiaty białe z różowem i brunatnem. W. 0,172; dł. podstawy 0,23. III. 84.

285. a. b. *Para figurynek*, Meissen ok. poł. XVIII w. (modelow. J. J. Kändler?); bez marek fabr. Szlachcic polski i szlachcianka w tańcu. Obie figurynki mają kontusze blado-cytrynowe, podszyte futrem białem i czarnem; suknie spodnie białe, w kwiaty (*ind. Bl.*); pas szlachcica biały, w prążki złote i szkarłatne; buty cytrynowo-żółte. Podstawki białe z ornamentem muszlowym, nieco złoczym. — a) W. 0,15. III. 90. b) W. 0,148. III. 315.

286. *Dzbanuszek porcelanowy*, Wiedeń, kierownictwo Claude Innocent Du Paquier'a 1717—1744, malarz Jakobus Helchis około 1740; bez marki. Gruszki-waty, z uchem w kształcie załamanej woluty; malowany czarno-brunatną farbą (*Schwarzlot*), niektóre ornamenta złoczone. Na brzuścu, wkoło, krajobraz z widokiem

warownego klasztoru (barokowy kościół z kopułą i wieżą); na pierwszym planie 2 bociany i myśliwy z psem. Górny brzeg i przykrywka dekorowane palmetami i liśćmi o barokowej stylizacji. — W. 0,173. III. 557.

287. Tacka porcelanowa, Wiedeń, kierownictwo Konrada Sorgenthala 1784—1805, dekoracja według malarzy Jos. Leithnera i Georga Perla. Kształt wydłużonego 6-boku o brzegach podniesionych, ażurowanych w skośną kratę. Tło jednolite, czekoladowo-brunatne z połyskiem metalicznym. Ornamentacja w stylu klasycznym (bogaty motyw wici z wazonami, listwa z kymatjonem itd., pośrodku wydłużona rozeta): złoto nakładane na polewę, nieco modelowane, częściowo polerowane. Spód ma białą polewę. — 0,38×0,296, w. 0,036, III. 489.

288. a—e. Serwis stołowy, Kórzec, kierownictwo Michała Mezera, po r. 1796. Porcelana biała; brzegi, krawędzie, oraz szczegóły, jak ucha, głowy i łapy lwie złożone, polerowane. Na brzegach wszystkich talerzy i niektórych innych sztuk napis ozdobną kursywą, dużymi literami: *PARCHATKA* (serwis był przeznaczony do dworku w Parchatce, ulubionego miejsca wycieczek dworu puławskiego). Kształty naczyń klasycystyczne, np. kompotjery naśladują kadzielnice o czterech nogach, sosjerka lampką brązową. — W. a) e) kompotjery z nadstawkami 0,254; c) waza z podstawą 0,245; średnica talerza 0,233. III. 210.

289. Szopka neapolitańska złożona z 11-tu oddzielnych figurek (2 osobno pod Nr. 290); Neapol, 2-ga poł. XVIII w. Figurki należały do 3-ch różnych całości, sądząc z wymiarów. Szkielety ich druciane, owinięte pakułami; ubrane w wielobarwne sukienki z lekkich tkanin jedwabnych, obszyte galonami. Głowy nader delikatnie modelowane z terakoty, zaś ręce i nogi rzeźbione w drzewie, malowane naturalistycznie olejnymi farbami. Oprócz Matki Boskiej (pośrodku, płaszcz błękitny) i anioła, figurki przedstawiają chłopów neapolitańskich i zapewne część orszaku 3-ch Króli. W tle zawieszono tu jedwabną, modlitewną makatę turecką nr. I. 697, szkarłatną, z wielobarwnym haftem łańcuszkowym, jedwabnym i srebrnym, z pająkami (błaszkami); wiek XVIII. — Figurki wys. ok. 0,20, 0,32 i 0,36. I. 1395.

290. J. W., szczegół; 2 figurki: stary, łysy chłop w purpurowej kurtce i krótkich, zielonych spodniach; kobieta w błękitnym staniku i blado-zielonej spodnicy. Podstawki, jak i u innych figurek drewniane, jaskrawo malowane, zapewne nowsze. — W. ok. 0,32.

291. Figurka fajansowa, zapewne wyrób polski, w. XVIII. Szlachcic w postawie stojącej, wsparty w bok prawą ręką; włosy podgolone. Kontusz blado-zielony z ciemno-żółtą podszewką, pas czerwony; żupan cytrynowo-żółty, kołpak z błękitnym denkiem; buty czarne. — W. 0,413. III. 117.

V. 6. SZKŁO

Wynalezienie szkła, znanego już w odległej Starożytności, zdaje się wiązać z ceramiką polewaną; ona to najpewniej naprowadziła na otrzymywanie szklawa czystego, bez podkładu. Wolno więc przypuszczać, że pierwsze szkła powstawały tam, gdzie najpierwej umiano polewać paloną glinę. Według dotychczasowych odkryć wchodzi tu w rachubę pld.-zach. Azja i Egipt, a zabytki starsze niż w. XV po Chr. zdają się ograniczać do Starego Świata.

Szkło (krzemian wapniowo lub ołowia-

wo-sodowy lub potasowy) wyrabia się z piasku, stopionego w ciepocie powyżej 500° z domieszkami (wapno, soda), które ułatwiają jego topienie się, tworzą z nim szereg połączeń i wiążą w jednolitą, przeważnie twardą lecz kruchą masę. Stopień przezroczystości i zabarwienie szkła zależą od domieszek tlenków niektórych metali (por. V. 5. wstęp). W wyrobach artystycznych spotyka się szkło w kilku postaciach: lupaną w kostki barwną masę szklaną w mozaikach (od IV w. po Chr.); odlewane w formach drobne ozdoby, posążki

i naczynia; wydymane z roztopionej masy szklanej naczynia o zwężonych szyjkach; wreszcie w płytach czyli szybach na witrażach. Zdobienie szkielec odbywa się albo w masie (wtapianie kawałków lub nitów szkła odmiennej barwy), albo na powierzchni (emalja, złocenie). Wyroby szklane po ostygnięciu albo mają już kształt ostateczny, albo bywają jeszcze szlifowane, rytowane i żłobione (dżamentem, radełkiem), t. j. obrabiane jak w glijtyce półszlachetne kamienie.

Szklane wyroby artystyczne pojawiały się już za Średniego Państwa w Egipcie. Starożytność klasyczna, Grecja i Rzym, pozostawiły stosunkowo dużo zabytków, naczyń i innych wyrobów; znane już były wtedy niemal wszystkie techniki zdobienia szkła, w których celowała przede wszystkim Aleksandrja (m. in. szkło warstwowe, ciężte jak kamee). W głębokim Środkowieczu utrzymała się ta sztuka w cesarstwie bizantyjskim. Rozkwitła później na jego ziemiach, zajętych przez Islam: w Egipcie za czasów Fatymidów (w. X—XII, szlifowane szkła, t. zw. ś. Jadwigi, z których jedno w skarbcu wawelskim) i w Syrii w w. XIII i XIV (szkła emaljowane, Nr. 292). Na Zachodzie przemysł ten rozwinął się najpierw w Wenecji, zapewne dzięki stosunkom z Bizancjum i Wschodem (wcześnie kwitnie tam mozaika szklana, Nr. 301). W XV w. zdobienie zbytkownych naczyń opiera się zrazu o wzory wschodnie (Nr. 294, por. 292). Wnet jednak przemysł szklany wenecki, osiedlony zdawna na wysepce Murano, rusza własną drogą, odnajduje dawno zapomniane techniki (np. szkła mozaikowe, *millefiori*), doskonalą je (szkła filigranowe), tworzy w nowych kształtach (Nr. 294). W XVI w. wytwórczość wenecka staje u szczytu, rozsyła swe wyroby na całą Europę i na Wschód, którego Wenecja była dawniej odbiorcą.

Północna Europa naśladowała z niewielkim powodzeniem artystyczne szkła weneckie w XVI w. Niewyzyskaną przez Wenecję technikę szlifowania i żłobienia podjęto z pocz. XVII w. w Czechach, potem w Niemczech; pod koniec XVII w. wzbogacono ją zastosowaniem szkła warstwowego, barwnego. Inne techniki, jak np. emaljowa, zaspokajały skromniejsze wymagania; niemniej ich zabytki, zaliczane do

sztuki ludowej, są nader interesujące nie tylko ze stanowiska historii kultury (Nr. 296, 297, może śląskiego pochodzenia). Technika szlifierska panowała jednak w zbytkownych wyrobach europejskich do ostatnich czasów.

Z polskich fabryk bliżej znaną jest jak dotąd tylko huta w Urzeczcu (pow. bo-brujski), założona w 1-szej poł. XVIII w. zapewne przez ks. Karola Neuburskiego, potem utrzymywana przez ks. Radziwiłłów i Wittgensteinów do r. 1846 (Nr. 299). Sądząc z nazwisk kierowników i robotników początki tamtejszej wytwórczości były niemieckie; wszakże w 2-jej poł. XVIII w. pracują już w Urzeczcu wyłącznie Polacy. Szkła urzędne (naczynia różnego rodzaju, zwierciadła ozdobne) nie dorównują czeskim i niemieckim (Nr. 298, 300) pięknnością materiału, są nieco grubsze i uboższe w sylwecie, wszelako żłobione na nich rysunki nie są tylko naśladowaniem wzorów zachodnich; oryginalne nieraz ich motywy nabierają znaczenia zwłaszcza w zestawieniu z współczesnymi zabytkami tkactwa polskiego, dywanami, gobelinami i pasami. — Obok Urzeczca wyrabiała ozdobne szkło przez krótki czas ok. r. 1775) i na próbę huta w Nalibokach. Pomniejsze fabryki, jeszcze mniej znane, działały już w XIX w.

292. Lampa meczetowa, Aleppo lub Damaszek, w. XIV. Kształt wazonu o wysokim kołnierzu, z 3-ma uszkami (do wieszania na łańcuszkach; olej mieścił się w osobnym, lejkowatym naczyniu). Szkło z bańkami, w brzuścu lekko różowawe, zresztą bezbarwne. Dekoracja emaljowa, nakładana nieco wypukło, w barwach nieprzezroczystych: błękitnej, szkarłatnej, kremowej i szaro-zielonej. Na kołnierzu ozdobny napis arabski na tle błękitnym, na brzuścu napis błękitny na tle czystego szkła, obydwa przeplatane arabską; u dołu brzuśca, wśród kwiatów, medaljony z napisami w otoku; na stopie konturowy rysunek medaljonów i kwiatów. W poprzecznych listewkach drobne, złote arabeski. — W. 0,274. III. 157.

293. Nalewka wenecka(?), w. XVI. Na kulistym, spłaszczonym brzuścu (szkło opalowo-mleczne) emaljowana dekoracja

figuralna w 6-ciu barwach: z dwu stron po dwóch nagich jeźdźców na białych koniach przeprowia się przez jasno-błękitną wodę; po bokach arabeskowe lodygi kwiatowe. Na nóżce i szyjce (szkło bezbarwne) emalowany ornament z kropek, pasków, rozet i arabesek, oraz ślady złocenia (takie same na dzióbku i uchu). — W. 0,27. III. 360.

294. Puchar wenecki, koniec w. XV. Szkło bezbarwne o drobnych bańkach. Czasza lejkowata o brzegach nieco falistych i ścianach żłobkowanych (w t. zw. wzór jabłka granatu); u góry złotem nakładany fryz z wici arabeskowej, niżej złote trójlistki, u dołu (bardzo uszkodzona) dekoracja z gałązek o zielonych listkach. Na stopie resztki złotych arabesek. — W. 0,219. III. 168.

295. Flakon złożony, Wenecja?, w. XVI. Szkło bezbarwne, niewidzialne z pod półmatowej pozłoty, podgruntowanej gipsem i pulmentem; spłaszczone boki brzuśca punkowane w skromną arabeskę. Na pozłotę nakładana dekoracja ze stiuku (masa gipsowo-klejowa?), w barwie naturalnej, wyciskana uprzednio w foremkach; po jednej stronie brzuśca, pośrodku Bóg Ojciec i Pierwsi rodzice pod drzewem rajskim, z lewej Grzech pierworodny, z prawej człowiek w studni (?). Jest to zapewne odlew z nieznannej plakiety. Z odwrotnej strony, na bokach brzuśca i na szyjce, oraz na uchach (schematyczny kształt delfinów) resztki stiukowej dekoracji ornamentalnej i figuralnej. Stopa z terakoty. — W. 0,233. III. 170.

296. Szklanica, t. zw. wilkom cechu bednarzy krakowskich, dat. 1691. Walcowata; szkło nieco zielonawe, zdobione emalją białą, żółtą, purpurową, błękitną i zieloną. Po jednej stronie herb cechu, otoczony wieńcem, trzymany przez 2-ch ludzi w strojach polskich; jeden oparty o beczkę. Po drugiej stronie snop z liści i kwiatów. U góry napis: † IEZVS † IOZEF † Y MARIA * O IAK † PIEKNA † KOMPANIA (białym szkliwem). Dno wytłuczone. — W. 0,242. III. 3.

297. Szklanica j. w. cechu kape-

luszników krakowskich, dat. 1664. Walcowata, szkło przezroczyste, nieco dymne, zdobione emalją białą, żółtą, czerwoną, seledynową i szafirową. Po jednej stronie NPanna z Dzieciątkiem stojąca na sierpie księżycy, w eliptycznej aureoli; po bokach 2 kwitnące lodygi. Z drugiej strony herb cechu, po jego bokach mieszczanin i mieszczka w polskich strojach. Górą wkoło napis: WILKOM † BRACIA † WYPIIAYCIE † R (?)... NIE † KTO † SPEŁNI † STANIE MV † ZA ŁAZNIE X. U krawędzi dolnej falista falbana. — W. 0,327. III. 2.

298. Roztruchan Augusta II. Czechy lub Saksonja, pocz. XVIII wieku. Szkło bezbarwne, żłobione i szlifowane. Na czaszy 2 kartusze: z monogramem AR i z herbem państwowym, między nimi podobizny odznak orderu Orła B.; poniżej girlandy lambrekinowe, powyżej festony z łańcucha orderowego; na pierwszych, pod odznakami napisy *Restauratio ordinis*. Spód czaszy i nóżka szlifowana w fasety; na stopie ornament z palmetek i gałązek. — Przykrywka zapewne z innego naczynia. W. bez przykrywki 0,339. III. 5.

299. Puchar radziwiłłowski, Urzecz, ok. poł. XVIII w. Szkło bezbarwne, żłobione i szlifowane. Na czaszy orzeł w koronie, z herbem Trąby na piersiach, podtrzymuje na skrzydle kartusz z monogramem M X R pod mitrą (zapewne ks. Michał Kazimierz Radziwiłł „Rybeńko“, hetman w. lit., † 1762). Spód czaszy szlifowany w serca na tle żłobionem; nóżka szlifowana w fasety; na stopie grubo żłobione liście. — Przykrywka zapewne z innego naczynia. — W. bez przykr. 0,223. III. 12.

300. Puchar, Czechy, 1-a poł. XVIII w. Szkło bezbarwne, żłobione i szlifowane. Czasza ma kształt spłaszczonego czworoliścia; na szerszych bokach ornament z liści stylizowanych (kartusze), na krótszych sceny myśliwskie na tle krajobrazów. Spód czaszy żłobkowany, nóżka fasetowana. — Przykrywka, zakończona dużą żołądką, żłobiona w wiązanki kwiatów i arabeski. — W. z przykr. 0,275. III. 347.

V. 7. VARIA. — DODATKI

Pod tym nagłówkiem zebrano 5 małych grup zabytków, które bądźto nie mogły być bez zastrzeżeń włączone do żadnego z wyżej omówionych działów, bądź też stanowią końcowe uzupełnienia całego zbioru.

MOZAIKI włoskie, średniowieczna (Nr. 301) i późnobarokowa (Nr. 302) mogły być znaleźć się na początku i na końcu działu malarstwa włoskiego (IV. 1). Może bardziej pouczającym będzie ich zestawienie obok siebie, ukazujące świadomą swych środków sztukę w pierwszym, a oddanie się jej w naśladowczą służbę malarstwa w drugim zabytku.

ZŁOTNICTWO trudniło się zdawna oprawianiem cennych wyrobów innych gałęzi przemysłu artystycznego. Monety i medale np. wprawiano, zwłaszcza w XVII w. na północy Europy, jako jedyną ozdobę w ściany naczyń srebrnych; złote sztuki, kosztownie oprawione (Nr. 303), noszone bywały na łańcuchach u szyi; w tym kształcie rozdawali je panujący jako odznaki zaszczytne (przed rozpowszechnieniem się orderów). — Wyroby z kruchych, a cennych materiałów otrzymywały prawie zawsze oprawę złotniczą; obok przedmiotów z kryształu górnego, kości słoniowej (Nr. 212), znajdują się wśród nich także bursztyny (Nr. 304), interesujące nas ze względu na gdańskie i wogóle bałtyckie związki kulturalne Polski.

WACHLARZE, dawniej w kształcie kół lub chorągiewek, od XVI w. coraz częściej w dzisiejszym kształcie pawiego ogona i składane, rozpowszechniły się bardzo w lubiącym wystawność wieku XVIII. Malowane nieraz przez znakomitych artystów (Watteau), zawołanych minjaturzystów (Nr. 305), rzeźbione nader miśternie w kości słoniowej (Nr. 306) lub perłowcu, ukazują dziś w pełni niezrównaną dbałość francuskiej sztuki dekoracyjnej o piękno i wdzięk drobiazgowych użytkowych.

MODELOWANE PORTRECICKI, z wosku lub innej masy plastycznej, ulubione były szczególnie w XVIII w. i 1-ej poł. XIX-go, obok minjatur malowanych. Dziś zaliczamy je raczej do t. zw. osobliwości, interesujących przede wszystkim dla historii kultury, nie zaprzeczając zresztą

niektórym (Nr. 308) także i artystycznych wartości.

OPRAWY KSIĄG stanowią tu zakończenie. Z bogatego ich zbioru w Muzeum podaliśmy wyżej jedną złotniczą (Nr. 218); takimi i podobnymi (np. z kości słoniowej) posługiwała się liturgia chrześcijańska od IV w. do końca Średniowiecza. Do codziennego użytku oprawiano rękopisy w skórę, gładką lub z ślepymi wyciskami. Na Wschodzie muzułmańskim (Egipt, Syria?, potem Persja) zdobiono je mozaiką z barwnej skóry, lub wycinaniem i złoceniem (Nr. 311), a także malowaniem (Nr. 312). Z końcem XV w. przejął te techniki Zachód; rozwinięto je szczególnie w Wenecji i w Paryżu, naśladując często ornamentację wschodnią (Nr. 309). — Rzadkość w swoim rodzaju stanowi napół złotnicza oprawa z 1-ej połowy XVIII w. (Nr. 310).

301. Mozaika szklana, Włochy (Wenecja lub Rzym?), w. XIV. Popiersie ś. Pawła (lub Piotra) na tle złotem. Zarost siwy; ciemno-szkarłatny płaszcz, suknia błękitna, biała w światłach. Duże kostki pasty szklanej, nieprzezroczystej, osadzone na szaro-żółtej zaprawie; modelunek osiągnięty częściowo cieniowaniem, częścią zaś układem kostek w różnych kierunkach. Nimb złoty, układany w koła spółośrodkowe. — 0,615 × 0,413. I. 961. k. t. 243.

302. Mozaika szklana, Włochy, w. XVIII, kopja obrazu Guida Reni'ego (zob. Nr. 61). Mater Dolorosa; popiersie. Błękitny płaszcz zarzucony na głowę, pod nim welon złoto-żółty; tunika jasno-purpurowa. Tło piaskowo-żółte, ciemniejące ku brzegom. Drobne kostki nieprzezroczystego szkliwa; widoczna między niemi zaprawa barwiona w odpowiednich tonach. Całość polerowana po ukończeniu. Rama z brązu złoczonego (odlew cyzelowany) z kartuszem herbowym królewskim Stanisława Augusta u góry. — Elipt. 0,52 × 0,454 (bez ramy). I. 635 k. t. 242.

303. Medal z r. 1624, bity w złocie, oprawiony jako zawieszenie na szyję (w rodzaju t. zw. *Gnadenpfennige*). a) Av. Popiersie Chrystusa, profil w prawo; u do-

łu: MDCXXIII·LA(?); w otoku: + SALVATOR + MVNDI + DEVS + MISERERE + NOBIS. b) Rv. Pelikan na: gnieździe; w otoku w trzech kołach: + GLEI + WI + DER + PELIKAN + SEIN + IVNGEN + DVT + / + SOHAT - VNS - CHRIST - ERLEST - MIT - SEINE - / + BLVT - LEONHARD - SCEMIDT (sic) - 1 - 6 - 24 DEN - X - AU - — Oprawa ażurowa z wolutek emaljowanych (em. przezroczyista, szmaragdowo-zielona, nieprzezroczyista ciemno-błękitna i biała), zdobna 4-ma granatami; u dołu wiszą 3 perły t. zw. kałakuckie. Całość zawieszona na 3-ch łańcuszkach związanych u góry dużym ogniwem. — Śr. medalu 0,042. I. 1562. Nabyty 1928 r.

304. Kufelek bursztynowy, oprawa srebrna, złożona, z puncą złotnika Andreas'a Meyera Norymberczyka, pracującego w Królewcu w 1-ej poł. XVII w.; dekoracja bursztynu w rodzaju Georg'a Schreibera, Królewiec ok. 1617—1643. — Złożony z 7-miu kawałków woskowo-brunatnego bursztynu. W pasie środkowym 4 elipt. medaljony z przezroczyistego, miodowo-brunatnego bursztynu, pod którymi drobne płaskorzeźby z kości (?): popiersia urojonych osób w profilach (na reprodukcji widać „króla“), podłożone listkami złota barwionego czerwono. Dokoła medaljonów płaskorzeźbione kartusze z wolutek. — W. 0,124. — I. 287. D. G. 508.

305. Wachlarz malowany, Francja ok. r. 1725. Pióra (sprychy) z kości słoniowej, inkrustowane perłowcem, malowane w medaljony i złożone; na nich rozpięty papier malowany gwaszem i złotem. Pośrodku poprzeczny medaljon ze sceną zaślubin Ludwika XV z Marią Leszczyńską, rozgrywającą się na Olinpie w otoczeniu licznych postaci alegorycznych i bóstw; u góry medaljonu herby Burbonów i Leszczyńskich. Po bokach, na malachitowo-zielonym tle w drobny złoty wzór, alegoryczne sceny *en camaïeu*, białe i fiołkowe. Szlak złocisty. Na odwrociu alegorja Pomyślności, błękitna *en camaïeu* na tle srebrzystym. Dług. pióra 0,254. I. 359.

306. Wachlarz rzeźbiony i malowany, Francja ok. r. 1730. Kość słoniowa, ażurowana; okładki rzeźbione obu-

stronnie w bukiety kwiatów wyrastające z rokokowych wolut. Pośrednie pióra rzeźbione jednostronnie: u nasady w spłoty wolut i kartusze z kwiatów zwierzątek, crosów itd., na zakończeniach w medaljony ze scenami myśliwskimi i „parkowemi“ na tle krajobrazów i architektur, w bogatych rokokowych obramieniach Płaskorzeźby lekko barwione i złożone. Między piórami rozpięty pas papieru z malowanymi gwaszem krajobrazami po obu stronach. — Dług. okładek 0,271. I. 360. D. G. 1335.

307. Portrecik modelowany z wosku, polichromowany; Francja (?), ok. połowy XVIII w. Popiersie Stanisława Leszczyńskiego (por. Nr. 97), $\frac{3}{4}$ w prawo; siwa peruka; zbroja srebrzysta ze złożonymi listwami; przez prawe ramię błękitna wstęga orderowa; dołem czerwony płaszcz gronostajowy z gwiazdą orderową. — Płaskorzeźba bez tła, naklejona na czarne sukno. W. 0,06. I. 1162.

308. Dubut, Frédéric Guillaume, Monachjum? 1711—Gdańsk 1779? Rzeźbiarz-modelator w wosku. — Portret króla Stanisława Augusta, popiersie, profil w lewo. Medaljon elipt., płaskorzeźba odlana w gipsie, polichromowana klejowo: mundur szafirowy z szkarłatnym kołnierzem, kamizelka i żabot białe, przez lewe ramię błękitna wstęga Orła B.; pod żabotem pomarańczowa kokarda orderu pruskiego Cz. Orła. Epolety, haft na kołnierzu i gwiazda orderu złożone. Tło czarno-brunatne (olejne); napis w otoku: STANISLAUS AUGUSTUS REX OPTIMUS. — 0,15 × 0,124 (bez ramki złoc.). I. 450.

309. Oprawa druku *Les oeuvres de Justin!... sur les histoires! de Troge Pompee... A Paris, pour Gilles Corrozet... 1552.*, współczesna. Elipt. medaljony okładek wyciśnięte złotem, na którego tle występuje wypukło podwójny motyw arabski, malowany (olejno?): czarno-zielony z giętych listew i szkarłatny, roślinny. W narożnikach i na grzbiecie wyciskane złotem listki na tle punktowanym. Skóra owcza, ciemno-brunatna. — Okł. przednia 0,185 × 0,077. Biblioteka, Cim. 2541/I. — Por. Nr. 311.

310. **Oprawa** rękopiśmiennego modlitewnika „biskupa Załuskiego“ (Józefa Andrzeja?); Francja (?), ok. połowy XVIII wieku. Okładki i grzbiec są płytkami srebra; łączą je kryte zawiaski. Srebro zakrywają wpuszczone weń kawałki czarnej skóry jaszczurowej, dekorowane łebkami srebrnych świeczków, ułożonemi w konturowy rysunek: pośrodku okładek łodygi ze stylizowanemi kwiatami złotogłowiu, w ramie okładek i na grzbiecie plecionka z dwu linii falistych. — Okł. przednia $0,077 \times 0,045$. Rps. Arch. 5721. S S. 417.

311. **Oprawa** rękopisu perskiego, datowanego 899 H. (1548 ery chrz.), okładka przednia. Ciemno-brunatna skóra kozia, ażurowana pośrodku w kształt wydłużo-

nego medaljonu, zaś w narożnikach w ćwiartki takiego samego medaljonu (por. kompozycję dywanu Nr. 180). Wycinanka tworzy arabeskę roślinną, podłożoną tłem malowanym błękitno. Obwódki wyiskane złotem. — $0,215 \times 0,107$. Rps. Arch. 3885.

312. **Oprawa** rękopisu perskiego w. XVII/XVIII. Okładka tylna; przednia taka sama, obie z tektury, malowane gwaszem (także od wewnątrz) i powleczone lśniącym werniksem. Środek wypełniają wielobarwne kwiaty (jakby bukiet widziany z góry): róże, kosańce i kalina; obramienie zasiane niewyraźnemi kwiatuskami. Tło brunatne, gęsto przeprószone złotym pyłkiem. — $0,216 \times 0,131$. Rps. Arch. 2805.

SPIS RZECZY PORZĄDKOWY

	Str.
WSTĘP	V
I. PUŁAWY. Założyciele i opiekunowie zbiorów Nra 1—8	1
SZTUKA STAROŻYTNA	3
II. ZABYTKI WSCHODU STAROŻYTNEGO	3
Mezopotamja Nra 9—11. Egipt Nra 12—19	
III. ZABYTKI SZTUKI KLASYCZNEJ	5
Etruria Nra 20—22. Grecja Nra 23, 24. Hellenizm Nra 25—31.	
SZTUKA ŚREDNIOWIECZNA I NOWOŻYTNA	
IV. MALARSTWO	8
1. Malarstwo włoskie	8
Nra 32—62	
2. Malarstwo niderlandzkie	14
Flandria Nra 63—74. Holandia Nra 75—83	
3. Malarstwo francuskie	19
Nra 84—98	
4. Malarstwo niemieckie	22
Nra 99—106	
5. Malarstwo w Polsce	23
Nra 107—138	
6. Malarstwo minjaturowe	29
Illuminacje Nra 139—155. Minjatury portretowe Nra 156—168	
V. PRZEMYSŁ ARTYSTYCZNY	
1. Tkactwo	34
— Gobeliny	34
Nra 169—175	
— Dywany	35
Nra 176—181	
— Pasy tkane	37
Wschód Nr. 182. Polska Nra 183—192. Ruś Nra 193—194	
— Szaty liturgiczne, Paramenta, Hafty	39
Nra 195—204.	
2. Kość słoniowa	41
Nra 205—212	

	Str.
3. Drewno: rzeźby, meble	43
Nra 213—217	
4. Sztuka w metalach. Emaljerstwo	44
Nra 218—234	
— Wyroby złotnicze. Bronzy	48
Nra 235—251 (Pasy metalowe polskie Nra 238—243)	
— Broń i sprzęt wojenny	51
Nra 252—266	
5. Ceramika	54
— Fajanse	54
Nra 267—280 (Majoliki Nra 270—277)	
— Porcelana	57
Nra 281—288	
— Dodatki: terakota, fajans, Nra 289—291	
6. Szkło	59
Nra 292—300	
7. Varia. — Dodatki	62
Nra 301—312	

SPIS RZECZY ABECADŁOWY

(Nie uwzględniono tu nazwisk i rzeczy wymienionych we wstępach do działów.
Skrócenia: mal. — malarstwo, p. a. — przemysł artystyczny, rz. — rzeźba)

- Affiquet* 227
Akwamanile 236
Akwarele 72, 127, 130, 133, 137, 138, 154. —
 Por. Gwasze
Albarello 268
Alegorje 42, 43, 134, 141, 170
Alzacja?, mal. 99
Angelico, Fra Giovanni? 45
Anglja, mal. 3, 164; p. a. 211?
Anna Jagiellonka 233
Antependjum 175, (200)
Arrasy, zob. Gobeliny 169—171
Augsburg 212, 246, 254
August II. 251, 298
Axentowicz Teodor 8
- Babilon, zob. Mezopotamja
Beke, Joos van der, 68
Berckheyde, Gerrit A., 82
Bernardi, Giovanni da Castelbolognese, kop. 247
Biblijne tematy 49, 57, 147, 207, 215, 249, 274,
 278, 280, 295
Biller, Lorenz II.? 246
Biurko 215
Bizamano, Angelo? 39
Bizancjum (204), 205, 206
Bizantyjsko-włoskie mal. 39
Boels, Frans 148
Bóg Ojciec 60
Bonvicini, Ubaldo? 118
Botticelli, Sandro, kop. 47
Bouille, A.-Ch.? 250
Bourdichon, Jean? 84
Bouts, Dirk 65?, 66
Broń i sprzęt wojenny str. 51, Nra 203, 211, 252—
 266
Bronzy 13, 14, 17, 20—22, (159, 218, 219, 223,
 228, 230), 236, 248, 249, (250, 251, 254), 255,
 (280, 302)
Buławy 258, 259
Bursztyn 304
Buzdygany 260—263
- Caffaggiolo, fabr. majolik* 270?, 273?
Callot, Jacques 89
Castelli, fabr. majolik 271?
Cassone, fragmenta 40—43
Catena, Vincenzo 52
Cechy, zob. Kraków
Ceramika, str. 54, Nra (2), 267—291. — Zob. Fa-
 janse, Porcelana, Terakota
Ceremonje 151, 152, 155; zob. Liturgiczne obrzędy
Chaldea, zob. Mezopotamja
Chinoiseries 281, 282
Chodowiecki, Daniel 121
Chorągiew? 204
Chrystus 65, (204), 220, 303; *Żywot* 33, 54, 111,
 139, 208; *Męka* 32, 33, 36, 37, 39, 111, 140,
 143, 150, 196, 198, 200, 206, 208, 218, 219,
 248, 277; *Zmartwychwstanie* 211, 228
Ciolek, Erazm, pontyfikal 143—145
Cleve, Joos van, 68
Clouet, François, kop. 85?; *szkoła* 86, 87?
Corneille de Lyon? 88
Cosway, Marja C. Hadfield 3
Court, Jean de? 85
Cranach, Lukas iun., *warsztat* 103—106
Cyborjum 224
Cysta etruska 20
Czaprak 203
Czechowicz Szymon 116
Czechy, mal. kop. 107; p. a. 298?, 300
- Dagoty* P. L. 2
Delaroche Paul Hip. 7
Dou Gerrit 80
Drewniane wyroby str. 43, Nra 215—217. — Por.
 Snycerstwo
Dubut Frédéric Guil.? 308
Du Paquier, Claude Innoc. 286
Dyck Anthonis van, 73, 74
Dyptyki (206), 208
Dywany str. 35, Nra 176, 177, 179—181
Dzban 278; *dzbanuszek* 286
Dziryty (259, 260)

- Egipt str. 3, rz. 12—18; mal. 19. — Zob. Fatymidzi
 Elsner Jakob ? 100
 Elżbieta, ż. Kazimierza Jagiell. 200
 Emalje, emaljerstwo, str. 44, Nra 218—234; ma-
 larskie 226, 228—230, 232, (234); przezręczysta
 227; *ronde bosse* 234, (303); na szkle 292—294,
 296, 297; wenecka 233
 Embriachi rodzina art. 207
 Etnograficzne tematy, polskie 284, 285, 291, (296,
 297); Neapol 289, 290; Wschód 128, 129. — Por.
 151—153; *Chinoiseries*
 Etruria 20—22
 Everdingen, Allaert van ? 77
- Faenza, fabr. majolik 269 ?, 272, 274
 Fajanse, str. 54, Nra 267—280, 291
 Fatymidów epoka 236
 Figuryunki 214, 284, 285, 289—291
 Filsjean, S. 188 ?, 190
 Flakon 295
 Flandrja, rz. 214; mal. str. 14, Nra 63—74, 115,
 146, 148; p. a. 169—171, 199 ?
 Forlì, Melozzo da, 51
 Foulon Benjamin 87
 Francja, rz. 208—210, 213?, (216), 249?, 307—308?;
 mal. str. 19, Nra (5), 7, (34, 35, 63), 84—98,
 139, 149—152, 156?, 159, 165, 168, 305, 306,
 zob. Norblin J. P.; p. a. (2, 175), 202, 216,
 250, 251, (252 ?), 257, 305, 306, 309. — Emalje
 227 ?, 234 ?; zob. Limoges
 Freski 26 ?, 29 ?, 58
 Fromery Pierre 251
 Füger, Friedr. Heinr. 6
- Garofalo, Benvenuto Tisi 54
 Gdańsk, mal. 112 ?; p. a. 280
Gemellio 225
 Gemmy, zob. Gliptyka
 Giorgione, G. Barbarelli 53
 Gips modelowany (295), 308
 Girardet Jean 97
 Glaize F. 175
 Glina, zob. Ceramika, Terakota
 Gliptyka, intalje 9—11, (304); kamee 30, 31, (234).
 Por. Nefryt
 Gobeliny, str. 34, Nra 169—175
 Goya, Franc. José de, 166
 Gozzoli Benozzo 46
 Grassi Giuseppe 120
 Grecja, str. 5, rz. 23, 24; por. Hellenizm
 Gros Antoine Jean 98
 Groteski (146), 253, 272
 Gryf 236.
 Gwasze 131, (305, 306); zob. Iluminacje, Minjatury
- Hafty, str. 40, Nra 196—198, 200—204, 264, (266,
 289)
 Harlem, brama miejska 82
 Helchis Jakobus 286
 Hellenizm, str. 5, rz. 22; mal. 19 ?, 25—29; p. a.
 20, 21, 30, 31
 Helm 253
 Henner Georgius, ks. S. J. 153
 Herby: anonimowe i fantazyjne 205, 216, 225, 232;
 Burbonów 305; cechowe krakow. 296 (297); Ja-
 kubowicz 187; Jastrzębiec (224); Junosza 175;
 Korab 171; Leszczyńskich 305; Orzeł P. 197, 298;
 Rawicz 109; Rola 199; Trąby 299; Wettinów
 251; Zawiszów Kieżgajłłów 172, 173
 Herold Joh. Gregor 281—283
 Hinduskie mal. 155
Hirsvogelkrug 278
 Hiszpanja, mal. 166; p. a. 196, 217, 268
 Historyczne tematy 127, 133, 134, 137, 149, 151,
 152, 247, (252 ?), 254
 Holbein Hans, sen. (jun.) 101
 Holandja, mal., str. 15, Nra (49), 75—83, 157; p.
 a. 215
- Jakubowicz Paschalis 186, 187
 Jerzy Franciszkanin, bisk. sufr. krak. 237
 Iluminacje, str. 29, Nra 139—150, 151—153), 154
 155
 Indje, mal. 155
 Inicjały 142, 146
 Inkrustacje 217, (264), 266, (305); zob. Markietetja,
 Nabijanie złotem
 Intalje, zob. Gliptyka
 Introligatorstwo (218), 309—312
 Isabey Jean-B. 168
 Islam, zob. Wschód muzułm.
- Kafle 267, 280
 Kalkan 266
 Kamee, zob. Gliptyka
 Kändler Joh. Joach. 283, 285 ?
 Kapa (*pluviale*) 195
 Kessel, Jan van, ? 77
 Keyser, Thomas de, 75
 Kirchner Gottlob 281, 282
 Koeber Marcin, szkoła ? 113, 114
 Kobylki, fabr. pasów 188, 190 ?
 Kolczan 265
 Komódka (część) 217
 Konstantynopol, fabr. pasów 192
 Korale 231
 Koronka 201
 Korzec, fabr. porcelany 288
 Kość, str. 41, Nra 205—212, (304 ?), (305), 306

- Kossak Juliusz 137
 Kostjomy, zob. Ubiory
 Kowalstwo 259, 260, 261, 263; por. Miecznictwo, Płatnerstwo, Ślusarstwo
 Krajobrazy 9?, 25, 29, 39—41, 45, 46, 48, 51, 52, 54, 56, 61, 63, 73, 76, 77, 82, 83, (90), 93, 94, 96, 98, 99, 108, 110, 111, 117, 122—131, 141—144, 147—150, 152—154, 166, 169, 170, 172, 173, (178, 202, 203), 207, (215, 216), 217, (252), 254, 270, 271, 276, 277, (278), 279, (280), 281, 282, 286, (306)
 Kraków, mal. w. XVI. 108—111; p. a. 189; cech bednarzy 296, kapeluszników 297
 Królewiec?, p. a. 304
 Krucyfiks 219
 Kufelek bursztyn. 304
 Kulmbach, Hans Suess von, 108, (109)
 Kwiatkowski Teofil Antoni 133
- La Hire, Laurent de, 90
 Lalki (lątki z szopki) 289, 290
 Laska marszałkowska 244
 Lampa meczetowa 292
 Lampi Giov.-Battista sen. 119
 Lancret Nicolas? 93
 Łańcut? szpaleria 174
 Laudin Jacques sen. 230?, iun. 232?
 Leithner Josef 287
 Leonardo da Vinci 55
 Leseur-Leserowicz Wincenty 160?, 161?
 Limoges, warsztaty emaljerów 218, 219, 221—226, 228—230, 232
 Limosin Léonard 229
 Lipków, fabr. pasów 186?, 187?
 Liturgiczne obrzędy 145; przybory, zob. Cyborjum, Krucyfiks, Pacyfikał, Pastorały, Pontyfikał, Replikwarze; por. Paramenta; szaty str. 39, Nra 195—199
 Loo, Jean-Bapt. van, 96
 Luini Bernardino 58
 Łwów, p. a. 265; zob. Pasy polskie metalowe
- Madżarscy Jan i Leon 183, 184?
 Majolika 269—277, 279
 Makata turecka (289)
 Malarstwo, str. 8; starożytne 19, 26—29; średnio-wieczne i nowożytne 1, (2), 3—8, 32—56, 58—168; zob. Anglja, Egipt, Flandrja, Francja, Holandja, Indje, Niemcy, Persja, Polska, Włochy. Por. Ceramika, Dywany, Emalje, Gobeliny, Hafty, Inkrustacje, Mozaika
 Mantegna, Andrea, kop. 49
 Markieterja (207), 250
 Marteau Louis? 5
- Masłowski Franciszek 189
 Matejko Jan 134—136
 Matka Boska 63?, 64, (204), 302; z Dzieciątkiem 32, 33, 38, 44, 46, 48, 51, 52, 68, 107, 198, 209, 210, 226, 275, (293), 297; Zwiastowanie 33, 34, 66, 110, 146; Zaśnięcie 109; zob. Chrystus: Żywot, Męka
 Mazzola Filippo 50
 Medal 303
 Medaljon 308
 Meigenn Clemens (255)
 Meissen, fabr. porcelany 281—285
 Meit Conrad 214
 Memling Hans? 67
 Meyer Andreas 304
 Mezer Michał 288
 Mezopotamja, str. 3, Nra 9—11. — Por. Persja
Mezzamaiolica 269
 Michał Anioł Buonarroti, kop.? 57
 Miecznictwo, zob. Rapir, Partyzana, Sponton
 Mignard Pierre, kop. 92
 Minjatury, zob. Iluminacje; portretowe str. 29, Nra 156—168
 Mistrz „del Codice di S. Giorgio“ 34, 35; „z gwoździkami“ 100; „półfigur niewieścich“ 69; „z Sigmaringen“? 99; „Zaśnięcia NPM.“ 68
 Misy 231, 233, 269, 270, 273, 274, 281; zob. *Gemellio*, Talerze
 Mitologiczne tematy 9—11, 13, 14, 17, 20, 25, 30, 31, 61, 94, 202, 212, 216, 235, 246, 252, 255, (270?), 271, 276, 278—280, (293), (305)
 Moderno 248
 Mahometańska sztuka, zob. Wschód muzułmański
 Mohammed Kasim 154
 Monogramy: ACKP/PWXL 261; EI 193; F S 185; F+S 184; G 110; GVM 171; MXR 299; S. A. 244; S. T. 113; W B (B B) 194; Zawiszów Kieżgajłów 172, 173
 Mor Anthonis 70, 71
Morion, zob. Hełm
 Mozaika 25, 301, 302
 Muzułmańska sztuka, zob. Wschód muzułmański
 Myśliwskie tematy 234, 300, 306
- Nabijanie złotem (i srebrem) 242, 252, 254, 256, 257, 259, 260
 Nadrenja, rz. 210?; mal. 99; emalja 220?
 Namiot 264
 Nason Pieter 79
 Nattier Jean Marc 95
 Neapol, szopka 289, 290
 Nefryt (266)
 Neroccio di Bartolommeo 44

- Netscher Caspar 78
 Niderlandy, mal. str. 14, Nra zob. pod Flandrja, Holandja
 Niderlandzko-francuski artysta 63
 Niello 228, (310)
 Niemcy, rz. 210?, 212, (214); mal. str. 22, Nra 99—106, 140?, zob. Wiedeń; p. a. 211?, 212, 220, 234, 245, 246, 254, 255, 278, 298?, 303, 304, zob. Meissen, Nadrenja, Wiedeń
 Norblin Jean Pierre 1, (2?), 122—125
 Norwid Cyprjan Kamil 138
 Norymberga (304)
 Nowy Testament, tematy, (215, 278); zob. Chrystus, Matka Boska, Samarytanin mił., Święci
- Obrazy, zob. Malarstwo; por. Tematy z Odrzykonja Madonna 107
 Ołtarzyki 228, 230
 Oprawy ksiąg 218, 309—312
 Order Orła Białego (298)
 Orłowski Aleksander 127—129
 Ormianie 265; zob. Jakubowicz P., Madzarscy J. i L., Piotrowicz J.
 Ornaty 196—199
- Pacino di Bonaguida? 33
 Pacyfikał (ołtarzyk) 228
 Palissy Bernard 279
 Palmezzano Marco? 51
 Paramenta kościelne, zob. Antependja, Chorągiew, Kapa, Ornaty
 Parchatka 288
 Partyzana 256
 Paschalis, zob. Jąkubowicz
 Pastel 5
 Pastorały 209, 223, 237
 Pasy: metalowe polskie 238—243; tkane, polskie str. 37, Nra 183—192, ruskie 193?, 194?, wschodni 182, (192)
 Perl Georg 287
 Persja Sassanidów 235; muzułmańska, mal. 154, (312); p. a. 176—179, 267, 311, 312
 Philippe, Maître 169
 Piec kaflowy 280
 Pieczęcie, tłoki 9—11
 Piotrowicz Jąkób 192
 Piotrowin, wskrzeszenie 175
 Pitschmann Józef 126
 Plakiety (216), (247), 248, 249, (295?)
 Płaskorzeźba, zob. Bronzy, Gips, Kamee, Kość, Miecznictwo, Palissy B., Plakiety, Płatnerstwo, Robbia G., Trybowanie, Wosk
 Płatnerstwo, zob. Tarcze, Helm
 Płoński Michał 130
- Polska, mal. str. 23, Nra 1, (2), 4, 5, 8, 107—138, 141, 142, 160—163, 167; p. a. 172—174, 181, 183—192, 203, 237—244, 255?, 258?, 260?, 261, 262?, 263?, 265, 288, 291?, 296, 297, 299
 Pontyfikał, zob. Ciołek E.
 Porcelana, str. 57, Nra (2), 281—288
 Pordenone, Gian Antonio 60
 Portrety: anonimowe 19, 27, 28, 50, 53?, 56, 67, 69, 79, 88, 102, 121, 156, 164, 165, 229; August II. 94?; d'Avalos Alfonso 71; Barbara Radziwiłłówna 105; Chopin F. 132; Chreptowicz Joach. 162; Claude de France 84?; Colonna Vittoria 59; Czartoryscy księżęta 133, Adam J. 7, 160, Adam Kaz. 5, Izabella 3, 4, Marcelina 135, Władysław 8; Dwernicki J. 131; Dżihan Szach 155; Firlejowa z Tęczyńskich A. 114; Gallerani Cecylja 55; Gniński Jan Trach (151, 152); Henryk I Lotaryński 85; Henryk Walezy 149; Izabella Jagiell. Zapolya 106; Kannegiesser? 101; Kara Mustafa (152); Karol V ces. 70; Leerse, ż. Sebastjana 74; Leszczyńscy: Marja 95, (305), Stanisław 96, 97, 307; Lindnach K. v. 100; Ludwik XV. (305), XVIII. 168; Mahomet IV. (151); Marja Stuart 86; Marja Ludwika Teresa, król. hiszpańska 166; Medici Giul. de 47; Moljer 92; Niemcewicz J. U. 98; Opalińscy: Krzysztof 115, Łukasz 113; Pembroke Lady? 73; Poniatowski ks. J. 120; Potocki Ign. 167; Racine 91; Retz, Claude C. ks. de, 87; Śliwicki P. H. ks. 161; Sobieska Marja Klem. Stuart 158; Stanisław August 118, 119, 308; Suchodolska P. 126; Tromp Marten H.? 75; Wirtemberska z Czartoryskich, ks. M. 6; Woyna Franciszek X. 163; Zygmunt I. 103; Zygmunt August 104; Zygmunt III. 112, 157?; Zygmunt Kazimierz, królewicz? 78
 Posązki 12—18, (20), 22, 57, 210, 214; zob. Figurynki
 Potocka Emma? 2, P.? 2
 Pourbus Frans iun., kop. 86
 Powązki, obrazy z, 122—124
 Przeworsk, zob. Pasy metal.
 Puhary 212, 234, 293, 294, 299, 300; zob. Roztruchany
 Puławy, str. V, VI, 1; Świątynia Sybilli 1, (2); Dom Gotycki 2. — Zabytki ze zbioru w Ś. Sybilli: 156, 201, 203, 233, 237, 244, 251, 252, 254, 256, 259, 265, 310; w D. Gotyckim: 30, 53, 55, 56, 73, 75, 76, 78, 84—86, 88, 89, 91—93, 100—102, 109—111, 141?, 149, 150, 161, 176, 178, 202, 211, 215, 231, 234, 247, 249, 250, 255, 278, 304, 306; ze zbiorów puławskich wogóle: 114, 122—124, 143—145, 147, 283, 288
 Quesnel François? 86

- Rafaël Santi 56
 Rapir 255
 Relikwiarze (220 ?), 221, 222, (230)
 Rembrandt 76
 Reni Guido ? 61, kop. 302
 Rigaud Hyacinthe, szkoła 91, 92
 Robbia, Giovanni della, 275
 Rodzajowe tematy 40, 41, 80, 81, 89, 93, 117, 122—125, 128, 129, 144, (153), 154 (155), 227, 270, 278, 306
 Rodzina Św. (54), 111, 169
 Róg (rozek na proch) 211
 Roztruchany 245, 298
 Rubens Pieter Pauwel ? 72
 Ruisdael Jacob van, ? 77
 Ruś 193 ?, 194 ?, 204
 Rysunki 1, (2), 60, 62, 72, 89, 94—96, 115, 121, 125, 127, 130
 Rzeźba, zob. Grecja, Płaskorzeźba, Posążki, Snycerstwo, Terakota
 Rzym, widok miasta (56), 254
 Rzymska sztuka 31; por. Hellenizm
- Sajdak 265
 Samarytanin miłosierny 76
 Santerre Jean-Bapt., kop. 91
 Sassanidów epoka 235
 Schaleken Gotfried 81
 Scheffer Ary, kop. 132
 Schreiber Georg ? 304
 Schweiger Jörg ? 99
 Serwisy stołowe 283, 288
 Sevin Pierre Paul 151, 152
 Sieniawski Adam ? 258
 Silvestre, Louis de, 94
 Skórzane wyroby 265, 309—311
 Słuck, fabr. pasów 183, 184 ?
 Ślusarstwo 251
 Smuglewicz Antoni 117
 Snycerstwo (rz. w drzewie), str. 43, Nra 12, 15, 16, 213—216
 Sobieski, Jan III. 254
 Sorgenthal Konrad 287
 Sponton 257.
 Srebro 18 (posążek); zob. Złotnictwo
 Stanisław August, galerja 102, 302 ?
 Stary Testament, zob. Biblijne tematy
 Stattler Wojciech Korneli (Stanisław ?) 132
 Stiuk (295)
 Stolarstwo 217, (i snycerstwo) 215, 216
 Suknie 201, 202; zob. Ubiory
 Święci 221; anonimowi 45; Apostołowie 109; Ewangelistów symbole 220; Anna 111, 169; Ałłno; 230 ?; Barbara 58; Benedykt 222; Dorota 58; Franciszek 32, 33, 142; Józef 33, 54, 111, 139, 169, 198, 226; Katarzyna 58, 108; Klara 32 ?; Krystyna bolszeńska 272; Marek ewangelista 173; Marja Magdalena 36, 39, 116, 143, 219 ?, 248; Mateusz ewangelista 172; Mikołaj 204; Niewiasty u Grobu ś. 39; Paweł 90, 301 ?; Piotr 301 ?; Sebastian 99; Stanisław b. 175; Stanisław Kostka 153, 230; Szczepan 35; Szymon Ap. 273; Wawrzyniec 35
 Symbol Chrystusa pelikan 303. b; ewangelistów 172, 173, 220
 Syrja 292
 Szaty, zob. Ubiory
 Szerzynka 200
 Szkatulki 205, 207, 216, 235, 250, 251
 Szkla str. 59, Nra 292—300; ob. Malarstwo na szkle
 Szklanice, zob. Wilkom
 Szkliwo, zob. Ceramika, Emalja, Mozaika
 Szopka neapolitańska 289, 290
 Szpalery, zob. Gobeliny
- Tace 246, (283), 287; zob. Misy
 Taddeo di Bartolo 36
 Talerze 271, 272, (276), 283
 Tarcze 252, 254; zob. Kalkan
 Tematy sztuki obrazowej, zob. Biblijne t., *Chinoiserie*, Etnograficzne t., Herby, Historyczne t., Krajobrazy, Liturgiczne obrzędy, Mitologiczne t., Myśliwskie t., Nowy Testament, Portrety, Rodzajowe t., Zwierzęta
 Tępa Franciszek 131
 Terakota 57, 289, 290, (295)
 Tiepolo Giov. Domenico 62
 Tkaniny 178, 195—199, (235); zob. Dywany, Gobeliny, Hafty
 Tommaso di Stefano ? 48
 Trevisani Antonio 231
 Trybowana robota (159), (210), (212), (230), (234), 235, 240, 242, 244—246, (252—254), 258, (261), (262), (265), (266)
 Tulczyn ? fabr. dywanów 181
 Turcja 264 ?, (289)
 Tycjan, Tiziano Vecelli kop. 70, 71
- Ubiory, zob. *Affiquet*, Liturgiczne szaty, Pasy, Suknie, Wachlarze
 Urbino ? fabr. majolik 277
 Urzecz, fabr. szkieł 299
- Wachlarze 305, 306
 Vasari Giorgio 59
 Watteau Antoine ? 93
 Waza porcelanowa 282
 Wenecja, mal. zob. Włochy; p. a. 195, 197, 231, 233, 293 ?, 294, 295

- Weyden, Rogier van der ? 64
 Wiedeń, mal. 6, 120, 126, 153 ?; p. a. 286, 287
 Wijnants Jan 83
 Wilkom (szklanice cechowe) 296, 297
 Wiśniowiecki Michał (Dymitr ?) 259
 Włochy, rz. 57, (247), 248, 275; mal. str. 8; Nra 32—62, 118, 119, (120), 147, 156 ?, 158
 Mal. wedł. szkół: Bolonja 61, 118; Cremona 50; Ferrara 54; Florencja 33, 37, 40—43, 45—48, 55, 59; Medjolan (55), 58; Otranto 39; Padwa (49); Sjena 34—36, 44; Toskana 32; Umbrja 38, 56; umbr. toskańska 51; Wenecja 52, 53, 62, (70, 71)
 Mozaiki 301, 302. — P. a. 195, 197, 198, 228, 231, 233, 252 ?, 253, 255 ?, 269—277, 289, 290, 293 ?, 294, 295
- Wojniakowski Kazimierz 4
 Wosk modelowany 307
 Wschód starożytny, str. 3, Nra 9—19. — Persja, epoka Sassanidów 235
 — muzułmański, mal. 180, 182; p. a. 258 ?, 259, 262 ?, 266; zob. Fatymidów epoka, Indje, Persja (prócz 235), Syrja, Turcja
- Zadzik Jakób, bisk. krak. 171
 Załuski Andrzej 175; Józef Andrzej ? 310
 Złotnictwo, str. 48, Nra (212), (218), (224), (228), (230), 231, 234, 235, 237—247, 255, 258, 262, 265, 266, (303), (304), (310). — Por. Bronzy, Emalje, Nabijanie złotem, Niello, Trybowanie
 Zwierciadło etruskie 21
 Zwierzęta, walki (20), 176, 235



1



2

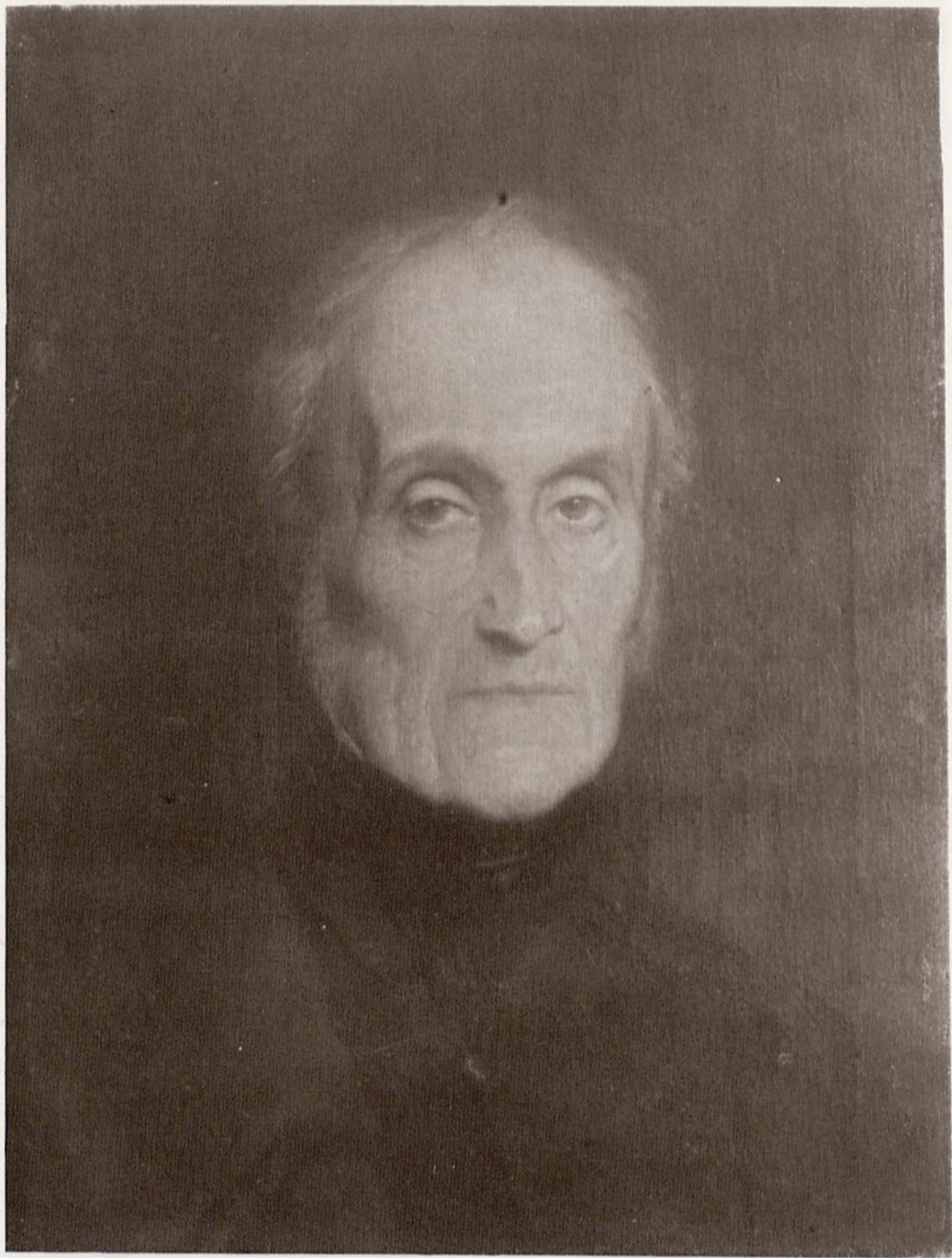




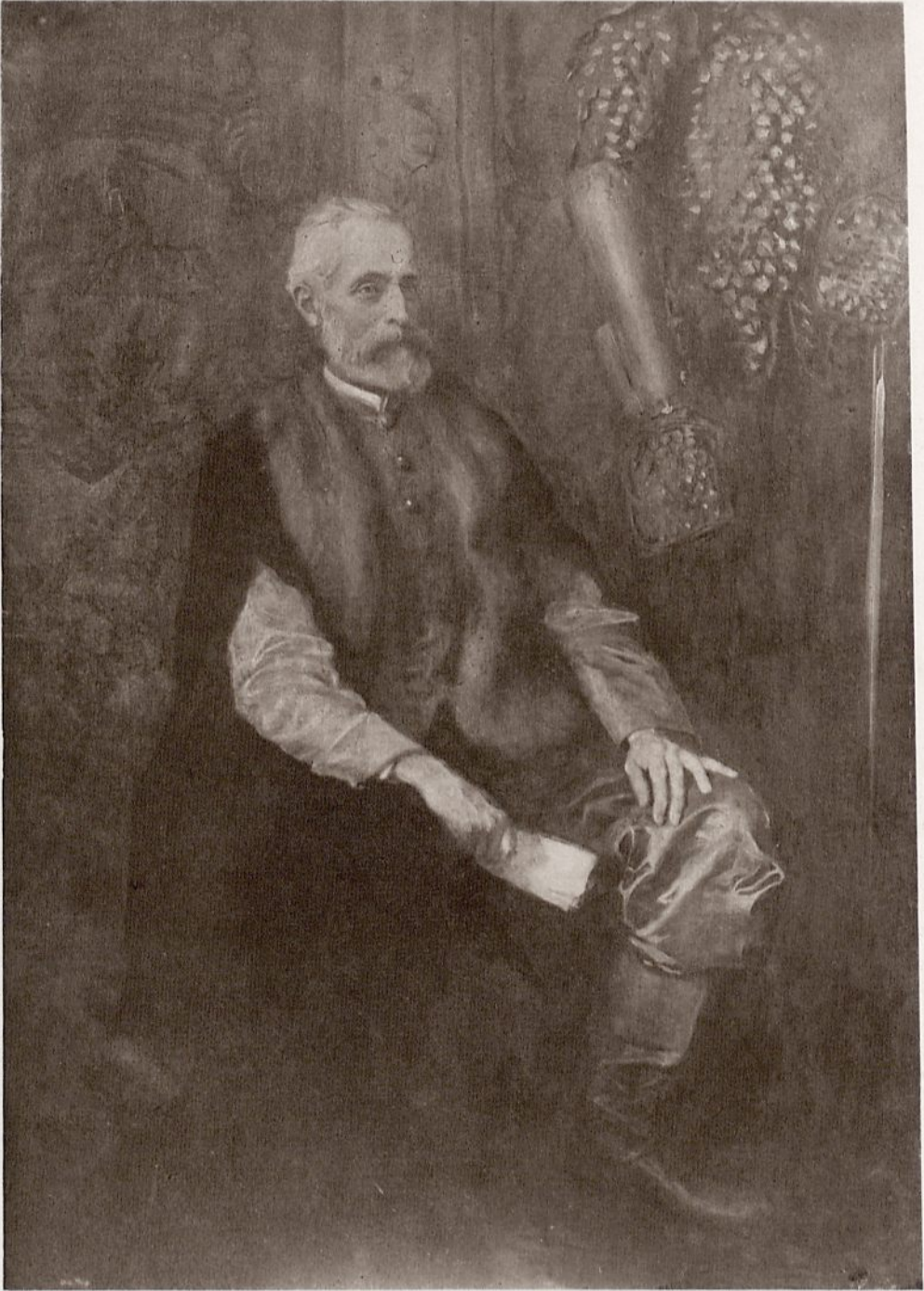
4



5









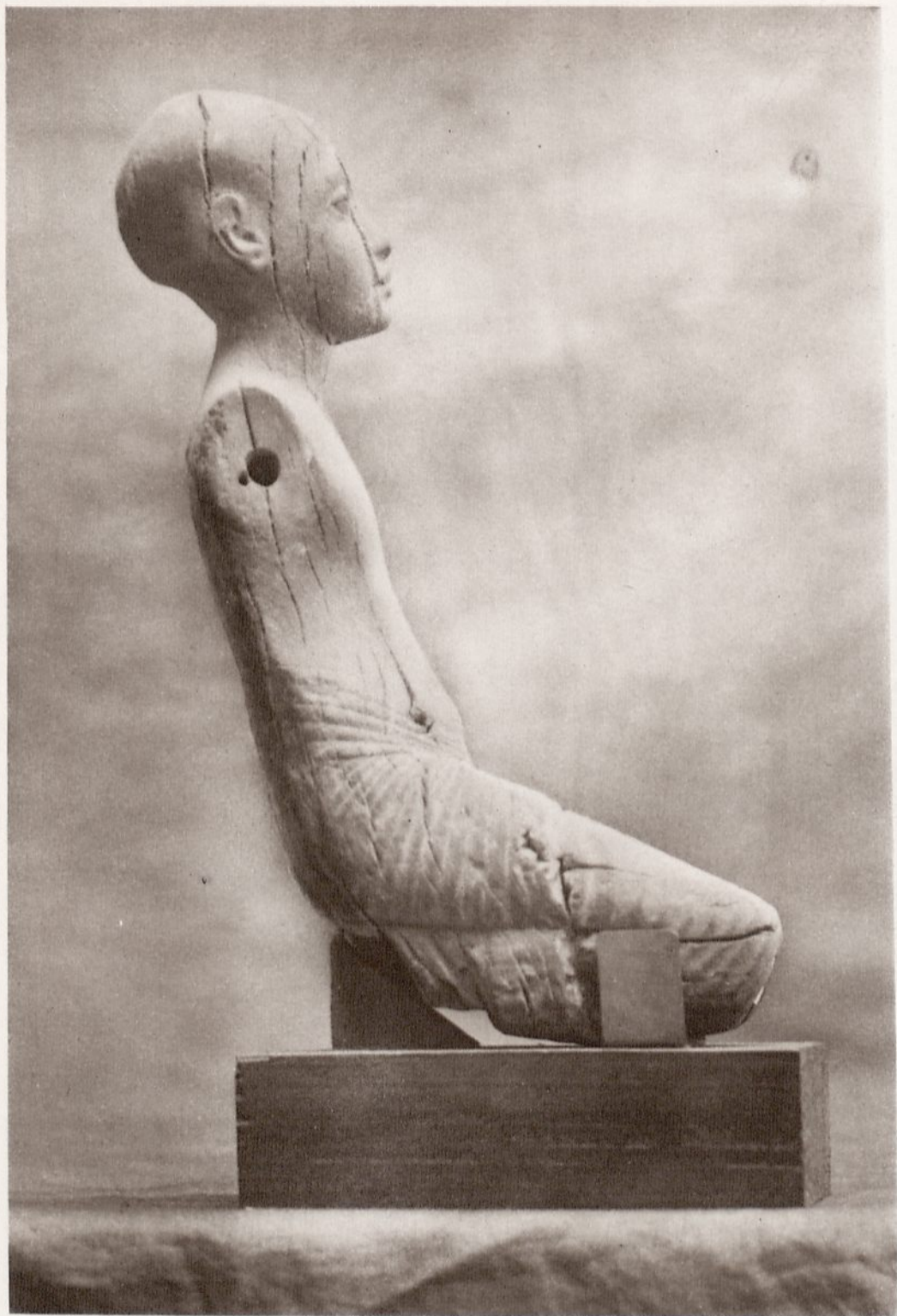
9



10



11





13



14



15



16



17



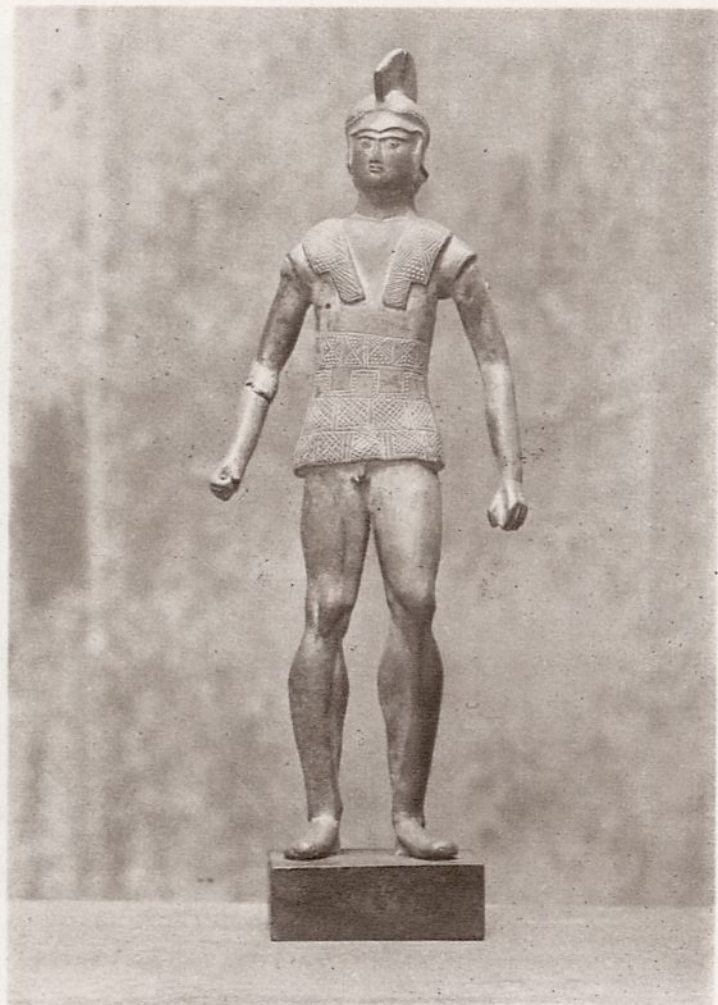
18







21



22



23



24



25



26



27



28



29



30



31







34



35

















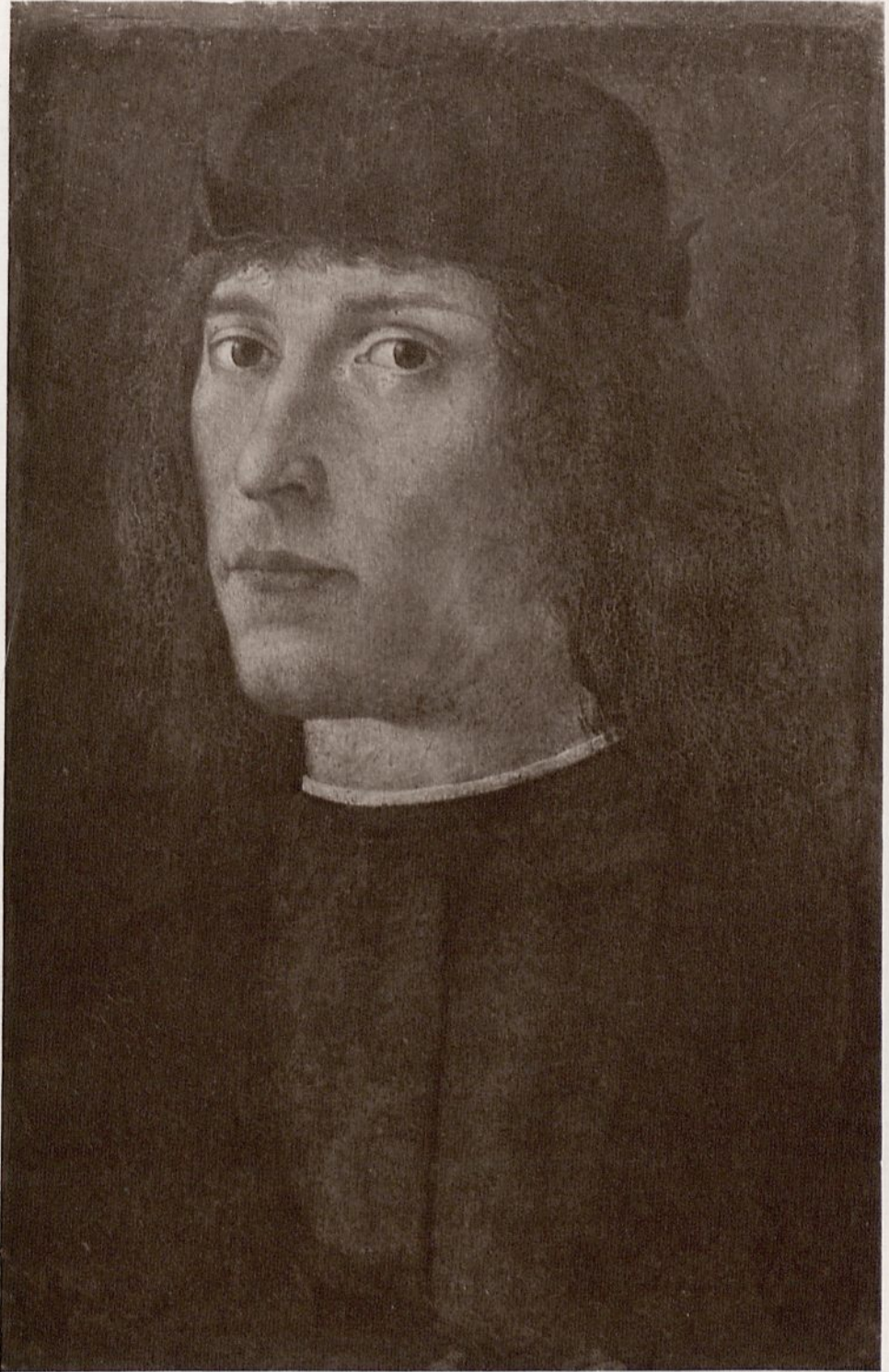






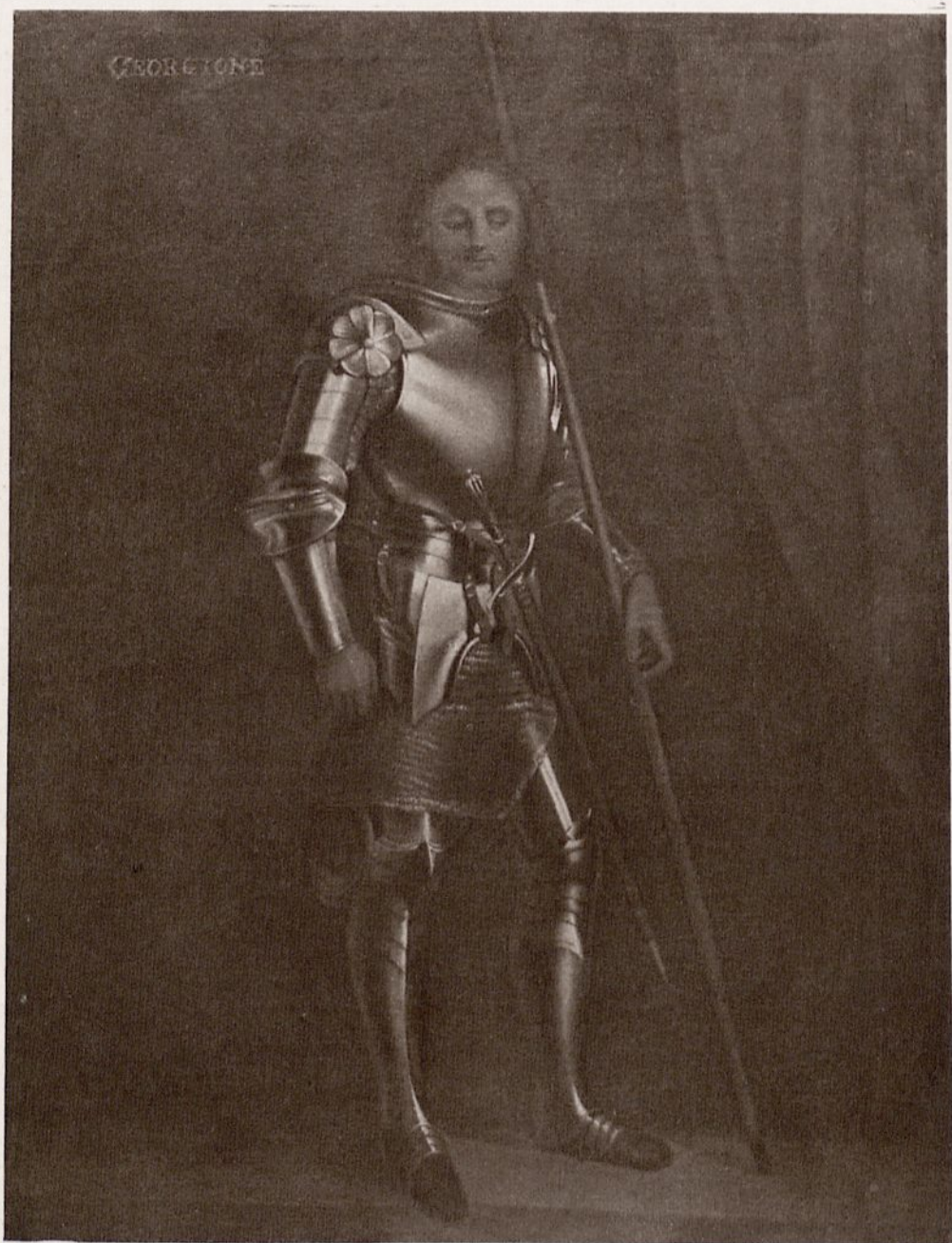








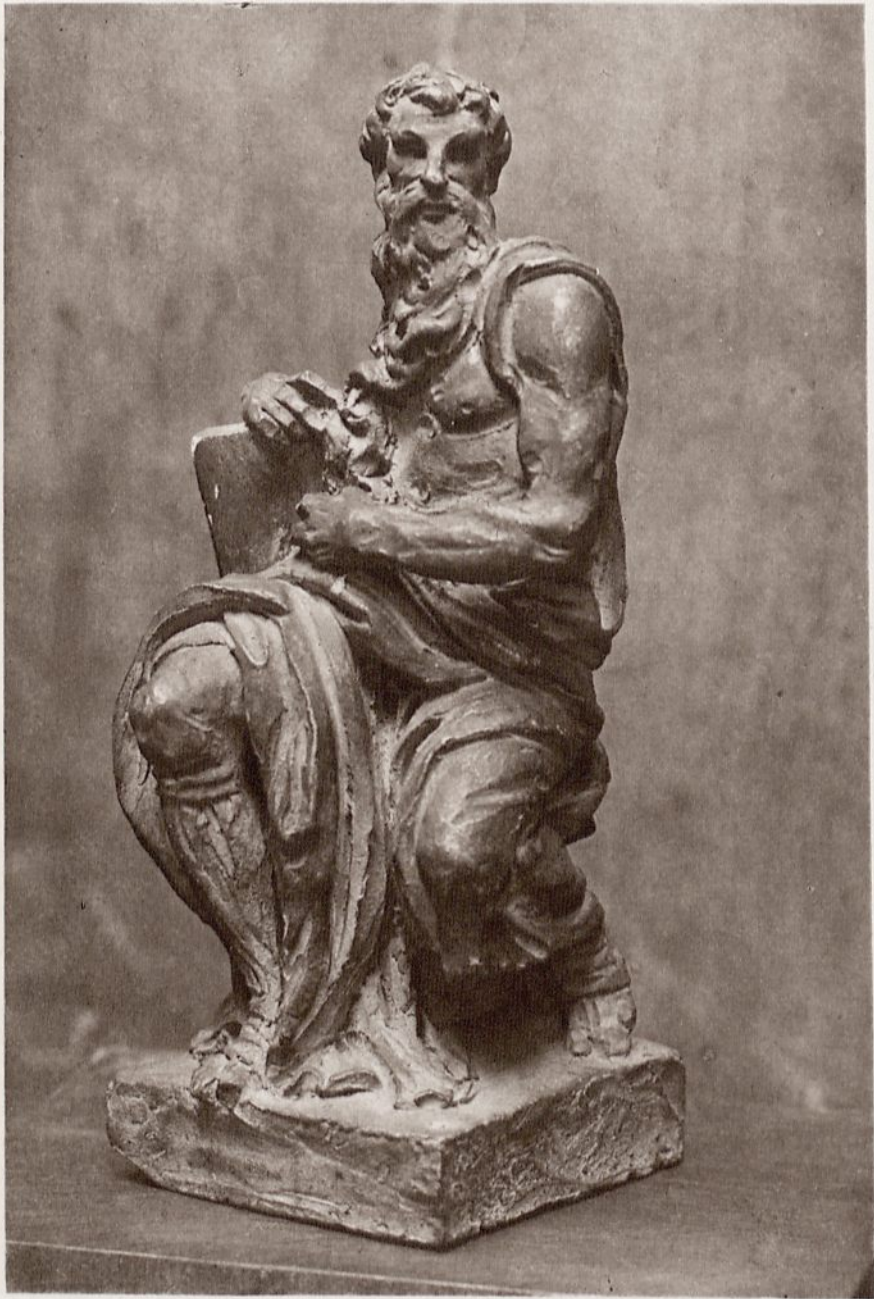








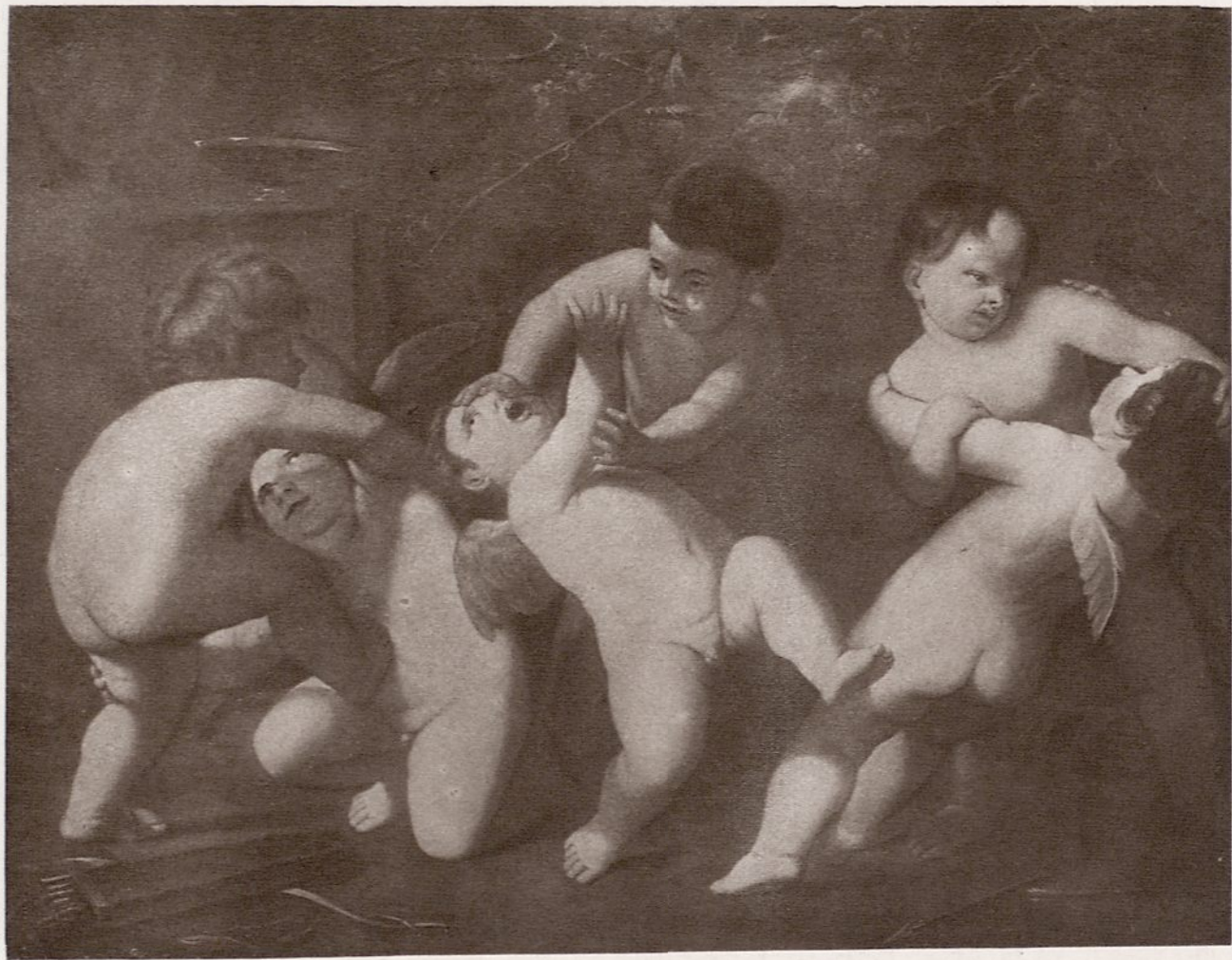


























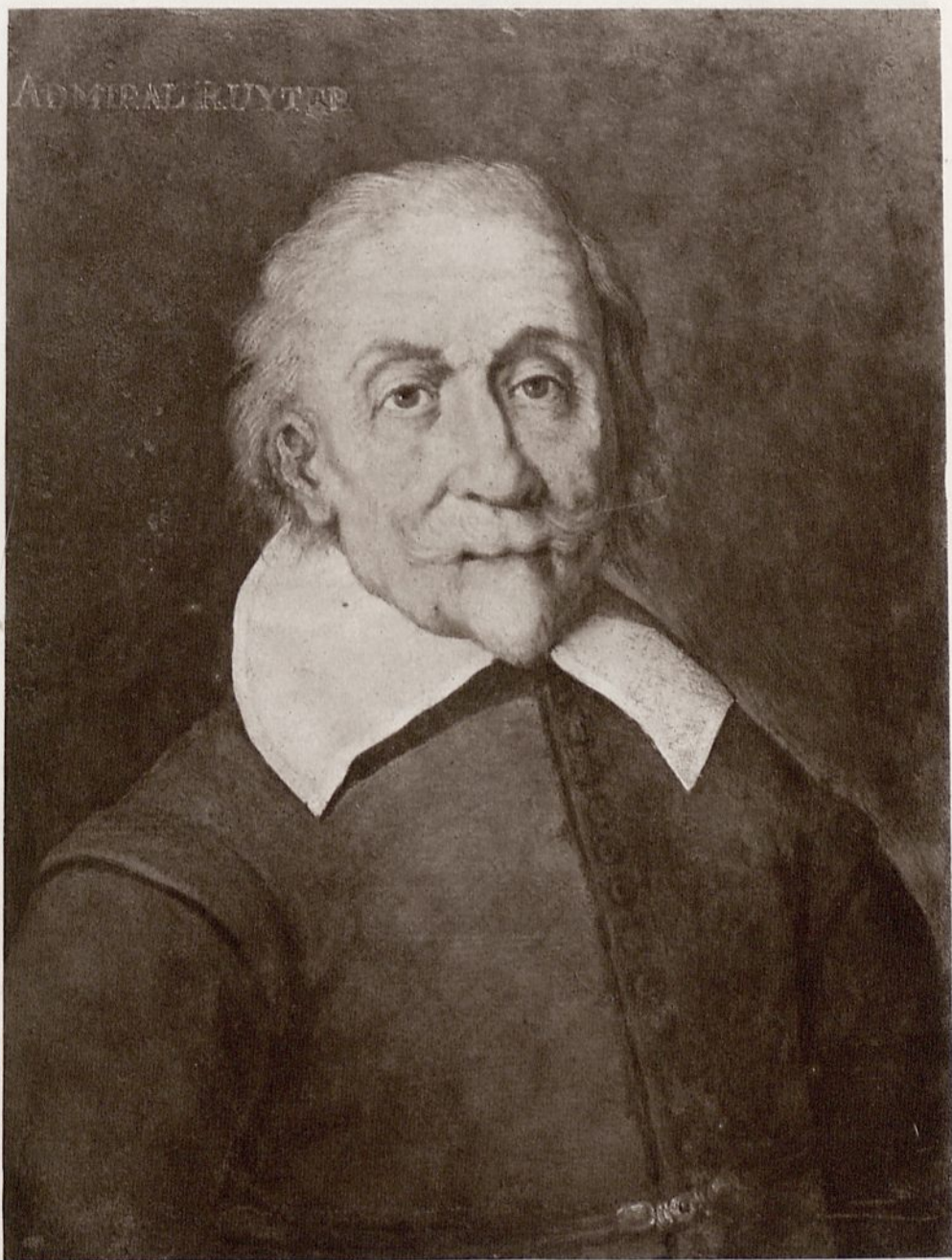










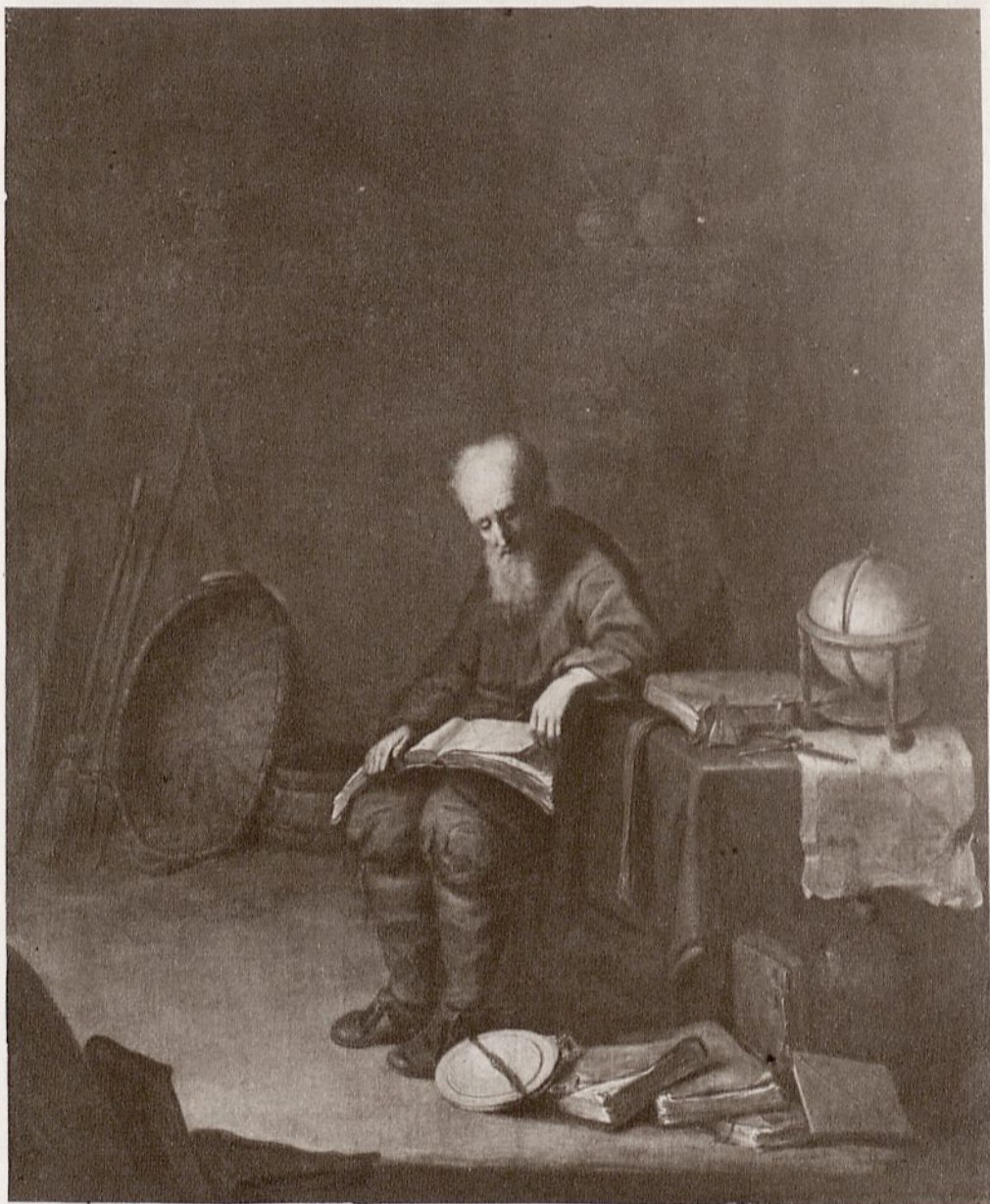
























DOM JUAN

HOLBEINS.









91



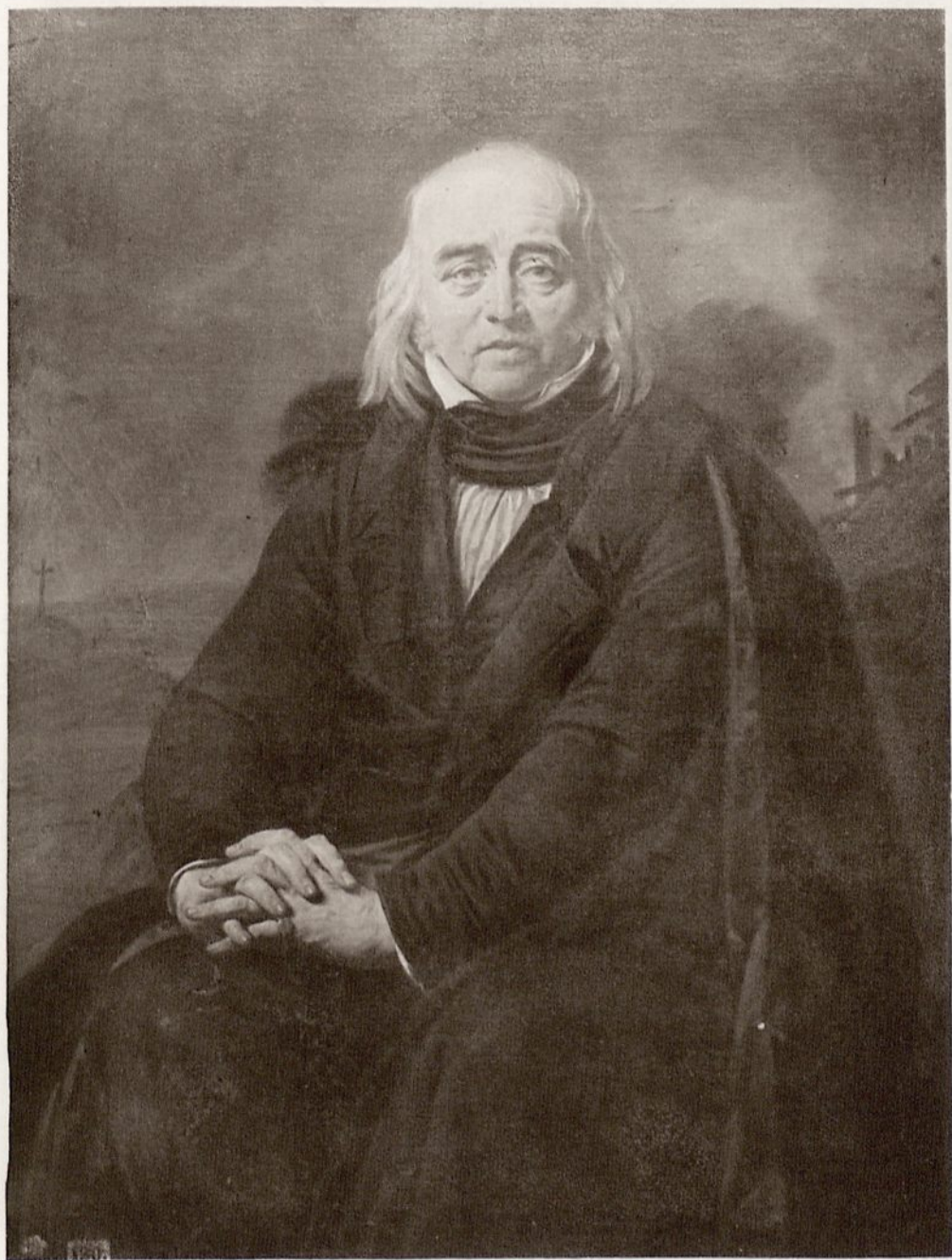
92

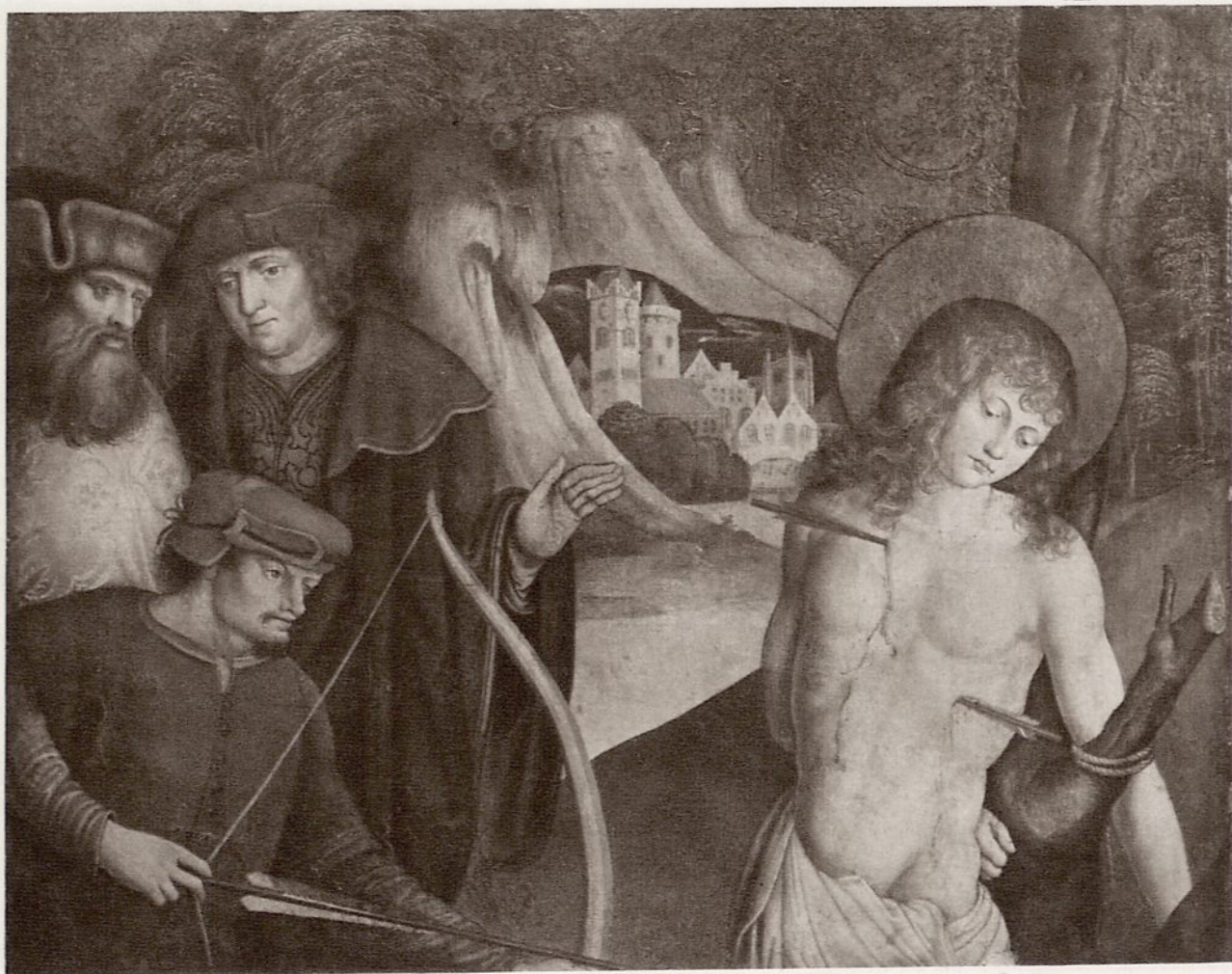




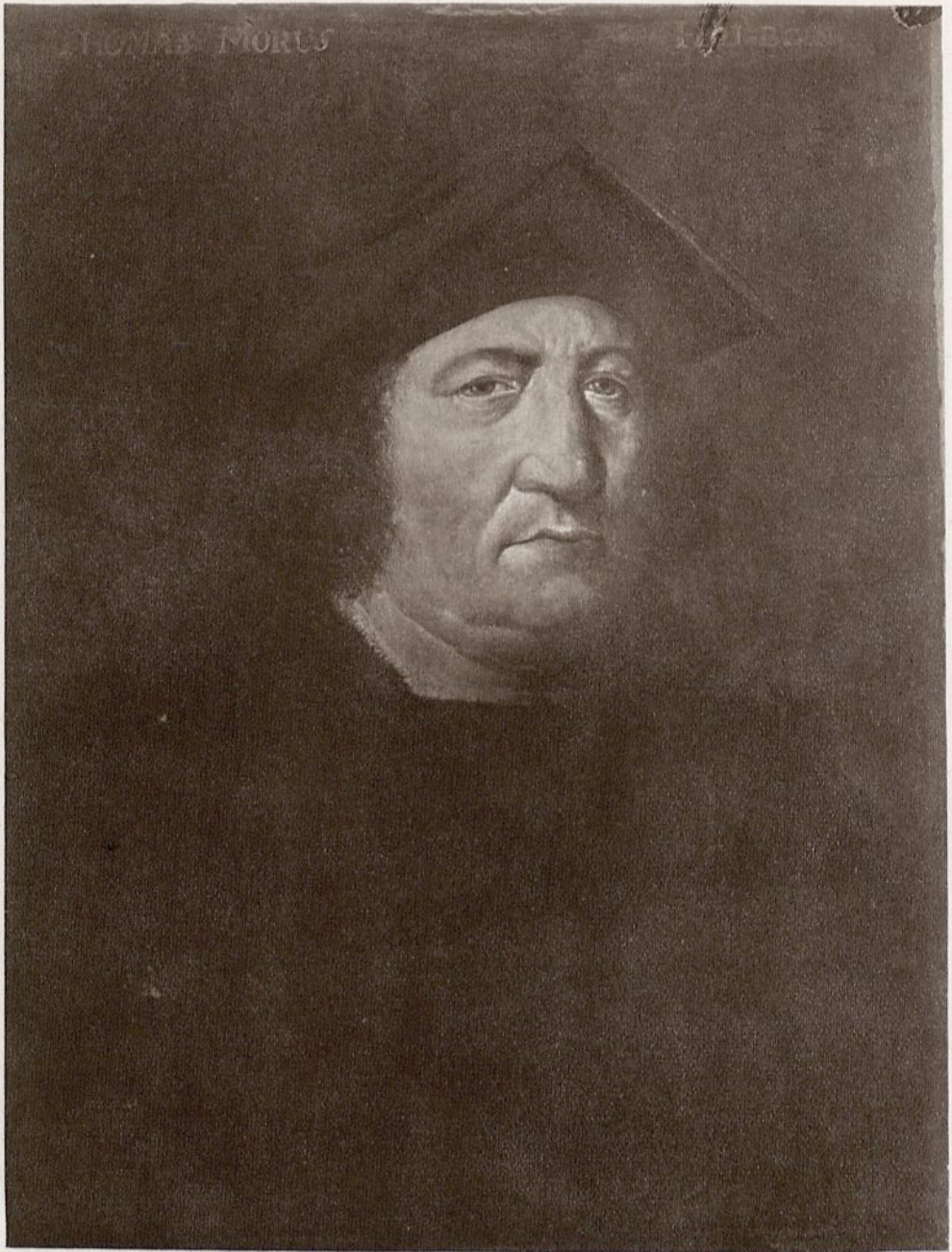
















103



104



105



106























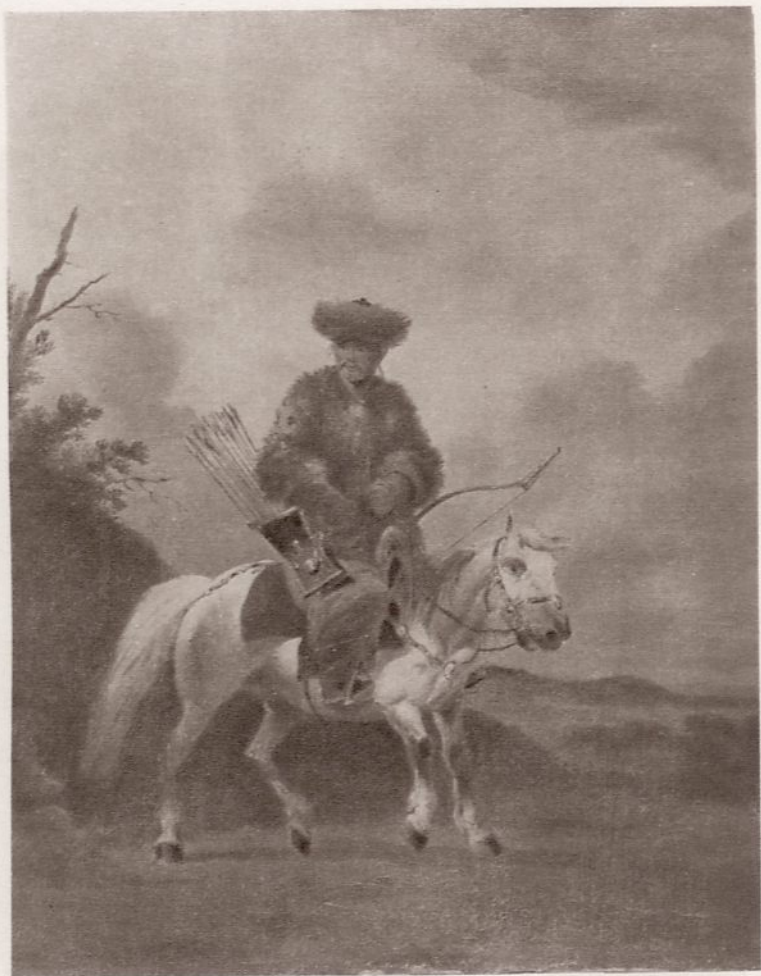














130



131



132



133







Gr. Cygańska
Znamy i z. bieracowi
Pamięć i z. g. j. s. t. k.
Władysławowi Kępcu
Pogonia Czartoryskich
Witoldowe Rumako
z pod Grunwaldu
krowy i w. t. o. r. e.
i d. a. j. e.
Ziemie polskie
Szymon Maria
Krawczyński
1885.

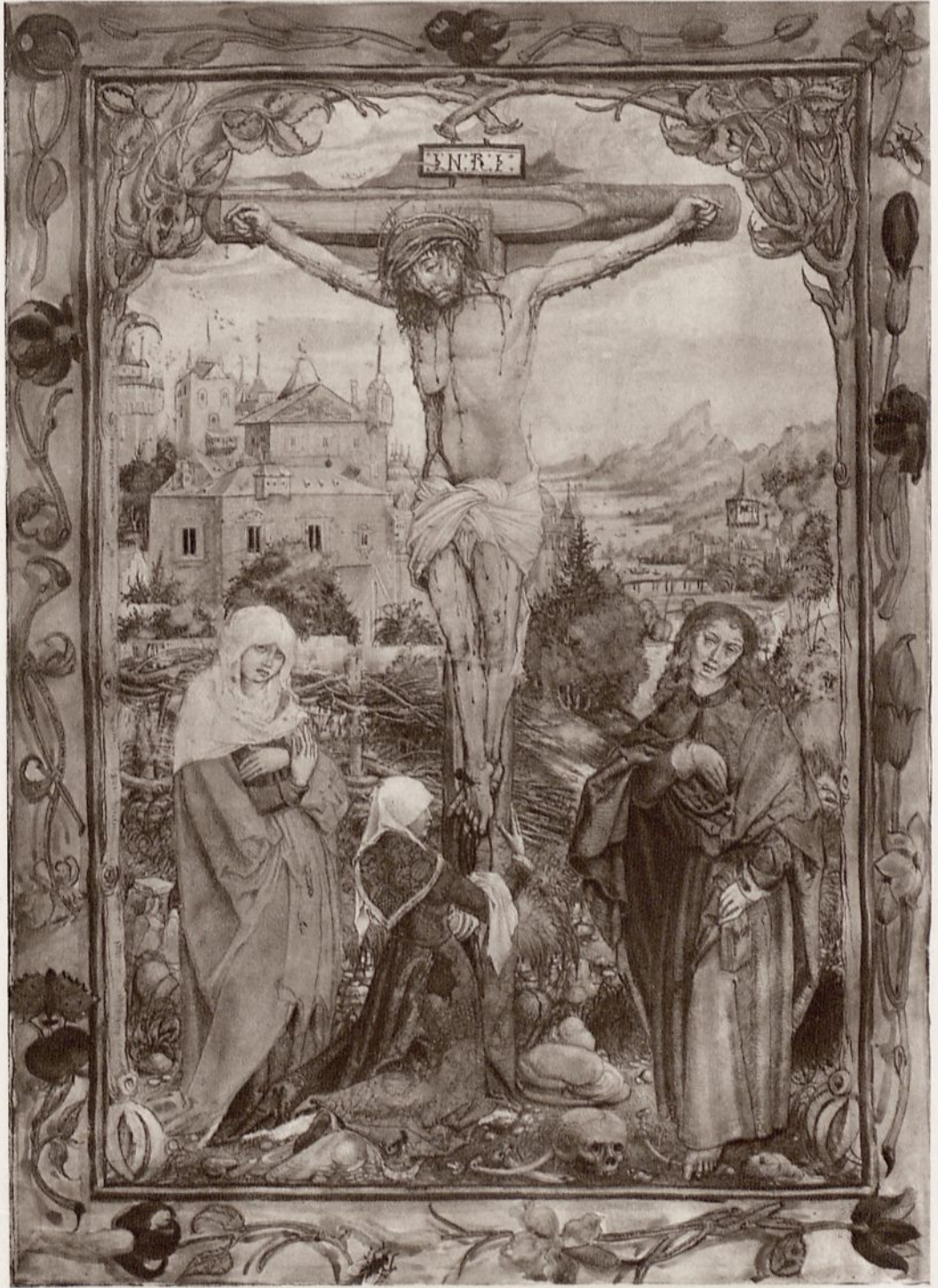
J. M. Krawczyński
1876.









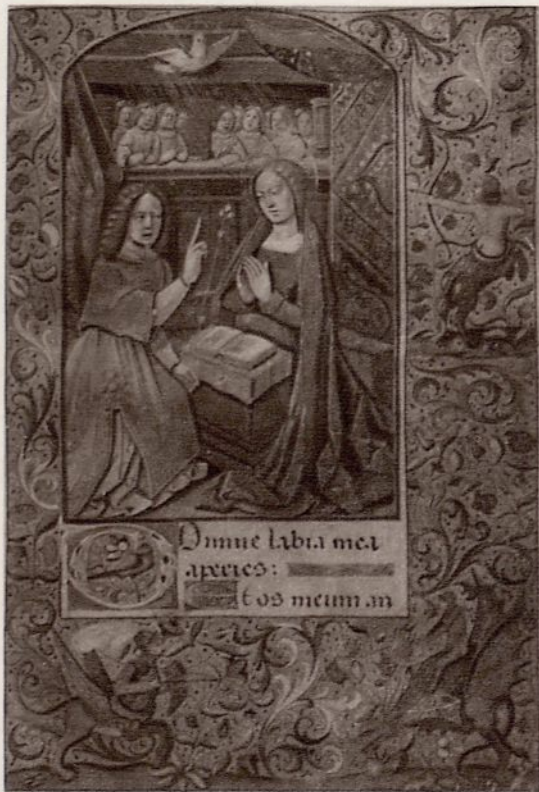


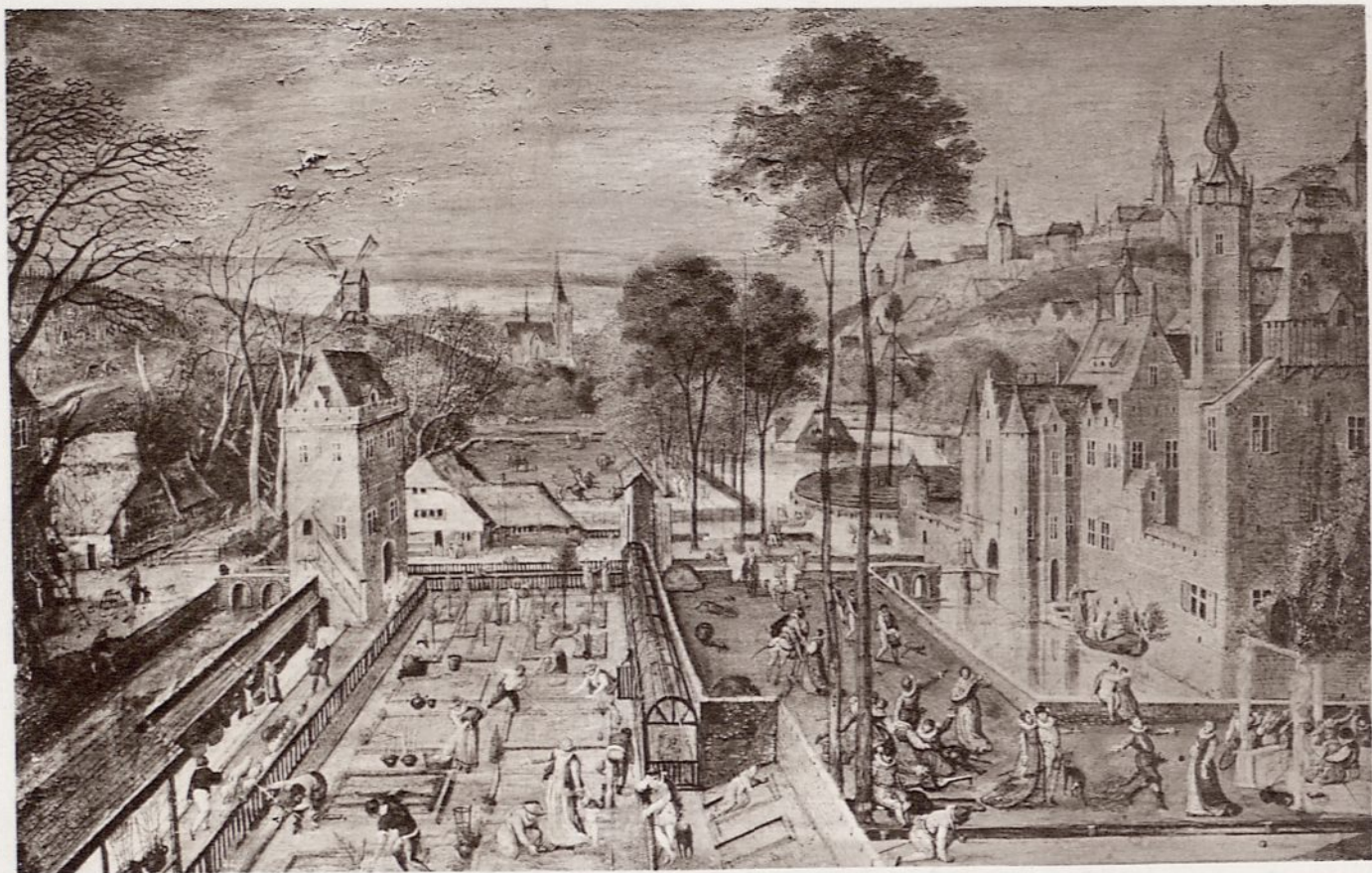


Dico fundacionis nove
 Ecclie. Primo fundator
 sine sit epus sine sim
U Et in creator spm



Episcopus sacros deus
 eorum ordines volens
 celebrare cum omnes
 notarium omnibus de
 unigere quod nullus
 habens seu patiens ali







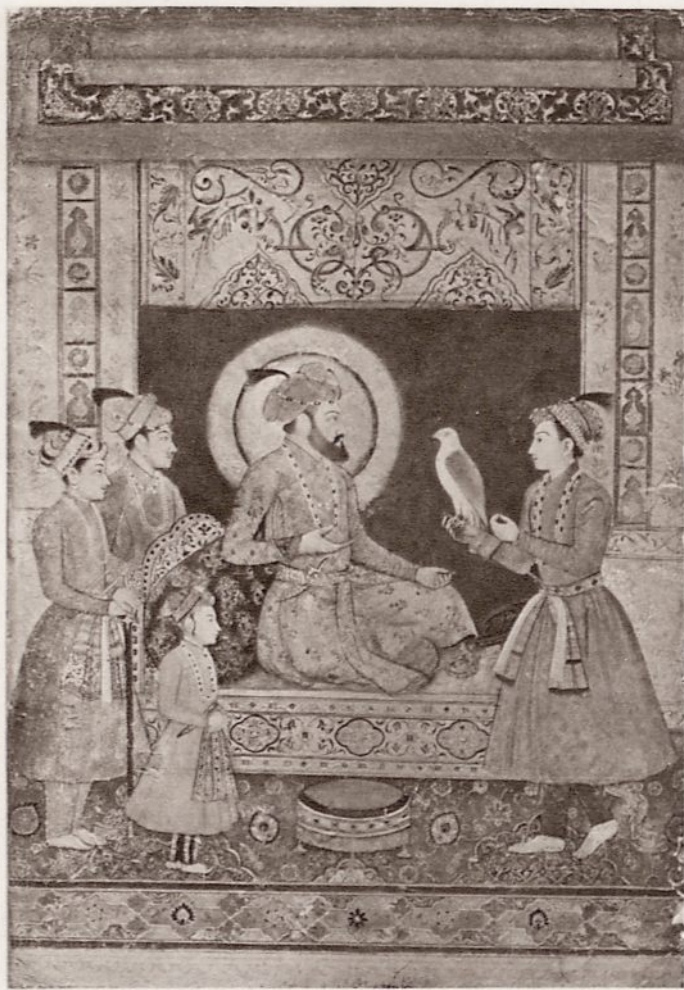
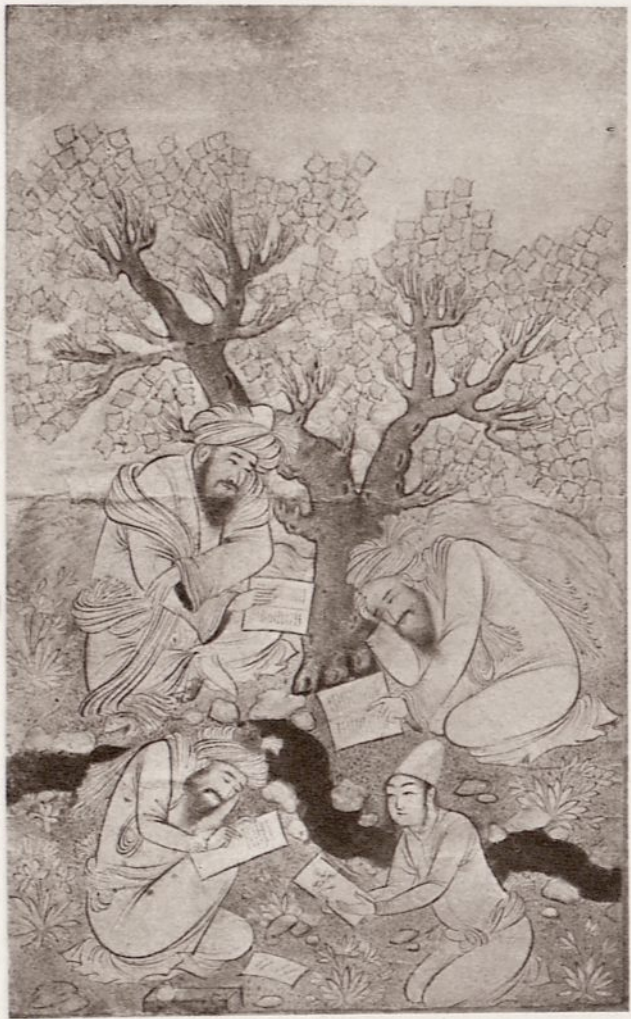


151



152







156



157



158



159



160



101



162



163



164



165



166

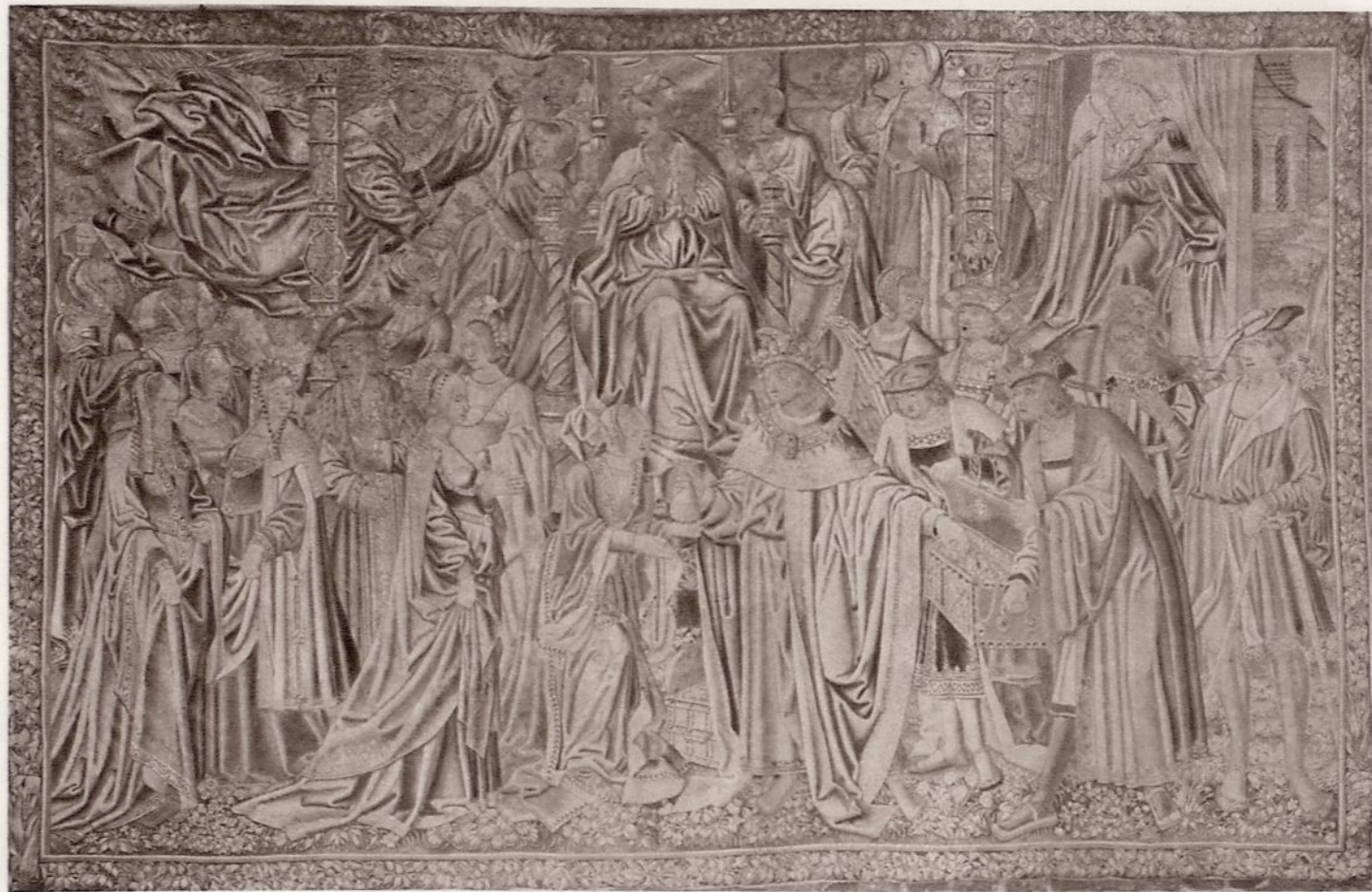


167



168































183



184



185



186



187



188



189



190



191



192



193



194





196



197



108



109

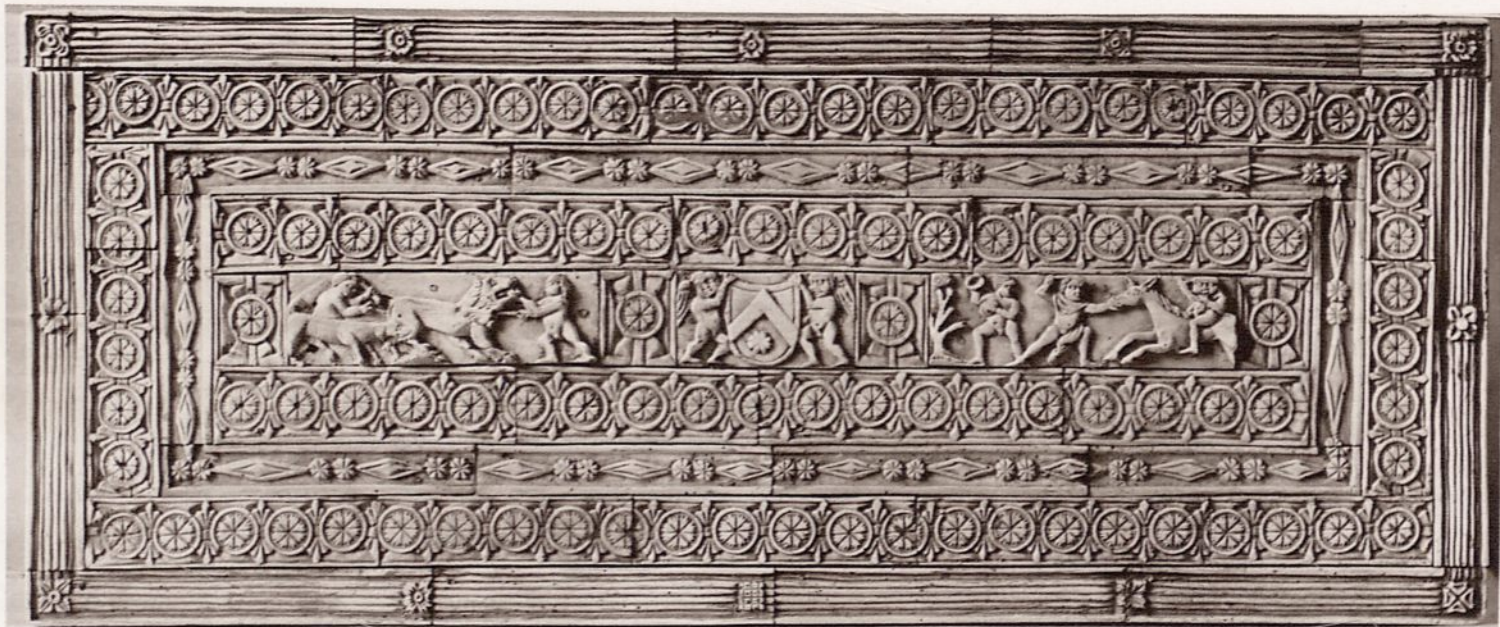








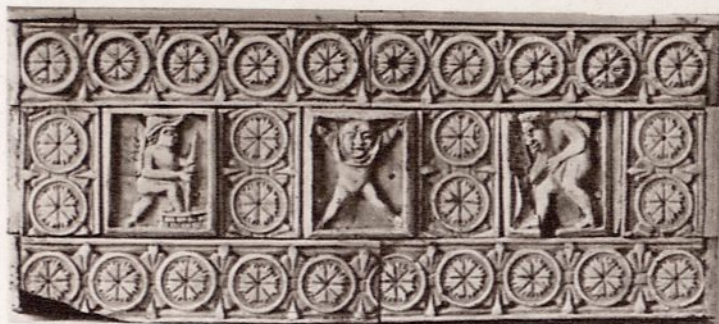




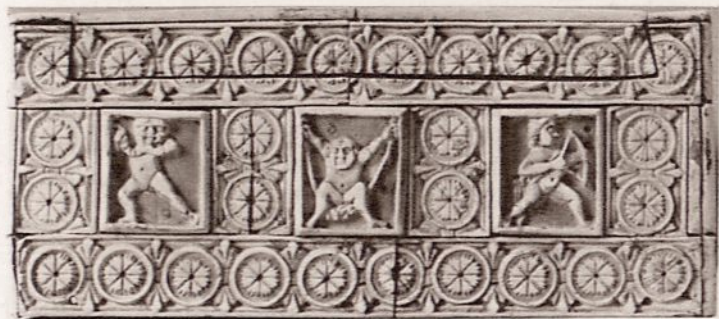
205a



205b



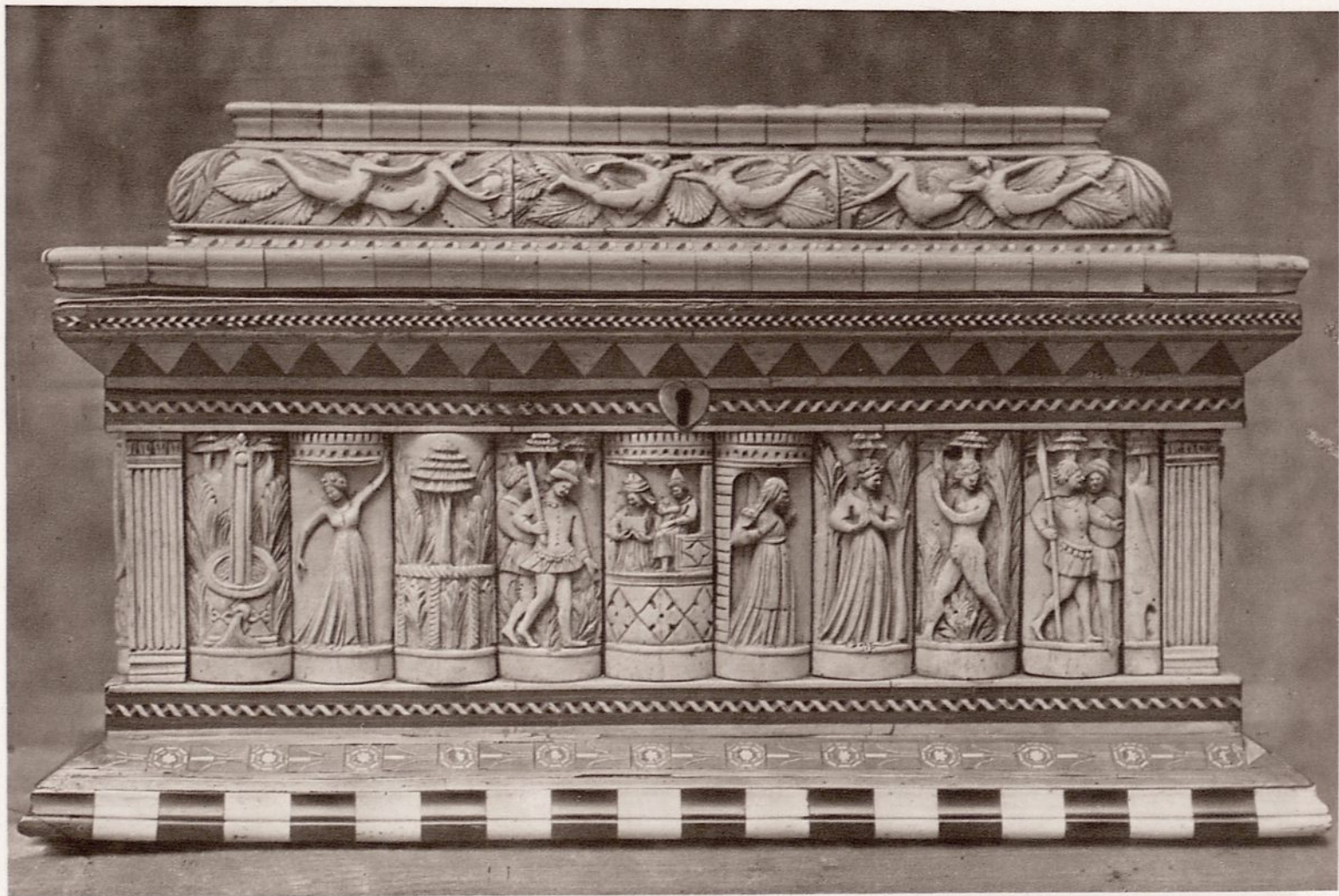
205c



205d



206







200

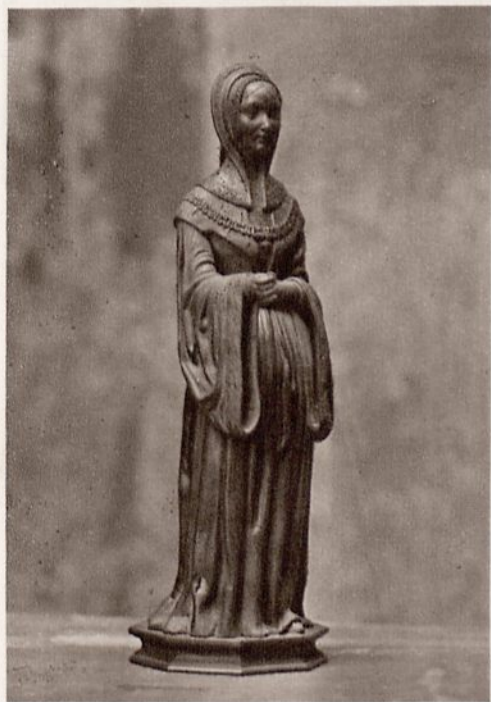


210





213

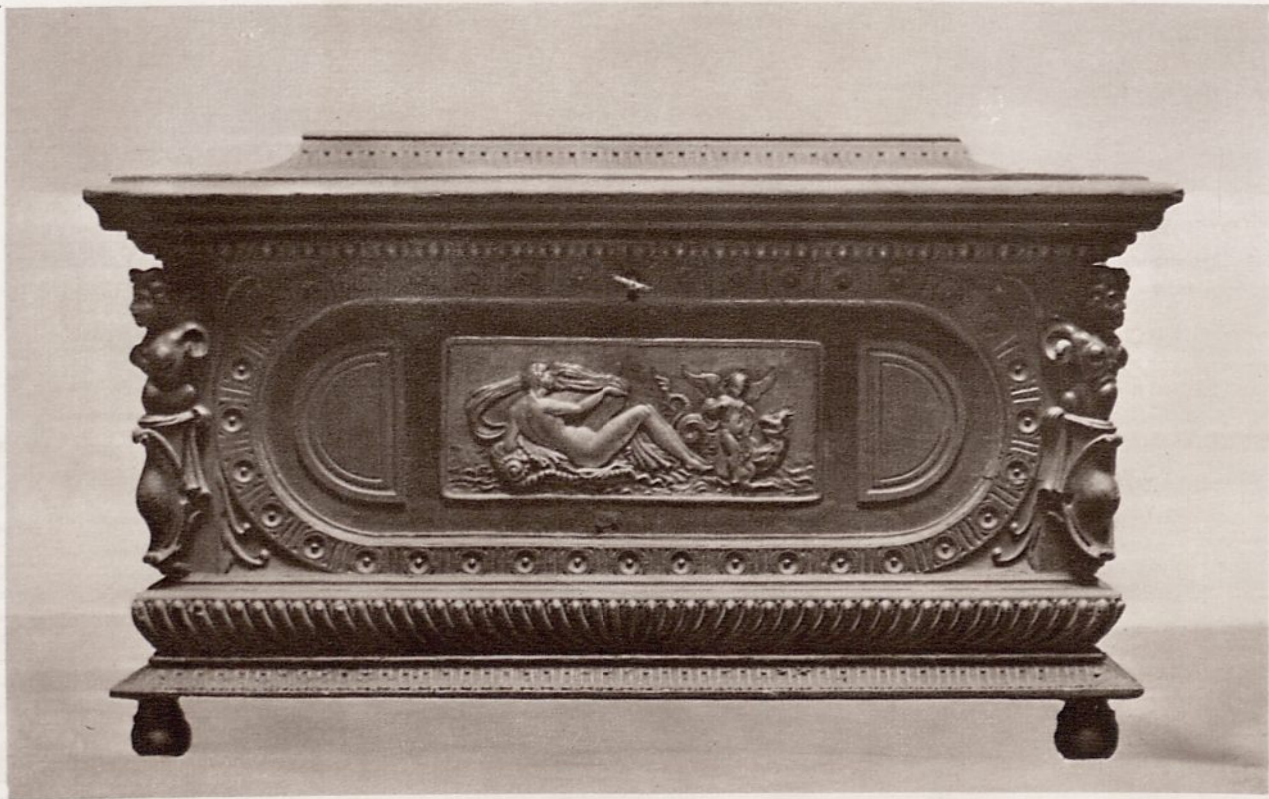


214a



214b







217a



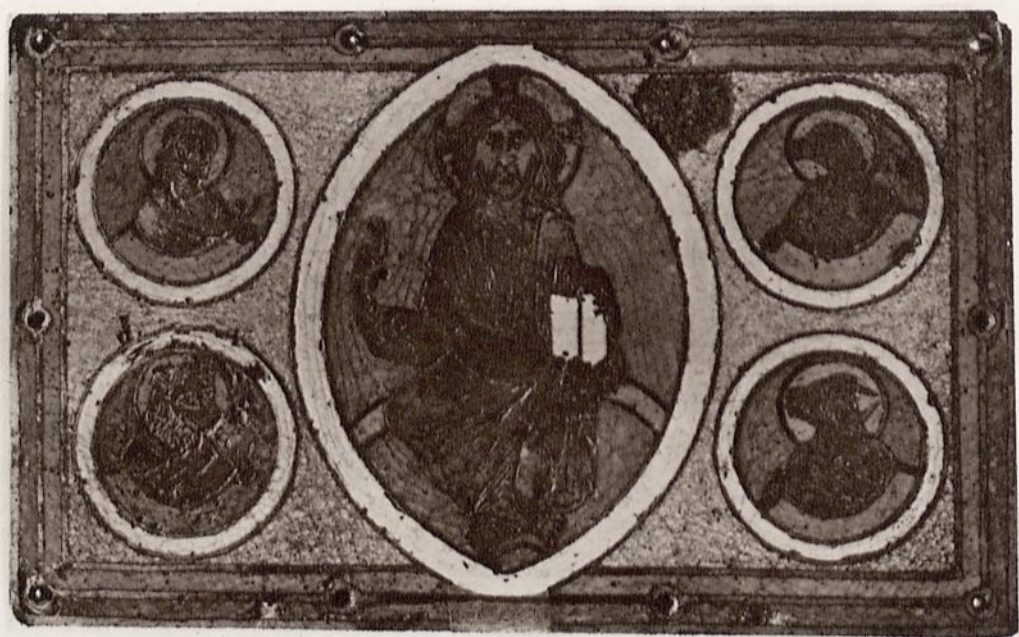
217b



218



219



220



221







224



225



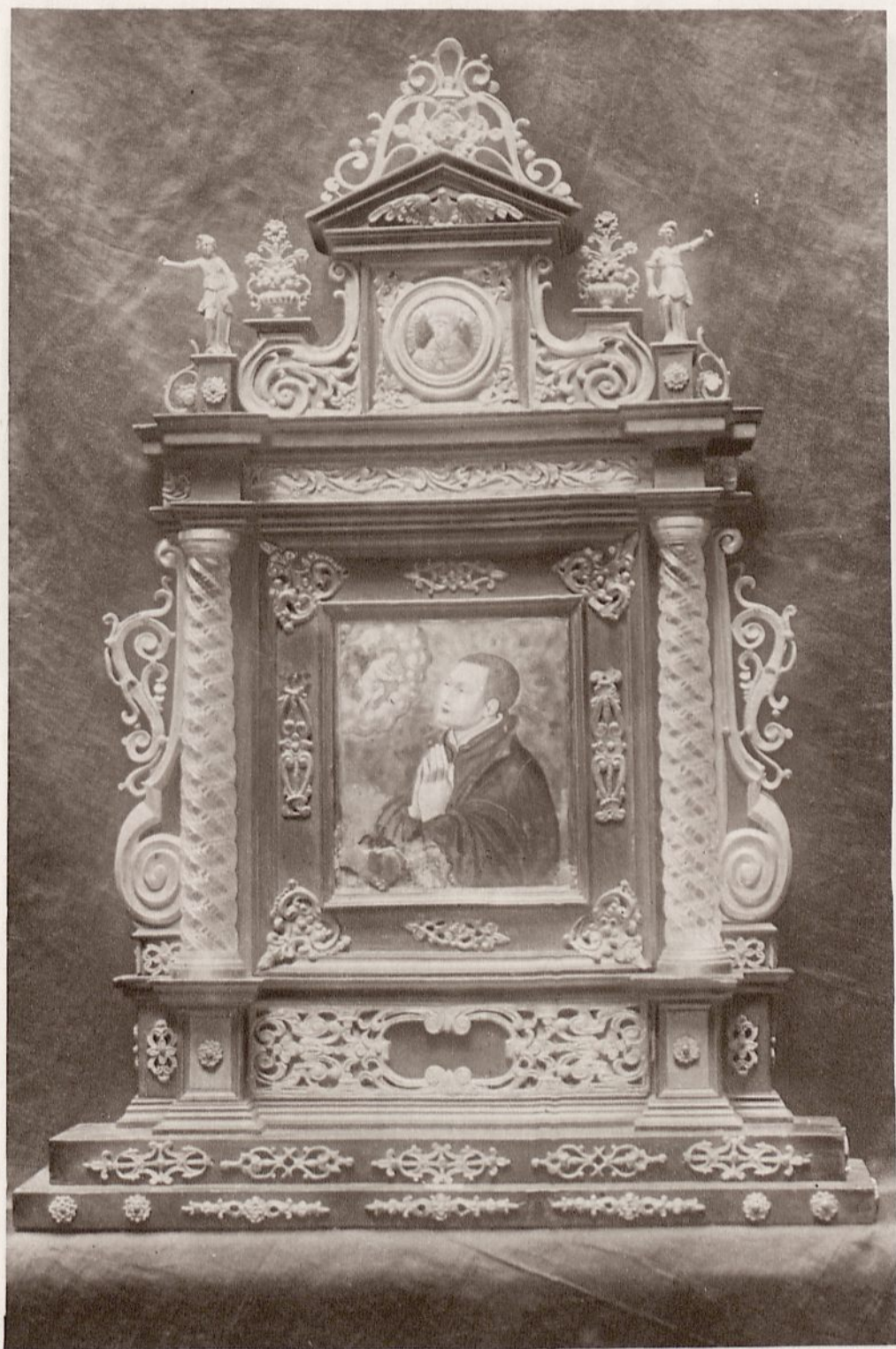
226

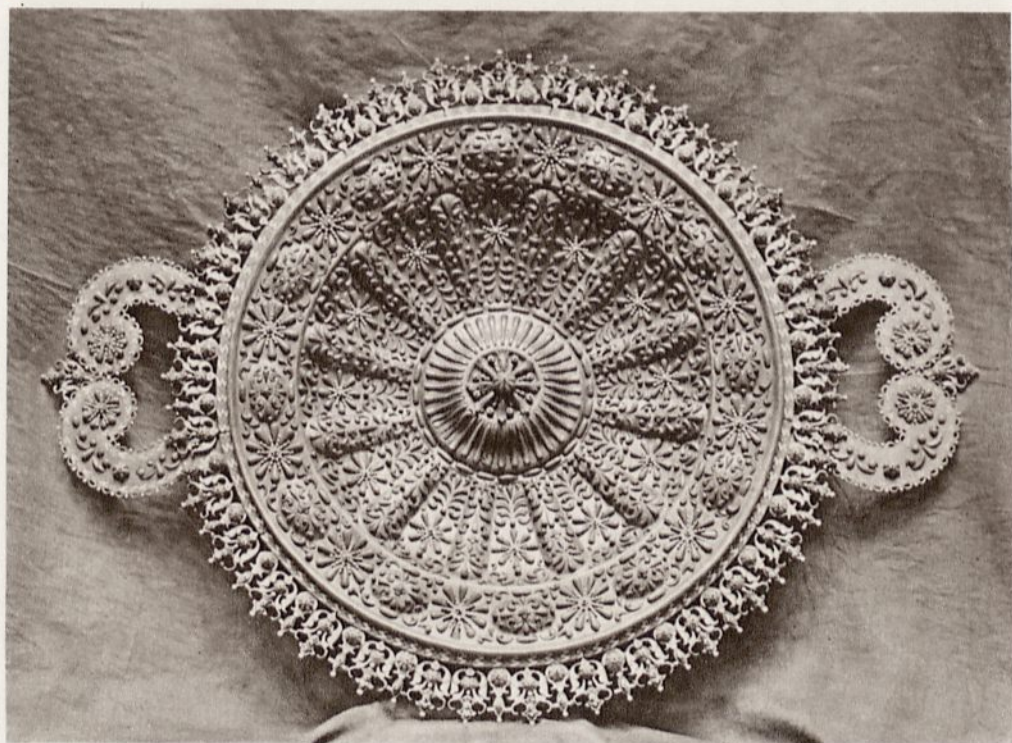


227









231



232



233



234



235 a



235 b





238



239



240



241



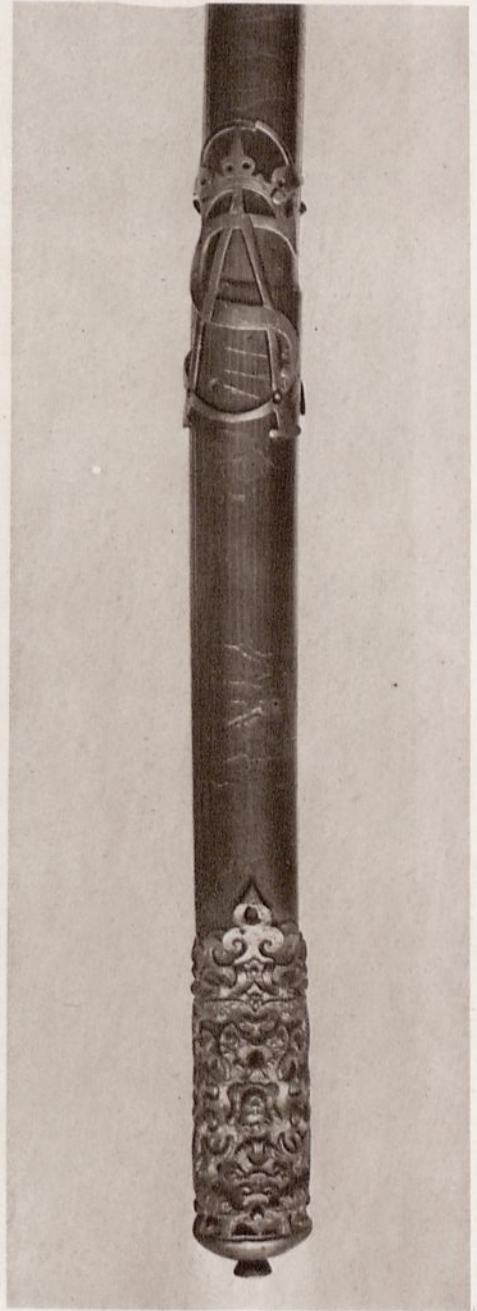
242



243



244 a



244 b





246



247



248



240



250



251



252



253







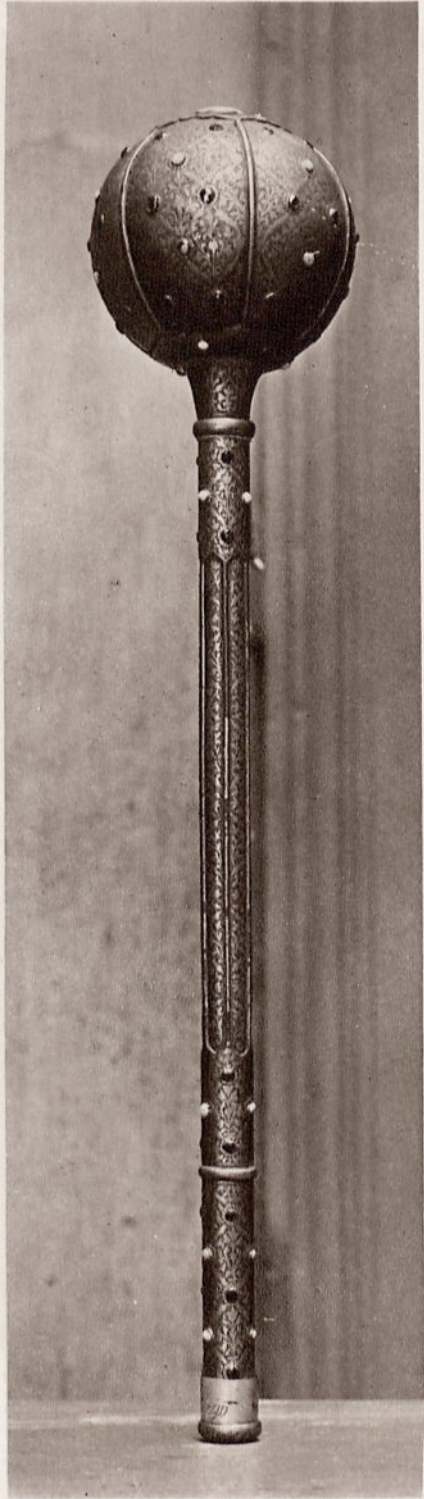
256



257



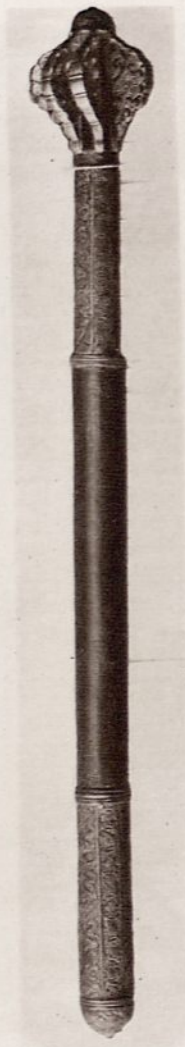
258



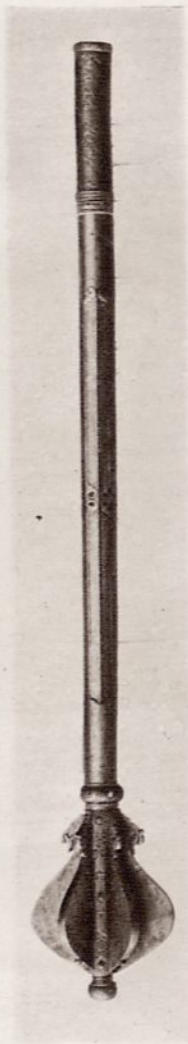
259



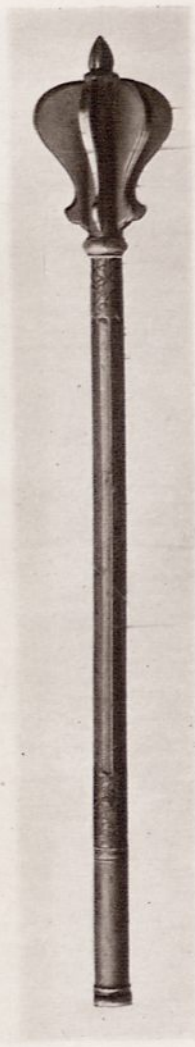
260



261

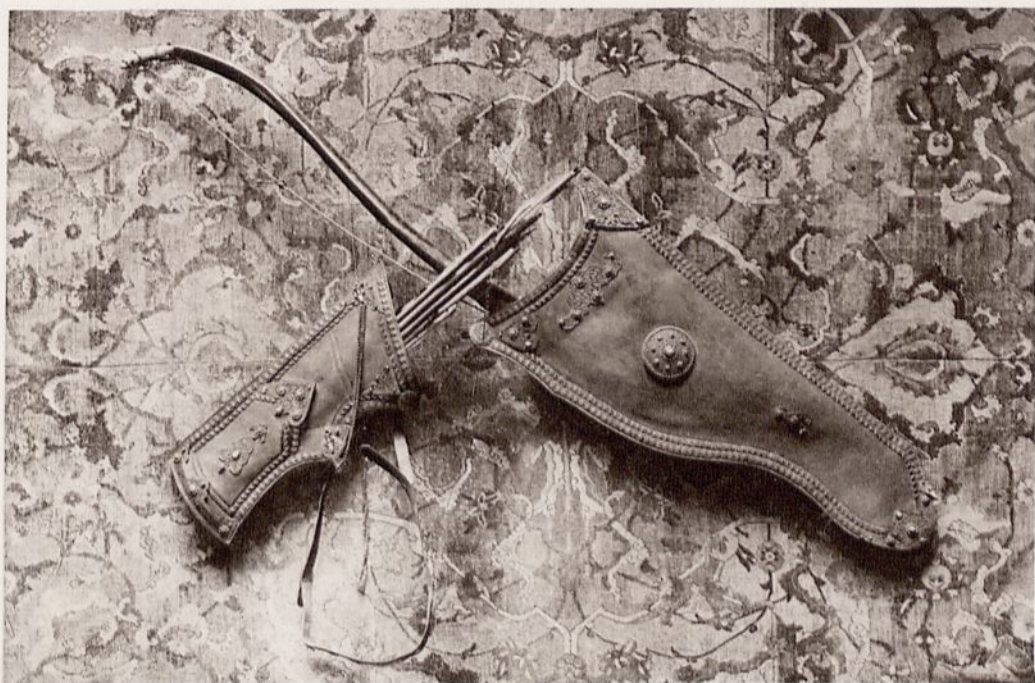


262

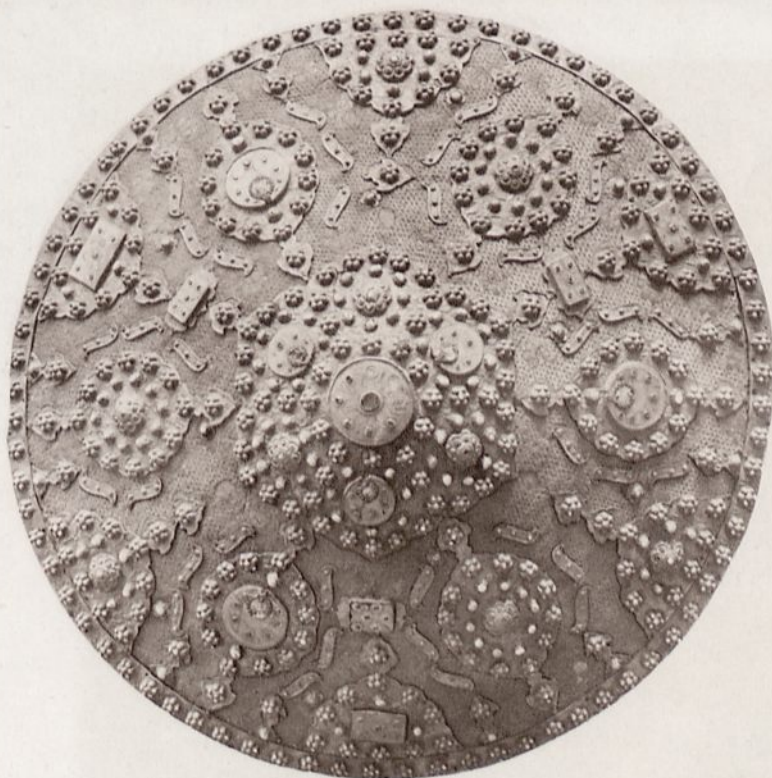


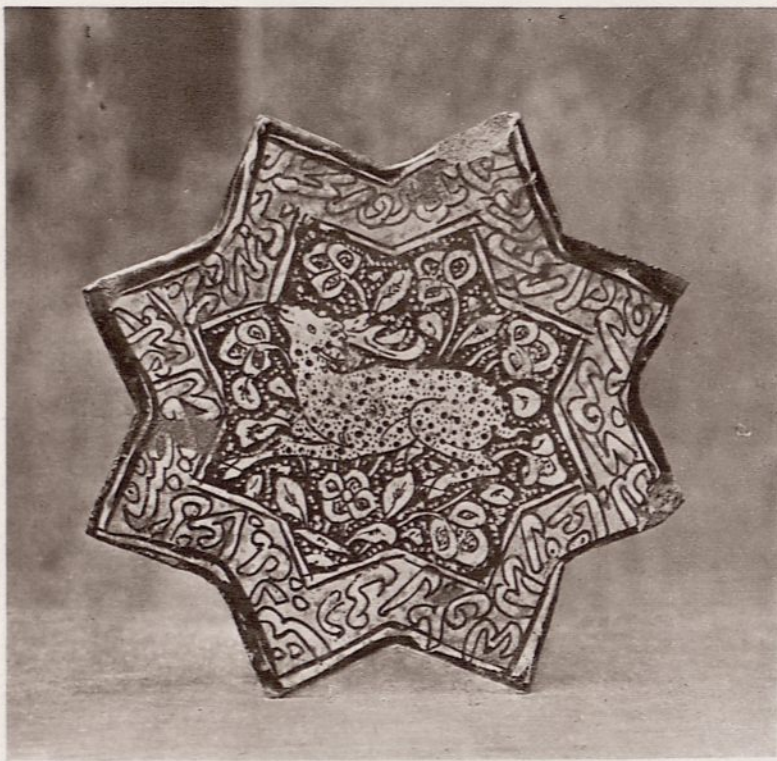
263





265





267



268



5.









246 N

BI-12

57 | 2