



Dette værk er downloadet fra Danskernes Historie Online

Danskernes Historie Online er Danmarks største digitaliseringsprojekt af litteratur inden for emner som personalhistorie, lokalhistorie og slægtsforskning. Biblioteket hører under den almennyttige forening Danske Slægtsforskere. Vi bevarer vores fælles kulturarv, digitaliserer den og stiller den til rådighed for alle interesserede.

Støt Danskernes Historie Online - Bliv sponsor

Som sponsor i biblioteket opnår du en række fordele. Læs mere om fordele og sponsorat her: <https://slaegtsbibliotek.dk/sponsorat>

Ophavsret

Biblioteket indeholder værker både med og uden ophavsret. For værker, som er omfattet af ophavsret, må PDF-filen kun benyttes til personligt brug.

Links

Slægtsforskeres Bibliotek: <https://slaegtsbibliotek.dk>

Danske Slægtsforskere: <https://slaegt.dk>

I N S T Y T U T S Z T U K I
P O L S K I E J A K A D E M I I N A U K

BIULETYN HISTORII SZTUKI



Nr 4

WARSZAWA 1967

ROK XXIX

BULLETIN D'HISTOIRE DE L'ART

REVUE TRIMESTRIELLE ÉDITÉE PAR L'INSTITUT DE L'ART DE L'ACADÉMIE
POLONAISE DES SCIENCES ET L'ASSOCIATION DES HISTORIENS DE L'ART

No 4 XXIX-e ANNÉE 1967

SOMMAIRE

ETUDES		Page
Mieczysław Gębarowicz, <i>Documents enluminés de l'époque du baroque</i>		459
NOTES		
Marek Rostworowski, <i>Le tableau d'Antonello da Messina de la collection Ostrowski égaré pendant la guerre</i>		479
Dariusz Kaczmarczyk, <i>La serrure de fer Renaissance, oeuvre supposée de Benvenuto Cellini, du trésor des rois français dans une collection polonaise</i>		497
Stanisław Alexandrowicz, <i>Tomasz Makowski à la cour de Nieśwież (Contribution à la biographie de l'artiste)</i>		522
Jorgen Steen Jensen, <i>Jan Szymon Lobaczyński, peintre polonais au Danemark de la fin du XVII-e et du début du XVIII-e siècle</i>		532
Joanna Szczepińska, <i>Quelques tableaux impressionnistes de Józef Pankiewicz</i>		536
Joanna Szczepińska, <i>Contribution à l'histoire du portrait bourgeois polonais du XIX-e siècle</i>		551
DOCUMENTS		
Barbara Król-Kaczorowska, <i>„La spécification de la peinture” de Jan Bogumił Plersch pour Stanislas Auguste</i>		556
COMPTES RENDUS		
Bogusław Ratusiński, <i>Cracovia artificum 1551—1560, fasc. 1: 1551—1552. Ed. Stanisława Pańków et Zbigniew Wojas. Wrocław—Warszawa—Kraków 1966, pp. 246 + X.</i>		559
SOUVENIR POSTHUME		
Jan Borowski (1890—1966), présenté par St. Lorentz		561
Stanisław Schmidt (1892—1966)		562
Józef Kluss (1890—1967), présenté par I. Płazak		563
CHRONIQUE		
DE L'ASSOCIATION DES HISTORIENS DE L'ART		
Rapports présentés aux sessions scientifiques dans le deuxième semestre 1966		564
Jerzy Paszenda, <i>L'église Sainte Barbe à Cracovie. Problème de reconstruction</i>		564
Andrzej M. Olszewski, <i>Les crucifix gothiques de la Petite Pologne (Małopolska)</i>		567
Tadeusz Chrzanowski, <i>La construction des églises en Silésie d'Opole 1550—1650</i>		571
Janusz Kubiak, <i>L'église et le cloître appartenant anciennement aux Bernardins à Złoczew</i>		576
Session Scientifique de la Section de Toruń de l'Association des Historiens de l'Art consacrée à l'histoire de l'art de la Poméranie, Toruń 5—7 septembre 1966		581
Jan Białostocki, <i>Le triptyque de Hans Memling le Jugement Dernier</i>		581
Janusz Ciemnołoński, <i>Les problèmes principaux de l'architecture de Pelplin</i>		581
Marian Arszynski, <i>La construction en Prusse vers 1400</i>		582
Eugeniusz Gąsiorowski, <i>L'architecture de l'hôtel de ville de la Vieille Ville à Toruń vers 1400</i>		584
Jerzy Frycz, <i>L'architecture de la région de Chełmno au XIII siècle et au début XIV-e</i>		585
Jadwiga Habela, <i>L'activité d'Antoine van Obberghen dans la Grand Poméranie</i>		586
Janusz Ciemnołoński, Jadwiga Habela, Ryszard Massalski, Jerzy Stankiewicz, <i>La route royale à Gdańsk. Histoire de la formation des rues Długa et Długi Targ</i>		587
Kamila Wróblewska, <i>Les monuments du gothique tardif en Warmie</i>		588
Lech Krzyżanowski, <i>Les sculptures de pierre en Poméranie dans la seconde moitié du XVI-e et dans la première moitié du XVII-e siècle</i>		589

INSTITUT DE L'ART DE L'ACADÉMIE
POLONAISE DES SCIENCES

VARSOVIE 1967

BIULETYN HISTORII SZTUKI

KWARTALNIK WYDAWANY PRZEZ INSTYTUT SZTUKI PAN
ORAZ STOWARZYSZENIE HISTORYKÓW SZTUKI

NR 4

ROK XXIX

1967

TREŚĆ

ROZPRAWY

Mieczysław Gębarowicz, <i>O iluminowanych dokumentach epoki baroku</i>	Str. 459
--	----------

MISCELLANEA

Marek Rostworowski, <i>Zaginiony obraz Antonella da Messina z kolekcji Ostrowskich</i>	479
Dariusz Kaczmarzyk, <i>Renesansowy zamek żelazny, domniemane dzieło Benvenuto Celliniego, ze skarbca królów francuskich, w kolekcji polskiej</i>	497
Stanisław Alexandrowicz, <i>Stanowisko Tomasza Makowskiego na dworze nieświeskim (Przyczynek do biografii artysty)</i>	522
Jorgen Steen Jensen, <i>Jan Szymon Lobaczyński, malarz polski w Danii na przełomie XVII i XVIII wieku</i>	532
Joanna Szczepińska, <i>O kilku impresjonistycznych obrazach Józefa Pankiewicza</i>	536
Joanna Szczepińska, <i>Przyczynek do dziejów polskiego portretu mieszczańskiego XIX wieku</i>	551

MATERIAŁY

Barbara Król-Kaczorowska, <i>„Specyfikacja malowania” Jana Bogumiła Plerscha dla Stanisława Augusta</i>	556
---	-----

RECENZJE

Bogusław Ratusiński, <i>Cracovia artificum 1551—1560, zeszyt 1: 1551—1552. Wyd. Stanisława Pańków i Zbigniew Wojas. Wrocław-Warszawa-Kraków 1966, ss. 246 + X</i>	559
---	-----

WSPOMNIENIA POŚMIERTNE

Jan Borowski (1890—1966), opr. St. Lorentz	561
Stanisław Schmidt (1892—1966)	562
Józef Kluss (1890—1967), opr. I. Płazak	563

KRONIKA

STOWARZYSZENIA HISTORYKÓW SZTUKI

Referaty wygłoszone na zebraniach naukowych w II półroczu 1966 r.	564
Jerzy Paszcenda, <i>Kościół św. Barbary w Krakowie. Problem rekonstrukcji</i>	564
Andrzej M. Olszewski, <i>Małopolskie krucyfiksy gotyckie</i>	567
Tadeusz Chrzanowski, <i>Budownictwo kościelne na Śląsku Opolskim 1550—1650</i>	571
Janusz Kubiak, <i>Kościół i klasztor pobernardyński w Złoczewie</i>	576
<i>Sesja Naukowa Oddziału Toruńskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki poświęcona dziejom sztuki Pomorza, Toruń 5—7.IX.1966 r.</i>	581
Jan Białostocki, <i>Gdański tryptyk Hansa Memlinga Sąd Ostateczny</i>	581
Janusz Ciemnołoński, <i>Węzłowe zagadnienia średniowiecznej architektury Pelplina</i>	581
Marian Arszyński, <i>Warsztat budowlany w Prusach około r. 1400</i>	582
Eugeniusz Gąsiorowski, <i>Architektura ratusza staromiejskiego w Toruniu około r. 1400</i>	584
Jerzy Frycz, <i>Architektura ziemi chełmińskiej w XIII i początku XIV w.</i>	585
Jadwiga Habela, <i>Działalność Antoniego van Obberghena na Wielkim Pomorzu</i>	586
Janusz Ciemnołoński, Jadwiga Habela, Ryszard Massalski, Jerzy Stankiewicz, <i>Droga królewska w Gdańsku. Dzieje ukształtowania ul. Długiej i Długiego Targu</i>	587
Kamila Wróblewska, <i>Późnogotycka sztuka na Warmii po pokoju toruńskim</i>	588
Lech Krzyżanowski, <i>Rzeźba kamienna na Pomorzu w 2. połowie XVI i 1. połowie XVII w.</i>	589

INSTYTUT SZTUKI PAN

WARSZAWA 1967

KOMITET REDAKCYJNY:

Przewodniczący: *prof. dr Juliusz Starzyński*, członkowie:
prof. dr Stanisław Lorentz, *prof. dr Ksawery Piwocki*,
doc. Andrzej Ryszkiewicz, *prof. dr Jerzy Sienkiewicz*,
prof. dr Władysław Tomkiewicz

REDAKCJA:

Prof. dr Stanisław Lorentz (redaktor naczelny), *mgr Zofia Kossakowska-Szanajca* (zastępca redaktora), *mgr Teresa Czarnecka-Durnatt*, *Halina Żelechowska* (redaktor techniczny), *Teresa Chłapowska* (tłumaczenie tekstów francuskich)

KRONIKA STOWARZYSZENIA HISTORYKÓW SZTUKI:

Redaktor: *mgr Barbara Wolff-Łozińska*

MIECZYŚLAW GĘBAROWICZ

O ILUMINOWANYCH DOKUMENTACH EPOKI BAROKU

Malarstwo miniaturowe jest tak dawne jak książka, wziętdnie to wszystko, co ją poprzedziło jako poręczne narzędzie przekazywania myśli ludzkiej. Związane z książką, jako jej wystroj artystyczny czyli iluminacja, obejmowało ono zarówno dekoracje, jak i ilustracje tekstu czyli kompozycje o określonej treści literackiej, które wchodzą w obręb sztuki figuralnej, opowiadającej czy też historyzującej w najszerszym tego słowa znaczeniu. Z czasem w malarstwie miniaturowym zaznaczył się nowy kierunek zainteresowań, a mianowicie portret, który od idealizacji i typizacji przechodzi do indywidualizowania i mniej lub bardziej realistycznego odtwarzania wyglądu określonego modelu. Związany początkowo z iluminacją wyodrębnia się on stopniowo pod względem ideowym, formalnym, a nawet i technicznym, co już u schyłku starożytności doprowadziło do powstania miniatury portretowej, jako samoistnego rodzaju malarstwa o własnym programie artystycznym, a nawet o własnych środkach wyrazu.

Rozwijające się w takim zakresie malarstwo miniaturowe przeżywa na przestrzeni kilku tysięcy lat swych dziejów dwa okresy rozkwitu. Z nich pierwszy przypada na średniowiecze, w którym miejsce przodujące zajmuje iluminacja, czyli sztuka książkowa, drugi obejmuje wiek XVIII i pierwsze dziesięciolecia XIX w., które wykształcają w nieznanym dotąd rozmiarach miniaturę portretową.

Sredniowieczne malarstwo miniaturowe, jak wiadomo, odegrało w dziejach sztuki niezwykle doniosłą rolę nie tylko dzięki rozmiarom swej produkcji i jej wysokiemu poziomowi artystycznemu, ale i dlatego, że — wyprzedzając inne dziedziny twórczości — przekazało im znaczną część dorobku świata antycznego. W późniejszych wiekach, kiedy straciło już pierwotne prawo wyłączności w sztuce, stało się ono, zwłaszcza w północnej Europie, laboratorium doświadczalnym, z którego wyszło budzące się w twórczości braci van Eyck malarstwo nowożytne.

W porównaniu ze średniowieczem nowożytna miniatura portretowa zajmuje skromniejsze miejsce w

historii sztuki; niemniej, pociągając do swej służby szereg wybitnych artystów, wydała nie tylko wiele uwagi godnych dzieł, ale i wniosła do dorobku artystycznego nowe wartości. Skazana bowiem na operowanie małą formą i na odpowiednio zwięzłą problematykę, przełamana ona sztywność i teatralność reprezentacyjnego portretu, wprowadziła natomiast do niego pewien rys intymności, a nieraz nawet swoiście pogłębionego wyrazu psychologicznego. Dzięki poręczności i mniejszej kosztowności swych dzieł malarstwo miniaturowe było dostępne także dla mniej zamożnych, stąd też zatoczyło szerokie kręgi, a jako całość daje ono nieraz pełniejszy obraz społeczeństwa w różnych jego warstwach, a także stylu życia epoki, aniżeli oficjalne malarstwo sztalugowe.

Między oba te okresy najwyższych wzlotów malarstwa miniaturowego przypadają dwa wieki jakby zmagania się obu jego odcieni. Olbrzymi przewrót umysłowy i kulturalny, który spowodowały zwycięstwo humanizmu i wynalazek druku, podciął korzenie iluminacji książkowej, a zwiększył zainteresowanie dla sztuki portretowej i to zarówno jako malarstwa sztalugowego jak i miniaturowego. Iluminacja książkowa w walce z grafiką próbowała początkowo ją sobie podporządkować, traktując jej twory, jako podkład dla własnych kompozycji, następnie poprzestała na ich uzupełnianiu pod względem kolorystycznym, aż wreszcie musiała skapitulować. Z przedmiotu szerokiego zapotrzebowania stała się ona luksusem, a więc czymś raczej wyjątkowym, odświętnym i elitarnym, przeznaczonym do zadowolenia wybrednego odbiorcy, co jednak uprawiane przez artystów tylko przygodnie, nie dawało im sposobności do oryginalnego wypowiedzenia się i nie stworzyło własnego stylu.

W takich okolicznościach ostatnią deską ratunku dla malarstwa miniaturowego stał się ręcznie pisany dokument, a więc akt prawny, którego cel, charakter i przeznaczenie leżały daleko poza sferą doznań estetycznych¹. A jednak na dokumentach zaciążyła siła fatalna wszelkich twórców geniuszu i ręki człowieka, które w miarę rozrastania się ich produkcji, bez

¹ A. GIRY, *Manuel de diplomatique*, Paris 1894, s. 496—507; — R. HEUBERGER, *Allgemeine Urkundenlehre für Deutschland und Italien*. (Grundriss der Geschichtswissenschaft hrsg. Aloys Meister, Reihe I. Abt. 2a) Leipzig 1921,

s. 44, 57 nn.; — H. BRESSLAU, *Handbuch der Urkundenlehre für Deutschland und Italien*, II Bd., 2. Aufl. Berlin-Leipzig 1931, s. 495—513.



Il. 1. Dokument arcybiskupa Jana Tarnowskiego z 1659 r., str. 1.

względu na swą postać stają się terenem zaspokajania jego głębszych potrzeb twórczych.

Impuls w tej mierze wyszedł ze Wschodu, w szczególności z Bizancjum, które znało dekoracyjne wyposażenie dokumentów przez zastosowywanie różnokolorowych atramentów i złota w piśmie, barwienie całej karty pergaminowej, a wreszcie wprowadzanie inicjałów i arabsków na marginesach. Zwyczaj ten dotarł na Sycylię i do południowych Włoch, a stąd do kancelarii cesarskiej, tu jednak zastosowywany był nader

rzadko. Natomiast na Zachodzie, w miarę doskonalenia się organizacji kancelarii i rozpowszechniania się dokumentu pisanego, zaczęto zwracać coraz większą uwagę na jego estetyczny wygląd. Wyrażało się to we wzmożonej dbałości o stronę kaligraficzną, początkowo przez różnicowanie wielkości i ozdobości poszczególnych liter lub wierszy tekstu, a następnie przez wprowadzanie inicjałów, które zaczęto wykonywać minią. Postępująca rozbudowa dekoracyjności inicjałów, równoległe zresztą z analogiczną ewolucją



Il. 2. Dokument z 1659 r., Miniatura w nagłówku.

w sztuce książkowej, doprowadziła do ich przeobrażenia w kolorowe kompozycje figuralne albo miniatury. Te ostatnie, uwalniając się nieraz od zależności formalnej od tekstu, stawały się stopniowo samodzielnymi dziełami sztuki, zbliżonymi do obrazów sztalugowych.

Tego rodzaju iluminowane dokumenty zna Francja w XIV i XV w. i tu ich pojawienie się pozostaje w związku z działalnością tamtejszych królewskich i książęcych mecenasów i bibliofilów. Następnie zwracając ten przeniósł się do Anglii, gdzie go spotykamy jeszcze w XVI w. z tym, że miejsce miniatury na pierwszej karcie przed tekstem zajmuje portret odnośnego króla w medalionie². W bliższym nam kręgu przykładem takiego iluminowanego dokumentu jest przywilej opatowski Krzysztofa Szydłowieckiego z 1519 r. z jego portretem w pozie dewocyjnej w ramach zresztą większej kompozycji. Drugim przykładem był przywilej Jana Dymitra Solikowskiego z 1596 r. dla cechu malarzy lwowskich. Jego dekoracja jednak została wykonana tylko częściowo (godło cechu) a przeważnie pozostała w rysunkach na marginesach. W późniejszych czasach dokumenty iluminowane znajdowały szerokie zastosowanie w aktach

nobilitacji, w których niezależnie od innej dekoracji pojawiały się w tekście kolorowo wykonywane ozdobne tarcze herbowe.

Równoległe ze wzbogacaniem wystroju malarskiego dokumentów, dokonywała się także zmiana ich formy zewnętrznej. W następstwie bowiem rozwoju biurokracji rozrastały się rozmiary samego tekstu dokumentów, a że używanie coraz większych arkuszy pergaminu względnie sklejanie ich i tworzenie w taki sposób zwojów nie zawsze zadowalało, zdecydowano się nadawać im postać zeszytów. Zeszyty takie były najczęściej formatu *folio*, otrzymywały normalne okładki, zszywane zaś były odpowiednim sznurem, na którym przywieszano pieczęć. Dokumenty takie znane były we Francji już w XIV w., a że swym wyglądem przypominały książkę, otrzymywały czasem mniej lub bardziej bogatą iluminację, która posiadała charakter indywidualny, tematycznie bowiem nawiązywała do świeckiej treści odnośnych aktów³. Krajem jednak, w którym tego rodzaju dokumenty cieszyły się największą popularnością aż w głąb XVII w. była Hiszpania. Zabytki tamtejsze, przy swej znacznej liczbie, odznaczają się szczególnie bogatym wyposażeniem artystycznym, w którym dużą rolę odgrywają zwłaszcza miniatury, nieraz całostronicowe⁴.

² L. DRUET-d'ARCQ, *Chartes à vignettes*, „Revue archéologique” IV (2 partie), 1848, s. 749—756.

³ Jako przykład można wymienić dwa akty homagialne wasała z 1466 i 1468 r. dla króla René d'Anjou, który był znanym bibliofilem i sam uprawiał malarstwo miniaturowe. Odnośne dokumenty mają formę zeszytów, w pierwszym wypadku o 40 kartkach, w drugim o 60, a na ich pierwszej stronie mieści się miniatura ze sceną holdu składanego przez wasała królowi; zob. DRUET-d'ARCQ, jw.

⁴ Odnośne zabytki posiada wiele zbiorów na Zachodzie, oczywiście przede wszystkim w Hiszpanii, gdzie szczególnie

licznie zostały one pokazane na wystawach w Barcelonie i Sewilli w 1929 i 1930 r. Monograficznego jednak ich opracowania wskazać nie umiemy. Z bliższych zbiorów, o ile wiadomo, jedynie Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu posiada dwa takie dokumenty z daru Leona Pinińskiego, a mianowicie Filipa II — z 1581 r. o 60 kartkach i Filipa IV z 1659 r. o 74 kartkach; zob. Inwentarz rękopisów Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, t. II, Wrocław 1949, s. 371—372, Nr 11548 i 11549.



Il. 3. Dokument I arcybiskupa Jana Tarnowskiego z 1669 r., Okładka.

Otóż jest rzeczą znamioną, że dokument w takim ujęciu formalnym i artystycznym znalazł rozpowszechnienie we Lwowie w 2. połowie XVII w. i utrzymywał się tu przez pewien czas. Świadczy o tym kilka ciekawych zabytków z dawnego archiwum kapituły o. ł. i te są przedmiotem niniejszego studium.⁵ Ich znaczenie dla dziejów sztuki tłumaczy szereg względów, w nie najmniejszej mierze okoliczność, że mamy tu do czynienia z produkcją swego

⁵ Archiwum kapituły lwowskiej o.ł. (obrazku łacińskiego) wchodzi obecnie w skład Centralnego Państwowego Archiwum Historycznego we Lwowie, ale rozdzielone częściowo między różne zespoły nie zachowało pełnej integralności. Dotyczy to w szczególności dokumentów pergaminowych,

rodzaju miejscowej szkoły, która działała na przestrzeni kilkudziesięciu lat i podlegała wyraźnej ewolucji. Już ta choćby okoliczność uzasadnia konieczność poświęcenia im uwagi, co z kolei powinno zachęcić do poszukiwania podobnych zabytków gdzie indziej. Możliwe bowiem, że pełny ich zespół wniesie nowe akcenty do dotychczasowego obrazu dziejów malarstwa epoki baroku.

które w połączeniu z dawnym zasobem Archiwum Państwowego i odpowiednimi materiałami Archiwum Miejskiego tworzą obecnie zespół 131 („Dokumenty pergaminowe”), który posiada dwa opisy. Przytaczane tutaj – obok dawnych kapitułowych – nowe sygnatury odnoszą się do 2 opisu tego zespołu.



Il. 4. Dokument I z 1669 r., str. 1.

I

Jan Tarnowski, arcybiskup lwowski zatwierdza stworzenie przez miasto funduszu Bractwa N. Sakramentu i w związku z tym przyznaje Magistratowi prawo patronatu nad odnośnym ołtarzem w katedrze. — Lwów 2 kwietnia 1659.

Dokument w formie zeszytu z czterech kart pergaminowych (33,6 X 23,4 cm) wszytych przy pomocy biało-czerwonego sznura — na którym zwisała pier-

⁶ Centralne Państwowe Archiwum Historyczne we Lwowie, Zespół 131, Opis 2, Nr 263 dawna sygn. arch. kapitułnego: K.L. XXXII (Nr 11a, b). Do tego dokumentu doszyto później inny papierowy arcybiskupa Mikołaja Krosnowskiego

wotnie pieczęć — w półtwarde pergaminowe okładki, czerwone ze złotymi obecnie silnie zatartymi wyciskami⁶.

Pismo na wstępie-arendze obejmującym stronę pierwszą i prawie całą drugą - książkowe, na pozostałych kursywnie — wykonane zblakłym dziś tuszem, nader staranne; ujęte jest w kolumny (28 X 19,2 cm) w ramach z trzech linii, zielonej i czerwonej a między nimi złotej na pierwszej stronie, zaś srebrnej zoksydowanej na pozostałych.

z 1650 r. dotyczący tegoż bractwa, ten jednak nas w tej chwili nie zajmuje. Wzór na okładkach tworzy kilka ramek ornamentalnych, z wysoką monstrancją na środku (na górnej tylko okładce).

Dekoracja malarska, prócz kolorowej geometryczno-roślinnej ażurowej rozetki na końcu, ogranicza się do pierwszej strony, gdzie obejmuje ramkę, górną miniaturę-winiętę i trzy inicjały w tekście (il. 1). Jeśli idzie o ramkę różni się ona od pozostałych tym, że uzupełniają ją niebiesko-czerwone kwiaty-rozety w narożnikach, wzdłuż dolnej listwy główka aniołka z kolorowymi skrzydłami; na niej i na dwóch kółkach po bokach zawieszona jest biało-różowo-żółta draperia-feston, z ciężkimi owocowo-liściastymi kłociami na środku. Mniejsze dwa inicjały, imienia i nazwiska wystawcy dokumentu, są sepiowo-żółte, zaś większy, rozpoczynający tekst, jest żółto-niebiesko-zielony, wykańczony czernią i złotem.

Miniatura górna, która przy 7,2 cm wysokości zajmuje całą szerokość kolumny, wychodzi środkową częścią poza ramkę, odzielona zaś jest od tekstu tylko cienką kreską (il. 2). Składa się ona z owalnego medalionu na środku i dwu figur świętych po bokach na naturalnym tle pergaminu. Wieniec otaczający środkowy medalion utworzony jest z ciasno splecionych intensywnie zielonych liści, cieniowanych czarnym i żółtym, ujęty zaś jest na biegunach czterema różowymi, artykułowymi czernią kłami. Wewnątrz na tle brudno-niebieskim górą, a białym dołem, umosi się na sino-białawym obłoku ochrowo-żółta złotem cieniowana i czarno obrysowana monstrancja w żółto-migdałowo-brudno-różowej aureoli. Po jej obu stronach na zielonej ziemi kłęczą dwaj aniołowie w pozie adoracyjnej. U obu karnacja jasna, rysy grubo brązem znaczone, rumieńce silnie czerwone, włosy ciemno-blond, poza tym różnią się układem rąk i ubiorem. Anioł z lewej, z rękoma złożonymi do modlitwy, ma szatę dolną jasno-amarantową, białą i czarno cieniowaną, przepasana zielonym pasem, tunikę żółto-brązową, wokół szyi szal brązowo-biały i czerwony, skrzydła niebieskie białą cieniowane i czerwono obrysowane. Anioł z prawej, z rękoma skrzyżowanymi na piersiach, ma dolną szatę niebieską granatową i różowo cieniowaną, tunikę brązowo-żółto-czerwoną, różowo cieniowaną, z podwiniętymi rękawami o zielonej podszewce oraz szerokim kołnierzem zielono-białym z czerwonym wzorem; skrzydła zielone białą i czerwono cieniowane, zaś czerwono i niebiesko obrysowane.

Po lewej stronie medalionu stoi na niewielkim szaro-zielonym wzniesieniu, trzy czwarte w prawo ku widzowi zwrócony św. Jan Chrzciciel, z białym barankiem na prawej ręce, a lewą podtrzymujący wysoką laske-krzyż, wokół którego oplata się biała wstęga z napisem *Ecce Agnus Dei*. Karnacja brudno-różowo-żółta, silnie białą cieniowana, włosy i bujny zarost jasno szatynowe; wokół głowy nimb obręczowy, opończy czerwono-brązowa, białą i czarno cieniowana.

Po prawej stronie na podobnym wzniesieniu, trzy czwarte w lewo ku widzowi zwrócony, kroczy św. Jakub apostoł, z wysokim kijem pielgrzymim w prawej ręce, a książką w lewej. Karnacja, dzięki wydatnemu stosowaniu bieli, bardzo jasna, na twarzy zwłaszcza dochodzi prawie do białości, rysy silnie brązem zaznaczone, włosy ciemno szatynowe, wokół głowy złoty nimb obręczowy. Długa suknia brązowa, czarno cieniowana, płaszcz ciemno-szary z jaśniejszymi cieniami, zawieszony na lewym barku kapelusze nieco jaśniejszy.

Ujęcie formalne miniatury wskazuje, że jej twórca bieżle opanował technikę zarówno rysunku jak malarstwa. traktował je jednak w duchu dekoracyjnym. Rysunek bardzo poprawny, zarówno w kontu-

rach całych postaci, jak zwłaszcza w głowach i twarzach, których charakterystykę wydobywa bez zrzutu; może jedynie w statyce czy też anatomii wykazuje niewielkie usterki. Jeśli jednak idzie o kompozycję całości i o stronę malarską, sprawa nie przedstawia się tak prostą.

Kompozycja robi wrażenie nie czegoś przemysłanego przez artystę, a sztucznego zlepka trzech elementów, utrzymanych w różnej skali: medalionu i obu postaci świętych. Nie wiążą się one z sobą formalnie, ich wzajemną zaś przynależność warunkują jedynie względy ideowe. Te zaś wyznaczają z jednej strony nazwa bractwa i tytuł odnośnego ołtarza, w których św. Jakub apostoł odgrywa pewną rolę, z drugiej osoba arcybiskupa Tarnowskiego, wystawcy dokumentu, którego patronem był św. Pan Chrzciciel.

Natomiast strona malarska wskazuje, że twórca miniatury był niewątpliwie dobrze przygotowanym i doświadczonym malarzem-miniaturzystą, który świetnie władał pędzlem. Jego pociągnięcia śmiało i zdecydowane nie zdradzają żadnych wahań, czy szkania formy i to zarówno wtedy, gdy mógł ją traktować szerzej, jak i w drobiazgowym wydobywaniu szczegółów (np. monstrancji); rzecz przy tym znamienna, że nie posługiwał się on nigdy piórkiem, najcięższe bowiem nawet kreski wykonywał pociągnięciami pędzelków, nie sięgał przy tym do tak ulubionej przez późniejszych zwłaszcza miniaturzystów techniki punktowania. Najsłabszą jego stroną stanowił koloryt, którego wycucia w gruncie rzeczy nie posiadał, a traktował go dekoracyjnie. Plastykę formy wydobywał on nie malarskim modelowaniem, a przy pomocy barw lokalnych, które kładł płasko obok siebie, albo jedną na drugiej, mniej lub bardziej je kontrastując. Wykorzystuje przy tym zdobycze malarstwa manierizmu i baroku, zarówno w doborze odcieni barw, jak i ich zestawianiu, ale z tym wszystkim nie osiąga większych efektów. Posługuje się on bowiem farbami kryjącymi, a że stosuje zbyt wydatnie biel cynkową, jego kolory pozbawione blasku występują w tonach złamanych. Paleta malarska dość uboga, opiera się bowiem na kolorach zimnych: niebieskim, zielonym, szarym i ochrze; natomiast tony cieplejsze, czerwono-żółte, o ile się pojawiają, są neutralizowane przy pomocy cieni brązowych, czarnych i szarych; a przy tym brak tworzenia konsekwentnie przemyślanych kompozycji kolorystycznych. Dowodzi tego najlepiej środkowy medalion z martwą płamą niebieskiego tła w otoczeniu grubego zielonego wienca z różowymi akcentami i kolorystycznie rozbitym obrazem wewnątrz, który nie tylko nie zadowala, ani nie zastanawia, ale budzi po prostu sprzeciw. Nie jest on jednakowoż pełnym odbiciem możliwości artystycznych swego autora. Już bowiem orawie monochromicznie potraktowana postać św. Jakuba ze znakomicie uchwyconym wyrazem portretowego rzeczy się chciało podobieństwa, wskazuje, że był to nieprzeciętnie, chociaż jednostronnie uzdolniony miniaturzysta-portrecista.

II

Jan Tarnowski, arcybiskup lwowski, zatwierdza fundację i zapisy na rzecz kaplicy Domagaliczów oraz ustala jej organizację i działalność. — Lwów 15 lutego 1669.

Dokument w formie zeszytu z ośmiu kart pergaminowych, zszytych szeroką białą-różową wstążką, na



Il. 5. Dokument I z 1669 r., Miniatura na str. 1.

której zwisała dawniej pieczęć⁷. Oprawa twarda z ciemno-czerwonego safianu z bogatą złotą wyciskaną dekoracją, którą tworzy kilka ramek o motywach geometrycznych i roślinno-zwierzęcych. W zwierciadle na tle rombu roślinnego z takimiż wypustkami, który otacza czterokrotnie powtórzony motyw psa goniącego zająca, owalny medalion z przedstawieniami figuralnymi: Chrystusa na krzyżu z klęczącym pod nim świętym mnichem (?) na górnej okładce, zaś Matki Boskiej apokaliptycznej na dolnej⁸ (il. 3).

Tekst, wykonany bardzo starannie tuszem i złotem w poszczególnych inicjałach i wyrazach, ujęty jest w kolumny (27,5 × 18,3 cm), obwiedzione *ex post* ramkami z trzech linii: zielonkawo-niebieskich i złotej między nimi.

Dekoracja malarska skupia się na pierwszej i ostatniej stronie. Na pierwszej tworzy ją wielka miniatura-obraz u góry i duży inicjał u dołu (il. 4), na ostatniej zaś pod tekstem portret Jana Tarnowskiego, wystawcy dokumentu, w owalu.

Miniatura na pierwszej stronie nad tekstem (15 × 18,3 cm) zajmuje więcej niż połowę kolumny; obrzeżona złotem tworzy pełny obraz o bogatej alegoryczno-religijnej treści (il. 5).

⁷ Tamże, Nr 265 (dawna sygn. K.L. XXXII/2). Do tego dokumentu doszły później inny z 1681 r., o którym będzie mowa niżej w rozdziale IV.

Na tle ciemno-niebieskiego, malarsko traktowanego nieba duży obłok, który od różowego w środku przez żółtawo-biało-czerwonawe tony przechodzi w ciemnoszary, przypominający dym, na brzegach. W obłoku tym siedzi Matka Boska, podtrzymująca oburącz na prawym kolanie Dzieciątko, które stojąc zarzuca lewą rączkę wokół szyi matki i spogląda z wyciągniętą prawą rączką ku dołowi. Na głowach złote korony z wysokimi łękami, przez które przeziiera ciemna czerwień czapek, wokół jasno-żółte świetliste aureole. Suknia M. Boskiej amarantowo-czerwona, obrzeżona złotem, podobnie jak szafirowy płaszcz; na Dzieciątku sukienka biała.

U dołu na brązowo-żółtej ziemi klęczy osiem postaci świętych, ze złotymi obręczowymi nimbami wokół głowy, w dwóch grupach, które na środku rozdziela leżący na małym wzniesieniu lew; zwrócony głową w lewą stronę trzyma w łapach tarczę z herbem papieża Sykstusa V.

Spośród świętych pierwszy od lewej biskup o siwych włosach i krótkim zarostcie, ze zwróconą ku górze twarzą, w prawej ręce trzyma złoty pastorał, lewą opiera na złoty-żółty kartuszu herbowym, z pustym jednak polem środkowym. Sutanna koloru

⁸ Oprawa ta jest pochodzenia lwowskiego, spotykamy ją bowiem z drobną zmianą na innym dokumencie tego zbioru z 1672 r., do którego wrócimy w rozdziale IV.

niebieskiego, wpadającego w fioletowy, komża biała, kapa żółto-sepiowo-żółta z podszewką zieloną i ciemno-karminową; wysoka infuła na głowie koloru kapy.

Obok młody jezuita o pełnych policzkach i jasnych włosach, lewą ręką trzyma duży miecz, z prawej ręki, zgiętej w łokciu, widoczna tylko rozwarta i zwrócona ku górze dłoń. Nad głową nimb w postaci perspektywicznie ujętego małego krążka. Sutanna czarna z małym wyłożonym białym kołnierzykiem, komża biała.

Trzeci w tej grupie to starzec z siwymi włosami i takąż długą brodą. Długa szata niebieska, płaszcz żółty, w lewej ręce lilia, która wskazuje, że to św. Józef.

Ostatni to św. Jan Chrzciciel, jako mężczyzna w średnim wieku z jasnym zarostem i zaawansowaną łysiną. Krótki chiton ciemno-żółty, płaszcz na ramionach w przyciętym ciemno-czerwonym kolorze. W prawej ręce trzyma wysoką laszkę-krzyż, oplecioną białą wstążką, lewą podnosi w górę owalną złoto obramioną tarczę z herbem *Rolicz* na jasno-czerwonym tle.

W drugiej grupie pierwszy od lewej młodzieniec o pełnych policzkach w zielonej szacie i sutym jasno-czerwonym złoto obrzeżonym płaszczu; w prawej ręce trzyma kielich, lewą przyciska książkę, nie ma więc wątpliwości, że to św. Jan Ewangelista. Na ziemi oparta o jego nogę owalna tarcza o żółtych ramach ze szlacheckim herbem Szolc-Wolfowiczów na czarno-czerwonym tle.

Obok młoda święta ze złotą koroną na jasnych rozpuszczonych włosach, w jasno-żółtej sukni i jasno-amarantowym płaszczu. Lewa dłoń spoczywa na piersi, prawa podtrzymuje oparty o ziemię miecz. To niewątpliwie św. Katarzyna.

Trzecia z kolei święta mniszka w średnim wieku, ze złożonymi do modlitwy rękoma, ma brązowy habit, biały płaszcz i czarny welon na głowie.

Ostatni w tej grupie młody święty z ciemnymi długimi włosami, w prawej ręce trzyma lilię, lewa z rozwartą dłońią opuszczona w dół adoracyjnym gestem. Suty jasno-czerwony płaszcz z szerokim kołnierzem gronostajowym i takimż obrzeżeniem rękawów. Leżąca przed nim na ziemi czerwona mitra książęca z gronostajowym, dziś startym otokiem, złotymi łękami i krzyżykiem na szczycie, pozwala się domyślać, że jest to św. Kazimierz królewicz.

Stan zachowania malowidła pozostawia wiele do życzenia. Gęste, grubo miejscami nakładane farby, na grubym i sztywnym pergaminie odprysnęły albo się starły, zwłaszcza na twarzach, gdzie służyły do modelowania formy; poza tym koloryt żywy i pogodny zachował na ogół swą świeżość.

W miniaturze tej, niezależnie od jej walorów formalnych, o czym niżej, zwraca uwagę swą niezwykłością sama kompozycja i ikonografia. Umieszczenie centralnej grupy a zarazem ideowej dominanty, jaką stanowi Matka Boska z Dzieciątkiem, na dalszym planie w górnej części, a lwa z tarczą herbową na

dole pod nią, nie mniej dogłębne, jakby kulisowe uszeregowanie obu grup indywidualnie dobranych świętych w dolnej części, wskazuje, że mamy tu do czynienia nie z powtórzeniem jakiegoś szablonowego pierwowzoru, a z oryginalną kompozycją, która we wszystkich szczegółach wykazuje ślady oryginalnego, twórczego wysiłku artysty. Wytyczne, którymi się on przy tym kierował, można odgadnąć, biorąc jako punkt wyjścia genezę i przenaczenie samego malowidła. A że, jak wiemy, stanowi ono część składową dokumentu dla kaplicy Domagaliczów, w jej dziejach szukać należy bliższych wskazówek.

Kaplica ta istniała od 1645 r., przybudował ją zaś własnym kosztem do prezbiterium katedry na przedłużeniu jej osi za wielkim ołtarzem Jan Domagalicz, adwokat przy dworze królewskim. Przeznaczona ona była na pomieszczenie cudownego obrazu M. B. Łaskawej, którym stało się epitafium zmarłej w 1598 r. Katarzyny, małej siostrzyczki fundatora; zawieszono ono było pierwotnie na murze kościelnym, stąd też lud zaczął nazywać je obrazem M. B. „murkowej” albo „cmentarnej”. Sam obraz malował „z większą pobożnością niż sztuką”, jak zaznacza historiograf, diadek zmarłej Józef Szolc-Wolfowicz, geometra miejski, posługując się zapewne jakimś sztychem, wyobrażającym M. B. Szkaplerzną albo Różańcową (il. 6). To dzieło dyletanta zaczęło po pewnym czasie zwracać na siebie uwagę przechodzących przez cmentarz katedry, co dało początek samorodnemu kultowi. Ten zaś rozrastał się coraz bardziej, pojawiły się cuda, co z kolei zmusiło władze kościelne do zajęcia się tym niewielkim obrazkiem, a ponieważ nie było z ich strony sprzeciwu, zrozumiano to jako oficjalną aprobatę kultu. W takich okolicznościach wystąpiło na widownię rodzeństwo młodo zmarłej dziewczeczki i doprowadzając do skutku budowę specjalnej kaplicy, stworzyło trwałą punkt oparcia dla nowego kultu. To też wkrótce ogarnął on już nie tylko mieszczaństwo lwowskie i prowincjonalne, ale i ziemiaństwo okoliczne, dotarł nawet do artystokracji, a co najważniejsze znajdował echo wśród rycerstwa całej Rzeczypospolitej, licznie przeciągającego przez Lwów na wschodnie pogranicze. Nowy obraz, przyćmiewając wszystkie dawniejsze na miejscu, stał się największym *palladium* dla miasta, które jemu przypisywało kolejne pomyślne wydarzenia w swych najeźonych niebezpieczeństwami dziejach, i w odpowiedni sposób wyrażało swą wdzięczność⁸.

Był jednak moment, gdy sława lwowskiego obrazu przekroczyła granice miasta. Stało się to w zimie 1656 r. kiedy zapadła decyzja rozpoczęcia walki z najazdem szwedzkim, a jako tymczasową stolicę państwa obrano Lwów, jedyne wielkie miasto, które nie uległo wrogom. Tutaj miał osiaść król, owracający z wygnania, hasłem zaś wielkiej akcji militarnej i politycznej miały się stać uroczyste śluby królewskie. Odbłyły się one 1 kwietnia t.r. w katedrze lwowskiej przed cudownym obrazem z kaplicy Domagaliczów i wtedy nastąpiło oficjalne ogłoszenie Matki Boskiej

⁸ Dane do historii kaplicy Domagaliczów opierają się na krótkim zarysie jej dziejów pisma prawdopodobnie Bartłomieja Zimorowicza. Elaborat ten, starannie przepisany na osobnej ówiarce papieru, został wklejony do najstarszego inwentarza względnie księgi czynności tej kaplicy („Inventarium suppellectilia Capellae Beatissimae Mariae Virginis in Caemeterio Ecclesiae Metropolitanae Leopoliensis extractae” — Centralne Państwowe Archiwum Historyczne we Lwowie,

Zespół 159, Opis 8, Nr 382, s. 1–3 — dawna sygn. archiwum kapituły — K. 69). Stąd zaczerpnął go Józefowicz dla swojej historii arcybiskupstwa lwowskiego (autograf obecnie w wym. wyżej Archiwum, Zespół 159, Opis 8, Nr 1033, s. 191 nn — dawna sygnatura K. 174), która wydana została częściowo w tłumaczeniu M. PIWOCKIEGO pt. *Kronika miasta Lwowa*, Lwów 1854, s. 217 nn). Na tym źródle opierają się wszystkie późniejsze opracowania.

Królową Korony Polskiej¹⁰. Wydarzenie to rozświetliło obraz lwowski w całym kraju i zdawało się nawet czas jakiś, że przyćmi on obraz jasnogórski. Jest w każdym razie rzeczą znamieną, że wydana w Krakowie w 1657 r. *Nova Gigantomachia* Augustyna Kordeckiego nie tylko po raz pierwszy ogłosiła drukiem tekst ślubowania królewskiego¹¹, ale na szychowanej karcie tytułowej ma m. in. wyobrażenie M. B. z Dzieciątkiem, jednak nie według obrazu jasnogórskiego, a oparte na lwowskim z dodatkiem pod nogami orła z wiązką gromów w jednej łapie, a z zakrzywioną szablą w drugiej (ryc. 7). Wahania te jednak nie trwały długo, gdyż już wydana w Gdańsku w 1659 r. St. Kobierzyckiego, *Obsidio Clari Montis*, przywraca na karcie tytułowej w analogicznej aranżacji priorytet obrazu częstochowskiego (il. 8).

Obrazowi jednak swojemu pozostał wierny Lwów i ziemię przyległe, zachowując we wdzięcznej pamięci wszystko, co się z jego cudownym działaniem wiązało. Stąd też, gdy pod wpływem ustawicznie się wzmagającego kultu kaplica Domagaliczów przeobraziła się w nieśtychane popularną a dzięki darom i znacznym zapisom zasobną instytucję, zaistniała potrzeba oparcia jej działalności na nowych zasadach. Temu właśnie celowi miał służyć omawiany tu dokument arcybiskupa Tarnowskiego.

Jego inicjatorem według wszelkiego prawdopodobieństwa był wikary katedry Kazimierz Humniewicz, który własnym, ale formalnie anonimowym darem zaakrablił uposażenie kaplicy, umożliwiając stworzenie z niej odrębnej jednostki administracyjnej z własną obsługą duchowną. Pierwszym proboszczem został Humniewicz, który wraz z przydzielonymi pomocnikami miał dbać o normalne wykonywanie posług duchownych, a pod kontrolą kanięły zawiadywać jej stanem posiadania i dochodami.

Wszystkie te sprawy reguluje rzeczony dokument arcybiskupa, stanowiący pewnego rodzaju statut nowej instytucji. Rozpoczyna go krótki zarys dziejów kaplicy i obrazu, oraz jego znaczenia szczególnie dla Lwowa, który ze srogich obleżeń przez przeważających wrogów cudownie został uwolniony. Łask za sprawą obrazu doznają oddawna ludzie uzdrowieni z niebezpiecznych chorób, wybawieni ze złych przygód i szczęśliwie ocaleni z niewoli tatarskiej, czego świa-



Il. 6. Józef Szolc Wolfowicz, *Matka Boska Łaskawa*.

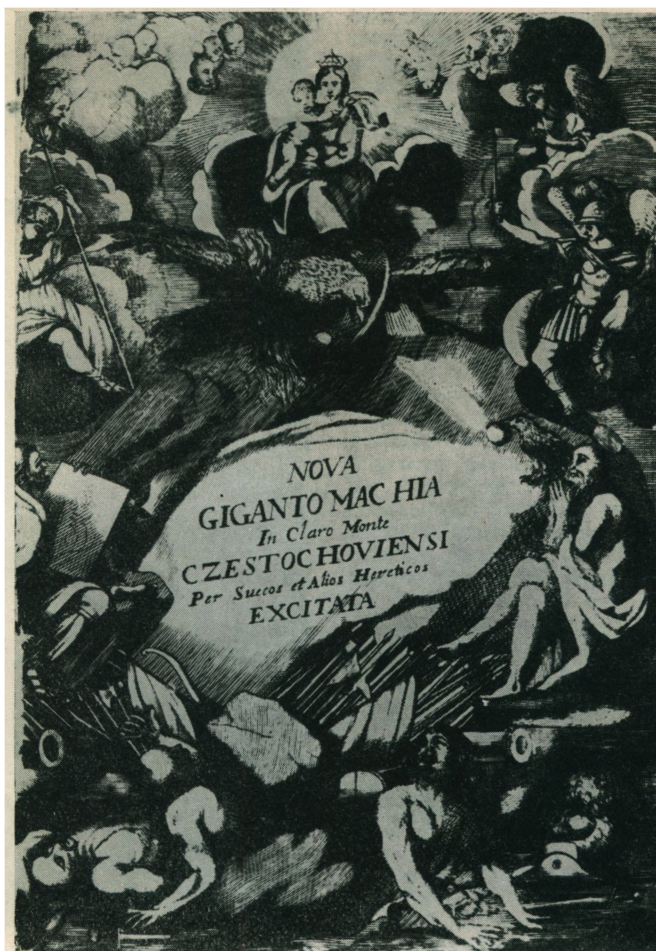
dectwem są pokrywające obraz oraz ściany kaplicy dary i wota. Wśród nich zaś znajduje się także świe-

¹⁰ Najwięcej danych do historii tego kultu zebrał M. SKRUDLIK, *Królowa Korony Polskiej*, Lwów 1930. Samo wezwanie nie zostało sformułowane dopiero w związku ze ślubami królewskimi, pojawiło się ono bowiem już z początkiem XVII w. we włoskich kołach jezuitów. cfr. Albrycht Stan. RADZIWIŁŁ, *Discurs nabożny ... o wystawianiu Najświętszej Panny...*, Wilno 1635, s. I₃. — Później powracało ono sporadycznie w różnych okolicznościach; w najbliższym promieniu zajmujących nas tu wydarzeń pojawiło się ono na tablicy erekcyjnej kaplicy Domagaliczów z 1645 r., która została zadedykowana M. B. jako „*Miserationis arae, peccatorum asylo, Christianorum arci, Poloniarum Augustissimae Praesidi, Reginae, Principi*” cfr. wzmiankowany „*Inwentarz*”, s. 3. — Tak tedy śluby królewskie w tym punkcie stanowiły oficjalną niejako aprobatę znanego już dawniej wezwania.

¹¹ Dokładny opis ślubów Jana Kazimierza został od razu wciągnięty do aktów Konsystorza lwowskiego i do wspomnianego „*Inwentarza*” kaplicy (fol. 254n) z dodatkowymi szczegółami o cudach, które nie przeszły do oficjalnej historiografii. Równocześnie jednak krążył on z pełnym tekstem roty przysięgi po kraju (np. rkps Ossol. Nr 1459, s. 439 nn) i za granicą (zob. RYKACZEWSKI, *Relacje Nun-*

czusów Apostolskich i innych osób o Polsce od roku 1548 do 1690, t. II, Berlin—Poznań 1864, s. 296 nn). Ta okoliczność tłumaczy, że odnośny tekst podlegał drobnym przeróbkom stylistycznym, co nawet znalazło swe odbicie w najstarszych przedrukach. Z tych pierwsze miejsce zajmuje KORDECKIEGO, *Nova Gigantomachia* z 1657 r., potem idą kolejno: Laurent. Joh. RUDAWSKI, *Historiarum Poloniae... Annales*, Lipsiae 1755, s. 241 nn (przedmowa datowana 20.IX.1660); — Michał KRASUSKI, *Regina Poloniae*, Kalisz 1669, s. 91; — Stanisław TEMBERSKI, *Roczniki 1647—1656* (SS. rer. Polon. T. XVI) Kraków 1897, s. 343; — Wespazjan KOCHOWSKI, *Annalium Poloniae... Clitmaster II*, Kraków 1688, s. 106 nn.

Jest przy tym rzeczą znamieną, że Kochowski, który zresztą kaplicę Domagaliczów odwiedził i nawet złożył wotum w dniu 5 maja 1655 r. („*Inwentarz*”, s. 252), pomieścił tekst ślubów królewskich w innej wersji aniżeli Kordecki, mimo że jego dzieło posiadał i uważnie studiował. Dowodem jest egzemplarz *Nowej Gigantomachii* w zbiorach Biblioteki Baworowskich we Lwowie (Nr 21270), który na karcie tytułowej — na nim opiera się nasza ryc. 7 — nosi napis własnościowy Kochowskiego z 1682 r., a na odnośnej stronie (154) tekstu jego własnoręczne adnotacje i podkreślenia.



Il. 7. Augustyn Kordecki, *Nova Gigantomachia* (1657 r.), Karta tytułowa.

ca, która podczas ostatnich ślubów królewskich przy śpiewie *Te Deum* zagasła, a potem nagle zapłonęła jasnym światłem¹². Do tych przejawów wdzięczności przyłącza się również arcybiskup, za to, że — jak powiada — „świętym i bezcennym skarbem naszą archidiecezję spustoszoną przez potop uszlachetnić i zaszczycić” zechciał. Potwierdza zatem i pod względem prawnym reguluje wszystkie poczynione dotychczas na rzecz kaplicy zapisy, wymieniając je i ich zabezpieczenie szczegółowo. Ze swej strony dołącza przekazany sobie znaczny legat zmarłego kanonika Walentego Bieleckiego, a wreszcie określa związane z każdym z zapisów obligi.

Ta szczegółowa lista dobrodziejów kaplicy w dokumencie arcybiskupim obok aktu fundacyjnego i na-

¹² Odnośny cud zanotowały tylko miejscowe źródła, dodając, że zrobił on szczególnie silne wrażenie na królu, który natychmiast zarządził zawieszenie tej świecy na ołtarzu kaplicy. Tej woli królewskiej stało się zadość, a śladem tego jest zapisek w ustawicznie tu cytowanym „Inwentarzu” kaplicy (s. 12) pod datą 27 sierpnia 1665 „*Swieca, która wstąpi w kaplicy, że była połamana oprawiła się w srebro, waży*

pisu na tablicy nad jej wejściem¹³, pozwala ustalić treść ikonograficzną interesującej nas tu miniatury.

Jej ośrodek stanowi przedstawienie M. B. Łaskawej według obrazu kaplicy Domagaliczów, gdy leżący na ziemi lew, z nadanym miastu w 1586 r. przez papieża Sykstusa V jego herbem na tarczy — to symbol Lwowa.

Spośród świętych pierwszy z lewej strony biskup z pustą tarczą herbową u nóg, to zapewne św. Stanisław, patron Stanisława Morzkowskiego, który wraz z żoną swą Teresą znacznym, bo 2500 zł. wynoszącym zapisem na rzecz kaplicy, przyczynił się poważnie do zapewnienia jej materialnych podstaw.

Kłęczący obok młody jezuita-męczennik stanowi swego rodzaju zagadkę. Odróżniający go od innych

łutów 11, z drożdżów” — „Visita crebra... z 1722 r.” zapisuje pod Nr 37. „Swieca in ingressu. Kaplicy pro voto zawieszona w srebrze”. Centr. Państw. Arch. Hist. we Lwowie, Zespół 159, Opis 8, Nr 377 (K. 71), s. 3.

¹³ Kaplica, zgodnie z życzeniem Jana Domagalicza, fundatora, nosiła wezwanie Matki Boskiej, św. Józefa, św. Jana Ewangelisty i św. Katarzyny.



Il. 8. Stanisław Kobierzycki, *Obsidio Clari Montis* (1659 r.), Karta tytułowa.

mały nimb nad głową wskazuje, że nie jest to święty, a jedynie ktoś aspirujący do tego tytułu. Przy wyraźnym lokalnym charakterze naszej miniatury, szukaćby go należało przede wszystkim wśród polskich jezuitów. Z tych zaś w tym czasie mogli wchodzić w rachubę jedynie Marcin Laterna i Wojciech Męciniński. Laterna, rodem z Drohobycza, który został zamordowany w 1598 r. w czasie wyprawy Zygmunta III do Szwecji, był związany ze Lwowem jako kaznodzieja katedralny i jako superior kolegium jezuitów, pod którego budynek położył fundamenty. O jego beatyfikacji względnie kanonizacji już wcześniej zaczęto myśleć, ale pomimo ponawianych prób, sprawa ta nie przybrała nigdy konkretnych kształtów¹⁴.

Nieco odmiennie zarysowała się sprawa z Wojciechem Męcinińskim, który zginął w 1643 r. śmiercią mę-

czeńską w Japonii w związku z udziałem w pracy misyjnej. Męczeństwo jego rozgłoszono w kraju drukiem (Ant. Drużbacki, *Vita et mors*, 1661), a w latach 1670 i 1676 jezuiti polscy zabiegali oficjalnie ale bezskutecznie u generała zakonu o wszczęcie kroków o beatyfikację. Choć rzecz ta została dopiero później i to połowicznie załatwiona, przyjęć można, że pamięć o tym najnowszym męczenniku była w tym czasie w społeczeństwie podtrzymywana¹⁵. Okoliczność ta mogłaby tłumaczyć wprowadzenie postaci Męcinińskiego do naszej miniatury, o ile nie miałyby to być lekka aluzja do jego współmiennika Wojciecha Domagalicza; on bowiem był inicjatorem sporządzenia epitafium swej córki, które stać się miało cudownym obrazem M. B. Łaskawej. Wchodziłby w grę jeszcze ostatni moment, a mianowicie osobiste powiązania ks. Humniewicza inicjatora samego doku-

¹⁴ Literatura do Marcina Laterny jest dość bogata. Dla naszych celów wystarczy wymienić: St. ZAŁĘSKI, *Jezuici w Polsce*, t. I, Lwów 1900, s. 770 nn; — K. KOTUŁA, *Ks. Marcin Laterna T.J. Kapelan obozowy — Męczennik za*

wiarę św. (1552—1598), Warszawa 1938 (odb. z Nr 8/37 Rozkazu wewn. biskupa polowego W.P.)

¹⁵ Marcin CZERMINSKI, *Zycie ks. Wojciecha Męcinińskiego*, Kraków 1885; — ZAŁĘSKI, jw. t. II, Lwów 1901, s. 595 nn.



Il. 9. Dokument I z 1669 r., Inicjał na str. 1.

mentu z jezuitami, w tym jednak względzie nie posiadamy żadnych wskazówek.

Identyfikacja następnej postaci nie nastęrcza żadnych trudności. Św. Józef bowiem był jednym z patronów samej kaplicy, a ponadto Szolc-Wolfowicz autorą cudownego obrazu.

Podobnie przedstawia się sprawa z ostatnią w tej grupie postacią św. Jana Chrzciciela. Jak wskazuje unoszony przezeń herb *Rolicz*, wprowadzony on tu został jako patron wystawcy dokumentu, arcybiskupa Jana Tarnowskiego, który przez przekazanie na rzecz kaplicy zapisu Bieleckiego podbudował jej byt materialny.

W drugiej grupie pierwszy z brzegu św. Jan Ewangelista z herbem Szolc-Wolfowiczów u nóg to patron kaplicy i jej fundatora, który tak szczylił się swym pochodzeniem po kądzieli, że nawet podpisywał się stale Jan Domagalicz a Wolfowicz.

Obok klęczący św. Katarzyna, patronka kaplicy i matki jej fundatora, oraz jego dwu siostr, jednej zmarłej w dzieciństwie, dla której sporządzono epitafium, i drugiej, która mieszkała stale we Lwowie, a przeżywszy brata była właściwą realizatorką oraz współtwórczynią jego fundacji.

Klęcząca obok zakonnica to zapewne św. Teresa, patronka Morzkowskiej, która wraz ze swym mężem Stanisławem była dobrodziejką kaplicy.

Wreszcie ostatni z brzegu św. Kazimierz jest patronem ks. Humniewicza pierwszego proboszcza kaplicy, w którym należy się dopatrywać duchowego ojca akcji na jej rzecz i koronującego ją dokumentu. Znany go i skądinąd jako jednego z najbardziej aktywnych i zasłużonych przedstawicieli kleru katedralnego i jemu zapewne przypisać należy decydującą inicjatywę w doprowadzeniu do skutku rzeczzonego dokumentu oraz jego program ikonograficzny, w szczególności omawianej tu miniatury.

Jeśli idzie o jej autora stwierdzić można, że był on przede wszystkim malarzem, który miniaturę potraktował jako pełny obraz i budował go głównie przy pomocy kolorów. Potem dopiero był on rysownikiem, a swoje umiejętności w tej dziedzinie prze-

jawił przede wszystkim w kompozycji przestrzennej, którą rozwiązał poprawnie z uwzględnieniem zasad perspektywy. Późnionie udatnie wyszły figury iuzkie zarówno w proporcjach jak i w ruczach, w każdym razie artysta uszregi się wszystkiego co by rzuc mogid, rosiaaai on przy tym silne poczucie koloru zwiassza w sensie dekoracyjnym, stąd jego paleta jest dość bogata, barwy zaś żywe, czyste i przeważnie nasycone. Tworzy więc zespoły pod względem kolorystycznym urozmaicone i miie oko tęcnące umiejętnym rozłożeniem akcentów. Przy ich pomocy modeluje on formę, ograniczając do minimum sięganie do czerni, brązów i tonów szarych. Czasem jedynie zamiast malarzkiego modelowania ucieka się on do nakładania piam zwiassza bielą tak grubo, że powstaje mały, nawet pod palcem wyczuwalny relief; zapieg ten, stosowany głównie w twarzach, miał ten fatalny skutek, że iarbą, brudząc się albo scierając, silnie osiadaa efekt artystyczny. Jako portrecista nie przedstawia się on jednolicie. Jest w swoim żywiole, gdy idzie o mężczyzn, zwiassza w wieku dojrzałym i podeszłym, tym powiem potrafi nadać przekonywającą wyraz indywidualny. Trudności natomiast sprawiają mu twarze młode, a szczególnie kobiece, może dlatego, że w nich stosował on wydatnie biel kryjącą, co pociągnęło za sobą wiadome skutki; ale tłumaczenie to jest częściowo tylko słuszne, gdyż i w tym, co ocalało, nie trudno dostrzec ślady jakiejś bezradności.

Tyle mniej więcej mówi o swym autorze miniatura i chociaż nie pasuje go na wielkiego mistrza, wydaje mu nie najgorsze świadectwo jako artyście. Nie wyczerpuje też całego zakresu jego możliwości twórczych, gdyż mimo swego reprezentacyjnego charakteru jest jednak tylko jednym z członów wyposażenia artystycznego naszego dokumentu, którego program obejmuje jeszcze inicjał na początku tekstu i portret wystawcy na ostatniej stronie.

Inicjał O znajduje się na tej samej karcie pod miniaturą po lewej stronie u dołu, wykonany jest jednak inną zupełnie manierą. W prostokątnym (5,2 X 4,7 cm) złotym obrzeżonym polu mieści się górzysty krajobraz o dalekich perspektywach, z jasno-błękitnym, ożywionym obłokami niebem (il. 9). Na pierwszym planie wyniosłe zielono-brązowe drzewo z czerwonymi owocami, pod nim zaś stoją nagie, smukłe postacie Adama i Ewy o brudno- różowej karnacji, ale w rysunku dość poprawne; Ewa podaje jabłko Adamowi, który jakby nie zwracając na to uwagi, sam sięga ręką ku drzewu. Tę grupę środkową ujmuje jakby w ramę złota litera O, która przecina środkowe drzewo w górze, zaś małe drzewko po prawej stronie z boku. U dołu po lewej stronie w samym rogu mieści się mikroskopijny (0,8 cm) okrągły medalionik w złotych ramkach, a w nim biały baranek, zwrócony w prawo; wykonany gęsto nakładaną farbą, która w znacznej części się zatarała, jest on ledwie widoczny i to tylko przez powiększające szkło. Połączenie obu tych motywów ikonograficznych w ramach jednego inicjału posiada głębszy sens ideowy: upadek ludzkości w raju i jej zbawienie przez Chrystusa.

Inicjał ten wykonany pewną ręką, niesłychanie lekko, silnie rozwodnionymi farbami, jest nieprzeciętnym dziełem artystycznym, a przy tym swego rodzaju majstersztykiem technicznym. Przy urozmaiceniu bądź co bądź kompozycji i wprowadzeniu pejzażu z właściwymi mu zagadnieniami formalnymi, artysta posługiwał się wyłącznie pędzelkami, nie sięgając do

piórka, które zdawały się narzucać same nieznaczne rozmiary miniatury-inicjału.

Tą samą techniką wykonał artysta, stanowiący szczytowe jego osiągnięcie w tej dziedzinie, portret wystawcy dokumentu arcybiskupa Jana Tarnowskiego (il. 10). Znajduje się on na ostatniej stronie dokumentu u dołu pod tekstem i ma kształt owalu (8,3 × 7,3 cm) z szeroką (0,8 cm), jasno-karminową ramką, na której mieści się złoty napis: *Ioannes Tarnowski D:[ei] ac Ap[osto]licae Sedis gra[t]ia Archiepiscop[us] Leopoliensis Abba[t]iae Clarae Tumbae Admin[ist]rator P[er]petu[us]*. W tych ramkach na ciemnym brązowo-szarym tle, rozjaśniającym się wokół głowy, po-piersie starca zwrócone trzy czwarte w lewo, z głową *en face*. Twarz ciemno różowa z silnymi rumieńcami i brązem znaczonymi zmarszczkami na czole; oczy ciemne z białymi światłami na źrenicach, rozwiany włos, wąsy i krótka, prosto ścięta broda — siwe. Sutanna niebieska, czerwono wykończona i cieniowana czernią.

Całość wykonana gęstymi, grubo nakładanymi farbami. Proporcjonalnie zbyt mały korpus, zdradza w rysunku poważne usterki; artysta bowiem ześrodkował całą uwagę na głowie, która malowana jest bardzo starannie, tyle chyba, że cień na lewej skroni i policzku jest zbyt silny. Zdaje się jednak, że twórca w danym wypadku chodziło nie tyle o danie w pełni zharmonizowanego obrazu — zestawienie plam, jasno-czerwonej ramy, niebieskiej sutanny i ciemnego, niezdecydowanego tła, nie jest najszcześliwsze — ile raczej o maksymalne uchwycenie podobieństwa portretowego i wydobyć pewnej siły wyrazu. To zamierzenie udało mu się urzeczywistnić i dzięki temu dorobek rodzimego malarstwa portretowego epoki baroku wzbogacił się o godne uwagi, nieszablone osiągnięcie.

Kończąc na tym charakterystykę wystroju malarzkiego tego dokumentu, stwierdzić należy, że jego twórca był zawodowym artystą o własnym obliczu, orientującym się w zagadnieniach malarstwa, który przy tym dobrze opanował swe rzemiosło. Był on przede wszystkim miniaturzystą, który znał wymogi stylowe tej dziedziny malarstwa, zwłaszcza w zakresie dekoratywności, ale nie zamykał się tylko w niej. Przejawił bowiem pewną pomysłowość w zakresie kompozycji figuralnej zwłaszcza w czołowej miniaturze, chociaż sama tematyka została mu narzucona, w inicjale próbował, i to z powodzeniem, swych sił w dziedzinie pejzażu, a wreszcie okazał się uzdolnionym portrecistą.

Niestety, nie wiemy o nim nic poza tym, co mówią jego dzieła, te jednak, chociaż anonimowe, określają go jako najwybitniejszego, ale zarazem w sensie artystycznym — na razie przynajmniej — zupełnie izolowanego miniaturzystę lwowskiego 3 ćwierci XVII w.

III

Jan Tarnowski arcybiskup zatwierdza fundację Stanisława Głowińskiego, sędziego ziemi halickiej, na rzecz lwowskiej kapituły katedralnej. — Lwów 29 marca 1669.

Dokument pergaminowy w formie zeszytu z czterech kart (32,2 × 21 cm) zszytych krótkim zielonym sznurem; pieczęć na laku i papierze znajduje się na ostatniej stronie. Oprawa półtwarda pergaminowa z wyciśniętą skromną ramką linearną i małymi owalnymi promienistymi medalionami z zwierciadłem; w nich mieści się na górnej okładce monogram *IHS*, krzyżyk i trzy gwoździe, na spodniej — Madonna apokaliptyczna¹⁶.



Il. 10. Dokument I z 1669 r., Portret arcybiskupa Jana Tarnowskiego na str. 16.

Pismo tekstu — kursywa i majuskuła — wykonana brązowym atramentem ze złotem, ujęte w kolumnach (27 × 17,5 cm) bez ramek.

Wystrój malarski ogranicza się do jednej tylko miniatury na pierwszej stronie nad tekstem (il. 11). Mieści się ona w prostokątnym polu (14 × 17,8 cm), zakreślonym od ręcznie grubą obwódką miniową z kwiatkami tulipana w rogach, przedstawia zaś na tle naturalnym pergaminu i falistym gruncie zielonym herb kapituły lwowskiej — Madonna apokaliptyczna w złotej ognistej mandorli, na lwie — między dwoma świętymi. Po lewej stronie stoi św. Jan Chrzciciel z wysoko podniesionym herbem *Rolicz* w rękę, po prawej św. biskup zapewne Stanisław patron fundatora, w podobny sposób unoszący w prawej ręce trudno czytelny, ale prawdopodobnie służący Głowińskim herb *Roch*. U góry wznoszą się dwa aniołki z gałązkami palmowymi, symbolem męczeństwa obu świętych.

Koloryt: Matka Boska i Dzieciątko; karnacja jasna różowa, ożywiona białymi i czerwonymi akcentami, rysy ciemno obrysowane, włosy ciemne. Suknia M. B. amarantowa białą cieniowana, kołnierz biały złoto obrzeżony, płaszcz niebieski cieniowany czerwienią grubo obrzeżony złotem; berło złote wykończona czernią, półksiężyc srebrny zoksydowany, lew brązowy z białymi cieniami. Dzieciątko Jezus: sukienka biała, cieniowana blado-niebiesko, w lewej ręczce trzyma czerwone serce lub kwiat, w prawej słabo widoczny zdaje się kwiatek. Otaczająca obie postacie mandorla wykonana — dziś silnie splekanym — złotem malarzskim, wykańczana czernią.

¹⁶ Centralne Państwowe Archiwum Hist. we Lwowie. Zespół 131, Opis 2, Nr 266 (dawna sygn. K.L. LXXXII/9).



Il. 11. Dokument II arcybiskupa Jana Tarnowskiego z 1669 r., Miniatura w nagłówku.

Sw. Jan: karnacja ciemna, wpadająca w brąz, włosy ciemne, opończa ciemno-brązowa w kilku odcieniach; krzyż złoty obwiedziony czernią, wstęga z napisem srebrna zoksydowana, nimb tarczowy złoty, kartusz jasno-brązowy, herb srebrny na czerwonym tle.

Sw. Stanisław: karnacja bardzo jasna, włosy siwe. Sutanna niebiesko-fioletowa silnie modelowana białym, alba biała, kapa jasno-karminowa, złotobrązowo podbita, złotem obrzeżona. Pastorał, infuła i nimb czarno-złote, kartusz z herbem w tych samych kolorach co poprzedni.

Aniołki: karnacja jasna modelowana białym; u lewego przepaska zielono-złota, skrzydełka czerwone, palma zielona; u prawego przepaska czerwono-złota, skrzydełka różowo-srebrne, zielona.

Stan zachowania miniatury — średni.

Autora miniatury ustalić nie podobna, stwierdzić jednak można, że był rasowym malarzem i to raczej sztalugowym względnie monumentalnym, aniżeli miniaturzystą. W rozwiązywaniu tych skromnych zadań, jakie sobie postawił, wykazał on pewien rozmach i dobre opanowanie rzemiosła, zarówno w rysunku jak i posługiwaniu się farbą. Używanie wyłącznie pędzli bez sięgania do piórka i sposób budowania formy malarskiej zbliżają go wprawdzie do autora iluminacji poprzednio omówionego dokumentu, nie

pozwalają go jednak z nim identyfikować. Różni ich temperament artystyczny, wyrażający się z jednej strony w brawurze w prowadzeniu pędzla, z drugiej zaś w subtelnej delikatności miniaturzysty; różnią też zasady określania i kształtowania formy, inna paleta kolorystyczna, odmienne proporcje postaci ludzkich i sposób ich określania. Nie można u młodszego dostrzec także większego zainteresowania dla indywidualnej charakterystyki, nie mówiąc już o sięganiu do portretowego podobieństwa, które tak silnie zaznacza się u starszego.

Ponieważ powstanie obu dokumentów dzieli jedynie kilka tygodni, nie można dzielić je różnic stylistycznych przypisywać ewolucji w obrębie jednej i tej samej indywidualności twórczej, ani też możliwości posługiwania się tak odmiennymi manierami. Nie pozostaje zatem nic innego, jak przyjąć, że około 1670 r. byli czynni we Lwowie dwaj utrzymujący się na pewnym poziomie artyści — może mistrz i uczeń — którzy próbowali swych sił na polu malarstwa miniaturowego z nierównym zresztą powodzeniem. Pierwszy z nich bowiem wykazywał pewną określoną postawę twórczą i znaczne doświadczenie w tej dziedzinie, a że zdaje się odpowiadały one jego temperamentowi artystycznemu, pozwalały mu wypowiadać się swobodnie nawet w dziełach tak ograniczonych rozmiarów jak miniatura. Drugi natomiast, którego

żywołem była wielka forma, zajmował się malarstwem miniaturowym raczej przygodnie i z trudem tylko nagiął się do jego rygorów formalnych.

IV

Osme dziesięciolecie XVII w., przynajmniej w środowisku lwowskim, zaznacza się zanikiem iluminowanych dokumentów. Ofiarą tej zmiany pada wyposażenie artystyczne dokumentu w szczególności forma malarska, która ustępuje miejsca granicznej, barwa czasem jeszcze odezwie się w kolorowaniu rysunków albo w inicjałach, o ile one nawiązują do dawnych schematów.

Jako przykład można by przytoczyć dokument Adama Piaskowskiego, administratora arcybiskupstwa lwowskiego *sede vacante*, dla kaplicy Domagaliczów z 24 września 1681 r.¹⁷. Jeśli idzie o stronę graniczną, nawiązuje ona do omówionego w rozdziale drugim dokumentu Jana Tarnowskiego dla tejże kaplicy z 1669 r. z tym, że miejsce miniatury na pierwszej stronie zajmuje odpowiednio okazale, jeśli idzie o rozmiary liter, potraktowana inwokacja i intytucja, wykonane w całości złotą farbą, którą spotykamy również w tekście w inicjałach i poszczególnych wyrazach. Natomiast dekoracja malarska ogranicza się do jednego tylko inicjału, rozpoczynającego właściwy tekst. Mieści się on w prostokątnej ramce linearnej niebiesko-złotej (5 × 4,6 cm), tworzy go zaś litera V z herbem *Junosza* oraz ornament roślinny (il. 12). Herb wystawcy dokumentu, *Junosza* pod złotym kapeluszem kardynalskim, z białym barankiem na intensywnie zielonej ziemi i czerwonym tle, na kartuszu, wykonanym złotem i ciemną farbą, stanowi razem z literą najsilniejszy akcent kolorystyczny. Podtrzymuje go w sposób dyskretny, ale i dostrzegalny, oraz uzupełnia z boków i od dołu, okonturowany ciemno ornament roślinny o zielonych łodygach i liściach, z czerwono-białymi i żółtoniebieskimi kwiatami, który umiejętnym rozłożeniem plam w udatny sposób wypełnia pole kompozycyjne. Całość, wykonana biegłą ręką i nader starannie, posiada nieprzeciętne walory zdobnicze, które potęguje jeszcze kolorystyczne ubóstwo grafiki tekstu.

Ale nie był to jedyny wydzwitek tradycji dawnej iluminacji książkowej. Jej bowiem niektóre elementy żyły jeszcze nadal, chociaż w odmiennej szacie artystycznej i technicznej. Mamy tu na myśli ujęte w ramy rysunki, zawierające zwarte kompozycje figuralne i figuralno-dekoracyjne, które wykonywane piórkim tuszem i złotem zajmują miejsce i przejmują funkcję miniatur w nagłówkach niektórych dokumentów. Dekoracja tego typu występuje w dwóch wersjach.

Pierwszą reprezentuje dokument arcybiskupa Wojciecha Korycińskiego, datowany we Lwowie 2 maja 1672 r., zatwierdzający fundację nowego kanonikatu w kapitule lwowskiej, przez Jerzego Giedzińskiego biskupa sufragana¹⁸.

Jego wystrój artystyczny ogranicza się do pierwszej tylko strony, tworzy go zaś zajmujący jej górną część rysunek, poza tym inicjał w tekście i tarcza z herbem na marginesie (il. 13).

Rysunek (7,8 × 13,8 cm) wykonany cienkim piórkim i tuszem i wydatnie cieniowany złotem. W zło-



Il. 12. Dokument archidiacona Adama Piaskowskiego z 1681 r., Inicjał na str. 1.

tej obwódce na naturalnym tle pergaminu, ze schematycznie tylko zaznaczoną ziemią, przedstawia on po stronie lewej biskupa z podwójnym wysokim krzyżem w ręce, a więc zapewne św. Wojciecha patrona wystawcy dokumentu. Po lewej stronie rycerz na koniu, przebijający smoka, to zapewne św. Jerzy patron fundatora. Obaj święci trzymają długą wstęgę z napisem *In Nomine Domini Amen*, która widać się w splotach tworzy w środku rodzaj medalionu, w nim zaś mieści się pod kapeluszem kardynalskim herb *Topór* Korycińskich. Rysunek sam pozbawiony jest wprawdzie większej wartości artystycznej, ale wykonany lekko, wskazuje, że autor posiadał może większą biegłość techniczną, aniżeli wiedzę i talent. Ta właśnie okoliczność tłumaczy pewne niedociągnięcia formalne i daleko posuniętą ascezę w stosowaniu środków wyrazu.

Tego samego dowodzą dwa pozostałe elementy dekoracji, szczególnie początkowy inicjał tekstu, który tworzy litera V z herbem *Topór* w środku, przykryta dużym kapeluszem kardynalskim z dekoracyjnie potraktowanymi sznurami. Podobnie przedstawia się mała tarcza z herbem *Prawdzic* Giedzińskich pod infulą i pastorałem na marginesie po stronie prawej.

Rysunki te przy wszystkich swoich zaletach i wadach zachowują jednak pewne oblicze stylowe, a swym graficznym charakterem i skromnym kolorytem harmonizują z tekstem, który utartym już zwyczajem wykonany został tuszem i ożywiony złotem.

Drugą wersję dekoracji znajdujemy na dokumencie archidiacona Konstantego Mrozowickiego, administratora archidiecezji lwowskiej *sede vacante*, za-

¹⁷ Tamże, Nr 265 (dawna sygn. K.L. XXXII/2b). Dokument ten został wszyty do oprawy dokumentu Jana Tarnowskiego dla tejże kaplicy z 1669 r. Nr 265 n).

¹⁸ Tamże, Nr 268 (dawna sygn. K.L. XXXII/3). Dokument ten posiada oprawę z czerwonego safianu identyczną z opi-

saną w rozdziale II przy dokumencie Nr 263; jedyna różnica polega na tym, że w obu medalionach środkowych znajduje się monogram *I.H.S.* Sam dokument jest wszyty przy pomocy długiego sznura niebieskozłotej, na którym zwisa pieczęć o zatartym rysunku w metalowej kabzli.



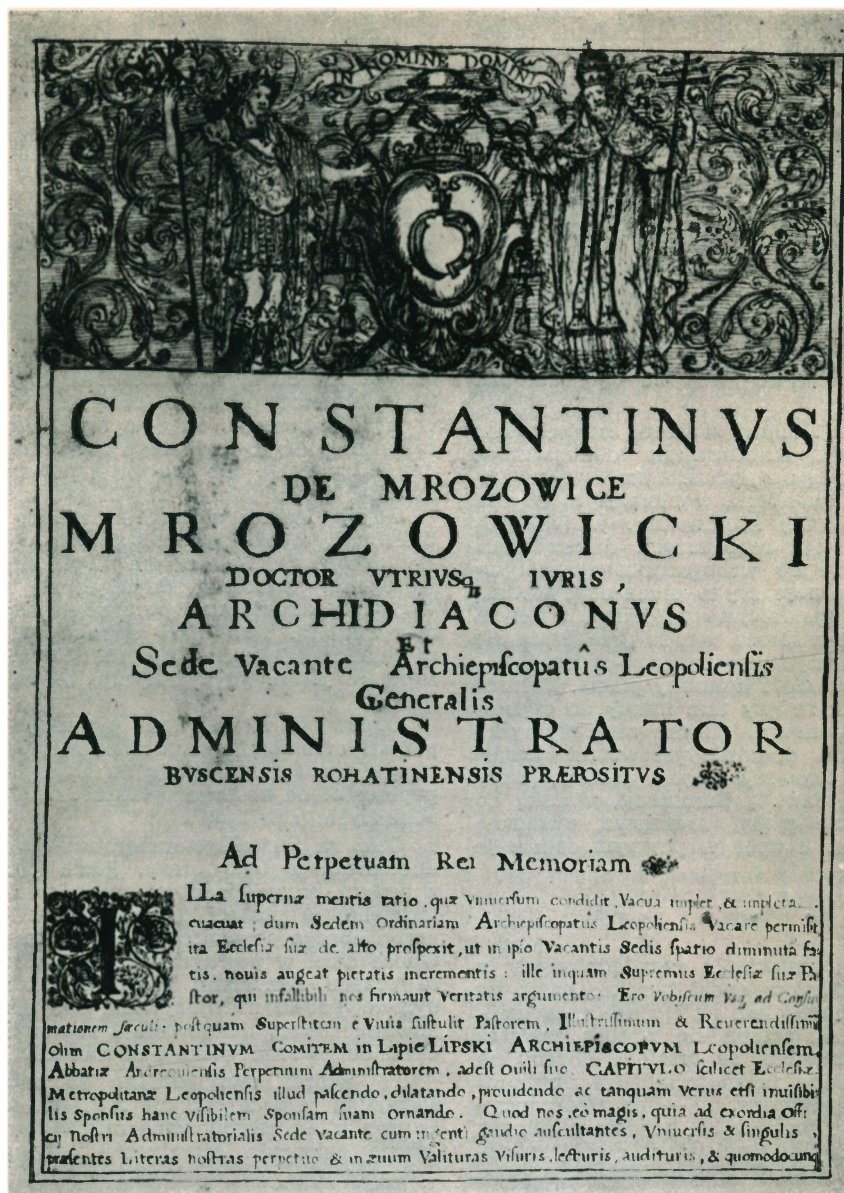
Il. 13. Dokument arcybiskupa Wojciecha Korycińskiego z 1672 r., str. 1.

twierdzającym fundację nowego kanonikatu w katedrze katedry przez rodzinę Kuropatwów, a wydanym we Lwowie 20 czerwca 1698 r.¹⁹

Główny akcent dekoracyjny tego dokumentu stanowi rysunek umieszczony podobnie, jak w poprzednich dokumentach, z tym chyba, że rozmiarami ustępuje on w sensie monumentalnym rozbudowanej intylucji, nad którą jest umieszczony (il. 14).

¹⁹ Tamże, Nr 233 (dawna sygn. K.L. XXXII). Oprawa oryginalna z czerwonego saflianu z wyciśniętą skromną złotą ramką.

Sam rysunek (9 × 23,8 cm), mimo zdecydowanie graficznego charakteru, osiąga jednak pewne efekty malarskie, dzięki zastosowaniu niespotykanej dotychczas techniki. Sama bowiem kompozycja potraktowana jest dekoracyjnie, gdyż nie ogranicza się do samego herbu i figur świętych, jak to obserwowaliśmy w poprzednio omówionym dokumencie, ale wciąga i tło, zapelniając je splotami wijącego się akantu a ponadto jeszcze gęstymi szrafami poziomymi. Zabieg ten spowodował wprawdzie silne osłabienie przejrzystości kompozycji, ale zarazem odebrał jej i oschłość, zwłaszcza, że rysunek ożywiają akcenty złote bardzo subtelnie naniesione piórkiem i pędzelkiem.



Il. 14. Dokument archidiacona Konstantyna Mrozowickiego z 1698 r., str. 1.

Ośrodek kompozycji stanowi ozdobna tarcza-kartusz z herbem Prus pod koroną z klejnotem i kapeluszem kardynalskim, a więc odnoszącym się do Mrozowickiego, wystawcy dokumentu, gdyż ród fundatorów Kuropatwów pieczętował się *Jastrzębcem*; ten zaś ostatni herb wprowadzony został w niewielkich rozmiarach do tekstu na stronach 2 i 3. Patronem wystawcy jest także stojący po lewej stronie smukły rycerz rzymski z wieńcem laurowym na głowie i zarzuconą na ramiona togą, podtrzymujący szerokim gestem prawej ręki włócznię z monogramem XP w miejscu ostrza. Jest to niewątpliwie cesarz Konstantyn, którego imię nosił Mrozowicki. Natomiast

papież po prawej stronie, trzymający podobnym gestem potrójny krzyż, to zapewne Grzegorz Wielki, stanowi w tym zespole pewną zagadkę. Imię jego bowiem nie występuje w rzeczonym dokumencie, stąd jego obecność merytorycznie nie dająca się uzasadnić zdaje się zawierać poważną wskazówkę proweniencyjną; wolno bowiem w danym wypadku domyślać się, że mamy tu do czynienia z odpowiednio zaadaptowanym powtórzeniem jakiegoś winiety lub ornamentu książkowego włoskiego pochodzenia. O jego wyborze mogła zdecydować obecność figury ces. Konstantyna, którą chciano koniecznie wprowadzić, a nie umiano znaleźć innego źródła iko-

nograficznego. Tym może tłumaczy się wysoki poziom artystyczny całej kompozycji. Umiejętne rozłożenie jej elementów, poprawne na ogół w proporcjach i w ruchu figury luźkiej, pewność rysunku w ornamentyce roślinnym, a wreszcie gęste szrafowanie, które jakby naśladując technikę mezzotinty, pozostawia wolne pewne miejsca dla podniesienia plastyki odnosnych szczegółów, — wszystko to świadczy o świadomym kształtowaniu formy; a co najmniej o udatnym powtarzaniu doskonałego pierwowzoru. Jeśli jednak nawet tak było, to nasz artysta wyszedł poza nie, wprowadzenie bowiem szrafowania tu i wykozystanie możliwości, które dawało posługiwanie się ciemną, dziś silnie zblakłą farbą i dyskretnie stosowanym złotem, zdaje się wskazywać, że jednak wniosł on w swe dzieło pewien wkład osobisty i na swój sposób wzbogacił dość nikły na ogół dorobek rodzimej grafiki.

Rzeczony dokument stanowi zarazem ostatnie echo zamierzających tradycji iluminowania dokumentów. W tym miejscu styka się on jednak z praktykami kaligranicznymi innych kancelarii, w pierwszym rzędzie kurii rzymskiej i polskiej królewskiej. W ich produktach z tego czasu i z najbliższych dziesięcioleci obserwujemy tendencje do wzbogacania dekoracyjności dokumentu. Dokonuje się to przez odpowiednią rozbudowę początkowego inicjału względnie i innych liter pierwszego wiersza tekstu tak, że przeobraża się on często z zwartą kompozycją roślinno-ornamentalną, zajmującą całą szerokość kolumny pisma. Różnica jednak polega na tym, że gdy tam mamy do czynienia z motywami szablonowymi, które niekiedy tylko ożywiają indywidualne dodatki, przeważnie heraldycznego charakteru, lwowskiej artyście graficy, jakby kontynuując tradycję dawnej iluminacji, wnoszą do swych dzieł konkretne wątki treściowe, związane z odnosnymi tekstami, a więc w pewnym sensie je ilustrujące.



Zamykając na tym omówienie uwzględnionych tu iluminowanych dokumentów epoki baroku, godzi się zastanowić nad ich znaczeniem na tle ogólnych dzieł naszej sztuki. I tu trzeba się z góry zastrzec przed jego wyolbrzymianiem ze względu choćby na to, że scharakteryzowany tu materiał jest ilościowo i proweniencyjnie ograniczony, a — na razie przynajmniej — izolowany. Pochodzi on bowiem z jednego tylko ośrodka, ten zaś, bez względu na swoją znaczną dynamikę wewnętrzną i indywidualne osiągnięcia, nie może pretendować do roli przodującej lub miarodajnej w tej dziedzinie. W najlepszym bowiem wypadku był on tylko jednym z równorzędnych ośrodków artystycznych, podlegających tym samym mniej więcej prawom rozwojowym, a nic nie wskazuje na to, aby zasięg jego oddziaływania na zewnątrz był

²⁰ E. CHOJECKA, *Dekoracja malarska ksiąg Promotionum i Diligentiarum Uniwersytetu Jagiellońskiego XVI—XVIII wieku*, „Zeszyty Naukowe UJ” XCV, Prace z historii sztuki, z. 3, Kraków 1965.

²¹ Jeśli idzie o księgi miejskie, ich wystrój artystyczny nie został dotychczas opracowany. Jedyńie Karol BADECKI (*Archiwum Akt dawnych miasta Lwowa*, t. III, Lwów 1935 i t. IV, 1936) sygnalizował i reprodukował szereg rysunków i wintet. Z nich najbardziej interesująca jest karta wstępna „Złotej księgi” z połowy XVII w. (BADECKI jw., t. III, tabl. XXVI), na której znajduje się pięć wykonanych cien-

w tym czasie szczególnie szeroki. Jeśli więc idzie o iluminowane dokumenty, dla których w tej chwili nie znamy analogicznych zabytków krajowych skądinąd, zamiast formułować zbyt pośpiesznie wnioski uogólniające, lepiej zgłosić postulat dokładnego przejrzenia wszystkich archiwów pod tym kątem. Oczywiście szłoby o wydobycie materiału równorzędnego, który możnaby krytycznie zestawić i wartościować. Dlatego też nie może tu być brana pod uwagę dekoracja rysunkowo-malarska różnych ksiąg urzędowych, — np. uniwersyteckich²⁰, miejskich²¹, i grodzkich; przy swej znacznej nawet wartości kulturalnej jest ona jednak dziełem albo przygodnie angażowanych artystów, albo — i to przeważnie — dyletantów. W naszym natomiast wypadku mamy do czynienia z twórcami zawodowych malarzy-miniaturzystów, a ponieważ nie robią one wrażenia improwizacji, zakładają istnienie pewnego doświadczenia praktycznego w tej dziedzinie, a więc w ostatecznej konsekwencji również jakiegoś większego zapotrzebowania społecznego. Czy miało ono charakter powszechny, czy tylko lokalny, przesądzać w tej chwili niepodobna.

Gdyby jednak okazać się miało, że iluminowane dokumenty epoki baroku stanowią wyjątkową własność czy osobliwość środowiska lwowskiego, wówczas ze szczególną ostrością zarysuje się pytanie genezy względnie okoliczności pojawienia się tego typu dzieł nad Półcią. Natomiast epilog tego procesu nawet w ramach tak szczupłego materiału przedstawia się zupełnie jasno, gdyż znajduje on ujście w ogólnym nurcie.

Odpowiedź na te i inne pytania trzeba pozostawić przyszłym badaniom, na razie zaś, powtarzając przestrożę przed silieniem się na zbyt pochopną syntezę, poprzestać na krótkim tylko naszkicowaniu znaczenia odnosnych zabytków.

Otóż na tle całego malarstwa sztalugowego i monumentalnego tego czasu, gdzie przeważnie można z dużym prawdopodobieństwem wskazać źródło natchnienia w postaci pierwowzorów i to w znacznej części obcego pochodzenia, w danym wypadku stoimy wobec dzieł w pewnym sensie oryginalnych. Dotyczy to przede wszystkim tematyki, która jest w każdym wypadku rozwiązywana indywidualnie, warunkowana treścią dokumentu i zrozumiela tylko na tle określonego środowiska i okoliczności.

Po wtóre: uwzględnione tu zabytki iluminacji wskazują, że w 2. połowie XVIII w. działło na terenie Lwowa kilku zawodowych miniaturzystów, znających dobrze założenia artystyczne tej gałęzi malarstwa i opanowujących jej środki wyrazu. Z nich najwybitniejszym jest autor wystroju plastycznego dokumentu dla kaplicy Domagaliczów z 1669 r., gdy inni, chociaż nie dorównywali mu wielostronnością uzdolnień i możliwości twórczych, wykazali duże poczucie stylu, a w jednym wypadku pewne zadatki talentu w zakresie miniatury portretowej.

kim piórkem i tuszem, a następnie kolorowanych medalionów; drugi okaz to akwarela przedstawiająca papieża Aleksandra VII na tronie, wykonana w 1661 r. przez notariusza miejskiego Mactęja Kuczankowicza (tamże tabl. XXVII). — Z miast prowincjonalnych jedynie w księgach Zółkwi stwierdzono obecność tego rodzaju ozdób graficznych i malarskich, por. M. GĘBAROWICZ, *Szkice z historii sztuki XVII w.*, Toruń 1966, s. 192 nn. — Natomiast księgami grodzkimi i ziemskimi — o ile udało się stwierdzić — nikt dotychczas nie zajmował się pod tym kątem.

I to jest ten punkt, w którym ujawniony tu materiał z portretem arcybiskupa Jana Tarnowskiego jako szczytowym osiągnięciem na czele, przekracza granice lokalne. Wiedzieliśmy bowiem dotychczas, że miniatura portretowa jako samodzielna gałąź sztuki znana była w Polsce już od XVI w., nie posiadamy jednak dotychczas jej opracowania w całości; co najwyżej poszczególne zabytki czy ich zespoły przedstawiające osoby królów i członków ich rodziny próbowano łączyć z któryś ze znanych artystów i to przeważnie cudzoziemców. Tymczasem w wypadku arcybiskupa Tarnowskiego mamy przed sobą dzieło i to niepośledniej miary, które powstało na miejscu jako twór niewątpliwie miejscowego artysty. Co więcej, na podstawie zabytków i danych pośrednich możemy stwierdzić, że ten rodzaj malarstwa był wcale szeroko rozwinęty i w różny sposób praktycznie wykorzystywany.

Sporo danych w tej mierze przynosi inwentarz kaplicy Domagaliczów z lat 1643—1701, w którym wśród codziennie napływających wotów spotykamy również miniatury portretowe. Tak wyraźnie nie są one wprawdzie określane, ale domyślać się ich trzeba wśród portretów malowanych na srebrnej lub złotej blasze z takimiż ramami, to bowiem, a nie momenty idealne, stanowiło o ich wartości w oczach inwentaryzatorów i dlatego je uwzględniali w spisach. Czasem jednak budzą się wątpliwości, czy wszystkie te portrety można zaliczać do miniatur, niektóre bowiem określenia dają wiele do myślenia²², podobnie jak znana skądinąd okoliczność, że takie portrety-wota ważyły po kilkanaście grzywien srebra, a więc musiały być większego formatu.

Dlatego też lepiej poprzestać na tych pozycjach, w których wchodzi w grę portrety dzieci, wielkość nie jest wyszczególniona, albo gdzie jako materiał występuje złoto, gdyż ono z góry wykluczało większe rozmiary odnośnych wotów. Dlatego miniatury należy się dopatrywać w ofiarowanej przez jednego z Potockich w 1669 r. złotej tabliczce „z osobami”²³, albo w złożonej w 1695 r. tablicy „na której wymalowany

młodzian”²⁴. Najciekawiej jednak z wielu względów brzmi zapisek z 26 marca 1683 r., który godzi się tu przytoczyć *in extenso*: „Tabliczka albo votum cum effigie picta Krolewica Jęgo Mości Amorka, od Królestwa Ich Mości Jana 3 i Mariej Kazimiry ofiarowane, dziękując P. Bogu i N. Pannie, że za przyczyną jej i ofiarowaniem do tego cudownego obrazu z niebezpiecznej choroby wyszedł ten Panicz. Vivat pro gloria Dei”, co później uzupełniono na marginesie: „Anno 1687 okszczony Constantinus”²⁵.

Tyle udało się wydobyć z jednego tylko inwentarza kaplicznego, ale przypuszczać trzeba, że miniatury portretowe wyjątkowo tylko składano jako wota, od tych bowiem wymagano odpowiedniej wartości materialnej. Stąd też portrety, wykonywane na innych materiałach, a nie na szlachetnych, nie były przez administrację brane pod uwagę. Miniaturami jednak mogły być obrazki z przedstawieniami jakichś cudów, które nieraz zawieszano w małej kapliczce, gdzie nie było miejsca na wielkie płótna²⁶.

Autorów tych miniatur-wotów nie znamy, przyjąć jednak można, że te, które pochodzą od rodziny królewskiej, były dziełami artystów nadwornych. Natomiast w odniesieniu do wotów od szlachty i mieszczan, wszystko przemawia za tym, że ich twórcami byli miejscowi malarze-miniaturzyści.

Tak zatem wypadnie zakonkludować, że zdobięce dokumenty iluminacje nie są zjawiskiem odosobnionym, a — jednymi z niewielu — zachowanymi zabytkami tej zaginionej gałęzi malarstwa. Uprawiali ten rodzaj zasadniczo zawodowi artyści, nieraz jednak znajdował on adeptów wśród wysoko postawionych osobistości. Do takich należał np. Konstanty Sobieski, o którym wiadomo, że zajmował się malowaniem i to prawdopodobnie miniatur, a śladów tej jego pasji należałoby poszukiwać w znanym pośmiertnym inwentarzu zamku żółkiewskiego z 1726 r.²⁷

Ale był to już początek nowej ery w dziejach tego rodzaju malarstwa, która przyniosła najpierw jego popularyzowanie i rozkwit, a następnie demokryzacje.

²² Do takich należy określenie „*ćwilkowy*” (np. „2 Octobris [1676] Tablicę ćwilkową srebrną z żołnierzem malowanym Jej Mość Pani Helena Kunaszewska ofiarowała za duszę małżonka swego pod Żurawnem zaginionego” — *Inventarium suppellectilis*, s. 364). Jeżeli ma ono określać powierzchnię, odpowiadającą czwartej części łokcia względnie formatowi książki in 4°, można by je zastosować do miniatury portretowej tylko wtedy, gdyby obejmowało ono również ramy, gdyż te przez swoją masowość wyznaczały właściwą wartość odnośnych wotów.

²³ „Die 20 Septembris [1669 r.] Je° Mśc P. Szczęsny Potocki Starosta Krasnostawski ofiarował tabliczkę okrągłą złotą z osobami malowanemi”. *Inventarium*, s. 271.

²⁴ „Die 20 elusdem [= X. 1685 r.] Tablica, na której wymalowany młodzian P. Jan Alempk Lwowczyk, który w tejże kaplicy w grobie swoim żył”. *Inventarium*, jw., s. 406.

²⁵ Tamże, s. 293.

²⁶ Pod datą 1 marca 1676 r. podany jest szczegółowy opis cudu, którego doznała Zofia Golańska, uratowana ze śmier-

telnego niebezpieczeństwa, na jakie ją naraził zbiegany koń. Zaprotokółowane jej zeznanie zamyka uwaga końcowa „*votum Masz S. pro gratiarum actione najęta i votum obrazek malowany oddała*”. Tamże, s. 361.

²⁷ O pasji malarskiej królewicza Konstantego wspomina w swym pamiętniku Zofia Leszczyńska, długoletnia domowniczka i przyjaciółka Sobieskich w Żółkwi (por. Sabina z GOSTKOWSKICH GRZEGORZEWSKA, *Pamiętnik o Marii Wessłownej, królewiczowej Konstantowej Sobieskiej*, Warszawa 1867, s. 246, 281 nn). Mówi się tam wprawdzie ogólnie o malarstwie olejnym, uprawianym przez królewicza, być jednak może, że obejmowało ono także i miniatury. W inwentarzu bowiem pośmiertnym uderza, że obok szeregu wiele dających do myślenia pozycji, w kilkunastu wypadkach mówi się wprost o miniaturach i ramkach miniaturowych; wskazywałoby to na szczególne zainteresowania właściciela, który może próbował sił na tym polu, por. L. FIN-KIEL, *Inwentarz zamku żółkiewskiego z 1726 r.* „Spr. Kom. Hist. Sztuki” t. V, 1896, s. 42—48.

DOCUMENTS ENLUMINÉES DE L'ÉPOQUE DU BAROQUE

La miniature atteint au cours de quelques milliers d'années de son histoire deux fois l'apogée de développement. Pour la première fois c'est le moyen-âge qui crée la splendide enluminure c'est à dire la

décoration des livres — pour la seconde fois, au cours du XVIII s. et au premier quart de siècle suivant, nous sommes témoins d'épanouissement du portrait en miniature.

C'est l'invention de l'imprimerie qui porte un coup à l'enluminure et au livre écrit.

Ainsi aux siècles XVI et XVII a lieu une lutte entre les deux genres de miniature; les traditions anciennes de la miniature et de sa liaison étroite avec le livre et le texte disparaissent graduellement, d'autre part le portrait en miniature devient un domaine autonome de l'art figuratif. L'enluminure ancienne restreint son intérêt à la charte, dont la forme subit un changement; l'ancienne grande feuille de parchemin se transforme en un plus petit cahier à plusieurs pages, qu'on décore pareillement que les livres d'autrefois. Une telle charte enluminée, connue en France depuis le XIV s., reçoit en Angleterre au XVII s., comme un des éléments de la décoration, le portrait du roi, éventuellement d'un autre acteur; pourtant la charte atteint son développement le plus plein en Espagne où les miniatures occupent parfois la place préminente. Vu cet état des choses, il est remarquable, que la charte enluminée paraît dans la deuxième moitié du XVII s. à Lwow (ville au sud-est de l'ancienne République de Pologne). Quelques exemplaires de ce genre, qui proviennent des archives de l'ancien chapitre de Lwow, font le sujet de cette étude.

I (fig. 1—2)

La charte de l'archevêque de Lwow Jean Tarowski de 1659 pour la confrérie du St. Sacrement. La décoration — sauf une rosette colorée à motifs géométriques et végétaux à la fin de la charte — se borne à une grande miniature sur la première page, au-dessus du texte. Celle-ci comprend sur le fond naturel du parchemin, au centre, une médaille ovale avec deux anges adorant l'ostensoir, des deux côtés duquel se trouvent: à gauche St. Jean Baptiste, à droite l'apôtre St. Jacques. L'auteur de la miniature, qui reste inconnu, était un maître du dessin et de la peinture, pourtant il n'avait pas la science du coloris, qui parfois choque par la disposition inhabile et manque d'éclat, au contraire, dans les parties monochromes, p.ex. dans les figures latérales, l'artiste se manifeste comme un peintre formé et bien doué.

II (fig. 3—5, 9, 10)

La charte du même archevêque de 1669 pour la chapelle de la famille de Domagalicz à Lwow. La décoration de cette charte comprend une miniature en tête du texte et une lettre initiale sur la première page et un portrait d'archevêque — page dernière. La plus saillante est la miniature en tête, qui représente la Ste Vierge et l'Enfant aux nuages avec les saints agenouillés en deux groupes — au dessous. Cette composition se lie avec le caractère et le titre de la chapelle nommée, laquelle gardait l'image miraculeuse de la Ste Vierge (fig. 6). D'abord l'épithète des enfants de la famille Domagalicz, cette image devint avec le temps l'objet du culte de toute la ville. Ce culte s'élargit dans toute la Pologne du moment, qu'en 1656 au temps des guerres terribles le roi Jean Casimir fit devant ce tableau les vœux solennels où, outre la promesse des réformes politiques, se trouvait aussi la proclamation de la Ste Vierge reine du royaume de Pologne. De cette image on reproduisit dans la miniature seulement la figure de la Vierge avec l'Enfant, pendant que les saints assemblés en bas sont des patrons de bienfaiteurs de la chapelle. On les peut identifier

à l'aide des attributs et des écus armoriaux, qu'ils tiennent, exception faite du deuxième de gauche, d'un jésuite; c'est, peut-être, Martin Laterna, le premier supérieur à Lwow, ou Adalbert Męciński, qui périt comme martyr au Japon. Le lion, qui sépare les deux groupes et qui tient un écu avec le blason du pape Sixte V, représente la ville de Lwow. Cette miniature démontre dans la composition et le dessin une pleine maîtrise de la technique de l'art nouveau, la richesse du coloris joyeux et son application au sens décoratif, ainsi que la caractéristique habile de portraits, surtout des hommes à l'âge mûr et avancé.

La lettre initiale O qui se trouve sur la même représente sur un vaste paysage la chute en paradis et à côté, dans un très petit médaillon, l'agneau — page, peinte légèrement en aquarelle bien délavée, le tout est donc l'histoire raccourcie de la rédemption.

Le portrait en miniature à la fin, dont la conservation est médiocre, se caractérise, abstraction faite des défauts du dessin, par une force d'expression et par le réalisme, loin de la flatterie du portrait officiel. L'auteur inconnu de ces miniatures était un représentant le plus éminent de cet art, qui joignait au talent la science et l'expérience.

III (fig. 11)

La charte du même archevêque de 1669 confirmant la fondation d'un canonicat surnuméraire. La décoration se borne à une seule miniature en tête et représente au milieu la Madone de l'Apocalypse sur un lion — ce qui formait les armoiries du chapitre de Lwow — avec les figures de St. Jean Baptiste, patron de l'archevêque et de St. Stanislas, patron du fondateur Giedziński. La miniature, peinte de traits énergiques de pinceau, prouve que l'artiste était un peintre de grandes formes, qui ne pouvait pas se plier au traitement plus minutieux de la forme, qu'exige la miniature. Une certaine affinité du style avec la décoration de la charte précédente de la même année n'exclut point, que — laissant à part la différence du tempérament artistique — parmi les deux peintres il y avait la relation du maître et d'élève.

IV

La huitième dizaine du XVII s. marque le déclin d'enluminure des chartes à Lwow. Au lieu des miniatures on applique tantôt des lettres initiales colorées (fig. 12), tantôt des dessins figuratifs avec application de l'encre de Chine et de l'or. Les patrons saints restent, mais ils sont groupés autour de l'écu armorial de l'acteur principal (fig. 13). Parfois donc, peut-être sous l'influence de la décoration des imprimés le fond est formé de rinceaux condensés par la hachure (fig. 14), mais habilement ranimés par les lieux laissés vides et par les accents d'or. Mais sur ce point la charte traditionnelle s'approche du style de la décoration appliquée par certaines chanceleries en partant de la fin du XVII s. (p.ex. celle du pape) où la décoration développée du premier vers du texte le transforme en une certaine espèce de vignette ou en une pareille composition ornementale.

Il serait intéressant d'explorer sous ce point de vue les autres archives pour constater, si les chartes enluminées de Lwow présentent dans cette partie de l'Europe un phénomène isolé, ou bien sont-elles un reflet du courant, qui s'étend sur plusieurs pays.

M. Gębarowicz

MAREK ROSTWOROWSKI

ZAGINIONY OBRAZ ANTONELLA DA MESSINA Z KOLEKCJI OSTROWSKICH

I. Pisząc o obrazie, którego nie możemy zobaczyć...

Jedno z nielicznych, zachowanych dzieł Antonella da Messina¹ znajdowało się do drugiej wojny światowej w posiadaniu polskim. Niewielki obraz (36,7 × 28,8 cm) przedstawiający Chrystusa przy kolumnie (il. 1)² wisiał przez blisko sto lat, pociemniały i niewyraźny, w jednym z pokoi gościnnych dworu Ostrowskich w Radoszewnicy. Nazwisko autora nie

było znane. Podpis i datę 1474 przesłaniała warstwa pociemniałych werniksów. W r. 1931 dr Hermann Koerbel, który leczył Marię Ostrowską, właścicielkę obrazu, zainteresował się nim, oczyścił i odczytał podpis. Obraz wysłano do Wiednia i powierzono jego konserwację pracowni Kunsthistorisches Museum. W wyniku zabiegów dyrekcji o przedłużenie depozytu, obraz znajdował się jeszcze w Wiedniu w chwili zajęcia Austrii przez Hitlera³. W czasie wojny został

¹ Zachowało się 27 obrazów, których autorstwo nie budzi wątpliwości.

² Na drewnie, 36,7 × 28,8 cm, podpis: „1474 antonellus messaneus me pinxit”. Ponieważ obraz jest niedostępny, cytuję jego opis według J. LAUTSA (*Antonello da Messina*, „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien” N.F. VII, 1933, s. 33): „...Farbe und Licht runden die plastische Form und lösen sie vom dunklen Grund. Der Gesamtcharakter der Farbe ist einer warmen Tonigkeit, die durch das braunlich beschattete Rosa des Inkarnats bestimmt wird. Lider und Lippen zeigen ein blasses Rotbraun, ein dunkles Schwarzblau die Augen. Die Haare sind dagegen in kräftigen Braunrot gegeben, das durch rötliche Glanzlichter belebt erscheint; braun ist auch die Seule, an die Christus gefesselt ist”. Lauts nie widział obrazu i wszystkie informacje na jego temat otrzymał od Wildego. Ciemne tło jest zapewne niszą, podobnie jak w obrazie z Piacenzy, czego Wilde chyba nie zauważył. Obraz ten nie był szerzej znany aż do r. 1933, zaś Lauts nie podał nazwiska właściciela. Wszystkie późniejsze wzmianki oparte są na opracowaniu Lautsa. M. Walicki (J. BIAŁOSTOCKI, M. WALICKI, *Malarstwo europejskie w zbiorach polskich*, Warszawa 1955, wyd. 2. 1958, s. 40) pisząc we wstępie o obrazach utraconych, wymienia głowę Chrystusa ze zbioru Ostrowskich znajdującą się w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu.

³ Sprawę pochodzenia obrazu wyjaśnia częściowo list z dnia 15 kwietnia 1966, który otrzymałem od Pana Michała Ostrowskiego:

„...Wiadome dzieło sztuki znajdowało się w naszej rodzinie od niepamiętnych czasów, bowiem stryj mój, Tadeusz Ostrowski, wspominał mi nieraz, że od swoich dziecięcych czasów pamiętał jego istnienie w moim domu rodzinnym — Radoszewnicy (nad Pilicą).

Dziadek mój August (brat regenta Józefa Ostrowskiego) zamieszkiwał w Radoszewnicy do swej śmierci, od 1848 r., kiedy to po ślubie swym z Elżą Niezabytowską dokonał gruntownej naprawy i przebudowy dworu. Zachowane do wojny akta, między innymi spis inwentarza pokoi gościnnych, wykazywały obraz «Głowa Ctrustusa w cierniowej koronie» — oczywiście bez podania autora.

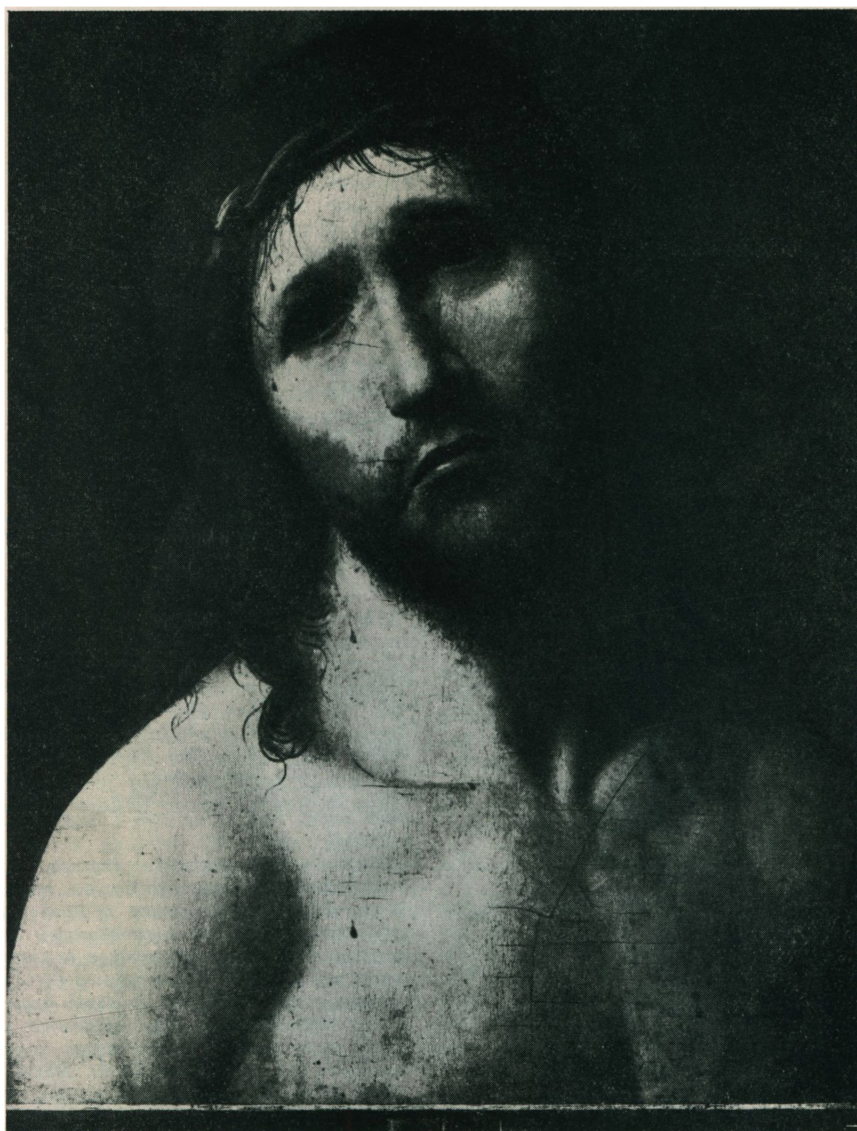
Do 1930 lub 1931 roku autorstwo tego obrazu nie było nam znane. Dokonał tego drogą zupełnego przypadku Dr. Hermann Koerbel, lekarz ś. p. Matki mojej (Marii Ostrowskiej), z sanatorium w Marlenbadzie, zamieszkały w Wiedniu. Obraz zabrany został przez Dr Koerbela, bez ramy (malowany był na drzewie). O odkryciu zdecydował napis na spodzie obrazu bardzo wówczas niewidoczny «Antonello...» a na końcu «Mamertini». Napis ten był na wąskim pasku drewna wnikrustowanego w tablicy obrazu.

Obraz oczywiście na przestrzeni lat uległ znacznemu zanieczyszczeniu, był b. ciemny i mało wyraźny, chyba nawet powleczoney werniksem.

W niedługim czasie potym, nadszedł rewelacyjny list do mojej Matki od Dyrekcji Kunsthistorisches Museum, proszący o przyjazd właściciela celem załatwienia formalności depozytowych w Muzeum. Donołała tego Matka moja.

[...] W 1934 roku byłem w Wiedniu i zwiedziłem otwartą wówczas wystawę dzieł Antonella da Messina, jako odrębne stoisko w Ksth. Museum. — Pokazano mi tam [...] nasz obraz z fotografiami przed i po dokonaniu zabiegów konserwatorskich. Różnica oczywiście była kolosalna, obraz w nowej szacie robił duże wrażenie, szczególnie niesamowicie bolesny wyraz oczu.

Dyrekcja Muzeum radziła obraz zostawić na miejscu, w każdym razie do zakończenia ekspozycji, no ... i pozostał... wiem, że czyniono starania przez Interpol odnalezienia zag-



Il. 1. Antonello da Messina, *Chrystus przy kolumnie - zaginiony.*
(Fot. Kunsthistorisches Museum, Wien)

skradziony wraz z kilku innymi z kopalni, w której zabezpieczono część arcydzieł Kunsthistorisches Museum. Dotychczasowe poszukiwania nie dały wyników⁴.

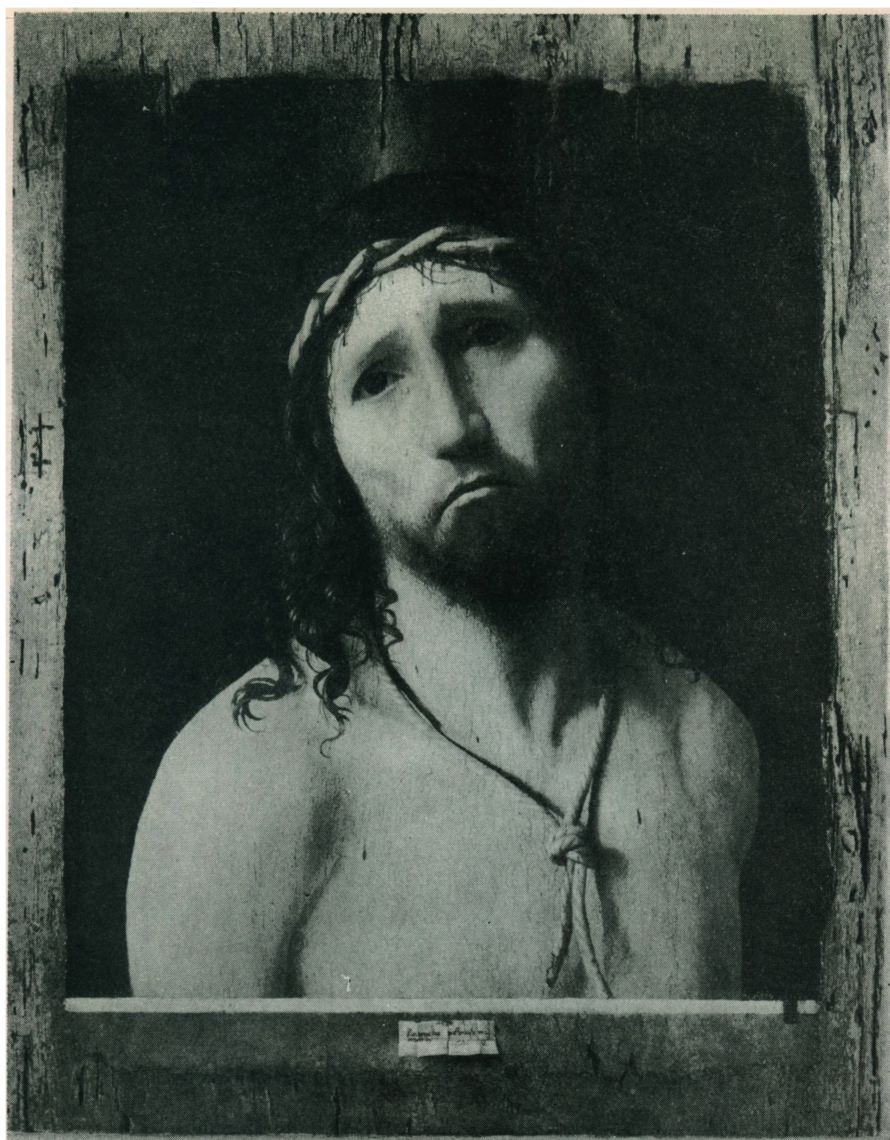
nionych obrazów wśród nich i naszego, co pozostało do dzisiaj bez rezultatu."

Pragnę wyrazić tu P. Michałowi Ostrowskiemu podziękowanie za cenne informacje. Nie wiemy w jaki sposób obraz znalazł się w posiadaniu Ostrowskich i gdzie się przedtem znajdował. Jedną z możliwości, które trzeba brać pod uwagę, to pochodzenie z rozproszonej galerii Stanisława Augusta. Przyjąwszy możliwość niedokładności w pomiarach, a także zmiany formatu obrazu (wzmianka o winkrustowanym podpisie zdaje się świadczyć o tym, że obraz był zmniejszony),

Pisząc o obrazie, którego nie możemy zobaczyć, rozpoczniemy od przeglądu podobnych dzieł tego samego artysty. Antonello często powracał do raz powziętych koncepcji tematów (*Ukrzyżowanie, Santa Con-*

można wymienić hiotetycznie kilka pozycji (T. MAŃKOWSKI, *Galeria Stanisława Augusta, Lwów 1932*), a mianowicie: nr 407 — „*Tête de Christ couronné d'épines*” (12 × 9 cali), 564 — „*Le Christ couronné d'épines, buste*” (13 × 12 cali), 1538 — „*Ecce Homo sur bois*” (10 × 7 cali). Pierwotne przeznaczenie obrazu było zapewne podobne jak obrazu w Płacenzy; mógł on być środkową częścią predelli, lub wizerunkiem z gonfalone (por. przyp. 14, il. 20).

⁴ Wiadomość tę zawdzięczam dr Guntherowi Heinowski,



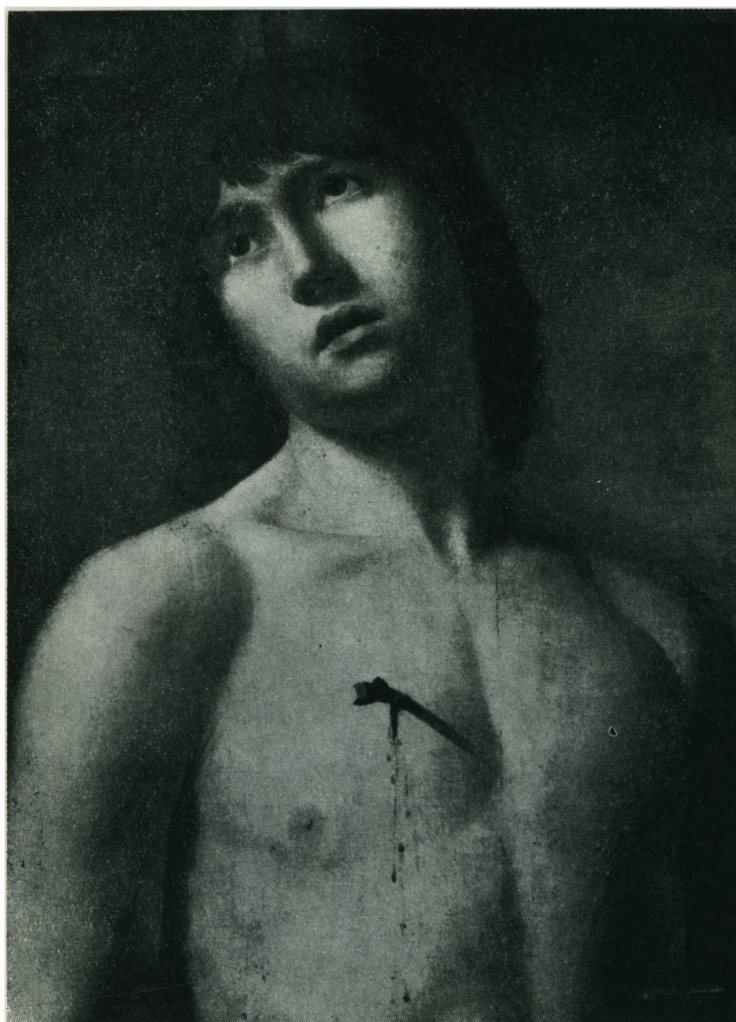
Il. 2. Antonello da Messina, Chrystus przy kolumnie, Piacenza, Collegio Alberoni. (Fot. Istituto Centrale del Restauro, Roma)

versazione, Annunziata, Chrystus przy kolumnie, czy portret, zawsze jednakowo komponowany) i dlatego łatwo jest podzielić jego artystyczną spuściznę na grupy⁵. My weźmiemy pod uwagę obrazy prezentujące ten sam motyw — nagie popiersie mężczyzny z rękami związanymi z tyłu: *Ecce Homo* w Collegio

Alberoni w Piacenzy z datą 1473 (il. 2) i fragment (il. 3) drezdeńskiego św. Sebastiana (il. 4) malowanego w latach 1475—76. W celu poszerzenia perspektywy naszego studium zajmiemy się także *Salvatorem Mundi* z datą 1465 znajdującym się w National Gallery w Londynie (il. 5).

⁵ Jedną z przyczyn powstawania replik były zapewne nieraz spotykane w dokumentach żądania zamawiających, aby obraz był podobny do zamawianego wcześniej, który zyskał rozgłos. Jako przykład można przytoczyć zwrot użyty w zamówieniu na gonfalone (na Sycylii był to rodzaj małego retabulum noszonego na drzewcu podczas procesji — il. 20) dla Confraternità di San Michele del Gerbini di Reggio Ca-

labria: „...faciendum [...] ad instar et similitudinem alterius facti per eundem confraterie Sancti Michaelis Messane” (N. SCALIA, *Antonello da Messina e la pittura in Sicilia*, Milano 1914 i A. CUTRERA, *Gonfalonari processionali della Sicilia e il gonfalone di Forza d'Agro (Messina)*, „Bolletino d'Arte” 1925/26, s. 218).



Il. 3. Antonello da Messina, św. Sebastian (fragment), Dreżno, Gemäldegalerie. (Fot. Deutsche Fotothek Dresden)

Jeżeli przy porównywaniu kolejnych ujęć podobnego motywu pochodzących z lat 1465, 1473, 1474 i 1475 zarysuje się jakaś prawidłowość pośród zauważonych podobieństw i różnic, to nasze studium przyczyni się do wyjaśnienia wciąż nieco zagadkowej ewolucji sztuki Antonella da Messina. Nie mam tu na myśli zagadki techniki olejnej, dla rozwiązania której historycy od w. XVI do początku w. XIX kazali mu podróżować do Niderlandów i wkradać się w łaski

Jana van Eycka, a później Belliniemu zakradać się w przebraniu do weneckiej pracowni messyńczyka⁶. Pod koniec XIX w. stworzono inną zagadkę, tak zwanej formacji artystycznej Antonella, dla rozwiązania której ułożono nie mniej śmiało itinerarium wpływów mających tłumaczyć jego „nie typową” sztukę. Dostrzegano w niej wpływy Jana van Eycka, Rogera de le Pasture, Petrusa Christusa, Konrada Witz, Slutera, Mistrza Zwiastowania z Aix-en-Provence, Charonto-

⁶ G. VASARI, *Le vite de'piu eccellenti pittori, scultori e architetti, vita di Antonello da Messina pittore*, wyd. Napoli 1859, s. 188; — F. MAUROYCI, *Sicanicarum rerum compendium*, Messina 1562; — G. BUONFIGLIO * COSTANZO, *Messina città nobilissima descritta in VIII libri*, Venezia 1606, s. 54; — M. BOSCHINI, *Le minere della pittura*, Venezia 1664, s. 29; — F. SUSINO, *Le vite de'pittori messinesi* (rękopis 1724) a cura di V. MARTINELLI, Firenze 1960, s. 21, 22, 25, 16; — C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte* (1. wyd. Venezia 1640),

Berlin 1914, s. 65; — L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano 1795-6, s. 24; — T. PUCCINI, *Memorie storico-critiche di Antonello degli Antoni pittore messinese compilate dal cav. T. P.*, Firenze 1809, s. 15; — dopiero P. VINCENZO MARCHESE DOMENICANO (*Commentarii alla vita di Antonello da Messina, Scritti vari*, Firenze 1860, t. 1. s. 325) odniósł się krytycznie do tych wersji, cytując dokument z rokiem śmierci van Eycka 1440, opublikowany przez Stoop'a.

na, Fouqueta, Jacomaria Baço, Pedra Berruguete, Piera della Francesca, Mantegni, Belliniego, Laurany. Z domniemych wpływów wnioskowano o osobistych kontaktach Antonella z tymi artystami. Nasze studium będzie próbą interpretacji innej, jak szukanie wpływów.

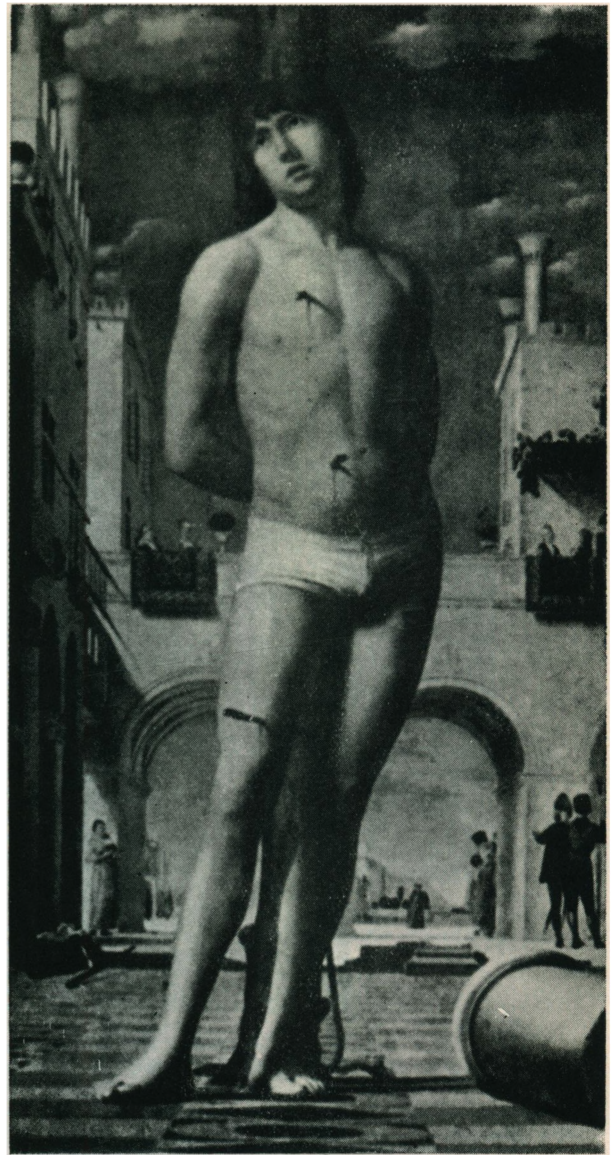
Rozpocniemy od drezdeńskiego *Sebastiana* wychodząc z arbitralnego założenia, że jako dzieło dojrzałości, jest on konkluzją artystycznych doświadczeń, a więc jego analiza pozwoli najpełniej sformułować pojęcia odnoszące się w jakiejś mierze także do dzieł wcześniejszych. Rozpatrywanie wydarzeń w porządku odwrotnym do ich kolejności nie jest obce myśli sięgającej w przeszłość; przyglądając się wczesnym dziełom artystów nieraz stwierdzamy brak, lub niepełne rozwinięcie antycypowanych cech dzieł późniejszych. U podstawy takiego myślenia tkwi przekonanie, że kolejne dzieła są powiązane ze sobą jako etapy historii tej samej indywidualności⁷. W naszych rozważaniach nie idzie jednak o tę wstępną drogę myślenia, ale o metodyczną absolutyzację jednego z badanych zjawisk po to, by rozpatrywać pozostałe pod kątem ich stosunku do tego jednego.

Metodyczne założenie można przyjąć *a priori*. Trzeba natomiast zapytać, jakie kryterium zdecydowało o wybraniu *Sebastiana* jako wzoru, do którego odnosić mamy inne dzieła — co nas upewnia, że ten obraz namalowany przez 45-letniego artystę jest przejawem dojrzałości, a nie regresji. — O wyborze zdecydowało kryterium znajomości języka artystycznego. W przypadku Antonella, artysty włoskiego odrodzenia, mam na myśli umiejętność wykreślenia perspektywy, przestrzennego modelowania i stopniowania koloru oraz naturalnego przedstawiania figury ludzkiej, co w 3. ćw. XV w. nie oznaczało jeszcze akademickiej rutyny, ale pogłębianie i jakgdyby wcielenie teoretyzującego naturalizmu⁸ starszego pokolenia. Antonello zdobywał tę umiejętność w czasie swej podróży weneckiej tym gorliwiej, że mieszkając do 44 roku życia w prowincjonalnej Sycylii, dotarł w młodości jedynie do Neapolu i Kalabrii⁹ i nie posiadał wtajemniczenia wielkiej sztuki florenckiej pierwszej połowy wieku.

⁷ Oczywiście rozwój psychiczny może objawiać się także okresami regresji, apogeum u jednych przypada wcześniej, u innych później, niemniej jednak psychika i intelekt każdego człowieka dojrzewają z czasem.

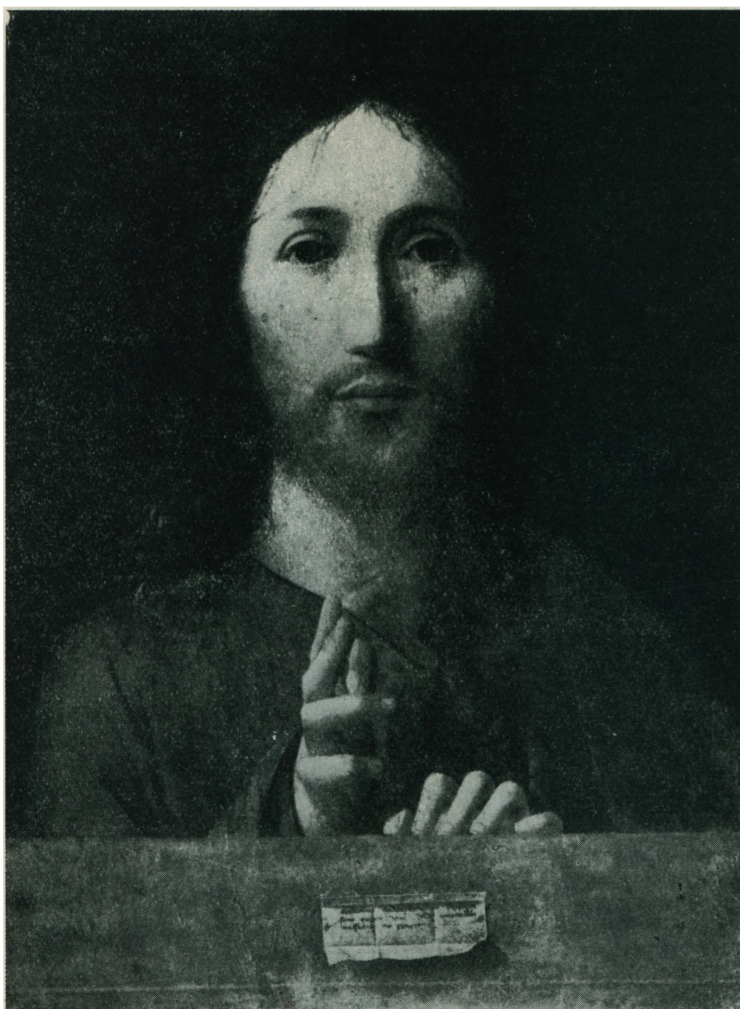
⁸ Pojęcia naturalizmu nie używam tu w znaczeniu drobiazgowego opisu, jakie stworzył wiek XIX, ale w znaczeniu odkrywania praw natury i demonstrowania ich w dziele sztuki, jak to robili artyści odrodzenia.

⁹ Nie jest znany żaden dokument dotyczący daty urodzin Antonella. Zmarł w r. 1479, przeżywszy, jak podaje VASARI (jw.) 49 lat. O pobycie artysty w Neapolu pisze Pietro Summonte w liście do szlachcica weneckiego Marcantonio Michiela, z 20.VI.1524 (F. NICOLINI, *L'arte napoletana del rinascimento e la lettera di Pietro Summonte*. Napoli 1925, s. 160). J. LAUTS przypuszcza, że było to około r. 1455 (*Antonello da Messina*, Wien 1940, s. 13). Wówczas to miał się nauczyć od Colantonio malarstwa olejnego — „over letto in alcune memorie, che Antonello impero questo modo da Colantonio del Fiore suo maestro” (ustęp niewydanego dzieła Cav. MASSIMO STANZIONI pittore, który cytuje DOMINICI w *Vite dei pittori napoletani*, t. 1. na s. 16, 66, 73, 80 — cyt. według T. PUCCINI, jw. s. 24). 15 stycznia 1460 Giovanni d'Antonio wysłał statek do Amaltei w Kalabrii, który miał oczekiwać na powracającego wraz z rodziną Antonella (LA



Il. 4. Antonello da Messina, św. Sebastian, Drezno, Gemäldegalerie. (Fot. Deutsche Fotothek Dresden)

CORTE CAILLER, *Antonello da Messina, studi e ricerche con documenti inediti*, „Archivio Storico Messinese” IV, fasc. 1-2, Messina 1903, dokument V). W sierpniu 1475 rozpoczął Antonello na zamówienie Pietra Bon obraz przeznaczony do kościoła San Cassiano w Wenecji, o czym zawiązujący pisał do Galeazza Mari Sforzy w liście z 16 marca 1476, w którym zawiadania księcia, że zgadza się na wyjazd Antonella do Mediolanu pod warunkiem, że w niedługim czasie ma on wrócić do Wenecji na 20 dni w celu wykończenia obrazu (G. von GRONAU, *Die Quellen der Biographie des Antonello da Messina*, „Repertorium für Kunstwissenschaft” XX, 1897, Heft 1, s. 348; — F. MALAGUZZI VALERI, *Pittori lombardi del Quattrocento, Ricerche*, Milano 1902, s. 135). VASARI (jw.) pisze, że już przed otrzymaniem zamó-



Il. 5. Antonello da Messina, *Salvator Mundi*, Londyn, National Gallery. (Repr. wg R. Causa, „Antonello da Messina”, Milano 1964)

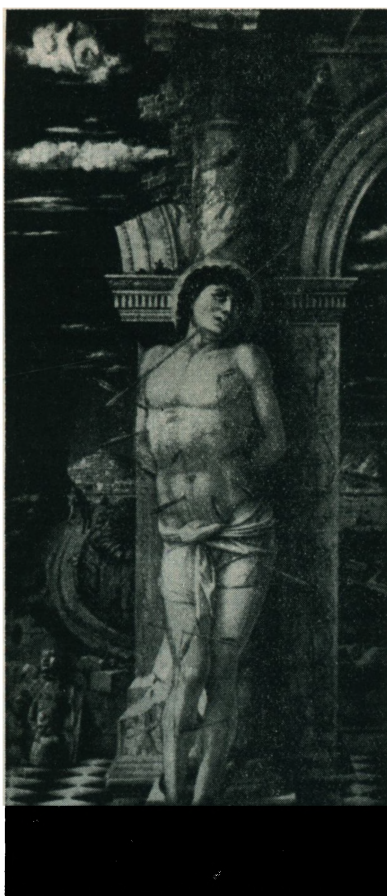
II. «Święty Sebastian» w galerii drezdeńskiej

Obraz drezdeński¹⁰ (il. 4) został tu wzięty pod uwagę dla porównania go z popiersiem Chrystusa przy kolumnie i dlatego przedmiotem naszego zainteresowania jest tylko popiersie męczennika (il. 3). Tors, ramiona i głowa są zapewne wystudiowane z natury, ale indywidualne nieregularności budowy

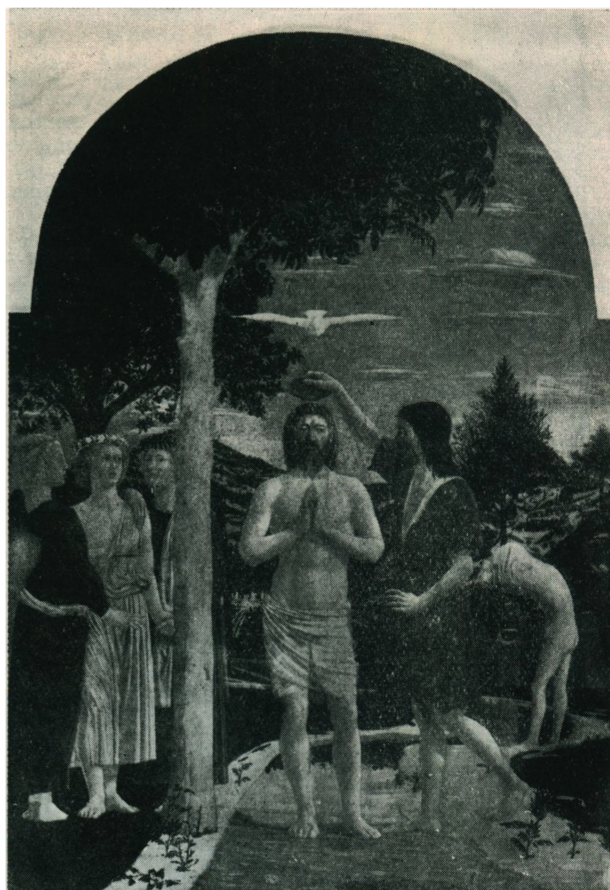
wienia na wielkie retabulum do San Cassiano, Antonello zyskał sławę w Wenecji. Nie znamy daty jego wyjazdu na północ Italii. W listopadzie 1474 znajdował się jeszcze zapewne na Sycylii, bowiem zobowiązał się w tym miesiącu ukończyć retabulum do Palazzo Acreide (LA CORTE CAILLER, jw. s. 425).

zostały skorygowane i doprowadzone do formuły ogólnej, ujmującej kształt ludzki niby amfora, i to zarówno w całości jak i w szczegółach takich, jak pasma rudych włosów, tęczołki czy powieki, starannie wykonane, a na pierwszy rzut oka jakgdyby pominięte. Skubizowane ujęcie ciała podyktowało podzielenie go na człony, co jednak nie sprawia wrażenia, że postać została zmontowana z gotowych elementów, jakie sprawiają nieraz akty Mantegni przypominające

¹⁰ Obraz na płótnie, 171 × 85,5 cm (przeniesiony z deski w r. 1873 przez Christiana Endris w Wiedniu). Zakupiony do galerii drezdeńskiej na wiedeńskiej aukcji Endris w r. 1872. Historia obrazu — por. M. ROSTWOROWSKI, *Sebastian depulsor pestilitatis*, referat wygłoszony na Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Gdańsku w r. 1966 (w druku).



Il. 6. Mantegna, św. Sebastian, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum. (Repr. wg „Katalog der Gemäldegalerie”, I Teil, Wien 1960)



Il. 7. Piero della Francesca, Chrztystus, Londyn, National Gallery (B. Matthews, Photo Printers, Bradford).

rozbieralne modele (il. 6)¹¹. Poszczególne człony mają wprawdzie objętość i kształt tak wyraźnie określony, że możnaby wyznaczyć linie, w których schodzą się ze sobą, lecz mimo to mieszczą się one w jednej organicznej formie. Przestrzenność ciała jest jakby wypunktowana przez tkwiące w nim strzały, których cienie ślizgają się, rysując wypukłość. Jasny kolor karnacji, oparty na szaro-brunatnym tonie cienia, jest jednostajny jak kolor statuy, w której nie płynie krew.

Chcąc scharakteryzować najogólniej postawę artystyczną twórcy, można ją nazwać generalizującym naturalizmem, którego zadaniem jest zarazem ewokowanie natury i jej skodyfikowanie — stworzenie

¹¹ Leone Battista ALBERTI pisze w traktacie o malarstwie, że malarz powinien najpierw wyrysować szkielet, potem ciało umięśnione, wreszcie pokryć je skórą. Jest prawdopodobne, że już w 2. poł. XV w. powstały pierwsze plastyczne modele anatomiczne dla artystów (Z. AMEISENOWA, *Problem modeli anatomicznych „écorchés” i trzy statuetki w Bibliotece Jagiellońskiej*, Kraków 1962, s. 21).

powszechnie ważnego egzemplum, w rodzaju kanonu greckiego.

Dreźnieńskiego *Sebastiana* porównaliśmy do posągu, nie wymieniając jednak żadnego przykładu. Piętnastowieczne posągi włoskie cechuje na ogół zaakcentowana stylizacja, jaką, w przełożeniu na język malarstwa, widać na przykład w obrazach Mantegni nazwanych przez Pietra Summonte „*vaghe cose per la maior parte cavate dall'esempio della colonna di Traiano*”¹² Obrazy te ukazują przy pomocy silnie deformującej perspektywy dramat, skamieniały jakgdyby w płaszczyźnie reliefu, przesadnie nieraz uwydatniając anatomię, pozy, gesty i dekoracyjnie traktowane szczegóły. U Antonella obdarzonego

¹² O. MORISANI, *Letteratura artistica a Napoli tra il 400 ed il 600*, Napoli 1958, s. 54. — „Mantegna al quale, come sapete miglior di noialtri, é tenuta assai la pictura, poiche da lui oomincio ad rinovarsi la anttuità, ad cui successe il vostro Joan Bellino” (list Summonta wedł. F. NICOLINI, jw., s. 164). — J. CANADAY (*Mantegna of Mantua*, „Horizon” VI, 1964, nr 2, s. 79) słusznie nazywa Mantegnę rzeźbiarzem-architektem pracującym w malarstwie.



Il. 8. Antonio Veneziano, *Chrystus biczowany (fragment)*, Tabellone Arcybactwa S. Nicolo Reale, Palermo, Museo Diocesano. (Repr. wg S. Bottari „La pittura del quattrocento. in Sicilia”, Messina-Firenze 1954)

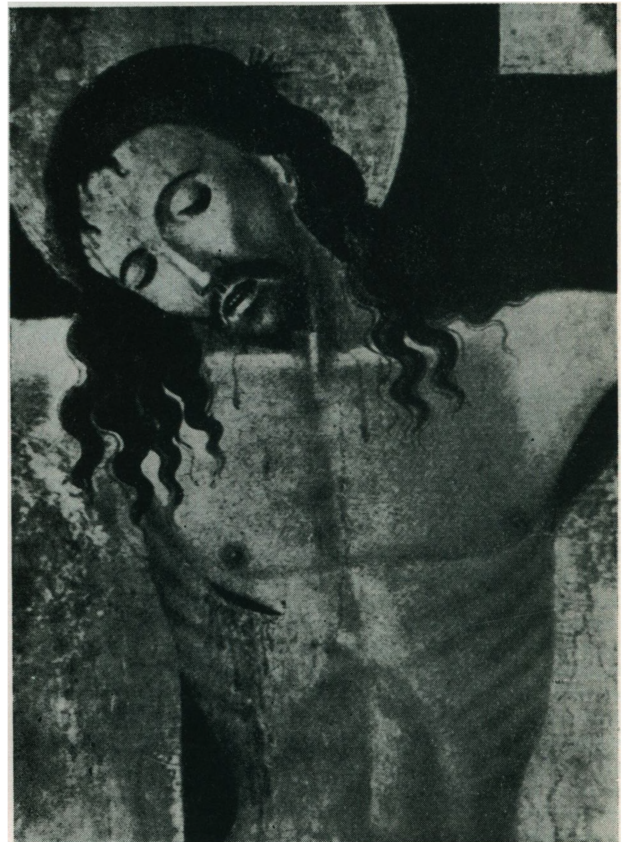
mniejszą wyobraźnią i temperamentem, forma pozostaje w bliższym związku z naturą. To samo powie-
dzieć można o kolorycie, który dzięki tak podziwianej *unione*¹³, uderza swoją naturalnością w porównaniu z intensywnym kolorytem Mantegni, częstokroć opartym na sztucznym odwracaniu barw światła i cienia, a także ze spotęgowanym, olśniewającym kolorytem weneckim. Nie będąc skomplikowaną architektoniką Mantegni, forma obrazu drezdeńskiego nie jest monumentalną redukcją naturalnego kształtu, stosowaną przez Piera della Francesca (por. il. 7). Sycylijczyk zapewne nauczył się czegoś od nich obu pod względem budowania formy, ale jego koncepcja artystyczna jest inna. Malarstwo Piera i Man'uańczyka to rozwinięcie doktryny renesansu prowadzące aż do deformacji rzeczywistości. Antonello nie przekracza tej granicy zachowując większą równowagę pomiędzy *versimilitudo*, a teoretyzującą *maniera moderna*.

III. «Chrystus przy kolumnie» w Piacenzy

Obraz w Collegio Alberoni w Piacenzy (il. 2)¹⁴ przedstawia Chrystusa pół nagi, przywiązanego do kolumny, z koroną cierniową na głowie. W opowieści pasyjnej koronowanie cierniem nastąpiło po biczowaniu, po czym Chrystus w szkarłatnym płaszczu został pokazany tłumowi i wtedy Pilat wypowiedział słowa

¹³ C. RIDOLFI (*Le meraviglie dell'arte*, 1. wyd., Venezia 1684, przedruk: Padova 1835—37, wyd. Berlin 1914, s. 64—66) pisze, że przykład Antonella był naśladowany przez wszystkich malarzy weneckich i że w malarstwie olejnym pojawia się „*certa unione e sfumatezza de'colori, che non se praticava á tempera*”. Ridolfi powtarza to za VASARIM (jw.) i innymi, którzy wiele pisali o technice olejnej Antonella.

¹⁴ Na drewnie, 48,5 X 38 cm. Wymiary nie są ścisłe, bo brzegi malowidła uległy zniszczeniu i nie da się dokładnie sprecyzować ich granicy. Sama deska, po bokach nie zamalowana, jest znacznie większa. Do niej przytwierdzona była oryginalna rama. Podpis na „*cartellino*”: „1473 Antonellus messaneus me pinxit”. Obraz pochodzi z kolekcji kardynała Luigi Alberoni ofiarowanej do ufundowanego przezeń Collegio; pierwszy raz opublikowany przez G. FERRARI („*Rassegna d'Arte*”, giugno 1901). W r. 1902 restaurowany przez MERLATTIEGO, który odsłonił całkowicie przemalowane przy poprzedniej konserwacji tło z cieniem kolumny, oraz kropki krwi i łez na twarzy i piersi, i opisał dokonaną renowację



Il. 9. *Popiersie Ukrzyżowanego*, fragment krzyża w kościele San Antonio Abate w Agira. (Repr. wg S. Bottari).

„*ecce homo*”, które stały się nazwą typu niesłusznie stosowaną do obrazu w Piacenzy. Wyjaśnienia jego ikonografii trzeba szukać nie tylko w ewangelii, ale też w przedstawieniu „*Vir dolorum*” rozpowszechnionym w późnym średniowieczu¹⁵.

Chrystus przy kolumnie upozowany prawie tak samo, jak posągowy *Sebastian*, jest jednak całkiem inny. Jego skurczone, żywo zabarwione ciało, wykrzywione usta i patrzące z wyrzutem, ciemno szare oczy są pełne cierpienia, ewokowanego także ekspresyjną formą; agresywnie akcentowane szczegóły jak korona cierniowa, sznur na szyi i potargane kosmyki rudych włosów, torturują niejako formę piersia, nie ustawiając jej jednocześnie w trzecim wymiarze tak, jak strzały tkwiące w ciele *Sebastiana*. Zarys ciała jest tu bardziej obły i odręczny, światło modeluje raczej szczegóły niż całość, statua jest gorzej zbudowana (por. rysunek barków i ramion oraz ich powiązanie z klatką piersiową) i mniej monumentalnie skomponowana, bo punkt widzenia jest nieco wyższy.

Porównując te dwa obrazy nie można ograniczyć się do samego kryterium odtworzenia natury. W ciągu około dwu lat, które je dzieli, cała orientacja artystyczna Antonella uległa pewnej zmianie. Obraz drezdeński prezentuje nasyconą światłem konstrukcję przestrzenną; obraz w Piacenzy jest bliższy schematycznej wizji średniowiecznej (por. il. 8—10). Pokazanie za pomocą światła, popiersia na tle ciemnej niszy, w obrazie drezdeńskim ustąpiło miejsca luminizmowi na pozór mniej zaakcentowanemu, ale podniesionemu do rangi światopoglądu, podobnie zresztą jak generalizujące studium formy, w którym średniowieczny schematyzm został całkowicie przezwyciężony.

(Il Botticelli e l'Antonello da Messina del Museo Civico di Piacenza, Milano 1903. — C. BRANDI, *Mostra dei dipinti di Antonello da Messina*, Roma, novembre — dicembre 1942, s. 8—9). W trakcie ostatniej konserwacji ukończonej w r. 1964 w Istituto Centrale del Restauro w Rzymie, nie tylko oczyszczono obraz, ale dokonano jego reintegracji punktując ubytki. Dzięki temu wystąpiły wyraźnie drobne szczegóły, które dawniej gubiły się wśród uszkodzeń farby. Obraz ten może pochodzić z środkowej części predelli albo, co bardziej prawdopodobne, z sycylijskiego „gonfalone” (il. 19). W zamówieniu na gonfalone dla Confraternità di San Michele del Gerbini di Reggio Calabria, które miał wykonać Antonello, czytamy m. in.: „... *Videbitet in una parte dicti confaloni debet dipingere Ymagine et in alla parte passionem domini nostri Jesu Xpi ex parte vero superiori Sanctum Michaelem sublevatum cum lancea et dragone...*” (N. SCALIA, jw. i A. CUTRERA, jw. s. 218). Wyrząd „*Ymagine*” oznacza zapewne wizerunek Chrystusa.

Prócz wcześniejszego (?) obrazu nowojorskiego (il. 11 przyp. 19) i zaginionej repliki Ostrowskich (il. 1, przyp. 2, 3, 4) istnieją jeszcze 3 dawne kopie: w Palazzo Spinola w Genui, w Museo Civico w Novara i w Museo Civico w Vicenzy, ta ostatnia przypisana Montagni przez L. PUPPIEGO (*Bartolomeo Montagna*, Venezia 1962, s. 164—165, fig. 63). Wszystkie uchodziły kiedyś za oryginały (C. BRANDI, jw., s. 9). Szereg podobnych obrazów: w Institut of Arts w Detroit, w kolekcji Cook w Richmond, w Akademii weneckiej, w Szépművészeti Múzeum w Budapeszcie z podpisem Pjera da Messina, w kolekcji prywatnej w Paryżu, w kolekcji Fischer w Lucernie i w Buckingham Palace w Londynie, z których wiele przypisywano Antonellowi, obecnie wiąże się najczęściej z Pierem da Messina. Na tych obrazach, wyraźniej niż na oryginałach Antonella, widać że Chrystus ustawiony jest w niszy.

Samo zajęcie tej czy innej postawy i mniejsza lub większa poprawność nie decydują jeszcze o sugestywności dzieła sztuki. Jeżeli zaliczamy obraz z Piacenzy do arcydzieł Antonella, to nie dla poprawności, którą się nie wyróżnia, ani dla rewelacyjności ujęcia, do którego prócz artystów włoskich przyczynili się flamandzcy¹⁶ i hiszpańscy. Jego szczególne walory, to

¹⁵ Gert VON DER OSTEN, *Der Schmerzensmann, Typengeschichte eines deutschen Andachtsbildwerkes von 1300 bis 1600*, Berlin 1935. Obraz Antonella niesłusznie uważany za przedstawienie *Ecce Homo*, nie jest też przedstawieniem *Vir dolorum*. Jest to *Chrystus przy kolumnie* przed, lub po biczowaniu, przedstawiony w koronie cierniowej (może zgodnie z wersją apokryficzną, według której koronowanie cierniem poprzedziło biczowanie, na co zwróciła mi uwagę H. Małkiwiczówna). Wspominam tu o przedstawieniu *Vir dolorum* jedynie jako o typie formalnym, który, jak mi się wydaje, odegrał rolę w kompozycji obrazu z Piacenzy.

¹⁶ J. LAUTS pisząc o obrazie w Piacenzy widzi jego genealogię w malarstwie flamandzkim i hiszpańskim. Przypuszcza on, że prototypem była zaginiona kompozycja Ro-



Il. 10. Bartolomé Bermejo, *Imago Pietatis* (fragment), Barcelona, zbiór D. Miguel Mateu. (Repr. wg „*Stora Spanska Mästere*”, Stockholm 1960)



Il. 11. Antonello da Messina, *Chrystus przy kolumnie*, Nowy Jork, Metropolitan Museum. (Repr. wg J. Lauts, „Antonello da Messina”, Wien 1940)

narzucająca się obecność postaci i siła spojrzenia¹⁷, to swoiście logiczna budowa tego ożywionego prymitywu, którego wszystkie elementy układają się w jeden kształt, wyprężony i zarazem łamiący się w sko-

sach, wyrażający skurcz i bezwład umęczonego ciała¹⁸, to wreszcie fascynacja widzianą rzeczywistością.

Nie mogę wziąć tu pod uwagę zgodnie przez wszystkich przypisywanego Antonellowi *Chrystusa*

gera (jw. 1933, s. 32, 33, 69; — jw. 1940, s. 15). Mógł też Antonello znać którąś z licznych wersji hiszpańskich, np. *Santa Faz* Bartolomé Bermeja w Muzeum w Vich.

¹⁷ Spojrzenie postaci malowanych przez Antonella robiło wrażenie na współczesnych. MARCANTONIO MICHIEL opisując portrety Alvisa Pasqualino i Michela Vianello, które widział w Casa Pasqualina w Wenecji przed r. 1532, podziwiał ich „*gran vivacità, e maxime per gli occhi!*” (Notizia delle opere de disegno publicata ed illustrata da D. JACOPO MORELLI, Bologna 1884, s. 189).

¹⁸ Bartolomeo FACIO pisze, że malarstwo jest milczącym poematem, w którym przedstawienie „*delle proprietà delle cose fisiche*” służy wypowiedzeniu abstrakcji takich, jak *duma*, *chciwość* itp., przy czym stosunek tych właściwości „*delle cose fisiche*” do abstrakcji jest logiczny, a nie sentymentalny, czy estetyczny (*De viribus illustribus liber nunc primum ex manuscripto codice in lucem erutus, recensuit, praefationem vitamque auctoris addidit* Laurentius MEHUS, Firenze 1745, s. 43–51. Dzieło to zostało napisane prawdopodobnie w r. 1456 — O. MORISANI, jw., s. 10–11).

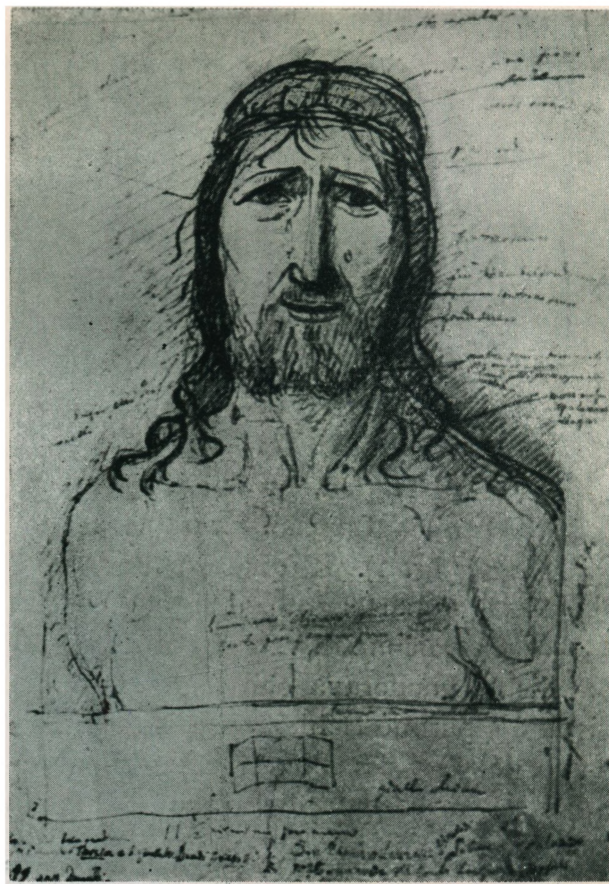
bolesnego znajdującego się w Metropolitan Museum w Nowym Jorku (il. 11)¹⁹, bo go nie widziałem i nie mam zdecydowanego zdania w sprawie autorstwa.

Chcąc scharakteryzować najogólniej dystans między obrazem z Piacenzy i z Dreżna, można go nazwać przejściem od schematyzmu do demonstracji natury, od eksperymentu do kanonu, od ekspresjonizmu i obserwacji szczegółów do idealizującej generalizacji.

IV. «Salvator Mundi» w National Gallery w Londynie

Przed przejściem do właściwego tematu zrobimy jeszcze jeden krok wstecz, do r. 1465, daty wypisanej na obrazie londyńskim (il. 5)²⁰. Przywodzi on na myśl raczej rzeźbioną hermę niż postać ludzką, jaką mimo pewnej schematyczności formy ewokuje obraz z Piacenzy. Ujęcie trójwymiarowe było i tutaj ambicją malarza — widać wielką dbałość o wydobycie światłem twarzy, ramienia i błogosławiącej dłoni. Kontrast światła i cienia jest może nawet silniejszy niż w poprzednio opisanych obrazach, ale polega na rozjaśnianiu i cieniowaniu kształtu raczej pomyślanego, niż zaobserwowanego. Duża naturalność pewnych szczegółów sprawia niepokojące wrażenie, że oglądamy makietę z prawdziwymi oczami, włosami i przyklejoną kartką papieru. Ekspansywność spojrzenia i gestu jest niemal surrealistyczna. Oczy o dużych tęczęwkach, drobniawo wystudiowane, ale pozbawione jakiegokolwiek chwilowego wyrazu, są nieznacznie zwrócone w bok, jak u bizantyjskich Pantokratorów i flamandzkich Salvatorów Mundi, dzięki czemu powstaje wrażenie, że znajdujemy się w zasięgu spojrzenia, nie będąc przedmiotem zainteresowania patrzącego.

Wysunięta do przodu błogosławiąca dłoń różni się od schematycznej, drobnej rączki spoczywającej na parapecie. Została ona namalowana na nowo i zastąpiła poprzednią, której kontur przebija wyraźnie przez wierzchnią warstwę farby (il. 13). Powtórnie namalowana dłoń (il. 14), silna i energiczna, wystudiowana z natury a jednocześnie skubizowana, jest

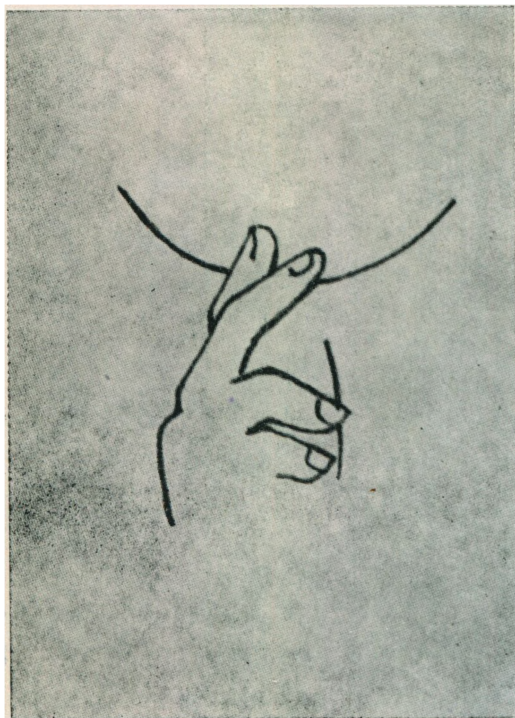


Il. 12. G. B. Cavalcaselle, rysunek wg obrazu Antonella, Wenecja, Regia Biblioteca di San Marco. (Repr. wg L. Venturi, „Studi antonelliani”, „L'Arte” 1908)

¹⁹ Na drewnie, 43 × 30 cm, podpisany „Antonellus messanen...” (sygnatura uszkodzona), mocno przemalowany, zwłaszcza włosy, czoło, nos i pierś (J. LAUTS, jw. 1933, s. 33 i 68). DELL'AURIA (Il *Gagino redivivo ecc.* Palermo 1698, s. 17) widział w domu Giulio Allata w Palermo *Ecce Homo* z podpisem: „Antonellus de Messina me fecit 1470”; — G. DI MARZO wymienia *Ecce Homo* z podpisem: „Antonellus de Messina me fecit 1470” w Casa Allata w Palermo, ale nie wiadomo co się z nim stało (*Delle belle arti in Sicilia, dal sorgere del secolo XV alla fine del XVI*, Palermo 1862, s. 80). — Ten sam DI MARZO podaje w wątpliwą odczytanie sygnatury przez Aurie (*Di Antonello d'Antonio da Messina e dei suoi congiunti*, Palermo 1903, s. 41). — MORELLI oraz CAVALCASELLE i CROVE wspominają *Ecce Homo* w domu Zir w Neapolu, z datą 1470 nie mówiąc nic o podpisie (IVAN LERMOLIEFF, *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, Bologna 1886, s. 392; — G. B. CAVALCASELLE i A. CROVE, *Storia dell'antica pittura fiammingsa*, lib. I, cap. IX, s. 234). Do tych wiadomości dodał L. VENTURI, że obraz przeszedł do zbioru ks. di Tarsia, potem Luca di Grasso, potem do rodziny Lazzari w Neapolu, wreszcie u don Dionisia Lazzari widział go i szkicował Cavalcaselle (il. 12) przepisując podpis: „147 (Antonellus Messaneus) me...” (rysunek i notatki w rękopisie Cavalcasella po-

zostawionym w Bibliotece Marciana — L. VENTURI, *Studi antonelliani*, „L'Arte” 1908, s. 443). W *Storii* wymienia Cavalcaselle jako właściciela obrazu pana Zir w Neapolu. Potem obraz został sprzedany w Paryżu (G. LA CORTE CAILLER, *Antonello da Messina, studi e ricerche con documenti inediti*, „Archivio Storico Messinese” IV, Messina 1903, s. 363). Tamże w zbiorze barona Schickler, Venturi znalazł *Ecce Homo*, obraz identyczny z widzianym przez Cavalcasella; na kartce z podpisem udało mu się przeczytać tylko: „Antonellus messanen...”. Dodał on, że Chrystus ma łyzy na twarzy, jego budowa jest cylindryczna, karnacja mocno zacerwieńniona, a tło jak zwykle czarne (L. VENTURI, jw.). Ze zbioru Schickler obraz przeszedł do zbioru Friedsam w Nowym Jorku, skąd do Metropolitan Museum (J. LAUTS, jw. 1933, s. 68).

²⁰ Na drewnie, 39 × 29,5 cm, podpis: „Millesimo quatricesimo sexagesimo quinto VIIIe Indi antonellus/ messaneus me pinxit”. Jest to pierwszy znany podpis Antonella, podobnie jak wszystkie inne umieszczony na wymalowanej kartce papieru zwanej „cartellino”. M. MEISS wymienia Madonnę Filippa Lippi w Corneto Tarquinia ukończoną w r. 1437, jako najwcześniejszy znany obraz włoski z takim podpisem (*Jan van Eyck and the Italian Renaissance*, Atti del XVIII Congresso Internazionale de Storia dell'Arte, Venezia 1955, s. 62). Z. WAŻBINSKI uważa podpis Lippiego za



Il. 13. Pierwotny rysunek dłoni Salvatora Mundi (por. il. 5), rys. M. Rostworowski.

pozostałość średniowiecznej taśmy z napisem, zaś genezę „cartellino” widzi w warsztacie Squarciona (Le „Cartellino” origine et avatare d'une étiquette, „Pantheon” 1963, s. 178—183). Data 1465 nie zgadza się z wymienioną po niej indykacją VIII, na co M. DAVIES nie znajduje wytłumaczenia (*The earlier Italian schools*, National Gallery Catalogues, London 1951, s. 30). Błogosławiąca dłoń jest przemalowana. Zmieniony też został zarys wykroju szaty wokół szyi (por. il. 13). Poprzednio był to łagodny łuk, a później Antonello zrobił wycięcie nieco głębsze i wygiął jego linię, wprowadzając na środku fałd pionowy, podobny do tych, jakie widzimy na przedstawieniach bizantyńskich, i we wcześniejszym malarstwie sycylijskim. Obok „pentimentów” widać też wyraźne retusze, zwłaszcza na lewym policzku Chrystusa.

Obraz zakupiony został przez Cav. Giuseppe Isola i Paolo Orlandi w Genui. CROVE i CAVALCASELLE (*Painting in North Italy*, II, 1871, s. 84, według anonimowego artykułu w „Journal des Beaux-Arts et de la Littérature” 1862, s. 13) piszą, że został przywieziony do Neapolu w r. 1840 (M. DAVIES, jw. s. 30).

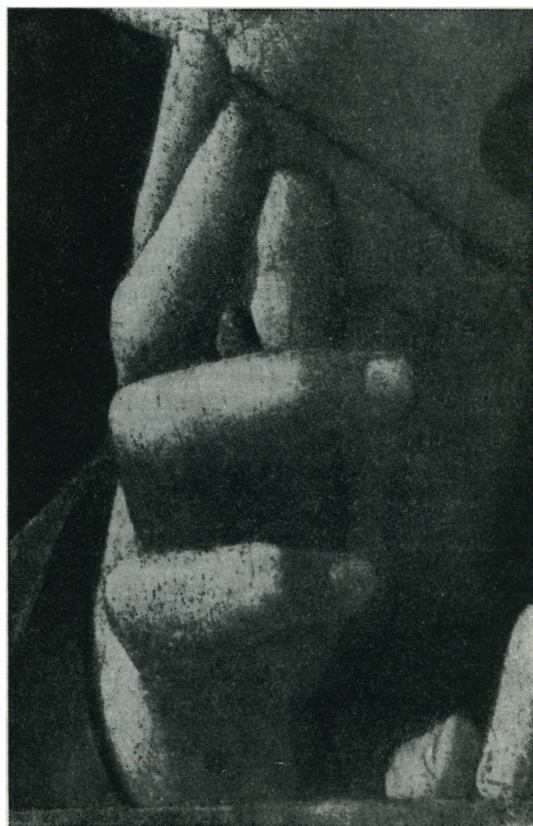
²¹ Twórczość Giotta mogła być znana Antonellowi nawet z Neapolu — „dentro la capella del castelnovo era pintato per tutte le mura di mano di Jocto...” (SUMMONTE — F. NICOLINI, jw. s. 159). Wymienia też Summonte dużo dzieł uczniów Giotta.

²² W środowisku neapolitańskim wysoko ceniono wszystko, co flamandzkie. B. FACIO (jw.) pisze, że *Giovanni Gallico e reputato principe dei pittori di nostro secolo* (O. MORISANI, jw. s. 15). Por. także wiele ustępów z listu Summonta. Wiadomo, że w Neapolu znajdowały się dzieła artystów flamandzkich. VASARI (jw.) widział obraz Jana z wielu figurami, który kupcy florenccy przywieźli królowi Alfonsowi. Obraz ten opisał dokładniej B. Facio. Miała to być Madonna

czymś artystycznie nowym. Dlaczego Antonello wystudował tylko prawą dłoń? — czy posłużył się własną lewą ręką oglądaną w lustrze? — możemy się tylko domyślać. Zamalowana dłoń z palcami wskazującym i środkowym zgiętymi w łuk, ma tradycyjny układ sięgający wzorów bizantyńskich. Nowa dłoń, ujęta w śmiałym skrócie przypominającym gest giottowskiego proroka (il. 15)²¹, zmieniła charakter obrazu, zrewolucjonizowała go i stała się zapowiedzią syntetyzującego studium rozwiniętego w obrazie dreźnieńskim.

Wracając do porównania z *Sebastianem*, stwierdzamy wyraźną różnicę języka artystycznego, a jednocześnie pewne podobieństwo. W obu wypadkach widoczna jest tendencja do koncentracji, stereometrii i symetrii (w greckim znaczeniu proporcji), tendencja wspólna najbardziej reprezentatywnym dziełom Antonella.

Nie znam obrazu, który możnaby uważać za bezpośredni prototyp londyńskiego *Salvatora Mundi*. Widoczny jest wpływ niderlandzkich popiersi Chrystusa²². Żadne z nich nie mogło jednak posłużyć za wzór potężnej, uproszczonej budowy tego obrazu. Z drugiej strony, Messyńczyk nie dorównał nigdy Flamandom pod względem subtelności wykańczania szczegółów i luministycznego kolorytu. Szukanie wzoru prostego



Il. 14. Antonello da Messina, *Salvator Mundi* (fragment il. 5), Londyn, National Gallery. (Repr. wg R. Causa, „Antonello da Messina”, Milano 1964)

schematu Salvatora i jego stylizacji w malarstwie Piera della Francesca, które Antonello musiałby poznać już w latach sześćdziesiątych XV w., nie wydaje się potrzebne, bo wystarczy sięgnąć do sztuki południowych Włoch (por. il. 17)²³, która, zanim uległa wpływowi niderlandzkim, kształtowała się w zasięgu oddziaływania toskańskiego trecenta oraz południowej Francji i Hiszpanii²⁴. Obraz londyński nie jest typowym przedstawieniem *Salvatora Mundi*, który powinien by trzymać glob ziemski. Temat ten rzadko pojawia się we Włoszech, a często w Niderlandach

z aniołem zwiastującym, bardzo pięknym, którego włosy były prawdziwsze niż prawdziwe, św. Jan Chrzciciel i Hieronim z wspaniale wymalowaną biblioteką, a na zewnętrznej stronie portrety Battisty Lomellino i jego żony, którym brak było tylko głosu. Prócz tego Facio wymienia mapę świata wymalowaną dla Filipa księcia belgijskiego i kąpiące się kobiety, własność kardynała Ottavianiego. F. NICOLINI (Napoli Nobilissima II, s. 120) wymienia *Pokłon trzech króli* przypisywany van Eyckowi. Facio wychwala też realizm i technikę Rogera i wspomina jego arras, które podziwiał w pałacu Aragonów, wśród nich *Matkę Boską Bolesną* z pływającymi łzami i sceny pasyjne (B. FACIO, jw. s. 43–51). Wielkim propagatorem sztuki flamandzkiej był wspomniany już wyżej Colantonio, według opinii współczesnych nadzwyczaj wierny jej naśladowca. Między innymi domalował on na flamandzkim obrazie znajdującym się w Santa Maria Nuova w Neapolu dwa anioły „con tanta similitudine di vita, di lavoro, di carnatura di color e della tela della quale stanno vestute le figure, che ciascuno e costretto pensare sia tutto fatto per una mano” (SUMMONTE — F. NICOLINI, jw. s. 161) — G. BAZIN (*Petrus Christus et les rapports entre l'Italie et la Flandre au milieu du XV siècle*, „La Revue des Arts” 1952, 2, s. 206) sądzi, że wzorem londyńskiego *Salvatora* był wspomniany przez Summonte *Chrystus na majestacie Petrusa Christusa*, własność poety Sannazaro, powtórzenie zaginionej kompozycji van Eycka znanej z kilku kopii. J. LAUTS zestawia *Salvatora* z bardzo podobnym obrazem Memlinga ze zbioru Hamilton Rice w Nowym Jorku (il. 16), wnosząc w sposób przekonujący o wspólnym prototypie z kręgu van Eycka (jw. 1933, s. 31).

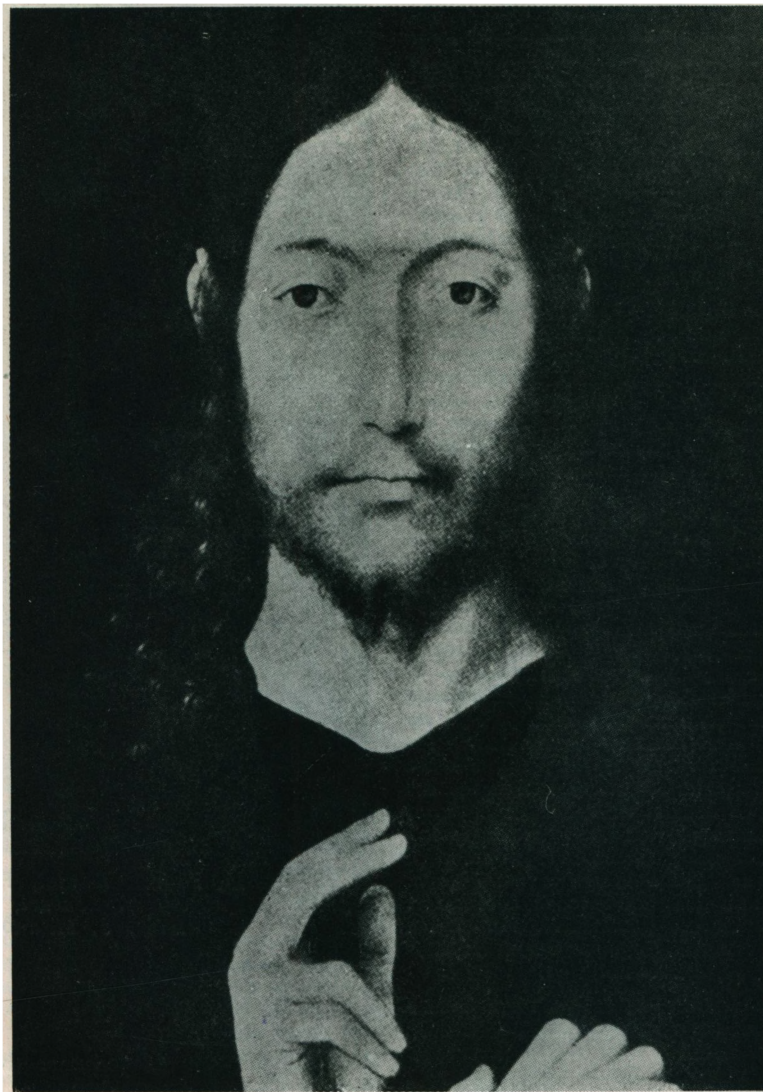
²³ R. LONGHI wysunął sugestię, że sztuka Piera oddziaływała na Antonella już przed jego wyjazdem do Wenecji (*Piero del Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, „L'Arte” 1914). J. LAUTS, zgadzając się na ogół z Longhim, odrzuca wpływ Piera w tym wczesnym okresie (jw. 1933, s. 16 i 61). Chrystus błogosławiący z księgą w lewej ręce jest motywem często spotykanym w sztuce sycylijskiej, m. in. na malowanych krzyżach procesyjnych, u góry belki pionowej (por. krzyże w Museo Nazionale w Palermo, w Piazza Armerina, czy w Agira — G. VIGNI, G. CARANDENTE, *Antonello da Messina e la pittura del'400 in Sicilia, catalogo della mostra*, Venezia 1953, nr 20, 37, 38), czy w zwieńczeniu środkowej części poliptyków (por. poliptyki w Trapani, Palermo, Petralia Sattana — S. BOTTARI, *La pittura del quattrocento in Sicilia*, Messina — Firenze 1954, fig. 12, 45, 109). Schemat formalny podobny jak w obrazie londyńskim można odnaleźć też w innych przedstawieniach (por. np. następujące obrazy znajdujące się w Museo Nazionale w Palermo: *Bóg Ojciec* — fragment lunety z *Trójcą św.*, *Chrystus zmartwychwstały* na odwrocie krzyża — il. 17, *Chrystus błogosławiący* — fragment krzyża, św. Mikołaj i wiele innych).

²⁴ Pisząc o kontaktach artystycznych Sycylii z północnymi Włochami, Hiszpanią i Francją w w. XIV i w I. poł. XV, o przywożonych z tamtąd obrazach i sprowadzanych artystach, wymienia S. BOTTARI (częściowo za G. DI MAR-



Il. 15. Giotto, Prorok Daniel, Padwa, kaplica Scrovegnich. (Repr. wg A. Venturi, „Storia dell'arte italiana”, V, Milano 1907)

ZO) Włochów: Antonia Veneziano (jw. s. 11), Jacopa di Michele (jw. s. 12), Turina Vanni (jw. s. 13), Nicola di Maggio (jw. s. 19), Andrea Vanni (jw. s. 20), Tommasa de Vigilia (jw. s. 28); — Hiszpanów: Guerau Jenar (jw. s. 21), Ghalma Sanchaz de Sevilla (jw. s. 19) i barcelończyka Luisa Borrassa (jw. s. 28 i 32); — trzeba tu dodać wymienionych przez V. VON LOGA (*Die Malerei in Spanien*, Berlin 1923, s. 26–27) Diego Serrano pracującego w r. 1457 w Piedigrotta, Juana de Valencia pracującego w r. 1451 dla papieża Mikołaja V, i Salvadora de Valencia pracującego dla Kaliksta III. S. BOTTARI wymienia dalej syrakusańczyków pracujących w Hiszpanii: Pietra Scaparra i Giovanniego Puedelebra (jw. s. 28). Francuza Charontona i związanego z kulturą francuską Mistrza Krzyża z Piazza Armerina (jw. s. 42). — HULIN DE LOO (*Pedro Berruguete et les portraits d'Urbain*, Bruxelles 1942, s. 51 i nn.) przypuszcza, że przed udaniem się do środkowej Italii Berruguete zatrzymał się w Neapolu. G. RING (*La peinture française du quinzième siècle*, Glasgow 1949, s. 30) widzi związek pomiędzy malarstwem południowej Francji a sztuką Antonella, wymieniając m. in. jak zresztą i inni autorzy Mistrza Zwiastowania z Aix-en-Provence. Podobnego zdania jest J. S. HELD (*Little known french paintings of the fifteenth century*, „Burlington Magazine” 1952 march, s. 99–108).



Il. 16. Memling, *Salvator Mundi*, Nowy Jork, kolekcja Hamilton Rice. (Repr. wg J. Lauts, „Antonello da Messina”, Wiener Jahrbuch 1933)

i w Hiszpanii²⁵. W malarstwie południowowłoskim spotyka się Chrystusa błogosławiącego z lewą ręką wspartą na biblij, zgodnie z tradycją bizantyjską. Nie wiem na czym wsparta była dłoń nowojorskiego Chrystusa Memlinga (il. 16), ani dłoń przypisywanego Mistrzowi Flémalle Chrystusa z Matką Boską

²⁵ C. GOTTLIEB (*The mystical window in paintings of the Salvator Mundi*, „Gazette des Beaux-Arts”, décembre 1960, s. 313–332) wymienia Chrystusa z globem w Muzeum Watykańskim malowanego przez naśladowcę Simona Martini (s. 326) oraz liczne przykłady flamandzkie z oknem odbitym w kryształ i hiszpańskie z globem podzielonym na sfery. *Salvator Mundi* jest według niej inwencją ikonograficzną

w kolekcji J. G. Johnson w Filadelfii (il. 18)²⁶. Jedynym znanym mi przykładem Chrystusa błogosławiącego z lewą dłonią na parapecie jest właśnie obraz Antonella.

Popiersie widziane jakgdyby w oknie, na tle ciemnej niszy rozjaśnionej z prawej strony, przywodzi na

północy (czego nie potwierdza zacytowany przez autorkę najwcześniejszy przykład włoski powstała w okresie wczesnego renesansu (s. 313) a zanikająca w okresie baroku (s. 328).

²⁶ Fakt, że na dosztukowanej u dołu listwie wymalowano górną część parapetu (C. GOTTLIEB, jw. s. 314–315) pozwala wprawdzie domyślać się, że znajdował się on w oryginale, ale tego nie dowodzi.

myśl ujęcia van Eycka, np. portret Tymoteusza w londyńskiej National Gallery (il. 19). Lepiej jeszcze zademonstrował van Eyck ten sam sposób ustawienia i oświetlenia modelu we wcześniejszych o 5 miesięcy (czerwiec 1432) portretach Jodocusa Vydta i jego żony na ołtarzu gandawskim. Postacie kłęczą tam w niszach, na granicy światła, które wydobywa je z mroku²⁷. Quattrocentyści włoscy inaczej posługiwali się światłem. W ich obrazach było ono nie tyle warunkiem zjawiania się przedmiotów, ile światłocieniem służącym do definiowania trójwymiarowej formy²⁸. Dopiero Leonardo da Vinci stworzył konsekwentnie luministyczną wizję, co najmniej w 15 lat po dacie antonellowego *Salvatora*, a w 50 lat po van Eyckach. Kiedy zwiedzając londyńską National Gallery przechodzimy od quattrocentystów włoskich do obrazu Antonella, wydaje się nam odrębny — północny; gdy stajemy przed nim po przejściu sal niderlandzkich, uderza swą włoską monumentalnością.

V. Chrystus przy kolumnie z kolekcji Ostrowskich

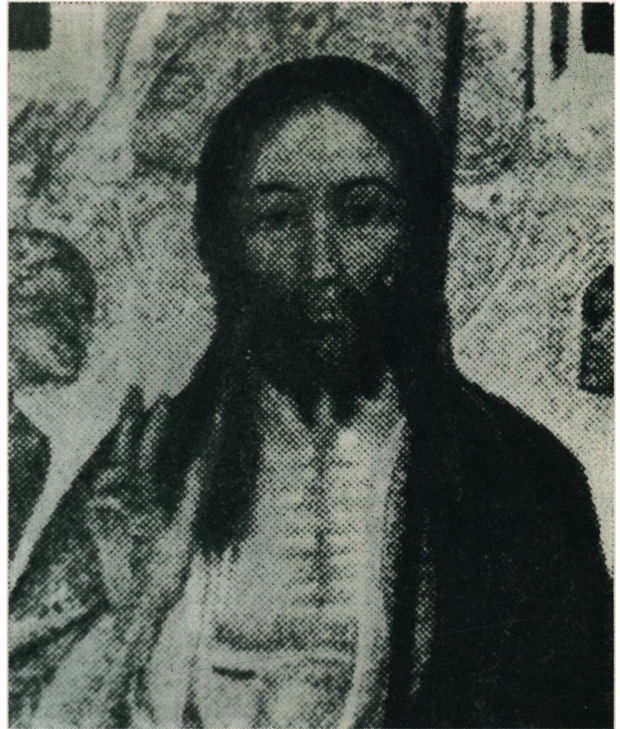
Jeżeli pierwszy rzut oka byłby tylko rejestracją realiów, to zaginiony obraz z r. 1474 (il. 1) (por. przyp. 2 i 3) nazwalibyśmy repliką *Chrystusa przy kolumnie* w Piacenzy, z trochę inaczej opadającymi włosami i bez sznura na szyi. Idzie tu jednak o dwa różne wrażenia. Chcąc uwydatnić to, co je różni, nazwiemy *Chrystusa* w Collegio Alberoni ożywionym prymitywem, pełnym ekspresji, a jego replikę z r. 1474 odтворzeniem żywego człowieka o boleśnie wykrzywionej twarzy. Z kolei, porównując do dwu opisanych już obrazów reprezentujących wcześniejszy i późniejszy etap rozwoju, można scharakteryzować *Chrystusa* w Piacenzy, jako ekspresyjnie przekształconego *Salvatora Mundi*, a obraz z kolekcji polskiej, jako cierpiącego Sebastiana, zanim jeszcze jego twarz i ciało zostały uspokojone i wypełnione doskonałością.

Tak swobodnie scharakteryzowane różnice można też określić nieco ściślej. Obraz z kolekcji Ostrowskich porównany z obrazem w Piacenzy jako studium natury, jest krokiem naprzód. Jest on nie tylko poprawniej narysowany, ale też powiedzian w formą pełniejszą, silniej rozczłonkującą bryłę, określoną ra-

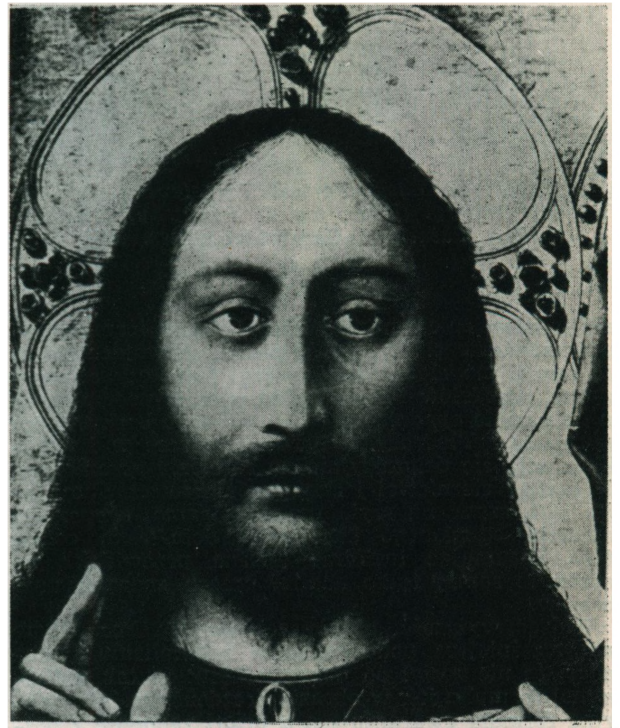
²⁷ To flamandzkie rozwiązanie zewnętrznej strony skrzydeł tryptyku było naśladowane w sztuce sycylijskiej — por. św. *Sebastian i Błażej* na tryptyku Tommasa de Vigilla z r. 1486, znajdującym się w Museo Nazionale w Palermo.

²⁸ Zależność widoczności od światła była oczywiście znana także teoretycznie. Alberti pisząc o tym powołuje się na zdanie „filozofów” (Leone Battista ALBERTI, *O Malarstwie*, opracowanie M. RZEPIŃSKIEJ, przekład L. WINNICZUK, Kraków 1963, s. 4 i 12). Pojmowanie malarstwa skupiało się jednak przede wszystkim wokół geometryczno optycznego ujęcia przestrzeni. Sam Alberti poświęcił temu zagadnieniu większą część swoich rozważań teoretycznych twierdząc, że istotą malarstwa jest przedstawienie na jednej powierzchni wielu innych, różnych powierzchni. Wszyscy „moderniści” włoscy realizowali to w praktyce.

Il. 18. *Mistrz Flémalle (przypisywany), Chrystus z Matką Boską (fragment), Filadelfia, kolekcja John G. Johnson. (Repr. wg E. Panofsky, Nedherlandish Painting”, Cambridge Mass. 1953)*



Il. 17. *Chrystus zmartwychwstały, rewers krzyża, por. il. 9.*





Il. 19. Jan van Eyck, Portret Tymoteusza, Londyn, National Gallery. (Repr. wg E. Panofsky, „Netherlandish Painting”, Cambridge Mass. 1953)

czej światłością niż konturem, bliższą formy obrazu drezdeńskiego. Wypukłość piersi, chowające się za nią ramię, modelunek nasady szyi i obojczyka, zarys twarzy, oczodołów i nosa, układ włosów podzielonych na dwa pękły opadające po obu stronach barku (które w obrazie z Piacenzy, a bardziej jeszcze w londyńskim, wiją się dekoracyjnie na ramieniu), zmniejszenie korony ciemnowej i rezygnacja z akcesorium, jakim jest sznur na szyi, wreszcie sama ekspozycja popiersia oglądanego bardziej z dołu²⁹, to cechy, które, rozumując logicznie, można przewidzieć na podstawie samej tylko analizy trzech znanych nam obrazów.

Widząc wyższość późniejszej wersji *Ecce Homo* nad wcześniejszą pod względem naturalizmu trzeba dodać, że nie został on doprowadzony do tak definiatywnej formuły, jak w obrazie drezdeńskim. Abstrakcyjna formuła gwarantująca a priori zgodność z doś-

wiadczeniem wzrokowym, była jednym z ideałów renesansu³⁰, który, opierając się na doświadczeniu, nie porzucił filozoficznej koncepcji natury. Naturalizm obrazu z kolekcji Ostrowskich jest nie tylko mniej zaawansowany niż drezdeńskiego; jest on też wyrazem trochę innego stosunku do rzeczywistości. Przedmiotem zaginionego obrazu jest człowiek w bolesnym skurczu, ustawiony w polu widzenia obserwatora zainteresowanego dokładnym oddaniem tego, co ma przed sobą. Weryzm i ekspresjonizm, którego źródła można szukać na północy i w Hiszpanii, dominują jeszcze w tym obrazie. Prawdziwe olśnienie teoretyzująca sztuka odrodzenia nastąpiło u Antonella chyba dopiero w Wenecji, lub w drodze do niej, jednakże r. 1474 wypisany na obrazie Ostrowskich świadczy o tym, że wychowany na prowincji Sycylijski zmierział zdecydowanie, choć może nie od razu świadomie w kierunku, którego arcydzieła czekały nań na północy. Obraz ten jest jakby ogniwo pośrednim między *Chrystusem z Piacenzy* a drezdeńskim *Sebastjanem*. Może to stwierdzenie na temat dzieła umieszczonego w tytule jest nikłe, ale nikłe wyobrażenie o nim, jakie możemy mieć w tej chwili, nie pozwala na więcej. Z drugiej strony fakt, że obraz, chronologicznie trzeci spośród rozpatrywanych, reprezentuje w rzeczywistości cechy wynikające z zestawienia obrazów: pierwszego, drugiego i czwartego, rzuca trochę światła na rozwój sztuki Antonella, wskazując na konsekwentne potęgowanie się nurtu generalizującego naturalizmu.

Jednym z wyników przeprowadzonych porównań była próba scharakteryzowania tzw. formacji artysty,

²⁹ W obrazach Antonella, począwszy od najwcześniejszych, jak małe obrazki w Reggio Calabria i *Ukrzyżowanie bukarzeńskie*, a skończywszy na *Sebastjanie i Pala San Cassiano*, można obserwować stałe obniżanie punktu widzenia i w konsekwencji horyzontu. W małych ujęciach, nie posiadających horyzontu, zjawisko to jest jedynie mniej wyraźne.

³⁰ Tym, kto najbardziej może przyczynił się do powstania tej abstrakcyjnej formuły jest Leone Battista Alberti. Dla przykładu przytoczę jedno z jego sformułowań: „*Dzieliśmy malarstwo na trzy części. Podział ten przyjmujemy od samej natury; zwróćmy bowiem uwagę na to, w jaki sposób podpadają pod wzrok przedmioty, gdy mają one być przedstawione w obrazie. Przede wszystkim, gdy coś spostrzegamy, widzimy, że jest to coś, co zajmuje miejsce. Malarz zakreślił przestrzeń tego miejsca, a sposób, w jaki robi ten zarys — chcąc użyć właściwego w danym wypadku słowa — nazwie obrysem. Następnie przyglądając się rozpoznajemy, ile powierzchni obserwowanego przedmiotu styka się ze sobą; artysta, zaczynając od zetknięcia się powierzchni w właściwych miejscach, nazwie tę czynność kompozycją. Wreszcie przyglądając się rozpoznajemy dokładniej barwy poszczególnych powierzchni; przedstawienie ich na obrazie u nas znajdzie właściwe określenie w terminie: recepcja światła, ponieważ wszystkie niemal różnice w kolorach zależne są od światła.*

Na obraz więc składa się: obrys, kompozycja i recepcja światła” (L. B. ALBERTI, jw. s. 28—29). Alberti miał umysł raczej inżyniera niż filozofa. Leonardo da Vinci, który powtórzył, a często rozwinął niejedną myśl Albertiego, przewyższał go jako filozof i znawca natury i zanalizował znacznie więcej aspektów sztuki — „*Malarz ma dziesięć rozmaitych zadań, które musi przeprowadzić do końca w swoim dziele, a to: światło, cień, kolor, bryłę, kształt, położenie, oddalenie, bliskość, ruch i spoczynek*” (L. DA VINCI, *Traktat o malarstwie*, przekład i komentarz M. RZEPIŃSKIEJ, Wrocław 1961, s. 27).

LE TABLEAU D'ANTONELLO DA MESSINA DE LA COLLECTION OSTROWSKI ÉGARÉ PENDANT LA GUERRE

L'une des oeuvres d'Antonello da Messina, le Christ à la colonne (panneau 36,7 × 28,8 cm. signature "1474 antonellus messaneus me facit") appartenant à la famille Ostrowski, se trouvait depuis plus d'un siècle dans leur manoir de Radoszewnica. Envoyé à Vienne par Marie Ostrowska, pour être restauré au Kunsthistorisches Museum, le tableau y resta jusqu'à l'occupation de l'Autriche par Hitler. Pendant la guerre, déposé avec d'autres objets du musée dans une mine, il fut volé et disparut sans laisser de trace. Ces renseignements sont dus à la gentillesse de M. Michał Ostrowski et de M. Henner Menz, conservateur au Kunsthistorisches Museum.

En 1933 Jan Lauts avait décrit le tableau (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N.F. VII, p. 32, 33, 71) sans le voir (s'appuyant sur les données que lui communiqua Wilde) et sans citer le nom de son propriétaire. L'auteur de l'article s'intéresse à l'histoire du tableau, inconnu jusqu'à présent et à son importance dans l'oeuvre d'Antonello. Voulant traiter d'une peinture qu'il connaît uniquement par photographie, il commence son étude par la description d'autres tableaux du même maître présentant un motif similaire (buste d'homme nu, avec les bras liés dans le dos) — du saint Sébastien de Dresde peint en 1475—6, donc postérieur d'un an au tableau perdu, et du Christ à la colonne de Piacenza daté de 1473, qui lui est antérieur d'un an. Pour élargir la perspective de l'étude, on remonte jusqu'à l'an 1465, date du „Salvator Mundi”, tableau qui se trouve actuellement à la National Gallery de Londres. Son sujet, le Christ bénissant, habillé de rouge et de bleu, est différent, mais suffisamment voisin de celui des autres tableaux, pour qu'il puisse prêter à une comparaison intéressante. La similitude des motifs permet de remarquer aisément les différences d'interprétation dues à l'évolution de l'artiste entre les années 1465, 1473, 1474, et enfin 1475 — année de son séjour à Venise.

La formation artistique du messinois reste toujours l'objet d'opinions divergentes de la part des critiques qui se fondent sur des comparaisons avec des maîtres de tous les pays de l'Europe occidentale. L'auteur, en revanche, veut procéder surtout par la comparaison entre elles des oeuvres d'Antonello. Sans sous-estimer les influences probables, il cherche surtout à connaître par ses oeuvres propres l'originalité du Sicilien.

Autant qu'on peut en juger d'après la photographie, le tableau perdu se place entre le Christ de Piacenza et le Sébastien de Dresde non seulement par sa date, mais aussi par son style. Supérieur au premier quand à son naturel — l'art de présenter la forme spatiale de l'objet, notamment du corps humain — il en est un peu différent quand au choix de l'aspect du réel que l'artiste présente. Dans le cas du Christ de Piacenza l'observation s'attache beaucoup plus aux détails, n'embrassant pas la forme générale, empreinte encore du schématisme médiéval qui, à l'époque

régnait dans l'Italie méridionale. En revanche, le tableau Ostrowski considéré comme l'image correcte de la nature, entre autres du point de vue de l'anatomie, n'égale pas celui de Dresde, qui par sa forme générale témoigne d'une bonne connaissance des principes théoriques de la perception visuelle de l'espace — une des idées fondamentales de l'art de la Renaissance.

La plus ancienne des oeuvres décrites, le „Salvator Mundi”, bien qu' étant dans son ensemble la plus schématique et simplifiée, marque une tendance vers le naturalisme synthétique des tableaux de maturité, surtout si l'on considère la main droite du Christ peinte après coup, et si on la compare à la première main, dont le dessin est resté visible. La tendance à remplacer le schéma traditionnel par l'observation méthodique, avec un penchant à la synthèse, semble caractéristique de tout l'effort artistique du messinois.

L'examen des quatre tableaux nous amène à la conclusion qu'ils marquent les étapes d'un chemin artistique suivi avec conséquence, et non des oscillations entre des influences diverses, comme certains critiques nous le feraient croire. En même temps nous constatons un changement d'orientation. L'artiste porté d'abord au réalisme flamand, tout en restant captif des formules natales, a mesure qu'il approfondit sa connaissance de la nature, se dégage non seulement de ces formules, mais aussi de l'emprise prépondérante des influences flamandes, assez répandues à Naples et en Sicile, pour adopter enfin la conception de la réalité de la Renaissance italienne, dont il devient l'un des grands maîtres.

Outre ces considérations générales l'auteur avance l'hypothèse que les „Ecce Homo” d'Antonello (il ne parle pas de celui de New York, ne pouvant pas émettre une opinion personnelle sur un tableau qu'il n'a pas vu lui-même) pourraient bien être des panneaux de „gonfaloni” siciliens (petits retables qu'on portait sur un bâton pendant les processions), citant le texte de la commande faite par la „Confraternita di San Michele dei Gerbini di Reggio Calabria”: „... videlicet in una parte dicti confaloni debet dipingere ymagine et in alia parte passionem domini nostri Jesu Xpi ...”. Dans le texte cité „Imago” désigne probablement l'image du Christ souffrant.

Les renseignements sur le tableau fourni à l'auteur par la famille Ostrowski remontent à la première moitié du XIXe siècle. Son histoire antérieure restant inconnue, on peut penser que le tableau provient peut-être de la collection dispersée du roi de Pologne Stanisław August Poniatowski. Trois descriptions de tableaux du catalogue de cette collection pourraient correspondre au notre (T. Mańkowski, Galeria Stanisława Augusta, Lwów 1932, nos 407, 564, 1538).

M. Rostworowski

DARIUSZ KACZMARZYK

RENEANSOWY ZAMEK ŻELAZNY, DOMNIEMANE DZIEŁO BENVENUTA CELLINIEGO, ZE SKARBCA KRÓLÓW FRANCUSKICH, W KOLEKCJI POLSKIEJ

W Muzeum Narodowym w Warszawie, Oddział w Wilanowie, znajduje się renesansowy zamek i klucz do niego, przypisywane Benvenuto Celliniemu, a zakupione przez Stanisława Kostkę Potockiego w 1808 r. w Paryżu¹.

Interesowano się tymi przedmiotami w Polsce już dość wcześnie. Po raz pierwszy pisał o nich profesor Sebastiano Ciampi w 1818 r., następnie wymienił je w 1834 profesor Antoni Blank². Do oglądania szerszej publiczności warszawskiej udostępniono je w 1856 na wystawie urządzonej przez Augustostwo hr. Potockich w ich pałacu w Warszawie³. W katalogu tej dużej ekspozycji zbiorów sztuki obydwa dzieła opracowano z dokumentacją naukową, dokładnym opisem i próbą uzasadnienia autorstwa Benvenuto Celliniego. Ilustrację ich z krótką wzmianką publikowano przy omawianiu wystawy poświęconej Stanisławowi Kostce Potockiemu w 1953⁴. Pokazano je również w 1964 na wystawie jubileuszowej Michała Anioła w Muzeum Narodowym w Warszawie⁵.

Opis zamka i klucza

Zamek (il. 1.), wykonany z żelaza, 19 × 22 × 6,7 cm, składa się z dwóch części: z frontowego szyldu dekoracyjnego i z tylnego pudełka zawierającego mechanizm. Te dwie części są połączone nitami i zakrętkami.

Uwagę skupia głównie strona frontowa dzieła, jako artystyczna koncepcja plastyczna, a mechanizm interesuje tylko jako umiejętność rzemieślnicza.

Szyld, ozdobna strona zewnętrzna, został wykonany techniką odlewniczą i grawerską według wyrzeźbionego uprzednio modelu w masie plastycznej. Poszczególne elementy dekoracyjne, architektoniczne i rzeźbiarskie powtórzone oddzielnie w żelazie i przymocowano nitami do powierzchni blachy.

Na szyldzie przedstawiono fasadę antycznej świątyni z dwukolumnowym portykiem, w porządku jońskim, ozdobioną czterema parami żłobkowanych pilastrów unoszących belkowanie, którego architrav i gzyms tworzą nad nimi występy. Pola między pilastrami wypełniają trzy wnęki z posągami nagich postaci: we wnęce środkowej, pod portykiem, mającej kształt prostokątnego portalu z rozetkami w nadprożu, stoi *Jowisz Fulgator* z piorunami w lewej ręce (prawej brak) i z orłem u nóg; w dwóch bocznych niszach, przesklepionych archiwoltami i muszlami, stoją dwa *Herkulesy* unoszące nad głowami kilofy, którymi uderzają w dzbany leżące między ich nogami. Portyk występujący z lica fasady ma również żłobkowane kolumny, które dźwigają trójkątny fronton z tarczą w tympanonie. Fasadę wieńczy attyka zakończona gzymsem i trapezowym szczytem, ozdobionym po bokach wolutami i trójlistnymi akroteriami oraz nad środkowym występem kartuszem z maską i wazonem. Jeszcze jakieś inne elementy dekoracyjne były między występami gzymsów, nad skrajnymi parami pilastrów i pod wolutami oraz przy wazonie; wskazują na to otwory, w których były osadzone.

Orzeł u nóg *Jowisz* zasłania mały otwór, w którym włożony drut powoduje odchylenie na dolnych zawiasach całej portalowej wnęki wraz z ramką i posążkiem. W ten sposób zostaje odsłonięty otwór do klucza, który uruchamia mechanizm o dziesięciu ryglach zawarty w pudełku umocowanym od tyłu do szyldu.

Na tylnej przykrywie pudełka znajduje się mały kartusz z wyrytą datą: 1548 (il. 2).

Klucz do tego zamka, również z żelaza, wys. 12 cm, został wykonany w podobny sposób jak zamek. Jego ozdobna rękojeść składa się z trzech części.

¹ Muzeum Narodowe w Warszawie, Oddz. w Wilanowie, nr. inw. Wil. 649.

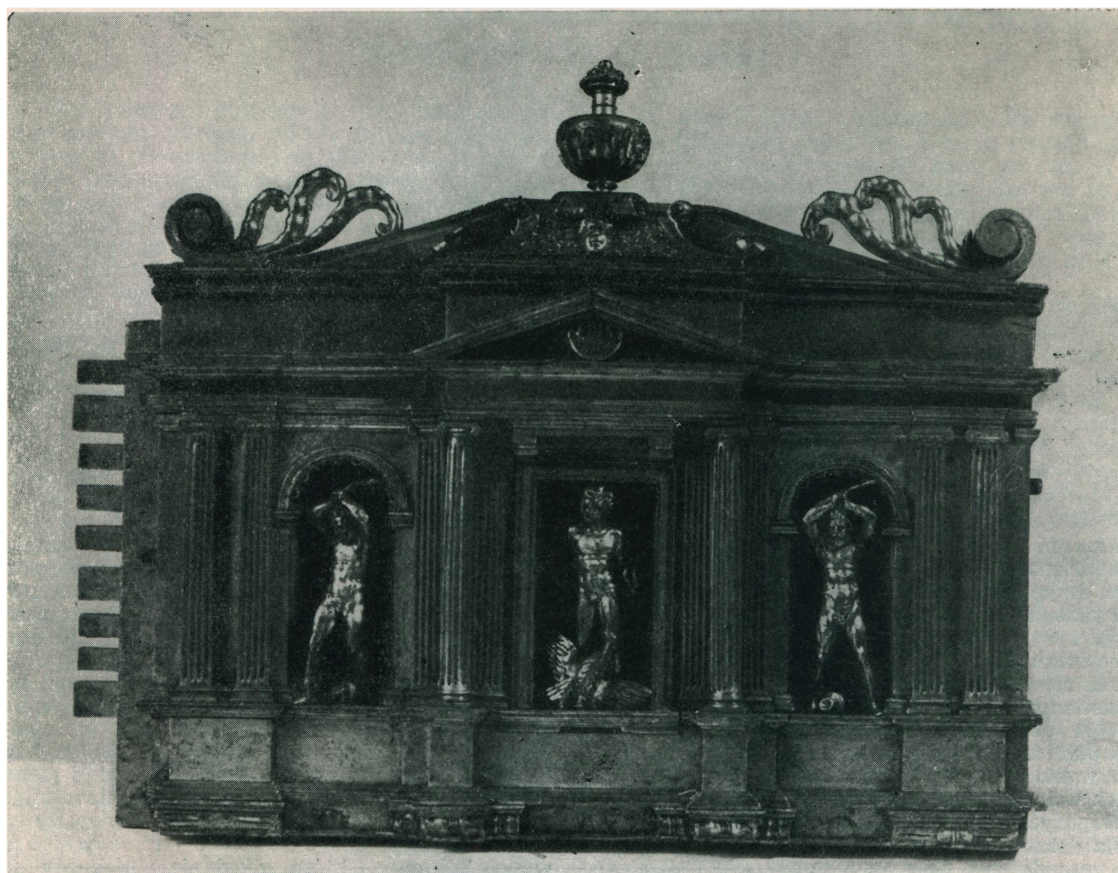
² S. CIAMPI, *Feriae Varsavienses*, Varsaviae 1818, s. 15(V); — (A. BLANK), *Spis obrazów znajdujących się w Galerii i Pałacu Willanowskiego z wyszczególnieniem przedmiotów godniejszych uwagi, Własność hr. Aleksandra Potockiego*, Warszawa 1834, s. 7.

³ *Katalog Wystawy starożytności i przedmiotów sztuki 1856, Urządzonej w pałacu JW. hr. Augustostwa Potockich*

w Warszawie na Krakowskim Przedmieściu na korzyść Domu Schronienia Opieki Najświętszej Marii Panny, Warszawa 1856, s. 330–331, poz. 983.

⁴ M. L. BERNHARDT, *Wystawa poświęcona działalności Stanisława Kostki Potockiego 5–12 maja 1953 roku „Roczn. Hist. Sztuki” I, 1956 s. 530, 532, il. 4.*

⁵ Poza katalogiem tej wystawy. Konserwację obydwóch przedmiotów wykonał w 1966 r. Jan Piech, konserwator Muzeum Narodowego w Warszawie.



Il. 1. Zamek renesansowy z r. 1548, strona frontowa, Muzeum Narodowe w Warszawie. (Fot. H. Romanowski)

Górną część stanowi prostokątne ediculum, którego cztery boki tworzą dwukolumnowe portyki doryckie, a zwieńczenie okrągła latarnia otwarta arkadkami i podparta dwoma delfinami. Wnętrze szerszych portyków wypełniają między kolumnkami owalne płaskorzeźby wyobrażające synów *Jowisza*: z jednej strony *Wulkana* z amorkiem kującego strzały na kowadle, a z drugiej *Heliosa* na parokonnym rydwanie. W węższych portykach stoją dwie nagie figurki kobiece. Ediculum spoczywa na wolutowej konsoli z maskami, podtrzymywanej w środku przez dorycki filar opilastrowany, a po bokach przez dwa posążki nagich atlantów stojących na profilowanym wsporniku. Dolną część klucza stanowi walec z odstającym skrzydełkiem, które ma prostokątne i podłużne nacięcia ażurowe (il. 3—5).

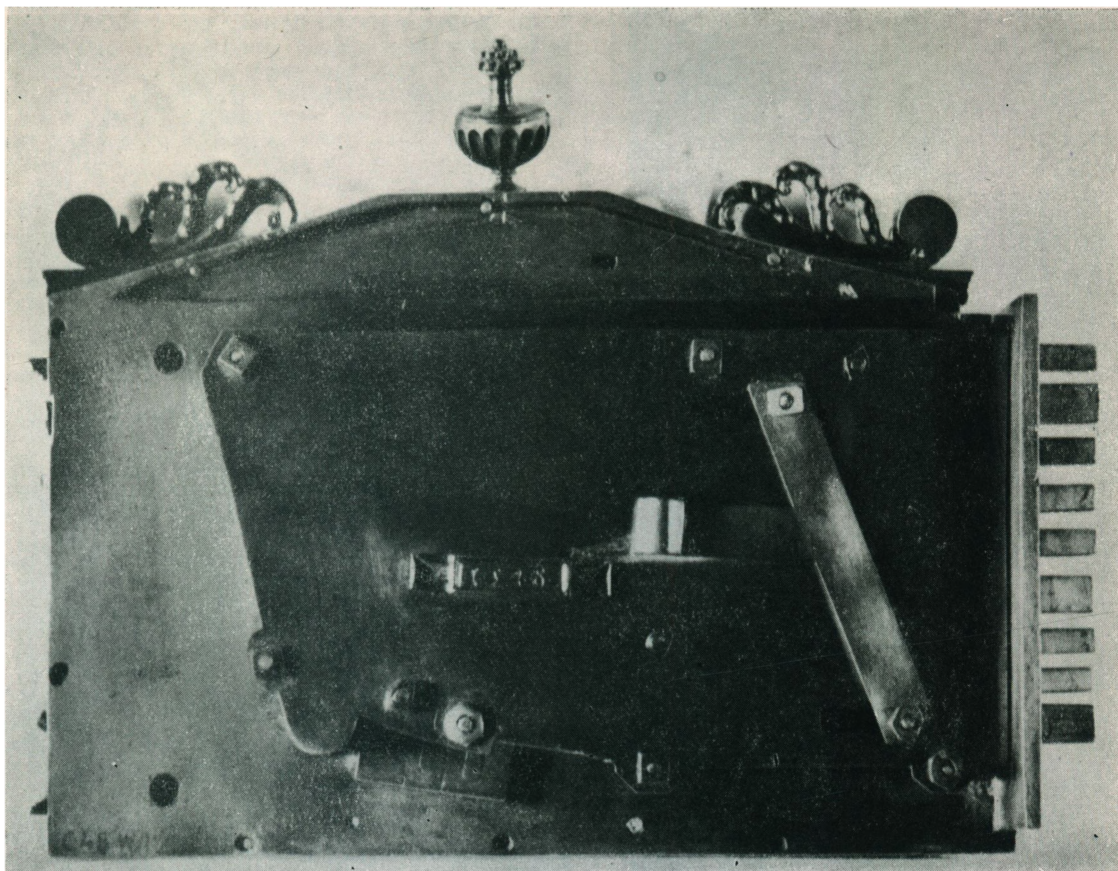
Te dwa przedmioty uzupełniające się funkcją, kompozycją i treścią ideową zasługują swoją szczególną wartością artystyczną i osobliwie piękną formą renesansową na poświęcenie uwagi zagadnieniu ich pochodzenia, stylu i autorstwa.

⁶ T. MAŃKOWSKI, *O poglądach na sztukę czasów Stanisława Augusta*, P.S.H.S. i K., Tow. Nauk. we Lwowie, t. XII (1935), s. 65, 66, 90, 91; — S. LORENTZ, *Działalność Stanisława Kostki Potockiego w dziedzinie architektury*, „Rocz. Hist.

Proweniencja zamka i klucza

Dziejom ich pochodzenia towarzyszą ciekawe okoliczności związane także z kolekcjonerstwem polskim. Galerię sztuki w Wilanowie zorganizował Stanisław Kostka Potocki (1752—1821), polityk, publicysta, historyk i mecenas sztuki. Umieścił ją w barokowym pałacu zbudowanym ok. 1688 r. przez króla Jana III Sobieskiego. Potocki otrzymał go jako posag żony Aleksandry z ks. Lubomirskich i odtąd zapewniał liczne jego pokoje różnymi dziełami sztuki, które sprowadzał głównie podczas swoich wyjazdów za granicę: do Włoch, Anglii, Niemiec i dwukrotnie do Francji — raz w 1772 do Paryża i Turynu oraz powtórnie w 1808 do Paryża i Bayonny⁶. Ten ostatni pobyt Stanisława Kostki we Francji, związany zapewne z jego misją polityczną jako członka rządu, trwał od 18 stycznia do 4 sierpnia 1808 r. i miał szczególnie ważne znaczenie dla zbiorów wilanowskich⁷. W ciągu tych siedmiu miesięcy Potocki wydał 65.805 liwów, tj. 5.600 talarów, z czego ok. 48.000 liwów

Sztuki I, 1956, s. 430, 465, 477; — BERNHARDT, jw., s. 526, 527, 529, 532; — A. RYSZKIEWICZ, *Francusko-polskie związki artystyczne w kręgu J. L. Davida*, Warszawa 1967.



Il. 2. Zamek renesansowy z r. 1548, strona tylna, Muzeum Narodowe w Warszawie.
(Fot. B. Seredyńska)

na zakup dzieł sztuki i książek. W szczegółowym wyliczeniu jego wydatków jest wykaz 74 obrazów na ogólną kwotę 37.130 liwrow, rysunków na 2.070 liwr. i różnych przedmiotów sztuki zdobniczej na resztę sumy⁷.

W wykazie obrazów i rysunków Potocki wymienił 54 nazwiska wybitnych malarzy włoskich, francuskich, hiszpańskich, niemieckich, flamandzkich i holenderskich od XVI do końca XVIII w., takich jak Leonardo da Vinci, Giorgione, Tycjan, Veronese, Primaticcio, Carracci, Velasquez, Dürer, Rubens, Van Dyck, Jordaens, Segers, Vouverman, Ostade, Poussin, Le Brun, Claude Lorrain, Vernet, Greuze⁸.

W części wykazu zatytułowanej „Różne ciekawości” figuruje m.in. posążek *Mojżesza*, w terrakocie, jako

⁷ AGAD Arch. Gosp. Wil. Anteriora 302, Pamiętnik Interesów Samego JW. Hrabiego Potockiego Senatora Wojewody, Ekspens moje na kupna i osobiste w podróży do Paryża i Bałony Rok 1808 w przeciągu siedmiu miesięcy; — S. LORENTZ, *Natolín*, Warszawa 1948, s. 115.

⁸ AGAD, Pamiętnik Interesów, jw., fol. 122—126: — LORENTZ, *Natolín*, jw., s. 115.

⁹ AGAD, Pamiętnik Interesów jw., fol. 125, „Kupno obrazów”.

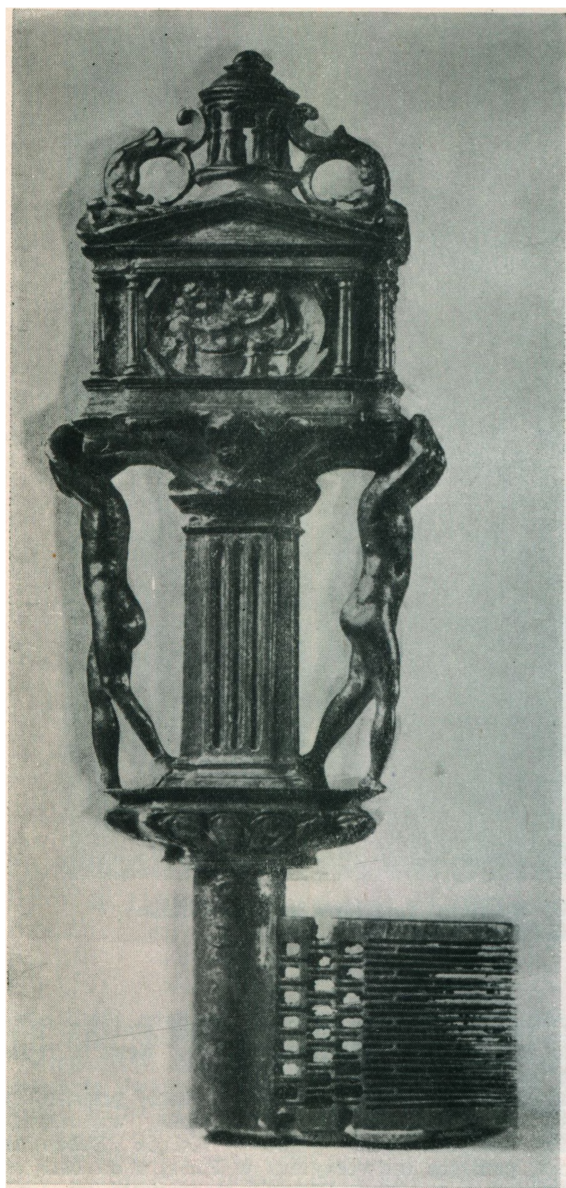
model rzeźby Michała Anioła i zamek stalowy, jako dzieło Benwenuta Celliniego, kupiony wraz z reparacją za 550 liwrow¹⁰.

Zakupione w Paryżu obrazy i inne przedmioty sztuki wzbogaciły Galerię Wilanowską, wzbudzając podziw zwiedzających pałac¹¹. Ksiądz Sebastian Ciampi, profesor uniwersytetu w Pizie, a od 1818 do 1822 również profesor filologii starożytnej na Uniwersytecie Warszawskim, wkrótce po swym przyjeździe i obejrzeniu Galerii Wilanowskiej napisał o niej obszerne studium; opublikował je dedykując Potockiemu w pierwszym numerze założonego przez siebie i wydanego w 1818 r. periodyku „Feriae Varsavienses”¹². Scharakteryzował poszczególne działy Galerii, omawiając dokładniej obiekty, które wydały mu się

¹⁰ Tamże, fol. 125, „Zamek Stalowy Benvenuto Cellini z reparacją 550 Liwrow”.

¹¹ A. PTOCKA, *Pamiętniki*, Warszawa 1898, t. II, s. 120.

¹² CIAMPI, jw., s. 1 i nn., „Stanislas Potockio Nobili ab Atavis Comitibus Senatori Palatino [...] Sebastiano Ciampi Patrono suo [...] — (H. BARYCZ), „Polski Słownik Biogr.”, IV (1938), s. 15—17.



Il. 3. Klucz renesansowy z r. 1548, strona boczna z płaskorzeźbą Wulkana, Muzeum Narodowe w Warszawie. (Fot. S. Sobkowicz)



Il. 4. Klucz renesansowy z r. 1548, strona boczna z płaskorzeźbą Heliosa, Muzeum Narodowe w Warszawie. (Fot. H. Romanowski)

godne jego uwagi: *"Quae prae ceteris observatione digne mihi visa sunt in Cimeliario Cl. Comitis Potocki breviter adnotabo"*¹³. Były to przede wszystkim dzieła włoskich artystów: Leonarda da Vinci, Michała Anioła, Benvenuto Celliniego i innych.

Rysunki Leonarda da Vinci do *Ostatniej Wieczerzy*,

które nie wiadomo gdzie się obecnie znajdują, według Ciampiego pochodziły z pinakoteki rodziny Cavalieriae w Rzymie, gdzie kupił je Potocki¹⁴, a statuetka *Mojżesza* dostała się z pracowni Michała Anioła do Francji za pośrednictwem ulubionego ucznia, Antonia Mini¹⁵.

¹³ CIAMPI, jw., s. 14.

¹⁴ Tamże, s. 15, IV.

¹⁵ Tamże, s. 15, III; — D. KACZMARZYK, *Les répliques*

de „Moïse” de Michel-Ange dans les collections Polonaises, „Bull. de Musée National de Varsovie” V, 1964, nr 3-4, s. 81-93.

Profesor Ciampi zatrzymał się dłużej przy zamku i kluczu, o których odnotował interesujące wiadomości usłyszane niewątpliwie bezpośrednio od Stanisława K. Potockiego. Dotyczą one autorstwa Benvenuto Celliniego a także pochodzenia tych przedmiotów, mianowicie, że przeznaczone były do szkatuły, "scigno" Franciszka I, króla francuskiego, i że Potocki kupił je w Paryżu, w szczególnych okolicznościach, "quando regiae domus gazza dividita est", tj. gdy był rozprzedawany prywatny skarb królewski¹⁶.

Potocki będąc w 1808 r. w Paryżu zakupił więc różne dzieła sztuki albo na aukcji prywatnych zbiorów królewskich, albo u antykwariusza paryskiego, który wszedł w ich posiadanie podczas rewolucji. Należaroby może rozszerzyć tę ważną informację prof. Ciampiego, otrzymaną od Potockiego, i na większość dzieł nabytych wówczas, ponieważ ciekawy zestaw 74 obrazów, kilkuset rysunków i innych przedmiotów sztuki jest charakterystyczny dla jakiegoś wybitniejszej kolekcji¹⁷.

W szczegółowym wykazie wszystkich wydatków dokonanych w Paryżu Potocki wymienia zaledwie kilka nazwisk osobistości francuskich, z którymi pozostawał w stosunkach handlowych, i czasem powołuje się na nieznane dziś rachunki¹⁸. Podaje mianowicie, że był winien Molletowi 6255 liwrow, które zobowiązał się zwrócić do dnia 2 października 1808 r. płacąc 6% odsetek. Jeżeli byłby to Armont Louis Mollet, architekt i zarządca budowlami królewskimi od 1778 r., to mógł on być dla Potockiego źródłem wszelkich informacji o dziełach pochodzących ze skarbcza królewskiego i może ich sprzedawcą, sądząc po tak dużej sumie zadłużenia. Potocki pozostawał dłużny również kilka tysięcy, nie wiadomo jednak za co: Bosse'owi (Claude-Louis 1757—1845 portrecista i miedziorytnik), Langlier'owi (Pierre-Gabriel 1754—1810 rytownik) Levasseur'owi (Jean-Charles 1734—1816 rytownik). Natomiast nazwisko Constantin występuje przy wydatku za 69 rysunków, bez ich wyszczególnienia. Od niego też pochodzą zapewne rysunki Primaticcia, Van Dycka, Poussina, Colotta i "różnych metrów". Nazwisko Constantin nosił malarz francuski Jean-Antoine (1756—1844) i emalier Abraham (1785—1855). Występuje kilka razy Durant, któremu Potocki sprzedał onyks za 1200 liwrow, a kupił od niego cztery kamee i dwa onyksy ozdobnie oprawione. W Paryżu działał w XVIII w. Pierre Durand, malarz emalier, i syn jego Amedée, rzeźbiarz i medalier. Książki i kopersztycha kupione zostały u księgarza La Jonchere'a i Silvestra, brązy dla żony Potockiego u Thomira (Pierre 1751—1843) i Ravra (Antoine 1759—1814), obydwaj brązownicy paryscy; a porcelanę u Dagolego. Grivaud, złotnik, sprzedał Potockiemu kryształ do szkatułki dla Józefa Sierakowskiego. Sprawą zapakowania wszystkich nabytków i ekspedycją pak do Polski zajmował się Grigot¹⁹.

Wymienione nazwiska wskazują, że Potocki kupując wówczas dzieła sztuki korzystał z różnych źródeł, najchętniej bezpośrednio z pracowni artystów lub ich zbiorów.

Ponieważ brak jest wyczerpujących wiadomości, od kogo nabył omawiany zamek i klucz, pozostaje wobec tego jeszcze nie rozstrzygnięta wersja, wspomniana przez prof. Ciampiego, o pochodzeniu ich ze skarbcza



Il. 5. Klucz renesansowy z r. 1548, strona boczna z Atlantem, Muzeum Narodowe w Warszawie. (Fot. S. Sobkowicz).

królewskiego. Wersja ta ma jednak swoje uzasadnienie w szeregu faktów.

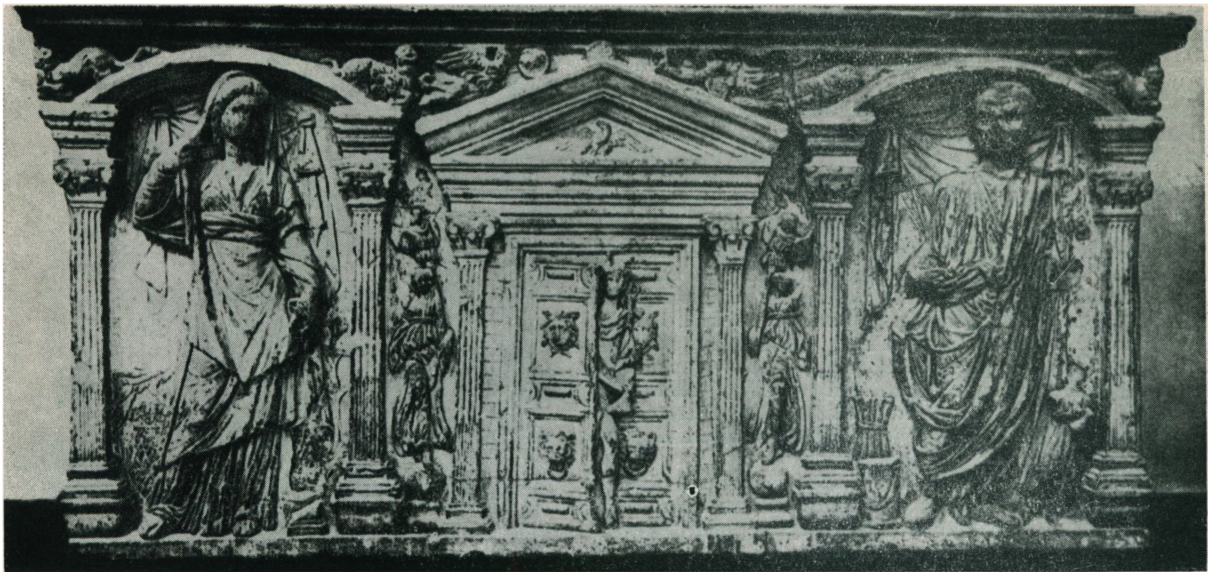
Franciszek I zmarł 31 marca 1547 r., a zamek żelazny zrealizowano dopiero w następnym roku po

¹⁶ CIAMPI, jw., s. 15, V.

¹⁷ AGAD, Pamiętnik Interesów, jw., fol. 122—126.

¹⁸ Tamże; — Potocki wymienia wszystkie te nazwiska bez imion i bliższych określeń.

¹⁹ Nie przeprowadziłem konfrontacji wszystkich zakupionych przez Potockiego przedmiotów ze stanem obecnym zbiorów w Willanowie.



Il. 6. Sarkofag antyczny, Florencja, wg Ch. de Tolnay, „Michelangelo”, t. III, Princeton 1948. (Repr. H. Romanowski)

jego śmierci, tj. w r. 1548, jak wskazuje wyryta data na kartuszu. Mógł być jednak przez niego zamówiony znacznie wcześniej. Wiele przecież czasu zajęć musiało przygotowanie koncepcji rysunkowej, następnie rzeźbiarskiego modelu w wosku lub innym materiale, potem kształtowanie w żelazie dużej ilości poszczególnych elementów, ich złożenie i wreszcie wykonanie precyzyjnego mechanizmu wraz z dostosowaniem uprzednio klucza. Również długa choroba i śmierć króla mogły opóźnić wykończenie zamka, a także może tłumaczyć brak herbu na tarczy w tympanonie fasady; zresztą tarcza ta może być uzupełnieniem pierwotnej brakującej podczas konserwacji w r. 1808.

Dobry stan zachowania zamka i klucza pozwala przypuszczać, że z nieznanych bliżej powodów nie spełniały one funkcji zamykania szkatuły, do czego były przeznaczone, lecz jako ozdobne dzieła sztuki znalazły się później w skarbcu królewskim, by po rewolucji francuskiej stać się przedmiotami handlu.

Skarbiec królewski z Fontainebleau został dla jego zabezpieczenia przeniesiony w r. 1562 do Paryża i tu umieszczony w Bastylji²⁰. Stąd znów w różnych okresach przenoszono niektóre dzieła sztuki do ozdoby Luwru i Wersalu, a złota solniczka, dzieło Benvenuto Celliniego dla Franciszka I, przeszła z tych zbiorów w posiadanie arcyksięcia austriackiego Ferdynanda i następnie do Kunsthistorisches Museum w Wiedniu²¹. Część tych skarbów królewskich powiększanych w ciągu XVII i XVIII w. mogła podczas Rewolucji

i zdobycia Bastylji zmieniać przypadkowych posiadaczy, póki nie wydano specjalnych zarządzeń zabezpieczających zbiory sztuki i zorganizowano instytucji im poświęconych²². Przyczyną pozbywania się niektórych zbiorów pokrólewskich był również pusty skarb Republiki i brak pieniędzy na prowadzenie wojen tak za Dyrektoriatu jak i Cesarstwa.

Królewska proveniencja, domniemane autorstwo Celliniego i przede wszystkim klasyczne formy zamka i klucza zwróciły na nie uwagę Stanisława Kostki Potockiego, który zatrzymał je dla siebie mimo, iż kupił w tym samym czasie jeszcze dwa inne zamki lecz te oddał generałowej Izabelli ks. Czartoryskiej do Puław²³.

Program artystyczny zamka i klucza

Obydwa przedmioty z Galerii Wilanowskiej były przeznaczone do zamykania kufra albo szkatuły-skarbca²⁴ należącego do możnego właściciela, prawdopodobnie do króla francuskiego Franciszka I lub Henryka II.

Rok 1548 uwidoczniiony na zamku jest datą wykonania tych dwu przedmiotów. Z tą datą zgodne są formy, które one reprezentują.

Kompozycję plastyczną obydwu przedmiotów, mających jako główne motywy architektoniczne w jednym fasadę klasycznego tempietta z portykiem, a w drugim ediculum z czterema portykowymi ryzalitami, organizują symetrycznie ułożone elementy porządku

²⁰ E. BONNAFFE, *Benvenuto Cellini*, „Gazette des Beaux-Arts” I, 1883, s. 114; — J. SCHLOSSER, *Das Benvenuto Cellini*, [w:] *Praeludien*, Berlin 1927, s. 346.

²¹ BONNAFFE, jw., s. 114; — SCHLOSSER, jw., s. 347.

²² E. DESPOIS, *Le vandalisme révolutionnaire*, Paris 1868, s. 169 i nn., 198, 229; — POTOCKA, jw., t. I, s. 59, pisze m. in.: „Rewolucja francuska zubożyła Dom gotycki. Był

to czas gdy dawne zabytki sprzedawano na licytacji”.

²³ AGAD, *Pamiętniki Interesów*, jw., fol. 126, „Kupno dla różnych osób, od których pieniądze należą do zwrócenia”.

²⁴ H. HAVARD, *La serrurerie*, Paris [b. d.], s. 108–143; — A. BRÜNING, *Die Schmiedekunst bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1922, s. 4.

jońskiego i doryckiego oraz antyczne rzeźby: posągi i reliefy. Zostały one zdynamizowane przez poziomy układ rytmiczny kanelowanych kolumn i pilastrów, wprowadzonych wnek i przez aktywne postawy rzeźb figuralnych. Wieloplanowość układów i ekspresja światła wydobyły plastyczność kompozycji. Dekoracyjna interpretacja artystycznych form, symetria i poziomy układ były artystycznym programem sztuki renesansowej.

Klasyczna architektura, jako motyw dekoracyjny, pojawiła się najwcześniej w kompozycjach rzeźbiarskich artystów florenckich quattrocenta. Była ona przeważnie w porządku korynckim, jaki również realizowali w tym czasie najchętniej budowniczowie. Natomiast styl joński i dorycki stały się bardziej powszechne w cinquecento i głównie w pierwszej jego połowie²⁵. W rozpowszechnianiu i pogłębianiu znajomości form klasycznych duże znaczenie miały w XVI w. edycje w różnych językach dzieła Witruwiusza, *O architekturze ksiąg dziesięć* (w 1547 także w języku francuskim), oraz oparte na jego tekście i uzupełnione ilustracjami traktaty o architekturze publikowane przez Albertiego (w 1546 w języku włoskim) i przez

Sebastiana Serlio (w 1537 we włoskim i 1545 w francuskim)²⁶.

Kompozycja dekoracji zamka i klucza z Galerii Wilanowskiej powstała w oparciu o dużą wiedzę teoretyczną architektury klasycznej. Według proporcji dla porządku jońskiego podanych przez Witruwiusza zrealizowano architekturę szczytu zamka. Wzięto mianowicie jako zasadę średnicę kolumnienki równającą się 7 mm. Wysokość kolumnienki i pilastra odpowiada 9-ciu tym średnicom²⁷. Posługując się tym modułem zachowano odpowiednie stosunki w poszczególnych elementach architektonicznych fasady. Również w ediculum klucza zastosowano regułę Witruwiusza dla porządku doryckiego mianowicie, że długość takiej budowli równa się trzem wysokościami kolumny²⁸.

Podobny jak na szczydzie zamka układ architektoniczny posiada antyczny sarkofag przy wejściu do baptyserium we Florencji. Jego środkowa nisza prostokątna, ujęta dwukolumnowym portykiem, mieści w sobie uchylone wrota Hadesu, w których stoi *Mercury Psychopompe* (il. 6). W dwóch bocznych niszach zwieńczonych łukiem stoją dwie alegoryczne figury²⁹.

²⁵ J. B. da VIGNOLA, *O pięciu porządkach w architekturze*, Warszawa 1955; — (G. N. JEMELJANOW, *Komentarz*, s. 122).

²⁶ C. K. LUKOMSKI, *I maestri della architettura classica da Vitruvio allo Scamozzi*, Milano 1933, s. 65—70.

²⁷ WITRUWIUSZ, *O architekturze ksiąg dziesięć*, Warszawa 1956, s. 61; — J. B. VIGNOLA, *ju.*, s. 123.

²⁸ WITRUWIUSZ, *ju.*, s. 67—68.

²⁹ A. CHASTEL, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris 1959, tabl. XLI b; — Ch. de TOLNAY, *Michelangelo*, t. III, *The Medici Chapel*, Princeton 1948, il. 293.



Il. 7. Herkules zabija Cerbera, w. XVI, wg P. Barocci, „Il. Rosso Fiorentino”, Roma 1950. (Repr. S. Sobkowicz)



Il. 8. Dwa akty młodzieńców, w. XVI, wg P. Barocchi. (Repr. S. Sobkowicz)

Michał Anioł wprowadził taki schemat w nagrobkach Medyceuszów; środkowa wnęka prostokątna z rzeźbą jest tu ujęta parami żłobkowanych pilastrów, a dwie boczne są przesklepione łukami.

Elementy dekoracyjne występujące na attyce szyldu zamka, jak akrotera przy wolicie jońskiej, rozety, maska, wazon i tarcza znajdują się wśród ilustracji dzieł Witruwiusza, Serlia i Vignoli, również na renesansowych budowlach XVI w. Niszę z analo-

giczną muszlą zastosował Michał Anioł w drugim projekcie nagrobka Juliusza II³⁰.

Rzeźby figuralne zdobiące obydwie przedmioty wilanowskie wskazują na dużą wiedzę artysty o proporcji i anatomii aktu męskiego oraz na znajomość rzeźby antycznej i współczesnej renesansowej, zwłaszcza Michała Anioła i Benvenuto Celliniego³¹. Owalne płaskorzeźby spotyka się wśród dzieł Celliniego, także w dekoracji pałacu w Fontainebleau i na urnie z ser-

³⁰ TOLNAY, jw., t. IV, *The Tomb of Julius II*, Princeton 1934, il. 3.

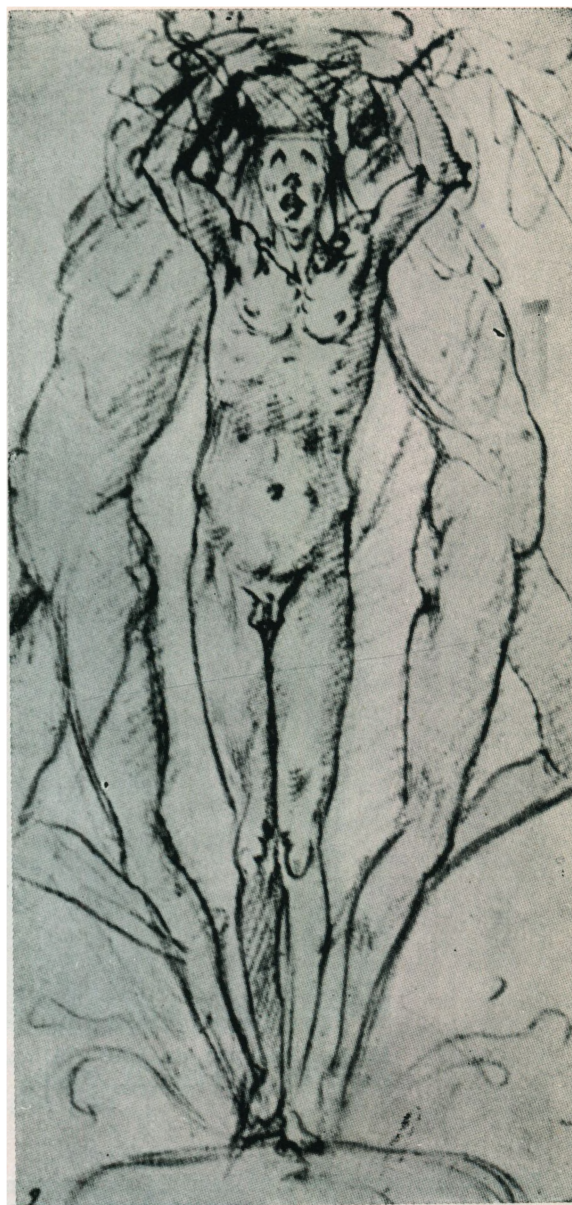
³¹ WITRUWIUSZ, jw., s. 43–45, tabl. VII b. W proporcjach figur obserwuje się również znajomość zasad podanych przez Witruwiusza.

cem Franciszka I w St. Denis wykonanej przez Pierre Bontemps'a³².

Artysta korzystał przy modelowaniu rzeźb ze współczesnej grafiki popularyzującej prace różnych twórców renesansowych. Szczególnie znane były w tym czasie w Fontainebleau grafiki Giàn Jacopo Caraglia (1500—65), który od 1526 do 1539 r. tj. do swego wyjazdu do Polski na dwór Zygmunta Augusta, wykonał wiele rycin z rysunków i obrazów włoskiego malarza Rosso Fiorentino, pracującego od 1541 r. przy dekoracji pałacu w Fontainebleau³³. Dwa posągi *Herkulesa* na sztydzie zamka z Galerii Wilanowskiej są dokładnym powtórzeniem w rzeźbie kompozycji ze sztychu Caraglia przedstawiającego *Herkulesa* zabijającego *Cerbera*³⁴ (il. 7). Do statuetki *Jowisza* mogła posłużyć za wzór postać młodzieńca według rysunków obecnie w kolekcji Schnitnikoffa³⁵ (il. 8). Natomiast figurki atlantów podpierające ediculum na kluczu mają wzór rysunkowy w kompozycji kariatyd ze zbiorów Fogg Museum w Cambridge³⁶ (il. 9). Te dwa ostatnie rysunki nieokreślonego artysty, a przypisywane Rossowi³⁷, mają formy plastyczne i powtórzenia tej samej kompozycji figuranej z dwóch stron, co wskazywałoby na przeznaczenie ich do realizacji rzeźbiarskich. Płaskorzeźba z *Wulkanem* i *Amorem* posiada także prototyp graficzny Marc Antonio Raimondiego w scenie przedstawiającej *Wenus*, *Wulkana* i *Amora* na sztychu będącym w Bibliotece Narodowej w Paryżu³⁸. Tematyka *Heliosa* na rydwanie występuje również w kamei Celliniego³⁹.

Należy jeszcze zaznaczyć, że Cellini wykonał na zamówienie Franciszka I w 1544 r. do Fontainebleau naturalnej wielkości posąg *Jowisza* w srebrze, którego wygląd przedstawił sam słowami: „*Jowisz trzymał w prawicy piorun, jakby go właśnie chciał cisnąć; w lewą rękę włożyłem mu świat*”⁴⁰. Posąg ten, obecnie nieznan, wystawiony w pałacu królewskim mógł być wzorem dla statuetki zdobiącej żelazny zamek. Wspomniany rysunek młodzieńca z kolekcji Schnitnikoffa może miał jakiś związek z *Jowiszem* Celliniego.

Mitologiczna tematyka rzeźb na obu przedmiotach z Galerii Wilanowskiej, spełniających funkcję zamykania skatuli, ma wspólny program treściowy — jest nim magia grozy przed naruszeniem zabezpieczonego skarbu. Wyrazem tego jest antyczna świątynia kryjąca tajemnicę, którą chroni opieka i zemsta bóstw, a do której posiadają dostęp tylko wtajemniczeni. *Jowisz* zagradzający wejście do wnętrza ma analogię w scenie na wspomnianym sarkofagu florenckim, na którym *Mercury Psychopompe* stoi w rozchylonych wrotach Hadesu. Innym aspektem treściowym jest symbolika światła, którą wyobraża *Jowisz* z błyskawicami w rękę i nad nim na attyce maska ludzka jako symbol słońca; a na kluczu — *Kuźnia Wulkana* i *Helios* na rydwanie słońca. Ta ekspresja światła jest również zasadniczym elementem organizującym plastyczną koncepcję obydwóch dzieł. Po-



Il. 9. Kariatydy, w. XVI, wg P. Barocchi. (Repr. S. Sobkowicz)

³² H. FOCILLON, *Benvenuto Cellini*, Paris 1907, s. 56 i 84; — P. BAROCCHI, *Il Rosso Fiorentino*, Roma 1950, il. 146, 147; — E. PANOFKY, *Tomb sculpture Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, London 1964, il. 352, 409—412.

³³ BAROCCHI, jw. s. 62; — „Polski Słownik Biograficzny” III (1937) s. 203—204.

³⁴ BAROCCHI, jw., il. 222, s. 225.

³⁵ Tamże, il. 226, s. 226.

³⁶ Tamże, il. 225, s. 226.

³⁷ Tamże, s. 225—226.

³⁸ M. PITTALUGA, *L'incisione italiana nel cin. uecento*, Milano 1928, s. 135, il. 68.

³⁹ FOCILLON, jw., s. 40. Kamea znajduje się w Musée Condé w Chantilly.

⁴⁰ B. CELLINI, *Zywyot spisany przez niego samego*, Warszawa 1949, s. 219, 221, 229, 252. Nie wiadomo gdzie rzeźba ta obecnie się znajduje.



Il. 10. Giuseppe de Vico (?), Szkatułka, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, wg H. Lüer, M. Creutz, „Geschichte der Metallkunst”, Stuttgart 1909. (Repr. S. Sobkowicz)

stać *Jowisza* umieszczona w najbardziej eksponowanej części kompozycji zamka i zastosowany porządek joniński są wyrazem godności monarszej, co by uzasadniało przeznaczenie tego przedmiotu. Takie rozumienie symboliki klasycznej architektury podaje Witruwiusz⁴¹.

Ustawienie po bokach dwóch figur *Herkulesa* i jednakowo skomponowanych, tylko w odwróconym porządku, jest nielogiczne jak na dzieło rensansowe. Zestaw rzeźb musiał być inny, mianowicie zamiast drugiego *Herkulesa* był zapewne *Mars*, jako symbol męstwa i mądrości. W pewnym okresie figurka *Marsa* zaginęła, jak i inne wspomniane wyżej elementy dekoracyjne zamka, i zastąpiono ją *contre-epreuve* za-

chowanej figurki *Herkulesa*. Zrobiono to prawdopodobnie w r. 1808, kiedy zamek reperowano przy kupnie go przez Potockiego⁴².

Kunsthistorisches Museum w Wiedniu posiada kasetkę⁴³, której koncepcja dekoracyjna jest podobna jak na zamku z Galerii Wilanowskiej, lecz bogatsza ikonograficznie. Występują tu te same motywy architektoniczne i rzeźbiarskie z *Jowiszem Fulgatorem* w środkowej niszy mającego po bokach *Neptuna* i *Marsa*. Wykonanie kasetki przypisywano Celliniemu, a obecnie uważa się ją za dzieło mało znanego złotnika włoskiego, Giuseppe de Vico, pracującego w 2 połowie XVI w. na austriackim dworze monarszym. Czas powstania kasetki określono na 1567 r. (il. 10).

⁴¹ WITRUWIUSZ, jw., s. 92; — J. BIAŁOSTOCKI, *Sztuka i myśli humanistyczna*, Warszawa 1966, s. 83–84.

⁴² AGAD, *Pamiętnik Interesów*, jw.

⁴³ H. LÜER, M. CREUTZ, *Geschichte der Metallkunst*, Stuttgart 1909, t. I, s. 188, il. 137.



Il. 11. Zamek późnogotycki z r. 1510, Muzeum Narodowe w Krakowie. (Fot. Z. Malinowski)

W tych dwóch dziełach, warszawskim i wiedeńskim, różniących się funkcją, czasem powstania i formą stylistyczną jest jednak wspólne źródło inwencji artystycznej wywodzące się ze szkoły włoskiego cinquecenta.

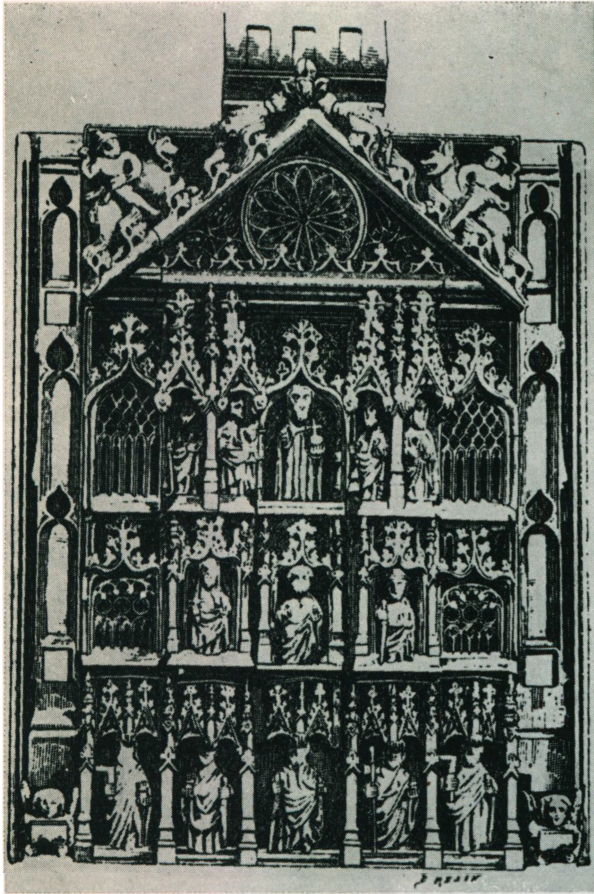
Zamek i klucz z Galerii Wilanowskiej mają oprócz cech sztuki włoskiej jeszcze piętno tradycji sztuki francuskiej, którą reprezentują dwa inne zamki żelazne, zakupione także przez Potockiego w Paryżu i oddane przez niego generałowej Czartoryskiej do Puław.

⁴⁴ AGAD, Pamiętnik Interesów, jw., fol. 126

⁴⁵ *Poczet pamiątek zachowanych w Domu Gotyckim w Puławach*, Warszawa 1828, s. 45, poz. 475, s. 3, poz. 2; — Muzeum Narodowe. *Zbiory Czartoryskich w Krakowie*, nr inw. 970/458 i 967/457; — Z. ZYGULSKI (jun.), *Dzieje zbiorów pu-*

ławskich (Świątynia Sybilli i Dom Gotycki), „Rozpr. i Spraw. Muzeum Narodowego w Krakowie” t. VII (1962), s. 150. — Pani Mgr Jadwidze Bujańskiej, kustoszowi Muzeum Narodowego w Krakowie, składam podziękowanie za łaskawe ułatwienie mi odszukania tych zamków.

ławskich (Świątynia Sybilli i Dom Gotycki), „Rozpr. i Spraw. Muzeum Narodowego w Krakowie” t. VII (1962), s. 150. — Pani Mgr Jadwidze Bujańskiej, kustoszowi Muzeum Narodowego w Krakowie, składam podziękowanie za łaskawe ułatwienie mi odszukania tych zamków.



Il. 12. Zamek gotycki, wg H. Havard, „La serrurerie”, Paris [b. d.]. (Repr. S. Sobkowicz)

Zamek późnogotycki

We wspomnianym katalogu puławskim z 1828 podano pod poz. 475 bardzo ogólnie: „Zamek żelazny, dawnej roboty”. Dokładniejszy jego opis zawiera rękopiśmienny Katalog muzealny zbiorów X. X. Czartoryskich, ok. 1880 r., mianowicie pod pozycją 458/970 figuruje: „Zamek wielki pięknie rzeźbiony w żelazie, z trzema postaciami stojącymi, klucz do niego przywiązany, XV w.”⁴⁶. Ta ostatnia informacja pozwoliła zidentyfikować żelazny zamek późnogotycki i klucz do niego, znajdujące się obecnie w Zbiorach Czartoryskich w Krakowie (il. 11).

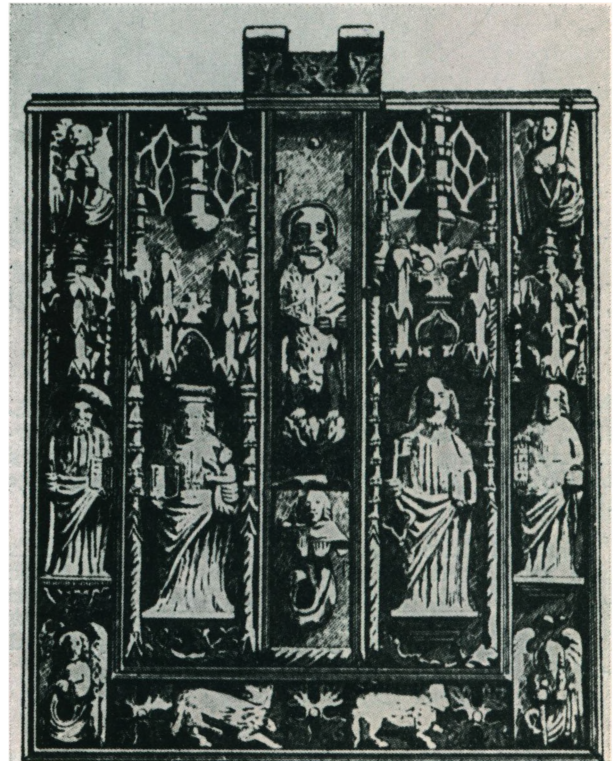
Zamek ma kształt prostokątny, wys. 22, szer. 15 cm. Składa się z dekoracyjnego szyldu przymocowanego do pudełka z mechanizmem. Szyld zdobią

⁴⁶ Poczet pamiątek..., jw., s. 45, poz. 475; — Katalog muzealny różnych w zbiorach XX. Czartoryskich (zaczęty prawdopodobnie w 1880 przez Leona Bendtkowskiego), poz. 458 970.

⁴⁷ HAVARD, jw., s. 108, il. 89.

trzy figurki stojące na konsolkach pod gotyckimi baldachimami: u góry postać kobiety z kielichem jako alegoria Wiary, a niżej po jej bokach postać św. Piotra z kluczami i św. Pawła z mieczem. Między nimi a pod Wiarą jest wazon z kwiatem umieszczony na zawiasowej klapie, która zasłania otwór do klucza. Na podłużnej płycinie pod klapą wyryta jest data wykonania: 1510. Całość obejmuje wąska ramka ażurowa, do której przylegają prostokąty wypełnione ażurowymi rozetkami i tworzące powtarzające obramowanie. Treścią przedstawięń figuralnych jest wiara w nadprzyrodzoną opiekę świętych. Wertykalna kompozycja, religijna tematyka figuralna i motywy ornamentalne mają cechy stylu późnogotyckiego. Jest to dzieło warsztatu francuskiego mające potwierdzenia w wielu analogicznie skomponowanych zamkach pochodzących z Francji.

Wyróżniają się wśród nich bogato rozbudowaną kompozycją dwa zamki. Jeden z XV w., publikowany przez H. Havarda w *La serrurerie*⁴⁷, kształtem przypomina fasadę gotyckiej świątyni, zwieńczoną szczytem z piękną rozetą (il. 12). Fasada ozdobiona jest w trzech kondygnacjach ostrołukowymi niszami, w których stoją pod wimpergowymi baldachimami posągi Chrystusa i dwunastu apostołów; w środku drugiej kondygnacji znajduje się figurka św. Piotra z kluczami, która kryje tajemnicę dostępu do otwarcia

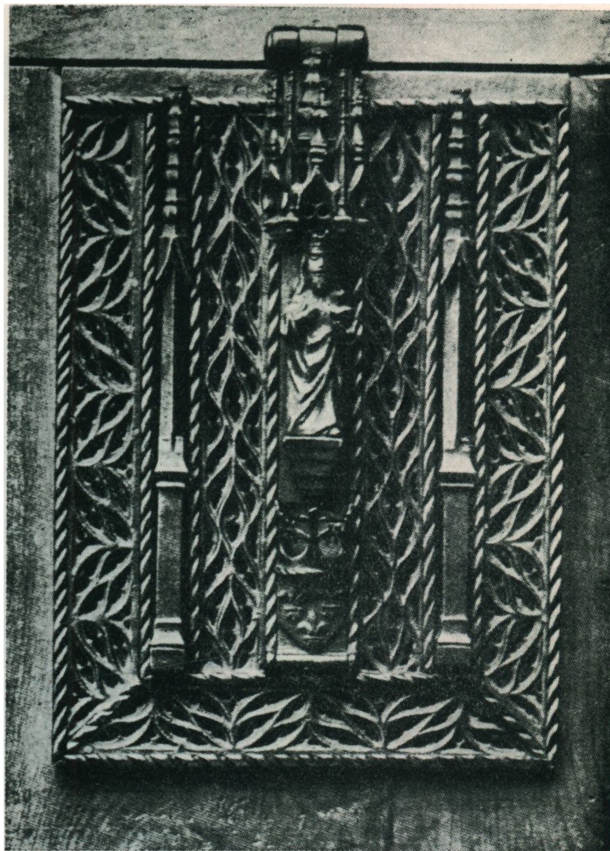


Il. 13. Zamek gotycki, wg H. Havard. (Repr. S. Sobkowicz)

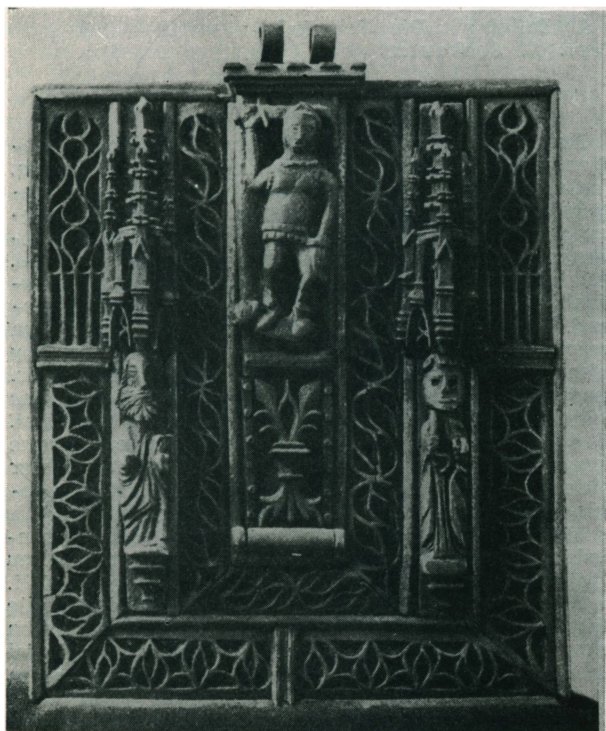
zamka zabezpieczającego kufer. Drugi (il. 13) jest skromniejszy ale założenie kompozycyjne ma bardzo podobne do krakowskiego zamka z 1510 r. innym przykładem jest zamek późnogotycki ze św. Jerzym i dwoma apostołami, w Museo Nazionale we Florencji, wykonany przez prowincjonalny warsztat francuski⁴⁸ (il. 14). Natomiast większą wartość artystyczną posiada zamek ze statuetką króla i godłem królów francuskich, trzy lilie i korona, w kolekcji Figdor w Wiedniu (il. 15) oraz zamek pokazany wraz z kluczem w publikacji Jana Lamour, nadwornego ślusarza Stanisława Leszczyńskiego⁴⁹ (il. 16). Wymienione przykłady mają wiele podobnych cech w kompozycji, motywach dekoracyjnych i w technice warsztatowej z zamkiem ze Zbiorów Czartoryskich w Krakowie.

Również gotycki klucz żelazny do tego zamka, wys. 7,2 cm, wykonany równocześnie w r. 1510, ma kształt spotykany we Francji, mianowicie: rękojeść składająca się ze ściętego, wielobocznego stożka odwróconego, którego boki wypełnia ażurowy ornament; stożek wsparty jest na pierścieniu wypełnionym ażurową rozetą i połączonym kołnierzem z trzonem, którego wystające skrzydełko ma precyzyjne nacięcia typowe dla francuskiego warsztatu ślusarskiego (il. 17). Za przykład posłużyć może zestaw kluczy francuskich znajdujących się w Muzeum Cluny w Paryżu⁵⁰ i w Museo Nazionale we Florencji⁵¹ (il. 18 i 19).

Przytoczone wyżej przykłady zamków i kluczy z różnych zbiorów wskazują na to, że ich kompozycje i motywy dekoracyjne mają powtórzenia w późnogotyckim zamku i kluczu ze Zbiorów Czartoryskich w Krakowie, a tym samym i te ostatnie są dziełami



Il. 15. Zamek gotycki z w. XV, Kolekcja Figdor w Wiedniu, wg A. Brüning, „Die Schmiedekunst...”, Leipzig 1922. (Repr. S. Sobkowicz)



Il. 14. Zamek gotycki z w. XV, Museo Nazionale we Florencji, wg „Les Arts” 1904. (Repr. S. Sobkowicz)

francuskiego warsztatu ślusarskiego, który jeszcze w 1510 r. pozostał wierny tradycjom średniowiecznego rzemiosła artystycznego.

W tym samym czasie pierwszym zwiastunem renesansu włoskiego we Francji była wykonana w 1509 r. dekoracja architektoniczna pałacu w Gaillon. W rzemiosle artystycznym nowe formy stylowe pojawiły się znacznie później.

Żelazny zamek z pałacu w Ecoen

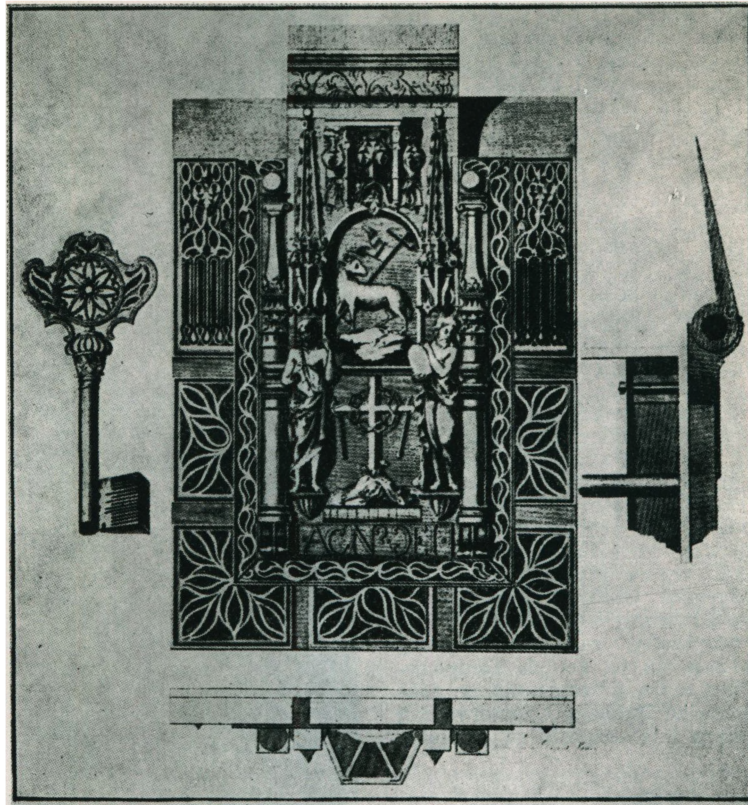
Radykalne zmiany w tej dziedzinie sztuki francuskiej reprezentuje „Powierzchnia staroświecka do zamku z Pałacu w Ecoen”, jak sam Potocki określił

⁴⁸ GERSPACH, *La Collection Carrand au Musée National de Florence*, „Les Arts” 1904, nr 32, s. 7, il. 53.

⁴⁹ BRÜNING, jw., s. 23, il. 20, s. 28, il. 24; — O. HÖVER, *Das Eisenwerk. Die Kunstformen des Schmiedeeisens vom Mittelalter bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1927, tabl. 42 i 43.

⁵⁰ HAVARD, jw., s. 111, il. 92; — G. MARANGONI, *Storia dell'arredamento*, Milano 1961, s. 140.

⁵¹ GERSPACH, jw., s. 13, il. 63; — HÖVER, jw., tabl. 92.



Il. 16. Zamek późnogotycki, wg A. Brüning „Die Schmiedekunst“ Leipzig 1922. (Repr. S. Sobkowicz)

ten przedmiot kupiony w Paryżu i oddany Czartoryskiej. W katalogu puławskim z 1828 r. figuruje jako: „Zamek, u drzwi Ossolińskiego, z pałacu Ecouen, w którym Franciszek I król francuski mieszkał. Przywieziony przez Tad. Matuszewicza”⁵². Ta wzmianka o Tadeuszu Matuszewiczu, ministrze skarbu Królestwa Warszawskiego, nie może odnosić się do zamka, czyli szyldu, lecz do samych drzwi żelaznych, które ten przywiózł do Puław prawdopodobnie z pałacu Ossolińskich w Krzyżtoprze⁵³. Dalszą wzmiankę o tym szyldzie spotyka się w Katalogu muzealnym z 1880 r., sporządzonym już w Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie; jest tu pod poz. 457/967 krótki opis wyglądu: „Szyld wielki do zamku z dwoma dziurami dla kluczy, odlew”⁵⁴ (il. 20).

Te trzy informacje, pierwsza podana przez Potockiego i dwie w katalogach Muzeum Czartoryskich, odnoszą się do tego samego przedmiotu; umożliwiły one odnalezienie oraz zidentyfikowanie go w obecnych Zbiorach Czartoryskich w Krakowie.

Szyld przedstawia ozdobną powierzchnię zewnętrzną zamka, przymocowaną do blachy, bez pudełka i mechanizmu. Wymiary jego są 29 X 27 cm. Wykonany techniką trybowania i rytowania.

⁵² AGAD, Pamiętnik Interesów, jw., fol. 126; — *Poczet pamiątek...* jw., s. 3, poz. 2; — ZYGULSKI, jw., s. 150.

⁵³ ZYGULSKI, jw., s. 150.

Kompozycję szyldu tworzy obramienie architektoniczne zamykające wewnątrz płaskorzeźbę figuralną. Obramienie składa się: z dwóch bocznych żłobkowanych kolumn korynckich, z przerzuconego górną między nimi belkowania z palmetowym fryzem i trójkątnym szczytem zwieńczonym dwiema esownicami, oraz z dolnej podstawy łączącej cokoły kolumn przyozdobionej fryzem z wolicami i zwisającymi girlandami. Pole tympanonu wypełnia skrzydlaty gryf i dwa węzowate stwory. Poziomy prostokąt płaskorzeźby zajmują trzy kartusze przedzielone otworami na klucz. Środkowy kartusz wypełnia medalion z rycerzem na koniu otoczony puttami, kiściami owoców i maskami. W dwóch bocznych kartuszach stoją nagie geniusze skrzydlate. Symboliczna treść plastyki ma charakter laicki; jest nią sława i dostojność rodu, które sugerują moc zabezpieczenia mienia właściciela.

Formy tego dzieła mają cechy manieryzmu francuskiego charakterystycznego dla szkoły Fontainebleau i to wskazuje na wykonanie go około połowy w. XVI.

Motyw wodza na koniu, *connétable*, znajdujący się również na frontonie bramy w Ecouen, potwierdza równieź treść szyldu⁵⁵. Z tego pałacu pochodzi również „*Plaque de serrure*” (il. 21) podobna stylem

⁵⁴ Katalog muzealny różnych w zbiorach XX. Czartoryskich, jw., poz. 457/967.

⁵⁵ P. du COLOMBIER, Jean Goujon, Paris 1949, tabl. LXXII.

i formą dekoracyjną lecz inna w kształcie; w środku nad otworem znajduje się monogram Anne de Montmorency⁵⁶. Natomiast identyczną kompozycję (też z dwoma otworami), różniącą się tylko szczegółami ornamentalnymi — ma zamek z herbem Henryka II pochodzący z pałacu w Saint-Germain-en Laye⁵⁷ (il. 22). W Muzeum Cluny jest szyld o podobnym do poprzedniego obramieniu zamykającym plaskorzeźbę ze sceną gigantomachii⁵⁸ (il. 23).

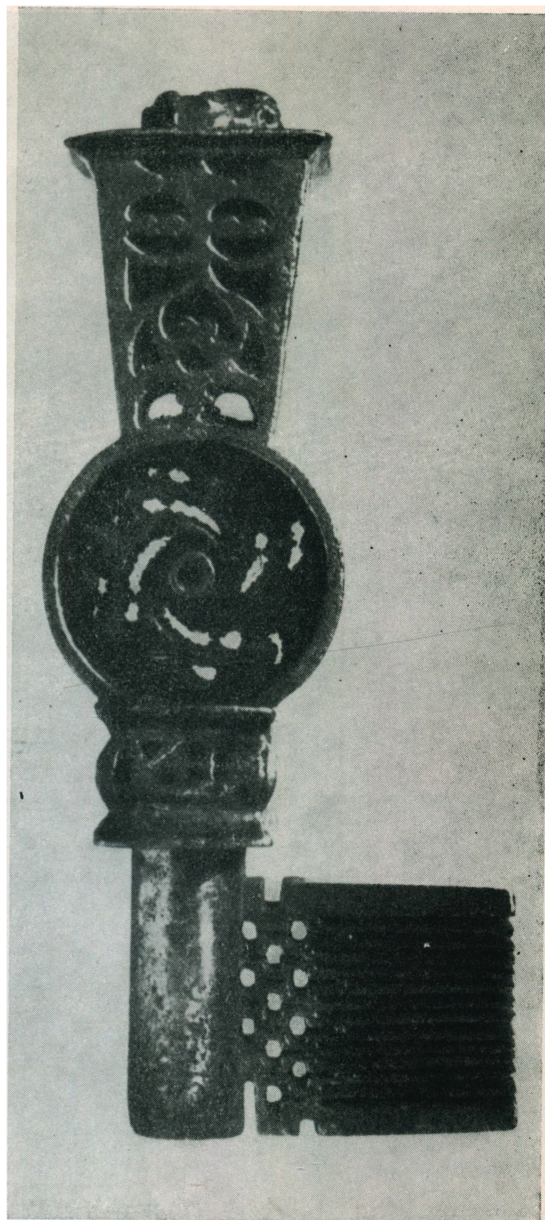
Pałac w Ecouen pobudował Anne de Montmorency, *connétable* Franciszka I, w latach 1536—56. Budowę zaś pałacu w Saint-Germain rozpoczął w 1539 Franciszek I, a ukończył jego następca, Henryk II⁵⁹. Przy dekoracji obydwóch pałaców pracowali artyści królewscy, którzy przyozdabiali Fontainebleau: Rosso Fiorentino (1495—1540), Francesco Primaticcio (1504—70), Sebastiano Serlio (1474—1554) i Jean Goujon (ok. 1510—66). Ten ostatni zatrudniony był od 1544 w Ecouen jako rzeźbiarz i architekt-dekorator, któremu przypisuje się wykonywanie do tego pałacu projektów wspinających zamków⁶⁰.

„Powierzchnia starożytna do zamku w Pałacu w Ecouen” dostała się na aukcję paryską prawdopodobnie wówczas, gdy w 1793 Convent zamienił pałac w Ecouen na szpital albo gdy Napoleon I przeznaczył go na dom wychowawczy dla córek członków Legii Honorowej⁶¹.

*

Późnogotycki zamek z kluczem z r. 1510 i manierystyczny szyld z Ecouen mają formy, które wyrażają odrębne problemy artystyczne w sztuce francuskiej na początku i w połowie w. XVI. Znajdują one potwierdzenie w innych podobnych dziełach późnogotyckich i manierystycznych pochodzących z Francji. Natomiast renesansowy zamek z kluczem z 1548 r. z Galerii Wilianowskiej są wyjątkowym zjawiskiem w historii ślusarstwa francuskiego w. XVI i nie mają analogii w innych tego rodzaju przedmiotach. Jednak ich schemat kompozycyjny wywodzi się niewątpliwie z tradycji francuskiej sztuki zdobniczej. Podstawową cechą późnogotyckiego zamka z 1510 i renesansowego z 1548 jest koncepcyjne połączenie motywu sakralnej architektury z rzeźbą religijną, ukrycie pod kłapka otworu chronionego przez bóstwa i taki sam układ mechanizmu zamka uwidoczniony w identycznych nacięciach skrzydełek kluczy do obu tych zamków. Inny jest artystyczny wyraz formalny i ideowy: w jednym gotycka a w drugim klasyczna świątynia, w jednym chrześcijańska i w drugim mitologiczna ideologia. Te przeciwstawne sobie odrębności formalne i ideowe pochodzą z różnych źródeł, jedne z rodzimego średniowiecza, drugie — z włoskiego antyku. Kompozycja szyldu z Ecouen odbiega już od powyższego schematu sakralnego: zarówno jego architektura w kształcie okienego obramienia pałacu, jak i symboliczna treść przedstawień plastycznych mają charakter wybitnie laicki.

Program artystyczny zamka i klucza z Galerii Wilianowskiej wskazuje na ich renesansowe formy stylowe odpowiadające dacie 1548 i na ich twórcę, któ-



Il. 17. Klucz późnogotycki z r. 1510, Muzeum Narodowe w Krakowie. (Fot. Z. Malinowski)

ry znał problemy renesansowej szkoły włoskiej i potrafił je dostosować do rodzimych tradycji warsztatu francuskiego.

⁵⁶ HAVARD, *ju.*, s. 103, il. 83.

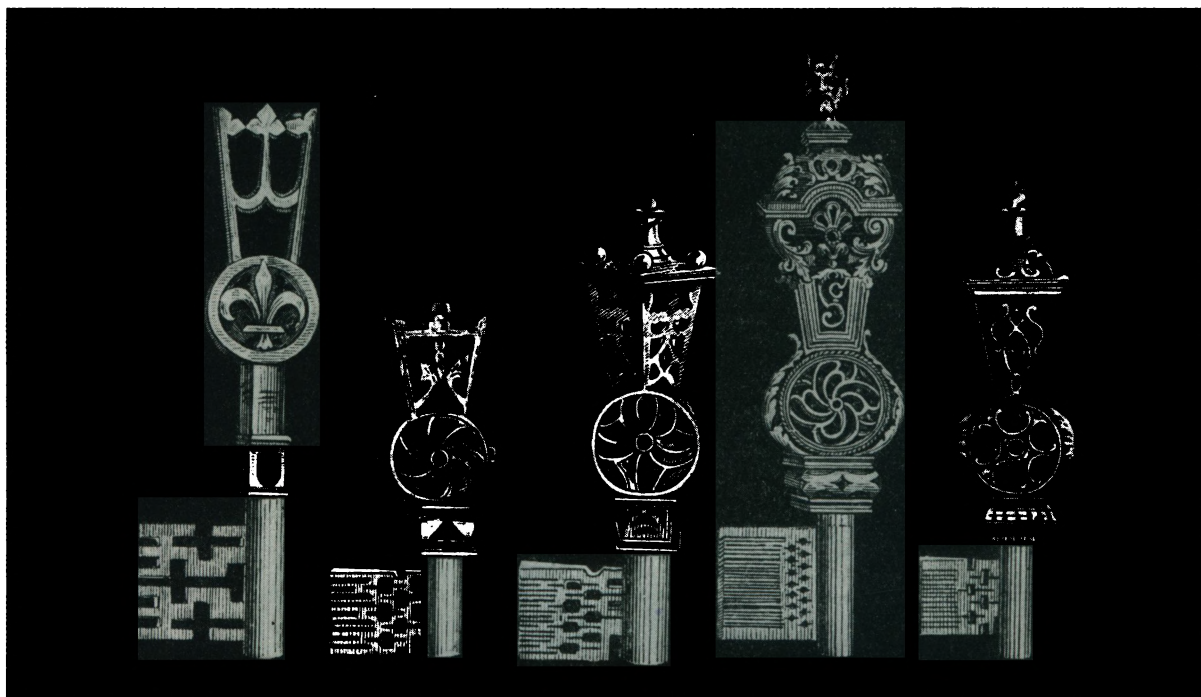
⁵⁷ Tamże, s. 149, il. 112.

⁵⁸ LÜER, *ju.*, t. I, s. 188, il. 137.

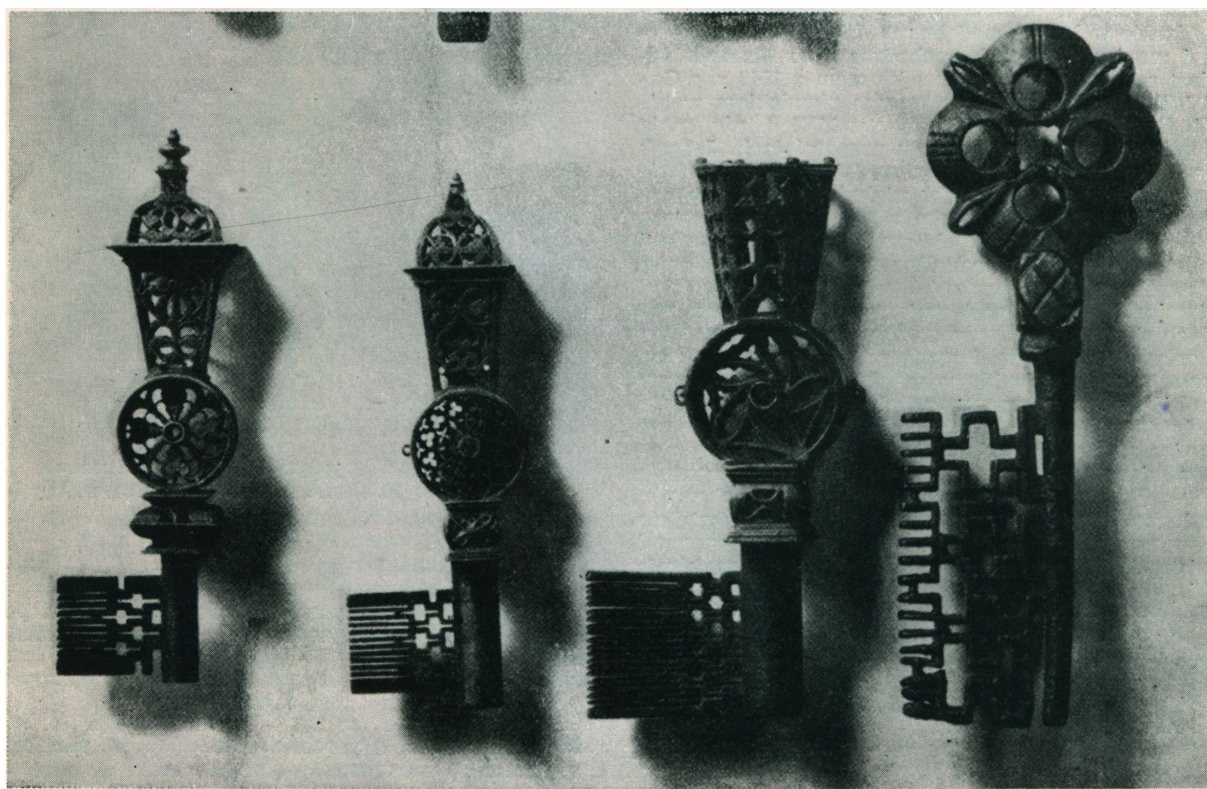
⁵⁹ F. GÉBELIN, *Le Châteaux de la Renaissance*, Paris 1927, s. 87, 161; — COLOMBIER, *ju.*, s. 41.

⁶⁰ GÉBELIN, *ju.*, s. 87, 161; — COLOMBIER, *ju.*, s. 52.

⁶¹ P. LAROUSSE, *Grand Dictionnaire Universel*, Paris [bd.] t. VII, s. 155; — POTOCKA, *ju.*, t. I, s. 140.



Il. 18. Klucze francuskie z w. XV—XVI, wg H. Havard. (Repr. S. Sobkowicz)



Il. 19. Klucze francuskie z w. XV—XVI, wg „Les Arts” 1904. (Repr. S. Sobkowicz)



Il. 20. Powierzchnia do zamka z pałacu w Ecouen, w. XVI, Muzeum Narodowe w Krakowie. (Fot. Z. Malinowski)

Problem autorstwa zamka i klucza
z Galerii Wilanowskiej

Ustalenie autora tych przedmiotów jest sprawą

trudną z braku dowodów archiwalnych i ze względu na indywidualność ich form, nie mających analogii w renesansowym ślusarstwie włoskim i francuskim. Można tylko ograniczyć się do postawienia najbardziej możliwej do przyjęcia hipotezy co do twórcy kompozycji modeli, które zostały zrealizowane w żelazie przy udziale mistrza ślusarskiego.

Technika wykonania obu dzieł, jak wspomniano wyżej, wywodzi się niewątpliwie z tradycji ślusarstwa francuskiego, zwłaszcza konstrukcja mechanizmu zamka i dopasowanego doń klucza.

Ślusarstwo francuskie miało bogate tradycje sięgające średniowiecza. Średniowieczny majster ślusarski był autorem projektu i zarazem jego realizatorem⁶². Wynikało to z mistrzowskiego opanowania techniki i metody warsztatowej. Przykładem tego są wymienione gotyckie zamki i klucze, zwłaszcza z datą 1510 ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie. Odejście od tej zasady jedności autorstwa i wykonawstwa nastąpiło z chwilą pojawienia się nowego stylu renesansowego, zrywającego radykalnie ze stylem gotyckim. Renesans we Francji w 1. poł. w. XVI był głównie importem wprowadzonym przez króla mece-

⁶² BRÜNING, jw., s. 4.



Il. 21. Szyld do zamka z pałacu w Ecouen, w VXI, wg H. Havard. (Repr. S. Sobkowicz)

nasa, Franciszka I, który powierzył budowę i przyozdobienie pałacu w Fontainebleau artyście włoskiemu⁶³. Oni to tworzyli projekty również sztuki zdobniczej według nowego gustu estetycznego, a wykonawcami ich byli dobrzy rzemieślnicy, rekrutujący się z miejscowych fachowców. Zmianie ulegał więc tylko zewnętrzny wygląd przedmiotu, a technika wykonania i konstrukcja mechanizmu pozostawała nadal w zakresie ślusarstwa francuskiego.

W Fontainebleau pracowało wielu dobrych ślusarzy, a szczególnie wymieniany był wielokrotnie Antoine Morisseau, mistrz ślusarski, najbardziej aktywny w latach 1527—33⁶⁴. Nie znane są konkretnie prace, które można by mu przypisać. Należy jednak przypuszczać, że wykształcił się on w warsztacie, który wykonywał zamki i klucze późnogotyckie takie, jakich przykłady znajdują się w muzeum w Luwrze, Cluny i z datą 1510 w Krakowie. Mistrzowie wyszkoleni w tradycjach późnogotyckich nie mogli ulec tak radykalnej przemianie, ażeby móc w stosunkowo krótkim czasie tworzyć w formach doskonale klasycznych. Mogli oni dać tylko doświadczenie w wykonaniu technicznym i rzemieślniczym, zwłaszcza samego mechanizmu, który jest prawie identyczny w

zamku z 1510 i 1548 r.; wskazują na to również takie same nacięcia na skrzydełkach obu kluczy.

Twórcą tak doskonałych form klasycznej architektury i rzeźb zdobiących zamki i klucze z Galerii Wilańskiej mógł być artysta który wyszedł z kręgu oddziaływań szkoły włoskiej gdzie formy antyczne były bardzo żywym i aktualnym problemem sztuki. Artysta ten tworzył we Francji nawiązując do zwyczajów miejscowego rzemiosła artystycznego i uwzględniając jego bogate doświadczenia.

Uwaga skupia się przede wszystkim na Benvenucie Cellinim, ponieważ Stanisław Kostka Potocki wymienił go jako autora zamka; taką bowiem informację otrzymał przy kupnie w Paryżu, gdzie ta atrybucja oparta zapewne na przekazach tradycyjnych była w tym czasie jeszcze atrakcyjna i aktualna⁶⁵.

Benvenuto Cellini (1500—71) był Florentczykiem z urodzenia i wykształcenia artystycznego w złotnictwie i rzeźbie⁶⁶. Życie jego bogate w przygody opisane w autobiografii⁶⁷ trwało 71 lat, z których 55 poświęcił sztuce. Tworzył liczne dzieła we Włoszech i Francji, dla Medyceuszów we Florencji, dla papieża Klemensa VII i Pawła III, dla cesarza Karola V i króla francuskiego Franciszka I oraz dla wielu kar-

⁶³ P. VITRY, *La sculpture française classique de Jean Goujon à Rodin*, Paris 1934, s. 10, 11.

⁶⁴ HAVARD, jw., s. 148, 150. — Wymienia on kilku ślusarzy, którzy pracowali w pałacu w Anet, Fontainebleau i Ecouen, są to: Antoine Morisseau, Guillaume Hérard, Mathurin Bon, Gilbert Drouys, Adam Bontemps, Michel Suron, Jean Duchesne, Jacques Martin de Lyon.

⁶⁵ AGAD, *Pamiętnik Interesów*, jw., fol. 125.

⁶⁶ E. CAMESASCA, *Tutta l'opera del Cellini*, Milano 1955.

⁶⁷ B. CELLINI, *Al nome di Dio vtro e immortale Vita di Benvenuto Cellini oreficte et scultore scritta di sua mano propria*. W polskim języku wydano po raz pierwszy w 1868, a nowsze przez L. STAFFA pt. *Benvenuto Cellini, Żywot spisany przez niego samego*, Warszawa 1949.

dynałów i panów włoskich i francuskich. Jego pracownię odwiedzali wielcy panowie, a król Franciszek I był kilkakrotnie w jego warsztacie w pałacu Petit Nesle w Paryżu spędzając tu długie chwile na dyskusjach o sztuce. Cellini przebywał we Francji prawie siedem lat, po raz pierwszy w 1537 r. w Fontainebleau i Lyonie, a następnie bez przerwy od 22 marca 1540 do 7 sierpnia 1545 w Fontainebleau i Paryżu. Wykonał w tym czasie na zlecenie Franciszka I wiele dzieł w złotnictwie a szczególnie wspaniale w rzeźbie oraz architekturze. Był to najlepszy okres w jego życiu artystycznym, jak sam pisał: „rzec mogę istotnie, że to, czym jestem i co dobrego i pięknego stworzyłem zawdzięczałem temu przedziwnemu królowi, [który] dał mi sposobność stworzenia dzieł tak wspaniałych, jakiej nie dano żadnemu z artystów mego rzemiosła”⁶⁸. Cellini spotkał się we Francji z wieloma artystami rodakami, m. in. z malarzem i dekoratorem Rosso, do którego miał pretensję o brak wdzięczności, z architektem Sebastianem Serlio, o którego twórczości wyrażał się bardzo krytycznie, i z Francesco Primaticciem, malarzem i rzeźbiarzem, którego intrygi u króla zmusiły go do wyjazdu z Francji. Wracając w r. 1545 do Florencji pozostawił wiele prac zaczętych, które mieli wykończyć jego dawni uczniowie, Ascanio de Mari (1524—66) i Pietro Paolo Galeotti, zwany Paolo Romano (1520—84). Byli oni tylko zdolnymi pomocnikami i wykonawcami koncepcji Celliniego, a ich samodzielne prace są mało znane; Paola Romano medale dopiero z lat ok. 1560—70.

Cellini tworzył różnego rodzaju dzieła sztuki w zakresie rzeźby, złotnictwa i nawet architektury, także w różnych materiałach, w złocie, srebrze, brązie, marmurze i nie obca była mu stal. Zaczynał zazwyczaj od koncepcji rysunkowej, następnie rzeźbił model w wosku i według niego rytował w stali lub odlewał w metalu.

Zamek i klucz z Galerii Wilanowskiej musiały mieć także modele uprzednio zaprojektowane. Rzeźby zdobiące je są formowane z umiejętnością artystyczną, znajomością proporcji ciała ludzkiego, w harmonijnym ruchu i rytmicznym układzie. Uwielbienie piękna antycznego łączy się tu z zamiłowaniem dekoracyjnymi. Podobne cechy posiadają dzieła Celliniego. Sposstrzega się pewne analogie w kształtach i układach figurek *Jowisza*, *Herkulesa* i *Atlantów* w przedmiotach wilanowskich z rzeźbami Celliniego, mianowicie z posągami *Apolla*, *Perseusza*, *Narcyza*, *Chrystusa Ukrzyżowanego* i z figurkami na złotej solniczce (il. 24—26).

Cellini interesował się architekturą, której motywy występują w wielu jego dziełach, a zwłaszcza jako piękna świątynia klasyczna wchodzi w skład kompozycji solniczki Ediculum to ma elewację w kształcie łuku tryumfalnego rozczłonkowaną czterema jońskimi kolumnami i trzema arkadkami, na bokach zaś są arkady ze stojącymi w nich posągami kobiecymi. Monumentalnym dziełem architektonicznym Celliniego był portal odlany w brązie w 1544 r. i przeznaczony do pałacu w Fontainebleau⁶⁹. Był on w stylu jońskim, ozdobiony rzeźbami wzorowanymi na starożytnych. Zachowała się obecnie w Luwrze tylko płaskorzeźba nimfy pochodząca z tympanonu. Cellini starał się dostosować kompozycję portalu do stylu istniejącego

⁶⁸ CELLINI, *Zywoť...*, jw., s. 265.

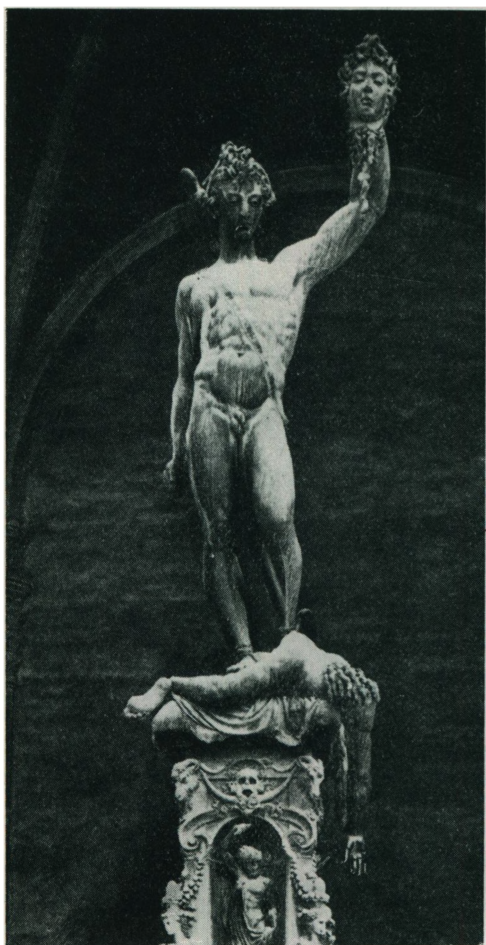
⁶⁹ Tamże, s. 230, 255.



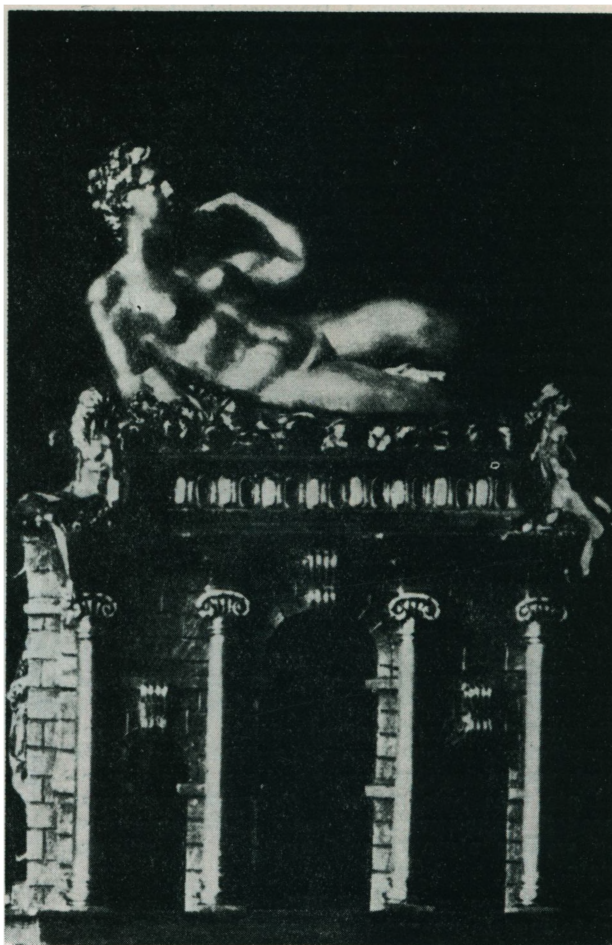
Il. 22. Sztyl do zamka w pałacu w Saint-Germain-En Ley, w. XVI, wg H. Havard, (Repr. S. Sobkowicz)



Il. 23. Sztyl do zamka w. XV, Muzeum Clugny w Paryżu, wg H. Lüer, M. Creutz. (Repr. S. Sobkowicz)



Il. 24. Benvenuto Cellini, *Perseusz*, wg E. Camesasca, „*Tutta l'opera del Cellini*”, Milano 1955. (Repr. S. Sobkowicz)



Il. 25. Benvenuto Cellini, *Złota solniczka*, fragment, wg E. Camesasca. (Repr. S. Sobkowicz)

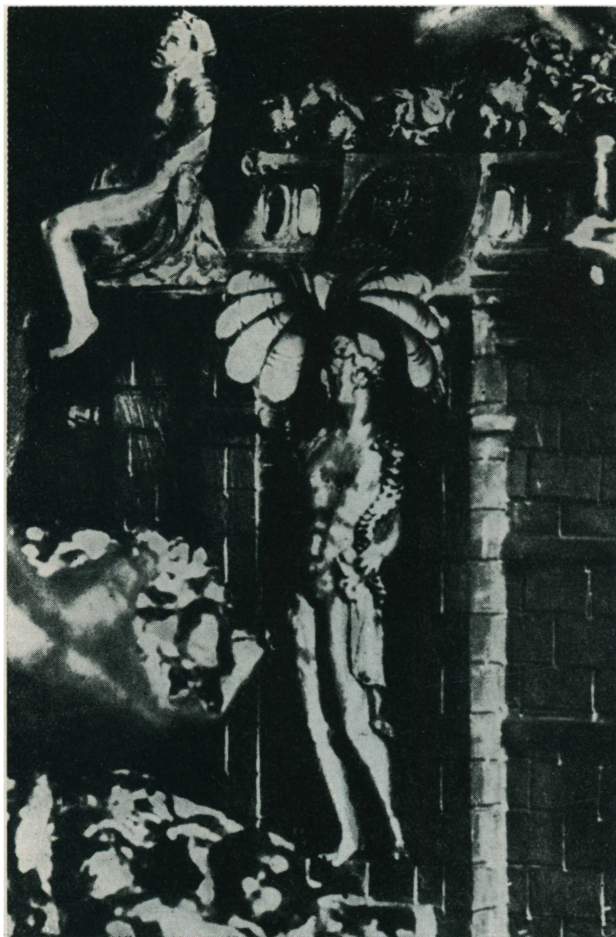
już w Fontainebleau mimo, że „był on — jak sam oświadcza — „wedle złej manieri francuskiej [...] większy wzwyż niż wszędy”. Ażeby złagodzić rażąco go wertykalizm, wprowadził do swego dzieła boczne akcenty dekoracyjne, „z boków zrobiłem wdzięczne występy”. Sądząc z opisu portalu w Zyciorysie i zachowanej płaskorzeźby było to dzieło skomponowane indywidualnie z uwzględnieniem miejscowych tradycji.

Nadanie więc sztylowi zamka z Galerii Wilanowskiej kształtu klasycznej świątyni, ozdobionej antyczną tematyką rzeźb i powtórzenie tej koncepcji na rękocyfeli klucza, jak również włączenie architektury i rzeźby w artystyczną kompozycję dekoracyjną oraz wzbogacenie tych zasad renesansowej szkoły włoskiej tradycjami miejscowej sztuki francuskiej jest charakterystyczne dla twórczości Celliniego. Indywidualnością jego sztuki jest jeszcze doskonale opanowanie środków twórczych, obserwowanych również w tych dwóch przedmiotach wilanowskich.

Mimo tak istotnych aspektów faktograficznych i formalnych autorstwo Celliniego podważają trzy ważne fakty. Pierwszym jest to, że nie wspomina o nich w swej autobiografii, którą wprawdzie pisał w dwadzieścia lat po wyjeździe z Francji i w sześćdziesiątym roku swego życia, mógł więc je pominąć. Widocznie liczył się z taką możliwością pisząc: „*Gdybym chciał opisać dokładnie ilość i jakość licznych dzieł, które wykonałem dla rozmaitych ludzi, to miałbym dużo do powiedzenia*”⁷⁰. Drugim ważnym faktem jest rok 1548, uwidocziony na pudełku zamka, jako data jego skończenia. Cellini opuścił bowiem Francję już przed przeszło dwoma laty, tj. w sierpniu 1545 r.⁷¹. Trzecim faktem bardzo znamionym jest zbieżność daty skończenia zamka z wydaniem w 1547 dzieła Witruwiusza w języku francuskim w Paryżu. Ta ostatnia okoliczność wiąże się w sposób jak najbar-

⁷⁰ Tamże, s. 51.

⁷¹ Tamże, s. 261.



Il. 26. Benvenuto Cellini, Złota solniczka, fragment, wg E. Camesasca. (Repr. S. Sobkowicz)

dziej oczywisty z powstaniem kompozycji zamka i klucza realizującej zasady podane w tej publikacji.

Z ilustrowaniem francuskiej edycji Witruwiusza związani byli dwaj królewscy artyści, architekt Sebastiano Serlio i rzeźbiarz Jean Goujon⁷².

Serlio, wówczas już 73-letni starzec⁷³, przeżył entuzjazm dzieła Witruwiusza, gdy publikował w 1537 swój własny traktat o architekturze, *Regole generale di architettura...*, powtórzony w języku francuskim w 1545⁷⁴. Jego proporcje architektoniczne różnią się od zalecanych przez Witruwiusza⁷⁵ i z tego powodu nie mógł być projektantem przedmiotów z Galerii Wilanowskiej. Nie mógł być również i z tego względu, że wskutek podeszłego wieku stracił swoje znaczenie artystyczne w Fontainebleau i wyjechał w 1547 na dwór kardynała Hippolite d'Este do Lyonu.

Jean Goujon (ok. 1510—66) był wówczas młodym artystą, znanym już ze swoich prac i niedawno powołanym na dwór królewski. Jego współpraca z wydawcą Jean Martinem (zm. 1553) była okazją do gruntownego przestudiowania i przeżycia dzieła Witruwiusza. Rezultatem tego było wykonanie przez niego 42 rysunków do graficznych ilustracji i napisanie własnego studium o architekturze do francuskiej wersji Witruwiusza⁷⁶. Na tej podstawie można sądzić, że to przeżycie jego intelektualne i emocjonalne tego dzieła było również inspiracją do wykonania modelu zamka i klucza z Galerii Wilanowskiej (il. 27).

Jean Martin dedykując Henrykowi II francuską edycję Witruwiusza napisał w niej pochlebne słowa o Jean Goujonie: „Naguères Architecte de Monseigneur le Connestable et maintenant l'un des vostres”

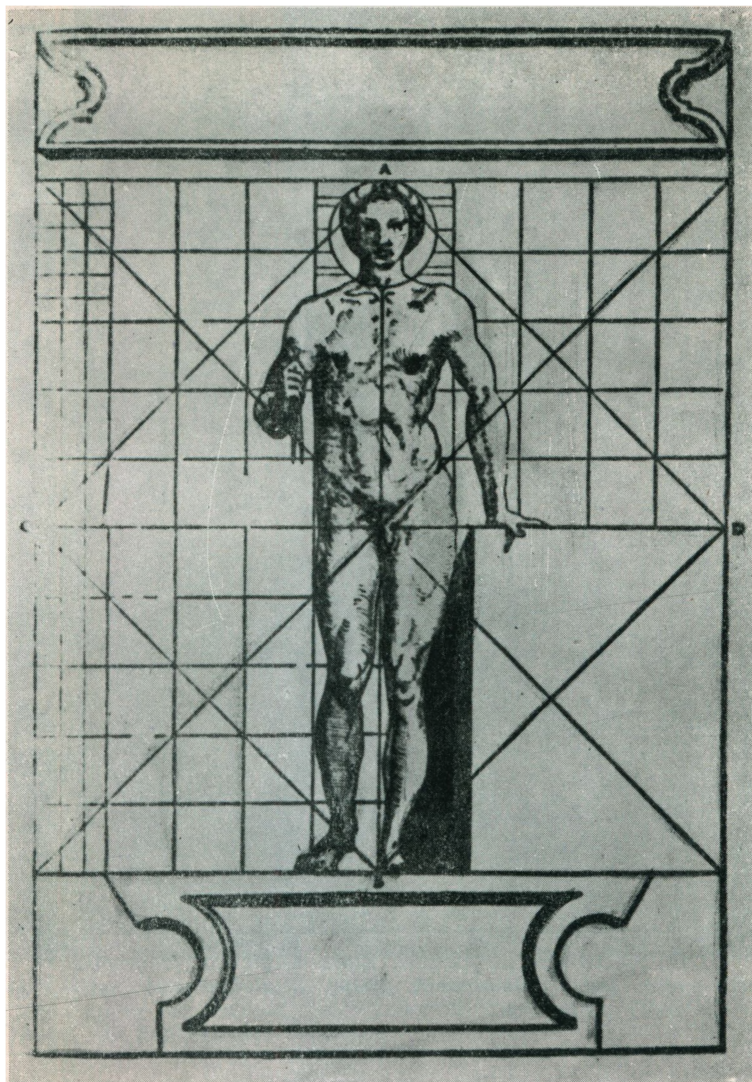
⁷² LUKOMSKI, jw., s. 70; — COLOMBIER, jw., s. 4.

⁷³ THIEME-BECKER, *Allgemeine Lexicon...*, Lipsk 1936, XXX, s. 33.

⁷⁴ L. CHARVET, *Sébastien Serlio*, Lyon 1869.

⁷⁵ LUKOMSKI, jw., s. 174.

⁷⁶ COLOMBIER, jw., s. 4—6.



Il. 27. Jean Goujon, *Proporcje mężczyzny*, ilustracja do *Witruwiusza*, wg P. du Colombier, „Jean Goujon”, Paris 1949. (Repr. H. Romanowski)

i dodał — „*excellents personnages, dignes de l'immortalité*”⁷⁷. Ta entuzjastyczna opinia Martina pozwala przypuszczać, że między nim i Goujonem istniała duża współpraca; może nawet program treściwy dekoracji obydwu przedmiotów wilanowskich pochodził od Martina, wybitnego humanisty.

Goujon rozpoczął swoją działalność artystyczną jako rzeźbiarz w Rouen, gdzie wykonał nagrobek Louis de Brézé do katedry i dwie kolumny korynckie według proporcji Witruwiusza do kościoła Saint-Maclou⁷⁸ (il. 28). Od 1543 do 1545 pracował dla Anne

de Montmrency, *le connetable*, przy dekoracji jego pałacu w Ecouen. W 1545 wyrzeźbił ewangelistów do kościoła Sain-Germain l'Auxerrois w Paryżu. Otrzymał tytuł architekta królewskiego w 1547 i od końca następnego roku pracował jako rzeźbiarz przy dekoracji Luwru i fontanny des Innocents (il. 29), oraz przy innych pałacach. W 1563 wyjechał do Bolonii i tu zmarł około 1566 r.

Pierre du Colombier przypuszcza, że Goujon był zatrudniony w Ecouen jako rzeźbiarz i architekt dekorator, który projektował również *wspaniałe zam-*

⁷⁷ Tamże, s. 4, 41.

⁷⁸ Tamże, s. 179—182, tabl. I.

ki, „*Les magnifiques serrures*”, przechowywane obecnie w różnych kolekcjach: w Muzeum Luwru, Cluny, w zbiorach Le Secq des Tournelles⁷⁹. Sugestia nasza, że Jean Goujon mógł być autorem kompozycji zamka i klucza z Galerii Wilanowskiej, znajduje w powyższym także swoje uzasadnienie.

Zaprezentowana już w niniejszym artykule „*powierzchnia staroświecka do zamku z Pałacu w Ecouen*”. kupiona przez Potockiego, obecnie w Muzeum Czartoryskich w Krakowie, różni się w koncepcji od zamka wilanowskiego. Wynika to zapewne z tego, że formy szyldu z Ecouen podporządkowane były ogólnemu programowi estetycznemu, jaki narzucał artyście główny organizator dekoracji wnętrza, Francesco Primaticcio⁸⁰ (il. 30). Kompozycja zamka wilanowskiego jest natomiast plastycznym wyrazem posiadanej przez Goujona wiedzy o sztuce antycznej i chęci jej zmanifestowania. Te właśnie aspekty nadały temu dziełu charakter indywidualny, a jego formy renesansowe różnią się od manieryzmu szkoły Fontainebleau, mimo że powstały współcześnie i w tym samym środowisku artystycznym. Ta odrębność stylowa mogła być przyczyną, że zamek nie spełniał swojej funkcji lecz wraz z kluczem znalazł się w zbiorach królewskich jako wybitne dzieło sztuki.

Autorstwo Jean Goujona wydaje się bardzo prawdopodobne jako artystyczna recepcja aktualnie poznanych zasad traktatu Witruwiusza, przy którego francuskim wydaniu był on tak bezpośrednio zaangażowany w 1547, a może już w 1546, gdy tekst francuski był już przetłumaczony z łaciny przez Jean Martina.

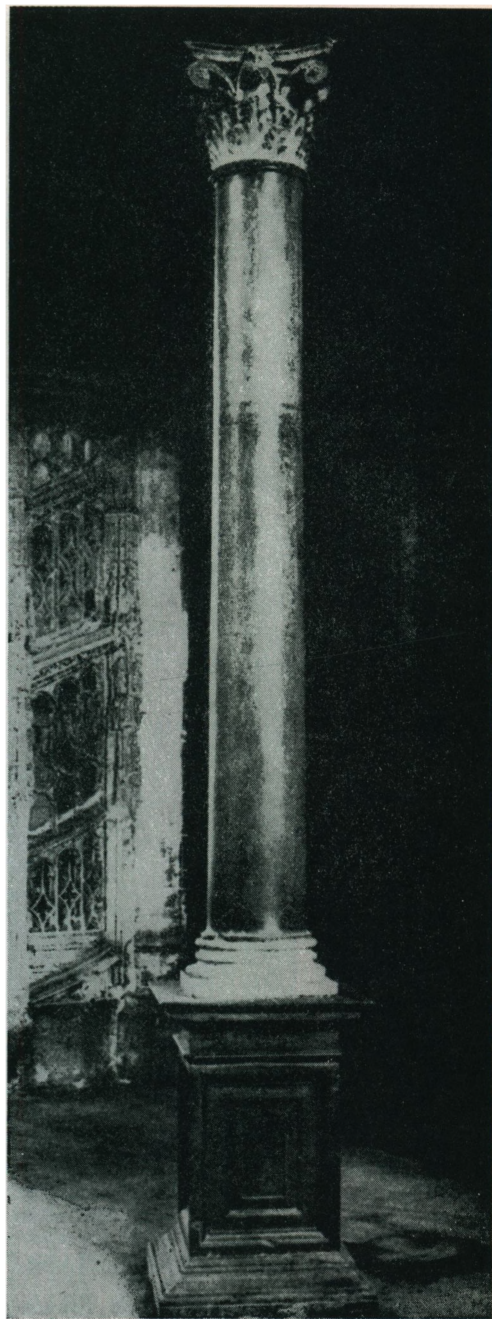
Benvenuto Celliniego nie było już w tym czasie we Francji i także spontaniczny charakter jego twórczości nie dałby się podporządkować ścisłym ramom matematycznych stosunków, jak na to wskazuje edikulum na złotej solniczce w zbiorach wiedeńskich i tympanon z Dianą będący częścią portalu wykonanego w Fontainebleau, obecnie w Luwrze. Cellini znał dzieło Witruwiusza, co widać także z jego własnej publikacji przygotowanej w r. 1566 pt. „*Due trattati, uno intorno alle otto principali arti dell'oreficeria, l'altro in materia dell'arte della scultura*”, gdzie mówi również i o architekturze⁸¹.

Przy tej kontrowersji dotyczącej osoby autora koncepcji plastycznej zamka i klucza z Galerii Wilanowskiej bezspornym jest to, że tak one jak i dwa inne zamki ze Zbiorów Czartoryskich w Krakowie, kupione równocześnie przez Stanisława Kostkę Potockiego w 1808 r. w Paryżu, są dziełami sztuki francuskiej z 1. połowy XVI w. i reprezentują tradycje francuskiego ślusarstwa artystycznego w formach późnogotyckich, renesansowych i manierystycznych.

⁷⁹ Tamże, s. 52, 160, przyp. 91.

⁸⁰ L. DIEMER, *Le Primatice peintre, sculpteur et architecte des rois France*, Paris 1900; — J. ADHÉMAR, *Le dessin français au XVIe siècle*, Paris 1954, ryc. 34.

⁸¹ Pod takim tytułem wydana we Florencji w 1568. Znana mi jest edycja pt.: *Due trattati di Benvenuto Cellini scultore Fiorentino uno dell'oreficeria l'altro della scultura*, Firenze 1731.



Il. 28. Jean Goujon, Kolumna koryncka, wg P. du Colombier. (Repr. H. Romanowski)



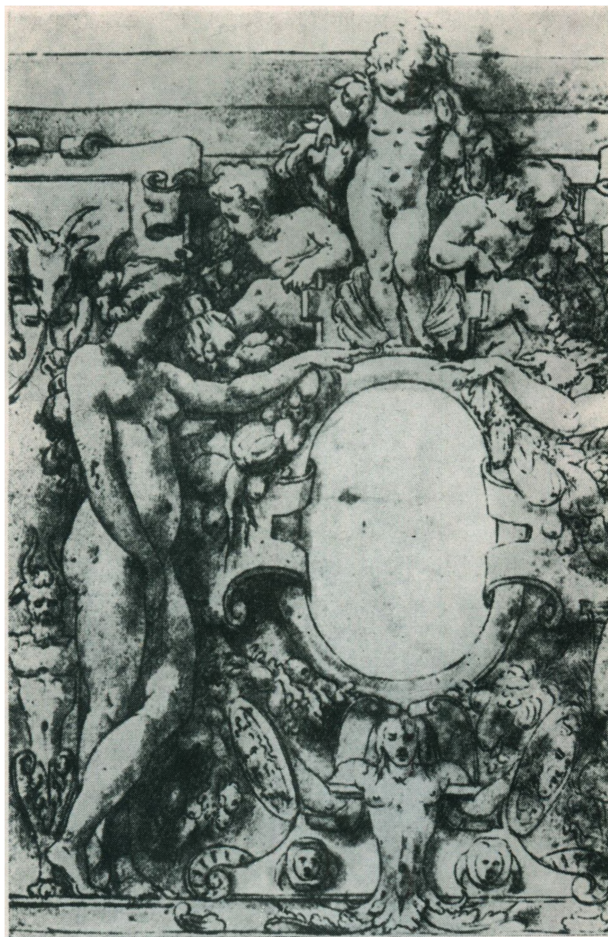
Il. 29. Jean Goujon, Fontaine des Innocents w Paryżu, wg P. du Colombier. (Repr. H. Romanowski)

LA SERRURE DE FER RENAISSANCE, OEUVRE SUPPOSÉE DE BENVENUTO CELLINI, DU TRÉSOR DES ROIS FRANÇAIS DANS UNE COLLECTION POLONAISE

Il y a au Musée National de Varsovie, filiale de Wilanów, une serrure Renaissance avec une clef, achetée par Stanisław Kostka Potocki en 1808 à Paris comme oeuvre de Benvenuto Cellini.

La serrure porte la date d'exécution 1548. Selon la tradition, elle était faite pour François I, roi de France. Potocki acheta la serrure et la clef aux enchères du trésor privé des rois français. De cette collection royale proviennent probablement aussi d'autres oeuvres d'art achetées par Potocki à Paris, à savoir: la figurine de Moïse comme bozzetto de Michel Ange, 74

tableaux, quelques centaines de dessins et d'objets d'art de caractère ornemental — oeuvres de quelques dizaines d'artistes célèbres représentant différentes écoles européennes des XVI-e et XVII-e siècles. Potocki acheta également deux autres serrures, une dans le style gothique, datée 1510, et une autre dans le style du maniérisme du XVI-e siècle, provenant du palais d'Ecouen; il les a offertes à Isabelle Czartoryska pour le Musée de Puławy. Ces deux objets se trouvent à présent dans les Collections Czartoryski au Musée National de Cracovie.



Il. 30. F. Primaticcio, Rysunek do dekoracji pałacu w Fontainebleau wg J. Adhemar, „Le dessin français...”, Paris 1954. (Repr. S. Sobkowicz)

La plus belle des trois serrures achetées par Potocki à Paris est, grâce à sa forme et ses valeurs artistiques, celle que Potocki garda dans sa collection d'œuvres d'art au palais de Wilanów. Potocki fut frappé par les formes classiques de cet objet, par sa provenance qu'on disait royale et par son exécution attribuée à Benvenuto Cellini.

La composition classique de la serrure et de la clef est conforme aux principes et aux proportions recommandées par Vitruve, ce qui s'explique par la convergence de la date de son exécution en 1548 et de la date de l'édition à Paris en 1547 de l'œuvre de Vitruve en langue française.

Cette composition suit les règles strictes des relations mathématiques ce qui est contraire au caractère spontané des œuvres de Benvenuto Cellini. Certains faits de la vie de ce dernier semblent nier la supposition qu'il en fut l'auteur: elles ne sont pas mentionnées dans sa Biographie et Cellini quitta la France déjà en août 1545, donc trois ans avant leur exécution.

Peut-être que la serrure mentionnée fut l'œuvre de Jean Goujon qui à cette époque était architecte et sculpteur à la cour de Fontainebleau. Goujon avait pris part aux travaux sur l'édition française de l'œuvre de Vitruve pour laquelle il exécuta 42 illustrations et écrivit dans l'introduction une étude sur l'architecture. Ces faits permettent de supposer que c'est son contact intellectuel et émotionnel avec cette œuvre qui l'inspira à exécuter le modèle de la serrure et de la clef.

Bien qu'on ne soit pas d'accord quant à la personne qui fut l'auteur de la conception plastique de la serrure et de la clef, gardées dans les collections du Musée National de Varsovie, il est indubitable et prouvé par des témoignages qu'aussi bien ces objets que les deux serrures des collections du Musée National de Cracovie sont des objets d'art français de la première moitié du XVII-e siècle et représentent la serrurerie artistique française dans ses formes du gothique tardif, de la Renaissance et du maniérisme.



Il. 1. Portret księcia Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła „Sierotki”, miedzioryt z tegoż autora „Hierosolymitana peregrinatio...”, Brunsberga 1601, Bibl. Czartoryskich, sygn. 5035 III. Prawdopodobnie rycina Tomasza Tretera wg portretu z lat 1581–82. Fot. S. Łopatka)

STANISŁAW ALEXANDROWICZ

STANOWISKO TOMASZA MAKOWSKIEGO NA DWORZE NIEŚWIESKIM (PRZYSZYNEK DO BIOGRAFII ARTYSTY)

Postać Tomasza Makowskiego, wybitnego sztycharza polskiego, który w pierwszym dziesięcioleciu XVII w. tworzył na nieświeskim dworze u jednego

z największych magnatów litewskich — ks. Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła, zwanego „Sierotką”, znana była do niedawna wyłącznie dzięki jego nielicznym

Dorohostajskiego do ks. Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła, podówczas wojewody trockiego². Z korespondencji tej widać, że Makowski zajmował na dworze nieświeskim stanowisko bardzo skromne, jednak dokładniej w listach nie określone.

Obecnie można już ustalić, jakie były funkcje Tomasza Makowskiego w służbie radziwiłłowskiej. Nowego materiału dostarczają dwie księgi, zawierające rejestry wydatków księcia Sierotki z lat 1600 i 1609. Pochodzą one z Archiwum Nieświeskiego, a znajdują się obecnie w zespole akt tegoż archiwum przechowywanych w Centralnym Państwowym Archiwum Historycznym Białoruskiej SRR w Mińsku³. Po dokładnym przejrzaniu obu ksiąg udało się odszukać szereg wzmianek, odnoszących się do Makowskiego, które przytaczam wraz z poprzedzającymi je datami dziennymi.

[R o k 1600:]

k. 18

W Nieświeżu, diebus februarii Anno 1600, die 24, Tomaszowi Makoviusowi z łaski Je^oM — fl. 3, —, —.

W Nieświeżu, junius die 4.

k. 40v
Tomaszowi Makoviusowi z łaski Je^oM — fl. 1, —, —.

W Nieświeżu, julius die 10.

znanego polskiego kartografa Macieja Strubicza i stwierdził, że Makowski niesłusznie przypisał sobie w przedmowie do mapy zasługę jej przygotowania, podczas gdy w rzeczywistości był tylko rysownikiem i najwyższym z współwykonawców. Wysunięte jednocześnie przez tego autora przypuszczenie o udziale w pracach przygotowawczych i pomiarach szerokości i długości geograficznej jezuitów, dla których książkę był dobroczyńcą i fundatorem kolegium nieświeskiego stanowi jedyne prawdopodobne wyjaśnienie zagadki autorstwa tej doskonałej mapy. Samodzielne jej opracowanie przerastałoby siły zarówno oficjalnego autora — ks. Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła, jak i Macieja Strubicza, nie mówiąc już o Tomaszu Makowskim. Pełne zestawienie literatury dotyczącej mapy i notkę biograficzną, zawierającą wszystkie znane informacje o Makowskim przynosi angielskie, przerobione i rozszerzone wydanie K. BUCZEK, *The History of Polish Cartography from the 15th to the 18th Century*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1966, s. 58—63.

Nowe informacje o Makowskim zdają się ostatecznie dowodzić, że nie mógł on być autorem mapy, choć w przygotowaniu jej rysunków włożył niewątpliwie bardzo wiele pracy, a zapewne brał udział również w zbieraniu materiałów.

² Wzmianki te ogłosił S. ALEXANDROWICZ, *Nieznane źródła do działalności Tomasza Makowskiego, sztycharza nieświeskiego*, „Przegl. Hist.” LVI, 1965, z. 3, s. 459—463.

³ Centralnyj Gosudarstwennyj Istoriceskij Archiw BSSR, fond 694, opis 2, nr 4959 (1600 r.), nr 9779 (1609 r.). Na istnienie w tym zespole notatek wspominających o Makowskim zwrócił mi uwagę historyk białoruski dr Z. Kopysski z Mińska, który wspomina o mapie Litwy z 1613 r. i Tomaszowi Makowskim w swej ostatnio wydanej książce o miastach Białorusi. Por. Z. KOPYSSKI, *Ekonomiczeskoje razwittije gorodow Bietorusi w XVI — pierwoj połowie XVII w.*, Mińsk 1966, s. 22, gdzie w przypisie odsyła do wzmianek z 24 lutego i 4 czerwca 1600 r.

⁴ Chodzi tu o trzech starszych synów księcia Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła: Jana Jerzego ur. w 1588 r., Albrychta

k. 44v

Do Bronsbergu posłałem do rąk pana Masalskiego przez Stachna pieniędzy dla Paniąt⁴ Ich Mści kop 200 litt. czyni — fl. 500, —, —.

A do ks. Tretera⁵ posłałem tamże — fl. 100, —, —.

Stachnowi na strawę, z tymi pieniędzmi, dałem z parą koni — pols. fl. 14, —, —.

Bojarzynowi, który przy nim jachał na strawę — fl. 1, 7, 9.

Tomaszowi, poslanemu tamże do Bronsbergu, na strawę z koniem jednym i w jedną stronę dałem — pols. fl. 6, —, —.

September die 1.

k. 53

Bojarzynowi wyprawionemu do Bronsbergi z listy do Ich M Paniąt i po Tomasz z koniem Je^oM, na strawę dla konia i bojarzynowi z jego koniem dał — fl. 4, —, —.

November die 12.

k. 63v

Do Bronsbergu dla Ich Msci Paniąt posłałem pieniądze litt. kop 400 czynią — pols. fl. 1000, —, —.

Władysława, ur. w 1589 r. i Mikołaja Krzysztofa ur. w 1590 r. Książęta przybyli do Bronsbergi w dniu 5 września 1599 r., por. list ks. Pawła Boksy wiceprowincjała litewskiego jezuitów do ks. Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła z dnia 6 września tegoż roku z Bronsbergi, Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie (dalej AGAD), Archiwum Radziwiłłowskie (dalej AR), dział V, teka 29, 1312. Datę ich odjazdu podaje ułożona przez współuczniów okolicznościowa broszura wydana z okazji ukończenia nauki i odjazdu młodych książąt z Bronsbergi pt. *Propemptica perillustribus DD. Illustrissimj Domini D. Nicolai Christophori Radziwili ... Filijs. D. Joanni Georgio, D. Alberto, D. Christophoro Radziwili, cum Bronsberga, post dittericum studiorum spactum confectum, in patriam regrederentur. A Nobilioribus quibusdam in Collegio Bronsbergen. S. J. politioris litteraturae studiosis ... dicata. Bronsbergae, excudebat Georgius SCHÖNFELS, Anno 1601*. Niekompletny egzemplarz tego druku (dwie składki po 4 karty) ma Bibl. Czartoryskich w Krakowie (sygn. 37.534 I). Z tekstu wynika, że ukończenie nauki nastąpiło dnia 1 sierpnia 1601 r., a odjazd książąt w 8 dni później. Opiekę nad nimi sprawował Łukasz Felicjan Massalski, starosta perstuński, wymieniony w tejsze zapisce.

Młodzi synowie Sierotki: Zygmunt Karol, ur. w 1591 r. i Aleksander Ludwik, ur. w 1594 r. przebywali jeszcze w tym czasie w Nieświeżu, jak świadczy spisane 14 lipca 1603 r. admonitorium księcia, które określa tryb kształcenia i wychowania jego synów, zob. *Archivum domu Radziwiliów*, Kraków 1885, *Scriptores rerum polonicarum* t. VIII, s. 58—70.

⁵ Książdz Tomasz Treter (ur. 1 marca 1547, zm. 11 lutego 1610 r.) kanonik i kustosz warmiński, tłumacz tekstu *Peregrynacji do Ziemi Św.* ks. Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła z języka polskiego na łaciński. Był również biegłym rytownikiem. Literaturę o nim podaje *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, t. III, *Piśmiennictwo staropolskie*, hasła osobowe N — Z, Warszawa 1965, s. 345—347. Najobszerniej informuje o nim *Encyklopedia Kościelna*, t. XXIX, Warszawa 1907, s. 82—89.

Haraimowi i Janczykiewiczowi, ziemianom Je ^o Ks. Mci świerżeńskim na strawę z tymi pieniędzmi do Bransbergu dałem	—	pols. fl.	12, —, —.
Bojarzynowi poslanemu przy nich na strawę	—	fl.	1, 15, —.
Tomaszowi Makowskiemu, przy zasłużonym jego, z łaski i rozkazania JKsM, posłałem	—	fl.	5, —, —.
k. 87			
Na zapłacenie sukien niektórym sługom Je ^o KsM za rok 1600			
— — Tomaszowi Makowskiemu sukno	—	fl.	12, —, —.
k. 87v			
Na zapłacenie jurgieltu sługom Je ^o KsM obecnem za rok 1600.			
Komornikom:			
— — Tomaszowi	—	fl.	20, —, —.

[Rok 1609:]

W Czernawczycach, september 15.			
k. 44			
Makowskiemu komornikowi, z listy do książąt Wiszniewieckich ⁶ i do ks. biskupa kamienieckiego ⁷ i do p. wojewody lubelskiego ⁸ , na strawę	—	fl.	25, —, —.
W Załozkach, october 7.			
k. 48v			
Makowskiemu komornikowi, do pana wojewody podolskiego ⁹ z listami, na strawę	—	fl.	5, —, —.
Jurgieltu 1609.			
k. 63v			
Komornikom jurgieltu:			
— — Makowskiemu od przyśtania za półtory ćwierci	—	fl.	4, 15, —.

Nie wydaje się, aby Tomasz Makowskiego dotyczyły notatki teje książki: „*Sukna 1609. Sukno świbodzińskie. Fortytarzowi Je^oM Tomaszowi łokci*”¹⁰ (k. 82) oraz wymieniona pod datą 11 sierpnia w Wilnie pozycja „*Zapotrzeby do barwy pacholąt Je^oMciP. Albrychtowych, to jest Białozora, Wysockiego, Gnатовskiego, Makowskiego, Bronikowskiego, Protasewicza, któremu względem tego, że mu kancelarię i pieniądze w dozór zlecono, taką barwę, jako i pacholętom kazano dać ...*” (k. 37). Wśród nazwisk tych pacholąt, z podanymi przy niektórych sumami jurgieltu na r. 1609 znalazła się pozycja „*Markowskiemu*” (k. 63, bez wymienienia sumy). Nazwiska ich figurują w teje księdze pod tytułem „*słudzy*” z roczną płacą po 12 zł. (k. 36—36v). Jednocześnie jako jednemu

z pacholąt wydano 6 łokci sukna falundyszu „*Makowskiemu*” (k. 75v). We wszystkich wypadkach chodzi niewątpliwie o jedną i tę samą osobę. Zapewne jest to jakiś krewny Tomasz, choć nie można całkowicie odrzucić ewentualności, że on sam mógłby znaleźć się wśród służby ks. Albrychta Władysława.

Niektóre z przytoczonych wyżej notatek wyraźnie określają stanowisko i funkcje Tomasz Makowskiego na służbie ks. Sierotki. Jego, znana dotychczas, działalność jako nadwornego grafika i sztycharza była, jak się okazuje, dodatkiem do stałych obowiązków książęcego komornika, czyli sługi posyланego w podróże z listami¹⁰.

Artysta był jednym z najniżej opłacanych wśród szlacheckiej służby nieświeskiej. Dowodzi tego wykaz jurgieltu za 1600 r. w którym figurują wypłaty o bardzo zróżnicowanych wysokościach: 300 zł. (p. Wołowicz), 100 zł. (p. Kochan, Wodka), 80 zł. (Witanowski, strzelec), 70 zł. (Zaleski), 40 zł. (dziewięciu sług). Wśród dwunastu wyliczonych tamże komorników Makowski, oznaczony po prostu jako „*Tomasz*” otrzymał 20 zł., dziewięciu po 12 zł., jeden 9 i jeden 6 zł.¹¹ Podobnie przedstawiają się różnice w sumach, wypłaconych w tymże roku na sukno dla poszczególnych sług, względnie wartość wydanego im sukna. Notatka, zatytułowana „*Na zapłacenie sukien niektórym sługom Je^oKsM za rok 1600*” informuje, że otrzymali: kapelan ks. Sielawa — za 13 łokci falundyszu po 3 zł., razem 39 zł.; Wodka, Bohusz, Mogilnicki, Michałowski i Zaleski po 24 zł.; kawalkator Karol za sukno falundysz 24 zł., a na potrzeby do niego 8 zł., razem 32 zł.; Jurek Balwierz, Antoni Krawiec i Henryk Kiekier po 20 zł.; Tomasz Makowski otrzymał sukno wartości 12 zł.; Sopron Masztalerz — 3 zł. 22 gr. i 9 denarów, wreszcie woźnica Tomek Kula za pół roku 1 zł. 26 gr. i 2 denary¹².

W świetle powyższych danych sytuację materialną Makowskiego wypada określić jako upośledzoną. Nic dziwnego, że w marcu 1604 r. artysta podjął decyzję opuszczenia służby książęcej. Jedynie namowa Krzysztofa Dorohostajskiego, na dworze którego w Szerczszewie zatrzymał się już w drodze do Krakowa, skłoniła Makowskiego do pozostania w Nieświeżu. Prosił jednak Dorohostajskiego o wstawienie się u księcia, aby podwyższył mu jurgielt, której to prośbie marszałek zadośćuczynił w liście z dnia 9 marca 1604 r.¹³ Nie wiadomo, o ile skuteczną okazała się ta interwencja. W każdym razie w r. 1609, prawdopodobnie po okresie przerwy i ponownym wejściu w służbę radziwiłłowską, Makowski otrzymywał miał jeszcze mniej, bo już tylko 12 zł. rocznie (por. notatkę przytoczoną wyżej: 4 zł. 15 gr. „*za półtory ćwierci*”).

Wobec niemal zupełnego braku datowanych informacji o życiu Tomasz Makowskiego wszelkie, nawet tak ułamkowe, nowe wiadomości zasługują na bliższą analizę. Nadal dokładnie nie wiadomo, od kiedy artysta znajdował się w Nieświeżu. Tym niemniej uzyskujemy najwcześniejszą pewną wiadomość o przebywaniu (prawdopodobnie od dawna) Makowskiego w Nieświeżu, skąd około 10 lipca udał się w 1600 r. do

⁶ Chodzi tu niewątpliwie o książąt Michała starostę owruckiego i Jerzego kasztelana kijowskiego Wiśniowieckich, por. W. DWORZACZEK, *Genealogia*, Warszawa 1958, tabl. 176.

⁷ Jan Jędrzej Próchnicki.

⁸ Gabriel Tęczyński, od 1603 żonaty z córką ks. Sierotki Elżbietą por. DWORZACZEK, *Genealogia*, jw., tabl. 94.

⁹ Jakub Pretwicz.

¹⁰ Por. S. B. LINDE, *Słownik języka polskiego*, wyd. 2, t. II Lwów 1855, s. 419.

¹¹ Sygnatura archiwalna podana w przyp. 3, k. 87v—88.

¹² Tamże k. 87.

¹³ Fragment tego listu zob. S. ALEXANDROWICZ, *Nieznane źródła*, jw., s. 460.

Brunsbergi (dzisiejszego Braniewa). Jak wskazuje notatka pod datą 1 września, we wrześniu spodziewany był jego powrót. Jednak zapewne nie ukończył jeszcze swych prac sztycharskich, skoro 12 listopada skarbnik książęcy wysłał mu „zastużone” czyli roczną pensję i dodatkowo „z łaski i rozkazania” księcia 5 zł. Być może pozostał w Brunsberdze do czasu ukończenia druku łacińskiego przekładu *Peregrynacji do Ziemi Świętej* ks. Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła. Godną uwagi jest wzmianka z 10 lipca o przesłanym tamże honorarium dla tłumacza tego dzieła, ks. Tomasza Tretera. Książka, wraz z rycinami Makowskiego wyszła w r. 1601. W czasie pobytu w Brunsberdze artysta niewątpliwie wykonywał również inne prace dla kolegium jezuitckiego i jego drukarni¹⁴. W latach późniejszych Makowski utrzymywał kontakt z Treterem.

¹⁴ *Hierosolymitana peregrinatio Illustrissimi Domini Nicolai Christophori Radziwiłli ... IV Epistolis comprahensa. Ex idiomate Polonico in Latinam linguam translata et nunc primum edita. Thoma Tretero Custode Varmienat interprete ...* Brunsbergae, Apud Georgium SCHÖNFELS CIO. IO. CI [1601]. — K. ESTREICHER, *Bibliografia Polska*, t. XXVI Kraków 1915, s. 89–90 przy opisie tego wydania zaznacza istnienie dwóch względnie trzech jego odbić. Biblioteka Czartoryskich ma egzemplarze dwóch odbić; Biblioteka Narodowa posiada szereg egzemplarzy trzech wariantów (A, B, C) A (sygn. BN XVII, 4, 1908) odpowiada egzemplarzowi Biblioteki Czartoryskich sygn. 5034 III; wariant B (sygn. BN XVII, 4, 1912) jest analogiczny do egzemplarza Biblioteki Czartoryskich sygn. 5035 III; wreszcie wariant C (sygn. BN XVII, 4, 2251), zachował się w Bibliotece Narodowej w trzech egzemplarzach. We wszystkich wypadkach mamy identyczny układ graficzny, jak również paginację. Jednak skład, wykonany w zasadzie z tych samych czcionek, wykazuje drobne różnice. Ryciny karty tytułowej zostały odbite z różnych tablic o odmiennej technice wykonania i drobnych różnicach szczegółów rysunku. Również niektóre ozdobliski wykazują niezgodność w szczegółach. Errata i następująca po niej ostatnia wintetka w wariantach B i C są inne niż w wariacie A. Tylko w wariacie C rycina karty tytułowej jest sygnowana literami B. T.f. (Blastus Treterus fecit), co pozwala przypisać jego wykonanie Błażejowi Treterowi, bratankowi Tomasza Tretera, por. *Encyklopedia Kościelna*, t. XXXIX, Warszawa 1907, s. 89. Trudno z całą pewnością orzec, czy również z pod jego rylca wyszły karty tytułowe wariantów A i B. Zarówno rycina karty tytułowej, jak i poprzedzającego właścivi tekst dzieła portretu ks. Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła wykazują również w obrębie poszczególnych wariantów dość wyraźne różnice wskutek nanoszenia poprawek rysunku, zwłaszcza zaś cieniowania, na płytę w trakcie druku nakładu każdego wariantu. Szczególnie wyraźnie postępowanie takie dostrzec można na przykładzie portretu. Porównanie ośmiu egzemplarzy z Biblioteki Narodowej pozwoliło stwierdzić, że na tablicy odbitej w wariacie A (BN XVII, 4, 1908, BCzart. 5034 III) wprowadzono stopniowo coraz to nowe udoskonalenia rysunku, dzięki czemu portret stał się znacznie bardziej plastyczny i precyzyjny. Ostatecznie trudno będzie wśród wszystkich znanych autorów egzemplarzy wariantów B i C znaleźć dwa identyczne portrety Radziwiłła. Wydaje się, że autorem jego był sam Tomasz Treter, który mógł wykonać rycinę na podstawie portretu sporządzonego, jak wynika z napisu w otoku, w trzydziestym trzecim roku życia księcia (urodzonego w dniu 2 sierpnia 1549 r.), czyli w latach 1581–1582. Gdyby Makowski wykonał te tablice, niewątpliwie umieściłby na niej swoje nazwisko, lub przynajmniej inicjały. Tymczasem pod wierszowanym podpisem portretu znalazły się

W liście Tomasza Tretera do ks. Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła z dnia 25 sierpnia 1607 r. znajdujemy wzmiankę o osiemdziesięciu egzemplarzach mapy Litwy, przesłanych przez „na pisanie P. Thomasa Makowskiego”¹⁵. Wydaje się więc, że aż do lata 1607 r. Makowski przebywał jeszcze w Nieświeżu.

Na pewien okres przerwy w służbie radziwiłłowskiej, pomiędzy latem 1607 (kiedy jeszcze się w niej znajduje) i drugą połową r. 1609 (gdy go znów w niej spotykamy), zdaje się wskazywać zapiska o jurgielcie z 1609 r. „od przystania za półtory ćwierci”, czyli w przybliżeniu od 15 sierpnia tegoż roku. Również dwukrotne określenie go w rejestrze wydatków jako komornika pozwala przypuszczać, że w roli tej zjawiał się ponownie od niedawna; w rejestrach bowiem

inicjały Tretera — T.T.C.V. (Thoma Treterus Custos Varmienensis).

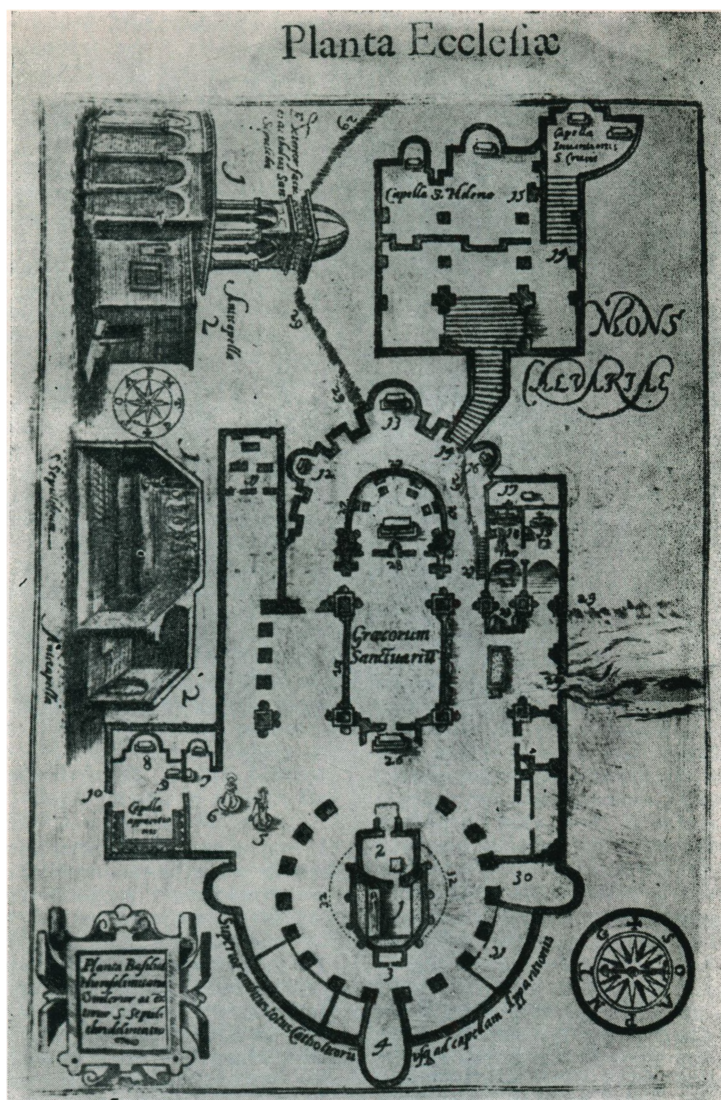
Różnice pomiędzy wariantami A, B i C zdają się wskazywać na dłuższe przerwy w druku. Być może po rozprzeczaniu nakładu pierwszego wydania Schönfels ponownie odbił nakład drugi (wariant B) i trzeci (wariant C) pod tą samą datą roczną, choć mogło to nastąpić i znacznie później. Kwestia chronologii tych odbić zasługiwałaby na odrębne zbadanie.

Z 1601 r. znana jest rycina Tomasza Makowskiego w drugiej książce wydanej w Brunsberdze, mianowicie w powitanii biskupa Warmińskiego Piotra Tylickiego przez uczniów Kolegium jezuitckiego. Rycinę tą, sygnowaną „Thomas Makoutis sculpsit” opisuje JAKUBOWSKI, *Tomasz Makowski*, jw., s. 12–13, powołując się na „Spr. Kom. Hist. Sztuki”, t. IV, Kraków 1891, s. XXIII (jest tam mowa o notatce M. SOKOŁOWSKIEGO, której streszczenie Jakubowski powtórzył dosłownie). Druk ten, zatytułowany *In primo ... D. Petri Tylicki, episcopi Varmienensis ... in suum episcopatum adventu gratulationes a studiosa inventute collegii Brunsbergen. Societatis Jesu factae*. Brunsbergae, Excudebat Georgius SCHÖNFELS, Anno 1601, ma Bibl. Czartoryskich, sygn. 37507 I; opisuje go K. ESTREICHER, *Bibliografia Polska*, t. XXXI, Kraków 1936, s. 451, zaznaczając obecność ryciny Tomasza Makowskiego.

W tym samym czasie wydana broszura proboszcza brunberskiego ks. Michała Dunctusa *Gratulatio et orationes II in honorem ... Petri Tylicky ... Episc. Varm. ...Metropolitam suam Brunsbergam ingredientis. Altera de Passione D. N. Jesu Christi, et de triumpho eius altera. A Michaele Duncto. Brunsbergae. Apud Georgium SCHÖNFELS 1601*, której jedynej w Polsce egzemplarz ma Bibl. Gdańska PAN, sygn. NL 53.8.44 ad., nie zawiera żadnej ryciny. Por. też K. ESTREICHER, *Bibliografia Polska*, t. XV, Kraków 1897, s. 366.

O działalności drukarni i prowadzącego ją w latach 1598–1626 Jerzego Schönfelsa informują A. KAWECKA-GRYCZOWA, K. KOROTAYOWA, *Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku*, t. IV, Pomorze, Wrocław—Warszawa—Kraków 1962, s. 48–49 i 399–405. Zdaniem autorek oficyna drukarska przez pierwsze kilkadziesiąt lat swego istnienia była własnością prywatną drukarzy, zresztą w produkcji wydawniczej całkowicie podporządkowujących się kierownictwu jezuitów i kapituły czy biskupa warmińskiego. Lata działalności Schönfelsa były okresem największego rozkwitu drukarni.

¹⁵ Autograf w AGAD, AR, dz. V, tom 405, nr 16.409. Tym samym list zawiera wiadomość o wcześniejszym wydaniu radziwiłłowskiej mapy W. Ks. Litewskiego, rysowanej przez Tomasz Makowskiego, a znanej dotychczas jedynie z uważanego za pierwsze wydanie 1613 r. i późniejszych przeróbek. Szegółowo przedstawia tę kwestię S. ALEXANDROWICZ, *Pierwsze, zaginione wydanie radziwiłłowskiej mapy Wielkiego Księstwa Litewskiego* (w druku).



Il. 3. Tomasz Makowski, Plan bazyliki Grobu Świętego, miedzioryt z Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła „Sierotki” „Hierosolymitana peregrinatio...”, Brunsberga 1601, Bibl. Czartoryskich, sygn. 5035 III (Fot. S. Łopatka)

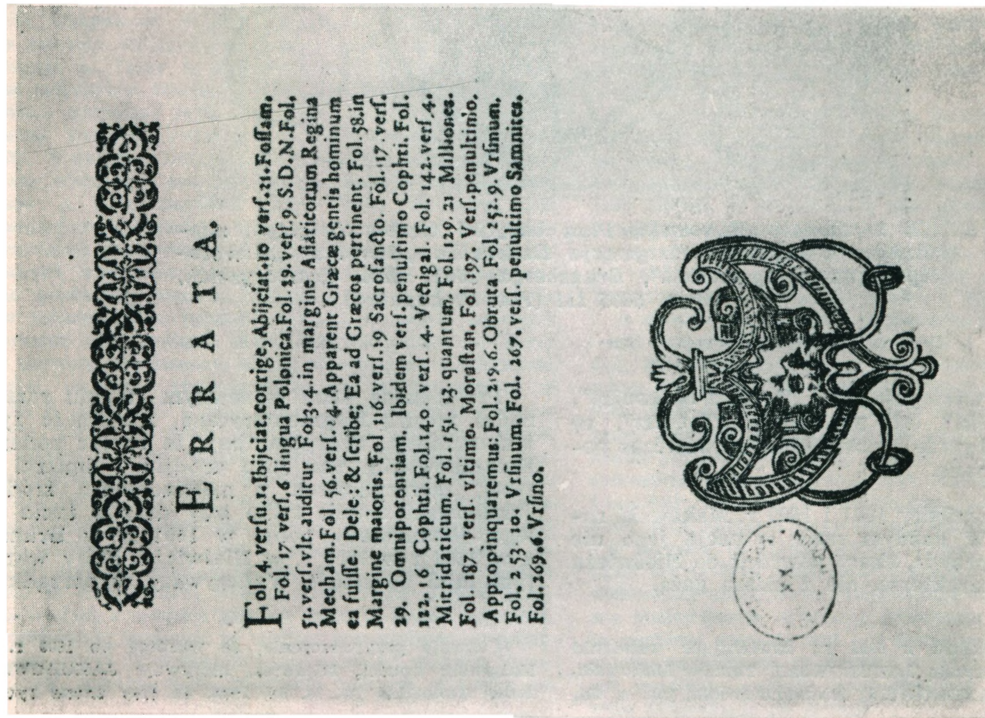
z 1600 i 1604 r.¹⁶ występuje jako „Tomasz Makovius”, „Tomasz Makowski” lub po prostu „Tomasz”, co wskazuje, że na dworze nieświeskim był wówczas postacią dobrze znaną.

Co w latach pomiędzy 1607 i 1609 r. Makowski robił, nie wiemy. W każdym razie sytuacja jego nie uległa trwałej poprawie, skoro powrócił do Nieświeża w poprzednim charakterze, ale z niższą gażą.

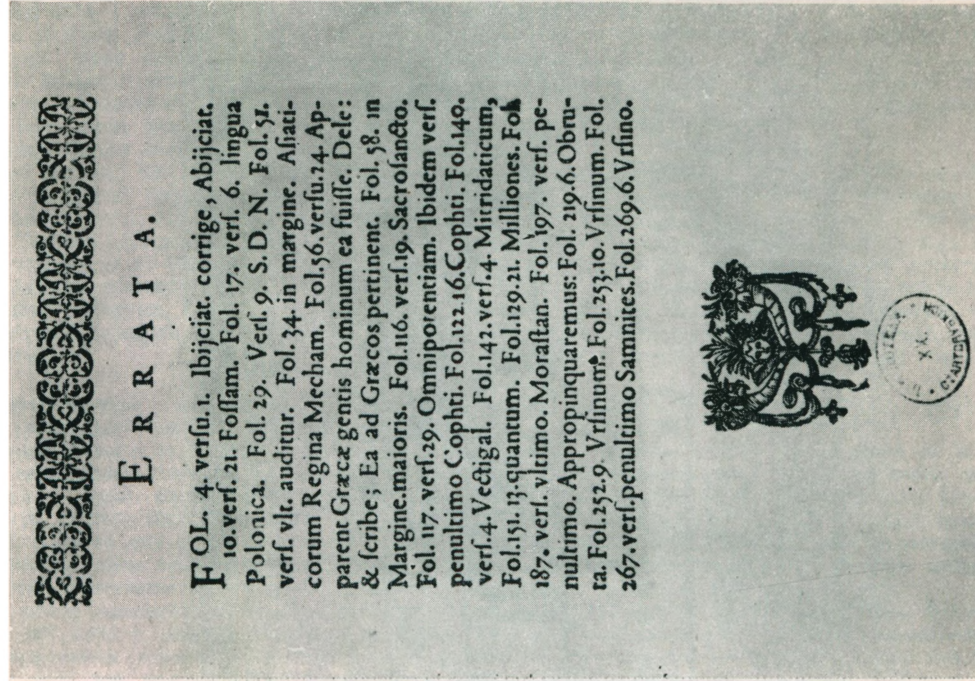
¹⁶ Fragmenty rejestru z 1604 r., zawierające wzmianki o Makowskim przytaczają JAKUBOWSKI, *Tomasz Makowski*, jw., s. 15; — ALEXANDROWICZ, *Nieznanne źródła*, jw., s. 461.

Przytoczone dane w pewnym stopniu rozszerzają, nadal zresztą fragmentaryczną, znajomość życiorysu Makowskiego. Przypomnijmy, że oprócz podanych za Kołaczkowskim dat jego urodzin i śmierci (1575—1630), zaczerpniętych z niewiadomego źródła, Jan Jakubowski ustalił tylko trzy daty z życia artysty: jego domniemany pobyt w 1601 r. w Brunsberdze, a w 1604 i w 1609 r. w Nieświeżu, który wkrótce po tym miał opuścić¹⁷. Wyliczywszy w porządku chro-

¹⁷ Swoje przypuszczenie, że wkrótce po 1609 r. Tomasz Makowski opuścił Nieśwież, motywuje JAKUBOWSKI, *Tomasz Makowski* jw., s. 16, tym, że trzy znane ryciny tego



Il. 4. Ostatnia strona z Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła „Sierotki” „Hierosolymitana peregrinatio...”, Brunsberga 1601, Bibl. Czartoryskich, sygn. 5035 III. (Fot. Łopatka)



Il. 5. Ostatnia strona z Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła „Sierotki” „Hierosolymitana peregrinatio...”, Brunsberga 1601, Bibl. Czartoryskich, sygn. 5034 III. (Fot. Łopatka)

nologicznym znane sobie prace Makowskiego wysu-
nął następujące przypuszczenia:

„Urodzony w Koronie (Litwini nie pisali się jeszcze wtedy „Polonus”) musiał się kształcić w rytownictwie oraz w nauce kartografii gdzieś zagranicą. A może w Gdańsku posiadał tajemnice swego kunsztu. Wskazywałaby na to okoliczność, że pierwsze znane jego prace rytownicze ukazały się w sąsiadującej z Gdańskiem Brunsberdze.

Stosunki, jakie łączyły księcia Sierotkę z Prusami oraz z jezuitami tamecznymi, ułatwiły zapewne Makowskiemu dostanie się na dwór książęcy w Nieświeżu. Dane dokumentalne o pobycie jego w tym mieście mamy z lat 1604—1609 (wtedy Herman Molzer mieszkał i pracował w Nieświeżu). Nie ulega jednak wątpliwości, że związek jego z Nieświeżem jest o wiele starszy. Jeżeli wielka mapa Litwy była głównie dziełem Makowskiego, to dla jej wykonania musiał przebywać na Litwie i w Nieświeżu przez czas dłuższy i to w latach poprzedzających rok 1597 bo w tym roku mapa była już na ukończeniu. Przyjmując podaną przez Kołaczekowskiego datę urodzenia (1575), musimy stwierdzić, że Makowski pracował nad mapą, mając nie wiele więcej, niż lat 20. A może do pracy takiej potrzebne było przygotowanie naukowe, należy przyjąć, że oprócz zawodowego, otrzymał także ogólne wykształcenie szkolne, na co wskazuje zresztą poprawna łacina jego objaśnienia do mapy”.¹⁸ Tenże autor przypuszczał, że po odejściu z Nieświeża mógł Makowski znaleźć nowego protektora i mecenasa w osobie Krzysztofa Dorohostajskiego, ponieważ w drugim wydaniu jego *Hippiki*, które ukazało się w Poznaniu w r. 1620, znajdują się ryciny Makowskiego¹⁹. Nie zwrócił on jednak uwagi, że śmierć Dorohostajskiego nastąpiła już 3 sierpnia 1615 r.

Obecnie możemy przeprowadzić kontrolę powyższych hipotez. Wielce wątpliwym wydaje się domysł co do kształcenia się Makowskiego w rzemiośle rytowniczym za granicą. Gdyby był sztycharzem wykształconym i uznanym, z pewnością znalazłby zatrudnienie w którymś z większych ośrodków kulturalnych i wydawniczych ówczesnej Rzeczypospolitej. Jego zaś pozycja na dworze nieświezkim byłaby niewątpliwie znacznie wyższa. Przypuszczenie o zdobyciu przygotowania zawodowego w Gdańsku, oparte o wątpliwą przesłankę działalności ilustratorskiej w Brunsberdze, odnada w świetle nie pozostawiających wątpliwości informacji, że Makowski przybył do Brunsbergi z Nieświeża w lipcu 1600 r. wysłany tam przez księcia

Sierotkę. Tym samym nie Sierotka zawdzięczał pozyskanie Makowskiego jezuitom z Brunsbergi, a na odwrót. Przy okazji zaryzykować można przypuszczenie, że długi pobyt Makowskiego w Brunsberdze w 1600 a zapewne i w 1601 r., mógł mieć na celu poduczenie go rytownictwa przez ks. Tomasza Tretera, następnie zaś wykonanie pod kierunkiem tegoż ilustracji do właśnie przygotowywanego przezeń łacińskiego wydania *Peregrynacji*. Rzeczą godną uwagi jest brak jakichkolwiek rycin Makowskiego sprzed 1601 r. oraz pewna nieporadność jego rycin z 1601 r., zwłaszcza w porównaniu z późniejszymi o dwa czy trzy lata pracami.

Twierdzenie Jakubowskiego o przebywaniu artysty w Nieświeżu w latach 1604—09 jest w części wątpliwe. Wydaje się, że między 1607 i 1609 rokiem mieści się okres zerwania ze służbą radziwiłłowską. Od 1609 do 1611 r. znów w niej się pojawia (por. przyp. 17). Przypuszczenie o późniejszym związku Makowskiego z Krzysztofem Dorohostajskim musi upaść, wobec faktu, że ryciny Makowskiego zdobyły już pierwsze wydanie *Hippiki* z 1603 r. Jak wiadomo, pracował on nad tymi rycinami w Nieświeżu w r. 1602, na polecenie swego chlebodawcy, którego z autorem *Hippiki* łączyły bliskie więzy powinowactwa i przyjaźni²⁰.

Nowy materiał każe więc odrzucić szereg dawniejszych przypuszczeń, co do losów Tomasza Makowskiego. Być może z czasem wyjdą na jaw nowe wiadomości, które pozwolą odtworzyć jego wiarygodną biografię. Na razie możemy jedynie wyciągnąć wniosek, który zresztą ma charakter ogólniejszy, o niebezpieczeństwie poważnych błędów, jakie wyniknąć mogą z rekonstruowania żywota artysty wyłącznie na podstawie jego prac. W takiej sytuacji niezbędna wydaje się daleko idąca ostrożność, jak również ściśle rozgraniczenie ustalonych faktów i budowanych na nich mniej lub bardziej uzasadnionych hipotez.

Stałe zatrudnianie Tomasza Makowskiego jako komornika zabierało mu wiele czasu, ustawicznie odrywając artystę od Nieświeża i pracowni sztycharskiej. Okoliczność ta wyjaśnia stosunkowo bardzo szczupły zasób zachowanych prac tego „sztycharza nieświezkiego”. Jego działalność artystyczna miała bowiem na celu wyłącznie wykonywanie zleceń chlebodawcy — ks. Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła, lub bliżkich mu osób. Była ona uprawiana na marginesie codziennych obowiązków komornika, które nie miały nic wspólnego ze sztuką.

artysty z 1611 r. „nie wskazują na jakikolwiek związek autora z Nieświeżem i Radziwiłłami”. Tymczasem broszura *Panegyricus Sigismundo III, Poloniae et Sveciae Regi etc. etc. Invictissimo a Gregorio Laurentio Borasto Gotho dicatus, Vlnae [1611]. In typographia Petri BLASTI, Bibl. Czartoryskich (sygn. 12.157 D)*, zawiera jedną z trzech wymienionych rycin — herby krajów, których królem tytułował się Zygmunt III. Podpis ryciny „Thom. Makow, scul. Nesustia” pozwala stwierdzić, że w 1611 r. Makowski przebywał jeszcze w Nieświeżu. Co więcej, o rytowaniu tego herbu w Nieświeżu informował K. ESTREICHER, *Bibliografia polska*, t. XIII, Kraków 1894, s. 267.

¹⁸ JAKUBOWSKI, *Tomasz Makowski*, jw., s. 10—19. Cytat ze s. 19.

¹⁹ Tamże, s. 18—19. Jakubowski nie wiedział, czy w pierwszym wydaniu z 1603 r. też były ryciny Makowskiego. Jednak identyczność tablic obu wydań stwierdził już Z.P. (Zęgota PAULI), *Krzysztof Montwiłł Dorohostajski*, Kraków 1894, osobne odbicie z nr 3 i 4 (zbioru ogólnego 21 i 22) „Wiad. Numizmat-Archeol.”, s. 10—12, gdzie też obszerniej wspomina o Makowskim. Najpełniejsze dane biograficzne Krzysztofa Dorohostajskiego podaje *Polski Słownik Biograficzny*, t. V, Kraków 1939—1946, s. 331—333.

²⁰ ALEXANDROWICZ, *Nieznane źródła*, jw., s. 459—461. — Por. też przyp. 19.



Il. 6. Tomasz Makowski, Herb (Lubicz) biskupa Warmińskiego Piotra Tylickiego, miedzioryt ze zbioru powinszowań „In primo [...] D. Petri Tylicki episcopi Varmiensis in suum episcopatum adventu gratulationes [...]”, Brunsberga 1601, odwrocie karty tytułowej, Bibl. Czartoryskich, sygn. 37 507 I. (Fot. S. Łopatka)

TOMASZ MAKOWSKI À LA COUR DE NIEŚWIEŻ (CONTRIBUTION A LA BIOGRAPHIE DE L'ARTISTE)

Tomasz Makowski, éminent graveur polonais, qui durant la première décennie du XVII-e siècle travaillait à la cour de Nieśwież chez le prince Mikołaj Krzysztof Radziwiłł, appelé „Sierotka”, n'était connu

jusqu'ici que par ses oeuvres. Leur chronologie permettait aux chercheurs de tirer des conclusions sur la biographie de Makowski.

L'auteur a étudié les registres des dépenses du



Il. 7. Tomasz Makowski, Herby Zygmunta III Wazy, miedzioryt z Grzegorza Wawrzyńca Borastusa „Panegyricus Sigismundo III...”, Wilno [1611] karta tytułowa, Bibl. Czartoryskich, sygn. 12157 I. (Fot. S. Łopatka)

prince Mikołaj Krzysztof Radziwiłł des années 1600 et 1609 qui, inconnus jusqu'ici, sont gardés à présent dans les archives à Mińsk (URSS). Ces documents nous font savoir que Tomasz Makowski avait été un huissier du prince, c'est-à-dire un serviteur chargé de différentes missions; le plus souvent on l'envoyait avec des lettres importantes. Parmi les serviteurs princiers de provenance noble, Makowski était un des moins bien payés. Son activité artistique, à laquelle il s'adonnait sur l'ordre du prince, ne constituait qu'une partie de ses devoirs. En 1600, et probablement aussi en 1601, Makowski habitait Brunsberga (aujourd'hui Braniewo). Ses gravures ornent la traduction latine, éditée en cette même année et

en ce même lieu, de la „Pérégrination à la Terre Sainte” du prince Radziwiłł, et aussi un choix de félicitations d'accueil édité à l'occasion de l'arrivée de Piotr Tylicki, évêque de Warmie.

On ne connaît pas les œuvres de Makowski faites avant 1601. Il est possible que durant son séjour à Brunsberga, Makowski étudiait la gravure chez le père Tomasz Treter, graveur connu qui avait traduit en langue latine l'œuvre de Radziwiłł. Les nouvelles données que nous livrent les sources permettent également de rejeter ou de préciser nombre d'anciennes suppositions concernant le sort de Tomasz Makowski, la durée de son service chez le prince Radziwiłł etc.

JORGEN STEEN JENSEN

JAN SZYMON LOBACZYŃSKI MALARZ POLSKI W DANII NA PRZEŁOMIE XVII I XVIII WIEKU

Duńskie Muzeum Narodowe (Nationalmuseet) przeprowadzało niedawno badania i inwentaryzację kościoła N. P. Marii w mieście Helsingør¹. Przy tej okazji udało się odkryć nieujawnione dotąd sygnatury artysty, co pozwoliło przypisać autorstwo czterech obrazów olejnych nieznanemu polskiemu malarzowi Janowi Szymonowi Lobaczyńskiemu². Wszystkie obrazy zachowały się do dziś w kościele.

Przypuszczając, że to odkrycie może zainteresować polskich historyków sztuki, podaję pokrótce opis wyników prac inwentaryzacyjnych oraz rezultaty poszukiwań archiwalnych w doskonale zachowanym i uporządkowanym archiwum miejskim Helsingør (obecnie w Landsarkivet for Sjælland w Kopenhadze).

Na tylnej stronie wielkiej galerii w stylu rokokowym, z połowy w. XVIII, znajdują się trzy obrazy malowane na drewnianych płycinach, które kiedyś zdobiły fasadę prostej, małej galerii, zbudowanej w 1705 r. przez niejakiego Jakuba Arentzena. Był to jeden z ważniejszych urzędników w twierdzy Kronborg, ożeniony z Johanną Sureau de Rosier.

Na największym środkowym obrazie (82 × 108 cm) znajduje się sygnatura: „*Johan Simon Lobaczynskij fecit Ao 1705 d. 19. febr.*” Obraz przedstawia patriarchę Jakuba z trzodą Labana. Kozy, owce i krowy zbierają się koło niskiej, okrągłej studni. Na pierwszym planie po stronie prawej Jakub, klęcząc, posuwa długie pnie z białymi plamami ku studni; jest to prawdopodobnie ilustracja do tekstu z *Księgi Rodzaju* (Rozdz. XXX, opowieść o chytrym podstępnie Jakuba w celu uzyskania w potomstwie kóz i owiec więcej sztuk pstrych i pasiastych). Jakub ma szatę czerwoną, przepasaną szerokim, jasnym paskiem z długimi końcami, spodnie wąskie, brunatne, na głowie wielki, czarny kapelusz z piórami. Po lewej stronie stoi półnagi pastuch z grubą łaską na ramieniu. Tem sceny jest pejzaż wiejski o wieczornej porze: grupy drzew, źródła, w głębi wysoka skała, ponad którą latają ptaki, niebo oświetlone czerwonym blaskiem.

¹ Wyniki opublikowano w „*Danmarks Kirker*” II. Frederiksberg amt, 1. tom, 1964, s. 290 seq. — Opis czterech malowideł Lobaczyńskiego na s. 410 seq. i na s. 437 seq. (z repr. obrazu ks. Boldicha).

² Nazwiska Lobaczyńskiego nie ma w polskich słownikach artystów (RASTAWIECKI, KOŁACZKOWSKI); nie ma go też w *Weilbachs Kunsterleksikon*, I—III, Kopenhaga 1947—1952.

W górnej części obrazu malarz umieścił czerwoną wstęgę z imieniem i nazwiskiem fundatorów; na wstędze zawieszony jest medalion z przedstawieniem na kartuszu walki Jakuba z aniołem i z napisem: „*Ich lass dich nicht du segnest mich denn*”. Nie omylił się chyba, uważając obie te sceny za alegorie związane z osobą Jakuba Arentzena. Skądinąd wiemy, że umieścił on nader wyrafinowane alegorie na swym grobowcu w kościele miejskim św. Olafa — dziś niestety już nieistniejącym³.

Na obu obrazach bocznych (każdy po 82 × 68 cm) wyobrażone są rozległe lasy, nad którymi aniołki niosą tabliczki z pobożnymi napisami (chwała i wdzięczność Bogu) — również w języku niemieckim. Barwy dominujące są brunatne oraz zielono-niebieskie.

Trzy opisane tu malowidła nie przedstawiają większej wartości artystycznej, ale nie są pozbawione tych walorów, które czynią je interesującymi swym bezpośrednim i naiwnym wdziękiem. Cieszyć się przeto należy, że surowy architekt i konserwator, prof. H. B. Storck je uratował, gdy w początku XX w. usunął galerię Arentzena jednocześnie z prawie wszystkimi innymi galeriami w tym kościele.

Lobaczyński namalował też portret *en pied* (może pośmiertny) ks. Ernesta Chr. Boldicha, opatrzony sygnaturą „*J. Lobaczynskij fecit 1706*”; obraz malowany na płótnie (192 × 104 cm), razem z 13 innymi malowidłami pastorów luteranckich umieszczony jest na ścianie nawy bocznej północnej kościoła N. P. Marii. Jeśli idzie o postać portretowanego i sztafaż, to jest to kopia obrazu teścia artysty, ks. J. V. Stemannna z około r. 1688⁴; zmieniona jest tylko głowa o twarzy chudej, z długimi, kędzierzawymi, ciemno-brunatnymi włosami i z cienką, szarą brodą. W ciągu wieków obraz został — jak inne portrety pastorów — bardzo „odrestaurowany”.

Nie znamy innych prac Lobaczyńskiego, lecz spis ojców i matek chrzestnych przy chrzcie jego czworga dzieci, dostarcza wskazówek, kim mogli być jego zle-

W kartotece Instytutu Sztuki PAN oraz w „*Tekach Łopacińskiego*” też nie jest wymieniony. — Pragnę bardzo serdecznie podziękować Prof. dr St. Sawickiej za te poszukiwania oraz za życzliwą pomoc w opublikowaniu tego artykułu.

² „*Danmarks Kirker*”, s. 275 seq.

⁴ Tamże, s. 438. Data roku wcześniej czytana jako 1766 (E. F. S. LUND, *Danske malede Portraeter*, IX, 1903, s. 34).



Il. 1—3. Helsingør (Dania), kościół N. P. Marii, Obrazy z sygnaturą J. S. Lobaczyńskiego z r. 1705, malowane na drewnianych płytach dla dziś nie istniejącej galerii (obecnie w innej, młodszej galerii). 1. Obraz środkowy (82 X 108 cm); trzoda Jakuba. 2—3. Obrazy boczne (po 82 X 68 cm); aniołki z tablicami.



Il. 4. Helsingør (Dania), kościół N. P. Marii, Portret Ks. Ernesta Christiana Boldicha (1651—1706) z sygnaturą J. S. Lobaczyńskiego z r. 1706, malowany na płótnie (192 × 104 cm).

ceniodawcy. Spotykamy tam np. w r. 1706 żonę i córkę znakomitego komendanta zamku Kronborg, H. E. v. d. Pfordten. W spisie majątku po śmierci Lobaczyńskiego jest mowa o sześciu malowidłach, których wartość oceniono na 4 tlr. 2 mk. (po 3 mk za sztukę),

a osiem obrazów oceniono tylko na 1 tlr. ogólnej wartości.

Oto wiadomości jakie znalazłem w materiałach archiwalnych o życiu Lobaczyńskiego i jego rodzinie⁵.

⁵ Wiadomości o życiu i działalności Lobaczyńskiego zaczerpnięto z następujących źródeł archiwalnych (obecnie w Landsarkivet for Sjælland w Kopenhadze): Helsingør Skt. Olaf sognekaldsarkiv. Aa 5. Daabsbog 1681—1702, fol. 260 v. i fol. 283 r.; — Aa 6 Daabsbog 1703—42, fol. 5 r. i fol. 40 r.; — Aa 11. Kirkebog (vielser) 1673—1743, s. 282; — Aa 14. Begravelsesbog 1696—1720, 28.IV.1707 r. (bez paginacji); — Aa 15. Begravelsesbog 1696—1746, 28.IV.1707 r. (bez pag.); — Ac 1. Kommuniionsbog 1702—24, np. 22.I., 25.V. i 29.IV.1702 r., 15.IV.

oraz 7.X. 1703 r.; — Helsingør byfogedarkiv. Skode — og panteprotokol 1682—1720, fol. 232 r. — 233 r.; — Skifteprotokol 1703—1710, fol. 210 v. — 215 r.; — Overformynderibog 1671—1718, fol. 152 v.; — Helsingør raadstuearkiv. Raadstueprotokol 1692—1709, fol. 282 v.; — Borgerskabsprotokol 1691—1806, fol. 17 v.; — Skattebog 1699, fol. 222; — Ligninger og mandtaller for bystatter 1703, 1704. Wypisy z raadstuearkiv pochodzą ze zbiorów redakcji „Danmarks Kirker”, Nationalmuseet w Kopenhadze.

JAN SZYMON LOBACZYŃSKI

Jan Szymon Lobaczyński urodził się w Lidzie ok. r. 1665. Spotykamy go po raz pierwszy w Helsingør w r. 1698, gdzie się ożenił z Sopią Willumsdatter w dniu 26 października. Należy przypuszczać, że znali się przez czas dłuższy; o zamiarze zawarcia przez nich ślubu jest mowa po raz pierwszy w dniu 5 sierpnia. Niewątpliwie Lobaczyński, jak niektórzy inni malarze polscy⁶, opuścił Polskę ze względu na prześladowania religijne. Był on protestantem i brał udział regularnie w nabożeństwach protestanckich w kościele św. Olafa.

Lobaczyński otrzymał obywatelstwo miejskie Helsingoru w dniu 14 grudnia 1699 r., oświadczając, że chce utrzymywać się z malarstwa. W tym samym roku w spisie podatkowym miejskim określony jest jako „biedny”, powoli jednak rośnie jego dobrobyt. W następnych latach wynajął mieszkanie przy ul. Brondstraede (obecnie Skt. Olavgade), lecz już w lecie 1704 r. zakupił jeden z domków przy tej ulicy za 100 tlr., zmuszony jednak do pożyczania 64 tlr. Dom był dwupokojowy z kuchnią i miał jeszcze pokój w domku na podwórzu. Na podstawie szczegółowego inwentarza, który dokładnie wymienia majątek rodziny aż do talerzy cynowych i blaszanych, sądzić można, że u Lobaczyńskich panowały solidność i dostatek.

Rodzina rosła ciągle. W małżeństwie było czworo dzieci: Johan Wilhelm ur. w r. 1699, Peter ur. w

1701 r., Oluff ur. w r. 1703 i Gertrud Maria ur. w r. 1706. Peter i Oluff żyli niedługo.

Zycie samego Lobaczyńskiego też nie było długie. W dniu 28 kwietnia 1707 r. pisze ks. L. C. Aagaard, że „*Johan Lobasinsky Skilderer*”, zmarły w 42 roku życia, został pochowany na cmentarzu św. Olafa, a w protokole pogrzebowym zaznaczono, że wdowa zapłaciła za dzwony „*małej wieży*”. Okoliczność ta świadczy, że Lobaczyński należał do klasy średniej mieszczan, gdyż biedota w ówczesnej Danii była chowana za drobną opłatą lub za darmo — bez dzwonów — a ludzie bogatsi płacili za wszystkie dzwony kościoła.

Po obliczeniu jego majątności ziemskiej okazało się, że wartość jej przewyższała długi; spadek więc został podzielony między wdowę i dwoje pozostałych dzieci. Być może ta mała rodzina wymarła wkrótce w czasie strasznej zarazy w r. 1711. W każdym razie wiadomo, że w 1713 r. dzieci już nie żyły, a ich macocha (widocznie Sophia Willumsdatter wcześniej zmarła), zużyła ich spadek na pokrycie kosztów pogrzebu.

Działalność J. S. Lobaczyńskiego jest więc jednym z nielicznych przykładów kontaktów artystycznych między Polską i Danią w owych czasach.

⁶ *Historia Sztuki Polskiej*, (2. wyd.), Kraków 1963, t. II s. 463.

O KILKU IMPRESJONISTYCZNYCH OBRAZACH JÓZEFA PANKIEWICZA*

Okres impresjonistyczny należy do najlepiej znanych rozdziałów twórczości Pankiewicza i posiada obfitą literaturę, tak współczesną mu, jak i najnowszą¹. Mając tak ułatwione zadanie w zakresie poszukiwań źródłowych, oraz dysponując szeregiem już sformułowanych opinii i sądów, pragnę w niniejszym artykule dorzucić kilka informacji i uwag, mogących te opinie uzupełnić.

Zestawione po raz pierwszy przez Czapskiego (po części wcześniej publikowane, w innych pracach) wiadomości o wyjeździe Pankiewicza i Podkowińskiego do Paryża w końcu lutego lub w pierwszych dniach marca 1889 r. i ich pobycie tam do połowy stycznia r. 1890, o wrażeniu, jakie wywarła na nich otwarta w czerwcu wystawa Claude Monet'a,² pod której wpływem Pankiewicz przemaalował zaczęty już *Targ na kwiaty*, i o jego jeszcze wcześniejszym, datującym się z czasów pobytu w Petersburgu zainteresowaniu współczesnym malarstwem francuskim, wreszcie o zwiedzeniu wystawy „impresjonistów i syntetyków” w Café Volpini³ i wystawy stulecia malarstwa francuskiego na Wystawie Powszechnej — należą dziś do powszechnie znanych. Bezpośrednim owocem tych wydarzeń był obraz *Targ na kwiaty przed kościołem Madeleine w Paryżu*.

Bibliografia wzmianek i uwag o tym płótnie — często bardzo istotnych — sięga blisko trzydziestu pozycji (por. Aneks, poz. 4) mimo to nie doczekało się ono u współczesnych ani jednej wyczerpującej recenzji, takiej np., jak dotycząca *Targu na jarzyny* wypowiedź St. Witkiewicza.⁴ Obszerniej omawia je

dopiero J. Czapski, a przede wszystkim A. Osęka. Obaj autorzy podkreślają połączenie w nim nowatorstwa i tradycji, szczególnie miejsce tego obrazu na pograniczu naturalizmu — i doświadczenia impresjonistycznego: „*posługiwanie się przecinkiem, natężanie skali barwnej, przejście na impresjonistyczną paletę, malowanie [...] impresjonistyczną, chropawą fakturą, intensywnym kolorem*”. Jednocześnie obraz zachowuje jeszcze tradycyjność waloru, „*troskę o kompozycję i rysunek bardzo staranny*”, „*przesadne korzystanie z perspektywy powietrznej*”⁵, jest przedmiotem przede wszystkim długotrwałej pracy w atelier. A. Osęka pisze w konkluzji: „*Zdobycze impresjonizmu użyte są tutaj dosyć powierzchownie, przede wszystkim dla uchwycenia światła i powietrza. [...] W postaciach centralnych Pankiewicz nie tylko nie stosuje dywizjonizmu, ale również nie odchodzi od barw lokalnych i konkretności kształtów, maluje przy tym z pewną oschłością, wyliczając natężenie barw i światła słonecznego*”⁶.

Obraz istotnie z trudem poddaje się interpretacji, jest pełen niekonsekwencji wynikłych z jego przełomowego charakteru. Pewną pomocą w wyjaśnieniu złożonej problematyki tego i kilku następnych płócien będzie może próba odtworzenia ich arystycznej genealogii, dla której istotne wydają się trzy źródła: własna dotychczasowa twórczość Pankiewicza, malarstwo Aleksandra Gierymskiego jako tego, który najsilnie oddziałał na ukształtowanie się oblicza młodego malarza, na koniec zetknięcie się z francuskim impresjonizmem. Dwa pierwsze wydają się najistotniejsze

* Artykuł ten powstał w oparciu o fragmenty II rozdziału pracy doktorskiej pt. „*Realizm, impresjonizm, symbolizm w twórczości Józefa Pankiewicza*”, wykonanej pod kierunkiem prof. dr J. Starzyńskiego na Uniwersytecie Warszawskim w 1964 r.

¹ Spośród najważniejszych należy tu wymienić przynajmniej następujące tytuły: J. CZAPSKI, *Józef Pankiewicz*, Warszawa 1936; — A. OSĘKA, *Epizod warszawskiego impresjonizmu (1890—1894)*, „*Sztuka i krytyka*” 1957, nr 29, s. 83—129; — Z. KEPINSKI, *Impresjonizm polski*, Warszawa 1961 (tamże obszernie omówienie współczesnego piśmiennictwa i bibliografia polskiego impresjonizmu).

² Por. katalog: Octave MIRBEAU, *Claude Monet, Gustave GEFFROY, Auguste Rodin. Avec catalogue des oeuvres exposées*, Paris Galerie Georges Petit 1889, in 8°, de 89 p. (cyt. za: G. GEFFROY, *Claude Monet, sa vie, son oeuvre*, [wyd. II], Paris 1924, t. I, s. 217. Tamże podana ilość wystawionych płócien Monet'a: 145. Natomiast L. VENTURI

pisze: „*Po raz pierwszy Monet przedstawił zespół swoich dzieł od 1864 do 1889 r., złożony z 66 obrazów*” (*Les archives de l'impressionnisme*, Paris 1939, t. I, s. 83; — przeł. J. Szczepińska).

³ *Groupe Impressionniste et Synthétiste. Café des Arts, Volpini directeur. Exposition Universelle, Champ-de-Mars, en face le Pavillon de la Presse. Exposition de Peintures de Paul Gauguin, Charles Laval, Leon Fauché, Emile Schuffenecker, Louis Anquetin, Daniel [de Monfreid], Emile Bernard, Louis Roy, Nemo [Emile Bernard]*, (Otwarta w końcu marca lub początku czerwca 1889 r.). Cyt. za: J. REWALD, *Post-impresionism, from Gauguin to Van Gogh*, New York 1936, s. 281, 282.

⁴ S. WITKIEWICZ, *Wystawa konkursowa, „Zycie” 1889*, I, nr 6, s. 85—87.

⁵ CZAPSKI, jw., s. 53—54.

⁶ OSĘKA, jw., s. 101.



Il. 1. J. Szermentowski, *W parku*, 1873, Muzeum Śląskie we Wrocławiu.
(Fot. R. Neuman-Gorozdowska)

dla *Targu na kwiaty*, a ważniejsze, niż się dotąd zwykle uważać, i dla całego okresu impresjonistycznego w malarstwie Pankiewicza.

Najbliższy *Targowi na kwiaty* pod względem tematu i pomysłu kompozycyjnego jest o rok wcześniejszy *Targ na jarzyny* na placu za Żelazną Bramą w Warszawie. Przed namalowaniem go Pankiewicz poświęcił tej tematyce pięć rysunków, w których wypróbował różne warianty tematu i kompozycji⁷. Jeden z nich jest bezpośrednim wzorem dla obrazu paryskiego: jest to bardzo wczesny i jeszcze nieudolny rysunek, przedstawiający rząd straganów

z daszkami biegnący ukośnie od lewej ku prawej stronie obrazu, na tle kolumnady pałacu Lubomirskich przy placu za Żelazną Bramą⁸. W dalszych studiach schemat ten ulega modyfikacji zmierzającej ku wysunięciu na pierwszy plan stosu towarów, co osiąga punkt kulminacyjny w olejnej wersji *Targu na jarzyny*, „malowidło bardziej martwą naturę wystawiającem, niż obrazie z życia potocznego”⁹. W paryskim *Targu na kwiaty* dokonuje się zwrot istotny: „towar” jest już nie tylko tematycznie, ale i malarzsko jedną z najważniejszych części obrazu, partią, w której próby kolorystyczne i fakturalne są najśmielsze.

⁷ Obszernie o tym obrazie i studiach do niego zob. J. SZCZEPIŃSKA, *Warszawskie obrazy i rysunki Józefa Pankiewicza*, „Rocz. Warsz.”, t. VI, 1966.

⁸ *Targ zwierzyny na rynku za Żelazną Bramą w War-*

szawie. Rys. J. Pankiewicz. Ryt. A. Malinowski. [sygn. „1887”] „Kłosy” 1888, I, s. 37.

⁹ W. GERSON, *Wystawa międzynarodowa w Paryżu w r. 1889-ym*. „Tyg. Ilustr.” 1889, I, s. 215.



Il. 2. Al. Gierymski, *W altanie*, 1882, Muzeum Narodowe w Warszawie.
(Fot. W. Wolny)

Przede wszystkim jednak nastąpiła tu zmiana treści obrazu. Tytuł „targ”, mieszczący w sobie bogate treści rodzajowe, tak mimo wszystko istotne w *Targu na jarzyny*, w obrazie paryskim jest już tylko zdawkową więzią łączącą go z poprzednim — i z chwilą gdy zostaje wyłączony, *Targ na kwiaty przed kościołem Madeleine w Paryżu* okazuje się obrazem przedstawiającym dwie kobiety przechadzające się po zalanej słońcem ścieżce w pełnym kwiatów i drzew ogrodzie. Temat ten miał już w Polsce pewną tradycję, że wymienię tylko nader bliskie Pankiewiczowi piękne późno Szermentowskiego *W parku*¹⁰. J. Starzyński wskazał ostatnio na równoległość występowania tego motywu w dziełach impresjonistów — i w *Altanie Aleksandra Gierymskiego*: „... pozwoliłem sobie zestawić przypadające na okres *Altany*, głównie na 1876 r., poszukiwania kolorystyczne naszego malarza z tym, co robili w owym czasie impresjoniści francuscy. Okazuje się, że dla nich również problem kompozycji figuralnej w plenerze był wtedy sprawą jak najbardziej dowolną. Problem *Altany* miał także swych poprzedników, o których warto pamiętać, choćby nawet

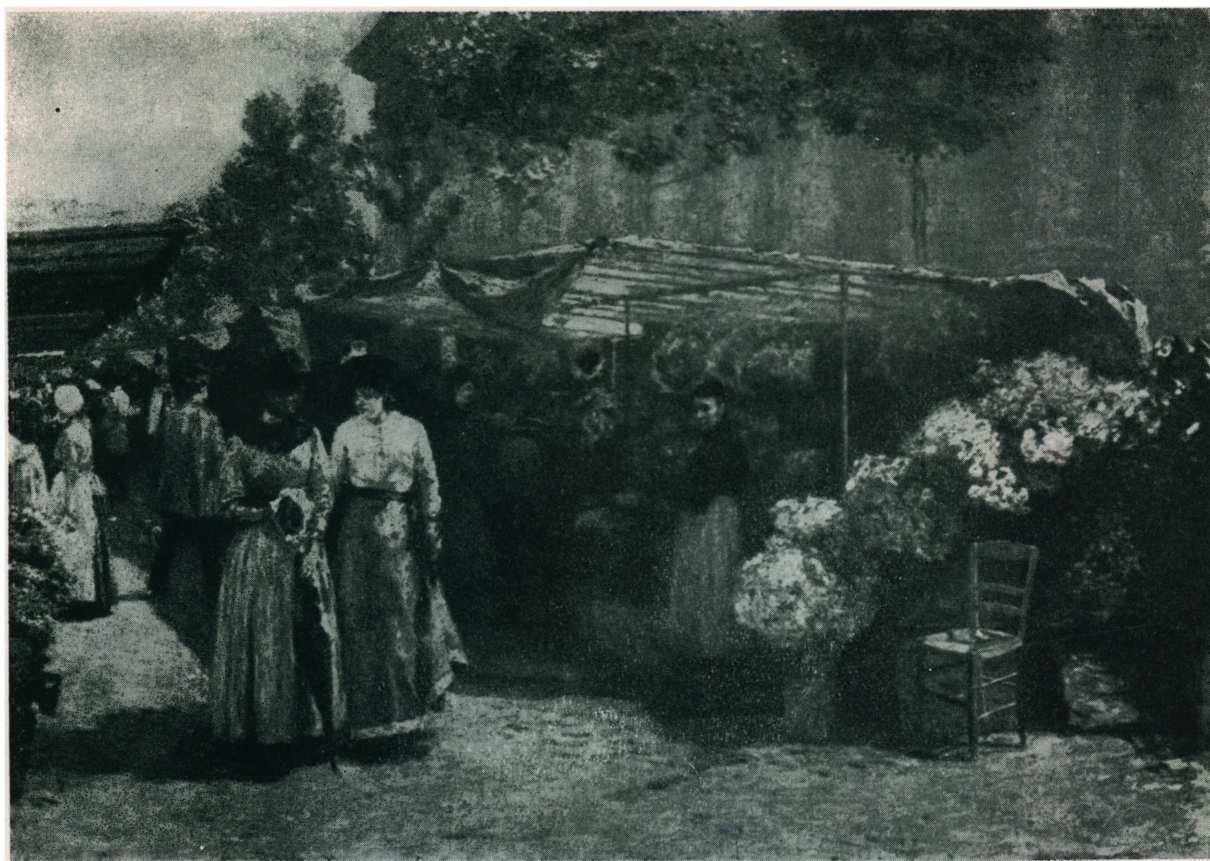
nie wchodziła w grę sprawa jakichkolwiek związków bezpośrednich. Z 1876 r. pochodzi więc znany obraz *Moneta Kobiety w ogrodzie*, w którym znajdujemy wielkie postacie ludzkie wśród drzew, w plenerze, w pełnym południowym słońcu. Obraz Gierymskiego przychodzi również na myśl, gdy oglądamy znaną kompozycję plenerową malarza włoskiego *Silvestra Lega* (1826—1895) *Il Pergolato* z 1868 r. [...] *Lega w Il Pergolato* — nie podejmując tak wyrafinowanej analizy barwnej, jak Gierymski — stawiał jednak główny problem podobnie: przewiewne, przejrzyste wnętrze, poprzez ażurową ściankę którego wlewa się światło słoneczne, wydobywając kontrastowe refleksy na postaciach ludzkich.

Najwięcej do myślenia daje jednakże fakt, że ten sam 1876 r., w którym rodziła się idea malarstwa *Altany*, był także punktem kulminacyjnym zainteresowań kompozycją figuralną u *Moneta*, a zwłaszcza u *Reinóra*¹¹.

Pankiewicz łączy w swoim płótnie ów motyw postaci ludzkich wśród drzew — z reminiscencją „przewiewnego, przejrzystego wnętrza” jakie tworzą tu

¹⁰ J. Szermentowski, *W parku* 1873, Muzeum Śląskie we Wrocławiu.

¹¹ J. STARZYŃSKI, *Od renesansyzmu do impresjonizmu. Malarstwo Aleksandra Gierymskiego w latach 1872—1879*, „Rocz. Hist. Sztuki” PAN, t. II, 1961, s. 204—205.



Il. 3. J. Pankiewicz, *Targ na kwiaty przed kościołem Madeleine w Paryżu, 1890*, Muzeum Narodowe w Poznaniu. (Fot. K. Zakrzewska)

przezroczyście dachy straganów z żółtego szkła i czerwonego płótna, pogrążające część obrazu w ciepłym, migotliwym półcieniu. Istnieją również pewne podobieństwa szczególnie między *Altaną* i *Targiem na kwiaty*, np. w bliskim planie prawej części obrazu i głębokiej perspektywie uchodzącej ukośnie w lewo alejki po lewej, i inne.

Malując *Targ na kwiaty* Pankiewicz mógł oczywiście, teoretycznie rzecz biorąc, nawiązać bezpośrednio zarówno do wcześniejszej rodzimej tradycji tego motywu, jak i do jego francuskich przykładów. Wydaje się jednak, iż znaczenie właśnie *Altany*, którą początkujący malarz zapewne wielokrotnie miał okazję oglądać, było dla tego dzieła decydujące, i że w związku z tym szeregiem: J. Szermentowski i obce malarstwo wczesnoimpresjonistyczne — *Altana* — *Targ na kwiaty* — byłyby reprezentatywny dla jednej

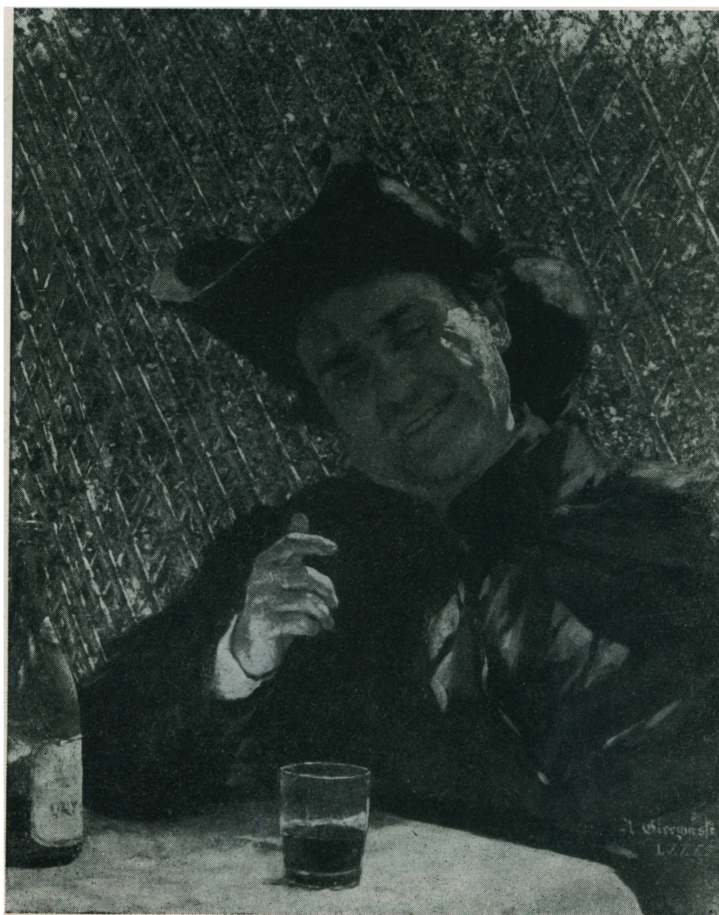
z linii rozwoju poprzedzających pojawienie się impresjonizmu w Polsce: ewolucji w obrębie jednego motywu i bardzo zbliżonej problematyki malarskiej. *Targ na kwiaty* jest tu pierwszym przykładem intencji namalowania tego motywu konsekwentnie środkami impresjonistycznymi. Dopiero po r. 1890-tym był on szeroko podejmowany przez polskich malarzy: wielokrotnie przez Podkowińskiego a także przez Boznańską, Hirszenberga, i in.¹²

Za przyznaniem pierwszeństwa w oddziaływaniu na koncepcję i realizację *Targu na kwiaty* środowisku warszawskiemu, a w szczególności Gierymskiemu, przed znaczeniem, jakie miało dla tego dzieła zetknięcie się Pankiewicza z malarstwem francuskim przemawia także to wszystko, co wiadomo o stosunku Pankiewicza do Gierymskiego jako do mistrza i w pewnym sensie ideału malarza¹³, a także znaczenie

¹² Sam Pankiewicz powrócił do tego tematu zapewne jeszcze raz, malując nieznaną dziś *Ogród z dziewczyną zrywającą kwiaty* (zob. Aneks poz. 14).

¹³ Według własnych wspomnień Pankiewicza, podziwiał on Gierymskiego jeszcze jako uczeń gimnazjum, zaś w latach 1886—88 był z nim w stałym kontakcie, widując go niemal codziennie. W r. 1888 Gierymski przez pewien czas korzystał z pracowni Pankiewicza i Podkowińskiego. (CZAP-

SKI, jw., cz. I: *W orbicie Gierymskiego*, zwł. s. 17, 32—33, 38—40). Prasa ówczesna nazywa go kilkakrotnie „uczniem Gierymskiego”. („Karol” [J. KOTARBINSKI], *Pokłosie*, „Kłosy” 1889, I, s. 42—43; — „m” [I. MATUSZEWSKI], *Nasze Ryciny*, „Tyg. Ilustr” 1889, I, s. 94; i in.) Szerzej o związkach przed-paryskiej twórczości Pankiewicza z Gierymskim zob. także SZCZEPIŃSKA, jw.



Il. 4. Al. Gierymski, *Ksiądz pijący wino*, 1880, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu. (Fot. ze zb. IS PAN)

Altany dla jego następnych, impresjonistycznych obrazów, o których niżej.

Do cytowanych wyżej opinii na temat stosunku *Targu na kwiaty* do impresjonizmu należy dorzucić kilka uwag. Z okazji wystawienia *Targu* w Zachęcie w 1890 r. pisał o nim Henryk Piątkowski: „Chodziło w nim, jak to zresztą łatwo każdy może obaczyć, głównie o wywołanie złudzenia słońca, o wrażenie, jakie człowiek otrzymuje, gdy patrzy na przyrodę, oblaną jasnym snopem słonecznym. Przyznać trzeba, że jak na środki tak skąpe, jakie ma malarstwo, artysta wiele dokonał. Obraz jego razi jasnością, błyszczczy, gra barwami; powietrza w nim dużo; widziany na właściwą odległość sprawia rzeczywiście wrażenie blaskiem słonecznym owianej natury...”¹⁴

Mimo użycia wielu nowych środków malarskich zupełny naturalizm wizji istotnie był — jak się wydaje — ideałem, do którego dążył Pankiewicz ma-

lując ten obraz. Wymaga to podkreślenia, ponieważ już w następnych płótnach z 1890 r. malarz na pewien czas zerwie z tą wizją zupełnie. Pomiędzy *Targiem na kwiaty* a wszystkimi — z wyjątkiem jednego — znanymi pejzażami z Kazimierza dokona się więc istotny przełom, wobec którego albo trzeba traktować okres impresjonistyczny Pankiewicza jako składający się z trzech etapów: wstępnego, którego wyrazem jest *Targ na kwiaty*, kulminacyjnego — obrazów z Kazimierza, oraz końcowego — powrotu do wizji naturalistycznej, którego niniejszy artykuł już nie obejmuje, albo nie określać *Targu na kwiaty* miądem obrazu impresjonistycznego. Pierwsza z tych propozycji wydaje się słuszniejsza.¹⁵

O tym, że naturalistyczna koncepcja *Targu na kwiaty*, taka, jak ją odczytał Piątkowski, i jaka była zapewne w intencji malarza, odpowiadała w pełni pojmowaniu impresjonizmu i przez współczesnych

¹⁴ H. PIĄTKOWSKI, *Malarstwo na wystawach warszawskich*, „Zycie” 1890, I, nr 16, s. 273.

¹⁵ *Targ na kwiaty* wiążąca do okresu impresjonizmu w malarstwie Pankiewicza także wszyscy dotychczasowi autorzy.



Il. 5. Al. Gieryski, *Studium do obrazu Altana*, ok. 1876, Muzeum Narodowe w Warszawie. (Fot. J. Mierzecka)

krytyków francuskich,¹⁶ świadczy fragment wstępu pióra Octave Mirbeau do katalogu wspomnianej wystawy Monet'a. Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa, obok bezpośredniego kontaktu z obrazami, ten tekst oraz słynna wówczas broszura Teodora Duret¹⁷ były najpoważniejszym i najbardziej aktualnym źródłem wiedzy młodych Polaków o impresjoniźmie.

¹⁶ Obszerną analizę porównawczą polskiej i francuskiej krytyki impresjonizmu przeprowadził ostatnio KĘPIŃSKI, jw.

¹⁷ Th. DURET, *Les peintres impressionnistes*, Paris 1878 (przedruk w zbiorze: Th. DURET, *Critique d'Avant-garde*, Paris, G. Champentier 1885). Znacznie później ukazała się obszerna książka tegoż autora, *Histoire des peintres impressionnistes*, Paris 1906, zawierająca w nieco zmienionej re-

„Wdychamy w tych płótnach naprawdę zapachy ziemi i tchnienia nieba; wiatry morskie przynoszą do naszych uszu potężną muzykę pełnego morza, [...] Zdarza się nam niekiedy odczuwać to wrażenie którego tylekroć doznawałem przed obrazami pana Claude Monet: że sztuka znika, rzekłbyś, usuwa się w cień, i że znajdujemy się już tylko w obliczu ży-

dakcji również i tekst z 1878 r. Wśród tytułów dostępnych w r. 1889 należało by może wymienić jeszcze publikację E. DURANTY'EGO (*La nouvelle peinture. A propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel, Paris 1876*, s. 38, in 8°; — Dr Hannie Morawskiej dziękuję za zwrócenie mi uwagi na tę pozycję, dotyczącą impresjonistów, oraz artykuły we współczesnej prasie, zwłaszcza w starannie studiowanej przez Pankiewiczza „Gazette des Beaux-Arts”.



Il. 6. J. Pankiewicz, *Lato*, 1890, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu. (Fot. ze zb. IS PAN)

wej natury, podbitej i ujarzmionej przez tego cudownego malarza".¹⁸

Wspominając wyżej o znaczeniu *Altany* dla innych płócien Pankiewicza, miałem na myśli przede wszystkim namalowane w Kazimierzu w 1890 r. *Lato*, a po części i zapowiadające je *Drzewko*, powstałe w Paryżu jednocześnie z *Targiem na kwiaty*. Z. Kępiński, pisząc w swym studium o impresjonizmie o pejzażach Pankiewicza, zwłaszcza o *Drodze z Kazimierza i Wozie z sianem*, porównuje je z późniejszymi o kilka lat rzymskimi obrazami Gierymskiego: „Podkowiński w pewnych obrazach, najpełniej w dwóch widokach *Sadu w Chresnem*, [...] a także Gierymski w niektórych obrazach rzymskich, w widokach ogrodów łąmaczą materię widzianą w naturze na jednorodną, puszystą i szorstką farbę, dzięki której

namacalność powierzchni obrazu jest większa, niż złudzenie przestrzeni, choć obraz, jak wszystkie zresztą, nawet najbardziej postępowe z tej epoki na Zachodzie, zachowując swój idealny plan przestrzenny, pozostaje obrazem, a nie szyldem”. „Pankiewicz, który pierwszy z polskich malarzy podjął próby metody impresjonistycznej, również i najwcześniej z nich podchwycił zasadę płaskiego ustawiania planów. Latem 1890 r. maluje w Kazimierzu nad Wisłą szereg pejzaży, w których modernizuje założenia przejęte od Gierymskiego i wprowadza w grę nowe...¹⁹. Mówiąc o modernizacji wczesniejszych założeń Gierymskiego autor wskazuje na równoległe do płaszczyzny obrazu czy rysunku spiętrzanie planów aż po górny brzeg obrazu,²⁰ widoczne w niektórych jego rysunkach warszawskich.²¹ Pankiewicz przejął tę metodę

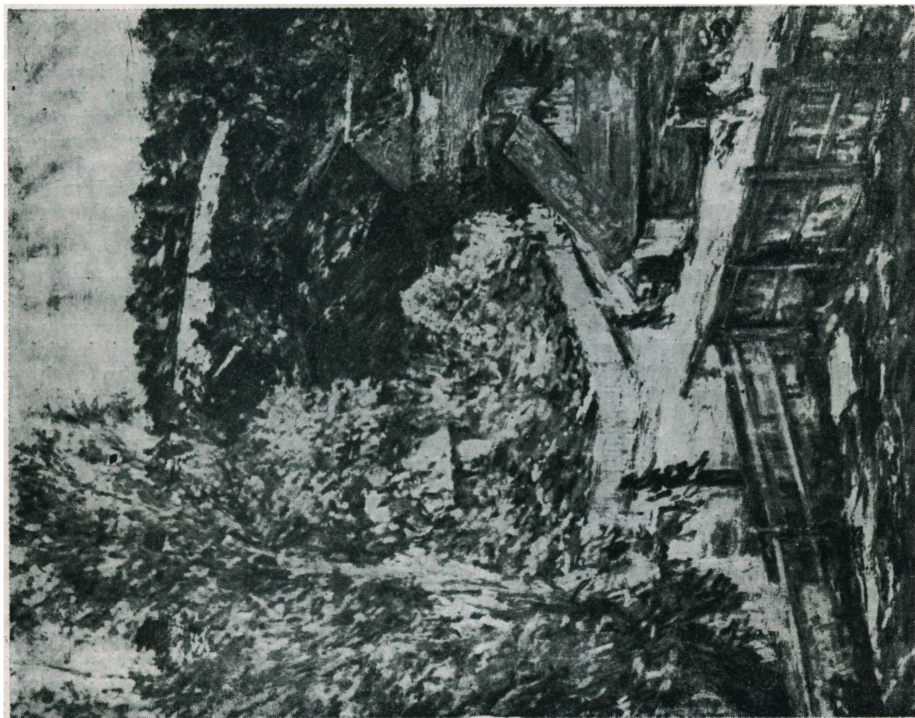
¹⁸ MIRBEAU, jw. cyt. za: J. GEFFROY, *Claude Monet*, jw., s. 217 przeł. J. Szczepińska. Podobnie pisał o obrazach Monet'a DURET: „Uchwycił w całej prawdzie tysiąc odcieni, fakcie przybiera woda morza i rzek. [...] Jego płótna rzeczywiście przekazują wrażenia; rzekłbyś, że jego śniegi ziębią, a obrazy malowane w pełni światła grzeją i przesycają nas

śłońcem”. (DURET jw. cyt. za wyd. w tomie *Critique-d'Avant-garde*, jw. s. 70–71, przeł. J. Szczepińska).

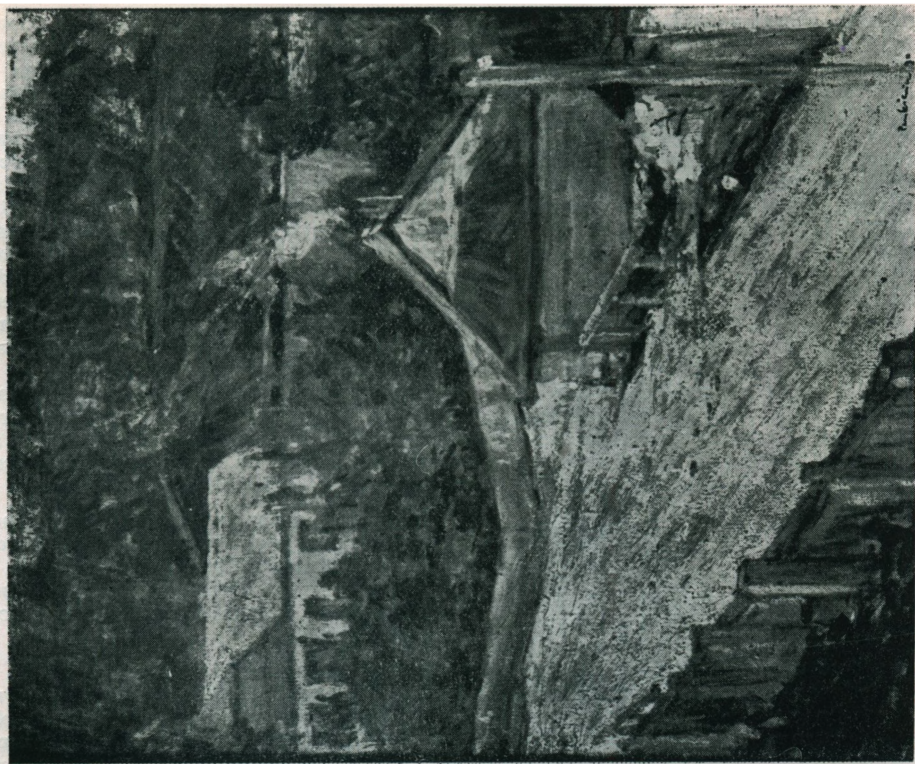
¹⁹ KĘPIŃSKI, jw. s. 19.

²⁰ Tamże.

²¹ Por. np. A. Gierymski, *Dom obok Zamku*, „Tyg. Powsz” 1882, I, s. 72, z cyklu „Warszawa w obrazkach”.



Il. 7. J. Pankiewicz, Kazimierz nad Wisłą, 1890 — zagniony, wg tekstu „Józef Pankiewicz”, wyd. J. Morzkowicza, Warszawa 1927. (Repr. T. Kaźmierński)



Il. 8. J. Pankiewicz, Droga w Kazimierzu, 1890, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu. (Fot. ze zb. IS PAN)

najwyraźniej w rysunku *Bugaj* z 1888 r.²³ Bardziej istotne dla niniejszych rozważań wydaje się zachowanie jej w niektórych olejnych studiach do *Altany*, w formie częściowo zmienionej i wzbogaconej nowymi elementami malarskimi, nie istniejącymi w drobnych pracach rysunkowych Gierymskiego. Myślę tu o fragmencie z kratką, przez którą przeświecają różnokolorowe plamki listowia, czerwone, zielone, żółte i białe, zapowiadające strukturę całej powierzchni obrazu u Pankiewicza, w *Drzewku*, czy w *Lecie*. W studiach z księdzem pijącym wino, i z księdzem w rozmowie z panem w ciemnym fraku,²⁴ a nade wszystko w studium z kamiennym stołem, ze zbiorów warszawskich,²⁴ Gierymski ustawia w płytkim planie obrazu płaską, migotliwą powierzchnię kratki, wypełniającą, wraz z podobnie traktowaną partią listowia, całą powierzchnię płótna aż do samej góry. O ile *Targu na kwiaty* wiąże z *Altaną* przede wszystkim podobieństwo motywu²⁵ i wszystkie tego konsekwencje — o tyle obrazy z Kazimierza odwołują się w pierwszym rzędzie do ukazanej w studiach do niej problematyki formalnej.

Ten dostrzeżony w płótnach Gierymskiego szereg doświadczeń, wiodący od jego rysunków warszawskich poprzez obrazy z cyklu *Altany* ku późniejszemu obrazom rzymskim, musiał ogromnie ułatwić Pankiewiczowi wyciągnięcie z nich już w pełni nowocześniejszej konsekwencji, jaką było sprowadzenie „płaszczyzny kratki” wprost na powierzchnię płótna. O ile można sądzić z jedynej dziś zachowanej niewyraźnej reprodukcji, artysta próbował dokonać tego już w *Drzewku*; może jeszcze nie w pełni świadomie. Rewolucyjna w stosunku do *Targu na kwiaty* zmiana koncepcji malarskiej, oparta na nowym traktowaniu powierzchni obrazu jako samodzielnej plan-szy, nowości stosunków przestrzennych wewnątrz obrazu i nowości materii malarskiej, z której jest on zbudowany — przy jednoczesnym wzbogaceniu problematyki kolorystycznej — dokonała się jednak w *Lecie*.

Całe płótno, utrzymane w jasnej, wyrównanej tonacji, pokrywają drobne, nieregularne, grudkowate plamki farby, złocisto-żółte, białe, niebieskie, zielone i lilowe, wypełniające jego powierzchnię jednolitą warstwą, w której kształty domyślnych przedmiotów pozostają nieodgadnione. Wrażenie jednoplanowości całej powierzchni, jednolitości jej kolorystycznego naświetlenia, pomimo istnienia w nim podziału na strefy zróżnicowane walorowo, wiąże się z niezwykłą w dotychczasowym malarstwie Pankiewicza fragmentarycznością przedstawionego motywu. Ten wycinek widoku świadczy o próbie zerwania z dotąd stosowanymi zasadami kompozycji, podporządkowanej od twórczej funkcji obrazu i posiadającej uzależnione od tej funkcji dominanty plastyczne oraz strefy o drugo- i trzeciorzędowym znaczeniu.

Doniosła role pełni w tej ewolucji materia malarska, której analizie tak wiele miejsca poświęcił

Z. Kępiński, a której znaczenie w rozwoju nowoczesnego rozumienia obrazu u Pankiewicza jest olbrzymie. Jest ona inna u Gierymskiego w studiach do *Altany* — inna u Pankiewicza w *Targu na kwiaty*, jeszcze inna w jego *Lecie* i w pejzażach z Kazimierza. U Gierymskiego jest oleista, elastyczna, zwarta; sprawia, że między domyślną, idealną powierzchnią obrazu a płaszczyzną kratki czuje się prześwieconą słońcem warstwę powietrza. W *Targu na kwiaty* jesteśmy w połowie drogi: obejrzenie obrazu z bliska ukazuje zasadniczą tożsamość materii ze stosowaną dotąd przez Pankiewicza i z tą, z którą mamy do czynienia w studiach Gierymskiego. Jednocześnie jednak następuje częściowe jej „wygaszenie”, które zmienia ogólny efekt obrazu. Wbrew twierdzeniu Piątkowskiego nie lśni on słonecznymi promieniami; przeciwnie, pochłania je matowa powierzchnia, mająca w każdym z kolejno tu wymienionych płócien coraz większe znaczenie. Bardzo istotna w *Lecie*, staje się najważniejszą w *Pejzażu ze skrzyżowaniem dróg w Kazimierzu*, z tego samego roku (zob. Aneks, poz. 9).

Zachowany obraz z Bytomia (zob. Aneks, poz. 9) stanowi parę z zaginionym, niegdyś bardzo znanym pejzażem ze zbiorów Laurysiewiczów (zob. Aneks, poz. 8), o którym pisząc Czapski z naciskiem podkreśla, że jest to jedno z niewielu czysto impresjonistycznych płócien polskich.

Oba przedstawiają ten sam fragment skrzyżowania dróg i kilka chat u stóp wzgórza. Pejzaż zaginiony malowany jest nieco bardziej z wysoko i wskutek tego pole widzenia artysty sięga aż ponad horyzont i obejmuje skrawek nieba u góry, wielkie drzewo z lewej i trzeci domek w głębi obrazu. Utrzymane w chłodnej tonacji piękne drzewo o różowawym pnio i stalowo-niebieskim listowiu użycza swych barw okolicznym krzewom, strzesz najbliższego domu, oraz ceniom rozslanym po całym obrazie. Zbocze po prawej stronie jest gorąco żółte, droga i obłoki na niebo biało-różowe, trójkątna płaszczyzna u podstawy płótna jasnozielona; tej błękitno-żółtej i różowej harmonii towarzyszy kilka plam żywej, jasnej czerwieni. Jak we wszystkich pejzażach z Kazimierza i tu „nieprzezroczystość” materii zwraca uwagę widza na powierzchnię, na fizyczną płaszczyznę płótna. W porównaniu z trzema pozostałymi w pejzażu tym uderza jednak stopień zachowania tradycyjnej perspektywy, staranna charakterystyka szczegółów. Drzewa, opłotki, chaty, pełna kurzu droga, skłon wzgórza widoczny w głębi pomiędzy drzewami — sprawiają, że, podobnie jak np. *Mokra Wieś* Podkowińskiego²⁶, oddaje on nadzwyczaj trafnie liryczny nastrój i swojski charakter polskiej wioski i krajobrazu. Właściwość ta sprawia, iż jest w nim zachowana swoboda równowaga między dwoma obliczami impresjonizmu: jeszcze naturalistyczna postawą odtwórczą — i nowoczesnym pojmowaniem obrazu jako przedmiotu już od niej uniezależnionego^{26a}.

²³ „*Bugaj. Rysunek oryginalny J. Pankiewicza*”, „Tyg. Ilustr.” 1888, I, s. 309.

²⁴ A. Gierymski, *Ksiądz pijący wino 1880*, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu; — *Ksiądz włoski w rozmowie z panem w ciemnym fraku*, ok. 1876—1880, Muzeum Narodowe w Poznaniu.

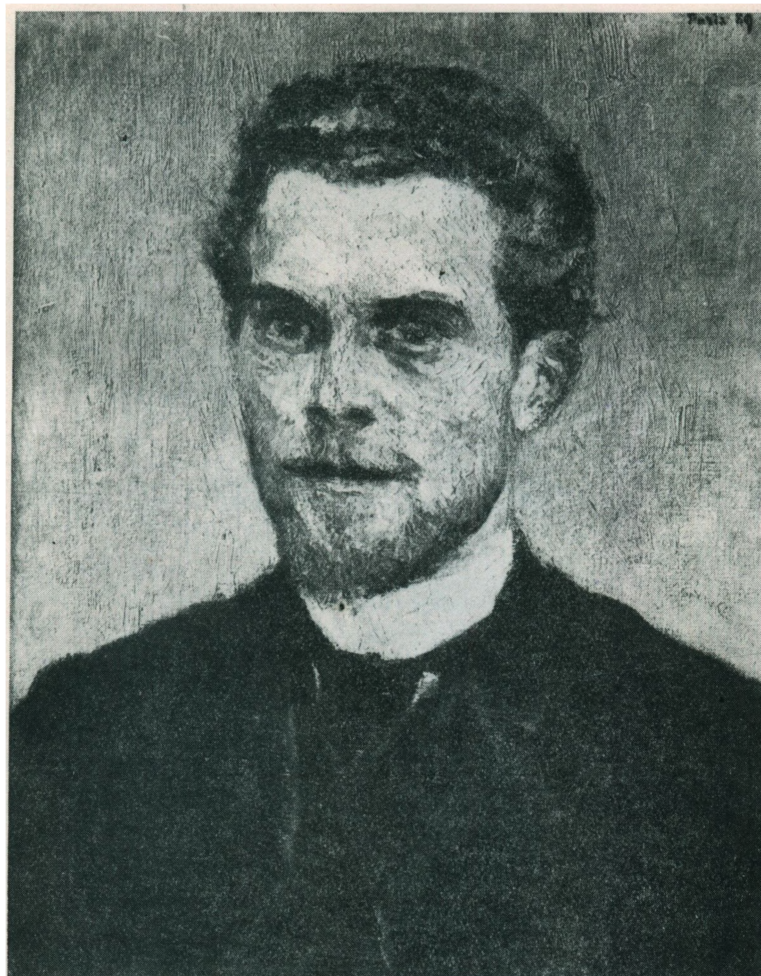
²⁵ A. Gierymski, *Studium do obrazu „Altana”*, ok. 1876, Muzeum Narodowe w Warszawie.

²⁶ Także podobieństwo metody, polegającej na malowaniu obrazu przede wszystkim w atelier, w oparciu o studia

z natury (u Gierymskiego — także o fotografii). Pejzaże z Kazimierza Pankiewicz maluje już w plenerze.

²⁶ 1892, Muzeum Narodowe w Poznaniu.

^{26a} Na temat pojmowania impresjonizmu jako okresu przełomowego zob. m. in. obrady poświęcone problematyce impresjonizmu na XX Międzynarodowym Kongresie Historii Sztuki w Now Yorku, 1967, zwłaszcza znakomite studium P. FRANCASTEL'a, *La fin de l'impressionnisme. Esthétique et causalité* [w:] *Problems of the 19th and 20th Centuries. Studies in Western Art. (XXth International Con-*



Il. 9. J. Pankiewicz, Portret Sławomira Laurysiewicza, 1889 - zaginiony. (Fot. L. Perz i F. Maćkowiak)

Założenie drugiego obrazu jest zupełnie inne. Punkt obserwacji obniża się i przybliża do drogi, skutkiem czego obejmuje tylko środkowy wycinek poprzedniej kompozycji, widziany nieco bardziej z góry. Dominuje w nim jasna, szeroka partia drogi, której wyraźnie wyczuwalna masa stanowi kręgosłup obrazu i która przyciąga i podporządkowuje sobie całą resztę jego powierzchni: domy, pole i drzewa.²⁷ Jednorodność i zwartość kilku głównych form wypełniających to płótno malarz uzyskał rezygnując z budowania ich z zespołów drobnych plamek, i usuwając tym samym dwustopniowość jego struktury, widoczną w poprzednim pejzażu, gdzie obraz wypełnia-

ła pokaźna ilość niewielkich form, na każdą z których składały się z kolei nieregularne zespoły barwnych strzępków. Tu nastąpił powrót do jednostopniowości w odmienny sposób zrealizowanej w *Lecie*: tam drobne grudki farby stanowiły jedyny budulec w istocie jednorodnej powierzchni — tu tracą one zupełnie swą samodzielną rolę i zostają podporządkowane znaczeniu rozległych i zasadniczo jednolitych płaszczyzn, z których składa się obraz. Nie ma tu już migotliwości, wrażeniowości pierwszego *Pejzażu ze skrzyżowaniem dróg*; jest to płótno skonstruowane solidnie, niemal rygorystycznie.

Horyzont podnosi się tu, podobnie jak w *Lecie* i w *Drzewku*, aż ponad górny odcinek ramy i płótno jest znów wypełnione w całości bliskimi planami. formy piętrzą się jedne nad drugimi. Głębka jest ograniczona; w górnej części obrazu romboidalna płaszczyzna jakby zielonego dachu wydaje się pionowa i bliższa, niż środkowa część z płotem i krzewami. Podobnie zachowuje się droga: jej ukośny kierunek nie sugeruje perspektywicznej głębi — przeciwnie — będąc zbudowana z materii najbardziej zwięzłej, gęstej, cięż-

gress of History of Art, New York, 1961), t. IV, a także zaopiniowaną przez Jean BOURET'a *Historię impresjonizmu w świetle filozofii XIX wieku*.

²⁷ Pewne podobieństwo motywu oraz potraktowania partii drogi dostrzec można w zaginionym pejzażu A. Giermskiego *Bronowice*, reprodukowanym w „*Głosie Plastyków*” 1938, nr 1, s. 23, także datowanym na r. 1886—87.



Il. 10. J. Pankiewicz, *Pejzaż z Czarnolasu*, 1891, Muzeum Narodowe w Krakowie. (Fot. Prac. Fot. Muzeum Narod. w Krakowie)

kiej i jednolitej, przy tym najjaśniejsza w całym obrazie, odrywa się jak gdyby od jego reszty, odstając od niej i podnosząc się ku widzowi. Reszty wrażenia: przeniesienia planów obrazu na realną płaszczyznę płótna dokonuje wspomiana tu już kilkakrotnie autonomiczność materii malarskiej. Jej zdumiewająca i, w jakimś sensie „nienaturalna” sypkość i kruchość jest dominującym wrażeniem, jakie odbiera widz stojący przed obrazem.

Kwestia „złudzenia światła i powietrza”, sygnalizowana na początku artykułu, jest tu zupełnie nieistotna: sytuacja atmosferyczna owego letniego dnia 1890 r. w Kazimierzu pozostaje nieodgadniona. W tych trzech pejzażach Pankiewicza, podobnie jak w niektórych dziełach francuskich impresjonistów, nie spotykamy już nigdy owego olśniewającego blasku słońca, takiej pełni złudzenia, jaką dają np. niektóre obrazy Podkowińskiego. Obraz posiada swoje własne światło, zależne jedynie od światła, w jakim jest oglądany; pochłania je i jednocześnie wydziela skąpo i równomiernie całą jednolicie matową płaszczyznę. Farba, zwłaszcza w górnej części, położona jest cienko —

wyczuwalne pod nią „wapno” przepala kolor, pozbawia go soczystości, zasnuwa całe płótno delikatną warstewką popiołu. Pomimo dużych płaszczyzn zieleni u góry i w lewym dolnym rogu w obrazie dominuje szaro-niebieska barwa płotów, dachów, krzewów, skłaniająca się ku odcieniom liliowym: są one obecne i w różowawej bieli drogi, malowanej spletanymi smugami barw żółtych, różowych i niebieskawych. Wszystkie cztery pejzaże z Kazmierza malowane są zresztą tą samą paletą.²⁸

Pejzażem z Kazimierza z gąskami malarz daje świadectwo niezwykle jasnego rozumienia problemów nurtujących europejskie malarstwo u schyłku impresjonizmu. Dlatego obraz ten wydaje się jednym z najwybitniejszych i najbardziej nowatorskich dzieł w ca-

²⁸ Ustalenie kolejności ich powstania przy obecnym stanie badań nad twórczością Pankiewicza jest niemożliwe. Wiele cennych wiadomości dotyczących tego okresu może wnieść kiedyś korespondencja artysty ze St. Laurysiewiczem i z matką (zm. 1901), znajdująca się w Bibliotece Polskiej w Paryżu i zastrzeżona na okres 50 lat od śmierci artysty.

łym malarskim drobku Pankiewicza, a także jednym z najważniejszych wydarzeń w dziejach kształtowania się nowoczesnej wizji malarskiej w Polsce.

Próbując na tym miejscu podkreślić doniosłość roli, jaką w tym procesie odegrała rodzima tradycja malarska, nie można negować znaczenia, jakie dla impresjonistycznych obrazów Pankiewicza miało malarstwo francuskie. Ponieważ kwestia ta była już wielokrotnie omawiana,²⁹ ograniczę się do kilku krótkich uwag.

Czapski pisze o wielkim wrażeniu, jakie wywarła na młodym malarzu zbiorowa wystawa Maneta na Exposition Internationale 1889 r. — wspomina też, iż „w salonach ogólnych odkrywa Pankiewicz male piótno Cézanne'a, bardzo źle zawieszzone, przykuwa ono jego uwagę wysoką jakością malarstwa, mimo że o Cézanne nic jeszcze nie słyszał”³⁰ Piótnem tym był *Dom wisielca w Auvers* (1873), wystawiony wtedy dzięki interwencji Chocquet'a.³¹

Z tego, co polski malarz mógł dostrzec bezpośrednio w tym impresjonistycznym obrazie Cézanne'a, a także z tego, co na skutek tego zetknięcia się mógł wówczas przeczytać o jego autorze,³² można by może wysnuć wnioski dotyczące wyboru motywu *Pejzaż z gąskami*, a zwłaszcza szczególnego rozwiązania zagadnień przestrzeni w tym obrazie i surowego rygoru jego kompozycji. Wydają się one jednak ryzykowne i, aby je przyjąć, trzeba by przypisać zupełnie nieprzeciętną wiedzę malarską i dalekowzroczność mimo wszystko bardzo młodemu i niedoświadczonemu artyście, jakim był wówczas Pankiewicz.

We wszystkich płótnach z Kazimierza oczywiste jest natomiast bezpośrednio oddziaływanie malarstwa Claude Moneta. Pankiewicz przejmując od niego kolor i sposób kładzenia go drobną, nieregularną plamą, taki, jaki spotykamy w pejzażach z Belle-Ile i z Etretat z 1886, i z Antibes z 1888 r. — a więc w najpóźniejszych z obrazów wystawionych w czerwcu 1889 r. u Petit'a^{32a}. Porównanie wskazuje, że *Pejzaż z gąskami* malowany jest niemal tą samą paletą, co wystawiony wtedy również, szaro-błękitno-różowy *Stary Fort w Antibes* (1888)³³. Pewne podstawy do przypuszczeń o bezpośredniej inspiracji płynącej z określonego płótna Moneta odnajdujemy w *Wozie z sianem*, pod względem kompozycji blisko związanym z jednym widoków z nad Sekwany z 2. połowy lat 1880-tych.³⁴

²⁹ Przede wszystkim przez CZAPSKIEGO, jw.; — OSEKĘ, jw.; — KĘPIŃSKIEGO, jw.

³⁰ CZAPSKI, jw., s. 47.

³¹ Por. B. DORIVAL, *Cézanne*, Paris 1948, s. 45, 137; — także: J. REVALD, jw., s. 542, — L. VENTURI, *Cezanne, son art, son oeuvre*, Paris 1936, t. I, s. 96, poz. 133, nie wspomina jeszcze o wystawieniu wówczas tego obrazu.

³² W roku pobytu Pankiewicza w Paryżu ukazało się I wydanie *Certains J. K. HUYSMANS*, zawierające w niespełna dwie strony liczącym rozdziałku pierwszą charakterystykę twórczości Cézanne'a.

^{32a} Te właśnie póltna R. Goldwater uważa za najwcześniejsze świadectwo odejścia impresjonizmu od postawy czysto odtwórczej: "Already in the Etretat paintings Monet has quite evidently gone beyond — if that is the right word — naturalistic accuracy. He has accepted the logic of the painting itself [...] although the new attitude is not fully exemplified until the beginning of the Monet's series-pictures (i.e. not until the fifteen Haystacks of 1891) its beginnings are to be found in the Etretat and Belle-Ile paintings of 1886". (R. GOLDWATER, *Symbolic from, Sym-*



Il. 11. J. Pankiewicz, *Drzewko*, 1889 — zagniony, wg J. Czapski, „Józef Pankiewicz”, Warszawa 1936. (Repr. T. Kaźmierski)

bolic content. [w:] *Problems of the 15th and 20th Centuries*, jw., s. 114).

³³ (W Museum of Fine Arts w Bostonie). O ile może być miarodajne porównanie oryginału polskiego obrazu z reprodukcją barwną obrazu Monet'a.

³⁴ Por. Claude Monet, *Seineufer*. Wyst. i repr. w katalogu: *Claude Monet, 1840—1926*, Gedächtnis-Ausstellung, Berlin,

Do najbardziej interesujących wczesnych płócien Pankiewicza należy namalowany w Paryżu w 1889 r. *Portret Stefana Laurysiewicza*. Czapski nazywa go „jednym z najlepszych portretów Pankiewicza” — niestety, na tej uwadze poprzestaje. Milczą też o nim inne opracowania. Odnaleziona w zbiorach rodzinnych³⁵ dobra fotografia obrazu, ukazująca niespodziewanie śmiałą fakturę, kusi do zestawienia go z niektórymi portretami Van Gogha z tego samego okresu³⁶: z bardzo znanym *Autopretertem z paletą* (1888)³⁷, a także z *Portretem doktora Reya* na tle wzorzystej tapety, malowanym w Arles w styczniu 1889 r.³⁸ Pewnym argumentem przemawiającym za tym porównaniem może też być jedyna wzmianka o *Portrecie Laurysiewicza*, z której wynika, że był on kolorystycznie śmielszy od *Targu na kwiaty*³⁹. Jest rzeczą prawdopodobną, że Pankiewicz, wędrując z Podkowińskim po galeriach paryskich,⁴⁰ widział obrazy Van Gogha w sklepiu ojca Tanguy na rue Clauzel. Są to jednak tylko domysły. Ostateczne porównanie fotografii obrazu Pankiewicza z dziełami Van Gogha skłania raczej do rezygnacji z prób poszukiwania dla niego punktów odniesienia w twórczości Holendra. Prześlanki, zwłaszcza wobec braku oryginału płótna, są zbyt wątpliwe, podobieństwa zbyt ogólnikowe, wizja malarska o wiele bardziej tradycyjna.

Galerien Thannhauser, Februar bis mitte Mars 1928, Nr 37. Brak bliższych danych w tym katalogu nie pozwala stwierdzić z całą pewnością, czy obraz ten był jednym z kilku płócien o tym tytule wystawionych u Petit'a w czerwcu 1889 r.

³⁵ Podziękowanie moje za udostępnione mi dokumenty i fotografie, a także za pomoc i radę, nie dotrże już niestety do zmarłej p. Jadwigi DMOCHOWSKIEJ, której w mojej pracy nad Pankiewiczem wiele zawdzięczam. Pragnę jednak skorzystać z okazji i na tym miejscu złożyć wyrazy wdzięczności Rodzinie artysty, a zwłaszcza p. Renacie SOBANSKIEJ, za wielokrotnie mi okazaną życzliwość i pomoc.

³⁶ Panu Prof. dr Jerzemu SIENKIEWICZOWI dziękuję za zwrócenie mi uwagi na tę sprawę.

³⁷ Z kolekcji Van Gogh w Laren. Repr. m. in. REWALD, *ju.*, s. 43.

³⁸ W Muzeum im. A. Puszkina w Moskwie. Wyst. i repr. m. in., w katalogu: *Vincent van Gogh, 1853—1890*, Paris, Musée Jacquemart-André, Février-Mars 1960, Nr 49a.

³⁹ „Pierwsza próba w tym kierunku, [metody impresjonistycznej, przyp. mój, J.S.], *Portret p. L., ... przez nie dość harmonijne zestawienie surowych kolorów, jest mniej udane,*

J. Czapski wspomina o jeszcze jednym paryskim obrazie, pisząc: „*Poza tym maluje przekupkę z wózką jarzyn na tle kolorowego afisza*”. (zob. Aneks, poz. 3). Wzmianka o kolorowym afiszu w tle sugeruje wizję płótna zbliżonego do malarstwa przyszlých *na-bis*, których wystawa w Café Volpini wiosną 1889 r. nie wywarła jednak na Pankiewicza, jak pisze ten sam autor, żadnego wrażenia.⁴¹ Przegląd zachowanych dziś płócien z lat 1889—91 potwierdza, jak dotąd, tę opinię.

Na temat tego, czym były obrazy: *Kobieta przed lustrem* i *Przy czerwonej lampie*, brak jakichkolwiek informacji, podobnie jak dla *Zarośniętego stawu*, *Ogródu z dziewczyną zrywającą kwiaty*, i *Południa*.⁴² We współczesnych czasopismach warszawskich zachowały się rysunki, mające być jakiś związek z wystawionymi w 1891 r. *Zagonami kartofli* i *Praczkami na lodzie*.⁴³ Jeśli tak było, można był stąd wnioskować o pewnym podobieństwie tych płócien do dwóch zachowanych w krakowskim Muzeum Narodowym pejzaży z 1891 r.,⁴⁴ potwierdzających słuszną opinię A. Oseki o dokonanej w schyłku okresu impresjonistycznego ewolucji malarstwa Pankiewicza w kierunku wzbogaconej doświadczeniami impresjonizmu wizji naturalistycznej.⁴⁵

za to przepyszny jest Targ na kwiaty ...” (T. JAROSZYŃSKI, *Wystawa J. Pankiewicza*, „Tyg. Ilustr.” 1902, I, nr 8, s. 144).

⁴⁰ CZAPSKI (*ju.*, s. 46) wspomina, że Pankiewicz „odwiedził muzea i nielicznych marszandów”, był też z Podkowińskim u Goupil'a, gdzie Théo Van Gogh pokazywał mu płótna Monet'a.

⁴¹ Tamże, s. 48.

⁴² Współczesny recenzent uznał *Zarośnięty staw* i *Południe* za ustępstwa na rzecz „gustu profanów”. — [Cz. JANKOWSKI], *Przegląd Artystyczny*, „Tyg. Ilustr.” 1891, II, s. 263, — por. też Aneks, poz. 13 i 17).

⁴³ *Kopanie kartofli*, „Wędrowiec” 1894, II, s. 871. *Rysunek Pankiewicza. Pralnia w przereglu*, „Biesiada Literacka” 1899, I, s. 161.

⁴⁴ Aneks, poz. 18 i 19. Tematyka tych pejzaży nie wyklucza przypuszczenia, że *Pejzaż z Czarnolasu* może być zaginionym obrazem z *Praczkami na lodzie*, a *Okolice Kazimierza Lubelskiego* — *Zagonami kartofli*; w takim jednak razie różniły by się one zupełnie od rysunków wymienionych w przyp. 43.

⁴⁵ OSEKA, *ju.*, s. 113.

ANEKS

Zestawienie zachowanych dzieł oryginalnych, reprodukcji, fotografii i wzmianek pozwala dziś doliczyć się 24 obrazów oraz 7 rysunków Pankiewicza, powstałych w krótkim okresie pomiędzy latem 1889 — a końcem 1891 r. Są to:

1. *Drzewko* 1889, ol. 49 × 22 cm. Zaginiony. Do r. 1939 w zbiorach S. Laurysiewicza. — Wyst.: Instytut Propagandy Sztuki, Wystawa Zbiorowa Józefa Pankiewicza maj-czerwiec 1933, nr 1 — Wzm.: J. CZAPSKI, *Józef Pankiewicz*, Warszawa 1936, s. 55, repr. tamże, il. 11.
2. *Portret Stefana Laurysiewicza* 1889, ol. pł. 46 × 37 cm. Sygn. „Paris 89”. Zaginiony. Do r. 1939 w zbiorach S. Laurysiewicza. — Wyst.: Tow. Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 1902; — II Wystawa Polskiego Klubu Artystycznego, Warszawa 1918, nr 17; — Inst. Propagandy Sztuki, *ju.*, 1933, nr 2. — Wzm.: T. JAROSZYŃSKI, *Wystawa Józefa Pankiewicza*, „Tyg. Ilustr.” 1902, I, nr 8, s. 144; — CZAPSKI, *ju.*, s. 55, repr. tamże, il. 10.
3. *Przekupka paryska* 1889, olej, ok. 25 × 27 cm. Zaginiony. Dawniej w zbiorach Michała Tyszkiewicza. — Wyst.: T.Z.S.P. Wzm.: *Sprawozdania T.Z.S.P.*, 1890, s. 23; — CZAPSKI, *ju.*, s. 48.
4. *Targ na kwiaty przed kościołem św. Magdaleny w Paryżu* 1890, ol. pł. 94 × 129 cm. Sygn. „Pankiewicz 1890”. Muz. Narod. w Poznaniu, nr Mp. 112. Ze zbiorów A. Hamburgera, potem E. Man-

- teuffla. — Wyst.: (m. in.): T.Z.S.P. 1890; — Internationale Kunst-Ausstellung veranstaltet von Verein Berliner — Künstler anlässlich seines fünfzig-jährigen Bestehens 1841—1891. Berlin, nr 3857; — Sztuka warszawska, Muz. Narod. w Warszawie, Warszawa 1962, nr 1072; — Ważniejsze wzmianki: H. PIĄTKOWSKI, *Malarstwo na wystawach warszawskich*, „Zycie” 1890, I, nr 16, s. 273; — „Salve”, *Z krainy piękna*, „Biesiada Literacka” 1890, I, nr 18, s. 278; — *Impresjonści w Warszawie*, „Przegl. Tyg.” 1890, I, nr 16, II, nr 37, 46; — T. JAROSZYŃSKI, *Wystawa Józefa Pankiewicza*, „Tyg. Ilustr.” 1902, I, nr 8, s. 144; — F. JABŁCZYŃSKI, *Józef Pankiewicz*, „Tyg. Ilustr.” 1902, I, nr 10, s. 182; — S. WITKIEWICZ, *Impresjonizm*, [w:] *Sztuka i krytyka u nas*, Lwów 1899, s. 99—100 [wyd. I Warszawa, 1891]; — CZAPSKI, jw., s. 48, 53—55, 60, 61; — A. OSEKA, *Epizod warszawskiego impresjonizmu (1890—1894)*, „Sztuka i krytyka” 1957, nr 1, (29), s. 99, 101, 105, 109.
5. *Kobieta przed lustrem*, ok. 1889—90, olej. Zaginiony. Wyst.: Salon Krywulca 1890. — Wzm.: C. JELLENTA, [Napoleon Hirszbard] *W salonie Krywulca*, „Prawda” 1890, I, nr 8, s. 93; — VAN DER MEER [Cz. Jankowski], *Przegląd artystyczny*, „Tyg. Ilustr.” 1890, I, s. 164; — CZAPSKI, jw., s. 60; — OSEKA, jw., s. 104.
 6. *Przy czerwonej lampie*, ok. 1889—90, olej. Zaginiony. — Wyst.: Salon Krywulca 1890 (por. M. PŁAŻEWSKA, *Warszawski Salon Aleksandra Krywulca (1880—1906)*, „Rocz. Muzeum Narod. w Warszawie” X, 1966, s. 396).
 7. *Kazimierz nad Wisłą*, 1890, ol. pł. ok. 50 × 60 cm. Sygn. atramentem około 1933 r. „Pankiewicz”. Wł. rodziny artysty, zaginiony w Warszawie we wrześniu 1944 r. Impresjonistyczny pejzaż wiejski z zielonym zbroczem po lewej.
 8. *Kazimierz nad Wisłą* 1890, ol. 57 × 42 cm. Sygn. „Pankiewicz”. Zaginiony. Do r. 1939 w zbiorach S. Laurysiewiczza. — Wyst.: Salon Krywulca 1890; — Inst. Propagandy Sztuki 1933, jw. nr 3. — Wzm.: CZAPSKI, jw., s. 61; — OSEKA, jw., s. 109, i in. Repr. barwna w tece: *Malarstwo Polskie. Józef Pankiewicz*. Monografie artystyczne wydawnictwa J. MORTKOWICZA. Słowo wstępne W. HUSARSKIEGO, Warszawa — Kraków 1927.
 9. *Droga w Kazimierzu. (Pejzaż z chatami z Kazimierza, Pejzaż ze skrzyżowaniem dróg w Kazimierzu, Pejzaż z gąskami)* 1890, ol. pł. 56 × 47 cm. Sygn. „Pankiewicz 90”. Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, Nr Sz. 432. — Wyst.: Salon Krywulca 1890; — II Wystawa Polskiego Klubu Artystycznego, Warszawa 1918; — *Sztuka warszawska...*, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1962, nr 1073. — Wzm.: CZAPSKI, jw., s. 61; — OSEKA, jw., s. 109—110; — Z. KEPIŃSKI, *Impresjonizm polski*, Warszawa 1961, s. 19, i in.
 10. *Lato* 1890, ol. pł. 67,5 × 56,5 cm, sygn. „Pankiewicz”, Muz. Górnośląskie w Bytomiu, Nr Sz. 433. — Wyst.: Salon Krywulca 1890; — *Sztuka warszawska...*, Warszawa 1962, nr 1075. — Wzm.: OSEKA, jw., s. 109—110, i in.
 11. *Wóz z staniem* 1890, ol. pł. 50,5 × 69,2 cm. Sygn. „Pankiewicz 90”. Muz. Nar. w Krakowie, nr 152087. — Ze zbiorów F. Jasińskiego. — Wyst.: Salon Krywulca 1890; — Wystawa dzieł Józefa Pankiewicza w Muzeum Narodowym w Krakowie, Kraków 1936, nr 1; — Wystawa „50 lat malarstwa polskiego”, Bruksela 1959; — *Sztuka warszawska...*, 1962, nr 1074; — Wzm.: (m. in.): OSEKA, jw., s. 109—110; — KEPIŃSKI, jw., s. 19.
 12. *Kwitnąca hreczka*, olej. Zaginiony. Wymieniony w katalogu: *Wystawa obrazów ze zbiorów Gabrieli Zapolskiej*, Lwów, T.P.S.P. [1900]. (cyt. za: J. CZACHOWSKA, *Gabrieli Zapolskiej listy o sztuce*, „Sztuka i krytyka” 1957, nr. 31—32, s. 250). Wobec braku wszelkich innych wiadomości o tym obrazie, tylko tytuł oraz wzmianki o Pankiewiczu w korespondencji Zapolskiej z 1890 r. pozwalają przypuszczać, iż był to obraz impresjonistyczny.
 13. *Zarośnięty staw*, ok. 1890—91, olej, ok. 57 × 70. Zaginiony. Wyst.: T.Z.S.P. 1891, pod tytułem „Zarosszjy prud”. — Wzm.: *Sprawozdania T.Z.S.P.*, 1891, s. 16, — [Cz. JANKOWSKI], *Przegląd artystyczny*, „Tyg. Ilustr.” 1891, II, s. 263.
 14. *Ogród z dziewczyną zrywającą kwiaty*, ok. 1890—91, olej. Zaginiony. — Wyst.: T.Z.S.P. 1902. — Wzm.: T. JAROSZYŃSKI, *Wystawa Józefa Pankiewicza*, „Tyg. Ilustr.” 1902, I, s. 144.
 15. *Praczi na lodzie*, ok. 1890—91, olej, ok. 80 × 70 cm. Zaginiony. — Wyst.: T.Z.S.P. 1891 i 1902. — *Sprawozdania T.Z.S.P.*, 1891, s. 19; — Wzm.: F. JABŁCZYŃSKI, *Józef Pankiewicz*, „Tyg. Ilustr.” 1902, I, nr 10, s. 182.
 16. *Zagony kartofli*, ok. 1890—91, olej. Zaginiony. — Wyst.: T.Z.S.P. 1902. — Wzm.: JABŁCZYŃSKI, jw.
 17. *Południe*, ok. 1890—91, olej, ok. 87 × 70 cm. Zaginiony. — Wyst.: T.Z.S.P. 1891 i 1902; — Salon Krywulca 1893. — Wzm.: *Sprawozdania T.Z.S.P.*, 1891, s. 19; — [Cz. JANKOWSKI], *Przegląd artystyczny*, „Tyg. Ilustr.” 1891, II, s. 263; JABŁCZYŃSKI, jw., s. 183.
 18. *Pejzaż z Czarnolasu 1891*, ol. tektura 80,3 × 65,5 cm. Sygn. „Pankiewicz/Czarnolas 1891”. Muz. Nar. w Krakowie, nr 152296. Ze zbiorów F. Jasińskiego. — Wyst.: Kraków 1936, jw., nr 3. Być może tożsamy z *Południem*, lub *Praczkami na lodzie*?
 19. *Okolice Kazimierza Lubelskiego 1891*, ol. pł. 50,5 × 68,5 cm. Sygn. „Pankiewicz 1891/Pankiewicz 91”. Muz. Nar. w Krakowie, nr 152086. Ze zbiorów F. Jasińskiego. — Wyst.: Kraków 1936, jw., nr 2. Być może tożsamy z *Zagonami kartofli*?
 20. *Kamelie na misie* 1891, ol. pł. 24 × 32,8 cm. Sygn. „Pankiewicz 189”. Muz. Narod. w Krakowie, nr 150082. Ze zbiorów F. Jasińskiego. — Wyst.: Kraków 1936; jw., nr 4. — Wzm.: OSEKA, jw., s. 113.
 21. *Zające*, ok. 1891, ol. pł. 85 × 65,5 cm. Sygn. „Pankiewicz”. Muz. Nar. w Warszawie, nr 128035. Ze zbiorów J. Gardowskiego, potem M. Mierzejewskiego. — Wyst.: T.Z.S.P. 1891 (?); — II Wystawa Polskiego Klubu Artystycznego, Warszawa 1918, nr 13; — Budapeszt 1951; — Kraków 1956; — Warszawa 1962; — Lublin 1966. — Wzm.: (m. in.): *Sprawozdania T.Z.S.P.* 1891, s. 19; — CZAPSKI, jw., s. 63; — OSEKA, jw., s. 113; KEPIŃSKI, jw., s. 19.
 22. *Kapłony*, ok. 1891, ol. ok. 65 × 55 cm. Zaginiony. — Wyst.: T.Z.S.P. 1891; — II Wyst. Pol. Klubu Art. jw. 1918, poz. 14. — Wzm.: *Sprawozdania T.Z.S.P.*, 1891, s. 19.
 23. *Helena*, ok. 1890—92. Zaginiony. — Wyst.: Salon Krywulca 1892. (por. PŁAŻEWSKA, jw.).
 24. *Głowa starca*, ok. 1892. Zaginiony. Wyst.: Salon Krywulca, od I.I.1893. (por. PŁAŻEWSKA, jw.).

RYSUNKI

- I. *Trzy kobiety*, ok. 1890, tusz, 17,6 × 19,5 cm. Na odwrocie dwa studia wozu z sianem. Gab. Rycin Muz. Nar. w Warszawie, nr Rys. Pol. 1579. Ze zbiorów J. Dmochowskiej.
- II. *Przed kościołem*, ok. 1890, tusz i gwasz, 33,1 × 25,4 cm. Sygn. „Pankiewicz”. Gab. Ryc. Muz. Nar. w Warszawie, nr Rys. Pol. 5467. — Repr. „Kłosa” 1890, I, s. 328.
- III. *Rybak normandzki*, ok. 1889—1890. — Repr.: „Kłosa” 1890, I, s. 24—25.
- IV. *Kuchnia tania przy ulicy Czerniakowskiej*, ok. 1890. — Repr.: „Tyg. Ilustr.” 1890, II, s. 164.
- V. *Na Pasyę*, ok. 1891. — Rys. repr.: „Tyg. Ilustr.” 1891, I, s. 104.
- VI. *Koncert domowy*, ok. 1891. — Repr.: „Tyg. Ilustr.” 1891, I, s. 153.
- VII. *Ulica Brzozowa*, ok. 1891. — Repr.: „Tyg. Ilustr.” 1891, II, s. 104.

Pełną bibliografię wymienionych tu dzieł podaje J. SZCZEPIŃSKA, *Katalog dzieł Józefa Pankiewicza 1887—1908*, maszynopis w archiwum prac doktorskich Instytutu Historii Sztuki UW. Z zachowanych do większości zaginionych dziś płócien opisów i komentarzy można z dużym prawdopodobieństwem wnioskować, iż były to obrazy impresjonistyczne, lub za takie przez współczesnych uważane. Jednocześnie aktualny stan badań nad twórczością Pankiewicza pozwala z zasadzie wykluczyć przypuszczenie o powstaniu jego impresjonistycznych obrazów poza okresem 1889—91 r. — por. m. in.: J. SZCZEPIŃSKA, *Warszawskie obrazy i rysunki Józefa Pankiewicza*, „Rocz. Warsz.” t. VI, 1966; oraz J. SZCZEPIŃSKA, *Pankiewicz — modernista*, „Rocz. Hist. Sztuki” PAN, t. VI, 1966.

QUELQUES TABLEAUX IMPRESSIONISTES DE JÓZEF PANKIEWICZ

Les remarques contenues dans l'article complètent nos connaissances actuelles de la peinture impressionniste de Pankiewicz de la période 1889—91, une des mieux connues de son activité artistique.

Selon les données les plus récentes, 24 tableaux et 7 dessins de Pankiewicz datent de cette période. L'article traite en premier lieu des tableaux suivants: *Le marché aux fleurs devant la Madeleine à Paris* (1890), *L'été* (1890) et *Un chemin à Kazimierz* (1890). Ces oeuvres représentent deux phases du début de la peinture impressionniste de Pankiewicz: la première, qui résultait d'une attitude encore entièrement naturaliste, et la deuxième traduisant une indépendance de la problématique formelle des toiles.

Une très grande importance pour ces deux phases eurent les oeuvres d'Alexander Gieryski, surtout *Le berceau de verdure* et les études qui lui servirent (1876—82) ainsi que certains dessins de Varsovie. *Le berceau de verdure* et *Le marché aux fleurs*, ont un motif commun, caractéristique pour les débuts de l'impressionnisme, qui est la figure humaine en plein

air; ainsi la problématique formelle qui en découle est pareille dans ces deux tableaux.

Dans *L'été* Pankiewicz met en valeur les expériences auxquelles l'ont mené certaines études de Gieryski pour *Le berceau de verdure*: la question des relations spatiales et de l'indépendance de la surface des toiles.

Les tableaux impressionnistes de Pankiewicz semblent être nés non seulement à la suite des contacts directs de l'artiste avec l'impressionnisme français, et notamment avec l'art de Claude Monet, mais aussi — et dans la même mesure — grâce au développement de ces problèmes par les peintres polonais tels que Szermentowski, Gieryski et Pankiewicz lui-même. D'autre part, sans nier le rôle que la peinture française joua dans cette période de son activité artistique, il est juste de faire remarquer l'influence des paysages de Monet de Belle-Ile et d'Antibes (de 1886 et 1888) sur les paysages de Kazimierz et aussi les liens qui existent peut-être entre *Un chemin à Kazimierz* et *La maison du pendu à Anvers* de Cézanne et ceux entre le *Portrait de Stefan Laurysiewicz* et certains portraits de Van Gogh.

PRZYCZYNEK DO DZIEJÓW POLSKIEGO PORTRETU MIESZCZAŃSKIEGO XIX WIEKU

Zespół czternastu portretów rodziny Feintuchów i Szarskich obejmuje portrety pięciu par małżeńskich w nieprzerwanym ciągu czterech pokoleń, powstałe na przestrzeni blisko stu lat, od około 1840 do 1935 r. Z tego powodu może być traktowany nie tylko jako ważny zabytek malarstwa, ale i jako interesujący przykład mecenatu jednej rodziny, ograniczonego do środowiska krakowskiego, a także jako niebłahy dokument społeczno-obyczajowy i genealogiczny.

Stan zachowania poszczególnych obrazów jest dobry lub bardzo dobry, autentyczne są też wszystkie ramy. Według informacji właścicieli obrazy nie były nigdy wystawiane ani publikowane, nie noszą też żadnych śladów wystawienia. W istocie na pewno nie miało to miejsca po 1939 r.; dwa portrety figurują jednak w katalogu krakowskiej wystawy z r. 1910.¹

Zespół ten cechuje znaczna rozpiętość malarzkiej wartości poszczególnych dzieł, od bardzo interesujących — po zupełnie mierne.

Otwierają go portrety dwóch par małżeńskich od dawna osiadłych w Krakowie, które postanowiły skojarzyć małżeństwem swe dzieci. Są to Henryk i Joanna Rosenzweig,² rodzice Józefy Szarskiej, oraz Marcin (1805—66) i Salomea (1805—86) Feintuchowie,³ rodzice Stanisława Szarskiego i Leona Zawiejskiego.⁴ Dr Henryk Rosenzweig był lekarzem, Marcin Feintuch właścicielem firmy spedycyjnej i kantoru wymiany walut w Rzeczypospolitej Krakowskiej; napis na nagrobku na cmentarzu Rakowickim określa go jako „kupca i obywatela miasta Krakowa”.

Wszystkie cztery portrety, niewielkich rozmiarów, malowane są wedle tego samego powszechnego wówczas schematu: w popiersiu, prawie *en face*, na neutralnym, ciemnym tle. Według tradycji rodzinnej, bardzo stanowczej w tym punkcie, portrety Henryka i Joanny Rosenzweig malował Jan Nepomucen Głowacki.⁵ Jeśli tak było istotnie, powstały one najpewniej między 1835 a 1847 rokiem, tj. między powrotem

artysty do Krakowa a datą jego śmieci. Na 2. ćwierć XIX w. jako okres powstania wszystkich czterech portretów, wskazują też szczegóły stroju portretowanych osób. Wedle tej samej tradycji, portrety małżonków Feintuch są dziełem nieznanego malarza, powstałym podczas pobytu ich na kuracji w Karlsbadzie.

Oba ostatnie obrazy utrzymane są w ciemnej tonacji, jaką wyznacza brązowe tło, pierwotnie pokryte cienką warstwą szaropertową, i czarny ubiór modeli. Malarz włożył wiele trudu w staranne oddanie stroju, zwłaszcza kobiety. Salomea Feintuchowa ma na sobie czarną suknię i szal, na piersi zegarek na masywnym złotym łańcuszku. Biel koronkowego kołnierzyka i stroiku okrywającego perukę rozświetlają piękne złote kolczyki i dwie brosze z granatów przy skroniach. Silnie artykułowana twarz jest dość pospolita. Silniejsze piętno indywidualności nosi surowy portret mężczyzny w czarnym surducie i halsztuku, ciemno włosy, o szczupłej twarzy z wydatnym nosem, w której uderzają przejrzyste zielone oczy pod ciężkimi powiekami, nadającymi mu wyraz pewnego znużenia.

Trudno dziś rozstrzygać, czy oba te portrety są dziełem miejscowego, a może zjeżdżającego tylko na sezon do modnej miejscowości kuracyjnej malarza niemieckiego, austriackiego czy czeskiego; jakkolwiek było, mają one wyraźne cechy prowincjonalizmu a także tkwiącej w nich jeszcze tradycji cechowej, sprawiającej wrażenie, iż mamy tu do czynienia bardziej z dziełem pracownego rzemieślnika, niż artysty o określonej indywidualności i ambicjach. Tożsamość płótna i wymiarów w obu obrazach, podobieństwo palety, ten sam rodzaj nieudolności w płaskim i bardzo ogólnikowym malowaniu partii tła i torsu świadczą, iż są one dziełem jednego artysty. Głowa w portrecie męskim zdaje się jednak pochodzić spod pewniejszej ręki.⁶ Nasuwa to przypuszczenie, że malarz wykonał własnoręcznie tylko portret zleceniodawcy,

¹ *Wystawa portretów kobiecych z XVIII i XIX wieku [...], otwarta 12 lutego 1910 w gmachu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków [1910], nr 68; Jan Nepomucen Głowacki, *Doktorowa Rosenzweigowa*, ol. pl., 48 × 56 cm. Wł. p. Henryk Szarski, Kraków; — nr 107: Andrzej Grabowski, *Pani Szarska*. ol. pl. Podpis A. Grabowski 1876, 61 × 46 cm. Wł. pan Szarski, Kraków.*

² *Portret Henryka Rosenzweiga*, ol. pl. 59 × 46,5 cm. — *Portret Joanny Rosenzweig*, ol. pl. 57,5 × 46,5 cm. Źródłem do określenia osób portretowanych oraz domniemanego autorstwa obrazów są papiery rodzinne, w szczególności dotyczące obrazów notatki sporządzone przez Helenę z Clechanowskich Szarską.

³ *Portret Marcina Feintucha*, ol. pl. 50,2 × 40,5 cm. —

Portret Salomei Feintuchowej, ol. pl. 50,2 × 40,5 cm. — W kilku miejscach warstwa farby uszkodzona. Płótno w obydwu portretach dublowane.

⁴ Stanisław Szarski (1826—98) był założycielem firmy spedykcyjno kolonialnej „Stanisław Feintuch i Syn”, (zał. 1853), później „Szarski i Syn”. Synem Leona Zawiejskiego (1834—1905) był znany architekt Jan Zawiejski (1854—1922). Zmiana nazwisk nastąpiła około 1890 r. (?)

⁵ Atrybucję tę przyjęto też w cyt. wyżej katalogu.

⁶ Ekspertyza pracowni konserwatorskiej PKZ w Warszawie nie potwierdziła pierwotnych przypuszczeń o późniejszym przemalowaniu głowy Marcina Feintucha. Różnica w potraktowaniu głów w obu portretach, a także w ich wielkości i odległości od górnej krawędzi płótna jest jednak znaczna.

pozostawiając pozostałe partie obrazu oraz portret małżonki pomocnikowi, co przy późniejszej produkcji wizerunków mogło mieć miejsce. Sytuację komplikuje dodatkowo fakt, iż obydwie płótna, a zwłaszcza portret mężczyzny, noszą ślady obitych i nader nieudolnych przemalowań, szczególnie tła, zamalowanego tępą kryjącą farbą brązową, a częściowo i twarzy, a wykonanych najpewniej przy okazji dublowania płócien oraz innych zabiegów konserwatorskich.

Próby takich zabiegów nie ominęły i portretów małżonków Rosenzweiga, noszących ślady bardzo brutalnych prób zmywania płótna, zwłaszcza w partii twarzy. Obok portretów pędzla Andrzeja Grabowskiego, jest to niewątpliwie para zasługująca w całym zespole na największą wagę.

Nader skąpy zasób wiadomości o Głowackim jako portreciście,⁷ oraz brak wystawy indywidualnej i monografii ogromnie utrudniają stwierdzenie, czy są to istotnie jego dzieła, hipoteza ta wydaje się jednak bardzo prawdopodobna. O tym, iż jest to dzieło tęgiego malarza, świadczy zarówno biegłość w oddaniu szczegółów stroju, świetne, zwłaszcza w portrecie męskim operowanie światłem, dojrzałe, rozwiązanie kolorystyczne, żywość i jędrność malarzkiej materii, jak i pogłębiona analiza psychologiczna modela.

Pierwsze doktora Rosenzweiga ma tło neutralne, barwy ciemnopercowej z odcieniem zielonkawym, łagodnie rozjaśnione wokół głowy, zwłaszcza po stronie prawej, na którą pada światło. Model ubrany jest w surdut czarny, dwurzędowy, nieco za ciasny i skutkiem tego marszczący się przy zapięciu, czarny jedwabny Halsztuk i białą kamizelkę, oraz ciemny płaszcz zielono-granatowy, którego fragmenty zaledwie widać w dolnych rogach obrazu pod wielkim kołnierzem z bursztynowo-brązowego futra. Białe kołnierzyk i małe niskie baczki ujmują twarz mężczyzny w sile wieku o kędzierzawych czarnych włosach, otyłą, różową, wygoloną. Nieco uniesione kąciaki ust, zarys policzków i brody znamionują dobrodusznego smakosza; z wrażeniem tym nie licuje bardzo uważne spojrzenie ciemnych oczu o zacerwienionych powiekach. Ślad uśmiešku, bardziej domyślny, niż widoczny, w zestawieniu z przenikliwością spojrzenia nadaje tej twarzy wyraz nieco sarkastyczny, a nawet rys pewnego okrucieństwa. Żywość i dosadna cha-

rakterystyka tej postaci, bijąca z niej energia i pewnością siebie uderzają szczególnie w porównaniu ze sztywnym portretem Marcina Feintuchna.

W *Portrecie Joanny Rosenzweig* znacznie mniej wnikliwa analiza psychologiczna staje w jednym rzędzie z intencją ukazania w pełnym blasku urody modelki i jej stroju. Miękką linią szala okalającego ramiona, jasne, delikatne barwy stroju, podkreślają a-mofterę słodyczy i łagodności, emanującą z obrazu. Tło jest tu podobne, jak w portrecie doktora, ale ciemniejsze, prawie czarne, z odcieniem głębokiej zieleni. Jego kolorystyczne dopełnienie stanowi obfity szal jedwabny o ciepłej barwie jasno-różowej. Cienki złoty łańcuczek i kołnierzyk z białej koronki, spięty złotą broszką w kształcie wydłużonego równoległoboku, ozdabia czarną suknię. Twarz jeszcze młoda, trójkątna, o asymetrycznych ustach i żalonym spojrzeniu szeroko rozstawionych oczu okala strojny czepek z przejrzystej materii szaro-seledynowej w pasy wzorzyste różowe, związany pod brodą krótką szeroką wstążką w kolorze szala i spięty przy policzkach bukietkami z róż i konwalii.

W obydwu portretach zwraca uwagę pieczołowitość i smakosztwo, z jakim malarz odtwarza materię przedmiotów: piękną pełną blasku materię szala, delikatność koronek, puszystość futra — i towarzysząca temu łagodność światłocienia, miękkość położenia piamy i konturu. Obie te cechy były już w twórczości Głowackiego podkreślane.⁸ Inaczej z głębią wyrazu psychicznego, z żywością i realizmem portretowych postaci. Głowacki określany był często jako portrecista konwencjonalny, niegdyś nawet jako „całkiem drugorzędny”.⁹ Istotnie, wiele z dostępnych dziś portretów, w tym również miniaturowe, stanowią biegle malowane, ale dość konwencjonalne i pozbawione głębszego wyrazu wizerunki,¹⁰ często według wcześniejszego pierwowzoru.¹¹ Bardziej ambitne są portrety męskie, wśród których najbliższy tu omawianym wydaje się portret pułkownika Paszyca z Muzeum Narodowego w Warszawie, oraz *Portret nieznanego mężczyzny*.¹² Skromny materiał porównawczy ogranicza jeszcze fakt, że z twórczości tej nie zachował się bodaj ani jeden olejny portret o tak wyraźnie mieszczańskim charakterze, jak tu reprodukowane, mimo, iż spisy dzieł Głowackiego, pozwalają się zorientować, że był on co najmniej równie często portrecistą kup-

⁷ Głowacki znany jest przede wszystkim jako pejzażysta i malarz portretów miniaturowych; większość portretów olejnych jego ręki znana jest tylko ze wzmianek. (por. przyp. 13 i in.).

⁸ Por. m. in. R. JODŁOWSKA, J. N. Głowacki, „Pol. Słownik Biograf.”, t. 8, s. 122—123; — T. DOBROWOLSKI, *Nowoczesne Malarstwo Polskie*, t. I, Wrocław 1957, s. 261.

⁹ *Wielka Encyklopedia Powszechna*, t. 25—26, Warszawa 1900, s. 195. — Podobny sąd o portretach Głowackiego wypowiadają J. MYCIELSKI (*Sto lat dziejów malarstwa w Polsce*, wyd. III, Kraków 1902, s. 276), JODŁOWSKA, oraz DOBROWOLSKI, jw. Sąd ten ostatnio zdaje się ulegać zmianie: J. A. MIAŁCZYŃSKI (*O miniaturach J. N. Głowackiego, ...*, „Biul. Hist. Sztuki” XVIII, 1956, nr 2, s. 297—301) uważa miniaturowe Głowackiego za dzieła wyjątkowo udane, przenosząc je jednak nad większe portrety olejne, a A. RYSZKIEWICZ (*Polski portret zbiorowy*, Wrocław 1961, s. 145, 147), nazywa Głowackiego kilkakrotnie „bardzo uzdolnionym”.

¹⁰ Np. *Portret Franciszki z Szelińskich Boguszow* J, wyst. i repr. w katalogu *Wystawy portretów kobiecych*, jw. nr 65; — *Portret Teofilii Bulikowskiej*, repr. M. MINICH, *Andrzej Grabowski*, Wrocław 1957, tabl. 140; — *Portret miniaturowy*

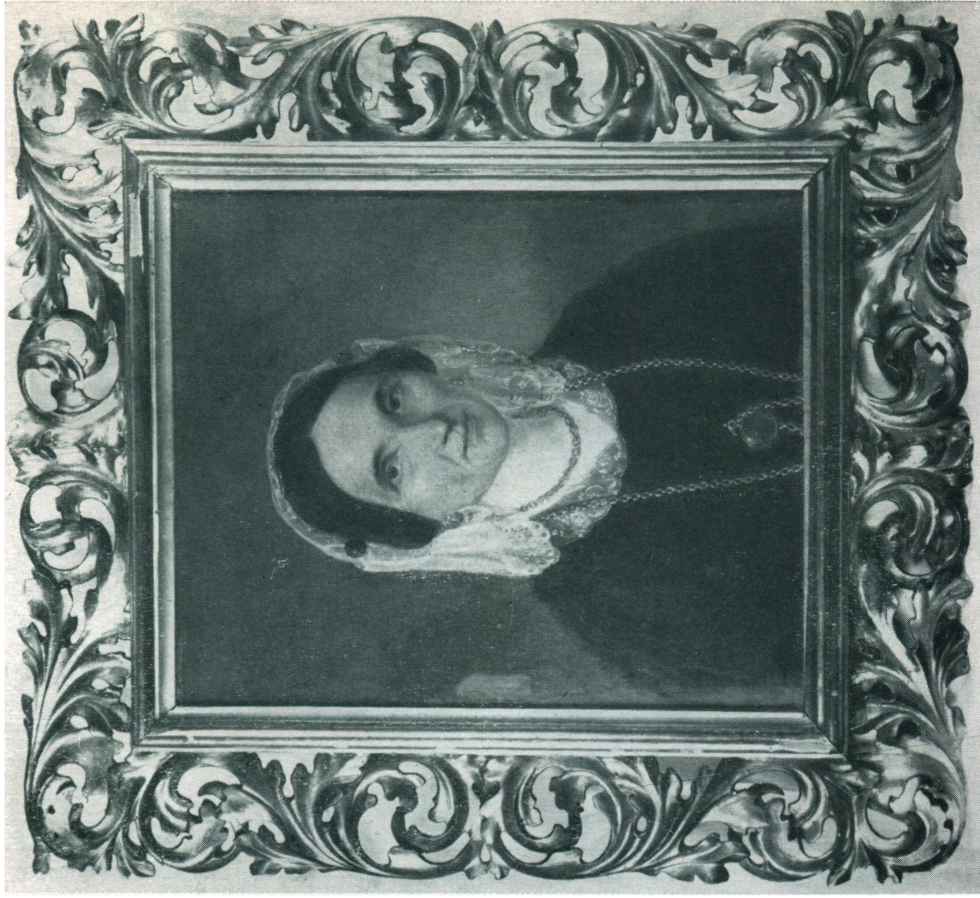
matki z córką z rodziny Tyszkiewiczów, repr. DOBROWOLSKI, jw., s. 265; — *Portret kobiety*, repr. *Sztuka* [Lwów] 1913, s. 71; — *Portret piszącego dziecka*, Muz. Nar. w Warszawie nr inw. 72296.

¹¹ Np.: *Podług Horacego Vernet Iza z ks. Lubomirskich ks. Sanguszkowa* 1831, akwarela 17 × 23 cm, ze zb. Kletlińskich. *Wystawa portretów kobiecych*, jw. nr 125; — *Portret Izabeli z Lubomirskich Sanguszkowej z córką Jadwigą*, wg nieznanego pierwowzoru 1837, ol. 26 × 20,4 cm; — P. CHRZANOWSKA, *Portrety Jana Nepomucena Głowackiego w Muzeum Tarnowskim*, „Biul. Hist. Sztuki” XX, 1956, nr 3/4, s. 341—342, repr.; — *Portret Izabeli Sanguszkowej* 1835, kopia z portretu *Miss Macdonald Thomasa Lawrence'a*, MIAŁCZYŃSKI, jw., repr. O drugim z tu wymienionych i zapewne jeszcze innym czwartym zob. RYSZKIEWICZ, jw., s. 147—148.

¹² *Portret pułkownika Paszyca* 1838, ol. pl. 43 × 35 cm., Muz. Nar. w Warszawie, nr inw. 126355; — *Portret nieznanego* 1839, ol. tektura, 15 × 19 cm.; — wyst. i repr. *Katalog Wystawy Sto lat malarstwa polskiego 1800—1900*, Kraków 1929, nr 62, — oraz repr. F. KOPERA, *Dzieje malarstwa w Polsce*, Kraków, [b.d.], t. III, s. 115.



Il. 1. Malarz nieznanym, Portret Marcina Feintucha, ok. 1835—1850.
(Fot. E. Kozłowska-Tomczyk)



Il. 2. Malarz nieznanym, Portret Salomei z Dattelbaumów Feintuchowej.
(Fot. E. Kozłowska-Tomczyk)



Il. 3. Jan Nepomucen Glowacki (?), Portret Henryka Rosenzweiga,
ok. 1835—1847. (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk)



Il. 4. Jan Nepomucen Glowacki (?), Portret Joanny Rosenzweig,
ok. 1835—1847. (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk)



**Il. 5. Andrzej Grabowski, Portret Stanisława Szarskiego, 1876
(Fot. E. Kozłowska-Tomczyk)**



**Il. 6. Andrzej Grabowski, Portret Józefy z Rozenzweigów Szarskiej,
1876. (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk)**



Il. 7. **Kazimierz Pochwałski, Portret Henryka Szarskiego, 1914.**
(Fot. E. Kozłowska-Tomczyk)



Il. 8. **Kazimierz Pochwałski, Portret Heleny z Ciechanowskich Szarskiej, 1914.** (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk)



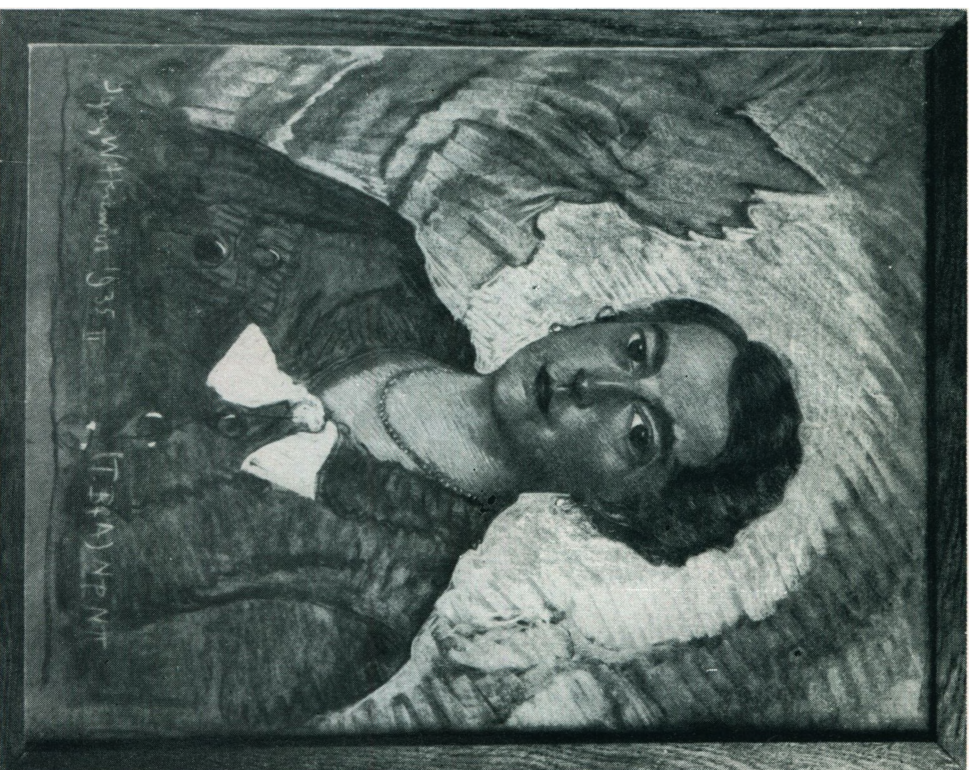
**Il. 9. Kazimierz Pochwaliński, Portret Adama Szarskiego, 1933.
(Fot. E. Kozłowska-Tomeczyk)**



**Il. 10. Kazimierz Pochwaliński, Portret Anny z Gwiazdomorskich
Szarskiej, 1933. (Fot. E. Kozłowska-Tomeczyk)**



Il. 11. Stanisław Ignacy Witkiewicz, Portret Adama Szarskiego, luty 1935. (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk)



Il. 12. Stanisław Ignacy Witkiewicz, Portret Anny Szarskiej, luty 1935. (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk)



Il. 13. Stanisław Ignacy Witkiewicz, Portret Adama Szarskiego, październik 1935. (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk)



Il. 14. Stanisław Ignacy Witkiewicz, Portret Anny Szarskiej, październik 1935. (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk)

ców, uczonych i lekarzy co szlachty i arystokracji.¹³ Dlatego bardziej owocne wydaje się poszukiwanie zjawisk pokrewnych tej parze portretów w kręgu z natury mniej konwencjonalnego, pseudoklasycznego portretu mieszczańskiego I. połowy XIX w.: przede wszystkim wśród dzieł Stattlera, a także spominowanego z Głowackim Hadziewicza. Szczególnie bliski w atmosferze, choć bardziej naiwny malarsko jest tu zwłaszcza *Portret Ludwiki Kosteckiej* z Muzeum Narodowego w Krakowie, pędzla Stattlera.¹⁴ Z uwagi na środowisko i okres powstania tych obrazów, przypisanie ich autorstwa Głowackiemu wydaje się najszlachetniejsze, a w takim razie zaliczyć je trzeba do jego najlepszych portretów, przynajmniej wśród tych, które się dotychczas zachowały.

Portrety następnego pokolenia, Stanisława (1826—98) i Józefa z Rosenzweigów (1832—98) Szarskich,¹⁵ różnią się od poprzednich bardzo znacznie. Dzięki temu, że stanowią kontynuację mecenatu tej samej rodziny w granicach tego samego środowiska malarskiego, ujawnia się w nich zasadnicza zmiana w pojmowaniu i funkcji mieszczańskiego portretu, dokonana w ciągu ponad trzydziestoletnia, dzielącego je od omówionych wyżej. Są one bardzo dobitnym świadectwem odbicia w świadomości osób portretowanych zmiany statusu społecznego rodziny, wynikłej z przekształcenia się jej przedstawicieli z mieszczan, ukazanych w poprzednich portretach jeszcze w pełnej tradycji osiemnastowiecznego stanu trzeciego — w dziewiętnastowieczną burżuazję handlowo-przemysłową. Boczne odgałęzienia jej głównego pnia, zawsze związanego z „firmą”, zasilać odtąd będą szeregi uczonych, inteligencji twórczej i mecenasów sztuki. Towarzyszy temu przyspieszona asymilacja do polskości zamożnych przedstawicieli społeczeństwa żydowskiego.¹⁶

Portrety Feintuchów i Rosenzweigów, zwłaszcza te ostatnie tkwią jak już wspomniano, bardzo silnie w tradycji mieszczańskiego portretu jeszcze XVIII w. Wyraża się to zarówno w zachowaniu, a nawet podkreśleniu odrębności typu i kostiumu, jasno określającej klasową i środowiskową przynależność obu rodzin, jak i w skromnych wymiarach, kameralności i intymności wizerunków. Przeznaczeniem wielkich, reprezentacyjnych portretów następnej pary jest ozdoba salonu kupca, przemysłowca lub arystokraty. Charakterystyczna jest też stylizacja postaci Stanisława Szarskiego na typ starego Polonusa, częsty zresztą w malarstwie Grabowskiego (*Portret Adama Wyleżyńskiego* 1874, *Fr. Smolki* 1875, *Józefa Dietla* 1876 i inne).

Obydwa portrety, sygnowane i datowane, są tak charakterystyczne dla dojrzałej twórczości Andrzeja Grabowskiego, że atrybucja ich nawet przy braku tych danych nie powinna by nastęrczać trudności.

Schemat kompozycyjny, paleta, wielkość, sposób sygnowania, a także środowisko osób portretowanych i sam typ reprezentacyjnego portretu małżeńskiej pary zbliżają je najbardziej do portretów Józefa i Heleny Balów z tego samego roku, a także do późniejszych o rok i dwa lata portretów małżonków Fried.¹⁷

Malowane w owalu, na tle ciemno brązowym, miejscami rozjaśnionym aż do ciemnego ugru, ukazują postaci widoczne do pasa, jednakowo w trzech czwartych zwrócone w prawo. Jak w wielu portretach Grabowskiego z tych lat, czerń ubiorów obojga rozciąga się w dolnej partii obrazów, potraktowanej ogólnikowo; uwaga malarza koncentruje się w sposób często spotykany u współczesnych na wydobytych światłem z ciemnego tła twarzach i ich najbliższym otoczeniu. Stanisław Szarski ubrany jest w czarny surdut z kamizelką i czarny krawat związany w miękką kokardę pod białym kołnierzykiem. Dość długie szpakowate włosy i bujny zarost malowane są brązem, żółciami i szarymi zieleńcami. Twarz bardzo wyrazista, z potężnie sklepionym czołem, jest niemal biała — tylko w fałdach policzków i na brodzie cienie są rumiane, a zielonawe i żółte tony włosów i brody łączy cień na prawym policzku, mający zgaszoną barwę pomarańczową. Całe płótno malowane jest swobodnymi, dość szerokimi pociągnięciami, także w partii twarzy; tylko w najsilniej oświetlonej części czoła z lewej farba „wbijana” jest pędzlem w jedno miejsce, tworząc warstwę grubą i chropawą.

Portret damy, utrzymany w tej samej gamie barwnej i skali waloru, jest nieco bogatszy kolorystycznie. Dolna jego partia ukazuje bardzo szczupłą kibić w czarnej sukni, otoczoną szalem z czarnej koronki, zakrywającym też rękę. Biały rozchyłony kołnierzyk obejmuje szal z lekko żółkłej białej koronki, związanej w dużą kokardę. Jediną biżuterię stanowią kolczyki z wielkich podłużnych pereł. Włosy czarne, bardzo obfite, splecione są w gruby warkocz wysoko otaczający głowę. Bardzo białą twarz o dużym nosie i szaro-zielonych oczach ożywia różowa plamka na brodzie i nikiły odcień różu na wystających kościach policzkowych i na ustach. Sposób jej malowania mimo pewnej twardości zdradza temperament kolorysty, tak silnie podkreślany przez autora monografii,¹⁸ i nie małe umiejętności malarza. Jest to pierwsza w tym zespole portretów twarz malowana nie przygotowanym na palecie kolorem, ale barwami niemal czystymi, z wielką delikatnością łączonymi z sobą nawzajem: tęczywki oczu i cienkie brwi w dużym udziale zieleni, podobnie jak cienie na uchu i policzku, przeciwstawiają się barwom żółtym i różowym, granica zaś czoła i włosów jest miejscem, na którym

¹³ Podkreśla to też DOBROWOLSKI, jw., s. 261. Najobszerniejsze dotąd spisy dzieł portretowych Głowackiego podają: E. RASTAWIECKI, *Słownik malarzów polskich*, t. I. Warszawa 1850, s. 174—178; — *Encyklopedia Powszechna* S. ORGELBRANDTA, t. 10. Warszawa 1862; — THIEME-BECKER, *Allgemeine Künstlerlexicon*, t. 14; — M. WOJCIECHOWSKA praca magisterska o J. N. Głowackim, (mszp.) 1952, katedra prof. dr T. Dobrowolskiego (Uniw. Jagiell.).

¹⁴ Wojciech Kornell Stattler, *Portret Ludwiki Kosteckiej*, repr. m. in. DOBROWOLSKI, jw. s. 217. Bardzo aktualna i dla omawianych tu wizerunków zdaje się też interpretacja tego portretu w artykule A. RYSZKIEWICZA. *Retrospektywna wystawa portretu polskiego w Krakowie*, „Przegl. Artyst.” 1954, nr 3, s. 22.

¹⁵ *Portret Stanisława Szarskiego*, ol. pł. 93 × 76,5 cm. Sygn. „A. Grabowski 1876”. Uszkodzony. — *Portret Józefa z Rosenzweigów Szarskiej*, ol. pł. 93 × 76,5 cm. Sygn. „A. Grabowski 1876”. Na podramkach i płótnie obu obrazów stemple znanych firm ramiarzskich krakowskich i wiedeńskich. Portrety te nie figurują w katalogu MINICHA (jw.).

¹⁶ Por. m. in.: J. ŻARNOWSKI, *Struktura społeczna inteligencji w Polsce w latach 1918—39*, Warszawa 1964, podrozdział: *O strukturze zawodowo-społecznej w pierwszej połowie XIX wieku*, s. 74—88.

¹⁷ Por. MINICH, jw., s. 126—127, 184 — analiza, s. 194—195 — katalog, tabl. 110, 111, 118, 119 — repr.

¹⁸ Tamże, s. 129—134, 158.

mieszają się z sobą delikatne tony brązowe, zielone, żółte i oranżowe.

W sumie, mamy tu do czynienia z parą wielkich, reprezentacyjnych portretów, wykonanych przez najbardziej wziętego i najdroższego wówczas specjalistę¹⁹ w sposób mistrzowski, i zarazem bardzo konwencjonalny. Twarze i postawa modeli tchną spokojną pewnością siły i zarazem nieco chłodnym dystansem, wyraźnym zwłaszcza w portrecie kobiety, a charakterystycznym i dla innych portretów Grabowskiego tego samego rodzaju.²⁰

Ten typ konwencjonalnego salonowego portretu, utrzymanego na dość dobrym poziomie malarskim i malowanego przez wziętego artystę utrzymał się w portretach dwu następnych pokoleń rodziny, w dziełach jednego z najbardziej typowych i płodnych przedstawicieli tego rodzaju twórczości, jakim był Kazimierz Pochwański. Zapewne już przy powstaniu pierwszej pary obrazów, a z całą pewnością w przypadku drugiej, nie bez znaczenia był fakt, że Pochwański był z rodziną Szarskich spowinowacony.²¹ Obie pary portretów są przez malarza sygnowane i datowane; o ile jednak pierwsza z nich, w bogatych ramach projektu samego artysty, mimo, iż należy do jego mniej udanych dzieł, może być interesującym uzupełnieniem wiedzy o jego sztuce, o tyle drugiej nie można już uznać za w jakikolwiek sposób reprezentatywną dla jego niepozabawionego wielu zalet dorobku z okresu pełnego rozwoju sił twórczych.

Z powstałych w r. 1914 portretów: Henryka Szarskiego (1855—1921), doktora praw, kupca i I vice-prezydenta miasta Krakowa, i jego żony Heleny z Ciechanowskich (1856—1924), ciekawszy i bardziej zindywidualizowany wydaje się portret pani.²² Obydwa bardzo ciemne, malowane są na tle czarno-szarym, dość tępy, kładzionym, podobnie jak partia czarnego garnituru męzczyzny, dużymi, płaskimi plamami. Surową czerń ubiorów nieco rozjaśnia biały gors i perła w krawacie Henryka Szarskiego oraz sobolowa etola i klejnoty jego małżonki. Porównanie z współczesną fotografią ujawnia zupełne zbanalizowanie wyrazu postaci męskiej — natomiast w portrecie kobiety artystycznie udało się przekazać w jej pełnej, rumianej

twarzy wyraz wielkiego spokoju, łagodności i dobroci, z której słynęła.²³

Późniejsze o niespełna dwadzieścia lat portrety Adama (1886—1947) i Anny z Gwiazdomorskich Szarskich²⁴ są świadectwem dokonanego przez starego malarza wysiłku, zmierzającego ku uwspółcześnieniu tych płócien przez rozszerzenie zwykłego zespołu czerni, brązów i szarości dodaniem ciemno-wiśniowej kotary i cynobrowego fragmentu obicia w portrecie męskim, oraz „dość żywej” czerwieni i zieleni w portrecie kobiety.

Te ostatnie obrazy nie zadowolili wymagań odbiorców i na początku 1935 r. zwrócili się oni z prośbą o wykonanie portretów do Stanisława Ignacego Witkiewicza.²⁵ Jakkolwiek ogromny, burzący dotychczasową tradycję całego omawianego tu zespołu, wydaje się przeskok od Pochwańskiego do Witkiewicza, pamiętać trzeba, że mieścił się on nadal zupełnie w tradycji poszukiwania malarza cenionego i wziętego, którego nazwisko dawało określone gwarancje, mimo iż większość portretujących się w Witkiewicza osób uważała go zapewne co najmniej za dziwaka. Wydaje się też, iż jakaś historyczna prawidłowość, wyływająca właśnie z zachowania tradycji tego rodzaju, musiała przesądzić o konwencjonalności i tych portretów „typu B + A”, należących wedle nomenklatury „Regulaminu firmy portretowej”, do najbardziej „wylizanych”.²⁶ W sferze domysłów pozostanie odpowiedź na pytanie, czy gdyby Witkiewicz był świadom tego, że jego portrety staną się ostatnim ogniem tak cenionego historycznie zespołu, poświęcił by im więcej uwagi, czy przeciwnie, zlekceważył zamówienie jeszcze bardziej.

Pozowanie — po jedym posiedzeniu dla każdego portretu — odbywało się w mieszkaniu dra Szumana na Szlaku, gdzie Witkiewicz zatrzymywał się przejeżdżając do Krakowa z Zakopanego. Malarz pozostawił twarze i ubrania obu osób w naturalnym kolorze jasno brązowej tektury, rysując na nich czarną i białą kredką cienie i szczegóły. Twarze są nieco uróżniane, sygnatyry i napisy żółte i zielone. Barwne są natomiast tła: w portrecie kobiety wokół głowy zimno zielone wpadające w niebieski, dalej zaś zielono-cytrynowe, w portrecie męskim cytrynowo-żółte.

¹⁹ Por. tamże, s. 101—106.

²⁰ Por. m. in. *Portret Heleny Balowej*, — *Portret Marcjanny Trojackiej*, i in.; — MINICH, jw., s. 127, 128.

²¹ Był on szwagrem Henryka Szarskiego, Tradycja rodzinna przypisuje też jego bratankowi, Władysławowi Pochwańskiemu, autorstwo przemalowań na portretach Marcina i Salomei Feintuch. Wydaje się to prawdopodobne zwłaszcza w świetle wzmianki MINICHA o podobnych zabiegach, dokonanych przez Wł. Pochwańskiego w latach 1926—27 na portretach Józefa i Heleny Balów. (jw., s. 126).

²² *Portret Henryka Szarskiego*, ol. tektura, 78,4 × 62,5 cm. Sygn. „K. Pochwański/1914”. — *Portret Heleny z Ciechanowskich Szarskiej*, ol. tektura, 78,3 × 62,5 cm. Sygn. „K. Pochwański”.

²³ O kobiecych portretach Pochwańskiego pisał m. in. Leon PINIŃSKI: „... co się tyczy Pochwańskiego uznawała go opinia publiczna i krytyka za znakomitego mistrza dla portretów męskich głównie, nie zaś kobiecych. [...] Znam wszakże między jego pracami portrety kobiece wprost pierwszorzędnej piękności. Umiął on odtworzyć wybornie nie tylko wyrazistość starszej kobiecej twarzy, ale także piękność i wdzięk kobiecości, o ile model te właściwości rzeczywiście posiadał”. (Kazimierz Pochwański. W siedemdziesięciolecie artysty, „Sztuki Piękne”, t. II, 1925—26, s. 479—480).

²⁴ *Portret Adama Szarskiego*, ol. pl. 90,5 × 75,6 cm., Sygn. „Każ. Pochwański/1933”. — *Portret Anny z Gwiazdomorskich Szarskiej*, ol. pl. 90 × 75,2 cm. Sygn. „Każ. Pochwański/1933”.

²⁵ *Portret Adama Szarskiego*, pastel, tektura, 64,7 × 50 cm. Sygn. „Ign. Witkiewicz/1935 II. (T.B+A) NP N II”’. — *Portret Anny Szarskiej*, pastel, tektura, 65 × 50 cm. Sygn. „Ign. Witkiewicz 1935 II. (T.B+A) NP N II”’.

²⁶ *Typ A — rodzaj stosunkowo najbardziej tzw. „wylizany”*. Odpowiedni raczej dla twarzy kobiecych, niż męskich. Wykonanie „gładkie”, z pewnym zatraceniem charakteru na korzyść upiększenia, względnie zaakcentowania „ładności”. *Typ B — rodzaj bardziej charakterystyczny, jednak bez cienia karykatury. Robota bardziej kreskowa niż Typu A, z pewnym podcięciem cech charakterystycznych, co nie wyklucza „ładności” w portretach kobiecych. Stosunek do modela obiektywny”*.

„Typ E i jego kombinacje z poprzednimi rodzajami. dowolna interpretacja psychologiczna, według intuicji firmy. Efekt osiągnięty może być zupełnie równy wynikowi, typów A i B — droga, którą się do niego dochodzi jest inna, jako też sam sposób wykonania, który może być rozmaity, ale nie przekracza nigdy granicy (d). Może być również kombinacja E + d, na życzenie. Typ E nie zawsze możliwy do wykonania”.

Niezadowoleni także i z tych portretów odbiorcy zgłosili się ponownie do Witkiewicza w październiku tego samego roku. Powstały wówczas dwa nowe obrazy,²⁷ tym razem w bardziej „artystycznych” typach „E” i „B + E”. Są one wykonane z trochę większym zainteresowaniem dla modeli, których twarze, przynajmniej w porównaniu z niewiarygodną banalnością poprzednich, nabrały nieco wyrazu. *Portret Adama Szarskiego* działa przede wszystkim niesamowitością koloru: na tekturze barwy szaro-zielonej rozgrywa się bitwa płaszczyzn zamalowanych bardzo agresywną jadowitą zielenią i konturu postaci obwiezionego mocną linią cytrynową. Towarzyszy temu różowawa biel koszuli, szara zieleń upiornej twarzy o ostro karminowych ustach i drobne akcenty czarne i białe. Przy agresywności tego obrazu drugi portret, utrzymany w naturalnym brązowym kolorze tektury, czerni i zieleni kredki, wydaje się niemal błady.

We wszystkich czterech obrazach, w sposób szeroko stosowany przez Witkiewicza w portretach tego typu, konwencjonalne traktowanie głów kontrastuje z „wizyjnością” tła, żywo przypominającego o formistycznej — a sądzę, że można ją nazwać i ekspresjo-

„Typ C,C + Co, Et, C + H,C + Co + Et, itp. Typy te wykonywane są przy pomocy C₂H₅OH i narkotyków wyższego rzędu — obecnie wykluczone”. (Regulamin firmy portretowej „S. I. Witkiewicz”, Warszawa 1932, s. 4, 5, 6.

nistyczną — przeszłości autora. Kompozycja kolorystyczna i ładunek ekspresji, zwłaszcza zaliczyć je do interesujących przykładów późnej, „portretowej” twórczości Witkiewicza, której artystyczna ranga, ostentacyjnie lekceważona w wypowiedziach samego artysty, zdaje się zasługiwać dziś na większe zainteresowanie.

Niespodziewany akcent nowoczesności zamyka przedstawioną tu galerię portretów, której powstanie, wzorowane na znacznie wcześniejszych analogicznych galeriach szlacheckich i magnackich i zrodzone z potrzeby stworzenia nowo uformowanej klasy także i tego typu tradycji — a przy tym jej rzadka w takich przypadkach autentyczność — stanowi naoczny dokument niektórych społecznych i obyczajowych przemian tego środowiska na przestrzeni wieku. Zarazem dokumentuje ona jedną z linii rozwoju malarstwa portretowego w środowisku krakowskim, do którego reprezentowania występujący tu artyści, choć nie wszyscy jednakowo z nim związani, mogą jednak pretendować.

²⁷ *Portret Adama Szarskiego*, pastel, tektura, 65 × 50 cm. Sygn. „Ign. Witkiewicz/1935 X (T.E) NP4 r. NII 3m NII II 69 + all + herb.” *Portret Anny Szarskiej*, pastel, tektura, 65 × 50 cm, sygn. „Witkacy/1935 X (T.B+B) NP4 NII 3m NII II 69 + all + herb.”

CONTRIBUTION À L'HISTOIRE DU PORTRAIT BOURGEOIS POLONAIS DU XIX SIÈCLE

La galerie des portraits de famille de la dynastie des marchands cracoviens Feintuch et Szarski compte quatorze portraits représentant quatre générations successives. Ils ont été peints entre environ 1840 et 1935, donc dans le courant d'un siècle. Jusqu'ici ces tableaux n'ont pas été publiés; deux furent exposés à Cracovie en 1910. Les portraits de Martin et Salomé Feintuch, dont il est question au commencement de l'article, sont l'oeuvre d'un peintre de province non identifié qui travaillait à Karlsbad dans le deuxième quart du XIX-e siècle. La tradition familiale attribue les portraits du couple Rosenzweig à Jan Nepomucen Glowacki (1802—47), peintre cracovien dans le style du néo-classicisme, ayant des attaches avec le milieu viennois; une analyse plus détaillée de ces portraits confirme l'attribution. Les autres tableaux, signés et datés, ont été peints par Andrzej Grabowski (1833—86) et Kazimierz Poch-

walski (1855—1940) qui travaillaient surtout à Lvov et à Cracovie. Les quatre derniers portraits sont l'oeuvre de Stanisław Ignacy Witkiewicz (1895—1939), éminent peintre, dramaturge et théoricien de l'art. Au début de sa carrière artistique il était lié au groupe d'avant-garde des „Formistes polonais” (1917—22). Plus tard il renonça à la peinture et se borna à faire un grand nombre de portraits qu'il traitait comme source de revenus. Bien que l'artiste lui-même les ait considérés sans importance, ces tableaux méritent néanmoins d'être remarqués.

En somme, l'ensemble des tableaux dont il est question dans l'article offre un exemple bien intéressant d'une authentique galerie de portraits de famille bourgeoise fondée à une époque plutôt récente. Cet ensemble nous fait mieux connaître l'histoire et le développement de l'art du portrait dans le milieu des peintres cracoviens.

BARBARA KRÓL-KACZOROWSKA

«SPECYFIKACJA MALOWANIA» JANA BOGUMIŁA PLERSCHA DLA STANISŁAWA AUGUSTA

W ciągu ostatnich lat kilkunastu Janem Bogumiłem Plerschem (1732—1817) zajmowano się stosunkowo często. Artysta ten posiada zarys swej działalności oraz oddzielne omówienie prac teatralnych wykonanych dla teatrów królewskich i dla warszawskiej sceny publicznej. Tematu do polemiki dostarczyło również wybitne dzieło Plerscha jakim jest fryz sali widowiskowej teatru w Pomarańczarni Łazienkowskiej¹.

Do znanych wiadomości o artyście dochodzi nowa. Jest nią zachowany w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie (Arch. Kameralne nr 1617) spis prac Plerscha zatytułowany przez niego samego „Specyfikacja malowania zastępującego się na najtaskawsze względy Najjaśniejszego Króla Mci Pana Miłościwego”. Wykaz ten napisany po polsku przez samego artystę powstał pod koniec r. 1795. Powstał — być może — w związku z wyjazdem króla do Grodna, kiedy to jak wiadomo sporządzono ogromną ilość inventarzy i wykazów dotyczących nieruchomego i ruchomego majątku oraz finansowych zobowiązań monarchy.

W wykazie tym Plersch nie wymienia na przykład swoich robót malarskich dla zamku ujazdowskiego, ani polichromii południowej fasady pałacu Łazienkowskiego ani plafonu *Tryumf Prawdy*, który malować miał dla prymasa Michała Poniatowskiego do jego pałacu przy ulicy Senatorskiej². Wymienia natomiast

szereg prac, których mu dotychczas nie przypisywano. Do takich należą projekty stiukowych medalionów, zdobiących ściany odbudowanej w ubiegłym roku biblioteki stanisławowskiej zamku warszawskiego, prace w szeregu sal zamku warszawskiego, w pałacu Łazienkowskim, w pałacu siostry króla Ludwika Zamoyskiej znajdującym się ongiś na Krakowskim Przedmieściu w pobliżu figury Matki Boskiej Passawskiej, szereg dalszych wiadomości o dekoracjach i kurtynach jakie wykonał dla teatrów królewskich, itp.

Wydaje się, że opublikowany na tym miejscu dokument pozwoli na pełniejsze zobrazowanie działalności Plerscha, jednego z wybitniejszych artystów doby stanisławowskiej.

„Specyfikacja malowania zastępującego się na najtaskawsze względy Najjaśniejszego Króla Mci Pana Miłościwego”³.

W zamku w pokoju marmurowym sufit w perspektywie, z trofeami w audyencji dawniejszej sufit, z geniuszami cyfrę królewską piastujących [!] w audyencji nowej, także w rycerskiej sali sufit, model na rycerską salę tej wielkości jak ukazuje dekoracja, gabinet przy audyencji na złotym gruncie w arabeska, wielkiej sali mozaikowej sufit Mci Panu Bagiaralemu [!] pomagałem. [W] bywszym teatrze gardinę

¹ J. OBIDZIŃSKA, *Jan Bogumił Plersch, Zarys działalności*, „Biul. Hist. Sztuki” XVIII, 1956, nr 1; — B. KRÓL, *Działalność teatralna Jana Bogumiła Plerscha*, „Pamiętnik Teatralny” 1954, nr 3—4; — ta sama, *Łazienkowski Teatr w Pomarańczarni*, Warszawa 1961 s. 56. Też Król-Kaczorowskiej, że autorem malowideł na fryzie teatru w Pomarańczarni jest Plersch popara Obidzińska, publikując wiadomość o odnalezieniu podpisu Plerscha obok sygnatury sztukatora Stagłego, umieszczonych „po prawej stronie proscenium” we wnętrzu teatru. (OBIDZIŃSKA, jw. s. 154). Znakomity znawca dzieł Łazienek, Władysław Tatarkiewicz zakłada, że twórcą iluzjonistycznych malowideł w teatrze mógł być niezidentyfikowany malarz nazwiskiem Dombrowski. W recenzji z książki *Łazienkowski Teatr w Pomarańczarni* Andrzej RYSZKIEWICZ, dorzucając wiele cennych informacji do wiadomości o robotach prowadzonych w niewykończonym jeszcze teatrze w r. 1787 cytuje fragment raportu sekretarza królewskiego Duhamela, który pisze: „Plersch avec Antonio a peint le plafond, l'attique et la voussure de la corniche». Pod pojęciem

attyki rozumieć należy ów pas ponad gzymsem, fryz z łożami i królewskim herbem, — pisze dalej RYSZKIEWICZ. A więc zarówno plafon jak łoża i fasetę wykonał Plersch, wraz ze swym wypróbowanym od lat pomocnikiem robót dekoratorskich — Antonim Gerzabktem”. („Pamiętnik Teatralny” 1962, nr 3—4, s. 556). Władysław TATARKIEWICZ w recenzji w tejże książce zamieszczonej w „Roczniku Warszawskim” 1963 (Warszawa 1964) raz jeszcze wysuwa hipotezę że autorem malowideł fryzu może być Dombrowski, o którym dotychczas nic pewnego nie wiadomo.

² Wszystkie te prace wymienia OBIDZIŃSKA, jw. s. 153—155, zaznaczając, że „*Tryumf Prawdy*” przypisywany był Bacdarellemu.

³ Tekst rękopisu zmodernizowałam zgodnie z obowiązującymi współcześnie zasadami ortografii; ponadto skorygowałam błędną pisownię Plerscha pochodzącą z naleciałości niemieckich. Zachowałam natomiast niektóre formy językowe aby dać pojęcie jakim językiem posługiwał się artysta.



Il. 1. „Poezja” — medalion z Biblioteki Stanisławowskiej Zamku Królewskiego w Warszawie.
(Fot. W. Górski)



Il. 2. „Architektura militaris” — medalion z Biblioteki Stanisławowskiej Zamku Królewskiego
w Warszawie. (Fot. S. Rakowski)

i wie dekoracje⁴. Do biblioteki rysunki dla sztukatora inwentowałem i tej wielkości rysowałem jak są egzekwowane, tamże sufity trzy.

W Łazienkach [w] bywszym sali dawniejszej pomiędzy sztukatorią ankamają [en camaieu] geniusze z satyrami bawiące się w wodzie, tamże naderdziwiami biust Króla i Lubomirskiego, w przyległym bywszym gabinecie sufit na którym geniusze kwiatami cyfrę królewską unoszące.

W pokoju gdzie wanna sufit Dianę kąpiącą [się] z Akteonem, w przyległym pokoju sufit Bacchusa z Cererą reprezentujący, w stołowym pokoju sufit, w kopule cztery obrazy części dnia reprezentujące, w sali Salomona na złotym gruncie arabeska także na drzwiach jako też supraporty wyrażające cztery elementa, w dużej sali mozaikowej arabeska, w gabinecie na murze miasto Kanton, w bibliotece na szafach pomiędzy rzeźbą [?] dziewięć muzów.

W Myślenicach prospekt pałacu papieskiego tudzież fortecy Anioła z gladiatorami na rzece, item dwa [!] weduty weneckie, w przyległej łazience sufit na którym Flora z Zefirem.

W Białym Domie pokój w arabeska na stabilaturze, pokój z chińskimi wedutami także gabinet w threlyas [treillage] z wedutami.

⁴ Ow „bywszy teatr” w zamku to najprawdopodobniej sala teatralna, mieszcząca się w lewym ryzalicie elewacji od strony Wisły na I piętrze. W. TATARKEWICZ, *Pięć studiów o Łazienkach St. Augusta*, Lwów — W-wa 1925, s. 90.

⁵ „Bywszy teatr przy pałacu” to Mały Teatr w Łazienkach. Na budynek ten składały się dawny pawilon ogrodowy Trou-Madame oraz trzy drewniane przybudówki. Usytuowany na miejscu dzisiejszej kordegardy J. Kubickiego (obecnie kawiarnia). Monografista Małego Teatru Marek Kwiatkowski, wymienia dwie dekoracje („gabinet” i „las z prospektem”) oraz kurtynę czyli gardynę „z wymalowaną postacią poezji i postaciami dwóch geniuszów” oraz przypuszcza, że twórcą dekoracji i kurtyny był Piersch. (M. KWIAŃKOWSKI, *Pierwszy teatr w Łazienkach*, „Pamiętnik Teatralny” 1966, nr 1—4, s. 69—70). „Specyfikacja” w pełni potwierdza przytoczone wyżej hipotezy Kwiatkowskiego.

⁶ „Wielki Teatr” to teatr w Pomarańczarni. Piersch stwierdza że jest twórcą całej dekoracji wnętrza teatru wraz z sufitem oraz że namalował także kurtynę. Kurtyna ta wg inwentarza z r. 1795 przedstawiała 9 muz na Parnasie. (M. RULIKOWSKI, *Teatr w Pomarańczarni...* Warszawa 1916, s. 7). Zachowały się dwa projekty kurtyn Pierscha przedstawiające muzy na Helikonie, który z Parnasem łatwo mógł pomylić spisujący inwentarz urzędnik. (B. KRÓL, *Działalność teatralna...* jw., s. 166—167) Helikon od Parnasu różni się jak wiadomo tym, że na Helikonie właśnie wytrysnęło z pod kopyta Pegaza źródło Hipokrene. Pierwotna nazwa części zwierzchnia otaczającej Łazienkę Stanisława Herakliusza Lubomirskiego brzmiała „Hipokrena”. „Stanisław Heraklitusz [...] pałacyk w Łazienkach nazwał był wytwornie Hipokreną” — pisze urzędnik spisujący „Sytuację, naturę, prawa, posesję, granice, przyległości” itp. dóbr Jazdowa (po r. 1779). B. KRÓL-KACZOROWSKA, *Sale teatralne na Ujazdowie do r. 1772*, „Pamiętnik Teatralny” 1966, nr 1—4, s. 44). Na wspomnianych projektach kurtyn Pierscha widoczny jest Pegaz, źródło Hipokrene oraz pałac łazienkowski.

[W] bywszym teatrze przy pałacu dwie dekoracje i gardyna⁵.

[W] wielkim teatrze całą dekorację z sufitem item gardynę⁶, dekorację ogrodu, część lasu, salę gotycką, przedpokój jofński, sala ordine korynckiej, item więzienie⁷, do baletu Axura ogród iluminowany transparent do tego podwórze zamkowe w guście azjatyckim item dom Atara, namioty etc⁸.

W górnym ogrodzie przy trejhbauz, gabinet w arabeska item za rozkazem Króla Imci Gardynę do teatru publicznego⁹

W Jordanowicach gabinet arabesko

W pałacu J. O. Pani Krakowskiej w pokoju arabeskowym osoby jakie się znajdują,

W pałacu J.W. Pani Podolskiej bibliotekę na arabesk, Do Dębłina portrety familji królewskiej kopiowałem, portret Króla Imci w osobie stojącej z marmurowego pokoju kopj[owałem]

Teraz zlecenie mam przez Imci Pana Bagiarelego kopiować portrety wszyski[e] znajdujące się w pokoju marmurowym na które i expens kolorów, płótna, blendramów na mnie włożony. Najlaskawiej przydeklarowana od Najjaśniejszego Pana zaległa pensja do kończącego się roku 1795, która wynosi sumę # 585 na co odebrałem od Imci Bagiarelego # 16 item asygnaację na dziesięć lastów wapna à 5 (tu następuje przekreślona cyfra czy litera — uwaga moja. B.K) 9 złto.

⁷ Wzieszenie to było, być może kopią jedną z licznych kompozycji G. B. Piranesiego wydanych w r. 1760 pod wspólnym tytułem *Carceri*. Piersch skopiował kilkanaście plansz najprawdopodobniej w celach teatralnych (B. KRÓL, *Działalność teatralna...* jw., s. 157—159).

⁸ Balet „Axur” był przerobiony z opery „Tarare” grywanej w Polsce pod tytułem „Axur król Ormus” P. Caron de Beaumarchais — A. Salleri (premiera 2.I.1790 r). Twórcą baletu był najprawdopodobniej królewski baletmistrz Daniel Kurz. Zachował się inwentarz garderoby do tego baletu (S. MROZIŃSKA, *Ze studiów nad kostiumem w polskim teatrze Oświeceni*, „Pamiętnik Teatralny” 1954, nr 3—4). Autorka uważa, że kostiumy te mogły pochodzić od opery włoskiej, która zaprezentowała „Axura” Warszawie w r. 1790 bądź też z premiery polskiej tegoż utworu w r. 1793. Wobec wiadomości o nowych dekoracjach wykonanych przez Pierscha do tego baletu dla teatru w Pomarańczarni, informację zawartą w „Inwentarzu Garderoby IKMci Teatralnej podług lustracji 1797” wypadnie przyjąć dosłownie: chodziło o balet „Axur” nie zaś o operę pod tym tytułem. Wydaje się też, że inwentarz dotyczy zasobów kostiumerni królewskich teatrów łazienkowskich w r. 1797 nie zaś kostiumów publicznego teatru warszawskiego.

⁹ Kurtyna do teatru publicznego przy placu Krasinśkich mogła zostać wykonana przez Pierscha w r. 1779, kiedy to we wrześniu otwarto nowy budynek wzniesiony wg planów architekta Bonawentury Solariego, lub w r. 1791, kiedy na wniosek Wojciecha Bogusławskiego teatr przebudował architekt Innocenzo Maraino. W tym czasie zespół występował dwa miesiące w królewskim teatrze w Pomarańczarni, po czym nastąpiło ponowne otwarcie widowisk w teatrze publicznym. Po raz drugi kurtynę do tegoż teatru namalował artysta w r. 1808 (B. KRÓL, *Działalność teatralna...* jw., s. 169).

BOGUSŁAW RATUŚIŃSKI

Cracovia artificum 1551 – 1560, zeszyt 1: 1551 – 1552. Wydali Stanisława Pańków i Zbigniew
Wojas. Wrocław – Warszawa – Kraków 1966, s.246 + X

Trudno nie zacząć od powtórzenia za przedmową, iż pracę pomyślano jako dalszy ciąg wydawnictwa, które jeszcze w r. 1917 (wówczas w ramach publikowanych przez Akademię Umiejętności *Zróżdeł do historii sztuki i cywilizacji w Polsce*) zapoczątkował J. Ptaśnik, a w tejże samej serii w trzech kolejnych zeszytach z lat 1936, 1937 i 1948. kontynuował następnie w oparciu o pozostałe po nim materiały M. Friedberg. O ile na nowe, obecne wznowienie, przyszło nam więc dość długo poczekać, jego inicjator, Komisja Teorii i Historii Sztuki (czy też Komisja Teorii Historii Sztuki — jako że przedmowa i karta tytułowa nie są co do tego zgodne), raz tę decyzję powziąwszy, nakreśliła jego projekt z rzadko spotykanym rozmachem. Czytamy wszak o zaplanowaniu pięciu „odrębnych tomów dla okresu 1551—1600”; a skoro jeden, zaprezentowany nam obecnie zeszyt pierwszego dwulecia tego półwiecza przyniósł już 246 stron tekstów nie wchodząc nawet bliżej w problem stopniowego, wraz z latami, wzrostu materiału, nie poruszając też kwestii ewentualnych pomocy, zwłaszcza indeksów (milczenia na ten temat we wstępie nie należy chyba rozumieć, że i tutaj, jak już w poprzednim tomie, również ich nie będzie), stoi w każdym razie przed nami wyjątkowo piękna perspektywa. Nie jest to z pewnością kwestia najbliższej przyszłości; ale pierwszy rezultat tej inicjatywy zdaje się zachęcać, by nad ostatecznym wynikiem już obecnie nieco się zastanowić.

Tematyczny zakres wydawnictwa, podkreśliwszy identyczność kryteriów wyboru materiału z dwoma poprzednimi tomami, określono ogólnie jako „*rzemiosło artystyczne w szerokim tego słowa znaczeniu*”. Konkretnie załączono do niego: malarzy, złotników, rzeźbiarzy, murarzy, cieśli, kamieniarzy, architektów, konwisarzy, ludwisarzy, płatnerzy, puszkarzy, zegarmistrzów, paśników i hafciarzy; poniekąd — drukarzy, introligatorów i papierników (o ile danej zapiski brak w *Cracovia impressorum* J. Ptaśnika); wreszcie muzyków, fletnistów, trębaczy i organistów. Nadto uwzględniono zapiski mówiące o prze- i rozbudowie różnych obiektów, oraz „*testamenty i inwentarze przedstawicieli rzemiosła artystycznego*” — w tym ostatnim wypadku chodzi z pewnością o inwentarze nie tyle samych „*przedstawicieli*”, ile raczej ich majątku.

Pod względem układu i całej w ogóle strony wewnętrznej wydawnictwo jest wiernym powtórzeniem publikacji J. Ptaśnika. Dość zasadniczą zmianę wypada natomiast odnotować w najistotniejszym chyba dla badacza punkcie, mianowicie zakresie poszukiwań i zasobie wykorzystanych źródeł. Bogactwo dawnego Archiwum Miejskiego, dziś oddziału Archiwum Pań-

stwowego, wysuwa je tu rzecz jasna na pierwsze miejsce; zarówno jeśli chodzi o okres opracowany przez J. Ptaśnika, jak i późniejszą oraz obecną kontynuację. Oczywiście była jednak dla J. Ptaśnika konieczność sięgnięcia też do archiwów krakowskiej kurii biskupiej i kapituły; nie do pominięcia księgi ziemskie i grodzkie województwa krakowskiego, które wykorzystał bodaj w zakresie publikacji A. Helcia; przygodnie zaś, w oparciu nie tyle może o systematyczną i wszechstronną kwerendę, ile o notatki zebrane w toku tyloletniej pracy nad zagadnieniami kultury, przytoczył i źródła spoza Krakowa, a nawet spoza obecnych granic państwa. Równie pokaźne zestawienie wykorzystanych zbiorów dał nam M. Friedberg. Ale też stanął on na stanowisku, iż „*wydawnictwo niniejsze winno dawać — w miarę możliwości — całokształt materiału*”, stanowisku — którego obecni kontynuatorzy obu tych badaczy zdają się nie podzielać.

Tak więc archiwum kurii biskupiej, podobnie jak i kapituły, całkowicie pominięto. Uzasadniono to wprawdzie we wstępie argumentem, iż oparte na ich zasobie, już opublikowane, czy też przygotowywane do druku przez B. Przybyszewskiego „*Wybisy źródłowe do dziejów Wawelu*” wyczerpują „*w dużym stopniu ... źródła, które ewentualnie mogłyby wejść do nowego tomu naszego wydawnictwa*”; jeśli jednak do nich zajrzemy, dowiemy się już ze wstępu, iż uwzględniony tam materiał (nawiasem mówiąc nastroczający, — jak stwierdza wydawca — spore „*trudności nawet dla biegłego w paleografii łacinnika*”) w rzeczywistości zamknięty jest tematycznie w granicach daleko węższych, gdyż obejmuje tylko sam Wawel (nie Kraków), a chronologicznie, nawet w przygotowywanej dopiero partii, sięga zaledwie po rok 1525.

Podobnie ma się też rzecz z aktami grodzkimi krakowskimi (jak to określono w przedmowie), a właściwie — wszystkimi w ogóle księgami sądowymi województwa krakowskiego. Uwaga w związku z nimi iż „*przeprowadzenie ... pełnej kwerendy podwoiłoby co najmniej czas przeznaczony na przygotowanie wydawnictwa*” jest pewnie i słuszna. Lecz dla badacza zabrzmi nieprzyjemnie już sam sposób sformułowania — wprowadzenie pojęcia czasu „*przeznaczonego*” na wydawnictwo, a nie bardzo trafi mu zapewne do przekonania przesądzenie z góry, iż dałoby to „*stosunkowo niewiele materiału*”. On, jako korzystający, oceni przecież jego wartość nie ilością arkuszy druku; dla niego od dziesiątków np. mechanicznie poprzepisywanych ogólnikowych, nic nie wnoszących oświadczeń, umów czy transakcji, dotyczących przedstawicieli rzemiosła krakowskiego w dużej mierze nawet

niezidentyfikowanych co do nazwisk, często nawet tylko członków ich rodzin, cenniejsze byłyby pewnie choćby o wiele skromniejsze objętościowo dane o terytorialnym zakresie ich działalności. Na tej przecież tylko drodze można się pokusić, by z owej masy rzemieślników wyłonić zasługującego na miano artysty, by poznać „jego życie, sposób pracy, koła wśród jakich się obracał, gdzie się kształcił i dla kogo pracował”; cel — który tak sformułował przecież i wytknął sobie J. Ptaśnik, a który wydawcy chcą ponoć obecnie na nowo podjąć. Czyż to samo nie odnosi się też do akt innych miast, nie tylko uwzględnionego Kazimierza i Kleparza? A inne archiwa, np. klasztorne, choćby z terenu Krakowa? I o nich nawet nie wspomniano, a ich pominięcia nie próbowano nawet usprawiedliwiać.

Przyznajmy, iż dla wcześniejszego okresu, zarysowany w ten sposób zakres poszukiwań był z pewnością łatwiejszy do zrealizowania — choćby z uwagi na ilość zachowanych źródeł. Dla początku drugiej połowy XVI w. przyniosłby materiał ogromny ilościowo, a to z kolei zmusiłoby do ostrej jego selekcji. Ale nie chodzi tu już nawet o uzasadnienie, iż warto i należało się o to pokusić. Jeśli jednak obrano inną koncepcję, skoro chciano nam dać zbiór materiałów co do zakresu o wiele skromniejszy, czy też zmusił do tego „czas przeznaczony na przygotowanie wydawnictwa”, sięgnąć należało do *Zródeł z dziejów Wawelu* nie po to, by to tak niefortunnie uzasadniać, ale raczej, by zaczerpnąć stamtąd wzór formułowania tytułu. Jak tam określono w nim wyraźnie, iż chodzi o dane „z archiwaliów kapitulnych i kurialnych krakowskich”, tak tutaj obok *CRACOVIA ARTIFICUM* pojawiłoby się wówczas bliższe określenie: „na podstawie materiałów oddziału III Archiwum Państwowego w Krakowie”; i tak nie zupełnie jeszcze ściśle, gdyż np. Archiwum Augustianów stamtąd także przecież pominięto; ale wielu nieporozumieniom już zapobiegające.

A skoro już po raz wtóry przyszło nam wrócić do znanej wydawcom publikacji B. Przybyszewskiego, postawmy pytanie, czy nie warto się było może wzorować na nim również przy opracowywaniu wstępu; zwłaszcza, iż w tym punkcie idzie ono wyraźnie za przykładem dwóch pierwszych tomów *Cracovia artificum*, które w założeniu chcą oni przecież kontynuować. Krótko jedynie wspomnijmy o wątpliwości, czy i tutaj nie należało poświęcić nieco miejsca charakterystyce wykorzystanych ksiąg, czy dobrze się stało, iż jedynie je wyliczono i stwierdzono ogólnie, iż „w tym czasie pojawiają się nowe serie ksiąg zakładanych dla specjalnych rodzajów spraw załatwianych przez władze miejskie”. Głównie chodziłoby natomiast o brak omówienia treści, rezultatów całej pracy; o jakieś wnioski, wysunięcie najważniejszych choćby zagadnień, naszkicowanie pewnych problemów. Dał je J. Ptaśnik i M. Friedberg, dał je też przecież B. Przybyszewski. Ale też zupełnie inaczej wyglądała tam cała organizacja pracy. Łatwo o takie omówienie, jeśli przystępuje się do druku, gdy całkowicie przygotowano już i opracowano dłuższy okres czasu — kilkadziesiąt, czy bodaj kilkanaście lat. Wówczas poszczególne osoby, które w ciągu jednego czy dwu lat wystąpiły zupełnie sporadycznie, przypadkowo — zarysują się wyraźniej; bliżej początkowo nieokreś-

lone — nawet na podstawie zapisek nie uwzględnionych w publikacji, dadzą się dokładniej zidentyfikować; luźne notatki złożą się na pewien obraz nie tylko postaci, ale i takiego lub innego zagadnienia. I ten też tylko tok pracy, normalnie zresztą przyjęty, pozwoliłby spojrzeć krytycznie na całość zebranego materiału; ocenić, które notatki rzeczywiście stanowią jakąś wartość i zasługują na uwzględnienie, a które z nich jej nie przedstawiają i należałoby je w ogóle pominąć.

Usprawiedliwianie objętości przedstawionego nam zeszytu tylko wzrostem ilości źródeł, nie wygląda bowiem przekonująco. Jeśli wydawcy podkreślają, iż już M. Friedberg wydając materiały zebrane przez J. Ptaśnika uzupełnił je 275 pozycjami, dla w pełni jasnego obrazu należałoby dodać, że to uzupełnienie dotyczy przecież 50 lat; że całość opracowanego przez niego okresu 1500—1550 reprezentuje 1502 zapiski; że lata 1547—48 przyniosły np. 48 pozycji, dwulecie 1549—50 — 46 itd., a natomiast zaraz następne, interesujące nas tutaj — aż 675. To chyba wynik nie tylko powstania w tym właśnie czasie nowych serii ksiąg; to nie konsekwencja lepszego zachowania się źródeł tego okresu; to nie rezultat nawet nieuzasadnionego zresztą chyba metodycznie wciągnięcia do publikacji akt cechowych — nieuzasadnionego, gdyż poprzednio konsekwentnie je przecież pomijano. Tym bardziej trudno przyjąć, by dwaj tak wybitni historycy i wydawcy przeprowadzili kwerendę aż tak pobieżnie. Może raczej i oni w pierwszym etapie pracy, w ramach wstępnej ewidencji źródeł, również dysponowali podobną masą materiału; tylko inaczej rozumiełi samo pojęcie „materiału” i odmiennie interpretowali kwestię jego kwalifikacji. Szerzej co do zakresu poszukiwań, ostrożniej przy jego doborze do druku. A jeśli nawet treściowo pewne notatki z lat 1551—52 można porównać z takimiż o 200, 150 czy choćby 100 lat starszymi, nie zapominajmy, iż ich wartość, a więc i kryterium przeznaczenia do druku, mierzy się każdorazowo nie tylko treścią, ale i czasem powstania.

Samą koncepcję publikacji, tj. tematycznego zebrania pewnych tylko fragmentów źródeł, w tym wypadku ksiąg sądowych, zdają się wydawcy uważać za tak oczywistą, iż nie wymaga we wstępie żadnego komentarza. Prawda, że mogą się tu powołać na autorytet J. Ptaśnika. Ale przecież, pomijając już nawet, iż bez jakiegokolwiek modyfikacji zachowano ją obecnie dla okresu o wiele późniejszego, a co za tym idzie znacznie pełniej reprezentowanego w źródłach, warto może przypomnieć, że sprawa ta budziła dyskusje już na I Zjeździe Historyków. Pewne rozwiązanie wysuniętych wątpliwości widziano wówczas w sformułowaniu postulatu, by prace tego rodzaju podejmowali w przyszłości wyłącznie specjaliści danej dyscypliny. Jeśli chodzi o *Cracovia artificum* J. Ptaśnika z pewnością do takich nie można nie zaliczyć. Lecz na IV Zjeździe problem znowu powrócił, a tak wybitny uczyony jak J. Rutkowski (nawiasem mówiąc recenzent tej pracy na łamach „Kwartalnika Historycznego”), podważył w dyskusji w ogóle celowość tego rodzaju wydawnictw. Wolno się rzecz jasna z tym nie zgadzać; ale samego zagadnienia, zwłaszcza na tle aktualnych potrzeb wydawniczych, nie należało może po prostu ignorować,

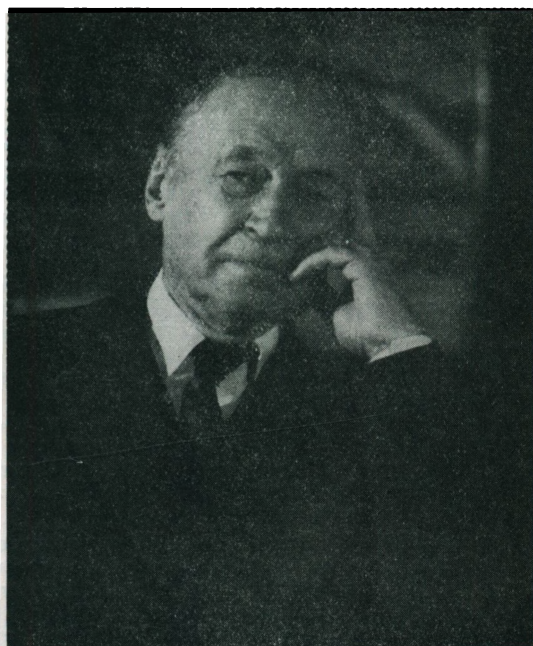
JAN BOROWSKI (1890–1966)

Jan Borowski był miłośnikiem zabytków w tym szlachetnym znaczeniu, które obejmuje nie tylko zainteresowanie artystyczne i kulturalne dobytkiem przeszłości, ale też uczuciowy do niego stosunek i dążenie do zachowania tych cennych pamiątek, które przetrwały do naszych czasów. Dał temu wymowny wyraz w dwóch okresach: po pierwszej wojnie światowej na terenie wileńszczyzny i po drugiej wojnie światowej — w Gdańsku.

Urodzony w Petersburgu w r. 1890, w tamtejszym Instytucie Inżynierów Cywilnych uzyskał w r. 1917 tytuł inżyniera architekta. Jako pracę dyplomową wykonał projekt ratusza w stylu polskiego renesansu. W latach studiów szkicował i malował akwarelą dwory i kościoły na wileńszczyźnie, skąd pochodziła jego rodzina, i wykonał w r. 1916 projekt poszerzenia barokowego kościoła w miasteczku Głębokie w pow. Dziśnieńskim. W latach 1920–23, pracując jako architekt przy rozbudowie zakładów Starachowickich, pozostawał w bliskich kontaktach z ówczesnym konserwatorem kieleckim. W r. 1925 powołany został na stanowisko starszego asystenta przy Katedrze Historii Architektury na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batoryego w Wilnie, której kierownikiem był prof. Juliusz Kłos, zasłużony autor przewodnika po Wilnie i inspirator konserwacji zabytków na wileńszczyźnie. Współt z prof. Kłosem i pod jego kierunkiem, a następnie samodzielnie w ciągu prawie 20 lat Jan Borowski zabezpieczył liczne cenne zabytki architektury, troszcząc się równocześnie o ich artystyczne wyposażenie.

Wśród jego dorobku konserwatorskiego na wileńszczyźnie wymienię na pierwszym miejscu konserwację ruin zamków średniowiecznych w Trokach, na Górze Zamkowej w Wilnie i w Krewie. Szeroką i programową akcję ratowania tych zamków podjął w r. 1929 zaraz po objęciu stanowiska konserwatora zabytków województwa wileńskiego i nowogródzkiego. Bezpośrednie kierownictwo prac objął Jan Borowski. Rozpoczęliśmy w r. 1929 od ruin zamku łądowego i zamku na wyspie w Trokach. Ustalony wówczas program robót ograniczał się tylko do trwałego zabezpieczenia ruin, w późniejszych latach zdecydowano jednak pełną odbudowę zamku na wyspie, którą Jan Borowski kierował do r. 1942. W toku prac konserwatorskich po usunięciu gruzów i ziemi odkryto główną bramę wyjściową, odnaleziono pierwotne założenia fortyfikacyjne zamku, resztki konstrukcji mostów zwodzonych, pale stałego mostu w jeziorze, urządzenia ogrzewalnicze zamku, kuchnie itp. Znalaziono też bogate materiały, związane z wyposażeniem wnętrza, a więc 85 gatunków kafli renesansowych i barokowych, szkła weneckie itd.

Prace na Górze Zamkowej w Wilnie trwały od r. 1935–42. W ich toku odnaleziono główne wyjście i ślady mostu zwodzonego. Zabezpieczono korony murów i nadbudowano 2 kondygnacje baszty, kiedyś znacznie wyższej. W Krewie w r. 1930 przeprowadzono konserwację murów, podmurówywano fundamenty i związane w sposób trwały ceglana okładzinę



z mięszem muru. Program obejmował jeszcze poważne prace konserwatorskie przy ruinach zamku średniowiecznego w Miednikach Królewskich i na górze zamkowej w Nowogródku, ale już nie było możliwości podjęcia tam robót na większą skalę.

Można chyba powiedzieć, że dzięki pracom konserwatorskim, którymi kierował Jan Borowski, uratowane zostały te cenne zabytki architektury i ważne dokumenty historyczne. Druga dziedzina jego działalności — to przywracanie pierwotnego wyglądu tym zabytkom, które w XIX w. były zniekształcone przez niewłaściwą przebudowę. Przede wszystkim był to kościół św. Kazimierza w Wilnie, przebudowany w XIX w. na cerkiew, któremu przywrócono dawny wygląd. W nawie głównej w r. 1925 odkryto nad arkadami pod tynkiem 8 malowideł ściennych z XVII w. ze scenami z życia św. Kazimierza, które przypisano wówczas na podstawie porównania z malowidłami w Kaplicy św. Kazimierza przy Katedrze Wileńskiej — malarzowi Del Bene, a więc w związku z późniejszymi studiami może związać je należałoby z Pallonim. Na zaproszenie Jana Borowskiego art. mal. Helena Schrammówna wykonała wówczas projekt polichromii wnętrza kościoła, a obrazy ołtarzowe namalował Ludomir Slendziński.

W r. 1926 w związku z konserwacją obrazu Matki Boskiej Ostrobramskiej przez Jana Rutkowskiego, wykonaną w roku poprzednim, Jan Borowski przeprowadził konserwację Ostrej Bramy, odkrywając jej dawne urządzenia fortyfikacyjne oraz zamurwane otwory

i wnęki, a na fryzie bramy od strony zewnętrznej odnaleziony został maszkaron z podobizną portretową, przedstawiającą może króla Zygmunta Augusta. Wnętrze kaplicy otrzymało boazerie, zaprojektowane przez Jana Borowskiego, a układ wotów na skórze, którymi pokryto ściany, obmyślił Ferdynand Ruszczyk. Fryz srebrny dokoła wnętrza kaplicy według projektu Jana Borowskiego wykonała Helena Scharammówna. W następnych latach Jan Borowski kierował konserwacją kościoła św. Teresy, w którym konserwację malowideł ściennych i sklepiennych przeprowadzili Jan Rutkowski i Marian Słonecki.

Z innych prac zasługują na wymienienie: konserwacja w r. 1928 kościoła w Budzławiu i odnowienie w nim malowideł iluzjonistycznych z XVIII w., zaniedbanych w czasie, gdy kościół przerobiony był na cerkiew, przywrócenie w r. 1933 pierwotnego wyglądu kościoła Trynitarzy w Wilnie i rekonstrukcje dawnego ołtarza, usuniętego po przeznaczeniu kościoła na cerkiew w r. 1964 — współpracowali tu rzeźbiarz St. Horno-Popławski i sztukator Piotr Hermanowicz, zrekonstruowanie w r. 1933 helmu kościoła w Słonimie, usunięcie przybudówek z XIX w. i odrestaurowanie w r. 1934 kościoła farnego w Nowogródku, usunięcie przeróbek, wprowadzonych w r. 1863 w kościele Wizytek w Wilnie, zrekonstruowanie w nim wnętrza i zaprojektowanie portalu, i wiele innych. W r. 1937 w porozumieniu z Janem Borowskim — do kościoła św. Anny w Wilnie Zofia Baudouin de Courtenay wykonała projekty witraży, co nawiązywało do dawniejszych pomysłów, gdy w początku XX w. zamierzano zwrócić się o to do Wyspiańskiego.

W latach 1930—37 Jan Borowski zinwentaryzował w dokładnych pomiarach zabytkowe pałace i dwory w Leonpolu, Ormianach, Hermanowiczach, Międzyrzeczu, Krycewiczach, Czerwonym Dworze, Zielonej Łące, Punżanach i Hnieździłowie, a także inwentaryzował wsie: Stary Pohost i Wiata w pow. Braśławskim i wieś Sautki w pow. Dziśnieńskim. Wiązało to się z akcją inwentaryzacji zabytków województwa wileńskiego.

Nie tylko w projektach architektonicznych, ale też w impresjach malarskich wyraził się stosunek Jana Borowskiego do świata. Z zamiłowaniem rysował i szkicował już w czasie studiów w Petersburgu, w r. 1925 w salonie sztuki Garlińskiego na ul. Mazowieckiej urządził wystawę swych prac architektonicznych i malarskich, szkicował i malował z zamiłowaniem w latach wileńskich, m. in. ruiny zamków i zabytkowe budowle, z którymi stykał się w swych pracach konserwatorskich.

W r. 1945 na polecenie Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków najpierw udał się do Wrocławia, gdzie sporządził szczegółowe sprawozdanie ze zniszczeń wojennych, dokumentując je planami, przekroja-

mi, zdjęciami fotograficznymi i rysunkami odręcznymi, następnie osiadł na stałe w Gdańsku, obejmując stanowisko wojewódzkiego konserwatora zabytków, na którym pozostawał do r. 1952. Położył na tym stanowisku ogromne zasługi i jemu zawdzięczamy w wielkiej mierze uratowanie zabytkowego oblicza Gdańska. W samym Gdańsku zabezpieczył i w części odbudował 49 zabytkowych budowli, na terenie województwa — 28. Jest wśród tych zabytków ratusz główny, Dwór Artusa i Muzeum Pomorskie, kościół Panny Marii i Kaplica Królewska, są bramy i wieże fortyfikacji miejskich i miejskie kamienie.

Jak ogromnego trzeba było wysiłku, by w zrujnowanym mieście zorganizować ochronę dóbr kultury, wiemy wszyscy dobrze. Trzeba było podstemplowywać ściany i sklepienia, czasem prowizorycznie podmuroвывать, zawsze zamuroвывать wyrwy. Trzeba było też gromadzić materiały dokumentacyjne i przygotowywać projekty odbudowy, a wreszcie — co w tamtych czasach wymagało specjalnych starań — znaleźć wykonawców, którzy podjęliby się realizacji zadań. Innym zagadnieniem było zabezpieczenie ruchomych dzieł sztuki, które Niemcy poprzewozili do prowizorycznych składów. Trzeba też było je konserwować. Znacznie to ułatwiło utworzenie na skutek usilnych starań Jana Borowskiego pracowni konserwatorskiej, która zatrudniła architektów, konserwatorów malarstwa i rzeźby oraz stolarzy.

Symbolicznym znakiem odbudowy Gdańska w tych pierwszych latach jest rekonstrukcja helmu ratusza, niezwykle trudna ze względu na jego wysokość — 35 m. Pozostały mi dobrze w pamięci nieustępliwe zabiegi Jana Borowskiego, by uzyskać stalową konstrukcję helmu, a potem, by uzyskać złoto na pozłocenie postaci króla Zygmunta Augusta na szczycie helmu. Uzyskanie wówczas zezwolenia na zużycie na ten cel dwóch i pół kilograma złota i zdobycie materiału — było prawdziwie wielkim osiągnięciem. Przypominam sobie zawsze żarliwe starania Jana Borowskiego, gdy spoglądam na zwieńczenie helmu, górujące nad starym Gdańskiem.

Po ustąpieniu ze stanowiska konserwatora Jan Borowski nadal współdziałał przy konserwacji zabytków osobiście i poprzez swych uczniów z Katedry Historii Architektury Powszechnej, która kierował na Politechnice Gdańskiej od r. 1945. W r. 1950 i w r. 1966 przedstawiał swe prace rysunkowe i malarskie na wystawach w Gdańsku.

Zmarł niespodziewanie dn. 25.X.1966 r. W pamięci pozostanie nie tylko jako bardzo zasłużony konserwator zabytków, ale też jako bezinteresowny działacz kulturalny, życzliwy dla wszystkich, zawsze chętnie podejmujący obowiązki społeczne i zawsze gotów pomagać kolegom.

Stanisław Lorentz

STANISŁAW SCHMIDT (1892 — 1966)

Dnia 18 listopada 1966 r. zmarł nagle w Niedzicy inż. Stanisław Schmidt, długoletni i zasłużony kierownik Domu Pracy Twórczej Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Urodzony w 1892 r., z wykształcenia inżynier rolnik, przez wiele lat związany był z gospodarstwem w swej rodzinnej Krzywaczce w powiecie myślenickim. Okres okupacji hitlerowskiej przetrwał

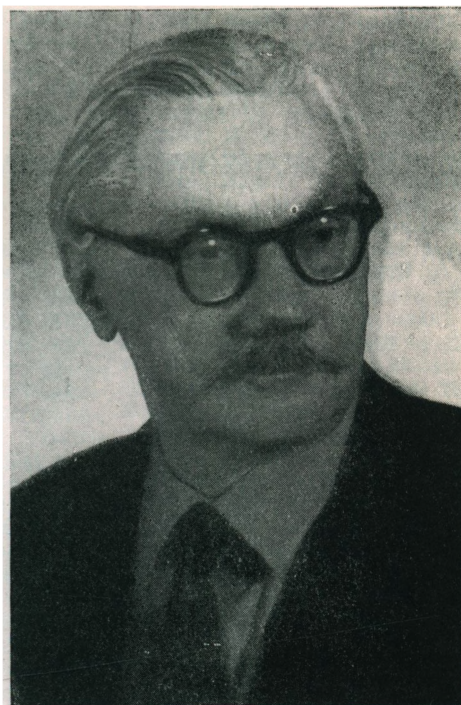
w Swoszowicach, gdzie dom Jego stał się schronieniem dla wielu osób, ściganych przez okupanta, miejscem spotkań działaczy konspiracyjnych oraz azylem dla licznych uciekinierów z płonącej Warszawy.

Od r. 1950 Zarząd Stowarzyszenia Historyków Sztuki powierzył Mu kierownictwo Domu Pracy Twórczej organizowanego na zamku w Niedzicy. Inż.

Schmidt podjął tę pracę w bardzo trudnych warunkach, w chwili, gdy z inicjatywy Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, podjęto remont zamku, znajdującego się niemal w ruinie, pozbawionego elektryczności, wody, kanalizacji, telefonu. Ten najcięższy okres inż. Schmidt przetrwał zupełnie sam. Może nawet odnalazł w owej samotności coś pociągającego, skoro i w następnych latach okresy zimowe, a więc miesiące, w których Dom Pracy Twórczej pozostawał nieczynny, spędzał w murach niedzickich.

Jego osobisty wysiłek, trud i całkowite zaangażowanie w pracy pozwoliły nie tylko na zorganizowanie całej struktury Domu Pracy Twórczej, ale również na wytworzenie serdecznej atmosfery, którą dobrze znają i pamiętają stale powracający tu goście. Inż. Schmidt witał ich zawsze w bramie, na dziedzińcu lub w jadalni, wysoki, siwowąsy, przyjaźnie uśmiechnięty, rzucający spoza okularów spojrzenie pełne serdeczności. Zawsze delikatny i nad wyraz uczynny, nie szczędził wysiłków by każdemu dogodzić, wyszkolił cały personel, dając wszystkim przykład swą rzetelnością, obowiązkowością i oddaniem. Doprowadził Dom Pracy Twórczej do pełnego rozwoju, po przetrwaniu ciężkiego okresu odbudowy zamku. Nawet po przejściu na emeryturę nie przestał zajmować się Domem Pracy Twórczej, spełniając do końca powierzone Mu obowiązki.

Straciliśmy w Nim oddanego i serdecznego Przyjaciela, związanego na zawsze w naszej pamięci z zamkiem niedzickim.



JÓZEF KLUSS (1890–1967)

Dr Józef Kluss, syn Stanisława i Karoliny z Bideckich, urodził się dn. 4 listopada 1890 r. w Nowym Siole (ob. ZSRR). Do szkół uczęszczał we Lwowie i Krakowie, gdzie uzyskał świadectwo dojrzałości. W Krakowie też rozpoczął studia w zakresie historii sztuki na wydziale filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego i jednocześnie na Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Józefa Mehoffera. W latach 1926–28 kontynuował studia z historii sztuki jako stypendysta rządu francuskiego w Ecole de Louvre i Academie de la Grande Chaumier w Paryżu.

W r. 1931 uzyskał stopień doktora nauk filozoficznych na Uniwersytecie im. Jana Kazimierza we Lwowie. Pracę zawodową rozpoczął w r. 1930 jako konserwator zabytków na województwa: warszawskie, łódzkie i białostockie. Funkcję tę pełnił do wybuchu drugiej wojny światowej. W latach okupacji przebywał w Warszawie, nauczając na tajnych kompletach. Po wyzwoleniu stolicy, powołany został przez Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego do Lublina, gdzie pełnił obowiązki Dyrektora Departamentu Muzeów i Ochrony Zabytków, a wkrótce potem został mianowany wojewódzkim konserwatorem w Rzeszowie.

W styczniu 1946 r. przybył na Śląsk, obejmując stanowisko wojewódzkiego konserwatora wojewódz-

stwa Śląsko-Dąbrowskiego, które to stanowisko piastował do r. 1954; jednocześnie wykładał historię grafiki na Wydziale Grafiki Propagandowej ASP w Katowicach.

W maju 1954 r. objął stanowisko kustosa, a później kierownika Muzeum w Pszczynie. W r. 1964 z uwagi na starszy wiek i nie najlepszy stan zdrowia, dr Józef Kluss przeszedł na emeryturę. Zmarł 5 lutego 1967 r.

Dr Józef Kluss całe swoje dojrzałe życie poświęcił służbie konserwatorskiej, muzealnej i pedagogicznej. W uznaniu zasług dla dobra społeczeństwa, odznaczony został medalem X-lecia Polski Ludowej oraz Odznaką „Zasłużonemu w rozwoju Województwa Katowickiego”.

Sprawując stanowisko konserwatora w trudnym okresie powojennym, często z narażeniem życia ratował cenne skarby kultury narodowej. Jego też dziełem było stworzenie zrębów obecnego Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie.

W życiu społecznym, jak i prywatnym zawsze czynny, koleżeński, a przy tym niezwykle skromny; zawsze służył radą i pomocą. I takim pozostanie w naszej pamięci.

Ignacy Płazak

REFERATY WYGŁOSZONE NA ZEBRANIACH NAUKOWYCH W II PÓŁROCZU 1966 ROKU

- Oddział Gdański**
- 16.XI. A. Smolana, *Sztuka dawnej Syrii*.
- Oddział Krakowski**
- 15.XI. Z. Sołtysowa, *Nieznany obraz Maurycyego Gottlieba*.
 29.XI. J. Paszenda, *Portale gotyckie w kościele św. Barbary w Krakowie — próba rekonstrukcji*.
 13.XII. A. Olszewski, *Małopolskie krucyfiksy gotyckie*.
 20.XII. J. Bogdanowski, *Systemy fortyfikacji na przełomie średniowiecza i czasów nowożytnych*.
- Oddział Lubelski**
- 25.X. J. Czerepińska, *Zagadnienie autorstwa grupy pałaców z rotundą w narożu*.
 25.XI. S. Michalczuk, *Domek loretański w Gołębiu — geneza jego treści ideowych i artystycznych*.
- Oddział Łódzki**
- 12.X. I. Popławska, *Pałac Scheiblerowski przy Wodnym Rynku*.
- 26.X. H. Anders, *Sztuka w zmieniającym się świecie*.
 9.XI. Z. Ciekliński, *Ochrona zabytków kultury w ZSRR*.
 23.XI. S. Rosiak, *Organizacja społecznej ochrony zabytków*.
 14.XII. I. Popławska, *Bielnik łódzki*.
- Oddział Poznański**
- 10.X. J. Kębliński, *W sprawie pałacu Górków w Poznaniu na marginesie dwóch artykułów Teresy Jakimowicz*.
 24.X. K. Kalinowski, *Organizacja studiów historii sztuki w Austrii*.
 15.XI. J. Kmiąta, T. Kostyrkova, *Status metodologiczny wypowiedzi wartościujących*.
 21.XI. J. Kruszelnicka, *Ołtarz „Pięknnej Madonny” w kościele św. Jana w Toruniu*.
 1.XII. T. Rudkowski, *Wrażenia z wycieczki naukowej do Szwecji*.
 5.XII. A. Holas, *Romański kościół klasztorny w Mogilnie*.
 5.XII. J. Łomnicki, *W sprawie rekonstrukcji budowli na Ostrowie Lednickim*.
- Oddział Toruński**
- 4.XI. A. Szymkowski, *Plastyka kolumn strzelneńskich*.
 2.XII. B. Mrozek, *Barokowy protestancki obraz epitafijny z kościoła pokolegiackiego w Kołobrzegu*.
- Oddział Warszawski**
- 12.X. T. Lalik, *Podstawy finansowe budownictwa romańskiego w Polsce*.
 19.X. Z. Gawrak-Czeczot, *Wprowadzenie do zagadnień filmu o sztuce*.
 9.XI. J. Kowalczyk, *Ratusz w Poznaniu. Ideowo artystyczny program fasady*.
 23.XI. Z. Bieniecki, *Z postępowych nurtów architektury warszawskiej przełomu XIX i XX w.*
 14.XII. J. Gieysztor, *Wrażenia karaibskie; z zagadnień architektury i urbanistyki Wenezueli*.
- Oddział Wrocławski**
- 10.XI. J. Kurzątkowska, *Mauzoleum Firlejów w Bejskach*.
 24.XI. J. Kębliński, *Zagadnienia treści ideowych i fundacji nagrobka Henryka Pobożnego*.

JERZY PASZENDA

KOŚCIÓŁ ŚW. BARBARY W KRAKOWIE

PROBLEM REKONSTRUKCJI *

(Streszczenie referatu wygłoszonego na zebraniu naukowym Oddziału Krakowskiego w dniu 29.XI.1966 r.)

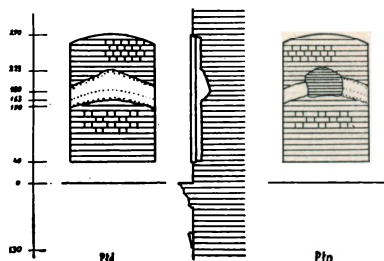
Kościół św. Barbary w Krakowie, położony na cmentarzu mariackim w bezpośrednim sąsiedztwie zabudowy mieszkalnej, jest budowlą niewielką (30 m dł.), jednonawową, pięcioprzęślową, bez wyodrębnionego w bryle prezbiterium. Wybudowany został staraniem Rady Miejskiej w latach 1394—97 jako kaplica. Do pierwotnej, gotyckiej budowli dodano z czasem szereg przybudówek w różnych stylach: Ogrojca w latach 1488—1516, przybudówkę zawierającą schody na chór — około r. 1500, dwie kaplice — 1605—9, apsydę i nowe sklepienie kościoła — w r. 1687; barokizację wnętrza i okna lustrowe wykonano w latach

1760—67. Kościół był w rękach jezuitów w okresie 1583—1773 i ponownie od r. 1874. W latach 1913—19 miała miejsce ogólna restauracja kościoła w czasie której wymieniono ponad 3000 cegieł i kamienie w elewacjach zewnętrznych. Badania krypt przeprowadzone w r. 1961 ujawniły dwie fazy budowy gotyckich fundamentów. Najstarszą budowlę trójprzęślową powiązано hipotetycznie z kaplicą Wierzyńska wzmiankowaną w r. 1338. W drugiej fazie powiększono tę kaplicę o dwa przesia („Rocznik Krakowski” XXXVIII, s. 67—69).

W niniejszym referacie nie zaj-

muję się odtworzeniem najdawniejszej formy, ale stanu po całkowitym ukończeniu budowy a przed przekazaniem kościoła jezuitom. Ponieważ nie wiadomo czy w tym okresie trwającym blisko dwa wieki (1400—1883) zaszły jakieś zmiany w architekturze, dlatego traktuję ten okres jako jednolity, uwzględniając jedynie zmiany spowodowane dostawieniem Ogrojca.

* Niniejszy referat jest skrótem przygotowywanej od r. 1959 monografii architektonicznej kościoła św. Barbary wraz z klasztorem.



Il. 1. Ślady sklepienia za oknami lustrowymi nad chórem muzycznym.

Po odrzuceniu późniejszych przybudówek pozostanie rdzeń gotyckich murów na planie prostokąta o rozmiarach w świetle 26 na 10,77 m. Zachowane trzy ściany mają jednakową grubość (88—97 cm) i technikę muru (cegła $8 \times 14 \times 28$ w układzie polskim). Nieistniejąca dziś prosta ściana wschodnia uwidoczniła jest na dwóch starych planach: St. Grodzickiego z r. 1594 (repr. „Rocz. Krak.” XXXVIII, s. 80) i D. Martinellogo z ok. 1670—80 (repr. „Biał. Hist. Szt.” IX, nr 3/4, s. 331). Fundament tej ściany jest widoczny w dwóch kryptach (plan i fot.: „Rocz. Krak.” XXXVIII, s. 65).

Wnętrze było jednona wowe i zasklepiene. Taki stan mamy poświadczony archiwalnie dla r. 1583: „una integra testudo sine ullis columnis” pisze prowincjał J. P. Campano. Nie wiadomo czy to sklepienie było pierwotne, ale było stare, naprawiano je w początku XVII w.

Do odtworzenia bryły potrzebne jest jeszcze ustalenie wysokości posadzki, murów i sklepienia. Gotycki poziom posadzki nie różnił się wiele od obecnego. Zapewne tylko kilka cm (tzn. ok. 1,70 m wyżej od gotyckiego poziomu w kościele Mariackim). Nie podnoszono posadzki w okresie jezuickim. Wprawdzie w r. 1914 zmieniono całą posadzkę dając pod nią 10 cm betonu, jednak poziom jej został niezmienny co najmniej od czasu budowy krypt w r. 1610. Podwyższenie posadzki w okresie wcześniejszym też jest mało prawdopodobne jeśli się zważy, że kaplice (także Ogrojec) mają poziom wyższy, a dawna zakryta obok bramy cmentarnej miała posadzkę na wysokości dzisiejszego poziomu kościoła (świadczy o tym gotycki portal na schody i resztki sklepienia z gotyckiej cegły zachowane w piwnicy). Głównego argumentu dostarczają widoczne w kryp-

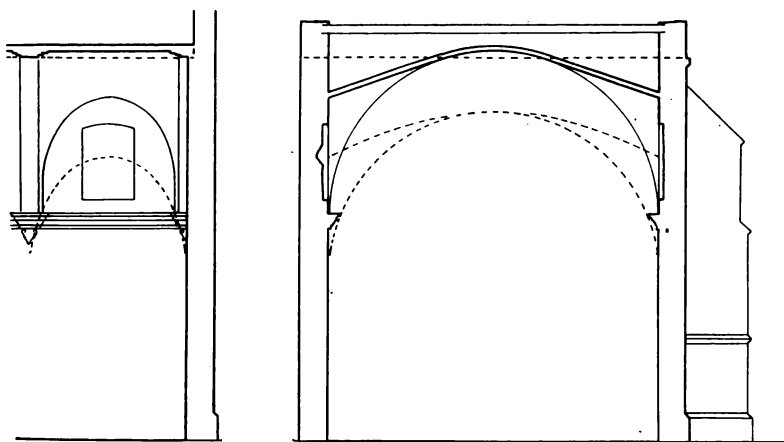
tach mury fundamentowe, które nie mogły nigdy wystawać nad posadzkę. Wykonane z łamanego wapienia zalanego zaprawą w wykopie wąskoprzestrzennym, nie były nigdy tynkowane. Takie fundamenty, a także reszty muru poprzecznego, sięgają do sklepienia krypt. Posadzka mogła być położona dopiero powyżej murów kamiennych, na odsadźce ukrytej w przestrzeni o wysokości 40 cm, między powierzchnią obecnej posadzki a podniebieniem sklepien. Różnica między dawną a dzisiejszą posadzką nie mogła nigdy przekroczyć tych 40 cm, ale najpewniej nie przekroczyła 10 cm.

Wysokość gotyckich ścian kościoła wyznacza kamienny gzyms zachowany na ścianie północnej. Także od wewnątrz na strychu jest wyraźnie widoczne zakończenie gotyckich murów oraz późniejsza nadmurówka. Wysokość gotyckich murów od obecnej posadzki (wg pomiaru Politechniki Krak. 1945) wynosi ok. 12,5 m, co równa się szerokości kościoła wraz z murami. A więc przekrój poprzeczny oparty był o zasadę kwadratu. Wiązanie dachowe typu storczykowego, którego wysokość jest równa wysokości murów gotyckich, zostało podniesione w całości o 63 cm (bliższe szczegóły w innym rozdziale monografii). Wobec tego wypada uznać je za gotyckie, a konsekwentnie nie ma powodu przyjmować przebudowę ściany szczytowej w okresie baroku.

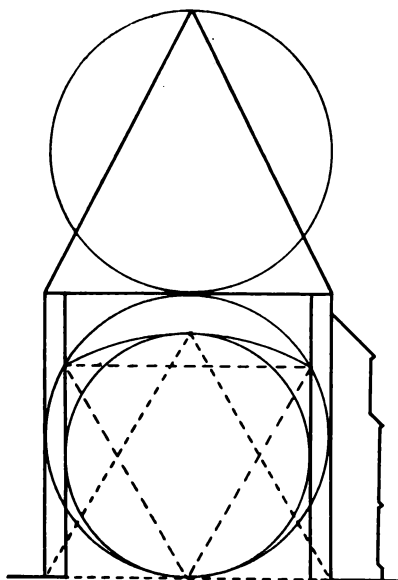
Do ustalenia wysokości gotyckiego sklepienia mamy dwa elementy: 1) fragment kamiennego żebra o długości 30 cm, zachowany w pd.-zach. narożniku kościoła na wysokości 1,30 m poniżej barokowego

gzymsu, a ok. 6,30 m od posadzki, 2) ślady łuków przysięciennych odnalezione za oknami lustrowymi nad chórem. Za oknem pd. jest łukowa bruzda szerokości 60 cm, wykuta w murze na wysokości 1,63 m od gzymsu. W oknie pn. sytuacja analogiczna z tą różnicą, że pozostał jeszcze zrąbany kamień żebra przysięciennego, a środkową partię przemurowano cegłą barokową od wys. 1,70 m. Był tu więc łuk kamienny należący do sklepienia a nie do okna, gdyż mimo zrąbania warstwy cegły widać wyraźnie układ polski poniżej tego łuku, a układ głowkowy powyżej. Wysokość sklepienia w tym miejscu wypada na $3/4$ wys. murów gotyckich, podczas gdy początek żebra na połowie ich wysokości. Brak jeszcze wysokości sklepienia w zworniku. Skoro jednak przekrój poprzeczny kościoła jest kwadratowy, to byłbym skłonny przyjąć także kwadrat przekroju nawy w świetle, co dałoby zwornik na wys. 1,80 m (dwie grubości muru) poniżej korony murów. Do tej samej wysokości wypada również wierzchołek trójkąta równobocznego o boku równym całkowitej szerokości kościoła. Mniejszy trójkąt równoboczny łączy środek posadzki z kluczami przysięciennych łuków sklepienia.

Do ustalenia formy sklepienia mamy tylko jeden element: kierunek zachowanego kawałka żebra. Przy tak małym fragmencie kierunku ten nie da się ustalić dokładnie. Udało się jedynie stwierdzić, że nie pokrywa się on ani z dwusieczną kąta prostego, ani z przekątną przesa, ani z przekątną dwóch przeseł. Wykluczone jest więc



Il. 2. Przekroje kościoła z oznaczeniem gotyckiego sklepienia i wysokości gotyckich ścian.



Il 3. Proporcje kościoła gotyckiego w przekroju poprzecznym.

sklepienie krzyżowe w prześle skrajnym. Pozostają dwie możliwości: sklepienie trójdzielne w przęsłach skrajnych a krzyżowe w środkowych, albo na całej długości sklepienie sieciowe.

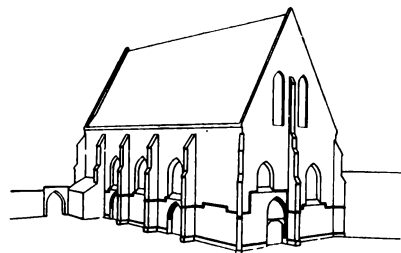
Na odtworzenie elewacji składają się gzymsy, okna i portale. Gzymsy koronujący zachował się na ścianie północnej. Na elewacji zachodniej przypuszczalnie go nie było. Nie ma po nim żadnych śladów. Oddzielanie szczytu nie było potrzebne, gdyż tworzy on jedną płaszczyznę z dolną częścią ściany.

Zachowało się kilka fragmentów gzymsu opasującego na wys. ok. 3 m: na elewacji pn. w prześle środkowym pod sklepieniem kaplicy, na elewacji zach. nad nagrobkami Piapanów oraz na skarpcie środkowej zrąbany równo z licem muru. Ponadto rysunek pomiarowy Z. Hendla pokazuje dalszy ciąg tego gzymsu na wys. ok. 6 m, zakryty obecnie dachem Ogrojca. Pierwotnie gzyms ten obiegał nieprzerwanie cały kościół i w każdym prześle załamywał się dekoracyjnie do góry na wys. 30 cm.

Wysokość dawnych okien uzależniona jest od wysokości sklepienia. Przyjmując minimalną odległość wynoszącą od szczytu okna do sklepienia pół metra, stwierdzamy, że tylko ostrołuk dawnych okien zachodzą na okna dzisiejsze. Prawie cały zatem otwór okienny musiał

znajdować się poniżej. Na dawnej fotografii Kriegera widać na elewacji zachodniej pomiędzy oknem a gzymsem pole wypełnione niedbaie mniejszą cegłą. Obecnie w tym miejscu jest nowa cegła naśladowająca gotycką, położona w r. 1913. Jest to niewątpliwie zamurowane okno gotyckie, które opierało się o dolny gzyms. Wysokość okna wynosiłaby ok. 5 m przy szerokości ok. 1,8 m. Prawdopodobnie nie było okna nad chórem z pn. strony, bo nie pozostał po nim żaden ślad za lustrami.

Portal zachodni był pierwotnie znacznie wyższy. Na rysunku Hendla widać profilowany ostrołuk ponad sklepieniem Ogrojca. Hendel przypuszczał, że nie naruszając starożytności, wstawiono weń w poł. XV w. nowe odrzwia, które dziś widzimy, a projektowanego nad nimi okna nie wykończono z powodu budowy Ogrojca. Nie zauważył jednak, że profil ostrołuku (według jego własnego rysunku) jest identyczny z zewnętrzną częścią profilu węgarów obecnych. Ponadto nadproże jest złamane i zestawione krzywo. Stąd wniosek, że obecne węgary i dawny ostrołuk pochodzą z tego samego pierwotnego portalu, który później zmniejszono przez wycięcie kawałka nadproża z jedną łaską. W. Grabski zwrócił mi uwagę na ważny szczegół, że obecny portal jest podniesiony i przedłużony dodatkowymi ciosami. Dla uzyskania pierwotnych rozmiarów należy węgary przesunąć w dół ok. 80 cm i na boki po 22 cm. Otrzymany portal miałby rozmiary zewnętrzne 5,50 × 2,45 m (9 × 4 łokcie) i mieścił pod jednym łukiem drzwi i okno (otwór wejściowy w świetle: 2,90 × 1,95). Nie jest jasne czy w oknie było laskowanie, gdyż rozpoczęte łaski są zbyt wysunięte do przodu i nie mogły łączyć się prawidłowo z profilem ostrołuku. Ponadto za łaskami rozpoczyna się kamienna ścianka pionowa. Czyżby były to ślepe arkadki zastępujące dolną część okna?



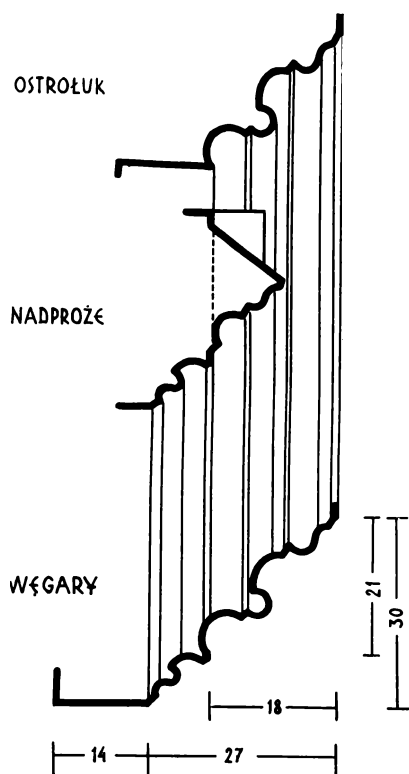
Il 4. Rekonstrukcja stanu z XV wieku.

Od północy były dwa wejścia. Do jednego z nich dostawiono kaplicę. Drugie wejście znajdowało się o dwa przęsła dalej, pod obecnymi schodami domu „nad bramką” i zostało zamurowane od zewnątrz przed kilku laty. Wykrój otworu drzwiowego od strony wnętrza oraz jego kamienne węgary nasunęły przypuszczenie, że jest to portal gotycki analogiczny do zachodniego. Rzeczywiście po zdjęciu tynku ukazał się profil taki sam jak w portalu głównym. Należało jeszcze sprawdzić nadproże. Odbicie tynku w dalszych kilku punktach dało rezultat zupełnie niespodziewany: portal był ostrołukowy. Obecny wykrój wycięto później niszcząc gotyckie profile. Ostrołuk jest krzywo zestawiony i nieco wychylony z pionu. Widocznie był przestawiany. W międzyczasie zmieniono także profil, jedno wyźłobienie jest wypełnione bardzo twardym wapnem i pokryte farbą wraz z całym kamieniem. Obecne wymiary w świetle: 1,24 × 2,73 m. Łuk kreślony promieniem 91 cm czyli 1,5 łokcia dawnego. Pierwotna szerokość otworu zapewne wynosiła dwa łokcie (121 cm), wraz z profilem 3 łokcie, wysokość całkowita 5 łokci. W obecnym stanie portal odsunięty jest o 60 cm od osi przęsła i podniesiony 34 cm nad posadzkę. Przyczyną tego przesunięcia mogła być budowa kręconych schodów „na bramkę” oraz podniesienie się poziomu cmentarza.

Dawna zakrycia mieściła się pomiędzy kościołem a bramą cmentarną. Zapewne powstała równocześnie z kościołem. Mury w piwnicy wykazują ten sam materiał co fundamenty kościoła. We wsch. ścianie, obecnie prawie całkowicie wyprutej, było kiedyś wejście, ponieważ po przeniesieniu zakrycia na pd. stronę kościoła w r. 1583 dawna zakrycia służyła za przedsionek. Nie wiadomo z jakiego czasu pochodzi piętro nad zakryciem. W każdym razie istniało w w. XVI, a schody wiodące na nie mają portal gotycki, ostrołukowy, fazowany. Drugie piętro nadbudowali jezuici w r. 1683.

O elewacji wschodniej kościoła wiadomo tylko tyle, że miała dwa okna wzmiankowane w r. 1686 i oznaczone na planie Martinello. Inne szczegóły były prawdopodobnie takie jak na elewacji zachodniej.

Osobny problem stanowi ściana południowa ze względu na sąsiedztwo kamienic. Zabudowa mieszkalna tej dzielnicy była starsza od kościoła i architekt musiał się z tym liczyć. W w. XVI do ściany kościoła przylegały piętrowe oficyny ka-



Il. 5. Profile portalu zachodniego.

mienic, dlatego kościół nie mógł mieć z tej strony okien. Nie jest jasne czy posiadał skarpy. Obecnie nie ma po nich żadnego śladu, natomiast fundament kościoła jest bardzo gruby: odsadzka wynosi 70 cm. Wygląda to na wspólny mur graniczny.

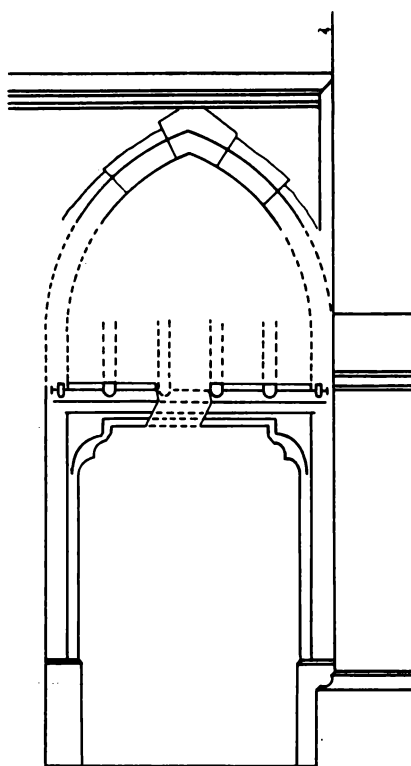
Kościół nie posiadał również wieży. Stwierdza to wyraźnie Possewin

w r. 1583. Pierwszą wieżyczkę na sygnaturkę wystawiono w r. 1588.

Pozostaje do omówienia rozpoznań w literaturze pogląd o dwunawowości tego kościoła, oparty wyłącznie na istnieniu skarpy pośrodku fasady zachodniej. Jest to podstawa nie wystarczająca. J. Pilch w niedrukowanej monografii tego kościoła wykazał, że system dwunawowy nie wymaga skarpy na osi. Wśród 16 kościołów dwunawowych tylko 3 mają skarpy na środku. Problem należało postawić nieco inaczej: czy skarpa na osi wymaga systemu dwunawowego. Okazuje się, że taka skarpa występuje także w budowach jednonawowych i to częściej za prezbiterium niż na fasadzie zachodniej. Mają skarpy budowle nakryte sklepieniem trójdzielnym, ale także kościoły ze sklepieniem krzyżowym lub sieciowym (Czchów, Chlewiska, Stary Wiśnicz). W tych wypadkach skarpa nie ma związku ze sklepieniem, lecz wspiera ścianę stojącą na pochyłości wzgórza.

Istnienie skarpy nie jest jeszcze dowodem na dwunawowość, zwłaszcza wobec przeciwnych świadectw archiwalnych. Dowodem byłoby istnienie filarów międzynawowych. Szukanie fundamentów tych filarów było głównym celem badań w r. 1961. Wykonano szereg wykopów, uwzględniając wszelkie możliwe układy, ale żadnych śladów nie znaleziono. Wobec tego wypada uznać, że słupów nigdy nie było, ani w pierwszej ani w drugiej fazie.

Po co w takim razie zastosowano skarpy? Są trzy możliwości: 1. sklepienie trójdzielne, 2. konieczność podparcia ściany szczytowej, która ma specjalną konstrukcję (wszystkie uskoki z tyłu, od zewnątrz jedna płaszczyzna), 3. usytuowanie kościo-



Il. 6. Rekonstrukcja portalu zachodniego

ła na wąskim grzbiecie wzniesienia ze spadkiem w obie strony, co wymagało zabezpieczenia obu elewacji krótszych dodatkowymi skarpami. Takie ukształtowanie terenu w epoce gotyku jest oczywiście tylko hipotezą, której domaga się wysoki poziom posadzki. Dotychczasowe badania topografii śródmieścia nie wykluczają takiej możliwości.

ANDRZEJ M. OLSZEWSKI

MAŁOPOLSKIE KRUCYFIKSY GOTYCKIE

(Streszczenie referatu wygłoszonego na zebraniu naukowym Oddziału Krakowskiego w dniu 13.XII.1966 r.)

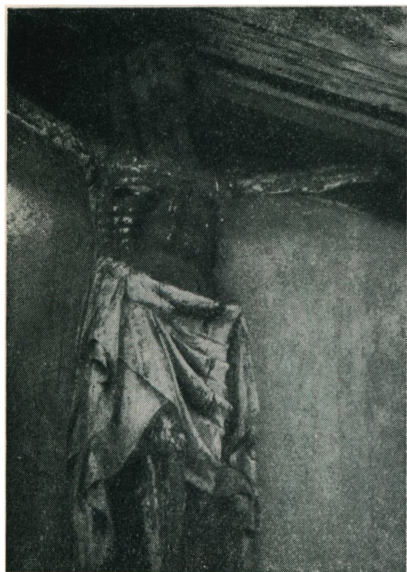
Na terenie Małopolski rzeźbiarskie przedstawienia Ukrzyżowanego w okresie gotyku występowały w ołtarzach szafiastych oraz, jak wolno sądzić na podstawie zachowanych przykładów, specjalnie często w tęczach kościołów. Zresztą również wizytacje biskupie, które na terenie diecezji krakowskiej zachowały się od 2. poł. w. XVI, wymieniają niejednokrotnie przedstawie-

nie Ukrzyżowanego *in medio* — a więc w środku kościoła, czyli właśnie w tęczy.

W małopolskich kościołach gotyckich łuk tęczy jest często wydatnie zarysowany, stanowi wyraźne odgraniczenie prezbiterium od nawy. Łuk ten spozstrzegamy zresztą w niektórych z najstarszych kościołów drewnianych. Umieszczanie u wstępu do prezbiterium wyobrażenia

ofiary Chrystusa na krzyżu stanowi właściwą zapowiedź jej bezkrwawego przypomnienia, realizowanego w głębi prezbiterium, na ołtarzu — podobnie jak w mszale, gdzie przed początkiem kanonu prowadzącego do przeistoczenia widnieje scena Ukrzyżowania.

Oczywiście przedstawienie Chrystusa Ukrzyżowanego jest tylko jednym z szeregu tematów ikonogra-



Il. 1. Chrystus Ukrzyżowany. Chotel Czerwony. (Fot. A. M. Olszewski)

ficznych w gotyckiej rzeźbie małopolskiej, a poszczególne krucyfiksy wychodziły z warsztatów, z których pochodzą również dzieła o innej treści. Jednak problematyka przedstawienia jest w znacznej mierze odmienna, choćby dlatego, że draperia pełniąc w dwu szczytowych okresach rozwoju naszej plastyki gotyckiej, tj. w epoce „Pięknych Madonn”



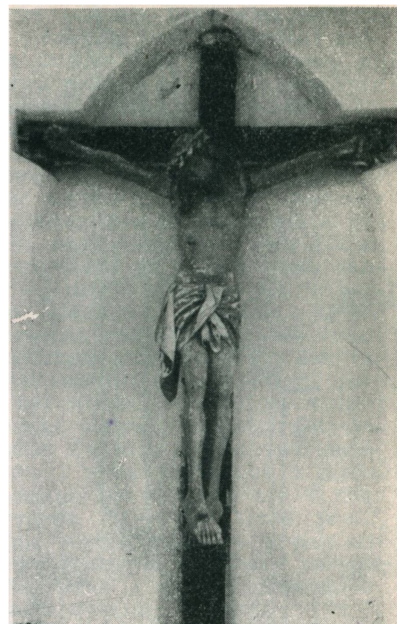
Il. 2. Chrystus Ukrzyżowany, fragment. Chotel Czerwony. (Fot. A. M. Olszewski)

i Stwosza rolę już nie tylko ubioru, ale i ornamentu, w figurze Ukrzyżowanego jest zredukowana tylko do perizonium. Zresztą zmiany stylowe kształtowania draperii, zauważone w dziełach o innej tematyce znajdują swe odbicie też w kształtowaniu perizonium. W sposób wyraźny pragnę zwrócić uwagę na pewne aspekty w przedstawieniu rzeźbiarskim Ukrzyżowanego w wybranym okresie i terenie.

Wydaje się, że pomimo iż do pełnego rozwoju gotyckiej rzeźby drewnianej w Małopolsce doszło stosunkowo późno, istniał i tutaj typ krucyfiksu, który możnaby uznać za naszą wersję krucyfiksu mistycznego. Jako przykład można wskazać sporych rozmiarów (w przybliżeniu 2,1 m) rzeźbę z Ogrójca na kościele w Chotlu Czerwonym. Do wrażenia ekspresji przyczynia się zawieszenie torsu Chrystusa jakby na za cienkich w stosunku do ciężaru ciała rękach, wydęcie klatki piersiowej o widoku bocznym zbliżonym do trójkąta, napięcie skóry na stopach w związku z przebiegiem ich gwoździem oraz, może najbardziej, głowa Zbawiciela o półotwartych ustach i ukośnych oczach (kąciaki oczodołów przy nosie podwyższone). Oddziaływanie emocjonalne wzmacniać mogła wybitnie polichromia tego, w obecnym stanie przełowianego, dzieła. Odnosi się wrażenie, że proponowane w Katalogu zabytków powiatu pińczowskiego (s. 101, il. 178) datowanie „ok. 1400” możnaby przesunąć na drugą połowę, może 3. ćwierć, w. XIV. Do tego typu przedstawień dałoby się może również zaliczyć np. interesujący po konserwacji krucyfixs w Ogrójcu kościoła w Niepołomicach.

Coś z owego typu zostało jeszcze w tzw. krucyfixsie królowej Jadwigi w katedrze wawelskiej, lecz nastroj dzieła jest chyba bardziej liryczny niż dramatyczny. Finezyjne linie krawędzi perizonium zapowiadają tu zjawisko stylowe „Pięknych Madonn”, choć już i w rzeźbie z Chotla Czerwonego mogliśmy zaobserwować dekoracyjny układ draperii w bocznych zwisach przepaski biodrowej. Natomiast przedstawicielami sztuki pierwszej połowy w. XV w zakresie naszego tematu są zabytki z Krosna i Luborzycy — oba one reprezentują rozwinięty styl miękkiej, jeśli idzie właśnie o sposób kształtowania draperii.

Od połowy mniej więcej w. XV następuje na naszym terenie wyklucanie się stylu łamanego. Zjawisko to możemy zaobserwować na układzie grupy krucyfiksów, które



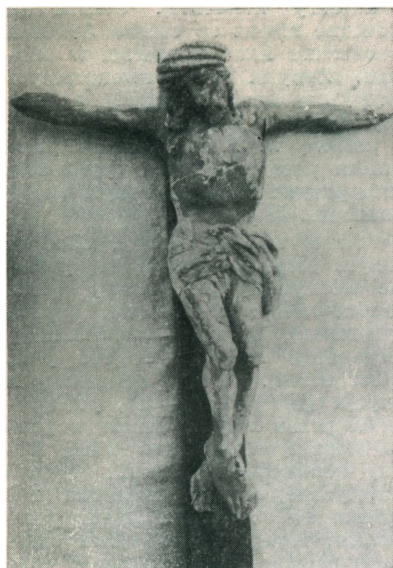
Il. 3. Chrystus Ukrzyżowany. Szańca. (Fot. M. Moraczewska)

datowane bywały na okres późniejszy, np. na początek lub 1. połowę w. XVI, których jednak atrybucję czasową w świetle przeprowadzonych badań należałoby zmienić.

Punktem wyjścia będą tu zabytki z Szańca i Bodzentyna o wyjątkowo zbliżonym układzie fałdów



Il. 4. Chrystus Ukrzyżowany. Zborówek. (Fot. A. M. Olszewski)



Il. 5. Chrystus Ukrzyżowany. Zarnów. (Fot. M. Moraczewska)

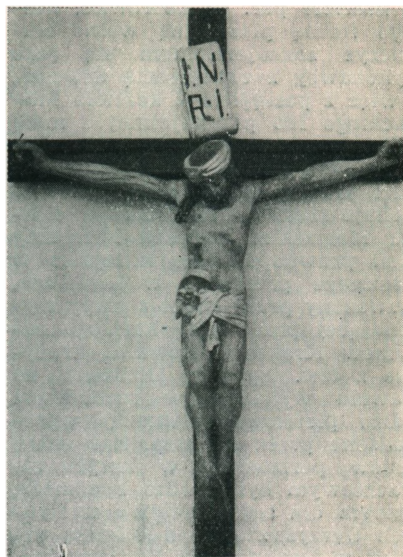
perizonium, z utrzymującym się z prawej strony Chrystusa, charakterystycznym jeszcze dla 1. połowy w. XV zwisającym fałdem o brzegu zakreślonym falistą linią. Między dziełami tymi zachodzą zresztą dalsze analogie, jak np. kształtowanie włosów i korony cierniowej lub sposób zgięcia palców u rąk. Wydaje się, że można postawić hipotezę o pochodzeniu obu tych rzeźb z jednego warsztatu.

Kościół w Bodzentynie powstał w latach 1440—52 (*Katalog zabytków*, III, z. 4, s. 4). Można się więc spodziewać, że wkrótce po wzniesieniu świątyni umieszczono na tęczy krucyfiks, którym byłby właśnie nasz zabytek. Kościół w Szańcu natomiast został ukończony i konsekrowany w r. 1499 (*Katalog zabytków*, III, z. 1, s. 67). Po bokach rzeźby Ukrzyżowanego, umieszczonej niegdyś w tęczy, znajdowały się figury Matki Boskiej i św. Jana, znane mi tylko ze starej fotografii ze zbiorów Instytutu Historii Sztuki U. J. Otóż charakter stylowy tych figur asystencyjnych (odmienny przez bardziej zdecydowane łamanie draperii od krucyfiksu), pozwala na przypuszczenie, że mogą one pochodzić z czasu budowy nowego kościoła. Natomiast figura Ukrzyżowanego znajdować się mogła w dawniejszym kościele w tej samej miejscowości. Stosunkowo wczesne, tj. na 3. ćwierć w. XV datowanie naszych krucyfiksów sugeruje perizonium o tradycyjnym jeszcze, już wzmianko-

wanym fałdzie bocznym oraz o braku wyraźniejszych znamion późnogotyckiego łamania draperii. A sposób przewiązania tego perizonium, stanowiący, jak się okazuje, pewien utarty schemat, znajduje swe analogie w dziełach sztuki obcej. Należą tutaj: obraz Trójcy Św. w leningradzkim Ermitażu, określony jako dzieło Mistrza ołtarza z Flémalle (*Gosudarstwiennyj Ermitaż. Zapadnoeuropejskaja žiwopiś*, I, Moskwa 1957, il. 238), oraz rzeźby: Ukrzyżowanego w ołtarzu z Rimini (Muzeum we Frankfurcie, ok. 1430; — G. Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*, IV Aufl., Der Abbildungen II Bd., Berlin u. Leipzig 1930, il. 403), Chrystusa Bolesnego w muzeum berlińskim (określona jako „Ulmisch um 1440, Frühwerk der Multscherwerkstatt” — T. Demmler, *Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton, Grossplastik*, Berlin u. Leipzig 1930, poz. 8134), oraz krucyfiks z ołtarza kościoła św. Katarzyny w Norymberdze (Muzeum Germańskie — W. Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, II Teil, Wildpark-Potsdam [1929], il. 286).

Do krucyfiksów w Bodzentynie i Szańcu nawiązuje oczywistym podobieństwem układu perizonium postać Ukrzyżowanego w Koziegłowach w pow. myszkowskim. Natomiast przepaski biodrowe krucyfiksów: z kolegiaty wiślickiej oraz (zbliżonych do siebie też innymi cechami) z Trzebini i klasztoru dominikanów w Krakowie, zachowując ogólny schemat, zdają się być bardziej zaawansowane w kierunku mięcia draperii — lecz nie na tyle, by trzeba zabytki te datować później niż również na 3. ćwierć w. XV (por. też analogie perizonium ukrzyżowanych łotrów z tryptyku z Zassowa; rzeźba z Koziegłów może jest późniejsza, o czym mógłby świadczyć kanon postaci Chrystusa).

Wystąpienie artystyczne Wita Stwosza dało się zauważyć również w sposobie ujęcia tematu Chrystusa Ukrzyżowanego. Środki artystyczne w specjalnie adekwatny sposób służą tu wyrażeniu treści ideowych. Możemy prześledzić to w krucyfiksie z pd. nawy kościoła Mariackiego w Krakowie. Mistrz dąży tu do spotęgowania wrażenia ekspresji, do dostarczenia widzowi silnych wrażeń emocjonalnych. Osiąga to za pomocą wibrującej, pełnej niepokoju i gry światłocienia draperii perizonium, w zupełności realizującej zasady stylu łamanego, a także dzięki niespotykanejmu przedtem stopniowi realizmu w



Il. 6. Chrystus Ukrzyżowany. Harbutowice. (Fot. J. Szablowski)

przedstawieniu pełnej wyrazu twarzy już zmarłego Zbawiciela, wyprężonych rąk i nóg oraz dramatyzmowi rozdętej głębokim wdechem klatki piersiowej. Tym ostatnim elementem Stwosza w jakiś dziwny sposób wyprzedza poglądy nauki XX dopiero wieku, stwierdzającej, że śmierć Ukrzyżowanego nastąpiła po wdechu, na skutek uduszenia, gdy słabsze mięśnie, powodujące wypchnięcie powietrza z płuc, nie były już w stanie spełnić swej funkcji (Rudolf W. Hynnek). Można też tutaj zauważyć, że wysoki poziom sztuki Wita polega w niemałym mierze na dużych umiejętnościach technicznych.

Cechy, zaobserwowane w krucyfiksie Mariackim widoczne są również w niewielkiej figurce Ukrzyżowanego w Muzeum Narodowym w Krakowie, którą (w ślad za Pagaczewskim, Koperą i Kwiatkowskim, Bochnakiem) byłbym skłonny uważać raczej za dzieło W. Stwosza, stanowiące — bardzo być może — bozzetto do omówionego posągu z kościoła N.P. Marii w Krakowie.

Od czasów Stwosza zmienia się pod pewnym względem kanon figury Chrystusa: Zbawiciel niejednokrotnie przedstawiony jest jako bardziej barczysty, o szerszej klatce piersiowej — ten ostatni motyw w związku ze wspomnianym rozdeciem płuć głębokim wdechem. Cechy te widzimy np. w interesującym krucyfiksie ołtarza bocznego

w kościele par. w Zborówku, którego formę plastyczną wolno tłumaczyć zaznajomieniem się jego wykonawcy z twórczością Stwosza, a więc z osiągnięciem z kościoła Mariackiego lub przynajmniej z małą figurką z krakowskiego Muzeum Narodowego. Owo poszerzenie postaci Chrystusa w partii barków cechuje zresztą także relief w ołtarzu Mariackim Stwosza i zależny odeń prawdopodobnie krucyfiks w klasztorze prezentek w Krakowie, zauważony przez kogoś z ekipy wykonującej prace przy katalogu zabytków Krakowa. Również krucyfiks z tzw. tryptyku Olbrachta na Wawelu wykazuje w rozbudowie klatki piersiowej elementy wprowadzone przez Stwosza. Zaś układ fałdów perizonium w krzyżu olbrachtowym był, bardzo być może, wzorem dla tegoż motywu w figurach Ukrzyżowanego z kościoła w zarysach w Lublinie i ze Starego Korczyna. Te dwa ostatnie dzieła, nie pochodzące bynajmniej z tego samego warsztatu, co ołtarz wawelski, przejęły więc z krucyfiksu Olbrachta motyw stosunkowo łatwy do powierzchniowego naśladowania.

Warto z kolei omówić grupę krucyfiksów z Gruszowa (pow. myślenicki), Kruźlowej Wyżnej (pow. nowosądecki), Drogini (pow. myślenicki), Drzewicy (pow. opoczyński) i kaplicy cmentarnej w Raciborowicach (pow. krakowski). Figury te na ogół charakteryzują się podobnym przewiązaniem perizonium i jego rozwiartym fałdem z prawej (heraldycznie) strony Chrystusa, nieco zbliżonym wyrazem wydłużonej silnie w prawo twarzy oraz uwypukleniem zastygłej w głębokim wdechu klatki piersiowej. Analogie wykazują również korona cierniowa oraz układ, choć nie zawsze sposób opracowania, włosów Zbawiciela. Ze względu właśnie na sposób przedstawienia twarzy, włosów oraz korony cierniowej i przewiązanie perizonium (choć fałd boczny nie jest tu dynamicznie poruszony) do grupy tej zaliczyć można również figurę z Żarnowa (pow. opoczyński). Krucyfiks w tęczy kościoła w Woli Radziszowskiej (pow. myślenicki) różni się tym od omówionych, że motyw rozwiartego fałdu, przeprowadzonego w podobny sposób jak w figurze z Drogini, znajduje się po lewej stronie Chrystusa. W podobnym typie do dzieł tej grupy jest też krucyfiks z kościoła św. Stanisława w Szczepanowie.

Wzmiankowany uprzednio krucyfiks ze Starego Korczyna typem głowy zbliża się uderzająco do nie-

których przynajmniej ze wspomnianych dzieł. Sama zasada bocznego silnie poruszonego fałdu perizonium jest też podobna. A zarys klatki piersiowej oraz napięcie wyprostowanych nóg przypomina figurę z Raciborowic.

Wspomniane zabytki rozrzucone są w różnych kierunkach od Krakowa. Czy wyszły one z jednego i to krakowskiego warsztatu? Jest to zupełnie możliwe, gdyż podobieństwa są niemałe, a trudno przypuszczać, by działający gdzieś w opoczyńskim rzeźbiarz zwiędzał Droginię czy Gruszów. Istniejące zaś między poszczególnymi figurami różnice wystarczająco może tłumaczyć inna ręka w obrębie tej samej pracowni. Podobieństwa bowiem dotyczą takich elementów, które chyba stosunkowo łatwo w ramach jednego warsztatu podpatrzeć i naśladować. Co zaś do różnic, to warto zauważyć bardziej jakby finezyjny, zręczny modelunek krucyfiksu z Gruszowa, który chyba najsilniej odbija od pozostałych, oryginalne wygięcie lekkim łukiem postaci Ukrzyżowanego z Drogini i Drzewicy, czy nieporadne kształtowanie elioidalnej klatki piersiowej w posągu z Raciborowic.

Czas powstania ostatnio omówionych dzieł można próbować określić na 1. ćwierć w. XVI. Okres ten sugeruje nie tylko przypuszczenie, że w dążeniu do zdynamizowania układu perizonium i w kształtowaniu rozdętej klatki piersiowej oddziaływał tu mógł krucyfiks Stwosza z kościoła Mariackiego oraz wpływ tryptyku Olbrachta na rzeźbę korczyńską, lecz również daty odnoszące się do kościołów w Żarnowie i Kruźlowej. Pierwszy z nich został w r. 1510 rozbudowany przez dodanie rezbiterium (*Katalog zabytków*, III, z. 8, s. 62) i można przypuszczać, że przy tej okazji wykonano naszą rzeźbę celem umieszczenia jej w tęczy. Obecny Kościół w Kruźlowej wzniesiono w r. 1520 (*Katalog zabytków*, I, s. 303) — wówczas więc powstać mógł krucyfiks tęczy, bardziej niż inne elementy wystrój łączący się z architekturą drewnianej świątyni.

Inny wreszcie rodzaj krucyfiksu, który chciałbym tu wyróżnić, nazwałbym typem atletycznym. Postać Chrystusa przybiera tu kształty silnie zbudowanego mężczyzny. Do typu tego zaliczyłbym kilka dzieł, bez próby jednak łączenia ich we wspólny krąg stylistyczny. Są to krucyfiksy: z Psar, Odrowąża, z kościoła św. Norberta w Krakowie (wysuwano wątpliwości, czy jest on dziełem gotyckim, czy późniejszym),

z katedry kieleckiej. Uderza tu widoczne nieraz od czasów Stwosza poszerzenie kanonu postaci w barkach. Zabytki te (z ewentualnym wyjątkiem krakowskiego?) należałoby datować już na 1. ćwierć lub 1. połowę w. XVI. Modelki perizonium posągu z Kielc płynnością form przywodzi już na myśl epokę renesansu.

Pewne wspólne cechy, choć w różnym stopniu, wydają się posiadać krucyfiksy z Rudawy (pow. chrzanowski), Harbutowic (pow. myślenicki), Olszyn (pow. brzeski), Przydonicy i Mogilna (oba pow. nowosądecki). Na ogół zbliżona jest pozycja głowy Chrystusa, pochyłonej w przód z odchyleniem w prawo (heraldycznie), opracowanie korony cierniowej, pewien sposób syntetycznej obróbki materiału oraz dążenie do ożywienia układu perizonium; figury z wyjątkiem może przydonickiej robią wrażenie dość ciężkawe i nie stoją na wysokim poziomie artystycznym. Ze względu na istniejące między nimi różnice nie sposób wiązać je wszystkie w grupę o wspólnej proweniencji warsztatowej. Nasuwa się jednak domysł, czy w wypadku, kiedy kilka rzeźb powtarza pewne formy nie mając jednak w całości ujęcia ścisłych analogii, nie może zachodzić wypadek oparcia się na jakimś wspólnym pierwowzorze. Niewielki poziom artystyczny podaje myśl o powstaniu naszych figur w warsztatach prowincjonalnych. Oczywiście domysł ten jest niesprawdzalny, bo i w Krakowie, wobec olbrzymiego zapotrzebowania, powstawały zapewne oprócz dobrych — dzieła przeciętne. Co zaś do czasu powstania rzeźb, można sądzić, że przypada on na przełom w. XV na XVI, a nawet lata nieco późniejsze, ze względu na układ perizonium. Pewnym bardzo ogólnym argumentem mogą być też dane z historii kościołów, w których znajdują się zabytki: wzniesienie nawy w Rudawie u schyłku XV lub na początku XVI w., oraz budowa kościoła w Przydonicy w r. 1527 (*Katalog zabytków*, I, s. 124 i 321).

Uwagi powyższe, choć tak bardzo fragmentaryczne, pozwalają na zorientowanie się w różnorodności problematyki mimo zawężenia badań do jednego tylko przedstawienia ikonograficznego. Niewątpliwie lepsze poznanie rozproszonego w rozległym terenie materiału oraz zgromadzenie dokładniejszej dokumentacji fotograficznej pozwoliłoby opracowanie zagadnienia.

TADEUSZ CHRZANOWSKI

BUDOWNICTWO KOŚCIELNE NA ŚLĄSKU OPOLSKIM 1550 – 1650

(Streszczenie referatu wygłoszonego na zebraniu naukowym Oddziału Krakowskiego w dniu 1.III.1966 r.)

Omawiając architekturę zamków i dworów XVI i XVII w. na Śląsku Opolskim („Biul. Hist. Sztuki” XXVII, 1965, nr 3) zaakcentowałem w uwagach wstępnych pewną wy-cinkowość omawianego materiału. Te same uwagi odnoszą się również do architektury sakralnej. Powtarzam je w największym skrócie: Śląsk Opolski w obecnych grani-cach administracyjnych nie pokry-wa się z pojęciem historycznym, po-nadto obejmuje dość zróżnicowane obszary, wśród których wymienić należy przede wszystkim księstwa brzeskie, opolskie i obszary zwią-zane z księstwem opawsko-kar-niowskim oraz wyraźnie odmienne od wymienionych księstwo bisku-pie, obejmujące powiaty nyski i grodkowski. Co więcej zjawiska artystyczne powstałe na tym tere-nie nie wykazują cech na tyle in-dywidualnych, by móc Śląsk Opol-ski wyodrębnić z całego obszaru Śląska. Stąd autor nie próbuje na podstawie przebadanych zabytków ustalać jakiegoś specyficznie ślą-skiego typu (*per analogiam* z zary-sowanym przez Tatarkiewicza ty-pem lubelskim lub kaliskim, w ar-chitekturze Polski centralnej), cho-ciaż jest przekonany, że scharakte-rizowanie takiego typu w odniesie-niu do całego Śląska jest możliwe i pożądane. W chwili obecnej musi

się oprzeć wyłącznie na dostępnym materiale, który poznał w wyniku redagowania wspólnie z mgr Maria-nem Korneckim *Katalogu Zabytków Sztuki woj. opolskiego*.

Granice czasowe nie nastroją problemu: w pierwszej połowie XVI w. powstają w zakresie architek-tury sakralnej twory wyłącznie póź-nego gotyku i dopiero w drugiej połowie stulecia pojawiają się zaczy-nają cechy nowego stylu. Natomiast Wojna Trzydziestoletnia tak wy-raźnie przerywa cykl rozwojowy, że przez kilka dziesiątków lat nie powstaje na omawianym obszarze prawie nic nowego.

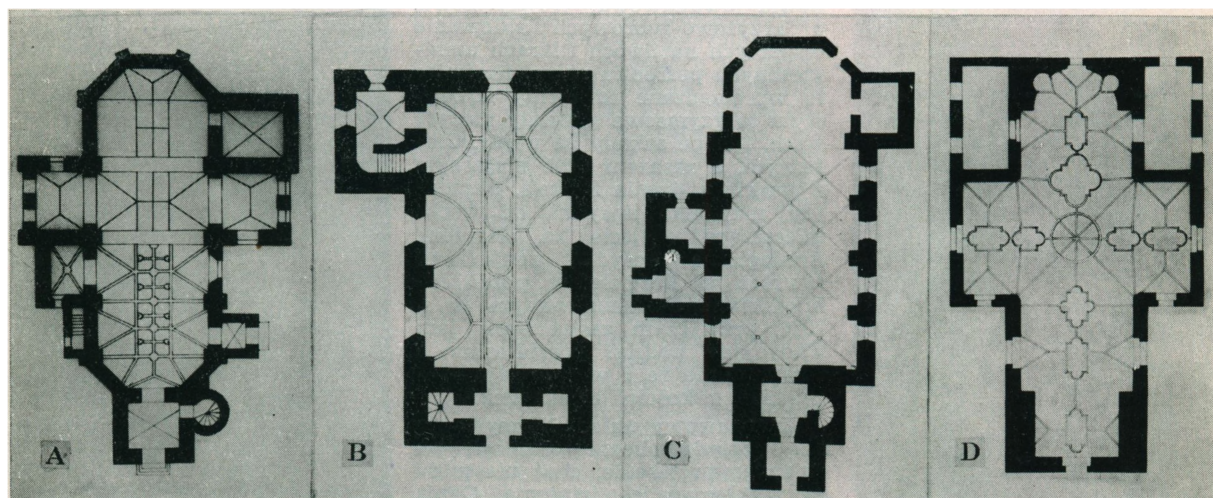
Obok przemian stylowych sprawą zasadniczej wagi jest pojawienie się na Śląsku wyznania ewangelic-kiego. Już w latach 30-tych XVI w. protestantyzm zaczyna się rozpow-szechniać, szczególnie w zasięgu księstwa brzeskiego (którego wład-cy przyjmują nowe wyznanie) i do połowy XVI w. obejmuje znaczne obszary Śląska Opolskiego. Właści-wie jedynie księstwo biskupie opie-ra się „nowinkarstwu”. Nowe prądy religijne nie pozostają oczywiście bez wpływu na ukształtowanie powstających obecnie budowli.

Nowych kościołów powstaje zresztą w omawianym stuleciu wie-le. Okres to bowiem choć ekono-micznie dla Śląska nie nadmiernie

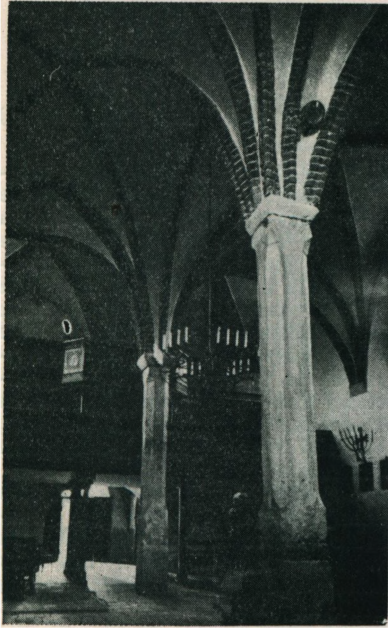
korzystny, przecież charakteryzują-cy się stabilizacją, którą wydatnie przyczynia się do podejmowania inicjatyw budowlanych. Szczególne nasilenie przypada na lata 1580—1620. Ale przez cały ten okres nie powstają żadne większe kościoły: miasta posiadają już dostatecznie wielkie gotyckie fary i w najlep-szym razie podejmuje się ich prze-budowy lub odbudowy po pożarach (Niemodlin, Koźle, Lewin Brzeski), życie zaś monastyczne gwałtownie obumiera.

Powstają więc przede wszystkim kościoły wiejskie, zastępując prze-ważnie starsze drewniane świątynie i w rezultacie przegląd niniejszy ukazuje rzec by można „średnią przeciętną” działalności muratorów śląskich, pozostającą daleko w tyle za wybitnymi dziełami architektury świeckiej, magnackiej czy miesz-czańskiej. Budownictwo niewątpli-wie prowincjonalne i tylko frag-mentarycznie czerpiące ze skarbnicy doświadczeń epoki, która w in-nych odmianach architektury i na innych obszarach była epoką rene-sansu i manieryzmu.

Przechodząc do bardziej szczegó-łowej analizy, stwierdzić wypada, że rzuty powstających w omawia-nej epoce kościołów kształtują się w przeważającej ilości wedle daw-nych, wypróbowanych schematów:



Il. 1. Rzuty poziome kościołów: A. Szymiszów z r. 1607, prezbiterium i transept z r. 1909—11; B. Szydłowiec z r. 1616—17; C. Więcierzycy, kościół fil. z r. 1621, prezbiterium z r. 1910; Nysa, kościół św. Rocha z r. 1637. (Rys. M. Kornecki)



Il. 2. Wnętrze kościoła w Niemysłowicach. (Fot. T. Chrzanowski)

niezbyt wydłużone prezbiterium zamknięte wielobocznie lub ścianą prostą i szersza oraz przeważnie wyższa nawa. Od zachodu niemal z reguły pojawia się wieża. Pew-



Il. 3. Kościół w Lasocicach. (Fot. T. Chrzanowski)

nym *novum* jest powszechne obecnie wprowadzenie ponad zakrytą łożą kolatorskiej, otwierającej się do wnętrza arkadą. Te najprostsze rzuty, inna rzecz ze narzucone często istnieniem starszych murów obwodowych, prezentują nawet kościoły miejskie, zbudowane lub gruntownie przebudowane w tym okresie, jak np. w Oleśnie, Lewinie Brzeskim czy Niemodlinie.

Jedynym przykładem nieco bogatszego ukształtowania przestrzennego, nietypowym zresztą, a na domiar spalonym w czasie działań wojennych i ostatnio doszczętnie rozebranym, był kościół w Moszczance (pow. Prudnik) powstały na przełomie XVI i XVII w. Posiadał on przy nawie od pn. niską nawę boczną o arkadach wspartych na filarach opiętych parami kolumniek, a ponad tą nawą mieściła się obszerna empora.

Natomiast dość licznie zaczynają się, obok tradycyjnych, pojawiać wnętrza jednoprzestrzenne, które nie są wyrazem ograniczonego programu budowlanego, lecz bezpośrednim wynikiem rozpowszechniania się wyznania ewangelickiego. Luteranizm odrzucając celebrę i teatralność liturgii, demokratyzując niejako obrządek sprowadzony do komentowania Pisma Sw. i wspólnego śpiewania psalmów, odrzucił równocześnie podział na część kapłańską i część przeznaczoną dla wiernych.

Najwcześniejszym przykładem odrzucenia wydzielonego prezbiterium jest kościół w Niemysłowicach (pow. Prudnik), wzniesiony w r. 1568 jako ewangelicki. Jest to budowla dwunawowa, trójprzęsłowa, o krzyżowo-żebrowych sklepieniach wspartych na dwóch filarach umieszczonych pośrodku nawy. Nieśmiało wprowadzane tu formy nowego stylu to gzymsowe podziały szczytu wsch. i ślepe arkady na wieży. Ciekawym, a zarazem dość niejasnym z punktu widzenia funkcji, elementem jest niewielka apsydka od wsch., mieszcząca obojętne za ołtarzem. Analogiczną apsydkę znajdziemy również w kościele w pobliskich Mieszkowicach, zbudowanym w r. 1586, przy czym zastosowano tam tradycyjny podział prezbiterium i nawy, mimo że i w tym wypadku chodziło o kościół ewangelicki.

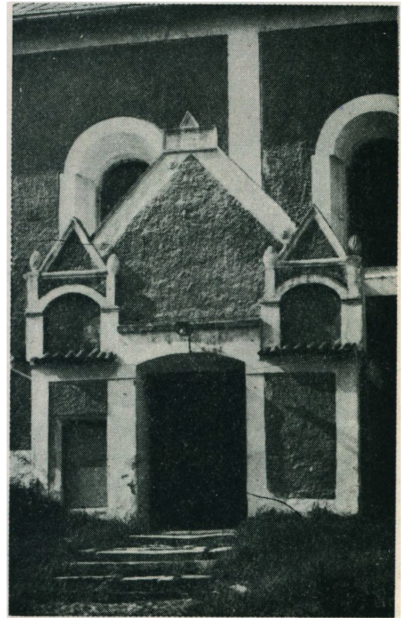
Dwunawowy układ Niemysłowic nie posiada obecnie analogii na omawianym terenie, choć nie można wykluczyć ich istnienia. Odpis dokumentu z 2. poł. XVI w., zachowany w galce na wieży, powiada, że kościół w Babcicach (pow. Głubczyce — obecny całkowicie przebu-



Il. 4. Kościół w Boguchwałowie. (Fot. T. Chrzanowski)

dowany w XVIII w.), fundowany przez komtura Joannitów z Grobnik, Jerzego Prószkowskiego, posiadał w nawie filar podtrzymujący sklepienie.

Natomiast dość licznie powstają kościoły salowe, choć należy przypuszczać, że i tu liczba zmniejszyła się znacznie na skutek późniejszych rozbudów. Najwcześniejszym wśród zachowanych i datowanych obiektów jest kościół w Łukowicach (pow. Brzeg), fundowany w r. 1581 przez Jerzego II księcia brzeskiego (a więc oczywiście ewangelicki). Ta dość skromna, jak na książęcą fundację, budowla jest prostokątem o czterech przęsłach, przy czym od wsch.



Il. 5. Kruchta kościoła w Biskupowie. (Fot. T. Chrzanowski)



Il. 6. Wieże kościołów w Wierzbicicach, Dytmarowie i Rudziczce. (Fot. T. Chrzanowski)

zamknięta jest na zewnątrz ścianą prostą, wewnątrz trójbocznie (wieża jest dodatkiem późniejszym). Zapewne z końca w. XVI pochodzi kościół w Bierawie (pow. Koźle) o czterech nierównej szerokości przęsłach, trójbocznym zamknięciu oraz obszernej przybudówce od pd. mieszczącej zblokowane razem —

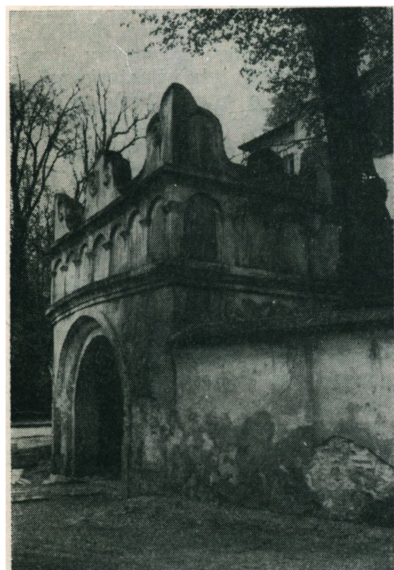
zakrytą, kruchtę oraz dwie loże kolatorskie; wieża od zach. powstała prawdopodobnie nieco później, w r. 1614.

Dalsze przykłady pochodzą już z pierwszych dziesięcioleci XVII w. Szymiszów zbudowany w r. 1607 z fundacji Jana Krzydłowskiego, jako ewangelicki, był pierwotnie wydłużonym ośmiobokiem z wieżą od zach., który zniekształcono w latach 1909—11 przez przedłużenie o transept i nowe prezbiterium. W latach 1616—17 Hans Pückler, jeden z najbogatszych magnatów ówczesnego Śląska Opolskiego, buduje w sąsiedztwie swego pałacu w Szydłowcu (pow. Niemodlin) niewielki kościół, zamierzony po części na rodziną nekropole. Budowniczym, jedynym zresztą jak dotąd znanym z nazwiska wśród twórców omawianych kościołów, był Włoch Antonio Rusco z Offen, rzecz o tyle dziwna, że w tej bardzo zresztą skromnej budowlu nie przejawiają się żadne inspiracje włoskiego renesansu i tkwi on całkowicie w prowincjonalnym charakterze ówczesnej architektury sakralnej na Śląsku. Jest to trójprzęsłowy budynek z zakrystią i lożą od pn. oraz wieżą wbudowaną od zach. do wnętrza korpusu (układ stosowany dość często we wczesnogotyckich kościołach sąsiedniego powiatu brzeskiego).

Czy Antonio Rusco był jedynym włoskim muratorem budującym ówczesne kościoły na Śląsku Pol-

skim? Należy przypuszczać, że dziełem przybyłego czy przybyłych z Włoch majstrów jest jeden z najciekawszych kościołów omawianego okresu, wzniesiony w r. 1618 w Lasocicach (pow. Nysa). Za takim przypuszczeniem przemawia fundacja kościoła przez Włocha, właściciela wsi Franciszka Troilo de Riviano, jak i fakt umiejętnego posługiwania się formami renesansowymi. Dość niezwykły kształt kościoła da się łatwo wytłumaczyć zmianą programu budowlanego. Zamierzano zapewne wznieść o wiele obszerniejszą świątynię, w rezultacie jednak wykorzystano w nawie mury poprzedniej, wczesnogotyckiej (o czym świadczą wątki ceglane), przez co krótkie, wielobocznie zamknięte prezbiterium jest obecnie szersze od nawy, w której z kolei z trudem mieści się obszerna i niewspółmiernie duża loża kolatorska, nadwieszona na wspornikach i ozdobiona kolumnami dźwigającymi półkoliste arkady i baldachim. Przeciwno udziałowi Włochów przemawiać mogłyby formy renesansu północnego użyte w dekoracji (no. ornament okuciowy), ale jak widzieliśmy przybyłe z Italii dość szybko adaptowali się do gustów i tradycji miejscowych.

Wydaje się, że murator lub strzecha czynna w Lasocicach wzniosła w omawianym rejonie dwa dalsze kościoły, o czym mogłoby świadczyć stosowanie z zamiłowaniem kwadratowych, przekątnie



Il. 7. Bramka w ogrodzeniu kościoła w Kujawach (Fot. T. Chrzanowski)



Il. 8. Bramka i ogrodzenie kościoła w Boguchwałowie. (Fot. T. Chrzanowski)



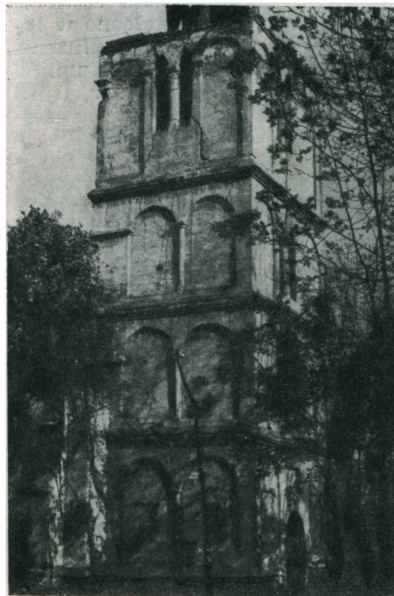
Il. 9. Zwieńczenia wież kościołów w Niemysłowicach, Ścinawie Nyskiej i Lubrzy. (Fot. T. Chrzanowski)

ustawianych okienek w kamiennych obramieniach. W Gierałcicach (pow. Nysa) zachowała się niestety jedynie wieża z 1615 r. (korpus powstał w latach 1869—71), natomiast kościół w Więcierzycach (pow. Grodków) z r. 1621, zbudowany jako ewangelicki, jest zarazem ostatnim przykładem układu salowego, zniekształconego niestety przez dobudowane w r. 1910 nowe prezbiterium. Działalność owej domniemanej strzechy można by ponadto powiększyć o pozostałości renesansowego dworu Franciszka Troila w Lasocicach oraz o dwór w Gierałcicach.

Oczywiście poza ewangelickimi powstawały również i katolickie kościoły salowe, ale były to mniejsze świątynie, przeważnie kościoły cmentarne wznoszone w bezpośrednim sąsiedztwie miast jak np. w Paczkowie, Głuchołazach, Korfantowie i Nysie. Kościoły w Korfantowie i Głuchołazach, bezwieżowe, wzniesione były pierwotnie niewątpliwie w konstrukcji szkieletowej i dopiero w późniejszych okresach obmurowane. Kościół cmentarny w Paczkowie z lat 1604—6, spalony niestety w r. 1945 był niewielką budowlą salową o trójbocznym zamknięciu i kwadratowej wieży od zach. Kościół Jerozolimski w Nysie, wystawiony w r. 1633 po spaleniu pierwotnego, posiada również układ salowy z trójbocznym zamknięciem i niewielkim otwartym portykiem czy raczej otwartą kruchtą od zach. Sześcioboczna zakrystia i dobudówki transeptu są późniejszymi dodatkami. Natomiast kościół cmentarny św. Rocha w Nysie z r. 1637 jest jedną z najpóźniejszych realizacji omawianego okresu korzystającą z

późnorenesansowych i manierystycznych form. Wzniesiony na rzucie krzyża o krótkich ramionach transeptu ma od wsch. wewnątrz zaokrąglone zamknięcie z dwiema niszami po bokach.

Bryły omawianych budowli odznaczają się dużą prostotą i bardzo często sprawiają wrażenie całkowicie jeszcze gotyckich rozwiązań. Odbudowany w r. 1544 po pożarze nyski kościół franciszkanów p.w. św. Barbary posiada dwa szczyty, przy czym zach. jeszcze całkowicie póź-



Il. 10. Wieża kościoła cmentarnego w Paczkowie. (Fot. T. Chrzanowski)

nogotycki o typowych dla Śląska podziałach krzyżowymi, prostokątnymi blendami — może, ale bynajmniej nie musi pochodzić sprzed pożaru. Szczyt wsch. jest natomiast pierwszym szczytem kościelnym stosującym bardzo zresztą nieśmiało formy renesansowe w postaci ogzysmowanych lizen i falistego wykroju, niewątpliwie zresztą wzorowany na bogatszych nieraz zwieńczeniach kamienic mieszczan-skich. Szczyty na korpusach kościołów pojawiają się zresztą niezbyt często. W Niemysłowicach (1568) jest to tylko trójkątny szczyt dzielony nierytmicznie wątlymi gzymsami. W Lewinie brzeskim (gotycki, spalony 1586, odbudowany w 1593 r.) szczyt zach. posiada bogaty obrys, ale całą wielką płaszczyznę dzieli jedynie trzy płytkie blendy. Przykładem tradycjonalizmu, wynikłego być może z powtórzenia formy budowli pierwotnej, jest schodkowy szczyt kościoła Jerozolimskiego w Nysie: zupełnie gładki i ożywiony tylko po bokach rzędem szczyków umieszczonych na uskokach. Skromne, manierystyczne rozwiązania prezentują najpóźniejsze realizacje tego okresu: nyski kościół św. Rocha i kaplica zamkowa w Głogówku (1645).

O ile jednak brak szczytów nad prezbiteriami czy nawami, o tyle występują one licznie na kruchtach i łozach, z kolei zaś na bramkach ogrodzeń. Pojawiają się one zresztą równoległe do zwieńczeń attykowych. Repertuar form dość ograniczony, esownice, motywy płomieniste lub w kształcie serc, obeliskowe lub szyszkowe sterczyny i podziały lizenami lub pilasterkami, a także wnęki o rozmaitych wykrojach. Szczyty te są daleko skromniejsze od tych, które pojawiają się równocześnie w architekturze świeckiej. Do bogatszych zaliczyć można szczyty nad lożą i brama ogrodzenia w Boguchwałowie (1602; pow. Głubczyce) oraz nad kruchtami w Biskupowie (pow. Nysa) i Bąkowie (pow. Grodków).

O wiele bardziej interesujące jest stosowanie attyk. Najwcześniejsze pojawiają się na wieżach; zresztą bardzo trudno ustalić kiedy zwieńczenie wieży jest jeszcze krenelażem, a kiedy znaczną być attyką. Faktem jest, że typowym rozwiązaniem zwieńczeń wieżowych na Śląsku w epoce późnego gotyku jest murowana, krągła lub wieloboczna iglica ujęta w narożach u podstawy trójkątnymi szczykami. Nauka niemiecka określała je mianem „Piastenturm” — wież piastowskich. Na omawianym terenie spotykamy

je m. in. w Małujowicach, Lipowej czy Młodoszowicach, powtarzają je później już z 2. poł. XVI w. pochodzące Buszyce (pow. Brzeg) czy Przylesie Dolne (pow. Grodków). Później stają się owe attykowe zwieńczenia wież niemal regułą, występują do dziś w licznych przykładach (Dytmarów, Wierzbiciec, Boguchwałów, Sciborzyce Małe, Scinawa Nyska, Rudziczka), dalsze znane są z przekazów ikonograficznych lub z literatury przedmiotu.

Oczywiście imponująca attyka kościoła w Paczkowie jest zjawiskiem odosobnionym na obszarze nie tylko Śląska Opolskiego. Rozpowszechnienie się jednak tego elementu jest tak znaczne, że spotykamy go nie tylko na kruchtach (Paczków, Radzikowice), bramkach ogrodzeń kościelnych (Radzikowice, Pogorzela, Łukowice, Lasocice, Kujały, Bąków Grodkowski, Kamienica i Gościce), lecz także na murach otaczających kościoły. Przykład takiego zastosowania mamy dziś jedynie w Boguchwałowie (silnie zresztą zrekonstruowany); w Wierzchu (pow. Prudnik) zachował się natomiast tylko jeden element grzebienia, świadczący jednak, że stosowanie grzebieni attykowych na murach obwodowych nie było na Śląsku Opolskim czymś wyjątkowym (przypominam przy okazji bogate zwieńczenie attykowe muru otaczającego zameczek w Trzebini pod Prudnikiem).

Inne elementy dekoracji czy artykulacji zewnętrznych brył kościołów są nader skromne: boniowania naroży, bardzo proste obramienia portalowe i okienne, gzymsy dzielące wieże i in. Jedynym ciekawym rozwiązaniem są podziały górnych kondygnacji wież w Niemysłowicach i Scinawie Nyskiej (pow. Nysa — z lat 1585—86) złożone ze ślepych półkolistych arkad wspartych na półkolumnach, być może reminiscencja otwartych ganków arkadowych na renesansowych wieżach w Polsce i Czechach. W Lubrzy (pow. Prudnik) występują już tylko w narożach górnej ośmiobocznej kondygnacji wałki — przykład barbaryzacji pierwowzoru. Wreszcie ciekawym przykładem, nawiązującym do miejscowej wieży ratuszowej są podziały całej wieży kościoła cmentarnego w Paczkowie, w którym poza ślepyimi arkadami i półkolumnami występują dziwaczne, nieproporcjonalne bliźnię okienka ostrołukowe dzielone kolumnkami. W rezultacie najpełniejszy program dekoracyjny znajdujemy w kościele w Lasocicach: boniowania, kamienne obramienia



Il. 11. Zwornik sklepienia kościoła w Pomorzowicach. (Fot. T. Chrzanowski)

okien z profilem, boniowaniem lub rautami, a na wieży znów motyw bliźnich okienek, tym razem zwieńczonych trójkątymi przyczółkami.

Skromna w zasadzie architektura zewnętrznych brył, odznacza się przecież dość wyraźnymi cechami: w istocie jeszcze gotycka, najczęściej opięta szkarpami, ozdobiona raczej na kruchtach, łożach czy bramkach niż na samym korpusie szczytami lub grzebieniami attykowymi, niemal zawsze wyposażona w wieżę, w wielu wypadkach przechodzącą z kwadratu w ośmiobok i zakończoną grzebieniem attyki oraz murowaną iglicą. Wieże i mu-



Il. 12. Wspornik w kościele w Boguchwałowie. (Fot. T. Chrzanowski)

ry wykazują wyraźnie cechy obronne, wznoszono je z myślą o inkasacji obiektów, które w mniejszych osiedlach najlepiej nadawały się do obrony, wyposażając je obficie w strzelnice do dzisiaj licznie zachowane (w murach: w Kolnicy, Szydłowcu, Lasocicach, w wieżach: w Dytmarowie, Raclawicach Śląskich, Radzikowicach i in.).

Nie należy wreszcie zapominać o bardzo ważnym elemencie dekoracyjnym, stosowanym powszechnie w ówczesnej architekturze, a mianowicie o dekoracji sgraffitowej. Gotycki kościół w Białej Prudnickiej, przebudowany w 1544 r. posiada na wieży dekorację pryzmatyczną; analogiczną, lecz bogatszą w motywach znajdujemy na wieżach w Bierawie i Scinawie Nyskiej, natomiast na prezbiterium kościoła w Wysokiej (pow. Strzelce) zachowała się dekoracja o motywach roślinnych z datą 1598. Sgraffita występowały zresztą także na bramkach ogrodzeń, być może i na murach — istnienie takiej dekoracji stwierdziliśmy na bramce w Gościcach (pow. Nysa), o innych wspomina inwentarz Lutscha.

O charakterze wnętrza omawianych kościołów decydują oczywiście sklepienia. Nie wypracowały jakichś bogatszych i indywidualniejszych rozwiązań, wykazują jednak wyraźny kierunek ewolucyjny. Występują zasadniczo w dwu odmianach. Aż do pierwszego dziesięciolecia w. XVII pojawiają się tradycyjne sklepienia żebrowe, przy czym niemal z reguły stosują klasyczny układ krzyżowy. Wydaje się, że tak charakterystyczne dla późnego gotyku sklepienia sieciowe zanikają w 2. połowie w. XVI, stąd nieprzekonywujące wydaje mi się datowanie sklepienia w kaplicy Maltitów przy farze w Paczkowie na r. 1588. Data ta odnosi się do przekształcenia i uposażenia kaplicy, sklepienie odnieść należy raczej do czasu jej budowy, a więc do 2. ćwierci XV w.

Sklepienia krzyżowo-żebrowe zachowały się w ok. 10 obiektach, zlokalizowanych w południowych powiatach województwa. Występują też rzeźbione, przeważnie heraldyczne zworniki (Pomorzowice, pow. Głubczyce) czasem i wsporniki, przy czym bardzo interesująco przedstawia się pod tym względem kościoły w Boguchwałowie o dziwnie w swym prymitywizmie rozmanizującym zespole rzeźbionych wsporników.

O ile sklepienia żebrowe trzymają się najprostszyc schematów, o tyle druga odmiana wprowadza



Il. 13. Sklepienie kościoła w Lasocicach. (Fot. T. Chrzanowski)

rozwiązania bogatsze. Odmiana ta charakteryzuje się stosowaniem sklepień krzyżowych lub częścię kolebkowych z lunetami, na których pojawia się stiukowa imitacja żebrowań. W przykładach najskromniejszych niewydatne stiukowe waliki podkreślają jedynie szwy sklepienne, w szeregu jednak kościołów mamy do czynienia z dość rozwiniętymi kompozycjami sieciowymi, wzbogaconymi dodatkowo rozetami, gwiazdkami, motywami perełkowymi i stylizowanymi roślinnymi, ponadto zaś we wspornikach występują ozdobne gzymśowania i esownice. Przykłady sklepień bogatszych to Zubrzyce, Kujawy, Sciborzyce Małe, Niemodlin, Wojstów, Szydłowiec, najbogatsze układy wystąpią w Lasocicach i Szymiszowie. We wszystkich elementem dość charakterystycznym jest podkreślenie wzdłużnej osi kościoła.

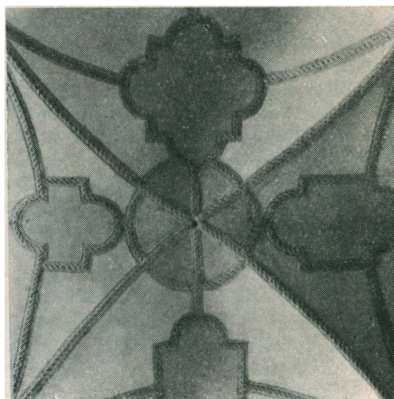
Sklepienia tego typu prowadzą w konsekwencji do rozpowszechnionych w okresie baroku sklepień kolebkowych z lunetami, dekorowanych stiukowymi listwami podkreślającymi lunety i tworzącymi pla-

fony o urozamiconym wykroju. Ten typ sklepienia zostaje zresztą wypracowany już w omawianym okresie: występuje w Tarnowie Grodkowskim, w nyskim kościele św. Rocha (1637), a także w baptysterium przy kościele p.w. św. Jakuba w Nysie, wzniesionym w latach 1658—50 z fundacji Anny Gritzner.

Inne podziały i elementy dekoracyjne wewnątrz występują pojedynczo i nie posiadają cech powszechności (łóża w Lasocicach, chór muzyczny w Więciemierzycach). Również dekoracja malarska traci to znaczenie, które posiadała w okresie gotyku. Niefachowo odnowiona i zrekonstruowana dekoracja malarska w Kujawach oraz piękny, kasetonowy strop w Centawie z 1586 r. to niemal wszystko co się zachowało.

O charakterze wewnątrz omawianych kościołów decydowały w o wiele większym stopniu jednolite wystrój, jakie spotykamy jeszcze w niektórych obiektach, jak np. w Boguchwałowie, Szydłowcu czy Lewinie Brzeskim, uzupełnione licznymi występującą rzeźbą sepulkralną. Ale oczywiście omawianie ich nie należy do tematu niniejszych uwag.

Skromna, ale nader licznie reprezentowana architektura kościelna omawianego okresu nie wydała arcydzieł, wypracowała natomiast niewątpliwie pewne odrębne cechy. Przyjmując tylko powierzchownie elementy dekoracyjne nowego stylu, pozostaje wierna formułom tradycyjnym, wzbogacając je tylko i lekko modyfikując. W związku z zagrożeniem tureckim rozwija elementy obronne w architekturze samych kościołów, a szczególnie w ich ogrodzeniach. W związku z rozpowszechnianiem się wyznania ewangelickie-



Il. 14. Sklepienie kościoła św. Rocha w Nysie. (Fot. M. Kornecki)

go, próbuje wypracować formę kościoła salowego. Z tradycjonalizmem wiąże pewne cechy być może świadomie archaizujące, czego przykładem są: krzyżowe formy sklepień żebrowych, rzeźbione maski wsporników, bliźnie okienka w wieżach, a także formy niektórych obramień (np. nawiązujący do romańskich portal wieży kościoła w Lubrzy pod Prudnikami).

Pomimo tradycjonalizmu i skromności, ewolucja form prowadzi niewątpliwie do baroku i jego przykładem może być wspomniane już wyżej baptysterium przy kościele św. Jakuba w Nysie. Ale naturalna ewolucja ulega gwałtownemu przzerwaniu w dobie wojny trzydziestoletniej. Barok przyjdzie na Śląsk Opolski w końcu XVII w. w formie już w pełni dojrzałej, przyniesiony przez budowniczych czeskich (Tworzków), a przede wszystkim jezuickich (kościół i kolegium jezuickie w Nysie).

JANUSZ KUBIAK

KOŚCIÓŁ I KLASZTOR POBERNARDYŃSKI W ZŁOCZEWIE*

(Streszczenie referatu wygłoszonego na zebraniu naukowym Oddziału Warszawskiego w dniu 8.VI.1966 r.)

„Zlaczów” wzmiankowany jest na początku XVI w. jako wieś należąca do parafii unikowskiej w

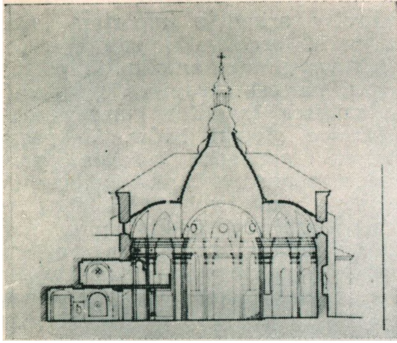
ziemi sieradzkiej. W końcu tego stulecia staje się własnością Andrzeja Ruszkowskiego z Rokoszy,

herbu Pobóg, miecznika kaliskiego. O życiu jego niewiele posiadamy wiadomości. Urodził się w r. 1563.

* Referat opracowany został na podstawie studium historyczno-architektonicznego wykonanego w 1965 r. w Pracowni Dokumentacji Historycznej P.K.Z., Oddział W-wą. Obok dotychczasowej

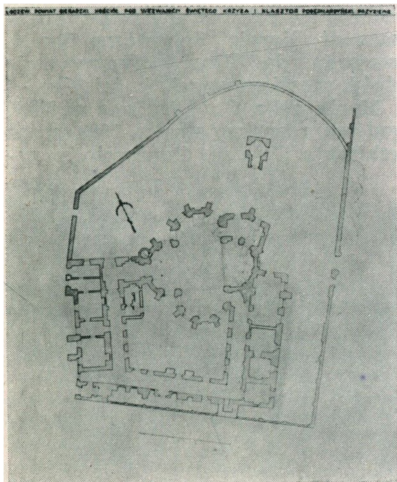
literatury dotyczącej kościoła pobernardyńskiego w Złoczewie podstawowym źródłem wiadomości na temat dziejów kościoła i klasztoru jest zespół akt w Archiwum Prowincji OO Bernardynów

w Krakowie — patrz: O. Hieronim Eug. Wyczawski O.F.M., *Katalog Prowincji OO Bernardynów w Krakowie*, „Archywa, Biblioteki i Muzea Kościelne”, t. V, Lublin 1962, t. VI, Lublin 1963.



Il. 1. Kościół pobernardyński w Złoczewie, rzut przyziemia. Oprac. Z.A.P. Pol. Warsz., 1930 r.

W końcu w. XVI, jak głosi tradycja nie potwierdzona jednak źródłami, jeździł do Rzymu, aby uzyskać odpuszczenie grzechów za popełnione rzekomo zabójstwo. Przepuszczalnie po powrocie do kraju nabywa dobra złoczewskie i zgodnie z powyższym ślubem funduje budowę kościoła parafialnego. W dokumencie fundacyjnym, spisany w r. 1600 w grodzie sieradzkim, Ruskowski zobowiązał się wnieść w Złoczewie murowaną świątynię p.w. Narodzenia N.M.P. W następnym roku prymas Stanisław Karnkowski zatwierdził erekcję kościoła oraz zezwolił na utworzenie nowej parafii, wydzielonej z parafii unikowskiej. W r. 1603 trwała jeszcze budowa kościoła, zakończono ją w r. 1603. W tym też roku Andrzej Ruskowski podjął nową inicjatywę, postanowił do wzniesionego kościoła



Il. 2. Kościół i klasztor pobernardyński w Złoczewie, rzut przyziemia. Oprac. Z.A.P. Pol. Warsz., 1930 r.

ła wprowadzić zakonników, zaś dla parafii zbudować inną świątynię. W r. 1603 sprowadza do Złoczewa muratora Jerzego Hoffmana i zawiera z nim kontrakt na obudowę cmentarza kościelnego i budowę „kamienicy”, tj. budynku klasztornego. Jak wynika z późniejszych przekazów źródłowych, wzniesiono wówczas wolnostojący, piętrowy budynek, który następnie w końcu w. XVII w czasie rozbudowy klasztoru włączono do zespołu jako skrzydło południowe. Konsekracji kościoła dokonał prymas Bernard Maciejowski w dniu 18 marca r. 1607. W następnym roku zespół przekazany został o.o. bernardynom. Nowy kościół parafialny wzniesiono w latach 1614—1617. Jednocześnie Ruskowski przystąpił do budowy swojego dworu (ukończonego w r. 1616). Złoczew w tym czasie posiadał już prawa miejskie, nadane mu przez Zygmunta III w 1605 r.

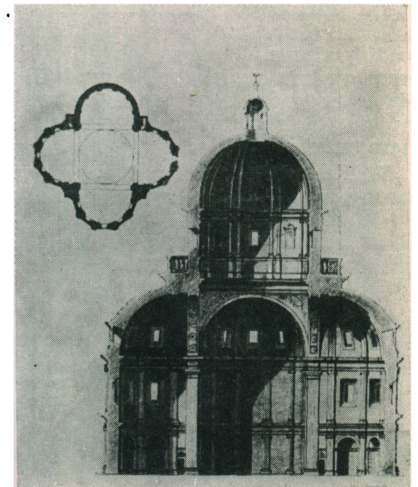
Z fundacji Wojciecha Urbańskiego, kasztelana wieluńskiego i starosty grabowskiego, przystąpiono w r. 1681 do gromadzenia materiału na projektowaną rozbudowę klasztoru. „Fabrykę” rozpoczęto w r. 1683 wraz z przybyciem nowego gwardiana, Daniela Wesołowicza. W pierwszej kolejności Urbański funduje budowę istniejącej obecnie kaplicy, przylegającej do kościoła od strony pn.-wsch. Pierwotnie w tym miejscu znajdowała się wzniesiona z fundacji Andrzeja Ruskowskiego kaplica N.M.P., pod nią zaś zakryta. Urbański polecił w podziemiach urządzić kryptę grobową, nad nią zaś wzniesić nową kaplicę. W latach 1684—87 do pierwotnej „kamienicy” dobudowano wschodnie skrzydło klasztoru oraz wieżę, w następnym roku ukończono skrzydło zachodnie. W r. 1689 przystąpiono do budowy skrzydła przylegającego do klasztoru od strony pd.

W r. 1719 pożar niszczy prawie całe miasto, płonie również kościół i klasztor. W ciągu następnych lat trwają intensywne prace remontowe. Przypuszcza się, że wówczas właśnie zmieniono pierwotne wezwanie kościoła — Narodzenia N.M.P. na obecne — św. Krzyża. W r. 1808 wybucha następny groźny pożar; remont kościoła i klasztoru ukończono w r. 1829. W końcu w. XIX spłonęła południowa część klasztoru, nigdy już nie odbudowana. Po kasacie konwentu w r. 1864 zespół pobernardyński przejęty został przez parafię, zaś w r. 1949 oddany za siostrą mniszką kamedulkom.

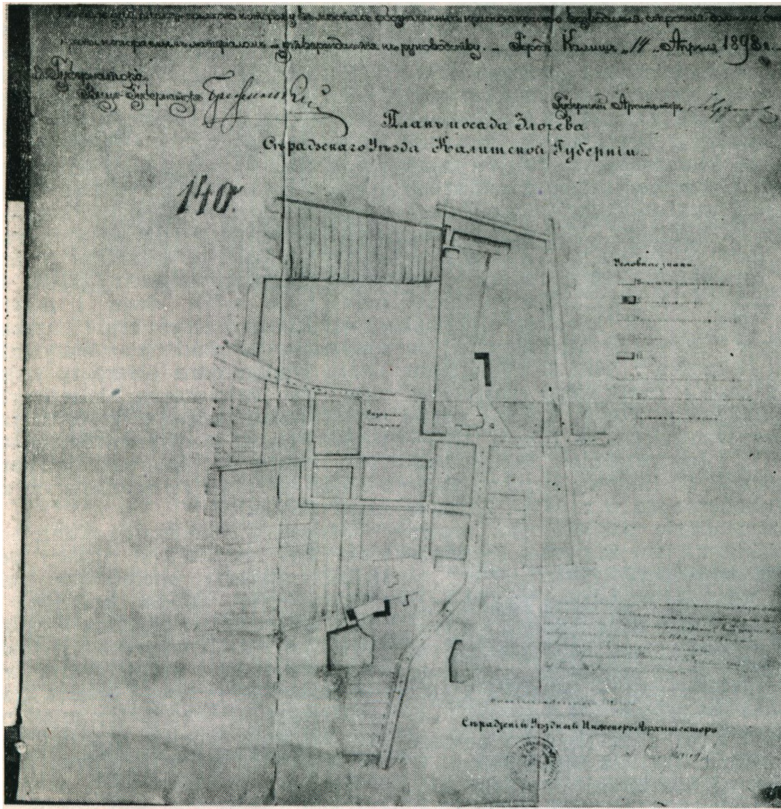
Miasto zostało lokowane na terenie wcześniej już istniejącej wsi, w

bezpośrednim sąsiedztwie dworu. W centrum układu miejskiego wytyczono regularny, kwadratowy rynek, jego pierzeję pn. przecięto w połowie ulicą prostopadłą. Lokalizacja kościoła w kwartale przylegającym do owej ulicy wynika zapewne z chęci bliższego powiązania go nie tylko z centrum układu miejskiego, ale i z dworem, a jednocześnie z przebiegającym przez Złoczew traktem wieluńsko-sieradzkim. Kościół stanął więc w centrum zespołu łączącego w sobie dwór i miasto, a dzięki centralnej brzyłe uzyskał korzystne widoki ze wszystkich stron. Wspomniane elementy wskazują na zamierzoną kompozycję przestrzenną zespołu z centralnie usytuowanym kościołem-mauzoleum rodu fundatora, kompozycję pozostającą w kręgu renesansowych założeń miejskich.

Podstawą kompozycji planu kościoła jest tetrakoncha. Cztery półkoliste apsydy, spełniające rolę prezbiterium, kaplic bocznych i chóru muzycznego, otaczają kwadratową nawę. Plan wyrysowany został na siatce — linie geometryczne wyznaczające zarys apsyd biegną środkiem muru, kreśląc cztery przecinające się koła. Punkty przecięć tych kół pozwoliły na wykreślenie kwadratu nawy. Wysokość wnętrza kościoła równa się jego szerokości, dzięki czemu całość wpisuje się w figurę kwadratu. Nad częścią środkową, na ścianach arkad otwierających się do apsyd, wspiera się czteropopłowa, nieco wyciągnięta kopuła, zakończona tulejowatym przewężeniem, otwierającym się do przykry-



Il. 3. Kościół S. Maria della Consolazione w Todi, rzut i przekrój. (Repr. wg. J. Burckhardta) *Geschichte der Renaissance in Italien*.



Il. 4. Złoczew, plan miasta z 1893 r. A.G.A.D. Warszawa.

chiwołty arkad z impostami, nad pn.-zach. archiwoltą znajduje się stiukowa główka aniołka. W polach fryzu, na osi skrajnych pilastrów, w miejsce tryglifów umieszczono stiukowe główki lwów. W pozostałych partiach kościoła przy powiększeniu otworów okiennych usunięto archiwolty arkad oraz skuto architrav między pilastrami (z wyjątkiem przesła na osiach arkad, gdzie ze względu na stojące ołtarze okna nie były potrzebne). Zachowała się również archiwoltą arkady z impostami nad wejściem do kaplicy.

Omówiona przebudowa zmieniła również charakter elewacji zewnętrznych kościoła, pierwotnie sprawiających wrażenie bardziej masywne dzięki mniejszym otworom okiennym i większym partiom muru. Przebijając nowe okna wpuszczono niewątpliwie więcej światła do wnętrza, zniszczono jednak przy tym regularny rytm wystroju architektonicznego.

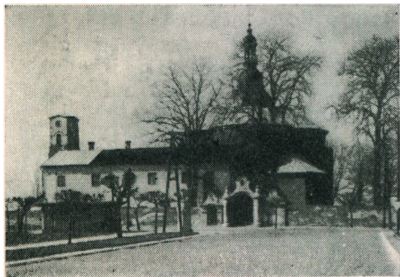
Szukając pierwowzoru planu kościoła złoczewskiego sięgnąć musimy na teren Włoch, tam też, jak głosi tradycja, jeździł przed r. 1600 fundator Andrzej Ruszkowski. Kompozycja planu wywodzi się z formy renesansowych kościołów centralnych, które we Włoszech pojawiły się w 1. poł. XV w., pierwszą zaś zwartą koncepcję teoretyczną znalazły w traktacie Albertiego około połowy tego stulecia.

Wśród wielu odmian planu centralnego, opartego o kompozycję dwóch figur geometrycznych — koła i kwadratu, niewątpliwie najbliższe budowli złoczewskiej są projekty teoretyczne szkicowane przez Francesca di Giorgio, Sebastiana Serlio, Leonarda da Vinci, czy wreszcie wśród zrealizowanych kościołów — S. Maria della Consolazione w Todi (budowa rozpoczęta w r. 1508 przez architekta Cola da Caprarola, przy-

wającego ją helmu; nad apsydami konchy sklepienne. Wnętrze kościoła oświetlają dwa rzędy okien: górą okrągłych w lunetach sklepień apsydialnych, zaś dołem, pod belkowaniem, podłużnych, zamkniętych półkoliście. Rozstaw otworów okiennych podporządkowany jest pięcioprzesłowemu podziałowi apsyd. Na zewnątrz podział ten zaakcentowany jest dodatkowo oszkarpowaniem murów.

Wstępna analiza wskazuje, iż obecny wykrój podłużnych okien nie

odpowiada dawnemu, zostały one powiększone i przesunięte wyżej, brak jednak wiadomości kiedy zostało to dokonane. Pierwotny wykrój posiadają jedynie ostrołukowe blendy okienne, znajdujące się na osi apsyd południowej i północnej. Różnica wysokości okien pierwotnych i nowych wynosi ok. 0,5 m. Wewnątrz kościoła pierwotny wykrój okna zachował się w blendzie okiennej znajdującej się w apsydzie mieszczącej chór muzyczny. Jest to tym cenniejsze, że w trzech środkowych przesłach tej apsydy zachował się również w pełnej formie wystrój architektoniczny pilastrów-arkadowy, dorycki, systemu wielkoporządkowego. Układ ten, opasujący pierwotnie całe wnętrze kościoła operuje zdwojonymi pilastrami z odpowiednio gierowanym belkowaniem doryckim. Tryglify umieszczono na osi pilastrów oraz na osi przesł. W dolnej części gzymsu występuje motyw kostki. Architrav trójdzielny. Skromnie opracowane kapitele pilastrów składają się z ćwierćwałka i płytki, pod kapitelami profil półwałka. W apsydzie chórowej zachowały się również ar-



Il. 5. Kościół i klasztor pobernardzki w Złoczewie, widok od wsch. (Fot. K. Kowalska)



Il. 6. Wirydarz kościoła pobernardzkiego w Złoczewie. (Fot. K. Kowalska)



Il. 7. Kościół i klasztor pobernardyński w Złoczewie, widok od pn. (Fot. K. Kowalska)

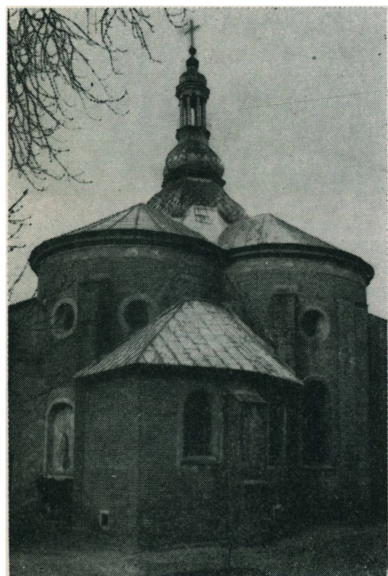
puszczalnie wg projektów Bramante'go, koniec budowy r. 1607). Budowniczy złoczewski, posługując się niewątpliwie sprowadzonym z Włoch gotowym projektem architektonicznym, był pierwszym w Polsce, który zrealizował ten typ planu, nie znalazł jednak naśladowców. W XVI i w 1. poł. w. XVII wśród budowli centralnych dominował u nas typ ukształtowany w Kaplicy Zygmuntowskiej na

Wawelu, od końca zaś w. XVII przyjął się raczej wariant reprezentowany tyłmanowskim kościołem sakramentek w Warszawie. Najbliższa w formie kościołowi złoczewskiemu była nieistniejąca dziś kaplica św. Stanisława w Gnieźnie, fundowana przez prymasa Jana Łaskiego w r. 1520.

Realizacja kościoła złoczewskiego, dzieło nieznanego nam warsztatu budowlanego, tkwi głęboko w miejscowej tradycji architektonicznej. Tym tłumaczą się odstępstwa od pierwowzorów włoskich, wpływające częściowo również z możliwości naszych budowniczych. Zarówno w szkicu rysunkowym Leonarda da Vinci jak i w tak bardzo mu pokrewnym kościele w Todi inna jest skala bryły kościoła z dominującą nad kwadratem nawy wyniosłą kopułą, wspartą na bębnię. W kościele złoczewskim kopuła, skryta pod dachami kaplic i hełmem, nie stanowi w widoku zewnętrznym elementu podkreślającego kompozycję budowli, a przeciwnie zacierają ją. Dominują natomiast surowe, nietynkowane ściany apsyd. Odmienne jest również niż w kościołach włoskich opracowanie wnętrza. Miękkie, mało klasyczne w swym rysunku, profile arkad i belkowań, grubo nakładające się warstwy pilastrów w narożach nawy, tkwią w prowincjonalizmie miejscowych warsztatów budowlanych i w dość specyficznej formie architektury polskiej przełomu wieku XVI i XVII. Przemieszanie form, cha-

rakterystyczne dla budownictwa powstającego w kręgu prowincjonalnych warsztatów muratorskich, ukształtowało również architekturę kościoła pobernardyńskiego w Złoczewie. Jego ostrołukowe (w swym pierwotnym wykroju) otwory okienne tkwią jeszcze w gotyku, forma wystroju architektonicznego zapowiada motywy baroku, jednak w ukształtowaniu budowli, jak i w powiązaniu z nią układzie zespołu miejskiego, dominują koncepcje renesansu.

Motywy wystroju architektonicznego systemu wielkoporzadkowego, doryckiego, pilastrowo-arkadowego, budowniczy złoczewski zaczerpnął zapewne ze wzniesionego przed kilku laty kościoła jezuickiego w Kaliszu (1587—95). Budowla ta wzniesiona przez arch. jezuickiego Jana Marię Bernardoniego, przy współudziale Albina Fontany, powstała z fundacji prymasa Stanisława Karnkowskiego, który następnie w r. 1601 zatwierdził erekcję kościoła złoczewskiego. Budowniczy złoczewski, prymitywizując w pewnym stopniu przejęty z Kalisza system wystroju architektonicznego, wzbogacił go jednocześnie przez wkomponowanie dwóch rzędów okien — dołem podłużnych, górą okrągłych. W ten sposób wykształcił się nowy, oryginalny typ opracowania wnętrza i elewacji przyjęty następnie przez budowniczych koś-



Il. 8. Kościół pobernardyński w Złoczewie, widok od pn.-wsch. (Fot. K. Kowalska)



Il. 9. Kościół pobernardyński w Złoczewie, okno o pierwotnym wykroju na osi kaplicy pd. Widok od strony wirydarza. (Fot. J. Raczyński 1930)



Il. 10. Kościół pobernardyński w Żłoczewie, widok na prezbiterium. (Fot. K. Kowalska)



Il. 11. Kościół pobernardyński w Żłoczewie, widok na chór muzyczny. (Fot. K. Kowalska)

nych w kontrakcie z r. 1603. Jak wiadomo w momencie zawierania tego kontraktu budowa kościoła p.w. Narodzenia N.M.P. była już zakończona, lub dobiegała końca. Przypuszczać natomiast można, że był on muratorem kościoła parafialnego, wznoszonego w latach 1614—17, a może i dworu Ruszkowskich, budowanego w latach 1614—16. Niestety nie posiadamy na to potwierdzenia w źródłach. Niewyjaśnioną sprawą pozostaje również pochodzenie Jerzego Hoffmana, nieznanne jest miejsce jego poprzedniego pobytu przed przyjazdem do Żłoczewa. Pewną wskazówką w tym względzie może być zarówno brzmienie nazwiska, jak i znany fakt licznych kontaktów Wielunia ze Śląskiem w końcu wieku XVI.

ciola najbliższego regionu. Pod wyraźnym wpływem kościoła pobernardyńskiego w Żłoczewie wzniesiono kościoły w Poddebicach (1610), w Żłoczewie (parafialny, 1614—17), w Wąglczewie (1626—28) i w Komornikach (1631). Podobne cechy posiadał również przed przebudową kościół bernardynek w Wieluniu (1612—15), wzniesiony przez Jerzego Hoffmana, którego działalność budowlaną od dość dawna już wiązano z kilkoma kościołami wymienionej wyżej grupy. Wysunięto m. in. przypuszczenie o jego udziale w budowie kościołów w Wąglczewie i Żłoczewie (parafialny). W świetle aktualnego stanu badań ustalono następujące szczegóły dotyczące Hoffmana: w r. 1603 A. Ruszkowski sprowadził do Żłoczewa muratora Jerzego i zawarł z nim kontrakt na budowę klasztoru i obudowanie cmentarza kościelnego. W r. 1612 Jerzy prowadzi budowę kościoła i klasztoru bernardynek w Wieluniu, wznoszonych z fundacji Anny Koniecpolskiej. W r. 1613

Koniecpolska zawiera kontrakt z Jerzym Hoffmanem mularzem ze Żłoczewa — z treści wynika, że jest to już drugi kontrakt dotyczący tej samej budowy. W momencie podpisywania umowy Jerzy był posiadaczem jakiegoś domu i majątności. Budowę kościoła w Wieluniu ukończył w r. 1615. W aktach klasztoru żłoczewskiego pod datą 31.IX.1638 r. znajdujemy wiadomość o śmierci Jerzego Hoffmana (Georgius Hoffman), obywatela żłoczewskiego, będącego zastępcą syndyka miejscowego klasztoru. „Syndicus Substitutus conventus” była to funkcja doradcy klasztoru upoważnionego m.in. do składania podpisów na kontraktach budowlanych. Fakt ten pozwala identyfikować wspomnianego Jerzego Hoffmana z budowniczym klasztoru żłoczewskiego, ponadto wiadomość o osiedleniu się w Żłoczewie i przyjęciu obywatelstwa miejskiego może potwierdzać tezę, że jego działalność na terenie miasta nie ograniczyła się do prac przewidzia-



Il. 12. Kościół pobernardyński w Żłoczewie, belkowanie ponad chórem muzycznym z zamurowanymi otworami: na pierwszym planie — wejściowymi do pomieszczenia nad kruchtą, na drugim planie — okiennym o pierwotnym wykroju głifu. (Fot. K. Kowalska)

SESJA NAUKOWA ODDZIAŁU TORUŃSKIEGO STOWARZYSZENIA HISTORYKÓW SZTUKI POŚWIĘCONA DZIEJOM SZTUKI POMORZA (TORUŃ 5–7. IX. 1966 R.)

Sesję zorganizował oddział toruński Stowarzyszenia Historyków Sztuki w 500-lecie Pokoju Toruńskiego. Protektorat nad sesją objął Aleksander Schmitd przewodniczący Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Bydgoszczy. Obrady, w których wzięło udział ok. 200 osób, odbywały się w salach Muzeum w Toruniu. W trakcie sesji zostały wygłoszone referaty, któ-

rych streszczenia nadesłane do Kroniki S.H.S. poniżej publikujemy*. Niezależnie od referatów zostało na sesję przygotowanych 21 komunikatów, które zostały wydane w formie broszury *Komunikaty na sesję naukową poświęconą sztuce Pomorza*, Toruń 1966.

Po obradach 5. IX. odbył się w gmachu teatru spektakl pt. „Traktat” wystawiony przez grupę

„Galeria” z Gdańska. W dniu 6. IX. nastąpiło otwarcie wystawy twórczości Jerzego Krechowicza i Stefana Kościeleckiego.

* Streszczeń referatów: prof. dr Gwidona Chmarzyńskiego: *Sztuka Pomorza po Pokoju Toruńskim* oraz mrg Anny Gosienieckiej: *Przełom XVI i XVII w. w malarstwie gdańskim* — nie nadesłano do redakcji Kroniki S.H.S.

GDZAŃSKI TRYPTYK HANSA MEMLINGA SĄD OSTATECZNY*

Referat stanowił zwięźle przedstawienie wyników badań prowadzonych nad tryptykiem Memlinga w związku z przygotowaniem publikacji tego dzieła w tomie poświęconym polskim muzeom w serii *Les Primitifs Flamands* (t. 9, 1966). Na początku omówiony był stan badań i dzieje stopniowego ustalania autora (Hotho, 1843) i donatorów (Warburg, 1901/02), a następnie pokrótce przedstawione okoliczności powstania i dzieje obrazu. W tym zakresie referat wnosił niewiele, po za wykorzystaniem relacji Girolamo Strozzi, dotyczącej opanowania włoskiego statku przez gdańskiego kapera, a opublikowanej niedawno. W dalszej części referatu przedstawiono analizę technologiczno-artystyczną dzieła w oparciu o wykonany w związku z publikacją tomu *Corpusu* materiał fotograficzny, zdjęcia w promieniach podczerwonych i w promieniach X. Omówiono rysunek Memlinga, znajdujący się pod warstwą malarską, ujawniony przez zdjęcia w promieniach podczerwonych; zmiany kompozycyjne w fazie rysunkowej przygotowania kompozycji na desce (ikonograficzne, kompozycyjne i stylistyczne); zmiany w wykonaniu malarskim, ujawnione przez promienie X (kierunek spojrzenia św. Michała, umieszczenie pierwotne herbu mężczyzny po stronie kobiety i odwrotnie). Ogólnie można zaobserwować, iż w procesie pracy widoczna jest tendencja Memlinga zmierzająca 1. do rozszerzenia formy ciał na nie-

korzyść przestrzeni, 2. do mitygowania ekspresji, która jest znacznie silniejsza w wersji rysunkowej pierwotnej.

Przedstawiono dalej genezę dzieła: artystyczną (analiza porównawcza z wcześniejszymi i równoczesnymi ujęciami tego tematu w malarstwie niderlandzkim i północno-zachodnio-niemieckim) i historyczną. W tym zakresie rozważano zagadnienie daty znajdującej się na jednej z płyt grobowych, dającej się odczytać jako 1467, oraz znaczenie napisu na tejże płycie (*Hic iacet*), który dał podstawę do utrzymującej się długo atrybucji obrazu malarzowi Jacob Ic (i — przez kontaminację z Van Eyckami — jego bratu). Zwrócono uwagę, omawiając dzieje atrybucji, że już w 1636 r. Charles Ogier podał — choć pośrednio — właściwe określenie autora, identyfikując malarza Sądu gdańskiego z malarzem lubeckiego Ukrzyżowania, którym jest Memling. Dyskutowano zagadnienie fundatora, przy czym przedstawiono problematykę wiążącą się z postacią na wadze, ukazaną jako sprawiedliwy a identyfikowaną powszechnie jako Tommaso Portinari (w tym związku przedstawiono opinię dra Snayersa z instytutu brukselskiego, z której wynika iż analiza próbki wykryła płatek cyny koloru srebrzystego pod głową Portinariego). Przedstawiono próbę identyfikacji portretu Memlinga w Uffizi jako przedstawienia Angelo Tani, fundatora obrazu gdańskiego, młodszego o

kilka lat w stosunku do wieku, w którym ukazuje go wizerunek na skrzydle ołtarza gdańskiego.

Omówiono dalej szczególne zagadnienia, występujące wyraźnie w świetle nowego materiału fotograficznego: refleksy na pancerzu św. Michała i kuli ziemskiej u stóp Pantokratora; elementy gotyckie i romańskie w ujęciu architektury, wyobrażenia rzeźbiarskie zdobiące malowaną architekturę i ich znaczenie ikonograficzne.

Na zakończenie charakteryzowano ogromne znaczenie obrazu z uwagi na współdziałanie elementów antycznych (motyw nereidy) i dramatycznych, fantastycznych (diabeł) i samodzielność w ujęciu tematu. Próbowano usytuować dzieło w twórczości Memlinga, w której stanowi odosobnioną pozycję o charakterze dramatycznym i monumentalnym, a także w rozwoju tego tematu — pomiędzy statycznym ujęciem Rogiera van der Weyden, malowniczą reżyserią Lochnera i potężną wizją Michała Anioła, stwierdzając, iż dzieło gdańskie stanowi ważny etap w rozwoju koncepcji Sądu Ostatecznego, na drodze od moralitetu i malowniczości do kosmicznego dramatu pełnego dynamiki i ekspresji.

Jan Białostocki

* Obszerna wersja referatu, oparta na odczycie wygłoszonym w Komitecie Nauk o Sztuce w listopadzie 1966, wydrukowana będzie w Roczniku Historii Sztuki.

WĘZŁOWE ZAGADNIENIA ŚREDNIOWIECZNEJ ARCHITEKTURY PEPLINA

Średniowieczny zespół poklasztorny w Peplinie od dłuższego już czasu zwracał na siebie uwagę mo-

numentalnością założenia i bardzo dobrym stanem zachowania. Jedynolitość bryły kościoła poklasztor-

nego, brak w jego murach widocznych śladów po wcześniejszym założeniu sakralnym — skłoniły ba-

daczy do odnoszenia materiałów źródłowych mówiących o wczesnych początkach Peplina do tej właśnie bryły.

Według ostatnich publikacji bazylikę pelplińską przypisuje się fundacji Mściwoja II, której budowę już po śmierci fundatora zakończono nawet jeszcze przed r. 1323.

Przyjęcie tak wczesnych lat budowy, stało się z kolei przyczyną przypisywania Pelplinowi szczególnej roli wzorca dla kilku założen sakralnych Pomorza i Warmii, roli przodującej w kształtowaniu się gotyku na terenie Polski północnej.

Relatywność materiałów, na których zbudowano te poglądy, skłoniła autora niniejszej pracy do wielokierunkowych badań: od weryfikacji podstawowych materiałów źródłowych, poprzez poszukiwania archiwalne (uwiecznione odnalezieniem szeregu rysunków dotąd nie znanych) aż do szczegółowych pomiarów całego zespołu poklasztorowego i wykonania szeregu odkrywek tynkowych i wykopów archeologicznych. Ponadto przy przeprowadzaniu dokładnej analizy rozwoju ekonomicznego dóbr klasztornych dało się uzyskać możliwie pełny obraz traktowanego zagadnienia; bazylika pelplińska okazała się budowlą powstającą etapami i mimo długiego okresu budowy (w latach ok. 1380—1560) — jednolitą i równocześnie noszącą w swych murach ślady zmian rozwiązań konstrukcyjnych. Pewne elementy dekoracji architektonicznej dużo wcześniejsze od samej świątyni zostały do niej przeniesione z innego, wcześniejszego kościoła, którego obecność na tym terenie można łączyć ze śladami pobytu zakonu salatravensów na ziemi tymawskiej.

Pierwsza fundacja Sambora II w r. 1258 dla sprowadzonego w r. 1267 konwentu do Doberanu do Pogódek, okazała się jałową. Następna — Mściwoja II, z części urodzajnej ziemi tymawskiej — umożliwiła cystersom utrzymanie się

na tych terenach przez pięć stuleci. Istnieniu na terenie Pelplina budowli sakralnej należy przypisać szybką decyzję przeprowadzki zakonników z Pogódek do nowej siedziby.

Opanowanie Pomorza Gdańskiego przez krzyżaków pozwoliło popieranym przez nich cystersom na spokojne zagospodarowanie się i dalszy pomyślny rozwój ekonomiczny. W jego rezultacie, jeszcze w I ćwierci XIV w. rozpoczęli zakonnicy na terenie Pelplina akcję budowlaną od przebudowy istniejącego kościoła na oratorium klasztorne. W następnym etapie przystąpiono do budowy klasztoru właściwego zaczynając od pd.-wsch. budynku narożnego, wieży ustępowej połączonej z nim gankiem i zachodniego budynku gospodarczego. Za wschodnią bramą muru klasztornego wzniesiono dla konwersów budynek z połączoną z nim kaplicą (a może także i szpitalikiem) dla wiernych spoza klasztoru. Kaplicę tę poświęcono w r. 1417. W miejscu pierwotnego, zapewne drewnianego, klasztoru wybudowano ceglany czworobok z kaplicą św. Barbary dla celów nowicjatu, a później także infirmerii. Wreszcie w wyniku pomyślniej sytuacji finansowej zakończono budowę czworoboku klasztoru właściwego i rozpoczęto wznosić połączoną z nim później bazylikę klasztorną.

Trzy pierwsze fazy budowy zamknął rok 1410 — kłęsa krzyżaków pod Grunwaldem i jej gospodarcze konsekwencje na terenie państwa krzyżackiego. Do tego roku wybudowano fundamenty pod całą świątynię i wyprowadzono ściany zewnętrzne do wysokości gzymsów naw bocznych. Wybudowanie filarów międzynawowych prezbiterium i połączenie ich arkadami, pozwoliło — po zamknięciu ich prowizoryczną ścianką — na oddanie do użytku południowej nawy jako pierwszej części nowego kościoła, przykrytej również i dachem.

W następnej czwartej fazie wybudowano filary i arkady międzynawowe również w korpusi zachodnim kościoła, ale wyprawa Husytów na Pomorze w roku 1433 uniemożliwiła zakończenie budowy. W fazie piątej przykryto dachem cały korpus wschodni umożliwiając częściową konsekrację, której echa wiążą się z r. 1447. Być może, że do tego czasu powstały również i sklepienia prezbiterium.

W kolejnym etapie budowy, przykryto dachem nawy i zasklepięto nawy boczne korpusu zachodniego. W r. 1472 mogła nastąpić konsekracja całości.

W fazie szóstej — trwającej do ok. r. 1560 — założeniem sklepienia nad nawą środkową i ramionami transeptu zakończono prace budowlane.

* * *

W świetle analizy materiałów uzyskanych z kompleksowej metody badań, Pelplin utracił pozycję jaką mu dotąd przypisywano w rozwoju średniowiecznej architektury Polski północnej. Bezspornie jednak bazylika pelplińska stanowi nadal niezmiernie ciekawy przykład konsekwentnej realizacji projektu — noszącego już cechy późnego gotyku — i nawarstwiania się form dekoracyjnych odzwierciedlających cechy różnych warstwatów budowlanych. Odnalezienie w murach późniejszego kapitułarza śladów wcześniejszych założen sakralnych wystarczająco tłumaczy przyczynę tak późnego rozpoczęcia budowy bazyliki, zgodnie zresztą z możliwościami finansowymi konwentu.

Dalsze badania architektoniczno-archeologiczne, prowadzone na terenie zespołu pocysterskiego w Pelplinie, pozwolą w najbliższych latach na odświeżenie nie jednej jeszcze tajemnicy tego niezmiernie interesującego założenia.

Janusz Ciemnołoński

WARSZTAT BUDOWLANY W PRUSACH OKOŁO ROKU 1400

Celem referatu jest wstępne przedstawienie niektórych aspektów problematyki technicznej i organizacyjnej późnośredniowiecznego budownictwa w Prusach. W oparciu o analizę i interpretację materiałów źródłowych i konfrontację uzyskanych wyników z wiadomościami zaczerpniętymi z literatury i źródeł dotyczących innych regionów bu-

downictwa ceglanego, referat stara się spełnić rolę przyczynku do historii techniki budowlanej, podejmując zarazem próbę rozszerzenia pola widzenia na szereg bardziej ogólnych problemów architektury naszego regionu.

Przekazy dotyczące bazy materiałowej i technicznej umożliwiają uzupełnienie wyników badań

przedsięwziętych na innych terenach i zawierają jednocześnie przesłanki posiadające ogólniejsze znaczenie. Na szczególną uwagę w tym zakresie zasługują takie fakty jak: częste używanie cegły rozbiórkowej lub pochodzącej z różnych darów, niezależność warsztatu ceglarskiego od warsztatu budowlanego, wędrowni form ceglarskich

razem z ceglarzami i sprowadzanie cegły z zamiejscowych cegielni nawet w wypadku istnienia na miejscu cegielni związanej z wznoszoną budowlą. W tej sytuacji nie każda zmiana charakteru materiału ceramicznego jakiegoś obiektu świadczyć musi o innej fazie budowy, czy zmianie zespołu budowlanego.

Analiza problematyki technicznej stworzyła możliwości naświetlenia szeregu dalszych zagadnień jak np.: formowanie cegieł profilowanych metodą krojenia napięciem drutem oraz pozwoliła uświadomić sobie istnienie znacznych trudności w zaopatrzeniu budów w materiały budowlane — szczególnie w wapno, kamień i drewno. Dla pokonania wymienionych trudności istniała konieczność kontaktowania się zarówno z miastami hanzeatyckimi pobraża Bałtyku jak i z terenami Mazowsza — co nie mogło pozostać bez wpływu na pomyślny rozwój wzajemnych kontaktów artystycznych.

Analiza organizacji i przebiegu procesu budowy pozwoliła przedstawić typowy przebieg poszczególnych czynności — od zakontraktowania budowniczego i rozmierzenia placu budowy aż po jej zakończenie i rozliczenie. Stworzyło to nie tylko możliwość przedstawienia wielu przyczynków do morfologii architektury oraz historii techniki i organizacji budowlanej, lecz również szereg okazji do podkreślenia dość istotnych, a dotąd mało eksponowanych faktów o znaczeniu bardziej ogólnym. Przykładowo wymienić tu można sprawę zaznaczających się jeszcze w XV wieku związków z budownictwem kamiennym. Związki te dokumentowały nie tylko szczegóły techniczne takie jak zbieżność szeregu terminów fachowych czy fakt używania podobnych znaków montażowych. Powiązania te realizowały się również poprzez osobisty udział architektów, pochodzących z obszarów architektury kamiennej, w pracach budowlanych na terenie Prus.

Organizacja prac budowlanych wykazywała na terenie Prus pewne różnice w zależności od tego czy inwestorem byli krzyżacy, zakony, kler świecki czy miasta. W zasadzie jednak we wszystkich wypadkach można było zaobserwować przetrwanie — charakterystycznej dla organizacji budownictwa średniowiecznego w ogóle — zasady ścisłego rozdziału administracji budowy od spraw jej technicznego wykonania. Pierwsza dziedzina była domeną inwestora,

druga natomiast — luźno zorganizowanych zespołów roboczych, w których główną rolę odgrywali rzemieślnicy zamieszkujący miasta, najmowani przez inwestorów do wykonania poszczególnych etapów prac budowlanych. Nie wdając się w dyskusję nad problemem czy działalność klasycznych strzech budowlanych jest możliwa w specyficznych warunkach budownictwa ceglano-ceglanego w ogóle, a pruskiego w szczególności, stwierdzono jedynie, że brak śladów charakterystycznej organizacji strzechowej w strukturze działających na tutejszych budowach grup rzemieślniczych. Zwłaszcza zaś fakt przemiany kierowniczych funkcji przez rzemieślników cechowych przemawia za tym, aby wbrew dotychczasowej praktyce nie nazywać tych zespołów strzechami.

Bezpośrednia relacja źródeł odnośnie stosunku inwestor — wykonawca nie jest zbyt obfita, ani szczegółowa. Jednak wszystkie znane fakty zdają się świadczyć o tym, że rola inwestora, zwłaszcza krzyżaków, nie była zbyt zasadnicza w sprawach rozgrywających się na płaszczyźnie techniczno-artystycznej. Życzenia odnośnie programu i kształtu mających powstać budowli formułowane były w sposób tak ogólny, że nie mogły one mieć zbyt zasadniczego wpływu na stylistyczne subtelności formy architektonicznej. Jest rzeczą godną specjalnego podkreślenia, że również w czasie trwania prac wykonawczych inwestor we wszystkich sprawach technicznych w sposób dość bierny poddawał się sugestiom wynajętych fachowców. Stanowił on w tych warunkach czynnik nie tyle inicjujący, co raczej aprobujący określony sposób postępowania architektów.

Nowsze badania stwierdzają, że w całej Europie w okresie gotyku rola inwestora była mniejsza niż w innych okresach dziejów architektury. Na podstawie zebranych faktów sądzić jednak należy, że w Prusach rola inwestora, szczególnie zaś krzyżaków, była jeszcze mniejsza, a w każdym razie nie tak zasadnicza, jak by to chcieli widzieć uczeni niemieccy. Jest to zjawisko na tyle zrozumiałe, że krzyżacy nie posiadając własnej kultury budowlanej, wyrosłej ze związanych z nią ścisłe z zakonem zespołów budowlanych i pielęgnowanej przez pozostałych w orbicie kultury zakonu architektów, nie mieli zbyt wielkich możliwości inspiracji artystycznej. Nie bez znaczenia jest tu także nie uświadamiany sobie na

ogół fakt, że krzyżacy przybywając w XIII wieku na teren Prus nie mieli prawie żadnych doświadczeń budowlanych. Ich działalność inwestycyjna na terenie Palestyny i obszarów śródziemnomorskich była bowiem znikoma, gdyż pojawiwszy się stosunkowo późno na tamtejszym terenie, posiadłości swoje i umocnienia nabywali raczej drogą kupna lub darowizn. W podobny sposób wchodzili krzyżacy w posiadanie większości swoich budynków na terenach poza pruskich. Na Węgrzech zaś pozwolenie na wznoszenie obiektów murowanych uzyskali dopiero na krótko przed ich wypędzeniem. Sądzić więc należy, że zakon zetknąwszy się w tej sytuacji w Prusach z posiadającym dużą kulturę budowlaną żywiołem miejscskim napływającym na nowe miejsce osiedlenia, od samego początku panowania w tym regionie, nastawił się na możliwość korzystania z usług wynajętych rzemieślników miejskich i nie stworzył własnej organizacji i zespołów budowlanych.

Nie zbadana a wielce obiecująca jest także sprawa ewentualnych powiązań z warsztatami cysterskimi, z którymi w tym wczesnym okresie krzyżacy mogli mieć kontakty nie tylko poprzez klasztory pomorskie ale także, a może przede wszystkim, poprzez klasztory i zespoły budowlane cystersów działające na terenie Włoch i Węgier.

Potwierdzenie prawidłowości wszystkich przedstawionych faktów i hipotez miałyby dość daleko idące konsekwencje natury ogólnej. W tej sytuacji należałoby bowiem, o wiele mocniej niż dotychczas, eksponować znaczenie kultury miast dla formowania się oblicza architektury pruskiej, zwłaszcza, że w omawianym okresie nie obserwujemy już żadnych śladów działalności zespołów budowlanych przynależnych do innych osiadłych tu zakonów.

Wobec takiego stanu rzeczy możliwe staje się — jak sądzę — nie tylko podjęcie dyskusji z szeregiem skrajnych twierdzeń nauki niemieckiej odnośnie oceny charakteru architektury pruskiej, lecz także pewne przemieszczenie akcentów w tezach G. Chmarzyńskiego, który najbardziej zdecydowanie spośród badaczy polskich przeciwstawił się próbom synonimicznego traktowania pojęć „architektura pruska” — „architektura krzyżacka”, formułując już w latach trzydziestych twierdzenie o istnieniu dwóch biegunów tutejszej architektury — zakonu krzyżackiego i miast.

Wydaje się, że doprowadzając rolę zakonu do skali adekwatnej wynikom niniejszych badań, wolno będzie zaryzykować sformułowanie tezy G. Chmarzyńskiego w sposób bardziej radykalny:

W XV wieku w pojęciu architektury krzyżackiej mieszczą się — i to z szeregiem zasadniczych zastrzeżeń — tylko zamki i budowle wznoszone na bezpośredni użytek zakonu. Architektura ta nie ma jednak znaczenia bieguna, który posiadając jednakowo potencjalne lecz różnoimienne nasilenie w sto-

sunku do drugiego bieguna tworzonego przez architekturę miast, współdziała z nim w wytwarzaniu określonego pola napięć artystycznych w ramach którego formuje się dopiero jakieś nadrzędne zjawisko nazywane architekturą pruską.

Architekturę zamków krzyżackich, podobnie jak architekturę powstałą pod auspicjami zakonów czy kleru świeckiego należy interesować w omawianym okresie raczej chyba jako odrębne lecz stonkowo mało samodzielne nurty płynące w szerokim, przenikającym

je we wszystkich kierunkach, i dostarczającym całej energii potężnym prądzie architektury mieszczańskiej. Prąd ten ma swe źródła w kulturze materialnej i duchowej potężnych republik miejskich, w których, dzięki rozległym stosunkom handlowym i kulturalnym ukierunkowanym położeniem geograficznym i przynależnością do Hanzы, ogniskują się tendencje artystyczne całej północno- i środkowoeuropejskiej architektury ce-glanej.

Marian Arsyński

ARCHITEKTURA RATUSZA STAROMIEJSKIEGO W TORUNIU OKOŁO R. 1400

Czasy powstania Ratusza Staromiejskiego to okres szczytowy w rozwoju średniowiecznego Torunia, utrzymującego w tym czasie bliskie kontakty handlowe i kulturalne z miastami flandryjskimi i hanzeatyckimi.

Najobszerniejszym źródłem do poznania historii budowy ratusza jest przywilej wydany w r. 1393. Należy jednak zwrócić uwagę, że został on wystawiony w momencie, gdy budowa była zaawansowana. Świadczą o tym przekazy o podniesieniu wieży na rynku w r. 1385 oraz o rozpoczęciu budowy nowego ratusza w r. 1391. Zakończono ją przed 1399 r., a wieżę zwieńczono hełmem w r. 1430.

Ogólny zarys planu ratusza był wynikiem sukcesywnego narastania zabudowy wewnętrzzyrkowej. Na tej kanwie i w granicach ustalonych zewnętrzną linią tej zabudowy po r. 1343 wzniesiono nowy budynek, w którym pod jednym dachem miały uzyskać pomieszczenie wszystkie znajdujące się na tym miejscu instytucje miejskie i urzędzenia targowe (dom kupiecki, kramy i ławy chlebowe, waga, sąd i ratusz). Nowy ratusz (zachowany do dziś) wzniesiony z cegły, był budynkiem piętrowym i podpiwniczonym (łącznie z dziedzińcem), rozplanowanym na planie prostokąta. Składał się z czterech skrzydeł otaczających obszerny dziedzińec, na który prowadziły cztery wloty, umieszczone pośrodku każdego skrzydła.

Piwnice były przeznaczone w całości na magazyn win połączony z wyszynkiem. Parter był wielką halą targową. Mieściła się tu także waga i sąd. Dyspozycja przyziemia była prosta. Przez skrzydła wschodnie i zachodnie biegiły sklepione hale, w których znajdowały się sto-

iska piekarzy i kramarzy „bogaty” (wschodnia) i kupców (zachodnia). Od strony zewnętrznej i wewnętrznej ciągnęły się rzędy tzw. bud, czyli kramow „biednych”. Były one dostępne jedynie od zewnątrz przez wielkie otwory zamykane na noc opuszczanymi okiennicami. Do hal środkowych światło dochodziło przez okna umieszczone nad budami. Pierwsze piętro było właściwym ratuszem. Władze i urzędy miejskie miały pomieszczenie w skrzydle wschodnim. Całe skrzydło zachodnie zajmowała wielka sala, oświetlona wysoko umieszczonymi oknami. Urządzano w niej wielkie uroczystości i zabawy, natomiast w dni powszednie służyła sukiennikom. Wieża była przede wszystkim strażnicą. Na początku XV w. zawieszono na niej zegar.

Mimo jednolitości stylowej budynku, pewne jego partie świadczą o fazach budowy i zmianach koncepcji, dokonywanych w trakcie robót (różnice między piwnicami skrzydła wschodniego i zachodniego, sklepienia piwnic w skrzydle wschodnim inne niż pierwotnie planowano, różnice w kształcie profilówek w części wschodniej i zachodniej gmachu, wbudowanie sali sądowej itp.).

Rytmiczny podział elewacji przy pomocy głębokich wnęk ma znaczenie nie tylko plastyczne, lecz przede wszystkim konstrukcyjne. Takie ściany, których szkielet konstrukcyjny tworzą pólifary, zaczynają się pojawiać około połowy XIV w. (Lubeka, Brugia, Malbork — Gastkammer). Dopuszczamy możliwość bezpośredniego oddziaływania przykładu Malborka, tym bardziej że istnieją analogie w rozwiązaniu kroksztynów wieży toruńskiej i malborskiego pałacu wielkiego mistrza. Zwieńczenie natomiast wieży czte-

rema narożnymi wykuszami oraz kształt hełmu wykazują powrońieniecje flandryjskie.

Przywilej budowlany z r. 1393 jest niezwykle interesującym przykładem działalności średniowiecznych władz budowlanych i ma wszelkie cechy zatwierdzenia szczegółowego projektu architektonicznego. Świadczy o tym przede wszystkim nadzwyczaj precyzyjne wyliczenie wymiarów budynku: „długość każdej ściany powinna wynosić 12 prętów i 1 łokieć, a szerokość 10 prętów i 1 łokieć razem z obu murami. Grubość muru ma wynosić pomiędzy filarami nad ziemią 4 stopy, a 5 stóp pod ziemią. Wysokość każdego z czterech murów wyniesić ma 2,5 pręta licząc od progu na wysokości ziemi przy wejściu do dachu w miejscu, gdzie zaczynają się krokwie, a dalej mur ogniowy ma być wysoki na 5 stóp, a gruby na 1,5 stopy”. Wymiary te są zgodne z zachowanym budynkiem. Wydaje się, że projekt został sporządzony przy pomocy siatki prętowej (ogólna dyspozycja planu) oraz łokciowej lub stopowej (projekt roboczy). Proporcje budynku pozwalają na stwierdzenie, że budowniczy stosował zasadę „ad quadratum” (stosunek boków 5:6, długość elewacji południowej do jej wysokości 4:1; także górna część wieży i proporcje wewnątrz świadczą o stosowaniu tej zasady). Stwierdzono również współzależność siatki łokciowej i formatu cegieł, pozwalających na precyzyjne posługiwanie się przyjętym modelem przy projektowaniu i realizacji.

Autorem projektu i kierownikiem robót był najprawdopodobniej mistrz Andrzej, ówczesny budowniczy miejski, który jak przekazały źródła „nie używał do robót niemieckich czeladników” i otaczał się

wyłącznie Polakami. Nie pochodził on z Królewca, jak dotychczas mniemano. Był to architekt w pełni dojrzały zarówno pod względem artystycznym jak i technicznym, zdolny do nowych i samodzielných rozwiązań. Nie są znane jego wcześniejsze realizacje, natomiast formy architektoniczne ratusza oddziaływały bezpośrednio na kamienice toruń-

skie z początku XV w. Przypuszczalnym dziełem Andrzeja był dom ówczesnego burmistrza Hütfelda na rogu ul. Łaziennej i Ciasnej.

Całostrefowe ukształtowania fasad, zapoczątkowane przez toruński ratusz na naszym terenie, oddziaływały — jak się wydaje — również na kamienice gdańskie, a także na powstanie monumentalnie

rozczłonkowanej elewacji tamtejszego Dworu Artusa w jego redakcji gotyckiej. Natomiast charakterystyczne zwieńczenie wieży, ujętej w narożnikach przechodzącymi w wieżyczki wykuszami, zostało powtórzone jedynie w dzwonnicy katedralnej w Płocku, w części pochodzącej z końca XV w.

Eugeniusz Gąsiorowski

ARCHITEKTURA ZIEMI CHEŁMIŃSKIEJ W XIII I POCZĄTKU XIV WIEKU

Referat podejmuje próbę systematyki i atrybucji materiału zabytkowego, która na obecnym etapie badań wydaje się celowa, choć w przyszłości zostanie niewątpliwie rozszerzona i skorygowana.

I. Ziemia chełmińska mimo licznego osadnictwa nie posiadała do lat 30-tych XIII w. architektury murowanej.

Lata od r. 1231, kiedy krzyżacy wkraczają na Ziemię Chełmińską, do r. 1242 — wybuchu wojny ze Swiatopełkiem pomorskim i pierwszego powstania pruskiego — stanowią okres przejściowy, wypełniony wyprawami krzyżowymi: książąt polskich (1233), — Henryka Wspianego z Miśni (1236) — Ottona z Brunzawiku (1240).

Z tego czasu pochodzi czytelny do dziś układ przestrzenny grodu i podgrodzia w Starogardzie Chełmińskim (tj. założonego w l. 1232—33 Chełmna), zapewne też starszą część rozplanowania Starego Miasta w Toruniu (wg E. i M. Gąsiorowskich) oraz Zamku na miejscu dawnego grodu. Fragment kamiennego muru obronnego z lat około 1236—42 wydaje się być najstarszym zachowanym na ziemiach polskich przykładem muru z gankiem na odsadce i rytmem strzelnic w co drugiej blance (przyniesiony zapewne z Saksonii). Ten system zastosowano nieco później w murach miejskich Torunia (w połowie XIII w.), Wrocławia oraz Krakowa.

Nowy okres rozpoczyna się w latach 40-tych podziałem Prus na diecezje i krzyżackim na komturie oraz stabilizacją polityczną osiągniętą układem w Dzierzgoniu w r. 1249. Wydarzeniom tym towarzyszą nowe fakty artystyczne: założenie urbanistyczne Starego Miasta Torunia i Chełmna, przystąpienie dominikanów w Chełmnie do budowy kościoła i klasztoru z cegły (1244), budowa ceglano-obwodu zamku i murów miejskich w Toruniu (później w Chełmnie) oraz erekcja katedry w Chełmży w r. 1251.

Okres ten zamyka opanowanie Pomorza przez krzyżaków i przeniesienie siedziby wielkiego miastra z Wenecji do Malborka, jednakże w zakresie artystycznym przybliżoną granicę można umieścić około r. 1320 tj. pojawienia się wg określenia Clasena stylu „bogatego” i sklepień gwiaździstych. Drugie powstanie pruskie (od r. 1260), nie dochodząc do Ziemi Chełmińskiej, nie stanowi cezury, chociaż wpływa na intensyfikację budownictwa obronnego zamków i murów miejskich. Cezury stanowią natomiast najazdy Jaćwingów w latach 1273 i 1286 r. oraz koniec podboju Prus w r. 1283.

Ze zjawisk artystycznych charakterystycznych dla czwartej ćwierci XIII w. należy odnotować rozpoczęcie budowy kościołów parafialnych w Chełmży, w Toruniu (ok. r. 1270) i Chełmnie (ok. r. 1280) oraz pojawienie się dojrzałej koncepcji zamku konwentualnego — „kasztelu” w Radzynie i Papowie Biskupim.

Działalność inwestycyjna mieszczaństwa obok wznoszenia kościołów farnych wyraziła się najdobitniej w budowie wieży na rynku toruńskim (wg E. Gąsiorowskiego po r. 1274).

Pochodzące z 2. połowy XIII w. kościoły i budynki klasztorne zakonów żebraczych w Toruniu i Chełmnie uległy późniejszym przebudowom i rozbiórkom. W 4. ćwierci XIII w. kończone były obwarowania miejskie obu miast toruńskich (Nowe Miasto założone w r. 1264) i Chełmna, kończono też zamki w Pokrzywnie i Grudziądzu oraz budowano Rogoźno. Na początku XIV w. rozpoczęto budowę zamków na linii Drwęcy: w Golubiu i Brodnicy, a murów miejskich i fary w Grudziądzu.

II. Dla kierunku rozwoju architektury sakralnej nie tylko Ziemi Chełmińskiej, ale także całego Pomorza wschodniego decydujące znaczenie ma budowana od r. 1251 (ewentualnie 1254) katedra w Chełmży. W ukończonym, w zasad-

niczym zrębie do połowy XIV w., kościele wyróżnić można 3 fazy budowy: 1. koncepcja hali (a nie jak na ogół przyjmowano bazyliki) o systemie wiązonym lub pseudowiązonym, z której zrealizowano dwuprzęsłowy, prostokątny chór, pierwotnie (wbrew twierdzeniu Clasena) — o sklepieniu żebrowo-krzyżowym, z prostym profilem żebra dwustronnie wklęsłego (ukończony zapewne około r. 1265) i transept z wieżami wschodnimi oraz ścianą południową — do r. 1286 — 2. Zapewne po r. 1286 następuje przejście kierownictwa budowy przez architekta fary w Chełmnie, realizującego koncepcję hali o prostokątnym rytmie preseł; do ok. r. 1330 budowana jest ściana północna i dwuwieżowa fasada zachodnia. — 3. Trzeci architekt (pracujący również w Toruniu) w drugiej ćwierci XIV w. powraca do pierwotnej koncepcji rytmu preseł, wznosząc filary i przesklepiając korpus nawowy sklepieniami gwiaździstymi.

Katedra w Chełmży, która koncepcję halową powtórzyła za metropolitalną Rygą, a elementy rzutu i rozwiązania konstrukcyjnego za Magdeburgiem nie była pierwszą wznoszoną z cegły budowlą. Kilka lat wcześniej budowali z cegły dominikanie w Chełmnie, a może także krzyżacy zamek w Toruniu. Kościół dominikanów a także kościół par. w Chełmży budował zapewne ten sam architekt, co katedrę. Nie jest wykluczone, że architekt ten buduje też zamek i najstarsze odcinki murów miejskich w Toruniu. Toruńska hala kościoła św. Jana może być przez niego zaczęta lub jest dziełem jego ucznia, tak jak i dalsze odcinki murów miejskich.

Powtarzając chełmińską koncepcję trójnawowej hali z prostokątnym chórem, architekt fary w Chełmnie (i drugiej części korpusu nawowego w Chełmży), stosuje przeszło prostokątne i zamiast wielkiego siodłowego dachu nad korpusem przykrywa nawy boczne dachami poprzecznymi. Jego „język form”

posiada wyraźny związek z kościołem opackim w Chorin (na analogiczne rozwiązanie szczytów wskazywał już L. Przymusiński) i zdradza pochodzenie brandenburskie. Architekt ten pracuje także przy innych budowlach w Chełmnie i okolicy.

Zachowane skrzydło klasztoru franciszkanów i wieża ratuszowa w Toruniu z 4. ćwierci XIII w. oraz zabudowa wewnętrzna i zwieńczenie murów obwodowych zamku w Golubiu (wyodrębniona przez I. Stawińskiego druga faza budowy z ok. 1310), tworzą grupę o odrębnym detalu i wyraźnych cechach stylowych, wskazujących na architekta wykształconego w środowisku lubeckim.

Czwartą grupę zabytków wybijających się wysokim poziomem warsztatu stanowią zamki w Radzynie i Papowie Biskupim, prezbiterium kościoła św. Jakuba (1309 — ok. 1320) oraz skrzydło wschodnie, gdanisko i wieża zamku w Toruniu.

Będący ich twórcą architekt jest ściśle związany z warsztatem wznoszącym od ok. 1270 r. zamki krzyżackie nad Zalewem, a sięgając dalej — z Brandenburgią i miastami nadmorskimi kwatery wendyjskiej. Na „brandenburskość” chóru św. Jakuba i Zamku w Radzynie zwracano uwagę już od dawna. Natomiast gwiazdziste sklepienia kapitułarza i kaplicy zamku w Radzynie należy wiązać z latami po 1320 r., wznosi je architekt wielkiego refektarza w Malborku.

Także stanowiące odrębną grupę sklepienia gwiazdziste naw katedry w Chełmży, sklepienie kościoła św. Jakuba i kapitułarza zamkowego w Toruniu pochodzą z lat po 1320 i nie mieszczą się już w ramach określonych tematów.

Wieloletni okres budowy poszczególnych obiektów z nieuniknionymi zmianami architektów i koncepcji, jak również płynnością całego warsztatu budowlanego (co wykazał dla ok. r. 1400 M. Arszczyński) — powo-

duje, że obraz architektury Ziemi Chełmińskiej przypomina mozaikę kalejdoskopową w której te same ale także i nowe elementy występują w coraz to innym układzie. Fakt ten jak i intensywność ruchu budowlanego pozwalała wysunąć wniosek o wytworzeniu się na terenie Prus już w 2. połowie XIII w. regionu artystycznego, w którym konkretni architekci prowadzili równocześnie lub kolejno kilka budowli.

Obok zasygnalizowanych nowych orientacji, które tłumaczymy przybyciem i pozostaniem tu twórców z innych środowisk, obserwujemy trwanie zarówno koncepcji architektonicznych jak i form detali przez okres dłuższy niż działalność jednego pokolenia. Świadczy to o ciągłości środowiska artystycznego otwartego na impulsy z zewnątrz, ale posiadającego dostateczny zasób sił by samodzielnie się rozwijać.

Jerzy Frycz

DZIAŁALNOŚĆ ANTONIEGO VAN OBBERGHENA NA WIELKIM POMORZU

Antoni van Obberghen z wykształcenia mistrz murarski rodem z Mechelen we Flandrii, działający z końcem w. XVI i na pocz. w. XVII w Danii oraz na ziemiach Polski północnej, głównie w Gdańsku, Toruniu i Elblągu, jest postacią znaną w historii architektury. Jego życiem i działalnością zajmowali się liczni badacze od końca XIX w. aż do naszych czasów tacy jak: Saintenoy, Doorslaer, Colin w Belgii, Vermeulen w Holandii, Friis, Beckett, Slothouwer i Norn w Danii, Allgulun w Szwecji oraz w Gdańsku Cuny, Kaufmann, Simson, Gall, Drost, Carl i inni. Ten wszechstronny budowniczy uznany przez współczesnych i potomnych za wysokiej klasy architekta o dużej wrażliwości plastycznej i śmiałych koncepcjach projektowych, a równocześnie za zdolnego i postępowego fortyfikatora oraz doświadczonego budowniczego, który parał się również problemami konstrukcyjno-inżynierskimi, doczekał się w ostatnim ćwierćwieczu naszego wieku deprecjacji swego talentu. Pewni historycy niemieccy wprost odmówili mu twórczych uzdolnień architektonicznych i sprowadzili jedynie do roli zręcznego fortyfikatora i przedsiębiorcy budowlanego.

Przyczyną tej dyskwalifikacji van Obberghena było zniszczenie większości współczesnych tym cza-

som dokumentów oraz wszystkich jego rysunkowych koncepcji projektowych. Odkrycie w ostatnich latach szeregu nieznanych dotychczas przekazów pisanych, jak również możliwość odmiennej interpretacji znanych już materiałów źródłowych, pozwoliły na ukazanie sylwetki budowniczego w nieco odmiennym świetle. Ta nowa penetracja dokumentów pozwoliła również ujawnić kilka nowych, ciekawych prac z zakresu jego działalności fortyfikacyjnej i inżynierskiej. Natomiast poza dowodami bezpośredniego związku van Obberghena z dziełami obronnymi oraz architektoniczno-budowlanymi pracami na zamku kronborskim w Danii, nie udało się odnaleźć żadnego podobnego powiązania z którąkolwiek z budowli monumentalnych, powstałych w okresie jego zatrudnienia na stanowisku budowniczego miejskiego w Gdańsku. Jest bardzo prawdopodobne, że wzmianek takowych nigdy w ogóle nie było, zwłaszcza w Gdańsku, gdzie Obberghen projektował i tworzył w ramach swego wysokiego stanowiska i pensji podobnie jak jego znany poprzednik, budowniczy Hans Kramer z Drezna, względnie następca Jan Strakowski. W okresie pełnienia swojej funkcji głównego architekta miasta, Obberghen nie zajmował się już w zasadzie

pracą rzemieślniczą, czy też techniczną na budowie. Z tego też powodu nazwisko jego — poza zapisami wypłat pensji — nie mogło figurować w księgach rachunkowych Kamlarii, czy też kasy Urzędu Wałowego, tak jak wpisani tam byli bezpośredni wykonawcy, kierownicy prac budowlanych, specjaliści różnych dziedzin lub też artyści, pracujący na dorywczych zleceniach Rady.

Pomimo braku bezpośrednich przekazów zachowały się w archiwaliach przekazy pośrednie, których wzajemne związki oraz najbardziej logiczne wersje interpretacyjne wydają się wskazywać jednoznacznie na Antoniego van Obberghena jako twórcę owego spornego zespołu świetnych budowli Gdańska z przełomu XVI i XVII w.

Z fortyfikacji zachowały się jedynie forty carré w Kronborgu i w Wisłoujściu uznane dziś za cenne zabytki budownictwa obronnego tych czasów. Świadczą one wystarczająco o wysokich kwalifikacjach van Obberghena jako fortyfikatora.

Kluczem do obrony tezy o wartości van Obberghena jako architekta okazał się zamek w Kronborgu w powiązaniu z architekturą rodzimego Mechelen, Antwerpii oraz innych ośrodków ówczesnych Niderlandów. Analizę tych budowli

utrudniał fakt częściowego ich zniszczenia oraz przebudowy, które zatarły autentyczność pierwotnej myśli projektanta. Dodatkową trudnością w pracy analityczno-porównawczej był fakt, że zarówno w Kronborgu jak w Gdańsku czy Toruniu musiał Obberghen rozwiązywać problemy przebudowy względnie rozbudowy założeń już istniejących, ograniczających jego twórczą inicjatywę. Wyjątkiem były projekty Wielkiej Zbrojowni i Ratusza Staromiejskiego w Gdańsku. Ten ostatni został jednak w XIX w. tak silnie zniekształcony, że dopiero po rekonstrukcji można było dotrzeć w przybliżeniu do jego pierwotnej kompozycji. Jedynie zachowane formy Wielkiej Zbrojowni umożliwiły przeprowadzenie dokładnej analizy i wyodrębnienie cech warsztatu architektonicznego Antoniego van Obberghena. Wszystkie te budowle charakteryzuje wysoki poziom architektury o manierystycznych formach 2. połowy wieku XVI i prouweniencjach niderlandzkich oraz poniekąd francuskich. Wszystkie też przy wnikliwej analizie ujawniają pokrewne koncepcje twórcze wybitnego architekta, jakim niewątpliwie — po doświadczeniach kronborskich — był mistrz Antoni.

Na podstawie nowej interpretacji materiałów źródłowych, uzupeł-

nionych analizą stylowo-porównawczą samych budowli można więc, i należy, podtrzymać tezę o prawach autorskich Antoniego van Obberghena do większości — przypisywanych mu jedynie dotychczas — dzieł architektonicznych. Koniecznym okazało się natomiast odmówienie mu udziału w pracach przy zamku i twierdzy w Kostrzynie n/O, przy przebudowie zachodniego szczytu katedry w Gnieźnie oraz przy budowie zamku Frederiksborg w Danii.

Podważony ostatnio również udział van Obberghena w projekcie rozbudowy ratusza staromiejskiego w Toruniu nie wydaje się mieć przekonujących podstaw, gdyż zarówno tłumaczenie pośrednich przekazów archiwalnych jak i charakter oraz styl samej pracy, świadczącej o dużym talencie twórcy, jak również i brak innego w tym czasie w Toruniu odpowiednio biegłego i wybitnego architekta — przemawiają na korzyść mistrza Antoniego.

Jakkolwiek główną zasługą van Obberghena było przesczepienie na grunt duński, a następnie gdański, typowych cech późnego manieryzmu niderlandzkiego, to jednak równocześnie przez właściwą eliminację oraz faworyzowanie pewnych typów detali dał on projekty i re-

alizacje zdecydowanie odrębne. Zapłodniony twórczo przez oryginalne formy architektury gdańskiej, stworzył dzieła zupełnie odkrywcze, śmiałe konstrukcyjnie i daleko odbiegające od swych zachodnich pierwowzorów.

Po tej pełnej rehabilitacji Antoniego van Obberghena nie tylko jako bardzo dobrego fortyfikatora, ale jednego z najwybitniejszych architektów w ówczesnym gdańskim środowisku artystycznym, należy jeszcze dodać, że jego również zasługą jest stworzenie nowych form w architekturze Gdańska przełomu XVI i XVII w. o epigonalnych cechach manieryzmu i już wczesnego baroku. Formy te rozwinięte w swoisty styl w najlepszych dziełach Obberghena takich jak Ratusz Staromiejski, Katownia i Wielka Zbrojownia, ukształtowały na długie dziesięciolecia oblicze gdańskiej architektury mieszczańskiej, tworząc jedyny w swoim rodzaju, doskonale zgrany zespół aż w głąb wieku XIX. Wyrazem tego szczytowego osiągnięcia okazał się fakt nawrotu w gdańskim budownictwie w okresie stylów historycznych z końca XIX i nawet jeszcze początku wieku XX do form tzw. powszechnie „gdańskiego renesansu”.

Jadwiga Habela

DROGA KRÓLEWSKA W GDAŃSKU

DZIEJE UKSZTAŁTOWANIA UL. DŁUGIEJ I DŁUGIEGO TARGU

1. Ukształtowanie się osady wczesnośredniowiecznej — załączka przyszłego ośrodka miejskiego. Przyjmując nieprzerwaną na tym terenie ciągłość osadniczą od pierwszej połowy XIII w. oraz zmienność kierunków granic parcel do ostatnich czasów, autorzy stawiają hipotezę, że załączkiem ośrodka Głównego Miasta była wczesnośredniowieczna osada typu owalnicowego, usytuowana w zachodniej części dzisiejszego Długiego Targu. Osada ta powstała na nieco poszerzonej drodze — szlaku handlowym — w punkcie jego przecięcia się z rzeką, w bezpośrednim sąsiedztwie przeprawy i portowej przystani. Można wyodrębnić dwie zasadnicze wersje ukształtowania planu owalnicowego: jedną, analizującą przypadek samorzutnego, żywiołowego powstawania osady, oraz drugą, odtwarzającą osiedle w kształcie regularnej owalnicy, będącej założeniem lokacyjnym opar-

tym na siatce o module sznurkowym. W obu przypadkach byłoby to typowe osiedle okresu przejściowego, jakich wiele powstawało w tym czasie na terenach Polski, wyróżniające się wszakże swym portowym charakterem.

2. Rozwój przestrzenny Drogi Królewskiej w okresie gotyku i renesansu. W ramach dwóch zasadniczych etapów rozwoju układu przestrzennego Drogi Królewskiej: a) etap pierwszy — to późne średniowiecze — w którym został ustalony plan ośrodka Głównego Miasta oraz jego układ funkcjonalny, znajdujący wyraz m. in. w powstaniu szeregu budowli użyteczności publicznej, b) etap drugi — odrodzenie — w którym ciąg Drogi Królewskiej osiągnął szczyt swojego rozwoju przestrzennego. W początkowym okresie etapu pierwszego, w ciągu XIV w., budowle miejskie, sytuowane były w nawiązaniu do układu wcześniej ukształtowanego. W

okresie następnym, u schyłku XIV w. zapewne równocześnie z budową nowego Ratusza, nastąpiła regulacja dawnej owalnicy, która otrzymała formę wydłużonego placu zbliżonego do prostokąta. W drugim etapie plan Drogi Królewskiej nie podlegał istotniejszym zmianom. Przekształcały się natomiast w sposób zasadniczy elementy składowe układu przestrzennego, przede wszystkim dominanty: Ratusz, Dwór Artusa, zespół bram lądowych u zachodniego wlotu na ul. Długą, a także brama wodna, wniesiona przy wjeździe na Długi Targ od wschodu. Zmieniały się również domy mieszczańskie, z drewnianych i szkieletowych na murowane, stopniowo podwyższone

* Streszczenie omawia kilka problemów wybranych z obszerniej, jeszcze nie ukończonej monografii ośrodka gdańskiego Głównego Miasta — tzw. Drogi Królewskiej.

i przyozdabiane coraz to wspanialszymi fasadami późnogotyckimi i renesansowymi.

3. Strefowanie społeczne w rejonie Drogi Królewskiej. Zagadnienie strefowania społecznego w obrębie ul. Długiej i Długiego Targu omówiono w nawiązaniu do czynników kształtujących ten problem, a także w nawiązaniu do zjawisk z dziedziny urbanistyki i architektury, towarzyszących występowaniu tych stref. Na podstawie analizy wartości użytkowej poszczególnych działek, ich usytuowania, oraz analizy zapisów hipotecznych w księgach gruntowych, wyodrębnić można szereg parcel, a nawet całych ciągów ulicznych, przynależnych do stref o wysokiej i najwyższej randze społecznej (ul. Długa 28—39, Długi Targ 1—19, 39—46). Działanie zjawiska strefowania społecznego omówiono nie tylko w odniesieniu do średniowiecza i doby od-

rodzenia, lecz także do czasów nowszych i najnowszych, rozpatrując je zarówno w kontekście przeobrażeń form i bogactwa wystroju architektonicznego, jak też przemian funkcjonalnych Drogi Królewskiej, a zwłaszcza Długiego Targu.

4. Analiza procesu zasadniczych przeobrażeń kamienic Drogi Królewskiej w dobie narastania kapitalizmu. W ciągu XIX i początku XX w., w wyniku działania szeregu różnorodnych czynników, nastąpiła stopniowa przemiana dawnych jednorodzinnych, w swoim układzie przestrzennym jeszcze średniowiecznych domów mieszkalnych, w wielkie domy towarowe i wielorodzinne kamienice czynszowe. Zachowane archiwalia (głównie akta dawnej Policji Budowlanej) pozwoliły ustalić kolejne fazy tego procesu i ich dokładne datowanie. Zachodzące przeobraże-

nia obejmowały nie tylko stronę użytkową i funkcjonalną, lecz także pociągały za sobą poważne przemiany natury architektonicznej i urbanistycznej, powodując katastrofalne niszczenie cennego wystroju zabytkowego. Głównym motorem tego rodzaju działalności było dążenie w dobie narastającego kapitalizmu do uzyskania możliwie maksymalnych zysków, zdobywanych w twardej walce konkurencyjnej, polegającej m. in. na stałym dążeniu do unowocześnienia metod reklamy i handlu. Pewne próby przeciwdziałania się temu szybko postępującemu procesowi, polegające na podejmowaniu naprawy poczynionych szkód, z dzisiejszego, konserwatorskiego punktu widzenia należy ocenić raczej negatywnie.

Janusz Ciemnołoński, Jadwiga Habela, Ryszard Massalski, Jerzy Stankiewicz

POŹNOGOTYCKA SZTUKA NA WARMII PO POKOJU TORUŃSKIM

W trakcie trwania wojny trzydziestoletniej przybył w r. 1458 na Warmię Paweł Legendorf, pochodzący ze starej pruskiej rodziny Stangonów, przez matkę spokrewniony z Kościeleckimi. Pełne nazwisko nowo mianowanego biskupa-administratora brzmiało: Paweł Stango-Legendorf-Mgowski. Ojciec jego podpisywał się przeważnie Janus de Megow (Janusz z Mgowa). Legendorf otrzymał wykształcenie na uniwersytetach Krakowa i Rzymu. Był wieloletnim sekretarzem papieża Piusa II i Kaliksta IV. Już w r. 1464 w Elblągu poddał Warmię królowi polskiemu Kazimierzowi Jagiellończykowi. W r. 1466 był jednym z głównych sygnatariuszy pokoju toruńskiego. Na jego uroczystości koronacyjnej biskupa Warmii, jaka odbyła się w Toruniu, było obecnych w r. 1466 wiele znakomitych osobistości zarówno z Polski, jak i zaproszonych przez króla Kazimierza Jagiellończyka gości spoza granic kraju. Warto zaznaczyć, że moment ten spisał będący wówczas z Jagiellończykiem w Toruniu Jan Długosz. Legendorf był przyjacielem króla polskiego, doradzał mu nawet walkę z Zakonem do zupełnego rozbięcia tego zrzeczenia. Zmarł w Braniewie w r. 1467.

Jako biskup działający w trudnym okresie wojny trzydziestoletniej nie mógł w pełni rozwinąć pokojo-

wej polityki administracyjnej. Niemniej zachowały się przekazy historyczne (zawarte w: *Monumenta Historiae Warmiensis* oraz „Zeitschrift für die Geschichte und Alterthumskunde Ermlands”), w postaci drukowanych archiwaliów, które mówią, że Paweł Legendorf ufundował dużą ilość paramentów kościelnych: monstrancje, pacyfikatory, krzyże — srebrne, pozłacane i wysadzone drogiemi kamieniami. W czasie wojny ulokował je na przechowanie u arcybiskupa ryskiego. Spis tych klejnotów zachował się (zawarty w cytowanym „Zeitschrift für Geschichte und Alterthumskunde Ermlands”, t. 18). O depozyt ten upomniał się zarówno Legendorf jak i Watzenrode. Większość precjozów nie wróciła jednak do prawowitych właścicieli.

Po śmierci Mikołaja Thungena, mieszczanina z Ornety, biskupa Warmii w latach 1467—89, na tron kościoła warmińskiego w r. 1489 wstąpił Łukasz Watzenrode, toruńczyk, wuj i opiekun Mikołaja Kopernika. Watzenrode studiował w Krakowie, Kolonii i Bolonii — co było nie bez wpływu na jego orientację i wyrobienie w sprawach sztuki. Po powrocie z Rzymu w r. 1473 sprawował przez wiele lat funkcję kanonika w Chełmży, Włocławku, Kaliszu i Gnieźnie. Był również doradcą prawnym arcybiskupa Zbigniewa Oleśnickiego, od

r. 1494 doradcą królów polskich Olbrachta, Aleksandra i Zygmunta do spraw Prus. Zmarł w r. 1512 w drodze na ślub Zygmunta I.

Watzenrode to pierwszy na Warmii na wielką skalę fundator dzieł sztuki, które opatrywał swoimi herbami rodowymi. Kronikarze (Treter) pozostawili o nim znamienne wypowiedzi, jeśli idzie o fundowanie dzieł sztuki miał być, wg. tych relacji, hojniejszy niż dla własnej rodziny. Archiwalia z kościołów we Fromborku, Braniewie, Dobrym Mieście i z zamku w Lidzbarku (drukowane również w t. 8, 9, 10, 17, 24, 30 cytowanego „Zeitschrift...”), wymieniają sporą ilość wyrobów złotniczych, przedmiotów osobistego użytku, oznakowanych herbem biskupa. Inwentaryzacja Boettichera z końca w. XIX wzmiankuje monumentalne dzieła sztuki pieczętowane herbem Watzenrodego. Wymieniane są ponadto antependia, infuły, płuwiały — zawsze opatrywane jego herbem.

Jedną z najwcześniejszych fundacji o monumentalnym założeniu jest płyta nagrobna poświęcona wspomnianemu już biskupowi Legendorowi. Nagrobek o wymiarach 2,90 × 1,84 stanowi połączenie metalu z kamieniem. Przedstawia biskupa w stroju pontyfikalnym, *en face*, w długiej potrakowanej dekoracyjnie szacie. Pod stopami

zmarłego znajduje się jego herb rodowy Stangonów. Wapienny prostokąt płyty obiega łaciński, wykonany w metalu napis (przerwany czterokrotnie na narożach herba biskupa Watzenrodego) o następującym brzmieniu: MONUMENTUM DNI PAULI DE LOGENDORF EPISCOPI WARMIENSIS PIE DEFUNCTI QUI PROHIBENTE VI ARMORUM CUM PARTIBUS IN ECCLESIA SUA WARMIEN MINIME COLLOCARI POTUIT FACTUM IMPENSIS DNI SUCCESORIS SUI ANNO DNI 1494. Dla wyjaśnienia: po śmierci Legendorfa rozgorzała walka o tron biskupi Warmii pomiędzy zwolennikami Kazimierza Jagiellończyka, a sprzymierzeńcami krzyżaków. Następca Legendorfa, Mikołaj Thungen, był przeciwnikiem króla polskiego, zmontował przeciw Jagiellończykowi wojnę zwaną „księżą”. Pukorzył się jednakże w r. 1479 w Piotrkowie przed królem polskim.

Charakterystyczną cechą nagrobka Legendorfa jest sposób pokazania twarzy zmarłego — energicznej, ekspresyjnej, o cechach portretowych. Kieruje on uwagę w stronę twórczości Hansa Brandta, artysty pomorskiego, który ok. r. 1486 wykonał nagrobek św. Wojciecha w Gnieźnie, oraz w latach osiemdziesiątych XV stulecia grupę św. Jerzego w gdańskim dworze Artusa. Współpracownikiem artysty i realizatorem jego pro-

jektu był zapewne ludwisarz gdański Andrzej Grottkau, z którym kapituła warmińska utrzymywała w latach 1493—1500 kontakt. Płyta Legendorfa stanowi wysokiej klasy dzieło sztuki, związane mocno z polskimi dziejami Warmii, w literaturze naukowej mało znane.

Wpływy gdańskie pod koniec XV i z początkiem w. XVI były na Warmii silne, mimo iż Watzenrode raczej gdańszczyzan nie lubił, zarzucali mu bowiem iż sam chociaż pochodzi z rodziny mieszczańskiej prowadzi wyniosły i książęcy tryb życia. Watzenrode był jednakże politykiem i starał się z Gdańskiem utrzymywać przyjazne kontakty. Z kręgiem inspiracji gdańskich wiązać należy również nieopracowany dotąd w literaturze naukowej tryptyk z Mingaj w pow. braniewskim powstały zapewne około r. 1520. Rzeźbione figury tryptyku wskazują na analogie z bocznymi rzeźbami ołtarza Koronacji w gdańskim kościele Mariackim, a nawet na pewne twórcze inspiracje mistrza Pawła. Strona malarzka z przedstawieniem scen z życia św. Wawrzyńca zdoła, być może, w przyszłości poszerzyć nasze wiadomości na temat wpływów warsztatu Hansa Suessa z Kulmbachu.

Z wpływami toruńskimi wiąże się poliptyk fromborski, zamówiony tam przez Watzenrodego (opracowany i opublikowany przez Alicję Karłowską). Z kręgiem sztuki

toruńskiej wiązać również należy nieznaną płaskorzeźbę przedstawiającą pokłon Trzech Króli, z Kolna Reszelskiego. Do tego samego warsztatu przynależy również ołtarz św. Jodoka z Sątop koło Reszla z ok. r. 1510 (opracowany przez Ludmiłę Brzozowską, przeznaczony do druku w *Roczniku Olsztyńskim*, t. VIII). Późnogotycki ołtarz z pocz. w. XVI w Dobrym Mieście koło Lidzbarka powstał pod wpływem warsztatu pomorskiego. Odzwierciedliły się tutaj zarówno wpływy sztuki niderlandzkiej jak i Marcina Schongauera i Mistrza ES.

Najpełniej w pierwszej ćwierci w. XVI ujawniły się na Warmii wpływy snycerki elbląskiej. Ten krąg oddziaływania był, w niewielkim stopniu, podstawą studiów Wallerand, w jej pracy o wpływach Dürera na malarstwo dawnych Prus. Niemniej wpływy te są również nadal mało znane. Przy okazji wymienić tutaj należy między innymi grupę rzeźb z Babiaka koło Lidzbarka oraz grupę rzeźb z Kętrzyna.

Późnogotycka plastyka na Warmii jest interesującym i niezbadanym problemem. Swój wybitny rozkwit zawdzięcza Łukaszowi Watzenrode. Postać ta, jak wynika z zachowanych materiałów archiwalnych, jak również przekazów w postaci fundowanych przez niego zabytków, bliska była modelowi człowieka progno Odrodzenia.

Kamila Wróblewska

RZEŻBA KAMIENNA NA POMORZU W 2. POŁOWIE XVI I 1. POŁOWIE XVII W.

Tematem referatu są dzieła znajdujące się na terenie dawnych województw — pomorskiego, malborskiego i chełmińskiego oraz w Bydgoszczy i Włocławku. Najwcześniejszym spośród nich przykładem manierystycznej rzeźby jest zapewne ratabulum ze sceną Sądu Ostatniego z Lubawy, uważane dotychczas za epitafium Zalińskich, a pochodzące z 1. ćwierci w XVII. Klasyczna architektura z charakterystycznymi motywami dekoracyjnymi, zapożyczonymi z wzorników Cornelisa Bosa, powstała zapewne w latach sześćdziesiątych i jest niewątpliwie dziełem gdańskiego warsztatu, który dokonał w tym samym czasie przebudowy portalu wewnętrznego (z 1517 r.) w Ratuszu Staromiejskim w Gdańsku.

Datowane już dzieła — pomnik Jana Kostki z r. 1572 w Lisewie i

detale bogatej niegdyś w dekorację fasady kamienicy Melchiora Cywińskiego w Chełmnie (r. 1570) są dziełem warsztatu królewieckiego. Pomnik J. Kostki wykazuje liczne związki z niderlandzką plastyką sepulkralną i wydawnictwami graficznymi.

Po tych pierwszych rzeźbach, wykazujących północną orientację fundatorów, płyty pochodzące z podwójnego nagrobka małżonków Niemojewskich (przypuszczalnie Jana i Katarzyny) reprezentują osiągnięcia wielkopolskiego warsztatu rzeźbiarskiego końca w. XVI. W Krakowie natomiast powstał największy pomorski pomnik tego samego czasu — nagrobek bpa Piotra Kostki w Chełmży (r. 1595). W tym samym czasie pojawiły się typowe dla polskiej konwencji pomnika nagrobne płyty z postaciami leżących na boku rycerzy, wykonane

w gdańskich warsztatach. Impulsem był niewątpliwie piękny, zniszczony w r. 1939 pomnik Marcina z Berzewic w Lisnowie, dzieło Willema van den Blocke, ukończone w r. 1591. Należy do nich fragment rzeźby rycerza z Golubia i zachowany w całości starogardzki pomnik Jerzego Niemojewskiego (zm. w r. 1615), dzieło warsztatu Abrahama van den Blocke. Całkiem możliwe jest autorstwo warsztatu Willema van der Meer obydwu płyt braci Tylickich w toruńskim kościele Panny Marii. Bardziej licznie zachowały się, lecz na ogół poważnie uszkodzone i w małym tylko stopniu czytelne, płyty nagrobne wmurowane w posadzki kościołów.

Kamienne pomniki patrycjatu, jeszcze bardziej unikalne niż szlacheckie, powstały za to w najlepszym warsztacie gdańskim — Wil-

lema van den Blocke, który wykonał je dla Walentego Bodeckera (r. 1587) w Elblągu oraz Jana i Chryściana Strobandów (r. 1591) w Toruniu.

Dziełami drugiej generacji rzeźbiarzy gdańskich, tych którzy odchodząc od typowych założeń manieryzmu północnego poszukiwali własnej drogi ku nowej koncepcji, są włocławskie epitafia warsztatu Abrahama van den Blocke: Kaspra Lindenera (zm. w r. 1611) i bpa Hieronima Rozrażewskiego fundowane w r. 1620.

Stosunkowo wcześniej pojawiły się na Pomorzu nagrobki z wyobrażeniem postaci klęczącej. Niemal jednocześnie z oliwskim pomnikiem Kossów z r. 1600 umieszczono w Grzywnie małe epitafium Jana Konopackiego, a wkrótce potem z warsztatu Abrahama van den Blocke wyszedł pomnik Mikołaja Działyńskiego w Nowym Mieście Lubawskim. Na nich wzorowały się epitafia Seweryna Zalewskiego w Lubawie i małżonków Wiesiołowskich w Godziszewie.

Plastyka architektoniczna zachowała się również ubogo, zwłaszcza po zniszczeniu Elbląga. Po wzmiankowym już wyposażeniu kamiennym kamienicy Cywińskich w Chełmnie najwcześniejszym wydaje się portal Adriana von der Linde z Łapina (r. 1592) i wykonany w tym samym czasie najpiękniejszy chyba portal pomorski — Czerwo-

nego Spichrza, przy ul. Łaziennej nr 16 w Toruniu. Również ze szkołą gdańską łączą się portale: chełmiński w kościele benedyktynek (r. 1619) i toruński w kamienicy Stary Rynek nr 29 (ok. 1620). Ten ostatni łączy się niewątpliwie z formami reprezentowanymi przez warsztat Abrahama van den Blocke. Szczątkowo już dziś zachowane detale ratusza toruńskiego — dzieło tutejszego rzeźbiarza Wilhelma Marcina, także są utrzymane w konwencji stylowej manieryzmu północnego.

Stosunkowo niewielka ilość kamiennych zabytków — artykuł wymienia bowiem jedynie 27 dzieł, dokonując niemal pełnego zestawienia w okresie ok. 60 lat — jest zjawiskiem symptomatycznym. Przyjmując bowiem, że jednak większość dzieł kamiennych tego typu, mimo licznych wojen zachowała się (za wyjątkiem Elbląga), trudno nie wyrazić zdziwienia.

Wytłumaczenie znajdujemy w historii i ekonomice tych ziem które nigdy nie uchodziły za bogate. Pomorze pozbawione miejscowych kamieniołomów nie było z natury terenem sprzyjającym rozwojowi rzeźby kamiennej. Jedynie kilka wybitnych rodzin senatorów pomorskich — Kostków, Działyńskich, Konopackich czy innych zrealizowało tak kosztowne fundacje. Tylko kilka rodzin patrycjuszowskich stać było wówczas na tak znaczne ekspensy.

Gdańsk zmajoryzował w tym czasie całe Pomorze. Niemal wszystkie dzieła tego okresu — poza unikalnymi przykładami z terenu Wielkopolski, Krakowa czy Królewca — powstawały w gdańskich warsztatach. One to nadały charakter sztuce tego terenu. Nieliczne dzieła kamienne na Pomorzu posiadają stosunkowo wysoką rangę artystyczną. Zachowane epitafia W. Bodeckera i J. Ch. Strobandów powstały, podobnie jak zniszczony pomnik Marcina z Berzewic, w najlepszym warsztacie Gdańska — u mistrza Willema van den Blocke. W warsztacie jego syna powstały epitafia włocławskie i portal przy Starym Rynku nr 29 w Toruniu. Z kolei portal Czerwonego Spichrza lub dzieło z Łapina wywodzą się z warsztatu przodującego w plastyce architektonicznej — Willema van der Meer.

Przy zdecydowanie małej ilości zamówień lokowano je na ogół w najlepszych warsztatach. Istotną również cechą plastyki pomorskiej w tym czasie są rycerskie pomniki powstałe w gdańskich warsztatach. Jedyny zachowany monument J. Niemojewskiego pozwala się domyślać jak mogły wyglądać owe gdańskie próby kompozycji przyściennych z leżącą postacią rycerską, w których północny manierysta ustępował tradycyjnemu gustowi półskiego szlachcica.

Lech Krzyżanowski

**CZASOPISMA INSTYTUTU SZTUKI PAN
WARSZAWA, UL. DŁUGA 26**

BIULETYN HISTORII SZTUKI, kwartalnik, 80 str. dużego formatu, bogaty materiał ilustracyjny. Cena 24 zł, prenumerata półroczna 48 zł, roczna — 96 zł.
POLSKA SZTUKA LUDOWA, kwartalnik, 48 str. dużego formatu, bogaty materiał ilustracyjny. Cena 18 zł, prenumerata półroczna 36 zł, roczna — 72 zł.
PAMIĘTNIK TEATRALNY, kwartalnik, około 120 str. druku, około 100 ilustracji. Cena 18 zł, prenumerata półroczna 36 zł, roczna — 72 zł.
MUZYKA, kwartalnik, 96 str. druku, liczne przykłady nutowe. Cena 18 zł, prenumerata półroczna 36 zł, roczna — 72 zł.

WARUNKI PRENUMERATY

Zamówienia i przedpłaty na prenumeratę przyjmowane są w terminie do dnia 10 miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty — przez: Urzędy Pocztowe, listonoszy oraz Oddziały i Delegatury „Ruchu”. Można również zamówić prenumeratę dokonując wpłaty na konto PKO nr 1-6-100020 — Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch” — Warszawa, ul. Wronia 23.

Wszystkie instytucje państwowe i społeczne mogą zamawiać prenumeratę wyłącznie za pośrednictwem Oddziałów i Delegatur „Ruch”.

Cena prenumeraty za granicę jest o 40% droższa od ceny podanej wyżej. Przedpłaty na tę prenumeratę przyjmuje na okresy półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch” w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa konto Nr 1-6-100024, tel. 20-46-88.

Egzemplarze numerów zdezaktualizowanych można nabywać w Punkcie Wysyłkowym Prasy Archiwalnej „Ruch” Warszawa, ul. Nowowiejska nr 15/17, na miejscu, lub na zamówienie za zaliczeniem pocztowym.

**WYDAWCA: P.P. WYDAWNICTWA ARTYSTYCZNE I FILMOWE
WARSZAWA, PUŁAWSKA 61**

**REDAKCJA MIEŚCI SIĘ W INSTYTUCIE SZTUKI PAN
WARSZAWA, DŁUGA 26**

Zakł. Graf. „Tamka” Z. 2 Zam. 818/67. Nakł. 1900. Ark. druk. 16,75. Papier ilustr. kl. III. 120 g. A1. Oddano do składu 30.VIII.67 r. Druk ukończono w kwietniu 1968 r. N-25.
