

WYDAWNICTWO POLSKIEJ AKADEMJI UMIEJĘTNOŚCI

POLITECHNIKA WROCLAWSKA
Katedra Historii architektury

L. n. 3/B

L. 497-

PRACE
KOMISJI HISTORJI SZTUKI

TOM V. — ZESZYT I.

143 m BI-12

TADEUSZ MAŃKOWSKI: Obrazy Rembrandta w galerji Stanisława Augusta. —
STANISŁAW TOMKOWICZ: Modłitewnik królowej Bony w Wilanowie. — LEONARD
LEPSZY: Studja nad obrazami krakowskimi. — STEFAN KOMORNICKI: Dwory
murowane w Małopolsce z czasów Odrodzenia. — LEONARD LEPSZY: Jerzy Mycielski,
wspomnienie pośmiertne. — Sprawozdania z posiedzeń za lata 1928 i 1929 (Treść
Sprawozdań na str. 3 okładki).

ZE 120 RYCINAMI W TEKŚCIE

W KRAKOWIE

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

4

PRACE KOMISJI HISTORJI SZTUKI

POLSKA AKADEMJA UMIEJĘTNOŚCI

PRACE
KOMISJI HISTORJI SZTUKI

TOM V

~~POLITECHNIKA WROCŁAWSKA
WYDZIAŁ ARCHITEKTURY
KATEDRA HISTORII
ARCHITEKTURY POLSKIEJ.~~

~~Dr. INW. 143 w~~

BI-12

KRAKÓW MCMXXX—MCMXXXIV

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

BI-12 143ⁿ

INDEKS
OSÓB, MIEJSCOWOŚCI I RZECZY
 ZAWARTYCH W TOMIE V
PRAC KOMISJI HISTORJI SZTUKI

POLITECHNIKA WROCŁAWSKA
 Katedra Historii architektury

L. i. 979.

POLITECHNIKA WROCŁAWSKA
 WYDZIAŁ ARCHITEKTURY
 KATEDRA HISTORII
 ARCHITEKTURY POLSKIEJ

Nr. 1110-143 m

BI-12

- Abancourt de Franqueville Helena d' — XXb
 Abraham, arasy z dziejami — a, XVIIIb
 Adam z Lublina 50*
 Aelst, Piotr van XVIIIb, XVIIIb
 — Pieter Kiecke van XXa*
 akwamanile z XIII w. XXIVb—XXVb, fig. 13
 alba XIVa
 Albert Wielki 46
 Albrecht, wielki mistrz krzyżacki LVa
 — Śmiały 59
 Aleksander z Malonne, biskup płocki VIIIb,
 XXIXb
 Aleksander I, 12, 16, 18
 Aleksandrja, VIIa
 Aleksiej, car XXXVIIIa
 Altdorfer Albrecht 60
 altembas (ałtyn bas, alto basso) 50, XIVa
 Altenburg k. Kolonji 48
 Altomonte M. (Hohenberg) XXXVIIIa
 Amalienburg XXXVIIa
 ambony XXIIXa*, XXXVIa zob. też kazalnice.
 Ambrogio de Milano IXa, Xa
 Ameisenowa dr Zofja VIa
 Amsterdam 12, 17
 Anastazja ks., córka Mieszka Starego XIXb,
 XXXb
 Andegawenowie, 124, 142—144, 150, 151,
 LIIIa — skie lilje 124 i 125
 aniołowie (aniołki) 36, 42, 46, 49—51, 54, 55,
 59, 151, 155, Xa, XVIIa, XIXa, XXIa —
 XXVa, XXXVIIIa, XLia, XLIVa i nast.,
 La, fig. 25—27, 30—33
 Ankwicz Henryka zob. Kuczkowska, Sołtykowa.
 Anna, siostra ces. bizantyńskiego 133*
 Anna Jagiellonka 94, IIIb
 — Katarzyna 101
 — księżniczka konstantynopolińska 118
 Annunziata 150, 151
 Anspach LVa
 Antiochja 156
 Antoine, architekt paryski XVIa
 antytetyczna grupa VIIa
 Apokalipsa VIIa
 Apostołowie 24, 36, 42, 46*, 151
 arabski 42, XLia
 arasy barcelońskie XVlb; — figuralne XVb —
 XXb; — madryckie XVlb; — z Tunisu
 zdobycie XXb; — watykańskie XXb; —
 wawelskie XVb—XXb; kartony do ara-
 sów XVIIb—XVIIIb
 archanioł Gabriel 46*, 50, 54
 architekci XIa, XIIa, XVa, XVIa, XXVIIIb,
 XXIXb; — barokowi XXVIIb; — polscy
 XIIb; — stołeczni XVIa; — zob. Fontana,
 B. Meretini.
 architektoniczne projekty Seb. Sierakowskiego
 XXVIIIb
 architektoniczny typ XIXa—XXIa
 architektura 62—116, IXa, Xa, XVIa, XVIIIa,
 XXa, XXIIXa, XXXIa, XXXIVa, XXXIXa,
 XLa, XLia, XLIVa, IIb, XXIIb, XXIIb; —
 barokowa XXVIIIb—XXIXb; barokowa
 XVIII w. XXVIIIb; — europejska XXVb; —
 gotycka IVb; — gotycka w ołtarzach 45; —
 kościelna XXVb, XXVIIb; — barokowa
 XXIXb; — miejska Vb; — monumentalna
 XIIb, XXVb; — neoklasycyzm XVa—
 XVIIa; — ołtarzy XLIXa; — XVIII w.
 XXVIb, XXVIIb; — rokokowa XXVIb; —
 saskiej doby XXIIIb, XXVb—XXIXb; —
 średniowieczna przedgotycka IXb, Xb; —
 typ konstrukcyjny LIVa; — typ stylisty-
 czny LIVa; — wnętrz 169; zob. też bu-
 downictwo.
 archiwa 63; — dworów na Podlasiu 157*; —
 kolońskie 47; — kościelne XXXIIIa; —
 rzymskie XXXIIIa; zob. też Kraków, Ro-
 galin, Raczyńscy, Sarnów.
 archiwalja XXXIXa, La; — dworskie zob.
 Monachjum; — ziemi bocheńskiej XXXVa
 archiwalne materiały XXXVIa; — źródła 68,
 74, 75, 82, 88, 101, 108, 112

- Arciszewski Krzysztof Xa
 Arcybractwo 5 Ran Chrystusa XVIIa
 Arezzo 145; — Pinakoteka, Madonna Margarytona z Arezzo 145
 »Arkadja« Radziwiłłów (Nieborów) XVIIa
 Armenja 134
 Aron, arcybiskup krakowski 48
 Arras VIIIb
 Arringatore Xib—XIIb
 Arrovaise, kongregacja kanoników regul. VIIIb
 artyści 55, 60, 63, XXIXa; — austriacy XXXIXa; — bawarscy XXXVIIIa; — francuscy XIVb; — kolońscy 56; — lombardzcy 44*; — niderlandzcy 55, XIVb; — Polacy w Rzymie XXXIIIa; — polscy XVIII w. i XIX w. XXXVa i nast.; — prowincjonalni 77; — sascy 60; — średniowieczni 54; — włoscy 115, XXa, XXVIIIa; — wschodni 133
 Assyż, kościół ś. Franciszka, fresk 152*
Astwerk VIa
 Ateny, Francuski Instytut Archeologiczny Xib, XIIb
 Athos 125*; — Chilandari 135, 156
 atrybuty świętych XVIIIa i zob. pod: święci.
 Attavante 42, 43, 43*, 44
 attyka 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 112, 116, XIa
 Auer K., litograf 19*
 Augsburg 61, XXa*, XXXVIIIa, XIVb; —scy sztukatorzy XXXVIIa
 August (Oktawjan) Xib
 augustianie XXa, XXXIIa
 Austria XIXa, XXVIIIa, XXXVIIIa, XLIIa; — budowlę jezuickie XIIb
 austriacy artyści XXXIXa; — cystersi XXXVIIIa
 austriacka sztuka XXVb; — ie klasztory XXVb; — ie wpływy XLIa
 Avignon 56, XXXIVa, IXb; — ski grobowiec XXXIVa
 Azja Przednia Iib
- Babel**, wieża XVb, XIXb
 babilońsko-asyryjska kultura Iib
 baby kamienne XXXIa
 Bacciarelli 1, 18, 22, 25, 28
 Bałkany LIIIa, XXIIb, XXIIIb; — cerkwie XXIIb; — wczesnośredniowieczna sztuka XXIIIb
 bałkańska sztuka XXb, XXIIb; — ie szkoły malarskie XXIIb, XXIIIb
 Baranowski Mateusz de »Chanczyny« 48
 Barbara, córka Kazimierza Jagiellończyka 57—61, fig. 4
 Barcelona XIXb; — arasy XVIb
 Bar-le-Duc, Errard de —, budowniczy Henryka IV, kr. franc. 103
 barok 3*, 169, XXIa, XXVIa, XXXVa, XXXVIIIa, XXXIXa, XLIa, XIIIb, XIVb; — lwowski XXXVIIIa; — niemiecki XXIa, XIIIb; — późny XXXVIIIa; — włoski XLIa, XIIIb
- barokiści polscy XLIa
 barokowa architektura kościelna XXIXb; — XVIII w. XXVIIIb; — rzeźba XIIb, XIIIb; — e budownictwo XXVIIb; — cechy charakterystyczne 102; — kościoły 173*; — szczyty 63; — wille 63, 115*; — zabytki polskie XXXIXa; — i architektki XXVIIIb — rzeźbiarze niemieccy XIIb, XIIIb; — y kartusz 109; — y styl, późno — XLVa; późnobarokowa rzeźba lwowska La; — e budownictwo XXVIIb; — e ołtarze XXXVIa i nast.
- Barwałd 90, 115.
 Bassano Leandro 11
 Bastiani, prałat wrocławski XLIIIa
 bastjon 85, 96, 101, 103
 baszta 64, 65, 68 i nast., 107, 112, 113, 115, 116, XXIIIb
 Batowski Zygmunt, prof. dr XIVa
 Bawarja 60, XXXVIIIa
 bawarscy artyści XXXVIIIa; — cystersi XXXVIIIa; — ka ziemia XXXVIIa; — kie malarstwo XV wieku Vb; — kie wpływy XXXVIIIa
- Bayreuth LVa
 bazylika LVa; — romańska Xb
 bazylijanie 133* 146
 Bednarski ks. St., T. J. XIIb, XXIV b
 Behem Baltazar, kodeks 30*
 Belgja XIVa, XXa*, XVIIb, XXIXb
 Bella, Stefan della — 19, LIa
 Bełz (Ruś) 133, 134; — zamek 128
 Benedykt Sandomierzanin 112
 benedyktyni 47, 147, VIIIb; — łysogórcy XXXVIIIa; — w Wessobrunn XXXVIIIa
 Berlin 3, 4, 5, 6, 7*, 10, LVIa; — antykwariat Altkunst Margraf XVIIb — kościół ś. Jadwigi, posążek ś. Jadwigi śląskiej XLIIIa; — Król. Akademia Sztuk 2, 4, — Muzea królewskie XXa*, XXIXa*; — Muzeum Przemysłu Art. VIa, XXa*, XXIXa*; — Ornamentstichsammlung XXXVIIIa; — wieża Mennicy 4
- berło IXb
 bernardyni 75, XIIIa
 Bernini XLIa
 Berno XLIXa
 Bernouilli Jan 6
 Berrecci Bartolommeo 84
Beschlägornament XXIIIa
 Bezborodka Aleks. Andrejewicz, kanclerz ros. 23, 24
 Biała (rzeka) 68, 74
 Białaczewo, pałac XVIIa
 biblijne sceny XVb
 biblioteki 31*, IIIb zob. też Florencja — Laurenziana, Lwów — Ossolińskich, Paryż — Bibl. Nationale, Rogalin — Raczyńskich, Warszawa — Ord. Krasińskich.
 Biczowanie Vb

- Biecz 85; — fara, ołtarz XXXIa; — fara, pomnik Ligęzy 72
 Biedermeier 171
 Bielski Wojciech, snycerz i malarz XXXVIa
 Bieńkowski Sebastjan, podstoli gnieźnieński XVIIa
 Bieżyński J., starosta, portret XXXVa
 Bilski Wojciech zob. Bielski.
 Biórków (Jakubowice) 63
 Bizancjum 145, 146, 156, XXIIb
 bizantyzm 134, 137, 141, 142, 146, 150*, 151
 bizantyńska płaskorzeźba zob. Utrecht; — stylizacja 70; — sztuka 124, 134, 136, 140, 155; — tradycja 150, 150*, XXIIb; — i typ ikonograficzny XXIIb; — i Wschód 135, 138; — i malarstwo 135, 141; — o-bałkańska sztuka XXb, XXIIb
 blacha XXIIIa; — rskie roboty XXXIXa; blachy 122; — ryte 119; — srebrne 125, 126
 Blacherniotissa 155
 Blachery 155
Blechornament 109
 blog. Wincenty zob. Kadłubek.
 Bobowa 68; — kolegiata 75
 Bobowska Druzjana 74; — Zofja 74; — i Krzysztof 74; — Mikołaj 74
 Bobrowski Franciszek, spiżownik XIIb
 Bocheński Zbigniew, dr XXXIa, XXXIIa, XXXIVa, XIIb
 Bochnak Adam, doc. dr XLIa, XLIVa, La
 Bochnia XXXVa, XXXVIa, XLa; — dominikanie XXXVIa; — kościół parafjalny, ołtarze XXXVIa, fig. 19; — Liber memorabilium XXXVIa; — powiat 65; — saliny XXXVIa
 Bodeńskie jezioro 46, XXVIIb
 Bogarodzica 119, zob. też Marja, Matka Boska, — »Mochnatyńska« 140
 Bóg Ojciec 38, 50, 52, 53, 54, XVIIb
 Bogusz, brat Michał (Wołoch) XXXa
 Bokanowski, brat XIIb
 Bol 27
 Bolesław Chrobry Xb; — Kędzierzawy XXIXb, XXXb; — książę polski XXIIIb, XXIVb; — Krzywousty XXXb; — Pobożny, książę wielkopolski XXIIIb, XXIVb; — Wstydlivy VIIIb
 Bolonja 135*, LIIIa; — kościół, Madonna di S. Luca na Monte della Guardia 135*
 Bona Sforza 31 i nast. 42, 43, 43*, LVIa; — Modlitewnik Wilanowski 30, LIa; — Oksfordzki 30*
 Boner Seweryn XXa*
 Bońkowska Karolina, zob. Raczyńska.
 Bopfingen, ołtarz, Męczeństwo ś. Błażeja (t. zw. »Bopfinger Altar«) Vb
 Boroczyce (Wołyń) XLIIa
 Borman 6
 Borromini XIIIa
 Bos Cornelis XXa*
 Bożego Ciała kościół, zob. Kraków.
 bożnice 165
 Brandenburgja XXVIIIa
 Brandt Jürgen 63
 Brandys Aleksy 94; — Dziwisz (Dionizy) 94, 116; — Piotr 94; — owa Małgorzata z Krupskich 94
 Branice 62, 63; — lamus 116
 Branicy LLa; Branicka Beata, Adamowa 32; — Anna z Potockich Ksawerowa 32*
 Brenna, architekt XXXIIIa
 Bretanja 63
 Briano Giacomo XIIb
 Brindisi, kaplica S. Giovanni 136
 Brody XXVIIb
 Brodziński Florjan, pictor XXXVIa
 Brok, pałac 104
 broń ręczna 103; — wschodnia i zachodnia XXXIIa
 brzozy XXIIa, XIIb, XXIIIb—XXVb, fig. 13
 Brosig XIVA
 Brühlowski pałac, zob. Warszawa.
 Bruksela 17, XIIb*, XVIIIb, XXIXb; — warsztaty tkackie XVIIb
brunie XXXIIa
 Brunvillare 47
 Brygierski Antoni, ks., kanonik krakowski XXXIXa
 Brzana 75
 Brzeg XXIIIa
 Brzeński Adam 75
 Buchowieccy 167, 168
 Buchwald Daniel XXa*
 Buczacz, ratusz XXVb i nast., fig 15
 Buczkowski K., dr IXb
 Buczyńscy 75
 budowle 62 i nast.; — centralne XVIa; — jezuickie XXVb; — jezuickie w Austrii, Francji i Polsce XIIb; — miejskie 115, 116; — mieszkalne 68, 101, 103; — rokokowe XIa; — średniowieczne 113, 115; — świeckie XIIa
 budownictwo artystyczne 110; — barokowe XXVIIb; — forteczne 103, 110; — kościelne XIXa; — mieszkaniowe wiejskie w Polsce 65 i nast.; — późnobarokowe XXVIIb; — renesansowe 116; — średniowieczne 116; — średniowieczne w Polsce 64; — szlacheckie 157; — użytkowe 110; — wiejskie 115, zob. też architektura.
 budowniczości 64, 68, 82, 85, 100, 104, 112, 114, XIIa
 bułgarskie freski XXIIb
 Burgos, katedra, arasy XVIIb
 Burzec (wieś) 173
 Byki, dwór 112
 Cabochon XXIIa*, XXIIa
 Caen, kościół St. Étienne XXXVa
 Caffagiuolo, willa Medici 115
 Camarsac 115
 Caprarola IIIb

- Carloni Marco XXXIIIa
castrum 74, 76
 Cavallini Piotr 137*, 139*, 141*, 145, 149, 149*, 150, 150*, 151, 151*, 152, LIIIa, LIVa, Xb
 cechowa organizacja XXIXa; — e malarstwo XVb
 cech złotniczy we Wrocławiu XLIIIa
 Cejpler Józef XXXVIa
 Cerceau Jaques Androuet du — XXa*
cercles (rodzaj diademów) VIIb
 cerkiew, zob. Lwów, katedra ś. Jura; cerkwie bałkańskie XXIIb
 Certosa pawijska, grobowiec G. G. Visconti'ego IXa
 Cesi 151*, 152
 Chambery, S. Chapelle, dyptyk 136
chapels (rodzaj diademów) VIIb
 Charvet L. L. G. XIIb
 Chełmoński Józef 119
 Chiaratelli Ornano, architekt 173
 Chiaveri Gaetano XXVIIb
 Chilandari 125*; — mozaika 135
 chimery VIIb
 chirurgiczne narzędzia (jako atrybut ikonogr. ś. Łukasza) 155
 Chmiel Adam 38*, XXXVa, LIa, LIIIa, XIVb
 Chochłowski Jan, malarz (1652) XXXVIa
 Chojeński Jan, kanclerz 30*
 Chomranice 74
 chorągwie IXb
 Chrast, kościółek okrągły, wieża czworoboczna XXIIIb
 Christianus M. XIIb
 Chrystus (X P S) 2, 22, 23, 26, 36, 38, 42, 47*, 52, 53, 55, 59, 119, 120, 123 i nast., 138, 139*, 148, 149, XXXVIa, XLa, La, LIIIa—LIVa, Vb, IXb—Xb; — monogramy ihs i XPS VIIa; — Ukrzyżowany XXIVa, XLIXa (zob. też Kielce, katedra); — w Ogroju 36; — w świątyni 47* zob. sceny z Męki Pańskiej, sceny z życia.
 Chrzanów, ołtarze św. Mikołaja i św. Anny XXXVa
 Chrzęszcz Ludwik 63; — owie 95
 chrzcielnica brązowa XXIIIb, XXIVb; — średniowieczna XXIIIb, XXIVb
ciborium argenteum XXIIa*
 Cieciszowscy 163, 167; — ka Adamowa 173*; — ka Katarzyna 162; — ki Antoni 163; — ki Kazimierz 162
 Ciemierniki 116
 Cierniem koronowanie IV, XI
 Ciesielski Kazimierz, pictor et civis boch. XXXVIa
 ciesielskie ornamenty 88
 cieśle polscy XXXIXa
 Cikowscy 94
 Ciołek Erazm 50*; — mszał 30*; — pontyfikał 30
 Coep, malarz 14, zob. też Cuyp.
 cios 66—68, 77, 79, 91, 93
 Claire, Godefroy de — XXIXb, XXXb
 cnoty (alegorje) VIIa
 Coppo di Marcovaldo 144
 Corradini A. XLIIa
 Cortini Franc., rajca krakowski 88, 89
 Cortona XXa*
 Cosertoy Ferd. XXIXb
 Coxien XIXb; — Michał XVb i nast.
 Cranach Łukasz, młodszy 61; — starszy 57 i nast., fig. 2—4
 Credo — serja gobelinów VIIa, VIIIa, fig. 1, 2
 Cremona IXa
 Cristus Piotr 51
 cudowne obrazy NMP. w Polsce LIIIa
 Cuenca XVIIb
 Curtea d'Arges XXIIb; — freski zamkowe XXIIb
 Cuvillies XXXVIIa, XXXVIIIa
 Cuyp 14, 16, 27
 cyna 56
 cystersi 48*, XXXVIIa, XLIa, VIIIb; — austriacy XXXVIIIa; — bawarscy XXXVIIIa; — łądcy 48; — polscy XXXVIIIa
 Czaniec, dwór 112
 czara z XVII w. w Kijowie XXXIa
 Czarnecki hr. XVIa
 Czarne Morze XLIIa
 Czartoryska Izabela z Flemingów 27; — Ludwika z Krasińskich VIIa
 Czechowicz Szymon XXXIa, XXXIIa, XXXVIa, XXXIXa, XLIa, XLIVa, fig. 28
 Czechy 55, 125, 130
 Czekajewicz Antoni XXXIXa
 Czemierniki (Ciemierniki, Czyemyerniki) dwór, 62, 63, 95—104, 106, 110, 112, 116, fig. 32—39; — domy mieszczańskie 95; — kościół 95, 103, 104; — zamek 95
 Czermiński Stefan 63
 Czerniejewo, pałac XVIa
 Czerwińsk VIIIb
 Czesi 130
 czeska szkoła malarska 51; — sztuka 55; — ie obyczaje 55; — wpływy 55; — o-kołońskie pierwiastki stylistyczne 47
 Częstochowa 117, 118, 120, 129, 130, 131, 131*, 133, 134, XLIXa; — Jasna Góra, brama Lubomirskich XLIXa, fig. 47; — kościół oo. paulinów, kodeks 30*; — obraz Matki Boskiej 117 i nast., fig. 1 LIIa, LIIIa, LIVa, Xb, XIIb; — ołtarz główny XLIXa, fig. 45; — skarbiec Xa, IXb
 Częstochowa Nowa i Stara, pierwotny kościół parafjalny 131
 Dąbrowica 102
 Dąbrówka IXb
 Dąbrowski Jan, prof. dr IXb, Xb
 dach (daszek) czterospadowy 68, 86, 163; — francuski (t. zw.) 107; — łamany 165; — mansardowy 63, 90, 102, 107, 110, 163,

- Xla; — ośmioboczny 67; — pulpitowy 82, 100; — siodłowy 67, 82, 86, 90, 100; — stożkowy 67
- Dalmacja XXIIIb
- Darmstadt, Muzeum krajowe 47*
- Dawid, król 36, 42, XXXVIa, LIa
- Dębno, dwór 63, 83, 83*; — herb VIIa
- dekoracja malarska (Jeżów) 69, 72, 73, 77; — pogrzebowa LIa
- Delos XIb—XIIb
- Demerthin 114
- Demetrykiewicz XXXIa
- Desiderius, opat benedyktyński 146
- Dettloff ks. prof. dr S. XIa
- diadem VIb
- Dietrich Joachim XXXVIIa; — W. E. (Dietritius) 29
- Dinant XXIVb
- Dionizos VIIa
- Dmochowski Roman 157*, 167
- Dniestr XXIVb
- Dobrowolski Kazimierz 39; — Tadeusz XIa
- Dobrzyca, pałac XIa, XVa, XVIa
- Dobrzycki Jerzy, dr IXa, Xa—XIIIa, XXXIVa, LIa, LIIIa, LVa, IIb, IXb, Xb
- Domaracki 75
- Domaszewska z Załuskich (Osiecka) Józefa 158
- dominikanie XXa, XXVIIIb; — ów kościół zob. Bochnia, Kraków; — ska szkoła, zob. Kolonja.
- Dorinogk Jan XLIIIa
- Dorp, v., admirał 16*
- Dou Gerard 17, 29
- Drezno 29, XIa, XIIIb; — kościół dworski XXVIb; — pałac Japoński XIa
- Drucki-Lubecki Ksawery 18
- druk krakowski z r. 1524 lub 1523 — 128
- Drzewica 62, 63
- drzewo bukowe 58; — cedrowe 138; — cyprysowe 128, 138, 139, 155; — dębowe 56, 139; — jodłowe 58; — lipowe 56, 139, 171; — mahoniowe 171; — orzechowe 56; — platanowe 139
- »drzewo życia« VIIa, LIVa, IIb
- Dubno, Muzeum gimnazjum państwowego, szybszak XXXIVa
- Ducio 144
- Duch św. 53, XXVIIa
- Dunajec 68, 83*
- Dunin Stanisław 109; — owa Marja z Pruszyńskich 63; — owie 108
- Dürer Albrecht 28, 46*, 58, 60, IIb, Vb
- dwory 63—116, 157—173, XVa—XVIIa, LIVa, LVa, IIIb; — drewniane 116
- dyptyk XII w. 136
- dywany wschodnie 50*
- »dzicy ludzie« 71
- »Dzieje Apostolskie« Rafaela XXb; — rajskie, serja arasów XIXb
- Dzików, Galeria Tarnowskich 17, 18, 20*
- D. Z. P., monogram VIIIa
- dzwonnica, zob. Stanin.
- dzwony na Spiszu, w Krakowie, w Wysehradzie XXIVb
- Ecce homo* 2, 22
- Eckhardt, mistrz 46
- Eczmiadzyn 119*, 134
- Effner XXXVIIa
- Egipt 156; — chrześcijański IIb; — tkactwo grecko-koptyjskie LIVa; — tkaniny z — u LIIIa
- Eleusa* 155
- eliptyczna baszta 68; — y plan 69
- Elżbieta królowa, ż. Kaz. Jagiell. 59, IXb
- emalje 31*, 51
- emigracja sił artystycznych z Krakowa do Bawarii XXXVIIa
- empirowe stiuki XIa, XVa; — wazy 90
- Engellszell XXXVIIIa
- Erizzi, prokurator wenecki 11
- Erlach, J. B. Fischer von, zob. Fischer.
- Ermgarda, hafciarka gdańska Xa
- Eucharystja ś. XXXIIIa
- Eudokscja, ces. 156
- Eufrozyna, ksieni 118
- ewangelisci 155, VIIa, XXIVa, XXVa, zob. też pod imiona.
- ewangeljaryz ormiański z XV w. z Eczmiadzynu 134, 135; — płocki ks. Anastazji XXIXb, XXXb
- Eyck Jan van 51, 51*; — owie 55
- Ézo, palatyn nadreński 47
- Falconi J. Ch. XXVa
- Falconieri XIIIa
- fasada wieżowa XXIXb; — y 64, 66, 68, 69, 78, 79, 81, 82, 86, 89, 90, 91, 92, 96, 97, 98, 99, 100, 103, 104, 107 i nast., 113 i nast., XIa, XIIa, XIIIa, XVIa, XVIIa, XXIIIa, XXVIb, XXVIIb
- F. C. A. G. 88, 89
- Felsztyn, ołtarze XXXIa
- Fenicja IIb
- Ferdynand, arcyksiążę XIXb
- feretrony XXXVIa
- Feuchtmayer Michał XXXVIIa, XXXVIIIa
- figury, zob. rzeźba.
- Filadelfja, Johnson Coll. 152*
- filigran 31*, XLIIa; — srebrny 32
- Filip II XVIIIb
- Firlej Henryk 102, 103, 104
- Firlejowie 157
- Fischer von Erlach J. B. XLIXa, XXVb, XXVIIIb
- Fischer Stanisław, prof. XXXVa, XXXVIa
- Fischerowa Wirydjanna, generałowa XVIIa
- flamandzka rzeźba XVIIIb; — sztuka XVIIIb; — i renesans 40; — i *Rollwerk* XXa*; — i arasy XVIIIb; — i motywy XXIa, XXVIIIa; — i pierwiastki w architekturze 101; — i zabytki późnorenansowe

- XXIa; — o-brabanckie wpływy w malarstwie XIIb
 Flandryja VIIa, XXIa*, VIIIb, XVIIIb, XIXb;
 — szkoła zdobnicza VIb
 flandryjskie wpływy 54
 Florencja 115, 127*, 143, 145, IXa, Xa; —
 Biblioteka Laurenziana 43*, 146, 146*; —
 kodeks VI w. 146*; — S. Maria in Cam-
 pidoglio 156
 florencka sztuka 43, 143, 145; — i typ po-
 dworca IXa
 Floris Cornelis XIXa, XXa*
 Fogler Ignacy XXXIXa
 Fontana Baltazar XXXVIa, XLa, XLIIa, XLIVa
 i nast. — Karol XLIa
fortalitium 68, 74, 75; — Jeźów 74
 fortyfikacje 95, 96, 101, 102, 103, 104, 112,
 113, Xb
 fosy 68, 90, 93, 96, 105, 173
 Frączkiewicz Ant., snycerz XXXVIa, XXXVIa*,
 XLIa, XLVa, XLVa*, XLVIIIa, XLVIIIa*,
 XLIXa, La
 Fragonard 1
 Franciscus, murator Xa
 Franciszek Włoch IXa, Xa
 Francja 63, 103, 113, 115, XIIIa, XXVIIIa, IIb,
 VIIb, VIIIb; — budowle jezuickie XIIb
 francuscy artyści XIVb; — ki klasycyzm XVIIa;
 — ki motywy dekoracyjny XXXIa; — ki
 renesans XXa*; — kie budowle średnio-
 wieczne 115; — kie drukarstwo XXa*; —
 ie założenie pałacowe XIa
 Frankfurt n. M., Deutschordenhaus XXVIIb;
 — Instytut Städla 46*
 Frankonja 47; — malarstwo XVa, Vb
 Frankowscy 167
 Freiberg XIIIb
 freski 144, 146, 147, 149, XXXIIIa, XLIIa,
 Xb, XXb, XXIIb, XXIIb, XXIIIb; — buł-
 garskie XXIIb; — rumuńskie XXIIb; — ru-
 skie w Sandomierzu XXb—XXIIb; — rzym-
 skie 137*, 146, 147, 149, 149*, 151, 155,
 XXXIIIa; — serbskie XXIIb; — w Treviso
 XLIIa
 Frick, Galerja w N. Jorku 19
 Fryderyk II Wielki 4*, 5; — II, elektor bran-
 denburski LVa; — Jagiellończyk, kardynał
 IXb; — książę 155; — Mądry 58, 60; —
 Rudobrody 48; — Starszy, margrabia An-
 spach LVa; — Wilhelm I 2; — Wspania-
 łościomy 60
 Furmankiewiczówna K., dr VIIIb
 Gabrjel archanioł 50, 54
 Gaidzicz Stanisław, de Brzeziny, malarz 1595—
 1600 XXXVIa
Galaktoferousa 156
 Galerja dzikowska 17*; — Lanckorońskich,
 zob. Lanckoroński hr., Wiedeń; — obra-
 zów Stanisława Augusta 1 i nast., XIVa,
 XIIb; — obrazów w Stuttgarcie, zob. Stutt-
 gart; — Rudolfa II, XIXb
 Galicja wschodnia XXVb; — zachodnia 63
 Gallowie, Konrad, syn Salomona, Jan i Miko-
 łaj, ludwisarze spisy XXIVb
 Gandawa, ołtarz van Eycka 51*
 Garwolin 162
 Gąsecki Mieczysław 45, 56
 Gąsiorowski St., prof. VIIa, XLIIa, LIIIa—
 LVa, IIb, XIIb—XIIb, XXIVb
 Gaska (wieś) 158, 167, 168, 173
 Gasztołd Adalbert, Modlitewnik 30*
 Gątczyna 25
 Gdańsk XXIa, XXIa*, XXVIIIa, XXXIa; —
 kościół NMP. IXb
 gdańska hafciarka Xa; — ie monety XIVb
 Gdów LIa; — ołtarz XXXVa
 Gębarowicz Mieczysław, doc. dr VIIIa, XIVa,
 XVb—XXb
 Geertgen tot Sint Jans Vb, Xb—XIIb
Gènes, velours de 49
 »genuńska« oprawa rękopisu 31*
 Geoffrin Mme 1, 1*, 20, 28
 Gérard 21; — Fr. 21*
 Ghiberti 150
 Gierałtowski 108
 Giesmannsdorf, Mistrz z. XIVb
 Giordano Luca 23, 24
 Giotto 144, 150, LIVa
 Gironde 115
 Gładysz Jan, Erazm i Stanisław 83; — Szy-
 mon 83, 85
 Głębowice 63, 113, 114, 115, 162*, 169*; —
 dwór 104—110, fig. 40—45; — pałac 110;
 — wieś 162
 Gniezno XVIa; — katedra XXa*
 gobeliny polskie VIIa; — XVII w. VIIa, VIIIa,
 fig. 1, 2
 Goci XLIIa
 »gocki« styl XLIIa
 Godlewski Michał, ks. biskup XXXIa
 Gojcieniszki, dwór 112, 114, 115
 Gola, pałac XVa
 Goljat 36, 38
 gołębica 53, 54, XXVIIa
 Gołowkin Marja, hr. 4; — P. K. hr. 4
 Gołuchów, Muzeum Czartoryskich, tkaniny
 z Egiptu LIIIa, LIVa, fig. 50, 51
 Góra Ropczycka 21
 Görlitz XXa*
 Gorski Klemens 75; — Przeclawa z — ych
 Szalowska 74
 Gorzeński Augustyn XVIa
 Gostkowski Rajmund, dr VIIa
 gotycka katedra, zob. Sandomierz; — sztuka
 134*; — tradycja 84, XVIIb; »gotycki ba-
 rok« Vb; — ołtarz XVIIIa; — ornament
 49; — portal IIIb; — e architektoniczne
 rozczłonkowanie ołtarzy 45; — e figurki
 XVIIIa; — e kaplice XXXVa; — e święte
 XXIa; — e sprzęty kościelne XXIa; — e

- tryptyki XVb; — e zabytki Xb (zob. też Kraków, Wawel).
 gotyk XIXa*, XXIIIa, XXXIVa, XLIIIa, VIIb;
 — włoski XIXa*
 Graboszyce (Grabyszyce, Grabiszyce), dwór 63, 86, 87, 88, 89, 90—95, 96, 99, 101, 104, 110, 113, 114, 115, 116, fig. 23—31;
 — wieś 162, 172*
 Grabowska, żona Stanisława Augusta 163
 graduł Olbrachta, zob. Kraków, Archiwum kapitulne.
 Graff Ignacy, architekt XIIa
 granatu kwiat 49
 Granvelli, kardynał XVIIb
 Gravina Pietro de 143
 grawirunek 54, 125, 126, XLIIIa, XXXb
 Grecja LIVa, XXIIb
 grecka rzeźba XIIb—XIIb; — o-koptyjskie tkactwo LIVa
 Grecy 156
 Grigorini Dominik XXVIIb
 grobowce IVa, Xa, XIXa, XXa, XXIIIa, XXXIVa, XXXVa, XIIIb; — awinjońskie baldachimowe XXXIVa; — Batorego XXa; — Henr. Probusa XXXIVa; — Jana Olbr. XXXIVa; — Ligęzy 72; — neapolitańskie królewskie 143; — Ostrogskich w Tarnowie XIIIb; — przyścienny XIXa; — Tomickiego XXa*; — weneckie doży Vendramin i S. Marcello XIXa; — Wł. Łokietka XXXIVa; — władców dzielnicowych XXXIa; — władców turko-tatarskich XXXIa
 Gród Spiski XXIIIb—XXIVb
 Grodno 18, 25, 27, XXIVb
 grodzisko XLIIa; — spiskie XXIIIb
 grota »rocaille« XIIIa
 groteski 38, XVIa, XVb, XVIIIb; — renesansowe XXIIIa
 Grotta Ferrata 146
 grupa antytetyczna VIIa
 gryf XXIIIb—XXIVb
 Gryf, herb 70, 83
 Guido da Siena 144
 Gułtowy, pałac Xa, XVa, fig. 4
 Gurson P. XIIIb
- H**, monogram złotnika, zob. Heidecker.
 Haarlem Vb; — ska szkoła XIIb
 hafciarka gdańska Xa
 hafty 55, Xa, LVa; haftarstwo XXIVb; — kościelne IXb; — owane sukienki 122
 Hagenbach J. XXa
 halicko-włodzimierskie księstwo XXIIb
 Hammer Gabrijel XXIXa
 Hase Georg XXIXa
 Hayl *baitko*, malarz XV w. XXIIb
 Hecht Hieronim XIVb
 Heidecker Andrzej, złotnik XLIIIa
 Heidelberg, zbiory Wolffa XXIVb
 Helentreuter, kanonik IXb
- hellenistyczna rzeźba XIIb—XIIIb; — o-rzymska epoka XIIb, rzeźba XIIb, XIIIb; — e późne tkaniny LIIIa
 hełm mongolski XXXIIa; — y 71, 72, 109, 116, XXXIa, XXXIIa, XLIIa; — z kulkami i liśćmi śpiczastymi XXXIa; — wież XLIIa
 Hendel Zygmunt Xb
 Henryk Probus, grobowiec XXXIVa—XXXVa; — Walezy 94; — IV 103
 heraldyczne godła 82; — motywy VIIa; — y znak 48
 heraldyka 75; — zagraniczna LIa
 herb 32, 36, 38, 39, 40, 48, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 83, 84, 88, 102, 107, 108, 108*, 109, VIIIa, LIa, LIIIa; — andega-weński XXIVb; zob. też Kornicz, Nabram, Ogończyk, Radwan, Saszor, Śreniawa, Starukoń, Strzemię, Topór, Wąż Sforzów.
 Herbut, zamek 85
 Herkules 59*
 Herlin Fryderyk Vb, Xb
 herma relikwiarzowa XLIIIa; — ś. Zygmunta w Płocku VIIIb; — y 48*
 Herman, arcybp koloński 47
Hersbrucker Altar, Biczowanie Vb
 Hesja XXXIVa, XXXVa; — ka grupa grobowców XXXVa
heures 31*
 Hikel Michał, malarz 1670, XXXVIa
 Hiszpanja 143, XIXa, XVIIb, XVIIb
Hodegetrja 134*, 136, 140, 145, 147, 155, 156
 Hoene Antoni, architekt XIIa
 Hohenfurth 55
 Hohenzollern LVa
 Holandja XXa*
 holenderscy artyści XVII w. 8*; — ka szkoła 29
 Holzinger XXXVIIa
 Hołd Trzech Królów 46*, 47
horae 31*
 Hornad XXIIIb
 Hornung Zbigniew, dr XXVb i nast.
 Horodenka, kościół pomisjonarski XXVb—XXIXb, fig. 14
 Horzanka 75
 Hozjusz Ib
 Hruszewska M. XXIIb
 humerał XIVa, IXb
 Husyci 119, 121, 125, 130, 148, zob. Taboryci.
Hypsolytera 155
- Igló, zob. Nowa Wieś Spiska.
 »IK«, monogram na arasach XVIIb
 ikonografia XIIb, XIIIb; — bizantyńska XXIIb
 ikony LIIIa; — rosyjskie 140; — ruskie 140; — wschodnie 137, 139
 iluminatorowie lombardzcy 44
 iluminowane kodeksy 51
 inicjały 34, 35 i nast., 42, 44, 48, XIVb
 inkrustacja XIXa, XXa*, LIVa
 Innsbruck IXb

- insygnia XXIXb, XXXb; — koronne polskie VIIb
 intarsja XXIIa, XXIVa, XXXa
 I. S. P. monogram VIIIa
 Italja 42, XLla
 italsko-hellenistyczna rzeźba XIb, XIIb
 Ittar Henryk, archit. XVIII w. XVIIa

 Jabłonna, Archiwum hr. Potockich 12, 18, 23* 26*
 Jabłonowski Antoni, kasztelan krakowski XVIIa
 Jadwiga, królowa LIIIa, VIIIb
 Jagiellonowie 44
 Jagiełło 125, 132, 133
 Jagodne, wieś i dwór 157, 162 i nast.; — dwór LV
 Jakubowice, dwór 63, 83 i nast., 92, 114, fig. 20—22
 Jakubowscy 88
 Jakuszowice, wykopaliska XLIIa
 Jan Fryderyk, kurfirst 61
 Jan Kazimierz 39
 Jan Olbracht IXa, Xa, XIIIb
 Jan III Sobieski XXXVIIa, XXXVIIIa
 Jan Wytrwały 59, 60
 Janik, arcybiskup VIIIb
 Jarosław XIIb; — gmach jezuicki XXXVIa
 Jarosławska Marja, dr XVIIa — XXXIa, XXXIVa, XLla, LVla, XIIb
 Jasińczyk, herb 88
 Jasna Góra 117, 119, 125, 129, 132, 142, zob. też Częstochowa.
 Jauer, kościół parafjalny XXVIa
 Jaworski Franciszek XXXVa
 jednorożec 38
 Jędrzejów XXXVa, XXXVIIIa, XLla; — kościół parafjalny XLa; — kościół i klasztor pocysterski, ołtarze z posągami, organy, brama w murze XXXIIIa i nast., fig. 23, 24, 26, 42, 44, 46; — grobowiec błog. Wincentego Kadłubka XXXVa, fig. 25, XLa
 Jeleniec, kościół 173*
 Jerozolima VIIa
 jerozolimskie świątynia 128
 Jerzy Brodaty, ks. saski 53, 57—61, LIa, fig. 2, 3
 Jessen P., dr XXa*, XXVIIa*, XXIXa*, XXXIa
 Jezierscy 167, 173*
 jezuici XXVIIIb, zob. też Rzym.
 jezuickie budowle XIIb, XXVb
 Jezus, ob. Chrystus.
 Jezów 63, 68 i nast., 82, 104, 112, 113, 114, 116, fig. 7—14
 Joanna, hr. Neapolu 144
 J. K. (malarz) 119
 Jołszyn, mjr 158
 Józef, patriarcha 26, XXXVIa

 Kadłubek, błog. Wincenty XLa

 kafle średniowieczne i z XVII w. IIb
 Kahn, zbiór — a 135*
 kalendarze 34, 39, 40, 130*
 Kalisz XXXIa, XLIIIa, XXXb; — polptyk XIVb
 Kamecke hr. (von Kamecke, Kameke) 2, 4, 6, 7*, 8, 10, 16; — E. B. v. 2, 4; — Elżbieta Henryka Fryderyka Marja von 4; — Fryd. P. von 2, 4; — P. A. von 2; galerja hrabiów — 6*; Landhaus von — 3*
 Kameke, zob. Kamecke.
 kamień pińczowski 86
 kamieniarze 48, 70, 71, 76, XXXIXa
 Kamieniec XIIb
 Kamieniecki IIIb
 kamienie drogie 126
 Kammer Gabrjel XXVa
 Kampanja neapolitańska 146; — rzymska XXXIIIa
 Kampian XIIIb
 Kamsetzer Jan XIIa, XIIIa
 kandelabrowe motywy 38, IIb; — winjety 43
 kandelabry LIVa
 Kannowski Józef, architekt 173*
 kanon 53, XIIb; — postaci ludzkiej 45
 kanonicy reguły ś. Augustyna XXIIIa, VIIIb
 kapa Fryd. Jagiell. IXb
 Kapituła Spiska XXIIIb
 Karczówka XLla, zob. też Kielce.
 karjatydy XVIIIa
 karmelitów kościół, zob. Wola Gutowka.
 Karol V 61, VIb, VIIIb, IXb
 — Wielki 118, 128, XXXVIIa
 Karolingowie 146
 karolińska epoka 156
 Karpaty 113, 115
 Karśnicki J., ks. XLa
 kartusze 73, 74, 77, 102, VIIIa, XVIIIa i nast., XXVIIa, XXXIa, XIVb, XVb; — barokowe 109; — herbowe XXIXa; — z poskręcaniem brzegami XXXIa
 Kartuzy IVb
 karykatury XIVb
 katakumba, zob. Rzym.
 Katalonja 155
 Katarzyna II 5, 24*
 — Mantuańska XVb
Kathedra 155
 Katowice, Muzeum Śląskie XIVa
 kazalnice XXIXa*, XXXVIa; zob. też ambony.
 Kazimierz Dolny, fara XXVIIIa, XXVIIIa*
 — Jagiellończyk 57, 58, 59, LVa, IXb
 — margr. brandenburski LVa, LVla, fig. 52
 — Odnowiciel 47, 48
 — Sprawiedliwy Xb
 — Wielki 133*, LIIIa, VIIIb, IXb, Xb
 Kempeneer Jan XVIIb
 Kempton, benedyktyni XXXVIIIa
 Kęty 112
 Kielce 86, XXXVa, XXXVIIIa, XLa, XLIXa; — Karczówka pod, XLla; — katedra (on-

- giś kolegjata), rzeźby na ołtarzach XXXIa i nast., XXXIXa, XLa, XLIVa, XLVa i nast., fig. 20—21, 30, 33, 34, 36, 39 41; — obraz Czechowicza XXXIXa, fig. 28; — Ogród publiczny: rzeźba ś. Jan Nepomucen XLa, XLla, fig. 29
- kielichy 70, 161, VIa, Xa, XLIIIa, LIIIa; — płocki IXb; — t. zw. Dąbrówki IXb; — z Wilten IXb
- Kieszków (wieś) 167
- Kieżgajłowie-Zawiszowie VIIa
- Kijów, kościół Matki Boskiej Bolesnej, czara z XVII w. XXXIa; — kościół ś. Michała, rkps Pismo ś. z XIII w. XXXIa
- kilimkarski warsztat VIIa
- Kinga, błog. VIIIb, IXb
- klaryski, zob. Kraków, kościół ś. Andrzeja.
- klasycyzm 28, 91, 159, 160, 161, 164, 168, 171, XIa, XIIIa, XVa, XVIa; — francuski XVIIa; — stanisławowski XIVb, XVIIb; — włoski XVIIa; — u teoretycy 28
- klasyczna architektura 168; — epoka 162*, 169*, 173*; — rzeźba 151; — sztuka 42, 141; — e budownictwo 169; — e tradycje 146
- klasztor 46, 47, XXIIa*, XXIIIa, XXVIIa*, XLa, Ib, IIIb, XXVIb; — jasnogórski (paulinów) 129, 131* (zob. Częstochowa); — łeknieński 48; — onufryjski 133*
- klejnot herbowy 71; — szlachecki 60
- Klimontów, kolegjata IVb
- Klimowski XIIIb
- Kłoczew 173, 173a*
- Kłoczyński ks. Marcin, przeor klasztoru Bożego Ciała XXIIa, XXIIa*
- Kłodzko XXIIIa
- Kłosowski 27
- Kmita Xa, XXXVIa, IXb; — y ornat XLa
- Knorpelwerk* XXIIIa (zob. też ornament chrząstkowy).
- Knöbel Jan Fryderyk XIIa
- Knoedler M. et Co., antykwariat 19
- Knöffel XIIa, XIIIa
- kobierce 50, 52, 54, 55
- Kobyłski Lucjan 158
- Kock (wieś) 173
- kodeks XIVb; — łądzki 48; — y iluminowane 51
- kolczuga XXXIIa; — i turkistańskie XXXIIa
- kolekcje rosyjskie 24*
- kolekcjonerstwo 6*, 7*
- kolisty plan 66, 69
- Kołomyja XXVIIIb
- Kolonja 45, 45*, 46*, 47, 48, 56; — archiwa 47; — kaplica radziecka 46*, 47; — katedra (tum) 45, 46*; — ołtarz ś. Klary 45, tryptyk Lochnera 51, 54; — kościół ś. Warzyńca 46*; — Muzeum Arcybiskupie 46*; — Muzeum Wallraff-Richartz 46*, 47*; — stolica arcybiskupia 47, 48; — szkoła dominikańska 46
- kolońska szkoła malarska 45, 50*, 55, 56; — i malarz Rudolf 56; — i mistrz, zob. Lochner; — ie inicjały 48; — ie mieszczaństwo 46; — ie wpływy 50*
- Komnenos Manuel 118
- Komornicki S., dr 62—116, VIIa, IXa, XIVa, XXXIVa, XLIVa, LVa, IIb, XXb, XXIIIb, XXVIIIb
- Komorowscy 108
- Konrad mazowiecki VIIIb, IXb
- Konstancja Austrjaczka 101
- Konstantynopol 128, 134, 135*, 137, 138, 139, 140; — Blacherny 155; — Hodegon 156; — kaplica pałacowa 133*; — klasztor Chora (Kahrie-Dżami) mozaiki XXa, XXIVb; — klasztor Kyros 155; — Złoty Róg 156
- Kopciowski Jan, malarz 1643, XXXVIa
- Kopera F., dr, dyrektor XI Va, XVIIa, LIIIa, IIb, IXb
- Kopina (wieś) 158
- Koprek (Koprkowicz) Jan, malarz 1591—1618, XXXVIa
- koptyjskie tkaniny VIIa, zob. też tkaniny z Egiptu.
- kopuła 164, XVIa, XIIIb; — ki XXVb
- Kopytówka (Głębowice) 63
- Kornecki Ignacy XXXVa i nast., LIa; — Jakób XLa, LIa; — Jan XXXVa i nast.; — Joachim XLa, XLa, LIa; — Piotr XXXVa i nast., XLa, XLa; — Stanisław XXXVa; — Stanisław junior XXXVa
- Korneliusz, papież 46*
- Kornicz, herb 108, 109
- korona 48, 52, 54, 71, 72, 109, 122, 126, VIa, XXXVa, XLIIIa, IXb; — bizant. Teodory VIIIb; — blaszana M. B. Częstoch. 119; — y książęce z XIII w. w Krakowie i Płocku VIb—IXb, XXIXb—XXXb; — węg. ś. Stefana VIIIb
- Korwin Maciej 42, 43*
- Korzenna XXXIIa
- Korzkiew 62, 63
- kościół 46, 78, 103, 157, XIIIa, XX*, XXIIa i nast., XXVIIIa, XXXIIIa, XXXVa i nast., XLa, XLa, LIa, IIIb, XXIIIb—XXIXb; — barokowe 173; — cystersów XXXVIIIa; — jezuickie XIIb (zob. też Rzym, Warszawa); — klasztorne XXVIb—XXVIIb; — nadunajskie XXXVIIIa; — polskie 48, 103*; — późnorenesansowe XXVIb; — szwajcarskie XXVIb
- kościółek okrągły (Chrast) XXIIIb
- Kościuszko VIa
- Koszjor (Kosziorowicz), malarz 1533—43, XXXVIa
- koszuła koronacyjna XIVa
- Kotarbiński Józef 104
- Kotowska Barbara Ewa 74; — i Mikołaj 74; — scy 75
- Kowalewszczyzna 163
- Kozicki Franciszek XXXVa, XXXVIa

- Kraków 11*, 21, 47, 48, 50*, 51, 56, 60, 90, 125, 132, XIVa, XVla, XVlla, XXa, XXIa, XXIVa*, XXVla, XXVlla, XXVlla, XXIXa, XXXIVa, XXXVa, XXXVIa, XXXVIIa, XLa, XLla, XLlla, XLVlla, XLVlla*, XLIXa, Lla, LIVa, Ib, VIIb, IXb; — Archiwum kapitulne: *Acta actorum* i *Fabrica ecclesiae* XXXVa; — graduał Olbrachta XIIIb, XIVb; *Ordo in feria quinta* 30*; — klarysek u ś. Andrzeja XXIVb; — Archiwum miejskie XXIa, Lla; — — księgi ławnicze 48, XXVIa; — Archiwum hr. Potockich 29*; — Biblioteka Jagiellońska XXVIIIb; — Muzeum XX. Czartoryskich 6*, 8*, 26*, 27*, rps 872: 6*, 17*, 26*, 27; — dom pod Matką Boską przy ul. Mikołajskiej XLa; — Kapituła katedralna, herb 48; — Katedra 48*, XXa, XXXIVa, VIIIb, Xb, — inwentarz IXb; — hełmy wież XLla; — kaplice: Sasów XXVIIIb, Świętokrzyska IXb, Zygmuntońska XXa*, XXIIIb; — pomniki: Batorego XXa, Jana Olbrachta XXXIVa, Tomickiego XXa*, Wład. Łokietka XXXIVa; — Skarbiec XIVa, IXb, krzyż złoty VIIb, VIIb, XXIXb, XXXb, włócznia ś. Maurycego VIIb; — stalle XXIa, XXIVa, fig. 14; — kościół bernardynów, Taniec Śmierci La; — kościół Bożego Ciała i klasztor kanoników regularnych XXIa; — konfesjonał XXXa; — krucyfiks XXXa; — ołt. ś. Anny XVlla i nast., XXIVa, XXVa, XXVIIa, XXXa, fig. 11; — ołtarze XXXa, XXXIa; — stalle XVlla i nast., XXIIIa, XXIVa, XXXa, fig. 12, 13; — kościół dominikanów XXa, XXVa*, XXVIIa; — kaplica Lubomirskich, ołtarz XXVIIa, XXVIIIa, fig. 18; — kaplica Matki Boskiej Różańcowej XXVIIIb; — krużganki klasztorne XX*; — ołtarz ś. Jacka XLVa; — stalle XXXa; — kościół karmelitów, ołtarz XXXVIa; — kościół Marjacki (NMP.) XXa, XXa*; — dzwony XXIVb; — kaplica kuśnierska, obrazy 45—56, fig. 1, tabl. I; — anioły na ołtarzu z cudownym Chrystusem La; — obrazy XV w. Lla; — ołtarz wielki (Stwosza) XIVa, IXb; — wieża niższa XXIVb; — kościół misjonarzy XXVIIIb; — kościół norbertanek na Zwierzyńcu XXVIIIb; — kościół pijarów XXVIIIb; — kościół ś. Andrzeja XXIVb; — kościół ś. Anny XLVIIIa, XLIXa, La; — ambona XLVIIIa, XLIXa, fig. 43; — figury na ołtarzach XLIVa i nast., fig. 31, 32, 35, 37, 38, 40; kaplice ś. Jana Chrzc. i Wniebowzięcia NMP. XLIXa; — stiuki B. Fontany XXXVIa; — kościół ś. Florjana, tryptyk XIVa; — kościół ś. Katarzyny 50*; — wielki ołtarz XXVIa*, XXXIa; — kościół ś. Krzyża, ołtarz NMP. XXVla, XXVIIa, fig. 17; — kościół ś. Marka, ołtarze XXIVa—XXVIIa, XXXa, fig. 15, 16; — kościół ś. Piotra, anioł na organach La; — kaplica Męki Pańskiej XXVa; — plan XIIIb; — Muzeum Metropolitalne XIVa; — Narodowe XLIIa, IIIb; — Uniwersyteckie, zob. Uniwersytet Jagielloński; — XX. Czartoryskich 17*, VIIa, XLla; — album t. zw. term Tytusa XXXIVa; — Polska Akademia Umiejętności 38*, 62, IIIb, IVb i nast.; portret Jerzego Brodatego 53, 57—61, Lla, fig. 2; tryptyk XIIIa; — Ratusz, projekt Sierakowskiego XXVIIIb; — Skalka XLla; — Sukiennice 116; — stiuki Fontany XLIVa, XLIVa*; — Uniwersytet Jagielloński 62, La, Ib, IIb; Archiwum XLVa*, XLVIIIa*; Gabinet Archeolog. 48*; Muzeum XXXIa; — Wawel IIIb, IXb, Xb; — arasy figuralne XVb—XXb, fig. 4, 5; — bazylika romańska Xb; — dziedziniec wawelski IXa, XXa*; — kościółek śś. Feliksa i Adaukta 48, Xb, XXIIIb; — kościoły śś. Gereona, Leonarda i N. M. P. 48; — zamek 61, 89, 98, IXa, Xa, XXa, Xb; — widok z XVII w. 112; — Zbiory hr. Tarnowskich 13; — Zwierzyniec XXVIIIb; — malarze XV w. XIIIb—XIVb; — ka diecezja 111, XXXVa; — a grupa artystów XXXVIa; — a plastyka figuralna La; — rzeźba średniowieczna XXXIVa; — a szkoła artystyczna XVIII i pocz. XIX w. XXXVa i nast.; — ki cech złotniczy XLIIla; — ki malarz 50* (zob. Adam z Lublina); — monety XIVb; — snyderstwo XXXVIIa
- Krasieńska Marja, zob. Raczyńska.
Krasieński hr. Michał Hieronim 167, 168; — Wincenty 104; — Zygmunt 104
Krasne Mazowieckie VIIa
Krasnystaw, plebanja, obraz dworu 95*
Kraszewski J. I. 68
kraty 66, XXXVa
Królewiec XXXIa
Królikarnia, pałac 164, XVIa
Krosno XIIIb
Kroże XIIIb
krucyfiksy XXIIIa, fig. 15
Krupp, arasy z hist. rajska XVIIb
Krupska Małgorzata zob. Brandysowa 94
Kruszyński Tadeusz, ks. dr VIa, Xa, XIVa, XXXIa, XLIIa, XLIIa, IIb, IXb, Xb, XIVb, XVb, XXIVb
Krzepela I. 111
Krzysz Jan z Męciny 74
Krzycki 128*
krzyż IXa, XXIVa, XXVa, LIVa; — ś. Andrzeja 59, XLIXa; — grecki XXVIIb; — z XIII w. katedry krakowskiej VIIIb; — ornatowy IXb; — e *stationales* VIIIb
Krzyżtopór IVb
Kuczkowska Henryka z Ankwiczów 93
Kubicki XVIIa
Kulicki Karol XXXVIa
Kulmbach Hans Suess von XIVa, LVa, LVIIa

- Kułakowski Tomasz XIIb
 Kurdwanowscy 75
 Kuropatnicka, zob. Załuska.
 Kuroptawa z Lancuchowa h. Jastrzębiec 155;
 — Śreniawita 155
 »Kuszenie Ewy«, aras XXb
 kute srebrne posążki XLIIa, XLIIIa
 Kutnowski 169
 kwadratowy rzut poziomy XVIa
Kyriotissa 155
- Lachowicz Florjan ks., prof. Uniw. XLVIIIa
 Lampricht Mateusz, proboszcz wschowski, kanonik wrocławski i archidiakon głogowski XLIIIa
 Lanckorońscy, zob. Wiedeń, galerja — ich.
 Lanckoroński J. A. 10; — K. hr. 10
 Langhans Karol Gotard XVIa, XVIIa
 lateraneńska kongregacja kanoników regularnych VIIIb
 Lawenda Mateusz XXa*
 Łąd, cystersi 48; — klasztor 47
 Lednica, jezioro XXXIa
 legenda o 3 zmarłych 36
letuja 71
 Leon, książę ruski 128
 Lepszy Leonard 45—61, VIa, XIIIa, XIVa, XLIIa, XLIIIa, LIa, LIIIa, XIIIb, XIVb, XXIXb
 Leśniowolscy 162; — ka Anna 162; — ki 167, XXa
 Leszek Czarny Xb
 lew LIIIa
 Lewart, herb 102
 Lewków, pałac XVa, XVIa, XVIIa, fig. 9, 10
 Leyden 12, 20*
 Lida 112
 Liechtenstein Jan ks. 20*; — Jan Nepomucen Karol 20, 20*; — Józef Jan Adam ks. 20; — Józef Wacław ks. 20; — Karol 20*; — galerja, zob. Wiedeń.
 Liège VIIIb
 Liener XXXIXa
 Ligezy pomnik 72
 lilje 120, 123 (ornament, motyw) 124, 125; — andegaweńskie 124, 143, 153; — gotyckie 153; — heraldyczne LIIIa
 Lion XIIb
 Lipniczka 75
 Lipski, generał XVIa; — Wojciech, łowczy kaliski XVIIa; — scy XVIIa
 Lisowski 19
 Litwa 38, 40
 Liutprand VIb
 Lochner Stefan 46, 46*, 47, 47*, 50, 51, 52, 54, 54*, 55, 56
 Lodovico il Moro 44*
 Loire 63
 Lombardja 40
 lombardzcy artyści 44, 44*; — iluminatorowie 44
- Londyn 46; — S. Kensington Museum, płyta miedziana 136
 Longuelune Zacharjasz XIa, XIIa, XIIIa
 Lora, della — IXa, Xa
 Loret M. XXXIIIa, XXXIVa
 loża biskupia XLa
 Lubecki Ksaw. Drucki — 18
 Lublin XIIb; Adam z — 50*; — freski XXIIIb; — grupa budowniczych 104
 Lubomirscy XLIXa; — kich kaplica, zob. Kraków dominikanie.
 Luborzycy VIIIb
 Lubostroń, pałac XIIa, XVa, XVIa, fig. 6
 Lucca 141; — Monte della Guardia Xb
 Ludwik, król węgierski i polski 125, 134, 142—144, 151, LIIIa, XXIVb
 ludwisarskie warsztaty XXIVb
 Luter Marcin 58
 Lwów 50*, 133, 133*, 134*, XIVa, XLIa, La, XIIb, XIIIb, XXVb—XXIXb; — Biblioteka Ossolińskich 128*; — katedra łać. XLa, kaplice Boimów, Kampianów XIIIb; — katedra ś. Jura XXVb—XXIXb, fig. 16; — kościoły barokowe XXVII*; — Muzeum Lubomirskich 21, 21*; — Towarzystwo Naukowe XXVIIb; — wystawa Kościuszkowska IIb; — Zakład litograficzny Pillera 19*; — Zakład Narodowy im. Ossolińskich 12, 18, XIIb; — lwowska rzeźba barokowa XIIb; — sztuka XIIIb; — ki barok XXXVIIIa
- Łabędź, herb VIIIa
 Łańcuchow, zob. Kuropatwa z Łańcuchowa.
 Łanowice, ołtarz XXXIa
 Łapanów 65; — ołtarz XXXVa
 Łazurowicz XIIb
 Łęki, dwór 112
 Łekno, klasztor 48
 Łęty (wieś) 169
 Łomża XIIb
 Łopatyn XXVIIb
 Łubiński, bp krak. XXXVa
 Łuck XIIb; — synagoga 85
 Łukaszowicz Grzegorz, malarz †1600 XXXVIa
 Łuków 157, 162; — kościół pobernardyński 173*; — kościół pijarski 173*
 Łysagóra, benedyktyni XXXVIIIa
- Macedonja XXIIb
 Maciej Korwin 42
 Maciejowski Samuel, biskup krak. 112, 116
 Madryt XIXb; — serja arasów: Zdobyćie Tunisu XXb; — zbiory państwowe XVIIb; — arasy XVIIIb, fig. 7
 Maes Nic. (Mikołaj) 15, 24, 25
 Magdalena 46*
 Magdeburg XXXIIIa
 Makarewicz J. XXXVIa
 malarstwo 45—61, 73*, 76, 77—127, XVIa; — bałkańskich krajów XXIIb; — bizantyń-

- skie 135, 139, 141; — cechowe w Polsce XVb; — czeskie 45, 46, 51; — dekoracyjne 72, 77, XLla; — frankońskie Xb; — gotyckie późne w Wielkopolsce XVb; — ikon LIIla; — kolońskie 45—47, 50*, 51*, 54—56; — krakowskie XV—XVI w. 50*; — minjaturowe 31 i nast., 44, XXXVa; — monumentalne włoskie XXb; — niderlandzkie Xb, XIb; — niemieckie 51*; — niemieckie XV w. Vb; — norymberskie XIVb; — norymberskie IVb, XIb; — obrazy XV w. 45—61; — M. B. Częstochowskiej 117 i nast., LIa, Xb XIIb; — Męki Pańskiej w Toruniu IVb—VIb, Xb—XIb; — ś. Mikołaja w Bochni XXXVa; — Rembrandta 1 i nast.; — wotywny IVb, zob. też galerje i święci; mal. polskie XIIIa, IIb; — polskie: gotyckie XIIIb, XIVb, renesansowe XIIIb, XIVb, średniowieczne 56; — w Polsce 42*, — XV w. w Polsce IVb—VIb; — portretowe 58; — religijne 136; — rosyjskie 141; — ruskie 140, XXb, XXIb; — rzymskie 146; — ściennie 73, 74, XVIIa, XXXVIa, XXb, XXIb, XIIb; — sienneńskie 44, 144; — sztalugowe 56; — wczesnośredniowieczne 135*; — weneckie 145; — wileńskie XXb; — włoskie 141, 142, 143, 146; — wschodnie 135*, 138, 139
- malarze 45, 48, 53, XIVa, XXIa, LIIla, XIIIb; — bizantyńscy 147; — flamandzcy 50*; — krakowscy 50*, 56, — XV w. XIIIb, XIVb; — polscy 22*, 24*; — polscy XVIII i XIX w. XXXVa i nast.; — ruscy 132, 133; — sienneńscy 144; — włoscy 50*, XXXIIIa; — w Rosji XXXIIIa
- Malonne XXIXb
- Małachowski XIIb
- Małecki Piotr XXXVa
- Małopolska XLIIa; — dwory murowane 62 i nast.; — wschodnia XXVIIIb; — ie zabytki IIIb
- małżowiny usznej motyw XIXa
- Maniera greca* 138, 150*
- manjeryzm w malarstwie XV w. Vb; — antwerpski Vb
- Mańkowski Tadeusz, dr 1—29, XIVa, XIb, XIIb, XVb—XXb, XXVIb—XXVIIIb
- manoir* 115
- Manuel Komnenos 118
- Maratta XXXIIIa
- Marchja brandenburska 114
- Marcin V, papież 132
- Marcovaldo Coppo di — 144
- Maria-Einsiedeln XXVIIb
- Marja, Matka Boska 33, 36, 42, 46—55, 59, 117 i nast., 145, 155, 156, XXVIIa, XLIIIa, XLIXa, LIIla, LIa, IXb, Xb; — Bolesna, kościół w Kijowie XXXIa; — Częstochowska 117 i nast., LIa, Xb, XIIb; — di San Luca, obraz w kościele pod Bolonją 135*, LIIla; — Różańcowa XXXVIa, XIa, XXVIIIb; — Wieluńska VIa, XLIIa; — w Więclawicach, posąg LIa; — z jagnięciem 37
- Maria-Zell XLIXa
- Marliano Ambrogio da 44
- marmur 99, 101, 109, XIb
- Marsówna A. XXb—XXIIIb
- Martellange Étienne XIIb
- maskarony 82
- maski 38
- masoński symbol XVIa
- Matejko Jan XXXIVa
- Max Emanuel bawarski XXXVIIa
- Mazowsze VIIIb; — ieczka szlachta XXXVIIIa
- Mazurkowiczowa XXVIa
- Mchy, pałac XVIa, XVIIa
- meble Louis Philippe 171, XXXVIIIa
- Męcina, wieś 120
- Meckenen Israel van VIa
- Mecklemburg, zamki i dwory 63
- medale XXIIIb, XXIVb; — Zygmunta Starogo XIVb
- medaljerstwo polskie XIVb
- Medici 115
- Medjolan 44, 48, 143; — u księżęta 40
- Meersburg 46, 55
- Męka Pańska 50, 50*, 59, XXVa, IXb; — 3 obrazy toruńskie IVb, Vb, VIb
- Melk XXVIb
- mennica toruńska XIVb
- Merettini Bernard XXVb i nast.
- Merk 4
- Merlini XVIa
- Messner Ben. XIIb
- Mestwin, ołtarzyk t. zw. — a IVb
- Mesyna 156
- metalowe zabytki XII i XIII w. XXIXb, XXXb
- Michałków nad Dniestrem XXIVb, XXVb; — skarb z — a fig. 13
- Michałowicz 84
- Michałowski Józef, hr. 88, 88*; — Kazimierz, doc. dr XIb, XIIb, XVb; — Melchior 88; — Mikołaj 88; — Piotr XXb
- Michelozzo 115*
- Miechów, kościół 104
- miedziana płyta w S. Kensington Museum w Londynie 136
- miedziorytnictwo 60; — ryty XXXIIIa, XXXVIIIa
- Mielec 112
- Mielżyńscy, hr. XVIa, XVIIa; — ski hr. XVa
- Mieris 17
- Mioszowski XLIIa
- Mieszko Stary 47, XXXb

- minjatury 30 i nast., 35, 44, 50, 146*, XXXIIa, XIIIb, XIVb; — florenckie 43; — XIII w. XXXIa; — sienieńskie 44; — XIV i XV wieku 51
- Minneapolis (U. S. A.) 26*
- Mirofsky Wenceslaus (Mirowski), snycerz XXXVIIa, XXXVIIIa; — scy XXXVIIIa
- Mirri XXXIIIa
- Misiażanka Anna XXXIVa, LIa
- misjonarze XXVIIIb
- Miśnia 58; — katedra, tryptyk, 57, 59, 60, fig. 3, 4
- Mistra, freski XXIIb; — w Peribletos XXIIb
- Mistrz E. S. VIa; — z Giesmannsdorf XIVb; — ołtarza z Stavelot XXIXb; — Virgo inter virgines Vb; — Wilhelm 45; — e włoscy XXXIXa; — XVI w. XXXIa
- Mitrydates Eupator XIb
- Modliszewice 62, 63
- modlitewnik: królowej Bony LIa; — Szydłowieckiego 30*; — Zygmunta I. 30*
- Mogiła pod Krakowem 30; — portrety opatów 30*
- Mogiła Stanisław z — 30, 30*, 40 42
- Mokre pow. dubieńskiego XXXIVa
- Molè Wojsław, prof. dr VIa, VIIa, XIVa, XXXIIa, LIIIa, LIVa, XXb, XXIIIb
- Mołdawja XXIIb
- Monachjum XXXVIIa, XXIVb; — Bawarskie Muzeum Narodowe 50*, arasy XVIIb, XVIIIb, fig. 6; — dwór, archiwalia XXXVIIa; — nowa rezydencja, wnętrze XXXVIIa; — Pinakoteka 46*; — Residenz-Museum XXXVIIa*; — Stara Pinakoteka, obraz H. Kulmbacha LVa; — Zamek, kominiek XXXIIa, fig. 22; — zbiory XXXVIIa
- monety VIa; — gdańskie XIVb; — krakowskie XIVb; — polskie XIVb; — renesansowe XIVb; — rzymskie XLIIa; — toruńskie XIVb
- mongolski hełm XXXIIa
- monogram F. C., A. G. 88, 89; — I. S. P., D. Z. P. VIIIa; — M. W. 104
- Montano d'Arezzo 143
- Monte Cassino, bazylika 146
- Monte della Guardia koło Bolonji, Madonna di S. Luca LIIIa
- Montserrat, kościół Nowego Monasteru, posąg Matki Boskiej 155
- Morawica, kościół XXVIIIb
- Morawy 130, XLVIIIa, XLIXa, XLIXa*
- Morelowski M. dr VIa, XIVa, XXXIIa, XXXVa—XLIIa, IIb, IVb—XIb
- Moroń 75
- Morze Śródziemne XIIB
- Moskwa XIVa
- Mossul XIVa
- motyw drzewa życia VIIa; — kandelabrowy LIa; — małżowiny usznej XVIIIa, XXVa; — »ślusarski« XXIIa; — wazy VIIa
- Moza VIb, XXIXb; — szkoła zdobnicza z nad — y VIIb
- mozaika 125*, 138, 142, 145, 146, 148, 149, XXb; — XIII w. 135*, zob. też Chilandari, Konstantynopol, Torcello, Rzym; — kowa technika 135
- Mstów, ołtarz XLIXa
- Muczkowski Józef, dr XIVa, XXXIVa, La Mühlberg 61
- Muretto de Sent, Laurentius de —, IIIb
- musulbasy XIVa
- M. W. (monogram) 104
- Mycielski Jerzy, prof. dr hr. XIVa; — nekrolog Ib—IVb
- Myszkowscy XXVa
- Nabram, herb 108
- naczynia kościelne XXIVb, zob. też kielich; — średniowieczne i XVII w. IIb; — świeckie XXVb
- naddunajska szkoła 60; — ie kościoły cystersów XXXVIIIa
- Nadrenja 47; — scy Niemcy 48*; — ska sztuka XXXb
- nagrobki, zob. grobowce.
- Namur VIIb
- Napoleon I. 18
- Narodzenie NMP. XVIIIa; — Pana Jezusa 152*
- Nawarja, kościół XXVb, XXVIIIb, XXIXb
- Nawiedzenie ś. Elżbiety XVIIIa
- Neapol 143, 144, 150, 151; — kościół Inconronaty 143; — pomniki królewskie 143; — retabulum Simona Martiniego 144; — Santa Maria Donna Regina 144
- neoklasycyzm XVIa; — czne pałace XVa—XVIIa
- Neuf Germain, Rajecke de —, 26
- Nevendorf Johannes von dem XXIVb
- Niderlandy 46*, 47*, 55, XIXa, XXa*, XXVIIIa, XXXIa, IVb, Vb, VIb, XIb, XIVb
- niderlandzcy artyści XIVb; — ka sztuka XIVb; — kie wpływy 55, Vb, XIIIb; — wpływy w malarstwie XIb
- Nieborów 169*; — »Arkadja« XVIIa
- Niegolewski opat XLa, XLIIa
- niello VIIb
- Niemcewicz XIIIa
- Niemcy 22*, 45, 55, 113, 114, XIIIa, XIXa, XXa*, XXIa, XXVIIa, XXIXa, XXXVIIIa, XXXIXa, IIb, Vb, XVIIb; — południowi XXVIIIa; — nadreńscy 48*; — rzeźbiarze barokowi XIIb, XIIIb; — ka szkoła malarzka 14*, XV w. Vb; — ornamentyka XXa*; — ka sztuka 60, 134*, XXIIIa, XXIXa, XXXb; — a sztuka renesansowa XXa*; — ki architekt, zob. Langhans; — ki barok XXIa, XIIIb; — ki barok gotycki Xb; — ki renesans 40, XXIIIa*, — ki *Rollwerk* XXa*; — ie dwory 114, 115; — malarstwo 51*, 60*; — kie miasta 47; —

- kie snycerstwo XXXa; — kie wpływy w malarstwie Xib; — kie złotnictwo XLIIla
 Nieśwież, skarbiec XIVA
 Nîmes, świątynia XIIIa
 Nivelles, Muzeum Archeolog. XVIIb
 Nicolai 3
 Noe XVb, XVIb; dzieje — go, arasy XVb, XVIb, XVIIb, XVIIIb
 Nonhardt, horodniczy wileński 114
 norbertanki XXVIIIb
 Norblin Piotr 29, 167
 Nördlingen, szkoła malarska z —, Vb
 Norymbergja 47, XIIIa, XIVA, XLIIla; — kościół ś. Sebalda »Markgrafenfenster« LVla
 norymberskie malarstwo XIVb; — wpływy w malarstwie Xib
 Nosseni Giov. Maria XIIIb
 Nowa Wieś Spiska XXIVb
 Nowy Sącz 85; — konwent oo. bernardyńców 75
 Nowy Testament VIIa
 Nowy York 152; — galerja Fricka 19; — Kahn Coll., Madonna 135, 149
 numizmatyka polska XIVb
 Nymphenburg, park XXXVIIa
- Obeliski** 102
 Objezierze, pałac XVIa
 Obojga Sycylii państwo 143
 obrazy, zob. malarstwo.
 obronne mury 104; — y dwór 63
 Oderisio Roberto d'— 143
 odlewnictwo spiskie XXIIIb, XXIVb
 Odrodzenie, zob. Renesans.
 Oefele F. J., malarz zw. Bavarese XXXVIIIa
 Ogiński Michał Kleofas 17
 Ogończyk, herb 71, 72, 75, 77
 ogrody 63, 96, 102, 103, 104, 113, 167, 171, XIa, XIIa, XIIIa, XVIa
 Ogrojec 38
Ohrmuschelmotiv XVIIIa, XXIa*
 Oignies VIIb, VIIIb; Hugo d'— VIIb, VIIIb, IXb, XXIXb
 Okrzeja 173*
 Oliwa XXVIIIa
 Olkusz, kaplica ś. Anny 50*; — stalle XXXIa
 Ołomuniec, pałac biskupi XLIXa
 ołtarze 45, 46*, 59, 117, XVIIa i nast., XXa—XXIVa, XXVIa, XXVIIa*, XXIXa*, XXXa, XXXIa, XXXVa, XXXVIa i nast., XLa, XLIIa, XLIVa, XLIXa, La, fig. 11, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 26, 30—33, VIIIb, XIIIb; — gotycki XVIIIa; — w Kaliszu XIVA; — kieleckie XXXIXa; — norymberskie XIVA; — późnobarokowe XXXVIa; — przenośny ze Stavelot XXIXb; — wotywny 59, zob. też pod świętych i miejscowości.
- Onufryjski klasztor 133*
 Opatów, kolegjata, przywilej 30*
 Opolczyk Władysław 125, 129, 130
- Opole 129
 opony VIIa
 oprawa 32, XXIXb; — ewangeljarza XXIXb, XXXb; — genueńska rękopisu 31*
orans 156
 orantka 155
 order 59; — Łabędzia (Schwanenorden) LVa; — Złotego Runa 58, 59
 organy XXXIXa, XLIa La
 Orléan, katedra XXXVa
 Orley B., van XIXb
 Orłowski XVIIa
 ormiańscy kupcy 50*; — ki ewangeljarz (Eczmiadzyn) 134
 ornament 120, 123, 124, 125, 153, XXa, XXVa, XXIXa, XLIa, LIIIa, LIVa; — chrząstkowy (*Kuorpelwerk*) XXa, XXVIIa; — ciesielski 88; — geometryczny LIVa; — gotycki 49; — liściowy XXIIa; — naśladowujący drogicamienie XIXa; — na dzwonach XXIIVb; — płaski XIXa, XXIIa; — t. zw. »przybijany« XXIVa; — *Rollwerk* XIXa; — rokokowy XXIVa; — roślinny 56; — t. zw. »ślusarski« XXIVa; — wolutowy XXVIa; — wstęgowy (nabijany) XXVIIIa; — wycinany i przybijany XXXIa; — złotniczy XIXa
Ornamentstich XX*, XXIXa, XXIXa*, XXXIXa
 ornamentyka 44, XVIa, XVIIa, XVIIIa, XIXa, XXa*; — egipska LIVa; — kartuszkowa XIVb; — renesansowa XIVb; — starożytna VIIa, IIb
 ornat XLIa, IXb; — Kazimierza Jagiellończyka, królowej Elżbiety IXb; — Kmity Xa, IXb
 Orzechowski XVb, XVIIb, XXb
 orzeł XXXVIIa, XLIa; — polski 32, 36
 Orvieto 143
 Osieccy 158, 161; — cka z Załuskich Józefa 158
 Osnabrück XXIIIa*
 Ossoliński Jerzy, wjazd do Rzymu 19
 Ostrów, jezioro Lednicy XXXIa
 Oświęcim 109
 Ostróg XIIIb
 Ostrogscy XIIIb
 Otton III. 47
 owalne plany kościołów XXVIIb
 Oxford, Modlitewnik Bony 30*
 Ożarów 162, 162*
- Pac-Pomarniccy** 158; — i Wład. 157*
 Paderborn XXXb
 Padovano 84
 Pagaczewski Julian, prof. dr VIa, VIIa, IXa, Xa, XIIIa, XIVA, XXXIIIa, XXXIVa, XLIa—XLIIa, XLVa, LVla, VIIIb, IXb, XIIb, XXIVb
 Pajzderski N., dr XVb
palatium 74
 Paleologów, renesans XXb, XXIIb
 Palermo XXXIVa
 Palestyna 147*, 156

- Palladio Andrea 63, XIa, XVIa
 pałac 68, 112, 113, 116, IXa, Xa, XIa, XVa, XVIa, XXa*, XXXVIIa, IIIb; — królewski 68, IXa, Xa, zob. Białaczewo, Czerniejewo, Dobrzyce, Głębowice, Gola, Gułtowy, Kraków-Wawel, Lewków, Lubostroń, Objezierze, Pawłowice, Rogalin, Rydzyna, Siedlec, Sierniki, Smielów, Warszawa, Wielkopolska.
 Pannemaker Wilhelm XVIIIb
 Papée Fryderyk, prof. dr LIa
 Paplin 169
 Papuciński Piotr, pictor XXXVIa
Paragoritissa 155
 park XVIa, zob. też Nymphenburg
 Parler 48
 Parysowie 162, 163
 Paryż 1, 13, 24, 29, 46, XIa; — Bibliothèque d'Art et d'Archéologie 24; — Bibl. Nationale, Cabinet des Estampes XIIb; — Louvre 14, 27, XXIXb; — Mennica XVIa
 pastorały VIa, IXb
 paulini 131, 132, LIIIa; — ów klasztor 129, 130
 Pawłowice, pałac XIIIa, XIVa, XVa, XVIIa, fig. 7, 8
 pazdur 67
 pejzaż 54, 55, 60, XXIIb
 pelikan XXVa; — karmiący swe dzieci XXIVa
 Pelplin, pałac biskupi, Muzeum Diecezjalne IVb
 Peribletos, zob. Mistra XXIIb
 perskie wpływy 137
 Petersburg 1, 10, 13, 22, 23, 24, 24*, 24, 26; — Biblioteka Publiczna, rps ś. Jana Złotoustego 42; — Ermitaż 15, 16, 16*; — Murowany pałac 23, 24; — sobór Aleksandra Newskiego XXVIb
 Pfister Jan XIIb, XIIIb
 piaskowiec 66, 68, 78, 90–92, 105, 108
 Piastowie 48*, IXb; — mazowieccy VIIIb; — cy księżęta XIII w. VIIIb; — kie księżęce korony VIb, XXIXb, XXXb
 Pichler Adam XXXVIIa
 piec kaflowy walcowaty 106
 pieczęć Bolesława Pobożnego XXIIIb, XXIVb; — miejska 48; — uniwersytecka kolowska 48; — ie 47, XIVb; — ie polskie XIVb; — renesansowe XIVb; — Władysława IV. XIVb; — Zygmunta III. XIVb
 Pieczyngowie XXXIa
 Pieskowa Skała, gotycki portal IIIb; — nagrobek Zuzanny z Buczacza Szafrancowej IVb; — zamek IIIb, IVb, fig. 1, 2, 3
 Pietro Lorenzetti 144, 145
 pijarzy XXVIIIb, zob. Kraków.
 Piles Fortia de — 22; — Roger de, 28
 Piller, zakład litogr. 19
 Pilzno 112, XXXV
 Piotrków 112, XXXIIIa, XIIb; — zamek (»dawny trybunał«) 112
 Pisarzowscy 108; — ski Adam 109, 110; — Jan 107, 109
 Pisarzowice 109
 Pismo św. XIII w. XXXIa
 Piskorski, ksiądz XLVIIIa, XLIXa
 Piza 141, 145; — katedra XXa*
 Placidi XXVIIIb
 plan eliptyczny 69; — kolisty 66, 69; — umiarowy 78; — y dworów 64, pałaców, zob. dwory, pałace; — y strategiczne 112
Platytera 115
 plecionka 89, 103, LIIIa; — płaska 98; — renesansowa 89; — romańska IIb
 Płock 118, VIIb, VIIIb, XXIXb, XXXb; — herma ś. Zygmunta XXIXb, XXXb; — katedra, skarbiec VIIb; — i ewangeljaryz XXIXb, XXXb
 Podegrodzie Spiskie XXIIIb; — Kapituła XXIIIb; — kościół farny XXIIIb, XXIVb
 Podlacha Wł., prof. dr XIVa
 Podlasie 157; — dwory La, XIIb
 Poggio a Cajano 115
 Pogoń 32, 36, LIa
 Pohl 50*
 Pokłon Trzech Króli XXVIa
 Polak Jan 60
 Polejowski Maciej XLa
 polichromja XXIIa, XXVIa, XXXVa; — figuralna 81
 Polska 5, 6*, 19, 22*, 29, 30, 38, 40, 42, 47, 48, 55, 58, 62 i nast., 98, 103, 110, 114, 128, 130, 131*, 133, 135*, 138, 139, 140, VIa, VIIa, Xa, XIIa, XIIIa, XIVa, XIXa, XXa*, XXIVa*, XXVIIa*, XXVIIIa, XXIXa, XXXIIIa, XXXVIa, XXXVIIIa, XLIIa, XLIIIa, XLVa*, XLVIIIa, LVa, LVIIa, Ib, IIIb i nast., XXIXb; — architektura w pld.-wsch. województwach XXVIIb; — budowle jezuitckie XIIb; —, cudowne obrazy NMP. LIIIa; — dwory szlacheckie 62–116; —, sztuka ludowa 63; —, wiejskie budownictwo mieszkaniowe 65 i nast.
 polscy artyści XXXVIIIa, XIIb; — — w Rzymie w XVIII w. XXXVIIIa; — barokiści XLIa; — cystersi XXXVIIIa; — malarze, rzeźbiarze i snycerze XVIII i początku XIX w. XXXVa i nast.; — rzeźbiarze XIIb; — święci 40; — złotnicy XIIb; — ka sfragistyka XIVb; — szkoła architektoniczna XXVIIIb; — sztuka XIIb, XXb—XXIIb; — ki krój tarczy herbowej 71; — ki książę 47, 48, XXIIIb, XXIVb, zob. też Bolesław; — kie dwory 62–116; — kie kościoły 48, 103*; — kie malarstwo średniowieczne 56; — kie medaljerstwo XIVb; — kie monety, pieczęcie XIVb; — polskie szyszaki średniowieczne XXXIa; — kie zabytki barokowe XXXIXa; — kie zbiory LIIIa
 Pomarnicki St. 160
 pomnik, zob. grobowiec.
 Pomorze 2, 6*, XXVIIIa; — herby 2*
 Poniatowski Józef, ks. 12, 18, 21; — Kazimierz ks. 6; — Stanisław 14
 Ponikwice 167

- Poniński hr. XVa
 pontyfikał Er. Ciołka 50*; — biskupa Tomickiego 30*
- Porembscy 94, 108, XX*, XXIIIa, XXVIa, XXVb
- portrety 52, 57, 59—61, 166, XVIIa, XXXVa, XIa, LIa, LVa, LVI, IIIb, VIIIb; — grecko-rzymskie XIb, XIIb; — starożytne, władców hellenistycznych XIb, XIIb
- posągi, posążki, zob. rzeźba.
- poterna 66
- Potocka Aleksandra z Lubomirskich 32*, 39; — cki Artur, hr. 21; — Feliks Mikołaj 13, 14; — Mikołaj XXVb; — Stanisław 29, 32, 39; — Szczęsny 13; — ich hrabiów archiwum 29*
- Potop, serja arasów XIXb
- Potworowscy XVa
- Poussin 28
- Poznań 112, XIIIa, XIVa, XXXVIIIa, XIb; — kościół jezuicki XIIb; — Muzeum Wielkopolskie XXXIa; — skie złotnictwo XLIIIa *pozytyw* XXIIa*
- Pozzo XIa
- Prądnik pod Krakowem 112
- Praga IXb, XIXb; — katedra ś. Wita, grób ś. Jana Nep. XXXVIIIa, XIa, fig. 27; — szkoła malarska 45; — wpływy 55; — zamek hradczański XIXb
- Prandauer XIa
- Prażmowski, starosta mszczon. 166
- Predis Ambroży de 44; — Krzysztof de 44
- Primaticcio Francesco XXa*
 projekty ornamentów XXa*
- Proszowice 86
- Prowana Prosper XXa
 »Prudentia« XXIXb
- Prunner I. M. XXVb
- Prusy Królewskie XXIXa; — Wschodnie XXVIIIa*, XXIXa*
- Przedstawienie w świątyni, ob. Chrystus.
- Przemienienie Pańskie VIIa
- Przemysł VIIIb
 przemysł XXIVa*; — artystyczny XXIXa, XXXIIa, XXIVb
- Przemysław II. 47
- Przybyłski Karol XXXIXa
- Przytkowski T., dr IIIb, XIIb
 pseudogotyki XIa; — cka krypta XIIIa
- Pulcherja 156
- Pułtusk, zamek 104
- putta* 38, LIIIa
- Putyfar 26
- Racota, pałac XVIa, XVIIa
- Raczyńscy, hr. Xa, XIa, XIIa, XIIIa, zob. też Rogalin; — ską Karolina z Bońkówskich 13; — Marja z Krasińskich 104; — ki hr. 12; — ki Edward 104, XIIIa; — ki Józef 13; — ki Karol 104; — ki Kazimierz XIa, XIIa; — ki Wincenty 13; — ich archiwum XIa
- Radi Bernardino XXa*
- Radolińska Katarzyna XVIIa
- Radoryż, wieś 173, 173*
- Radwan, herb 94
- Radziwiłł Karol »Panie Kochanku« Ib
- Radziwiłłowie XVIIa
- Radzyń 173
- Rafael 28, XIXb, XXb
- Rajeck de Neuf-Germain 26
- »Rajska szczęśliwość«, »Rajskie dzieje« (arasy) XVb—XVIIIb
- Rakoczy 83
- Ramułt Kazimierz, dr 63, 72, 75, 76
- ratusz 85, 116, XXVb i nast., zob. Buczac, Sandomierz.
- Rawenna 134, 141, 145
- Recki Grzegorz (1631—1654), malarz XXXVIa
 rękopis Muzeum XX. Czartoryskich nr 3090 XIa; — słowiański 133; — y XIIIa; — y Długosza 128; — y iluminowane 30*, XIIIb, XIVb; — y XVI w. 42
- relikwiarz 52, 56, XLIIIa, VIb, VIIIb; — ś. Jana Kantego XXXVIa
- relikwie ś. Bartłomieja XLIIIa; — ś. Jadwigi śląskiej XLIIIa; — Trzech Królów, ś. Zygmunta IXb
- Rembrandt 1 i nast., 14, 15, 25, 26, 27, XIVa; — a obrazy 1 i nast.; — a syn Tytus 19
- renesans 40, 43, 56, 62 i nast., XIXa—XXIa, XXIVa, XXIXa, Vb, VIIIb, XIIb; — francuski XX*; — na Bałkanach LIIIa; — niderlandzki XXa*; — niemiecki XXa*, XXIIIa; — Paleologów XXb, XXIIb; — na Północy 114; — północno-niemiecki XXVIIIa; — włoski 42, XXa*, XXVIIIa; — w złotnictwie VIIb
- renesansowa plecionka 89; — sztuka 138; — sztuka niemiecka, włoska XXa*; — edwory 62—116; — e groteski XXIIIa; — e kościoły XXVIIb; — e monety XIVb; — ołtarze XVIIa, XXIa; — tradycje XXXa; — wille 63, 115*; — e zabytki flamandzkie XXIa
- Riemenschneider XIIIa
- Rijn Adrian Harmesz van 12
- Robert d'Anjou 143, 150
- róg myśliwski 70; — obfitości 70—75
- Rogalin XIIa, XIIIa; — pałac, archiwum i biblioteka IX i nast., XVa, XVIa, fig. 3, 53; — wieś Xa, XIa
- Rogów, ziemia kielecka 103; — dwór 63, 116
- Rogoyska Ludwika 63
- rokoko XVa, XXVIa, XXXIXa, XIa, XLVa, XIVb; — saskie XIa, XVa; — wczesne XXXVIIa, XXXVIIIa; — wa architektura XXVIIb; — we ornamenty XXIVa, XLVa; — we wnętrze XIa; — wy pałac XIa
- Roland Chanson de* XXXIIa
- Rollwerk* XVIIIa, XIXa, XXa, XXVIa*
- Romanja 141

- romanizm VIIIb, IXb, Xb, XIIIb, XXIIIb, zob. też Kraków, Wawel, XXIIb
- Ropa, rzeka 78, 83
- Rosja 6*, 16, 22*, 140, LIIIa, XXIXb; — pld XXXIa; — pñ XXIIb
- Rosso XX*
- Rostworowscy 163; — ki Wojciech 162
- rosyjskie ikony 140; — kolekcje 24*; — malarstwo 141; — źródła XXXVIIIa
- rotunda XVIa, XVIIa, Xb (zob. też Kraków, Wawel).
- Rozen Albertus 75
- Rubens 23, 24
- Rubczyński, prof. dr LVa
- Rudolf z Kolonji, malarz 48, 56
- Rudolf II. XIXb
- Rumunja XLIIa
- rumuńskie freski XXIIb
- Ruś 128, 129, 132, 133, 134, 134*, 139, 140, 142, 143, 143*, 144; — moskiewska XXIIb; — nowogrodzka XXIIb; — pld XXIIb; — pld.-zach. XXIIIb
- ruscy malarze 132, 133
- ruska sztuka XXb—XXIIIb; — i kopista 141; — ie freski XXb i nast. (zob. Sandomierz); — ie ikony 140; — ie malarstwo 140
- Russoccy 94
- rustyka IIIb
- Rutkowski Jan, malarz 111, 118, 143, 152, 153, Xb
- Rycheza królowa 47
- ryciny 112, 116, XXXIVa, LIa, IVb, XIIIb, XIVb; — ornamentalne XXa*, XXVIIa
- Rydzyna, pałac IIa, XVIa
- Rylscy 88
- Rysiński 133; — Piotr 128, 128*
- rytownicy niderlandzcy i niemieccy XIIIb, XIVb; — pieczęci XIVb
- Ryx, starosta 8, 8*
- Rzemień, »wieża« 112
- Rzeszów, kościół bernardynów XIIIb
- Rzewuska Ludwika 10; — ki Kazimierz 8, 10, 13
- rzeźba 54, 56, 57, 67, 71, 73, 75, 76, 77, 89, 102, 108, 155, VIa, XIa, XIIIa, XIVa, XIXa, XXIa—XXIIIa, XXVa, XXXIa, XXXIIa, XXXVIa, XXXVIIIa, XLIIa, XLIIIa, XLIVa, XLVIIIa, XLIXa, La, IIIb, XXVb; — barokowa XIIb, XIIIb; — drewniana XXXIa, XLVa, XLIXa, La, LIa; — etrusko-rzymska XIb, XIIb; — flamandzka XVIIIb; — florencja XXIXa*; — gotycka z XV wieku XVIIIa; — grecka XIb, XIIb; — grobowcowa XXXIVa—XXXVa; — hellenistycznorzzymska XIb, XIIb; — heska XXXIVa; — italsko-hellenistyczna XIb, XIIb; — kamienna XXIXa; — klasyczna 4, 151; — krakowska XVIIa i nast., XXXIVa i nast., La; — lwowska późnobarokowa La; — ołtarzowa XXIVa; — płaskorzeźba 70, 71, 77, 123, 134*, XVIa; — bizantyńska 121*, 134; — z kości słoniowej z XII w. 136; — rzeźba rzymska XIb, XIIb; — srebrna w Wieluniu i Berlinie VIa, XLIIa—XLIVa; — średniowieczna śląska XXXIVa; — wenecka XXIXa
- »rzeźbiarnia« Mieroszewskiego XLIIa
- rzeźbiarze XIIIa, XIVa, XXIIa, XXIIIa, XXIXa, XLa, XLVa, La, LIa, XIIIb; — niemieccy barokowi XII, XIIIb; — polscy XVIII i XIX wieku XXXVa i nast.; — polscy XIIb; — wawelscy 89; — weneccy XIXa*
- Rzym 19, 71, 135, 141—143, 146—152, XXXIIIa, XXXVIa; — archiwum Wikarjatu XXXIVa; — katakumba ś. Commodilli 155; — kościoły: S-ta Anna dei Palafrenieri IVb; — San Bonaventura na Palatynie XXXIIIa; — S-ta Catarina di Siena, freski XXXIIIa; — S-ta Cecilia in Trastevere 139*, fresk 149*, 151, Sąd ostateczny 151; — San Chrisogono 152, freski 137, 149; — San Clemente, fresk 147; — S-ta Commodilla, fresk 155; — S. Croce in Gerusalemme XXVb; — del Gesù, ołtarze Pozza XLIIa; — S-ta Maria Antica, fresk 147; — S-ta Maria Constantinopolitana 156; — S-ta Maria in Ara Coeli, mozaika 149; — S-ta Maria in Trastevere, fresk Cavalliniego 141*, Madonna 151, mozaika Cavalliniego 145*, 151; — S-ta Maria Maggiore 133*, 148*, mozaika z r. 1299, 149, obraz 147, 149*; — San Paolo, bazylika 146, mozaika 148; — św. Piotra 150; — SS. Quattro Coronati 146; — dei Servi, obraz Annunziaty 150; — SS. Silvestro e Martino, fresk 147; — palazzo Falconieri XIIIa; — pal. Venezia, retabulum Simona Martiniego 144.
- rzymska rzeźba XIb, XIIb; — szkoła malarska 150, 152; — sztuka 142, XIb, XIIb; — i tarczownik XIa; — i typ podworca IXa; — ie cesarsze 134*; — ie monety XLIIa
- Śącz 120
- Sąd ostateczny 151; — Cavalliniego 139*
- Saintenoy Paul, architekt królewski w Brukseli XIIb*
- Saksonja 58 i nast., XXVIIIa
- Salomon, dzieje, zob. Bacciarelli.
- Salviati 115
- Salzburg, katedra, arasy XVIb; — kościoły: kolejalny i ś. Trójcy XXVb, XXVIIb
- Sambra XXIXb
- Sandomierz XIIb; — katedra, freski XXb—XXIIb; — kościoły ś. Jakóba, ś. Pawła IIb, IIIb; — Muzeum Diecezjalne, Madonna z jagnięciem 47; — ratusz 85; — zamek IIb, IIIb
- San Angelo in Formis 146
- St. Florian XXVIIb
- Sanmicheli Michele 103
- Sarnów, dwór 157 i nast., 167 i nast., LVa
- sarrazinois, tkanina XXXIIa

- saska architektura XXVb—XXIXb; — szkoła architektoniczna XIIa; — szkoła malarska 60; — szkoła rzeźbiarska XIIIb; — kie-rokoko XIa, XVa
- Sasor, herb 108
- Sawicka Stanisława, dr Xa
- S. C., monogram 30, 40
- S. C. P. 30
- Scamozzi 103
- sceny myśliwskie, żeglarskie w polichr. w Jezowie 73
- Schilling Jan VIb
- Schleswig-Holstein, dwory i zamki 63
- Schlüter Andreas 2, 3, 4
- Schongauer VIa, »Ś. Rodzina wiedeńska« Vb *Schnörkelwerk* XXIIa
- Schuch Adolf, architekt 160
- Schwarzenfeld Sartorius de 18
- Schwarz Jan XIVb
- Sedelmeyer I. J. XLIa
- Sedes sapientiae* 145, 155
- Sedlezky B. XXXVIIIa
- Sędziszów 21
- Semkowicz Wład., prof. dr XXIIIb, XXIVb, XXIXb, XXXb
- Sepulchrum gloriosum* XXXVIa
- Serbja Stara XXIIb
- serbskie freski XXIIb
- Sforzowie 32, 38, 40, 44; — ów wąż 32, 36, LIa
- sgraffita 81, 82, 85, 98, 103
- Siedlce 157*
- Siedlec pałac XVa
- Siedliska, wieś 167
- Siemieński L. 22*
- Siena 141, 143, 144; — Academia, Madonna Piotra Lorenzetti 145; — malarstwo minjaturowe 44; — S. Pietro a Oville, Madonna 145
- Sierakowski Sebastjan (projekty architektoniczne) XXVIIIb; — ks. Wacław XLa
- Sierniki, pałac XVIa, XVIIa
- Simancas, hiszpańskie archiwum państwowe XVIIb
- Simone Martini 143, 144
- skandynawska sztuka 134*
- skarb rzymski, zob. Boroczyce.
- Skawa (rzeka) 90
- Skórzewscy, hr. XVIa
- Śląsk 129, 130, XXIIIa, XXVIa, XXVIIIa, XLIIa; — Górny VIIIb; — a rzeźba średniowieczna XXXIVa; — kie środowisko artystyczne VIa; — ie złotnictwo XLIIIa*
- Ślązak, snycerz klasztorny u Bożego Ciała w Krakowie XXIIIa
- »ślusarski« motyw XXIIIa
- Słoński 84
- słowiański rękopis 133; — kiego Wschodu sztuka 140
- Słowikowski XXXIXa; — Szymon XXXVIa
- Smiełów, pałac XVa
- smok XVIIIa, XXXVIIIa, XXIVb; — skrzydlaty 59, 60
- Smuglewicz XXXIIIa, XXXIVa; — Antoni XVa, XVIa, XVIIa; — Franciszek XVa
- snycerstwo, zob. rzeźba.
- snycerze, zob. rzeźbiarze.
- Sobiescy XXXVIIIa; — ska Teresa Kunegunda XXXVIIIa; — ski IIIb
- Solari A. 173*
- Solec 112
- Sołtyk Stanisław 93, 94, 95; — owa Henryka z Ankwiczów 93
- Sosnowski Oskar, prof. dr XIVb
- Spiska Kapituła XXIIIb; — i Gród, — ie Po-degrodzie XXIIIb, XXIVb; — ie odlewnictwo XXIIIb, XXIVb
- Spisz XXIIIb, XXIVb
- Spital am Pykin XXVb
- sprzęty gotyckie kościelne XXIIa
- Spytkowice 62, 104
- srebrna blacha XLIIIa; — e przedmiociki uzupełniające hafty Xa, IXb; — y posążek XLIIa i nast.
- srebra XLIa; — kościelne VIa
- średniowieczna sztuka 127, XXIVb; — e budowle 113, — — francuskie 115; — e budownictwo 116; — — w Polsce 64; — e malarstwo polskie 56; — e złotnictwo VIIb i nast.; — y artysta 54; — y Wawel IXb, Xb; — y zamek 94
- Śreniawa, herb 67, 68
- Środa LIIIa
- stalle (*sedilia*) 52, XVIIIa i nast., XXVIIIa, XXXa, fig. 12, 13, 14, zob. też Kraków, katedra, kościół Bożego Ciała.
- Stanin 157—159; — dwór LVa; — dzwonnica 162*; — kościół 157; — spichrz 158
- Stanislaus, pictor (1623—1640) XXXVIa
- Stanisław August I i nast., 15, 166, XIIIa, XIVa, XVa, XVIa, XVIIa, XLa, XIIb; — a galerja I i nast.; — a, inwentarz galerji 8, 14
- stanisławowski klasycyzm XIVb
- Stanisław z Mogiły 30, 30*, 40, 42
- starochrześcijańska sztuka 150
- starożytna ornamentyka VIIa
- Starykoń, herb 107, 108, 109
- Stary Sącz, stiuki Fontany XLIVa
- Stary Testament XVIIIa
- Starzeńscy hr. 21; — ska Katarzyna z Jaworskich 21; — i Kazimierz hr. 21; — i Ksawery 21
- Stavelot, opactwo, ołtarz przenośny XXIXb
- Stefan, snycerz XXIIIa, XXIIIa
- Stefan Batory 94, XIVa, XXa
- stiukatorzy 104, XVIIa, XXXVIIa, XLIXa (zob. Fontana).
- stiuki 81, 85, 89, 92, 94, 102, 103*, 107, 108, XIa, XVa, XVIa, XVIIa, XXVa, XXVIa, XXXVIa, XLIVa, XLIXa, La, zob. też Fontana; — owe dekoracje XVIIa
- Stogniowice 88

- stolarskie roboty XLVIIIa
 stolarstwo ozdobne XXIVb
 stolarze XXIIIa, XXIVa, XXIXa (zob. Zubrzycki J.).
 Stradomka, rzeczka 65
 Stroynowscy 19; — ski, bp wileński 17, 18, 19
 Stróże 68
 Stryjeński XIIIa, XIVa
 strzelnice 66, 68, 79, 80, 82, 87, 92, 103
 Strzemię, herb 70
 Strzyżów 112
 Stuttgart, Galeria obrazów XVIIIb, XIXb, fig. 8—10
 Stwosz Wit XIIIa, XIVa, XXXIIa
 Styrja XLIXa
 Sucha, zamek 108, 112
 Suchowola 95, 96
 sukienki haftowane 122; — Matki Boskiej Częstochowskiej 119
 Sulejów, tympanon romański XXXIIIa
 Sulima 158*
 Sully, zamek, arasy XVIIb, XVIIIb
 Sułkowsy XIIa
 Sułoszowa, kościół IVb
 Susz (Sus, Suss, Szusz) 75, 77; — Adam (monogram A. S.) 71, 74, 75, 77
 Suzo Henryk 46
 Świdry, wieś 167
 święci polscy 40; — zakonu kanoników laterańskich XXIIa
 Świerz-Zaleski St. dr XXIVb, XXVb
 ś. Adaukt 48, Xb
 ś. Ambroży XXIIa
 ś. Andrzej 59; — a kościół w Krakowie XXIVb
 ś. Anna 50*, XVIIa, XXIa, XXVa, XXXVIa, XLa, XLIXa, La, fig. 40, 41, 49; — y ołtarz, zob. Kraków; — Samotrzcę XVIIIa
 ś. Antoni 6, 46*; — ego kaplica, zob. Kraków, dominikanie.
 ś. Anzelm 40
 ś. Augustyn 152*, XXIIa, VIIIb; — i Hieronim, obraz Smuglewicza XXXIIIa
 ś. Barbara 119
 ś. Błażej, męczeństwo Vb, Xb
 ś. Bolesław XXIIIb, XXIVb
 ś. Chryzogon 137*, 149, 152
 ś. Cecylja 139*, 149*, 151
 ś. Edward, król angielski XXXVIa
 ś. Feliks i ś. Adaukt 48, Xb
 ś. Florjan 73, 77
 ś. Gereon 46*, 47, 48
 ś. Helena IXb
 ś. Hubert 46*
 ś. Jacek XLI; —, ołtarz u dominikanów w Krakowie XLVa
 ś. Jawiga śląska, posążek XLIIIa
 ś. Jakób 59, IIb, IIIb
 ś. Jan 42; — Chryzostom 42; — Damasceński 139*; — Ewangelista 59, XXIVa, XXXa, XXXVIa, fig. 20; — ołtarz w katedrze kieleckiej, zob. Kielce; — Kanty XXXVIa
 ś. Jan Nepomucen XLa, XLIIa
 ś. Jerzy XXXIa, XXXVIa, XXXVIIIa, XXIVb; — ego ołtarz w Kielcach, fig. 20, 21, zob. też ś. Jur.
 ś. Joachim XVIIIa, XXXVIa, XLIXa, La, fig. 36, 37, 48
 ś. Józef XXXVIa; ołtarz, zob. Kielce, katedra, ś. Jur XXVb i nast.
 ś. Katarzyna 46*
 ś. Kinga XXXVIa
 ś. Klara 45
 ś. Klemens 146
 ś. Kommodilla 155
 ś. Koronowani (St. Quattro Coronati) 146
 ś. Leonard 48
 ś. Longin XXXVIa, XLIXa, fig. 38, 39
 ś. Ludwik (Anjou) 143, 144
 ś. Łukasz (S. Luca) 128, 130, 135*, 155, 156, XXIVa, LIa, LIIIa
 ś. Magdalena Vb
 ś. Małgorzata XVIIIa
 ś. Marcin 147
 ś. Marek Ewangelista XXIVa; — a kościół, zob. Kraków
 ś. Mateusz XXIVa
 ś. Maurycy VIIIb, IXb; — ego włócznia cesarska wiedeńska VIb, włócznia krakowska VIb
 ś. Michał XXIVb; — a kościół, zob. Kijów XXXIa
 ś. Mikołaj XXXVa
 ś. Panny Męczenniczki 47, 48
 ś. Paweł 59, 146, XVIIIa, XIXa, XXVa, XXXIIIa, XIIb
 ś. Piotr 150
 ś. Rodzina 128, 155, Vb
 ś. Sebastian 40
 ś. Stefan VIIIb
 ś. Sylwester 147
 ś. Tomasz z Akwinu 46
 ś. Trójca XLa, XXVb
 ś. Urszula 46*, 47, 48
 ś. Wawrzyniec 46*, 73, 77
 ś. Weronika XXXVIa, XLIXa, fig. 34, 35
 ś. Zygmunt VIb, VIIb, VIIIb, IXb; — a herma VIb, VIIIb
 Sycylja 150, 156; — i Obojga państwo 143
 Sykstus IV, papież 40
 synagoga, zob. Łuck
 Syrja IIb; — yjska sztuka LIVa
 Szalowska Przecława z Górskich 74, 75, 75*, 76; — i Adam 74
 Szamotowie 166
 Szamotuły, ołtarz XIXa*
 Szaniawski, biskup XLa
 Szaniec, tryptyk 50*
 szaty liturgiczne IXb
 Szczerbiec XXIXb, XXXb
 Szczygły, wieś 167
 Szewna pod Ostrowcem XLa
 Szilagy Somlyo, skarb z IV w. po Chr. XLIIa

- szkielet L1a
 szkoła architektoniczna polska XXVIIIb; —
 czeska 51; — florencka 145; — haarlem-
 ska X1b; — krakowska XVIII i pocz. XIX
 wieku XXVa i nast.; — malarska angielska
 14*; — bałkańska XX1b; — flamandzka
 14*; — holenderska 14*; — kolońska 45,
 46, 47, 51*; — niemiecka 14*; — rzymska
 150, 152; — saska 60; — naddunajska 60;
 — praska 45; — rzeźbiarska saska XIIIb;
 — rzymska XIII-XIV w. 150; — saska 60,
 XIIa; — sienieńska 144; — toskańska 144;
 — wileńska malarska XX11b; — złotnicza
 XIII w. VIb; — — z Paderborn XXXb
- Szlubowscy 167
- sztuka 63, XXIVa*, XXVIIa*; — austriacka
 XXVb; — bizantyńska 134, 141, 146, 155;
 — o-bałkańska XXb, XX11b; — chrze-
 ścijańska 142, XX11b; — florencka 141,
 143, 150; — ludowa 63; — lwowska
 XIIIb; — nadreńska XXXb; — niemiecka
 XIXa*, XXIXa, XXXb; — polska XIIb,
 XXb i nast.; — prowincjonalna, wczesno-
 średniowieczna na Bałkanach XX111b; —
 renesansowa 138; — rodzajowa 142; —
 ruska XXb i nast.; — rzymska 142, XIb,
 XIIb; — sienieńska 143; — słowiańskiego
 Wschodu 140; — średniowieczna 127,
 XXIVb; — starochrześcijańska 150; — sy-
 ryjska LIVa; — XVI i XVII w. XIXa; —
 szwabska XIVb — walońska XXXb; —
 westfalsko-nadreńska XII w. XXXb; —
 włoska 100, 149; — wschodnia 141, 147;
 wschodu ruskiego 141; — zachodnia 141;
 — zachodnio-europejska 140
- sztycharstwo XXa, XXIa, XXXVIIa, XXXVIIIa
 sztychy 32*, XXVa, XXXIIIa, XXXIXa, XLIa
- Szułdrzyńscy XVIIa
- szwabska sztuka XIVb
- Szwajcaria XIXa; — skie klasztory XXVIb;
 — kościoły XXVIb
- Szwecja 22*
- Szwedler XXVb
- Szwertfeger Teodor XXVIb
- Szydłowiccy, *Liber geneleos* i Modlitewnik 30*
- Szydłowscy 163, 167; — ka Zofja (Zaleska)
 163; — ki Augustyn 163; — ki Edward
 157*, 163; — ki Franciszek 165
- Szydłowski Tadeusz, prof. dr XIVa, LIVa,
 IIb, Xb
- Szyk, ołtarz XXXVa
- Szyk Józef XIIb
- Szymbark 63, 88, 90, 104, 111 i nast., 162, 162*;
 — dwór 78 i nast., fig. 15—19; — kościół 78
- Szymon, kanonik kat. wileńskiej XXXVIa
- szyszaki XXXIVa; — średniowieczne polskie
 XXXIa
- Szyszek-Bohusz A., prof. dr IXb, Xb
- Tablica erekcyjna 71; — herbowa 74, 76; —
 z r. 1544 (Jeżów) 72, 73, 77, fig. 10
- tablica z 1646 roku 111
- Tajemnice radosne IXb
- »taniec śmierci«, zob. Kraków, kościół ber-
 nardynów.
- tarcza 36, 38*, 89, 109; — herbowa 38, 67,
 70, 71, 72, 89, 107, XIVb, XVb
- tarczownik rzymski XIa
- Targońscy 167; — ki 168
- Targowicka konfederacja 13
- Tarnopol XIIb
- Tarnów 68; — katedra, nagrobek Ostrogskich
 XIIIb
- Tarnowscy, hr. 17; — a Walerja ze Stroy-
 nowskich 19; — ki, hr. 20*, 21, IIIb; — ki
 Jan Amor 112; — Jan Feliks 19, 21; —
 ki St. IIb; — ki Zdzisław, hr. 11*, 19, 21
- Tatarkiewicz W., prof. dr 157—173, XIVa,
 LIVa, LVa, XIIb
- Tauler Jan 46
- teatr XLIa
- Teniers, Kuszenie ś. Antoniego 6
- Teodora, cesarzowa VIIIb
- Teofil, cesarz 139*
- teoretycy klasycyzmu 28
- Terlecki Wł. dr XIIb, XIIIb, XIVb
- termy Tytusa XXXIVa
- Tęgoborski Jakób z Chomranic 74
- Tiegen Jan, van XVIIIb
- Tino di Camaino 143
- Tivoli 148, Xb; — kościół ś. Sylwestra 131*,
 fresk 147
- tkacki mistrz XVIIIb; — e pracownie XVb;
 — e warsztaty VIIa, VIIIb, VIIIb; — e
 znaki XVb, XVIb, XVIIb
- tkactwo dekoracyjne XIXb; — figuralne XXb
- tkaniny XIVa; — egipskie późnohellenistyczne
 i wczesnochrześcijańskie LIIIa, LIVa; —
en sarrazinois XXXIIa; — koptyjskie VIIa;
 — złote 55
- Tokarski, malarz 26
- Tomicki, biskup 30, XXa*; — pontyfikał 30*
- Tomkowicz Stanisław, dr 30—45, 117—156,
 IXa, Xa, XIIIa, XIVa, XLIIIa, LIa, LIVa,
 IIIb, IVb, Xb, XIIb, XIIIb, XXIXb
- Topór 109; — herb 88
- Torcello 136; — katedra 146; — mozaika 129*
- Toruń VIb; — kościół ś. Jana, 3 obrazy Męki
 Pańskiej IVb—VIb, Xb, XIb; — mennica
 XIVb
- Toskanja 141; — ska szkoła 144; — ie ma-
 larstwo 43
- Tournai XXIXb
- Trachenberg XIVb
- Tremo Jan Paweł 24
- Treviso Loggia dei cavalieri, freski XLIIa
- Tribble 4, zob. Triebel.
- trichora XXIIIb
- Triebel (Triebel) 5 i nast., 10, 11, 14, 16, zob.
 Tribble.
- Trójca ś. 52
- trumna 36, XLIa

trupia główka L1a
 Trzemeszno IXb, XXXb
 tryptyk 46*, 50*, 51, 54, 57, 59, 60, X1Va, X1Xa, X1Xa*, IXb; — nadreński, zob. Lochner; — średniowieczny, zob. Więclawice; — Stwosza X111a; — zob. Szaniec; — i późnogotyckie i wielkopolskie XVb
 Tuchowicz, wieś 158
 Tunisu zdobycie, serja arasów XXb
 Turcja X1Va
 Turcy 128, XX1b
 Turek (miejscowość) XXX1a
 turnieje XL11a
 Turnowie XV1a
 Tycjan 1
 typologia 64; — iczne badania LVa; — grupy X1b
 tyrolsko-austrjackie wpływy XXV11b
 Tyśmienica 95
 Tyszkiewicz, hr. 16, 16*; — owa Teresa z Poniatowskich 12
 Tytusa terminy XXX1Va

Üblherr Jan G. XXXV11a
 Ukrzyżowanie 36, 50*, 73, XXXb
 Ukrzyżowany Xa, zob. też Chrystus.
 Ulm X1Vb
 Utrecht 121, 134*; — Muzeum Arcybiskupie, płaskorzeźba bizantyńska 134*

V, znak minjatora X1Vb
 Valentini Anna XXX1Va
 Vanni Andrea 144
 Vasari 150, 150*, 151, L1Va
 Vauban Sebastjan 103
velours de Gênes 49
 Vendramin Andrea X1Xa
 Verdun Nicolas de XX1Xb
 Vermeyen XXb
 Veronese P. 1
 Vico l'Abbate, Madonna Ambrogia Lorenzetti 145
 Vigée-Lebrun Elżbieta 111a
Villa rotonda Palladia 164, XV1a
Virgo inter virgines, mistrz Vb
 Visconti C. G. IXa
 Visscher 116; — C. J. 112
 Vriese Johann Vredeman de XXa*

W, znak minjanotora X1Vb
 Wacław czeski 55
 Wądolski Tomasz XXX1Xa
 Walezyński Marcin (rektor U. J. w XVIII w.) XLV111a*
 Walicki Michał, dr X111b, X1Vb, XX111b
 wallońska sztuka XXXb
 Walter, biskup wrocławski V111b
 Walcz X11b
 Warmja XX1Xa
 Warszawa 2, 6, 10, 16, 22, 23, 26, 29, Xa, X1a, X1Va, XX1Xa, XXX11a, XXX1Va,

L1Va, LVa, X111b; — Belweder 26; — Biblioteka Ord. Krasińskich 157*, 158*; — Biblij. Uniw., rkps XIII N. 5 F. Portf. I, 29*; — Dom Tow. Dobroczyńności XXX111a; — kościół jezuicki X11b; — kościół ś. Marcina, posągi XV w. XXX11a; — Łazienki, pałac 1 i nast., 8, 10, 11, 12, 14, 25, 26, X111a; — Marywil 6; — Myślevice 20, 26, 27; — pałac Brühlowski X1a; — — »Pod »Blachą« 21; — — na Solcu 6; — — Raczyńskich X111a; — pałace X1a; — pawilon w Ogrodzie Saskim X1a; — zamek 27, X11a, X111a, XXV111b; — Zbiory Państwowe 16, 16*

warszawscy architekci, dekoratorzy XV1a, warsztat kilimkarski V11a; — malarski 30 60, XXXV1a; — rzeźbiarski Xa; — snycerski XXV111a; — tkacki V11a; — złotniczy Xa
 Wasilowski ks. XXX111a
 Watykan 149; — Mus. Christiano 149; — skie arasy Rafaela XXb
 Wawrzyniec, Włoch 115
 waza V11a; — empire'owa 90; — srebrna XXXV11a; — z wiciami roślinnymi XX11a
 wazony X111a; — z kwiatami XXV1a
 wąz (herb Sforzów) 32, 36
 Wdowiszewski Zygmunt LVa
 Węgorzewska Aniela, generałowa XV1a
 Węgry 42, 143, 144, Xa, XL11a, L111a, XX1Vb
 Weimar 60
 Weingarten XXV11b
 Weissenburg V11b
 Welsch Maksymiljan von XXV11b
 weneccy rzeźbiarze X1Xa*; — snycerstwo XX1Xa*
 Wenecja 103, 136, 141, 143, 146, XX1Xa*; — S. Giovanni e Paolo, grobowiec doży A. Vendramin X1Xa; — S. Maria dei Frari, pomnik grobowy S. Marcello X1Xa
 Werona 103
 Wessobrunn, benedyktyni XXXV111a
 Westfalja XV1b
 westfalska Hanza 45; — o-nadreńska sztuka XII w. XXXb
 Wettin 59
 Weyden Roger van der Vb, X1b
 wić roślinna XX11a, XXVa
 »Widzenie Jeruzalem niebieskiej« V11a
 Więclawice, kościół, tryptyk średniowieczny i posąg Madonny L1a
 Wiedeń 1, XLI, 11b; — galerja hr. Lanckorońskich 10, 11*; — galerja Liechtenstein 20, — skarbiec cesarski V1b; — »ś. Rodzina« Schongauera Vb; — zbiory cesarskie, portret Łokietka V111b
 Wieliczka XLV111a; — saliny XXXV1a
 Wielkopolska Xa, X11a, XL111a, V1b, V111b; — dwory i pałace XVa i nast., LVa; — ie tryptyki późnogotyckie XVb
 Wieluń V1a, XL111a; — kościół paraf., posążek srebrny Madonny V1a, XL11a i nast.

- Wieprz, rzeka 96
 Wieruscy 68; — ka Anna Helena 68; — ki Jan Stefan 68
 Wieruszycy, dwór 65, 67 i nast., 75, 76, 112, 113, 116, fig. 1—6
 Wierzchosława XXXb
 wieża 85, 112, 114, XXVIb, XXVIIIb, XXVIIIb;
 — Babel XVb, XIXb; — czworoboczna, zob. Chrast; — e frontowe XXVb; — owa fasada XXIXb
 Wilanów 30 i nast.; — Biblj. hr. Branickich, modlitewnik królowej Bony LIa; — galeria 31*
 Wilczewski, szambelan 17
 Wilczycka 173
 Wilczyńska 75
 wileńska szkoła malarska XXIIb
 Wilhelm, mistrz 45
 Wilhering XXXVIIa
 willa barokowa 63, 115*; — Medici 115; — e renesansowe 63, 115*; — e włoskie 100, 115
 Wilno XLLa, XIIb, XIIb*; — katedra XXXVIa; — kościół ś. Jana XIIb
 Wilten IXb
 Winarski Marcin 75
 Winnica XIIb
 Wiślica XXIIIb
 Wiśnicz, zamek XXXVIa
 Wiśniowa, dwór 112
 Witold, w. ks. lit. 130
 witraż LVla
 Wittenberga 60, 61
 Wittyg XIVb
 Witulin, wieś 168
 Witz Conrad 55
 »Wjazd do Jerozolimy XXIIb
 Władysław IV. XIVb
 — (Jagiello?) 128
 — Jagiełło XXb, XXIIb, XXII, XXIIIb
 — Łokietek 68, XXXIVa, XXXVa, VIIIb, Xb
 — Opolczyk 125, 129—131, 133, 142, 143*, 151, LIa
 Włast Piotr VIIIb
 Włoch XXXIXa; — Franciszek IXa, Xa
 Włochy 3*, 39, 40, 56, 63, 101, 103, 115, 116, 134, 141 i nast., 146, 147, 147*, 149, XIVa, XIXa, XXa*, XLLa, LIIIa; — północne XXVIb, XXVIIb; — południowe 124, 141; — środkowe 141, 146
 włócznia IXb; — ś. Maurycego, krakowska i wiedeńska VIb, IXb
 Włodzimierz W. 118
 Włosi XXa*, XLLa
 włoscy artyści 115, XXa, XXVIIIa; — malarze XVIII w. XXXIIIa; — mistrze XXXIXa; — XVI w. XXXIa
 włoska sztuka 100, 149; — — renesansowa XXa*; — i architekt, zob. Ittar; — ki barok XIIIb, XIVb; — gotyk XIXa*; — klasycyzm XVIIa; — obraz LIIIa; — rękopis LIa; — renesans XXa*; — *Rollwerk* XXa; — kie malarstwo 141; — — monumentalne XXb; — motywy renesansowe XIXa; — Odrodzenie 114; — wille 101; — wpływy XLLa; — — w arasach XIXb
 Wniebowstąpienie VIIa, zob. też Chrystus.
 Wniebowzięcie N. M. P. XXXVIa, XLIVa, XLIXa, zob. też Marja.
 Wódka, malarz XVII w. XXIa
 Wola Gułowska, kościół karmelitów 173*; — Ządębska 173
 Wolff A., zbiory XXIVb, XXVb, fig. 13
 Wolgemut M. IVb, Vb
 wolnomularstwo XVIa
 Wołoszczyzna XXIIb, XXIIb
 Wołyń XLIIa
 Worringen, bitwa pod — 45
 Woysławice 94
 Wroblowski Adrjan, malarz (1535—1545) XXXVIa
 Wrocław VIa, XXXIVa, XXXVa, XLIIIa, IXb, XIIb, XIIIb; — grobowiec Henryka Probusa XXXVa; — katedra XLIIIa; — kościoły: ś. Elżbiety IXb, ś. Krzyża (relikwiarze) XLIIIa; — Muzeum IXb
 wrocławskie złotnictwo XLIIIa
 Wschód 134, 137, 138, 140, 145, 147*, 155, 156, XXXIa, XXXIIa, XXIIb, XXIVb; — bizantyński 135, 138; — u ruskiego sztuka 141
 wschodni artyści 133; — a sztuka 141; — e cesarstwo 137; — e motywy VIIa; — e traktowanie motywu wazy VIa; — e i zachodnie wpływy w sztuce XXIVb, XXVb
 Wschowa w Wielkopolsce, kościół polski XLIIIa
 Würth Józef, złotnik XLLa
 Würzburg XIIIb; — Bibj. Uniwersytecka, płaskorzeźba 134*
 wykopaliska Xb, zob. też Kraków, Wawel.
 »Wypędzenie z raj«, aras XXb
 Wypiański 71
 Wyszehrad XXIVb
 wzorniki XXIXa
 wzory 64, XXIVa, XXXIXa; — dla złotników VIa

X. J. K. (malarz) 120

 Zadzik J., biskup krakowski XVIIb
 Zakliczyn XXXVa
 Zaleska Zofja z Szydłowskich 163
 Załuscy 157, 159, 167; — ka Aleksandra 158; — ka Franciszka z Kuropatnickich 158; — ki Antoni 158; — ki Kasper 158; — ki Wincenty 158
 zameczek 63, 74, 82
 zamek 62, 104, 113, 116; — zob. Herbut, Kraków-Wawel, Piotrków, Schleswig-Holstein, Spytkowice, Sucha, Sully, Warszawa, Wiśnicz; — zamek Spiski XXIIIb, XXIVb

- zamek średniowieczny 94, Xb
 Zamoyska 26*; — siostra Stanisława Augusta 26
 Zamość XIVa
 Zaśnięcie N. M. P. IXb, zob. Marja.
 Zator 90, 109
 Zawadzki Stanisław XVa, XVIa, XXa
 zbiory artystyczne Xa; — polskie LIIIa; —
 prywatne XXXIIIa, zob. też pod galerje,
 muzea, nazwiska i miejscowości.
 Zborów Stopnicki, dwór 112
 Zborowski Marcin 116
 Zdjęcie z krzyża VIIa, IVb, Vb, VIb, IXb, Xb,
 zob. też Chrystus.
 zegar słoneczny 166
 Zemelka Stanisław VIb
 Zesłanie Ducha ś. 36
 Zieleńscy 75
 Zielonki La; — kościół La; — figury śś. Jo-
 achima i Anny XLIVa, fig. 48, 49
 Zimmermann XXXVIIa
 Żłota Łopuszna 169
 złotnictwo VIa, XXIa, IXb, XXIVb; — XII w.
 XXIXb, XXXb; — niemieckie XLIIIa; —
 poznańskie XLIIIa; — śląskie XLIIIa*; —
 średniowieczne VIb, IXb
 złotnicy VIa, XXIXa, VIIb (zob. też Zemelka);
 — polscy XIIb; wzory dla — VIa
 złotnicza plastyka XLIIIa; — sztuka XIII w.
 VIb; — — z Paderbornu XXXb; — e war-
 sztaty Xa
 złotnik Xa, XLIa, XIIIb
 złotogłów XIVa
 znaki tkackie XVb, XVIb, XVIIb
 Zofja, córka Kazimierza Jagiell. LVa
 Zstąpienie do piekieł VIIa
 Zubrzycki Józef XXXIXa
 Zwiastowanie N. M. P. 36, 42, 47—51, 54,
 56, fig. 1
 Zwickau, kościół P. Marji, ołtarz: Cierniem
 koronowanie IVb, Vb
 zwierzęta LIIIa, XVIb, XVIIIb; — fantastyczne
 XXIVb
 Zwierzyniec, zob. Kraków
 Zygmunt August 94, IXb, XVb, XVIIIb
 Zygmunt I. Stary 30, 43*, IXb, XIVb; — me-
 dal XIVb; — modlitewnik 30*
 Zygmunt III. 101, XIVb
 Żelechów 157, 162, 173
 Żółkiew XXXVIIIa
 Żuków, ołtarzyk t. zw. Mestwina IVb
 Żurowski J. XLIa, IIb
 żydzi 45

SPIS AUTORÓW KOMUNIKATÓW

OGŁOSZONYCH LUB WZMIANKOWANYCH W TOMIE V

PRAC KOMISJI HISTORJI SZTUKI

- Bocheński Zbigniew: Polskie szyszaki średnio-
 wieczne XXXIa
 Bochnak Adam: Rzeźby z XVIII w. w Kielcach,
 Jędrzejowie i Zielonkach XLIVa, fig. 30—49
 — Z dziejów późnobarokowej rzeźby lwow-
 skiej La
 Chmiel Adam: Przyczynki do genealogji Kor-
 neckich LIa
 Dobrzycki Jerzy: Pałac hr. Raczyńskich w Ro-
 galinie Xa (fig. 3, 53)
 — Studja nad wiejskimi pałacami wielko-
 polskimi w epoce neoklasycyzmu XVa
 (fig. 4—10)
 Gąsiorowski Stanisław Jan: O nowym skarbie
 rzymskim na ziemiach polskich XLIa
 — Tkaniny z Egiptu w Muzeum w Gołuchow-
 wie LIIIa (fig. 50, 51)
 — Ze studjów nad ornamentyką starożytną:
 Motyw wazy VIIa
 — Tak zwane motywy kandelabrowe w or-
 namentyce starożytnej IIb
 Gębarowicz Mieczysław i Mańkowski Tadeusz:
 Wawelskie arasy figuralne; studjum por-
 ównawcze XVb
 Hornung Zbigniew: Bernardo Meretini i jego
 główne dzieła: kościół w Horodence, ra-
 tusz w Buczaczu i katedra ś. Jura we Lwo-
 wie XXVb
 Jarosławska Marja: *Livre des tournois* w Mu-
 zeum XX. Czartoryskich w Krakowie XLIa
 — Przyczynek do dziejów snycerstwa w Kra-
 wie w pierwszej połowie XVII w. XVIIa
 (fig. 11—18)
 — Materiały do budowli jezuickich w Polsce,
 znajdujące się w Bibliotece Nationale w Pa-
 ryżu XIIb
 Komornicki Stefan: Dwory murowane w Ma-
 łopolsce z czasów Odrodzenia 62 i nast.
 — Cztery gobeliny z XVII w. VIIIa, fig. 1—2
 — Franciszek Włoch, della Lora i pałac wa-
 welski IXa
 Kruszyński Tadeusz ks.: O dawnych ozdobach
 alby i humerału XIVa
 — Pierwotne tło ornatu Kmity XLIa
 — O srebrnych przedmiocikach uzupełniają-
 cych hafty Xa
 Lepski Leonard: Studja nad obrazami kra-
 kowskimi 45 i nast.

- Jerzy Mycielski, wspomnienie pośmiertne Ia
 — Nieznane obrazy kościoła Marjackiego w Krakowie LIa
 — O portrecie Jerzego Brodatego, ks. saskiego w zbiorach Pol. Akademii Umiej. LIa
 — O Stwosza tryptyku w Pol. Akad. Umiej. i kryterjach rozpoznawczych rzeźb jego XIIIa
 Loret M.: Z artystycznej działalności Smuglewicza i Konicza w Rzymie XXXIIIa
 Mańkowski Tadeusz: Obrazy Rambrandta w Galerji Stanisława Augusta I i nast. XIVA
 — Galerja obrazów Stanisława Augusta XIb
 — Zob. Gębarowicz Mieczysław i —
 Marsówna Anna: Freski ruskie w katedrze w Sandomierzu XXb
 Michałowski Kazimierz: Portrety grecko-rzymskie na Delos XIb
 Misiążanka Anna: Kilka uwag o grobowcu Łokietka XXXIVA
 — Średniowieczny tryptyk i posąg Madonny w kościele w Więclawicach LIa
 Molè Wojśław: Wczesnośredniowieczna sztuka prowincjonalna na Bałkanach XXIIIa
 Morelowi Marjan: O trzech wiążących się grupach artystów szkoły krakowskiej XVIII i XIX wieku XXXVa (fig. 19—29)
 — Trzy obrazy Męki Pańskiej i ich znaczenie dla historii malarstwa w Polsce w końcu XV wieku IVb
 — Włócznia ś. Maurycego i korona płocka doby piastowskiej XIII wieku VIb
 — Zabytki insygnjalne i kościelne XII wieku związane z Bolesławem Kędzierzawym i ze szkołą Godefroy de Claire XXIXb
 Muczkowski Józef: Taniec śmierci w kościele oo. bernardynów w Krakowie La
 Pagaczewski Juljan: Madonna wieluńska VIa
 — Jeszcze o Madonnie wieluńskiej XLIIa
 Pajzderski Nikodem: Późnogotyckie tryptyki wielkopolskie (Przyczynek do historii malarstwa cechowego w Polsce) XVb
 Przypkowski Tadeusz: Jan Pfister XIIb
 — O zamku w Pieskowej Skale IIIb
 Semkowicz Władysław: Zabytki z okolic Grodu Spiskiego XXIIIb
 Szyszko-Bohusz Adolf: Wawel średniow. IXb
 Świerż-Zaleski Stanisław: Akwamanile bronzowe z XIII w. ze zbiorów Wolffa XXIVb
 Tatarkiewicz Władysław: Trzy dwory podlaskie: Stanin, Jagodne, Sarnów 157 i nast., LVa
 — Pojęcie typu w architekturze LIVA
 Terlecki Władysław: Minjatury Gradału Katedry krakowskiej, fundacji króla Jana Olbrachta (1501—6), część II. XIIIb
 Tomkowicz Stanisław: Modlitewnik królowej Bony w Wilanowie 30 i nast.
 — O modlitewniku królowej Bony w Bibliotece hr. Branickich w Wilanowie LIa
 — Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej 117 i nast.
 — O obrazie Matki Boskiej Częstoch. LIa
 Waliński Michał: Poliptyk kaliski na tle problemu mistrza z Giessmansdorf XIVb
 Wdowiszewski Zygmunt: Kilka słów o portrecie Kazimierza, magr. brandenburskiego, pendzla Hansa z Kulmbachu w Starej Pinakotece w Monachjum LVa

SPIS RYCIN

ZAWARTYCH W TOMIE V PRAC KOMISJI HISTORJI SZTUKI

	str.		str.
1. Rembrandt, La mariée juive. Wiedeń, zbiory hr. Lanckorońskiego	3	11. Modlitewnik Bony. Oprawy okładka tylna	31
2. Rembrandt, Le père de la mariée. Wiedeń, zbiory hr. Lanckorońskiego	5	12. Modlitewnik królowej Bony. Początek oficjum do N. P. Marji	33
3. Rembrandt, Belle tête de Rembrandt. Paryż, galerja Louvre'u	7	13. Modlitewnik królowej Bony. Król Dawid w półfigurze z lirą w ręku. Początek psalmów pokutnych	35
4. Rembrandt, Portret młodego człowieka. Warszawa, Zbiory Państwowe	9	14. Modlitewnik królowej Bony. Początek oficjum za umarłych	37
5. Rembrandt, Lisowczyk. New-York, galerja H. C. Frick'a	11	15. Modlitewnik królowej Bony. Początek oficjum większego do ś. Krzyża	39
6. Rembrandt, Portret. Kraków, zbiory hr. Tarnowskich	13	16. Modlitewnik królowej Bony. Początek oficjum drugiego do ś. Krzyża	41
7. Nic. Maes, Ecce homo. Petersburg, galerja Ermitażu	15	17. Modlitewnik królowej Bony. Początek oficjum do ś. Ducha	43
8. Nieznanego malarza portret starca. Warszawa, galerja w Łazienkach	19	18. Zwiastowanie N. P. Marji. Obrazek w kościele Marjackim w Krakowie	49
9. Portret męski. Warszawa, galerja w Łazienkach	21	19. Portret ks. saskiego Jerzego Brodatego w Zbiorach Polskiej Akademji Umiejętności (do s. 58)	53
10. Portret męski. Warszawa, galerja w Łazienkach	23		

	str.		st.
20. Lewe skrzydło tryptyku katedry mi- śnieńskiej z fundatorem, ks. Jerzym Brodą	57	53. Graboszyce, dwór. Okno parteru	94
21. Prawe skrzydło tryptyku katedry mi- śnieńskiej z fundatorką, ks. Barbarą, córką Kazimierza Jagiellończyka	57	54. Czemierniki, dwór. Plan sytuacyjny fortyfikacyj	95
22. Czemierniki. Widok dworu i zabudo- wań od półn. zachodu	62	55. Czemierniki, dwór. Widok od połudn. wschodu	96
23. Wieruszyce, dwór. Widok od zachodu	64	56. Czemierniki, dwór. Rzut poziomy par- teru	97
24. Wieruszyce, dwór. Rzut poziomy par- teru	65	57. Czemierniki, dwór. Widok od północy	98
25. Wieruszyce, dwór. Północna ściana i baszta	66	58. Czemierniki, dwór. Przekrój podłużny	99
26. Wieruszyce, dwór. Przyziom baszty od półn. wschodu	67	59. Czemierniki, dwór. Brama w murach obronnych	100
27. Wieruszyce, dwór. Okrój odrzwi dę- bowych	68	60. Czemierniki, dwór. Mury obronne od od połudn. wschodu	100
28. Wieruszyce, dwór. Odrzwia kamienne na piętrze	69	61. Czemierniki, dwór. Ogród dworski. Fragment rzeźby z h. Lewart.	102
29. Jeżów, dwór. Widok od zachodu przed restauracją	70	62. Głębowice, dwór. Widok od północy	105
30. Jeżów, dwór. Rzut poziomym od par- teru	71	63. Głębowice, dwór. Rzut poz. parteru	106
31. Jeżów, dwór. Widok od południow. wschodu	72	64. Głębowice, dwór. Widok od południa	107
32. Jeżów, dwór. Tablica z r. 1544	73	65. Głębowice, dwór. Przekrój poprzecz.	108
33. Jeżów, dwór. Fragment architektoni- czny	74	66. Głębowice, dwór. Okno parterowe	109
34. Jeżów, dwór. (?) Fragment rzeźby z ro- giem obfitości i literą A.	75	67. Głębowice, dwór. Tablica z r. 1646	111
35. Jeżów, dwór. Ozdoba malarska izby piętra przed odnowieniem	76	68. Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej	117
36. Jeżów, dwór. Kominek izby piętra i obraz śś. Florjana i Wawrzyńca	77	69. Matka Boska z P. Jezusem. Płasko- rzeźba z kości słoniowej w Eczmia- dzynie w Armenji, wiek VI (według reprod. w książce: Tikkanen, Madon- nabildens historie, 1916, ryc. 4). Do str. 134	119
37. Szymbark, dwór. Widok od połudn. wschodu	78	70. Płaskorzeźba bizantyńska z kości sło- niowej, wiek X—XI. Muzeum Arcy- biskupie w Utrechcie (według j. w. ryc. 10). Do str. 134, nota 2	121
38. Szymbark, dwór. Plan piętra według Łuszczkiewicza (uzupełniony)	79	71. Prawa połowa płaskorzeźby z kości słoniowej w Bibliotece Uniwersytec- kiej w Würzburgu, wiek X lub XI (według j. w., ryc. 11). Do str. 135, koniec noty strony poprzedniej	123
39. Szymbark, dwór. Widok od półn. wschodu	80	72. Mozaikowy obraz w Chilandari na gó- rze Athos. Wiek może XIII (według reprod. w książce: Kondakoff, Pa- miatniki chrześcijańskie sztuki, 1902, tabl. XV). Do str. 135	125
40. Szymbark, dwór. Attyka baszty półn. zach. ze sgraffitami	81	73. Obraz szkoły florenckiej z II połowy wieku XIII. Florencja, zbiór prywatny (według reprod. w książce: Van Marle, The development..., tom I, 1923, ryc. 193). Do str. 145	127
41. Szymbark, dwór. Odrzwia wewnętrzne sieni parteru	82	74. Górna połowa postaci Bogarodzicy. Fragment mozaiki w katedrze w Tor- cello, z połowy XII w. (według re- prod. w książce: Lichaczew, Istorii czeskoje znaczenije italo-greczeskoj ikonopisi, 1911, ryc. 244). Do str. 146	129
42. Jakubowice, dwór. Widok od połudn. zachodu	83	75. Część fresku z roku 1100 w kościele ś. Sylwestra w Tivoli. Do str. 147—148	131
43. Jakubowice, dwór. Plan przyziemia. Według Z. Hendla	84	76. Obraz sztalugowy w kościele S. Ma- ria Maggiore w Rzymie (według re- prod. w książce: Van Marle, La pein- ture romaine, 1921, str. 186, ryc. 85). Do str. 147—148	133
44. Jakubowice, dwór. Kominek sali par- terowej	85		
45. Graboszyce, dwór. Widok od półn. zachodu	86		
46. Graboszyce, dwór. Plan parteru	87		
47. Graboszyce, dwór. Widok południa	88		
48. Graboszyce, dwór. Przekrój poprzecz.	89		
49. Graboszyce, dwór. Widok od wschodu	90		
50. Graboszyce, dwór. Rzut poziom. piwnic	91		
51. Graboszyce, dwór. Brama wchodowa	92		
52. Graboszyce, dwór. Odrzwia w sieni parteru	93		

	str.		str.
77. Obraz mozaikowy szkoły rzymskiej z w. XIII, obecnie (r. 1923) w zbiorze Kahna w Nowym Yorku. Dołem obcięty (według reprod. w książce: Van Marle, The development, tom I, 1923, ryc. 291). Do str. 149	135	103. Pawłowice. Pałac, wielki salon pierwszego piętra	XIVa
78. Część fresku ze szkoły Cavalliniego z w. XIV w kościele ś. Chryzogona w Rzymie (według reprod. w książce Van Marle, jak wyżej, ryc. 304). Do str. 152	137	104. Lewków. Pałac	XVa
79. Część fresku »Sąd Ostateczny« Cavalliniego w kościele ś. Cecylii in Trastevere w Rzymie, wiek XIV. Do str. 151	139	105. Lewków. Pałac, rotunda	XVIa
80. Część fresku Cavalliniego »Zwiastowanie«, XIV w., w kościele S. Maria in Trastevere w Rzymie (według reprod. w książce: Van Marle, La peinture romaine, 1931, ryc. 119). Do str. 151	141	106. Kraków, kościół Bożego Ciała, ołtarz ś. Anny	XVIIa
81. Część mozaiki Cavalliniego z w. XIV, w S. Maria in Trastevere w Rzymie (według reprod. w książce: Van Marle, La peinture romaine, 1921, ryc. 120). Do str. 151	145	107. Kraków, kościół Bożego Ciała, stalle	XVIIIa
82. Część fresku »Sąd Ostateczny« Cavalliniego, w. XIV, w kościele S. Cecilia in Trastevere w Rzymie (według reprod. w książce Van Marle, La peinture romaine... 1921, fig. 123). Do str. 151	149	108. Kraków, kościół Bożego Ciała, stalle, zaplecki dolnego szeregu siedzeń	XIXa
83. Fragment obrazu ucznia Cavalliniego, wiek XIV, w Cesi na północ od Rzymu (według reprod. w książce: Van Marle, The development... tom I, 1921, ryc. 315). Do str. 152	151	109. Kraków. Katedra, stalle przed restauracją w r. 1901	XXIa
84. Stanin, dwór	158	110. Kraków. Kościół św. Marka, wielki ołtarz	XXIIIa
85. Stanin, dwór. Sytuacja	159	111. Kraków. Kościół św. Marka, ołtarz boczny przed ostatnią restauracją	XXVa
86. Stanin, dwór. Elewacja i rzut poziomy	160	112. Kraków. Kościół ś. Krzyża, ołtarz boczny	XXVIIa
87. Stanin, dwór. Stajnia dworska z r. 1835	161	113. Kraków. Kościół oo. dominikanów, ołtarz w kaplicy Lubomirskich	XXVIIIa
88. Jagodne, dwór	163	114. Bochnia. Kościół parafjalny, wielki ołtarz	XXIXa
89. Jagodne, dwór. Rzut poziomy	164	115. Kielce Katedra, ołtarz ś. Jana Ewangelisty	XXXa
90. Jagodne, dwór. Sytuacja	165	116. Kielce. Katedra, figura ś. Jerzego z ołtarza bocznego	XXXIa
91. Sarnów, dwór	168	117. Monachjum. Zamek rezydencyjny, kominek	XXXIIa
92. Sarnów, dwór. Elewacja i rzut poz.	170	118. Jędrzejów. Fragment organów	XXXIIIa
93. Sarnów, dwór. Sień i razem sala	171	119. Jędrzejów. Kościół pocysterski, organy	XXXIVa
94. Sarnów, dwór. Sytuacja	172	120. Jędrzejów. Kościół pocysterski, grobowiec błog. Wincentego Kadłubka	XXXVa
95. Jerzy Mycielski	Ia	121. Jędrzejów. Kościół pocysterski, ołtarz boczny	XXXVIIa
96. Gobelin z serji »Credo«. Przemienienie Pańskie	VIIa	122. Praga. Katedra ś. Wita, grób ś. Jana Nepomucena	XXXVIIIa
97. Gobelin z serji »Credo«. Widzenie Jeruzalem niebieskiej	VIIIa	123. Kielce. Katedra, obraz Sz. Czechowicza w wielk. ołtarzu	XXXIXa
98. Rogalin. Pałac, plan parteru i pierwszego piętra	IXa	124. Kielce. Ogród publiczny, ś. Jan Nepomucen	XLa
99. Gułtowy. Pałac	Xa	125. Kielce. Katedra. Anioł koło ołtarza głównego	XLIa
100. Dobrzyca. Pałac	XIa	126. Kraków. Kościół św. Anny, Anioł w ołtarzu ś. Janą Chrzciciela	XLIVa
101. Lubostroń. Pałac	XIIa	127. Kraków. Kościół św. Anny, Anioł w ołtarzu ś. Jana Chrzciciela	XLVa
102. Pawłowice. Pałac	XIIIa	128. Kielce. Katedra, Anioł koło ołtarza głównego	XLVa
		129. Kielce. Katedra, ś. Weronika	XLVIa
		130. Kraków. Kościół św. Anny, ś. Weronika	XLVIa
		131. Kielce. Katedra, ś. Joachim	XLVIa

	str.		str.
132. Kraków. Kościół św. Anny, ś. Joachim	XLVIa	150. Pieskowa Skała. Portal wewnętrzny bramy wjazdowej do dziedzińca wewnętrznego (zdejm. j. w.)	IVb
133. Kraków. Kościół św. Anny, ś. Longin	XLVIIa	151. Pieskowa Skała. Brama wjazdowa na dziedziniec zewnętrzny zamku. Stan pierwotny (zdejm. j. w.)	VIb
134. Kielce. Katedra, ś. Longin	XLVIIa	152. Kraków. Wawel, Aras z serji dziejów rajszych	XVb
135. Kraków. Kościół św. Anny, ś. Anna	XLVIIa	153. Kraków. Wawel, Aras z wyjściem Noego z arki	XVIIb
136. Kielce. Katedra, ś. Anna	XLVIIa	154. Monachjum. Aras: Nadanie nazw zwierzętom	XVIIb
137. Jędrzejów. Kościół pocysterski, Anioł pod chórem muzycznym	XLVIIIa	155. Madryt, zbiory państw. Aras z r. 1561 z wyjściem Noego z arki	XVIIIb
138. Kraków. Kościół św. Anny, ambona	XLVIIIa	156. Stuttgart. Galeria obrazów. Obraz: Bóg Ojciec i Adam pod drzewem świadomości	XIXb
139. Jędrzejów. Kościół pocysterski, ołtarz główny	La	157. Stuttgart. Galeria obrazów. Obraz: Upadek pierwszych rodziców	XXb
140. Częstochowa. Kościół oo. paulinów na Jasnej Górze, ołtarz główny	LIa	158. Stuttgart. Galeria obrazów. Obraz: Wyjście Noego z arki	XXIb
141. Jędrzejów. Klasztor pocysterski, Brama	LIIa	159. Sandomierz. Katedra, fresk: śś. Niewiasty u grobu Chrystusa	XXIIb
142. Częstochowa. Klasztor paulinów na Jasnej Górze, Brama Lubomirskich	LIIa	160. Sandomierz. Katedra, fresk: śś. Niewiasty zwiastują nowinę Apostołom	XXIIb
143. Zielonki. Kościół parafjalny, ś. Joachim	LIIa	161. Akwamanile z Michałkowa nad Dniestrem (wedł. katal. zbioru Aug. Wolffa w Heidelbergu)	XXVb
144. Zielonki. Kościół parafjalny, ś. Anna	LIIa	162. Kościół misjonarski w Horodence (Merettini)	XXVIb
145. Gołuchów. Zamek, tkanina z Egiptu	LIIIa	163. Ratusz w Buczaczu (Merettini)	XXVIIb
146. Gołuchów. Zamek, tkanina z Egiptu	LIVa	164. Lwów. Katedra ś. Jura (Merettini)	XXVIIIb
147. Hansa z Kulmbachu, portret Kazimierza Brandenburskiego (fragment)	LVa	Obraz Koronacji Matki Boskiej, w. XV., Kraków, kościół NPM.	tabl. 1
148. Rogalin w Wielkopolsce, pałac Raczyńskich. Widok od zajazdu	LVIIa		
149. Pieskowa Skała. Rzut poziomy pierwszego piętra krużganeków zamku (zdejm. T. Przymkowski)	IIIb		

DOSTRZEŻONE OMYŁKI DRUKU:

W paginacji Sprawozdań z posiedzeń, zawartych w V tomie »Prac Komisji Historji Sztuki«, zaszła omyłka w ponumerowaniu stron, którą należy poprawić przez dodanie do cyfr rzymskich w zeszytcie I (Sprawozdania z lat 1928 i 1929) litery a, w zeszytcie zaś drugim (Sprawozdania z lat 1930 i 1931) litery b. Litery a i b, dodane do cyfr rzymskich w indeksie, spisie autorów, spisie rycin i spisie treści, odnoszą się do paginacji w powyższy sposób poprawionej.

Nadto na str. IVa w wierszu 5 oddołu *powinno być* Brosig *zamiast* Brozik

» » XIVa » 22 oddołu » » Brosig » Brozik
 » » XLa » 18 oddołu » » Polejowski *zamiast* Palejowski
 » » XXb » 19 oddołu » » 1386—1434 » 1386—1432.

Wreszcie w podpisie pod fig. 28 na str. XXXIXa *powinno być* Sz. Czechowicza *zamiast* Cz. Czechowicza.

» » » » 8 » » XIXb » Obraz *zamiast* Aras
 » » » » 9 » » XXb » Obraz » Aras
 » » » » 10 » » XXIb » Obraz » Aras

TREŚĆ TOMU V

PRAC KOMISJI HISTORJI SZTUKI

	str.
Tadeusz Mańkowski: Obrazy Rembranta w Galerji Stanisława Augusta	1
Stanisław Tomkowicz: Modlitewnik królowej Bony w Wilanowie	30
Leonard Lepszy: Studja nad obrazami krakowskiemi	45
Stefan S. Komornicki: Dwory murowane w Małopolsce z czasów odrodzenia	62
Stanisław Tomkowicz: Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej	117
Władysław Tatarkiewicz: Trzy dwory polskie: Stanin, Jagodne, Sarnów	157
Leonard Lepszy: Jerzy Mycielski (wspomnienie pośmiertne)	Ia
Skład Komisji Historji Historji Sztuki w dniu 31 grudnia 1929 r.	Va
Sprawozdania z posiedzeń za lata 1928 i 1929	VIa
Skład Komisji Historji Sztuki w dniu 31 grudnia 1931 r.	Ib
Sprawozdania z posiedzeń za lata 1930 i 1931	IIb
Indeks	1
Spis autorów komunikatów, ogłoszonych lub wzmiankowanych w tomie V Prac Komisji Historji Sztuki	23
Spis rycin	24
Dostrzeżone omyłki druku	27

Zeszyt I niniejszego tomu (str. 1—116 i Ia—LIXa) został wydrukowany w roku 1930, zeszyt II (str. 117—173 i Ib—XXXb) w r. 1932, indeks w r. 1934.

OBRAZY REMBRANDTA W GALERJI STANISŁAWA AUGUSTA.

NAPISAŁ

TADEUSZ MAŃKOWSKI.

I. W pałacu łaazienkowskim na parterze — obok t. zw. sali Salomona, a na prawo od niej (orientując się od wejścia) — znajduje się podłużna galerja czworoboczna, która samym swym kształtem nadawała się do rozwieszenia w niej większej ilości obrazów. To też zawisły w tej sali te z cenniejszych obrazów w galerji Stanisława Augusta, które król przeznaczał do ozdobienia niemi Łazienek, a które jak w sąsiedniej sali znajdujące się wielkie malowidła Bacciarellego, przedstawiające dzieje Salomona, nie były odrazu w planie architektonicznym włączone w nią dekoracyjnie. »La galerie en bas« zowie ją współczesny opis pałacu łaazienkowskiego ¹⁾.

Okna dłuższej zewnętrznej ściany tej galerji wychodzą od strony północnej na lśniącą tafłę się sadzawki w parku, a przeciwległa im podłużna ściana ma niezbyt jaskrawe lecz dostateczne zawsze światło, korzystne dla malowideł. W tej galerji oznaczonej Nr. 34 katalogu królewskiej galerji obrazów z r. 1795 znajdujemy przeważną część obrazów, które Stanisław August sam najbardziej cenił i lubił. Więc tam zawisł Fragonarda »Le baiser dérobé«, tam znalazły się obrazy Paola Veronesa, Tycjana, które później po abdykacji towarzyszyły Stanisławowi Augustowi na wygnaniu do Petersburga, tam też zgromadził król przeważną część obrazów Rembrandta, lub tych, które uważał za Rembrandta.

Stanisław August miał pewnego rodzaju predylekcję do tego mistrza. Król cieszył się, gdy z Wiednia mają mu nadesłać nabyty tam dla niego obraz Rembrandta i pisze o tem do przyjaciółki, pani Geoffrin w Paryżu pod datą 7 stycznia 1767 r. ²⁾. Już po abdykacji, za pobytu w Petersburgu, gościom

¹⁾ W rzucie poziomym parteru pałacu łaazienkowskiego opublikowanym w rozprawie Wł. Tatarkiewicza: *Historja budowy Łazienek* (Odbitka ze sprawozdań z posiedzeń Tow. Nauk. Warsz. Wydz. nauk antropol. społ. hist. i filoz. R. IX. zes. 5). Warsz. 1916, s. 59, oznaczono galerję tę nrem 9. W tegoż autora pracy: »Pięć studjów o Łazienkach Stanisława Augusta«. Lwów-Warszawa 1925, s. 29 jest analogiczny plan parteru Łazienek po przebudowie w r. 1788.

²⁾ *Correspondance inédite du roi Stanislaus Auguste Poniatowski et Madame Geoffrin*, ed. Mouy, Paris 1875, s. 264.

swym lubi pokazywać Chrystusa w cierniowej koronie (Ecce homo — rzekomego Rembrandta) wśród najcenniejszych obrazów, jakie ze sobą przywiózł z Warszawy ¹⁾.

W galerji, którą opisaliśmy, zawisły cztery obrazy Rembrandta, na ogólną ilość sześciu dziś stwierdzonych Rembrandtów znajdujących się w zbiorze królewskim, a prawdopodobnie dziesięciu wszystkich obrazów przypisywanych Rembrandtowi za czasów Stanisława Augusta, któremi podówczas galerja ta się chlubiła.

Jeżelibyśmy mieli pozostać tylko przy cyfrze sześciu, to jest to zawsze jeszcze poważna cyfra oryginalnych i znanych nam dziś obrazów Rembrandta, wchodzących w swoim czasie w skład królewskiej galerji. Świadcząc pochlebnie o samej galerji, zarazem rzucają one światło na upodobania i smak artystyczny jej twórcy.

II. Jest ciekawem dojść, jaką drogą obrazy Rembrandta dostały się do zbiorów królewskich — zwłaszcza, że mamy możność dość daleko wstecz śledzić drogę, którą obrazy te odbyły, zanim zawisły na ścianach łazienkowskiej »galerie en bas«.

Nić prowadzi na pruskie Pomorze, skąd wśród wielu zniemczonych szlacheckich rodów pomorskich wywodziła się rodzina junkerska »von Kamecke«, pisząca się także »von Kamecke«, a nosząca w herbie głowę kozła ²⁾. Rozrodzona i rozgałęziona po innych także prowincjach pruskich zyskuje szczególne znaczenie i wpływy w 17-ym wieku. Członkowie jej dla pamięci swych sławiańskich przodków przez szereg pokoleń po wiek 18-ty noszą imiona »Bogislav«, oprócz drugiego o brzmieniu czysto niemieckiem, i zajmują wysokie stanowiska na dworze kurfürstów. Wśród ich szeregu na przełomie 17-go na 18-ty wiek szczególnie wybitnym członkiem rodu był Ernst Bogislav von Kamecke (1674—1726) ³⁾, zasłużony reformator administracji pruskich domen państwowych, których dochody pomnożył wydatnie. Będąc w łaskach króla Fryderyka Wilhelma I. zyskał oprócz dworskich godności także godność protektora królewskiej akademji sztuk w Berlinie (Protector der K. Akademie der Künste).

Innymi członkami rodziny cieszącymi się łaskami króla byli: Paweł Antoni von Kamecke, już w 22 roku życia »Hauptmann u. Kompagnieschef der kön. Leibgarde« — później »grand maître de la Garderobe und Generaladjutant« — wkońcu »grand maître de la maison royale« Fryderyka Wilhelma I., tudzież Fryderyk Paweł v. Kamecke, który z mocy dyplomu z 28 lipca 1740 otrzymał tytuł hrabiowski.

Wiek 18-ty był zatem okresem rozkwitu rodu hrabiów von Kamecke, którzy w Berlinie posiadali »auf der Neustadt in der letzten Strasse« pałac zbudowany przez architekta niemniejszej sławy jak Andreas Schlüter. »Das

¹⁾ С. Горайновъ, Художественныя впечатленія короля Станислава-Августа о своемъ пребываніи въ С. Петербургѣ въ 1797 г. Старые Годы, октябрь 1908.

²⁾ Siebmacher J. Grosses u. allgem. Wappenbuch. Nürnberg 1874, s. 31.

³⁾ Allgemeine deutsche Biographie. Tom 15, s. 50. Kneschke E. H. Neues allg. deutsches Adelslexicon, Leipzig 1864 T. V. s. 14. Bagmihl J. T. Pommersches Wappenbuch. Stettin 1843. T. I., s. 67.



Fig. 1. La mariée juive. — Wiedeń, zbiory hr. Lanckorońskiego.

Kameckesche Gartenhaus« — jak go zwie Nicolai'a, opis Berlina z r. 1769¹⁾ powstał był około r. 1709 w czasie, gdy Schlüter wypadł był z łask kurfürsta,

¹⁾ »Landhaus v. Kamecke« Schlütera, istniejący do dziś, reprodukowany jest u Weissbacha W.: Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien. Berlin 1924. Propyläen-Verl., s. 358.

skoro okazało się, że wieża mennicy »Münzturm« przez niego stawiana, ze względów technicznych nie mogła być wyprowadzona wyżej.

Jednak finansowe sprawy rodu v. Kamecke od czasu, gdy spadł na nich tytuł hrabiowski, zaczęły się wikłać. Splendor wymagał widocznie wielkich wydatków, którym poddać nie mogli. Przytoczony wyżej opis Berlina z r. 1769 stwierdza, że nie należy już więcej do rodziny hr. Kamecke budowany przez Schlütera prawdopodobnie dla Ernesta Bogislava v. Kamecke »das Kamecke-sche Gartenhaus«, którym autor opisu Nicolai się zachwyca, jako że »man siehet in diesem Gebäude, ein erhabenes Genie, das sich zum Artigen herablassen will; ein Kenner der Baukunst wird dis, wenn er es aufmerksam betrachtet, empfinden« ¹⁾. Nabył go bankier Merk, a natomiast w ulicy »unter den Linden, linker Hand«, jeden z domów nosi teraz miano »das gräflich Kameckesche Haus«.

W domu tym zgromadzone zostały też zbiory artystyczne hr. Kamecke, w znacznej być może części zebrane przez Ernesta Bogislava, owego protektora królewskiej akademii sztuk w Berlinie. W ustępie »von sehenswürdigen Sachen — mówi o nich powołany wyżej opis Berlina: »Bey den Herren Grafen von Kamecke ist auch ein Kabinett schöner Gemälde, sowol von italienischen als niederländischen Künstlern. Zwey Bruststücke in Lebensgrösse, ein alter Mann und ein junges Mädchen von Rembrandt, sind gewiss unter die besten Arbeiten Rembrandts zu zählen. Das Mädchen ist von einer schönen Gesichtsbildung, welches etwas seltenes von diesem Künstler ist, und das Colorit ist so, dass dieses Bild zu leben scheint. Auch besitzt der Herr Graf eine gute Sammlung Kupferstiche«.

Właścicielem tych obrazów był wówczas Fryderyk Paweł hr. v. Kamecke (1711—1769) ożeniony z Rosjanką — Marią hr. Gołowkin, a córka jego Elżbieta Henrietta Fryderyka Marja wyszła w r. 1768 za swego wuja Piotra Krzysztofa hr. Gołowkina ²⁾. Jest to chwila, w której los galerji hr. Kamecke został rozstrzygnięty: hr. Gołowkinowie ją sprzedają.

Wspomniany wyżej opis Berlina przez Nicolai'a ³⁾, oprócz opisu zbiorów hr. Kamecke podaje pod tym samym tytułem »Von sehenswürdigen Sachen«, nadto opis innego jeszcze berlińskiego zbioru, nierównie mniejszego: »Bey dem Herrn Commerzienrath Tribble (auf dem Werder) eine Sammlung der besten italienischen, französischen und niederländischen Gemählde, sowol Gallerie- als Kabinettstücke. Eine Sammlung Handzeichnungen und Kupferstiche der besten Meister«.

Ten mieszczański zbieracz, a zdaje się raczej handlarz i spekulant był tym, który zbiory hr. Kamecke objął do rozprzedaży, czy też może nabył je sam w całości dla zysku przy rozprzedaży poszczególnych obrazów. Możliwe także, że Tribble, czy Triebel jak go gdzieindziej nazywają (czasem Hofrath Triebel), prócz galerji hr. Kamecke sprzedawał także swoje własne zbiory czy

¹⁾ Nicolai, op. cit., s. 376.

²⁾ Lehdorff Graf: Dreisig Jahre am Hof Friedrichs des Grossen. herausg. v. Karl Eduard Schmidt — Lötzen, Gotha, 1907, 1910, 1913.

³⁾ S. 377.

nabytki, gdyż w trzecim wydaniu Nicolai'a opisu Berlina z r. 1786 nie znajdujemy już wymienionego jego zbioru.



Fig. 2. Le père de la mariée. — Wiedeń, zbiory hr. Lanckorońskiego.

Od Triebła kupowali obrazy Fryderyk II. i Katarzyna II. przez swych agentów. Widocznie jednak Polska nie była złym miejscem zbytu dzieł sztuki, skoro handlarz ten uznał za stosowne znaczną w każdym razie część galerji

hr. Kamecke, a może i swojej, przewieźć do Warszawy i wystawić tam na sprzedaż.

Prawdopodobnie w r. 1775 przywozi Triebel część galerji do Warszawy, gdyż w tym roku nabywa od niego Stanisław August znacznie większą ilość obrazów za łączną cenę 4040 dukatów, jak to stwierdzają dwa rachunki z 22 i 28 października tegoż roku ¹⁾). Jeżeli chodzi o kwestję cen, to w porównaniu do późniejszych sprzedaży obrazów przez Triebla królowi ta pierwsza wykazuje najwyższe ceny. Widocznie z biegiem czasu Triebel uznał, że tak korzystne ceny osiągnąć się już nie dadzą, a i Stanisław August nie mógł na gromadzenie obrazów przeznaczać tak znacznych sum. To też zdaje się, że po tem pierwszym zakupie nastąpiła dłuższa przerwa w nabywaniu przez króla obrazów z byłej galerji hr. Kamecke. Natomiast nabywali je inni magnaci, n. p. ks. podkomorzy Kazimierz Poniatowski do swego pałacu na Solcu, kupił od Triebla 15 obrazów, a za samo »kuszenie św. Antoniego« Teniersa zapłacił Trieblowi 1000 dukatów ²⁾).

Trieblowi uciążliwym było przebywać długo w Warszawie i starać się o pozbycie sprowadzonych tam z Berlina obrazów, więc pozostawił je w Warszawie do komisowej sprzedaży niejakiemu Bormanowi, który mieszkał, czy też miał sklep, koło Marywilu. Tam oglądał je w dniu 9 października 1778 r. przebywający wówczas w Warszawie Jan Bernoulli, uczony przyrodnik; w opisie swej podróży wymienia on widziane u Bormana obrazy ze zbioru Triebla, które mu się najbardziej podobały. »Freylich ist die Sammlung des Hofraths in Berlin, die durch das nikolaische Werk, und ohne diess allen Liebhabern bekannt ist, viel stärker und schöner, doch waren in jener auch noch recht artige Stücke, (obschon einige der besten schon verkauft waren) und es ist Schade, dass die übrigen keinen Absatz fanden«. Wśród tych obrazów, których cena w porównaniu do zakupna dokonanego przez Stanisława Augusta w r. 1775 zdaje się być znacznie już niższa, uderza nas wymieniony przez Bernoullego »ein grosses Portait von Rembrandt zu 75 Dukaten« ³⁾).

Niewątpliwie ten to właśnie portret pędzla Rembrandta nabywa Stanisław August w dniu 4 maja 1779 wśród innych dziewięciu obrazów w łącznej cenie 497 dukatów. W spisie obrazów Triebla wymieniony on był pod nr. 274, a rachunek ⁴⁾) przedłożony królowi opisuje go jako »Homme avec grand chapeaux et une fraise autour du col en octogone — par Rembrandt«. Zapłacono za niego 80 dukatów, a więc nieco wyższą cenę aniżeli ją Borman wymieniał Bernoullemu.

W dniu 14 października 1779 r. nabył król znów większą ilość — bo 28 obrazów u Bormana z galerji Triebla; z ceny katalogowej 2017 dukatów Triebel opuścił 317 dukatów tak, że cenę kupna ustalono na 1700 dukatów.

¹⁾ Rkp. Bibliot. XX. Czartoryskich w Krakowie Nr. 872, str. 299 i 353.

²⁾ Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preussen, Curland, Russland und Pohlen in den Jahren 1777 und 1778. Sechster Band. Leipzig 1780, s. 245, zob. także Sprawozdania komisji do badania hist. sztuki w Polsce. Kraków. T. V. str. 126.

³⁾ Ibid. s. 227.

⁴⁾ Rkp. Bibl. XX. Czartoryskich w Krakowie nr. 872, str. 719 »Copie d'une feuille semblable donnée à Mr. Triebel avec une signature le 23 Octobre 1779«.

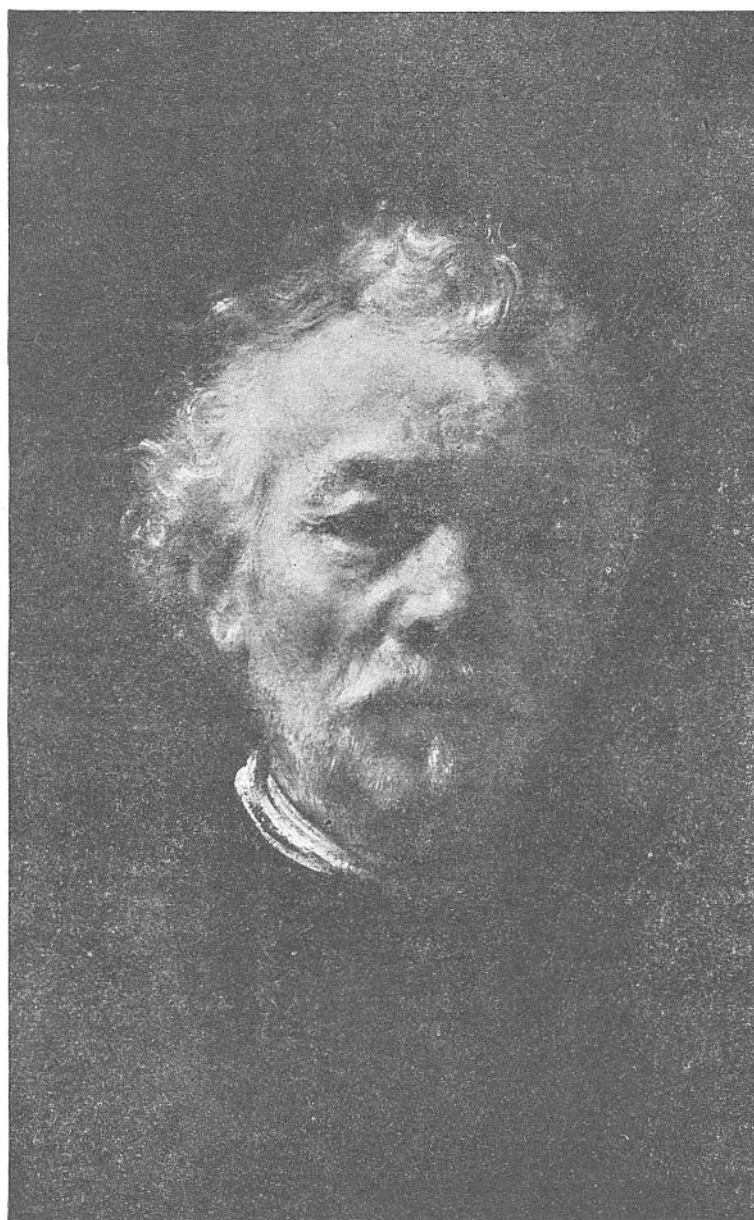


Fig. 3. Belle tête de Rembrandt. — Paryż, galerja Louvre'u.

Wśród nich była pod nrem 286¹⁾ znów »Belle tête de Rembrandt peint en 1649« w cenie 120 dukatów. Jest to zatem drugi obraz Rembrandta, który od Triebła przeszedł do galerji Stanisława Augusta.

¹⁾ Musiał istnieć jakiś spis obrazów wystawionych przez Triebła na sprzedaż, jak się zdaje wynikać z oznaczenia ich numerami, które widocznie do opisu się odnoszą. Nie ogłoszono go jednak nigdy drukiem i odszukać go nie zdołałem. Nie istniał też katalog galerji hr. Kamecke i nie zna go C. F. Foerster w Berlinie znawca kolekcjonerstwa niemieckiego tych czasów.

Kupno z 14 października 1779 r. było w ówczesnych stosunkach pieniężnych króla znacznym dla niego obciążeniem. To też Triebel musiał przystać na to, iż owe 1700 dukatów miały mu być płacone ratami miesięcznymi po 50 dukatów, za pośrednictwem pierwszego kamerdynera królewskiego, późniejszego starosty piaseczyńskiego Ryxa, co Stanisław August własnoręcznie na kopji rachunku zanotował¹⁾. Nie obyło się przy tem bez targów, gdyż Triebel żądał początkowo rat przynajmniej po 100 dukatów miesięcznie²⁾.

Nie inną drogą jak od Triebła dostały się do zbiorów królewskich prócz dwóch wyżej wymienionych także dwa dalsze obrazy Rembrandta, odpowiadające sobie wzajemnie. W opisie Nicolai'a z r. 1769 były one wymienione jako wchodzące w skład galerji hr. Kamecke. Są to owe »zwei Bruststücke in Lebensgrösse, ein alter Mann und ein junges Mädchen von Rembrandt«, które tak chwali Nicolai³⁾. Nie mamy wprawdzie wzmianki odnoszącej się do ich nabycia, ani rachunku z wymienieniem kwoty, za którą zostały nabyte, oraz daty, ale odnajdujemy je w galerji królewskiej. Nie ulega zatem wątpliwości, że kupno ich na równi z poprzednimi nastąpiło od Triebła.

Tak więc stwierdzić należy, że cztery obrazy Rembrandta z rąk Triebła, a wszystkie cztery prawdopodobnie ze zbiorów hr. Kamecke, przeszły do galerji Stanisława Augusta.

III. 1) Oba ostatnie obrazy Rembrandta zawisły w łazienkowskiej »galerie en bas«. Pierwszy z nich wymieniony w inwentarzu galerji Stanisława Augusta z r. 1795 pod nr. 207 opisany jako »la mariée juive debout à mi corps coiffée d'un bonnet de velours noir, qui lui fait ombre à moitié du visage, ses cheveux lui pendent sur les épaules, ayant les mains sur une table«. Wymiary obrazu 39 × 28 cali, co odpowiada mierze 98·67 × 70·84 cm. Inwentarze galerji Stanisława Augusta zauważają przytem w późniejszym dopisku, że obraz ten pozbyty został z galerji królewskiej w dniu 7 października 1815 r. Kazimierzowi Rzewuskiemu za cenę 300 dukatów.

Hofstede de Groot w swem szczegółowym zestawieniu wszystkich dzieł Rembrandta⁴⁾ wymienia pod nr. 331 ten obraz, opisując go bardziej szczegółowo. Przedstawia on młodą dziewczynę w wieku około 20 lat przy oknie, w postaci wprost zwróconej ku widzowi, poza czarną futryną okna, na której

¹⁾ Je m'engage à faire payer par Mr. Ryx sur ma cassette la dite somme de 1700 # au Sr. Triebel a raison de 50 # par mois, ou à celui qui en aura de lui la commission. (Rkp. Bibl. Czartor. Nr. 872, s. 719).

²⁾ Ibid., s. 715. Sire. Je ne dissimule point que l'achat fait par Votre Majesté de quelques beaux morceaux de ma Collection est en grande partie l'effet des bontés que Vous daignez avoir pour moi. Mais ces bontés, qui font ma consolation et ma gloire m'inspirent de la confiance et me donnent de l'espoir, Votre Majesté consentira j'en suis certain à me faire payer # 100 par mois jusqu'à l'extinction de mon compte, sauf à un rabais de 10 pour cent. C'est une grace que je demande et je ne saurois douter du succès... que c'est de Votre Majesté que j'attends ce nouveau bienfait. Je suis avec un profond respect de V. M... Tribble. Varsovie 16, 8-bre 1779. — Późniejsze zestawienie długów króla z r. 1781 wymienia jeszcze Triebła wśród wierzycieli, których pretensje zaspakajane są w ratach miesięcznych.

³⁾ Patrz wyżej str. 3.

⁴⁾ Beschreibendes und kritisches Verzeichniss der Werke der hervorragendsten holländischen Meister des XVII Jahrhunderts. Esslingen-Paris 1915, Sechster Band, str. 163.

ręce położyła. Na głowie ma głęboko naciśnięty szeroki płaski beret, z pod którego z obu stron twarzy spadają ciemne włosy; w uszach perły. Stanik ciemnej



Fig. 4. Portret młodego człowieka. — Warszawa, zbiory państwowe.

bronzowo-czerwonej barwy, na szyi ozdobiony perłami, o rękawach szerokich przecinanych spodem tej samej barwy. Spodnica czarna o matowym, żółtawym połysku. Liczne wąskie ozdobne łańcuszki na staniku, szeroki łańcuch z agrafą

zwisa ukośnie na biodrach. Z lewej strony obrazu pada światło na twarz i ręce. Tło ciemne po lewej stronie nieco rozjaśnione. Postać wielkości naturalnej. Wymiary obrazu 104×76 cm.

Odchylenia w opisie katalogu galerji Stanisława Augusta, a opisie Hofstede de Groota znajdują wytlumaczenie w wymiarach obrazu, obecnie większych nieco niż w czasach, gdy obraz znajdował się w posiadaniu Stanisława Augusta. Obraz sam naciągnięty był na blindramę mniejszego formatu i płótno obrazu, zagięte pod spód, nie pozwalało widzieć ramy okna, w którym stała postać młodej kobiety. Przy restauracji płótno odwinięte dało widzieć całą powierzchnię obrazu i to, co w czasach Stanisława Augusta zdawało się być stołem, okazało się u dołu futryną okna, na którym kobieta — »la mariée juive«, wsparła ręce.

Obraz przedstawiającego według ówczesnego przekonania »la mariée juive« Stanisław August po abdykacji nie wziął ze sobą do Petersburga, lecz pozostał on w Warszawie i przeszedł w ręce prywatne do Kazimierza Rzewuskiego pisarza polnego koronnego, a w drodze spadku przez córkę tegoż Ludwikę, poślubioną w r. 1794 Józefowi Antoniemu Lanckorońskiemu, do galerji hr. Lanckorońskich we Wiedniu, w której znajduje się dotychczas.

2) Obraz ten podzielił losy z następnym, oznaczonym w inwentarzu galerji Stanisława Augusta z r. 1795 nrem 208. Usiłowano oba te obrazy związać także treścią, a gdy poprzedni Nr. 207 miał według inwentarza galerji Stanisława Augusta przedstawiać »la mariée juive« — drugi tych samych rozmiarów ochrzczono mianem portretu jej ojca. Związek ten jednak jest naciągnięty (fig. 2).

»Le père de la mariée; il est a mi-corps assis devant une table sur laquelle est un cahier de papier, il tient une plume et semble réfléchir sur ce qu'il veut écrire, il a la barbe grise et l'habit fourré de zobols« — tak opisuje ten obraz inwentarz galerji Stanisława Augusta. Hofstede de Groot oznacza treść tego obrazu jako »starego uczonego«, siedzącego za biurkiem (Schreib-tisch). Siedzi on zwrócony wprost ku widzowi, ze wzrokiem utkwionym w zamysłeniu w lewą stronę i opiera lewą rękę, w której trzyma pióro na niskim pulpucie do pisania, stojącym na stole. Na pulpucie przed nim leży zeszyt. Uczony ubrany jest w płaszcz ciemno-fioletowy obszyty futrem, spięty z przodu srebrnym łańcuszkiem. Na głowie ma czarny beret. Światło pada z lewej strony od góry na twarz okoloną brodą, na rękę uczonego i na kartki leżącego przed nim zeszytu. Tło ciemne, po lewej stronie rozjaśnione. Postać wielkości naturalnej.

I ten obraz o rozmiarach 39×28 cali (98.67×70.84 cm) za czasów Stanisława Augusta został później przy restauracji i rozpięciu go na nowym blejtramie powiększony do rozmiarów 104×76 cm — tak jak i poprzedni. Razem z nim też ze zbioru hr. Kamecke w Berlinie, gdzie znajdował się w r. 1769, a potem Triebła, przeszedł na własność Stanisława Augusta. Po ostatnim rozbiórce pozostawiony w Łazienkach, dnia 7 października 1815 r. sprzedany został za cenę 200 dukatów Kazimierzowi Rzewuskiemu, a po jego śmierci przeszedł w ręce rodziny Lanckorońskich i dziś znajduje się w galerji Karola

hr. Lanckorońskiego we Wiedniu ¹⁾. Czy jest on rzeczywiście pędzla Rembrandta, podnoszone są dziś wątpliwości.

3) Wróćmy teraz do owego obrazu nabytego za 120 dukatów przez Stanisława Augusta w dniu 14 października 1779 od Triebła, wśród 28 innych, obrazów Rembrandta, określonego w rachunku z tego czasu, jako »belle tête de Rembrandt peint en 1649« (fig. 3), który — jak się przekonamy — zawisł



Fig. 5. Lisowczyk. — New York, galerja H. C. Frick'a.

również w dolnej galerji pałacu Łazienek. Nabyto go jako pendant portretu weneckiego prokuratora św. Marka, członka rodziny d'Erizzi, który to obraz równocześnie dostarczył królowi Triebel, a który uchodził za obraz pędzla Leandra Bassano ²⁾.

Pod nr. 590 katalogu galerji Stanisława Augusta z r. 1795 wymieniony jest obraz Rembrandta na płótnie z opisem: »homme a mi-corps vêtue de

¹⁾ Ausgewählte Kunstwerke der Sammlung Lanckoroński. Wien 1918, str. 15, a w niem rozprawka W. Bodego: Zwei Bildnisse von Rembrandt in der Galerie des Grafen Karl Lanckoroński.

²⁾ Obecnie w posiadaniu Zdzisława hr. Tarnowskiego w Krakowie.

noir avec des moustaches« — o wymiarach 28×23 cali. W bruljonie tego katalogu dodane były do opisu słowa: »Belle tête«, a pierwsza suma, którą wyrażono oszacowanie obrazu była zgodna z ceną jego zakupna i wynosiła 120 dukatów. Później przekreślono ją i niżono oszacowanie do 80 dukatów i ta też kwota weszła do katalogu galerji z r. 1795.

Zachodzi jednak sprzeczność między zapiskami dwóch egzemplarzy katalogu galerji królewskiej z r. 1795. Podczas gdy notatka w egzemplarzu katalogu przechowanym w Ossolineum powiada: on l'a vendu en 1815 par l'administration au Comte Raczyński le jeune«, drugi egzemplarz tego samego katalogu, przechowany w archiwum hr. Potockich w Jabłonie stwierdza, że jeszcze w dwa lata później t. j. w r. 1817, a więc w chwili pozbycia Łazienek przez spadkobierczynię ks. Józefa Poniatowskiego, a tem samem i spadkobierczynię Stanisława Augusta Teresę z Poniatowskich Tyszkiewiczową, Aleksandrowi I., obraz ten znajdował się w galerji Łazienek.

Albo zatem jedna z dwóch zapisek jest mylną, albo przypuścić należałoby istnienie dwóch obrazów pod tym samym numerem. Rozwiązania bowiem nie możemy szukać w opisie obrazu w katalogu. Jest on bardzo ogólnikowy i nie określa nawet w przybliżeniu ani wieku portretowanego mężczyzny z wąsami, ani jego kostjumu. A w tem właśnie w obu obrazach zachodzą istotne różnice. W galerji Łazienek bowiem znajduje się dotąd portret męski, znaczony nrem 590.

Szczegóły stroju w portrecie, który pozostał w Łazienkach, są tak wybitne (kapelusz na głowie, podwójna wyłożona kryza na szyi), że trudno przypuścić, aby je mogli pominąć autorowie katalogu galerji królewskiej przy jego układaniu. Przypuścić musimy, że do r. 1815 inny obraz znajdował się pod nr. 590 w galerji, zaś od r. 1817 inny, że zatem obie notatki katalogowe sprzeczne ze sobą, są mimo to prawdziwe. W r. 1815 istotnie nastąpiła sprzedaż obrazu wpisanego pierwotnie pod nr. 590 Raczyńskiemu, zaś w r. 1817 inny obraz wstawiono pod ten sam numer i mylnie zidentyfikowano go z raz już pozbytym. Powodem tego mogło być także to, iż w egzemplarzu katalogu przechowanym obecnie w Jabłonie, brakło przy nr. 590 notatki o jego sprzedaży. Szukano więc wśród pozostałych obrazów takiego, który opisem portretowanego odpowiadałby opisowi katalogu. W chwili sprzedaży pałacu łazienkowskiego wraz z pozostałymi w nim obrazami, przy odbiorze ruchomości i sprawdzaniu inwentarza przez pełnomocników Aleksandra I., pomienianie takie jest zupełnie możliwe.

Uważamy zatem obraz pozbyty Raczyńskiemu za pierwotnie wymieniony w katalogu galerji królewskiej z r. 1795.

Przedstawia on portret mężczyzny zwróconego wprost do widza, ze wzrokiem skierowanym nieco w prawo, z medaljonem przewieszonym na piersiach na złotym łańcuchu, o siwych krętych włosach, małych siwych wąsach i bródce (muszce). Ubrany jest w płaszcz brązowy na ciemno-szarem ubraniu, z pod którego wygląda miękki kołnierz koszuli. Tło ciemne zielono-szare. Światło pada od strony lewej zgóry na prawą stronę twarzy. Portret wielkości naturalnej do połowy ciała, bez rąk, miał przedstawiać brata Rembrandta, Adriana Harmensz van Rijn — co jednak wątpliwe jest z tego powodu, iż Adrian mieszkał w Lejdzie, zaś Rembrandt w Amsterdamie. Adrian zmarł już w r. 1652,

portret zaś tego samego modelu można spotkać później na obrazach Rembrandta jeszcze z r. 1654 ¹⁾.

Nabywcą tego obrazu sprzedanego w czasie rozsyпки królewskiej galerji przez jej administrację w marcu 1815 r., jak to zaznacza notatka inwentarza galerji Stanisława Augusta z r. 1795, był »comte Raczyński le jeune« — wychowanek korpusu paziów Stanisława Augusta, Wincenty, syn Józefa i Karoliny z Bońkowskich, cieszący się względami króla i protekcją marsz. nadw. kor. Kazimierza Rzewuskiego, wuja jego jednak w stopniu trzecim. Zostawszy



Fig. 6. Portret. — Kraków, zbiory hr. Tarnowskich.

w r. 1793 kawalerem maltańskim, później komandorem, był Wincenty Raczyński w r. 1798 w Petersburgu przy śmierci Stanisława Augusta, któremu całą swą karierę zawdzięczał.

Ostatnim posiadaczem obrazu tego był zmarły w r. 1921 w Paryżu Feliks Mikołaj Potocki.

Kurlandzka linja rodziny Raczyńskich, do której należał Wincenty Raczyński była spokrewnioną z Potockimi linji tulczyńskiej. Feliks Mikołaj Potocki był wnukiem Szczęsnego Potockiego marszałka konfederacji targowickiej, którego córka Konstancja wyszła za Edwarda Raczyńskiego. Mimo to trudno dojść, jaką drogą obraz Rembrandta z rodziny Raczyńskich przeszedł na Potockich, gdyż genealogja tych rodzin nie wykazuje możliwości przejścia własności drogą spadku ²⁾.

¹⁾ Hofstede de Groot, Beschreibendes und kritisches Verzeichniss itd. VI B., str. 136 i 194.

²⁾ Dane genealogiczne zawdzięczam ś. p. Zygmuntowi Luba Radziwińskiemu.

Obecnie obraz ten znajduje się w galerji Louvre'u w Paryżu, wypożyczony przez Feliksa Mikołaja hr. Potockiego w latach 1907 i 1908, następnie zaś legowany przez niego tej galerji testamentem w r. 1921 ¹⁾. W katalogu galerji Louvre'u zaznaczono, że obraz ten pochodzi z »ancienne collection du roi Stanislas Poniatowski à Varsovie«.

Zarówno katalog galerji Louvre'u, jak i »Verzeichniss« Hofstede de Groota ²⁾ uważają obraz ten za malowany przez Rembrandta około r. 1650; inwentarz galerji Stanisława Augusta podaje ściślejszą datę r. 1649, na samym obrazie jednak jej nie odkryto, względnie nie zachowała się ona później, gdyż inaczej galerja Louvre'u w swym katalogu byłaby datę tę podała. Może przedtem za Stanisława Augusta była ta data zamieszczona gdzieś na ramie i stąd wymieniono ją w katalogu galerji królewskiej.

Zwrócić jeszcze należy uwagę na nieznaczną coprawda różnicę w wymiarach obrazu. Według katalogów galerji Stanisława Augusta z różnych czasów, zgodnych zresztą między sobą w tym szczególe, obraz ten mierzył 28 × 23 cali, co odpowiada dzisiejszej mierze 65 × 53 cm. Według przytoczonego wyżej katalogu Louvre'u ma on dziś wymiary 71 × 55 cm, co tłumaczyć należy niewątpliwie naciągnięciem obrazu na nowe ramy przy jego restauracji w nowszych czasach.

Drugi obraz, nazwijmy go nrem 590 bis galerji królewskiej, oznaczony tym numerem w r. 1817, dalekim jest od pendzla Rembrandta. Nie uchodzi też za Rembrandta w galerji Łazienek, w której katalogu wymieniono go pod nrem 45 ³⁾. Reprodukcję jego podajemy na końcu rozprawy.

4) Czwarty wreszcie obraz z pośród nabytych od Triebła Rembradtów (fig. 4) zawisł już nie razem z trzema poprzedniami, lecz w innym pokoju pałacu Łazienkowskiego, oznaczanym na planach i w katalogach galerji nrem 37 — »au cabinet près de la salle de compagnie«, jak mówi katalog galerji królewskiej z r. 1795. W Łazienkach znajdował się ten portret w r. 1817 jak to stwierdza z tej daty notatka na jednym z egzemplarzy katalogu galerji królewskiej i pozostał był tam do r. 1895.

Katalog ten wymienia go pod nrem 499, opisując w słowach: »buste d'homme de grandeur naturelle, il a un chapeau sur la tête et porte une large fraise de dentelles, forme ovale«. Brulion zaś tego katalogu (w zbiorach Zarządu państwowych gmachów reprezentacyjnych w Warszawie), w którym opisy obrazów redagowano czasem nieco szerzej, aniżeli je potem ujęto w samym katalogu, dodaje przytęm opinię o obrazie w słowach »artistement traité«, przyczem w brulionie tym u góry nad napisem znajduje się przekreślone słowo »Rembrandt«, a dopisane »Coep«. Inne katalogi z późniejszych czasów powtarzając opis z r. 1795 dodają przy nim zgodnie nazwisko malarza »Coep«.

Rachunek obrazów nabytych przez króla od Triebła podaje w »Notte des tableaux livrés au Roi le 4me May 1779« pod nrem 274 opis tego obrazu:

¹⁾ Catalogue des peintures exposées dans les galeries (de Louvre) III. Écoles flamande, hollandaise, allemande et anglaise, par Louis Demonts, Paris 1922, nr. 2552, str. 189.

²⁾ Hofstede de Groot j. w. VI. s. 194 (nr. 420).

³⁾ Сомовъ, каталогъ картинъ находящихся въ имп. лавенковскомъ дворцѣ. Warszawa 1895, s. 25.

»Homme avec un grand chapeau et une fraise autour du col, en octogone, par Rembrandt... 80 Ducats«. Opis ten zgadza się zatem zupełnie z opisem obrazu w galerji Stanisława Augusta z wyjątkiem formatu, który wyżej podano jako ośmioboczny, inwentarz królewski zaś podaje format owalny. Była to kwestja



Fig. 7. Ecce homo. — Nic. Maesa, Petersburg, galerja Ermitażu.

naciągnięcia obrazu na inny blejtram. Obraz ten, to portret przedstawiający młodego około 20-letniego mężczyznę, o długich gęstych blond włosach, w czarnym szerokim kapeluszu. Twarz zwrócona nieco ku prawej stronie, wzrok bardziej w lewo. Twarz pełna o małym wąsiku i bródce (muszce). Ubrany czarno w szerokim spadającym na ramiona koronkowym kołnierzu, spiętym przodu i zakończonym rodzajem frendzli. Światło pełne pada z lewej strony.

Tło matowo-szare. Portret wielkości naturalnej, bez rąk, sygnowany »Rembrandt f. 1634«.

Ciekawem jest dlaczego podniesiono wątpliwość co do autentyczności pędzla Rembrandta w tym obrazie, który od Triebła był nabyty, jako obraz Rembrandta i jeszcze w bruljonie katalogu, będącym przygotowaniem do ostatecznej jego redakcji z r. 1795, uznawany był za Rembrandta. Przeważało widocznie osobiste zapatrywanie autora katalogu galerji królewskiej z r. 1795, którego może nie bez słuszności uderzało, iż obraz ten niedorównywał innym portretom pędzla Rembrandta. Jako autora miał on na myśli niewątpliwie Cuypa, gdyż malarz »Coep« nie jest wogóle znany, użyto zatem tylko mylnej pisowni, jak to często zresztą było w katalogach galerji stanisławowskiej. Nie miał to być oczywiście bardziej powszechnie znany malarz zwierząt i pejzażysta Albert Cuyp, lecz jego ojciec Jakob Geritsz Cuyp ¹⁾, znakomity portrecista. Podpisu Rembrandta i daty na obrazie widocznie wówczas nie odkryto przy spisaniu inwentarza galerji.

Obraz ten od r. 1895 do 1928 znajdował się w galerji Ermitażu w Petersburgu i reprodukowany był w publikacji Wrangla ²⁾, jako pochodzący »aus dem v. Lazenski'schen Schloss in Warschau«. Hofstede de Groot ³⁾ podaje, że obraz ten znajdował się przedtem w »Sammlung König Stanislaus Augustus von Pohlen im Schlosse Lasienki vor Warschau; durch Erbschaften die Sammlung Fürst Tuskiewicz ⁴⁾, der das Bild mit Schloss und Galerie Lasienki an Kaiser Alexander I. von Russland verkaufte. Seit 1895 von dort überführt in die kaiserl. Ermitage in St. Petersburg. Kat. 1901 nr. 1842«.

Nie zgadzają się tylko wymiary obrazu, które według wszystkich katalogów galerji Stanisława Augusta wynosiły 26 × 19 cali, co odpowiadałoby dzisiejszym wymiarom 66,48 × 47,12 cm, podczas gdy według Hofstede de Groota wynoszą one dziś 73,3 × 53,3 cm. Widocznie obraz naciągnięty był dawniej na mniejszy blejtram. W katalogach galerji Stanisława Augusta obraz ten oceniony był na 80 dukatów i za tę cenę rzeczywiście był też nabyty od Triebła.

Dziś portret ten odzyskany z Rosji przez Komisję rewindykacyjną powrócił znów do Warszawy i znajduje się w zbiorach państwowych ⁵⁾.

IV. Poza stwierdzonym pochodzeniem czterech obrazów Rembrandta od Triebła, względnie z berlińskiej galerji hr. Kamecke zachodzi kwestja jaką drogą dostały się do galerji Stanisława Augusta jeszcze inne obrazy pędzla mistrza północnego malarstwa.

Król nie pomija sposobności, jeśli się zdarza zagranicą możność nabycia

¹⁾ Nagler, Neues allg. Künstler-Lexicon, München 1836, T. 3, pag. 231. — Thieme-Becker, Allg. Lexicon der Bildenden Künstler. Leipzig 1913, T. 8, s. 230.

²⁾ Die Meisterwerke der Gemälde-Galerie in der Ermitage zu St. Petersburg 2. Aufl. München 1918, s. 105. Nadto reprodukowany u Rosenberga, Rembrandt (wyd. Klassiker der Kunst) 2 Aufl. s. 80.

³⁾ L. c. B. 6, nr. 778.

⁴⁾ Tak zmieniono nazwisko hr. Tyszkiewiczów! W galerji Ermitażu uważano obraz ten mylnie za portret admirała van Dorp. Wurzbach, Niederländisches Künstler-Lexicon, Wien-Leipzig 1910. T. II, s. 409.

⁵⁾ Wystawa rewindykacyjna zbiorów państwowych, wybór dzieł sztuki itd. Warsz. 1929, s. 73.

obrazów dla jego galerji. Zagranicą przebywający Polacy, znając pasję króla, sami chętnie zgłaszają swe usługi w tego rodzaju sprawach, a Stanisław August korzysta z tego. Szambelan Wilczewski ¹⁾ wyjeżdżając za interesami z Brukseli do Holandji proponuje królowi zakupno obrazów Rubensa, Gerarda Dou i Mierisa. Nie znamy jednak dalszych śladów wzajemnej korespondencji i brak nam wiadomości, czy z ofiarowanych usług Wilczewskiego ²⁾ król korzystał.

W Amsterdamie także przebywał agent rządu polskiego (r. 1773) Brusannelli ³⁾, który załatwiał zlecenia króla, i przez niego mógł Stanisław August ewentualnie także nabywać obrazy. Wreszcie mamy pozytywną wiadomość, że poseł polski w Holandji i Anglii Michał Kleofas Ogiński nabył w Amsterdamie dla króla jeden z najbardziej u nas przynajmniej znanych obrazów Rembrandta.

5) Obraz zatytułowany w katalogu galerji królewskiej z r. 1795 (pod nr. 1734) jako »Cosaque à cheval« był czwartym z rzędu dziełem pędzla Rembrandta zawieszonym na ścianach tej samej sali »galerie en bas« pałacu Łazienkowskiego. Przedstawiał on młodego jeźdźca, na jasno-szpakowatym koniu, który kłusuje w prawo pośród pagórkowatego krajobrazu. Na koniu skóra lamparcia użyta jako czaprak (fig. 5). Jeździec w długim jasno-żółtym kabacie, z niebieskimi guzikami, w czerwonych wąskich spodniach, żółtych butach i czapce futrzanej wygiętej u góry, o czerwonym denku, jakie rzekomo nosili Lisowczycy. Twarz bez zarostu zwrócona ku widzowi. W prawej ręce wspartej o bok trzyma czekan, z prawej strony zwisa mu skórzany kołczan i łuk, pod prawą nogą jeźdźca krzywa szabla w szerokiej pochwie, po lewej stronie koncerz. Na koniu czerwone trenzle, lisim ogonem na szyi konia wiatr powiewa. Na krajobrazie widać zamek na wysokiej górze, u której podnóża płynie rzeka, tworząca w jednym miejscu wodospad, po prawej zaś stronie małe jezioro, z budynkami u brzegu i ogniskiem. Zachodzące słońce oświetla jeźdźca od lewej strony.

Według Hofstede de Groota ⁴⁾ obraz ten miał być malowany przez Rembrandta około 1655 r. i nosi pierwsze litery sygnatury mistrza: Re...

Dzieje tego płótna oddaje nam wzmianka inwentarza galerji hr. Tarnowskich w Dzikowie ⁵⁾, w której dłuższy czas obraz ten gościł.

»Lisowczyk na koniu przez Rembrandta obraz duży na płutnie w ramie złotej nabyty przez Ogińskiego i w Amsterdamie dla króla Stanisława Augusta, a w Łazienkach nabyty przez Hrabie Stroynowskiego, Biskupa Wileńskiego — za # 500«.

Z inwentarza galerji dzikowskiej dowiadujemy się więc przedewszystkiem, że dla króla nabył ten obraz Michał Kleofas Ogiński, poseł polski w Holandji i Anglii, znany muzyk i kompozytor, a nabył go w Amsterdamie między rokiem 1790 a 1793, gdyż w tym czasie tam przebywał. W galerji Stanisława Augusta w inwentarzu z r. 1793 oceniono go na 180 dukatów, w inwentarzu

¹⁾ Wojcicki W. K. Archiwum domowe. Warszawa 1856, s. 9.

²⁾ Muz. Czartor. rps. nr. 872, s. 727.

³⁾ Magier, Estetyka król. stoł. m. Warszawy (rps. w Bibl. ord. Zamoyskich w Warszawie).

⁴⁾ L. c. s. 138 (nr. 268).

⁵⁾ Katalog galerji dzikowskiej sporządzony był dopiero w r. 1844.

z r. 1795 na 200 dukatów. »On l'a vendu« mówi krótko egzemplarz inwentarza galerji królewskiej z r. 1795, przechowany obecnie w bibliotece Zakładu Nar. im. Ossolińskich, przy pozycji nr. 1734, pod którą obraz ten był zapisany. Bliższe dane o nim podaje inny egzemplarz inwentarza galerji królewskiej z tego samego roku 1795, przechowany w archiwum w Jabłonie. Stamtąd dowiadujemy się, że obraz ten należał do rzędu zarezerwowanych przez Stanisława Augusta po abdykacji i wyjeździe do Grodna i miał być wyłączony z całości galerji, której losy stały się niepewne. »Sa Maj. le garde selon Ses ordres donnés à Grodno 1795«, wspomina o tem krótko katalog galerji. Zarządzenia, jakie wówczas Stanisław August wydał na ręce Bacciarellego, nie doprowadziły jednak do pożądanego przez niego celu. Zarezerwowane obrazy z małymi wyjątkami podzieliły los królewskiej galerji i zostały sprzedane na pokrycie długów króla, względnie jego masy spadkowej.

Zamieszczona na marginesie katalogu galerji notatka odnośnie do »Lisowczyka« podaje: »vendu le 3 Juin 1814 au Pce Lubecki p. # 150 en ducats d'hollen. de Napol par entremise de M. le Com. Sartorius«¹⁾. Sartorius de Schwanenfeld był w tym czasie pełnomocnikiem ks. Józefa Poniatowskiego jako beneficjalnego spadkobiercy króla, a staraniem jego miała być likwidacja masy spadkowej po Stanisławie Auguście. Stąd jego pośrednictwo w nabyciu obrazu przez ks. Lubeckiego.

Ksawery Drucki-Lubecki od r. 1812 pełnił obowiązki członka Rady Najwyższej, której Aleksander I. powierzył administrację świeżo zajętego przez wojska rosyjskie po odwołaniu Napoleona Księstwa warszawskiego, zanim w r. 1810 już jako gubernator grodzieński powołany został na członka Komisji trilateralnej, której zadaniem między innymi było uregulowanie także sprawy długów pozostałych po Stanisławie Auguście i uporządkowanie jego masy spadkowej.

Sprzedaż »Lisowczyka« Lubeckiemu 3 czerwca 1814 była jedną z ostatnich, jakie dokonano z wolnej ręki przed rozpoczętą w Łazienkach w dniu 20 czerwca 1814 licytacją pozostałych obrazów galerji królewskiej. Nasuwa się myśl, czy Sartorius nie chciał może ocalić »Lisowczyka« od niepewnych losów licytacji, i nie obniżył nawet ceny, by obraz dostał się w dobre ręce. Z Lubeckim wiązały go przytem sprawy spłacenia długów masy królewskiej w Komisji trilateralnej.

Jaką drogą i kiedy Lubecki odstąpił obraz biskupowi Stroynowskiemu, na stwierdzenie tego faktu nie znajdujemy żadnej wzmianki. Sprawę tę pomija także katalog galerji dzikowskiej, który stwierdza niezupełnie ściśle, że nabywcą obrazu z galerji królewskiej był bezpośrednio biskup Hieronim Stroynowski, rektor uniwersytetu wileńskiego i że sprzedaż nastąpić miała w Łazienkach. Nie jest wykluczonem, że Lubecki mógł nabyty przez siebie obraz pozostawić chwilowo w Łazienkach. Jednakże Stroynowski nabył go nie wprost od masy spadkowej króla, ale już z drugiej ręki od Lubeckiego. Późniejszy minister skarbu Królestwa kongresowego dobrze wyszedł na tej transakcji, gdyż oceniony w inwentarzu na 200 dukatów obraz kupił taniej — za 150 du-

¹⁾ Smolka St., Polityka Lubeckiego. Kraków 1907. T. I, s. 46.

katów, a sprzedał go Stroynowskiemu za 500 dukatów, jak to stwierdza katalog galerji dzikowskiej.

Walerja ze Stroynowskich Tarnowska odziedziczyła obraz z kolei po stryjubiskupie i z tą chwilą wszedł »Lisowczyk«, którem to mianem później go ochrzczono i stale odtąd nazywano, w skład założonej przez jej męża Jana Feliksa Tarnowskiego galerji w Dzikowie, w której zawisł był aż do r. 1910. Ówczesny właściciel galerji Zdzisław hr. Tarnowski pozbył go za pośrednictwem londyńskiej firmy antykarskiej M. Knoedler & Co do galerji H. C. Fricka w Nowym Yorku. Dziś stanowi on własność spadkobierczyni H. C. Fricka, Miss Helen C. Frick, której uprzejmości zawdzięczam fotografię z oryginału.

»Lisowczyk«, może zresztą niesłusznie tak nazwany, był najbardziej znanym w Polsce obrazem Rembrandta¹⁾, bliski nam swojskim tematem polskiego jeźdźca z 17-go wieku. Pozbycie tego obrazu z rąk polskich wywołało też w swoim czasie poruszenie opinji. Studium naukowe, poświęcił obrazowi prof. Zygmunt Batowski p. t. »Z powodu sprzedaży Lisowczyka«²⁾. Przedtem zajmowali się nim prof. Jan Bołoz-Antoniewicz i prof. Jerzy hr. Mycielski³⁾.

Ś. p. prof. Antoniewicz upatrywał w temacie obrazu wpływy Stefana della Bella i jego sztychów, w szczególności »Wjazdu Ossolińskiego do Rzymu« — prof. Mycielski uzasadniał przypuszczenie, że portretowanym przez Rembrandta jeźdźcą jest syn jego Tytus podając, jaką drogą w rodzinie Stroynowskich, której jeden z członków w 17-ym w. był w wojsku Lisowskiego, dorobioną została legenda, że portretowanym jeźdźcą jest Lisowczyk. Przesunął też prof. Mycielski datę powstania obrazu na lata 1658—1659.

6) W położonym obok Łazienek, tak charakterystycznym architekturą

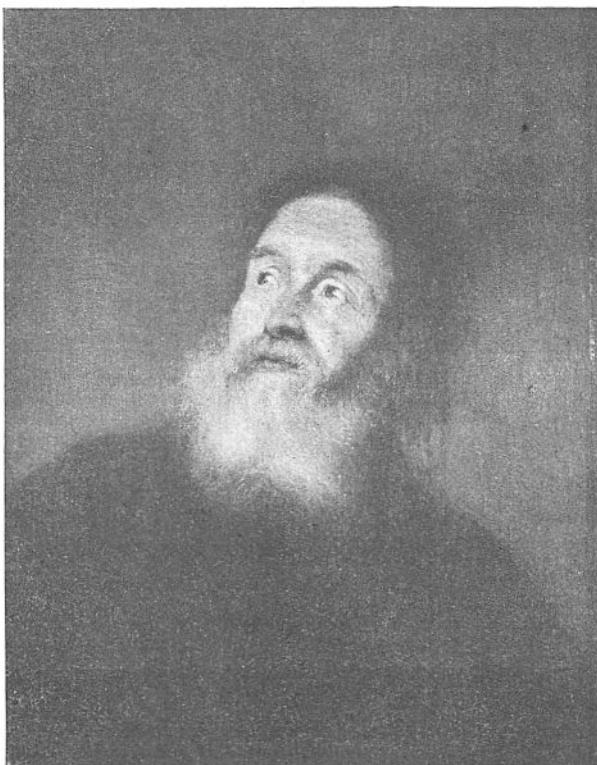


Fig. 8. Nieznanego malarza portret starca. — Warszawa, galerja w Łazienkach.

¹⁾ Około r. 1850 Zakład litograficzny Pillera we Lwowie wydał nieszczególną zresztą reprodukcję »Lisowczyka« w litografji robionej piórkiem przez K. Auera (11 × 9 cm).

²⁾ »Lamus« — Lwów 1910. Zeszyt 6, s. 189 i nast.

³⁾ Sprawozdania Komisji do badania historii sztuki w Polsce. T. VIII., s. CCCLIX i nast. oraz s. CCCLXIII i nast.

pałacyku zwanym Myślevice, »à la chambre à coucher au milieu« w pokoju, który katalogi galerji znaczą cyfrą 50, zawieszony był niewielki obrazek Rembrandta (fig. 6). Katalog z r. 1795, który bierzemy za podstawę studjów nad galerją królewską, wymienia go pod nrem 149 z opisem: »Rembrandt (później przekreślone), Portrait à mi Corps d'un jeune homme dont les Cheveux bruns, couvrent le front«. Bruljon tego katalogu opisywał obrazek w innych nieco słowach: »Rembrandt, Portrait à mi corps d'un jeune homme, ses cheveux qui sont bruns, lui couvrent le front«. Wymiary $14 \times 11\frac{1}{2}$ cali (34.7×28.5 cm). Wartość obrazu tego określono zrazu cyfrą 10 dukatów, którą potem zmieniono na 5 dukatów. Tak samo nazwisko Rembrandta nad opisem obrazu zostało w katalogu przekreślone. Widocznie co do wartości jego i łączenia z nazwiskiem Rembrandta miał wątpliwości autor katalogu.

Opis obrazu tego w katalogu galerji Stanisławowskiej zgadza się z opisem u Hofstede de Groota¹⁾ pod nrem 389: »Kopf eines jungen Mannes in einfachem, braunem Gewand; fast von vorn gesehen. Unordentliches Lockenhaar das bis über die Ohren fällt«. Dalej następuje charakterystyka malarskiej strony obrazka: »Fast nur in braunen und gelben Tönen. Die Haare sind z. T. mit dem Pinselstiel in die nasse Farbe gezeichnet. Um 1629 gemalt. Rundbild von 21 cm Durchmesser. Ursprünglich wohl viereckig«²⁾. Wreszcie podaje Hofstede de Groot wiadomość, że około r. 1766 obrazek ten, według napisu pieczęci na odwrocie, znajdować się miał w galerji ks. Liechtensteinów. Ta ostatnia data nie jest ścisłą. Napis na odwrocie pieczęci w czarnym laku brzmi bowiem: »Hochfürstlich Liechtensteinisch Vormundschaft Sigill 1733« i odnosi się do ks. Józefa Wacława Liechtensteina jako opiekuna małoletniego ks. Jana Nepomucena Karola (ur. 6. VII. 1724) syna zmarłego 17. IX. 1732 r. Józefa Jana Adama ks. Liechtensteina³⁾.

Losów portretu między 1733 r. a 1766 wyśledzić nie zdołaliśmy. Ale jesteśmy w stanie nawiązać je do innej wzmianki. Pod datą 7 stycznia 1767 r. pisał Stanisław August do pani Geoffrin, że z Wiednia mają mu nadesłać nabyty tam dla niego obraz Rembrandta⁴⁾. Wreszcie jeszcze jeden fakt popiera powyższe dane. Jest nim wczesna stosunkowo cyfra bieżąca katalogu galerji królewskiej, pod którą obrazek ten wciągnięto. Nr. 149 katalogu zgadzać się będzie mniej więcej z datą 1767 nabycia go dla galerji Stanisława Augusta,

¹⁾ L. c., s. 183.

²⁾ Na wystawie obrazów Rembrandta w Leydzie w r. 1906 (Rembrandt-Hulde-Tentoonstelling 1906) uznano go za autentyczne dzieło pędzla Rembrandta. Katalog ówczesnej wystawy: »Gemeente-Museum te Leiden. Rembrandt-Hulde-Tentoonstelling 1906« Schilder-Rembrandt — 52. Jeune homme aux cheveux bruns, penché en avant; étude. Peint environ 1627/28. Bois rond, diamètre 21 cm. Le comte Tarnowski, Dzików Galicie. Portrecik ten uważany jest za jeden z najwcześniejszych autoportretów Rembrandta, malowany w czasie, kiedy artysta miał zaledwie lat 20.

³⁾ Wiadomość powyższą zawdzięczam uprzejmości Centralnej kancelarji ks. Jana Liechtensteina we Wiedniu, która jednak samego faktu sprzedaży portretu na podstawie danych archiwalnych nie była w stanie stwierdzić, mimo poszukiwań w aktach pupilarnych, dotyczących ks. Jana Nep. Karola Liechtensteina. Księgi zaś kasowe z tych czasów nie dochowały się.

⁴⁾ Correspondance inédite... s. 264. »...il me vient un Rembrandt de Vienne et deux morceaux de Bruxelles...«.

w której wszystkie katalogi konsekwentnie zachowują pierwotne liczby bieżące, nadawane z kolei każdemu obrazowi według chronologii jego nabycia.

Identyczność obu opisów i zejście się dat wiadomości o wiedeńskim pochodzeniu obrazka nie pozwala wątpić, że chodzi tu o obraz z galerji staniśławowskiej, wspomniany wyżej, pod nr. 149 katalogu galerji z r. 1795. Wymiary wprawdzie nie całkiem się zgadzają, ale to tłumaczy się tem, że obraz obecnie okrągły, dawniej miał format prostokątny.

Notatki na katalogu galerji królewskiej zamieszczone przez osoby, którym powierzona była opieka nad galerją po śmierci Stanisława Augusta, stwierdzają w r. 1814, że przez czas jakiś obrazek ten wisiał u ks. Józefa Poniatowskiego, spadkobiercy królewskiego — prawdopodobnie w pałacu pod Blachą. Z likwidacją masy spadkowej po Stanisławie Augustcie sprzedano go w dniu 10 czerwca 1815 za 10 dukatów hr. Tarnowskiemu. Niepodobna narazie dojść, jaką drogą z rąk nabywcy (może Jana Feliksa Tarnowskiego) obrazek ten dostał się do zbiorów sędziowskich rodziny hr. Starzeńskich. Z początkiem 19-go w. właścicielem Sędziszowa i Góry Ropczyckiej był Ksawery Starzeński, mąż słynnej z piękności Katarzyny z Jaworskich, której portret en pied malowany przez Gérarda znajduje się w Muzeum Lubomirskich we Lwowie¹⁾. Jemu zawdzięcza swe powstanie niewielka galerja i biblioteka w Górze Ropczyckiej, w skład której wchodził także ów obrazek Rembrandta. Wraz z kluczem sędziowskim i Górą Ropczycką galerja ta nabyta od Kazimierza hr. Starzeńskiego przez Artura hr. Potockiego przeszła na własność rodziny Potockich²⁾, a następnie w drodze posagu Zofji z Potockich w dom Tarnowskich. Po wędrówce zagranicę z początkiem r. 1926 obraz ten powrócił do Krakowa, gdzie znajduje się nadal w posiadaniu Zdzisława hr. Tarnowskiego³⁾.



Fig. 9. Portret męski. — Warszawa, galerja w Łazienkach.

¹⁾ Treter M., François Gérard i portret jego pendzla w Muzeum im. XX. Lubomirskich we Lwowie. *Lamus* T. II. zes. 2, 1910.

²⁾ Szczegóły powyższe zawdzięczam informacjom śp. prof. Jerz. Mycielskiego i p. Mich. Marcza.

³⁾ Wiadomości literackie. Warszawa R. V. Nr. 3. 211, z 15. I. 1928 p. t. »25,000 dolarów za Rembrandta«.

IV. Niniejszy szkic o obrazach Rembrandta w galerji Stanisława Augusta powstał na tle studjów nad dziejami i składem galerji królewskiej. Nie jest moją rzeczą wchodzić tu w dzieje twórczości Rembrandta i nie rozpatruję kwestji autentyczności jego pędzla w wymienionych wyżej obrazach. Tę sprawę pozostawiam badaczom malarstwa Rembrandta. Studjum niniejsze zaś jest raczej jednym z rozdziałów dziejów kultury artystycznej w Polsce za Stanisława Augusta. Dlatego też należy uczynić tu wzmiankę o jeszcze jednym obrazie, który uchodził w galerji królewskiej za czasów Stanisława Augusta za dzieło Rembrandta, a który dziś za Rembrandta nie jest uważany.

7) W sali Łazienek, którą inwentarz galerji oznacza cyfrą 34, owej »galerie en bas«, znajdował się prócz wymienionych już wyżej obrazów, obraz uchodzący za najlepszy Rembrandta w królewskiej galerji.

W inwentarzu galerji Stanisława Augusta z r. 1795 wymieniony był on pod nrem 244, zatytułowany »Ecc e homo« (fig. 7) z dodatkiem »un des plus beaux tableaux de ce maître«. Po abdykacji Stan. Aug. należał do rzędu rezerwowanych przez niego obrazów, które zapakowane w skrzyniach czekały dyspozycji byłego króla.

Hofstede de Groot ¹⁾ w katalogu wszystkich dzieł Rembrandta wymienia go pod nr. 127 (73 × 47 cali w inwentarzu galerji Stanisława Augusta i 190 × 120 ctm u Hofstede de Groota). Według tego opisu przedstawia on Chrystusa nagiego w cierniowej koronie z rzekomem berłem. Krew z ran spływa po piersi i lewemu ramieniu. Z żołnierzy otaczających jeden w turbanie i kabacie zielonym z przecięciami, przez które widać biały spód ubrania; drugi żołnierz w ubraniu zielonym z brązowym, półpancerzu i czerwonej czapce, klęka przed Chrystusem i prawą swą rękę kładzie przytem na wielkiej mosiężnej wazie. Za nim trzeci żołnierz zwrócony profilem, w spiczastym hełmie i kołnierzu od pancerza, śmiejąc się patrzy na Chrystusa. Tło obrazu stanowi ciemna ściana — postaci są wielkości naturalnej. Zwracał on w galerji Stanisława Augusta uwagę zwiedzających. Wspomina go w swych notatkach z podróży, zwiedzający w r. 1792 Warszawę i królewską galerję francuz, Fortia de Piles ²⁾.

Widocznie Stanisław August przywiązywał do niego większą wagę, skoro był on później jednym z tych obrazów, które król po detronizacji polecił przesłać sobie z Warszawy do Petersburga. Katalog galerji królewskiej z r. 1795 stwierdza to notatką na marginesie: »envoyé à Petersbourg« ³⁾, a król w liście do Bacciarellego z d. 13 (24) października 1797, Petersburg, potwierdza odbiór przesyłki, w której między innymi znajdował się obraz »Le Christ de Rembrandt« ⁴⁾.

W znanej nam jedynie ze sprawozdania S. Goriainowa ⁵⁾ ostatniej (czwartej) narazie zatraconej i dotąd nieodszukanej części pamiętników Stanisława Augusta znajduje się wzmianka, jak w czasie pobytu swego w Petersburgu Stanisław

¹⁾ Beschreibendes und kritisches Verzeichniss, itd. B. 6, s. 77.

²⁾ Voyage de deux Français en Allemagne, Danemarck, Suède, Russie et Pologne fait en 1790—1792. T. V. Paris 1796, s. 42.

³⁾ Patrz nadto: Siemieński L. Ostatni rok Stanisława Augusta. Kraków 1862, s. 158 i Rastawiecki, Słownik malarzów polskich. T. III, str. 298—299.

⁴⁾ Archiwum w Jabłonie, fasc. 593, s. 13.

⁵⁾ L. c.

August lubił pokazywać kolekcję obrazów przywiezioną ze sobą z Warszawy. W »marmurowym pałacu« w Petersburgu, gdzie wyznaczone miał mieszkanie, przyjmował były król polski w dniu 25 listopada (6 grudnia) 1797 niektórych znawców i kolekcjonerów petersburskich, między nimi zaś kniazia Aleksandra Andrejewicza Bezborodkę, podówczas kanclerza państwa, zatem jedną z najbardziej wpływowych osobistości w cesarstwie rosyjskim. Przed obiadem pokazywał król gościom swoje obrazy, między którymi znajdował się Chrystus



Fig. 10. Portret męski. — Warszawa, galerja w Łazienkach.

martwy Luca Giordano, Chrystus w cierniowym wieńcu Rembrandta i apostoł z rybą Rubensa. Stanisław August prosił kanclerza Bezborodkę, by wybrał sobie jeden z obrazów według swego gustu. Bezborodko nie chcąc nadużywać okazji na swą korzyść, wybrał Chrystusa pędzla Luca Giordano. Gdy jednak Stanisław August widział, że Bezborodce podobał się apostoł z rybą Rubensa, posłał mu potem i ten ostatni obraz. Tyle nam podaje Goriainow na podstawie pamiętników Stanisława Augusta.

Szczegół ten potwierdza list Stanisława Augusta z daty Petersburg 26 listo-

pada (7 grudnia) 1797 do Jana Pawła Tremo, który po abdykacji w Petersburgu, przy królu pełnił funkcje kustosza zbiorów. W liście tym Stanisław August poleca mu »le Christ mort de Luca Giordano et le Rubens des Apotres avec le poisson« zawinąć i zanieść do kn. Bezborodko w podarunku. Do listu tego dołączona kartka zawierała spis 21 obrazów galerji króla w Petersburgu z napisem »Hof«, wśród których znajdują się także dwa wyżej wymienione obrazy ¹⁾).

Okazja do zyskania sobie przychylności wpływowego kanclerza państwa w ówczesnej sytuacji i potrzeba starania się o tę przychylność mogła się zdarzyć Stanisławowi Augustowi i później ponownie. Tak jak obrazy Rubensa i Luca Giordano, mógł powędrować do apartamentów ks. Bezborodki i »Ecce homo« Rembrandta z pokoiów Stanisława Augusta w Marmurowym pałacu w Petersburgu. Odziedziczyła go ks. Kuszelew-Bezborodko w szeregu pokoleń rodziny ks. Bezborodko ²⁾).

Autentyczność pendzla Rembrandta w tym obrazie dawno jednak została zakwestjonowana. Wzmiankę o nim znajdujemy w r. 1869 w katalogu galerji ks. Kuszelew-Bezborodko, której aukcja odbyła się w Paryżu w d. 5 czerwca 1869. Między obrazami tej galerji znalazł się pod nr. 29 katalogu ułożonego dla celów aukcji przez M. Souliera obraz Rembrandta »Christ au Roseau« (wys. 190, szer. 120 cm). Prócz dokładnego opisu, zgodnego co do wszystkich szczegółów z opisem Hofstede de Groota, dodano w katalogu aukcji, dla zwrócenia uwagi nabywców na ten obraz jego, szkic wykonany w akwafortcie.

Exemplarz katalogu M. Souliera znajdujący się w »Bibliothèque des Arts et d'Archéologie« w Paryżu zawiera ciekawe uwagi współczesne dopisane na marginesie przez kogoś z uczestników aukcji ³⁾). Według nich galerja ks. Kuszelew-Bezborodko była przereklamowaną, a wynik aukcji samej zawiódł. »Le Rembrandt faux retiré«, i druga uwaga osobno przy opisie obrazu »Retiré à 19.000«. Już wówczas zatem nieautentyczność pendzla Rembrandta w tym obrazie była ustalona, a sprzedaż jego nie nastąpiła z tego właśnie powodu.

N. Wrangel ⁴⁾) obraz ten przypisuje Nicolaesowi Maes, przyznając, że kompozycją Maes zbliża się w tym wypadku do Rembrandta. Hofstede de Groot ⁵⁾) podaje również w wątpliwość autentyczność pendzla Rembrandta w tym obrazie, przypisując go raczej ręce artysty, który malował »Ecce homo« z galerji budapeszteńskiej ⁶⁾), a którego nazwisko nie jest dotąd znanem.

W czasach Stanisława Augusta obraz ten wchodzący w skład królewskiej galerji uchodził za niewątpliwego Rembrandta. Cenił go też widocznie sam

¹⁾ Rastawiecki, Słownik malarzów polskich. Warszawa 1867. T. III, s. 298.

²⁾ O dziejach galerji kanclerza Katarzyny II — Bezborodki — wzmianka w dziele »Les anciennes écoles de peinture dans les palais et collections privées russes représentées à l'exposition organisée à St. Petersbourg en 1909 par la revue d'art ancien Staryé Gody«. Bruxelles 1910, s. 6.

³⁾ Szczegóły te, oraz fotografię akwaforty dołączonej do katalogu M. Souliera, zawdzięczam uprzejmości p. Marjana Heitzmana.

⁴⁾ »Les peintres de genre et les portraitistes néerlandais des XVII et XVIII siècles par le baron N Wrangell«, w zbiorowym dziele wyżej cytowanym »Les anciennes Ecoles de peinture dans les palais et collections privées russes itd.« — s. 84.

⁵⁾ L. c., s. 78.

⁶⁾ Katalogu z r. 1906, nr. 368, patrz także art. w »Monatshefte f. Kunstwissenschaft 1909, s. 183.

Stanisław August polecając go wysłać sobie do Petersburga. Dlatego w szkicu o obrazach Rembrandta w galerji Stanisława Augusta nie powinno go zabraknąć, jakkolwiek dziś jest niewątpliwem, że nie jest to autentyczny Rembrandt, lecz raczej Mikołaj Maes.

V. 8) Inwentarze galerji Stanisława Augusta wymieniają w dalszym ciągu jako obraz Rembrandta w »galerie en bas« pod nrem 50 portret »*Viellard à mi-corps vêtu de noir il a la barbe blanche et regarde en haut*«. Umieszczony w Łazienkach pozostał tam mimo wszystkich przemian i przenoszeń obrazów galerji królewskiej, nie uległ też sprzedaży w czasie likwidacji artystycznego mienia królewskiego. W Łazienkach też pozostaje po dziś dzień jako obraz nr. 26 galerji łazienkowskiej (fig. 8).

Dziś jednak nie uważa się go za autentyk pędzla Rembrandta. Stoi on znacznie poniżej artyzmu tego mistrza. Nie da się go też zidentyfikować z żadnym dziełem Rembrandta z opisanych w tak dokładnym wykazie, jakim jest Hofstede de Groota¹⁾. Nie zgadza się on z opisami dzieł Rembrandta u Hofstede de Groota pod nrami 293 g i 294 a, w których występują postaci o głowach z wzrokiem wzniesionym w górę.

9) Za Rembrandta uchodził drugi także obraz obok poprzedniego wymieniony w katalogu galerji królewskiej pod nr. 51, który według opisu katalogu przedstawiał »*Jeune homme vêtu à l'Espagnole en habit vert ayant la main gantée ainsi qu'une large fraise et un chapeau noir sur la tête*« (fig. 9). Malowany na drzewie, wymiary $10 \times 8\frac{3}{4}$ cali ($24\cdot80 \times 20\cdot66$ cm). Miano go za niewątpliwego Rembrandta i zawieszono w »galerie en bas« Łazienek. Jakkolwiek w myśl polecenia Stanisława Augusta wydanego z Grodna w r. 1795 przeznaczony on był razem z innymi do przewiezienia do Grodna względnie Petersburga, to jednak pozostał w Warszawie i w r. 1817 znajdujemy go jak i pierwotnie w pałacu Łazienek. Pozostał on tam razem z poprzednio wymienionym po dziś dzień i w katalogu galerji łazienkowskiej nosi nr. 45, jakkolwiek za niewątpliwego Rembrandta już nie uchodzi. Pomija go też wykaz dzieł Rembrandta wydany przez Hofstede de Groota.

10) Nierozstrzygniętą pozostać musi kwestja, czy, jak sądzono za Stanisława Augusta, rzeczywiście pędzla Rembrandta były dwa odpowiadające sobie obrazy, zawieszone w pokoju zwanym »*la chambre avant le cabinet de travail du roi*«. Katalogi galerji królewskiej oznaczają ten pokój numerem 29.

Katalog galerji z 1795 wymienia je pod nrami 1825 i 1826 pod nazwiskiem Rembrandta z opisem: »*un viellard tenant dans la main un sabre*« i »*une vieille tenante une chaîne et comptant de l'argent*«. Oba obrazy były tych samych wymiarów 27×23 cali (67×57 cm), pierwszy zaś był oceniony na 200 dukatów, drugi na 150 dukatów. Cena ta, a zarazem fakt, że na rozkaz króla po jego detronizacji i wyjeździe zostały one wysłane do Petersburga wśród obrazów, które Stanisław August zdawał się uważać za najlepsze czy mu najmilsze, świadczy o tem, jaką przykładną do nich wagę. W liście z 7 września 1797 pisanym z Goczyny do Bacciarellego potwierdza St. Aug. odbiór tych obu obrazów, określając je jako »*Le juge et sa femme de Rembrandt*«. Przy-

¹⁾ Hofstede de Groot, Beschreibendes Verzeichniss I. c.

wiozła mu je z Warszawy do Petersburga siostra p. Zamoyska ¹⁾). Prawdopodobnie pozbyte zostały w Petersburgu po śmierci St. Aug. na zaspokojenie długów królewskich.

Przypuszczać należy, że gdyby były rzeczywiście pendzla Rembrandta, może byłyby w ciągu lat gdzieś wypłynęły. Tymczasem Hofstede de Groot nie przytacza żadnego ze znanych dzieł tego mistrza, które zbliżałyby się opisem do wymienionych powyżej.

Ostatnie to dwa obrazy przypisywane Rembrandtowi, które mieściły się w pałacu Łazienkowskim.

11) W pałacyku Myślewiec w pokoju znaczonego przez katalogi cyfrą 53 »au premier étage à Myślewic de l'aile gauche, à la troisième chambre vers le couchant«, znajdował się znów obraz przypisywany Rembrandtowi, który ponadto na marginesie bruljonu katalogu z r. 1795 zaopatrzonej jeszcze notatką ołówkową: »P. Original Rembrandt« — a którego opis pod nr. 397 tegoż katalogu brzmiał: »un juif à mi-corps et de face, les deux mains fermées et la barbe blanche, il a sur la tête un bonnet rouge qui lui fait ombre«. Wymiary 25 × 22 cali (62 × 54,5 cm). Wartość szacunkowa ówczesna 50 dukatów.

I tego obrazu opis nie zgadza się z żadnym z wymienionych u Hofstede de Groota, chyba mógłby on mieć coś wspólnego z obrazem nieznanym dziś bliżej, opisanym u niego pod nrem 521.

Na tem kończyłaby się lista obrazów galerji Stanisława Augusta, do których przywiązywano wprost nazwisko Rembrandta.

VI. Kult króla dla tego mistrza objawiał się nadto w kopjach jego obrazów nabywanych lub sporządzonych przez malarzy Stanisława Augusta. Kopję jednego z portretów Rembrandta znajdujemy pod nrem 231 katalogu z r. 1795, jako »Portrait de Rembrandt à mi-corps peint de face, vêtu de brun, avec un bonnet de même couleur, copie«. Wisiała ona w jednym z budynków obok Łazienek »au grand Commun en bas, du côté de l'Auberge«.

W samym pałacu Łazienkowskim »à la salle du conseil« (według katalogu galerji z r. 1795, pokój nr. 12) była kopia obrazu Rembrandta przedstawiającego Józefa i żonę Putyfara ²⁾ (nr. katalogu galerji król. 567) nabyta od Triebła ³⁾. W Belwederze »à la salle au milieu en haut« znajdował się obraz przedstawiający portret kobiety do kolan z goździkiem w ręku (nr. katal. galerji król. 987) kopia jednego z dzieł Rembrandta ⁴⁾. Malarz królewski Tokarski sporządził dla kapliczki zamkowej kopję obrazu Rembrandta, przedstawiającego Chrystusa przed tłuszcą żydowską (nr. katal. galerji król. 1895). Rajecka zameżna de Neuf Germain sporządziła wreszcie kopję obrazu Rembrandta

¹⁾ Archiwum w Jabłonie fasc. nr. 593, s. 13. »J'ai reçu par Ma Seur Zamoyska les tableaux suivants Le Juge et sa femme de Rembrandt... pryzczem dopisano ołówkiem później nry obrazów według katalogu galerji 1825, 1826.

²⁾ Opisany u Hofstede de Groota pod nr. 17, znajdujący się obecnie w Ameryce w Minneapolis.

³⁾ Rkp. Bibl. Czartor. nr. 872, pag. 719.

⁴⁾ Opisany u Hofstede de Groota pod nr. 15, reprodukowany u Rosenberga, Rembrandt, 2 Aufl., s. 310.

(nr. katal. galerji król. 163) przedstawiającego mężczyznę w zawoju na głowie z czaplem piórem, w czerwonej sukni podbitej sobolowem futrem¹⁾.

Inna grupa obrazów galerji Stanisława Augusta to te, którym nadano oznaczenie »manière de Rembrandt«, lub »Ecole de Rembrandt«. Do tych należą wymienione w katalogu galerji z r. 1795:

Nr. 393. »Tête d'une vieille et d'un vieillard en face l'une de l'autre, sur cuivre originale«. Wymiary $4\frac{3}{4} \times 6\frac{1}{2}$ (11·78 × 16·12 cm). Szacowano go na 8 dukatów. Obrazek znajdował się w Zamku »à la salle de conseil«. Według opisu zbliża się on do obrazu wymienionego u Hofstede de Groota pod nrem 521 b.

Nr. 529. »La coupe trouvée dans le sac de Benjamin«. Wymiary 40 × 50 cali (12·4 × 22·32 cm). Wisiał w Zamku »au cabinet de l'atelier en bas« — zatem zdaje się w masztalerni.

Nr. 702. Tête d'homme avec une toque sur la tête«. Wymiary 28 × 22 cali (69·44 × 45·6 cm) znajdował się w Myślewicach »à la seconde chambre vers le couchant«.

Nr. 1624. »Jésus au milieu des docteurs«, na drzewie o wymiarach 22 × 29 cali (50·16 × 67·92 cm) w Zamku »à la première salle verte«. Imieniem administracji zbiorów Stanisława Augusta, po jego śmierci, obraz ten sprzedał niejaki Kłowski ks. Izabeli z Flemingów Czartoryskiej.

VII. Możliwe, że galerja Stanisława Augusta kryła prócz wymienionych tu, niejeden jeszcze nawet oryginał Rembrandta, nie mówiąc o wybitnych rembrandtystach. Przykład obrazu przypisywanego za Stanisława Augusta Cuypowi jest dowodem, że mogło tak być z niejednym jeszcze obrazem, zwłaszcza wśród licznych wymienianych w katalogach królewskiej galerji portretów nieznanego pendzla. Ale tego nigdy dojść nie będziemy w stanie na podstawie tych materiałów tylko, jakimi rozporządzamy po rozproszeniu galerji.

Uwagę naszą zwraca ustosunkowanie cen obrazów Rembrandta, przy szacowaniu galerji w r. 1795 po abdykacji i wyjeździe króla do Grodna. Chodziło przytem o zdanie sobie sprawy z wartości galerji i poszczególnych w niej dzieł sztuki. Miano też na myśli ewentualne splacenie ich ceną sprzedażną długów królewskich.

W stosunku do tego, jak ceniono obrazy np. Bola (po 100–150 dukatów itp.) szacunek uznanych podówczas za bezsporne autentyki obrazów Rembrandta nie był wysoki. Wszak »Lisowczyka« oceniono tylko na 200 dukatów, portret rzekomego brata Rembrandta (obecnie w Louvrze) zaledwie na 80 dukatów. »La mariée juive« i jej rzekomy ojciec oznaczone są na 300 i 200 dukatów, a jeden tylko obraz »Ecce homo« uchodzący za Rembrandta i to jako jeden z najlepszych — jak mówi katalog galerji — oceniono na 500 dukatów. Z cen tych widać, jak epoka końca 18-go w. odnosiła się do dzieł Rembrandta. Nie był on jeszcze uznany w każdym razie za to, czem jest dziś w oczach kolekcjonerów i amatorów dzieł sztuki.

VIII. Wiek 18-ty stopniowo przywraca Rembrandtowi stanowisko należne mistrzowi północnego malarstwa.

¹⁾ Rps. Muz. Czartor. nr. 872, s. 353.

Nawet najbardziej zapatrzeni w doktrynę francuscy teoretycy klasycyzmu 17-go i 18-go w., uznawali w Rembrandcie niezwykłą indywidualność artystyczną, ale nie znajdowali drogi do zrozumienia jego sztuki. Według nich (Roger de Piles) Dürerowi i Rembrandtowi brak było talentu, aby mogli się wznieść do wyżyn sztuki Rafaela i Poussina — ale »gustu«. Wytukają Rembrandtowi, że celem jego było naśladowanie życia i natury, naturę zaś upatrywał w rzeczach zwyczajnych i niskich, starych ubraniach, gratach, broni itd., jak irocznie stwierdza Roger de Piles — i to były jego antyki, w miejsce istotnych, przekazanych nam przez starożytność. Kto ma poczucie prawdziwego gustu (*le grand goût*), ten wzoruje się na antyku. W dziełach Rembrandta nie mogli francuscy teoretycy dopatrzeć się ani stylu heroicznego (*style héroïque*), ani wiejskiego (*style champêtre*). Ten ostatni dopuszczał nawet zainteresowanie się artysty zwykłymi przedmiotami otoczenia, pod warunkiem, by umiał je uczynić wielkimi, przez niezwykle sposób ich oddania. Ale tego nie widziano u Rembrandta mimo, że przyznawano mu dobry pędzel i siłę (*beau pinceau et une grande force*)¹⁾. Stwierdzano, że »il ne faut chercher dans ses ouvrages ni la correction du dessin, ni le goût de l'antique«, lecz, że jego talent »ne s'est pas tourné à faire un beau choix du naturel«, i że »avec le lait, il avait sucé le goût des son pays« (Roger de Piles). Naogół więcej interesowano się w pierwszej połowie 18-go w. jeszcze rembrandtowskim »oeuvre gravé«, aniżeli jego obrazami.

Marcenay de Ghuy, który w kwietniu 1756 ogłosił był w »*Mercure de France*« artykuł pod tytułem: »*Idée de la gravure*«, przyznaje z jednej strony wszystkie honory uznanej powszechnie sztuce klasycyzmu od Rafaela do Poussina, jednak mimo to z drugiej strony podnosi entuzjastycznie wartość grafiki powszechnie niedocenianego Rembrandta²⁾.

Wystąpienie Marcenaya de Ghuy należało podnieść, ponieważ artysta ten i teoretyk pozostawał w pewnym związku ze Stanisławem Augustem. Rytował mianowicie portret króla w sztychu według obrazu Bacciarellego, którego replikę Stanisław August posłał był do Paryża w darze pani Geoffrin³⁾. Poza tem Marcenay de Ghuy zajmie wśród estetyków francuskich poczesne stanowisko wydaną w r. 1770 pracą: »*Essai sur la beauté*«⁴⁾.

Mimo tych słów zachwyty wogóle sztukę Rembrandta traktowano nie o wiele wyżej ponad poziom holenderskich »*petits maîtres*«, których obrazy znajdowały zawsze chętnych nabywców pośród amatorów i kolekcjonerów. Charakterystyczną pod tym względem jest wzmianka zagranicznego jakiegoś handlarza, który Stanisławowi Augustowi przesyła spis obrazów przywiezionych do Warszawy i oferowanych królowi do nabycia. Mówiąc o portrecie kobiecym rzekomo pędzla Rembrandta z r. 1633 i podnosząc w nim subtelność mistrza i prawdę w przedstawieniu przedmiotu, wyraża się o tym obra-

¹⁾ Fontaine A. *Les doctrines d'art en France*. Paryż 1909.

²⁾ *Ibid.*, s. 250.

³⁾ *Correspondance inédite...* j. w., s. 156, 157.

⁴⁾ Mustoxidi T. M. *Histoire de l'esthétique française 1700—1900*. Paryż 1920.

zie, iż jest pięknym, jak gdyby był pędzla Gerarda Dou¹⁾. Obrazy Dou'a ceniono zatem wyżej, aniżeli Rembrandta.

Jeżeli na tem miejscu mówimy o odnoszeniu się do dzieł Rembrandta teoretyków i artystów francuskich, to czynimy to dlatego, ponieważ od francuskiego przedewszystkiem świata myśli zawisłą była opinja Stanisława Augusta. Czasy pobytu w Paryżu i zetknięcia się tam w młodości z kołem artystów i uczonych pozostawiły trwałe ślad w jego umysłowości.

Poza Stanisławem Augustem jednym z najwybitniejszych współczesnych w Polsce zbieraczy był Stanisław Potocki, który nadto działalność swą na polu sztuki zaznaczyć miał później wydanem dziełem »O Sztuce u Dawnych« (Warszawa 1815). Potocki zbiera sztychy Rembrandta, a w zamierzonym lecz niewydanym dziele »O Sztuce u Dziejniejszych«, które miało stanowić analogję do Sztuki u Dawnych, zamierzał omówić bliżej sztycharstwo Rembrandta. Nadto rozdział XVIII dzieła, według pozostawionego przez Potockiego programu pracy²⁾, miał obejmować »szkołę holenderską sławniejszych artystów i ich biografję«. W nim byłby zawarty niewątpliwie pogląd na malarstwo Rembrandta, gdyby Potockiemu było danem pracę wykończyć.

Po dłuższym okresie zapomnienia, sztuka Rembrandta odżywa także w jego naśladowcach 18-go w. Z tych ostatnich najliczniej zastąpiony jest w galerji Stanisława Augusta Christian W. E. Dietrich, (Dietritius) którego nazwisko katalog galerji królewskiej z r. 1795 przytacza aż 24 razy! Obrazy Dietricha, którego siedzibą było Drezno, jeszcze za czasów saskich przybywały do Polski i stosunkowo znaczną ich ilość znaleźć można było w polskim posiadaniu.

Jako tworzącego często pod wpływem reminiscencji z Rembrandta, należy wymienić działającego czas długi w Polsce i na malarstwo polskie znaczny wpływ wywrzeć mającego Piotra Norblin de la Gourdaina.

Galerja Stanisława Augusta, będąc wyrazem umiłowań osobistych króla, miała według jego intencji, dostarczyć w przyszłości także wzorów uczniom warszawskiej szkoły malarstwa, miała kształcić ich wzrok i smak, oraz szerzyć kult sztuki. Zanim powstała akademja malarska, uczniowie Bacciarellego mieli korzystać z galerji królewskiej i to było celem galerji, poza osobistą przyjemnością króla.

Stanisław August był jednym z wyznawców odnowionego w malarstwie 18-go wieku kultu Rembrandta i miłośnikiem jego dzieł. Być może, że szedł w tem za prądem i modą, za nastrojem współczesnych umysłów, skłaniającym ogół amatorów i kolekcjonerów w stronę holenderskiego mistrza, że nie stać było go na głębsze wczucie się w jego sztukę i ocenienie potęgi jego artystycznej indywidualności, niezależnie od chwilowych upodobań szerszych sfer. W każdym razie w szerokiej skali artystycznych upodobań króla, było także poczesne miejsce dla mistrza północnego malarstwa, czego dowodem są obrazy Rembrandta w jego galerji, a sztychy w jego gabinecie rycin.

¹⁾ »Un beau portrait de femme peint sur bois en 1633 par Rembrandt, morceau qui décèle toute la finesse et la verité que ce fameux peintre savoit mettre en oeuvre et qui est de son bon tems et beau comme un Douw«. — Liste de 19 jolis et agréables tableaux — z daty Varsovie la 6e 8-br. 1775. Rękopis Biblioteki Uniw. Warsz. XIII. N. 5. F. Portf. I.

²⁾ W archiwum hr. Potockich w Krakowie.

MODLITEWNIK KRÓLOWEJ BONY W WILANOWIE.

NAPISAŁ

STANISŁAW TOMKOWICZ.

Nasi historycy sztuki od szeregu lat zajmowali się zachowanymi w kilku zbiorach nader pięknymi, iluminowanymi modlitewnikami rękopisem, z pierwszej połowy XVI w., które były w związku z Polską. Od r. 1889 zwracali na nie uwagę w wydawnictwach Polak. Akad. Umiej.: prof. Józef Kallenbach i prof. Marjan Sokołowski¹⁾, a następnie w różnych wydawnictwach inni badacze, jak Jerzy Kieszkowski, ks. Gerhard Kowalski, ostatnio, w r. 1928 panna Stanisława Sawicka. Powodem ich zainteresowania były zdobiące te rękopisy minjatury, w których początkowo tylko przeczuwano pochodzenie swojskie, aż do czasu, kiedy badania Kieszkowskiego, a zwłaszcza głównie ks. Kowalskiego, doprowadziły do odkrycia, że ilustracje te rzeczywiście powstały w Polsce, a autorem ich lub współtwórcą był mnich cysters z Mogiły pod Krakowem, monogramista S. C., albo czasem S. C. P. (Stanislaus Claretumbensis pinxit), zapewne Polak. Utworzył on podobno warsztat czy szkołę, i częścią sam, częścią z pomocą towarzyszków, przyozdobił prócz kilku modlitewników także szereg dzieł innych²⁾; cieszył się protekcją bisk. krak. Tomickiego, był może kapelanem król. za Zygmunta I, a umarł ok. 1540 r.

W bibliotece pałacu Wilanowskiego przechowywany jest modlitewnik ozdobnie iluminowany z tej samej epoki, z Polską ściśle związany, a dotąd wyczerpująco nie zbadany. Nosi on sygnaturę »Will. szafa XXIX, nr. 1«, a znany jest jako »Modlitewnik Bony«.

Nasuwa się pytanie, czyby i on nie należał do grupy dzieł Stanisława z Mogiły.

¹⁾ Patrz: Sprawozd. Kom. hist. szt. t. IV, s. LV i LVII, s. LXIX, LXXVIII i LXXIX; t. IX, s. CXCVII. — Prace Kom. hist. szt. t. II, s. XXXIX.

²⁾ *Dzieła Stanisława z Mogiły* albo jemu przypisywane: Modlitewnik Zygmunta I — Modlitewnik Bony w Oksfordzie — Modlitewnik Szydłowieckiego — Pontyfikał Erazma Ciołka — Codex picturatus Baltazara Behema — Przywilej kolegiaty opatowskiej — Mszał Erazma Ciołka — Liber geneleos domus Szydłowicjae — Poczet arcyb. gnieźnieńskich i Żywoty biskupów krak. — Pontyfikał bisk. Tomickiego — Modlitewnik kancl. Jana Chojeńskiego uważany też za Modlitewnik Adalb. Gasztołda — Kodeks w Częstochowie — Rysowane portrety opatów Mogińskich — Ordo in feria quinta Kapituły krak.

W piśmiennictwie naszym naukowym niewiele spotykamy śladów, by nim zajmowali się historycy sztuki. Najdawniejszą wzmiankę o nim zamieścili: Skimborowicz i Gerson w dziele o Wilanowie, wydanem w r. 1877¹⁾. Spotykamy tam prócz tylko podobizny oprawy, na str. 109—110 »opis książki pergaminowej, na której miała się modlić Bona«, dość szczegółowy ale powierzchowny, dokonany bez głębszej zawodowej znajomości rzeczy, ograniczający się głównie na przytaczaniu treści minjatur ze scenami figuralnymi i na wychwalaniu piękności tych minjatur.

Po kilku dziesiątkach lat, w samym końcu XIX w. zamierzał Modlitewnik opracować naukowo Marjan Sokołowski, lecz nie doszło wówczas do tego. Bliższą uwagę poświęcił mu p. Feliks Kopera w drugim tomie swoich *Dziejów Malarstwa w Polsce*. R. 1926 (str. 41—46), gdzie także reprodukował w zmniejszeniu parę zdjęć z niego fotograficznych, będących zdawna w zbiorach Pol. Akad. Um.—lecz różnych zagadnień co do jego pochodzenia i wartości nie rozwiązał.

Otóż, szczęśliwszy od moich poprzedników, miałem kilka razy sposobność badać z całą swobodą rękopis wilanowski, znany pod nazwą Modlitewnika królowej Bony, naprzód jeszcze w latach 1892 i 1893, a ostatnio, dzięki uprzejmości hr. Beaty Adamowej



Fig. 1. Modlitewnik Bony. — Oprawy okładka tylna.

¹⁾ Tytuł dzieła brzmi: »Willanów. Album Zbiór« (te dwa ostatnie wyrazy odbite jeden przez drugi, tworzą jakby ornament, po którym idzie w wierszu drugim i następnym d. c. tytułu:) »widoków i pamiątek oraz kopje (sic) z obrazów Galeryi willanowskiej, wykonane na drzewie itp. z dodaniem opisów«. Autorowie mówią, że rękopis jest z XVI w. i twierdzą, że oprawa »genueńska« jego, filigranowa srebrna z herbami emaljowanymi odpowiada czasowi pisania księgi, która po pierwszych właścicielach »z bibliotek książęcych później poszła na sprzedaż publiczną«. W dalszym tekście opisu nazywają zawartość rękopisu: »godzinami«, heures albo horae.

Branickiej w dniu 23 maja 1929 r.¹⁾ i korzystam z tego, by podać o nim wiązanekę szczegółowszych niż dotychczasowe wiadomości.

Jest on pisany na kartach pergaminowych formatu małej 8-ki (wys. 0·148 m, szer. 0·108 m — karty do równości oberźnięte przy oprawianiu, na gładkich, karminem ubarwionych kantach wyciśnięto zap. w XIX już wieku orzełki polskie, złożone), — ma oprawę (fig. 1), złożoną z okładek aksamitowych, obłożonych rodzajem koronki filigranowej srebrnej, z grzbietu też ozdobnego i z dwu szerokich klamer metalowych, spinających okładki. Oprawa ta nie jest współczesną powstaniu rękopisu, który jeśli początkowo jakąś posiadał, to potem przez pewien czas musiał jej być pozbawiony; jak świadczy zatrata końcowych kart, a może i karty tytułowej — o czym poniżej jeszcze będzie mowa. Cechy stylowe oprawy obecnej wskazują na wiek XVII, a emaljowane medaljony owalne, tworzące środek każdej z dwu okładek, zdają się nawet być nowsze, z czasu ok. r. 1800. Na okładce przedniej widzimy na medaljonie Orła polskiego białego w polu czerwonym; na tylnej (fig. 1) Pogoń białą w polu czerwonym; poniżej mniejszą połowę owalu zajmuje herb Sforzów: Wąż zielonkawy, w polu białym. Pergamin kodeksu jest bardzo piękny, cienki i gładki (welinowy), barwy kości słoniowej białawej.

Rękopis zachowany jest wybornie, wyjąwszy, że brak mu jednej lub więcej kart końcowych, a prawdopodobnie i tytułowej. Na początku jedną kartę, a na końcu kilkanaście kart pergaminu odmiennego, niezapisanych, dodano zapewne przy oprawianiu. Na karcie początkowej, a więc dodanej przy oprawianiu, czytamy dopisek, skreślony — o ile wiadomo — ręką Stanisława Potockiego, ministra wyznań relig. i oświecenia publicznego za Królestwa kongresowego²⁾:

»Ce livre qui a appartenu à d'anciens rois de Pologne a été donné par Jean Casimir abbé de St Germain des Près à Mme de Lavallière qui l'a laissé à sa fille Mme la Pcesse de Conti, d'où il a passé dans la bibliothèque du duc de la Vallière. Ce livre est un des plus beaux dans le genre qui soit... connu et le dernier propriétaire en faisoit le plus grand cas«.

Kart obustronnie zapisanych właściwego starego rękopisu jest 258; z tych 12 pierwszych nie numerowanych; dalszych numerowanych w nowszych już czasach ołówkiem, którym wypisano *recto* w samych narożnikach dolnych, po prawej ręce czytelnika, drobnymi cyframi arabskimi: 1 do 246. Tyle zatem jest kart, tj. stronic 2 razy tyle. Dwanaście kart pierwszych, nienumerowanych, zużyto na kalendarz, w ten sposób, że na każdy miesiąc wypada jedna

¹⁾ Zdjęcia fotogr., dodane w reprodukcji do niniejszej pracy, kazała wykonać matka obecnego właściciela Wilanowa, hr. Anna z Potockich Ksawerowa Branicka na swój koszt, za co jej wyrażam najszersze podziękowanie.

²⁾ Stanisław Potocki, jeden z twórców król. Tow. Przyjaciół nauk w Warszawie, senator-wojewoda Księstwa Warszawskiego, a później minister i przewodniczący Komisji rządowej Wyznań relig. i Oświecenia publ., za Królestwa Kongresowego, należał do ludzi najwykształceńszych swego pokolenia, był mecenasem nauk a również miłośnikiem sztuki. Po rozbiórce kraju osiadłszy w Wilanowie, majątku żony, Aleksandry z Lubomirskich, założył tam cenną bibliotekę do dziś istniejącą. Zbiór swój sztychów darował Uniwersytetowi warsz.



a



b

Fig. 2. Modlitewnik królowej Bony. Początek oficjum do N. P. Marji.

karta obustronnie zapisana. Następujące karty ponumerowane mieszczą właściwy zbiór modlitw, złożony z 6 działów w kolei następującej:

1. *Officium beate Marie Virginis*, k. 2 r.
2. *Septem psalmi penitentiales* (sic), k. 97 r.
3. *Officium mortuorum*, k. 126 r.
4. *Officium Ste Crucis magnum*, k. 188 r.
5. *Officium Ste Crucis* (drugie), k. 227 r.
6. *Officium Sti Spiritus*, k. 235 r.

Do każdego rozdziału dodana jest na końcu pewna ilość modlitw luźnych, jak litanja do WW. ŚŚ., modlitwy do różnych patronów itd. Po officjum Sti Spiritus następuje na k. 242 *verso*: *Initium s. evangelii secundum Joannem*; na k. 244 *verso*: *Psalmus contra omnia mala*; na k. 246 *verso* od góry modlitwa: *Recommendatio ad angelum*, która się kończy na wierszu tej strony przedostatnim, poczem w wierszu ostatnim jest początek następnej modlitwy, w słowach: »*Oratio haec contra inimicum*« (bez ciągu dalszego), wypisanych atramentem czerwonym. Dalej jest kilka kart pustych; oczywiście pierwotny koniec rękopisu, oderwany kiedyś od całości, zaginął.

Tekst jest pisany atramentem czarnym, obecnie zrudziałym. Rodzaj pisma widać na ilustracjach, których podobizny podano w niniejszej pracy. Tytuły i początki rozdziałów, a niekiedy tytuły modlitw, instrukcje dla modlącego się i adnotacje informacyjne (rubra), pisane są farbą czerwoną. Cały tekst pisała jedna i ta sama ręka. Wśród tekstu inicjały wkreślono w zbliżony do kwadratu prostokąt kolorowy, o tle złotonem, kaligraficznie zdobionem. Kilka inicjałów jest większych, kaligraficznie przyozdobionych na tle prostokąta jednostajnie ubarwionego.

Kalendarza karty są bez ozdoby barwnej lub choćby rysunkowej; dokoła tekstów jego pozostawiono marginesy białe, może miejsca zamierzonych winjet. Za to bogato przyozdobiono dalszy ciąg rękopisu, zawierający zbiór modlitw. Znaczna ilość kart obramiona jest kolorowymi winjetami; wszelako nie wszystkie, pewna ilość ma na nich miejscu zostawionę tło białe. Na niektórych innych winiety nie dokoła otaczają tekst; inne mają na marginesie boku zewnętrznego lekką winjetę roślinno-kaligraficzną. Wskutek tej niejednostajności strony iluminatorskiej rękopis czyni wrażenie jakby niedokończonego. Winjety zupełne mają kształt obramień prostokątnych, ujętych w linje proste, idących za kształtem karty i zajmujących powierzchnię ($\pm 0\cdot133\text{ m} \times 0\cdot88\text{ m}$) niewiele tylko mniejszą od całej powierzchni kart. Te obramienia, będące więc jednakowych mniej więcej rozmiarów, a przytem wyglądem ogólnym należące kompozycyjnie, rysunkowo i kolorystycznie do jednej i tej samej rodziny, mają części składowe najwęższe w górze i z boku zbliżonego do grzbietu oprawy, a listwę najszerszą u dołu karty. W ramy, zdobiące tak stronę kart przednią (*recto*) jak odwrotną (*verso*), wpisany jest zarówno tekst pisany, jak i umieszczone są właściwe minjatury obrazkowe. Wymiary prostokątnych pól wewnętrznych, obwiedzionych winjetami malowanemi, a tu i owdzie otoczonych marginesem niezamalowanym, niemal ściśle na różnych kartach równe, wynoszą przeciętnie: wys. 0'07 m, a szer. 0'044 m.

Wśród tak przyozdobionego na ogół rękopisu rozmieszczona jest pewna ilość większych grup figuralnych lub ornamentalnych. Uwydatniono nimi początki 6 oficjów, z których składa się Modlitewnik.

Mianowicie:

Początki pięciu pierwszych oficjów zdobi, każdy, para minjatur, rozdzielona na dwie obok siebie karty, a to w ten sposób, że *verso* poprzedzającej początek karty użyto na minjaturę całostronicową (bez tekstu) figuralną; na sąsiadującym zaś *recto* karty następnnej zaczyna się tekst odnośnego oficjum, wśród bogatej winjety z dość dużym ozdobnym inicjałem, często także figuralnie urozmaiconym. Winjety dwóch takich przytykających do siebie stronic są zarówno co do schematu kompozycji jak też kolorytu pokrewne, tworząc niejako całość. — Odmiennie potraktowano 6-te z kolei oficjum *S^ti Spiritus*, którego początek jest tylko na *recto* ozdobiony winjetą i inicjałem, na *verso* zaś karty poprzedniej brak zarówno minjatury jak winjety.

Te początki tekstu każdego z 6-ciu działów, czyli 3 pierwsze jego wiersze, umieszczone zawsze na *recto* karty, pisane złotem, zaczynają się inicjałem sporych rozmiarów, wpisanym w pole kwadratowe w środku wysokości karty, bogato czasem ornamentowane i mieszczące mały obrazek figuralny. Gdy wszystkie teksty działów modlitewnych zaczynają się od inwokacji: »Domine«, więc tym inicjałem jest zawsze *D*, za każdym razem odmiennie iluminowane. Trzy pary sąsiadujących ze sobą ilustracji (z pomiędzy pięciu takich par, zaznaczających początki 5-ciu pierwszych oficjów naszego modlitewnika), złożone z minjatury na *verso* karty poprzedzającej i z początku tekstu następującego na *recto* sąsiedniej karty oficjum, odtwarzają nasze ryciny (fig. 2, 4 i 6).

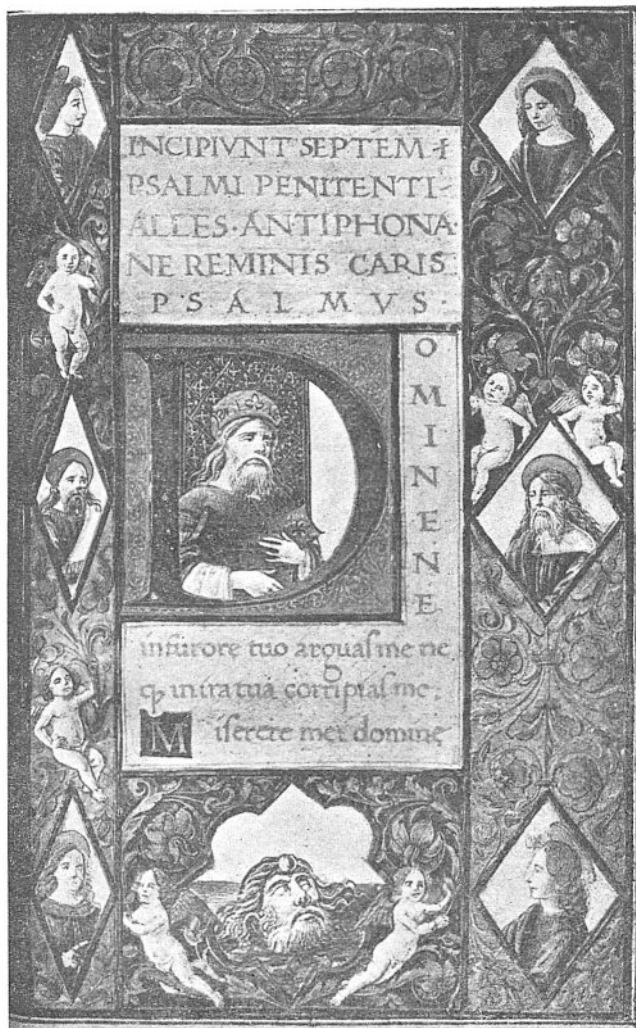


Fig. 3. Modlitewnik królowej Bony. Król Dawid w półfigurze z lirą w ręku. Początek psalmów pokutnych.

Ozdoba malarska na początku rozdziału szóstego, ostatniego, ograniczająca się — jak już wiadomo — do jednej tylko stronicy z winjetą i inicjałem, pomysłem i układem odróżnia się od analogicznych poprzednich; ramka winjetowa obejmuje tu powierzchnię stosunkowo węższą (fig. 7), z pozostawieniem pionowego pasa białego po prawym (od patrzącego) boku karty; na ten biały pas wystrzelają górą i dołem roślinne wąsy, obrzeżone z boku prawego kropkami czy drobnymi kuleczkami.

Kompozycje figuralne tak na minjaturach większych, jak drobniejsze w inicjałach i na winjetach idą po sobie w kolei następującej.

1. Minjatura *Zwiastowanie*, k. 1 *verso*, poniżej Orzeł polski na tarczy wykrawanej, wpisanej w koło. K. 2 *recto* (pocz. *Off. b. Marie Virg.*) w inicjale *Madonna* w półfigurze z Dzieciątkiem Jezus; poniżej Pogoń, a pod nią Wąż Sforzów na tarczy wykrawanej, wpisanej w koło (fig. 2).

2. Minjatura *Dawid i Goljat* — reprodukcji nie dajemy — na k. 96 *verso*. Na k. 97 *recto* (pocz. *Psalmi penitentiales*), w inicjale *D* król Dawid w półfigurze, z lirą w ręku (fig. 3).

3. Minjatura na k. 125 *verso*: na tle krajobrazu, na prawo skała, na której obcięty górą budynek. Poprzed skałą klęczy święty mnich nad 3-ma otwartymi trumnami, w których leżą umarli. Z tych jeden dźwiga się w pozycji siedzącej. Przy świętym grono młodzieży obojej płci; młodzieniec na przodzie, stojący na prawo od postaci środkowej — tej z obu dłońmi w górę podniesionymi — ma na głowie jakby szyszak; niewiasta przy nim jest w czepcu podobnie jak i dwie ze stojących w tyle. Jest to zdaje się ilustracja znanej legendy o Trzech zmarłych i trzech żywych, czyli o znikomości życia i rzeczy świata tego: scena poprzedzająca zbliżenie się jeźdźców myśliwych, mianowicie wizja, w której pustelnik ujrzał 3 trumny z trupami. — To widzimy na k. 125 *verso*. A na sąsiedniej k. 126 *recto* (pocz. *off. Mortuorum*) w inicjale *D*. Śmierć z kosą w ręku przelata nad polem zasłanym trupami, z których jeden ma na głowie mitrę biskupią (fig. 4).

4. Minjatura *Ukrzyżowanie*, k. 187 *verso* (fig. 5). Na sąsiedniej k. 188 *recto* pocz. *Off. s. Crucis magnum*, w inicjale *D* Chrystus obnażony na tle krzyża.

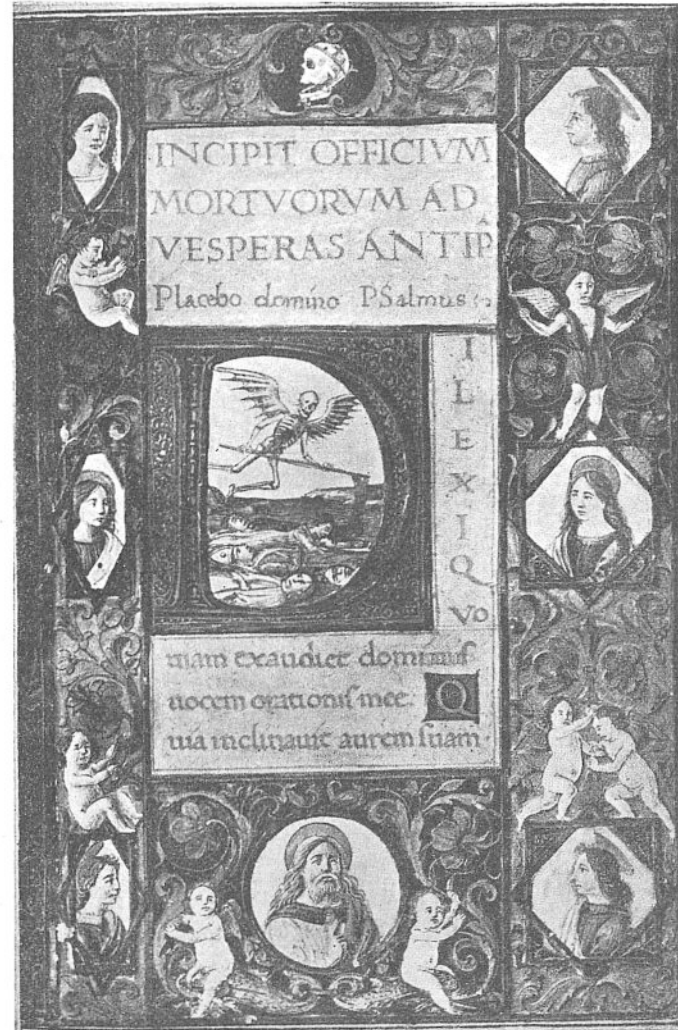
5. Minjatura *Chrystus w ogroju*, k. 226 *verso*, na zaokrąglonej powierzchni wzgórza skalistego. W powietrzu unosi się Anioł, trzymający kielich. W głębi krajobraz z budynkami. Przed skalistym zboczem wzgórza, na pierwszym planie trzech uczniów śpiących w postawie siedzącej. Na sąsiedniej k. 227 *recto* pocz. *Off. s. Crucis* drugiego; w inicjale *D* Chrystus w półfigurze dźwiga na ramieniu krzyż (fig. 6).

6. Minjatury większej na *verso* k. 234 brak. Na *recto* k. 235 pocz. *Off. s. Spiritus*. W inicjale *D* Matka Boska, za którą 3 apostołów z aureolami u głów, w przestrzeni nakrytej stropem kasetonowym. Wszystkie te postaci w półfigurach. Za nimi górne części aureol kryjących się w głębi postaci. Ma to przedstawiać *Zesłanie Ducha ś.* (fig. 7).

Winjety, jak już wiemy, układu w zasadzie jednakowego, co do szczegółów wypełniającej je ozdoby różnią się między sobą. Główny tejsze ozdoby



a



b

Fig. 4. Modlitewnik królowej Bony. Początek Oficjum za umarłych.

motyw stanowią skręty roślinne, arabeskowe, lub też osiowe, poniekąd groteskowe (z unikaniem jednak motywów kandelabrowych), w które wplecione są tarcze herbowe, medaljony z półfigurami świętych, monogramy. Każdej bocznej winjety ornamentacja podzielona jest na 2 grupy, jedna nad drugą, których rozgraniczenie stanowią popiersia proroków lub osób świętych w aureolach nad głową; popiersia te umieszczone są w polach to kolistych, to owalnych, to ośmiobocznych lub czworobocznych wydłużonych, stojących na kancie; to wreszcie na tarczach rozmaicie wykrawanych. Na przestrzeniach między popiersiami, wśród skrętów lub na ich tle, stoją, siedzą, płasają, unoszą się, pojedynczo lub parami, nagie putta czasem uskrzydłone; są tam także delfinki, są niekiedy głowy czy maski. Winjety zaś górne i dolne jedne są przyozdobione samymi skrętami, inne mieszczą wśród skrętów odmienne motywy, emblemata itp. I tak u początku *Off. b. M. Virg.* (fig. 2) widzimy hierogramy: gotycki *ih̄s* i grecki XRS; u dołu herby Polski, Litwy i Sforzów. Przed Psalmami pokutnymi (fig. 3) w górze jakąś niewyraźną tarczę¹⁾, u dołu głowę ściętą Goljata z kamykiem u czoła, w polu na kancie ustawionego kwadratu (rhombu) o bokach z półkołami naddanymi. Na fig. 4 (*Off. mortuorum*) na obu sąsiadujących ze sobą stronach; u góry trupie główki, u dołu popiersia postaci świętych. Taką półfigurowa jakby Boga Ojca jest na winjecie dolnej pod Ukrzyżowaniem (*Off. s. Crucis magnum*) fig. 5, i podobna u dołu fig. 7 (*Off. s. Spiritus*). Natomiast na fig. 6 widzimy na winjetach dolnych: pod Chrystusem w Ogroju jednorożca²⁾ siedzącego na zadnich nogach, a pod inicjałem sąsiednim (*Off. s. Crucis* drugie) jednorożca leżącego.

Winjety, podobne jak na kartach tytułowych przed rozdziałami, zdobią także pewną ilość kart dalszych, poświęconych tekstowi. Tekst wtedy wypełnia pole środkowe, odpowiadające minjaturom obrazkowym co do położenia i rozmiarów. Pewna ilość kart z tekstem jest całkowicie bez winjet, z zestawionem w ich miejscu białym tłem. Niektóre inne mają lekki, roślinno-kaligraficzny wzór na marginesie boku zewnętrznego.

Farby użyte do zdobienia kart rękopisu są akwarelowe, z częściowym zastosowaniem guaszu dla ożywienia i podniesienia kontrastów między miejscami jasnymi a ciemnymi. Zaznaczyć trzeba, że technika malarska na winjetach jest odmienna niż na kompozycjach obrazków figuralnych. Na tych ostatnich farby kładzono wprost na tle pergaminowem. Przeciwnie na winjetach i na inicjałach wśród tekstu położone są na złocie, a płaszczyzny jednostajnych barw są urozmaicone rysami cieniutkiemi, kaligraficznymi, utworzonymi przez zeszkrobanie farb wierzchnich ostrem narzędziem, aż do tła złotanego. Postaci ludzkie kolorowane naturalistycznie, groteski częściowo złotone.

¹⁾ Podczas czytania tej pracy na posiedzeniu Kom. hist. sztuki., obecny dyr. Adam Chmiel zwrócił uwagę autora, że tarcza ta ma kształt przypominający lirę a szereg równoległych kresek na niej może ma przedstawiać struny instrumentu muzycznego.

²⁾ Znany to symbol dziewictwa, czystości. Ks. prof. Konstantemu Michalskiemu i p. Marjanowi Bartynowskiemu zawdzięczam zwrócenie uwagi na to, że w literaturze religijnej jednorożec oznacza czasem także nieprzyjaciół Mesjasza. W ps. 21, stosującym się do męki i śmierci Chrystusa, czytamy: *Salva me ab ore leonis et a cornibus unicornium.*

A teraz rzecz najważniejsza: jakaż mogła być ojczyzna naszego rękopisu? Historycznych danych co do jego najdawniejszej przeszłości nie mamy żadnych. Do Wilanowa dostał się w końcu XVIII lub początku XIX w. Stanisław Potocki, miłośnik i mecenas nauk i sztuk, osiadłszy na późniejsze lata życia w majątku żony (z domu Lubomirskiej) Wilanowie, gromadził tam książki i dzieła sztuki. On to zapewne — jak trafnie przypuszczają Skimborowicz i Gerson w swej książce o Wilanowie (1877) — nabył Modlitewnik zagranicą, na jakiejś sprzedaży publicznej. Wspomniany wyżej przypisek Potockiego sięga wstecz w czasy dopiero Jana Kazimierza, a mówi ogólnikowo, że przedtem Modlitewnik był własnością królów polskich. Miejscowa niby tradycja wilanowska o królowej Bonie, jak się zdaje niedawnej daty, nie wiadomo na jakiej opiera się podstawie, może jedynie na herbach, umieszczonych — dość skromnie — nie na czele rękopisu, ale po kalendarzu wstępnym, u dołu winjet dwóch kart początkowych pierwszego działu oficjów.

To wszystko.

Wobec braku pewniejszych danych pozostaje tylko droga wniosków na podstawie samego rękopisu.

Charakter pisma tekstu już na pierwszy rzut oka jest włoski. Jak mnie objaśnił specjalista w tym kierunku, dr. Kazim. Dobrowolski, jest to pismo północno-włoskie, »minuskuła humanistyczna«, która wszedłszy w użycie ok. połowy XV w., utrzymywała się jeszcze w pierwszej ćwierci w. XVI. Wnosząc z tego, tekst pisany był albo we Włoszech albo przez osobę pochodzenia włoskiego. Język Modlitewnika jest łaciński — co nie sprzeciwia się używaniu książki przez osoby narodowości włoskiej, nawet świeckie w owych odległych czasach, tem więcej, gdy w tekście nie

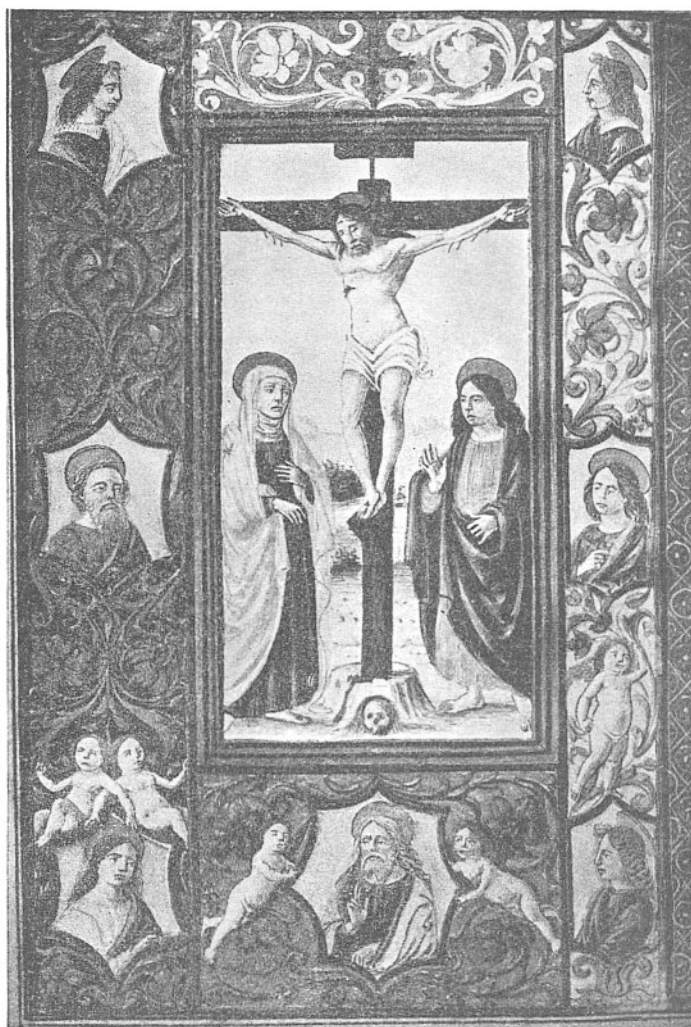


Fig. 5. Modlitewnik królowej Bony. Początek oficjum większego do ś. Krzyża.

brak wtrąconych w łacinę zdań i ustępów w języku włoskim i to jedynie włoskim a nie żadnym innym. Takie wtrącenia spotykamy zarówno w ciągu kalendarza wstępnego jak i w ciągu samych oficjów, w rubrach, objaśnieniach i instrukcjach co do zastosowania modlitw lub warunków ich odmawiania. Tekstów takich włoskich naliczyłem blisko 30, a jeden z nich zajmuje całą kartę 76 v. To, że pisane są w jednym ciągu z tekstem łacińskim, tym samym charakterem pisma choć innym kolorem, i że przeplatane są instrukcjami tem samym pismem również czerwono gdzieindziej wpisanymi po łacinie, pozwala sądzić, że pisarz musiał być Włochem. Za okaz tej włoszczyzny niech służy zdanie z kalendarza:

»Lo primo mercoledì di poi s̃ca lucia sono le digiune«.

Dalej: zarówno w kalendarzu jak i pośród modlitw po nim brak jakiegokolwiek wzmianki o świętych polskich. Za to spotykamy modlitwy do niektórych świętych znamiennych dla Włoch, np. do ś. Sebastjana, patrona od chorób zaraźliwych (k. 221 *recto*), do ś. Anzelma (k. 223 *recto*). Ś. Sebastjan cieszył się szczególną czcią w Lombardji,

To co do ojczyzny rękopisu. Co zaś do epoki, w której powstał, także są niejaki wskazówki. Po modlitwie »*Ave sanctissima Maria* etc.« następuje zapiska o odpuście przywiązanym do niej przez papieża Sykstusa IV. Panował on od r. 1471—1484. Zatem Modlitewnik ze wzmianką o tym odpuście mógł być pisany najwcześniej w końcowych dziesiątkach lat w. XV; sądząc zaś po rodzaju pisma, jak już wiemy, nie później jak w pierwszej ćwierci w. XVI.

Wreszcie staranność pisma kaligraficznego, nawet wyszukanego, obok bogactwa dekoracji malarskiej, o której zaraz będzie jeszcze mowa, wskazuje, że książka była sporządzona nie dla byle kogo, tylko dla osoby zajmującej wyższe stanowisko. A kim ona być mogła, na to naprowadzają owe herby u dołu dwóch kart początkowych pierwszego officjum (fig. 2), mianowicie Polski, Litwy i rodziny książąt medjolańskich Sforzów.

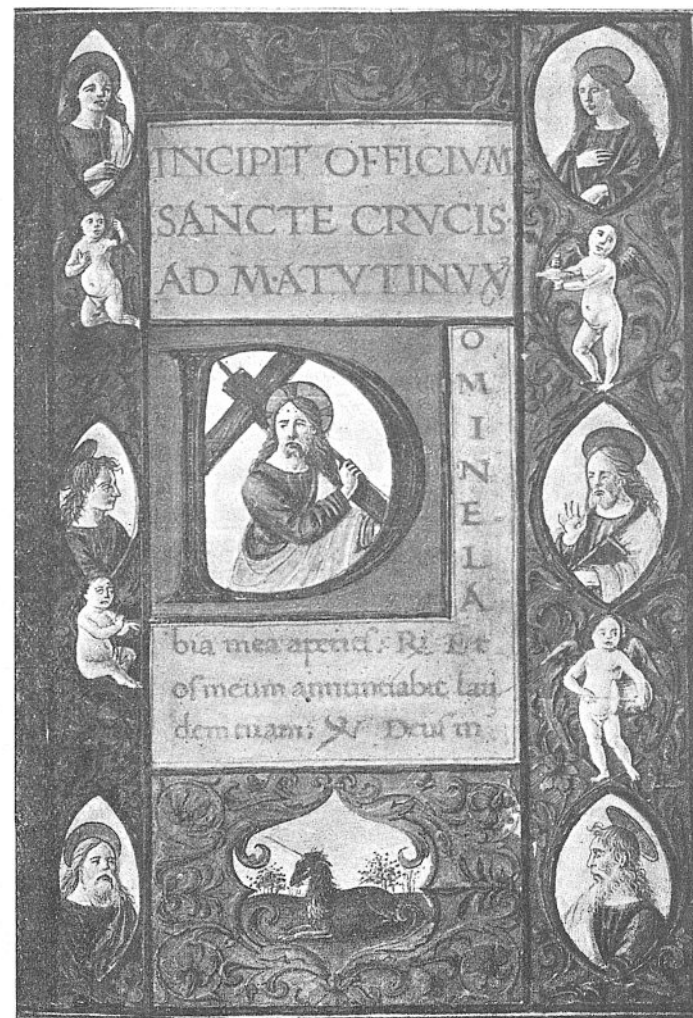
Wszystko to razem przemawia dość silnie na korzyść mniemania, że Modlitewnik był sporządzony dla królowej Bony, i mógł przez nią być używany.

Zastanówmy się jeszcze raz nad stroną artystyczną rękopisu.

Żeby iluminatorem jego mógł być nasz Stanisław z Mogiły, albo który z jego pomocników, uważam za stanowczo wykluczone. Pomijam zupełny brak monogramów S. C., co jeszcze nie byłoby dostatecznym dowodem przeciw, skoro Stanisław niezawsze podpisywał się na dziełach swoich. Gdy minjatury zwłaszcza figuralne Modlitewnika wilan. są — przyznać to trzeba — słabsze od utworów Stanisława, można by mniemać, że może malowali go jego uczniowie, czy towarzysze. Otóż i temu przeczy sama istota ozdoby. Utwory naszego mnicha mogińskiego są wprawdzie, podobnie jak i ozdoby Modlitewnika wilan., trzymane w stylu renesansowym, ale raczej w duchu flamandzkiego jeśli nie niemieckiego odcienia renesansu, natomiast ozdoba Modlitewnika odrazu prowadzi nas do Włoch. Jeśli by jeszcze można się wahać co do źródła natchnienia



a



b

Fig. 6. Modlitewnik królowej Bony. Początek oficjum drugiego do ś. Krzyża.

ornamentacji bordjur winjetowych, mianowicie owych skrętów arabeskowych, których wspólną ojczyzną była w całej Europie bądź co bądź Italja ze swojemi wspomnieniami sztuki klasycznej — to wszelką wątpliwość usuwają przedstawienia postaci ludzkich. W rękopisach zdobionych przez Stanisława lub jego warsztat uderza nas wcale wysoki poziom strony duchowej, głębokość wyrazu w twarzach i typach, siła dramatyczna w ruchach i postawach postaci ludzkich, realizm dążący przede wszystkim do wyrażenia prawdy — podczas gdy w Modlitewniku wilan., zarówno w kompozycjach większych figuralnych jak i w popiersiach czy główkach ludzkich na winjetach, widzimy w układzie, w liniach rysunku, w kolorystyce, zamiłowanie szlachetnej harmonji, szukanie piękna, nagrodzone niejednokrotnie osiągnięciem niepośledniej efektowności, ujmującego wdzięku. Co do tego podkreślić należy między innymi np. postać Madonny zarówno w scenie Zwiastowania, jak i w wewnętrznym polu inicjału D (fig. 2), dalej piękną półfigurę Dawida w inicjale D (fig. 3), a także rzewny wyraz Matki Boskiej pod krzyżem (fig. 5). Przy tem zaznaczyć wypada rysunek pewny, ale konturowanie delikatne, mało widoczne i dyskretne; kolorystyka miła, harmonijna i pogodna, na którą składają się barwy szczerze, niezłamane jasne; przeważają kolory błękitne, zielone i czerwone; czerwony występuje silniej od innych.

Jest w tem wszystkim niezaprzeczalny pierwiastek idealizmu, cechującego renesans włoski, posuniętego daleko, bo aż do nieco banalnej szablonowości. Najrozmaitsi święci mało co różnią się między sobą: co krok budzi się w widzu wątpliwość, czy ten lub ów mężczyzna to ma być Pan Jezus, czy ś. Jan, lub który z Apostołów, czy ta niewiasta to Matka Boska, albo inna święta, a nawet czasem czy nie Anioł.

Wobec tego wszystkiego sędzę, że iluminatora naszego Modlitewnika szukać wypada jedynie we Włoszech. Godzi się to zapatrywanie z poglądem dyr. Kopery¹⁾, który jednak co do osoby malarza stawia przypuszczenie zdaniem mojem nieuzasadnione; mianowicie mówiąc o kilku iluminowanych w początku w. XVI rękopisach mających związek z Polską, wspomina także uratowaną niegdyś kartę rękopisu Biblioteki publ. w Petersburgu, p. t. »Opera s. Joannis Chrysost«. Rękopis ten, pochodzący z rozproszonej biblioteki Mac. Korwina, króla węg., należał potem do Stefana Batorego. Był on razem z kilku innymi księgami Korwina iluminowany przez słynnego minjaturzystę włoskiego Attavante, ur. 1452, zm. po 1511 r. Skombinowany na tej podstawie domysł, że Modlitewnik wilanowski, który powstał zapewne w czasie bliskim ślubu Bony, ok. r. 1518, mógł być wtedy sporządzony na Węgrzech, albo że któryś ze współpracowników Attavante był w Polsce i wykonał jego ozdobę, że nawet jest on może wprost kopją innego Modlitewnika ręki już samego Attavante — spoczywa na słabej podstawie, skoro p. Kopera rękopis wilanowski widział podobno pobieżnie przed wielu laty, a owej karty z »Opera s. Chrysostomi« nie zna wcale.

Przypuszczenia te nie wytrzymują bliższej krytyki. Wystarczy porównać kilka utworów Attavante, których reprodukcje łatwo znaleźć w znanych

¹⁾ Dzieje malarstwa w Polsce. Tom II, 1926, s. 45—46.

publikacjach odnośnych ¹⁾, aby dojść do przekonania, że iluminatorowi naszego Modlitewnika daleko do doskonałości wielkiego Florentczyka, którego ślady działalności znikają na szereg lat przed czasem, kiedy mógł być sporządzony Modlitewnik ²⁾, a co więcej, że tutaj o malarstwie odcienia tokańskiego mowy być wcale nie może. Światy to zupełnie odmienne. W minjaturach artystów florenckich drugiej już połowy XV w. dobitny wyraz znajduje rozwinięty renesans; motywy architektoniczne bardzo zwykłe są tak we właściwych kompozycjach figuralnych jak w winjetach, prawie zawsze osiowych. Dalej podkreślić trzeba w scenach figuralnych zręczne grupowanie gromad ludzkich nawet nieraz bardzo tłumnych, uwydatnienie znakomite głębokości, wzajemnego stosunku różnych planów do siebie, czego próżno szukać w naszym Modlitewniku, którego autor takich zagadnień zasadniczo unikał. U tego ostatniego, o ile ogólny efekt minjatur jest na pierwsze wejrzenie, zwłaszcza pod względem kolorystycznym, nader ujmujący, żywy i uroczy — o tyle szczególności nie wszędzie mogą zadowolić wybredniejsze wymagania; mianowicie często nie wytrzyma krytyki rysunek postaci ludzkich, wzajemne proporcje członków ich ciała do siebie, ich pozy i gesty, stosunek jednych osób przedstawionych do drugich. — Co do Attavatego, jedynego w jego utworach podobieństwa z Modlitewnikiem można by dopatrywać się w tym, że w przeciwieństwie do utworów innych Florentczyków, jego winjety tak jak w rękopisie wilanowskim rzadko są osiowe, a nigdy prawie kandelabrowe;



Fig. 7. Modlitewnik królowej Bony. Początek oficjum do ś. Ducha.

¹⁾ A. de Hevesy, La bibliothèque du roi Matthias Corvin 1923. — Guido Biagi, Reproductions de Manuscrits enluminés d'après les manuscrits de la bibliothèque Medicea Laurentiana 1914.

²⁾ Najwcześniej ok. r. 1518 tj. roku ślubu Bony z Zygmuntem. Ostatnie ślady życia i działania Attavatego są z r. 1511.

jednakowoż jego ornamentyka jest zawsze bardziej drobiazgowa i subtelna. Coś podobnego cechuje kompozycje jego scen figuralnych, nie mówiąc o ich wysokiej doskonałości artystycznej. W ornamentyce winjet z późniejszych lat Attavanteo, więc bliskich r. 1511, występuje wreszcie mnogość owoców i pereł czy kulek, czego w Modlitewniku niema, z wyjątkiem jednego przykładu, który nadto od tamtych znacznie się różni (fig. 7).

Jeszcze mniej pokrewieństwa można znaleźć między naszym rękopisem a minjaturowem malarstwem sjeneńskim.

Za to Modlitewnik nasuwa na myśl jedynie iluminatorów lombardzkich. I tak przerzucając zbiory reprodukcji¹⁾ odnośnych utworów z czasu rozkwitu sztuki w Medjolanie, kiedy dom Sforzów stał u szczytu znaczenia, jest się uderzonym analogią ozdoby naszego Modlitewnika do utworów Krzysztofa de Predis, Ambrożego de Predis (± 1455, um. 1505), a najbardziej Ambrogia da Marliano (ur. ± 1440, ślady jego działalności od 1461 — ustają w r. 1480). Wszyscy oni żyli, nim Bona zasiadła na tronie Jagiellonów — więc o nich przy naszym Modlitewniku myśleć nie ma co. Swoją drogą w utworach iluminatorskich Marliano zaprzeczyć się nie da podobieństwo do minjatur, o które nam tu chodzi, i to zarówno co do systemu ozdoby bordjur winjetowych ze skrętami i medaljonami wśród nich, jak i z pojedynczymi motywami ornamentacji i sposobem umieszczenia oraz traktowania inicjałów. Jest tu nuta rodzinna wspólna, niewątpliwe pokrewieństwo, choć jakby pokrewieństwo między ludźmi więcej i mniej arystokratycznego pochodzenia. Da Marliano był artystą wielkiej miary. Wiadomo, że miał naśladowców i utworzył rodzaj szkoły.

Wolno przypuszczać, że anonimowy malarz Modlitewnika wilanowskiego, nie należący jak wiemy do pierwszorzędných i który Marlianowi wcale nie dorósł, był jednym z jego uczniów lub naśladowców.

Choćbyśmy nigdy nie dowiedzieli się, kim on był, jak go nazywano, jakie są jeszcze inne jego dzieła, zyskujemy jeszcze jedną wskazówkę co do prawdziwości mniemania o pierwszej właścicielce naszego rękopisu, który po exodusie zagranicznym, wrócił do Polski przed 100 z górą laty. Wszystko składa się na utwierdzenie nas w przekonaniu, że Modlitewnik dla użytku polskiej królowej Bony Sforcji wyszedł z rąk jej rodaka, artysty lombardzkiego.

¹⁾ Francesco Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro. Gli artisti lombardi 1917*. Rozdz. II. I Miniatori.

STUDJA NAD OBRAZAMI KRAKOWSKIEMI.

NAPISAŁ

LEONARD LEPSZY.

I.

Dwa obrazy kaplicy kuśnierskiej kościoła marjackiego.

Słowo wstępne.

W rozprawie poniższej podaję wiadomość o dwóch krakowskich obrazach, malowanych temperą w XV wieku, pod wpływem szkoły kolońskiej. Dotąd one ani w literaturze polskiej, ani też obcej nie były znane a ci, którzy je przedtem widzieli, wielkiego ich piękna, ani wartości ich nie doceniali skoro pominęli milczeniem ich istnienie. Wiadomość o nich otrzymałem od artysty malarza i restauratora obrazów p. Mieczysława Gąseckiego, za co mu składam podziękowanie.

Rozpoczynam moje wywody nakreśleniem zasadniczych myśli, które przenikały w tym okresie szkołę kolońską, aby tem jaśniej spojrzeć na formę i łatwiej zrozumieć celowość naszej analizy krakowskich utworów. Kolonja ciężkie stoczyła walki ze swymi arcybiskupami, przywłaszczającymi sobie nad nią władzę świecką. Zakończyły się one zwycięstwem mieszczan w bitwie pod Worringen (1288 r). Następnie po krwawych sporach cechów z patrycjatem, demokratyczny ustrój wziął górę, i opanował rządy miasta, a potężna Kolonja stanęła w r. 1367 na czele miast westfalskiej Hanzji. Sztukę kolońską, według świadectwa kronikarzy limburskich, reprezentował wysoko ceniony w całych Niemczech, przebywający w latach 1358—1370 także w Kolonji, mistrz Wilhelm, twórca ołtarza ś. Klary z r. około 1380 w tumie tamtejszym¹⁾. W nim artysta zachował jeszcze pod przemożnym wpływem szkoły praskiej gotyckie rozczłonkowanie architektoniczne ołtarza, zatrzymał kanon kształtu postaci ludzkich o szczupłych ramionach, ale już przechodzi od malowniczej zwięzłości do swobodniejszego traktowania kompozycji. Zelotyzm religijny spowodował wypędzenie w r. 1425 osiedlonych tu żydów. Miasto zaś dokumentuje swoją wierność kościołowi dewizą: »Sancta Colonia sancte Romanae Ecclesiae fidelis

¹⁾ A. Springer, Handbuch der Kunstgeschichte t. II. »Das Mittelalter«. (Wydanie Neuwirth'a z r. 1913) s. 469, fig. 677 i 678. Następnie przy zakreszeniu zarysu dziejów kultury Kolonji kieruje się głównie poglądem prof. Edmunda Renarda w monografji: Köln wyd. nakł. E. A. Seemanna w Lipsku 1923 r., pomieszczonym zwłaszcza w rozdziale VIII na s. 103 o. n.

filia». Miasto broniło się też później skutecznie przeciw protestantyzmowi. W blasku swego bogactwa i siły mieszczaństwo kolońskie, o wielkiem poczuciu wspólnoty, miało czysto demokratyczny rząd na podstawie równości i powszechnego uprawnienia. W XV wieku liczyło ono do 120.000 ludności, należało więc do największych w Europie, ustępując rozległością jedynie Paryżowi i Londynowi. Dumne mieszczaństwo odznaczało się religijnością a hojną dłońią opatrywało wspaniałe kościoły i wielkie klasztory. Na tem podłożu krzewiła się sztuka malarska, czerpiąc duchowy pokarm z nauk scholastycznych spowitych mistycyzmem. Tu właśnie była siedziba wyższej szkoły dominikańskiej, kierowanej przez Alberta Wielkiego (ur. 1193 † 1280), którego uczniem był ś. Tomasz z Akwinu. W tym samym zakonie kaznodziejskim zabłysnęły w XIV w. imiona znakomitych mistyków jak mistrz Eckhardt, Jan Tauler i Henryk Suzo, którzy stali się źródłem natchnień szkoły malarstwa kolońskiego. Ich bowiem zwidzenia niebiańskich piękności, cichych wlotów korowodów aniołów z ich słodką muzyką i śpiewem, oraz grozy mąk piekielnych, powtarzali mistrze plastycy. Nastąpiła transkrypcja miłosnej pieśni rycerskich minnesängerów na nutę religijną, w czem Suzo brał najżywszy udział. W hymnach ówczesnych przejawiały się tęsknoty i marzenia o niebie, a malarstwo kolońskie usiłowało ilustrować pieśń religijną. Mistycyzm nie był zresztą właściwością wyłącznie malarstwa kolońskiego, spotykamy go również gdzieindziej, ale nigdzie nie miał w tym stopniu jak tu gruntu tradycją i technicznym wyszkoleniem przygotowanego do uduchowienia dzieła sztuki.

Na tem tle wyrósł ponad innych najslawniejszy z mistrzów kolońskich XV w. Stefan Lochner, który mógł być nauczycielem twórcy obrazów krakowskich. Lochner połączył zdrowy naturalizm z idealizmem poprzedzającej epoki. Przybył on tutaj około r. 1430 z Meersburga nad jeziorem Bodeńskim i zabłysnął niepospolitym talentem w szeregu pierwszorzędnych utworów ¹⁾),

¹⁾ Spis ważniejszych obrazów Lochnera:

1. »Sąd ostateczny« z r. około 1430, w Muz. im. Wallraf-Richartz w Kolonji. Z kościoła ś. Wawrzyńca.

2. Skrzydła zewnętrzne należące do tego obrazu przedstawiają:

a) śś. Antoniego erem., papieża Korneliusza i Magdalenę;

b) śś. Katarzynę, Huberta i Gereona. Znajdują się obecnie w Pinakotece monachijskiej;

3. c) Skrzydła wewnętrzne z przedstawieniem »Męczeństwa apostołów« znajdują się w Instytucie Städela we Frankfurcie n./M.

4. »Madonna z fijołkiem« przypuszczalnie z r. 1435, z Muz. arcybiskupim w Kolonji.

5. »Dombild« czyli tryptyk z przedstawieniem »Hołdu Trzech Królów« na głównym obrazie w tumie kolońskim pochodzi z czwartego dziesiątka lat XV w. Na skrzydłach znajdują się obrazy następujące:

a) na prawem, otwartem ś. Gereona z legją tebańską;

b) na lewem ś. Urszuli z towarzyszkami;

c) na zamkniętych skrzydłach tryptyku widzimy przedstawione »Zwiastowanie N. Pannie Marji«, rozczłonkowane na całą szerokość zamkniętego ołtarza t. j. z jednej strony wymalowany archanioł, z drugiej Madonna.

Kiedy Albr. Dürer, w okresie swej podróży niderlandzkiej w r. 1520, przyjechał do Kolonji, wtedy wiedziony ciekawością zapragnął zobaczyć słynny już wtedy a znajdujący się w kaplicy ratusznej ołtarz Stefana Lochnera i kazał kustoszowi otworzyć sobie tryptyk, obejrzał wspaniałe dzieło, zapłacił za to 2 srebrne fenigi i zdarzenie zapisał w swoim dzienniczku podróży, a tem-

z których najcelniejszym jest tryptyk z przedstawieniem »Hołdu Trzech Królów«, oraz na skrzydłach dalszych patronów miasta t. j. ś. Gereona, Urszuli z 11.000 Panien Męczenniczek, oraz Zwiastowania NPMarji. Wyobrażenie Zwiastowania widzimy również na naszym krakowskim obrazie. Jakiego rodzaju wspólne nici łączą obydwie dzieła, powiemy później. Tryptyk nadreński był dawniej umieszczony w kaplicy radzieckiej, zaś w r. 1810 przeniesiono go do tumu kolońskiego i w literaturze otrzymał odtąd nazwę »Das Dombild«. Umarł wielki artysta w nędzy, w czasie zarazy, która się srożyła w r. 1451 w Kolonji.

Polskie badania z zakresu historii sztuki prawie nie zajmowały się dotąd postacią Lochnera ani też znaczeniem szkoły kolońskiej, lakoniczne wzmianki o niej nic nie mówiły. Dopiero w ostatnich czasach, już po przedstawieniu niniejszej rozprawy na posiedzeniu Komisji historii sztuki P. A. U. dnia 16. V. 1929 r. pomieścił p. Michał Walicki w »Przeglądzie historii Sztuki« z r. 1929 w zeszytach 1 i 2 na str. 37—39 tabl. XIII fig. 38 bardzo interesujący artykuł o obrazie »Madonny z jagnięciem w sandomierskim Muzeum diecezjalnym«, w którym doszedł do wniosku, że obraz pochodzi z pierwszej ćwierci XV stulecia i widzi w nim »szereg wspólnych pierwiastków stylistycznych czesko-kolońskich«. Autor artykułu przypuszcza zarazem, »iż mamy w tym obrazie do czynienia z utworem lokalnej polskiej pracowni«. Godząc się w dużej mierze z wynikami analizy p. Walickiego zauważyć muszę, że pierwiastki stylistyczne kolońskie są w duchu lochnerowskim pojęte, przeto czas powstania obrazu przełożyćby należało raczej na drugą połowę XV w.

A. Kraków — Kolonja.

Wielkiego znaczenia dla rozwoju kultury dawnej stolicy Polski były stunki i wpływy dwóch potężnych miast niemieckich: nadreńskiej Kolonji tudzież frankońskiej Norymbergi. Następowaly one bezpośrednio po sobie z wielką mocą nasilenia i pozostawiły niezatarte ślady w dochowanych z tego okresu zabytkach.

W archiwach kolońskich odkryto niezbyt dawno wspaniałe pieczęci klasztoru łódzkiego¹⁾ a także książąt polskich jak Mieszka starego, Przemysława II. Mamy jednak wcześniejsze wskazówki o związkach krajów nadreńskich z Polską. Tuż niedaleko za murami potężnej Kolonji, mianowicie w Brunwillare, gnieździe rodzinnem królowej Rychezy, matki Kazimierza Odnowiciela, ojciec jej Ezo palatyn nadreński i szwagier Ottona III zbudował klasztor benedyktyński, brat zaś jej Herman postąpił w r. 1037 na stolicę arcybiskupią w Kolonji.

samem zachował pamięć autorstwa jednego z najwspanialszych utworów ówczesnej sztuki niemieckiej.

6. »Madonna z Dzieciątkiem Jezus w kwietniku różanym« z r. prawdopodobnie 1440, w Wallraf-Richartz Museum.

7. »Przedstawienie Dzieciątka Jezus w Świątyni« z r. 1447, w Muzeum krajowym w Darmstadzie. Jedynie pewnie datowany obraz. Förster uważa go za najdoźralsze dzieło artysty. Wyczerpujący spis prac Lochnera podaje Otto Förster w Thieme-Beckera, Künstlerlexikon t. 23 s. 306 i 307, — autor artykułu daje w nim spis dzieł, a pozatem niewiele mówi o sztuce Lochnera. Co do wczesnych lat jego działalności przypuszcza, że kształcił się w Niderlandach,

¹⁾ Sprawozdania Kom. hist. sztuki t. VI, 54 i 194.

Z Kolonji też zdaje się pochodzić arcybiskup krakowski Aron (1045—1058 r.), który używał herbu upodobnionego do pieczęci miejskiej i uniwersyteckiej kolońskiej t. j. »trzy korony«, będące godłami Trzech królów, których kult po sprowadzeniu relikwii z Medjolanu po wyprawie Fryderyka Rudobrodego wzrósł w Kolonji do niebywałych rozmiarów. Znak ten heraldyczny przyjęła także odtąd za swój własny kapituła krakowska. Stosunki biskupów krak. z arcybiskupstwem kolońskim pozostają nadal żywe i zaznaczają się częstymi legacjami do arcybiskupów tamtejszych; wzajemnie do Krakowa przybywają posłowie kolońscy od arcybiskupów, dzierżących równocześnie władzę świecką¹⁾. Wojciechowski a za nim Kopera²⁾ wyliczają słusznie grupę kościołów wawelskich t. j. ś. Leonarda, ś. Gereona, N. P. Marji oraz śś. Feliksa i Adauka, jako wynik wpływów nadreńskiego miasta, w którym nadto książę polski Kazimierz Odnowiciel wychował się i kształcił. Te wpływy, o których mówimy, przesiąknęły także do liturgicznych urządzeń kościoła polskiego jak n. p. w ustanowienie porządku nabożeństw i rozszerzają się na kult świętych, tak miejscowy jak ś. Gereona, lub na tak bardzo w Polsce rozpowszechniony kult 11.000 Panien Męczenniczek oraz ś. Urszuli³⁾. Ilustracją tego ruchu kulturalnego, idącego z Kolonji na wschód, jest kodeks liturgiczny cystersów łądzkich, *Collectarium* pergaminowe z końca XII lub początku XIII w. z jego barwnymi inicjałami, niewątpliwie kolońskimi, a tłumaczy się to tem, że pierwszych zakonników otrzymał klasztor łądzki z Altenbergu pod Kolonją. Jak pouczają zapiski klasztorów łądzkiego i łeknieńskiego pozostały one i nadal w najściślejszym związku ze swoją macierzą; nietylko odprawiają się tam modły za zmarłych kolończyków, ale, co więcej, spełniają one rolę handlowego pośrednika, a kultura kolońska znaczyła swoje działanie na każdym niemal ich kroku⁴⁾. Krakowskie księgi miejskie zapisują w późniejszym czasie, bo w XV i XVI stuleciu, osiadłych tutaj kolończyków: murarzy, kamieniarzy (wśród nich słynnego Parlera), a później księgarzy, kupców i nie nazwanych z zawodu mieszczan⁵⁾, potwierdzając tem samem żywsze stosunki Kolonji z Krakowem. Co się tyczy malarzy, to zaledwo jedną znajdujemy wzmiankę o towarzyszu malarskim Rudolfie z Kolonji, który d. 12. II. 1486 miał sprawę pieniężną z Mateuszem Baranowskim »de Chanczyni« przed krak. sądem ławniczym⁶⁾.

B. »Obraz Zwiastowania N. Panny Marji«.

Obydwa obrazy kościoła marjackiego należą może do jakiejś serji obrazów, przedstawiających sceny z życia Matki Boskiej. Na pierwszym miejscu wymieniam i opisuję, jako chronologicznie wcześniejszy, obraz Zwiastowania.

¹⁾ T. Wojciechowski, Kościół katedralny w Krakowie s. 181, 185, o. n. O. Balzer, Geneologia Piastów 1895 s. 68.

²⁾ Wojciechowski, l. c. — Kopera w Roczniku Krak. z 1906 t. VIII, 63—67.

³⁾ L. Lepszy, Hermy gabinetu archeolog. Sprawozd. Kom. hist. szt. t. VI, 329—335.

⁴⁾ Stanisław Zakrzewski, *Analecta Cisterciensia* z 2 tabl. w *Rozprawach Wydz. hist.-filozof. Ak. Um.* t. 49 s. 30, 33, 34.

⁵⁾ Jan Ptaśnik, Niemcy nadreńscy, w *Roczniku krakowskim* t. XIV, 73 i 74.

⁶⁾ Tenże, *Cracovia artificum* w *Źródłach do hist. sztuki i cywilizacji w Polsce* t. IV, s. 290 nr. 964.

Na gładkim tle lewej strony, założonem złotą farbą, zaś z prawej strony na tle zielonej kotary t. zw. velours de Gènes, przetykanej nicią złotą, ze wzorem wspaniałych gałązek kwiatu granatu odbywa się scena »Zwiastowania« (fig. 1).



Fig. 1. Zwiastowanie NPMarji. Obrazek w kościele Marjackim w Krakowie.

Kotara zasłania równocześnie niewidoczne łoże. Od góry, na przecie zasłony zwieszają się czerwone i białe frendzle. Od dołu natomiast zdobi ścianę cokół ze ślepym maswerkiem. Wśród jasnych plam: białych szat aniołów oraz jasno-żółtego pulpitu o płaskim, gotyckim ornamentcie, naśladowującym wykresy śród-łęczca, klęczy Madonna na posadzce z żółtych i wiśniowych flisów kamiennych,

ułożonych w szachownicę. Ciemną ultramaryną malowany płaszcz Matki Boskiej odrzyna się twardo i tworzy barwny ośrodek, zaś trójkątny, jasnozielony koniec odwróconej podszewki oddziela go u dołu od posadzki, a zarazem sprowadza równowagę barwną z zieloną kotarą. Na piersiach Madonny widać z pod płaszcza suknię wiśniową, zaś szyję osłania znów biały rąbek tiulowy. U czoła rozplecione i falujące blond włosy przytrzymuje naczótek perłami naszywany. Za Matką B. stoi skrzynia drewniana pokryta częściowo kotarą przerzuconą przez nią.

Białe suknie aniołów, które sporządzone są najwidoczniej z lnianego płótna, łamią się ostro, jakby były usztywnione krochmalem, w przeciwieństwie do cięższych altembasowych lub adamaszkowych sukien. Opadają one tutaj nie dosyć melodyjną kaskadą załamań; a podobny zarzut możnaby zrobić i dziełom Lochnera.

Wskutek nagromadzenia w obydwóch obrazach kościoła Marjackiego licznych kobierców odnosimy wrażenie zacisznej w nich przestrzeni¹⁾. Kompozycja naszego obrazu w swych liniach jest asymetrycznie zbudowana, natomiast w zastosowaniu barw i rozłożeniu akcesoriów artysta dąży do zachowania równowagi.

W układzie postaci, ruchu i wyrazu zaakcentował nasz mistrz żywość akcji. Na lewej połowie obrazu zleciał skrzydłaty zwiastun boży, archanioł Gabrjel. Ubrany on jest w białą długą albę, cieniowaną błękitem. Na ramiona zarzucony ma ciężki płaszcz brokatowy, niebieski, z naszytą wstęgą u brzegu, nasutą perłami. Pod szyją płaszcz zapina złota zapona z rubinem i szmaragdami. Archaniołowi towarzyszą dwaj aniołowie-akolici w długich białych albach. Wszyscy oni uskrzydleni, z piórami o mieniących się kolorach: biało-zielono-różowych; każdy z nich z białym krzyżykiem nad głową, symbolem przyszłej Męki Pańskiej. Gabrjel ukląkł na jedno kolano i rozwinąwszy pergamin, drżący, czyta list Boży z przejęciem, malującym się na jego ładnej twarzy, otoczonej puklami blond włosów.

W tyle poza aniołami widać cokół boazerji czy też kamiennej okładki, zdobnej w ślepe tryforja. Powyżej nich złotą farbą malowana ściana²⁾.

Od pulpitu nakrytego złotolitą makatą i założonego rozwartą księgą, w której rozczytywała się Najśw. Panna, odwraca się ona, snać zaniepokojona po-

¹⁾ Używanie makaty za tło obrazu sięga XIV w., staje się dość powszechnem i używanem nawet w obrazach Męki Pańskiej, jak n. p. w obrazie Ukrzyżowania z Pohl z r. około 1400, w Muzeum Narodowym Bawarskiem (Por. Glaser, *Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei* 1916, S. 15, fig. 9). — Bardzo w tym względzie pouczającą jest rozprawa przedwcześnie zmarłej Konstancji Stępowskiej pod tytułem *»Dywany wschodnie na zabytkach krakowskiego malarstwa z końca XV i początku XVI w.«* Spr. Kom. hist. szt. t. VIII, łamy CCXLIV o. n. Autorka wykazuje użycie dywanów w obrazach krak. kościoła ś. Katarzyny, jak również w minjaturach pontyfikału Erazma Ciołka, podobnie jak w dziełach malarzy włoskich i flamandzkich. Pochodzenie tych dywanów jest wschodnie. Kolonje lewentyńskie, według niej, wysyłały je na Zachód morzem lub też lądem za pośrednictwem kupców ormiańskich przez Lwów i Kraków. Czy tak było istotnie? trudno powiedzieć, bo dowodów na to za mało.

²⁾ Skrzydła aniołów podobnego kształtu przyswoiła sobie szkoła kolońska, i kto wie, czy tego rodzaju skrzydeł na tryptyku z Szańca w obrazie Matki Boskiej Anielskiej z końca XV w. lub z tegoż czasu w tryptyku malarza krak. Adama z Lublina, znajdującym się w kaplicy ś. Anny w Olkuzu, a zwłaszcza w tym ostatnim obrazie Zwiastowania, nie należałoby przypisać wpływom kolońskim. (Por. Kopera, *Malarswo* t. I, s. 174, 175, 214—217, fig. 150 i tabl. 18).

szumem skrzydeł lecących na ziemię aniołów i podnosi trwożnie w górę dłonie, a wzdragając się, zwraca swą jasną głowę, namalowaną na tle złotej tarczy aureoli, ku niebiańskiemu zwiastunowi, którego skrzydła, wzniesione w górę jeszcze nie opadły. Szerokie rozpięcie skrzydeł, ich kształt i ubarwienie, przypominają nam również lochnerowskie utwory.

Rysy Madonny są regularne, szlachetne, czoło wypukłe jest wysokie, włosy blond są rozpuszczone i opadają falisto na plecy; w rysunku traktowane są one z wielką drobiazgowością. U czoła przewiązane są opaską naszytą perłami. Oczy piwne wpatrzone z powagą w zwiastuna, nos prosty, krótki, usta drobne cynobrem malowane, szczęka dolna wysoka. Typ ten przypomina epokę minionych wpływów szkoły czeskiej. Świadczą również o nich ręce o manierycznie wydłużonych palcach.

Karnacja na ogół jest bardzo blada i robi wrażenie, jakoby była zmyta i przez to utraciła swą pierwotną żywość kolorytu. Dodać mi jednak należy, że podobnie bladą karnację spotykamy również na miniaturach XIV i XV-to wiecznych w naszych kodeksach iluminowanych w Krakowie, w których także wpływy szkoły czeskiej odegrały niemałą rolę. Mimo wszystko jasna, różowa karnacja wdzięcznych postaci, zielone makaty i podbicia sukien, obok gładkich złociń tła stanowią zasadnicze barwne zestawienie w oprawie grubo srebrzonych ram; te ramy podnoszą efekt barwny, który w ogólnym wrażeniu porównać można z efektem emaljowanego klejnotu.

Ponad wszystkim góruje w obrazie przedstawienie poruszenia psychicznego w tej dramatycznej chwili i wrażenie ruchu postaci. Artysta daleki jest od realizmu, ominął on niebezpieczeństwo przedstawienia marjonetek, natomiast uduchowił je i ożywił ideą niepowszedniego zdarzenia; w tym też wypadku zdaje się być oryginalny i godny porównania ze »Zwiastowaniem« Jana van Eycka lub Piotra Cristusa a przede wszystkim Stefana Lochnera w tryptyku kolońskim¹⁾. Z porównania z dziełem tego mistrza wynika, że pod względem stylu i czasu obraz krakowski jest bliski lochnerowskiemu »Zwiastowaniu«, które stoi niewątpliwie wyżej, a monumentalnym ujęciem przedmiotu przewyższa utwór krakowski. Przede wszystkim skomponował on obraz z dwóch tylko, ale posągowych postaci, każdą z osobna na sąsiadujących obok siebie skrzydłach zamkniętego tryptyku. Tymczasem krakowskie dzieło przybiera charakter rodzajowego malowidła.

Otto Förster, badając tryptyk koloński w czasie odnowienia go w latach 1927/28, stwierdził²⁾, że obrazy »Zwiastowania« ucierniały wskutek dawnych restauracji, najciężej z pośród wszystkich, które należą do tryptyku, następnie że farba w karnacjach stanowi, podobnie jak w naszych, tak cieniutką jak tchnienie powłokę, że włosy uległy radykalnemu przemalowaniu, farby niejednokrotnie stały się wskutek restaurowania plamiste, widać też na nich pen-

¹⁾ H. Janitschek, *Geschichte der deutschen Malerei*, Berlin 1890 s. 227 i 228 zwrócił uwagę na zależność pomysłu od gandawskiego ołtarza van Eycka. Por. następnie Karl Schäfer, *Geschichte der Kölner Malerschule*, Lubeka 1923 tabl. 47, s. 12-14.

²⁾ Otto G. Förster, *Stephan Lochners Bildform*, w *Zeitschrift für bildende Kunst*, rk. 1928/29, s. 244, 253, 256, 257.

timenti artyści. Krakowskie zaś obrazy przetrwały aż do teraz w nieskazitelnej postaci i nigdy, jak się zdaje, przemalowane nie były.

Malowidła krakowskie powtarzają coprawda tradycje sztuki lochnerowskiej, lecz nie poruszają wcale problemów rozczłonkowania architektonicznego przestrzeni, uderzają brakiem krajobrazu lub perspektywy i wykazują zanik bryłowości. Wspólne u obydwóch mistrzów t. j. u kolońskiego i krakowskiego malarskie cechy dadzą się określić temsamem pojęciem kształtu, obaj idealizują formę, jakby pochodziła nie z tego świata i to uduchowienie staje się zarazem ich siłą. Ich postaci nie budzą interesu portretowego. Ożywia je wspólne pojęcie piękna kobiecego: obie Madonny są więc jakgdyby siostrami, ożywionymi dosłownie tym samym ruchem i kształtem rąk a nadto o podobnie długich linjach draperji.

Z powyższego rozważania wynika, że obraz »Zwiastowania« kościoła Marjackiego nie świadczy o naśladowaniu lochnerowskiej formy, ale należy do kręgu jej wpływów.

W górnym narożniku zwisającej kotary ponad głową Madonny znajdują się pęknięcia (craquelures), które na fotografii wyglądają na monogram; może to służyć za dowód, że nawet fotografia może wprowadzić w błąd badacza, że autopsja jest zawsze nieodzowną koniecznością.

C. »Obraz koronacji N. Panny Marji«.

Drugi obraz kaplicy kuśnierskiej marjackiego kościoła w Krakowie przedstawia Koronację N. Panny przez Boga Ojca i Syna Bożego (patrz tabl. 1). Porównywając ten obraz z poprzednim przychodzi się do przekonania, że obydwa obrazy wyszły niewątpliwie z jednej pracowni a najprawdopodobniej także z pod jednej ręki. Oba bowiem wykazują jednakie wymiary, tę samą fakturę malarską, ten sam materiał, rysunek i styl, aczkolwiek zachodzą między nimi pewne odchylenia, jak n. p. w traktowaniu tła, w tonacjach barwnych, w rysunku n. p. rąk, w bardziej zwartej kompozycji Koronacji, w braku figur drugoplanowych. Koronacja nadto odróżnia się od obrazu poprzedniego większą liczbą (t. j. 10) złożonych relikwiarzyków na ramach. Są to różnice drobne, które wskazywać mogą albo na pomoc innej ręki lub, co prawdopodobniejsze, można je wytłumaczyć różnicą czasu, w którym obrazy powstały.

Dobrze przemyślane ugrupowanie postaci Trójcy Ś. z Matką B. i harmonijna tonacja barwna z zasadniczym kolorem złota z farbą żółtą, kontrastującym z czerwienią, sprowadzają grę kolorów do jednego diapazonu.

Na złotym więc tronie, w kształcie stall trójsiedzeniowych o dwóch okrągłych kolumnach, z głowicami o liściach akantu, siedzi pełen majestatu Bóg Ojciec, starzec siwobrody, o rysach wydatnych ale regularnych, przypominających typy flamandzkie, z wielką koroną na głowie. Na ramionach ma kapę brokatową. Zaplecki tronu oraz siedzenie, aż pod stopy, okrywa kobierzec wschodni; podobnie powtarza się to na bocznych ławach tronu, jednej zajmowanej przez Chrystusa i drugiej przez Marję. Długa do ziemi szata Boga O. jest zielona, a na nią narzucona kapa wzorzysta, przetykana złotą nicią. Chrystus z głową podłużną, z rudym zarostem na głowie i twarzy o rysach regularnych, silnych z wyrazem stanowczości, ubrany jest w suknię fioletową



KRAKÓW.

KOŚCIÓŁ P. M.

OBRAZ KORONACJI MATKI BOSKIEJ. WIEK XV.

t. j. purpurową i w bogatą złotolitą, ciężką kapę, spiętą pod szyją zaponą z wielkim szmaragdem. Kapa opada ku ziemi w długich linjach, gnąc się sztywnie. Chrystus podtrzymuje prawą ręką koronę trzymaną przez Boga O. nad Madonną. W lewej dłoni dzierży berło złote.

Rysy klęczącej przed nimi Madonny przypominają bardzo żywo twarz Matki Boskiej z poprzedniego malowidła. Ubrana zaś jest, stosownie do nowej królewskiej godności, w suknię ze złotej lamy i w kapę ciemno granatową.



Fig. 2. Portret ks. saskiego Jerzego Brodatego w Zbiorach Polskiej Akad. Umiej. (do s. 58).

obrzeżoną złotą koronką w liście gotyckie. Draperje opadają z nadmiernie szczupłych ramion w linjach długich i prostych ku posadzce, na której załamują się w trójkątnych kończynach. Naczótek naszywany perłami zdobi jej głowę i podtrzymuje rozpuszczone włosy. Ręce skrzyżowała Madonna na piersiach i z lekka pochylila czoło, nad którym unosi się Duch ś. w postaci gołębiczy ze złotą aureolą. Ciekawą jest przytem rzeczą, że gołębicza przedstawiona została przez artystę w pełnym locie i że nie jest białą, ale popielato-rdzawą. Malarz odstąpił w tym wypadku najwidoczniej od ówczesnego kanonu malowania

białej gołębiczy, a to ze względu na harmonijny efekt kolorystyczny. Bardzo też ładne i dobrze dostosowane jest tło obrazu grawerowane wypukło w brunatne liście dębowe.

Twórca tych dzieł malarskich nie zna jeszcze bezpośrednich wpływów flandryjskich, bo ani w jednym, ni też w drugim obrazie niczem nie okazuje znajomości pejzażu lub zasad perspektywy, a odpowiada to właśnie stosunkom panującym około połowy XV w. w malarstwie kolońskim. U malarzy tego okresu istnieje jedynie podświadoma potrzeba perspektywicznych wykresów i stąd rodzi się dążność do perspektywicznego ujęcia obrazu. Dla ówczesnych kolończyków prawie nie istnieje punkt zbiegu a tylko przypadkowo zwiężają się linje szachownicy posadzki. W każdym razie artysta nasz pod wpływem lochnerowskiego »Dombild« zdaje się obierać wysoki punkt widzenia, który w innych, późniejszych Lochnera utworach wznosi się nawet ponad głowy malowanych postaci, co jak mówi Förster wywołuje takie wrażenie, jakoby artysta widział je z góry i zaglądał z wysokości na scenę, która odgrywa się na obrazie¹⁾. Aby zamaskować ten brak znajomości perspektywy powietrznej, rzuca koloński artysta swoje malowidło na załoczoną taflę obrazu, gładką lub z pomocą puncyn opatrzoną wzorzystym grawerunkiem. Tak jest w naszej scenie Koronacji — i tak się to właśnie dzieje na naszym Zwiastowaniu, gdzie na planie dalszym artysta maluje w połowie obrazu gładką ścianę komnaty, zaś w drugiej połowie kobierzec brokatowy, zwisający jako kotara łoża (por. fig. 1). Kotara znajduje się także u Lochnera na jego kolońskim tryptyku w scenie Zwiastowania.

Tło Koronacji stanowią, jakżeśmy wspomnieli, swobodnie wygrawerowane, płynnie się rozwijające, liście dębowe w kolorze brunatno-złotawym. Dają one wygląd mocno spatynowanego złotego metalu. Nadto u obu tych mistrzów t. j. kolońskiego i krakowskiego, gubią się przestrzenie między postaciami stojącymi lub siedzącymi jedna poza drugą, tak że zdają się przylegać do siebie niby zlepione na jednym i tym samym planie. Plastyka krakowskiego mistrza nawykła widocznie do rozmieszczenia jednoplanowego grup na płaszczyźnie obrazu, podobnie jak to widzimy na dziełach snycerskich owych czasów. Dla artysty średniowiecznego zagadnienie perspektywicznego obrazu jeszcze na Północy nie istniało.

Podobnie rzecz się ma także ze źródłem światła w obrazie, o którym błędnie informuje na miejscu cytowanym Förster, że jest umieszczone wysoko z prawej strony od widza. Zasada taka nie jest ani u Lochnera, ani w krak. obrazach konsekwentnie przeprowadzona. Źródło światła na naszych obrazach nie jest, że tak powiem, zjawiskiem przyrody, ale wynikiem potrzeby przedstawienia postaci będącej zjawiskiem świetlanym. Tym sposobem zmienia się kierunek światła zupełnie dowolnie i widzimy, że w obrazie Zwiastowania twarz Madonny zdaje się być oświetloną z prawej strony od góry, tymczasem twarz pierwszego anioła jest oświetloną wprost przeciwnie, bo ze strony lewej, a także cień rzucony od alby archanioła Gabryjela pada od strony lewej, zaś

¹⁾ O Förster, Lochners Bildform w czasopiśmie Zeitschrift für bildende Kunst, rocznik 62, 1928/29, s. 258.

cenie przy pulpicie zastępują kontury przedmiotu. Tożsamo zachodzi w obrazie Koronacji z draperją oraz innymi akcesorjami. Weźmy n. p. pod uwagę korony na obrazie, to widzimy, że u Boga O. i Syna korony obchodzą się zupełnie bez modelowania, wyglądają jakby były zupełnie płaskie i przylepione do malowidła, natomiast korona Matki Boskiej jest już wymodelowana cieniem własnym z prawej strony, gdy przeciwnie twarze są ocienione z lewej strony. Świadczy to wszystko o tem, że artysta nie trzymał się natury, ale marząc nadawał jasność boskim twarzom, nie troszcząc się wiele o ścisłość, — kolorem wyśpiewał to co mu w duszy grało.

Zapewne, że w malarstwie kolońskim wcześniej pojawiły się, o miedzę tylko odległe, wpływy niderlandzkie, atoli nie idą one jeszcze w głąb, lecz ześlizgują się raczej po powierzchni tematu czy kompozycyjnej linii. Postaci są raczej wymarzone w religijnej ekstazie, a nie oparte na studjum natury. W obrazach niderlandzkich jest jednak niezmiernie wiele powietrza, przejrzystości i dalekich wedut ze ślicznymi krajobrazami. Lubują się tamtejsi artyści w portykach i krużgankach, bogate architektoniczne wnętrza są subtelnie rozczłonkowane, a często przez wielkie okno płynie do wnętrza struga światła i widać przepyszny pejzaż. W naszych obrazach panuje cisza, ciasnota ale zarazem wielka powaga. Niema też w tamtych tła tak gęsto zaścielonego kobiercami, jakie malują zwłaszcza Niemcy i artyści nadbałtyckich okolic wraz z Polską, t. j. krajów, gdzie mroźny klimat domaga się ochrony ścian przed zimnem.

O typach postaci przedstawionych na naszych obrazach, szczególnie Madonn i aniołów, można powiedzieć, że są one niby siostrzycami lochnerowskich kreacyj. Nie chcę jednak przez to twierdzić, by to pojęcie typów szkoły kolońskiej było oryginalne. Nie poszły bowiem w zupełne zapomnienie wpływy praskie, a z drugiej strony zbyt blisko leżały Niderlandy, by nie działały także i w tym kierunku potężne wpływy van Eycków oraz innych tamtejszych mistrzów. Ich Madonny, postaci osób boskich lub aniołów były wzorami, do których pragnęli się zbliżyć artyści kolońscy, ich więc pojęcie piękna, tak męskich jak kobiecych postaci, rozchodziło się po ziemiach niemieckich zwłaszcza północnych i sięgało Polski.

Do cech omawianego malowidła należy również rysunek rąk z nadmiernie długimi i cienkimi palcami i jakby opuchniętą dłonią.

Nie wolno nam następnie pominąć szczegółu, że materiał malarski użyty do krakowskich obrazów jest gorszy niż w kolońskich, suknie Madonny tak zczerniały, że zatraciły niemal kształty załamań draperji. Również z trudem uporał się artysta z namalowaniem złota, haftów lub tkanin złotych, malując n. p. suknię złotą Madonny w Koronacji. Brak mu kolorystycznego wyczucia metalu, jakie widzimy u pochodzącego podobnie jak Lochner z Mersburga n. jez. Bodeńskiego Conrada Witza, mistrza w malowaniu polerowanego złota. Nie umie nasz artysta dać sobie z tem rady. Łatwiej i zręczniejszy maluje on wzorzystą, złotem przetykaną kapę Chrystusa. Korona złota Matki Boskiej podobna jest do korony Matki Boskiej z Hohenfurtu w Czechach. Jest to drobny szczegół niby wspomnienie wpływów czeskich, już zanikających po wieku XIV, od chwili, kiedy Polska pozbywszy się rządów Wacławowych przestała czerpać podniety kulturalne płynące z czeskich obyczajów i sztuki. Kultura artystyczna

polska szuka odtąd odleglejszych źródeł natchnienia, które sięgają Avignonu, Włoch lub dalszego Zachodu. W przeciwieństwie do innych kierunków została szkoła kolońska; mianowicie jej przywódca Stefan Lochner podkreślał w swych utworach liryzm i delikatny pierwiastek kobiecości, połączony z wdziękiem i miękkością a potem uderzał raczej w strunę kontemplacji niż energii i czynu. Tych samych zamierzeń i tego samego wyrazu można się dopatrzeć w obydwóch naszych krakowskich obrazkach, panuje tutaj niczem nie zmacony, majestatyczny spokój. Pozatem godne są uwagi ich malarskie wartości, zwłaszcza w scenie Koronacji, w której malarz stara się o zharmonizowanie koloru obok piękności formy, przez co osiąga pewną monumentalność stylową.

Do ustalenia czasu polskich średniowiecznych dzieł malarskich przyczynia się książka Feliksa Kopy: *Dzieje malarstwa polskiego, t. I. Wieki średnie*. Przykłady tam podane na s. 143 i. n. odnośnie do malarstwa sztalugowego XIV i XV stulecia wykazują, jak znikomą jest liczba tych pomników malarstwa sztalugowego i pouczają nas zarazem, jak niesłychanie stało się cennym odnalezienie tych znakomicie zachowanych obrazów.

D. Materiał i wymiary obrazów.

Bardzo znamienne dla epoki i barwnego wyglądu obrazów są ich srebrzone ramy z płaskim ornamentem roślinnym, złożonym z fantastycznych kwiatów, żółdzi, pierzastych liści w układzie osiowym i tworzącym już renesansowy akord, co przemawia silnie za czasokresem zjawienia się wspomnianego kolońskiego malarza Rudolfa. Do srebrzonego tła listew przytwierdził on na ramach »Zwiastowania« ośm ozdobnych koronką, rombów, w cynie odlewanych, dwojakiej wielkości relikwiarzyków pozłocistych (z których jeden z narożnika odpadł) i oszklonych. Ramy »Koronacji« różnią się od ram poprzedniego obrazka liczbą 10 relikwiarzyków, równej wielkości i według jednej matrycy odlanych.

Obrazy są malowane temperą, co wskazują także poziome pęknięcia warstwy kredowej t. zw. craquelures, typowe dla tempery i widoczne także na fotografii. Deska lipowa (według stwierdzenia p. Gąseckiego) ma przeszło dwa centymetry grubości. Kolonja używa w tym okresie pod obrazy desek z drzewa orzechowego lub dębowego, także tej samej grubości. Drobną ten szczegół stosowania drzewa lipowego przemawia raczej za Krakowem jako miejscem powstania tych dzieł sztuki.

Co do wymiarów obrazów i ram są one zupełnie jednakie, a mianowicie wynoszą 0'58 m wysokość oraz 0'44 m szerokość. Szerokość listwy ram wynosi 9 cm.

Wreszcie nasuwa się pytanie kto mógł malować te piękne dzieła sztuki? Malarz Krakowianin czy artysta koloński? Zdaje się, że na to pytanie nigdy pewnej odpowiedzi nauka nam nie da. Jak wskazuje analiza form, typy nie są tutejsze, raczej obce, zaczerpnięte ze sztuki zachodnich krajów, akcesoria i szczegóły plastyki mogą wiązać się z Krakowem, więc może to artysta, który był w Kolonji, zanim przybył do Krakowa i stamtąd przywiózł tekę studjów, swój »Formenschatz«, z którego czerpał wzory przy wykonaniu swych dzieł krakowskich.

II.

Dzieło Łukasza Cranacha starszego w zbiorach Polskiej Akademii Umiejętności.

Przy sposobności inwentaryzacji obrazów i rzeźb w posiadaniu P. Akademii Umiejętności będących, odnalazł się zamknięty w szafie portret Jerzego



Fig. 3. Lewe skrzydło tryptyku katedry miśnieńskiej z fundatorem ks. Jerzym Brodatym.



Fig. 4. Prawe skrzydło tryptyku katedry miśnieńskiej z fundatorką ks. Barbarą córką króla Kazimierza Jagiellończyka.

Brodatego księcia saskiego i miśnieńskiego, żonatego z córką Kazimierza Jagiellończyka. Obraz ten w czasie przebudowy gmachu ś. p. prof. B. Ulanowski polecił dla bezpieczeństwa zamknąć wraz z innymi cenniejszymi przedmiotami do szafy, aby nie zaginął; obecnie zaś, gdy przyszło mi spisać także

zamknięte pamiątki, wybitny ten zabytek portretowego malarstwa stał się przedmiotem mego badania.

Książę Jerzy zwany Brodatym urodził się w r. 1471 umarł 1539. Na podobiznie przedstawiony jest (patrz fig. 2) w popiersiu, z głową zwróconą w $\frac{3}{4}$ w prawo od widza, ubrany w szubę, na której futrzanym kołnierzu zwisa order złotego runa na ozdobnym szerokim łańcuchu. Książę trzyma ręce przed sobą, złożone dłońmi do siebie. Na palcu wskazującym prawej ręki widać sygnet złoty z szafirem. Głowa myśląca, silna, łysawa; twarz szeroka, oczy piwne, nos mierny, silnie wystający, na charakterystycznie wąskim podnosiu wąs szpakowaty, szczupły a długi. Dolną szczękę porasta broda siwa, gęsta. Cera dosyć krwista. Godny uwagi jest rysunek rąk, są one typowo crana-chowskie. Z rysów twarzy książę przypomina Fryderyka Mądrego na portretach robionych przez Albrechta Dürera i Łukasza Cranacha st. Tło podobizny niebieskie. Obraz malowany jest olejno na deseczce bukowej, grubości ponad 2 m/m, wys. 0'204 a szer. 0'147 m. Ramka stara zdaje się być pierwotna.

Z tyłu na desce malowidła znajdują się naklejone kartki papierowe, na jednej z nich widzimy nakreślony: *N^o 71*, na innej numer dawnego inwentarza 44, wreszcie na trzeciej naklejonej karteczce napis inkaustem, następnie po wypłowieniu wzmocniony atramentem:

HERTZOG GEORGE ZU SACHSEN
NATUS ANNO 1471. 27. AUG.
DENATUS D. 17. APRIL: A $\underline{\text{O}}$ 1539.
AETATIS 68.
SEPULTUS MISNIAE.

Deseczkę tę osłania druga jodłowa, wielkości 0'205 \times 0'143 m. a na niej kartka z napisem:

Georgius I elector Saxoniae barbatus
Natus A $\underline{\text{O}}$ 1471. 27 Aug.
Denatus d. 17 April: a: 1539
aetatis 68
Sepultus Misniae
Pictura viventis
Promotor Marthini Lutheri
postea ejus Persecutor
duxit uxorem Anno 1496
Barbaram Filiam Casimiri
Regis Poloniae

W górnym narożniku numer 44 dawnego inwentarza.

Portret nasz jest wybitnej wartości artystycznej i, jakśmy mówili, przedstawia księcia jako już siwiejącego starca, przeszło lat 60, z przed okresu zapuszczenia długiej brody, kiedyto po śmierci swej żony i ośmiorga dzieci na

zwany został »Brodatym«. Że portret jest dziełem Cranacha starszego świadczy o tem tryptyk jego pędzla, znajdujący się w katedrze miśnieńskiej z r. 1534, z portretami fundatorów księstwa saskich Jerzego Brodatego i jego żony Barbary.

Jest to obok właściwości pędzla ważny i oczywisty dowód autorstwa Cranacha i dlatego dając reprodukcje (fig. 3 i 4) dwóch skrzydeł tryptyku dorzucić winniśmy kilka słów objaśnienia ołtarza miśnieńskiego. Środkowy obraz otwartego tryptyku przedstawia po kolana Chrystusa Boleściwego (Schmerzmann), ociekającego krwią, z wyrazem żałości na twarzy. Z lewej strony stoi Matka Boska płacząca i podtrzymująca Pana Jezusa, z drugiej strony podtrzymuje go ś. Jan Ew. Nad głowami widać fryz aniołków z narzędziami Męki Pańskiej. Między kolanami Chrystusa znak pracowni artysty »smok skrzydlaty« tudzież rok 1534. Na tym wotywnym ołtarzu widoczne aniołki symbolizować się zdają śmierć dzieci.

Na skrzydle lewym widzimy klęczącego księcia miśnieńskiego Jerzego syna Albrechta Śmiałego w szubie z adamaszku wzorzystego, z futrzanym kołnierzem; na piersiach zwisa mu order złotego runa. Głowa księcia jest tu wierną kopią portretu ze Zbiorów P. Ak. Um. Za plecyma księcia stoją święci: Jakób z laską pielgrzyma oraz z wielkim kluczem ś. Piotr, wskazujący prawą ręką w górę ku niebu, dokąd odleciały dusze pomarłych dzieci¹⁾.

Jedna różnica uderza przy porównaniu obydwóch portretów, a mianowicie w traktowaniu rąk. Na krakowskim portrecie widać w układzie i rysunku tendencje do naturalistycznego ich opracowania, tymczasem na tryptyku są stylizowane. Ręce członków rodu Wettinów są przeważnie brzydkie, mięsiste, palce krótkie, grube, wygięte, z głęboko obciętemi paznokciami i z kciukiem, jakby spuchniętym. Ten typ ręki widzimy powtórzony u całego szeregu portretowanych książąt saskich, jak o tem przekonać się można choćby z publikacji Glasera²⁾. Również powtarza się w portretach ks. Jana Wytrwałego (der Beständige) z r. 1526, oraz ks. Jerzego, familijne także podobieństwo muszli ucha³⁾. Nadmienić jeszcze mi trzeba, że w obrazie miśnieńskim zdobią palce lewej ręki trzy złote pierścienie.

Na prawem skrzydle tryptyku klęczy królowna polska córka Kazimierza Jagiellończyka i Elżbiety Rakuszanki a od r. 1496 żona księcia saskiego, o którym była właśnie mowa. Księżna ubrana jest podobnie jak jej małżonek w szubę adamaszkową z kołnierzem futrzanym z wyciętym pod szyją prostokątnym gorsem, na którym zwisa renesansowy klejnot złoty sadzony perłami i drogiemi kamieniami. Poza jej postacią stoją dwaj święci: wsparty na mieczu ś. Paweł patrzy ze współczuciem na klęczącą i prawą ręką wskazuje na fryz anielski, z drugiej strony ś. Andrzej, wsparty na ramieniu skośnego krzyża,

¹⁾ Eduard Flehsig, *Tafelbilder Lucas Cranach's d. Ä. und seiner Werkstatt*, Lipsk 1900. s. 32, tabl. 124 i 125; por. również tegoż autora »Cranachstudien« Część I s. 274 nr. 61 gdzie przypuszcza, że przy namalowaniu skrzydeł tryptyku pomagał Cranach młodszy. Następnie na str. 275. nr. 64, omawiając istniejące portrety księcia mówi, że książę nosi długą brodę od r. 1538.

²⁾ Curt Glaser, *Lukas Cranach*, Lipsk, Insel-Verlag, 1923, s. 175, 176 lub w przedstawieniach Herkulesa na s. 130 i 131, na których artysta dał mitycznej postaci rysy księcia saskiego.

³⁾ Eduard Flehsig j. w. tabl. 88.

w głębokim zamyśleniu, położył dłoń na barku fundatorki. Księżna urodzona w 1478 r. zmarła 15 stycznia 1534, mając więc blisko lat 56, kiedy obraz był na ukończeniu, z czego wynika, że księstwo zamówili obraz i pozwali do niego jeszcze w r. 1533, a w następnym zostały obrazy tryptyku wykończone i przez artystę sygnowane.

Wszystko t. j. rysunek, faktura i tryptyk miśnieński, przemawia za moim zdaniem, że autorem portretu księcia Jerzego Brodatego ze zbiorów Akademii Umiejętności był Cranach starszy i że artysta malował go w ciągu roku 1533 jako studjum do zamówionego tryptyku miśnieńskiego.

Na zakończenie dodam jeszcze słów kilka o życiu i sztuce artysty. Łukasz Cranach starszy urodził się w r. 1472 w Kronach w Bawarii, był więc prawie rówieśnikiem A. Dürera, bo tylko o jeden rok młodszy od niego. Doczekawszy się sędziwego wieku zmarł 16 października 1553 r. w Weimarze. Uprawiał on malarstwo, drzeworytnictwo i miedziorytnictwo. Młodość spędził w Bawarii i właśnie ten pierwszy okres działalności artystycznej, po rok 1505, kiedy przybył na dwór Fryderyka Mądrego do Wittenbergi, był najświetniejszym w rozwoju jego sztuki. Należał on wtedy wraz z Albrechtem Altdorferem do szkoły naddunajskiej, obaj zaliczani do najwybitniejszych jej reprezentantów. Zbudziło się w nich wtedy głębokie odczucie natury, zmysł przestrzeni i zrozumieli czar pejzażu a w nim podporządkowanie istoty ludzkiej¹⁾.

Glaser widzi w jego ówczesnych dziełach znaczny wpływ mistrza monachijskiego Jana Polaka, który rzekomo pochodził z Krakowa; Cranach go wprowadził nie kopjował, ale on był dla niego punktem wyjścia na nową drogę sztuki²⁾. Siła i głębia jego twórczości poczęła mimo wielkiej produktywności obniżać się z chwilą, gdy w Wittenberdze, jako nadworny malarz, założył rozgłośną pracownię, a produkcja jego artystyczna nabrała znamion pracy warsztatowej. Obok zawodu malarskiego uprawiał aptekarstwo i był burmistrzem miasta; powodzenie materialne podziało na stronę artystyczną ujemnie, niemniej jednak był on twórcą szkoły saskiej, a właściwą sobie formą wywierał wpływ na sztukę niemiecką.

W dniu 1 stycznia 1508 nadał mu Fryderyk Mądry szlachectwo. Cranach do tego czasu używał często, lecz nie zawsze, sygnatury złożonej z inicjałów L. C., związanych ze sobą w monogram, dodając do niego datę. Od roku 1509 zaczął używać świeżo nadanego mu klejnotu szlacheckiego t. j. »Smoka skrzydlatego« do oznaczenia swych utworów — naprzód smoka ze skrzydłami poziomo ułożonymi, a od r. 1537 ze skrzydłami w górę wzniesionymi³⁾.

Z początkiem XVI w. zajmował Cranach najwybitniejsze stanowisko wśród artystów saskich i jako taki obsługiwał artystycznie wszystkie dwory książąt saskich a zatem: Fryderyka Mądrego, Jana Wytrwałego, Fryderyka Wspaniałomyślnego oraz jak to widzimy na naszych ilustracjach także ks. miśnieńskiego Jerzego Brodatego. Cranach przywiązał się szczerze do dynastji saskich a kiedy

¹⁾ Glaser, Lukas Cranach s. 16, 18.

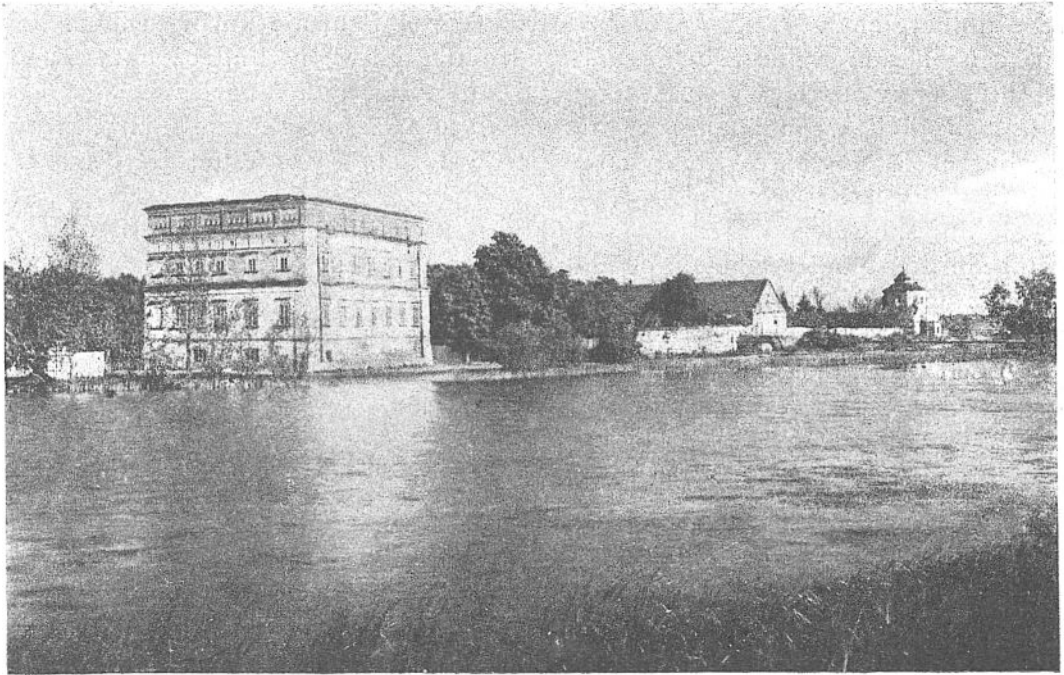
²⁾ Curt Glaser, Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei, München 1916, nakł. F. Bruckmann A—G, s. 265—276.

³⁾ Thieme-Becker, Künstlerlexikon t. VIII, 55 art. Friedländers.

pod Mühlbergiem w r. 1547 wojska Karola V pobily armje kurfirsta Jana Fryderyka a on sam wzięty do niewoli miał oddać głowę pod miecz kata, wtedy Cranach, znany cesarzowi z artystycznej działalności, na kolanach wybłagał u cesarza łaskę dla swego pana¹⁾, z którym też opuszcza Saksonję udając się do Augsburga. Pracownią wittenberską kierował odtąd wyłącznie jego syn Łukasz Cranach młodszy.

Jakim sposobem i kiedy opisany przez nas portret ks. Jerzego Brodatego dostał się do zbiorów Akademji, niewiadomo. Nie jest wykluczone, że pochodzi on z dawnego urzędzenia królewskiego zamku na Wawelu.

¹⁾ Curt Glaser, Cranach s. 178.



Czemierniki. Widok dworu i zabudowań od półn.-zachodu.

DWORY MUROWANE W MAŁOPOLSCE Z CZASÓW ODRODZENIA.

NAPISAŁ

STEFAN S. KOMORNICKI.

Praca niniejsza jest skróconą przeróbką części pracy doktorskiej, przedłożonej w r. 1910 Wydziałowi filozoficznemu Uniwersytetu Jagiellońskiego. Wyjątki z tej rozprawy czytane były trzykrotnie na posiedzeniach Komisji historii sztuki Akademii Umiejętności. Przed ogłoszeniem jednak drukiem rzecz wymagała jeszcze uzupełnień, których przeprowadzeniu przeszkodził wybuch wojny, a potem inne prace obowiązkowe. Dziś nie chcąc dłużej odkładać publikacji musiał autor ograniczyć się do wybrania z całości kilku zabytków, stanowiących grupę bardziej zwartą; wypadło je też oświetlić z odmiennego nieco punktu widzenia, niż w pierwotnej pracy. Wyłączono z niej budowle opracowane naukowo w nowszych czasach (Korzkiew, Modliszewice, Branice), oraz przejściową grupę mniejszych zamków, jak Drzewica i Spytkowice, która pod względem architektonicznym niewiele ma wspólnego z przedmiotem niniejszej pracy.

Autor wspomina z wdzięcznością przyjacielską pomoc, jakiej doznawał w najszerszej mierze od ś. p. Ludwika Chrzęszcza z Graboszyca, oraz gościnność ś. p. Ludwiki Rogoyskiej w Szymbarku. Zachowuje wdzięczność za pomoc i wskazówki, otrzymane od ś. p. arch. Zygmunta Hendla i ś. p. arch. Kazimierza Wyczyńskiego. Serdeczne podziękowanie winien również za wskazówki przy poszukiwaniach archiwalnych pp. Prof. Dr. Stanisławowi Kutrzebie i Dr. Franciszkowi Dudzie, zaś za gościnność pp. Stefanowi Czermińskiemu w Czemniernikach, Marji z hr. Pruszyńskich Duninowej w Kopytówce (Głębowice), Dr. Kazimierzowi Ramułtowi w Jeżowie, Zbigniewowi Sękiewiczowi w Szymbarku i Henrykowi Woźniakowskiemu z Biórkowa (Jakubowice).

Literatura: Łuszczkiewicz Władysław, Przyczynek do historii architektury dworu szlacheckiego w Polsce XVI wieku. Jeżów-Szymbark-Drzewica. Pamiętnik Akademii Umiejętności w Krakowie, Wydział: filologiczny i historyczno-filozoficzny, t. VIII. 1890, str. 193—222 (to samo częściowo skrócone w Sprawozdaniach Kom. hist. szt. IV. str. XCII). — Tomkowicz Dr. Stanisław, Powiat grybowski (inventaryzacja), Teka grona konserwatorów Galicji zachodniej I. str. 121—124. — Tenże, Powiat gorlicki, j. w. str. 309—313. — Mokłowski Kazimierz, Sztuka ludowa w Polsce, Lwów 1903 (str. 337—364). — Tomkowicz Dr. Stanisław, Powiat krakowski (inventaryzacja), Teka kons. j. w. II. str. 65—70 (Branice, lamus). — Tenże, Z wycieczki do Królestwa Polskiego, Spraw. VIII. szp. 187—190 (Modliszewice, ruina zameczku). — Tenże, Dwór obronny szlachecki z XVI w. w Korzkwi, Spraw. VIII. szp. CCLXXI—CCLXXXV. — Gloger Zygmunt, Budownictwo drzewne i wyroby z drzewa w dawnej Polsce, t. I., Warszawa 1907 (»Dwory ziemiańskie« str. 266—378). — S. Komornicki i Z. Hendel, Dwór w Jakubowicach, Sprawozdanie i wydawnictwo Wydziału Tow. Opieki nad pol. zabytkami sztuki i kultury za r. 1907, Kraków 1908, str. 3—18. — Szydłowski Tadeusz, Dwór w Rogowie, zabytek budownictwa drewnianego XVII w., Prace Kom. hist. szt. I, str. 184—235. — Bocheński Zbigniew, Dwór obronny w Dębnie, Kraków 1926.

Burger Fritz, Die Villen des Andrea Palladio, Leipzig (1910). — Patzak Bernhard, Die Renaissance- und Barockvilla in Italien, Bd. II, 2. Buch, Leipzig (1913). — Brandt Jürgen, Alt-Mecklenburgische Schlösser und Herrensitze, Berlin (1925). — Gauthier Joseph, Manoirs et gentilhomnières du Pays de France, I. La Vallée de la Loire, II. La Bretagne, Paris (1928), Ch. Massin & Cie. — Helmigk Hans Joachim, Märkische Herrenhäuser aus alter Zeit, Berlin (1928). — Hirschfeld Peter, Schleswig-Holsteinische Schlösser und Herrensitze im 16. und 17. Jahrhundert, Kiel 1929.

Dwór polski w znaczeniu zacieśnionem do samego mieszkalnego budynku dla ziemianina, do domu wolno stojącego w otoczeniu ogrodu i zabudowań gospodarskich, jest zdawna przedmiotem zainteresowania historyków kultury i sztuki, etnografów i artystów, oraz wykształconego ogółu. Próbowano ustalić typ dworu polskiego, szukając albo pierwiastku narodowego, któryby się uzewnętrzniał w sposobie budowania, albo przynajmniej jakichś ogólnych zasad, ogólnie przyjętego obyczaju, kształtu, któryby cechował dwory polskie w ciągu wieków. Ta droga nie mogła dotąd doprowadzić do zadowalających wyników, choćby ze względu na luźny i niezupełny materiał, którym się w tych próbach z konieczności posługiwano; materiału wystarczającego mogłaby bowiem dostarczyć tylko systematyczna inventaryzacja zabytków, dotąd nie przeprowadzona. Osobiste zaś i z ducha czasu płynące zainteresowania zacieśniały niekiedy cały przedmiot do grup lub typów, których rzekome cechy zbiorowe są niedość istotne, jako szczegóły raczej zdobnicze, będące może nieraz naleciałością późniejszą (dachy mansardowe, szczyty barokowe, ganeczki).

To też historia sztuki zwróciła się w ostatnich czasach do opracowywania najpierw pojedynczych dworów albo grup, związanych osobistością budowniczego, krótkim okresem powstania, czy wreszcie położeniem geograficznym.

Podejmuję tu próbę związania w całość dziejową, rozwojową, a do pewnego stopnia także typologiczną kilku zabytków, których najogólniejsze cechy wspólne dadzą się ująć w następującym określeniu: dwór m u r o w a n y, piętrowy, z okresu Odrodzenia (1510 — ok. 1630); kształt jego rzutu poziomego waha się między prostokątem o podziale wnętrza bardzo prostym, z basztą (lub basztami) narożną, a prostokątem z występami, którego wnętrze jest wyraźnie zróżnicowane i odpowiednio ugrupowane. Dwa z opisanych niżej zabytków posłużyły już były Łuszczkiewiczowi do podobnej pracy. Nie podejmę

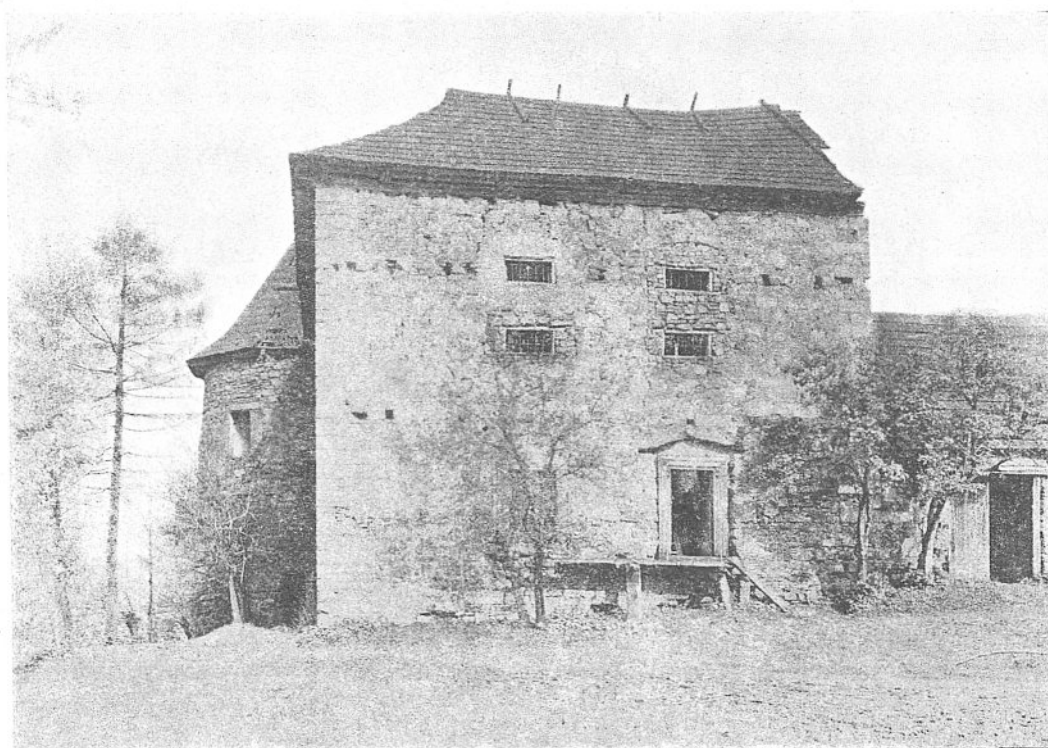


Fig. 1. Wieruszyce, dwór. Widok od zachodu.

tu jednak raz jeszcze rozprawy z niestrudżonym badaczem średniowiecznego budownictwa w Polsce, rozprawy przeprowadzonej już przez Mokłowskiego, Glogera i Szydłowskiego. Chodzi mi bowiem tylko o sprawdzenie przy pomocy nieco większej ilości podobnych zabytków 1) czy można dopatrywać się istotnego pokrewieństwa między nimi na tle kultury artystycznej Odrodzenia w Polsce, 2) czy w grupie tej ujawnia się rozwój od kształtów prostszych do bardziej złożonych, głównie w zakresie planu i rozwiązania fasad, 3) czy i jakie wzory postronne oddziaływały na kształtowanie się zabytków tej grupy, wreszcie 4) czy dwory tu opisane mogą być uważane za typ, związany z jakimś

częścią dawniejszego, współczesnego im i późniejszego budownictwa mieszkaniowego, wiejskiego w Polsce.

Zmierzając do celu w ten sposób określonego, wypadnie najpierw zająć się szczegółowym przeglądem każdego z tych zabytków i ustaleniem dat ich powstania. Ogólne wnioski, dające się wyprowadzić z osiągniętych tą drogą przesłanek, będą się starał przedstawić w ustępie końcowym niniejszej pracy.

1. Wieruszyce.

Obejście dworskie w Wieruszycach (wojew. krakowskie, powiat Bochnia, 2 km na wschód od Łapanowa) leży na południowym krańcu wsi, na górze

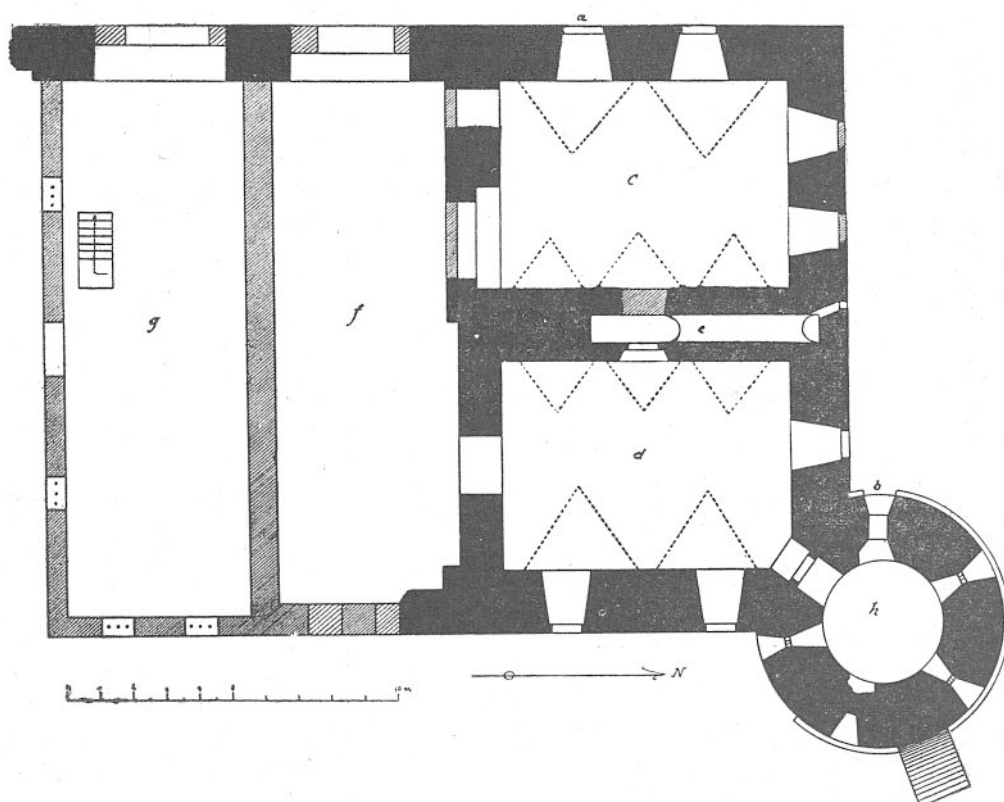


Fig. 2. Wieruszyce, dwór. Rzut poziomy parteru.

wyniesionej ok. 60 m. nad dno doliny rzeczki Stradomki. Droga dojazdowa wiedzie z doliny od wschodu, tworząc ostry zakos na stromym stoku; wyprowadza ona na płaskowzgórze, okrążając z prawej narożną basztę starego dworu, którego wschodnia ściana wyrasta wprost z krawędzi stoku. Budowla ta zamieniona była na spichlerz widać już oddawna, skoro w XVIII w., lub z początkiem XIX-go, zmurowano nowy dwór parterowy o kilkadziesiąt kroków dalej na wschód. Mimo przeznaczenie na użytek gospodarski dawny dwór był w półruinie już w r. 1910.

Stary dwór wieruski (fig. 1) składa się z dwóch, prawie równych co do

zajętego obszaru części: północnej, piętrowej i południowej, dziś (1910) parterowej, której tylko ściana zachodnia jest pierwotna. Razem tworzą na planie prostokąt, 24 na 17,5 m, położony dokładnie wzdłuż południka (fig. 2). Północno-wschodni narożnik tego prostokąta przechodzi w basztę o planie kolistym (średnica 7,5 m). Część północna dworu stanowiła pierwotnie odrębną całość. Zbudowana z miejscowego, łamanego piaskowca o chaotycznym układzie wątku, ma węgly od fundamentów aż po dach ujęte w starannie obrobione sztuki ciosu.

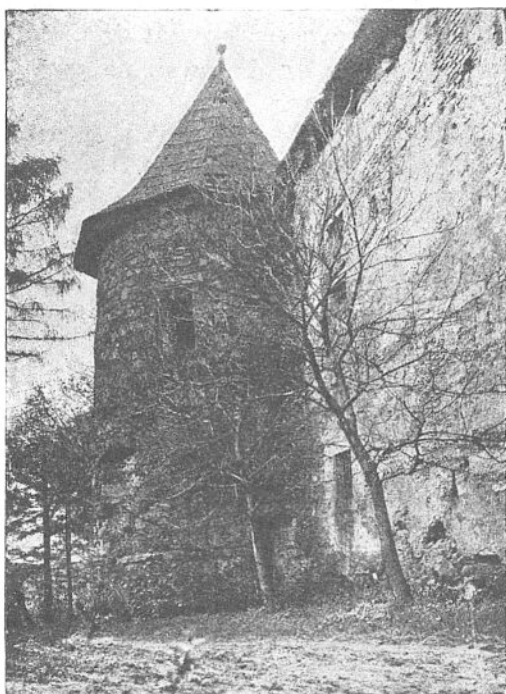


Fig. 3. Wieruszyce, dwór. Północna ściana i baszta.

Do segmentowych sklepień nad otworami drzwi i okien użyto cegły. Jak wskazują niewyraźne ślady, budynek był w całości otynkowany, zapewne odnowa. Ściany są gładkie; jedynie baszta ma cokół wysokości do 2 m, którego wyskok przykrywa pierścień ciosowy, skromnie profilowany; baszta zwęża się nieznacznie drugi raz od nasady piętra (fig. 4). Szkarpa wspierająca basztę od wschodu jest niewątpliwie późniejsza. Otwory okienne parteru są niewielkie i różnych wymiarów (80×85 — 100×127 cm), ujęte w proste, ciosowe ramy o ściętych krawędziach i zakratowane. Okna piętra, dziś zamurowane (z pozostawieniem małych, zakratowanych otworów), były znacznie większe; przy przeróbce usunięto widocznie ich kamienne obramienia.

Do wnętrza wiodą dwa wejścia: główne, w fasadzie zachodniej, po prawej stronie, wyniesione jest dość znacznie nad dzisiejszy poziom dziedzińca (1,40 m); pięknie profilowane odrzwia dębowe są zapewne pierwotne (fig. 5). Drugim wejściem jest wąska furtka (poterna), wiodąca na równi z poziomem do baszty, również od zachodu (fig. 3). Otwory drzwiowe w południowej ścianie tej części dworu są, jak zobaczymy, zapewne nieco późniejsze. Wnętrze składa się z dwu prostokątnych izb, niegdyś przykrytych sklepieniami beczkowymi (wylotowemi), po których pozostały tylko stopy międzylunetowe na ścianach. Obie izby przegradza w grubości muru wąski, beczkowo sklepiony korytarzyk, oświetlony małą strzelnicą kluczową. Sklepienia obydwu izb miały od strony korytarzyka po trzy lunety, zaś od strony ścian zewnętrznych po dwie; stworzono tu więc swoistą symetrię wewnątrz, w zgodzie z symetrią fasad (otwory) i z rozmieszczeniem ciśnienia sklepień na nierównej grubości muru. Z rogu izby wschodniej wiodą drzwi (dziś zamurowane) do okrągłej izdebki w baszcie, oświetlonej trzema strzelnicami; strzelnice te są w połowie grubości muru zamknięte płytami kamiennymi z otworem kluczowym. Powyżej strzelnic są szersze okienka obserwacyjne

(fig. 4). Izdebka w baszcie nie ma pułapu; zapadło się również sklepienie umieszczonego pod nią lochu, który miał połączenie z niedostępnymi dziś (1910) piwnicami północnej części dworu.

Piętro, na które wchodzi się z izby wschodniej po drewnianych schodach (z czasów przeróbki dworu na spichlerz), ma podział podobny jak parter. Obie izby i korytarzyk są w zupełnej prawie ruinie; lepiej zachowana zachodnia ma jeszcze belki, skromnie fazowane, z dawniejszego pułapu. Wejście z izby wschodniej do korytarzyka zachowało odrzwia kamienne o profilu renesansowym, z grubo rzeźbioną tarczą herbu Śreniawa na nadprożu (fig. 6). Wreszcie z drzwi, wiodących niegdyś z tej izby do nieistniejącego piętra na południowej części dworu, pozostały odrzwia dębowe, podobne jak w głównym wejściu.

Dach dzisiejszy na północnej części dworu składa się z dwu dachów siodłowych, krytych gontem, urwanych ku południowi, a trójkątnymi połami opadających ku północy. Dachy te przedłużały się widocznie na południową część dworu; ucięto je, gdy burzono na niej piętro. Stożkowy (raczej strzelisty, 8-oboczny) dach baszty, zakończony rodzajem pazdura, ma zapewne kształt podobny do pierwotnego; jest jednak widocznie późniejszy.

Resztką południowej części dworu, wysokości 3 m (północna ma wysokość, zapewne pierwotną, 8,5 m), składa się z dwu długich przestrzeni, używanych dziś na wozownie, więc na poziomie dziedzińca; przechodzą one w poprzek całej szerokości budynku. Pierwotna ściana zachodnia murowana jest również z łamanego kamienia, inne, nowsze, są ceglane. Szczyłek przedłużenia wspomnianej ściany dalej ku południowi, gdzie pozostaje jeszcze około 6 m równego gruntu, wskazywałby, że budynek mógł być w tym kierunku dłuższy. Śladu murów wszakże niema.

Dach na południowej części dworu jest prawdopodobnie obniżoną w czasie burzenia piętra drugą połową dachu, przykrywającego niegdyś dwór jednolicie, przez całą jego długość. W miejscu, gdzie wspomniana pierwotna ściana styka się (do lica) z północną częścią dworu, widać wyraźną przerwę wątku, co wskazuje, że obie części nie powstały równocześnie. O tem, która z nich jest wcześniejsza, zdaje się rozstrzygać odrębny układ ciosów narożnika części północnej, w miejscu zetknięcia; zatem dobudowano później część południową.

Różnica wieku nie musi być jednak znaczna. Wskazuje na to data, jedyna, jaką w całym zabytku udało się odszukać, wykuta wypukło na kamiennym nadprożu odrzwi, w piwnicy pod częścią południową: 15 + 31 (krzyżyk równoramienny pośrodku jest zakończeniem późnogotyckiego okroju nadproża). Rok 1531 byłby zatem ostateczną datą powstania całości dworu w Wieruszycach. Datę budowy części północnej, starszej, można oznaczyć tylko w przybliżeniu



Fig. 4. Wieruszyce, dwór. Przyziom baszty od półn. wschodu.

najwcześniej na drugie dziesięciolecie XVI w. Niewiele mamy podstaw do wnioskowania o jej wieku. Szczegółów architektonicznych zostało bardzo mało, a te które są, odznaczają się surową niemal prostotą; zważyć trzeba, że odrzwia z herbem Śreniawa mogły być później dodane. Ślady międzylunetowych wsporników sklepień w izbach parteru, duże okna piętra i symetria otworów na fasadach wskazują, że budowniczy dworu wieruskiego działał już, w swym skromnym zakresie, w duchu Odrodzenia. Świąciło ono największe triumfy w pałacu królewskim bliskiej stolicy właśnie w drugim dziesięcioleciu XVI w. Zaznacza się coprawda w naszym zabytku także pierwiastek średniowieczny, przynajmniej w konstrukcji strzelnic i w pierścieniu ciosowym, przykrywającym cokół baszty; widać go także w okroju odrzwi dębowych głównego wejścia (fig. 5) i na piętrze. Takie szczegóły

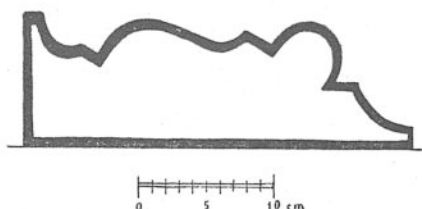


Fig. 5. Wieruszyce, dwór. Okroj odrzwi dębowych.

jednak w naszych warunkach nie wystarczają do wcześniejszego datowania budowy. Źródła archiwalne milczą o budynku mieszkalnym. Wiemy z nich tylko, że wieś Wieruszyce była w XVI w. w posiadaniu rodziny Wieruskich herbu Śreniawa; wedle podania (zżytkował je J. I. Kraszewski: »Za króla Łoktka«) dobra te miał jej nadać Łokietek. Wieruscy wymarli w XVII w. na Janie Ste-

fanie, rotmistrzu królewskim, po którym w r. 1637 córki Helena i Anna dziedziczą Wieruszyce wraz z *curia seu fortalitium* i inne dobra¹⁾.

2. Jeżów.

Podobny kształtem i układem wewnętrznym do dworu w Wieruszycach jest znany z opisu W. Łuszczkiewicza dwór w Jeżowie pod Bobową, w powiecie grybowskim (wojew. krakowskie). Opis ten²⁾ i niektóre z dołączonych doń rysunków, robione widocznie w pośpiechu, są nieco niedokładne. Interesujący zabytek zasługuje na powtórne opracowanie.

Dwór jeżowski różni się od wieruskiego położeniem nizinem: leży w szerokiej dolinie rzeki Białej (dopływ Dunajca), na prawym jej brzegu, u północnego krańca wsi Jeżów. Południowa ściana dworu przytyka wprost do szerokiej, dobrze jeszcze widocznej fosy, która o kilkadziesiąt metrów dalej zatacza krąg ku północy i rozszerza się w staw obok toru kolei Tarnów-Stróże, dziś suchy (fig. 7). Po wschodniej stronie dworu grunt wznosi się nieco i tutaj, zarówno jak od północy, gdzie jest dziedziniec gospodarski, śladów fosy niema.

Dwór jest piętrowy, przykryty dziś niskim, czterospadkowym dachem, wspartym na drewnianych kroksztynach. Zmuruwany z miejscowego, drobno łamanego piaskowca z małą domieszką cegły, tynkowany, przedstawia się w rzucie poziomym jako krótki prostokąt o załamanej nieco ścianie zachodniej, z eliptyczną basztą w narożniku południowo-wschodnim (fig. 8). Orientacja budynku nie jest dokładna: jego oś dłuższa odchyła się nieznacznie ku pół-

¹⁾ Ind. Decr. Castr. Sandec. Nr. 271. 1637—1640. 27. VII. 1637.

²⁾ Pamiętnik Akad. Umiej. w Krakowie, Wydziały: filolog. i hist.-filoz., VIII. 1890., str. 199—205. Skrócone powtórzenia w Spraw. K. h. s., t. IV, str. XCII i Tece konserw., t. I, str. 121.

nocnemu zachodowi. Ściany są gładkie, nieco zeskarpowane; baszta rozszerza się na piętrze (o. 25 cm) w wykusz, wsparty segmentowymi arkadkami na 12-u jednostopniowych kroksztynach kamiennych (fig. 9).

Wnętrze podzielone jest jaknajprościej: w parterze są cztery izby prostokątne i piąta malutka, nieforemna, w baszcie. Południowa część parteru ma mury znacznej grubości; niewielkie izby, sklepione beczkowo, mają tylko po jednym oknie. Część północna natomiast składa się z izb przestronnych, jasno oświetlonych; mury są tu o wiele cieńsze, a wymiary izb dowodzą, że sklepień w nich nie było od początku. Izdebka w baszcie jest sklepiona, oświetlona małym okienkiem od północy; łączy się ona z sąsiednią izbą parteru ciasnymi drzwiami, których ościeże drażą otwory do zatarasowania przejścia belką. Podobny podział ma piętro: od południa dwie izby o grubych murach, oświetlone jednym lub (zachodnia) dwoma oknami, od północy zaś całą szerokość budynku zajmuje jedna sala o murach cieńszych i o siedmiu oknach. Izdebka w baszcie jest regularnie eliptyczna i ma cztery małe okienka dokoła. Pułapy są tu wszędzie belkowane (belki tylko skrawężone). Południowa część dworu w Jeżowie przypomina więc bardzo północną dworu w Wieruszycach; w Jeżowie brak tylko korytarzyka między izbami, a baszta ma plan eliptyczny nie kolisty. Podobnie jak w Wieruszycach trudno w Jeżowie ustalić pierwotne umieszczenie schodów; tam mogły się one mieścić w baszcie, choć nie zostały po nich ślady; tu baszta jest za ciasna i w parterze zasklepiona. Dziś w jeżowskim dworze jest schodów dwoje; te, które wychodzą z izby północno-wschodniej parteru nie są chyba w pierwotnym miejscu, przecinają bowiem okno; kręcone schody, wiodące na piętro z drewnianej, parterowej przybudówki, dostawionej od wschodu, są również nowsze. Trafiają one jednak na poziomie piętra na pierwotne drzwi (w gładkiej ramie kamiennej) w ścianie magistralnej. Dach przybudówki zasłania tu uskok muru o 40 cm; byłby to ślad ganku zewnętrznego, który mógł się łączyć również z zewnętrznymi, drewnianymi schodami. Wyjście na strych wiodło zapewne z wewnątrz, przez otwór w pułapie. Na strychu tym zwraca uwagę interesujący szczegół: mury zewnętrzne budynku wystają ponad polepę o 50 cm i są tynkowane; do stryżku nad basztą jest w nich wycięte foremne przejście. Do tej sprawy powrócę poniżej.

Dekorację fasad stanowią tylko ramy okien piętra (dobry rysunek podaje Łuszczkiewicz, l. c. str. 203), skromnie profilowane, ze śladami krzyżów kamiennych. Zachowały się one tylko w południowej części dworu. Znalazły się nadto ślady malarskiej dekoracji zewnętrznej, przynajmniej na ścianach piętra baszty; jestto fryz z girland wawrzynowych, poprawiony i uzupełniony

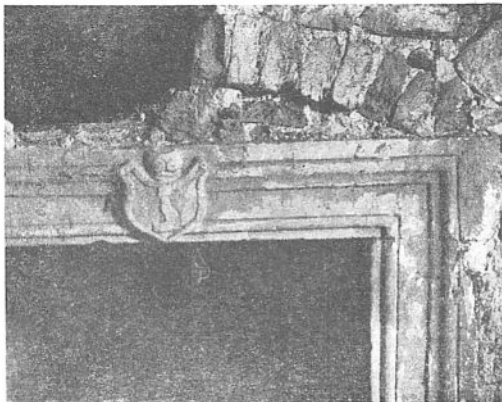


Fig. 6. Wieruszycze, dwór. Odrzwi kamienne na piętrze.

niezbyt właściwie w latach 1897—1910, (fig. 9); dekoracja ta, sądząc z wymiarów jej źle zachowanych resztek, nie rozciągała się na dalsze ściany budynku.

Wnętrze zachowało z dekoracji kamieniarskiej na pierwotnym miejscu tylko odrzwia między dwiema południowymi izbami. Profil ich, złożony z dwóch piętek i trzech listew (rys. u Łuszczkiewicza, l. c. str. 204), załamuje się na węgach pod kątem prostym ku środkowi; poniżej załamania, na węgach lewym, wyrzeźbiony jest bardzo płasko (do lica) kielich archaicznego kształtu, na stożkowej, żłobkowanej nóżce; wyrastają zeń palczaste, stylizowane liście (zbarbaryzowany akant?) i gałązka z żółździami. Podobną stylizację o cechach



Fig. 7. Jezów, dwór. Widok od zachodu, przed restauracją. (Fot. dr. K. Ramułt).

przypominających bizantyńską widzimy na dwóch fragmentach architektonicznych, znalezionych w gruzie wypełniającym zamurowaną nyżę w zachodniej ścianie zewnętrznej na piętrze; jeden z nich (fig. 11) jest ułamkiem jakiegoś cokołu (pod kominkiem?), którego baza ma profil podobny, jak opisane odrzwia, na fryzie zaś jest płaskorzeźbiona gałązka z liśćmi i winnymi gronami, oraz 2 tarcze herbowe, kroju niemieckiego, z herbami Gryf i Strzemię. Na środkowej listwie bazy widać (pod tarczą z Gryfem) znak kamieniarza, podobny do odwróconej w lewo litery Ł. Drugi ułamek (fig. 12), prostokątny, pochodzi może z fryzu nad drzwiami; przedstawia w płaskorzeźbie róg myśliwski z liśćmi i winnymi gronami, niby róg obfitości; kryje się on na prawo pod brzegiem tarczy, na której widać wyraźnie tylko wypukłą literę A. Wreszcie w zachodniej izbie piętra zachował się częściowo kominek w ścianie działowej od strony sali; fryz i gzyms pod kapturem podtrzymują dwa pilastry jońskie; w lewym

pierwotnym rozpoznać można z szczegółów tylko głowicę t. zw. rzymską o spłaszczonej poduszce.

Rzeźbiona tablica »erekcyjna« dworu jeżowskiego (fig. 10), umieszczona pierwotnie podobno nad drzwiami piętra, potem przeniesiona nad główne wejście od północy, dziś wmurowana jest w oścież okna w izbie wschodniej parteru. Wyszła ona niewątpliwie z pod tego samego dłuta, co opisane wyżej fragmenty (wymiary $0,49 \times 0,405$ m). Przedstawia w płaskorzeźbie tarczę herbową kroju polskiego, obramowaną rzędem listków, podtrzymywaną przez dwóch nagich ludzi, osłoniętych liśćmi dokoła bioder (*tenants, sauvages*). Na tarczy znak herbu Ogończyk z literami A i S (odwrócone) po bokach; z wielkiego, otłuczonego hełmu wyrastają liściaste labry (w herald. lewym widać

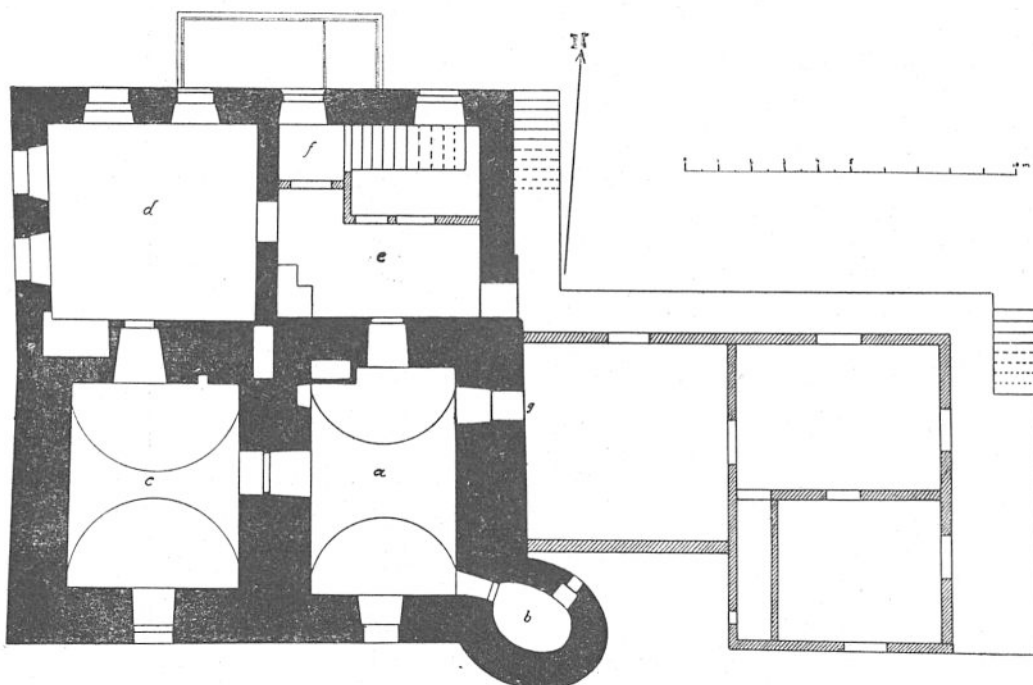


Fig. 8. Jeżów, dwór. Rzut poziomy parteru.

wplecioną »leluję«). W klejnocie dwie wzniesione ręce, przez które przechodzi trzywierszowy, ryty napis:

GDI PAN · BOG · SNAMI
WSYTKO MIECZ BĘDZIEMY
1 5 4 4

U dołu tarczy, na prawo, widnieje wyraźnie znany nam znak kamieniarza ∇ . Tablicę tę pomalowano niegdyś, już po uszkodzeniu, dodając »dzikim ludziom« ubrania; na środkowym liściu korony dorysowano twarz. Łuszczkiewicz i Wyspiański (który robił zdjęcia rysunkowe) oglądali tablicę umieszczoną wysoko nad drzwiami i zapewne w pośpiechu, o którym świadczą także niedokładności opisu; dlatego chyba wzięli domalowania za szczegóły rzeźby i upodobnili

tablicę jeżowską do tablicy na pomniku Ligęzy w farze bieckiej¹⁾). Resztką plastycznej dekoracji dworu w Jeżowie jest jeszcze ślad supraporty z tarczą herbową (Ogończyk? hełm, a zwłaszcza trójlistna korona, zupełnie podobne jak na tablicy datowanej) i napisem

VI VIS
C(?) O

nad drzwiami ze wschodniej izby piętra do sali. Mniej wyraźne fragmenty



Fig 9. Jeżów, dwór. Widok od połudn.-wschodu. (Fot. dr. K. Ramułt).

znajdują się jeszcze nad kominkiem w izdebce na piętrze baszty, oraz nad drzwiami z izby zachodniej piętra do sali.

Wnętrze dworu jeżowskiego ma nadto dekorację malarską, szczególnie bogatą w zachodniej izbie piętra; na parterze niema jej zupełnie. Technika

¹⁾ Spraw. IV. str. LXXXVIII.

malowideł jest klejowa; z barw zachowały jeszcze niejaką świeżość brunatnoczerwona, złoto-żółta i kamiennie-zielona. Dekoracja w owej izbie zachodniej (fig. 13) obiega ściany i ościeże okien w trzech pasach: dolny zdobią dziś łodygi kwiatów, wyrastające z mis, górą powiązane arkadkami (inaczej u Łuszczkiewicza, l. c. str. 205), na tle brunatno czerwonym; pas środkowy, ograniczony szerokimi, gładkimi listwami, przedstawia krajobrazy, poprzerywane tylko otworami drzwi i okien, zresztą wiążące się niejako w całość; na pierwszym planie widać wielkie drzewa rosnące w falistej okolicy, a pośród nich małe postaci ludzkie w scenach myśliwskich i żeglarskich¹⁾, oraz budowle na wzgórzach (fig. 13); tło jest tu cielisto różowe. Górny pas wreszcie, również blado różowy, zdobią krótkie, pękate girlandy z owoców i liści, powiązane wstęgami, których kokardy opuszczają końce ku muszłom, ustawionym na dolnej listwie fryzu. Wielką muszlę, ujętą w woluty, widać także na kapturze opisanego wyżej kominka, nad którym wyłowany jest prostokątny obraz, ujęty w ramy z liści, przedstawiający patronów od ognia: ś. Florjana z lewej i ś. Wawrzyńca z prawej strony (fig. 14). Nad drzwiami i oknami są kartusze rozmaitego kształtu, otoczone wolutami. Wreszcie w ścianie wschodniej, między kominkiem a odrzwiami kamiennymi jest niska nyża, przesklepiona segmentowo, w której ponad dolnym pasem można dostrzedz reszki obrazu Ukrzyżowania; nad nyżą ślad kartusza, z którego opadają na boki poły płaszcza gro-nostajowego. Naprzeciw, w ścianie zachodniej, jest druga nyża, nieco wyższa, przesklepiona dwoma łukami segmentowymi, wspartymi pośrodku na krok-sztywnie kamiennym podobnym do tych, które dźwigają wykusz baszty. Nyżę tę odkryto w latach 1897—1909; była ona zamurowana (por. wyżej str. 72, w. 12 od d.) i wypełniona gruzem, zawierającym opisane wyżej fragmenty rzeźbione, stylem pokrewne tablicy z r. 1544. Na tynku kryjącym zamurowanie ciągnęła się dekoracja malarska, dziś zniszczona przez odkrycie nyży (której środek wypada tam, gdzie na fig. 13 widać 4 pnie drzew o jednej koronie). Szczegół to ważny do datowania malowideł, obok ich mało znaczących cech stylowych. — Dekoracja malarska izby wschodniej ogranicza się do fryzu pod pułapem; są tam zielone, lekkie girlandy z liści wawrzynu, powiązane wstęgami, oraz grube liście akantu, siedzące na dolnej listwie fryzu. Nadto nad drzwiami do sali widnieje kartusz o giętych brzegach, obejmujący szczątki owej plastycznej



Fig. 10. Jezów, dwór. Tablica z r. 1544.

¹⁾ Por. Kopera, Dzieje malarstwa, t. II., Kraków 1926, fig. 171 i 172 wedł. zdjęć autora.

tablicy herbowej z literami VI...VIS; w kartuszu tym niewiele zapewne szczegółów jest pierwotnych. To samo wypada powiedzieć o fryzie zdobiącym dziś izdebkę w baszcie, jeśli wogóle były tam ślady malowań przed odnowieniem dworu.

Obszerny opis dekoracji dworu jezowskiego znalazł się w niniejszej pracy, poświęconej głównie architektonicznym kształtom dworów, ze względu na znaczenie tej dekoracji dla wyświetlenia dziejów samej budowli. Wystąpi ono wyraźniej w zestawieniu z zapiskami archiwalnymi, dotyczącymi właścicieli Jezowa w w. XVI, a nawet samego budynku.

Dokument działu majątkowego z 3 maja 1527, przytoczony przez Łuszczkiewicza¹⁾, wspomina wprawdzie o *fortalicium* i *castrum* w Jezowie, odnosi się jednak widocznie do samego tylko obejścia dworskiego; wymienia bowiem *palatium*, ale nie opisuje jego wnętrza. Skądinąd już wyrażono wątpliwość, czy dokument ten odnosi się wogóle do dzisiejszego dworu, nie zaś do zamczku stojącego niegdyś na zachodnim brzegu Białej, w miejscu zwanem



Fig. 11. Jezów, dwór. Fragment architektoniczny.

»Zamczysko«²⁾. Natomiast nieznaną jeszcze Łuszczkiewiczowi dokument z 18 listopada 1525 r.³⁾ daje opis budynku mieszkalnego dziedziców, nasuwający przypuszczenie, że chodzi tam o istniejący dotąd dwór jezowski, a przynajmniej o jego część. Dokument ten opisuje akt działu *fortalicium Jezow* (gdzieinziej także *Yessow*), dokonany z urzędu przez *nobiles Joannes Crzesz de Mączyna et Jacobus Thagoborzsky de Chomranycze*; działki otrzymali Krzysztof, Druzjana (nie »Krzysztof Drusiama«)

i Zofja, dzieci Mikołaja Bobowskiego, oraz Mikołaj *alias Mykosz*, Barbara i Ewa, dzieci Mikołaja Kotowskiego. Obchodzący nas tu przedmiot podziału składał się z następujących przestrzeni: »...*Item due albe stube alias szwyethnyczky et Caminata alias komnatha et omnia reservacula alias schowane supra eisdem stubis albis Item Celarium et Caminata supra celarium Item Ganku due partes Item przegrodek wssytek et stuba nigra et szamborza supra valvam alias nad wroty.... Item pons alias Mosthu duas partes....*«. Podział ten był zaczepiany ze strony Przeclawy z Gorskich Szalowskiej, żony Adama, która otrzymała część, a rościła sobie prawa do całości *castrum*; mimo to Bobowscy w latach następnych częścią darowują⁴⁾, częścią sprzedają⁵⁾ swoje działki. Nabywcą był Adam Susz (Sus, Suss, Szusz), którego inny dokument już 2. IV. 1528 nazywa *de Jezow heres*. Ten Susz nie jest znany naszym heraldykom; nazwisko jego jako właściciela Jezowa spotyka się w aktach do

¹⁾ l. c. str. 201.

²⁾ Teka kons. I. str. 121.

³⁾ Inscr. Castr. Sandec. t. 1516--1526, str. 351 i n.

⁴⁾ 28. XI. 1527. Inscr. Relat. Decret. Biecen. 6. str. 525 i 6. II, 1528. Acta Teor. Biecen. 6. str. 439.

⁵⁾ 6. II. 1528. j. w. str. 442.

r. 1552, a obok niego *Clemens Gorsky de Jezow et lypniczka sue sortis heres*¹⁾; przypuszczać więc wolno, że Susz posiadał główną część wsi z dworem. Później spotykamy się z nazwiskiem dziedzicznego właściciela Jeżowa dopiero w r. 1571²⁾; jest nim Adam Brzeński, znany w heraldyce tylko z nazwiska, jako jedyny przedstawiciel tej rodziny niewiadomego herbu; zmarł on przed 6. X. 1588³⁾ zostawiając majątność rodzinom Buczyńskich, Zieleńskich i Domarackich. Można go uważać za identycznego z Adamem Suszem, raczej jednak za tegoż syna, który mógł zmienić nazwisko rodowe Susz na Brzeński od okolicznej wsi Brzany. Podział majątku, datujący się od r. 1525 istniał zapewne i nadal, gdyż 4. VI. 1588⁴⁾ wymieniony jest prepozyt kolegiaty bobowskiej Marcin Winarski, jako właściciel Jeżowa i graniczących od południa folwarków Wilczyska, Moroń i Horzanka. — Z dalszych dziejów Jeżowa wspomnieć jeszcze warto, że w r. 1608 mieszkał tam *Albertus Rozen haereticus*⁵⁾; dalej, że w XVII w. dobra te są w posiadaniu rodziny Kurdwanowskich, a w pierwszej połowie w. XVIII przechodzą na konwent o. o. Bernardynów w Nowym Sączu. W XIX w. musiały być w upadku, skoro piętro dworu przerobiono na spichlerz, niszcząc przytem krzyże kamienne w oknach piętra; dopiero pod koniec wieku (r. 1897) nowonabywca dr. Kazimierz Ramułt rozpoczął powolną restaurację zabytku, przeznaczonego już dziś w całości na cele mieszkalne właścicieli.

Zestawiając teraz cechy architektury dworu jeżowskiego z jego dekoracją rzeźbiarską, epigrafiką i z wiadomościami archiwalnymi, można próbować odtworzenia dziejów powstania zabytku, przynajmniej w tym kształcie, w jakim go dziś widzimy. Część południowa różni się od północnej niezwykłą grubością murów i małą ilością otworów; w planie jest bardzo podobna do północnej części dworu w Wieruszycach: i tu i tam dwie izby prostokątne, z których jedna łączy się z narożną basztą. Tak samo jak w Wieruszycach pierwotny ten dwór jeżowski później rozszerzono, posuwając się tu ku północy; równocześnie zrekonstruowano część pierwotną. Dobudowa ma nietylko cieńsze mury i większą ilość okien, ale jej ściana zachodnia odchyła się znacznie od kierunku starszej. Datą rozszerzenia dworu byłby rok 1544, wryty na tablicy z herbem Ogończyk i z literami A. S., odpowiadającymi nazwisku Adama Susza, nabywcy Jeżowa z r. 1527/8; ten przystąpił zapewne do przebudowy dopiero po pozbyciu się reszty współwłaścicieli *fortalicium*, Przeclawy Szalowskiej i Kotowskich, o czym akta nie przechowały niestety wiadomości. — Opis dworu jeżowskiego w akcie z r. 1525 odpowiadałby mniej więcej stanowi



Fig. 12. Jeżów, dwór(?). Fragment rzeźby z rogiem obfitości i literą A.

¹⁾ Zapewne dziedzic P. Szalowskiej, *Castr. Sand.* 4. str. 135. 30. XI. 1545.

²⁾ 3. XI., *Castr. Sand.* 13. str. 715.

³⁾ *Castr. Sand.* 21. str. 647.

⁴⁾ *Castr. Sand.* 21. str. 391.

⁵⁾ *Teka kons.* I. str. 121.

poprzedzającemu rekonstrukcję; komnaty piętra zapewne nazwane tam są *due albe stube*, a strych nad nimi (z tynkowanymi ściankami, por. str. 69) — *schowanye*; *Celarium et Caminata supra celarium* oznaczałyby izdebki w baszcie, dolną sklepioną spizarkę i górną większą, z kominkiem. Trudniej ustalić położenie owej *Caminata alias komnata*, wymienionej po *szwyethnyczkach*; skoro przyznano spadkobiercom spizarkę w baszcie, dano im chyba dostęp do niej od wnętrza, zatem *komnatha* mogłaby oznaczać wschodnią izbę parteru. *Ganku due partes* oznaczałyby drewniane ganki zewnętrzne od wschodu (p. wyżej str. 69) wraz ze schodami, o których niema osobnej wzmianki. Podział z urzędu dokonany, byłby więc zaprawdę złośliwy dla Przeclawy Szalowskiej, której by była pozostała w ten sposób tylko zachodnia izba parteru bez osobnego

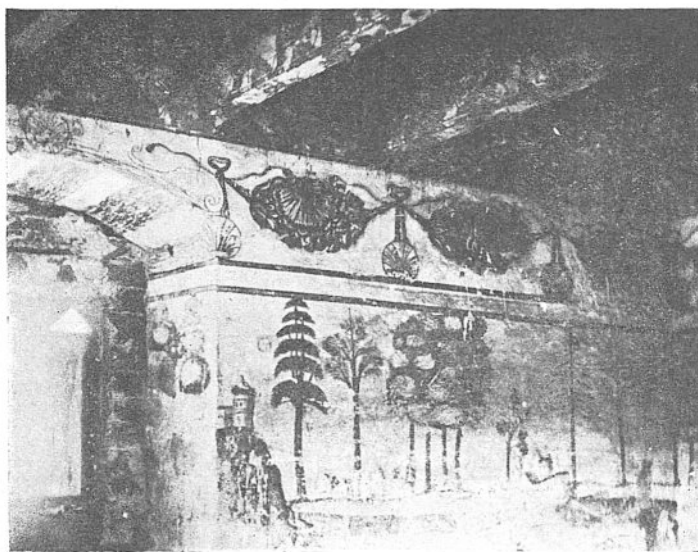


Fig. 13. Jeżów, dwór. Ozdoba malarska izby piętra, przed odnowieniem. (Fot. dr. K. Ramułt).

wejścia; dzisiejszy bowiem otwór ku północy wydaje się późniejszy, a jedyne wejście do dworu musiało być od wschodu. Dalsze określenia wspomnianego opisu prowadzą już poza budynek mieszkalny, wskazują na *stuba nigra* (piekarnia? czeladnia?) i przygródek z bramą, nad którą znajdowała się *szamborza* (samborza, izdebka odźwiernego). Co do czasu powstania tego *castrum*, a przedewszystkiem budynku mieszkalnego, mamy tylko rok 1525 *ad quem* podobnie jak r. 1531 w Wieruszycach. Wolno

przypuszczać, że południową część dworu jeżowskiego zbudowano w pierwszym dwudziestoleciu XVI w.

Pewniejszą wydaje się data rozszerzenia i przeróbki pierwotnego dworu; roboty te mogły być rozpoczęte po r. 1525, ukończono je zapewne, zgodnie z datą na tablicy z herbem, w r. 1544. Tablica przechowała nam, prócz daty i monogramu właściciela, także szczegóły rzeźbione o tych samych cechach, co ozdoba odrzwi na piętrze i co rzeźby na luźnych uławkach, z których jeden ma nawet ten sam znak kamieniarza. Te rzeźby, a co najważniejsze odrzwia, pochodzą zatem z r. 1544. Natomiast niema tej pewności co do obramień okien, zachowanych tylko na piętrze południowej części dworu; profil ich jest prostszy i surowszy od profilu wspomnianych odrzwi, możnaby więc przypuszczać, że tkwiły one już w pierwotnej budowie. Za pochodzeniem tych obramień z r. 1544 przemawiałby jednak kształt owych odrzwi zewnętrznych, wiodących na piętro niegdyś z ganku; są one zupełnie gładkie, jak obramienia

okien w Wieruszycach; nasuwa się więc przypuszczenie, że pierwotne okna w Jeżowie były oprawne w gładkie sztuki ciosu i że w r. 1544 zastąpiono je ozdobniejszymi. Nie mając pewności, czy okna północnej części piętra miały przed zniszczeniem takie same obramienia z krzyżami (sprawa ta już u Łuszczkiewicza jest niejasna), nie można ściśle datować obramień zachowanych i trzeba czas ich powstania mieścić nadal w okresie ok. 1510–1544 r.

Dekorację malarską dworu w Jeżowie uważał Łuszczkiewicz za współczesną tablicy z r. 1544; w tem samym przekonaniu utwierdzały mnie zrazu litery A. S. i herb Ogończyk, wplecione w malowany fryz pokoiku w baszcie. Wspomniałem już, że autentyczność tego fryzu jest nazbyt wątpliwa; zacem bardziej już krytycznie rozpatrzenie malowideł w obydwu większych izbach prowadzi do wniosku, że dekoracja malarska jest znacznie późniejsza od przeróbek Susza. Powyginane linje kartuszy nad otworami, muszle zdobiące dołem fryz, palmy, a zwłaszcza owe budyneczki w krajobrazie (fig. 13), nakazują przesunięcie daty dekoracji ku końcowi XVI w., a raczej — zważywszy, że chodzi o dzieło prowincjonalnego artysty — nawet ku połowie w. XVII. Przypomnijmy, że malowidło przykrywało zamurowaną nyżę z kroksztynem w zachodniej izbie, wypełnioną gruzem, w którym znaleziono ułamki rzeźb z r. 1544.

Kończąc szczegółowy przegląd dworu jeżowskiego i rozważania jego dziejów, zaznaczyć jeszcze trzeba, że nie mamy bezpośrednich dowodów na pochodzenie północnej dobudowy z r. 1544; jest ona dziś zupełnie ogołociona z dekoracji, któraby się wiązała z dekoracją części starszej. Sądzę, że mimo to należy przypisać dobudowę Adamowi Suszowi, jeśli się weźmie pod uwagę umieszczenie resztek płaskorzeźby z herbem i napisem VI...VIS; tkwi ona w murze nad drzwiami, wiodącymi z południowej części piętra do północnej. Otwór drzwiowy, o ile istniał pierwotnie, mógł być przed przeróbką okiennym; nad oknem zaś płaskorzeźby takiej z pewnością by nie umieszczano, zresztą rozmiary otworu wskazują, że był on z góry przeznaczony na drzwi. Dzięki tej dobudowie dwór jeżowski przybrał kształt i podział wewnętrzny, które jak zobaczymy nie są wyjątkiem wśród polskich dworów murowanych z czasów Odrodzenia.



Fig. 14. Jeżów, dwór. Kominiek izby piętra i obraz śś. Florjana i Wawrzyńca.

3. Szymbark.

Dwór w Szymbarku, w powiecie gorlickim, był już kilkakrotnie publikowany. Dość dokładne rysunki z r. 1899, przeważnie pomiarowe, podane przez Łuszczkiewicza¹⁾, a mniej dokładny jego opis, uzupełnił dr. S. Tomkowicz²⁾ bystreimi spostrzeżeniami z r. 1896. Badania przeprowadzone przezemnie w r. 1910 pozwalają dorzucić kilka interesujących szczegółów, dlatego podaję tu raz jeszcze, w skróceniu przynajmniej opis zabytku.

Dwór szymbarski wznosi się na południowym krańcu płaskowzgórza, na

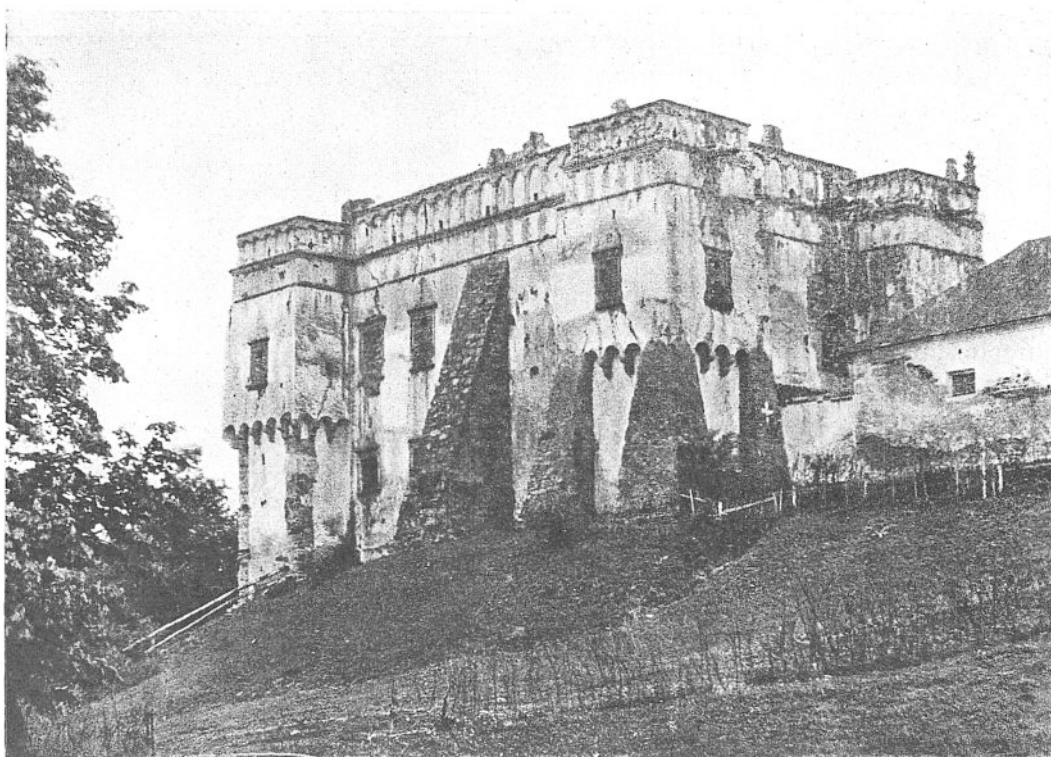


Fig. 15. Szymbark, dwór. Widok od połudn. wschodu.

którem, w stronie północno-wschodniej, stoi także kościół parafjalny. Główne a raczej jedyne wejście do dworu, znajduje się w niskiej fasadzie północnej na równi z gruntem, który stąd, już popod budynkiem, opada stromo w trzy strony w dolinę rzeczki Ropy (fig. 15). Plan dworu jest umiarkowany, ukazuje korpus główny w kształcie prostokąta, którego wszystkie cztery narożniki kryją się z narożnikami kwadratowych baszt alkierzowych (fig. 16). Budynek zmurowany jest z miejscowego, łamanego piaskowca aż po gzymsy koronujące, poniżej którego (ok. 1 m) lica murów cofnięte są o 15—20 cm. Powyżej gzymsu wznosi się ceglana attyka, złożona z pilastrów i ślepych arkadek, a nad jej

¹⁾ l. c. str. 206—209.

²⁾ Tekę kons. I. str. 309—313.

gzymsem sterczą miejscami resztki zębów t. zw. koronki; attyka nad basztami jest o tyle niższa, że jej gzyms gieruje się w nagłówkach kapiteli attyki na głównym budynku (fig. 17 i 18); jest też skromniejsza: jej pilastry mają tylko wąskie, profilowane przepaski zamiast kapiteli. Baszty rozszerzają się na wysokości piętra, a wyskok ich murów (wynoszący ok. 40 cm) wspiera się na segmentowych arkadkach, podtrzymywanych przez dwustopniowe, kamienne kroksztyny. Fasady głównego budynku są gładkie; całość jest tynkowana, a gzymsy, oraz kapitele pilastrów i szczegóły koronki na attyce wyciągnięte są w zaprawie. Otwory okienne, rozłożone dość symetrycznie (przynajmniej

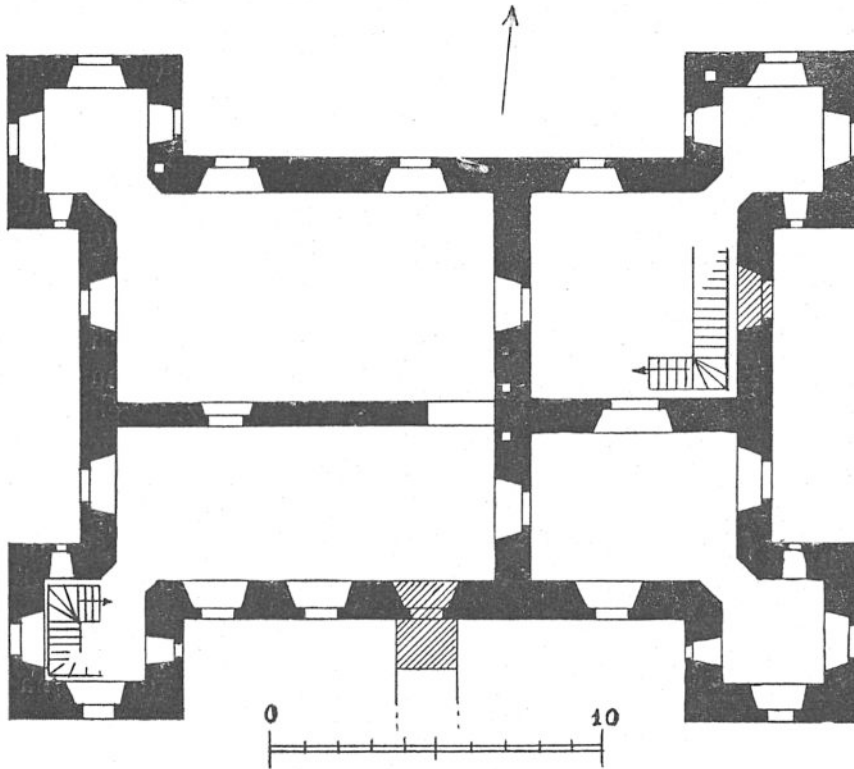


Fig. 16. Szymbark, dwór. Plan piętra według Łuszczkiewicza (uzupełniony).

na piętrze), są trojakiem rozmiarów: najmniejsze w parterze i po jednym na piętrze w obydwu basztach północnych, średnie w ścianach zewnętrznych piętra wszystkich baszt, największe zaś na piętrze głównego budynku. Wszystkie mają jednaki rysunek (z drobnymi odmianami), a tylko pewne różnice w proporcjach: kamienne obramienia otrzymały najprostszy profil o dwu schodkach, załamujący się w dolnej połowie węgarów ku środkowi; węgary stoją wprost na ławie, złożonej z płyty, wałka i schodka; podobny jest gzyms górny, nieco tylko wydatniejszy, bo schodek dolny jest podpasany żłobkiem. Prócz okien są jeszcze w basztach eliptyczne, oprawne w gładkie ciosy otwory strzelnicowe, zwrócone ku ścianom budynku głównego. Jedyne wejście do wnętrza, z lewej strony fasady północnej ma również skromne odrzwia kamienne, profilowane podobnie jak ramy okien; węgary uległy być może jakiejś przeróbce w dolnej

połowie, gdyż profilowanie urywa się (wstawione tu niegdyś rozety znikły), poczem węgry mają na równym licu żłobki pionowe, najpierw 5 gęstych drobnych, u dołu zaś 3 bardziej rozstawione, szersze; może więc użyto tu ułamków skądinąd wyjętych. Sam otwór wchodowy jest u góry półkolisto zakończony, wycięty w gładkiej płycie, cofniętej poza lico prostokątnych ram. Wprost na napdrożu spoczywa gzyms o podobnym profilu, jak gzymsy nadokienne. Tuż nad gzymsem jest w murze mała, prostokątna wnęka, ślad zamurowanego t. zw. oświetla.

Rozkład wnętrza jest prosty i przejrzysty; opisane drzwi wchodowe wiodą

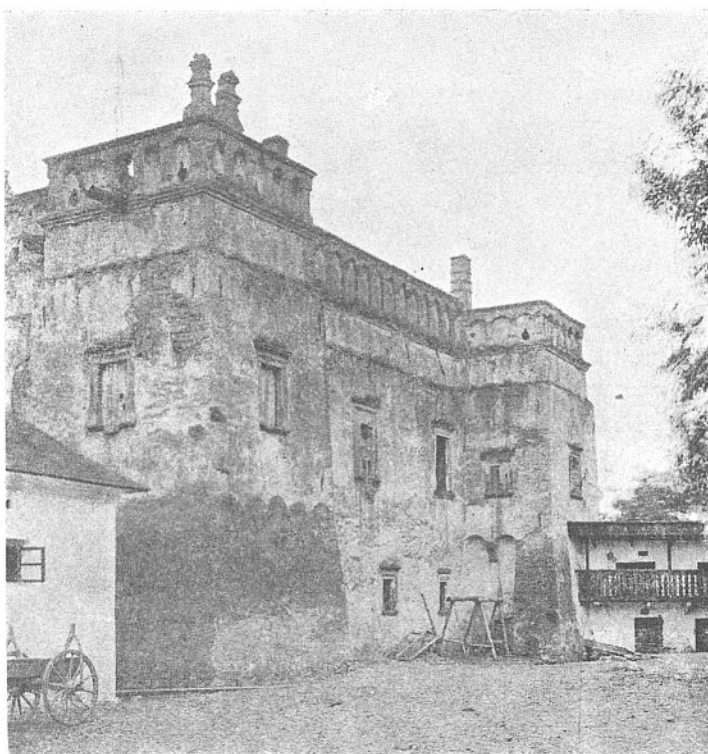


Fig. 17. Szymbark, dwór. Widok od półn. wschodu.

po dwóch stopniach w dół do sieni prostokątnej, ciągnącej się przez całą szerokość głównego korpusu (podobnie wschodniemi izbami piętra); ma ona sklepienie kapowe. Dwoje drzwi w kamiennych, profilowanych ramach (fig. 19) wiodzie stąd do dwóch izb prostokątnych, zajmujących resztę przestrzeni głównego korpusu; sklepienia są tu kapowe, z lunetami stykającymi się w kluczu. Każdą izbę oświetlają równomiernie po dwa okna. Z kąta izby południowej wiodły (dziś zamurowane) drzwi na schody, umieszczone w dolnej, wąskiej części baszty połudn.-zachodniej; schody te są oświetlone małymi, strzelnicowatymi okienkami.

Podobnie nie jest «dołem pełna» baszta północno-zachodnia: jest tam mała izdebka ciemna z wejściem od zewnątrz (z północy). Sien przedzielona jest po stronie wschodniej, wzdłuż, ścianą późniejszą, zakrywającą dzisiejsze schody na piętro. Sklepienie sieni przechodzi ponad tą ścianą i częścią schodów, które zatem nie są »w grubości muru przeprowadzone«, jak to przypuszczał Łuszczkiewicz. Być może że schody pierwotne, odkryte, znajdowały się w tym samym miejscu; bardziej prawdopodobnym wydaje się jednak, że z kąta sieni wiodły drzwi do baszty północno-wschodniej, w której mieściły się schody podobne tamtym, na przeciwnym końcu przekątnej dworu. Późniejsze, grube obmurowanie baszty od dołu i podłoga na piętrze nie pozwalają sprawdzić tego przypuszczenia. Co do wnętrza parteru czwartej baszty trudno snuć

domysły; niema bowiem śladów połączenia z sienią; jednak wydaje się wątpliwym, by miejsca tego nie wyzyskano murując tylko olbrzymiej grubości filar.

Pod schodami dzisiejszemi na piętro znajdują się schody do piwnic, zapewne pierwotne. Piwnice zajmują całą przestrzeń pod głównym budynkiem dworu (nie zaś tylko południową jej część) i odpowiadają podziałem parterowi. Sklepienie są beczkowo, drobno łamanym kamieniem. Czy baszty narożne były podpiwniczone — niewiadomo.

Piętro ma dziś w głównym budynku prosty podział na cztery izby, z których każda łączy się drzwiami w narożniku z kwadratowym alkierzem przyległej baszty (fig. 16). Z ścian działowych między temi izbami niewątpliwie pierwotną jest tylko poprzeczna; odpowiada ona na parterze ścianie, oddzielającej sieni od dwóch izb zachodnich i dźwigającej sklepienie sieni. Zachodnią, prawie kwadratową część

piętra dzieli na dwie wydłużone izby ściana, odpowiadająca na parterze również ścianie działowej między owemi dwiema sklepieniami izbami. Łuszczkiewicz przypuszczał, że pierwotnie była tu na piętrze duża, kwadratowa sala, później dopiero przedzielona; za przypuszczeniem tem przemawiałyby tylko proporcje owej domniemanej, pierwotnej sali, sama bowiem ściana i kształt małych drzwi, łączących obie izby (otwór przy ścianie poprzecznej jest późniejszy), nie zdradzają niczem późniejszego pochodzenia.

Ściana między dwiema izbami wschodnimi piętra wspiera się, mimo swej grubości, na sklepieniu sieni; budzi to niejaką wątpliwość, czy ściana ta jest współczesną pierwotnej budowie. Trudno tu dojść do pewnych wniosków, gdyż piętro dworu zamienione było w XIX w. na gorzelnię i uległo zapewne jakimś przeróbkom. Niemniej widoczne są ślady restauracji, dokonanej w XVIII w.; pozostały z niej gzymsy pod sufitami, resztki stiukowych ram kominków, a nawet wyraźne ślady polichromji figuralnej: w alkierzu północno-zachodnim widać postaci walczących rycerzy; koloryt jest wypelzły, czerwony. Dawniejszych śladów dekoracji niema; nie zachowały się nawet kamienne odrzwia, jeśli wogóle były.

Alkierze w obydwu basztach północnych mają po trzy okna; te, które dają widok na fasadę północną dworu, są mniejsze. Pozostałe alkierze mają po dwa

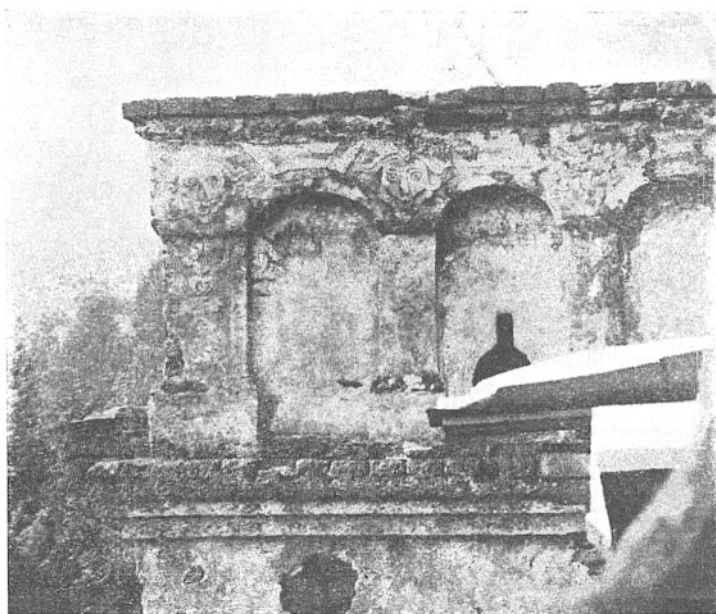


Fig. 18. Szymbark, dwór. Attyka baszty półn. zach. ze sgraffitami.

okna zwrócone ku dolinie; pozatem mają po dwie strzelnice (dziś zamurwane), niby *œils de bœuf*, zwrócone ku fasadom głównego budynku; baszty północne mają po jednej takiej strzelnicy. — Zauważyć jeszcze trzeba, że okna piętra miały zewnętrzne okiennice, jak świadczą otwory od zawiasów w obramieniach, zapewne pierwotne (po dwa w górnej części węgarów).

Z północno-wschodniej izby piętra wiodą schody na strych, przykryty dachem blaszanym, nowym, ale wedle zapewnień mieszkańców mającym ten sam kształt, co dawniejszy. Składa się on z środkowego dachu siodłowego i dwu bocznych, pulpitowych, opartych o attykę; dachy te ciągną się przez całą długość dworu, a odrzucają wodę przez otwory w attyce ponad krótszemi bokami budynku. W tę samą stronę opadają pulpitowe daszki nad basztami.

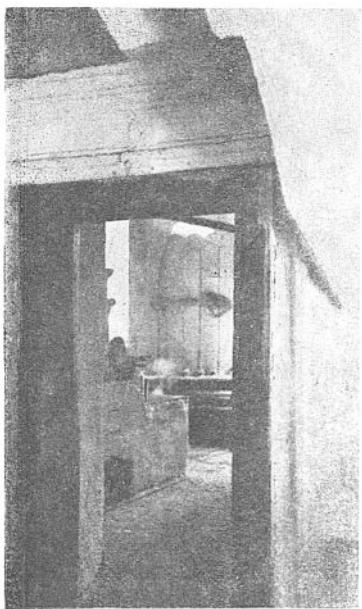


Fig. 19. Szymbark, dwór. Odrzwia wewnętrzne sieni parteru.

Strychy oświetlone są małemi, prostokątnymi okienkami, wyciętymi w ścianach attyki; okienka te nad basztami mają kształt strzelnic kluczowych, być może pierwotny. Przez dach przechodzą kominy ponad miejscem, w którym przecinają się ściany działowe budynku; wyloty kominowe z baszt, jako mające ciągi w ścianach zewnętrznych, wiążą się z attyką (fig. 17, gdzie attyka baszty styka się z główną). — Attyka nad południową ścianą baszty północno-zachodniej zachowała resztki dekoracji sgraffitowej (fig. 18), która niegdyś zdobiła niewątpliwie attykę nad całym budynkiem. Wnęki arkadek były, zdaje się, gładkie; na żagielkach ponad pilastrami widać wielkie maskarony o złośliwie wykrzywionym wyrazie, wzdłuż pilastrów zaś zwieszają się festony z liści; nad arkadkami wreszcie są trapezowate pola, naśladujące może boniowane zworniki. Dekoracja ta była wyskrobywana pobieżnie w grubej warstwie tynku; jest już tak zniszczona, że niepodobna domyśleć się barwy jej tła.

Cały budynek otrzymał w czasie bliżej nie dającym się określić (w. XVIII?) potężne szkarpy, mające podtrzymać mury, rysujące się zapewne wskutek ruchów gruntu na stoku wzgórza. Szkarpy podpierające basztę południowo-zachodnią usunięto w początkach XX w., narazie bez widocznej szkody dla budowli.

Z powyższego opisu widać, że dwór szymbarski zachował wprawdzie wiele szczegółów architektonicznych, ale tak skromnych, albo też uszkodzonych, iż trudno je wziąć za podstawę dokładniejszego ustalenia daty budowy i wyciągania wniosków o osobie budowniczego. Epigrafiki nawet ślad się nie zachował; podobnie brak zupełny choćby resztek godeł heraldycznych. Nakoniec zapiski archiwalne, które, choć skąpo, dostarczają jednak oparcia do odтворzenia dziejów dworu jeżowskiego, co do Szymbarku wymieniają tylko nazwiska właścicieli. Może istniał tu dawniej zameczek, broniący przejścia

doliną Ropy¹⁾, jednakże dokumenty nie dają na to dowodu, skoro akt założenia parafji w Szymbarku, datowany *in castro... Scheinberg* 1359 r. jest podrobiony. W XVI w. dziedzicami wsi są Gładyszowie herbu Gryf, m. i. Jan (1513²⁾), Erazm i Stanisław (1552/3), oraz Szymon (1581)³⁾. O samym dworze jest jeszcze wątpliwa wiadomość, że spalony czy zburzony został przez wojska Rakoczego, gdyż te zapewne tamtędy nie przechodziły.

Podstawę do wniosków o czasie powstania dworu w Szymbarku mamy więc — narazie — tylko w kształtach architektonicznych. Materiał budowlany,

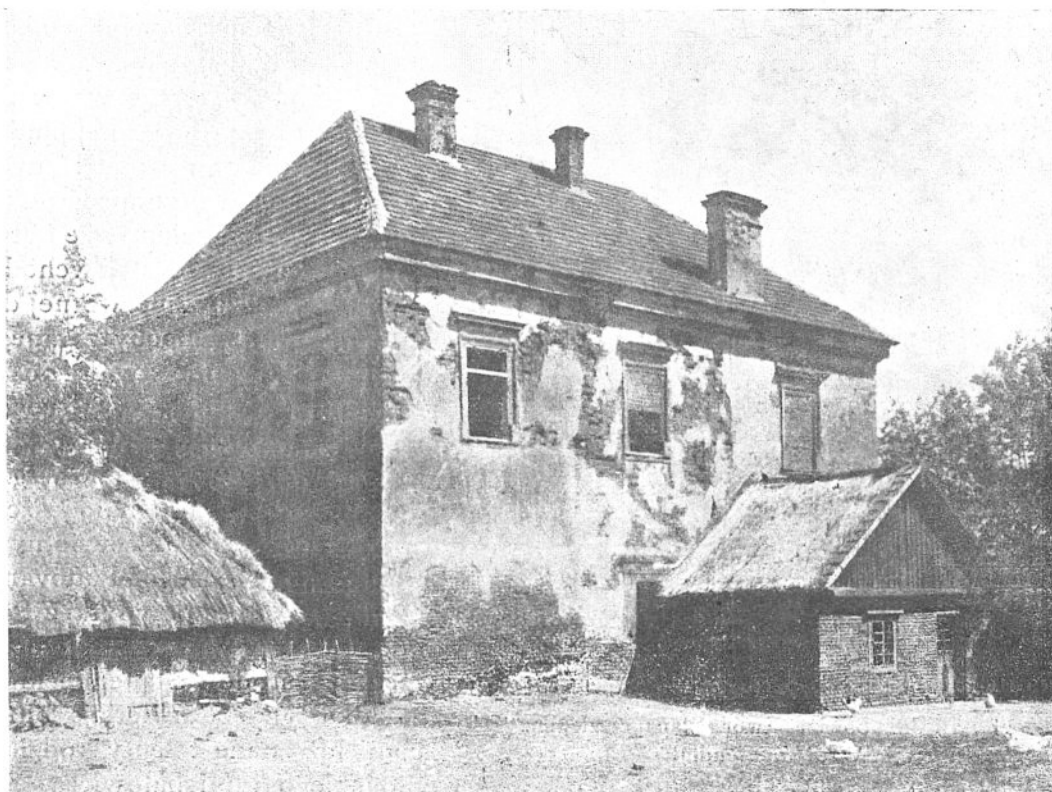


Fig. 20. Jakubowice, dwór. Widok od połudn. zachodu.

ani układ wątku, nie okazują cech szczególnych; sędzę, że nawet użycie cegły w attyce nie może świadczyć za późniejszą jej budową, gdyż do drobniejszych szczegółów musiano się posługiwać podatniejszym materiałem także i wcześniej. Pewniejszą podstawę do wnioskowania stanowią już alkierze baszt, a zwłaszcza kształt kroksztynów; w porównaniu z podobnymi szczegółami dworu w Dębnie, pochodzącego z przełomu w. XV na XVI⁴⁾, szymbarskie wydają się późniejsze. Stopnie kroksztynów mają tu kształt ćwiartki koła,

¹⁾ H. Langerówna, System obrony doliny Dunajca w XIV w., Kraków 1929, str. 19.

²⁾ Łuszczkiewicz, l. c. str. 205/6, Tekę kons. I. str. 309; własne moje poszukiwania niczego nowego nie przyniosły.

³⁾ Z. Bocheński, Dwór obronny w Dębnie, Kraków 1926, str. 40—41.

a kroksztyny narożne nie są obrobione do kantu, jakby to była nakazywała tradycja gotycka; kształt stopni pozwolił na znaczniejszy wyskok alkierzy. Proporcje zewnętrzne tych alkierzy (licząc wysokość po górny uskoku muru) wskazują też na zakorzenie już u budowniczego zasady Odrodzenia. Zdradzają to także sklepienia wnętrza parteru. Nie biorąc nawet pod uwagę opóźnienia się postępu stylowego zdala od głównych jego środowisk, przyjąć można trzecie, a nawet czwarte dziesięciolecie XVI w. za najwcześniejszy okres, w którym budowa dworu szymbarskiego mogła być rozpoczęta.

Kształty obramień okien i drzwi każą jednak przesunąć tę budowę na czas jeszcze późniejszy. Pomijając już proporcje otworów, jako sprawę wymagającą obszerniejszego omówienia, zwrócić trzeba uwagę na profile gzymsów, w których

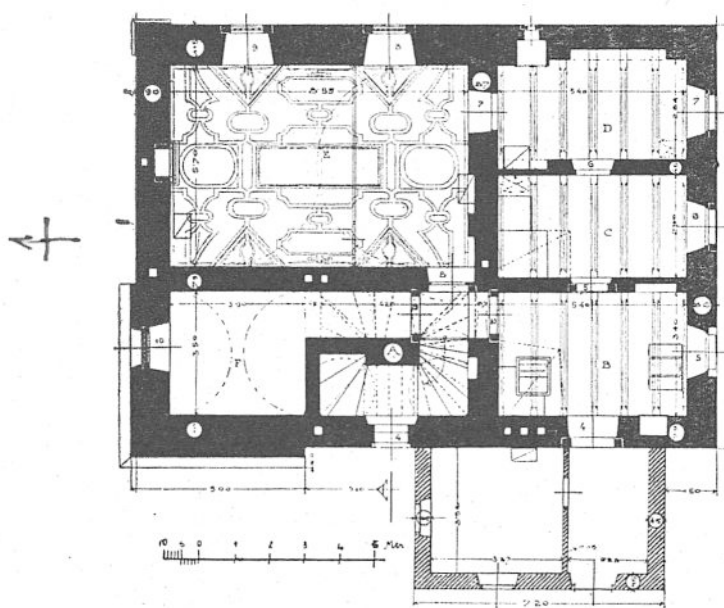


Fig. 21. Jakubowice, dwór. Plan przyziemia.
Wedł. Z. Hendla.

stale występuje wałek zamiast bardziej klasycznej piętki; następnie na fryz wewnętrznych drzwi z kolistą płytką pośrodku. Jeśli dalej przyjmujemy, że dolne części węgarów drzwi wchodowych pochodzą z pierwotnej dekoracji dworu, choćby z innego miejsca, wypadnie stwierdzić, że obramienia te mają pewne cechy wspólne z zabytkami drugiej połowy XVI w. Okres to pod względem cech stylowych mało jeszcze zbadany; przeżuwanie świetnych tradycji Berrecci'ego i Padovana, mąconych przez przybytki z Północy, bodaj że z drugo- i trzeciorzędnych środowisk niemieckich, zrzadka tylko rozświetlają bliżej nam już znane talenty rodzime Słońskiego i Michałowicza. Su-

rową skromność dekoracji architektonicznej dworu w Szymbarku poczytać by można za przejaw umiaru budowniczego (albo i właściciela dworu), który dążył do nadania budowli raczej włoskich cech stylowych.

Attyka dworu w Szymbarku uchodzi za dzieło XVII w. Przypuszczenie to opiera się na materiale, odmiennym niż w reszcie budowy, oraz na istnieniu uskoku murów poniżej attyki; ten uskoku miał pierwotnie dźwigać kroksztyny dachu, którego okap byłby musiał sięgać daleko poza lico ścian piętra. O użyciu cegły do budowy attyki była już mowa wyżej (str. 83); co do uskoku murów, mającego podierać kroksztyny, to urządzenie takie byłoby nieoszczędnym i poniekąd sprzecznym z konstrukcyjnym znaczeniem kroksztyna; nigdzie się też nie spotyka. Raczej więc przyjąć można, że uskoku ten powstał równocześnie z attyką, dla której cofnięty mur jest cokołem. Chodziło zapewne o to, by nie obciążać ścian alkierzy, spoczywających na kroksztynach (dlatego attyka nad nimi jest niższa), a dla jednolitości przeprowadzono uskoku nad całym

budynkiem. — Kształty architektoniczne samej attyki są bardzo skromne, a blanki koronki zachowały się tylko w niewyraźnych resztkach; materiału porównawczego, ściśle datowanego, mamy zawsze jeszcze zbyt mało, by móc od pierwszego rzutu oka orzec pochodzenie attyki w Szymbarku z XVII w. Nie różni się ona zasadniczo od publikowanej przez Łuszczkiewicza¹⁾ attyki zamku Herburt, powstałej najpóźniej w r. 1614 i na wieży synagogi w Łucku, ukończonej(?) w r. 1629; ma z nimi nawet wspólną cechę, cokół, a na bastjonie Herburt jeszcze i uskok muru. Ale także w porównaniu z attyką ratusza w Sandomierzu nie okazuje attyka szymbarska różnic zasadniczych; co więcej, resztki koronki (i kominy) w Szymbarku mają pewne cechy wspólne z koronką attyki sandomierskiej: przepaski profilowane na filarkach (widoczne na fig. 15 i 17). Co do daty zabytku w Sandomierzu trzeba tu poprzestać na zdaniu Łuszczkiewicza, który uważał go za dzieło drugiej połowy XVI w.²⁾ Jeśli dodamy, że attyka w Szymbarku jest w masach spokojna, a dziś jeszcze, mimo zniszczenia, ostro zarysowana, jeśli przypomnimy, że jej żagielki i pilastry były ożywione sgraffitami, nie zaś wypukłym stiukiem, będziemy mogli datę jej powstania pomieścić bez głębszych wątpliwości jeszcze w obrębie XVI w.

Sądzę jednak, że daty tej nie można naznaczyć wcześniej, jak na lata 1585—1590. Może więc dwór w Szymbarku powstał w całości, jaką dziś widzimy, jeszcze za owego Szymona Gładysza. Narazie przypuszczenie to nie przynosi nam żadnych owoców, tembardziej, że co do osób budowniczego i dekoratorów dworu możemy snuć tylko przypuszczenia: zapewne byli oni czynni w Nowym Sączu lub w Bieczu.

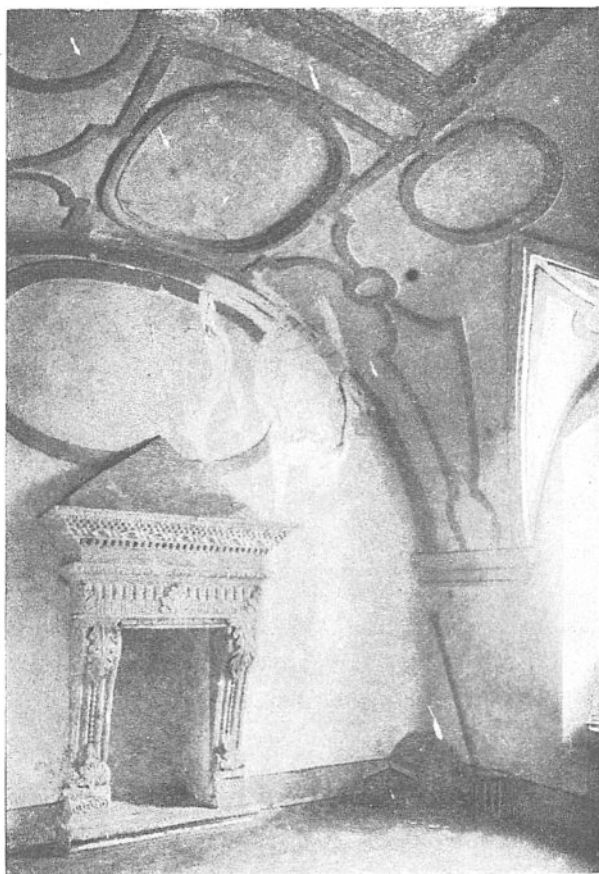


Fig. 22. Jakubowice, dwór. Kominek sali parterowej.

¹⁾ Spraw. V. str. 146—151 i LXXXVIII.

²⁾ Spraw. V. str. V.

4. Jakubowice.

Dwór w Jakubowicach pod Proszowicami (wojew. kieleckie, pow. Miechów), znany już dawniej¹⁾, opublikowany został szczegółowo przez Zygmunta Hendla z opisem autora niniejszej pracy²⁾. Podaję tu więc opis skrócony, zwracając uwagę głównie na zasadnicze kształty architektoniczne i na rozplanowanie wnętrza; dają też wyraz zmienionym nieco od r. 1908 zapatrywaniami na przypuszczalną datę powstania zabytku.

Dwór jakubowski leży w falistej okolicy, w miejscu, które nie odznacza się dziś niczem szczególnym wśród najbliższego otoczenia. Plan jest prostokątny, bez występów (fig. 21); oś dłuższa leży w linii południka. Materjałem



Fig. 23. Graboszyce, dwór. Widok od półn. zachodu.

jest cegła; do obramień otworów użyto kamienia pińczowskiego; ściany były tynkowane zapewne odrazu. Równe ich lica przerywa tylko szkarpa w północno-zachodnim narożniku parteru (fig. 21). Dach czterospadkowy, siodłowy bez szczytów, podobny do dachu dworu w Jeżowie, ma jak się zdaje kształt pierwotny; wyloty kominów uchodzą nietylko obok kalenicy dachu, lecz także tuż nad okapem, z murów zewnętrznych — po stronie północnej w r. 1918 już nie istniały³⁾ — (fig. 20). Otwory są dość regularnie rozmieszczone na fasadach, a osi ich zgodne w parterze i na piętrze; ujęte są w kamienne obramienia w kilku odmianach, widocznie nie równoczesnych.

Do wnętrza prowadziły, zdaje się, dwa wejścia, obydwie w fasadzie zachod-

¹⁾ »Kłosy«, 1866, str. 545.

²⁾ Por. Literatura.

³⁾ Por. Komornicki i Hendel, Dwór w Jakubowicach, fig. 1.

niej: jedno do izby południowo-zachodniej, drugie wiodło po schodkach z zewnątrz wprost na podest w klatce schodowej. Układ wnętrza jest urozmaicony, odmienny jak w opisanych dotąd zabytkach; część południową parteru, mniejszą od północnej, zajmują trzy prawie równe, prostokątne izby z belkowanymi pułapami; każdą oświetla jedno okno, zwrócone na południe, ostatnia zaś, południowo-wschodnia, ma obok dużej wnęki w murze malutki strzelnicowaty otwór ku wschodowi. Te trzy izby odgranicza gruba ściana działowa od pół-

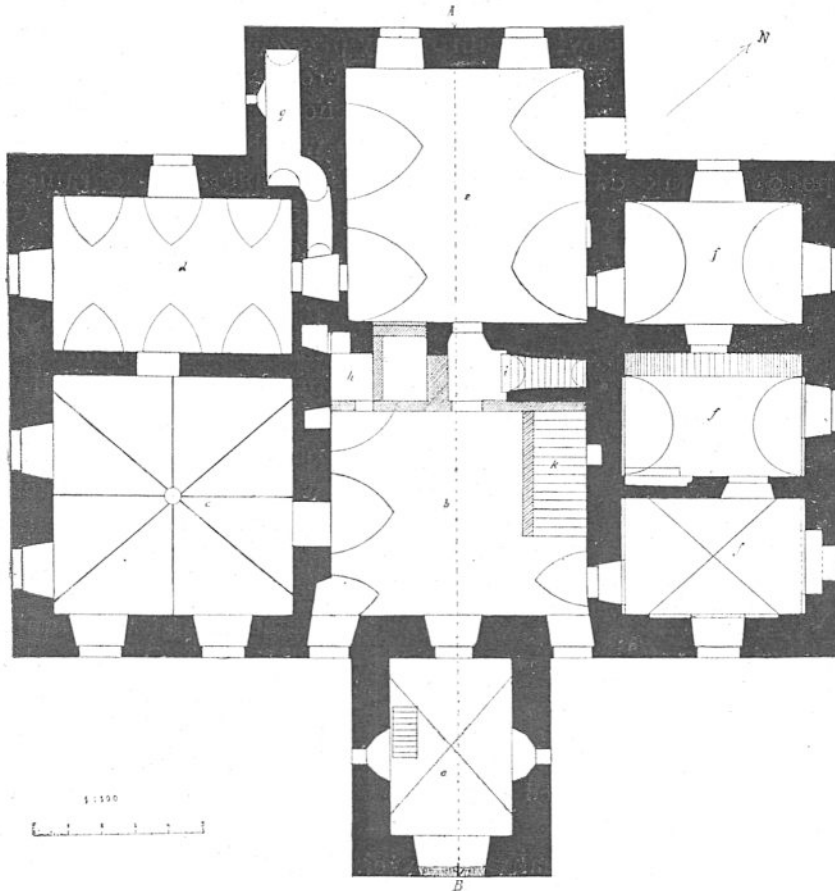


Fig. 24. Graboszyce, dwór. Plan parteru.

nocnej, większej części dworu, która mieści dużą, prostokątną salę o sklepieniu kapowem i dwóch oknach, kwadratową izdebkę zasklepioną beczkowo w narożniku północno-zachodnim, wiodący do niej korytarzyk, a wreszcie klatkę schodową w połowie długości dworu. Podział parteru powtarza się w ogólnych zarysach na piętrze: nad izbami południowymi jest tu jedna długa sala, natomiast przestrzeń nad salą parteru zajmują dwie nierównej wielkości izby; dzieląca je ściana spoczywa na sklepieniu parteru, porobiono w niej więc duże wnęki, by zmniejszyć obciążenie. Zresztą w całym dworze pełno wnęk różnej wielkości, które służyły jako szafy; jedna z nich zachowała nawet drewniane obramienie, architektonicznie bardzo starannie rozwiązane. Wracając do podziału

piętra: obok klatki schodowej jest tu jeszcze w narożniku północno-zachodnim kwadratowy alkierz nad sklepioną izdebką parteru, oświetlony dwoma oknami; niema tu korytarzyka, natomiast klatka schodowa, przedłużająca się do strychu zajmuje przestrzeń kwadratową.

Piwnice, do których wejście wiodło dawniej z zewnątrz, od południa, odpowiadają podziałem parterowi; mają sklepienia beczkowe.

Opis powyższy przedstawia stan dworu jakubowskiego jakim był jeszcze w r. 1918, stan półruiny, zabezpieczonej wszakże nowym dachem po r. 1907; w latach 1921—1925 dwór był restaurowany przez nowych właścicieli pod kierunkiem prof. dr. A. Szyszko-Bohusza. Parterowa przybudówka od zachodu (fig. 20 i 21), istniejąca przed restauracją, pochodziła z XIX w.

Określenie ścisłej daty powstania dworu w Jakubowicach nie jest narazie możliwe, podobnie jak datowanie Szymbarku. Epigrafika ogranicza się do



Fig. 25. Graboszyce, dwór. Widok od południa.

monogramu F. C./A. G. na ocapie kamiennego obramienia okien sali parteru i do daty AN. DNI 1663, wyciętej obok ornamentów ciesielskich na belce pokoju, przylegającego do sali na piętrze. Ta data nie zgadza się w żadnym razie z dekoracją, zachowaną na wspomnianych oknach i na kominku w sali parteru, do której powrócę niżej. Zapiski archiwalne¹⁾ mówią tylko o zmianach właścicieli, przynajmniej w obrębie czasów Odrodzenia. Zato zachował się (w zbiorze hr. J. Michałowskiego) inwentarz dworu i budynków gospodarskich z r. 1682, z którego widzimy, że przynajmniej podział wnętrza dworu był wówczas już taki, jak opisany powyżej. Wcześniejsze zapiski wymieniają *praedium militare* w posiadaniu rodziny Jakubowskich herbu Topór w w. XV²⁾. Przez większą część w. XVI należały Jakubowice do tej rodziny; w r. 1581 wymieniona jest prawdopodobnie ostatnia z rodu Jakubowska, niewiadomego imienia, jako właścicielka wsi, którą zapewne wniosła w dom Ryłskich, dziedziców Jakubowic w początkach XVII w. W r. 1627 przechodzą dobra drogą kupna do Michałowskich herbu Jasieńczyk; z nich Mikołaj Melchior w r. 1663 oddał wieś w zastaw(?) rajcy krakowskiemu Franciszkowi Cortini'emu, a odebrał ją jak się zdaje w r. 1682. Rodzina Michałowskich posiadała Jakubowice, wraz z sąsiednimi Stogniowicami, aż do drugiego dziesięciolecia XX w.

¹⁾ Dokładne wyciągi z ksiąg grodzkich do poprzedniej pracy zawdzięczam dr. Józefowi hr. Michałowskiemu.

²⁾ Długosz, L. B. II. 157.

Monogram F. C./A. G. mógłby nasuwać przypuszczenie, że budowa dworu, a przynajmniej jego odnowienie, nastąpiło za owego Franciszka Cortini'ego: tembardziej, że data 1663 wycięta na belce zgadza się z datą objęcia przez niego dóbr w zastaw. Pierwszy rzut oka na obramienia okien sali parteru, które noszą ów monogram, przekonywa, że nie mogą one pochodzić z XVII w. Bogate ramy, obiegające otwór dokoła, składają się z płyt wypelnionych pojedynczą plecionką renesansową, jak w 3-ach oknach zachodniej fasady pałacu wawelskiego¹⁾; w kwadratowych płytach narożnych są rozety lub złożone na krzyż tarcze, blisko pokrewne podobnym motywom, spotykanym na dziełach wawelskich rzeźbiarzy z pierwszej połowy XVI w. Nad tą ramą jest wąski fryz i gzyms, którego gładką część górną, profilowaną w listwy i piętke, podpasuje wałek, rzeźbiony w laskę owiniętą gęsto wstęgą z liści; niżej jest szereg ząbków, od dołu profilowanych w piętke. Podobne motywy zdobią

gzyms kominka w sali parteru (fig. 22); laskę owija tu wstęga z sznurkiem pereł, a profile powyżej dekorowane są ząbkami, jajownicą i rzędami listków. Otwór kominka ujmują konsole wolutowe z sznurkiem pereł, przykryte liśćmi akantu, wsparte na impostach zdobnych plecionką, a zwieńczone fryzem żłobkowanym, przerywanym również liśćmi akantu. Te liście rzeźbione są dość grubo, ale miało, z jasnym odczuciem właściwego kształtu.

Opisane obramienia

okien i kominek zbyt blisko wiążą się z dekoracją pałacu wawelskiego z pierwszych dwóch dziesięcioleci XVI w., aby można je było uważać za dzieła archaizowane, późniejsze jak połowa XVI w. W oknach porobiono zmiany, może w XVII w.: popsuto pierwotne proporcje otworów wstawiając drugi ocap z owym monogramem i eliptyczną tarczą herbową, na której przedstawione jest słońce; z innych, zniszczonych okien dodano zapewne zakończenia ram u dołu. Musiało to nastąpić wtedy, gdy zachodziły we dworze jakubowskim dalsze jeszcze zmiany; zaliczyć do nich trzeba dekorację sklepienia sali w parterze: medaljony z płaskich listew stiukowych, oraz obramienia kilku otworów z profilem rozszerzonym w »ucha« w górnych narożnikach. Przeróbki te odnieść można do pierwszej połowy XVII w. Nie zajmuję się nimi bliżej, porzeczając na stwierdzeniu, że opisane wyżej pierwotne szczegóły dekoracyjne

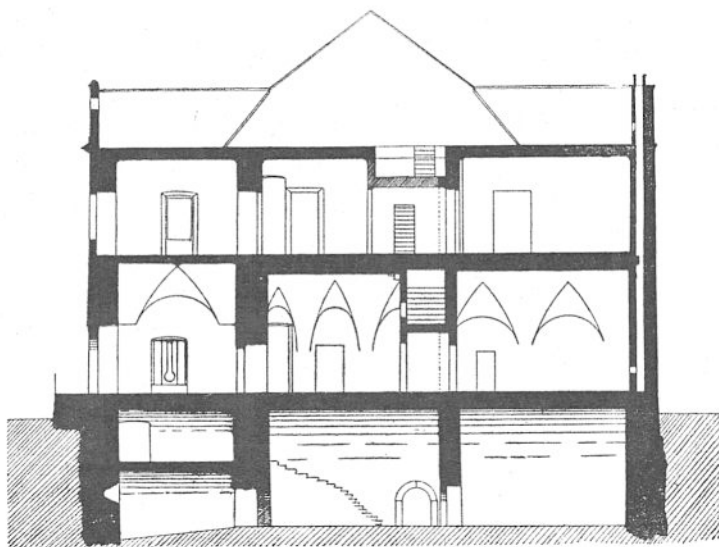


Fig. 26. Graboszyce, dwór. Przekrój poprzeczny.

¹⁾ por. Tomkowicz, Wawel, atlas, tabl. 68, nr. 5.

każą budowę dworu w Jakubowicach odnieść najpóźniej do połowy w. XVI. Przeróbki dokonane w w. XVII nie mogły wprowadzić żadnych zasadniczych zmian w zwartym planie budynku. Podział jego wnętrza na izby różnej wielkości, widocznie z góry przeznaczone na rozmaity użytek, odbiega daleko od surowej prostoty planów poprzednio opisanych zabytków. Zróżnicowanie, jakie widzimy w Jakubowicach, jest widocznie objawem wzmożonych potrzeb kulturalnych, występującym tu wcześniej, niż np. w Szymbarku, może dzięki bliskości Krakowa.

5. Graboszyce.

Dwór w Graboszycach, którego bliższe poznanie zachęciło mnie do badania innych jeszcze dworów z czasów Odrodzenia,



Fig. 27. Graboszyce, dwór. Widok od wschodu.

przedstawia typ bogaciej rozwinięty pod względem układu wnętrza, niż dwór w Jakubowicach, od dworu w Szymbarku zaś różni się zewnętrznie swobodnym rozczłonkowaniem mas. Pod względem historycznym jest zabytkiem tem cenniejszym, że czas jego budowy da się pomieścić na podstawie źródeł w niedługim okresie 20-u lat.

Graboszyce (dawniej Grabyszyce, Grabiszyce) leżą na lewym brzegu Skawy, na południe od Zatora, w powiecie wadowickim (wojew. krakowskie). Dwór wznosi się na północnym krańcu wsi, na skraju wzniesienia falistych wzgórz, podnoszących się nad łęgi zalewowe Skawy (fig. 23 i 27). Szeroka i głęboka sucha fosa otacza dwór w podkowę, otwartą ku wschodowi, t. j. ku dolinie Skawy; nie mogła być zatem napełniana wodą; brzegi fosy były częściowo ocembrowane murami, których ślady znaleziono przy robotach ziemnych w początkach XX w. Naprzeciw głównej, południowo-wschodniej fasady dworu, w miejscu gdzie fosa jest najwęższa, przerzucony jest sklepiony most, zdobny sześciu kamiennymi, empirowymi wazami.

Dobrze zachowany i w całości zamieszkały jednopiętrowy dwór zbudowany jest z cegły, z domieszką piaskowca sprowadzonego z Barwałdu (miejscowy podobno nie nadaje się do budowy). Plan w ogólnych zarysach prostokątny (fig. 24), ukazuje na dłuższych bokach występy, umieszczone niezupełnie na osi budynku. Korpus główny przykrywa wysoki dach mansardowy, występy mają osobne daszki siodłowe: frontowy ma szczyt o giętym, barokowym

konturze, tylny zaś kończy się klasycystycznym tympanonem. Fasady są gładkie, tynkowane, bardzo nieznacznie zeskarpowane; niewielkie w stosunku do powierzchni fasad okna rozmieszczone są dość umiarkowo i na obydwu piętrach w tych samych osiach. Mniejsze, zakratowane okna parteru mają pierwotne obramienia z piaskowca, których skromny profil o trzech schodkach ucięty jest na węgach skośną płaszczyzną (fig. 31); rama ta spoczywa na profilowanej ławie; u góry wieńczy ją gzyms bez fryzu. Z obramień okien piętra pozostały tylko te ławy i gzymsy, ramy usunięto zapewne przy restauracji

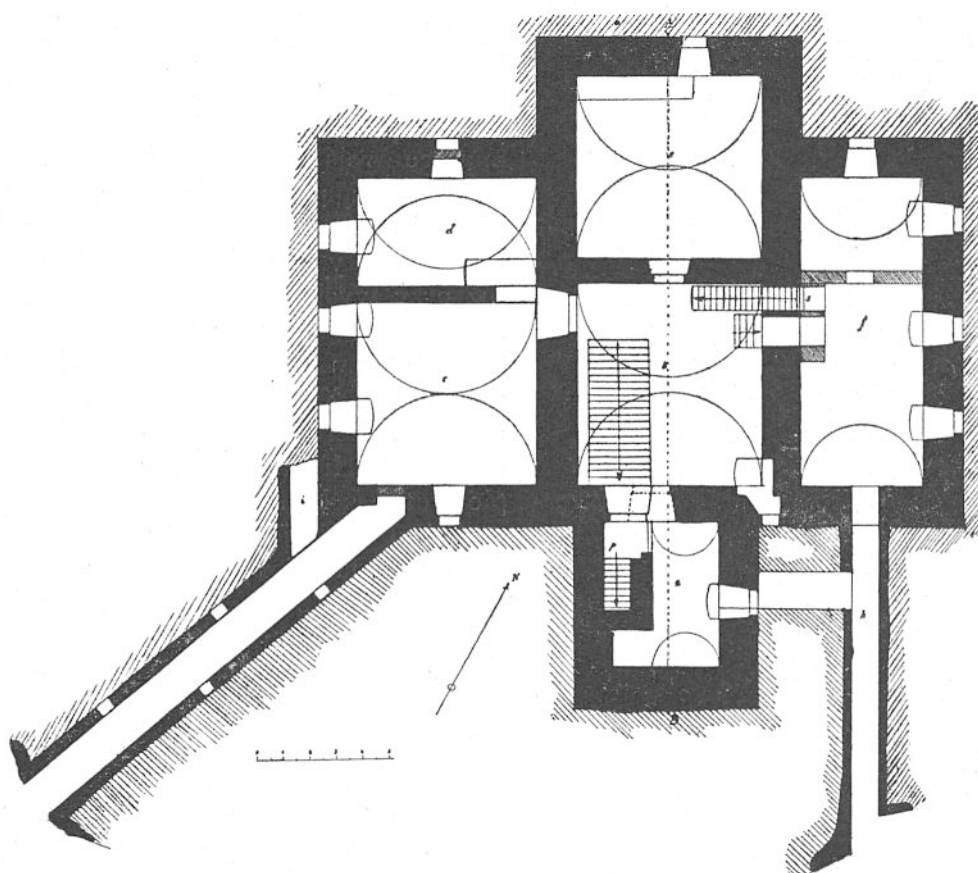


Fig. 28. Graboszyce, dwór. Rzut poziomy piwnic.

w pierwszej połowie XIX w. W wysokim podmurowaniu rozmieszczone są nieregularnie kwadratowe okienka piwnic w ciosowych gładkich ramach.

Do wnętrza wiedzie brama, umieszczona pośrodku południowo-wschodniego występu (fig. 29); kamienne jej odrzwi, u góry półkolisto zakończone, mają profil podobny jak rami okien parteru; powyżej półkola ściana jest boniowana na szerokość odrzwi i zakończona gzymsem, być może pierwotnym, boniowanie jednak wydaje się późniejsze. Do bramy, znajdującej się już na poziomie parteru prowadzą z dwu stron kamienne schodki. Drugie wejście znajduje się z boku występu północno-zachodniego; już kształt otworu wskazuje, że wy-

cięto go w nowszych czasach, opisana brama była zatem pierwotnie jedynym widocznym wejściem do dworu.

Podział wnętrza, przeprowadzony z małymi zmianami konsekwentnie przez piwnice, parter i piętro (fig. 24 i 28), jest po największej części pierwotny. Dwie główne ściany działowe przegradzają budynek poprzecznie na trzy nierówne części; część środkowa wiąże się z występami. Brama wprowadza na parterze do sieni, sklepionej krzyżowo (jestto właściwie sklepienie kapowo krzyżowe, z lunetami stykającymi się w kluczu), oświetlonej z dwu stron wąskimi oknami

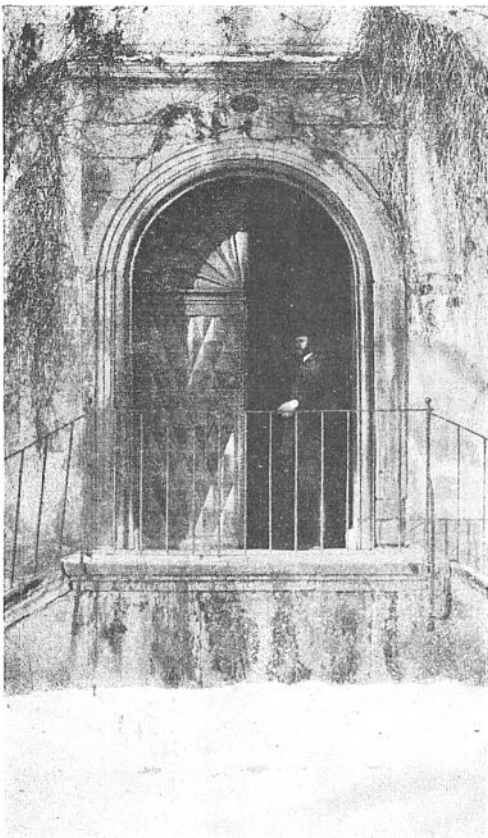


Fig. 29. Graboszyce, dwór. Brama wchodowa.

kształtu strzelnic. Otwór w kamiennej posadzce prowadzi do dwupiętrowej piwnicy pod występem frontowym (fig. 26 i 28). Naprost bramy są odrzwia z różowawego piaskowca (fig. 30), obramiające wejście do obszernego przedpokoju, mającego sklepienie kapowe; oświetlają go dwa okna wsunięte głęboko w kąty, a uchodzące na zewnątrz tuż przy wysoku występu frontowego. Ściana w głębi nie jest pierwotna, przecina bowiem lunety sklepienia; zbudowano ją w XIX w. celem podtrzymania nowych, szerokich schodów na piętro; pod temi schodami znajdują się strome, pierwotne schodki do piwnic, obok których jest wejście do dalszej, obszernej izby. Izba ta, nieco węższa od przedpokoju, ma podobne jak tam sklepienie kapowe; jej okna mieszczą się już w fasadzie występu północno zachodniego. Narożnik zachodni tego występu zajmuje wąska, wydłużona przestrzeń latriny, dostępnej przez wygięty korytaryk przeprowadzony w grubości muru; oświetla tę przestrzeń okienko kształtu strzelnicy.

Południowo zachodnia część dworu dzieli się na parterze na dwie sale, z których kwadratowa, w narożniku południowym, ma sklepienie kapowo krzyżowe zdobne stiukowymi żebrami, zbiegającymi się w płaskim zworniku; druga sala, prostokątna, w narożniku zachodnim, ma sklepienie kapowe, również ubrane stiukowymi listwami. Część dworu północno-wschodnia jest nieco węższa i dzieli się na trzy prostokątne izby, podobnie jak południowa część dworu w Jakubowicach. Do izby w narożniku wschodnim wchodzi się z przedpokoju przez drzwi ujęte w profilowaną ramę kamienną z gzymsem u góry; są to drugie i ostatnie już takie odrzwia, zachowane wewnątrz dworu. Wspomniana izba ma znów sklepienie kapowo krzyżowe, pozostałe dwie zasklepione są

beczkowo; środkową z nich rozszerza przez całą długość nisza, przesklepiona półkolistym łukiem.

Piwnice sklepione beczkowo (fig. 28), odpowiadają w głównych zarysach parterowi; pod częścią północno wschodnią niema jednak ścian działowych, zatem ściany izb parteru obciążają sklepienie piwnicy. Oprócz opisanych już schodków z przedpokoju wiodły jeszcze do piwnic zejścia z izby południowo zachodniej i może z zachodniego narożnika środkowej izby parteru; schodów z sieni do środkowej piwnicy pierwotnie nie było; kończyły się one w loszku pod występem frontowym. Są jednak dwa wejścia z zewnątrz, z dna fosy otaczającej dwór; prowadzą one korytarzami sklepieniami segmentowo, krótszym od południowego wschodu, dłuższym, ukośnym od południa; ostatni, dziś nieużywany, ma w ścianach małe nisze (może do ustawiania w nich świateł), a tuż u fundamentów dworu rozwidła się; gałąź ta nie była jednak obmurowana i podsklepiona, toteż o kilka kroków od wejścia jest już zasypana ziemią. — Piwnice są wyjątkowo wysokie, sklepienia wznoszą się w kluczach na przeszło 5 m.; posadzek niema, a grunt bardzo nierówny stwierdza prawdziwość miejscowego podania o przekopach, robionych przez poszukiwaczy skarbów około połowy XIX w. Przejścia między piwnicami ujęte są w ciosowe, gładkie odrzwia, u góry półkolisto zakończone.

Piętro również odpowiada zasadniczemu podziałowi parteru. Nowoczesne schody wprowadzają do przedpokoju, którego okna mieszczą się w kątach, po obu stronach występu frontowego. Duży alkierz w tym występie, przedpokój i sala zajmują środek budynku; w części południowo zachodniej są dwie izby, podobnie jak w parterze, ale nieco odmiennych wymiarów; również i latrina w narożniku zachodnim ma kształt prostszy jak dolna. W części północno wschodniej była (pierwotnie?) jedna podłużna sala nad trzema izbami parteru, później przegrodzona dwiema kolumnami, a wreszcie ścianą, na dwie przestrzenie. Schody na strych wychodzą dziś z izdebki, wykrojonej z przedpokoju nowszą ścianą.

Nie posiadamy opisu dworu w Graboszycach z czasów przed restauracją, którą przeprowadził Stanisław Sołtyk, właściciel wsi od początku XIX w., zmarły w r. 1835 (żoną jego była słynna Henryka z Ankwiczków, 2-o v. Kuczowska). Zmiany, które wówczas zaszły, głównie w rozmieszczeniu schodów, nie dadzą się dziś z dostateczną pewnością oznaczyć. Pierwotne, zapewne jedyne schody z parteru na piętro, były może założone w przedłużeniu schodków



Fig. 30. Graboszyce, dwór. Odrzwia w sieni parteru.

wiodących do piwnicy, poczem załamywały się ponad pachą sklepienia przedpokoju (ponad lunetą, którą dziś przecina nowa ścianka); schody na strych wiodły zapewne ponad tamtymi, w miejscu tem samym co dzisiejsze. — Nie wiemy też nic pewnego o pierwotnym przeznaczeniu izb dworu. Jednakże dekoracja stiukowa w południowo zachodniej części parteru i wspaniałe proporcje jego izb prowadzą do wniosku, że służył on równie jak piętro na mieszkanie właścicielom.

Czas, w którym zbudowano dwór w Graboszycach, pozwala określić zaписка Paprockiego, który w »Herbach rycerstwa«¹⁾ pod herbem Radwan notuje: »Dziwisz Brandys z Grabiszyc, syn Aleksego, który wieku mego na dworze króla Augusta, Henryka, potem i Stefana, był przez lat trzydzieści dworzaninem, był potem loźniczym krakowskim i sekretarzem. Tenże z frau-

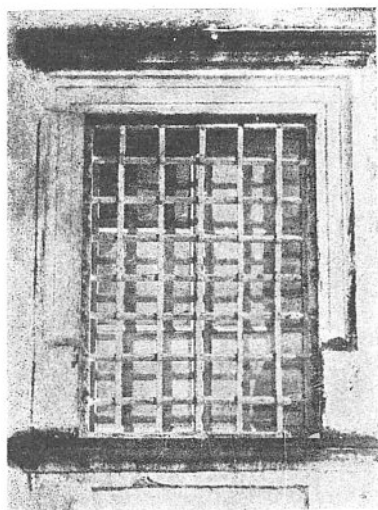


Fig. 31. Graboszyce, dwór. Okno parteru.

cymeru królowej Anny pojął żonę Małgorzatę Krupską w Warszawie, roku 1582, dnia 9 lipca. Tenże w Grabiszycach wielkim kosztem d w ó r z m u r o w a ł. Ten Dziwisz (Djonizy) Brandys, jako sekretarz królewski musiał być człowiekiem wykształconym; posiadał znaczny majątek, pożyczal bowiem duże sumy na zastaw²⁾; bawiąc przy dworze i sprawując urzędy daleko od stron rodzinnych³⁾ nabierał wiadomości, które zapewne użytkował budując dla siebie siedzibę. — Mamy więc datę, do której dwór był już zbudowany: rok wydania »Herbów« Paprockiego, 1584. Spotykając się w zapiskach archiwalnych z Dziwiszem Brandysem, jako właścicielem Grabiszyc, po raz pierwszy 7. III. 1569⁴⁾ możemy przypuszczać, że odziedziczył te dobra około r. 1565; sądzę zatem, że nie popełnimy wielkiego błędu, kładąc datę budowy potężnych murów i ich skromnej dekoracji w ósme dziesięciolecie XVI w.

Poza zapiską Paprockiego nie spotykamy w źródłach wiadomości o dworze graboszyckim.

To też tylko dla dokładności podaję parę szczegółów z późniejszych jego dziejów. Ostatnią wzmiankę o Dziwiszu Brandysie znajdujemy pod 22. VIII. 1589; późniejszym właścicielem Grabiszyc jest Piotr Brandys, pisarz ziemski oświęcimski i zatorski, zmarły 1616 r. Następuje rodzina Cikowskich z Woysławic, dalej Porembskich, wreszcie w końcu XVII w. Russockich, którzy posiadają dobra do końca XVIII w. Wtedy też następuje zmiana nazwy Grabiszyc na Graboszyce. W w. XIX właścicielami są wspomniany Stanisław Soltyk, później wdowa po nim; za jej czasów dwór graboszycki był po raz pierwszy publikowany jako zamek średniowieczny⁵⁾. Wiadomość ta poszła potem w za-

¹⁾ Wyd. Turowskiego, str. 358.

²⁾ Castr. Oswiec. 46. str. 110 i 48. str. 666.

³⁾ Źródła dziejowe XI. str. 73—75.

⁴⁾ Castr. Oswiec. 47. 1564—75. str. 298.

⁵⁾ Pamiętnik lwowski, 1842. str. 87 i tabl. litogr.: widok od południa.

pomnienie, zabytek nie był bowiem znany Łuszczkiewiczowi. — W w. XIX dobra te zmieniły parokrotnie właścicieli; od r. 1864 są w posiadaniu rodziny Chrzaszczów. Od czasów Soltyka dwór nie podlegał znacznym przeróbkom.

6. Czemierniki.

Czemierniki (Czemyerniki, Ciemierniki), osada, niegdyś miasteczko, leży w północnej części powiatu lubartowskiego (wojew. lubelskie), między Wie-

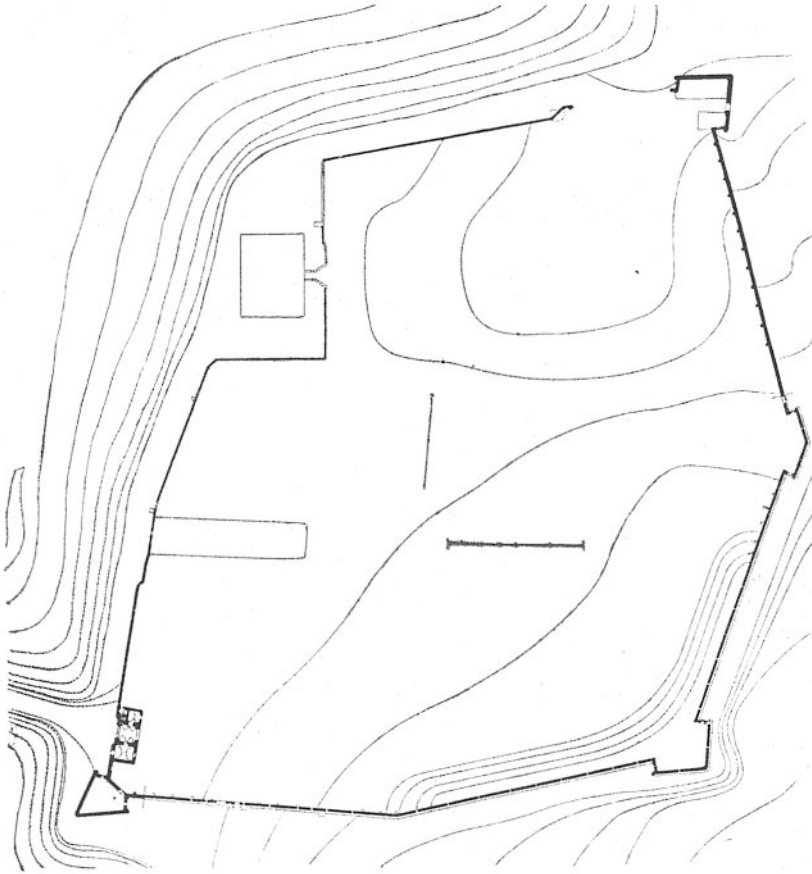


Fig. 32. Czemierniki, dwór. Plan sytuacyjny fortyfikacyj.

przem, a zakreślającą tu duży łuk ku północy Tyśmienicą. Obok wspaniałego kościoła z r. 1614 i kilku interesujących domów mieszczańskich, mają Czemierniki jeszcze t. zw. zamek, szeroko rozsiadłą fortecę z domem mieszkalnym, który przy bliższym zbadaniu okazuje się dworem tego rodzaju, jakim zajmuje się niniejsza praca¹⁾.

Na północno-wschodnim skraju osady rozciągają się w podkowie wielkie stawy; południowe ich ramię przecina grobla, którą wiedzie droga do Sucho-

¹⁾ Zwróciłem nań uwagę w r. 1911, w Krasnymstawie, gdzie na plebanji znajdował się olejny obrazek charakterystycznego dworu, pamiątka dawniejszego pobytu ks. proboszcza krasnostawskiego w Czemiernikach. Badałem zaś i zdejmowałem ten dwór dopiero w maju 1918 r.

woli. Między stawami a drogą mieści się nieregularny, w ogólnych zarysach do rombu zbliżony wielobok murów fortecznych z surowej cegły (fig. 32 i 39); w czterech narożnikach mury przechodzą w trójkątne bastjony. Rozwarty narożnik południowy jest gładki, natomiast przed północno zachodnim mury się urywają, a raczej nagle obniżają i zmienione w cembrzyny, załamane pod prostym kątem w głąb wieloboku, czynią miejsce dużemu, piętrowemu budynkowi mieszkalnemu (ob. ryc. tytułowa). Jemu przedewszystkiem poświęćmy uwagę.

Grunt, z którego podnoszą się ściany dworu, nie o wiele przewyższa zwierciadło stawu; widocznie zrównano go pod budowę, czyniąc od wschodu

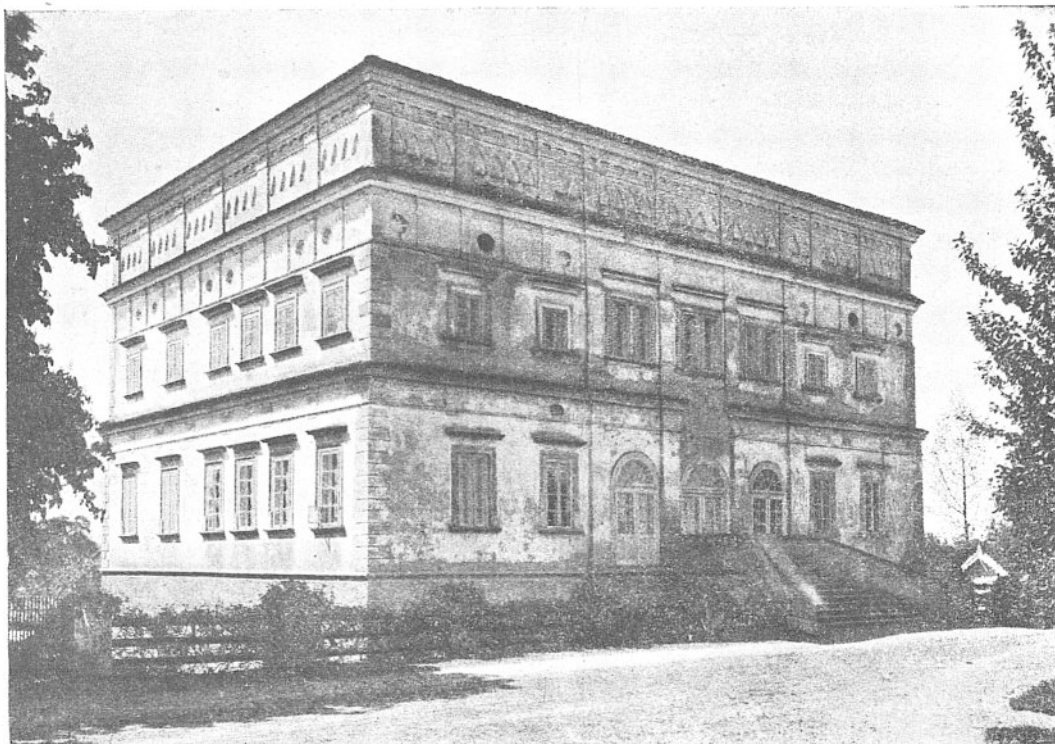


Fig. 33. Czemierniki, dwór. Widok od połudn. wschodu.

i od południa (por. fig. 36 z lewej) wykop w gruncie ogrodu, podtrzymany owymi cembrzynami. Z tych stron więc otacza dwór sucha fosa; od wschodu przerzucony jest przez nią rodzaj mostu (z XIX w.?), na który wchodzi się po kilku stopniach aż na poziom parteru. Tu pośrodku wschodniej fasady jest jedyne dzisiejsze wejście do dworu.

Budynek jest ceglany, tynkowany; ma plan krótkiego prostokąta bez występów (fig. 33 i 35); długość jego i powierzchnia zabudowana są prawie te same, jak we dworze w Graboszycach (gdzie powierzchnia jest nieco mniejsza, objętość zato, nawet bez piwnic, znacznie większa). Wysoki, silnie zeszkarpowany cokół, mieszczący piwnice, oraz dwupiętrowa attyka, nadają gmachowi wyniosłość i poprawiają nieco ciężkie jego proporcje.

Trzy potężne gzymsy zaznaczają na fasadach silnie kierunek poziomy; współdziałają w tym mniej wypukłe wałki: jeden między cokołem a ścianami parteru, drugi pod fryzem tryglifowym gzymsu wieńczącego parter, trzeci wreszcie, tuż nad oknami piętra podpasuje dolną kondygnację attyki. Gzymsy i ławy licznych okien grają podobną rolę: wiążą się w poziomą, choć przerywaną linię.

Pionowy podział fasad jest mniej wybitnie zaznaczony; występuje wy-

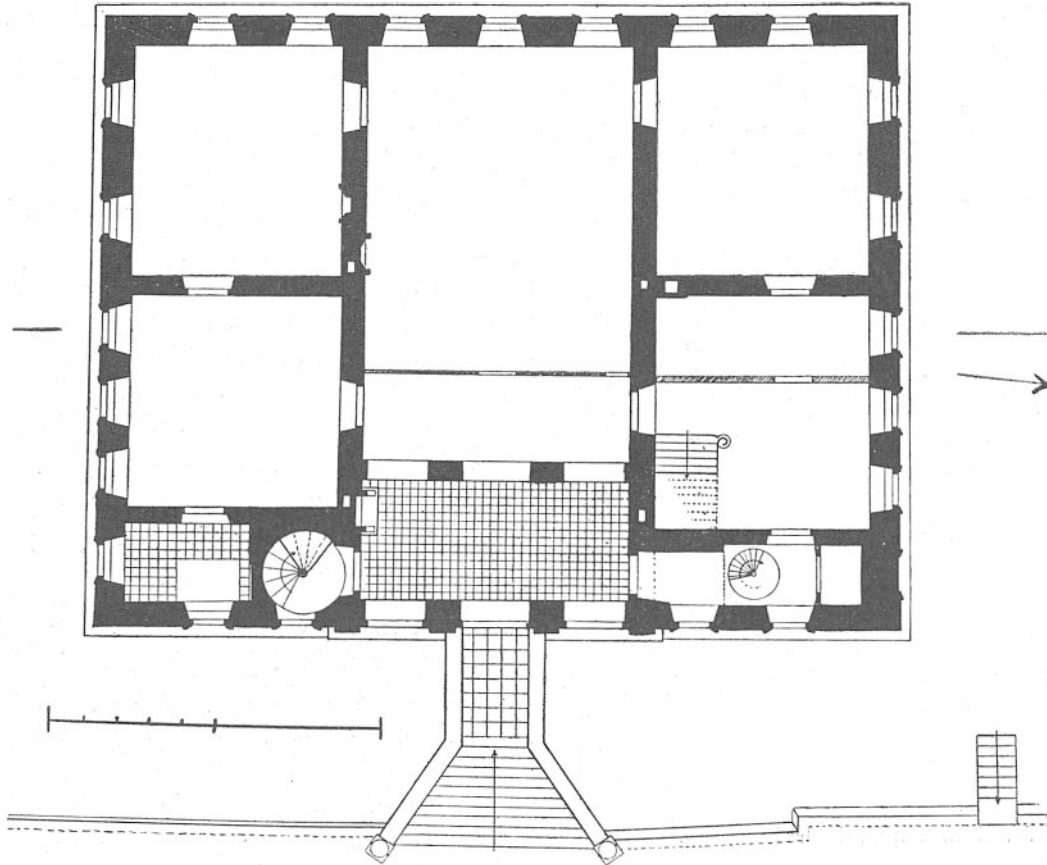


Fig. 34. Czemierniki, dwór. Rzut poziomy parteru.

rażniej tylko pośrodku obydwu fasad dłuższych w postaci czterech pilastrów, przechodzących przez obydwa piętra i dolną kondygnację attyki; wyżej przedłużają się w pilastry attyki głównej i przesuwają nawet ich kadencję o pół przęsła. Zaznaczona w ten sposób część środkowa dłuższych fasad wyróżnia się jeszcze na piętrze trzema wyższymi, niż pozostałe, oknami, których gzymsy wkraczają już na ściany dolnej attyki i przenoszą wyżej linię podpasującego ją wałka; dlatego również brak tu pośrednich, małych pilastrów tej attyki. Przestrzenie międzypilastrów w parterze fasady wschodniej wypełniają, zamiast okien, półkolisto zakończone arkady, być może pierwotne; nad środkową gzyms parteru się przerywa, robiąc miejsce dwom wpuszczonym w ścianę tablicom z napisami. — Fasady boczne (fig. 35) nie mają podziału pionowego,

wyjawszy chyba boniowanie narożników i pilastry attyki; otwory są tu, w przeciwieństwie do fasad dłuższych, rozmieszczone niesymetrycznie, jednakże równie jak tam w tych samych osiach na obydwu piętrach. Brak podziału pionowego sprawia, że rzuca się tu bardziej w oczy różnica między otworami obu pięter: okna parteru są wysokie i stosunkowo wąskie, na piętrze zaś znacznie mniejsze i przysadkowate w proporcjach. Różnią się także kompozycją obramień; bogatsze profile ram w oknach parteru załamują się w dolnej części węgarów ku środkowi, jak zwykle w renesansowych obramieniach otworów w Polsce, od pałacu wawelskiego począwszy; fryz nad ramą zdobią liściaste woluty, powiązane parami, wykonane techniką sgraffitową w grubej warstwie tynku; fryzy te zwieńczone są wąskimi gzymsami. Okna na piętrze natomiast mają



Fig. 35. Czemierniki, dwór. Widok od północy.

profile skromniejsze, sięgające spodu węgarów, oraz wydatne, grube gzymsy, niezwiązane z ramą. — Na fasadach bocznych wyraźniej też występuje kompozycja attyki; dolna jej kondygnacja składa się z rzędu pilastrów, dzielących ścianę na kwadratowe pola (w których wycięte są eliptyczne, leżące okienka strychowe, zamurowane). Szerokie pilastry górnej kondygnacji wypadają po jednym na dwa pilastry dolnej; gruba płaska listwa podpasuje fryz ich belkowania, ciągnący się (jak i w dolnej kondygnacji) także między pilastrami, a powycinany w prostokątne wnęki. Prostokątne pola tej części attyki zdobią szeregi ostrołukowych wnęk (grupami po 4). Te wnęki, jak i grube wykonanie szczegółów górnej kondygnacji attyki zdają się wskazywać na duże zmiany, poczynione tu w czasie restauracji dworu w r. 1852.

Kończąc szczegółowy opis interesujących fasad dodajmy jeszcze, że zeskarpowanie murów, znaczne w cokole, jest w parterze mniejsze, a na cofniętym nieco licu ścian piętra ledwie dostrzegalne; attyka jest w obydwu kondygnacjach pionowa. — Obramienia okien są kamienne, gzymsy natomiast i inne szczegóły wyciągnięte są w zaprawie. Okna środkowe piętra na dłuższych fasadach są kwadratowe, obramione płaską kamienną ramą, a pośrodku przedzielone kamiennym słupkiem na dwa skrzydła; ramę i słupek zdobi warokcz płaskiej plecionki na wyżłobionem tle. — Wreszcie należy zaznaczyć, że osie okien, poza środkową częścią dłuższych fasad, nie mają związku z symetrycznym podziałem attyki.

W przeciwieństwie do fasad, wewnątrz dworu w Czemiernikach pozbawione jest zupełnie dawniejszych szczegółów architektonicznych; ściany są gładkie, odrzwia drewniane, nowsze; kominki marmurowe pochodzą zapewne z XIX w.

Pierwotną jest chyba tylko posadzka z małych kwadratowych płyt brunatnego marmuru w dwóch niewielkich przestrzeniach. Zato pierwotny podział wnętrza da się jeszcze odczytać prawie w całości. Składa się ono, podobnie jak w Graboszycach, z trzech zasadniczych części (fig. 34), oddzielonych od siebie dwiema prostymi ścianami działowymi, przecinającymi w poprzek całą szerokość budynku. Sklepień w parterze niema i pierwotnie ich nie było. Podział jest prawie dokładnie symetryczny; pośrodku, u wstępu jest krótka, szeroka sień z marmurową posadzką, a dalej aż do zachodniej ściany dworu ciągnie się wielka sala, oddzielona od sieni ścianą z trzema półkolistymi, gładkimi arkadami. Każda z bocznych połaci dworu składa się z dwóch prawie równych i niemal kwadratowych izb, oraz z małej przestrzeni narożnej przy wschodniej fasadzie. W narożniku południowo-wschodnim przestrzeń ta dzieli się na małą izdebkę, której posadzka jest częściowo z płyt marmurowych, w pozostałej zaś kwadratowej części umieszczona jest walcowata klatka schodowa na piętro; wejście do jej drewnianych schodów (z pełnym, dębowym rdzeniem) wiedzie z sieni. Przeciwległa

przebiegała przestrzeń w narożniku północno-wschodnim jest nieco węższa; tu zaszły w XIX w. przeróbki, m. i. założono drugie kręcone, żelazne schody na piętro. Wobec tego, że w przyległej izbie są jeszcze jedne schody, drewniane, zwyczajnie łamane i dość szerokie (być może w miejscu pierwotnych), przypuszczać można, że w przestrzeni na prawo od sieni mieściły się niegdyś schody z parteru do piwnicy. Dziś bowiem jedyne wejście do piwnicy jest z zewnątrz, w fasadzie północnej. — Piwnice, a raczej przyziemie na poziomie otaczającego dwór gruntu, mają rozkład w ogólnych zarysach ten sam co parter. Mieszczą się w wysokości cokołu, zczem ich beczkowe sklepienia są stosunkowo niskie (przeciętnie 2·70, fig. 36); oświetlone są nowszymi oknami tylko w północnej części dworu.

Piętro odpowiada również podziałem parterowi; ale pośrodku jest tu przez całą szerokość dworu jedna ogromna sala, podzielona dziś cienkimi ściankami na trzy pokoje i korytarz. Boczne połacie mają ten sam rozkład co na parterze, izby ich różnią się jednak znacznie od parterowych wejściem wnętrza: mają bowiem mniejsze okna i są znacznie niższe. Zaznacza się to już w kompozycji fasad dłuższych, gdzie opacy okien wielkiej sali na piętrze są na wysokości gzymsów pozostałych okien piętra. Pułap tej sali, gładki jak zresztą wszędzie w mieszkalnej części dworu, dosięga poziomu średniego gzymsu attyki (fig. 36). — Odpowiednio do tego układu także i strychy nad dworem mają nierówną wysokość. Dostęp do nich dają pierwotne kręcone schody. Strychy przykryte są

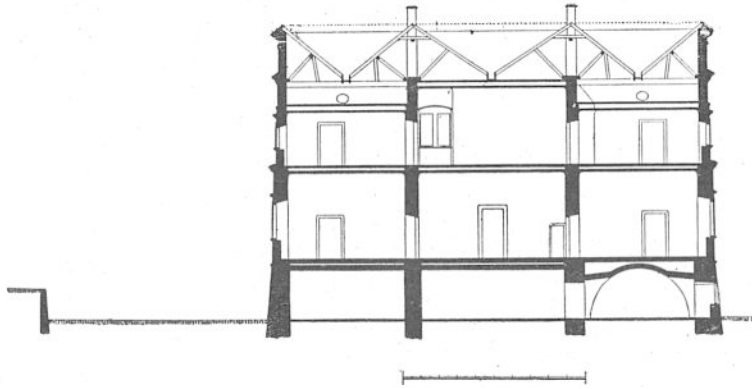


Fig. 36. Czemierniki, dwór. Przekrój podłużny.

dwoma dachami siodłowymi i dwoma pulpitowemi, wspartemi o attykę. Kryte karpówką dachy, których kalenice (a nawet wystające ponad nie kominy) są z zewnątrz zupełnie niewidoczne, sprowadzają wodę do trzech rynien biegną-

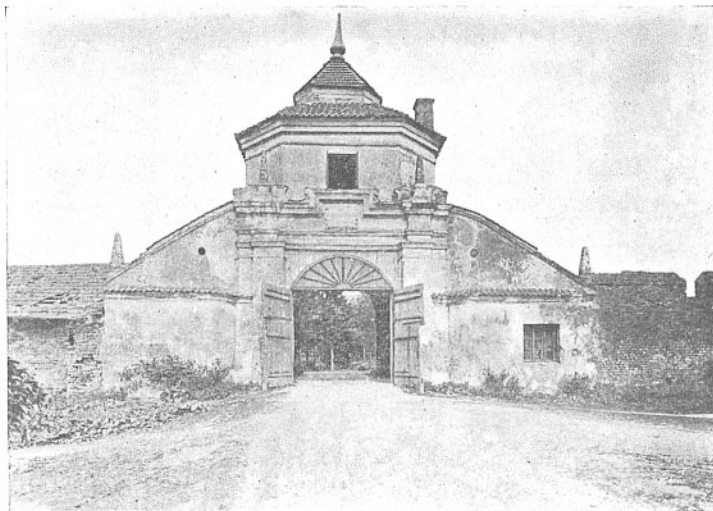


Fig. 37. Czemierniki, dwór. Brama w murach obronnych.

cych w poprzek dworu, a uchodzących przez otwory w zachodniej ścianie attyki głównej.

Jak widać z powyższego opisu przeważa w kształtach szczegółów dworu czemiernickiego pierwiastek późno-renesansowy; jedynie duży wyskok gzym-

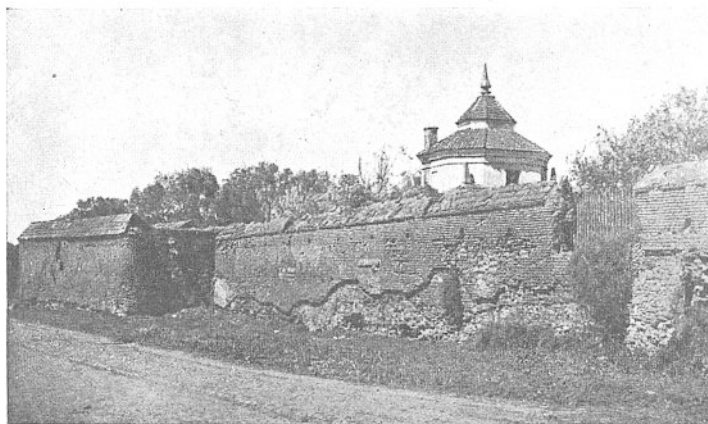


Fig. 38. Czemierniki, dwór. Mury obronne od połudn. wschodu.

sów i pewna różnorodność w rozmiarach, oraz wykończeniu otworów na fasadach wskazuje, że budowniczy dworu tworzył już w kręgu nowych myśli architektonicznych, nurtujących sztukę włoską w drugiej połowie XVI w. Pierwiastka

północnego, np. flamandzkiego późnego odrodzenia nie znać tu wcale. Jak wiadomo ś. p. J. Mycielski wyraził o dworze w Czemiernikach zdanie, że powstał on »na wzór will włoskich XVI i początku XVII w.«, oraz, że w jego »rzucie poziomym mamy typową dla Włoch quattroportę«. Zdania tego, a zwłaszcza drugiej jego części nie byłem w stanie umocnić na podstawie dostępnej mi literatury. Widzieliśmy już jednak w rzucie poziomym dworu w Graboszycach, powstałego niewątpliwie przed rokiem 1584, te same pierwiastki, które napotykaemy, może nawet w uboższym rozwinięciu, we dworze czemiernickim. Ponieważ nie mogłem dotąd przeprowadzić poszukiwań archiwalnych, dotyczących się tego ostatniego, pozostaje mi tylko zająć się jeszcze zabytkami epigraficznymi, z których jednym jest wielka (104 × 135 cm) tablica z ciemno szarego marmuru nad wejściem do dworu w Czemiernikach. Napis na niej opiewa:

ANNO A PARTV VIRGINIS
 1624
 NOBILITAVIT HANC DOMVM
 MAGNORVM HOSPITVM TRIMESTRIS INCOLATVS
 DVM
 SIGISMVNDVS TERTIVS
 POLONIARVM AC SARMATIAE EVROPÆ (sic) MAGNVS MONARCHA
 SVECORVM GOTHORVM VANDALORVMQ HÆREDITARIVS REX
 VNACVM (sic) AVGVSTISSIMA CONIVGE SVA
 CONSTANTIA AVSTRIACA
 NEC NON SERENISSIMA INFANTE
 ANNA CATHARINA
 VITANDO PESTIFERI AERIS INCLEMENCIAM
 QVÆ TVM PASSIM PER POLONIAM SÆVIEBAT
 PRO TUTO AC COMMODO
 SVARVM MAIESTATVM
 RECEPACVLO
 ELEGERVNIT (sic)
 ET HOC IPSO AETERNÆ MEMORIAE CONSECRARVNT
 LARES CIEMIERNICIOS

Wiadomość o tem, że dwór czemierniecki był gotowy na przyjęcie rodziny królewskiej w r. 1624, zatem że musiał być wykończonym na jakieś parę lat wcześniej, nie przynosi nam nic tak dalece nowego do interesującej nas przedewszystkiem sprawy jego początków. Pewne światło zdaje się na nią rzucić napis na innej tablicy, wmurowanej nad bramą wjazdową do fortyfikacyj, otaczających dwór. Brama ta (fig. 37) wznosi się tuż obok południowo zachodniego bastjonu, przy końcu grobli dojazdowej (fig. 32). Jestto mały budynek mieszkalny, ceglany, tynkowany, składający się z dwóch beczkowo sklepionych izdebek, które mieszczą się po bokach przejazdu, mającego sklepienie kapowe; jedna z izdebek łączy się ze schodkami, wiodącymi do piwnic oraz

do samborzy, ośmiobocznego pokoiku nad przejazdem. Z zewnątrz łuk przejazdu (dziś segmentowy, zapewne późniejszy) ujęty jest w potężne pilastry, związane u góry rodzajem attyki, której szeroki gzyms załamuje się w górę, czyniąc miejsce dla wytwornego, prostokątnego kartusza tablicy. Gzyms ten przykryty jest łamanymi wolutami, z pomiędzy których wystrzelają nad pilastrami małe obeliski; górne linie gzymsu gierują się dalej opadając wraz z szczytowymi ścianami dachów nad izdebkami, a na ich narożnikach kończą się znów obeliskami. Architektura przejazdu cofnięta jest poza lice ścian izdebek (zrównane z licem kurtyn fortecznych), którego występy są zaokrąglone. Od wnętrza twierdzy budynek ma bardzo skromną dekorację na płaskim licu: są tu resztki



Fig. 39. Czemierniki, ogród dworski.
Fragment rzeźby z h. Lewart.

boniowania archiwolty łuku przejazdowego, boniowanych pilastrów pod obeliskami szczytowymi, oraz gzyms podkreślający i obiegający dokoła ściany szczytowe w kształt trapezu. Ośmioboczna samborza ma wewnątrz sklepienie kuliste, zewnątrz przykryte dwupiętrowym dachem namiotowym, którego część górna, stromsza, kryta karpiówką, oddzielona jest od dolnej, krytej holenderką, szerokim stiukowym gzymssem. Dach kończy się olbrzymim grotem, a na ścianach podpasuje go szeroki gzyms z fryzem. Okna samborzy nie mają obramień.

Brama ta jest więc budynkiem o wybitnych cechach barokowych, nawet gdybyśmy przypuścili, że samborza została dobudowana, a przynajmniej przerobiona gdzieś w pierwszej połowie XVIII w.

Niewiele tu znajdziemy cech wspólnych z architekturą dworu. Napis zaś na tablicy nad przejazdem opiewa:

D. O. M.
HENRICVS FIRLEY DE DABRO:
WICA IN CIEMIERNIKI HÆRES
EPISCOPVS PLOCENSIS
SVÆ SVORVMQVE COMMODI:
TATI AC SECVRITATI F. F.
ANNO DÑI MDCXXII.

Zestawiwszy cechy stylowe bramy i dworu, oraz daty na przytoczonych wyżej napisach, skłonny jestem wbrew własnym pierwotnym wnioskom (Prace, II. str. LX) do przypuszczenia, że brama powstała później niż dwór. Różnica ich wieku nie jest zapewne wielka, sądzę jednak, że daty budowy dworu należałoby szukać na przełomie w. XVI/XVII lub w pierwszym dziesięcioleciu XVII w. Przypuszczenie to opiera się narazie na bardzo kruchej podstawie,

bo na stwierdzeniu, że szczegółem architektonicznym dworu brak silniejszego związku z dekoracją kościoła w Czemiernikach, którego daty zdają się być ustalone¹⁾). Jedynym szczegółem rzeczywiście podobnym tu i tam jest płaska plecionka w obramieniach okien środkowych piętra na dłuższych fasadach dworu (por. str. 98) i w obramieniach wysokich okien kościoła; w tych ostatnich jednak jest ona bardziej geometrycznie traktowana. Natomiast owe liściaste woluty, zdobiące parami fryzy okien parteru (por. str. 98), wykonane z kaligraficzną ostrością techniką sgraffitową, nie mają odpowiednika w dekoracji ani miejscowego kościoła, ani innych zabytków grupy opisanej przez prof. Tatarkiewicza²⁾). Kościół w Czemiernikach, fundacji tego samego Henryka Firleja, biskupa płockiego, założony był w r. 1603, wykończony w r. 1614, a konsekrowany w r. 1617. Jeśli zważymy, że w kilka lat później brama wjazdowa dworu otrzymała już inne, bardziej ruchliwe kształty architektoniczne, wtedy mniej nieprawdopodobnym wyda się wniosek, że dwór czemiernicki mógł powstać w pierwszych latach XVII w. i być ukończonym nawet przed kościołem.

Sprawa czasu powstania murów okalających ogród dworu w Czemiernikach wykracza poza ramy niniejszej pracy. Skoro jednak była już podnoszona w dyskusji nad datowaniem i określeniem cech dworu, wypada mi ją choć pokrótce poruszyć. Długie ceglane kurtyny, przerywane małymi strzelnicami do ręcznej broni, nie wykazują niczego godniejszego uwagi; natomiast cztery bastjony (fig. 32 i 38) mają szczególną budowę: krótkie boki, którymi się łączą z kurtynami, są zasłonięte od zewnątrz półkolisto zakończonymi wyskokami muru bastjonów. Urządzenie to, zwane *orillons*, *orecchioni* miało osłaniać strzelnice flankujące kurtyny; pojawia się z budownictwie fortecznym XVI w. prawie równocześnie we Francji i we Włoszech, gdzie Michele Sanmicheli zastosował je około r. 1530 w fortyfikacjach Werony. Rozpowszechnia się ono jednak dopiero w drugiej połowie XVI w., w początkach XVII w. posługuje się nim budowniczy Henryka IV francuskiego, Errard de Bar-le Duc; znika ono ostatecznie z nowym systemem budowania bastjonów, wprowadzonym przez Sébastjana Vauban'a. Wśród publikowanych dotąd zabytków budownictwa fortecznego w Polsce nie spotyka się bastjonów uzbrojonych w owe *orillons*; trudno więc na tej podstawie wnioskować o wieku fortyfikacji w Czemiernikach, skoro niewiadomo czy i kiedy przedtem urządzenie to było u nas stosowane. Są jego przykłady w dziele Scamozzi'ego *Idea della architettura universale*, wydanem w Wenecji w r. 1615. Czyżby stamtąd dopiero zaczerpnął był ten pomysł budowniczy biskupa Firleja? — Prof. Mycielski (l. c.) był zdania, że fortyfikacje wiązały się z wcześniejszym, zburzonym dworem w Czemiernikach. Patrząc na zachodnią połąć murów (fig. 32), wykonaną mniej starannie od pozostałych, lub może przerobioną w czasie budowy oficyny (długi budynek między bramą a dworem), możnaby przypuszczać, że dwór dzisiejszy stanął na miejscu zburzonego bastjonu, czy budowli mieszkalnej, lepiej związanej

¹⁾ W. Tatarkiewicz, O pewnej grupie kościołów polskich z pocz. XVII w., »Sztuki piękne« 1926.

²⁾ Prof. Tatarkiewicz l. c. jest zdania, że »dekoracja sztukateryjna sklepień, taka sama jak w kościołach«, jest i we dworze czemiernickim.

z murami obronnymi. Ale fortyfikacje te, zważywszy nadmierną długość kurtyn, nieznaczną stosunkowo ich grubość i małe wyniesienie nad otaczający je poziom, były raczej groźnym z wyglądu ogrodzeniem słynnych pono ogrodów czemiernickich¹⁾, niż poważną osłoną przed natarciem nieprzyjaciela. Dlatego raczej trzeba je wiązać z istniejącym do dziś dworem.

O osobie Henryka Firleja wiemy dotąd niewiele więcej ponad to, co podał o nim Niesiecki. Budował dużo: jako proboszcz odnawiał kościół w Miechowie, jako biskup płocki (od r. 1617) rozpoczął budowę pałacu w Broku, założył ogród pod zamkiem w Pułtuskach i tamże postawił most murowany. Widzieliśmy, że wzniósł także monumentalny kościół w Czemiernikach. Tutaj i w Broku posługiwał się budowniczymi z grupy, słusznie przez prof. Tatarkiewicza nazwanej lubelską²⁾. Jeden z nich, a może tylko jeden z sztukatorów, umieścił swój monogram M W na tarczy kościoła czemiernickiego od strony chóru. Monogram ten nie daje się wyjaśnić przy pomocy materiałów, ogłoszonych przez H. Łopacińskiego³⁾ i J. Czekińskiego⁴⁾. Nawet więc z tej strony nie możemy się narazie zbliżyć do osoby budowniczego dworu w Czemiernikach.

Na zakończenie niech służy napis wyryty na małej tablicy, wmurowanej nad wielką na wschodniej fasadzie dworu:

FIRLEJ POSTAWIŁ,
 CZAS ZRUJNOWAŁ,
 WINCENTY HR. KRASIŃSKI RESTAUROWAŁ,
 POD ZARZĄDEM JÓZEFA KOTARBIŃSKIEGO
 ROKU 1852.

Wincenty hr. Krasiński, ojciec Zygmunta, zmarły w r. 1858, posiadał te dobra jako allodjum; przeszły one przez córkę Zygmunta Marję, żonę Edwarda hr. Raczyńskiego, na jej syna Karola.

7. Głębowice.

W tej samej okolicy co Graboszyce, w północno zachodniej stronie dawnego powiatu wadowickiego (dziś pow. oświęcimski, wojew. krakowski), w ziemi zatorskiej, znajduje się dwór w Głębowicach, do dziś w całości zamieszkały. Znany był Łuszczkiewiczowi, który zalicza go w swej pracy⁵⁾ do tego samego typu co Jezów, Szymbark i Spytkowice, uważał go jednak za bardzo zmieniony. Zapatrywanie to wskazywałoby, że Łuszczkiewicz poznał był dwory w Głębowicach i Spytkowicach tylko przelotnie, dwór bowiem a raczej zamek spytkowicki jest budowlą o dwu skrzydłach z dziedzińcem; zaś co do zmian zaszłych we dworze głębowickim, to te, które dają się zauważyć bez szczegółowych badań, dotknęły tylko górną część fasad, dach i wyposażenie wnętrza, nie mówiąc o kilku nowszych ścianach działowych. W dzisiejszym stanie dwór ten różni się też znacznie od Jezowa i Szymbarku, a co

¹⁾ B. Chlebowski w Słown. geogr. I. str. 793.

²⁾ I. c. passim.

³⁾ Spraw. VI. str. 223—231.

⁴⁾ Spraw. IX. szp. 1—44.

⁵⁾ I. c. str. 210.

więcej także od innych wyżej opisanych zabytków, nie tylko wyglądem zewnętrznym, ale i planem. Jeśli umieszczam go tu na zakończenie ich szeregu, to czynię to ze względu na dane epigraficzne, pozwalające odnieść pierwotną budowę co najmniej do drugiej połowy XVI w.; jeszcze ważniejszym względem są wyniki odsłonięcia wątku murów w czasie ostatniej restauracji (1921 - 1926). Okazało się bowiem, że dwór w Głębowicach powiększono znacznie zapewne już w r. 1646, a przypuszczalny plan pierwotnej budowy wiąże się blisko z planami dwóch innych, wyżej już opisanych zabytków.

Dwór w Głębowicach (fig. 40) leży na północno wschodnim krańcu wsi, a na południowym stoku wzgórza, opadającego łagodnie ku stawowi, zasilanemu wodą z pól. Bezpośrednie otoczenie dworu jest sztucznie wyrównane i ma kształt prostokąta o bokach 44×46 m.; od północy ogranicza je fosa



Fig. 40. Głębowice, dwór. Widok od północy.

o cembrowanym brzegu wewnętrznym, od wschodu zaś znaczne obniżenie gruntu, w które opada ściana dworu. Od zachodu są ślady zasypanej fosy, od południa zaś równy dziedziniec przed główną fasadą dworu podmurowany jest (w odległości 23 m. od tejże) ceglana cembryzną ze szkarpami, opadającą ku brzegowi stawu (fig. 42). Dwór zmurowany jest z cegły, z domieszką miejscowego łamanego piaskowca, otynkowany; na planie (fig. 41) przedstawia się jako bardzo wydłużony prostokąt z dwoma kwadratowymi występami od frontu (t. j. przy fasadzie południowej), ustawionymi do lica z krótszymi bokami budowli. Plan jest przejrzysty i dość umiarkowany; środek dworu zajmuje sieni, idąca przez całą jego szerokość (później podzielona na kilka komórek), a mająca dwa wejścia z zewnątrz. Z obydwu stron sieni grupują się izby po cztery dokoła skrzyżowania się ścian działowych. W występach mieszczą się klatki schodowe: w zachodnim są schody łamane dokoła filaru, z podestami, we wschodnim wachlarzowe (a obok nich latrina). Jeszcze jedne schody

wyprowadzają na piętro, jednym biegiem, ze wschodniej pości dworu tuż obok wejścia z sieni. Z tejże sieni wychodzi dalszych troje drzwi do innych izb pobocznych, podobnie jak z środkowej sali dworu w Czemiernikach. Izby przylegające do sieni mają po trzy okna, dalsze po dwa, a przy występach po jednym; drzwi łączące izby umieszczone są przeważnie pośrodku ścian. Dwie skrajne izby wschodnie nie łączą się z resztą parteru; mają osobne wejście od północy, a poziom ich posadzek jest nieco niższy. Są tu sklepienia kapowe; pozatem w parterze są tylko gładkie sufity lub pułapy belkowane. — Z dawniejszej dekoracji zachowały się tylko kamienne odrzwia o renesansowym profilu, umieszczone od wewnątrz w zachodniej ścianie dworu (w izbie kwadratowej); jest tu częściowo zamurowany otwór drzwiowy w wysokości, wskazującej że od zewnątrz prowadziły doń schodki.

Do piwnic wiedzie z parteru dwoje schodów; jedne z środkowej sieni na lewo od frontowego wejścia, drugie z korytarzyka w występie zachodnim.

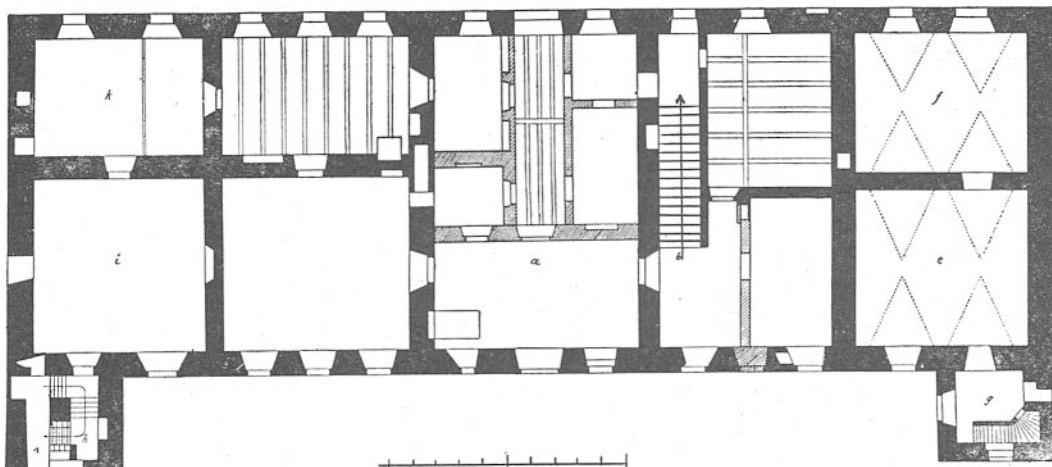


Fig. 41. Głębowice, dwór. Rzut poziomy parteru.

Dostępne i używane są piwnice tylko pod zachodnią częścią dworu (i pod sienią), dalsze są, jak się zdaje, zasypane; pod sklepieniami izbami wschodnimi zapewne wcale piwnic nie było. Dostępne piwnice mają niskie sklepienia beczkowe, a okna uchodzą tuż nad powierzchnią ziemi (fig. 43).

Piętro ma rozkład ten sam co parter, nieco tylko bardziej symetryczny; środek zajmuje duża sala przez całą szerokość dworu, dziś (1921) poprzedzielana nowszymi ścianami. Po obydwu stronach sali grupują się izby jak w parterze, po cztery; w występie wschodnim jest tu alkierz, ze schodkami oddzieleni ścianką drewnianą; zachodni zajmuje klatka schodowa. Całe piętro ma gładkie sufity. — Z dekoracji dawniejszej pozostały na piętrze tylko kamienne obramienia drzwi o renesansowym profilu i to jedynie w kilku izbach zachodnich; w kwadratowej komnacie na lewo od sali środkowej zachował się ów znany z publikacji prof. S. Odrzywolskiego¹⁾ piec kaflowy, walcowaty, z po-

¹⁾ Spraw. V. str. XXV.

wtarzającymi się pod gzymsem tarczami herbu Stary Koń, monogramami Jana Pisarzowskiego i datą 1647. Komnaty wschodnie mają dekorację w stylu XVIII w.; są tu kominki w stiukowych obramieniach, skromne buazerje i odrzwia drewniane o wygiętych ku dołowi nadprożach.

Na strych wiodą schody z tej samej izby piętra, do której uchodzą wielkie, proste schody z parteru. Strych przykryty jest dachem mansardowym (t. zw. francuskim); na wystęпах są osobne daszki, stożkowato zakończone, niższe od dachu głównego. Domyślać się tylko można, że dawne daszki występów były także oddzielne, jakgdyby na basztach.

Fasady dworu głębowickiego są zupełnie gładkie i pionowe; koronuje je

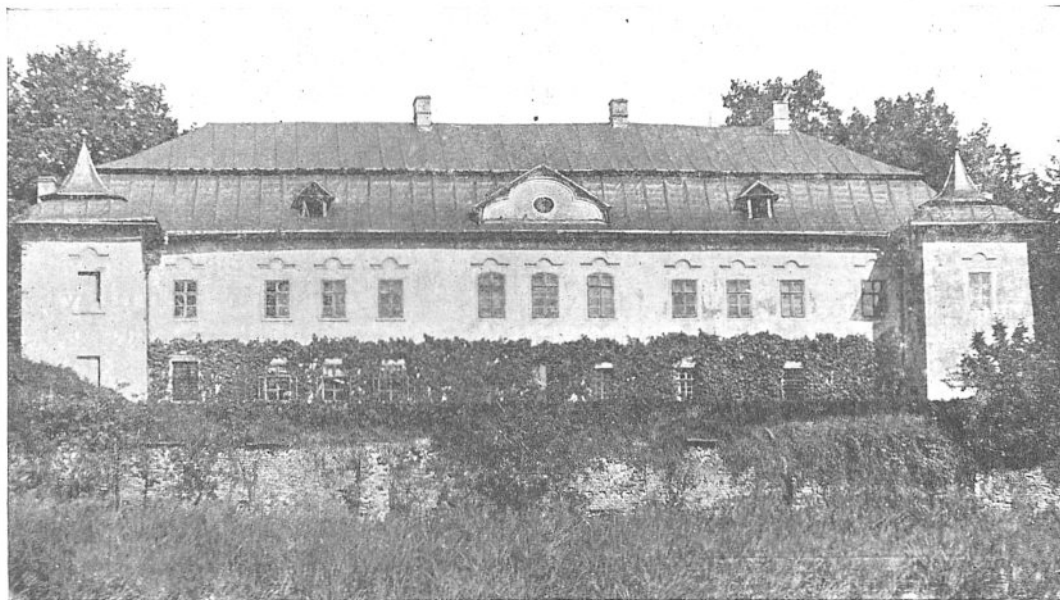


Fig. 42. Głębowice, dwór. Widok od południa.

ślaby gzyms ciągniony w zaprawie, niewidoczny z pod okapu dachu. Oprawy otworów występują nieznacznie przed lico, wyjąwszy gzymsy dość wysoko nad oknami piętra umieszczone; każdy z nich wypukla się pośrodku ku górze półkolistym kabłąkiem; zdają się one pochodzić z XVIII w. W kompozycji fasad grają też rolę tylko otwory okienne, równej wielkości i w tych samych osiach na parterze i piętrze; zgrupowane są w środkowej części dworu na obydwu fasadach po trzy, a odstępy między grupami są dwa razy większe, niż między oknami jednej grupy. Pozostałe po bokach fasad dwa (na południowej jedno) okna są w dalszych, równomiernych odstępach. Grupa środkowa zaznaczona jest jeszcze segmentowymi łukami ocapów w oknach piętra. Z fasad bocznych tylko wschodnia ma większą ilość otworów, bo 4, ale wyłącznie na piętrze, w szeregu o równych odstępach. Wschodnia ma natomiast na każdym piętrze tylko po jednym otworze, mniej więcej pośrodku. — Okna piętra ujęte są w proste, gładkie ramy stiukowe, nie związane z owymi kabłąkowatymi gzymsami. W parterze natomiast okna mają obramienia kamienne (fig. 44);

profil wąskich ram składa się z listwy wewnętrznej, z piętki przechodzącej w wałek i z listewki brzeżnej, a opada aż do ławy podokiennej; wprost na ocapie, bez fryzu, spoczywa gzyms złożony z żłobka i piętki (simy). Wreszcie okna występów mają tak na piętrze jak na parterze gładkie ramy stiukowe; na piętrze wieńczy je ten sam kabłąkowany gzyms. Również odrzwia obydwu wejść do sieni środkowej są tylko stiukowe, wąskie i skromnie profilowane.

Jak widać z opisu dwór w Głębowicach posiada niewiele wybitniejszych szczegółów architektonicznych i to z dość oddalonych od siebie epok. Cechy stylowe kamiennych obramień w oknach parteru wskazują wprawdzie na czasy późnego Odrodzenia, nie pozwalają jednak na ściślejsze datowanie; dadzą się pomieścić w okresie obejmującym ostatnie lata XVI w. i pierwsze dziesięciolecie w. XVII. Zaznaczmy tylko pokrewieństwo obramień okien parteru w Głę-

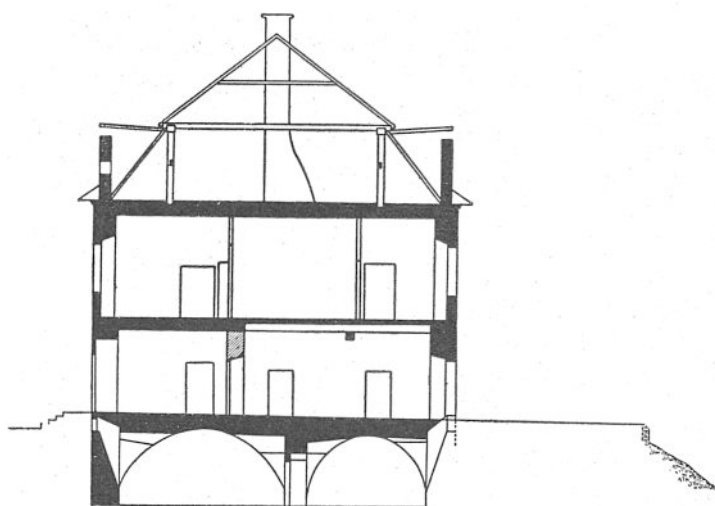


Fig. 43. Głębowice, dwór. Przekrój poprzeczny.

bowicach i w południowym skrzydle zamku w Suchej (na II p.). — Stiukowe obramienia okien piętra i występów, a zwłaszcza ich kabłąkowane gzymsy, zdają się pochodzić z XVIII w.

Wychodząc poza granice rozważań stylowych, a sięgając po wyjaśnienie do źródeł archiwalnych, nie znajdujemy w nich niczego o samym budynku. Dobra Głębowice (Głambowicze) należały w w. XVI do rodziny Gierałtowskich herbu Sa-

szor¹⁾. Z początkiem XVII w., przez krótki czas, należały zdaje się do Komorowskich²⁾, poczem przeszły na spokrewnionych (?) z nimi Pisarzowskich herbu Stary Koń, którzy z czasem wchodzą drogą kupna w posiadanie innych jeszcze dóbr rodziny Gierałtowskich, zapewne już wówczas wygasłej. Pisarzowscy spokrewnieni byli z rodziną Porębskich herbu Kornicz, a jak się zdaje także z drugą, w zatorskiej osiadłej rodziną Porębskich herbu Nabram³⁾. Dzierżą Głębowice do końca XVIII w., poczem dobra te przechodzą w początkach XIX w. na rodzinę Duninów i do dziś dnia przy niej pozostają. — Brak wiadomości archiwalnych zastępują dwa zabytki epigraficzne, zachowane na fasadach dworu. Nad wejściem do środkowej sieni od północy umieszczona jest tablica, złożona z dwóch sztuk piaskowca (fig. 45); na dolnej wyrzeźbiony jest

¹⁾ Castr. Oswiec. 6. str. 231. r. 1527 — Terr. Zator. 3. str. 580. 17. XII. 1592.

²⁾ Castr. Oswiec. 68. str. 1475.

³⁾ Paprocki, Herby, wyd. Turowskiego r. 1858, str. 694.

kartusz barokowy (*Blechornament*) z wypukłą, eliptyczną tarczą, obwiedzioną sznurem pereł, na której wklęsło ryty napis opiewa:

IOAN A PISSARZOWICE
PISSARZOWSKI DVCAT:
ZATOR: OSVIEC TERRIS (sic) IVDEX
HAS ÆDES DESOLATAS RVINISQ
DEFORMAT RESTAVRAVIT
PRISTINOQ DECORE DONAVIT

A: D. 1646

DC. S

Na górnej sztuce ciosu wyrzeźbiona jest tarcza herbowa z obfitemi labrami labrami z liści, podzielona na cztery pola, na których widnieją herby: Stary Koń, Korczak, Kornicz, Nabram III (?); w hełmie z koroną zacięty Topór, należący do herbu Stary Koń. Całość jest bardzo starannie odkuta.

Na tablicy z czerwonego marmuru, wmurowanej nad wejściem głównym, czytamy napis:

*Adamus à Pifsarzowice Pifsarzowski
Vexillifer Pal. Crac. Ædem hanc, jam antea circa
Annum 1646. a Ioane Iudice Duc. Zat et Osviec
Abavo suo directo restauratam, demum infau-
stis temporum vicibus, aut seguiori curâ Pofses-
sorum summe desolatam, suo Familiæque
suae, ac Hospitis Commodo restituit, restau-
ravit, decoravitq atque ingressu mutato Hor-
tum oculis amenum et selectis Arboribus frugi-
ferum plantavit, eidemque adjunxit.*

Ano Dni 1773.

Z napisu pierwszego wynika, że w pierwszej połowie XVII w. dwór głębowicki był już opustoszały i w upadku; zapewne przez działanie czasu, gdyż jakąś klęskę, pożar lub napad opryszków, wymienionoby chyba wyraźnie w napisie. Można więc przypuszczać, że budowla odnowiona przez Jana Pissarzowskiego sięgała conajmniej ostatniej ćwierci XVI w. Zdaje się jednak, że Pissarzowski nie ograniczył się w r. 1646 do odnowienia dworu, lecz go przebudował i znacznie rozszerzył. Wskazują na to ślady w murach, znalezione podczas ostatniej restauracji w latach 1922—1926¹⁾. Po odbiciu tynków ukazały się 1^o dawne spojenia murów w przedłużeniu zachodniej ściany sieni środkowej, przez całą wysokość obydwu fasad dłuższych, 2^o ślady pierwotnego tynkowania fasady południowej, kryjące się pod przystawionymi do niej murami obydwu występów, wreszcie 3^o pośrodku fasady północnej ślady dwóch zamurowanych okien w nierównej wysokości, wstępujących w kierunku wschodnim. Potwierdza się zatem domysł Łuszczkiewicza, że pierwotny dwór w Głębowicach doznał »wielkich zmian«. Główna, najbardziej nas tu interesująca, dotyczy przedłużenia dworu w kierunku zachodnim; pierwotny budynek składał się więc na parterze z dwóch izb wschodnich, dziś jeszcze sklepionych,

¹⁾ Według wiadomości udzielonych mi przez p. Stanisława Dunina, któremu i na tem miejscu serdecznie za nie dziękuję.

z traktu środkowego, mieszczącego dziś główne schody, a od zachodu kończył się przestrzenią dzisiejszej sieni środkowej. Próbując dalszej rekonstrukcji, możemy się domyślać, że trakt środkowy mieścił sieni przez całą szerokość dworu, z wejściem od zachodu; framuga w ościeży okna (widoczna na fig. 41) byłaby śladem otworu na belkę do zatarasowywania tego wejścia. Trakt zachodni, dzisiejsza sieni, składał się zapewne z dwóch lub trzech izb, z których północno-zachodnia narożna mieściła klatkę schodową; istnienie schodów w tem miejscu potwierdza, oprócz owych wstępujących okien, znalezione w piwnicy podmurowanie poprzeczne pod dzisiejszą sienią (schody te w czasie ostatniej restauracji przywrócono).

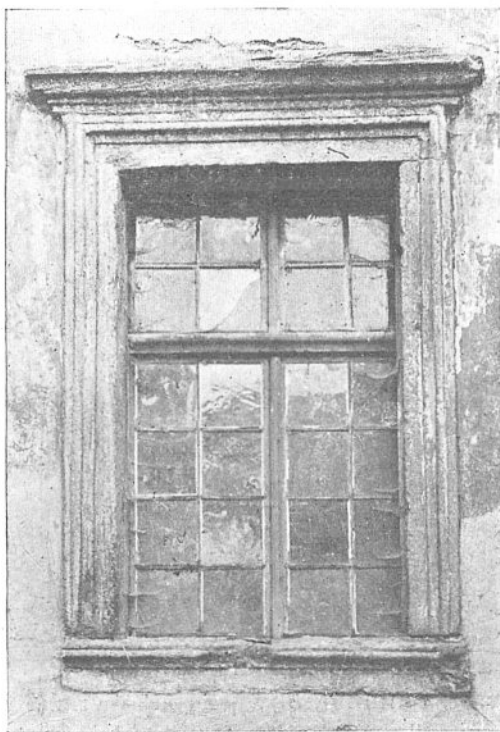


Fig. 44. Głębowice, dwór. Okno parterowe.

W ten sposób wyjaśniałoby się wyrażenie napisu z r. 1773 *ingressu mutato*; najwidoczniej Adam Pisarzowski przeniósł główne wejście na środek fasady południowej, na dzisiejsze miejsce; dając zaś na przestrzał drugie wejście od północy, usunął stamtąd dawne schody. Zapewne on dobudował także występy frontowe. Nadto podniósł jeszcze poziom dziedzińca: w głębokości 1 m pod tegoż dzisiejszym poziomem znaleziono bowiem dawny bruk z kamienia łamanego; ostatni szczegół tłumaczyłby różnicę poziomu posadzek w izbach sklepionych i w reszcie parteru, gdzie go zapewne w r. 1773 podwyższono. Te zmiany, jak również nowe oprawy okien piętra i dach mansardowy, nadały dworowi w Głębowicach cechy pałacu z XVIII w. — Pierwotny budynek, przedłużony w r. 1646 ku zachodowi, pochodził zapewne z drugiej połowy w. XVI

i był pod względem planu, podzielonego poprzecznie na trzy główne części, bardzo zbliżony do dworów w Graboszycach i Czemiernikach.

Zagadnienie, którego przysłemu rozwiązaniu na szerszych podstawach ma służyć niniejsza praca, wykracza właściwie poza ramy samych dziejów budownictwa artystycznego. Łączy się bowiem z dziejami szerszej pojętej kultury materialnej, budownictwa użytkowego, a częściowo także z budownictwem fortecznym; z drugiej strony wiąże się to zagadnienie z innymi dziedzinami wiedzy: z dziejami gospodarczymi, z etnografią i socjologią. Odpowiedź na pytanie, jak się przedstawiał dwór ziemiański w Polsce w różnych okresach i w całości dziejów nie będzie wystarczającą, o ile pozostaniemy wyłącznie na gruncie jednej z wymienionych dziedzin, w naszym wypadku w obrębie samej tylko architektury. Nie jest bowiem obojętnym w rozwiązywaniu tego zagad-

nienia ani stanowisko całości ziemiaństwa w układzie społecznym poszczególnych okresów dziejowych, ani stanowisko jednostki wśród różnorodnych warunków kulturalnych i gospodarczych najbliższej okolicy, ani wreszcie stosunek wartości kulturalnych tej jednostki do kultury otaczających ją innych warstw społecznych. Gdy ziemianin — w zasadzie członek warstwy szlacheckiej — budował dwór, to budowla ta w kształcie i cechach szczegółowych zależna była zarówno od panującego obyczaju i stylu, jak od siły gospodarczej budującego, od osobistych zapatrywań, potrzeb kulturalnych i obycia, od znaczenia, które sam sobie i swemu rodowi pragnął nadać wśród skromniejszego otoczenia lub wspanialszego sąsiedztwa możnowładców; wreszcie gra tu rolę położenie geograficzne względem granic państwa i stosunki bezpieczeństwa publicznego. Sądzę, że na rozpatrywanie zagadnienia na tak rozszerzonej podstawie, dziś jeszcze jest za wcześnie; posługiwanie się ogólnym obrazem, lub częściowymi wynikami, które nam już dają wymienione dziedziny nauki, prowadziłyby narazie do ogólników, nie zaś do oświeleń mogących przynieść wiedzy istotną korzyść. Badania rozpoczęte przez Fr. Bujaka, Ign. Baranowskiego, J. Rutkowskiego, S. Kota i J. Krzepelę stworzą ostatecznie odpowiednią podstawę i dla naszego zagadnienia.

Materiał zebrany i opisany wyżej w pewnym porządku daje podstawę do wniosków tylko częściowych w dziedzinie sztuki budowniczej i to głównie w tej jej części, która traktuje o planowaniu mas i rozmieszczenia wnętrza.

Ogranicza się do zabytków szeroko pojmowanego okresu Odrodzenia, i to na przestrzeni ograniczonej do właściwej Małopolski. Nawiasem mówiąc wszystkie opisane dwory, z wyjątkiem Szymbarku, znajdują się nawet w granicach dawnego biskupstwa krakowskiego. W wyprowadzaniu tych wniosków trzeba więc zachować wielką ostrożność. Zresztą ograniczenie zasięgu geograficznego nie jest planowe; wynikało raczej z trudności fizycznych, które sprawiły nadto, że nie został tu wyczerpany cały materiał zabytkowy Małopolski. Znaczną przeszkodą był w tem także brak całkowitej inwentaryzacji zabytków. Te z pośród nich, o których autor powziął był wiadomość, a nie mógł ich tu opisać, są albo trudno dostępne, albo utopione w późniejszych dobudowach, albo wreszcie pozbawione do tego stopnia szczegółów, mogących wskazać czas budowy, że narazie nie mogły być wciągnięte do ściślejszych rozważań w niniejszym zbiorze. Należałoby najpierw zdjąć z nich szczegółowe plany, których przestudjowanie



Fig. 45. Głębowice, dwór. Tablica z r. 1646.

pod względem załamania i grubości murów, oraz kształtu i rozmiarów otworów mogłoby dopiero rozstrzygnąć o zaliczeniu danego zabytku do interesującej nas tu grupy. Źródła archiwalne, jak widzieliśmy, nie często dają wystarczające podstawy do datowania tych zabytków.

Nie weszły tu więc wspomniane już przez Łuszczkiewicza dwory w Czańcu pod Kętami, wschodnie zakończenie zamku w Suchej, ani dwór w Zborowie stopnickim koło Solca. Nie weszły też skądinąd znane autorowi zabytki w Wiśniowej koło Strzyżowa, w Łękach koło Pilzna, w Bykach pod Piotrkowem i kilka innych, jeszcze bardziej wątpliwych pod względem zachowania pierwotnych kształtów i czasu powstania. O dworze z r. 1613 w Gojcieniskach koło Lidy powziąłem bliższą wiadomość już w czasie opracowywania niniejszego zbioru, dzięki zdjęciom wystawionym przez prof. I. Kłosa i p. I. Obmińską na wystawie w Poznaniu.

Poza istniejącymi zabytkami byłby jeszcze materiał w rysunkach, rycinach i dziełach malarskich, którego wstępny przegląd dokonany przez autora dał jednak zbyt szczupłe wyniki. Zwłaszcza nadzieje pokładane przez Łuszczkiewicza w dziele Pufendorfa spełzły na niczem. Jedyne nieco oparcia dającym przykładem z tej dziedziny jest szkic »dworca« biskupa Samuela Maciejowskiego na Prądniku pod Krakowem w rytowanym przez C. J. Visschera widoku Krakowa z pierwszej połowy XVII w.; szkic ten użytkował już był dr. Tomkowicz w opublikowanej inwentaryzacji powiatu krakowskiego (Teki kons. II. str. 213). Uderzającym jest tam podobieństwo z widokiem dworu w Czemiernikach, oglądanego z góry, ze znaczniejszej odległości (mimo braku koronki na attyce).

Oprócz zabytków opisanych wyżej szczegółowo lub tylko wspomnianych, znane są autorowi jeszcze dwa budynki pokrewne, których nie możnaby bez zastrzeżeń zaliczyć jako dwory do niniejszego zbioru. Są to: zamek w Piotrkowie, zwany tam czasem »dawnym trybunałem«, oraz »wieża« w Rzemieniu koło Mielca. Są to budowle o małej stosunkowo zabudowanej powierzchni, zato były niegdyś conajmniej dwupiętrowe; w Rzemieniu tradycja mówi o 4-ch piętrach, zaś zamek piotrkowski na rycinie w dziele Pufendorfa (widok zdobycia Piotrkowa 23. III. 1657) ma 3 piętra. Obydwa zbudowane są na planie niemal kwadratowym; wewnątrz każdego piętra dzielą dwie krzyżujące się ściany na cztery przestrzenie, z których jedną zajmuje klatka schodowa. Rzemień pozbawiony jest wybitniejszych szczegółów architektonicznych, w Piotrkowie zaś dwoje odrzwi wewnętrznych i obramienia okien żywo przypominają gotycko-renesansowe szczegóły pałacu wawelskiego. Zabytek piotrkowski jest zresztą znany z ogłoszonych źródeł jako budowa Benedykta Sandomierzanina około r. 1510 (czasop. Inżynier i budowniczy, III. str. 174); przez analogję wnioskować by można, że Rzemień pochodzi z tych samych czasów, wzniesiony zapewne przez Jana Amora Tarnowskiego (Siarczyński, rps. Ossol. 1826, cyt. w Słown. geogr.). Obydwa wszakże są, jak się zdaje, budowlami raczej fortecznymi, stawianymi zgodnie z planami strategicznymi. Podobieństwo podziału ich wewnątrz z dworami w Wieruszycach, Jeżowie i Szymbarku — po odrzuceniu baszt narożnych w tych ostatnich — pozwala jednak wspomnieć o Piotrkowie i Rzemieniu w związku z opisywanymi tu zabytkami.

Wspomniałem we wstępie, że najogólniejsze cechy wspólne opisanych wyżej siedmiu dworów z czasów Odrodzenia sprowadzają się do następujących określeń: dom wolno stojący w otoczeniu ogrodu, zwykle w bliskości zabudowań gospodarskich, murowany, piętrowy; kształt rzutu poziomego jest w zasadzie prostokątny. Jednakże we dwóch tylko zasada ta jest ściśle zachowana; inne mają albo baszty narożne, albo występy na fasadach (Graboszyce). Baszty te wszakże, podyktowane widocznie względami na bezpieczeństwo, obronność w sąsiedztwie karpackiej granicy, są tylko jakby wyrostkami planu budowli mieszkalnej, nie zaś istotnymi, z kompozycji oczywiście wynikającymi jego częściami (zwłaszcza w Jeżowie). Występy zaś są albo rozszerzeniem jednej przestrzeni wnętrza (północno-zachodni w Graboszycach), albo również przyczepkami (Głębowice, frontowy w Graboszycach). We wszystkich też przejawia się dążność do nadania planowi zwartości, do zgrupowania wnętrza około zabudowanego środkowego punktu czy przestrzeni. Tem się różnią te dwory od współczesnych im zamków czy pałaców, w których wąskie trakty mieszkalne otaczają wewnętrzny dziedziniec, oraz od późniejszych, pokrewnych im budowli z ryzalitami i skrzydłami. Nigdzie też niema w nich śladów związania ani z budynkami gospodarskimi, ani z trwałymi urządzeniami fortecznymi, jak się to zwykle zdarza w pokrewnych przeznaczeniem zabytkach Francji lub Niemiec.

Ponieważ w żadnym z opisanych dworów niema też śladów użytkowania murów, lub choćby fundamentów dawniejszych, średniowiecznych budowli, wolno stąd wnioskować, że są one, jako z gruntu nowo budowane, objawem nowej, sięgającej rychło poza ogniska wiedzy i dwór królewski kultury Odrodzenia, szerzej biorąc humanistycznej. W Wieruszycach i w Jeżowie powiększono w ciągu XVI w. ciasne budowle dawniejsze, ale także już w XVI w. powstałe; i to również wydaje mi się przejawem wzmaganą się w ciągu okresu Odrodzenia potrzeb kulturalnych, zamiłowania do wystawności i wygody. Średniowiecze przekazało nam zamki rozrzucone po kraju i domy miejskie; małych siedzib wiejskich z tego czasu nie znamy. Pojawienie się w XVI w. dworów murowanych — które tylko uczucie romantyczne kazało przed wiekiem nazywać zamkami — wskazuje, że prądy Odrodzenia zeszyły się z warunkami społecznymi, t. j. ostatecznym, trwałym osiadaniem szlachty na dziedzicznej czy nadanej ziemi i z gospodarczym podniesieniem się warstwy szlacheckiej.

Grupa siedmiu zabytków, pochodzących ze stuletniego mniej więcej okresu daje nader wąską podstawę do badań nad rozwojem kształtu dworów. Niemniej warto pod tym kątem widzenia rozpatrzyć opisane zabytki, nie wdając się zresztą w ich szczegóły mniej istotne, na które wpływać mogły upodobania osobiste czy warunki gospodarcze właściciela. Biorąc za podstawę kształt i podział planu, rozróżnić się dają wśród nich dwa typy: prostokąt z basztami narożnymi, przecięty na krzyż ścianami działowymi, dającymi cztery podobne do siebie przestrzenie wnętrza i prostokąt podzielony dwiema poprzecznymi, równoległymi do siebie ścianami na trzy części, rozpadające się na mniejsze, rozmaite przestrzenie. Pierwszy typ przedstawia dwór w Szymbarku, drugi dwór w Graboszycach. Wieruszyce i Jeżów były pierwotnie skromniejszymi

budowlami, składającymi się z dwóch izb i alkierza na każdym piętrze, a zostały nieco później rozszerzone według typu pierwszego. Jakubowice bez sieni środkowej, są okazem niejako przejściowym od typu pierwszego do drugiego: gdybyśmy w miejsce poprzecznej ściany działowej wsunęli sieni przez całą szerokość dworu, otrzymalibyśmy plan bardzo zbliżony do planu dworu w Graboszycach. — Typy te w czasie istniały najwidoczniej obok siebie, nawet się wyprzedzały; Szymbark jest conajmniej współczesnym, jeśli nie późniejszym od Graboszyca. Mimo to różnicowanie się wnętrza, widoczne w typie drugim, niewątpliwie później występującym, można przyjąć za cechę rozwojową. W ten sposób rozumując zyskiwalibyśmy równocześnie odpowiedź na pytanie, czy opisane zabytki dworów wiążą się między sobą jakimś pokrewieństwem na tle kultury Odrodzenia w Polsce. Pokrewieństwa tego nie należy oczywiście rozumieć dosłownie; zapewne ani budowniczy, ani właściciele tych dworów nie pozostawali ze sobą w takich stosunkach, z których wynikałoby świadome działanie po linii rozwojowej; bliskie położenie Jeżowa i Szymbarku, oraz Graboszyca i Głębowic, pozwalałoby jednak i na taki wniosek. — O wspólnych cechach fasad będzie mowa poniżej, w innym związku.

Ze stanowiska dziejów budownictwa rozważana zwartość planu i jego przejrzystość, a dalej widoczne dążenie do spokojnej, umiarowej kompozycji fasad, wskazują, że opisane zabytki wyszły z kręgu stylowego Odrodzenia włoskiego. W niewielu tylko wypadkach przejawiają się cechy stylowe Odrodzenia przetrwanego na Północy poza Polską; odnosi się to wszakże do mniej ważnych szczegółów, jak np. w Szymbarku. Dla ścisłości zaznaczyć trzeba, że we dworze graboszyckim jest szczegół w kompozycji planu, do którego wyraźną analogję znajdujemy w jednym — jak dotąd — wypadku poza Polską, w Demerthin w Marchji brandenburskiej (Helmigk, Märkische Herrenhäuser str. 16); co szczególnie, że kompozycja ta powtarza się również we dworze w Gojcieniszkach, budowli stawianej podobno przez horodniczego wileńskiego Nonhardta, w r. 1613. Właściwość ta polega na tem, że występ frontowy zajmuje na fasadzie przestrzeń mało co mniejszą od szerokości sieni, wskutek czego jej okna zepchnięte zostały skośnie w kąty celem zyskania światła; nieregularność ta była najwidoczniej z góry przewidziana. Ze stwierdzenia tych podobieństw niepodobna wyciągać wniosku o jakichś głębszych związkach, np. o wędrówce budowniczych z północnych Niemiec do Polski; tembardziej, że data budowy dworu w Demerthin z wielką wieżą sześcioboczną od frontu, określoną jest tylko ogólnikowo na czas »przed wybuchem wojny trzydziestoletniej« (1618).

Ogólnie biorąc zabytki nasze różnią się od pokrewnych przeznaczeniem budowli z tej strony Alp głównie kompozycją fasad. Pod względem zwartego, w kilku wypadkach dokoła sieni lub środkowej sali zgrupowanego podziału wnętrza, znaleźć można znaczne podobieństwa z zabytkami w północnych Niemczech, pochodzącymi z czasów Odrodzenia (Helmigk, l. c. str. 13); nie można tu jeszcze mówić o wzajemnej zależności, skoro prostszym jest wniosek, że te pokrewne cechy płyną ze wspólnego źródła, t. j. z Włoch; mogły tu także odgrywać rolę podobne warunki bytowania ziemian. Podobieństwa w tym wypadku nie należy przeceniać także dlatego, że kompozycja fasad w zabytkach

niemieckich różni się znacznie od naszych, już choćby obfitością i dążeniem do grupowania okien, nie mówiąc o odmiennych, wydłużonych zwykle proporcjach samych otworów; w opisanych zabytkach polskich znaczną jest też przestrzeń między linią okien parteru i piętra. Przestrzeń tę zmniejszoną, a okna zgrupowane, można zauważyć na fasadach dworu w Głębowicach — przyczem jednak trzeba pamiętać, że był on dwukrotnie »doprowadzany do dawnej świetności«.

Znacznie większe różnice zachodzą między zabytkami polskimi, a współczesnymi manoir'ami we Francji. Pomijając już bogactwo fasad tych ostatnich, kompozycja mas i plan są tam zupełnie inne; prostokąt planu bywa wydłużony, a z budynkiem głównym wiąże się najczęściej skrzydło, które mieści przestrzeń gospodarskie (plan miewa kształt węgielnicy). Co szczególne, że nasze dwory typu pierwszego zdradzają pewne podobieństwo w planie z niektórymi średniowiecznymi zabytkami francuskimi; tak np. plan manoiru w Camarsac (Gironde)¹⁾ z przełomu wieku XIII na XIV, żywo przypomina plan dworu w Szymbarku; tylko baszty narożne są walcowate jak — w Gojcieniszkach. Oczywiście nie może tu być mowy o oddziaływaniu na takich przestrzeniach krajów i czasów; podobieństwo jest niewątpliwie przypadkowe.

Skoro cechy stylowe naszych dworów i związki kulturalne wskazują na Włochy, należy się spodziewać najbliższych pokrewieństw w zabytkach włoskich. Istotnie, uwzględniając różnice rozpędu artystycznego, jakoteż klimat, strukturę socjalną i produkcję rolniczą, podobieństwa takie można wykryć zwłaszcza w zabytkach włoskich sięgających quattrocenta. Dotyczą one przede wszystkim fasad, rozmieszczenia i kształtu okien. Widać to wyraźniej w willi Medici w Caffaggiuolo²⁾, w Poggio a Cajano³⁾, wreszcie w willi Salviati pod Florencją (2-ga poł. XV w.⁴⁾). Duże przestrzenie gładkie, okna w wielkich odstępach w kierunku poziomym i pionowym, obramienia samoistne, t. j. słabo albo wcale nie związane z jakimś nikłym gzymsem, oto cechy, które spotykamy w większości opisanych zabytków polskich, najwyraźniej może w Szymbarku, i na dłuższych fasadach w Graboszycach. Natchnienie budowniczych, a nieraz może i pomysły budujących ziemian nawiązują więc w Polsce mimo różnicy klimatu do kształtów, które przyjęły się na pokrewnych przeznaczeniem budowlań we Włoszech. Bliższe określenie dróg, które pomysły te wędrowały na północ od Karpat, będzie łatwiejsze, skoro znanym będzie szczegółowo całokształt naszych stosunków z Włochami w czasach Odrodzenia; wymagać też będzie szerszej znajomości pomniejszych zabytków budownictwa wiejskiego w krajach leżących na południe od ziem polskich. — Tu przytoczę tylko przypadkowo znaną wiadomość, zapisaną w aktach ziemskich zatorskich⁵⁾: »Zeznanie *voznego Krwawich Ran Vawrzinczowi wlochowi Murarzowi*«, które poszkodowanemu zadał chłop z Barwałdu. Oprócz znanych nam już bliżej artystów włoskich, osiadłych po miastach, bywali widocznie

¹⁾ Viollet-le-Duc, Dict. d'archit., I. éd., VI. str. 309—311.

²⁾ Michelozzo; por. Patzak, Die Renaissance- und Barockvilla, II fig. 73.

³⁾ G. da Sangallo; Patzak fig. 173 i 135 z attyką w XVI w.

⁴⁾ Patzak, fig. 154.

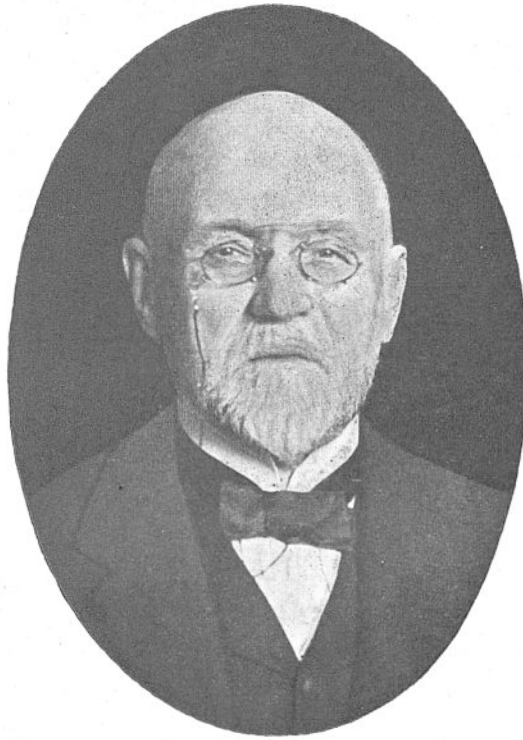
⁵⁾ Terr. Zator. 1., str. 53. 20. IX. 1565.

także wędrujący po kraju za robotą pomniejsi rzemieślnicy z poza Alp, którymi posługiwała się szlachta, czy mieszczaństwo mniejszych miast.

Murowanie dworu w Polsce w czasach Odrodzenia nie musiało być jednak przedsięwzięciem częstym; wniosek taki daje się wysnuć z narzekań autora »Krótkiej nauki budowniczej Dworów, Pałaców, Zamków podług Nieba i zwyczaju Polskiego«, Kraków 1659, a potwierdza go Paprocki, gdy podnosi jako rzecz godną uwagi, że Marcin Zborowski albo Dziwisz Brandys »kosztem wielkim dwór zmurował«. Toteż zabytki te wymagają tem pilniejszej uwagi, że dworów drewnianych z tego czasu nie posiadamy. Wiemy, że w XVII w. budowano drewniane dwory piętrowe; jeden z nich zachował się w Rogowie (Szydłowski, Dwór w Rogowie). Otóż nie zamierzając uogólniać wyników porównania, warto zestawić plan tego zabytku z planami dworów w Graboszycach i Czemiernikach; podobieństwo podziału wnętrza (bardziej rozwiniętego w Rogowie) jest widoczne. Może więc, skoro zyskamy więcej materiału zabytkowego dzięki inwentaryzacji, lub opisowego dzięki interpretacji obfitszych źródeł (inwentarze cytowane przez Glogera), będzie wolno tak odwrócić wnioskowanie Łuszczkiewicza o roli murowanych dworów w czasach Odrodzenia: nie przerwały one tradycji średniowiecznego budownictwa drewnianego, ale były pierwszymi ogniwami łańcucha, który rozwijał się odtąd przez trzy wieki w budownictwie dworów ziemiańskich.

Jeszcze jedna uwaga ogólniejszego znaczenia. Dwa tylko z pośród opisanych zabytków zachowały attyki, pozostałe przykryte są dachami, zazwyczaj późniejszymi; niewiadomo też z pewnością, jakie było pierwotne zakończenie ich fasad. W Wieruszycach i w Jeżowie były zapewne wysokie dachy odkryte, baszty musiały mieć osobne hełmy. Co do pozostałych zabytków wnioskować możemy przez analogję, że miały attyki jak Szymbark i Czemierniki. Wszak t. zw. lamus w Branicach i »dworzec« biskupa Maciejowskiego na rycinie Visschera zdobne są także attykami, podobnie jak wolno stojące budowle miejskie, Sukiennice krakowskie i ratusze. Attyka, również z Włoch przyniesiona i służąca na ziemiach polskich przy dalszem stosowaniu idei architektonicznych Odrodzenia włoskiego, może więc uchodzić za najczęstsze zakończenie także i dworów murowanych, conajmniej od ostatniej ćwierci XVI w.

Kraków, w grudniu 1929.



JERZY MYCIELSKI

ur. 30. V. 1856 r. — zm. 26. IX. 1928 r.

Po długich cierpieniach, wśród których nie ustawał do ostatniej chwili w umiłowanej pracy uczonego i pedagoga, odszedł w zaświaty ten zasłużony profesor historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Pozostawił po sobie znaczny dorobek naukowy, a przytem piękną pamięć szlachetnego człowieka.

Urodził się i umarł w Krakowie. Z domu wyniósł głęboką kulturę i przywiązanie do dziejowej przeszłości Polski. Atmosfera rodzinna nakreśliła mu szlaki przyszłego rozwoju. Ukończywszy gimnazjum krakowskie ś. Anny, zapisał się Mycielski na Uniwersytet Jagielloński, wybierając jako przedmiot swych studjów historję, zachęcony do tego sławą uczonych: Szujskiego, Smolki i Zakrzewskiego. Pobyt na uniwersytecie krak. i nauki pobierane u tak znakomitych przedstawicieli krakowskiej szkoły historycznej, nietylko pogłębiły u Mycielskiego zamiłowanie do przeszłości dziejowej ale nadto wycisnęły niezatarte piętno na całej jego umysłowości i na jego pracach z zakresu historii sztuki. Rozprawa o Hozjuszu była jego pierwszym występowaniem naukowym. Już w niej okazała się w pełnym świetle wnikliwość i rzetelność naukowa zmarłego. Prawdopodobnie pod wpływem Szujskiego zajmowały go tematy obyczajowo-kulturalne, czego świadectwem były jego dalsze szkice, jak: *Porwana z klasztoru*, *Księżę Panie Kochanku* i inne. Ten kierunek badań zaprowadził

wkrótce Mycielskiego na drogę dociekań artystycznych, na której dopiero miał w pełni rozwinąć się jego talent. Gdy po uzyskaniu doktoratu (r. 1878) wyjechał do Wiednia, zetknął się tam, choć przelotnie z głośnym wówczas historykiem sztuki, monografistą Albrechta Dürera, prof. Maurycym Thausingem, na którego wykłady uczęszczał. Powróciwszy do Krakowa, po myśli swego wuja prof. St. Tarnowskiego habilitował się (1881) jako docent historii polskiej. Niedługo potem objął po Tarnowskim redakcję naukowego miesięcznika, *Przeglądu Polskiego*.

Były to czasy, gdy Marjan Sokołowski po swoich studjach uniwersyteckich we Francji i Niemczech, oraz po odbytych podróżach po Europie i Małej Azji, przybył do Krakowa, przynosząc nowe poglądy na metodę badań nad zabytkami sztuki i otwierając, śmiało rzecz można, nowy okres rozwoju historii sztuki w Polsce. Siła argumentacji Sokołowskiego, poetyzowanie Kremera i gorące umiłowanie pomników architektury Łuszczkiewicza, pociągnęły ku sobie Mycielskiego, u którego zainteresowanie do badań nad kulturą polską odgrywało zawsze niepoślednią rolę.

Umysł nastawiony na inne zagadnienia powoli przebywał konieczną ewolucję, coraz bardziej naginając się do ścisłej analizy formalnej dzieł sztuki. Uniwersytet Jagiell. rozszerzył mu tedy *veniam docendi* także na historję sztuki (1894/95).

W r. 1894 odbyła się we Lwowie wielka Wystawa ogólna polska t. zw. Kościuszkowska, która miała dać obraz owej epoki kultury polskiej. Po raz pierwszy ukazał się w takiej pełni stuletni dorobek naszej sztuki rodzimej. Trzy katalogi ilustrowane pozostały świadectwem chlubnego patriotycznego wysiłku miasta kresowego i ówczesnego społeczeństwa polskiego. Największy z tych przewodników po wystawie dotyczył dziejów malarstwa polskiego z okresu od 1784 po rok 1886. Napisał go wytrawny znawca tego działu prof. Jan Bołoz Antoniewicz, z właściwą sobie sumiennością i oryginalnością. Właśnie ten katalog, jak to przyznawał sam Mycielski, dał mu podjęcie i podstawę do napisania największego dzieła, powszechnie znanych jego »Stu lat malarstwa w Polsce«. Stała się ta książka pokarmem duchowym znacznej części ówczesnej inteligencji polskiej a zarazem punktem wyjścia dla dalszych szczegółowych badań tego okresu. Co najważniejsze, dzieło było pierwszą syntezą malarstwa polskiego XIX w., spopularyzowało je i nauczyło nas kochać naszą sztukę malarską. Oprócz wartości dydaktycznej, miała książka to jeszcze znaczenie, że stała się również podstawą do wszelkich późniejszych prób syntetycznych, torując drogę historykom wśród dotychczas nieuporządkowanego materiału artystycznego. Wystarczy przejrzeć trzytomowe »Dzieje malarstwa w Polsce« dyr. F. Koperę, by się przekonać jakim drogowskazem ona się stała dla dalszych badań. Nic też dziwnego, że Uniwersytet Jagielloński zamianował Mycielskiego, po tem jego powodzeniu, w r. 1897 nadzwyczajnym, a w r. 1910 zwyczajnym profesorem historii sztuki. Nominacja ta podnieciła go do wyczerpującej pracy i do zwiększenia produktywności w zakresie wykładanego przedmiotu. Jako dyrektor Zakładu hist. sztuki Uniw. Jagiell. miał sposobność osobistym wpływem oddziaływać na młodych adeptów historii sztuki i pociągając ich swym zapałem do dalszych studjów.

Gdybyśmy prace Mycielskiego zestawili według tematów, to pokaże się, że największe zainteresowanie budziło w nim zawsze malarstwo portretowe. Cenną też rozprawką o portretach królowej Anny Jagiellonki zapoczątkował on swoją współpracę w Komisji historii sztuki Akad. Umiej. (1899), a następnie długie lata swej pożytecznej działalności naukowej poświęcił właśnie portretom królów, książąt Kościoła, senatorów, uczonych i pań polskich. Wojna światowa nie pozwoliła mu na dokończenie wspaniałego wydawnictwa »Portretów polskich« z przepyszniemi heliograviurami paulussenowskimi, do których biografij dostarczyli historycy: Kamieniecki, Sobieski, Konopczyński, Czermak, Tarnowski, J. K. Morawski, Dembiński, Askenazy i Tokarz. Mycielski, który był redaktorem wydawnictwa, wyszukiwał z właściwym mu znanstwem nieznanne bliżej podobizny, opatrując każdą wyczerpującą oceną artystyczną.

Tuż przed końcem długotrwałej choroby zerwał się po raz ostatni do ulubionego tematu i zakończył swój zawód naukowca przy współudziale Stanisława Wasylewskiego monografią p. t. »Portrety polskie Elżbiety Vigée Lebrun (1755—1842)«.

Krąg jego zainteresowań obejmował przeróżne pola sztuki. Poza portretem może najwięcej poświęcał się badaniom obrazów, przechowywanych po kościołach, klasztorach, dworach i pałacach. Odnajdywał je i nakłaniał ich właścicieli do dania ich do umiejętnej odnowy.

Wybrany w r. 1902 prezesem »Towarzystwa opieki nad polskimi zabytkami sztuki i kultury w Krakowie« rozwinął na tem stanowisku chwalebna działalność, dopomagając krakowskiemu Gronu Konserwatorskiemu w zabiegach nietylko nad ochroną zabytków małopolskich ale także na obszarze dalszych ziem polskich; słowem i czynem bronił więc całości i utrzymania naszej historycznej spuścizny artystycznej.

Ze stosunków osobistych z właścicielami dawnych obrazów korzystał, by powodować i urządzać liczne wystawy retrospektywne, któremi zasługiwał się dobrze około szerzenia znajomości polskiej kultury artystycznej.

Na polu naukowym był M. przedewszystkiem popularyzatorem dziejów plastyki. Budził on w swych uczniach i wielbicielach podziw także dla obcej sztuki a przez anegdotyczne opowieści o losach zabytku, przez biograficzne i genealogiczne wywody, umiał opisywany przedmiot wiązać z Polską i czynić go czemś bliższym i cenniejszem. Owe też barwne wspomnienia wypadków politycznych i rodzinnych sprawiały, że wykładów jego słuchano z niesłabnącem zajęciem. Przebijał się w tem wszystkim ślad jego pierwotnych studjów na uniwersytecie. Analiza artystyczna natomiast zajmowała u niego często podzędne stanowisko. Intuicja, ten nieoceniony dar znawcy, zapomocą której badacz na pierwszy rzut oka rozróżnia fałsz od oryginału, technikę lub szkołę nie dorównywała u Mycielskiego wysokiemu jego wykształceniu. Nic lepiej nie ilustruje jego umiłowań i znanstwa jak wspaniałomyślnie ofiarowana przez niego, do zbiorów zamkowych na Wawelu, kolekcja obrazów i rysunków, przedstawiająca wielką różnorodność wartości artystycznych i upodobań, będących odzwierciedleniem jego kultury artystycznej i stosunku do najwybitniejszych współczesnych artystów. Poza zbiorami ofiarowanymi na Wawel, zapisał piękny zbiór minjatur krakowskiemu Muzeum Narodowemu zaś bogatą biblio-

tekę oraz zbiór rycin Zakładowi historii sztuki przy Uniwersytecie Jagiellońskim.

Polska Akademia Umiejętności mianowała go w r. 1902 członkiem korespondentem a w r. 1914 członkiem czynnym. Należał do bardzo pracowitych członków Komisji historii sztuki Akad. Umiej. i był jej potem wieloletnim wiceprezesem. Znaczenie jego działalności naukowej i społecznej stwierdzają również liczne odznaczenia polskie i obce jakie posiadał.

Sylweta zmarłego nie byłaby pełną, gdybyśmy nie podnieśli nieocenionych zalet jego serca. Zawsze uczynny i wyrozumiały dla drugich, w szczególności życzliwy sposób odnosił się do młodzieży, kochał ją i troskał się o materialne jej dobro. Jego zapobiegliwość o legionistów, o ich potrzeby, o ulgę rannym w walce o wolność Ojczyzny, była wzruszającą. Artystów kochał i chętnie ich towarzystwa szukał — krzywdy doznane przebaczał, w sądzie o pracy drugich wstrzemięźliwy, uznawał cudzy wysiłek myśli i pracy i cieszył się nią bez zazdrości.

Ci, co patrzeli na jego niezmordowaną pracę życia, co podziwiali jego energię czynu, zawsze oddadzą świadectwo, że mąż to był nauki, który szedł drogą prawdy i pracy, a nauce i Ojczyźnie dobrze się zasłużył.

Leonard Lepszy.

SKŁAD KOMISJI HISTORJI SZTUKI

w dniu 31 grudnia 1929 r.

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

Zastępca przewodniczącego: *Inż. Leonard Lepszy*, członek czynny Pol. Akad. Um. w Krakowie.

Sekretarz: *Dr Marja Jarosławiecka*, kustosz Muzeum książąt Czartoryskich w Krakowie.

Dr Władysław Abraham, prof. Uniw. we Lwowie, członek czynny Pol. Akad. Umiej.

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

Dr Włodzimierz Antoniewicz, prof. Uniw. w Warszawie.

Dr Karol Badecki, wicedyrektor Archiwum miejskiego we Lwowie.

Dr Oswald Balzer, prof. Uniw. we Lwowie, członek czynny Pol. Akad. Umiej.

Dr Zygmunt Batowski, prof. Uniw. w Warszawie.

Dr Ludwik Bernacki, dyr. Zakładu im. Ossolińskich we Lwowie.

Dr Zbigniew Bocheński, kustosz Muzeum Narodowego w Krakowie.

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

Ks. Dr Henryk Brzuski, prof. Seminarjum duchownego w Włocławku.

Adam Chmiel, dyr. Archiwum miejskiego w Krakowie, członek koresp. Pol. Akad. Umiej.

Dr Ludwik Ćwikliński, członek czynny Pol. Akad. Umiej. w Poznaniu.

Dr Aleksander Czołowski, dyr. Archiwum miejskiego we Lwowie.

Dr Jan Dąbrowski, prof. Uniw. Jag., członek koresp. Pol. Akad. Umiej. w Krakowie.

Dr Włodzimierz Demetrykiewicz, prof. Uniw. Jagiell., członek koresp. Pol. Akad. Umiej.

Ks. Dr Szczyński Dettloff, prof. Uniw. w Poznaniu.

Dr Tadeusz Dobrowolski, dyrektor Muzeum śląskiego w Katowicach.

Dr Jerzy Dobrzycki w Krakowie.

Ks. Dr Jan Fijałek, prof. Uniw. Jagiell., członek czynny Pol. Akad. Umiej.

Dr Ludwik Finkel, prof. Uniw. we Lwowie, członek czynny Pol. Akad. Umiej.

Dr Kazimiera Furmankiewiczówna, w Krakowie.

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

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

Dr Marjan Gumowski, dyrektor Muzeum we Lwowie, Wielkopolskiego w Poznaniu.

Dr Zdzisław Jachimecki, prof. Uniw. Jagiell. w Krakowie.

Dr Stefan Komornicki, konserwator Muzeum książąt Czartoryskich w Krakowie.

Dr Feliks Kopera, prof. Uniw. Jagiell., dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie, członek koresp. Pol. Akad. Umiej.

Dr Władysław Kozicki, prof. Uniw. we Lwowie.

Ks. Dr Tadeusz Kruszyński, doc. Uniw. we Lwowie, Kraków.

Dr Eugenjusz Kucharski, członek czynny Pol. Akad. Umiej. we Lwowie.

Dr Alfred Lauterbach, dyrektor Zbiorów Państwowych w Warszawie.

Inż. Leonard Lepszy, członek czynny Pol. Akad. Umiej. w Krakowie.

Dr Tadeusz Mańkowski, adwokat we Lwowie.

- Dr Vojeslav Molè*, prof. Uniw. Jagiell. w Krakowie.
Dr Marjan Morelowski, były kustosz Zbiorów państwowych na Wawelu w Krakowie.
Dr Józef Muczkowski, st. radca Sądu apel. w Krakowie.
Inż. Sławomir Odrzywolski, architekt w Krakowie.
Dr Juljan Pagaczewski, prof. Uniw. Jag. w Krakowie, członek koresp. Pol. Akad. Umiej.
Dr Nikodem Pajzderski, konserwator zabytków sztuki w Poznaniu.
Dr Fryderyk Papée, prof. Uniw. Jagiell., były dyr. Bibl. Jag., członek czynny Pol. Akad. Umiej.
Dr Leon hr. Piniński, hon. prof. Uniw. we Lwowie, członek czynny Pol. Akad. Umiej.
Dr Władysław Podlacha, prof. Uniw. we Lwowie, członek koresp. Pol. Akad. Umiej.
Dr Antoni Prochaska, adjunkt Archiwum aktów grodzkich i ziemskich we Lwowie, członek koresp. Pol. Akad. Umiej.
Dr Jan Ptaśnik, prof. Uniw. we Lwowie, członek czynny Pol. Akad. Umiej.
Ks. Dr Józef Rokoszny, w Sandomierzu.
Dr Witold Rubczyński, prof. Uniw. Jagiell., członek koresp. Pol. Akad. Umiej.
Dr Stanisława Sawicka, kierowniczka Zbioru graficznego Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie.
Dr Władysław Semkowicz, prof. Uniw. Jagiell., członek czynny Pol. Akad. Umiej.
Władysław Stroner, dyrektor Muzeum Przemysłowego we Lwowie.
Inż. Tadeusz Stryjeński, architekt w Krakowie.
Dr Tadeusz Szydłowski, prof. Uniw. Jagiell. w Krakowie.
Dr Adolf Szyszko-Bohusz, rektor Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.
Dr Stanisław Świerż, kustosz Zbiorów państw. na Wawelu.
Dr Władysław Tatarkiewicz, prof. Uniw. w Warszawie.
Dr Mieczysław Treter, docent Uniw. we Lwowie.
Dr Wojciech Stanisław Turczyński, były dyrektor Zbiorów Państwowych w Warszawie.
Michał Witanowski w Piotrkowie.
Dr Jan Zubrzycki, prof. Politechniki we Lwowie.

Posiedzenie z dnia 26 stycznia 1928.

Prof. Dr Juljan Pagaczewski przedstawił swą pracę p. t. *Madonna wieluńska*, ogłoszoną następnie w »Przeglądzie powszechnym« z lutego 1928.

Dr Morelowski zawiadomił, że w dokumentach władz okupacyjnych pruskich z lat 1794—97 znajdują się wiadomości o skonfiskowanych przez Kościuszkę srebrach kościelnych, które miano przetopić na monety. Wiadomo, że rząd pruski srebra skonfiskowane odsyłał do Berlina i dzisiaj znajdują się one tam w Muzeum przemysłu artystycznego. Drogę do odnalezienia ich mogą ułatwić wiadomości, co skonfiskowano wtedy, zebrane przez Ks. Dr Kruszyńskiego na polecenie ks. Metropolity.

Prof. Molè zauważył, że posążek wieluński mógł powstać w granicach Polski, motywy zaś podobne szerzyły wtedy druki, które powinno się tutaj wziąć pod uwagę.

Czł. Lepszy przypomniał, że w złotnictwie pewne różnice stylowe w jednym i tym samym przedmiocie tłumaczy używanie starszych modeli.

Dr Ameisenowa zauważyła, że można dopatrzeć się niejakiemu związku między ornamentem korony Madonny a mistrzem E. S., Schongauerem i Israellem van Meckenem.

Prof. Pagaczewski wyjaśnił, że wysunął tylko możliwość powstania tej Madonny we Wrocławiu, którego wpływ w innych dziedzinach widoczny jest bardzo wyraźnie w Wieluniu. Brozik w swych studjach nad snycerstwem wykazał silne oddziaływanie środowiska śląskiego. Co do grafiki — to współczesnej u nas niema, w zachodniej zaś jest to rzecz bardzo powszechna n. p. t. zw. *Astwerk*, motyw użyty w koronie. Wzory dla złotników obejmują po największej części kielichy, pastorały i t. d.; rzadziej posążki, bo to wchodzi w inny już zakres.

Posiedzenie z dnia 16 lutego 1928.

Doc. Dr Stanisław Gąsiorowski zreferował swą pracę: *Ze studjów nad ornamentyką starożytną: Motyw wazy*, ogłoszoną następnie w rozszerzonej postaci w *Przeglądzie archeologicznym*, Poznań 1929.

W dyskusji prof. Molè zastanawiał się w związku z referatem nad motywem drzewa życia; sprzeciwił się zbyt wyraźnemu rozróżnianiu motywów kultowych i symbolicznych od ściśle dekoracyjnych.

Referent podkreślił konieczność rozróżniania motywów heraldycznych od ściśle dekoracyjnych.

Dr Gostkowski zwrócił uwagę, że motyw wazy z rośliną jest połączeniem wschodniego motywu grupy antytetycznej z zachodnim, związanym z kultem Dionizosa. Pochodzi on z Aleksandrji i po Chr. wraca tam, skąd wyszedł, a zastawszy dawną tradycję występuje na tkaninach koptyjskich.

Referent podniósł, że dr Gostkowski wyodrębnia wazę z grupą antytetyczną, gdy w referacie szło o wazę jako motyw samodzielny. Trzeba też zwrócić uwagę na sposób traktowania tego motywu, a ten jest raczej hellenistyczny niż wschodni. Dowodów na powstanie go w Aleksandrji niema. Strzygowski również nie nazywa tego motywu staro-orientalnym lecz tylko orientalnym.

Następnie Dr Stefan Komornicki przedstawił fotografie *Czterech gobelinów z XVII w.* Gobeliny te należały niegdyś do rodziny Kieżgajłów Zawiszów (dziś w posiadaniu ks. Ludwiki z Krasińskich Czartoryskiej w Krasnem Mazow.). Na gobelinach tych przedstawione są sceny z Nowego Testamentu: Przemienienie P. (fig. 1), Zdjęcie z krzyża i Zstąpienie do piekieł (na jednym szerszym), oraz Wniebowstąpienie; na czwartym Widzenie Jeruzalem niebieskiej(?) (fig. 2) z Apokalipsy. Sceny te są ilustracjami poszczególnych ustępów *Credo*, któremu poświęcona była widocznie cała serja gobelinów, złożona conajmniej z sześciu sztuk. W medaljonach bordjur występują uosobienia cnót, między medaljonami umieszczone są naturalistyczne bukiety owoców. Widoczna swoboda kompozycji, dobry rysunek postaci, wykonanie i ożywiony koloryt odróżniają te 4 gobeliny od dwóch opon z ewangelistami, przechowywanych w Muzeum ks. Czartoryskich (por. Pagaczewski, *Gobeliny polskie*), mimo pewnych cech wspólnych. Być może, że serja *Credo* przybyła do Polski z jakiegoś obcego, wyraźnie od Flandrji zależnego środowiska i wywołała naśladowanie przez warsztat (przedtem kilimkarski?), któremu zapewne patronował któryś z Kieżgajłów Zawiszów. Umieszczone



Fig. 1. Gobelin z serji »Credo«. Przemienienie Pańskie.

na gobelinach serji *Credo* monogramy I. S. P. i D. Z. P. w kartuszkach obok herbów Dębno i Łąbędz pozostały na razie niewyjaśnionemi, podobnie jak monogramy na oponach z ewangelistami.



Fig. 2. Gobelin z serji »Credo«, widzenie Jeruzalem niebieskiej.

Z kolei dokonano wyboru Dra M. Gębarowicza ze Lwowa na współpracownika Komisji.

Posiedzenie z dnia 21 marca 1928.

Dr Stefan Komornicki przedstawił pracę p. t. *Franciszek Włoch, della Lora i pałac wawelski*, która ukazała się potem w III zeszycie Przeglądu historii sztuki. W dyskusji przewodniczący, czł. St. Tomkowicz zaznaczył, że referent dał dokumenty, odnoszące się negatywnie do dotychczasowych badań, ale kwestji autora budowy pałacu nie rozwiązał. Słuszne były uwagi co do stosunku pięter do siebie, referent nie podał tylko, że powodem wystawienia tak wysokiego 2-go piętra była chęć dania odpowiedniego ogniwa pośredniego pod dach wysoki, potrzebny w naszym klimacie.

Prof. Pagaczewski stwierdził, że słusznie podnosi referent typ architektury podwórca Zamku jako czysto florencki, w przeciwstawieniu do typu rzymskiego, słuszne jest również szukanie we Florencji pierwowzoru grobowca Olbrachta.

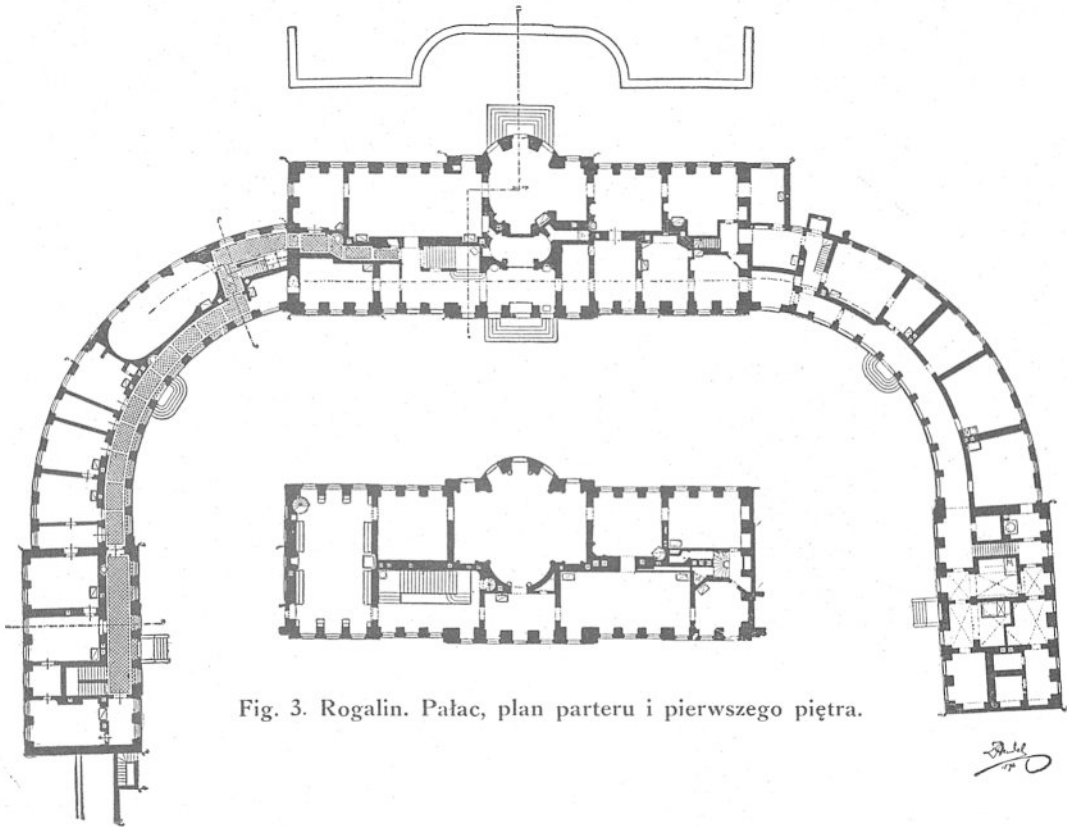


Fig. 3. Rogalin. Pałac, plan parteru i pierwszego piętra.

Dr Dobrzycki przypomniał, że ornamentację grobowca Olbrachta i wykusza w dziedzińcu Sokołowski wiązał z Ambrogiem de Milano. Sam stwierdził znaczne podobieństwo z zabytkami w Certozie pawijskiej (grobowiec G. G. Visconti'ego) i w Cremonie. — W dziedzińcu wawelskim uderza ogrom i fakt istnienia skrzydła bez arkad, t. j. kuchni królewskich, powstałych w murach w r. 1517 skośnie w stosunku do innych skrzydeł. Wniosek stąd, że budowa dostosowywała się od początku do istniejących gmachów i pierwotny projekt dziedzińca dany przez Franciszka i w czasie budowy się zmieniał. Arkad nie miało być początkowo. Pierwszy projekt musiał tworzyć dziedziniec mniejszy przynajmniej o połowę od dzisiejszego, a stawiając w r. 1517 skrzydło kuchni królewskich, uważano, że staje ono poza obrębem projektowanego dziedzińca zamkowego. — Kontynuator Rocznika Świętokrzyskiego podaje w r. 1517 ukończenie drugiego skrzydła pałacu aż do Kurzej Nogi. W r. 1521 rozpoczyna się skrzydło wschodnie z gruntu, plantuje się wtedy wzgórze wawalskie, tworzy specjalnie sztucznie teren obszerny pod dziedziniec, w który weszło skrzydło bez arkad.

Dr Komornicki uważa za sprawę zasadniczą to, że w r. 1509 czy 1510 nie nastąpiła żadna zmiana architektów ani planów na Zamku, po drugie zaś, że dokumenty

z r. 1515 nie są ostatecznym dowodem, że Francesco della Lora w Polsce nie był, ale są zdaje się dość pewnym dowodem, że przed r. 1515 z Florencji do Polski nie wyruszył. Florenckość dziedzica podkreśliło już wielu autorów jak dr Tomkowicz i t. d. Przysadkowatość pomnika Olbrachta może wynikać z miejsca, w którym się duża tumba grobowca miała pomieścić. Budowa skrzydła zachodniego, rozpoczęta wcześniej, przesądziła z góry n. p. wymiary piętér a pośrednio i stosunki architektoniczne całego pałacu. Powtarza, że Franciscus murator miał pomocników z Węgier, mogących pochodzić z warsztatu Ambrogja de Milano; robili oni rzeczy dość grube.

W końcu przez głosowanie wybrano dr Stanisławę Sawicką z Warszawy współpracowniczką Komisji.

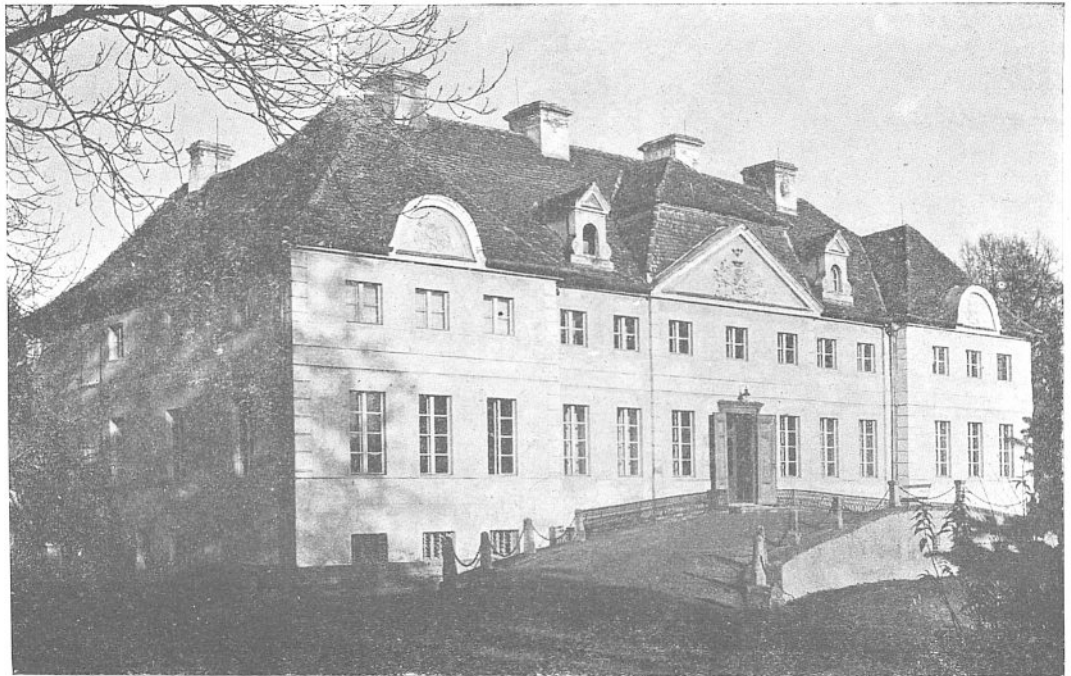


Fig. 4. Gułtowy. Pałac.

Posiedzenie z dnia 24 maja 1928.

Ks. Dr Tadeusz Kruszyński przedłożył komunikat: *O małych srebrnych przedmiocikach uzupełniających hafty* znanych z ornatu Kmity, rzecz ukazała się następnie w Kwartalniku teologicznym, Lwów 1930.

W dyskusji dodał prof. Pagaczewski, że na Jasnej Górze jest w skarbcu ornat z końca XV w., na którym aniołowie chwytają w kielichy złożone krew Ukrzyżowanego. Zapewne były te przedmioty robione *ad hoc* do specjalnych kompozycji w warsztatach złotniczych.

Ks. Kruszyński zgada się, że to mogło być robione *ad hoc* i zwraca uwagę na zbieg okoliczności, że Ermgarda, znana hałciarka gdańska była żoną złotnika.

Dr Jerzy Dobrzycki przedstawił pracę p. t.: *Pałac hr. Raczyńskich w Rogalinie*. Pośród nader licznych powstałych w ciągu XVIII wieku wiejskich rezydencji szlacheckich, na obszarze Wielkopolski zasługuje na uwagę przede wszystkim pałac w Rogalinie, w pow. śremskim, należący do hr. Raczyńskich. Budzi on interes zarówno dzięki okazałej architekturze i świetnym zbiorom artystycznym, jak dzięki wspomnieniom i tradycjom historycznym. Wieś Rogalin, przechodząc kolejno przez ręce różnych rodzin, pod koniec XVI w. stanowiła własność rodziców słynnego wojownika Krzysztofa Arciszewskiego, który się tu urodził w r. 1593. W XVIII wieku

Rogalin z rozległymi dobrami stał się własnością Raczyńskich, z których Kazimierz, marszałek koronny i generał wielkopolski, przystąpił do budowy dzisiejszego pałacu.

Dzieje tej budowy nie są dokładnie znane, jak też i jej architekt, co nie dziwi, skoro znaczna część archiwum hr. Raczyńskich uległa zniszczeniu. Wiadomo tylko, iż główny korpus pałacu powstał w roku 1770, zaś skrzydła boczne i oficyny ok. r. 1782. Budowę wykończono ostatecznie w ciągu XIX wieku. Pałac ma typowe założenie francuskie z górującym pośrodku okazałym piętrowym »corps de logis« (fig. 3), od którego wybiegają ku przodowi dwa ćwierćkolisto wygięte ramiona parterowych galeryj, które wiążą się na końcach ze stojącymi po bokach budynkami oficyn. Tak utworzoną wielką »cour d'honneur«, powiększają jeszcze stojące w przedłużeniu oficyn budynki gospodarcze. Główny korpus pałacu składa się z trzech kondygnacyj (sutereny, parter i I piętro mające znaczenie głównego). Fasada jest 17-osiowa z trzema mało wydatnymi ryzalitami; środkowy z nich 5-osiowy, wyższy od reszty pałacu wskutek pomieszczenia rzędu owalnych okienek ponad oknami I piętra, zdobią pilastry jońskie i trójkątny przyczółek; u góry nakrywa go okazały dach mansardowy, zakończony u szczytu kamienną figurą rzymskiego tarczownika. Fasada od strony ogrodu ma podziały podobne, jedynie w środku jej wybiega 3-osiowy półkolisty ryzalit. Ogólne proporcje głównego gmachu, podział mas i kształty otworów okiennych, attyk, dachów i t. p. dowodzą, iż pałac jest budowlą o formach rokokowych z epoki przedklasycystycznej, gdy natomiast nader skromne i suche wykończenie fasad, pilastrów i t. p. wskazują już na I poł. XIX wieku.



Fig. 5. Dobrzyce. Pałac.

Wnętrze pałacu ujawnia wielorakie przeróbki, które częściowo zniekształciły projekty pierwotne.

Urządzenie i wyposażenie wnętrza jest nader różnorodne; obok rokokowych kominków widzimy tu stiuki w stylu Ludwika XVI, obok empire'u pseudogotyck. Na parterze na osi głównej jest pomieszczona sień, a poza nią, od ogrodu, sala okrągła (dziś zniekształcona przez połączenie z sąsiednim gabinetem); na lewo od westybulu mieści się klatka schodowa, zdobna pięknymi stiukami w stylu Ludwika XVI. Na I piętrze zwraca uwagę wielki salon na osi głównej, przechodzący przez dwie kondygnacje, o rzucie prostokątnym, z dwiema półkolistymi egzedrami, wychodzącymi z boków dłuższych, oświetlony pięciu oknami od ogrodu. Sala ta jest obecnie strojona naiwną dekoracją pseudogotycką. Nadto wśród salonów I piętra zasługuje na uwagę duża sala, dziś biblioteczna, na lewym końcu gmachu, przechodząca również przez dwa piętra.

Na pierwotne intencje architekta rzucają ciekawe światło zachowane w archiwum rogalińskim, częściowo w kopjach, pierwotne plany, niestety nieopatrzone podpisem twórcy. Rzuty poziome odznaczają się jasnością i logiką, popsutą późniejszymi przeróbkami. Zwłaszcza zajmujący jest projekt pierwotny fasady głównej, suto ozdobionej rzeźbą kamienną, typowego utworu saskiego rokoka. Plany te wykazują wiele pokrewieństw z licznymi budowlami, powstałymi w Dreźnie i Warszawie przed połową XVIII wieku. Pewne cechy klasycystyczne widoczne w projekcie fasady, zdają się być echem prac Zacharjasza Longuelune'a, głównego na gruncie drezdeńskim przedstawiciela panującego w Paryżu kierunku palladjańskiego. Projekt fasady pałacu w Rogalinie wiąże pewne ogólne zbliżenia z fasadą Pałacu Japońskiego w Dreźnie, silne zaś podobieństwo stylowe z fasadą nieistniejącego od r. 1804 pawilonu w Ogrodzie Saskim w Warszawie, zbudowanego przez Longuelune'a w r. 1724. Pozatem projekt rogaliński wielu szczegółami wiąże się z licznymi pałacami warszawskimi epoki saskiej, złasz-

cza zaś z niewykonanym projektem fasady Zamku warszawskiego robionym przez Knöffla ucznia Longuelune'a, oraz z pałacem Brühlowskim, przebudowanym ok. r. 1760 przez naśladowcę Longueluna, Jana Fryderyka Knöbla. Wreszcie liczne cechy pokrewne łączą projekty rogalińskie z główną w XVIII w., budowlą świecką Wielkopolski, z zamkiem Sułkowskich w Rydzynie, a zwłaszcza z temi jego częściami, które wykonał od r. 1766 architekt Ignacy Graff (n. p. podobny kształt rozmieszczenie wielkich salonów).

Przeprowadzenie rozbioru stylistycznego dowodzi, iż architektem-projektodawcą pałacu w Rogalinie był zapewne któryś z budowniczych dawniejszej szkoły saskiej, może któryś z uczniów lub naśladowców Longuelune'a, może nawet wspomniany Knöbel, który aż do r. 1765 przebywał w Polsce. Wedle niezbyt pewnych źródeł, przy budowie

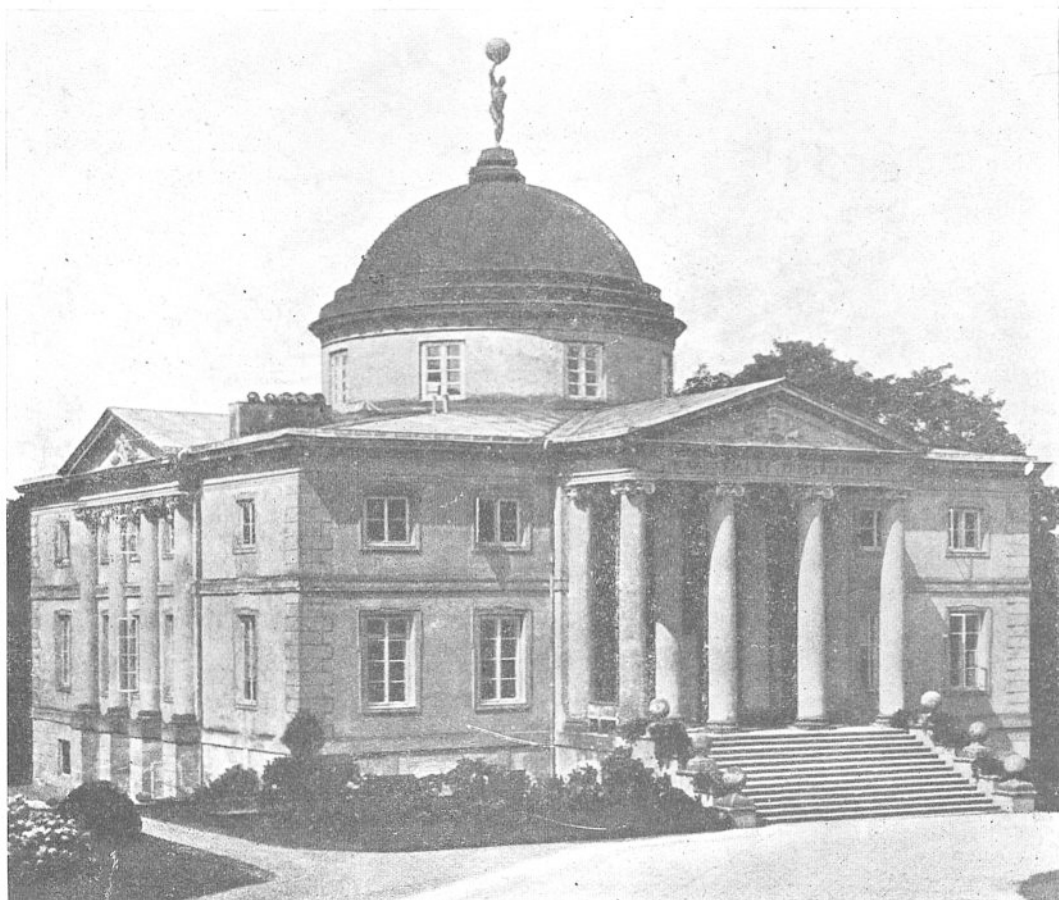


Fig. 6. Lubostroń. Pałac.

pałacu w Rogalinie miał pracować architekt poznański Antoni Hoene, ojciec słynnego filozofa, pozostający w różnych stosunkach z Kazimierzem Raczyńskim. Sądzymy jednak, iż był on raczej, podobnie jak przy kilku pracach w Poznaniu wykonawcą cudzych projektów. — Zato całkowicie pewnym zdaje się współdziałanie architekta rydzynskiego Ign. Graffa, choć bliżej nie wiadomo jaki. Udział swój w budowie pałacu w Rogalinie stwierdza sam Graff w jednym z pism do ks. Sułkowskiego. Być może, iż był powołany do przeróbek wnętrza, zmiany klatki schodowej, dekoracji i t. p.

W r. 1788 wezwali Raczyńscy wybitnego architekta i dekoratora królewskiego, Jana Kamsetzera, do wykonania projektów ozdoby wnętrza pałacu. Projekty te zachowały się dotąd. Dotyczą one dekoracji dwóch wielkich sal piętra (salonu i jadalni), klatki schodowej i zewnętrznych schodów wiodących do ogrodu. Świetne te rysunki,

przypominające żywo współczesne prace Kamsetzera w Zamku i w Łazienkach, zostały tylko częściowo wykonane. Poniechano całkowicie bogate, wysoce artystyczne projekty obu sal piętrowych, a przeprowadzono, choć zdaje się później, dekorację klatki schodowej, i zbudowano zgodnie z projektem schody do ogrodu dwubiegowe z wejściem do grotty »rocaille«, zburzone w r. 1864. Równocześnie ozdobił Kamsetzer wnętrze pałacu Raczyńskich w Warszawie (Długa 7).

Ostatecznie wykończono pałac w I połowie wieku XIX staraniem znakomitego protektora nauki, Edwarda Raczyńskiego. On to zgromadził w Rogalinie cenne zbiory artystyczne, okazałą zbrojownię, a zwłaszcza bardzo bogate archiwum, którego klejnotem są Acta Tomiciana i rękopisy Niemcewicza. On też zbudował w r. 1820 na lesistym wzgórku w pobliżu pałacu kościół będący kopją świątyni w Nimes, z kryptą pseudogotycką z grobami Raczyńskich. Dzieło jego prowadził dalej zmarły niedawno wnuk Edward, który pomnożył zbiory, zgromadził wspaniałą bibliotekę, a przede wszystkim stworzył słynną galerję malarstwa nowoczesnego polskiego i obcego, największą z istniejących w Polsce i zawierającą wśród 400 płócien prawdziwe klejnoty sztuki.

W dyskusji prof. Pągaczewski podniósł, wyraźny wpływ projektu Knöffla fasady zamku warszawskiego. Od Longuelune'a znówu idą wazony na fasadzie. Klasycyzm w stylu Stanisława Augusta, który tak uderza Lauterbacha, spotykamy i wcześniej n. p. w palazzo Falconieri w Rzymie, dekoracji Borrominiego.

Arch Stryjeński dodaje, że o ile kierunki artystyczne pierwszej połowy XVIII w. przechodzą do nas przez Niemcy, styl Ludwika XVI Niemcy przekazuje i dostaje się do nas wprost z Francji.

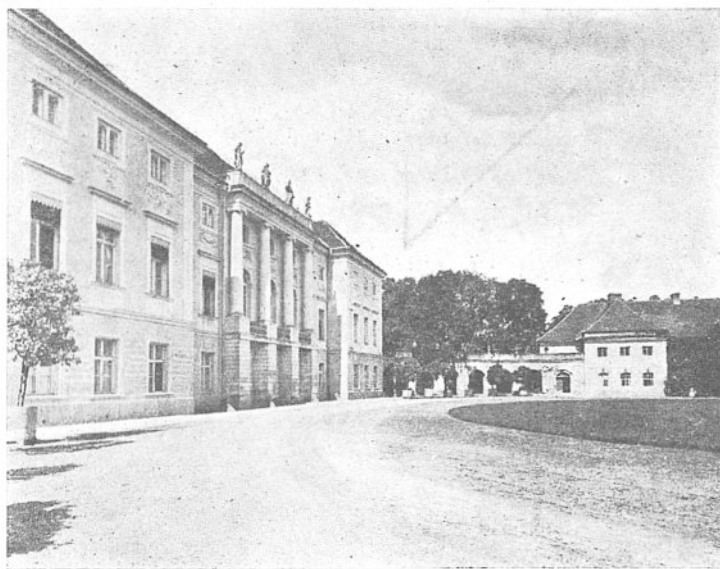


Fig. 7. Pawłowice. Pałac.

Posiedzenie z dnia 11 października 1928.

Przed rozpoczęciem porządku dziennego przewodniczący dr Tomkiewicz poświęcił gorące wspomnienie ś. p. prof. *Jerzemu Mycielskiemu*, którego pamięć uczcili zebrani przez powstanie.

Czł. Leonard Lepszy przedstawił własną pracę: *O Stwosza tryptyku w Akademii Umiejętności i kryteriach rozpoznawczych rzeźb jego*. Referent prostował szereg odnośnych błędów, popełnionych przez Maksa Losznitzera w jego monografii dotyczącej Stwosza. Następnie zastanawiał się nad zmianami w sztuce Wita Stwosza po przeniesieniu się jego do Norymbergi i doszedł do wyniku, że zaszły one w technice i artystycznym ujęciu. Używa on odtąd trójkątnych wykrojów w płynnych liniach draperji, czego w okresie krakowskiej twórczości zupełnie nie stosował, i wprowadza do swoich dzieł perspektywę prostą. Mistrz nasz wyróżniał się wśród współczesnych sobie snycerzy opracowaniem rzeźby w szczegółach nawet niedostępnych dla oka widza, co potwierdziły zdjęcia fotograficzne przy sztucznym oświetleniu. Da się to zjawisko wytłumaczyć tylko niezwykłą pamięcią kształtu i fenomenalnie rozwiniętym zmysłem dotyku. Tej, snąc wrodzonej, zdolności nie posiadał żaden ze współczesnych rzeźbiarzy, to też jego naśladowca Riemenschneider, mimo iż szedł ściśle za jego wzorami, nie mógł mu w tej sztuce dorównać. Wreszcie prelegent zwrócił uwagę na współpracę

Kulmbacha ze Stwoszem w Norymberdze, czego dowód widzi w ołtarzach tamtejszych, i to prowadzi go do wniosku, że Kulmbach, stosownie do panującego wówczas zwyczaju, iż malarz sporządza projekt tryptyku, a obaj z rzeźbiarzem go wykonują, był projektodawcą tryptyku, którego części dochowały się w kościołach krakowskich ś. Florjana i N. Panny Marji.

Czł. St. Tomkowicz przypomniał, że stwierdzono, że obrazy Kulmbacha w kościele ś. Florjana były kilkakrotnie przemalowane.

Czł. Lepszy zaznaczył jeszcze, że referat jego miał być zachętą dla jadących zagranicę, by dzielili się z innymi wynikami swoich badań i odkryciami na polu historii sztuki.

Następnie dr Tadeusz Mańkowski przedstawił swą pracę p. t.: *Obrazy Rembrandta w galerji Stanisława Augusta*, wydaną w obecnym zeszycie Prac Komisji.



Fig. 8. Pawłowice. Pałac, wielki salon pierwszego piętra.

Dr Morelowski zauważył, że Ossolineum powinno się porozumieć, z Delegacją polską, która w Moskwie zebrała dużo materiałów w sprawie obrazów z galerji Stan. Augusta.

Z kolei przewodniczący dr Tomkowicz zapoznał obecnych ze sprawą kwartalnika p. t. *Przeгляд historii sztuki*, który zaczyna wychodzić kosztem funduszków Komisji. Do komitetu redakcyjnego wchodzi panowie: Tomkowicz, Komornicki, Kopera, Morelowski, Szydłowski, Muczkowski i Molè w Krakowie, we Lwowie Podlacha i Gębarowicz, w Warszawie Batowski i Tatarzkiewicz, w Poznaniu Brozik i ks. Dettloff. Redaktorem jest prof. Molè.

Uchwalono przeznaczyć na ten cel 6000 zł.

Drowi Morelowskiemu poruczono zreferowanie sprawy udziału Polski w wystawie z powodu 100 lecia królestwa w Belgji.

W końcu wybrano w drugim głosowaniu prof. J. Pagaczewskiego na wiceprezesa Komisji w miejsce ś. p. prof. J. Mycielskiego i dokonano wyboru dra T. Dobrowolskiego, dyrektora Muzeum Śląskiego z Katowic, na współpracownika Komisji.

Posiedzenie z dnia 15 listopada 1928.

Ks. dr Tadeusz Kruszyński przedstawił referat: *O dawnych ozdobach alby i humerału*, wydany w V zeszycie: Skarbiec wawelski, Muzeum metropolitalne, Kraków 1929.

W dyskusji dr S. Komornicki podniósł brak jednolitości w określaniu tkanin nazwami jak n. p. altembas (altyn, bes). Na podstawie referatu uważa, że koszula Stefana Batorego w Zamościu może być alba koronacyjną.

Ks. Kruszyński odrzuca twierdzenie, powtórzone w literaturze za Strykowskiem, że nazwa altembas pochodzi z Turcji i oznaczając złotogłów dostała się przez nas do Włoch; Włosi uważają to za oznaczenie tkaniny: alto-basso.

Dr. Morelowski przypomina termin musulbasy, znany z inwentarzy skarbcza nieświeskiego, wskazujący na Mossul.

Przed następnym referatem zaznacza arch. Stryjeński, że jest on owocem jego

podróży podjętej przed dwoma laty do Wielkopolski w celu studjów nad tamtejszymi dworami. W podróży tej towarzyszył mu dr Dobrzycki jako współpracownik, który zebrał i opracował później bardzo szczegółowo wyniki tych badań.

Następnie dr Jerzy Dobrzycki przedstawił pracę p. t.: *Studja nad wiejskimi pałacami wielkopolskimi z doby neoklasycyzmu*. Referent, przedkładając fotografie tudzież wykonane częściowo przez p. T. Stryjeńskiego plany, omówił 12 wiejskich rezydencyj wielkopolskich, powstałych na przełomie XVIII i XIX wieku. Opisane pałace, niektóre posiadające wybitną wartość artystyczną, są interesującymi przykładami mało dotąd u nas badanej architektury neoklasycznej na prowincji. Prelegent, powołując się na dawniejszą swą pracę o pałacu w Rogalinie, który, choć powstały w całości w dobie Stanisława Augusta, przynależy jeszcze stylowo do epoki saskiego rokoka, stwierdza, iż wogóle na prowincji daje się w przeciwieństwie do stolicy zauważyć długo jeszcze współzycie form rokokowych i klasycystycznych. Pierwsze występują pospolicie w architekturze zewnętrznej pałaców, gdy drugie panują w urzą-

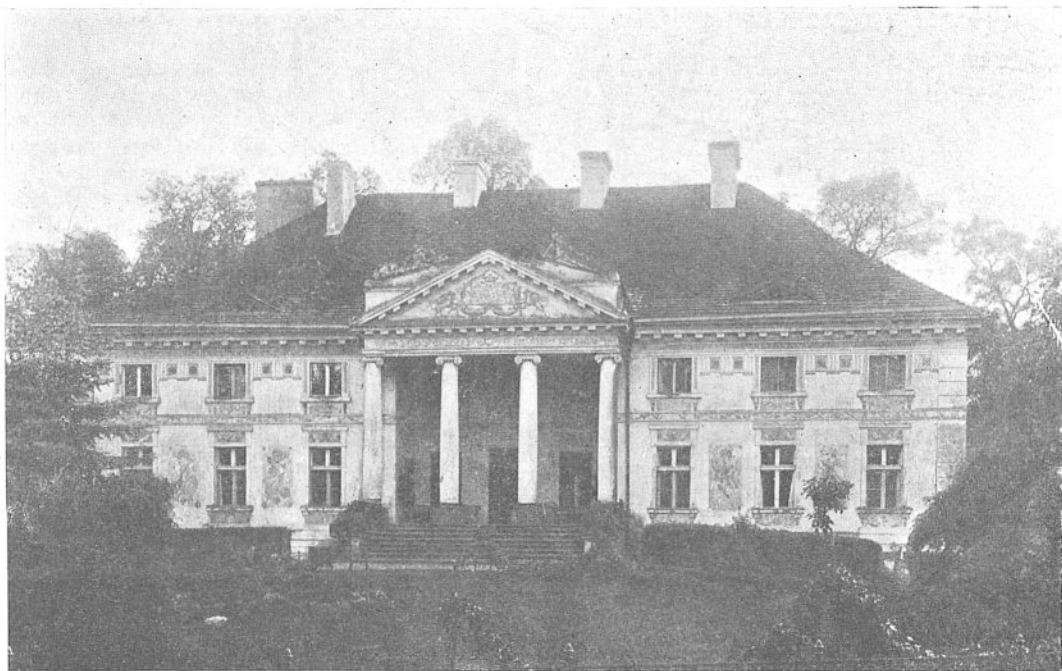


Fig. 9 Lewków. Pałac.

dzeniu i dekoracji wnętrzu. Jako przykład posłużyć może pałac w Gułtowach (pow. średzki) hr. Bnińskich, zbudowany w latach 1780—5 (fig. 4). Pałac ten przedstawia się nazewnątrz jako budowla o cechach rokokowych, pełnych jednak umiaru i spokoju, a wewnątrz ma układ pokoi jasny i prosty. Główna sala, idąca przez dwa piętra znajduje się na boku budynku. Zdobia ją ciekawe malowania naśladowujące architekturę, wykonane zapewne przez Antoniego Smuglewicza, brata sławnego Franciszka. Inne pokoje zdobia bogate sztukaterje empirowe. — Bardzo pokrewny rzut poziomy ma pałac w pobliskim Siedlcu (pow. średzki) hr. Mielżyńskich, pochodzący zapewne z początku XIX wieku., i całkowicie w swej architekturze klasycystyczny. — Te same rzuty poziome bywały stosowane przez cały okres klasycyzmu, jak dowodzi drugorzędny zresztą pałacyk w Goli (pow. gostyński) Potworowskich, zbudowany w r. 1827. Architekci powyższych budowli nie są znani.

Następnie prelegent przedstawił działalność na obszarze Wielkopolski wybitnego architekta warszawskiego doby stanisławowskiej, Stanisława Zawadzkiego. Zbudował on w tej dzielnicy trzy okazałe wiejskie pałace: w Śmiełowie (1797), Dobrzycy (fig. 5) (1799) i Lubostroniu (1800) (fig. 6). Pierwszy z nich jest budynkiem na rzucie prostokątnym.

kąta, połączonym jak w Rogalinie (ćwierćkolistymi galerjami z stojącymi po bokach dziedzińca oficynami. Pałac w Dobrzycy (pow. krotoszyński), obecnie hr. Czarnieckich, zbudował Zawadzki na zlecenie Augustyna Gorzeńskiego, gen.-adjutanta Stanisława Augusta. Pałac składa się z dwóch skrzydeł, zestawionych pod kątem prostym, z portykiem kolumnowym, ustawionym skośnie w zbiegu obu ramion gmachu. Oryginalny ten kształt węgelnicy nadał Zawadzki budowli na zlecenie Gorzeńskiego, który jako członek wolnomularstwa chciał mieć dom zbudowany w kształcie symbolu masonskiego. W pałacu zachowały się bogate stiukowe dekoracje groteskowe oraz malowania ściennie (udana architektura i krajobrazy) Ant. Smuglewicza. Godnym uwagi jest tu również park, będący dobrze zachowanym przykładem ogrodu z epoki sentymentalizmu, z licznymi budyneczkami, świątynkami i t. p. Trzecie dzieło Zawadzkiego, pałac w Lubostroniu (pow. wyrzycki) hr. Skórzewskich, jest wybitnym zabytkiem neoklasycyzmu o wysokiej wartości artystycznej. Jest on budowlą centralną na rzucie kwadratu, z wielką okrągłą salą pośrodku, nad którą wznosi się górująca nad całym

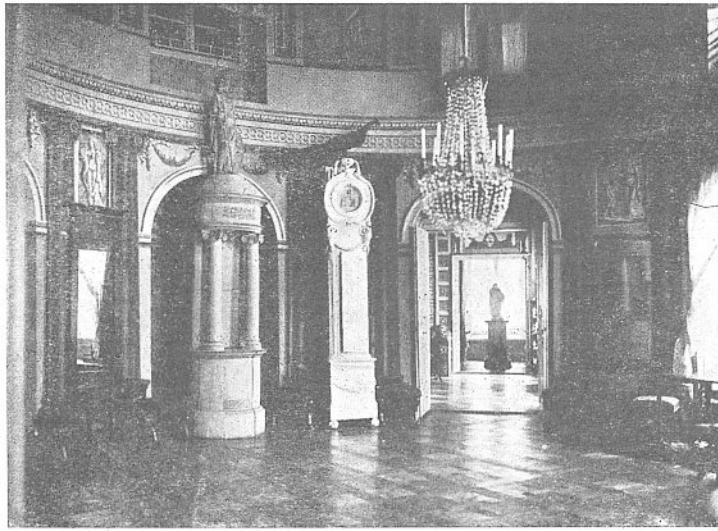


Fig. 10. Lewków. Pałac, rotunda.

budynkiem kopuła. Fasadę główną zdobi wspaniały portyk, złożony z dwóch rzędów kolumn jońskich. Rotunda jest wewnątrz zdobna 8-u wysokimi kolumnami korynckimi, oraz w całości pokryta świetnymi sztukaterjami i płasko-rzeźbami, wykonanymi zapewne przez zespół dekoratorów stołecznych. Zawadzki powtórzył w tej budowli prawie dosłownie Królikarnię Merliniego, osiągając jednak wyższy poziom wspaniałości i wytworności. Pałac ten wraz z Królikarnią i innymi dziełami architektów stołecznych, będąc echem »Villi Rotondy« Palladja, daje wyraz gorącemu w późniejszym klasycyzmie kultowi palladiańskiemu.

Typy jednak obu wspomnianych wyżej pa-

łaców Zawadzkiego należą do wyjątków. Pospolitym natomiast, i u nas ulubionym jest typ pałacu piętrowego na rzucie prostokąta, z kolumnowym na froncie portykiem i okrągłą wysoką salą na osi budynku od strony ogrodu. Pałaców takich jest cały szereg w Wielkopolsce. Dzieli się one na dwa rodzaje: pałace, w których I piętro gra rolę główną, oraz pałace, w których bel-étage'm jest parter. Do pierwszego rodzaju zaliczają się pałace: w Czarniejewie (pow. gnieźń.) hr. Skórzewskich, zbudowany przez gen. Lipskiego ok. r. 1780, w Objezierzu (pow. obornicki) Turnów, zbudowany w r. 1792 przez generałową Anielę Węgorzewską, później nieco zszpecony przeróbkami, oraz pałac w Pawłowicach (fig. 7) (pow. leszczyński) hr. Mielżyńskich. Ten ostatni jest dziełem głośnego architekta niemieckiego Karola Gotarda Langhansa, i ma charakter nader okazałej wielkopańskiej rezydencji. Składa się z głównego »corps de logis« oraz dwóch oficyn, połączonych z środkowym korpusem ramionami ćwierćkolistych galerji. Zamiast portyku zdobi fasadę monumentalna kolumnada przyścienna, naśladowana przez Langhansa z gmachu mennicy paryskiej Antoine'a. Wewnątrz ma pałac bogate wyposażenie dekoracyjne, główną zaś jego ozdobą jest ogromna sala balowa (fig. 8), podobna kształtem do sal w Rogalinie i Rydzynie; w sali tej mieszczą się 24 kolumny przyściennie, powierzchnie zaś ścian są pokryte świetnymi sztukaterjami.

Drugi rodzaj pałaców tego typu z parterem, mającym charakter »bel-étage'u« to pałace: w Lewkowie, Siernikach, Mchach i Racocie. Najpiękniejszy jest pałac w Lew-

kowie (pow. Ostrowski) Lipskich (fig. 9), zbudowany przez łowczego kaliskiego Wojciecha Lipskiego w r. 1791. Osobliwością jego jest niezwykle bogata dekoracja stiukowa fasad zewnętrznych, oraz efektowne malowania ścienne w okrągłym salonie (fig. 10) i w innych pokojach, być może Ant. Smuglewicza. Prawie dosłownie tę samą postać i rzut poziomy ma pałac w Siernikach (pow. wągrowiecki) Szufdrzyńskich, zbudowany w tym samym czasie, co pałac lewkowski, przez Katarzynę Radolińską i córkę jej generałową Wirydjanę Fiszerową. Pewne dane upoważniają do przypuszczenia, iż projektodawcą obu tych pałaców był Henryk Ittar, włoski architekt epoki Stanisławowskiej, twórca Arkadii Radziwiłłów. Dowodem, jak ten typ pałacu był popularnym, jest pałac w Mchach (pow. leszczyński) hr. Mielżyńskich, zbudowany u schyłku XVIII w. przez podstolego gnieźń., Sebastjana Bieńkowskiego, wedle jego własnych planów. Pałac, ujawniający dyletanizm twórcy, posiada okrągły salon z wytwornymi dekoracjami stiukowymi z r. 1799, wykonanymi przez tych samych sztukaterów, którzy zdobili pałac pawłowicki. Zajmującym warjantem tego typu jest pałac w Racocie (pow. kościański), własność państwowa, budowany w czasach Stanisława Augusta przez Ant. Jabłonowskiego, kasztelana krakowskiego. Pałac ten zamiast rotundy ma salę czworoboczną o ściętych narożnikach, podobnie jak sala w pałacu w Białaczewie Kubickiego.

Na zakończenie referent omówił wspólne cechy architektury pałaców wiejskich z epoki klasycyzmu oraz wskazał na źródła, które wpłynęły na powstanie charakterystycznych typów tego rodzaju budowli, stwierdzając, iż były nimi przede wszystkim idee klasycystyczne francuskie, oraz włoskie w szacie francuskiej.

W dyskusji dorzucił dyr. Kopera wiadomość, że portret Ittara rysował Orłowski.

Posiedzenia z dnia 13 grudnia 1928.

Dr Marja Jarosławecka streściła swoją pracę p. t.: *Przyczynek do dziejów snyderstwa w Krakowie w pierwszej połowie XVII wieku.*

Przy kościele Bożego Ciała na Kazimierzu w Krakowie, w kaplicy Arcybractwa Pięciu Ran Chrystusa znajduje się ołtarz ś. Anny (fig. 11), jak określa Łuszczkiewicz w swej monografji kościoła Bożego Ciała, będący pięknym okazem stylu późnorenesansowego z początku XVII w.¹⁾

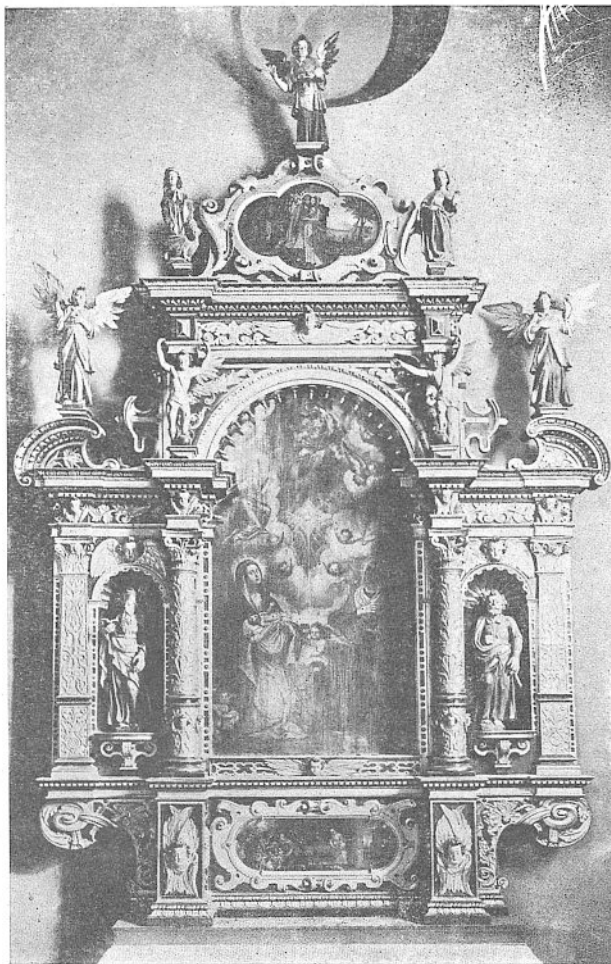


Fig. 11. Kraków, kościół Bożego Ciała, ołtarz ś. Anny.
Fot. Krieger.

¹ Łuszczkiewicz, Kościół Bożego Ciała..., Kraków, 1898 (Biblioteka Krakowska nr. 5), str. 29.

Retabulum tego ołtarza ma układ trójdzielny, składa się z części środkowej głównej i dwu bocznych skrzydeł; horyzontalnie też dzieli się na trzy części: predellę, właściwe retabulum i szczyt. Część środkowa (wertykalnie) zaznaczona jest bardzo wyraźnie członami architektonicznymi, występującymi przed właściwą płaszczyzną retabulum; są to mianowicie: na predelli wysokie stylobaty z gzymzem z ząbkami, wspólnym z całą predellą, na nich korynckie kolumnienki, przepasane w 1/3 wysokości

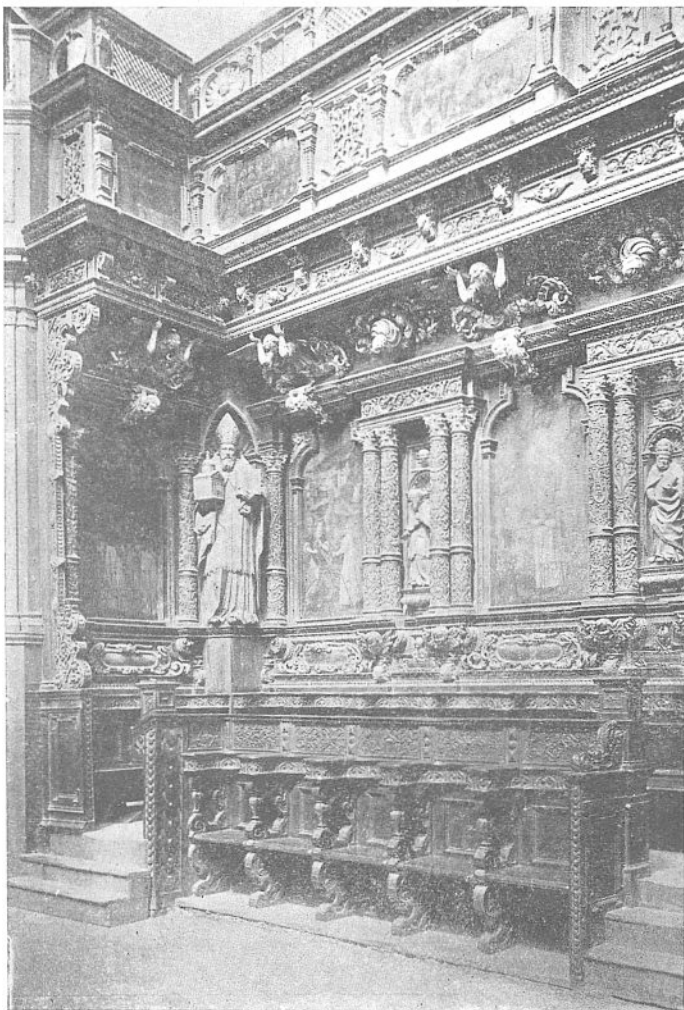


Fig. 12. Kraków, kościół Bożego Ciała, stalle.

Fot. Krieger.

od dołu pierścieniem, z kapitelem o wolutach zakręconych do wewnątrz, nad którymi załamuje się w występ klasyczne belkowanie (architrav, fryz i gzyms); nad niem małe imposty, na których stoją na kulach małe aniołki, spełniające rolę karjatyd: trzymają one rękami wsparte na główkach belkowanie, również występujące ryzalitowo; wreszcie nad nimi stoją na maleńkich impostach gotyckie figurki XV-wieczne: ś. Małgorzata ze smokiem i inna święta bez atrybutów, przeniesione z jakiegoś dziś nieistniejącego w tym kościele ołtarza gotyckiego. Część ta jest wyższa ponad boczne a zawiera w sobie obraz, o półkolistym obramieniu u góry, przedstawiający ś. Annę Samotrzecią; u góry jest ona zakończona kartuszem w obramieniu zawierającym t. zw. »Rollwerk«, z Nawiedzeniem ś. Elżbiety. Na kartuszu na czworobocznej podstawie stoi anioł. Predella jest wypełniona w środkowej części kartuszem z obrazem Narodzenia NMP., w częściach bocznych przechodzi w rodzaj wolutowych konsol przewiązanych drapeżą, stanowiących podparcie dla bocznych skrzydeł, obramionych od zewnątrz pilastrami, podobnie jak kolumny części środkowej, zwięzającymi się ku górze i przepasanymi w 1/3 wysokości od dołu. W środku bocznych skrzydeł umieszczone są wnęki typu apsydowego, zasklepięte muszlami o profilu falistym, uwidocznionym na brzegu obramienia. We wnękach tych stoją na konsolach posągi: ś. Piotra i jakiejś postaci, w stroju świadczącym, że należy do Starego Testamentu — zapewne ś. Joachima. Belkowanie klasyczne, obejmujące wspomniane już kolumny, również się załamuje, idąc za linią występu pilastrów. Woluty ze stojącymi na nich aniołami, stanowią zakończenia części bocznych, łączących się z częścią środkową przyporą w kształcie nadzwyczaj prostego motywu małżowiny usznej (Ohrmuschel), przebitej sztabą.

Retabulum jest prawie całe złocone; w niewielu miejscach widocznych na fotografii pozostawiono czarne tło. Całość pokryta jest ornamentyką, dającą się sprowadzić

do wnętrza, nad którym załamuje się w występ klasyczne belkowanie (architrav, fryz i gzyms); nad niem małe imposty, na których stoją na kulach małe aniołki, spełniające rolę karjatyd: trzymają one rękami wsparte na główkach belkowanie, również występujące ryzalitowo; wreszcie nad nimi stoją na maleńkich impostach gotyckie figurki XV-wieczne: ś. Małgorzata ze smokiem i inna święta bez atrybutów, przeniesione z jakiegoś dziś nieistniejącego w tym kościele ołtarza gotyckiego. Część ta jest wyższa ponad boczne a zawiera w sobie obraz, o półkolistym obramieniu u góry, przedstawiający ś. Annę Samotrzecią; u góry jest ona zakończona kartuszem w obramieniu zawierającym t. zw. »Rollwerk«, z Nawiedzeniem ś. Elżbiety. Na kartuszu na czworobocznej podstawie stoi anioł. Predella jest wypełniona w środkowej części kartuszem z obrazem Narodzenia NMP., w częściach bocznych przechodzi w rodzaj wolutowych konsol przewiązanych drapeżą, stanowiących podparcie dla bocznych skrzydeł, obramionych od zewnątrz pilastrami, podobnie jak kolumny części środkowej, zwięzającymi się ku górze i przepasanymi w 1/3 wysokości od dołu. W środku bocznych skrzydeł umieszczone są wnęki typu apsydowego, zasklepięte muszlami o profilu falistym, uwidocznionym

do siedmiu typów: 1) płaski ornament pokrywający kolumny i pilastry, 2) rodzaj dwubarwnej (czarno-złotej) inkrustacji dokoła obrazu środkowego i wnęk bocznych, 3) ornament w typie złotniczym, robiący wrażenie ozdoby przyczepionej do tła, wypełniającej fryzy belkowania, cwikle nad obrazem i wnętrza wolut, 4) »Rollwerk« użyty w kartuszach, 5) wisior, zastosowany w łuku obrazu środkowego, 6) motyw małżowiny usznej w górnym skrzydle (przyporze), 7) naśladowane drogie kamienie, użyte do dekoracji występującej części fryzu nad aniołkami, trzymającymi belkowanie. Osobne miejsce przypada główkom skrzydlatych aniołków, użytym w różnej wielkości do wypełnienia przestrzeni na stylobatach kolumn, w dolnej części kolumn dokoła (po trzy główki), na fryzie w występujących częściach i w środku fryzu nad częścią środkową. Figurki stojących aniołków mają również dekoracyjne znaczenie.

Idąc za podziałem, wprowadzonym w retabulach ołtarzowych przez ks. Brauna¹⁾, ołtarz nasz zaliczyć musimy do typu architektonicznego, będącego kombinacją ramy obrazu, stosowanej początkowo w retabulach, z rozczłonkowaniem ściany, na której tle obraz taki występował. Dalej jest to retabulum wieloobrazowe, w typie wprowadzonym przez późny renesans²⁾, polegającym na zepchnięciu do roli akcesorium nie tylko obrazów predelli i szczytu, ale i figur bocznych, które nieraz są w bardzo luźnym związku z treścią głównego obrazu, jak np. w naszym wypadku ś. Piotr. Często figury świętych spełniają w takich wypadkach tę samą rolę dekoracyjną, co w różnych punktach umieszczane aniołki. Typ ten, zwany wieloobrazowym, jest bardzo rzadki w XVII w. we Włoszech, częstszy natomiast w południowych i wschodnich Niemczech, Austrii, Polsce, Szwajcarii i Hiszpanii³⁾.

Ołtarz nasz jest co do kształtu właściwie tryptykiem, przetłumaczonym na formy renesansowe⁴⁾, w czym odegrał rolę i czynnik inny⁵⁾. Charakterystyczną jest rzeczą, że najsilniejsze analogie w budowie mamy między ołtarzem ś. Anny a pomnikiem grobowym S. Marcello w S. Maria dei Frari⁶⁾ grobowcem doży Andrea Vendramin w SS. Giovanni e Paolo w Wenecji⁷⁾ i t. d. Rola grobowca w sztuce od połowy XVI w. jest coraz więcej w literaturze naukowej podnoszona i akcentowana. O ile poprzednio tylko książęta, biskupi i wielcy panowie stawiali sobie pomniki grobowe, to od połowy XVI w. stawiają je wszyscy. W pomnikach tych zlewa się w jedną całość właściwe epitafium i grobowiec przyścienny, łącząc się z formą ołtarzową. Formy te przejmują Niderlandczycy, z których najslawniejszym jest Cornelis Floris, i tworzą w obrębie włoskich motywów renesansowych, przekształconych w duchu północnych upodobań. Pomniki te, wobec zastójności na polu budownictwa kościelnego, są do końca XVI w. prawie jedyną dziedziną, pozostałą twórczości plastycznej⁸⁾, to jest też powodem, że musi się je w naszym wypadku brać pod uwagę.



Fig. 13. Kraków, kościół Bożego Ciała, stalle, zapełki dolnego szeregu siedzeń.

Fot. M. Jarostawiecka.

¹⁾ Joseph Braun, S. J., *Der Christliche Altar*, München, 1924, str. 333.

²⁾ j. w., str. 432–434.

³⁾ j. w., str. 433.

⁴⁾ Braun, j. w., str. 368 pisze, że retabula ołtarzowe wczesnorenesansowe są uproszczonym przekształceniem architektonicznie zbudowanych retabulów włoskiego gotyku. — Arkady ostre odpadły lub zmieniły się w okrągłolukowe, płaskie wnęki i wnęki muszlowe, apsydowo ukształtowane.

⁵⁾ Por. ołtarz w Szamotułach: Kohte, III, fig. 44. Kształt tryptyku określony jako z drugiej połowy XVI w.

⁶⁾ Planiscig, *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, Wien, 1921, fig. 41.

⁷⁾ j. w., fig. 242. Dehio: *Geschichte der deutschen Kunst*, tom III, fig. 295, grobowiec arcybiskupa † 1540 i tenże, *Kunstgeschichte in Bildern*, III, 34, 1.

⁸⁾ j. w., III, str. 190 i nast.

W Krakowie mamy również szereg pomników grobowych, wykazujących wspólne cechy z architekturą ołtarzowych retabulów, jak Prospera Prowany u dominikanów, Leśniowolskiego w kościele NMP., Batorego w katedrze¹⁾, typ zaś grobowca połączanego z ołtarzem przedstawiał pomnik Stanisława Zawadzkiego, zmarłego w 1597 r., stojący niegdyś w kaplicy ś. Antoniego w kościele dominikanów²⁾.

Prócz architektonicznych cech ołtarza znajdujemy we wcześniejszych zabytkach krakowskich również wiele motywów ornamentacyjnych, które w XVI w. wprowadzili do nas przeważnie artyści włoscy³⁾. Nowsze czasowo motywy są pochodzenia

¹⁾ Pomniki Krakowa, wyd. Cerchowice i Kopera, tabl. 176, 184, 191.

²⁾ Rocznik Krakowski, tom XX, str. 83, fig. 41.

³⁾ Por. n. p. portal katedry w Pizie (Michel, Hist. de l'art. V, p. 694), — pokrycie całego trzonu kolumny ornamentem płaskim mamy choćby na pomniku biskupa Tomickiego w Katedrze (Rocznik krakowski, VI str. 174); przepasanie kolumn pierścieniem w 1/3 wysokości od dołu jest motywem powszechnym we włoskiej sztuce renesansowej, a od mniej więcej 1530 r. i w niemieckiej (Dehio o. c. str. 206), która długi czas trzyma się motywów wczesnorenesansowych, zastąpionych już nowymi na Południu. Część dolna takiej kolumny jest zwykle traktowana ozdobniej. Zwrócić się pilastrowi ku górze znamy z zabytków znacznie wcześniejszych, jak stalle w katedrze gnieźnieńskiej (Sprawozdania Kom. Hist. Sztuki t. VI, str. 93) i epitafjum Mateusza Lawendy z r. 1578 w krużgankach klasztoru dominikanów w Krakowie (Pomniki Krakowa tabl. 166). — Kapitele kolumnienek ołtarza, korynckie z wolutami skręconymi do środka, przeszły cały rozwój z kapiteli wczesnorenesansowych kompozytowych do formy, jaką tutaj spotykamy. Ciekawe jest, że motyw ten włoski, tak częsty we wczesnym renesansie francuskim (Pfnor, R., Monographie du Palais de Fontainebleau..., Paris 1873. Pl. XI, i t. d) i niderlandzkim (Everbeck, Die Renaissance in Belgien und Holland, Leipzig, 1891, n. p. tabl. 197), pojawiający się tam prawie równocześnie z Polską, bo około 1530 r. — w tamtych krajach w krótkim czasie zanika. Znany mi materiał zabytkowy do tego okresu wykazuje najpóźniejsze użycie tego typu kapiteli na zabytkach drugiej ćwierci XVI w. (Everbeck l. c. tabl. 79—83). W Krakowie kapitele takie spotykamy w dziedzińcu wawelskim, kaplicy Zygmuntońskiej i na płycie Seweryna Bonera w kościele ś. Marka zupełnie wyraźnie jako rozety, wypełniające kasetony o wydłużonych środkach. Motyw zwieszony tego rodzaju, nieraz bardzo długich, stał się na zachodzie powszechnym w ozdobie stropów, łuków ołtarzy i t. d. (Augsburg, Görlitz i t. d.).

Bordjurę o motywie inkrustacji, obramiającej pole obrazu środkowego i brzegi wnek mamy już w Krakowie na grobowcu Stefana Batorego, gdzie też w podniebieniu łuku użyte są jako motyw dekoracyjny rozety, znacznie wypukłej niż na spotykanych dotychczas zabytkach odstające od tła. Mogą one może posłużyć jako wskazówka genezy motywu zwieszony dookoła łuku części środkowej, ponieważ występują też na grobowcu bł. Gedroycia w kościele ś. Marka zupełnie wyraźnie jako rozety, wypełniające kasetony o wydłużonych środkach. Motyw zwieszony tego rodzaju, nieraz bardzo długich, stał się na zachodzie powszechnym w ozdobie stropów, łuków ołtarzy i t. d. (Augsburg, Görlitz i t. d.).

W predelli ołtarza mamy kartusz z powycinaniami i pozwijaniami brzegami, podobnie jak i na szczycie ołtarza. Ornament ten t. zw. Rollwerk, znany już w połowie XVI w. na całym Zachodzie (Max Deri: Das Rollwerk in der deutschen Ornamentik des sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts, Halle an der Saale, 1905), został poraz pierwszy zastosowany przez Francesca Primaticcia i florentczyka Rosso w dekoracji, wprowadzonej około 1530 r. w Fontainebleau (Jessen, Dr P., Der Ornamentstich, Berlin 1920, str. 61 i nast.), w obramieniach scen, umieszczonych między potężnymi ramami obrazów na ścianach i plafonach. Już około r. 1540 pojawia się szereg sztycharzy (Jessen l. c., Jessen, Dr P., Katalog der Ornamentstichsammlung des Kunstgewerbe-Museums, (Königliche Museen zu Berlin) Leipzig 1894, str. 239), którzy rozpowszechniali te motywy, przyczyniając się do rychłego ich przejścia przez rzemiosło artystyczne i drukarstwo francuskie, a za niem i przez resztę krajów kultury zachodniej. Największą rolę w rozszerzeniu tego typu ornamentów odegrał znany Jacques Androuet du Cerceau (Jessen, Der Ornamentstich str. 65, Katalog str. 36; Geymuller, Le Baron Henry de, Les du Cerceau leur vie et leur oeuvre, Paris 1887).

Włosi przejęli typ »Rollwerk« od swych mistrzów z Fontainebleau i w obramieniach tablic i t. p. zastosowywali go często w ołtarzach, portalach, czy pomnikach grobowych. W Krakowie spotykamy kartusze z wyraźnym, już »Rollwerk« pochodzenia włoskiego na pomniku Batorego w katedrze. We Włoszech motyw ten rozwijał się dalej i był używany, jak świadczą choćby projekty gzymsów, wolut, ozdobnych tablic i t. d. wydane około r. 1619 przez Bernardina Radi z Cortony, będącego również autorem projektów ołtarzy. (Jessen, Katalog str. 239—242).

Niderlandy przejęły też bardzo szybko »Rollwerk« i stał się on na dłuższy czas ich ulubionym motywem dekoracyjnym. Najbardziej zasłużył dla jego rozpowszechnienia i rozwoju w duchu flamandzkim są: Pieter Kiecke van Aelst, Cornelis Bos, Cornelis Floris i Johann Vredeman de Vriese. (Jessen, Der Ornamentstich str. 63, Katalog str. 83)

Niemcy zapoznali się z tym ornamentem głównie przez Cornelisa Florisa, w krótkim też czasie zaczął on występować w formach bardzo poplątanych, kurczowo poskręcanych. Wczesnym stosunkowo przykładem tego jest kartusz J. Hagenbacha i Daniela Buchwalda z r. 1558 (Jessen, Der Ornamentstich, str. 111). Właśnie przeróbka niemiecka występuje u nas obok włoskiej.

zachodnio-północnego, o typie znanym z ornamentyki późnorenesansowych zabytków flamandzkich ¹⁾).

Ołtarz ś. Anny jest datowany; w księdze wydatków klasztoru Kanoników Regularnych przy kościele Bożego Ciała, zatytułowanej »Expensa« czytamy pod rokiem 1619: »Szpicerzom(!) za ołtarz ś. Anny 120 złp. Malarzowi od malowania tablice średniej do tego ołtarza i dwu małych tabliczek do tumb i na wierzch 20 złp. Od wyłocenia malarzowi »Wódce« 160 złp.« i »za postument pod ołtarz 18 groszy«. Jak widzimy, ołtarz nasz powstał więc stosunkowo późno, biorąc pod uwagę jego motywy dekoracyjne. Jest on późnorenesansowy tak w typie architektonicznym, jak i w ornamentyce, w której motywy flamandzkie, jak i sposób ozdoby ze złotnictwa jakby przejęte i poprzyczepiane do tła, są zapowiedzią przedostawania się do nas ostatnich faz renesansu i początków baroku niemieckiego. Całość jest pieczołowicie wykonanym dziełem, ołtarzem przeznaczonym do bocznej kaplicy, a więc bez pretensji do monumentalności. Figury mają własne podstawki, nie stoją wprost na kroksztynach, mogły więc być osobno wstawione w gotowy ołtarz. Obecnie formy są pogrubione przez restauracje, przedstawiono też figurki, tak, że obecnie święte gotyckie stoją na miejscu aniołków trzymających gzyms — a aniołki na szczycie z wyciągniętymi w jednej linii rękami. W stosunku do Niemiec i Gdańska, gdzie snycerstwo stoi w początkach XVI w. bardzo wysoko, ołtarzyk nasz jest dziełem bardzo spóźnionem.

Powstanie ołtarza przypada na okres odnawiania całego wnętrza kościoła, przyczem wyrzucono i dawne sprzęty gotyckie. Nowymi dziełami zapelniał się kościół wtedy, gdy w jego dziejach odegrał wybitną rolę przeor Kanoników Regularnych ks. Marcin Kłoczyński (1562—1644), o którego zasługach opowiada nam napis nad wejściem do zakrystji, a także pod rokiem 1644 zapisana wzmianka o jego śmierci w kronice klasztoru Bożego Ciała z lat 1407—1658, znajdującej się w Archiwum miejskim w Krakowie ²⁾.

Ostatnie dwa motywy dekoracyjne naszego ołtarza, które jeszcze omówić musimy, są to we Flandrji, a za nią w Gdańsku najczęściej spotykane imitacje drogich kamieni rżniętych »en cabochon« w drzewie i t. zw. Ohrmuschelmotiv, w naszym retabulum zastosowany w bardzo uproszczonej formie a w stosunku do dekoracji, pokrywającej cały ołtarz, dziwnie odbijający gładką płaszczyzną.

¹⁾ Everbeck, l. c.

²⁾ Karta 44 verso. 1644 zanotowana śmierć przeora ks. Kłoczyńskiego »... in ornanda Ecclesia,

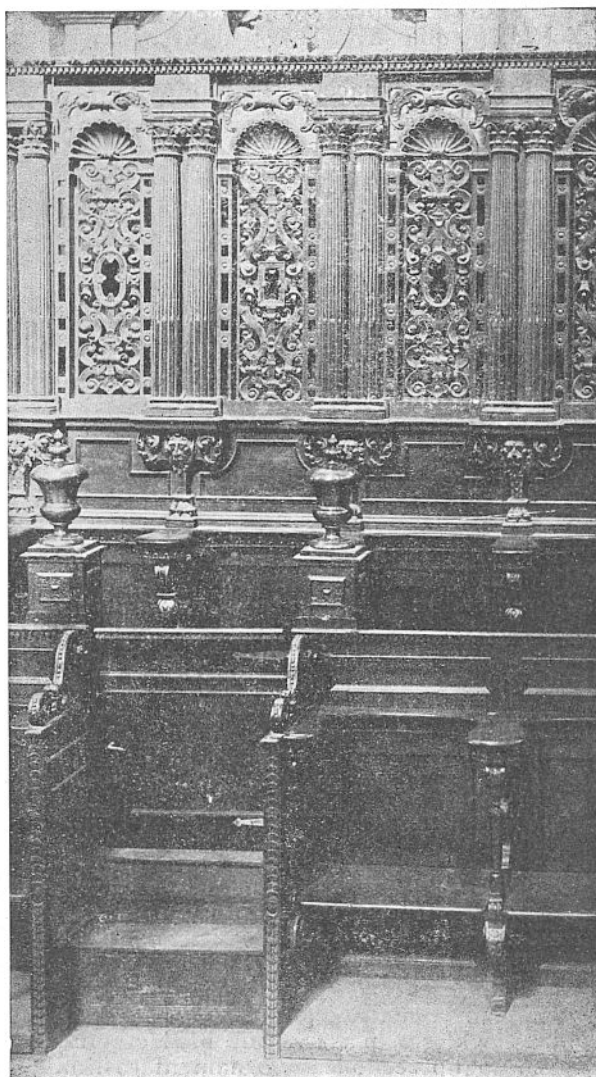


Fig. 14. Kraków, Katedra, stalle przed restauracją w r. 1901.

Fot. Krieger.

W kronice tej wymienione stalle »sedilia« (fig. 11), datuje dokładniej znowu księga »Expensa«, w której na str. 35 w r. 1629 — w wydatkach September-October zapisano: »Stephanowi ad rationem od Form, snycyrczowi złp. 10«; November-December: »Ad rationem Stephanowi snycyrczowi od Rzeźby posągów do Form złp. 10«¹⁾.

Stalle kanonicze w kościele Bożego Ciała zajmują całą długość prezbiterjum kościoła, po obu stronach, od tarczy aż po linię wejścia do zakrystji. Zawierają one dwa rzędy siedzeń; dolnych jest po 15, pooddzielanych po pięć przejściami ze schodkami do górnego rzędu, mającego siedzeń po 20, z tych po dwa przy ścianie tarczy, pod kątem prostym do reszty. Wysokie zapeckki górnego rzędu dźwigają niezbyt silnie wysunięty baldachim, na którym opierające się belkowanie jest podstawą przedpiersia chóru muzycznego, w dwu kondygnacjach wznoszącego się ku górze (lecz nas bliżej w tym związku nie zajmującego). Poszczególne siedzenia oddzielone są od siebie rodzajem belki balustradowej, osadzonej między dwoma przyplaszczonymi wolutami. Wspólny górny gzyms siedzeń, występujący naprzód nad poszczególnymi przegrodami, ozdobiony jest ornamentem liściowym. Zapeckki dolnego szeregu są prostokątami, wypełnionymi ornamentem płaskim, oddzielenymi od siebie listwami z imitacją kamieni »en cabochon«. Przegrody ze schodkami ujęte są od góry w ozdobne woluty, dochodzące do czworobocznych podstawek pod bronzowe złożone gałki, stojące po sześć po każdej stronie. Tylne części dolnych zapecków przechodzi w pulpity dla szeregu górnego, którego siedzenia są tak samo jak dolnego wykonane, lecz bez przerw. Zapeckki ich składają się z pasa z kartuszami i konsolkami, na których stoją parzyste kolumny. Po dwie pary kolumn z wnęką w środku, ze stojącym w niej posążkiem, połączone u góry wspólnym belkowaniem, powtarzają się naprzemian z obrazami, ujętymi od góry połową niewielkiego prostokąta, opartego na dwu półkolumnach. W narożnikach załamania przy ścianie tarczy znajduje się po jednej bardzo dużej figurze biskupa, może ś. Augustyna i ś. Ambrożego. Nad całą tą częścią biegnie wspólny gzyms, idący za linią zaznaczonych już występów, na którym wznosi się baldachim, wypełniony nad kolumnami: fantastycznymi rozetami; nad klamrami zaś (umieszczonymi ponad obrazami) — półpostaciami aniołów, trzymających rękami za siebie skierowanymi belkowanie chóru muzycznego, idące za całą linią stall, które opiera się w obu końcach na przyporze o urozmaiconym profilu, skomponowanym z wolut. W zapeckach tych została bardzo dokładnie przeprowadzona zasada wypełnienia przestrzeni ornamentem. Kartusze z napisami są ujęte ornamentem chrząstkowym (Knorpelwerk, Schnörkelwerk), każda listewka ozdobiona jest listkami, sznurem pereł lub rodzajem intarsji, znanej nam z ołtarza ś. Anny. Na wolutowych konsolach umieszczono główki skrzydlatych aniołków, powtórzonych w mniejszym formacie w zagłębieniach nad kartuszami pod figurami świętych, naprzemian z główkami z fantastyczną fryzurą, ujętymi draperją od dołu. Mamy je także na konsolach pod gzymsem górnym. — Typ kolumn znamy już. Pokryte są one całe ornamentem, przepasane w 1/3 od dołu; korynckie ich kapitele mają woluty skrzycone do wewnątrz. Na fryzach nad nimi umieszczono ornament: wazon z wychodzącymi z niego wiciami roślinnymi; podobny wazon jest powtórzony na fryzie nad baldachimem, naprzemian z pękami owoców, wiszących na draperji. Cwikle koło obrazów wypełniają kwiaty z szerokimi liśćmi. Jak widzimy, są to wszystko ornamenty drobne; tem też silniejszy jest ich kontrast z umieszczonymi na gładkiej, wklęsłej płaszczyźnie baldachimu stosunkowo dużymi półpostaciami aniołów, których nogi przechodzą w ornament roślinny; i ciężkimi z owalnie rozłożonych spleców wychylającymi się fantastycznymi rozetami, z których wyrasta szyszka, tkwiąca w rodzaju zawoju.

Na stallach, w wielu miejscach bardzo uszkodzonych, niszczonych dalej przez robaki, znać jeszcze ślady złocień na bazach i kapitelach kolumn, figurach świętych i ich konsolach, ornamentach kartuszków, rozetach i t. d. Polichromowane są skrzydełka aniołków w baldachimie. — Treść przedstawień obrazów odnosi się do życia ś. Augustyna, patrona zakonu lateranensów²⁾. Figury w nyzach, obok wymienionych dwu dużych w narożnikach, to 14 świętych zakonu kanoników lateraneńskich³⁾.

reparandis Monasterii fabricis... assiduus. Eius cura et industria turris Ecclesiae altius subducta. Altare maius et sedilia chori minoris excitata. Ciborium argenteum... etc.

¹⁾ Do stall też jeszcze może odnoszą się wydatki w r. 1632 na stronie 48: »Snycyrczowi za 8 twarzyczek, które pod ganek na gzyms robił złp. 2«. Stefan ten pobiera n. p. w r. 1630 »Martius-Aprilis: Ad rationem Stephanowi snycyrczowi od rzeźby do Pozytywu złp. 10« (str. 36).

²⁾ Por. Łuszczkiewicz, o. c., str. 46.

³⁾ Jak wyżej.

Anioły, podtrzymujące belkowanie rękami, są motywem znanym już w gotyku. Rozety są fantastyczne, ale w tej formie są wzięte z grotesek renesansowych.

Wspomnieliśmy, że zaplecki dolnego szeregu siedzeń wypełnia ornament płaski. Jak pokazują uszkodzone miejsca (fig. 13), jest to warstwa wycięta ażurowo w drzewie i nałożona na gładką powierzchnię tła. Motyw ten jest bardzo rozpowszechniony w sztuce niemieckiej, określony jako *Beschlågornament* (motyw ślusarski), rzeczywiście też w swych różnych, licznych odmianach robi wrażenie ozdoby wyciętej w blaszce, czy podobnym materiale, i przybitej gwoździami do tła. Na sąsiednim Śląsku spotykamy ten ornament bardzo często w formie najbardziej zbliżonej do zastosowanej u nas. Jest on tam tak ulubiony, że użyto go do pokrycia całej fasady domu w Brzegu z r. 1621, co zresztą, jak niemieccy uczeni podnoszą, jest rzeczą gdzieindziej niespotykaną¹⁾. Naturalnie portale kościołów i okazalszych domów, jak i epitafja, czy pomniki grobowe²⁾, dają pole do stosowania tego motywu, nie tak już obficie spotykane w ołtarzach³⁾.

Strona figuralna tak w stalach jak i ołtarzu ś. Anny stoi znacznie niżej od dekoracyjnej. Figurki wstawiane są w obu wypadkach w niże, na własnych podstawkach (dwie tylko w narożnikach stoją wprost na konsolach). Zapiski cytowane pouczają nas, że twórcą ich jest Stefan snycerz, nie mogący mieć nic wspólnego z braciszkiem Ślązakiem⁴⁾, którego tradycja klasztorna podaje jako twórcę stall. Udział takiego braciszka-conversa nie jest wykluczony, jest bowiem powszechnie znany zwyczaj ówczesny⁵⁾ wypożyczania sobie braci-artystów do prac nad ozdobą kościołów i klasztorów. Kanonicy regularni pochodzą z Kłodzka na Śląsku⁶⁾ i ze Śląskiem utrzymywali stosunki — to też mogło dać podstawę do tradycji o śląskim pochodzeniu twórcy stall. W każdym razie nie możemy wskazać, które figury są dziełem Stefana snycerza, ani wymienić innych stolarzy i snycerzy, którzy musieli z nim współpracować.

Stalle w kościele Bożego Ciała, powstałe już w drugiej ćwierci XVII w., zadzi-

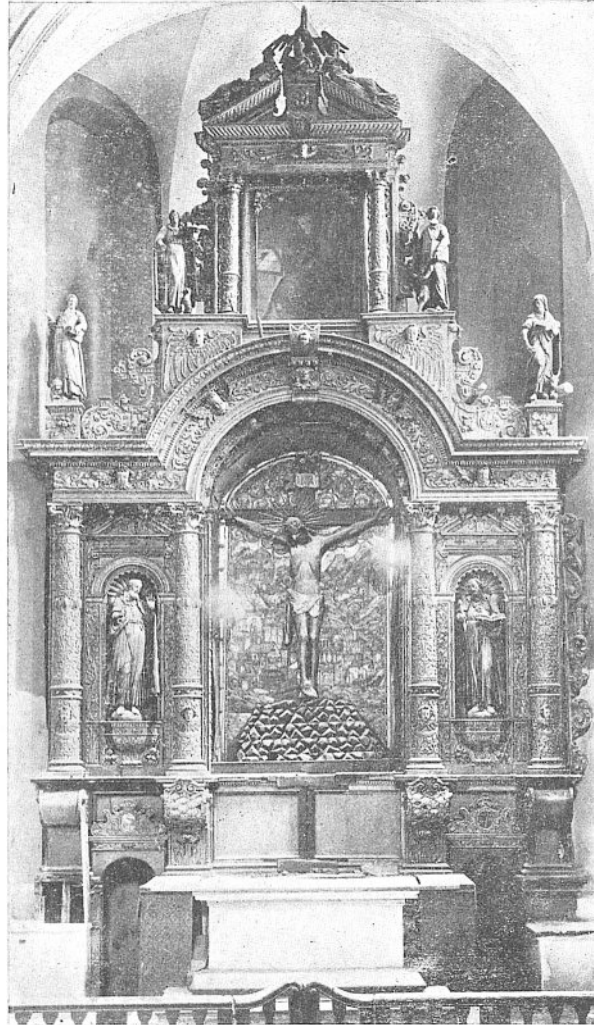


Fig. 15. Kraków. Kościół ś. Marka, wielki ołtarz.
Fot. Krieger.

¹⁾ Lutsch, *Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien*, tabl. 91.

²⁾ O. c. tabl. 107.

³⁾ Spotykany jednak i gdzieindziej o nieco innym charakterze np. w Osnabrück, (por. też Fritsch: *Denkmäler Deutscher Renaissance*, Berlin).

⁴⁾ Łuszczkiewicz, o. c., str. 47.

⁵⁾ Sokołowski, *Z dziejów kultury i sztuki*, Spraw. Kom. historii sztuki T. VI, str. 98 i nast.

⁶⁾ Łuszczkiewicz, o. c., str. 15.

wiają wprost renesansowym spokojem w liniach, dekoracją nie przekraczającą ram architektonicznych, harmonią w stosunkach wzajemnych. Artystycznie ciekawym eksperymentem są dwa szczegóły: ozdoba kartuszków w zapleckach górnego rzędu siedzeń i pełne ruchu, ciężkie motywy dekoracji baldachimu, nad którym wznosi się spokojne belkowanie, o formach renesansowych.

Niektóre formy, zastosowane w tych stallach znamy i z innych kościołów Krakowa. Są to: dosłownie te same wykroje lalek w przedziałach między siedzeniami, opartych na podobnych wolutach, i wykroj w stallach katedralnych w Krakowie, co widać na fotografii z przed restauracji z r. 1901 (fig. 14). Są one zachowane dobrze w górnym rzędzie siedzeń po obu stronach prezbiterjum i w dolnym po stronie Epistoły. Podobnie jak w stallach w kościele Bożego Ciała i tu mamy przedziały z dostępem schodkami do górnego szeregu i na obu stronach tych przedziałów na zapleckach stojące podstawki z puszkami na nich. Stalle te pochodzą z około r. 1614¹⁾, czyli są blisko o 15 lat starsze od naszych u Bożego Ciała, podobieństwo ich zaś uderzyło już komisję restaurującą je, która pouzupełniała brakujące części na wzór stall z Bożego Ciała²⁾. Prócz konsol, podtrzymujących parzyste kolumny o wykroju podobnym w obu wypadkach, bardziej ozdobnie traktowanych w kościele Bożego Ciała, jako ulubiony ornament występuje i na ołtarzu ś. Anny i na obu stallach powtórzony motyw wstęgi w formie intarsji, obramiającej wnęki, zdobnej prostokątnymi wycinaniami, pozostawiającymi między sobą kwadratowe pola z wypukłym kółkiem w środku. — Na podstawie tych analogij można przypuścić wspólne wzory w obu wypadkach, lub nawet stolarzy, robiących właściwe formy, pole dla dekoracji snycerskiej³⁾.

W związku z poznaniami już zabytkami zwraca naszą uwagę niedatowany archiwalnie wielki ołtarz w kościele ś. Marka w Krakowie (fig. 15). Retabulum ołtarzowe wznosi się od ziemi na cokole, na którym cztery silne konsole zaznaczają podział na trzy części: środkową, prawie równą mniejsze i dwie boczne, węższe, z półokrągło u góry wykrojonemi niskimi bramkami, prowadzącymi za ołtarz. Główna część ołtarza jest podzielona czterema kolumnami o znanym już typie, dźwigającymi klasyczne belkowanie: poziome nad częściami bocznymi, zataczające zaś łuk okrągły, podwyższający część środkową. Cała ta część konstrukcyjna występuje przed właściwą płaszczyznę retabulum, potęgując wrażenie głębi dla figur ustawionych we wnękach i Chrystusa na krzyżu w części środkowej. Budowa części środkowej robi wrażenie, że na pierwszym planie miał się znajdować obraz, podnoszony w czasie uroczystości dla odsłonięcia bardziej cenionego przedstawienia w głębi. We wnękach po bokach, zasklepionych konchowo, stoją na konsolach figury śś. Piotra i Pawła. Nad wnękami umieszczono, konstrukcyjnie słabo z niemi związane przyczółki trójkątne, o szczycie przerwany w środku przez konsolę z kulistą ozdobą. Przestrzeń między retabulum a ścianą wypełniają skrzydłowe naddatki, bardzo wąskie ze względu na brak miejsca, dochodzące do wysokości kapiteli kolumn. Pionowe przedłużenie skrajnych kolumn stanowią ustawione nad niemi na belkowaniu na podstawkach postaci ś. Łukasza i ś. Marka. Do podstawek tych przypierają woluty, stanowiące przypory nadbudowy, wznoszącej się nad łukiem części środkowej ołtarza. Na poziomie, utworzonym w ten sposób, wznosi się jakby mały ołtarzyk z obrazem ś. Marka Ewangelisty, ujętym w ramy, zakończone przyporami po bokach, koło których stoją postaci ewangelistów Jana i Mateusza. Kolumienki korynckie podtrzymują proste belkowanie z trójkątnym przyczółkiem, przerwany w środku, na którego szczycie, stoi na impoście pelikan, karmiący swe dzieci. Na ukośnych gzymsach przyczółka półleżą postaci aniołków.

Staranna, bogata dekoracja zdobi cały ołtarz. Bramki wiodące za ołtarz w cokole retabulum mają przyczółki ozdobione ornamentem t. zw. przybijanym lub ślusarskim. Konsole cokołu skręcające się w woluty w górnej części, zdobione są po bokach gałązkami roślinnymi. Dwie konsole środkowe dostały później ornament rokokowy. Kolumny są całe pokryte dekoracją, mają omówiony już typ kapiteli i pierścieni w 1/3 wysokości od dołu, przybył tu jednak motyw rzadko dotychczas występujący, mianowicie rodzaj drugiego, wyższego pierścienia, utworzonego przez naśladowanie drogich kamieni. Pasy pod kolumnami, podobnie jak i koło wnęk, wypełniają ozdoby

¹⁾ Tomkowicz, Przyczynki do historii kultury Krakowa, Lwów 1912, str. 235.

²⁾ o. c., str. 236.

³⁾ Kołaczkowski, Wiadomości o przemyśle i sztuce w Polsce.

utworzone z cienkich gałązek z listkami. Koło konsol pod wnękami zwieszają się w narożnikach pęki owoców. Fryz belkowania wypełnia wić roślinna, rozchodząca się symetrycznie po dwu stronach główki skrzydlatego aniołka; motyw ten jest cztery razy powtórzony. Srodek archiwolty akcentuje klamra, z kartuszem z sercem i krzyżem nad nim na poziomie fryzu, a z główką aniołka w miejscu występu gzymzu. Od wszystkich gzymśów zwieszają się ku dołowi wisiory różnej wielkości, zależnie od chęci podkreślenia ważności danej części konstrukcyjnej. Pęki owoców mamy na podstawkach postaci ewangelistów stojących na belkowaniu, na podstawie, na której stoi pelikan, i drugie lepsze, zawieszane na wstędze, wśród skrętów motywu przebijanych sztabami, poskręcanych wolut, czy małżowin usznych. W stosunku do drobiazgowo traktowanego ornamentu innych części niezgrabnie przy całej budowie ołtarza wypadła nasada pod szczyt, którą pokryto główkami aniołków, wykonanymi schematycznie. Skrzydełka ich przybierają kształt cwikli nad łukiem części środkowej. Kolumnienki górne, korynckie, w części dolnej są obwieszane owocami. Jak wszystkie dotąd spotkane, są one całe pokryte płaskim ornamentem roślinnym i przewiązane pierścieniem w 1/3 wysokości.

W całości retabulum, pomimo wypełnienia prawie całej powierzchni dekoracją, przejawia się pewne dążenie do monumentalności, zrozumiałe w wielkim ołtarzu. Występująca przed płaszczyznę ołtarza część konstrukcyjna stwarza już pewien światłocień. Ołtarz nasz jest retabulum wolno stojącym na własnym cokole, z bramkami, prowadzącymi za ołtarz, należy więc do typu ołtarzy silnie rozbudowanych architektonicznie według klasyfikacji Brauna¹⁾. I tutaj spotykamy wieloobrazowość²⁾, w silniejszym tylko stopniu, niż w ołtarzu ś. Anny u Bożego Ciała. Prócz motywów, znanych już czytelnikowi z zabytków poprzednio omówionych, przybywa nam tu nowy z zupełnie inną techniką, wzięty ze stjuków, a także z kamienia³⁾. W kościele ś. Piotra, w kaplicy Męki Pańskiej, spotykamy na sklepieniu podobnie traktowane pęki owoców, jak na przyporach i koło konsol figur w ołtarzu głównym kościoła ś. Marka. Wiemy, że dekoracja stjukowa, dzieło J. B. Falconiego⁴⁾, wykonana została w kościele ś. Piotra w latach 1619—1633, a więc prawie współcześnie z naszym ołtarzem. Motyw podobny mamy też na sztychu⁵⁾ Gabriela Kammera z r. 1599.



Fig. 16. Kraków. Kościół ś. Marka, ołtarz boczny przed ostatnią restauracją.

Fot. Krieger.

¹⁾ Braun, o. c., str. 333.

²⁾ Por. str. XIX.

³⁾ N. p. Tablice Myszkowskich na kościele oo. Dominikanów w Krakowie.

⁴⁾ Bochnak, Giovanni Battista Falconi, Kraków 1925, fig. 5.

⁵⁾ Dehio, o. c., tabl. 439.

Boczny ołtarz w lewej nawie kościoła ś. Marka (fig. 16) z obrazem Zwiastowania NMP. powiększa grupę naszych zabytków. Architektonicznie jest on znacznie prostszy od poprzednio omawianych typów. Retabulum wznosi się na własnym podmurowaniu za mensą, której szerokość przekracza nieco szerokość właściwej ramy głównego obrazu. Cokół retabulum, z ryzalitowo występującymi stylobatami parzystych kolumn, ciągnie się przez całą szerokość ołtarza. W środku jego znajduje się podłużny obraz z przedstawieniem Pokłonu Trzech Króli. Na stylobatach stojące korynckie kolumny z pierścieniami w 1/3 wysokości od dołu, z główkami aniołków na części dolnej, dźwigają krótkie belkowania, na których opierają się gzymsy szczytu. Gzymsy są po ostatniej restauracji dwa: do płaszczyzny ołtarza należący jakby ścięty przyczółek z kłamrą w środku i aniołem (późniejszym), stojącym na niej, oraz na belkowaniu nad kolumnami oparty drugi gzyms, krótko ucięty, równoległy do tamtego. Obydwa stanowią jakby podstawę dla właściwego przyczółka, utworzonego przez dwa ucięte, spiralnie na końcach skręcone gzymsy. Srodek ołtarza zajmuje prostokątny obraz w obramieniu ze skrzydlatych główek aniołków, biegnących dookoła ramy, zakreślającej nad obrazem półkolisty łuk. Pole tego łuku wypełnia rokokowa kratka z monogramem N. M. P., do której jeszcze powrócimy. Ołtarz posiada boczne skrzydłowe naddatki, najlepiej z całością związane z pośród znanych już z naszej grupy zabytków. Tworzą je w bardzo płaskiej rzeźbie wykonane skrzydlate postaci aniołków, których pióra przechodzą w ornament wolutowy, dźwigający na sobie pęki owoców, zawieszane na draperji.

Wewnętrzna stronę gzymsu przyczółka zdobią szerokie liście ustawione obok siebie; spody reszty gzymsu ponabijane są zwieszaniem. Główki skrzydlatych aniołków zdobią wycinki przyczółka; połączone z gałązkami z kwiatami wypełniają pola fryzów w belkowaniu nad kolumnkami, a z szeroko dookoła główki rozłożonymi piórami i skrzydełkami mamy je na stronach zewnętrznych stylobatów. I tu nie pominięto płaszczyzny zakrytej kolumnkami; dzieli się ona na trzy pasy, z których dwa boczne wypełniają wiszące na wstędze pęki owoców; w interkolumnjach widoczny jest pas środkowy z podobnie pozawieszanymi główkami aniołków naprzemian z pękami owoców; znowu motyw przejęty z techniki stjukowej¹⁾. Ołtarz posiada nową polichromję, jest złożony na niebieskiem tle; skrzydłowe naddatki mają tło terakotoworóżowe. Ołtarz powstał w 1629 r. jak nas poucza zapiska w księgach ławniczych krakowskich²⁾. Mianowicie w r. 1629 wdowa Mazurkiewiczowa zapisuje w testamencie 60 zł. do ś. Marka na pozłocenie ołtarza P. Marji, teraz nowo postawionego.

Ołtarz ten nie doszedł nas w pierwotnym stanie, przerobiono go bowiem, ale na szczęście tylko w górnej części, w epoce rokoka. Dodano wtedy szczyt z obrazem nieznanego świętego, będący wycinkiem z większej kompozycji, jak świadczy widoczna koło lewego łokcia świętego ręka, która wykonywa jakiś gest wskazujący. Na częściach przyczółka dano przy ścianie wazony z kwiatami, a w półkolu nad obrazem kratę na lustrze. Było to widocznie w związku z większą przeróbką, z tego bowiem czasu widzieliśmy dekorację konsol w wielkim ołtarzu. W czasie ostatniej restauracji usunięto te dodatki i ustawiono na szczycie anioła, na postumencie niezbyt dobrze włączonym w całość.

Ołtarz ten jest typem retabulum — *aediculi*, rodzaju, który najsilniej rozwinął się w baroku³⁾. Z grupą naszą łączy go kolumny parzyste, znane ze stall w kościele Bożego Ciała, i dekoracja, wspólna całej grupie. Do pewnego stopnia nową rzeczą, bo w mniejszym zakresie spotkaną na wielkim ołtarzu w tymże kościele, jest przyjęcie motywów stjukowych, ornamentem zaś w takiej formie nie znanym w tym czasie w Krakowie: naddatki boczne z wplecionymi w ornament postaciami aniołów⁴⁾. Śląsk daje nam tu znowu najsilniejszą analogję. W kościele parafjalnym w Jauer⁵⁾ znajduje się portal kruchty południowej z około 1620 r. ze skrzydłami, traktowanymi w sposób najbardziej zbliżony do naszych. Nie tylko zresztą ten motyw, ale i dekoracja kolumniek stawia ten portal w bliskim stosunku do całej naszej grupy.

Te same ręce, co przy ołtarzu w kościele ś. Marka, musiały być zatrudnione przy wykonaniu bocznego ołtarza (fig. 17) w kościele ś. Krzyża w Krakowie, będącego prawie repliką ołtarza NMP. w kościele ś. Marka, również NMP. poświęconego.

¹⁾ Por. str. XXV.

²⁾ Cytowane przez Tomkowicza: Przyczynki i t. d., str. 20.

³⁾ Braun, o. c., str. 369.

⁴⁾ Zupełnie inaczej wygląda ten motyw w późniejszym wielkim ołtarzu u ś. Katarzyny.

⁵⁾ Lutsch, o. c., tabl. 88, 2.

Różnice polegają na nieco odmiennym traktowaniu części środkowej, mianowicie obraz jest tu znacznie mniejszy, na skutek czego otoczono go znacznie większymi główkami aniołków, a dla lepszego wypełnienia przestrzeni dano między predellą a obrazem pas, wypełniony typowym ornamentem chrząstkowym (Knorpelwerk). Boczne naddatki skrzydłowe są podobne do zastosowanych w głównym ołtarzu w kościele ś. Marka, zwieszenia i główki aniołków są tak samo traktowane. Różnice są jeszcze następujące: w polu uciętych ramion przyczółka mamy tu gałązki roślinne, gdy u ś. Marka są główki aniołków; na ramionach przyczółka siedzą postaci aniołów, które poraz pierwszy spotkaliśmy w wielkim ołtarzu w kościele ś. Marka, a których w tamtejszym ołtarzu NMP. niema. Kroksztyn z kartuszem na podstawie, na której stoi anioł z mieczem¹⁾ dobrze jest włączony w całość przyczółka. Zapewne dla wypełnienia pustej przestrzeni nad obrazem NMP. dodano później w luźnej rzeźbie Ducha świętego w postaci gołębicy, unoszącej się wśród chmur, które z oplatającymi je główkami aniołków tworzą wieniec na złotych promieniach. Treść obrazu predelli, to anioł-stróż, czuwający nad dzieckiem. Ołtarz jest cały złożony. — Analogie te wskazują na współczesne powstanie z ołtarzem w kościele ś. Marka, czyli około r. 1629, czemu nie sprzeciwia się najpóźniejszy czasowo, zastosowany tu ornament t. zw. chrząstkowy, występujący w Niemczech najsilniej w latach 1620—1640²⁾.

Ważne jest tu zwrócenie uwagi na stosunek ramy obrazu głównego do samego obrazu, świadczący, że ołtarz nie był specjalnie dla tego obrazu robiony, ponieważ pas dolny jest koniecznym wypełnieniem pustej przestrzeni. Nasuwa to przypuszczenie, że warsztat robił ołtarze i sprzedawał je kościołom, które je do swych potrzeb dostosowywały.

W luźniejszym już związku (fig. 18) z poznanymi zabytkami snycerstwa pozostaje ołtarz w kaplicy Lubomirskich w kościele oo. Dominikanów. Powtarza się w nim typ kapiteli z wolutami skreconymi do środka, sposób ukształtowania nisz i ustawienie figurek na własnych podstawach, nie związanych artystycznie z nyzami, w których stoją³⁾.

Jak z tego przeglądu zabytków wynika, w pierwszym trzydziestoleciu XVII w. stwierdziliśmy w Krakowie istnienie grupy zabytków drewnianych, bardzo blisko ze

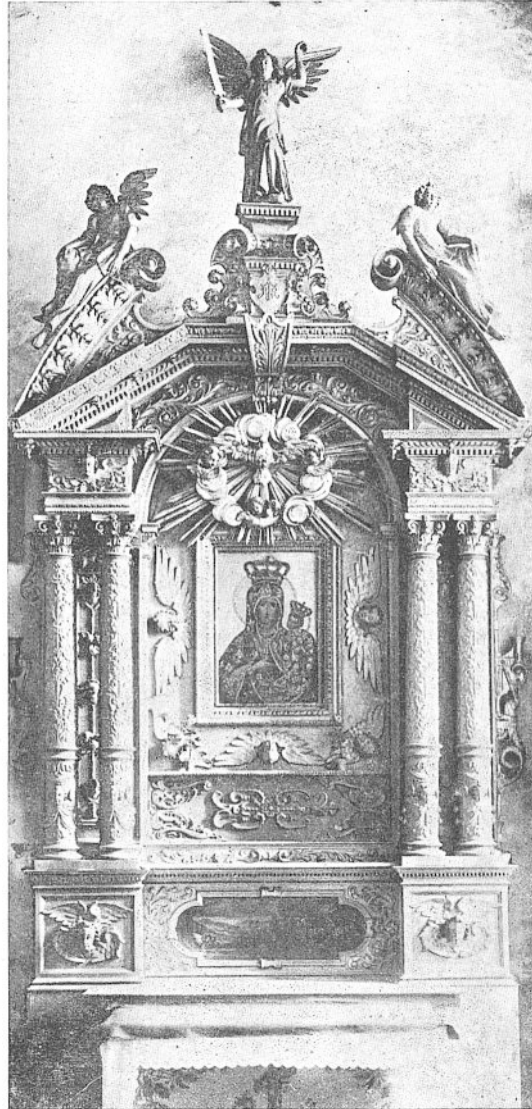


Fig. 17. Kraków. Kościół ś. Krzyża, ołtarz boczny.
Fot. Krieger.

¹⁾ Por. ołtarz ś. Anny, fig. 11.

²⁾ Jessen, *Der Ornamentstich* o. c. str. 127 i nast., Deri, M., *Das Rollwerk* o. c. str. 75 i nast.

³⁾ Opis ołtarza zob. Lepczyński i Tomkowicz: *Zabytki sztuki w Polsce I. Kraków kościoł i klasztor oo. Dominikanów*, Kraków 1924, fig. 20.

sobą związanych, tworzących jeden typ w snycerstwie kościelnym tego czasu. Warsztat, który dzieła te wykonał, prócz pewnych cech stale powtarzanych, w każdym poszczególnym wypadku daje nam coś nowego. Do cech stałych należy: powtarzający się typ kolumn, o dekoracji płaskiej, roślinnej, utrzymanej w liniach spokojnych, kolumn,



Fig. 18. Kraków. Kościół oo. Dominikanów, ołtarz w kaplicy Lubomirskich.

przepasanych we wszystkich wypadkach pierścieniem w $\frac{1}{3}$ wysokości od dołu i z wyjątkiem stall w kościele Bożego Ciała zawsze w tej dolnej części ozdobionych główkami aniołków. Drugą stałą cechą jest typ wnęk półokrągłych, zamkniętych konchą o profilu muszli, widocznym na zewnątrz. W ołtarzach spotykamy u spodu gzymsów zwieszenia, więcej lub mniej ozdobnie traktowane; wreszcie zamiłowanie do pokrywania dekoracją całej przestrzeni, nadającej się do tego celu, również należy uznać jako stałe zamiłowanie twórców tej grupy zabytków. Jako cecha wspólna występuje nadto utrzymanie całej dekoracji ściśle w ramach architektonicznych.

Na gruncie krakowskim wykazaliśmy zabytki, które mogły wpłynąć na formy, zastosowywane w naszej grupie¹⁾. Nie wszystko jednak dało się wytlumaczyć tradycją miejscową i główne analogje zaprowadziły nas przedewszystkiem na sąsiedni Śląsk. Jest łatwe do zrozumienia, że właśnie tamtejsze zabytki stoją najbliżej Austrii, ponieważ Śląsk należy wraz z Austrią do krajów, pozostających pod najsilniejszym wpływem włoskiego renesansu, gdy Saksonja, Brandenburgja i t. d. dostają renesans z Francji, a Niemcy południowe z Niderlandów²⁾. Dehio³⁾ uważa, że wczesne przyjęcie się renesansu na Śląsku było w związku i z napływem artystów włoskich do Polski. — Typ kolumn, pokrytych w całości dekoracją, przepasanych pierścieniem w $\frac{1}{3}$ wysokości od dołu, silniejsze obciążenie dolnej części, jak i płaski ornament wstęgowy, jakby nabijany, są węzłem, łączącym z sobą zabytki Krakowa i Śląska w naszym okresie. Jeden dział motywów, spotykany wprawdzie na Śląsku, nie ze Śląskiem specjalnie wiąże nasze zabytki, mianowicie motywy flamandzkie, jak naddatki boczne, naśladowania drogich kamieni i zwieszenia z gzymsów. Te motywy znajdują silniejsze analogje raczej w Gdańsku, Oliwie i wogóle na Pomorzu. Wpływ taki, skromny zresztą w naszej grupie, tem łatwiej można

przyjąć, że jesteśmy czasowo bardzo blisko budowania Kazimierza Dolnego, o tak wyraźnym charakterze renesansu północno-niemieckiego⁴⁾.

¹⁾ Por. str. XX, odn. 3.

²⁾ Boetticher Adolf, Die Bau- u. Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen, Königsberg, 1897, Heft VII. str. 107.

³⁾ O. c., Bd. III, str. 212.

⁴⁾ Czekiński w monografji Kazimierza Dolnego, Spraw. Kom. Hist. Szt., tom IX, str. 13, podaje datę konsekracji fary na r. 1612.

Jesteśmy jednak już w okresie, w którym trudno tłumaczyć zjawiska przemysłu artystycznego, podobnie zresztą jak i w wielu wypadkach w architekturze, wpływami istniejących zabytków; musi się także wziąć pod uwagę dużą rolę, jaką odegrało tutaj sztycharstwo. Literatura niemiecka¹⁾ zgadza się, że duża zmiana stylowa w Niemczech, tak szybkie przejście renesansu około r. 1530 nie mogłoby się dokonać bez współudziału sztycharzy, którzy wydają bardzo szeroko rozchodzące się wzorniki całymi serjami²⁾. Prócz tych wzorników (Ornamentstiche) odgrywają rolę i dekoracje książek, tytuły w obramieniach ozdobnych, kartusze herbowe i t. d. Zasięg oddziaływania tych sztychów był geograficznie bardzo szeroki. Jest rzeczą ciekawą, że o ile w średniowieczu najbardziej wykształconymi rzemieślnikami-artystami byli złotnicy, w renesansie są nimi stolarze i snycerze, w których dziale powstaje wielkie zapotrzebowanie, nie tylko kościelne, ale i świeckie. Stolarze od drugiej połowy XVI w. wydają dzieła o swem rzemiośle, jak Georg Hase w r. 1583, lub w r. 1611 Gabriel Hammer p. t. Schweiffbüchlein i t. p.³⁾.

Sztychowane projekty ornamentów wykazują w XVI w. zupełne wyzwolenie się od techniki. Artyści coraz częściej projektują ornamenty nie dla złotnika, stolarza, czy tym podobnie, ale wogóle ornament sam dla siebie, który wykonawca dostosowuje do możliwości techniki i materiału tworzonego przedmiotu⁴⁾. Stąd tyle różnorodności w traktowaniu tego samego ornamentu, stąd też przejmowanie zdobyczy techniki kamiennej przez drzewo⁵⁾, lub inny materiał, co występuje i w naszych zabytkach.

Jako drugi czynnik, będący powodem szybkiego przejmowania »nowości« w ornamentyce, konstrukcji i t. d., można uważać wędrówki artystyczne, jak wiadomo obowiązkowe w organizacji cechowej. Co do Polski, nie znamy tej kwestji dokładniej z powodu braku odpowiednich opracowań. Wskazówki bardzo skromne do stosunków z Prusami królewskimi w tym kierunku daje najnowsza literatura niemiecka⁶⁾, z której dowiadujemy się, że Kraków i Warszawa oddziaływały na sztukę Warmji i okolicy⁷⁾.

Zaznaczywszy już poprzednio czasowe opóźnienie naszych zabytków w stosunku do sztuki niemieckiej, stwierdzić musimy w nich całkowity brak motywu szczególnie

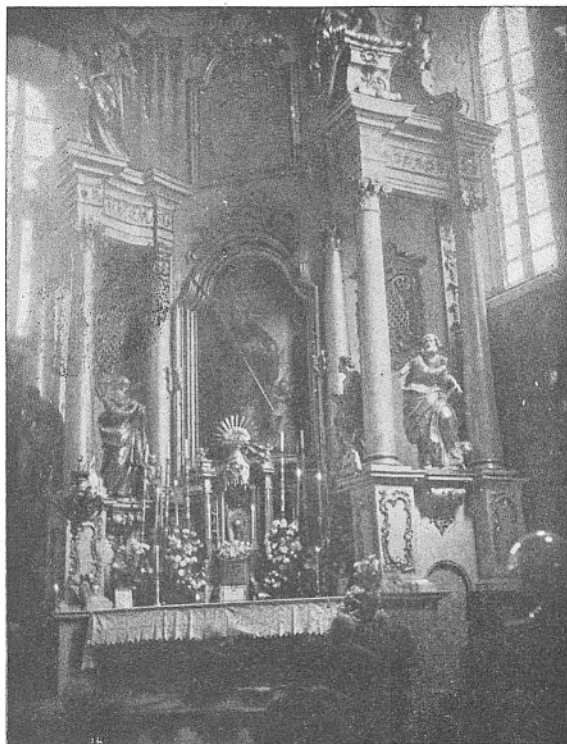


Fig. 19. Bochnia. Kościół parafjalny, wielki ołtarz.
Fot. M. Morełowski.

¹⁾ Dehio, o. c., str. 253 i nast

²⁾ Jessen, Katalog der Ornamentstichsammlung des Kunstgewerbemuseums, Leipzig 1899, w wydaniu Königliche Museen zu Berlin, podaje w rozdziale: Altäre, Kanzel u dergl. na str. 236: 42 autorów sztychów z takimi projektami.

³⁾ Por. str. XXV.

⁴⁾ Dehio, o. c., str. 265.

⁵⁾ Bock, Florentinische und Venezianische Bilderrahmen, str. 93 pisze, że już w Wenecji w XVI w.: »die Holzschnitzer besinnen sich... in der Tat darauf, dass sie von der Steinplastik ihrer Heimat viel lernen konnten... i w ten sposób uzyskują oni lżejsze i bogatsze formy ze względu na łatwiejszy do opanowania materiał.

⁶⁾ Ulbrich dr Anton, Geschichte der Bildhauerkunst in Ostpreussen vom Ausgang des 16. bis in die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, Königsberg in Pr. 1929.

⁷⁾ Ulbrich, o. c., str. 800 i nast.

częstego w stallach niemieckich, mianowicie intarsji, przeważnie jasnej na ciemnym tle.

Twórcy naszych ołtarzy i stalli byli starannymi wykonawcami; dzieła ich, jak stalle w kościele Bożego Ciała i z małym zastrzeżeniem główny ołtarz w kościele ś. Marka, wykazują duże poczucie artystyczne. Pomimo żyjących w nich bardzo wyraźnie tradycji renesansowych, nie znać zasklepienia się w tych formach, lecz przeciwnie, widać interesowanie się nowościami, przystosowywanie ich do starych typów. Brak zabytków poprzedzających naszą grupę utrudnia sprawę całkowitego wyjaśnienia

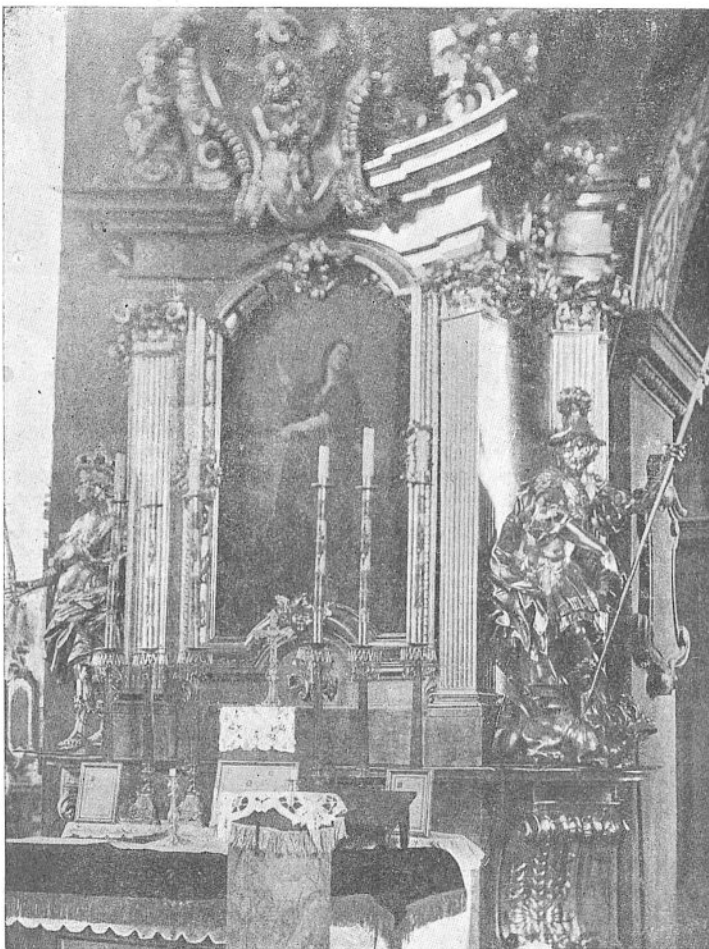


Fig. 20. Kielce. Katedra, ołtarz ś. Jana Ewangelisty.

Fo. Atelier Bodziana w Kielcach.

genezy jej powstania. Niestety dużo zniszczyły pożary, jak np. stalle z r. 1603—1612 u dominikanów, dzieło brata Michała Bogusza, Wołocha¹⁾. Wiemy, że w samym kościele Bożego Ciała powstały w pierwszym trzydziestoleciu XVII w. prócz zabytków poznanych, jeszcze dwa już nieistniejące ołtarze (w latach 1621—1625), konfesjonał i czarny krzyż²⁾.

Grupa nasza tworzy zamkniętą całość na gruncie krakowskim, odcina się bardzo

¹⁾ Kołaczkowski, o. c.

²⁾ Archiwum kościoła Bożego Ciała »Expensa«.

wyraźnie od dzieł w kilka lat później powstałych (n. p. wielki ołtarz w kościele Bożego Ciała¹⁾), chociaż zawiera w sobie motywy rozwinięte w późniejszych zabytkach. Zawiera je jednak w sposób tak bez większego znaczenia dla całości wprowadzone, że wzięwszy z drugiej strony zabytki czasowo bliskie, jak wielkie ołtarze w kościołach Bożego Ciała i ś. Katarzyny, grupy naszej jako podstawy, na której te zabytki wyrosły, traktować nie można, pomimo, jak podkreślam, drobnych analogij — decyduje tu bowiem charakter całości.

Z zabytkami snycerstwa spotykamy się w naszych publikacjach stosunkowo rzadko, a i w tych wypadkach autorowie, wskutek braku datowanego materiału zabytkowego, bardzo ogólnikowo określają termin przypuszczalny ich powstania. Mam wrażenie, że ten skromny ale datowany materiał może już posłużyć jako podstawa do ściślejszego datowania innych zabytków. Tak np. ołtarz w Łanowicach i dwa ołtarze w Felsztynie mogą być, przypuszczam, śmiało przesunięte w początek wieku XVII-go. Na ten okres też przypadająby stalle w Olkuszu, ołtarz w Bieczu, Korzennej i t. d.

W dyskusji ks. dr Kruszyński wyraził zdanie, że punktu wyjścia wielu motywów grupy utworów snycerstwa, o których mowa w referacie powyższym, jak ucha, kartusza i ornamentu wycinanego i przybijanego, należy szukać więcej na północy, w Niderlandach.

Dr Jarosławiecka w odpowiedzi podniosła, że już dawniej Ebe w swoim dziele o architekturze, a obecnie Jessen (*Ornamentstich*) zgadzają się na terytorjalnie francuskie pochodzenie wzoru kartusza z poskręcanemi brzegami; powstał on w Fontainebleau w 4-tym dziesiątku lat XVI w., gdzie pracowali mistrze włoscy. Z tamąd przejęły motyw ten pierwsze Niderlandy i w swój sposób rozwinęły.

Następnie dr Zbigniew Bocheński przedstawił swoją pracę p. t. *Polskie szyszaki wczesnośredniowieczne*, która potem ogłoszona została w pracach Komisji antropologii i prehistorji Nr. 3 (1930).

W dyskusji prof. Demetrykiewicz hipotezie referenta przyznał w dużej mierze słusność. Wpływy idące od wschodu mogą tu być pierwotne. Znamy figurę baby kamiennej z Królewca, która ma taki szyszak. Kwestją sporną jest datowanie tych figur. Istnieją takie figury z okolic Królewca i Gdańska, ale brak wszelkich danych do ich datowania, są tylko pewne analogje, zwracające nas do południowej Rosji i dalej ku wschodowi. Nic nie wiadomo o ludzie, do którego kultury możnaby odnieść te zabytki. Tutejsze muzeum uniwersyteckie posiada figury-baby z okolic Kalisza, z pobliza miejscowości Turek, a posągi te uważane są za zabytki ludów turgskich. Wiemy, że Pieczyngowie i t. d. byli w południowej Rosji, ale nie wiemy czy byli w okolicach Gdańska i Kalisza. W XVIII w. publikowano w Czechach taką figurę, której ludność niegdyś oddawała cześć bałwochwalczą. Mówią jeszcze o tem w r. 1850 czeskie podręczniki. I tutaj więc napotyamy zagadkę. Osobiście prof. Demetrykiewicz łączy z tą sprawą znalezisko na Ostrowie jeziora Lednicy, figurkę drewnianą, obecnie w Muzeum Wielkopolskiem, przedstawiającą pół-zwierzę, pół-człowieka, mającą na sobie litery. Figurka ta wiąże się z tą całą grupą. — Jest jakiś wpływ kultur barbarzyńskich, idących od wschodu, które są tak ciemne, że wie o nich tylko archeologja, a milczy historja. Jego zdaniem figury te z hełmami lub ich poprzednicy są pomnikami władców dzielnicowych, pochodzenia turko-tatarskiego, którzy panowali nad ludnością słowiańską.

Ks. biskup Godlewski dodał, że w Kijowie oglądał w archiwum kościoła ś. Michała Pismo św. podobno z XIII w., tam na minjaturach w księdze Machabeuszów zauważył hełmy, uderzająco podobne, tylko z kuleczką na końcu. Ten sam typ hełmów z kulkami i liśćmi spiczastymi znajduje się na czarze z XVII w. w kościele Matki Boskiej Bolesnej w Kijowie.



Fig. 21. Kielce. Katedra, figura ś. Jerzego z ołtarza bocznego.

Fot. A. Bochnak.

¹⁾ Łuszczkiewicz, o. c., fig. 7.

Prof. Molè radzi, by być bardzo ostrożnym, wciągając do porównań miniatURY, ponieważ mają one swoje odrębne tradycje.

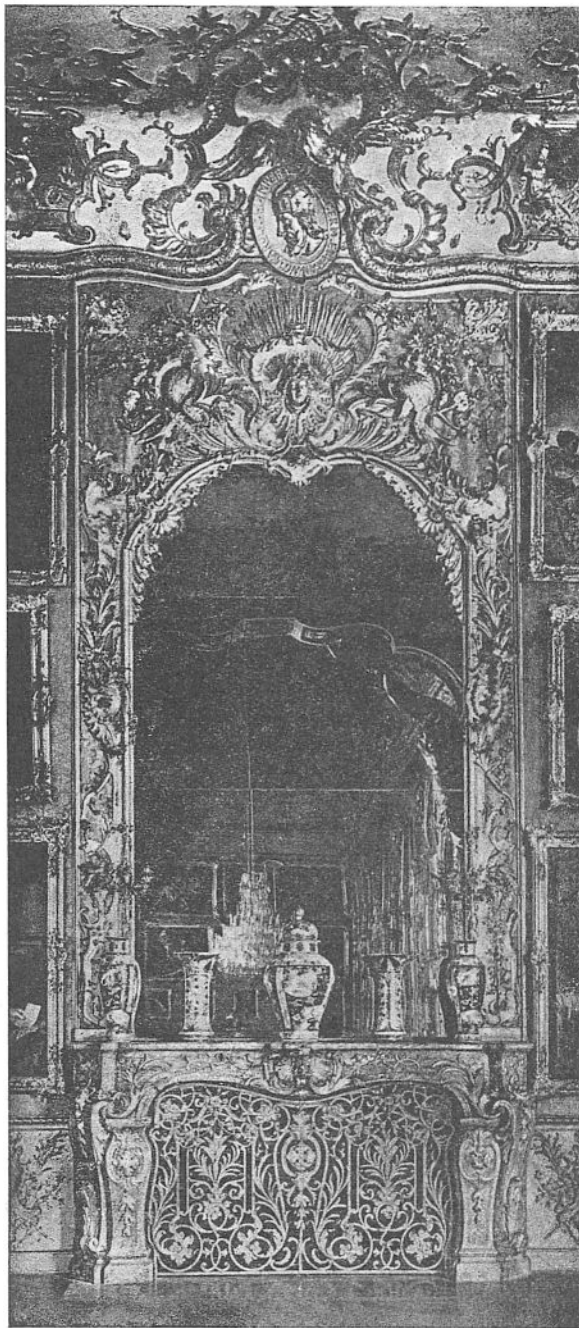


Fig. 22. Monachium. Zamek rezydencyjny, kominek.

znaczone domniemanie ks. Sz. jakoby dzieła te wyszły z pod dłota Wita Stwosza. Wkrótce po ukazaniu się tego artykułiku skorzystałem z chwilowej bytności w War-

Dr Morelowski poparł hipotezę, wysuniętą przez referenta. Oba typy hełmów, bez wgięcia u góry jak i z wgięciem, mają oparcie o wschód, przyczem pierwszy przetrwał szczególnie długo w hełmie mongolskim, jeśli chodzi o brak wgięcia w linii przekroju pionowego. Są też inne wskazówki wczesnego krzyżowania się w typach broni wpływów zachodnich ze wschodnimi. Przykładem dwuwiersz w Chanson de Roland:

Par grant irur chevalchet lireis Charles
De su sa brunie li gist sa blanche barbe.

Już Florjan Gille wskazywał na to, że między typem kolczugi nazwanym *brunie* a starosłowiańską »bronią« (bronia) zachodzi związek tak wyglądu jak i może nawet nazwy, przyczem ciekawem jest, że typ najstarszy rodzaju kolczugi, znany z zachodnio-europejskich zabytków, charakteryzuje umacnianie kółek, pierścieni na skórze, a ten sposób znany jest nauce rosyjskiej z kolczug turkiestańskich z XVI i XVII w. już w formie szczątkowej. — Przykładów takiego krzyżowania się wpływów wschodnich i zachodnich w przemyśle artystycznym już bardzo wczesnie jest dużo, wystarczy przypomnieć, że typ tkaniny zwany »en sarrazinois« odnosi się aż do XI w. i t. d.

Dr Bocheński odpowiada, że uwzględnił miniatURY nie chcąc niczego w materiale pominąć. Co do hipotezy o wpływie wschodu i zachodu to wysunął ją pierwszy Gaerte; referent popiera ją, mając do rozporządzenia większy materiał zabytkowy.

Następnie przewodniczący odczytał list z dn. 22/IX 1928 p. Juliana Wasiutyńskiego z Warszawy, bibliotekarza tamtejszego Tow. Zachęty sztuk pięknych, z wiadomością o 3 posągach, z kościoła ś. Marcina w Warszawie, o których w r. 1902 pisał śp. prof. M. Sokołowski w t. VII Sprawozdań Kom. do badania hist. sztuki w Polsce, wyrażając przypuszczenie, że mogły być wykonane w XV w. w Warszawie, na zamówienie XX. Augustjanów.

P. Wasiutyński donosi: W nr. 1167 czasopisma »Kłosa« z dn. 10/XI 1887, reprodukowano pomienione rzeźby, przyczem w pobieżnym artykule za-

szawie wuja mego Kazimierza Stronczyńskiego znanego badacza zabytków sztuki, aby zwrócić uwagę jego na rzeźbione rzeźby. Zapewnił mnie on, że pamięta, iż w pierwszej połowie XIX wieku wystawione były na sprzedaż w sklepie z dewocjonaliami, mieszczącym się wówczas przy ul. Krakowskie Przedmieście Nr. 62 (dom Towarzystwa Dobroczynności) w Warszawie.

Według zasięgniętych przez niego informacji były one wtedy świeżo przywiezione z Magdeburga.

W wyżej wspomnianym artykule »Kłósów« zaznaczono, że kaplicę, w której mieszczą się omawiane rzeźby z XV wieku, fundował na początku XIX stulecia ks. Wasiłowski. Domyślać się godzi, że ten to właśnie fundator nabył rzeźbione rzeźby celem ozdobienia kaplicy.

Stronczyński do końca swego życia odznaczał się wyjątkowo dobrą pamięcią. W kilka lat po 1887, gdym odwiedził wuja mego w Piotrkowie, namówił mnie on na wspólną wycieczkę do pobliskiego Sulejowa, zwiedzanego przezeń przed laty 40, celem naocznego przekonania się o paru niedokładnościach, dostrzeżonych w rysunkach, zdjętych przez Władysława Łuszczkiewicza i opublikowanych w tomie I Sprawozdań Komisji do badania historii sztuki w Polsce (wyd. r. 1879). Istotnie stwierdziliśmy obaj, że w tympanonie podanym przez Łuszczkiewicza na tabl. I szanowny profesor mylnie wyrysował Baranka. W naturze jest tam podobna kura (symbol zaprzania się ś. Piotra). Nadto proporce głowic pilastrowych, odrysowanych przez Łuszczkiewicza na tabl. III znaleźliśmy również niezgodne z pierwowzorem.

Przewodniczący przedstawił następnie pracę dra M. Loreta p. t. *Z artystycznej działalności Smuglewicza i Konicza w Rzymie*.

Autor nawiązuje do studjów i wzmianek o działalności artystycznej Polaków w Rzymie w XVIII w., podanych przez Hautecoeura, Gębarowicza, Mycielskiego i Pagaczewskiego, przyczem stwierdza, że na tem polu pozostaje dużo do zrobienia, a niejedna pomyłka do sprostowania. I tak np. Mycielski mylnie w Spraw. Kom. hist. sztuki przypisał Czechowiczowi niektóre obrazy w kościele ś. Bonawentury na Palatynie. Referent przedstawia wyniki swych poszukiwań, opartych na materiale archiwów rzymskich, głównie kościelnych. Zastanawia się pokrótce nad Czechowiczem i jego stosunkiem do Maratty, jednakowoż stwierdza, że nie zdołał ustalić daty przyjazdu Czechowicza do Rzymu.

Mówi następnie o wydawnictwie Mirriego, dla którego, jak wiadomo, Smuglewicz na zamówienie wykonał sam 34 obrazów, a wspólnie z architektem Brenna 20. Według tych obrazów Marco Carloni zrobił miedzioryty do albumu Mirriego (*Vestigi delle Terme di Tito*). Trzeba przytem zauważyć, że Smuglewicz odtwarzając zwłaszcza postaci mitologiczne, nie poprzestawał na prostem kopjowaniu, ale uzupełniał zniszczone partie odkrytych fresków. Autor nie zdołał stwierdzić, co się stało z oryginałami Smuglewicza, podobnie jak z namalowanym przez niego w Rzymie obrazem, przedstawiającym ś. Augustyna i ś. Hieronima, przeznaczonym do Polski. W 1784 zaczął Smuglewicz współpracować z różnymi malarzami włoskimi przy wydawaniu Albumu mitologicznego tegoż Mirriego.

Gwasze Konicza z widokami Rzymu i Kampanji rozproszyły się po zbiorach prywatnych, ale 27 z nich dostało się do Polski. Konicz w latach 1773—75 malował freski w kościele ś. Katarzyny sjeneńskiej w Rzymie: fresk w zakrystji (symbol ś. Eucharystji) i częściowo sufit samego kościoła. Wykonał on również sztychy, przedstawiając życie i ceremonie watykańskie, oraz obrazy wspólnie z innymi artystami wło-



Fig. 23. Jędrzejów. Fragment organów.

Fot. A. Bochnak.

skimi, którychto obrazów referent nadal poszukuje. — Z archiwaliów Wikarjatu wynika, że Konicz ożenił się w r. 1775 z Włoszką Anną Valentini, a umarł w r. 1793.

Dr Jarosławska zaznaczyła w dyskusji, że ryciny Smuglewicza z t. zw. term Tytusa nie są rzadkością, jak twierdzi p. Loret, ponieważ w Muzeum Czartoryskich w Krakowie jest ich jeden zbiór kompletny, i duża część tworząca drugi egzemplarz, wiadomo też, że album to znajduje się i w Warszawie.



Fig. 24 Jędrzejów. Kościół pocysterski, organy.
Fot. A. Bochnak.

dawność nagrobków baldachinowych, mamy je n. p. już w Palermo; dla gotyku jednak za prototyp uchodzą awinjońskie; w niektórych z nich tumba wiąże się architektonicznie z filarami baldachinu. W grobowcu Łokietka związek taki nie istnieje. Należy więc przyznać referentce słuszność co do kwestji baldachinu, równie jak jej hipotezie o związku tego grobowca z rzeźbą heską. Typ głowy Łokietka jest tego rodzaju, że w. XIX przed czasami Matejki trudno sobie wyobrazić, by coś równie charakterystycznego zrobiono.

Prof. Pagaczewski przypomina, że szukano już punktu wyjścia grobowca Łokietka w Avignon'ie i Wrocławiu, referentka szuka w Hesji. Nie znalazła ona żadnej analogji między figurą Łokietka a figurami na grobowcach zagranicznych, znalazła

Posiedzenie z dnia 28 lutego 1929.

Dr Zbigniew Bocheński podał jako uzupełnienie do swej pracy o *szyszakach*, wiadomość o szyszaku znalezionym we wsi Mokre pow. dubieńskiego, przechowywanym w muzeum państwowego gimnazjum w Dubnie.

Następnie prof. Pagaczewski przedstawił referat A. Misiążanki p. t.: *Kilka uwag o grobowcu Łokietka*. Praca ta została potem ogłoszona drukiem w *Przeglądzie powszechnym*, październik 1929.

W dyskusji dr Muczkowski uważa za niesłuszne branie pod uwagę osobno tumby, osobno baldachinu; zabytek powinno się badać jako całość, do grobowca bowiem Łokietka nie brano tumby skądinąd, a baldachinu skądinąd. Dr M. obstaje też nadal za prototypem grobowca awinjońskiego.

Dr Dobrzycki nie jest przekonany o wpływie środowiska heskiego na rzeźbę krakowską, raczej są to wpływy Śląska, które przejawiają się i w dziedzinie sklepień; mamy na Śląsku prócz pomnika Probusa jeszcze i inne. Sądzi, że twórcami pomnika była grupa pracująca przy katedrze, żeby tylko przypomnieć krok sztywn pod stopami figury, czyli typ figury, związanej z architekturą. Należałoby poddać zbadaniu sam pomnik i materiał płyty, na której widać pod pokostem ślady barw.

Dr Komornicki stwierdza, że dla gotyku jednak za prototyp uchodzą awinjońskie; w niektórych z nich tumba wiąże się architektonicznie z filarami baldachinu. W grobowcu Łokietka związek taki nie istnieje. Należy więc przyznać referentce słuszność co do kwestji baldachinu, równie jak jej hipotezie o związku tego grobowca z rzeźbą heską. Typ głowy Łokietka jest tego rodzaju, że w. XIX przed czasami Matejki trudno sobie wyobrazić, by coś równie charakterystycznego zrobiono.

natomiast analogie w figurkach z Wrocławiem i Hesją. Trzeba pamiętać, że jest to okres pewnego kosmopolityzmu w sztuce, powstają pewne zagłębienia, co mamy i w malarstwie minjaturowym. Co do datowania — uwagi referentki są słuszne. Co do baldachinu — niema organicznego związku między nim a tumbą. Analiza Szajnochy materiału figury nie dowodzi, że figura nie jest późniejszą kopją z wapienia. Włosy Łokietka są inaczej traktowane niż na grobowcach XIV w., fryzura jest inna, a korona stylistycznie dziwna. Tak włosy jak i korona są od strony ołtarza nieskończone, t. zn. że nie miały być z tej strony widoczne, co mogło nastąpić dopiero w baroku, bo w XIV w. była z tej strony krata, czyli grobowiec był widoczny. Mowca pamięta ślady polichromji na posągu. Nie jest wykluczone, że części figury były rekonstruowane, cała postać może być kopjowana w XVII czy XVIII w. względnie dokładnie. Barok nie zawsze niszczył, umiał i konserwować, jak świadczy kościół St. Etienne w Caen, a katedra w Orleanie ma dobudowane gotyckie kaplice w XVII wieku. Przykłady kopjowania rzeczy gotyckich w późniejszej epoce mamy n. p. w Pilźnie. Co do figury jeszcze, to mogła się zdarzyć katastrofa, gdy za Łubieńskiego podnoszono sklepienie. Możeby tu coś powiedziały *Acta actorum* i *Fabrica ecclesiae*, znajdujące się w Archiwum kapitulnym. W w. XIV mamy już do czynienia z manierą, a wtedy trudno dochodzić autorstwa, trzeba się ograniczyć do odnalezienia źródła. Pinder związał wrocławski grobowiec Probusa z grupą heską.

Dyr. Chmiel wyjaśnia, że w przejranych aktach na Wawelu nic do grobowca Łokietka nie znalazł. Pozostają do zbadania *Acta actorum*.

W końcu dr Marjan Morelowski przedstawił referat: *O trzech wiążących się grupach malarzy, rzeźbiarzy, snycerzy i innych artystów polaków, szkoły krakowskiej XVIII i początku XIX wieku i ich związkach z zagranicą.*

Rzecz oparta jest odnośnie do zabytków ziemi bocheńskiej na materiałach archiwalnych, odszukanych w Bochni i okolicy i opracowanych przez prof. Stanisława Fischera, zaś w odniesieniu do Krakowa, Kielc i Jędrzejowa na badaniach własnych referenta. Artyści ci, z których 16 było dotychczas całkiem nieznanymi a działalność 4 innych jest mało zbadana — zapełnili w ciągu lat około stu wiele kościołów rozległej wówczas diecezji krakowskiej swojemi dziełami. Dzięki odkryciom archiwalnym p. S. Fischera okazało się, że znaczny szereg zachowanych dotąd ołtarzy w Bochni, Gdowie, Łapanowie i Szyku wyszedł z wielkiej pracowni Piotra Korneckiego, który wykonał je głównie między r. 1750 a 1775 przy pomocy brata Stanisława i 3 synów: Stanisława juniora, Jana i Ignacego, oraz współpracowników: Franciszka Kozickiego z Gdowa, Piotra Małeckiego z Zakliczyna i ucznia Franc. Jaworskiego. Po roku 1775 nazwiska Piotra Korneckiego już się w tych stronach nie spotyka, natomiast syn, Jan, pracuje przez kilkadziesiąt lat następnymi samodzielnie (wielki ołtarz ś. Mikołaja i boczny ś. Anny w Chrzanowie 1825), przebywa w r. 1817 w Kielcach (portret podpisany i datowany starosty J. Bieżyńskiego) umiera około r. 1836. Wspomina o nim Rastawiecki (III 274) mylnie zresztą datując działalność jego ojca Piotra. Główne dzieło tego ostatniego, wybijające się znaczną wartością artystyczną tak w części architektonicznej jak w figuralnej, rutyną snycerską, poprawnością anatomji ciał oraz nastrojem powagi a równocześnie bardzo dobrem wyrażeniem ruchu, stanowi ołtarz wielki (fig. 19) w kościele parafjalnym w Bochni, fundowany przez konfederatów barskich, ukończony w r. 1772, za znaczną sumę 3000 złp. W ołtarzu tym dotąd znajduje się obraz ś. Miko-



Fig. 25. Jędrzejów. Kościół pocysterski. Grobowiec błog. Wincentego Kadłubka.

Fot. A. Bochnak.

łaja, datowany 1770 i podpisany przez tegoż artystę, skomponowany wcale dobrze. Choćby przypuścić, że wzór (»abrys«) dla tego ołtarza nie był ręki twórcy obrazu, co w mnóstwie wypadków powtarza się nietylko w Polsce lecz i zagranicą, to przytoczone zalety, smak w wyborze, precyzja w wykonaniu i zwłaszcza umiar i opanowanie okazane w stosunku do modnych wówczas wybujałości ultrabarokowych, każą do tego dzieła P. Korneckiego odnosić się z całym szacunkiem. Wedle bocheńskiego »Liber memorabilium«, wykonał on ponadto ambonę, ośm ołtarzy, kilka feretronów, »Sepulchrum gloriosum« i malowidło ściennie ze scenami z życia ś. Kingi i historii salin bocheńsko-wielickich w r. 1769. To malowidło obok wielkiego ołtarza, należące do najlepszych prac artysty, (inne są słabsze i raczej tylko z jego warsztatu pochodzą) przykryte z biegiem czasu warstwą wapna, zostało odkryte w r. 1913, a za staraniem ks. inf. A. Wilczkiewicza odrestaurowane w r. 1916 przez p. J. Makarewicza. Prof. S. Fischer zwraca uwagę na podobieństwo tego wielkiego ołtarza z ołtarzem u o. bernardynów w Krakowie, co może dać wskazówkę dla dalszych badań. Dalszych zaś materiałów archiwalnych dotyczących Korneckiego należałoby prawdopodobnie szukać w Jarosławiu, bo tam, do pojezuickiego gmachu przeniesiono w r. 1777 dominikanów bocheńskich. Być też może, że za nimi nasz artysta przeniósł się w jarosławskie i że dlatego głucho o nim w Bochni po r. 1775.

Z innych artystów pracujących w XVIII w. w Bochni — to przytoczony Fr. Kozicki wykonał jeszcze samodzielnie dla tegoż kościoła ołtarze ś. Sebastjana i ś. Wojciecha w latach 1775—1777 — nadto zaś prof. S. Fischer odnalazł w aktach bardziej ogólnikowe wzmianki o: Kazimierzu Ciesielskim »pictor et civis boch.« r. 1740, o Piotrze Papucińskim (»pictor«, 1758 r., cf. Rastawiecki III 344) — o Florjanie Brodzińskim (»pictor« 1796 r.). Niezależnie od tego, zebrał prof. S. Fischer cenne dane o 11 malarzach działających w Bochni i Wiśniczu od r. 1533 do r. 1670, o nazwiskach prawie wyłącznie polskich. Z tego pięć, odnosi się do XVI w.: Jan Koszior (Kosziorowicz) 1533—43, — Adrian Wroblowsky, 1535—1545, zajęty przez Kmitę na zamku wiśnickim, do którego to artysty są obszerniejsze materiały, — Stanisław Gaidzicz de Brzeziny brat Szymona kanonika katedry wileńskiej, obywatel Bochni 1595—1600, — Grzegorz Łukaszowicz, zmarły w r. 1600. W wieku XVII sześciu: Grzegorz Recki (1631—1654), Stanislaus pictor (1623—1640), — »uczciwy« Jan Kopciowski (1643) »uczciwy« Jan Chochłowski (1652), — Jan Koprek (Koprkowicz 1591—1618), — Hikel Michał (1670).

Dr Morelowski, dzięki pomocy duchowieństwa miejscowego, tudzież uprzednim badaniom źródeł przez ks. W. Siarkowskiego i I. L. Kaczkowskiego, odnalazł innych jeszcze Korneckich, rzeźbiarzy i malarzy w kieleckim, oraz poprzedników ich z Krakowa pochodzących, którzy od r. 1727 do 1765 ozdobili kolegiatę kielecką całym szeregiem bardzo pięknych ołtarzy. Wśród nich na pierwszym miejscu postawić należy snycerza Antoniego Frączkiewicza ołtarz wielki z Sz. Czechowicza Wniebowzięciem NMP. malowanym w r. 1727 w Rzymie, płótnem wielkiej wartości artystycznej, bodaj najlepszym tego mistrza; a dalej ołtarze boczne: Pana Jezusa z figurami, ś. Weroniki i Longina, ołtarz ś. Józefa z fig. króla Dawida i patriarchy Józefa, ołtarz ś. Jana ewangelisty z fig. ś. Edwarda króla ang. i ś. Jerzego (obacz fig. 20 i 21) oraz ołtarz M. B. Różańcowej z fig. ś. Anny i ś. Joachima¹⁾. Źródła kościelne zbadane przez ks. prałata B. Obuchowicza i ks. Pycię podają, że Antoni Frączkiewicz czerpał ze wzorów architekta Fontany n. p. przy wykonaniu wielkiego ołtarza. Autopsja prac potwierdza to choć widoczną jest pewna samodzielność a przede wszystkim wysoka własna sprawność rzeźbiarska, duży smak w operowaniu bogatą skalą efektów przy znacznym na ową epokę umiarze, słowem zdolność osiągnięcia wysokiej kultury artystycznej w znakomitej szkole, jaką była pracownia założona przez Baltazara Fontanę w Krakowie dla wykonania ołtarzy i stiuków kościoła ś. Anny. Z wyjątkiem zniszczonego ołtarza ś. Sebastjana, wszystkie ołtarze (razem 14) katedry kieleckiej, wówczas wykonane, zachowały się dotąd; stoją one wyżej od mnóstwa innych polskich późnobarokowych ołtarzy. Szczególniej zaś cennem jest to, że można archiwalnie stwierdzić, iż wykonawcami ich są Polacy z tejże grupy krakowskiej. Poza pięciu ołtarzami Frączkiewicza, około dziewięciu innych pracują: Wojciech Bielski vel Bilski, snycerz i malarz, Szymon Słowikowski, znany przedtem tylko na obszarze Krakowa (ołtarz u karmelitów z r. 1724) i Józef Cejpler. Ten ostatni znów wiąże się o tyle z krakowskim kościołem ś. Anny, że jest może identyczny z twórcą relikwiarza na głowę ś. Jana Kantego a krewnym Józefa Ceyplera, który wedle Kołaczkowskiego

¹⁾ Za dwa z tych bocznych ołtarzy otrzymał Frączkiewicz 2700 złp.

z Karolem Kulickim wykonał w r. 1694 dwie duże srebrne wazy na kwiaty, jako dar weselny od rady m. Krakowa na ślub córki Jana III, Teresy Kunegundy z Maxem Emanuelem bawarskim. Warto by poszukać tych zabytków w zbiorach monachijskich, zachodzi też możliwość, że na ziemi bawarskiej dadzą się odnaleźć ślady emigracji z Krakowa sił artystycznych za Teresą Sobieską do Monachium.

Wobec wysokiego poziomu snycerstwa krakowskiego, stąd może pochodzi Mirowski snycerz, współwykonawca przepięknych wnętrz nowej rezydencji monachijskiej w pierwszej połowie XVIII w., z uznaniem wydobyty niedawno na jaw przez Hausladena w jego monografii tego pałacu (druk. w 1923 r.). Obok Mirowskiego niezwykle zdolnym okazuje się B. Z. Sedlezky albo B. Z. Setletzki »polnischer Herkunft«, sztycharz prawie dotąd nieznan, którego kilkadziesiąt sztychów zebranych przez referenta, rzuca na niego zupełnie niespodziewane światło (zm. w r. 1770 w Augsburgu). Mirowskiego wymienia Hausladen wśród »gute Künstler des Auslandes«, którzy po r. 1730 wykonali wspaniałe wczesnorokokowe wnętrza i meble, t. zw. »reiche Zimmer« w rezydencji monachijskiej elektorów bawarskich a opiera się przytem na dworskich archiwaljach. Obecny konserwator tego pałacu, Adolf Feulner potwierdza to i dodaje, że ci sami artyści wykonali przed r. 1730 wnętrza Amalienburgu w parku Nymphenburgu wedle pomysłów Effnera. Choć we wspomnianej rezydencji stołecznej pracowali oni na podstawie projektów słynnego Cuvilliés, Feulner sądzi, że nie było to »niewolnicze odtwarzanie wzorów lecz raczej ich interpretacja«, wnikająca w ducha pomysłów bardziej ogólnikowo nakreślonych, pozwalająca na odmiany (»Variationen«). To wszystko stanie się dla nas tem ciekawszem, gdy zacytujemy słowa Hausladena, że wśród trzech głównych »Künstler und Bildhauer: Adam Pichler, Joachim Dietrich u. Wenzeslaus Mirowsky... Mirowsky war jedenfalls der bei Hof einflussreichste von den Dreien. 1732 bis 1735 bekommt er für dem Hof geleistete Arbeit etwa dreissig tausend Gulden«. W r. 1732 zawiera Cuvilliés specjalną umowę z W. Mirowskim¹⁾. Załączam (fig. 22) z dzieła Hausladena wyobrażenie jednej z licznych prac wykonanych wedle pomysłów Cuvilliés'a przez Mirowskiego, jak niemiecki historyk sztuki przy tej reprodukcji wyraźnie zaznacza. Orzeł o szeroko rozpostartych skrzydłach nad medaljonem z Karolem Wielkim (nad lustrem) ma w sobie już zadatki tego rodzaju artystycznego ujęcia ptaka królewskiego jako motywu, który z pewnemi zmianami widzimy pod organami w Jędrzejowie w wykonaniu J. Korneckiego (fig. 23). Nie wyciągam z tego zbyt daleko idących wniosków, ale wspominam o tem nawiasowo w związku z inną szerszą sprawą.

Obok Zimmermanna jednym z głównych sztukatorów tej rezydencji bawarskiej jest Feuchtmayer (według Feulnera), ze znanej rodziny sztukatorów augsburskich, z których jeden Michał, (prawdopodobnie identyczny z cytowanym) wraz z Janem G. Üblherr i Holzinger wstawili się przez dekoracje wnętrz kościołów cystersów

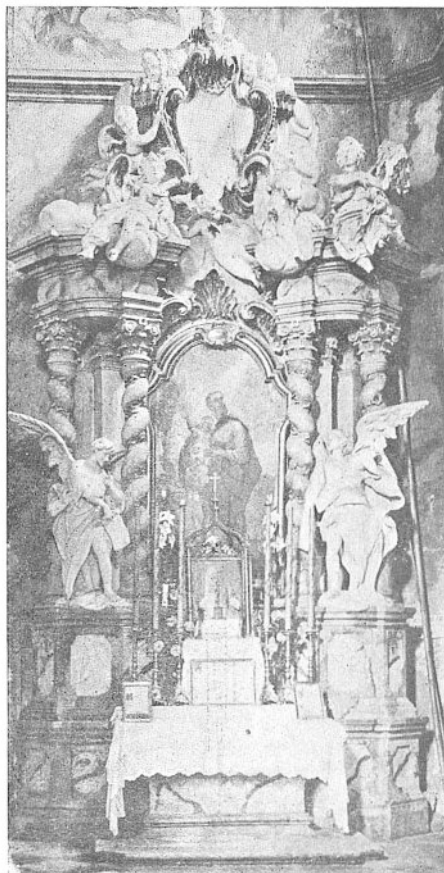


Fig. 26. Jędrzejów. Kościół pocysterski, ołtarz boczny.

Fot. A. Bochnak.

¹⁾ Adolf Feulner »Das Residenz-Museum« Bruckmann, München 1922, str. 29 i 40. — Armin Hausladen »Köstlichkeiten aus dem Münchener Residenz-Museum«. F. Schmidt, München 1922, str. 9, 62, 66, 78, 84.

w naddunajskich prowincjach Austrii, w Wilhering i w Engelszell w latach trzydziestych XVIII wieku. Otóż w dziełach tych, które już Gurlitt zaliczał do najlepszych w niemieckich krajach w XVIII w. spostrzegamy związki z rzeźbami w Kielcach i w Jędrzejowie. (Por. n. p. fig. 82 i 95 — smok poniżej ś. Jerzego oraz anioły w rozprawie R. Gury: »Die Stiftskirchen zu Wilhering u. Engelszell«. Jahrb. d. Kunsthist. Institutes. T. XII, Wien 1918). Tak więc wpływy bawarskie mogły zawędrować w kieleckie i to nie tylko przez cystersów polskich (Jędrzejów), którzy z bawarskimi i austriackimi (Wilhering, Engelszell i t. p.) pozostawali z pewnością w związkach i nie tylko przez niedalekich sąsiadów benedyktynów łysogórskich, którzy komunikowali się pewnie z benedyktynami w Wessobrunn i Kempten w połud. Bawarii, gdzie według R. Gury pracowali ci sami artyści, co u cystersów, a nawet, w części ci sami, co jak Feuchtmayer byli zatrudnieni także u elektora bawarskiego. Stosunki te, zwłaszcza jeśli chodzi o późny barok i wczesne rokoko, mogli też ułatwić artyści elektorscy pochodzenia polskiego jak W. Mirowski i Baltazar Sedlezki. Ten ostatni wchodzi tu



Nr. 27. Praga. Katedra ś. Wita. Grób ś. Jana Nepomucena.

barok lwowski (Spraw. z czyn. i pos. Ak. Um. T. XXXIV, Nr. 4) nie idą lub nie tłumaczą się także przez Żólkiew Sobieskich, zwłaszcza przez synów Jana III a braci elektorowej i ich spadkobierców w Żólkwi. Wszak n. p. malarz nadworny Sobieskich M. Altomonte (Hohenberg) zmarły dopiero w r. 1745 działał w Żólkwi a później i to w czasach, które tutaj nas obchodzą, w tem właśnie Wilhering, które zdobią interesujący nas artyści bawarscy w tychże czasach i przed jego śmiercią¹⁾. Mógł więc między innymi i Altomonte ułatwiać to zadzierzganie się różnych stosunków, które tem bardziej tłumaczą prace artystów Polaków w Bawarii i naodwrot wpływy bawarskie w Polsce. Przy okazji warto też wspomnieć, że znany malarz bawarski w XVIII w. F. J. Oefele zwany »Bavarese«, urodził się w Poznaniu a co więcej, wedle notat senatora Soczyńskiego podpisywał się »natione Polonus, Electoris Bavaricae pictor aulicus«.

Podobnych nieznanymi danymi o Polakach artystach w Niemczech w XVIII w. zebrał referent więcej, pozwalają one wprowadzić pewne konieczne korektury w ogólne nasze poglądy na stan sztuk pięknych w Polsce zwłaszcza w XVIII wieku. Przetrącenie wpływów obcych nie jest bynajmniej zawsze u nas tylko ich przeżuwaniem

¹⁾ (Cf. Thieme-Becker: Allg. Künstlerlexikon, T. I).

w grę tembardziej, że, jak stwierdziłem w Ornamentstichsammlung w Berlinie, — on właśnie figuruje — często jako sztycharz w podpisach na miedziorytach wyobrażających pomysły dekoracyjne Cuvilliers'a. — Za polskiem pochodzeniem Mirowskiego przemawia nie tylko cytat ze źródłowego Hausladena ale i dane z herbarzy naszych, gdzie Mirowscy znani są w XVII w. wśród szlachty mazowieckiej, a także źródła rosyjskie XVII w., gdzie jeden z Mirowskich jako polak występuje wśród malarzy na dworze cara Aleksieja w r. 1665.

Oczywiście stosunki dworskie Sobieskich i elektorów bawarskich nie mogły być bez znaczenia dla ożywienia się omawianych tu stosunków artystycznych między Polską i Bawarią, obok ułatwień przez stosunki zakonów. Oprócz przedstawionych już, są potemu i inne wskazówki, a byłoby ciekawem wysledzić czy różne a zwłaszcza poruszane przez doc. dra A. Boch- naka wpływy bawarskie na późny

bezmyślnem. Pozatem jest ono zjawiskiem właściwym także innym krajom, które jak Niemcy umieją w dziełach naukowych uwydatniać stopień osiągniętej przy tem przetrwaniu kultury i poziomu własnych sił artystycznych. Ołtarze kieleckie są godnym uwagi przykładem takiego wyższego poziomu, nieobojętnym dla historyka sztuki, zaś ich duch międzynarodowy okazuje się objawem właściwym szerszej rodzinie narodów i koniecznością dziejowej ewolucji nie tylko u nas. Także i poszukiwanie rasowych odrębności przy wchłanianiu obcych wpływów idzie u nas nieraz błędną drogą lub jest niedostateczne. W polskich zabytkach barokowych, badanych na większej przestrzeni geograficznej i czasowej, można często zauważyć unikanie tego nadmiaru, tej przyciężkiej pompy i niesmacznej przesady w barokowości, którą więcej niż my grzeszą Niemcy XVII i XVIII wieku. Zarówno w architekturze ziem naszych tego czasu jak i w urządzeniu ich wnętrz uderza u nas o wiele więcej niż u Niemców poczucia wytworności a zręczność techniczna rzeźbiarska łączy się tu z lekkością i z dążnością do większej niż u Niemców prostoty; są to niewątpliwie cechy naszej z natury bardziej arystokratycznej rasy polskiej. Okazane na dziełach sztuki, archiwalnie pewnych jako dzieła rąk polskich, pozwalają one temi drogami wskazać zawarty w nich odcień polski.

Referent przedkłada zbiory sztychów ręki różnych południowo-niemieckich i austriackich artystów, tłoczony jako wzory i »Ornamentstiche« dla szerzenia i wywozu sztuki niemieckiej i zwraca uwagę, jako na potwierdzenie swoich poglądów, na to, że trudniej spotkać na ziemiach polskich tak daleko idącą przesadę barokową i rokokową. Mając za nauczycieli tych samych mistrzów włoskich co Niemcy, przez brak skłonności do zapędzania się tak daleko, okazujemy się lepszemi przez to uczniami, co jest tem więcej do podkreślenia, że łatwiej niż Włochi rodowity docierał do nas sztych i wzór niemiecki.

Wszechstronna przeróbka katedry (ongiś kolegiaty) kieleckiej w owym okresie (1727—1765) w większym stopniu niż się dotąd wykazało była dziełem rąk polskich. Archiwalja kościelne dowodzą, że przy ołtarzach bocznych oprócz Bielskiego i Słowikowskiego pracowali jeszcze stolarz Józef Zubrzycki i cieśle Tomasz Wądolski oraz Ant. Czekajewicz, roboty blacharskie w kolegiacie wykonywał Karol Przybylski, ponadto czynnym był koło wykonania organów Ignacy Fogler. Jako kamieniarza zanotowano Lienera. — W nieco późniejszych czasach ozdabia kościół obrazami swego pędzla kanonik krakowski ks. Antoni Brygierski (ur. 1722, — zm. 1791). Do wiadomości o nim jakie w Leksykonie Thieme-Beckera podał ś. p. prof. J. Mycielski, należy tu dodać, że jego ręki

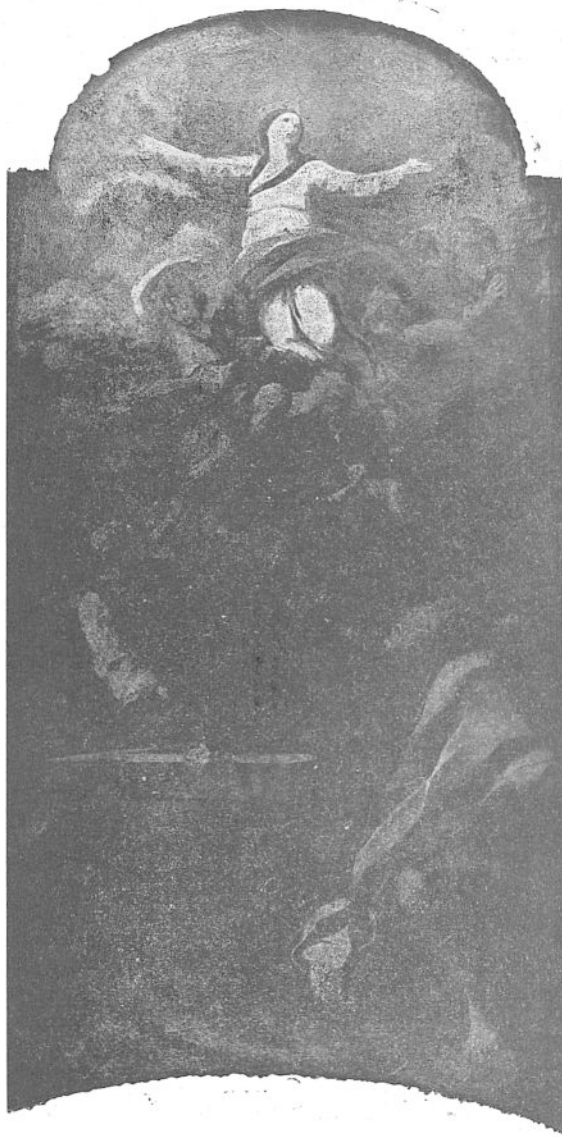


Fig. 28. Kielce. Katedra, obraz tz. Czechowicza w wielkim ołtarzu.

Fot. Atelier Bodziana w Kielcach.

jest też w kolegiacie portret biskupa Szaniawskiego obok łoży biskupiej i naprzeciwko niej obraz nietuzinkowy Pana Jezusa. — Jego też ręki ma być wedle ks. Siarkowskiego¹⁾ obraz M. B. Różańcowej i obraz ś. Trójcy w ołtarzach tejże nawy. Działalność tego kapłana-malarza w Krakowie i Kielcach wartoby jeszcze zbadać osobno, tak jak pożytecznym byłoby wyświetlić jak daleko sięga produkcja krakowskiej grupy poza Kielcami. — Fakt, że ołtarz ś. Anny fundował tu ks. biskup Siarkowski w r. 1765, — pozwalałby przypuszczać, że mogli oni być wciągani do pracy tem



Fig. 29. Kielce. Ogród publiczny,
ś. Jan Nepomucen.

Fot. Atelier Bodzian.

sztoru cystersów i tu rozwija się dopiero ich talent pod światłym kierunkiem tego niezwykłego księdza, ongiś dworaka Stanisława Augusta, muzyka, człowieka o modym typie »dilettante« w sztuce w dobrym znaczeniu słowa. Jako węzeł łączący grupę K. z grupą krakowskich uczniów B. Fontany w Kielcach można szczególnie uważać grobowiec Bł. Wincentego Kadłubka, raczej nie ręki synów lecz ich ojca (fig. 25), powstały zapewne w związku z beatyfikacją Wincentego z r. 1764. Dzieło to, słabsze zwłaszcza od prac Jakóba K., nasuwa ciekawe zestawienia, najważniejsze przez to, że rzucają światło na twórczość samego B. Fontany. Grobowiec ten jest

łatwiej na dalekich przestrzeniach. — Jak bowiem referent przekonał się już przy poprzedniej swej pracy o architekcie ziem sandomierskiej, opatowskiej i ostrowieckiej, ks. J. Karśnickim (druga połowa XVIII w.), ks. W. Sierakowski współdziałał z nim w doborze artystów i z dalekiej ziemi lwowskiej przybywa do Szewny pod Ostrowcem — gdzie ks. Karśnicki buduje wedle własnych planów kościół i plebanję — jeden ze snycerzy używanych przy ozdabianiu katedry lwowskiej, z grupy współpracowników rzeźbiarza M. Palejowskiego.

Łatwo przypuścić, że jeśli wkrótce po omawianych tu artystach pojawia się w ziemi kieleckiej kilku snycerzy z nazwiskiem Korneckich, to mogą być oni blizkimi krewnymi owych Korneckich, których dopiero co poznaliśmy w ziemi bocheńskiej, choć tylko w części zachowane imiona żadnego z nich z tamtymi nie pozwalają zidentyfikować. Są to Jakób i Joachim K. i ojciec ich, niewiadomego imienia, prawdopodobnie syn albo brat Piotra K. Wedle badań i tradycji zebranych przed r. 1870²⁾ przez I. L. Kaczkowskiego, pisarza ogółem sumiennego, jak z innych jego prac statystycznych ziemi kieleckiej widać — Jakób urodził się już w Kielcach, zmarł zaś w Krakowie w r. 1831. Dokładność, z jaką Kaczkowski podaje, że zmarł »w domu dominikańskim pod M. Boską przy ul. Mikołajskiej« pozwala brać poważnie pod uwagę to, że daje mu 70 lat w roku śmierci. W takim razie Jakób K. urodziłby się w r. 1761, co jednak niezgodne byłoby z rzeczywistością gdyby był synem jednego z tych K. którzy do r. 1775 pracowali w Bochni. W każdym razie wynikałoby z tego wszystkiego, że ojciec jego conajmniej około tej daty ostatniej przeniósł się do Kielc. Później, w związku z pracami około restaurowania kościoła parafjalnego w Jędrzejowie przenosi się tam wraz z synami, którzy pod koniec XVIII w. rzeźbią w J. i złocą organy i ołtarze (fig. 24, 25, 26), Jakób ponadto maluje obraz ś. Trójcy w wielk. ołtarzu. — Od r. 1800 pojawiają się dla synów te coraz ważniejsze zamówienia od protektora ich a przedostatniego opata Niegolewskiego, dla kościoła i kla-

¹⁾ Ks. Wład. Siarkowski »Pamiętnik kielecki« r. 1874, nakład Goldhaara w Kielcach (rzadkość)

²⁾ Pamiętnik i Kalendarz ks. W. Siarkowskiego z r. 1780.

przeróbką idei jego ołtarza z trumną ś. Jacka w Krakowie, podtrzymywaną przez anioły. Związek twórczości B. Fontany poprzez Karola Fontanę z mistrzem jego Berninim wyświetlił już dawniej prof. Pagaczewski. Tu z okazji tej trumny ś. Jacka należy zaznaczyć jej silne pokrewieństwa z podtrzymywaną podobnie przez anioły trumną ś. Jana Nepomucena w Pradze (fig. 27).

Referent okazuje sztych wykonany w Wiedniu przez I. J. Sedelmayra jeszcze przed ukończeniem tego »Ehren-Sarg« a stwierdzający w napisie, że »Wykonany na razie w drzewie przez A. Corradini'ego a potem w srebrze przez złotnika Józefa Würtha« był on jako projekt dziełem Józefa Em. Fischera von Erlach jeszcze przed r. 1730. Jestto tem ciekawsze, że gdy się bada inne ołtarze w Jędrzejowie wykonane przez Jakóba i Joachima Korneckich (synów), ten łańcuch wpływów nie tylko włoskich ale i austriackich (Prandauer) znów się uwydatnia, choć na Korneckich oddziaływają silniej Włosi, a między innymi jeszcze Pozzo i jego ołtarze w kościele jezuitów w Rzymie (por. fig. 26).

Uwagi te, w związku z poprzednimi ogólnymi, pozwalają nadto zdać sobie sprawę, że i wielcy mistrzowie przybyli do nas z zagranicy i ich nauczyciele podlegali nieraz niezmiernie silnej zależności od wzorów innych mistrzów i że wartość ich nieraz stanowi jedynie poziom artystyczny ale nie oryginalność. — Nie przesadzając poziomu Jakóba Korneckiego, należy uznać w tej ogromnej pracy, jakiej się podjął po częściowem spaleniu opactwa cystersów, a przy jego nowem przyozdabianiu, wykonywając »wszelkie ceraty (Zieraten), arabeski, ornamentacje, anioły i kolosalne statuy« i t. d., że umiał zwolna od dzieł słabszych podnieść się do wysokiego *niveau*. Szczególniej warto zwrócić uwagę na rozmieszczenie tak wdzięczne i lekkie pod względem kompozycyjnym figur aniołków nad organami, na orła pod nimi (fig. 22 i 23), najwyżej zaś postawić należy kompozycję figuralną ołtarzy bocznych (fig. 25). — Na niektóre anioły Korneckiego mogły wpłynąć anioły w znakomitym obrazie Sz. Czechowicza w Kielcach (fig. 28). — Ogród publiczny w Kielcach zdobi obecnie duża statua ś. Jana Nepomucena, jego dłóta, przeniesiona tam z ozdobnego ogrodzenia opactwa w Jędrzejowie (fig. 29). W rysach świętego sportretowany jest wedle zapewnień I. L. Kaczkowskiego — opat Niegolewski protektor i artystyczny doradca Jakóba. Ogółem uderza u J. K. nie tylko hołdowanie barokowi w dobie empire'u, co na prowincji nie jest zjawiskiem odosobnionem, ale i stosunkowo niewielkie odchylenia w kierunku rokoka a zapatrzenie się na późny barok włoski, — co znów jako orjentowanie się na Italję i jako rys znamienny i częsty w Polsce podnieść należy, ile że właściwy styl rokokowy nigdy prawdziwie włoskim nie był ani się we Włoszech tak jak gdzieindziej nie przyjął.

Rok 1818 jako rok zniesienia klasztoru i nagłej straty zamówień wtrąca braci K. w bardzo ciężkie położenie. Przenoszą się oni w r. 1823 do Krakowa; Joachim obejmuje zarząd nad »rzeźbiarnią« Mieroszewskiego (t. j. prawdopodobnie pracownię ozdób przy dekoracjach architektury jego teatru), Jakób przerzuca się do malarstwa dekoracyjnego, umiera na suchoty w r. 1831 niedługo po Joachimie. Mieli oni zaopatrzyć w swoje rzeźby wiele innych jeszcze kościołów ziemi kieleckiej, Jakób podobno celował w rzeźbieniu krucyfiksów. — Pożądane jest dalsze odszukanie prac tych ostatnich »barokistów« polskich.

W dyskusji prof. Pagaczewski przypomniał, że w Polsce były 3 środowiska barokowe w XVIII w.: Kraków, Lwów i Wilno. Ma gotową nową pracę o Fontanie, który przeszczepia wpływy Berniniego do Krakowa a może i Polski. Pytanie się nasuwa, czy Frąckiewicz mógł być towarzyszem Fontany, czy też jest jego uczniem.

Doc. Bochnak zwrócił uwagę na uderzające podobieństwa niektórych posągów w Kielcach do posągów w kościele ś. Anny w Krakowie.

Prof. Pagaczewski podniósł podobieństwo hełmów wieży na Karczówce i wieży zegarowej w Katedrze krakowskiej. Sądzi, że dałyby się może znaleźć analogje architektury krakowskiej Skalki z Jędrzejowem.

Posiedzenie z dnia 14 marca 1929.

Ks. dr Kruszyński przedstawił komunikat: *Pierwotne tło ornatu Kmity*, ogłoszony następnie drukiem.

Następnie dr Marja Jarosławiecka przedstawiła referat p. t.: *Livre des Tournois, rękopis Nr. 3090 w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie*. Praca ta będzie drukowana w najbliższym czasie.

W dyskusji zabierali głos czł. L. Lepszy i ks. dr Kruszyński, który przypomniał istniejącą w Treviso *Loggia dei cavallieri* z resztkami fresków turniejowych. Przypuszcza, że była ona przeznaczona na wystawianie hełmów.

W końcu Doc. dr Gąsiorowski przedstawił komunikat o *nowym skarbie rzymskim na ziemiach polskich*. Referent omówił część skarbu znalezionej w Boroczytach na Wołyniu. Referat będzie wydrukowany w »Wiadomościach archeologicznych«, Warszawa 1930.

Doc. dr Żurowski podniósł w dyskusji, że odkrycie skarbu całkiem przypadkowe oraz dalsze losy przedmiotów znalezionej są zjawiskiem przykrem lecz stale się powtarzającym przy tego rodzaju znaleziskach i dlatego należy składować skarbu dokładnej poddać analizie, aby uniknąć pomieszania z przedmiotami, któreby pierwotnie do niego nie należały.

Wał »castellum« o którym referent wspomina jest zapewne warownią ziemną lub jej częścią, t. zw. grodziskiem, jakich wiele posiadamy w kraju naszym z czasów końcowych przedhistorycznych. Związek grodziska ze skarbem nie musi być jednak bezpośredni, lecz występowanie obydwu zabytków w pobliżu siebie podnosi niewątpliwie archeologiczne znaczenie owej okolicy. Ewentualność pochodzenia skarbu z nowożytnego zbioru, choć teoretycznie nie wykluczona, jest najmniej prawdopodobna, choćby przez wzgląd na naczynie gliniane, nie posiadające wartości artystycznych a tylko naukową i któregoby z tego powodu nikt nie znajdujący się na tem nie nabywał dawniej, względnie nie przechowywał razem z innymi okazami skarbu, posiadającymi materjalną i artystyczną wartość.

W zespole skarbu wołyńskiego, będącego znaleziskiem zwartem, można wyróżnić zabytki różnorodnego pochodzenia, a mianowicie: 1) element miejscowy t. j. naczynie gliniane, 2) element importowany (pochodzenia rzymskiego) t. j. monety i medaljon, oraz 3) bordiurę na medaljonie, powstałą na drodze pomiędzy imperjum rzymskim a naszym krajem. Mimo tych (zresztą także pod innymi względami) różnych części składowych są one wszystkie sobie współczesne i w tem znaczeniu skarb nasz w znanym jego dziś składzie, należy uważać za jednolity, wobec czego ustają możliwe przypuszczenia, że w skład jego dostały się już po ujawnieniu go przez znalazców jakieś zabytki obce, może i w pobliżu równocześnie lub nieco później odkryte, jednak w skład skarbu pierwotnie nie wchodzące. Stylistycznie bardzo ważną jest bordjura biegnąca dookoła medaljonu. Granulacja i filigran w skład jej wchodzące są grube »barbarzyńskie«. One to, a także pęcherzyki ze złotych blaszek, widniejące na powierzchni medaljonu, są bardzo podobne do wyrobów wykonanych w t. zw. gockim stylu i pochodzących z okresu wielkiej wędrówki ludów. Analogie bezpośrednie stylistycznie i najbliższe geograficznie mamy w medaljonach pochodzących ze skarbu w Szilagy Somlyo (koniec IV w. po Chr.) na Węgrzech, oraz dalsze w grupie pokrewnych »gockich« zabytków odkrytych w Rumunji, na Węgrzech, w Austrii i na Śląsku, a także w Małopolsce zachodniej (Jakuszowice pow. Pińczów).

Ze względu na bordjurę i na przytoczone analogie, na tle których trzeba brać nasz zbytek, nie należy skarbu określać jako rzymski lecz jako pochodzący z okresu wędrówki ludów. Z jakim plemieniem wypada łączyć ten skarb? Dotychczas łączy się podobne zabytki z Gotami. Goci przeszli jednak z nad Czarnego Morza na południe i zachód Europy południową granicą Węgier i nigdy nie przebywali na tym obszarze Rumunji i Węgier na którym zabytki podobne do skarbu wołyńskiego w największej ilości odkryto. Skarb ten może być zabytkiem zrabowanym, zdobytym, darowanym lub zakupionym, wogóle nabytym przez plemię mieszkające na północ od Karpat i posiadające jakieś związki z kulturą i z mieszkańcami po drugiej stronie Karpat, na obszarze dzisiejszej Rumunji i Węgier w okresie wielkiej wędrówki narodów. Po tym okresie nikną na długi czas związki naszego kraju z Europą środkową. Ostatnimi ogniwami owych związków są właśnie znaleziska w rodzaju skarbu z Boroczytach i drugiego wykopaliska (typu grobowego) wspomnianego powyżej, pochodzącego z Jakuszowic (Muzeum Narodowe w Krakowie).

Posiedzenie z dnia 4 kwietnia 1929.

Prof. dr Juljan Pagaczewski przedstawił komunikat p. t. *Jeszcze o Madonnie Wieluńskiej*.

W styczniu 1928 przedłożyłem na posiedzeniu Komisji Historji Sztuki pracę o kutyj ze srebra posążku Madonny z roku 1510, znalezionej przeze mnie w kościele

parafjalnym w Wieluniu¹⁾. Na podstawie stylu wykluczyłem wykonanie tego dzieła plastyki złotniczej w Krakowie, nie mogłem też znaleźć punktu zaczepienia w złotnictwie poznańskim. Po przepatrzeniu publikacji odnoszących się do złotnictwa różnych stron Niemiec, w których analogicznych zabytków nie znalazłem, wysunąłem jako najprawdopodobniejszą hipotezę że Madonna Wieluńska została wykonana we Wrocławiu, jako najbliższym Wielunia większym środowisku artystycznym. Podówczas jednak nie mogłem wskazać wśród zabytków złotnictwa wrocławskiego żadnego dzieła, któreby to przypuszczenie uzasadniać mogło. Obecnie w publikacji E. Hintzego i K. Masnera²⁾ natrafiłem na posążek ś. Jadwigi śląskiej, który, podobnie jak Madonna Wieluńska, jest relikwiarzem³⁾. Przeprowadzenie analizy porównawczej jest utrudnione z tego powodu, że temat zabytku jest inny. Nie mamy do porównania młodej Madonny z Dzieciątkiem i w koronie na głowie, lecz kobietę w wieku podeszłym i w mitrze księżęcej. Mimo to nie brak pewnych punktów styčných. Naprzód figury są przysadkowate, a fałdy płaszcza i sposób wykucia ich w srebrnej blasze wykazują pewne analogie. Zwracam zwłaszcza uwagę na niskie osadzenie kolana w obydwóch figurach i na zbliżony układ fałdów płaszcza w tem miejscu. Ręce Madonny i ś. Jagwigi modelowane są tak samo ogólnikowo i schematycznie. Postument posążku ś. Jadwigi jest wprawdzie inaczej skomponowany, ale data 1513 umieszczona została na cokole w sposób bardzo podobny, mianowicie na grawirowanej wstążce. W jednym i drugim dziele przejawia się pewna manjera w kształtowaniu draperyj wskazująca na masową produkcję jakiegoś większego warsztatu.

Autor posążku ś. Jadwigi jest znany. Znaczek z literą H może zdaniem Hintzego i Masnera³⁾ odnosić się tylko do Andrzeja Heideckera, albowiem w tym czasie nie było we Wrocławiu żadnego innego złotnika, którego nazwisko zaczynałoby się od litery H. Andrzej Heidecker przyjął prawo miejskie we Wrocławiu dnia 23 lutego 1509 roku, w latach 1511 i 1513 był starszym cechu złotniczego; żył jeszcze w r. 1533. W złotnictwie wrocławskim Heidecker reprezentuje jeszcze konserwatywny kierunek, co zgadza się z przewagą gotyku w posążku Madonny Wieluńskiej, mimo, że ten zabytek pochodzi już z roku 1510.

Posążek ś. Jadwigi znajduje się obecnie w kościele ś. Jadwigi w Berlinie, a dostał się tam dopiero w roku 1773, jako dar pałata wrocławskiego, Bastianiego. Tworzył on garnitur z hermy relikwiarzową z roku 1512 tejże świętej i z dwoma relikwiarzami w kształcie ramion, z których jeden, z roku 1513, zawiera także relikwie ś. Jadwigi, a drugi, z roku 1514, relikwie ś. Bartłomieja⁴⁾. Cały ten garnitur sprawiony był dla kościoła ś. Krzyża we Wrocławiu. Hermy i obydwie relikwiarze w kształcie ramion przeniesiono w roku 1908 do katedry wrocławskiej. Znaczona jest tylko statuetka ś. Jadwigi, zważywszy jednak, że wszystkie te relikwiarze tworzyły jeden garnitur i że schodzą się stylistycznie ze sobą, nie można kwestjonować autorstwa Heideckera odnośnie do całej grupy.

Oprócz omówionych relikwiarzy znany jest jeszcze kielich ze znaczkim Heideckera, który zasługuje na wzmiankę także i z tego względu, że wykonano go dla kościoła polskiego, a mianowicie we Wschowie w Wielkopolsce. Kielich ten zamówili w warsztacie Heideckera w r. 1517 Mateusz Lampricht, proboszcz wschowski a zarazem kanonik wrocławski i archidiakon głogowski, oraz nieznany bliżej Jan Dorinogk⁵⁾. Mamy więc dowód eksportu wrocławskich dzieł złotniczych do Wielkopolski, co zarazem, przy podniesionych powyżej wspólnych cechach Madonny Wieluńskiej i ś. Jadwigi, pozwala przyjąć, że posążek Wieluński z roku 1510 powstał we Wrocławiu a może i w warsztacie Heideckera.

Czł L. Lepszy zauważył, że złotniczy cech wrocławski nie utrzymuje stosunków z krakowskim, co wiąże się z wojną cłową między Wrocławiem a Polską. Norymberga dostarczała złotników do cechu złotniczego krakowskiego. Wrocław natomiast nie.

Dr Tomkowicz podniósł wątpliwość czy znaczek H. na posążku ś. Jadwigi nie odnosi się raczej do imienia niż do nazwiska złotnika.

¹⁾ Cf. J. Pagaczewski, Madonna Wieluńska. Przegląd Powszechny, tom 177, nr 530, luty 1928, pp. 145—161 i osobna odbitka.

²⁾ E. Hintze und K. Masner, Goldschmiedearbeiten Schlesiens. Breslau 1911, tabl. XIX.

³⁾ Ibidem, p. 13.

⁴⁾ Ibidem, tabl. XVIII i p. 13.

⁵⁾ Ibidem, tabl. XX i p. 13.



Fig. 30. Kielce, Katedra. Anioł koło ołtarza głównego.

Fot. A. Bochnak.



Fig. 31. Kraków, Kościół ś. Anny. Anioł w ołtarzu ś. Jana Chrzciciela.

Fot. A. Bochnak.

Dr Komornicki zwrócił uwagę na różnicę wartości artystycznej posązków Madonny i ś. Jadwigi. Układ fałdów w Madonnie Wieluńskiej jest jego zdaniem logiczny, a w posązku ś. Jadwigi fałdy pod prawem kolanem i koło lewego kolana są raczej schematyczne; cała bryła posązku ś. Jadwigi jest gorsza, a powieki Madonny Wieluńskiej są delikatniejsze. To jednak nie przeszkadza przypisaniu obu zabytków jednemu warsztatowi: jeden mógłby być dziełem mistrza, a drugi utworem czeladnika.

Następnie doc. dr Adam Bochnak przedstawił komunikat p. t. *Rzeźby z XVIII wieku w Kielcach, Jędrzejowie i Zielonkach*.

Na postumentach po bokach głównego ołtarza w katedrze kieleckiej stoją dwa, z drzewa rzeźbione i w całości pozłocone anioły (fig. 30 i 33), które ideowo wiążą się z obrazem Szymona Czechowicza na temat Wniebowzięcia N. Marji Panny, tworząc jakby dalszy ciąg asysty anielskiej. Te bardzo śmiało rzeźbione anioły są tak bliskie stiukowym aniołom Baltazara Fontany (fig. 31 i 32) w kaplicy ś. Jana Chrzciciela w kościele ś. Anny w Krakowie, że związku tego bezwarunkowo tłumaczyć nie można przypadkiem. Pozy i gesty w zasadzie takie same, tylko anioły kieleckie są więcej przegięte, a nadto mają skrzydła szerzej rozpostarte, co do pewnego stopnia tem się tłumaczy, że Fontanę skrępowyła architektura małej kaplicy. Układ fałdów draperyj jest naogół taki sam, bardzo też podobnie wymodelowano i rozmieszczono obłoki u stóp aniołów.

Przy wielu cechach wspólnych widać jednak pewne, zarazem bardzo charakterystyczne odchylenia od stylu Fontany, jak większa afektacja, bardziej nastrępienie sylwety i silniejsze łukowe przegięcie figur, niż to bywa w posągach tego artysty. Figury Fontany, mimo żywego ruchu, cechuje w porównaniu z posągami kieleckimi większy spokój i stosunkowo większa zwartość sylwety. Podczas gdy stiuki Fontany w Krakowie i w Starym Sączu, pochodzące z lat 1695—1704¹⁾, należą jeszcze do stylu

¹⁾ J. Pagaczewski, Baltazar Fontana w Krakowie. Rocznik krakowski XI, Kraków 1909, pp. 13—16.



Fig. 32. Kraków, Kościół św. Anny. Anioł w ołtarzu św. Jana Chrzciciela.
Fot. A. Bochnak.



Fig. 33. Kielce, Katedra. Anioł koło ołtarza głównego.
Fot. A. Bochnak.

późnobarokowego, to anioły kieleckie owiane są już tchnieniem rokoka. Nastrzępione ich sylwety przywodzą na myśl płomieniste ornamenty rokokowe.

Przeciwko możliwości autorstwa Fontany przemawia także fakt, że artysta ten w żadnym stiukowym posągu się nie powtarza, byłoby więc rzeczą dziwną, gdyby powtarzał swoje kompozycje w całym — jak zobaczymy — szeregu posągów drewnianych. Jak widać z pracy prof. Pagaczewskiego o Fontanie, wszystkie dzieła tego artysty są wykonane ze stiuku, stiuk też musiał być głównym materiałem, którym się ten rzeźbiarz posługiwał. Jedynie ołtarz św. Jacka u dominikanów w Krakowie ma pewne części drewniane. Tymczasem zarówno anioły kieleckie, jak i wszystkie rzeźby bliskie stylistycznie prac Fontany, a o których będzie poniżej mowa, są drewniane, co wskazuje przede wszystkim na snycerzy, którzy ulegali wpływowi Fontany.

W *Pamiętniku Sandomierskim* z roku 1829 czytamy, że Antoni Frączkiewicz wykonał w kolegiacie (obecnej katedrze) kieleckiej ołtarz główny w roku 1728, a nadto ołtarze św. Józefa i św. Jana Ewangelisty w roku 1726, oraz ołtarze N. Marji Panny i Chrystusa Ukrzyżowanego w roku 1730¹⁾, a więc w czasie, na który wskazuje styl aniołów. Wobec tego anioły kieleckie przyjdzie uznać za rzeźby Frączkiewicza, wzorowane na aniołach Fontany z kaplicy św. Jana Chrzciciela w kościele św. Anny w Krakowie, mniej więcej w lat trzydzieści później, co zarazem tłumaczy bliższy ich stosunek do rokoka.

Nic o tem nie wiadomo, by Frączkiewicz był uczniem Fontany w ścisłym tego

¹⁾ Pamiętnik Sandomierski, Poszyt I, II, III i IV. Warszawa 1829, p. 73. F. M. Sobieszczański, Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce II. Warszawa 1849, p. 294, powtarzając wiadomość o pracach Frączkiewicza w Kielcach, dodaje, że ten sam snycerz pracował też w kościele św. Anny w Krakowie. Działalność Frączkiewicza w krakowskim kościele św. Anny stwierdzają współczesne zapiski w księdze dochodów i wydatków tegoż kościoła, rkps. Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego, nr 319. Cf. L. Kosicki, Wiadomość historyczna o kościele akademickim św. Anny w Krakowie. Programma popisów rocznych uczniów obydwóch oddziałów Liceum krakowskiego św. Anny i św. Barbary. Kraków 1833, pp. 30—31.



Fig. 34. Kielce, Katedra.
Ś. Weronika.
Fot. A. Bochnak.



Fig. 35. Kraków, Kościół
ś. Anny. Ś. Weronika.
Fot. A. Bochnak.



Fig. 36. Kielce, Katedra.
Ś. Joachim.
Fot. A. Bochnak.



Fig. 37. Kraków, Kościół
ś. Anny. Ś. Joachim.
Fot. A. Bochnak.



Fig. 38. Kraków, Kościół ś. Anny.
Ś. Longin.
Fot. A. Bochnak.



Fig. 39. Kielce, Katedra.
Ś. Longin.
Fot. A. Bochnak.



Fig. 40. Kraków, Kościół
ś. Anny. Ś. Anna.
Fot. A. Bochnak.



Fig. 41. Kielce, Katedra.
Ś. Anna.
Fot. A. Bochnak.



Fig. 42. Jędrzejów, Kościół pocysterski.
Anioł pod chórem muzycznym.

Fot. A. Bochnak.

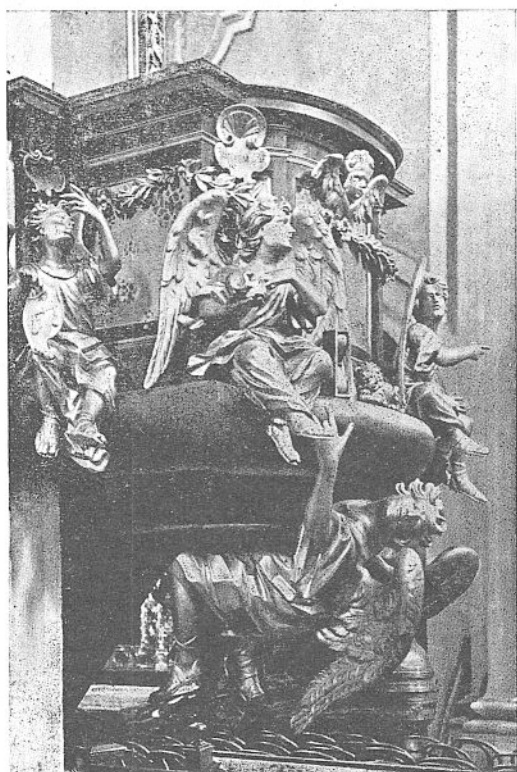


Fig. 43. Kraków, Kościół ś. Anny.
Ambona.

Fot. A. Bochnak.

słowa znaczeniu. W latach 1695—1704, w których Fontana dekorował kościół ś. Anny, Frączkiewicz w bardzo szczegółowych rachunkach ks. Piskorskiego¹⁾ nie jest wymieniony. Spotykamy o nim natomiast wiadomość po raz pierwszy w drugim tomie rachunków kościoła ś. Anny²⁾ pod datą 1720 r., a więc w szesnacie lat po wyjeździe Fontany z Krakowa, jako o twórcy ambony (fig. 43). Między rokiem 1733 a 1736 otrzymał od ks. Florjana Lachowicza, profesora Uniwersytetu i prokuratora fabryki kościoła ś. Anny kwotę 140 zł. na szafy do archiwum³⁾. Podejmował się więc także robót stolarskich. Anioł w locie, trzymający ambonę, jest rzeźbą znacznie słabszą od aniołów kieleckich, co się tem może tłumaczyć, że w tym wypadku Frączkiewicz, nie mając wzoru w żadnym z aniołów Fontanowskich, był skazany na własną inwencję, albo że jest to praca wykonana wprawdzie w jego warsztacie, ale nie przez niego samego. Również anioły siedzące dokoła ambony wykazują brak należytego opanowania formy.

Oprócz najważniejszego argumentu stylistycznego przemawia przeciwko autorstwu Fontany odnośnie do aniołów kieleckich także i ta okoliczność, że o ile przechowały się wiadomości o jego pobycie w Wieliczce w roku 1693, jak również w Krakowie w latach 1695—1704, to dotychczas nie wypłynęła żadna wiadomość archiwalna o jego pobycie w Polsce po roku 1704, natomiast nie brak licznych wzmianek o jego działalności na Morawach po tej dacie⁴⁾. Wiadomo,

¹⁾ Rationes perceptorum et expensorum pro fabrica ecclesiae S. Annae Crac. Rkps w Archiwum Uniw. Jagiellońskiego, nr 318.

²⁾ Liber Perceptorum & Expensorum pro Ecclesia Collegiata S. Annae Crac. cum connotatione Benefactorum; curam fabricae eiusdem ecclesiae habente M. Martino Waleszyński S. Th. D & P. Canonico S. Floriani, Scarbimiriensi & S. Michaelis in Arce Crac. Custode, Montis S. Georgij in Scepusio Praeposito, Scholarum Novodvorscianarum & Contubernij Hierosolymitani Provisore, Librorum per Dioecesim Crac. Censore, ac interea Studij Universitatis Crac. Rectore Anno Domini 1721 die 8-bris comparatus. (Rkps Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego, nr 319) Odnośna wzmianka brzmi: »Pro ambona Lignifabro Antonio Frączkiewicz juxta contractum cum ipso factum« fs. 780.

³⁾ Ibidem. »D. Antonio Frączkiewicz dedi restantem summam iuxta contractum ratione armariorum in Archivo« fs. 140.

⁴⁾ J. Pagaczewski, Baltazar Fontana w Krakowie. Rocznik Krakowski XI. Kraków 1909, p. 49.

że po ukończeniu robót w kościele ś. Anny stukatorzy wyjechali z Krakowa w roku 1704, i że Baltazar Fontana prowadził w roku 1706 z Ołomuńca towarzyską korespondencję z ks. Piskorskim, którego w miłej zachował pamięci¹⁾.

Podług Prokopa²⁾ Fontana zmarł w Bernie na Morawach w roku 1729, a podług Bruna³⁾ dopiero w roku 1738. Data Prokopa wydaje mi się prawdopodobniejszą ze względu na przytoczenie bliższego szczegółu, a mianowicie miejsca śmierci, którego Brun nie zna. Prokop podaje nadto wiadomość o przyjęciu przez Fontanę prawa miejskiego w Bernie w roku 1710. Jeżeli data urodzin Fontany, podana przez Bruna na rok 1658 jest prawdziwa, to w roku 1728, około którego powstały anioły kieleckie, liczyłby on lat 70; jeżeli jednek Fontana — jak chce Prokop — już w latach 1664—1674 przebudował pałac biskupi w Ołomuńcu⁴⁾, to datę jego urodzin musiałoby się chyba cofnąć do roku 1638⁵⁾ w takim razie artysta miałby w roku 1728 lat 90.

Po bokach ołtarza Chrystusa Ukrzyżowanego, w północnej nawie katedry kieleckiej stoją drewniane posągi ś. Weroniki (fig. 34) i ś. Longina (fig. 39), będące naśladownictwem stiukowych posągów tych samych świętych po obu stronach ołtarza Adoracji Krzyża św. w transepcie kościoła ś. Anny (fig. 35 i 38). Pozy figur i rzut draperyj nie są wprawdzie dokładnie takie same, ale w każdym razie tak bliskie, że słabsze przymem posągi kieleckie trzeba uznać za wzorowane na krakowskich. To samo dotyczy posągu ś. Anny (fig. 41) w ołtarzu Najśw. Marji Panny w południowej nawie katedry kieleckiej; pierwowzorem tego posągu jest figura ś. Anny na filarze przy kaplicy Wniebowzięcia N. Marji Panny w kościele ś. Anny w Krakowie (fig. 40). Natomiast ś. Joachim (fig. 36), tworzący pendant do kieleckiego posągu ś. Anny, jest znacznie swobodniejszym naśladownictwem ś. Joachima w kościele krakowskim (fig. 37).

Bezpośrednich pierwowzorów figur świętych w ołtarzach przy filarach katedry kieleckiej nie znalazłem w dziełach Fontany. Wogóle w rzeźbach w katedrze kieleckiej widać to większą, to mniejszą zależność od Fontany, jak również udział różnych rąk. Te figury kieleckie, dla których można wskazać pierwowzory w Fontanowskich posągach u ś. Anny, są lepsze od innych, ale słabsze od pierwowzorów. A i wśród nich są różnice, bo gdy dwa anioły (fig. 30 i 33) i ś. Joachim (fig. 36) wykazują lepsze opanowanie formy, to śś. Weronika (fig. 34) i Longin (fig. 39), a zwłaszcza ś. Anna (fig. 41) są utworami surowszemi. Zapewne pierwsze rzeźbił sam Frączkiewicz, a wykonanie drugich powierzył pomocnikom w swoim warsztacie. Przypominam, że *Pamiętnik Sandomierski*⁶⁾ wymienia Frączkiewicza, jako autora ołtarzy, w których znajdują się posągi śś. Weroniki, Longina, Joachima i Anny, t. j. ołtarzy Chrystusa Ukrzyżowanego i N. Marji Panny.

Niedaleko Kielc, w Jędrzejowie, natrafiamy w kościele niegdyś cysterskim na dwa anioły (fig. 42), które unosząc się w powietrzu, podtrzymują konsole chóru organowego w ten sam sposób, jak anioł u ś. Anny w Krakowie ambonę (fig. 43). Są one jeszcze słabsze i surowsze, aniżeli anioł krakowski. Ołtarze w transepcie kościoła jędrzejowskiego żywo przypominają główny ołtarz w kościele ś. Anny. Natomiast główny ołtarz w Jędrzejowie (fig. 44), zarówno co dotyczy architektury, jak i stiukowego Wniebowzięcia, uproszczonem i pogrubionem potwórczeniem wspaniałego ołtarza głównego w kościele paulinów na Jasnej Górze (fig. 45), którego autor nie jest dotychczas znany. Podobny ołtarz, lecz bardzo surowy, znajduje się w Mstowie⁷⁾. W ołtarzu jasnogórskim odnajdujemy silne pokrewieństwo stylistyczne z głównym ołtarzem w kościele w słynnej miejscowości odpustowej Maria-Zell w Styryi, dziełem Jana Bernarda Fischera von Erlach, zaprojektowanem w r. 1693, a wykonanem w latach 1697—1704⁸⁾. Przy tej sposobności dodam, że kamienna brama w murze okalającym kościół jędrzejowski (fig. 46), jest wzorowana na bramie Lubomirskich na Jasnej Górze (fig. 47). A zatem w Jędrzejowie daje się zauważyć skrzyżowanie wpływów Krakowa i Częstochowy.

¹⁾ Ibidem, pp. 15—16 i 48.

²⁾ A. Prokop, Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung IV. Wien 1904, p. 1184.

³⁾ C. Brun, Schweizerisches Künstler-Lexikon III. Frauenfeld, p. 469.

⁴⁾ A. Prokop, o. c. pp. 1153 i 1155.

⁵⁾ J. Pagaczewski, o. c. p. 48.

⁶⁾ Pamiętnik Sandomierski, Poszyt I, II, III i IV. Warszawa 1829, p. 73.

⁷⁾ Fotografia w Oddziale Sztuki i Kultury krakowskiego Urzędu Wojewódzkiego.

⁸⁾ Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission für Erforschung der Kunst- und historischen Denkmale. Band II, Wien 1908, tabl. XVI i pp. 142—143.



Fig. 44. Jędrzejów, Kościół pocysterski. Ołtarz główny.

Fot. A. Bochnak.

wspaniały anioł nad organami w krakowskim kościele ś. Piotra do tego kierunku winien być zaliczony.

Przy masowej produkcji, mającej cechy warsztatowe, przy korzystaniu bez skrępułów z cudzych kompozycji, a co tak charakterystyczne zwłaszcza dla tych czasów, wykazanie autorstwa jest rzeczą bardzo trudną, a najczęściej — nawet z pomocą archiwistów — niemożliwą. Zresztą dochodzenie autorstwa opłaca się tylko wtedy, gdy idzie o jakąś wybitniejszą indywidualność. Cała ta produkcja razem wzięta, powinna być jednak zbadana, mimo że wartość jej nie jest pierwszorzędna. We wszystkich rzeźbach, o których tutaj była mowa, nie można dopatrzeć się oryginalności i odrębności. Rzeźbiarze nie podejmują nowych problemów, przeżywają tylko to, co Fontana na grunt krakowski przeszczepił. Po Fontanie cała figuralna plastyka krakowska jest naogół słaba i nie wytrzymuje porównania z tem, co na tem polu daje Lwów w trzeciej ćwierci stulecia.

Wkońcu doc. dr Adam Bochnak przedstawił pracę: *Z dziejów późnobarokowej rzeźby lwowskiej*, która ma być później ogłoszona drukiem.

Posiedzenie z dnia 16 maja 1929.

Dr Józef Muczkowski przedstawił pracę p. t. *Taniec śmierci w kościele oo. Bernardynów w Krakowie*, ogłoszoną później drukiem w XXII tomie Rocznika Krakowskiego, Kraków 1929.

Prawo patronatu kościoła w Zielonkach koło Krakowa należy po dzień dzisiejszy do Uniwersytetu Jagiellońskiego, tak samo, jak prawo patronatu kościoła ś. Anny w Krakowie. Nie wątpliwie stosunkami z Uniwersyte-tem tłumaczy się fakt, że w Zielonkach, na bramkach prowadzących poza główny ołtarz, stoją drewniane posągi — znowu ś. Anny i ś. Joachima (fig. 49 i 48), których styl przywodzi na myśl Baltazara Fontanę, dekoratora krakowskiego kościoła uniwersyteckiego. O ile ś. Anna (fig. 49) jest prawie kopią stiukową ś. Anny (fig. 40) w kościele pod jej wezwaniem w Krakowie, to ś. Joachim nie ma bezpośredniego prototypu w dziełach Fontany. Styl posągów w Zielonkach pozwala dopatrywać się w nich utworów Frączkiewicza. Fontana był w naszych warunkach zjawiskiem tak nowym i wyjątkowym, że jest rzeczą zupełnie naturalną, iż jego sztuka w dużym promieniu od Krakowa znalazła wśród miejscowych snycerzy mniej lub więcej zdolnych naśladowców. W dziejach sztuki jest to zjawisko powszechnie znane. Że ulegano wpływowi Fontany, tego dowód mamy także w aniołach rzeźbionych z drzewa, które przysiadły na szczytowych gzymsach ołtarza z cudownym Chrystusem, w południowej nawie kościoła Marjackiego w Krakowie. Ołtarz ten pochodzi z roku 1735, a wtedy, jeżeli przyjmujemy datę śmierci podaną przez Prokopa, Fontana już od sześciu lat nie żył. Również wielki,

W dyskusji dr Dobrzycki omówił pojawienie się czaszki i szkieletu w sztuce, a także po motywie dzieci wspartyc na trupich główkach i przedstawił rycinę Della Belli, mający za temat dekorację pogrzebową kościoła, ze szkieletami przy filarach, ubranymi w kapelusze i t. d.

Następnie czł. Leonard Lepszy omówił *nieznane obrazy kościoła Marjańskiego w Krakowie*, praca ta wydrukowana została w niniejszym zeszycie Prac Komisji.

W końcu czł. L. Lepszy przedstawił komunikat o *portrecie Jerzego Brodatego ks. saskiego w zbiorach Polskiej Akademii Umiejętności*, również ogłoszony w niniejszym zeszycie Prac Komisji.

W końcu czł. A. Chmiel podał swe *Przyczynki do genealogji Korneckich*.

Nawiązując do referatu dra M. Morelowskiego z 28 lutego 1929, autor podał wyjęte z aktów archiwalnych m. Krakowa wiadomości o genealogji rodziny snycerza Ignacego Korneckiego, ur. w Gdowie ok. r. 1741, zmarłego w Krakowie r. 1821; synami jego byli: Jakób Kornecki, ur. ok. 1780, zmarły w Krakowie w r. 1831, i snycerz Joachim Kornecki, ur. w Krakowie w r. 1801.

Posiedzenie z dnia 20 czerwca 1929.

Prezes dr St. Tomkowicz przedstawił swoją rozprawę o *Modlitewniku zwanym królowej Bony w bibliotece hr. Branickich w Wilanowie*, ogłoszoną w bieżącym zeszycie Prac Komisji.

Dyr. Chmiel wyjaśnił, że herby na tarczy na 2 części podzielonej (tutaj u góry Pogoń, u dołu wąż Sforzów) przedstawiają typ znany w heraldyce zagranicznej: od góry kładzie się w tym wypadku herb rodowy męża, u dołu żony. W Polsce typ ten występuje później. W każdym razie herb musiał powstać po r. 1518. Herb Polski występuje tu osobno. Tarasa umieszczona na winiecie górnej nad królem Dawidem przedstawia raczej harfę.

Referent w końcu dyskusji zaznaczył, że dyr. Kopera pierwszy podniósł włoskie pochodzenie rękopisu.

Następnie Przewodniczący zreferował komunikat Anny Misiążanki p. t. *Średniowieczny tryptyk i posąg Madonny, oraz późniejsze zabytki w kościele w Więclawicach* (pow. miechowski). W komunikacie tym autorka położyła główny nacisk na malowany tryptyk z r. 1477 i drewniany polichromowany posąg Madonny z typu t. zw. »pięknych Madonn« (około 1400). Komunikat ten ma w przyszłości ukazać się w druku.

Posiedzenie z dnia 28 listopada 1929.

Czł. Stanisław Tomkowicz przedstawił swą pracę: *O obrazie Matki Boskiej Częstochowskiej*. Praca ta ukaże się w druku w najbliższej przyszłości.

W dyskusji dyr. Papée zauważył, że Długosz podaje tylko, że Władysław Opolczyk »cognominatus ruszky« przy założeniu klasztoru częstochowskiego obraz, dzieło jakoby ś. Łukasza, tamże umieścił; ale nie mówi, że on obraz przywiósł do Częstochowy.

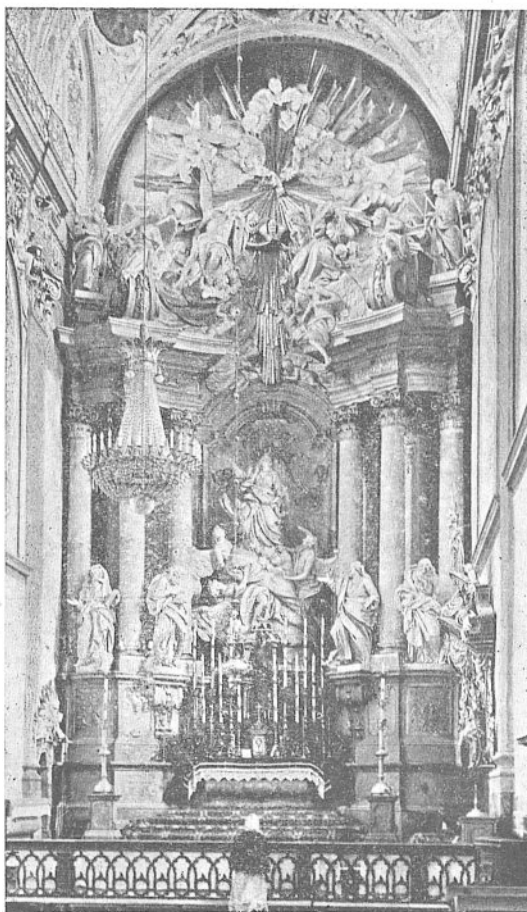


Fig. 45. Częstochowa, Kościół oo. paulinów na Jasnej Górze. Ołtarz główny.

Fot. A. Bochnak.



Fig. 46. Jędrzejów, Klasztor pocysterski.
Brama.

Fot. Prof. J. Kłos — Wilno.



Fig. 47. Częstochowa, Klasztor oo. paulinów
na Jasnej Górze. Brama Lubomirskich.

Fot. Szalay — Warszawa.



Fig. 48. Zielonki, Kościół parafjalny.
Ś. Joachim.

Fot. A. Bochnak.



Fig. 49. Zielonki, Kościół
parafjalny. Ś. Anna.

Fot. A. Bochnak.

Obraz więc mogli ze sobą przywieźć z Węgier Paulini, bardzo lubiani przez Ludwika węgierskiego, co jest też pomostem do hipotezy pochodzenia włoskiego obrazu. Lilje na obrazie są heraldyczne i mógł je zastać restaurator w XV wieku. Może w dalszych poszukiwaniach należałoby się dalej na południe Włoch posunąć.

Prof. Molè popiera zdanie, że obraz jest włoski, chociaż co do Cavallinie'go nie godzi się na hipotezę referenta. Przy sposobności zwraca uwagę na nowe badania nad początkiem renesansu na Bałkanach i na odkrycia najnowsze w Rosji, dotyczące malarstwa ikon.

Dr Dobrzycki wspomniał o ks. Wacława Nowakowskiego monografii obrazów cudownych w Polsce i o zawartej tam wiadomości o obrazie »Madonna di s. Luca« na monte della Guardia w pobliżu Bolonji, znanym już w XII w. Obraz częstochowski mógłby być jego kopją.

Czł. Lepszy, zwrócił uwagę, że na naszym cudownym obrazie włosy Chrystusa są traktowane po rzeźbiarsku.

Dyr. Kopera dodał, że Ludwik węgierski rozdarowywał obrazy ze swemi herbami podobnie jak i Jadwiga. Sądzi że obraz częstochowski jest darem Ludwika węgierskiego, który miał mieć malarzy na swym dworze.

Dyr. Chmiel uznał, że kształt lilij heraldycznych na obrazie częstochowskim może być tylko z XV wieku; bardzo jest już wyrobiony. Na sukience Chrystusa są kwiatki a nie lilje.

Doc. Bochnak zauważył, że w XV w. lilja heraldyczna jest już ornamentem powszechnie używanym i nie wiążącym się specjalnie z Andegawenami. Mamy ją na zabytkach drugiej połowy XIV w. n. p. na kielichach w Srodzie i z daru Kazimierza W. w Kaliszu.

Prof. dr Stanisław Jan Gąsiorowski złożył komunikat p. t. *Tkaniny z Egiptu w Muzeum w Gołuchowie*. (Uzupełnienie do rozprawy p. t.: *Późnohellenistyczne i wczesnochrześcijańskie tkaniny egipskie w zbiorach polskich*, ogłoszonej w wydawnictwie Prace Komisji Historji Sztuki Pol. Ak. Um., tom IV, str. 231 i n.).

W Muzeum gołuchowskim znajdują się trzy fragmenty tkanin egipskich, należące do dwu tkanin.

1) Nr inw. 468 (1406) = 170 (fig. 50). Zachowanie dobre; dług. fragmentu ok. 30 cm.; szer. ok. 30 cm.; szer. szlaku ok. 9,8 cm. *Clavus* zdobny podwójnym szlakiem, wykonany zwykłą techniką w barwach brązowo-fioletowej na złotym tle. Dekoracja: prostokątna bordjura po obu stronach szlaków, złożona z prostych linii, wewnątrz których znajduje się pojedyncza plecionka z kropkami w każdym ogniwie. Ogniwa te są przerywane, tak, że tworzą tylko esy. Ten wzór bordjurowy jest identyczny na obu szlakach. Każdy szlak ma jako podstawę grubszy bloczek, a dekorację wewnętrzną tworzą medaljony w kształcie półkoli, nieco zgeometryzowanych nakształt wieloboków z wypuszczonymi małymi półkami o czerwonych ornamentach. Te ornamenty są jedynym czynnikiem polichromicznym oprócz czerwonej kreski na jednym zającu w medaljonie. Szlak ten zawiera w poszczególnych medaljonach następujące postaci: człowiek, jak na fragmencie: Gąsiorowski, *Tkaniny*, fig. 5; pies lub tp.; człowiek, jak poprzednio; pies lub tp., jak poprzednio. Drugi szlak zawiera w medaljonach postaci: zwierzę; człowiek; lew; człowiek, jak poprzednio. W obu szlakach przedstawienia w medaljonach są więc przeciwstawione sobie.

Fragment ten należy umieścić po tkaninie fig. 6, reprodukowanej: Gąsiorowski, *Tkaniny*, str. 14. W porównaniu z nim fragment gołuchowski jest słabszy technicznie. Szczególne różnice widać w traktowaniu ciała *puttów*. Fragment gołuchowski jest stylistycznie późniejszy. Lwowski jest datowany na w. III—IV, gołuchowski datuję na w. V.



Fig. 50. Gołuchów, zamek, tkanina z Egiptu.

2) Nr inw. 469 (= 1407) = 171 (fig. 51). Dwa barwne medaljony z tuniki w zwykłej technice, naszyte na tle dwu kawałków żółtego płótna z różnobarwnych bloczków, przerywanych barwnymi nitkami; szer. pierwszego medaljonu ok. 15,5 cm., wys. ok. 17 cm.; szer. drugiego ok. 16 cm., wys. ok. 17 cm.

Oba medaljony są otoczone bordjurą, przypominającą inkrustację; tła samych medaljonów czerwone; wzory granatowe, zielone, jasnozielone, pomarańczowe i może jeszcze innych barw (pierwotnie). Oba należały do jednej tuniki; są analogicznie skomponowane. Kompozycja składa się z ośrodką o owalnym kształcie, wokół którego są rozłożone krzyżowato cztery kółka-owale i cztery jakby płyty liściaste. Kółka-owale mają wewnątrz szachownicę względnie krzyż z pięciu bloczków złożony, między którego ogniwami tkwią bloczki trójkątne. Otwór owalów wewnętrznych jest niewyraźny, bo są one dość zniszczone. Płyty liściaste stanowią drzewa nakształt kandelabrow lub krzyżów o zielonym tle od pierwszej dolnej poprzeczki, jakby dla położenia nacisku na roślinność tego ornamentu.

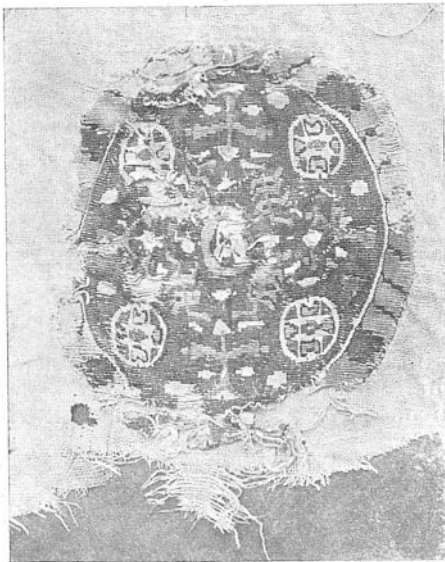


Fig. 51. Gołuchów, zamek, tkanina z Egiptu.

określone tem mianem, opracowałem osobno¹⁾. Ornament na naszej tkaninie należy do osobnego typu wśród tych t. zw. ornamentów kandelabrowych, mianowicie jest to forma zredukowanego »drzewa życia«, które dostaje się do ornamentyki egipskiej pierwszych ośmiu wieków po Chr. ze sztuki syryjskiej. Udział Grecji w tym typie wykazać się nie da.

Posiedzenie z dnia 17 grudnia 1929.

Prof. T. Szydłowski, nawiązując do protokołu z poprzedniego posiedzenia, odnośnie do użytego tam w streszczeniu referatu czł. Tomkowicza o cudownym obrazie częstochowskim wyrażenia »Cavallini uczeń Giotta« zwraca uwagę, że wprawdzie opiera się to na twierdzeniu Vasari'ego, lecz według najnowszych historyków sztuki, Giotto właśnie był uczniem Cavallini'ego. — Podnosi też zastrzeżenia co do brania rąk Matki Boskiej i Dzieciątka za podstawę do zestawiania dzieł Cavallini'ego ze wspomnianym obrazem, ponieważ na tym ostatnim ręce są przemalowane. — Przewodniczący, St. Tomkowicz, wobec referatu oraz komunikatu prof. Tatarkiewicza, który na dzień dzisiejszy umyślnie zjechał z Warszawy do Krakowa, oświadcza, że ze względu na brak czasu uważa za właściwe dyskusję o obrazie M. B. częstochowskiej odłożyć na jedno z posiedzeń następnych.

Prof. dr Władysław Tatarkiewicz przedstawił pracę: *Pojęcie typu w architekturze*, która będzie drukowana w Przeglądzie historii sztuki.

W dyskusji prof. Molè zaznaczył, że typ jest dla niego czemś realnym, zwłaszcza w architekturze typ stylistyczny lub konstrukcyjny; nie godzi się na wybór przykładów podanych przez referenta: świątynia grecka, bazylika i t. d. — bo w świątyni greckiej mamy kilka typów, bazylika należy do typów sakralnych i t. d.; a także polemizował z powiedzeniem referenta »okresy bez stylu«.

¹⁾ Bulletin de l'Académie Polonaise des Sciences et des Lettres, Cracovie, 1930.

Prof. dr Gąsiorowski określił typ jako średnią a nie pierwowzór. Typ jest konstrukcją naukową, schematem, zaczerpniętym ze zbadań szeregu zabytków; rozstrzygający jest układ poszczególnych czynników w poszczególną całość, badania zaś typologiczne są w każdej dziedzinie sztuki inne. Zamiast cech pochodnych referenta tworzy warjanty typów. Typy istnieją współcześnie, ale ich progresja może być różna. Typy nie mogą wyczerpać danej sztuki nawet przy zróżniczkowaniu wszystkich możliwych warjantów. Istnieją kultury mające szczególną skłonność do urabiania typów.

Dr Komornicki dodał, że typ wytwarza się na podstawie kultury materialnej danego środowiska, odchylenia od typu w biegu dziejów są objawem zmian kulturalnych a nie tylko artystycznych. — Podniósł zastrzeżenia co do istnienia epok bezstylowych.

Prof. Rubczyński zaznaczył, że typ przedstawia mu się jako coś wyrazistego, dlatego, gdy się odstępuje od typów stałych, następuje zanik typu i zaczyna się inny. Przez typ rozumie nie pojęcie, ale coś pogładowego.

Dr Dobrzycki zaznaczył, że w badaniach dworów i pałaców wielkopolskich tylko te cechy okazały się stałe, które referent uznał jako określające, inne były częste, pospolite lub sporadyczne, ustalenie zaś dalszych było bardzo trudne.

Prof. Tatarzkiewicz odpowiedział, że nie rozumiał typu jako pierwowzoru. Styl jest wspólną postawą psychiczną, z której wynikają różne formacje artystyczne, jest to coś duchowego, ale nie jest oglądowe, typ zaś jest potrzebny jako formacja oglądowa. Wprowadzenie cech chwiejnych jest konieczne, wysiłek zaś badacza polega na ujęciu tej niestałości w stałe pojęcia.

Następnie przedstawił prof. Tatarzkiewicz komunikat p. t. *Trzy dwory podlaskie: Stanin, Jagodne, Sarnów*. Praca będzie ogłoszona drukiem w najbliższej przyszłości.

W końcu przewodniczący przedłożył komunikat p. Zygmunta Wdowiszewskiego z Warszawy p. t. *Kilka słów o portrecie Kazimierza, margrabiego Brandenburskiego pędzla Hansa z Kulmbachu w Starej Pinakotece w Monachjum*.

W czasie pobytu w Monachjum miałem sposobność bliżej zapoznać się ze świeżym nabytkiem Starej Pinakoteki, mianowicie portretem pędzla Hansa z Kulmbachu (fig. 52), który tak ze względu na artystę, jak również na osobę portretowaną, wiąże się ze sztuką i kulturą w Polsce i dlatego zasługuje na zajęcie się nim bliższe.

Portret o rozmiarach 43 × 39 cm, malowany olejno na desce, przedstawia Kazimierza (1481—1527) margrabiego brandenburskiego na Bayreuth z rodu Hohenzollernów, najstarszego syna Fryderyka Starszego (1460—1536) margrabiego na Anspach i Bayreuth i Zofji (1464—1512), córki króla Kazimierza Jagiellończyka, a brata Albrechta, późniejszego w. mistrza zakonu krzyżackiego. Kazimierz przedstawiony na tle czarnym w półpostaci, z złotym beretem na głowie, ozdobionym obwódką czerwoną, o oczach niebieskich i brodzie ciemno-blond, w płaszczu żywej barwy żółtej, którego wyłogi są czerwone wraz z takiemż półksiężycami. Część ubrania pod płaszczem czerwona z haftami złotymi, fragment widocznych rękawów również barwy czerwonej, na palcu lewej ręki dwa pierścienie. Na piersiach haftowana złotem odznaka orderu Łabędzia (Schwanenorden), założonego w r. 1440 przez pradziada Kazimierza, Fryderyka II pierwszego elektora brandenburskiego z rodu Hohenzollernów.



Fig. 52. Hansa z Kulmbachu portret Kazimierza Brandenburskiego (fragment).

Przy brzegu górnym portretu widnieje napis złotymi literami:

MARGGRAVE · CASIMIR · HET · DISE · GESTALT · ALS · ER
WAS DREISSICK · IAR · ALT · Ge. 1511

HI

z którego dowiadujemy się, że portret wykonany został w r. 1511, w 30-tym roku życia margrabiego, a zaliczyć go wypada do pierwszej manieri mistrza t. zw. bamberskiej, jak to trafnie określił ś. p. prof. Marjan Sokołowski¹⁾. Portret Kazimierza, posiadający świetny koloryt, przedstawia typ pełen wyrazu w oczach i powagi, a charakteryzuje go ciekawy zarost pod brodą wokoło szyi, który spotykamy również w podobiznie Kazimierza na szkicu rysunkowym do witrażu t. zw. »Markgrafenster« w kościele ś. Sebalda w Norymberdze, będącym dziełem Kulmbacha z r. 1514²⁾. Natomiast portret margrabiego Kazimierza, nieznanego malarza, publikowany w pracy Adama Darowskiego »Bona Sforza« (Rzym, 1904) nie wykazuje żadnego podobieństwa do postaci margrabiego pędzla Kulmbacha i pochodzi prawdopodobnie z roku około 1518 t. j. z okresu, gdy margrabia, jako przedstawiciel cesarski, brał udział w uroczystej podróży królowej Bony do Polski.

Obraz nabyty drogą kupna przez Starą Pinakotekę pochodzi ze zbioru prywatnego w Berlinie.

Na posiedzeniu administracyjnym wybrano jednogłośnie dr Marję Jarosławiecką na sekretarza Komisji na następny okres trzechletni. Następnie wybrano komitet złożony z Zarządu Komisji oraz pp. prof. Pagaczewskiego, dyr. Chmiela, dyr. Kopery i doc. Bochnaka, który ma się zająć przygotowaniem wniosków w sprawie drukowania sprawozdań z posiedzeń Komisji w wydawnictwach Akademji.

¹⁾ Sprawozdania Kom. hist. szt. A. U. t. VII, szp. CX.

²⁾ Sprawozdania t. VIII, szp. XIV, fig. 6.

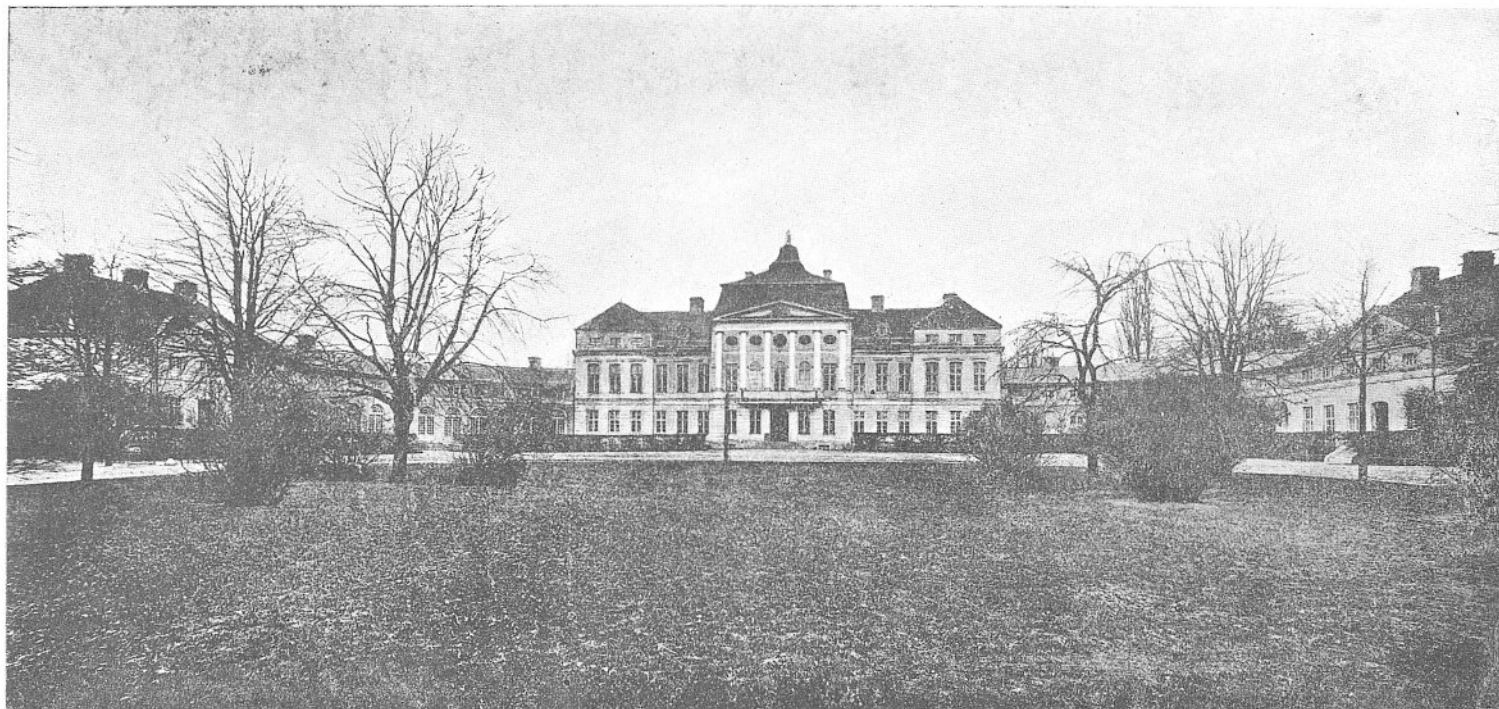


Fig. 53. Rogalin w Wielkopolsce, pałac hr. Raczyńskich.

Widok od zajazdu (Do streszczenia referatu dra Jerzego Dobrzyckiego na str. X i n. niniejszego tomu Prac Komisji hist. szt.).

TREŚĆ SPRAWOZDAŃ Z POSIEDZEŃ ZA LATA 1928 i 1929.

- Bocheński Zbigniew**, Polskie szyszaki wczesnośredniowieczne, str. XXXI.
- Bochnak Adam**, Rzeźby z XVIII w. w Kielcach, Jędrzejowie i Zielonkach, str. XLIV (fig. 30—49).
Tenże, Z dziejów późnobarokowej rzeźby lwowskiej, str. L.
- Chmiel Adam**, Przyczyunki do genealogji Korneckich, str. LI.
- Dobrzycki Jerzy**, Pałac hr. Raczyńskich w Rogalinie, str. X (fig. 3 i 53).
Tenże, Studja nad wiejskimi pałacami wielkopolskimi w epoce neoklasycyzmu, str. XV (fig. 4—10).
- Gąsiorowski Stanisław**, O nowym skarbie rzymskim na ziemiach polskich, str. XLII.
Tenże, Tkaniny z Egiptu w Muzeum w Gołuchowie, str. LIII (fig. 50 i 51).
Tenże, Ze studjów nad ornamentyką starożytną, str. VII.
- Jarosławiecka Marja**, Livre des tournois w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie, str. XLI.
Taż, Przyczynek do dziejów snycerstwa w Krakowie w pierwszej połowie XVII w., str. XVII (fig. 11—18).
- Komornicki Stefan**, Cztery gobeliny z XVII w., str. VII (fig. 1 i 2).
Tenże, Franciszek Włoch, della Lora i pałac wawelski, str. IX.
- Kruszyński Tadeusz X.**, O dawnych ozdobach alby i humerału str. XIV.
Tenże, Pierwotne tło ornatu Kmity, str. XLI.
Tenże, O srebrnych przedmiocikach uzupełniających hafty, str. X.
- Lepszy Leonard**, Nieznane obrazy kościoła Marjackiego w Krakowie, str. LI.
Tenże, O portrecie Jerzego Brodatego ks. saskiego w zbiorach Polskiej Akademji Umiej., str. LI.
Tenże, O Stwosza tryptyku w Polskiej Akademji Umiej. i kryterjach rozpoznawczych rzeźb jego, str. XIII.
- Loret M.**, Z artystycznej działalności Smuglewicza i Konicza w Rzymie, str. XXXIII.
- Mańkowski Tadeusz**, Obrazy Rembrandta w galerji Stanisława Augusta, str. XIV.
- Misiażanka Anna**, Kilka uwag o grobowcu Łokietka, str. XXXIV.
Taż, Średniowieczny tryptyk i posąg Madonny w kościele w Więclawicach, str. LI.
- Morelowski Marjan**, O trzech wiążących się grupach artystów szkoły krak. XVIII i XIX w., str. XXXV (fig. 19—29).
- Muczkowski Józef**, Taniec śmierci w kościele oo. bernardynów w Krakowie, str. L.
- Pagaczewski Juljan**, Madonna wieluńska, str. VI i XLII.
- Tatarkiewicz Władysław**, Pojęcie typu w architekturze, str. LIV.
Tenże, Trzy dwory podlaskie: Stanin, Jagodne, Sarnów, str. LV.
- Tomkowicz Stanisław**, O modlitewniku królowej Bony w bibliotece hr. Branickich w Wilanowie, str. LI.
Tenże, O obrazie Matki Boskiej częstochowskiej, str. LI.
- Wdowiszewski Zygmunt**, Kilka słów o portrecie Kazimierza margr. brandenburskiego; pendzla Hansa z Kulmbachu w Starej Pinakotece w Monachjum, str. LV (fig. 52).
-



DRUKARNIA UNIwersYTETU Jagiellońskiego pod zarządem J. Filipowskiego
w Krakowie.