

POLSKA AKADEMIA UMIEJĘTNOŚCI

PRACE  
KOMISJI HISTORII SZTUKI

TOM VIII — ZESZYT II

(Adolf Szyszko-Bohusz: Studia nad katedrą wawelską;  
Tadeusz Mańkowski: Prace Schlütera w Wilanowie; Władysław Tatarkiewicz: Dwa baroki, krakowski i wileński;  
Adam Bochnak: Julian Pagaczewski 1874—1940; Adam Bochnak: Józef Muczkowski 1860—1943; Tadeusz Mańkowski: Zygmunt Batowski 1876—1944; Sprawozdania z posiedzeń za lata 1938, 1939 i 1945).

BI-12

KRAKÓW MCMXLVI

NAKŁADEM POLSKIEJ AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI  
Z ZASIŁKIEM PAŃSTWOWEGO INSTYTUTU HISTORII SZTUKI  
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNIACH GEBETHNERA I WOLFFA  
WARSZAWA—KRAKÓW—ŁÓDŹ—POZNAŃ—ZAKOPANE



---

REDAKTOR: ADAM BOCHNAK

---

---

DRUKARNIA UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO  
pod zarządem Karola Kiecia  
M-05430 — M-11665

AKC. 145/0/88



of King Ladislaus in Wiślica in the work of the historian John Długosz (XVth century). The resemblance between the head of the wooden statue and the head of the tombstone statue in the Wawel Cathedral, and at the same time the fact that Casimir was the founder of the church at Wiślica in the Gothic period, impell us to accept the sculpture from that place as a statue of the last Piast on the throne of Poland, i. e. of King Casimir the Great.

The date of our sculpture can be, though hypothetically, rather accurately determined. The *terminus post quem* is the year 1378, that is the year before which the above mentioned Prague statues were executed. The plastic decoration as well as the vaults of the church at Wiślica were made after the death of its founder namely during the reign of Louis the Great, King of Hungary and Poland this being testified by his armouries on one of the keystones of that church. It is therefore probable that the wooden figure of King Casimir was executed at that time, perhaps at the order of King Louis, being destined for the interior of the church; the stone statue's destination was the façade. Consequently the probable *terminus ad quem* would be 1382, i. e. the year of the death of King Louis. The type of the armour worn by King Casimir and the form of his crown, as seen in the statue, are not an objection to such a dating.

By comparing the wooden statue with the other existing Mediaeval portraits of King Casimir we are led to infer that all of them are idealised portraits, done after the death of the King. We leave here aside the minute representations of this King on contemporary coins and on his Great Seal. I also note that the stone statue and, by virtue of its being the model, the wooden figure from Wiślica, are quite near to the description of Długosz of the King's body and appearance.

Our sculpture is undoubtedly a local product. It valuably increases the limited number of known Polish works of art in wood of the XVth century. It is the oldest in Poland existing sculpture with a secular theme. Its artistic and monumental value is heightened by the fact that it represents the founder of the Jagellonian University, its present owner.



257017/1







ADOLF SZYSZKO-BOHUSZ

## STUDIA NAD KATEDRĄ WAWELSKĄ

### I. DRUGA KATEDRA ROMAŃSKA

Zagadnienie dotyczące dziejów i wyglądu budynku katedry na Wawelu w epoce romańskiej, zarówno tej z fundacji Bolesława Chrobrego, jak i późniejszej, z czasów Kazimierza Odnowiciela, względnie Władysława Hermana, pobudzało zawsze wyobraźnię naszych historyków i było źródłem licznych, często bardzo niefortunnych hipotez, opartych na źle zrozumianych tekstach historycznych lub wprost na niczym nie opartej fantazji.

Do pierwszych zaliczyć trzeba nieszczęśliwą hipotezę Tadeusza Wojciechowskiego, który w oparciu na źle wysnutych z zapisków kronikarskich wnioskach zidentyfikował szczupłą kaplicę św. Piotra przy wieży Srebrnych Dzwonów z katedrą fundacji Chrobrego<sup>1</sup>. Do drugich — hipotezę Mariana Gumowskiego, który postawił równie śmiałą, a jeszcze mniej, fortuną hipotezę, że pierwszą katedrą z czasów Chrobrego była rotunda św. Feliksa i Adauka<sup>2</sup>. Do rzędu hipotez zaliczyć — w imię bezstronności — należy również hipotezę moją<sup>3</sup>, według której prowizorycznym budynkiem katedry Chrobrowskiej był drewniany kościół, później znany pod wezwaniem św. Michała, trwałym zaś, z kamienia zbudowanym — bazylika o trzech nawach i transepcie z trzema apsydami, z kryptą pod prezbiterium, ogrzewana w latach 1906—18 pod zachodnim skrzydłem zamku królewskiego, w najbliższym sąsiedztwie obecnego skarbcza katedralnego (fig. 1).

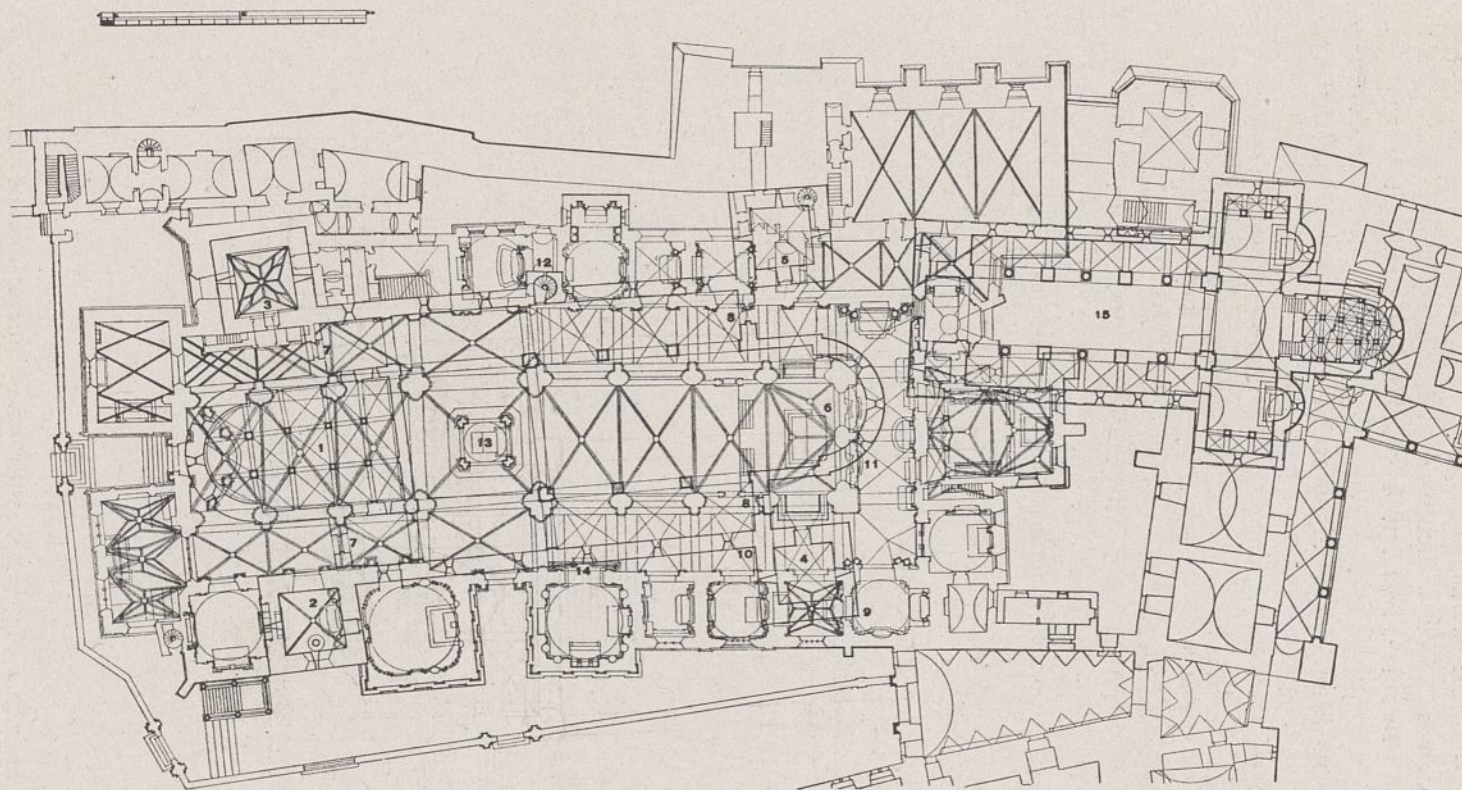
Zadaniem niniejszej rozprawy jest zbadanie pozostałości po drugiej z rzędu katedrze, zbudowanej w miejscu, które zajmuje obecna katedra gotycka, w postaci znacznie obszernej niż katedra Chrobrego bazyliki romańskiej o dwu chórach, trzech względnie czterech wieżach i obszernej krypcie, która dotrwała do naszych czasów. Zbadanie struktury tej drugiej z rzędu katedry krakowskiej umożliwił mi fakt wyrestaurowania krypty marsz. J. Piłsudskiego, w dolnej części wieży Srebrnych Dzwonów.

Dzięki zrozumieniu ważności tego zagadnienia przez Komitet Budowy Krypty Marszałka udało się nie tylko doprowadzić do odpowiedniego wyglądu kryptę św. Leonarda, ale równocześnie przeprowadzić wyczerpujące poszukiwania w kierunku zbadania pierwotnej postaci zachodniej części katedry, której częścią była owa krypta.

---

<sup>1</sup> Wojciechowski T., *Kościół katedralny w Krakowie*, Kraków 1900, s. 130 i 147.    <sup>2</sup> Gumowski M., *Katedry wawelskie* (Przegląd Powszechny 1919), oraz tenże, *Problemy wawelskie* (tamże 1926).    <sup>3</sup> Szyszko-Bohusz A., *Ż historii romańskiego Wawelu* (Roczn. Krak. XIX).





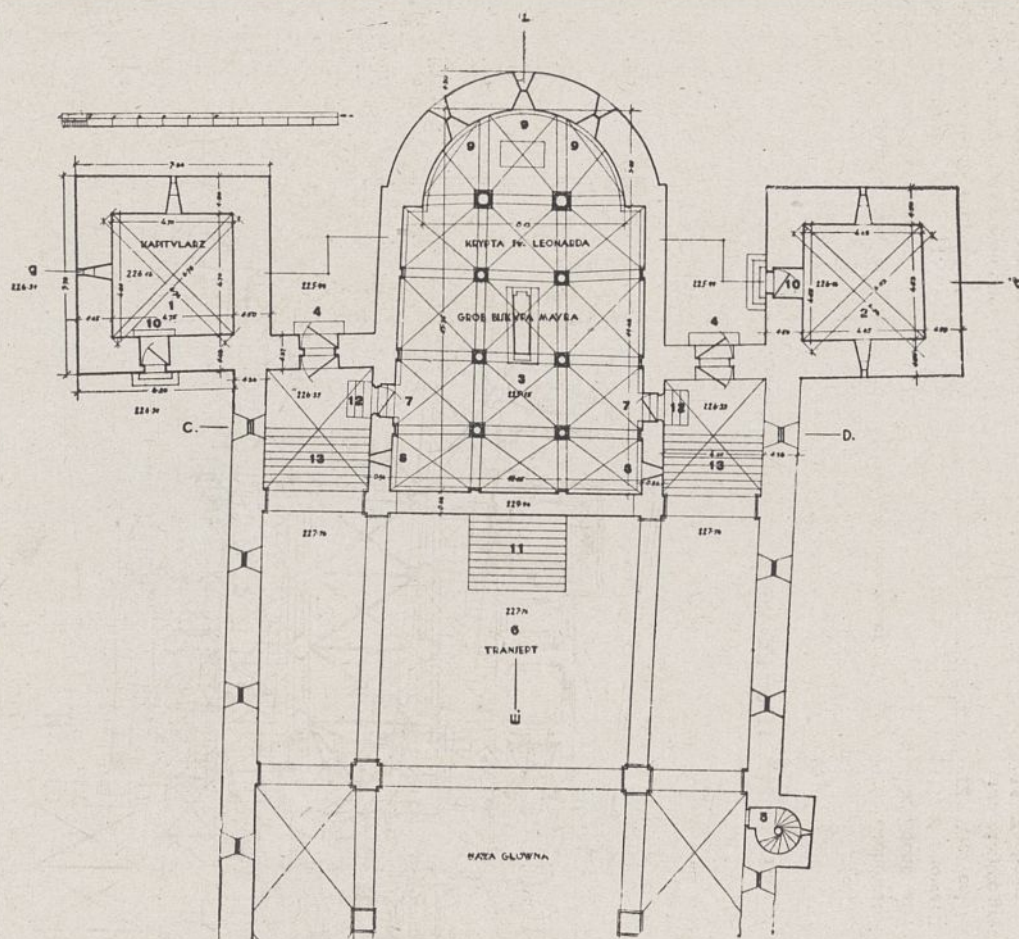
1. Kraków, katedra, kościoły XI—XII wieku w rzucie obecnej katedry.

*Rys. A. Szyszko-Bohusz.*

- |   |  |
|---|--|
| 1. Krypta św. Leonarda; nad nią prezbiterium II katedry romańskiej. | 9. Zachowany narożnik południowo-wschodniej wieży romańskiej.                      |
| 2. Wieża Srebrnych Dzwonów.   | 10. Zachowany szczytek muru romańskiego.   |
| 3. Wieża Zegarowa.  | 11. Zachowana reszta muru apsydy.  |
| 4. Reszty trzeciej wieży romańskiej.                                | 12. Wieżyczka schodów romańskich.  |
| 5. Miejsce czwartej wieży romańskiej.                               | 13. Miejsce grobu św. Stanisława.  |
| 6. Apsyda wschodnia II katedry romańskiej.                          | 14. Zachowany kierunek muru romańskiej katedry II w podziemiach katedry gotyckiej. |
| 7. Wejścia zachodnie do II katedry romańskiej.                      | 15. Katedra romańska I.  |
| 8. Wejścia wschodnie do II katedry romańskiej.                      |  |



Żałować pozostaje, że w swoim czasie, przy restaurowaniu katedry w latach 1895—1900, nie przeprowadzono równie wyczerpujących badań części wschodniej. Dziś badania te były



2. Kraków, katedra Władysława Hermana, rekonstrukcja rzutu części zachodniej.

Rys. A. Szyszko-Bohusz.

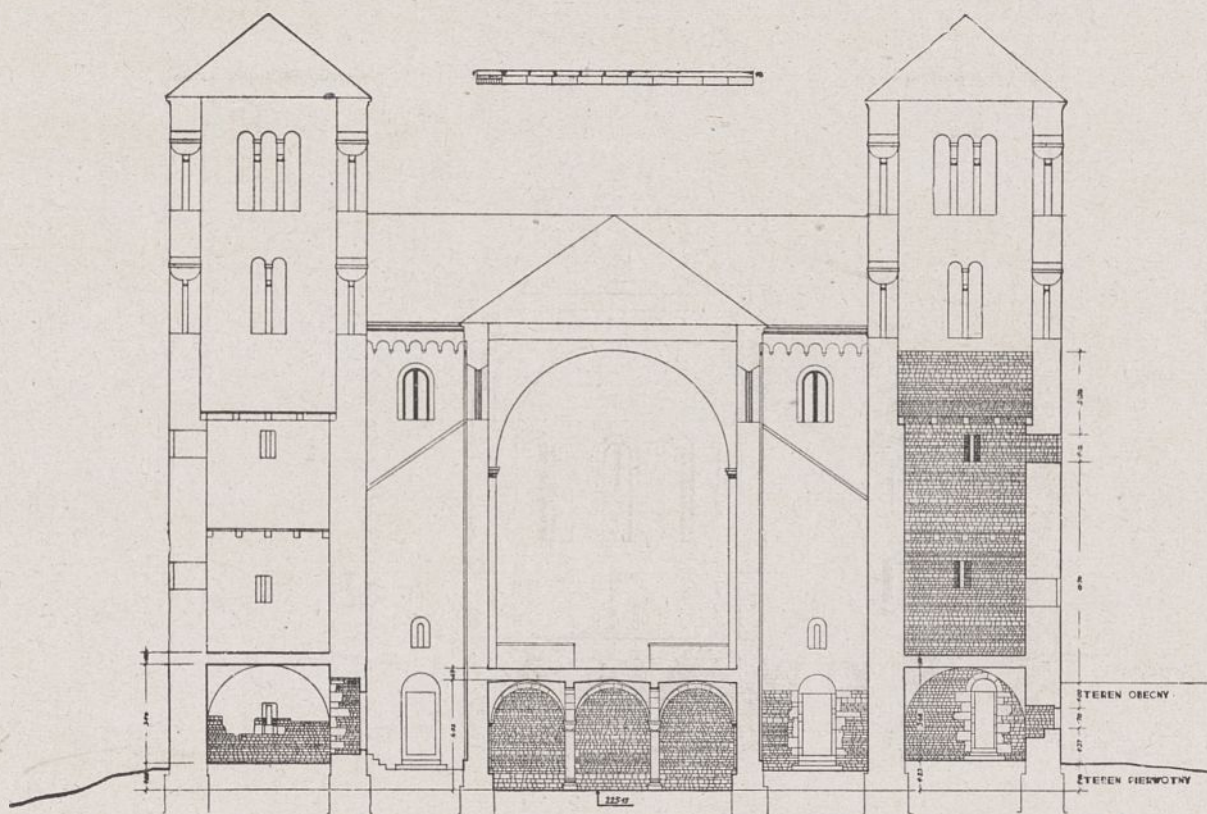
- |  |  |
|--|--|
| 1. Wieża Srebrnych Dzwonów (południowo-zachodnia). | 7. Wejścia do krypty.                          |
| 2. Wieża północno-zachodnia.                       | 8. Okienka do krypty.                          |
| 3. Krypta św. Leonarda.                            | 9. Okna w absydzie krypty.                     |
| 4. Wejścia główne zachodnie.                       | 10. Wejścia do wież.                           |
| 5. Schodki romańskie na strych kościoła.           | 11. Schody wejścia do prezbiterium nad kryptą. |
| 6. Środek katedry romańskiej.                      | 12. Schody zejść do krypty.                    |
|  | 13. Schody wejść do transeptu.                 |

oczywiście tak dalece utrudnione, że nie mogły przynieść nic poza ustaleniem kilku punktów zaczepnych.

Punktem wyjścia dla odtworzenia nie tylko rzutu, ale i w dużej mierze bryły zachodniej części katedry jest zachowana w nienaruszonym prawie stanie krypta św. Leonarda. W szeregu rzutów (fig. 13, 14, 19, 20, 21, 24) dają jej dzieje w okresie od w. XII do XX i stopniowe jej przeobrażenia, od stanu pierwotnego do dzisiejszej szaty, po odnowieniu w r. 1938. Historia tych 800 lat jej istnienia da się łatwo odtworzyć: w pierwotnym swym założeniu krypta zajmowała



dolną część apsydy zachodniej i przylegającego do niej prostokąta, usytuowanego pomiędzy dwiema zachodnimi wieżami katedry. Dzięki temu, że stanowiła ona pewną odrębną całość, oraz wskutek podniesienia terenu przylegającego do katedry o przeszło 4 metry, krypta zachowała się w całości i została włączona w zrąb gotyckiej budowy, jako jej część podziemna. Plan jej pierwotny przedstawiał się jak następuje (fig. 2): prostokąt zbliżony do kwadratu



3. Kraków, katedra Władysława Hermana, przekrój przez linię A—B.

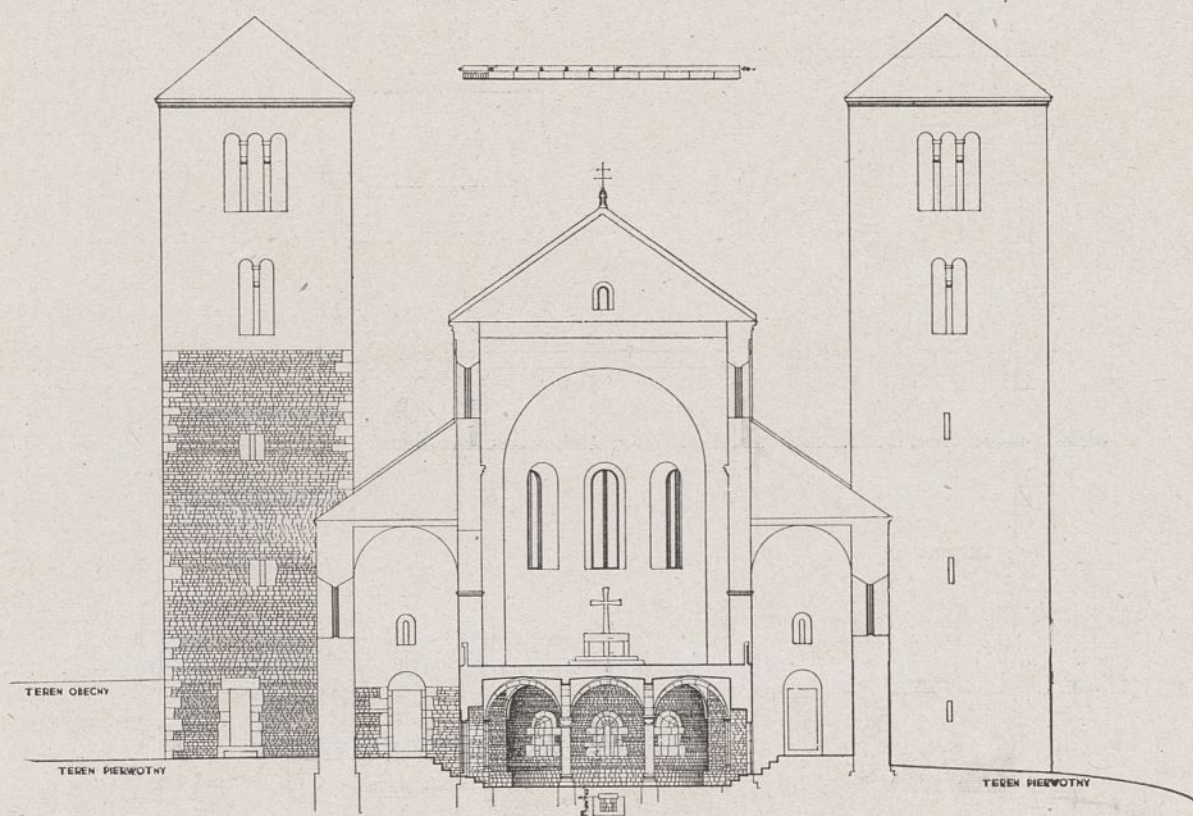
Rys. A. Szyszko-Bohusz.

(10,05 × 11,48), uzupełniony od zachodu półkolem o promieniu około 4,06 m, podzielono na trzy nawy przez ustawienie w dwu szeregach 8 słupów o bazach i głowicach romańskich. Słupom tym odpowiada 8 pilastrów przyściennych. Powstaje w ten sposób 15 pół sklepień krzyżowych.

Podobny system z identycznie tym samym podziałem i tą samą ilością słupów i pół sklepiennych mieliśmy w katedrze I, w krypcie pod prezbiterium, zwróconej półkolem apsydy na wschód. Pod tym względem nasza krypta jest jakgdyby jej kopią w większej prawie dwukrotnie edycji z tą różnicą, że miejsce półkolumn przyściennych zajęły pilastry, i z tą różnicą, że krypta katedry I była dziełem jednolitym, gdy krypta św. Leonarda zdradza na pierwszy rzut oka kompozycję niejednolitą i jakgdyby kompilację z resztek jakichś, pochodzących z pozostałości po innej, zburzonej w międzyczasie budowl. Dość spojrzeć na różnorodność typów kolumn, ich wymiarów, typów kapiteli i baz, niezwiązanie wysokości pilastrów przyściennych z wysokością kolumn itd.



Podaję mimo woli, że mamy tu do czynienia z kolumnami z nawy głównej katedry I, użytymi do budowy krypty katedry II (fig. 6). Chcąc sobie dokładnie zdać sprawę z ukształtowania bryły katedry II należy uprzytomnić sobie, że posadzka jej krypty (kota 225,15 nad poziomem morza, fig. 3) leżała poniżej otaczającego katedrę II terenu zewnętrznego tylko o jeden metr, gdy dzisiaj leży poniżej dzisiejszego terenu około 4—4,50 metra.



4. Kraków, katedra Władysława Hermana, przekrój przez linię C—D.

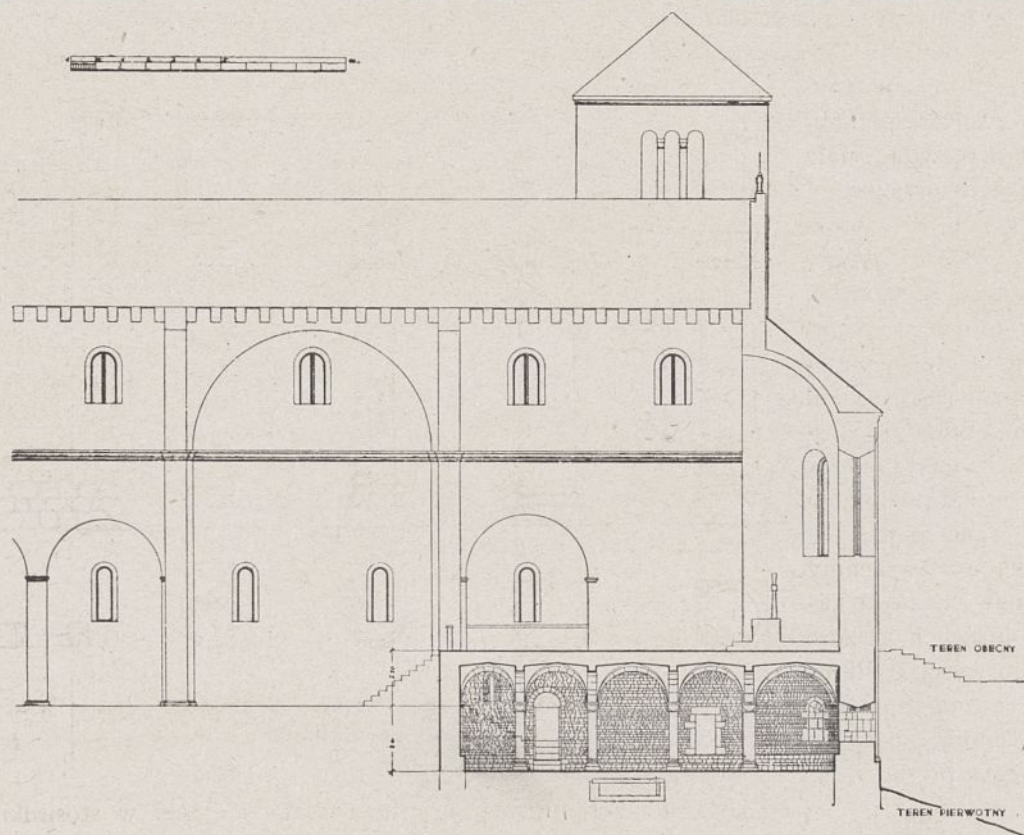
Rys. A. Szyszko-Bohusz.

Jeszcze lepiej zdamy sobie sprawę z tego przez porównanie poziomów posadzki nawy głównej, która w katedrze II znajdowała się o 2,60 wyżej niż posadzka krypty, a o 2,20 niżej aniżeli obecna posadzka nawy głównej katedry gotyckiej.

Jeśli wnikiemy w te miary, będziemy mogli uprzytomnić sobie, że krypta w swym pierwotnym założeniu nie była bynajmniej kaplicą podziemną w tym stopniu, co obecnie. Pograżona w ziemi o 1 metr w stosunku do powierzchni wzgórza na południe od katedry, od strony zachodniej, w okolicy obecnego zachodniego wejścia do katedry była ona nawet wzniesiona swą posadzką ponad poziom gruntu co najmniej o 0,50 metra; toteż od zachodu miała normalne oświetlenie za pomocą trzech wąskich, dwustronnie rozglifionych, półkolem górą zamkniętych okien romańskich, zaopatrzonych w kraty (fig. 7). Dwa inne mniejsze, o jednostronnym rozglifieniu okienka, również w półkole zamknięte od góry (fig. 8), zapożyły światła z naw bocznych od południa i północy, we wschodniej części krypty.



Dwa wejścia prowadziły do krypty z naw bocznych katedry od południa i północy, do drugiego przeszła naw krypty. Obydwa mają prostokątny otwór  $0,97 \times 2,20$  m, zawarty w nyzie drzwiowej o prostych gładkich, w półkole górą zasklepionych (fig. 9 i 10). Oprofilowanie z dwóch wałków uzupełnia w wejściu południowym nadproże z parą rzeźbionych prymitywnie bazyliżków czy gryfów. Północne wejście nie zachowało swego nadproża.



5. Kraków, katedra Władysława Hermana, przekrój przez linię E—F.

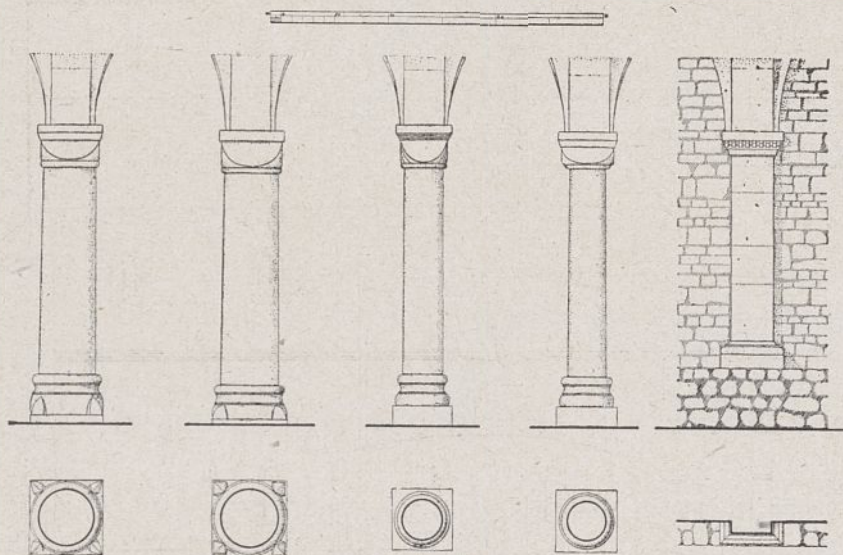
Rys. A. Szyszko-Bohusz.

Dekorację wnętrza uzupełniają kostkowe kapitele trzech różnych typów, bazy słupów o charakterze zbarbaryzowanych korynckich dwóch wałków i żłobka pomiędzy nimi w dwóch typach — z żabkami narożnymi i bez nich, oraz zupełnie odmienne w stylu bazy tokańskie i kapitele o szachownicowym ornamentem — pilastrów przyściennych. Te ostatnie stoją na rodzaju cokół (fig. 6), obiegającego w wysokości  $0,55$  m wszystkie ściany krypty dookoła, o odsadźce szerokości koło  $0,25$  m. Cokół ten wmurowano dość niechlujnie, ze źle obrobionego i nie-dopasowanego wapienia, gdy reszta murów ponad odsadzką cokółu, składa się z dobrze spawanych kostek typowego muru romańskiego o warstwach rozmaitej wysokości (od  $0,10$  do  $0,20$  m) wapiennych kamieni od szpica obrobionych. Wszystkie części architektoniczne wnętrza, a więc bazy, kolumny, kapitele, pilastry, obramienia drzwiowe i okienne, nadproża drzwiowe i gurdy sklepienne, wykonano z piaskowca, podobnie jak w katedrze I. Pola sklepienne są z dzikiego kamienia wapiennego. Sklepienia, a może i ściany — tego ostatniego dla braku śladów dawnej wyprawy stwierdzić nie mogłem — wyprawiono wyprawą wa-



pienną. Posadzka była w jednolitej wysokości, jak to już wyżej podałem, 225,15 m nad poziomem morza. Góra abakusów kapiteli 2,70—2,75 m od posadzki, szczyt sklepień krzyżowych około 4,30 m od posadzki krypty. Dwa ostatnie słupy zachodnie, późniejsze w swym charakterze (żabki u baz), mają grubsze wymiary, a mianowicie średnica ich wynosi 0,53 m, wobec 0,37 m innych słupów, a 0,40 m szerokości pilastrów. Grubość murów krypty, a zapewne również i górnej części kościoła, wynosiła od 0,86 do 0,94 m w części prostokątnej, zaś 1,50 m w części półkolistej. To pozwala nam stwierdzić, że część prostokątna w kościele była pokryta płaskim drewnianym pulapem, gdy część półkolista, czyli apsyda, miała sklepienie konchowe.

Wychodząc dawnymi wejściami z krypty do wnętrza kościoła po pięciu stopniach, dostajemy się na rodzaj podestu położonego o 1,20 m wyżej niż posadzka krypty, czyli na poziomie 226,35 m nad poziomem morza, skąd pod prostym kątem zwracamy się do naw bocznych katedry, leżących jeszcze o 1,40 m wyżej, czyli na poziomie 227,76 m nad



6. Kraków, katedra Władysława Hermana, kolumny i pilaster w krypcie św. Leonarda.

Rys. A. Szyszko-Bohusz.

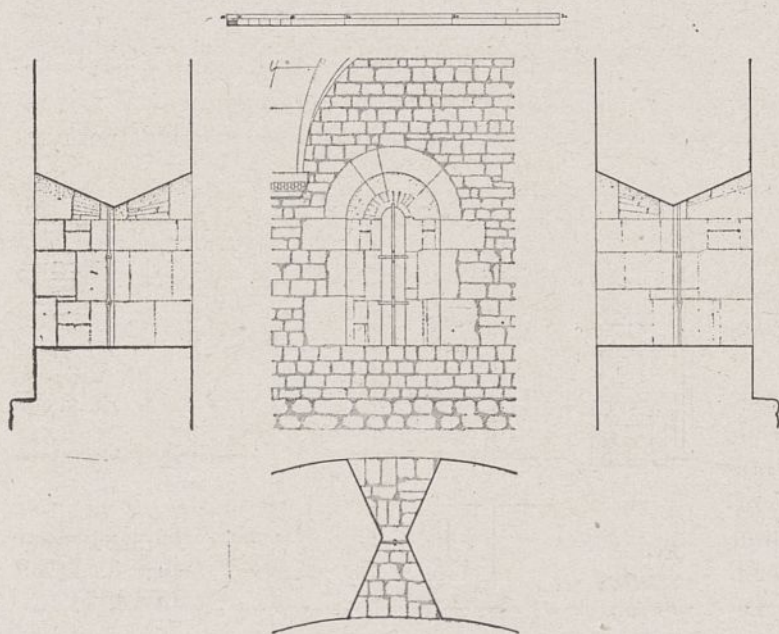
stąd zaś na podniesioną o 2,20 m (229,96 m) posadzkę części kościoła nad kryptą, części tworzącej w stosunku do reszty kościoła coś w rodzaju bardzo uroczystego prezbiterium czy kaplicy, wzniesionej i tym samym odciętej od reszty wnętrza nie tylko architektonicznie, lecz i hierarchicznie (fig. 5).

Z obu stron krypty i tego, że tak powiem, prezbiterium w chórze zachodnim położonego, flankuje całe założenie para zupełnie identycznych w planie wież, południowej, stanowiącej dziś dolną część wieży tzw. Srebrnych Dzwonów, i północnej, zachowanej w murach fundamentowych obecnej wieży Zegarowej. Obydwie mają identyczne prawie wymiary: południowa wewnątrz mierzy 4,70—4,75 × 4,70—4,80 m, północna 4,68—4,85 × 4,55 m, grubość murów w obu wieżach 1,50 m. Wieża południowa ma wejście z zewnątrz od wschodu w postaci nieoprofilowanego otworu prostokątnego 0,80 × 2,30 w nyży o prostych gładkich, półkolem u góry zasklepionej (fig. 11), północna taki sam otwór drzwiowy od południa. Oba wnętrza posiadają ponadto każde dwa identyczne otwory okienne o charakterze strzelnic, zamkniętych kratką żelazną: południowa wieża od południa i zachodu, północna od wschodu i zachodu. Oba wnętrza mają posadzki w tej samej wysokości około 116,16 m, sklepienia krzyżowe o identycznej z kryptą technice na wysokości 3,68 m od posadzki. Technika murów, sklepień i otworów okiennych i drzwiowych identyczna jak w krypcie.

W murach zachodnich, zamykających nawy boczne (fig. 2), mających grubość 1,37 m, we wnękach głębokich pomiędzy zewnętrznymi murami wież i prezbiterium, jako zakoń-



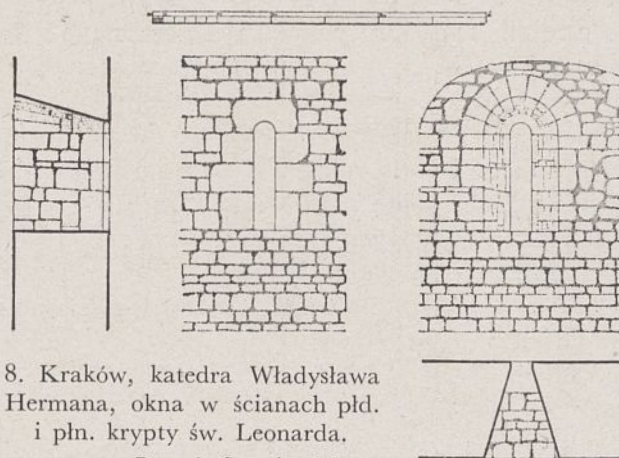
czenie tych wnęk, tkwią dwa wejścia do wnętrza kościoła. Dobrze i w całości zachowane południowe pozwala zdać sobie sprawę z wyglądu obu, — w północnym brak górnej partii, zniszczonej przy późniejszych przeróbkach. Układ tych drzwi



7. Kraków, katedra Władysława Hermana, okno w apsydzie krypty św. Leonarda. Rys. A. Szyszko-Bohusz.

na zewnątrz i do wnętrza kościoła otwierane, i w konsekwencji otwór prostokątny  $1,15 \times 2,37$  m ma rozglifienia na obie strony — na zewnątrz i do wewnątrz. W wejściu południowym zachowały się dwie pary haków do zawias, kute w żelazie, osadzone obok węgaru północnego, i otwory kwadratowe do zapierania wejścia belką od wewnątrz (fig. 12). Wejścia te prowadzą z terenu zewnętrznego, leżącego w tym miejscu na wysokości około 226 m nad poziomem morza, na podesty wewnętrzne przed wejściami do krypty, o których wyżej mówiłem (poziom 226,35), a stąd bądź to w prostej linii do naw bocznych na poziom 227,67 m, bądź też pod prostym kątem skracając do krypty na poziom 225,15 m. Były to wejścia do wnętrza kościoła jedyne w zachodniej połowie katedry, gdyż w bocznych nawach, położonych o przeszło 1,40 m powyżej otaczającego terenu, trudno było spodziewać się jakiegoś bezpośredniego wejścia z zewnątrz.

Wieża południowo-zachodnia, której wygląd zewnętrzny może być miarodajny dla wieży północno-zachodniej, jeśli nie dla obu wschodnich, zachowała się w swym wątku kamiennym romańskim do wysokości 16,30 m nad pierwotny teren (fig. 4). Mamy tutaj jeszcze dwie pełne kondygnacje wewnątrz, oświetlonych małymi otworami strzelnicowymi, wysokimi na około 1,12 m, szerokimi na 0,12—0,15 m, o rozglifieniach wyłącznie tylko na boki i do wnętrza, górą poziomo zamkniętych. Górna część wież nadmurowanych cegłą o dużym późnomańskim lub wczesnogotyckim wymiarze miała zapewne jeszcze ze dwie kondygnacje przeźroczy i mieściła dzwony.



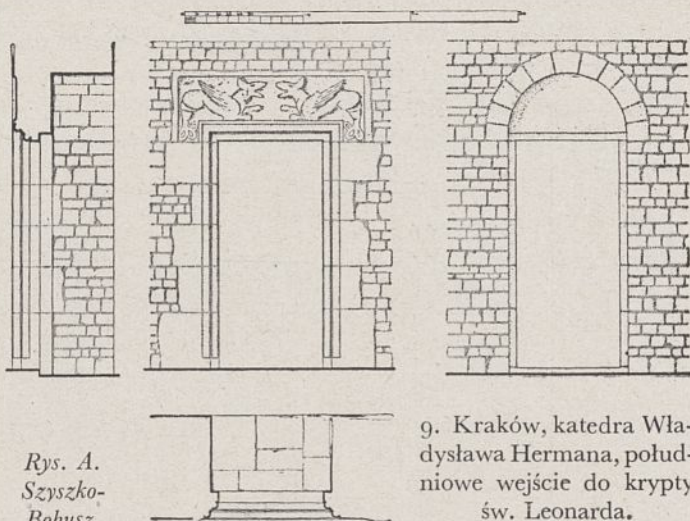
8. Kraków, katedra Władysława Hermana, okna w ścianach płd. i półn. krypty św. Leonarda. Rys. A. Szyszko-Bohusz.



Dalsze losy historyczne tej części katedry II (fig. 13) dadzą się z zupełną pewnością wysledzić i w rysunkach ustalić.

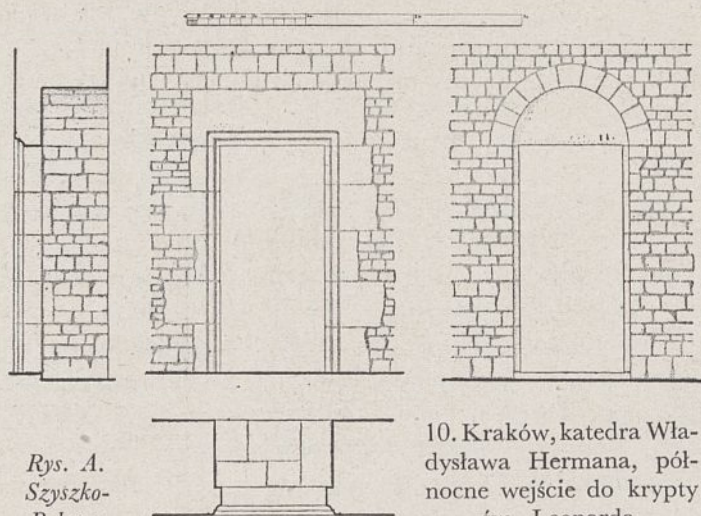
Tak więc w połowie w. XIII (fig. 14), w związku z podniesieniem się terenu wzgórza zamkowego co najmniej o 1 metr, skasowano oba wejścia do naw bocznych od zachodu pro-

wadzące. Podniesienie terenu spowodowało zasypanie tych drzwi o jakieś 0,75 m, względnie zagrażało zalaniem wnętrza krypty przez wody opadowe. Zresztą podniesienie terenu o 1 metr pozwalało już na wykonanie wejścia po dwóch stopniach z zewnątrz wprost do wnętrza kościoła. Wobec tego, niezawodnie wzamian za skasowane oba wejścia od zachodu, wykonano dwa portale od południa i północy, może w transepcie katedry. W każdym razie zamurowano oba wejścia zachodnie, przestrzeń pomiędzy wieżą południową a kryptą włączono do kościoła, tworząc rodzaj zakrystii, połączonej z kryptą drzwiami *ad hoc* wyburzonymi i na wzór innych poprzednio opisanych ukształtowanymi. Skasowano również oba pierwotne wejścia do krypty od południa i północy,



Rys. A.  
Szyszkobohusz.

9. Kraków, katedra Władysława Hermana, południowe wejście do krypty św. Leonarda.



Rys. A.  
Szyszkobohusz.

10. Kraków, katedra Władysława Hermana, północne wejście do krypty św. Leonarda.

zamurowując je i zasypując wejścia do nich w nawach bocznych do wysokości posadzki w reszcie kościoła. Na całej tej przestrzeni naw ułożono wówczas posadzkę z kwadratowej cegły wytłaczanej w różne wzory i polewanej, tworzące skośnie ułożone kwadraty około  $0,90 \times 0,90$  m z 36 kwadracików wzorzystych, przerywane pasami z gładkich cegiełek (fig. 15—18).

Wobec skasowania dawnych wejść do krypty wyburzono nowe dwa otwory ostrołukowe, obmurowane cegłą, położone po obu stronach schodów z transeptu do prezbiterium. Może stało się to równo-

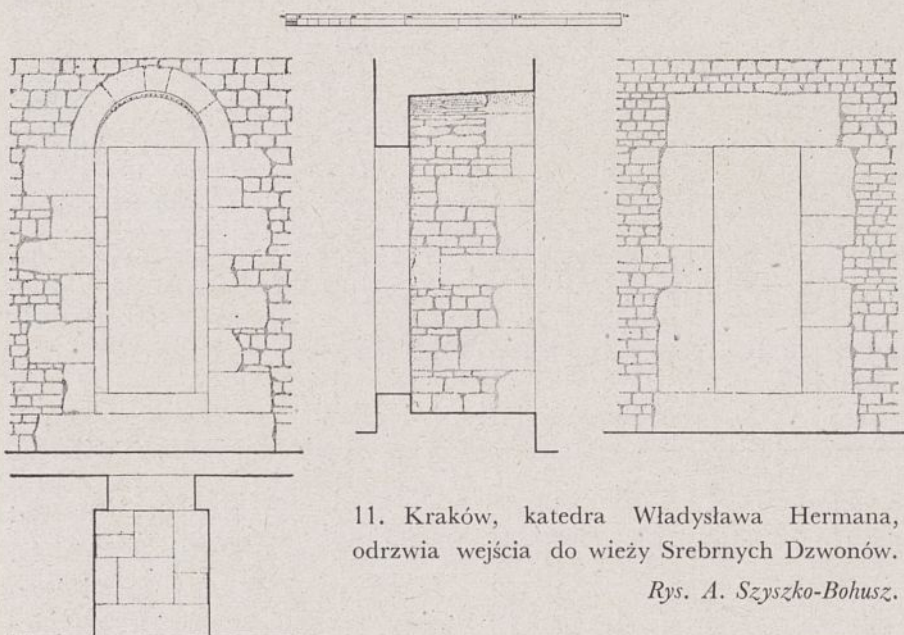
cześnie z nadbudową wież, którą również można śmiało datować na połowę w. XIII<sup>1</sup>. Wszystkie te zmiany unaocznia, jeśli chodzi o zachodnią część katedry II, fig. 14, gdzie partie wyburzone oznaczono kropkowaniem, partie zaś domurowane, kreskowaniem. Część

<sup>1</sup> Długosz J., *Catalogus Episcoporum Cracoviensium* (Opera omnia I, s. 400): biskup Wisław *tres turres ecclesiae b. Venceslai erexit et plumbo textit*.



posadzki znalezioną przy przekopywaniu gruzu pod posadzką obecnej północnej nawy bocznej zaznaczono drobnym kratkowaniem. Rysunek ten uzupełniono ponadto dobudówkami dwu kaplic przy obu wieżach: kaplicy św. Mikołaja od północy i św. Piotra od południa, do tej jednak kwestii znalazło się zbyt mało danych, by sprawę jako tako wiernie zrekonstruować. Z kaplicy św. Piotra (romańskiej) nie pozostało nic, z kaplicy zaś św. Mikołaja jedynie część łuku arkady, łączącej ją z wnętrzem nawy bocznej północnej nad zasypianym północnym wejściem krypty.

Budowa gotyckiej katedry, jak to wskazuje fig. 19, zmieniła dużo w jednolitej dotychczas bądź co bądź koncepcji romańskiej. Przede wszystkim teren otaczający podniósł się do



11. Kraków, katedra Władysława Hermana, odrzwia wejścia do wieży Srebrnych Dzwonów.

Rys. A. Szyszko-Bohusz.

obecnej wysokości. Poziom naw podniósł się o przeszło dwa metry do wysokości dawnego poziomu prezbiterium nad kryptą. Romańskie mury — i to tylko częściowo — zachowały się jedynie do tego poziomu, wyjątkowo mury wieży południowej jeszcze o kilkanaście metrów wyżej. Wnętrze krypty zniekształcone zostało przez wprowadzenie fundamentów pod ciężkie fi-

lary międzynawowe. Znikły obydwaj wejścia do krypty w ścianie wschodniej, pojawiło się nowe — w apsydzie od zachodu. Okna w apsydzie uległy zamurowaniu wskutek dobudowy obu frontowych kaplic w w. XV i wykonania głównego wejścia od zachodu. Wieża północna utonęła w murach nowej, znacznie większej wieży Zegarowej.

W w. XVI i XVII (fig. 20) mało zmieniono w tej części katedry. W krypcie zamurowano szereg trumien Kmitów w przestrzeni między dwoma filarowymi fundamentami gotyckimi od południa. Na miejscu kaplicy św. Piotra stanęła kaplica Wazów. W w. XVIII i XIX (fig. 21) nastąpiły dalsze zmiany: wewnątrz półkola krypty pojawiły się dwa nowe ceglane filary—fundamenty pod słupy marmurowe, dźwigające chór muzyczny zbudowany w r. 1758<sup>1</sup>. Kryptę po zaadaptowaniu na grób dla Sobieskiego połączono z dalszymi kryptami grobowymi przez wyburzenie w r. 1873 drzwi, trafem w tym mniej więcej miejscu, gdzie było dawne romańskie wejście południowe do krypty. Wydobyto wówczas fragment nadproża tego wejścia z bazyliżkiem, nie wiedząc, że niszczy się tak szacowny zabytek. Nie zdawał sobie z tego sprawy nawet T. Wojciechowski<sup>2</sup>, uważając rzeźbę za fragment romański, użyty przy budowie gotyckiej. Na szczęście pozostawiono nietkniętą część dolną profilowanego węgara tych drzwi (fig. 22). Wnętrze wieży południowej zabudowano fundamen-

<sup>1</sup> Wojciechowski *o. c.* s. 105.

<sup>2</sup> Tamże, s. 169 i 199.

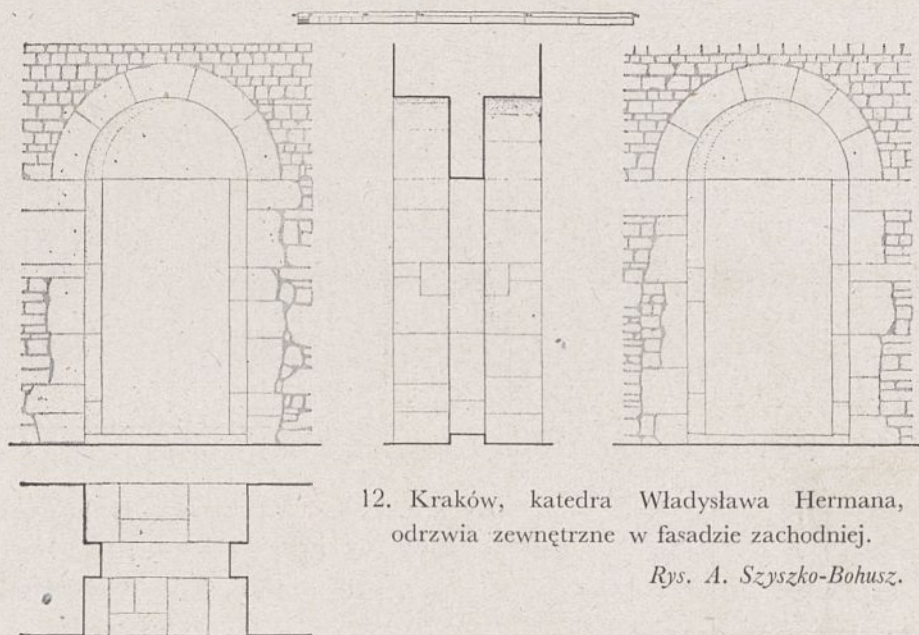


tem pod marmurowy ołtarz w kaplicy Szafranców. Wnętrze krypty zniekształcono dodatkowo, wprowadzając dwa poziomy posadzki: jeden pierwotny w nawie środkowej, drugi wyższy o 0,40 m, w nawach bocznych. W apsydzie ustawiono ołtarzyk św. Leonarda w postaci pseudoromańskiej mensy, w rozszerzone okienko środkowe wprawiono witraż wyobrażający tegoż świętego, posadzkę pokryto obskurnymi płytkami ceramicznymi (fig. 23). Przestrzeni pod posadzką — wbrew zapewnieniom Żebrowskiego — nie zbadano, gdyż nie natrafiono nie tylko na grób biskupa Maura z r. 1118, ale i na inne szczątki tam pogrzebanych ludzi.

Ostatnia restauracja, przeprowadzona przeze mnie w r. 1938, oraz zaadaptowanie dołu wieży południowej na kryptę marszałka J. Piłsudskiego dały możliwość zbadania wszystkich dostępnych przy tych

robotach murów.

Rezultatem tego jest wyżej opisana historia tych murów. Jeśli zaś chodzi o architektoniczne ukształtowanie wnętrza, roboty te pozwoliły na uchylenie bodaj najgorszych błędów poprzednio dokonanych. Jeśli chodzi o samą kryptę św. Leonarda (fig. 24—26), w pierwszym rzędzie ułożono kamienną posadzkę w pierwotnym poziomie. Zamurowano wejście w apsydzie, pochodzące jeszcze z w. XIV, natomiast wprowadzono obydwa pierwotne; otwarto wszystkie okna w ilości pięciu, oświetlając ukrytym w nich światłem wnętrze krypty. Zaznaczono odpowiednim napisem miejsce grobu biskupa Maura. Wyburzono z późniejszych dodatków wszystko to, co ze względów konstrukcyjnych wyburzyć się dało, a więc oba fundamenty pod słupy chóru muzycznego, podwieszając te słupy na specjalnej stalowej konstrukcji, ukrytej w grubości sklepienia krypty, schówek na trumny Kmitów pomiędzy dwoma południowymi filarami i zamurowanie ostrołukowego wejścia do krypty z połowy w. XIII. Stopień pod ołtarz św. Leonarda pokryto starą posadzką romańską według wzoru odnalezionego w nawie bocznej romańskiej katedry, zwentylowano całość. Zejście nowe prowadzi przez kaplicę ks. Czartoryskich w dole wieży Zegarowej i pod łukiem kaplicy św. Mikołaja z jego gotycką polichromią. Dawne nadproże z bazyliżkiem, pochodzące z południowego wejścia do krypty, wobec niemożliwości użycia go w tym miejscu, zużytkowano nad nowym wejściem do krypty, pod łukiem kaplicy św. Mikołaja (fig. 24, nr 1). W przedsionku przed północnym wejściem do krypty, w trzech czwartych zachowanym (resztę zniszczyła w w. XIV budowa podmurowania pod fundament filaru międzynawowego), wmurowano tablicę grobową kanonika z XV wieku, pochodzącą z lapidarium katedralnego, obok zaś umieszczono popiersie z alabastru, znalezione w podmurowaniu z w. XVIII

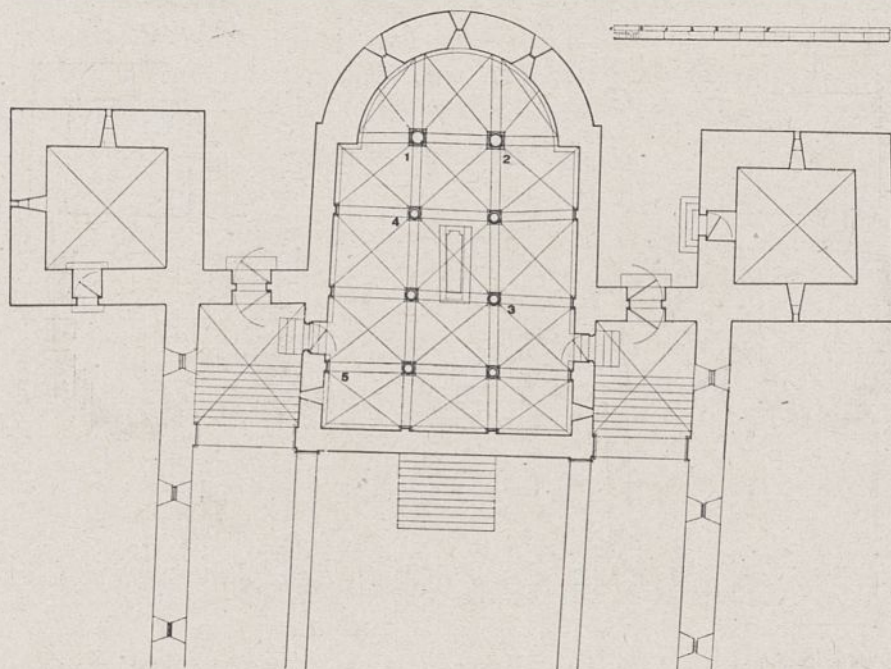


12. Kraków, katedra Władysława Hermana, odrzwia zewnętrzne w fasadzie zachodniej.

Rys. A. Szyszko-Bohusz.



pod pomnik Ankwicza. Wnętrze przyziomu wieży południowej wróciło do swego pierwotnego stanu przez wyburzenie dodanych w w. XVIII fundamentów pod ołtarz i przymurówek. Otwarto dawne zejście do wieży od wschodu, otwarto również dawne drzwi zewnętrzne do katedry — obecnie wejście do krypty Batorego. Dobudowano nowy przedsionek do krypty J. Piłsudskiego, ukrywając go pod poziomem cmentarza katedralnego. Jedynym grzechem



13. Kraków, katedra Władysława Hermana, krypta św. Leonarda, rzut poziomy, stan I, wiek XII. *Rys. A. Szyszko-Bohusz.*

1, 2. Słupy grubsze w krypcie.  
3, 4. Typy słupów smuklejszych. } patrz fig. 6.  
5. Pilaster przyścienny.

wobec murów romańskich jest wyburzenie otworu łączącego przedsionek z kryptą marszałka (fig. 24, nr 13).

W ten sposób przedstawia się długa, bo przeszło osiemsetletnia historia murów katedry II, zachowanej we fragmentach do naszych czasów. Żal ogarnia, że nie było żadnej sposobności zbadania reszty jej murów. Niepowrotnie — przynajmniej na razie — minęła sposobność, jaka nasuwała się w latach 1895-1900, gdy przy robotach restauracyjnych, przeprowadzonych przez

Sławomira Odrzywolskiego, można było zbadać wszystko pod gotycką posadzką kościoła. Dziś możemy zbadać tylko to, co w skąpych śladach pozostało w grobach królewskich, względnie w odosobnionych grobach pod kaplicami lub ambitem. Jednak i tutaj znalazło się kilka bodaj fragmentów dawnego planu katedry II, dających pewne punkty zaczepne do zrekonstruowania jej rzutu poziomego.

O takich fragmentach, jak krypta św. Leonarda, a więc dających pojęcie o rozwiązaniu przestrzennym, oczywiście próżno tu marzyć. Do tych dalszych resztek dawnej katedry romańskiej zaliczyć trzeba trzy następujące fragmenty:

1. W grobie pod kaplicą biskupa Grota, pod wezwaniem św. Jana Ewangelisty (fig. 1, nr 9), w środku zachodniej ściany grobu znalazł się narożnik południowo-wschodni wieży, odpowiadający narożnikowi wieży Srebrnych Dzwonów. Fundament drugiego narożnika tejże wieży, północno-wschodniego, znajduje się obok w grobach królewskich. Przekraczamy go idąc do ostatniej komory grobów, w której stoją obecnie trumny królów z domu saskiego. Wynikałoby z tego, po wrysowaniu tej wieży w rzut katedry, że oś jej nie odpowiada osi katedry gotyckiej, lecz odchyła się bardziej ku północy. Że tak było, wskazuje fragment następujący:



2. W grobach królewskich, w miejscu bezpośrednio pod wejściem do kaplicy Zygmunto-wskiej, przy przebijaniu przejścia do krypty Zygmunta I (pod kaplicą Zygmunto-wską) dla połączenia jej z grobami królewskimi, natrafiłem w przekroju muru fundamentowego na lico zewnętrzne dawnego muru nawy bocznej romańskiej (fig. 1, nr 14). Lico zachowało się na przestrzeni

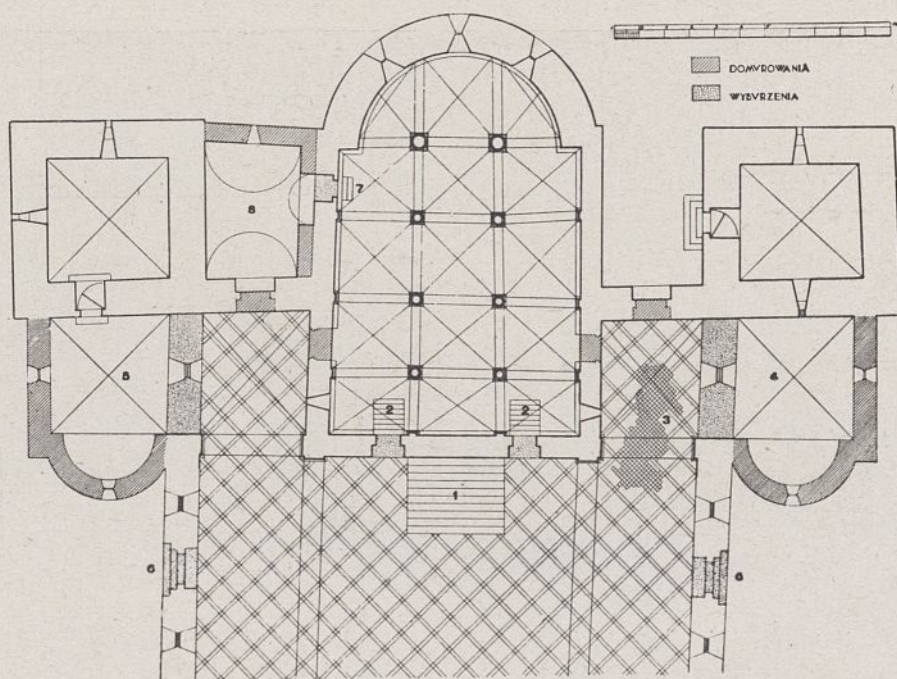
czterech metrów — dotyka do niego od południa fundament gotycki pod zewnętrzny mur nawy bocznej gotyckiej. Lico idzie ściśle w przedłużeniu zachowanej przy krypcie św. Leonarda i przy wieży Srebrnych Dzwonów części tego muru nawy bocznej i w tej samej grubości 1,36 m, jak wyżej wymieniony mur romańskiej nawy bocznej (fig. 1, nr 10).

3. Gruby, zaokrąglony mur fundamentowy w grobie za wielkim ołtarzem, pod epita-fium króla Jana So-bieskiego, wskazu-je granicę kościoła romańskiego od wschodu, prawdopodobnie apsydę jego chóru wschod-niego (fig. 1, nr 11).

Nie zdołałem odnaleźć w gmatwaniu późniejszych murów i przeróbek śladów czwartej wieży, która powinna była stać w okolicy obecnej dzwonnicy Zygmunto-wskiej. Może tkwi ona w jej fundamentach, podobnie jak druga wieża zachodnia w fundamentach wieży Ze-garowej. Może stała symetrycznie do trzech innych, na południe od dzwonnicy Zygmun-to-wskiej, — a w takim razie zniszczona została przy budowie gotyckiej katedry. Natomiast pozostałością dawnej katedry romańskiej jest wieżyczka klatki schodów kręconych przy pół-nocnej ścianie transeptu (fig. 1, nr 12) — jedyny dowód, że transept taki istniał w tym sa-mym miejscu w katedrze romańskiej. Było to jedyne wejście na strychny nad nawą główną i transeptem, podobnie, jak nim jest obecnie.

W ten oto sposób wyczerpaliśmy przegląd wszystkich danych, które nam o wyglądzie katedry II świadczyć mogą. Spróbujemy zrobić syntezę tych danych.

A więc katedra II była bazyliką dość dużych wymiarów, długości około 56 m, szerokości w nawach około 23 m, o dwóch chórach i trzech lub czterech wieżach. Przy zachodnim



14. Kraków, katedra Władysława Hermana, krypta św. Leonarda, rzut poziomy, stan II, wiek XIII. Rys. A. Szyszko-Bohusz.

- |  |                                 |
|--|---------------------------------|
| 1. Schody prowadzące do prezb. nad kryptą. | 5. Kaplica św. Piotra.          |
| 2. Nowe zejścia do krypty.                 | 6. Boczne wejścia w transepcie. |
| 3. Reszty posadzki romańskiej z w. XIII.   | 7. Wejście do zakrystyki.       |
| 4. Kaplica św. Mikołaja.                   | 8. Zakrystyka z w. XIII.        |



chórze był transept, pod chórem zachodnim krypta. Apsydy chórów, przyziom wież i cała krypta, a może i nawy boczne, były sklepione krzyżowo, reszta, tzn. prezbiterium, nawa główna i transept, pokryte płaskim stropem drewnianym. Wysokość nawy głównej nie przekraczała zapewne 16 m od posadzki pod pułap, wysokość naw bocznych 8 m (fig. 2—5).



15. Kraków, katedra Władysława Hermana, posadzka z w. XIII w północnej nawie bocznej.

*Fot. A. Engelman, Kraków.*

W porównaniu ze zwykłym schematem dwuwieżowej romańskiej katedry z transeptem, prezbiterium i trzema apsydami na wschód zwróconymi uderzają nas w naszej katedrze II pewne — nazwijmy to — anomalie, a więc:

1. Zastosowanie układu dwuchórowego;

2. umieszczenie krypty pod chórem zachodnim, transeptu zaś przed nim, co wskazywałoby na wywyższenie tego chóru pod wzglę-

dem hierarchii, a w konsekwencji niezwykle zorientowanie kościoła ku zachodowi;

3. ciekawe usytuowanie wież w stosunku do korpusu kościoła;

4. usytuowanie wejść pomiędzy wieżami i chórem.

Założenie dwuchórowe tłumaczono u nas różnie. Rzadkie w naszych stosunkach, przeważnie motywowano urządzeniem empory panującego w apsydzie zachodniej. W rzeczywistości założenie dwuchórowe w w. IX—XII nie było niczym rzadkiem, zwłaszcza w Niemczech, gdzie w większych kościołach Nadrenii na przykład było zupełnie normalnym zjawiskiem. Wynikało ono zasadniczo z podwójnego wezwania, pod którym kościół zbudowano.

Plan kościoła dwuchórowego jest jakgdyby zlepkiem dwóch planów kościołów — jednego z ołtarzem poświęconym patronowi miejscowemu, drugiego z ołtarzem głównym, zorientowanego w przeciwnym kierunku. W ten sposób jakgdyby unikano wątpliwości, czy orientować kościół na wschód, czy na zachód, bo kwestia ta nasuwała pewne wątpliwości. Zwykle — nie było to jednak regułą w owych czasach — wschodni chór był chórem głównym. Tu stał ołtarz główny, bezpośrednio przed nim znajdował się transept, a pod nim krypta; często jednak, jak np. w katedrze w Bambergu, głównym chórem był właśnie chór zachodni z ołtarzem św. Piotra, może w myśl tradycji, wprowadzonej przez budowę bazyliki św. Piotra w Rzymie, orientowanej na zachód.



Zwyczaj budowania dwóch chórów wyprowadzają historycy z Centuli, klasztoru benedyktynów w St. Riquier koło Abeville pod Amiens, gdzie około r. 800 zbudowano kościół o dwóch chórach: wschodnim z ołtarzem św. Richariususa i zachodnim z ołtarzem pod starym wezwaniem Salwatora. W dwuchórowym kościele klasztoru benedyktynów w Fuldzie około



16. Kraków, katedra Władysława Hermana, płyty z posadzki z w XIII.

*Fot. A. Engelman, Kraków.*

r. 820 umieszczono w zachodnim chórze ołtarz św. Bonifacego, we wschodnim Salwatora. Plan klasztoru benedyktynów w St. Gallen, sporządzony około r. 820, daje nam również przykład dwuchórowego założenia kościoła: chór wschodni z ołtarzami N. P. Marii, św. Galla i św. Pawła, zachodni zaś z ołtarzem św. Piotra, przeniesionym z dawniejszego kościółka klasztorowego. W pierwszej również połowie w. IX buduje się nowy kościół katedralny w Kolonii, jako bazylika dwuchórowa; wschodni chór główny zawierał ołtarz N. P. Marii, zachodni zaś św. Piotra, jako dotychczasowego patrona diecezji. Wypadki takie, związane z budową nowej katedry obok zniszczonej dawnej, nie były rzadkością, a wówczas regułą prawie było poświęcanie jednego z chórów dawnemu patronowi, drugiego zaś nowemu.

W naszym wypadku rzecz też nie miała się inaczej. Wszak katedra I była równocześnie kościołem klasztorowym benedyktynów, których siedziba dopiero w w. XII przeniesioną została do Tyńca. Kościół benedyktynów w Tyńcu do dzisiaj ma za patronów apostołów Piotra i Pawła. Czy nie wskazywałoby to również na tych samych patronów katedry? A jeśli tak, to chyba nie jest wykluczone, że w katedrze II jeden z chórów poświęcono Salwatorowi, i św. Wacławowi, drugi zaś św. Piotrowi i Pawłowi. W każdym razie chór zachodni katedry II, podniesiony w swym znaczeniu bodaj architektonicznym, a tym samym i hierarchicznym



przez umieszczenie pod nim krypty, a przed nim transeptu, był chórem głównym, właściwym prezbiterium kościoła, *sancta sanctorum*, aczkolwiek zawdzięczał to może tylko tradycyjnemu przywiązaniu do tych świętych apostołów. Tu był środek katedry II i — aż do chwili zniszczenia romańskiej budowy katedry II oraz wybudowania nowej gotyckiej — nie mogło być inaczej. A i po wybudowaniu katedry gotyckiej w połowie w. XIV nie wiele się zmieniło. Wprawdzie ołtarz św. Piotra i Pawła znalazł się w nowo odbudowanej kaplicy św. Piotra



17. Kraków, katedra Władysława Hermana, szczegół posadzki z w. XIII. Fot. A. Engelman, Kraków.

(miejsce której w w. XVII zajęła kaplica Wazów), lecz środek kościoła przed dawnym chórem zachodnim pozostał bez zmiany — w transepcie gotyckim, który zajął miejsce transeptu romańskiego. Chór zachodni zniknął, ustępując miejsca wejściu zachodniemu, chór wschodni stał się chórem jedynym, a więc prezbiterium katedry.

Oczywiście hipoteza ta wyklucza zupełnie hipotezę T. Wojciechowskiego o rzekomym środku katedry I w kaplicy św. Piotra na wschód od wieży Srebrnych Dzwonów. Żadnych śladów jakiegokolwiek starszej budowy przy tej wieży nie znalazłem. Mur południowy w podziemiu kaplicy św. Piotra, uważany przez Wojciechowskiego za mur starszy niż mur wieży Srebrnych Dzwonów, „a więc starszy od wszystkiego co jest w katedrze II najstarszego”<sup>1</sup> — jest zwykłym murem

fundamentowym późnoromańskiej kaplicy, z natury rzeczy bardziej prymitywnym, niż mur romański z kostek wapienia. Lecz w owej epoce prymitywność techniki nie jest bynajmniej dowodem głębszej starości. Teoria Wojciechowskiego nie da się utrzymać.

Jak jednak wygląda moja teoria w świetle dat kronikarskich, dotyczących grobów biskupich, a zwłaszcza grobu św. Stanisława, na których właśnie oparł swe mylne rozumowania Wojciechowski?

Pierwsza katedra fundacji Chrobrego nie istniała nigdy w tym miejscu, gdzie w w. XIII stanęła kaplica św. Piotra, tzn. na wschód od wieży Srebrnych Dzwonów. Mógł nią być niezawodnie tylko ten dość obszerny kościół, którego reszty (transept, prezbiterium, trzy apsydy i krypta) zachowały się na wschód od obecnej katedry, pod skrzydłem zachodnim zamku. Nie tworzył on nigdy, jak to niektórzy przypuszczają, jakiejś całości z kryptą św. Leonarda, czyli nigdy nie był częścią składową katedry II, gdyż w tym wypadku katedra II miałaby

<sup>1</sup> Wojciechowski *o. c.* s. 130 i 147.



długości około 100 m i rzut dziwnie pokręcony. Przeciwnie, stwierdzić to należy z naciskiem, stanowił on niezależną całość architektoniczną, otoczoną własnym murem cmentarnym, i jeśli był związany z czymkolwiek, to raczej z romańskimi zabudowaniami świeckimi lub klaszternymi, położonymi na jego tyłach. Jeśli więc prawdę zawiera ustęp Długosza<sup>1</sup> pod r. 1089, że biskup Lambert przeniósł ciało św. Stanisława ze Skalki do katedry na Wawelu, to dotyczyć to mogło jedynie katedry I, a więc, moim zdaniem, owego romańskiego kościoła na wschód od obecnej katedry stojącego. Tutaj *in ecclesiae medio nobilem tumbam auro et gemmis adornatam fabricavit*. Ustawił ją w środku kościoła, a więc w kwadracie przecięcia nawy z transeptem, lub — co się wydaje prawdopodobniejsze — w krypcie. Nie wątpię, że tu było właśnie miejsce spoczynku wielu innych biskupów krakowskich, poprzedników Lamberta, a może i szeregu innych, zanim poświęcono katedrę II i tam prochy ich przeniesiono.

Druga wzmianka u Długosza<sup>2</sup>, że ciało św. Stanisława pogrzebano w kaplicy św. Piotra — *altare ss. Petri et Pauli App. habet capellam propriam versus meridiem positam in qua ... sanctissimi quondam Cracoviensis praesulis Stanislai ossa e Rupella translata in sarcophago saxeo, quod etiam in diem hodiernum cernitur, quiescebant* —, odnosi się już do następnego faktu, przeniesienia ciała świętego



18. Kraków, katedra Władysława Hermana, szczegół posadzki z w. XIII. Fot. A. Engelman, Kraków.

z pierwszej katedry do drugiej, co stać się mogło już po wybudowaniu kaplicy św. Piotra, a więc w początku w. XIII. Jeśli stało się wcześniej, to nie ma mowy o przeniesieniu ciała gdzie indziej, jak tylko w obręb murów katedry II, czyli wówczas musielibyśmy przyjąć hipotezę o istnieniu innej romańskiej kaplicy św. Piotra — może w chórze zachodnim — poświęconej na groby dla książąt Kościoła. Miejscem tych grobów mogła być także krypta św. Leonarda, na środku której pochowany został biskup Maur w r. 1118.

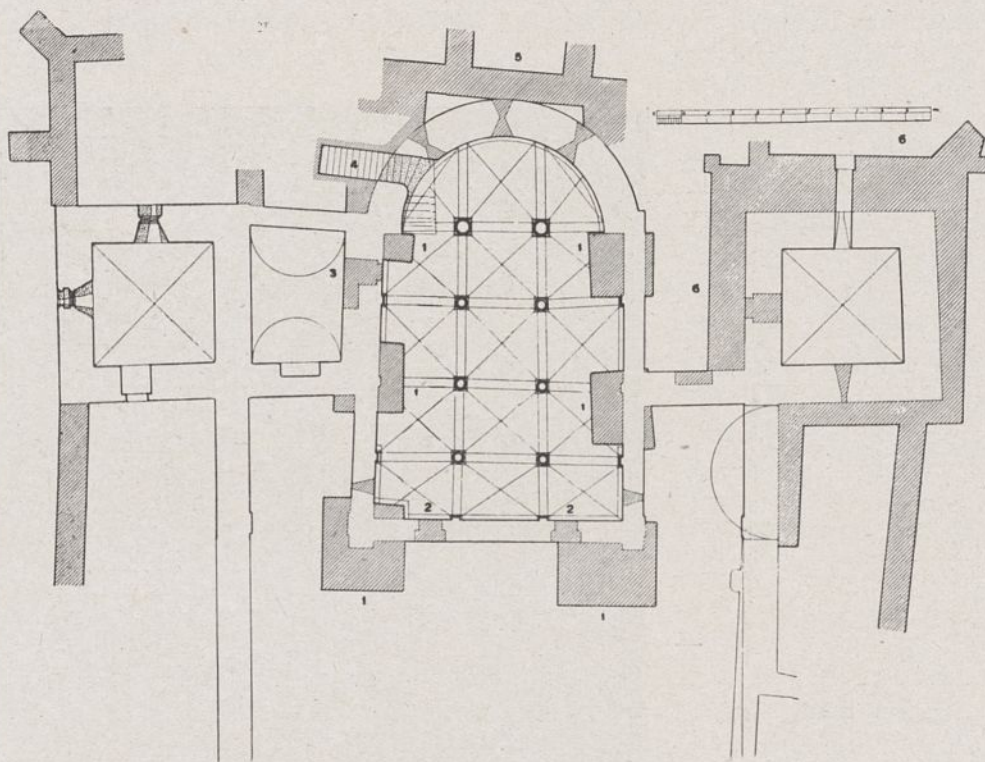
Trudno dziś powiedzieć, która alternatywa jest słuszniejsza. W każdym bądź razie połączenie obu faktów: przeniesienia prochów ze Skalki na Wawel i przeniesienia ich z katedry I do katedry II spowodowało niefortunną hipotezę Wojciechowskiego o środku katedry I w kaplicy św. Piotra, przybudowanej do katedry II. Po kanonizacji św. Stanisława przeniesiono jego zwłoki w r. 1254 na środek katedry II, a więc w kwadrat przecięcia nawy z transeptem,

<sup>1</sup> Długosz, *Hist. Pol.* I (Opera omnia X, s. 398).

<sup>2</sup> Długosz, *Liber beneficiorum* I (Opera omnia VII, s. 233).



gdzie na ołtarzu spoczywają do dzisiaj w środku katedry III, gotyckiej. Obie dobudowane w ciągu w. XIII kaplice — św. Piotra przy wieży południowej i św. Mikołaja przy wieży północnej —, otwarte półkolistymi arkadami do wnętrza katedry, obrano na miejsce okazy-



19. Kraków, katedra Władysława Hermana, krypta św. Leonarda, rzut poziomy, stan III, wiek XIV i XV. *Rys. A. Szyszko-Bohusz.*

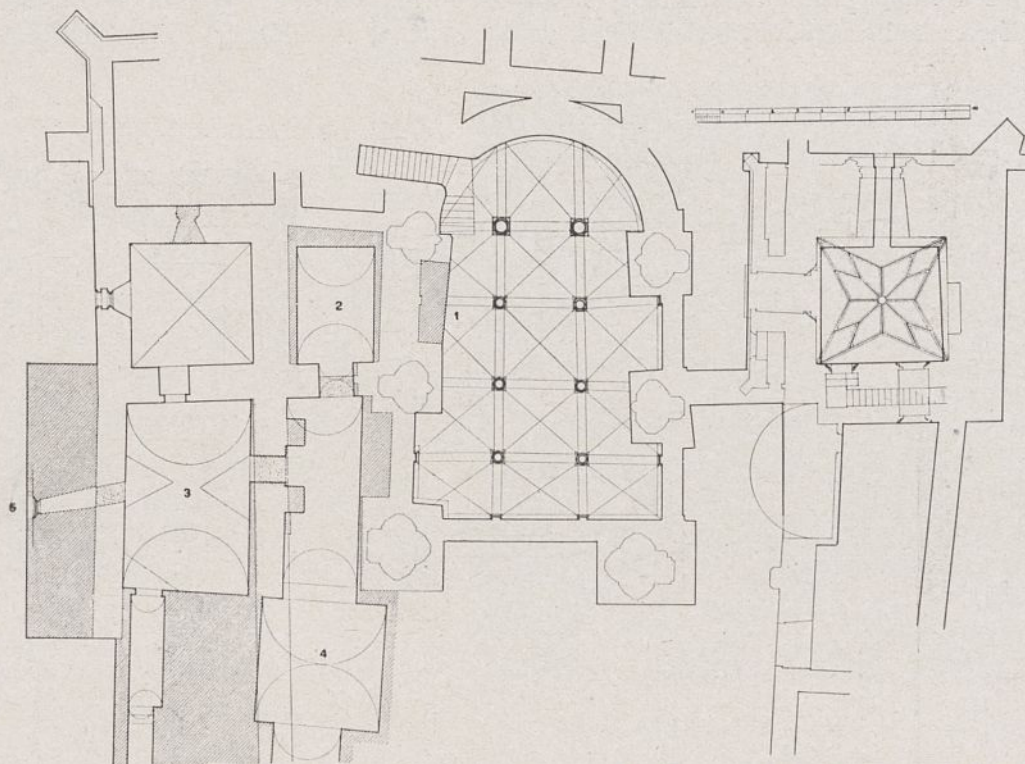
- |   |   |
|---|---|
| 1. Fundamenty pod gotyckie filary międzynawowe. | 4. Nowe zejście do krypty.                          |
| 2. Zamurowanie wejść do krypty z w. XIII.       | 5. Zamurowanie okien przez fundamenty kaplic front. |
| 3. Zamurowanie wejścia do zakrystyki z w. XIII. | 6. Mury gotyckie wieży Zegarowej.                   |

wania relikwii ręki i głowy świętego. Uszanowane tradycją w katedrze III, aczkolwiek gotyckie już kaplice, miały inne poziomy i inaczej do naw gotyckich się otwierały.

Sprawa krypty pod zachodnim chórem została już wyżej poruszona, ile że fakt jej umieszczenia pod tym chórem spowodował orientację kościoła na zachód. Pozostaje sprawę krypty omówić bardziej szczegółowo, gdyż jest to jedyna część wnętrza katedry II zachowana w całości i dająca pewne podstawy do ustalenia wpływów stylowych, jakie przy budowie katedry II oddziaływały. Jak zauważyłem już na początku, rzut krypty katedry II powtarza w dwa razy większej skali rzut krypty katedry I. Ustawienie w całej przestrzeni dwóch rzędów po cztery kolumny, traktowanie kwadratu łącznie z półkolem apsydy jako całości, pokrycie całej przestrzeni krzyżowymi sklepieniami bez żeber, związanie kolumn płaskimi nieprofilowanymi gurtami, zastosowanie baz attyckich i kostkowych kapiteli, trzonów kolumn z entazą, oświetlenie apsydy trzema oknami — wszystko to jest wspólne dla obu krypt. Różnice polegają na wymiarach przede wszystkim, a następnie na rozcłonkowaniu ścian krypty,



które w katedrze I mają podział na wnęki, podzielone półkolumnami przyściennymi, w katedrze zaś II gładkie ściany dzieli na pola szereg pilastrów o kapitelach odmiennych w charakterze od kapiteli kolumn. W apsydzie krypty katedry II brak tego podziału, — gurty



20. Kraków, katedra na Wawelu, krypta św. Leonarda, rzut poziomy, stan IV, wiek XVI i XVII.

Rys. A. Szyszko-Bohusz.

- |                              |                      |
|------------------------------|----------------------|
| 1. Miejsce grobów Barzych.   | 3. Krypta Wazów.     |
| 2. Krypta Batorego.          | 4. Groby królewskie. |
| 5. Fundamenty kaplicy Wazów. |                      |

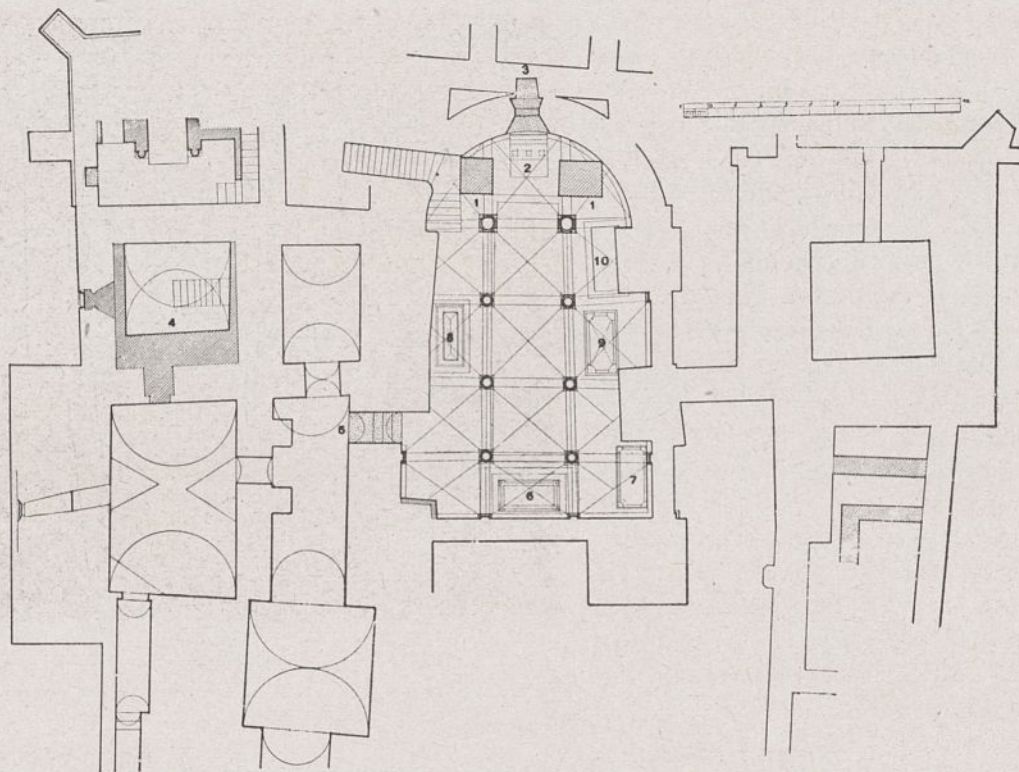
wspierają się wprost na kapitelach, grających rolę wsporników sklepiennych. Wejścia do krypty katedry I prowadziły wprost z transeptu, równoległe do osi podłużnej kościoła, gdy w krypcie katedry II — z boków, równoległe do poprzecznej osi katedry. I nareszcie różnica ostatnia: jeden ze słupów krypty katedry I miał trzon bardzo ozdobnie rzeźbiony, gdy w krypcie II żadnej dekoracji rzeźbiarskiej trzony nie posiadają, natomiast niektóre mają guzy nieobrobionych partii kamienia, służące do dźwigania tych monolitów przy pomocy nałożonych, opasujących trzon sznurów. Ponadto dwa zachodnie słupy krypty II mają w bazach narożne szpony, tak typowe dla baz w. XII i XIII, nie spotykane w bazach w. XI.

Wymiary krypty I wynoszą: szerokość 5,15 m, długość 7,40 m, wysokość 3 m, wymiary zaś krypty II: szerokość 10,05 m, długość 15,35 m, wysokość 4,32 m. Wysokość słupa krypty I wraz z bazą i kapitelem 2,25 m, słupa zaś krypty II — 2,80 m. Jak widzimy, poza wymiarami i niektórymi niezbyt ważnymi szczegółami, analogia uderzająca. Można by sądzić, że katedrę II wybudowali bądź ci sami majstrowie, którzy stawiali katedrę I, bądź też maj-



strowie pracujący na podstawie praktyki, uzyskanej przy budowie katedry I i posługujący się tradycją z poprzedniej budowy uzyskaną. Ale skąd przyszła do nas tradycja podobnych założeń do budowy krypty katedry I?

Już opisując pozostałości katedry I wskazałem na analogię z podobnymi założeniami kościołów saskich, a zwłaszcza ich krypt, w katedrach w Naumburgu i Merseburgu. Ana-



21. Kraków, katedra Władysława Hermana, krypta św. Leonarda, rzut poziomy, stan V, wiek XVIII i XIX.

Rys. A. Szyszko-Bohusz.

- |   |   |
|---|---|
| 1. Fundamenty filarów pod chór muzyczny.    | 6. Sarkofag Jana Sobieskiego.           |
| 2. Ołtarz św. Leonarda.                     | 7. Sarkofag Marii Kazimiery.            |
| 3. Okienko do krypty.                       | 8. Sarkofag Michała Wiśniowieckiego.    |
| 4. Krypta pod wieżą Srebrnych Dzwonów.      | 9. Sarkofag Tadeusza Kościuszki.        |
| 5. Połączenie krypty z grobami królewskimi. | 10. Sarkofag ks. Józefa Poniatowskiego. |

logie są uderzające. Różnice polegają w wymiarach krypt i w ilości kolumn. Najważniejszy motyw — traktowanie całej powierzchni krypty, zarówno kwadratu pod prezbiterium, jak i półkola pod apsydą, jako jednej nierozdzielnej całości, podzielonej na trzy nawy, — jest wszędzie ten sam. Ale te same analogie widzimy równocześnie gdzie indziej, poza Saksonią. W Nadrenii, ściślej w Kolonii, jak i we Flandrii i Holandii, znajdziemy te same lub jeszcze ściślej analogie. Krypta św. Gereona w Kolonii 9,50 m szeroka, 16 m długa, a więc wielkości prawie identycznej z kryptą św. Leonarda w katedrze II, ma ten sam układ kolumn, tę samą ich ilość, identyczne okna w apsydzie i dwa boczne wejścia. Krypta w kościele św. Serwacego w Maastricht (prow. Limburg, w Holandii), szerokości 10,25 m, długości 16,20 m, a więc o wymiarach jeszcze bardziej zbliżonych do krypty św. Leonarda, o identycznym



układzie słupów i wejść, o identycznej ich ilości, a zapewne i cały szereg innych w tej okolicy, zniszczonych z biegiem lat, wskazuje, że tutaj właśnie należy szukać źródła pochodzenia układu architektonicznego. To samo zresztą dotyczy profili i form baz i kapiteli. Baza attycka o spłaszczonych profilach wałków i żłobków, o przesadnej zwłaszcza grubości dolnego wałka, kapitele kostkowe o prostej płycie abakusa, czasami podpartej skośnym profilem lub trzema małymi, skośnie uciekającymi płytkami, są również pochodzenia środkowo- lub zachodniemieckiego. Znajdujemy takie surowe profile w Saksonii i Nadrenii. Nieco trudniej wytłumaczyć pochodzenie innych profili, jak np. baz i kapiteli pilastrów oraz profilów odrzwi wejściowych krypty II, a to dla braku porównawczego materiału z Flandrii, prowincji Limburg w Holandii lub Nadrenii. Sądzę jednak, że i te szczegóły przy bliższym zbadaniu wykażą ten sam wpływ architektury tamtych okolic.

Skąd i jaką drogą przyszły te wpływy do nas, wyjaśnił tak dobrze T. Wojciechowski. Nie ulega wątpliwości, że przyszły one wraz z benedyktynami. Do wszystkich dowodów, jakie zgromadził Wojciechowski, jak herb kapituły krakowskiej (trzy korony), identyczny z herbem miasta Kolonii, jak wezwanie św. Gereona, zapożyczone z Kolonii zapewne wraz z relikwiami tego świętego, jak pochodzenie pierwszych naszych biskupów

z Nadrenii i Flandrii, pochodzenie biskupa krakowskiego Arona (†1059) z Kolonii, pochodzenie królowej Ryksy z okolic Kolonii, pobyt Kazimierza Mnicha w Kolonii, pochodzenie benedyktynów na Wawelu i w Tyńcu z Leodium, wezwanie św. Leonarda — patrona miasta Leodium, imiona biskupów Lamberta I, II i III, przypominające patrona katedry w Leodium, imię biskupa Baldwina, i na ostatku biskupa Maura, wskazują również na Flandrię. A przypomnijmy, że wówczas Leodium należało do metropolii kolońskiej. Dochodzi w końcu najważniejszy dowód — dwuchórowe założenie planu, nigdzie w tym czasie tak nie nadużywane, jak właśnie w Nadrenii.

Uznając trafność tych historycznych wywodów Wojciechowskiego, nie można się zgodzić na jedno: na rozbijanie budowy zachodniej części katedry II wraz z kryptą na dwa etapy: jeden sięgający czasów Kazimierza Mnicha i biskupa Arona, śladem działalności których byłyby rzekomo słupy krypty o bazach bez szponów, i drugi, sięgający czasów Władysława Hermana, owocem którego i świadkiem byłyby dwa słupy ze szponami w bazach. Sądzę, że budowa była rozpoczęta koło r. 1090—1100, a więc już po śmierci Kazimierza Mnicha i biskupa Arona. Wojciechowskiego wprowadziły w błąd archaiczne formy słupów krypty. Lecz stało się to po prostu skutkiem użycia spoliów z budowy katedry I. Słupy te dzieliły niegdyś nawy przodkowe katedry I, jak to wyrysowałem w swej rekonstrukcji. Prze-



22. Kraków, katedra Władysława Hermana, krypta św. Leonarda, spód węgara południowego wejścia do krypty.

*Fot. A. Engelman, Kraków.*



dzielone kwadratowymi filarami, mogły one być różne w swej grubości, wysokości oraz formie kapiteli i baz. Dwa zaś zachodnie, na których ciążył ciężar kamiennej mensy, stojącej w chórze zachodnim, dorobiono przy budowie katedry II na nowo, dając im modne już wówczas bazy ze szponami. Niezawodnie ta zachodnia część kościoła rzeczywiście poświęcona została za biskupa Maura, skoro tu, na środku krypty, pochowano w r. 1118 jego zwłoki w specjalnie dla niego przygotowanym grobie<sup>1</sup>. Część zaś wschodnią wzniesiono znacznie później, skoro poświęcenie jej nastąpiło dopiero w r. 1142. Jest to jeszcze jeden dowód, że



23. Kraków, Katedra Władysława Hermana, krypta św. Leonarda, widok wnętrza przed odnowieniem w r. 1938.

Fot. A. Engelman, Kraków.

chórem głównym w katedrze II był chór zachodni, gdyż trudno przypuścić, żeby zaczynano budowę od naw i uroczyście poświęcano naprzód nawy, a w 30 lat potem dopiero prezbiterium.

Rozpatrzyliśmy w ten sposób dwie anomalie planu katedry II: układ dwuchórowy i zorientowanie jej na zachód. Rozpatrzmy teraz dwie następne: usytuowanie wież i wejść do kościoła.

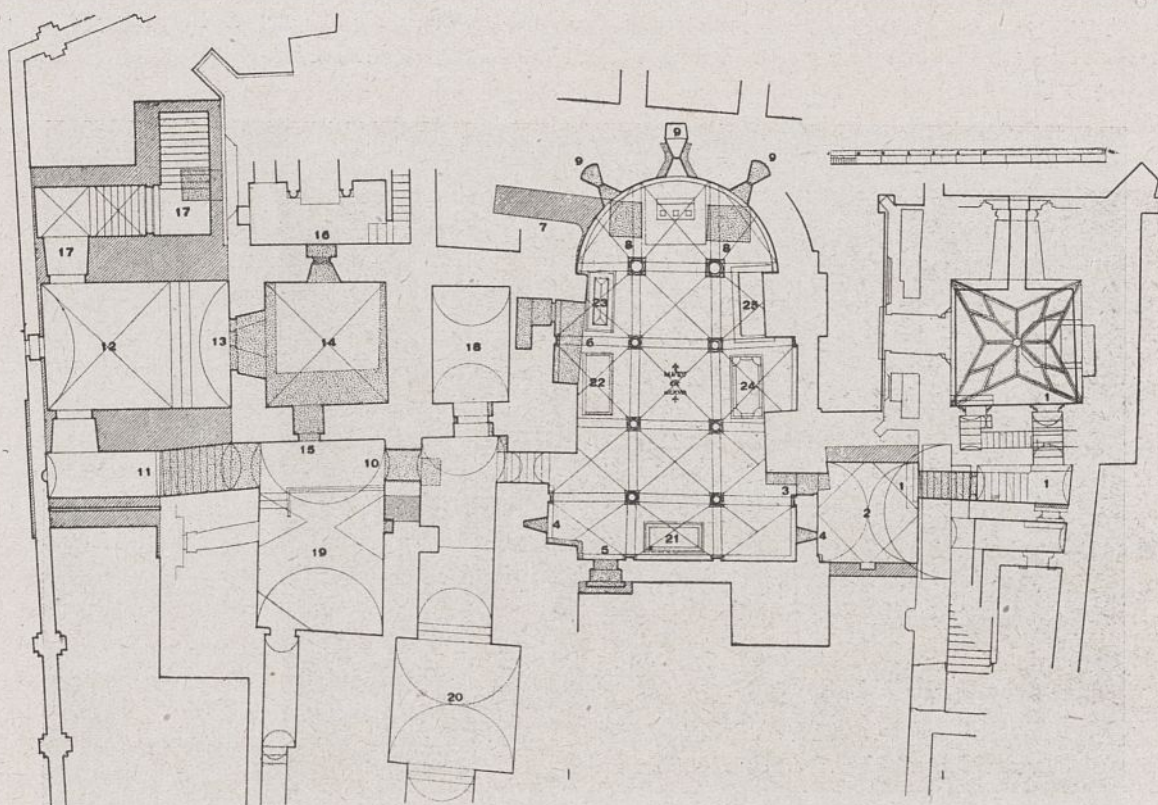
Zwyczajowo utarte zastosowanie dwóch wież dla pod-

kreślenia ważności hierarchicznej budynku kościoła katedralnego w naszym wypadku zostało zarzucone. Zbudowano, a przynajmniej zaprojektowano, cztery wieże, z których co najmniej trzy zostały wykonane. Tak przynajmniej sądzić można z notatki kronikarskiej i tyle nam mówią pozostałe reszty murów romańskich. Jest to logiczne następstwo zastosowania układu dwuchórowego. Obie wieże wschodnie stanowią całość z chórem zachodnim<sup>2</sup>, obie zachodnie z chórem wschodnim. Toteż nie ilość wież, tylko ich usytuowanie w stosunku do korpusu naw jest oryginalne i mało spotykane. Zwykły sposób zbudowania wieży kościelnej, o ile ona nie została wzniesiona całkowicie niezależnie od budynku kościelnego, sposób pospolity na południu, zwłaszcza we Włoszech, rzadki zaś na północy, a więc i u nas, polegał na tym, że przynajmniej jeden bok wieży przylegał do kościoła, często dwa boki, a czasem nawet trzy.

<sup>1</sup> Zob. Bochnak A., *Grób biskupa Maura w krypcie św. Leonarda na Wawelu* (Roczn. Krak. XXX, s. 239–48). <sup>2</sup> W tym sensie, że dwie wieże frontowe wschodnie należały kompozycyjnie wraz z wejściami do chóru na zachód zwróconego, dwie zaś zachodnie były wieżami frontowymi dla chóru wschodniego.



Wieża, dostawiona jednym bokiem do nawy bocznej, miała trzy inne boki wolne. Widzimy taki przykład w katedrze w Pecs (Pięć Kościołów), rówieśniczce naszej katedry II (fig. 27).



24. Kraków, katedra Władysława Hermana, krypta, św. Leonarda, rzut poziomy, stan VI, wiek XX.

Rys. A. Szyszko-Bohusz.

- |   |  |
|---|--|
| 1. Nowe zejście do grobów królewskich.                | 14. Krypta Piłsudskiego.                                 |
| 2. Przedśionek.                                       | 15. Otwarcie dawnego wejścia do kapitułarza romańskiego. |
| 3. Otwarcie romańskiego północnego wejścia do krypty. | 16. Otwarcie okna do kapitułarza gotyckiego.             |
| 4. Otwarcie romańskich okienek do krypty.             | 17. Wyjście z grobów królewskich.                        |
| 5. Otwarcie wejścia do krypty z w. XIII.              | 18. Krypta Batorego.                                     |
| 6. Otwarcie drzwi do zakrystyjki z w. XIII.           | 19. Krypta Wazów.  |
| 7. Zamurowanie zejścia do krypty.                     | 20. Groby królewskie.                                    |
| 8. Wyburzenie fundamentów pod filary chóru muzycz.    | 21. Sarkofag Jana Sobieskiego.                           |
| 9. Otwarcie pierwotnych okien w apsydzie krypty.      | 22. Sarkofag Michała Wiśniowieckiego.                    |
| 10. Połączenie z kryptą Wazów.                        | 23. Sarkofag Marii Kazimiery.                            |
| 11. Połączenie z kryptą Piłsudskiego.                 | 24. Sarkofag Tadeusza Kościuszki.                        |
| 12. Przedśionek przed kryptą Piłsudskiego.            | 25. Sarkofag ks. Józefa Poniatowskiego.                  |
| 13. Wejście do krypty Piłsudskiego.                   |  |

Tutaj korpus kościoła flankują cztery wieże, wysunięte przed boczne fasady kościoła na całą szerokość wieży. Przykład rzadki, przynajmniej wśród nam znanych. Podobny układ trzech wież znany był również w innej romańskiej katedrze, w Nagyvarad<sup>1</sup>, a w Szekesfehervar, sądząc z miniatur w kronikach z w. XV, potwierdzonych przez wykopaliska, usytuowanie czterech wież było podobne do naszego w katedrze II. Niestety pozostałości tej katedry zre-

<sup>1</sup> Gerevich T., *Magyarország románkori emilékei*, Budapest 1938, s. 37, 39, 47.



dukowane zostały do nikłych resztek fundamentów, a miniatury są zbyt konwencjonalnie malowane, by można było zdać sobie sprawę z pokrewieństwa stylowego i architektonicznego pomiędzy katedrami węgierskimi a krakowską.

Wieżę dotykające korpusu kościelnego dwiema ścianami widzimy w dwuchórowej pierwotnej katedrze w Augsburgu, wbudowane w kąty pomiędzy nawami a transeptem, przy



25. Kraków, katedra Władysława Hermana, krypta św. Leonarda, widok wnętrza, stan po odnowieniu w r. 1938. *Fot. A. Engelman, Kraków.*

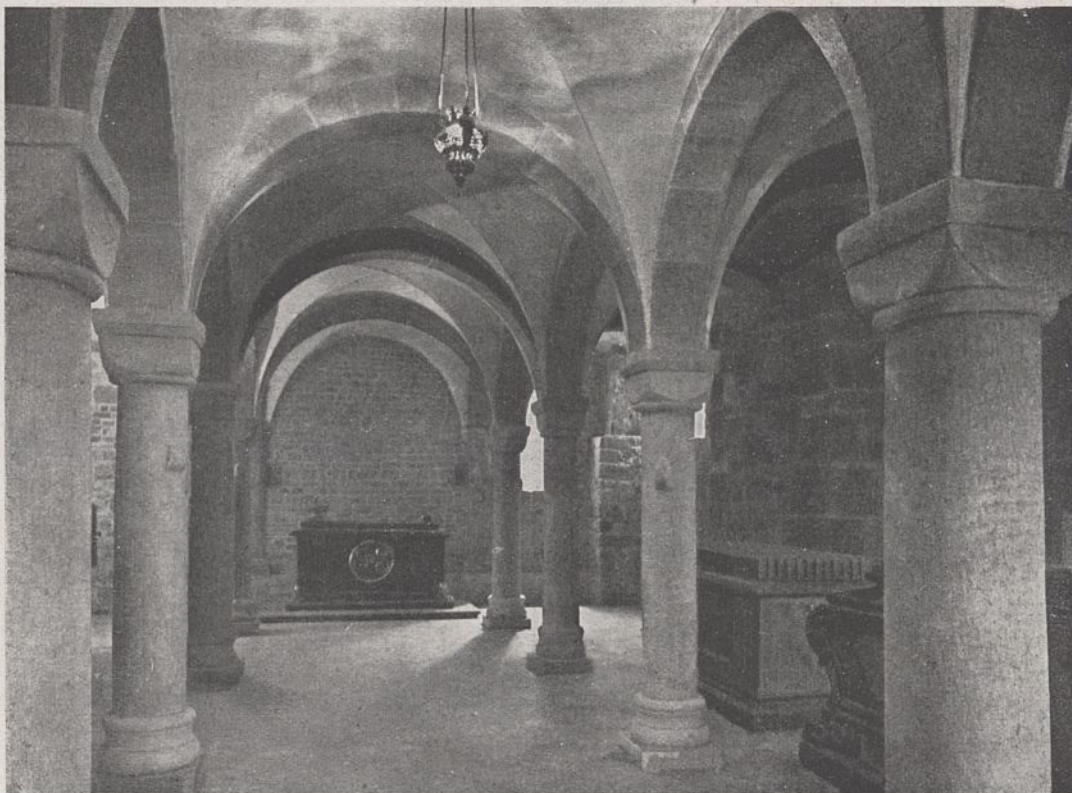
chórze zachodnim. Symetryczne dwie dalsze wieże przy chórze wschodnim dotykają naw tylko jednym bokiem, jak w katedrze w Pecs.

Nasze cztery wieże nie dotykają korpusu kościelnego żadnym bokiem. Są one związane z korpusem tylko narożnikiem, tak, jakdyby zadaniem ich było flankowanie boków korpusu na obie strony. Takie też, sądzimy, było ich przeznaczenie na Wawelu. Katedra, położona poza murami romańskiego zamku, na jego przedpolu i bezpośrednio przed jego bramą, tworzyła sama w sobie pewnego rodzaju forteczną całość. Wszystkie cztery wieże, ustawione w narożnikach zwartego prostokąta korpusu, miały możliwość bronienia dostępu do murów ogniem flankowym. Miały zwłaszcza możliwość bronienia dostępu do wejść, umieszczonych w ciasnej gardzieli, pomiędzy wieżą a chórem.

Takie usytuowanie jedynej pierwotnie wejść do kościoła w ciasnej ślepej uliczce pomiędzy obronną wieżą a wyniosłą apsydą chóru w tej czystej formie nie jest nam znane w za-



dnym z istniejących kościołów europejskich. Może jedynie w Maastricht, w kościołach św. Serwacego i N. P. Marii<sup>1</sup>, dopatrzeć się można analogii w dwóch wschodnich wejściach do transeptu, przechodzących pomiędzy apsydą chóru a kaplicą dobudowaną od wschodu do transeptu. Podobne rozwiązanie widzimy w kościele w Limburgu nad rzeką Haardt. Ale są to tylko sporadyczne i bynajmniej nie typowe wypadki. My zaś mamy możliwość wskazania na naszym terenie dwóch rozwiązań, zupełnie świadomie zastosowanych, obu w wypadkach



26. Kraków, katedra Władysława Hermana, krypta św. Leonarda widok wnętrza od ołtarza, stan po odnowieniu w r. 1938. *Fot. A. Engelman, Kraków.*

wymagających specjalnie pieczołowitej obronności wejść kościelnych: w katedrze II i w Tumie pod Łęczycą (fig. 28).

Kościół w Tumie, zbudowany prawdopodobnie w drugiej połowie w. XII, a więc nieco później niż nasza katedra II, wzorowany był niewątpliwie na niej, chociaż są tu już pewne odstępstwa od czystego typu czterowieżowej i dwuchórowej obronności. Wymiary i stosunki szerokości do długości są te same. Krypty brak. W chórze zachodnim mieściła się na piętrze empora, do której prowadziły schody, wbudowane w obu wieżach zachodnich. By umożliwić założenie tych schodów, wciśnięto obie wieże nieco w głąb korpusu, co zasadniczo lepiej je związało z korpusem, nie utrudniając równocześnie obrony flankowej jej murów. W części

<sup>1</sup> *De monumenten van geschiedenis en kunst in Provincie Limburg* I, 3, s'Gravenhage 1935, tabl. X, oraz tamże I, 4, 1938, tabl. XVI.



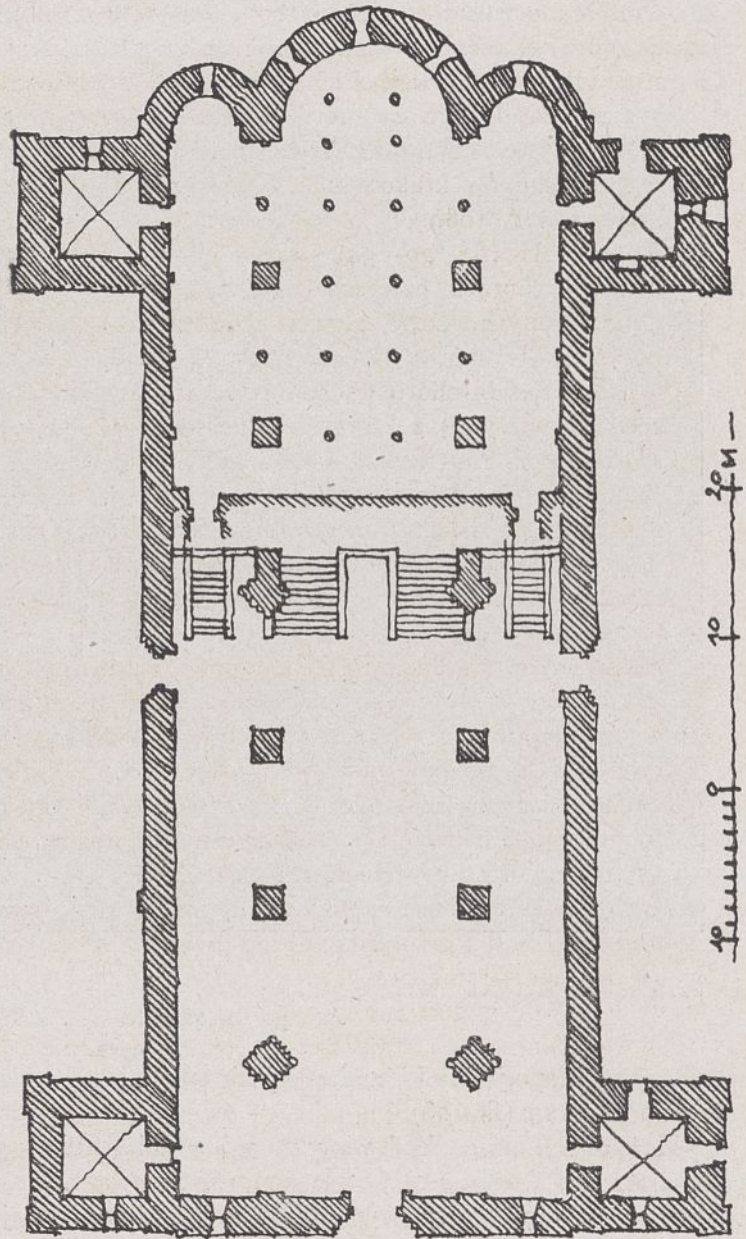
wschodniej wieże kwadratowe zniknęły, zastąpione przez półkoliste w rzucie występy. Otwarte w stronę naw bocznych, tworzą one równocześnie rodzaj zanikającego transeptu. Dwa wejścia od zachodu mają usytuowanie i kształt zupełnie identyczne, jak wejścia w katedrze II. W części wschodniej zamiast wejść w przedłużeniu naw bocznych umieszczono dwie apsydy boczne i zakrystykę przy prezbiterium. Bogaty portal boczny jest zapewne, podobnie jak w katedrze II, dodatkiem późniejszym. Jeśli zaś pochodzi z pierwotnego założenia i jest współczesny z samą budową, to różnić się może i w tym szczególe od katedry II, gdyż w katedrze naszej takiego portalu w pierwotnym założeniu nie było i ze względów topograficznych być nie mogło. Pojawił się on jako wejście boczne dopiero w połowie w. XIII.

Cokolwiek bądź powiemy o różnicach pomiędzy katedrą II i Tumem, są to kościoły tego samego typu i należące do tej samej rasy kościołów-zamków, ufortyfikowanych nie sztucznie, *ex post*, lecz obronnych w samym swym założeniu, kościołów poza całym aparatem form skądinąd zaczerpniętych, należących do rodzimej naszej produkcji.

Przeczuwam raczej, niż wiem faktycznie, że analogiczne co do obronności kościoły moglibyśmy znaleźć po tamtej stronie Karpat, może bardziej włoskie w swej dekoracji, ale równie z myślą o obronności, jak nasze, stawiane.

Resumując wyniki badań przeprowadzonych na szczątkach obu naszych romańskich kościołów, stwierdzić należy co następuje:

1. Pierwsza katedra z fundacji Bolesława Chrobrego, zbudowana w pierwszych latach w. XI pod wezwaniem może Salwatora i św. Piotra i Pawła apostołów, stała na wschód



27. Pecs, kościół katedralny, rzut poziomy.



- od obecnej, częścią prezbiterialną i transeptem pod skrzydłem zachodnim zamku, korpusem sięgając do dwóch trzecich obecnego skarbcza katedralnego. Była to bazylika trzynawowa, z transeptem, prezbiterium, trzema apsydami, kryptą i może dwiema wieżami, orientowana na wschód, o wybitnych cechach architektury saskiej.
2. Katedra ta, częściowo zniszczona, może przez pożar w r. 1039, zredukowana była następnie do części wschodniej (transept i prezbiterium) przez wymurowanie prowizorycznej fasady tuż za łukiem przed transeptem. Zredukowana część służyła jednak aż do r. 1142, czyli do wykończenia i poświęcenia nowej katedry II, jako miejsce grzebania biskupów krakowskich. Tu, w krypcie może, spoczęły również zwłoki św. Stanisława w r. 1089.
  3. Katedra II (fig. 29—34) stała na miejscu dzisiejszej, jako bazylika trzynawowa, o dwóch chórach, czterech wieżach, krypcie i wejściach pomiędzy chórami a wieżami umieszczonych. Część główna, chór zachodni z kryptą, mieszczący ołtarz prawdopodobnie św. Piotra i Pawła apostołów, stała w latach 1090—1115. Część wschodnia z jedną apsydą chóru wschodniego, z ołtarzem Salwatora lub N. M. Marii i dwiema również wieżami, z których północna może nie była wykończona, stała w latach 1115—1140. Poświęcenie całości odbyło się w r. 1142.
  4. Katedra II jest kombinacją dwóch kościołów: katedralnego, orientowanego na wschód, i dworskiego, orientowanego na zachód. Wejście do pierwszego od zachodu, od strony dojścia i dojazdu z miasta prowadzącego. Wejście do drugiego od wschodu, od strony zamku. W części głównej, przy ołtarzu św. Piotra i Pawła, groby biskupów, z których jeden, grób biskupa Maura z r. 1118, zachował się do dzisiaj w krypcie w stanie nie naruszonym. Ogólne założenie typowo warowne.
  5. W połowie XIII wieku pierwsze przeróbki zmieniające pierwotny układ budowli: wybudowanie przy wieżach zachodnich dwóch kaplic (św. Piotra i św. Mikołaja) otwartych szeroko do naw bocznych i tworzących jakgdyby transept o dwóch apsydach na wschód zwróconych. Skasowanie dwóch wejść zachodnich i zbudowanie wzamian za to jednego lub dwóch bocznych, południowego i północnego. Zbudowanie na środku katedry ołtarza św. Stanisława i złożenie jego zwłok tamże. Przeniesienie ołtarza św. Piotra i Pawła do nowej kaplicy południowej. Może utworzenie w dawnym chórze zachodnim empory dla panującego i jego dworu. Stąd tradycja koronowania panującego przed grobem św. Stanisława.
  6. W w. XIV zbudowanie na miejscu katedry II i z wyzyskaniem niektórych jej reszt — nowej katedry III, gotyckiej, a w szczególności: wybudowanie w latach 1320—30 części prezbiterialnej, od grobu św. Stanisława na wschód, jako długiego prezbiterium z ambitem, kaplicą Mariacką i szeregiem kaplic bocznych, w latach zaś 1330—64 części zachodniej, tj. transeptu nad grobem św. Stanisława i krótkiego trzynawowego korpusu, z wyzyskaniem krypty i wież zachodnich oraz murów kaplic przy nich. Złamanie południowego szczytu transeptu tłumaczy się chęcią ominięcia apsydy kaplicy św. Piotra i Pawła, aż do jej przebudowy na gotycką, a następnie na barokową, i nawiązania do węższej zachodniej części kościoła.
- Oto w skrócie cała historia obu katedr romańskich.

*Kraków, we wrześniu 1941.*

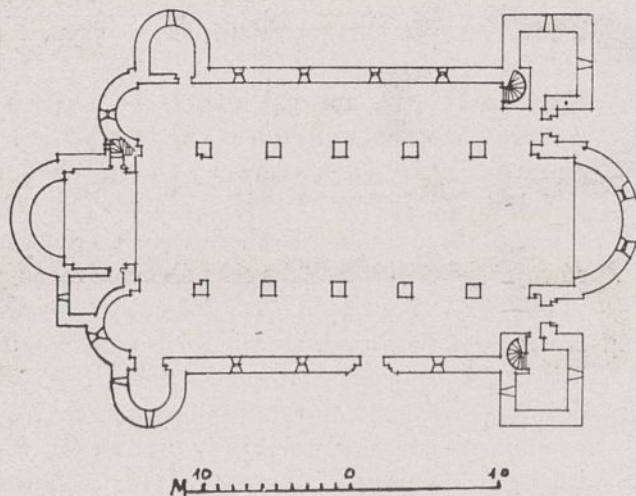


## II. GENEZA PLANU KATEDRY GOTYCKIEJ

Odtworzenie rzutu romańskiej katedry wawelskiej, odcyfrowanie jej bryły architektonicznej i przestrzennych proporcji nastęrczało dużo trudności. Pomocą w ich zwalczaniu były badania murów obecnej katedry (fig. 38) i odkrycie tych dość zresztą licznych fragmentów romańskiego budownictwa, jakie dotychczas zachowały się w późniejszych murach kościoła. Jako rezultat powstał obraz świątyni romańskiej wyjątkowego typu, dość obszernej i okazałej bazyliki trzynawowej z nawą poprzeczną, z chórem zachodnim wzniesionym nad kryptą oraz z chórem wschodnim, flankowanej przez cztery lub trzy wieże, akcentujące narożniki budynku (fig. 35). Analiza katedry gotyckiej nastęrcza trudności zupełnie odrębnej natury. Rzut tej katedry z całym schematem bryły i konstrukcją sklepiennego systemu doszedł do naszych czasów w stanie prawie nienaruszonym, względnie nie trudnym do zrekonstruowania. Natomiast trudnym zdawało się odcyfrowanie genezy rzutu, zwłaszcza o ile dotyczy to wschodniej części katedry, tzn. prezbiterium z ambitem, szeregiem kaplic przy nim oraz z tak ciekawą i odrębną w swej kompozycji kaplicą Mariacką. Kusiło się o ustalenie pochodzenia tej koncepcji rzutu wielu naszych historyków sztuki, lecz żaden sprawy tej do końca nie zgłębił, wskazując co najwyżej na pewne pokrewieństwa rzutów naszej katedry (fig. 37) i katedry we Wrocławiu (fig. 41)<sup>1</sup>.

Przyznać trzeba, że czasy wojenne nie sprzyjają tego rodzaju pracom naukowym, połączonym z badaniem samego zabytku: katedra na Wawelu zamknięta, katedra we Wrocławiu niedostępna dla nas, krakowian. Literatura dotycząca tej ostatniej nie do zdobycia, a dzieła starsze, opracowane powierzchownie, nie odpowiadają wcale na interesujące nas pytania. A do tego wszystkiego brak architektonicznego opracowania katedry wrocławskiej, które by mogło się porównać z rysunkami Odrzywolskiego, dotyczącymi katedry na Wawelu. Krótko mówiąc, niniejsze studium, wykonane w tych warunkach, nie rości sobie pretensji do tytułu wyczerpującej monografii i może być uważane raczej za rozważania teoretyczne, wymagające dalszego opracowania na miejscu i w odpowiedniejszych warunkach pracy.

Wracając do naszej katedry romańskiej zauważyć tutaj muszę, że jej rekonstrukcja, którą na początku przypomniałem, w długim okresie istnienia tej drugiej z rzędu katedry romańskiej nie była wolną od różnorodnych zmian. Wskutek różnych dobudówek, jak np. dobudowania kaplic św. Piotra i św. Mikołaja, wskutek podniesienia terenu wzgórza, wskutek pożarów nareszcie i licznych odnowień zmieniała ona bryłę swoją i to dość znacznie. Nad-



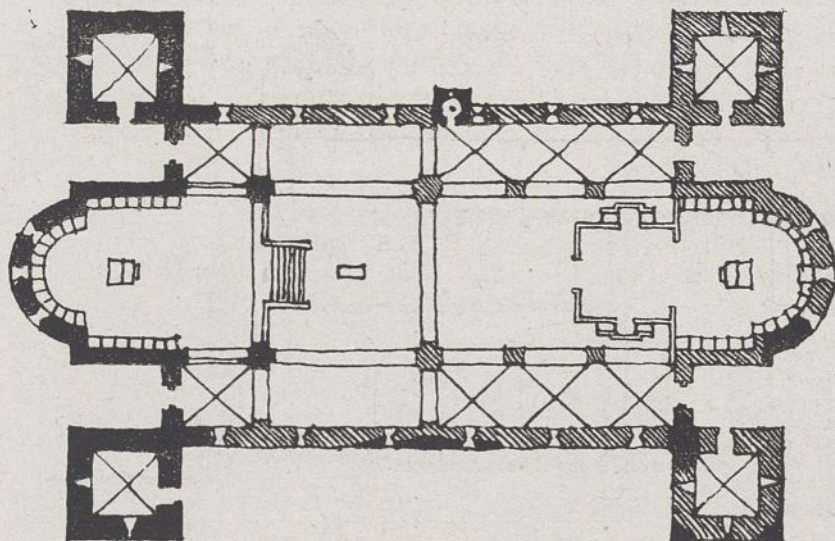
28. Tum pod Łęczycą, kolegiata, rzut poziomy.

Podług T. Wojciechowskiego.

<sup>1</sup> Wojciechowski *o. c.* s. 212. Gębarowicz M., *Architektura i rzeźba na Śląsku do schyłku XIV w.* (Historia Śląska III, Kraków 1936, 45—55).



murowanie wież, a może i związane z tym podniesienie stropu nawy głównej, musiało zmienić sylwetkę romańskiej katedry. Najważniejszą jednak zmianą było zburzenie wschodniej



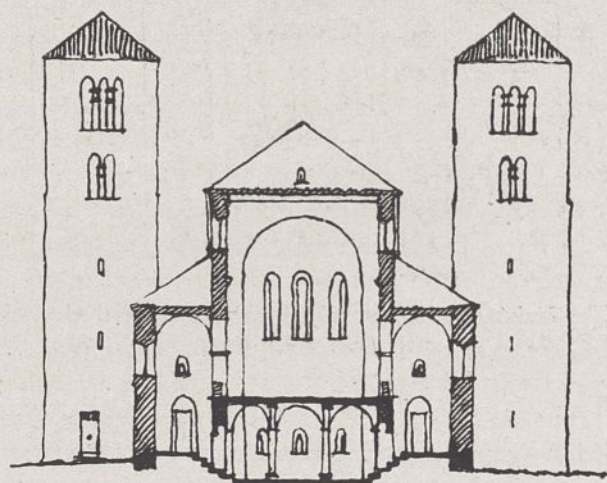
29. Kraków, katedra Władysława Hermana, rekonstrukcja pierwotnego rzutu poziomego. Czarno zamalowano części zachowane, zakreślono części rekonstruowane.

Rys. A. Szyszko-Bohusz.

szłości katedra na zamku służyć miała w większej niż dotychczas mierze potrzebom bogaczącej się stolicy. Wystarczającym połączeniem z zamkiem miał być na przyszłość zakryty za wschodnią fasadą katedry korytarzyk, łączący piętro pałacu królewskiego z chórem mniejszym; główny akcent należało położyć na fasadę zachodnią, zwróconą ku drodze prowadzącej z miasta na zamek. W tej fasadzie — najważniejszej — powinno się było znaleźć wejście główne do katedry, otwierające bezpośrednio długą i okazałą perspektywę wzdłuż osi kościoła aż po zakończenie chóru mniejszego. A dalej: drugim celem, nie mniej ważnym, było zmodernizowanie wyglądu kościoła, zwłaszcza wewnątrz. Minęły czasy epoki romańskiej, lubującej się w zacisznych i nastrojowych fragmentach wewnątrz, w gładkich murach, dających tyle powagi i nastroju modlitewnego. Na-

części czyli korpusu katedry romańskiej i wybudowanie na miejscu nawy romańskich nowego prezbiterium gotyckiego.

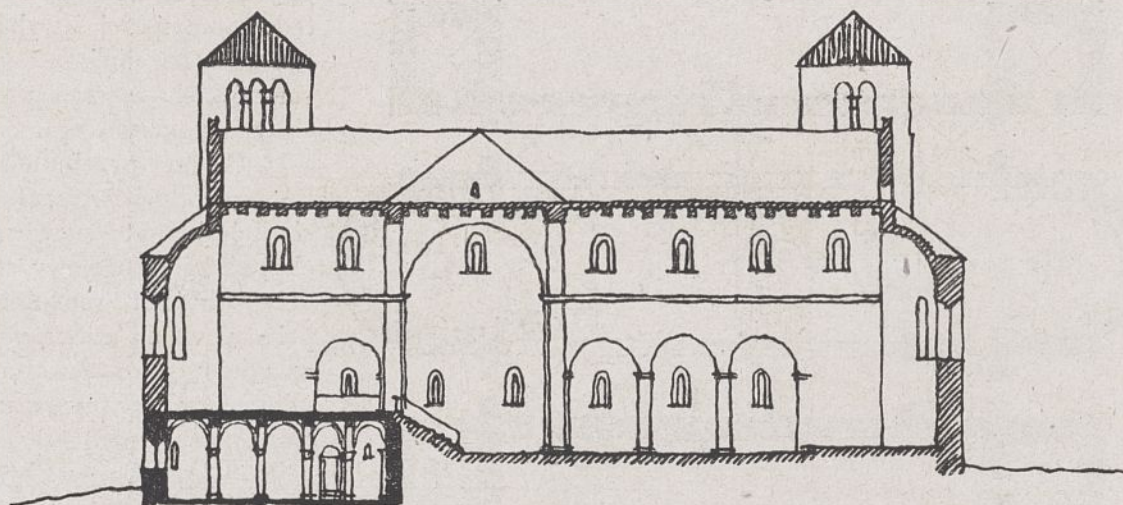
Celem przebudowy tak radykalnej, w rezultacie której znikł z powierzchni ziemi nastrojowy, sędziwy kościół romański, pełen powagi i mrocznych zakątków, a na zewnątrz uderzający widza swą marsową, zamczystą postacią, celem tej przebudowy były dwa postawione prawdopodobnie przez kapitułę i króla zadania: po pierwsze — skończenie z dwiostością założenia pierwotnego, przy którym istnieć mogły obok siebie dwa chóry, wschodni i zachodni, i dwa wejścia, od zachodu i od wschodu. Otóż w przy-



30. Kraków, katedra Władysława Hermana, przekrój przez transept, rekonstrukcja. Rys. A. Szyszko-Bohusz.



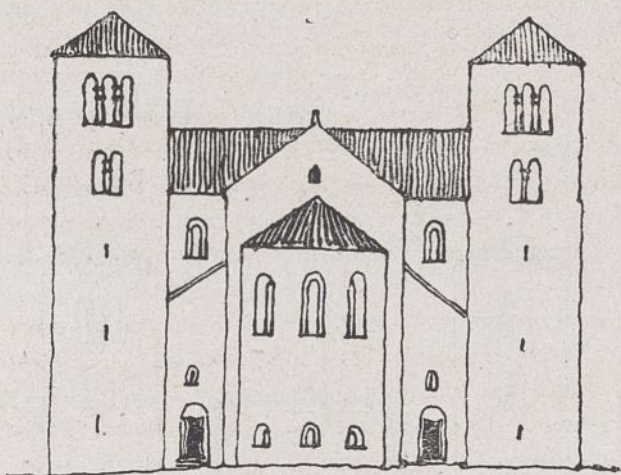
deszły czasy, gdy coraz bardziej zaczynały na umysły działać linie architektury wyzwolonej z ciężaru wątku budowlanego. Wielkie płaszczyzny okien zamkniętych fantastyczną i nie-



31. Kraków, katedra Władysława Hermana, przekrój podłużny, rekonstrukcja.

*Rys. A. Szyszko-Bohusz.*

materialną powierzchnią bogatych witrażów, wysmukłe filary i słupki rozgałęziające się w skombinowaną sieć żeber sklepiennych, przepych otwierających się perspektyw, a na



32. Kraków, katedra Władysława Hermana, elewacja zachodnia, rekonstrukcja.

*Rys. A. Szyszko-Bohusz.*

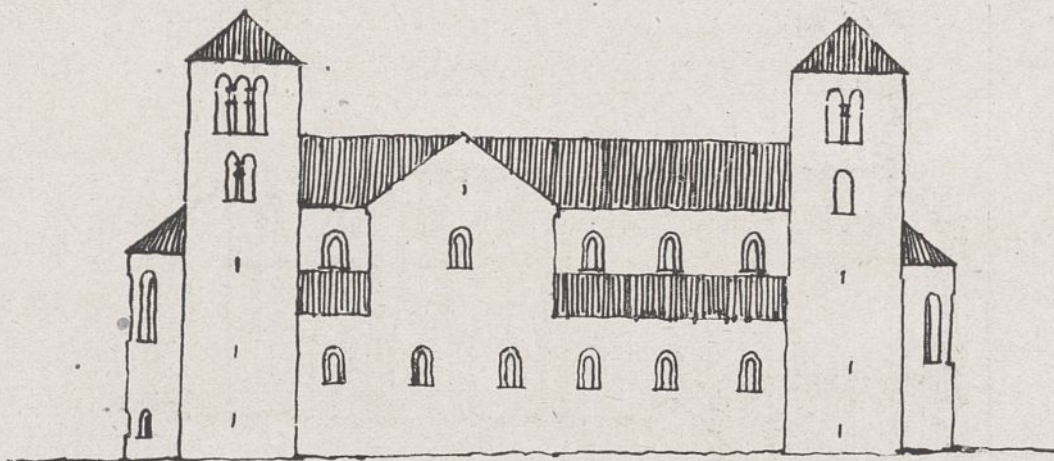
zewnątrz strzelistość bryły, uzewnętrzniająca się bodaj w tak zdawałoby się drugorzędnej sprawie, jak profil dachów, dwa do trzech razy bardziej spadzistych niż romańskie, oto, co cieszyło oczy nowego pokolenia, decydującego o nowym wyglądzie katedry. Toteż, gdy rozpoczęto w r. 1320 budowę nowego prezbiterium na wschodniej połowie dawnej bazyliki romańskiej (fig. 36), nie należało się łudzić, że pozostawiony na razie w dawnym swym stanie transept i chór zachodni nie ocaleją; projekt budowy nowego prezbiterium napewno od początku przewidywał przebudowę konsekwentną całości, a więc i druga również, zachodnia połowa romańskiej katedry miała być przebudowaną w nowym, gotyckim stylu. Całej tej pracy przyświecał

jeden tylko cel architektoniczny: pozostawić środek kościoła gotyckiego tam, gdzie był środek kościoła romańskiego — może ze względu na usytuowany w tym miejscu grobowiec św. Stanisława — a więc wybudować transept gotycki tam, gdzie był transept romański,



resztę budowy ku wschodowi poświęcić na obszerne prezbiterium, ku zachodowi na krótsze znacznie nawy korpusu.

Zatrzymałem się na tej sprawie nieco dłużej, gdyż, jak to później zobaczymy, tego ro-



33. Kraków, katedra Władysława Hermana, elewacja południowa, rekonstrukcja.

*Rys. A. Szyszko-Bohusz.*

dzaju konwersja planu katedry, czyli zmiana jej orientacji, w innym wypadku, odnośnie do innego zabytku, wiązać się będzie w sposób niespodziewany z założeniem rzutu naszej gotyckiej katedry. Myślę tu o Wrocławiu.

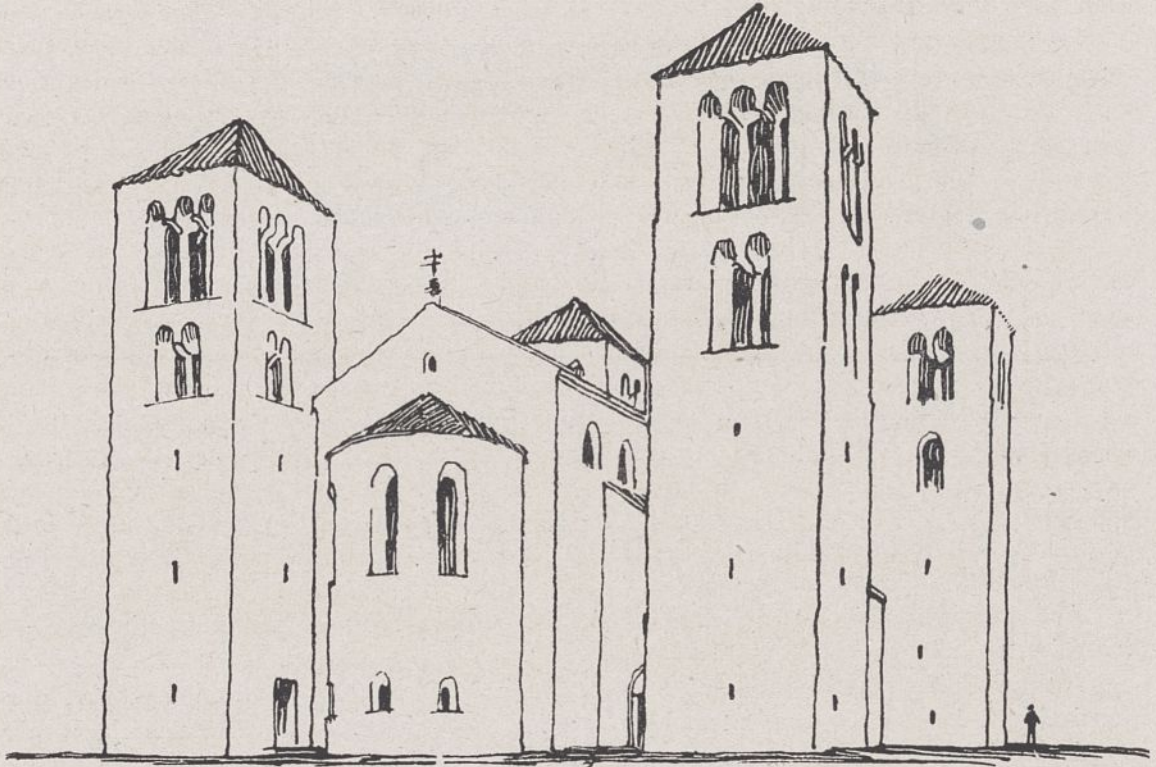
Budowa prezbiterium gotyckiego ukończona została zapewne po 26 latach poświęceniem ołtarza głównego w r. 1346.

Niezawodnie przez te długie 26 lat odprawiano nabożeństwo w dawnym prezbiterium romańskim, które wraz z transeptem było całą jeszcze i nienaruszoną pozostałością katedry romańskiej. W rzucie takie kondominium przejściowe obu epok budownictwa przedstawia fig. 36. Ten okres przejściowy nie mógł być długi. Już w r. 1364 poświęcono nowy korpus gotycki, który stanął na miejscu romańskiego prezbiterium. Pozostały z tego ostatniego tylko krypta i dwie wieże frontowe (fig. 37).

Na fig. 36 widzimy schemat rzutu części prezbiterialnej gotyckiej, nowo wybudowanej. Schemat to uderzająco prosty w swych zarysach poziomych, prosty zwłaszcza gdy się uprzytomni, jaki wysiłek twórczy rozpętał się w XIII już wieku przy rozwiązywaniu tej części rzutu katedr gotyckich. Kto pamięta te wyniosłe nawy prezbiterium, otoczone niskim obejściem ambitu, często z dwóch naw złożonego, otwierające się arkadami do wnętrza kaplic, wieńcem w półkole rozłożonych, ten wie, że największy wysiłek architekta szedł w kierunku stworzenia w tym zamknięciu prezbiterium (zarówno wewnątrz jak i na zewnątrz) jak największej ilości cieszących oko artysty i konstruktora pięknych motywów perspektywicznych. Ta symboliczna korona cierniowa dookoła głowy Chrystusa, uosobnieniem którego był rzut bazylikowej katedry gotyckiej z transeptem, to ideał kompozycji każdego architekta, miara jego zdolności, często najmądrzejsza i najzdobniejsza, a pod względem konstrukcyjnym najśmielsza może część budowy kościoła. W naszej katedrze odpadają wszystkie te wysiłki fantazji architektonicznej. Prostokątne, długie, czteropolowe prezbiterium otacza z trzech stron niska nawa ambitu. Do niej przylegają dwie podłużne kaplice boczne, zamknięte od wschodu bokami



ośmioboku. Na osi podłużnej prezbiterium skromny mały budynek chóru mniejszego jest kłamrą całego założenia, jakgdyby najozdobniejszą w szeregu licznych później dobudowanych kaplic gotyckich. Zapewne brak środków pieniężnych i miejsca nie pozwolił na naśladowanie bogatszych w rzucie założeń, jeśli już nie układu katedry w Pradze czeskiej, to bodaj w Gnieźnie. Ale mimo woli nasuwa się myśl, że nie tylko brak środków zawinił w tym wypadku. Rzut naszego prezbiterium jest tak przemyślany w szczegółach, że wydaje się ko-



34. Kraków, katedra Władysława Hermana, widok od strony zachodniej, rekonstrukcja.

*Rys. A. Szyszko-Bohusz.*

niecznością nie odpartą odszukać jego prototyp gdzieś poza Krakowem. I taki prototyp znaleziono we Wrocławiu (fig. 41). Ta metropolia Śląska pod wielu względami jest jakgdyby siostrą Krakowa. Podobnie jak Kraków pierwotny w rozwidleniach i moczarach Wisły, tak Wrocław piastowski rozłożył się na wyspach i wysepkach pomiędzy dwoma nurtami Odry. Podobnie jak w Krakowie w r. 1257, tak we Wrocławiu w r. 1242 wyrosło nowe miasto na prawie magdeburskim, obok pierwotnej osady i niezależnie od niej. I we Wrocławiu, podobnie jak w Krakowie, jądrem starego miasta słowiańskiego był zamek w swoim obrębie mieszczący katedrę. A i historia tej ostatniej i okresy przebudów i przeróbek prawie identycznie przebiegają w Krakowie i Wrocławiu.

Gdy mowa o starym Wrocławiu, mamy zawsze na myśli wyłącznie to symetrycznie rozplanowane piękne miasto średniowieczne na lewym brzegu Odry, które powstało za ks. Bolesława w r. 1242, z jego rynkiem, ratuszem i tylu średniowiecznymi kościołami.



Próżno jednak wśród nich szukać katedry. W obrębie fortyfikacji miasta zbudowanego na prawie niemieckim katedry nie było. Stała ona w środku dawnego piastowskiego Wrocławia, dziś już na przedmieściu nowego miasta. Tu, na wyspach i wysepkach otoczonych zewsząd wodą Odry, w miejscu obronnym, na straży przejść przez rzekę, skupiły się wszystkie kościoły romańskie Wrocławia. Na wyspie największej, pośrodku tej starej osady, stał gród książęcy, a na jego podgrodziu katedra, zwrócona swym wejściem głównym ku osadzie słowiańskiej, która rozbudowała się dalej ku wschodowi. Historia jej budowy nie jest skomplikowana. Zbudowana z drzewa w r. 1051 przez biskupa Hieronima, w sto lat później, w roku 1158, rozpoczęta na nowo w kamiennym wątku, zapewne z granitu polnego, byłaby rówieśnicą II katedry na Wawelu. Zasługa rozpoczęcia tej monumentalnej budowy przypada całkowicie biskupowi Walterowi (1149—69). Urodzony w diecezji leodyjskiej, wychowany w szkole Anzelma w Laon w północnej Francji, na ziemi naszej wraz ze swym bratem Aleksandrem, biskupem płockim (1129—56), rozwinął bogatą akcję budowlaną i kulturalną.

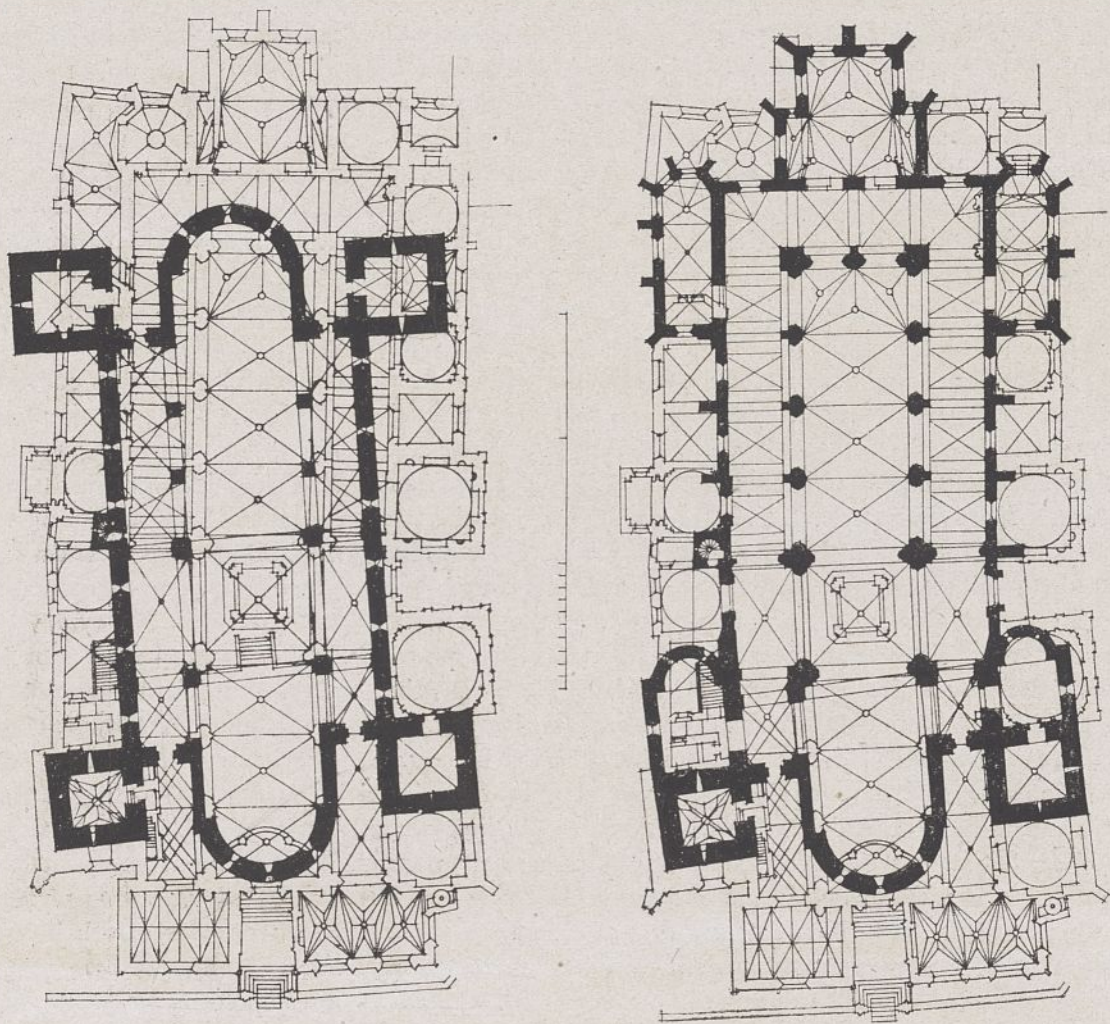
Z dziejów naszej II katedry na Wawelu wiemy, ile analogii, wpływów i wspólnych cech ma ona z architekturą flandryjską, a specjalnie z diecezją leodyjską. A więc i tutaj mamy znów analogię z historią krakowskiej katedry. Niestety, wobec niedostatecznych badań niemieckich historyków sztuki, nie możemy tych analogii przeprowadzić również w kierunku porównania rzutów obu katedr. A byłoby to nad wyraz ciekawym zadaniem. Dziś wiemy o niej tylko tyle, że musiała być budynkiem okazałym. Zachowały się z tej budowy szczątki dwóch portali romańskich o kolumnkach wspartych na lwach. Wiemy, że ta druga z kolei katedra wrocławska ukończona została dopiero w r. 1180 przez biskupa Żyrośława. Na tym wiadomości nasze się kończą, resztę wysnuć można by tylko ze zbadania podziemi i murów obecnej katedry, która niezawodnie, podobnie jak krakowska, stanęła na miejscu romańskiej. Ale do tego potrzebna tak drobiazgowa analiza, jaką przeprowadziliśmy w Krakowie, a na jaką nie stać było Niemców przy ostatniej restauracji katedry we Wrocławiu w latach 1875—8.

Uczeni niemieccy usiłują odtworzyć wygląd romańskiej katedry we Wrocławiu, stawiają szereg hipotez, które w świetle faktów zdaje się nie zdołają się ostać. Zdaniem historyków sztuki i architektów, jak Lutsch lub Burgemeister, pozostałością prezbiterium tej katedry jest obecne, przebudowane we wczesnogotyckim stylu prezbiterium katedry. Jest to wydłużony prostokąt, szerokości 8,90 m, długości 26,80 m, otoczony z trzech stron obejściem w kształcie naw bocznych. Na narożnikach tego obejścia stoją dwie wieże kwadratowe, przylegające narożnikiem do narożników prezbiterium. Sklepienia sześciopolewe, krzyżowe nakrywają nawę i prezbiterium, zwykle zaś krzyżowe nawy boczne, przy czym na każde pole sklepienne nawy głównej przypadają dwa pola bocznych naw. A więc system związany, zasada zupełnie romańska. Aczkolwiek sklepienia te oraz cała architektura służek sklepiennych, otworów okien itd. pochodzi z w. XIII, z czasów przebudowy prezbiterium przez biskupa Tomasza (1232—68), ukończonej w r. 1238, to jednak niezawodnie proporcje i układ murów prezbiterium sięgają znacznie wcześniejszych lat i nic nie stoi na przeszkodzie, by uważać je za resztę katedry romańskiej biskupa Waltera.

Tak, ale uczeni niemieccy, rekonstruując rzut katedry romańskiej, uważają granicę obecnego prezbiterium, po odrzuceniu wieńca kaplic gotyckich i barokowych, za zarys prezbiterium romańskiej katedry. To oczywiście jest wielkim nonsensem. Pomijając już to, że przy takiej długości prezbiterium, u nas w epoce romańskiej niesłychanie wielkiej, bo przekraczającej 20 m, cała katedra romańska powinna była mieć co najmniej ponad 50 m długości, na ileż trudności napotykało wytłumaczenie niezwyklego kształtu prezbiterium: prostokątne zakończenie o dwóch flankujących je wieżach kwadratowych a niskich dawało



pole do obszernych popisów erudycji książkowej, tej podstawy wiedzy niemieckiej. Wyciągnięto jakąś nieznanego pochodzenia wzmiankę kronikarską, według której biskup Walter



35. Kraków, katedra na Wawelu z zaznaczeniem murów katedry romańskiej Władysława Hermana.

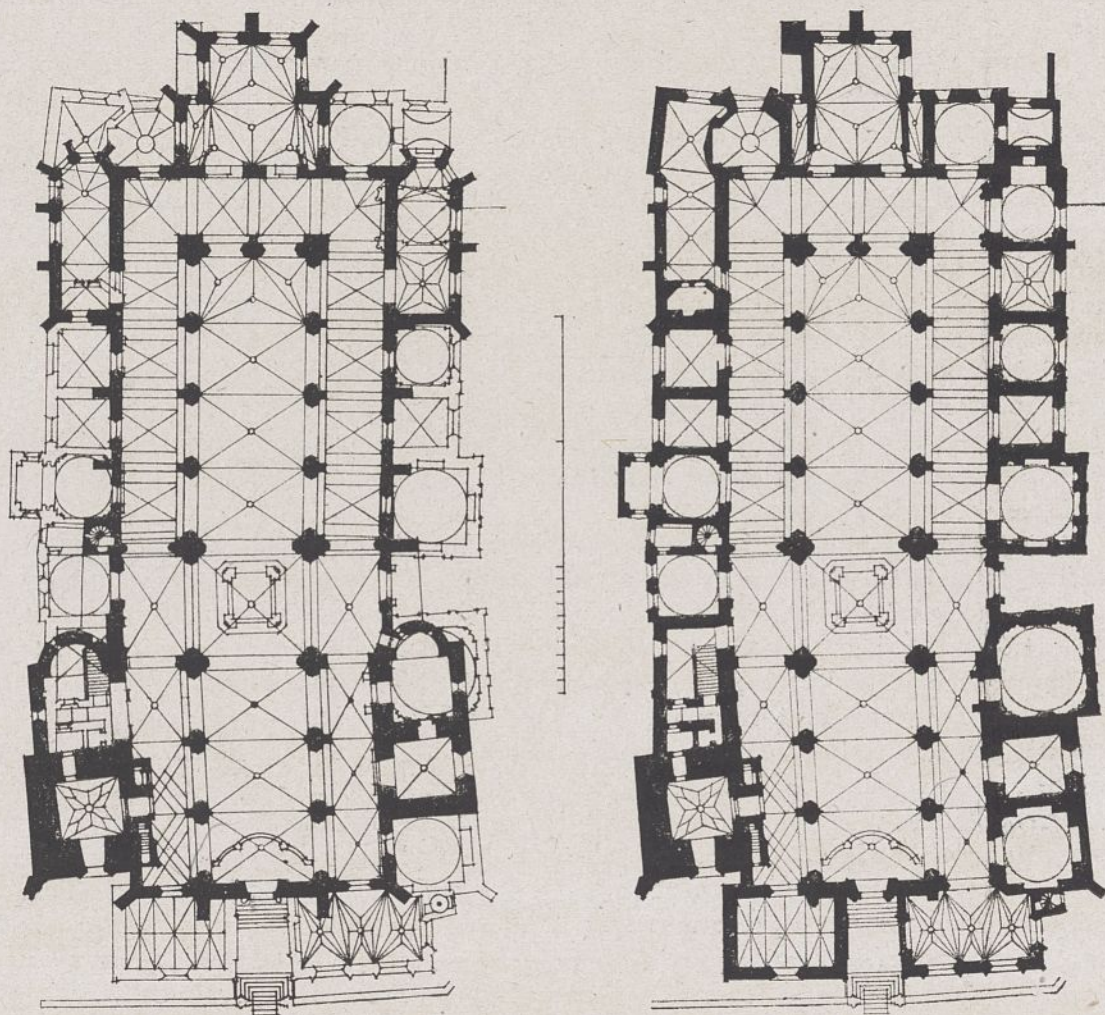
36. Kraków, katedra na Wawelu z zaznaczeniem murów według stanu z lat 1320—46, z nowym gotyckim prezbiterium.

*Rys. A Szyszko-Bohusz.*

zbudował katedrę w r. 1158, zakładając fundamenta budowy wzorowanej na kościele w Lyonie. Ponieważ katedra w Lyonie nie daje żadnych analogii z naszą katedrą i jest zresztą budową czysto gotycką, tłumaczono nam, że chodzi tu o kościół S. Martin d'Ainay w Lyonie. Niestety i w tym zabytku żadnych punktów styecznych z naszą katedrą nie znajdujemy. Wówczas wytłumaczono nam, że nie chodzi tu o Lyon, lecz o Laon, w którym biskup Walter się wychował. Katedra w Laon ma rzeczywiście prostokątne zakończone prezbiterium, ma sklepienia sześciopolewe krzyżowe, ma romański układ naw, ma dwie wieże flankujące zakończenia krzyża rzutu katedry, ma bardzo długie prezbiterium, równające się co do długości



wymiarom korpusu katedry, lecz wszystko to dotyczy katedry w Laon wybudowanej w końcu w. XII i początku XIII. A więc jeśli można mówić o wzorowaniu się, to mielibyśmy tu do



37. Kraków, katedra na Wawelu z zaznaczeniem murów gotyckich według stanu około r. 1364.

38. Kraków, katedra na Wawelu w obecnym stanie.

*Rys. A. Szyszko-Bohusz.*

czynienia z faktem bardzo nieprawdopodobnym: architekt katedry w Laon wzorowałby się na układzie katedry wrocławskiej.

Dalsze rozumowania uczonych niemieckich, że wybujała długość prezbiterium katedry Waltera i prostokątne jego zakończenie tłumaczą się wpływami budownictwa klasztornego, warte jest tyleż, co domysły o rzekomych wpływach z Laon. Uczeni niemieccy wskazują wyraźnie na wpływy architektury kościołów cysterskich, podając nawet źródło tych wpływów — klasztor w Pforte pod Naumburgiem nad Salą; filią tego cysterskiego klasztoru był śląski klasztor cystersów w Lubiążu, a skąd już tak blisko do Wrocławia. Ta koncepcja zawodzi jednak całkowicie. Nie znamy żadnego kościoła cysterskiego o dwóch wieżach, których architektura



cysterska unikała skrzętnie. Nie znamy żadnego prezbiterium cysterskiego, otoczonego ambitem bez kaplic. Znamy co prawda taki sam ambit z kaplicami<sup>1</sup>, ale znacznie późniejszy. Więc i ten sposób wy tłumaczenia dziwnego kształtu naszego prezbiterium zawodzi całkowicie.

Sprawa wyglądu katedry romańskiej biskupa Waltera rozwiązuje się zupełnie prosto i przekonująco, gdy sięgniemy po analogie do Krakowa. Oczywiście nie chodzi w tym wypadku o analogię w kompozycji planu. Ten w Krakowie był zupełnie wyjątkowy i poza Tumem pod Łęczycą na naszej ziemi nie znajdzie chyba podobnego. Mówiąc o analogii miałem na myśli orientację kościoła. Katedra romańska na Wawelu, jako kościół zamkowy, zorientowana była na zachód. Jeśli spróbujemy spojrzeć na prezbiterium katedry obecnej we Wrocławiu pod tym samym kątem widzenia, spostrzeżemy łatwo, że obecne prezbiterium wrocławskie nie jest prezbiterium romańskiej katedry, lecz jej korpusem, korpusem kościoła bazylikowego o trzech nawach i o dwóch wieżach frontowych do dzisiaj zachowanych przy głównej fasadzie na wschód zwróconej. Brak dziś romańskich transeptu i prezbiterium, które zostały zburzone przy stawianiu obecnego korpusu gotyckiej katedry. Ale ślad transeptu pozostał w postaci większych arkad, wtłoczonych pomiędzy prezbiterium i korpus. Prezbiterium romańskie było kwadratowe z półkolistą konchą ołtarzową (fig. 39), podobnie jak w kościele w Trzebnicy.

Czy takie rozumowanie jest prawdopodobne? Kraków przykładem, że orientacja na zachód była możliwa, gdy tego wymagały okoliczności. We Wrocławiu katedra obsługiwała nietyle zamek, co całe osiedle przy zamku. Dopóki to osiedle przylegało do katedry od wschodu, wejście główne i główna fasada z wieżami musiały być ku wschodowi zwrócone; katedra swym prezbiterium zwrócona była ku zamkowi, a może nawet z nim w jakiś sposób w okolicy prezbiterium związana. Po zbudowaniu w połowie w. XIII nowego miasta nastąpić musiała konwersja planu frontem do miasta, zmiana orientacji na wschodnią. Przebudowa zainicjowana w r. 1244 miała zadanie bardzo głęboko sięgające. A więc: cały kościół romański Waltera przebudowano w nowym stylu gotyckim na prezbiterium nowej katedry. Nawy boczne poprzez przyziemia wież i kruchtę międzywieżową stworzyły ten rodzaj ambitu, który zdawał się nam tak niezrozumiały dla braku kaplic, przez ambit zwykle obsługiwanych (fig. 40). Skończono te przedwstępne prace w r. 1272. Transept i prezbiterium romańskie zostały do czasu nienaruszone (fig. 40). Druga faza budowlana rozpoczęta została przez biskupa Henryka z Wierzbna (1302—19) i zakończona przez biskupa Przeclawa z Pogorzeli (1347—76). Zadaniem tej drugiej fazy budowy było wybudowanie korpusu katedry z dwiema wieżami frontowymi i wejściem głównym skierowanym ku zachodowi — w stronę nowego miasta. Na ostatku zburzono transept i prezbiterium romańskiej katedry, łącząc obie części budowy w jedną całość. Jedynym śladem dawnego transeptu stały się te dwie szersze arkady, które tyle dały do myślenia niemieckim badaczom (fig. 41).

Być może ostatnim śladem konwersji kościoła jest plan urbanistyczny najbliższego otoczenia kościoła. Każdego musi uderzyć fakt dziwny: gdy do głównego portalu obecnej katedry prowadzi wąska uliczka, to na tyłach jej otwiera się wielki plac katedralny, który raczej powinien by istnieć przed katedrą. Czy nie jest to poniekąd dowodem istnienia dawnego głównego wejścia od wschodu?

Przebudowane w r. 1272 prezbiterium wrocławskie istniało już w pełnej krasie, a budowa korpusu była już zapewne dość posunięta, gdy zadecydowano w Krakowie zamianę

<sup>1</sup> Riddagshausen, Osnabrück.



romańskiej katedry na bardziej nowoczesną, gotycką. Podobnie jak we Wrocławiu, zdecydowano i tutaj przeprowadzić konwersję. Zamiast korpusu romańskiej katedry miało stanąć nowe gotyckie prezbiterium, zamiast prezbiterium romańskiego nowy gotycki korpus. O to, jak daleko sięgać miał na zachód korpus nowej katedry, nie troszczono się na razie. Być może, zresztą, miejscowe warunki topograficzne nie pozwalały na jego rozbudowanie tak obszerne jak we Wrocławiu, w tym bowiem wypadku katedra gotycka miałaby długości nie około 50 m od szczytu zachodniego do szczytu wschodniego, lecz ponad 70 m, wchodząc tym samym na drogę wjazdową na zamek. W każdym jednak razie, wbrew mniemaniu T. Wojciechowskiego<sup>1</sup>, w projekcie od początku była przewidziana przebudowa dawnego romańskiego prezbiterium, czyli chóru zachodniego, na korpus gotyckiej katedry (fig. 37).

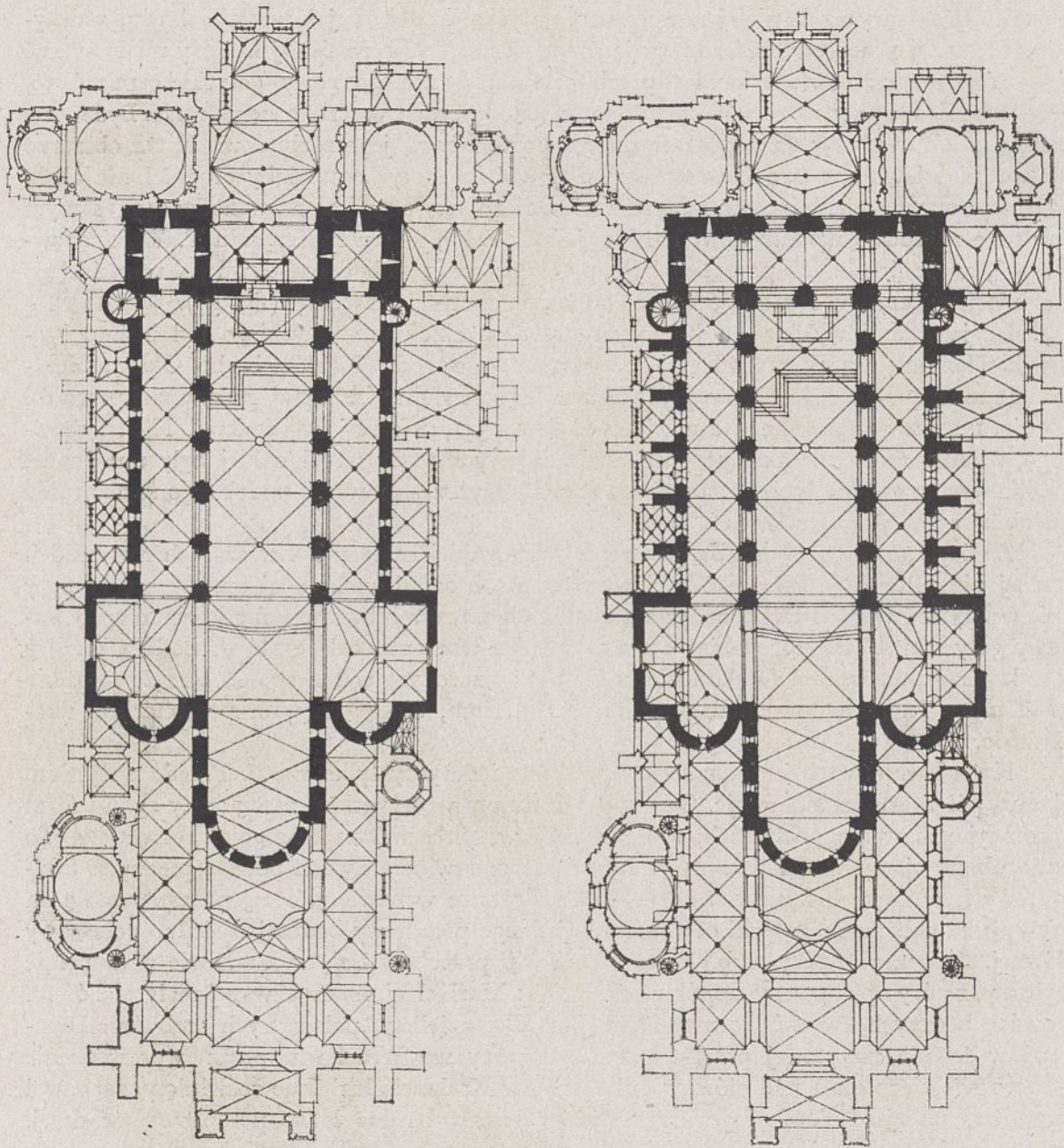
Inicjatorem i wykonawcą budowy nowego prezbiterium gotyckiego był biskup krakowski Nankier, Ślązak z urodzenia, ze starożytnego rodu Koldów herbu Oksza; niezawodnie nie zrywał on stosunków ze Śląskiem, skoro ze stolicy biskupiej krakowskiej przeniósł się w r. 1326 na wrocławską, którą zajmował do r. 1341, do samej swej śmierci. Nic też dziwnego, że historia i wszystkie perypetie przebudowy katedry wrocławskiej były mu znane, a dokonywane za jego życia, nasunąć mu musiały myśl zastosowania podobnego rozwiązania podobnej sytuacji w Krakowie.

Z góry zaznaczyć tu trzeba, że korpus krakowskiej katedry był w czasach romańskich inaczej ukształtowany, niż we Wrocławiu. Sama obecność wschodniej apsydy czy empory królewskiej nie pozwalała na zużycie romańskich murów lub nawet fundamentów do budowy gotyckiej. Toteż poczynając od romańskiego transeptu cała część wschodnia katedry została zburzona wraz z fundamentami i na oczyszczonym w ten sposób terenie założono nowe mury fundamentowe pod gotyckie prezbiterium, biorąc na wzór prezbiterium wrocławskie.

Naśladownictwo było jednak dość pobieżne i dotyczy tylko rzutu. Przede wszystkim różnica pół wieku zrobiła swoje. Gdy w prezbiterium wrocławskim panuje cały aparat form dekoracyjnych wczesnogotyckich, to na Wawelu wszystko wskazuje na gotyk rozwinięty. To samo obserwujemy w układzie naw: romańskie zestawienie dwóch pół sklepiennych kwadratowych w nawach bocznych na jedno kwadratowe w nawie głównej przemienia się na Wawelu na całkowicie gotycki odpowiednik jednego pola nawy bocznej na jedno pole nawy głównej. Brak kaplic przy ambicie we Wrocławiu przeobraził się w Krakowie na zupełnie logiczny, z góry uplanowany zespół trzech kaplic: Mariackiej, inaczej zwanej małym chórem, i dwóch bocznych, św. Małgorzaty i św. Jana Ewangelisty, połączonych ambitem. Dwudział w ścianie szczytowej prezbiterium, naruszony we Wrocławiu przez wprowadzenie jednego wielkiego okna nad głównym ołtarzem, w Krakowie logicznie rozwinięty, zachował dwa okna mniejsze. Analogie rzutowe można zresztą bardzo łatwo przeprowadzić dalej, np. w samej konstrukcji sklepieniowej. Dla zrównoważenia parcia sklepień w katedrze wrocławskiej użyto poza murami wież wschodnich dodatkowo jeszcze łuków odpornych, ponad dachami ambitu przenoszących parcie na przypory na murach zewnętrznych ambitu. W Krakowie zastosowano to samo. Łuki odporne istniały od początku, nie tylko w planie pierwotnym, lecz i w wykonaniu. Zachowały się do dzisiaj masywne przypory przy zewnętrznych murach ambitu, wzniesione wysoko ponad jego dachy. Dziś te przypory znikły w murach działowych kaplic. Jednakże fakt, że kapnik gzymsowy ambitu obiega również przypory, dowodzi, że należą one do pierwotnej budowy, nie zaś, jak sądzi mylnie Wojciechowski,

<sup>1</sup> Wojciechowski *o. c.* s. 210—11.





39. Wrocław, katedra z zaznaczeniem murów romańskiej katedry z w. XII.

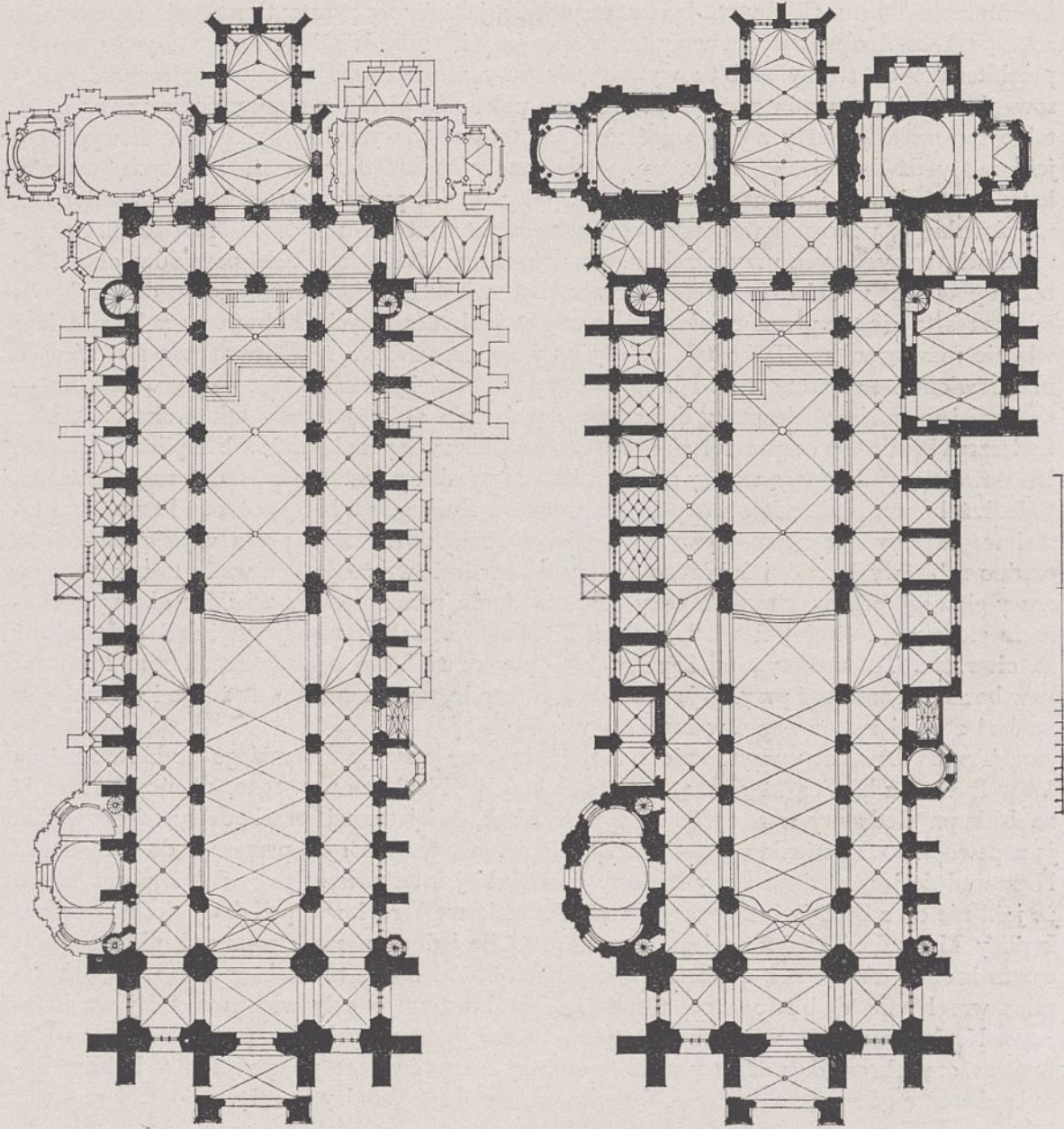
40. Wrocław, katedra z zaznaczeniem murów romańskiej katedry po zaśklepieniu naw w latach 1244—72.

*Rys. A Szyszko-Bohusz.*

zostały później, w w. XV, dodane<sup>1</sup>. W dwóch jednak miejscach tych przypór być nie mogło, mianowicie tam, gdzie do ambitu przylegają od północy kaplica św. Małgorzaty, od po-

<sup>1</sup> Wojciechowski *o. c.* s. 228.





41. Wrocław, katedra z zaznaczeniem murów go-  
tyckich według stanu około r. 1354.

42. Wrocław, katedra w stanie obecnym.

*Rys A. Szyszko-Bohusz.*

łudnia zaś kaplica św. Jana Ewangelisty. Obie te długie kaplice nie dopuszczały użycia tutaj przypór, które by zniekształciły te piękne, gotyckie wnętrza, a w następstwie tego uniemożliwiły użycie luków odpornych w narożach prezbiterium. Po przeróbkach w. XVIII trudno dziś osądzić, czy rolę równoważnika w stosunku do parcia sklepień w tym wypadku wykonywały analogiczne do wrocławskich dwie wieże narożne, zbudowane na narożnych



kwadratach ambitu. Gdyby tak było rzeczywiście, jakżeby się prosto tłumaczyła ta anomalia rzutu, tak bardzo uderzająca wszystkich opisujących ambit<sup>1</sup>: mianowicie masywne naroża prezbiterium od strony ambitu wywoływały przy zasklepieniu ambitu konieczność zastosowania szerokich gurtów pomiędzy narożnym polem sklepienia a obu sąsiednimi w ambicie, takie zaś szerokie gurtury mogły mieć sens konstrukcyjny wyłącznie tylko w tym wypadku, jeśli miały dźwigać jakieś mury, np. w danym wypadku mury wież, stojących, wzorem katedry wrocławskiej, na narożach ambitu. Jak widać z powyższego, schemat prezbiterium wrocławskiego, przypadkowo narzucony przez wykorzystanie murów i fundamentów romańskich, wyzyskanych przy przebudowie w końcu w. XIII, z jakichś powodów okazał się tak odpowiedni w układzie katedry, że został prawie bez zmian przeniesiony do Krakowa, gdzie zresztą nic nie przemawiało, ani ze względów budowlanych, ani terenowych, za takim właśnie rozwiązaniem. Tylko tyle należy przy tym zauważyć, że schemat ten na Wawelu przetrwano i stworzono rzut i bryłę nie tylko bardziej jednolite, ale — co ważniejsze — logiczniejsze, mianowicie przez dołączenie do obwodu ambitu trzech tak swoistych kaplic. Zwłaszcza kaplica na osi prezbiterium zbudowana, tak zwany mały chór lub kaplica Mariacka, jest nowością, podnoszącą walory całego założenia prezbiterium. Umieszczona na osi kościoła, przedłużała ona znakomicie perspektywę wnętrza. Dziś, gdy tabernakulum ołtarza św. Stanisława przerywa tę perspektywę tuż po wkroczeniu do katedry przez wejście zachodnie, trudno sobie wyobrazić, jak bardzo uroczyste i wzniosłe wrażenie sprawiała ta perspektywa nawy głównej, prezbiterium i kaplicy Mariackiej nie przzerwana ani wielkim obecnym ołtarzem głównym, ani epitafiami Sobieskich i Wiśniowieckich, zamykającymi dziś obie arkady za ołtarzem. Toteż motyw tej kaplicy, jakgdyby centralnego ogniwa na długim łańcuchu naw bocznych ambitu i przylegających do niego kaplic, musiał uderzać każdego i w rezultacie znalazł z kolei zastosowanie w katedrze wrocławskiej.

Trzeba bowiem uprzytomnić sobie, że budowa nowego gotyckiego prezbiterium na Wawelu wraz z kaplicą Mariacką, zaczęta za biskupa Nankiera w r. 1320, ukończona została za biskupa Bodzanty w r. 1346. Biskup Nankier, inicjator tej przebudowy, doprowadził ją zapewne do wzniesienia murów pod sklepienia, gdy w roku 1326 przeszedł do Wrocławia. Niezawodnie jednak dalsze losy budowy krakowskiej interesowały go nadal. Być też może, że jeśli nie on z kolei był inicjatorem wybudowania we Wrocławiu podobnej do krakowskiej kaplicy Mariackiej, to ktoś z jego otoczenia. O ile jednak nasza skromna kaplica stanowi organicznie związaną z resztą część prezbiterium, o tyle nieco bogatsza i większa kaplica wrocławska dobudowana została do prezbiterium o cały wiek wcześniej wzniesionego. Nauka niemiecka w całym tym splocie losów budowlanych obu polskich katedr widzi uproszczony obraz, dogadzający miłości własnej Niemców: oto po prostu my Polacy, budując katedrę gotycką na Wawelu, naśladowaliśmy układ katedry wrocławskiej, a więc nasza katedra na Wawelu jest tylko dowodem dalekiego zasięgu kolonizacji niemieckiej na wschodnich terenach.

Ogłoszony w r. 1943 we Wrocławiu ku czci osławionego profesora Uniwersytetu Wrocławskiego Dagoberta Freya zbiór prac jego kolegów, współpracowników i uczniów przynosi między innymi rozprawami z zakresu historii sztuki i kultury rozprawę Hansa Tintelnota, dającą syntezę wszystkich wyników dotychczasowych badań niemieckich uczonych na temat rzutu katedry wrocławskiej. Streszczamy z niej najciekawsze wyjątki<sup>2</sup>:

<sup>1</sup> Wojciechowski o. c. s. 225.    <sup>2</sup> Tintelnot H., *Die mittelalterliche Baugeschichte des Breslauer Domes und die Wirkung der Zisterzienser in Schlesien* (Kunstgeschichtliche Studien herausgegeben von Hans Tintelnot, Breslau 1943, s. 251—2).



Najważniejszą bezpośrednio po najściu mongolskim na Śląsk wzniesioną budowlą było prezbiterium katedry wrocławskiej. Nie wiadomo, jaki był powód wykonania tej budowy — może zniszczenie katedry przez Mongołów, chociaż żadne ślady tego w kronikach ówczesnych się nie zachowały. Było zupełnie zrozumiałe, że do tak ważnej budowy ściągnięto zapewne pierwszorzędných architektów. Czy i co z dawnej romańskiej katedry pozostało, nie wiemy; faktem natomiast jest, że nowy budynek otrzymał rzut oryginalnie pomyślany. Budowę rozpoczęto od chóru. Rzut tego chóru skomponowano w sposób nie spotykany nigdzie dotychczas: trzy nawy, pozbawione poprzedzającego je transeptu, mają założenie bazylikowe. Nawy boczne otaczają prostokątnie zakończone prezbiterium z trzech stron rodzajem obejścia bez kaplic bocznych; dwie wieże kwadratowe nad narożnikami obejścia, zbudowane chyba dla zaznaczenia hierarchii katedry. Chór w ten sposób skomponowany jest jakby odlany z jednej formy, jednolita jest jego koncepcja. Ukończono go w r. 1272. Praca ta, wykonana w krótkim czasie, wymagała wielkiego wysiłku.

Rozumowanie Tintelnota jest mylnie całkowicie. Budowa nie była nową z gruntu, gdyż obecne prezbiterium wrocławskiej katedry jest przebudową murów romańskiej katedry. Nie jest ta budowla nową koncepcją nie spotykaną, ani nie jest jednolitą budową. Jest ona po prostu przebudową romańskiej katedry, mianowicie jej korpusu, na nowy korpus wczesnogotycki, z zachowaniem całego jego układu, a nawet obu jej wież frontowych. Korpus ten, w nowym duchu wczesnogotyckim przebudowany, zachował jeszcze czas jakiś swe romańskie prezbiterium. Dopiero w kilkadziesiąt lat później, po wybudowaniu na gruzach tego prezbiterium nowych naw gotyckich, stał się on prezbiterialną częścią nowego założenia.

Dalszy tok myśli Tintelnota jest następujący: Obecność pary większych arkad w tym miejscu, gdzie mógł być normalnie transept, tłumaczyć można dwojako: albo tym, że budowany od zachodu na wschód nowy korpus gotyckiej katedry spotkał się tu z wybudowanym już wcześniej prezbiterium, a stąd powstały większe arkady na miejscu spotkania się obu części, albo też tym, że w czasie budowy wczesnogotyckiego prezbiterium stały jeszcze korpus i transept dawnej romańskiej katedry, po zburzeniu zaś ich użyto ich romańskich fundamentów do nowego gotyckiego korpusu. Większe arkady są więc śladem dawnego transeptu. Potwierdza to wzmianka kronikarza z r. 1316 o pewnej uroczystości kościelnej w katedrze, w której przebiegu odróżnia się dwa etapy: *in ecclesia* oraz *in choro*. Ponieważ wówczas małego chóru jeszcze nie było, mowa więc chyba o istniejącym jeszcze wówczas romańskim korpusie na zachód od obecnego prezbiterium<sup>1</sup>.

Oczywiście jest to rozumowanie fałszywe. We wspomnianej wzmiance z *Codex diplomaticus Silesiae* (V, s. 74) rozumie się pod *chorus* dawny romański chór, pod *ecclesia* — odbudowany we wczesnogotyckim stylu dawny romański korpus (obecne prezbiterium); obecnego gotyckiego korpusu wówczas jeszcze nie było, był on dopiero w trakcie budowy.

Wyniki naszych badań można streścić w następujących kilku тезach:

1. Lata 1158—80. Budowa na miejscu pierwszej katedry (może drewnianej) nowej romańskiej II katedry biskupa Waltera. Miejscowe warunki spowodowały zbudowanie jej z orientacją na zachód. Była to bazylika trzynawowa, o dwu wieżach frontowych od wschodu, z transeptem, kwadratowym prezbiterium, apsydą główną i dwiema apsydami bocznymi. Pokrycie naw i transeptu pułapowe.
2. Lata 1244—72. Zmodernizowanie poprzedniej katedry, może wskutek spalenia stropów drewnianych. Nadbudowanie murów nawy gotyckiej, zasklepienie nawy głównej skle-

<sup>1</sup> Tintelnot *o. c.* s. 264.



pieniami wczesnogotyckimi, sześciopoolowymi. Prezbiterium i transept pozostały bez zmian.

3. Lata 1300—50. Budowa nowego gotyckiego korpusu na miejscu romańskiego prezbiterium. Przerobienie dawnego korpusu na prezbiterium.
4. Lata 1320—46. Budowa gotyckiego prezbiterium na Wawelu na wzór wrocławskiego z dodaniem kaplicy Mariackiej.
5. Lata 1350—54. Dobudowanie we Wrocławiu kaplicy Mariackiej na wzór wybudowanej w r. 1346 podobnej kaplicy na Wawelu, jako zwieńczenia prezbiterium, na miejscu dawnego wejścia do katedry romańskiej i wczesnogotyckiej.

Tak więc budowa katedry wrocławskiej ściśle wiązała się z budową siostrzycy jej, katedry na Wawelu, w okresie wczesnego i dojrzałego średniowiecza. Ale i dalsze ich losy, mimo odpadnięcia Śląska od państwa polskiego, były również uderzająco analogiczne. Wieki XV, XVI i XVII przyniosły i tu i tam nowe dobudowy. Pojawia się wieniec kaplic gotyckich, renesansowych i barokowych (fig. 38, 42), tworzących w obu katedrach ten specyficznie polski zlepek różnych nawarstwień stylowych, który nadaje katedrze wrocławskiej, mimo obcego pokostu, mimo nieumiejętnej restauracji i konserwacji, ten tak wybitny charakter polskości. Przy tym porównaniu losów naszych dwóch katedr zauważyć trzeba wreszcie, że na losach katedry na Wawelu czarną plamą legła nadbudowa ambitu przez biskupa Łubieńskiego w r. 1709, która zniekształciła gotyckie jej prezbiterium. Na losach zaś wrocławskiej brak zupełny badań w terenie i samym budynku przy sposobności jego restaurowania. Miejmy nadzieję, że oba te braki powetujemy po szczęśliwym zakończeniu toczącej się obecnie wojny. Danym nam będzie te luki zappełnić całkowicie: na Wawelu przez zburzenie nadbudowy ambitu, we Wrocławiu przez dokładne zbadanie i opracowanie monografii tamtejszej katedry.

*Kraków, 1943.*



## ÉTUDES SUR LA CATHÉDRALE DE WAWEL À CRACOVIE

(Résumé)

### I. La seconde cathédrale romane.

1) La première cathédrale de Cracovie, fondée par Boleslas le Brave et bâtie dans les premières années du XI<sup>e</sup> s., était consacrée, à n'en pas douter, à Saint-Sauveur et aux Apôtres Saint-Pierre et Saint-Paul. Elle s'élevait à l'Est de la cathédrale actuelle, et son choeur avec le transept s'étendait jusque sous l'aile occidentale du château, tandis que son corps occupait les deux tiers du trésor actuel de la cathédrale. C'était une basilique à trois nefs avec transept, choeur, trois absides, une crypte et probablement deux tours, orientée vers l'Est et marquée par des traits fortement prononcés de l'architecture saxonne.

2) Cette cathédrale, partiellement détruite (peut-être par l'incendie de 1039), fut réduite à sa partie orientale par suite du retranchement des nefs. Ainsi réduite, elle servait jusqu'à 1142, et notamment jusqu'au moment où la nouvelle cathédrale, la seconde, fut achevée et consacrée, comme l'endroit d'enterrement des évêques de Cracovie. Ici, dans la crypte, fut peut-être aussi déposé le corps de Saint-Stanislas en 1089.

3) La seconde cathédrale fut bâtie au même endroit où s'élève la cathédrale actuelle, comme basilique à trois nefs, deux choeurs, quatre tours, une crypte et quatre entrées situées entre les choeurs et les tours. La partie principale, c.-à-d. le choeur occidental avec la crypte et deux tours, contenant l'autel très probablement des Apôtres Saint-Pierre et Saint-Paul, fut construite entre 1090 et 1115, tandis que la partie orientale avec une abside du choeur oriental, l'autel de Saint-Sauveur et les deux autres tours fut élevée entre 1115 et 1140. Le total fut consacré en 1142.

4) La seconde cathédrale se présente comme une combinaison de deux églises: de la cathédrale, orientée vers l'Est, et de l'église de la cour, orientée vers l'Ouest. L'une était accessible de l'Ouest, du côté de l'approche de la ville au château pour les piétons et les voitures, l'autre de l'Est, du côté du château. Dans la partie principale, près de l'autel de Saint-Pierre et Saint-Paul, se trouvaient les tombeaux des évêques, dont un, celui de l'évêque Maurus de 1118, s'est conservé intact dans la crypte jusqu'à nos jours. Le plan général est par excellence celui des constructions fortifiées et l'on en trouve des analogies à Tum près de Łęczyca et dans les cathédrales hongroises, aujourd'hui inexistantes, de Nagyvarad et de Szekesfehervar.

5) Vers le milieu du XIII<sup>e</sup> s., l'église subit les premiers remaniements, qui en changèrent l'aspect primitif. On construisit les deux chapelles à côté des tours occidentales (Saint-Pierre et Saint-Nicolas), largement ouvertes vers les nefs latérales et formant en quelque sorte un second transept à deux absides tournées vers l'Est. On supprima les deux entrées occidentales de la cathédrale et l'on en enfonça deux neuves aux extrémités du transept. Le pavement fut élevé à un autre niveau uniforme et l'on dressa, au centre de la cathédrale, l'autel de Saint-Stanislas, où son corps fut déposé, et peut-être on créa en même temps, dans l'ancien choeur occidental, une tribune pour le souverain et sa cour, d'où vient la tradition de couronner le souverain devant le tombeau de Saint-Stanislas.



6) Au XIV<sup>e</sup> s., la seconde église fut remplacée par une nouvelle cathédrale, la troisième, gothique, dans la construction de laquelle on mit à profit quelques fragments de l'ancien édifice, et notamment on éleva, entre 1320 et 1330, la partie presbytérale à l'Est du tombeau de Saint-Stanislas comme un long choeur avec déambulatoire, la chapelle Sainte-Vierge et une série de chapelles latérales. Entre 1330 et 1364, on éleva la partie occidentale, le transept au-dessus du tombeau de Saint-Stanislas, et le corps restreint à trois nefs, en mettant à profit la crypte et les tours occidentales, de même que les murailles des chapelles à leurs côtés.

## II. La genèse du plan de la cathédrale gothique.

Le tracé de la partie orientale de la cathédrale de Wawel (le choeur, le déambulatoire et la chapelle Sainte-Vierge) avait longtemps préoccupé les historiens de l'art, mais, sauf la constatation de son affinité avec le tracé de la même partie de la cathédrale de Wrocław (Breslau), les résultats des recherches n'avaient pas avancé le problème d'un seul pas. De même les recherches des historiens de l'art allemands n'avaient pas donné, elles non plus, de résultats satisfaisants. En effet, l'opinion des savants ayant examiné la cathédrale de Wrocław, que le choeur de celle-ci serait le choeur roman de la cathédrale de l'évêque Walter, modernisé à l'époque de l'art gothique primitif, ne supporte pas la critique. Or, l'auteur constate que le choeur actuel de Wrocław est plutôt le corps de la cathédrale romane de Walter, modernisé vers la fin du XIII<sup>e</sup> s. Les relations réciproques des tracés de la cathédrale de Wrocław et de celle de Wawel peuvent être ramenées au schème suivant:

1) La cathédrale romane de Walter à Wrocław, 1158—80, une basilique à trois nefs et à deux tours sur le devant, a un transept, un court choeur et trois absides tournées vers l'Ouest.

2) Cette cathédrale fut, dans sa partie frontale tournée vers l'Est, modernisée dans le style gothique primitif entre 1244 et 1272, sans que son tracé eût subi de modifications, tandis que le choeur, tourné vers l'Ouest, ne subit aucun changement pour le moment.

3) Entre 1300 et 1350, le choeur roman démoli fut remplacé par une nouvelle partie antérieure comme basilique à deux tours, dont la largeur fut adaptée à celle de la partie antérieure datant des années 1244—72.

4) De cette façon le corps datant des années 1244—72 devint le choeur du nouveau tracé.

5) Après 1320, ce choeur fut copié dans la construction du nouveau choeur gothique de la cathédrale de Wawel, et le tracé de celui-ci fut enrichi par l'addition de la chapelle Sainte-Vierge vers 1346.

6) En 1354, on ajouta à la cathédrale de Wrocław la chapelle Sainte-Vierge, modelée sur celle de Cracovie.

---



TADEUSZ MAŃKOWSKI

## PRACE SCHLÜTERA W WILANOWIE

Historia sztuki określiła dostatecznie i oświetliła indywidualność i dzieła Andrzeja Schlütera, o ile to dotyczy jego twórczości artystycznej po r. 1694. W tym czasie czołowy mistrz północnego baroku opuszcza Polskę i wstępuje w służbę elektora brandenburskiego Fryderyka III, późniejszego Fryderyka I jako króla pruskiego, by poprzez tryumfy zbierane w wyniku bogatej twórczości w Berlinie — jak pomnik Wielkiego Elektora, budowę zamku królewskiego i dekorację jego wnętrz, pomniki króla Fryderyka I, landgrafa heskiego i inne — załamać się w końcu na nieszczęśliwej budowie wieży menniczej, zwalonej w r. 1706<sup>1</sup>. Usunięty od prac dla dworu pruskiego, rzeźbiarz opuszcza rodzinę i Berlin, by szukać nowego życia w Petersburgu czasów Piotra Wielkiego, gdzie po roku pobytu w r. 1714 kończy życie.

Działalność zamieszkałego od dzieciństwa w Gdańsku Schlütera przed r. 1694 to jak dotąd karta zapisana niewielu głoskami. Dzięki ogłoszonym w r. 1910 przez Ignacego Tadeusza Baranowskiego rachunkom budowy pałacu Krasieńskich w Warszawie<sup>2</sup> wiedzieliśmy dotąd tylko o autorstwie Schlütera rzeźb tympanonu w szczycie pałacu tego od strony placu Krasieńskich oraz nieistniejącego dziś herbu, wykonanych w latach 1689—94. Powtarzano nadto domysły o twórczości Schlütera w służbie króla Jana III, jednak bez wskazania na konkretne dzieła, które można byłoby przypisać Schlüterowi. Przeważało zdanie, oparte na notatce Marpergera<sup>3</sup>, że twórczość Schlütera w Polsce zaznaczyła się przede wszystkim w architekturze. Szukano jego planów i jego myśli architektonicznej zarówno w pałacu Krasieńskich jak i w pałacu wilanowskim, gdyż według notatki Marpergera z r. 1711 miał Schlüter „*unterschiedliche Palatia sowohl in, als ausserhalb Warschau angegeben und ausgeführt*”.

W ramach lat 1689—94, w których działalność Schlütera w Warszawie stwierdzają rachunki budowy pałacu Krasieńskich, poszukiwania jego dzieł architektonicznych na terenie Polski jak dotąd zawiiodły. W swej pracy o Wilanowie<sup>4</sup> Juliusz Starzyński zwrócił uwagę, że na lata pobytu Schlütera w Warszawie przypada czas nadbudowy drugiego piętra nad środkowym korpusem pałacu wilanowskiego oraz przekształcenie górnych pięter nad jego wieżami narożnymi. Sądził też Starzyński, że w tych częściach pałacu można by poszukiwać ewentualnych prac Schlütera w Wilanowie, przede wszystkim dekoracyjno-rzeźbiar-

<sup>1</sup> Gurlitt C., *Andreas Schlüter*, Berlin 1891, s. 189.   <sup>2</sup> Baranowski I. T., *Inwentarze pałacu Krasieńskich później Rzeczypospolitej* (Collectanea Biblioteki Ordynacji Krasieńskich, Warszawa 1910).   <sup>3</sup> Marperger P. J., *Historie und Leben der berühmtesten Europäischen Baumeister*, Hamburg 1711, s. 513.   <sup>4</sup> Starzyński J., *Wilanów, dzieje budowy pałacu za Jana III*, Warszawa 1933, s. 53.





1. Wilanów, „aniołowie Famy reprezentujący” nad drzwiami wejściowymi do pałacu.

Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.

skich. I nie mylił się — a tylko może brak danych w ogłoszonej przez niego korespondencji architekta pałacu wilanowskiego, Augustyna Locci, z królem Janem III wstrzymał Starzyńskiego od dalszych w tym kierunku badań.

Jeżeli je podejmuje, to skłania mię do tego przede wszystkim odnalezienie w innej jeszcze poza Wilanowem siedzibie Jana III autentycznych, archiwalnie stwierdzonych dzieł Schlütera — w Żółkwi. Są to pomniki grobowe Jakuba Sobieskiego, ojca króla, i Stanisława Daniłowicza, królewskiego wuja, w farze żółkiewskiej. Porównawcza analiza tych dzieł dłuta Schlütera<sup>1</sup> z dziełami rzeźby zachowanymi w Wilanowie z jednej strony, z drugiej strony porównanie ich z obrazem twórczości tego plastyka na terenie niemieckim w bogato ilustrowanych wydawnictwach Benkarda<sup>2</sup> Boeck<sup>3</sup> i Ladendorfa<sup>4</sup>, jakie się pojawiły w ostatnich czasach, daje nam możliwość sięgnięcia dalej, niż szły dotychczasowe badania. Wreszcie wniknięcie w nikle choćby wzmianki zawarte w korespondencji Locciego z królem, w nawiązaniu do dzieł plastyki znajdujących się w Wilanowie, może pozwoli nam na dojście do ściślejszych

<sup>1</sup> Mańkowski T., *Nieznane rzeźby Andrzeja Schlütera* (Dawna Sztuka II, 2, Lwów 1939).

<sup>2</sup> Benkard E., *Andreas Schlüter*, Frankfurt a. M. 1925,

<sup>3</sup> Boeck W., *Studien über Schlüter als*

*Bildhauer* (Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen 54, Berlin 1933).

<sup>4</sup> Ladendorf H., *Andreas Schlüter*, Berlin 1937.





2. Wilanów, grupa puttów z tarczą herbową na fasadzie pałacu.

*Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.*

rezultatów w tym interesującym problemie, jakim jest twórczość artystyczna Schlütera w służbie Jana III Sobieskiego.

Z góry zaznaczyć musimy, że Schlüter w tej roli przedstawia się nam raczej jako plastyk, a nie jako architekt. Plastyka zdaje się leżeć więcej w jego uzdolnieniu i w niej też przejawiała się raczej jego twórczość w czasach pobytu w Polsce. Chronologicznie musimy ją cofnąć znacznie wstecz poza r. 1689, od którego datuje się pierwsza wzmianka o Schlüterze w rachunkach budowy pałacu Krasieńskich<sup>1</sup>. Rzecz zdaje się przedstawiać w ten sposób, iż już z końcem r. 1681 był Schlüter zatrudniony przy dekoracji pałacu w Wilanowie, od r. 1689 wykonywał rzeźby tympanonu pałacu Krasieńskich, zaś od r. 1692 pomniki rodziny Sobieskich dla Żółkwi, nie przestając w tym czasie pracować także i dla dekoracji Wilanowa. Stwierdzamy przy tym, że przez cały okres pobytu Schlütera w Polsce, przez lat około 12, może z pewnymi przerwami, był on zatrudniony w służbie królewskiej, a praca nad rzeźbami wykonanymi dla Jana Dobrogosta Krasieńskiego stanowi tylko epizod w jego działalności artystycznej.

Zachodzi przy tym pytanie, jakie drogi zaprowadziły Schlütera w służbę króla Jana III.

<sup>1</sup> Baranowski *o. c.* s. 66.



Z Gdańska, skąd Schlüter był rodem, przybywały do Wilanowa około r. 1681 posągi odlane w ołowiu w ludwisarni Richtera, przeznaczone do ustawienia w ogrodzie wilanowskim. Mowa o nich w korespondencji króla z Loccim z lat 1681—2. Była to naprzód cała seria posągów, o których Locci wspomina jako o „tańcownicach”<sup>1</sup>; po nich przybyła w r. 1681 z Gdańska tej samej co poprzednie wielkości ołowiana Diana, „dość dobrej proporcji ..., ubrana po kolana, z łukiem w rękę, charta na smyczy trzymająca, Luna crescente na głowie ornata”, która jednak Locciemu niezbyt przypadła do gustu. Sądził bowiem, że „nie zda mi się być tej perfekcji jako insze, nogi trochę przymięzsze i twarz ... bynajmniej nie jest wdzięczna solum aliorum iudicio”.

W lipcu r. 1682 znów były spodziewane jakieś rzeźby z Gdańska od Richtera<sup>2</sup>, o których nie wiemy bliżej, co miały przedstawiać. Prawdopodobnie do całej serii rzeźb przeznaczonych do ogrodu, odlanych w ołowiu, jako odporniejszym na wpływy atmosferyczne od kamienia, odnosi się notatka własnoręczna króla, zamieszczona na liście Locciego z 1 września 1681, wymieniająca: „Hercules — gladiatores — Flora — saltatores — Apollo — Satyr — Venus — Dianna — Fortuna — Mercurius”. Były to po części kopie słynnych rzeźb antycznych — „najpierwsze statuy w świecie”, których wykonania modeli i odlewów w Gdańsku doglądał z ramienia króla znany nam skądinąd ks. Bartłomiej Wąsowski, jak o tym świadczy wzmianka Locciego w liście z 22 sierpnia 1681<sup>3</sup>.

Zaden z ołowianych posągów dekoracyjnych w ogrodzie pałacowym nie zachował się, a według wzmianki Niemcewicza<sup>4</sup> niektóre z nich wywożono z Wilanowa jeszcze z końcem w. XVIII. Co się z nimi stało, nie wiadomo.

Wykonywanie ich w Gdańsku w ludwisarni Richtera, fakt przybycia Schlütera do Wilanowa z Gdańska w toku dostaw stamtąd ołowianych figur, a nadto fakt, że zajęty w Wilanowie Schlüter posługiwał się tam analogiczną techniką jak w wykonywaniu modeli do odlania w metalu, tj. nie rzeźbą w kamieniu, lecz w technice narzutowej lub stiukatorskiej<sup>5</sup> — wszystko to nasuwać musi myśl, czy Schlüter przed powołaniem go w służbę Jana III w jesieni 1681 nie był zajęty w ludwisarni Richtera i nie pracował przy modelowaniu figur przeznaczonych do odlania w ołowiu dla dekoracji ogrodu wilanowskiego. W sprawdzeniu go z Gdańska do Wilanowa mógł pośredniczyć o. Wąsowski, wysłany przez króla w sprawach artystycznych do Gdańska.

Rola o. Wąsowskiego<sup>6</sup> w mecenacie artystycznym Jana III zasługuje na szczególną uwagę. W r. 1686 był on postawiony na czele budownictwa królewskiego w Żółkwi i zastępował króla w tych czynnościach, gdy w sprawach państwowych przebywał zdala od swej ulubionej siedziby. O. Wąsowski był też jednym z trzech jezuickich zakonników, których nazwiska wplatają się w dzieje królewskiego mecenatu Jana III, obok o. Kazimierza Humniewicza<sup>7</sup> i o. Karola Voty<sup>8</sup>, o których mówić będę przy innej sposobności.

Do określenia daty przybycia Schlütera do Wilanowa i stwierdzenia rozpoczęcia tam przez niego pracy dochodzimy wczytując się w ogłoszoną drukiem korespondencję Locciego z królem, dotyczącą spraw artystycznych.

<sup>1</sup> Starzyński *o. c.* s. 77.    <sup>2</sup> Tamże s. 86.    <sup>3</sup> Tamże s. 76, gdzie nazwisko jego odczytano niewątpliwie mylnie jako „Wontarski”.    <sup>4</sup> Ursyn Niemcewicz J., *Podróże historyczne po ziemiach polskich*, Petersburg 1869, s. 154; Starzyński *o. c.* s. 26.    <sup>5</sup> Wojciechowski J., *Pałac wilanowski i jego obecna restauracja* (Architektura i Budownictwo, Warszawa 1928, s. 100).    <sup>6</sup> Ossolineum, zbiór rękopisów Aleksandra Czołowskiego, rps Expensa pieniężna za ordynansami od JKM itd. 1685—90.    <sup>7</sup> Mańkowski T., *Budownictwo Jana III we Lwowie* (Ziemia Czerwieńska I, Lwów 1937).    <sup>8</sup> Ossolineum, zbiór rękopisów Aleksandra Czołowskiego, rps Diariusz wiadomości Kazimierza Sarneckiego z dworu Jana III itd. 1693—95.



Nie wymieniając prawie nigdy nazwisk, a czasem tylko imiona zatrudnionych w Wilanowie pracowników artystycznych, Locci w swej korespondencji wyróżnia ich we właściwy sobie sposób. Na podstawie jego wzmianek możemy wprawdzie wiedzieć tylko to, co w sprawach budowy i dekoracji pałacu działo się od połowy r. 1681 do połowy r. 1682, oraz później znów w drugiej połowie r. 1686, jednak te krótkie stosunkowo okresy czasu pozwalają nam stwier-



3. Wilanów, plafon sali stołowej.

*Fot. E. Koch, Warszawa.*

dzić ilość i znaczenie zatrudnionych podówczas w Wilanowie pracowników. Byli to: 1. dwaj stiukatorowie, Antoni i Jan, z których pierwszy zdaje się być bardziej samoistny, drugi zaś pełnił funkcje jego pomocnika; w pierwszym z nich można by upatrywać stiukatora Gottego, którego nazwisko bez imienia wymieniają zapiski kasy królewskiej, jako tego, któremu w r. 1689 za jakieś roboty stiukatorskie wypłacono 1200 zł<sup>1</sup>; 2. kamiennicy z tzw. „starszym kamiennikiem” nieznanego nazwiska na czele, tworzący osobny zespół, zajęty stawianiem bramy wjazdowej na dziedziniec (wrzesień 1681), kolumn na fasadzie środkowego korpusu pałacowego, baz pod pilastry itd.; 3. sculptor, którego nazwiska nie znamy, prawdopodobnie identyczny z osobą Stefana, o którym mowa w liście Locciego z 26 września 1681<sup>2</sup>, a który także wykonywał jakieś prace w Żółkwi; dopiero w r. 1686 występuje w korespondencji na

<sup>1</sup> Archiwum Skarbowe w Warszawie, Litt. G, nr 602.

<sup>2</sup> Starzyński *o. c.* s. 80.



widownię inny wymieniony po nazwisku sculptor, Szwaner, którego wobec dłuższego odstępu czasu, dzielącego ich działalność, nie możemy identyfikować ze sculptorem Stefanem; prace Szwanera są przeważnie znane i na ogół dadzą się od innych odróżnić; 4. prócz Stefana i Szwanera, podpadających według sposobu wyrażania się w listach Locciego pod określenie sculptorów, pracowali tam przybyli do Wilanowa w listopadzie 1681 sculptorowie „nowotni”<sup>1</sup>, których zadaniem miało być wykonanie dekoracyjnych posągów (Apollo i inne); niższe kwalifikacje wśród sculptorów zdaje się mieć niejaki Hans, któremu powierzano wykonywanie kapiteli<sup>2</sup>, a o którym w jednym z listów wspomina Locci<sup>3</sup> jako o zarozumiałcu, przypisującym sobie znajomość wszelkich sztuk; 5. do wymienionych w korespondencji Locciego z królem pracowników, zatrudnionych w Wilanowie, przybywa w końcu jeszcze statuariusz, wspomniany po raz pierwszy w liście z 17 października 1681.

Pracownicy niewątpliwie zmieniali się. Bywało, że opuszczali pracę w Wilanowie, skierowywani na czas jakiś do pilniejszych robót w Żółkwi, jak o tym mówi wzmianka w liście z 26 września 1681<sup>4</sup>. Pozostańmy jednak przy osobie ostatnio wymienionego statuariusza.

Rola jego zaczyna się od pobytu w Jaworowie, a we wzajemnej wymianie listów między królem a Loccim widocznie była już o nim mowa i Jan III miał już przedtem o statuariuszu dobre referencje, skoro Locci pisze, że „ponieważ ten statuariusz już stanął w Jaworowie, może najpierwszą na tym próbę swej umiejętności pokazać”.

Próba w Jaworowie w obecności króla widocznie wypadła dobrze i zadowoliła go, skoro Jan III uznał za stosowne skierować statuariusza do Wilanowa, gdzie go wkrótce spotykamy, jak to stwierdza Locci w swym liście z 31 października 1681<sup>5</sup>. I Locci ze swej strony wziął go na egzamin i o wrażeniu, jakie nań wywarły pierwsze wykonane w Wilanowie prace statuariusza, zdawał królowi relacje w słowach: „Statuariusz bardzo się dobrze popisał w tym kawałku, w którym pokazał zaraz manierę Fiamingowych dzieci, i aptitudinem dobrą dał, a co największa, że jeżeli się nie mylę, meo et aliorum co widzieli iudicio, podobny królewiczowi JMC najmłodszemu — jeżeli tosz in maiori forma potrafi, dość jest dobry”.

W statuariuszu, o którym w tych listach mowa, upatrujemy Andrzeja Schlütera. Za tezę tą przemawia między innymi także to, że szczególnie charakterystycznym w jego twórczości jest niezmiernie częste zastosowywanie w plastyce motywu puttów. Szedł w tym Schlüter w ślady zitalianizowanego Flamanda, Franciszka Duquesnoy, zwanego we Włoszech Francesco Fiammingo. Dzieła Fiamminga były podówczas wysoko cenione, a o predylekcji do jego motywów zdobniczych i tematów plastyki na dworze Jana III zdaje się świadczyć powyżej przytoczony już list Locciego do króla z 31 października 1681<sup>6</sup>, w którym mowa o „Fiamingowych dzieciach”. Mógł Sobieski w podróży za granicę w czasach młodości zetknąć się z dziełami Duquesnoy, mógł zresztą rozgłos jego dzieł trafić do niego i później w Polsce. Imię Fiamminga mogło być także wymieniane w kołach artystów pracujących nad wykonaniem zleceń królewskich. Może też przypadł szczególnie do gustu Janowi III motyw puttów, które jakby na pół żartem, na pół serio odgrywają role alegoryczne, jakby w dziecinnej maskaradzie bawią się alegorycznymi atrybutami. Motyw ten wprowadzał w dzieła sztuki dekoracyjnej nastrój swobody i wesołości, miał bawić równocześnie i ironizować dekoracyjnie ujętą symbolikę, tak często stosowaną w ówczesnej sztuce. Nazwa „Fiamingowych dzieci” na określenie tego typu dekoracji widocznie była używana w rozmowach

<sup>1</sup> Starzyński *o. c.* s. 78.

<sup>2</sup> Tamże s. 85.

<sup>3</sup> Tamże s. 83.

<sup>4</sup> Tamże s. 80.

<sup>5</sup> Tamże s. 83.

<sup>6</sup> Tamże,



między królem a Loccim, a motyw puttów na wzór rzeźb Francesca Fiamminga odpowiadał upodobaniom Sobieskiego.

Że „statuariusz” jest identyczny ze Schlüterem, za tym przemawia także analiza porównawcza jego dzieł, jakie znajdujemy w Wilanowie i poza Wilanowem, a które, zestawione ze sobą i porównane, pozwalają stwierdzić ponad wszelką wątpliwość jego autorstwo. Niewątpliwym punktem oparcia znajdujemy też w nagrobkach w kościele parafialnym w Żółkwi, stwierdzonych archiwalnie jako dzieła Schlütera.

Z korespondencji Locciego z królem zdaje się też wynikać, że statuariusz-Schlüter w latach 1681—2 nie zyskał sobie jeszcze wybitniejszej pozycji wśród pracowników na polu sztuki, zatrudnionych w Wilanowie. Locci starał się z zasady nie dopuszczać nikogo z rzemieślników i artystów do zetknięcia z królem. Wszelkie projekty ozdobienia pałacu podawane były Sobieskiemu przez samego tylko Locciego. Jeszcze w r. 1692, mimo że sam tylko Schlüter był wzywany do Żółkwi podczas pobytu tam króla dla ułożenia sprawy wzniesienia w tamtejszych kościołach pomników grobowych przodków Jana III<sup>1</sup>, projekty rysunkowe tych pomników przechodzą przez ręce Locciego, który je z Wilanowa przesyła królowi<sup>2</sup> tak, jakby one przez niego samego były opracowane, mimo że wiemy, iż były to projekty Schlütera.

Z drugiej strony niewątpliwym wpływ Schlütera na powstanie pałacu w Wilanowie przejawia się w opinii takiej np., jak wypowiedziana w liście Locciego z 7 listopada 1681<sup>3</sup>, a dotyczącej projektu zamieszczenia postaci samego króla w rzeźbie nad wejściem do pałacu wilanowskiego: „Co się tyczy ornamentu nad drzwiami pałacowymi, nie innego i ja byłem sentymentu, i dobra refleksja WKMc; gdyż i nie bardzo usitata są ab extra in aedibus privatis principum Prussiae nec statuae ipsius principis, sed locis publicis”. Nikt inny nie mógł udzielić w tym Locciemu informacji, jak właśnie Schlüter, któremu znane były stosunki artystyczne na dworze brandenburskim w Berlinie i Królewcu.

Nie mamy żadnych danych po temu, by odpowiedzieć na pytanie, czy Schlüterowi przysługiwał tytuł nadwornego rzeźbiarza króla Jana III. Nie zdołałem odszukać dyplomu, którym miałby być nadany Schlüterowi serwitrat królewski. Sprawa oficjalnego tytułu nie decyduje zresztą o istotnym stosunku. Rachunki dworu królewskiego w Żółkwi z r. 1692<sup>2</sup> wymieniają Schlütera, jakby w przeciwstawieniu do innych pracowników, jako „snycerza przy królu Jegomości będącego”. Z wykonywaniem prac i stałym zatrudnieniem artysty w służbie królewskiej nie zawsze w tych czasach szła w parze stała płaca. W niedatowanym, lecz pochodzącym niewątpliwie z r. 1694 liście Schlütera do elektora brandenburskiego Fryderyka III<sup>4</sup>, jest mowa o ofiarowanej mu na dworze polskim rocznej płacy 1000 talarów i o żądaniu artysty, aby z powodu wyższych kosztów utrzymania w Berlinie pensja na dworze brandenburskim była mu wyznaczona w kwocie wyższej o 200 talarów. Wynika stąd, że przedtem stałej płacy Schlüter na dworze polskim nie pobierał i że dopiero w r. 1694 zabiegał o to u króla Jana III.

W każdym razie samo tylko stwierdzenie obecności Schlütera w Wilanowie, wskazanie na dzieła jego ręki i na analogie między tym, co z dzieł rzeźby i dekoracyjnej plastyki znajdujemy w pałacu Jana III, a innymi poza Wilanowem pracami Schlütera, musi się przyczynić do ograniczenia roli Augustyna Locciego w stworzeniu tej całości, jaką przedstawiał pałac wilanowski, jako siedziba królewska w czasach Sobieskiego. Jako naczelnny architekt, Locci

<sup>1</sup> Ossolineum, zbiór rękopisów Aleksandra Czolowskiego, rps Connotacya wydanych pieniędzy za assignacjami KJMci y pewnymi dokumentami itd. 1691—94. <sup>2</sup> Starzyński *o. c.* s. 89.

<sup>3</sup> Tamże s. 84 <sup>4</sup> Klöden K. F., *Andreas Schlüter*, Berlin 1861, s. 12; Gurlitt C., *Andreas Schlüter*, Berlin 1891, s. 48.





4. Wilanów, plafon sali stołowej, alegoria Ziemi.

*Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.*

przedkładał królowi plany, omawiał je z nim i wpływał na decyzje królewskie w najważniejszych sprawach dotyczących architektury. Szkice na marginesie jego listów świadczą o tym, równie jak sama ich treść. Lecz jeśli idzie o dzieła plastyki, to sprawa się komplikuje. Po przybyciu Schlütera, w początkach jego pobytu w Wilanowie, musiał on być czas jakiś może tylko wykonawcą dawniejszych pomysłów Locciego, decyzji powziętych jeszcze poprzednio i zatwierdzonych przez króla, do których zmuszony był się dostosować. Tak mogło być, kiedy chodziło o dekorację fasady pałacowej od dziedzińca. Całość jej pod względem architekto-



5. Wilanów, plafon sali stołowej, alegoria Wody.

*Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.*



nicznym była pomysłem Locciego. Do niej dostarczył Schlüter modeli grup puttów z tarczą herbową Janina Sobieskich i figur aniołów do tympanonu na szczycie. Były to jednak tylko szczegóły, mieszczące się w ramach ogólnej koncepcji Locciego, może istotnie wykonane w myśl wskazówek tego ostatniego. We wzajemnym stosunku Locciego i Schlütera temu ostatniemu przypada w tych warunkach rola podrzędna, wykonawcy obcych pomysłów, na co wskazuje korespondencja Locciego z królem.

Lecz wkrótce miało się to zmienić. Jeżeli poza sprawami ściśle architektonicznymi, w rzeczach plastyki Locci przysyłał później jeszcze w dalszym ciągu projekty rysunkowe królowi do wglądu i zatwierdzenia, to wszystko przemawia za tym, że były to projekty i rysunki Schlütera, a nie samego Locciego. To, co z plastyki stworzone zostało w dziele deko-



6. Wilanów, plafon sali stołowej, alegoria Powietrza.

*Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.*

racji nadbudowy drugiego piętra środkowej części pałacu oraz w dekoracji wnętrza sali stołowej i pokoju sypialnego króla, nosi zbyt wyraźne piętno indywidualnej twórczości Schlütera, by można dopuścić myśl o koncepcji Locciego w ich powstaniu. Mógł Locci decydować o ustawieniu posągów czy też popiersi na attyce pałacu wilanowskiego, lecz tylko w ograniczonej mierze mógł wpłynąć na ich zaprojektowanie i wykonanie. W świetle tych rozważań współdziałanie Schlütera w stworzeniu tej całości, jaką za czasów Sobieskiego stanowić miał pałac w Wilanowie, dotyczyło plastyki, a nie architektury. W korespondencji Locciego z królem Schlüter stale nazywany jest statuariuszem i tak też zapewne była określana jego rola, kiedy pełnomocnik Jana III zawierać mógł z nim umowę o wstąpieniu w służbę królewską.

Nie był jednak Schlüter wyłącznym twórcą tego, co w latach 1682—94 z dzieł plastyki i dekoracji powstawało w Wilanowie. Z późniejszych wiadomości o nim znamy wprawdzie jego niezwykłą łatwość i biegłość w szkicowaniu rysunkowym i modelowaniu plastycznym, jego płodność i pracowitość oraz artystyczną pomysłowość jego wyobraźni. Niejedno z tego jednak, co Schlüter zaprojektował, wykonane zostało rękami innych pracowników:





7. Wilanów, plafon sali stołowej, alegoria Wiatru od południa.

Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.

i pomysłowością artystyczną tworzył on szkicowe *bozzetta*, według których rzeźby wykonywali w znacznej części inni pracownicy. O tym stosowanym przez niego systemie pracy zdają się mówić także pierwsze zaraz wiadomości z korespondencji między królem a Loccim, które odnosimy do Schlütera. W tym, że osoba jego pozostaje na razie w cieniu i że jego nazwisko poza mianem statuariusza nie wpływa w zachowanej korespondencji, nie znajdujemy nic dziwnego, wobec stanowiska Locciego, który niewątpliwie starał się pełnić władzy i decyzji w sprawach budowy i dekoracji pałacu skupić i zachować w swych rękach.

Postaram się dokonać przeglądu dzieł plastyki, które w Wilanowie należy przypisać twórczości Schlütera, ustalając zarazem choć w przybliżeniu ich chronologię.

Kiedy Schlüter jesienią 1681 sprezentowawszy się królowi w Jaworowie przystępował do pracy w Wilanowie, wykonanie fasady pałacowej od strony ogrodu i Wisły było już na ukończeniu. Projekty rysunkowe jej dekoracji pochodziły od Locciego, wykonawcami zaś byli stiukatorowie Antoni (Gotte?) i Jan nieznanego nam nazwiska.

W liście z 22 sierpnia<sup>1</sup> tegoż roku donosił Locci królowi o rozpoczętej robocie „około frontispicium”, a więc fasady głównej od dziedzińca. Architektoniczna jej strona była w trakcie

<sup>1</sup> Starzyński *o. c. s.* 76.

Wzmianka o pierwszej pracy wykonanej przez Schlütera w Wilanowie, przytoczona w liście Locciego z 31 października 1681, zdaje się dotyczyć tylko *bozzetta*, według którego miała być wykonana potem rzeźba „in maiori forma”. Tym razem dotyczyło to grupy puttów, innym razem będą to kompozycje, przeznaczone do wykonania w kamieniu, stiuku, czy też w technice narzutowej, lub może wzory form dla wykonania ich w sztucznym kamieniu. Sama ilość dzieł w Wilanowie, które na podstawie studium porównawczego z innymi pracami Schlütera należy związać z jego twórczością, jest bardzo znaczna. Trudno przypisać je wszystkie ręce samego Schlütera, przyjmując nawet długi okres jego działalności w służbie Jana III. Prawdopodobnie w wielu wypadkach było tak, jak pierwszym razem, zaraz po jego przybyciu do Wilanowa, kiedy na zlecenie Locciego Schlüter stworzył *bozzetto*, przeznaczone do wykonania „in maiori forma”. Studia nad późniejszymi jego pracami w Berlinie prowadzą do tego samego poglądu na system pracy Schlütera. Z nieporównaną biegłością techniczną



przemian. Nie istniała jeszcze wówczas nadbudowa drugiego piętra na środkowym korpusie pałacowym, dodana dopiero w r. 1692<sup>1</sup>. W lecie 1681 środkowa część pałacu była jeszcze tej wysokości, jak i frontowe jego narożniki, tj. obejmowała kondygnację parteru i mezzaninu, ujęte łącznie w system czterech wysokich kolumn<sup>2</sup>, podtrzymujących belkowanie, na którym wznosił się nieistniejący dziś trójkątny szczyt z dekoracją rzeźbiarską w tympanonie. W liście z 24 października 1681<sup>3</sup> przesyłał Locci królowi „delineację” tej dekoracji w dwóch wariantach. W drugim z nich miało być „słońce na miejscu zegara promienie rzucające po całym frontispicium złociste, same corpus słońca reprezentujące, przez pół globu złocistego na miedzi, na glanc, a godziny promieniami z daleka znaczone. Aniolkowie zaś famam reprezentujący trąbią, a koło trąb cartelles volantes cum inscriptione: refulsit sol in clypeis...”. Ten jeden z dwóch różnych projektów wybrał król, zlecając jego wykonanie.

Kiedy jednak w r. 1682 postanowiono nad środkowym korpusem pałacu nadbudować drugie piętro, wówczas zniszczono trójkątny szczyt z tympanonem, w którym mieściły się powyższe rzeźby, a rzeźby wyjęte z niego rozmieszczono inaczej. „Aniolkowie famy reprezentujący” (fig. 1), jak je określał Locci, dostały się nad drzwi wejściowe pałacu, złożone słońce pod gzyms koronujący z fryzem, zaś dwie grupy puttów z herbową tarczą Janiny Sobieskich (fig. 2), które zdaniem Starzyńskiego<sup>4</sup> wypełniały zweżające się kąty tympanonu, umieszczono nad oknami drugiego piętra.

W jednych i drugich rzeźbach rozpoznajemy dłuto Schlütera. Były to pierwsze jego prace w Wilanowie. Anioły nad wejściem do pałacu są naśladownictwem dmących w trąby aniołów nad wejściem do scala regia Watykanu, dzieł dłuta Berniniego, a bliskie późniejszym postaciom aniołów Schlütera, wykonanym w marmurze w kazalnicy kościoła N. P. Marii w Berlinie<sup>5</sup>. Dwie grupy po dwa putta z herbową tarczą miedzianą pośrodku, w której odbijają się promienie słoneczne, to „Fiamingowe dzieci”, o których szkicowym *bozzetto* wykonanym przez statuariusza pisał Locci do króla w liście z 31 października 1681<sup>6</sup>.

Z treści korespondencji Locciego należałoby wnosić także, że pomysł tych grup powstał jeszcze przed przybyciem Schlütera do Wilanowa i że kompozycję ich naszkicował



8. Wilanów, plafon sali stołowej, alegoria Wiatru od wschodu.

Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.

<sup>1</sup> Starzyński *o. c.* s. 34.

<sup>2</sup> Tamże s. 18.

<sup>3</sup> Tamże s. 82.

<sup>4</sup> Tamże s. 19.

<sup>5</sup> Ladendorff *o. c.* s. 104, 106.

<sup>6</sup> Starzyński *o. c.* s. 83.



był Locci, przedkładając królowi do aprobaty rysunek, a Schlüter pomysł ten ubrał w formę plastyczną w swym szkicu, który znów znalazł aprobatę Locciego. Napis „refulsit sol in clypeis”, który według pierwotnej myśli Locciego miał w tympanonie<sup>1</sup> być zamieszczony na wstęgach (cartelles volantes) koło trąb dmących w nie aniołów, dostał się ostatecznie nad grupy puttów z tarczami herbowymi. Postacie puttów zasłaniających oczy, gdyż rażą je odbijające się z tarczy Janiny promienie słoneczne, przywodzą znów na myśl porównanie z puttami Schlütera w Żółkwi i tyłu innymi wykonanymi przez niego później w Berlinie.

W dzisiejszym stanie rzeczy putta na fasadzie pałacu nie mają tej pełni naiwnego wdzięku dzieci o pulchnych ciałach i pyzatyh twarzach, jakie znajdziemy choćby w stiu-



9. Wilanów, groteska plafonu sali stołowej.

*Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.*

kowych dekoracjach wewnątrz pałacu wilanowskiego lub w nagrobkach rodziny Sobieskich we farze w Żółkwi. Winę tego przypisać należy ostatniemu odnowieniu pałacu wilanowskiego, w czasie którego wiele dawnych rzeźb fasady pałacowej usunięto i zastąpiono je kopiami przy czym zmieniono niektóre szczegóły, jak układ rąk aniołów dmących w trąby itp. Dawniejszy ich stan oddają jeszcze fotografie zdjęte przed ostatnim odnowieniem fasady pałacu<sup>1</sup>. Dziś rzeźby fasady od strony dziedzińca dają tylko w przybliżeniu pojęcie, czym były umieszczone na niej niegdyś oryginalne rzeźby dłuta Schlütera<sup>2</sup>.

Równocześnie czekały Schlütera prace nad dekoracją wewnątrz pałacowych.

Na lata 1681—7 przypada okres intensywnego przyozdabiania pokoi pałacu wilanowskiego. Mówią o tym wzmianki w korespondencji Locciego z królem, jak w liście z 31 października 1681<sup>3</sup>, że „stuccatorowie już ab intra w pokoju robią”. Z listu z 28 listopada 1681<sup>4</sup>

<sup>1</sup> W Muzeum Narodowym w Warszawie.      <sup>2</sup> O odnowieniu pałacu wilanowskiego zob. Wojciechowski *o. c.* s. 81—106.      <sup>3</sup> Starzyński *o. c.* s. 83.      <sup>4</sup> Tamże s. 85.



można wnosić, że był to pokój królowej, który wtedy kończono, by zaraz rozpocząć roboty stiukatorskie w innych komnatach. Z tymi robotami nie miał nic wspólnego Schlüter, gdyż sam charakter stiuków dawnego pokoju królowej mówi o innej zgoła ręce, która je wykonała. Nie współdziałał on też przy dekoracji biblioteki, którą wykończono w r. 1686<sup>1</sup>. W ogóle brak nam wiadomości archiwalnych, które by mówiły o pracy „statuariusza” w dekoracji wnętrza pałacowego.

Mówią o tym zato niektóre dekoracje same i ich styl indywidualny, wskazujący na rękę Schlütera. Upatrujemy ją przede wszystkim w dwóch salach parterowych pałacu, może najbardziej reprezentacyjnych, w sali stołowej, zwanej także salą pałacową lub salą wielką (fig. 3), oraz w pokoju sypialnym króla.

Sala stołowa w ciągu lat ulegała różnym zmianom. Stiukowa dekoracja plafonu była prawdopodobnie wykonana przez kogo innego; natomiast wgłębienie między plafonem a fry-



10. Wilanów, groteska plafonu sali stołowej.

Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.

zem nosi cechy stylowe ręki Schlütera. Fryz z figuralnymi kompozycjami, malowany *en camaillieux* olejno na płótnie, wstawiony został w czasach klasycyzmu, zapewne wtedy, kiedy Wilanów należał do Aleksandry z Lubomirskich Potockiej, żony Stanisława Kostki Potockiego. We wgłębieniach między plafonem a fryzem znajdujemy stiukowe kompozycje, przedstawiające po czterech stronach alegorie czterech żywiołów: na wprost od wejścia Ziemię (fig. 4), po prawej stronie Wodę (fig. 5), po lewej Powietrze (fig. 6), nad wejściem samym zaś Ogień. We wszystkich tych alegoriach naczelną rolę odgrywają putta, owe „Fiamingowe dzieci”, w ujęciu stylowym, w wyrazie i sposobie modelowania właściwe Schlüterowi, różne od puttów innych rąk, chociażby w samym tylko pałacu wilanowskim wykonanych przez innych artystów. Cechują je wysokie czoła, pyzate twarze, krótkie szyje, miękkie modelowanie ciała, doskonale uchwylenie ruchów z podkreśleniem pewnej nieporadności dziecięcej. Akcesoria

<sup>1</sup> Starzyński o. c. s. 88.    <sup>2</sup> Czołowski A., *Urządzenie pałacu wilanowskiego za Jana III*, Lwów 1937.



które mają stanowić o alegorycznym znaczeniu poszczególnych grup, to normalne podówczas atrybuty. Lecz chodzi raczej o ich artystyczne ujęcie, które w tym wypadku nie pozostawia nic do zarzucenia ich autorowi. Pełna wdzięku jest alegoria Wody z wspartym na delfinie jednym puttem, drugim unoszącym w górę konchę, a zwłaszcza doskonałym w ruchu trzecim, na tle trzciny wodnej ciągnącym sieć rybacką i godzącym w toń wodną oszczepem o wielu ostrzach. O pracach rolnych mówią atrybuty puttów, które usiadły po obu bokach globu — alegorii Ziemi. Obok putta z sierpem w rękę widzimy lwia głowę i łapę, która także tyle razy powtarzać się będzie w późniejszej twórczości Schlütera. W alegorii Powietrza orzeł z rozpiętymi skrzydłami na tle obłoków unosi jedno putto; drugie, leżąc na chmurach, trzyma w rękę instrumenta muzyczne — inne putta znów symbolizują wiatry. Wreszcie smok wśród płomieni symbolizuje żywioł Ognia.

Putta, maski, lwia głowa, wszystko to są elementy repertuaru form dekoracyjnych Schlütera, powtarzane przez cały przeciąg czasu jego twórczości, znane nam z jego póź-



11. Wilanów, szczegół dekoracji sypialni królewskiej.

Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.

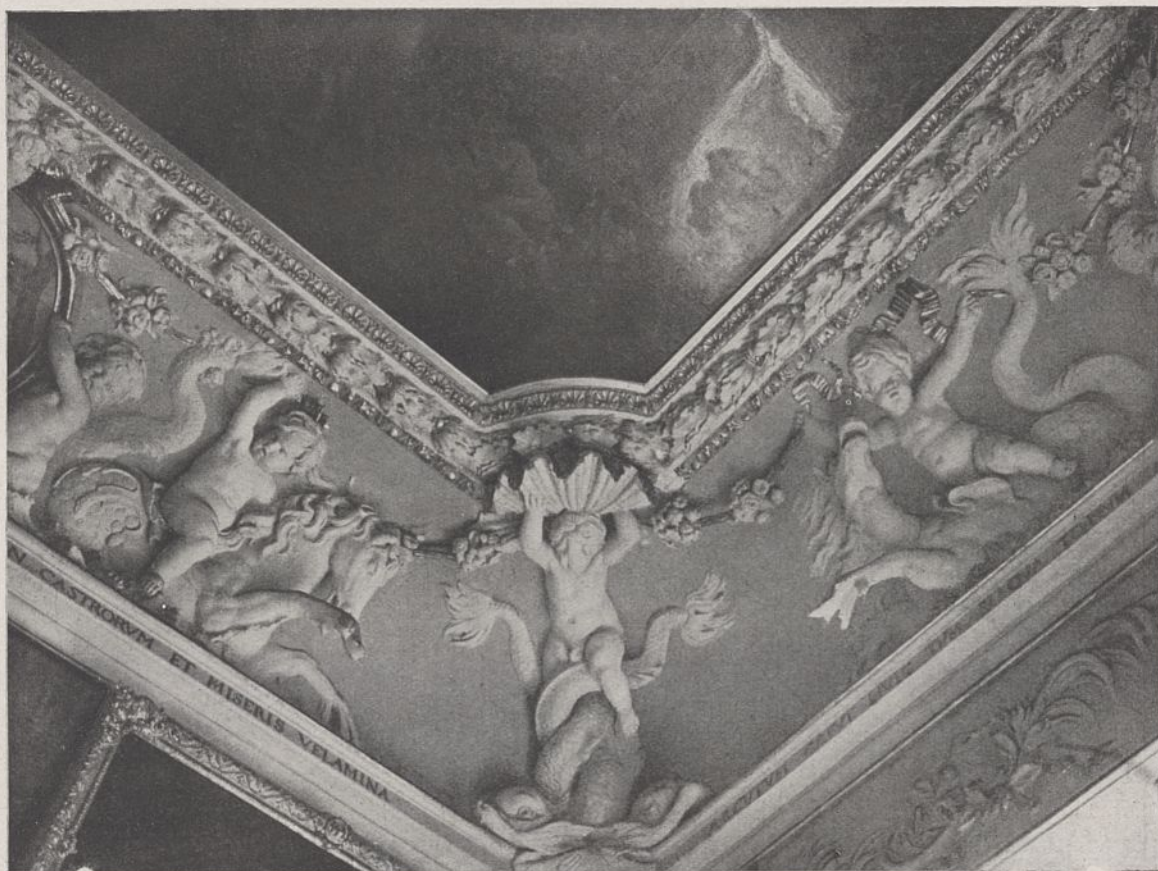
niejszej działalności w Berlinie. Udział twórczy Schlütera w dekoracji wnętrza pałacu wilanowskiego nie ulega dlatego dla nas wątpliwości. Zachodzić one mogą tylko co do tego, w jakim stopniu należałoby określić osobisty jego udział w ich wykonaniu. Pomysły są niewątpliwie jego własne, w wykonaniu pomocni mu byli inni także pracownicy.

Prócz alegorii czterech żywiołów znajdujemy w rogach sali alegorie czterech wiatrów, przedstawionych w uskrzydłonych męskich postaciach. Wiatr południowy, afrykański (fig. 7), o typie fizycznym murzyna, powstaje z raf koralowych, wschodni (fig. 8) z łupkowych skał, północny z chmur i zachodni ze złomów skalnych. Postacie alegoryczne wiatrów pełnią zarazem rolę kariatyd, podtrzymujących obramienie kwiatowe plafonu.

Całość dekoracji sali stołowej została zepsuta późniejszym, odmiennym stylowo ukształtowaniem jego ścian. Największą w niej wartość artystyczną przedstawiają i najwięcej zainteresowania budzić muszą rzeźby Schlütera, co do których autorstwa trudno się pomylić — tyle w nich charakterystycznych elementów jego twórczości. Wiatr południowy w postaci atlantamurzyna znajdzie po latach analogię w alegorycznych postaciach Schlüterowskich, co prawda kobiecych, Afryki w sali rycerskiej berlińskiego zamku<sup>1</sup> i w jednej z sal pałacu hr. Kameke

<sup>1</sup> Ladendorf *o. c.* s. 75.





12. Wilanów, szczegół dekoracji sypialni królewskiej.

*Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.*

w Berlinie<sup>1</sup>. Postacie innych wiatrów podobne są do męskich kariatyd zamku królewskiego w Berlinie itd.

Wśród girland owoców i liści, oddzielających płaszczyznę plafonu samego od wgłębień dekorowanych alegoriami, znajdują się w czterech miejscach pośrodku cztery maski, ujęte w fantazyjne woluty (fig. 9, 10). Po dwie męskie twarze na przeciwnych miejscach stanowią odpowiadające sobie pary. Na pół groteskowe są twarze szerokonosych, o doskonałej charakterystyce jakby błaznów i satyrów; wszystkie mówią o talencie autora do nadawania fizjonomii ludzkiej wyrazu, talencie, który miał później zabłysnąć w słynnych głowach umierających wojowników w berlińskim Arsenale. Zdaje się jak gdyby punkt wyjścia dla tego rodzaju dzieł ręki Schlütera stanowiła groteska, od której stopniowo miał on przejść do coraz głębszego, psychologicznego opracowania fizjonomii ludzkiej. Dowodem tego będą w innych salach pałacu wilanowskiego napotykanne głowy, o których jeszcze niżej będzie mowa.

Jeszcze więcej fantazji niż w dekorację sali stołowej włożył Schlüter w dekorację pokoju sypialnego króla Jana III, wypełniając w nim wgłębienie pod plafonem (fig. 11) alegorią morza,

<sup>1</sup> Ladendorf *o. c.* s. 141.



czy też w ogóle elementu Wody. Główny motyw tutaj to pełne życia, fantastyczne konie morskie, których kopyta zamienione zostały w pletwy. Z rozwianymi grzywami, rozdętymi nozdrzami pędzą konie morskie po falach, a na nich cwałują rozigrane putta, ściskając krótkimi i tłustymi nóżkami wodne rumaki i trzymając w rękach girlandy kwiatów. Między rozbiegającymi się na dwie strony puttami na morskich koniach dwa inne putta, brodząc w wodzie, wznoszą w górę tondo oprawne w ramę złożoną z malowaną w nich olejno sceną z przedstawieniem prac rolnych. Putta te przypominają żywo postacie dziecięce, które Schlüter umieścił na pomnikach grobowych w kościele farnym w Żółkwi.

W narożach królewskiego pokoju sypialnego motyw rozbieganych koni morskich przerwany jest inną kompozycją (fig. 12). Na dwóch delfinach splecionych ze sobą ogonami, ustawionych na głowach, usiadło putto, które jako kariatyda podtrzymuje obu rękami płaską muszlę, wchodzącą w zakończenie wieńca z liści, jaki obiega dokoła malowany olejno plafon. Na plecach putta wspiera się girlanda kwiatów, którą dalej podtrzymują znów putta, ujeżdżające morskie rumaki.

Według pierwotnych intencji kompozytora całości pokoju sypialnego rolę główną miały odgrywać niewątpliwie malowane medaliony. Do zawartych w nich przedstawień obrazowych odnoszą się zamieszczone na gzymsie biegnącym wzdłuż ścian łacińskie cytaty z Horacego. Lecz indywidualność artystyczna Schlütera i jego zmysł dekoracyjny sprawiły, że ponad malowidła na plan pierwszy wybijają się okalające je stiukowe rzeźby fryzów.

Mimo fantazji, jaką Schlüter włożył w rozbiegane konie morskie, dekoracja pokoju sypialnego króla mniej jest urozmaicona, niż w sali stołowej. Jeden szczęśliwy motyw kompozycyjny powtarza się w nim z czterech stron z niewielkimi zmianami. Putta, które tak licznie zaludniają dekoracyjne kompozycje Schlütera, występują w każdej z nich w innej nieco postaci. Nigdy nie powtarza się ten sam osobnik dosłownie; stać było Schlütera na każdorazowe indywidualne ich ujęcie, choć wiele z nich przypomina się wzajemnie. Zwrócono już dawniej uwagę<sup>1</sup> na znakomite u Schlütera modelowanie pleców odwróconych tyłem postaci puttów. Mamy to także sposobność stwierdzić w królewskim pokoju sypialnym.

W dekoracji plastycznej sal parterowych wilanowskiego pałacu, w których odkrywamy dzieła Schlütera, panuje na ogół alegoria i groteska, w technice rzeźb zaś stiuk.

W alegorii i grotesce swej kompozycji i swego rysunku, a przeważnie także, jak możemy sądzić, swego wykonania, przedstawia się nam Schlüter jako spadkobierca i kontynuator kierunku w sztuce, wyszłego niegdyś z Niderlandów, szczególnie z Flandrii, podówczas przed stukilkudziesięciu laty, kierunku, który w zakresie sztuk plastycznych, równie jak i sztuk zdobniczych stworzył tyle dzieł godnych uwagi i swój styl dekoracyjny rozprzestrzenił nie tylko w krajach północnej Europy, lecz sięgnął do Francji i Włoch i wpłynął w niemałej mierze na ukształtowanie się dekoracyjnej sztuki baroku w samej jego ojczyźnie, we Włoszech, wzajemnie czerpiąc pełną ręką z repertuaru form włoskiego renesansu. Znamiona tego stylu, kształtowanego w czasach późnego renesansu przez Cornelisa Florisa i Colyna, przechodzącego następnie ewolucję w kierunku barokowym, zaznaczają się wyraźnie w plastyce dekoracyjnej Schlütera. Z niego wziął on upodobanie groteski, podczas kiedy upodobanie alegorii leżało w duchu czasu i było zbyt powszechne, by potrzebowało uzasadnienia jego genezy. Przy całej nieraz rozwichrzonej fantazji Schlüterowskich kompozycji, jak np. cwałujących koni morskich w królewskiej sypialni, jest zawsze zachowany w nich umiar i harmonia form, miara wpływów włoskich obok niderlandzkich wzorów.

<sup>1</sup> Boeck *o. c.* s. 46.





13. Wilanów, fasada drugiego piętra od ogrodu.

Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.

Udział w dekoracji fasady pałacu wilanowskiego od podwórza oraz dekoracja wnętrza dwóch sal parterowych przedstawia się nam jako pierwszy etap działalności twórczej Schlütera w służbie króla Jana III. Po nim nastąpić miał etap drugi, dla ocenienia twórczości Schlütera jeszcze ważniejszy, w którym jego rola zdaje się być wybitniejsza. Niewątpliwie zdołał on sobie stopniowo wyrobić znaczenie, i naczelny architekt, Locci, więcej liczył się z osobą i talentem dekoracyjnym Schlütera w projektowanym „wzbogaceniu ozdób”, pozostającym w związku z dalszą „aukcją pałacu”, którymi to wyrazami Locci charakteryzował tok prac w Wilanowie w swych listach do króla.

Według ustalonej badaniami Starzyńskiego chronologii narastania pałacu i jego tzw. „aukcji”, powstała w latach 1688—92 nadbudowa drugiego piętra na środkowym korpusie pałacu<sup>1</sup>. W jej zewnętrznej i wewnętrznej dekoracji architektonicznej wszystko, z wy-

<sup>1</sup> Starzyński *o. c.* s. 34.





14. Wilanów, alegoria Wiatru na fasadzie drugiego piętra.

Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.

jątkiem posągów na attyce, przeniesionych z dawniejszego niższego budynku, przypisać należy Schlüterowi.

Jak już wyżej wspomniałem, na fasadę drugiego piętra od strony dziedzińca przeniesione zostały rzeźby tympanonu dawnego niższego szczytu tej części budynku pałacowego z promienistym słońcem umieszczonym pod architrawem i dwoma parami puttów z herbową tarczą Janiny, które umieszczono na trójkątnych szczytach nadokiennych gzymsów. W dekoracji fasady tegoż piętra od strony ogrodu (fig. 13) oraz po obu bokach nadbudowy miał Schlüter możność rozwinięcia swej pomysłowości. Cechy jego twórczości noszą też panoplia, zamieszczone między konsolkami fryzu pod szerokim gzymsem koronującym. Pilastry fasady ogrodowej i ścian bocznych najwyższej kondygnacji środkowego korpusu pałacowego otrzymały kapitele z głowami satyrów, których rogi baranie zwijają się jakby woluty jońskich kapiteli (fig. 14). Zaczepiona o rogi i przytrzymana zębami satyra ząbkowana chusta splywa w wolnych festonach po pilastrze. Zdaje się to być pomysł oryginalny Schlütera, niezwykle i godny jego talentu. Głowa satyra z kapitelów była już przez Schlütera poprzednio użyta w stiukowej dekoracji wnętrza sali stołowej, wśród girland owoców i liści.

Dwa boczne okna drugiego piętra, pomiędzy pilastrami, zostały dekoracyjnie wzbogacone uskrzydłą główką kobiecą, wspartą na muszli (fig. 13). Nad trójkątnymi szczytami gzymsów tych okien umieszczono w medalionach reliefowe portrety Jana III i Marii Kazimiery



(fig. 13 i 16). Fasada ogrodowa tej części pałacu stanowi całość pełną harmonii i godnych uwagi szczegółów.

Alegorie wiatrów, które usiadły w płytkich niszach w bocznych fasadach nadbudowy drugiego piętra, znajdują znów analogię w postaciach alegorycznych czterech wiatrów wnętrza sali stołowej. W tej ostatniej postaci wiatrów stanowiły równocześnie kariatydy, podtrzymujące fryz kwiatowy plafonu, podczas kiedy na zewnątrz środkowego korpusu pałacu postacie wiatrów usiadły na niskich cokółkach, jakby zrywając się do lotu, z wydętymi policzkami i rozwianą szatą (fig. 15). Różnica zachodzi także w materiale, w jakim je wykonano. We wnętrzu to rzeźby stiukowe; na zewnątrz wykonano je techniką narzutową lub też przez odlanie w formach w sztucznym kamieniu, złożonym prawdopodobnie z tłuczonego czy mielonego żwiru i cementu. Zdają się o tym świadczyć jakby szwy na nogach alegorycznej postaci Wiatru, powstałe w miejscach, w których poszczególne części form złożono razem, by je wypełnić sztucznym materiałem.



15. Wilanów, alegoria Wiatru na fasadzie drugiego piętra.

Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.

Jak wiemy z treści korespondencji Locciego z królem, może i za przyczynieniem się rad Schlütera odpadły podnoszone w r. 1681 przez kogoś projekty<sup>1</sup> zamieszczenia pomnika samego króla na fasadzie pałacowej. Zato w kilka lat później, przy nadbudowie drugiego piętra uznano za stosowne umieścić w medalionach na tylnej fasadzie ogrodowej, wysoko pod fryzem, portrety obojga królestwa (fig. 13, 16). Te same portrety w okrągłych medalionach znajdujemy równocześnie powtórzone w stiuku na plafonie wielkiej sali drugiego piętra. Jan III przedstawiony jest w karacenowej zbroi, z wieńcem lauru na głowie, na sposób antyczny; w medalionie Marii Kazimiery (fig. 17) jest widoczna także chęć zbliżenia portretowanej osoby do antycznych wzorów.

Otoczone wieńcami z liści laurowych, wykonane w stiuku medaliony zawieszono są jakby na festonach z liści dębowych, które w górze trzyma orzeł z rozpostartymi skrzydłami. Medaliony podtrzymują z boków siedzące postacie jeńców tureckich w kajdanach, o wyrazie niemocy i poddania się losowi; obok jeńców leżą panoplia. Kompozycje z medalionami włączone są w całokształt dekoracji plafonu, którego środkową część otacza, podobnie jak w sali stołowej w parterze, wieniec z owoców i liści, wśród wieńca zaś tkwią groteskowe maski (fig. 18). Motywy dekoracji ornamentalnej są typowe dla twórczości Schlütera, a od-

<sup>1</sup> Starzyński *o. c.* s. 84.



najdziemy je po latach znów w jego utworach dekoracyjnych berlińskiego zamku królewskiego<sup>1</sup>.

W profilu oddane twarze Jana III i Marii Kazimiery mają cechy portretów; trudno rozstrzygnąć, czy wykonane były w czasie pobytu królestwa w Wilanowie, czy w nawiązaniu do któregoś z istniejących już ich portretów. Zwłaszcza twarz Sobieskiego w medalionie na zewnątrz pałacu ma rysy rozlane otyłego mężczyzny, jakim był Jan III w ostatnich latach życia. Twarz Marii Kazimiery krasi lekki uśmiech. Zdaje się, jakby medaliony na zewnątrz były wykonane naprzód, stiukowe zaś medaliony na plafonie wewnątrz były tylko ich kopią.



16. Wilanów, medalion portretowy Jana III na fasadzie drugiego piętra pałacu.

*Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.*

i inne motywy dekoracyjne, charakterystyczne dla twórczości Schlütera. Łączy on w nich dekoracyjne malarstwo z rzeźbą w stiuku. Np. pełnoplastyczne stiukowe putto, rozpinające girlandy liści, ma za tło malowany ornament fryzu. Ten sposób łączenia rzeźby z malarstwem znajdziemy później także w kompozycjach dekoracyjnych Schlütera w królewskim zamku w Berlinie. Do najlepszych szczegółów pokoi pierwszego piętra pałacu w Wilanowie należą cztery dekoracyjne głowy w rogach jednego pokoju, pełne wyrazu, zapewne w całości oryginalne dzieła jego ręki (fig. 20).

Mowa dotąd była przede wszystkim o dekoracyjnej plastyce stiukowej, a wzmianki tylko dotyczyły dzieł rzeźby figuralnej. Lecz poza tym już w czasach Jana III pałac wilanowski zdobiło mnóstwo rzeźb figuralnych, wśród których będę się starał wysledzić dzieła jeśli nie bezpośrednio ręki Schlütera, to przynajmniej powstałe według jego szkiców i pod jego wpływem. Dłutem w kamieniu wykonane w Wilanowie rzeźby, które łączę z nazwiskiem Schlütera, to tylko anioły nad portalem i grupy puttów nad nimi na fasadzie od dziedzińca.

<sup>1</sup> Ladendorf *o. c. s.* 66, 67, fig. 83, 84.





17. Wilanów, medalion portretowy Marii Kazimiery we wnętrzu sali drugiego piętra.

*Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.*

O wiele więcej wykonano ich w technice narzutowej. Technika ta odpowiada szybkiej produkcji i ona to charakteryzuje plastykę Schlüterowską na naszym terenie. Muszę przy tym dodać, że nie badałem wszystkich figur i popiersi wysoko umieszczonych na obu fasadach pałacu wilanowskiego i nie stwierdziłem osobiście, w jakiej je wykonano technice. Mówi jednak o tym sama obserwacja powierzchni figur, widoczna nawet na niektórych fotografiach, jak np. personifikacji wiatrów na bocznych ścianach na zewnątrz nadbudowy drugiego piętra pałacu. Mówi o tym także mniejszy stosunkowo stan zwieterzenia tych figur w porównaniu np. z figurami Muz, wykonanymi z naturalnego kamienia a ustawionymi na attyce nadbudowy drugiego piętra; wykazują one większą porowatość. Posągi Muz powstały też przed przybyciem Schlütera do Wilanowa. Sztuczny kamień, składający się z tłuczonego czy mielonego żwiru i wapna hydraulicznego, jest bardziej odporny na wpływy atmosferyczne. Ten moment obok przyspieszenia produkcji stanowił może także jeden z powodów, dla których Schlüter zastosował w rzeźbie w Wilanowie technikę narzutową w miejsce techniki kucia w kamieniu. Ujemna strona tej techniki to mniejsza subtelność w wykonaniu szczegółów, niekiedy zalewanie ich i zamazywanie, zwłaszcza rysów twarzy, które tylko częściowo dawało się potem usunąć przy pomocy dłuta.



Podobną metodę pracy, choć z pewną odmianą, stosował Schlüter później w Berlinie przy wykonywaniu figur ustawionych na attyce pałacu hr. Kameke około r. 1712. Według badań przeprowadzonych przez Diedericha i Strucka<sup>1</sup>, wykonane one zostały w sztucznym kamieniu, składającym się z mielonego żwiru i wapna hydraulicznego, którą to mieszaniną wypełniano sporządzone przedtem formy. W ten sposób odlane figury na fasadzie pałacu Kameke zachowały się też o wiele lepiej, aniżeli w kamieniu dłym wykonane rzeźby królewskiego pałacu w Berlinie, nieznacznie tylko od nich starsze, również dłuta Schlütera. Wskutek zwietrzenia w pewnej części materiału musiano je usunąć z fasady pałacowej i przechować w zbiorach muzeów państwowych w Berlinie.

Dekoracja figuralna fasad pałacowych w Wilanowie pozostaje w związku z ustalonymi przez Starzyńskiego przekształceniami, jakich z biegiem lat doznawał pałac. Z ustaleń Starzyńskiego wysnuć można wnioski, że odrębne stylem figury Muz ozdobiły niegdyś naroża attyki tzw. skarbców, jak na to wskazuje widok pałacu w tle portretu Teresy Kunegundy Sobieskiej<sup>2</sup>; później zaś (1690—2) przeniesione zostały na attykę nadbudowanego drugiego piętra głównego korpusu pałacowego, od strony dziedzińca. Przedstawiają one Muzy o antycznie udrapowanych szatach, każdą z odpowiednim atrybutem. O tych figurach zapewne była mowa w liście Locciego do króla z 7 listopada 1681, jako o „statui lub gruppi Musarum actionibus et aptitudine stosujące się ad rem”<sup>3</sup>.

Z tą grupą figur nie miał nic wspólnego Schlüter. Z jego warsztatem łączą się natomiast dwie inne grupy rzeźb figuralnych, ustawionych na attykach pałacu wilanowskiego. Są to figury w całych postaciach na attykach budynków od strony dziedzińca, stanowiących przedłużenie dwupiętrowego środkowego korpusu pałacowego; od strony zaś ogrodu i odnogi Wisły odpowiadają im w analogicznych miejscach ustawione popiersia. Dekoracja figuralna obu skrzydeł pałacowych zamykających dziedzińiec (*cour d'honneur*), pochodzi już z czasów Augusta II.

Statuy w całych postaciach, ustawione na fasadzie od dziedzińca, są bardzo nierównej jakości. Z figur po prawej stronie zwraca uwagę naga postać młodzieńca (fig. 21) z przezuconym przez ramię końcem szaty, którą efeb ten owinął sobie o rękę, wspartą na lasce. Pełną surowej siły jest postać żołnierza w kolczudze (fig. 22), wspartego na tarczy i trzymającego niegdyś w ręce włócznię. Dość ciężkie są nagie postacie kobiece, zdobiące attykę lewego bocznego ryzalitu pałacu od strony dziedzińca. Zaciężyla na nich robota warsztatowa i współdział może podrzędnych pracowników na podstawie *bozzettów* mistrza w małym formacie, przy czym jego intencja artystyczna w niejednym mogła ulec zmianie. Twardym bywa zwłaszcza w tych figurach sposób układania szat. Mimo to zaznacza się w nich znany nam skądinąd kierunek plastyki, jaki reprezentuje Schlüter. Wiele razy sięgał on do wzorów antycznej rzeźby, nieznacznie je tylko zmieniając, podobnie zresztą jak nieco później w wykonaniu rzeźb tympanonu na szczycie pałacu Krasińskich. W przeznaczonych do umieszczenia wysoko na attyce figurach, oglądanych z reguły od dołu, zastosował też skróty, zaznaczające się w stosunkowo krótkich nogach postaci. Można się też znów dopatrzeć pewnych analogii między figurami attyk wilanowskich a późniejszymi od nich Schlüterowskimi figurami w pałacu hr. Kameke. Analogie te widoczne są w miękkim sposobie modelowania ciała kobiecego, w szczegółach takich jak obwiniecie szaty dokoła ręki męskiej postaci<sup>4</sup> itp. Mimo wszystko ta warsztatowa produkcja plastyczna, w wykonaniu może podrzędnych nieraz pra-

<sup>1</sup> Boeck *o. c.* s. 48.

<sup>2</sup> Starzyński *o. c.* s. 22, fig. 12.

<sup>3</sup> Tamże s. 22, 84.

<sup>4</sup> Laddendorf *o. c.* s. 137, fig. 163.





18. Wilanów, groteska na plafonie sali drugiego piętra.

Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.

owników i przy ich koniecznym współdziałaniu, nosi cechy wzorów, pochodzących ze źródła o wyższym uzdolnieniu, wchodzi w zakres twórczości, którą związać należy z nazwiskiem Schlütera.

Więcej bezpośrednich cech jego twórczości noszą dekoracyjne popiersia, ustawione na attykach pałacowych od strony ogrodu i Wisły (fig. 23, 24). Możemy wprost wskazać na związek bezpośredni między niektórymi z nich a późniejszymi dziełami Schlütera, który pomysły i motywy użyte w Wilanowie powtarzał w swej późniejszej działalności w Berlinie. I tak zachodzi analogia między antykizującym popiersiem kobiecym z Wilanowa a górną częścią jednej z figur z attyki pałacu Kameke w Berlinie<sup>1</sup>. Można by przypuścić, że starzec z przymkniętymi oczami i rozwianą brodą w Wilanowie stanowi pierwszy pomysł do głowy jednego z umierających wojowników z berlińskiego Arsenału<sup>2</sup>. W niektórych popiersiach wilanowskich zaznacza się upodobanie Schlütera do dekorowania postaci ludzkich w długie liście, jakby szuwaru. Był to motyw w tym czasie szczególnie często stosowany w plastyce. Warto przypomnieć, że około r. 1680 urządzono w parku wersalskim sztuczne bagno (*marais artificiel*), w którym z szuwaru wykonanego z ołowiu tryskała woda<sup>3</sup>.

Dekoracyjne figury i popiersia na attykach pałacu wilanowskiego wchodzi w zakres twórczości Schlütera, stanowią jej część i odzwierciedlają jego tendencje artystyczne, choć nie stanowią wprost dzieł jego ręki. Nie podobna sobie inaczej wyobrazić przebiegu dekoracji fasad pałacowych w Wilanowie, jak Schlütera jako kierownika warsztatu, zatrudniającego stiukatorów, kamienników i rzeźbiarzy, dysponującego ich pracą i stawiającego przed każdym z nich zadanie do spełnienia według wzorów, których im dostarczał w modelach w małym formacie. W hierarchii, jaka się wytworzyła w sprawach artystycznych, Schlüter jednak nie był samoistny, lecz z kolei podlegał naczelnemu architektowi Locciemmu, który zatwierdzone przez siebie projekty przedkładał królowi do aprobaty.

<sup>1</sup> Ladendorf *o. c.* s. 137, fig. 164.    <sup>2</sup> Tamże s. 15, fig. 17.    <sup>3</sup> Rose H., *Spätbarock' Studium zur Geschichte des Profanbaues in den Jahren 1600—1760*, München 1922 s. 71.



Dekoracja plastyczna na zewnątrz pałacu zdaje się być dalszą i odleglejszą emanacją twórczości Schlütera od stiuków wewnątrz pałacowych, których wprawdzie także nie możemy w całości przypisać ręce samego Schlütera, w których jednak twórczość jego przejawia się bardziej bezpośrednio. Decydowała o tym strona techniczna jednych i drugich dzieł plastyki,



19. Wilanów, putto we wschodnim pokoju pierwszego piętra.

*Fot. E. Koch, Warszawa.*

miejsc, w których je umieszczano, ich rozmiary, przeznaczenie do oglądania z bliska czy z daleka, a wskutek tego waga, jaką do wykończenia szczegółów w stiukach, lub działania na odległość na wysokiej attyce musiał przykładać sam Schlüter, własnoręcznie raz sam wykonujący daną rzeźbę, innym razem znów dostarczający do niej tylko modelu i dozorujący jej wykonania. Nie przeceniając wartości artystycznej dekoracyjnych figur czy biustów obu fasad pałacu wilanowskiego, widzimy w nich jednak ważny przykład działalności artystycznej Schlütera i jego roli w dziele dekoracji siedziby Jana III.

Należy sobie w końcu zdać sprawę z tego, jakie ma znaczenie i co przynosi dla całości kształtu działalności artystycznej i charakterystyki twórczości Schlütera stwierdzenie jego działalności na terenie polskim.

Porównanie dzieł ręki Schlütera znajdujących się w Polsce z tymi, które znajdujemy w Berlinie, prowadzi do wniosku, że służba jego u Jana III wypada na czasy młodości rzeźbiarza. W dziełach Schlütera w Wilanowie, Warszawie i Żółkwi widzimy zadatki tego, co w rozkwicie talentu swego tworzyć miał w Niemczech. Tu i tam stwierdzamy u niego



ten sam prawie repertuar form zdobniczych, te same źródła sztuki, które upatrywać musimy z jednej strony w baroku północnym, z drugiej strony we Włoszech. Stwierdzenia te nasuwają zarazem pytanie, gdzie kształcić się mógł przedtem Schlüter, czy i kiedy odbywał jakie podróże za granicę dla zapoznania się z dziełami wielkiej sztuki.

W dotychczasowych badaniach powtarzano na podstawie notatki Nicolai'a<sup>1</sup> nieznanie prawie i niewiele mówiące nam nazwisko majstra Krzysztofa Sapoviusa w Gdańsku, jako nauczyciela Schlütera. Wyżej postawiliśmy hipotezę o przypuszczalnej pracy jego u ludwisarza i odlewnika Richtera. Dzięki zapiskom Königa w Collectaneach b. król. Biblioteki w Berlinie wiedzieliśmy o podróży Schlütera do Włoch w r. 1696, przedsięwziętej na koszt elektora brandenburskiego. Miała ona na celu nabycie odlewów gipsowych ze słynnych dzieł rzeźby antycznej, jako modeli przeznaczonych do nauki w nowo założonej Akademii Sztuki w Berlinie. Lecz jeszcze w czasie służby na dworze Jana III wykazuje Schlüter w dziełach swej ręki obeznanie zarówno z barokową sztuką włoską, jak i ze sztuką antyczną, ulega ich wpływom w takiej mierze, iż sądzić musimy, że nie z samych tylko miedziorytów mógł je znać, lecz raczej może z autopsji. Równocześnie w pracach jego dla Wilanowa zdaje się zaznaczać pewna luka. Czas między rokiem 1683 a 1685 jakby stanowił miał przerwę w dekoracji pałacu. Rok 1683 to rok wyprawy wiedeńskiej i niewątpliwej stagnacji w sprawach budowy i zdobienia pałacu w Wilanowie oraz innych królewskich siedzib, Żółkwi, Jaworowa, Złoczowa, Pomorzana itd. Może też wówczas znajdował się Schlüter za granicą, przypuszczalnie we Włoszech.



20. Wilanów, szczegół dekoracji pokoju wschodniego na pierwszym piętrze.

Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.

Można by także przypuszczać, że bawił za granicą w r. 1685. Przypuszczenie to nie znajduje potwierdzenia w żadnych danych archiwalnych i stawiamy je z wszystkimi zresztą zastrzeżeniami, lecz zarazem w przekonaniu, że pierwszy pobyt Schlütera za granicą musiał wypaść znacznie wcześniej, zanim artysta wstąpił w służbę elektora brandenburskiego, i że o tym mówią same znajdujące się w Polsce jego dzieła.

Reminescencje zarówno dzieł antyku, jak i współczesnej sztuki baroku, które widzimy w dziełach Schlütera powstałych przed r. 1694, mówią o tym, skąd artysta czerpał motywy i jakie dzieła sztuki naśladować uważał za wskazane. Pełen wspomnień dzieł antyku jest tympanon pałacu Krasińskich. Nie ze sztychów i modeli gipsowych, lecz chyba z pobytu w Rzymie musiał je znać Schlüter. Świadczy o tym zamieszczony w tympanonie pałacu Krasińskich architektoniczny pejzaż Rzymu, choć niezbyt wierny, zacieśniony na zbyt małej przestrzeni, świadczą reminiscencje dzieł plastyki antycznej, jak naśladowanie pomnika konnego Marka

<sup>1</sup> Nicolai F., *Nachrichten von den Baumeistern, Bildhauern etc.*, Berlin—Stettin 1786.





21. Wilanów, figura na fasadzie pałacowej od dziedzińca.

Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.

Aurelego. Lecz mógł być Schlüter także i we Florencji, jak o tym zdaje się świadczyć postać męska w drugim planie po lewej stronie tympanonu, wzięta z obrazu Michała Anioła, oraz jak świadczy wpływ, który na Schlütera wywarł Ferdinando Tacca w samej kompozycji płaskorzeźby tympanonu.

Doniosły wpływ wywarły na niego również w Rzymie znajdujące się dzieła Berniniego. Zaraz jedna z pierwszych rzeźb w Wilanowie, jakie możemy przypisać ręce Schlütera, anioły dmące w trąby czyli Famy nad portalem wejściowym od strony dziedzińca, stanowią naśladownictwo podobnej grupy dwóch aniołów nad wejściem na scala regia Watykanu<sup>1</sup>. Głowa Sprawiedliwości z pomnika Jakuba Sobieskiego przypomina głowę św. Marii Magdaleny z kaplicy Chigi w katedrze w Sienie, dłuta Berniniego<sup>2</sup>. Ornamenty stiukowe z Wilanowa z motywem puttów trzymających w rękach girlandy kwiatów zbliżone są do ornamentów zaprojektowanych przez Berniniego w kościele w Aricci pod Rzymem<sup>3</sup>. Mówi o tym także porównanie głów kobiecych z pomników w Żółkwi z głowami alegorycznych figur z pomnika papieża Urbana VIII, jak również zestawienie głowy alegorii Męstwa z pomnika Daniłowicza w Żółkwi z głową Dawida dłuta Berniniego. W czasie pobytu Schlütera we Włoszech nie było upłynęło jeszcze zbyt wiele lat od śmierci Berniniego. Sława jego imienia była jeszcze świeża i wpływ jego dzieł nie przestał działać, również jak i wpływ haseł, które głosił wielki artysta. Między nimi było hasło studium antyku, którym przejął się zapewne Schlüter.

Trwałym wzorem dla niego były rzeźby Franciszka Duquesnoy, zwanego we Włoszech Francesco Fiammingo. Widzieć je mógł Schlüter w Rzymie, może i w Neapolu. O tym, jak ceniono dzieła Fiamminga na dworze Jana III, tego przykład podałem wyżej, przytaczając list Locciego z r. 1681 pisany do króla<sup>4</sup> i wzmiankę w nim o „Fiamingowych dzieciach”. Nie znajdujemy w Wilanowie niemal żadnej kompozycji dekoracyjnej Schlütera, w której by „Fiamingowe dzieci” nie odgrywały większej lub mniejszej roli, nie spełniały jakichś czynności w alegorycznych przedstawieniach, lub choćby nie wypełniały tylko miejsca w przestrzeni nie pokrytej ornamentem. Wpływ sztuki flamandzkiej na Schlütera w tym kierunku mógł się zaznaczyć nawet na terenie samych Włoch, jeżeli nie prędzej, jeszcze przed pierwszą przypuszczalną jego podróżą włoską.

<sup>1</sup> Fraschetti S., *Il Bernini*, Milano 1900, s. 288.

<sup>2</sup> Tamże s. 289.

<sup>3</sup> Tamże s. 294.

<sup>4</sup> Starzyński *o. c.* s. 51.



W podróży przed r. 1696 należy też doszukiwać się momentów, które kształtowały artystyczną fizjonomię Schlütera i jego sposób pojmowania form. Przedsięwzięta na koszt elektora w lipcu 1696 druga podróż włoska Schlütera miała na oku określone inne cele: nabywania gipsowych odlewów dla powstającej w Berlinie Akademii<sup>1</sup>, której Schlüter był jednym z profesorów.

Obserwacja dzieł Schlütera w Wilanowie i w Żółkwi mówi o stopniowym rozwoju jego talentu. Zaznacza się w nich od razu znaczna biegłość techniczna, lecz pomysłowość jego jest skąpa. Aż w czterech pomnikach żółkiewskich powtarzał się jeden i ten sam schemat kompozycji. W wielu dziełach twórczość jego zawisała była od wzorów obcych. Stopniowo dopiero rozwijała się samostanność inwencji Schlütera, nie sięgając nigdy zbyt wysokiego stopnia, nawet wtedy, gdy — zdawałoby się w pełni rozkwitu swego talentu — dochodził do wyżyn monumentalności, jak w pomniku Wielkiego Elektora. Pomysł pomnika tego został wzięty z Girardona<sup>2</sup> pomnika Ludwika XIV, podobnie jak do stworzenia głów umierających wojowników berlińskiego Arsenалу natchnęły Schlütera zapewne „têtes d'expression” Le Bruna<sup>3</sup>, pozostające znów w związku z rozważaniami Descartes'a w jego *Traité des passions de l'âme*<sup>4</sup>.

We wczesnym okresie twórczości, w służbie u króla Jana III, przedstawia się nam Schlüter wyłącznie jako plastyk-dekorator. Poszukiwania jego dzieł architektonicznych na terenie Polski jak dotąd zawiodły. Toteż krytycznie musimy ocenić wiarygodność notatki Marpergera z r. 1711, wedle której Schlüter miał „*unterschiedliche Palatia sowohl in, als ausserhalb Warschau angegeben und ausgeführt*”<sup>5</sup>. Może dźwięczą w tym zdaniu echa obrony Schlütera, zmuszonego do usprawiedliwienia się ze stanu grożącej zawaleniem wieży münniczej (Münzturm) w Berlinie, w której powoływał się na swą 30-letnią działalność architektoniczną<sup>6</sup>. Stojący pod ciężkim zarzutem braku fachowości technicznej i pod grozą bezpośredniej odpowiedzialności za zbliżającą się katastrofę, mógł Schlüter wówczas bronić



22. Wilanów, figura na fasadzie pałacowej od dziedzińca.

Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.

<sup>1</sup> Gurlitt *o. c.* s. 122 na podstawie Königa Collectanea w b. król. Bibliotece w Berlinie.

<sup>2</sup> Voss H., *Andreas Schlüters Reiterdenkmal des Grossen Kurfürsten und die Beziehungen des Meisters zur italienischen und französischen Kunst* (Jahrbuch d. preuss. Kunstsammlungen, 29, 1908); Réau L., *L'Europe française au siècle des lumières*, Paris 1938, s. 237.

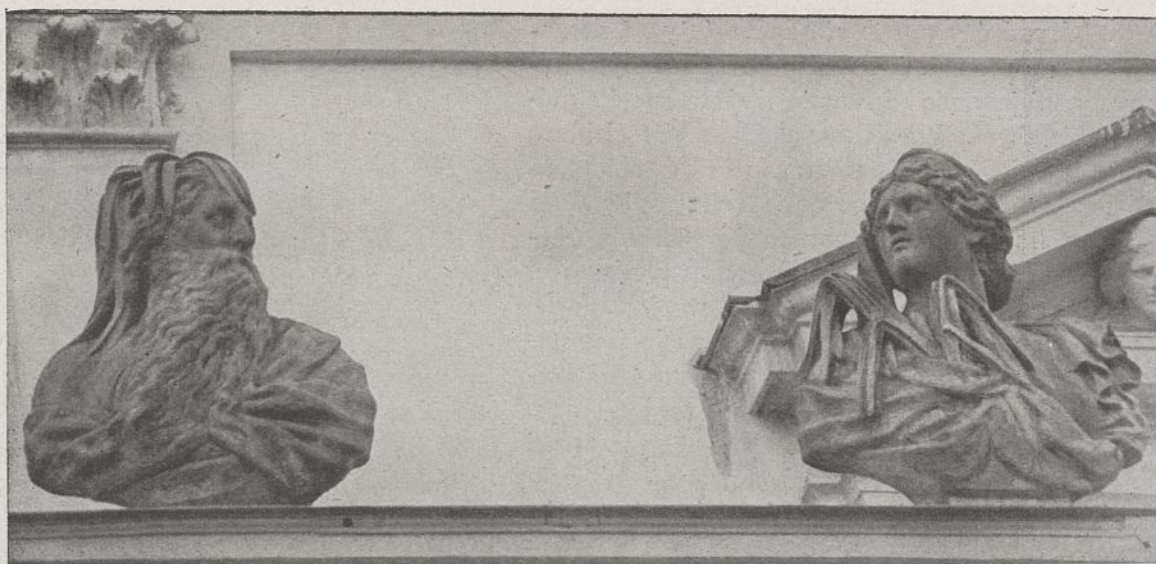
<sup>3</sup> Réau L., *Histoire universelle des arts*, III: *La renaissance, l'art moderne*, Paris 1936, s. 266.

<sup>4</sup> Hourticq L., *De Poussin à Watteau*, Paris 1921, s. 52.

<sup>5</sup> Marperger *o. c.* s. 513.

<sup>6</sup> Gurlitt *o. c.* s. 15.





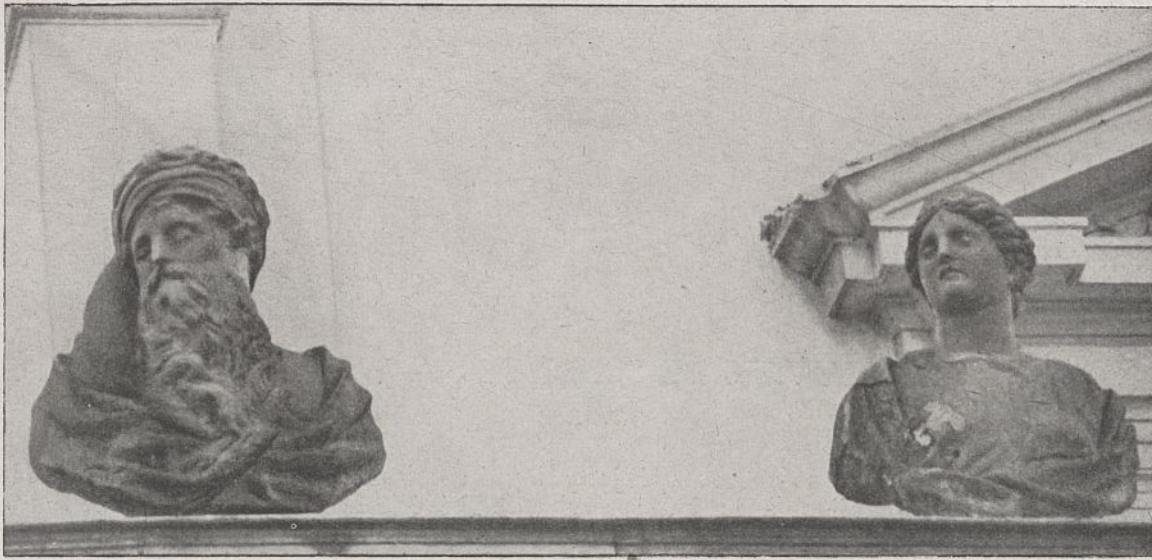
23. Wilanów, popiersia dekoracyjne na attyce pałacu od ogrodu.

*Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.*

się nawet mniej ścisłym przedstawieniem rzeczy. W każdym razie dotychczasowe badania nad jego działalnością artystyczną w Polsce mówią o jego pracach rzeźbiarskich, a nie architektonicznych. Rzeźby jego tego czasu mają charakter dekoracyjny. W Wilanowie uprawia on przeważnie stiuk i technikę narzutową, a pod koniec pobytu w służbie króla Jana III, w pomnikach przeznaczonych dla Żółkwi, przechodzi do rzeźby dłutem w alabastrze. Lecz z drugiej strony także w czysto dekoracyjnie pojmowanych wilanowskich pracach Schläutera postać ludzka przeważa nad ornamentem. Zachowując przez cały niemal przeciąg działalności swej te same poszczególne elementy, w obrębie których obracała się jego twórczość, powtarzając te same motywy, opracowywane w różny sposób, Schläuter przechodzi od stylu dekoracyjnego w czasach pobytu swego w Polsce do pełnoplastycznych kompozycji w pomnikach żółkiewskich, a nie zaniebując zresztą nigdy plastyki dekoracyjnej, sięga w swej twórczości wyżyn monumentalności w pracach berlińskich. Schläuter w naszych oczach w czasie pobytu w Polsce to improwizator, wirtuoz formy, korzystający chętnie z obcych pomysłów, pracujący wydatnie i szybko, powracający chętnie do pewnych umiłowanych motywów, wiecznie je na nowo przetwarzający, niecierpliwy i pozostawiający wykonanie swych szkiców innym pracownikom, na podstawie rysunków i modeli w małym formacie.

Toteż rzadkie są dzieła, które można by napewne uznać w całości za autentyczne prace jego ręki własnej, bez współdziałania podrzędnych pracowników warsztatowych w wykonaniu istotnych części dzieła. Takim zdaje się być pomnik grobowy Jakuba Sobieskiego w Żółkwi, wykonany w alabastrze. Lecz nie możemy tego już powiedzieć o jego odpowiedniku, pomniku Stanisława Daniłowicza w tym samym kościele farnym w Żółkwi: znać tu wiele pracy ręki innej, prócz własnej Schläutera. W pałacu wilanowskim znajdziemy wiele jego autentycznej pracy także wykonawczej, zwłaszcza w stiukowych dekoracjach wewnątrz, obok takich znów, których pomysł i model pochodziły od Schläutera, wykonanie zaś dzieliło się między niego a stiukatorów dodanych mu do pomocy. W technice narzutowej wykonane figury dekoracyjne





24. Wilanów, popiersia dekoracyjne na attyce pałacu od ogrodu.

Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.

attyk pałacowych więcej jeszcze wchłonęły w siebie obcej pracy, poza pracą autora samych ich szkiców, zawartych zapewne w mniejszych modelach.

Już w okresie swego pobytu i pracy w Wilanowie Schlüter stał na czele warsztatu, kierując pracami grona wykonawców swych modeli, korygując ich wykonanie i przykładając rękę do wykończenia dzieł powstałych w drodze współdziałania wielu osób. To tłumaczy nam ich nierówny charakter, nieraz tylko bardziej odległe cechy jego indywidualnego stylu, przejawiającego się rzadko w całej pełni w pracach wyłącznie jego ręki.

W sposobie pracy twórczej, w metodzie produkcji artystycznej, jaką sobie wytworzył w Wilanowie, Schlüter pozostał już tym samym do końca swej działalności. Wiemy o tym z relacji P. H. Bruce'a<sup>1</sup> o ostatnim roku życia Schlütera, w czasach jego pobytu w Petersburgu, a o tym samym zdają się świadczyć wiadomości przekazane nam z czasów jego pobytu w Berlinie<sup>2</sup>.

Wilanów zawdzięcza wiele Schlüterowi, ale nawzajem i Schlüter zawdzięcza wiele pobytowi w służbie Jana III, w której talent jego dojrzał, w której stworzył własny repertuar form, z jakiego korzystał potem przez całe życie.

Mamy podstawy do przypuszczenia, że z chwilą wyjazdu Schlütera z Polski w r. 1694 jego uczniowie i pracownicy warsztatu pozostali w Wilanowie. Duch jego sztuki nie zanikł, przejawiał się jeszcze w czasach Augusta II w okresie budowy bocznych skrzydeł pałacowych. Znamiona wpływów Schlütera wykazują kariatydy odrzwi obu skrzydeł pałacu wilanowskiego. Niektórym jego uczniom można by także przypisać wykonanie dekoracji wewnątrz pałacu Krasieńskich w Warszawie, w których znajdujemy reminiscencje motywów wilanowskich, pochodzących od Schlütera.

<sup>1</sup> *Memoirs of Peter Henry Bruce Esq. a military officer in the Services of Prussia, Russia and Great Britain, containing an Account of his Travels in Germany, Russia, Tartary, Turkey and West-Indies etc. as also several very interesting Anecdotes of the Czar Peters I of Russia*, London 1782; Wallé P., *Schlüters Wirken in Petersburg*, Berlin 1901, s. 22.      <sup>2</sup> Gurlitt o. c.



## LES OEUVRES DE SCHLÜTER A WILANÓW

(Résumé)

Les historiens de l'art se sont occupés jusqu'à présent des oeuvres de Schlüter exécutées après 1694, lors de son séjour à Berlin, au service de Frédéric III, prince-électeur de Brandebourg (ensuite Frédéric I, roi de Prusse). Sauf les sculptures décorant le fronton du Palais Krasinski à Varsovie, ses autres oeuvres conservées en Pologne étaient inconnues jusqu'à présent, et surtout ses oeuvres exécutées au service du roi Jean III. Ce sont les monuments sépulcraux de Jacques Sobieski et de Stanislas Danilowicz dans l'église paroissiale de Żółkiew, travaux devant leur origine à Schlüter selon les archives, qui jettent une lumière sur l'activité de cet artiste avant 1694. Ils nous permettent, au surplus, par la voie de comparaison, de constater la participation de Schlüter à la décoration du palais royal de Wilanów, près de Varsovie.

Tout porte à croire que le „statuaire”, mentionné à plusieurs reprises dans la correspondance de l'architecte du palais de Wilanów, Augustin Locci, avec le roi Jean III, est identique à Schlüter. Déjà en automne de 1681, il était employé à la décoration du palais de Wilanów, et nous avons certaines raisons de supposer qu'avant cette date Schlüter pût être employé dans la fonderie de Richter à Gdańsk (Danzig), où furent fondues en plomb les statues décoratives pour le jardin de Wilanów, et qu'il fût engagé aux travaux de ce palais par l'entremise du Père Wąsowski, agent royal dans les questions artistiques.

Aux mains de Schlüter il faut attribuer, à Wilanów, les anges soufflant dans les trompettes (personifications de la Gloire), actuellement placés au-dessus du portail d'entrée du palais, du côté de la cour, de même que les deux paires de putti avec les écussons de la famille Sobieski sur la façade du même côté du palais, tous remplacés aux temps les plus récents par leurs copies postérieurs. Dans la décoration intérieure des salles au rez-de-chaussée, Schlüter était l'auteur, dans la salle à manger, des figures allégoriques en stuc, représentant les Quatre Éléments: la Terre, l'Air, l'Eau et le Feu, ainsi que les Quatre Vents. Les décorations en question sont placées dans les enfoncements entre les murs et le plafond de ladite salle. Dans la chambre à coucher royale, Schlüter modela en stuc la décoration en bas-relief avec des motifs de chevaux marins. C'est dans la décoration de la surélévation du deuxième étage dans le corps central du palais, construite de 1688 à 1692, que la part de Schlüter allait s'accroître d'une façon encore plus marquée. A l'extérieur, il faut lui attribuer les chapiteaux des pilastres et l'ornement de la frise sur la façade du côté du jardin, puis les médaillons avec les portraits de Jean III et de Marie-Casimire, ainsi que les allégories des Vents sur les façades latérales. C'est aux modèles de Schlüter que sont dues les décorations en stuc du plafond de la grande salle au deuxième étage, de même que celles de deux petites chambres au premier étage du côté Est. En même temps, Schlüter fournissait des modèles de petit format pour l'exécution des figures de dimensions considérables, destinées à être placées sur les attiques de la partie centrale du palais du côté du jardin.

La comparaison de ces oeuvres plastiques avec les monuments sépulcraux dans l'église paroissiale de Żółkiew, sculptés par Schlüter, ainsi qu'avec ses oeuvres de Berlin, nous conduit à la constatation que son service à la cour de Jean III coïncide avec la période de la jeunesse



de ce sculpteur. Ses oeuvres à Wilanów, à Varsovie et à Żółkiew constituent une étape vers production ultérieure à Berlin, dans le plein épanouissement de son talent. Ici et là, nous constatons chez lui le même répertoire de motifs et de formes décoratives, les mêmes sources artistiques, que nous recherchons dans les Pays-Bas et dans le baroque du Nord d'une part, et d'autre part dans les modèles antiques et dans les oeuvres de Michel-Ange et du Bernin.

Ces constatations aboutissent en même temps à la conclusion que, déjà lors de son service à la cour du roi de Pologne, Schlüter eut l'occasion de faire connaissance des oeuvres d'art italiennes célèbres. Il résulte de la correspondance entre Locci et le roi Jean III que, surtout dans les nombreuses figures de putti, employées par Schlüter pour ses compositions allégoriques, il s'agissait d'une imitation consciente et expresse des motifs de François Duquesnoy (Francesco Fiammingo), pour lesquels le roi avait un goût prononcé.

Lors de son service à la cour polonaise, Schlüter se présente à nous exclusivement comme artiste décorateur. Nous ne trouvons, par contre, jusqu'à présent aucune trace de son activité en qualité d'architecte, dont Marperger fit mention en 1711.

La quantité des oeuvres qui, surtout à Wilanów, se rattachent à l'art de Schlüter, prouve à elle seule qu'il ne put pas les exécuter toutes lui-même, mais qu'il était à la tête d'un atelier bien organisé et qu'il fournissait aux ouvriers des modèles de petit format, qui allaient être exécutés soit dans la technique à rapport, soit en stuc. Ses modèles de petit format sont aussi mentionnés dans la correspondance de Locci avec le roi.

La plupart des oeuvres de Schlüter datant de la période de son service auprès de Jean III (1681—94), est restée à Wilanów. Wilanów lui doit bien de choses, mais en échange Schlüter doit beaucoup à son séjour en Pologne. Par ce temps-là, son talent mûrissant, Schlüter créa son répertoire de formes, dont il allait profiter toute sa vie.







WŁADYSŁAW TATARKIEWICZ

## DWA BAROKI, KRAKOWSKI I WILEŃSKI

### I

W okresie baroku przez architekturę europejską przeszło wiele prądów<sup>1</sup> i nie wszystkie z nich były barokowe. W początku okresu część architektury miała jeszcze cechy renesansu, a pod koniec miała już cechy klasycyzmu. We Francji klasycyzm miał nawet i wcześniej przewagę nad właściwym barokiem, a w Anglii palladianizm wręcz nie dopuścił do rozpowszechnienia się baroku. Również w Polsce w pierwszej połowie w. XVII, choć już przeniknął do niej barok, to jednak najlepsze pałace, jak Ujazdowski lub Biskupi w Kielcach, a także kościoły typu lubelskiego i kaliskiego miały w sobie więcej renesansu a nawet gotyku<sup>2</sup>. I jeszcze później dwory szlacheckie, kamienice miejskie i kościoły drewniane, trzymając się dawnej tradycji murarzy i cieśli, nieraz tylko w drobnych szczegółach ukazywały cechy panującego naówczas baroku. Dość że kryteria chronologiczne nie wystarczają do wyodrębnienia architektury barokowej.

Raczej już kryteria formalne. Gdy patrzymy na porządki kolosalne przeciągnięte przez parę pięter, kolumny kręcone lub zespalane po kilka, filary ustawiane pod kątem albo urywane w połowie, gzymsy gierowane i prowadzone faliście, szczyty przerywane lub przebiegające w wolutach — to wiemy z całą pewnością, że mamy barok przed sobą. Jednakże formy te nie trwały przez cały okres baroku. I zabytek, który ich nie posiada, może jednakże być zabytkiem barokowym.

Istotniejsze od tego, czy architektura ma formy barokowe, jest to, czy jest barokowa z ogólnego charakteru, z „ducha”. Jeśli cechuje ją wolność (w przeciwieństwie do regularności charakteryzującej style klasyczne), dynamiczność (czyli pełnia ruchu i życia w przeciwieństwie do równowagi tamtych stylów), malarskość (w przeciwieństwie do geometrycznej przejrzystości), wielkość skali (w przeciwieństwie do umiaru kształtów, a tym bardziej do kształtów drobnych), a także bogactwo (w przeciwieństwie do prostoty i ekonomii kształtów) — to bez wahania nazwiemy ją architekturą barokową. Że większość tych właściwości posiada rokoko, więc też je włączamy zazwyczaj do baroku, traktując tylko jako jedną z jego odmian.

Trwając przez blisko dwa stulecia i przeniknąwszy do wielu krajów, barok stał się wyrazem różnych tradycji, upodobań, talentów, a przez to wytworzył różne odmiany. Istnieje

<sup>1</sup> Tatarkiewicz W., *Architektura nowożytna* (Historia Sztuki III, Lwów, Ossolineum, 1934).

<sup>2</sup> Tatarkiewicz W., *O pewnej grupie kościołów polskich z początku XVII wieku* (Sztuki Piękne II, 1925) oraz *Typ kaliski i typ lubelski w architekturze kościelnej XVII wieku* (Prace KHS VII, 1937/8).





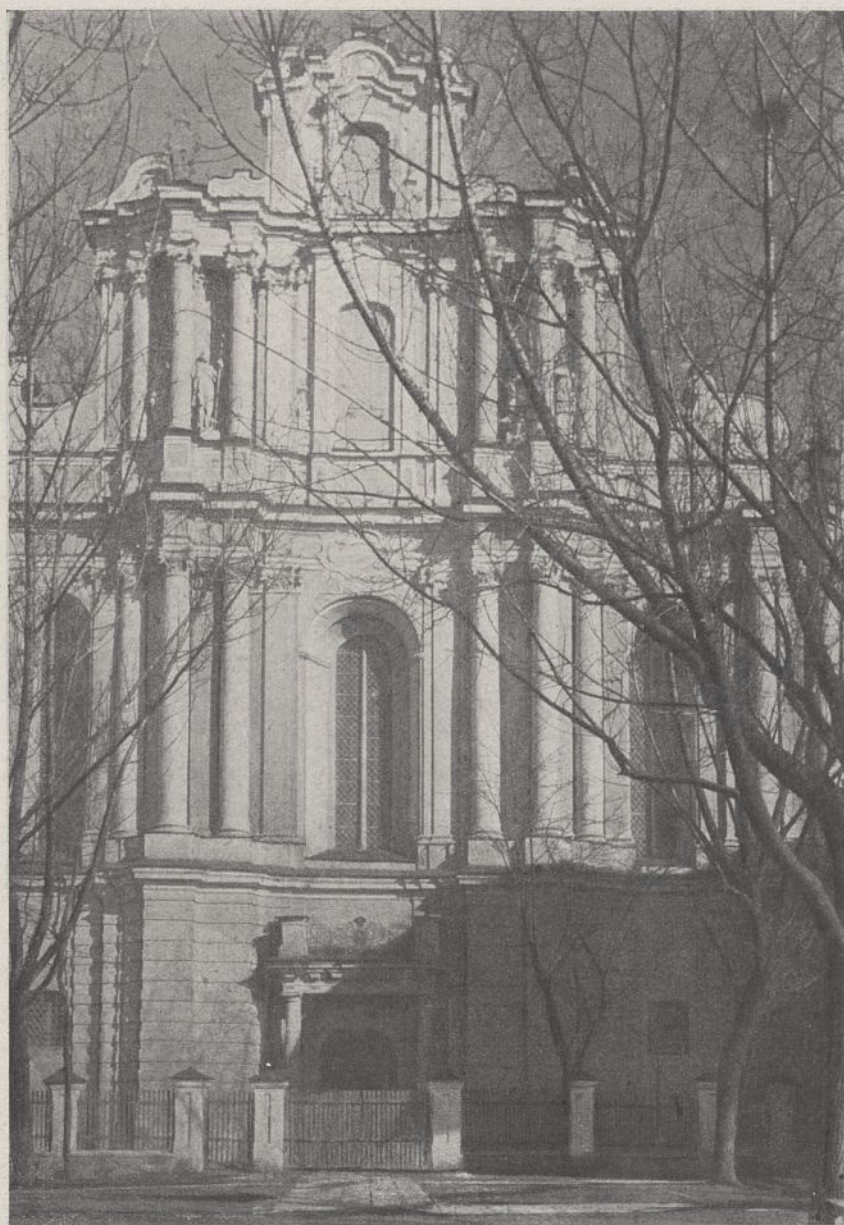
1. Kraków, kościół św. Piotra, fasada.

*Fot. St. Kolowca, Kraków, klisza w C. B. I.*

odrębny barok „włoski”, „rzymski” czy „piemoncki”, a podobnie „polski”, „krakowski” czy „wileński”.

Przez barok krakowski i wileński w szerszym znaczeniu rozumiemy wszelkie zabytki tego stylu, które powstały w Krakowie i Wilnie. W węższym natomiast te tylko, które są dla Krakowa i Wilna szczególnie charakterystyczne, których formy się w miastach tych utworzyły,





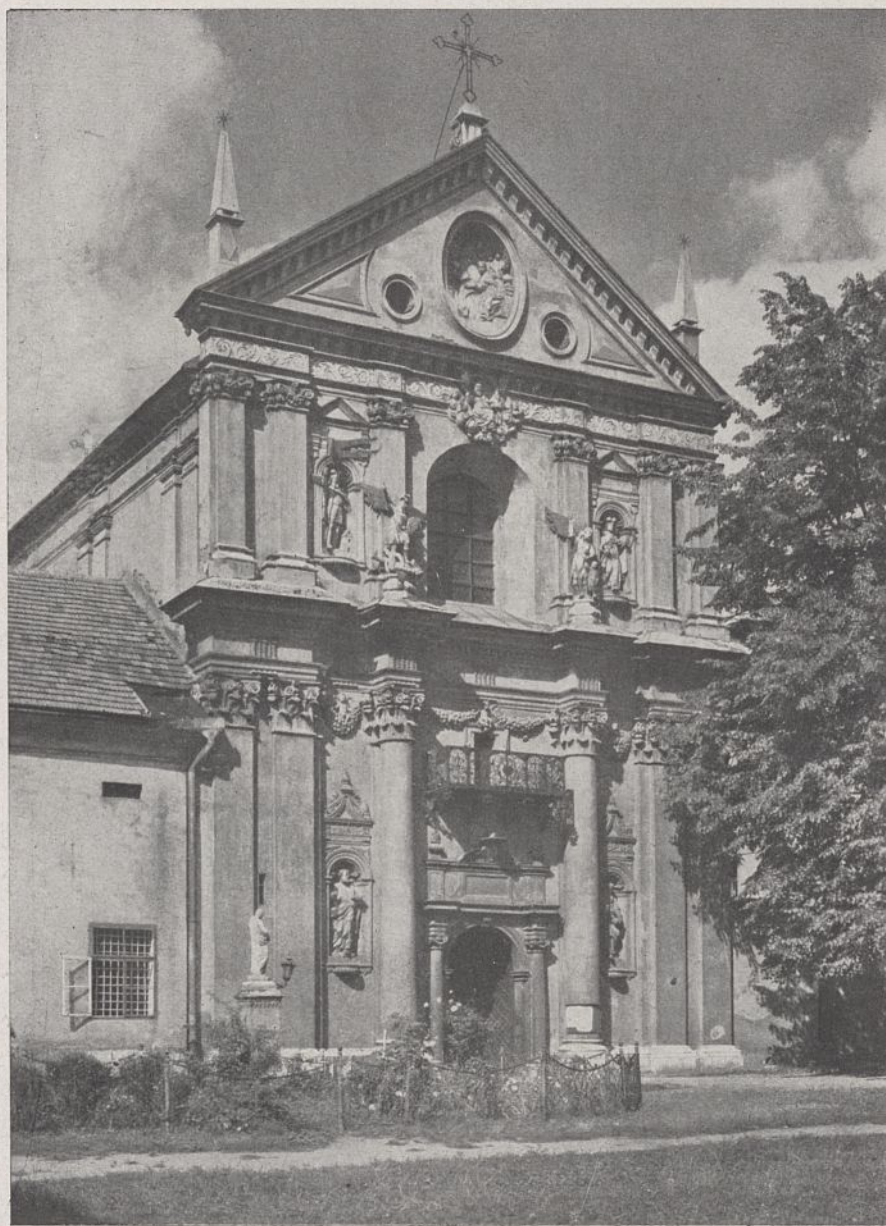
2. Wilno, kościół św. Jana, fasada zachodnia.

*Fot. J. Bulhak, Wilno.*

udoskonalili czy najbardziej rozpowszechnili. W tym właśnie węższym znaczeniu ma tu być barok „krakowski” porównany z „wileńskim”.

Odmiany baroku tworzyły się nie tylko na podłożu topograficznym, ale także chronologicznym. Przeszedł on mianowicie trzy wielkie fazy: wczesną fazę baroku monumentalnego (na schyłku w. XVI i w początkach XVII), środkową fazę baroku dynamicznego i malarzkiego (w późniejszych latach w. XVII) oraz końcową fazę lekkiego i swobodnego rokoka





3. Kraków, kościół wizytek, fasada.

*Fot. St. Kolowca, Kraków.*

(w w. XVIII). Przeciwwstawienie baroku „krakowskiego” i „wileńskiego” ma — jak się okaże — znaczenie nie tylko topograficzne, ale także chronologiczne.

Polska wcześniej przejęła architekturę baroku, zaledwie ta utworzyła się we Włoszech<sup>1</sup>. Kościół Gesù w Rzymie, pierwsza wielka budowla wyraźnie barokowa, prototyp kościelnej

<sup>1</sup> Tatarkiewicz W., *Nowożytna architektura w Polsce od renesansu do klasycyzmu* (Wiedza o Polsce II, 1932) oraz *Daty przełomowe w nowożytnej architekturze polskiej* (Spraw. Tow. Nauk. Warsz., Wydział II, 1933).





4. Kraków, kościół misjonarzy na Stradomiu, fasada.

*Fot. St. Kolowca, Kraków, klisza w C. B. I.*

architektury baroku, rozpoczęty w r. 1568, nie był jeszcze wykończony, gdy w r. 1584 wznoszono już w Nieświeżu jego replikę. I odtąd w ciągu dwu wieków Polska przeszła pełny cykl rozwojowy baroku, miała swój barok włoski i północny, wczesny i późny, barok obcy i we własnej odmianie.

Historia baroku w Polsce jest w najogólniejszych zarysach zupełnie prosta. Ledwie powstał, zastosowali go jezuiti od razu w różnych punktach Rzeczypospolitej od Kalisza po Nieśwież. Początkowo jednak tylko Kraków przejął się nowym stylem. Ale był on ośrod-





5. Kraków, kościół karmelitów na Piasku, fasada.

*Fot. St. Kolowca, Kraków, klisza w C. B. I.*

kiem najważniejszym, stolicą kościelną kraju. Natomiast na prowincji utrzymały się na razie dawne formy w architekturze, zwłaszcza w świeckiej. Barok w Polsce był wówczas prawie wyłącznie barokiem „krakowskim”.

Dopiero najazd szwedzki, zniszczywszy kraj, zerwał dawną tradycję budownictwa. Gdy po nim wypadło odbudowywać Polskę, tradycja zanikła, smak się zmienił, zza granicy nadpływały już tylko wzory barokowe i — odbudowano Polskę barokowo. W tym drugim okresie barok w Polsce z ubocznego prądu, ograniczonego do Krakowa i do architektury





6. Kraków, kościół karmelitanek bosych na Wesolej, fasada.

*Fot. L. Lepszy, Kraków, klisza w G. B. I.*

kościelnej, stał się stylem powszechnym. Za panowania Jana III doszedł do rozkwitu: wprawdzie miasta były w upadku, architektura miejska rozwijała się słabo, ale w tym okresie możnowładztwa i religijności liczne powstawały pałace i kościoły.

W XVIII zaś wieku barok polski przeżył swą trzecią fazę. Nie zmniejszył swego zasięgu, ale zmienił, podobnie jak w całej Europie, swój charakter. Obok włoskich, zaczęły przychodzić wzory z Czech i Moraw, a także z Francji. Kraków zeszedł na drugi plan, budował mało. Przodowały Warszawa, Lwów, a zwłaszcza Wilno. Tam uformował się i doszedł do





7. Kraków, kościół bernardynów, fasada.

*Fot. St. Kolowca, Kraków, klisza w C. B. I.*

doskonałości odrębny barok „wileński”. „Krakowski” najpierw, a potem „wileński” — to były krańce rozwoju baroku w Polsce, największe w nim przeciwieństwa. Było w nich przeciwieństwo stylu wczesnego i późnego, a z tego przeciwieństwa wypływały i inne.

Rozważmy o baroku „krakowskim” kolejno: 1. jakiego rodzaju są jego zabytki, 2. jaka jest ich chronologia, 3. jacy architekci, 4. jaki zasięg, 5. wzory oraz 6. poziom artystyczny i stopień samodzielności. Potem zaś z kolei to samo rozważmy o baroku „wileńskim”.





8. Kraków, kościół paulinów na Skalce, fasada.

*Fot. St. Kolowca, Kraków.*

## II

1. Barok krakowski był stylem prawie wyłącznie kościelnym<sup>1</sup>. W okresie przeciw-reformacji, po stuletniej przerwie, budowano w Polsce wyjątkowo dużo świątyń, ofiarność na cele religijne była ogromna. Najwięcej zaś budowano w Krakowie, który pozostał głównym

<sup>1</sup> Klein F., *Barokowe kościoły Krakowa* (Roczn. Krak. XV, 1913).





9. Kraków, kościół św. Piotra i Pawła, szczegół fasady.

*Fot. St. Kolowca, Kraków, klisza w C. B. I.*

ośrodkiem życia religijnego kraju, choć rezydencją króla i ośrodkiem życia świeckiego stała się Warszawa.

Przede wszystkim budowały zakony lub budowano dla zakonów. Był to bowiem okres powstawania nowych zakonów i osiedlania się ich w Polsce. Osiedlały się przede wszystkim w Krakowie, a osiadłszy przystępowały do budowania klasztoru i kościoła. Niektóre miały w Krakowie w w. XVII i XVIII w. po kilka kościołów i klasztorów: jezuici, dominikanki i bernardynki po trzy, karmelici bosy i trzewickowi, karmelitanki bose





10. Kraków, kościół św. Anny, szczegół fasady.

*Fot. A. Bochnak, Kraków, klisza w C. B. I.*

i bernardyni po dwa. Tylko nieliczne z tych kościołów były dawniejsze, bądź niegdyś przez zakony wzniesione, bądź teraz im nadane, jak kościół św. Barbary jezuitom. Niektóre, jak kościół norbertanek na Zwierzyńcu, były zbudowane dawniej, a teraz zmodernizowane w duchu baroku. Ale najwięcej było wzniesionych na nowo.

Obok kościołów klasztornych we wczesnym baroku krakowskim najwięcej budowano kaplic rodzinnych. W Krakowie, jak po całej Polsce, można rody stawiały je sobie przy wielkich kościołach. Ale bez mała wszystkie były inspirowane przez kaplicę Zygmuntofską, budowane na planie kwadratowym z kopułą i wszystkie — mimo że to był już wiek XVII — były jeszcze mniej lub więcej renesansowe. W Krakowie najliczniejsze i najcenniejsze powstawały przy katedrze i przy kościele dominikanów. U dominikanów kaplica św. Jacka (ostatnia ćwierć w. XVI i pierwsza XVII), Myszkowskich z r. 1614 i Lubomirskich około





11. Kraków, kościół św. Piotra, wewnątrz.

*Fot. St. Kolowca, Kraków, klisza w C. B. I.*

1616 były renesansowe, a dopiero około r. 1630 ks. Zbarascy wzniesli barokową<sup>1</sup>. Na Wawelu kaplica Wazów na zewnątrz była kopią Zygmuntofskiej.

Ruchowi budowlanemu w zakresie architektury kościelnej nie towarzyszył w Krakowie ruch w zakresie architektury świeckiej. Jedyny wyraźniejszy wyjątek stanowił sam Wawel. Gdy pożar w r. 1595 zmusił do odnowienia niektórych wnętrz, architekt Trevano dał im już

<sup>1</sup> Tomkowicz S., *Kaplice kościoła oo. dominikanów* (Roczn. Krak. XX, 1926).





12. Kraków, kościół św. Anny, wnętrze.

*Fot. St. Kolowca, Kraków, klisza w C. B. I.*

dekorację barokową. Brak świeckiej architektury w Krakowie XVII wieku miał zapewne przyczynę w tym, że znaczna ilość budowli reprezentacyjnych i mieszkalnych, wzniesionych w poprzednich okresach, nasyciła potrzeby. A potrzeby te zmniejszyły się, odkąd rezydencja królewska została przeniesiona; panowie, jeżeli budowali pałace w mieście, to w pobliżu dworu, w Warszawie, nie w Krakowie. A jeżeli wznoszono w Krakowie budowle mieszkalne, to nie były one barokowe. Barok bowiem powstał i przyniesiony został do Polski jako styl kościelny,





13. Kraków, kościół wizytek, wnętrze.

*Fot. St. Kolowca, Kraków, klisza w C. B. I.*

i minęło nieco czasu zanim formy jego zaadaptowano do fasad świeckich i wnętrz mieszkalnych.

2. Barok krakowski rozwinął się wczesnie, w samym początku stylu. Ogromna większość kościołów barokowych Krakowa stanęła w w. XVII, a nawet w pierwszej jego połowie. Pierwszy z nich, św. Piotr jezuitów (fig. 1), stanął w latach 1597—1619, św. Urszula bonifratrów 1609, św. Michał karmelitów bosych po r. 1611, św. Tomasz karmelitów trzewickich 1618, św. Jan w pierwszej połowie w. XVII, N. P. Marii na Gródku dominikanek



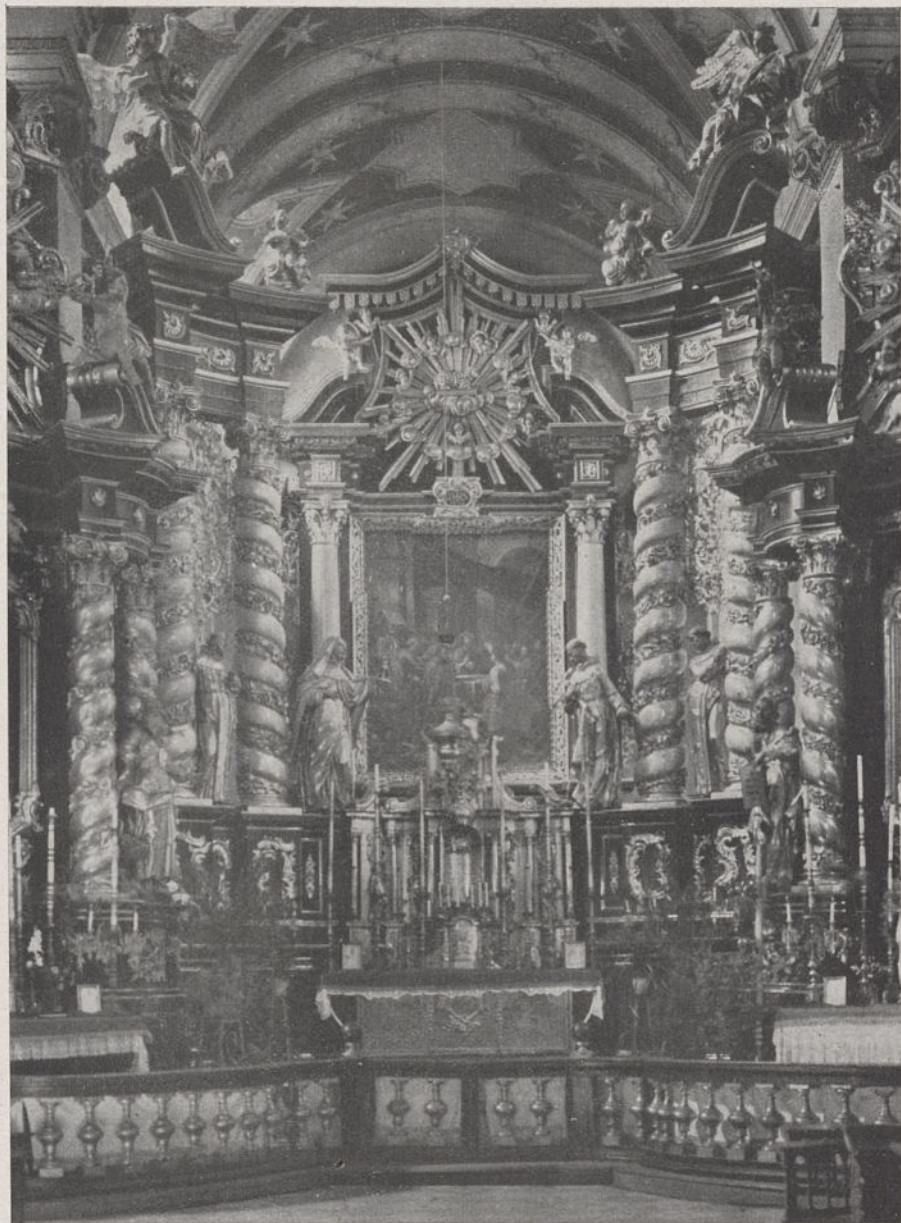


14. Kraków, kościół misjonarzy na Stradomiu, wnętrze.

*Fot. St. Kolowca, Kraków, klisza w C. B. I.*

1621—34, Bożego Miłosierdzia na Smoleńsku 1629, Niepokalanego Poczęcia N. P. Marii karmelitów bosych (tzw. św. Łazarza) 1634, św. Marcin karmelitanek bosych 1638—44, św. Norbert premonstrantek 1635—43, św. Józef bernardynek 1635—44, św. Scholastyka 1648, św. Agnieszka bernardynek, Niepokalanego Poczęcia N. P. Marii „w Żłóbku“ bernardyńców 1650. W drugiej połowie stulecia tempo budowania zmniejszyło się, jednakże powstały jeszcze kościoły karmelitów na Piasku 1659—79 (fig. 5), reformatów 1662, bernardyńców na Stradomiu 1670—80 (fig. 7), wizytek 1682—95 (fig. 3), akademicki kościół





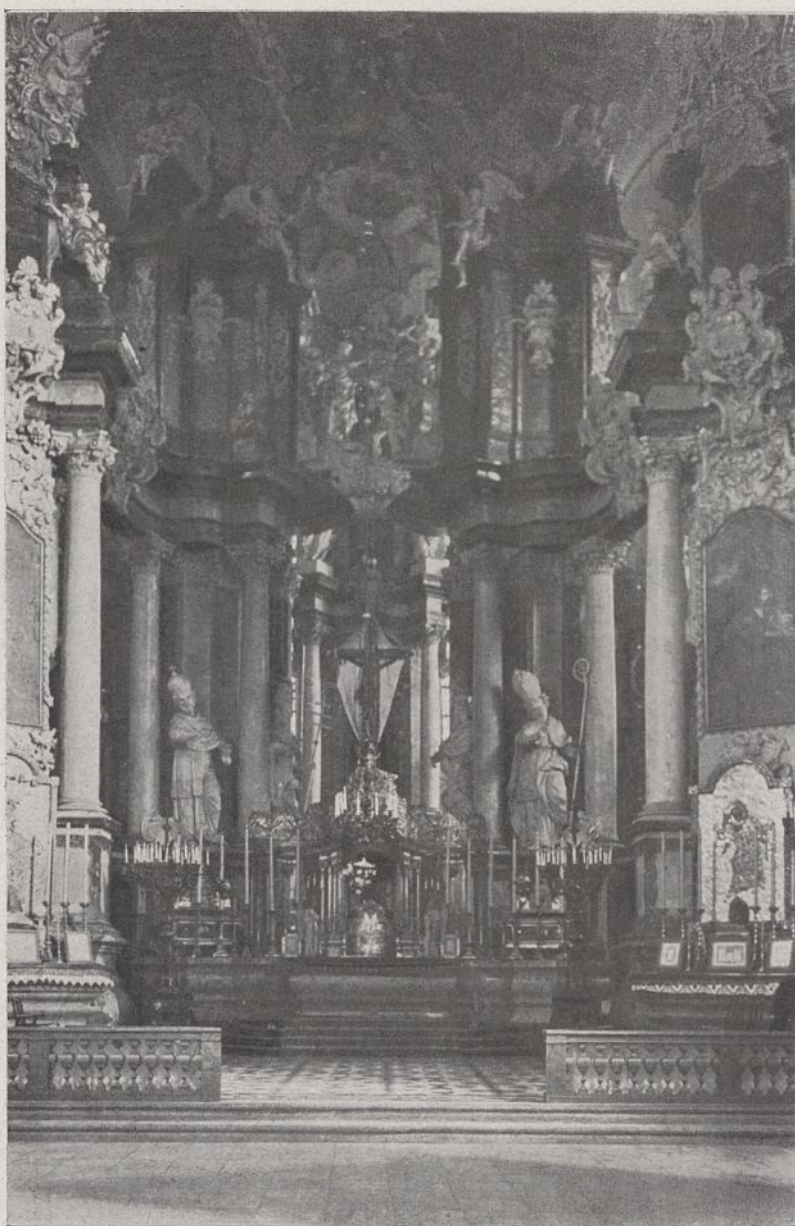
15. Kraków, kościół bernardynów, główny ołtarz.

*Fot. St. Kolowca, Kraków.*

św. Anny 1689—1703 i kościół kapucynów 1695—1703. W ciągu zaś całego w. XVIII wybudowali kościoły już tylko pijarzy 1718—59, misjonarze 1719—28 (fig. 4), karmelitanki bose na Wesołej 1725 (fig. 6), paulini na Skałce 1733—51 (fig. 8) i trynitarze 1739—58.

Nie wszystkie te krakowskie budowle barokowe należą do baroku „krakowskiego” w ściślejszym słowa znaczeniu, właściwego tylko lub przede wszystkim Krakowowi. Swoistym barokiem „krakowskim” są kościoły wczesne, pochodzące z XVII wieku, a zwłaszcza z pierwszej jego połowy. Zarówno chronologicznie jak rzeczowo zajmują odrębne miejsce w Rze-





16. Wilno, kościół św. Jana, główny ołtarz.

*Fot. J. Bulhak, Wilno.*

czypospolitej; budowie tej epoki i tej odmiany — barok spokojny, masywny, mało jeszcze odbiegający od renesansu — poza Krakowem były wyjątkami.

Osiemnastowieczne kościoły Krakowa nie są artystycznie gorsze od tamtych, które powstały w w. XVII, po części są nawet indywidualniej pomyślane i staranniej wykonane. Ale nie stanowią już odrębności Krakowa.

3. Nie o wszystkich kościołach krakowskich XVII w. wiadomo, jacy architekci je projektowali i wykonali. Ale wiadomo to o najlepszych: mianowicie św. Piotr był zapro-





17. Kraków, kościół św. Anny, szczegół wnętrza.

*Fot. St. Kolowca, Kraków, klisza w C. B. I.*

jektowany przez Bernardoniego, a wykończony przez Jana Trevana, architekta królewskiego<sup>1</sup>. Ten sam Trevano wznosił zapewne również kościół św. Marcina, a Franciszek Solari kościół wizytek. Przy budowie skromnego kościoła kapucynów pracują naprzód architekt Ceroni, później, od r. 1699, architekt Pellegrini. Znane są też nazwiska najlepszych dekoratorów: autorem sztukaterii u św. Piotra był Jan Baptysta Falconi, a u św. Anny Baltazar Fontana. Byli to wszystko

<sup>1</sup> Klein F., *Kościół św. Piotra i Pawła w Krakowie* (Roczn. Krak. XII, 1910).





18. Wilno, kościół św. Piotra i Pawła na Antokolu, szczegół wnętrza.

*Fot. J. Bułhak, Wilno.*

Włosi. I nic dziwnego: od początku w. XVI architektura była w Krakowie w rękach Włochów. Wśród zjeżdżających do Polski Włochów niemało było architektów i murarzy. A właśnie czas, w którym barok się zaczynał, był okresem największego napływu Włochów do Krakowa. Jak zestawil Jan Ptaśnik, na 287 rodzin włoskich, spotykanych w księgach miejskich Krakowa, 187 osiedliło się w latach 1550—1650<sup>1</sup>. A przy tym barok był wówczas stylem swoiście wło-

<sup>1</sup> Ptaśnik J., *Gli Italiani a Cracovia*, Roma 1909.



skim i nikt właściwie nie umiał posługiwać się nim poza Włochami. Ale architektami bywali również Polacy: o kościele bernardynów wiadomo, że projektował go Krzysztof Mieroszewski<sup>1</sup>. A podobnie jak to nazwisko, które odnaleziono zostało niedawno, mogą wpłynąć i inne nazwiska architektów Polaków.

Poza kilkoma najwybitniejszymi, inne kościoły krakowskie w XVII są dotychczas anonimowe. Jeżeli nazwiska ich autorów nie odnajdą się, to nie będzie to może rzeczą przypadku, lecz skutkiem tego, że były to nazwiska za mało ważne, by je pamiętać. Pewnie słusznym jest twierdzenie, że były stawiane przez miejscowych majstrów murarskich<sup>2</sup>. Po części byli to może Włosi, po części Polacy.

W każdym razie, zarówno wybitnych architektów jak majstrów, Kraków miał pod dostatkiem; raczej wypożyczał ich innym dzielnicom Polski, niż sprowadzał do siebie. Dopiero budowa kościoła św. Anny na przełomie w. XVII i XVIII wskazuje na zmienione stosunki<sup>3</sup>. Architekt jej, Tylman z Gameren, był Holendrem, czynnym w Warszawie, i stamtąd został do Krakowa zaangażowany: Kraków, który dotąd miał najlepszych w Rzplitej architektów, wystąpił teraz jako prowincjonalny odbiorca stołecznej warszawskiej sztuki. Również i dekorator kościoła św. Anny — Baltazar Fontana — został specjalnie sprowadzony, bo Kraków nie miał własnego sztukatora, który by uczynił zadość wymaganiom wielkiej świątyni akademickiej<sup>4</sup>.

Także w w. XVIII paulini dla budowy swego kościoła sprowadzili Jana Münza z Nysy. Że sprowadzili Ślązaka rzecz naturalna o tyle, że Śląsk był blisko, a kwitła w nim wówczas, jak w ogóle w krajach austriackich, architektura. Jednakże i w w. XVIII nie urwała się tradycja włoskiej architektury w Krakowie: trzy najlepsze jego budowle z tego stulecia związane są z działalnością Franciszka Placidego<sup>5</sup>, mianowicie fasada pijarów, kościół misjonarzy, a zapewne i trynitarzy. Placidi był, jak się zdaje, czynny w różnych częściach kraju, a także i w Dreźnie, gdzie z Chiaverim pracował przy Hofkirche, ale Kraków był jego główną siedzibą i terenem pracy.

4. Zasięg baroku krakowskiego obejmował nie tylko samo miasto i bliższą okolicę, ale bezmała całą ziemię krakowską. Kościół kamedułów na Bielanych (1603—42)<sup>6</sup>, zaprojektowany przez Andrzeja Spezzę, jest nie mniej cennym i typowym zabytkiem „krakowskiego” stylu, niż stojący w środku miasta kościół św. Piotra. Do stylu tego należy również kościół karmelitów w Wiśniczu z r. 1635, prawdopodobnie dzieło Macieja Trapoli. Architekci barokowego Krakowa budowali i poza Krakowem. Bernardoni, ten sam, który zaczął budowę św. Piotra, zaczął również i Kalwarię Zebrzydowską<sup>7</sup>, którą później wykończył Flamand Paweł Baudarth. Jak się zdaje, Trevano zaprojektował kościół w Spytkowicach koło Zatora, a Placidi w Morawicy (1743—56). Falconi, wykonawszy sztukaterie w kościele św. Piotra w Krakowie, pracował potem szereg lat, od 1635 do 1648 na prowincji, ozdobił kościoły w Wiśniczu, w Rzeszowie, kaplice przy kościołach na Bielanych, w Niepołomicach, w Krośnie, zamki w Wiśniczu, Baranowie, Łańcucie, erem w Rytwianach — wszystkie te budowle leżały w orbicie wpływów Krakowa<sup>8</sup>. Później, na przełomie w. XVII i XVIII, Baltazar

<sup>1</sup> Szablowski J., *Architektura krakowskiego kościoła bernardynów* (Bibl. Krak. 96, 1938). <sup>2</sup> Klein F., *Barokowe kościoły Krakowa* (Roczn. Krak. XV, 1913). <sup>3</sup> Klein F., *Akademicki kościół św. Anny w Krakowie* (Roczn. Krak. XI, 1909). <sup>4</sup> Pagaczewski J., *Baltazar Fontana w Krakowie* (Roczn. Krak. XI, 1909) oraz *Geneza i charakterystyka sztuki Baltazara Fontany* (tamże XXX, 1938). <sup>5</sup> Batowski Z., *Francesco Placidi* (Thieme-Becker, Allg. Lexicon d. bildenden Künstler). <sup>6</sup> Tomkiewicz S., *Bielany* (Bibl. Krak. 26, 1904). <sup>7</sup> Szablowski J., *Architektura Kalwarii Zebrzydowskiej* (Roczn. Krak. XXIV, 1933). <sup>8</sup> Bochnak A., *Giovanni Battista Falconi*, Kraków 1925.



Fontana robił swe sztukaterie nie tylko w Krakowie, ale również w Wieliczce (1693) i Starym Sączu (1699).

Ilość prowincjonalnych barokowych budowli w ziemi krakowskiej w w. XVII nie była wielka, ale przeważnie były wznoszone przez ludzi możnych, dużym sumptem i na ogół stały wyżej nawet od skromnych budowli samego Krakowa, wznoszonych przez zakony. Były między tymi prowincjonalnymi gmachami oryginalne, jak zamek Krzyżtopór<sup>1</sup> i kolegiata w Klimontowie<sup>2</sup>, oba projektowane przez Wawrzyńca Muretto de Sent i należące do sfery wpływów Krakowa, ale nie mające w samym Krakowie odpowiednika.

5. Nie tylko architekci krakowskiego baroku byli w znacznej części Włochami, ale też wzory jego były włoskie i nadały mu włoski charakter. Wzory te są ustalone przez F. Kleina dla wybitniejszych jego zabytków: św. Piotr jest na zewnątrz i wewnątrz repliką Gesù w Rzymie; bernardyni mają również plan Gesù; św. Anna jest upodobniona do S. Andrea della Valle, projektowanego przez Madernę, z dodaniem wież, podobnych do kościoła św. Anastazji Berniniego w Rzymie; prototypem dla kościoła wizytek był S. Domenico e Sisto w Rzymie. Nawet jeszcze kościoły wzniesione w w. XVIII brały wzory z Rzymu, mianowicie kościół misjonarzy wzorował się we wnętrzu (fig. 14) na kaplicy pałacu di Propaganda Fide Borrominiego, a w fasadzie na S. Andrea del Quirinale Berniniego i po części na Maria della Pace. Fasada trynitarzy przypomina S. Andrea delle Frate w Rzymie, projektowanego przez Borrominiego. Wnętrza pijarów i trynitarzy z ich iluzjonistycznymi malowidłami są pod wpływem Pozza i jego S. Ignazio w Rzymie. Nawet o fasadzie rokokowej pijarów stwierdzono nie bez słuszności, że jej struktura jest pochodzenia rzymskiego, a tylko dekoracja francusko-saska.



19. Wilno, kościół misjonarzy, wieże.

Fot. J. Bulhak, Wilno.

<sup>1</sup> Tomkowicz S., *Krzyżtopór, twierdza magnacka XVII wieku* (Spraw. KHS V, 1891). <sup>2</sup> Bochnak A., *Kolegiata św. Józefa w Klimontowie* (Przegląd Powszechny i odb. Kraków 1925).





20. Berezwech, kościół pobazyliński św. Piotra i Pawła, fasada.

*Klisza w C. B. I.*

6. Barok krakowski miał częściowo wysoki poziom artystyczny: dotyczy to św. Piotra, Bielany, kaplicy ks. Zbaraskich i Wazów. Większość jednak ówczesnych kościołów krakowskich to budowle ubogie, domorosłe, nie wyróżniające się ani skalą, ani bogactwem, ani proporcją całości, ani wdziękiem poszczególnych form. Nie były złe, nieudane, lecz bez aspiracji artystycznych, bezpretensjonalne, obojętne. Raczej później, gdy okres „krakowski” baroku już mijał, pojawiły się znów odosobnione wybitniejsze dzieła: sam koniec w. XVII wydał świetną dekorację Fontany, a wiek XVIII — interesującą architekturę Placidiego. Ale zarówno





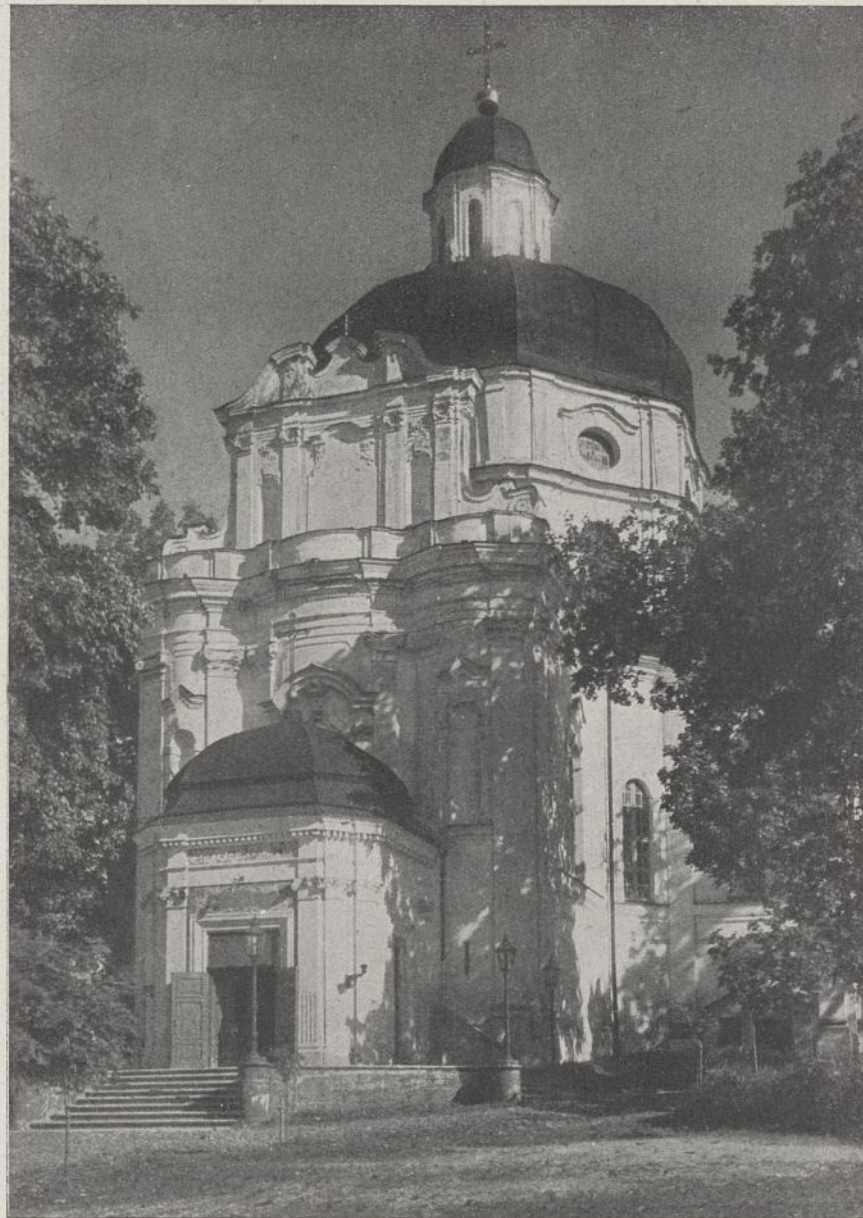
21. Wilno, kościół św. Jerzego, fasada.

*Fot. J. Bulhak, Wilno.*

wczesne zabytki barokowe Krakowa jak późne, zarówno cenne jak obojętne, wytworne tak samo jak domorosłe, nie mają wiele samodzielności. Są reprodukcjami wzorów zagranicznych albo ich wariantami czy uproszczeniami wzorów prawie wyłącznie włoskich, głównie rzymskich. Już raczej domorosłe są bardziej swoiste i odrębne, bo mają wprawdzie obce wzory ale te są w nich zredukowane, uproszczone i przez to zmienione.

Wskazują one jednakże na gust ówczesnych Polaków, fundatorów tych budowli, a jeśli nie na gust, to przynajmniej na potrzeby ich i możliwości. Nie są samodzielne, ale są charakte-





22. Wilno, kościół wizytek.

*Fot. J. Bulhak, Wilno.*

rystyczne. Nie tylko dla Krakowa, ale dla całego okresu, w którym Kraków przodował. Cechuje je przede wszystkim prostota. Bogaty plan Gesù — krzyż łaciński z kaplicami i kopułą na przecięciu naw —, którym Bernardoni zainaugurował barok w Krakowie (fig. 11), nie przyjął się; jedynie w uproszczonej postaci został zastosowany u bernardynów i w akademickim kościele św. Anny. Poza tym były same tylko kościoły jednonawowe z kaplicami albo nawet bez kaplic, tylko z arkadami w ścianach, w których umieszczano ołtarze (fig. 13). Nawet duże kościoły, jak na Bielanych i w Kalwarii, były po prostu jednonawowe. Przeważały zaś najprostsze rozwiązania:





23. Wilno, kościół św. Jana, górna część fasady zachodniej.

Fot. J. Bulhak, Wilno.

prostokątne zamknięcie prezbiterium, prezbiterium równej szerokości z nawą, sklepienie beczkowe. Z paru typów, jakie wydał wczesny włoski barok, w Polsce przyjął się najpierw typ Vignoli, suchy, poprawny, oszczędny, bez żadnych ekstrawagancji. Może wpłynęło na to przyzwyczajenie do surowych wnętrz gotyckich, może uznanie dla prostej wielkości, choć była zimna i pusta. Później dopiero gust Polaków uległ zmianie; ale przez wiek XVII nosili się wprawdzie bogato i barwnie, lecz mieszkali we wnętrzach prostych i surowych.

Prosta, a nawet uboga była również większość fasad. Przeważnie były uproszczeniem fasady Gesù (fig. 5). I wbrew dawnym gotyckim obyczajom kraju były bezwieżowe, podczas gdy później nie będzie bezmała barokowego kościoła bez wież. Na prowincji krakowskiej już w tym okresie kościoły, począwszy od Bielan i Wiśnicza, były dwuwieżowe, w samym natomiast Krakowie wieże pojawiły się dopiero w drugim okresie baroku.

Wnętrza tych kościołów „krakowskich” też są proste, a jeśli wydają się wypełnione i ozdobne, to nie dzięki architekturze, lecz dzięki ołtarzom (fig. 15, 31): ich ilością i rzeźbiarską ozdobnością wynagradzano pustkę mało rozczłonkowanych wnętrz. Ołtarze te na ogół nie były skomponowane razem z architekturą (jak później w Wilnie), lecz wstawione później, dopiero w w. XVIII<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Zdjęcie, podług którego reprodukowano ołtarz główny kościoła bernardynów zostało wykonane po restauracji z r. 1928, która zmieniła pierwotną jego postać o tyle, że kolumny, pierwotnie pokryte zwier-





24. Wilno, kościół św. Jana, szczyt fasady wschodniej.

*Fot. J. Bulhak, Wilno.*

Kościół, które powstały w drugiej połowie w. XVII, miały już częściowo inny charakter. Zgodnie z duchem czasu reprezentowały typ bogatszy. Kościoły św. Anny i bernardynów wróciły do skomplikowanego planu Gesù z bocznymi kaplicami, transeptem i kopułą. Plastyczna dekoracja wewnątrz nabrała w nich więcej znaczenia, zwłaszcza u św. Anny rzeźba miała już bezmała przewagę nad architekturą (fig. 12, 17). Fasady zaś otrzymały wieże. Jednakże nie zwykle wieże północnego baroku, wyrastające z bocznych pól fasady: u św. Anny są odsunięte na bok, a u bernardynów (fig. 7) nasadzone na fasadę Gesù.

Trzy zaś kościoły krakowskie, jakie powstały w czasie w. XVIII, odbiegły jeszcze dalej od „krakowskiego” typu. Mało już z nim miał wspólnego kościół paulinów na Skalce, a także kościół pijarów ze swą rokokową fasadą i iluzjonistycznymi malowidłami, które występują teraz i na sklepieniach dawniejszych kościołów, np. u św. Barbary (fig. 35). Natomiast piękny kościół misjonarzy pozostał wierny pierwotnej tradycji Krakowa i w okresie, gdy moda dawała pierwszeństwo wzorom północnowłoskim, on wzorował się na Rzymie; ale i on już nie na Vignoli, ani nawet na Berninim, ale na Borrominim.

---

ciadłami, wymieniono na złożone kolumny kręcone. Reprodukcję stanu pierwotnego podaje Klein F. *Barokowe kościoły Krakowa* (Rocz. Kr k. XV, s. 189, fig. 72).



## III

r. Barok wileński<sup>1</sup> był zarówno kościelny jak świecki, ale dziś jest już tylko kościelny. Rody litewskie budowały sobie, zwłaszcza w końcu w. XVII, barokowe pałace w Wilnie z nie mniejszym nakładem niż barokowe kościoły. Ale pałace te źle się przechowały: pałac Sapiechów na Antokolu (1690) przerobiony został na szpital, pałac Słuszków (1691) na więzienie, Radziwiłłów i Paców niszczały całkowicie. Mieszczańskie zaś budownictwo, czysto użytkowe, mało miało cech stylowych, a te, które miało, utraciło przez późniejsze przebudowy. Dość, że w pełni zachowane zabytki baroku są dziś w Wilnie już tylko kościelne. Nie czynią wyjątku wielkie budowle jezuitów, podwórze Uniwersytetu i alumnat, są bowiem w stylu jeszcze renesansowe, nie barokowe, aczkolwiek pochodzą z ery barokowej.

Kościółów zaś budowano wiele: Wilno było dla Litwy ośrodkiem religijnym, a zwłaszcza zakonnym, jak Kraków dla Korony. Przede wszystkim było ośrodkiem działalności jezuitów, którzy właśnie kościołem św. Kazimierza, jeszcze jedną repliką Gesù, zainaugurowali w Wilnie zwrot od architektury renesansowej do barokowej. Mieli oni w Wilnie jeszcze dwa inne kościoły, nowy św. Ignacego (1632—47) i średniowieczny, zmodernizowany przez nich w duchu baroku kościół św. Jana. Budowały również inne zakony, dominikanie, karmelici i karmelitanki, benedyktynki, misjonarze, augustianie, a także zakon obrządku wschodniego, bazylianie. Ofiarność na cele religijne była duża; sama tylko rodzina Paców ufundowała w w. XVII w Wilnie trzy kościoły: św. Józefa, św. Teresy i wspaniały kościół św. Piotra i Pawła na Antokolu.

2. Barok w Wilnie rozpoczął się wcześniej: kościół św. Kazimierza (fig. 29) jezuita wybudowali w latach 1604—15, a św. Ignacego 1622—47; karmelici trzewikowi wzniesli kościół Wszystkich Świętych 1620—31, a bosy św. Teresy 1635—50; kaplica św. Kazimierza przy katedrze stanęła 1624—36. Były to wszystko jeszcze budowle z pierwszego okresu baroku; po Krakowie stanowiły wówczas największe skupienie kościołów barokowych w Rzpltej. A i okres drugi, przypadający na drugą połowę w. XVII, pozostawił w Wilnie dzieła wybitne: wtedy to powstał św. Piotr na Antokolu (1668—84) i szczególny, bo wzniesiony na okrągłym planie, kościół trynitarzy, również na Antokolu (1694—1707), oraz świetne niegdyś pałace Sapiechów, Słuszków, Radziwiłłów, Paców.

Były wśród tych budowli XVII wieku w Wilnie dojrzałe, jak św. Teresa, wyjątkowe przez swą strukturę, jak trynitarze, i wyjątkowe przez swą dekorację, jak św. Piotr. Ale były odosobnionymi, nielicznymi tylko dziełami baroku na przestrzeni rozległego miasta i długiego stulecia. Jakość ich była niepoślednia, ale ilość niewielka. Nie nadały miastu charakteru barokowego. Nie stworzyły zwartej grupy, typu, szkoły.

Inaczej stało się w drugiej tercji w. XVIII, ostatniej fazie baroku. Zaczęły wtedy wyrastać w Wilnie kościoły bardzo liczne a jednolite w strukturze i dekoracji. Stanowią one zwartą grupę, typ całkowicie ukształcony, charakterystyczny dla Wilna. Do grupy tej należą: kościół św. Jana (gotycki, objęty przez jezuitów, zmodernizowany 1725—37, fig. 2, 23), wizytok na Rossie (1717—37, fig. 22), benedyktynek pod wezwaniem św. Katarzyny (konsekrowany 1703, ale spalony 1737 i odbudowany w nowej postaci z dodaniem kaplicy Opatrzności 1741—6, słynne ołtarze stiukowe z 1752—9, fig. 25, 26), kościół misjonarzy (1750—6, fig. 19, 27), św. Jerzego, kościół bazylianów (odbudowany po pożarze z r. 1748, bogata brama z r. 1749, fig. 21), dominikanów (po pożarze wzniesiony na nowo 1748—70,

<sup>1</sup> Kłos J., *Wilno* (wyd. 3), Wilno 1937.



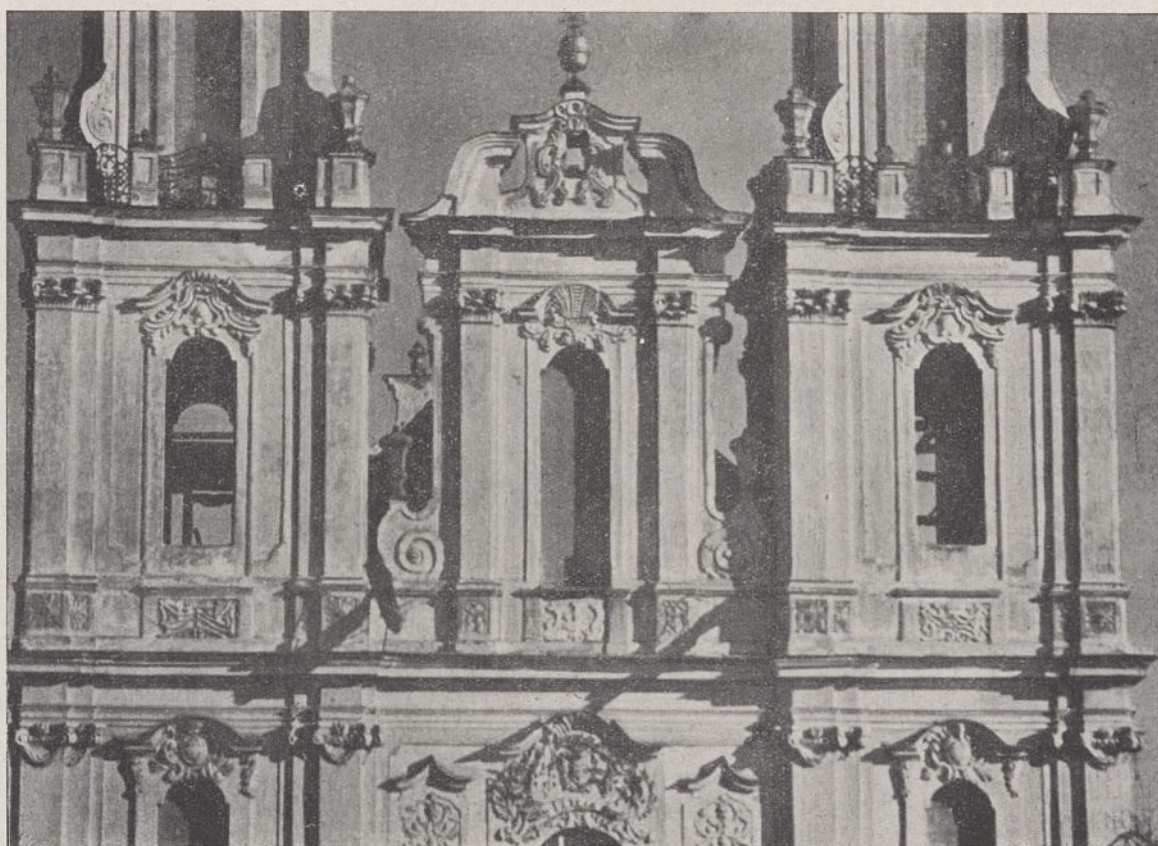


25. Wilno, kościół św. Katarzyny, widok od strony prezbiterium.

*Fot. J. Bulhak, Wilno.*

fig. 28, 32, 33), augustianów (1765—7). Dwa wcześniejsze kościoły — św. Rafała (1702—9) i św. Filipa i Jakuba (1727) — jeszcze nie należą całkowicie do tej grupy, ale ją zapowiadają, szczególnie smukłymi proporcjami i strukturą wież. Stare kościoły upodabiano do nowych: gotycki kościół św. Jana, otrzymawszy nową fasadę i urządzenie wewnętrzne, stał się jednym z najświetniejszych okazów nowego typu (fig. 2, 16, 23, 30). W innych dawniejszych kościołach zmieniono przynajmniej wyposażenia wewnątrz, dodano ołtarze baro-





26. Wilno, kościół św. Katarzyny, szczegół fasady.

Fot. J. Bulhak, Wilno.

kowe: u bernardynów drewniane, a u św. Katarzyny, u Wszystkich Świętych, w cerkwi św. Ducha — swoiste wileńskie ołtarze z barwnego stiuku.

Ta późna zwarta grupa stanowi prawdziwy barok „wileński” w przeciwieństwie do kościołów z wcześniejszej doby baroku, które stoją w Wilnie, ale nie są swoście wileńskie. Jest tu odwrotnie, niż w Krakowie, gdzie swoistą, zwartą grupę stanowią kościoły wczesne, późne zaś są odosobnione i nie mają cech swoście krakowskich. Dlatego barok „wileński” w ściślejszym rozumieniu jest barokiem późnym, tak samo jak „krakowski” wczesnym. Ten barok „wileński” obejmuje okres intensywny, ale niedługi: zaczął się i skończył w drugiej tercji w. XVIII. Jedno pokolenie wystarczyło, by wznieść tę dużą grupę budynków, wytworzyć i rozpowszechnić odmienny typ baroku.

3. Budowle barokowe Wilna we wczesnym okresie były dziełem Włochów. Dwie z nich szczególnie cenne — kaplica św. Kazimierza i kościół św. Teresy — były wykonane przez Konstantego Tencallę. Wielkie zaś dzieło środkowego okresu, św. Piotr, było wytworem współpracy Polaków i Włochów: architektura jego była zaprojektowana przez Polaka, Jana Zaora, a wspaniałe stiuki (fig. 18, 36) były wykonane pod kierunkiem Włocha, Piotra Peretti, najwybitniejszej bodaj indywidualności artystycznej tego okresu.

Najważniejsze, ale i najtrudniejsze jest odnalezienie twórców późnej, swoście „wileńskiej” grupy kościołów. Długo nic o nich nie było wiadomo; ostatnio wprowadzie liczne





27. Wilno, kościół misjonarzy, kruchta wchodowa.

*Fot. J. Buthak, Wilno.*

nazwiska ówczesnych architektów wileńskich zostały odszukane w zapiskach archiwalnych, jednak w niewielu tylko wypadkach mogły być związane z konkretnymi dziełami.

W owych ważnych latach 1738—67 czynny był w Wilnie architekt Niemiec, Jan Krzysztof Glaubitz<sup>1</sup>, sprowadzony do Wilna dla odbudowy kościoła ewangelickiego; potem pozostał

<sup>1</sup> Lorentz S., *Jan Krzysztof Glaubitz, architekt wileński XVIII wieku* (Prace z Historii Sztuki wydane przez Tow. Naukowe Warsz. III, 1937).





28. Wilno, kościół dominikański, portal.

Fot. J. Bulhak, Wilno.

w mieście i pracował w nim, odbudował kościół św. Katarzyny, brał zapewne udział w modernizacji św. Jana, budował kościoły na prowincji. Może się wydawać, że był główną postacią wśród architektów ówczesnego Wilna. Jednakże nie był tym, który te nowe, swoiste formy baroku wileńskiego wprowadził; już je zastał, przybywszy do Wilna w r. 1737, dostosował się do tych, jakie poprzednio już były tu w użyciu, rozwijając je tylko dalej.

Jednocześnie czynni byli inni architekci w Wilnie i dookoła Wilna<sup>1</sup>. Najpierw Włosi. Są

<sup>1</sup> Morelowski M., *Znaczenie baroku wileńskiego XVIII stulecia*, Wilno 1940.





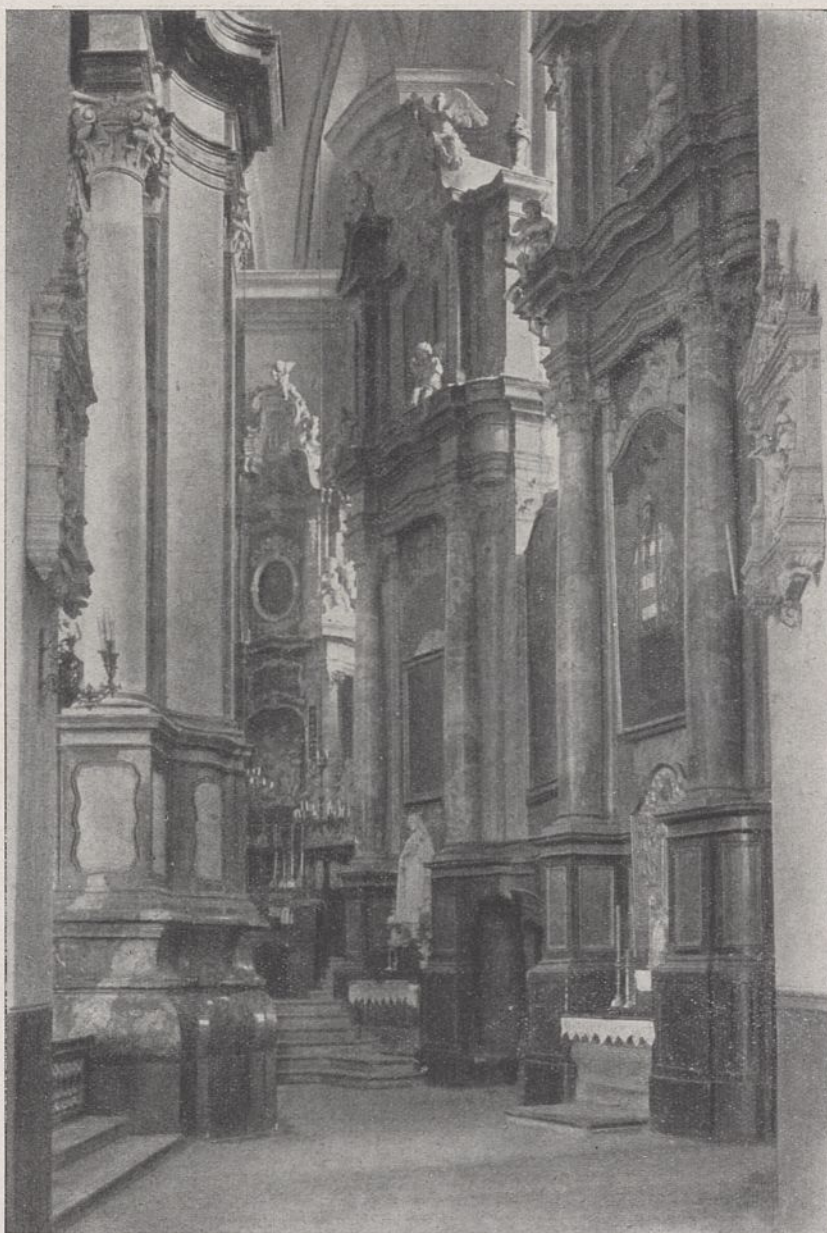
29. Wilno, kościół św. Kazimierza, widok od strony prezbiterium.

*Fot. J. Bulhak, Wilno.*

dane, że Włoch Genù brał udział w budowie św. Jakuba, a Paracca kościoła misjonarzy. Następnie zaś Polacy. O niektórych kościołach na prowincji wileńskiej wiadomo, że zostały projektowane i wzniesione przez Polaków, a są to budowle nie mniej cenne niż te, które znajdują się w samym Wilnie. Typowo „wileński” kościół w Borunach, stanowiący jeden z piękniejszych okazów grupy, był wzniesiony przez Aleksandra Osikiewicza<sup>1</sup>. Zakony, zwłaszcza większe, miały w swym gronie ludzi znających się na architekturze, niektórych nawet dość sławnych, jak jezuita Tomasz Żebrowski, dominikanin Ludwik Hryniewicz, franciszkanin K. Kamiński. W bibliotekach klasztornych gromadzono traktaty architektoniczne i publikacje wzorów do budowania, w kolegiach generalnych prowadzono wykłady „architectonicae scientiae”. Wykłady te miały zasadniczo charakter teoretyczny, ale jest prawdopodobne, że ten czy ów z profesorów-zakonników znał się też praktycznie na rzeczy i był projektodawcą i kierownikiem robót. Archiwa wileńskie przechowały wiele nazwisk polskich w związku z budowlami w. XVIII, ale w tej chwili trudno ustalić, które z nich są nazwiskami architektów, a które majstrów, które kierowników, a które wykonawców.

<sup>1</sup> E. Łopaciński w archiwach wileńskich odnalazł nazwiska licznych artystów wileńskich ery barokowej, Osikiewicza, Hryniewicza i wielu innych. Niestety sam wyników swych dotychczas nie ogłosił. Ogłosił je częściowo Morelowski *o. c.*, jednakże tekst archiwalny podał tylko w wypadku Osikiewicza, poza tym zaś same tylko nazwiska, łącząc przy tym fakty archiwalne z własnymi najśmielszymi przypuszczeniami.





30. Wilno, kościół św. Jana, ołtarz w obejściu.

*Fot. J. Bulhak, Wilno.*

Co do tego świetnego późnego „wileńskiego” baroku w każdym razie pewne jest to: że był dziełem nie jednego człowieka, lecz wielu ludzi należących do różnych narodowości i że byli między nimi, a może nawet przeważali Polacy.

4. Zasięg baroku wileńskiego<sup>1</sup> był nie mniejszy, a nawet większy niż krakowskiego.

---

<sup>1</sup> Żyskar J., *Nasze kościoły*, Warszawa—Petersburg 1913.





31. Kraków, kościół karmelitów na Piasku główny ołtarz.

*Fot. St. Kolowca, Kraków, klisza w C. B. I.*

Bo wpływy krakowskie były w Małopolsce ograniczone przez inne, idące ze Lwowa, Lublina, Zamościa czy Warszawy, gdy tymczasem na wielkich przestrzeniach Litwy nie było innego ośrodka, który mógłby z Wilnem współzawodniczyć. Jego wpływy sięgały aż do najdalszych kresów wschodnich. W ciągu w. XVII prowincja litewska pozyskała niewiele budowli barokowych, ale zato budowle cenne, historycznie ważne albo na wysokim poziomie artystycznym. Nawet pierwsza budowla barokowa na Litwie była wzniesiona na prowincji, był nią kościół jezuitów w Nieświeżu, który wyprzedził jeszcze kościół św. Kazimierza w Wilnie, był w ogóle





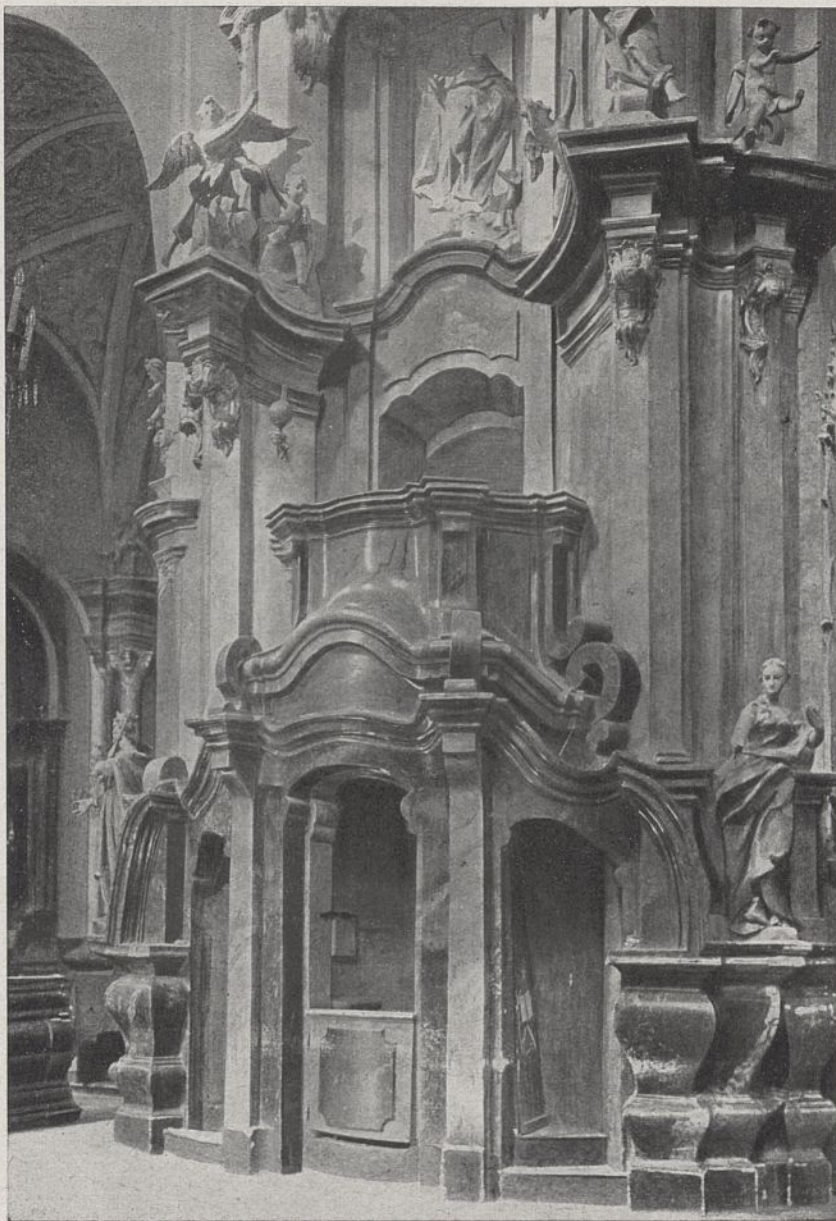
32. Wilno, kościół dominikanów, wewnątrz prezbiterium.

Fot. J. Bulhak, Wilno.

pierwszym budynkiem barokowym w całej Rzpltej. W drugiej połowie stulecia na prowincji litewskiej powstał jednocześnie z św. Piotrem na Antokolu piękny kościół kamedulów w Pożajściu pod Kownem, tak samo fundacji pacowskiej (1667—90). Nieco wcześniej zaś (1647—63) wzniesiony został kościół jezuicki (potem farny) w Grodnie, największym po Wilnie skupieniu architektury barokowej na Litwie.

Nieporównanie najsilniej architektura stolicy promieniowała koło połowy w. XVIII, w okresie swoistego baroku „wileńskiego”. Promieniowanie to nie było szczególnie gęste,





33. Wilno, kościół dominikanów, ambona-konfesjonał.

*Fot. J. Bulhak, Wilno.*

ale zato sięgało daleko: zaczynało się w najbliższej okolicy, w Trynopolu nad Wilią i Kalwarii, a sięgało na zachód do Grodna i Sejna, na południe do Pińska i na Wołyń, na wschód do Dżisny i Głębokiego, a nawet do Dyneburga i Połocka.

Do najcenniejszych zabytków baroku „wileńskiego” na prowincji, nie mniej pięknych niż zabytki samego Wilna, należą: kościół karmelitów w Głębokiem, niepospolity przez swe cztery wieże, po dwie na każdej z fasad (zaczęty jeszcze w w. XVII, wykończony około r. 1735); kościół bazylianów w Berezwezu (1753—6, fig. 20); kościół bazylianów w Bo-





34. Wilno, kościół dominikanów, chór muzyczny.

*Fot. J. Buthak, Wilno.*

runach pod Krewem (1747—8) i kościół dominikanów w Zabiałach (zaczęty 1741, wieże i fasada 1764—6).

5. Bezpośrednich wzorów dla wileńskiego baroku nie podobna znaleźć, tak jak się znalazło je w Rzymie dla krakowskiego. Ale budowli mniej lub więcej podobnych do wileńskich było wówczas wiele w Europie. Podobne były zwłaszcza w sąsiadujących z Polską krajach cesarskich, szczególnie na Morawach. Wyrażano też przypuszczenie, że stamtąd Wilno czerpało wzory dla swego baroku. Ale podobieństwo tłumaczy się raczej tym, że Wilno





35. Kraków, kościół św. Barbary, szczegół dekoracji sklepienia.

*Fot. St. Kolowca, Kraków, klisza w C. B. I.*

czępowało je z tych samych źródeł, co te kraje. Ich barok nie wyprzedził „wileńskiego”, lecz był zjawiskiem jednoczesnym i równoległym. Wzory wspólne dla krajów cesarskich i Polski szły i teraz jeszcze z Włoch, tylko już nie wprost z Rzymu, lecz z Włoch północnych, z Piemontu, gdzie właśnie w początkach w. XVIII rozwinęła się najbujniej ostatnia postać włoskiego baroku<sup>1</sup>. Inna rzecz, że i ta postać miała swój początek w Rzymie, w dziełach Borrominiego. Rzecz można, odwracając przysłowie, że w baroku wszystkie drogi prowadzą z Rzymu. Z Rzymu styl dostał się na północ Włoch, tam się przekształcił i stamtąd przeszedł do krajów pozaalpejskich. Wpływ sztuki północnowłoskiej jest zrozumiały: bo z północnych Włoch pochodziła większość zaciężnych architektów, w jakich Italia zaopatrywała Europę. Resztę dla propagandy baroku włoskiego robiły włoskie publikacje, wzory architektoniczne.

Jak się wzory włoskie przedostały do Wilna, trudno powiedzieć; wprost czy przez pośredniczące ogniwa, przez Włochów, co, jak Genù lub Paracca, byli w Wilnie czynni, czy przez wydawnictwa architektoniczne. Tak czy inaczej, jest pewne podobieństwo między niektórymi budowlami Piemontu i Wilna, zarówno w ogólnej konstrukcji jak i w szczegółach. M. Morelowski słusznie zestawiał kopułę św. Kazimierza o giętym i falującym tamburze z kopułą S. Lorenzo w Turynie, projektowaną przez Guariniego, która znów wywodzi się z rzymskiej kopuły S. Ivo Borrominiego; wieżę św. Rafała, zdobną w kolumnienki na ściętych narożnikach — z wieżą kościoła Superga koło Turynu, wybudowanego przez Juvare; albo wieżę katedry połockiej — z wieżą kościoła del Carmine, również wzniesioną przez Juvare.

<sup>1</sup> Brinckmann A. E., *Theatrum novum Pedemontii*, Düsseldorf 1931.





36. Wilno, kościół św. Piotra i Pawła, szczegół dekoracji sklepienia.

Fot. J. Bulhak, Wilno.

Co prawda budowie Wilna podobne są również do budowli zupełnie innych krajów. Wieże misjonarzy wileńskich podobne są do modelu soboru Aleksandra Newskiego w Petersburgu, a inne wieże wileńskie do tych, jakie zdobią kościoły londyńskie, zwłaszcza Mary le Strand, — ale Trezzini, projektodawca soboru petersburskiego, pochodził z Piemontu, a Gibbs, który budował Mary le Strand, w Piemoncie się kształcił. Były to, tak samo jak kościoły wileńskie, budowle pochodne od północnowłoskich — stąd ich podobieństwo z wileńskimi.

6. W ramach tego ogólnoeuropejskiego prądu architekci wileńscy okazali dużo samodzielności i osiągnęli wysoki poziom artystyczny. Kościoły wileńskie zachowały założenia włoskie, ale — w przeciwieństwie do krakowskich — właśnie bogate. Wilno ma więcej niż inne miasta polskie kościołów na planie Gesù. Jednakże nie w ich założeniu leży oryginalność Wilna, lecz raczej w proporcjach. Są wyciągnięte w górę; widać w nich jakby reminiscencję gotyku; wieże takie, jak u misjonarzy wileńskich (fig. 19), są nawet smuklejsze niż gotyckie. Żelazne ażurowe krzyże i ozdoby, umieszczone na szczytach, dodają im jeszcze lekkości i smukłości.

Ściany kościołów wileńskich są traktowane jakby były z giętkiego materiału; fasady ich falują (fig. 21, 22). Unikają nie tylko płaszczyzn, ale nawet linii prostych; nawet gzymsy nie przebiegają poziomo, lecz krągłymi liniami wznoszą się i opadają. Typowe są pod tym



względem Berezwech (fig. 20), Boruny i Zabiały. Wzbudzają wrażenie życia i bogactwa. Ściana falująca, kolumny ustawione pod kątem, wnęki to płytkie to głębokie, to z figurami to bez, w gwałtownych wolutach przebiegająca sylweta szczytu, górna część szczytu ażurowa, osadzone na wolutach figury aniołów z rozwiniętymi skrzydłami, ażurowe żelazne krzyże i wazony, rozmieszczone na linii szczytu: tak wygląda szczyt na prezbiterium św. Jana (fig. 24). A podobnie jest i w innych kościołach. I każdy kościół ma kilka takich szczytów, nie tylko ma je nad fasadą i nad prezbiterium, ale i na zbiegu nawy z prezbiterium.

Architekci i dekoratorzy wileńscy wykazali niezwykłą pomysłowość w traktowaniu szczytów. Stosowali niespotykane gdzieindziej głowice kolumn, jak u dominikanów (fig. 34), i szczególne wykroje okien, wyglądające w Berezwechu lub u św. Jana bardziej na gotyckie niż na barokowe.

W zewnętrznym wyglądzie kościołów wileńskich najszczególniejsze są wieże (fig. 19, 25). Są smukłe, a wydają się jeszcze smuklejsze przez to, że są po części ażurowe i rozbite na wiele pięter, a każde piętro ma inaczej ukształtowane pilastry, pod innym kątem ustawione kolumnienki. Każda wieża wileńska pomyślana jest indywidualnie, ale ogólny ich schemat jest stały i stanowią najnieomylniejszy znak przynależności zabytku do typu „wileńskiego”.

Wnętrza wileńskie są bogate i ozdobne, ale ich bogactwo i ozdobność są osiągnęte właściwie nie środkami architektonicznymi, ani także malarskimi. Osiągnęte są rzeźbą ołtarzy. Ołtarze wileńskie (fig. 16, 30, 32) są nadzwyczajne, trudne do zanalizowania w swych nieprzeliczalnych, splecionych, nieuchwytnych motywach. Wykonane przeważnie z różnobarwnego stiuku, działają nie tylko kształtami, ale i barwą. Rozmieszczane gęsto i rozłożyste, rozprzestrzeniają się szeroko po ścianach i wiążą — w niektórych zwłaszcza kościołach, jak u św. Katarzyny, u dominikanów, u wizytek — w jeden wielki system, obejmują cały kościół i wypełniają go sobą. Różne w barwie i kształtach, mają rozległą skalę efektów od jasnej, świeckiej wesołości wizytek do dramatycznej wielkości św. Jana. Ołtarze wileńskie wraz z wieżami wileńskimi należą do najlepszych i najsamodzielniejszych utworów baroku w Polsce. Podjęte w nich zostały motywy obce, ale przetworzone oryginalnie; nie uproszczone, jak to przeważnie było losem obcych motywów w Polsce, lecz właśnie wzbogacone.

#### IV

Barokowi „krakowskiemu” i barokowi „wileńskiemu” wspólne są tylko najogólniejsze cechy wszelkiego baroku, zresztą wszystko je dzieli. Jeden jest barokiem wczesnym, niewiele jeszcze różniącym się od renesansu, drugi zaś tak późnym, że bywał nawet traktowany jako inny styl. Stanowią dwie fazy chronologiczne baroku, więcej jeszcze niż dwie jego odmiany. Widziano w nich nawet dwa różne style: późny renesans w Krakowie i rokoko w Wilnie. Jednakże niesłusznie: św. Piotr w Krakowie przekroczył już granicę, która dzieli barok od renesansu, a grupa wileńska podpada pod definicję baroku; występują w niej wprawdzie motywy rokoka, ale nie we wszystkich zabytkach i zawsze zespolone z innymi motywami, tak iż nie ma nawet podstawy, by wyodrębnić ją jako „rokokową” grupę w ramach baroku.

Barok „krakowski” jest monumentalny, masywny, ciężki, poważny, z aspiracją do wielkości (fig. 9, 10), a „wileński” — lekki, swobodny, żywy, dynamiczny, malarski, z aspiracją do bogactwa (fig. 19, 27, 28). Różnice między nimi uwydatniają się jeszcze więcej w dekoracji niż w samej architekturze. Plany budowli i ogólny układ elewacji z okresu „krakowskiego” mało zmieniły się w okresie „wileńskim”, natomiast fasady i ściany wnętrza



zostały drobniej i żywiej rozczłonkowane i ozdobione, a wnętrza wypełnione bogactwem ołtarzy.

Te dwa baroki, „krakowski” i „wileński”, nie wyczerpują zaś baroku w Polsce. Po między nimi była średnia faza stylu, która zaczęła się po najeździe szwedzkim i do rozkwitu doszła za Sobieskiego. Przewaga baroku „krakowskiego” już się wtedy była skończyła, a przewaga „wileńskiego” jeszcze się nie zaczęła. Barok był jeszcze masywny i monumentalny, a już żywy i bogaty. W okresie tym barok Krakowa i barok Wilna zbliżyły się do siebie. W tym okresie w Krakowie budowano św. Annę, a w Wilnie św. Piotra, dwa kościoły najbogatsze w plastykę figuralną, dwa arcydzieła barokowego kunsztu sztukatorskiego.

Barok panował już wówczas w całej Polsce. W Warszawie Tylman stawiał kościół sakramentek (1683—88) i pod miastem kościół w Czerniakowie (1691—94), w Wielkopolsce — Wąsowski kościół jezuitów w Poznaniu (1651—1701), a Ferrari kościół filipinów w Gostyniu (od 1677); powstawała wtedy kolegiata łowicka (1650—68), a na Jasnej Górze odbudowywany był po pożarze z r. 1690 kościół paulinów. Jednocześnie powstawały i pałace: w Warszawie Krasińskich (1676—99), pod Warszawą królewski Wilanów (1678—86), Obory Wielopolskich i Otwock Bielińskich, pod Łowiczem Nieborów Radziejowskich (ok. 1690), w Wielkopolsce Rydzyna Leszczyńskich (1696—1704). W okresie tym Warszawa zaczęła wysuwać się na pierwszy plan, jednakże wyraźnego pierwszeństwa nie uzyskała. Była wówczas w Rzplitej równowaga sił artystycznych, było kilka ważnych ośrodków architektury, a nie było najważniejszego.

W trzeciej i ostatniej fazie baroku, która przypadła na panowanie Augusta III, Wilno zajmowało pierwsze miejsce; nie wyczerpywało jednak dobrej architektury okresu. Architektura miała wówczas dwa inne ośrodki architektury, Lwów i Warszawę; reprezentowały one inną odmianę późnego baroku, mianowicie odmianę rokokową. Lwów wytworzył zwłaszcza rokokową architekturę kościelną. Wprawdzie najważniejszy jego kościół tego okresu, kościół dominikanów, należał do włosko-austriackiego typu baroku, ale św. Jur i liczne małe, ale urocze kościoły Bernarda Meretyna w bliższych i dalszych okolicach Lwowa były możliwie najczystszy rokokiem<sup>1</sup>.

Warszawa zaś stała się ośrodkiem świeckiej architektury rokokowej w Polsce. Pierwzory czerpała z Francji, po części wprost, po części też przez pośrednictwo Sasów. Architekci sascy budowali w niej wszakże niewiele, więcej już Francuzi, najwięcej zaś utalentowany a płodny Polak włoskiego pochodzenia Józef Fontana. W warszawskich pałacach Czartoryskich, Czapskich, Bielińskich, Mniszchów, Branickich, Brühla znalazła doskonałą realizację ta architektura swobodna i lekka. Promieniowała i na prowincję, wydała nie tylko Radzyń i Białystok, ale również na kresach Duklę, Krystynopol i Wiśniowiec. Te doskonałe w swoim rodzaju budowle stanowią świeckie i rokokowe uzupełnienie baroku wileńskiego.

Barok zaczynał się w Polsce od budowli Bernardoniego, Trevana, Tencalli. Były dobre, ale nieliczne, odosobnione, wznoszone wedle obcych wzorów przez obcych majstrów i przez to obce i zimne. Gdy zaś kończył się w dwa wieki później, sytuacja była zupełnie zmieniona: budowle barokowe wypełniły już kraj, a były w znacznej części wznoszone przez ludzi miejscowych wedle ich własnego natchnienia, miały własny i odrębny charakter.

*Warszawa, październik 1942.*

<sup>1</sup> Mańkowski T., *Lwowskie kościoły barokowe*, Lwów 1932.



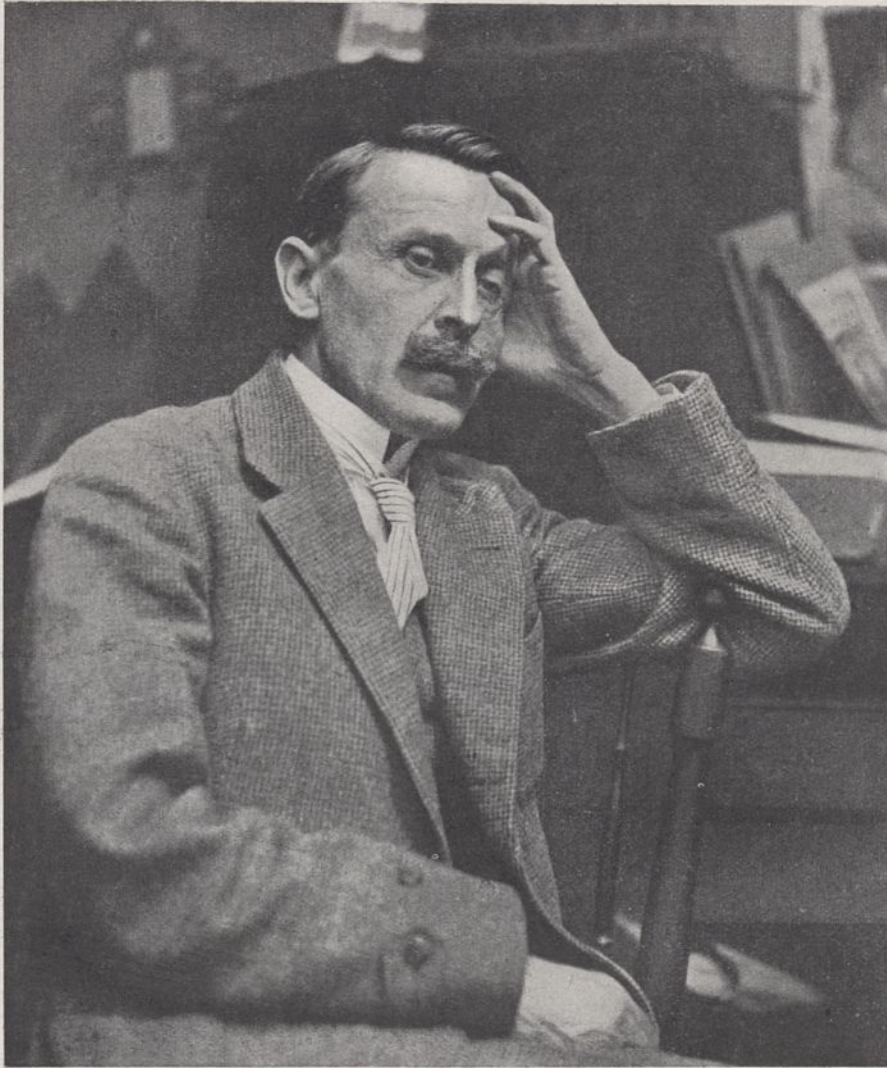
## L'ARCHITECTURE BAROQUE DE CRACOVIE ET DE WILNO

L'architecture baroque ayant fleuri à Cracovie et à Wilno pendant deux siècles, elle produisit pendant cette longue période dans les deux villes des formes fort différentes. Celle qui fut particulière à Cracovie apparut dès le XVII<sup>e</sup> s., celle de Wilno ne le fit qu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> s. C'est dire que la première appartenait aux débuts de l'art baroque et la seconde à sa phase finale. Cette différence d'ordre chronologique explique à peu près tout ce qui différencie le style des deux villes.

Ils ont d'ailleurs maints caractères communs: tous les deux ont produit presque exclusivement des monuments ecclésiastiques (dans l'architecture baroque de Cracovie il n'y en avait guère d'autres, dans celle de Wilno les autres monuments ne se sont pas conservés). Tous les deux avaient un vaste rayonnement: le baroque de Cracovie exerçait son influence sur toute la Pologne méridionale, celui de Wilno sur tout le Grand-Duché de Lithuanie. Tous les deux furent l'oeuvre des architectes aussi bien polonais qu'étrangers; les architectes italiens prédominaient à Cracovie et les architectes polonais à Wilno. Tous les deux dépendaient plus ou moins de l'art italien, mais l'architecture de Cracovie dépendait de Rome et celle de Wilno du Piémont. Par contre, leur valeur artistique et le degré de leur originalité n'étaient pas égaux: c'est l'architecture de Wilno qui l'emporte à tout point.

---





## JULIAN PAGACZEWSKI

(14 I 1874 — 13 XI 1940)

Julian Pagaczewski był krakowianinem od trzech pokoleń. Urodził się 14 stycznia 1874 na Kleparzu, w sąsiadującym z dzisiejszym gmachem Narodowego Banku Polskiego domu „Pod Maszyną”, gdzie w 60-tych i 70-tych latach ubiegłego stulecia mieścił się browar jego ojca, również Juliana. Po ojcu pochodził z rodziny włościańskiej, dziad jego bowiem, Maciej Pagaczewski, profesor Liceum św. Anny za czasów Wolnego Miasta Krakowa, był synem wieśniaka z Mokrzyk koło Szczepanowa. Matka, Michalina z Zarewiczów, pochodziła z drobno-szlacheckiej rodziny herbu Półkozic. Straciwszy ojca we wczesnym dzieciństwie, wychowywał się pod kierunkiem matki i dziada macierzystego, Ludwika Zarewicza, z wykształcenia prawnika, który, zrezygnowawszy w młodym wieku z posady sekretarza b. Dyrekcji Skarbu, oddał się studiom historycznym i ogłosił szereg monografij kościołów i klasztorów z książką o kame-



dułach w Polsce na czele. Ciągły kontakt z rozmiłowanym w przeszłości Zarewiczem zadecydował o zasadniczym kierunku, w jakim poszedł jego wnuk. Drugim człowiekiem, który wpłynął na ukształtowanie zamiłowań Pagaczewskiego, był jego wuj, dr Aleksander Zarewicz, profesor Wydziału Lekarskiego U. J., znany w swoim czasie zbieracz dywanów i dzieł nowożytnego malarstwa polskiego. W domu wuja zetknął się Pagaczewski już jako chłopiec z Jakiem Malczewskim<sup>1</sup> i Kazimierzem Pochwalskim<sup>2</sup>, a bliskie te znajomości utrzymały się i w latach późniejszych.

Po ukończeniu szkoły powszechnej i Gimnazjum Sobieskiego w Krakowie zapisał się w jesieni 1893 na Wydział Filozoficzny Uniw. Jagiell., obierając zrazu historię jako przedmiot studiów. Pracował w seminariach Stanisława Smolki i Wincentego Zakrzewskiego, gdzie kolegował m. i. z Wacławem Sobieskim i Franciszkiem Bujakiem. Wnet jednak, w czasie drugiego roku studiów, zaszedłszy przypadkowo na wykład Mariana Sokołowskiego, zmienił kierunek specjalizacji i został historykiem sztuki. Sokołowski, twórca polskiej historii sztuki i pierwszy profesor tego przedmiotu w Uniwersytecie Jagiellońskim, był indywidualnością potężną. Znakomity znawca swej specjalności i nauk pokrewnych, wszechstronny, jak nikt przed nim, a mało kto po nim, wydał szereg uczniów, którzy z czasem zajęli naczelne stanowiska w zakresie historii sztuki. Śmiało można powiedzieć, że wszyscy historycy sztuki działający w Polsce wywodzą swą genealogię naukową bądź od Sokołowskiego, bądź od Jana Bożo-Antoniewicza, bądź wreszcie, gdy idzie o historię sztuki starożytnej, od Piotra Bieńkowskiego. Nieliczne wyjątki stanowią wychowañcy uniwersytetów zagranicznych. Sokołowski poznał się od razu na wartości Pagaczewskiego i postanowił wykształcić go na swego następcę. Jeszcze w czasie studiów powołał go na swego asystenta — był nim od r. 1896 do r. 1901 —, a w r. 1902 wciągnął go do współpracy w Komisji Historii Sztuki Akademii Umiejętności<sup>3</sup>, której był przewodniczącym. W latach 1904—10 pełnił Pagaczewski obowiązki sekretarza Komisji Historii Sztuki. Sokołowskiemu zawdzięcza Pagaczewski szerokość zainteresowań naukowych i szczególne umiłowanie polskiej przeszłości artystycznej. Drugim, który niewątpliwie wpłynął na niego w czasie studiów uniwersyteckich, był Władysław Łuszczkiewicz, po śmierci Jana Matejki, swego ucznia, dyrektor krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, dyrektor Muzeum Narodowego i poprzednik Sokołowskiego na fotelu przewodniczącego Komisji Historii Sztuki, jako historyk sztuki samouk, najwyższej jednak klasy, obok Sokołowskiego najbardziej zasłużony z tej generacji. Młody Pagaczewski nieraz zachodził do starego Łuszczkiewicza do Muzeum Narodowego i wnet nawiązała się między nimi zażyłość, można powiedzieć, mimo 46 lat różnicy, przyjaźń. Pagaczewski współdziałał z Łuszczkiewiczem przy opracowywaniu monografii kościoła św. Andrzeja w Krakowie, a wkrótce potem uzupełnił ją własnymi, zupełnie samodzielnymi badaniami nad zabytkami w przyległym klasztorze klarysek, gdzie odkrył bizantyńską mozaikę, całą serię figurek jasełkowych od XIV do początku w. XIX, mnóstwo cennych dzieł złotnictwa od epoki wczesnego gotyku po barok i rokoko oraz wspaniałe zbiory haftów polskich z w. XVII i XVIII. Już więc we wczesnych swoich badaniach zaintere-

<sup>1</sup> Rysowany w Zakopanem około r. 1887 przez Jacka Malczewskiego portrecik Pagaczewskiego znajdował się w posiadaniu Kazimierza Pochwalskiego. Portrecik akwarelowy z tego samego czasu, malowany przez Walerego Eliasza Radzikowskiego, jest własnością autora niniejszego wspomnienia. Jest to szkic do obrazu tego malarza pt. *Studenckie lata Szaniawskiego* (zob. Świeykowski E., *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854—1904*, Kraków 1905, s. 36).

<sup>2</sup> Portrety olejne Juliana Pagaczewskiego i zmarłego w dzieciństwie brata jego Mieczysława, malowane w r. 1879 przez Kazimierza Pochwalskiego, znajdują się w posiadaniu p. Adolfiny z Tillów Pagaczewskiej w Krakowie.

<sup>3</sup> *De facto* był Pagaczewski współpracownikiem Komisji Historii Sztuki znacznie dawniej, bo już od r. 1896 pojawiają się w Sprawozdaniach liczne jego komunikaty. Zob. spis prac Pagaczewskiego na końcu niniejszego wspomnienia.



sował się Pagaczewski tak później silnie przez siebie uwzględnianą dziedziną przemysłu artystycznego.

Łuszczkiewicz zmarł w r. 1900, na parę dni przed pamiętnym obchodem pięćsetlecia Uniwersytetu Jagiellońskiego, nie doczekawszy wręczenia dyplomu doktora *honoris causa*, nadanego mu przy sposobności tego jubileuszu. Muzeum objęli w zarząd w r. 1901 dwaj uczniowie Sokołowskiego, 30-letni Feliks Kopera, od niedawna docent U. J., w charakterze dyrektora i 27-letni Julian Pagaczewski, będący podówczas w trakcie przygotowywania się do doktoratu<sup>1</sup>, w charakterze kustosa. Zaczęła się gorączkowa praca nad reorganizacją Muzeum Narodowego w myśl wskazań głoszonych z katedry przez Sokołowskiego. Realizowali je w praktyce muzealnej obaj jego uczniowie. Za Łuszczkiewicza Muzeum Narodowe obejmowało tylko dział malarstwa i rzeźby z epoki średniowiecza, coś niecoś zabytków z czasów renesansu i galerię malarstwa współczesnego. Nie zaniehbując tamtych działów, Kopera i Pagaczewski, przy poparciu młodego i energicznego prezydenta miasta Krakowa prof. dra Juliusza Lea, który ich darzył nieograniczonym zaufaniem, zorganizowali dział zabytków baroku i rokoka — klasyk Łuszczkiewicz tych epok nie uznawał — oraz bogaty dział przemysłu artystycznego, grafiki, a nawet sięgnęli dalej, zapoczątkowali zbieranie okazów sztuki ludowej, co następnie przejęło specjalne Muzeum Etnograficzne. Wystawa szła za wystawą, a obok własnych, muzealnych, odbywały się w Sukiennicach i wystawy Towarzystwa Artystów „Sztuka”, organizowane m. i. przez Jana Stanisławskiego. Okres to — między schyłkiem w. XIX a wybuchem pierwszej wojny światowej — niesłychanie bujnego życia artystycznego Krakowa. Na ten czas przypada przekształcenie Szkoły Sztuk Pięknych na Akademię, rozkwit „Sztuki”, będącej przez zwrot ku Paryżowi i ku wartościom rodzimym reakcją przeciw monachijskiemu kierunkowi, który opanował nasze malarstwo drugiej połowy w. XIX, rozkwit Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, założenie i piękny okres rozwoju Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana pod przewodnictwem Karola Potkańskiego, wreszcie powstanie i pierwszy okres świetności Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa za prezesury Stanisława Krzyżanowskiego. Pagaczewski należał w r. 1897 do grona założycieli tego wielce zasłużonego towarzystwa, wszedł od razu do jego Wydziału i pracował w nim wydatnie aż do końca, otrzymując w r. 1937 bardzo zasłużenie godność członka honorowego.. Bliskie stosunki łączyły go w tym okresie z Potkańskim, Krzyżanowskim i Stanisławem Wyspiańskim<sup>2</sup>, którego nie mogło oczywiście zabraknąć wśród założycieli Towarzystwa Miłośników Krakowa, a z którym zetknął się już poprzednio w seminarium Sokołowskiego, dalej z Józefem Mucz-kowskim, Leonardem Lepszym, a częściowo i ze Stanisławem Tomkowiczem. Osobistemu kontaktowi z trzema historykami-artystami, Tadeuszem Wojciechowskim, towarzyszem dzieciństwa jego matki, Karolem Potkańskim i Stanisławem Krzyżanowskim, oraz lekturze ich dzieł zawdzięcza Pagaczewski wydoskonalenie metody naukowej, jej niesłychaną ścisłość i precyzję, co tak bardzo charakterystyczne dla jego prac.

Warto na tym miejscu przytoczyć pewien szczegół do twórczości Wyspiańskiego, związany z Pagaczewskim. Jeszcze jako asystent Sokołowskiego natrafił Pagaczewski na znajdujące

<sup>1</sup> Absolutorium na Wydziale Filozoficznym U. J. otrzymał dnia 21 lutego 1900.      <sup>2</sup> Z r. 1904 pochodzi pastelowy portret Pagaczewskiego przez Wyspiańskiego, który do wybuchu ostatniej wojny znajdował się w Państwowych Zbiorach Sztuki w Warszawie. Zob. *Stanisław Wyspiański — dzieła malarzkie*, Bydgoszcz 1925, tabl. LIX. Gdy zamierzano uzupełnić portretowymi głowami wybitnych ludzi współczesnych oryginalną dekorację stropu sali poselskiej w Zamku królewskim na Wawelu, Ksawery Dunikowski wykonał m. i. również portret Pagaczewskiego. Aby wyczerpać listę podobizn Pagaczewskiego, wspomnę jeszcze o dwóch: o światłocieniowym szkicu sępią, wykonanym w r. 1920 przez Iwonę Galla, a znajdującym się w moim posiadaniu, oraz o rysunku Jadwigi Szymańskiej z Wiednia, z r. 1936, przedstawiającym Pagaczewskiego w todzie profesorskiej, a będącym własnością p. Adolfiny Pagaczewskiej.



się w Zakładzie Historii Sztuki U. J. protokoły odnalezienia zwłok Kazimierza Wielkiego w r. 1869 przy sposobności odnawiania jego grobowca w katedrze wawelskiej. Zwrócił na nie uwagę Wyspiańskiego, ten zaś żywo się nimi zainteresował i do późnej nocy je w Zakładzie Historii Sztuki studiował. Wnet pojawił się rapsod *Pogrzeb Kazimierza Wielkiego* i karton do nie wykonanego witraża katedry krakowskiej z oryginalnie pojętą postacią króla, jako szkieletem w koronie<sup>1</sup>. Niewątpliwie kontakt z historykiem sztuki wywarł tu wpływ na twórczość genialnego poety i malarza<sup>2</sup>.

Oczywiście praca w Muzeum Narodowym, niewątpliwie bardzo kształcąca, przez ręce bowiem dyrektora i kustosza przechodziło mróstwo zabytków, oraz działalność w towarzystwach artystycznych i naukowych pochłaniały dużo czasu i odbiły się na znacznym opóźnieniu uzyskania dyplomu doktorskiego przez Pagaczewskiego. Wprawdzie praca doktorska pt. *Jaselka krakowskie* ukazała się w druku w r. 1902 i wkrótce potem odbyło się główne rygorozum, w którym obok Sokołowskiego, jako egzaminatora z historii sztuki, współdziałał Wilhelm Creizenach oraz egzaminator z historii, jako przedmiotu pobocznego, Karol Potkański —, drugie jednak rygorozum, filozoficzne, przewlekło się w nieskończoność, zarówno z powodu dużych wymagań, jakie stawiał wybitniejszym kandydatom ks. Stefan Pawlicki, jak i z powodu sumienności i skrupulatności Pagaczewskiego, który stale nie uważał się za dostatecznie przygotowanego. Wreszcie w r. 1908, w 34. roku swego życia, Pagaczewski otrzymał stopień doktora filozofii. Oprócz pracy doktorskiej miał za sobą wcale bogatą już działalność naukową, nie tyle może na ilość zadrukowanego papieru, ile na doniosłość wyników. W rok po doktoracie odbyła się habilitacja Pagaczewskiego, przeprowadzona przez ustępującego z katedry Sokołowskiego, na podstawie pracy pt. *Baltazar Fontana w Krakowie*, a bezpośrednio potem nastąpił wyjazd zagranicę.

<sup>1</sup> Wprawdzie już wcześniej, w gimnazjalnych latach, Wyspiański czytał Józefa Szujskiego *Wydobycie zwłok Kazimierza Wielkiego i przyszły ich pogrzeb* (Przegląd Polski z lipca 1869) i tak się przejął tym artykułem, że w napisanym w 15 lat później (1900) rapsodzie *Kazimierz Wielki* jest wyraźny oddźwięk myśli Szujskiego i jego otoczenia (Sinko T., *Rapsody historyczne St. Wyspiańskiego*, Kraków 1924, s. 5), nie mniej jednak bezpośrednią podniętą do napisania rapsodu i zaprojektowania kartonu do witraża były raczej protokoły Józefa Lępkowskiego, pokazane Wyspiańskiemu przez Pagaczewskiego na krótko przed stworzeniem obu dzieł związanych z Kazimierzem Wielkim.

<sup>2</sup> Pod koniec życia zamierzał Wyspiański stworzyć cykl portretów wybitnych ludzi młodszego pokolenia oraz utworów scenicznych, obrazujących życie kulturalne Krakowa owych czasów, w którym też miał być uwzględniony Pagaczewski. Portretów istotnie kilka powstało, wśród nich wspomniany wyżej portret Pagaczewskiego, natomiast ów utwór sceniczny poza sferę zamiarów nie wyszedł. Informacje te zawdzięczam śp. Julianowi Pagaczewskiemu, który do ostatka utrzymywał żywy kontakt z Wyspiańskim. Powyższe szczegóły zakomunikował Pagaczewskiemu sam Wyspiański podczas jednej z wspólnych przechadzek po starym Krakowie, a mianowicie w czasie zwiedzania piwnic w zabytkowych domach. Namawiałem nieraz Pagaczewskiego, by spisał swe wspomnienia o Wyspiańskim, stale jednak odmawiał, nie chcąc — jak mówił — być posądzonym o snobizm. Pozwolę sobie na tym miejscu zanotować jeszcze dwa szczegóły, tak jak je zapamiętałem z opowiadania Pagaczewskiego. Gdy Wyspiański pisząc *Legion* chciał wprowadzić do tego utworu Mendoga, wjeżdżającego konno na gzyms pod kopułą kościoła św. Piotra na Watykanie, miał wątpliwości, czy by się tam koń z jeźdźcem zmieścił. Zwierzył się ze swych wątpliwości Pagaczewskiemu, w Krakowie jednak nie można było sprawy rozstrzygnąć wobec braku dzieła C. Letarouilly'ego *Edifices de Rome moderne* (Paris 1860), względnie tegoż autora *Le Vatican et la Basilique de Saint-Pierre* (Paris 1882). Oba te dzieła posiadał arch. Tadeusz Stryjeński, o czym jednak Pagaczewski podówczas nie wiedział. Wyspiański, wiedząc od Pagaczewskiego o istnieniu tych dzieł, szukał ich wytrwale i wreszcie znalazł je w Tarnowie w bibliotece ks. infułata Józefa Bąby. Sprawdziwszy, jaka jest szerokość owego gzymsu, kazał Mendogowi wjechać nań przez okno kopuły (*Legion*, scena ósma, wiersz 169). Drugi szczegół dotyczy stosunku Wyspiańskiego do książek. Pagaczewski pracował nad gotyckim posążkiem Matki Boskiej z klasztoru reformatów i odczuwał brak materiału porównawczego. Gdy się Wyspiański o tym dowiedział, przyniósł mu powycinane z będącego jego własnością pięknego katalogu Muzeum Trocadero w Paryżu reprodukcje Madonn z w. XIV. Na uwagę Pagaczewskiego, że zniszczył sobie cenne wydawnictwo, Wyspiański odpowiedział, że książka wtedy ma sens, gdy komuś służy, a wobec tego można z niej i powycinać to, co w danej chwili może być przydatne.



Po powrocie objął Pagaczewski na wiosnę 1911 zastępstwo na nieobsadzonej katedrze Sokołowskiego, który wnet po ustąpieniu z niej zmarł dnia 25 marca 1911. Równocześnie ustąpił ze stanowiska kustosza Muzeum Narodowego. Rozpoczęło się ciężkie siedmioletnie liczo płatnego zastępstwa przy pełnych obowiązkach profesorskich. Wobec znanej Pagaczewskiego sumienności i dokładności przygotowanie każdego wykładu, każdego ćwiczeń seminaryjnych kosztowało go niebywale dużo pracy i nerwów. W tych warunkach, zwłaszcza że wnet wybuchła pierwsza wojna europejska, opóźniło się znowu ostateczne zredagowanie i wydrukowanie pracy, która by mogła być uznana za podstawę do nominacji na profesora nadzwyczajnego. Dopiero pod koniec roku 1917 Pagaczewski został profesorem nadzwyczajnym, a w r. 1921 zwyczajnym, równo w dziesięć lat po śmierci swego poprzednika na katedrze. Koniec wojny, przebrnięcie przez trudności wykładowe i osiągnięcie lepszej podstawy materialnej bardzo dodatnio wpłynęły na działalność naukową Pagaczewskiego. Pojawiają się coraz nowe prace, jak *Zabytki przemysłu artystycznego w kościele parafialnym w Luborzycy* (1925, wspólnie z Adamem Bochnakiem), *Gobeliny francuskie z Historią Aleksandra Wielkiego znajdujące się w Polsce* (1926), *Posąg srebrny św. Stanisława w kościele oo. paulinów na Skalce w Krakowie* (1927) *Ze studiów nad ikonografią św. Stanisława Kostki* (1927), *Madonna wieluńska* (1928), *Gobeliny polskie* (1929). Rok 1927 przynosi Pagaczewskiemu godność członka korespondenta Polskiej Akademii Umiejętności, rok zaś 1933 prezesurę Komisji Historii Sztuki po śmierci Stanisława Tomkowicza, którego prezesura wypełniła czas między śmiercią Sokołowskiego a objęciem Komisji przez Pagaczewskiego. Życzeniom Sokołowskiego stało się zadość: uczeń jego połączył jego katedrę z prezesurą Komisji Historii Sztuki, więc te dwie godności, które sobie Sokołowski najwyżej cenił i które pragnął przekazać Pagaczewskiemu. Zaledwie jednak parę miesięcy dane było mu łączyć te dwie funkcje. W lecie 1933 Janusz Jędrzejewicz, smutnej pamięci minister W. R. i O. P., zakończył zwycięsko walkę z autonomią uniwersytecką, której zaciekle broniła większość profesorów szkół wyższych, a wśród nich i Pagaczewski, i zainaugurował okres obowiązywania nowej ustawy skasowaniem 51 katedr na polskich uniwersytetach, które zajmowali niemili mu profesorowie. Ofiarą reform Jędrzejewicza padły wtedy tak żywotne katedry Wydziału Filozoficznego U. J., jak historii kultury Stanisława Kota i historii sztuki Juliana Pagaczewskiego. Właśnie te dwie, które tylu uczniów wydały. Jak nieprzyzwoicie były te sprawy załatwiane niech świadczy fakt, że Pagaczewski dowiedział się o zwinięciu swej katedry — z gazety. Oczywiście, że przykro był dotknięty sposobem, w jaki go z katedry usunięto, jednak w gruncie rzeczy był zadowolony z ustania obowiązków profesorskich, bo cały czas mógł teraz poświęcić własnej pracy naukowej i Komisji Historii Sztuki. Ogłasza wtedy drukiem takie prace, jak *Dary złotnicze Kazimierza Wielkiego dla kościołów polskich* (1933, wspólnie z Adamem Bochnakiem), *Jan Michałowicz z Urzędowa* (1937), *Czy Jan Maria Padovano był w Rzymie?* (1937, wspólnie z Karolem Estreicherem), *Relikwiarz Krzyża świętego w katedrze sandomierskiej* (1937, wspólnie z Adamem Bochnakiem), *Geneza i charakterystyka Baltazara Fontany* (1938), a w Komisji Historii Sztuki przeprowadza reformę jej wydawnictwa, Prac Komisji Historii Sztuki, pod względem zarówno wewnętrznym, jak i zewnętrznym: podciąga możliwie najwyżej poziomu wartości naukowej ogłaszanych rozpraw i nadaje wydawnictwu naprawdę wytworną, godną Polskiej Akademii Umiejętności szatę zewnętrzną. Nie zaniedbuje i drugiego wydawnictwa Komisji Historii Sztuki, *Źródeł do Historii Sztuki i Cywilizacji w Polsce*, w których tomie V ogłasza Jana Ptaśnika *Cracovia artificum 1501—1550* z uzupełnieniami Mariana Friedberga. Ukazaniu się trzeciego i ostatniego zeszytu tego tomu przeszkodziła wojna.

W rok po skasowaniu katedry otrzymuje Pagaczewski godność członka czynnego Polskiej Akademii Umiejętności, najwyższe odznaczenie, jakie polskiego uczonego spotkać może. Był nadto



od r. 1911 członkiem korespondentem wiedeńskiej Komisji Centralnej dla Badania i Ochrony Zabytków Sztuki, członkiem honorowym Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa oraz członkiem honorowym Akademickiego Koła Historyków Sztuki. Tuż przed wojną 1939 roku zapytywano go, czy by przyjął godność członka British Royal Society of Fine Arts, do wyboru jednak z powodu wybuchu wojny nie przyszło. Odznaczeń państwowych ani polskich, ani zagranicznych nie posiadał.

W r. 1934 wystąpiły u Pagaczewskiego pierwsze niepokojące objawy choroby serca. Przez przeszło sześć lat wątpliawsze jego organizm opierał się postępującej chorobie, aż wreszcie uległ jej dnia 13 listopada 1940, wśród najokropniejszej zawieruchy wojennej, jaka kiedykolwiek nawiedziła ziemie polskie. Zmarł zdala od Krakowa, w Ciężkowicach, w powiecie tarnowskim, w otoczeniu rodziny i jednego z uczniów. W ostatnim sześcioleciu swego życia mimo nurtującej go choroby nie ustawał w pracy naukowej. Najdojrzałe, najlepsze jego prace powstały właśnie wtedy. Nowych pomysłów naukowych miał mnóstwo, ponieważ jednak do robienia notat przystępował — rzecz szczególna — dopiero po obmyśleniu zamierzonej rozprawy, pomysły te zeszyły z nim do grobu.

Działalność naukowa Pagaczewskiego obejmuje dzieje sztuki wszystkich epok prócz starożytnej i najnowszej i dotyczy wszystkich dziedzin, od architektury poprzez malarstwo i rzeźbę aż po przemysł artystyczny, który był ulubioną dziedziną jego badań. Pisał przede wszystkim o nieznanym przedtem dziełach sztuki, toteż prawie każda jego rozprawa, każdy drobny komunikat przynosi odkrycia naukowe, każdy zaś artykuł nowe, oryginalne ujęcie tematu. Przy nieco mniej skrupulatnym sumieniu naukowym mógł być pozostawić po sobie grube i liczne tomy. Tematem jego rozpraw są głównie dzieje sztuki polskiej, względnie zabytki sztuki obcej znajdujące się w Polsce i z polską kulturą artystyczną związane, zawsze jednak dbał Pagaczewski o łączenie przejawów artystycznych w Polsce z tym, co się działo za granicą, o ustalenie dla naszych zabytków sprawiedliwie im się należącego miejsca w ogólnym obrazie dziejów sztuki, przy czym unikał zarówno szowinistycznego ich przeceniania, jak i niedoceniaenia. Dzieła sztuki polskiej opracowywał na szerokim tle porównawczym. Nie ograniczał się do wykazywania wpływów obcych na naszą sztukę, lecz, gdzie tylko było to możliwe, podkreślał jej oryginalność i odrębność od zagranicznej. Prawda naukowa — przyjemna czy nieprzyjemna — była dla niego celem. Za główne źródło uważał zawsze — i słusznie — samo dzieło sztuki, lecz nie lekcewał źródła drugorzędnych, jakimi dla historyka sztuki są archiwalia. Wyniki uzyskane na drodze analizy stylistycznej łączył umiejętnie z wynikami badań archiwalnych. Każdy temat traktował indywidualnie, unikając szablonu metodologicznego, w jaki popadają niektórzy wybitni nawet niemieccy historycy sztuki. Z zamiłowania był analitykiem. Punktem wyjścia było dla niego jakieś zagadnienie szczegółowe, które opracowywał drobiazgowo, wyświetlał je ze wszystkich stron i dopiero wyniki tą drogą uzyskane służyły mu do ogólniejszych wniosków, nieraz mających znaczenie zasadnicze. Prace jego dają zawsze więcej, niż zapowiada skromny tytuł rozprawy. Tak np. związanie srebrnego posągu św. Stanisława na Skałce ze Stanisławem Stwoszem dało mu asumpt do poruszenia zagadnienia całokształtu stosunków artystycznych w Krakowie po wyjeździe Wita Stwosza do Norymbergi; w sprawy te wszedł tak głęboko, że rozprawa stała się podstawową do dziejów sztuki krakowskiej z przełomu w. XV i XVI. Albo praca z r. 1937 o Michałowiczu łącznie z równoczesną rozprawą, napisaną wspólnie z Karolem Estreicherem, o domniemanym pobycie Padovana w Rzymie daje na szeroko zarysowanym tle dziejów renesansu włoskiego i niderlandzkiego dokładny obraz historii rzeźby renesansowej w Polsce aż do pojawienia się na widowni artystycznej Gucciego i przynosi rozwiązanie szeregu zagadnień, dotyczących



czołowych postaci naszego renesansu, jakimi byli Jan Maria Padovano i Jan Cini ze Sjeny, których twórczość występuje tu w nowym świetle.

Cechą charakterystyczną umysłu Pagaczewskiego było nawracanie po szeregu lat do tych samych tematów i ponowne ich opracowywanie z uwzględnieniem postępu nauki w czasie między jednym a drugim opracowaniem oraz wzrostu własnego doświadczenia naukowego. Tak np. po zarysie twórczości Jana Michałowicza z Urzędowa, który dał w swej młodzieńczej rozprawie z r. 1900, pod koniec życia ogłosił nową pracę o tym artyście, jedną z najlepszych, jakie wyszły spod jego pióra; po pracy o Fontanie z r. 1909 nastąpiła druga, z r. 1938, wyczerpująca zagadnienie działalności w Polsce tego wybitnego przedstawiciela Berninizmu; rozprawa *Ze studiów nad polskim gobelinnictwem* (1919) ma następcę w *Gobelinach polskich* (1929), obszernej książce, dającej właściwie wszystko, co na ten temat powiedzieć było można.

Wszystkie prace Pagaczewskiego cechuje bardzo subtelne wyczucie wartości artystycznej omawianych dzieł sztuki, gruntowność i precyzyjna, wprost mistrzowska konstrukcja, zwięzłość i jasność wykładu przy niezwyklej dbałości o czystość i poprawność języka polskiego, a nawet więcej, o piękne, choć proste wysłowienie. Niektóre rozdziały jego prac mogą posłużyć za wzór artystycznej prozy naukowej, a całość jego twórczości należy nie tylko do historii nauki, ale i — jako dzieło sztuki pisarskiej — do historii literatury.

Był uczonym z krwi i kości. Popularyzowania wiedzy tak jak nie uprawiał, choć je ceniał. Pociągała go przede wszystkim praca badawcza. W prasie codziennej odzywał się tylko w wyjątkowych wypadkach, rozpraw popularyzatorskich pozostawił tylko trzy: o Wieczerzy Pańskiej Leonarda da Vinci, o arasach Rafaela z kaplicy Sykstyńskiej i o freskach Benozza Gozzoliego ze scenami z życia św. Franciszka w Montefalco. Ale wszystkie jego rozprawy ściśle naukowe pisane są tak przystępnie, że czytać je może każdy inteligentny człowiek. Trafiało się też, że one właśnie kierowały ludzi do studium historii sztuki. Piszący te słowa został historykiem sztuki dzięki przeczytaniu w czasie pomaturycznych wakacyj rozprawy Pagaczewskiego pt. *Baltazar Fontana w Krakowie*.

Jako profesor przygotowywał wykłady niezwykle starannie, dawał w nich *maximum* tego, co w wykładzie dać można, toteż słuchało się ich z prawdziwą przyjemnością i odnosiło się z nich rzetelną korzyść. Ale oczywiście pochłaniało to profesorowi bardzo wiele czasu, a także i zdrowia, bo jako człowieka nerwowego każdy wykład kosztował go bardzo dużo, choć nie wtajemniczeni o tym nie wiedzieli, mówił bowiem dobrze, ze swadą. Większy jeszcze niż na wykłady, kładł nacisk na seminaria i wszelkiego rodzaju ćwiczenia z uczniami. Zanim pracę seminaryjną dopuścił do odczytania, sam czytał ją bardzo uważnie, robił z niej notaty, słowem starannie przygotowywał się do dyskusji. Tak samo przygotowywał się do ćwiczeń praktycznych, które prowadził na oryginałach, często w kościołach i w prywatnych zbiorach, oraz do zamiejskich wycieczek z uczniami, które on pierwszy w krakowskim Uniwersytecie zainicjował. Owocem takich ćwiczeń i wycieczek są rozprawy o posągu srebrnym św. Stanisława na Skalce i o zabytkach przemysłu artystycznego w Luborzycy, odkrytych właśnie przy takiej sposobności, oraz szereg rozpraw uczniów. Poza tym kształcił uczniów i prywatnie, zapraszając ich do swego domu, gdzie przedyskutowywał z nimi różne aktualne zagadnienia naukowe. Korzyść dla uczniów z tego wszystkiego była ogromna, przy uszczerbku dla własnej pracy naukowej profesora. Nie miał w sobie nic zazdrości, która nieraz uczonych, nawet wybitnych, cechuje. Chętnie dzielił się z uczniami tematami, odstępował im je, nie szczędził rad i wskazówek, a gdy uczeń zdobył rezultaty naukowe, cieszył się nimi nie mniej, jak własnymi, a może i więcej, bo z własnych prac nigdy w zupełności nie był zadowolony, zawsze



wynajdywał w nich jakieś niedociągnięcia. Powierzchnością i blagą brzydził się, każdy tego rodzaju objaw u uczniów tępił bez miłosierdzia, ale przy tym w sposób niezwykle taktowny, można powiedzieć ujmujący. Nigdy nie tworzył przepaści między wyżyną katedry profesorskiej a nizinami ław uczniowskich, ale odnosił się do studentów jak starszy, doświadczeńszy kolega. Nic też dziwnego, że go uczniowie nie tylko wysoko cenili, ale i szczerze kochali. Cześć jego pamięci!

*Adam Bochnak*

## Spis ogłoszonych drukiem rozpraw, komunikatów i artykułów JULIANA PAGACZEWSKIEGO

zestawili

ADAM BOCHNAK i JERZY SZABLŃWSKI

1896

1. Jan Succatori i Andrzej Spezza przy budowie kościoła na Bielanach (Spraw. KHS VI, s. XXXII i Spraw. PAU I, 3, s. 10).
2. Kamieniarze Andrzej Castelli i Sebastian Sala z Lugano (Spraw. KHS VI, s. XXXII i Spraw. PAU I, 3, s. 10).
3. Stosunki malarza Proszowskiego z kamedułami (Spraw. KHS VI, s. XXXII—XXXIII i Spraw. PAU I, 3, s. 10).
4. Dom malarza Tomasza della Belli (Dolabelli) w Krakowie (Spraw. KHS VI, s. XXXIII).
5. Złotnicy krakowscy XVII wieku (Spraw. KHS VI, s. XXXIII).
6. Obrazy z nagościami odstąpione Lubomirskiemu przez kamedułów (Spraw. KHS VI, s. XXXIII).
7. Inwentarz skarbcza kościelnego na Bielanach (Spraw. KHS VI, s. XXXIV i Spraw. PAU I, 3, s. 10).
8. Kontrakt budowy pałacu biskupiego w Krakowie z r. 1567 (Spraw. KHS VI, s. XXXV—XXXVI i Spraw. PAU I, 5, s. 10).
9. Marmury i roboty kamieniarskie dostarczone w latach 1675—90 do eremu w Pożajściu przez marmurników sieleckich (Spraw. KHS VI, s. LII i Spraw. PAU I, 9, s. 7—8).
10. Andrzej Spezza (Spraw. KHS VI, s. LVI i Spraw. PAU I, 10, s. 10).

1897

11. Gotycki posąg Madonny w kościele św. Mikołaja w Krakowie (Spraw. KHS VI, s. LXXVIII, LXXX—LXXXI, ilustr. i Spraw. PAU II, 7, s. 11).
12. Kościół św. Gertrudy w Krakowie (Spraw. KHS VI, s. LXXIX—LXXX, ilustr. 1 i Spraw. PAU II, 7, s. 11—12).

1898

13. Głowa św. Jana na misie (w. XV) u bernardynów w Krakowie (Spraw. KHS VI, s. CXIX—CXX, ilustr. 1 i Spraw. PAU II, 8, s. 5).
14. Posążek z kości słoniowej N. P. Marii (w. XIV/XV) u reformatów krakowskich (Spraw. KHS VI, s. CXXI, ilustr. 1 i Spraw. PAU III, 8, s. 5).
15. Plakietka srebrna z w. XVIII u karmelitów krakowskich (Spraw. KHS VI, s. CXXI—CXXIII, ilustr. 1 i Spraw. PAU III, 8, s. 5).



## 1900

16. Bizantyński obrazek mozaikowy N. P. Marii w kościele św. Andrzeja w Krakowie (Spraw. KHS VII, s. LXXII—LXXVI, ilustr. 1 i Spraw. PAU V, 2, s. 3).
17. Figurka św. Sebastiana z lat 1500—25 w kościele św. Andrzeja w Krakowie (Spraw. KHS VII, s. LXXVII, ilustr. 1 i Spraw. PAU V, 2, s. 3).
18. O jasełkach w kościele św. Andrzeja w Krakowie (Spraw. KHS VII, s. CXII—CXIII).
19. Nagrobek arcybiskupa Uchańskiego w Łowiczu i dzieła Jana Michałowicza z Urzędowa (Spraw. KHS VII, s. CLXI—CLXVII, ilustr. 3).
20. Kościół pod wezwaniem św. Mikołaja w Krakowie (Teki Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej I, s. 55—89, ilustr. 15).
21. Kościół pod wezwaniem św. Tomasza Apostoła w Krakowie (Teki Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej I, s. 89—94, ilustr. 2).
22. W sprawie inwentaryzacji zabytków sztuki w Polsce, a zwłaszcza w Galicji (Pamiętnik III Zjazdu Historyków Polskich w Krakowie I, Kraków 1900, stron 9).

## 1901

23. Obraz z XVI wieku u kamedułów na Bielanych (Spraw. KHS VII, s. CCXCII—CCXCV, ilustr. 1 i Spraw. PAU VI, 5, s. 5).
24. Figury N. P. Marii Jackowej w Krakowie i Przemyślu (Spraw. KHS VII, s. CCCVI—CCCVIII, ilustr. 2 i Spraw. PAU VI, 8, s. 9).
25. Obraz Św. Rodzina w klasztorze franciszkanów w Krakowie (Spraw. KHS VII, s. CCCXII—CCCXIII, ilustr. 1 i Spraw. PAU VI, 8, s. 9).

## 1902

26. Jasełka krakowskie (Rocz. Krak. V, s. 94—137 i odbitka, Kraków 1902, stron 42, ilustr. 26)

## 1903

27. Krucyfiks z Albigowej w Muzeum Narodowym w Krakowie (Spraw. KHS VIII, s. CC—CCIII, ilustr. 1 i Spraw. PAU VIII, 2, s. 6).
28. Ślady romanizmu w kościele św. Mikołaja w Krakowie (Spraw. KHS VIII, s. CCIII, ilustr. 2 i Spraw. PAU VIII, 2, s. 6—7).
29. Krucyfiks drewniany z początku XVI wieku w Muzeum Narodowym w Krakowie (Spraw. KHS VIII, s. CCXLIII—CCXLIV, ilustr. 2 i Spraw. PAU VIII, 8, s. 7).

## 1904

30. Skarbiec klasztoru pp. klarysek przy kościele św. Andrzeja w Krakowie (Spraw. KHS VIII, s. CCCXXXVIII—CCCLIV, ilustr. 17 i Spraw. PAU IX, 3, s. 4).
31. Muzeum Narodowe w Krakowie w dwudziestą rocznicę otwarcia (Józefa Czecha Kalendarz Krakowski na rok 1904, s. 51—74 i odbitka, Kraków 1904, stron 62, ilustr. 27).

## 1907

32. Baltazar Fontana i jego stiuki (Spraw. PAU XII, 2, s. 5).
33. Dwa relikwiarze w skarbcu kościoła N. P. Marii na Piasku w Krakowie (Spraw. KHS IX, s. CXLIX, ilustr. 3 i Spraw. PAU XII, 5, s. 5—6).
34. Szymona Czechowicza obraz błog. Kadłubka w kaplicy kościoła św. Wojciecha w Krakowie (Spraw. KHS IX, s. CLXXX i Spraw. PAU XIII, 1, s. 5—6).

## 1908

35. Polskie muzeum czyli zbiór sześćdziesięciu czterech podobizn naszych zabytków, Kraków (b. d.) — wspólnie z Feliksem Koperą.



36. Jan z Kulmbachu (Polskie muzeum j. w.).  
 37. Szymon Czechowicz (tamże).  
 38. O miniaturach (tamże).  
 39. Thorwaldsen (tamże).

## 1909

40. Baltazar Fontana w Krakowie (Rocz. Krak. X, s. 1—50 i odbitka, Kraków 1909, stron 50, ilustr. 40)

## 1911

41. Marian Sokołowski (Czas LXIV, nr 140 z 27 III 1911).

## 1912

42. Marian Sokołowski (Józefa Czecha Kalendarz Krakowski na rok 1912, s. 53—5, ilustr. 1).  
 43. Zagrożony zabytek krakowski (Czas LXV, nr 159 z 6 IV 1912 i nr 180 z 20 IV 1912).

## 1916

44. Gobeliny z herbem Pogoń w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (Spraw. PAU XXI, 1, s. 5—6).  
 45. J. A. Meissonier'a projekt dekoracji salonu dla ks. Augustowej Czartoryskiej (Prace KHS II, s. XXII i Spraw. PAU XXI, 2, s. 6).

## 1917

46. Gobeliny z herbem Pogoń w Muzeum Ks. Czartoryskich w Krakowie (Prace KHS I, s. 67—87 i odbitka, Kraków 1917, stron 23, ilustr. 5).

## 1918

47. Ze studiów nad polskim gobelinnictwem (Spraw. PAU XXIII, 3, s. 5—6).

## 1919

48. Ze studiów nad polskim gobelinnictwem (Prace KHS I, s. 151—183 i odbitka, Kraków 1919, stron 33, ilustr. 22).

## 1921

49. Styl pierwszego Cesarstwa (Czas LXXIII, nr 102 z 6 V 1921).

## 1922

50. Historia Aleksandra Wielkiego, gobeliny francuskie w Polsce, wiążące się z serią zaprojektowaną przez Le Bruna (Prace KHS III, s. XV—XVI).  
 51. Gobeliny francuskie w Polsce (Ilustrowany Kurier Codzienny nr 105 z 16 IV 1922, s. 23—5).

## 1923

52. Jerzy Kieszkowski 1872—1923 (Prace KHS IV, s. IV—VII, ilustr. 1).  
 53. Gobeliny Stefana Korycińskiego, kanclerza wielkiego koronnego (Prace KHS IV, s. IX—X).

## 1924

54. Posąg srebrny św. Stanisława w kościele paulinów na Skalce w Krakowie (Spraw. PAU XXIX, 2, s. 7—8).  
 55. Die Silberstatue des hl. Stanislaus in der Paulinerkirche auf Skalka in Krakau (Bulletin 1924, I—X, s. 68—70).  
 56. Zabytki przemysłu artystycznego w kościele parafialnym w Luborzycy (Spraw. PAU XXIX, 8, s. 6—8) — wspólnie z Adamem Bochnakiem.  
 57. L'art appliqué ancien à l'église paroissiale de Luborzycza (Bulletin 1924, I—X, s. 2—5) — wspólnie z Adamem Bochnakiem.



58. O makatach marszałka de Crequi (recenzja z pracy Adama Bochnaka, *Przegląd Współczesny* III, t. 11, s. 133—137).

## 1925

59. Zabytki przemysłu artystycznego w kościele parafialnym w Luborzycy, Kraków 1925, stron 27, ilustr. 13 — wspólnie z Adamem Bochnakiem.  
60. Arasy Rafaela z kaplicy Sykstyńskiej (*Wiara i Życie* V, 4, s. 112—122 i V, 5—6, s. 149—158, ilustr. 16).  
61. O Wieczery Pańskiej Leonarda da Vinci (*Wiara i Życie* V, 9, s. 257—268, ilustr. 8).

## 1926

62. Życie św. Franciszka. Freski Benozza Gozzoli'ego w Montefalco (*Wiara i Życie* VI, 9, s. 245—255 i VI, 10, s. 280—292, ilustr. 13).  
63. Gobeliny francuskie z Historią Aleksandra Wielkiego znajdujące się w Polsce (*Przegląd Powszechny* XLIII, t. 169, s. 129—147 i 323—330 oraz odbitka, Kraków 1926, stron 32, ilustr. 16).

## 1927

64. Ze studiów nad ikonografią św. Stanisława Kostki (*Spraw. PAU XXXII*, 1, s. 8—9).  
65. Recherches sur l'iconographie de Saint-Stanislas Kostka (*Bulletin* 1927, I—III, s. 27—28).  
66. Ze studiów nad ikonografią św. Stanisława Kostki (*Przegląd Powszechny* XLIV, t. 173, s. 170—184 i 325—338 oraz odbitka, Kraków 1927, stron 54, ilustr. 10).  
67. O gobelinach polskich (*Spraw. PAU XXXII*, 8, s. 9).  
68. Posąg srebrny św. Stanisława w kościele oo. paulinów na Skalce w Krakowie, Kraków 1927, stron 52, ilustr. 24.  
69. Kościół Mariacki w Krakowie (słowo wstępne do albumu widoków) Kraków 1927.  
70. Portrety Elżbiety Vigée-Lebrun (recenzja z pracy Jerzego Mycielskiego i Stanisława Wasylewskiego *Kurier Literacko-Naukowy*, dodatek do *Ilustrowanego Kuriera Codziennego* nr 119 z 2 V 1927, s. IV, ilustr. 1).  
71. Dwie godziny w Krakowie (*Przewodnik kongresowy II Zjazdu Słowiańskich Geografów i Etnografów w Polsce*, Kraków 1927, s. 286—290).

## 1928

72. O Madonnie wieluńskiej, kutym ze srebra posążku z r. 1510, znajdującym się w kościele parafialnym w Wieluniu (*Spraw. PAU XXXIII*, 1, s. 4—5).  
73. Über die Wieluner Madonna, einer aus Silber geschmiedeten, in der Pfarrkirche zu Wieluń befindlichen Statuette aus dem Jahre 1510 (*Bulletin* 1928, I—III, s. 16).  
74. Madonna wieluńska (*Przegląd Powszechny* XLV, t. 177, s. 145—161 i odbitka, Kraków 1928, stron 27, ilustr. 4).  
75. Mowa na pogrzebie prof. Jerzego Mycielskiego (*Czas LXXX*, nr 225 z 30 IX 1928).

## 1929

76. Jeszcze o Madonnie wieluńskiej (*Prace KHS* V, s. XLII—XLIII i *Spraw. PAU XXXIV*, 4, s. 3).  
77. Propagandowa i naukowa działalność Komitetu Odnowienia Kościoła Mariackiego w Krakowie (*Czas LXXXI*, nr 98 z 29 IV 1929).  
78. Śp. prof. dr Jerzy Mycielski 1856—1928 (*Przegląd Historii Sztuki* I, s. 54—56).  
79. Heinrich Göbel: *Wandteppiche*, I Teil: Die Niederlande; II Teil: Die romanischen Länder, Leipzig 1923—28, recenzja (*Przegląd Historii Sztuki* I, s. 52—53).  
80. Irena Głębocka-Piotrowska: Krzysztof Boguszewski i poznańska szkoła malarska na początku XVII wieku, recenzja (*Przegląd Historii Sztuki* I, s. 126—127).



81. W sprawie srebrnego posągu św. Stanisława w kościele oo. paulinów na Skalce (Rocz. Krak. XXIII, s. 166—167).

82. Gobeliny polskie, Kraków 1929, stron 136, ilustr. 58.

## 1930

83. Tradycje klasycystyczne. Przemówienie wygłoszone na uroczystej akademii Akademickiego Koła Miłośników Dramatu Klasycznego z okazji jubileuszu 25-cioletniej działalności (Czas LXXXII, nr 41 z 21 II 1930).

84. Stanisław Tomkiewicz — w osiemdziesiątą rocznicę urodzin (Czas LXXXII, nr 120 z 27 V 1930).

## 1932

85. W sprawie samorządu szkół akademickich (Czas LXXXIV, nr 290 z 18 XII 1932 i książka zbiorowa pt. W obronie wolności szkół akademickich, Kraków 1933, s. 188—192).

## 1933

86. Dary złotnicze Kazimierza Wielkiego dla kościołów polskich (Rocz. Krak. XXV, s. 15—95 i odbitka, Kraków 1933, stron 81, ilustr. 27).

87. Śp. Stanisław Tomkiewicz (Czas LXXXV, nr 66 z 21 III 1933).

88. Stanisław Tomkiewicz 1850—1933 (Rocz. Krak. XXV, s. 159—162, ilustr. 1).

89. Stanisław Odrzywolski, notatka pośmiertna (Prace KHS VI, s. 26\*).

## 1934

90. Stanisław Tomkiewicz (Prace KHS VI, s. 1\*—4\*, ilustr. 1).

## 1935

91. Jakub Barth, złotnik poznański XV/XVI wieku (Polski słownik biograficzny I, s. 311—312) — wspólnie z Adamem Bochnakiem.

92. Jan Michałowicz z Urzędowa (Spraw. PAU XL, 8, s. 242—245).

93. Jan Michałowicz aus Urzędów (Bulletin 1935, VII—X, s. 215—220).

94. Ferdynand Bostel, notatka pośmiertna (Prace KHS VII, s. 20\*—21\*).

95. Jan Sas Zubrzycki, notatka pośmiertna (Prace KHS VII, s. 22\*).

## 1936

96. Relikwiarz na drzazgę Krzyża świętego w katedrze sandomierskiej (Spraw. PAU XLI, 2, s. 56—59) — wspólnie z Adamem Bochnakiem.

97. Das gotische Reliquienkreuz in der Domkirche zu Sandomierz (Bulletin 1936, I—III, s. 3—8) — wspólnie z Adamem Bochnakiem.

98. Czy Jan Maria Padovano był w Rzymie (Spraw. PAU XLI, 10, s. 310—311) — wspólnie z Karolem Estreicherem.

99. Władysław Kozicki, notatka pośmiertna (Prace KHS VII, s. 26\*).

100. Ks. Jan Fijałek, notatka pośmiertna (Prace KHS VII, s. 43\*).

101. Słowo wstępne do Cracovia artificum 1501—1550, I (Źródła do Historii Sztuki i Cywilizacji w Polsce V, 1).

## 1937

102. Słowo wstępne do Cracovia artificum 1501—1550, II (Źródła do Historii Sztuki i Cywilizacji w Polsce V, 2).

103. Jan Michałowicz z Urzędowa (Rocz. Krak. XXVII s. 1—84 i odbitka, Kraków 1937, stron 84, ilustr. 54).



- 
104. Czy Jan Maria Padovano był w Rzymie (Rocz. Krak. XXVII, s. 139—168 i odbitka, Kraków 1937, stron 31, ilustr. 12) — wspólnie z Karolem Estreicherem.
  105. Relikwiarz Krzyża świętego w katedrze sandomierskiej (Prace KHS VII, s. 1—22 i odbitka, Kraków 1937, stron 22, ilustr. 11).
  106. Dokoła kościoła Mariackiego (Głos Narodu XLIV, nr 353 z 24 XII 1937).

**1938**

107. Geneza i charakterystyka sztuki Baltazara Fontany (Spraw. PAU XLIII, 1, s. 5—6).
  108. Geneza i charakterystyka sztuki Baltazara Fontany (Rocz. Krak. XXX, s. 1—48, i odbitka, Kraków 1938, stron 48, ilustr. 50).
  109. Leonard Lepszy (Prace KHS VII, s. 263—264, ilustr. 1).
-





## JÓZEF MUCZKOWSKI

(9 VIII 1860 — 1 XII 1943)

Józef Muczkowski, syn Stefana, notariusza i wiceprezydenta miasta Krakowa, oraz Pauliny z Sobeskich, pochodził po obojgu rodzicach z rodzin wielkopolskich. Krakowianinem był jednak nie tylko jako urodzony w tym mieście, ale już i w trzecim pokoleniu, dziad jego bowiem, również Józef, mieszkał i pracował w Krakowie długie lata, pełniąc od śmierci J. S. Bandtkiego w r. 1835 aż do zgonu w r. 1858 funkcje dyrektora Biblioteki Jagiellońskiej i profesora bibliografii na Uniwersytecie. Gdyby ktoś powątpiewał w słuszność teorii dziedziczności, można by jako argument za jej słusznością przytoczyć właśnie młodszego Józefa Muczkowskiego, który z dziadem swym w ogóle się nie zetknął, a przecież odziedziczył po nim gorące umiłowanie zarówno książek, jak i zabytków sztuki. Starszy Józef zainicjował i przeprowadził dokonaną pod kierownictwem Karola Kremera gruntowną restaurację gmachu Collegii Maioris przy ul. św. Anny i jest autorem rozprawy o dwóch kaplicach Jagiellońskich na Wawelu. Józef młodszy był z wykształcenia prawnikiem, doktorem praw Uniwersytetu Jagiellońskiego, z zawodu sędzią, cały jednak czas wolny od zajęć zawodowych poświęcał studiowaniu przeszłości Krakowa, historycznej, a zwłaszcza artystycznej. Pod koniec r. 1896 należał Muczkowski wraz ze Stanisławem Krzyżanowskim, Klemensem Bąkowskim, Adamem Chmielem, Stanisławem Estreicherem, Leonardem Lepszym, Władysławem Łuszczkiewiczem, Franciszkiem Piekosińskim, Marianem Sokołowskim, Stanisławem Tomkowiczem, Stanisławem Wyspiańskim i kilkoma innymi do inicjatorów Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa. Już w latach 1897—8 zasiadał w jego Komisji Kontrolującej, a od r. 1900 do końca życia,



więc przez lat 43, w jego Wydziale, zrazu, w latach 1900—16, jako wiceprezes, a od r. 1916 stał na czele Towarzystwa jako jego prezes.

W pierwszym już roku działalności Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, 1897, ukazuje się jako tomik czwarty wydawanej przez nie Biblioteki Krakowskiej rozprawa Muczковского o kościele na Skalce, niebawem zaś, w r. 1901, o kościele franciszkanów (Bibl. Krak. 19). Równocześnie, w latach 1901—3, pojawiają się pierwsze komunikaty Muczковского w Sprawozdaniach Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce (t. VII i VIII) dotyczące zabytków krakowskiej rzeźby gotyckiej i renesansowej, a będące zapowiedzią syntetycznego opracowania dziejów rzeźby w Krakowie, ogłoszonego w r. 1904 w VI tomie Rocznika Krakowskiego. Tom ten to pierwsze od czasów Essenweina syntetyczne ujęcie dziejów sztuki i kultury Krakowa. W tomie VIII Rocznika (1906) помеща Muczkowski rzecz o dawnym ratuszu krakowskim, tom XIII (1911) przynosi opracowanie dawnych krakowskich warowni. Równocześnie interesuje się żywo sprawami konserwatorskimi i w r. 1914 wydaje książkę pt. *Ochrona zabytków*. Wybuch pierwszej wojny światowej przerwał na czas jakiś działalność wydawniczą Muczковского. W połowie tamtej wojny ustąpił z prezesury Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, a niebawem (15 stycznia 1917) umarł nieodżałowany prof. Stanisław Krzyżanowski. Odszedł w chwili dla Towarzystwa bardzo ciężkiej, gdy wojna rozproszyła i zdziętkowała pracowników naukowych, a fundusze zaczęły niemal zupełnie zanikać, tak że się wydawało, iż zasłużone Towarzystwo już kryzysu nie przetrzyma. Stało się jednak inaczej, a to głównie dzięki powierzeniu prezesury Muczowskiemu, który z niespożytą energią i zapobiegliwością zabrał się do wyszukania nowych źródeł dochodu, a równocześnie do odkrywania nowych talentów naukowych. W ścisłym porozumieniu z kierownikami uniwersyteckich seminariów historycznych i historii sztuki wprowadza Muczowski do nauki szereg młodych, nieznanych jeszcze pracowników, ogłaszając ich rozprawy w Roczniku i Bibliotece. Niejeden z wybitnych dziś uczonych, zasiadających na katedrach uniwersyteckich czy fotelach dyrektorskich w archiwach i muzeach polskich, zawdzięcza swój debiut naukowy Muczowskiemu, który stał się jakby opiekunem młodego pokolenia historyków i historyków sztuki. W gościnnym domu Józefa Muczковского i jego małżonki Jadwigi z Mochnackich, córki prezydenta miasta Lwowa, bywali też chyba wszyscy starsi i niemal wszyscy młodszy badacze krakowskiej przeszłości historycznej i artystycznej, a wśród miłej atmosfery towarzyskiej, ożywianej lekkim, wytwornym dowcipem czcigodnego gospodarza, niejednokrotnie się tam narodził wartościowy pomysł naukowy.

Prace redaktorskie i zajęcia związane z prezesurą Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, jakkolwiek dużo czasu pochłaniające, nie uniemożliwiły Muczowskiemu własnej pracy naukowej. W r. 1923, w pierwszym przezeń zredagowanym Roczniku (tom XIX) ukazuje się rozprawa o pomniku Kazimierza Wielkiego; autor nawiązuje w niej do baldachimowych nagrobków papieskich w Awinionie, z którym Polskę w w. XIV tak ściśle łączyły stosunki. Tom XX (1926), poświęcony dominikanom, przynosi rozprawę Muczковского o kościele św. Trójcy w Krakowie, a XXI (1927) wypełnia w całości rozprawa Józefa Muczковского i ks. Józefa Zdanowskiego pt. *Jan Suess z Kulmbachu*, zawierająca po raz pierwszy świetne zdjęcia krakowskich obrazów tego wybitnego norymberczyka. W dziedzinę ikonografii wkracza rozprawa o obrazie w kościele bernardynów w Krakowie przedstawiającym taniec śmierci, ogłoszona w XXII tomie Rocznika z r. 1929. Następny tom, XXIII (1932), daje nieznanne portrety Zygmunta Starego w opracowaniu Muczковского oraz artykuł o nieznanym widokach zamku na Wawelu. Podjął się też Muczowski trudu przyswojenia polskiej literaturze naukowej podstawowej książki H. Wölfflina pt. *Die klassische Kunst* wydając w r.



1931 jej przekład. Jak działalność naukową zaczął w Bibliotece Krakowskiej, tak też ją w tym samym wydawnictwie po 38 latach zakończył, kreśląc w 86. tomiku sylwetkę krwawego burmistrza krakowskiego z w. XVI, Erazma Czeczotki Tłokińskiego, którego nazwał małym Cezarem Borgia Krakowa.

Duże znaczenie miała dla Krakowa propagandowo-naukowa działalność Muczковского przejawiająca się w licznych artykułach w prasie codziennej. Dotyczy ona zwłaszcza sprawy opieki nad zabytkami. Gdy tylko wypłynęła jakaś ważna kwestia konserwatorska, Muczkowski chwycił za pióro i z młodzieńczym zapałem walczył w jej obronie. Niezapomniane są jego polemiki z Ilustrowanym Kurierem Codziennym, który po zburzeniu zmurszałej i nie dającej się uratować starej Wikarówki kościoła Mariackiego w Krakowie rozpętał niebywałą wprost burzę przeciw jej odbudowaniu. Z właściwym sobie humorem paraliżował Muczkowski akcję tego poczytnego dziennika, nowa Wikarówka stała na miejscu dawnej, a przeciwnicy budowy przekonali się, że byli w błędzie. Takich spraw, w których śmiało wystąpienie Muczковского doprowadziło sprawę sporną do szczęśliwego zakończenia, można by wymienić cały szereg. Działał też Muczkowski w sprawach konserwatorskich na terenie Rady miasta Krakowa, której przez szereg lat był członkiem, w Państwowej Komisji Konserwatorskiej i Miejskiej Radzie Artystycznej, poprzednio zaś, przed r. 1918, w Centralnej Komisji dla Badania i Ochrony Zabytków Sztuki (Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunstdenkmäler) w Wiedniu i jako członek zasłużonego Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej.

Powszechnie ceniony, szanowany i lubiany, doczekał się Muczkowski szeregu odznaczeń: Polska Akademia powołała go w r. 1934 na członka korespondenta Wydziału I (współpracownikiem Komisji Historii Sztuki był od r. 1901), Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa nadało mu w r. 1937 godność członka honorowego; posiadał poza tym odznaczenia państwowe polskie i zagraniczne: krzyż oficerski orderu Polonia Restituta, komandorię orderu Corona d'Italia i komandorię węgierskiego Krzyża Zasługi.

Mimo późnego wieku i jedenaście lat trwającego niedowładu lewej połowy ciała, spowodowanego atakiem apoplektycznym, zachował Muczkowski do końca życia młodzieńczą świeżość umysłu. Ostatnie cztery lata życia miał smutne: do nieszczęść Narodu, które żywo odczuwał, dołączyły się osobiste. Syn jego Stefan, aresztowany przez Gestapo i wywieziony do Oświęcimia, nie wrócił, mieszkanie, w którym wśród zabytkowych mebli i cennych książek pracował, zabrali Niemcy, znajomi i przyjaciele poginęli, bądź się po świecie rozproszyli, w późnej starości musiał szukać schronienia w Bronowicach, skąd do ukochanego Krakowa dotrzeć nie mógł i gdzie, pozbawiony biblioteki, bo jej zabrać nie mógł, i odwiedzin życzliwych ludzi, którym do Bronowic w czasie okupacji nie łatwo i niebezpiecznie było chodzić, on, tak towarzyski, skazany był na samotność. Zmarł po kilkudniowej chorobie dnia 1 grudnia 1943, mając zaczęty 84 rok życia, Cześć jego pamięci!

*Adam Bochnak*





## ZYGMUNT BATOWSKI

(27 VII 1876 — 1 IX 1944)

Oddany całą duszą nauce, w pracowitym swym życiu zebrał ogromne materiały do dziejów sztuki w Polsce, zwłaszcza od w. XVII do XIX. Dawał mu po temu nie małą sposobność obrany po ukończeniu studiów na Uniwersytecie Lwowskim zawód bibliotekarza. W szafkach notat i szkiców rękopiśmiennych, pozaczynanych i czekających na ostateczne uzupełnienie, nikt spośród polskich historyków sztuki jak Batowski nie posiadał tak bogatego zasobu nieraz drobnych, lecz jakże ważnych szczegółów bio- i bibliograficznych.

Wrodzona mu dokładność i szczegółowość w pracy naukowej oraz wygórowany zmysł krytyczny, zwłaszcza w stosunku do siebie samego i do swych prac, nie pozwalały mu oddać do druku rozprawy nie wykończonyj do ostatecznych granic, wprost wyczelowanej, zaopatrzonej wszystkimi notami i odsyłaczami, na jakie tylko stać było bibliografa najbardziej sumiennego.

Nikt też bardziej od Batowskiego, z tych właśnie względów, nie był powołany do objęcia żmudnej i mało wdzięcznej pracy redaktora polskich biografii w szeroko zakrojonym, obejmującym międzynarodowe widnokręgi wydawnictwie Thieme'go i Beckera (*Allgem. Lexikon*



*der bildenden Künstler*). Conajmniej trzy czwarte artykułów dotyczących Polski w tym wydawnictwie wyszło spod pióra Batowskiego. Na informacjach w nich zawartych, zawsze możliwie najbardziej wyczerpujących, można też bezwzględnie polegać. Dzięki mrówczej pracy Batowski był nie tylko reprezentantem nauki polskiej w międzynarodowym zespole współpracowników wydawnictwa Thieme'go i Beckera, lecz dzięki niemu także polski historyk sztuki nie może obejść się bez tego wydawnictwa. Praca ta, niemal całego jego żywota, jest walną zasługą Batowskiego, może na ogół za mało docenianą i podkreślaną nawet ze strony tych, którzy wydatnie z niej korzystają.

Dziś, kiedy wiemy, że bogate materiały źródłowe Batowskiego, zawarte w jego tekach i szafkach, uległy zniszczeniu i że bardzo niewiele z nich zostało, tym cenniejszym staje się to, co z nich w formie najbardziej treściwej i skondensowanej zawarł Batowski w swych artykułach w wydawnictwie Thieme'go i Beckera. Inne prace jego, przedtem nie wydane, spoczywające w rękopisach, spłonęły bądź w wrześniu 1939 w czasie zdobywania Warszawy przez Niemców, bądź też zaginęły w sierpniu 1944 w czasie Powstania Warszawskiego.

Lecz to, co za życia Batowskiego ogłoszone zostało drukiem, przedstawia bardzo poważny dorobek naukowy.

Więc przede wszystkim praca jego lat młodych, podstawowa dla dziejów sztuki, w szczególności malarstwa w Polsce czasów Stanisława Augusta, — to monografia o Norblinie. Batowski ujął problem kultury artystycznej w Polsce w tej epoce nie jak jego poprzednicy w jej badaniu, Tatarkiewicz i Lauterbach, od strony królewskiego mecenatu Stanisława Augusta, lecz od mecenatu Czartoryskich, opiekunów i protektorów twórczości artystycznej Norblina. Na tym tle zarysował działalność Norblina i wyznaczył jej miejsce w historii sztuki. Do twórczości też Norblina nawiązał wiele z tego, czym zabłysnąć miało późniejsze malarstwo polskie w. XIX. Bogactwo zebranego materiału i ścisłość w jego zużytkowaniu charakteryzują tę najszerzej ze wszystkich ujętą pracę Batowskiego.

W r. 1917 objął Batowski katedrę historii sztuki na zreorganizowanym w czasie pierwszej wojny światowej Uniwersytecie Warszawskim. Łączył przytem pracę profesora z kierownictwem warszawskiej Biblioteki Uniwersyteckiej, dzieląc swą pracę z niemalym wysiłkiem między katedrę a bibliotekę. Inni ocenia doniosłość jego działalności i rezultaty jego na tych polach. Nikt też tak jak on nie był powołany do uporządkowania i opracowania zwróconych Polsce po pierwszej wojnie światowej skarbów bibliotecznych i zbiorów graficznych, w szczególności Gabinetu Rycin Stanisława Augusta.

Mimo pracy w tych kierunkach Batowski pióra z ręki nie wypuszczał. Lecz często w późniejszych jego pracach, zawsze dojrzałych, zawsze metodycznie wzorowych, odczuć się daje choćby w samym tylko stylu jakby pewne osłabienie twórczego napięcia, spowodowane może nadmiernym wysiłkiem w pracy skierowanej w tyłu kierunkach.

Był Batowski szczególnie wybitnym znawcą sztuki wieku XVIII. Większość prac jego dotyczy też tej epoki. Bogactwo materiałów archiwalnych, jakimi rozporządzał, szło u niego w parze ze znawstwem materiału zabytkowego i z wniknięciem w ducha epoki. W Warszawie zwłaszcza stało przed nim otworem szerokie pole badań w tym zakresie.

W związku z uniwersyteckimi zbiorami pozostaje wydana w r. 1922 praca jego *Rzeźby artystów Stanisława Augusta w zbiorze odlewów gipsowych Uniwersytetu Warszawskiego*. I znów na zlecenie władz uniwersyteckich opracował Batowski i wydał w r. 1928 *Zbiór Graficzny w Uniwersytecie Warszawskim*, pracę, w której zawarł rezultaty żmudnych badań, mających na celu zwłaszcza identyfikowanie autorstwa poszczególnych rysunków i szkiców. Prócz tego zawiera



ona opis i charakterystykę oraz dzieje zbioru, słowem obraz całości, naświetlony pod różnymi kątami widzenia.

Wspomnieć należy jeszcze przytem o pracach jego dawniej ogłoszonych, takich jak w r. 1914: *Malowidła w kościele pokamedulskim w Pożajściu* (Rocznik Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie V i osobna odbitka), która pierwsza ustala autora tych malowideł w osobie mało znanego del Bene, — jak *Bartłomiej Strobel, malarz śląski XVII w.* (Księga pamiątkowa ku czci Bol. Orzechowicza, Lwów 1916), jak *Marcin Kober, malarz śląski XVI wieku* (Sprawozd. Tow. Nauk. Warsz. XX, Wydział II, 1927), lub recenzja pracy M. Skrudlika pt. *Tomasz Dolabella* (Kwartalnik Historyczny 1915), stanowiąca ze względu na zawarty w niej rezultat samoistnych badań jakby rozprawę samą dla siebie. Nie tylko prostuje ona mylne poglądy recenzowanego dzieła, lecz, wychodząc poza ramy recenzji, przynosi pozytywne nowe dane i samoistne poglądy.

Wymienione tu trzy prace Batowskiego pochodzą z dawniejszego, lwowskiego okresu jego działalności. Z czasu po przesiedleniu się do Warszawy wymienić należy z r. 1930 *Świątynię Opatrzności* (Sprawozd. Tow. Nauk. Warsz. XXIII, Wydział II), z r. 1933 *Pomnik Tarły w kościele jezuickim w Warszawie i jego twórca* (tamże XXVI), która to rozprawa wyrasta właściwie na monografię rzeźbiarza Pierscha. Lecz największe znaczenie przypisać należy trzem z kolei po sobie następującym pracom, które do dziejów sztuki w. XVIII może najwięcej przynoszą.

*Jean Pillement na dworze Stanisława Augusta* (Prace z hist. sztuki wydawane przez Tow. Nauk. Warsz. 2, Warszawa 1936), to praca w wykorzystywaniu materiału niezmiernie subtelna, dająca obraz świata rokokowej dekoracyjności, który jednak miał wkrótce ustąpić odmianie odmianie stylu i „gustu” z rozpowszechnieniem skłaniającego się bardziej ku klasycyzmowi stylu Ludwika XVI. Inna praca dotycząca tej samej epoki, *Podróże artystyczne Jana Chrystiana Kamsetzera* (Prace KHS VI), przedstawia znów odcinek rządów artystycznych Stanisława Augusta, kierowanych rozumną wolą króla. Wreszcie spoza Polski, choć tej samej epoki dotyczy, bezpośrednio przed wybuchem ostatniej wojny jako osobny numer czasopisma *Dawna Sztuka* wydana we Lwowie w r. 1939 rozprawa *Architekt Rastrelli o swych pracach*. Obejmuje ona, nieznaną dotąd, rewelacyjne wprost materiały do działalności artysty tego na terenie Rosji, wydane w oryginalnym francuskim tekście pamiętnika Rastrellego, poprzedzone obszernym krytycznym studium Batowskiego o Rastrellim. Dla dziejów architektury w. XVIII praca ta ma wyjątkowe znaczenie. Czasy wojenne nie pozwoliły, by krytyka naukowa zajęła się tym dziełem i należycie je oceniła.

Z innego zakresu wymienić należy prace Batowskiego, takie jak *Wizerunki Kopernika* (1933), jak *Abraham van Westervelt malarz holenderski w. XVII i jego prace w Polsce* (Przegląd Historii Sztuki 1930) oraz inne.

Świadczenie jego działalności w czasach wojny, słuchacze jego referatów ówczesnych w Towarzystwie Naukowym Warszawskim, stwierdzają ogromne wzmożenie jego energii w pracy tego okresu, podniesienie się jego zdolności do najwyższego stopnia, na równi z wysiłkiem twórczym. Batowski dawał w tym czasie najwięcej poglądów syntetycznych, zawsze trafnych, nieraz wielce subtelnych.

Wiemy, że Batowski od dawna przygotowywał obszerne monografie o pierwszym rzeźbiarzu nadwornym Stanisława Augusta, André Le Brun. W dalszej perspektywie miał opracowanie życia i działalność pierwszego malarza nadwornego tegoż króla, Marcella Bacciarellego. Byłaby ogromna szkoda dla nauki, gdyby rękopisy tych prac podzieliły los innych jego materiałów naukowych i zaginęły na równi z nimi,



Zasługi Batowskiego dla historii sztuki, w szczególności historii sztuki polskiej, są bardzo znaczne. Nie mniej doniosłe są jego zasługi pedagogiczne, na katedrze profesorskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Na tym stanowisku wychował szereg historyków sztuki młodszego pokolenia, których działalność zaznaczyła się już chlubnie w literaturze naukowej. Mówi ona sama przez się o zasługach ich dawnego przewodnika.

Zygmunt Batowski zmarł 1 września 1944 w czasie ewakuacji Warszawy. Wśród tłumu ludności, pędzonej kolbami do Pruszkowa, znalazł się i on. Serce jego nie wytrzymało napięcia nerwowego i trudu fizycznego. Ustał w drodze, a kolba karabinu, spadła na głowę uczonego, położyła kres jego życiu.

*Tadeusz Mańkowski*

---



## SKŁAD KOMISJI HISTORII SZTUKI

w dniu 31 sierpnia 1939

Przewodniczący: *dr Julian Pagaczewski*, em. prof. U. J., członek czynny P. A. U.,  
Kraków.

Zastępca przewodniczącego: *dr Tadeusz Mańkowski*, członek czynny P. A. U., Lwów.

Sekretarz: *dr Adam Bochnak*, docent U. J., członek korespondent P. A. U., Kraków.

*Helena d'Abancourt de Franqueville*, bibliotekarka Biblioteki P. A. U., Kraków.

*dr Władysław Abraham*, prof. hon. U. J. K., członek czynny P. A. U., Lwów.

*dr Zofia Ameisenowa*, kierowniczką Zbioru Graficznego Biblioteki Jagiellońskiej, Kraków.

*dr Włodzimierz Antoniewicz*, prof. U. J. P., członek korespondent P. A. U., Warszawa.

*dr Karol Badecki*, docent U. J. K., dyrektor Archiwum Aktów Dawnych, Biblioteki i Muzeum Historycznego miasta Lwowa, członek korespondent P. A. U., Lwów.

*dr Zygmunt Batowski*, prof. U. J. P., członek korespondent P. A. U., Warszawa.

*dr Ludwik Bernacki*, dyrektor Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, członek czynny P. A. U., Lwów.

*dr Aleksander Birkenmajer*, prof. tyt. U. J., dyrektor Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu, członek korespondent P. A. U., Poznań.

*dr Anna Bocheńska*, Kraków.

*dr Zbigniew Bocheński*, kustosz Muzeum Narodowego, Kraków.

*ks. dr Henryk Brzuski*, prof. Seminarium Duchownego, Włocławek.

*dr Kazimierz Buczkowski*, kustosz Muzeum Narodowego, Kraków.

*dr Kazimierz Bulaś*, docent U. J., Kraków.

*dr Ludwik Ćwikliński*, prof. hon. U. P., członek czynny P. A. U., Poznań.

*dr Aleksander Czołowski*, em. dyrektor Archiwum Aktów Dawnych i Muzeów Miejskich,  
Lwów.

*dr Witold Dalbor*, konserwator zabytków sztuki Województwa Poznańskiego, Poznań.

*dr Jan Dąbrowski*, prof. U. J., członek czynny P. A. U., Kraków.

*ks. dr Szczęśny Dettloff*, prof. U. P., Poznań.

*dr Tadeusz Dobrowolski*, docent U. J., dyrektor Muzeum Śląskiego, Katowice.

*dr Jerzy Dobrzycki*, kierownik Biura Propagandy Artystycznej przy Zarządzie Miejskim,  
Kraków.

*dr Karol Estreicher*, asystent Zakładu Historii Sztuki U. J., Kraków.

*dr Celina Filipowicz-Osieczkowska*, Paryż.

*dr Marian Friedberg*, archiwariusz Archiwum Aktów Dawnych, Kraków.

*dr Maria Gąsiorowska*, Kraków.

*dr Stanisław Gąsiorowski*, prof. U. J., Kraków.



*dr Mieczysław Gębarowicz*, prof. tyt. U. J. K., kustosz Muzeum Ks. Lubomirskich, członek korespondent P. A. U., Lwów.

*ks. dr Michał Godlewski*, biskup tyt. egejski, prof. U. J., członek korespondent P. A. U., Kraków.

*dr Roman Grodecki*, prof. U. J., członek korespondent P. A. U., Kraków.

*dr Marian Gumowski*, em. dyrektor Muzeum Wielkopolskiego, Dębowiec.

*dr Zdzisław Jachimecki*, prof. U. J., członek korespondent P. A. U., Kraków.

*dr Adam Kleczkowski*, prof. U. J., członek korespondent P. A. U., Kraków.

*dr Stefan Komornicki*, docent U. J., konserwator Muzeum Ks. Czartoryskich, Kraków.

*dr Feliks Kopera*, prof. tyt. U. J., dyrektor Muzeum Narodowego, członek korespondent P. A. U., Kraków.

*dr Tadeusz Kowalski*, prof. U. J., członek czynny P. A. U., Kraków.

*ks. dr Tadeusz Kruszyński*, docent U. J., konserwator metropolitalny, Kraków.

*dr Eugeniusz Kucharski*, prof. U. J. K., członek korespondent P. A. U., Lwów.

*dr Alfred Lauterbach*, em. dyrektor Państwowych Zbiorów Sztuki, Warszawa.

*dr Kazimierz Michałowski*, prof. U. J. P., Warszawa.

*dr Wojstław Molè*, prof. U. J., członek korespondent P. A. U., Kraków.

*dr Marian Morelowski*, prof. U. S. B., Wilno.

*dr Józef Muczkowski*, em. sędzia Sądu Apelacyjnego, członek korespondent P. A. U., Kraków.

*dr Nikodem Pajzderski*, dyrektor Muzeum Wielkopolskiego, Poznań.

*dr Fryderyk Papée*, prof. hon. U. J., em. dyrektor Biblioteki Jagiellońskiej, członek czynny P. A. U., Kraków.

*dr Władysław Podlacha*, prof. U. J. K., członek korespondent P. A. U., Lwów.

*dr Krystyna Popielowa*, Warszawa.

*dr Gustaw Przychocki*, prof. U. J., członek czynny P. A. U., Kraków.

*dr Stanisława Sawicka*, kierowniczką Zbioru Graficznego Biblioteki Uniwersyteckiej, Warszawa.

*dr Władysław Semkowicz*, prof. U. J., członek czynny P. A. U., Kraków.

*dr Tadeusz Sinko*, prof. U. J., członek czynny P. A. U., Kraków.

*dr Oskar Sosnowski*, prof. Politechniki Warszawskiej, Warszawa.

*dr Juliusz Starzyński*, docent U. J. P., Warszawa.

*inż. arch. Tadeusz Stryjeński*, Kraków.

*dr Jerzy Szablowski*, kierownik Centralnego Biura Inwentaryzacji Zabytków Sztuki, dyrektor Państwowych Zbiorów Sztuki, Warszawa.

*dr Tadeusz Szydłowski*, prof. U. J., Kraków.

*dr Adolf Szyzko-Bohusz*, prof. Politechniki Warszawskiej, kierownik odnowienia Zamku na Wawelu, Kraków.

*dr Stanisław Świerż-Żaleski*, kustosz Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu, Kraków.

*dr Władysław Tatarkiewicz*, prof. U. J. P., członek korespondent P. A. U., Warszawa.

*dr Mieczysław Treter*, docent U. J. P., Warszawa.

*dr Michał Walicki*, prof. Akademii Sztuk Pięknych, kustosz Muzeum Narodowego, Warszawa.

*dr Stanisław Witkowski*, prof. hon. U. J. K., członek czynny P. A. U., Lwów.



## SPRAWOZDANIA Z POSIEDZEŃ ZA ROK 1938<sup>1</sup>

### Posiedzenie z dnia 27 stycznia 1938

Posiedzenie to odbyło się pod przewodnictwem czł. biskupa Michała Godlewskiego<sup>2</sup>.

Czł. Julian Pagaczewski przedstawił pracę pt. *Geneza i charakterystyka sztuki Baltazara Fontany*. Praca ta ukazała się w Roczniku Krakowskim XXX, s. 1—48 i w osobnej oddbitce, Kraków 1938.

### Posiedzenie z dnia 24 lutego 1938

Posiedzenie to odbyło się pod przewodnictwem czł. Wojysława Molè.

Dr Stanisław Świerz-Zaleski przedstawił komunikat pt. *Kobierce Ogińskich*.

Autor zestawił grupę wełnianych kobierców wiązanych, które wykonywano na Litwie, w warsztatach założonych przez Marcjana Ogińskiego względnie syna jego Tadeusza, w pierwszym trzydziestoleciu w. XVIII, zapewne w Mołodecznie. Fakt, że archiwum Ogińskich znajduje się na Litwie Kowieńskiej i jest niedostępne, uniemożliwia szukanie w nim wiadomości o dziejach tych warsztatów. Warsztaty te pracowały przez kilkadziesiąt lat i wyprodukowały niewątpliwie wiele kobierców, z których autorowi udało się odnaleźć sześć, a mianowicie: dwa w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu (z daru Henryka Skirmunta<sup>3</sup> i zakupiony w handlu antykwarskim), dwa na plebanii kościoła św. Jana w Wilnie, pochodzące z kaplicy Ogińskich w tym kościele, a identyczne pod względem wzoru z kobiercem Skirmuntowskim na Wawelu, jeden w Muzeum Śląskim w Katowicach<sup>4</sup> i jeden u misjonarzy w Wilnie. Wszystkie one są znacznie mniej zależne od Wschodu, niż równie liczna grupa kobierców brodzkich<sup>5</sup> (dawniej zwanych tulczyńskimi), wszystkie odznaczają się bardzo wytworną harmonią kolorystyczną, wybitnie zachodnią, nie pozbawioną pewnych cech rodzimych. W ornamentacji zaznacza się wpływ haftów i kilimów polskich, a w pewnej mierze i sztuki ludowej.

Oprócz tego przedstawił autor fotografie odnalezionych przez siebie innych kobierców polskich, znajdujących się w muzeach w Paryżu i Budapeszcie.

Następnie dr Karol Estreicher przedstawił komunikat pt. *Studia nad manieryzmem w rzeźbie krakowskiej epoki późnego renesansu*.

Dzięki ostatnim badaniom nad polską rzeźbą renesansową znamy dzisiaj indywidualności artystyczne nie tylko czołowych rzeźbiarzy tego okresu, jak Padovano, Canavesi, Michałowicz czy Gucci, ale możemy się również pokusić o segregowanie i charakteryzowanie artystów drugorzędnych, którzy, pracując pod wpływem tamtych i idąc za ich wzorami, wyko-

<sup>1</sup> Księga protokołów z posiedzeń za czas do czerwca 1939 zaginęła w czasie wojny. Z tego powodu nie można było w sprawozdaniach z posiedzeń za lata 1938 i 39 uwzględnić dyskusji.

<sup>2</sup> Nazwisko przewodniczącego na danym posiedzeniu podawano tylko w takim wypadku, jeżeli nie był nim ówczesny przewodniczący Komisji Historii Sztuki, wymieniony w jej składzie na str. 245.

<sup>3</sup> Reprodukcję barwną podaje Mańkowski T., *Polskie kobierce wełniane* (Arkady IV, 4, 1938, s. 169).

<sup>4</sup> Reprodukcja tamże s. 171.

<sup>5</sup> Reprodukcja tamże s. 164.



nywali nagrobki i epitafia takliczne w krakowskich kościołach. Jednym z takich ciekawych manierystów późnorenansowych jest autor epitafium Jana Leopolity (fig. 1) w kościele Mariackim († 1572) i pomnika K. Krupskiego u św. Mikołaja († 1604). Odmiennym, lecz także manierystycznym rzeźbiarzem jest twórca pomnika K. Branickiego w katedrze w Tarnowie († 1603) oraz kominków i portali w Branicach i w Baranowie. Ci dwaj rzeźbiarze zarysowują się teraz wyraźnie, jako majstrowie niezawodnie polscy, wykształceni na dziełach Michałowicza względnie Gucciego. Przetrawiają oni wciąż te same formy, sprowadzają rzeźbę z ujęcia przestrzennoplastycznego do linearyzmu i schematów nieledwie rysunkowych. Niewątpliwy rozkład form u tych rzeźbiarzy nie ma jednak nic wspólnego ze zjawiskami barokowymi, które równocześnie przeszczipiają na grunt krakowski inni artyści.

Wkońcu dr Karol Estreicher przedstawił komunikat pt. *Geneza pomnika Amelii z Brühlów Mniszkowej w kościele w Dukli*. Komunikat ten ukazał się w Kwartalniku Dawna Sztuka I, 1938, s. 233—6.

### Posiedzenie z dnia 17 marca 1938

Posiedzenie to odbyło się pod przewodnictwem czł. Tadeusza Mańkowskiego.

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę pt. *Polskie kobierce wełniane*. Praca ta, podzielona na dwie części, ukazała się pod tym samym tytułem w miesięczniku Arkady IV, 4, 1938, s. 159—73 i w osobnej odtbitce oraz pt. *Materiały do manufaktur tkackich Michała Kazimierza Radziwiłła „Rybeńki”* w Pracach i Materiałach Sprawozdawczych Sekcji Historii Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie III, Wilno 1938/39, s. 1—18.

Następnie czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę pt. *Pigmalion i Galatea (z dzieł zbioru rzeźb Stanisława Augusta)*. Praca ta ukazała się w kwartalniku Dawna Sztuka I, 1938, s. 227—32 i w osobnej odtbitce, Lwów 1938.

### Posiedzenie z dnia 13 maja 1938

Prof. dr Mieczysław Gębarowicz przedstawił pracę pt. *Witruwiusz w Polsce w w. XV*.

Witruwiusz należy do tych autorów starożytnych, którym na przestrzeni wieków przypadła w udziale największa popularność. Jego dzieło *De architectura libri decem* od chwili swego powstania w latach 31—27 przed Chr. aż po dzień dzisiejszy było przedmiotem ustawicznego zainteresowania, którego punkt szczytowy przypada na okres wczesnego renesansu, kiedy stało się ono kamieniem węgielnym nowoczesnej estetyki i teorii artystycznej. Odpowiednikiem tej niezwyklej popularności Witruwiusza aż do czasu, gdy wydanie drukiem udostępniło go najszerzszemu warstwowi, są przekazy rękopiśmienne, które nauka nowoczesna zdołała dotychczas odkryć i zdefiniować w ilości 50 niewątpliwych, nie wliczając w to rękopisów wątpliwych, cytowanych jedynie przez dawniejszych wydawców.

Do rękopisów tych, datowanych od w. IX aż do początku w. XVI, przybywa obecnie jeden dotychczas nieznan, późny wprawdzie, bo z w. XV pochodzący, ale za to polskiej proveniencji. Nazwać go można Codex Cornicensis sive Trzemesznensis, stanowi on bowiem obecnie własność Biblioteki Fundacji Zamoyskich w Kórniku, poprzednio zaś należał do Biblioteki kanoników regularnych w Trzemesznie, jak dowodzi napis z początków w. XVI na pierwszej stronie: „Liber monasterii Trzemesznensis”. Jest to kodeks papierowy folio, oprawiony w deski obciążnięte białą skórą świńską ze śladami okuć, na grzbiecie oprawy napis ręką w. XVI: „Vitruvius de Cropidlo”. Rękopis składa się ze 176 kart, zapisanych starannie — z wyjątkiem trzech ostatnich stron, które są wolne — pismem kaligraficznym w jednej kolumnie z dopiskami i glosami między wierszami i na marginesach. Ozdób bardziej okazałych brak, jedynie litery początkowe każdej księgi, większe i ozdobniejsze, wykonane są minią, której użyto także do napisów zaczynających i kończących poszczególne księgi, a dalej do tytułów rozdziałów, do ożywienia kolumn pisma przez cieniowanie wielkich liter na początku każdego zdania i innych jeszcze drobnych dodatków. Kodeks obejmuje jedynie dzieło Witruwiusza, którego pełny tekst poprzedza indeks rozdziałów wszystkich dziesięciu ksiąg,



w indeksie litery początkowe tytułów, z których każdy zaczyna się od osobnego wiersza, są nieco większe, na przemian czerwone i zielone. Pierwotnej karty tytułowej brak — został po niej tylko ślad przy brzegu — i obecnie rękopis zaczyna napisem: „Capitula libri primi Vitruui Pollionis”.

Tekst sam zaczyna na 11. karcie napisem minią w trzech wierszach: „Vitruui Pollionis peritissimi et eloquentissimi Viri De architectura. liber primus incipit ad Cesarem Augustum. lege felix cum deo”. Tekst książki pierwszej podzielony na rozdziały, zaczynające się większymi literami czerwonymi, tytuły dodane minią przeważnie na marginesach. Po ostatnim zdaniu książki pierwszej napis minią: „Liber primus Vitruui Pollionis de architectura explicit. Et incipit liber secundus eiusdem. lege felix”. Tekst książki drugiej i następnych ułożony podobnie jak pierwszej, zanika tylko podział na rozdziały z zachowaniem jednak ich tytułów na marginesie, zakończenie każdej książki i początek następnej przeprowadzone są podobnie jak w pierwszej z niewielkimi tylko zmianami (np. na karcie 46 „...Et consequenter tercius liber incipit lege go”). W tekście samym sporo błędów, zniekształcających zupełnie sens; z wyrazami greckimi radził sobie pisarz rozmaicie: albo je opuszczał zupełnie, zostawiając wolne miejsce — dotyczy to głównie dłuższych cytatów w księdze VIII —, albo transkrybował je na alfabet łaciński, albo wreszcie w kilku wypadkach odrysował je dość nieudolnie.

O powstaniu rękopisu pouczają nas dwie zapiski na końcu. Jedna, kończąca tekst, ręką pisarza i tym samym charakterem, brzmi: „finis huius laboris adest Anno millesimo CCCC<sup>o</sup> LXV. Deo gratias”. Pod nią inną ręką dodano: „Per manus fratris Johannis Cropidlo qui clausit diem extremum Anno domini eodem LXVI tempore Regiminis fratris Mathie Abbatis secundi”.

Tekst sam jest glosowany, i to, jak charakter pisma zdaje się wskazywać, przez kilka rąk. Glosy mają rozmaity charakter, najczęściej są to poprawki, nie zawsze zresztą racjonalne, uzupełnienia i skreślenia wyrazów opuszczonych względnie powtórzonych, ale nie brak i innych. Jedne z nich, to interpretacja filologiczna zwłaszcza wyrazów greckich (np. „omotoni” — „est equaliter sonancia” (k. 14), lub nad „eureka” — „est inueni” (k. 133)), ostatnia wreszcie grupa glos, najmniej liczna, to obszerniejsze nieraz objaśnienia rzeczowe (np. „abacus vel abax est virga geometre vel tabula, quam habent physici, ubi figuras in pulvere supposito faciunt; que alio nomine dicitur pinax vel abacus est superior pars capitelli et saxum quadrangulum, quod super columnas ponitur et etiam quelibet mensa marmorea” (k. 53)).

Jak zatem widzimy, mamy przed sobą nie surowy tekst Witruwiusza, ale jego naukową recenzję. Jej cechy charakterystyczne, jak rekonstrukcja nazwiska autora, pełny indeks roz-



1. Kraków, kościół N. P. Marii, epitafium Jana Leopoldy.

Fot. J. Krieger, Kraków.



działów na początku, próby podziału tekstu na rozdziały, wiążą nasz kodeks z grupą czterech innych z w. XV, które wprowadził do literatury Marini; są to według jego nomenklatury Vaticanus IX, Corsinianus, Mediolanensis III i Sagredianus, które znowu łączą się najściślej z pierwszym wydaniem Witruwiusza, dokonany przez Sulpicjusza ok. r. 1484. Tę grupę rękopisów odnieść należy do inicjatywy L. B. Albertiego, który pierwszy (*De re aedificatoria* I. VI praef.) wystąpił z krytyką przekazów tekstu Witruwiusza i zażądał jego filologicznej rewizji. Że żądanie to nie pozostało bez echa, wskazuje szereg rękopisów w. XV, które wszystkie datują się z siódmego i ósmego dziesięciolecia tego wieku. Są to (według Mariniego) Mediolanensis I z r. 1462, Chisianus I z r. 1463, Barberinus z r. 1464, Vaticanus X z r. 1466 i Mediolanensis III z r. 1474; wszystkie one noszą ślady prac recenzyjnych, nasza jednak grupa wyróżnia się największą ich planowością.

Co do pochodzenia naszego rękopisu przyjąć należy, że powstał on na miejscu w Trzemesznie. Przemawiają za tym nazwisko opata i pisarza znane z nekrologu klasztornego, który poucza nas również o niezwykle ożywionej działalności pisarskiej mnichów trzemesznieńskich i o ruchu artystycznym w klasztorze w tym okresie czasu. Ich ślady w postaci rękopisów i dzieł sztuki zachowały się częściowo po dzień dzisiejszy.

Pierwotny nasz rękopis był niewątpliwie włoskiego pochodzenia, za czym, prócz prawdopodobieństwa wykluczającego inne ewentualności, przemawiają pewne właściwości ortografii, zwłaszcza swobodne używanie przydechowego *h* (np. „armonia”, „exastilos”, ale i „hauras” zamiast „auras”).

Specjalny interes budzą glosy wskazujące, że rękopis był kolacjonowany, czytany i objaśniany. Kolacjonowanie tekstu przeprowadzone zostało na podstawie nie druku, ale rękopisu, jak wskazują wątpliwości korektora co do poprawności jego własnych lekcji (np. k. 26 nad „aure matutine” — „alias maritime”). Wskazywałoby to, że w bibliotece klasztoru w Trzemesznie znajdować się musiały co najmniej dwa rękopisy Witruwiusza, a napis na grzbiecie „Vitruvius de Cropidlo” zdaje się wskazywać, że przy przenoszeniu biblioteki klasztornej do nowego gmachu, wzniesionego w roku 1511 przez opata Drażyńskiego, i jej porządkowaniu odróżniono nasz kodeks nazwiskiem jego pisarza.

Dla powstania kodeksu naszego nie jest bez znaczenia i środowisko, z którego wyszedł. Są nim kanonicy regularni, którzy, jak wiadomo, odegrać mieli w epoce humanizmu rolę czynną; znany list Cusana, legata papieskiego na Niemcy, dowodzi, że interesował się nimi żywo papież Mikołaj V, któremu nawet Timoteo Maffei, przeor z Fiesole, a potem trzykrotny generał tego zakonu, dedykował swe dziełko, krytykujące „sanctam rusticitatem litteras impugnatnem”. Echem tych usiłowań zaktywizowania tego zakonu w Polsce jest ożywiona działalność kanoników regularnych, którzy jako przedstawiciele najbardziej oświeconej części kleru ściągają w swe szeregi nierzadko najświetlejsze umysły. Jednym z przejawów tej ich działalności jest nasz kodeks, który poza interesem ogólnym przedstawia pewną wartość szczególną. Stawia on nas przed problemem, czy humanizm włoski, przenikając do Polski w w. XV, nie sięgnął również w dziedzinę jej kultury artystycznej i to wcześniej, aniżeli się to stało za pośrednictwem dzieł artystów włoskich, do kraju naszego przybywających.

### Posiedzenie z dnia 19 maja 1938

Dr Marian Gumowski przedstawił pracę pt. *Trzy serie portretów Jagiellońskich*.

Autor omówił trzy serie portretów z w. XVI, z których najwcześniejsza to cztery medale Padovana z r. 1532. Są to duże dwustronne medale, każdy z alegorią na odwrociu, z wyraźną datą 1532 i podpisem artysty: Ioannes Maria Patavinus fecit. Na stronie głównej noszą one portrety Zygmunta Starego, królowej Bony, dwunastoletniego Zygmunta Augusta i królowy Izabeli. Są to portrety wyidealizowane, a napisy i alegorie pełne pochlebstw.

Drugą serię tworzy dziesięć miniatur Cranacha, malowanych na blachach miedzianych równej wielkości, sygnowanych jednakowo smokiem Cranachowskim i wyobrażających piersia członków rodziny Jagiellońskiej. Seria ta znajduje się dziś w Muzeum Ks. Czartoryskich w Krakowie. Autor dochodzi do przekonania, że malowana była około r. 1554 w warsztacie Cranacha Młodszego na podstawie nadesłanych wzorów, choć nie jest wykluczone,



że niektóre portrety były malowane z natury. Między innymi dało się stwierdzić, że wzorem takim były dwie miniatury starsze królowych Elżbiety i Barbary, znane dziś z oprawy modlitewnika Zygmunta Augusta.

Trzecia seria to siedem medali jednostronnych z r. 1561, przypisywanych dotąd Stefanowi van Holland. Są to medale z portretami Zygmunta Starego, Bony, Zygmunta Augusta, królowej węgierskiej Izabeli, jej syna Jana Zygmunta Zapolyi, królowej szwedzkiej Katarzyny, królowej Anny. Medale Izabeli i Anny nie są skończone, cała zaś seria rozproszona po rozmaitych gabinetach numizmatycznych Europy. Wszystkie osoby przedstawione są tu w trzech czwartych w popiersiach; medale te wiążą się najściślej z grupą miniatur Cranachowskich, gdyż w większości są ściśle z nich skopiowane. Z natury sportretował artysta jedynie Zygmunta Augusta i młodego Jana Zygmunta Zapolyę, resztę skopiował z miniatur, które — jak autor przyjmuje — wziął ze sobą do Holandii, a potem do Anglii, gdzie też po jego śmierci zostały aż do w. XIX i gdzie je kupił ks. Czartoryski. Autorem medali jest Stefan van Harwijk, członek gildy św. Łukasza w Antwerpii, który w r. 1561 przyjechał na krótko do Polski na dwór wileński, potem — może z powodu prześladowań religijnych — opuścił Holandię i udał się do Anglii, gdzie zmarł około r. 1565.

Następnie doc. dr Adam Bochnak przedstawił komunikat pt. *Niedoszły medal projektu Michała Stachowicza*. Komunikat ten został ogłoszony drukiem w Roczniku Krakowskim XXX, s. 125—31 i w osobnej odbitce, Kraków 1938.

### Posiedzenie z dnia 2 czerwca 1938

Posiedzenie to odbyło się pod przewodnictwem czł. Wojsława Molè.

Prof. dr Kazimierz Michałowski przedstawił pracę pt. *Tell-Edfu 1938 — wyniki drugiej kampanii wykopalisk polsko-francuskich*<sup>1</sup>.

Skład misji wykopaliskowej Uniwersytetu Warszawskiego i Instytutu Francuskiego Archeologii Wschodniej w Kairze przedstawiał się następująco: strona francuska Joseph de Linage i Jean Sainte Fare Garnot, strona polska Jerzy Manteuffel i Kazimierz Michałowski. Plany, rysunki i pomiary rozkopów wykonał Arnold Czeczot, asystent Politechniki Warszawskiej.

Kampania w terenie trwała od 11 stycznia do 13 marca 1938. Prace wykopaliskowe prowadzone były równolegle na dwu zespołach terenowych:

I. Nekropola staroegipska na stoku zachodnim i u podnóża Komu (odcinek południowy około 800 m<sup>2</sup>, odcinek północny około 900 m<sup>2</sup>).

II. Miasto z epoki grecko-rzymskiej i bizantyńskiej na szczycie Komu (odcinek środkowy, stanowiący przedłużenie wykopalisk z r. 1937 około 1200 m<sup>2</sup>, odcinek południowy około 450 m<sup>2</sup>).

Tom drugi *Fouilles Franco-Polonaises* jest już złożony w drukarni Instytutu Francuskiego w Kairze.

Na nekropoli z okresu Starego Państwa odkopano wschodnią część mastaby Isi<sup>2</sup> oraz trzy inne mastaby, z których jedna zawierała wielki sarkofag kamienny w podziemnej komorze. Dla tej epoki powiodło się stwierdzić zastosowanie odmiennego obok mastab systemu grzebania zmarłych. Są to groby w postaci urn przewróconych dnem do góry, zawierające rozczłonkowane szkielety.

W obrębie mastab i w ich pobliżu rozbudowało się cmentarzysko Średniego Państwa. Niskie, sklepienie groby zawierały, po największej części, po kilka sarkofagów drewnianych, w których spoczywały szkielety z resztkami zwęglonych bandaży, świadczących o nietrwałych zabiegach mumifikacyjnych. Niektóre z grobów były bogato wyposażone w zastawę grobową, złożoną z charakterystycznych dla tej epoki wyrobów ceramicznych oraz waz alabastrowych, serpentynowych, narzędzi z kamienia i miedzi. Również odkryto tamże, w próch-

<sup>1</sup> O wynikach pierwszej kampanii z r. 1937 mówił prof. K. Michałowski na posiedzeniu Komisji Historii Sztuki dnia 13 maja 1937 (zob. Prace KHS VII, s. 50\* i Spraw. PAU XLII, 5 (1937), s. 124—9. <sup>2</sup> Por. Alliot M., *Fouilles de l'Institut, rapports préliminaires X*, 1933.



nicy otaczającej szkielety, bardzo cenne, naszyjniki z hematytów, granatów, ametystów, kornaliny, były szmaragdowej, z kości i z fajansu. W grobach męskich znaleziono wiele prymitywnych statetek terakotowych i z gliny suszonej, wyobrażających nagie kobiety, prawdopodobnie tzw. konkubiny. W zespole tych zabytków można wyodrębnić sześć grup rozwojowych. Znaleźsk z nawarstwień Średniego Państwa dopełniają terakotowe modele tzw. „domków dla dusz” i stołów ofiarnych, które na podstawie analogii z modelami z Dendery można datować na XI dynastię.

Cmentarzysko Średniego Państwa musiało paść ofiarą wielokrotnych rabunków, jak na to wskazują przedmioty z okresów późniejszych, znajduwane w konstrukcjach Średniego Państwa. Do najważniejszych okazów tego typu należy kamienna statua Ib z pierwszych lat XVIII dynastii oraz fragmenty licznych stel grobowych z Nowego Państwa.

W granicach nowoodkrytej dzielnicy miejskiej, na szczycie Komu, powiodło się dzięki dokumentom epigraficznym (ostraka i papirusy) i monetom ustalić względnie ściśle klasyfikację pokładów. Do pierwszego okresu ptolomejskiego (w. III) zaliczyć należy sylosy kopulaste, a przede wszystkim dolne warstwy wysokiego muru obronnego, który dotychczas był uważany za konstrukcję bizantyńską. Z średniego okresu ptolomejskiego (w. II) pochodzi atelier medyka-farmaceuty, zawierające narzędzia lekarskie z brązu, naczynia apteczne z alabastru, z fajansu i z terakoty oraz model szkieletu z wosku. W. I przed Chr. reprezentuje obszerny i szczególnie solidnej budowy dom mieszkalny o podwójnych warstwach sklepień i schodach kręconych.

Działalność budowlana okresu rzymskiego dokonywała się na tym odcinku w dwu głównych etapach. Z pierwszej fazy budownictwa rzymskiego (w. I po Chr.) pochodzą magazyny zbożowe, wzniesione pośpiesznie z cienkich ścian grubości jednej cegły. Budynki te zostały następnie zburzone celem zniwelowania terenu pod plac otoczony podwójnym portykiem (filary z cegły niewypalanej i kolumny kamiennie) i pomieszczeniami w rodzaju sklepów. Plac ten stanowił najprawdopodobniej targowisko położone bezpośrednio przy murze obronnym, szczegół spotykany później w urbanistycznym układzie innych miast wschodnich. Materiał kamienny, zastosowany przy budowie tego zespołu (kolumny, płyty i słupy) pochodzi z sanktuarium Hatory i Besa z w. I po Chr. Ponieważ obserwacje poczynione podczas bieżącej kampanii potwierdzają w całej pełni hipotezę opartą na wynikach zesłorocznych wykopalisk o całkowitym opuszczeniu miasta od końca w. II po Chr. do końca w. VI po Chr., rozbudowa targowiska musiała przypaść na początek w. II po Chr.

Z pokładów ptolomejskich i rzymskich pochodzą liczne serie dokładnie datowanych lampek i figurek terakotowych, fragmenty rzeźb kamiennych, narzędzia z brązu, żelaza i z ołowiu oraz liczne ostraka demotyczne obok greckich i łacińskich.

Nad ruinami miasta z epoki grecko-rzymskiej, oddzielony od nich metrowej grubości warstwą jałowego *sebbachu*, rozciągał się pokład ruin bizantyńskich, w których dzięki znalezieniu serii greckich ostraków treści religijnej i koptyjskich, zawierających listy diakonów, powiodło się rozpoznać monaster koptyjski z końca w. VI i pocz. w. VII po Chr. W korytarzu, prowadzącym do nisko sklepionych cel, znaleziono znaczną ilość wielkich naczyń malowanych, które posiadały prawdopodobnie charakter sprzętu liturgicznego, i wraz z przedmiotami ze szkła i drzewa (pieczęcie, wieszaki) i z tkaninami (fragmenty) stanowiły wyposażenie koptyjskiego klasztoru<sup>1</sup>.

### Posiedzenie z dnia 20 października 1938

Posiedzenie to odbyło się pod przewodnictwem czł. Tadeusza Mańkowskiego.

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę pt. *Do dziejów rzeźby późnogotyckiej (Miklas Haberschrak)*.

Oddziaływanie sztuki krakowskiej u schyłku wieków średnich sięgało daleko. Wpływom jej musiało podlegać też kresowe miasto, stosunkowo świeżej daty powstania, Lwów, którego nie było stać jeszcze na samoistną kulturę artystyczną. Ozdoby wzniesionych podówczas we

<sup>1</sup> Dla szczegółów technicznych, jak rozmiary cegieł itp. zob. Spraw. PAU XLII, 5 (1937), s. 124—9.



Lwowie kościołów szukano w stolicy państwa. Do Krakowa zwracano się zwłaszcza kiedy chodzić miało o przyozdobienie będącej na ukończeniu katedry lwowskiej.

Okolo r. 1429 sprawy budowy katedry lwowskiej, ich organizacji i administracji, złożone zostały w ręce czterech delegowanych przez radę miejską jej członków, zwanych opiekunami kościoła (*tutores ecclesiae*). Okolo r. 1470 przystąpiono do jego wewnętrznego przyozdobienia i wyposażenia, a jednym z głównych zadań opiekunów miał być wybór rzemieślników-artystów, którym powierzyć miano wykonanie dzieł sztuki dla ozdoby katedry. Było rzeczą naturalną, że po wykonawców udano się do stołecznego Krakowa, jako najznaczniejszego w Polsce środowiska artystycznego.

Pod datą 1473 notuje kronika Zimorowicza fakt sprowadzenia z Krakowa krucyfiksu (*statua sculptilis Christi in cruce pendentis; effigies crucifixi allata Cracovia*)<sup>1</sup>, z postacią Chrystusa polichromowaną (*coloribus illustrata*), którą umieszczono na łuku tęczy i którą otąd otaczano szczególną czcią (*in medio cathedralis ecclesiae locata, venerationi populi in medio templi maioris exponitur*).

W trzy lata potem<sup>2</sup> słyszymy znowu o dostarczeniu z Krakowa rzeźby figuralnej przedstawiającej św. Marię Magdalenę. Wiadomość ta, zawarta w zapisku z r. 1476, stwierdza ówczesną konsekwentną akcję opiekunów katedry w ozdabianiu wnętrza jej, szczególnie dziełami rzeźby, i stała również zamawianie ich w Krakowie. Jeżeli zwiążemy ze sobą fakt sprowadzenia krucyfiksu z zamówieniem figury św. Marii Magdaleny, którą zazwyczaj umieszczano pod krzyżem wraz z Matką Boską i św. Janem, bliskie będzie przypuszczenie, że owo drugie zamówienie z r. 1476 dotyczyło stworzenia pewnej koncepcji całości w grupie rzeźb umieszczonych na łuku tęczy, w której przedstawione były męka i śmierć Chrystusa na krzyżu i żalność pod krzyżem stojących: Matki Boskiej, św. Jana i św. Marii Magdaleny.

Grupa rzeźb tych, z pewną odmianą, przetrwała na tym samym miejscu w łuku tęczy katedry jeszcze do drugiej połowy w. XVIII. Wiadomość o niej przekazały nam dwa opisy z r. 1756 i 1769<sup>3</sup> z tym jednak, że pod krzyżem, o którego sprowadzeniu z Krakowa zanotował wiadomość Zimorowicz pod datą 1473, stały figury Matki Boskiej i św. Jana, a nie było już podówczas św. Marii Magdaleny. W tym szczególe stan rzeczy w drugiej połowie w. XVIII nie zgadza się z fragmentarycznymi zresztą danymi, jakie mamy z drugiej połowy w. XV, i nie wiemy, czy figura św. Marii Magdaleny od początku przeznaczona była gdzieindziej, nie zaś pod krzyż, czy też w ciągu lat 300 trwania grupy rzeźb na łuku tęczy w katedrze została stamtąd zabrana, a pozostały same tylko figury Matki Boskiej i św. Jana, niewątpliwie również tam umieszczone w okresie 1473—6. Wszystko zdaje się wskazywać na to, że zamówienie względnie dostarczenie w r. 1473 krucyfiksu, w r. 1476 zaś figury św. Marii Magdaleny, to tylko poszczególne ogniwa w wykonaniu powziętej przez opiekunów kościoła z góry pewnej myśli, umieszczenia na łuku tęczy grupy rzeźb z przedstawieniem sceny, którą szczególnie często wówczas w wielu kościołach w tym właśnie miejscu umieszczano, a której nie miało braknąć i w katedrze lwowskiej. Zapewne między r. 1473 a 1476 wykonano i umieszczono na tęczy figury Matki Boskiej i św. Jana, a figura św. Marii Magdaleny miała być ostatnią w tej całości. Jednak tylko o pierwszej i ostatniej rzeźbie dochowały się wzmianki archiwalne i kronikarskie, a brak nam wiadomości o niewątpliwie tamtym współczesnych figurach Matki Boskiej i św. Jana.

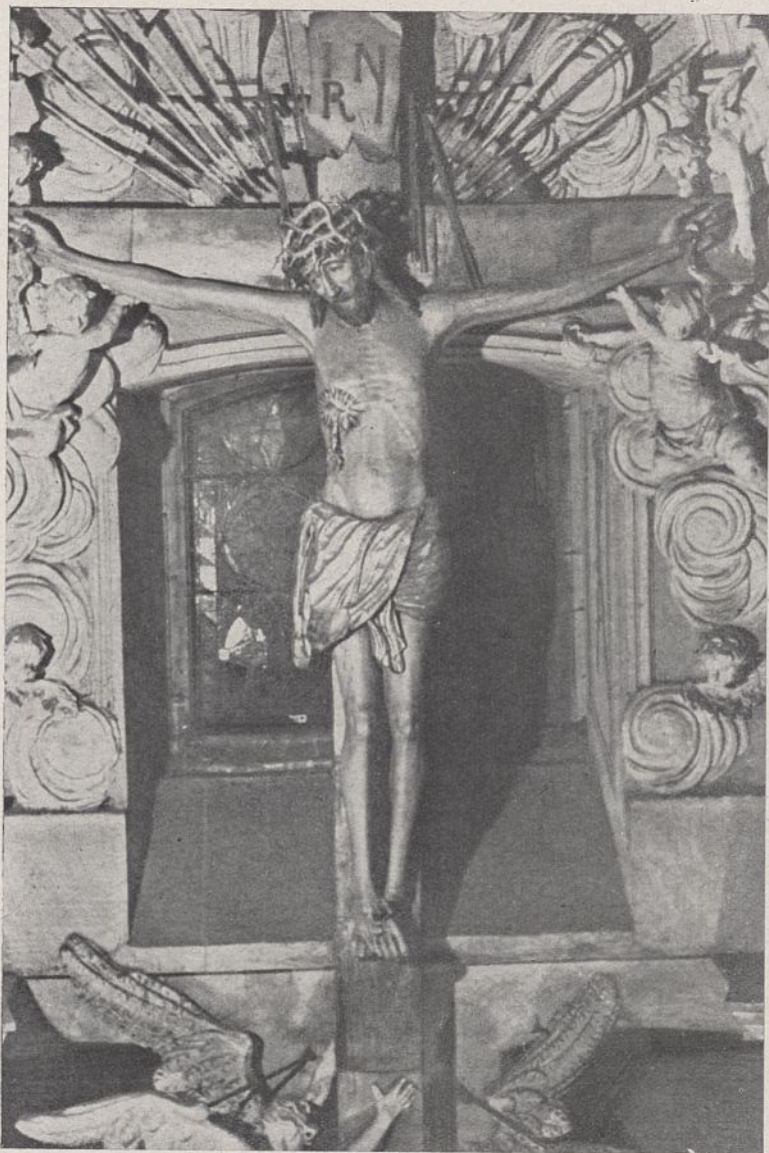
Jeżeli grupę rzeźb Chrystusa Ukrzyżowanego i postaci pod krzyżem traktować będziemy jako jedną całość, to nasuwać się musi przypuszczenie o wykonaniu wszystkich figur jeśli nie ręką jednego artysty, to w każdym razie w jednym warsztacie.

O krucyfigksie samym wiemy tylko, że wykonany był w Krakowie i z Krakowa w r. 1473 do Lwowa przywieziony. Autora jego kronika Zimorowicza nie wymienia, a tylko w odniesieniu do wiadomości dotyczącej figury św. Marii Magdaleny materiały archiwalne przechowały nazwisko artysty, który w wykonaniu jej brał udział.

Mikołaj czyli Miklasz Haberschrak<sup>4</sup>, *pictor de Cracovia*, zobowiązał się wobec opiekunów katedry wymalować i wyłocić rzeźbę (*imago sculpta*) przedstawiającą św. Marię Magdalenę.

<sup>1</sup> Zimorowicz J. B., *Pisma do dziejów Lwowa odnoszące się*, wyd. K. Heck, Lwów 1899, s. 93. <sup>2</sup> Ptaśnik J., *Cracovia artificum 1300—1500*, Kraków 1917, s. 214, nr 657. <sup>3</sup> Arch. kapitulne we Lwowie, rps K 101, K 104. <sup>4</sup> Arch. m. Lwowa, Consul. t. 1, s. 322. — Rastawiecki E., *Słownik malarzy polskich III*, s. 224, 225. — Łoziński W., komunikat w Spraw. KHS IV, s. LVIII. — Ptaśnik o. c. s. 214.





2. Lwów, katedra łacińska, Chrystus na krzyżu.

Fot. Biernat, Lwów.

Miał tego dokonać własnoręcznie (*solus laborare debuit*), jak to z nim opiekunowie kościoła omówili. Ponieważ jednak śpieszył się z powrotem do Krakowa, przeto zobowiązał się pozostawić we Lwowie (*hinc relinquere debet*) Alberta czy Wojciecha malarza, swego pomocnika, (*socium suum*) i temuż Albertowi przeznaczyć zobowiązał się dostateczną ilość listków czystego złota do wyzlócenia. A jeśli by w rzeźbie tej, w jej polichromii czy też w nałożeniu złota coś nie podobowało się opiekunom kościelnym, przyrzekł Miklasz Haberschrak na Zielone Święta do Lwowa przybyć i własną ręką poprawić, co będzie potrzeba, a wszystkiego tego dokonać pod zakładem swej czci oraz z powołaniem się na swą godność mistrza i na zaufanie do jego sztuki (*sub artificio suo*).

Zapiska ta<sup>1</sup> stwierdza zobowiązanie Haberschraka dotyczące polichromowania i wyzlócenia figury św. Marii Magdaleny, nie zaś jej wykonania dłutem. Do wyrzeźbienia jej odnoszą się słowa zapiski, jako do rzeczy już dokonanej. Lecz działalność Miklasza Haberschraka nie miała się chyba ograniczyć do samego tylko polichromowania i wyzlócenia rzeźby. Wszystko raczej przemawia za tym, że Haberschrak wraz ze swym pomocnikiem Wojciechem przywieźli także

z Krakowa rzeźbę wyobrażającą św. Marię Magdaleny, odkładając jej pomalowanie i wyzlócenie do chwili przybycia do Lwowa, by się polichromia w drodze nie uszkodziła.

Stajemy zatem przed zagadnieniem, czy Miklasza Haberschraka należy uważać za autora zaginionej dziś figury św. Marii Magdaleny, a przypuszczalnie także całej grupy rzeźb wykonanych w latach 1473—6 z krucyfiksem dotąd zachowanym (fig. 2, 3) jako pierwszym w tej grupie? Przeciw temu mógłby przemawiać tylko fakt, iż źródła archiwalne nazywają Haberschraka stale malarzem (*pictor*), nie zaś rzeźbiarzem czy snyczerem (*sculptor*). Nazwa ta sama jednak nie rozstrzyga i była ona wówczas powszechnie w użyciu także w odniesieniu do rzeźbiarzy. W aktach miejskich krakowskich właśnie pod datą 1473 znajdujemy zapiskę, w której wymieniony jest „*Matis Papyesz pictor vel sniczcer*”<sup>2</sup>. Określenia te uważane były

<sup>1</sup> Ptaśnik *o. c.* s. 214.<sup>2</sup> Tamże s. 202, nr 625.

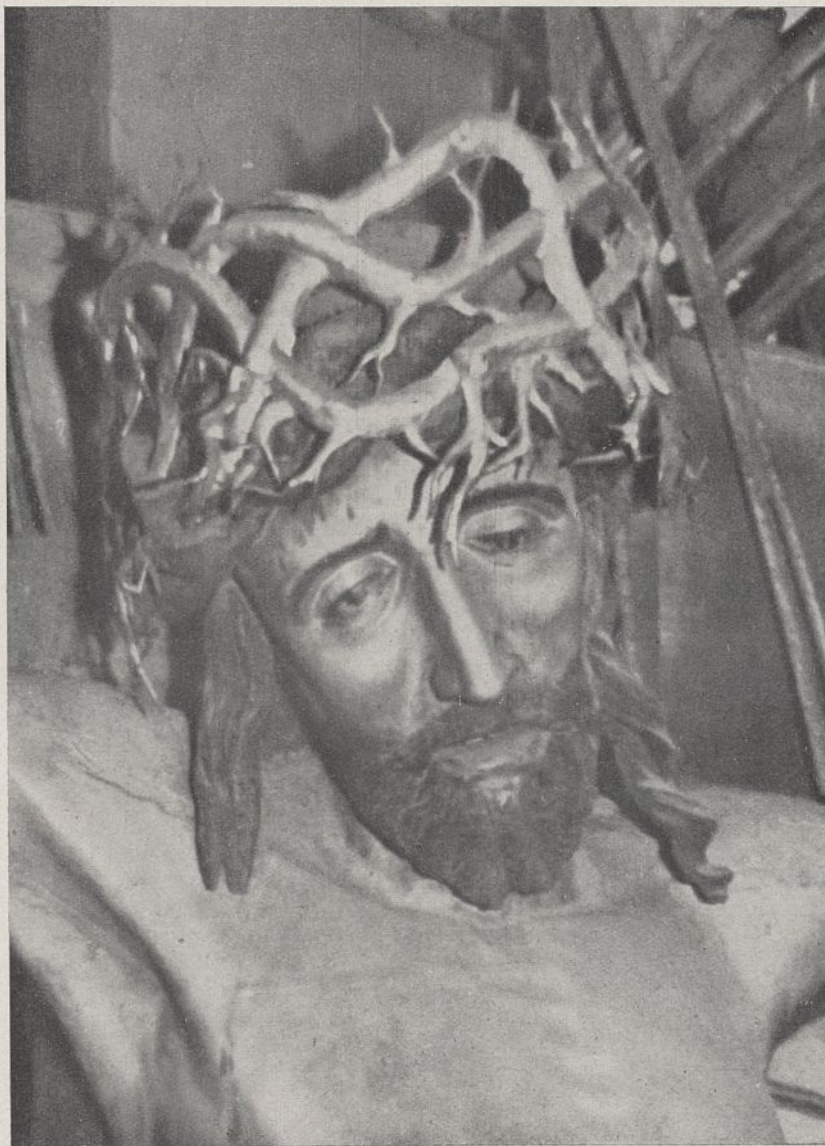


za synonimy, a przyczyna tego leżała w organizacji cechowej, która łączyła malarzy i snycerzy w jednym cechu<sup>1</sup>, przy czym malarze, przeważając zwykle liczbą i znaczeniem, decydowali o nazwie, jaką wspólnemu cechowi malarzy i snycerzy nadawano. Snycerze zresztą w w. XV sami najczęściej polichromowali figury przez siebie rzeźbione, a tym samym zasługiwali także na miano malarzy. O przynależności snycerzy do cechu malarzy mówi wyraźnie jeszcze przywilej<sup>2</sup> Stefana Batorego z r. 1579 dla cechu malarzy poznańskich. Krakowski cech malarzy jednoczył w sobie z dawną malarzy zarówno jak i snycerzy<sup>3</sup>. Lecz także wielu mistrzów cechowych drugiej połowy wieku XV posiadało oba farchy<sup>4</sup>, snycerski i malarski, ci zaś którzy posiadali tylko jeden, a przeważali na ogół malarze, starali się mieć w swym warsztacie czeladnika, który by był snycerzem<sup>5</sup>.

Pod kątem widzenia stosunków ówczesnych należy też rozważyć wypadek, w którym majster i czeladnik jego warsztatu przyjeżdżają w r. 1476 z Krakowa do Lwowa dla

wykonania polichromii rzeźby, którą według wszelkiego prawdopodobieństwa równocześnie przywieźli ze sobą. W osobie bądź samego mistrza Miklasza, bądź też jego czeladnika Alberta szukać należy niewątpliwie wykonawcy rzeźby. Z treści zapisek z r. 1476 wynika, że sztukę polichromii i złocenia posiadali obaj, — który z nich jednak był rzeźbiarzem?

Umowa zawarta przez Miklasza Haberschraka z opiekunami katedry lwowskiej w czasie jego pobytu we Lwowie w r. 1476, dotycząca tylko polichromii wykonanej już figury, jest do-



3. Lwów, katedra łacińska, Chrystus na krzyżu, szczegół.

Fot. Biernat, Lwów.

<sup>1</sup> Huth H., *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, Augsburg 1923, s. 8. <sup>2</sup> Rastawiecki o. c. II, s. 293: *Sculptores etiam omnes, tam eos, qui ex marmore vel alio lapide, quam hos, qui ex ligno statuas excidunt, qui semper pro pictoribus habentur, volumus huic artificio et constitutioni nostrae omnino esse subjectos...* <sup>3</sup> Piekosiński F., *Kodeks dyplomatyczny m. Krakowa*, s. 466. — Tenże, *Prawa, przywileje i statuta miasta Krakowa I*, Kraków 1885, s. 395, nr 308. — Lepšy L., *Cech malarzki w Polsce* (Wiadomości Numizmatyczno-Archeol. II). <sup>4</sup> Huth o. c. s. 85—7. <sup>5</sup> Sokołowski M., *Studia do historii rzeźby w Polsce w XV i XVI wieku* (Spraw. KHS VI, s. 150—5).





4. Kraków, kościół N. P. Marii,  
Chrystus okazujący rany.  
*Fot. St. Kolowca, Kraków.*

datkową, odnoszącą się do umowy dawniejszej, podstawowej, w której mistrz przyjął zobowiązanie wykonania figury św. Marii Magdaleny, lub też wcześniej może całej grupy figur pod rozpiętym na krzyżu Chrystusem. Z umowy pierwotnej znamy tylko ten szczegół, że w niej Haberschrak zobowiązał się własnoręcznie dokonać polichromii, o czym dodatkowa umowa lwowska mówi wyraźnie. Wątpliwość mogłaby zachodzić, czy słowa umowy dodatkowej: „solus laborare debuit” odnoszą się do całej figury św. Marii Magdaleny, czy tylko do jej polichromii?

Zastrzeżenie ze strony opiekunów katedry lwowskiej, by Haberschrak sam wykonał figurę, miało na celu zapewnienie, że dzieło stać będzie na odpowiednim poziomie. Chciano nim uzyskać gwarancję przyłożenia do jego wykonania ręki zapewne już renomowanego mistrza dłuta. Wszystko to nie mogło się odnosić do samej tylko polichromii, lecz do całości dzieła, a dodatkowa umowa zawarta we Lwowie w r. 1476 stwierdzała niejako wyjątek od obowiązku Haberschraka osobistego wykonania dzieła w całości. Polichromia w stosunku do wykonania w rzeźbie samej figury była chyba rzeczą mniejszej stosunkowo wagi. Lecz i przy tym uważali przezorni opiekunowie katedry za stosowne zastrzec się, że nie rezygnują z wezwania odpowiedzialnego za całość dzieła mistrza Haberschraka do poprawienia ewentualnych usterek w polichromii, wykonanej wyjątkowo ręką czeladnika. Wszystko to zdaje się stwierdzać autorstwo Haberschraka rzeźb umieszczonych niegdyś na łuku tęczy katedry lwowskiej, przy mniejszym stosunkowo udziale jego warsztatu, w szczególności jego czeladnika Alberta.

Czy krucyfiks lwowski zachował się jednak w stanie niezmiennym od r. 1473? Jeśli sposób modelowania ciała Ukrzyżowanego jest gotyckim, a wyraz twarzy nie uległ również zmianie od czasu powstania rzeźby, to perizonium i układ fałdów w nim zdaje się świadczyć o późniejszym czasie. Jeszcze w r. 1756 „fartuszek alias velum na Crucifixie” było srebrne<sup>1</sup>. Wiele też innych szczegółów, jak korona srebrna nad krucyfiksem, jak włócznia srebrna złożona i inne emblematy Męki Pańskiej otaczały rzeźbę tę i stojące figury pod nią Matki Boskiej i św. Jana na łuku tęczy. Wszystkie srebrne i złote przedmioty przetopiono za arcybiskupa Sierakowskiego na pokrycie kosztów przestoczenia katedry i wówczas to dodano dzisiejsze, rzeźbione w drzewie, posrebrzone perizonium. Do dziejów krucyfiksu a zrazem charakterystyki dekoracji wnętrza lwowskiej katedry przytoczyć należy jeden z opisów tego, co się znajdowało niegdyś w łuku tęczy. Opisów tych mamy dwa, jeden z r. 1756<sup>2</sup>, drugi z r. 1769<sup>3</sup>. Przytaczamy ten drugi, jako dokładniejszy:

„Krucyfiks na środku w sercu srebrnym wielką blachą wybijaną obitym, in Corpore P. Jezusa fartuszek blachy srebrnej, korona w promienie, gwoździe u nog srebrny połączony z rozyczką, koło P. Jezusa spongia y włócznia, których kiie blachą srebrną powlekane, a na końcu spongia i włócznia srebrne pozłociste, u rąk P. Jezusa promienie krwawe alias na blasze srebrnej czerwonym szmelcem wyrażone... Po bokach statuy Nayś. Panny, nad ktorej głową promienie srebrne pozłociste y św. Jana Ewang. Pod krzyżem tęcza, na ktorej portretów różnych 69... Nad sercem inskrypcya, nad inskrypcją korona srebrna, nad koroną Duch S. drewniany blachą srebrną powleczony. Głowa y skrzydła całe srebrne, koło główki promieni 9 całych, połamanych 6. Dziobek, oczy y nóżki, wylęcane, przybity jest do deski drewnianej,

<sup>1</sup> Arch. Kapit. we Lwowie rps K 101.

<sup>2</sup> Tamże.

<sup>3</sup> Tamże fasc. L, nr 756.



od ktorej wychodzi promieni iedynaście, z ktorych pięć iakożkolwiek całe, sześć zaś z gruntu popsute y połamane, na te połamanizny dwa tylko małe kawałki presentantur... Lamp srebrnych N<sup>o</sup> 5 ut in descriptione antiqua. Wotów pomniejszych srebrnych różney wielkości y formy 26 do krzyża należących, iedno in forma serca złote”.

Korona i srebrne „przepasanie” ważyły razem grzywien 10 „valoris plus minus złt. P. 480”.

Nie tylko wotami obwieszono było drzewo krzyża i tęczą, lecz także małymi portretami malowanymi na srebrnych i złożonych blachach. Było w zwyczaj, że przybijali do tęcz swe portrety z herbami i wotami arcybiskupi, biskupi i kanonicy lwowscy, magnaci, urzędnicy koronni oraz osoby prywatne. Wszystko to znikło, czy zostało przetopione za czasów przeistoczenia katedry przez arcybiskupa Sierakowskiego, a krucyfiks, usunięty z tęczy w r. 1769, został w r. 1771 przeniesiony do kaplicy zwanej kaplicą wojewodziny braclawskiej, Anny z Sapiehów Jabłonowskiej, zaś około r. 1775 otoczono go dekoracją figuralną, wykonaną w stiuku przez Jana Obrockiego w stylu rokokowym, skłaniającym się już ku klasycyzmowi.

Twórczość artysty, który rzeźbił krucyfiks lwowski, — jak przypuszczamy Miklasza Haberschraka — przyjdzie nam ocenić nie tylko na podstawie samego tego jednego dzieła. Innych jego utworów szukać będziemy w pierwszym rzędzie w jego długoletniej siedzibie, w Krakowie.

W kościele N. P. Marii w Krakowie zwraca naszą uwagę rzeźbiona w drzewie figura Chrystusa okazującego rany<sup>1</sup> (fig. 4), w jednym z ołtarzy kaplicy obecnie Matki Boskiej Częstochowskiej, znajdującej się pod niższą, jedną z dwóch wież kościoła Mariackiego<sup>2</sup>. Ołtarz sam jest naśladowaniem gotyku z w. XIX, figura Chrystusa w nim jest jednak autentycznym dziełem końca w. XV, przypominającym wielu cechami Chrystusa Ukrzyżowanego w katedrze lwowskiej. Sposób modelowania ciała w obu figurach jest niemal ten sam; rysy twarzy są do siebie zbliżone z tą różnicą, że artysta nadał inny wyraz zmarłemu na krzyżu Chrystusowi o przykniętych oczach i twarzy umęczonej cierpieniem, inny zaś Zbawicielowi świata wskazującemu na bok swój przebity włócznią, a wznoszącemu drugą rękę ku górze, dłonią zwróconą ku widzowi. Chrystus Zmartwychwstały ma twarz pełniejszą, o pogodnym wejrzaniu oczu spoglądających łaskawie z wysokości ołtarza jakby na zgromadzony w kaplicy tłum wiernych. Szczegóły analogiczne w obu rzeźbach stwierdzamy w kształcie nosa, w ustach lekko odchylonych, w podobnej u obu koronie cierniowej i promieniach wychodzących z rany boku Chrystusa. Tylko włosy Chrystusa Ukrzyżowanego są krótsze, podczas kiedy w figurze Zmartwychwstałego opadają one na ramiona i piersi w długich kędziurach. Nie nadają się do porównywania fałdy szat obu figur, gdyż na lwowskim krucyfiksie pierwotne perizonium zastąpiono później dodanym. W figurze krakowskiej fałdy spadającej z ramion Chrystusowych szaty swym niewielkim ożywieniem, płytkością załamań draperii, przywodzą na myśl rękę, która przyzwy-



5. Płock, Muzeum Diecezjalne, Chrystus Frasobliwy.

<sup>1</sup> Na figurę tę zwrócił moją uwagę dr Karol Estreicher, któremu na tym miejscu składam szczerze wyrazy podzięk, również jak i za łaskawą pomoc w sprawie sfotografowania tej rzeźby. <sup>2</sup> Zarewicz S., komunikat w Spraw. KHS IX, s. CLI.





6. Lwów, katedra łacińska, Chrystus Frasobliwy.

Fot. Biernat, Lwów.

rzeźby stanowią dzieła jednej ręki. Poprzednie za autorstwem Miklasza Haberschraka.

Z figurą Chrystusa Frasobliwego w Płocku łączy się w dalszym ciągu rzeźba, którą odnajdujemy znowu w katedrze lwowskiej (fig. 6), a w której znów uderzają pewne analogie do poprzednich figur.

Figura ta, przedstawiająca znów Chrystusa Bolejącego czyli Frasobliwego, znajduje się w ołtarzu kaplicy Bractwa Miłosierdzia katedry lwowskiej, zwanej niegdyś powszechnie kaplicą dziadowską. Przedstawia ona Chrystusa w postawie siedzącej, z głową zwróconą nieco w bok, opartą na jednej ręce, w cierniowej koronie, z trzcina w drugiej ręce zamiast berła. W r. 1741<sup>1</sup> została ona ozdobiona płaszczem kutym w srebrze, częściowo złożonym, fundowanym przez wojewodę ruskiego Stanisława Jabłonowskiego.

czajoną była raczej do rzeźby w kamieniu, jak w drzewie. Wrażenie całości w porównaniu obu rzeźb każe przypuszczać, jak gdyby Zbawiciel z ołtarza kaplicy kościoła Mariackiego był może dziełem późniejszym tej samej ręki, która około r. 1473 rzeźbiła postać Ukrzyżowanego dla katedry lwowskiej.

O figurze Chrystusa okazującego rany z kościoła N. P. Marii w Krakowie brak wiadomości archiwalnych, dotyczących jej pochodzenia i nazwiska jej autora. Rzeźba ta jednak wiedzie nas dalej do zatrzymania myśli na innej jeszcze figurze Chrystusa. Jest to figura Chrystusa Frasobliwego w postaci siedzącej, rzeźbiona w drzewie, polichromowana, znajdująca się w Muzeum Diecezjalnym w Płocku (fig. 5). Zbliży się ona więcej do Chrystusa Ukrzyżowanego w katedrze lwowskiej, aniżeli do Chrystusa okazującego rany w krakowskim kościele N. P. Marii. Z którego z kościołów płockiej diecezji pochodzi figura ta — nie wiemy. Chrystus Frasobliwy usiadł na skale, po której spływają i łączą się z nią fałdy perizonium; głowę wspartą na prawej ręce zwrócił nieco w bok. Oblicze Chrystusa przejęte jest głębokim smutkiem, oczy spuszczone w dół, na głowie cierniowa korona okala ją jakby turbanem. Podniesioną nieco ku górze prawą nogę wsparł na trupiej czaszce; lewa ręka opuszczona w dół jest niewątpliwie dorbioną później, jak to wynika z jej nieproporcjonalnej wielkości. Modelowanie ciała i układ włosów przypomina znów lwowską postać Chrystusa Ukrzyżowanego.

Rzeźba ta łączy się z poprzednio wymienionymi, lwowską Chrystusa Ukrzyżowanego, jak i krakowską Chrystusa okazującego rany. Zwłaszcza górna część twarzy rzeźby płockiej zbliży się do rzeźby lwowskiej. Podobny jest także sposób pochylenia głowy i skierowania w dół wzroku. Wiele przemawia za tym, że wszystkie te trzy nasze na ten temat wywody przemawiałyby

<sup>1</sup> Bibl. Ossosińskich we Lwowie, rps 147. — Arch. Kapitulne we Lwowie, rps K 94.



Zdjęcie sukienki srebrnej pozwoliło nam zbadać rzeźbę dokładnie. Skała, na której siedzi Chrystus, oraz spływająca ku dołowi po skale część perizonium są późniejsze, aniżeli sama postać Chrystusa; prawdopodobnie zatem tę część dodano w miejsce spróchniałej dawniejszej. Łokieć ręki, na której Chrystus wsparł głowę, został w r. 1741 ucięty, aby między rękę a nogę można było wsunąć srebrną sukienkę, okrywającą całą postać. Polichromia na rzeźbie została przeważnie zachowana w pierwotnym stanie, w niektórych tylko miejscach uzupełniono ją później.

Patrząc na figurę płocką można domyślać się, jak wyglądała także figura lwowska przed dodaniem jej nowszej podstawy w skale, na której usiadł Chrystus. Niewątpliwie i we Lwowie prawa noga Chrystusa, podniesiona nieco wyżej niż lewa, opierała się na trupiej czaszce, której brak obecnie w rzeźbie lwowskiej, a którą widzimy na rzeźbie z Płocka. Różnica zachodzi w tym, że podczas kiedy w lwowskiej rzeźbie Chrystus patrzy przed siebie, to w płockiej ma wzrok spuszczonego w dół, lecz wszystkie inne szczegóły powtarzają się w jednej jak i w drugiej figurze.

Mówiąc o figurze Chrystusa Frasobliwego w katedrze lwowskiej wciągnąć musimy porównawczo w zakres naszego studium także figurę „Ecce Homo” z kościoła św. Jana w Toruniu (fig. 7). Na wystawie polskiej sztuki gotyckiej w Warszawie w r. 1935<sup>1</sup> figurę tą nazwaną została Chrystusem Bolesnym, a rzeźbę tę, określono jako pochodzącą z warsztatu toruńskiego, powstałą pod wpływem południowoniemieckim około r. 1495.

Wspólność zasadniczych cech stylowych tej figury z figurą lwowskiego Chrystusa Frasobliwego jest uderzająca. Porównanie szczegółów obu dzieł plastyki każe przypuścić, że wyszły one z tego samego warsztatu. Charakterystyczne są zwłaszcza szczupłe i wątle postacie Chrystusa przy większej stosunkowo głowie, jednakowy sposób modelowania, identyczna linia nosa i krój ust wydatnych, podanych ku przodowi. Nie mniej inne szczegóły, jak modelowanie włosów, nawet splot korony cierniowej, wskazują na rękę jednego i tego samego artysty. Innym jest tylko perizonium, zachowane prawdopodobnie w pierwotnym stanie w rzeźbie toruńskiej, nowsze zaś w rzeźbie lwowskiej.

Porównanie pięciu figur: Chrystusa Ukrzyżowanego (fig. 2, 3) i Chrystusa Frasobliwego we Lwowie (fig. 6), Chrystusa okazującego rany w Krakowie (fig. 4), Chrystusa Frasobliwego w Płocku (fig. 5) i wreszcie figury „Ecce Homo” w Toruniu (fig. 7) daje nam przykład różnorodności w sposobie ujęcia każdej z nich z osobna, przy zachowaniu zbliżonego do siebie typu twarzy i postaci.



7. Toruń, kościół św. Jana, „Ecce homo”, szczegół.

Fot. T. H. Lebiński, Toruń.

<sup>1</sup> Walicki M., *Polska sztuka gotycka. Katalog wystawy zorganizowanej przez Tow. Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie*, Warszawa 1935, s. 28, nr 78, tabl. XXXVI.



Jeśli chodzi o różnice w nich, to bardziej zbliżają się do siebie z jednej strony Chrystus Ukrzyżowany we Lwowie (fig. 2, 3), Chrystus okazujący rany w Krakowie (fig. 4) i Chrystus Frasobliwy w Płocku (fig. 5), — z drugiej strony zaś znów więcej cech wspólnych łączy Chrystusa Frasobliwego ze Lwowa (fig. 6) z Chrystusem „Ecce Homo” z Torunia (fig. 7), jakkolwiek w dwóch tych grupach nie brak cech wzajemnie do siebie zbliżonych (por. np. układ nóg postaci Chrystusa okazującego rany w Krakowie i „Ecce Homo” w Toruniu).

Chronologicznie rzecz ujmując, najdawniejszą zdaje się być w pierwszej z tych grup figura Chrystusa na krucyfiksie lwowskim (fig. 2), po niej następuje figura Chrystusa okazującego rany z Krakowa (fig. 4) i zbliżony do niej wyrazem twarzy Chrystus Frasobliwy z Płocka (fig. 5). Podczas kiedy pierwsza z nich powstała około r. 1473, to następne powstały po tej dacie, jedne może około r. 1480, ostatnie jeszcze później, może około r. 1495.

Jeśli słuszną jest nasza hipoteza o autorstwie Miklasza Haberschraka w odniesieniu do pierwszej grupy rzeźb, to bliskie z nią związki rzeźb drugiej grupy nasuwają myśl o wspólności grup obu, — jeśli nie dłuta, to warsztatu. Przypuszczenie to zgadzałoby się poniekąd z tym, co wiemy o Haberschraku i jego czeladniku czyli towarzyszu (socius), a potem spółniku warsztatowym, Albercie czy Wojciechu, nieznanego nam nazwiska.

O Miklaszu Haberschraku, nazywanym także Haberschrack i Haberschreck, pierwszą wiadomość archiwalną spotykamy w r. 1454<sup>1</sup>. Stwierdzono w niej, że był on urodzony w Krakowie i że wobec tego przysługuje mu obywatelstwo miejskie. Dlatego nie wymagano też od niego dowodów prawego urodzenia (*littera non indiget*). Należy zatem Haberschrak działalnością swą, równie jak urodzeniem, do sztuki krakowskiej. W pewnym okresie swjej działalności musiał on być człowiekiem zamożnym, kiedy za wpis do księgi miejskiej uiścił pół kopy groszy ( $\frac{1}{2}$  sexagenam), kwotę znaczną w porównaniu z opłatami innych starających się o ten wpis.

We wszystkich zapiskach miejskich, w których przytoczone jest nazwisko Miklasza Haberschraka, chodzi o pożyczane przez niego sumy pieniężne, mniejsze lub większe, z czego zdaje się wynikać, że prowadził on rozległe interesy. W r. 1462<sup>2</sup> pożyczył pieniądze od Macieja, pisarza czyli sekretarza królowej Elżbiety (*Mathie, Ser. dom. regine notario*), w r. 1471 od opiekuna małoletniego Niklosa Mentelera<sup>3</sup>. Około r. 1479<sup>4</sup> przeniósł się Haberschrak do Nowego Miasta (Korczyna), a wraz z nim i zajęty przedtem w jego warsztacie pomocnik Albert pictor. Obu ich znajdujemy w Nowym Mieście jeszcze w r. 1481,<sup>5</sup> pobyt tam zatem trwał długo i może związany był z wykonaniem przez nich większej jakiej pracy. Równocześnie jednak nie zrywał Haberschrak związków z Krakowem. Nie ustają też zapiski o sprawach kredytowych Haberschraka w krakowskich księgach miejskich i w r. 1479 malarz Jan Wielki (*alias Magnus, pictor de Cracovia*) ustępuje swą pretensję do niego w kwocie 40 zł bakałarzowi Janowi, synowi Wolnego (*Johanni, filio Volny, arcium baccalario*)<sup>6</sup>, zaś w r. 1481<sup>7</sup> Haberschrak wspólnie z Albertem malarzem, swym niegdyś czeladnikiem, zobowiązuje się do niepodzielnej ręki zapłacić 5 zł ks. Stanisławowi, przeorowi konwentu ad S. Trinitatem w Krakowie. Alberta, już jako wyzwolonego malarza, który podążył z Miklaszem do Nowego Miasta, łączyły zatem nadal ściśle stosunki z dawnym jego mistrzem. Pracowali zapewne wspólnie, lecz rolę kierowniczą we wspólnym warsztacie odgrywał niewątpliwie Haberschrak. Po r. 1481 ginie w aktach słuch o Miklaszu Haberschraku.

Tej wspólnie złączonej działalności dwóch plastyków na naszym terenie w końcu w. XV zdają się odpowiadać wymienione przez nas wyżej rzeźby, podzielone na dwie grupy. Jest ich razem pięć i podczas, kiedy trzy pierwsze można by może złączyć z osobą samego Haberschraka, dwie drugie można by odnieść do osoby i działalności jego współnika Alberta. Myśl ta nasuwa się w konsenkwencji tego, co wiemy o nich obu, jako logiczny wynik rozważań. Wyrażam ją jednak z wszystkimi zastrzeżeniami, jako hipotezę, gdyż zwłaszcza w odniesieniu do Alberta brak mi bliższych danych. Dane, jakie wiążą ich osoby i nazwiska ze znanymi nam dziełami sztuki, są wprawdzie pośrednie i wydedukowane, niemniej jednak prawdopodobne. Wszystkie rzeźby wyżej wymienione w liczbie pięciu zdają się należeć do warsztatu i kręgu działalności Miklasza Haberschraka i jego współnika Alberta, a specjalnością ich obu było widocznie przedstawianie postaci Chrystusa w różnorodnym jej ujęciu.

<sup>1</sup> Ptaśnik *o. c.* s. 150, nr 475.    <sup>2</sup> Tamże s. 171, nr 536.    <sup>3</sup> Tamże s. 193, nr 596.    <sup>4</sup> Tamże s. 229, nr 727.    <sup>5</sup> Tamże s. 229, nr 727.    <sup>6</sup> Tamże s. 245, nr 803.    <sup>7</sup> Tamże s. 245, nr 803.



Rzeźby opisane wyżej oraz działalność artystyczna ich twórców stanowią jedno z ogniw w rozwoju plastyki krakowskiej w. XV, sięgają jednak w końcu i Pomorza. Jeżeli nie mylimy się w chronologicznym uszeregowaniu wymienionych tu figur Chrystusowych i w stylistycznym określeniu rozwoju ich form, to miejscowości, w których znajdujemy dzieła ręki ich autorów, znaczyłyby zarazem drogę, którą twórcy ich przebiegli w swej działalności artystycznej, z południa ku północy, z Krakowa przez Nowy Korczyn do Płocka, a w końcu do Torunia, pozostawiając zresztą i gdzieindziej przelotne ślady swej działalności, jak we Lwowie. Może też nie brakło ich niegdyś i w Nowym Korczynie, gdzie ich jednak dziś nie znajdujemy.

Następnie czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę pt. *Dwa dzieła dawnej sztuki hiszpańskiej we Lwowie*.

Wędrownikom zakonów, ich pracy misjonarskiej i działalności religijnej na Wschodzie Europy zawdzięczamy, że na nasz teren dostawały się niekiedy dzieła sztuki, nie związane ani z miejscową produkcją artystyczną, ani z wpływami ościennymi. Takimi były rzadkie u nas dzieła dawnej sztuki hiszpańskiej, której dwa pochodzące z w. XVII przykłady odnajdujemy we Lwowie, miście stanowiącym niegdyś ośrodek żywej działalności kilku zakonów. Do nich należał też zakon trynitarzy, zajmujący się wykupnem niewolników-chrześcijan w krajach muzułmańskich. Najdawniejszym centrem działalności tego zakonu była Hiszpania i pierwsi działający w Polsce trynitarze byli wyłącznie Hiszpanie.

W najbliższej granic tureckich położonym Lwowie powstał pierwszy konwent trynitarzki i pierwszy ich kościół, położony wewnątrz murów, koło bramy Krakowskiej (dziś cerkiew preobrażeńską), a później i drugi kościół poza murami miejskimi (dziś św. Mikołaja). Prócz pierwszych zakonników przybyłych z Hiszpanii wstępowali także do zakonu młodzi Polacy, pociągnięci ideą służenia nieszczęśliwym rodakom popadłym w niewolę i wykupni ich z rąk muzułmańskich. Do nich należał jako jeden z pierwszych syn możnego rodu, kasztelan Wielhorski, w zakonie o. Antoni od św. Jana Chrzciciela, który dla studiów teologicznych wysłany został na lat trzy do Madrytu.

W Madrycie słynęła wówczas cudami znajdująca się w tamtejszym kościele trynitarzy rzeźbiona w drzewie statua P. Jezusa Nazareńskiego. Znajdowała się ona niegdyś w zdobytym na Maurach w r. 1614 za króla Filipa III miście Mequinez, względnie w twierdzy Mamora w Maroku hiszpańskim<sup>1</sup>. Kiedy w r. 1681 znów Maurowie odzyskali miasto i twierdzę, zdobywszy je na Hiszpanach, trynitarze przewieźli statwę do Madrytu i tam w r. 1683 umieścili w kościele swego zakonu, wśród wielkich uroczystości, w obecności króla i dygnitarzy świeckich i duchownych.

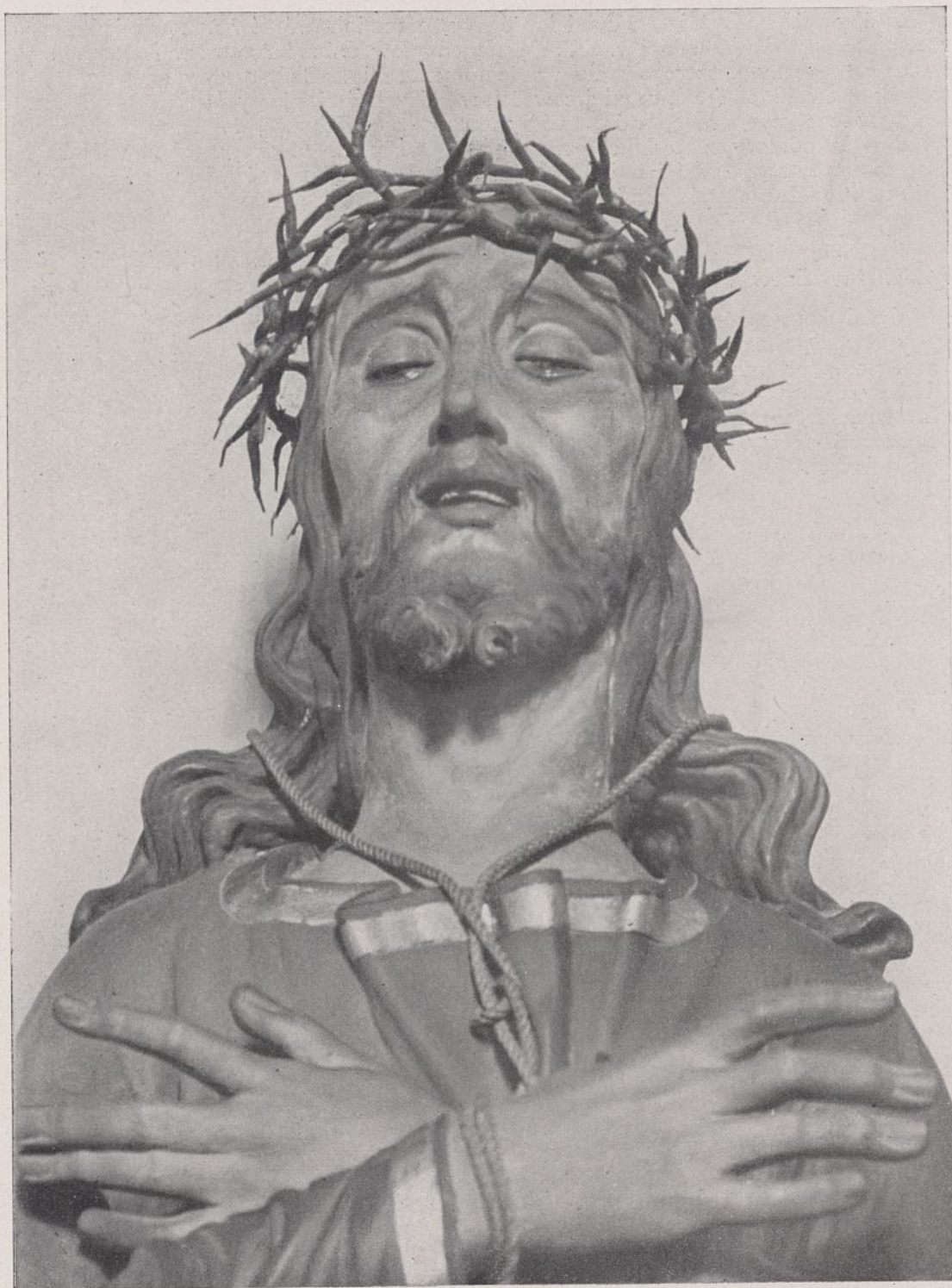
Szczególną adorację do P. Jezusa Nazareńskiego w tej figurze przedstawionego odczuwał przebywający też w Madrycie na studiach teologicznych młody trynitarz z Polski przybyły, poza zakonem kasztelan Wielhorski. Dla wprowadzenia czci P. Jezusa Nazareńskiego w Polsce, zlecił on w Madrycie nieznanemu rzeźbiarzowi wykonać kopię figury z Mequinez, znajdującej się w kościele trynitarzki. Ponieważ czekała go długa droga, w czasie której miał zamiar zatrzymać się w Rzymie dla uzyskania błogosławieństwa papieża Inocentego XII, przeto zadowolił się o. Antoni od św. Jana Chrzciciela wykonaniem w rzeźbie tylko głowy, rąk i nóg Chrystusa<sup>2</sup>, by umniejszyć *volumen* rzeźby i ułatwić jej transport do Polski.

W r. 1696<sup>3</sup> powrócił o. Antoni od św. Jana Chrzciciela do konwentu lwowskiego. Wraz z nim przybyła i rzeźba P. Jezusa Nazareńskiego (fig. 8), dzieło dłuta madryckiego plastyka, lecz były to tylko głowa, ręce i nogi figury. Korpus wykonał nieznanego nam nazwiska lwowski rzeźbiarz<sup>4</sup>, włączając w całość części rzeźby hiszpańskiego dłuta. Tak uzupełniona statua ustawiona została w ołtarzu, dekorowanym rzeźbą ornamentalną. Działo się to wśród długotrwałych uroczystości, połączonych z procesją, w której brali znów udział dostojnicy duchowni i świeccy<sup>5</sup>.

Ocalona od dwukrotnych pożarów, które w latach 1734 i 1748 nawiedziły kościół trynitarzy w miście (tak zwany dla odróżnienia od drugiego, położonego poza murami miasta,

<sup>1</sup> Sikorski Marianus a S. Stanisław, *Hypomnema Ordinis Discalceatorum Sanctissimae Trinitatis Redemptionis Captivorum*, Varsoviae 1753, s. 315. <sup>2</sup> Tamże s. 316. <sup>3</sup> Tamże s. 290. <sup>4</sup> Tamże s. 316. <sup>5</sup> Tamże s. 291, 324.





8. Lwów, kościół benedyktynek obrządku łacińskiego, Pan Jezus Nazareński, rzeźba hiszpańska z w. XVII.

*Fot. W. Romer, Lwów.*



dziś św. Mikołaja), po kasacie klasztoru i zamienieniu dawnego kościoła na cerkiew, niegdyś wciąż powszechną otoczona figura P. Jezusa Nazareńskiego dostała się do pobliskiego kościoła pp. benedyktynek obrządku łacińskiego. Wkrótce zapomniano o cudach, jakie z nią wiązano. W bocznym lewym ołtarzu słabo uczęszczanego kościoła klasztornego umieszczona figura mało zwracała uwagi. Niezbyt szczęśliwie też odnowiono jej polichromię w nowszych czasach.

Figura cierniem ukoronowanego, ze złożonymi na piersiach rękami Jezusa Nazareńskiego, o wyrazie bezgranicznego bólu w twarzy, jest pełnym ekspresji dziełem nieprzeciętnego dłuta. Trudno przypuścić, by miała to być tylko kopia figury Jezusa Nazareńskiego, znajdującej się niegdyś w kościele trynitarzy w Madrycie. Tamtejszy kościół trynitański i klasztor przy nim dziś nie istnieją. Ze skasowaniem klasztoru dzieła sztuki tam zgromadzone rozproszone zostały po różnych hiszpańskich zbiorach prowincjonalnych i rzeźba, która miała być pierwowzorem znajdującej się we Lwowie, nie może być odszukana, lub też może w ogóle nie istnieje.

W figurze lwowskiej interesować nas musi dziwny poniekąd zlepek głowy i nóg, rzeźbionych w Madrycie, rzekomo na wzór tamtejszej cudownej figury, i włączonych do korpusu, wykonanego później we Lwowie. Fragmenty te przypominają mogły częste w hiszpańskiej sztuce kościelnej tzw. *palitroques* (w znaczeniu polskim kukły), w których tylko głowa, ręce i nogi wykonane były w drzewie, nieraz przez niepoślednich artystów, korpus zaś sam stanowił wypchany na kiju tułów, przybrany w sukienkę z tkaniny. Takich *estatuas de vestir* do dziś sporo znajduje się w kościołach hiszpańskich<sup>1</sup>, a niezależnie od tych wzorów znajdowały się one niegdyś często i w kościołach polskich. I lwowska statua, jakkolwiek w całości w drzewie rzeźbiona, przybierana bywała w sukienkę z tkaniny, jak o tym świadczy wzmianka kronikarza trynitańskiego o „*vestes preciosae pro decore Jesus Nazareni*”<sup>2</sup>.

W figurze lwowskiej spostrzec można też pewne dysproporcje, spowodowane tym, że rzeźba nie jest dziełem jednego dłuta. Głowa P. Jezusa i ręce wydają się nieco za wielkie w stosunku do korpusu, rażą zbyt wąskie ramiona w stosunku do dużej głowy, nogi są nieco za długie, choć z drugiej strony może tymi szczegółami osiągnięte zostało wrażenie wagi całej postaci, wytwornie uduchowionej. Można mieć wątpliwości, czy włączone w figurę zostały także stopy przywiezione z Hiszpanii, czy też raczej nie są one już dziełem lwowskiego snycerza.

Przyjrzenie się twarzy i rękoma Chrystusa nie pozwala nam dzieła tego uważać za zwykłą kopię. Nosi ona wszelkie cechy oryginału, z całą bezpośredniością odczucia i wyrazem siły twórczej, włożonej w dzieło przez jego autora, który może tylko zaczerpnął natchnienia we wskazanym mu wzorze, przeżywając twórczo na nowo sam temat. W każdym razie jest to jedno z najlepszych dzieł plastyki w. XVII, jakie spotykamy we Lwowie.

Miejsce jego jest jednak w sztuce hiszpańskiej. Nie znamy dziś rzekomego jego madryckiego pierwowzoru, ani jego autora, żyjącego zapewne w pierwszej połowie w. XVII. Mógł to być ktoś ze znakomitych artystów szkoły kastylijskiej, jak Gregorio Hernandez czy Juan Martinez Montañez lub Pedro de Mena. Nie będziemy się na ten temat gubić w domysłach, nie mając, po temu dostatecznych podstaw.

Lecz rzeźba, którą znajdujemy we Lwowie nosi raczej cechy drugiej połowy w. XVII, a autora jej szukać będziemy wśród madryckich artystów tego czasu. Mógł nim być może ktoś stojący w kręgu oddziaływań Manuela Peyrery, którego dzieła odznaczają się realizmem, a równocześnie niezwykle szlachetnością wyrazu twarzy przedstawionych przezeń postaci. Te cechy właśnie nosi twarz Jezusa Nazareńskiego w lwowskim kościele pp. benedyktynek. Możeby zatem jej autora szukać należało wśród uczniów czy naśladowców Peyrery. Dostojeństwo boleści Syna Człowieczego oddane jest w tej rzeźbie z głębokim wycuciem. Umiejętność oddania wyrazu psychicznego stawia ją na poziomie nieprzeciętnych dzieł hiszpańskiego dłuta w. XVII.

Drugim dziełem dawnej sztuki hiszpańskiej jest we Lwowie obraz w klasztorze bernardynów, przedstawiający zmarłego zakonnika na łożu śmierci (fig. 9). Szata zakonna, na której wyszyto czerwony krzyż z liliami, wskazuje, że był to nieznany nam zresztą członek rycerskiego zakonu Calatravy. Szczegóły szaty i akcesoria wykończono starannie. Twarz zmarłego, starszego mężczyzny o ciemnej cerze, i jego ręce modelowane są bardziej szerokimi pociągnię-

<sup>1</sup> Mayer A. L., *Geschichte der spanischen Malerei*, Leipzig 1922.

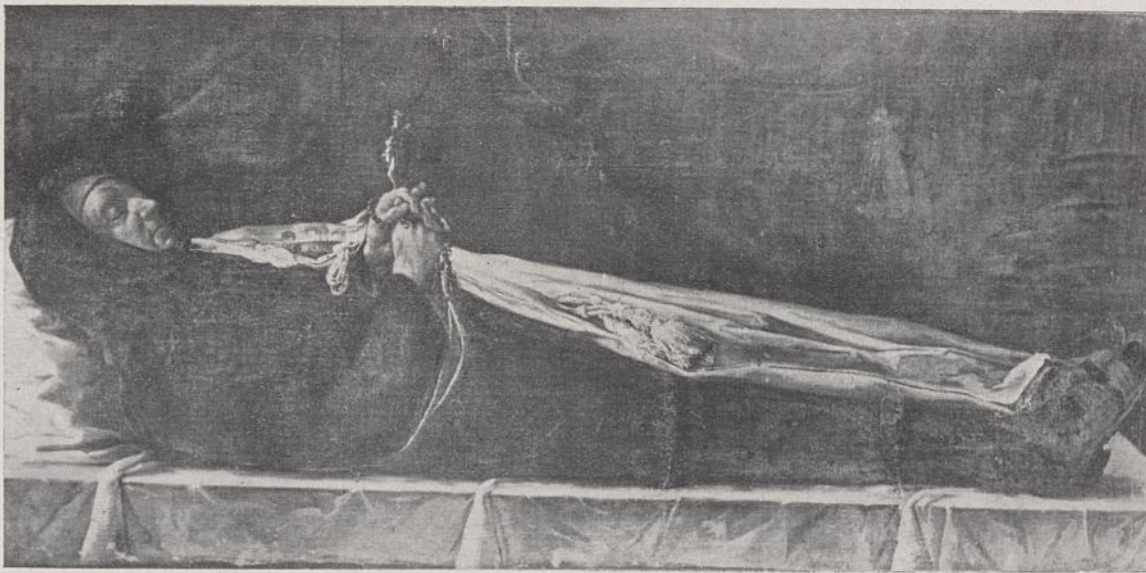
<sup>2</sup> Sikorski o. c. s. 442.



ciami pędzla, traktowane naturalistycznie. Widać w obrazie tym dzieło ręki malarza biegłego, którego cechowała prostota i uroczysta powaga oraz charakterystyczne dla sztuki hiszpańskiej oddanie surowej prawdy. Obraz tchnie majestatem śmierci, wolnym od wszelkich efektów. W kompozycji jego dominują linie horyzontalne. Nie ma w dziele tym pompy i reprezentacji, jakie w analogicznych tematach roztacza zazwyczaj sztuka włoska.

Autora obrazu szukać będziemy wśród malarzy szkoły madryckiej w. XVII.

Wśród nich zatrzymać się musimy na osobie malarza-zakonnika Fray Juan Andrés Rizi (także Rici), żyjącego w latach 1600—81, ucznia zhispanizowanego Włocha, Juana



9. Lwów, klasztor bernardynów, obraz hiszpański z w. XVII, przedstawiający zmarłego zakonnika.

Bautisty Mayna, przyjaciela El Greca i Velazqueza. Rizi był także teoretykiem malarstwa i pozostawił rękopis pt. *La pintura sabia*. Był on przede wszystkim malarzem mnichów, podobnie jak Zurbaran. W licznych swych dziełach Rizi osiągnął prawdziwą monumentalność. Bywał przy tym często surowy, realistyczny w oddaniu szczegółów, lecz nigdy małostkowy. Znanca sztuki hiszpańskiej, August L. Mayer, stawia go niekiedy wyżej, jak bardziej znanego ogółowi Zurbarana.

### Posiedzenie z dnia 17 listopada 1938

Posiedzenie to odbyło się pod przewodnictwem czł. Józefa Muczковского.

Doc. dr Adam Bochnak przedstawił pracę pt. *Grób biskupa Maura w krypcie św. Leonarda na Wawelu*. Praca ta ukazała się w *Roczniku Krakowskim* XXX, s. 239—48 i w osobnej odbitce, Kraków 1938 oraz w nieco szerszej redakcji w języku francuskim pt. *Le tombeau de l'évêque Maurus dans la crypte de St. Léonard de la Cathédrale de Cracovie* w kwartalniku *Dawna Sztuka* II, 1939, s. 11—22 i w osobnej odbitce, Lwów 1939.

Uwagi wypowiedziane w dyskusji przez doc. dra Zofię Kozłowską-Budkową wyszły w druku w formie obszernej recenzji w *Kwartalniku Historycznym* LIII, 1, 1939, s. 85—8.

Następnie dr. Karol Estreicher przedstawił pracę pt. *Epitafium Stanisława Chroberskiego w katedrze sandomierskiej*.

W katedrze sandomierskiej na jednym z filarów nawy głównej wisi piękny obraz nagrobny, który, jak głosi napis na kamiennej tablicy pod nim, ufundowany został w r. 1520 ku pamięci



podczaszego koronnego i chorążego królewskiego Stanisława Chroborskiego herbu Topór (fig. 10). Fundatorem obrazu jest kanonik krakowski i sandomierski, a zarazem sekretarz królewski, Stanisław Tarło, późniejszy biskup przemyski, postać znana w dziejach naszego humanizmu. Obraz przedstawia scenę wskrzeszenia Piotr(owin)a przez św. Stanisława w otoczeniu kleru i wielu świadków. Dzieło jest niezmiernie dekoracyjne, niezwykle delikatnie i szczegółowo malowane. Powstało ono niewątpliwie w jednej z krakowskich pracowni malarzkich ok. r. 1520. Bliskie pokrewieństwo artystyczne łączy obraz sandomierski z tryptykiem w Szamotułach w Wielkopolsce, również z tego samego czasu pochodzącym.

## SPRAWOZDANIA Z POSIEDZEŃ ZA ROK 1939

### Posiedzenie z dnia 19 stycznia 1939

Posiedzenie to odbyło się pod przewodnictwem czł. Józefa Muczkowskiego.

Doc. dr Adam Bochnak przedstawił pracę p. Jadwigi Chrząszczewskiej pt. *Gotyckie złotnictwo kościelne w Wielkopolsce i poznańskie warsztaty złotnicze*<sup>1</sup>.

Praca zawiera wyniki badań przeprowadzonych w ciągu paru ostatnich lat (głównie w latach 1933/4 i 1936/7) na terenie dwóch diecezji: poznańskiej i gnieźnieńskiej, pokrywającym się z obszarem województwa poznańskiego przed zmianą jego granic, dokonaną w r. 1938. W zbadanym materiale rzeczowym, obejmującym 142 obiekty, wyodrębnia się wyraźnie grupa zabytków późnogotyckich z drugiej połowy w. XV i z pierwszego trzydziestolecia w. XVI. Stosunek ilościowy poszczególnych grup jest następujący: grupę wczesnogotycką tworzy 8 przedmiotów, grupę późnogotycką 98, wreszcie 36 obiektów, powstałych w w. XVI już po r. 1534/5, bądź w pierwszej połowie w. XVII, posiada cechy stylu przejściowego, gotycko-renesansowego. Próba wyciągnięcia jakichkolwiek wniosków, dotyczących źródeł pochodzenia zabytków wczesnogotyckich z ich rozmieszczenia, nie dała wyników, rozmieszczenie to jest bowiem zupełnie przypadkowe. Co się tyczy rozmieszczenia zabytków późnogotyckich, to nie upoważnia ono do stawiania wniosków, dotyczących istnienia prowincjonalnych centrów kulturalno-artystycznego życia dzielnicy poza Poznaniem. Większe skupienia zabytków gotyckich istnieją jedynie w skarbcach katedralnych gnieźnieńskim i poznańskim oraz w skarbcu poklasztornym w Trzemesznie, podczas gdy w innych kościołach poklasztornych, a także w kościołach z ich najbliższego sąsiedztwa, uderza brak takich przedmiotów. Badana epoka została zamknięta w granicach czasu obejmujących blisko dwa stulecia: dolną granicę badanego okresu wyznaczył najstarszy zabytek gotycki zachowany na terenie Wielkopolski (z r. 1351), górną dwa fakty: 1) przetrwanie w złotnictwie poznańskim prawie nieskażonego stylu gotyckiego aż po lata trzydzieste w. XVI, 2) zasadnicza zmiana form organizacyjnych, przyjętych przez poznańskich złotników w drugiej połowie w. XV, i powstanie w Poznaniu w r. 1534 samodzielnego cechu złotniczego. Prace, prowadzone stale równolegle na dwóch odcinkach: badań samych obiektów i badań źródeł archiwalnych, świeckich i kościelnych, dały wyniki wzajemnie się uzupełniające i pozwoliły z jednej strony na podział materiału rzeczowego na grupy i warsztaty oraz na ustalenie autorstwa niektórych zabytków, z drugiej na wszechstronne oświetlenie zagadnienia środowiska poznańskiego, jak również na ułożenie i opracowanie dwóch słowników: mistrzów złotniczych, obejmującego 94 imiona, i uczniów złotniczych, obejmującego 107 imion. Główną pozycję zbadanych źródeł archiwalnych stanowią akta miejskie poznańskie, pierwsza księga zbiorowego cechu założonego w r. 1489, w skład którego aż po r. 1534 wchodziłi złotnicy obok malarzy, hafciarzy i aptekarzy, akta kapitulne gnieźnieńskie, poznańskie i wrocławskie, zapiski kronikarskie klasztoru trzemeszeńskiego, wreszcie archiwa parafialne diecezji gnieźnieńskiej i poznańskiej, w których uwzględniono specjalnie wizytacje i lustracje biskupów i dziekanów.

<sup>1</sup> Jadwiga z Chrząszczewskich I<sup>o</sup> voto Graffowa, II<sup>o</sup> voto Suchodolska zginęła w czasie Powstania Warszawskiego 1944 r. Rękopis streszczony tu pracy spłonął w ruinach Warszawy.





10. Sandomierz, katedra, epitafium Stanisława Chrobrowskiego z r. 1520.

Fot. St. Kolowca, Kraków.

Średniowieczne akta radzieckie miasta Poznania, częściowo wydane drukiem (do r. 1433 przez Warschauera, do r. 1506/7 przez Kaczmarczyka), rozpoczynają się w r. 1398 i są, po dokumentach zgromadzonych przez Raczyńskiego w Kodeksie Wielkopolskim, najstarszym i najbogatszym źródłem danych o poznańskim środowisku mieszczańskim. Średniowieczne akta ławnicze rozpoczynają się w r. 1430, w druku wyszły jedynie lata 1430—45 (Warschauer). Akta wójtowskie i sądowe pochodzą z w. XVI i odegrały już tylko rolę materiałów uzupełniających. Wszystkie wymienione grupy akt stanowią depozyt Zarządu miasta Poznania w Archiwum Państwowym w Poznaniu.

Pierwsza księga zbiorowego cechu, rozpoczęta w r. 1492 i doprowadzona do r. 1564, obfituje w materiał dotyczący w pierwszym rzędzie uczniów złotniczych, czasu trwania ich nauki oraz jej warunków. Nieporównanie mniej materiału niż archiwa świeckie dały wymienione wyżej archiwa kościelne, zwłaszcza parafialne.

Wobec bogatego materiału porównawczego, dostarczonego przez inwentaryzację krajów nie tylko bezpośrednio z Polską sąsiadujących, lecz i dalszych, jako dotkliwy brak odczuło niemożność wyzyskania całego materiału porównawczego z dziedziny złotnictwa gotyckiego w samej Polsce, przeważnie nie publikowanego. Stąd też i postawienie zagadnienia charakteru przedmiotów i ich odrębności stylowej natrafiało na poważne trudności. Opinie głoszone na ten temat przez Lutscha, Kohtego, Brauna, a także przez niektórych polskich badaczy, siłą rzeczy grzeszyły przeważnie niedostateczną znajomością całokształtu materiału dowodowego i opierały się głównie na wnioskach, uzyskanych drogą dedukcji z założeń logicznych lub z niedość ostrożnego kojarzenia faktów historycznych. W toku pracy ujawniono bezpodstawność tezy o szczególnym i stałym wpływie na środowisko poznańskie warsztatów wrocławskich (teza Lutscha), bądź norymberskich (teza Kohtego), jak również niesłuszność na wskroś ogólniackiego charakteru wywodów, dotyczących niemieckiego charakteru złotnictwa polskiego w ogóle (pogląd Brauna). Równocześnie poddano rewizji sprawę rzekomo masowego importu do Polski śląskich wyro-



bów złotniczych, stronniczo dotąd naświetlaną przez badaczy niemieckich (Lutsch, Hintze, Masner, Grisebach). Porównanie odnośnych tekstów cytowanych w ich pracach wykazało gołosłowność hipotezy o opanowaniu w wiekach średnich polskiego, a w szczególności poznańskiego rynku artystycznego, przez złotnicze wyroby śląskie, zwłaszcza wrocławskie. Dowody przeciwne tej hipotezie zaczerpnięto przeważnie z materiału archiwalnego, zarówno wrocławskiego jak poznańskiego, wyzyskanego z jednej strony przez Hintzego w jego monografii złotników wrocławskich, z drugiej przez Koczego w jego historii handlu miasta Poznania w wiekach średnich. Na podstawie tych danych, a także na podstawie analizy samych zabytków, dało się ustalić, że złotnicze wyroby kościelne wykonywane w warsztatach śląskich nie były przedmiotem importu do Wielkopolski i Poznania w omawianym okresie. Ponadto poddano rewizji poglądy niektórych polskich badaczy, bądź o stałej zależności złotnictwa wielkopolskiego od szkoły krakowskiej (teza Lepszego), bądź o braku odrębności wyrobów poznańskich, mających stanowić rzekomo jedyną ogniwą przejściową między typem południowym krakowskim a północnym pomorsko-pruskim (teza Skorkowskiej). Badania przeprowadzone ostatnio przez autorkę wykazały po pierwsze, że złotnictwo w Wielkopolsce posiadało odrębne cechy stylowe, po wtóre, że środowisko złotników poznańskich było dostatecznie silne i przedsiębiorcze, aby opanować rynek i zaspokoić miejscowe zapotrzebowania, czyli miało wszelkie dane, aby stać się środowiskiem samowystarczalnym.

Badanie materiału rzeczowego narzuciło podział tematu na sześć rozdziałów, poświęconych omówieniu sześciu podstawowych zagadnień.

1. Analiza zabytków z okresu wczesnogotyckiego wykazała, że wszystkie zachowane okazalsze przedmioty z w. XIV są wyrobami krakowskimi, importowanymi do Wielkopolski, a jedynie skromniejsze mogły być wykonane w miejscowym warsztacie prowincjonalnym, być może nie świeckim, pozostającym pod wpływem sąsiedniej szkoły północnej, a czynnym około r. 1370. Działalność warsztatów poznańskich ujawnia się dopiero na początku w. XV; za pierwszą znaną ich pracę może być poczytywany kielich proboszcza trzemeszeńskiego Andrzeja z r. 1414.

2. Nieliczne przykłady niepolskich wyrobów złotniczych, importowanych w pierwszej połowie w. XV, które mogły być w pewnym stopniu wpłynąć na kształtowanie się lokalnego typu, wykazują pokrewieństwo stylowe z dwoma typami wzorów: westfalsko-reńskim i czesko-morawskim.

3—5. Szczególną uwagę poświęcono zagadnieniu rozwoju typów monstracji i kielichów spotykanych na terenie Wielkopolski w drugiej połowie w. XV i w pierwszym trzydziestoleciu w. XVI oraz sprawie wyróżnienia poszczególnych warsztatów w obrębie tych grup. Wielkopolskie monstracje gotyckie, dające się podzielić na trzy zasadnicze grupy, wywodzą się pod względem konstrukcyjnym w równej mierze od obu klasycznych typów: jednego opartego o zasadę dysku, drugiego o zasadę pionowego cylindra, z widoczną przewagą tego ostatniego. Przeszedłszy na równi z innymi zasadniczą ewolucję form, monstracje wielkopolskie wykazały własne, oryginalne tendencje rozwojowe, zaznaczające się między innymi w proporcjach, w rozczłonkowaniu pionowym, w typie węzła. Pierwotnym źródłem ich form jest szkoła westfalsko-reńska, poza tym jednak monstracje te w całości nie dają się bliżej związać z żadnym określonym i wyłącznym terytorium lub szkołą zagraniczną. W rzędzie indywidualnych warsztatów wyróżnia się warsztat Kaspra Scholca (czynny w latach 1502—34), mistrza monstracji w Górze pod Żninem z r. 1525 i in. Ewolucja form kielicha gotyckiego odbyła się na terenie Wielkopolski według zasad powszechnie przyjętych w złotnictwie zachodnim, przy czym jednak, podobnie jak w grupie monstracji, szkoła poznańska wykazała własne tendencje rozwojowe, zaznaczające się między innymi przez wprowadzenie nowego motywu dekoracyjnego w postaci korony architektonicznej umieszczonej pod węzłem i liczne odmiany koszyczka. Kielichy szkoły poznańskiej, dobre w proporcjach, ozdobione są w sposób zresztą bardzo umiarkowany, przeważnie ornamentem grawerowanym, przy czym w zakresie kompozycji figuralnych większość wyobrażonych postaci została wykonana według wzorów nieznanymi w publikowanym materiale graficznym z drugiej połowy w. XV i z początku w. XVI, z czego należy wnioskować, że złotnicy poznańscy musieli posilkować się własnymi modelami, rysowanymi prawdopodobnie przez miejscowych artystów-rytowników. W niewielkiej ilości wypadków można ustalić fakt zapożyczenia modeli od rytowników ostatniego trzydziestolecia



w. XV, m. in. od Marcina Schongauera i jego naśladowców. Jako całość, grupa kielichów wielkopolskich nie daje się bliżej związać z żadnym określonym i wyłącznym terytorium lub szkołą zagraniczną. W rzędzie indywidualnych warsztatów wyróżnia się warsztat Mikołaja Awerhana (czynny w latach 1477—98), mistrza pięciu kielichów z lat 1490—8 w Wągrowcu, Krobi, Lesznie i Dębnie nad Wartą. Z przyczyn technicznych pominięto w referacie grupę relikwiarzy, przeważnie skrzynkowych, miejscowej roboty, oraz grupę krzyżów.

Co się tyczy granic trwania stylu gotyckiego w poznańskim środowisku złotniczym, to obejmują one cały w. XVI i połowę XVII; styl gotycki nieznacznie tylko ulega tu wpływowi renesansu i ustępuje właściwie dopiero przed barokiem.

Wśród bardzo nielicznych obiektów nie poznańskiej roboty zanotowano parę wyrobów krakowskich, jeden pomorski (toruński), jeden węgierski i dwa niemieckie.

6. Ostatni rozdział pracy, oparty na szczegółowych badaniach archiwalnych, poświęcono wyłącznie zagadnieniu środowiska poznańskiego, które w oświetleniu akt urasta do rozmiarów silnego centrum rzemiosła złotniczego. Po uprzednim scharakteryzowaniu stosunków ekonomicznych i handlowych miasta oraz omówieniu sprawy udziału przedstawicieli rzemiosł w zarządzie miejskim rozpatrzono następujące zagadnienia: sprawę form, przez jakie przechodziła organizacja rzemiosła złotniczego między r. 1453 (data pierwszej rejestracji przedstawicieli złotników we władzach miejskich) a 1534 (data pierwszego przywileju królewskiego dla wyodrębnionego już cechu złotników), sprawę warunków, w jakich odbywało się kształcenie młodych sił, sprawę stanu majątkowego mistrzów oraz ich udziału w życiu publicznym. Stwierdzono przy tym m. in. stały wzrost liczebny indywidualnych warsztatów, zwłaszcza od r. 1460, zamożność środowiska, wyrażającą się w znacznej liczbie nieruchomości należących do złotników, zarówno w śródmieściu jak i poza murami miasta, wreszcie znamiennej równoległość pewnych zjawisk, jak wyraźny związek między gospodarczą pozycją danego osobnika a piastowaniem przez niego godności obywatelskich, tj. fakt uzależnienia aktywności obywatelskiej od stopnia zamożności danej jednostki. Różnorodny materiał dowodowy, jakim rozporządzano, pozwolił także m. in. na ustalenie faktu wprowadzenia indywidualnego znakowania wyrobów złotniczych przez mistrzów dopiero po r. 1534.

Pozytywne wyniki szczegółowej analizy źródeł archiwalnych streszczają się w następujących punktach: 1) w w. XV i w pierwszym trzydziestolecu w. XVI istniało w Poznaniu silne środowisko złotnicze; 2) rola jego w ówczesnym życiu miejskim była wybitna; 3) jego zamożność i wypływająca z niej niezależność socjalna, obok wszechstronnego wykształcenia zawodowego, stwarzała niezmiernie pomyślne warunki dla dalszego, stałego rozwoju poznańskiej szkoły złotniczej.

### Posiedzenie z dnia 16 lutego 1938

Posiedzenie to odbyło się pod przewodnictwem czł. Józefa Muczковского.

Doc. dr Adam Bochnak przedstawił pracę mgra Jerzego Żarneckiego pt. *Nieznany posąg Kazimierza Wielkiego*. Praca ta ukazała się w niniejszym tomie, s. 93—105.

Dr Kazimierz Buczkowski przedstawił komunikat pt. *Znalezisko szkieł z Łucka*.

Przesłane w ubiegłym roku do zbadania Muzeum Narodowemu 6 szkieł wykopanych w Łucku, obecnie w Muzeum Wołyńskim w Łucku, badał autor niniejszego komunikatu razem ze śp. drem Witoldem Skórczewskim, dochodząc do przekonania, że zabytki te są wyrobami polskimi z w. XVI i XVII, pochodzącymi z hut małopolskich i wołyńskich. W szkiełach tych widzieli wyżej wymienieni wpływy szkła włoskiego (weneckiego), uważając jedno z nich za oryginalny wyrób wenecki, przywieziony do Polski<sup>1</sup>. Przed kilku miesiącami przesała dyrekcja Muzeum Wołyńskiego w Łucku do zbadania drugą część tego znaleziska, złożoną tym razem z około 70 czerepów i ułamków szkła. Zbadanie ich uzupełnia, a w jednym punkcie zmienia wyniki poprzedniego badania.

<sup>1</sup> Zob. Buczkowski K. i Skórczewski W., *Dawne szkła polskie*, Warszawa, wydawnictwo Zakładu Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej, 1938, s. 33, 34, 38.



Szkła ostatnio przysłane zostały znalezione na terenie starego miasta Łucka, w korycie rzeki Głuszec. Wykopalisko wykazuje szereg typów szkieł. Pierwszy to charakterystyczne dna szklanice o krawędzi falistej. Dna takie spotyka się w wilkomach polskich z w. XVII. (Najstarszy wilkom polski o podobnej krawędzi w Muzeum Historycznym m. Krakowa pochodzi z r. 1603). Poza tym znalezisko daje nam nowe formy naczyń o podobnym, falistym ukształtowaniu dna. Są to czerepy wielkiej szklanicy o skośnych ścianach, małych szklaneczek, wreszcie kieliszków. W znalezisku występuje szereg form kieliszków: jedne o kształtach ciężkich, inne o silnie naznaczonym nodusie, inne wreszcie o nogach w formie balasów rozmaicie ukształtowanych, nasuwających myśl o wpływach szkła weneckiego. Dalszą grupę stanowią kufelki z uchami. Spotykamy tu również resztki kubków z ornamentem żeberkowym, powstałym przez wycisk, są i czerepy lampek do napojów. Identyczne okazy lampek zostały znalezione w wykopalisku szkieł w Sandomierzu, datowanym znalezioną obok boratynką z r. 1663<sup>1</sup>. Pozostałe czerepy tworzą części flasz i flaszek z charakterystycznymi na szyjach kołnierzami. Podobne kołnierze mają flaszki wykopane na Wawelu, a pochodzące z w. XVI i XVII. Ponadto dochowały się w znalezisku łuckim szyjka flaszeczki ze szkła niebieskiego oraz czerep czary wykonanej ze szkła tzw. niciowego (*Fadenglas*). Zupełnie podobne szkło znaleziono w wykopalisku na Wawelu<sup>2</sup>.

Szkła należące do znaleziska łuckiego wykazują trojakiemu rodzaju fluorescencję, a więc wykonano je w kilku hutach. Szkła bardziej prymitywne (*Waldglas*) wykazują fluorescencję ciemnooliwkową w dwóch odcieniach, natomiast szkła o szlachetniejszych formach, wykonane z lepszego materiału, fluorescencję o odcieniu cytrynowym. Podobną, cytrynową fluorescencję wykazała część szkieł znalezionych na Wawelu, zbadanych przez Buczkowskiego i Skórczewskiego. W szklach wawelskich widoczne były również wpływy szkła włoskiego.

Szkła znaleziska łuckiego powstały przypuszczalnie w hutach łuckich. Przemawiałyby za tym bardzo wielka ilość form tu spotykanych. Kilka szkieł wykazuje wyraźne defekty wykończenia, uniemożliwiające ich użycie. Może są to czerepy wyrzucone z jakiejś pobliskiej huty.

Z chwilą uznania szkieł z omawianego znaleziska za wyroby jakiejś miejscowej, łuckiej huty nasuwa się przypuszczenie, że kilka szkieł wykopanych na Wawelu, które wykazywały wpływy włoskie, jak również szkło ze znaleziska łuckiego, uważane przez Buczkowskiego i Skórczewskiego za szkło włoskie, to szkła polskie powstałe pod wpływem włoskim.

Przemawiałyby za tym wiadomość, którą podaje Sebastian Petrycy, że marszałek Mikołaj Wolski wprowadził „robienie szklanicy kryształowych weneckich z cudzych ziem do Polski”. Huta Wolskiego znajdowała się w Krzepicach na pograniczu Śląska. Widocznie wpływom szkła włoskiego ulegały w w. XVII i inne polskie huty.

Znalezisko łuckie, największe z dotychczas publikowanych znalezisk polskich szkła z w. XVII, jest i dzięki temu ciekawe, że poniekąd wyjaśnia olbrzymi rozwój hutnictwa wolińskiego w w. XVIII. Widocznie hutnictwo tego okresu nawiązało do wytwórczości rozwijającej się już w w. XVII.

Długa flaszka walcowata, znaleziona obok kościoła katedralnego w Łucku, mająca formę bardzo rzadko spotykaną, wydaje się być zabytkiem starszym niż poprzednio opisane i pochodzić z w. XVI. Kilka czerepów znalezionych na szczycie wieży zamku Lubarta w Łucku trudno określić bliżej z powodu braku w nich charakterystycznych form oraz zbyt drobnych rozmiarów.

Doc. dr Adam Bochnak przedstawił pracę mgra Jerzego Żarneckiego pt. *Ze studiów nad snycerstwem gotyckim w. XIV—XVI północnej Małopolski*.

Dalecy jeszcze jesteśmy od zdania sobie sprawy z całokształtu snycerskiej twórczości w Polsce w epoce średniowiecza. Potrzebna do takiej syntezy znajomość materiału zabytkowego zawsze będzie niepełna wobec stosunkowo nieznacznego tylko odsetku rzeźb, zachowanych do dnia dzisiejszego, oraz niezmiernie skąpych danych źródłowych, wyjaśniających momenty towarzyszące ich powstaniu. Przybliżony do prawdy obraz gotyckiej twórczości snycerskiej będzie mógł być nakreślony nie wcześniej, aż poznamy wszystkie lub przynajmniej naj-

<sup>1</sup> Buczkowski i Skórczewski *o. c.* s. 20.

<sup>2</sup> Tamże s. 33.





11. Kraków, Muzeum Sztuki U. J., Madonna z Prandocina.

Fot. St. Kolowca, Kraków, klisza w C. B. I.

ważniejsze obiekty, szczęśliwie ocalone od zagłady w ciągu wieków, kryjące się nieraz po strychach kościelnych lub zaszyte w świątyniach głębokiej prowincji, a uchodzące dotychczas uwagi badaczy.<sup>1</sup>

W niniejszym artykule publikuję kilkanaście zabytków rzeźby gotyckiej z terenu bodaj najmniej pod tym kątem w Polsce zbadanego, stanowiącego coraz uciążliwszą lukę w naszej znajomości snycerstwa średniowiecznego — z terenu dzisiejszego województwa kieleckiego, tj. północnej części historycznej Małopolski. Zabytki te, znajdujące się dziś częściowo w Muzeum Sztuki U. J. w Krakowie, każą się domyślać, iż zbadanie całego terenu przyniesie niejedną niespodziankę w postaci wysokowartościowego obiektu oraz wykaze, że obok produkcji związanej silnie ze Śląskiem i Krakowem istniały warsztaty lokalne o pewnej oryginalności form. Zbadane przeze mnie zabytki, choć wyrwane zupełnie przypadkowo z poszczególnych miejscowości, głównie południowej Kielecczyny, zdają się zapowiadać prymat wpływów śląskich od końca w. XIV do połowy XV, podczas gdy w schyłkowej fazie gotyku zaczynają górować formy promieniujące z Krakowa, obok rozwiązań bardziej samodzielnych.

Materiał zabytkowy omawiam w kolejności chronologicznej; ilościowo jest on zbyt mały, a formalnie zbyt różnorodny, nie wykazujący wyraźnej linii rozwojowej, by kusić się o zestawianie go w grupy na podstawie pokrewieństwa stylistycznego.

1. Przegląd zabytków rozpoczynam od figury Madonny z Dzieciątkiem, pochodzącej z romańskiego kościoła w Prandocinie koło Słomnik, a znajdującej się obecnie w Muzeum Sztuki Uniw. Jagiell. w Krakowie (fig. 11). Rzeźba wykonana jest z drzewa (wys. 115 cm) wydrążonego od tyłu. Polichromia jej jest pierwotna, uzupełniona nieco w czasie niedawnej konserwacji. Suknia Madonny pokryta jest polerowanym złotem, płaszcz srebrem, również polerowanym, jego podszewka jest lazurowa, a ciżmy cynobrowe. Welum Madonny, sukienka Dzieciątka i karnacje ciała są





12. Kraków, Muzeum Sztuki U. J., Madonna ze Szczepca,  
Fot. St. Kolowca, Kraków, klisza w C. B. I.

nie pierwotne. Rzeźba prandocińska przedstawia stojącą Madonnę, trzymającą na prawym ramieniu do połowy obnażone Dzieciątko. Jej zwarta w sylwecie, a w znacznym stopniu płaska bryła ciała przegiętego w płynnym kontrapocięciu powierzchnię równomiernie rozbitą mięsistymi, miękkimi fałdami draperii. Typ fizyczny Madonny, okrycie do połowy Dzieciątka sukienką, a przede wszystkim owe znamiona formalne ukształtowania bryły i draperii charakteryzują naszą rzeźbę jako dzieło schyłku w. XIV. U źródeł form ikonograficznych i plastycznych naszej rzeźby stoją kamienne figury Madonn francuskich z w. XIV, które oddziaływały nie tylko na najbliższe kraje, jak np. Nadrenię, lecz szeroko rozeszły się po Europie<sup>1</sup>. W Polsce znamy kilka rzeźb tego typu, z których najbliższą naszej jest figura Madonny z kościoła w Regulicach w pow. chrzanowskim, dziś w Muzeum Narodowym w Krakowie<sup>2</sup>, mniejsze natomiast relacje z naszą występują w figurach Madonn w kościele parafialnym w Lipnicy Murowanej w pow. bocheńskim<sup>3</sup>, w krakowskim klasztorze



13. Kraków, Muzeum Sztuki U. J., Święty biskup z Raclawic Olkuskich.  
Fot. St. Kolowca, Kraków, klisza w C. B. I.

karmelitanek bosych na Wesolej<sup>4</sup>, wreszcie w kościele w Raclawicach Olkuskich<sup>5</sup> i w kościele w Iłowcu w Wielkopolsce<sup>6</sup>. Związki tych dwóch ostatnich rzeźb ze sztuką śląską, na

<sup>1</sup> Zob. przykłady cytowane przy okazji omawiania pokrewnej z naszą (o czym będzie później mowa) rzeźby Madonny z Raclawic Olkuskich przez Szablowskiego J., *Średniowieczne zabytki w kościele parafialnym w Raclawicach Olkuskich* (Prace KHS VI, przypis na s. 55\*) oraz dalsze, jak Madonna ze sceny Zwiastowania z kolekcji Doistau w Paryżu z połowy w. XIV (Vitry P. et Brière G., *Documents de sculpture française du moyen-âge*, Paris 1904, tabl. LXXXXIV, 3) i Madonnę z Luwru z drugiej poł. w. XIV (tamże tabl. LXXXXV, 11). <sup>2</sup> Kopera F. i Kwiatkowski J., *Rzeźby z epoki średniowiecza i odrodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 1931, fig. 13 a i 13 b. <sup>3</sup> Stębowska K., *Trzy zabytki snycerstwa polskiego* (Spraw. KHS IX, s. CLXXXV—CLXXXVI, fig. 2). <sup>4</sup> Tomkowicz S., *Zabytki sztuki w klasztorze karmelitanek na Wesolej w Krakowie* (Roczn. Krak. XII, s. 5 fig. 1). <sup>5</sup> Szablowski o. c. fig. 26. <sup>6</sup> Brosig A., *Rzeźba gotycka 1400—1450*, Poznań 1928, tabl. VII.





14—16. Kraków, Muzeum Sztuki U. J., Madonna Dobrej Nadziei z Szydłowa,

Fot. A. Bochmak. Kraków.

które zwrócili uwagę A. Brosig i J. Szablowski<sup>1</sup>, a które są luźniejsze niż ze sztuką zachodnią, nabierają na sile odnośnie do rzeźby prandocińskiej. Szczególnie jaskrawe jest zestawienie

<sup>1</sup> Szablowski *o. c. s.* 55, Brosig *o. c. s.* 21. Związki figury z łowcą są bez porównania silniejsze, niż to przypuszczał Brosig. Wykazał to T. Dobrowolski na przykładzie Madonny z Mokrego (Dobrowolski T., *Rzeźba i malarstwo gotyckie w województwie śląskim*, Katowice 1937, fig. 12 i 13).





17. Kraków, Muzeum Sztuki U. J., Madonna Dobrej Nadziei z Szydłowa, szczegół.

Fot. A. Bochnak, Kraków.

naszej rzeźby z figurą Madonny z Dzieciątkiem z kościoła w Turowie, zaliczonej do kręgu Madonn na lwie, a pochodzącej z drugiego trzydziestolecia w. XIV<sup>1</sup>. Stwierdzamy w obu rzeźbach silne pokrewieństwo układu postaci Madonny, typu głów o płaskich szerokich

<sup>1</sup> Braune H. u. Wiese E., *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Kritischer Katalog der Ausstellung in Breslau 1926*, Leipzig, s. 13, tabl. 5.





18. Bodzentyn, kościół parafialny, Madonna z Dzieciątkiem.

Fot. J. Żarnecki, Kraków.

twarzach, mięsistych, jakby bez kości dłoniach, upozowania Dzieciątka, odkrycia go do połowy i charakterystycznego wysunięcia prawej jego nóżki, której palce widoczne są pod nakryciem. Dalej, pokrewne są drapeirie szat Madonn, układające się po bokach figur w linearne fałdy rurkowe, a z przodu w plastyczne, festonowe wałki, u dołu zaś ukośnymi pasmami przebiegające do stóp. Podobieństwo rzeźb jest tak duże, że jestem skłonny uznać figurę prandocińską za swobodną replikę figury z Turowa, która również na Śląsku była wzorem dla szeregu dzieł rzeźbiarskich<sup>1</sup>. O późniejszym czasie powstania naszej rzeźby świadczy bardziej plastyczne wydobicie fałdów i już lekkie ich przełamwanie, w czym widać zapowiedź fałdów, określanych przez naukę niemiecką jako „Haarnadelfalte”, fałdów w kształcie litery V. Z wymienionych już rzeźb z terenu Polski najbliższą naszej jest figura Madonny z Regulic, zaliczona przez Dobrowolskiego<sup>2</sup> do sądeckiej grupy rzeźb, pozostających w zależności od kręgu Madonn na lwie. O ile słuszność tej drugiej definicji jest bezsporna, to co do pierwszej, tj. sądeckiej przynależności warsztatowej figury regulickiej, co do czego sam autor wysunął zastrzeżenie, przyjąć ją trudno, wobec nierównie wyższego poziomu formalnego owej rzeźby. Pewne, dalekie zresztą jej podobieństwo do niektórych cech rzeźb sądeckich, jak Madonn ze Sromowiec czy Tylmanowej<sup>3</sup>, wynika zapewne z szerokiego oddziaływania grupy Madonn na lwie na nasze środowiska artystyczne. Raczej jestem skłonny uznać rzeźbę z Regulic za produkt pogranicza krakowsko-śląskiego. Pokrewną również figurze prandocińskiej jest Madonna z Lipnicy Murowanej, uznana przed trzydziestu laty<sup>4</sup> za dzieło krakowskie, powstałe w połowie w. XV. Dzisiaj, przy znacznie naprzód posuniętej znajomości rzeźby gotyckiej, możemy datę tę cofnąć o blisko pół wieku. Rozbicie powierzchni bryły licznymi drobnymi fałdami, przełamującymi się ostrzej niż w naszej rzeźbie, wskazuje na późniejszy czas jej powstania, mimo że Dzieciątko jest w całości odziane w sukienkę, co dowodzi dużego konserwatyzmu w ujęciu ikonograficznym. Nie jest wykluczone, że to dzieło krakowskie, w każdym razie udział w jego powstaniu wpływów środowiska śląskiego jest duży, może pośredni, poprzez dzieła w rodzaju Madonny prandocińskiej. Z wymie-

nionymi dalszymi rzeźbami tego typu z terenu Polski bliższych związków z figurą Madonny z Prandocina wykryć nie można. Dość znaczne różnice formalne a także i ikonograficzne (Dzieciątko na lewym ramieniu Madonny), mimo niewątpliwiej przynależności do wspólnego typu i epoki, nie pozwalają na łączenie ich we wspólną, jednolitą grupę.

W świetle powyższych rozważań należy uznać Madonnę z Prandocina za dzieło warsztatu pozostającego pod wpływem sztuki śląskiej, ściślej mówiąc, mistrza warsztatu z Turowa, powstałe u schyłku w. XIV, i mające swe bliższe i dalsze odpowiedniki na terenie Polski,

<sup>1</sup> Braune u. Wiese o. c. s. 13. <sup>2</sup> Dobrowolski T., *Wystawa polskiej sztuki gotyckiej w Warszawie* (Roczn. Krak. XXVI, s. 218). <sup>3</sup> Walicki M., *Polska sztuka gotycka. Katalog wystawy*, Warszawa 1935, fig. 19 i 20. <sup>4</sup> Stę-powska o. c. s. CLXXXVI.





19. Szydłów, kościół, parafialny, Madonna z Dzieciątkiem.  
Fot. J. Żarnecki, Kraków.

szczególnie Małopolski. Jej poziom plastyczny nie ustępuje w niczym wzorowi śląskiemu i stawia ją w rzędzie najwyższej klasy produkcji rzeźbiarskiej w Polsce w końcu w. XIV.

2. Druga z kolei rzeźba to figura Madonny z Dzieciątkiem (wys. 125 cm), pochodząca z drewnianego, opuszczonego obecnie kościoła w Szczepczuszu w pow. stopnickim (fig. 12), wydrążona z tyłu, silnie zniszczona i pozbawiona całkowicie polichromii, w następstwie wieloletniego pozostawania na zewnętrznej ścianie prezbiterium kościelnego. Wskutek wilgoci rzeźbę pokryła warstwa mchu, w czasie restauracji zachowana, tworząca osobliwą, niepozbanioną, swoistego uroku naturalną polichromię. Płaskość draperii, Dzieciątko przyodziane w całości w sukienkę, wąskość ramion Madonny, wyraz twarzy pełen nabożnego skupienia i poważna twarzyczka Dzieciątka mówią o powstaniu rzeźby w początku w. XV (1410—20). Styl rzeźby ze Szczepczusza, ma wprawdzie pewne analogie w twórczości śląskiej pierwszej ćwierci w. XV<sup>1</sup>, to jednak nie tak bliskie, jak w wypadku poprzednim. Obok nich odnajdu-



20. Szydłów, kościół parafialny, Św. Jan Chrzciciel,  
Fot. J. Żarnecki, Kraków.

jemy też pokrewieństwo z niektórymi rzeźbami szwabskimi<sup>2</sup>. Styczne te nie są na tyle zasadnicze, byśmy mogli tłumaczyć je bezpośrednimi związkami; raczej położyć je należy na karb uniwersalizmu form gotyckich. Toteż o rzeźbie naszej można powiedzieć, iż jest dość typowym przykładem plastyki w. XV o starszych tradycjach ikonograficznych, wyrażających się w odzianiu Dzieciątka w sukienkę. Wysoki poziom formalny Madonny każe żałować, że dotrwała ona w stanie tak bardzo zniszczonym.

3. W zbiorach Muzeum Sztuki Uniw. Jagiell. znajduje się rzeźba przedstawiająca nieznanego bliżej świętego biskupa (wys. 80 cm), pochodząca z kościoła w Raclawicach Olkuskich (fig. 13)<sup>3</sup>. Głowa i ręce zrobione są z oddzielnych kawałków drzewa; całość oklejona jest płótnem, na którym zachowały się ślady polichromii. Jest to figurka przyścienna, może fragment większej całości, zapewne tryptyku. Rzeźba swą reliefowością bryły i fałdów nawią-

<sup>1</sup> Figura Matki Boskiej ze Zgorzelic (Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie) z lat 1410—20 (Braune u. Wiese o. c. tabl. 47, 50); figura Matki Boskiej z Namysłowa z początku w. XV (tamże tabl. 48); z Ludwikowa z początku w. XV (tamże fig. 48); z tegoż czasu w prywatnym posiadaniu (tamże fig. 48).  
<sup>2</sup> Zob. kamienny posąg Madonny mistrza Hartmanna w Ulmie z czasu około r. 1425 (Goldschmidt A., *Gotische Madonnenstatuen in Deutschland*, Augsburg 1923, fig. 25) oraz drewniane figury Madonn z Türkheim koło Augsburga i ze zbiorów w Stuttgarcie (Otto G., *Die Ulmer Plastik des frühen fünfzehnten Jahrhunderts*, Tübingen 1924, fig. 2, 28 i 43).  
<sup>3</sup> Rzeźba ta, odnaleziona przez Jerzego Szablowskiego i przekazana za jego pośrednictwem do Muzeum Sztuki Uniw. Jagiell., nie jest objęta jego pracą *O średniowiecznych zabytkach w kościele parafialnym w Raclawicach Olkuskich* (Prace KHS VI, s. 54\*—9\*).





21—22. Chęciny, kościół parafialny, dwie hermy.

Fot. J. Żarnecki, Kraków.

zuje do dzieł śląsko-czeskich z początku w. XV. Np. zestawienie jej z rzeźbami z Posadowic z lat 1420—30 (do r. 1944 w Muzeum we Wrocławiu)<sup>1</sup>, zwłaszcza z obu figurami biskupów, o podobnym ułożeniu i modelunku fałdów, przegięciu ciała, charakteryzowaniu twarzy, podobnym nawet w szczegółach stroju (trzy coraz krótsze szaty liturgiczne: tunicella, dalmatyka i ornat, przy czym brzezi wierzchniej, tj. ornatu, układają się z przodu w klin), wprowadza nas niedwuznacznie w środowisko śląskie. Potwierdza to dalsze pokrewieństwo z figurą św. Stanisława (?) Biskupa z końca w. XIV, pochodzącą ze Śląska Cieszyńskiego w Muzeum w Cieszynie<sup>2</sup>. Nie będę tu kładł zbyt wielkiego nacisku na owe śląskie analogie naszej rzeźby, ponieważ pokrewnych rozwiązań nie brak i na dalszych terenach, np. austriackich<sup>3</sup>, co by może nakazywało przesunięcie punktu ciężkości odnośnie do głównego ośrodka twórczego na kraje czeskie. Omawiana rzeźba stylem swym nie odbiega zbyt od rozwiązań plastycznych, popularnych na przełomie w. XIV na XV w tej części Europy — z terenu Polski wymienię tu zbliżone do naszej rzeźby w Dębnie<sup>4</sup> —, należąc do mało indywidualnych dzieł pierwszej ćwierci w. XV. Podkreślić tu trzeba pewne rodzime jej cechy, polegające na surowej, ludowej niemal charakterystyce twarzy, której brzydota i chudość kierują myśl ku ascetycznym, wewnętrznym wartościom postaci.

4. Rzeźba w Muzeum Sztuki Uniw. Jagiell., pochodząca z kościoła Wszystkich Świętych w Szydłowie, przedstawia, jak się zdaje, Madonnę Dobrej Nadziei (fig. 14—17). Zidentyfikowanie typu ikonograficznego utrudnia jej zniszczenie, głównie brak rąk, części głowy oraz

<sup>1</sup> Braune u. Wiese *o. c.* tabl. 50, fig. 60. <sup>2</sup> Dobrowolski T., *Rzeźba i malarstwo województwa śląskiego*, tabl. 10. <sup>3</sup> Zob. figurę świętego biskupa z końca w. XIV w zbiorach miejskich w Ratuszu wiedeńskim (Tietze H., *Geschichte und Beschreibung des Stephansdomes in Wien*, Österreichische Kunsttopographie XXIII, Wien 1931, fig. 651). <sup>4</sup> Szydłowski T., *Powiat nowotarski* (Zabytki sztuki w Polsce, część III, tom I, 1, Warszawa 1938, fig. 29).



całkowity brak polichromii. Figura domniemanej Madonny, esowato przegięta, okryta jest długą suknią z pionowo zaznaczonymi fałdami. Okrągłą twarz o wypukłych oczach i pełnych ustach otaczają rozplecione włosy, opadające na plecy płytko zaznaczonymi falistymi pasmami. Figura oglądana z boku zwraca uwagę cofnięciem górnej części postaci ku tyłowi i dość realistycznie przedstawionymi znamionami ciąży.

Duża zwartość bryły i jej tektonika dopuszczają myśl o związkach naszej rzeźby z plastyką kamienną. Stwierdza to również Wiese odnośnie do pokrewnej z naszą Matki Boskiej Ciężarnej ze Zgorzelic w Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie<sup>1</sup>, dzieła śląskiego, wykonanego pod wpływem czeskim, z czasu około r. 1400. Rzeźba owa zbliża się do naszej, poza sumarycznym modelunkiem bryły, pionowym kierunkiem fałdów, które jednak w rzeźbie zgorzelickiej układają się u stóp znacznie szerzej, niż to widzimy w figurze szydłowskiej. Włosy Madonny śląskiej, również spływające nisko na plecy, modelowane są żywiej i bardziej szczegółowo. Nie można też tu przemilczeć podobieństwa, jakie zachodzi między naszą figurą a rzeźbą N. P. Marii w Rottenburgu w Szwabii<sup>2</sup>, powstałą również około r. 1400. W rzeźbie naszej, mimo te niewielkie różnice odnośnie do figury zgorzelickiej, polegające raczej na jakości, uznać musimy elementy czesko-śląskie, a częściowo i szwabskie, mające może u swych początków wzory francuskie<sup>3</sup>. Rzeźba z Szydłowa powstała zapewne w pierwszej ćwierci w. XV w lokalnym warsztacie.

5. W słynnym ze swych zabytków, a szczególnie z późnogotyckiego tryptyku, kościele w Bodzentynie znajduje się rzeźba przedstawiająca Madonnę z Dzieciątkiem (wys. 125 cm, fig. 18), przemalowana dziś i wyłączona z urzędzenia kościelnego. Wyobraża ona młodą, pełną fizycznej urody kobietę o pięknej twarzy z wysokim i wypukłym czołem, małej spiczastej brodzie, wąskim, prostym nosie oraz małych ustach, poruszonych lekkim uśmiechem. Madonna trzyma nagie Dzieciątko, mające przepaskę na biodrach, o dużym wdzięku figurki i dziecinnym wyrazie twarzyczki. W lewej ręce Madonny widzimy symboliczne jabłko. I plastycznie i linearnie wydobyte drapeirie szat, okrywających przegięte w nieznacznym kontrapoście ciało, są rozbite w drobne formy, układające się w spiralne linie po bokach, środkiem zaś opadające w festonowych wałkach ku dołowi. Brak figurom naszej rzeźby ja-



23. Kraków. Muzeum Sztuki U. J., Madonna z Wiślicy.

Fot. A. Bochnak, Kraków.

<sup>1</sup> Braune u. Wiese *o. c.* tabl. 36 i s. 24.

<sup>2</sup> Weise G., *Die gotische Holzplastik um Rottenburg, Horb und Hechingen*, Tübingen 1921, tabl. 22.

Zdaje się świadczyć o tym posąg Głupiej Panny, rzeźba francuska z czasu około r. 1300 w Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie (Wilm H., *Die gotische Holzfigur*, Leipzig 1923, tabl. 9).





24. Kraków, Muzeum Sztuki U. J., Madonna, z Wiślicy, szczegół.

*Fot. A. Bochnak, Kraków.*

kiegoś głębszego łącznika uczuciowego matki i dziecka; nastrój, jaki wyrażają, to liryzm płytki i ckliwy.

Rzeźba nasza pozostaje w silnych związkach stylistycznych z figurą Madonny w kościele parafialnym w Mikuszowicach, na której łączność z grupą śląskich Madonn, noszących cechy tzw. Pięknych Madonn, z ogólnymi znamionami epoki, zwrócił już uwagę J. Szablowski<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Szablowski J., *Kościół w Mikuszowicach i jego polichromia*, (Prace KHS VI, s. 54\*, fig. 25).





25—26. Tarczek, kościół parafialny, Nawiedzenie i Ofiarowanie w świątyni.

Fot. J. Żarnecki, Kraków.

Podobieństwo obu rzeźb jest znaczne, tak w rysach twarzy, jak modelunku włosów, welum, draperii. Jedyna większa różnica tkwi w przyodzianiu Dzieciątka w rzeźbie mikuszowickiej w sukienkę oraz w jakości wykonania. Figura mikuszowicka jest bowiem dziełem subtelniejszym, jej twórca rzeźbiarzem władającym materiałem swobodniej i pewniej. Toteż draperie rzeźby bodzentyńskiej są cięższe, a fałdy ich grubsze. Wspólne źródło, którym w tym wypadku jest rzeźba śląska<sup>1</sup>, tłumaczy tak silne pokrewieństwo, jakie mimo wskazanych różnic zachodzi między tymi rzeźbami, znajdującymi się w miejscach bądź co bądź tak odległych. Być może, że istniał kiedyś wspólny wzór w jakiejś cudownej figurze śląskiej, nie zachowanej, lub nie znanej nam dzisiaj. Mimo pewnego postępu rzeźby bodzentyńskiej w stosunku do jej siostrzyicy mikuszowickiej, wyrażającego się w redukcji sukienki Dzieciątka do opaski biodrowej, powstała ona zapewne, jak i tamta, w latach 1420—30.

Rzecz charakterystyczna, że na omawianym terenie nie udało się napotkać ani jednego zabytku z połowy w. XV. Wprawdzie Zakład Historii Sztuki Uniw. Jagiell. jest w posiadaniu fotografii, wykonanej przed r. 1914, która przedstawia figurę jakiejś świętej w kościele w Tarczku, łączącą się najściślej z produkcją krakowskiego warsztatu tryptyku św. Trójcy z r. 1467 w katedrze na Wawelu, to jednak rzeźby tej brak dziś w kościele. Mamy tu niewątpliwie do czynienia nie tylko ze zbiegiem okoliczności, tj. zniszczeniem rzeźb tego okresu, lecz przede wszystkim z owym powszechnym objawem zmniejszenia się produkcji artystycznej w tzw. „ciemnym okresie”<sup>2</sup>.

6. W Kazimierzowskim kościele parafialnym w Szydłowie, w późnorennesansowym ołtarzu<sup>3</sup>, znajdują się dwie rzeźby: Madonna z Dzieciątkiem (fig. 19) i św. Jan Chrzciciel (fig. 20), w prostacki sposób przemalowane i w kilku szczegółach uszkodzone. Wykazują one

<sup>1</sup> Analogie w zachowanych zabytkach śląskich do rzeźby mikuszowickiej, wskazane przez Szablowskiego (*o. c. s.* 54\*), zwalniają mnie od wskazywania ich dla rzeźby bodzentyńskiej, gdyż w obu wypadkach są te same. <sup>2</sup> Zob. Estreicher K., *Tryptyk św. Trójcy w katedrze na Wawelu* (Roczn. Krak. XXVII). <sup>3</sup> Wzmiankowanym przez Wiśniewskiego J. ks., *Historyczny opis kościołów, miast, zabytków i pamiątek w Stopnickim*, Mariówka 1929, s. 302.





27. Kraków, Muzeum Sztuki U. J., Św. Jan Ewangelista ze Stopnicy.

Fot. St. Kolowca, Kraków.

również niewątpliwe związki z produkcją śląską; zestawienie ich, szczególnie Madonny, z grupą rzeźb śląskich, związanych przez Tadeusza Dobrowolskiego<sup>1</sup> z ołtarzem z Lubinia z lat 1492—3, określa niedwuznacznie znaczenie tej grupy przy powstaniu rzeźb szydlowskich. Wspomniane pokrewieństwo obejmuje figury z Lubinia, Bzia Zameckiego, Lubecka, Roju i Gołkowic<sup>2</sup>. Madonna z Szydłowa powtarza ten sam, charakterystyczny dla owej grupy śląskiej typ twarzy<sup>3</sup>, korony, typ Dzieciątka o włosach ujętych w waleczki i wyciągającego rączki, typ draperii „o fałdach w miarę masywnych i kanciastych z dodatkiem niewielkich konchowych krzywizn i poprzecznych chrząstkowych zgrubień”<sup>4</sup>, wreszcie sposób nieznacznie wysunięcia nogi, której podudzie widoczne jest poprzecz przylegającą szatę. W figurze św. Jana, dziele niewątpliwie tego samego snycerza, spod którego dłuta wyszedł posąg Madonny, fałdy szat również nawiązują do figur grupy „lubińskiej”, brak im jednak konchowych wywinięć, przez co zbliża się najbardziej do figury św. Piotra z Lubinia<sup>5</sup>. Fałdy obu figur szydlowskich są w porównaniu z omawianymi śląskimi grubsze, masywniejsze. Twarz św. Jana — w przeciwieństwie do wyidealizowanej twarzy Madonny — jest nader realistyczna, szczególnie przez grube loki włosów i brody, zapadnięcie policzków i wydatność spiczastego nosa. Mimo bardzo silnych związków formalnych naszych rzeźb z grupą śląską nie są one produktem importu śląskiego, lecz niewątpliwie powstały w jakimś warsztacie prowincjonalnym w pierwszej ćwierci w. XVI. Warsztat to nie podrzędny, choć wykazujący w stosunku do sztuki śląskiej, która jest dlań głównym źródłem inspiracji, pewną barbaryzację form.

7. Do dzieł, choć słabszych, tego samego warsztatu i czasu można jeszcze zaliczyć dwie hermy w kościele parafialnym w Chęcinach (fig. 21, 22), zniszczone bardzo i pozbawione pierwotnej polichromii. Jedna z nich wyobraża popiersie mężczyzny o rysach twarzy podobnych do figury św. Jana Chrzciciela z Szydłowa, choć grubszych i z mniejszą swobodą modelowanych, co szczególnie wyraźnie widać w ukształtowaniu zarostu. Druga z herm, będąca popiersiem kobiecym, jest pokrewna głowie Madonny z Szydłowa przez podobnie idealizowany typ twarzy, ten sam krój korony (częściowo na hermie zniszczonej). Ciekawym szczegółem jest zaplecenie długich włosów

w liczne warkocze, opadające luźno na plecy. Hermy chęcińskie są jakby dalszym etapem na drodze barbaryzacji produkcji warsztatu figur szydlowskich.

8. Muzeum Sztuki Uniw. Jagiell. posiada figurę Madonny z Dzieciątkiem (fig. 23, 24), pochodzącą z kolegiaty w Wiślicy, bardzo silnie zniszczoną przy ostrzeliwaniu kościoła w czasie wojny 1914—18 r. Jest to rzeźba przyścienna, wydrążona od tyłu, z nieznacznymi śladami pierwotnej polichromii<sup>6</sup>. Mimo zniszczenia rzeźby możemy sobie w znacznej mierze zdać

<sup>1</sup> Dobrowolski *o. c.* s. 34—5.

<sup>2</sup> Braune u. Wiese *o. c.* tabl. 79; Dobrowolski *o. c.* tabl. 19, 20, 21,

22, 23.

<sup>3</sup> Dobrowolski *o. c.* ryc. 22, 4—6.

<sup>4</sup> Tamże s. 34.

<sup>5</sup> Braune u. Wiese *o. c.* tabl. 79.

<sup>6</sup> Rzeźba ta notowana była dwukrotnie przez Szydłowskiego T. (*Ruiny Polski*, Kraków 1919, s. 35, fig. 35 oraz *O Wiślicy i jej zabytkach*, Prace KHS II, s. XXXI). Była ona przerobiona w w. XIX na figurę feretronową, o czym świadczył





28—29. Kraków, Muzeum Sztuki U. J., herma relikwiarzowa ze Szczepbrzusza.

Fot. A. Bochnak, Kraków.

sprawę z dużego talentu jej twórcy. Subtelne rysy twarzy Madonny, przegięcie całej figury, wdzięczny gest ręki podtrzymującej Dzieciątka<sup>1</sup>, duża śmiałość w głębokim cięciu fałdów sukni — wszystko to świadczy o artyście niemałej miary. We wszystkich szczegółach naszej rzeźby odnajdujemy elementy sztuki Stwosza, wykluczające zaliczenie ich na karb późnogoetyckiego uniwersalizmu form. Nie jest wprawdzie nasza rzeźba dziełem warsztatu Stwosza, ale może być zaliczona do kręgu jego oddziaływania. Pewne zbieżności z Madonnami Stwosza, szczególnie z winiarni w Norymberdze, dalej z ryciną Stwosza przedstawiającą Madonnę (B. 3=P. 6) oraz sposób układu fałdów, w którym rozpoznajemy manierę Stwoszowską, są wymownym tego potwierdzeniem. Madonna z Wiślicy powstała na przełomie w. XV na XVI zapewne w Krakowie, wydaje się bowiem rzeczą wątpliwą, by dzieło tej wartości mogło być powstać w warsztacie prowincjonalnym. Kraków też, jako główne miejsce działalności Stwosza w Polsce, był wystawiony na najsilniejszy wpływ jego twórczości<sup>2</sup>.

9. W romańskim kościółku parafialnym w Tarczku, położonym na północnym stoku Gór Świętokrzyskich a należącym ongiś do biskupów krakowskich, znajduje się, przechowywany

napis ołówkiem z lat osiemdziesiątych, znajdujący się na wewnętrznej stronie deski, zakrywającej wydrążenie rzeźby, a usuniętej przy restauracji w r. 1938.

<sup>1</sup> Na fotografii, publikowanej przez Szydłowskiego w *Ruinach Polski*, widzimy, że Dzieciątka posiadało głowę jeszcze po zniszczeniu kościoła. Obecne zniszczenie rzeźby kłasc zatem trzeba nie tylko na karb wojny, ale i późniejszego zaniedbania. <sup>2</sup> Również blisko z twórczością Wita Stwosza łączy się płaskorzeźbiona scena Oplakiwania Chrystusa w kościele parafialnym w Brzezinach; zob. Żarnecki J., „Oplakiwanie Chrystusa”, *rzeźba z kręgu Stwosza w Brzezinach* (Biuletyn Hist. i Kult. V, s. 233—8, fig. 146, 149, 150).





30. Kraków, Muzeum Sztuki U. J., figura świętej z Gorzysławic.

Fot. A. Bochniak, Kraków.

Życia Marii, z czasu około r. 1505 (B. 88). Natomiast w wyżej formalnie stojącej scenie Nawiedzenia wyczuwamy istnienie elementów Stwoszowskich głównie w rozwinięciu draperii, czego brak w scenie poprzedniej. Przynależność Tarczka do biskupów krakowskich każe się domyślać, iż dzieło to zamówiono u snycerza krakowskiego; powstało ono zapewne niedługo po r. 1505, tj. po dacie wykonania drzeworytu przez Dürera<sup>3</sup>. Twórca płaskorzeźb

w zakrystii, feretron późnogotycki, składający się z dwu złożonych ze sobą płaskorzeźb wykonanych w drzewie (48—60 cm). Stanowiły one zapewne pierwotnie dwie sceny skrzydeł tryptyku. Po jednej stronie widzimy scenę Nawiedzenia (fig. 25), po drugiej Ofiarowania w świątyni (fig. 26). Feretron w obecnej swej postaci jest niekompletny. W scenie Ofiarowania brak całych partii płaskorzeźby, polichromia zaś obu jest nowa, olejna, spod której wyzierają ślady podkładu kredowego pod polichromie pierwotną.

W scenie Nawiedzenia widzimy pośrodku N. P. Marię i św. Elżbietę, ujmujące się za ręce; Maria ma rozpuszczone włosy, podczas gdy głowa Elżbiety owinięta jest chustą. Na prawo od Elżbiety stoi postać kobieca, zza której wychylają się głowy dwu dalszych niewiast. Po lewej stronie widoczna jest półpostać i jeszcze jedna głowa kobieca. W scenie Ofiarowania zachowały się tylko trzy postacie. Na prawo Symeon ubrany w strój arcykapłana, starzec z długą brodą, trzymający na rękach Dzieciątka w pozycji leżącej. Symeon siedzi nad stołem, nakrytym długim, ziemi sięgającym obrusem. W scenie tej brak kilku figur; zapewne był między nimi i św. Józef. Zachowały się do dziś oprócz Symeona: klęcząca Elżbieta, która stawia na stole klatkę z ofiarnymi gołębiami, i stojąca Maria ze złożonymi na piersiach rękami. Do niedawna istniała między Marią a Symeonem postać prorokini Anny, wznoszącej rękę na znak wypowiedzenia proroctwa<sup>1</sup>. Scena Nawiedzenia, przepojona tematowym liryzmem, zwraca uwagę dynamiką form malowniczo skłębionych, o silnych kontrastach światłocienia, nerwowo niespokojnych, nie zlagodzonych ani symetrią kompozycji, ani powagą gestów postaci, ani zamartwym wyrazem ich twarzy. Jednocześnie rozbita powierzchnia rzeźbiarska, w tej scenie przeprowadzona z dużą konsekwencją, nie znajduje analogii w scenie Ofiarowania, gdzie płaska powierzchnia stołu i duża płaszczyzna sukni Marii odbiega od światłocieniowo traktowanej reszty. Choć w głowach kobiecych rozpoznajemy to samo dłuto, co w scenie poprzedniej, to jednak poziom tej rzeźby jest bez porównania niższy. Jedyne postać starca Symeona z Dzieciątkiem przemawia do nas liryzmem nastroju i śmielszym modelunkiem.

Michał Walicki, który opublikował scenę Ofiarowania, zwrócił słusznie uwagę, że kompozycja tej sceny jest powtórzona za drzeworytem Albrechta Dürera z cyklu

<sup>1</sup> Widoczna na zdjęciu fotograficznym w Zakładzie Historii Sztuki Uniw. Jagiell., reprodukowanym przez Walickiego M., *Pierwowzory graficzne sztuki polskiej XV i XVI wieku* (Spraw. Tow. Nauk. Warsz., Wydział II, XXVII, 1935, tabl. X, 3).

<sup>2</sup> Tamże s. 59, tabl. X, 3.

<sup>3</sup> Snycerz nasz korzystał widocznie z pojedynczego drzeworytu, a nie z książkowego wydania całego cyklu z r. 1511 (Scherer V., *Dürer*, Leipzig 1910, s. 400), gdyż, gdyby był znał cały cykl, byłby się oparł zapewne również w scenie Nawiedzenia na drzeworycie o tym temacie, zawartym w Dürerowskim cyklu (B. 84). W scenie Nawiedzenia w Tarczku brak jakichkolwiek styczności z tym drzeworytem Dürera.



z Tarczka był — jak widzimy — indywidualnością mało wybitną, kompilatorem, czerpał inspirację z różnych źródeł; objaw to powszechny w początkach w. XVI na naszym gruncie artystycznym.

10. W Muzeum Sztuki Uniw. Jagiell. znajduje się rzeźba (wys. 160 cm) pochodząca z Kazimierzowego kościoła w Stopnicy, przedstawiająca, jak się zdaje, św. Jana Ewangelistę (fig. 27) z nie zachowanej grupy Ukrzyżowania z tęczy. Jest to figura pełna, z zachowaną



31. Gorzysławice, kościół parafialny, Madonna z Dzieciątkiem.

*Fot. J. Żarnecki. Kraków.*

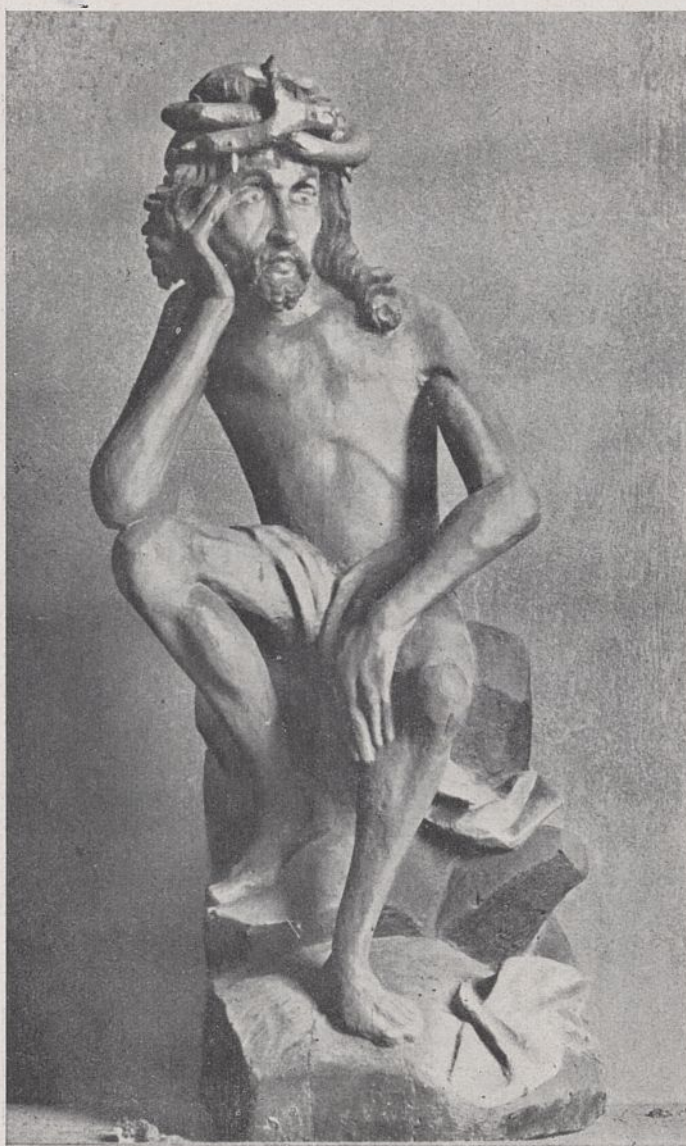


32. Wiślica, kolegiata, Chrystus na krzyżu.

*Fot. J. Żarnecki. Kraków.*

pierwotną polichromią temperową na podkładzie kredowym i płótnie, którym rzeźba jest obklejona. Dowód to dużej staranności technicznej. Figura stopnicka jest dziełem o znacznej oryginalności; zwartą, słupową bryłę ciała, przyodzianego w długą szmaragdową suknię o wysokim kołnierzu, okrywa cynobrowy płaszcz, układający się po lewej stronie w fałdy o niezwykłym kształcie, które moglibyśmy określić jako „talerzowe”. Są one nawskróś graficzne, nie plastyczne. Dolny tylko z fałdów wyróżnia się mięsistym, konchowym odwinięciem. Twarz o zastygłym wyrazie kontemplacji, otoczona aureolą włosów skręconych w loki, charakteryzuje się długim prostym, nosem, małymi ustami i ostrą brodą. Brak bliższych związków ze snycerstwem późnogotyckim, przy równoczesnej prostocie, wprost lapidarności ujęcia formalnego, nasuwać może przypuszczenie o przynależności naszej rzeźby do produkcji ludowej. Przeczy temu jednak stanowczo wysoka umiejętność techniczna i walory formalne, przewyż-





33. Olkusz, kościół parafialny, Chrystus Frasobliwy.

Fot. A. Bochnak, Kraków, klisza w C. B. I.

szające możliwości sztuki ludowej. Zwartość i statyka naszej rzeźby, syntetyczność formy i jej graficzna twardość dowodzą może raczej jej związków z plastyką kamienną, którego to przypuszczenia nie jestem w stanie poprzeć dowodami materiałowymi. Zdaje się w każdym razie, że figura stopnicka powstała w jakimś prowincjonalnym warsztacie, w małym tylko stopniu nawiązującym do form artystycznych równocześnie istniejących w innych środowiskach. Do tych nieznaczących z rzeźbą gotycką w XV należy ujęcie włosów, tworzących fryzurę tzw. „kropidło”, występującą np. w hermie z czasu około r. 1470 z kościoła Wszystkich Świętych w Krakowie (Muzeum Sztuki Uniw. Jagiell.)<sup>1</sup>, oraz w figurze św. Jana w kościele św. Idziego w Krakowie z połowy w. XV<sup>2</sup>, lub z terenu śląskiego w figurze św. Jana w kościele Bożego Ciała we Wrocławiu<sup>3</sup> z czasu około r. 1420 oraz figurze św. Jana w kościele w Chobniu z początku w. XV<sup>4</sup>. Jest rzeczą charakterystyczną, że właśnie taką fryzurę posiada zazwyczaj św. Jan. Brak bliższych analogii utrudnia datowanie naszej rzeźby. Pewnym wskaźnikiem jest tu, obok fryzury szczególnie charakterystycznej dla w. XV, wywinięcie fałdu, dalekie echo manieri tak szeroko stosowanej przez Stwosza i innych rzeźbiarzy schyłkowego gotyku. Dzięki temu możemy datować figurę stopnicką na pierwszą połowę w. XVI. W rzeźbie św. Jana ze Stopnicy zyskujemy dzieło niemałej wartości artystycznej i oryginalności.

11. Drugim obok omówionej już Madonny zabytkiem snycerstwa gotyckiego, ocalałym z opuszczonego kościoła drewnianego w Szczepczuszu, jest relikwiarz hermowy nieznannej świętej (fig. 28, 29), będący w posiadaniu Muzeum Sztuki Uniw. Jagiell. Relikwiarz jest bardzo zniszczony, pozbawiony polichromii. Wyobraża on popiersie kobiety o pełnej twarzy i bardzo wypukłych oczach. Długie włosy, wijące się falistą linią, opadają luźno na plecy. Głowę nakrywa niekompletnie zachowana korona. Otwór na relikwie znajduje się w hermie ze Szczepczusza nie, jak zwykle, na piersiach, lecz na ciemieniu. Poniżej nasady szyi obiega wokół hermy obręcz z odwró-

<sup>1</sup> Lepszy L., *Hermi Gabinetu Archeologicznego przy Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie* (Spraw. KHS VI, fig. na s. 332). <sup>2</sup> Estreicher K., *Tryptyk św. Trójcy w katedrze na Wawelu* (Roczn. Krak. XXVII, s. 92, fig. 36). <sup>3</sup> Braune u. Wiese, *o. c.* tabl. 60. <sup>4</sup> Tamże tabl. 61.



conymi ku dołowi liliami. Choć z jednej strony sama twarz jest dość pospolita, w rysach swych gruba i pozbawiona wyrazu, plastycznie konwencjonalna, to znów z drugiej strony miękka a niespokojna płaszczyzna włosów ożywia znacznie rzeźbę. Jest nasza herma zabytkiem niewielkiej artystycznej wartości, ciekawym jednak jako produkt prowincjonalnego zapewne warsztatu późnogotyckiego z początku w. XVI. Być może, że snycerz wzorował się na jakimś dziele złotniczym, jak wskazuje na to motyw obręczy z liliami, niewątpliwie zaczerpnięty ze złotnictwa.

12. Figura nieznannej świętej, znajdująca się w Muzeum Sztuki Uniw. Jagiell., a pochodząca z kościoła w Goryslawicach, przedmieściu Wiślicy (fig. 30), jest tak bardzo zniszczona, że nie tylko nie można określić jej znaczenia ikonograficznego, lecz również zdać sobie należycie sprawy z jej dużej wartości artystycznej. Ciało naszej świętej o wysmukłych proporcjach, esowato przegięte; głowa, osadzona na chudej szyi, ma rysy subtelne i pełne charakteru, jakże odmienne od np. idealistycznego schematu omówionej już Madonny z kościoła parafialnego w Szydłowie (fig. 19). Fałdy sukni i płaszcz załamują się ostro, zgodnie z kanonem późnogotyckim, ich bieg wydłuża optycznie i tak już wydłużone proporcje ciała. Nasza rzeźba to dzieło wysoko utalentowanego artysty z początku w. XVI.

13. W tym samym kościele, z którego pochodzi opisana powyżej rzeźba, znajduje się jeszcze figura Madonny z Dzieciątkiem (fig. 31), nieco zapewne późniejsza od poprzedniej, może pochodząca z drugiej ćwierci w. XVI, lecz jakże inna. Grube rysy szerokiej twarzy, włosy ujęte w grube pasma, fałdy bogate ilościowo, ale pozbawione wytworności, którą mogliśmy obserwować w poprzedniej rzeźbie, wszystko to tchnie wulgarnością, wskazując dobitnie, jak sztuka późnogotycka zatracza swe walory, by wreszcie znaleźć przytułek w sztuce ludowej.

14. Takim dziełem z pogranicza sztuki ludowej jest umieszczony w prawym ołtarzu bocznym kolegiaty wiślickiej krucyfiks (fig. 32) z czasu około połowy w. XVI, który notuje tylko, podając jego reprodukcję.

15. Wzmiankowana przeze mnie w związku z rzeźbą Chrystusa Frasobliwego w krakowskim kościele oo. bernardynów figura tego samego typu ikonograficznego, odnaleziona w kościele olkuskim (fig. 33)<sup>1</sup>, nie jest tej klasy dziełem sztuki, co bernardyńska<sup>2</sup>, ale w każdym razie reprezentuje poziom dobrego warsztatu prowincjonalnego z pogranicza krakowsko-śląskiego z początku w. XVI<sup>3</sup>. W układzie rzeźby widzimy dużą naturalność przy równoczesnej surowości strony plastycznej. Perizonium odwija się u dołu muszlowym fałdem, zgodnie z późnogotyckim schematem. Wyraz zamysłonej twarzy o spojrzeniu skierowanym jakby ponad ziemską rzeczywistość nadaje naszej rzeźbie wyraz głębokiej religijności.

Przedstawiony powyżej materiał jest jakościowo bardzo nierówny. Obok rzeźb stojących formalnie bardzo wysoko uwzględniłem i całkiem drugorzędne, lecz dzięki temu — mam wrażenie — na podstawie tych kilkunastu zabytków oddałem obraz produkcji snycerskiej na terenie Małopolski północnej zbliżony do prawdy. Materiał ten ujęty został szczególnie pod kątem związków z innymi, głównie śląskimi środowiskami artystycznymi. Nie znaczy to jednak bynajmniej, bym nie doceniał niewątpliwie istniejących rysów autonomiczności polskiej produkcji snycerskiej w średniowieczu. Nie chcąc jednak wobec szczupłości zachowanego materiału puszczać się na niepewną drogę domysłów, zostawiam tę najistotniejszą część zagadnienia na razie bez odpowiedzi, nie wątpiąc, że wydobyte na jaw niezawodnie jeszcze licznych a nieznanych dotychczas zabytków rzeźby gotyckiej na obszarze dzisiejszej Kielecczyny doprowadzi do wyodrębnienia indywidualnych cech twórczości na tym terenie, i wtedy jako całość będą one mogły być użyte jako materiał dowodowy, określający oblicze polskiej twórczości w zakresie rzeźby średniowiecznej na tym terenie. Wtedy też dopiero będzie można wyczerpująco opracować rozdział o rzeźbie małopolskiej do przysyłej historii rzeźby gotyckiej w Polsce.

<sup>1</sup> Kantak K. ks., Szablowski J., Żarnecki J., *Kościół i klasztor oo. bernardynów w Krakowie* (Bibl. Krak. 96, Kraków 1938, s. 112). <sup>2</sup> Tamże fig. 12. <sup>3</sup> Brosig (o. c. s. 45) wspomina o kilku zabytkach Chrystusa Frasobliwego na terenie Wielkopolski, nie są mi jednak one znane. Zebrany przez Iwanickiego K. (*Figura Chrystusa Frasobliwego*, Warszawa 1933) materiał dotyczy głównie sztuki ludowej; książka to o małej wartości przez swe nie naukowe i tendencyjne opracowanie.



### Posiedzenie z dnia 16 marca 1939

Posiedzenie to odbyło się pod przewodnictwem czł. Józefa Muczковского.

Czł. Julian Pagaczewski przedstawił pracę doc. dra Karoliny Lanckorońskiej pt. „Zdjęcie z krzyża” *Michała Anioła*. Praca ta została ogłoszona drukiem w kwartalniku *Dawna Sztuka II*, 1939 s. 111—20 oraz jako osobna odbitka, Lwów 1939.

Następnie ks. doc. dr Tadeusz Kruszyński przedstawił komunikat pt. *Hafty ormiańskie na Węgrzech w w. XVII*.

Na tle ogólnej charakterystyki węgierskiego hafciarstwa, którego poziom był bardzo wysoki, autor omówił pewien rodzaj haftów przez to ciekawych, że można by je uznać za polskie, a właściwie za wykonane w Polsce przez Ormian, względnie ich naśladowców. Znamy takie hafty z naszych czapraków i siodeł, a także i ornatów, kap i antepediów. Tradycja miejscowa łączy je zazwyczaj z Sobieskim lub Czarnieckim. W haftach tych, wykonanych zawsze bardzo starannie w przeróżnych odmianach ściągów z przewagą złota i srebra, a wywodzących się z wzorów perskich, najczęstszymi motywami są jabłka granatu, goź lżiki i lilie, ale znacznie już odmienne niż na Wschodzie. Dotychczas nie zwrócono u nas uwagi, że takie same hafty znajdują się na Węgrzech, a mianowicie głównie w Węgierskim Muzeum Historycznym w Budapeszcie. Prócz siodeł i czapraków tak wyszywanych są tam jeszcze trzy inne zabytki, nader ważne dzięki temu, że na dwóch widnieje data powstania, a co do dwóch wiadomo, do kogo pierwotnie należały. I tak na ornatcie niebieskim z gładkiego jedwabiu z czerwoną kolumną, haftowanym barwnymi jedwabiami i złotem w jabłka granatu, goździki, tulipany itp., wyszyta jest data 1633. Drugi ornat o tych samych motywach, wiśniowy, z wszystkimi należącymi doń częściami, ma datę 1670 oraz herby rodzin Karolyi i Segney. Tak rysunek jak i sposób wykonania są świetne.

Rzecz ciekawa, że dr Magda Bárány-Oberschall, która opracowała ornaty muzeum budapeszteńskiego<sup>1</sup>, określa styl ich jako odpowiadający haftom domów magnackich z północy Węgier z w. XVII, motywy uważa za czysto węgierskie, nie wspominając ani słowem o hafciarzach ormiańskich. Dla nas jest rzeczą jasną, że Ormianie, licznie osiedli w Stanisławowie, a zwłaszcza w Kutach, w pobliżu węgierskiej granicy, udawali się za zarobkiem na dwory zamożnych magnatów północnowęgierskich, wyzyskując wspólne Polakom i Węgom upodobania do przepychu strojów, rzędów, makat itp. wschodniego typu. Liczniej zaczęli się Ormianie osiedlać w całych Węgrzech dopiero w początku w. XVIII, po wygnaniu Turków na skutek zwycięstw pod Wiedniem i Parkanami.

We wspomnianym muzeum budapeszteńskim znajduje się makata z połowy w. XVII, wyszywana wspaniale złotem i srebrem, która wedle herbów należała do księcia Jerzego Rákocznego i jego żony Zuzanny Lorántffy. Doskonały to okaz tego właśnie stylu, charakterystycznego dla domów magnackich. W przeciwieństwie do wymienionych dotychczas haftów, które cechuje rysunek nader harmonijny, inny ornat o podobnych motywach w tymże muzeum ma linie ostrzej łamane, nieumiarowe. I ten rodzaj ormiańskich haftów był u nas znany, jak świadczy ornat zrobiony z makaty z herbem Lubomirskich, pochodzący z kaplicy zamkowej w Wiśniczu. Z innych przykładów tego samego stylu można przytoczyć infulę (Muzeum Historyczne) pokrytą wypukłym haftem złotym w kielichowate kwiaty, przypominającą żywo niektóre hafty w skarbcu katedry wawelskiej, dalej stanik Katarzyny Brandenburskiej, wyszywany złotem i srebrem na tle wzorzystego, ciemnoniebieskiego aksamitu (połowa w. XVII), ładownicę skórzaną, złotem haftowaną z nazwiskiem Bálint Szilvásy i datą 1660, siodło z czerwonego aksamitu z aplikacją ze skórek z dodatkiem haftów (w. XVII) oraz siodło, które należało do Samuela Teleki (w. XVII), pokryte czerwonym aksamitem w złote kwiaty, którego części zewnętrzne twarde, tj. łąk, są pokryte przepyszną emalią i drogimi kamieniami.

Następnie ks. doc. dr Tadeusz Kruszyński przedstawił komunikat pt. *Złotnicze szczegóły na haftach z Gdańska*.

<sup>1</sup> Bárány-Oberschall M., *Ungarische Messgewänder*, Budapest 1938, s. 22.



Nawiązując do swych dawniejszych badań<sup>1</sup>, autor stwierdza na podstawie danych zawartych w rękopiśmiennym inwentarzu katedry krakowskiej z r. 1563 (Arch. Kapitulne), że — gdy idzie o uzupełnianie haftu drobnymi przedmiotami, jak miecze, kielichy, szpony orłów itp., wykonanymi ze srebra złoczonego — ornat Kmity nie był w Krakowie unikatem. Podobnym haftem wypukłym wykonano i takimiż szczegółikami uzupełniono kilkanaście kap i ornatów katedry, zaczynając od ornatu biskupa Piotra Wysza z czasu około r. 1400. Jeżeli się kiedyś nie pokażą dane przeciwnie, można będzie przyjąć za pewnik, że ten zwyczaj zdobienia wypukłych haftów srebrnymi złoczonymi przedmiotkami wytworzył się w Krakowie, gdyż tu mamy o nim najdawniejsze dane, tu też znalazł on największe zastosowanie. Z Krakowa też przy wzajemnych stosunkach zwyczaj ten przeniknąć musiał do Gdańska i Wrocławia, dalej się już nie rozszerzając. We Wrocławiu przykładem jest znany ornat kanonika Helen-treutera, z Gdańska, z kościoła Mariackiego, przytoczyć można parury, czyli ozdoby humerału<sup>2</sup>. W Zwiastowaniu wyszytym na pierwszej parurze srebrne, częściowo złoczone, są promieniste nimby otoczone obręczami, wazon z lilią, górna część pulpitu i książka na nim, berło anioła owinięte wstęgą z pozdrowieniem anielskim, a nawet ręce N. P. Marii i Anioła. W Zmartwychwstaniu na drugiej, nieco wcześniejszej parurze ze srebra złoczonego wykonano kadzielnice w rękach aniołów, drążek u krzyża w ręce Chrystusa i broń żołnierzy (miecz, krzywy tasak i kosa bojowa). Przedmiotki te są nawet częściowo uzupełniane rytowaniem. Na parurze trzeciej wyhaftowano Zwiastowanie pośród św. Andrzeja i Katarzyny. Metalowe są tu: dzbanuszek z lilią, berło anioła, krzyż św. Andrzeja, koło i korona św. Katarzyny oraz nimby. Wreszcie na parurze czwartej haft uzupełniono oprócz metalowych nimbów i koron atrybutami ikonograficznymi czterech świętych dziewic po bokach Madonny. Ma więc św. Dorota koszyk, św. Barbara wieżę, św. Katarzyna koło, św. Małgorzata włócznię z krzyżem, wykonane ze srebra. Nie zachowało się srebrne Dzieciątko na rękach Marii. Wszystkie te parury, wykonane haftem bardzo wypukłym, są starsze od ornatu Kmity. Jednak bezwzględna wyższość artystyczna zabytku krakowskiego od tych i innych haftów gdańskich, a przede wszystkim wszelkie znamiona krakowskiej szkoły wykluczają, by ornat Kmity mógł być powstać poza Krakowem, lub nawet pod wpływem haftów gdańskich. Wobec istnienia w Krakowie takich srebrnych uzupełnień już na ornatie biskupa Wysza (około r. 1400) przyjąć trzeba, że to Kraków oddziaływał i w tym zakresie na inne środowiska.

### Posiedzenie z dnia 23 marca 1939

Posiedzenie to odbyło się pod przewodnictwem czł. Wojława Molè.

Prof. dr Stanisław Gąsiorowski przedstawił pracę dra Jerzego Pileckiego pt. *Gryf i sfinks w zasięgu egejskim, ich znaczenie i geneza*.

Zasadniczy temat stał się w trakcie opracowywania podstawą dla szerszych rozważań. Analiza materiału zabytkowego prowadzi do wniosku, że gryf i sfinks w zasięgu egejskim należą do zespołu form kultury mykeńskiej. Mykeńska forma gryfa i sfinksa promieniuje na Cyklady, Rodos, Cypr, a również została prawdopodobnie przejęta przez artystów kreteńskich. Taki wniosek rzuca nowe światło na ustosunkowanie się twórczych sił kulturalnych w zasięgu egejskim. Autor stara się dowieść, że niesłusznie jest używany w dotychczasowej literaturze naukowej termin kreteńsko-mykeński w odniesieniu tak do sfinksa i gryfa, jak również do całości zjawisk na Krecie i lądzie greckim w epoce brązu. Nie można mówić o kulturze kreteńsko-mykeńskiej jako o jedności. Termin ten zachowuje swoje znaczenie jako nazwa dla pewnej epoki w historii kultury zasięgu egejskiego, jeżeli pod tym określeniem rozumiemy przenikanie się dwóch różnych kultur, które są oparte na odmiennym podłożu społecznym, religijnym i artystycznym. Taka jest zasadnicza treść rozdziału pierwszego.

Mykeńskie gryfy i sfinksy wysuwają się na plan pierwszy tak ze względu na liczbę zachowanych zabytków, jak i ustaloną koncepcję oraz konsekwentną formę stylistyczną od wczesno-

<sup>1</sup> *Ornat Piotra Kmity i ołtarz św. Antoniego fundacji Kmitów w katedrze wawelskiej* (Skarbiec Katedry Wawelskiej i Muzeum Metropolitalne, zeszyt 6). <sup>2</sup> Reprod. Mannowsky W., *Der Danziger Paramentenschatz. Kirchliche Gewänder und Stickereien aus der Marienkirche IV*, Berlin, tabl. 140, 141, 145, 220, 221, 222, 224).



do późnomykeńskiej epoki. Postacie ich noszą piętno stylu mykeńskiego: pewien zmysł realizmu przy ornamentalnym traktowaniu całości. Skrzydło stanowi bardzo charakterystyczną część składową ich formy stylistycznej. Podział skrzydła na szereg ostrokrawędzistych sztabek jest schematem rzeczywistej budowy. Ornamentowanie każdej sztabki zygzakiem, a górnej strefy spiralami stoi w wyraźnym związku z zasobem ornamentyki mykeńskiej, są to bowiem jej główne motywy. Spirale na górnej strefie skrzydeł uważa autor za stylizację loków ludzkich, opadających na ramiona. Spirale nie związane z głową wydają się być ornamentalnym powtórzeniem zasadniczego motywu zakończenia stylizowanego loku, który jest widoczny na wielu przedstawieniach. Najbardziej zastanawiającą cechą sfinksów mykeńskich jest ich nakrycie głowy. Jest to okrągła czapka, zazwyczaj dekorowana zygzakiem, z przytwierdzoną na wierzchu, w tył odrzuconą kitą. Autor dopatruje się w tej czapce stylizacji hełmu. Wskazuje na to nasada kity, która w paru wypadkach jest wyraźną stylizacją metalowej tulei. Do wspólnych cech sfinksów mykeńskich należy również typ twarzy. Na niektórych zabytkach można wyraźnie zaobserwować charakterystyczne cechy fizyczne: twarz pociągłą, nos prosty i długi, wargi ściśnięte o wyrazie surowym. Szczególnie silnie występują te cechy na głowie stiukowej z Myken<sup>1</sup>, w której autor widzi fragment sfinksa. Najbliższe analogie do tego typu twarzy znaleźć można — zdaniem autora — na złotych maskach z Myken, które utrwaliły typ etniczny i rysy władców achajskich. Na podstawie analizy loków, nakrycia głowy i typu twarzy można wnosić, że sfinks był koncepcją męską i miał twarz księcia. Na podstawie układu postaci wyróżnia autor następujące typy gryfa mykeńskiego: a) leżący, b) w grupie antytetycznej, c) w wyciągniętym biegu, d) w związku z bóstwem, e) w walce ze zwierzęciem, f) w walce z herosem, oraz następujące typy sfinksa: a) leżący, b) w grupie antytetycznej, c) wsparty na kolumnie, d) prowadzony przez bóstwo, e) walczący z herosem. Zachowane zabytki należą do wyrobów tzw. przemysłu artystycznego i występują w sprzęcie grobowym. Rozmiary ich są na ogół małe. Jednak reszty fresków w Tyrynsie, jak również ślady metalowej dekoracji wewnątrz grobów kopolowych nasuwają przypuszczenie, że mogły istnieć przedstawienia większych rozmiarów. Wspomniana głowa z Myken, jak i głowa z Cyklad<sup>2</sup> są — zdaje się — fragmentami sfinksa w pełnej rzeźbie. Jest również prawdopodobne istnienie monumentalnych przedstawień w rodzaju grupy antytetycznej z Lwiej Bramy. Kompozycja ta jest powtarzana na pierścieniach i gemmach. Analogiczne kompozycje gryfa i sfinksa mogą więc być odbiciem nie zachowanych monumentalnych pierwowzorów.

Na zachowanych zabytkach kreteńskich odróżnia autor następujące typy gryfa: a) leżący, b) siedzący, c) w grupie antytetycznej, d) stojący, e) wprzęgnięty do rydwanu, oraz następujące typy sfinksa: a) siedzący, b) leżący. Analiza postaci tych tworów wykazuje, że w sztuce minojskiej nie mają one zdecydowanej formy stylistycznej. Twory te pojawiają się w sztuce minojskiej na przełomie Ś. M. III i P. M. I. W porównaniu z bogactwem motywów flory i fauny nadmorskiej nieliczne przykłady sfinksa i gryfa wydają się być czymś obcym w kulturze kreteńskiej. Ich analogie formalne do przedstawień mykeńskich, które od epoki wczesnomykeńskiej występują w zdecydowanej formie stylistycznej, pozwalają przypuszczać, że koncepcje mykeńskie były pierwowzorami dla artystów minojskich. Nie zostały one jednak przejęte biernie, lecz przestylizowane w duchu manieri kreteńskiej. Np. przydanie jednemu ze sfinksów motyli skrzydeł i charakteru kobiecego<sup>3</sup> odejmuje mu akcent grozy pierwotnej koncepcji sfinksa oraz odzwierciedla żeński charakter kultury minojskiej w przeciwieństwie do męskiego charakteru kultury mykeńskiej. Taki wniosek rzuca nowe światło na zagadnienie stosunku kultury mykeńskiej do minojskiej. Rozważanie tego zagadnienia zamyka rozdział pierwszy. Autor stara się dowieść, że kultury te dzielą zasadnicze różnice strukturalne, a w ich wzajemnym stosunku kulturze mykeńskiej przypada nie tylko rola odbiorcza, ale i czynna<sup>4</sup>.

Badając zagadnienie znaczenia i genezy sfinksa i gryfa w zasięgu egejskim, wciągnął autor w zakres rozważań postacie tych tworów w Egipcie, w Mezopotamii, w Azji Mniejszej i Syrii. Ten szeroki materiał dowodzi, że prawie wszędzie istnieje wyraźny związek tych postaci z koncepcją władcy. W Egipcie noszą one korony faraonów, w Mezopotamii hełm z rogami, w kulturze mykeńskiej sfinks ma hełm z kitą i typ twarzy władcy achajskiego. Czy są

<sup>1</sup> Bossert, *Altkreta*, s. 181, fig. 249.

<sup>2</sup> Tamże fig. 21.

<sup>3</sup> Evans, *Palace of Minos I*, fig. 529 c.

<sup>4</sup> Zob. Pliecki J., *Układ heraldyczny w kulturze mykeńskiej* (Światowit XVII, Warszawa 1938).



to zjawiska odosobnione, właściwe kilku kulturom starożytnym, czy też ten związek można uważać za stały i przyczynowy, a wytłumaczenia jego szukać w psychologii pierwotnej i w warunkach socjalnych? Aby odpowiedzieć na to pytanie, sięgnął autor do współczesnych nam kultur pierwotnych, gdzie występują podobne twory mieszane. Tak powstała część socjologiczno-porównawcza dociekań genetycznych, której poświęcono rozdział drugi. Na podstawie badań porównawczych doszedł autor do następujących ogólnych wniosków: Punktem krystalizacyjnym dla wyobrażeń czczonych zwierząt jest — w ich stadium pierwotnym — koncepcja władcy i bóstwa, która jest ośrodkiem kultu grobowego i religijnego i, co za tym idzie, twórczości artystycznej. Ubóstwiony władca jest przedmiotem najgłębszej czci i grozy dla umysłu pierwotnego, a zarazem uczuć wdzięczności i zależności. Na skutek pierwotnej logiki uczuciowej są z nim powszechnie utożsamiane zwierzęta, które budzą identyczne reakcje uczuciowe. Z jednej strony najbardziej drapieżne, jak lew, sęp, wąż itp., a z drugiej strony zwierzęta stanowiące podstawę bytu ekonomicznego grupy ludzkiej, jak byk, baran itp. Władca, wyobrażany w postaci np. lwa, nie przestaje być również człowiekiem, sępem, baranem. To daje podstawę do realizacji tworu mieszanego, który jest syntezą tychże postaci. W koncepcji tworu mieszanego przejawia się naczelną zasadą myślenia pierwotnego: wielopostaciowe ujmowanie jednostki. Że jest to również naczelną zasadą wszelkiego myślenia religijnego, dowieść nam może analiza zasadniczych koncepcji religijnych starożytności, jak i nasze własne pojmowanie bóstwa. Koncepcja władcy-bóstwa wyznaczyła więc pierwotną formę tworów mieszanych. Trzeba się jednak liczyć z ewolucją ideologiczną tworu mieszanego aż do zupełnego wyczerpania się jego treści pierwotnej. Ewolucja ta, potwierdzona w materiale z wielu kultur starożytnych, ma na ogół przebieg następujący: W pierwotnych wyobrażeniach bóstwa postaci zwierząt mają bezwzględny prymat nad postacią ludzką. Późniejszą ewolucyjnie koncepcją formalną jest twór mieszany, w którym człony zwierzęce i ludzkie są zrosnięte w organiczną całość. Jest to zwykle pośrednie stadium wyobrazeniowe do pełnego uczłowiczenia bóstwa. Forma ludzka bóstwa, zawarta w pierwotnym założeniu pojęciowym tworu mieszanego, coraz silniej wydobywa się z formy zwierzęcej i uzyskuje w ostatecznym rozwoju przewagę nad zwierzęcymi pierwiastkami ciała. Mimo rozwoju bóstwa ku pełnej postaci ludzkiej, zwierzęce postaci tegoż bóstwa nie znikają, ale usuwają się w wyobrażeniu bóstwa na plan drugi. Zwierzęca postać bóstwa, oddzielona od jego ludzkiej postaci, występuje w przedstawieniach obok niej, jako atrybut bóstwa. Wielopostaciowość koncepcji bóstwa zostaje więc zachowana nadal, tylko główne miejsce w wyobrażeniu bóstwa zajmuje odtąd pierwiastek ludzki. Po całkowitym ugruntowaniu się w religii danego zasięgu wyobrażenia bóstwa w postaci ludzkiej pierwotne, zwierzęce postaci bóstwa, zepchnięte na drugi plan, stają się z czasem wyobrażeniem demonów, drugorzędnych istot boskich. Demon jest przeciwstawiany bóstwu jako siła wroga, z którą bóg walczy. Ewolucja męskiej koncepcji tworu mieszanego, jako władcy-boga, w koncepcję demona łączy się zwykle ze zmianą płci danego tworu. Zjawisko nadania charakteru żeńskiego demonowi, siły złej, z którą bóg walczy, da się wytłumaczyć na podstawie istnienia w mitologiach starożytnych koncepcji walki bogów z Macierzą (Wielką Boginią), która to koncepcja ma — według autora — za podstawę społeczną konflikt pierwiastków matriarchalnych z ustrojem patriarchalnym. Wyniki badań porównawczych dają nam obecnie dostateczną podstawę do przyjęcia wniosku, jaki nam nasuwa analiza formalna postaci sfinksa i gryfa mykeńskiego, że były to wyobrażenia władcy-herosa. Kompozycje mykeńskie walki gryfa z herosem oraz przypuszczalnie istniejąca analogiczna kompozycja sfinksa oznaczają zwrot w koncepcji ideologicznej tych tworów, które występują jako siły wrogie księciu, zapewne demony żeńskie. W tej koncepcji zjawiają się w epoce późnomykeńskiej i tak przechodzą — jak autor sądzi — do kultury greckiej. Czy w kulturze minojskiej gryf i sfinks zyskały jakieś znaczenie religijne? Skomponowanie gryfów z postacią Macierzy oraz przydanie żeńskiego charakteru sfinksowi stawia te twory w związek z Macierzą. Są one już zapewne demonami, podporządkowanymi Macierzy. Kobięcy sfinks z motylimi skrzydłami mógł być żeńską koncepcją duszy zmarłego.

Rozważania porównawcze odkrywają znaczenie czynnika społecznego dla powstania i kształtowania się koncepcji tworów mieszanych. Tłumaczą zarówno ich znaczenie jak i formę. Tym samym rzucają światło na fantazję artystyczną. Wyniki tych badań prowadzą do wniosku, że pewne koncepcje tematowo analogiczne mogą powstawać niezależnie w różnych zasięgach



kulturowych. Podstawą dla ustalania ich wzajemnych zależności może być tylko forma, a nie sam temat. W ten sposób wyniki tych badań pozwalają przeciwstawić się dotychczasowym podładom na genezę sfinksa i gryfa również i pod względem metodologicznym. Przegląd i krytykę tych poglądów daje rozdział trzeci.

W poglądach dotyczących genezy sfinksa i gryfa w basenie Morza Śródziemnego, niezależnie od tego, z której kultury dany badacz wyprowadza pierwowzory tych tworów (z Egiptu, Mezopotamii, czy Syrii), powtarza się stała zasadnicza teza, że gryf i sfinks dostają się do zasięgu egejskiego za pośrednictwem sztuki hetyckiej, w której otrzymały skrzydła i znamiona kobiece. Pogląd ten jednak nie da się utrzymać, tak ze względów chronologicznych, jak i ze względu na różnice formalne, jakie dzielią sfinksa mykeńskiego od postaci tych tworów w sztuce hetyckiej. Różnice dotyczą poszczególnych elementów postaci sfinksa: nakrycia głowy, typu twarzy oraz loków i skrzydeł, jak również wyrazu formalnego całości. Również bardziej skomplikowane, niż by to wynikało z dotychczasowych teorii genezy tworów mieszanych, są zjawiska formalne dotyczące gryfa. W Syrii ani charakter zabytków, ani data, ani forma stylistyczna gryfa nie mogą predysponować przedstawień tych tworów na prototypy dla gryfów mykeńskich. Jeszcze większą trudność przedstawia przyjęcie hipotezy pochodzenia gryfa w Mezopotamii, nie tylko ze względu na odrębność stylistyczną, ale również na różnice samej koncepcji formalnej gryfa w Mezopotamii od koncepcji tego tworu w innych zasięgach kulturowych.

Na podstawie rozważań materiału archeologicznego doszedł autor do następujących wniosków: a) koncepcja gryfa powstaje niezależnie w trzech zasięgach: egipskim, mezopotamskim i mykeńskim; b) koncepcja sfinksa powstaje niezależnie w zasięgu egipskim, mykeńskim i — prawdopodobnie również niezależnie od Egiptu — w zasięgu hetyckim. Natomiast sfinks w Mezopotamii należy do epoki asyryjskiej i, o ile nie był wyprowadzony przez sztukę asyryjską ewolucyjnie z koncepcji lwa i gryfa mezopotamskiego, może być zapożyczeniem z zasięgu hetyckiego; c) w ukształtowaniu gryfa w Syrii współdziałają kultury: egipska i mykeńska, a koncepcja tego tworu w Syrii opiera się, być może, o głębszą, lecz w tym względzie nieznaną tradycję hetycką. Natomiast wyraźnie występuje tradycja hetycka w przedstawieniach sfinksa syryjskiego, w których dają się dostrzec również wpływy asyryjskie. Jednak sfinks w Syrii ma odrębny charakter formalny i koncepcjonalny, co świadczy, że koncepcję tego tworu w Syrii kształtowało odmienne podłoże religijne i artystyczne. Wymienione zasięgi oddziaływały pośrednio na ukształtowanie typów sfinksa i gryfa greckiego, lecz zasadnicze koncepcje tych tworów w kulturze greckiej wywodzą się prawdopodobnie z tradycji mykeńskiej.

### Posiedzenie z dnia 28 kwietnia 1939

Posiedzenie to odbyło się pod przewodnictwem czł. Tadeusza Mańkowskiego.

Czł. Wojśław Molè przedstawił pracę dra Marii Muszyńskiej-Krasnowolskiej pt. *Kolegium pojezuickie w Krzemieńcu, monografia architektury*. Praca ta została ogłoszona drukiem w Roczniku Wołyńskim VIII, s. 67—160 i w osobnej odbitce, Równe 1939.

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę pt. *Nieznane rzeźby Andrzeja Schlütera*. Praca ta ukazała się w kwartalniku *Dawna Sztuka II*, 1939, s. 220—234.

### Posiedzenie z dnia 25 maja 1939

Posiedzenie to odbyło się pod przewodnictwem czł. Wojśława Molè.

Prof. dr Kazimierz Michałowski przedstawił pracę pt. *Tell. Edfu 1939 — wyniki trzeciej kampanii wykopalisk polsko-francuskich*<sup>1</sup>.

W porównaniu z kampanią poprzednią skład misji wykopaliskowej uległ następującym zmianom: w miejsce J. Sainte Fare Garnot'a delegował Instytut Francuski w Kairze Christiane Desroches'a, stanowisko architekta zamiast inż. Czeczota objął inż. Tadeusz Górski z Politechniki Warszawskiej. Z misją naszą współpracował też doc. St. Żejmo-Żejmis, antropolog.

<sup>1</sup> Zob. s. 251—2 niniejszego tomu.



Kampania w terenie trwała od 23 grudnia 1938 do 28 lutego 1939.

Plan bieżącej kampanii przewidywał przede wszystkim połączenie odcinków przekopanych w latach 1937 i 1938 celem uzyskania obrazu całości dwu głównych zespołów ruin, tj. cmentarzyska z epoki Starego i Średniego Państwa oraz miasta z okresu grecko-rzymskiego i bizantyńskiego. Aby wypełnić to zadanie, odkopano podczas bieżącej kampanii następujące tereny: I. nekropole staroegipską, dwa odcinki o łącznej powierzchni około 1780 m<sup>2</sup>; II. miasto starożytnie, dwa odcinki obejmujące razem przestrzeń ponad 2340 m<sup>2</sup>.

Do najważniejszych wyników tegorocznych poszukiwań na terenie nekropoli należy zaliczyć odkrycie trzech komór podziemnych mastaby Isi (VI dyn.), której konstrukcja nadziemna została zbadana podczas poprzednich kampanii<sup>1</sup>. Główna komora grobowa, ozdobiona malowidłami na ścianach pokrytych stiukiem, zawierała sarkofag kamienny z wykutym imieniem wezyra Isi. Jakkolwiek sam sarkofag był przedmiotem rabunku już w czasach starożytnych, tym niemniej w skrytkach u podstawy sarkofagu zachowały się bardzo cenne naczynia z miedzi i z kamienia. W obu zaś pozostałych komorach znaleziono szkielety członków rodziny tego wezyra w otoczeniu bogatej zastawy grobowej, w postaci ozdobnych naczyń z alabastru, z diorytu, i z wypalanej gliny, przedmioty z drzewa, z miedzi posrebrzanej i fragmenty naszyjników ze złota.

Z grobów należących do okresu Średniego Państwa na uwagę zasługują dwa nie spotykane dotychczas typy konstrukcji grobowych.

Typ pierwszy posiada charakter grobów zespołowych, mieszczących się w podziemnych korytarzach. Stanowi on poniekąd odpowiednik starochrześcijańskich katakumb i był użytkowany przez ludność najuboższą, jak świadczą o tym znalezione tam przedmioty. Typ drugi zbliża się w zasadzie do podobnej koncepcji wspólnego grobowca, ale posiada zupełnie odmienne rozwiązanie konstrukcyjne. Jest to budowla wkopana w ziemię, o trzech kondygnacjach, którym odpowiadają w fasadzie wschodniej trzy pary łukiem zwieńczonych okien. Pewną analogię z terenu kultury rzymskiej byłyby tu *columbaria*.

W tym roku powiodło się również ustalić datę dla serii grobów sklepionych, dzięki znalezieniu w jednym z nich amuletu z kartuszem Amenemhata III (XII dyn.). Groby te zawierały sarkofagi z drzewa, malowane farbą czarną i niebieską.

Z przedmiotów odkopanych na terenie nekropoli Średniego Państwa wymienić należy — obok licznych naczyń z alabastru i polerowanej terakoty — naszyjniki z półszlachetnych kamieni oraz statuetki z wapienia o charakterze sepulkralnym. Odkryto również nowe typy



34. Kraków, katedra, kaplica Hińczy z Rogowa, fragment malowidła ściennego: Madonna i święty.

Fot. A. Engelman, Kraków, klisza w C. B. I.

<sup>1</sup> Zob. posiedzenia Komisji Historii Sztuki z 13 maja 1937 (Prace KHS VII, s. 50\* i Spraw. PAU XLII, 5, 1937, s. 124—9) oraz z 2 czerwca 1938 (Prace KHS VIII, s. 251—2).



prymitywnych figurek kobiecych, tzw. konkubin, których pierwszej serii dostarczyły wykopaliska zeszłoroczne. Zabytki te znajdują się zawsze u wejścia do podziemnych korytarzy tzw. katakumb. Nasuwa się domniemanie, że stanowią one prymitywne symbole pracownic, wykształcone później w formie *uszebti*. Za najważniejszy rezultat wykopalisk w pokładach



35. Kraków, katedra, kaplica Hińczy z Rogowa, fragment malowidła ściennego: Prorok.

Fot. A. Engelmen. Kraków.

ptolomejsko-rzymskich winniśmy uważać uzyskanie jednolitego planu całości ruin miasta, zachowanych na „Komie” w Edfu. Otrzymaliśmy w ten sposób jedyny dotychczas na południe od Teb zespół urbanistyczny z epoki ptolomejsko-rzymskiej.

W szczególności rozkopy tegoroczne doprowadziły do odkrycia potężnego systemu fortyfikacji, z bastionami, basztami, międzymurzem itp. Fortyfikacje te, których założenie przypada na w. III przed Chr., ostatnie zaś uzupełnienia i przeróbki zostały przeprowadzone z końcem w. II po Chr., przedstawiają w niektórych fragmentach analogie z budownictwem militarnym średniowiecznej Syrii. Po raz pierwszy w Edfu powiodło się w tym roku odkryć trzy bramy miejskie w murze zachodnim oraz ustalić bieg najważniejszych arterii komunikacyjnych w zachodnich dzielnicach miasta. Odkopano również drugie z rzędu targowisko (w. II po Chr.), nową dzielnicę łaźni (w. I i II po Chr.), ruiny koszar wojskowej załogi strzegącej zachodnich murów Apollinopolis Magna, warsztat szklarza oraz warsztat rzeźbiarza, który zawierał szereg tzw. modeli rzeźbiarskich z wapienia, malowanych i rzeźbionych.

Obok tych przedmiotów na uwagę zasługują modele garncarskie, apliki z drzewa, serie licznych lampek i figurek z kamienia i terakoty, przedstawiających Izydę, Harpokratesa, postacie ityfaliczne itp. Wśród tych obiektów spotykamy jednak i tak rzadkie motywy, jak Hermafrodyta z Luwru lub Leda z łabędziem<sup>1</sup>.

Stan zachowania ruin z epoki bizantyńskiej (w. VI—VII), które wznosiły się nad po-

<sup>1</sup> Dla treści i wartości znalezionych papyrusów i ostraków zob. Manteuffel J., *Wykopaliska w Edfu. Sprawozdanie z kampanii 1938—1939 w dziale zabytków pisanych* (Spraw. PAU XLIV, 5, 1939, s. 155—60).





36. Kraków, katedra, kaplica Hińczy z Rogowa, fragment malowidła ściennego: Chrystus na majestacie.  
Fot. A. Engelman, Kraków, klisza w C. B. I.



37. Kraków, katedra, kaplica Hińczy z Rogowa, fragment malowidła ściennego: Święta Dziewica.  
Fot. A. Engelman, Kraków, klisza w C. B. I.

kładami rzymskimi, pozwolił na ustalenie planu fragmentów obronnego zamczyska oraz szerokiej ulicy wychodzącej na czworokątny plac. Miasto koptyjskie zostało opuszczone, jak świadczą znaleziska, prawdopodobnie z końcem w. VII po Chr. W obrębie jego ruin znaleziono groby arabskie z w. IX po Chr., które zawierały wysuszone zwłoki, odziane w kolorowe tkaniny i wyposażone w naszyjniki z paciorków fajansowych i ze szkła, oraz takie przedmioty, jak miecze i futerał skryby<sup>1</sup>.

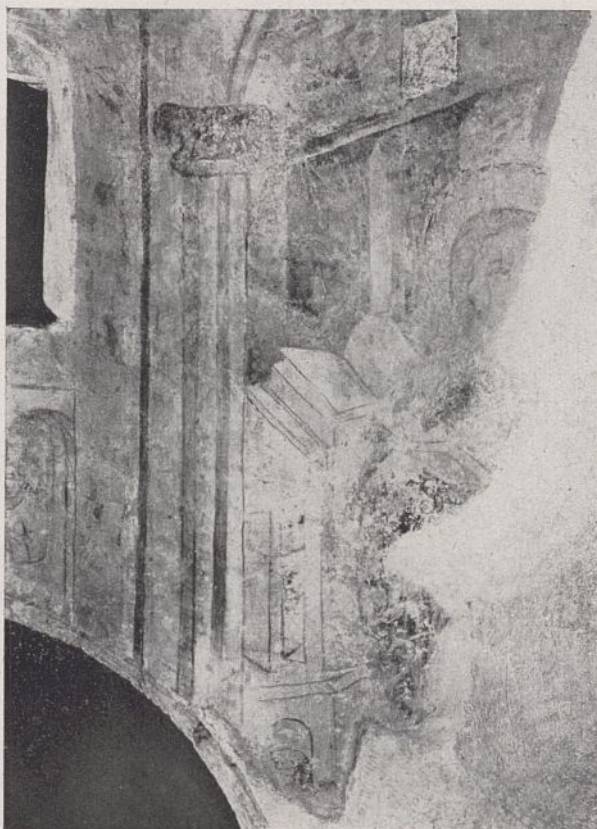
Następnie dr Karol Estreicher przedstawił pracę pt. *Dekoracja malarska kaplicy Hińczy z Rogowa w katedrze na Wawelu*.

W katedrze krakowskiej istniała do w. XVIII obok wieży Zegarowej arkada z emporą na piętrze, otwarta ku nawie bocznej, pozostałość z romańskiej jeszcze budowli. Z balkonu empory okazywano wiernym głowę św. Stanisława, pod emporą urządził kasztelan Hińcza z Rogowa w r. 1465 niewielką kaplicę pod wezwaniem św. Młodzianków i pomieścił tu pomnik grobowy swój i swego ojca. Długosz podając szczegóły o fundacji Hińczy wspomina, że kasztelan przyozdobił również wspomnianą kaplicę malowidłami. Podczas prac restauracyjnych dokonanych w r. 1938 w tej części katedry, gdy budowano zejście do grobów królewskich, odnowiono pozostałe ślady dekoracji malarskiej, znane zresztą częściowo już dawniej historykom sztuki.

Niewielka przestrzeń, pozostała dzisiaj po kaplicy Hińczy z Rogowa, zasklepiona jest bezkolumnowym romańskim sklepieniem z w. XIII. Na sklepieniu tym wystąpiły po odczyszczeniu

<sup>1</sup> Dla szczegółów technicznych dotyczących budownictwa zob. Spraw. PAU XLII, 5, 1937, s. 124—9.





38. Kraków, katedra, kaplica Hińczy z Rogowa, fragment malowidła ściennego: Zwiastowanie.

Fot. A. Engelman, Kraków.

następujące malowidła: Matka Boska na tronie (prawdopodobnie pierwotnie z Dzieciątkiem na kolanach, zwróconym na wprost widza), adorujący Ją prorok (fig. 34, 35), oraz święci, Chrystus na majestacie w otoczeniu czterech symbolów ewangelistów (fig. 36), wreszcie fragmenty grupy św. Dziewic (fig. 37) oraz św. Męczenników. Na ścianie zaś widzimy Zwiastowanie (fig. 38) oraz — zgodnie z wezwaniem kaplicy — Rzeź Niewiniątek (fig. 39). Malowidła te odbiegają poziomem od obrazów i malowideł ściennych szkoły krakowskiej w. XV. Znamy dzisiaj na tyle dobrze produkcję malarską Krakowa w tym czasie, że możemy z całą pewnością odkryte malowidła (nawet gdyby Długosz nie był podał ich daty) połączyć z szeregiem obrazów krakowskich z lat 1460—70. Autorstwo malarza krakowskiego z tego czasu wydaje się być pewnym.

Bliższa analiza ikonograficzna i stylistyczna pozwala stwierdzić, iż malarz czy może warsztat malarski, który tę dekorację wykonał, pozostawał pod silnym wpływem malarstwa rusko-bizantyńskiego, jakie się w tym czasie w Polsce powszechnie podobało i znajdowało zastosowanie w dekoracji wielu kościołów katolickich począwszy już od czasów Kazimierza Wielkiego, jak np. w Wiślicy, w Lublinie, Sandomierzu, a także i w samej katedrze krakowskiej. Chrystus na majestacie w kaplicy Hińczy z Rogowa, choć malowany przez malarza krakowskiego w stylu zachodnioeuropejskim, widocznie

ma za sobą wzór rusko-bizantyński, nie we wszystkich szczegółach dobrze przez artystę zrozumiany. To samo odnosi się i do postaci Matki Boskiej na tronie, która prawdopodobnie reprezentuje częsty na Wschodzie typ Nikopoi.

Autor przeciwstawia się w tym miejscu wynikom rozprawy dr C. Osieczkowskiej<sup>1</sup>, w której autorka dowodzi, że dekoracja malarska w kościele św. Trójcy w Lublinie, wykonana przez malarzy rusko-bizantyńskich w r. 1418, odzwierciedla myśl i doktryny katolickie, że mimo tradycyjnych form bizantyńskich strona teologiczna i ikonograficzna malowideł jest zachodnioeuropejska. Bliższe przyjrzenie się ikonografii malowideł lubelskich pozwala przeczyć na odnalezienie w nich ilustracji zasad teologii Kościoła nie zachodniego, lecz przeciwnie, wschodniego. Tak np. w obrazie św. Trójcy na sklepieniu kościoła lubelskiego wyraźnie zaznaczono pochodzenie Ducha św. tylko od Ojca, a więc zgodnie z poglądem Kościoła wschodniego, a nie od Ojca i Syna, jak naucza Kościół zachodni. A przecież spór o *filioque* ostatecznie poróżnił Wschód i Zachód chrześcijański.

W malowidłach kaplicy Hińczowskiej na Wawelu po raz pierwszy w dziejach polskiego malarstwa średniowiecznego występują uchwytnie i wyraźne wzory bizantyńsko-ruskie. Dotychczas nie znaleźliśmy podobnego wypadku, co wydawało się nawet dziwne. Spotykały się na ziemiach polskich w kościołach katolickich dwie wielkie szkoły malarstwa, zachodnia i wschodnia, nie przenikając się — jak się zdawało — wzajemnie zupełnie. Obecnie możemy stwierdzić, że jednak malarstwo rusko-bizantyńskie na polską sztukę gotycką wpływ wywierało.

<sup>1</sup> Filipowicz-Osieczkowska C., *O szkole polskiej malarstwa bizantyńskiego* (Rozprawy i Materiały Wydziału I Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie, I, 2, s. 36—130).



**Posiedzenie z dnia 17 czerwca 1939**

Posiedzenie to odbyło się pod przewodnictwem czł. Adama Bochnaka.

Prof. dr. Stanisław J. Gąsiorowski przedstawił pracę pt. *Teoria badania archeologicznego*, część I. Analiza i klasyfikacja faktów.

Z trzech faz postępowania badawczego, jakie można w archeologii wyodrębnić, tzn. obserwacji, klasyfikacji i eksplikacji zjawisk, praca jest poświęcona rozważeniu istoty i celu dwu pierwszych. Autor nie podaje przy tym żadnego sztywnego schematu badań ani też postulatów, lecz usiłuje zdefiniować możliwie ściśle czynności badawcze jako takie, a w pierw-



39. Kraków, katedra, kaplica Hińczy z Rogowa, fragment malowidła ściennego: Rzeź Niewiniątek.

Fot. A. Engelman, Kraków.

szym rzędzie stara się o dokładne zdefiniowanie pojęć, którymi posługujemy się przy badaniu. Praca nie zamierza przeto stwarzać nowej metody, mimo że strona krytyczna zagadnienia nie mogła być pominięta.

Autor wychodzi ze stwierdzenia, że kulturę można rozpatrywać przede wszystkim dzięki istnieniu dwu serii objawów, mianowicie dzięki temu że człowiek żyje w przyrodzie, będąc od niej zależnym i jednocześnie zmieniając ją, oraz że tworzy przedmioty materialne przy pomocy pracy swych rąk. Rzeczy materialne tworzone przez człowieka są więc prymarnymi źródłami badania kultury. Źródła są przeto elementami badania, ale elementami poznania nie są tylko źródła, lecz fakty — zjawiska wszystkich kategorii kulturowych. Archeologia zaś jest to badanie i poznanie wszystkich wytworów ręki ludzkiej, jakiegokolwiek one były, pochodzących z przeszłości, przy czym w praktyce zajmuje się ona głównie takimi utworami, które zostały zdobyte przy pomocy wykopalisk. Ta dystynkcja wprowadza więc pewne ograniczenie praktyczne i konwencjonalne do teoretycznie osiągniętej definicji tej nauki.

Fakty, czyli objawy działalności ludzkiej, badane archeologicznie, można skategoryzować na fakty dwu stopni czy dwu rodzajów. Do pierwszego stopnia będą należeć takie zja-



wiska, które zostały zrealizowane dzięki pracy ręcznej, lub także przy pomocy narzędzi, w materialnych, trójwymiarowych, konkretnych przedmiotach. Za fakty drugiego stopnia uważać należy przyczyny powstania faktów pierwszego stopnia (twórcze pomysły), stosunki między nimi zachodzące, oraz te zjawiska, których one są funkcjami (np. czynniki religijne jako okoliczności współczynne), jakoteż ich funkcje (np. efekt artystyczno-estetyczny, rola magiczna itd.). Podział taki jest więc przeprowadzony z punktu widzenia jakości (materialnej czy psychicznej) zjawisk. Fakty drugiego stopnia są oczywiście faktami nie zawsze jednostkowymi; zawsze są zaś złożone. Można je ująć jako aspekty kultury badane całkowicie lub częściowo przez archeologię. Istotnymi elementami badania są fakty pierwszego stopnia, jako bezpośrednio dane, czyli jako bezpośrednio należące do naszej świadomości, ale celem poznania i jego elementami są fakty drugiego stopnia. One więc stają się dla poznania ważniejsze. W tym związku można także uchwycić różnicę między badaniem archeologicznym a historycznym: różnica między główną kategorią źródeł archeologicznych a główną kategorią źródeł historii (źródła pisane) polega na tym, że pierwsze są jednocześnie ważnymi faktami archeologii, jakoteż ważnymi zjawiskami kultury, a drugie są podrzędnymi faktami kultury, nieistotnymi same przez się dla jej procesów. Fakty archeologiczne są oczywiście jednocześnie faktami innych nauk o kulturze, czyli możemy powiedzieć, że fakty archeologiczne są to w pierwszym rzędzie aspekty artystyczne i ergologiczne zjawisk kultury. Dom np. jest elementem ekonomii czy historii osadnictwa lub urbanizmu czy technologii równie dobrze, jak elementem ergologii lub badania sztuki, posąg bóstwa może być faktem historii religii, jak i historii sztuki. Archeologia zajmuje się dla niektórych cykli kulturów wyłącznie kulturą materialną i sztuką (archeologie historyczne), dla innych jest badaniem całej kultury, ale jej punktem wyjścia jest zawsze twórczość ergologiczna i artystyczna. Różnice takie w temacie, czyli w zakresie, są tylko konwencjonalne, a wyniknęły z praktyki badawczej, nie zaś z założeń teoretycznych.

W drugim rozdziale jest przedyskutowana pierwsza faza procesu badawczego, tzn. obserwacja, najściślej łącząca się z analizą. Celem obserwacji jest ujęcie faktu badanego samego w sobie, czyli stwierdzenie jaki on jest. Polega to na możliwie dokładnym obejrzeniu badanego zjawiska, a przede wszystkim na ustaleniu: 1) autentyczności źródeł, czyli danych, czyli faktów pierwszego stopnia, oraz 2) prawdziwości istnienia faktów. Są to już czynności analityczno-krytyczne. Obserwacja polega przeto na zewnętrznej charakterystyce indywidualnego zjawiska (faktu pierwszego stopnia), a nie może zajmować się ani przyczynami ani okolicznościami ani skutkami zjawisk. Obserwacja odbywa się równie dobrze w praktycznej, jak w teoretycznej archeologii, choć jest inna w obu wypadkach pod względem sposobu przeprowadzenia demonstracji prawdziwości. Obserwacja nie może się obyć bez zgromadzenia czy posiadania materiału. Różni się ona silnie od obserwacji przyrodniczej z jednej strony, a historycznej z drugiej. Specjalnie obserwacja archeologiczna usiłuje dokładnie ustalić autentyczność, a w takim razie i prawdziwość istnienia artystycznych i ergologicznych aspektów kultury. Kategorie obserwacji stają się z konieczności kategoriami, czyli i kryteriami analizy, wskutek bliskiego stosunku między obiema tymi czynnościami. Dadzą się one wywieść z charakteru badanych przedmiotów-faktów. Są one następujące idąc od najprostszyc i najbardziej oczywistych: 1) materiał, 2) technika, 3) forma, 4) motyw, 5) ilość faktów, 6) ich jakość, czyli gatunek, rodzaj lub charakter. Piąta i szósta kategoria nie tkwią oczywiście w samych przedmiotach badanych. Znaczenie piątej, pozornie nikłe, jako czynności statystycznej (czasami w dosłownym znaczeniu), jest praktycznie bardzo wielkie wobec ciągle wzrastającej ilości przedmiotów badanych. Zaznaczyć wypada przy tym, że uznanie faktu archeologicznego za prawdziwy sprowadza się do dwu elementów: 1) wewnętrznej zgodności między poszczególnymi kategoriami obserwacji jako cechami zjawiska oraz do zgodności zjawisk między sobą; 2) do zgodności prawidłowo zaobserwowanego faktu z istniejącym stanem wiedzy, choćby z hipotetycznymi możliwościami. Wymienione kategorie względnie kryteria obserwacji, względnie analizy, opierają się o wspólne podłoże, którym jest pojęcie analogii, stanowiące znowu naczelną cechę wszystkich metod porównawczych i do nich prowadzące. Bez porównania przeprowadzonego na mocy podobieństwa (lub braku podobieństwa) zjawisk (czy cech zjawisk) nie mogłaby istnieć poprawna obserwacja i analiza ani demonstracja prawdy, choć analogia jako wskaźnik natury formalnej nie może decydować o istocie zjawiska, tym bardziej że nie jest ona identycznością. Jako element innego rodzaju należałoby jeszcze uwzględnić



subiektywizm badającego. Oparty o obiektywne sposoby prowadzenia pracy, gdyż wynikające z samego materiału, sprowadza się on w tej fazie badania do zdolności czy umiejętności dokładnej analizy, jakoteż do przekonania wewnętrznego, że badający wyczerpał swe możliwości, czyli że wykluczył omyłki i błędy. Obserwacja i analiza są oczywiście tylko przygotowaniem do następnych faz badania, gdyż żadnych ścisłych granic między poszczególnymi fazami nie ma.

Osobno są omówione w tym związku dwie kwestie specjalne, wyłaniające się z poprzednich rozważań: 1) stopień prawdy zjawisk badanych, 2) luki w materiale faktycznym. Bezpośrednio dane są tylko fakty pierwszego stopnia; są one najbardziej uchwytnie dla naszej świadomości, wchodząc w nią tylko za pośrednictwem zmysłów. Fakty drugiego stopnia wymagają już krytycznej demonstracji swej prawdziwości, co się może odbywać tylko na drodze analitycznej, za pomocą wnioskowania; są one odtwarzane przeważnie na drodze indukcyjnej, idąc ze szczegółu do szczegółu. Wyodrębnić by przy tym można: 1) fakty niewątpliwe, czyli ustalone jako pewne, 2) prawdopodobne, czyli przyjęte jako prawdziwe, 3) możliwe, czyli takie, których istnienia nie możemy wykluczyć, i 4) postulowane, czyli hipotetycznie przyjęte. Dla badania mogą wszystkie rodzaje faktów mieć wartość. Luki materiałowe byłyby dwójakiego rodzaju: 1) spowodowane przez niezbadanie dotąd pewnych obszarów, epok, miejscowości itp., 2) powstałe wskutek tego, że tylko część materialnych realizacji działalności ludzkiej, ergologicznej i artystycznej, utrzymuje się przez długi czas, a większość ich ginie czy ulega zagładzie. Stąd stan faktyczny archeologii jest zawsze fragmentaryczny i będzie zawsze taki. Dlatego to i poznanie jest zawsze niekompletne, nawet poznanie czysto zewnętrzne. Mimo to poznania generalizujące i syntetyzujące może się stawać coraz doskonalsze, ponieważ nie wszystkie fakty kultury są równej wartości, gdyż np. czasami jeden fakt może symbolizować adekwatnie całą serię, jakoteż ponieważ fakty brakujące, czyli luki, mogą być w pewnej mierze wypełnione, np. pośrednio odtworzone. Dla poznania nie są szkodliwe te luki, których istnienie stwierdzamy, ale te, o których istnieniu nie wiemy, a tragiczna sytuacja powstawałaby wtedy, gdyby istniały takie luki, których istnienia nie moglibyśmy nawet podejrzewać. Rosnąca stale ilość faktów badanych zapobiega do pewnego stopnia takiej sytuacji i jest czynnikiem postępu badań.

Obserwacja i analiza nie uwzględniają procesu, przez jaki przechodzi badane zjawisko (jak w naukach o przyrodzie), ani procesu ogólnego, do którego zjawisko należy jako część składowa. Te kwestie należą do eksplicacji.

Dalszym stadium, po obserwacji i analizie, jest klasyfikacja faktów, lub może lepiej korelacja, która nosi już pewne cechy syntetyzowania. Istotnym jej celem jest dążność do konstrukcji klas, czyli grup faktów. Kryteria korelacji muszą być te same, co pierwszej fazy, gdyż wszystkie okazują się niezbędne. Najbardziej zasadniczym wśród nich bywa przeważnie forma. Podstawą klasyfikacji jest nie tylko zauważone podobieństwo między zjawiskami, ale także przekonanie o ciągłości procesów kulturowych, co jednak autor uzasadnia dopiero w innym związku. Bez takiego przekonania żadna klasyfikacja nie miałaby sensu, bo dawałaby grupy o członach nie związanych w żaden sposób, luźnych lub nawet dowolnych. Klasyfikacja dąży do połączenia faktów pierwszego stopnia z faktami drugiego stopnia, choć w sposób zewnętrzny. Kryterium lub kryteria muszą być jednolite, czyli jednogatunkowe, a więc o ile posługujemy się kilkoma elementami, to muszą one być zgodne ze sobą. Klasyfikacja musi być także pełna, czyli niczego nie może opuszczać, a staramy się również, aby była o ile możności prosta. Klasyfikujemy zaś: 1) indywidualne fakty, 2) stosunki między nimi, 3) stosunki między tymi stosunkami, 4) stosunki między faktami archeologicznymi a kulturą jako całością. Klasyfikację można zdefiniować jako formalną konstrukcję ujmującą relacje między zjawiskami względnie stosunki między relacjami. Jest to przeto operacja statyczna, nie dynamiczna. Klasyfikacji nie obchodzi ani proces ani kierunek ani przyczyna lub funkcja pod względem ich treści i sensu, choć istnieje klasyfikacja genetyczna i klasyfikacja funkcjonalna. Stanowi to już przejście do następnej fazy badania, do eksplicacji, gdyż tak jak nie ma ścisłej granicy między analizą a klasyfikacją, tak nie ma jej między klasyfikacją a eksplicacją. W praktyce klasyfikacja nakłada ramy czasowe i terytorialne na fakty i relacje między faktami. Grupy, których konstrukcja jest rezultatem klasyfikacji, mogą być bardzo rozmaicie rozumiane. Najważniejszym wynikiem



klasyfikacji jest konstrukcja, obejmowana mianem typu<sup>1</sup> ergologicznego czy artystycznego, a w innym znaczeniu typu kulturowego. Pod serią rozumiałby zaś autor grupę, której poszczególne egzemplarze są identyczne, a nie tylko analogiczne, jak w typie. Jeszcze inne pojęcia można także wprowadzić, np. zespołu. W każdym razie klasyfikacja prowadzi do hierarchizacji faktów. Praktyczne jej znaczenie jest olbrzymie. Niezgodność klasyfikacji przeprowadzonych przez różnych badaczy, jaką czasami spotykamy, polega na niedostateczności opanowania materiału faktycznego, albo na użyciu przy niej różnych hipotez, albo na wadliwości samej konstrukcji. Złudzeniem jest, że można się obejść czasami bez klasyfikacji, gdyż stanowi ona konieczny etap do eksplikacji; można co najwyżej robić ją bez zdawania sobie z tego sprawy. Klasyfikacja daje obiektywne podłoże do ostatniej fazy procesu badawczego, to jest do eksplikacji, której celem pozostaje zbadanie przyczyn, okoliczności i skutków zjawisk przy użyciu pojęć pomocniczych, hipotez i teorii. To tworzy już osobny temat rozważań.

Doc. dr Kazimierz Bulas przedstawił pracę pt. *Brązy starożytne w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie*. Praca ta została ogłoszona w języku francuskim pt. *Statuettes en bronze grecques et romaines au Musée Czartoryski de Cracovie* w kwartalniku *Dawna Sztuka II*, 1939, s. 177—194.

#### **Posiedzenie z dnia 20 czerwca 1939**

Posiedzenie to odbyło się pod przewodnictwem czł. Tadeusza Mańkowskiego.

Czł. Stanisław Kutrzeba przedstawił referat ministra Franciszka Pułaskiego pt. *W sprawie autorstwa nowoodkrytego obrazu holenderskiego z w. XVII*.

Streszczenie nie zostało dostarczone.

---

<sup>1</sup> Zob. Gąsiorowski S. J., *Metoda typologiczna w badaniach nad sztuką* (Przegląd Hist. Sztuki II, 1930/31, s. 98—114).



## SKŁAD KOMISJI HISTORII SZTUKI

w dniu 31 grudnia 1945

Przewodniczący: *dr Feliks Kopera*, prof. tyt. U. J., dyrektor Muzeum Narodowego, członek korespondent P. A. U., Kraków.

Zastępca przewodniczącego: *dr Tadeusz Mańkowski*, dyrektor Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu, członek czynny P. A. U., Kraków.

Sekretarz: *dr Adam Bochnak*, zast. prof. U. J., kustosz Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu, członek korespondent P. A. U., Kraków.

*dr Zofia Ameisenowa*, kierowniczką Zbioru Graficznego Biblioteki Jagiellońskiej, Kraków.

*dr Włodzimierz Antoniewicz*, prof. Uniw. Warsz., członek korespondent P. A. U., Warszawa.

*dr Karol Badecki*, docent U. J., członek korespondent P. A. U., Kraków.

*dr Aleksander Birkenmajer*, prof. tyt. U. J., dyrektor Biblioteki Uniwersytetu Poznańskiego, członek czynny P. A. U., Poznań.

*dr Anna Bocheńska*, asystentka Zakładu Historii Sztuki U. J., Kraków.

*dr Zbigniew Bocheński*, kustosz Muzeum Narodowego, Kraków.

*ks. dr Henryk Brzuski*, prof. Seminarium Duchownego, Włocławek.

*dr Kazimierz Buczkowski*, kustosz Muzeum Narodowego, Kraków.

*dr Kazimierz Bulas*, docent U. J., Kraków.

*dr Witold Dalbor*, Zakopane.

*dr Jan Dąbrowski*, prof. U. J., członek czynny P. A. U., Kraków.

*ks. dr Szczęsny Dettloff*, prof. U. P., Poznań.

*dr Tadeusz Dobrowolski*, docent U. J., Kraków.

*dr Jerzy Dobrzycki*, radca Zarządu Miejskiego, Kraków.

*dr Karol Estreicher*, delegat Ministerstwa Kultury i Sztuki dla spraw rewindykacyjnych, Norymberga.

*dr Marian Friedberg*, docent U. J., dyrektor Archiwum Aktów Dawnych, Kraków.

*dr Maria Gąsiorowska*, Kraków.

*dr Stanisław Gąsiorowski*, prof. U. J., dyrektor Muzeum Ks. Czartoryskich, członek korespondent P. A. U., Kraków.

*dr Mieczysław Gębarowicz*, prof. tyt. U. J. K., członek czynny P. A. U., Lwów.

*ks. dr Michał Godlewski*, biskup tyt. egejski, prof. U. J., członek korespondent P. A. U., Kraków.

*dr Tadeusz Grabowski*, prof. U. J., członek czynny P. A. U., Kraków.

*dr Roman Grodecki*, prof. U. J., członek korespondent P. A. U., Kraków.

*dr Marian Gumowski*, em. dyrektor Muzeum Wielkopolskiego, Dębowiec.

*dr Roman Ingarden*, prof. U. J., członek korespondent P. A. U., Kraków.



- dr Zdzisław Jachimecki*, prof. U. J., członek korespondent P. A. U., Kraków.  
*dr Adam Kleczkowski*, prof. U. J., członek korespondent P. A. U., Kraków.  
*dr Tadeusz Kowalski*, prof. U. J., członek czynny P. A. U., Kraków.  
*ks. dr Tadeusz Kruszyński*, docent U. J., konserwator metropolitalny, Kraków.  
*dr Eugeniusz Kucharski*, prof. U. J. K., członek korespondent P. A. U., Lwów.  
*dr Karolina Lanckorońska*, docentka U. J. K., Rzym.  
*dr Stanisław Lorentz*, zast. prof. Uniw. Warsz., dyrektor Muzeum Narodowego, Warszawa.  
*dr Kazimierz Michałowski*, prof. Uniw. Warsz., wicedyrektor Muzeum Narodowego, Warszawa.
- dr Wojśław Molè*, prof. U. J., członek korespondent P. A. U., Kraków.  
*dr Marian Morelowski*, prof. K. U. L., Lublin.  
*dr Kazimierz Nitsch*, prof. U. J., członek czynny P. A. U., Kraków.  
*dr Władysław Podlacha*, prof. U. J. K., członek korespondent P. A. U., Lwów.  
*dr Krystyna Popielowa*, asystentka Zakładu Historii Sztuki U. J., Kraków.  
*dr Gustaw Przychocki*, prof. U. J., członek czynny P. A. U., Kraków.  
*dr Tadeusz Przytkowski*, Jędrzejów.  
*dr Stanisława Sawicka*, kierowniczką Zbioru Graficznego Biblioteki Uniwersyteckiej, Warszawa.
- dr Władysław Semkowicz*, prof. U. J., członek czynny P. A. U., Kraków.  
*dr Tadeusz Sinko*, prof. U. J., członek czynny P. A. U., Kraków.  
*dr Juliusz Starzyński*, docent Uniw. Warsz., Londyn.  
*dr Jerzy Szablowski*, dyrektor Centralnego Biura Inwentaryzacji Zabytków Sztuki, adiunkt Zakładu Historii Sztuki U. J., Kraków.  
*dr Adolf Szyszko-Bohusz*, prof. Wydziału Architektury przy Akademii Górniczej w Krakowie, kierownik odnowienia Zamku na Wawelu, Kraków.  
*dr Stanisław Świerż-Żaleski*, kustosz Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu, Ottawa (Kanada).  
*dr Władysław Tatarkiewicz*, prof. Uniw. Warsz., członek czynny P. A. U., Warszawa—Kraków.  
*dr Michał Walicki*, prof. Akademii Sztuk Pięknych, zast. prof. Uniw. Warsz., kustosz Muzeum Narodowego, Warszawa.  
*dr Stanisław Witkowski*, prof. hon. U. J. K., członek czynny P. A. U., Warszawa.
-



## SPRAWOZDANIA Z POSIEDZEŃ ZA ROK 1945

### Posiedzenie z dnia 8 marca 1945

Pierwsze po wypędzeniu Niemców z Krakowa posiedzenie Komisji Historii Sztuki zajął czł. Roman Dyboski, sekretarz Wydziału Filologicznego PAU, składając hołd pamięci zmarłych w czasie wojny współpracowników. Od czasu ostatniego przedwojennego posiedzenia zmarli: przewodniczący Komisji czł. Julian Pagaczewski<sup>1</sup> oraz jej współpracownicy: Helena d'Abancourt de Franqueville, czł. Władysław Abraham, czł. Zygmunt Batowski<sup>2</sup>, czł. Ludwik Bernacki, dyr. dr Aleksander Czołowski, czł. Ludwik Ćwikliński, dr Kazimiera Furmankiewiczówna, doc. dr. Stefan Komornicki, dyr. dr Alfred Lauterbach, czł. Józef Muczkowski<sup>3</sup>, dr Celina Osieczkowska, dyr. dr Nikodem Pajzderski, czł. Fryderyk Papée, prof. dr Oskar Sosnowski, inż. arch. Tadeusz Stryjeński, prof. dr Tadeusz Szydłowski, doc. dr Mieczysław Treter, a nadto trzech pracowników, nie będący formalnie współpracownikami Komisji Historii Sztuki, ale biorący udział w jej pracach, ks. dr Stanisław Bednarski T. J., inż. arch. Jan Ekielski i Jadwiga Chrząszczewska-Suchodolska<sup>4</sup>.

Helena d'Abancourt de Franqueville, ur. w Wiedniu 26 II 1879, bibliotekarka Biblioteki P. A. U., ogłosiła m. i. komunikat pt. *Notatnik krawiecki z r. 1497* (Spraw. KHS VII, 1901), *Katalog zabytków w. XVIII Muzeum Narodowego w Krakowie* (1906), *Linia i plama w malarstwie* (1911), *Katalog wystawy obrazów ks. Moszyńskiego* (1916), *Kraków i okolice* (1924), *Grafika książkowa Józefa Mehoffera na tle prądów współczesnych* (1929), *Witraże w sztuce religijnej* (O polskiej sztuce religijnej, Katowice 1932). Współpracownikiem Komisji Historii Sztuki była od r. 1933. Zmarła w Krakowie dnia 16 XI 1942.

Władysław Abraham, ur. w Samborze 30 X 1860, dr praw, docent U. J. 1886, profesor prawa kościelnego U. J. K. 1888, rektor U. J. K. 1900, członek korespondent 1893, członek czynny P. A. U. 1902, oprócz szeregu dzieł z zakresu prawa kościelnego i historii Kościoła w Polsce ogłosił w wydawnictwach Komisji Historii Sztuki *Wiadomość o malarzach krakowskich z regestrów laterańskich* (Spraw. KHS VI, 1897), *Wiadomości z najstarszej księgi sądowej arcybiskupstwa lwowskiego o. l. o sztukmistrzach i dziełach sztuki z końca w. XV* (tamże VII, 1901), *Pastorał z w. XV w Muzeum Ks. Czartoryskich* (tamże VII, 1904); nie może też być obojętną dla historyka sztuki praca Abrahama pt. *Pontificale biskupów krakowskich z XII wieku* (Rozpr. Wydz. Hist.-Filoz. P. A. U. seria II, tom XLI, nr 1, 1927). Współpracownikiem Komisji Historii Sztuki był z tytułu posiadania godności członka P. A. U. Zmarł we Lwowie dnia 15 X 1941.

Ludwik Bernacki, ur. w Jaworowie 12 VI 1882, dr fil., historyk literatury, od r. 1918 dyrektor Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Lwowie, członek korespondent 1930, członek czynny P. A. U. 1938, oprócz szeregu prac z zakresu historii literatury ogłosił dwie wchodzące częściowo w zakres historii sztuki: *Geneza i historia Psalterza Floriańskiego* (1927) i *Biblia Szarospatacka* (1930). Współpracownikiem Komisji Historii Sztuki był od r. 1920. Zmarł we Lwowie dnia 20 IX 1939.

Aleksander Czołowski, ur. w Bakońcycach pod Przemyśłem 27 II 1865, dr fil., długoletni dyrektor Archiwum Muzeów i Biblioteki Miasta Lwowa, ogłosił szereg studiów, przyczynków i komunikatów z pogranicza historii, archeologii historycznej, historii sztuki i historii wojskowości. Spora ich ilość ukazała się w wydawnictwach Komisji Historii Sztuki, jak: *Kilka szczegółów o zamku w Żbarżu* (Spraw. KHS V, 1892), *O kurku i insygniach lwowskiego Towarzystwa Strzeleckiego* (tamże 1893), *Szczegół do dziejów fabryki jedwabiu w Brodach* (tamże 1893), *List Stanisława Żółkiewskiego do rajców lwowskich w sprawie Bogusza, Ormianina, malarza pracującego w Żółkwi* (tamże 1893), *Baszta Prochowa we Lwowie* (tamże VI, 1896), *Szczegóły z przeszłości Podhorzec* (tamże VII, 1901), *Szczegół o N. P. Marii Jackowej u dominikanów we Lwowie* (tamże VII, 1901), *Opis zamku w Laszkach Murowanych na podstawie inwentarza z r. 1748* (tamże 1901), *Trzy działa polskie w Muzeum Artylerii w Sztokholmie*

<sup>1</sup> Zob. wspomnienie pośmiertne w niniejszym tomie, s. 225—37.      <sup>2</sup> Zob. wspomnienie pośmiertne w niniejszym tomie, s. 241—4.      <sup>3</sup> Zob. wspomnienie pośmiertne w niniejszym tomie, s. 238—40.      <sup>4</sup> Zob. wyżej, s. 265.



(tamże VIII, 1901), *Inwentarz broni w skarbcu zamkowym w Lesku z r. 1764* (tamże 1901), *O zamku w Laszkach Murowanych część II: inwentarz galerii obrazów* (tamże 1904), *O dwóch obrazach batalistycznych z w. XVII we farze w Żółkwi* (tamże 1904), *Przyczynki do dziejów skarbcu katedry lwowskiej w XVII i XVIII w.* (tamże IX, 1906), *Cerkiew murowana w Sutkowicach na Podolu* (tamże 1906), *Obrazek olejny Eliasza Żalużańskiego, malarza ruskiego z w. XVIII* (tamże 1906), *Relikwiarz z w. XVIII św. Kazimierza* (tamże 1906), *Inwentarz zamku w Wiśniczu z r. 1822* (tamże 1907), *Przyczynki do dziejów zamku w Żółkwi* (tamże 1909), *Wiadomość o obrazach z klasztoru oo. bernardynów w Krystynopolu* (tamże 1909), *O zabytkach polskich w Szwecji* (tamże 1909). Wspólnie z B. Januszem wydał dzieło pt. *Przeszłość i zabytki województwa tarnopolskiego*, Tarnopol 1926. Człowiek jest założycielem Towarzystwa Miłośników Przeszłości Lwowa i przez szereg lat stał na czele tej zasłużonej organizacji, Współpracownikiem Komisji Historii Sztuki był od r. 1892. Zmarł we Lwowie 7 VII 1944.

Ludwik Ćwikliński, ur. w Gnieźnie w r. 1853, dr fil., profesor filologii klasycznej U. J. K. od r. 1876, członek korespondent od r. 1893, członek czynny P. A. U. od r. 1904, austriacki minister Wyznań i Oświaty w latach 1917—18, profesor honorowy Uniwersytetu Poznańskiego od r. 1927, ogłosił szereg prac z zakresu filologii przede wszystkim greckiej. Współpracownikiem Komisji Historii Sztuki był z tytułu posiadania godności członka P. A. U. Zmarł w Krakowie 3 X 1942.

Kazimiera Furmańkiewiczówna, ur. w Brzeżanach 27 VIII 1888, dr fil., historyk sztuki, ogłosiła 3 X 1942. *Florian w zabytkach Krakowa* (Roczn. Krak. XVIII, 1918), *La porte de bronze de la Cathédrale de Gniezno* (Gazette des Beaux-Arts 1920), *O podziemiach kościoła benedyktynów w Mogilnie* (Prace KHS IV, 1923), *Rzeźby romańskie z Goźlic* (tamże 1923), *Portal w Czerwińsku* (tamże 1924), *Rzeźba romańska w Polsce* (tamże 1926), *Grobowiec Piotra Włostowicza i jego żony Marii* (tamże 1927), *Wieża romańska w Mogilnie* (tamże 1927). Współpracownikiem Komisji Historii Sztuki była od r. 1920. Zmarła w Krakowie 6 II 1945.

Stefan Komornicki, ur. w Zawadce koło Kałusza 29 XI 1887, dr fil., konserwator Muzeum Ks. Czartoryskich w Krakowie, od r. 1932 docent historii sztuki U. J., należał do najwybitniejszych historyków sztuki swego pokolenia. Bardzo sumienny, gruntowny i ostrożny w wysnuwaniu wniosków, unikał frazeologii, błyskotliwych efektów, pisał z pełną odpowiedzialnością za każde słowo. Ogłosił drukiem: *Ottarz renesansowy w Zatorze* (Spraw. KHS IX, 1906), *Dwór w Jakubowicach* (Spraw. Tow. Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury 1907, wspólnie z Zygmuntem Hendlem), *Zabytkowe oprawy średniowieczne — zbiór Muzeum Ks. Czartoryskich w Krakowie* (Exlibris VII, 1925), *Pontyfikal Erazma Ciolka* (Sztuki Piękne II, 1926), *Loxy pewnego nakładu graficznego — Trzy listy Artura Grotgera* (1926), *Muzeum Ks. Czartoryskich — wybór cenniejszych zabytków sztuki od starożytności po wiek XIX* (1929), *Kilka słów o złotnictwie* (Miesięcznik Diecezji Chelmińskiej 1929), *Franciszek Florentczyk i pałac wawelski* (Przegląd Historii Sztuki I, 3, 1929), *Dwory murowane w Małopolsce z czasów Odrodzenia* (Prace KHS V, 1930), *Kultura artystyczna w Polsce czasów Odrodzenia — sztuki plastyczne* (Kultura staropolska, 1930), *Kaplica Zygmuntońska w katedrze na Wawelu* (Roczn. Krak. XXIII, 1931), *La renaissance en Pologne et la vie artistique* (La Pologne au VII<sup>e</sup> Congrès International des Sciences Historiques, 1933), *Essai d'une iconographie du roi Etienne Batory* (1935), *Przewodnik po Muzeum Ks. Czartoryskich w Krakowie* (1936). Współpracownikiem Komisji Historii Sztuki był od r. 1914. Zginął z rąk bandytów w Krakowie dnia 17 IV 1942.

Alfred Lauterbach, ur. w Warszawie 24 VI 1885, do r. 1937 dyrektor Państwowych Zbiorów Sztuki w Warszawie, ogłosił drukiem m. i.: *Die Renaissance in Krakau* (1911), *Warschau* (1918), *Warszawa* (1924), *Styl Stanisława Augusta* (1928), *Pierścień sztuki* (1929), *Obiektywne i subiektywne kryteria w historii sztuki* (Prace KHS VI, 1933), *Stanisław Kostka Potocki jako architekt* (tamże 1933), *Pałac Brühlowski w Warszawie* (Prace KHS VII, 1936). Współpracownikiem Komisji Historii Sztuki był od r. 1921. Zamordowany przez Niemców w Warszawie dnia 9 XI 1943.

Celina z Filipowiczów Osieczkowska, ur. w Ucianach, była współpracownikiem Komisji Historii Sztuki od r. 1936. Ogłosiła drukiem: *Ledécor du coffret de Mortain* (Collection Linguistique XXII, Paris 1930), *Note sur un manuscrit grec du Livre de Job N° 62 du Musée Byzantin d'Athènes* (Byzantion VI, Bruxelles 1931), *Les peintures byzantines de Lublin* (tamże VII, 1932), *Note sur le Rossianus 251 de la Bibliothèque Vaticane* (Byzantion IX, 1934), *Mozaika zdobiąca tympanon drzwi królewskich w kościele św. Zofii w Konstantynopolu* (Prace i Materiały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki Tow. Przyjaciół Nauk w Wilnie I, 1935), *O szkole polskiej malarstwa bizantyńskiego* (tamże), *Rzeźba z kości słoniowej, przedstawiająca cuda Chrystusa, w Victoria and Albert Museum, a rzeźby z kości słoniowej z epoki starożytności* (Prace KHS VII, 1936), *L'authenticité du calice d'Antioche et les sources de l'art chrétien primitif* (Biuletyn Historii Sztuki i Kultury V, 1937), *Notes sur la décoration des manuscrits Vat. Lat. 1267—1270* (Dawna Sztuka I, 1938). Zmarła w Brazylii w r. 1940.

Nikodem Pajzderski, ur. w Łęgu w Wielkopolsce 15 IX 1882, dr fil., 1912 kustosz zbiorów ks. Czartoryskich, w Gołuchowie, 1914—17 pracował w Centralnej Komisji Ochrony Zabytków w Wiedniu, 1919 konserwator zabytków sztuki województwa poznańskiego, od 1922 również pomorskiego, od 1933 dyrektor Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu. Ogłosił drukiem: *Kościół św. Jakuba i dom Długosza w Sandomierzu* (Spraw. Tow. Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury 1906), *Kościół na Zdzierz pod Borkiem* (Roczn. Tow. Przyj. Nauk. Pozn. XXXIV, 1908), *Ratusz poznański* (1911), *Les abbayes cisterciennes en Pologne* (Bulletin Monumental, Caen 1912), *Kościół ks. filipinów Gostyniu w* (Spraw. KHS VIII 1912), *Zamek łęczyński* (tamże), *Poznań* (Nauka i Sztuka XIV, 1922), *Kościół św. Jana w Gnieźnie i jego dekoracje z XIV wieku* (Prace KHS III, 1923), *Kościół w Wolsztynie i jego freski* (Przegląd Historii Sztuki II, 1930/31), *Śląskie witraże średniowieczne*



w zbiorach poznańskich (Dawna Sztuka I, 1938). Współpracownikiem Komisji Historii Sztuki wybrany w r. 1909. Aresztowany przez Niemców, zginął w forcie nr VII w Poznaniu na przełomie r. 1939 i 1940.

Fryderyk Papée, ur. w Złoczowie 4 VI 1856, historyk, zrazu skryptor Zakładu Narodowego im. Ossolińskich następnie skryptor i kustosz Biblioteki Uniwersyteckiej we Lwowie, wreszcie, w latach 1905—26, dyrektor Biblioteki Jagiellońskiej, od 1920 profesor honorowy Uniw. Jagiell., od 1907 członek korespondent, od 1920 członek czynny P. A. U., oprócz szeregu prac historycznych ogłosił w wydawnictwach Komisji Historii Sztuki: *O najstarszych wizerunkach św. Kazimierza Spraw. KHS VIII, 1904*, *O kościele parafialnym w Bóbrce* (tamże 1905), *Wiadomość o Brogu, pisarzu kodeksów z r. 1502* (tamże IX, 1908), *O kościele w Oleśnicy* (Prace KHS II, 1918). Współpracownikiem Komisji Historii Sztuki od był r. 1892. Zmarł w Krakowie dnia 20 X 1940.

Oskar Sosnowski, ur. w Petersburgu 6 X 1880, inżynier-architekt, dr nauk technicznych, profesor Politechniki Warszawskiej. Ze zorganizowanego przez siebie Zakładu Architektury Polskiej i Historii Sztuki w tejże szkole stworzył niezwykle żywy ośrodek badań historii architektury i w ogóle historii sztuki polskiej, w którym zgromadził młodych architektów i historyków sztuki wydatnie na tym polu pracujących. Zakład Sosnowskiego może się poszczycić szeregiem bardzo pożytecznych wydawnictw naukowych ze Studiami do Dziejów Sztuki w Polsce i Biuletynem Historii Sztuki i Kultury na czele. Olbrzymie materiały naukowe zebrane przez Zakład Architektury Polskiej i Historii Sztuki przeważnie padły ofiarą wypadków wojennych. Oskar Sosnowski ogłosił drukiem: *Powstanie, układ i cechy charakterystyczne sieci ulicznej na obszarze wielkiej Warszawy* (Studia do Dziejów Sztuki w Polsce II, 1930), *Studium pierwotnego założenia (1586) i obwarowania (1630—35) miasta Brodów* (Biuletyn Historii Sztuki i Kultury II, 1933/34), *System krążganków wawelskich* (tamże III, 1934/35), *Prace kartograficzne. Zasięg budownictwa gotyckiego na wschodzie Europy (od Bałtyku do Karpat)* (tamże), *Uwagi o gotyckim budownictwie drzewnym w Polsce* (tamże), *O planach osiedli sprzężonych w Polsce* (tamże IV, 1935/36), *Zasięg budowli zawierających granit* (tamże), *Projekt parcelacji i zabudowy gruntów Andrzeja Żamoyskiego na Powiślu warszawskim* (tamże), *Odnowienie wielkiej sali w gmachu Sądu Okręgowego w Warszawie* (tamże). Wybudował kościół św. Jakuba w Warszawie, św. Rocha w Białymstoku, szereg innych kościołów, gmachów użytkowych publicznych i domów prywatnych, przebudował kościół garnizonowy w Warszawie. Działal też jako rzeźbiarz. Współpracownikiem Komisji Historii Sztuki był od r. 1931. Poległ w swoim Zakładzie podczas oblężenia Warszawy dnia 24 IX 1939.

Tadeusz Stryjeński, ur. w Genewie 29 VII 1849 jako syn emigranta, kapitana W. P. z czasów Królestwa Kongresowego i Powstania Listopadowego, po studiach w Szkole Polskiej na Batignolles w Paryżu (1857—65) i w szkole na Montparnasse (1865—7) odbył w latach 1868—72 studia architektoniczne na Politechnice w Zurichu pod kierunkiem Godfryda Sempera. Po rocznej praktyce w Wiedniu wyjechał do Ameryki Południowej, gdzie w latach 1874—7 był architektem rządu peruwiańskiego w Limie. W r. 1878 uzupełnił studia w Szkole Sztuk Pięknych w Paryżu, po czym przeniósł się na stałe do Polski, osiedlając się w Krakowie. Pracował jakiś czas jako asystent przy katedrze budownictwa w krakowskiej Szkole Przemysłowej, a równocześnie rozpoczął żywą działalność budowlaną. Dzielami jego są m. i. odnowienie pałacu renesansowego na Woli Justowskiej (1880), katedry we Włocławku (1882), Prałatówki Mariackiej (1886), pałacu w Balicach (1889). W latach 1889—91 kieruje odnowieniem kościoła Mariackiego w Krakowie, usuwając niewłaściwe dodatki z wieku XVIII i współpracując ze starszym od siebie o lat 11 Janem Matejką, który w tym czasie wykonywał polichromię Mariacką. Przy tej sposobności zaznajamia się z ówczesnymi pomocnikami Matejki, Stanisławem Wyspiańskim i Józefem Mehofferem, nawiązuje z nimi ścisłe stosunki artystyczne, które trwać miały szereg lat. Równocześnie buduje (wspólnie z Władysławem Ekielskim) Schronisko im. ks. Aleksandra Lubomirskiego przy ul. Rakowickiej, ukończone w r. 1850, następnie ze współudziałem Matejki projektuje kaplicę górników w Bochni (1893), wspólnie z Zygmuntem Hendlem buduje Muzeum Czapskich (1896) i odnawia kościół św. Krzyża (1896—7). Na lata 1898—1902 przypada gruntowna restauracja renesansowego zamku w Baranowie, umiejętnie przeprowadzona przez Stryjeńskiego. Około r. 1900 wchodzi w spółkę z arch. Franciszkiem Mączyńskim i wspólnie z nim przebudowuje zamek w Żywcu, buduje gmach Izby Handlowo-Przemysłowej na rogu ul. Długiej, przebudowuje Stary Teatr (1907), wznosi kościół i klasztor karmelitów bosych przy ul. Rakowickiej. Wyłącznymi Stryjeńskiego dziełami z okresu przed pierwszą wojną światową są kościół i klasztor karmelitanek bosych przy ul. Łobzowskiej, gmach Powiatowej Kasy Oszczędności przy ul. Pijarskiej i gmach Muzeum Przemysłowego (z wyjątkiem fasady). W tym okresie pełni przez kilka lat obowiązki dyrektora Muzeum Przemysłowego. W okresie po pierwszej wojnie pracuje wydatnie nad odnowieniem szeregu zabytkowych dworów w różnych dzielnicach Polski i dopiero prawie zupełna utrata wzroku po osiemdziesiątym roku życia przerywa jego działalność architektoniczną. W związku z tą działalnością ostatniego okresu życia Stryjeńskiego pozostają dwie jego prace drukowane: wspólna z Tadeuszem Szydłowskim *O pałacach wiejskich i dworach z epoki po Stanisławie Augustie i budowniczym królewskim Jakubie Kubickim* (1925) oraz *Pałace i dwory wiejskie z czasów saskich, Stanisława Augusta i Księstwa Warszawskiego w województwie poznańskim* (1929). Poza tym i poza dużą ilością artykułów w sprawach konserwatorsko-architektonicznych w prasie codziennej ogłosił w Przeglądzie Powszechnym z r. 1929 obszerniejszą rzecz pt. *Witraże Józefa Mehoffera w kolegiacie św. Mikołaja we Fryburgu—Polacy we Fryburgu*. Mimo bardzo sędziwego wieku i utraty wzroku zachował do końca życia niebawalą żywość umysłu i szerokość zainteresowań. Nie opuścił żadnego posiedzenia Komisji Historii Sztuki, nieraz zabierając głos w dyskusji, brał udział w komi-



sjach konserwatorskich, rzucając nader trafne myśli wyłącznie na podstawie pamięci, bo już tego, o czym była mowa, widzieć nie mógł. Współpracownikiem Komisji Historii Sztuki był od r. 1892. Zmarł w Krakowie w 94. roku życia dnia 3 VI 1943, nie doczekawszy wypędzenia „boszów”, których szczerze nienawidził.

Tadeusz Szydłowski, ur. w Jarosławiu, 9 VI 1883, dr fil., w latach 1909—14 asystent, następnie kustosz Muzeum Narodowego w Krakowie, współpracownik Komisji Historii Sztuki od r. 1914 i jej sekretarz w latach 1919—23, w latach 1914—18 konserwator zabytków Galicji Zachodniej, 1918—28 konserwator zabytków sztuki województwa krakowskiego a przejściowo i kieleckiego, od 1920 docent historii sztuki Uniw. Jagiell., 1928 profesor historii sztuki na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego, od 1929 profesor historii sztuki Uniw. Jagiell. Objąwszy obowiązki konserwatora w chwili wybuchu wojny światowej w r. 1914 położył wielkie zasługi przy ratowaniu i zabezpieczeniu w najtrudniejszych warunkach uszkodzonych przez wojnę zabytków, a następnie, w okresie powojennym, przy zbliznianiu szkód wojennych. Wiele dzieł sztuki w podległym sobie okręgu, najbogatszym w zabytki od epoki romańskiej począwszy, uratował od zagłady i umiejętnie zakonserwował. Doświadczenie zdobyte w terenie wyzyskał zarówno w pracy naukowej, jak i pedagogicznej. Jako pokłosie niezliczonych podróży konserwatorskich ogłosił w Pracach Komisji Historii Sztuki długi szereg komunikatów: *O zniszczonych kościołach gotyckich w Radłowie i Szczepanowie i innych szkodach wojennych w dziedzinie zabytków na linii Dunajca* (Prace KHS II, 1915), *O zniszczonych zamkach z epoki renesansu na ziemiach województwa ruskiego* (tamże 1915), *O szkodach w dziedzinie zabytków sztuki w okolicach dolnego Sanu i w Sandomierskim* (tamże 1915), *Straty zabytkowe w Królestwie Polskim* (tamże 1916), *O Wislicy i jej zabytkach* (tamże 1916), *O refektarzu cysterskiego klasztoru w Koprzywnicy* (tamże 1916) *O zniszczonych przez wojnę budowach kościelnych wschodniej Galicji* (tamże 1916), *Straty wojenne w zakresie budownictwa drewnianego* (tamże 1916). Komunikaty te weszły w skład obszernej książki pt. *Ruiny Polski* (1919). Osobno wydał dużą rozprawę pt. *Dwór w Rogowie* (Prace KHS I, 1919). Trzy następne komunikaty: *O najstarszych dzwonach małopolskich* (Prace KHS II, 1920), *O średniowiecznych dzwonach małopolskich* (tamże 1921) i *O ludwisarniach krakowskich XV wieku* (tamże 1921) powstały w związku z przygotowaniem książki pt. *Dzwony starodawne* (1922), będącej inwentarzem zabytkowych dzwonów polskich do r. 1600, poprzedzonym zarysem dziejów odlewnictwa w Polsce. Umiłowaną dziedziną badań Szydłowskiego była działalność artystyczna Wita Stwosza. W różnych okresach swej twórczości naukowej poświęcił mu cztery rozprawy: *Wit Stwosz w świetle naukowych i pseudonaukowych badań* (1913), w której z żywym talentem polemicznym rozprawił się z fantastycznymi pomysłami Ludwika Stasiaka, *O Wita Stwosza ołtarzu Mariackim i jego pierwotnym wyglądzie* (Prace KHS II, 1920), teoretyczne przygotowanie do odnowienia ołtarza, dokonanego w kilkanaście lat później pod nadzorem Szydłowskiego, *Ze studiów nad Stwoszem i sztuką jego czasów* (Roczn. Krak. XXVI, 1935), będąca w pewnej mierze skutkiem ostatniego odnowienia ołtarza i rzucająca dużo światła na krąg uczniów oraz współpracowników mistrza, wreszcie *Le retable de Notre-Dame à Cracovie* (1935), w której pokazał Stwosza zachodniej Europie. Jako dalsze pokłosie działalności konserwatorskiej powstają komunikaty: *O polichromii kościołów drewnianych w Binarowej i Dąbrówce Polskiej* (Prace KHS II, 1921), *O kościółku drewnianym w Trybsie i jego polichromii* (Prace KHS III, 1922), i *O budowli tzw. arianskiej w Gorlicach* (tamże 1922). Druga umiłowana dziedzina badań Szydłowskiego to dzieje architektury średniowiecznej. Tu należą komunikaty: *O cysterskich budowach z początku XIII wieku w Wąchocku, Koprzywnicy, Sulejowie i Jędrzejowie oraz o odkryciu apsydy pierwotnego romańskiego kościoła w Jędrzejowie i Rotunda pod wezwaniem św. Jana Chrzciciela w Grzegorzewicach* (oba w Pracach KHS IV, 1927). Są one — wraz z artykułem pt. *Architektoniczny palimpsest jędrzejowski w Sztukach Pięknych* (III, 1926/7) — przygotowaniem do książki pt. *Pomniki architektury Piastowskiej w województwach krakowskim i kieleckim*. (1928), którą Szydłowski zakończył swą działalność konserwatorską na tych terenach, przechodząc na katedrę uniwersytecką. Ostatnie dwa komunikaty w Pracach Komisji Historii Sztuki: *Współpracownicy Wita Stwosza przy ołtarzu Mariackim* (VI, 1934) i *Jörg Huber* (VII, 1935) wiążą się z trzecią i czwartą spośród wyżej wymienionych rozpraw o Stwoszu. Nie byłby był Szydłowski uczniem Mariana Sokołowskiego, gdyby się zacieśnił do studiów nad jedną epoką. Takie rozprawy, jak *W obronie Śródmieścia Krakowa, jego starodawnego i artystycznego charakteru* (1911), *O pochodzie wawelskim Wacława Szymanowskiego* (1912), *O pałacach wiejskich i dworach z epoki po Stanisławie Augustie i budowniczym królewskim Jakubie Kubickim*, opracowana wspólnie z Tadeuszem Stryjeńskim (1925), *O Józefie Strzygowskim i jego walce z humanizmem* (Przegląd Współczesny 1925), *Jacek Malczewski* (1925), *Spór o Giotta — problem autorstwa fresków w Assyżu na tle metody historii sztuki* (Przegląd Współczesny 1929), *Stanisław Wyspiański* (1930), *Sztuka XIX i XX wieku* (1934 w *Historii Sztuki* III, wydanej przez Ossolineum), wreszcie *Rzym Mussoliniego — nowy wygląd Wiecznego Miasta* (Przegląd Współczesny 1936) — oto dowody różnorodności jego zainteresowań. Naukową swą działalność zakończył Szydłowski na rok przed wybuchem ostatniej wojny wydaniem 1. zeszytu I tomu wydawnictwa *Zabytki sztuki w Polsce*, zawierającego inwentarz zabytków powiatu nowotarskiego. Ciężki atak sercowy, któremu uległ w r. 1938, a następnie trzechmiesięczny pobyt w obozie koncentracyjnym w Sachsenhausen podkopały jego zdrowie i spowodowały nagły zgon w dniu 25 X 1942.

Mieczysław Treter, ur. we Lwowie 2 VIII 1883, dr fil., 1917—8 wykładowca w Polskim Kolegium Uniwersyteckim w Kijowie, 1919—22 kustosz Muzeum im. Lubomirskich we Lwowie, 1920—2 docent historii sztuki Politechniki Lwowskiej, 1922—4 dyrektor Państwowych Zbiorów Sztuki w Warszawie, 1925—7 docent teorii i historii sztuki U. J. K. od 1926 docent nowszej historii sztuki Uniw. Warsz. i dyrektor Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych, organizator szeregu wystaw sztuki polskiej zagranicą, redaktor kwartalnika etnograficznego *Lud* (1905—10), *Ruchu Fi-*



lozoficznego (1911—20), Nauki i Sztuki (1912—4), Muzeum Polskiego (Kijów 1917—8), Przeglądu Warszawskiego (1923—25), Monografii Artystycznych (1925—30), Sztuk Pięknych (1924—34). Ogłosił m. i.: *Przegląd treści dziesięciu roczników czasopisma etnograficznego Lud 1895—1904* (1906), *Zbiór szopek w Bawarskim Muzeum Narodowym w Monachium* (1909), *Katalog ilustrowany wystawy mistrzów dawnych we Lwowie* (1909), *Przyjaciel Słowackiego Wojciech Korneli Stattler* (1909), *Typy ludowe Franciszka Tepey* (1911), *January Suchodolski, korespondencja artysty 1849—69* (1911), *Nowsze malarstwo polskie w Galerii Miejskiej we Lwowie* (1912), *Przewodnik po Muzeum Ks. Lubomirskich we Lwowie* (1912), *Muzea współczesne — studium muzeologiczne* (1917), *Wystawa miniatur i sylwetek we Lwowie* (wspólnie z W. Bachowskim, 1918), *Zadania i przedmiot estetyki* (1921), *Sztuka sylwetkowa, jej historia i estetyka* (1924), *Zbiory Państwowe na zamku królewskim w Warszawie* (1924), *Ksawery Dunikowski próba estetycznej charakterystyki jego rzeźb* (1924), *Stanisław Dębicki (1866—1924)*, (Sztuki Piękne I, 1924/5), *Sztuka polska w powojennej dobie* (tamże), *Sztuka polska w opinii zagranicznej* (tamże), *Grafika Wyczółkowskiego* (tamże), *Salon doroczny w Warszawie* (tamże II, 1925/26), *Falata* (tamże), *Wystawa „Rytmu”* (tamże), *Konrad Krzyżanowski* (1926), *Nieznany cykl Artura Grottgera: Warszawa II* (1926), *XV Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji* (Sztuki Piękne III, 1926/7), *Kazimierz Sichulski* (tamże), *Salon doroczny w Warszawie* (tamże), *Stanisław Witkiewicz i jego artystyczna działalność* (tamże), *Zachęta w roli preceptora* (tamże IV, 1927/8), *Pierwiastek ekspresyjny w malarstwie Tintoretta* (tamże), *Dział sztuki na P. W. K. w Poznaniu i dziesięciolecie sztuki polskiej 1918—28* (tamże V, 1929), *Uwagi na temat XVII Biennale* (tamże VI, 1930), *La peinture polonaise contemporaine* (1930), *Die neuere Malerei in Polen* (1930), *Sztuka polska i polskie życie* (1930), *Ksawery Dunikowski* (Sztuki Piękne VII, 1931), *Wojciech Gerson* (tamże), *Apoloniusz Kędziński* (tamże VIII, 1932), *Teatr a sztuki plastyczne — uwagi o scenografii polskiej* (tamże), *Rozwój sztuki polskiej 1863—1930* (1932), *Le décor du théâtre moderne en Pologne* (1933), *Pawilon sztuki polskiej na XVIII wystawie Biennale w Wenecji* (Sztuki Piękne IX, 1933), *Wystawy zagraniczne a propaganda i zagadnienie sztuki narodowej* (tamże), *Rażące braki w piśmiennictwie polskim z zakresu sztuk plastycznych* (tamże), *Organizacja wystawy sztuki polskiej w Moskwie* (tamże), *Wincenty Drabik jako scenograf i człowiek teatru* (tamże X, 1934), *Głosy prasy sowieckiej o wystawie sztuki polskiej w Moskwie* (tamże), *Prawda o sekcji polskiej na II międzynarodowej wystawie sztuki religijnej w Rzymie* (tamże), *O sztuce Stanisława Wyspiańskiego* (tamże), *La pittura polacca contemporanea* (1936), *Działalność naukową zakończył tuż przed wojną wydaniem swego największego dzieła, ogromnego tomu pt. Matejko* (1939). Współpracownikiem Komisji Historii Sztuki był od r. 1920. Zmarł w Warszawie 24 X 1943.

Ks. Stanisław Bednarski T. J., ur. w Nowym Sączu 9 IV 1896, dr fil., historyk oświaty, autor dzieła pt. *Upadek i odrodzenie szkół jezuickich w Polsce* (1933) oraz szeregu prac drobniejszych ze swej głównej specjalności, interesował się żywo również historią sztuki, którą fachowo studiował pod kierunkiem prof. Juliana Pagaczewskiego na Uniwersytecie Jagiellońskim. Z tego działu zebrał bardzo poważne materiały do historii architektury jezuickiej w Polsce, których w całości już opracować nie zdążył. Uwieczony przez Niemców po raz pierwszy 9 X 1939, następnie zwolniony i 8 VII 1941 powtórnie uwieczony, zginął w obozie koncentracyjnym w Dachau dnia 6 VII 1942.

Jan Ekielski, ur. w Krakowie 21 I 1902, inżynier-architekt, ogłosił w Pracach Komisji Historii Sztuki VII wspólnie z inż. arch. Stefanem Świszczowskim rozprawę pt. *Krakowski kościół św. Andrzeja w dobie romańskiej — rekonstrukcja architektoniczna* (1937) i rozpoczął badania nad resztami romanizmu w Tyńcu, których z powodu wybuchu wojny już nie ukończył. Aresztowany przez Gestapo dnia 17 IV 1942 i rozstrzelany w Krakowie. (A. B.).

Z kolei dokonano do wyboru przewodniczącego, jego zastępcy i sekretarza na rok 1945 i 1946. Przewodniczącym został wybrany czł. Feliks Kopera, zastępcą przewodniczącego czł. Tadeusz Mańkowski, sekretarzem czł. Adam Bochnak.

Po objęciu przewodnictwa przez czł. Feliksa Koperę wybrano doc. U. J. K. dra Karolinę Lanckorońską, przebywającą w niemieckim obozie koncentracyjnym w Ravensbrück, współpracownikiem Komisji. Kandydatura doc. Lanckorońskiej była zgłoszona na ostatnim przedwojennym posiedzeniu Komisji.

Następnie przystąpiono do części naukowej posiedzenia. Dr Jerzy Szablowski przedstawił pracę pt. *Renesansowa wieża żywiecka na tle renesansu czesko-morawskiego*.

Do charakterystycznych znamion renesansowej architektury w Czechach i na Morawach należą wieże zwieńczone arkadowymi lub architravowymi galeriami. Takie wieże posiadają np. zamki w Morawskim i Czeskim Krumłowie, ratusze w Dobruszce i Bernie, kościoły w Daczycach i Mikułowie. Najpiękniejsze z nich są dziełem budowniczych górnowłoskich, pochodzących znad Jeziora Lugano i jego najbliższej jeziorzystej i dolinnej okolicy. W stworzonym przez siebie typie połączyli ci architekci ulubiony we wczesnym renesansie lombardzkim (a odziedziczony po lombardzkim romanizmie) motyw kolumnowej galerii arkadowej, opasującej jako zwieńczenie mury budowli (S. Maria della Croce koło Kremy), z rozpowszechnionym w Czechach i na Morawach w gotyckiej jeszcze epoce motywem krytych lub otwartych



galerii wieńczących tamtejsze wieże (Tisznow, Znojmo). Z Czech i Moraw przedostał się ten piękny i oryginalny typ wież na tereny z tymi krajami sąsiadujące, do północnej części Górnej i Dolnej Austrii (Pottenbrunn, Enns), do północnozachodnich Węgier (Sopron), na Słowaczną (Rožniawa), na Śląsk (Kładzko) i do południowozachodniej Polski, gdzie reprezentuje go obok wieży częstochowskiej wieża kościoła farnego w Żywcu. Ta ostatnia wzniesiona została w latach 1582—5 staraniem braci Jana Spytka i Krzysztofa Komorowskich, ówczesnych właścicieli Żywiecczyny, gorliwych propagatorów sztuki renesansowej na południowozachodnich kresach Polski. Budowniczym wieży był Włoch, Giovanni Ricci, sprowadzony do Żywca z Opawy, dokąd przybył prawdopodobnie również z okolic Lugano, może za pośrednictwem Moraw. O jego pochodzeniu z pogranicza włosko-szwajcarskiego świadczy przede wszystkim styl dwóch renesansowych portali w części nawy, dobudowanej do fary żywieckiej równocześnie z wieżą. Przy budowie wieży żywieckiej współpracowali z Riccim kamieniarz krakowski Maciej Świętek i Jan, cieśla opawski.

W dyskusji dr Gwido Chmarzyński zwraca uwagę na epigoniczny charakter renesansu, którego wyrazem jest wieża żywiecka, produkt sztuki peryferycznej, a nie z głównego centrum, oraz fakt zmieniania się takich Włochów jak Ricci pod względem oblicza artystycznego. Ci wędrowni artyści przystosowują się do warunków miejscowych, a równolegle z tą w tym wypadku sławizacją ich sztuki występuje niejednokrotnie sławizacja ich nazwisk.

#### Posiedzenie z dnia 23 marca 1945

Dyrektor dr Stanisław Lorentz z pracy swej pt. *Studia nad kulturą artystyczną polskiego klasycyzmu* odczytał rozdziały, poświęcone podróżom włoskim i badaniom archeologicznym Stanisława Kostki Potockiego oraz działalności w Polsce V. Brenny.

Stanisław Kostka Potocki kilkakrotnie przez czas dłuższy bawił we Włoszech<sup>1</sup>. Na specjalną uwagę historyków sztuki zasługują jego podróże do Włoch w latach 1774—5, 1776—80 i 1786. W r. 1774 zwiedził najpierw Szwajcarię i z Lozanny przez Genewę udał się w połowie listopada do Turynu, stąd zaś przez Aleksandrię, Piacenzę, Parmę, Modenę, Bolonię, Faenzę, Rimini, Ankonę, Loreto, Spoleto i Terni przybył do Rzymu 6 grudnia 1774. Dnia 16 grudnia tegoż roku odwiedził Piranesiego, a następnie zaczął systematyczne studia nad zabytkami Rzymu. W toku tych studiów zetknął się z Reiffensteinem, który po śmierci Winckelmanna był stałym *cicerone* podróżników, wysoko postawionych w hierarchii społecznej lub naukowej. Z Rzymu udał się Potocki do Neapolu, a w powrotnej drodze zwiedził Florencję, Sjenę i Pizę. Rachunki i notaty z tej podróży (ze zbiorów wilanowskich), zdeponowane wraz ze zbiorami rękopisów Biblioteki Narodowej w Bibliotece Krasińskich w Warszawie, zostały spalone w październiku 1944.

W czasie następnego pobytu we Włoszech prowadził już Potocki samodzielne badania archeologiczne. Wtedy to prawdopodobnie podjął prace wykopaliskowe w Noli, a w r. 1777 zainicjował prace nad rekonstrukcją w barwnych planszach willi Pliniusza Młodszego, zwanej Laurentium. Plansze sporządzali artyści włoscy i polscy pod bezpośrednim kierownictwem Potockiego w latach 1777 i 1778 „d'après la lettre de Pline le Jeune” (ks. II, 17). Z artystów, włoskich współpracowali przy sporządzaniu plansz Giuseppe Manocchi i Vincentio Brenna, a może i Tombari, który potem z Brenną przybył do Polski. Z artystów polskich mógł współpracować Franciszek Smuglewicz, który wniósł tak poważny udział w wydawnictwo Mirriego z r. 1776 pt. *Le antiche camere delle terme di Tito*. Nie wykluczone, że Potocki zatrudnił też Tadeusza Kuntzego i Pietra Filkiewicza, zitalizowanego Polaka, który w późniejszych latach pracował dla księżny marszałkowej Lubomirskiej i Potockiego w Warszawie. Plansze Laurentiny przechowywane są w dwóch tekach zbioru graficznego wilanowskiego w Bibliotece Narodowej.

Brennę sprowadził do Polski Stanisław Kostka Potocki w r. 1780, jak wynika z pokwitowania na zaliczkę podróżną, wystawionego przez Brennę dnia 1 czerwca t. r. Pierwszym jego

<sup>1</sup> Zob. Mańkowski T., *O poglądach na sztukę w czasach Stanisława Augusta* (Prace Sekcji Hist. Szt. i Kult. Tow. Nauk. we Lwowie, II, 1, Lwów 1929).



zadaniem miało być niewątpliwie ozdobienie pałacyku w Bażantarni, później przemianowanej na Natolin, który to pałacyk wznoszony był właśnie wtedy przez ks. marszałkową Lubomirską. Dekoracja polichromiczna Brenny uległa zniszczeniu w r. 1809, gdy zastępowano ją dekoracją stiukową. Projekty Brenny zachowały się w wilanowskim gabinecie graficznym, zdeponowanym w Bibliotece Narodowej (*Dessins des arabesques exécutés anciennement à Natolin par Brenna.*)

Wiadomo było dotychczas, że dla księżny marszałkowej wykonał Brenna dekoracje polichromiczne zamku w Łańcucie, akwarelowe widoki Mokotowa i Wilanowa oraz akwarele z widokami ruin rzymskich i pompejańskich, z przedstawieniami wyścigów kwadryg oraz tematów rodzajowych, a dla siostry króla, hetmanowej Branickiej, malował w arabski pokój w jej pałacu warszawskim. Dla króla wykonał w r. 1781 akwarelowy projekt bramy tryumfalnej i dwa projekty centralnej świątyni, a w r. 1782 projekt kaskady i ośmiobocznego pawilonu groteskowego (w Gabinecie Rycin Uniwersytetu Warszawskiego).

Ten wykaz jego prac w Polsce uzupełnić można informacją, że w r. 1782 dla marszałka Stanisława Lubomirskiego w gabinecie i innych pomieszczeniach jego pałacu w Gruszczynie wykonał dekorację polichromiczną z widokami architektonicznymi, ujętymi w arabskowe bordiury (pokwitowanie z odbioru honorariów w wilanowskim archiwum gospodarczym). W r. 1783 wraz z szeregiem innych artystów, malarzy i stiukatorów uczestniczył w zdobieniu odbudowanego po pożarze Pałacu Rzeczypospolitej w Warszawie, gdzie wykonał „podług abrisu y dispositu IMPana Budownicy”, tj. Merliniego, polichromie parterowej sali Departamentu Wojskowego i parterowej sali Departamentu Marszałkowskiego oraz gabinetów przy każdej z tych sal (Księga kontraktów w Archiwum Głównym — Skarbu Koronnego, oddz. XVIII, nr 22).

Z rekomendacji Potockiego wezwał Brennę do Petersburga w. ks. Paweł. Wyjazd z Polski nastąpił na przełomie r. 1783 i 1784. W kilkanaście lat później, w r. 1797, Brenna z rozkazu Pawła I przebudował i urządził dla Stanisława Augusta Pałac Marmurowy w Petersburgu, a po śmierci króla w r. 1798 projektował *castrum doloris* w tymże pałacu i w kościele św. Katarzyny.

Raz jeszcze nawiązał Brenna nić łączącą go z Polską, sprowadzając w r. 1800 do Petersburga dla ozdobienia największego swego dzieła, Zamku Michajłowskiego, pierwszego artystę polskiego, z którym się zetknął w Rzymie, Franciszka Smuglewicza.

W dyskusji prof. dr Kazimierz Michałowski zwraca uwagę na fakt sklejania w Wilanowie już w w. XVIII skorup naczyń starożytnych. Ta pracownia, założona z inicjatywy Stanisława Kostki Potockiego, była bodaj że najstarszą na świecie pracownią restauratorską w dziedzinie archeologii. Liczne w Wilanowie falsyfikaty naczyń starożytnych to może imitacje naczyń autentycznych, wykonane na zlecenie Stanisława Kostki Potockiego. Przypuszcza, że w cytowanej przez dra Lorentza tece *Le antiche camere delle terme di Tito* znalazłyby się może także inne rysunki i wskaźniki współpracy Smuglewicza z Brenną. Zapytuje, czy w dekoracji ściennej Natolina nie należałoby się dopatrywać symboliki w odniesieniu do osób, dla których ta dekoracja została wykonana.

Ks. doc. dr Tadeusz Krużyński nadmienia, że najdawniejszy w Polsce zbiór waz starożytnych był w posiadaniu królowej Bony.

Dr Kazimierz Buczkowski podkreśla znaczenie ogrodu natolińskiego: jest to ciekawy przykład ogrodu angielskiego, w którym kontemplacyjny styl jest zaakcentowany.

Prof. dr Stanisław J. Gąsiorowski zauważa, że dekoracja pałacu w Natolinie robi wrażenie skombinowanej z różnych źródeł. Przypuszcza, że w Wilanowie nie tylko sklejano, ale i naśladowano naczynia starożytne, bo wynagrodzenie za te prace było wysokie.

Czł. Adam Kleczkowski zaznacza, że epoka, której dotyczy praca dra Lorentza, to epoka Goethego. Znakomity poeta zjechał do Rzymu, będącego podówczas centrum świata, a reminiscencje tej podróży zawiera jego *Italienische Reise*. W starciu się wpływów świata klasycznego z tradycją dawnej sztuki niemieckiej zwyciężył u Goethego antyk, mimo że Boisserée z Kolonii starał się pozyskać go dla gotyku, a oderwać od antyku. Byłoby rzeczą interesującą porównać, jakie wrażenie wywierają Włochy, Rzym i sztuka starożytna na Niemca Goethego a na Polaka Potockiego.

Prof. Gąsiorowski zaznacza, że estetyczna tradycja Winckelmannna jest tradycją niemiecką, natomiast w osobie Stanisława Kostki Potockiego mamy przedstawiciela innej tradycji, bardziej związanej z Rzymem.



Ks. doc. K rus z yński zauważa, że w Assyżu Goethe zainteresował się tylko portykiem starożytnym.

Doc. dr Tadeusz Dobrowolski podkreśla potrzebę opracowania specjalnej monografii Stanisława Kostki Potockiego, który okazuje się nie mniejszym protektorem sztuki, jak Stanisław August.

Odpowiadając na uwagi wypowiedziane w dyskusji, dr Lorentz wyjaśnia, że zreferował tylko część większej pracy. Jeden z jej rozdziałów poświęcony jest parkowi w Natolinie, który projektowała głównie Anna Tyszkiewiczowa. Jest on pośrednio oparty o wzory angielskie. W innych miejscach autor omawia specjalnie sprawę imitowania waz antycznych, zagadnienie gabinetów etruskich itp. Zetknięcie się Potockiego z Goethem uważa za możliwe. Istnieje portret J. H. W. Tischbeina, przedstawiający Goethego na tle Kampanii rzymskiej i podobny portret Potockiego. Jeżeli istnieje między tymi portretami stosunek zależności, to portret Potockiego byłby pierwszy. Nadmieniam wreszcie, że zagadnienie stylu Stanisława Augusta należy rozszerzyć, bo usiłowania artystyczno-kulturalne nie opierały się wyłącznie o dwór królewski, ale obejmowały szereg innych osób, jak Czartoryscy czy Stanisław Kostka Potocki.

### Posiedzenie z dnia 7 czerwca 1945

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę pt. *Kaplica Boimów we Lwowie*.

Zabytek, obok którego trudno przejść obojętnie, który zaciekawia bogactwem form i który przy bliższym wejrzeniu w szczegóły często rozczarowuje, a jednak w całości swej stanowi dzieło oryginalne, charakterystyczne dla lwowskiej sztuki pierwszej połowy w. XVII. Stworzyła je ambicja bogatego mieszczanina, Jerzego Boima, udekorowała je ponad miarę jego dorobkiewiczowska chęć pokazania światu, na co go jest stać.

Boimowie, których świetność i znaczenie wśród lwowskiego patrycjatu trwa przez cały w. XVII, byli na przemian lekarzami i kupcami. Założycielem fortuny i autorytetu, jakim cieszyli się potomkowie tego rodu, był Jerzy Boim zwany Dziurdzim, pochodzący z Węgier. Jeden członek tego rodu, Michał Boim, jezuita, misjonarz w Chinach, poświęcił się nauce. Jest on jednym z nielicznych w tych czasach orientalistów, autorem pomnikowej pracy o florze chińskiej i innych<sup>1</sup>. Jerzy Dziurdzi Boim utrwalił swe imię budową kaplicy, zwanej niegdyś Ogrojcową.

Architektura kaplicy sama przez się nie przedstawia się szczególnie interesująco. Nieznany autor nawiązuje w niej do typu kaplicy renesansowej, stworzonej w początkach w. XVI w kaplicy Zygmuntońskiej na Wawelu. Typ ten, kaplicy na kwadratowym planie, z kopułą, stał się jednym z najbardziej rozpowszechnionych w architekturze polskiej. Niewielkie rozmiarami budowle centralne, pokryte wysmukłą kopułą z latarnią, przybudowywano zazwyczaj do bocznych naw kościelnych. W tej formie nadawały się one szczególnie na rodzinne kaplice grobowe. Tak założona jest kaplica Buczackich przy katedrze lwowskiej (dziś kaplica Przenajśw. Sakramentu). W promieniu oddziaływania sztuki lwowskiej analogiczną jest też kaplica Sieniawskich na zamku w Brzeżanach.

Zbudowana i przyozdobiona w latach 1607—17, kaplica Boimów, choć w pobliżu katedry lwowskiej stojąca, nie jest jednak, jak inne, włączona w kościół, lecz przystawiona bokiem do jednego z domów kapitulnych. Niegdyś znajdowała się ona w obrębie cmentarza okalającego katedrę, a odpowiednikiem jej po drugiej stronie apsydy katedralnej była wolno stojąca kaplica grobowa rodziny Szolców-Wolfowiczów. Ze szczegółów architektonicznych zwraca uwagę naszą w kaplicy Boimów przejście tamburu kopuły z kwadratu w ośmiobok.

Nie architektura jednak charakteryzuje tę kaplicę, lecz jej plastyczna dekoracja zewnątrz i wewnątrz. Możliwe jest, że budował ją ten, kto ją zdobił. Jak wiemy bowiem rzeźbiarze w. XVI i XVII przyjmowali rolę budowniczych i na odwrót. Mogło tak być przy wznoszeniu kaplicy Boimów.

Rzeźby fasady kaplicy scharakteryzował Łoziński<sup>2</sup>, podnosząc bogactwo, a zarazem eklektycyzm ich motywów, nadmiar szczegółów wchodzących jedne w drugie, brak przy tym odpowiedniego rozmiernienia i liczenia się z przestrzenią, tak że wbrew oczywistym zamiarom

<sup>1</sup> *Polski słownik biograficzny* I, s. 380.

<sup>2</sup> Łoziński W., *Sztuka lwowska*, 2. wyd. s. 145—53.





40. Lwów, kaplica Boimów, szczegół z dekoracji kopuły.

Fot. F. Groër, Lwów.

i wbrew zasadom symetrii niektóre elementy dekoracji poprzesuwane wciskają się w inne, zamazując schemat kompozycji. Całość dekoracyjną fasady, wykonaną w gruboziarnistym piaskowcu, określił Łoziński mianem „kaligrafii na bibule”.

Energiczny gzyms dzieli fasadę kaplicy na dwie kondygnacje. Pionowo dzieli znów dolną kondygnację cztery, górną zaś dwie kolumny korynckie o płaskim ornamentcie. Portalowi w dolnej kondygnacji odpowiada w architektoniczne ramy ujęta w górnej części płaskorzeźba z Zdjęciem z krzyża. Po jej bokach w kartuszach znajdujemy Pochód na Golgotę i Ukrzyżowanie, u dołu we wnękach posągi śś. Piotra i Pawła, a nad bliźnimi oknami w medalionach płaskorzeźby z popiersiami proroków.

Bardziej interesująca niż dekoracja fasady jest dekoracja wnętrza kaplicy Boimów. Przy bliższym w nią wpatrzeniu się stwierdzamy, że rozplanowanie rzeźb dokonane zostało z pewną z góry powziętą myślą, że zawarty w niej jest pewien system symbolów i alegorii, przenośni obrazowych odnoszących się zarówno do intencji fundatorów, jak i do samych ich osób.

Kaplica, mająca służyć na schron grobowy Boimów, tj. Jerzego i Jadwigi oraz ich rodziny w następnych pokoleniach, nazwaną została Ogrojcową od tematu przedstawiającego w głównym ołtarzu modlitwę Chrystusa w Ogroju, prawdopodobnie jako symbol Ofiary. Poniżej w predelli znajduje się Ostatnia Wieczerza, w dwóch innych zaś wnękach poszczególne sceny z Ostatniej Wieczerzy, odnoszące się do Judasza i św. Piotra. Ponad sceną w Ogroju, w architektonicznym znów ujęciu we wnęce, widzimy grupę o koncepcji mistyczno-teologicznej. U stóp jakby wzgórza, na którym stoi otoczony promieniami Baranek Boży, siedzą, klęczą





41. Lwów, kaplica Boimów, szczegół z dekoracji kopuły.

Fot. F. Groër, Lwów.

i stoją postacie mędrców wpatrzonych w niebo. Dwóch z nich trzyma księgi otwarte z napisami, które dziś odcyfrować trudno. Nad Barankiem unosi się Duch Święty, pod nim wstęga z napisem znów coś miała wyjaśniać. Całość prawdopodobnie oznacza przepowiednie proroków ze Starego Testamentu odnoszące się do Zbawienia ludzkości. Po bokach we wnękach alegoryczne postacie kobiece Sprawiedliwości, Miłosierdzia, Wiary i Wstrzeźliwości zdają się potwierdzać tę tezę. Nad gzymsowaniem Sąd Ostateczny i Chrystus jako „rex tremendae maiestatis”. Nad tą sceną Bóg Ojciec w owalu, nad którym znów na kapitelu kolumny stoi Archanioł Michał z wyciągniętą ręką, z głową w płomienistej aureoli.

Płaskorzeźba z Sądem Ostatecznym i inne ponad nią, tworzące szczyt ołtarza, wchodzi w sferę rzeźb dekorujących wnętrze kopuły i częściowo ją nawet przykrywają. Kopuła ozdobiona jest trzema rzędami koncentrycznie ułożonych kasetonów. Z dolnego kręgu wychyla się ku nam 12 półpostaci Starego Testamentu, w których Łoziński<sup>1</sup> upatrywał portrety wybitnych patrycjuszów z ratusza lwowskiego (fig. 40). Ponad nimi w drugim kręgu na przemian Ojcowie Kościoła wliczbie pięciu i aniołowie trzymający symbole Męki Pańskiej. W ostatnim, najwyższym kręgu na przemian znów aniołowie z rozdzielonym pomiędzy nich, trzymanym na wstęgach w poszczególnych słowach napisem: Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus, Deus Sabaoth oraz kartusze o typie dekoracyjnym niderlandzkim z rozetami w pośrodku (fig. 41).

Całość zamyka płaskorzeźba w latarni kopuły z przedstawieniem Trójcy Świętej, z ośmiu pod nią na ścianach latarni puttami, ze wstęgami głoszącymi: Gloria in excelsis Deo.

Koncepcja całości tchnie spekulacją teologiczną. Wymyślił ją nie fundator Jerzy Boim, ani artysta, który kaplicę dekorował, lecz ktoś duchowny z grona przyjaciół rodziny, którego

<sup>1</sup> Łoziński *o. c.* s. 151.



Boim się radził. Był nim niewątpliwie ks. Walenty Wargocki, kanonik kapitulny i dziekan lwowski, a zarazem przyjaciel Jerzego Boima, za którego duszę Boim polecił w testamentie odprawiać w kaplicy msze żałobne<sup>1</sup>. Związki ks. Wargockiego z kaplicą Ogrojcową zaznaczają się także tym, że w testamencie swym przekazał on na uposażenie kaplicy kwotę 300 zł. Że zaś ks. Wargocki zmarł pierwiej (1610) niż Jerzy Boim, przeto do rąk tego ostatniego suma powyższa, prawdopodobnie jeszcze przed wykończeniem kaplicy, została wypłacona<sup>2</sup>. W ks. Wargockim<sup>3</sup> upatrujemy autora teologicznej myśli, jaką tchnie system dekoracji kaplicy Boimów. Stworzony przez niego program dekoracji kaplicy był jednak zbyt szeroki i ks. Wargocki zbyt wiele chciał w nim zawrzeć, by w realizacji, w szeregu przedstawień obrazowych, myśl ogólna w nich zawarta mogła się narzucać widzowi. Raczej należy stwierdzić, że nie została ona przedstawiona zbyt jasno. Z zestawienia płaskorzeźbionych scen można wysnuć wnioski, że szło o podkreślenie jako głównych momentów: przewidywań odkupienia ludzkości w Starym Testamencie i ich ziszczenia się w Nowym Testamencie w symbolu Ofiary i Ostatniej Wieczerzy, a wreszcie Sądu Ostatecznego, jako zamknięcia całości myśli, przedstawionych w całym cyklu rzeźb.

Jest tych dekoracji tyle, że w najogólniejszym ich opisie pominieliśmy całe mnóstwo odanych w płaskorzeźbie scen po obu stronach głównej sceny w Ogroju, stanowiącej środek ołtarza. Jest tam jeszcze i Ukrzyżowanie i Złożenie do grobu, Zmartwychwstanie i Wniebowstąpienie. Są dalej patronowie Boimów, św. Jerzy i św. Jadwiga, patronka żony Jerzego. Prócz dekoracji ornamentальной, gzymsów i fryzów, wszelkie wolne miejsca, wypełnione zostały główkami uskrzydłonymi aniołków, kariatydami z postaci biblijnych i alegorycznych. We wszystkim przejawia się ów tak znamieny w sztuce flamandzkiej „horror vacui” nie pozwalający na pozostawienie najmniejszej nawet przestrzeni nie pokrytej jakimś tworem dłuta czy pędzla. Istna profuzja rzeźb, zwłaszcza we wnętrzu kaplicy, utrudnia zorientowanie się w systemie dekoracyjnym, nie pozbawionym myśli przewodniej, nie łatwej jednak do uchwycenia. W rzeźbach ołtarza kaplicy Boimów widać przy tym gdzieś ślady polichromii o barwach zdecydowanych, niebieskiej, zielonej, żółtej. W czasie, kiedy polichromia pokrywała całość rzeźby, musiała ona przypominać we wzajemnym zestawieniu koloryt majolikowych dzieł plastyki warsztatu Robbiów, jeśliby je pozbawić można glazury.

Wrażenie dekoracji kaplicy Boimów mówi o jednolitości nie tylko tematowej ze względu na połączenie w niej wielu przedstawień plastycznych we wspólną im wszystkim myśl teologiczną. Jednolitość jest także formalna w rozumieniu jednolitości stylu, i to stylu barokowego. Każda z poszczególnych rzeźb dekorujących kaplicę stylowo odpowiada innym, wszystkie zdają się pochodzić z jednego czasu. Całość tchnie duchem baroku, pojętego malowniczo i dekoracyjnie. Żaden z utworów plastyki składających się na dekorację kaplicy nie przygłusza innych i swymi walorami artystycznymi nie wybija się na czoło. Najmniej może walorów posiada zajmująca miejsce centralne płaskorzeźba z przedstawieniem Chrystusa modlącego się w Ogroju. A jednak przy bliższym wpatreniu się w całość przychodzimy stopniowo do odróżnienia w niej kilku rąk i kilku indywidualności artystycznych, które musiały współdziałać w wykonaniu całości dekoracji.

Kaplica powstała w latach 1607—17<sup>4</sup>. Materiały archiwalne<sup>5</sup> podają dokładnie uposażenie kaplicy przez Jerzego Boima i później przez jego sukcesorów, przemilczają jednak nazwiska wykonawców kaplicy. Pociągnięcie ścisłej granicy między dziełem jednej ręki a drugiej nasuwa jednak trudności, gdyż różne szczegóły łączą się w całość, składają się na wrażenie ogólne bardziej wyrównane i jednolite. Z tego powodu problem autorstwa dekoracji kaplicy Boimów przedstawia się w sposób dość skomplikowany. Łoziński<sup>6</sup> uważał za głównego rzeźbiarza Hanusza Szolca oraz przypuszczał, że prócz Szolca pracował przy tym cały szereg podrzędnych wykonawców. Za autora dekoracji kopuły oraz alabastrowego epitafium rodziny Boimów wewnątrz kaplicy uważał Łoziński Jana Pfistera<sup>7</sup>. Tego samego mniemania był Przypkowski<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> Arch. Kapit. we Lwowie, rps 58. Zob. także Pirawski T., *Relatio status almae Archidioecesis Leopoliensis*, ed. C. I. Heck, Lwów 1893, s. 83. <sup>2</sup> Pirawski o. c. s. 73. <sup>3</sup> Arch. Kapit. we Lwowie, rkps K 123, p. 31. <sup>4</sup> Zimorowicz J. B., *Pisma do dziejów Lwowa odnoszące się*, wyd. K. Heck, Lwów 1899 s. 169. <sup>5</sup> Arch. Kapit. we Lwowie, rps 58. <sup>6</sup> Łoziński o. c. s. 153. <sup>7</sup> Tamże. <sup>8</sup> Przypkowski T., *Jan Pfister* (Prace KHS V, s. XII bis).





42. Lwów, kaplica Boimów, szczegół z dekoracji kopuły.

Fot. F. Groër, Lwów.

Bacniejsze przyjrzenie się zarówno rzeźbom fasady, jak i wnętrza kaplicy stwierdza różnice, jakie zachodzą z jednej strony między dekoracją plastyczną fasady głównej, z drugiej zaś strony dekoracją gzymsu i fryzu od strony ul. Halickiej i apsydy katedralnej. We wnętrzu kaplicy uderza różnica stylu dekoracyjnego i samego wykonania rzeźb ołtarza głównego z jednej strony, a rzeźb wnętrza kopuły z drugiej strony. Charakterystyczne jest, że najbardziej reprezentacyjne części zarówno fasady, jak i wnętrza kaplicy, tj. jej ołtarza, są na ogół słabsze, skomponowane gorzej i zdradzają rękę mniej zdolną i mniej staranną. Górują nad nimi natomiast rzeźby zamieszczone na miejscach ostatnich, mniej dostępnych oku. Wyjaśnienia tego, jakby się zdawało, paradoksalnego stanu rzeczy należy szukać w szczegółach na pozór luźno ze sobą związanych, których dostarczają nam lwowskie akty miejskie.

Wyraźnego stwierdzenia przypuszczenia, że głównym dekoratorem kaplicy Boimów był Hanusz Szolc, nie znajdujemy w aktach. Szczegół uboczny, a jednak znamieny, zdaje się popierać ten domysł. W r. 1615<sup>1</sup> zaskarżył Hanusz Szolc dwóch swych pomocników, Daniela i Hanusza Bloków, którzy zuchwale jemu, mistrzowi, cechowemu śmieli uragać, iż więcej od niego w rzeźbie umieją. Jeżeli zatarg między Szolcem a braćmi Blokami, członkami znanej rodziny wędrujących po krajach Północy rzeźbiarzy i kamieniarzy nazwiskiem von den Blok<sup>2</sup>, powstał z powodu ich wzajemnej współpracy, to bliskie byłoby przypuszczenie, że

<sup>1</sup> Arch. m. Lwowa, Cons. 25, s. 1281: H. Hanusius Scholc sculptor et Daniel atque Hanusius Blok artificii sculptorii socii citati... occasione improprietatis et ignominiae eidem actori obiectae, quasi non sit tam probus et dignus artificio, quam iidem citati.

<sup>2</sup> Thieme-Becker, *Allg. Lexikon d. bild. Kunstler*, IV, 121. Rodzina ta, pochodząca pierwotnie z Malines (Mecheln), pisała się prawdopodobnie przedtem van dem Blocke; zob. Gurliitt C., *Andreas Schlüter*, Berlin 1891, s. 11.





43. Lwów, kaplica Boimów, belkowanie od strony ulicy Halickiej.

Fot. F. Groër, Lwów.

współpraca ta dotyczyła kaplicy Boimów. Wyjaśniałoby to zarazem fakt, że istotnie w reprezentacyjnych częściach fasady, zarówno jak i wnętrza kaplicy, znajdujemy rzeźby gorszej ręki, gdyż wykonanie bardziej reprezentacyjnych części zastrzegł sobie majster Hanusz Szolc, w częściach zaś podrzędnych znaczeniem dla zespołu dekoracyjnego znajdujemy rzeźby lepsze, które można by przypisać dłutu czeladników Daniela i Hanusza Bloków. Porównanie jednych i drugich rzeźb potwierdza słuszność wyrażenia się jednego z braci Bloków, którym Szolc uczuł się dotkniętym.

Większa część rzeźb, stanowiących całość dekoracji kaplicy, zdaje się być ręki Hanusza Szolca. Naiwna prostota, sztywność figur, słabe wycucie perspektywy, przy pewnym jednak zmyśle malowniczości, to cechy rzeźb ołtarza głównego, wykonanych przez mistrza, o którym tylko to wiemy, że do Lwowa przybyć miał z Buska, jako tamtejszy mieszkaniec<sup>1</sup>. Na dziełach ręki Hanusza Szolca zaciążyła współczesna plastyka niemiecka. Sztuce jego brak umiaru, jest w niej zato pewna rubaszność, skłonność do deformacji, przy znacznej niekiedy zdolności do charakterystyki postaci (fig. 42). Zaznacza się też pewna skłonność do stylizacji. Charakterystyczny jest pod tym względem sposób, w jaki autor formuje obłoki na niebie w kształcie leżącej litery „S” lub wężykowatych, obok siebie kładzionych wałeczków, ujętych nie naturalistycznie, lecz abstrakcyjnie. Tak pojęte obłoki widzimy nad głową Chrystusa i śpiących apostołów w scenie w Ogrojcu, w ołtarzu kaplicy. Podobne obłoki powtarzają się na fasadzie kaplicy Boimów, w Zdjęciu z krzyża, zamieszczonym na tle okna w tamburze pod kopułą.

<sup>1</sup> Wzmiankę o Hanuszu Szolcu, jako przebywającym we Lwowie w r. 1655, zawiera zapisek w aktach miejskich Arch. m. Lwowa, Cons. 25, p. 1281. Wiadomość, że był to „incola Buscensis” pochodzi z r. 1618 i zawarta jest w aktach wójtowskich (Adv. 18).



Ręce Daniela i Hanusza von den Bloków przypisać przyjdzie te rzeźby, które nie mieszczą się w ramach scharakteryzowanej powyżej twórczości Hanusza Szolca, a których nie możemy także przypisać ręce Pfistera. Będą to prawdopodobnie dekoracyjne głowy uskrzydłych aniołków, umieszczone w kapitelach pilastrów na fasadzie kaplicy od strony ul. Halickiej (fig. 43), oraz niektóre putta wewnątrz kaplicy, o twarzach dołem szerokich, o policzkach jakby obwisłych, wywierające wrażenie poniekąd groteskowe. Do nich należy także stojący na szczycie konstrukcji ołtarzowej Archanioł Michał (fig. 42), postać ze wszystkich może najbardziej groteskowa, nie pozbawiona pewnego rozmachu i fantazji, lecz ujęta ze strony prawie komicznej. W postaci tej widać rękę plastyka jakby kształconego na wzorach groteskowych, fantastycznych kreacji C. Florisa, Colijna i de Vriesa. Duch swawolnych koncepcji niderlandzkich twórców ornamentów wniesiono tu w przedstawienie całości o myśli zasadniczo teologicznej. Wyraz naiwności w twarzach puttów, czy napół komiczny grymas twarzy innych głów, jak np. głowy szatana u stóp Michała Archanioła stojącego na gzymsie pod kopułą, sąsiaduje tu z poważnie ujętą półpostacią Chrystusa ukazującego swe rany, w jednym z kasetonów kopuły. W tych szczegółach, jak niemniej w figuralnych, wypełnionych półpostaciami aniołów, głoszących chwałę Pańską i na przemian ornamentalnymi kartuszami wypełnionych kasetonach najwyższego kręgu dekoracji kopuły upatrujemy rękę niderlandzkiego pochodzenia dekoratorów, von den Bloków. Im też przypisać przyjdzie zapewne dekorację zewnętrznego fryzu kaplicy od strony ul. Halickiej, w której ornamentalne i figuralno-groteskowe szczegóły (fig. 43) przypominają również twórczość niderlandzkich dekoratorów. Jednymi z takich są też pełne znamion twórczej swobody, duchem niderlandzkich ornamentalnych koncepcji tchnące, w drzewie rzeźbione świeczniki (fig. 44) na ścianie obok ołtarza, o bogatej dekoracji, ze zwisającymi festonami owoców, o postaciach aniołków trzymających świeczniki, maskaronach itp.

Co w tych dekoracyjnie pojętych utworach plastyki można by przypisać Danielowi, co zaś Hanuszowi von den Blokowi, na to trudno dać odpowiedź. Jeden z von den Bloków mógł stać wyżej od drugiego. Obaj posiadali wyższą od Szolca kulturę artystyczną, lepsze wykształcenie i poczucie pewnej twórczej swobody, której brakło Szolcowi. W pracach ich ręki widzimy wyższy poziom artystyczny, cechuje je umiejętność organicznego związania dekoracji z architekturą, podczas kiedy u Szolca widzimy raczej pokrycie elementów architektonicznych dekoracją plastyczną.

Patrząc na przypuszczalne dzieła ręki Szolca z jednej, a Bloków z drugiej strony, możemy zrozumieć, w czym leżała cała różnica, a zarazem przedmiot sporu między nim a jego pomocnikami, sporu opartego na poczuciu wyższości Hanusza i Daniela von den Bloków nad Szolcem. Hanusz Szolc w sporze wytoczonym przeciw Blokowi przed lwowskimi władzami miejskimi mógł im przeciwstawić tylko swój formalny autorytet mistrza cechowego, który jego zdaniem nie wyzwoleni czeladnicy w myśl cechowych ustaw winni byli uszanować. Nie mógł im jednak przeciwstawić wybitniejszych walorów swej sztuki, która w naszych dniach, przy całym bogactwie form, wydaje się jednak wykonana dłutem grubym, pozbawionym jasności kompozycji.

Nie mamy niestety żadnej wiadomości o innych dziełach Daniela i Hanusza von den Bloków. Pierwszego z nich nie podobna identyfikować z tego samego imienia i nazwiska malarzem<sup>1</sup>, czynnym w tym czasie w Niemczech, lecz obu, Daniela i Hanusza, raczej należy może łączyć z tą gałęzią rodziny Bloków, którzy, jak Abraham, Izak, Dawid i Wilhelm tego nazwiska, osiedli byli czas dłuższy i wykonywali swój zawód zarówno w zakresie architektury jak i rzeźby w Gdańsku i zapewne stamtąd wzywani byli do innych miast w Polsce. W jakim stosunku pokrewieństwa do wyżej wymienionych stali Daniel i Hanusz Blokowie, dojść trudno. Poza Lwowem o nich nie słyszymy, a i we Lwowie działalność ich zdaje się być tylko epizodyczna.

Lecz w całości dekoracji kaplicy współdziała jeszcze inna ręka, lub może raczej jeszcze drugi obok Hanusza Szolca zatrudniającego von den Bloków warsztat, którego kierownik i mistrz górował sztuką swą nad poprzednimi plastykami-dekoratorami. Był nim Jan Pfister.

<sup>1</sup> Thieme-Becker o. c. IV, s. 121—4; Cuny G., *Danzigs Kunst und Kultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1910, s. 125.



Czym Pfister przyczynił się do stworzenia całości, jaką przedstawia kaplica Boimów, do tego dochodzimy drogą okólną. Zestawione ze sobą niektóre postacie, zamieszczone w kasetonach kopuły tej kaplicy, z postaciami grobowców kampianowskich dają nam wskazówkę, w których rzeźbach kaplicy Boimów upatrywać można rękę Pfistera. I tak, św. Augustyn w jednym z kasetonów tej kaplicy jest w typie i fakturze podobny do św. Łukasza w owalnym medalionie jednego z nagrobków kampianowskich. Podobnie bliscy sobie są św. Grzegorz z kasetonu kopuły kaplicy Boimów i św. Marek w owalnym medalionie kaplicy Kampianów. Postacie te, i inne analogiczne stwierdzają udział tego samego mistrza w dekoracji jednej i drugiej kaplicy, mówią o jego stylu i fakturze w zakresie rzeźby figuralnej. Zarówno Łoziński, jak też i Przyrkowski przypisują dłutu Pfistera najlepsze z rzeźb kaplicy Boimów.

Surowe, energiczne a pełne powagi ich twarze przywołały Łozińskiemu<sup>1</sup> na myśl, że w nich Pfister sportretował współczesnych sobie patryjuszów spośród lwowskiego mieszczaństwa. Różnice jednak w rzeźbach

pierwszego i drugiego kręgu kasetonów w kopule kaplicy są znaczne i w nich zaznacza się zapewne różnica ręki samego Pfistera i innych wykonawców spośród pracowników jego warsztatu. W trzecim, najwyższym kręgu, w którym aniołowie głoszący chwałę Boską i kartusze z fantazyjnymi ornamentami (fig. 41) na przemian wypełniają kasetony, upatrywaliśmy raczej znów rękę Daniela i Hanusza von den Bloków.

Na ogół ręka Pfistera zaważyła na stworzeniu całości dekoracji kaplicy Boimów, lecz sama przez się nie nadała jej piętna swej twórczości.

W luźnym tylko związku z całością dekoracji kaplicy pozostaje zamieszczone na jednej z jej ścian epitafium, poświęcone zmarłym członkom rodziny Jerzego Boima. O pomniku tym, wykończonym w alabastrze przez „nieboszczyka pana snycerza”, mówi wzmianka w testamencie Pawła Boima z r. 1642.



44. Lwów, kaplica Boimów, świecznik rzeźbiony w drzewie.

Fot. F. Groër, Lwów.

<sup>1</sup> Łoziński o. c. s. 151.



Sztuczną konstrukcję architektoniczną, składającą się z piętrzących się, luźnie ze sobą połączonych gzymsów i konsol obsiadły, jakby stado szpaków czy gołębi, klęczące postacie członków rodziny Boimów. Pomysł ten przypomina groteskowe kompozycje Cornelisa Florisa, dla których stelaż stanowiły podobne, architektonicznie nieuzasadnione konstrukcje. Ośrodek całości nagrobka stanowi Pietà, po której dwóch stronach klęczą główne postacie rodziny Boimów, Jerzy, zwany Dziurdzim, i Jadwiga z Niżniowa, jego żona. Inne postacie młodszych członków rodziny Boimów, wszystkie ze złożonymi do modlitwy rękami, w miarę umieszczenia ich na gzymsach wyżej ku górze wysuniętych są coraz mniejsze, jakby artysta chciał ich uczynić bliższymi niebu, lub starał się zwiększyć perspektywę. W alabastrowych figurach epitafium Boimów mamy przed sobą lwowskich mieszczan w ich charakterystycznych strojach. Niektórzy z nich, jak Jerzy Dziurdzi Boim lub jego żona czy też wyżej klęczący Paweł Boim, to typy wyraziste, pełne powagi portrety przedstawicieli patrycjatu mieszczańskiego. Sama Pietà stanowiąca grupę środkową epitafium, dokoła której grupują się postacie członków rodziny Boimów, pełna jest barokowego ruchu, zarówno w postaci zmarłego Chrystusa jak i Bolesnej Matki Boskiej. Trójkąt, który tworzą te dwie postacie, świadczy o świadomości zasad kompozycji ich autora.

Lecz porównanie z innymi pracami Pfistera każe nam przypuścić, że w tym epitafium znaczna część figur nie wyszła spod dłuta Jana Pfistera ojca. Może rzeźbił je pod jego kierunkiem syn, Jan Pfister iunior, który również poświęcił się snycerstwu. W małych figurkach członków rodziny Boimów, rzeźbionych na jedną modłę, zbyt wiele widzimy monotonii i schematu, zbyt mało indywidualności starego Pfistera.

Mimo że dekoracja kaplicy Boimów jest dziełem zbiorowym, mimo lepszych i gorszych rzeźb, które się na nią składają, całość dekoracji, i właśnie ona, nie zaś architektura kaplicy, czyni z niej dzieło oryginalne i charakterystyczne, jedyne tego rodzaju w dziejach sztuki Lwowa. Mimo różnorodności motywów i różnicy rąk wykonawców, kaplica Boimów ma swój własny wyraz jako dzieło sztuki, w szczegółach nieraz grube, lecz o stylowym ujęciu znamienne dla ducha epoki i smaku artystycznego panującego we Lwowie w pierwszej połowie w. XVII. Należy ona do tych zabytków, które charakteryzują sztukę lwowską i składają się na wyraz artystyczny miasta. Porównywanie jej z zabytkami obcymi, jak Certosa di Pavia czy Cartuja w Granadzie, równie przeładowanymi dekoracją, o wiele zresztą wspanialszymi i wyżej artystycznie stojącymi, nic by tu nie mówiło. Kaplicę Boimów oceniać należy na tle dziejów o wiele skromniejszej sztuki Lwowa, będącej zdala od wielkich szlaków, którymi szedł rozwój sztuki na Zachodzie. Wyrosła ona na podłożu społecznym dumy i chęci błyszczenia lwowskiego mieszczaństwa początków w. XVII, reprezentowanej w osobie Jerzego Boima, jednego z najwybitniejszych ówczesnych patrycjuszów miasta, w połączeniu ze związanym z nim węzłami przyjaźni kanonikiem katedralnym ks. Wargockim, autorem programu teologicznego dekoracji plastycznej, który dumną myśl Boima starał się ubrać w szatę pobożności w dziele mającym służyć chwale Bożej. Te intencje mieli wyrazić plastycznie artyści-rzemieślnicy, więc Hanusz Szolc, niemieckiego pochodzenia, lecz we Lwowie zadomowiony i wyrosły w jego środowisku rzeźbiarz, który dogadzając Boimowi starał się aż przesadzić w bogactwie dekoracji, w jakiej lubował się patrycjusz lwowski, stykający się ustawicznie w stosunkach handlowych ze Wschodem muzułmańskim i jego dekoracyjnymi tendencjami w sztuce. Inne tendencje reprezentowali współpracownicy Szolca, wędrowni artyści Blokowie, kształceni na wyższych, niderlandzkich wzorach sztuki dekoracyjnej. Stąd też poczucie wyższości czeladników nad mistrzem i konflikt ich z Szolcem. Pojęcia lokalne, lwowskie, zetknęły się tu z wyższymi pojęciami sztuki Zachodu w osobach różnych tendencji wykonawców, Szolca i Bloków. W decydującej fazie prac nad dekoracją kaplicy przybył do nich nadto jeszcze jeden plastyk — Jan Pfister. Syntezą tych wchodzących w grę różnorodnych czynników jest kaplica Boimów, mimo to zadziwiająco jednolita w swej barokowej, ku dekoracyjności skierowanej całości.

W dyskusji zaznacza czł. Adam Kleczkowski, że tradycyjna wymowa nazwiska Boim jest może niesłuszna, należałoby raczej wymawiać Böm, bo „oi” jest często w ortografii niemieckiej równoznaczne z „ö”. Boimowie mogliby pochodzić z Czech. Nazwiska Pfister i Szolc są południowo-, względnie środkowoniemieckie, natomiast nazwisko Blok ma charakter



północnoniemiecki, względnie holenderski. W w. XVII wpływ holenderski staje się ogólny. Np. na Śląsku istnieją wtedy dwie szkoły poetyckie — obie pod wpływem holenderskim.

Czł. Feliks Kopera przypomina, że w Krakowie w okresie późnego renesansu działa lwowski rzeźbiarz van Hutte-Czapka.

Dr Jerzy Szablowski zauważa, że kopuła kaplicy Myszkowskich u dominikanów w Krakowie jest analogicznie przyozdobiona popiersiami w kasetonach, jak kopuła kaplicy Boimów.

Czł. Mańkowski dodaje, że wpływy niderlandzkie od połowy w. XVI coraz silniej pojawiają się w Krakowie. Ciekawymi przyczynkami do stosunków Polski z Niderlandami są podróż królewicza Władysława do Niderlandów i fakt, że Stanisław Koniecpolski uczy się sztuki wojennej w Holandii.

Współpracownikami Komisji Historii Sztuki zostali wybrani dr Stanisław Lorentz, docent Uniwersytetu Warszawskiego, naczelny dyrektor muzeów i ochrony zabytków w Ministerstwie Kultury i Sztuki, dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie, oraz dr Tadeusz Przypkowski w Jędrzejowie.

### Posiedzenie z dnia 28 czerwca 1945

Czł. Władysław Tatarkiewicz przedstawił pracę pt. *Dwa baroki, krakowski i wileński*. Praca ta ukazała się w niniejszym tomie, s. 183—224.

Czł. Tadeusz Mańkowski zapytuje, czy barok wileński, tak smukły, tak „gotycki”, jest istotnie tak włoski, jak twierdzi autor, czy Północ nie oddziaływała tu w silniejszym stopniu. Granica wpływów Północy i Południa inaczej się przedstawia w architekturze, inaczej w rzeźbie. Zapytuje dalej, czy Piemont był istotnie tak bezwzględnie decydującym środowiskiem dla Wilna, bo Piemont działał i na Rzym, mógł więc działać i pośrednio poprzez Rzym. Sądzi, że należałoby zwrócić uwagę i na wpływy znad jezior włosko-szwajcarskich.

Ks. doc. dr Tadeusz Kruszyński dopatruje się w nazwisku architekta Glaubitza podkładu słowiańskiego.

Czł. Tatarkiewicz dodaje, że zdaje sobie sprawę z tego, iż z zabytków Krakowa i Wilna wybrał niektóre i uznał je za typowe, sądzi jednak, że wolno było tak postąpić, że jedne zjawiska wolno uważać za bardziej charakterystyczne, niż inne. Co do wpływów piemonckich, nie potrafi na razie wskazać drogi, którą one dotarły do Wilna, stwierdza tylko ich obecność w tym mieście. Dotarcie wpływów Piemontu tak daleko na północ świadczy o żywotności tego środowiska w okresie późnego baroku i o aktualności form artystycznych w tym środowisku występujących, bez względu na to, czy je tam przeszczepił bezpośrednio jakiś Włoch, czy też dotarły one tam drogą pośrednią, np. poprzez ryciny.

### Posiedzenie z dnia 12 lipca 1945

Prof. dr Stanisław J. Gąsiorowski przedstawił pracę pt. *Teoria badania archeologicznego*, część II, eksplikacja i synteza.

Część I swojej Teorii badania archeologicznego, zawierającą obserwację i analizę oraz klasyfikację zjawisk archeologicznych, zreferował autor na posiedzeniu Komisji Historii Sztuki 17 czerwca 1939<sup>1</sup>. Obserwacja analityczna i klasyfikacja stanowią dwie pierwsze fazy procesu badawczego archeologii (badania sztuki i kultury materialnej) i są przygotowaniem badanego materiału do ostatniej fazy badania, mianowicie do eksplikacji, co jest tematem tej części pracy. Celem eksplikacji jest już poznanie zjawisk względnie grup zjawisk, a mianowicie dojście do odpowiedzi na trzy pytania: 1) dlaczego zjawisko powstało; 2) jak powstało i jak istniało, 3) jaki był jego skutek względnie cel, czyli idzie w eksplikacji o ustalenie: 1) przyczyn, 2) okoliczności i 3) skutków, tj. funkcji zjawisk. Eksplikacja zmierza przede wszystkim do określenia wewnętrznej strony zjawisk, ich istotnego sensu. Autor omawia tu pojęcia, przy pomocy których przeprowadzamy badanie, i dochodzi do prowizorycznej definicji eksplikacji, twierdząc, że polega ona na wykryciu przyczyn, okoliczności i skutków zjawisk przy pomocy wszel-

<sup>1</sup> Zob. streszczenie na str. 295—8 niniejszego tomu.



kich możliwych metod badawczych. Następnie omawia materiał eksplikacyjny, którym są nie tyle same fakty, co raczej stosunki między nimi, mianowicie aspekty zjawisk: 1) materiałowo-techniczne, 2) morfologiczne, 3) psychologiczne (estetyczne i pozaestetyczne), 4) społeczne i procesu kulturowego. Naczelną zaś kategorią badania jest forma. Kryteriami eksplikacji jest kilka serii pojęć; podstawę stanowi seria obserwacyjno-analityczna (materiał, technika, forma, motyw, ilość, jakość — zob. część I) i seria klasyfikacyjna, ale właściwe eksplikacji są trzy pojęcia: koncepcja, styl i funkcja dla sztuki i inwencja, styl i funkcja dla kultury materialnej. Autor po przeprowadzeniu dłuższej analizy utożsamia pojęcie koncepcji z pojęciem przyczyny głównej dzieła sztuki. Istnieje jeszcze czwarta seria pojęć pomocniczych, pochodnych głównie z pojęcia stylu (np. linearyzm, malarskość, malowniczość itd.). Autor szuka związku między poszczególnymi kategoriami eksplikacji i ich seriami, tak w zakresie sztuki, jak kultury materialnej, oraz wykazuje, że można te pojęcia hierarchizować, przy czym musi się jednak wprowadzić jeszcze jedno ważne kryterium, zajmujące odrębne stanowisko w badaniu wobec wymienionych, mianowicie pojęcie wartości (artystycznej) zjawisk. Badanie archeologiczne rozdziela się tu z konieczności jeszcze bardziej wyraźnie na dwie drogi: badania artystycznego i ergologicznego. Temat wartościowania stanowią przede wszystkim cztery elementy: 1) styl, 2) forma, 3) technika, 4) materiał, a więc wartościujemy w odwrotnym porządku, niż dotąd badaliśmy zjawiska. Sąd o wartości ma zaś na celu zdeterminowanie naczelnego elementu każdego dzieła sztuki, tj. jego istoty estetycznej, ale także jego znaczenia indywidualnego i społecznego. Autor twierdzi, że sąd o wartości nie może istnieć, jeśli nie ma skali wartości, czego konsekwencją jest potrzeba oparcia się w nim o porównanie. Sąd o wartości jest krytyczną selekcją na mocy porównania faktów artystycznych między sobą, mającą na celu zdeterminowanie jakości estetycznej twórczych elementów w dziele sztuki. Kryteria tego sądu wyprowadzamy z głównych elementów dzieła sztuki, a mianowicie: z materiału — kryterium jakości materiałowej; z techniki — kryterium umiejętności technicznej; z formy czyli konstrukcji — kryterium harmonii elementów formalnych dzieła sztuki; z pojęcia stylu — kryterium jasności czyli przejrzystości stylowej; z koncepcji (identyfikowanej przez autora z przyczyną) — kryterium oryginalności koncepcji. Prócz tego z podanej definicji sądu o wartości wnioskujemy o znaczeniu dla niego funkcji pozaestetycznych dzieła sztuki, przy czym autor przyjmuje, że np. funkcja religijna utworu artystycznego może wpływać na znaczenie estetyczne tego dzieła. Osobno są omówione opinie o dziełach sztuki (współczesnych i potomnych fachowców, tłumu, elity itd.). Wreszcie autor ustala stosunek poszczególnych kryteriów naukowych do siebie, dochodząc do postulatu metodologicznego: wartość artystyczną określamy porównawczo przez zastosowanie wszystkich kryteriów, jakoteż omawia rolę tematu i zagadnienie stopnia obiektywizmu sądu o wartości, a w końcu dyskutuje nad sądem o wartości wytworów kultury materialnej i utworów okazjonalnych<sup>1</sup>; wyprowadza tu dodatkowe kryterium zgodności między celem a funkcją utworu ergologicznego.

W dalszych rozdziałach jest przedyskutowana rola hipotez w badaniu archeologicznym, a w szczególności warunki, którym hipoteza musi czynić zadość, następnie zaś zagadnienie teorii jako zespołu sądów, mających dać całkowitą eksplikację badanych faktów i grup faktów, aż do największych zespołów, tj. kompleksów kulturowych czy nawet całego procesu dziejowego; omówione zostały tu elementy teorii, kryteria jej prawdziwości i znaczenia dla nauki. Teoria jako systematyczna konstrukcja prowadzi w końcu do syntezy, częściowej czy ogólnej. Celem syntezy jest ujęcie wszystkich stosunków między zjawiskami pod każdym względem; jest ona zespołem sądów determinujących istotne czynniki procesu kulturowego i uogólniających ich rolę, przy czym stosunki przyczynowo-skutkowe mogą być w cywilizacji ujęte syntetycznie tylko w przybliżeniu; stąd wielka rola eliminacji niepotrzebnego balastu podrzędnych faktów i wielkie znaczenie umiejętnej krytyki i selekcji.

W dwóch ostatnich rozdziałach rozważa autor problematyczność poznania sztuki i kultury materialnej, tak z punktu widzenia pól badań, jak subiektywizmu badacza, jego psychiki, doświadczenia naukowego, jego historiozofii, świadomej czy nieświadomej, jego filozofii itd., oraz używanych przez niego metod.

W dyskusji czł. Władysław Tatarkiewicz podkreśla doniosłość rozprawy prof. Gąsiorowskiego, gdy idzie o zagadnienia terminologiczne i metodologiczne, co do których pa-

<sup>1</sup> Zob. Gąsiorowski S. J., *Le problème de la classification ergologique* (Bull. Intern. de l'Acad. Pol. N<sup>o</sup> Suppl. 1, 1936).



nował nieuzasadniony spokój. Tak np. zagadnienie przyczyny: czy odnośnie do dzieła sztuki ma wyjaśnić, dlaczego istnieje, czy też dlaczego jest takim, jakim jest. Albo co do stylu: czy go tworzy i narzuca artysta, a społeczeństwo się do tego dostosowuje, czy też jest przeciętną, wynikającą z ogólnego smaku artystycznego społeczeństwa. Albo niemożność postawienia absolutnych kryteriów artystycznych. Albo różnica między wartością artystyczną a wartością estetyczną: np. oryginalność nie jest wartością estetyczną, lecz artystyczną. Oto przykłady doniosłych zagadnień, poruszonych przez prof. Gąsiorowskiego.

Czł. Adam Kleczkowski podkreśla precyzyjne postawienie rzeczy u prof. Gąsiorowskiego, dążenie do stworzenia systemu filozoficznego bez czczej logistyki oraz ważność ustalenia słownictwa danej nauki.

Doc. dr Kazimierz Bulaś solidaryzuje się z autorem co do tego, że nie można stwarzać recept na robienie pracy naukowej. Podnosi potrzebę ujednostajnienia znaczenia wyrazu „styl” i oddzielenia go od techniki. Podkreśla ważność zagadnienia współpracy społeczeństwa z artystą i zapytuje, jaką rolę wyznacza autor czynnikowi etniczemu.

Czł. Tadeusz Mańkowski prosi o wyjaśnienie, dlaczego autor, odzegnując się od socjologii, daje określenie stylu właśnie na podstawie socjologicznej.

Prof. Gąsiorowski zgadza się z poglądem czł. Tatarkiewicza, że pojęcie przyczyny nie jest jednoznaczne, ale mimo to nauka musi się starać o kauzalizm. Co do istoty stylu, skłaniałby się raczej do postawienia rzeczy tak, że twórca dostosowuje się do społeczeństwa, a nie na odwrót; mimo wszystko stylem jest jakaś wspólna atmosfera duchowa danego czasu. Nawet genialny twórca stylu jest uwarunkowany przeszłością. Kryteria oceny są oczywiście względne: dla jednego np. człowieka jakiś szczegół może się z harmonii wyrwać, dla drugiego może być harmonijnym. Co do czynnika etnicznego jest usposobiony negatywnie. Decydujące są zespoły kulturowe. Określenie stylu w jego pracy jest tylko pozornie socjologiczne.

#### Posiedzenie z dnia 27 lipca 1945

Prof. dr Adolf Szyszko-Bohusz przedstawił pracę pt. *Druga katedra romańska na Wawelu*. Praca ta została ogłoszona drukiem w niniejszym tomie, s. 107—133, jako I rozdział *Studiów nad katedrą wawelską*.

Czł. Adam Kleczkowski zaznacza w dyskusji, że niedawno czł. Stanisław Kętrzyński na posiedzeniu Wydziału Historycznego PAU przedstawiał tak samo stosunki polsko-niemieckie za pierwszych Piastów. Jest więc zupełna równoległość badań z zakresu historii i historii sztuki. Wpływy są zwłaszcza silne z północnych Niemiec, od Sasów (Goslar) i Franków (Kolonia i Akwizgran).

Czł. Adam Bochnak na poparcie wywodów autora o związku krypty św. Leonarda z architekturą nadreńską przedstawia szereg fotografii krypt nadreńskich. Zwraca uwagę na związek katedry Chrobrego specjalnie z kościołem św. Michała w Hildesheimie, gdzie — podobnie jak w katedrze Chrobrego na Wawelu — są na końcach ramion transeptu jakby empory, spoczywające na kolumnach i rozpiętych na nich arkadach. Cała różnica między Krakowem a Hildesheimem polega na tym, że w Krakowie mamy po dwie kolumny i po trzy arkady w każdym ramieniu transeptu, podczas gdy w Hildesheimie owe empory wsparte są każda na dwóch arkadach i jednej kolumnie. Zauważa, że za wersją o śmierci św. Stanisława na Skałce przemawia fakt, iż w r. 1079 katedra Chrobrego już katedrą być przestała, a nowej, Hermanowej, poświęconej dopiero w r. 1142, jeszcze nie było; nawet krypta św. Leonarda, wykończona za czasów biskupa Maura, nie była wtedy gotowa. Kościołem, w którym biskup odprowadzał wtedy nabożeństwa, mógł być z dużym prawdopodobieństwem właśnie kościół na Skałce.

Ks. doc. dr Tadeusz Kruszyński zauważa związek katedry Chrobrego z katedrą w Anagni.

#### Posiedzenie z dnia 13 września 1945

Prof. dr Adolf Szyszko-Bohusz przedstawił pracę pt. *Geneza planu gotyckiej katedry na Wawelu*. Praca ta została ogłoszona drukiem w niniejszym tomie, s. 134—150, jako II rozdział *Studiów nad katedrą wawelską*.



### Posiedzenie z dnia 27 września 1945

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił rozprawę pt. *Prace Schlütera w Wilanowie*. Rozprawa ta ukazała się w całości w niniejszym tomie, s. 151—181.

W dyskusji czł. Władysław Semkowicz zapytuje o materiał archiwalny do działalności Schlütera w Polsce. Przypuszcza, że może się on znajdować w archiwum wilanowskim, wśród znajdującej się tam korespondencji (Teki Szczuki).

Czł. Mańkowski wyjaśnia, że oparł się głównie na korespondencji Loccego z królem Janem III z Archiwum Tajnego w Berlinie, dalej na rachunkach dworu Jana III ze zbiorów Aleksandra Czołowskiego w Ossolineum, a przede wszystkim na porównaniu rzeźb wilanowskich z pewnymi dziełami Schlütera. Teki Szczuki miał w ręce Stanisław Tomkowicz i twierdził, że tam dla dziejów sztuki nic ciekawego nie ma, wątpliwe jednak, czy je przeglądał dostatecznie dokładnie.

Ks. doc. dr Tadeusz Kruszyński zwraca uwagę na fakt, że Andrzej Schlüter był synem gdańskiego rzeźbiarza i wysuwa domysł, że rodzina ta, jak tyle rodzin gdańskich, może być pochodzenia niderlandzkiego.

W związku z tym, czł. Mańkowski zapytuje czł. Adama Kleczkowskiego, czy nazwisko Schlüter nie mogłoby pochodzić od niderlandzkiego Sluyter.

Czł. Kleczkowski wyjaśnia, że nie musi, może bowiem być równie dobrze pochodzenia dolnoniemieckiego.

Doc. dr Tadeusz Dobrowolski zwraca uwagę na masywność, ciężkość Schlüterowskiej figury starożytnego wojownika w Wilanowie i wywodzi te cechy pośrednio od Michała Anioła; nie mogą one być uważane za typowo niemieckie, jak to podnoszą badacze niemieccy. Rzeźba niemiecka w. XVII jest w ogóle mało oryginalna, mało w niej cech formalnych czysto niemieckich. Przy sposobności zgłasza postulat opracowania dwóch dużych zespołów rzeźby barokowej w Polsce: w Kozłówce i w Radzynie.

W związku z tym zauważa czł. Semkowicz, że Radzyń należał do Szczuków, związanych z osobą króla Jana III.

### Posiedzenie z dnia 11 października 1945

Czł. Roman Ingarden przedstawił pracę pt. *O budowie obrazu*.

Autor odczytał jeden paragraf swej rozprawy, zarysowując jego związki z pozostałymi jej częściami. W szczególności przedstawił następujące twierdzenia:

1) Należy odróżnić a) malowidło od b) obrazu jako dzieła sztuki i c) konkretyzacji estetycznej obrazu jako przedmiotu estetycznego.

2) Malowidło jest realnym przedmiotem (np. kawałkiem płótna), wyposażonym przez artystę w szczególne własności, dzięki którym stanowi ono przedmiotową podstawę bytową obrazu i jednoznacznie obraz określa.

3) Obraz jest przedmiotem intencjonalnym, wytworzonym przez układ przeżyć autora, a mającym swą podstawę bytową w malowidle a nadto w przeżyciu widza, który spostrzeżga malowidło i należycie je pojmuje.

4) Żeby uzasadnić, że istnieje różnica między malowidłem a obrazem, należy przede wszystkim zbadać bliżej budowę obrazu jako dzieła sztuki. Nie wszystkie obrazy jednak posiadają tę samą budowę.

5) Należy rozróżnić cztery typy obrazów: a) obrazy z tematem literackim (w szczególności z tematem historycznym, b) obrazy portrety, c) czyste obrazy, d) obrazy dekoratywne, stanowiące graniczny wypadek, przejście od obrazu do zdobnictwa architektonicznego.

6) Obrazy pierwszych trzech typów są „przedstawiające” i zarazem są wielowarstwowe.

7) W szczególności obrazy z tematem literackim zawierają w sobie następujące warstwy: 1. temat literacki, w szczególności temat historyczny, 2. przedmioty przedstawione, rzeczy i ludzie, którzy biorą udział w temacie obrazu, 3. odtworzone w obrazie środkami malarskimi wyglądy przedmiotów przedstawionych.

8) O ile mamy do czynienia z obrazem „historycznym”, to temat literacki i biorące w nim udział przedmioty przedstawione spełniają funkcję „odtworzenia” (bycia podobizną)



pewnej pozaartystycznej rzeczywistości, transcendentnej w stosunku do obrazu, znanej nam skądinąd, a dzięki funkcji odtwarzania uobecnionej do pewnego stopnia dla widza.

9) Portrety i obrazy czyste mają tylko dwie warstwy: a) przedmioty przedstawione i b) wyglądy, przy czym w portrecie istotną jest jeszcze funkcja „odtworzenia” rzeczywistości pozaartystycznej, dzięki podobieństwu przedmiotu przedstawionego do modelu. Natomiast w czystym obrazie, który tej funkcji nie spełnia, podobieństwo do pewnych przedmiotów pozaartystycznych nie musi być zachowane, a zachowana jest jedynie w pewnych granicach konsekwencja przedmiotowa.

10) Przedmioty przedstawione w obrazie są widzowi obecne, ale nie dokładnie w ten sposób, jak przedmioty dane spostrzeżeniowo. Są one przedstawione od strony własności wzrokowych, ale widoczne są także niektóre ich własności nie wzrokowe, np. dotykowe, takie jednakże, które mogą być uwidocznione we własnościach wzrokowych.

O innych twierdzeniach rozprawy autor jedynie wzmiankował, by zarysować zakres zagadnień, jakimi się rozprawa zajmuje.

Praca czł. Ingardena ukazała się w *Rozprawach Wydziału Filologicznego PAU LXVII*, 1, 1946.

W dyskusji czł. Władysław Tatariewicz wysuwa wątpliwość co do terminu „wielowarstwowość” oraz zapytuje, jakie są odpowiedniki pojęć: malowidło — obraz — konkretyzacja w literaturze i muzyce.

Czł. Ingarden odpowiada, że w literaturze należy przyjąć zespół pojęć: książka — dzieło literackie — konkretyzacja, a w muzyce: nuty — wykonanie — konkretyzacja.

Czł. Wojśław Molé zapytuje, czy analiza przeprowadzona przez autora odnosi się do wszystkiego, co autor nazywa obrazem, czy się ją da zastosować do malowideł starożytnych, średniowiecznych, egzotycznych, czy też tylko do nowożytnych; dalej, czy nie byłoby lepiej wyjść z antytezy: sztuka dążąca do realizmu i unikająca go, wreszcie, czy konkretyzacja jest identyczna z percepcją, doznaniem, przeżyciem artystycznym.

Czł. Helena Willman-Grabowska zauważa, że w teorii poezji indyjskiej jest coś podobnego, jak współdziałanie twórcy dzieła sztuki z jego odbiorcą; obaj są uważani za współtwórców.

Czł. Stanisław J. Gąsiorowski wolałby użyć terminu „elementy” zamiast terminu „warstwy”. Sądzi, że wystarczyłyby dwie kategorie, dzieło sztuki i konkretyzacja, a nie trzy, które przyjmuje czł. Ingarden. Jest też tego zdania, iż bardzo subtelne rozważania autora dadzą się zastosować do sztuki naturalistycznej, zawiodą natomiast, gdy się je spróbuje odnieść do sztuki anaturalistycznej. Rozróżnianie takich działań, jak malowidło historyczne, martwa natura, portret itp. uważa za zbyt skomplikowane. Prościej byłoby wprowadzić dwie kategorie: obrazów (czy malowideł) naturalistycznych i anaturalistycznych. Wyraża wreszcie wątpliwość, czy potrzebne są bardzo kunsztowne neologizmy, których autor używa, jak np. „wyfingowywanie obrazu z malowidła” itp.

Czł. Adam Kleczkowski jest również za unikaniem neologizmów i wyrazów obcego pochodzenia, za upraszczaniem rzeczy, a nie piętzeniem trudności. Zaznacza, że dzieło czł. Ingardena pt. *Das literarische Kunstwerk* czytał, ale — choć jest od lat 40 germanistą — natykał w nim wiele trudności. Gdy idzie o szczegóły, jest przeciwnikiem trójczłonowości, proponuje dwa stopnie, np. malowidło i percepcja.

Doc. dr Tadeusz Dobrowolski w przeciwieństwie do dotychczasowych dyskutantów oświadcza się za trójczłonowością: malowidło — obraz — konkretyzacja. Cytuje anegdotę o Arabie, któremu pokazano malowidło, przedstawiające naturalistycznie odtworzoną pustynię. Arab orzekł, że to zamalowane płótno: malowidło nie wywołało w jego duszy oddźwięku, nie spowodowało wytworzenia się obrazu. Można zrobić malowidło nie będące obrazem, więc rozróżnienie tych członów jest uzasadnione. Jako dyrektor Muzeum Śląskiego w Katowicach robił doc. Dobrowolski doświadczenia: pokazywał różne obrazy różnym historykom sztuki i malarzom i zapytywał, czy się im one podobają. Odpowiedzi wypadały bardzo różnie, choć do tych doświadczeń wybierał takie obrazy, co do których należało się spodziewać odpowiedzi zgodnych. Wniosek stąd, że to samo malowidło wywołuje w świadomości patrzącego różne obrazy, skoro konkretyzacje (czy reakcje) są różne. Wynikałoby też stąd, że nie ma obiektywnych kryteriów.



Czł. Tadeusz Mańkowski zaznacza, że „malowidło” nie będąc obrazem, więc płótno zasmarowane farbami, nie będąc dziełem sztuki, nie może wchodzić w zakres niniejszej dyskusji. Nie widzi różnicy między wyglądem a konkretyzacją. Nie jest rzeczą jasną, gdzie się kończą warstwy, należące jeszcze do obrazu, a gdzie się zaczynają te, które należą do konkretyzacji. Czy wygląd i konkretyzacja nie są dwiema stronami, dwoma aspektami tej samej rzeczy?

Czł. Tatariewicz stwierdza, że co do sprawy warstw nie ma różnicy rzeczowej, lecz tylko terminologiczna; co do trójczłonowości czy dwuczłonowości zachodzi różnica zasadnicza. Zgodnie z czł. Molè i Gąsiorowskim uważa podział malowideł na naturalistyczne i anaturalistyczne za istotny.

Doc. Dobrowolski przypomina, że w gwarze malarskiej wyraz „malowidło” ma odcień wyraźnie pogardliwy: znaczy to tyle, co „kicz”. Rozróżnianie przez artystów obrazu od malowidła jest wymowne.

Czł. Ingarden odpowiada co następuje: Uwagi krytyczne zwracały się głównie nie przeciw twierdzeniom rozwiniętym i uzasadnionym w referacie, lecz przeciw pojęciom, o których referent jedynie wspominał dla zarysowania perspektyw na całą rozprawę. Obejmuje ona 90 stron, z których odczytano 15. W pełnym tekście rozprawy znajduje się uzasadnienie rozróżnienia między malowidłem, obrazem i jego konkretyzacją. Konkretyzacja nie jest przeżyciem lub doznaniem estetycznym, lecz jest wyrastającym na jego podłożu przy obcowaniu widza z obrazem szczególnym przedmiotem intencjonalnym, poprzez który przejawia się widzowi obraz. Termin „wielowarstwowość” jest lepszy od proponowanego „elementu”, choćby z tego względu, że wskazuje na strukturalne podobieństwo, jakie zachodzi między dziełami wszystkich sztuk przedstawiających, a nawet i architekturą. Wyrazy obce są szkodliwe, o ile dadzą się zastąpić równie sprawnymi słowami rodzimymi, ale nie zawsze to zachodzi. Istnieją języki (np. angielski), które mają ogromną ilość słów „obcych”, a nie tracą przez to ani na sprawności, ani nawet na pięknie. Wywody o budowie obrazu stosują się nie tylko do sztuki naturalistycznej, ale i do nienaturalistycznej.

#### Posiedzenie z dnia 25 października 1945

Prof. dr Adolf Szyszko-Bohusz przedstawił pracę pt. *Ruiny na Ostrowie Jeziora Lednicy*.

Autor poddaje krytyce dotychczasowe zapatrywania Mariana Sokołowskiego z r. 1876 i Hermana Weihaasa z r. 1942 i przytacza w rysunkach własną rekonstrukcję, widząc we wschodniej części ruin kaplicę grodową, budynek centralny, piętrowy, z wieżą mieszkalną, następnie włączoną w układ pałacowy, wzorowany na pfalcach niemieckich cesarzy. Jako najbliższy typ pokrewny wskazuje na pfalc w Goslarze z czasów Henryka II z kaplicą N. P. Marii.

W dyskusji czł. Wojsław Molè przypomina, że czeski historyk sztuki Richter wiąże rotundy w rodzaju lednickiej i wawelskiej z zamkami panujących.

Czł. Tadeusz Mańkowski zaznacza, że typ karoliński pałacu panującego nie był może tak samoistny, jakby się na pierwszy rzut oka wydawało. Już w w. VIII budowano tego typu pałace na terenie Hiszpanii (Owiedo i inne). Wydaje się, że taki był ogólny typ architektury pałacowej.

Czł. Adam Kleczkowski przytacza opinię czł. Józefa Kostrzewskiego o czasie powstawania naczyń, których skorupy odnajduje się w okolicy Jeziora Lednicy: naczynia te pochodzą z w. XI—XIII.

#### Posiedzenie z dnia 8 listopada 1945

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę dra Józefa Dutkiewicza pt. *Funkcjonalizm współczesnych zagadnień wiedzy o sztuce*.

Spustoszenia, jakie poczyniła ostatnia wojna w stanie posiadania nieruchomościabytków sztuki, zniszczenia w istniejących zbiorach muzealnych przy jednoczesnym wyłonieniu się nowych zbiorów po reformie rolnej na terenie rdzennej Polski i poniemieckich kresach



zachodnich, braki w zakresie inwentaryzacji zabytków, wreszcie konieczność przygotowania odpowiedniej ilości pracowników dla opanowania tych zadań stawiają przed polską historią sztuki i wiedzą o sztuce nowe i skomplikowane postulaty. Aby problemy te mogły być rozwiązane w sposób konsekwentny i stwarzający podstawy dla pracy przyszłego pokolenia, punktem wyjścia winno się stać możliwie szybkie i wszechstronne opanowanie całokształtu materiału zabytkowego na terenie Polski drogą opracowania już nie inwentaryzacji topograficznej, ale zwięzłego katalogu zabytków. W zakresie zagadnień z historii sztuki i wiedzy o sztuce w Polsce istnieje niewątpliwie pewna hierarchia, której utrzymanie wydaje się zarówno z punktu widzenia nauki, jak i przydatności społeczno-kulturalnej niezbędnym. Należałoby tu unikać wszelkiej przypadkowości. I tak pewne zagadnienia kluczowe, których poznanie mogłoby oświetlić nie poznane dotychczas drogi rozwoju pewnych epok, lub pozwoliłyby poznać elementy odrębności sztuki miejscowej, winny być opracowywane i rozwiązywane przed innymi w formie tzw. inwentaryzacji problemowej. Inwentaryzacja problemowa, prowadzona jednocześnie z katalogiem zabytków lub na jego podstawie, ograniczona tematycznie i terenowo, mogłaby wytworzyć własne metody badań.

Zagadnienie metody badań przywodzi na myśl dotychczasową, stosunkowo dużą zależność polskiej historii sztuki od nauki niemieckiej. Rozrost tej ostatniej nauki, skłonnej do oderwanych spekulacji teoretycznych, nie mniej jednak sugestywnej w samym przewodzie badań i dociekań, sprawił, że wywarła ona wpływ dominujący i na badaczy polskich, podobnie jak w innych krajach Europy środkowej, a wnioski jej, niejednokrotnie nie pozbawione tendencyjności w odniesieniu do sztuki naszych terenów, zyskiwały kontrasygnatę nauki polskiej. Uświadamiając sobie konieczność wydobycia się spod tego wpływu i zmiierzając do usamodzielnienia własnych metod, nauka polska mogłaby dojść do definicji pojęć formalnych, określających odrębność tendencji plastycznych pewnych grup, czy nawet okresów stylowych polskiej sztuki. Niewątpliwie prowadziłyby to do wyeliminowania i określenia drogą ścisłej analizy tzw. sztuki importu i podkreślenia roli sztuki tzw. małej, miejscowej. Przy badaniach nad małą sztuką zalecać by się musiało metodę względnego wartościowania. Tak pojęte ujęcie zagadnień organizacji metod historii sztuki i wiedzy o sztuce w Polsce miałyby swój udział w formowaniu rozstrzygnięć szeregu zagadnień bieżących, wspomnianych na początku, jak konserwatorstwo, muzealnictwo, przygotowanie kadr pracowników.

Jest jasnym, że prowadzenie tak ujętych badań i przygotowanie wniosków w omówionym wyżej zakresie powinno być skupione w jednym ośrodku naukowym, którym mógłby się stać Instytut Badań Sztuki. Obok opanowania dziedziny sztuki historycznej także zwrócenie się do zagadnień sztuki współczesnej i ich związków ożywiłoby tematykę polskiej wiedzy o sztuce i wpłynęłoby dodatnio na jej użyteczność społeczną, a tym samym, nie tracąc roli poznawczej, stałaby się ona poważnym czynnikiem w formowaniu współczesnych pojęć plastyki polskiej.

W dyskusji doc. dr Tadeusz Dobrowolski oświadcza się za powstaniem specjalnej instytucji, np. Instytutu Badań Sztuki, która by umożliwiła prace zespołowe na wielką skalę. Taką olbrzymią pracą zespołową jest przeprowadzenie inwentaryzacji zabytków sztuki na obszarze całego państwa; ze względu na długotrwałość tej pracy koniecznym jest sporządzenie krótkiego tymczasowego katalogu tych zabytków, do czego zresztą już nawet przystąpiono. W Polsce, przy znanym indywidualizmie Polaków, zagadnienie pracy zespołowej jest trudne, ale dla dobra nauki należy ponieść ofiarę ze swego indywidualizmu. Co do metody naukowej, jest rzeczą konieczną pewne przewartościowanie, dotychczas bowiem zanadto ulegaliśmy wpływowi nauki niemieckiej, co zresztą ze względu na bezpośrednie sąsiedztwo było rzeczą zrozumiałą. Dawał się też zauważyć pewien przerost metody genetyczno-porównawczej, dążącej do włączenia przejawów sztuki w Polsce w ramy sztuki ogólnoeuropejskiej. Na dobrą sprawę jest rzeczą z góry wiadomą, że nasza sztuka mieści się w sztuce europejskiej. Tego rodzaju badania rozbijają całość na szereg drobnych zagadnień i przesłaniają obraz całości. Na przyszłość należałoby zwracać uwagę nie tyle na zależność naszej sztuki od środowisk zagranicznych, ile raczej na wzajemne relacje zjawisk artystycznych wewnątrz kraju. Tą drogą dałoby się najprędzej dojść do wyodrębnienia czynników swoistych w naszej sztuce. W dziedzinie konserwacji zabytków nie należy ze względów ekonomicznych iść za daleko. Gdybyśmy chcieli konserwować wszystko, co się jeszcze konserwować da, nie podołalibyśmy



temu ani finansowo, ani też nie znaleźlibyśmy do tej roboty dostatecznej ilości pracowników. Z konieczności więc musimy robić wybór i ratować tylko pierwszorzędne, naprawdę wymowne zabytki sztuki. Zupełnie zniszczone zabytki należy — jeżeli to ze względów życiowych jest potrzebne — zastępywać nowymi tworam i sztuki, będącymi wyrazem sztuki współczesnej.

Czł. Stanisław J. Gąsiorowski uważa tezy dra Dutkiewicza za zanadto śmiałe. Dałyby się one utrzymać tylko za cenę przyjęcia zasady u ty lityzmu, w przeciwnym wypadku muszą upaść. Prawdą jest, żeśmy byli pod zbyt silnym wpływem nauki niemieckiej, ale *a limine* tej nauki odrzucać nie można. Należy z niej wybrać to, co wartościowe i przydatne.

Dr Tadeusz Przepkowski godzi się z autorem co do oceny dotychczasowych badań, jako dorywczych. Instytut Badania Sztuki należałoby uważać za komórkę organizującą planującą i finansującą.

Doc. Dobrowolski podnosi, że dotychczas zbyt silnie podkreślano u nas sztukę importowaną, bo jakość tego importu była wyższa, niż sztuki swojskiej. Bez względu na wynik należy próbować uchwycić istotę sztuki własnej, rodzimej.

Dr Jerzy Szablowski zauważa, że proponowaną przez dra Dutkiewicza inwentaryzację problemową można by przeprowadzić dopiero po sporządzeniu tymczasowego katalogu zabytków na obszarze całej Polski. Ten typ inwentaryzacji ma już również swoją historię, podobnie jak katalog, zainicjowany około r. 1915 przez ks. Gerarda Kowalskiego. Wydawnictwa Kopy i Lepszego oraz ks. Bastrzykowskiego o kościołach drewnianych należą do typu inwentaryzacji problemowej. Tu zaliczyć by można do pewnego stopnia opracowanie rzeźby i malarstwa epoki gotyckiej na Śląsku przez Dobrowolskiego. Dr Szablowski sądzi, że wydawnictwa na tematy aktualne z zakresu historii sztuki znalazłyby oddźwięk w społeczeństwie, ale kultury artystycznej szerokiego ogółu by nie podniosły. Publiczność nasza interesuje się na razie sprawami ubocznymi, nie zaś samą sztuką. Gdyby np. ktoś zdołał dowieść polskości Stwosza, wywołałoby to sensację, ale zgoła nie czysto artystycznej natury.

Czł. Feliks Kopera jeszcze raz podkreśla potrzebę przeprowadzenia inwentaryzacji, jako postulat naczelny, i wskazuje na szkody, jakie wynikły z powodu niewykonania jej dotychczas.

Czł. Tadeusz Mańkowski zauważa, że zespołowo da się przeprowadzić różne doniosłe prace, jak np. inwentaryzację, ale będą to prace o charakterze bądź co bądź przygotowawczym, niejako źródłowym. Syntetyczne opracowanie poszczególnych tematów musi jednak wyjść spod pióra jednostek, jako wynik badań indywidualnych. Właściwie można i należy się posługiwać różnymi metodami, i zespołową i indywidualną, badać zarówno import artystyczny, jak i rodzimą sztukę ludową, podkreślać swoistość, gdzie się to okaże możliwe, ale nie przemilczać wstydl iwie wpływów obcych tam, gdzie one rzeczywiście istnieją. Tymi różnorodnymi drogami dojdzie się do prawdy, a to jest oczywiście celem każdej nauki.

Dr Dutkiewicz podkreśla, że nie miał zamiaru krytykować wszystkiego, co dotychczas na polu historii sztuki zrobiono, a już w żadnej mierze nie kierował się pobudkami pozanaukowymi. Chciał rzecz ująć żywo i z tego powodu pewne tezy wyszły może trochę za jas skrawo. Krytyka była skierowana głównie pod adresem międzywojennego pokolenia historyków sztuki, do którego sam należy. Problem tzw. „małej” sztuki, powiedzmy ludowej, uważa za bardzo doniosły. Wysuwa się on na ważne miejsce w sztuce wszystkich małych państw. Sztuka ludowa oddziaływała nieraz na twórczość wybitnych artystów. Inspiracji nie musi się szukać koniecznie w Paryżu, można ją znaleźć nieraz i w podłożu miejscowym.

### Posiedzenie z dnia 15 listopada 1945

Dr Krystyna Sinko-Popielowa przedstawiła pracę pt. *Zaginiony nagrobek św. Jacka w kościele oo. dominikanów w Krakowie*.

Krakowscy dominikanie w czasie procesu kanonizacyjnego św. Jacka wzniesli mu przy przy swym kościele kaplicę i nagrobek, najpierw w r. 1545, następnie kaplicę gruntownie rozszerzyli i ustawili w niej nowy nagrobek w latach 1581—3, a gdy i to dzieło wydało się nie dość reprezentacyjne, kaplicę na nowo ozdobił o w r. 1618 i ustawiono trzeci z kolei nagrobek po r. 1629. Obecny, Fontanowski, pochodzi z czasu około r. 1700.



W pracy tej autorka zajmuje się nagrobnym pomnikiem z r. 1583, który — jak się zdawało — zaginął bez śladu. Dokładna jednak analiza tak źródeł drukowanych, mianowicie traktatów Tomasza z Syczowa, o. Seweryna, kierownika budowy kaplicy i pomnika, i przeora Grodzickiego (znanych, lecz nie wyzyskanych dostatecznie przez dawniejszych badaczy), jak przede wszystkim nie publikowanego dotąd, niesłuchanie dokładnego opisu nagrobka przez Jana Pawła Mucante z r. 1586, pozwoliła na odtworzenie wolno stojącego nagrobka, wykutego z ciemnych marmurów i alabastru. Monument składał się z czterech zasadniczych części: 1) z części ołtarzowej, 2) z wzniesionego nad nią głównego piętra, wspartego na sześciu kolumnach, gdzie na cokole ozdobionym ośmioma tablicami z wierszami łacińskimi stał alabastrowy sarkofag, dookoła którego umieszczone były rzeźby przedstawiające cnoty kardynalne, teologiczne i św. Jacka, na sarkofagu zaś leżała postać św. Jacka, 3) z jeszcze jednego piętra, wspartego na takich samych, tylko mniejszych kolumnach, pod którego kasetonowym stropem jeszcze raz był umieszczony św. Jacek, zapewne w pozie klęczącej, oraz święci i święte zakonu dominikańskiego, i wreszcie 4) z wieńczącej to wszystko kopuły, ozdobionej krzyżem i rozmaitymi figurami.

Składowe części architektoniczne i rzeźbiarskie rozebranego nagrobka odnalazła autorka w kościele św. Idziego i u dominikanów. W kościele złożone są z jego elementów stalle i części portali (nb. są tam i części innych, z innego wątku wykutych zabytków). Oprócz kolumn i związanych z nimi belkowań są tam pochodzące niewątpliwie z tej samej kompozycji pilastry i części łuków, które wskazują na to, że główna, kolumnowa część nagrobka była zdublowana od wewnątrz arkadową konstrukcją. Stalle ozdobione są znanymi nam z opisu Mucante alabastrowymi postaciami dominikańskich świętych, cnót teologicznych i kardynalnych oraz aniołków. W tych samych stallach znajdują się podobne stylistycznie postacie klęczącej renesansowej damy, św. Piotra z Werony oraz stojące postacie śś. Wojciecha i Stanisława. Zaginęła niestety pochodząca również z tych stall figurka klęczącego młodzieńca w stroju hiszpańskim, która do r. 1939 należała do zbiorów Muzeum Sztuki U. J. Choć opis nic o tym nie wspomina, wolno nam przypuścić, że klęczące figurki umieszczone były za klęczącym św. Jackiem w wyższym piętrze nagrobka. Takie przedstawienie orantów jest bardzo pospolite. Święci Wojciech i Stanisław mogli należeć do licznych, a przez Mucante nie określonych figurek.

W kościele oo. dominikanów znajduje się figurka tzw. Matki Boskiej Jackowej, związana stylistycznie z figurkami od św. Idziego, dwa aniołki o podobnych cechach i jedna z tablic z wierszowanym napisem łacińskim. (Część tablic, ale z napisami zeszlifowanymi, jest u św. Idziego). Madonna mogła stanowić cel adoracji św. Jacka, aniołki należały do ozdób kopuły.

Dzięki rekonstrukcji inż. arch. Stefana Świszczowskiego poznajemy dobrze Jackowy nagrobek.

Poszczególne części nagrobka wiążą się z lwowską sztuką renesansową, zwłaszcza z brzeżańskimi nagrobkami, przypisywanymi flamizującemu rzeźbiarzowi Henrykowi Horstowi. Na przynależność do lwowskich warsztatów wskazują też napisy na zachowanej u św. Idziego części architrawy nagrobka i na figurce klęczącego młodzieńca przeniesionej niegdyś do Muzeum Sztuki U. J.

Nie zachowały się niestety dwie główne figury św. Jacka i sama kopuła nagrobka. Nie jest wykluczone, że skonstruowana była z drzewa. Ponieważ Mucante wspomina o rzekomym podobieństwie nagrobka krakowskiego do nagrobka św. Dominika w Bolonii, a podobieństwo to mogło dotyczyć chyba tylko umieszczenia rzeźb na boku sarkofagu, na ozdobieniu pomnika wielką ilością rzeźb (m. i. dominikańskich świętych) i może na kształcie kopuły o podstawie prostokątnej, — więc rekonstrukcja inż. Świszczowskiego naśladuje w nagrobku św. Jacka boloński motyw zamknięcia nagrobka.

Całość pomnika św. Jacka o zasadniczym schemacie wolno stojącego mauzoleum z kolumnami i arkadami, z leżącą postacią zmarłego pod monumentalnym baldachimem, z przedstawioną drugi raz jego postacią klęczącą na sklepieniu, odnajdujemy w renesansowych nagrobkach francuskich. Schemat taki rozpowszechnił się w krajach północnej Europy dzięki nagrobkowi w Roeskilde dłuta Cornelisa Florisa. Do tego też nagrobka jest najbardziej podobny nasz monument także jeżeli idzie o użycie barwnego wątku. Od całej francusko-flamandz-



kiej grupy różni go dodanie drugiego kolumnowego piętra i kopuły. Jest to mimo zapożyczeń dzieło oryginalne, przetworzone przez smak polski.

W dyskusji czł. Tadeusz Mańkowski rozważał możliwości autorstwa nagrobka św. Jacka, który wszedł w skład stall w kościele św. Idziego. Nasuwają się tu dwaj krakowianie pracujący we Lwowie, Jan Zaręba i Sebastian Czesek, oraz lwowianin Jakub Trwały, o którym wiadomo, że pracował w Krośnie. Na Jana Zarębę mogły być działać wpływy niderlandzkie, po przybyciu bowiem z Krakowa do Lwowa pracował jako czeladnik u Hermana Hutte'go-Czapki, autora dekoracji kaplicy Kampianów przy katedrze lwowskiej. Pewne szczegóły sporu między nimi, zanotowanego w lwowskich aktach miejskich, prowadzą do Wielkopolski, do Czarnkowa. Są tam nagrobne posągi Macieja Czarnkowskiego, dzieło Hutte'go, i Anny Czarnkowskiej, wyrzeźbiony przez Zarębę. Jako materiał porównawczy można by wyzyskać pomnik Ramułtowej w Drohobyczu, na którym Czesek podpisał się jako „Cracoviensis, civis Leopoliensis”.

### Posiedzenie z dnia 13 grudnia 1945

Czł. Stanisław J. Gąsiorowski przedstawił pracę pt. *Poglądy na stosunek natury do sztuki i kultury materialnej oraz możliwości badawcze*.

Referat, będący dalszą częścią pracy przedstawionej w PAU 17 czerwca 1939 i 12 lipca 1945, stanowi jednak w zasadzie zamkniętą całość. Autor stwierdza: 1) różnorodność ogólnej oceny stosunku natury do cywilizacji (specjalnie do sztuki i kultury materialnej) w poglądach przeszłości od starożytności greckiej począwszy; 2) różnorodność faktyczną tego stosunku w poszczególnych cyklach i zespołach kulturowych i wobec poszczególnych dziedzin twórczości artystycznej i ergologicznej. Zwraca on szczególnie uwagę na to, jak sposób patrzenia na ten stosunek modyfikuje naukowe sądy o cywilizacji. Autor wyodrębnia przede wszystkim trzy grupy myśli, względnie trzy punkty widzenia, które stwarzają atmosferę umysłową, zabarwiają poglądy naukowe na ten stosunek lub nawet je wykreślają; są to: 1) teoria historiozoficzna „złotego wieku” ludzkości lub er, przez które ludzkość miała przejść, oraz teoria „stanu naturalnego” ludzkości; 2) teoria estetyczna, że sztuka jest naśladownictwem natury; 3) poglądy pseudonaukowe lub naukowe na wpływ natury na cywilizację. Konceptje wymienione pod 1) wiąże autor z pojęciem człowieka prymitywnego, równie często używanym jak nadużywanym. Konceptja „złotego wieku”, względnie konceptja er, jest jednym z naiwnych pojęć klasyfikacji dziejów ludzkości, wywodzącym się z Grecji, ale nie tylko tam znanym. Pojęcia te dają się prześledzić od Hezjoda począwszy aż do literatury w. XVII i XVIII i do nauki w. XX (np. W. J. Perry i G. Elliot Smith). Teoria, że sztuka naśladuje naturę, również z Grecji się wywodząca, nigdy, ani tam, ani później, nie była jednolita; zresztą w późnej myśli greckiej pojawia się i idealistyczna teoria autonomizmu sztuki. Teza naturalistyczna trwa, a często panuje, poprzez wieki średnie, renesans (nie tylko Leonardo) i później tak wśród artystów, jak uczonych i pisarzy w ogóle; na naukowe badanie konkretnych objawów sztuki nie wpłynęła ona, ale stwarzała atmosferę umysłową, czy pewne podłoże dla apriorycznego ujęcia stosunku natury do sztuki. Od Greków wywodzi się także, w naiwnonaukowej lub naukowej formie, teza o bezpośrednim wpływie natury na człowieka (choćby Eratosthenes z Kyreny, Polybios, Cicero, Pliniusz), z drugiej jednak strony przejawia się także pogląd o wpływie cywilizacji na naturę (czego odbicie u Pliniusza). Z starożytności wywodzi się więc długotrwała tradycja o charakterze naukowym, biegnąca, czasami w zmienionych redakcjach, poprzez średniowiecze, renesans (Vasari), w. XVII (Bossuet, G. B. Vico), w. XVIII (Winckelmann). Mimo zaś ograniczeń aprioryzmu i determinizmu, jakie pojawiają się już w w. XVIII (*Grande Encyclopédie*) i w. XIX, lub nawet zerwania z nim, teza naturalistyczna występuje drastycznie u Sempera i Taine'a, aby nie zniknąć nawet po nowej reakcji idealistycznej (autonomizm sztuki Riegla czy Dvořáka), a przeciwnie w nowszych badaniach naukowych (pod wpływem głównie Ratzel'a) powrócono na ogół do mechanistycznego, deterministycznego lub quasi-deterministycznego ujęcia stosunku, którym się tu zajmujemy, szczególnie co do wpływu materiałów i klimatu na sztukę. Autor przechodzi i analizuje przykła-

<sup>1</sup> Zob. s. 295 i 317 niniejszego tomu.



dowo sądy i stanowiska w tej kwestii: 1) badaczy sztuki, 2) archeologów historycznych, 3) archeologów przedhistorycznych, 4) etnografów, 5) antropogeografów, i 6) estetyków i wykazuje w ich pracach często nieświadome, tradycyjne powtarzanie sądów, znanych od starożytności począwszy, aczkolwiek stwierdza, że takie poglądy i sądy nie są jedyne. W rezultacie autor dowodzi, że istnieją w szczególności w dzisiejszej archeologii i historii sztuki rozmaite kierunki, nawet niezgodne z sobą, lecz nie krytyczne wobec sprawy nas obchodzącej. W każdym jednak razie aprioryzm i determinizm trzeba by uznać za najczęściej występujący. Można by zresztą podać następujący schemat biegu poglądów. Dwa główne stanowiska: a) naiwny determinizm od starożytności, b) determinizm o charakterze naukowym, przy czym jeden i drugi trwają do dziś, aczkolwiek pojawiały się i trwają tezy idealistyczne o autonomizmie sztuki (znane już także Grekom). Nadto: c) w drugiej połowie w. XVIII i w pierwszej połowie w. XIX ograniczenie determinizmu; d) w w. XIX tradycja starego determinizmu w formie bardziej naukowej; e) podjęcie starej doktryny o *milieu* przez materializm w. XIX; f) pod koniec w. XIX i na przełomie XIX i XX nowe ograniczenie starego determinizmu (przewaga interpretacji sztuki jako niezależnego zjawiska duchowego); g) pod koniec w. XIX i szczególnie w w. XX nowy determinizm antropogeograficzny naukowy i jego refleksy w badaniach nad sztuką; h) w w. XX naukowy indeterminizm i zbliżone kierunki.

Po części historycznej swojego referatu autor oświetla krytycznie dzisiejszy stan rzeczy, pragnąc dojść do wniosków pozytywnych. Dawny aprioryzm i determinizm nie dawał zwartej metody, operował wpływami pośrednimi natury na sztukę, nie uwzględniał konkretnie stosunków między zespołami zjawisk przyrody a zjawisk cywilizacji. Nie różnicował pojęć. W takim stanie rzeczy od mechanistycznego i finalistycznego stanowiska znacznie bardziej subtelnym narzędziem badawczym stosunku natury do sztuki jest tzw. possibilizm (wywodzący się od Vidal de la Blanche), a więc pewien typ krytycznego indeterminizmu, postulującego badanie tego stosunku w wąskich ramach, analitycznie, czyli poszczególnych cyklów i zespołów kulturowych, przy czym niewątpliwie istniejący i silny kontekst przyrodniczy zjawisk kultury musi być rozbity na swe części składowe i jednocześnie traktowany jako całość, a sztuka i kultura materialna winny być analogicznie ujmowane. Chronologia nie może być pomijana, co jest kardynalną omyłką badania apriorycznego (jak tłumaczenie charakteru sztuki egipskiej faraonńskiej lub greckiej przyrodą tamtejszą z pominięciem np. stanu rzeczy w epoce brązu czy za Turków). Te same bowiem uwagi można odnieść i do kultury materialnej, dla której również nie wystarcza aprioryczne czy deterministyczne stanowisko (przeczą mu np. takie fakty, że np. Sumerowie stwarzają najwcześniej znakomitą metalurgię, nie mając w swym kraju żadnych złóż metali): kultura materialna nie pozostaje w stosunku prostym do czynników naturalnych. Nie ma w ogóle stałej relacji między naturą (nawet materiałami) a koncepcją, formą i stylem ani w sztuce, ani w kulturze materialnej. Stąd wniosek: choć istnieje olbrzymia zależność kultury od natury, to jednak w każdym cyklu i w każdym zespole kulturowym rozstrzyga o nim indywidualna aktywność ludzka. Stosunki te muszą być zawsze badane konkretnie, od wypadku do wypadku (aposteriorycznie) i w różny sposób dla różnych dziedzin twórczości artystycznej (szczególnie odrębnie dla architektury) i ergologicznej (inaczej np. dla garncarstwa, niż dla metalurgii) i z uwzględnieniem wielu zjawisk innej kategorii, specjalnie dyfuzji, co da się udowodnić mnóstwem przykładów. Ten sposób patrzenia zapewnia nowe wyniki badawcze w dziedzinie, której się poświęca mało uwagi.

Czł. Adam Bochnak przedstawił komunikat pt. *Portrety Zygmunta III i Anny Austriaczki w Muzeum Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego*.

Zygmunt III, malarz i złotnik z amatorstwa, widocznie chętnie dawał się portretować, skoro zachowała się stosunkowo znaczna ilość jego podobizn<sup>1</sup>. Po portrecie w zbiorach Polskiej Akademii Umiejętności, przedstawiającym Zygmunta w drugim roku życia<sup>2</sup>, i po drugim

<sup>1</sup> Zob. Mycielski J., *Portrety polskie*, tekst objaśniający do reprodukcji portretu Zygmunta III na Ponte Vecchio we Florencji, Strömbloom S. och Uggla E. E., *Katalog över porträttsamlingen på Gripsholm*, Stockholm 1927, nr 405, 1421, 1767, 1773, 1994 oraz Gębarowicz M., *Nieznaný portret króla Zygmunta III* (Księga pamiątkowa ku czci Leona Pinińskiego I, Lwów 1936, s. 305—11) a nadto ryciny które wymienia *Spis rycin przedstawiających przeważnie polskie osobistości w zbiorze Emeryka hr. Hutten-Czapskiego w Krakowie*, Kraków 1901, nry 2251—2306 i 2382—3. <sup>2</sup> Dotychczas nie publikowany.





45. Marcin Kober, Portret Zygmunta III. Lwów, Ossolineum.

w Galerii degli Uffizi<sup>1</sup>, na którym w całej postaci wyobrażony jest jeszcze, jak głosi napis, SIGISMUNDVS DVX FINLANDIAE REGNI SVETIAE HAERES ET ELECTVS REX AETATIS SVAE XVIII, a więc w r. 1585, na dwa lata przed wybraniem go królem polskim, najstarsze z dotychczas opublikowanych są dwa wizerunki Zygmunta już jako króla polskiego, z których mniejszy, 17,6 × 12,8 cm (fig. 45), namalowany olejno na blasze, znajdował się w r. 1939 w zbiorach księcia Andrzeja Lubomirskiego w Ossolineum<sup>2</sup>, większy zaś, 125 × 95 cm (fig. 46), olejny na płótnie, w Muzeum Historii Sztuki (Kunsthistorisches Museum) w Wiedniu (nr inw. 3302), przeniesiony z Schonbrunnu<sup>3</sup>. Okazalszy, bardziej reprezentacyjny, jest portret wiedeński, przed-

<sup>1</sup> Fotografia w zbiorach Zakładu Historii Sztuki U. J.      <sup>2</sup> Batowski Z., *Marcin Kober, malarz śląski XVI wieku* (Sprawozdania z Posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego, Wydział II, rok XX 1927, zeszyt 1—9, Warszawa 1928, s. 65). Profesorowi Mieczysławowi Gębarowiczowi najuprzejmiej dziękuję za łaskawe ofiarowanie mi fotografii tego portretu.      <sup>3</sup> Steneberg K. E., *Bidrag till svensk fursteikonografi* (Tidskrift för konstvetenskap XX, 4, 1937, s. 109 fig. 7). Dr Ernest Buschbeck, dyrektor Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu, zechce przyjąć uprzejme podziękowanie za ofiarowanie mi fotografii tego portretu, specjalnie dla mnie wykonanej, zaś p. Jadwiga Szymańska za łaskawe pośrednictwo w tej sprawie.





46. Marcin Kober, Portret Zygmunta III., Wiedeń Muzeum Historii Sztuki.

*Fot. Muzeum Historii Sztuki, Wiedeń.*

stawiający króla prawie po kolana, w krótkiej pelerynce podbitej futrem rysia, lekko zarzuconej na ramiona, z lewą ręką wspartą na szpadzie, prawą zaś na stoliku. Na portrecie lwowskim widzimy króla w tej samej pozie, ale tylko w popiersiu. Inne odchylenia są nie duże i nie istotne: pelerynka podbita innym futrem, barwy brunatnej, szata zapięta z przodu na sześć złocistych guzów, ilość karbów krezy pod szyją mniejsza, a rysunek obrzeżającej ją koronki nieco inny, ilość klejnotów otaczających dołem kołpak większa. Król pozował oczywiście tylko do jednego z tych portretów i to pewnie do lwowskiego, który w zestawieniu z wiedeńskim robi wrażenie pierwszego studium. Portret wiedeński jestem skłonny uważać za ostateczną redakcję dokonaną przez tego samego artystę. Kto nim był, głosi napis na od-

Prace Kom. Hist. Sztuki VIII





47. Portret Zygmunta III. Kraków, Muzeum Sztuki U. J.

*Fot. St. Kolowca. Kraków.*

wrotnej stronie portretu lwowskiego: MARTINVS KOBER RÓ: KEI: MAI: VNDERTHENIGSTER BEFREITER MALER VON BRESSLAV, VORFERTIGET ZV WARSCHAV DEN 30 APRIL. Roczna datę daje nam napis na prawo u góry, koło głowy króla: SIGIS. III REX POLONIAE ET SVETIAE ANNO AETATIS 25, co wobec daty urodzin Zygmunta, przypadającej na r. 1566, daje r. 1591 jako czas namalowania portretu. Na portrecie wiedeńskim nie ma daty ani podpisu malarza, nie ulega jednak żadnej wątpliwości, że wyszedł on spod pędzla tego samego artysty w tym samym roku, co portret lwowski<sup>1</sup>. Twórca obu wizerunków Zygmunta III jest postacią znaną

<sup>1</sup> Za dzieło Kobera uznał go już Steneberg *o. c.*





48. Portret królowej Anny Austriaczki. Kraków, Muzeum Sztuki U. J.

*Fot. St. Kolowca, Kraków.*

w naszej historii sztuki z wspaniałego portretu Stefana Batorego, znajdującego się w stradomskim klasztorze oo. misjonarzy w Krakowie.

Do tych dwóch Koberowskich podobizn Zygmunta III zbliża się mały portret w Muzeum Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (nr. inw. 7521) dotychczas nie publikowany, lecz tylko wzmiankowany (fig. 47)<sup>1</sup>. Wojnę przetrwał szczęśliwie i powrócił do zbiorów uniwersyteckich. Namalowany jest olejno na drzewie dębowym w wymiarach 27,5—20,2 cm. Do zbiorów uniwersyteckich dostał się z zapisu Karola Rogawskiego z Olpin. Poprzednie jego losy

<sup>1</sup> Mycielski *l. c.*



nie są znane. Portret zachowany jest na ogół dobrze, jeżeli pominąć pęknięcie w miejscu złączenia desek. Różnice między nim a portretem lwowskim są na pozór nie wielkie. Schemat kompozycyjny w obydwóch wypadkach ten sam: popiersie bez uwzględnienia rąk, głowa w trzech czwartych zwrócona w prawo, — nie wielkie też odchylenia w ubiorze króla. I tak, na podobny kubrak z ciężkiego, czarnego adamaszku, zapięty na kryte guziki, narzucona jest pelerynka podbita futrem barwy — jak w portrecie lwowskim — ciemnobrązowej. Jak we Lwowie i Wiedniu, szyję otacza rurkowana kreza, podobną koronką obszyta, nie dźwiga-



49. Portret Anny Austriaczki, jako arcyksiężniczki (1592). Norymberga, Muzeum Germańskie.

*Fot. Ch. Müller, Norymberga.*

jąca się jednak w górę, lecz opadająca na ramiona. Wreszcie kołpak podobny, przyozdobiony u dołu pasem z podobnych, choć nie takich samych kanaków, ale wdziany inaczej: we Lwowie i Wiedniu na bakier na prawe ucho, z fantazją i jakimś temperamentem (nie bardzo się to zgadza z jakby zaspanym obliczem króla), tak że się odsłania lewa połowa czoła; w Krakowie natomiast kołpak sterczy prosto w górę, zakrywając i skracając czoło. Zarówno sposób ułożenia krezy, jak i sposób noszenia kołpaka jest w obrazie lwowskim i wiedeńskim o wiele korzystniejszy, niż w krakowskim, wpływa też na pewne ożywienie całości, w przeciwieństwie do portretu ze zbiorów Uniwersytetu Jagiellońskiego. Twarz króla niby ta sama, a jednak nie ta sama. We Lwowie i Wiedniu jest to twarz człowieka żywego, choć nie odznaczającego się żywym temperamentem, mimo młodego wieku zmęczonego, miałoby się ochotę powiedzieć — zblazowanego; natomiast w portrecie krakowskim doznaje się wrażenia niemal mar-



twej maski, bez mała odlewu z gipsu, pomalowanego na kolor cielisty. W całości portret krakowski jest znacznie słabszy, sztywniejszy od lwowskiego i wiedeńskiego, brak w nim życia i bezpośredniości. Niewątpliwie też powstał on w zależności od lwowskiego, bo, jak tamten, przedstawia króla tylko w popiersiu i w pelerynce podbitej futrem ciemnobrązowym<sup>1</sup>.

Portret krakowski jest opatrzony napisem: mniej więcej na wysokości pasa klejnotów otaczającego dołem kołpak, w tle na prawo czytamy: SIGISMVNDVS D. G. REX POLO. A<sup>o</sup> 1591, Rok 1591 zgadza się z datą portretu lwowskiego, wyrażoną tam w inny sposób, za pomocą określenia wieku króla.

Odpowiednikiem krakowskiego portretu Zygmunta III jest portret pierwszej jego małżonki Anny (fig. 48), siostry cesarza Ferdynanda II, urodzonej w Gracu w r. 1573, zmarłej w Warszawie w r. 1598, darowany Uniwersytetowi Jagiellońskiemu przez tego samego ofiarodawcę równocześnie z podobizną króla. Portret królowej Anny, opatrzony w tle na lewo napisem ANNA D. G. REGINA POL., jest zapisany do inwentarza pod numerem 7522. Oprócz prawie tych samych wymiarów (27,7—20,5 cm), tego samego materiału i tej samej techniki, jest on z portretem Zygmunta III ujednostajniony także przez zastosowanie górą takiego samego motywu lambrekinowego, jakby przejętego z baldachimu nad tronem.

Czy krakowski portret królowej Anny ma równie bliski pierwowzór, jakim dla podobizny Zygmunta III jest portret lwowski? Aby na to pytanie odpowiedzieć, musimy się przypatrzeć zachowanemu portretowi królowej Anny. Jerzy Mycielski opublikował wielki portret królowej, znajdujący się w zbiorze portretów na moście między Galerią Uffizi a Galerią Pitti we Florencji<sup>2</sup>, zaś Jerzy Kieszkowski malowaną olejno na blasze miniaturę (8,6—6,3 cm) w zbiorach hr. Jana Harracha w Wiedniu<sup>3</sup>. Mycielski<sup>4</sup> wspomina nadto o naszym krakowskim portrecie, o małym portreciku Anny jeszcze jako arcyksiężniczki, malowanym w osiemnastym roku jej życia, a znajdującym się w r. 1939 w Muzeum Germańskim w Norimberdze (fig. 49), a wreszcie o dwóch rycinach<sup>5</sup>, istnieje oprócz tego jeszcze jeden portret Anny, dotychczas nie znany, który w r. 1939 znajdował się na zamku Ambras (fig. 50). Przeniesiono go tam z wiedeńskiego Muzeum Historii Sztuki, gdzie jest zapisany w inwentarzu pod numerem 3223. Portret to olejny na płótnie, o wymiarach 162—110 cm<sup>6</sup>, przedstawiający Annę w całej postaci w stroju odpowiednim dla ówczesnej damy, ale nie dziewczynki może dwunastoletniej, a co najwyżej piętnastoletniej. Otóż nasz portret krakowski, gdy idzie o układ postaci i strój, tworzy z wszystkimi wymienionymi jedną grupę. Rysy twarzy w tych wszystkich portretach, bliskich sobie czasem powstania, wykazują pewne odchylenia, nie tak jednak duże, by się nasuwały jakiegokolwiek wątpliwości, że idzie o jedną i tę samą osobę. Przy zachowaniu ogólnego schematu różnią się też szczegóły stroju. W rezultacie nie podobna powiedzieć, że to właśnie ten a nie inny portret był pierwowzorem krakowskiego. Trzeba poprzestać na stwierdzeniu, że nie wychodzi on poza grupę portretów królowej. Zaznaczyć jeszcze należy, że w przeciwieństwie do portretu króla nie odbija on od innych martwością twarzy, z czego jednak nie trzeba wysnuwać wniosku, jakoby królowa sama do niego pozowała. Jak portret Zygmunta III, tak i ten powstał w oparciu o inny wizerunek, tylko że w tym wypadku tego pierwowzoru tak ściśle wskazać się nie da<sup>7</sup>.

Chociaż na krakowskim portrecie Zygmunta III widnieje data 1591, to jednak warto rozważyć pytanie, kiedy został on namalowany, innymi słowy, czy tę datę należy uważać za rok powstania portretu, czy też może za stwierdzenie, że król tak właśnie w r. 1591 wyglądał. Gdyby się przyjęło, że portret Zygmunta III został namalowany w r. 1591, musiałyby się tym samym i portret królowej Anny na ten sam rok datować. A to niemożliwe: portret Anny nie mógł być w r. 1591 malowany jako odpowiednik portretu Zygmunta III, bo Anna w tym roku królową polską jeszcze nie była, a ten właśnie tytuł wypisano w tle jako objaśnienie.

<sup>1</sup> Wśród rycin wymienionych w *Spisie* Czapskiego nie brak opartych o portret lwowski i wiedeński, żadna natomiast nie nawiązuje do portretu krakowskiego. <sup>2</sup> Mycielski o. c. <sup>3</sup> Kieszkowski J., *Rzeczy polskie w austriackich zbiorach* (Spraw. KHS IX 1915, s. LXIII—LXV). <sup>4</sup> Mycielski o. c. w objaśnieniu do reprodukcji florenckiego portretu królowej Anny. <sup>5</sup> *Spis* Czapskiego wymienia (łącznie ze wspomnianymi przez Mycielskiego) siedem miedziorytów przedstawiających królową Annę (nry 19—25). <sup>6</sup> Wiadomość o tym portrecie, jego fotografię i pewne szczegóły o nim zawdzięczam dyrektorowi Buschbeckowi i p. Szymańskiej. <sup>7</sup> Nie wiąże się też nasz portret z rycinami wymienionymi w *Spisie* Czapskiego, jakkolwiek i one przeważnie (nry 19—22) należą do wspomnianej grupy podobizn królowej.





50. Portret Anny Austriaczki, jako arcyksiężniczki, Ambras, zamek.

*Fot. Muzeum Historii Sztuki, Wiedeń.*

Królową została dopiero w r. 1592, w którym poślubiła Zygmunta, ten też rok mógłby być najwcześniejszą datą powstania jej portretu jako królowej. Rok 1598, a może raczej 1597, bo królowa zmarła przy porodzie już 11 lutego 1598, byłby ostateczną możliwą datą jego namalowania. Na ten sam czas, a więc na lata 1592—7, przypaść by musiał i portret Zygmunta III, będący odpowiednikiem portretu królowej Anny. Data 1591, która na nim widnieje, byłaby więc tylko stwierdzeniem, że król tak wtedy wyglądał, że portret oparty jest o podobiznę z tego właśnie roku.

Nie wyszły oba krakowskie portrety spod pędzla Marcina Kobera, nie malował ich w ogóle żaden malarz nadworny, nie zamówił ich też pewnie nikt z dworem królewskim bliżej



związany, bo w tytularze na nich wypisanej nie uwzględniono tytułu króla Szwedów, Gotów i Wandalów, tak skwapliwie przez Zygmunta III i jego synów podkreślanego. Nasze portrety namalowano dla kogoś, komu wystarczyło oznaczenie, że to król i królowa Polski.

Gdy idzie o ikonograficzną wartość krakowskich portretów, to dotychczasowe rozważania doprowadziły do wyniku raczej ujemnego. Jako namalowane nie z natury, portrety te nie mogą sobie rościć prawa do znaczenia dokumentów ikonograficznych. Nie można twierdzić, by rysy pary królewskiej musiały przekazywać ze szczególną wiernością. Także i ich wartość artystyczna nie jest najwyższa. Mimo to nie wolno ich lekceważyć, dają bowiem dobre pojęcie o poziomie naszego, powiedzmy nawet rodzimego malarstwa portretowego u schyłku w. XVI. Nie ulega przecież wątpliwości, że to utwory jakiegoś malarza miejscowego, a nie sprowadzonego z zagranicy. Nasuwają się nawet pewne przypuszczenia co do środowiska, do którego ten malarz mógł należeć. Porównanie portretu królowej Anny z dwoma portretami Maryny Mniszchówny, żony Dymitra Samozwańca, znajdującymi się w Moskwie<sup>1</sup> — jeden z datą 1609 — prowadzi do wniosku, że zachodzi między nimi podobieństwo, którego powodu szukać trzeba głębiej, aniżeli we wspólnocie stylu epoki. Nie waham się zaryzykować przypuszczenia, że tak twórca portretów moskiewskich jak i krakowskich wyszedł z jednego i tego samego środowiska. Portrety carowej Maryny są wprawdzie anonimowe, istnieją jednak dane do szukania ich autora w otoczeniu Szymona Boguszowicza, lwowskiego Ormianina, który był nadwornym malarzem Mniszchów, Wiśniowieckich i Żółkiewskich, a który z Dymitrem i Maryną jeździł do Moskwy, a więc wśród takich malarzy, jak brat Boguszowicza Jan, szwagrowie ich obydwóch Stanisław Alexandrowicz i Stanisław Sławek, jak Wojciech Andrzejowicz itd.<sup>2</sup> Nie twierdzę bynajmniej, jakoby właśnie któryś z tych malarzy miał być autorem krakowskich portretów Zygmunta III i Anny — Alexandrowicz i Andrzejowicz w każdym razie odpadają, bo dopiero w r. 1605 kończą pięcioletnią naukę<sup>3</sup> —, pragnę tylko wskazać na tę grupę lwowskich malarzy mających stosunki z kresowym możnowładztwem, jako najprawdopodobniejsze środowisko, z którego mogły wyjść te portrety. W świetle powyższych rozważań powstałyby pewnie na zlecenie któregoś z możnowładców, osiadłych w zasięgu działania lwowskiej szkoły malarskiej.

---

<sup>1</sup> Mańkowski T., *Lwowski cech malarzy w XVI i XVII wieku* (Biblioteka Lwowska XXXV 1936, fig. 17) oraz *Arkady* IV, 7, 1938, s. 348.   <sup>2</sup> Mańkowski o. c. s. 56—7.   <sup>3</sup> Tamże s. 57.







## INDEKS

ulożył Adam Bochnak

- Aa** Adrian Wittert van der, portret przez B. Lubienieckiego w Państwowym Zbiorach Sztuki na Wawelu 46 *fig. 38*, 61, 86; sygnatura artysty na nim 48 *fig. 40*.
- Abancourt, de Franqueville Helena d', hist. sztuki, bibliotekarka PAU, wzmianka pośmiertna 301.
- Abeville zob. Centula.
- Abraham Władysław, historyk, prof. U. J. K., wzmianka pośmiertna 301.
- Abrahamsz Galenus, dr, lekarz, poeta i kaznodzieja, portret (wzór do ryciny) przez K. Lubienieckiego 61 *fig. 50*, 68.
- Adaukt św. zob. Feliks św.
- achajscy władcy, maski złote z Myken 288.
- Acquet, d', zob. Buren Sabina Agnieszka.
- Afryka, alegoria w pałacu hr. Kameke i w zamku w Berlinie (Schlüter) 164.
- Agnieszka św., kościół bernardynek w Krakowie 197.
- akwaforty Krystiana Bernarda Rode'go z głów umierających wojowników Schlütera w Arsenałe w Berlinie 37—39.
- Akwizgran 319.
- Albert (czy Wojciech), malarz krakowski w. XV we Lwowie 254—256, 260.
- Alberti L. B., architekt i teoretyk architektury 250.
- alegorie: Afryki zob. Afryka; Cnót głównych i teologicznych w nagrobku św. Jacka (1583) u dominikanów w Krakowie 325; w dekoracji Schlütera 166; kobiece na pomnikach Schlüterowskich w Żółkwi, związek z Berninim 176; Męstwa na pomniku St. Daniłowicza w Żółkwi (Schlüter), związek z Berninim 176; Miłosierdzia w kaplicy Boimów we Lwowie 310; Ognia w sali stołowej w Wilanowie (Schlüter) 163, 164; Powietrza tamże 159 *fig. 6*, 163, 164; Sławy na fasadzie pałacu w Wilanowie (Schlüter) 152 *fig. 1*, 159, 161, 162, 170; Sprawiedliwości w kaplicy Boimów we Lwowie 310 oraz na pomniku Jakuba Sobieskiego w Żółkwi (Schlüter) 176; Wody w sali stołowej w Wilanowie (Schlüter) 158 *fig. 5*, 163, 164, w sypialni królewskiej tamże 164—165 *fig. 11—12*, 160; Wiary w kaplicy Boimów we Lwowie 310; Wiatrów na fasadzie pałacu w Wilanowie (Schlüter) 168—169 *fig. 14—15*, 169, w sali stołowej tamże 160—161 *fig. 6—7*, 164, 165; Wstrzemięźliwości w kaplicy Boimów we Lwowie 310; Ziemi tamże 158 *fig. 4*, 163, 164.
- Aleksander, biskup płocki (1129—56) 139.
- Aleksander Newski, św., sobór w Petersburgu 221.
- Aleksandria (we Włoszech) 306.
- Alexandrowicz Stanisław, malarz lwowski ok. 1600 r. 335.
- Ambras, zamek, portret Anny Austriaczki, żony Zygmunta III jako arcyksiężniczki 333, 334 *fig. 50*.
- Amenemhat III, amulet w kartuszu w Tell Edfu 291.
- Ameryka Południowa 303.
- Ameryki Północnej Stany Zjednoczone, portrety nieznannej pary małżeńskiej przez K. Lubienieckiego (1709) 44—45 *fig. 36—37*, 60, 61.
- Amiens zob. Centula.
- Amor zob. Dydoną i Amor.
- Amsterdam tabl. geneal. po s. 2, 8, 21, 24, 35, 47, 52, 56, 68, 81, 84, 86; archiwalne materiały do K. Lubienieckiego 1; aukcje dzieł sztuki (obrazy K. Lubienieckiego) w w. XVIII i XIX 69 nota 4, 70 nota 3, 4, 5, 7, 72, 72 nota 1, 76 nota 4, 77 nota 1, 80, 80 nota 3, 6, 7; Doopsgezynde Gemeente 52, 61; drukarze 4; Galeria Arnolda Leersa: K. Lubieniecki, Młody człowiek kupujący śledzia (1701), obraz sprzedany w r. 1767 na aukcji 76; herb 81; koło literacko-artystyczne „Nil volentibus arduum” (w. XVII) 48; kościół remonstrantów, sala konsystorska,



- portrety: Jakuba Arminiusa (kopia przez K. Lubienieckiego) 60, Szymona Episcopiusa (K. Lubieniecki 1705) 43 *fig. 35*, 60, 86, Filipa van Limborch (K. Lubieniecki) 41 *fig. 34*, 60, 86, nieznanego kaznodzieli (A. Backer) 83 *fig. 72*, 86, 87; Muzeum Państwowe (Rijksmuseum): Adrian Backer: Lekcja anatomii 79 *fig. 68*, 86, Portret Daniela Nieliusa 82 *fig. 71*, 86; Arnold van Haalen, „Panpoeticon” (zbiór miniatur *en grisaille*) 69; Bogdan Lubieniecki, Krajobraz fantastyczny I 42 nota 2 Krzysztof Lubieniecki, Krajobrazy 72 *fig. 34*, 76—77 *fig. 65—66*, 80, mezzotinta podług portretu pastora J. Brandta 67 nota 3, portrety: Autoportret 57 *fig. 47*, 66, 67, 85 Sabiny Agnieszki d'Acquet van Buren (1721) 55 *fig. 45*, 65, admirała Arenta van Buren 54 *fig. 44*, 64, 65 69, rodziny Gozenijn van de Ryp Centen (1721) 51 *fig. 42*, 63, 64, 87, kaznodzieli Joba Sievertsa 49 *fig. 41*, 61, 63, 64, rysunek-rebus 80, rysunki z kolekcji Paignon Dijonval 21, 39, 79, 80, rycina podług portretu Gerarda Brandta, fałszywie przypisywanego K. Lubienieckiemu 67 nota 6; Jan Steen, Obchód urodzin ks. Wilhelma Orańskiego 85 *fig. 74*, 88, Piekarz Oostward 87 *fig. 76*, 88; opis Wagenaara 77; Polacy w w. XVII 6 nota 2; polskich arian emigracja 6; remonstranci 52, 53; Remonstrantsche Gemeente 52, 56, zob. wyżej kościół remonstrantów; Rypenhofie, instytucja dobroczynna przy Roozengracht 52, 61, 63; sztycharz Piotr Schenk 30; teatr, dekoracje Laresse'a 77, K. Lubienieckiego (w rycinie S. Fakke'go) 71 *fig. 60*, 77, 78, 88, de Wit'a 77; ulice: Achterburgwal (mieszkanie B. Lubienieckiego) 8, Bloemgracht (mieszkanie K. Lubienieckiego) 52, 53, 55, Brouwersgracht (mieszkanie Agnieszki Wiszowatej, ż. B. Lubienieckiego) 8, Heerengracht 53, Leliegracht (dom Pod Palmą) 52, 53, Lelygracht (mieszkanie Heleny van de Ryp, ż. K. Lubienieckiego) 52, Roozengracht zob. wyżej pod Rypenhofie; Uniwersytet, portret Stanisława Lubienieckiego przez Macieja Scheitza 4; Westerkerk 52; zbiory J. B. van Bergh, portret męski przez K. Lubienieckiego, sprzedany w r. 1830 na aukcji 70.
- Anagni, katedra, związek z wawelską Bolesława Chrobrego 319.
- Anastazja św., kościół w Rzymie 203.
- Andrzej, proboszcz, kielich z r. 1414 w Trzemesznie 267.
- Andrzej św., haft gotycki na parurze w Gdańsku 287; kościół w Krakowie 94; kościoły w Rzymie (delle Frate, del Quirinale, della Valle) 203.
- Andrzejowicz Wojciech, malarz lwowski ok. 1600 r. 335.
- Anglia 251; architektura zob. Londyn, kościół Mary le Strand, Gibbs; rzeźba gotycka zob. Tewkesbury
- aniołowie: Berniniego nad wejściem do scala regia w Watykanie, wpływ na Schlütera w Wilanowie 161, 176; w dekoracji kaplicy Boimów we Lwowie 310, 314; Schlütera w Berlinie na ambonie kościoła N. P. Marii 161, w Wilanowie na fasadzie (alegoria sławy) 152 *fig. 1*, 159, 161, 162, 170.
- Ankona 306.
- Ankwicz, pomnik w katedrze na Wawelu 118.
- Anna Austriaczka, żona Zygmunta III 333, 334; jej portrety: na zamku Ambras (jako arcyksiężniczka) 333, 334 *fig. 50*; na Ponte Vecchio we Florencji 333; w Muzeum Sztuki U. J. w Krakowie 331 *fig. 48*, 333—335; w Germańskim Muzeum w Norymberdze 332 *fig. 49*, 333; ryciny 333 nota 5, 7; w zbiorze hr. Jana Harracha w Wiedniu 333.
- Anna Jagiellonka, medal Stefana van Harwijk (1561) 251.
- Anna, prorokini, w Ofiarowaniu w świątyni (płaskorzeźba gotycka w Tarczku) 282.
- Anna św., kościół w Krakowie 193 *fig. 10*, 195 *fig. 12*, 197, 198, 200, 200 *fig. 17*, 202, 203, 206, 208, 223; Liceum w Krakowie 225; ulica w Krakowie 238.
- Annalands zob. Clingendaal.
- Antokol zob. Wilno, kościół św. Piotra, i Pawła.
- Antoni (Gotte?), stiukator w Wilanowie 155, 160.
- Antoni od św. Jana Chrzyciela, trynitarz (kasztelan Wielhorolski) w Madrycie i Lwowie 261.
- Antoniewicz Jan Bołoz, historyk sztuki, prof. U. J. K. 226.
- Antwerpia, gilda św. Łukasza 251; Muzeum Sztuk Pięknych: Michiel van Muscher, portret zbiorowy rodziny artysty 84 *fig. 73*, 87.
- antyk: reminiscencje u Schlütera 175; rzeźb odlewy przywiezione przez Schlütera do Akademii Sztuk Pięknych w Berlinie 175; rzeźby-wzory posągów ołowianych w Wilanowie 154; w życiu Goethego 307; zob. też achajscy władcy, Amenemhat, Amor i Dydona, Apollinopolis, Apollo, archeologia, architektura grecko-rzymska, Asyria, Azja Mniejsza, Bachantka, bóstwo, ceramika starożytna, Cicero, Cyklady, Cypr, demon, Dendera, Diana, Dydona i Amor, egejska kultura, Egipt, Eratosthenes, etruskie gabinety, Fortuna, gemmy



gladiatorowie, Grecja, groby egipskie, gryf, Hatory i Besa sanktuarium, Harpokrates, Hermafrodyta, Herkules, hetycka kultura, Hezjod, Horacy, Ib, Isi, Izysa, Kairo, Kirke, koptyjskie ruiny, Kreta, Leda, lew, Macierz (Wielka Bogini), malarstwo egipskie i starożytne, Marek Aureliusz, Merkury, Mezopotamia, minojska kultura, mitologiczne obrazy, Muzy, Mykeny, Nola, Pikus, Pliniusz Starszy, Pliniusz Młodszy, Polybios, Pomona i Wertumpus, Pompei, Potocki St. Kostka, ptolomejsko-rzymskie miasto, Ptolomeusze, rzeźba w Egipcie i starożytna, satyr, satyrów głowy, sfinks, Sulpicjusz, Sumerowie, Syria, Śródziemnego Morza basen, Teby, Tell Edfu, teoria (badania archeologicznego oraz stosunek natury do sztuki i kultury materialnej), Tyryns, Wenus, Wergiliusz, Wertumnus i Pomona, Winckelmann, Witruwiusz, złotnictwo starożytne, zwierząt kult.

Anzelm, szkoła w Laon (w. XII) 139.

Apeniny 50.

Apollinopolis Magna 292.

Apollo: na frontispisie K. Lubienieckiego do K. Brandta *Poezji* (Rotterdam 1702) 81; posąg ołowiany w Wilanowie 154, 156.

apostołowie w scenie w Ogrojcu w kaplicy Boimów we Lwowie 313.

Arab 321.

arabskie groby w Tell Edfu 293.

arianie 2, tabl. geneal. po s. 2, 3, 4, 6, 21.

arianizm 52.

archeologia: egipska zob. Tell Edfu; przedhelleńska 287—289; rzymska zob. Potocki St. Kostka; teoria badania archeologicznego 295—298, 317—319.

architekci: angielscy zob. Gibbs; flamandzcy zob. Baudartha; francuscy zob. Blondel, Bodt; francuscy w Warszawie w w. XVIII 223; górnowłoscy w Czechach i na Morawach 305; holenderscy zob. Blok (Abraham, Daniel, Dawid, Izak, Wilhelm), Tylman; niemieccy i w Niemczech pracujący zob. Bodt, Chiaveri, Glaubitz, Grünberg, Nering, Meretyn, Müntz, Semper; polscy i w Polsce pracujący zob. Baudartha, Bernardoni, Blok (Abraham, Daniel, Dawid, Izak, Wilhelm), Ceroni, Czeczot, Ekielski (Jan i Władysław), Ferrari, Fontana Józef, Genù, Glaubitz, Górski, Hendel, Hryncewicz, Kamiński, Kremer, Locci, Mączyński, Meretyn, Mieroszewski, Müntz, Osikiewicz, Paracca, Pellegrini, Placidi, Solari, Sosnowski, Spezza, Stryjeński, Tencalla, Trapola, Trevano, Tylman, Wąsowski, Zaor, Żebrawski, Żebrowski; Polacy

w Krakowie w w. XVII 202 i w Wilnie w w. XVIII 214; włoscy zob. Alberti, Bernardoni, Bernini, Borromini, Ceroni, Chiaveri, Ferrari, Fontana Józef, Genù, Guarini, Juvarrá, Locci, Paracca, Pellegrini, Placidi, Rastrelli, Solari, Spezza, Tencalla, Trapola, Trevano, Trezzini, Vignola; Włosi w Krakowie w epoce baroku 203 i w Wilnie w epoce baroku 211.

architektura: barokowa w Austrii 202, 223; barokowa na Morawach 219, 220; barokowa w Niemczech (Arsenał w Berlinie) 32, 35; barokowa w Polsce: 183, 187—192, 207, 223, wpływy obce 189, w szczególności w Krakowie 183—208, 211, 221—223, 317, wpływ rzymski 208, 219, we Lwowie 223, w Warszawie (świecka) 195, zob. też Warszawa, Pałac Krasińskich, Wilanów, w Wilnie 185, 186, 189, 190, 209—223, 317, wpływ piemonckiej 220, 221, w Żólkwi 154; barokowa we Włoszech 220, 221, wpływ na Kraków 202, 203, w szczególności: w Piemontie w związku z Wilnem 220, 221, 317, w Rzymie 187, 229, 317, jej wpływ na Kraków 208, 219; gotycka cysterska 141, 142; gotycka w Czechach zob. Praga, katedra; gotycka we Francji zob. Laon, Lyon; gotycka w Polsce 133, zob. Gniezno, katedra, Kraków, katedra gotycka, Wilno, kościół św. Jana, Wiślica, kolegiata, Wrocław, katedra gotycka; grecko-rzymska w Tell Edfu: dom z I w. przed Chr. 252, magazyny zbożowe z I w. po Chr. 252, mur obronny 252, sanktuarium Hatory i Besa z I w. po Chr. 252, sylosy z epoki ptolomejskiej 252; jezuicka w Polsce, materiały ks. Bednarskiego 305; klasycyzm 48; przedromańska w Polsce 322; renesansowa w Czechach i na Morawach 305, 306, w Krakowie (kaplice) 148, 193, 194, zob. też Kraków, katedra gotycka, kaplica Zygmuntońska; w Lombardii 305, we Lwowie zob. Lwów, kaplica Boimów, w Wilnie 209; we Wrocławiu (kaplice) 148; rokokowa we Lwowie 223, i w Warszawie 223, romańska w Holandii 126, 131, jej związek z katedrą Władysława Hermana na Wawelu 126; romańska we Flandrii w związku z katedrą Władysława Hermana na Wawelu 126; romańska w Lombardii 305; romańska w Niemczech 130, 131, w szczególności nadreńska (Kolonja) w związku z katedrą Władysława Hermana na Wawelu 126, 319, i saska (Merseburg, Naumburg) w związku z katedrą Chrobrego na Wawelu 126; romańska w Polsce 139, zob. Kraków, katedra romańska, Tarczek, Trzebnica,



- Tum, Tynec, Wiślica, Wrocław, katedra romańska; romańska na Węgrzech 129, 130.
- Arciszewska Sabina, żona Stefana Morsztyna, matka Anny Lubienieckiej, żony Stanisława († 1653) tabl. geneal. po s. 2.
- Arciszewski Krzysztof, admirał 4.
- Ariccia koło Rzymu, kościół, dekoracja Berniniego, wpływ na Schlütera 176.
- Arminius Jakub, portret przez K. Lubienieckiego w sali konsystorskiej kościoła remonstrantów w Amsterdamie 60.
- Arnolfinich portret przez Jana van Eycka w Galerii Narodowej w Londynie 88.
- Aron, (arcy)biskup krakowski 127.
- artyści włoscy w Polsce w w. XVI i XVII 200—202.
- Asyria, gryf i lew 290.
- Assyż, portyk starożytny 308.
- Augsburg 42; Galeria Miejska, Scena bachiczna, obraz G. de Lairese'a 34 *fig.* 27, 48; katedra romańska 130; zob. też Türkheim.
- August II 179; dekoracja skrzydeł pałacu w Wilanowie 172.
- August III 223.
- Augustyn św., figura w dekoracji kaplicy Boimów we Lwowie 315.
- augustianie, kościół w Wilnie 209, 210.
- Austria: architektura barokowa 202; rzeźba gotycka 276, zob. też Katarzyna cesarzowa i Rudolf, cesarz; typ baroku 223; wieże renesansowe 306.
- Awerhan Mikołaj, złotnik wielkopolski (1477—98), kielichy w Dębnie nad Wartą, Krobi, Lesznie i Wągrowcu 268.
- Awinion, nagrobki baldachimowe papieży 239.
- Azja Mniejsza, gryf i sfinks 288.
- Bacciarelli** Marcello, nadworny malarz Stanisława Augusta 243.
- Bachantka, obraz G. de Lairese'a w Galerii Miejskiej w Augsburgu 34 *fig.* 27, 48.
- Backer Adrian, malarz holenderski 24, 52, 84, 86; Lekcja anatomii w Rijksmuseum w Amsterdamie 79 *fig.* 68, 86, portrety 87, kaznodziei w kościele remonstrantów w Amsterdamie 83 *fig.* 72, 86, 87, Daniela Nieliusa w Rijksmuseum tamże 82 *fig.* 71; i wpływ na K. Lubienieckiego 86; wpływy włoskie 86.
- Backer Jakub Adriaensz, malarz holenderski 84, 86; portret chłopca w Mauritshuis w Hadze 78 *fig.* 67, 85,
- Bakończyce pod Przemyślem 301.
- Baldwin, biskup krakowski 127.
- Balice, pałac, odnowienie przez Stryjeńskiego 303.
- Bálint Szilvásy, ładownica z r. 1660 w Muzeum Historycznym w Budapeszcie 286.
- Bamberg, katedra, ołtarz św. Piotra w chórze zachodnim 120; posąg króla Dawida 97 nota 1.
- Bandtkie J. S., dyrektor Biblioteki Jagiellońskiej 238.
- Baranowski Ignacy Tadeusz, wydawca rachunków budowy pałacu Krasińskich w Warszawie 151.
- Baranów, zamek, odnowienie przez Stryjeńskiego 303; portale i kominki renesansowe 248; stiuki J. Chrz. Falconiego 202.
- Bárány-Oberschall Magda, hist. sztuki węgierska 286.
- Barbara Radziwiłłówna, żona Zygmunta Augusta, portret Cranacha w Muzeum Czartoryskich w Krakowie 251.
- Barbara św., haft na gotyckiej parurze w Gdańsku 287; kościół w Krakowie 193, 208, 220 *fig.* 35.
- Barmen, posąg gotycki króla 96.
- barok 48, 49, 183; architekci: Polacy w Krakowie 200, Włosi w Krakowie 203, w Wilnie 211; architektura zob. architektura barokowa; dekoracja: kaplicy Boimów we Lwowie zob. kaplica Boimów, zamku na Wawelu 195; kaplice w Krakowie 133, 148, 194, we Wrocławiu 148; krakowski 184; malarstwo zob. malarstwo barokowe; piemontcki 184; polski, rozkwit za Jana II 189; północny 175; rzymski 184; wileński 184; włoski 184; włosko-austriacki 223; zabytki w Muzeum Narodowym w Krakowie 227; w złotnictwie wielkopolskim 268.
- Bartłomiej św. Noc 3.
- Bastiaans zob. Otterbeck.
- Bastrzykowski ks., badania nad architekturą drewnianą w Polsce 324
- batalistyka: Bitwa, obraz B. Lubienieckiego w Muzeum Narodowym w Warszawie 7 *fig.* 3, 23, 24, 48, 50.
- Batory zob. Stefan Batory.
- Batowski Zygmunt, historyk sztuki, profesor Uniw. Warsz., wspomnienie pośmiertne 241—244; wzmianka pośmiertna 301.
- Bayle 4.
- bazylicanie, kościół w Berezwecczu 204 *fig.* 20, 218, w Borunach 218, 219, w Wilnie 209.
- Bażantarnia, pałacyk; dekoracja Brenny 307; stiukowa z 1809 r. 307; zob. też Natoliń.
- Bąba Józef, ks., infułat w Tarnowie 228 nota 2.
- Bąkowski Klemens adwokat, historyk Krakowa 238.
- Becker zob. Thieme.



- Bednarski Stanisław, ks., jezuita, historyk oświaty i sztuki, wzmianka pośmiertna 301, 305.
- Bellona 98 (dokończenie noty 4 ze str. 97).
- Bene del, malarz u kamedułów w Pożajściu 243.
- benedyktyni na Wawelu w Krakowie i w Tyńcu, pochodzenie z Leodium 121, 127; zob. też Centula, Fulda, St. Gallen.
- benedyktynki: łacińskie we Lwowie, Pan Jezus Nazareński, barokowa rzeźba hiszpańska 262 *fig. 8*, 263; w Wilnie 209.
- Benkard, monografista Schlütera 152.
- Berezwech, kościół pobazyliński św. Piotra 204 *fig. 20*, 218, 222.
- Bergeon Jakub w Hadze, posiadacz (1773) nie zachowanego portretu Alberta Seba, aptekarza amsterdamskiego, przez B. Lubienieckiego 24.
- Berlin 1, tabl. geneal. po s. 2, 8, 21, 22; Akademia Sztuk Pięknych 8, 10, 22, odlewy gipsowe 33, 175, 177, „polska partia” 10, Schlütera modele woskowe czterech głów umierających wojowników 34; Archiwa: Akademii Sztuk Pięknych 21, Miejskie 10, Państwowe 21, Tajne, korespondencja Jana III z Loccim 320; Arsenał: głowy umierających wojowników (Schlüter) 22—23 *fig. 17—18*, 33, 165, 173, 177, B. Lubienieckiego rysunki podług nich 11—20 *fig. 7—16*, 30—39, 48, 50, K. B. Rodé’go akwaforty podług nich 37—39, historia budowy 32—33, projekt Blondela 36, 48, Muzeum Wojskowe w Arsenale 32; dwór elektora (króla) 10, 157; działalność Schlütera 174, 178; dzielnica Friedrichswerder 10; Gabinet Rycin (Kupferstichcabinett): miedzioryt B. Lubienieckiego, Krajobraz fantastyczny I 42 nota 2; kościół N. P. Marii, Schlütera aniołowie na ambonie 161; Muzea Państwowe: rzeźby Schlütera z zamku w Berlinie 172, Kaiser-Friedrich-Museum, Jan Both, Krajobraz 35 *fig. 28*, 50, Kaspar Netscher, portrety pary małżeńskiej 80—81 *ig. 69—70*, 86, posągi gotyckie: Głupiej Panny (francuski) 277 nota 3, Madonny ze Zgorzelic 275 nota 1 i Madonny Ciężarnej ze Zgorzelic 277; pałac hr. Kameke, rzeźby Schlütera: alegoria Afryki 164—165, figury na attyce 172—173; pomniki (Schlüter): elektora (króla) Fryderyka III (I) pieszy 33, 151, landgrafa heskiego 151, Wielkiego Elektora konny 33, 151, 170, 177; Schlütera prace (ogólnie) 160, 164, putta 162; środowisko artystyczne ok. 1700 r. 50; ulica: Rosenstrasse, mieszkanie B. Lubienieckiego 8; wieża mennicza (Münzturm) 151, 177; zamek: B. Lubieniecki, malowidła dekoracyjne (nie zachowane) 22, 23, 48, A. Schlüter, budowa 22, 151, dekoracja 22, 151, 164, 170, 172.
- Bergh J. B. van den, zob. Amsterdam, zbiory.
- Bernacki Ludwik, historyk literatury, dyrektor Ossolineum, wzmianka pośmiertna 301.
- Bernardoni, architekt kościoła św. Piotra w Krakowie i Kalwarii Zebrzydowskiej 200, 202, 206, 223.
- bernardyni, kościoły i klasztory: w Krakowie 193, w szczególności na Stradomiu (architekt K. Mioszowski) 190, *fig. 7*, 197, 198, *fig. 15*, 202, 206, 208, 239, 285, oraz „w Żółbku” pod wezwaniem Niepokalanego Poczęcia N. P. Marii 197; we Lwowie, obraz hiszpański z w. XVII, przedstawiający zmarłego członka zakonu Calatravy 263, 264, 264 *fig. 9*; w Wilnie 211.
- bernardynki, kościoły i klasztory w Krakowie (św. Agnieszki i św. Józefa) 192, 197.
- Bernigeroth Jan Marcin, miedzioryt podług portretu Jana Jerzego von der Marwitz przez B. Lubienieckiego 10 *fig. 6*, 25, 30, 48.
- Bernini 208, 231; aniołowie nad wejściem do scala regia w Watykanie i ich wpływ na Schlütera 161, 176; Dawid, wpływ na alegorię Męstwa (Schlüter) w Żółkwi 176; dekoracja kościoła w Aricci, wpływ na Schlütera 176; kościół św. Anastazji w Rzymie 203; kościół S. Andrea del Quirinale w Rzymie 203; posąg św. Marii Magdaleny w kaplicy Chigi w Sjenie, wpływ na alegorię Sprawiedliwości (Schlüter) w Żółkwi 176; posągi alegoryczne w nagrobku Urbana VIII, wpływ na alegorie Schlütera w Żółkwi 176.
- Berno (na Morawach), ratusz z wieżą renesansową 305.
- Besa i Hatory sanktuarium z w. I po Chr. w Tell Edfu 252.
- Betseba, obraz Rembrandta 48.
- Białystok, kościół św. Rocha (arch. O. Sosnowski) 303; pałac 223.
- biblijne tematy zob. Betseba, Zuzanna.
- Bielany pod Krakowem, kościół kamedułów (arch. A. Spezza, stiukator J. Chrz. Falconi) 202, 204, 206, 207.
- Bielińscy, pałac w Otwocku 223, w Warszawie 223.
- Bieńkowski Piotr, archeolog, prof. U. J. 226.
- bizantyńskie: miasto w Tell Edfu 291—293; obraz mozaikowy w klasztorze klarysek w Krakowie 226; bizantyńsko-ruskie malowidła ściennie w Polsce średniowiecznej 294.
- Blanche zob. Vidal de la Blanche.
- Blocke van dem zob. Blok.



- Bloemgracht zob. Amsterdam, ulice.
- Blok Abraham, architekt i rzeźbiarz w Gdańsku 314.
- Blok Daniel, dekorator kaplicy Boimów we Lwowie 312, 312 nota 1 i 2, 313—316.
- Blok Daniel, malarz w. XVII w Niemczech 314.
- Blok Dawid, architekt i rzeźbiarz w Gdańsku 314.
- Blok Hanusz, dekorator kaplicy Boimów we Lwowie 312, 312 nota 1 i 2, 313—316.
- Blok Izak, architekt i rzeźbiarz w Gdańsku 314.
- Blok Wilhelm, architekt i rzeźbiarz w Gdańsku 314.
- Blondel, udział w budowie Arsenalu w Berlinie 32, 33, 36, 38.
- Bochnak Adam, historyk sztuki, docent U. J. 1, 229, 265, 268, 269; dyskusja 319; portrety Juliana Pagaczewskiego: przez Walerego Eliasza Radzikowskiego 226, nota 1, przez Iwona Galla 227 nota 2; wybór na sekretarza Komisji Historii Sztuki 305.
- Bochnia, kaplica górników (Stryjeński i Matjeko) 303; powiat zob. Lipnica Murowana.
- Bodt Jan de, kierownik budowy Arsenalu w Berlinie 33.
- Boeck, monografista Schlütera 152.
- Bodzanta, biskup krakowski 146.
- Bodzentyń, kościół parafialny: Madonna z Dzieciątkiem posąg gotycki 273 *fig. 18*, 277—279, 279 nota 1; tryptyk późnogoetycki 277.
- Boguszowicz Jan, malarz lwowski ok. 1600 r. 335.
- Boguszowicz Szymon, malarz lwowski ok. 1600 r. 335.
- Bohusz zob. Szyszko-Bohusz.
- Boim Jerzy (Dziurdzi), fundator kaplicy Ogrojcowej obok katedry lwowskiej 308—311, 315, 316.
- Boim Michał, jezuita, misjonarz w Chinach, orientalista i badacz flory chińskiej 308.
- Boim Paweł 315, 316.
- Boimowa Jadwiga z Niżniowa, żona Jerzego 309, 316.
- Boimów kaplica Ogrojkowa obok katedry lwowskiej 308—317, 309—310 *fig. 40—41*, 312—313 *fig. 42—43*, 315 *fig. 44*, nagrobek rodziny fundatora w niej 311, 315, 316.
- Boisserée, stosunki z Goethem 307.
- Bolesław Chrobry, katedra romańska I na Wawelu 107, 121—123, 132, 319.
- Bolko I, ks. niemodliński, figura nagrobna 95 nota 5.
- Bolesław I, ks. wrocławski 138.
- Bolko II, ks. opolski, figura nagrobna 95 nota 5.
- Bolko III, ks. opolski, figura nagrobna 95 nota 5.
- Bolonia 306; nagrobek św. Dominika 325.
- Bona, żona Zygmunta Starego: medal Stefana van Harwijk (1561) 251; medal Padovana (1532) 250; zbiór naczyń starożytnych 307.
- Bonifacy św., ołtarz w Fuldzie 121.
- bonifratrzy, kościół św. Urszuli w Krakowie 196.
- Borgia Cezar 240.
- Borromini 208, 220; kaplica pałacu di Pro-ganda Fide w Rzymie 203; kościół S. Andrea delle Frate w Rzymie 203; kościół S. Ivo w Rzymie 220.
- Boruny pod Krewem, kościół bazylianów (arch. Osikiewicz) 214, 218, 219, 222.
- Borzymowska Elżbieta, żona Andrzeja Lubienieckiego, sędziego brzesko-kujawskiego tabl. geneal. po s. 2.
- Bossuet 326.
- Both Jan, malarz holenderski 50; Krajobraz w Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie 35 *fig. 28*, 50.
- Boutens Elżbieta, portret (1697) przez K. Lubienieckiego, własność rodziny Delcourt van Krimpen, Huize Rooswyk Velsen koło Harlem 38, *fig. 31*, 59, 60, 61, 86.
- Bowden George, antykwariat w Londynie, portrety pary małżeńskiej (1709) przez K. Lubienieckiego. sprzedane do Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej 44—45 *fig. 36—37*, 60, 61.
- Boymans zob. Rotterdam.
- Bożego Ciała kościół we Wrocławiu 284.
- Bożego Miłosierdzia kościół na Smoleńsku w Krakowie 197.
- Bóg Ojciec w dekoracji kaplicy Boimów we Lwowie 310.
- bóstwo 289.
- bracia polscy zob. arianie.
- Brandt Gerard, portret (rycina, rzekomo podług K. Lubienieckiego) 67.
- Brandt Jan, pastor remonstrantów w Amsterdamie, 52, 53; mezzotinta podług portretu przez K. Lubienieckiego 58 *fig. 48*, 67, 81; miedzioryt Jakuba Houbraken podług tegoż portretu 59 *fig. 49*, 67; portret przez K. Lubienieckiego w posiadaniu rodziny Six w Jachtlust koło Hilversum 67; wiersz do Heleny Lubienieckiej 53.
- Brandt K., poeta holenderski, frontispis graficzny z portretem do jego *Poezij* (1702) przez K. Lubienieckiego 81.
- Brandt Zuzanna, córka Jana, żona Jakuba van Merken 67 nota 2.
- Branice, dwór, portale i kominki renesansowe 248; zob. też Wierzbęta.
- Braniccy, pałac w Warszawie 223.



- Branicka z Poniatowskich hetmanowa, pałac w Warszawie, dekoracja Brenny 307.
- Branicki K., nagrobek w katedrze w Tarnowie 248.
- Braun, badania nad złotnictwem 266.
- Brazylia 302.
- Bredius Abraham, materiały do Krzysztofa Lubienieckiego 1.
- Brenna Vincentio, malarz w służbie St. Kostki Potockiego i marszałkowej Lubomirskiej: akwarele 307; dekoracja pałacu Bażantani (Natolina) 307; dekoracja pałacu hetmanowej Branickiej 307; dekoracja pałacu w Łańcucie 307; polichromia pałacu w Gruszczynie 307; polichromia w Pałacu Rzeczypospolitej w Warszawie 307; prace w Petersburgu (Pałac Zimowy, Zamek Michajłowski, *castrum doloris* Stanisława Augusta) 307; projekty dla Stanisława Augusta (brama tryumfalna, kaskada, pawilon ośmioboczny, świątynia centralna) 307; rysunki z Laurentium, willi Pliniusza Młodszego 306.
- Brienen van de Groote-Lind zob. Clingendaal.
- Brill 50.
- Brody, warsztaty kobiernicze 247.
- Bronowice 240.
- Brosig A., historyk sztuki, badania nad rzeźbą gotycką 272, 272 nota 1.
- Bruce P. H., relacja o Schlüterze 179.
- Brueghel Piotr 87.
- Bruksela, Muzeum Sztuk Pięknych: *Ecce homo*, obraz Gerarda de Lairese'a 33 *fig. 26, 48*.
- Brühl, pałac w Warszawie 223.
- Brzeska Zofia, córka Pawła Żegoty, żona Stanisława „Młodszego” Lubienieckiego, matka malarzy, tabl. geneal. po s. 2, 4, 52.
- Brzeski Paweł Żegota, ojciec poprzedniej 4.
- Brzeziny, kościół parafialny, płaskorzeźba gotycka Oplakiwanie Chrystusa 281 nota 1.
- Brzeżany 302; nagrobki przypisywane H. Horstowi 325; zamek, kaplica Sieniawskich 308.
- Brzuski Henryk, ks., historyk sztuki, prof. Seminarium Diecezjalnego we Włocławku, wzmianka pośmiertna 390.
- Buczaccy, kaplica (Przenajśw. Sakramentu w katedrze lwowskiej 308.
- Buczkowski Kazimierz, historyk sztuki 269; dyskusja 307.
- Budapeszt 2; kobierce polskie w muzeach 247; Muzeum Historyczne, hafty ormiańskie: infuła, ładownica z r. 1660 z nazwiskiem Bálint Szilvásy, makata z herbami Jerzego Rákoczego i Zuzanny Lorántffy, ornaty z r. 1633 i 1670 (z herbami rodzin Karolyi i Segney), siodła (jedno Samuela Teleky), stanik Katarzyny Brandenburskiej 286; Muzeum Sztuk Pięknych, portret rytownika P. Schenka, przypisywany B. Lubienieckiemu, raczej Jana Maurits'a Quinkharda 24, 25.
- Budkowa-Kozłowska Zofia, hist., doc. U. J., dyskusja 264.
- Bujak Franciszek, historyk, prof. U. J. 226.
- Bulas Kazimierz, archeolog, docent U. J. dyskusja 319,
- Buren Arent van, admirał, portret przez K. Lubienieckiego (1721) w Rijksmuseum w Amsterdamie 54 *fig. 44, 64, 65, 69*; sygnatura artysty na nim 53 *fig. 43*.
- Buren Sabina Agnieszka d'Acquet van, żona admirała, portret przez K. Lubienieckiego (1721) w Rijksmuseum w Amsterdamie 55 *fig. 45, 65*.
- Burgemeister, historyk sztuki niemiecki 139.
- Buschbeck Ernest, dyrektor Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu 328 nota 3, 333 nota 6.
- Busk 313.
- Calatrava, hiszpański zakon rycerski 263.
- Campo-Weyerman J., biograf B. Lubienieckiego (1729) 7, 8, 52.
- Canavesi Hieronim, rzeźbiarz w. XVI 247.
- Caravaggio Polidoro da 35.
- Carracci 50.
- Centen zob. Ryp.
- Centula, klasztor benedyktynów w St. Riquier koło Abeville pod Amiens, kościół dwuchórowy (ok. r. 800) 121.
- ceramika: płytki posadzkowe z w. XIII w katedrze na Wawelu 115, 117, 121—123 *fig. 15—18*; skorupy naczyń z w. XI—XIII w okolicy Jeziora Lednicy 322; starożytna: fałszerstwa i naśladownictwa w Wilanowie 307, pracownia naprawy w Wilanowie 307, zbiór Bony 307; zob. też Tell Edfu.
- Ceroni, architekt kościoła kapucynów w Krakowie 200.
- Charlottenburg, zamek, prace Schlütera 33.
- Chęciny, kościół parafialny, dwie hermy gotyckie 276 *fig. 21—22, 280*.
- Chigi, kaplica w katedrze w Sjenie 176.
- Chiny, pobyt i badania jezuity Michała Boima w w. XVII 308; porcelana w posiadaniu K. Lubienieckiego 53, 53 nota 9.
- Chłędowski, biograf B. Lubienieckiego 7.
- Chmarzyński Gwido, historyk sztuki, dyskusja 306.
- Chmiel Adam, historyk, dyrektor Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa 238.
- Chobeń (Śląsk), kościół, posąg gotycki św. Jana Ewangelisty 284.



- Christie, licytacja 61.
- Chrobroski Stanisław, podczaszy kor. i chorąży królewski († 1520), nagrobek w katedrze sandomierskiej 264, 265, 266 *fig. 10*.
- Chrystus 137; Baranek Boży w dekoracji kaplicy Boimów we Lwowie 309, 310; Dzieciątko zob. Maria, Matka Boska; Ecce homo: obraz G. de Lairese'a w Muzeum Sztuk Pięknych w Brukseli 33 *fig. 26*, 48, rzeźba gotycka w kościele św. Jana w Toruniu 259 *fig. 7*, 259, 260; Frasnoblwy, rzeźby: w kościele bernardynów w Krakowie 285, w katedrze we Lwowie 258 *fig. 6*, 258—260, w kościele parafialnym w Olkuszu 284 *fig. 33*, 285, w Muzeum Diecezjalnym w Płocku 257 *fig. 5*, 258—260; kościół w Rzymie (Gesù) 187, 203, 206—209; na majestacie, malowidło z w. XV w kaplicy Hińczy z Rogowa w katedrze na Wawelu 293 *fig. 36*, 294; Nazareński: posąg hiszpański z w. XVII u benedyktynek we Lwowie 261, 262 *fig. 8*, 263, u trynitarzy w Madrycie 261, 263; Ofiarowanie w świątyni, płaskorzeźba gotycka w Tarczku 279 *fig. 27*, 282; w Ogroju w dekoracji kaplicy Boimów we Lwowie 309, 311, 313; okazujący rany: posąg gotycki w kościele N. P. Marii w Krakowie 256 *fig. 4*, 257—260 i w dekoracji kaplicy Boimów we Lwowie 314; Oplakiwanie: płaskorzeźba gotycka w Brzezinach 281 nota 2 i w grupie Pietà w nagrobku Boimów we Lwowie 316; Ostatnia Wieczerza Leonarda da Vinci 231 i w oltarzu kaplicy Boimów we Lwowie 309, 311; Pochód na Golgotę w kaplicy Boimów we Lwowie 309; Rzeź Niewiniątek, malowidło w kaplicy Hińczy z Rogowa w katedrze na Wawelu 294, 295 *fig. 39*; w rzeźbie gotyckiej krakowskiego pochodzenia 261; w Sądzie Ostatecznym w dekoracji kaplicy Boimów we Lwowie 310, 311; Ukrzyżowany: w dekoracji kaplicy Boimów we Lwowie 309, 311 oraz rzeźba gotycka w katedrze lwowskiej 253—260, 254—255 *fig. 2—3* i w kolegiacie wiślickiej 283 *fig. 32*, 285; Wniebowstąpienie w dekoracji kaplicy Boimów we Lwowie 311; Zbawiciel (Salwator) zob. Salwator; Zbawienie ludzkości w dekoracji kaplicy Boimów we Lwowie 310, 311; Zdjęcie z krzyża w dekoracji kaplicy Boimów we Lwowie 309, 313; Złożenie do grobu w dekoracji kaplicy Boimów we Lwowie 311; Zmartwychwstanie: haft na parurze gotyckiej w kościele Mariackim w Gdańsku 287 i płaskorzeźba w kaplicy Boimów we Lwowie 311.
- Chrzanów, powiat, zob. Regulice.
- Chrzęszczewska Jadwiga, I<sup>o</sup> v. Graffowa, II<sup>o</sup> v. Suchodolska, hist. sztuki, wzmianka pośmiertna 265 nota 1, 301.
- Ciachnowski Jan, arianin, minister siedliski 4.
- Chiaveri Gaetano, architekt „Hofkirche” w Dreźnie 202.
- Cicero 326.
- Ciechanowiecki Stanisław w Lejdzie (1639) 6 nota 2.
- Cieszyn, kościół dominikanów, posąg Przemka, ks. głogowsko-cieszyńskiego 95 nota 5; Muzeum, posąg gotycki św. Stanisława (?) 276.
- cieśla zob. Jan, cieśla.
- Ciężkowice, (powiat Tarnów) 230.
- Cini Jan, rzeźbiarz-dekorator w. XVI 231.
- Clingendaal koło Hagi (St. Annalands), rodzina barona Brienen van de Groot-Lind: portret nieznanego mężczyzny przez K. Lubienieckiego (1697) 40 *fig. 33*, 60, 61.
- Colyn, dekorator flamandzki 166, 214.
- Coninxloo, malarz flamandzki 50.
- Cranach Łukasz Młodszy, portrety Jagiellonów w Muzeum Czartoryskich w Krakowie 250, 251.
- Creizenach Wilhelm, germanista, prof. U. J. 228.
- Crema (okolice), kościół S. Maria della Croce 305.
- Cusanus, legat papieski w Niemczech 250.
- Cuyt Albert, malarz holenderski 50.
- Cyklady 287; głowa sfinksa 288.
- Cypr 287.
- cystersi, kościoły 141, 142; zob. też Lubiąż, Osnabrück, Pforte, Riddagshausen, Trzebnica.
- Czapski, pałac w Warszawie 223; zob. też Kraków, Muzeum Czapskich.
- Czarkowy, zbór ariański 7.
- Czarnecki Marian w Lejdzie (1642) 6 nota 2.
- Czarnecki Stefan 286.
- Czarnkowska Anna, posąg nagrobny (Zaręba) w Czarnkowie 326.
- Czarnkowski Maciej, posąg nagrobny (Hutte) w Czarnkowie 326.
- Czarnków, posągi nagrobne Czarnkowskich 326.
- Czartoryscy, „Dom Gotycki” w Puławach 74; mecenat artystyczny 242, 328; Muzeum zob. Kraków, Muzeum Czartoryskich; pałac w Warszawie 223; Władysław 251; zob. też Gołuchów.
- Czechy, Czesi: 98 (dokończenie noty 4 ze str. 97), 316; architektura zob. architektura; rzeźba gotycka zob. rzeźba, Parler; wieże gotyckie i renesansowe 305, 306; wpływ na barok w Polsce w. XVIII 189; wpływ na rzeźbę w Nadrenii i w Polsce w w. XIV 96; złotnictwo gotyckie zob. złotnictwo.



- Czczot Arnold, architekt, asystent Politechniki Warsz., uczestnik wykopalisk w Egipcie 251, 290.  
 Czeczotka-Tłokiński Erazm, burmistrz krakowski w. XVI 240.  
 Czerniaków, kościół 223.  
 Czesek Sebastian, rzeźbiarz krakowski we Lwowie 326.  
 Częstochowa, kościół paulinów na Jasnej Górze 223, jego wieża renesansowa 306.  
 Czołowski Aleksander, historyk, wzmianka pośmiertna 301, 302; zob. też Lwów, Ossolineum.  
 Ćwikliński, filolog klasyczny, wzmianka pośmiertna 301, 302.  
 Dachau, obóz koncentracyjny 305, 390.  
 Danckelmann Eberhard 8.  
 Dania 68.  
 Daniłowicz Stanisław, nagrobek w Żółkwi (Schlüter 153, 157, 176, 178.  
 Daulnoy Mme, *Le Comte de Warwick* (Amsterdam (1704), frontispis K. Lubienieckiego 81.  
 Dawid, król biblijny 97; posąg Berniniego, wpływ na alegorię Męstwa w pomniku Daniłowicza w Żółkwi (Schlüter) 176; posąg gotycki w katedrze bamberskiej 97 nota 1.  
 Daczyce, kościół, wieża renesansowa 305.  
 Defomont zob. Fakke.  
 dekoracja barokowa zob. Lwów, kaplica Boimów  
 dekoracje teatralne K. Lubienieckiego 71 *fig. 60*, 77, 78, 88.  
 dekoratorzy, zob. Antoni, Brenna, Colyn, Jan, Falconi, Floris, Fontana B., Obrocki, Peretti, Smuglewicz, Schlüter, Vriese.  
 Delcourt van Krimpen zob. Krimpen.  
 demon 289.  
 Dendera 252.  
 Descamp, biograf B. Lubienieckiego (1753) 7.  
 Descartes 177.  
 Dispenser Le, lord Edward, gotycka figura w opactwie Tewkesbury 94 nota 2.  
 Dębno, rzeźby gotyckie 276.  
 Dębno nad Wartą, kielich gotycki 268.  
 Diana, posąg ołowiany z gdańskiej ludwisarni Richtera w Wilanowie 154.  
 Diederich badania nad Schlüterem 172.  
 Dijonval zob. Paryż, kolekcja Paignon-Dijonval.  
 Długosz Jan 98, 102, 123, 293, 294.  
 Dobrowolski Tadeusz, historyk sztuki, docent U. J., badania nad rzeźbą gotycką 272 nota 1, 274, 280; dyskusja 307, 320—324.  
 Dobruszka, ratusz, wieża renesansowa 305.  
 dobrzyńskiej ziemi herb na zabytkach średniowiecznych w Krakowie, Sandomierzu, Stopnicy i Wiślicy 102.  
 Dohme, monografista Schlütera 34.  
 Doliwa, herb Rakowskich, tabl. geneal. po s. 2.  
 Dominik św., nagrobek w Bolonii 325.  
 Dominik i Sykstus św., kościół w Rzymie 203.  
 dominikanie, kościoły: w Cieszynie 95 nota 5; w Krakowie 239; 317, 324, 325, we Lwowie 223; w Wilnie 209, 213 *fig. 28*, 217—219 *fig. 32—34*, 222, w Zabiałach 219; święci na nagrobku św. Jacka z r. 1583 w Krakowie 325, zob. też Jacek św., Piotr z Werony św.; zob. też Grodzicki, Hryniewicz, Seweryn.  
 dominikanki, kościół i klasztor na Gródku w Krakowie 192, 196.  
 Doopsgezynde Gemeente w Amsterdamie 52.  
 Dorota św., haft gotycki na parurze w Gdańsku 287.  
 drewniane kościoły w Polsce 324.  
 Drezno 21; Gabinet Rycin (Kupferstichcabinett): Krajobrazy fantastyczne B. Lubienieckiego (miedzioryty) I—IV 42 nota 2—5, portrety: pastora Jana Brandta podług K. Lubienieckiego (mezzotinta) 67 nota 3, marszałka Jana Jerzego Marwitza (miedzioryt Bernigerotha) podług B. Lubienieckiego 25 nota 2, rytownika Piotra Schenka (mezzotinta tegoż) podług B. Lubienieckiego 24 nota 3; kościół nadworny katolicki (Hofkirche) 202.  
 Drażyński, opat w Trzemesznie 250.  
 Drohobycz, kościół parafialny, nagrobek Ramulowej (Sebastian Czesek) 326.  
 drzeworyty z posągu drewnianego Kazimierza Wielkiego w Wiślicy 93.  
 Duch św.: cerkiew w Wilnie 211; w postaci gołębiczy w kaplicy Boimów we Lwowie 310 i w katedrze lwowskiej 256.  
 Dunikowski Ksawery, głowa Juliana Pagaczewskiego do sali poselskiej na Wawelu 227. nota 2  
 Duquesnoy Francois (Francesco Fiammingo) rzeźbiarz flamandzki we Włoszech 156, 176.  
 Dukla, pałac 223.  
 Dutkiewicz Józef, historyk sztuki, dyskusja 324.  
 Dürer Albrecht, drzeworyt Ofiarowanie w świątyni z cyklu Życie Marii, związek z płaskorzeźbą w Tarczku 282.  
 Dvořák Max, historyk sztuki prof. Uniw. w Wiedniu 326.  
 dwory zob. pałace.  
 dwuchórowe kościoły zob. kościoły dwuchórowe.  
 Dyboski Roman, anglista, prof. U. J. 301.  
 Dyck Antoni van, wpływ na K. Netschera 86.  
 Dydon i Amor, obraz G. de Lairese'a w Monachium 32 *fig. 25*, 48.  
 Dymitr Samozwaniec 335.  
 Dyneburg, zasięg promieniowania Wilna w epoce baroku 218.



- Dzików, zamek, obrazy (nie zachowane) B. Lubienieckiego 30.
- Dzisiaj, zasięg promieniowania Wilna w epoce baroku 218.
- Dziewica św., malowidło ściennie z w. XV w kaplicy Hińczy z Rogowa w katedrze na Wawelu 293 *fig.* 37, 294.
- dzwony, badania T. Szydłowskiego 304.
- Edam**, domy składowe, własność Krzysztofa Lubienieckiego 53.
- Edfu zob. Tell Edfu.
- Edyta, żona cesarza Ottona I, posąg w katedrze w Magdeburgu 102.
- egipska kultura 287.
- Egipt: archeologia zob. Tell-Edfu; gryf i sfinks 288, 290; rzeźba zob. rzeźba egipska.
- Ekielski Jan, architekt, wzmianka pośmiertna 301, 305.
- Ekielski Władysław, architekt 303.
- Elberfeld 24.
- Elektor Wielki zob. Fryderyk Wilhelm „Wielki Elektor”.
- Eliasz-Radzikowski Walery, obraz pt. Studenckie lata Szaniawskiego 226 nota 1; portrecik Juliana Pagaczewskiego, własność A. Bochnaka 226 nota 1.
- Elliot Smith G. 326.
- Elżbieta, królowa, żona Karola Roberta (Łokietkówna) 100.
- Elżbieta, królowa, żona Kazimierza Jagiellończyka 260.
- Elżbieta, królowa, żona Zygmunta Augusta, portret Cranacha w Muzeum Czartoryskich w Krakowie 251.
- Elżbieta św. w płaskorzeźbach gotyckich: Nawiedzenie i Ofiarowanie w świątyni w Tarczku 282.
- Enns, wieża renesansowa 306.
- Episcopus Szymon, portret przez K. Lubienieckiego w kościele remonstrantów w Amsterdamie 43 *fig.* 35, 60, 86.
- Eratosthenes z Kyreny 326.
- Essenwein August, autor dzieła o Krakowie 239.
- Estreicher Karol, historyk sztuki 229, 230, 257 nota 1.
- Estreicher Stanisław, profesor Wydziału Prawa U. J. 238.
- Esterhazy, ks. galeria (1812), portret Piotra Schenka może przez Jana Mauritsa Quinkarda, obecnie w Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie 24, 25.
- etruskie gabinety 308.
- Europa 1, 3, 4, 6, 55, 89, 219, 220, 271, 276; północna 166, 325; środkowa 323; wschodnia 261; zachodnia 304.
- Eyck Jan van, portret Arnolfinich w Galerii Narodowej w Londynie 88.
- Fabius J.**, ofiarodawca obrazów K. Lubienieckiego do Rijksmuseum w Amsterdamie 64 nota 2.
- Faenza 306.
- Fakke S., rycina z r. 1768, wyobrażająca przedstawienie Defomonta w teatrze amsterdamskim z dekoracjami K. Lubienieckiego 71 *fig.* 60, 78, 88.
- Falconi Jan Chrzyciel, stiukator w. XVII w Polsce 200, 202.
- Feliks i Adaukt śś., rotunda na Wawelu 67.
- Ferdynand II, cesarz 333.
- Ferrari Pompeo, architekt kościoła filipinów w Gostyniu 223.
- Fiammingo Francesco zob. Duquesnoy.
- „Fiamingowe dzieci” zob. putta.
- Fiesole 250.
- Filip i Jakub śś., kościół w Wilnie 210.
- filipini, kościół w Gostyniu 223.
- Filipowicz zob. Osieczkowska.
- Filipowska Katarzyna, żona Krzysztofa Lubienieckiego († 1648), tabl. geneal. po s. 2.
- Filkiewicz Pietro, zitalianizowany Polak, malarz w służbie St. Kostki Potockiego 306.
- Flamandowie 49.
- Flandria 50, 166; architekt zob. Baudarth; architektura romańska związki z katedrą Władysława Hermana na Wawelu 126, 126, 139; dekoracji kaplicy Boimów we Lwowie duch flamandzki 311; dekoratorzy zob. Colyn, Floris, Vriese; malarstwo: wpływ na malarstwo holenderskie 86, wpływ włoski (kraj-obraz) 49, 50; malarze zob. malarze flamandzcy; pochodzenie biskupów krakowskich w w. XI i XII 127; rzeźbiarze zob. rzeźbiarze flamandzcy; stosunki z Krakowem 127; wpływ na Schlütera 176; zob. też Niderlandy.
- Flémalle Bertholet, malarz w Liège 48.
- Florencja 8, 12, 306; Galeria Pitti 333; Galeria Uffizi 333, portret Zygmunta III (1585) jako królewicza 328; pobyt Schlütera 176; Ponte Vecchio portret Anny Austriaczki, żony Zygmunta III 333 i portret Zygmunta III 327 nota 1.
- Floris Cornelis 166, 314, 316; nagrobek w Roeskilde 325.
- Fontana Baltazar, stiukator ok. r. 1700 w Krakowie, Starym Sączu i Wieliczce, 200, 202—204, 231, 324.
- Fontana Józef, architekt warszawski w. XVIII 223.



- Fortuna, posąg ołowiany z ludwisarni gdańskiej Richtera w Wilanowie 154.
- Franciszek z Assyżu św., sceny z życia we freskach B. Gozzoli'ego w Montefalco 231.
- franciszkanie, kościół w Krakowie 239; zob. też Kamieński.
- Francja 4, 89, 139, 166; architekci zob. architekci francuscy; architekci w Warszawie w w. XVIII 223; architektura gotycka zob. Laon, Lyon; malarze zob. malarze francuscy; nagrobki renesansowe 325; rzeźba gotycka 271, odlewy w Muzeum Trocadero 228 nota 2, wpływ na Szwabię 275, 277; rzeźbiarze zob. rzeźbiarze francuscy; wpływ na architekturę barokową w Polsce w w. XVIII 189.
- francusko-saska dekoracja fasady kościoła pijarów w Krakowie 203.
- Frankonia rzeźba gotycka 96; zob. Norymberga.
- Frankowie; wpływ na Polskę w dobie pierwszych Piastów 319.
- Frey Dagebert, historyk sztuki, b. prof. Uniw. we Wrocławiu 146.
- Friedberg Marian, historyk, docent U.J., dyrektor Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa 229.
- frontispisy graficzne K. Lubienieckiego w książkach holenderskich 81, 82.
- Fryderyk I, król pruski (III, jako książę-elektor brandenburski) 8, 151, 157, 175, 177; pomnik w Berlinie (Schlüter) 33, 151.
- Fryderyk Wilhelm, „Wielki Elektor”, pomnik konny w Berlinie (Schlüter) 151, 170, 177.
- Fulda, kościół benedyktynów (dwuchórowy, ok. r. 820) 121.
- Furmankiewiczówna Kazimiera, hist. sztuki, wzmianka pośmiertna 301, 302.
- Galestrucci, sztychy 35.**
- Galicja 240.
- Gall Iwon, portret Juliana Pagaczewskiego, własność Adama Bochnaka 227 nota 2.
- Gallus św., ołtarz w St. Gallen 121.
- Galecki Franciszek Zygmunt, poseł polski do Szwecji, Danii, i Stanów Zjednoczonych Niderlandzkich, portret przez K. Lubienieckiego w mezzotincie P. Schenka 62 *fig. 51*, 68, 69, 85.
- Gamaren zob. Tylman.
- Garnot zob. Saint Fare.
- Gąsiorowski Stanisław, archeolog, prof. U. J. 287, dyskusja 307, 318, 319, 322, 324.
- Gdańsk, 24, 151, 154, 314; kościół Mariacki, parury z w. XV 287; ludwisarnia Richtera, posągi ołowiane do dekoracji Wilanowa 154, 175; majster Krzysztof Sapovius, nauczyciel Schlütera 175; pochodzenie Schlütera 320.
- Genewa 2, 303, 306.
- Genù, architekt w. XVIII w Wilnie 214, 220.
- Gestapo, 240, 305, 390.
- Getynga, Gabinet Rycin: portret Piotra Schenka przez B. Lubienieckiego w mezzotincie P. Schenka 24 nota 3; Uniwersytet: K. Lubieniecki, Scena w karczmie 69 *fig. 58*, 75, 88.
- Gereon św., kościoły: w Kolonii, 126, 127, w Krakowie 127; relikwie 127.
- gemmy mykeńskie 288.
- Gebarowicz Mieczysław, historyk sztuki, prof. U. J. K. 328 nota 2.
- Gibbs, architekt Mary Le Strand w Londynie 221.
- Girardon, rzeźbiarz, pomnik Ludwika XIV 177.
- Giedymin 98 (dokończenie noty ze str. 97).
- gladiatorowie, posągi z ludwisarni gdańskiej Richtera w Wilanowie 154.
- Glaubitz Jan Krzysztof, architekt w. XVIII w Wilnie 212, 213, 317.
- Głębokie, kościół karmelitów 218; zasięg promieniowania Wilna w w. XVIII 218.
- Głogów zob. Przemko ks. głogowsko-cieszyński.
- Głupia Panna, posąg gotycki francuski w Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie 277 nota 3.
- Głuszc, rzeka pod Łuckiem, wykopalisko szkieł z w. XVI—XVII 269.
- Gniezno, 302; akta kapitulne 265; diecezja, archiwa parafialne 265; katedra gotycka 138; skarbiec katedry 265.
- gobelinnictwo w Polsce 231.
- Godlewski Michał, biskup, historyk, prof. U. J. 247.
- Goethe: podróż do Włoch (Assyż, Rzym) 307, 308; portret przez Tischbeina na tle kampanii rzymskiej 308.
- Goliat 98 (dokończenie noty ze str. 97).
- Golkowice, rzeźby gotyckie 280.
- Gołuchów, zbiory Czartoryskich 302; miedzioryty B. Lubienieckiego: Krajobraz I, II, IV, V 42 nota 2, 3, 5, 6.
- Gorecki Jakub sprzedaje zboże w Amsterdamie (1671) 6 nota 2.
- Goryslawice, kościół parafialny, Madonna z Dzieciątkiem, posąg gotycki 283 *fig. 31*, 285; zob. też Kraków, Muzeum Sztuki U. J.
- Goslar 319; pfalc Henryka II z kaplicą N. P. Marii 322.
- Gosławska z Orzechowskich Stanisławowa, teściowa Marka Lubienieckiego, tabl. geneal. po s. 2.
- Gosławska, żona Marka Lubienieckiego, tabl. geneal. po s. 2.



- Gosławski Stanisław, teść Marka Lubienieckiego, tabl. geneal. po s. 2.
- Gostyń, kościół filipinów 223.
- Gotowie w tytulaturze królów szwedzkich 335.
- Gotte (?) Antoni, stiukator w Wilanowie 155, 160.
- gotyk: architektura czeska zob. Praga, katedra; architektura francuska zob. Laon, Lyon; architektura polska zob. architektura gotycka w Polsce; malarstwo polskie zob. malarstwo polskie gotyckie; rzeźba w Anglii zob. Tewkesbury; rzeźba w Austrii zob. Austria, rzeźba gotycka; rzeźba w Czechach zob. rzeźba gotycka w Czechach, Parler; rzeźba we Francji zob. rzeźba gotycka francuska; rzeźba w Niemczech zob. rzeźba gotycka w Niemczech; rzeźba w Polsce zob. rzeźba gotycka polska; rzeźba śląska zob. rzeźba gotycka śląska; tradycje gotyku: w kościołach typu lubelskiego i kaliskiego w. XVII 183 i w kościołach barokowych wileńskich 221; zasięg wpływów Krakowa na Lwów 252, 253; złotnictwo zob. złotnictwo gotyckie; w życiu Goethego 307.
- Goyen Jan van 50.
- Gozenin zob. Ryp.
- Gozzoli Benozzo, freski ze scenami z życia św. Franciszka w Montefalco 231.
- Góra pod Zninem, kościół, monstrancja Kaspra Scholca (1525) 267.
- Górski Tadeusz, architekt, członek misji wykopaliskowej w Egipcie 290.
- Grabowska zob. Willman-Grabowska.
- Grac 333.
- grafika 52; ryciny portretowe Anny Austriaczki, żony Zygmunta III 333 nota 5 i 7. Zygmunta III 327 nota 1; wzory dla złotników 267, 268; zabytki w Muzeum Narodowym w Krakowie 227; zob. też akwaforta, Abrahamsz, Bernigeroth, Colyn, drzeworyt, Dürer, Houbraken, Fakke, Floris, frontispisy, Galestruzzi, Lubieniecki Bogdan i Krzysztof, mezzotinta, miedzioryt, Piranesi, Ottens, Rembrandt, Rode, rycina, Schenk, Schongauer, Stwosch Wit, Vischer L., Vriese.
- Graffowa zob. Chrzęszczewska.
- Granada, Cartuja 316.
- Grecja: gryf 290; kultura 287, tradycje mykeńskie w niej 290; miasto grecko-rzymskie w Tell Edfu 291; poglądy na stosunek natury do sztuki 326, 327.
- Greco El, malarz 264.
- groby: arabskie w Tell Edfu 293; biskupów krakowskich w katedrze na Wawelu 122, 123, w katedrze Bolesława Chrobrego i Władysława Hermana 133; w szczególności: Maura w krypcie św. Leonarda 123, 128, 133, św. Stanisława w katedrze Chrobrego 133; egipskie (Stare i Średnie Państwo) w Tell Edfu 291; Jana III w krypcie św. Leonarda 116 królewskie w katedrze na Wawelu 293.
- Grodno, kościół jezuitów (farny) 217; zasięg promieniowania Wilna w epoce baroku 218.
- Groote-Lind zob. Brienien.
- Grot Jan, biskup krakowski, kaplica św. Jana Ewangelisty w katedrze na Wawelu 118.
- groteski Schlütera 166, w szczególności w Wilanowie 162—163 *fig. 9—10*, 169, 173, *fig. 18*.
- Gruszczyn, pałac marszałka St. Lubomirskiego, polichromia Brenny 307.
- Grünberg, kierownik budowy Arsenalu w Berlinie 33.
- gryf: asyryjski 290; w Azji Mniejszej 288; w egejskim zasięgu 287—289; w Egipcie 288, 290; grecki 290; w hetyckiej sztuce 290; kretański typy 288; w basenie Morza Śródziemnego 290; w Mezopotamii 288, 290; mykeński, 290, w walce z herosem 289, typy 288; w Syrii 288, 290.
- Grzegorz św., w dekoracji kaplicy Boimów we Lwowie 315.
- Guarini, architekt kopuły S. Lorenzo w Turynie 220.
- Gucci Santi 230, 247, 248.
- Guericke 4.
- Gumowski Marian, numizmatyk, hipotezy wawelskie 107.
- Gustaw III, król szwedzki, rzekomy portret przez K. Lubienieckiego 70.
- Haalen Arnold van, malarz holenderski: portret (zaginiony) przez K. Lubienieckiego ze zbioru Jana van der Marck z Lejdy w Galerii Stanisława Augusta, następnie w zbiorze Aleksandra Orłowskiego 69—70; zbiór miniatur (Panpoeticon) w Rijksmuseum w Amsterdamie 69.
- Haardt, rzeka zob. Limburg.
- Haas Franciszek de 53.
- Haberschrak Mikołaj (Miklasz), rzeźbiarz (malarz) krakowski we Lwowie 253—258, 260.
- hafty: ormiańskie w. XVII w Polsce i na Węgrzech 286; polskie 247, barokowe 286, gotyckie 287; węgierskie w. XVII 286; zob. też Budapeszt, Muzeum Historyczne, Gdańsk, kościół Mariacki, Kraków, katedra, Wiśnicz, kaplica zamkowa, Wrocław.
- Haga: aukcja w r. 1759, krajobrazy K. Lubienieckiego 80, 80 nota 4; St. Annalands, Clingendaal: rodzina barona Brienien van de Groote-Lind, portret nieznanego mężczyzny (1697) przez K. Lubienieckiego 40 *fig. 33*, 60,



- 61; Mauritshuis: Jakub Adriaensz Backer, Portret chłopca 78 *fig. 67*, 85, Rembrandt, Lekcja anatomii 86; zbiór Jakuba Bergeona (1773): B. Lubieniecki, Portret aptekarza A. Seba (nie zachowany) 24.
- Hals Frans, sceny rodzajowe 88.
- Hamburg 4, 30, 49; zob. też Stuhr.
- Hannower, dwór książęcy 8.
- Hans, rzeźbiarz w Wilanowie 156.
- Harlem zob. Heemstede, Velsen.
- Harpokrates, figurka ptolomejsko-rzymska w Tell Edfu 292.
- Harrach Jan hr., zbiory w Wiedniu 333.
- Hartmann, rzeźbiarz ok. r. 1425 w Ulmie 275.
- Harwijk Stefan van, (van Holland), medale Jagiellonów (1561) 251.
- Hatory i Besa sanktuarium z I w. po Chr. w Tell Edfu 252.
- Heemstede koło Harlem, portrety Kornelii i Mateusza Oudewater (1694) przez K. Lubienieckiego w posiadaniu rodziny Oudewater 36—37 *fig. 29—30*, 59.
- Heerengracht zob. Amsterdam, ulice.
- Hendel Zygmunt, architekt 303.
- Hendricksen Henryk, drukarz amsterdamski 4.
- Henryk II, cesarz, pfełc w Goslarze 322.
- Henryk II Pobożny, ks. śląski, figura nagrobna w kościele św. Wincentego we Wrocławiu 95.
- Henryk św. 97.
- Henryk z Wierzbna, biskup wrocławski (1302—19) 142.
- herby: Kapituły Katedralnej Krakowskiej 127; miasta Kolonii 127; zob. też dobrzyńska ziemia, Doliwa, Janina, Karolyi, kujawska ziemia, Lorántffy, Lubomirscy, Oksza, Półkozic, Rákoczy, Rola, Segney.
- Hermafrodyta, figurka ptolomejsko-rzymska w Tell Edfu 292.
- Hernandez Gregorio, rzeźbiarz hiszpański w XVII 263.
- Herkules, posąg z gdańskiej ludwisarni Richtera w Wilanowie 154.
- heski landgraf, pomnik Schlütera w Berlinie 151.
- hetycka sztuka, sfinks i gryf 290.
- Heweliusz 4.
- Hezjod 326.
- Hieronim, biskup wrocławski, budowa katedry z drzewa (1051) 139.
- Hildesheim, kościół św. Michała, związek z katedrą Bolesława Chrobrego na Wawelu 319.
- Hilversum zob. Jachtlust.
- Hintze, badania nad złotnictwem 267.
- Hińcza z Rogowa, kasztelan, kaplica św. Młodzianków w katedrze na Wawelu, jej dekoracja malarska i groby fundatora oraz jego ojca 291—295 *fig. 34—39*, 293, 294.
- historyczne malowidła B. Lubienieckiego w zamku w Berlinie (nie zachowane) 22.
- historyczno-rodzajowe sceny: B. Lubieniecki, Zaloty do Semiramidy (aukcja w Amsterdamie w r. 1740) 77; Jan Steen, Obchód urodzin ks. Wilhelma Orańskiego (Amsterdam, Rijksmuseum) 85 *fig. 74*, 88.
- Hiszpania: malarstwo w. XVII, obraz u bernardynów we Lwowie, przedstawiający zmarłego członka zakonu Calatravy 263—264, 264 *fig. 9*; malarze zob. malarze hiszpańscy; pałace z w. VIII 322; rzeźba: Chrystus Nazareński u benedyktynek we Lwowie 261, 262 *fig. 8*, 263 i u trynitarzy w Madrycie 261, 263, *estatuas de vestir, palitroques* 263; rzeźbiarze zob. rzeźbiarze hiszpańscy.
- Hobbema, malarz holenderski 50.
- Holandia 1, 2, 4, 6, 56, 60, 84; architekci zob. architekci holenderscy; architektura romańska 131, jej związek z katedrą Władysława Hermana na Wawelu 126; aukcje artystyczne 69; malarstwo epoki baroku 52, 87, wpływy flamandzkie 86, w szczególności: krajobrazowe pod wpływem włoskim 49, 50, 86, 88; malarze zob. malarze holenderscy; pobyt St. Koniecpolskiego 317; polscy emigranci 6, 6 nota 2, arianie 6, 8; rzeźbiarze zob. rzeźbiarze holenderscy; wpływ na Niemcy w w. XVII 317; wpływ na śląską poezję w. XVII 317.
- Holendrzy 49, 64, 85, 87.
- Holland Stefan van, zob. Harwijk.
- Horacy, cytaty z dzieł w sypialni Jana III w Wilanowie 166.
- Horst Henryk, nagrobki w Brzeżanach 325.
- Hoszczka, zbór ariański, tabl. geneal. po s. 2, 3.
- Houbraken Arnold, szczegóły biograficzne do B. i K. Lubienieckich 7, 8, 21, 52.
- Houbraken Jakub, miedzioryt podług portretu pastora Jana Brandta przez K. Lubienieckiego 59 *fig. 49*.
- Hryniewicz Ludwik, dominikanin, architekt wileński w. XVIII 214.
- Humbert, biograf B. Lubienieckiego 7, 8, 22.
- Humniewicz, jezuita, agent artystyczny Jana III 154.
- Hutte-Czapka Herman, rzeźbiarz lwowski 317, 326.
- Ib, statua z epoki Średniego Państwa (Egipt) 252.
- d'Iddchinge Zofia z Ogińskich w Amsterdamie (1693) 6 nota 2.
- Idzi św., kościół w Krakowie 284, 325, 326.



- Ignacy św., kościół w Wilnie 203, 209.  
 Iłowiec (Wielkopolska), kościół, posąg gotycki Madonny 271, 272 nota 1.  
 Indie, wyjazd Grzegorza Służewskiego z Amsterdamu (1675) 6 nota 2.  
 indyjska poezja 321.  
 Ingarden Roman, filozof, prof. U.J., dyskusja 321.  
 Inocenty XII 261.  
 Inowrocław, obóz niemiecki 390.  
 insygnia w grobie Kazimierza Wielkiego na Wawelu 100.  
 Isi, wezyr, mastaba staroegipska w Tell Edfu 251, 291.  
 Iwon św., kościół w Rzymie 220.  
 Izabela Jagiellonka, medal Padovana (1532) 250; medal Stefana van Harwijk (1561) 251.  
 Izyda, figurka ptolomejsko-rzymska w Tell Edfu 292.
- J**  
 Jabłonna tabl. geneal. po s. 2.  
 Jabłonowska Anna z Sapichów, wojewodzina bracławska, kaplica w katedrze lwowskiej 257.  
 Jabłonowski Stanisław, wojewoda ruski, 258.  
 Jacek św.: kanonizacja 324; kaplica u dominikanów w Krakowie 193 i nagrobek w niej, ich losy od 1545—1700 324; nagrobek z r. 1583, włączony w stalle św. Idziego 325.  
 Jachtlust koło Hilversum, rodzina Six, portret Jana Brandta, pastora remonstrantów, przez K. Lubienieckiego 67.  
 Jadwiga św., figura w dekoracji kaplicy Boimów we Lwowie 311.  
 Jagiellonowie, portrety 250, 251.  
 Jakub św., kościół w Warszawie 303.  
 Jakub i Filip św., kościół w Wilnie 210, 214.  
 Jan, bakałarz, syn Wolnego 260.  
 Jan, cieśla z Opawy w Żywcu 306.  
 Jan III Sobieski 153, 156, 167, 170, 173—175, 177—179, 223, 286; alegoria, rysunek tuszem i gwaszem rzekomo B. Lubienieckiego w Muzeum Czartoryskich w Krakowie 39; grób w krypcie św. Leonarda 116; korespondencja z arch. Augustynem Loccim w Tajnym Archiwum w Berlinie 152, 154, 159—162, 169, 172, 176, 320, z Andrzejem Schlüterem 156, 157; mecenat artystyczny 158; nagrobek w katedrze na Wawelu 119; panegiryk Stanisława Lubienieckiego „Młodszego” 4; portretowe medaliony Schlütera w dekoracji pałacu w Wilanowie 168—170, 170 *fig. 16*; rachunki dworu (Ossolineum, zbiór A. Czolowskiego) 320; rozkwit baroku 189; Schlüter w jego służbie 151; zob. też Kraków, Gimnazjum Sobieskiego, Wilanów, Żółkiew.
- Jan, stiukator w Wilanowie 155, 160, 222, 247.  
 Jan św., kościół w Krakowie 196, w Toruniu 259, 259 *fig. 7*, w Wilnie 185 *fig. 2*, 144 *fig. 19*, 207—208 *fig. 23—24*, 209, 210, 213, 215, *fig. 30*. 222, 247.  
 Jan Chrzyciel św., posąg gotycki w Szydłowie 275 *fig. 20*, 279; zob. Antoni od św. Jana Chrzyciela.  
 Jan Ewangelista św., kaplica w katedrze na Wawelu 118, 143, 145; rzeźba gotycka w Chobniu 284, w Krakowie (kościół św. Idziego) 284, we Lwowie (katedra) 253, ze Stopnicy (w Muzeum Sztuki U. J.) 280 *fig. 27*, 283, 284, we Wrocławiu (kościół Bożego Ciała) 284.  
 Janina, herb Sobieskich na fasadzie pałacu w Wilanowie 153 *fig. 2*, 159, 161, 162, 168.  
 Janusz Bohdan, archeolog i historyk sztuki 302.  
 Jarosław 304.  
 Jasna Góra zob. Częstochowa.  
 Jaworów 301, pałac Jana III 175; pobyt Schlütera 156, 160.  
 Jerzy św., cerkiew we Lwowie (św. Jur) 223; figura w dekoracji kaplicy Boimów we Lwowie 311; kościół w Wilnie 205 *fig. 21*, 209.  
 jezuita, kolegium w Wilnie: podwórzec Uniwersytetu i alumnat 209; kościół w Grodnie 217; kościół w Kaliszu 187, 188 kościoły w Krakowie 187, 188, 192; kościół św. Barbary w Krakowie 193; kościół św. Piotra i Pawła w Krakowie 196; kościół w Nieświeżu 187, 188, 216; kościoły w Wilnie (św. Ignacego, św. Jana, św. Kazimierza) 209, 214 *fig. 26*; zob. też Boim Michał, Humniewicz, Vota, Wąsowski oraz wyżej wymienione miejscowości.  
 Jolles B., zbiór dzieł sztuki, sprzedany w r. 1895 39.  
 Józef św., figurka jasełkowa z XIV w. w klasztorze św. Andrzeja w Krakowie 94; kościół bernardynek w Krakowie 197; kościół w Wilnie 209; na płaskorzeźbie gotyckiej (Ofiarowanie w świątyni) w Tarczku 282.  
 Jędrzejewicz Janusz, minister W. R. i O. P. 229.  
 Jędrzejów 317.  
 Judasz w Wieczerzy Pańskiej w ołtarzu kaplicy Boimów we Lwowie 309.  
 Juvarra Filippo, architekt kościoła del Carmine i Supergi w Turynie 220.
- K**  
 Kairo, Instytut Francuski Archeologii Wschodniej, misja wykopaliskowa w Tell Edfu 251, 290.  
 Kalisz, typ kościołów w. XVII 183.



- Kalwaria Wileńska, zasięg promieniowania Wilna w epoce baroku 218.
- Kalwaria Zebrzydowska (architekci Baudarth i Bernadoni) 202; kościół bernardynów 206.
- Kałuż zob. Zawadka.
- kameduli 225, 226; erem w Rytwianach 202; kościół na Bielanych pod Krakowem 202; kościół w Pożajściu 217, 243.
- Kameke hr., pałac w Berlinie 164, 165, 172, 173.
- kamienniarz zob. Świętek.
- „kamiennik” zob. Stefan.
- Kamieński K., franciszkanin, architekt w Wilnie w w. XVIII 214.
- Kampianowie, kaplica w katedrze we Lwowie 326 i ich nagrobki w niej 315.
- kanonicy regularni w Trzemesznie 248, 250; zob. też Witruwiusz.
- kaplice rodzinne grobowe w Polsce 308.
- kapucyni, kościół w Krakowie 198, 200.
- karmelici, kościół w Głębokiem 218; kościoły i klasztory w Krakowie (bosi i trzewiczkowi) 192, w szczególności: św. Michała (bosi, dziś więzienie) 196, Niepokalanego Poczęcia N. P. Marii (bosi, tzw. św. Łazarza na Wesołej) 197, na Piasku (trzewiczkowi) 188 *fig. 5*, 197, 216 *fig. 31*, św. Tomasza (trzewiczkowi) 196; w Wiśniczu (bosi) 202; w Wilnie (bosi i trzewiczkowi) 209.
- karmelitanki, kościoły: św. Marcina w Krakowie (bose) 197; na Wesołej w Krakowie (bose) 189, 198; w Wilnie 209.
- Karol Gustaw, król szwedzki 4.
- karoliński typ pałacu 322.
- Karolyi, herb na ornacie z r. 1670 w Muzeum Historycznym w Budapeszcie 286.
- Karpaty 132.
- Kartezjusz 4.
- Katarzyna Brandenburska, stanik haftowany w Muzeum Historycznym w Budapeszcie 286.
- Katarzyna Jagiellonka, królowa szwedzka, medal Stefana van Harwijk (1561) 251.
- Katarzyna św., haft gotycki na parurze w Gdańsku 287; kościół w Wilnie 209, 210—211 *fig. 25—26*, 211, 213, 222,
- Katarzyna, żona cesarza Rudolfa I, posąg gotycki w katedrze św. Szczepana w Wiedniu 101.
- Katowice, Muzeum Śląskie, 321; kobierce Ogińskich 247.
- Kazimierz Jagiellończyk, nagrobek w katedrze na Wawelu 102.
- Kazimierz Odnowiciel (Mnich): fundacja (?) II katedry romańskiej na Wawelu 107, 127; pobyt w Kolonii 127.
- Kazimierz św., kaplica przy katedrze w Wilnie 209, 211, kościół w Wilnie (jezuitów) 209, 214 *fig. 29*, 216, 220.
- Kazimierz Wielki 294; insygnia znalezione w grobie 100; nagrobek w katedrze na Wawelu 228, 239 zob. też niżej pod wizerunki; odnalezienie zwłok, protokoły w Zakładzie Historii Sztuki U. J. 228, 228 nota 1; rekonstrukcja rysów przez Matejkę 103; wizerunki: w herbie ziemi dobrzyńskiej na zworniku w kamienicy Hetmańskiej w Krakowie 102, na nagrobku Kazimierza Jagiellończyka 102, na zworniku w katedrze sandomierskiej 102, na antepedium i na zworniku w kościele w Stopnicy 102, na zworniku w kolegiacie wiślickiej 102; na pieczęci majestatowej, 102; posąg drewniany z kolegiaty wiślickiej w Muzeum Sztuki U. J. 93—103, 94 *fig. 1—2*, 97—98 *fig. 4—5*, 100 *fig. 8*; posąg kamienny z fasady kolegiaty wiślickiej w Muzeum Sztuki U. J. 96—100, 102; posąg nagrobny w katedrze na Wawelu 95 *fig. 3*, 96—98, 99 *fig. 6*, 100, 101 *fig. 8*, 102, 103; na tablicy erekcyjnej (1464) w kolegiacie wiślickiej 102, 103; utwory St. Wyspiańskiego z jego osobą związane (rapsod i witraż) 228.
- Kazimierza Wielka, archiwum kolegiaty wiślickiej 97 nota 2.
- Kętrzyński Stanisław, historyk, prof. U. J. 319.
- Kielce, pałac biskupi 183; województwo 304.
- Kieleccyzna 270, 285.
- kielichy zob. złotnictwo.
- Kieszkowski Jerzy, historyk sztuki, docent U. J. 333.
- Kijów, Polskie Kolegium Uniwersyteckie 304.
- kilimy polskie 247.
- Kirke zamienia króla Pikusa w ptaka, obraz B. Lubienieckiego w Muzeum Narodowym w Warszawie 8 *fig. 4*, 24.
- klaryski, klasztor w Krakowie 226.
- klasycyzm: w architekturze 48; fryz w sali stołowej w Wilanowie 163; nalot w późnym baroku 183.
- Kleczkowski Adam, germanista, prof. U. J., dyskusja 307, 316, 317, 319—322.
- Klein Franciszek, historyk sztuki 203.
- Kładzko, wieża renesansowa 306.
- Kmita Piotr, ornat w katedrze na Wawelu 287.
- Kmitów groby w krypcie św. Leonarda na Wawelu 116, 117.
- Kober Marcin, 334; portret Stefana Batoro u misjonarzy w Krakowie 331, portrety Zygmunta III: w zbiorach ks. Andrzeja Lubomirskiego w Ossolineum we Lwowie 328 *fig. 45*.



- 328—333 i w Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu 328, 329 *fig. 46*, 329—333.
- kobierce polskie: brodzkie (tzw. tulczyńskie) 247; w Budapeszcie 247; Ogińskich 247; w Paryżu 247.
- Koczy, badania nad handlem średniowiecznym Poznania 267.
- Kohte, uwagi o złotnictwie wielkopolskim 266.
- Kolonia 307, 319; herb miasta 127; katedra dwuchórowa z w. IX 121; kościół św. Gereona 126, 127; licytacja dzieł sztuki 23; metropolia kościelna 127; pobyt Kazimierza Mnicha 127; pochodzenie królowej Rychezy (z okolic) i biskupa Arona 127; stosunki z Krakowem 127.
- Kołodowie, ród śląski herbu Oksza (biskup Nanier) 143.
- Komorowscy Jan Spytek i Krzysztof, fundatorowie renesansowej wieży w Żywcu 306.
- Komornicki Stefan, historyk sztuki, docent U. J., konserwator Muzeum Czartoryskich, wzmianka pośmiertna 301, 302.
- Konieczpolski Stanisław, pobyt w Holandii 317.
- Kopenhaga, Galeria Królewska, obrazy K. Lubienieckiego: Częstowanie tabaką 65 *fig. 54*, 72, 73; Smakosze 66—67, *fig. 55—56*, 73, 88.
- Kopera Feliks, historyk sztuki, docent, następnie profesor U. J., dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie 227, 324; dyskusja 317, 324; wybór na przewodniczącego Komisji Historii Sztuki 305.
- koptyjskie ruiny w Tell Edfu 293, w szczególności monaster, a w nim naczynia liturgiczne malowane, ostraka greckie treści religijnej i koptyjskie (listy diakonów, przedmioty z drzewa i szkła, tkanin fragmenty 252.
- Korczyn zob. Nowe Miasto.
- Korzenna, obraz z czasu ok. r. 1400 (Ukrzyżowanie) w Muzeum Narodowym w Krakowie 100 nota 5.
- Kosma III, ks. Toskanii 8.
- Kosters Adriana, wdowa po Franciszku de Haas 53.
- Kostrzewski Józef, prehistoryk, prof. Uniw. w Poznaniu 322.
- kościół: dwuchórowe 121, 122, 127—130, 131, 133—135; typu lubelskiego i kaliskiego w w. XVII 183; warowne 130, 132, 133; zob. też Amsterdam, kościół remonstrantów, Ariccia, Augsburg, katedra, Bamberg, Berezwech, Berlin, kościół N. P. Marii, Białystok, Bielany, Bochnia, kaplica górników, Bodzentyn, Boruny, Brzeziny, Brzeżany, kaplica Sieniawskich, Centula, Chęciny, Chobień, Cieszyn, Crema, cystersi, Czarnków, Czerniaków, Częstochowa, Daczyce, Drezno, kościół nadworny, drewniane kościoły, Drohobycz, Fulda, Gdańsk, kościół Mariacki, Głębokie, Gniezno, katedra, Gorzysławice, Goslar, Gostyń, Góra pod Żninem, Grodno, Hildesheim, Iłowiec, Kalisz, Kalwaria Zebrzydowska, kaplice rodzinne, Kolonia, katedra, kościół św. Gereona, Kraków, katedra, kościoły, Krosno, Laon, Lednica, kaplica (rotunda), Leodium, katedra, Limburg, Londyn, kościół Mary le Strand, Lubiąż, Lublin, Lubrzyca, Lwów, cerkiew św. Jura, kaplice Boimów i Szolc-Wolfowiczów, katedra, kościoły, Lyon, Łowicz, Łuck, katedra, Maastricht, Madryt, Magdeburg, Merseburg, Morawica, Nagymarad, Naumburg, Niepolomice, Nieświęc, Osnabrück, Pawia, Pecs, Petersburg, kościół św. Katarzyny, sobór św. Aleksandra Newskiego, Pforte, Połock, Poznań, katedra, kościół jezuitów, Pożajście, Praga, katedra, Prandocin, Racławice Olkuskie, Riddagshausen, Rytwiany, Rzeszów, Rzym, kościoły, pałac di Propaganda Fide, kaplica, Sandomierz, Sjena, Spytkowo, Stopnica, Szczepczusz, Szekesfehervar, Szydłów, Tarnów, katedra, Tarczek, Tewkesbury, Toruń, kościół, św. Jana, Trzebnica, Trzemeszno, Tum, Turyn, Tynec, Warszawa, kościoły, Watykan, Węgry, kościoły, Wilno, kościoły, Wiślica, Wiśnicz, kaplica zamkowa, kościół karmelitów bosych, Włocławek, Wrocław, katedra, kościoły, Zabiały, Żółkiew, fara, Żywiec, kościół.
- Kot Stanisław, historyk kultury, prof. U. J. 229.
- Kowalski Gerard, ks., cysters, historyk sztuki 324.
- Kowno zob. Pożajście.
- Kozłowska zob. Budkowa.
- Kozłówka, zabytki rzeźby barokowej 320.
- Körnig, Biblioteka Fundacji Zamoyskich, kodeks Witruwiusza (w. XV) z Trzemeszna 248.
- König, zapiska o podróży Schlütera do Włoch 175. krajobrazowe malarstwo 49, 50; w szczególności: Jan Both obraz w Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie 35 *fig. 28*, 50; flamandzkie i holenderskie, wpływ włoski 50; Bogdan Lubieniecki: 79, krajobrazy (cztery) malowane chińskim tuszem w zbiorze ks. Tallarda w Paryżu (1756) 40, malowidła w Zamku berlińskim (nie zachowane) 22, miedzioryty 26—29 *fig. 20—23*, 31 *fig. 24*, 41, 42, 46, 50, rysunek sępią i sangwiną w Muzeum Czartoryskich w Krakowie 25 *fig. 19*, 39; Krzysztof Lubieniecki: 88; krajobrazy sępią: w Rijksmuseum w Amsterdamie 72 *fig. 61*, 76—77 *fig. 65—66*, 78, 79, 80, na aukcjach w Amsterdamie, Hadze i Utrechcie 80, w Gabinetie Rycin PAU w Krakowie 74—75 *fig. 63—64*, 79, w Muzeum Narodowym w Krakowie 73 *fig. 62*, 79, w kolekcji



Paignon-Dijouval w Paryżu 79, 80; włoskie, wpływ na malarstwo holenderskie i na B. Lubienieckiego 50.

Kraków tabl. geneal. po s. 2, 4, 7, 209, 230, 238—240, 254, 260, 281, 301—305, 317; Akademia Sztuk Pięknych 227; architekci Polacy w. XVII 202; architekci włoscy epoki baroku 203; architektura barokowa 184, 186, 188—192, 195, 196, 202—208, 211, 221—223, 317, włoskie wpływy na nią 202, 203, 208, 219, zasięg jej na prowincję 202, 203, 216; artyści włoscy 200—202; Biblioteka Jagiellońska 303; Biblioteka PAU 301; biskupów w. XI i XII pochodzenie z Flandrii i Nadrenii 127; Collegium Maius, odnowienie przez K. Kremera 238; dom „Pod maszyną” na Kleparzu 225; Gabinet Rycin PAU: Krajobrazy K. Lubienieckiego 74—75 *fig. 63—64*, 79; Gimnazjum Sobieskiego 226; gmach Narodowego Banku Polskiego 225; Grono Konserwatorów Galicji Zachodniej 240; Ilustrowany Kurier Codzienny 240; Izba Handlowo-Przemysłowa (arch. Mączyński i Stryjeński 303; hafty gotyckie, oddziaływanie na inne środowiska 287, w szczególności ornaty Piotra Kmity i biskupa Piotra Wysza w katedrze 287; kamienica Hetmańska, zwornik z wizerunkiem Kazimierza Wielkiego 102; Kapituła Katedralnej herb 127; kaplice rodzinne w. XVII 193; katedra na Wawelu: gotycka 110, 118, 119, 122, 124, 133—139, 141 *fig. 37—38*, 143—145, 148; grób Kazimierza Wielkiego, insygnia 100; groby królów 119, 119; hafty w skarbcu zob. wyżej pod hafty gotyckie; nagrobek Kazimierza Jagiellończyka 102; nagrobek Kazimierza Wielkiego 95 *fig. 3*, 96, 97, 99 *fig. 6*, 100, 101 *fig. 8*, 102, 103, 228, 239; nagrobek Jana III 119, 146; nagrobek (płyta) kanonika z w. XV w przedsionku krypty św. Leonarda 117; nagrobek Michała Wiśniowieckiego 146; nadbudowa ambitu w w. XVIII 148; kaplice 133, 134, 137, 146, 148, 193, w szczególności: Czartoryskich 117; św. Jana Ewangelisty (biskupa Jana Grota) 118, 143, 145; Jagiellońskie zob. Świętokrzyska i Zygmuntońska; św. Małgorzaty 143; 144, Mariacka (Batorego) 133, 134, 146, 148; św. Mikołaja 117; śś. Młodzianków (Hińczy z Rogowa), malowidła ścienne z w. XV 291—295 *fig. 34—39*, 293, 294; Szafranców 117; Świętokrzyska 238, malowidła rusko-bizantyńskie 294; Wazów 116, 122, 194, 204; Zygmuntońska 119, 193,

194, 238, 308; krypta Batorego 118; krypta św. Leonarda zob. niżej pod katedra romańska II (Władysława Hermana); krypta Piłsudskiego 107, 117, 118; krypta Zygmunta I 119; odnowienie (1895—1900) 109, 118; ołtarz św. Stanisława 133; przeróbki w w. XVIII 145; relikwii św. Stanisława okazywanie 124, 293; skarbiec (budynek) 107, 133; tryptyk św. Trójcy (1467) 279; wieża Srebrnych Dzwonów 107, 113, 118, 119, 122, odrzwia wejścia do niej 116 *fig. 11*; wieża Zegarowa 113, 116, 117, 293; wieża Zygmuntońska 119; witraż St. Wyspiańskiego Kazimierz Wielki 228; związek z planem katedry we Wrocławiu 134, 138, 139, 146; katedra na Wawelu: romańska I (Bolesława Chrobrego) 107, 108 *fig. 1*, 121—127, 132; groby biskupów w niej 122, 123, 133; grób św. Stanisława 122, 123; krypta 110, 124, 125; związek z katedrą w Anagni 319; związek z kościołem św. Michała w Hildesheim 319; związek z Merseburgiem i Naumburgiem 126; katedra romańska II (Władysława Hermana) 107, 108—112 *fig. 1—5*, 113—120, 122, 124, 125, 127—136, 135—138 *fig. 29—34*, 139, 140 *fig. 35—36*, 142, 143; groby św. Stanisława i innych biskupów 133; kaplica św. Mikołaja 116, 124, 133, 134; kaplica św. Piotra 107, 116, 122—124, 133, 134, ołtarz śś. Piotra i Pawła w niej 112; krypta św. Leonarda 107, 109—113, 113—115, *fig. 6—10*, 115—117, 118—119 *fig. 13—14*, 122—125, 124—131 *fig. 19—26*, 127, 128, 133, 134, bazyliuszka rzeźbionego fragment 116, 117, grób biskupa Maura 117, 123, 128, 133, groby Jana III 116, Kmitów 116, 117, popiersie alabastrowe z w. XVI—XVII 117, posadzkowe płytki ceramiczne z w. XIII przeniesione do krypty 115, 117, 120—123 *fig. 15—18*, stosunek do Flandrii, Holandii i Nadrenii 126, 127, 139, 319; odrzwia katedry w fasadzie zachodniej 117 *fig. 12*; wieża Srebrnych Dzwonów zob. wyżej pod katedra na Wawelu gotycka; kościoły: śś. Adaukta i Feliksa zob. niżej śś. Feliksa i Adaukta; św. Agnieszki (bernardynek) 197; św. Andrzeja (klarysek) figurki jaselkowe w. XIV—XIX 94, 226, mozaikowy obraz bizantyński 226, złotnictwo 226; św. Anny 193 *fig. 10*, 195 *fig. 12*, 197, 198, 200 *fig. 17*, 200, 202, 203, 206, 208, 223, stiuki Fontany 200, 202, 203, związek architektury z kościołami S. Andrea della Valle i S. Anastasia w Rzymie 203; św. Barbary (jezuitów) 193, malowidła ścienne z w. XVIII



208, 220 *fig. 35*; bernardynek 192 zob. też św. Agnieszki, św. Józefa; bernardynów na Stradomiu 190 *fig. 7*, 193, 197, 202, 206, 208, obraz Taniec śmierci 239, ołtarz główny 198 *fig. 15*, zmiany w nim w r. 1928 podczas odnowienia 207 nota 1 (i jej ciąg dalszy s. 208), rzeźba gotycka Chrystus Frasobliwy 285; bernardynów „w Żłóbku” (Niepokalanego Poczęcia N. P. Marii) 193, 197; bonifratrów zob. św. Urszuli; Bożego Miłosierdzia na Smoleńsku 197; dominikanek (N. P. Marii na Gródku) 192, 196; dominikanów (św. Trójcy) 239, kaplice 193, w szczególności św. Jacka 193, i nagrobek św. Jacka z r. 1583 w niej 324, 325, Lubomirskich 193, Myszkowskich 193, 317; Zbaraskich 194, 204, konwent 260; śś. Feliksa i Adaukta na Wawelu 322; franciszkanów 239; św. Idziego, posąg gotycki św. Jana Ewangelisty 284, stalle z częściami nagrobka św. Jacka (1583) od dominikanów 325, 326; św. Jana 196; jezuitów 192, zob. też św. Barbary, śś. Piotra i Pawła; św. Józefa (bernardynek) 197; kapucynów 198, 200; karmelitanek bosych przy ul. Łobzowskiej (arch. Stryjeński) 303; karmelitanek bosych na Wesołej 189 *fig. 6*, 192, 198, posąg gotycki Madonny z Dzieciątkiem 271, zob. też św. Marcina; karmelitów bosych 192, zob. też św. Michała, Niepokalanego Poczęcia N. P. Marii (tzw. św. Łazarza) na Wesołej; karmelitów trzewickowych na Piasku 188 *fig. 5*, 192, 197, ołtarz główny 216 *fig. 31*, zob. też św. Tomasza; św. Krzyża, odnowienie przez arch. Hendla i Stryjeńskiego 303; tzw. św. Łazarza zob. Niepokalanego Poczęcia N. P. Marii na Wesołej; św. Marcina karmelitanek bosych) 192, 197, 200; Mariacki (Wniebowzięcia N. P. Marii), kaplica Matki Boskiej Częstochowskiej, posąg gotycki Chrystusa okazującego rany 256 *fig. 4*, 257—260, nagrobek Jana Leopolity († 1572) 248, 249, *fig. 1*, odnowienie przez arch. Stryjeńskiego 303; N. P. Marii na Gródku zob. dominikanek; św. Michała (karmelitów bosych) 192, 196; św. Michała na Wawelu 107; św. Mikołaja, nagrobek K. Krupskiego († 1604) 248; misjonarzy na Stradomiu 187 *fig. 4*, 197 *fig. 14*, 198, 202, 208, związek z kaplicą pałacu di Propaganda Fide oraz kościołami S. Andrea del Quirinale i S. Maria della Pace w Rzymie 203; misjonarzy klasztor na Stradomiu, portret Stefana Batorego przez Marcina Kobera 331; Niepokalanego Poczęcia N. P. Marii na Wesołej (tzw. św. Łazarza, karmelitów bosych)

192, 197; Niepokalanego Poczęcia N. P. Marii „w Żłóbku” (bernardynów) 197; św. Norberta (norbertanek) 197; norbertanek na Zwierzyńcu 193, zob. też św. Norberta; paulinów na Skałce 123, 191 *fig. 8*, 198, 202, 208, posąg srebrny św. Stanisława z początku w. XVI 230, 231; pijarów 198, 202, 208, związek fasady z Rzymem, jej dekoracji ze sztuką francusko-saską, malowideł z dekoracją Pozza w S. Ignazio w Rzymie 203; śś. Piotra i Pawła (jezuitów) 184 *fig. 1*, 192 *fig. 9*, 194 *fig. 11*, 196, 199, 204, 206, 222, stiuki Falconiego 200, 202, związek z kościołem Gesù w Rzymie 203; premonstrantek zob. św. Norberta, norbertanek na Zwierzyńcu; reformatów 197, gotycki posąg Matki Boskiej z kości słoniowej 228 nota 2; św. Scholastyki 197; św. Tomasza (karmelitów trzewickowych) 196; trynitarzy 198, 202, związek fasady z S. Andrea delle Frate i malowideł z dekoracją Pozza w S. Ignazio w Rzymie 203; św. Urszuli (bonifratrów) 196; wizytek 186 *fig. 3*, 196 *fig. 13*, 197, 200, związek z S. Domenico e Sisto w Rzymie 203; Wszystkich Świętych, hermy gotyckie w Muzeum Sztuki U. J. 284; Liceum św. Anny 225; Muzeum Czapskich (arch. Hendel i Stryjeński) 303; Muzeum Czartoryskich 302, Ł. Cranach Młodszy, portrety Jagiellonów 250, 251; B. Lubieniecki, (rzekomo) Alegoria Jana III, rysunek tuszem i gwaszem 39, B. Lubieniecki, Krajobraz fantastyczny I i IV, miedzioryty, 42 nota 2 i 5 oraz rysunek sepia i sangwiną 25 *fig. 19*, 39, K. Lubieniecki, Ofiara starożytna, miedzioryt (1701) 70 *fig. 59*, 77; Muzeum Etnograficzne 227; Muzeum Historyczne, wilkom szklany (1603) 269; Muzeum Narodowe 226—229, 268, 304, B. Lubieniecki, Krajobraz fantastyczny III i IV, miedzioryty 42 nota 4, 5, 73 *fig. 62*, 79, rysunek 39, Madonna z Regulic, rzeźba gotycka 271, nagrobny obraz Wierzbicy z Branic (1425) 100 nota 5, Ukrzyżowanie obraz z Korzenny (ok. 1440) 100 nota 5; Muzeum Przemysłowe (arch. Stryjeński) 303; Muzeum Sztuki U. J.: B. Lubieniecki, Portret P. Schenka (mezzotinta tegoż Schenka) 24 nota 3, Krajobraz fantastyczny I, III, IV, miedzioryty 42 nota 2, 4, 5, K. Lubieniecki, Portret Jana Brandta, miedzioryt J. Houbrakena 67 nota 3, Portret Fr. Zygm. Galeckiego, mezzotinta P. Schenka 68 nota 3, Portret Anny Austriaczki, żony Zygmunta III 331 *fig. 48*, 333—335, Portret Zygmunta III 330 *fig. 47*, 331—335, posązek młodzieńca w stroju



hiszpańskim z nagrobka św. Jacka (1583) od dominikanów 325, rzeźby gotyckie: hermy z kościoła Wszystkich Świętych w Krakowie 284, herma ze Szczębrzusza 281 *fig. 28—29*, 284, 285, Święty biskup z Racławic Olkuskich 271 *fig. 13*, 275, 276, posąg św. Jana Ewangelisty ze Stopnicy 280 *fig. 27*, 283, 284, posąg drewniany Kazimierza Wielkiego z Wiślicy 93—103, 94 *fig. 1—2*, 97—98 *fig. 4—5*, 100 *fig. 8*, posąg kamienny Kazimierza Wielkiego z Wiślicy 96—100, 102, posąg Madonny z Dzieciątkiem z Prandocina 270 *fig. 11*, 270—275, posąg Madonny z Dzieciątkiem ze Szczębrzusza 271 *fig. 12*, 275, 284, posąg Madonny Dobrej Nadziei z Szydłowa 272—273 *fig. 14—17*, 276, 277, posąg Madonny z Dzieciątkiem z Wiślicy 277—278 *fig. 23—24*, 280, 281, posąg Świętej Dziewicy z Gorzysławic 282 *fig. 30*, 285; malarstwo gotyckie ściennie, dekoracja kaplicy Hińczy z Rogowa w katedrze na Wawelu 291—295 *fig. 34—39*, 293, 294; malarstwo renesansowe zob. malarstwo; Miejska Komisja Artystyczna 240; nagrobki renesansowe 248; Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu: kobierce Ogińskich 247; B. Lubieniecki, Zubanna w kąpieli 5—6 *fig. 1—2*, 48, 50, K. Lubieniecki, Chłopiec z kaczką 68 *fig. 57*, 74, 75, 88, portrety Adriana Witterta van der Aa i Anny Marii hr. de Moens 46—48 *fig. 38—40*, 61, 86; Polska Akademia Umiejętności 229, 240, portret Zygmunta III w 2. roku życia 327, 301—303, Komisja Historii Sztuki 226, 229, 240, 301—305, zob. też wyżej Gabinet Rycin PAU; Powiatowa Kasa Oszczędności (arch. Stryjeński) 303; Prałatówka kościoła Mariackiego, odnowienie przez Stryjeńskiego 303; Rada Miejska 240; Ratusz 239; rzeźba gotycka 239, 270, jej zasięg na Lwów 252—255, 261; rzeźba renesansowa 239, 248, 249 *fig. 1*; Schronisko im. ks. Aleksandra Lubomirskiego (arch. Stryjeński i Ekielski) 303; Skalka 239, śmierć św. Stanisława 319, zob. też kościół paulinów; Stary Teatr (przebudowa Stryjeńskiego i Mączyńskiego) 303; stiuki Falconiego 200, 202; stiuki Fontany 203; stosunki z Kolonią 127; stosunki z Leodium 127; stosunki z Lwowem w w. XV 252—255, 261; Sukiennice 227; Szkoła Przemysłowa 303; Szkoła Sztuk Pięknych 226, 227; sztuka późnogotycka 230; Towarzystwo Artystów „Sztuka” 227; Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Kra-

kowa 227, 230, 238—240; Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana 227; Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych 227; ulice: św. Anny 238, Długa 303, Łobzowska 303, Pijarska 303, Rakowicka 303; Uniwersytet Jagielloński 301—305, jubileusz pięćsetlecia 227, Wydział Filozoficzny 226, 229, ... Zakład Historii Sztuki 328 nota 1, fotografia zaginionego posągu gotyckiego świętej w Tarczku 279, protokoły odnalezienia zwłok Kazimierza Wielkiego 228, 228 nota 1, zob. też Collegium Maius, Muzeum Sztuki U. J.; warownie średniowieczne 239; Wawel, benedyktyni, pochodzenie z Leodium 127, wykopaliska szkieł z w. XVII—XVIII 269, zob. też katedra, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, zamek; Wikarówka kościoła Mariackiego 240; województwo 304; Wola Justowska, pałac, odnowienie przez arch. Stryjeńskiego 303; wpływy niderlandzkie od połowy w. XVI 317; wypędzenie Niemców 301; zamek na Wawelu: dekoracja barokowa 195, połączenie korytarzem z katedrą 135, pożar z r. 1595 i odnowienie przez Trevana 194, 195, sala „Pod Głowami” (poselska) 227 nota 2, skrzydło zachodnie 107 widoki 239; złotnictwo gotyckie 267, 268, zob. też wyżej pod kościół św. Andrzeja.

Kramm 42.

Kraśnińscy, zob. Warszawa, pałac Krasieńskich. Kraśniński Jan Dobrogost 153.

Kraszewski J. I., kolekcja, dwa miedzioryty B. Lubienieckiego 42, 46.

Krema zob. Crema.

Kremer Karol, architekt, odnowienie Collegium Maius 238.

Kreta 287; typ gryfa i sfinksa 288.

Krewo zob. Boruny.

Krimpen Delcourt van, zbiory w Velsen koło Harlem (Huize Rooswyk): K. Lubieniecki, Portret Elżbiety Boutens 38 *fig. 31*, 59—61, 86, Portret Arenta van den Meersch 39 *fig. 32*, 60.

Krobia, kielich gotycki 268.

Kropidło Jan, zakonnik w Trzemesznie († 1466), pisarz kodeksu Witruwiusza 248—250.

Krosno 326, kościół franciszkanów, kaplica Oświęcimów: stiuki J. Chrz. Falconiego 202.

Królewiec, dwór, stosunki artystyczne 157.

królowie trzej z Poklonu 97.

Krumłow Czeski i Morawski, zamki z wieżami renesansowymi 305.

Krupski K. († 1604), nagrobek w kościele św. Mikołaja w Krakowie 248.



- Kruszyński Tadeusz, ks., historyk sztuki, docent U. J., dyskusja 307, 308, 317, 319, 320.
- Krystynopol, pałac 223.
- Krzepice, huta szkła marszałka Wolskiego 269.
- Krzyża św. kościół w Krakowie 303.
- Krzyżanowski Stanisław, historyk, prof. U. J. 227, 238—240.
- krzyże zob. złotnictwo.
- kujawska ziemia herb 97.
- Kulmbach zob. Suess.
- Kumaniecki K. F., filolog klasyczny, prof. Uniw. Warsz. 24.
- Kuntze (Konicz) Tadeusz, malarz w służbie St. Kostki Potockiego 306.
- Kutrzeba Stanisław, historyk prawa polskiego, prof. U. J. 298.
- Kuty, Ormianie 286.
- Kuyper Frans, wydawca amsterdamski 4.
- Kyrene zob. Eratosthenes.
- Ladendorf, monografista Schlütera 34, 152.
- Lairresse Gerard de, malarz holenderski, nauczyciel B. Lubienieckiego 8, 48, 50, 85, 86; Bachantka obraz w Galerii Miejskiej w Augsburgu 34 *fig.* 27, 48; Dydona i Amor, obraz w Starej Pinakotece w Monachium 32 *fig.* 25, 48; Ecce homo obraz w Muzeum Sztuk Pięknych w Brukseli 33 *fig.* 26, 48; kulisy teatru w Amsterdamie 77.
- Lanckorońska Karolina, hist. sztuki, doc. U. J. K., wybór na współpracownika Komisji Historii Sztuki 305.
- Laon, katedra gotycka 140, 141; szkoła Anzelma (w. XII) 139.
- Łąd, więzienie niemieckie w klasztorze 390.
- Laskowski Filip Teodor w Lejdzie (1639) 6 nota 2.
- Lauterbach Alfred, historyk sztuki, b. dyrektor Państwowych Zbiorów Sztuki w Warszawie 242; wzmianka pośmiertna 301, 302.
- Lambert I, biskup krakowski 127.
- Lambert II, biskup krakowski 127.
- Lambert III, biskup krakowski 123, 127.
- Lambert św., katedra w Leodium 127.
- Le Blanc 42.
- Le Brun André, rzeźbiarz nadworny Stanisława Augusta 243.
- Le Brun Charles, malarz i dekorator nadworny Ludwika XIV 48; „têtes d'impression” 177.
- Leda z łabędziem, figurka ptolemejsko-rzymska w Tell Edfu 292.
- Lednica, Jezioro: okolice: skorupy naczyń z w. XI—XIII 322; ruiny rotundy i pałacu 322.
- Leers Arnold z Rotterdamu, galeria, licytacja w Amsterdamie (1767), obrazy K. Lubienieckiego: Kominiarze 72 i Młody człowiek kupujący śledzia (1701) 76.
- Leibnitz 4.
- Lejda: Polacy w w. XVII 6 nota 2; Uniwersytet, studenci polscy: Andrzej (1605), Gabriel (1639), Krzysztof (1616) i Stanisław „Młodszy” Lubienieccy (1649) 6; zob. też Marck Jan van der.
- Leliogracht, Lelygracht zob. Amsterdam, ulice.
- Leo Juliusz, profesor Wydziału Prawa U. J., prezydent miasta Krakowa 227.
- Leodium 48; diecezja 139; katedra 127; patronat św. Leonarda 127; pochodzenie benedyktynów w Tyńcu i na Wawelu 127; stosunki z Krakowem 127.
- Leonard św., patronat miasta Leodium 127; krypta romańska w katedrze na Wawelu 107, 109—113, 115—119, 122—131, 319.
- Leonardo da Vinci 326; Wieczera Pańska 231.
- Leopolita Jan († 1572), nagrobek w kościele N. P. Marii w Krakowie 248, 249 *fig.* 1.
- Leopold Józef Fryderyk, wydawca miedziorytu B. Lubienieckiego 42.
- Lepszy Leonard, historyk sztuki, 227, 238, 267, 324.
- Lesser A., rysunek z posągu drewnianego Kazimierza Wielkiego w Wiślicy 93 nota 1.
- Leszczyńscy, pałac w Rydzynie 223.
- Leszno, kielich gotycki 268.
- lew asyryjski 290.
- Lewicki Jan, rysunek z posągu drewnianego Kazimierza Wielkiego w Wiślicy 93 nota 1.
- Liège zob. Leodium.
- Lima (Peru) 303.
- Limborch Gertruda van, matka Filipa 60, 61.
- Limborch Filip van, pastor, portret przez K. Lubienieckiego w kościele remonstrantów w Amsterdamie 41 *fig.* 34, 60, 61, 86.
- Limburg nad rzeką Haardt, kościół 131.
- Limburg, prowincja holenderska 126, 127.
- Linage Joseph de, archeolog francuski w Egipcie 251.
- Linc 390.
- Lingelbach Dawid 52, *De ontdeckte schyndegd door...*, frotispis K. Lubienieckiego 81, 82.
- Lipnica Murowana (powiat Bochnia), Madonna z Dzieciątkiem, rzeźba gotycka 271, 274.
- Lisner J. w Poznaniu, dwa miedzioryty B. Lubienieckiego: sceny rodzajowe 46.
- Litwa 209, 216, 217, 247.
- Litwini 98 (dokończenie noty 4 ze str. 97).
- Löcci Augustyn, architekt nadworny Jana III 154, 173; fasady pałacu w Wilanowie (od ogrodu i Wisły oraz od dziedzińca) i ich dekoracja 159, 160—162; korespondencja



- z Janem III w Archiwum Tajnym w Berlinie 152, 155—162, 167, 169, 170, 176, 320.
- Lombardia, renesans wczesny w architekturze 305; romanizm 305.
- Londyn, British Society of Fine Arts 230; Galeria Narodowa: Jan van Eyck, Portret Arnolfinich 88; kościół Mary le Strand, związek z Wilnem 221; zob. też Bowden.
- Lorántffy Zuzanna, żona Jerzego Rákoczego, herb na makacie w Muzeum Historycznym w Budapeszcie 286.
- Lorentz Stanisław, historyk sztuki, zast. prof. Uniw. Warsz., dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie, naczelny dyrektor muzeów i ochrony zabytków 307; dyskusja 307; wybór na współpracownika Komisji Historii Sztuki 317.
- Loreto 306.
- Lozanna 306.
- Lubart zob. Luck.
- Lubecko, rzeźby gotyckie 280.
- Lubelskie, tabl. geneal. po s. 2, 3.
- Lubiąż, kościół cysterski 141.
- Lubieniec, gniazdo rodu Lubienieckich 59.
- Lubieniecka Agnieszka z Wiszowatych, żona malarza Bogdana, tabl. geneal. po s. 2, 8.
- Lubieniecka Anna z Morsztynów, córka Stefana i Sabiny z Arciszewskich, żona Stanisława († 1653), tabl. geneal. po s. 2.
- Lubieniecka Anna z Otwinowskich, córka Erazma, żona Krzysztofa (1561—1625), rokoszanina (1606), ministra w Lublinie i Rakowie, tabl. geneal. po s. 2, 4.
- Lubieniecka Anna z Żółkiewskich, druga żona Stanisława (ur. 1520), pierwszego arianina, tabl. geneal. po s. 2, 3.
- Lubieniecka Elżbieta z Borzymowskich, żona Andrzeja (1518), sędziego brzesko-kujawskiego, tabl. geneal. po s. 2.
- Lubieniecka Eufrozyna z Sierakowskich, żona Jana (1653—83), 2<sup>o</sup> voto Wiszowata, tabl. geneal. po s. 2.
- Lubieniecka z Gosławskich, córka Stanisława i Orzechowskiej, żona Marka, tabl. geneal. po s. 2.
- Lubieniecka Helena, z domu van de Ryp, żona malarza Krzysztofa, tabl. geneal. po s. 2, 52, 53.
- Lubieniecka Katarzyna z Filipowskich, żona Krzysztofa († 1648), ministra w Rakowie i Lublinie, tabl. geneal. po s. 2.
- Lubieniecka Katarzyna z Sobieskich, pierwsza żona Stanisława (ur. 1520), pierwszego arianina, tabl. geneal. po s. 2, 3.
- Lubieniecka Katarzyna z Taszyckich, żona Jana Macieja, tabl. geneal. po s. 2, 4.
- Lubieniecka Krystyna z Przyrkowskich, siostra Samuela „Wielkiego”, żona Andrzeja, dworzanka Stefana Batorego, ministra w Śmiglu i Hoszczy, autora *Poloneutyhii*, tabl. geneal. po s. 2, 4.
- Lubieniecka z Rakowskich herbu Doliwa, żona Andrzeja (1450—1510), wojownika przeciw Turkom, tabl. geneal. po s. 2.
- Lubieniecka Regina Elżbieta Zofia, córka Pawła Jana, bratanica malarzy, tabl. geneal. po s. 2, 53, 55.
- Lubieniecka Urszula z Otwinowskich, żona Stanisława (1560—1642) „Starszego”, ministra w Tropiach, Rakowie i Lusławicach, tabl. geneal. po s. 2, 4.
- Lubieniecka Wilhelmina I (1694—przed 1698), córka malarza Krzysztofa i Heleny van de Ryp, tabl. geneal. po s. 2, 52.
- Lubieniecka Wilhelmina II (1698—przed 1704), córka malarza Krzysztofa i Heleny van de Ryp, tabl. geneal. po s. 2, 53.
- Lubieniecka Zofia z Brzeskich, córka Pawła Żegoty, żona Stanisława (1623—75) „Młodszego”, matka malarzy, tabl. geneal. po s. 2, 4, 52.
- Lubieniecki Andrzej (1450—1510), wojownik przeciw Turkom, tabl. geneal. po s. 2.
- Lubieniecki Andrzej (1518), sędzia brzesko-kujawski, tabl. geneal. po s. 2.
- Lubieniecki Andrzej (1552—1624), dworzanin Stefana Batorego, minister w Śmiglu i Hoszczy, autor *Poloneutyhii*, tabl. geneal. po s. 2, 3.
- Lubieniecki Andrzej, student Uniw. w Lejdzie (1605) 6.
- Lubieniecki Andrzej, syn Jana Macieja i Katarzyny z Taszyckich, emigrant 1660, tabl. geneal. po s. 2.
- Lubieniecki Bogdan, malarz, 1, tabl. geneal. po s. 2, 6—10, 21, 22, 48, 52, 54, 55, 57, 59, 85, 88, 89; dzieła: Alchemik (?), niegdyś własność Józefa hr. Sierakowskiego (zaginiony) 30; Alegoria Jana III, rysunek tuszem i gwaszem w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (rzekomo B. Lubienieckiego) 39; Bitwa w Muzeum Narodowym w Warszawie 7 fig. 3, 23, 24, 48, 50; dekoracyjne malowidła w zamku berlińskim (historyczne i krajobrazy, nie zachowane) 22, 48; w Dzikowie obrazy (nie zachowane) 30; głowy umierających wojowników podług rzeźb A. Schlütera z Arsenалу berlińskiego w Albertynie w Wiedniu 11—20 fig. 7—16, 30—39, 48, 50; Kirke przemienia króla Pikusa w ptaka w Muzeum Narodowym w Warszawie 8 fig. 4, 24, krajobrazy: mie-



- dzioryty 26—29 *fig. 20—23*, 31 *fig. 24*, 41, 42, 46, 50, rysunek chińskim tuszem w zbiorze księcia de Tallarda w Paryżu (1756) 40, rysunek sepią i sangwiną w Muzeum Czartoryskich w Krakowie 25 *fig. 19*, 39, rysunki przypisywane w Muzeum Narodowym w Krakowie i w zbiorze Paignon-Dijonval w Paryżu 21, 39, 79; miedzioryty 30; portrety 24, Jana Jerzego von der Marwitz (w miedziorycie Bernigerotha) 10 *fig. 6*, 25, 30, 48, Alberta Seba w zbiorze Jakuba Bergeona (1773 nie zachowany) 24, Piotra Schenka (w mezzotincie P. Schenka 9 *fig. 5*, 24; rodzajowe sceny 46; rysunki 30; Zaloty do Semiramidy (obraz na aukcji w Amsterdamie w r. 1740) 77; Zuzanna ze starcami w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu 5 *fig. 1*, 23, 48, 50, sygnatura artysty 6 *fig. 2*; wpływ: krajobrazu włoskiego 50, Lairesse'a 50.
- Lubieniecki Gabriel, student Uniwersytetu w Lejdzie (1639) 6.
- Lubieniecki Jan (1653—83), syn Stanisława († 1653) i Anny z Morsztynów, tabl. geneal. po s. 2.
- Lubieniecki Jan Maciej w Jabłonnie tabl. geneal. po s. 2.
- Lubieniecki Jan Paweł, general-adiutant J. K. M., tabl. geneal. po s. 2.
- Lubieniecki Krzysztof, malarz, 1, tabl. geneal. po s. 2, 6, 24, 25, 52—55, 57, 59, 82, 84, 89; dzieła: Alchemik (?), niegdyś własność Józefa hr. Sierakowskiego (zaginiony) 30; Bałalarz w Muzeum Narodowym w Warszawie tabl. kolor. po s. 72, 73, 74, 76, 88; Chłopiec z kaczką w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu 68 *fig. 57*, 74, 75, 88; Częstowanie tabaką w Galerii Królewskiej w Kopenhadze 65 *fig. 54*, 72, 73; dekoracje do teatru w Amsterdamie 71 *fig. 61*, 77, 78, 88; frontispisy graficzne do książek 81, 92; Kominiarze (1704), własność rodziny Magallon w Paryżu 64 *fig. 53*, 70, 72, 88; krajobrazy 88, w Amsterdamie na aukcjach 80 i w Muzeum Państwowym (Rijksmuseum) 39, 72 *fig. 61*, 76—77 *fig. 65—66*, 80, w Hadze na aukcji 80, w Krakowie w Gabinecie Rycin PAU 75—74 *fig. 63—64*, 79 i w Muzeum Narodowym 39, 73 *fig. 62*, w Paryżu w zbiorze Paignon-Dijonval 21, 39, 79, 80, w Utrechcie na aukcji 80; mitologiczna scena, miedzioryt z 1701 r. 70 *fig. 59*, 77; Młody człowiek kupujący śledzie (1701) aukcja galerii Arnolda Leersa w Amsterdamie w r. 1767 76; portrety: 87, 88, Adriana Witterta van der Aa w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu 46 *fig. 38*, 61, 86 i sygnatura artysty 48 *fig. 40*; dra Galenusza Abrahamsza, wzór rysunkowy do ryciny 61 *fig. 50*, 68; Jakuba Arminiusa (kopia przez K. Lubienieckiego w sali konsystorskiej przy kościele remonstrantów w Amsterdamie 60; autoportret w Muzeum Państwowym (Rijksmuseum) w Amsterdamie 57 *fig. 47*, 66, 67, 85; Elżbiety Boutsens (1697), własność rodziny Delcourt van Krimpen, Huize Rooswyk, Velsen koło Harlem 38 *fig. 31*, 59—61, 86; pastora Jana Brandta w posiadaniu rodziny Six w Jachtlust kole Hilversum 67, w mezzotincie 58 *fig. 48*, 67, 81, w miedziorycie Jakuba Houbrakena 59 *fig. 49*, 67; Gerarda Brandta, fałszywie przypisywany 67; K. Brandta do jego *Poezji* (1702) 81; Sabiny Agnieszki d'Acquet Buren (1721) w Muzeum Państwowym (Rijksmuseum) w Amsterdamie 55 *fig. 45*, 65; admirała Arenta van Buren tamże 54 *fig. 44*, 64, 65, 69; pastora Szymońa Episcopiusa (1705) w sali konsystorskiej kościoła remonstrantów w Amsterdamie 43 *fig. 35*, 60, 86; Franciszka Zygmunta Gałęckiego w mezzotincie Piotra Schenka 62 *fig. 51*, 68, 69, 85; rodziny Gozenijn van de Ryp Centen w Muzeum Państwowym (Rijksmuseum) w Amsterdamie 51 *fig. 42*, 63, 64, 87; Gustawa III, króla szwedzkiego (rzekomy) na aukcji w 1834 r. 70; malarza Arnolda van Haalen (zaginiony), kolejno w zbiorach Jana van der Marck z Lejdy, Stanisława Augusta i Aleksandra Orłowskiego 69, 70; pastora Filipa van Limborch w sali konsystorskiej kościoła remonstrantów w Amsterdamie 41 *fig. 34*, 60, 61, 86; Arenta van der Meersch, własność rodziny Delcourt van Krimpen, Huize Rooswyk, Velsen koło Harlem 39 *fig. 32*, 60; mężczyzny ze zbiorów J. B. van den Bergh w Amsterdamie, sprzedany w r. 1833 na aukcji 70; mężczyzny w posiadaniu rodziny bar. Brienens van de Grootelind w St. Annalands, Clingendaal koło Hagi 40 *fig. 33*, 60, 61; mężczyzny (1728) w Muzeum Narodowym w Warszawie 56 *fig. 46*, 60, 70; Anny Marii hr. de Moens w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu 47 *fig. 39*, 61, 86; Kornelii i Mateusza Oudewater w posiadaniu rodziny Oudewater w Heemstede koło Harlem 36—37 *fig. 29—30*, 59; osoby urzędowej (1728), sprzedany w r. 1882 ze zbioru van Otterbeck Bastiaans 70, 70 nota 6 pary małżeńskiej (1709), sprzedane przez antykwariat G. S. Bowden w Londynie do Stanów Zjednoczonych A. P. 44—45 *fig. 36—37*, 60, 61; pary małżeńskiej z dzieckiem, 1836 i 1878 na aukcji w Amsterdamie 70; kaznodziei



- Joba Sievertsa (1713) w Muzeum Państwowym (Rijksmuseum) w Amsterdamie 49 *fig. 41*, 61, 63, 64; Daniela Willinka w miedziorycie F. Ottensa 63 *fig. 52*, 69; rodzajowe sceny 70, 72—76; rysunek-rebus (1712) w Muzeum Państwowym w Amsterdamie 80; Scena w karczmie, własność Uniwersytetu w Getyndze 69 *fig. 58*, 75, 88; Smakosze w Galerii Królewskiej w Kopenhadze (1720) 66—67 *fig. 55—56*, 73, 88; Wertumnus i Pomona na aukcji w r. 1728 w Amsterdamie 76; podpis na metryce ślubu 89 *fig. 79*; testament 53; wpływ Adriana Backera 86.
- Lubieniecki Krzysztof († 1648), minister w Rakowie i Lublinie, syn Krzysztofa (1561—1625), rokoszanina, tabl. geneal. po s. 2, 4.
- Lubieniecki Krzysztof (1561—1625), rokoszanin (1606), minister w Lublinie w Rakowie, tabl. geneal. po s. 2, 3, 4.
- Lubieniecki Krzysztof, student Uniwersytetu w Lejdzie (1616) 6.
- Lubieniecki Łukasz († 1634), syn Pawła (ur. 1568), tabl. geneal. po s. 2.
- Lubieniecki Marek, syn Andrzeja i Krystyny z Przypkowskich, tabl. geneal. po s. 2.
- Lubieniecki Mikołaj, syn Pawła (ur. 1568), tabl. geneal. po s. 2.
- Lubieniecki Paweł (ur. 1568) tabl. geneal. po s. 2.
- Lubieniecki Paweł Jan, brat malarzy, tabl. geneal. po s. 2.
- Lubieniecki Stanisław (ur. 1520), pierwszy arianin, tabl. geneal. po s. 2.
- Lubieniecki Stanisław (1560—1642), minister w Tropiach, Rakowie i Lusławicach, zw. „Starszym”, syn Stanisława pierwszego arianina, tabl. geneal. po s. 2, 3, 4.
- Lubieniecki Stanisław († 1653), minister, syn Krzysztofa, rokoszanina, i Anny z Otwinowskich, tabl. geneal. po s. 2.
- Lubieniecki Stanisław (1623—1675) zw. „Młodszym”, ojciec malarzy, tabl. geneal. po s. 2, 3, 4, 6, 21, 52, 53; portret przez Macieja Scheitza w Uniwersytecie w Amsterdamie 4.
- Lubieniecki Teodor zob. Lubieniecki Bogdan.
- Lubieniecki Władysław, syn Pawła (ur. 1568) tabl. geneal. po s. 2.
- Lubieniecki Zbigniew, 1648 sędzia włodzimirski, syn Jana Macieja i Katarzyny z Taszyckich, tabl. geneal. po s. 2.
- Lubienieckich genealogia 1, tabl. geneal. po s. 2, 3; linia hrabiowska tabl. geneal. po s. 2, 3; linia w Prusach tabl. geneal. po s. 2; linia na Węgrzech tabl. geneal. po s. 2; linia wołyńska tabl. geneal. po s. 2.
- Lubin, ołtarz gotycki (1492—3) 280.
- Lublin 3, 7, 216; kościół św. Trójcy, malowidła rusko-bizantyjskie 294; typ kościołów w. XVII 183; zbór ariański, tabl. geneal. po s. 2.
- Lubomirskich, herb na ornacie z kaplicy zamkowej w Wiśniczu 286; kaplica u dominikanów w Krakowie 193.
- Lubomirska Aleksandra, żona Stanisława Kostki Potockiego 163.
- Lubomirska marszałkowa 306, 307.
- Lubomirski Aleksander zob. Kraków, Schronisko.
- Lubomirski Andrzej, zbiory w Ossolineum we Lwowie 328.
- Lubomirski Stanisław, marszałek, pałac w Gruszczynie 307.
- Luborzycza, kościół parafialny, zabytki przemysłu artystycznego 231.
- ludowa sztuka polska 247, 324; w Muzeum Narodowym w Krakowie 227.
- Ludwik XIV, pomnik przez Girardona 177.
- Ludwik, król polski i węgierski 100, 102.
- Ludwików, posąg gotycki Madonny 275 nota 1. ludwisarz zob. Richter.
- Lugano, Jezioro 305, 306.
- Lusławice, zbór ariański, tabl. geneal. po s. 2.
- Lutsch, historyk sztuki niemiecki 139, badania nad złotnictwem 266, 267.
- Lwów 216, 239, 243, 254, 301, 302, 304, 313, 314, 316; architektura: barokowa 189, 223, rokoka 223; archiwa: Kapitulne 253 nota 3, 258 nota 1, 311 nota 1, 3, 5, Miejskie 253 nota 4, 301, 312 nota 1, 313 nota 1; Biblioteka Miasta Lwowa 301; Biblioteka Uniwersytecka 303; cerkiew św. Jura 223; ekspansja rzeźby krakowskiej w w. XV 261; kaplica Boimów Ogrojcową 308—317, 309—310 *fig. 40—41*, 312—313 *fig. 42—43*, 315 *fig. 44*, nagrobek Boimów w niej 311, niemiecki barokowy charakter jej dekoracji 310, 311; kaplica Szolców-Wolfowiczów 308; katedra łacińska 308, Chrystus na krzyżu, rzeźba gotycka 253—260, 254—255 *fig. 2—3*, kaplica Bractwa Miłosierdzia (Dziadowska), Chrystus Frasobliwy, rzeźba gotycka 258 *fig. 6*, 258—260, kaplica Buczaćkich (Przenajśw. Sakramentu) 308, kaplica Kampianów 326 i ich nagrobek w niej 315; kaplica wojewodziny braclawskiej Anny z Sapiehów Jabłonowskiej, dekoracja stiukowa Jana Obrockiego 257, przestoczenie katedry za arcybiskupa Sierakowskiego (w. XVIII) 257, rzeźby gotyckie 253—260; klasztor bernardynów, obraz hiszpański z w. XVII przedstawiający zmarłego członka zakonu Calatravy 263, 264, 264 *fig. 9*; benedyktynek (łacińskich), Pan Jezus Na-



- zareński, rzeźba hiszpańska z w. XVII 261, 262 *fig. 8*, 263; kościół dominikanów 223; kościół trynitarzy koło Bramy Krakowskiej 261, 263 i za murami (św. Mikołaja) 261, 263; malarskie środowisko ok. 1600 r. 335; Muzea Miejskie 301; Muzeum Lubomirskich w Ossolineum 304, epitafium malowane Jana z Ujazdu (1450) 100 nota 5, portret Zygmunta III przez M. Kobera 328 *fig. 45*, 328—333; Ossolineum 258 nota 1, 301, 303, zbiór A. Czolowskiego (materiały do Wilanowa i mecenatu Jana III) 154 nota 6 i 8, 157 nota 1, 32; rzeźba renesansowa 325, 326; rzeźbiarze krakowscy we Lwowie w epoce gotyku 252, 253, 255, w epoce renesansu 326; stosunki artystyczne z Krakowem w w. XV 255; Towarzystwo Miłośników Przeszłości Lwowa 302; ulica Halicka 312—314; Uniwersytet Jana Kazimierza 241, 301, 302, 304; wpływ Krakowa w w. XV 252, 253.
- Lyon, katedra gotycka 140; kościół St. Martin d'Ainay 140.
- Łańcut, zamek: polichromia Brenny 307; stiuki Falconiego 202.
- Lazarz św., rzekome wezwanie kościoła karmelitów bosych na Wesołej w Krakowie 197.
- Lepkowski Józef, archeolog, prof. U. J. 228 nota 1. Łęczyca zob. Tum.
- Lęg w Wielkopolsce 302.
- Lopaciński E., badania archiwalne nad historią architektury wileńskiej w. XVIII 214 nota 1.
- Łowicz, kolegiata 223 zob. też Nieborów.
- Łoziński Władysław, historyk kultury i sztuki lwowskiej 308—311, 315.
- Łubieński Kazimierz, biskup krakowski, nadbudowa ambitu katedry 148.
- Luck, huty szkła 269; katedra, wykopalisko szkieł 269; Muzeum Wołyńskie 268; wykopaliska szkieł w. XVI—XVII 268, 269, zamek Lubarta, wykopalisko szkieł 269.
- Łukasz św. w nagrobku Kampianów we Lwowie 315; patron gildy w Antwerpii 251.
- Łuszczkiewicz Władysław, historyk sztuki, malarz, dyrektor Muzeum Narodowego i Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, przewodniczący Komisji Historii Sztuki PAU 226, 227, 238.
- Maastricht (prowincja Limburg w Holandii), kościół N. P. Marii 131; kościół św. Serwacego 131, krypta, związek z kryptą św. Leonarda na Wawelu 126.
- Maciej, opat w Trzemesznie (w. XV) 249.
- Maciej, pisarz czyli sekretarz królowej Elżbiety, żony Kazimierza Jagiellończyka 260.
- Macierz (Wielka Bogini) 289.
- Maderna Karol, architekt kościoła S. Andrea della Valle w Rzymie 203.
- Madryt, kościół trynitarzy, statua Pana Jezusa Nazareńskiego (w. XVII) 261, 263; malarstwo w. XVII 264.
- Maffei Timoteo, przeor z Fiesole, potem generał kanoników laterańskich 250.
- Magallon zob. Paryż, kolekcja Magallon.
- Magdeburg, katedra, posągi cesarza Ottona I i jego żony Edyty 102.
- Magnus (Wielki) Jan, malarz krakowski w. XV 260.
- Malczewski Jacek 226; portret Juliana Pagaczewskiego, niegdyś własność K. Pochwalskiego 226 nota 1.
- malarstwo: barokowe 1—89; egipskie, dekoracja mastaby Isi w Tell Edfu 291; flamandzkie 49, 50, 86; hiszpańskie w. XVII 264, obraz u bernardynów we Lwowie 263 264, 264 *fig. 9*; holenderskie 49, 50, 52, 86—88; miniaturowe w. XV; widoki katedry w Szekesfehervar 129, 130; polskie gotyckie w Muzeum Narodowym w Krakowie 227, zob. też Bodzentyn, Korzenna, Kraków, katedra, kaplica św. Mikołaja, Kraków katedra, kaplica św. Młodzianków, Kraków, Muzeum Narodowe; polskie środowiska lwowskiego ok. 1600 r. 335; polskie klasycyzmu 242, fryz *en camailleux* w Wilanowie 163; polskie renesansowe: nagrobek St. Chrobrowskiego w Sandomierzu 264, 265, 266 *fig. 10*, tryptyk w Szamotułach 265; polskie rokokowe: dekoracja kościołów św. Barbary i pijarów w Krakowie 208; polskie w. XIX 227, 242; rusko-bizantyńskie, wpływ na Polskę w w. XIV—XV 294; starożytność, freski w Tyrynsie 288; śląskie gotyckie 324; włoskie w związku z flamandzkim i holenderskim 49, 50, 86, 88.
- malarze: cechowa organizacja w Krakowie 255 i w Poznaniu (przywilej Stefana Batorego, 1579) 255; flamandzcy Brill, Brueghel, Coninxloo, Dyck van, Flémalle, Rubens; francuscy zob. Le Brun Charles, Norblin, Poussin; hiszpańscy zob. Mayno, Rizi, Velazquez, Zurbaran; holenderscy zob. Backer (Adrian i Jakub), Blok Daniel, Both, Cuyp, Goyen van, Haalem van, Hals, Hobbema, Lairesse, Lubieniecki (Bogdan i Krzysztof), Muscher, Netscher, Pijnacker, Rembrandt, Ruisdael, Steen, Svanevelt, Terborch; niemieccy i w Niemczech pracujący zob. Cranach, Dürer, Haberschrak, Kober, Lubieniecki Bog-



- dan, Mey, Suess z Kulmbachu, Tischbein; polscy i w Polsce pracujący zob. Albert, Alexandrowicz, Andrzejowicz, Bacciarelli, Bene del, Boguszowicz Jan i Szymon, Brenna, Eliasz-Radzikowski, Filkiewicz, Gall, Haberschrak, Kober, Kuntze (Konicz), Lubieniecki Bogdan i Krzysztof, Łuszczkiewicz, Magnus, Malczewski, Matejko, Mehoffer, Norblin, Orłowski, Pochwalski, Sławek Smuglewicz, Stanisławski, Stasiak, Suess z Kulmbachu, Szymańska, Tombari, Tretkowski, Wielki, Witkiewicz, Wojciech, Wyspiański; włoscy zob. Bacciarelli, Bene del, Brenna, Caravaggio, Carracci, Filkiewicz, Gozzoli, Leonardo da Vinci, Manocchi, Rafael, Tombari.
- Malines (Mecheln) 312 nota 2.
- Małgorzata św., haft gotycki na parurze w Gdańsku 287; kaplica w katedrze na Wawelu 143, 144.
- Małopolska 275, 285; rzeźba gotycka 269—286.
- Mamora 261.
- Manocchi Giuseppe, malarz w służbie Stanisława Kostki Potockiego 306.
- Manteuffel Jerzy, papirolog, prof. Uniw. Warsz., członek misji wykopaliskowej w Egipcie 251.
- Mańkowski Tadeusz, historyk sztuki, dyrektor Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu 248, 290, 298; dyskusja 317, 319, 320, 322, 324; 326, wybór na zastępcę przewodniczącego Komisji Historii Sztuki 305.
- Marcin św., kościół karmelitanek bosych w Krakowie 197, 200.
- Marck Jan van der, zob. Haalen.
- Marek Aureliusz, posąg w Rzymie 175, 176.
- Marek św. na nagrobku Kampianów we Lwowie 315.
- Maria Kazimiera, żona Jana III, portretowe medaliony Schlütera w dekoracji pałacu w Wilanowie 168—170, 171, *fig. 17*.
- Maria Magdalena św., posąg Berniniego w Sjenie 176; posąg gotycki M. Haberschraka w katedrze we Lwowie 253, 254, 256.
- Maria, Matka Boska, wezwanie kaplic: w Goslarze (pałacowa) 322, w katedrze w Krakowie (Mariacka) 133, 134, 143, 146, 148, w katedrze we Wrocławiu (Mariacka) 148, w kościele Mariackim w Krakowie (Matki Boskiej Częstochowskiej) 257; wezwanie kościołów: w Berlinie 161, w Krakowie (bernardynów „w Żłóbku”, Niepokalanego Poczęcia N.P. Marii) 197, w Krakowie (dominikanek na Gródku) 196, w Krakowie (karmelitów bosych, Niepokalanego Poczęcia N. P. Marii, tzw. św. Łazarza) 197, w Krakowie (Mariacki w Rynku) 248, 249 *fig. 1*, 256 *fig. 4*, 257, 258, 303, w Londynie (Mary le Strand) 221, w Maastricht 131, w Rzymie (S. Maria della Pace) 203; wezwanie ołtarzy: w katedrze w Kolonii 121, w katedrze Władysława Hermana w Krakowie 133, w St. Gallen 121; wyobrażenia w sztuce: haft na parurze w Gdańsku 287; malowidło ściennie w kaplicy Hińczy z Rogowa w katedrze na Wawelu 291 *fig. 34*, 294; miedzioryt Wita Stwosza 281; mozaika u klarysek w Krakowie 226; posągi gotyckie (o ile nie podano inaczej, są to posągi Madonny z Dzieciątkiem): w Bodzentynie 274, *fig. 18*, 277—279, w Goryslawicach 283 *fig. 31*, 285; w Ilowcu 271; Jackowa u dominikanów w Krakowie (z nagrobka św. Jacka z r. 1583) 325; w Krakowie u karmelitanek bosych na Wesołej 271; w Krakowie u reformatów 228 nota 2; zob. też Kraków, Muzeum Narodowe i Muzeum Sztuki U. J.; w Lipnicy Murowanej 271; z Ludwikowa (Śląsk) 275 nota 1; we Lwowie, w kaplicy Boimów (Pietà) 316, we Lwowie w katedrze (podkrzyżem, nie zachowany) 253, 256; w Mikuszowicach 278, 279; w Mokrem 272 nota 1; z Namysłowa (Śląsk) 275 nota 1; w Paryżu w Luwrze 271; w Paryżu w Muzeum Trocadero (odlewy) 228 nota 2; z Prandocina w Muzeum Sztuki U. J. 270 *fig. 11*, 270—272; w Raclawicach Olkuskich 271; w Rottenburgu (Szwabia) 277; ze Stuttgartu 275 nota 2; ze Szczecbrusza w Muzeum Sztuki U. J. 271 *fig. 12*, 275, 284; z Szydłowie 275 *fig. 19*, 279, 280, 285; z Szydłowa w Muzeum Sztuki U. J. (Madonna Dobrej Nadziei, Ciężarna) 272—273 *fig. 14—17*, 276, 277, 279, 280; na Śląsku w prywatnym posiadaniu 275 nota 1; z Turowa (Śląsk) 273, 274; z Türkheim koło Augsburga 275 nota 2; w Ulmie (mistrza Hartmanna) 275 nota 2; w Wiślicy, tzw. Łokietkowa 98, 98 nota 2; z Wiślicy w Muzeum Sztuki U. J. 277—278 *fig. 23—24*, 281; ze Zgorzelic w Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie (Ciężarna) 275 nota 1, 277; sceny z życia: cykl drzeworytów A. Dürera 282; Nawiedzenie, płaskorzeźba gotycka w Tarczku 279 *fig. 25*, 281—283; Ofiarowanie Dzieciątka w świątyni tamże 279 *fig. 26*, 281, 283; Zwiastowanie, haft na parurze w Gdańsku 287; rzeźba w kolekcji Doistau w Paryżu 271 i malowidło ściennie w kaplicy Hińczy z Rogowa w katedrze na Wawelu 294, *fig. 38*, 294; typ ikonograficzny: „na lwie”



- 94, 273, 274; Nikopoia 294; „Piękna Madonna” 278.
- Marini, badacz Witruwiusza 250.
- Maroko 261.
- Marperger, notatka biograficzna o Schlüterze 151, 177.
- Marwitz Jan Jerzy von der, marszałek nadworny pruski, portret B. Lubienieckiego w miedziorycie Bernigerotha 10 *fig. 6*, 25, 30, 48.
- Masner, historyk sztuki niemiecki, badania nad złotnictwem 267.
- maski Schlütera w dekoracji Wilanowa 162—163 *fig. 9—10*, 165, 169, 173 *fig. 18*; zob. też Berlin, Arsenał.
- Maurus, biskup krakowski († 1118) 319, grób w krypcie św. Leonarda na Wawelu 123, 127, 128, 133.
- Maurowie 261.
- Matejko Jan, polichromia kościoła Mariackiego w Krakowie 303; rekonstrukcja rysów króla Kazimierza Wielkiego podług jego czaszki 103.
- Matuszewicz Tadeusz 74 nota 1.
- Mayer August L., niemiecki historyk sztuki hiszpańskiej 264.
- Mayno Juan Bautista, malarz hiszpański 264.
- Mączyński Franciszek, architekt 303.
- Mecheln zob. Malines.
- medalierzy zob. Harwijk, Padovano.
- Meersch Arent van den, portret przez K. Lubienieckiego, własność rodziny Delcourt von Krimpen, Huize Rooswyk, Velsen koło Harlem 39 *fig. 32*, 60.
- Mehoffer Józef 303.
- Mendog, postać dramatu *Legion St. Wyspiańskiego* 228 nota 2.
- Mena Pedro de, rzeźbiarz hiszpański w. XVII 263.
- Menteler Niclos 260.
- Mequinez 261.
- Meretyn Bernard, architekt lwowski w. XVIII 223.
- Merken Lukrecja Wilhelmina van, poetka holenderska, żona Mikołaja Szymona van Winter 67 nota 2.
- Merken Zuzanna Wilhelmina van, żona Jakuba, córka pastora Jana Brandta 67 nota 2.
- Merkury, posąg ołowiany z gdańskiej ludwisarni Richtera w Wilanowie 154.
- Merseburg, katedra, związek z katedrą Bolesława Chrobrego w Krakowie 126.
- Mey, malarz w Szczecinie (ok. r. 1700) 8.
- Mezopotamia, gryf i sfinks 288, 290.
- mezzotinty: podług portretu J. Brandta przez K. Lubienieckiego 58 *fig. 48*, 67, 81; P. Schenka podług portretu F. Z. Gałęckiego przez K. Lubienieckiego 62 *fig. 51*, 68, 69, 85; P. Schenka podług portretu P. Schenka przez B. Lubienieckiego 9 *fig. 5*, 24; P. Schenka 25 nota 5.
- Męczennicy św., malowidło ścienne w kaplicy Hińczy z Rogowa w katedrze na Wawelu 294.
- miedzioryty 68; Bernigerotha podług portretu J. J. Marwita przez B. Lubienieckiego 10 *fig. 6*, 25, 30, 48, Galestruzzię 35; Jakuba Houbraken podług portretu J. Brandta przez K. Lubienieckiego 59 *fig. 49*, 67; B. Lubienieckiego: Krajobrazy fantastyczne 26—29 *fig. 20—23*, 30, 31 *fig. 24*, 41, 42, 46, 50; K. Lubienieckiego: Ofiara starożytna 70 *fig. 59*, 77; F. Ottensa podług portretu D. Willinka przez K. Lubienieckiego 63 *fig. 52*, 69; Wita Stwosza: Madonna 281.
- Michał Anioł 320, wpływ na Schlütera tympanon pałacu Krasieńskich w Warszawie 176.
- Michał Archanioł, figura w dekoracji kaplicy Boimów we Lwowie 310, 312 *fig. 42*, 314; kościół w Hildesheimie 319; kościół karmelitów bosych w Krakowie 196; kościół na Wawelu 107; w Zwiastowaniu, haft na parurze w Gdańsku 287.
- Michał Wiśniowiecki, król, nagrobek w katedrze na Wawelu 146.
- Michałowicz Jan, rzeźbiarz w. XVI 230, 231, 247, 248.
- Michałowski Kazimierz, archeolog, prof. Uniw. Warsz., członek misji wykopaliskowej w Egipcie 251; dyskusja 307.
- Mieroszewski Krzysztof, architekt kościoła bernardynów w Krakowie 202.
- Mikołaj św., kaplica w katedrze na Wawelu 116, 117, 124, 133, 134; kościół w Krakowie 248; kościół we Lwowie 261, 263.
- Mikołaj V, papież 250.
- Mikulów, kościół, wieża renesansowa 305.
- Mikuszowice, posąg gotycki Madonny 278, 279, 279 nota 1.
- Miłosierdzie, alegoria w dekoracji kaplicy Boimów we Lwowie 310.
- Miłosierdzie Boże zob. Bożego Miłosierdzia kościół w Krakowie.
- Minghorst J., aukcja dzieł sztuki w Rotterdamie 23.
- miniatury malarstwa w. XV: widoki katedry romańskiej w Szekesfehervar 129, 130.
- minojska kultura 288.
- Mirri, wydawnictwo *Le antiche camere delle Terme di Tito* 306.
- misjonarze, kościół na Stradomiu w Krakowie 187 *fig. 4*, 197 *fig. 14*, 198, 202, 203,



- 208, 331; kościół w Wilnie 203 *fig. 19*, 209, 212, 214, 221, 247.
- mitologiczne obrazy: Gerarda de Lairese Dydona i Amor w Pinakotece w Monachium 32 *fig. 25*, 48; B. Lubienieckiego Kirke zamienia króla Pikusa w ptaka w Muzeum Narodowym w Warszawie 8 *fig. 4*, 24; K. Lubienieckiego 76, 77.
- Mniszchowie 335; pałac w Warszawie 223.
- Mniszchówna Maryna, żona Dymitra Samozwańca, portrety w Moskwie 335.
- Mochnacki, prezydent miasta Lwowa 239.
- Modena 306.
- Moens Anna Maria hr. de, portret przez K. Lubienieckiego w Państwowym Zbiorach Sztuki na Wawelu 47 *fig. 39*, 61, 86.
- Moes E., historyk sztuki w Amsterdamie 1.
- Mokotów, akwarela V. Brenny 307.
- Mokre, posąg gotycki Madonny 272 nota 1.
- Mokrzyńska 225.
- Molè Wojśław, historyk sztuki, prof. U. J. 247, 251, 287, 290, 321, 322.
- Mołodeczno, warsztaty kobiernicze 247.
- Monachium, Stara Pinakoteka: G. de Lairese, Dydona i Amor 32 *fig. 25*, 48; Zbiór Graficzny: B. Lubieniecki, Krajobrazy fantastyczne (miedzioryty) I, II, III 42 nota 2—4.
- Mongolowie, najazd na Śląsk 147.
- monstrancje zob. złotnictwo.
- Montañez Martinez, rzeźbiarz hiszpański w. XVII 263.
- Montefalco, freski Benozza Gozzoligo ze scenami z życia św. Franciszka 231.
- Morawica, kościół (arch. Placidi) 202.
- Morawy, architektura barokowa 219, 220, jej wpływ na Polskę 189; architektura renesansowa 305, 306; wieże gotyckie i renesansowe 305, 306; złotnictwo gotyckie wpływ na Wielkopolskę 267.
- Morelle, handlarz obrazów (1762) 73.
- Morelowski Marian, historyk sztuki, prof. U. S. B., następnie K. U. L. 1; badania nad barokiem wileńskim 220.
- Morsztyn Anna, córka Stefana i Sabiny z Arciszewskich, żona Stanisława Lubienieckiego († 1653), tabl. geneal. po s. 2, 4.
- Morsztyn Stefan, ojciec poprzedniej, tabl. geneal. po s. 2.
- Morsztynowa Sabina z Arciszewskich, żona poprzedniego, tabl. geneal. po s. 2.
- Moskwa, portrety Maryny Mniszchówny 335.
- Mucante Jan Paweł, opis z r. 1586 nagrobka św. Jacka u dominikanów w Krakowie 325.
- Muczkowska Jadwiga z Mochnackich, żona Józefa Młodszego 239.
- Muczkowska Paulina z Sobeskich, żona Stefana Starszego 238.
- Muczkowski Józef Młodszy, historyk sztuki 227, 264, 265, 268, 286; wspomnienie pośmiertne 238—240.
- Muczkowski Józef Starszy, dyrektor Biblioteki Jagiellońskiej, prof. bibliografii U. J., ojciec Stefana Starszego 238.
- Muczkowski Stefan Młodszy, syn Józefa Młodszego, zmarły w Oświęcimiu 240.
- Muczkowski Stefan Starszy, notariusz, wiceprezydent miasta Krakowa, ojciec Józefa Młodszego 238.
- Muscher Michiel van, Portret rodziny w Muzeum Sztuk Pięknych w Antwerpii 84 *fig. 73*, 87.
- Muzy, kamienne posągi na attyce pałacu w Wilanowie 171, 172.
- Müntz Jan, architekt kościoła paulinów na Skalce w Krakowie 202.
- Mycielski Jerzy, historyk sztuki, prof. U. J., 24, 335; materiały do Lubienieckich 1, 3, 68 nota 2; ofiarodawca obrazów na Wawel: B. Lubienieckiego Zuzanna ze starcami 23 i K. Lubienieckiego portrety Adriana Witterta van der Aa i Anny Marii hr. Moens 61.
- Mykeny, głowa stiukowa (fragment sfinks) 288; gryf i sfinks 287, 289, 290, ich typy 288; Lwia Brama 288; złote maski 288.
- Myszkowscy, kaplica u dominikanów w Krakowie 193, 317.
- Nadrenia: architektura romańska, związek z katedrą Władysława Hermana na Wawelu 126, 127; kościoły dwuchórowe romańskie 120, 127; krypty romańskie, związek z kryptą św. Leonarda na Wawelu 319; rzeźba gotycka 96; złotnictwo gotyckie, wpływ na Wielkopolskę 267. zob. też Barmen, Kolonia.
- nagrobki, Hińczy z Rogowa i jego ojca (w. XV, nie zachowane) w kaplicy św. Młodzianków w katedrze na Wawelu 293; zob. Ankwicz, Boimowie, Branicki, Brzeżany, Chrobberski, Czarnkowska Anna, Czarnkowski Maciej, Daniłowicz, Dominik św., francuskie renesansowe, Horst, Jacek św., Jan III Sobieski, Kampianowie, Kazimierz Wielki, Kraków (kościół, nagrobki), Krupski, Leopolda, Michał Wiśniowiecki, Ramułtowa, Roeskilde, Sobieski Jakub, Urban VIII, Żółkiew.
- Nagyvarad, katedra romańska 129, 130.
- Namysłów, posąg gotycki Madonny 275 nota 1.
- Nankier, biskup krakowski i wrocławski 143, 146.
- Narwa (bitwa 1700) 8.



- Natolin, ogród angielski 307, 308; zob. Bażantarnia.
- Naumburg, katedra romańska: posągi gotyckie fundatorów 101, 102; związek z katedrą Chrobrego na Wawelu 126; zob. też Pforte.
- Neapol 306; rzeźby Fr. Duquesnoy 176.
- Nering, kierownik budowy Arsenалу w Berlinie 32.
- Netscher Kaspar, portrety (ogólnie) 87; mężczyźni i kobiety w Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie 80—81 *fig. 69—70*, 86; wpływ van Dycka 86.
- Nicolai, biograf B. Lubienieckiego (1786) 7, 175.
- Niderlandy 6, 21, 68, 84, 89, 166; podróż królowicza Władysława (IV), 317; stosunki z Polską 317; typ niderlandzki kartuszków w kaplicy Boimów we Lwowie 310; wpływy w Krakowie od połowy w. XVI 317; zob. też Flandria, Holandia.
- Nieborów pod Łowiczem, pałac Radziejowskich 223.
- Niellius Daniel, portret przez A. Backera w Rijksmuseum w Amsterdamie 82 *fig. 71*.
- Niemcewicz Julian Ursyn, wzmianka o rzeźbach ołowianych w Wilanowie 154.
- Niemcy tabl. geneal. po s. 2, 4, 21, 139, 146, 240, 242, 302, 303, 305, 314; architekci zob. architekci niemieccy; architektura romańska 126, 127, 130, 131; kościoły dwuchórowe romańskie 120, 127; malarze zob. malarze niemieccy; rzeźba barokowa 320, wpływ na Szolca we Lwowie 313; rzeźba gotycka zob. Nadrenia, Naumburg, Szwabia; rzeźbiarze zob. rzeźbiarze niemieccy; stosunki z Polską za pierwszych Piastów 319; wpływ Holandii w w. XVII 317; wypędzenie z Krakowa 301; złotnictwo gotyckie, eksport do Wielkopolski 268.
- Niemirycz Stefan, arianin 4.
- Niemodlin zob. Bolko I, ks. niemodliński.
- Niepolomice, kościół parafialny, kaplica (Lubomirskich), stiuki Falconiego 202.
- Nieśwież, kościół jezuitów 187, 188, 216.
- Niżniów zob. Boimowa Jadwiga.
- Nola, wykopaliska St. Kostki Potockiego 306.
- Norbert św., kościół premonstrantek (norbertanek) w Krakowie 197.
- norbertanki, kościół św. Norberta w Krakowie 197 i drugi na Zwierzyńcu w Krakowie 193.
- Norblin Jan Piotr 242.
- Norymberga 230; Muzeum Germańskie, portret Anny Austriaczki, żony Zygmunta III (1592, jako arcyksiężniczki) 332 *fig. 49*, 333; „Schöner Brunnen” 96; winiarnia, posąg Madonny 281; złotnicze warsztaty 266.
- Nowe Miasto (Korczyn) 260, 261, ekspansja rzeźby krakowskiej w w. XV 261.
- Nowy Sącz 305.
- Nysa na Śląsku zob. Müntz.
- Oberschall** zob. Bárány.
- Oborski Stefan w Lejdzie (1639) 6 nota 2.
- Obory, pałac Wielopolskich 223.
- Obrocki Jan, stiukator lwowski w. XVIII 257.
- Odra 138, 139.
- Odrzywolski Sławomir, architekt, odnowienie katedry wawelskiej (1895—1900) 118; rysunki architektoniczne katedry wawelskiej 134.
- Ogińska Zofia, zamężna d’Iddchinge, w Amsterdamie (1693) 6 nota 2.
- Ogińscy: archiwum 247; warsztaty kobiernicze w Mołodecznie (Marcjan i Tadeusz) 247.
- ogród angielski w Natolinie 307, 308.
- Ojciec Kościoła w dekoracji kaplicy Boimów we Lwowie 310.
- Oksza, herb Koldów (biskupa Nankiera) 143.
- Olkusz, kościół parafialny, rzeźba gotycka Chrystus Frasobliwy 284 *fig. 33*, 285.
- Olszewski, rysunek (ok. r. 1900) figury kamiennej Kazimierza Wielkiego na fasadzie kolegiaty w Wiślicy 96.
- Olpiny 331.
- Oostwaard zob. Steen.
- Opatrzność, wezwanie kaplicy przy kościele św. Katarzyny w Wilnie 209.
- Opawa 306.
- Opole, zob. Bolko II i III, ks. opolski.
- Orłowski Aleksander, malarz, zbiór dzieł sztuki, katalog 70; zob. też Haalen Arnold van.
- Ormianie, hafty w. XVII w Polsce i na Węgrzech 268.
- Orzechowska, żona Stanisława Gosławskiego, matka żony Marka Lubienieckiego, tabl. geneal. po s. 2.
- Osiezkowska Celina z Filipowskich 294; wzmianka pośmiertna 301, 302.
- Osikiewicz Aleksander, architekt kościoła w Borunach 214, 214 nota 1.
- Osnabrück, kościół cysterski 142.
- Ostrów Jeziora Lednicy, ruiny rotundy i pałacu 322.
- Oświęcim, obóz koncentracyjny 240.
- Ottens F., miedzioryt; portret Daniela Willinka podług K. Lubienieckiego 63 *fig. 52*, 69.
- Otterbeck Bastiaans van, zbiór dzieł sztuki: portret osoby urzędowej (1728) 70, 70 nota 6.
- Ottokar II, król czeski, figura nagrobna z warsztatu Piotra Parlera w katedrze św. Wita w Pradze 95, 99, 100.



- Otton I, cesarz, figura w katedrze w Magdeburgu 102.
- Ottosz Otton 53.
- Otwinowska Anna, córka Erazma, żona Krzysztofa Lubienieckiego (1561—1625), rokoszanina (1606), ministra w Lublinie i Rakowie, tabl. geneal. po s. 2, 4.
- Otwinowska Urszula, żona Stanisława Lubienieckiego „Starszego”, tabl. geneal. po s. 2, 4.
- Otwinowski Erazm, arianin, tabl. geneal. po s. 2, 4.
- Otwock, pałac Bielińskich 223.
- Oudewater Kornelia i Mateusz, portrety pędzla K. Lubienieckiego (1694), własność rodziny Oudewater w Heemstede koło Harlem 36—37 *fig. 29—30*, 59.
- Oviedo, pałac z w. VIII 322.
- Pacowie:** fundatorowie kościołów w Pozajściu 217 i Wilnie 209; pałac w Wilnie 209.
- Padovano Jan Maria 230, 231, 247; medale Bony Izabelli Jagiellonki, Zygmunta Augusta i Zygmunta Starego 250.
- Pagaczewska Adolfinia z Tillów, żona prof. U. J., portrety: Mieczysława i Juliana Pagaczewskich przez K. Pochwalskiego 226 nota 2, Juliana Pagaczewskiego przez J. Szymańską 227 nota 2.
- Pagaczewska Michalina z Zarewiczów, matka Juliana, prof. U. J. 225.
- Pagaczewski Julian, historyk sztuki, prof. U. J., przewodniczący Komisji Historii Sztuki PAU 1, 286, 305; bibliografia 232—237; portret (rzeźba) przez Ksawerego Dunikowskiego 227 nota 2; portret (akwarela) przez W. Eliasza-Radzikowskiego 226 nota 1; portret (sepia) przez Iwona Galla 227 nota 2; portret (olejny) przez K. Pochwalskiego 226 nota 2; portret (rysunek) przez J. Szymańską 227 nota 2; portret (pastel) przez St. Wyspiańskiego 227 nota 2; stosunki ze St. Wyspiańskim 227, 228; wspomnienie pośmiertne 225—232; wzmianka pośmiertna 301.
- Pagaczewski Julian, właściciel browaru na Kleparzu, ojciec Juliana, prof. U. J. 225.
- Pagaczewski Maciej, prof. Liceum św. Anny w Krakowie, dziad Juliana, prof. U. J. 225.
- Pagaczewski Mieczysław, brat Juliana, prof. U. J., portret przez K. Pochwalskiego 226 nota 2.
- Paignon-Dijonval zob. Paryż, kolekcja.
- Pajzderski Nikodem, historyk sztuki, dyrektor Muzeum Wielkopolskiego, wzmianka pośmiertna 301, 303.
- pałac panującego, typ karoliński 322.
- pałace (dwory i zamki) zob. Balice, Baranów, Bażantarnia, Berlin, pałac hr. Kameke, zamek, Białystok, Branice, Brzeżany, Charlottenburg, Dukla, Dzików, Goslar, Gruszczyn, Hiszpania, pałace z w. VIII, Jaworów, karoliński typ pałacu, Kielce, Kórnik, Kraków, zamek, Krumłow, Lednica, Nieborów, Obory, Otwock, Oviedo, Petersburg, Pałac Marmurowy, Zamek Michajłowski, Polska, dwory zabytkowe, Pomorzany, Radzyń, Rydzyna, Rzym, pałac papieski na Watykanie, di Propaganda Fide, willa Borghese, Warszawa, pałace, Watykan, Wilanów, Wilno, pałace, Wiśniowiec, Wola Justowska, Złoczów, Żółkiew, zamek, Żywiec, zamek.
- panopila Schlütera, w Wilanowie 168—170.
- Papée Fryderyk, historyk, dyrektor Biblioteki Jagiellońskiej, prof. U. J., wzmianka pośmiertna 301, 303.
- Papiesz Matis, „pictor vel sniczer” w. XV w Krakowie 254.
- Paracca, architekt kościoła misjonarzy w Wilnie 214, 220.
- Parkany, zwycięstwo Jana III 286.
- Parler Piotr: posąg nagrobny Ottokara II w katedrze w Pradze 95, 99, 100, jego wpływ na figurę nagrobną Henryka II Pobożnego we Wrocławiu 95; posąg św. Wacława w katedrze w Pradze 95, 99; wpływ na posągi Kazimierza Wielkiego z Wiślicy 96.
- Parma 306.
- Paryż 2, 3, 227, 324; Biblioteka Narodowa: mezzotinta P. Schenka podług portretu tegoż przez B. Lubienieckiego 24 nota 3, medzioryty krajobrazowe (IV, V) B. Lubienieckiego 42 nota 5, 6; Biblioteka Polska: medzioryty krajobrazowe B. Lubienieckiego (I—IV) 42 nota 2—5; kobierce polskie w muzeach 247; kolekcja Doistau, N. P. Maria w Zwiastowaniu, rzeźba z w. XIV 272; kolekcja Magallon: K. Lubienieckiego Kominiarz 64 *fig. 53*, 70, 72, 88; kolekcja Paignon-Dijonval (1810) 79, 80, rysunkirzekomo Bogdana, raczej Krzysztofa Lubienieckiego 21, 39; kolekcja księcia Tallarda (1756) cztery krajobrazy B. Lubienieckiego 39, 40; Luwr, Hermafrodyta 292, posąg gotycki Madonny 271; Muzeum Trocadero, posągi gotyckie Madonny (odlewy) 228 nota 2; Szkoła Polska na Batignolles 303; Szkoła na Montparnasse 303; Szkoła Sztuk Pięknych 303.
- paulini, kościół na Jasnej Górze w Częstochowie 223; kościół na Skalce w Krakowie 191 *fig. 8*, 198, 208.
- Paweł I, car rosyjski, zamówienia dla Brenny 307.
- Paweł św., apostoł, ołtarz St. Gallen 121;



- posąg w dekoracji kaplicy Boimów we Lwowie 309; zob. też Piotr i Paweł.
- Pawia, Certosa 316.
- Pawlicki Stefan, filozof, ks., prof. U. J. 228.
- Pecs (Pięć Kościołów), katedra romańska, 129 130, 132 *fig.* 27.
- Pellegrini, architekt kościoła kapucynów w Krakowie 200.
- Peretti Piotr, stiukator w w. XVII w Wilnie 211.
- Perry W. J. 326.
- Petersburg 33, 303; kościół św. Katarzyny, *castorum doloris* Brenny dla Stanisława Augusta 307; Pałac Marmurowy: przebudowa, urządzenie i *castrum doloris* dla Stanisława Augusta przez Brennę 307; pobyt Brenny 307; pobyt Schlütera 151, 179; sobór św. Aleksandra Newskiego (model), związek z kościołem misjonarzy w Wilnie 221; Zamek Michałowski, prace Brenny i Smuglewicza 307.
- Petrovics A., dyrektor Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie 24 nota 7.
- Petrycy Sebastian 269.
- Peyrera Manuel, rzeźbiarz hiszpański w. XVII 263.
- Pfister Jan, prace dekoratorskie w kaplicy Boimów 311, 314—316.
- Pforte koło Naumburga nad Sałą, kościół cysterski 141.
- Piekosiński Franciszek, historyk, prof. U. J. 238.
- Piemont, barok 184; wpływ na Rzym 317; związek z Wilnem 220, 221, 317.
- Piacenza 306.
- Piastowie 319.
- Pięć Kościołów zob. Pecs.
- pijarzy, kościół w Krakowie 198, 202, 203, 208; malowidła ścienne 208.
- Pijnacker, malarz holenderski 50.
- Pikus, król, zamieniony przez Kirke w ptaka, obraz B. Lubienieckiego w Muzeum Narodowym w Warszawie 8 *fig.* 4, 24.
- Piniński Leon hr. 74.
- Pińsk, zasięg promieniowania Wilna w epoce baroku 218.
- Piłsudski, krypta grobowa na Wawelu 107, 117, 118.
- Piotr Wielki, car rosyjski 151.
- Piotr św. apostoł: kaplica w katedrze na Wawelu 107, 116, 122—124, 133; ołtarz w katedrze w Bambergu (chór zachodni) 120; ołtarz w katedrze w Kolonii 121; ołtarz w St. Gallen 121; patron diecezji kolońskiej 121; posąg w dekoracji kaplicy Boimów we Lwowie 309.
- Piotr i Paweł śś. apostołowie, wezwanie: chóru w katedrze Władysława Hermana na Wawelu (domniemanie) 121, 122; kaplicy w katedrze Bolesława Chrobrego na Wawelu 132, 133, 134; ołtarz w kaplicy św. Piotra w katedrze na Wawelu 122, 123, 133; kościoła w Berezwezu 204, *fig.* 20; kościoła w Krakowie 184 *fig.* 1, 192 *fig.* 9, 194 *fig.* 11, 196, 199, 200, 202, 203, 204 222; kościoła na Watykanie w Rzymie 120; kościoła w Tyńcu 121; kościoła w Wilnie na Antokolu 201 *fig.* 18, 209, 211, 217, 221 *fig.* 36, 223.
- Piotr św. z Werony, dominikanin-męczennik, figurka z nagrobka św. Jacka (1583) w stallach kościoła św. Idziego w Krakowie 325.
- Piotrowin zob. Stanisław św., Wskreszenie.
- Piranesi 306.
- Piza 306.
- Placidi Franciszek, architekt w. XVIII w Dreźnie i Krakowie 202, 204.
- Plersch, malarz Stanisława Augusta 243.
- Pliniusz Młodszy, Laurentium, willa, rekonstrukcja, rysunki staraniem St. Kostki Potockiego 306.
- Pliniusz Starszy 326.
- Płock: ekspansja rzeźby gotyckiej z Krakowa 261; Muzeum Diecezjalne, Chrystus Frasobliwy, rzeźba gotycka 257 *fig.* 5, 258—260.
- Pochwański Kazimierz 226; portrety Juliana i Mieczysława Pagaczewskich 226 nota 2; właściciel (niegdyś) portretu Juliana Pagaczewskiego przez Jacka Malczewskiego 226 nota 1.
- Pogorzal zob. Przeclaw z Pogorzeli.
- Polacy, architekci w w. XVII w Krakowie 202, w w. XVIII w Wilnie 214; artyści w służbie St. Kostki Potockiego 306; emigranci w Holandii w w. XVII 6, 8; zitalianizowany zob. Filkiewicz.
- Polska 10, 21, 89, 177, 209, 219, 220, 222, 226, 230, 243, 253, 261, 266, 268, 274, 276, 281, 285, 303, 305, 307, 334, 322—324, 335; arian banicja 3; architekci i murarze włoscy 200—202, zob. też architekci polscy i w Polsce pracujący; architektura zob. architektura w Polsce; barok 183, 184, 186, 189, 195, 207; Berniniego wpływ 231; dwory zabytkowe 303; gobelinnictwo 231; hafty 247, gotyckie 287, ormiańskie w. XVII 286; Stefana van Harwijk pobyt 251; historia sztuki i wiedza o sztuce, zagadnienia dotyczące Polski (metoda, inwentaryzacja topograficzna i problemowa, katalogi zabytków, import i rodzimość, muzealnictwo, konserwatorstwo itp.) 322—324; humanizm w w. XV 250; kaplice rodowe w w. XVII 193; Kościoła historia, prace Abrahama 301; Królestwo Kongresowe 303; malarstwo



- zob. malarstwo w Polsce; malarze zob. malarze polscy i w Polsce pracujący; przemysł artystyczny zob. gobelinnictwo, hafty, kobierce, szkło, złotnictwo; rzeźbiarze zob. rzeźbiarze polscy i w Polsce pracujący; rzeźba zob. rzeźba w Polsce; Schlütera działalność 320, zob. też Warszawa, pałac Krasin-skich, Wilanów, Żółkiew; stosunki z Awionionem 239; stosunki z Niderlandami 317; stosunki z Niemcami za pierwszych Piastów 319; szkło 268, 269; sztuka ludowa 247; sztuka w. XVII—XVIII, zabytki w Muzeum Narodowym w Krakowie 241; wieże renesansowe 306; zakon kanoników regularnych 250; zakon trynitarzy 261; zamiłowanie do przepychu wschodniego 286; zbiory naczyń starożytnych (Bona, St. Kostka Potocki) 307.
- Polybios 326.
- Płock, katedra, związek z kościołem del Carmine w Turynie 220.
- Południe 317.
- Pomona zob. Wertumnus.
- Pomorzan, pałac Jana III 175.
- Pomorze 261; województwo 302; złotnictwo gotyckie i jego związek z wielkopolskim 267, 268.
- Pompej, ruiny, akwarele Brenny 307.
- Poussin, 48, 50.
- porcelana (niewątpliwie chińska) w posiadaniu K. Lubienieckiego (1704) 53, 53 nota 9.
- portrety: Aa Adriana Witterta van der, przez K. Lubienieckiego (Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu) 46 *fig. 38*, 48 *fig. 40*, 61, 86; Abrahamsza Galenusa, przez K. Lubienieckiego (rysunek-wzór do ryciny) 61 *fig. 50*, 68; Anny Austriaczki, żony Zygmunta III, (Ambras, zamek), 333, 334 *fig. 50*, (Florencja, Ponte Vecchio) 333, (Kraków, Muzeum Sztuki U. J.) 331 *fig. 48*, 333—335, (Norymberga, Muzeum Germańskie) 332 *fig. 49*; 333, (Wiedeń, zbiory hr. Jana Harracha) 333; Anny Jagiellonki, medal St. van Harwijk 251; Arminiusa Jakuba, kopia przez K. Lubienieckiego (Amsterdam, kościół remonstrantów) 60; Arnolfinich przez Jana van Eycka (Londyn, Galeria Narodowa) 88; Barbary Radziwiłłówny, żony Zygmunta Augusta przez Cranacha (Kraków, Muzeum Czartoryskich) 251; Bony, żony Zygmunta Starego, medal St. van Harwijk 251 i Padovana 250; Boutens Elżbiety przez K. Lubienieckiego (Velsen koło Harlem, własność rodziny Delcourt van Krimpen) 38 *fig. 31*, 59—61, 86; Brandta Gerarda, rzekomo przez K. Lubienieckiego (rycina) 67; Brandta Jana K. Lubienieckiego (Jachtlust koło Hilversum, własność rodziny Six) 67, mezzotinta podług niego 58 *fig. 48*, 67, miedziorty J. Houbrakena 59 *fig. 49*, 67; Brandta K. na frontispisie jego *Poezji*, roboty K. Lubienieckiego 81; z Branic Wierzbiety na malowanym epitafium z r. 1425 (Kraków, Muzeum Narodowe) 100 nota 5; Buren Arenta i Sabiny Agnieszki d'Acquet, van, przez K. Lubienieckiego 53—55 *fig. 43—45*, 64, 65, 69; Elżbiety, żony Zygmunta Augusta przez Cranacha (Kraków, Muzeum Czartoryskich) 251; Edyty, żony cesarza Ottona I (Magdeburg, katedra) 102; Episcopiusa Szymona przez K. Lubienieckiego (Amsterdam, kościół remonstrantów) 43 *fig. 35*, 60, 86; fundatorów w tympanonach portali 102; Gałęckiego Franciszka Zygmunta przez K. Lubienieckiego (mezzotinta P. Schenka) 62 *fig. 51*, 68, 69; Gozenijn van de Ryp Centen, rodziny, przez K. Lubienieckiego (Amsterdam, Rijksmuseum) 51 *fig. 42*, 63, 64, 87; Gustawa III, króla szwedzkiego, rzekomo przez K. Lubienieckiego (licytacja z r. 1834) 70; Haalen Arnolda van, malarza, przez K. Lubienieckiego (był w kolekcji Stanisława Augusta, potem Aleksandra Orłowskiego) 69, 70; Izabeli Jagiellonki, medal St. van Harwijk 251 i Padovana 250; Jagiellonów 250, 251; Jana III w dekoracji Schlütera w Wilanowie 168—170, 170 *fig. 16*; Katarzyny Jagiellonki, medal St. van Harwijk 251; Kazimierza Wielkiego: w herbie ziemi dobrzyńskiej: na zworniku kamienicy Hetmańskiej w Krakowie, na nagrobku Kazimierza Jagiellończyka na Wawelu, na zworniku w katedrze sandomierskiej, na antepedium i na zworniku w kościele w Stopnicy, na zworniku kolegiaty w Wiślicy 102; na pieczęci majestatowej 102; posąg drewniany z Wiślicy w Muzeum Sztuki U. J. 93—103, 94 *fig. 1—2*, 97—98 *fig. 4—5*, 100 *fig. 8*; posąg kamienny z Wiślicy w Muzeum Sztuki U. J. 96—100, 102; posąg nagrobny w katedrze na Wawelu 95 *fig. 3*, 96—98, 99 *fig. 6*, 100, 101 *fig. 8*, 102, 103; na tablicy erekcyjnej (1464) w Wiślicy 102, 103 i rekonstrukcja rysów podług czaszki przez Matejkę 103; Kunegundy, żony cesarza Rudolfa I (Wiedeń, katedra św. Szczepana) 101; Limborch Filipa van, przez K. Lubienieckiego (Amsterdam, kościół remonstrantów) 41 *fig. 34*, 60, 61, 86; Lubienieckiego Krzysztofa autoportret (Amsterdam, Rijksmuseum) 57 *fig. 47*, 66, 67, 85; Lubienieckiego Stanisława, „Młodszego” przez M. Scheitza (Amsterdam, Uniwersytet) i rycina L. Vischera podług niego, 4, 6; Marij



Kazimiery, żony Jana III 168—170, 171 *fig. 17*; Marwitta Jana Jerzego przez B. Lubienieckiego (miedzioryt Bernigerotha podług niego) 10 *fig. 6*, 25, 30, 48; Meersch Arenta van den, przez K. Lubienieckiego (Velsen koło Harlem, własność rodziny Delcourt van Krimpen) 39 *fig. 32*, 60; Moens Anny Marii hr de, przez K. Lubienieckiego (Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu) 47 *fig. 39*, 61, 86; Muscher van, Rodziny przez Michiela van Muscher (Antwerpia (Muzeum Sztuk Pięknych) 84 *fig. 73*, 87; Nielliusa Daniela przez A. Backera (Amsterdam, Rijksmuseum) 82 *fig. 71*; nieznanych osób: chłopca przez J. A. Backera (Haga, Mauritshuis) 78 *fig. 67*, 85; kaznodziei przez A. Backera (Amsterdam, kościół remonstrantów) 83 *fig. 72*, 86, 87; mężczyzny (1697) przez K. Lubienieckiego (St. Annalands, Clingendaal koło Hagi, rodzina Brienen van de Grootelind) 40 *fig. 33*, 60, 61; mężczyzny (1728) przez K. Lubienieckiego (Warszawa, Muzeum Narodowe, depozyt) 56 *fig. 46*, 66, 70; osoby urzędowej (1728) przez K. Lubienieckiego (licytacja zbiorów H. G. van Otterbeck Bastiaans) 70, 70 nota 6; pary małżeńskiej (1709) przez K. Lubienieckiego (Stany Zjednoczone A. P., własność prywatna) 44—45 *fig. 36—37*, 60, 61; pary małżeńskiej z dzieckiem przez K. Lubienieckiego (Amsterdam, licytacje z lat 1836 i 1878) 70; pary małżeńskiej przez K. Netschera (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) 80—81, *fig. 69—70*, 86; Oostwaarda piekarza przez Jana Steena (Amsterdam, Rijksmuseum) 87 *fig. 76*, 88; Ottona I, cesarza (Magdeburg, katedra) 102; Ottokara II, króla czeskiego przez P. Parlera (Praga, katedra) 95, 99, 100; Oudewater Kornelii i Mateusza przez K. Lubienieckiego (Heemstede koło Harlem) 36—37 *fig. 29—30*, 59; Pagaczewskiego Juliana: przez Ksaw. Dunińskiego (rzeźba) 227 nota 2, przez W. Eliasza Radzikowskiego (Kraków, własność A. Bochnaka) 226 nota 1, przez Iwona Galla (Kraków, własność A. Bochnaka) 227 nota 2, przez J. Malczewskiego (niegdyś własność K. Pochwalskiego) 226 nota 1, przez K. Pochwalskiego (Kraków, własność Adolfiny Pagaczewskiej) 226 nota 2, przez Jadwigę Szymańską (Kraków, własność Adolfiny Pagaczewskiej) 227 nota 2, przez St. Wyspiańskiego, (Warszawa, Państwowe Zbiory Sztuki) 227 nota 2; Pagaczewskiego Mieczysława przez K. Pochwalskiego (Kraków, własność Adolfiny Pagaczewskiej) 226 nota 2; Rudolfa I, cesarza (Wiedeń, katedra św. Szczepańa) 101; Schenka Piotra: przez

B. Lubienieckiego (w mezzotincie P. Schenka) 9 *fig. 5*, 24, 25, przez J. M. Quinharda, przypisywany też B. Lubienieckiemu (Budapeszt, Muzeum Sztuk Pięknych) 24, 25; Seba Alberta przez B. Lubienieckiego (Haga, zbiór J. Bergeona, 1773, nie zachowany) 24; Sievertsa Joba przez K. Lubienieckiego (Amsterdam, Rijksmuseum) 49 *fig. 41*, 61, 63, 74; Stefana Batorego przez M. Kobera (Kraków, klasztor misjonarzy) 331; Sobieskiej Teresy Kunegundy 172; na tryforium katedry w Pradze 102; turyngskich książąt w chórze katedry w Naumburgu 101, 102; z Ujazdu Jana na epitafium malowanym z r. 1450 (Lwów, Muzeum Lubomirskich w Ossolineum) 100 nota 5; Willinka Daniela przez K. Lubienieckiego (miedzioryt F. Ottensa) 63 *fig. 52*, 69; Zapolyi Jana Zygmunta, syna Izabeli Jagiellonki, medal St. van Harwijk 251; zbiorowy: Lekcja anatomii przez A. Backera (Amsterdam, Rijksmuseum) 79 *fig. 68*, 86; Lekcja anatomii dra Tulpa przez Rembrandta (Haga, Mauritshuis) 86; Zygmunta Augusta, medal St. van Harwijk 251, medal J. M. Padovana 250; Zygmunta Starego 239; medale St. van Harwijk 251, Padovana 250; Zygmunta III jako królewicza (1585) na Ponte Vecchio we Florencji 327 nota 1, w Muzeum Sztuki U. J. w Krakowie 330 *fig. 47*, 331—335, jako dziecka dwuletniego w PAU w Krakowie 327, w zbiorach ks. Andrzeja Lubomirskiego (Lwów, Ossolineum) pędzla M. Kobera 328 *fig. 45*, 328—333, w rycinach 327 nota 1, 333 nota 1, w Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu, pędzla M. Kobera 328, 329 *fig. 46*, 329—333.

Posadowice, rzeźby gotyckie w Muzeum we Wrocławiu 276.

Potocka Aleksandra z Lubomirskich, żona Stanisława Kostki 163.

Potocki Stanisław Kostka 163; mecenas artystyczny 308; pobyt w Rzymie 307; podróże do Włoch i badania archeologiczne tamże 306—308; portret przez Tischbeina na tle Kampanii rzymskiej 308.

Potkański Karol, historyk, prof. U. J. 227, 228.

Pottenbrunn, wieża renesansowa 306.

Poznań: Archiwum Państwowe 266; archiwalne akta: kapitulne 265, ławnicze 266, miejskie 265, radzieckie 266, sądowe 266, wójtowskie 266, złotniczego cechu 265, 266; diecezja 265, akta parafialne 265; fort nr VII 303; handel wieków średnich (badania Koczego) 267; katedra, skarbiec 265; kościół jezuitów (arch. Wąsowski) 223; licytacja J. Lisnera: B. Lubienieckiego dwie



- szeny rodzajowe (miedzioryty) 46; mieszczkańskie środowisko 266; Muzeum Wielkopolskie 302; Uniwersytet 302; województwo 265, 302; złotniczy cech 265, 266, 268, złotniczych wyrobów znakowanie 268.
- Pozzo, malowidła w kościele S. Ignazio w Rzymie 203.
- Pożajście koło Kowna, kościół kamedulów 217; malowidła del Bene 243.
- Półkozic, herb Zarewiczów 225.
- Północ 312, 317.
- Praga, katedra św. Wita 138; rzeźby Parlerowskie: popiersia portretowe na tryforium 102; posąg nagrobny Ottokara II 95, 99, 100; posąg św. Wacława 95, 99.
- Prandocin zob. Kraków, Muzeum Sztuki U. J. premonstrantki, kościół św. Norberta w Krakowie 197.
- Pröbner, prof. Akad. Sztuk Pięknych w Berlinie 10.
- prorocy: w dekoracji kaplicy Hińczy z Rogowa (w. XV) w katedrze na Wawelu 292 *fig. 35*, 294 i w dekoracji kaplicy Boimów we Lwowie 309, 310.
- Prusacy 98 (dokończenie noty ze str. 97).
- Prusy 21; linia Lubienieckich, tabl. geneal. po s. 2; złotnictwo, eksport do Wielkopolski i wpływy na nią 267.
- Pruszków 244.
- Przeclaw z Pogorzeli, biskup wrocławski (1347—76) 142.
- Przemko, ks. głogowsko-cieszyński, figura nagrobna w kościele dominikanów w Cieszynie 95 nota 5.
- przemysł artystyczny w Polsce, zabytki w Muzeum Narodowym w Krakowie 227; zob. gobelinnictwo, hafty, kobierce, Luborzycza, Łuck, złotnictwo.
- Przemysł zob. Bakończyce.
- Przykowska Krystyna, żona Andrzeja Lubienieckiego, dworzanina Stefana Batorego i ministra w Śmiglu i Hoszczy tabl. geneal. po s. 2, 4.
- Przykowski Samuel „Wielki”, arianin, tabl. geneal. po s. 2, 4.
- Przykowski Tadeusz, historyk sztuki 311, 315; 324; wybór na współpracownika Komisji Historii Sztuki 377.
- Przytoka 390.
- Ptaśnik Jan, historyk, prof. U. J. i U. J. K. 229; badania nad Włochami w Krakowie 201.
- ptolomejsko-rzymskie miasto w Tell Edfu 292.
- Ptolomeusze 252.
- Puławy, Dom Gotycki 74.
- putta 156, 157; w dekoracji kaplicy Boimów 310, 314; Schlütera: w Berlinie 162, w Wilanowie (Fiamingowe dzieci) 155 *fig. 5*, 159, 162, 164, 164 *fig. 11*, 165 *fig. 12*, 166, 168, 170, 174, *fig. 19*, 176, w Żółkwi 162, 166.
- Quinkhard Jan Maurits, portret Piotra Schenka w Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie, dawniej (1812) w zbiorze księcia Esterhazy 24, 25.
- Raławice Olkuskie, kościół, posąg gotycki Madonny z Dzieciątkiem 271, 271 nota 1; zob. też Kraków, Muzeum Sztuki U. J.
- Radziejewscy, pałac w Nieborowie 223.
- Radziwiłłowie, pałac w Wilnie 209.
- Radzyń, pałac 223, rzeźbiarska dekoracja 320.
- Rafaël, arasy kaplicy Sykstyńskiej 231.
- Rafał św., kościół w Wilnie 210, 220.
- Rajecki Władysław w Lejdzie (1643) 6 nota 2.
- Rákoczy Jerzy, ks. Siedmiogrodu, herb na makacie haftowanej w Muzeum Historycznym w Budapeszcie 286.
- Rakowska herbu Doliwa, żona Andrzeja Lubienieckiego, wojownika przeciw Turkom, tabl. geneal. po s. 2.
- Raków, zbór ariański, tabl. geneal. po s. 2, 3 4.,
- Ramultowa, nagrobek w Drohobyczu (Sebastian Czesek) 326.
- Rastawiecki Edward 1, 30; kolekcja: cztery miedzioryty B. Lubienieckiego i opis sześciu 41, 42, 46.
- Rastrelli, architekt w Rosji w w. XVIII 243.
- Ratzel 326.
- Ravensbrück, obóz koncentracyjny 305.
- Regulice (powiat Chrzanów), posąg gotycki Madonny z Dzieciątkiem w Muzeum Narodowym w Krakowie 271, 274.
- reformaci, kościół w Krakowie 197, 228 nota 2.
- Reiffenstein 306.
- Rembrandt 47, 48, 84, 85; Lekcja anatomii dra Tulpa 86; obrazy biblijnej treści (Betseba, Zuzanna) 48.
- remonstraci zob. Amsterdam, remonstranci.
- renesans: architektura zob. architektura; malarstwo zob. malarstwo; nagrobki francuskie 325 rzeźba zob. rzeźba; tradycje w w. XVII: w kościołach grupy kaliskiej i lubelskiej 183, w kościołach krakowskich 222; zabytki w Muzeum Narodowym w Krakowie 227.
- relikwiarze skrzynkowe gotyckie zob. złotnictwo w Wielkopolsce.
- Ricci Giovanni, architekt wieży w Żywcu 306.
- Richarius św., ołtarz w Centuli 121.
- Rici zob. Rizi.
- Richter, historyk sztuki czeski 322.



- Richter, ludwisarz gdański, posągi ołowiane w Wilanowie 154, 175.
- Riegl Alojzy, historyk sztuki, prof. Uniw. Wiedeńskiego 326.
- Riddagshausen, kościół cysterski 142.
- Rimini 311.
- Rizi Fray Juan Andrés, malarz hiszpański w. XVII 264.
- Robbiowie, majoliki 311.
- Roch św., kościół w Białymstoku 303.
- Rode Krystian Bernard, akwaforty podług głów umierających wojowników Schlütera w Arsenale w Berlinie 37—39.
- Rodos 287.
- rodzajowe malarstwo w Holandii 87, 88; w szczególności: A. Backer, Lekcja anatomii (Amsterdam, Rijksmuseum) 79 *fig. 68, 86*; V. Brenna 307; F. Hals 88; B. Lubieniecki, Zaloty do Semiramidy (Amsterdam, aukcja z r. 1740) 77; K. Lubieniecki 30, 70, 72—76, Bakalarz (Warszawa, Muzeum Narodowe) *tabl. kolor. po s. 72, 73, 74, 76, 88*, Chłopieczkaczką (Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu) 68 *fig. 57, 74, 75, 88*, Częstowanie tabaką (Kopenhaga, Galeria Królewska) 65 *fig. 54, 72, 73*, Kominiarze (Paryż, zbiory Magallon) 64 *fig. 53, 70, 72, 88*, miedzioryty 46, Młody człowiek kupujący śledzia (Amsterdam, Galeria A. Leersa 1767) 76, Scena w karczmie (Getynga, Uniwersytet) 69 *fig. 58, 75, 88*, Smakosze (Kopenhaga, Galeria Królewska) 65 *fig. 54, 73, 88*, Wertumnus i Pomona (Amsterdam, licytacja z r. 1728) 76; Rembrandt, Lekcja anatomii dra Tulpa (Haga, Mauritshuis) 86; J. Steen 87, 88, Obchód urodzin ks. Wilhelma Orańskiego (Amsterdam, Rijksmuseum) 85 *fig. 74, 88*, Piekarz Oostwaard (Amsterdam, Rijksmuseum) 87 *fig. 76, 88*, Scena w gospodzie (Rotterdam, Muzeum Boymans 86 *fig. 75, 88*.
- Roeskilde, nagrobek dłuta C. Florisa 325.
- Rogawski Karol 331.
- Rogów zob. Hińcza.
- rokoko 183, 185; architektura świecka w Warszawie 223; dekoracja: fasady kościoła pijarów w Krakowie 203, 208, malowidła w kościele pijarów w Krakowie 208, Obrockiego w kaplicy wojewodziny braclawskiej w katedrze we Lwowie 257; elementy w baroku wileńskim 222; zabytki w Muzeum Narodowym w Krakowie 227; złotnictwo w klasztorze klarysek w Krakowie 226.
- Rola, herb Lubienieckich 3.
- romanizm, sklepienie w kaplicy Hińczy z Rogowa w katedrze na Wawelu 293; zob. architektura romańska, dwuchórowe kościoły, rzeźba romańska.
- Rooswyk Huize zob. Velsen.
- Rosja 243.
- Rottenburg w Szwabii, posąg gotycki Matki Boskiej Ciężarnej 277.
- Rotterdam 81; Muzeum Boymans: Jan Steen, Scena w gospodzie 86 *fig. 75, 88*; zob. też Leers.
- Roozengracht zob. Amsterdam, ulice.
- Rożniawa (Słowaczyna) wieża renesansowa 306.
- Rój, rzeźby gotyckie 280.
- Rubens 50, 85.
- Rudolf I, cesarz, posąg w katedrze św. Szczepana w Wiedniu 101.
- Ruisdael Jakub 50.
- Rusini 98 (dokończenie noty 4 ze str. 97).
- rusko-bizantyńskie malarstwo w. XV, wpływ na dekorację kaplicy Hińczy z Rogowa w katedrze na Wawelu 294.
- ryciny: S. Fakke: Przedstawienie Defomonta w teatrze amsterdamskim z kulisami K. Lubienieckiego 70 *fig. 60, 78, 88*; Stanisław Lubieniecki „Młodszy”, ryciny geometryczno-astrologiczne 4; zob. też grafika.
- Rydzyna, pałac Leszczyńskich 223.
- Ryksa, królowa polska 127.
- Ryp Centen Gozenijn van de, rodzina, portret przez K. Lubienieckiego (1721) w Rijksmuseum w Amsterdamie 51 *fig. 42, 63, 64, 87*.
- Ryp Cornelia van de, siostra Krzysztofowej Lubienieckiej 53.
- Ryp Gerard van de, fundator Rypen-Hofje przy Roozengracht w Amsterdamie 52.
- Ryp Helena van de, żona malarza Krzysztofa Lubienieckiego, *tabl. geneal. po s. 2, 52, 53*.
- Ryp Klara van de, matka poprzedniej 52.
- Ryp Volckert van de, aptekarz w Amsterdamie, mąż Klary 52, 53.
- Rypen-Hofje, instytucja dobroczynna przy Roozengracht w Amsterdamie 52.
- rysunki: A. Lesser, Posąg drewniany Kazimierza Wielkiego z kolegiaty w Wiślicy (Warszawa, Muzeum Narodowe) 93 nota 1; J. Lewicki, Posąg drewniany Kazimierza Wielkiego z kolegiaty w Wiślicy 93 nota 1; B. Lubieniecki 30, Alegoria Jana III (przypisywana B. L., Kraków, Muzeum Czartoryskich) 39, Krajobraz fantastyczny sępą i sangwiną (Kraków, Muzeum Czartoryskich) 25 *fig. 19, 39*, Głowy umierających wojowników Schlütera z Arsenalu w Berlinie (Wiedeń, Albertina) 11—20 *fig. 7—16, 30—39, 48, 50*; K. Lubienieckiego w Muzeum Narodowym w Krakowie 39, w kolekcji Paignon-Dijonval w Paryżu, przypisywane też B. Lubienieckiemu 21,



- 39, Portret dra Galenusa Abrahamsza (wzór do ryciny) 61 *fig. 50*, 68, rebus (Amsterdam, Rijksmuseum) 80.
- Rytwiary, erem kamedułów, stiuki J. Chrz. Falconiego 202.
- Rzeszów, kościół popijarski, stiuki J. Chrz. Falconiego 202.
- rzeźba: w Egipcie: posągi z okresu ptolomejsko-rzymskiego: Harpokrates, Hermafrodyta, Izyda, Leda z łabędziem 292, posąжки „konkubin” z epoki Średniego Państwa 252, 292; statua Ib (XVIII dyn.) 252, stele grobowe z epoki Nowego Państwa 252; barokowa hiszpańska: Pan Jezus Nazareński w kościele benedyktynek we Lwowie 261, 262 *fig. 8*, 263 i w kościele trynitarzy w Madrycie 261, 263, *palitroques, estatuas de vestir* 263; barokowa w Niemczech zob. Schlüter, pobyt w Niemczech, barokowa w Polsce zob. Fontana B., Lwów, kaplica Boimów, Schlüter, pobyt w Polsce; gotycka w Anglii zob. Tewkesbury; gotycka w Austrii zob. Austria, rzeźba gotycka; gotycka w Czechach 276, 277, zob. też Parler; gotycka francuska 271, odlew w Musée Trocadero w Paryżu 228 nota 2, posąg Głupiej Panny w Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie 277 nota 3; gotycka frankońska zob. Frankonia; gotycka w Nadrenii 96; gotycka w Niemczech zob. Edyta, Frankonia, Nadrenia, Naumburg, Otton I, Stuttgart, Szwabia, Türkheim, Ulm; gotycka polska 93—104, 94—95 *fig. 1—3*, 97—101 *fig. 4—8*, 252—261, 254—259 *fig. 2—7*, 269—285, 270—284, *fig. 11—33*, w szczególności zob. Bodzentyn, Brzeziny, Chęciny, Dębno, Gorzysławice, Kraków: katedra, kościoły: św. Andrzeja, bernardynów, św. Idziego, N. P. Marii, paulinów na Skalce (rzeźba złotnicza), reformatów (kość słoniowa), Muzeum Narodowe, Muzeum Sztuki U. J., Lipnica Murowana, Lwów, katedra, Olkusz, Płock, Prandocin, Raławice Olkuckie, Regulice, Sandomierz, Sącz, Sromowice, Stopnica, Szczepczysz, Szydłów, Tarczek, Toruń, kościół św. Jana, Tyłmanowa, Wiślica, zob. też niżej pod gotycka śląska; gotycka w Szwabii 275, 277; gotycka śląska 94, 95, 95 nota 5, 96, 270—272, 275, 275 nota 1, 276—279, 324, w szczególności: pomniki Piastów z w. XIV 100, typ Madonny na lwie 94, wpływ czeski 277, zob. też Bzie Zameckie, Chobeń, Gołkowice, Lubecko, Lubin, Posadowice, Rój, Wrocław, kościół Bożego Ciała, Turów; renesansowa w Polsce 230, 231, 239, w szczególności: we Lwowie 325, 326, późnorenesansowa 117, 247, 248, 249 *fig. 1*, zob. też Kraków, kościół dominikanów, nagrobek św. Jacka; romańska polska zob. Kraków, katedra romańska, Wrocław, katedra romańska; starożytna 287—289 zob. też antyk; średniowieczna, zabytki w Muzeum Narodowym w Krakowie 227.
- rzeźbiarze: cechowa organizacja w Krakowie 255; czescy zob. Parler; flamandzcy zob. Duquesnoy, Floris; francuscy zob. Girardon, Le Brun André; hiszpańscy zob. Hernandez, Mena, Montanez, Peyrera; holenderscy zob. Blok, Horst, Hutte-Czapka; niemieccy i w Niemczech pracujący zob. Haberschrak, Hartmann, Pfister, Plersch, Schlüter, Stwosz Wit; polscy i w Polsce pracujący zob. Albert, Antoni, Blok, Canavesi, Cini, Czesek, Falconi, Fontana, Gucci, Haberschrak, Horst, Hutte-Czapka, Jan, Le Brun, André, Michałowicz, Obrocki, Padovano, Pappesz, Peretti, Pfister, Plersch, Schlüter, Stwosz (Stanisław i Wit), Szolc, Szwaner, Trwały, Zaręba; włoscy zob. Bernimi, Michał Anioł, Tacca.
- Rzym 2, 230, 261, 307; architektura barokowa 184, 220, jej wpływ na Kraków 207, 208, 219, wpływy Piemontu na nią 319; *columnaria* 291; Goethego pobyt 307; kościoły: S. Anastasia (Bernini) 203, S. Andrea delle Frate (Borromini), związek z kościołem trynitarzy w Krakowie 203, S. Andrea del Quirinale (Bernini), związek z kościołem misjonarzy w Krakowie 203, S. Andrea della Valle, związek z kościołem św. Anny w Krakowie 203, S. Domenico e Sisto, związek z kościołem wizytek w Krakowie 203, Gesù 187, 206—209, 221, związek z kościołem św. Piotra w Krakowie 203, S. Ignazio, malowidła Pozza, związek z dekoracją kościołów pijarów i trynitarzy w Krakowie 203, S. Maria della Pace, związek z kościołem misjonarzy w Krakowie 203, św. Piotra na Watykanie 120, 228 nota 2, pomnik Urbana VIII (Bernini), wpływ na alegorie Schlütera w Żółkwi 176; pałac papieski na Watykanie, arasy Rafała z kaplicy Sykstyńskiej 231, scala regia, aniołowie nad wejściem (Bernini), wpływ na aniołów Schlütera w Wilanowie 161, 176; pałac di Propaganda Fide, kaplica (Borromini), związek z kościołem misjonarzy w Krakowie 203; posąg Marka Aureliusza 175, 176; rzeźby Duquesnoy 176; Potockiego Stan. Kostki pobyt 306—308; ruiny w akwarelach V. Brenwny 306; Schlütera pobyt 175; widok w tympanonie pałacu Krasieńskich w War-



- szawie (Schlüter) 175; Willa Borghese, Berniniego Dawid, wpływ na alegorię Męstwa w Żółkwi (Schlüter) 176.
- Sachsenhausen, obóz koncentracyjny 304.
- Saint Fare Garnot Jean, archeolog francuski w Egipcie 251, 290.
- sakramentki, kościół w Warszawie (architekt Tylman) 223.
- Saksonia: architekci w Warszawie w w. XVIII 223; architektura romańska, katedry w Merseburgu i Naumburgu oraz kościół św. Michała w Hildesheimie i ich stosunek do katedry Bolesława Chrobrego na Wawelu 126, 127, 319; stosunki z Polską w dobie pierwszych Piastów 319; zob. też sasko-francuska dekoracja.
- Sala, rzeka zob. Pforte.
- Salwator, wezwanie katedry Bolesława Chrobrego na Wawelu 132; wezwanie ołtarzy: w Centuli i Fuldzie 121, w katedrze Władysława Hermana na Wawelu 133.
- Salwator i Waclaw św., domniemane wezwanie chóru katedry Władysława Hermana na Wawelu 121.
- Sambor 301.
- Sandomierz, katedra, malowidła rusko-bizantyńskie 294, nagrobek Stanisława Chrobrego († 1520) 264, 265, 266 *fig. 10*; wykopalisko szkieł z w. XVII 269.
- Sapicha, Anna z Sapichów Jabłonowska, wojewodzina braclawska, kaplica w katedrze lwowskiej 257.
- Sapichów pałac w Wilnie 209.
- Sapovius Krzysztof, magister gdański, nauczyciel Schlütera 175.
- sarkofagi egipskie zob. Tell Edfu.
- sasko-francuska dekoracja fasady kościoła pijarów w Krakowie 203.
- satyr, posąg ołowiany z gdańskiej ludwisarni Richtera w Wilanowie 154.
- satyrów głowy na fasadzie pałacu w Wilanowie (Schlüter) 168.
- Sącz, grupa rzeźb gotyckich 274.
- Sącz Stary, stiuki Fontany 203.
- Scheitz Maciej, portret Stanisława Lubienieckiego Młodszego (ojca malarzy) w Uniwersytecie w Amsterdamie 4.
- Schenk Piotr, sztycharz w Amsterdamie 30; mezzotinty 24 nota 5, w szczególności portret Franciszka Zygmunta Gałęckiego podług K. Lubienieckiego 62 *fig. 51*, 68, 69, portret Piotra Schenka podług B. Lubienieckiego 9 *fig. 5*, 24, 35; portret przypisywany B. Lubienieckiemu, raczej dzieło Jana Mauritsa Quinkharda 24, 25.
- Schlüter Andrzej 24, 151, 152, 154, 156; architektoniczna działalność 177, 178; pobyt w Niemczech 152, 174: w Berlinie 160, 162, 174, 178: Arsenal: kierownictwo budowy 33, maski umierających wojowników 22—23 *fig. 17—18*, 33, 165, 173, 177, modele woskowe do nich w Akademii Sztuk Pięknych 34, rysunki Bogdana Lubienieckiego podług nich 11—20 *fig. 7—16*, 30—39, 48, 50, akwaforty Krystiana Bernarda Rode'go 37—39; list do elektora Fryderyka III 157; pałacu hr. Kameke dekoracja 164, 165, 172; pomniki: konny Wielkiego Elektora 33, 151, 170, 177 i pieszy elektora (króla) Fryderyka III (I) 33, 151, oraz landgrafa heskiego 151; profesura w Akademii Sztuk Pięknych 10; wieża mennicza (Münzturm) 151, 177; zamek: architektura 151, dekoracja (częściowo stiuki) 22, 151, 170; w szczególności: alegoria Afryki w sali rycerskiej 164, figury na zewnątrz 172, rzeźby przeniesione do Muzeów Państwowych 172, projekt przebudowy 22; w Charlottenburgu, roboty w zamku 33; pobyt w Polsce, głównie w służbie Jana III 151, 153, 174, 175, 320; w Jaworowie 160; w Warszawie 174: pałac Krasińskich: dekoracja wewnątrz (uczniowie) 179, rzeźby na fasadzie 151, w tympanonie 172, 175; w Wilanowie 151—181, fasad dekoracja 150, 161, 167, 168: alegorie Wiatrów 168—169 *fig. 14—15*, 169, 171, aniołowie jako symbol Sławy 152 *fig. 1*, 158, 159, 162, 170 i ich związek z aniołami Berniniego nad wejściem do scala regia w Watykanie 161, 176, medaliony Jana III i Marii Kazimierzy 168—170, 170 *fig. 16*, popiersia na attyce 159, 172—174, 178—179 *fig. 23—24*, posągi (ogólnie) 159, 171—174, kobiece 172, Muz 168, 171, nagiego młodzieńca i rycerza 172, 176—177 *fig. 21—22*, 320, putta z herbem Jabina 153 *fig. 2*, 162, 170, 176; projekty i rysunki do dekoracji 159; wewnątrz (ogólnie) 162; wewnątrz (poszczególne): biblioteka 163, pokój królowej 163, pokoje małe na I piętrze 170, 174—175 *fig. 19—20*, sala stołowa 163—165, 167, i jej plafon: 155 *fig. 3*, alegorie Powietrza 159 *fig. 6*, Wiatru od południa 160 *fig. 7*, Wody 158 *fig. 5*, Ziemi 158 *fig. 4*, groteski 162—163 *fig. 9—10*, sala wielka II piętra 169 i medaliony Jana III oraz Marii Kazimierzy 168—170, 171 *fig. 17*, sypialnia króla 163, 164—165 *fig. 11—12*, 165—167; wewnątrz dekoracja, putta 162, 164, 165 *fig. 11—12*, 174 *fig. 19*, 176; współpracownicy



- przy dekoracji Wilanowa 159; w Żółkwi: nagrobki rodziny Jana III 162, 166, 177, 178, w szczególności Stanisława Daniłowicza i Jakuba Sobieskiego 152, 153, 178 oraz wpływ rzeźb Berniniego na postacie alegoryczne w tych nagrobkach 176; w Rosji (Petersburg) 179; we Włoszech (Florencja, Rzym) 175—177; wpływy: baroku północnego 175, Berniniego 176, flamandzkiej sztuki 176, Ferdynanda Tacca 176, włoskiej sztuki 175, 176.
- Scholastyka św., kościół w Krakowie 197.
- Scholc Kasper, złotnik wielkopolski (1502—34) 267.
- Schongauer Marcin, wzory graficzne dla złotników 268.
- Schönbrunn 328.
- Seb Albert (1665—1736), aptekarz amsterdamski, portret przez B. Lubienieckiego (nie zachowany) w zbiorze J. Bergeona (1773) w Hadze 24.
- Segney, herb rodziny na ornacie z r. 1670 w Muzeum Historycznym w Budapeszcie 286.
- Sejny, zasięg promieniowania Wilna w epoce baroku 218.
- Semiramida, Załoty do Semiramidy, obraz może B. Lubienieckiego na aukcji w Amsterdamie (1740) 77.
- Semkowicz Władysław, historyk, prof. U. J., dyskusja 320.
- Semper Gotfryd, architekt, prof. Politechniki w Zurychu 303, 326.
- Serwacy św., kościół w Maastricht 126, 131.
- Seweryn, dominikanin, kierownik budowy kaplicy i nagrobka św. Jacka w Krakowie (1583) 325.
- sifunki: w Azji Mniejszej 288; w egejskim zasięgu 287—289; w Egipcie 288, 290; geneza w basenie Morza Śródziemnego 290; grecki 290; w hetyckiej sztuce 290; kobiecy z motylimi skrzydłami (dusza zmarłego) 289; w Mezopotamii 288, 290; mykeński 290, typy 288, w walce z herosem 289; w Syrii 288, 290.
- Sibrinck Geesie, służąca K. Lubienieckiego w Amsterdamie 53.
- Sieniawscy, kaplica zamkowa w Brzeżanach 308.
- Sierakowska Eufrozyna, żona Jana Lubienieckiego (1653—83), II<sup>o</sup> voto Wiszowata, tabl. geneal. po s. 2.
- Sierakowski Józef hr., posiadacz (zaginionego) obrazu Alchemik B. lub K. Lubienieckiego 30.
- Sierakowski Wacław Hieronim, arcybiskup lwowski, przeistoczenie katedry w w. XVIII 257.
- Sieverts Job, kaznodzieja, portret przez K. Lubienieckiego (1713) w Rijksmuseum w Amsterdamie 49 *fig. 41*, 61, 63, 64.
- Six, rodzina w Jachtlust koło Hilversum, portret pastora Jana Brandta przez K. Lubienieckiego 67, 67 nota 2; z domu van Winter, córka Mikołaja Szymona i Lukrecji Wilhelminy z domu van Merken, poetki holenderskiej 67 nota 2.
- Sjena 231, 306; katedra, kaplica Chigi: św. Maria Magdalena Berniniego, wpływ na alegorię Sprawiedliwości Schlütera w pomniku Jakuba Sobieskiego w Żółkwi 176.
- Skirmunt Henryk, ofiarodawca kobierca na Wawel 247.
- Skorkowska Jadwiga, hist. sztuki, badania nad złotnictwem 267.
- Skórczewski Witold, badacz szkła 268, 269.
- Skrudlik Mieczysław, historyk sztuki 243.
- Sluyter 320.
- Sławek Stanisław, malarz lwowski ok. 1600 r. 335.
- Słomniki 270.
- Słowaczyna, wieże renesansowe 306.
- Służkowie, pałac w Wilnie 209.
- Służewski Grzegorz Stefan wyjeżdża w r. 1675 z Amsterdamu do Indii 6 nota 2.
- Smith zob. Elliot Smith.
- Smolka Stanisław, historyk, prof. U. J. 226.
- Smuglewicz Franciszek, malarz w służbie St. Kostki Potockiego 306; udział w dekoracji Zamku Michajłowskiego w Petersburgu 307; udział w wydawnictwie o termach Tytusa 306, 307.
- Sobieska Katarzyna, żona Stanisława Lubienieckiego, pierwszego arianina, tabl. geneal. po s. 2, 3.
- Sobieska Teresa Kunegunda, portret z widokiem Wilanowa w tle 172.
- Sobieski Jakub, ojciec króla, nagrobek roboty Schlütera we farze w Żółkwi 153, 157, 178.
- Sobieski Jan, król zob. Jan III.
- Sobieski Wacław, historyk, prof. U. J. 226.
- Sobieskich herb zob. Janina.
- Sokołowski Marcin, historyk sztuki, prof. U. J., przewodniczący Komisji Historii Sztuki PAU 226—229, 238, 304; badania na Ostrowie Jeziora Lednicy 322.
- Solari Franciszek, architekt kościoła wizytek w Krakowie 200.
- Sopron (Węgry), wieża renesansowa 306.
- Sosnowski Oskar, architekt, prof. Politechniki Warszawskiej, wzmianka pośmiertna 301, 303.
- Spezza Andrzej, architekt kościoła kamedułów na Bielanych pod Krakowem 202.
- Spoletto 306.
- Sprawiedliwość, alegoria w dekoracji kaplicy Boimów we Lwowie 310.
- Spytkowice koło Zatora, kościół (Trevano?) 202.



- Sromowice, Madonna z Dzieciątkiem, posąg gotycki, związek z Madonną z Prandocina 274.  
St. Annaland zob. Clingendaal.
- Stanisław August: *castrum doloris* w Petersburgu 307; Gabinet Rycin 242; Galeria: portret malarza Arnolda van Haalen przez K. Lubienieckiego 69, 70; malarstwo jego epoki 242; mecenas artystyczny 242, 243, 308; pobyt w Petersburgu 307.
- Stanisław, przeor dominikanów przy kościele św. Trójcy w Krakowie 260.
- Stanisław św., grób w katedrze na Wawelu 122, 123, 133, w szczególności w katedrze Bolesława Chrobrego na Wawelu 133; ołtarz w katedrze na Wawelu 133; okazywanie relikwii w katedrze na Wawelu 124, 293; ornat Kmity w katedrze na Wawelu 287; posąg gotycki w Muzeum w Cieszynie 276; posąg gotycki srebrny na Skalce 230, 231; posąg renesansowy w stalach kościoła św. Idziego w Krakowie 325; przeniesienie relikwii na środek katedry w związku z kanonizacją 123, 124; przeniesienie zwłok ze Skalki na Wawel 123; śmierć na Skalce 319; Wskrzeszenie Piotrowina, obraz nagrobny Stanisława Chrobrego w katedrze w Sandomierzu (1520) 265, 266 *fig. 10*.
- Stanisławów, Ormianie 286.
- Stanisławski Jan, malarz 227.
- Stany Zjednoczone Ameryki Północnej, portrety nieznanego pary małżeńskiej (1709) przez K. Lubienieckiego (własność prywatna) 44, 45, *fig. 36-37*, 60, 61.
- Stapert Fryderyk, mąż Kornelii van de Ryp, siostry Krzysztofowej Lubienieckiej 43.
- Stapert Kornelia, z domu van de Ryp, siostra Krzysztofowej Lubienieckiej 53.
- Stapert Volckert, syn Fryderyka i Kornelii 53.
- Starzyński Juliusz, historyk sztuki, docent Uniw. Warsz., badania nad Wilanowem 151, 152, 161, 167, 172.
- Stasiak Ludwik, malarz, hipotezy Stwoszowskie 304.
- Steen Jan: Obchód urodzin Wilhelma ks. Orańskiego (Amsterdam, Rijksmuseum) 85 *fig. 74*, 88; obrazy rodzajowe 87, 88; Piekarz Oostwaard (Amsterdam, Rijksmuseum) 87, *fig. 76*, 88; Scena w gospodzie (Rotterdam, Muzeum Boymans) 86 *fig. 75*, 88.
- Stefan Batory tabl. geneal. po s. 2, 3; krypta grobowa na Wawelu 118; portret przez M. Kobera u misjonarzy w Krakowie 331; przywilej z r. 1579 dla malarzy poznańskich 255.
- Stefan, „kamiennik” w Wilanowie i Żółkwi 155, 156.
- Stefan św. 97.
- St. Gallen, kościół benedyktynów dwuchórowy 121.
- stiukatorzy, zob. Antoni, Jan, Falconi, Fontana, Obrocki, Peretti, Schlüter.
- stiuki: w kościele św. Anny w Krakowie 223; w kościele św. Piotra i Pawła w Wilnie 223; Schlütera na zamku w Berlinie 22; zob. też nazwiska wymienione pod stiukatorzy.
- Stokowski Stanisław w Lejdzie (1641) 6 nota 2.
- Stopnica, kościół parafialny, herb ziemi dobrzyńskiej na antepedium i na zworniku 102; zob. Kraków, Muzeum Sztuki U. J.
- Stradom zob. Kraków, kościół misjonarzy.
- Strasz Piotr Odrowąż w Lejdzie (1642) 6 nota 2.
- St. Riquier zob. Centula.
- Struck, badania nad Schlüterem 172.
- Struckmann Elżbieta 4; Małgorzata 4.
- Stryjeński Tadeusz, architekt 228 nota 2; wzmianka pośmiertna 301, 303.
- Stuhr Jurian, malarz w Hamburgu, nauczyciel B. i K. Lubienieckich 8, 49, 52.
- Stuttgart, Madonna, rzeźba gotycka 275 nota 2.
- Stwosz Stanisław, posąg srebrny św. Stanisława na Skalce w Krakowie 230, 231.
- Stwosz Wit 230, 281 nota 2, 284, 324; badania Szydłowskiego 304; ołtarza Mariackiego odnowienie 304; posągi i rycina, wyobrażające Madonnę z Dzieciątkiem 281; wpływ na płaskorzeźbę Nawiedzenie w Tarczku 282.
- Suchodolska zob. Chrzęszczewska.
- Suess z Kulmbachu Jan, malarz norymberski w Krakowie 239.
- Sulpicjusz, wydawca Witruwiusza 250.
- Sumerowie, metalurgia 327.
- Svanevelt, malarz holenderski 50.
- Syczów zob. Tomasz z Syczowa.
- Sykstus i Dominik śś., kościół w Rzymie 203.
- Symeon w scenie Ofiarowania w świątyni (płaskorzeźba w Tarczku) 282.
- Syria, budownictwo militarne średniowieczne 292; gryf i sfinks 288, 290.
- Szablowski Jerzy, historyk sztuki, badania nad rzeźbą gotycką 272, 275 nota 3, 278, 279 nota 1; dyskusja 317, 324.
- Szamotoły, tryptyk (około 1520) 265.
- Szaniawski zob. Eliaasz-Radzikowski.
- Szczebrzusz zob. Kraków, Muzeum Sztuki U. J.
- Szczecin tabl. geneal. po s. 2, 4, 8, 52.
- Szczepanów 25.
- Szczuka, teki w archiwum wilanowskim 320.



- Szczukowie w Radzynie 320.  
 Szekesfehérvar, katedra romańska, widoki w miniaturach w. XV 129, 130.  
 szkło: huty w Łucku i w ogóle na Wołyniu 269; wykopaliska: w Łucku 268, 269, w Sandomierzu 269, na Wawelu 269.  
 Szolc Hanusz, prace dekoratorskie w kaplicy Boimów we Lwowie 311, 312, 313, 313 nota 1, 314, 316.  
 Szolców-Wolfowiczów kaplica obok katedry we Lwowie 308.  
 sztuki teoria (budowa obrazu) 320, 321.  
 Szujski Józef, historyk, prof. U. J. 228 nota 1.  
 Szwabia, rzeźba gotycka 275, 277.  
 Szwajcar zob. Werner.  
 Szwajcaria 306.  
 Szwaner, rzeźbiarz w Wilanowie 156.  
 Szwedzi 8, 188, 335.  
 Szwecja 68.  
 Szydłowski Tadeusz, historyk sztuki, prof. U. J. 303; wzmianka pośmiertna 301, 304.  
 Szydłów, kościół parafialny, rzeźby gotyckie: św. Jan Chrzciciel 275 *fig. 20*, 279, 280; Madonna z Dzieciątkiem 275 *fig. 19*, 279, 280, 285; zob. też Kraków, Muzeum Sztuki U. J.  
 Szymańska Jadwiga, 328 nota 3; portret Juliana Pagaczewskiego własność Adolfiny Pagaczewskiej 227 nota 2.  
 Szyszko Bohusz Adolf: budowa krypty Piłsudskiego 117; hipoteza w sprawie pierwotnej katedry na Wawelu 107.  
 Śląsk 143, 148, 269, 274; architekt Jan Müntz z Nysy 202; Cieszyński 276; malarstwo i rzeźba epoki gotyckiej 324; najazd Mongołów 147; poezja w. XVII pod wpływem holenderskim 317; pomniki Piastów z w. XIV 100; wieże renesansowe 306; zob. też rzeźba, złotnictwo.  
 śmierci taniec, obraz w kościele bernardynów w Krakowie 239.  
 Śmigiel, zbór ariański, tabl. geneal. po s. 2, 3.  
 Śródziemnego Morza basen, geneza sfinksy i gryfa 290.  
 święci zob. Adaukt, Agnieszka, Aleksander, Anastazja, Andrzej, Anna, apostołowie, Augustyn, Barbara, Bartłomiej, Bonifacy, Dominik, Dominik i Sykstus, dominikanie-święci, Dorota, Dziewica, Elżbieta, Feliks i Adaukt, Filip i Jakub, Franciszek z Assyżu, Gallus, Gereon, Grzegorz, Henryk, Idzi, Ignacy, Iwon, Jacek, Jadwiga, Jakub, Jakub i Filip, Jan, Jan Chrzciciel, Jan Ewangelista, Jerzy, Józef, Katarzyna, Kazimierz, Lambert, Leonard, Łazarz, Łukasz, Małgorzata, Marcin, Marek, Maria Magdalena, Męczennicy, Michał Archanioł, Mikołaj, Norbert, Ojcowie Kościoła, Paweł, Piotr apostoł, Piotr i Paweł apostołowie, Piotr z Werony, Rafał, Richarius, Roch, Scholastyka, Serwacy, Stanisław, Stefan, Sykstus i Dominik, Teresa, Tomasz, Urszula, Waclaw, Waclaw i Salwator, Wawrzyniec, Wincenty, Wit, Wojciech, Wszyscy Święci, Zygmunt; gdy idzie o osoby otoczone kultem, ich wyobrażenia w sztuce i kościoły pod ich wezwaniem zob. także Anna prorokini, Boże Ciało, Boże Miłosierdzie, Bóg Ojciec, Chrystus, Dawid, Duch św., Królowie trzej, Krzyż św., Maria Matka Boska, Opatrzność, prorocy, Salwator, Symeon, Trójca św.  
 Świętek Maciej, kamieniarz krakowski w. XVI w Żywcu 306.  
 Świętokrzyskie Góry 281.  
 Świszczowski Stefan, inż. architekt 305; rekonstrukcja nagrobka św. Jacka z r. 1583 u dominikanów w Krakowie 325.  
 Tacca Ferdynand, wpływ na Schlütera tympanon pałacu Krasińskich w Warszawie 176.  
 Taine Hipolit 326.  
 Tallard, książę de, zbiory w Paryżu (1756) cztery krajobrazy B. Lubienieckiego, malowane chińskim tuszem 40.  
 „tańcownicy” (saltatores), posągi ołowiane z ludwisarni Richtera w Gdańsku do dekoracji Wilanowa 154.  
 Tarnów 228 nota 2; katedra, nagrobek K. Branickiego 248.  
 Taszycka Katarzyna z Lusławic, żona Jana Macieja Lubienieckiego, tabl. geneal. po s. 2, 4.  
 Tarczek, kościół parafialny: płaskorzeźby gotyckie, Nawiedzenie i Ofiarowanie w świątyni 279 *fig. 25—26*, 281—283; związek pierwszej ze Stwoszem, a drugiej z Dürerem 282; posąg gotycki świętej 279.  
 Tarło Stanisław, kanonik krak., i sandom., sekretarz król., biskup przemyski 265.  
 Tatarkiewicz Władysław, historyk sztuki, prof. Uniw. Warsz. 224; dyskusja 317, 318, 319, 321, 322.  
 teatr zob. Amsterdam teatr.  
 Teby (Egipt) 292.  
 Teleki Samuel, siodło w Muzeum Historycznym w Budapeszcie 286.  
 Tell Edfu, akcja wykopaliskowa francusko-polska 251—252, 290—293; bizantyńskie ruiny 291—293, monaster koptyjski z w. VI—VII 252, naczynia liturgiczne malowane 252, ostraka greckie 252, ostraka koptyjskie (listy diakonów) 252, przedmioty ze szkła i drzewa 252, tkanin fragmenty 252; cmentarzysko



- staroegipskie 291 mastaba Isi i inne mastaby 251, 291, naczynia 291, naszyjniki 291, sarkofagi wezyra Isi 291; cmentarzysko z epoki Średniego Państwa 251, 252, 291, biżuteria 252, „domki dla dusz” 252, „konkubiny” rzeźbione 252 292, naczynia 291, naszyjniki 291, sarkofag Amenemhata III 291, statuetki sepulkralne 291; miasto z epoki greckorzymskiej (ptolomejskiej) 251, 252, 291, 292, atelier medyka-farmaceuty 252, dom mieszkalny 252, fortyfikacje 292, koszary 292, łazienki 292, magazyny zbożowe z w. I po Chr. 252, mur obronny z epoki ptolomejskiej 252, sanktuarium Hatory i Besa z w. I po Chr. 252 sylosy z epoki ptolomejskiej 252, targowisko 292, warsztat szklarza i rzeźbiarza 292.
- Tencalla, architekt 223.
- teoria: badania archeologicznego 295—298, 317—319; sztuki: budowa obrazu 320—322, stosunek natury do sztuki i kultury materialnej od starożytności do w. XX 326, 327.
- Terborch, malarz 86.
- Terni 306.
- Teresa św., kościół w Wilnie 209, 211.
- Tewkesbury, opactwo, figura nagrobna lorda Edwarda Le Desperser († 1375) 94 nota 2.
- Thieme-Becker 21, 67, 76, 241, 242.
- Till zob. Pagaczewska Adolfiną.
- Tintelnot Hans, historyk sztuki, b. docent Uniw. Wrocławskiego 146, 147.
- Tischbein J. H. W., portrety: Goethego i Stanisława Kostki Potockiego na tle Kampanii rzymskiej 308.
- Tisznów, wieża gotycka 306.
- Tłokiński Czeczotka Erazm, burmistrz krakowski z w. XVI 240.
- Tokarski Mateusz ks., Opis i inwentarz kolegiaty wiślickiej, rpis B. Uniw. Warsz. 98 (dokończenie noty 4 ze str. 97).
- Tomasz, biskup wrocławski (1232—68), przebudowa prezbiterium katedry wrocławskiej 139.
- Tomasz św., kościół karmelitów trzewickowych w Krakowie-196.
- Tomasz z Sycowa, wiadomości o nagrobku św. Jacka z r. 1583 u dominikanów w Krakowie 325.
- Tombari, malarz w służbie St. Kostki Potockiego 306.
- Tomkowicz Stanisław, historyk sztuki, przewodniczący Komisji Historii Sztuki PAU 227, 229, 238, 320.
- Toruń, ekspansja rzeźby krakowskiej w w. XV 261; kościół św. Jana: „Ecce homo”, rzeźba gotycka z w. XV 259 *fig. 7*, 259, 260; złotnictwo gotyckie, eksport do Wielkopolski 268.
- Treter Mieczysław, historyk sztuki, wzmianka pośmiertna 301, 304, 305.
- Tretkowski Krzysztof, malarz: w Amsterdamie (1642) 6 nota 2.
- Trevano Jan, architekt 202, 223; budowa kościołów św. Piotra i Pawła oraz św. Marcina w Krakowie 200, odnowienie zamku na Wawelu po pożarze z 1595 r. 194, 195.
- Trezzini architekt włoski, w Petersburgu w w. XVIII 221.
- Triebel 70.
- Tropie, zbór arianski, tabl. geneal po s. 2.
- Trójca św., w dekoracji kaplicy Boimów we Lwowie 310; ikonografia zachodnia i wschodnia 294; kościół dominikanów w Krakowie 239, 260; kościół w Lublinie 294; tryptyk z r. 1467 w katedrze na Wawelu 279.
- Trwały Jakub, rzeźbiarz lwowski w. XVI w Krośnie 316.
- trynitarze, kościoły: w Krakowie 198, 202, 203; we Lwowie 261; w Madrycie 261, 263; w Wilnie 209.
- Trynopol nad Wilią, zasięg promieniowania wiślickiej architektury barokowej 218.
- Trzebnica, kościół cysterek 142.
- Trzemeszno, klasztor kanoników laterańskich, kodeks Witruwiusza (w. XV) 248—250, zapiski kronikarskie 265; kościół klasztorny, skarbiec 265, kielich z 1414 r. 267.
- Tulczyn zob. kobierce brodzkie.
- Tulp, dr zob. Rembrandt.
- Tum pod Łęczycą, kolegiata romańska 131, 132, 134, *fig. 28*.
- Turcy 286, 327; jeńcy w dekoracji wielkiej sali II piętra w Wilanowie 169, 170, 171 *fig. 17*.
- Turów (Śląsk), Madonna z Dzieciątkiem, posąg z w. XIV, związek z posągiem z Prandocina 273, 274.
- Turyn 306; kościoły: del Carmine, związek z katedrą w Połocku 220; S. Lorenzo, związek z kościołem św. Kazimierza w Wilnie 220; Superga 220.
- Turyngia, księżęta fundatorowie katedry w Naumburgu, ich posągi tamże 101, 102.
- Türkheim koło Augsburga, Madonna z Dzieciątkiem, posąg gotycki 275 nota 2.
- Tylman z Gamaren, Holender, architekt epoki baroku w Krakowie i Warszawie 202, 223.
- Tylmanowa, Madonna z Dzieciątkiem, posąg gotycki, związek z posągiem z Prandocina 274



- Tynec, kościół benedyktynów 121; pochodzenie ich z Leodium 127, reszty romanizmu 305.
- Tyryns, freski 288.
- Tyszkiewiczowa Anna, projekt parku w Natolinie 308.
- ubiór z 2. połowy w. XIV 100.
- Uciany 302.
- Ujazd: Jan z Ujazdu, epitafium malowane z r. 1450 w Muzeum Lubomirskich we Lwowie 100 nota 5.
- Ujazdów zob. Warszawa, pałac Ujazdowski.
- Ulysses 98 (dokończenie noty 4 ze str. 97).
- Ulm, posąg gotycki: Madonna mistrza Hartmanna 275 nota 2.
- Urban VIII, pomnik w kościele św. Piotra na Watykanie 176.
- Urszula św., kościół bonifratrów w Krakowie 196.
- Utrecht, aukcja 1792, krajobraz K. Lubienieckiego 80, 80 nota 5.
- Vasari 326.
- Velazquez zob. 264.
- Velde van de 50.
- Velsen koło Harlem, Huize Rooswyk, rodzina Delcourt van Krimpen: portret Elżbiety Boutens (1697) przez K. Lubienieckiego 38 *fig. 31* 59—61, 86; portret Arenta van den Meersch przez K. Lubienieckiego 39 *fig. 32*, 60.
- Verhul Jan, aptekarz amsterdamski 53.
- Vico G. B. 326.
- Vidal de la Blanche 327.
- Vignola, architekt kościoła del Gesù w Rzymie 207, 208.
- Vinci, Leonardo da 326; Wieczera Pańska 231.
- Vischer L., sztych podług portretu Stanisława Lubienieckiego „Młodsze” pędzla Macieja Scheitza w Uniwersytecie w Amsterdamie 4—6.
- Vota Karol, jezuita, agent artystyczny Jana III 154.
- Vriese Vredeman de 314.
- Wacław św., posąg Piotra Parlera w katedrze św. Wita w Pradze 95, 99.
- Wacław św. i Salwator, domniemane wezwanie chóru katedry Władysława Hermana na Wawelu 121.
- Wagenaar, opis Amsterdamu 77.
- Walicki Michał, historyk sztuki, prof. Akad. Szt. Pięknych w Warszawie, badania nad rzeźbą gotycką 282.
- Walter, biskup wrocławski 139, 140, 142, 147.
- Wandalowie w tytulaturze królów szwedzkich 335.
- Wargocki Walenty, ks., kanonik i dziekan lwowski, autor treści teologicznej dekoracji kapiicy Boimów we Lwowie 311.
- Warszawa 177, 216, 302, 305, 306, 317; Archiwum Akt Dawnych: katalog kolekcji malarza Aleksandra Orłowskiego 70 nota 2; Archiwum Główne: materiały do V. Brenny 307; Archiwum Skarbowe: źródła do mecenatu artystycznego Jana III 155 nota 1; architektura barokowa 189, rokokowa świecka 233; Biblioteka Krasieńskich 306; Biblioteka Narodowa 306, rysunki V. Brenny do dekoracji Bażantarni 307, rysunki willi Laurentyny Pliniusza Młodsze, wykonane staraniem St. Kostki Potockiego 306; Biblioteka Uniwersytecka 242, miedzioryt B. Lubienieckiego: Krajobraz fantastyczny 42, 26, rękopis Opisanie kościoła kolegiaty wiślickiej z r. 1791 przez ks. M. Tokarskiego 98 (dokończenie noty 4 ze str. 97), rysunki V. Brenny 307; dzieła Schlütera 174 zob. też niżej pod pałac Krasieńskich oraz pod Wilanów; ewakuacja po Powstaniu 1944 r. 244; Gabinet Rycin Stanisława Augusta 242; kościół garnizonowy, przebudowa przez O. Sosnowskiego 303; kościół św. Jakuba (arch. O. Sosnowski) 303; kościół sakramentek (arch. Tylman) 223; Muzeum Narodowe: fotografie Wilanowa przed odnowieniem w w. XX 162 nota 1, A. Lesser: rysunek z drewnianego posągu Kazimierza Wielkiego w Wiślicy 93 nota 1, B. Lubieniecki: Bitwa 7 *fig. 3*, 23, 24, 48, 50, Kirke przemienia króla Pikusa w ptaka 8 *fig. 4*, 24, miedzioryty, Krajobrazy fantastyczne I, II, IV 42 nota 2, 3 i 5, K. Lubieniecki: Bakałarz (1727) *tabl. kolor. po s. 72*, 72, 74, 76, 88, Portret mężczyzny (1728) 56 *fig. 46*; 66, 70, P. Schenk, mezzotinty podług B. Lubienieckiego: Portret F. Z. Gałęckiego 68 nota 3, Portret P. Schenka 24 nota 3; oblężenie w r. 1939 przez Niemców 242, 303; pałace: Bielińskich 223, Branickich 223, 307, Brühla 223, Czapskich 223, Czartoryskich 223, Krasieńskich 223, jego architektura 151, rachunki budowy 153, rzeźby Schlütera i jego uczniów 151, 153, 172, 175, 179, Mniszchów 223, Rzeczypospolitej, odbudowa przez Merliniego, polichromia przez Brennę 307, Ujazdowski 183; Państwowe Zbiory Sztuki: 302, 304, St. Wyspiański, Portret Juliana Pagaczewskiego 227 nota 2; Politechnika, Zakład Architektury Polskiej i Historii Sztuki 303; Powstanie 1944 r. 242, 265 nota 1; środowisko artystyczne w w. XVII 192; Uniwersytec 242, 244, 304, jego misja wykopaliskowa w Egipcie 251; Towarzystwo Naukowe 243; Towarzystwo



- Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych 304.
- Warta zob. Dębno.
- Watykan, kościół św. Piotra: pomnik Urbana VIII (Bernini), wpływ na alegorie Schlütera w pomnikach z Żółkwi 176; pałac: scala regia, aniołowie (Bernini), wpływ na aniołów Schlütera w Wilanowie 161, 176.
- Wawel zob. Kraków, katedra, Państwowe Zbiory Sztuki, zamek.
- Wawrzyniec św., kościół w Turynie (S. Lorenzo) 220.
- Wawowie, kaplica w katedrze na Wawelu 112, 194, 204.
- Wołyń, huty szkła 269; linia Lubienieckich, tabl. geneal. po s. 2.
- Wontarski 154 nota 2.
- Wąsowski Bartłomiej, jezuita, architekt kościoła jezuitów w Poznaniu 223 i agent artystyczny Jana III 154.
- Wągrowiec, kielich gotycki 268.
- Weihaas Herman, badania nad ruinami na Ostrowie Jeziora Lednicy 322.
- Wenus, posąg ołowiany z gdańskiej ludwisarni Richtera w Wilanowie 154.
- Wergiliusz 24 nota 1.
- Werner, dyrektor Akademii Sztuk Pięknych w Berlinie (ok. 1700) 10.
- Weronia zob. Piotr św. z Werony.
- Wersal, park, sztuczne bagno (marais artificiel) 173.
- Wertumnus i Pomona, obraz K. Lubienieckiego sprzedany w r. 1728 na aukcji w Amsterdamie 76
- Westfalia, złotnictwo gotyckie, wpływ na Wielkopolskę 267.
- Weyerman zob. Campo-Weyerman.
- Węgry 308; hafty ormiańskie w. XVII 286; kościoły romańskie 129, 130; linia Lubienieckich tabl. geneal. po s. 2; przepych wschodni w w. XVII 286; wieże renesansowe 306; złotnictwo gotyckie, eksport do Wielkopolski 268.
- Wiara, alegoria w dekoracji kaplicy Boimów we Lwowie 310.
- Wiedeń 2, 301, 303; Albertina: miedzioryt Jakuba Houbrakena podług portretu pastora Jana Brandta przez K. Lubienieckiego 67 nota 3, miedzioryt B. Lubienieckiego, Krajobraz fantastyczny I 42 nota 2, rysunki B. Lubienieckiego podług głów umierających wojowników A. Schlütera w Arsenale berlińskim 11—20 *fig. 7—16*, 30—39, 50, rycina podług portretu Gerarda Brandta, fałszywie przypisywanego K. Lubienieckiemu 67 nota 6; Komisja Centralna Badań i Ochrony Zabytków 230, 240, 302; Muzeum Historii Sztuki, portret Zygmunta III przez M. Kobera 328, 329 *fig. 45*, 329—333; Ratusz, gotycki posąg biskupa 276 nota 2; zbiory hr. Jana Harracha, portret miniatury Anny Austriaczki, żony Zygmunta III 333; zwycięstwo Jana III 286.
- Wielhorski, kasztelan, trynitarz (o. Antoni od św. Jana Chrzciciela) w Madrycie i Lwowie 261.
- Wieliczka, stiuki B. Fontany 203.
- Wielki (Magnus) Jan, malarz krakowski w. XV 260.
- Wielkopolska 223, 264, 285 nota 3, 302, 326; złotnictwo gotyckie kościelne 265—268, w szczególności: elementy renesansowe i barokowe w nim 268, import z Krakowa 267, 268, z Niemiec, Pomorza (Toruń), Węgier 268, kielichy 267, 268 oraz: Andrzeja, proboszcza, z r. 1414 w Trzemesznie 267, roboty Awerhana (1477—98) w Dębnie nad Wartą, Krobi, Lesznie i Wągrowcu 268, krzyże 268, monstrancje 267 oraz roboty K. Scholca z r. 1525 w Górze pod Żninem 267, odrębność stylowa 267, relikwiarze skrzynkowe 268, wpływy ościenne 267; zob. też Awerhan, Scholc.
- Wielopolscy, pałac w Oborach 223.
- Wierzbęta z Branic, epitafium malowane z r. 1425 w Muzeum Narodowym w Krakowie 100 nota 5.
- Wierzbno zob. Henryk z Wierzbna.
- Wiese Hans, historyk sztuki niemiecki, badania nad rzeźbą gotycką 277.
- Wilanów: akwarela V. Brenny 307; archiwum: teki Szuki 320; archiwum gospodarcze: materiały do V. Brenny 307; naśladowanie naczyn starożytnych w czasach neoklasycyzmu 308; pałac królewski 151—181, 223; dekoracja Schlütera (ogólnie) 151—154, 156, 160, 174, 175, 177—179; fasad dekoracja 159, 161, 167, 168; alegorie Wiatrów 168—169 *fig. 14—15*, 169, 171, aniołowie jako symbol Sławy 152 *fig. 1*, 158, 159, 161, 162, 170, 176, medaliony Jana III i Marii Kazimiery 168—170, 170 *fig. 16*, popiersia na attyce 159, 172—174, 178—179 *fig. 23—24*, posągi (ogólnie) 159, 171—174, posągi: kobiece 172, Muz 168, 171, nagiego młodzieńca i rycerza 172, 176—177 *fig. 21—22*, 320, putta 153 *fig. 2*, 162, 170, 176; fasady oddziańca przebudowa 160, 161; fasady od ogrodu II piętro 160, 167 *fig. 13*; nadbudowa II piętra i jej dekoracja 167, 168; posągi ołowiane z ludwisarni Richtera w Gdańsku 154; projekty i rysunki do dekoracji (Schlüter) 159; skrzydła z czasów Augusta II (dekoracja) 172; tympanonu dekoracja 153 *fig. 2*, 162, 168; wnętrza (poszcze-



- gólne): biblioteka 163, pokój królowej 163; pokoje małe na I piętrze 170, 174—175 *fig. 19—20*, sala stołowa 163—165, 167 i jej plafon 155 *fig. 3*, 162—163 *fig. 9—10* oraz alegorie na nim: Powietrza 159 *fig. 6*, Wiatru od południa 160 *fig. 7*, Wody 158 *fig. 5* i Ziemi 158 *fig. 4* i fryz *en camailleux* z końca w. XVIII 163; sala wielka II piętra 169 i medaliony Jana III oraz Marii Kazimiery 168—170, 171 *fig. 17*; sypialnia króla 163, 164—165 *fig. 11—12*, 165—167; wewnątrz dekoracja, putta 162, 164—165 *fig. 11—12*, 174 *fig. 19*, 176; widok pałacu w tle portretu Teresy Kunegundy Sobiekskiej 172; rachunki i notaty St. Kostki Potockiego z podróży do Włoch 306; zbiór graficzny (w Bibliotece Narodowej w Warszawie) 306, 307.
- Wilhelm, ks. Orański, Obchód imienin, obraz Jana Steena w Rijksmuseum w Amsterdamie 85 *fig. 74*, 88.
- Wilia zob. Trynopol.
- Willink Daniel, poeta amsterdamski, portret przez K. Lubienieckiego w miedziorycie F. Ottensa 63 *fig. 52*, 69.
- Willman-Grabowska Helena, indianistka, prof. U. J. 321.
- Wilno, architekci epoki baroku: Niemiec J. K. Glaubitz 212, 213; Polacy 214 zob. też Hryncewicz, Osikiewicz, Zaor, Żebrowski; Włosi 211, 213, 214 zob. też Genù, Paracca, Tencalla; architektura barokowa 184—186, 189, 190, 209—223, 317, przeciwstawienie krakowskiej 222, 223, zasięg jej na prowincję 215—219, związek z Piemontem 220, 221, 317; archiwa: materiały do architektury barokowej 214, 214 nota 1; kolegium jezuitów: podwórze Uniwersytetu i alumnat 209; kościoły: augustianów 210, bazylianów 209; bernardynów, ołtarze barokowe 211; dominikanów 209, ambona-konfesjonał 218 *fig. 33*, chór muzyczny 219 *fig. 34*, ołtarze barokowe 222, portal 213 *fig. 28*, wewnątrz prezbiterium 217 *fig. 32*; św. Ducha (cerkiew), ołtarze barokowe 211; ewangelicki (Glaubitz) 212; św. Filipa i Jakuba 210; św. Jana 222, fasady 185 *fig. 2*, 207—208 *fig. 23—24*, gotyk w nim 209, 210, kobierce Ogińskich na plebanii 247, modernizacja architektury w w. XVIII 213, ołtarze barokowe: 222, główny 199 *fig. 16*, w obejściu 215 *fig. 30*, urządzenie wewnątrz 210; św. Jerzego 209, fasada 205 *fig. 21*; św. Józefa 209; św. Katarzyny (benedyktynki) 209, kaplica Opatrzności 209, odbudowa po pożarze przez Glaubitza 213, ołtarze barokowe 209, 211, 222, szczegól fasady 211 *fig. 26*, widok od strony prezbiterium 210 *fig. 25*; katedralny, kaplica św. Kazimierza (Tencalla) 209, 211; św. Kazimierza (jezuitów) 209, 216, widok od strony prezbiterium 214 *fig. 29*, związek z S. Lorenzo w Turynie 220; misjonarzy 209, kobierzec Ogińskich 247, kruchta wchodowa 212 *fig. 27* wieże 203 *fig. 19*, związek ich z modelem soboru św. Aleksandra Newskiego w Petersburgu 221; św. Piotra i Pawła na Antokolu (arch. Zaor, stiukator Peretti) 209, 211, 223, szczegól dekoracji sklepienia 221 *fig. 36*, szczegól wewnątrz 201 *fig. 18*; św. Rafała 210, wieża, związek z Supergą koło Turynu 220; św. Teresy (Tencalla) 209, 211; trynitarzyna na Antokolu 209; wizytka na Rossie 206 *fig. 22*, 209, ołtarze barokowe 222; Wszystkich Świętych (karmelitów trzewickowych) 209, ołtarze barokowe 211; ołtarze barokowe (ogólnie) 207; pałace: Paców, Radziwiłłów, Sapiechów, Szuszków 209; stiukator Peretti 211; Uniwersytet 304, podwórze 209; zakony: augustianie 209, 210; bazylianie 209, bernardyni 211, benedyktynki 209, zob. też kościół św. Katarzyny, dominikanie 209, zob. też kościół dominikanów, jezuci 209 zob. też kościół św. Kazimierza, karmelici bosy i trzewickowi 209, zob. też kościół Wszystkich Świętych, karmelitanki 209, misjonarze 209, trynitarze zob. kościół trynitarzy, wizytka, zob. kościół wizytka; żelazne krzyże i ozdoby kościołów 221.
- Wincenty św., kościół we Wrocławiu 95.
- Winckelmann 306, 307, 326.
- Winkler Gotfryd, bankier i senator lipski, zbieracz dzieł sztuki w. XVIII 30.
- Winter van: Lukrecja Wilhelmina, z domu van Merken, poetka holenderska (1721—89) 67 nota 2; Mikołaj Szymon (1718—95), mąż poprzedniej 67 nota 2; żona Sixa, córka poprzednich 67 nota 2.
- Wisła 172.
- Wiszowata: Agnieszka, żona Bogdana Lubienieckiego, tabl. geneal. po s. 2, 4, 8; Eufrozyna z Sierakowskich, 1<sup>o</sup> voto Janowa Lubieniecka, tabl. geneal. po s. 2.
- Wiślica 285; kolegiata 98, w szczególności: archiwum jej w Kazimierzy Wielkiej 97, budowla romańska oraz gotycka 98, Chrystus na krzyżu, rzeźba gotycka 283 *fig. 32*, 285, gotycka dekoracja rzeźbiarska 100, herb ziemi dobrzyńskiej na zworniku 102, Madonna Łokietkowa 98, 98 nota 2, Madonna z Dzieciątkiem w Muzeum Sztuki



- U. J. w Krakowie 277—278 *fig. 23—24*, 280, 281, malowidła rusko-bizantyńskie 294, opis i inwentarz z r. 1791 przez ks. M. Tokarskiego 98 (dokończenie noty 4 ze str. 97), posąg drewniany Kazimierza Wielkiego w Muzeum Sztuki U. J. w Krakowie 93—103, 94 *fig. 1—2*, 97 *fig. 4*, 98 *fig. 5*, 100 *fig. 7*, posąg kamienny z fasady w Muzeum Sztuki U. J. w Krakowie 96—99, 102, tablica erekcyjna (1464) 102, 103.
- Wiśnicz: kaplica zamkowa, ornat z herbem Lubomirskich 286; kościół karmelitów bosych (architekt M. Trapola, stiukator J. Chrz. Falconi) 202, 207.
- Wiśniowiec, pałac 223.
- Wiśniowieccy 335.
- Wit de, kulisy teatru w Amsterdamie 77.
- Wit św., katedra w Pradze 95.
- Witruwiusz, kodeksy w. IX—XVI 248, w szczególności: Barberinus 250, Chisianus 250, Cornicensis sive Tremesnensis (w Bibliotece Fundacji Zamoyskich w Kórniku, pochodzący z Trzemeszna) 248, 249, Mediolanensis I, III 250, Sagredianus 250, Vaticanus I, IX 250.
- Wittenberga 2.
- Wittert zob. Aa.
- wizytki; kościół w Krakowie 186 *fig. 3*, 196 *fig. 13*, 197, 200, związek z fasadą S. Domenico e Sisto w Rzymie 203; kościół w Wilnie 206 *fig. 22*, 209, 222.
- Władysław Herman, fundator katedry romańskiej II na Wawelu 107, 109—131, 135—138, 140.
- Władysław Łokietek 97, 98, 103; wiersz na jego cześć z epoki baroku 98 (dokończenie noty 4 ze str. 97); Matka Boska, posąg w Wiślicy 98, 98 nota 2.
- Władysław (IV), królewicz, podróż do Niderlandów 317.
- Włochy 49, 128, 166; architekci zob. architekci włoscy; architekci epoki baroku w Krakowie 203 i Wilnie 211, 214; architektura barokowa 220, 221, wpływ na Kraków 202, 203, 208, na Polskę 189, 207; na Wilno 317; artyści w Polsce 306; artyści w służbie St. Kostki Potockiego 306; barok 184, 186, jego odmiana austriacko-włoska 223; dekoratorzy w Wilnie 211; malarze zob. malarze włoscy; podróż Goethego 307; podróż St. Kostki Potockiego 306—308; rzeźbiarze zob. rzeźbiarze włoscy; podróż Schlütera 33, 35, 175, 176; wpływy: na flamandzkie malarstwo krajobrazowe w. XVI 50, na holenderskie malarstwo 50, 86, 88, na B. Lubienieckiego 50, na Schlütera 175, 176; zob. też Włosi.
- Włocławek, akta kapitulne 265; katedra, odnowienie przez Stryjeńskiego 303 Muzeum Diecezjalne 390; Seminarium Duchowne 390; więzienie niemieckie 390.
- Włosi 2; w Krakowie w w. XVI i XVII 200—202.
- Wojciech (czy Albert), malarz krakowski w. XV we Lwowie 254—256, 260
- Wojciech św., posąg w stallach kościoła św. Idziego w Krakowie 325.
- Wojciechowski Tadeusz, historyk, prof. U. J. K. 227, badania nad katedrą krakowską 107, 116, 122, 123, 127, 143.
- Wola Justowska, pałac renesansowy, odnowienie przez Stryjeńskiego 303
- Wolfowicz zob. Szolc-Wolfowicz
- Wolgast 4
- Wolny zob. Jan, bakalarz.
- Wolski Mikołaj, marszałek, huta szkła w Krzepicach 269.
- Wölfflin Henryk, historyk sztuki niemiecki 239.
- Wołyń 3; hutnictwo szkła w w. XVII—XVIII 269; zasięg promieniowania Wilna w w. XVIII 218.
- Woodburn 39.
- Wrocław: fortyfikacje 139; katedra 137, 139 rzuty poziome historyczne XI—XVIII w. 144—145 *fig. 39—42*, w szczególności gotycka 138, 139, 141, 142, 143, 145, 147, 148, historia jej budowy 142, jej kaplica Mariacka 146, 148, ornat kanonika Helentreutera 287, rzut poziomy, związek z katedrą gotycką na Wawelu 134, 138, 139, 146, romańska 142, 143, 146, 147, historia budowy 139, szczątki portali 139; kościół Bożego Ciała, posąg gotycki św. Jana Ewangelisty 284; kościół św. Wincentego, figura nagrobna Henryka II Pobożnego 95; kościoły romańskie 139; kościoły średniowieczne 138; miasto średniowieczne 138; Muzeum, rzeźby z Posadowic 276; podgrodzie 139; Ratusz 138, Rynek 138; złotnictwo gotyckie 266, 267.
- Wschód 286; chrześcijański 294; zależność kobierców polskich 247.
- Wstrzemięźliwość, alegoria w dekoracji kaplicy Boimów we Lwowie 310.
- Wszyscy Święci, kościół w Krakowie 284, w Szydłowie 276, w Wilnie 209, 211.
- wykopaliska zob. Tell Edfu.
- Wypiański Stanisław 227, 228 nota 2, 238, 303; *Legion* 228 nota 2; *Pogrzeb Kazimierza Wielkiego* 228, 228 nota 1; portret Juliana Pagaczewskiego 227 nota 2; witraż z Kazimierzem Wielkim 228, 228 nota 1.



- Wysz Piotr, biskup krakowski; ornat w katedrze na Wawelu 287.
- Zabiały, kościół kominikanów 219, 222.  
 Zachód 316; chrześcijański 294.  
 Zakopane 226 nota 1.  
 Zakrzewski Wincenty, historyk, prof. U. J. 226.  
 zamki zob. pałace.  
 Zamość 216.  
 Zamoyscy zob. Kórnik.  
 Zapolya Jan Zygmunt, syn Izabeli Jagiellonki, medal Stefana van Harwijk (1561) 251.  
 Zarewicz Aleksander, profesor Wydziału Lekarskiego U. J. 226.  
 Zarewicz Ludwik, historyk 225, 226.  
 Zarewicz Michalina 225.  
 Zaręba Jan, rzeźbiarz krakowski we Lwowie 326.  
 Zator zob. Spytkowice.  
 Zawadka koło Kałusza 302.  
 Zbarascy, kaplica u dominikanów w Krakowie 194, 204.  
 Zdanowski Józef, ks., historyk sztuki 239.  
 Zgorzelice, posąg gotycki Matki Boskiej 275 nota 1 i drugi, Matki Boskiej Ciężarnej 277, oba w Kaiser-Friedrich Museum w Berlinie.  
 Zimorowicz J. B., kronikarz Lwowa 253—256.  
 Złoczów 303, zamek Jana III 175.  
 złotnictwo: barokowe u klarysek w Krakowie 226, wielkopolskie 268; gotyckie czeskie: wpływ na Wielkopolskę 267; gotyckie krakowskie: 267, eksport do Wielkopolski 268, u klarysek 226, posąg św. Stanisława na Skalce 230, 231; gotyckie niemieckie: eksport do Wielkopolski 268, norymberskie 268; gotyckie pomorsko-pruskie 267, eksport do Wielkopolski 268; gotyckie poznańskie zob. niżej pod gotyckie wielkopolskie; gotyckie śląskie 266, 267; gotyckie węgierskie, eksport do Wielkopolski 268; gotyckie wielkopolskie 265—268, import z prowincji i krajów sąsiednich 268, kielichy 267, 268, monstrancje 267, odrębność stylowa 267, relikwiarze skrzynkowe 268, wpływy krajów ościennych 267, wzory graficzne 267, 268; gotyckie wrocławskie 266, 267; gotyckie śląskie, eksport do Polski 267; gotyckie złotnicze wyroby jako uzupełnienie haftów 287; renesansowe wielkopolskie 268; rokokowe u klarysek w Krakowie 226; starożytne: maski złote z Myken 288, pierścienie 288.  
 złotnicy: cech w Poznaniu 265, 268; zob. Awerhan, Scholc.  
 złotniczych wyrobów znakowanie w Poznaniu 268.
- Znojmo, wieża gotycka 306.  
 Zschorn Johann Wilhelm 75.  
 Zurbaran 264.  
 Zurich, Politechnika 303.  
 Zuzanna w kąpielu, obraz B. Lubienieckiego 5—6 *fig. 1—2*, 23, 48, 50; obraz Rembrandta 48.  
 Zwiastowanie zob. Maria, Matka Boska.  
 zwierząt kult 289.  
 Zygmunt August, medale: Stefana van Harwijk (1561), 251, Padovana (1532) 250; modlitechnik 251.  
 Zygmunt Stary: kaplica w katedrze na Wawelu 193, 194, krypta pod nią 119; medale: Stefana van Harwijk (1561) 251, Padovana (1532) 250; portrety 239.  
 Zygmunt św. 97.  
 Zygmunt III 334, 335; portrety: Florencja, Uffizi z r. 1585, jako królewicz 328; Florencja, Ponte Vecchio 327 nota 1; Kraków, Muzeum Sztuki U. J. 330 *fig. 47*, 331—335; Kraków PAU, jako dziecko 327; Lwów, zbiory ks. Andrzeja Lubomirskiego w Ossolineum (Marcin Kober) 328 *fig. 45*, 328—333; ryciny 327 nota 1, 333 nota 1; Wiedeń, Muzeum Historii Sztuki (Marcin Kober) 328, 329 *fig. 46*, 329—333.
- Żnin zob. Góra.  
 Żebrowski Teofil, architekt w. XIX, badania w krypcie św. Leonarda na Wawelu 117.  
 Żebrowski Tomasz, jezuita, architekt wileński XVIII w. 214.  
 Żejmo-Żejmis, antropolog, doc. U. W., członek misji wykopaliskowej w Egipcie 290.  
 żelazne krzyże i ozdoby kościołów wileńskich XVIII w. 221.  
 Żółkiew: fara, nagrobki Stanisława Daniłowicza i Jakuba Sobieskiego (Schlüter) 152, 153, 157, 162, 166, 174, 176, 177, 178, w szczególności: postacie alegoryczne na nich pod wpływem rzeźb Berniniego 176; roboty artystyczne za Jana III 155, 156; zamek Jana III 175.  
 Żółkiewscy 335.  
 Żółkiewska Anna, żona Stanisława Lubienieckiego, pierwszego arianina, tabl. geneal. po s. 2, 3.  
 Żyrosław, biskup wrocławski 139.  
 Żywiec: kościół parafialny: portale renesansowe 306, wieża renesansowa 306; zamek, przebudowa przez Stryjeńskiego i Mączyńskiego 303.  
 Żywiecczyzna 306.



## SPIS ILUSTRACJI

| L. p. | Fig.  | Str. |
|-------|---|------|
| 1.    | 1. Bogdan Lubieniecki, Zuzanna w kąpielni. Kraków, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu  | 5    |
| 2.    | 2. Podpis Bogdana Lubienieckiego na obrazie Zuzanna ze starcami . . . . .   | 6    |
| 3.    | 3. Bogdan Lubieniecki, Bitwa. Warszawa, Muzeum Narodowe . . . . .   | 7    |
| 4.    | 4. Bogdan Lubieniecki, Kirke zamienia króla Pikusa w ptaka. Warszawa, Muzeum Narodowe   | 8    |
| 5.    | 5. Mezzotinta podług portretu Piotra Schenka, malowanego przez Bogdana Lubienieckiego, 1700 . . . . .                               | 9    |
| 6.    | 6. Rycina Jana Marcina Bernigerotha podług portretu Jana Jerzego von der Marwitz, malowanego przez Bogdana Lubienieckiego . . . . . | 10   |
| 7.    | 7. Bogdan Lubieniecki, Rysunek karty tytułowej wydawnictwa o Arsenale berlińskim. Wiedeń, Albertina . . . . .                       | 11   |
| 8.    | 8. Bogdan Lubieniecki, Rysunek maski dłuta Andrzeja Schlütera z Arsenалу berlińskiego 1696. Wiedeń, Albertina. . . . .              | 12   |
| 9.    | 9. Bogdan Lubieniecki, Rysunek maski dłuta Andrzeja Schlütera z Arsenалу berlińskiego. Wiedeń, Albertina . . . . .                  | 13   |
| 10.   | 10. Bogdan Lubieniecki, Rysunek maski dłuta Andrzeja Schlütera z Arsenалу berlińskiego. Wiedeń, Albertina . . . . .                 | 14   |
| 11.   | 11. Bogdan Lubieniecki, Rysunek maski dłuta Andrzeja Schlütera z Arsenалу berlińskiego. Wiedeń, Albertina . . . . .                 | 15   |
| 12.   | 12. Bogdan Lubieniecki, Rysunek maski dłuta Andrzeja Schlütera z Arsenálu berlińskiego. Wiedeń, Albertina . . . . .                 | 16   |
| 13.   | 13. Bogdan Lubieniecki, Rysunek maski dłuta Andrzeja Schlütera z Arsenálu berlińskiego. Wiedeń, Albertina . . . . .                 | 17   |
| 14.   | 14. Bogdan Lubieniecki, Rysunek maski dłuta Andrzeja Schlütera z Arsenálu berlińskiego. Wiedeń, Albertina . . . . .                 | 18   |
| 15.   | 15. Bogdan Lubieniecki, Rysunek maski dłuta Andrzeja Schlütera z Arsenálu berlińskiego. Wiedeń, Albertina . . . . .                 | 19   |
| 16.   | 16. Bogdan Lubieniecki, Rysunek maski dłuta Andrzeja Schlütera z Arsenálu berlińskiego. Wiedeń, Albertina . . . . .                 | 20   |
| 17.   | 17. Andrzej Schlüter, Maską umierającego wojownika. Berlin, Arsenál . . . . .   | 22   |
| 18.   | 18. Andrzej Schlüter, Maską umierającego wojownika. Berlin, Arsenál . . . . .   | 23   |
| 19.   | 19. Bogdan Lubieniecki, Krajobraz fantastyczny. Rysunek sepią i sangwiną. Kraków, Muzeum ks. Czartoryskich . . . . .                | 25   |
| 20.   | 20. Bogdan Lubieniecki, Krajobraz fantastyczny nr 1. Miedzioryt . . . . .   | 26   |
| 21.   | 21. Bogdan Lubieniecki, Krajobraz fantastyczny nr 2. Miedzioryt . . . . .   | 27   |
| 22.   | 22. Bogdan Lubieniecki, Krajobraz fantastyczny nr 3. Miedzioryt . . . . .   | 28   |
| 23.   | 23. Bogdan Lubieniecki, Krajobraz fantastyczny nr 4, 1698. Miedzioryt . . . . .   | 29   |
| 24.   | 24. Bogdan Lubieniecki, Krajobraz fantastyczny. Miedzioryt . . . . .  | 31   |
| 25.   | 25. Gerard de Lairese, Dydona i Amor. Monachium, Stara Pinakoteka . . . . .   | 32   |
| 26.   | 26. Gerard de Lairese, Ecce Homo. Bruksela, Muzeum Sztuk Pięknych . . . . .   | 33   |
| 27.   | 27. Gerard de Lairese, Scena bachiczna. Augsburg, Galeria Miejska . . . . .   | 34   |
| 28.   | 28. Jan Both, Krajobraz. Berlin, Muzea Państwowe, Galeria . . . . .   | 35   |



| L p. | Fig.  | Str. |
|------|---|------|
| 29.  | 29. Krzysztof Lubieniecki, Portret Kornelii Oudewater, 1694. Własność rodziny Oudewater w Heemstede koło Harlem . . . . .                                   | 36   |
| 30.  | 30. Krzysztof Lubieniecki, Portret Mateusza Oudewater, 1694. Własność rodziny Oudewater w Heemstede koło Harlem . . . . .                                   | 37   |
| 31.  | 31. Krzysztof Lubieniecki, Portret Elżbiety Boutens, 1697. Własność rodziny Delcourt van Krimpen. Huize Rooswyk, Velsen koło Harlem . . . . .               | 38   |
| 32.  | 32. Krzysztof Lubieniecki, Portret Arenta van den Meersch, 1715 (?). Własność rodziny Delcourt van Krimpen. Huize Rooswyk, Velsen koło Harlem . . . . .     | 39   |
| 33.  | 33. Krzysztof Lubieniecki, Portret nieznanego mężczyzny, 1697. Własność rodziny bar. Brienen van de Groote-Lind, Haga, St. Annalands, Clingendaal . . . . . | 40   |
| 34.  | 34. Krzysztof Lubieniecki, Portret Filipa van Limborch, 1705 (?). Amsterdam, kościół remonstrantów, sala konsystorska . . . . .                             | 41   |
| 35.  | 35. Krzysztof Lubieniecki, Portret Szymona Episcopiusa, 1705. Amsterdam, kościół remonstrantów, sala konsystorska . . . . .                                 | 43   |
| 36.  | 36. Krzysztof Lubieniecki, Portret nieznanego mężczyzny, 1709. Własność prywatna w Stanach Zjednoczonych . . . . .  | 44   |
| 37.  | 37. Krzysztof Lubieniecki, Portret nieznaney kobiety, 1709. Własność prywatna w Stanach Zjednoczonych . . . . .   | 45   |
| 38.  | 38. Krzysztof Lubieniecki, Portret Adriana Witterta van der Aa. Kraków, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu . . . . .   | 46   |
| 39.  | 39. Krzysztof Lubieniecki, Portret Anny Marii hr. de Moens. Kraków, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu . . . . .   | 47   |
| 40.  | 40. Sygnatura portretu Adriana Witterta van der Aa . . . . .  | 48   |
| 41.  | 41. Krzysztof Lubieniecki, Portret Joba Siewertsza, 1713. Amsterdam Rijksmuseum . . . . .   | 49   |
| 42.  | 42. Krzysztof Lubieniecki, Portret rodziny Gozenijn van de Ryp Centen, 1721. Amsterdam, Rijksmuseum . . . . .   | 51   |
| 43.  | 43. Sygnatura portretu admirała Arenta van Buren . . . . .  | 53   |
| 44.  | 44. Krzysztof Lubieniecki, Portret admirała Arenta van Buren, 1721. Amsterdam Rijksmuseum . . . . .   | 54   |
| 45.  | 45. Krzysztof Lubieniecki, Portret Sabiny Agnieszki d'Acquet van Buren, 1721. Amsterdam, Rijksmuseum . . . . .  | 55   |
| 46.  | 46. Krzysztof Lubieniecki, Portret nieznanego mężczyzny, 1728. Warszawa, Muzeum Narodowe (depozyt) . . . . .  | 56   |
| 47.  | 47. Krzysztof Lubieniecki, Autoportret. Amsterdam, Rijksmuseum . . . . .  | 57   |
| 48.  | 48. Krzysztof Lubieniecki, Portret Jana Brandta. Mezzotinta . . . . .   | 58   |
| 49.  | 49. Miedzioryt Jakuba Houbrakena podług portretu Jana Brandta, malowanego przez Krzysztofa Lubienieckiego . . . . .   | 59   |
| 50.  | 50. Krzysztof Lubieniecki, Portret dra Galenusa Abrahamsza . . . . .  | 61   |
| 51.  | 51. Mezzotinta Piotra Schenka z portretu Franciszka Zygmunta Gałęckiego, malowanego przez Krzysztofa Lubienieckiego . . . . .                               | 62   |
| 52.  | 52. Miedzioryt F. Ottensa podług portretu Daniela Willinka, malowanego przez Krzysztofa Lubienieckiego . . . . .  | 63   |
| 53.  | 53. Krzysztof Lubieniecki, Kominiarze, 1704. Własność rodziny de Magallon w Paryżu . . . . .  | 64   |
| 54.  | 54. Krzysztof Lubieniecki, Częstowanie tabaką. Kopenhaga, Galeria Królewska . . . . .   | 65   |
| 55.  | 55. Krzysztof Lubieniecki, Smakosze. Kopenhaga, Galeria Królewska . . . . .   | 66   |
| 56.  | 56. Puchar z obrazu Krzysztofa Lubienieckiego Smakosze z odbiciem sztalug i figury artysty . . . . .  | 67   |
| 57.  | 57. Krzysztof Lubieniecki, Chłopiec z kaczką. Kraków, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu . . . . .   | 68   |
| 58.  | 58. Krzysztof Lubieniecki, Scena w karczmie. Getynga, Uniwersytet . . . . .   | 69   |
| 59.  | 59. Krzysztof Lubieniecki, Scena mitologiczna, 1701. Miedzioryt . . . . .   | 70   |
| 60.  | 60. S. Fakke, Rycina z r. 1768, wyobrażająca przedstawienie w teatrze amsterdamskim . . . . .   | 71   |
| 61.  | 61. Krzysztof Lubieniecki, Krajobraz fantastyczny, 1728. Amsterdam, Rijksmuseum . . . . .   | 72   |
| 62.  | 62. Krzysztof Lubieniecki, Krajobraz fantastyczny. Kraków, Muzeum Narodowe . . . . .  | 73   |
| 63.  | 63. Krzysztof Lubieniecki, Krajobraz. Kraków, Gabinet Rycin Polskiej Akademii Umiejętności . . . . .  | 74   |



| L. p. | Fig. |   | Str. |
|-------|------|---|------|
| 64.   | 64.  | Krzysztof Lubieniecki, Krajobraz. Kraków, Gabinet Rycin Polskiej Akademii Umiejętności . . . . .                      | 75   |
| 65.   | 65.  | Krzysztof Lubieniecki, Krajobraz. Amsterdam, Rijksmuseum . . . . .  | 76   |
| 66.   | 66.  | Krzysztof Lubieniecki, Krajobraz, Amsterdam, Rijksmuseum . . . . .  | 77   |
| 67.   | 67.  | Jakub Adriaensz Backer, Portret chłopca. Haga, Mauritshuis . . . . .  | 78   |
| 68.   | 68.  | Adrian Backer, Lekcja anatomii. Amsterdam, Rijksmuseum . . . . .  | 79   |
| 69.   | 69.  | Kaspar Netscher, Portret. Berlin, Muzea Państwowe, Galeria . . . . .  | 80   |
| 70.   | 70.  | Kaspar Netscher, Portret. Berlin, Muzea Państwowe, Galeria . . . . .  | 81   |
| 71.   | 71.  | Adrian Backer, Portret Daniela Nielliusa. Amsterdam, Rijksmuseum . . . . .  | 82   |
| 72.   | 72.  | Adrian Backer, Portret kaznodziei. Amsterdam, kościół remonstrantów, sala konsystorska . . . . .                      | 83   |
| 73.   | 73.  | Michiel van Muscher, Portret rodziny. Antwerpia, Muzeum Sztuk Pięknych . . . . .                                      | 84   |
| 74.   | 74.  | Jan Steen, Obchód urodzin księcia Wilhelma Orańskiego. Amsterdam Rijksmuseum . . . . .                                | 85   |
| 75.   | 75.  | Jan Steen, Scena w gospodzie. Rotterdam, Muzeum Boymans . . . . .   | 86   |
| 76.   | 76.  | Jan Steen, Piekarz Oostwaard. Amsterdam, Rijksmuseum . . . . .  | 87   |
| 77.   | 77.  | Podpis Krzysztofa Lubienieckiego na metryce ślubu . . . . .   | 89   |
| 78.   | 1.   | Posąg drewniany Kazimierza Wielkiego z Wiślicy. Kraków, Muzeum Sztuki Uniw. Jagiell. Stan przed konserwacją . . . . . | 94   |
| 79.   | 2.   | Posąg drewniany Kazimierza Wielkiego z Wiślicy. Kraków, Muzeum Sztuki Uniw. Jagiell. Stan po konserwacji . . . . .    | 94   |
| 80.   | 3.   | Figura nagrobna Kazimierza Wielkiego. Kraków, katedra na Wawelu . . . . .   | 95   |
| 81.   | 4.   | Szczegół posągu drewnianego Kazimierza Wielkiego z Wiślicy. Stan przed konserwacją . . . . .                          | 97   |
| 82.   | 5.   | Głowa posągu drewnianego Kazimierza Wielkiego z Wiślicy. Stan przed konserwacją . . . . .                             | 98   |
| 83.   | 6.   | Głowa figury nagrobnej Kazimierza Wielkiego . . . . .   | 99   |
| 84.   | 7.   | Głowa posągu drewnianego Kazimierza Wielkiego z Wiślicy. Stan po konserwacji . . . . .                                | 100  |
| 85.   | 8.   | Głowa figury nagrobnej Kazimierza Wielkiego . . . . .   | 101  |
| 86.   | 1.   | Kraków, katedra, kościoły XI—XII wieku w rzucie obecnej katedry . . . . .   | 108  |
| 87.   | 2.   | Kraków, katedra Władysława Hermana, rekonstrukcja rzutu części zachodniej . . . . .                                   | 109  |
| 88.   | 3.   | Kraków, katedra Władysława Hermana, przekrój przez linię A—B . . . . .  | 110  |
| 89.   | 4.   | Kraków, katedra Władysława Hermana, przekrój przez linię C—D . . . . .  | 111  |
| 90.   | 5.   | Kraków, katedra Władysława Hermana, przekrój przez linię E—F . . . . .  | 112  |
| 91.   | 6.   | Kraków, katedra Władysława Hermana, kolumny i pilaster w krypcie św. Leonarda . . . . .                               | 113  |
| 92.   | 7.   | Kraków, katedra Władysława Hermana, okno w apsydzie krypty św. Leonarda . . . . .                                     | 114  |
| 93.   | 8.   | Kraków, katedra Władysława Hermana, okna w ścianach południowej i północnej krypty św. Leonarda . . . . .             | 114  |
| 94.   | 9.   | Kraków, katedra Władysława Hermana, południowe wejście do krypty św. Leonarda . . . . .                               | 115  |
| 95.   | 10.  | Kraków, katedra Władysława Hermana, północne wejście do krypty św. Leonarda . . . . .                                 | 115  |
| 96.   | 11.  | Kraków, katedra Władysława Hermana, odrzwia wejścia do wieży Srebrnych Dzwonów . . . . .                              | 116  |
| 97.   | 12.  | Kraków, katedra Władysława Hermana, odrzwia zewnętrzne w fasadzie zachodniej . . . . .                                | 117  |
| 98.   | 13.  | Kraków, katedra Władysława Hermana, krypta św. Leonarda, rzut poziomy, stan I, wiek XII . . . . .                     | 118  |
| 99.   | 14.  | Kraków, katedra Władysława Hermana, krypta św. Leonarda, rzut poziomy, stan II, wiek XIII . . . . .                   | 119  |
| 100.  | 15.  | Kraków, katedra Władysława Hermana, posadzka z w. XIII w północnej nawie bocznej . . . . .                            | 120  |
| 101.  | 16.  | Kraków, katedra Władysława Hermana, płyty z posadzki z w. XIII . . . . .  | 121  |
| 102.  | 17.  | Kraków, katedra Władysława Hermana, szczegół posadzki z w. XIII . . . . .   | 122  |
| 103.  | 18.  | Kraków, katedra Władysława Hermana, szczegół posadzki z w. XIII . . . . .   | 123  |
| 104.  | 19.  | Kraków, katedra Władysława Hermana, krypta św. Leonarda, rzut poziomy, stan III, wiek XIV i XV . . . . .              | 124  |
| 105.  | 20.  | Kraków, katedra Władysława Hermana, krypta św. Leonarda, rzut poziomy, stan IV, wiek XVI i XVII . . . . .             | 125  |
| 106.  | 21.  | Kraków, katedra Władysława Hermana, krypta św. Leonarda, rzut poziomy, stan V, wiek XVIII i XIX . . . . .             | 126  |
| 107.  | 22.  | Kraków, katedra Władysława Hermana, krypta św. Leonarda, spód węgara południowego wejścia do krypty . . . . .         | 127  |



| L. p. | Fig.   | Str |
|-------|--|-----|
| 108.  | 23. Kraków, katedra Władysława Hermana, krypta św. Leonarda, widok wnętrza przed odnowieniem w r. 1938 . . . . .                     | 128 |
| 109.  | 24. Kraków, katedra Władysława Hermana, krypta św. Leonarda, rzut poziomy, stan VI, wiek XX . . . . .                                | 129 |
| 110.  | 25. Kraków, katedra Władysława Hermana, krypta św. Leonarda, widok wnętrza po odnowieniu w r. 1938 . . . . .                         | 130 |
| 111.  | 26. Kraków, katedra Władysława Hermana, krypta św. Leonarda, widok wnętrza od ołtarza, stan po odnowieniu w r. 1938 . . . . .        | 131 |
| 112.  | 27. Pecs, kościół katedralny, rzut poziomy . . . . .   | 132 |
| 113.  | 28. Tum pod Łęczycą, rzut poziomy . . . . .  | 134 |
| 114.  | 29. Kraków, katedra Władysława Hermana, rekonstrukcja pierwotnego rzutu poziomego  | 135 |
| 115.  | 30. Kraków, katedra Władysława Hermana, przekrój poprzeczny przez transept, rekonstrukcja . . . . .                                  | 135 |
| 116.  | 31. Kraków, katedra Władysława Hermana, przekrój podłużny, rekonstrukcja . . . . .   | 136 |
| 117.  | 32. Kraków, katedra Władysława Hermana, elewacja zachodnia, rekonstrukcja . . . . .  | 136 |
| 118.  | 33. Kraków, katedra Władysława Hermana, elewacja południowa, rekonstrukcja . . . . .   | 137 |
| 119.  | 34. Kraków, katedra Władysława Hermana, widok od strony zachodniej, rekonstrukcja  | 138 |
| 120.  | 35. Kraków, katedra na Wawelu, rzut poziomy z zaznaczeniem murów katedry romańskiej Władysława Hermana . . . . .                     | 140 |
| 121.  | 36. Kraków, katedra na Wawelu, rzut poziomy z zaznaczeniem murów według stanu z lat 1320—46, z nowym gotyckim prezbiterium . . . . . | 140 |
| 122.  | 37. Kraków, katedra na Wawelu, rzut poziomy z zaznaczeniem murów gotyckich według stanu około r. 1364 . . . . .                      | 141 |
| 123.  | 38. Kraków, katedra na Wawelu, rzut poziomy w obecnym stanie . . . . .   | 141 |
| 124.  | 39. Wrocław, katedra, rzut poziomy z zaznaczeniem murów romańskiej katedry z w. XII  | 144 |
| 125.  | 40. Wrocław, katedra, rzut poziomy z zaznaczeniem murów romańskiej katedry po zasklepieniu naw w latach 1244—72 . . . . .            | 144 |
| 126.  | 41. Wrocław, katedra, rzut poziomy z zaznaczeniem murów gotyckich według stanu około r. 1354 . . . . .                               | 145 |
| 127.  | 42. Wrocław, katedra, rzut poziomy w stanie obecnym . . . . .  | 145 |
| 128.  | 1. Wilanów, „aniołowie Famy reprezentujący” nad drzwiami wejściowymi do pałacu   | 152 |
| 129.  | 2. Wilanów, grupa puttów z tarczą herbową na fasadzie pałacu . . . . .   | 153 |
| 130.  | 3. Wilanów, plafon sali stołowej . . . . .   | 155 |
| 131.  | 4. Wilanów, plafon sali stołowej, alegoria Ziemi . . . . .   | 158 |
| 132.  | 5. Wilanów, plafon sali stołowej, alegoria Wody . . . . .  | 158 |
| 133.  | 6. Wilanów, plafon sali stołowej, alegoria Powietrza . . . . .   | 159 |
| 134.  | 7. Wilanów, plafon sali stołowej, alegoria Wiatru od południa . . . . .  | 160 |
| 135.  | 8. Wilanów, plafon sali stołowej, alegoria Wiatru od wschodu . . . . .   | 161 |
| 136.  | 9. Wilanów, groteska plafonu sali stołowej . . . . .   | 162 |
| 137.  | 10. Wilanów, groteska plafonu sali stołowej . . . . .  | 163 |
| 138.  | 11. Wilanów, szczegół dekoracji sypialni królewskiej . . . . .   | 164 |
| 139.  | 12. Wilanów, szczegół dekoracji sypialni królewskiej . . . . .   | 165 |
| 140.  | 13. Wilanów, fasada drugiego piętra od ogrodu . . . . .  | 167 |
| 141.  | 14. Wilanów, alegoria Wiatru na fasadzie drugiego piętra . . . . .   | 168 |
| 142.  | 15. Wilanów, alegoria Wiatru na fasadzie drugiego piętra . . . . .   | 169 |
| 143.  | 16. Wilanów, medalion portretowy Jana III na fasadzie drugiego piętra pałacu . . . . .   | 170 |
| 144.  | 17. Wilanów, medalion portretowy Marii Kazimiery we wnętrzu sali drugiego piętra . . . . .   | 171 |
| 145.  | 18. Wilanów, groteska na plafonie sali drugiego piętra . . . . .   | 173 |
| 146.  | 19. Wilanów, putto we wschodnim pokoju pierwszego piętra . . . . .   | 174 |
| 147.  | 20. Wilanów, szczegół dekoracji pokoju wschodniego na pierwszym piętrze . . . . .  | 175 |
| 148.  | 21. Wilanów, figura na fasadzie pałacowej od dziedzińca . . . . .  | 176 |
| 149.  | 22. Wilanów, figura na fasadzie pałacowej od dziedzińca . . . . .  | 177 |
| 150.  | 23. Wilanów, popiersia dekoracyjne na attyce pałacu od ogrodu . . . . .  | 178 |
| 151.  | 24. Wilanów, popiersia dekoracyjne na attyce pałacu od ogrodu . . . . .  | 179 |



| L. p. | Fig. |  | Str. |
|-------|------|--|------|
| 152.  | 1.   | Kraków, kościół św. Piotra, fasada . . . . .   | 184  |
| 153.  | 2.   | Wilno, kościół św. Jana, fasada zachodnia . . . . .  | 185  |
| 154.  | 3.   | Kraków, kościół wizytek, fasada . . . . .  | 186  |
| 155.  | 4.   | Kraków, kościół misjonarzy na Stradomiu, fasada . . . . .  | 187  |
| 156.  | 5.   | Kraków, kościół karmelitów na Piasku, fasada . . . . .   | 188  |
| 157.  | 6.   | Kraków, kościół karmelitanek bosych na Wesołej, fasada . . . . .   | 189  |
| 158.  | 7.   | Kraków, kościół bernardynów, fasada . . . . .  | 190  |
| 159.  | 8.   | Kraków, kościół paulinów na Skalce . . . . .   | 191  |
| 160.  | 9.   | Kraków, kościół św. Piotra, szczegół fasady . . . . .  | 192  |
| 161.  | 10.  | Kraków, kościół św. Anny, szczegół fasady . . . . .  | 193  |
| 162.  | 11.  | Kraków, kościół św. Piotra, wnętrze . . . . .  | 194  |
| 163.  | 12.  | Kraków, kościół św. Anny, wnętrze . . . . .  | 195  |
| 164.  | 13.  | Kraków, kościół wizytek, wnętrze . . . . .   | 196  |
| 165.  | 14.  | Kraków, kościół misjonarzy na Stradomiu, wnętrze . . . . .   | 197  |
| 166.  | 15.  | Kraków, kościół bernardynów, główny ołtarz . . . . .   | 198  |
| 167.  | 16.  | Wilno, kościół św. Jana, główny ołtarz . . . . .   | 199  |
| 168.  | 17.  | Kraków, kościół św. Anny, szczegół wnętrza . . . . .   | 200  |
| 169.  | 18.  | Wilno, kościół św. Piotra i Pawła na Antokolu, szczegół wnętrza . . . . .                                    | 201  |
| 170.  | 19.  | Wilno, kościół misjonarzy, wieże . . . . .   | 203  |
| 171.  | 20.  | Berezwecz, kościół pobazyliński św. Piotra i Pawła, fasada . . . . .   | 204  |
| 172.  | 21.  | Wilno, kościół św. Jerzego, fasada . . . . .   | 205  |
| 173.  | 22.  | Wilno, kościół wizytek . . . . .   | 206  |
| 174.  | 23.  | Wilno, kościół św. Jana, górna część fasady zachodniej . . . . .   | 207  |
| 175.  | 24.  | Wilno, kościół św. Jana, szczyt fasady wschodniej . . . . .  | 208  |
| 176.  | 25.  | Wilno, kościół św. Katarzyny, widok od strony prezbiterium . . . . .   | 210  |
| 177.  | 26.  | Wilno, kościół św. Katarzyny, szczegół fasady . . . . .  | 211  |
| 178.  | 27.  | Wilno, kościół misjonarzy, kruchta wchodowa . . . . .  | 212  |
| 179.  | 28.  | Wilno, kościół dominiański, portal . . . . .   | 213  |
| 180.  | 29.  | Wilno, kościół św. Kazimierza, widok od strony prezbiterium . . . . .  | 214  |
| 181.  | 30.  | Wilno, kościół św. Jana, ołtarze w obejściu . . . . .  | 215  |
| 182.  | 31.  | Kraków, kościół karmelitów na Piasku, główny ołtarz . . . . .  | 216  |
| 183.  | 32.  | Wilno, kościół dominikanów, wnętrze prezbiterium . . . . .   | 217  |
| 184.  | 33.  | Wilno, kościół dominikanów, ambona-konfesjonał . . . . .   | 218  |
| 185.  | 34.  | Wilno, kościół dominikanów, chór muzyczny . . . . .  | 219  |
| 186.  | 35.  | Kraków, kościół św. Barbary, szczegół dekoracji sklepienia . . . . .   | 220  |
| 187.  | 36.  | Wilno, kościół św. Piotra i Pawła, szczegół dekoracji sklepienia . . . . .                                   | 221  |
| 189.  |      | Julian Pagaczewski . . . . .   | 225  |
| 190.  |      | Józef Muczkowski . . . . .   | 238  |
| 191.  |      | Zygmunt Batowski . . . . .   | 241  |
| 192.  | 1.   | Kraków, kościół N. P. Marii, epitafium Jana Leopolda . . . . .   | 249  |
| 193.  | 2.   | Lwów, katedra łacińska, Chrystus na krzyżu . . . . .   | 254  |
| 194.  | 3.   | Lwów, katedra łacińska, Chrystus na krzyżu, szczegół . . . . .   | 255  |
| 195.  | 4.   | Kraków, kościół N. P. Marii, Chrystus okazujący rany . . . . .   | 256  |
| 196.  | 5.   | Płock, Muzeum Diecezjalne, Chrystus Frasobliwy . . . . .   | 257  |
| 197.  | 6.   | Lwów, katedra łacińska, Chrystus Frasobliwy . . . . .  | 258  |
| 198.  | 7.   | Toruń, kościół św. Jana, „Ecce homo”, szczegół . . . . .   | 259  |
| 199.  | 8.   | Lwów, kościół benedyktynek obrządku łacińskiego, Pan Jezus Nazareński, rzeźba hiszpańska z w. XVII . . . . . | 262  |
| 200.  | 9.   | Lwów, klasztor bernardynów, obraz hiszpański z w. XVII, przedstawiający zmarłego zakonnika . . . . .         | 264  |
| 201.  | 10.  | Sandomierz, katedra, epitafium Stanisława Chroborskiego z r. 1520 . . . . .                                  | 266  |
| 202.  | 11.  | Kraków, Muzeum Sztuki U. J., Madonna z Prandocina . . . . .  | 270  |
| 203.  | 12.  | Kraków, Muzeum Sztuki U. J., Madonna ze Szczepbrzusza . . . . .  | 271  |
| 204.  | 13.  | Kraków, Muzeum Sztuki U. J., Święty biskup z Raławic Olkuskich . . . . .                                     | 271  |



| L. p. | Fig.   | Str. |
|-------|--|------|
| 205.  | 14. Kraków, Muzeum Sztuki U. J., Madonna Dobrej Nadziei z Szydłowa . . . . .                                 | 272  |
| 206.  | 15. Kraków, Muzeum Sztuki U. J., Madonna Dobrej Nadziei z Szydłowa . . . . .                                 | 272  |
| 207.  | 16. Kraków, Muzeum Sztuki U. J., Madonna Dobrej Nadziei z Szydłowa . . . . .                                 | 272  |
| 208.  | 17. Kraków, Muzeum Sztuki U. J., Madonna Dobrej Nadziei z Szydłowa, szczegół . . . . .                       | 273  |
| 209.  | 18. Bodzentyn, kościół parafialny, Madonna z Dzieciątkiem . . . . .  | 274  |
| 210.  | 19. Szydłów, kościół parafialny, Madonna z Dzieciątkiem . . . . .  | 275  |
| 211.  | 20. Szydłów, kościół parafialny, Św. Jan Chrzciciel . . . . .  | 275  |
| 212.  | 21. Chęciny, kościół parafialny, herma męska . . . . .   | 276  |
| 213.  | 22. Chęciny, kościół parafialny, herma kobieca . . . . .   | 276  |
| 214.  | 23. Kraków, Muzeum Sztuki U. J., Madonna z Wiślicy . . . . .   | 277  |
| 215.  | 24. Kraków, Muzeum Sztuki U. J., Madonna z Wiślicy, szczegół . . . . .                                       | 278  |
| 216.  | 25. Tarczek, kościół parafialny, Nawiedzenie . . . . .   | 279  |
| 217.  | 26. Tarczek, kościół parafialny, Ofiarowanie w świątyni . . . . .  | 279  |
| 218.  | 27. Kraków, Muzeum Sztuki U. J., Św. Jan Ewangelista ze Stopnicy . . . . .                                   | 280  |
| 219.  | 28. Kraków, Muzeum Sztuki U. J., herma relikwiarzowa ze Szczepbrzusa . . . . .                               | 281  |
| 220.  | 29. Kraków, Muzeum Sztuki U. J., herma relikwiarzowa ze Szczepbrzusa . . . . .                               | 281  |
| 221.  | 30. Kraków, Muzeum Sztuki U. J., figura świętej z Goryslawic . . . . .                                       | 282  |
| 222.  | 31. Goryslawice, kościół parafialny, Madonna z Dzieciątkiem . . . . .  | 283  |
| 223.  | 32. Wiślica, kolegiata, Chrystus na krzyżu . . . . .   | 283  |
| 224.  | 33. Olkusz, kościół parafialny, Chrystus Frasobliwy . . . . .  | 284  |
| 225.  | 34. Kraków, katedra, kaplica Hińczy z Rogowa, fragment malowidła ściennego: Madonna i święty . . . . .       | 291  |
| 226.  | 35. Kraków, katedra, kaplica Hińczy z Rogowa, fragment malowidła ściennego: Prorok . . . . .                 | 292  |
| 227.  | 36. Kraków, katedra, kaplica Hińczy z Rogowa, fragment malowidła ściennego: Chrystus na majestacie . . . . . | 293  |
| 228.  | 37. Kraków, katedra, kaplica Hińczy z Rogowa, fragment malowidła ściennego: Święta Dziewica . . . . .        | 293  |
| 229.  | 38. Kraków, katedra, kaplica Hińczy z Rogowa, fragment malowidła ściennego: Zwiastowanie . . . . .           | 294  |
| 230.  | 39. Kraków, katedra, kaplica Hińczy z Rogowa, fragment malowidła ściennego: Rzeź Niewiniątek . . . . .       | 295  |
| 231.  | 40. Lwów, kaplica Boimów, szczegół z dekoracji kopuły . . . . .  | 309  |
| 232.  | 41. Lwów, kaplica Boimów, szczegół z dekoracji kopuły . . . . .  | 310  |
| 233.  | 42. Lwów, kaplica Boimów, szczegół z dekoracji kopuły . . . . .  | 312  |
| 234.  | 43. Lwów, kaplica Boimów, belkowanie od strony ulicy Halickiej . . . . .                                     | 313  |
| 235.  | 44. Lwów, kaplica Boimów, świecznik rzeźbiony w drzewie . . . . .  | 315  |
| 236.  | 45. Marcin Kober, Portret Zygmunta III. Lwów, Ossolineum . . . . .   | 328  |
| 237.  | 46. Marcin Kober, Portret Zygmunta III. Wiedeń, Muzeum Historii Sztuki . . . . .                             | 329  |
| 238.  | 47. Portret Zygmunta III. Kraków, Muzeum Sztuki U. J. . . . .  | 330  |
| 239.  | 48. Portret królowej Anny Austriaczki. Kraków, Muzeum Sztuki U. J. . . . .                                   | 331  |
| 240.  | 49. Portret Anny Austriaczki. jako arcyksiężniczki (1592). Norymberga, Muzeum Germańskie . . . . .           | 332  |
| 241.  | 50. Portret Anny Austriaczki, jako arcyksiężniczki. Ambras, zamek . . . . .                                  | 334  |

Tablica kolorowa: Krzysztof Lubieniecki, Bakalarz, 1727. Warszawa, Muzeum Narodowe . . po 72



## SPIS PRAC I KOMUNIKATÓW

ułożony według alfabetycznego porządku nazwisk autorów

|   | Str.     |
|---|----------|
| Bochnak Adam, Grób biskupa Maura w krypcie św. Leonarda na Wawelu . . . . .   | 264      |
| — Józef Muczkowski 1860—1943 . . . . .  | 238      |
| — Julian Pagaczewski 1874—1940 . . . . .  | 225      |
| — Niedoszły medal projektu Michała Stachowicza . . . . .  | 251      |
| — Portrety Zygmunta III i Anny Austriaczki w Muzeum Sztuki U. J. . . . .  | 327      |
| — Wzmianki pośmiertne o współpracownikach Komisji, zmarłych w latach 1939—1945. 301, 390                                |          |
| — i Szablowski Jerzy, Spis ogłoszonych drukiem rozpraw, komunikatów i artykułów Juliana Pagaczewskiego . . . . .        | 332      |
| Bohusz zob. Szyszko-Bohusz.   |          |
| Buczowski Kazimierz, Znaleźisko szkieł z Łucka . . . . .  | 268      |
| Bulas Kazimierz, Brązy starożytne w Muzeum Ks. Czartoryskich . . . . .  | 298      |
| Chrzęszczewska Jadwiga, Gotyckie złotnictwo kościelne w Wielkopolsce i poznańskie warsztaty złotnicze . . . . .         | 265      |
| Dutkiewicz Józef, Funkcjonalizm zagadnień wiedzy o sztuce . . . . .   | 322      |
| Estreicher Karol, Dekoracja malarska kaplicy Hińczy z Rogowa w katedrze na Wawelu . . . . .                             | 293      |
| — Epitafium Stanisława Chroborskiego w katedrze sandomierskiej . . . . .  | 264      |
| — Geneza pomnika Amelii z Brühlów Mniszchowej w kościele w Dukli . . . . .  | 248      |
| — Studia nad manieryzmem w rzeźbie krakowskiej epoki późnego renesansu . . . . .  | 247      |
| Gąsiorowski Stanisław J., Poglądy na stosunek natury do sztuki i kultury materialnej oraz możliwości badawcze . . . . . | 326      |
| — Teoria badania archeologicznego, część I, analiza i klasyfikacja faktów . . . . .                                     | 295      |
| — Teoria badania archeologicznego, część II, eksplikacja i synteza . . . . .  | 317      |
| Gębarowicz Mieczysław, Witruwiusz w Polsce w w. XV . . . . .  | 248      |
| Gumowski Marian, Trzy serie portretów Jagiellońskich . . . . .  | 250      |
| Ingarden Roman, O budowie obrazu . . . . .  | 320      |
| Krasnowolska zob. Muszyńska-Krasnowolska.   |          |
| Kruszyński Tadeusz ks., Hafty ormiańskie na Węgrzech w w. XVII . . . . .  | 286      |
| — Złotnicze szczegóły na haftach z Gdańska . . . . .  | 286      |
| Lanckorońska Karolina, „Zdjęcie z krzyża” Michała Anioła . . . . .  | 286      |
| Lorentz Stanisław, Studia nad kulturą artystyczną polskiego klasycyzmu . . . . .  | 306      |
| Mańkowski Tadeusz, Do dziejów rzeźby późnogotyckiej. Miklas Haberschrak . . . . .                                       | 252      |
| — Dwa dzieła dawnej sztuki hiszpańskiej we Lwowie . . . . .   | 261      |
| — Kaplica Boimów we Lwowie . . . . .  | 308      |
| — Nieznane rzeźby Andrzeja Schlütera . . . . .  | 290      |
| — Polskie kobierce wełniane . . . . .   | 248      |
| — Pigmalion i Galatea — z dziejów zbioru rzeźb Stanisława Augusta . . . . .   | 248      |
| — Prace Schlütera w Wilanowie . . . . .   | 151, 320 |
| — Zygmunt Batowski 1876—1944 . . . . .  | 241      |
| Michałowski Kazimierz, Tell Edfu 1938 — wyniki drugiej kampanii wykopalisk polsko-francuskich . . . . .                 | 251      |
| — Tell Edfu 1939 — wyniki trzeciej kampanii wykopalisk polsko-francuskich . . . . .                                     | 290      |



|  | Str.     |
|--|----------|
| Muszyńska-Krasnowolska Maria, Kolegium pojezuickie w Krzemieńcu . . . . .                                    | 290      |
| Pagaczewski Julian, Geneza i charakterystyka sztuki Baltazara Fontany . . . . .                              | 247      |
| Pilecki Jerzy, Gryf i sfinks w zasięgu egejskim, ich znaczenie i geneza . . . . .                            | 287      |
| Popielowa zob. Sinko-Popielowa.  |          |
| Przytkowski Tadeusz, Bogdan i Krzysztof Lubienieccy . . . . .  | I        |
| Pułaski Franciszek, W sprawie autorstwa nowoodkrytego obrazu holenderskiego z w. XVII . . . . .              | 298      |
| Sinko-Popielowa Krystyna, Zaginiony nagrobek św. Jacka w kościele oo. dominikanów w Krakowie . . . . .       | 324      |
| Szablowski Jerzy, Renesansowa wieża w Żywcu na tle renesansu czesko-morawskiego . . . . .                    | 305      |
| — i Bochnak Adam, Spis ogłoszonych drukiem rozpraw, komunikatów i artykułów Juliana Pagaczewskiego . . . . . | 332      |
| Szysko-Bohusz Adolf, Druga katedra romańska na Wawelu . . . . .  | 107, 319 |
| — Geneza planu gotyckiej katedry na Wawelu . . . . .   | 134, 319 |
| — Ruiny na Ostrowie Jeziora Lednicy . . . . .  | 322      |
| — Studia nad katedrą wawelską . . . . .  | 107      |
| Świercz-Zaleski Stanisław, Kobierce Ogińskich . . . . .  | 247      |
| Tatarkiewicz Władysław, Dwa baroki, krakowski i wileński . . . . .   | 183, 317 |
| Zaleski zob. Świercz-Zaleski.  |          |
| Żarnecki Jerzy, Nieznany posąg Kazimierza Wielkiego . . . . .  | 93, 268  |
| — Ze studiów nad snycerstwem gotyckim w. XIV—XVI północnej Małopolski . . . . .                              | 269      |



## UZUPEŁNIENIE

W chwili kończenia druku indeksu nadeszła do Krakowa wiadomość o śmierci w czasie wojny jeszcze jednego współpracownika Komisji Historii Sztuki, ks. dra Henryka Brzuskiego. W związku z tym należy w tekście poczynić następujące zmiany:

- 1) Na str. 299 skreślić nazwisko ks. Brzuskiego ze spisu współpracowników Komisji.
- 2) Na str. 301 po nazwisku „czł. Ludwik Bernacki”, dopisać „ks. prof. dr Henryk Brzuski”.
- 3) Na str. 301 po wzmiance o Ludwiku Bernackim, dodać:

Ks. Henryk Brzuski, urodzony w r. 1896 w Przytocy, po ukończeniu studiów teologicznych w Seminarium Duchownym we Włocławku zapisał się na Wydział Filozoficzny Uniwersytetu Jagiellońskiego, na którym odbył studia z zakresu historii sztuki i otrzymał stopień doktorski. Po powrocie do Włocławka objął w tamtejszym Seminarium Duchownym obowiązki profesora historii sztuki. Był nadto kustoszem włocławskiego Muzeum Diecezjalnego. Ostatnio pełnił funkcje wicerektora Wyższego Seminarium Duchownego we Włocławku. Ogłosił drukiem pracę pt. *Witraże średniowieczne w kościele N. P. Marii w Krakowie* (1926). Współpracownikiem Komisji Historii Sztuki był od r. 1924. Dnia 7 listopada 1939 uwięziony przez Gestapo wraz z rektorem, profesorami i alumnami Seminarium, wywieziony z więzienia we Włocławku 16 stycznia 1940 do klasztoru w Łądzie, 3 kwietnia 1941 do obozu w Inowrocławiu, a stamtąd, poprzez różne więzienia, do obozu w Dachau. Tam, wycieńczony pracą, głodem i złym obchodzeniem, został zaliczony do tzw. inwalidów i w listopadzie 1942 wywieziony do Linczu, gdzie został zagazowany wraz z licznymi świeckimi i duchownymi towarzyszami niedoli.

---



## T R E Ś Ć

|  | Str.    |
|--|---------|
| TADEUSZ PRZYPKOWSKI: <b>Bogdan i Krzysztof Lubienieccy</b> . . . . .   | 1— 92   |
| Wstęp . . . . .  | 1— 6    |
| Bogdan Lubieniecki . . . . .   | 6— 52   |
| Krzysztof Lubieniecki . . . . .  | 52— 89  |
| Zakończenie . . . . .  | 89      |
| Théodore et Christophe Lubieniecki (Résumé) . . . . .  | 90— 92  |
| JERZY ŻARNECKI: <b>Nieznany posąg Kazimierza Wielkiego</b> . . . . .   | 93—105  |
| A unknown statue of King Casimir the Great (Synopsis) . . . . .  | 104—105 |
| ADOLF SZYSZKO-BOHUSZ: <b>Studia nad katedrą wawelską</b> . . . . .   | 107—150 |
| I. Druga katedra romańska . . . . .  | 107—133 |
| II. Geneza planu katedry gotyckiej . . . . .   | 134—148 |
| Études sur la cathédrale de Wawel à Cracovie (Résumé) . . . . .  | 149—150 |
| I. La seconde cathédrale romane . . . . .  | 149—150 |
| II. La genèse du plan de la cathédrale gothique . . . . .  | 150     |
| TADEUSZ MAŃKOWSKI: <b>Prace Schlütera w Wilanowie</b> . . . . .  | 151—181 |
| Les oeuvres de Schlüter à Wilanów (Résumé) . . . . .   | 180—181 |
| WŁADYSŁAW TATARKIEWICZ: <b>Dwa baroki, krakowski i wileński</b> . . . . .  | 183—224 |
| L'architecture baroque de Cracovie et de Wilno (Résumé) . . . . .  | 224     |
| ADAM BOCHNAK: <b>Julian Pagaczewski</b> . . . . .  | 225—232 |
| ADAM BOCHNAK i JERZY SZABŁOWSKI: <b>Spis ogłoszonych drukiem rozpraw, komunikatów i artykułów Juliana Pagaczewskiego</b> . . . . . | 232—237 |
| ADAM BOCHNAK: <b>Józef Muczkowski</b> . . . . .  | 238—240 |
| TADEUSZ MAŃKOWSKI: <b>Zygmunt Batowski</b> . . . . .   | 241—244 |
| <b>Skład Komisji Historii Sztuki w dniu 31 sierpnia 1939</b> . . . . .   | 245—246 |
| <b>Sprawozdania z posiedzeń za rok 1938</b> . . . . .  | 247—265 |
| <b>Sprawozdania z posiedzeń za rok 1939</b> . . . . .  | 265—298 |
| <b>Skład Komisji Historii Sztuki w dniu 31 grudnia 1945</b> . . . . .  | 299—300 |
| <b>Sprawozdania z posiedzeń za rok 1945</b> . . . . .  | 301—335 |
| <b>Indeks</b> . . . . .  | 337—381 |
| <b>Spis ilustracji</b> . . . . .   | 382—387 |
| <b>Spis prac i komunikatów, ułożony według alfabetycznego porządku nazwisk autorów</b> . . . . .                                   | 388—389 |
| <b>Uzupełnienie</b> . . . . .  | 390     |

Zeszyt pierwszy niniejszego tomu (str. 1—105) wydrukowano w czasie od połowy maja do połowy sierpnia 1939, zeszyt drugi (str. 107—391) w czasie od początku grudnia 1945 do połowy czerwca 1946.



100  
101  
102  
103  
104  
105  
106  
107  
108  
109  
110  
111  
112  
113  
114  
115  
116  
117  
118  
119  
120  
121  
122  
123  
124  
125  
126  
127  
128  
129  
130

TABLE OF CONTENTS  
PART I: GENERAL PRINCIPLES  
PART II: THE THEORY OF THE STATE  
PART III: THE THEORY OF THE LAW



1. The State and Law  
2. The Theory of the State  
3. The Theory of the Law  
4. The Theory of the Constitution  
5. The Theory of the Administration  
6. The Theory of the Judiciary  
7. The Theory of the Executive  
8. The Theory of the Legislative  
9. The Theory of the Executive  
10. The Theory of the Judiciary  
11. The Theory of the Executive  
12. The Theory of the Legislative  
13. The Theory of the Executive  
14. The Theory of the Judiciary  
15. The Theory of the Executive  
16. The Theory of the Legislative  
17. The Theory of the Executive  
18. The Theory of the Judiciary  
19. The Theory of the Executive  
20. The Theory of the Legislative

Wydawnictwo Uniwersyteckiego Instytutu Filozofii i Socjologii  
Warszawa, 1980







411

1000

257017

/v

Служба технической документации  
Центральный архив  
ИТД  
УДК 62-50

