



WYDAWNICTWO POLSKIEJ AKADEMJI UMIEJĘTNOŚCI

PRACE
KOMISJI HISTORJI SZTUKI

TOM III. — ZESZYT I.

STANISŁAW TOMKOWICZ: Otyka. — HENRYKA FROMOWICZ-STILLEROWA:
Emalje malarskie z Limoges w krakowskich zbiorach. — NIKODEM PAJZDERSKI:
Kościół sw. Jana w Gnieźnie i jego dekoracje z XIV wieku. — Sprawozdania z po-
siedzeń za r. 1922.

Z 1 TABLICĄ TRÓJBARWNA, 2 ZWYKŁEMI TABLICAMI I 75 RYCINAMI W TEKŚCIE.

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

V r. 1906. 147.

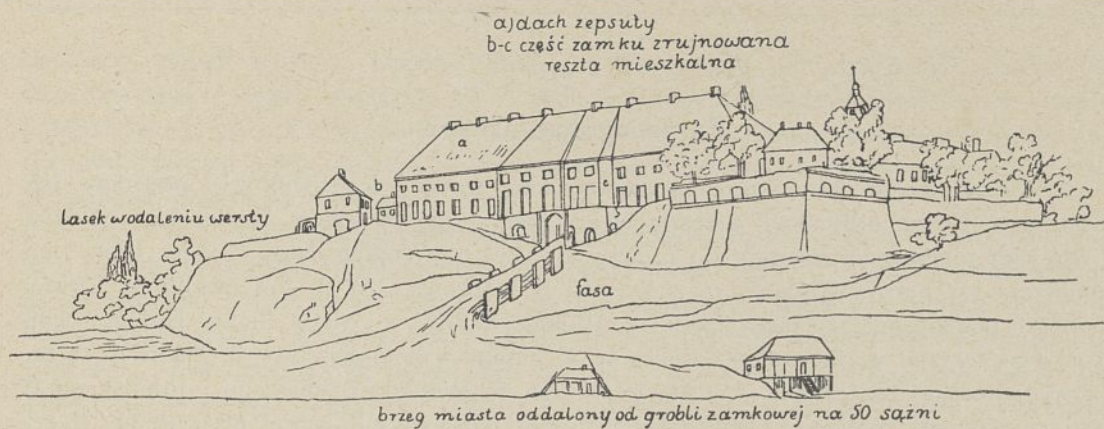


Fig. 1. 1)

Zamek w Ołyce od strony Miasta
czyli od wschodu

POLITECHNIKA WROCLAWSKA
KATEDRA HISTORII ARCHITEKTURY

2.1. 929

O Ł Y K A

NAPISAŁ

STANISŁAW TOMKOWICZ

(z 2 planami i 29 rycinami w tekście).

Wśród ważnych placówek wpływów polskich i kultury zachodniej na wschodnich rubieżach naszego państwa, jedno z pierwszorzędných miejsc zajmuje Ołyka ze swoim olbrzymim obronnym pałacem i bardzo piękną kolegiatą, pełną dzieł sztuki. Miałem sposobność poznania tej starej rezydencji Radziwiłłów, dziś jeszcze w ich ręku zostającej, przed ostatnią wojną. Kiedym tam bawił przez dłuższy czas w drugiej połowie lipca 1913 r., nic nie nasuwało przypuszczenia, że tak rychło na tych cichych, jakby w smutnym śnie pograżonych, rozległych i płaskich a słabo zaludnionych niwach szaleć będzie straszny zgielek bojowy, ziemia drzeć będzie od niekończącego się huku dział, a bagniste moczary i leniwo płynące wody zaczerwienią się od krwi tysięcy rannych i poległych w tej hekatombie narodów; nic nie budziło obaw, że zabytkom sztuki i pamiątkom przeszłości tego kraju, w którym kilka najmożniejszych historycznych naszych rodów założyło swoje siedziby i razem z duchowieństwem niegdyś szerzyło polskość i cywilizację a obecnie ich broniło, już w tak bliskiej przyszłości grozi niebezpieczeństwo zagłady a przynajmniej bardzo dotkliwego uszczuplenia.

Ołyka, dziś małe miasteczko, leży w północnej części Wołynia, w pow. dubieńskim, między wstawionymi przez długotrwałe zapasy armij: rosyjskiej, niemieckiej i austriackiej rzekami Styrem a Horyniem, przy ujściu Miłowiczki do Putyłówki, dopływu Horynia, w niedalekiem sąsiedztwie południowego krańca Polesia.

1) Reprodukacja szkicu rysunkowego, znajdującego się w bibliotece hr. Branickich w Suchej. Według katalogu J. I. Kraszewskiego, którego zbiór graficzny wszedł w skład tej biblioteki (katal. cytuje p. Zygmunt Batowski w liście z 1/7 1914), ma to być rysunek Władysława Szotarskiego z czasu ok. r. 1845. Bibliotekarz ś. p. Żmigrodzki znalazł ten rysunek, lecz w koresp. z autorem tej pracy o twórcy rysunku nie wspomina.

I.

Zarys ogólny dziejów.

Większa część dóbr, które tworzą ogromną fortunę Radziwiłłów¹⁾, podstawę ich kilku dziś jeszcze ordynacyj, przeszła w ich dom drogą związków małżeńskich. Ołyka i Nieśwież pierwotnie należały do rodziny Białych. Według Niesieckiego, który ich umieszcza raz pod h. Abdank, to znów pod h. Dąbrowa, był to ród możny na Litwie, jednego pochodzenia z Gasztoldami h. Abdank. W XV w. córka Piotra Białego, woj. trockiego i hetm. w. lit. wniosła dobra te w posagu w dom Kiszków h. Dąbrowa, a tej znowu wnuczka Kiszczanka wniosła je w dom R. Według Balińskiego i Lipińskiego²⁾ syn tej ostatniej i Jana R. »Brodacza« z Muśnik pierwszy z R. zaczął pisać się na Ołyce, którą po bezdzietnej jego śmierci odziedziczył brat jego Mikołaj R. »Czarny«. Ten, jako pan na Ołyce, Nieświeżu i darowanym mu przez Zygmunta Augusta Klecku, w r. 1549 dostał tytuł ksiązęcy. Równie przez żony dostały się Radziwiłłom jeszcze: Mir na Litwie, Kroże i wiele innych majątków.

Roku 1578 utworzono 3 ordynacje dla 3 linii domu R., pochodzących od Mikołaja R. Czarnego. Birże, Dubinki, Goniądz, Medełe, nie były ordynacjami i należały do linii idących od braci starszych Jana R. »Brodacza«, a stryjów Mikołaja Czarnego. Jednym z tych stryjów był Jerzy R., ojciec Barbary Radziwiłłówny, królowej pol., i Mikołaja R. »Rudego«. Ordynacja ołycka została zatwierdzoną r. 1589. Pierwszym ordynatem był najmłodszy syn Mikołaja R. Czarnego, a brat »Sierotki«, Stanisław. Przez wczesne wygaśnięcie linii tego Stanisława Ołyka przeszła w XVII w. na linię starszą i złączyła się z ordynacją nieświeżką w rękach wnuka Mikołaja Krzysztofa Sierotki. Z tej linii pochodził ostatni ordynat razem nieświeski i ołycki: Dominik R., który podczas wojen Napoleona z Rosją fundował pułk ułanów i walczył naprzód jako jego szef, a potem jako podpułk. szwoleżerów pod komendą gen. Wincentego Krasińskiego. Ranny w bitwie pod Hanau, umarł przy końcu 1813 r., zostawiając tylko córkę, księżnę Wittgenstein, poczem rząd rosyjski zasekwestrował zarówno jego ordynacje jak i inne dobra (allo-djalne). Tymczasem wygasła linja innego z braci Sierotki: Alberta R., przez co i ordynacja klecka przeszła również na potomków Sierotki, mianowicie dostała się w XVIII w. Michałowi R. woj. wil., a ojcu Antoniego, namiestnika wielkopolskiego.

Cesarz Aleksander I, wskutek zabiegów ks. Adama Czartoryskiego, ukazem z Chautmont w r. 1814 zniósł sekwestr ordynacji nieświeskiej i ołyckiej i obie oddał Antoniemu R. namiestnikowi. Po Dominiku R. zostały obok rozległych dóbr ziemskich olbrzymie też długi. Majątki ordynackie uległy były sekwestrowi, inne zaś dobra nie wszystkie. Wiele z dóbr było zastawionych. Dla rozgmatwania interesów i rozdziału dóbr ustanowiono Komisję, potem Administrację, osobną radziwiłłowską, osobną wittgensteinowską. Właściwy rozdział dokonany został dopiero około r. 1873. Nieśwież dostał się jako ordynacja potomkom Wilhelma Fryderyka R., który też był ordynatem kleckim — Ołyka zaś ojcu żyjącego obecnie ks. Ferdynanda R. Ordynację na nowo ustanowiono tu później.

Ołyka (majątek i rezydencja) w tym czasie znajdowała się w stanie opłakanym. Pałac był od r. 1812 szpitalem i po sekwestracji pozostał nim do r. 1836. Potem, za-

¹⁾ Dla skrócenia, powtarzające się tutaj często nazwisko tej rodziny oznaczam w dalszym ciągu początkową literą R.

²⁾ Starożytna Polska 1843—1846, II, 860.

niedbany, zapadł w ruinę. Dopiero kiedy ks. Ferdynand po r. 1873 odziedziczył po zmarłym ojcu te dobra, właściwie od r. 1883, zajął się ratowaniem zniszczonych murów pałacu. Jak zamek przedstawiał się wówczas, wskazuje rysunek konturowy fig. 1. Zaczęto od nakrycia całego gmachu dachówką. Potem odnawiano częściowo wewnątrz i stronę zewnętrzną, posuwając się co rok dalej.

W r. 1913, gdy dla przeprowadzenia niniejszych badań bawił w Ołyce, mieszkalnym i zamieszkałym był korpus główny, będący od strony miasta (t. j. południowo-wschodniej) i skrzydło północno-wschodnie po jego prawej stronie, mieszczące pokoje gościnne i izby gospodarskie. Skrzydło boczne przeciwległe, nakryte dachem ale wewnątrz nie urządzone, stało pustką. W pawilonach po obu bokach bramy wjazdowej, od strony Turczyna, połatanych i z grubsza urządzonych, mieściły się: w jednym stajnie i wozownie, w drugim magazyny. Odnowione były dwa domki na okopach przy narożnikach korpusu głównego. Brama wjazdowa i wieża nad nią znajdowały się w stanie pierwotnym, podobnie i okopy, ale jedne i drugie nadniszczone. Zachowane były jako tako mury zewnętrzne dwóch bastjonów, t. j. zachodniego po prawej ręce wjazdu od Turczyna (ten w stanie najlepszym), i wschodniego, po prawej ręce wchodząc od miasta; dalej olbrzymi mur szkarpowy okopów pomiędzy bastjonami strony północno-wschodniej. Najlepiej zachowane były mury nad okopami i wieżyczki sterczące do góry u bastjonu północnego (gdzie trzymano niedźwiedzie), a nieźle mury bastjonu wschodniego. Wewnętrzne urządzenie pałacu, zresztą dość skromne, było nowe. Piękny zaś i pełen zabytków sztuki budynek kościoła kolegiackiego znajdował się w zupełnie dobrym stanie, tak zewnątrz, jak wewnątrz.

II.

Z a m e k.

Wiadomości historycznych o nim jest bardzo mało. Według Niesieckiego »Mikołaj Czarny w Ołyce zamek z fundamentu wyniósł«. Zdaje się potwierdzać to tablica piaskowcowa, znaleziona w gruzach i po r. 1883 wmurowana w ścianę na schodach bocznych do I i II piętra. Napis jej zdefektowany brzmi:

Joan.... Udal
ricus.... xtier
renstaein.... arc
hitektus.... sac
re ma.... pol
me fundavit.

Podobno dawniej można było jeszcze wyczytać r. 1564¹⁾. Pismo (kapitaliki) jest z XVI w.

W r. 1640 Albert Stanisław R. kanclerz lit. umieścił nad bramą wielką tablicę z przesadnie pretensjonalnym napisem, w którym właściciel oddaje na własność Bogu i Najśw. Pannie Marji, w zarząd św. Michałowi, pod straż ś. Argentyna męcz., siedzibę rodzinną, nazwaną tam klatką albo komórką (»loculamentum«). O tem, żeby coś wtedy budowano, napis wyraźnie nie mówi, choć całkiem to może wykluczonem nie jest²⁾.

¹⁾ Baliński i Lipiński w *Staroi Polsce II*, 861 mówią też o dacie 1564, wrytej na kamieniu budynku zamkowego.

²⁾ Zachowany tekst tego napisu podają niżej, p. str. 9.

Z inwentarzy zachowanych na miejscu dowiadujemy się dalej, że:

R. 1681 budynek mieszkalny składał się z kilku pokoi — były jakieś fortyfikacje. Opis jest lakoniczny.

R. 1686 kwadratu zabudowań mieszkalnych jeszcze nie było. Był »pałac«. Wchodząc do zamku z bramy od miasta, stał po lewej stronie, zatem stał może na tem miejscu, co i główny korpus obecny, bo i ten rozciąga się przeważnie po lewej stronie bramy, którą wchodzi się od strony miasta. Był szczupły. Miał pokoi 7, kaplicę i salę górną o jednym oknie, 4 pokoje dolne i apteczkę; dalej »pokoje drewniane« po prawej stronie od bramy z M. Boską i ś. Michałem. Była prócz tego stajnia, były 4 baszty i wał

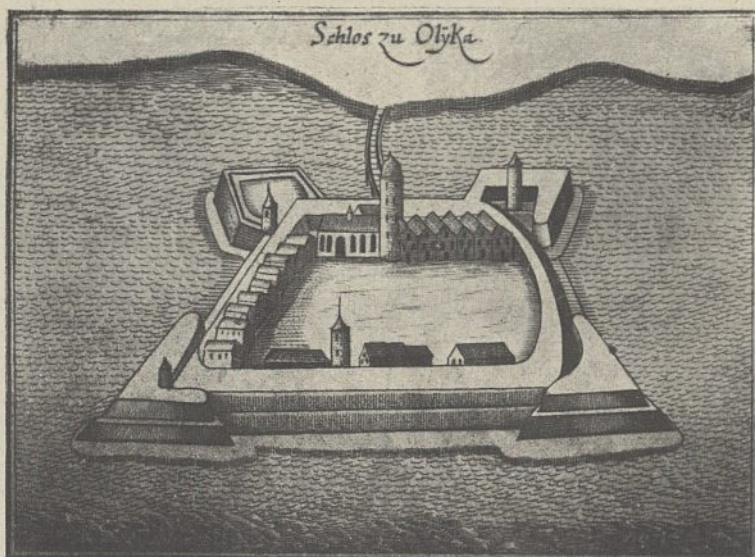


Fig. 2. Miedzioryt z XVII w. ze zbioru Pawlikowskich we Lwowie.

do koła zamku podmurowany, a nadto przymurek. Koło stajni była studnia w baszcie i druga pod wałem między murami.

Stan ówczesny zamku może ilustruje widok z lotu ptaka, który znajduje się we Lwowie w zbiorze Pawlikowskich ¹⁾. Jest to miedzioryt z XVII w. — nie wiadomo przez kogo robiony. Fortyfikacje zdają się odpowiadać ówczesnemu, albo raczej trochę wcześniejszemu stanowi nauki i sztuki fortyfikacyjnej. Między innymi istnieje dzieło włoskie »Della fortificatione delle citta, di M. Girolamo Maggi e del capitano Jacomo Castriota«, druk wenecki z r. 1583, w którym na k. 58 av. można widzieć warownię

¹⁾ Dział: Ryciny, widoki, Nr. inwent. 4445. Sygnatura dawniejsza, dziś kiedy zbiór został włączony do zbiorów Zakł. im. Ossolińskich, zapewne zmieniona. Wys. 0·121 m, szer. 0·164 m (razem z listewką). Wśród okopów zamknięte budynki zamkowe otaczają trzy boki czworoboku wewnętrznego. Po dwóch stronach przeciwnych są dwie wieże, jedna fortyfikacyjna, albo może donżon, druga z krzyżykiem kościelna lub kapliczna. U trzech bastionów sterczy po 1 wieżyczce. Prócz napisu niem. w górze, brak wszelkich objaśnień. W inwentarzu pod Nrem 4445 zapisano: »Zamek w Olyce w woj. wołyńskim, w pow. łuckim. Blacha obcięta (502½ l.—308 l.). Rycina«.

typu nadzwyczaj zbliżonego; co prawda to i obecnie jeszcze istniejące, zapewne w XVII lub XVIII w. ulepszone obwarowanie Ołyki, od tego typu niedaleko odstępuje, tylko wydaje się jakby jego powiększeniem i niejakiem dostosowaniem do udoskonalenia artylerii wałowej.

Ze szczegółowego inwentarza z r. 1755 widzimy, że w tym roku już istniał kwadrat zabudowań murowanych dokoła dziedzińca i to obszerny; pokoi było tam kilkadziesiąt. Pałac miał od strony dziedzińca balkon na kroksztynach kamiennych. Posiadał na I piętrze salę o 6 oknach wielkich i 6 małych nad niemi. Mieściła ona portrety kilku osób z rodziny R., między niemi »Stanisława II, fundatora ordynacji« i Marjanny »Miszczanki« z Warkowicz¹⁾, zmarłej r. 1600 — nad niemi zaś panoplję i herby robotą sztukatorską, oraz malowane batalje i »wjazd do Rzymu«. Były też kominy ozdobne. Obok w sali portretowej było 40 czy 42 portretów Leszczyńskich, przewiezionych tutaj z Rydzyny. Mowa o 2 kaplicach: jedna w samym pałacu za pokojem przytykającym do sali portretowej, była bogato ustrojona sztukaterją, kafelkami chińskimi farfururowymi; druga nad bramą od miasta, z ołtarzem i t. d. W pokojach były piece z kafli »żółkiewskich«, niektóre z »orłami i armaturą«. — Portretów Radziwiłłów było w zamku 9²⁾, innych (prócz Leszczyńskich) 6. Obrazów wyliczono 152, dalej różne mapy, relikwiarze i t. d.

Niewątpliwie opis to już pałacu ołyckiego obecnego, zgodny ze stanem dzisiejszym nawet w szczegółach, jak wielka sala I piętra z jej 6 oknami wielkimi i tyluż małymi, jak sztukaterje i t. p. Nie było tylko jeszcze »bramy i wieży od Turczyna«, wsi po stronie pałacu przeciwnej od miasta, istniały jednakże ich fundamenty wyprowadzone »na 3 łokcie w górę nad ziemią«.

Mamy więc jeśli nie ściśłą datę, to epokę w której wspaniała budowa stanęła: około połowy XVIII w. lub nieco przedtem; w r. 1755 gmach w głównej mierze był gotowy i zamieszkały — tylko część jego przodkowa od zewnętrznej bramy wjazdu głównego, wówczas zaczęta, została dokończoną dopiero później.

Prócz wspomnianych inwentarzy znalazłem u właścicieli na miejscu dwa dawniejsze plany zamku, jedynie rzuty poziome, oba z pierwszej połowy XIX wieku i oba częściowo tylko obejmujące warownie, bez sytuacji.

1) Rzut poziomy parteru na mniejszą skalę ($\pm 1:400$); podpis: »rys. Szotarski z Krakowa«. Data 1840 czy 1845, niewyraźna. Koty i objaśnienia polskie.

2) Rzut poziomy na większą skalę, w trzech arkuszach: parter, I piętro, II piętro. Według podpisu »zdejmował z natury« Aleksander Sawicki, geometra, w r. 1841. Był to urzędnik. Pomiary są na arszyny. Robota niezbyt ścisła, zdaje się, że częściowo pomięszano między sobą poziomy. Prócz pałacu uwzględniono mury wewnętrzne bastjonów narożnych i wycieczek. Nie zaznaczono zaś zewnętrznych parapetowych murów okopów. Mury zakolorowane są różowo. Zamierzone przeróbki zaznaczono cynobrem, zapewne później, może dopiero około r. 1880. Skala 60 arsz. = 0'169 m. (Arszyn rzeczywisty mierzy 0'71119 m, czyli metr = 1'40609 arszyna). O ile zatem pomiary geometry Sawickiego są dokładne, dziedziniec główny (*la cour d'honneur*) pałacu ołyckiego jest prostokątem zbliżonym do kwadratu, bok bowiem dłuższy jego mierzy 100.98 m, a bok krótszy 93.38 m. Są to mniej więcej rozmiary placu Szczepańskiego w Krakowie.

¹⁾ Była to córka Michała Myski, kaszt. wołyńskiego, star. żmudzkiego, a żona Stanisława II R.

²⁾ Według provenientów Starowolskiego (p. 529—531) portretów Radziwiłłów i ich żon było 34 (ok. r. 1655); podaje on ich napisy.

Z tego drugiego planu podaję tutaj w reprodukcji zmniejszonej rzuty poziome parteru i I piętra (tabl. I i II).

Plany te, zarówno jak plan Szotarskiego, wyżej wspomniany, dają nam tylko częściowe wyobrażenie o wielkości zamku, nie uwzględniają bowiem obwodowych obmurowań, które ujęte są od zewnątrz bastjony i wały warowni (szkarp, belluard i kawalier). Te wały zasłaniają przeważną część budynków zamkowych, nie pozwalając od zewnątrz z niska widzieć ich całości; dolne zwłaszcza piętra formalnie utopione są wśród okopów. Architektura pałacu występuje jedynie na widokach fasad jego wewnętrznych wychodzących na wielki dziedziniec środkowy (la cour d'honneur). Niestety nie powiodło mi się uzyskać całkiem dobrych odnośnych zdjęć fotograficznych większych partyj tych fasad. Widoki więc, którymi ilustruję opis, są tylko częściowymi i niedostatecznymi.

Miejscowość Ołyka i jej okolica jest krajem zupełnie prawie płaskim, z wyjątkiem małych gdzieniegdzie pochyłości, najczęściej łagodnie skłaniających się ku rzekom i mo-



Fig. 3. Ołyka. Widok ogólny okopów i zamku od strony północno-zachodn. (od Turczyzna) (z fotografii).

czarom. Wody i bagien tu nie brak. Suche między nimi przestrzenie są to lekkie, przeważnie piaszczyste ziemie, na których lasy szpilkowe tworzą ciemne i nieraz rozległe plamy. Poza tem wegetacja jest niezbyt bujna, chuda i jakby wypelzła. Gdy zbliżamy się do Ołyki, zwłaszcza od strony Turczyzna, t. j. od północnego zachodu, widzimy na niewielkiem wzniesieniu nad moczarami i w pobliżu dużego stawu, raczej szerokiego zalewu, utworzonego przez leniwy bieg wód dwóch rzeczek, naprzód wysokie mury kościoła, przy którym całkiem znikają domostwa ubogiego miasteczka. Na lewo wyrasta dość duża choć płaska jakoby góra (fig. 3), której zieloność zboczów przerywają gdzieniegdzie czerwone mury. Ta góra, to sztucznie wśród bagien usypane okopy ziemne, pokryte trawą, tu i ówdzie porośnięte krzewami i drzewami. Wznosi się ona na jakie 15—20 m nad otaczający teren, nieco wyższy od południowego wschodu, a niższy po stronie przeciwnej, gdzie ciągną się owe moczary. A czerwone mury, to znaczne jeszcze pozostałości szkarpowatych ogromnych ścian, które obwiedzione i ujęte od strony zewnętrznej były okopy. Ściany te, po części zachowane, idą od samego podnóża okopów (fig. 4), a w górze, nad wierzchem okopów uwieńczone są kordonem kamiennym i murem parapetowym nad nim. Tworzą one prostokąt, u którego narożników występują duże bastjony, również murami obwiedzone (fig. 5).

Wśród tych okopów i murów, bardzo znaczną powierzchnię obejmujących, włożony niejako jest pałac, którego wewnętrzny główny dziedziniec znajduje się na poziomie nieco wyższym od pól po stronie Turczyna, mniej więcej zaś równym poziomowi miasteczka. Okopy przylegają do ścian pałacu, tak, że z wysokiego piętra I wychodzi się zewnątrz wprost na terasy utworzone na tych wałach. Patrząc na całość z oddalenia, widzimy więc głównie dachy i wyższe piętra zabudowań zamkowych.

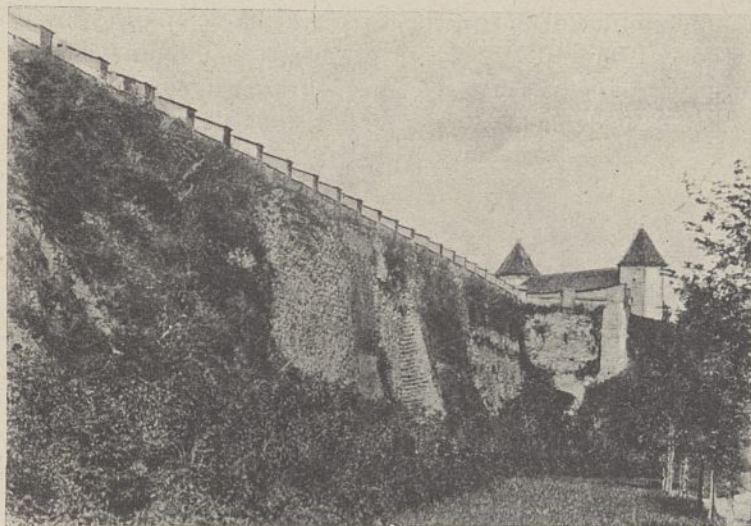


Fig. 4. Olyka. Mur obwodowy wałów północno-wschodniej strony twierdzy, i bastjon północny (z fotogr.).

w środku skrzydła północno-zachodniego (fig. 6). Budynek bramy jest dekoracyjnie okazały, piętrowy, tworzy długą szyję występującą na zewnątrz, za którą znajduje się niewielki dziedzińczyk wieloboczny¹⁾ (fig. 7), a po jego drugiej stronie znowu brama przejazdowa w przyziemiu dość wysokiej wieży zegarowej, której budynek występuje trzema bokami wieloboku w wielki dziedziniec pałacowy, tworząc typową fasadę rokokową (fig. 8)

Korpus główny pałacu zajmuje bok przeciwległy prostokąta zabudowań (fig. 9) — widać jego środek poprzez bramę wjazdową na fig. 6 i 7 — i góruje nad niemi wymiarami pionowymi: ma wysoki parter, pierwsze wysokie i drugie niższe piętro. Nie ma portalu w środku, ale dwa portale po bokach środkowego podjazdu arkadowego z werandą

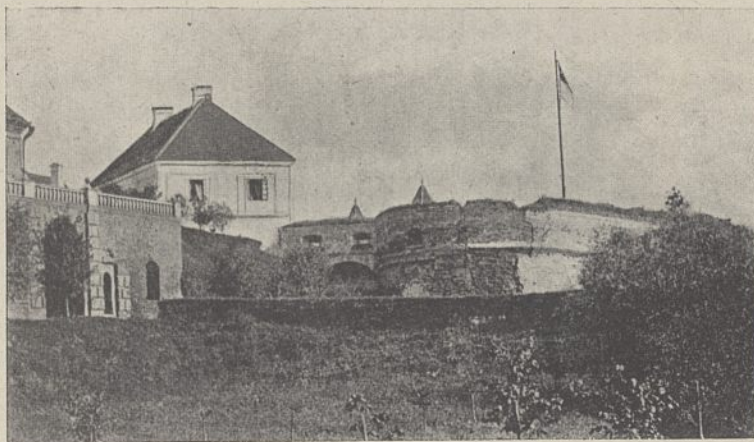


Fig. 5. Olyka. Bastjon wschodni twierdzy, dom na narożniku wałów i brama wjazdu do miasta (z fotogr.).

¹⁾ Według miejscowej tradycji była to niegdyś przestrzeń stropem drewnianym nakryta, co jednak wobec

na I piętrze. Jeden portal stanowi wejście główne do wnętrza pałacu, drugi bramę przejazdu na przestrzał, w stronę miasta, naprzód przez parter pałacu, potem przez otwarty prostokątny podwórczyk, który niegdyś był sienią zasklepioną, i nad którym była na piętrze kaplica. Na końcu tego podwórczyka jest od zewnątrz wielki portal z obramieniem ciosowym boniowanym i obok furtka dla pieszych. Rozszerzająca się na dwie strony ściana ciosowa, z balustradą u góry, tworzy połączenie przerwanego tutaj wału okopów. Po stronie zewnętrznej głównego korpusu pałacu występuje podwójnym stopniowaniem środkowy ryzalit, tak, że ten środek budynku ma największą głębokość. Tutaj to znaj-



Fig. 6. Ołyka. Brama zewnętrzna wjazdu głównego do zamku (z fotografii).

duje się na I piętrze ogromny salon, raczej sala (wspomniana w inwentarzu z r. 1755) na wysokość dwupiętrowa, i wydłużona poprzez całą głębokość budynku, tak że ma w dwu swoich krótszych ścianach po 6 okien, t. j. po 3 wielkie i 3 nad nimi mniejsze.

Według Inwentarza z r. 1755 była w tej stronie od rynku m. Ołyki brama drewniana, dalej most na 12 słupach murowanych drewniany nad fosą, ciągnącą się na dwie strony »do rondelów rogowych«. Potem zwód wielki i obok mały i brama wjazdowa i furtka murowane, kamieniem ciosowym obwiedzione z »wspaniałą facjatą w górze«,

średnicy jej przenoszącej 12 m, wydaje się wątpliwem. W murach zaś znać straby, jakby ślady początków stopek sklepień.

a w tej facjacie nad bramą kamień »murowany« (może marmurowy?) czworograniasty z napisem wyrytym złotemi literami¹⁾

Deo ter optimo ter maximo
 nec nōn
 Augustae Virgini castissimae puerperae
 Castrum hoc omni se jure expolians dicat sacratque
 Aeviternum
 Gubernationem ejus Divo Michaeli Angelorum
 Principi fortissimo bellatori
 Commendat
 Custodiam invicto Martiri Argentinio cujus sacra lipsana
 Ab Urbano VIII Pont. Maximo huc missa honorifice asservantur
 Committit
 Cliens humillimus Albertus Stanislaus Radziwiłł S. R. I.
 Princeps Dux in Ołyka & Nieswiz (sic) M. D. Litt. Can.
 Sibi et successurae posteritti temporaneum vitae praesentis dum
 Ea florida virebit Loculamentum
 Relinquit
 Anno reparatae salutis MDCXL Calendis Julii.

Nad tą płytą statua mała M. B. Loretańskiej²⁾ i pręty z na kompas, które są zatarte. Za tą facjatą (więc nad przejazdem bramy) była kaplica. Na jej facjacie ku pałacowi zwróconej była statua kamien-
 na ś. Michała ze skrzydłami z blachy żelaznej złoconej³⁾.

Płyta z napisem przepadła, lecz inwentarze zachowały tekst napisu, dziś skopjowanego na nowej tablicy nad głównem wejściem do pałacu. Posąg zaś ś. Michała dużych rozmiarów, lecz bez skrzydeł, z odłamane-
 mi rękoma, lichej roboty kamieniarskiej stoi dziś na wałach, przyparty do ściany połudn.-
 zach. skrzydła pałacu.

Po bokach połączenie korpusu głównego ze skrzydłem przeciwległym głównego wjazdu od Turczyna, a zarazem zamknięcie prostokąta dziedzińca wielkiego, tworzą

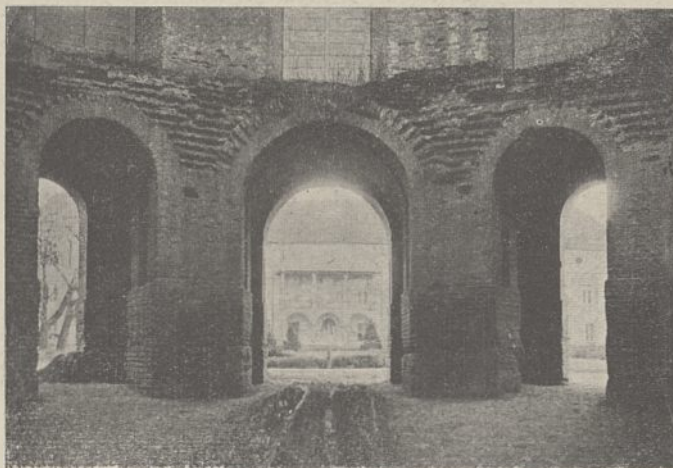


Fig. 7. Ołyka. Ściana arkadowa dziedzińczyka — niegdyś podobno przestrzeni krytej — pomiędzy bramą zewnętrzną a wieżą zegarową. (Z fotografii).

¹⁾ Wspomina o tym samym zapewne napisie nad tą bramą Inwentarz z r. 1686, mówiąc, że jest z »alabastru szarego«.

²⁾ Według inwentarza z r. 1686 statua ta była z alabastru białego.

³⁾ Wspomina o nim Inwentarz z r. 1681, mówiąc, że ma skrzydła spiżowe, pozłacane.

skrzydła niższe, bo tylko jednopiętrowe (fig. 10). Miarę ich długości a zarazem rozległości dziedzińca daje ten szczegół, że w fasadzie dziedzińcowej każdego z tych skrzydeł mieści się po 27 okien na każdym piętrze.

Prostokąt zabudowań pałacowych, otaczających wielki dziedziniec, ma od wnętrza dziedzińca narożniki zaokrąglone i za temi zaokrągleniami w narożnikach 4 podwórka, z których dwa strony północnozachodniej (przy głównym korpusie) są sześcioboczne nieregularne, dwa zaś drugie większe, trójkątne o jednym boku wklęsłe wygiętym.

Styłem budowlanym pałacu jest późny barok, częściowo rokoko, ale architektonicznych szczegółów widzimy mało. Budynek cały jest ceglany; tynki dawne opadły, gzymsów ledwie zostały ślady, jądra ceglane, którym właściwy szczegółowy okroj na-



Fig. 8. Olyka. Skrzydło wjazdu głównego do zamku, widok od strony dziedzińca (z fotogr.).

dawała powłoka tynkowa. Najozdobniejsza w murach swoich jest brama wjazdowa od Turczyna (fig. 6), z obramieniami, pilastrami tudzież gzymsami. Reszty zdobności ma wewnątrz wielobocznego dziedzińczyka wjazdowego za bramą, a najbardziej stylowo przedstawia się fasada wjazdowa od strony dziedzińca i nad nią wieża zegarowa kilkupiętrowa, ze smukłym hełmem baniastym (fig. 8), uwieńczonym sztybrem z chorągiewką w kształcie orła (radziwiłłowskiego?) z blachy, podobno wyrobionej sposobem trybowanym. W górnym piętrze wieży był zegar. Narożniki piątr są zaokrąglone, z pilastrami i stopniowanymi ustępami w licu fasad. W przyziemiu mur wkracza we wnętrze dziedzińca i tworzy po dwóch stronach bramy występy wklęsłe. Pawilony po dwu bokach wjazdu mają fasady podzielone rodzajem lizen czy dawnych pilastrów. Także boczne skrzydła od dziedzińca mają podział pilastrowy i gzymsy z cegły. Najskromniej wygląda korpus główny. Ściany gładkie. Na parterze w części południowej (patrzac na

fasadę od dziedzińca po prawej ręce od środka korpusu gł.) znać reszty sgrafitów czy fresków, trudne do rozpoznania. Nieco kamiennych szczegółów jak: balkon werandowy na arkadach w środku fasady dziedzińcowej, portal wejścia do sieni i głównej klatki schodowej, to dodatki z niedawnych czasów. Poutrącane kolumny, wmurowane po drugiej stronie balkonu w ścianę tejże fasady, jako pendant do owego portalu, a obejmujące bramę przejazdu ku miastu, są fragmentami z balkonu dawniejszego, ale też nie starego, który się był zawalił. Ciosowe wreszcie są odstroniamiasta: zewnętrzny portal boniowany bramy przejazdu poprzez pałac ku miastu, podobnie jak mniejszej furtki koło niego dla pieszych, tudzież balustrada nad nimi (fig. 11).



Fig. 9. Olyka. Korpus główny pałacu, widziany od strony dziedzińca (z fotogr.).

Przy narożnikach zewnętrznych głównego korpusu pałacu wznoszą się

o 2 kondygnacje nad poziomem wałów dwa domy mieszkalne (zwane »basztami») o prostokątnym rzucie poziomym, postawione (por. fig. 1 i 5) pod kątem 45° do fasad pałacu i mające po jednym dłuższym boku zwróconym ku dziedzińcykowski pobliskiego bastjonu



Fig. 10. Olyka. Widok połudn.-zachodn. skrzydła pałacu od strony dziedzińca (z fotogr.).

narożnego. Z tej też strony każdy ma poniżej parteru jeszcze jedną dolną kondygnację, gdyż poziom dziedzińczyków jest znacznie niższy od poziomu wałów. W jednym z tych domków na piętrze I czyli najwyższem, w pokoju wchodowym ze schodów, odkryto świeżo pod tynkiem freski, zap. z XVIII w. Na dwóch supraportach są pejzaże z pasterzami, włościanami, na dwóch bocznych ścianach: wnętrza gmachów sklepionych; a w dwóch skośnych narożnikach jakieś postaci alegoryczne, czy mitologiczne. Malowanie wcale dobre, zachowało się tylko w fragmentach. — Podobnych dwóch drugich domków przy narożnikach twierdzy od strony Turczyzna zachowały się dolne partje murów.

Korpus główny pałacu na parterze zawiera od strony dziedzińca szereg izb średniej wielkości, wysokich, sklepionych beczkowo, albo lunetowo. Od strony wałów (od miasta) są piwnice. Główna klatka schodów, prowadzących na I piętro, jest na prawo od balkonu. Skromna, ściany gładkie, stopnie schodów z czerwonego marmuru, podobno nowe, równie jak balustrada podestu górnego. Na I piętrze, w środku pałacu jest salon (fig. 12), przez całą głębokość budynku bardzo wielki, właściwie znana nam już z inwentarza z r. 1755 sala przez dwa piętra idąca, mająca z każdego końca po 3 okna i nad nimi znów po 3 w wysokości II piętra. Zachowały się podobno w niej były reszty dawnej sztukaterji, według których ozdobę uzupełniono — trzymając ją w ko-



Fig. 11. Olyka. Fasada pałacu i brama przejazdowa od strony miasta (z fotogr.).

lorze białym. Plafon nowy, malowany przez Strzałeckiego przedstawia kopję jakiegoś obrazu mitologicznego z XVII w. Po dwu stronach tej sali są pokoje, w dwóch szeregach, wyższe na I piętrze, a niewysokie na II piętrze.

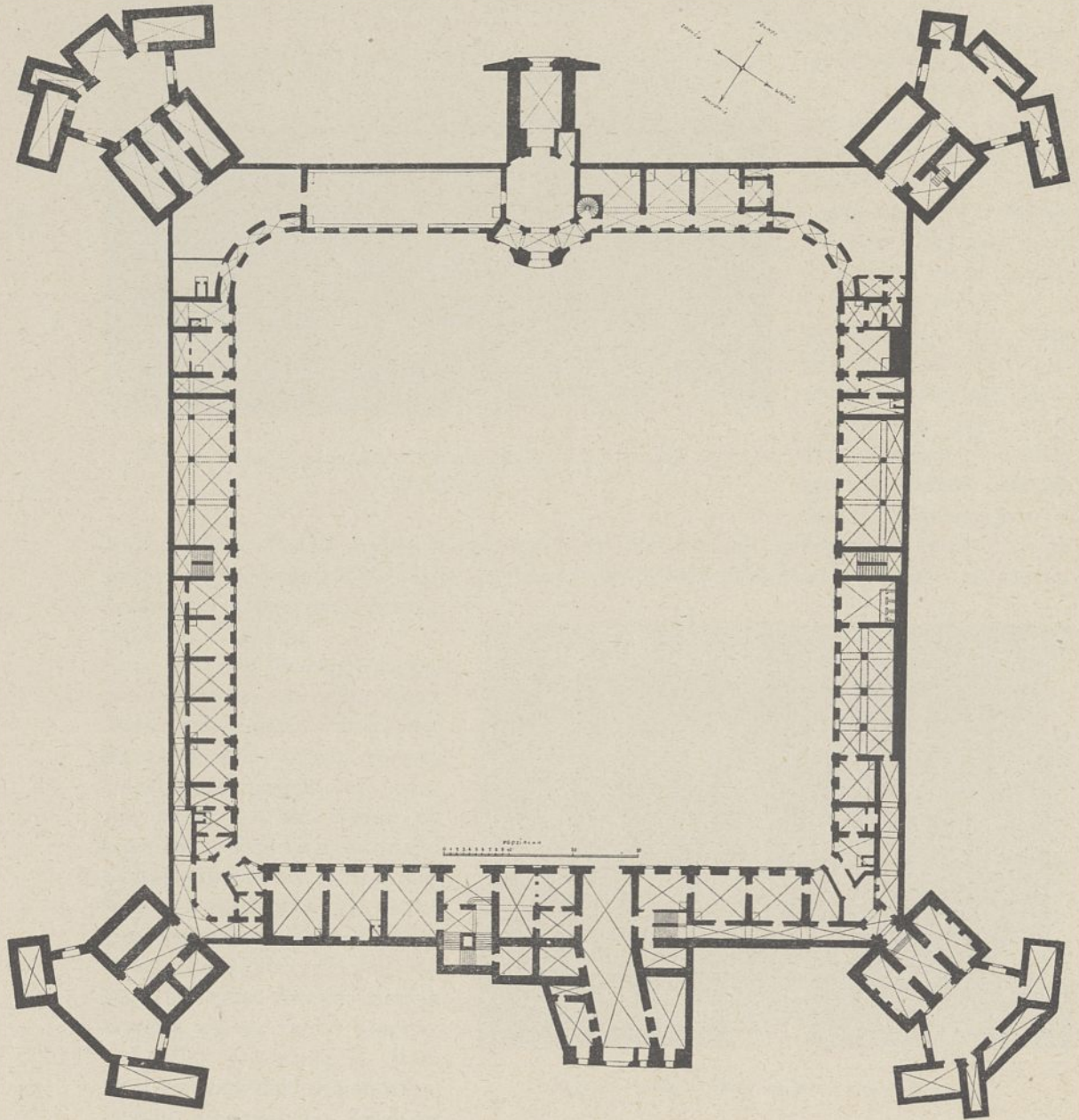
Skrzydło boczne północno-wschodnie, odrestaurowane, mieści na parterze od dziedzińca szereg izb sklepionych, użytych na kuchnię, pralnię i mieszkanie służby — a na I piętrze od dziedzińca długi rząd pokoi gościnnych, od wałów zaś korytarz, łączący korpus główny z pawilonem obok bramy wjazdowej i wieży zegarowej. Skrzydło przeciwległe jest tylko dachem nakryte. Fasady są bez tynku obecnie.

Czy obwarowania Olyki były kiedy całkiem wykończone, dobrze nie wiadomo. Założone

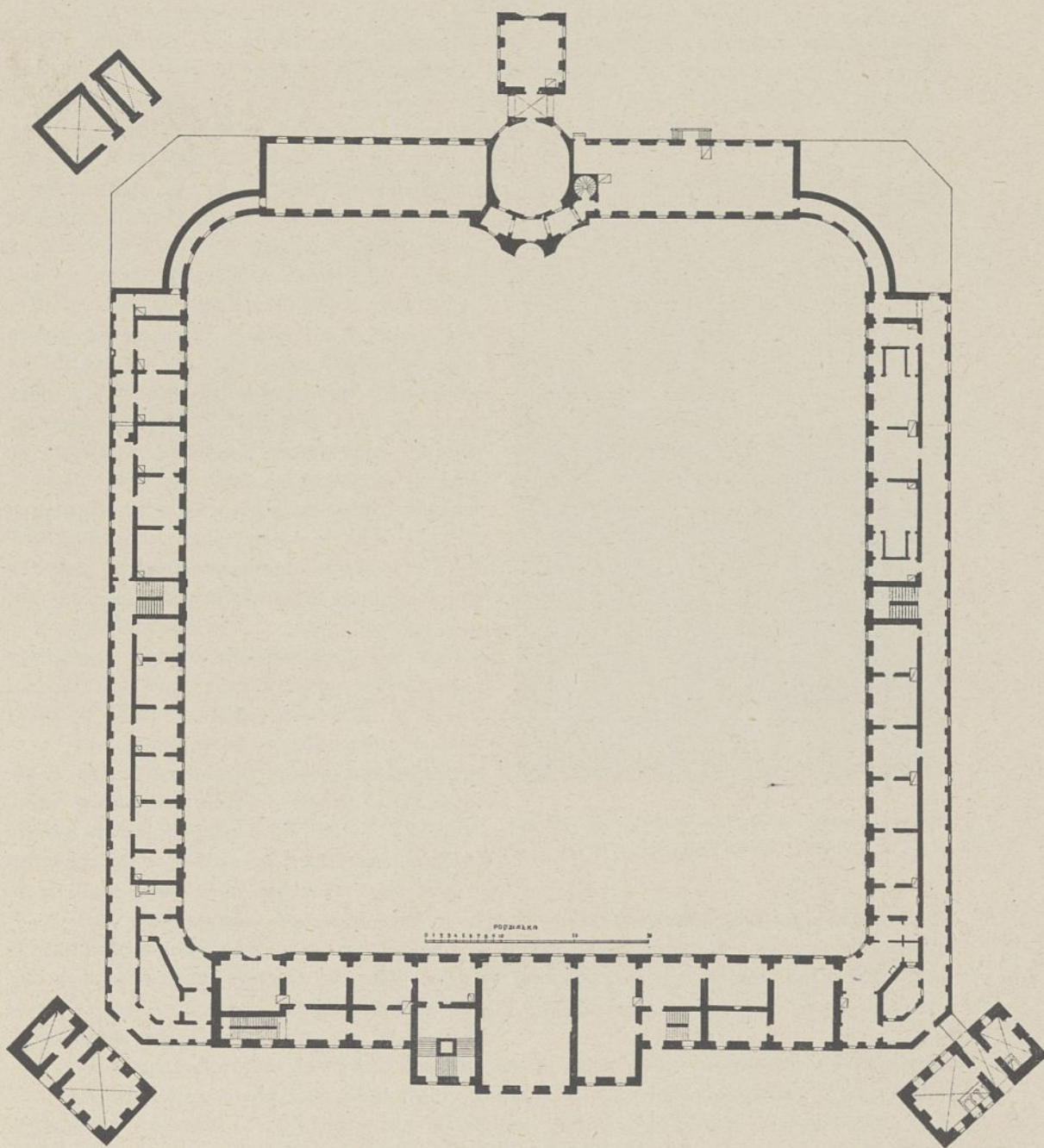
były wspaniale i imponująco w systemie włoskim, przedaubanowskim. Ale dwom bastionom brak części obmurowań, a duże przerwy w olbrzymich ścianach, ujmujących od zewnątrz proste boki okopów nie pokazują, by tam kiedyś szedł mur ciągiem nieprzerwanym. Na murze tym po stronie północno-wschodniej nadbudowano w nowszych czasach krenelaże (por. fig. 4). W tej też części mają być we wnętrzu wału sklepione ka-



Fig. 12. Olyka. Widok salonu w pałacu (z fotogr.).



Ołyka. Rzut poziomy zamku. — Przyziemie.



Olyka. Rzut poziomy zamku. — I piętro.

zamaty, z których górne otwory dla światła i powietrza są widoczne na poziomie terasy w środku chodnika. Bastjony dwa, t. j. zachodni i wschodni, o rzucie poziomym sercowatym, mają połączone z murem wałów obmurowanie zewnętrzne podobnej struktury, tylko jego parapety są bez krenelaży a posiadają strzelnice na działa. To ich obmurowanie połączone jest ze ścianami okładkowymi wałów dwoma murami równoległymi, w których u dołu są bramy wyjazdowe czy wycieczkowe do fosy prowadzące, a wyżej z rzędy strzelnic na działa i na broń ręczną. Szyje między bastjonami a prostokątem warowni mieszczą wgłębiane dziedzińczyki. Dziedzińczyki takie są we wszystkich czterech bastjonach; w dwu, t. j. wschodnim i północnym, są po stronie dziedzińczyka zwróconej ku zewnątrz a w rzucie poziomym tworzącej kąt 45° do głównych ścian warowni, z małe flankujące wieżyczki, jakoby échauguettes, ze strzelnicami (fig. 13, por. fig 4), połączone ze sobą murem i z zejściami do dziedzińczyka po schodach kilkakroć załamanych. Wieżyczki nakryte są stożkowym dachem z dachówki. Najlepiej zachowana jest ta obrona w bastjonie wschodnim. W północnym brak schodków, a wewnątrz na dole urządzono teraz jamę dla niedźwiedzi. Wszystkie 4 bastjony mają jądro z murów, ze sklepieniami izbami i pieczarami. Wszystkie 4 też na sklepieniach mają nasyp ziemny, który u dwóch bastjonów, t. j. południowego i zachodniego skośnie schodzi aż na dół ku fosie, gdyż tu brak zewnętrznego muru obwodowego, któryby ziemię ujmował.

Dokoła wałów teren jeszcze opada nisko ku dawnym bagnistym fosom, bardzo szerokim, dziś kanalizowanym i zamienianym stopniowo w łąki i ogrody. W stronę Turczyzna prowadzi dziś jeszcze od bramy zach.-północnej długi most przez moczary i rzeczkę.

Tak przedstawiał się w r. 1913 budynek wraz z otaczającymi go warowniami. Z dawnego urządzenia wewnętrznego nic nie było pozostało. Obecni właściciele, już w najnowszych czasach, by pałac uczynić mieszkalnym, sprowadzili sprzęty i ruchomości, między którymi znajdowało się nieco przedmiotów, mających pewną wartość artystyczną lub pamiątkową.

W klatce schodów głównych marmurowych obok kilku portretów lichych były:

Obraz olejny na płótnie, dość duży: Mikołaja R. Czarnego zaślubiny, w zastępstwie Zygmunta Augusta, z arcyksiężniczką Katarzyną, wdową po księciu mantuańskim, w r. 1553. Obraz małej wartości, pochodzący podobno z Werek.

Rzeźba drewniana stara: orzeł czarny, duży, zrywa się do lotu. Na piersiach ma tarczę z h. Trąby, u dołu kartusz z literami F H X R (Florjan Hieronim X. Radziwiłł).

Dwa sztandary milicji ks. Karola R. Panie Kochanku; błękitne jedwabne, z kru-

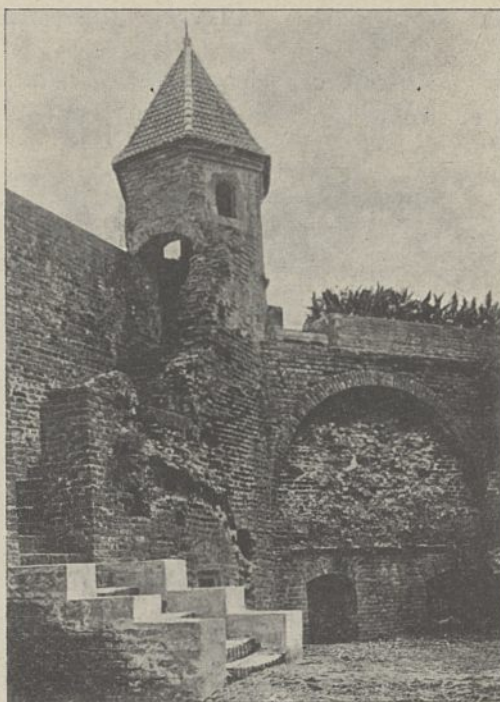


Fig. 13. Olyka. Bastjon północnego narożnika twierdzy, widziany od dziedzińczyka (z fotogr.).

cyfiksem w środku i napisem na wstędze »In hoc signo vinces«. Na rogach na końcach osi przekątnej dwie tarcze z monogramem K X R i Czarnym orłem z h. Trąby.

Była też w pałacu biblioteka dawnego seminarjum czy kolegium ołyckiego, niedawno nabyta i tu przeniesiona z plebanji. Liczyła ok. 6000 ksiąg, a między nimi rzadkie druki, inkunabuły, piękne oprawy i pewną ilość rękopisów. Zbiór był skatalogowany przez p. Piottucha-Kublickiego.

III.

Dawna kolegiata pod wezw. ś. Trójcy.

Kościół, dziś zamieniony na parafjalny, wznosi się niedaleko zamku, po południowej stronie rynku miasteczka. Jest to duży i okazały gmach murowany (fig. 14); stoi



Fig. 14. Olyka, Kolegiata od północy (z fotogr.).

wśród sporego placu prostokątnego, obwiedzonego z 3 stron murem, w którego trzech narożnikach zwróconych ku miastu są niewysokie, okrągłe baszty; podobno to reszty dawnej fortyfikacji. Dwie z nich są dziś puste — trzecia przy wjeździe na gospodarcze podwórze plebanji, przyłączona jest do mieszkań służby kościelnej, tworzących cały zachodni bok prostokąta cmentarza kościelnego. Mur jego obwodowy przedstawia się od wewnątrz tego placu jako system wnęk przedzielonych od siebie słupami. Strzelnic nie ma. Baszty również bez strzelnic, lecz silnie zbudowane, mają wnętrza o średnicy ok. 5 metrów zasklepione kopulasto cegłą układaną poziomo i nadwieszoną, tak, że każda wyższa warstwa tworzy krąg na promieniu cokolwiek krótszym. Dachy są stożkowe. Za prezbiterjum kościoła stoi wewnątrz tego obwodu dzwonnica w kształcie muru o 5 arkadach znacznej wysokości. Na słupach bramy ciosowej tego muru obwodowego przed fasadą północną kościoła, może nowszej, stoją wazony kamienne rokokowe, pięknej roboty; kilka jeszcze wazonów rozrzuconych jest obok wyjścia z zamku w stronę miasta. Wszystkie one niegdyś zdobiły podobno zamek czy mury obwodowe jego fortyfikacji.

Według napisu na obrazie, o którym jeszcze niżej będzie mowa (p. str. 21), fundatorem pierwotnego kościoła parafjalnego miał być Piotr Biały h. Abdank i Dąbrowa (!) dziad Janowej Radziwiłłowej, z domu Kiszczanki¹⁾. Kolegiatę zaś do dziś dnia na służbę

¹⁾ Sprawa genealogji Białych i Kiszczaków jest zawikłana i do dziś dnia przedstawia wiele wątpliwości. Herbem Białych jedni mienią być Dąbrowę, drudzy Abdank. Kiszczowie, zw. także Zgierskimi, byli h. Dąbrowa.

Bożą używaną, fundował Albrycht Stanisław R., kanclerz lit., jedna z najwybitniejszych postaci rodziny Radziwiłłów, gorliwy — w przeciwieństwie do wielu swoich krewnych — wyznawca i opiekun katolicyzmu. Pisze on o tem w sposób nacechowany wielką prostotą i skromnością w Pamiętnikach¹⁾ swoich w dwóch miejscach. Pod miesiącem wrześniem 1635 czytamy tam: »Ja zaś d. 9 t. m. pierwszy kamień założyłem w Ołyce na kościół z muru na cześć prznajśw. Trójcy. Ale że mój architekt niedoskonały był w swojej sztuce, zaciągnąłem architekta, zakonnika S. J, Benedykta Molli, który był przysłany z Rzymu na wystawienie kollegji i kościoła ostrońskiego. Znowu trzeba było wszystkiego dobywać, bo szczupłość miejsca i położenia ten architekt zganił i tak 12 września dobyty kamień na sposobniejszym miejscu w ziemię jest wpuszczony z napisem srebrnym ręki mojej... Fundamenta wszystkie niemal aż do końca listopada są wprowadzone... (I, 267). A potem pod rokiem 1640 czytamy: »1-go sierpnia... kościółek²⁾ na cześć prznajśw. Trójcy wystawiłem z muru, będąc wstydem zalany, że ja proch i popiół, błotem grzechów zeszpecony, w domu murowanym mieszkam, a Stwórca i dawca wszystkiego w drewnianym dotychczas budynku czczonym był. Lubo tedy nie ze wszystkim był zakończony, podobało się tę Bogu wystawioną strukturę na chwałę jego poświęcić i oddać. 26 go tedy dnia m. sierpnia poświęcony jest od X. Gembickiego, bisk. łuckiego. 27-go sierpnia przeniesienie ciała matki i żony mojej pierwszej, i trzech braci, do nowego kościoła odprawiło się« (II, 23 - 24).

O tem, jakim był ten »kościółek«, dowiadujemy się nieco szczegółów z Niesieckiego; oto prócz budynku kollegjaty Albr. St. Radziwiłł fundował »w niej ołtarze wszystkie marmurowe, obrazy od pędzla i sztuki szacowne, monstrancję, kielich, krzyż, patene, lichtarze szczerozłote; proboszczem infulackim i kanonikami ją osadził; ciało ś. Angenty (s.), żołnierza i męczennika, w Rzymie sobie od papieża dane... do niej wprowadził w r. 1627«³⁾.

Ale najwięcej szczegółów o dziejach budowy kolegjackiego kościoła przekazał nam Starowski⁴⁾. Przytacza on *in extenso* teksty dwóch kart pergaminowych, włożonych w 2 globy miedziane, zdobiące fasadę. Z pierwszego z tych dokumentów dowiadujemy się, że kamień węgielny położono w r. 1635 — budowę zaś ukończono 28 sierpnia⁵⁾ 1640 r., a poświęcił budynek kościelny pod wezw. ś. Trójcy, Gembicki biskup łucki »in praesentia... architectorum fam. DD. Rechinoldi Beffka, Joannis Meliuerna, Melchioris Leopolditae lapidum sculptoris, Michaelis Walda et aliorum plurimorum«. Według dokumentu złożonego w drugim globie, który nosi datę: »die 15 Junii 1640«, byli wtedy

¹⁾ Albrychta Stanisława X. Radziwiłła Pamiętniki wydał z rękop. Edw. Raczyński, Poznań 1839, tomy 2. Właściwy tytuł jest: »Pamiętniki rzeczy znaczniejszych, które się działy w Polsce od śmierci Zygmunta III«. Rzecz pisana była po łacinie. Na polskie przetłumaczył Hieronim Radziwiłł w początku XVIII w.; dowiadujemy się tego z przedmowy wydawcy.

²⁾ Tu wydawca czy tłumacz wtrącił: »tak świątobliwy autor wspaniałą bazylikę zowie«.

³⁾ Te szczegóły, skądinąd cenne, nie wszystkie są całkiem ścisłe. Obok ołtarzy marmurowych są i to w większej liczbie alabastrowe, które również do fundacji Albrychta Stanisława odnieść należy. Lichtarzy szczerozłotych niema i nie wiadomo czy kiedy były. R. 1627 może się odnosić do sprowadzenia relikwii do Polski. Obecny kościół kolegjacki stanął później. Żeby r. 1627 istniała instytucja kollegjaty, nie wiemy. Imię świętego wydrukowano w Niesieckim mylnie; nazywał on się: Argentinius, po polsku Argentyn.

⁴⁾ Monumenta, wyd. z r. 1655, p. 522—525.

⁵⁾ Tablica erekcyjna na fasadzie kościoła podaje — jak niżej zobaczymy — d. 31 sierpnia jako datę poświęcenia kościoła. Mamy więc 3 różne daty, ale bliskie siebie.

w Olyce profesorowie retoryki, poezji, analogji (s.), gramatyki¹⁾. Prowizorem budowy był Rudolf Beffka, architektem Jan Maliuerna Italus, rzeźbiarzem Melchior Almpeli (s.)²⁾, stolarzem Michał Valda Germanus, inni artifices: Jan Bączkowicz, Stanisław Marlowic, Kasper Sangori, wreszcie »fabri contarii«: Albert Sadowski i Jan Grzeszowicz.

Jak już z tego widzimy, teksty dwóch dokumentów albo były nie całkiem zgodne, albo zostały z niedostateczną ścisłością podane: różnią się w nich nazwiska lub imiona osób widocznie jednych i tych samych (Rechinoldus Beffka i Rudolf Beffka, Meliuerna i Maliuerna, Melchior leopolita lapidum sculptor i Melchior Almpeli sculptor, Michael Walda i Michael Valda.

Opis kolegiaty i rys jej dziejów ogłosił X. Simon, późniejszy arcyb. mohylewski w rocznikach »Academia caes. rom. catholice ecclesiastica petropolitana«, z lat 1886, 1890/91, 1891/92.

Rzecz dziwna, że ani Niesiecki ani Starowolski nie wiedzą o owym architekcie Benedykcie Mollim S. J., o którym jako projektodawcy budynku, czy pierwszym kierowniku jego budowy mówi w Pamiętnikach Albrycht Stanisław Radziwiłł.

Kościół niegdyś kolegiacki jest budowlą ceglana, tynkowaną, barokową, o typie bazylikowym, z trzech bowiem naw jego środkowa wysokością znacznie przewyższa dwie boczne. Stoi wolno, na rodzaju podmurowania, obwiedziony cokołem bogato profilowanym. Prezbiterjum jego zakończone jest półkolistą. Ściany wszystkie podzielone pilastroowaniem, gzyms górny bogato rozczłonkowany i profilowany. O ile można widzieć, do fasad tylko bardzo skromnie użyto kamienia. Dach kryty dachówką.

Fasada główna (północna) jest znacznej wysokości i okazała, podzielona na pola 4-ma parami pilastrów niezbyt do siebie zbliżonych, wyrastających z nad cokołu. Po dwu stronach portalu wejścia jest po jednej parze. Dwie drugie pary stoją niedaleko narożników kościoła. Pilastry mają ozdobne kapitele korynckie z piaskową, a na poziomie tych kapiteli są rzeźbione piękne rozety kamienne. Wyżej jest rozczłonkowany architrav i szeroki fryz z głęboko żłobionym napisem w pięknych rzymskich kapitalikach ok. 0,75 m. wysokości, przez całą szerokość fasady idącym

DEVS DE TVIS DONIS TIBI OFFERIMVS

Gzyms główny o pięknym okroju, nad 2-ma parami pilastrów środkowych zagierowany, tworzy tu płaski ryzalit, nad którym zakreśla łuk w ten sposób, że dolne pro-

¹⁾ Tenże Albrycht Stanisław założył w Olyce szkoły, które Starowolski nazywa: »Academia bonarum artium« (przytoczone w Balińskiego i Lipińskiego Starożytnej Polsce wyd. 1843—1846, II str. 861).

²⁾ Nazwisko jego, a w ślad za tem i narodowość uległy w piśmiennictwie dziwnym przemianom, mimo, że źródłem wszystkich o tem piszących był zdaje się Starowolski. I tak Jul. Kołaczkowski (Wiadomości, tyczące się przem. i sztuki w dawnej Polsce str. 540) pisze, że w kościele rzeźbił posągi i ozdoby ołtarzowe Melchior Almpelli, Włoch. W Słowniku geograf. nazwano go Ampellim. Kotłubaj (Galerja nieświeżska portretów radziwiłłowskich, str. 267) twierdzi, że architektem był Melchior Almpetius Lwowianin. Według Wład. Łozińskiego (Sztuka lwowska 1898 str. 186—189) był to właściwie Melchior Erlenberg, zwany też Erlembek albo Eleberk, snycerz z Wrocławia, który ok. r. 1633 pracował we Lwowie, a w Olyce wykonał stalle i może inne szczegóły do kościoła. Rzeźbił też w alabastrze i marmurze. — Także nazwiska innych pracowników doznały przekształceń. Kotłubaj (loc. cit.) mówi, że stolarzem był Michał Wulda, a wśród innych rzemieślników znajdował się Stanisław Markowicz. Nasuwa się tu przypuszczenie, że nazwisko Alenbek albo Alembek, z którego zrobiono też Almpetius mogło być humanistycznym przekształceniem wyrazu niem. Erlenberg, gdyż olsza, niem. *Erle* nazywa się po łac. *alnus*. X. Sadok Barącz, Wiadomość o Alembekach (Przeł. bibliogr. archeol. Warszawa, tom I r. 1881 str. 369 i n.) twierdzi, że była to rodzina belgijska, nazwisko zaś brzmiało właściwie »Alnpech«. Między jej członkami jednak rzeźbiarza Melchiora nie wymienia.

file gzymśu biegną dalej poziomo, a tylko łukowo wygięte są górne członki jego, tworząc zamknięte pole o kształcie odcinka koła. W tem polu, na przestrzeni prostokątnej, górą zamkniętej płaskim łukiem, jest rzeźba, kamienna: wśród półwypukłych skrętów meandrowych, mających udawać chmury, pomiędzy dwoma głowami aniołów wychyla się w rzeźbie pełnej półfigura Boga Ojca, wielkości kolosalnej, z rękoma rozłożonemi. Nad gzymsem koronującym fasady jest jeszcze attyka, uwieńczona drugim gzymsem skromniejszym. W tej attyce małe występy ku przodowi stanowią ryzalit środkowy i cokoły dwóch małych wieżyczkowatych glorietek po dwóch końcach fasady, nad parami pilastrów, zbliżonych do narożników budynku. Nad ryzalitem środkowym dalsze 2 pary mniejszych pilastrów tworzą II piętro fasady, mając po bokach woluty i ornamentację płaskorzeźbioną, dochodzące do wieżyczek bocznych, niższych od środkowego frontonu. Pole wielkie kwadratowe między temi 2-ma parami pilastrów wypełnia płaskorzeźba (może stiukowa), przedstawiająca M. Boską w całej postaci kolosalnej, stojącą na półksiężycu, wśród obłoków stylizowanych i główek cherubinów. Dwaj aniołowie więksi od innych kładą jej na głowie koronę. Kapitele pilastrów górnego tego piętra są jońskie, fantastyczne, z girlandami kamiennymi. Zakończenie frontonu stanowi szczyt trójkątny, w którym jest płaskorzeźbiony hierogram ze stiuku otoczony promiennem słońcem. Na trójkątnej obdasznicy leżą skośnie dwaj wielcy aniołowie z blachy.

Wieżyczki boczne zbudowane są przejrzysto z czterech lekkich narożnych filarków rozczłonkowanych i nakryte niewysokimi hełmami rokokowemi z blachy, a zakończone piramidami.

W polach wąskich pomiędzy pocznemi parami pilastrów u piętra dolnego fasady są po 2 wnęki konchowate jedna nad drugą, a w nich umieszczone wolno posągi, kamienne, więcej niż nat. wielkości, pod któremi wmurowane tablice czarne marmurowe z napisami wykutemi, zawierające określenie świętego odnośnego, bez wymienienia jego imienia. I tak po lewej stronie, patrząc na kościół, wyżej, czytamy: »Sarmaticae gentis instructor« (ś. Wojciech); niżej »Ianitor Caeli« (ś. Piotr). Po prawej wyżej »Triennalis mortvi in Polonia svscitator« (ś. Stanisław); pod nim: »Mvndi magister« (ś. Paweł).

Do wejścia głównego w środku fasady północnej wstępuje się po 5 stopniach. Para kolumn toskańsko-doryckich na cokołach i stylobatach ujmuję portal po bokach. Wśród nich otwór wejścia zamknięty jest łukiem spłaszczonym; obiega go obramienie profilowane płasko, szerokie, złożone z filunku między dwiema listwami i przecięte w górnej części 5-ma jakby przewijającymi je zwornikami. Nad łukiem biegnie belkowanie i gzymś poziomy, na którym ponad kolumnami umieszczono łukowate obdasznice boczne o dużym wysokości, w dwóch ustępach wgłąb stopniowane i gerowane. Między niemi, wśród niskich płaskich wolut, jest pole kwadratowe, obwiedzione ramą profilowaną z uszami przy narożnikach górnych, mieszczące rzeźbiony płasko mały kartusz wśród skrętów lambrekinowych, uwieńczony 3-ma hełmami w wypuklorzeźbie. Na tle kartuszu: Orzeł jednogłowy z tarczą na piersiach czworodzielną, na której są herby: 1) Trąby, 2) Korczak, 3) Odrowąż (kształtem jednak podobny nieco do Ogończyka). 4) Nałęcz. Na hełmie (cimier): Pół orła z Trąbami na piersiach. Cały portal jest z marmuru czarnego, tylko bazy kolumn, ich kapitele, główki skrzydlate w ćwikłach po bokach łuku obramienia drzwi i tarcza herbowa z ozdobami nad gzymsem górnym, są z marmuru białego.

Na tablicy czarnej marmurowej, która znajduje się nad oknem powyżej portalu,

w wysokości kapitelów pilastrów dolnej kondygnacji fasady, czytamy napis wykuty kapitalikami:

D. O. M.

*Templum hoc in honorem SS. et individuae Trinitatis
dedicatum consecratumque est ab Ill et RR.*

Dño D. Andrea Gembicki Epō Luceor.

Multis praelatis magnatibusque praesenti

bvs Anno Dñi MDCXXXX Augusti

XXVI cuius dedicationis memoria proxi

ma Dñica post festum S. Barthol. ap̄li aeviternum celebrabitur.




Fig. 15. Olyka. Wnętrze kolegiaty, widok od wejścia (z fotogr.).

Na zewnętrznej ścianie nawy zachodniej pod jednym z okien jest niewysoko wnęka kwadratowa pusta, a nad nią wmurowana belka kamienna z ornamentem renesansowym płaskim, o tle żłobionym groszkowanym; wyżej krótszy gzyms, i na nim 2 woluty perlkowe, między którymi tablica kwadratowa mała z figurką półwypukłą, zniszczoną. Wszystko zakończone poziomym gzymsem listewkowym; robota kamieniarska i rzeźbiarską bardzo staranna i szlachetna. Może to reszty jakiego dawnego nagrobku.

Zakrystja i skarbiec, umieszczone w przedłużeniu niższych naw bocznych po obu stronach prezbiterjum, są ze sobą połączone niskim korytarzem, obiegającym apsydę

półkolem, pod dachem pulpitowym. Nad zakrystją zarówno jak nad skarbcem są pięterka, wyrównyujące przestrzeń do wysokości dachu naw bocznych.

Wnętrze kościoła (fig. 15) odznacza się pięknymi proporcjami. Nawa środkowa o 4-ch przęsłach jest szeroka i widna; między nią a tej samej szerokości i wysokości prezbiterjum niema tęczy. Bogate wyposażenie architektoniczne jest trzymane w stylu rozkwitłego baroka. Nawę główną od bocznych dzielą filary na rzucie , rozczłonkowane pilastrami; z pilastrów ten, który jest zwrócony do nawy głównej, wyższy znacznie — trzy inne niższe i sobie równe.

Te filary z kamiennymi bazami pilastrów i ich kapitelami pseudokorynckimi, okazałemi, lecz płasko traktowanymi, dźwigają arkady ścian działowych, o archiwoltach profilowanych, nad którymi biegnie poziomy gzyms kamienny, o wyskoku znacznym i profilu bogatym.

W spandrillach (ćwikłach) każdego przęsła dwaj płaskorzeźbieni w kamieniu (alabastrze?) aniołowie, lecąc ku sobie, sięgają ponad arkadę jedną ręką po kulę między nimi umieszczoną, w drugiej trzymają gałązkę wolno sterczącą w górę. Figury są wielkości nat., rzeźba dobra. Nad gzymsem okna pionowo wydłużone, pełnym łukiem górą zamknięte, wpuszczają ponad dachami naw bocznych światło do głównej. Ten sam system powtarza się i w prezbiterjum o dwu przęsłach i absydzie półkolistej; tu pilastry są na ścianach, a w przęśle bliższem nawy rzeźbione pary aniołów, wyciągających ku sobie ręce, tworzą na ścianach rodzaj ślepych arkad.

Sklepienie beczkowe w nawie ma lunety. W prezbiterjum lunety, schodząc się kątami ze sobą, tworzą sklepienia krzyżowe. Sklepienia podzielone są ornamentacją stiukową dość skromną w pola i figury geometryczne. W nawach bocznych o $\frac{1}{3}$ niższych od głównej przerzucone są od pilastrów na filarach działowych do ścian zewnętrznych gurdy, ozdobione ornamentem geometryczno-kasetonowym stiukowym z listew, listeczków i perełek¹⁾; podobnie ozdobione są podniebienia (intradasy) łuków między filarami w arkadach ścian działowych.

Dekorację ścian wnętrza dopełniają ozdoby drewniane. W nawie głównej i prezbiterjum sima gzymsu koronującego nadstawiona jest listwą drewnianą snycerskiej roboty, złożoną, i z wisiorami. W pobliżu W. ołtarza rzeźba ta jest ozdobniejszą, są w niej liście ażurowe i postaci ludzkie siedzące. Na pilastrach prezbiterjum i nawy głównej poniżej kapiteli przyczepiono wielkie posągi drewniane złożone 12 apostołów ($\frac{5}{4}$ wielk. nat.) na konsolach złożonych; rzeźba pełna, drugorzędna. Postaci sztywne, głowy za wielkie, ale twarze niepozbawione wyrazu i powagi. Zapewne XVII w. Na konsolach umieszczono kartusze z podpisami, zawierającymi części *Credo*. Na sklepieniu, wzdłuż osi podłużnej prezbiterjum i nawy, przytwierdzone są rozety drewniane złożone, pięknej roboty, barokowe, różnych wielkości i kształtu, zastosowane do przestrzeni stiukowych pól geometrycznych, które stanowią ich tło.

Podobne figury geometryczne są też na sklepieniach naw bocznych. U końców osi podłużnych tych sklepień są zwykle połowy takich figur.

¹⁾ Ozdoba ta przypomina ornamentację wnętrza kilku kościołów w Lubelskiem, jak w Turobinie, Szczepieszynie i t. d.

Do architektury i dekoracji architektonicznej wnętrza dobrze dostraja się szereg ołtarzy i pomników. Całość przypomina wrażenie barokowych wnętrz kościołów lwowskich, szczególnie katedry łacińskiej — zarówno stylem jak i materiałem i bogactwem. Nie dziw, skoro, jak wiemy, między zajętymi około zdobienia budynku, spotyka się artystów, którzy pracowali też we Lwowie.



Fig. 16. Olyka, kolegiata. Ołtarz boczny alabastrowy (z fotogr.).

Sześć ołtarzy bocznych, przy sześciu filarach nawy, jest pięknej rzeźby barokowej, z alabastrowych o kilku odcieniach od białawego do brunatnego. Są niewielkie, co do kompozycji do siebie podobne, choć w szczegółach zachodzą różnice. Powierzchnie ich architektury, gzymsy i boki retabulów a nawet trzony kolumn pokryte są rzeźbionymi kwiatami i owocami, tworzącymi grupy, bukiety, girlandy. Na obdasznicach siedzą aniołki. Parę okazów i typów tych ołtarzy podaję na fig. 16 i 17.

W zakończeniach naw bocznych są dwa ołtarze znacznie większe od innych bocznych, równie barokowe. Ten, który jest w nawie lewej (wschodniej), kształtem i kompozycją podobny do tamtych, równie jak one alabastrowy w kilku odmianach barw, skromniejszy jednak od nich w szczegółach zdobniczych; ołtarz w nawie prawej (zachodniej) natomiast, w linjach poważniejszy, jest cały z marmuru czarnego (fig. 20). Oba te ostatnie ołtarze mają po swoich bokach poza kolumnami posągi świętych na konsolach. U obu architektura zrębu jest poważna i szlachetna — posągi zaś lichej roboty. Ołtarz wielki w stylu renesansu włoskiego, z różnokolorowych marmurów, duży i okazały, niedawno został sprawiony.

Do dekoracji wnętrza należą też wielkie organy na chórze czyli galerji nad wejściem głównym (fig. 18), podobnie jak parapet tego chóru czarne, ze złoceniami, w stylu Ludwika XVI, a łączą się z nią liczne dobre obrazy, zarówno w ołtarzach jak na ścianach. Zwłaszcza te ostatnie bardzo urozmaicają i ożywiają wnętrze gmachu. Są one wszystkie malowane olejno na płótnie. W ołtarzach bocznych, stojących

przy filarach, są na predelli, w polu głównym oraz w górnej nad niem kondygnacji sceny z życia różnych świętych, traktowane przeważnie rodzajowo, wcale dobrego pędzla, o kolorycie głębokim i soczystym, zapewne holenderskie z XVII w. Widzimy tam ciekawe stroje z owej epoki. W ołtarzu czarnym marmurowym nawy zachodniej uwagę

zwraca na predelli »Wskrzeszenie młodzieńca z Naim (czy też córki Jairy)«, scena o licznych figurach, z ciekawą architekturą; w głębi widać domy, miasto i zamek, bliżej kolumny i portyki. Obraz pola głównego »Chrystus Ukrzyżowany« jest mniejszej wartości, a lepszy odeń górny: »Wskrzeszenie Łazarza«.

W każdym przęśle ściany, zarówno w prezbiterjum jak w nawie głównej, nad płaskorzeźbionymi parami aniołów między dwoma pilastrami, umieszczone są w ramach na poziomie kapiteli pilastrów, obrazy poprzecznie znacznie wydłużone. Jest ich 12; przedstawiają życie M. Boskiej w scenach rodzajowo pojętych. Techniką i kolorytem ciemnym ale żywym podobne do poprzednich, są zapewne tegoż co i one pochodzenia. Napisy łacińskie malowane złotem nad obrazami na czarnej listwie ramy objaśniają ich treść.

Prócz obrazów powyższych jest jeszcze w kościele pozawieszanych kilka portretów, małej wartości artystycznej, ale mających znaczenie ze względu na przeszłość Ołyki i kolegjaty. Dwa wiszą w prezbiterjum. Jeden z nich — nad marmurowymi odrzwiami prowadzącymi do zakrystji, — umieszczony we wnęce, bogato w marmur też czarny obramionej, przedstawia starca z siwą brodą w całej postaci wielkości nat. U dołu tego obrazu namalowany jest podpis, w nowszym zdaje się czasie przemalowany: »Piotr Janowicz Biały, jednej dzielnicy domu WW. XX. litt. z Gasztołdami herbu Abdank i Dąbrowa na Ołyce, Nieświeżu i Łachwie pan i dziedzic Wda trocki i pierwszy wódz wielki W. X. lit. radą męstwem a mianowicie poselstwem do Moskwy po Helenę Iwana Wasilewicz W. X. M. w małżeństwo Aleksandrowi Xięciu W. X. lit. i dla wiecznego przymierza Moskwy z Litwą znakomity, Anny Białej jednej tylko córki z Anną Naruszewiczówną, h. Wadwicz spłodzonej a Stanisława z Gierskich (s.) Kiszki, woj. smol., potem hetmana lit. małżonki ojciec, Anny Kiszczanki tychże córki a Jana II księcia Radziwiłła brodatego zwanego kaszt. trockiego marsz. i hetmana W. W. X. lit. małżonki na Ołyce, Nieświeżu i Łachwie po śmierci Piotra Stanisława brata swego dziedziczki, dziad, kościoła parafjalnego śś. Apostołów w Ołyce na Torczynie około r. 1460 pierwszy fundator, umarł r. 1498. Pochowany w Trokach, którego pamięć niech będzie w wiecznym błogosławieństwie (Stryko. Bielsk. Niesiec. Genealo. XX. Radziwiłł. i Fun. K. Olyc. pod lat. 15..)«

Jako *pendant* wisi nad przeciwległymi drzwiami do skarbcza portret rycerza w sile

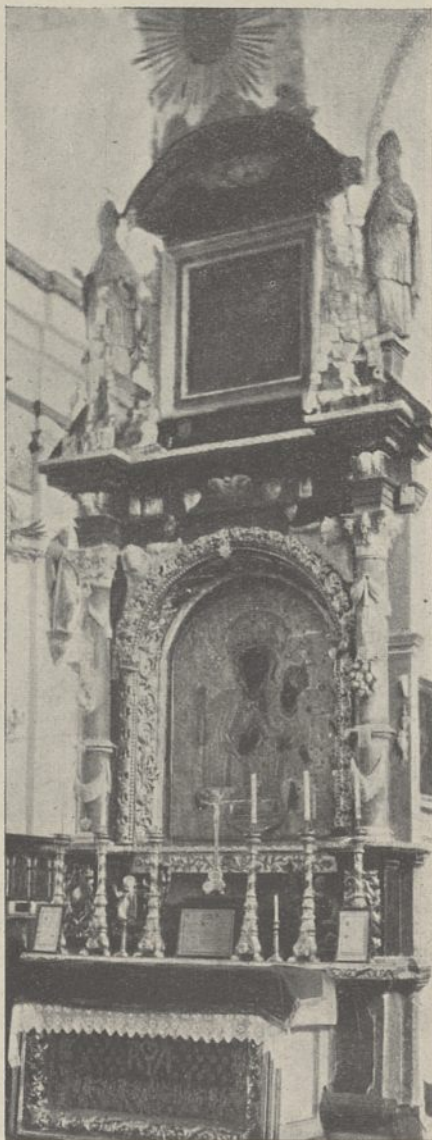


Fig. 17. Ołyka, kolegjata. Oltarz boczny alabastrowy (z fotogr.).

wieku w całej postaci. Na podpisie u dołu malowanym czytamy: »Stanisław II Radziwiłł pobożnym nazwany na Ołyce i Nieświeżu tudzież S. P. R. Xiążę, hrabia na Mirze i Szydłowcu, wspólnie z bracią ustanowił ordynację i sam pierwszy Ordynat Ołycki Mikołaja VI Czarnym zwanego Xięcia Radziwiłła woj. wil. marsz. w. i kancl. w. X.



Fig. 18. Ołyka, wewnątrz kolegiaty. Widok na chór z organami.

lit. i Elżbiety hrabianki Szydłowieckiej kasztelanki krak. herbu Odrowąż syn, r. 1580 pod wielkimi Łukami a 1581 pod Pleskowem wojsku polskiemu dowodził 1586 marszałka nadw. 1592 marszałka wielkiego W. X. lit. łaskę piastował a w r. 1595 starostą gen. ziem żmudzkich obrany, kościół paraf. y szpital ś. Krzyża w Ołyce fundował y licznymi nadaniami uposażył. Na puszczy w Nalibokach, gdzie corocznie na dni 40 dla odnowienia ducha pobożności zwykł się był ukrywać kościół ufundował i uposażył. Urodził się w Łukiszkach d. 12 maja r. 1559. W podróży do Rzymu r. 1599 d. 19 ... życie zakończył. Pochowany w Wilnie u OO. Bernardynów*.

Obraz dość duży kwadratowy, bez ramy, zawieszony na ścianie nawy bocznej prawej (zachodniej) nad schodami do grobów pod kościołem, przedstawia Stanisława Albrychta Radziwiłła na katafalku, obstawionym świecami i lampami, na pysznym dywanie wschodnim. Między lampami jedna w kształcie orła lecącego (jest do dziś dnia w kościele) z koroną na głowie. Zmarły jest we wspnianym stroju szwedzko-hispańskim. Malowanie wcale dobre, z XVII w.

IV.

Pomniki grobowe w kolegiacie, stalle i rzeźby.

Do dekoracji wnętrza kościoła przyczyniają się także pomniki grobowe i epitafja rzeźbione, duże i piękne, których jest kilkanaście. Jedne odnoszą się do członków rodu Radziwiłłów, inne do infulatów, proboszczów ołyckich.

Obok w. ołtarza (po stronie ewangelji) jest epitafjum rzeźbione z alabastru szarozielonawego, ze szczegółami z innych materiałów, w stylu późnego renesansu. Kompozycja skromna co do ozdoby, ale piękna. Wykonanie ornamentów i partyj figuralnych artystyczne. Górną część stanowi wnęka prostokątna, ujęta w ramę rzeźbioną jak z blachy wyciętej i zawijanej. W polu środkowym płaskorzeźba: krzyż, pod którym kłęczą postać mężczyzny z alabastru białego, $\frac{1}{2}$ wielkości nat. Posąg Chrystusa zniknął z krzyża.

Ramę, która była wsparta w narożnikach na 2 łapach z pazurami — a dziś tylko jedna pozostała — górą zwieńcza wśród ornamentów kartusz eliptyczny, z którego tła wychyla się półfigura Chrystusa błogosławiącego, z alabastru brunatnego. Poniżej wnęki i gzymsu pod nią poziomego umieszczona jest tablica prostokątna z marmuru czarnego w obramieniu kartuszowym, jak z blachy wycinanem, z alabastru białego, z napisem długim łacińskim, wykutym kapitalikami i złożonym, z którego dowiadujemy się, że ks. Stanisław Udricki (s) ab Udrice, proboszcz ołycki, sufragan łucki, zmarł 6 sierpnia 1621 r. mając lat 62. A pod ramą tablicy jest jeszcze kartusz z tarczą czworodzielną, zawierającą herby: 1) Nałęcz, 2) Lubicz, 3) Prawdzic, 4) Korczak.

Pendant do poprzedniego stanowi wmurowane na pilastrze po drugiej stronie w. ołtarza duże epitafjum późnorennesansowe z alabastru częścią szarego, częścią zielonego. Architektoniczna kompozycja równie bogata jak i rzeźbione ozdoby. W górze, między połowami przerwanej w środku obdasznicy, kartusz suto rzeźbiony z lambrekiniami i h. Ostoja pod infułą. Poniżej pola głównego środkowego, prostokątnego, rozszerzonego przez skrzydła ze skrętów liści stylizowanych, z wychylającymi się z pomiędzy nich aniołami w półfigurze — jest tablica prostokątna z marmuru czarnego, ujęta w obfite skręty półwypukło rzeźbione z maskaronami w protilu. Wykuty w niej napis łaciński mówi, że ks. Franciszek Zaierski, I. V. D. biskup-sufragan, proboszcz-infułat ołycki, kanonik plocki, dziekan pułtusi, archidjakon sandomierski, zmarł 29 listopada MDCXXXI, przeżywszy lat 80.

Trochę dziwaczne są dwa epitafja podobne do siebie (choć nie identyczne) dwóch w wieku dziecięcym zmarłych potomków Stanisława R., marsz w. kor., założyciela ordynacji na Olyce, Nieświeżu, Klecku, Mirze, Gródku i t. d. Oba zapewne wykonane przez jednego i tego samego artystę, albo przynajmniej z wyraźną myślą, by jeden służył za wzór drugiemu; składają się z szerokiej a niewysokiej tablicy napisowej, obwiedzonej skrętami jakby ze skóry wykrawanej i zwijanej, z antabowami jakby rączkami czy pełnemi uchami po bokach; nad tablicą część główna architektonicznie skomponowana, złożona z pilastrów i wspianego gzymsu z fryzem i architrawem, mieści w polu środkowym wnękę z rzeźbioną postacią leżącego dziecka, pod którym jest znów kartusz napisowy, niezbyt fortunnie wsunięty. Obramienie pola głównego rozszerzają na zewnątrz pilastrów słupki niskie, na których niegdyś stały wazy lub kule. Ponad gzymsem koronującym wznosi się wielki okazały medaljon herbowy w kartuszowym obramieniu niespokojnych zawijasów barokowych, a ponad całością góruje ustawiony na postumencie posążek Chrystusa. Oba te pomniki są z alabastrów różnokolorowych i wmurowane w wysokości przeszło metrowej od posadzki, mierzą każdy około 2.50 m wysokości na 1.50 m szerokości. W konturach i szczegółach niespokojne, odznaczają się jednak dobrem wykonaniem rzeźby zwłaszcza figuralnej. Oba już w r. 1913 były pouszkodzone.

Z nich pomnik Stanisława R. (fig. 19) znajduje się na filarze, dzielącym nawę główną od bocznej prawej, najbliższym prezbiterjum, po stronie zwróconej ku w. ołtarzowi. W kwadratowym polu głównym półwypukłorzeźba przedstawia niemowlę (ale już nie noworodka) w rozchylonem okryciu leżące w pozie, którą często widzimy na polskich pomnikach ludzi dorosłych. Na brzegu skośnie ku przodowi nachylającego się materacyku wsparta jest symboliczne klepsydra, z tyłu w głębi zwiesza się fałdzista zasłona »namiotku«, zwykłego w owych czasach nad łóżkiem. Na okrągłym medaljonie górnym, jest wśród liści i lambrekinów tarcza herbowa pod trzema hełmami i trzema cimierami. Na tarczy czworodzielnej na piersiach Orła herbowego są małe herby:

1) Trąby, 2) Odrowąż, 3) Tarnawa i 4) Lubicz. Napis na fryzie pod gzymsem górnym brzmi: *Raptus est ne malitia mutaret intellectum | eivs aut ne fictio deciperet animam eivs.* Na kartuszu pod postacią dziecka czytamy: *Heu dolor ille cadit certo | qui debuit cadere | spes lumen columen radiuilmqz (s.) | decus.* Napis tablicy dolnej, o literach często łączonych i wpisywanych jedna w drugą: *Tumulum hunc lachrimabilem curavit ac re-*

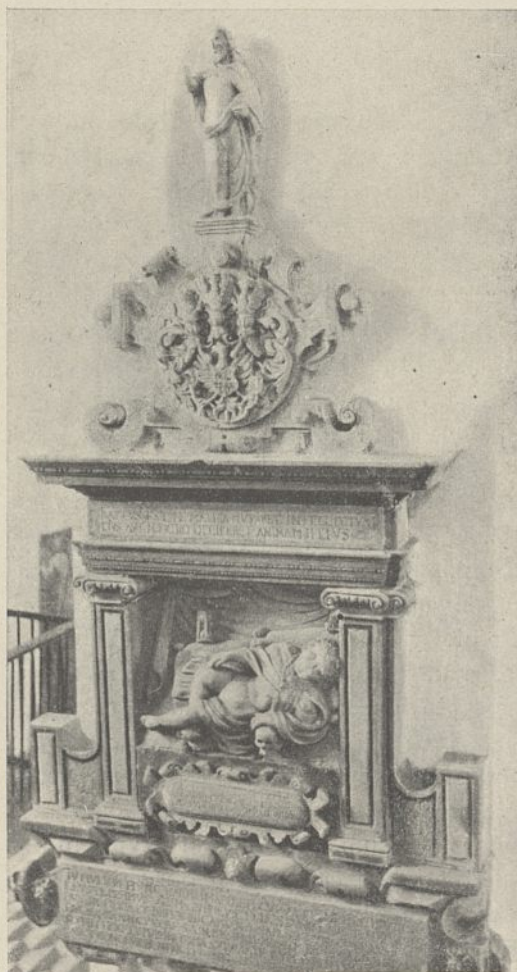


Fig. 19. Olyka, kolegjata. Pomnik Stanisława Radziwiłła, dziecięcia † 1590 (z fotogr.).

posvit | illustrissimus ac magnificus D. D. Stanislaus Radziwil | dux in Olica et Nieswis capitaneus Samogitiae vna cum illustri | ducisa (s.) Marina vxore sua in piissimam memoriam filioli svi Stanislai | qui in hoc tumulo in prima svi aetate cum parentum dolore | iacet conclusus natus añ. 1590 f 6 iulij hora noctis 22 eodem añ. obiit die 22 ocbris hora $\frac{1}{2}$ noctis¹⁾.

Drugi ze wspomnianych pomników dziecięcych wmurowany jest na filarze, dzielącym nawę główną od nawy lewej, najbliższym prezbiterjum, zwrócony ku w. ołtarzowi. Uszkodzenia jego są znaczne i jakby umyślne. W zagłębieniu pola głównego, kwadratowego, pod draperją »namiotku« inaczej ułożoną niż na poprzednim, bo rozchodzącą się fałdami, w promieniu od jednego punktu zwisającymi, leży chłopiec w długich szatach dorosłego mężczyzny, z rękoma na podółku złożonemi, na materacu i poduszce, na wznak wyciągnięty, ale frontem skośnie nachylony ku przodowi. Pod nim kartusz eliptyczny poprzecznie wydłużony ma całe pole wewnętrzne utracone, albo raczej wyrąbane. Na dużym kartuszowym medaljonie jest tarcza herbowa wśród podobnej jak na poprzednim pomniku armatury, a na piersiach Orła radziwiłłowskiego mała tarcza czworodzielna z herbami, z których wyraźne są tylko 2 górne: 1) Trąby,

2) Ogińskich²⁾, ale z odmianą. Dolna płyta nosi długi i szumny napis panegiryczny łaciński, z którego dowiadujemy się, że Albrycht Stanisław R. pomnik ten wystawił bratu swemu Jerzemu. Przy końcu po wyrazie: *Anno* zostawiono miejsce na datę nie wypełnione. Prawdopodobnie była ona bliską daty pomnika poprzedniego, t. j. daty r. 1590²⁾.

¹⁾ Ostatnie słowa zapewne dla oszczędzenia miejsca wryto tak: NAT, AÑ 1590 f 9 IVLij HORA noctis 22 EoDEM AÑ OBIIT DIE 22 OcBRIS Ho^R A^A I^I TIS. — Starowski podaje jeszcze inny napis jakoby na pomniku tego samego dziecka (Monumenta wyd. 1655 r. p. 527).

²⁾ Starowski w Monumenta wyd. 1655 p. 528 podaje inny jeszcze napis na cześć tegoż młodego chłopca.

W nawie prawej czyli zachodniej, u ściany blisko ołtarza Ukrzyżowanego jest pomnik prawdopodobnie przeznaczony dla dwojga małżonków: Albrychta Stanisława R. i żony jego Reginy z domu Eisenreich. Wielka kompozycja jakoby ołtarzowa z alabastrów i marmurów, w różnych kolorach, przedstawia się pstro i w barokowym też rysunku niespokojnie (fig. 20). Wznosi się od samej posadzki, ma zaś wys. 5.94 m, szer. 3.42 m. Całość psują nietylko liczne uszkodzenia, lecz niemniej także późniejsze dopełnienia. Na podmurowaniu jest cokół, a na jego polu środkowym część utraconej zresztą tablicy czarnej marmurowej. Tablica zajmuje mniej niż połowę danego miejsca; napis, którego początkowe wiersze są uszkodzone, mieścił się podobno sam dla siebie na tej kolumnie płyty, podczas gdy resztę miejsca zajmowała lub zająć miała druga jeszcze kolumna z napisem dla kogoś drugiego; jak wskazuje sam zachowany fragment napisu pierwszego — tym drugim był Albrycht Stanisław R. Pole główne pomnika zajmuje rzeźba pełna z alabastru białego: Pietà pod krzyżem roboty dobrej, ale uszkodzona. Pod nią jest dość duże miejsce puste, na którym była płaskorzeźba albo napis. Po bokach zamiast kolumn posągi aniołów wielkości nat. z alabastru białego. Na obdasznicach kondygnacji górnej leżą dwaj rycerze, a w przerwie między nimi wznosi się w górę piękny posążek Chrystusa Zmartwychwstałego.

A oto reszta napisu na cokole, na tablicy prawej połowy o narożniku utraconym, wykutego kapitalikami:

....reich familii od osmio |bawarskiej będąc z |ana na dworze arcxiążąt |ą polską Constantią tv do Pol | ...y pierwey za Działyńskim wo |ckim kuiawskim w małżeństwie złą |tu do Ołyki powtórzylam tenże |nąc przez siedmście lat sześć miesięcy | cy siedm dni z małżonkiem tym który przeciwko | mnie jest wyrażony z łaski Bożey świątobliwie | zesłam (s.) stego (s.) świata szostego dnia apri | la w wielki poniedziałek roku 1637 o dzie | siątei godzinie przed południem kto | kolwiek czytasz ten nagrobek wyczytaj | y swoy kres prentko (s.) nadchodzący a mnie | wiecznego pokoiv zażywać żyycz od Boga | iesvs, maria.

Na polu zaś górnej kondygnacji czytamy:

EXPECTO
RESURRECTIONEM
MORTVORVM.



Fig. 20. Ołyka, kolegjata. Grobowiec Stan. Albr. Radziwilla i jego żony Reginy Eisenreich † 1637. (Z fotogr.).

Starowolski¹⁾ przytacza jeszcze inny długi napis łaciński, jakoby z tegoż pomnika; ale go na miejscu obecnie nie znajdujemy.

W nawie lewej (wschodniej) u ściany blisko ołtarza N. Sakramentu — jako pendant pomnika Reginy z Eisenreichów R. — wznosi się od posadzki duża architektura z alabastrów kilkukolorowych i marmuru (fig. 21). Wys. 5.41 m — najw. szer. u dołu



Fig. 21. Ołyka. Pomnik Maryny Myszczańskiej Radziwiłłowej † 1600 i M. Krzysztofa R. † 1614 (z fotogr.).

sława R., star. gen. ziemi Żmudzkiej, zmarła w Radziwiłowie 22 styczniu r. 1600. Z napisu zaś łacińskiego na tablicy drugiej, po prawej, wyczytujemy, że Mikołaj Krzysztof Radziwiłł na Ołyce i Nieświeżu, ur. r. 1589 21 marca w Nalibokach żył lat 26; po powrocie z zagranicy † 22 grudnia r. 1614 w Ołyce. Pomnik stawiał brat jego Stanisław Radziwiłł, kanclerz w. lit. w r. 1638 d. 1 września³⁾. Pomnik okazały, ale robota gorsza od pomnika Reginy z Eisenreichów R.

3.30 m. Styl jej barokowy, podobny jest do stylu ołtarzyków bocznych przy filarach. Na cokole wysokim przedzielone od siebie konsolą dwie tablice są z marmuru czarnego z napisem. W dużym, kwadratowym polu głównym między kolumnami, na tle z marmuru czarnego krzyż duży jest z marm. czerwonego i widać ślady, że u dołu były postaci, zapewne klęczące. Na środku fryzu pod wydatnym gzymsem głównym przyczepiony jest kartusz z napisem widocznie przerabianym, wykutym kapitalikami;

| | |
|------------------|-------------|
| pierwotnie było: | teraz jest: |
| EFFIGIES | ECCE |
| CHRISTI IN | VIR DOLO |
| CRUCE | RVM |

Wyżej w przerwie dwóch płaskich nad kolumnami, małych obdasznic, na których usadzone są aniołki, wśród skrętów jest nasada górna, a na niej dołem z tarcze herbowe z h. Korczak i Orzeł radziwiłłowski, a między nimi stoi spory anioł skrzydlaty w rzeźbie prawie pełnej. Boczne skręty otaczające nasadę, wybiegają w dwie głowy aniołków, a całość wieńczy górą kula płomienista.

Na tablicach czarnych cokołu są długie napisy polskie, wykute kapitalikami. Z tego, który jest na tablicy po lewej ręce patrzącego, dowiadujemy się, że »Marina Myszczańska²⁾ z Warkowicz«, żona Stani-

¹⁾ Monumenta, wyd. z r. 1655, p. 528.

²⁾ Tak; s przed k potem przekreślone dodanym ornamentem rytym.

³⁾ Starowolski (Monum. p. 525, 526) podaje dwa długie napisy pomnikowe jakoby z kościoła ołyckiego, do tych samych osób osób się odnoszące, których tam dziś niema.

Pomnik jest w wielu miejscach jakby złośliwie uszkodzony, wiele szczegółów rzeźby utraconych. Maryna Myszcanka była matką Mikołaja Krzysztofa i Stanisława R.

Prócz powyższych okazałych pomników są jeszcze dwa skromniejsze epitafja barokowe, całe z czarnego marmuru; oba w nawie głównej i oba z piątego dziesiątka lat wieku XVII. Mianowicie na środkowym z trzech filarów, po prawej stronie patrzącego na w. ołtarz, jest wysoko wmurowana tablica w ramie kartuszowej eliptycznej, pionowo wydłużonej. Napis łaciński, długi, poucza nas, że ks. Tomasz »Bolemovius«, kanonik i prepozyt ołycki, który pomnożył bibliotekę akademji miejscowej, zmarł r. MDCXLII, przeżywszy lat 56, miesiący 4, dni 10. — Z drugiego, podobnego poprzedniemu, umieszczonego na filarze bliższym wejścia głównego, dowiadujemy się, że ks. Jakób Woiakowski, kustosz kolegjaty ołyckiej, umarł »12 kal. iunii« r. 1641, a ks. Jan Woiakowski, kanonik teolog ołycki umarł r. 1638, przeżywszy lat 36. — Napis jest w części uszkodzony, a w środku tablicy wybita wielka dziura.

Po dwu stronach prezbiterjum mieszczą się stalle drewniane okazałe, ozdobione ornamentyką snycerską z XVII w., roboty średniej, której wrażenie obniża pomalowanie ich na brudno popielato, a w wyższych partjach na biało. W ich zapleckach wprawiono 12 obrazów różnych świętych, malowanych olejno na płótnie, małej wartości artystycznej.

Wspomniałem już o posągach apostołów u pilastrów wnętrza kościoła, mających znaczenie dekoracyjne. W nawie bocznej prawej jest na ścianie nisko umieszczona płaskorzeźba drewniana polichromowana kształtu prostokąta pionowo wydłużonego; przedstawia Chrystusa zmartwychwstałego, który depce śmierć w postaci kościotrupa z mitrą książęcą na głowie, więc aluzja to do grobów radziwiłłowskich, do których schodzi się stąd pobliskimi schodami. Rzecz, choć drugorzędne dzieło XVII zap. wieku, pojęciowo, ikonograficznie, nie jest bez interesu. Natomiast jako rzeźbę w wyższym stylu artystyczną uważam krucyfiks drewniany czarny, wys., ok. 0'80 m, ustawiony na tabernakulum ołtarza Urzyżowanego Chrystusa, w nawie bocznej prawej. Za postument służy mu skrzyneczka z relikwjami Postać Chrystusa jest z marmuru różowego z żyłkami czerwonymi, naśladującemi krew ciekącą. Głowa jego wzniesiona jest w górę.

V.

Skarbiec kolegjacki.

Kolegjata, o której widać pamiętali zamożni fundatorowie i ich potomkowie, jest niezwykle bogato wyposażona wyrobami złotniczymi i drogocennymi haftami i tkaninami, których pozazdrościłby jej mogła niejedna katedra. Kiedym ją zwiedzał, były srebra częściowo przechowane w skarbcu, raczej w dwóch skarbcach, częściowo zdobiły samego kościoła wewnątrz i ołtarze. Większa ich część pochodzi z epoki baroku z XVII w.

Zaczynam od tych, co były w kościele.

Na w. ołtarzu stał relikwjarz srebrny ś. Chavilli męcz., barokowy, skrzynka prostokątna, o giętych linjach kantów i ozdób, po za te kanty wybiegających (fig. 22). Cała wysokość z naddatkami: 0'615 m, długość 0'54 m. Korpus skrzynki dźwigają 4 aniołowie klęczący, w odlewie srebrnym. W przedniej pionowej ścianie 2 okienka owalne obok siebie, oszklone (ściana tylna bez okienek, ale podobnie ozdobiona); między nimi i na narożnikach anioły kobiece w półfigurze, mocno wypukłe, ze skrętami liści stylizowanych

zam. skrzydeł i kończyn dolnych, w robocie trybowanej. Boki krótsze pokryte skrętami trybowanymi, podobnie jak tło ścian dłuższych; równie i wieko wypukle wygięte, mające łuskę jako tło. Na 4 rogach wieka 4 orły lane, trzymają tarcze powyginane z herbami: 1) Korczak, 2) Ostrogskich, 3) Śreniawa, 4) Trąby. Na kantach poziomych wieka rodzaj antab czy klamer zawiasowych z lanymi główkami aniołów. Na środku wieka wznosi się kopia trybowanej roboty, z lanymi główkami 4 aniołków u dołu, a grzebieniami skrętów ażurowych na przekątniach. Na niej stoi lana figura zakonnika (!) z palmą w ręku

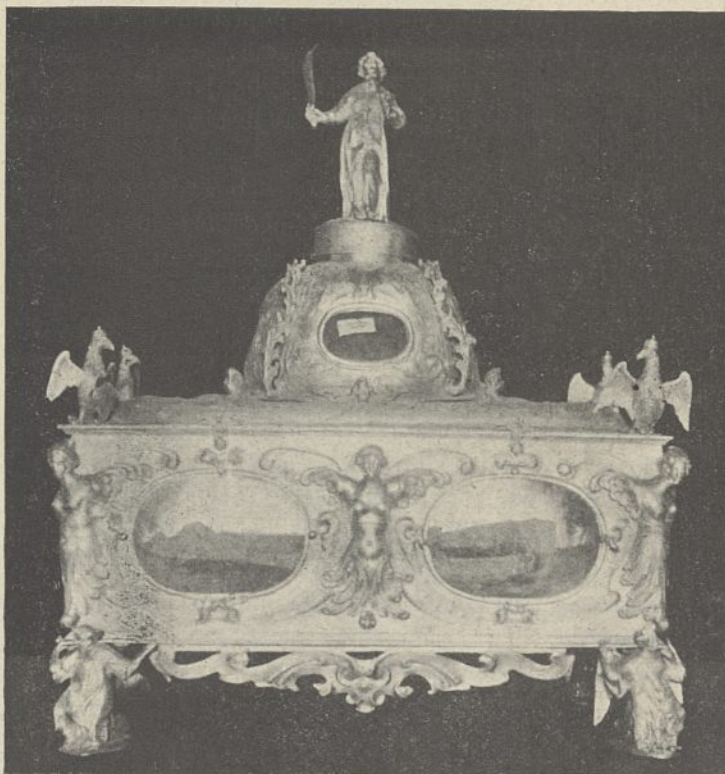


Fig. 22. Olyka. Skarbiec kolegiaty. Relikwiarz ś. Chavilli męcz. (z fotogr.).

(wys. figurki 0·16 m). Napis w okienku kopuły »S. Chavillae martyris« — innych napisów niema.

Prócz powyższego bardzo ozdobnego i dwóch skromniejszych relikwiarzyków, z blachy miedzianej posrebrzanej, widocznie robionych na wzór jego w epoce jednak rokoka (widać je w głębi półki najwyższej w szafie skarbcza na fig. 23), jest, a przynajmniej było po różnych stronach kościoła dużo sprzętów i ozdób srebrnych, pięknego wyrobu. I tak na w. ołtarzu stał krucyfiks prostej złotniczej roboty, znacznej wielkości, mierzył bowiem na wysokość 0·61 m. Podstawę jego tworzyła na 3 łapach zwierzęcych wsparta stopa trójkątna, na której ścianach wykonane były trybowaną robotą postaci ś. Stanisława

ś. Wojciecha, tudzież Orzeł radziwiłłowski z tarczą dwudzielną na piersiach, na które herby Trąby i Śreniawa. Zatem fundacja to Stanisława Albrychta, kancl. w. lit., którego drugą żoną była Lubomirska. — Na w. ołtarzu również znajdowały się kanony w srebrnych ramkach pięknego wyrobu, podobno pochodzenia nowszego. Tekst kano-nów drukowany na atlasie, ozdobionym haftem. Mianowicie w narożnikach największego środkowego są tam 4 sceny z Męki P. (Biczowanie, Cierniem koronowanie, Wręczenie berła, Upadek pod krzyżem), w polu głównem dwie większe sceny (Wieczera Pańska) i Ukrzyżowanie), po bokach kolumny druku środkowej: śś. Piotr i Paweł. Obwódkę druku stanowi szeroki fryz jakby galon, haftowany złotem, z medaljonami haftowanymi jedwabiami różnobarwnymi, obok których są kwiaty i inne ornamenty. — Dalej lichtarze. Para największych mierzyła wys. 0·86 m., roboty trybowanej, barokowej, zapewne gdańskiej z XVII w. Stopa na trzech łapach zwierzęcych wznosiła się w kształcie trój-

kątnego ostrosłupa ściętego, o ścianach wklęsło wygiętych. Na 3 skośno zwężających się w górę ścianach 3 razy powtórzony h. Ostoja pod infułą, trybowany, wśród liter F. Z., S. L., P. O., I., więc oczywiście fundacja Franciszka Zaierskiego prob. infułata ołyckiego, który żył 1551—1631. Nadto widać było trybowane kwiaty i draperje, oraz na narożnikach sterczące w górę 3 głowy aniołków lane, a na trzonie nogi 3 ucha ażurowe. Mniejsza para, podobnego rysunku, z h. Nałęcz pod infułą, 3 razy powtórzonym na 3 ścianach stopy każdego z nich, mierzyła wys. 0·81 m. Wreszcie 3 para, równie podobnego pomysłu i roboty podobnej, a wysokości 0·755 m, różniła się od po-

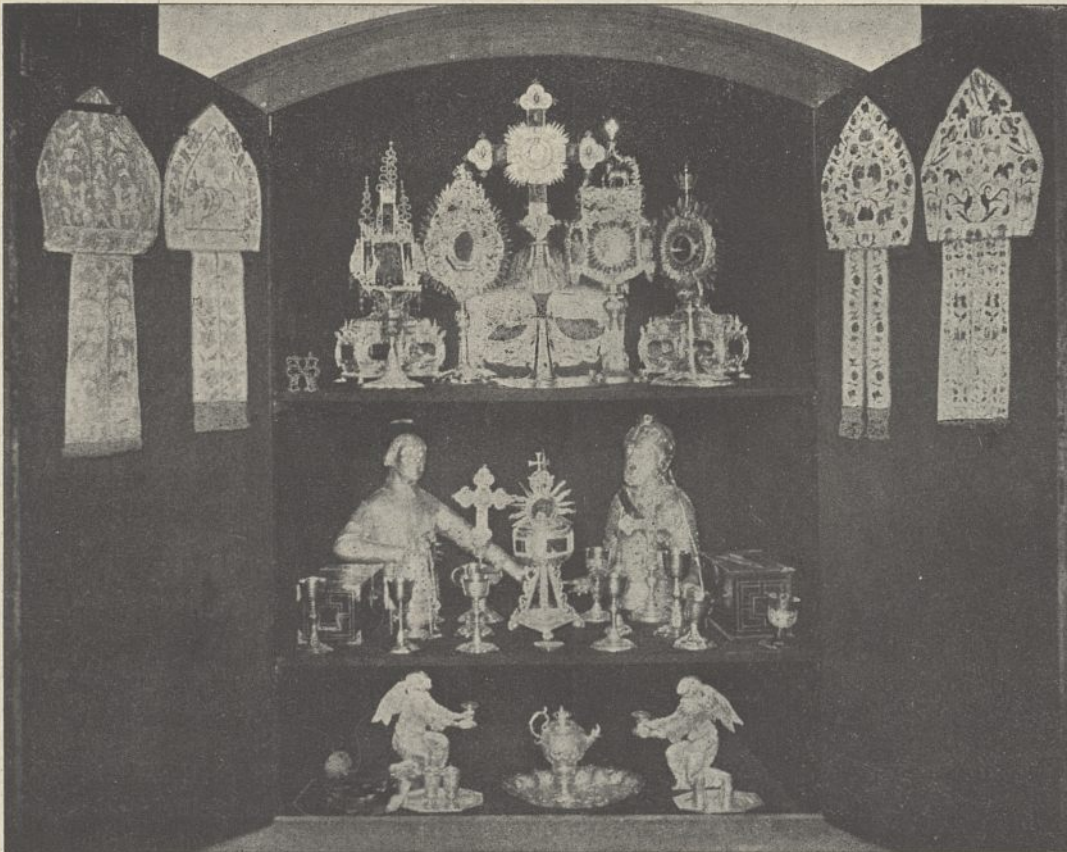


Fig. 23. Ołyka, kolegiata. Szafa z cenniejszymi przedmiotami skarbcza (z fotogr.).

przednich tylko tem, że lichtarze miały w środku trzonu nodusy z gruszek i szyszek i po 3 ucha przeźrocze z drutu gładkiego, a na ścianach stopy 3 razy powtórzony znak ryty $\frac{\uparrow}{W}$ (odmiana h. Syrokomli) wśród liter A S, T T, W i datę: ANNO DNI 1625.

Na ścianach kościoła, tak koło w. ołtarza jak i w nawie bocznej prawej (zachodniej) były pozawieszane blachy, przeważnie srebrne, odjęte oczywiście z trumien, z herbami, niektóre z długimi napisami łacińskimi, które tu wyliczam w skróceniu dla wiadomości, do kogo się odnosiły.

1) »Ossa Petri de Ruszcza Branicki, infulati Olycensis Can. Crac. S. R. M. secretary« etc, † 1666. H. Gryf.

2) »Joannes bapt. Czechowicz, infulatus Olycensis« etc. Zm. 1668, mając lat 49. Herb Ostoja pod infułą wśród liter B C, I L, IV O, 16, SR MS, D.

3) Sześć orłów trybowanych, każdy na piersiach ma tarczę czworodzielną z herbami: Trąby, Korczak Odrowąż, Nałęcz.

4) Duża blacha: wśród skrętów barokowych medaljon z twarzą en 3 quarts pod mitrą książęcą; mężczyzna to z włosami w długich puklach, wąsem i hiszpanką, o nosie bardzo wydatnym. Robota poprawna i szła chetna.

5) Blacha z napisem donoszącym, że Albert Stanisław Radziwiłł zm. 1656, mając lat 64; pamięć jego czci żona, Krystyna Anna Lubomirska.

6) Krystyna Anna Lubomirska, żona Radziwiłła, fundatorka kościoła ołyckiego, zm. 1667, mając lat 49.

7) Do tej samej może osoby, co napis powyższy. odnosi się zap. blacha z trybowaną głową o twarzy kobiecej, w czepeczku, roboty lichej.

8) Dwie blachy jednakie, z tarczą czworodzielną pod mitrą książęcą, wśród gałązek lauru; na tarczy herby: Śreniawa, Ostrogskich, Gryf, Pobóg.

9) Blacha złocona, mosiężna (?), z napisem: »Joannes Georgius a Drewin Drewiński, primus ducalis collegiatae Olycensis fundationis suae decanus S. R. M. S.« etc. † 1655. Na tarczy czworodzielnej nad napisem herby: Kornicz, Łabędź, Leliwa i Ślepowron wśród liter: G, I D, D D, D O, S M, R.

Ale najdrogocenniejsze kosztowności przechowane były w skarbcu na piętrze nad drugą zakrystją zachodnią, czyli skarbcem parterowym. Zgromadzono je w szafie, którą otwartą przedstawia fig. 23. Widzimy tam



Fig. 24. Olyka, skarbiec kolegiaty. Pacyfikał duży z XVII w. (z fotogr.).

między innymi¹⁾, na półce najwyższej w środku krzyż wielki, pacyfikał, srebrny złocony (fig. 24), wys. 0,92 m. Na stopie trybowanej z ornamentami barokowymi, z kratką ażurową na dolnej listwie, wznosi się noga z nodusem 8-bocznym silnym, jakby nodus pastorału gotyck.; ma on na kantach lane szkarpy ażurowe i fjale, u dołu szkarp gar-

¹⁾ Stoi tam na półce najwyższej za monstrancjami także opisany wyżej relikwiarz ś. Chavilli.

gulje. W 8 jego wnękach, obwiedzionych ramami z kolumniek skręconych i wybiegających w wimpergi kształtu oślego grzbietu, na tle ażurowych maswerków okiennych, przytwierdzone są lane aniołki w całej postaci, trzymające emblematy Męki P. Nodus stylowo późno-gotycki wydaje się jednak robotą z czasu znacznie późniejszego niż średniowiecze, a wznosi się na nim krzyż barokowy z blachy trybowanej. Ramiona jego zakończone są ornamentowanymi trójliściami, do których są przytwierdzone wolno sterzące stylizowane różyczki płomieniste. Na tylnej stronie trójliści mieszczą się lane w płaskorzeźbie symbole 4-ch ewangelistów. Boczne ściany krzyża pokryto trybowanymi liśćmi, skrętami i maskaronami. Po stronie głównej, przodkowej, jest w środku za szkłem duża partykuła drzewa krzyża ś. Dokoła oprawy napis 1yty kursywą:

Vrai (s.) croix du trésor de la Ste Chapelle à Paris.

W oprawie relikwii 4 wielkie malakity i turkus kształtu serca, skośnie dołem zakrzywionego. Między kamieniami, tudzież jako tło pod nimi, klejnoty ażurowe lane, renesansowe.

Dalej na uwagę zasługują, stojące obok krzyża-pacyfikału, trzy srebrne monstrancje (patrz fig. 23), z których pierwsza, gotycka, częściowo złożona, ma wys. 0.77 m. Na stopie jej są trybowane liście, kwiaty i owoce barokowe. Wyżej na nodze nodus kształtu kulistego. Nad tem część główna przedstawia architekturę gotycką ażurową, u której dołu zwiesza się koronka gotycka, a pod nią konsole ze skrętów ażurowych. U koronki wiszący z 8 kamieni (agatów?); po dwóch bokach szkarpy i na podstawkach pod baldaszkami w stylu flamboyant 2 lane figurki dwóch świętych biskupów. Nad lunulą po bokach 2 cherubiny a pośrodkiem przytwierdzona kuta z blachy płaskorzeźba: M. Boska Niepokal. poczęta, pod baldaszkiem gotyckim ażurowym. Tę część główną wieńczy 3 piramidy z drutów nie śrubowato skręconych, tylko serpentynowo giętych. Dwie boczne zakończone kulą i kwiatonem, środkowa wyższa z kulą i krzyżykiem. Całość wygląda lekko — ale robota jest gruba.

Obok poprzedniej (na fig. 23) stojąca monstrancja rokokowa, również częściowo złożona, mierzy wys. 0.69 m. Ma na stopie skręty trybowane i między nimi przytwierdzone 4 medaljony płaskorzeźbione, lane, z 4-ma siedzącymi postaciami ewangelistów. Nodus w kształcie małej gruszki złożony jest z główek aniołów; część główna (słońce), cała lana; skręty ażurowe a wśród nich lekka kotara, do której przytwierdzone płaskorzeźbione postaci kute: u góry Bóg Ojciec w półfigurze; po bokach 2 aniołowie klęczą i kołyszą kadzielnice, u dołu M. Boska z Dzieciątkiem. Wszyscy na tle obłoków. W górze krzyżyk, stanowiący tło dla Ducha ś., w postaci Gołębicy lecącej.

Trzecia monstrancja pierwotnie w stylu Louis XVI (na fig. 23 na prawo od krzyża), jest w całości złożona. Wys. 0.805 m. Najlepiej zachowana, ma nogę trybowaną w pęki kwiatów i owoców, pionowo się zwieszające. U stopy przytwierdzone 4 medaljony z blachy trybowanej przedstawiają 4 odmiany P. Jezusa miłosiernego (der Schmerzensmann) w półfigurze, 4 cherubinki lane w pełnej rzeźbie, przyczepione do stopy, sterczą do góry Nodus podobnej roboty. Cała część główna i górne zakończenie nowo dodane, ciężkie i pospolite, roboty podobno petersburskiej.

Z większej liczby kielichów srebrnych, które na zdjęciu fotograficznym (fig. 23) widzimy na półce środkowej, niestety w skali zbyt drobnej, wymienię kielich barokowy, częściowo złożony, wys. 0.217 m, mający na czarze koszulkę przeźroczą. Z napisu, wyrytego pod spodem dolnej listewki stopy, zachowały się wskutek starcia jedynie litery:

N. ROZAL X; dalej kielich cały złożony rokokowy, wys. 0,21 m, o skromnym ornamencie trybowanym. Pod spodem dolnej listewki wryty: X. W. T. 1770. Dwa kielichy większe (jeden cały złożony ma wys. 0,23 m, drugi srebrny biały, 0,25 m) ozdobione są na stopach godłami Męki P. trybowanymi, a na czarach mają koszulki przezrocze podobnej roboty. Są jeszcze fragmenty połamanych kielichów barokowych szlachetnej roboty trybowanej; dalej dwa małe pacyfikały barokowe trybowane, pozłacane, srebrny duży turybularz barokowy ażurowy i t. d. Wogóle epoka stylu barokowego najsilniej w Ołyce się zaznaczyła. Do niej należy prócz gmachu kolegiaty i szeregu szczegółów jej ozdoby, najznacześniejsza część bogactw skarbcza kościelnego. Wielkością wyróżniają się dwie hermy, półfigury, $\frac{4}{5}$ wielk. nat. (fig. 25), które na fig. 24 widzimy na półce środkowej. Całe kute w blasze srebrnej, częściowo złożonej i pokrytej grawiurkami, są rzeźbami artystycznego pomysłu i rysunku, szlachetnego wykonania.

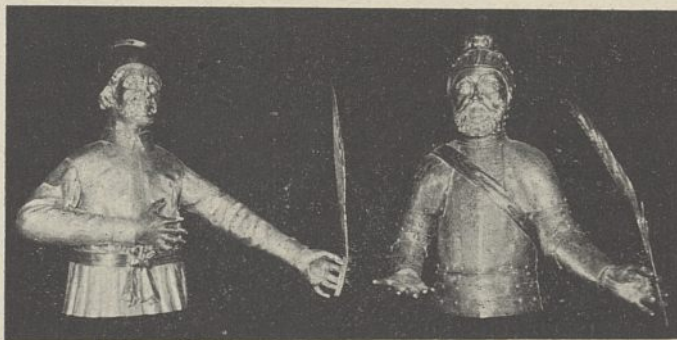


Fig. 25. Ołyka, skarbiec kolegiaty. Hermy śś. Argentyna i Restytuta (z fotogr.).

Głowy ich są pełne wyrazu tragicznego, gest rąk wymowny. Są to relikwiarze, jeden przedstawia patrona parafji ołyckiej, ś. Argentyna¹⁾, jako rycerza w pancerzu i hełmie; na piersiach jego widnieje Orzeł radziwiłłowski z h. Trąby; drugi, to ś. Restytut²⁾ w szatach jakby jezuita czy redemptorysty. Relikwie ich przysłał do Ołyki papież Urban VIII.

W szafie (fig. 23) na półce środkowej widzimy jeszcze w środku pomiędzy powyższymi her-

mami niewielki srebrny relikwiarz w kształcie trójnoga o niezwykłych formach. Na trzech galkach ze szponami wznoszą się 3 nogi, połączone dołem listwami, tworzącymi trójkąt. Listwy, pokryte grawiurkami, mają przyczepione główki aniołków, tudzież skręty przezrocze. Takież skręty tworzą rodzaj grzebieni na zewnętrznym kancie każdej z nóg, które to nogi schodząc się w górze, dźwigają puszkę okrągłą z trzema okienkami w ścianach bocznych i większym okrągłym w denku. Okienka obwiedzione są koronką srebrną, pseudogotycką. Dalej widzimy tam na półce dolnej w środku nalewkę barokową, srebrną, trybowaną, na tacy podobnej roboty i materiału. W większej skali przedstawia ją fig. 26. Czara nalewki jest spłaszczona, a na jej bokach widzimy Trójcę ś. pojętą jako grupa 3 osób, tworząca niemal scenę rodzajową. Między starcem brodatym z kulą świata i Chrystusem młodzieńcem z krzyżem, drugi młodzieniec z gołębicą na piersiach przedstawia Ducha ś. Taca ma osi nierówne — dłuższa mierzy 0,415 m. Na jej dnie widzimy Wniebowzięcie M. Boskiej znów pojęte oryginalnie. Trójca ś. usadowiona jest po jednym boku na obłokach, a z drugiego aniołowie przynoszą M. Boską. Robota to wysoce artystyczna, zapewne gdańska z XVII w. Po dwóch końcach tej sa-

¹⁾ Por. wyżej na str. 9 napis dawny nad bramą zamku. Relikwie jego przysłał do Ołyki papież Urban VIII.

²⁾ Ś. Restytut był księdzem prawowiernym w Afryce, koło Hippony, zamordowanym przez Donatystów za czasów ś. Augustyna (Louis Bertrand, St. Augustin, str. 389).

mej półki stoją dwie skrzyneczki hebanowe z relikwiami, inkrustowane kością, mającą okucie srebrne.

Na uwagę zasługuje zbiór inful, do użytku niegdyś infulatów ołyckich. Cztery z nich odfotografowano na otwartych drzwiach szafy (fig. 23). Jedna o przedziwnym efekcie kolorystycznym, zdaje się być z XVI w. Jest ona z brokatu złotego, na którym przetykane jedwabie: błękitny, czerwony i zielony, tworzą dyskretny wzór konturowy skrętów i kwiatów renesansowo stylizowanych. Druga, cała zahaftowana, ma na tle srebrnym złote motywy roślin stylizowanych i złotem wyhaftowany h. Nowinę pod maleńką infulą. Inna, też cała zahaftowana, przedstawia na tle srebrnym kwiaty i skręty liści delikatnie wycieniowane jedwabiami o tonach bladych, różowych, żółtych, zielonych i błękitnych, ścięciem płaskim rozłupanym. Acupictura zap. z w. XVI. Inna może z XVIII w. cała zahaftowana, ma na tle srebrnym złote skręty winnej lato-rośli. Inna również XVIII w. cała złota i cała zahaftowana bogatym wzorem atłaskowym na tle groszkowanym. Inna wreszcie przedstawia się jako haft jedwabny różnobarwny, w kwiaty, trochę jaskrawy, ścięciem płaskim rozłupanym na atłasie białym. Rysunek artystyczny, wiek XVII.



Fig. 26. Ołyka, skarbiec kolegiaty. Nalewka z tacką srebrna (z fotogr.).

Do wspanialszych okazów złotnictwa należy pastorał srebrny, częściowo złożony. Od szczegółowego opisu uwalnia nas reprodukcja górnej części na fig. 27. Wystarczy powiedzieć, że długość jego wynosi 1,96 m., laska srebrna jest 6-boczna, w trzech miejscach przewiązana poziomym gzymysikiem z koronką gotycką ażurową. Nodus gotycki dziwnie przypomina nodus pacyfikału (fig. 24), tylko jest skromniejszy, bez posążków we wnękach masweskowych. Kurwatura barokowa w środku skrętu mieści scenę Ukrzyżowania z tarczą, na której jest h. Ostoja. Posążki są lane. Kurwaturę obiega na srebrnej listwie napis białymi kapitalikami na tle ciemno-szarym oksydowanym, po jednej stronie: *Franciscus Zaierski episc. arcievens. suffr. luceor. præptus olycens.*, na drugiej: *fieri me de proprio fecit A. D. 1631 pro ecle. olycen. Oretur pro eo.* Są jeszcze dwa mniejsze pastorały: jeden cały srebrny, barokowy, dość ozdobną robotą trybowany; drugi podobno mosiężny, pozłacany, skromniejszy, zap. z XIX w. pochodzący. Jest wreszcie także pastorał ruski, o lasce drewnianej czarnej, przepasanej 3-ma srebrnymi obręczami w przeźrocze listeczki. Widelkowate górne zakończenie jest srebrne.

Z dwóch krzyżów procesjonalnych srebrnych, barokowych, jeden jest bez laski, drugi ma laskę srebrną 6-boczną, przepasaną 5-ma obręczami w liście i skręty. Nodus

kształtu gruszkowatego, złożony z trybowanych głów aniołków. Robota samego krzyża ozdobna, trybowana, postać na nim Chrystusa łana. Do przedmiotów procesjonalnych zaliczyć należy jeszcze 2 laski, z których jedna cała srebrna z gałką górną trybowaną, druga z czarnego drzewa z gałką również srebrną.

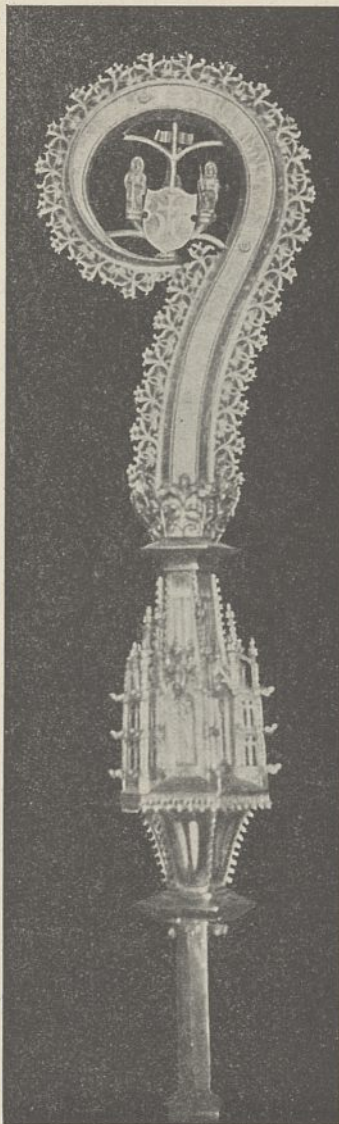


Fig. 27. Olyka, skarbiec kolegiaty. Pastorał gotycki z r. 1631 (z fotogr.)

towane bogate antependjum z XVII w.: na tle srebrnym wielkie wypukłe kwiaty stylizowane.

Prócz lichtarzy na ołtarzach, o których wyżej była mowa, widziałem w skarbcu kilkanaście jeszcze lichtarzy srebrnych, przeważnie barokowych; i tak była tam para niewysokich (wys. 0,38 m.), pięknej roboty trybowanej zap. gdańskiej. Stopy okrągłe miały u nóg uszka z wolut użurowych; para większych (wys. 0,465 m.), o skromnej ozdobie, stopy ich na 3 łapkach wsparte, trójkątnego rzutu poziomego miały przyprawione trybowane płaskorzeźby: ś. Stanisław, ś. Wojcicch i Orzeł radziwiłłowski z tarczą dwudzielną na piersiach, a na niej herby: Trąby i Śreniawa; para druga podobnych, tylko na skośnych ścianach trójkątnej stopy wprawione były blachy z trybowanym h. Rawicz pod infułą; para jeszcze większych (wys. 0,525 m.) roboty ozdobnej, liście i skręty trybowane. Na 3 łapkach wsparta stopa trójkątna, a na jej narożnikach sterczą w górę 3 główki aniołków łane, wyżej na trzonie nogi po 3 ucha ze skrętów przezroczych; para podobnych cokolwiek mniejszych, których stopa wsparta na 3 gałkach; para największych (wys. 0,535 m.) z ozdobami grubej roboty trybowanej, na 3 bokach stopy, wspartej na 3 łapach, płaskorzeźby: Bóg Ojciec, M. Boska i h. Wiśniowieckich z odmianą, bez gwiazdy pod półksiężycem. Na wzmiankę wreszcie zasługuje tutaj: tablica oszklona z exvotami, między którymi jest kilka ładnych kanaków i pierścieni z emaljami z XVI i XVII w., tudzież dwie barokowe duże lampy wiszące, metalowe, pozłacane, ażurowej roboty. W zakrystji tej zachodniej, czyli skarbcu parterowym, lawaterz cynowy zrobiony jest, jak sądzę, z bouilloire'y z XVIII w., o kształcie wazy klasycznej, z ornamentami wyciskanemi. W skarbcu na piętrze znajduje się para lichtarzy brązowych toczonych, szlachetnego kształtu, a szafa z kratami drewnianymi we drzwiach ma powierzchnie desek wcale udatnem pokryte malowaniem zapewne z XVII w.

O zbiorze infuł była wyżej mowa. Z tkanin i haftów zawiera zakrystja około 8 sztuk pięknych i nader cennych ornatów, kap i dalmatyk (hafty srebrne, złote i jedwabne, tkaniny jedwabne) z XVII i XVIII w., oraz jedno całe haf-

VI.

Inne budynki i miasteczko. — Zakończenie.

Obok kościoła kolegiackiego, po stronie zachodniej jego ogrodzenia, stoją zabudowania dziś plebańskie, niegdyś służące do pomieszczenia personalu kolegiaty i studjów, które przy niej istniały. W Słown. geograf. czytamy, że Stanisław Albert (sic) Radziwiłł w r. 1638 założył przy kolegiacie Szkołę akademicką¹⁾ i Seminarjum z zapisu ks. Fr. Zaierskiego. W r. 1838 budynki szkoły i seminarjum zawaliły się, ale je odbudowano i szkoła parafialna istniała do r. 1846. — Otóż pamiętać należy, że wyraz kole-



Fig. 28. Olyka. Zabudowania dawnej szkoły i seminarjum przy kolegiacie, dziś plebańskie (z fotogr.).

giata oznacza tutaj instytucję, kolegium księży; kościół kolegiacki bowiem dopiero w r. 1640 oddany został do użytku.

Stoi dotąd dość obszerny kompleks budynków parterowych (fig. 28), stawianych w prostokąt, od północy i zachodu otwarty, obejmujący podwórze rozległe ze studnią, częściowo zielenią i krzewami zarośnięte. Trakt wschodni tego kompleksu stanowi zarazem zamknięcie obejścia czyli cmentarza kolegiaty i końcem przytyka do jednej z baszt okrągłych jej ogrodzenia. Po stronie południowej traktu południowego, który na widoku fotograf. znajduje się na prawo, występują ku ogrodowi 2 małe pawilony, połączone nowszą kolumnadą bez dachu. Zabudowania te są pozostałością pomieszczeń stawianych niegdyś dla Seminarjum duchownego i Szkoły akademickiej parafjalnej, założonej w r. 1638.

Na zachód i południe tych domów i kościoła rozciągają się duże ogrody niegdyś do kolegiaty, dziś do plebana należące, obwiedzione murem z kilku bramami o kształ-

¹⁾ Według Starożytnej Polski Balińskiego i Lipińskiego Starowolski nazywa tę szkołę »Academia bonarum artium«.

tach architektonicznych. W jednym z tych ogrodów stoi — przynajmniej stał, gdym tam był w r. 1913 — niewielki kościół murowany (fig. 29), jak mi mówiono, dawniejszy parafjalny śś. Piotra i Pawła, później zamknięty dla publiczności. Ta tradycja o tyle była wątpliwą, że fundatorem kościoła parafjalnego miał być Piotr Biały, którego czasy przypadają na w. XV, podczas gdy ten budynek ma wszelkie cechy zabytku znacznie młodszego. Zresztą Albr. Stanisław R. w Pamiętnikach wyraźnie mówi, że aż do czasu wybudowania kolegiaty, służył do nabożeństw parafjalnych stary kościół drewniany.

Miasto Ołyka było dawniej obwiedzione wysokim wałem, którego reszty jeszcze dość pokaźne po stronie północno zachodniej, stanowią dziś trakt klewański; w tej też



Fig. 29. Ołyka. Kościół dawny paraf. śś. Piotra i Pawła (z fotogr.).

stronie za rzeką i stawem czy wylewami stoi jeszcze stara brama miejska, budynek ceglany na rzucie poziomym kwadratu, niezbyt wysoki, ale dość znacznych wymiarów poziomych. Składa się z sieni przejazdowej sklepionej, nad którą jest piętro ze strzelnicami, zakończone attyką kryjącą dach. Po bokach przejazdu są wnęki konchowate na posągi. W attyce arkadki płytkich wnęk zakończone są łukami naprzemian z odcinku koła i kształtu klamry poziomej (łuk podwójnie przegięty, albo ośli grzbiet, tutaj bardzo płaski). Cegła budynku układana jest we wzór; są jeszcze reszty gzymsu górnego, barokowo profilowanego z perełkami.

W pobliżu widać kilka kurchanów: jeden na nizinie przed samem miastem po stronie przyjazdu od stacji Ołyka; dwa inne wielkie na wzgórzach przy drodze do Turczyna, wśród pól widoczne z daleka.

Tak przedstawiała się Ołyka, gdym tam bawił w roku 1913. Właściciel, sędziwy ks. Ferdynand R. opowiadał z rozrzewnieniem, że objąwszy majątek po r. 1873 ze zamkiem w ruinie, przez lat szereg rezydencję przodków restaurował, i właśnie teraz szczęśliwie spłacił ostatnią ratę amortyzacyjną zaciągniętej na ten cel pożyczki czterdziestoletniej.

W kilkanaście miesięcy potem nadciągnęła straszna zawierucha wojenna. Nie oszczędziła Ołyki, która leżała niemal na samym froncie walk gigantycznych, staczanych na równinach i moczarach Wołynia. Dochodziły stamtąd hiobowe wieści. Ludność okolic tych rozpędzano w różne strony. Walki pozycyjne trwały miesiącami, przedłużały się

przez całe lata. Ołykę rowy strzeleckie przecinały przez środek osady, szły między zamkiem a miasteczkiem i jego kościołem. Zdawało się, że zniszczeniu nic się nie oprze, a kamień nie zostanie na kamieniu.

Gdy potem przesunął się punkt ciężkości walki, a zwolna orkan wojenny zaczął się uciszać, wiadomości nadchodzące a pewniejsze sprowadziły grozę pierwotnych wieści do właściwych rozmiarów. Spustoszenie niezaprzeczenie dało się we znaki, szrapnele i granaty uderzały w zamek i trochę podziurawiły jego mury, ale zamek na szczęście stoi, nieco tylko uszkodzony. Wojska jednak splondrowały jego wnętrze, a tu najwięcej może ucierpiała od nich owa biblioteka, zakupiona w nowszych czasach po dawnym seminarjum duchownym przy kolegiacie. Kościół kolegiacki jakby cudem ocalał. Zeszcpecony tylko został zewnątrz przez to, że wojska niemieckie zdarły i zabrały miedziane nakrycie jego dachu. Musiano je zastąpić nakryciem prowizorycznym. Ten stan bez szkody dla wnętrza długo pozostać nie może; trzeba będzie pomyśleć o dachu nowym i trwałym; podobnie i zamek wymaga pewnych naprawek. Należy mieć nadzieję, że podjęcie jednych i drugich robót jest kwestją czasu i ani zamkowi ani kościołowi ludzie nie dadzą zapaść w ruinę, mimo, że roboty ze względu na wielkość gmachów będą bardzo kosztowne.

EMALJE MALARSKIE Z LIMOGES W ZBIORACH KRAKOWSKICH

NAPISAŁA

Dr HENRYKA FROMOWICZ-STILLEROWA

Do dziedzin przez polskich historyków sztuki prawie nietkniętych należą emalje malarskie z Limoges. Dotychczas zajmował się nimi jedynie p. Leonard Lepszy i to tylko w dwu krótkich i bardzo ogólnych artykułach¹⁾. A jednak zbiory polskie posiadają wiele wspaniałych zabytków, często nawet arcydzieł tej sztuki, zasługujących na opracowanie. Przedmiotem niniejszej pracy mają być emalje limuzyńskie, znajdujące się w publicznych zbiorach krakowskich.

Zanim jednak przystąpimy do właściwego tematu, t. j. do opracowania ich, nie będzie zbyteczne krótkie przedstawienie genezy tej w XVI i XVII w. tak wysoko cenionej sztuki. Użycie emalji czyli topionego barwnego szkliwa znano w najdawniejszych czasach, bo już w Egipcie. Była to jednak emalja złotnicza, t. j. stanowiąca ozdobę wyrobów złotniczych. Metal odgrywał w niej równorzędną, jeżeli nie większą od niej samej, rolę. Ten rodzaj emalji dzieli się na kilka działów:

1. Emalja komórkowa (émail cloisonné, Zellenschmelz) była znaną w starożytności, a bizantyńscy zaczęli jej znowu używać od VI w. Polega na tem, że różnobarwne emalje są umieszczone w komórkach, utworzonych przez cieniutkie druciki, nałożone na podłożu metalowem według pewnego rysunku. Technikę tę stosowano do złotych płytek, zdobiących korony, ołtarze, ewangeljarze i różne przedmioty kultu²⁾.

2. Emalja dołkowa³⁾ (émail champlevé, Grubenschmelz) polega na wypełnianiu emalją zagłębień, wydrążonych w grubości metalu, oczywiście według zaznaczonego poprzednio rysunku. Po wypaleniu emalje zostają wypolerowane tak, że tworzą z metalem jedną powierzchnię. Technika ta również była znaną w starożytności, następnie podjęto

¹⁾ Leonard Lepszy: »Emaljerstwo krakowskie w XVI i XVII w.« Sprawozdania Komisji do badania hist. szt. w Polsce. T. IV. str. 55. — Leonard Lepszy: »Zabytki starożytności na wystawie sztuki polskiej«. Przegląd polski 1887. T. II. str. 578.

²⁾ Tą techniką wykonane są: żelazna korona lombardzka (VII w.) węgierska korona św. Szczepana (XI w.), Pala d'oro w kościele św. Marka w Wenecji (X. w.).

³⁾ W dwóch pierwszych działach przyjmuję terminologję p. Lepszego (»Emaljerstwo krakowskie«).

ją znowu z małymi zmianami w XI w., a do wielkiego rozkwitu doszła w XIII w. w Limoges.

Te dwa rodzaje noszą także nazwę emalij inkrustowanych. W Niemczech, a zwłaszcza w pracowniach nadreńskich, próbowano niekiedy połączyć te dwie techniki w emaljach na miedzi, które wtedy nazywają się emaljami mieszanymi (émaux mixtes).

3. Emalja przezroczysta (émail translucide sur relief, émail de basse taille)¹⁾ polega na tym, że powierzchnię metalu z cyzelowanym na niej rysunkiem powleka się całkowicie przezroczystą barwną emalją, której barwa nabiera intensywności zależnie od tego, czy się znajduje na miejscach mniej lub więcej wgłębionych. Technika ta według wszelkiego prawdopodobieństwa powstała we Włoszech z końcem XIII w., a była bardzo w użyciu także we Francji i w Niemczech w XIV i XV w.

4. Emalja na wypukło-rzeźbie²⁾ (émail de ronde bosse, haut relief) polega na pokrywaniu wypukło-rzeźbionego (trybowanego) metalu przezroczystą powłoką emalji.

We Francji Limoges słynęło w XIII w. z wyrobów wspaniałych emalij champlévé, których techniki nauczyli się artyści tamtejsi przypuszczalnie od Niemców. Laborde³⁾ wyprowadza ją ze stosunków opactwa w Grandmont w prowincji Limousin z opactwem w Sieburg w diecezji kolońskiej. Emaljerstwo to zaczęło się w Limoges z końcem XII w. i trwało przez wiek XIII i XIV. W XIV w. zaczęło upadać, a w końcu zupełnie zanikło. Ale oto z końcem wieku XV budzi się znowu sztuka emaljerska w starej siedzibie emalji, Jest jednak inna, nie pozostaje już w służbie złotnictwa, emancypuje się i staje się sztuką samoistną. Metal odgrywa w niej tylko taką rolę, jak w malarstwie płótno lub drzewo. Jest to t. zw. emalja malarska (émail peint, Maleremail), pokrywająca całą powierzchnię metalu, przeważnie miedzi. Nie wyrosła ona jednak z emalji »champlévé«, lecz powstała dla odnowienia emaljerskiej sławy Limoges, w rywalizacji z emalją »translucide« a pod wpływem malarstwa na szkle, które kwitnęło w Limoges w XV w. Malowano na szkle barwami emaljerskimi, więc z czasem spróbowano zastosować tę technikę do metalu. Znamienne jest, że pierwsi emaljerzy limuzyńscy tego okresu byli przeważnie malarzami na szkle (peintres-vitriers). Technika, którą szerzej zajmiemy się przy badaniu poszczególnych przedmiotów, polega na tym, że plaketę miedzianą, względnie powierzchnię jakiegoś przedmiotu miedzianego, pokrywa się według przekalkowanego na miedzi i wrytego następnie rysunku warstwami różnobarwnej, drobno utłuczonej masy szklanej. Każda warstwa zostaje w piecu stopiona, przez co po ochłodzeniu staje się jednostajną i nabiera połysku.

Trudno oznaczyć dokładnie czas powstania emalji malarskiej. Styl zabytków najstarszych, kostjomy przedstawianych osób pozwalają przyjąć mniej więcej lata 1470—80, jako datę najwcześniejszą, na co się wszyscy uczeni zgadzają. Najmłodszy z badaczy Molinier⁴⁾ przeszuwa jednak tę datę na samą połowę XV w., opierając się na dwóch małych emaljach, znajdujących się w Musée des antiquaires de l'Ouest w Poitiers, na których przedstawione są osoby w strojach noszonych we Francji około roku 1450. Są to najstarsze zabytki emalji malarskiej we Francji.

Z początku nieudolna, opierająca się o stare minjatury lub wzory flamandzkie, szkoła limuzyńska szybko się rozwija, opanowuje technikę i doprowadza ją do takiego

¹⁾ P. Lepszy nazywa ją: »emalja z wewnętrznymi wypukłościami«.

²⁾ Według p. Lepszego: »emalja na wypukłej robocie«.

³⁾ Cytuje go Garnier w »Histoire de la verrerie et de l'émaillerie«, Tours 1886.

⁴⁾ Molinier: »L'Emaillerie«, Paryż 1891.

mistrzostwa, że zdobywa monopol całej emalji malarskiej i dzierży go przez cały czas swego istnienia, aż do początków XVIII w. Historję jej, obejmującą przeszło 2 wieki, poznamy najlepiej na dziełach, będących przedmiotem niniejszej pracy, które szczęśliwym trafem reprezentują (z małymi wyjątkami) wszystkich najwybitniejszych mistrzów sztuki emaljerskiej i ich warsztaty.

1. »Adoracja« (fig. 1) plakieta miedziana emaljowana w Muzeum ks. Czartoryskich L. inw. 375, wys. 0,20 m., szer. 0,20 m.

Scena przed stajenką na łące. Suknia Madonny brunatno czerwona, płaszcz szafi-



Fig. 1. »Adoracja«. (Plakieta w Muzeum Czartoryskich).

rowy, włosy żółto brunatne, nimb podobnie jak suknia czerwono brunatny. Twarz pełna wdzięku i uczucia. Ręce o długich kształtnych palcach. Dzieciątko maleńkie, nagie, o nieco za dużej głowie, ma jasne włosy i ciemno brunatny nimb. Na prawo klęczy św. Józef; ma długie brunatne włosy i takąż brodę. Szata szafirowa i taki sam kaptur, płaszcz czerwono brunatny. Z poza Madonny ku środkowi sceny wygląda, z profilu, klęzący osiołek, zaś z poza św. Józefa brunatny wół. Na lewo za Madonną żółta stajenka drewniana. Łąka do połowy obrazu żółta, na niej szafirowe kwiaty kuliste i kępki zielonych liści. Kwiaty były grubo nakładane (en relief) i dziś prawie wszystkie odpadły.

W połowie obrazu biegnie w poprzek płot z niebieskich wiklin. W głębi za nim łąka ciągnie się dalej, zwężając się ku górze, jakby leżała na stoku wzgórza. W tej części jest zielona. Na niej biegną trzy osoby pastuszków znacznie mniejsze od osób pierwszego planu. W szatach ich przeważają barwy szafirowe i czerwono brunatne. W głębi pasą się trzy białe baranki. Na prawo za płotem inna część łąki, również jakby na wzgórzu położona, żółta z szafirowymi kwiatami i zielonemi liśćmi. Klęczy tu rycerz, ubrany w szafirowy strój. Kasztanowate włosy spadają na szyję. Z zasianego złotem gwiazdami błękitnego nieba, od którego odbija ciemna sylweta miasta z trzema wieżami, zlatuje anioł widzialny do połowy postaci, w białej szacie ze złotem i z takimi samymi skrzydłami. Podniesionym palcem prawej ręki wskazuje na rycerza-donatora; w lewej trzyma banderolę z czarnym napisem, minuskułami gotyckimi: »dominus tecum virorum fortissime«. Donator więc musiał być wybitnym wojownikiem. W lewym rogu obrazu podobny anioł w pół figurze en face trzyma w obydwu rękach banderolę z napisem »Gloria in excelsis deo«. Przyczem G napisane jest majuskułą typowo limuzyńską¹⁾. Strona odwrotna zwana »contre-émail« pokryta jest ziarnistą, czerwoną emalją.

Emalja ta, niezbyt dobrze zachowana, ma bardzo niemiłą, jaskrawą a zarazem brudny koloryt. Barwy nieliczne, przeważnie żółte, szafirowe, czerwono brunatne i zielone. Wykonanie niedbałe i nieudolne, jedynie w twarzach jest bardzo dużo wyrazu i ruchy są swobodne, wymowne. N. p. Dzieciątko podnosi obie rączki ku Matce, jakby z prośbą, aby je wzięła na ręce. Fałdy draperyj przeważnie twarde. Technika jedna z najwcześniejszych w Limoges; kontury rysunku wrytego na metalu przeciągano brunatną lub czarną farbą, a później dopiero w obrębie ich kładziono barwne emalje. Te ciemne kontury zastępowały tu więc metalowe druciki (cloisons), używane w emalji komórkowej. Twarze białe.

Emalja ta różni się od innych współczesnych przedewszystkiem typami postaci, które cechują: dążność do wyrazu, siła charakterystyki i pewne rysy włoskie w twarzach, następnie brakiem emalji »sur paillon«²⁾ naśladowującej klejnoty i pewną odrębną niedbałością wykonania. Cechy te zbliżają ją pod wielu względami do emalji artysty zwanego Monvaerni. Wielu uczonych nie uznaje wogóle istnienia tego artysty. Nazwisko to, dość dziwne, znajduje się na tryptyku (niegdyś w posiadaniu p. Didier-Petit) przedstawiającym w środku »Ukrzyżowanie«, po bokach św. Jakóba Starszego i św. Katarzynę. Na szabli djabła zdeptanego przez świętą jest napis, który większość uczonych odczytywała jako Monvaerni. Mitchell³⁾ starał się dowieść, że nazwisko to, które on czyta jako Monvaezni, oznacza protektora sztuk Jeana Barton de Montbas, biskupa limuzyńskiego, później biskupa Nazaretu. Twierdzenie to zbija Demartial⁴⁾, ale kwestja pozostaje niewyjaśnioną. Niektórzy uczeni uważają ów napis tylko za litery służące do ozdoby. Bądź co bądź istnieje pewna grupa emalij odrębna od innych, a wykazująca tego samego twórcę co owa rzekomo podpisana emalja. Do dzieł tych zbliża się omawiana »Adoracja« przez silnie rzucone postaci, pełne wyrazu twarze, brak klejnotów, białe karnacje. Natomiast różni ją od emalji t. zw. Monvaerniego brak grubych pokła-

¹⁾ Na niektóre charakterystyczne litery limuzyńskie zwraca uwagę hr. De Laborde w Notice des émaux exposés aux galeries du Louvre. Paryż 1852 Tom I.

²⁾ Emalja przezroczysta na złotych lub srebrnych listkach.

³⁾ Mitchell: »Good bye to Monvaerni« przytoczone przez Demartiala w »A propos de Monvaerni«, Revue de l'art chrétien. Mélanges. LII année LX T. 5-e livraison. 1910.

⁴⁾ Demartial: Jak wyżej.

dów emalji (empâtements) występujących plastycznie wśród ciemnych konturów, następnie użycie barw nieprzeźroczystych (opaques), podczas gdy Monvaerni używał barw przeźroczystych (translucides) na białym tle. Również brak ulubionych przez Monvaerniego licznych napisów na obramowaniach szat. Sprzeczności te, nie pozwalają zaliczyć tej plakiety do grupy dzieł Monvaerniego. Można jednak przypuścić, że jest to dzieło nieznanego artysty z końca XV w. o trzeciorzędnym talencie, pozostającego co do kompozycji i rysunku pod wpływem emalij Monvaerniego, a pod względem kolorytu zbliżonego do Nardona Pénicaud, którego dzieła z kolei poznamy.



Fig. 2. »Adoracja« Nardona Pénicaud (Muz. Czartoryskich).

tury brwi, nosa i ust błękitne, wargi lekko czerwone. Karnacja różowa z lekkim fioletowym odcieniem. Dzieciątko nagie leży na wznak na pewnego rodzaju tarczy eliptycznej ze złotymi promieniami. Na prawo św. Józef. Szaty jego mają odwrotne barwy, jak szaty Madonny. Suknia jego jest szafirowa, podobnie jak kaptur, a płaszcz czerwono-brunatny. Łysina otoczona w dolnej części czaszki jasnymi włosami. Broda krótka, jasna. Kontury części twarzy błękitne, usta blado czerwone. Ręce małe, delikatne, kobiece. Tuż poza Dzieciątkiem wsuwa się między Marię a Józefa wół żółty ze złotem o białych rogach i osiołek niebieski ze złotem. Scena odbywa się przed stajenką murowaną. Stajenka zbudowana jest z błękitnych cegieł, ze złotymi fugami. Dach cały złoty. Łuk arkady okrągły, w samym środku trochę zaokrąglony, wspiera się na kolumnach złożonych

2. »Adoracja« (fig. 2) plakietka miedziana emaljowana w Muzeum ks. Czartoryskich. L. inw. 1179 szer. 0'121 m., wys. 0'150 m.

Madonna, adorująca Dzieciątka leżące przed nią, ubrana jest w suknię czerwono-brunatnego koloru. Na niej płaszcz szafirowy, mający na wszystkich licznych fałdach i załamach światła złote, obok czarnych grubych konturów. Także na sukni wiele świateł złotych. Włosy Madonny złociste, na głowie gładkie, spadają na plecy w lekkich falach. Około głowy nimb ze złotym brzegiem i złotymi kółeczkami, na nim drogie kamienie, różnobarwne, naśladowane emalją przeźroczystą »sur paillon«, o której jeszcze będzie mowa, nakładaną »en relief«. Płaszcz Madonny spięty jest na piersiach dwoma kamieniami. Oczy Madonny są niebieskie, kon-

jakby z dwóch kolumniek ustawionych jedna na drugiej. W niskim oknie okrągło zasklepieniem klęczy aniołek w czerwono brunatnej szacie ze złotem, o rękawach niebieskich. Duże skrzydła niebieskie ze złotem. Włosy długie złociste, kręcone. Posadzka przedstawia szachownicę pół zielonych ze złotymi krzyżami i pół pokrytych drobnymi złotymi kółeczkami na zielonym tle z wielkim klejnotem w środku. W rysunku posadzki znać staranie o perspektywę. W głębi za niskim plecionym płótkiem lekko zaznaczony krajobraz pagórkowaty o barwie zielonej ze złotem. Wśród niego cztery postaci pastuszków przyglądają się scenie pierwszego planu, ale prawie żadnego nie biorą w niej udziału. Pierwszy tylko na lewo w profilu zdejmuje czapkę z głowy i składa ukłon. Szaty ich mają przeważnie barwy zielone, czerwone, szafirowe i fioletowe. Tło stanowi niebo błękitne zasiane złotymi gwiazdami. Figurki pasterzy znacznie mniejsze od figur pierwszoplanowych. Architektura trochę fantastyczna. Ramka współczesna z pozłacanej miedzi, profilowana, zdobna w 4 rogach kulkami, a na bokach ozdobami w kształcie liści związanych po dwa ze sobą.

Emalja ta wykonana jest techniką wspólną wszystkim emaljerom końca XV i samego początku XVI w. Niektóre postaci mają pewien gotycki wdzięk w rysunku i wyrazie, ale renesans przebija się już w architekturze w całym ujęciu kompozycji, oczywiście renesans quattrocenta zaznaczający się także w dążeniu do ozdobności i blasku. Fałdy niektóre jeszcze wcale twarde i ostro załamane, inne n. p. na płaszczu św. Józefa są miększe. Cała kompozycja jest zupełnie północna. Widoczne w niej wpływy flamandzkie, zwłaszcza w drobiazgowym oddaniu szczegółów strojów, architektury i posadzki. Być może że i minjatury francuskie nie pozostały bez wpływu¹⁾. Wykonanie bardzo staranne. Całość pomimo pewnej jeszcze niezręczności właściwej epoce robi wrażenie dzieła na owe czasy pierwszorzędnego, do czego przyczynia się wielka ilość złotych świateł i imitacji klejnotów przedstawionych zapomocą przezroczystej emalji (translucide) nałożonej en relief na podłożonych złotych blaszkach. Stąd świetność i blask tej emalji.

Wszystkie te cechy charakterystyczne spotykamy w dziełach jednego z najwybitniejszych, a może i największego artysty wczesnego okresu sztuki limuzyńskiej Leonarda zwanego Nardon Pénicaud. Urodził się on około r. 1470, a żył jeszcze w r. 1539. Podpis jego istnieje na tryptyku z 1505 r. przedstawiającym »Ukrzyżowanie« (w Muzeum Cluny w Paryżu). Wczesna twórczość jego należy jeszcze do sztuki XV w., gdyż Limoges było o jakie 20 lat w tyle za północną Francją i wpływ renesansu dotarł tam późno. Ale Nardon żył jeszcze dość długo w XVI w. i miał do dyspozycji ryciny według mistrzów włoskich i niemieckich, w drugim więc okresie ulegał wpływom renesansu włoskiego lub niemieckiego. Technika pozostała wszakże jednaka, a ponieważ jest prawie bez zmian wspólna wszystkim emaljom pierwszego okresu, ciekawem będzie poznać ją dokładnie. Znakomity znawca emalji i emaljer Claude Popelin, któremu Teofil Gautier poświęcił swoje »Emaux et camées«, zapoznaje nas z techniką Nardona we wstępie do publikacji Collection Spitzer²⁾. Emalje te wykonywano na plakietach grubych miedzianych, powleczonych prawie bezbarwną, lekko brunatną warstwą emalji. Warstwa była tak cienka, że nie zmieniała tonu miedzi i przeświecała przez na-

¹⁾ Laborde w Notice des émaux exposés aux galeries du Louvre str. 120 i dalsze pisze: Le D. F. Kugler apprécie très bien le caractère de ces émaux (les plus anciens) quand il remarque que le dessin des figures est bien gothique, dans le style des vieilles miniatures françaises exécutées sous l'influence de l'école flamande des van Eyck.

²⁾ La collection Spitzer. Paryż 1891.

łożone na nią farby emaljerskie. Następnie zaopatrywano plakię w contre-émail, t. j. powlekano odwrotną jej stronę emalją, której brudne zabarwienie pozwala przypuszczać, że Nardon używał do tego resztek farb. Po pierwszym wypaleniu kalkowano rysunek, poczem artysta przeciągał kontury czarną farbą, która musiała być trudniej topliwa, aby mogła wytrzymać następne wypalania. Często też cyzelowano kontury rysunku w miedzi, powlekano przezroczystą emalją, a przeświecające przez nią przeciągano czarną farbą. Następnie trzeba było nalepić wielką ilość blaszek srebrnych lub złotych (paillons), służących do imitowania drogich kamieni, poczem znowu wkładano plakię do pieca. Teraz rozcierano barwy przezroczyste (translucides) i nieprzejryste (opaques) i nakładano je szpachtlą w przeznaczonych miejscach. Części ciała i wszystko, co miało być białe, pokrywano ciemno fioletową farbą, stanowiącą podkład pod białą. Po ponownym wypaleniu szlifowano zbyt grubo nałożone emalje i znowu wypalano. Następnie wykonywano karnacje posługując się przytem sproszkowaną i lewandowym olejkiem rozrobioną białą farbą, którą nakładano i modelowano zapomocą delikatnego pędzelka i igły. Półtony wydobywano przez nałożenie warstwy cieńszej od światła, a grubszej od cienia. Znowu wypalano i czarną farbą, rozrobioną z olejkiem, przeciągano zapomocą pędzla fałdy, rysy twarzy, linje architektoniczne i t. p., słowem poprawiano całość. Po ponownym wypaleniu pozostawało tylko jeszcze nałożyć złoto sproszkowane i rozrobione wodą gumowaną, lub terpentyną i gęstą oliwą. Ostatnie wypalenie przytwierdzało złoto.

Tę samą żmudną i trudną technikę wykazuje i nasza »Adoracja«. Ale nie tylko podobieństwa techniczne wiążą ją z dziełami Nardona, lecz także ten sam styl, nawpół gotycki, oparty o wzory flamandzkie lub francusko flamandzkie, te same szczegóły, a nawet te same ramy, ogromnie wtedy rozpowszechnione w Limoges. W »Zwiastowaniu«¹⁾ posadzka jest podobna, z klejnotami w każdej kratce. Suknia, płaszcz, fałdy, twarz Madonny, włosy i nimb również bardzo bliskie omawianej »Adoracji«. Tak samo kolumny. »Adoracja« w scenie środkowej tryptyku opublikowanego przez Lübkego²⁾ wykazuje prawie identyczny ruch i strój św. Józefa, ogromnie podobny rzut draperji, posadzkę zbliżoną i takie same ramy. Drobne podobieństwa spotykamy jeszcze w całym szeregu utworów mistrza Nardona.

Dokładne to zestawienie z dziełami Nardona Pénicaud wykazuje, że pochodzenie naszej emalji od niego nie może ulegać wątpliwości. Nardon jednak — jak wszyscy wielcy mistrze emaljerzy owych czasów — miał wielki warsztat i nie wszystkie emalje noszące cechy jego dzieł są jego własnoręcznymi utworami. Tu jednak świetność omawianego przedmiotu, staranność wykończenia, piękny połysk barw, podniesionych złotem światłami, wszystko to razem tak bardzo bliskie najświetniejszych dzieł Nardona z pierwszego okresu wskazuje na jego rękę. Zalet tych na fotografii — niestety — nie widać, ale ktokolwiek będzie miał sposobność zobaczyć oryginał i zestawić go, choćby tylko z pięknymi reprodukcjami w Collection Spitzer, uzna, że »Adorację« tę bez zastrzeżeń można przypisać samemu Nardonowi.

3. »Adoracja« w Muzeum ks. Czartoryskich L. inw. 376, wys. 0'143 m., szer. 0'14 m.

Na posadzce zielonej w złote romboidy, zawierające naprzemian złote punkty i dro-

¹⁾ Publikowane w Henry Havarda »Histoire de l'Orfèvrerie« Française, Paryż 1896 Pl. XVIII.

²⁾ Lübke-Semrau, Kunstgeschichte T. III, Stuttgart 1903. Str. 391 a.

gie kamienie, klęczy Madonna w czerwono brunatnej szacie i szafirowym płaszczu, na którego jednej spadającej na ziemię pole leży Dzieciątko. Ręce złożone, zwrócone na dół ku Dzieciątku. Włosy długie, faliste, jasne, złożone. Nimb w kształcie krążka koloru sukni. Twarz w trzech czwartych na prawo. Kontury oczu i nosa ciemno błękitne. Patrzy na Dzieciątko nagie, niezwykle małe, bardzo nieudolnie narysowane, robiące raczej wrażenie trupka jak żyjącej istoty. Lewa ręka w stosunku do wielkości Dzieciątka jest olbrzymia. Na prawo św. Józef w żółtej szacie a czerwono brunatnym płaszczu z zielonym kapturem klęczy na lewym kolanie. Twarz w trzech czwartych na lewo. Broda tworzy z nią jedną całość, gdyż namalowana jest także białą farbą i tylko podobnie jak włosy zaznaczona żółtymi kreskami. Obie ręce podniesione w górę z wyrazem zdziwienia i przestachu. Za nim na prawo widać dwóch pastuszków. Pierwszy, w trzech czwartych na lewo, przykłada prawą rękę do czoła i patrzy z zaciekawieniem w górę. Drugi, w części tylko widoczny, patrzy na scenę główną. Szaty ich w barwach czerwonych, zielonych i szafirowych. Z poza Madonny wychyla się ku Dzieciątku wół ciemno żółty o ciemno brunatnym konturze, z poza św. Józefa zaś głowa i szyja szaro niebieskiego osiołka. Cała scena rozgrywa się w drzwiach stajenki mającej kształt altany z żółtego drzewa. Na lewej pochyłości dachu duży szafir ze złotymi promieniami (mający zapewne wyobrażać gwiazdę), na prawej anioł w locie, w zielonej szacie ze złotem trzyma w ręce banderolę z czarnym niewyraźnym napisem. Tło szafirowe, jednostajne. Na lewo czarno na niem narysowane drzwi stajenki. Koloryt jaskrawy, brzydki, złota niewiele. Rysunek niedbały, prymitywny. Contre-émail czarna. Ramka brązowa. Wykonanie bardzo słabe i nieudolne. Wartość artystyczna niewielka.

Technika jest ta sama, co w poprzedniej »Adoracji«, tylko mniej tu znacznie ozdobności, mniej złota i klejnotów. Koloryt w porównaniu z poprzednim rażąco i przykry. Barwy nie mają połysku, całość bardzo daleka jest od świetności poprzedniej emalji. Pomimo jednak tych różnic technicznych i artystycznych emalja ta stylowo należy do tego samego koła twórczego i zbliża się w kompozycji i w typach do dzieł Nardona Pénicaud i jego szkoły. Podobne szczegóły n. p. taką samą posadzkę znajdujemy w obu skrzydłach tryptyku Nardona w Collection Spitzer¹⁾. Można przypuszczać, że wykonał ją, nieznanego podrzędnej miary artysta współczesny Nardonowi lub może nawet jego uczeń, który — jak prawie wszyscy współcześni — wzorował się na mistrzu, ale dorównać mu ani w części nie zdołał. Podobna do tej emalji jest »Adoracja« w dolnej części lewego skrzydła tryptyku znajdującego się w kolekcji hr. de Valencia de Don Juan²⁾.

Zestawiając po dokładnym zbadaniu te trzy »Adoracje« tak różne wykonaniem i walorami artystycznymi, spostrzeżemy, że mają one pewne rysy wspólne, oprócz techniki, która w dwóch ostatnich jest jednakowa. Mianowicie układ kompozycji, pozy, nawet wyraz twarzy (choć o różnych typach) poszczególnych osób są te same. Osoby pastuszków powtarzają się z małymi zmianami. Zawsze są wprowadzone aniołki, choć w różnym ujęciu, wół i osioł stale powracają w tem samym miejscu i w tej samej pozie. Ruch rąk i wyraz twarzy św. Józefa jest wszędzie prawie taki sam. Podobieństwo tych szczegółów pozwalałoby sądzić, że twórcy tych »Adoracyj« wpływali na siebie wzajem-

¹⁾ Collection Spitzer. Paryż 1891.

²⁾ Publikowane w »Las Joyas de la Exposicion Historico-Europea de Madrid 1892 Pl. LXXXVIII.

nie lub pozostawali pod wpływem jednego artysty. I w istocie tak jest, tylko że ten artysta nie był jakimś wybitnym emaljerem, lecz autorem obrazu lub co prawdopodo-



Fig. 3. Pacyfikał ze »Zmartwychwstaniem« (Muz. Czartoryskich).

listów, aniołami, świętymi i monogramem Chrystusa. W półkolistym polu arkady w środku medaljon z Chrystusem, oplakiwanym przez aniołów, na lewo klęczy anioł z drabiną,

bniejsze — ryciny, która im wszystkim za wzór posłużyła. Emaljerzy limożyńscy w ogóle, szczególnie zaś w pierwszym okresie, nie odznaczali się inwencją artystyczną. Kompozycje swe brali z obrazów lub najczęściej z rycin w tym okresie głównie flamandzkich, rzadziej niemieckich, w następnych zaś z włoskich lub francuskich. I tu właśnie mamy przykład, jak jeden wzór, t. zw. »patron« lub może jakieś jego warjanty, posłużył trzem różnym artystom, ale też w wykonaniu każdego powstały zupełnie różne dzieła.

4. Pacyfikał ze »Zmartwychwstaniem« (fig. 3) w Muzeum ks. Czartoryskich. L. inw. 1178, wys. pacyfikału 0'25 m., szer. 0'150 m., wys. emalji 0'089 m., szer. 0'065 m.

Piękny brązowy pacyfikał włoskiej roboty w kształcie wnęki ujętej w dwa pilastry, zakończonej akroterjonem. Zdobny niellami, bardzo subtelnie wykonanymi. Motywy renesansowe: rogi obfitości, skrzydlate głowy puttów lub aniołków, zmieszane są z symbolami ewange-

na prawo z kolumną. Jest to znakomite dzieło złotnicze, znacznie wyżej stojące od wprawionej w nie emalji.

Emalja ta zaokrąglona u góry przedstawia: »Zmartwychwstanie«. W środku sarkofag otwarty blado niebieski, zdobny kamieniami. Z czarnego wnętrza wychodzi Chrystus nagi, okryty tylko płaszczem fioletowym ze złotem, spiętym pod szyją, a jedną połą okrywającym także biodra. Włosy jasne, długie, broda mała. W lewej ręce trzyma wysoki krzyż, zdobny na końcach czterema kamieniami. Przed sarkofagiem leży śpiący strażnik cały zakuty w zbroję. Obok niego włócznia. Poza sarkofagiem na lewo widać drugiego śpiącego strażnika, a na prawo trzeci, widoczny tylko w popiersiu, podnosi lewą rękę do czoła jakby w olśnieniu. Rzecz dzieje się na łące zielonej ze złotymi kwiatami. W głębi widać mur niebieski i budynki Jerozolimy szaro niebieskie. Niebo błękitne ze złotem. Contre-émail niewidoczna, gdyż zasłania ją tylna ściana pacyfikału, z rączką do podawania.

Scena Zmartwychwstania jest tu przedstawiona według tradycji ikonograficznej obowiązującej we Francji od średnich wieków¹⁾. Od XIII w. wszyscy artyści francuscy przedstawiali w jednaki sposób tę scenę: Chrystus jedną nogą wyciągniętą przekraczał ścianę sarkofagu, którego kamień był do połowy odsunięty. Temat nie był jednak zgodny z opowiadaniem Ewangelistów i teorią Ojców Kościoła, według których Jezus był już zmartwychwstały, kiedy anioł ukazał się i odsunął kamień, aby udowodnić św. niewiastom, że Jezus zatriumfował nad śmiercią. Zdaje się więc, że w XV w. teologowie zaniepokoiili się tą śmiałością i że pod ich wpływem artyści starali się stworzyć nowy wzór.

Około drugiego trzydziestolecia tego wieku przedstawiono czasem Chrystusa z jedną nogą zewnątrz, a z drugą tkwiącą aż do uda w zapieczętowanej przykrywie. Ten układ bardziej prawowierny, wydał się niewątpliwie niemiłym i został wkrótce zarzucony. Wreszcie zaczęto przedstawiać Chrystusa przed lub ponad sarkofagiem bądź otwartym bądź zamkniętym. Ten typ, który ustalił się ostatecznie, zdaje się pochodzić z Włoch, gdzie od czasów Giotta malowano Chrystusa unoszącego się ponad otwartym sarkofagiem, o czym świadczy fresk w S. Croce we Florencji. Tymczasem kraje północne pozostały wierne tradycji gotyckiej. O tem świadczy Mszał (Missel) biskupów paryskich (1427—47), inkunabuły i większość ksiąg niemieckich. Twórca więc omawianej emalji poszedł za starą rodzimą tradycją, przez co potwierdził przypuszczenie, że w pierwszym okresie emaljerstwa limuzyńskiego wpływy włoskie żadnej nie odgrywały roli.

Technika ta sama co w emaljach poprzednich. Barwy pstre, prymitywne i niedbały rysunek, niezbyt wielka wartość artystyczna, oraz kilka szczegółów, jak nieudolność w oddaniu anatomji, zbyt wielka prawa ręka Chrystusa, nieproporcjonalnie krótka i chuda prawa noga, sposób traktowania brody, wszystko to zbliża tę emalię bardzo do wyżej omawianej »Adoracji« (Nr. 3) i jest wcale prawdopodobnem, że obie są dziełem jednego artysty. W każdym zaś razie i ta emalja powstać musiała pod wpływem Nardona Pénicaud lub w jego pracowni.

5. Madonna z Dzieciątkiem i św. Janem Chrzcicielem²⁾. Plakieta emaljowana w Muzeum ks. Czartoryskich. L. inw. 1231. szer. 0'085 m., wys. 0'112 m.

¹⁾ Cały ten ustęp według Marquet de Vasselot, Les Emaux de Monvaerni au Musée du Louvre, Gazette des Beaux Arts, 1910. T. III, str. 308.

²⁾ W inwentarzu Muzeum ks. Czartoryskich niesłusznie zapisana jako »Ofiarowanie w świątyni«.

Scena ujęta w ramy późno gotyckiej arkady malowanej żółto ze złotem. Łuk w kształcie oślego grzbietu, charakterystyczny dla płomienistego gotyku, wspiera się na z kolumnach ozdobionych złotymi spiralami. Sam zdobny żabkami i zakończony kwiatonem. Na przodzie na posadzce zielonej w czarną kratkę stoi na lewo Madonna, bardzo wysoka i smukła, bardzo jeszcze gotycka w ruchu i postaci. Przypomina Madonny van Eycka. Suknia fioletowa, płaszcz szafirowy podbity żółto. Prawie »en face« ale trochę na lewo zwrócona. Niemile uderza brak włosów, ale te, zdaje się, były z wierzchu tylko pędzelkiem znaczone i starły się. Na lewym ramieniu trzyma Dzieciątko nagie z rozłożonymi rączkami, nie patrzy jednak na nie. Na prawo św. Jan Chrzciciel w żółtej szacie ze skóry zwierzęcej i zarzuconym na ramię szafirowym płaszczu, podbitym fioletowo. Ręce od łokcia i nogi obnażone, twarz zwrócona w trzech czwartych na lewo ku Madonnie. Włosy długie, odczesane w tył, znaczone są pojedynczemi ciemno błękitnymi kreskami, podobnie jak broda. W lewej ręce trzyma szafirową księgę, na której leży biały baranek w ciemno błękitne kropki. Prawą podnosi trochę i palcem wskazuje na baranka. Tło stanowi architektura gotycka. Ściana do pewnej wysokości ciemno-błękitna, zdobna złotym ornamentem jakby z płomyków. Powyżej fryz blado niebieski w złote koła z kółkami ażurowymi. Ponad nim ściana fioletowa z oknami zakończonemi ostro, o otworach podłużnych i okrągłych. Krzyżowe sklepienie jest szafirowe. Z przodu nad łukiem arkady widać część ściany ze ślepymi arkadami okrągło łukowymi. Cała plakietka zaokrąglona jest u góry. Contre-émail ziarnista, czerwona. Karnacje prawie białe, złota niewiele, koloryt o małej skali barw, rysunek niezbyt udatny, choć np. Dzieciątko jest dobrze narysowane i ma dużo swobody. Postaci wydłużone wykazują ów styl charakterystyczny dla końca XV wieku, kiedy tradycje gotyckie były jeszcze żywe, a renesans zaczynał przeciskać się na północ. Technika i styl te same co w emaljach Nardona Pénicaud i jego szkoły. Wiele też szczegółów wspólnych z jego dziełami. Tak np. w tryptyku Nr. 3 w Collection Spitzer¹⁾ widzimy ten sam ornament z płomyków na ścianie środkowej sceny i zupełnie podobną kolumnę; w tryptyku zaś Nr 2 z tej samej kolekcji widzimy ten sam łuk gotycki z kwiatonem i z częścią ściany nad nim w obu skrzydłach. Na prawym skrzydle tryptyku reprodukowanego przez Lübkego²⁾ znajdujemy ten sam ornament z płomyków na ścianie i podobny łuk gotycki w kształcie oślego grzbietu.

Szczegóły te przemawiają wymownie za autorstwem Nardona. Jeżeli jednak zestawimy tę plakietkę z »Adoracją« (fig. 2), będącą bezsprzecznie dziełem samego mistrza, spostrzeżemy, że plakietka pod względem artystycznym i co do świetności wykonania stoi niżej od »Adoracji«. Można więc sądzić, że albo to jest jedno z wcześniejszych i słabszych dzieł Nardona, lub też zostało wykonane w jego pracowni, pod jego kierunkiem.

6. Tryptyk (fig. 4, przedstawia tylko jego środek) w Muzeum ks. Czartoryskich L. inw. 1268, wys. 0'200 m., szer. części środ. 0'158 m., szer. skrzydeł bocznych 0'070 m.

Scena środkowa przedstawia »Ukrzyżowanie«. W środku na wysokim krzyżu w kształcie litery T Chrystus obnażony. Dokoła bioder niebieska draperja. Włosy jasne, długie, korona cierniowa zielona. Nimb w kształcie fioletowego krążka, zdobny kamie-

¹⁾ La Collection Spitzer Pl. 111, Paryż 1881.

²⁾ Lübke-Semrau. Kunstgeschichte 111. Stuttgart 1903. Str. 391.

niami. Niewielka broda narysowana złotymi kreskami. Z czoła, skroni, szyi, piersi, rąk i nóg ścieka krew. Po przez skórę widoczny kościec. Na prawej stopie, piersiach i rękach rany. Na twarzy wyraz bólu. Nad krzyżem musiały być litery, ale są zatarte. Po obu stronach krzyża środkowego dwa mniejsze krzyże tegoż kształtu z nieco ukośnie umieszczonymi belkami poprzecznymi. Na tych krzyżach dwaj łotrzy w bardzo powykręcanych pozycjach. Łotr z lewej strony ma jasne włosy i taką samą brodę. Łotr z prawej bez brody. Na lewo nad krzyżem dobrego łotra aniołek w ciemnej szacie zabiera duszę jego w postaci nagiego dziecka. Na prawo bardzo niewyraźny djabełek

ciągnie ku sobie duszę złego łotra, również w postaci dziecka. Ta drobna scena jest bardzo zatarta. Pod krzyżem na lewo Matka Boska w otoczeniu czworga świętych, ubrana w fioletową szatę z białą chustą na szyi, szafirowy płaszcz zarzucony na głowę. Na twarzy wyraz wielkiej boleści. Obok niej na prawo św. Marja Magdalena w bledo szafirowej szacie z brunatnym i w fioletowym płaszczu. Długie jasne włosy. Na lewo św. Jan Ewangelista, w brunatnej szacie ze złotem, w płaszczu jasno fioletowym. Wszyscy mają nimby zdobne kamieniami. Poza nimi w głębi widać dwie głowy św. Nie wiast, z których jedna na lewo, ma wysoką czapkę w kształcie turbanu. Na prawo od krzyża stoi arcykapłan en face z szeroką brodą i długimi włosami. Spodnia szata fioletowa, długa, wierzchnia krótsza, obramowana futrem i kamieniami. Wielki kołnierz gronostajowy, wysoka czapka niezwyklego kształtu zazębiona na brzegach. Na łańcuchu przewieszonym przez ramię krzywa szabla. Obok na prawo stoi drugi arcykapłan, w profilu, o twarzy bardzo realistycznie przedstawionej. Szatę ma fioletową z brzegiem brunatnym zdobnym kamieniami. Płaszcz zielony. Na głowie wysoki kapelusz fioletowy, w tyle podwinięty. Z pod niego widać część jakiejś czapki, której końce spadają na pierś. Za arcykapłanami szereg znacznie drobniejszych postaci żołnierzy zakutych w żelazne zbroje XV w. Scena rozgrywa się na łące oddanej w dwóch tonach zielonych. W głębi zarośla, za nimi widok Jerozolimy. W górze niebo szafirowe. Rycerze trzymają zielone chorągwie. Scena cała bardzo natłoczona.

Na lewym skrzydle »Ukoronowanie cierniem«. W środku siedzi Chrystus w szafirowo stalowej szacie ze złotem, z rękami związanymi w zielonej cierniowej koronie. Włosy jasne, długie, twarz w trzech czwartych na prawo, pełna cierpienia. Z czoła



Fig. 4. Środkowa część tryptyku Nardona Pénicaud:
»Ukrzyżowanie« (Muz. Czartoryskich).

spływa krew. Obok zbir trzyma w jednej ręce czapkę, w drugiej trzcinę. Dwaj inni wciskają Chrystusowi koronę cierniową na głowę, z pomocą długich trzcin. Szaty w barwach żółtych, szafirowych i zielonych. Za nimi mur ciemno błękitny ze złotem. Wyżej widać niebo szafirowe, zasiane złotymi gwiazdami. Ponad całą sceną sklepienie gotyckie, fioletowe z żółtymi żebrami i zwornikiem. Z przodu łuk gotycki, żółty ze złotem, zdobny ząbkami i kamieniami, zakończony kwiatonem. Nad nim część ściany ze ślepymi arkadami. Ta część bardzo podobna jak na plakietce fig. 9. Posadzka zielona, w czarną kratę, zawierająca na przodzie trzy rzędy kamieni, dalej złote kółka.

Na prawem skrzydle »Biczowanie«. Taka sama architektura i posadzka, jak na lewem skrzydle, tylko sklepienie wspiera się w środku na zielonej kolumnie, do której przywiązany jest obnażony Chrystus z białą opaską na biodrach. Twarz w trzech czwartych na prawo, wyraża cierpienie. Brunatne włosy spadają na ramiona. Broda mała. Nimb fioletowy, na nim złote kółeczka i kamienie. Na całym ciele czerwone pręgi od uderzeń. Zbir na prawo zamierza się do ciosu, trzymając w obydwu rękach bicz. Drugi na lewo trzyma również bicz w obydwu rękach. Trzeci klęczy na prawo i przywiązuje złotym sznurem nogi Chrystusa do kolumny. Szaty zbirów w barwach szafirowych, zielonych i fioletowych. Kaftan klęczącego zbira zdobny jest ornamentem ze złotych płomyków, takim samym, jaki zdobi ścianę na plakietce z Madonną i św. Janem Chrzcicielem i jaki widzieliśmy już na kilku emaljach Nardona Pénicaud. Cały tryptyk ujęty jest w ramki z pozlacanej miedzi profilowane i zdobne płaskimi guzami, od spodu oprawiony w heban zakrywający contre-émail.

Technika jest zupełnie ta sama co w dziełach Nardona Pénicaud. Styl również zgadza się zupełnie z jego dziełami i zestawiając kilka emalij Nardona z naszym tryptykiem, znajdziemy wiele analogij. Zupełnie podobną sceną środkową znajduje się w tryptyku Nardona w Collection Basilewsky¹⁾ Nr 310. Kompozycja bardzo podobna. Ciało Chrystusa i łotrów prawie takie same. Takie same scenki nad krzyżami łotrów. Stroje świętych kapłanów prawie jednaki. Podniesiona ręka jednego arcykapłana a zatknięte za pas dłonie drugiego powtarzają się bez zmiany w obydwu scenach. Żołnierze w głębi, chorągwie, mury miasta, wszystko niezwykle bliskie sobie, wreszcie ten sam koloryt, dopełnia tych niezmiernie wyraźnych analogij. Nawet szata Chrystusa niosącego krzyż w lewem skrzydle tryptyku z Coll. Basilewsky ma ten sam kolor co szata Chrystusa w »Ukoronowaniu cierniem«, na lewem skrzydle naszego tryptyku. Są wprawdzie różnice n. p. ruch Matki Boskiej, wygląd arcykapłanów, lepsza kompozycja emalji w Coll. Basilewsky, ale pomimo to, już na pierwszy rzut oka widać tę samą rękę, co oczywiście wielka ilość przytoczonych podobieństw potwierdza. Dwom tym tryptykom musiała służyć za wzór, jedna i ta sama kompozycja najwidoczniej flamandzka, o czym świadczy np. realizm i patos w oddaniu cierpienia, przypominający Rogiera van der Weyden, a artysta nie chcąc powtarzać dokładnie dwa razy, poczynił pewne zmiany. W tryptyku Nr 2 z Collection Spitzer²⁾ skrzydła boczne przedstawiające proroków Izajasza i Ozjasza mają tę samą architekturę, co skrzydła boczne naszego tryptyku, typ zaś proroka na prawem skrzydle jest zupełnie ten sam, co arcykapłana na prawo w »Ukrzyżowaniu«. Bardzo podobny łuk jest na prawem skrzydle tryptyku z »Adoracją« u Lüb-

¹⁾ Darcel e Basilewsky. La Collection Basilewsky. Pl. XL. Paryż 1874.

²⁾ La Collection Spitzer. Paryż 1891.

kego¹⁾. Analogiczne użycie ornamentu z płomyków zaznaczyłam, omawiając plaketkę z Madonną i św. Janem Chrzcicielem. Wszystkie przytoczone a tak liczne podobieństwa, jak też styl całości i technika, są dość przekonujące, aby ten tryptyk uznać za dzieło samego Nardona Pénicaud.

Na tym tryptyku zamykamy pierwszy okres historii emalji malarskiej w Limoges, reprezentowany w zbiorach krakowskich opracowanymi sześcioma przedmiotami. Trwał on przez ostatnią ćwierć w. XV-go i pierwszą wiek XV-go. Cechują go tematy wyłącznie religijne, barwna technika, kontury szeroko znaczone, gotyckość, opieranie się o wzory flamandzkie lub rzadziej niemieckie, wreszcie skala kolorów obejmująca głównie barwy: żółte, szafirowe, fioletowe i zielone o intensywnym tonie. Głównym artystą tego okresu jest Nardon Pénicaud (1475?—1539?), około którego grupują się jego uczniowie, przeważnie krewni, wśród nich zaś najwybitniejsi Jean I i Jean II Pénicaud, których dzieł jednak w zbiorach krakowskich nie posiadamy.

W latach 1520—25 dokonał się przewrót zarówno w technice, jak w stylu. Pojawiły się emalje en grisaille a równocześnie z nimi wpływy renesansu włoskiego i francuskiego. Ale i barwne emalje nie znikły, tylko technika ich się ulepszyła. Nie były już obrysowywane grubymi czarnymi konturami, skala barw się zwiększyła i wysubtelniała. Zakres tematów rozszerzył się także na sceny mitologiczne i portrety. Płyty miedziane stają się cienkimi. Różne odmiany techniki emaljerskiej tego drugiego okresu będziemy mogli śledzić na przykładach, które są liczniejsze, niż z poprzedniego okresu.



Fig. 5. Portret nieznanego mężczyzny.
Leonard Limosin (Muz. Czartoryskich).

7. Portret nieznanego mężczyzny (fig. 5) plakieta emaljowana w Muzeum XX. Czartoryskich L. inw. 377, wys. 0'196 m., szer. 0'145 m.

Portret przedstawia mężczyznę w średnim wieku, za balustradą, w popiersiu, bez rąk. Włosy jasne, długie, oczy niebieskie, nos duży i długi, usta, zaciśnięte o wąskich wargach, wąs jasny spada na dół i łączy się z brodą dość długą i na końcu rozdzieloną. Na głowie ma płaski beret wykonany piękną czerwoną farbą (translucide sur paillon).

¹⁾ Lübke-Semrau. Kunstgeschichte III. Stuttgart 1903 str. 391.

Ubrany w brązowy płaszcz z bufiastymi rękawami i dużym futrzanym kołnierzem, ponad którym widoczny kawałek białej krezy. Tło szafirowe, balustrada zielona, pod nią także draperja. Na poręczy z prawej strony złoty napis: L. L. 1546. Contre-émail jasnoróżowa, przezroczysta, przez nią pięknie prześwieca miedź. Poniżej środka napis na niej czarny majuskułą L, I. M. O. S. I. Zarówno contre-émail jak tło portretu bardzo popękane. Rama brązowa. To już zupełnie renesansowe dzieło, zarówno w stylu bardzo przypominającym François Cloueta, jak w technice. Jest to też, jak wskazuje podpis, utwór największego emaljera limuzyńskiego Leonarda Limosina, który urodził się około roku 1505, a umarł przed 10 lutego 1577. W r. 1525 wstąpił do szkoły w Fontainebleau. Był także malarzem, rytownikiem i malarzem na szkłe. Najwcześniejsze jego emalje pochodzą z r. 1532. Pracował bardzo pilnie, kopjował w swych dziełach Raffaela, Dürera, Rossa i Niccola dell'Abbate. Zwłaszcza znane są jego emalje w Sainte Chapelle, według wzorów Niccola dell'Abbate i emalje w kościele św. Piotra w Chartres. W roku 1548 został pokojowcem królewskim (valet de chambre) i emaljerem nadwornym, które to stanowisko zajmował za kilku z rządu królów. Emaljerstwo limuzyńskie zawdzięcza mu wiele nowości. Przedewszystkiem wprowadzenie portretu emaljowanego. Portretował — głównie według dzieł Niccola dell'Abbate — królów francuskich, ich rodziny, cały dwór, najwyższą arystokrację świecką i duchowną. Wśród tych dzieł uderza wiele portretów hugenotów i wielkich propagatorów Reformacji. Robił portrety Kalwina, Lutra, Melanchtona i wielu nieznanych protestantów, odznaczające się zwykle poważnym, skromnym strojem. I nasz portret zdaje się należeć do tych hugenockich portretów. Na przypuszczenie jednak, że sam Leonard był zwolennikiem Reformacji niema dowodów. Drugą nowością było wykonanie twarzy w portretach Leonarda. Pokrywał je naprzód dość grubą warstwą białej emalji a po stopieniu i stwardnieniu tego pokładu, malował na nim pędzelkiem, czerwoną farbą twarz. Włosy i brodę pokrywał warstwą jasnożółtej lub brunatnej emalji, a na niej malował farbą tego samego koloru, lecz w nieco ciemniejszym tonie. Było to właściwie pierwsze zastosowanie malarstwa na emalji (peinture sur émail), tak rozpowszechnionej później w XVII i XVIII w. I tę nowość widzimy w omawianym portrecie. Pozwalała ona oddać rysy z większą subtelnością i wyrazistością. Ale nie tylko twarz jest bardzo starannie i delikatnie wykonana, można to także powiedzieć o ubraniu zwłaszcza o futrze. Koloryt jest bardzo piękny i harmonijny, szczególnie w berecie o lśniącej czerwonej barwie. Wszystkie zalety tego dzieła wskazują, że powstało w najlepszym okresie twórczości Leonarda Limosina, co zresztą data 1546 potwierdza.

Portret ten był opublikowany (jedyne z krakowskich emalji) w dziele: Bourdery et Lachenaud »Leonard Limosin«. Paryż, 1897 na str. 241.

8. 9. Dwie solniczki przedstawiające sceny z życia Heraklesa (fig. 6) w Gabinecie historii sztuki i archeologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. L. inw. 5662, wys. 0084 m., średnica górna 0090 m., śred. dolna 0120 m.

Obie solniczki są z miedzi, pokryte emalją en grisaille. Obie są w kształcie, wymiarach, materjale i dekoracji ornamentalnej zupełnie jednakie. Różnią się natomiast dekoracją figuralną. Składają się każda z dwóch części: dolnej, stanowiącej stopę, znacznie większej, kształtu mniej więcej stożkowatego o podstawie kolistej, i z górnej, będącej właściwą solniczką, złożonej z zagłębienia na sól i brzegu w kształcie pierścienia okalającego je.

Dekoracja solniczki pierwszej przedstawia się następująco. Na samym dole, na ukośnym, lekko wklęsłym brzegu podstawy biegnie ornament złoty na czarnym tle. Powyżej fryz malowany en grisaille, przedstawiający szereg scen z życia Heraklesa. Następują one po sobie w jednym ciągu, bez żadnych przegródek. Herakles podnosi w górę Anteusza i dusi go w swych ramionach. Herakles grozi maczugą Cerberowi, którego spętał liną zarzuconą na jego środkową głowę. Herakles dźwiga na swych barkach kulę ziemską. W głębi Herakles uprowadza ze sobą Dejanirę. Na pierwszym planie Centaur Nessus, raniony śmiertelnie, upadł na kolana. Dalej na pierwszym planie Herakles leżący na stosie. W głębi dwie postaci męskie, stojące, jedna naga, druga w zbroi z tarczą i dzidą. Czarne tło tych scen ożywiają bardzo delikatnie wykonane części pejzażu, jak drzewa, skały, mury. Niektóre szczegóły, jak strzała, dzida, lina i stos są złote, a krew czerwona. Ponad fryzem biegnie występ w kształcie wałka ozdobiony złotym ornamentem z liści laurowych. Na wyższej cofniętej części trzonu również złoty ornament na czarnym tle. W górnej części widać w zagłębieniu malowaną en grisaille głowę męską, w profilu na prawo, z małą kończystą bródką i wąsem opadającym na dół. Głowa ta, trochę stylizowana *à l'antique*, uwieńczona jest laurem. Tło czarne w złote kropki. Zagłębienie to otacza pierścień płaski, przylutowany bardzo brzydko, wykonany ze srebra, ozdobiony cyzelowanym ornamentem. Pierścień ten zupełnie się nie wiąże z całą solniczką. Strona odwrotna pokryta jest brudnawo białą, a raczej szarawą emalją. Pod górnym zagłębieniem znajdują się na niej złote litery P. R.



Fig. 6. Solniczka ze scenami z życia Heraklesa. Pierre Reymond (Gabinet hist. sztuki U. J.).

Druga solniczka ma takie same ornamenty złote, jak pierwsza. Fryz en grisaille przedstawia natomiast inne sceny z życia Heraklesa. Herakles zabija lwa nemejskiego. U góry napis złotą majuskułą renesansową: ERCULES. Obok Herakles zamierza się sękatą maczugą na hydrę lernejską przedstawioną tu z siedmioma głowami na bardzo długich splecionych ze sobą szyjach. U góry napis: LIDRAM. Herakles dźwigający dwie kolumny mające przedstawiać słupy Heraklesowe. Dalej Herakles zabija Kakusa. Następną sceną ujętą w ramy pilastrów z półkolumnkami, przedstawia komnatę lub alkowę. W głębi łożę z rozchylonymi firankami przed niem siedzą dwie kobiety. Ruch ich wyraża zdumienie i przestrasz. Pomiędzy nimi na niskiej ławeczce dziecko duszące węży. Trzecia kobieta stoi za łożem widzialna do połowy ciała. Dziecko — to oczywiście Herakles, a kobieta na lewo — matka jego Alkmene. I tu tło ożywiają delikatnie wykonane szczegóły krajobrazu. W części górnej w zagłębieniu znajduje się popiersie kobiety w stylu antykizującym, z grecką fryzurą, w profilu na lewo. Tło czarne w złote kropki. Głowa ta bardziej stylizowana na antyk, niż poprzednia męska. Brzeg metalowy, taki

sam jak na poprzedniej solniczce, jest również przylutowany. Contre-émail i litery P. R. identyczne.

Styl scen przedstawionych na solniczkach jest renesansowy włoski, ale z lekka w francuskim duchu przetworzony. Widać to w typie głowy Heraklesa lub w głowie męskiej znajdującej się w górnym zagłębieniu pierwszej solniczki. Kompozycja jasna, swobodna, doskonale modelowanie ciał, rysunek bardzo staranny, ale trochę twardy, wszystkie szczegóły bardzo subtelnie wykonane. Emalje mają piękny i szlachetny połysk.

Technika en grisaille w drugim okresie emaljerstwa limuzyńskiego ogromnie była lubiana. Plakietę lub przedmiot miedziany pokrywano grubą warstwą pięknej czarnej emalji i wypalano. Następnie na tem czarnem tle kalkowano rysunek zazwyczaj przez papier napojony cynobrem. Często bardzo także pokrywano całe tło czarne cienką warstwą sproszkowanej białej emalji i dopiero na niej (nie wypalwszy jej) kalkowano rysunek, poczem zeskrobywano ten biały proszek poza konturami rysunku i w tych miejscach zostawało czarne tło. Była to tak zwana technika »par enlevage.« W obrębie zaś rysunku nakładano jeszcze kilka warstw białej farby rozrobionej wodą i olejkim na kształt pasty, która osadzała się w postaci kropel lub gruzełków, które następnie albo rozprowadzano, albo o ile chodziło n. p. o wydobycie muszkułów lub liści zostawiano. Modelowanie odbywało się w ten sposób, że zapomocą igły zeskrobywano mniej lub więcej białej farby, w odpowiednich miejscach, a czarne tło przeświecając tworzyło cienie. Światła i ozdoby złote nakładano na końcu pendzelkiem.

Złote litery P. R. na odwrotnej stronie solniczek oznaczają jednego z największych emaljerów limuzyńskich Pierre Reymonda. Raymond, zwany także Raymond, Rexmon, Raxmon, tworzył między 1534—78 i odznaczał się wielką pilnością i płodnością. Twórczość jego była bardzo wielostronna. Obejmowała obok emalji także rysunki do witrażów i do przedmiotów sztuki złotniczej, oraz malarstwo miniatur. W dziedzinie emalji tworzył głównie naczynia emaljowane, których wprowadzenie jedni uczeni przypisują jemu, inni Leonardowi Limosin'owi a których niezwykle wielka ilość rozeszła się po całym świecie. Do najlepszych i najbardziej cenionych dzieł jego należą: Serwis ze scenami z Raju wykonany dla rodziny Tucherów (dziś w Monachium), czara w Luwrze, czara z Djaną w Ambraser-Sammlung w Muzeum nadwornym we Wiedniu¹⁾, talerze przedstawiające 12 miesięcy w tymże zbiorze i w innych, kilka pięknych solniczek w Ambraser-Sammlung i w Collection Spitzer, oraz półmisek i dzban z »Przejściem Żydów przez Morze Czerwone« w Grünes Gewölbe w Dreźnie. Pierre Raymond malował prawie wyłącznie en grisaille na tle czarnem lub ciemnobłękitnem. Ciała zabarwiał przeważnie naturalnym cielistym kolorem. Cechuje go rysunek bardzo staranny, lecz twardy, czasem nawet suchy. Kontury silnie zaakcentowane, ciała plastycznie modelowane przez zeskrobywanie. Używał wiele pięknych i wytwornych ornamentów i ozdób, zwykle złotych. Podpisywał swe dzieła albo całym nazwiskiem, albo i to najczęściej literami złotymi P. R. Jak wszyscy emaljerzy pierwszego okresu, tak i ich następcy z drugiego okresu emaljerstwa limuzyńskiego odznaczeni byli brakiem inwencji artystycznej i opierali się o wzory malarzy lub rytowników. Jak w pierwszym okresie brano je z Flandrii i — rzadziej — z Niemiec, tak teraz brano je przedewszystkiem z Włoch i z renesansu włosko francuskiego szkoły z Fontainebleau, w dalszym zaś rzędzie z »petits-maitres'ów«

¹⁾ Publikowana przez Dra Ilga w Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, T. II, 1884, Str. 120 i dalsze.

francuskich i niemieckich. Widzieliśmy już jak Rosso, Niccolo dell'Abbate i inni dostarczali wzorów Leonardowi Limosinowi. Podobno Pierre Reymond korzystał zarówno z obrazów, jak zwłaszcza z rycin włoskich, francuskich i niemieckich. Tematów dostarczały mu liczne dzieła ilustrowane, jak n. p. Biblia, albo ryciny Marc-Antonia Raimondi według Raffaella. Ornamenty naśladował z rycin Teodora de Bry, Etienne de Laûne, Raymonda du Cerceau i innych, rozwijał je jednak więcej samodzielnie, jak sceny figuralne. Znać także czasem w ornamentach wpływ Holbeina i Virgiliusza Solis.

Olbrzymia ilość jego dzieł, a zwłaszcza bardzo nierówna ich wartość, zrodziły przypuszczenie — bardzo zresztą prawdopodobne — że Pierre Reymond był nie tylko emaljerem, ale także niejako fabrykantem przedmiotów emaljowanych, głównie zaś naczyń, że posiadał warsztat, z którego wychodziły także dzieła jego uczniów, znaczony jego literami. Nasuwa się więc pytanie, czy solniczki te, są dziełem Pierre Reymonda, czy też wyszły tylko z jego pracowni. P. Leonard Lepszy w swym artykule »Emaljerstwo Krakowskie w XVI i XVII w.«¹⁾ przypuszcza jeszcze trzecią ewentualność. Stawia mianowicie pytanie, czy wobec tego, że nie wszystkie przedmioty znaczony literami P. R. są dziełami Pierre Reymonda, nie należałoby dzieł emalji *en grisaille* przechowywanych w zbiorach polskich (wymienia tu także solniczki z Gabinetu hist. szt. i arch. U. J.), a opatrzone literami P. R., przypisać francuskiemu emaljerowi Pierre Remy bawiącemu czas jakiś w Polsce, który, jak mówi p. Lepszy, »z wiedzą lub bezwiednie mógł znaczyć swe wyroby znakami odpowiadającymi także innemu autorowi«. Wystarczy jednak porównać — co niżej nastąpi — solniczki te z jakimkolwiek dziełem oryginalnym Pierre Reymonda, aby się przekonać, że są z nim w najbliższym związku i że co najmniej z jego pracowni wyjść musiały. Przypuszczenie miałyby tylko wtedy jakieś prawdopodobieństwo, gdyby p. Lepszy był uwzględnił możliwość, że Pierre Remy wyszedł z pracowni Pierre Reymonda i dzieło to w Limoges pod kierunkiem mistrza wykonał.

Jeżeli zestawimy nasze solniczki, z parą solniczek z »Dziejami Eneasza« w Ambraser-Sammlung w Muzeum wiedeńskim²⁾, które Dr. Ilg uważa za pewne dzieła Pierre Reymonda, przekonamy się, że wyjąwszy treść scen fryzu i brzegi górne, są one zupełnie takie same. Ten sam kształt, te same ornamenty, te same wymiary (wys. 0'084 m., śred. gór. 0'094, śred. dol. 0'120 m.), to samo wykonanie. Ornament biegnący na dole na podstawie solniczek jest ulubionym motywem Pierre Reymonda i powtarza się na wielu jego dziełach n. p. na okrągłej czarze z »Wenerą na morzu« Nr. 12. w Ambraser-Sammlung³⁾, na talerzu okrągłym Nr. 85 w Collection Spitzer⁴⁾, na czarze z pokrywą Nr. 96, oraz na talerzu owalnym Nr. 86 w tejże kolekcji. Bardzo podobny ornament jest na półmisku w Ambraser-Sammlung⁵⁾. Zupełnie identyczny kształt i bardzo zbliżone wymiary mają solniczki Nr. 103, Nr. 105, Nr. 106, w Collection Spitzer⁶⁾, ale sceny przedstawione na nich są inne. Natomiast takie same prawie sceny znajdują się na dwóch solniczkach sześciobocznych w Collection Spitzer⁷⁾ Nr. 101 i 102 oraz na dwóch innych również sześciobocznych w South Kensington Museum⁸⁾. Mają one tylko o dwie sceny więcej (»Herakles wyrrywający Dejanirę z rąk Nessusa« i »Herakles niosący byka«). Poza tem wszystkie sceny zgadzają się, choć są nieco odmiennie przedstawione. Zupełnie podobne

¹⁾ W Sprawozdaniach Komisji do badania hist. szt. w Polsce. Tom IV. Str. 55.

²⁾ Reprodukowane w Dra Ilga »Limoger-Email«. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Wien 1884, T. II. Str. 120.

³⁾ Jak wyżej.

⁴⁾ La Collection Spitzer. Paryż. 1891.

⁵⁾ Jak wyżej.

⁶⁾ Jak wyżej.

⁷⁾ Jak wyżej.

⁸⁾ Handbook of the Jones Collection in the South Kensington Museum. Londyn 1884. Str. 117.

są napisy wykonane złotymi majuskułami. Podobne solniczki z »Dziejami Heraklesa« znajdują się także w Luvrze i wielu innych zbiorach. Laborde¹⁾ zalicza je do prawdziwie dobrych utworów Pierre Reymonda.

Zresztą nietylko te wszystkie analogie, także styl i technika świadczą najwyraźniej że przypuszczenie p. Lepszego nie da się utrzymać, że solniczki te są przynajmniej bardzo dobrym dziełem pracownianem lub, co wobec ich ogromnie starannego i delikatnego wykończenia zdaje się prawdopodobniejszem, dziełem oryginalnem Pierre Reymonda.

Pozostaje jeszcze do omówienia zupełnie osobna sprawa górnych części solniczek. Jak już wspomniałam, składają się one z zagłębień na sól i z brzegów opasujących je w kształcie pierścieni. Otóż, o ile oba zagłębienia (jedno z męską, drugie z kobietą antykizującą głową na czarnem tle w złote punkty), odpowiadają w zupełności takim samym lub bardzo podobnym głowom na innych solniczkach Pierre Reymonda, o tyle z brzegami rzecz ma się inaczej. Wszystkie inne solniczki tego kształtu posiadają brzeg górny również emaljowany en grisaille, przedstawiający bądź owoce w skrętach esownic, poprzędzielane rozetkami i lwiami głowami, jak na solniczkach wiedeńskich bądź też medaljony i grupy dzieci, jak na solniczkach w Collection Spitzer. Natomiast nasze solniczki mają brzegi górne ze srebra, z ornamentem cyzelowanym. Brzegi te są brzydko i bardzo widocznie przylutowane. Zapewne brzeg jednej lub może nawet brzegi obu solniczek zostały uszkodzone i zastąpione obecnymi. Gdzie i kiedy to nastąpiło, niepodobna dokładnie określić, nie mając żadnych wskazówek co do historii solniczek. Same brzegi nic nie mówią. Jedyłą wzmiankę pod tym względem podaje karta z inwentarza Gabinetu historii sztuki i archeologii Uniw. Jag., że solniczki te dostały się tam z Gabinetu mineralogicznego, »gdzie je miano po Sołtyku«²⁾. Wzmianka ta dotyczy XVIII w.; gdzie zaś solniczki były przez poprzednie dwa stulecia, niewiadomo.

10. Czara na wysokiej stopie (fig. 7a i fig. 8a) w Muzeum Ks. Czartoryskich. L. inw. 1143., śred. dolna 0'119 m., śred. górna 0'184 m., wys. 0'125 m.

Czara pokryta jest emalją en grisaille. Część zagłębiona przedstawia »Dawida przed Saulem«. Tło stanowi architektura renesansowa. Na lewo, na podwyższeniu rodzaj baldachinu lub namiotu nad tronem Saula. Kotary rozchylone, u góry lambrekiny. Na tronie siedzi Saul, w krótkiej szacie, w zębatej koronie na głowie. Obuwie wysokie, górna część łydek, kolana i część ud obnażone. Twarz podłużna prawie en face, okolona krótką brodą kończastą i rozdzieloną ku końcowi. Król jest ogromnie poruszony i chciałby się zerwać z miejsca, ale wstrzymuje go, objąwszy ramionami w pół, rycerz w krótkiej tunice, pancerzu, w wysokiej jakby frygijskiej czapce i wysokiem obuwiu. Z drugiej strony obejmuje lewe ramię Saula kapłan w wysokiej stożkowatej czapce i długiej szacie. Dalej na prawo ku środkowi sceny inny kapłan lub może ze względu na wspanialszy strój, arcykapłan, w rodzaju turbanu na głowie. Na twarzy wyraz przerażenia, który podkreślają ręce wzniesione w górę i rozłożone. W głębi namiotu jeszcze dwie postaci mało widzialne. Na lewo, naprzeciw króla Dawid, młodzieniec w profilu na lewo, o krótkich krętych włosach, w krótkiej tunice i w wysokiem obuwiu. Gra na

¹⁾ Laborde. Notice des émaux exposés aux galeries du Louvre. Paryż. 1852. T. I.

²⁾ Michał Sołtyk, kanonik krakowski, był w r. 1766 w Rzymie, 1766 w Wiedniu, dokąd z kanonikiem krakowskim Tymoteuszem Gorzeńskim pojechał na powitanie cesarza Józefa. Miał zbiór kamieni i pierścionków. T. zw. Gabinet Numizmatyczny zapisał Akademji. Umarł 1814. (Łętowski. Katalog biskupów. Kraków 1853. T. IV. Str. 73).

harfie i patrzy przed siebie, jakby na nic nie zwracając uwagi. Za nim stoją dwie postaci kobiece, jedna prawie z tyłu widziana, twarz w profilu, uczesanie wysokie, lekka szata wysoko pod piersiami przepasana, pod nią widoczne kształty ciała; druga kobieta cała w profilu na lewo, uczesanie wysokie, suknia obcisła, na niej luźno zarzucony płaszcz. Obie mają bose nogi. Za nimi widać przez drzwi rąbek krajobrazu. Na samym przodzie, na prawo, piesek zwrócony w profilu na prawo. Na lewo na drugim stopniu napis złoty: 1. ROIS. XVI.¹⁾ Na samym dole sceny w środku litery P. R. Całą scenę otacza ornament złoty na tle czarnem mający dwa centymetry szerokości, bardzo rozwinięty, ujęty w dwie złote obwódki. Sama krawędź biała.

Na odwrotnej stronie czary blisko krawędzi biegnie ornament jajowy. Wycho-
dząca ze środka czworoboczna figura, zakończona na każdym rogu wolutami, dzieli
czarne tło na 4 pola, z których każde zawiera skrzydlatą głowę putta i złote esownice.

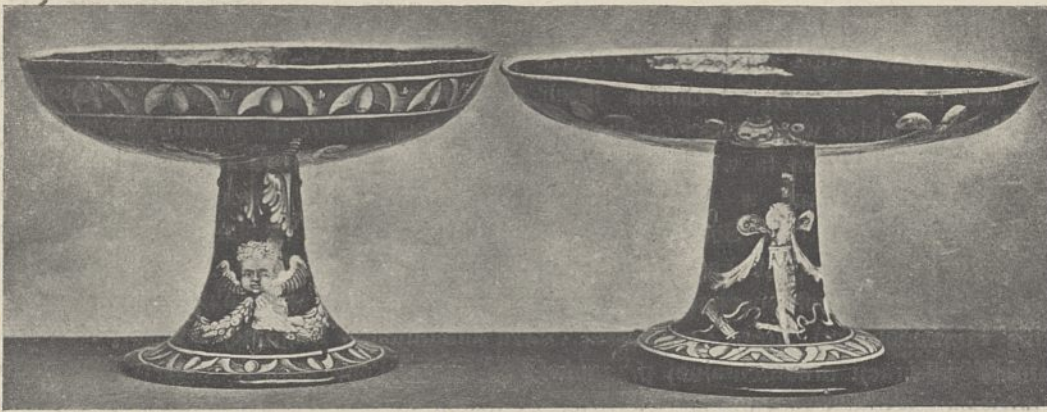


Fig. 7. a) Czara na wysokiej stopie (Muz. Czartoryskich). Pierre Reymond.
b) Czara na wysokiej stopie (Muz. Czartoryskich). Jean III Pénicaud.

Wnętrze czworoboku wypełniają rozety, woluty, stylizowane liście, wszystko en grisaille. Na trzonie stopy u góry liście akantu zwrócone na dół, poniżej naprzemian skrzydlate główki puttów i rozety podtrzymują piękne, grube girlandy z liści i owoców. Na podstawie ten sam ornament jajowy a na samej krawędzi złote kółka na czarnem tle. Contre-émail czarna, zasiana złotymi gwiazdami, kółkami i strzałkami. W głębi stopy, w samym środku contre-émail złote promienie wychodzące z jednego punktu.

Całe naczynie pokryte jest emalją en grisaille ale wykonaną różną techniką. Dekoracja stopy i zewnętrznej części czary wykonana jest w ten sam sposób co poprzednio omówione solniczki. Tylko dwa pasy z ornamentem jajowym i scena wewnątrz czary »Dawid przed Saulem« mają odmienną technikę. Polega ona na tem, że czarną warstwę emalji, służącą za tło, powlekano w całości, oczywiście po jej wypaleniu, cienką warstwą białej emalji. W niej zaś wyskrobywano kontury rysunku ostrym instrumentem, tak że gdzie rylce zaznaczył linię, przeglądało czarne tło. Cienie zaznaczano zapomocą kreskowania również rylcem zrobionego, co nadawało tego rodzaju emaljom wygląd rysunków

¹⁾ Napis ten ma oznaczać 1-szą ks. Królów, rozdział XVI, ale treść sceny nie odpowiada temu rozdziałowi, natomiast rozdziałowi XVI-mu z księgi Samuela. Artysta więc pomylił się w oznaczeniu miejsca z Biblii.

piórkiem lub rycin. Aby złagodzić twardość tej techniki, pokrywano znowu cały rysunek przeświecającą białą warstwą i wypalano. Na samym końcu kładziono złote światła. Ta technika nie miała silnych kontrastów czarnej i białej barwy, tylko przejścia przez szarawe półtony. Stosowano ją często, bo była łatwiejsza od pierwszej. Czasem zabarwiano też karnacje cielistym kolorem. I tutaj tak jest właśnie. Także twarze puttów, zdobiące zewnętrzną stronę, są cielisto zabarwione.

Rysunek tu bardzo staranny, wiele wyrazu i wytworności. Wprawdzie uderza przy tym pewna twardość a nawet suchość rysunku, ale to jest skutkiem nieuniknionym techniki polegającej na skrobaniu (par hâchures, Schraffieren). Charakterystyczna jest ogromna wysmukłość figur, będąca znamieniem typowo francuskiej dążności do elegancji i wdzięku. Bardzo piękna i wytworna jest dekoracja ornamentalna zewnętrznej strony czary. Wykonana jest techniką trudniejszą niż wewnątrz (tą samą co wyżej omówione solniczki Nr. 8 i 9), ale też wydobywającą lepiej, przez kontrast barw tła i dekoracji, piękność tej ostatniej.

Mamy przed sobą znowu dzieło Pierre Reymonda, jak to wskazują nietylko litery P. R. lecz także cały styl i technika. Jeżeli przy poprzednio opracowanych solniczkach mogły istnieć jakieś wątpliwości co do autorstwa samego Pierre Reymonda, to tu są one wykluczone, gdyż czara ta wykazuje tą samą rękę, która wykonała najlepsze jego dzieła, jak n. p. talerz z Djaną w Ambraser-Sammlung¹⁾ lub talerz owalny z »Abrahamem odrzucającym dary króla Sodomy« w Collection Spitzer²⁾. Wysłańcy króla Sodomy mają takie same szaty, jak kapłani w scenie »Dawid przed Saulem«. Wszystkie większe i ważniejsze jego dzieła cechuje właśnie wyżej wspomniana wysmukłość figur (wpływ szkoły Fontainebleau), którą i na naszej czarze znajdujemy. Niemniej wytworność i szlachetność dekoracji ornamentalnej przemawia za autorstwem samego artysty. Wszystko to pozwala z wszelką pewnością twierdzić, że dzieło to wykonane zostało przez mistrza Pierre Reymonda około połowy XVI w.

11. Czara na wysokiej stopie (fig. 7b i fig. 8b) w Muzeum Czartoryskich L. inw. 1117, wys. 0'123 m., śred. dolna 0'123 m., śred. górna 0'207 m.

Czara bardziej płaska niż poprzednia, pokryta emalją en grisaille Wewnątrz »Wypędzenie Heliodora ze świątyni«. Na tle architektury niezbyt wyraźnie zaznaczonej, trochę na lewo, rycerz w zbroi, w krótkiej tunice i w krótkim zarzuconym na ramiona płaszczku, w hełmie z pioropuszem na głowie, bosonogi, siedzi na koniu, ściągając lewą ręką cugle, prawą zaś podnosząc w górę kij. Zwrócony w profilu na prawo, podobnie jak koń, który się wspina na tylnych nogach, przednie mając podniesione w górę tuż nad głową klęczącego niemal pod nim Heliodora. Ten, z długą brodą i bujnemi włosami, zwraca twarz w profilu na lewo. Lewa ręka wzniesiona w górę jakby dla ochrony. Obnażony do pasa. Tuż za nim dwaj aniołowie z dużymi skrzydłami, w szerokich, rozwianych szatach. Jeden trzyma w podniesionej prawej ręce pęk różg, drugi podniesioną prawicą zamierza się biczem na Heliodora. W lewej opuszczonej na dół ma także bicz. W głębi na prawo szeregi postaci mniejszych i dość pobieżnie narysowanych, uciekających. Przez otwartą arkadę widać niewyraźny pejzaż. Na lewo, na ołtarzu złoty dzban. W około

¹⁾ Reprodukowany w Dra Ilga »Limoger-Email« Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Wiedeń 1884. T. II. Str. 120.

²⁾ La Collection Spitzer. Paryż. 1891.

biegnie jako obramowanie złoty, dziś trochę starty, ornament, w którym wplecione są łuki, kołczany, trąby i t. d. Na zewnętrznej stronie u samej góry biegnie pas złotych kółek i czworoboków naprzemian po sobie następujących. Poniżej widzimy naprzemian główki puttów o skrzydełkach motyli i maski z półksiężycami nad nimi. Przytrzymują one festony z draperji. Po obu stronach każdej maski, nad festonami, zwrócone ku sobie dwa ptaszki i dwa ślimaki złote. Każda główka putta wsparta na podpórcie w kształcie odwróconego stożka, ozdobionej u góry lambrekinami, a przechodzącej przez złoty kartusz. Podpórki te dzielą powierzchnię na cztery pola, w których są złote liście i malowane en grisaille części uzbrojenia: hełm, kołczan, pancerz i dwie tarcze na krzyż złożone. Wszystko oplecione wstęgami. W samym środku gwiazda z liści akantu. Na trzonie

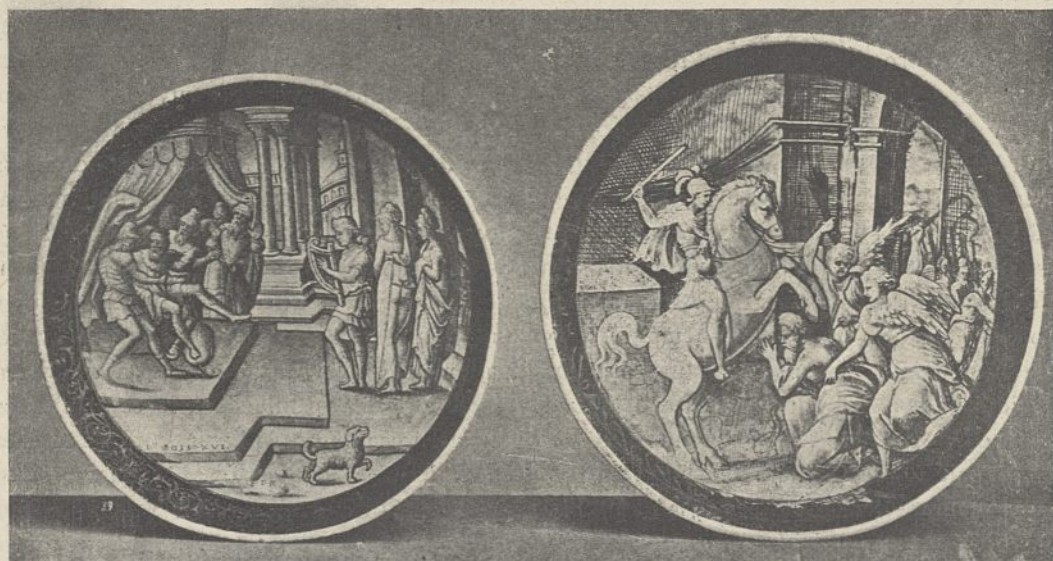


Fig 8. a) Wnętrze czary (fig. 7 a) przedstawiające »Dawida przed Saulem«.

b) Wnętrze czary (fig. 7 b) przedstawiające »Wypędzenie Heliodora«.

stopy, u góry, ornament ze złotych kresek na czarnym tle, poniżej ze złotych kółek i czworoboków. Niżej główki puttów o skrzydełkach motyli, wsparte na podobnych do wyżej opisanych podpórkach, przechodzących przez złote kartusze. Wśród nich festony z draperji, nad którymi dwa ptaszki złote i takiż gryf. Pod festonami, wśród złotych liści kołczan, hełm i tarcza. Na podstawie ornament jajowy, podobny jak na poprzedniej czarze Pierre Reymonda, lecz mniej plastyczny. Na samej krawędzi podstawy ornament ze złotych haczyków. Contre-émail czarna, gładka.

Podobnie jak na czarze Pierre Reymonda, scena wewnątrz i ornament jajowy wykonane są drugą techniką en grisaille polegającą na pokryciu czarnego tła cienką warstwą białej emalji i zeskrobywaniu jej w linjach tworzących kontury i cienie, przez co właściwie tło czarne występuje tylko w postaci linii, gdy tymczasem technika reszty dekoracji podkreśla kontrasty białych ornamentów na gładkim czarnym tle. Oba rodzaje zostały szerzej omówione przy opracowaniu czary Pierre Reymonda (Nr. 10). Scena sama wygląda z powodu wielkiej ilości linii skrobanych, jak rysunek piórkiem. Sprawia wrażenie

rzeczy robionej szybko, bardzo pewnie, ale też z pewną niedbałością w oddaniu tła, figur drugoplanowych i szczegółów. Figury jednak pierwszoplanowe mają ogromnie dużo ruchu, życia, swobody. Akcja jest żywa, draperje swobodnie i szeroko rozwiane. W przeciwieństwie do rysunku Pierre Reymonda, który jest aż pedantycznie staranny i przez to suchy, tu wszystko jest swobodne, lekko ale pewnie rzucone. Nawet niedbałość w wykonaniu tła i figur drugoplanowych czyni wrażenie jakby rozmyślnego szkicowania. Dekoracja ornamentalna ma nie mniej wielkie, a może większe walory artystyczne, zwłaszcza bardzo piękne są główki puttów o ślicznych motylich skrzydełkach, jak również bardzo subtelnie wykonane złote ptaszki, ślimaki i gryf. W rozłożeniu i doborze ornamentów widać wytworny smak artystyczny, a w wykonaniu delikatną a zarazem pewną rękę.

Emalja ta nie jest podpisana, cały jej styl jednak, zarówno jak technika, wskazuje na to, że twórcą jej jest Jean III Pénicaud. Artysta ten należący do wielkiej rodziny Pénicaudów, syn Jeana II, przewyższył talentem wszystkich swych krewnych. Był doskonałym rysownikiem i kolorystą. Laborde¹⁾ sądzi, że w młodości uczył się w pracowni ojca, ale że »tylko we Włoszech mógł zdobyć tę wykwićność smaku, tę podniosłość stylu i tę siłę efektów, które cechują jego dzieła. Gdyby się był kształcił w Fontainebleau, byłby wyniósł stamtąd te same zalety, ale byłby także zachował wady charakteryzujące wszystkich, którzy wyszli z tej szkoły, a nie widzę nigdzie śladu tego w jego dziełach«. Według Laborde'a, z artystów włoskich Parmeggiano wywarł na niego największy wpływ. Molinier²⁾ sądzi przeciwnie, że ulegał wpływom szkoły Fontainebleau i stamtąd wywiósł swą elegancję. Wyższość jego nad innymi emaljerami limuzyńskimi zaznacza się w tem, że nie kopjował nikogo; wyjątkowo kilka słynnych obrazów Raffaela, ale i te przetwarzał swobodnie. I »Wypędzenie Heliodora« na omawianej czarze do wpływu Raffaela odnieść należy, nie może jednak być mowy o naśladownictwie. Nie podpisał żadnego swego dzieła. Najczęściej malował en grisaille, także naczynia. O ile emaljował plakiety miedziane, znaczył odwrotnie ich strony znakiem swej rodziny w kształcie litery P. z koroną. Istnienie jego stwierdzone jest dokumentami³⁾, ale ponieważ nie podpisywał swych dzieł, można je poznać tylko po stylu zupełnie różnym od stylu jego krewnych. Białe barwy mają u niego ton lekko kremowy, światła złote kładzie z umiarkowaniem i bardzo delikatnie. Całość zawsze wytworna i czarująca. Charakterystyczne są u niego ogromnie lekkie draperje, przylegające, o licznych fałdach, które zdają się być zawsze poruszane przez wiatr. Molinier⁴⁾ mówi, że jego emalje mają bardzo wiele z właściwego malarstwa i to najlepszego, i że aby rozpoznać jego dzieła, trzeba badać sam zabytek, jakby się to czyniło z utworem wielkiego malarstwa.

Już z tej krótkiej charakterystyki twórczości Jean III Pénicauda, widzimy, że jest ona w zupełności równa charakterystyce omawianego przedmiotu. Aby się nie powtarzać, przypomnę tylko piękne swobodne draperje, kremowy ton białej barwy, wytworność. Ale nie tylko te ogólne analogje przemawiają za autorstwem Jean III Pénicauda. Stwierdzają je nawet drobne szczegóły dekoracji, szczególnie zaś jeden motyw, tak ogromnie przez artystę ulubiony, że można go wprost uważać za jego podpis, owe główki puttów z motylami skrzydełkami, spotykane w emaljerstwie limuzyńskim tylko

¹⁾ Laborde. Notice des émaux exposés aux galeries du Louvre. Paryż 1852. T. I.

²⁾ Molinier. Dictionnaire des émailleurs depuis le Moyen-Age jusqu'à la fin du XVIII siècle. Paryż 1885.

³⁾ Jak wyżej.

⁴⁾ Molinier. L'Émaillerie. Paryż 1891.

u tego artysty i u jego naśladowcy Pierre Pénicaud. Ten jednak podpisywał się zawsze P. P.). Widzimy te główki na talerzu Nr. 27 w Collection Spitzer¹⁾ przedstawiającym »Uczkę bogów«, w obramowaniu okalającym scenę razem z maskami i festonami draperji, podobnie jak tu. Ale i inne motywy zdobiące omawianą czarę spotykamy w dziełach Jeana III. Czara w Luwrze Nr. 178 z »Ofiarą Noego« zdobna jest zewnątrz główkami i maskami z podpiętymi draperjami oraz trofeami w postaci części uzbrojenia. Contre-émail podobnie jak na czarze z »Wypędzeniem Heliadora« jest czarna²⁾. Taksamo zdobne jest naczynie Nr. 179 w Luwrze i ma taką samą contre-émail³⁾. Podobną dekorację ma także talerz reprodukowany przez Havarda⁴⁾.

Porównawszy wszystkie te szczegóły a przede wszystkim tak odrębny styl, możemy z wszelką pewnością powiedzieć, że czara z »Wypędzeniem Heliadora« jest dziełem Jean III Pénicauda, tego wyjątkowego artysty wśród emalierów limuzyńskich, o którego życiu jednak nic nie wiemy. Styl jego dzieł pozwala przypuszczać, że tworzył mniej więcej w drugiej i trzeciej ćwierci XVI w.

12. »Ofiara dla Wenery«. Plakietka emaljowana (fig. 9) w Muzeum ks. Czartoryskich L. inw. 881, szer. 0.121 m., wys. 0.164 m.

Emalja barwna przedstawia scenę rozgrywającą się w otwartej sali kolumnowej. Na białofioletowej posadzce w złote ornamenty stoi na prawo Wenus zwrócona w profilu na lewo, bardzo wysoka, obnażona poniżej piersi. Pod piersiami przepaska czerwona, wykonana emalją przezroczystą (translucide). Krótka tunika brązowa sięga do kolan, z pod niej wychodzi szata zielona sięgająca do kostek. Stopy białe. Przez prawe ramię przerzucony płaszcz krótki, ciemnoniebieski. Część zielonej szaty powiewa w górę (translucide). Włosy bardzo jasne, uczesane w wysoki węzeł. Nad czołem jakaś ozdoba czerwona (translucide). Czoło trochę w tył cofnięte tworzy jedną linię z nosem, broda także trochę w tył cofnięta, przez co profil tworzy jakby kąt. Obie ręce wyciąga ku dwom puttom, z których jeden podaje jej szkatułkę. Oba dzieciaki, w profilu na prawo, okryte tylko krótkimi sukienkami sięgającymi od pasa ponad kolana. Włosy jasne. Stojący dalej składa ręce i patrzy na boginię z podziwem. W głębi na lewo przez arkadę otwartą widać łąkę, dalej zaś mury miasta. Przez łąkę płynie strumień, nad którym wznosi się most z wieżą. Na łące widać dwa inne putty, zwrócone ku kobiecie lub bogini na pół ukrytej za ścianą. Zdaje się ona wysyłać puttą do Wenery. Ubrana i uczesana podobnie jak bogini. Putty są podobne do puttów na pierwszym planie, także wcale grube, zwłaszcza nogi większego z nich mają nieproporcjonalne rozmiary. Łąka jasnozielona. Mury i budynki w głębi szare z czerwonymi dachami. Niebo niebieskie. W ścianie sali w środku, w głębi dwa okna o licznych drobnych szybkach, przez które przegląda niebo. Zarówno części ściany, jak kolumny, pokryte są horyzontalnymi, barwnymi pasami w kolorach: różowym, niebieskim, żółtym i zielonym. Na prawo, w głębi, widać część innej sali, o podobnej posadzce i kolumnach, w której kobieta w brunatnej szacie, z wysoko upiętymi jasnymi włosami, tańczy przed ołtarzem, na którym płonie ogień. To zapewne kapłanka Wenery. Płomienie są karmazynowe, trans-

¹⁾ La Collection Spitzer. Paryż. 1891.

²⁾ Laborde. Notice des émaux exposés aux galeries du Louvre. Paryż 1852. T. I i Ardant. Les Pénicauds. Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin. T. VIII. Limoges 1852. Str. 5—32.

³⁾ Laborde, jak wyżej.

⁴⁾ Henry Havard. Histoire de l'Orfèvrerie française. Paryż 1896. Str. 300 i dalsze.

lucides. Ramiona i nogi kapłanki obnażone. Na samym przodzie, w środku, na posadzce wazon ciemnobłękitny ze złotem, w nim kwiaty, owoce i liście. Obok na posadzce porzrucane kwiaty i owoce. Kwiaty malowane translucide. Na szarym cokole kolumny złote litery I. D. C.

W emalji tej uderza przede wszystkim barwność, aż przesadna bo rozciągająca się nawet na architekturę, co czyni wrażenie gonienia za efektami niezbyt artystycznymi.



Fig. 9.

»Ofiara dla Wenery«, Jean de Court (Plakieta w Muz. Czartoryskich).

Jak wskazują litery na cokole kolumny, twórcą tej emalji jest Jean de Court. Przez dłuższy czas mieszano tego artystę z Jean Courteysem lub Courtoisem, do którego nawet zbliża się techniką i z Jean Court dit Viger. Sądzono, że podpisy tych trzech artystów: I. D. C., I. C. i I. C. D. V. oznaczają jedną i tę samą osobę. Dopiero odkrycie pochodzącej z roku 1583 »Ody do Dorata« poety limuzyńskiego Blanchona, stwierdziło istnienie wszystkich trzech emaljerów. Ostatni wiersz pierwszej strofy »veu en la royale court«, potwierdza, że Jean de Court był tym samym, który z r. 1572 objął po Franciszku Clouet stanowisko nadwornego malarza królewskiego i zajmował je do r. 1601¹⁾. Poza temi datami i wzmianką

¹⁾ Tę datę podaje Ardant (jak wyżej).

Ale w każdym razie koloryt jest bardzo piękny, zwłaszcza w emaljach translucides, których tu wiele użyto. Kolory przeważnie jasne, żółte, różowe, zielone i niebieskie. Ale i ciemne barwy karmazynowe i brunatne są bardzo ładne. Dużo też złotych światel i konturów, szczególnie na sukni bogini. Rysunek jest staranny, dążący do elegancji ale zmanierowany (n. p. w kończystych profilach i przesadnie smukłych figurach). W ogóle pomimo całej piękności kolorytu i całego wdzięku figur znać w tej emalji pewne osłabienie sił twórczych i upadek smaku, wyrażający się szczególnie w owych pstrych pasach zdobiących architekturę. Technika taka sama, jak w emaljach en grisaille, tylko zamiast ciemnego tła dano jasne i pokryte następnie różnymi barwami.

Jak wskazują litery na cokole kolumny, twórcą tej emalji jest Jean de Court. Przez dłuższy czas mieszano tego artystę z Jean Courteysem lub Courtoisem, do którego nawet zbliża się techniką i z Jean

w »Odzie« Blanchona nic o nim nie wiemy. Wiersz Blanchona z r. 1583 wskazuje, że de Court był wtedy w pełni rozwoju swego talentu. Ardant¹⁾ stawia hipotezę, że król go nobilitował.

Jean de Court podpisywał swe dzieła zawsze literami I. D. C., cały podpis znajduje się jedynie na portrecie Małgorzaty, córki Franciszka I, księżnej Sabaudzkiej, z r. 1555. W tym wczesnym portrecie ma styl surowy i szeroki, potwierdzający przypuszczenie Moliniera²⁾, że był uczniem Leonarda Limosina. Zarzuca go jednak potem, poświęcając go dla modnego wtedy stylu Jean Courteysa. Podobnie jak ten używa de Court przesadnie emalji sur paillon, pokrywa swą architekturę tęczowymi barwami, rysuje niezwykle smukłe osoby o kanciastych profilach, mające jednak swój odrębny wdzięk, pomimo zmanierowania. Ale wady te łagodzi piękny koloryt i staranne wykończenie. Lubił bardzo tematy mitologiczne. Styl jego trochę dziwaczny harmonizuje doskonale ze stylem artystów francuskich drugiej połowy, a raczej ostatniego 30-lecia, XVI w.

Wszystkie cechy twórczości Jean de Courta, odnajdujemy w omawianej emalji. Są one tak charakterystyczne, że autorstwo jego nie może ulegać wątpliwości. Drobną analogię z dziełami Jean de Courta potwierdzają to jeszcze (n. p. »Minerwa« Nr. 414 w Luwrze ma w głębi miasto warowne identyczne z miastem na omawianej emalji, oraz podobne kwiaty i owoce).

13. Miseczka o dwóch uchach (fig. 10) w Muzeum Czartoryskich. L. inw. 884, wys. 0'035 m., śred. dol. 0'085 m., śred. górna 0'12 m.

Miseczka pokryta jest barwną emalją. Na dzień św. Jan Chrzciciel, w chłopcym wieku, pod drzewem, zwrócony w trzech czwartych na prawo. Jest nagi, okryty tylko brunatną skórą zwierzęcą. Z lewego ramienia spada płaszcz szafirowy, na którym święty siedzi. Dookoła głowy nimb w kształcie złotego koła, z którego wychodzą promienie. W lewej ręce trzyma wysoki krzyż, z którego powiewa biała banderola z czerwonym napisem: Ecce agnus Dei. W prawej wyciągniętej ręce trzyma naczynie, w które chwyta wodę spadającą ze skalnego źródła. Na prawo na dole biały baranek. Drzewo jest fioletowe, gałęzi ma niebieskawo zielone. Scena odbywa się na łące zielonej. Na prawo skała żółto brunatna. Kwiatki złote. Tło ciemno błękitne. Scenę tę otacza drobny ornament z jasno zielonych ząbków na błękitnym tle. Boczne ściany miseczki tworzy sześć wklęsłych pól również barwną emalją pokrytych. W każdym polu jest kosz z owocami i liśćmi. Kosze te są naprzemian szerokie i wtedy są jasno szafirowe, lub zwężające się ku dołowi i wtedy są niebiesko zielonkawe. Wśród owoców przeważa barwa żółto brązowa. Na częściach wzniesionych, rozgraniczających pola są ornamenty białe z czerwonymi kreskami, na tle ciemno błękitnym. Na odwrotnej stronie dna krajobraz barwny. Na zielonej łące, na lewo drzewo fioletowe, na prawo dwa domki fioletowe, kryte żółtą strzechą. Krzaczki niebieskie, niebo ciemno błękitne ze żółtymi chmurkami. U góry tego krajobrazu litery P. N. Na sześciu wypukłych polach ściany bocznej ornamenty z liści i esownic, białe i złote na ciemno błękitnym tle. We wgłębieniach rozgraniczających pola jasno zielone ornamenty geometryczne. Dwa ucha małe pokryte złotymi elipsami i rombami na błękitnym tle.

Technika jest en grisaille kolorowana. Rysunek bardzo dobry. Szczególnie delikatnie

¹⁾ Ardant. Les de Court. Bulletin de la Soc. arch. et hist. du Limousin. T. XI. Limoges 1871. Str. 19.

²⁾ Molinier. L'Emaillerie. Paryż 1891.

oddany krajobraz na odwrotnej stronie dna. Koloryt nieźbyt piękny, ale i nie brzydki, tylko dziwnie nienaturalny (n. p. fioletowe drzewa i niebieskie krzaczki). Scena środkowa jest (w wykonaniu) jeszcze zupełnie renesansowa, natomiast kosze z owocami znamionują już styl XVII w. Podobnie krajobraz na odwrotnej stronie dna spotykamy często u emaljerów XVII w., n. p. u Laudinów, podczas gdy w XVI w. nie występował nigdzie. Białe ornamenty nakładane są plastycznie (en relief), co także już odpowiada smakowi XVII w. i występuje także w dziełach Laudinów.

I w istocie twórca tej emalji, jak wskazują litery: Pierre Nouailher, należy w części życiem swym do emaljerów XVII wieku, ale tradycje XVI w. są u niego jeszcze



Fig. 10. Miska o dwóch uchach z św. Janem Chrz. Pierre Nouailher (Muz. Czartoryskich).

bardzo żywe i trzyma się ich silnie zarówno w rysunku, jak przedewszystkiem w technice. Żył na przełomie XVI w. na XVII. W pewnych szczegółach uległ, jak to widzieliśmy, smakowi czasu, ale na ogół liczy się jeszcze do emaljerów XVI stulecia. Nie należy go mieszać z Pierre II Nouailherem (1657—1717), jak to czynią niektórzy uczeni, n. p. Laborde¹⁾ i Labarte²⁾.

Z tym artystą stanowiącym przejście do emaljerstwa w XVII w. kończymy przegląd przedmiotów, należących do drugiego najświetniejszego okresu w rozwoju emalji limuzyńskiej. Teraz wchodzimy w okres na-

stępny i ostatni, trwający przez cały wiek XVII, a będący okresem upadku emaljerstwa w Limoges. Pod koniec panowania Henryka III (1575—1589), kiedy już Leonard Limosin, Pierre Reymond, Pierre Courteys, Penicaud i Jean Court zwany Vigier pomarli, dokonana się w szkole limuzyńskiej zupełna zmiana techniki, która musiała spowodować szybki upadek tej szkoły. Zarzucono sposób szerokiego traktowania emalji en grisaille, wybór dobrych wzorów, zapożyczonych od wielkich mistrzów Włoch, poprawność rysunku. Wszystko to ustąpiło miejsca manierze małostkowej i ciasnej, pełnej afektowanego wdzięku, rysunkowi lichemu, kolorytowi jaskrawemu i krzyczącemu, wywołanemu nadużyciem emalji »translucide sur paillon« i złotych kropek. Rutyna i zręczność rękodzielnicza zastąpiły poczucie sztuki i oryginalność artysty. Obyczaje

¹⁾ Laborde. Notice des émaux exposés aux galeries du Louvre. Paryż 1852. T. I.

²⁾ Labarte. Histoire des arts industriels au moyen-âge et à l'époque de la Renaissance. T. IV. Paryż 1866. Str. 39—154.

owego czasu i zamięłowanie zbytku musiały być jedną z przyczyn, które doprowadziły emaljerstwo limuzyńskie do tego upadku. Bernard Palissy w swym traktacie »L'Art de la terre«¹⁾ (1580) pisze, że w tym czasie emalje limuzyńskie spadły do bardzo niskich cen, przez co wybitniejsi artyści zwrócili się zapewne ku innym rodzajom sztuki, a w szkole z Limoges pozostali raczej bardzo zręczni rzemieślnicy. Prawie wszyscy przyjęli tę manierę, którą możnaby nazwać błyskotliwą (»brillante«), a której zapowiedź była już emaljach Jean de Courta. Wśród tych emaljerów XVII w. najwyżej stoi rodzina Laudinów, która podtrzymuje poziom emaljerstwa swego czasu, a której utworami obecnie się zajmujemy.

14. »Święta Marja Magdalena«, plakieta emaljowana (fig. 11) w Muzeum ks. Czartoryskich²⁾ L. inw. 1142, wys. 0'130 m., szer. 0'101 m.

Emalja en grisaille na czarnym tle. W środku Marja Magdalena zwrócona prawie w profilu na lewo, w fałdzistej, rozwianej szacie o miękkich draperjach. Na głowie welon. Włosy jasne, oddane złotą emalją, spadają w kręconych lokach na ramiona i plecy. Nimb złoty, promienisty. W lewej ręce trzyma złoty krzyż, prawą opiera na trupiej głowie, leżącej na ściętym pniu drzewa, na lewo. U góry w lewym rogu jasność złota promienista. Trochę liści en grisaille i trochę złotych krzaczków. Wiele ozdób złotych. Na prawo na dole podpis czarny na białym tle: S. Maria Magdalena, a trochę dalej w samym rogu I. L. Contre-émail czerwona.

Emalja ta tematem i wieloma szczegółami (jak ruch draperyj, jasność promienista, trupa czaszka) należąca zupełnie do stylu XVII wieku, techniką bardzo jeszcze się zbliża do wieku XVI. Jest wykonana, podobnie jak solniczki Pierre Reymonda, tak zwaną przez nas pierwszą techniką en grisaille polegającą na pokryciu czarnego tła warstwą białej emalji i usunięciu jej (przed wypaleniem) poza obrębem konturów rysunku. Ta technika (zwana także »par enlevage«), pochodząca z najlepszych czasów emaljerstwa limuzyńskiego, ogromnie podnosi wartość artystyczną tej plakiety. Draperje są bardzo miękkie i piękne. Zarówno w nich jak i w typie Marji Magdaleny widać wpływ włoski. Rodzina Laudinów, do której — jak wskazują litery I. L. — twórca tej emalji należy, żyje i pracuje przez cały wiek XVII. Jest jednak bardzo liczna i wiadomości o niej są dość zagmatwane, tak że trudno zorientować się co do różnych jej członków. Ponieważ mamy opracować jeszcze kilka innych utworów tej samej rodziny,



Fig. 11. Św. Marja Magdalena. J. Laudin. (Plakieta w Muz. Czartoryskich).

¹⁾ Cytuje go Labarte w »Histoire des Arts industriels au moyen-âge et à l'époque de la Renaissance«. T. IV. Paryż 1866. Str. 39—154.

²⁾ Z daru p. Cecylji ze Stępkowskich Żurowskiej.

więc sprawą przypisania ich odpowiednim jej członkom zajmiemy się dopiero poznawszy je wszystkie dokładnie.

15. »Św. Piotr pokutujący«, plakieta emalowana w Gabinetie historii sztuki i archeologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. L. inw. 8942, wys. 0'140 m, szer. 0'112 m.



Fig. 12. Ołtarzyk z emalją J. Laudina (Muz. Czartoryskich).

samej postaci jest bardzo dobry. Twarz pełna wyrazu, draperje pięknie traktowane. Natomiast tło wykonane pobieżniej. Koloryt niezbyt piękny, całość jednak nie ma jeszcze piętna upadku, jak inne współczesne emalje. Temat należy do repertuaru baroku, ale forma jeszcze wcale spokojna.

16. Ołtarzyk (fig. 12) w Muzeum ks. Czartoryskich L. inw. 644. Wymiary: wys. 0'500 m., szer. podstawy 0'350 m. Wymiary emalji dolnej: szer. 0'107 m., wys. 0'125 m. Średnica górnej emalji 0'036 m.

Ołtarzyk barokowy z hebanu, ozdobiony dwiema kolumnami kręconymi z kryształu górskiego, wolutami, figurami i licznymi ornamentami z brązu. Kilka ozdób otaczających emalję jest ze srebrnej blachy. Typ ołtarzyka jest polski i zapewne

Św. Piotr w fioletowej szacie z zielonemi odwinięciami u rękawów, w płaszczu szafirowym, klęczy na lewym kolanie. Ręce złożone. Twarz zwrócona w trzech czwartych na prawo, oczy spuszczone na dół. Łysinę otaczają siwe włosy, krótka broda okala twarz, wąs zwieszony na dół. Z oczu spływają łzy. Twarz ma wyraz głębokiego rozmodlenia i gorącej skruchy. Stopy bose. Nimb złoty, promienisty. Skały, zarośla, trochę trawy, stanowią tło tej sceny. Na dole, na prawo leży na ziemi otwarta księga, w czarnej oprawie, o złotych brzegach. U stóp świętego dwa złote klucze. Na skale, na prawo, kogut o złotych nogach i dziobie a barwnym upierzeniu, zwraca głowę z czerwonym grzebieniem ku św. Piotrowi i pieje. U góry, na prawo złote promienie padają w kierunku świętego. Tło czarne, światła złote. Na dole, na białym pasie czarny napis: S. PETRUS POENITENS. Trochę dalej w prawym rogu litery I. L. Contre-émail różowa translucide. Ramka hebanowa.

I ta emalja ma jeszcze w swej technice dobre tradycje XVI w. Jest ona en grisaille, kolorowana. Rysunek

został w kraju (a może i Krakowie) wykonany. W środku wprawiona barwna emalja czworoboczna, przedstawiająca św. Stanisława Kostkę w czarnym habicie z białym kołnierzykiem. Twarz zwrócona w trzech czwartych na lewo. Włosy czarne, krótkie, oczy ciemne wzniesione do góry. Dokoła głowy promienie złote. Na lewo u samej góry w szarych obłokach wizja: Madonna w szafirowej szacie, w białym welonie, zwrócona w trzech czwartych na prawo, trzyma przed sobą nagie Dzieciątko z białą opaską na biodrach. Tło wizji złote, nimby czarne promieniste. Tło całej emalji błękitne. Contre-émail brunatna. Na niej napis złoty, trochę zatarty: *Laudin. Emaillieur a Limoges. I. L.* W górnej części ołtarzyka jest mały medaljon okrągły z emalją przedstawiającą św. Antoniego Pustelnika z długą brodą w wysokiej czapce, dokoła której jest nimb promienisty. Szata fioletowa, kaptur niebieski, czapka fioletowa. W prawej ręce trzyma otwartą księgę, w lewej krzyż złoty. W około biegnie napis złoty, trochę zdefektowany: *SANCTE ANTONI.* Contre-émail ceglata.

Ciekawem jest, że w ołtarzyku o polskim typie znajduje się emalja z polskim świętym. Można przypuszczać, że była umyślnie zamówiona. Św. Stanisław Kostka może tu być przedstawiony tylko jako błogosławiony, gdyż został kanonizowany dopiero w r. 1726¹⁾, a styl tej emalji wskazuje na czas znacznie wcześniejszy, na połowę lub najwyżej trzecią ćwierć XVII w. Użycie aureoli zamiast nimbu zdaje się to potwierdzać. Sam temat, zwłaszcza wizja jest typowa dla baroku. Obłoczki otaczające ją są także zupełnie barokowe. Obie emalje a zwłaszcza ta większa odznaczają się bardzo dobrym i starannym rysunkiem. Szczególnie pięknie narysowane są ręce i twarz św. Stanisława Kostki. Twarz ma wiele wyrazu. Natomiast koloryt jest słabszy, zwłaszcza tło wykonane jest niemną i nierównomiernie kładzioną barwą szafirową. Pomimo to emalja ta, en grisaille kolorowana, należy do dobrych dzieł tej epoki.

17. Czarka (filiżanka) bez ucha (fig. 13a) w Muzeum ks. Czartoryskich L. inw. 908. Wys. 0075 m., śred. dol. 0050 m., śred. gór. 0083 m.

Czarka na niskiej stopie pokryta barwną emalją. Z jednej strony biblijna niewiasta Jahel, widzialna w pół-postaci. W prawej ręce trzyma młotek, w lewej wielki gwóźdź, narzędzia, któremi zabiła nieprzyjacielskiego wodza Sisere, kiedy schronił się do jej namiotu i zasnął²⁾. Szata biała, płaszcz niebiesko zielony, koło pasa spięty brunatno oliwkową draperją. Włosy jasne, uczesane we fryzurę z wiszącymi lokami i z czerwoną przepaską. Twarz ma brzydki, żółty koloryt. Nos spłaszczony, kontury oczu i brwi rysowane jasno brązową farbą, oczy ciemne. Ozdoby szat złote. Na twarzy nieprzyjemny wyraz wstrętu lub zgrozy. Tło czarne. Po przeciwnej stronie czarki, w podobnym medaljonie, również do połowy postaci widzialna Judyta. Włosy jasne, rozpuszczone. Na głowie upięcie z niebiesko zielonej materji z czerwoną przepaską. Suknia fałdzista, czerwona. Z pod krótkich jej rękawów wychodzą drugie białe, bufiaste z mankietami. Płaszcz szafirowy spięty na ramionach klamrą podbity gronostajami. Pas oliwkowo żółty. Z ramion zwiesza się także materja. Złote ozdoby. Twarz en face, trochę żółtawa. Oczy i brwi brunatne. Usta różowe. Prawą ręką trzyma za włosy głowę Holofernesa o bujnych kasztanowych włosach i długim zawieszonym wąsie. Oczy tej głowy są w pół

¹⁾ X. Jan Badeni, T. J. »Św. Stanisław Kostka«. Kraków 1911. Str. 207.

²⁾ Księga Sędziów, rozdział IV.

przymknięte, usta bardzo blade. Twarz szeroka, nie czyni wrażenia martwej. Judyta podtrzymuje ją lewym ramieniem. Tło czarne. Pomiędzy temi dwoma dużymi medaljonami w białych obwódkach, znajdują się po bokach dwa małe eliptyczne medaljony również w białych obwódkach. W nich głowy Cezarów rzymskich, po jednej w każdym. Są w profilu, w wieńcach laurowych, zakończonych czerwonymi wstążkami. Cezar na lewo od Judyty ma jasne włosy. Pod nim rzymska liczba III, oznaczająca, że to trzeci Cezar rzymski Tyberjusz (gdyż liczono także Juliusza Cezara). Tło błękitne. Cezar na prawo od Judyty zupełnie podobny, także na błękitnym tle. Koloryt twarzy żółtawo brunatny, szyja mocno różowa. Pod spodem cyfra III. Jest to więc Caligula. Medaljony Cezarów otoczone są ornamentami w kształcie esownic i gałązek białych ze złotem. Biała farba nakładana grubo, en relief. Z jednej strony tło czarne, z drugiej błękitne. W niektórych miejscach te tła się mieszają. U góry i u dołu czarki wąskie obwódki złote. Stopa czarna ze złotą obwódką. Na jej spodzie, na błękitnym tle napis złoty: Luadin | au faubourgs | De Manigne | à Limoges. Oczywiście Luadin to pomyłka zamiast Laudin. Wnętrze czarki (contre-émail) gładkie, szaro niebieskawe. U samej góry dwie czarne obwódki, z których jedna zygzakowata.

Emalja ta ma już wszystkie cechy upadku szkoły limuzyńskiej. Koloryt jaskrawy, niemiły, rysunek niedbały, zwłaszcza w twarzach. W ogóle niedbałość widoczna wszędzie (n. p. w niektórych miejscach tło czarne zlewa się z błękitnym). Biała farba jest często prawie żółta. Ale pomimo to wrażenie całości jest niezłe. We fryzurach, szatach, a nawet w typach znać już styl XVII w., jak znowu w technice nie używającej zupełnie »pailonów« i emalij translucides, oraz w ornamentach grubo nałożoną białą farbą wymodelowanych znać styl rodziny Laudinów, do której, jak wskazuje napis, należy twórca tej czarki.

18. Talerzyk (fig. 13 b) w Muzeum ks. Czartoryskich L. inw. 883., śred. 0,150 m.

Talerzyk pokryty jest barwną emalją. Tło ciemno błękitne. W środku kartusz złoty z dwoma herbami na owalnych polach. Pole na lewo przedzielone poprzeczną czarną kreską na dwie nierówne części. W górnej mniejszej są na różowym tle dwa białe kółka z gronostajami (hermines). W dolnej części na błękitnym tle jedno takie kółko. Na drugim białym polu figura w kształcie litery X, różowa z zygzakowatą czarną obwódką i z pięcioma złotymi kółkami na rogach i w środku. Ponad kartuszem korona markiza, żółta ze złotem, zębata. Zęby jej zakończone naprzemian rozetami złotymi i trójliściami z pereł. Cały herb ujęty w złote koło. Brzeg talerzyka nieznacznie wzniesiony przedstawia cztery eliptyczne medaljony w białych i złotych obwódkach z głowami Cezarów w wieńcach laurowych. Wyraz twarzy mało indywidualizowany. Dwie głowy mają włosy siwe, dwie jasne. Pod nimi cyfry rzymskie złote: IX, X, XI, XII. Są to więc portrety Viteliusa, Vespasiana, Titusa i Domitiana. Pomiędzy medaljonami ornament en grisaille ze złotem, z liści akantu i zwojów. Na samej krawędzi wąska złota obwódka. Strona odwrotna pokryta cała ciemno błękitną gładką emalją. Dwie złote obwódki zaznaczają denko. Trzecia biegnie na krawędzi talerzyka. Tuż nad nią napis złoty: Luadin au fauxbourgs De Manigne a Limoges.

Talerzyk jest staranniej wykończony niż czarka. Ornamenty białe nie są nakładane en relief i są znacznie piękniejsze i bardziej rozwinięte. Mimo to jednak zdają się oba te przedmioty pochodzić z jednej ręki, lub raczej, powiedzmy dokładniej, z jednej pracowni, gdyż wprost niepodobna rozgraniczyć to, czego dotknęła ręka mistrza,

od pracy rąk ucznia, szczególnie w tym okresie, kiedy i mistrz nie był tak bardzo wielkim artystą i mógł raz pracować staranniej, innym razem niedbalej, lub kazać pewne szczegóły wykończyć pomocnikowi.

Poznaliśmy zatem pięć przedmiotów będących dziełami członków rodziny Laudin. Już w ciągu badania mogliśmy zauważyć, że »Marja Magdalena« (fig. 11) i »Św. Piotr« a z pewnością i »Św. Stanisław Kostka« (fig. 12) są dziełem jednej ręki. Już to samo, że wszystkie trzy wyróżniają się wśród współczesnych emalij doskonałym rysunkiem i techniką opartą o najlepsze tradycje szkoły limuzyńskiej, wystarczyłoby na poparcie



Fig. 13. a) Czarka bez ucha. J. Laudin (Muz. Czartoryskich).
b) Talerzyk. J. Laudin (Muz. Czartoryskich).

tego twierdzenia, gdyż trudno przypuścić, aby tego rodzaju wyjątkowych emaljerów było więcej. Są jednak i inne dowody: ten sam sposób traktowania draperyj, wyrazistość twarzy, podobne wykonanie szczegółów roślinnych, nimby, a przede wszystkim widoczny na wszystkich trzech podpis I. L. Zadanie więc nasze przydzielenia tych pięciu przedmiotów odpowiednim artystom z rodziny Laudin zostało uproszczone. Zamiast twórców pięciu przedmiotów mamy wyszukać tylko autorów dwóch grup emalij, gdyż oczywiście talerzyk i czarkę również do jednego artysty odnieść należy. Ale pomimo tego uproszczenia sprawa nie jest łatwa, gdyż wśród uczonych panuje ciągle niezgoda co do emaljerów z rodziny Laudin.

Hr. de Laborde¹⁾ wymienia trzech emaljerów tego nazwiska: Noel, Jean i Henri. Najdłużej zajmuje się Jeanem, którego charakterystyka najlepiej odpowiada stylowi omawianych emalij, ale zaznacza, że było dwóch Laudinów tego samego imienia, lekko

¹⁾ Laborde. Notice des émaux exposés aux galeries du Louvre. Paryż 1852 T. I.

się pomiędzy sobą różniących i pomimo to zajmuje się tylko jednym nie mówiąc wyraźnie, czy to Jean I, czy Jean II. Oznacza jego życie na koniec XVII-go i początek XVIII-go w., co się nie zgadza ze stylem zwłaszcza pierwszej grupy omawianych emalij, a jak zobaczymy, także z wiadomościami podanymi przez innych badaczy. Wśród dzieł jego istniejących w Luwrze wymienia Laborde plakiety Nr. 483 z »Marją Magdaleną« według Giulia Romana, wprawdzie w innej pozie, ale z takim samym podpisem i w podobnym stylu, dalej medaljony 12-tu Cezarów, które ogromnie często powtarza, wreszcie czarki zupełnie podobne do naszej. I tak czarka Nr. 527 przedstawia Monimę i Jahlę, według Vignona »Galerie des femmes fortes«, oraz medaljony Cezarów Viteliusa i Vespasiana, pod którymi są cyfry rzymskie. Na spodzie napis: »Laudin aux faubourgs de Manigne a Limoges. I. L.« Arabeski biały en relief zdobią tę czarkę. Cały szereg podobnych czarek przedstawia po dwie »femmes fortes« i po dwóch Cezarów. Między innymi jest także Judyta zupełnie tak samo przedstawiona. Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że twórca czarek z Luwru jest także twórcą omawianej czarki.

Garnier¹⁾ wymienia kilku Laudinów imieniem Noel, kilku imieniem Jacques, kilku imieniem Nicolas, ale żadnego Jean. Emaljera a raczej dwóch emaljerów, którym Laborde daje imię Jean, Garnier nazywa Jacques i podaje o nich następujące wiadomości. Jacques I (1627—95) malował zarówno emalje en grisaille, jak barwne. Liczne serie jego medaljonów przedstawiają 12-tu Cezarów. Jacques II (1663—1726) również malował emalje en grisaille i barwne na tle czarnym lub białym. Ten drugi odpowiada datom podanym przez Laborde'a, natomiast pierwszy zgadza się ze stylem i treścią dzieł przytoczonych przez niego.

Luthmer²⁾ powtarza wszystko za Garnierem.

Molinier³⁾ wymienia następujących emaljerów z rodziny Laudin, którzyby mogli wchodzić w rachubę. Jacques I (1627—95) w swych emaljach en grisaille zbliża się techniką jeszcze do emalij XVI w. Jest autorem serii medaljonów 12-tu Cezarów. Jacques II (1663—1729), jego siostrzeniec, malował także en grisaille i emalje barwne na tle czarnym i białym. Jean Laudin zdaniem Moliniera wymyślony został niesłusznie przez Ardanta.

Ardant⁴⁾ przyjmuje następujących Laudinów. Jacques l'ainé (starszy) 1627—96, Jean (1616—1688), Jacques II (1663—1729), Joseph (zmarły 1727), który mieszkał na przedmieściu Boucherie, podczas gdy tamci mieszkali na przedmieściu Manigne. Znane są jego talerzyki przedstawiające, między innymi także Jahlę i Judytę (zapewne kopjowane z Jacques I). Ardant twierdzi, że najlepiej rozróżnia się tych artystów po barwie contre-émail, co nie jest słuszne, gdyż każda z naszych emalij pierwszej grupy ma inną contre-émail, choć są dziełami jednego artysty.

Labarte⁵⁾ wymienia: Jacques (1627—96), Jean (1616—1688), Jacques II (zmarły 1727), Joseph (zm. 1727).

Jak więc widzimy, trudno bardzo zorientować się w tem zamieszaniu imion i dat. Jednak zważywszy wszelkie szczegóły przychodzi do przekonania, że pierwsza grupa tych emalij zaopatrzona podpisem I. L. jest dziełem Jacques'a I, którego daty życia (1627—95—6) zgadzają się ze stylem tych przedmiotów, a o którym wszyscy uczeni

¹⁾ Garnier. Histoire de la verrerie et de l'émaillerie. Tours 1886.

²⁾ Luthmer. Das Email. Lipsk 1892.

³⁾ Molinier. Dictionnaire des émailleurs depuis le Moyen-Age jusqu'à la fin du XVIII. Siècle. Paryż 1885.

⁴⁾ Ardant. Emailliers et émaillerie de Limoges. Isle 1885.

⁵⁾ Labarte. Histoire des arts industriels au moyen-âge et à l'époque de la Renaissance. Paryż 1866.

jednomyślnie twierdzą, iż techniką zbliża się do artystów XVI w., co właśnie charakteryzuje wspomniane emalje. Jest to zresztą ten sam emaljer, którego Laborde nazywa Jean i który jest autorem wyżej wymienionych emalij w Luwrze. Natomiast mniej jasno przedstawia się autorstwo drugiej grupy, t. j. talerzyka i czarki, które są znacznie słabsze od poprzednich, ale właściwie najlepiej mieszczą się w ramach twórczości tego samego Jacques I, gdyż nie mają jeszcze śladu wpływu malarstwa na emalji (*peinture sur émail*) Jean Toutin'a, który to wpływ podnoszą wszyscy uczeni w dziełach czy to Jacques'a II, czy Jean Laudina. Przemawiałaby za tem i ta okoliczność, że Laborde przyjmuje i »Marję Magdalenę« (w Luwrze) i owe czarki z »*femmes fortes*« jako dzieła jednego emaljera, dalej że wszyscy badacze wymieniają jako twórcę medaljonów 12-tu Cezarów Jacques'a I i że ornament zdobiący talerzyk jest typowym dla epoki Ludwika XIII. Różnicę zaś wykonania możnaby przypisać temu, że czarka i talerzyk mogły powstać w okresie starości artysty, albo też były tylko dziełem warsztatowem. Za autorstwem Jacques'a II przemawia tylko sposób umieszczenia podpisu w kilku wierszach pod sobą. W takim razie należałoby przyjąć, że tworzył pod wpływem Jacques'a I i powtarzał jego motywy.

Reasumując wszystko dochodzimy do wniosku, że twórcą »Marji Magdaleny«, »Św. Piotra pokutującego« i emalij ołtarzyka jest z pewnością Jacques I Laudin, a czarka i talerzyk, o ile nie są jego słabszemi, późniejszymi dziełami, pozostają z nim w bliskim związku i wyszły albo z jego pracowni lub przynajmniej z pod jego wpływu.

Powyżej omówione emalje malarskie z Limoges, znajdujące się w zbiorach publicznych krakowskich dały nam możliwość śledzenia na nich całego rozwoju emaljerstwa limuzyńskiego. Widzieliśmy początki pełne jeszcze gotyckości, oparte głównie o wzory flamandzkie, w dziełach Nardona Pénicaud i jego szkoły, a także wpływ niejasnej postaci Monvaerniego. Następnie śledziliśmy doskonalenie się techniki, której najwyższy rozwój wyraził się w portretach Leonarda Limosina, w emaljach *en grisaille* Pierre Reymonda, Jean III Pénicauda, opartych o wzory włoskie, choć w duchu francuskim przetworzone. Na utworach Pierre Nouailhera, a zwłaszcza Jean de Courta mogliśmy zauważyć pewien upadek i przejście do emalji XVII w., które cechuje zanikanie smaku artystycznego i przewaga zręczności rękodzielniczej nad twórczością. Ale wśród tego upadku jeden jeszcze z rodziny Laudinów Jacques I, opierając się o tradycje emaljerów XVI w. utrzymuje sztukę emaljerską na dość wysokim poziomie. Po nim jednak upadek nie dał się już odwrócić, emaljerstwo limuzyńskie gasło, aż wreszcie ostatni cios zadało mu rozpowszechnienie malarstwa na emalji (*peinture sur émail*), wynalezione, a raczej udoskonalonego (bo znał je już Leonard Limosin) przez Jean Toutina z Chateaudun w r. 1632. Technika ta rozpowszechniona przez Jean Petitota z Genewy, była znacznie łatwiejsza od emalji malarskiej, szybko więc wyrugowała ją i w największej mierze przyczyniła się do zupełnego upadku szkoły limuzyńskiej, a z nią w ogóle emalji malarskiej, która przez blisko 250 lat stanowiła jedną z najbardziej cenionych i podziwianych gałęzi przemysłu artystycznego nie tylko we Francji, ale także w całej Europie.

Literatura.

Ardant Maurice: *Émailleurs et émaillerie de Limoges*. Isle. 1885. Ardant Maurice: *Les de Court*. Bulletin de la Société archéologique et hist. du Limousin. Tome XI. Limoges. 1871. Ardant Maurice: *Les Pénicaud*. Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin. T. III. Limoges 1852. Ks. Badeni Jan: *Św. Stanisław Kostka*. Kraków. 1911. Bourdery et Lachenaud: *Leonard Limosin*. Paryż 1897. Bucher: *Geschichte der technischen Künste*. Stuttgart 1875. La Collection Spitzer. Paryż 1891. La Collection Dutuit; Paryż 1903. T. I. Darcel et Basilewsky: *La Collection Basilewsky*. Paryż 1874. Demartial: *A propos de Monvaerni*. Revue de l'Art Chrétien. Mélanges. LII. année, Tome LX, 5-e livraison. Septembre—Octobre 1910. Garnier: *Histoire de la verrerie et de l'émaillerie*. Paryż 1886. Gay W. *Glossaire archéologique*. Paryż 1889. Das Goldene Buch der Kunst. Handbook of the Jones Collection in the South Kensington Museum. Londyn 1884. Havard Henry: *Histoire de l'Orfèvrerie française* Paryż 1896. Dr. Ilg A. *Limoger-Email*. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Wiedeń 1884. Buch II. *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes* (Behmcke, Falcke, Pernice, Swarzenski). *Las Joyas de la Exposicion Historico-Europea de Madrid 1892*. *Kunstsachen und Antiquitäten aus der Sammlung Wencke in Hamburg*. Labarte Jules: *Description des objets d'art qui composent la Collection Debruge-Duménil*. Paryż 1847. Labarte Jules: *Histoire des Arts industriels au moyen-âge et à l'époque de la Renaissance*. Paryż 1866. Comte de Laborde: *Notice des émaux exposés aux galeries du Louvre*. Paryż 1852. Lepszy Leonard: *Emaljerstwo krakowskie w XVI i XVII w.* Sprawozdania Komisji do badania historii sztuki w Polsce. Tom IV. Lepszy Leonard: *Zabytki starożytności na wystawie sztuki polskiej*. Przegląd polski. 1887. T. II. Lessing: *Gold und Silber*. Lübke-Semrau: *Kunstgeschichte III*. Stuttgart 1903. Luthmer: *Das Email*. Lipsk 1892. Łętowski: *Katalog biskupów*. Kraków 1852. Marquet de Vasselot: *Les Emaux de Monvaerni au Musée da Louvre*. Gazette des Beaux-Arts. 1910. T. III. Michel A.: *Histoire de l'Art*. T. V. Paryż. Michel et Migeon: *Le Musée du Louvre*. Molinier: *Dictionnaire des émailleurs depuis le Moyen-Age jusqu'à la fin du XVIII siècle*. Paryż 1888. Molinier: *L'Émaillerie*. Paryż 1891. Popelin Claude: *Emaux peints*. La Collection Spitzer II. Roscher: *Mythologisches Lexicon*. Lipsk 1884—90. Sammlung Lanna in Prag. Lipsk 1909. Singer: *Allgemeines Künstlerlexikon*. Frankfurt 1896.

str 75 (plan kościoła)

KOŚCIÓŁ ŚW. JANA W GNIEZNIĘ

I JEGO DEKORACJE Z XIV WIEKU.

OPRACOWAŁ

NIKODEM PAJZDERSKI.

I.

Architektura prezbiterjum i jego dekoracje. — Architektura nawy głównej, jej ozdoby rzeźbiarskie i malarskie. — Wieża. — Dachy kościoła — Przebudowa kościoła w XVIII wieku. — Data powstania, — Cechy stylistyczne architektury kościoła. — Pokrewieństwo z zabytkami czeskimi XIV w. — Kwestja autorstwa. — Rodzina architektów Parlerów.

Kościół pod wezwaniem św. Jana, na pagórku od strony północnej miasta Gniezna, na przedmieściu zwanem Grzybowem, był aż po rok 1821 własnością zakonu Miechowitów, którzy już w końcu XII wieku posiadali w Gnieźnie swoją osadę. W r. 1243 książę Przemysław Wielkopolski¹⁾ wraz z swoim bratem i matką, przekazał szpital gnieźnieński pod wezwaniem św. Jana Bożogrobcom z Miechowa. Akt darowizny odbył się, jak dokument zaznacza, w kościele przy szpitalu. Budynek kościelny obecnie istniejący, (fig. 1) ceglany i jednonawowy, pochodzi jednak z późniejszych czasów. Prezbiterjum jego, dwoma bokami trójkąta zamknięte (5·15 m. szerokości, 7·50 m. długości, a 5·60 m. wysokości mierzące), posiada dwa przęsła sklepienne krzyżowe²⁾; przęsło końcowe stosownie do założenia w planie, jest pięciopolewe (fig. 2) Żebra wykazują w przekroju profil t. zw. suchy, zbliżony do profilu żeber w obejściu chóru katedry gnieźnieńskiej, wzniesionego przez arcybiskupa gnieźnieńskiego, Jarosława Bogorję Skotnickiego, między r. 1341—50. Podłęczca (gurty) posiadają okrój prostokątny. Żebra sklepienne, jak również i podłęczca są wykonane z cegły i wznoszą się na wspornikach z sztucznego kamienia, wykutych w kształcie pięciobocznego spiczastego stożka, pokrytego abakusem

¹⁾ Ks. dr. Trzeciński, Ozdoby architektoniczne w gnieźnieńskim kościółku św. Jana. Przegląd kościelny, Poznań 1906, tom IX, str. 99.

J. Kohte, Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen, tom IV, str. 126—127.

²⁾ Reck, Die Johanniskirche, ihre Geschichte und ihre Instandsetzung. Die Denkmalpflege. Berlin 1917. Nr. 5 str. 33—36, Nr. 6 str. 45—46.

o pięciu zewnętrznych bokach. Trzy okna, dwa w ścianach dwubocznie zamkniętego chóru, oraz jedno w ścianie południowej, o małych otworach ostrym łukiem zamkniętych, pochodzące z czasów powstania tej części kościoła, posiadały obramienie z sztucznego kamienia z charakterystycznymi nosami w górnych częściach.



Fig. 1. Gniezno. Kościół św. Jana.

W części prezbiterjum, przytykającej do nawy, zwracają uwagę dwie wnęki ścienne, półkołem zakreślone i wypełnione trzema ostrołukowymi arkadkami zawieszonymi. W każdej wnęce mieściły się trzy siedzenia dla zakonników. Prócz tego w ścianie południowej obok ołtarza wielkiego znajduje się druga wnęka z obramowaniem oprofilowanym, zasklepiona ostrym łukiem, a naprzeciwko w ścianie północnej w skromnym obramieniu kamiennym schowek, oczywiście dawne tabernaculum.

Na sklepieniu prezbiterjum zauważamy na przecięciu żeber dwa rzeźbione zworniki

w kształcie cylindrów. Jeden z nich zdobi podwójny krzyż Bożogrobców, drugi gładka tarcza herbowa, na której mieściło się do niedawna wyobrażenie orła polskiego, jak się zdaje, później domalowane. Ściany jak również sklepienie prezbiterjum pokrywa gotycka polichromja, posiadająca dla historii naszego malarstwa niepoślednie znaczenie.

Nawa przodkowa (mająca 11,60 m. dług., 6,10 m. szerok., 7 m. wysok.), o czterech przęsłach sklepiennych, powstała nieco później od chóru. Sklepienie jej jest krzyżowe, również żebrowane. Żebra, podłęczca, wsporniki oraz zworniki są wykonane z sztucznego kamienia. Żebra i podłęczca ostrołukowe, oprofilowane we dwie wklęsłości, ozdobione są różyczkami, kwiatami pięciolistnymi o koronie pojedynczej lub też podwójnej. Cztery zworniki na przecięciu żebrowisk składają się z baldaszków, jakby w misterną koronę gotycką ułożonych (jeden odpadł). Wreszcie trzy ozdoby w szczycie ostrołuków, rozgraniczających przęsła sklepienne, wykazują dwukrotnie podwójne twarze, wprzód i w tył spoglądające, oraz jeden wielolistny kwiat z potrójną koroną.

Wsporników rzeźbionych zachowało się ośm (było ich pierwotnie 10). Na ścianie północnej mieści się: a) pelikan karmiący własną piersią pisklęta w gnieździe, b) lis prawiący gęsiom, c) głowa ludzka o bujnym włosie, z której wyrastają po bokach cztery kwiaty osadzone na łodydze, oraz d) głowa przystrojona wiankiem kwiecia. Na ścianie

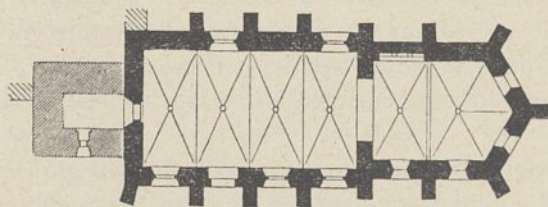


Fig. 2. Plan kościoła.

południowej widzimy: a) wśród dwóch bestyj, jakby dromedarów, postać ludzką, z nakryciem na głowie w kształcie czapki typu czeskiego, b) trzy zwierzęta; dwa większe skulone, zwrócone ku sobie z trzecim mniejszym w pośrodku, c) maskę trzymającą w ustach dwie gałęzie z liśćmi, oraz d) głowę zakończoną czapką spiczastą. Tym rzeźbom, wykonanym w stjuku, obrobionym w stanie półsuchym za pomocą noża i dłutka, ks. dr. Trzciński¹⁾ poświęcił osobną rozprawę, tłumacząc je jako symbole czy też personifikacje cnót lub grzechów głównych. Okna w nawie dwudzielne, posiadały pierwotnie laskowanie, które było zakończone rozetowaniem,²⁾ jak wskazują zachowane fragmenty.

Do kościoła prowadziły pierwotnie jedyne drzwi od strony południowej, ostrym łukiem zamknięte, o węgarach z powtarzającym się profilem gruszkowym, zwieńczone od zewnątrz daszkową wystawką szczytową, dzisiaj znacznie uszkodzoną.

Ściany nawy głównej w przeciwieństwie do prezbiterjum posiadały wyprawę tynkową, na której zachowały się ślady polichromji wyłącznie ornamentacyjnej. Na ogólnym tonie jasnego ugru odcinały się szczegóły ornamentacyjne, zaznaczone czarnym konturem,³⁾ wypełnionym skąpo farbą.

¹⁾ Ks. dr. Trzciński, l. c. tom VIII, str. 591—599, tom IX, str. 98—108.

²⁾ Ks. dr. Trzciński, l. c. tom VIII fig. 9. Część ta rozetowania odnosi się raczej do okna w wieży ponad chórem organowym, dziś zamurowanego,

³⁾ Reck, l. c. Nr. 6 str. 45.

Od zachodu przytyka do kościoła na jego osi wieża czworoboczna (mieszcząca w sobie zakrystję), nieco odeń później, prawdopodobnie na przełomie XIV i XV wieku wykończona. Zdobia ją prócz okrągłego okienka wypełnionego rozetowaniem w kształcie czwórliścia na parterze, ślepe wnęki różnego kształtu, rozmieszczone w czterech kondygnacjach, oraz trzy okna laskowane o dwu nałęczach.

Dachy były kryte dachówką (gąsiorami), częściowo barwnie glazurowaną, jakby sądzić można po ich szczątkach, porzrzucanych na sklepieniach. Dach nad nawą był wyższy, a ślady jego pierwotnego nachylenia zachowały się na ścianie wieży doń przytykającej. Dach nad częścią kapłańską pokryty jest dzisiaj karpiówką, prawdopodobnie z XVI wieku.

W końcu XVII wieku, jak to wynika z wizytacji biskupiej z r. 1699, doznał kościół¹⁾ poważnych przeobrażeń. Wieża otrzymała nowe zakończenie o baniastej sylwecie barokowej i dwóch latarniach. Wtedy też wypruto laskowanie okien kościoła i wstawiono okna o ramach drewnianych. Liczbę ich powiększono w prezbiterjum o dwa nowe, wybite w ścianie północnej (trzecie węższe w ścianie południowej zdaje się pochodzić jeszcze z XVI w.). Wybito również nowe drzwi w nawie od strony północnej, a stare, naprzeciwko położone, przekształcono w duchu barokowym. Główny gzyms kapnikowy gotycki usunięto i zastąpiono szeroką taśmą otynkowaną. W podobny sposób otoczono tynkowanymi pasami wykroje okien, które w nawie częściowo dołem zamurowano. Wnętrze całe otynkowano i starożytną polichromję gotycką, zarówno w prezbiterjum jak w nawie, pokryto nową wyprawą. Przeobrażenia te, z wyjątkiem wdzięcznego zwieńczenia wieży, pokrytego miedzią, oznaczają nie ulepszenia, lecz raczej okaleczenia.

System szkarp wydatnych, wątek murów z cegieł o główkach ciemniej wypalanych, jak niemniej profile żeber sklepiennych, przeczą przypuszczeniu,²⁾ jakoby prezbiterjum miało być wykonane w połowie XIII stulecia. Cechy stylu przejściowego z romanizmu do gotyku, panującego naówczas w Polsce, są zupełnie inne. Wystarczy porównać kościół ks. cystersów w Mogile³⁾ z XIII w., a choćby kościół parafjalny w Starym Gostyniu⁴⁾ z samych początków XIV wieku ze szkarpami przy chórze w kształcie znamienych lizen ściennych, aby zdać sobie sprawę z różnic, jakie zachodzą pomiędzy temi dwiema grupami zabytków architektonicznych. Niesłusznem wydaje się również twierdzenie,⁵⁾ jakoby budowlę św. Jana miano rozpocząć dopiero około r. 1400. Kohte wskazuje przedewszystkiem na późnogotycki wątek murów ceglanych (główka i wozówka naprzemian), jakoteż na dwuboczne zamknięcie chóru, które w architekturze wczesnogotyckiej są istotnie nieznanne.

Kościół św. Jana stanął niewątpliwie w XIV wieku. Na przypuszczenie ks. dra Trzcińskiego,⁶⁾ że musiało to być w pierwszych czasach istnienia prepozytury gnieźnieńskiej Bożogrobców, trudno się zgodzić. Niemniej twierdzenie, że około budowy kościoła

1) Dr. St. Karwowski, Gniezno. Roczniki Tow. Przyj. Nauk, tom XIX. Poznań 1892, str. 251.

2) Reck, l. c. Nr. 5, str. 33.

3) St. Tomkowicz, Powiat krakowski, Mogiła. Teka Grona Konserwatorów Galicji zachodniej, tom II, Kraków 1906.

4) J. Kohte, l. c. tom III str. 249.

5) J. Kohte, Von der Johanniskirche in Gnesen, Die Denkmalpflege r. 1917, Nr. 16 str. 124.

6) Ks. dr. Trzciński, l. c. tom IX, str. 112.

zasłużył się drugi proboszcz, Mikołaj (1267—1305), budzi poważne wątpliwości. Między r. 1311—14 bawi w Gnieźnie przełożony jeneralny Miechowitów, Henryk herbu Osso-rja, rodem Czech, wygnany z Miechowa przez Władysława Łokietka, który posądzał go o zdradliwe związki z Władysławem Opolskim. Na pamiątkę tego pobytu namalowano na bocznej ścianie przy wielkim ołtarzu herb opata Henryka, jak to zaświadcza Nakielski,¹⁾ kronikarz zakonu Miechowitów. Szczegół ten, który miał być widoczny jeszcze za czasów Nakielskiego, spodziewał się ks. Trzeciński odnaleźć pod powłoką tynku wśród malowideł ściennych, przezierających już w r. 1905 poprzez szpary tynku na bocznej ścianie oraz sklepieniu. Po oswobodzeniu tych wyjątkowych fresków z powłoki wapiennej w r. 1916 przypuszczenie powyższe ks. Trzecińskiego²⁾ się nie sprawdziło. Prócz godła Bożogrobców, podwójnego krzyża w okrągłej tarczy powtarzającego się kilkakrotnie na ścianach prezbiterjum, innych herbów nie udało się odszukać. I dziwić się temu nie można, kiedy się przekonamy, że polichromja cała pochodzi dopiero z lat 1340—60.

Opierając się na danych stylistycznych, przypuszczać należy, że budynek prezbiterjum powstał najprawdopodobniej wkrótce po napadzie krzyżackim, który w r. 1331 zrzucił w Gnieźnie znaczne spustoszenia, a kościołowi św. Jana, położonemu na przedmieściu poza obrębem fortyfikacji, musiał z natury rzeczy dać się przedewszystkiem we znaki. Byłby to okres rządów czwartego przełożonego prepozytury gnieźnieńskiej, Benedykta, zmarłego w r. 1346,³⁾ w czasie, kiedy Jarosław Bogorja Skotnicki (1342—74), zasiadający na stolicy arcybiskupiej, przystąpił do przebudowy romańskiej katedry w Gnieźnie⁴⁾ i rozpoczął pracę od części kapłańskiej, ukończoną⁵⁾ w połowie XIV stulecia. Dachy katedry oraz część kaplic wykończył następca Skotnickiego, Jan Suchywilk (1374—82), jak to stwierdza kronika Janka z Czarnkowa.

Według wszelkiego prawdopodobieństwa kościół św. Jana stawiano w czasie budowy katedry, budowli tak wyjątkowej na naszych ziemiach. Nie jest rzeczą wykluczoną, że budowniczy, który rozpoczął budowę katedry jeszcze w pierwszej połowie XIV w., prowadził również tę drugą budowę, w której spotykamy rzadki, nieomal jedyny w całym kraju, przykład dwubocznego zakończenia chóru. Sklepienia w obejściu katedry oraz prezbiterjum kościoła św. Jana z silnie występującymi żebrami, posiadają jakby pokrewny profil, t. zw. suchy i tensam późnogotycki wątek cegieł o zbliżonych wymiarach (w chórze katedry 27 : 13 : 9, w chórze św. Jana 28 : 13 : 9). Również żebrowanie sklepienne w nawach frontowych z dekoracjami rzeźbiarskimi, posiada w obu tych kościołach bardzo zbliżony profil suchy o dwóch wklęsłościach bocznych. Rzeźby w katedrze, sceny strzelających i walczących mężczyzn, ptaki, czworonożne bestje, oraz liczne głowy,⁶⁾ jakoteż pęki liści układanych jakby w konsolki, pomieszczone na wysokości kapiteli wyskoków służkowych w nawach bocznych katedry, zdają się stać w pewnym związku stylistycznym z wystrojem rzeźbiarskim kościoła św. Jana, powstałym zapewne w tym samym czasie. Niemniej praktyczne względy przemawiają za tem, że Miechowici skorzystali ze sposobności, jaka się nadarzyła z powodu budowy katedry, która ze swem

¹⁾ Nakielski, *Miechovia sive promptuarium antiquitatum monasterii Miechoviensis*. Kraków 1634, str. 434.

²⁾ Ks. dr. Trzeciński, l. c. IX, str. 103.

³⁾ Nakielski, l. c. str. 434.

⁴⁾ Ks. J. Polkowski; *Katedra gnieźnieńska*. Gniezno 1874, str. 9—10.

⁵⁾ J. Kohte, l. c. tom IV, str. 81, fig. 70.

⁶⁾ Dr. J. S. Zubrzycki: *Skarb architektury*, Kraków 1910, tom III.

obejściem chóru i wieńcem kaplic ściśle koncentrycznie doń przylegających, założonym zupełnie w duchu katedr francuskich (typ Clairveaux III),¹⁾ jest dziełem jedynym tego rodzaju w całym kraju i należy do najwybitniejszych zabytków architektonicznych stylu gotyckiego w Polsce. Katedra gnieźnieńska podobnie jak krakowska opiera się w założeniu planu na zasadach budownictwa cysterskiego, które i w Polsce w XIII wieku dochodzi do znacznego rozkwitu.

Czy wobec tego godzi się budowlę św. Jana przysądzać do grona dzieł cysterskich z XIV wieku, jak to czyni²⁾ ks. Trzeciński? Faktem jest, że ozdoby rzeźbiarskie kościoła św. Jana wykazują znaczne pokrewieństwo z podobnymi szczegółami, zachowaniami w zabudowaniach poklasztornych w Łądzie nad Wartą, znanem opactwie cystersów. Zwrócił na to uwagę pierwszy Wł. Łuszczkiewicz,³⁾ a ks. Trzeciński⁴⁾ pokrewieństwo to szerzej uwydatnił. Wszystkie wsporniki łądzkie są pokryte abakusem o pięciu zewnętrznych bokach. Podobny kształt powtarza się przy wszystkich przyściennych wspornikach w nawie frontowej kościoła św. Jana w Gnieźnie. Drugi rys wspólny, to ukształtowanie samych zworników sklepiennych w kształcie cylindrów, przedłużonych jakby wisiołem zdobniczym. W Łądzie jak i w Gnieźnie razem ze zwornikiem są wyrobione jako jedna całość początki czterech żeber. Co jednak najbardziej godne uwagi, to ten fakt, że na sklepieniach spotykamy zworniki nie tylko w miejscu przecinających się żeber, ale także u szczytu łuków poprzecznych, rozgraniczających przeszła sklepienne. Poza to wspornik w kościółku św. Jana z obnażoną postacią ludzką w pozie przykucniętej, w otoczeniu dwóch zwierząt (dromedarów?), żywo przypomina wspornik w sieni wejścia klasztoru łądzkiego. Uderza w nim prócz ogólnej kompozycji przedewszystkiem układ rąk,⁵⁾ wspartych na kolanach. Powtarza się dalej motyw kwiatu trójkoronowego, podobnie wisior w kształcie baldachinu czy korony gotyckiej; są również twarze ludzkie, owe maski, którym z ust wyrastają gałązki z liściem, które widzimy także na dwóch zwornikach kapitulacza w Łądzie, prawie zupełnie takie same. Dodać należy, że okroje okien kościoła św. Jana w Gnieźnie, przedzielonych laską środkową, posiadają niemal taki sam profil, jak okno kapitulacza w Łądzie. Podobnie znowu okroj drzwi bocznych katedry gnieźnieńskiej od strony północnej wykazuje wielkie zbliżenie do obramienia drzwi, prowadzących z krużganku do sieni ogrodowej w klasztorze łądzkim. Wobec tych danych trudno nie przypuścić, że w Łądzie i Gnieźnie pracowali ci sami kamieniarze.

Czy istotnie architekt-kamieniarz był zakonikiem cysterskim? Jarosław Skotnicki, zanim wstąpił na tron arcybiskupi, był rektorem kościoła Marjackiego w Krakowie, który wtedy się budował. Konstrukcja katedry gnieźnieńskiej posiada istotnie cechy systemu krakowskiego, przedewszystkiem oszkarpowanie nawy głównej, spoczywające na łukach odpornych, ukrytych pod dachem naw bocznych, jest szczegółem, któremu pokrewne ślady spotykamy w Krakowie w kościele Marjackim, jak również w katedrze na Wawelu. Trudno zresztą przypuścić, aby Jarosław Skotnicki sprowadzał budowniczego skądinąd, a nie z Krakowa, gdzie w XIV stuleciu panował tak bardzo ożywiony ruch budowlany.

¹⁾ Dehio & Bezold: Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, fig. 191.

²⁾ Ks. dr. Trzeciński, l. c. IX, str. 205.

³⁾ Wł. Łuszczkiewicz: Sprawozdania Komisji do badania historii sztuki w Polsce, tom III, str. 127.

⁴⁾ Ks. dr. Trzeciński, l. c. IX, str. 104.

⁵⁾ Wł. Łuszczkiewicz, l. c. III, tabl. XVIII.

Kościół św. Jana w swojej strukturze oraz dekoracji rzeźbiarsko-zdobniczej jest ważnym przyczynkiem do budownictwa XIV wieku w Polsce. Charakter jego stylistyczny, późnogotycki, objawiający się w założeniu planu o chórze dwubocznie zamkniętym, z szarpą ustawioną na osi, w wątku murów, systemie szarp, oraz strukturze sklepień żebrowanych o profilu suchym, niemniej w bogatej ozdobie rzeźbiarsko-architektonicznej, wyraźnie wskazuje epokę Kazimierza Wielkiego. Twierdzeniu, że cechy te posiadają pewien związek stylistyczny ze szkołą Parlera, następcy Macieja z Arrasu przy budowie katedry praskiej od r. 1352,¹⁾ nie można odmówić pewnej słuszności, choć nie wynika stąd jeszcze, by kamieniarzy czeskich uważać należało koniecznie za twórców rzeźb gnieźnieńskich.

Już dawniej zwracano uwagę na bliskie pokrewieństwo rzeźb krakowskich, a zwłaszcza zworników sali kamienicy hetmańskiej w Rynku, oraz rzeźb u szczytu okien na zewnątrz krakowskiego kościoła N. P. Marji, z rzeźbą czeską tego czasu, a zwłaszcza



Fig. 3. Gniezno. Wspornik rzeźbiony z XIV w.



Fig. 4. Ujezd Drahounuw, wspornik kościelny.

szkoły praskiej, rozwiniętej głównie za Karola IV, gdy na czele jej stał drugi z rzędu budowniczy katedry św. Wita, Piotr Parler, twórca również niektórych rzeźb portretowych z tryforjów tegoż kościoła. Rzeźby w kościele Marjackim przypisał M. Sokołowski²⁾ Henrykowi Parlerowi młodszemu, który od 1392—93 r., jak to stwierdzają zapiski, przebywał w Krakowie.

Pokrewieństwo rzeźb gnieźnieńskich i to nietylko w kościele św. Jana, ale i w katedrze tamtejszej (np. głowy ludzkie, będące wspornikami łuku, ujmującego wejście w kaplicy u obejścia, którego nasadę głowicową tworzą dwie płaskorzeźby, wyobrażające żydów z świnią), jak również w Łądzie, z zabytkami sztuki czeskiej, da się udowodnić bez większej trudności. Wystarczy porównać wspornik z kościoła św. Jana wyobrażający

¹⁾ Dr. L. Kämmerer, *Kunstchronik* v. 1915/16 Nr. 31 (z kwietnia r. 1916).

²⁾ M. Sokołowski, *Sprawozdania Komisji do bad. hist. sztuki w Polsce*, tom VI, CXVIII—IX.

pelikana,¹⁾ karmiącego swoje pisklęta w gniazdku uwitem jakby z plecionki, zbliżonym tak bardzo nawet w technice, ze wspornikiem katedry św. Wita²⁾ w Pradze, umieszczonym przy oknie wysokiego chóru i przedstawiającym ten sam symbol, a zwłaszcza z maską twarzową owitą liściem u wspornika katedry św. Wacława, której z ust wyrastają gałązki. Jeszcze większe podobieństwo cechuje twarz maskową, ogoloną, znajdującą się na wsporniku w kościele w Ujeździe Drahounuwym,³⁾ bo prawie identyczną z twarzą wspornika nawy kościoła św. Jana⁴⁾ w Gnieźnie (fig. 3—4).

Charakter czeski posiadają dalej rzeźby powstałe około 1360—70 roku, znajdujące się w kościele parafjalnym w Chełmnie nad Wisłą. W nawie głównej mieściło się tam 12 postaci apostołów,⁵⁾ mniej więcej naturalnej wielkości, wykonanych z sztucznego kamienia. Z pośród nich ośm postaci spoczywa do dziś dnia na słuźkach, przyczepionych do międzynawowych filarów. Podstawę ich stanowią wsporniki o rzeźbiarskim wystroju roślinnym, z którego wychylają się główki, podobnie jak w wspornikach kościoła św. Jana w Gnieźnie. Nad postaciami pną się ku górze bogato rozczłonkowane gotyckie baldachiny, zwieńczone strzelistymi fialami. Rzeźby te pierwotnie polichromowane, przyodziane w szaty o charakterystycznych draperjach, wykazują znaczne pokrewieństwo z rzeźbami szkoły praskiej. Zwłaszcza jedna głowa żywo przypomina znaną rzeźbę, wyobrażającą architekta Piotra Parlera, z tryforjów katedry św. Wita w Pradze.

Nici pokrewieństwa dadzą się stwierdzić nie tylko w dziedzinie sztuki kamieniarskiej polskiej i czeskiej. Odnosi się to również do budownictwa obydwóch krajów. Godzi się zaznaczyć, że prawie równocześnie buduje się katedrę gnieźnieńską⁶⁾ (r. 1341) i katedrę św. Wita⁷⁾ (1342 r.) w Pradze o założeniu chóru z obejściem zakreślonym półkołem z koncentrycznie przylegającym doń wieńcem kaplic na modłę katedr francuskich.

Również cała grupa kościołów dwunawowych w Polsce, z Wislicą na czele, pochodząca z XIV wieku, zawiera wiele analogji z podobnymi świątyniami sąsiednich Czech i Moraw, gdzie zabytki tego rodzaju są dość częste.⁸⁾ Nawet i ozdoby architektoniczne tych kościołów posiadają niejedyn rys pokrewny z sztuką kamieniarską czeską.

Charakterystyczny szczegół dwoiestego podziału ścian zapomocą szkarp, który Dr. S. Zubrzycki⁹⁾ uważa za specjalną cechę zabytków stylu nadwiślańskiego, jest w Czechach dobrze znanym, bodaj już w XIII, a zwłaszcza w XIV wieku. Wystarczy tu wymienić chór kościoła w Selčanie¹⁰⁾ (1230—1310); podobny podział za pomocą szkarpy przy chórze, jak również przy ścianie frontowej, kościoła w Sobiesławie¹¹⁾ z XIV wieku,

¹⁾ Ks. dr. Trzeciński, l. c. VIII, fig. 1.

²⁾ Dr. A. Podlaha & K. Hilbert: *Metropolitní chrám sv. Víta v Praze*. Praga 1906, str. 144, l. c. fig. 57.

³⁾ Dr. A. Podlaha: *Topographie der histor. und Kunstdenkmale im Königreiche Böhmen*. Praga 1901, tom IX, fig. 235.

⁴⁾ Ks. dr. Trzeciński, l. c. VIII, fig. 6.

⁵⁾ *Die Bau- u. Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen*, Gdańsk 1887, str. 52, pl. 6.

⁶⁾ Ks. J. Polkowski, l. c. str. 9—10, — J. Kohte, l. c. IV, fig. 70.

⁷⁾ Dr. A. Podlaha, l. c. str. 6 (Maciej z Arrasu 1342—52, Piotr Parler 1352—97).

⁸⁾ A. Szyszko-Bohusz, *Kościół polskie dwunawowe*. Sprawozdania Komisji do bad. hist. sztuki w Polsce, tom VIII, str. 70.

⁹⁾ Dr. J. S. Zubrzycki, *Styl nadwiślański*. Kraków, r. 1910.

¹⁰⁾ B. Grueber, *Die Kunst des Mittelalters in Böhmen*, tom II, fig. 173.

¹¹⁾ l. c. II, fig. 229.

jak znowu przy ścianie frontowej kościoła św. Michała w Schlackenwerth¹⁾ z przełomu XIV—XV wieku

Kościół św. Jana w Gnieźnie cechują istotnie w tym kierunku niemniej liczne analogie z zabytkami architektury czeskiej. Zasluguje tu przede wszystkim na uwagę podłużny a dość wąski rzut poziomy kościoła pod wezwaniem św. Apolonjusza, wzniesionego na Nowem Mieście w Pradze²⁾ w drugiej połowie XIV wieku, jak również cały szereg kościołów³⁾ z XIV wieku o sklepieniach z silnym żebrowaniem, wnękach na siedzenia w prezbiterjum, zwornikach i wspornikach rzeźbionych, nie mówiąc już o figuralnej polichromji. Dwuboczne zamknięcie chóru wykrojem z sześcioboku, z szkarpą ustawioną na osi kościoła, a więc jakby dwudzielny podział, nadzwyczaj rzadki motyw, zauważamy również u kościoła czeskiego w Strakonicach,⁴⁾ budowli bodaj pochodzącej jeszcze z XIV wieku, u kaplicy bocznej przy kościele w Pilźnie⁵⁾ z XIV wieku, u kaplicy św. Bartłomieja przy szpitalu w Eger⁶⁾ (1414—60), jak niemniej u chóru wewnętrznego okolonego obejściem kościoła w Kolinie,⁷⁾ wzniesionego przez Piotra Parlera, którego zakończenie przybiera kształt trójkąta przez wysunięcie filara arkadowego na osi w kierunku wschodnim.

Pokrewieństwo naszego budownictwa z budownictwem Czech, które w tych czasach za panowania dynastji Luksemburskiej odgrywało na wschodzie tak dominującą rolę kulturalną, jest widoczne. Stosunki w tej dziedzinie z Krakowem znajdują potwierdzenie w źródłach archiwalnych i to już w końcu XIV wieku. Siłą rzeczy narzuca się więc pytanie wielkiej wagi, jak dalece sięga zależność jednego ogniska od drugiego, gdzie szukać źródła tych pokrewieństw. Wiele szczegółów wskazuje, że ruch budowlany w Polsce przybiera żywsze tempo równocześnie z wspaniałym ruchem budowlanym w Czechach, tu za panowania Kazimierza Wielkiego, tam za Karola IV. W każdym razie architektura Krakowa XIV wieku, o odrębnym systemie konstrukcyjnym, przystosowanym do materiału, stanowi wymowny dowód twórczych wysiłków w naszym kraju na tem polu.

Kierownik budowy katedry praskiej, metropolji nowo powstałego arcybiskupstwa, Piotr Parler, buduje kościoły w Kutnej horze i Kolinie z chórem obejściowym, z przytykającym doń wieńcem kaplic, okazałe świątynie z systemem szkarp i łuków przerzucanych o zakroju zachodnioeuropejskim. W planie chórów odchylają się one jednak widocznie od modły francuskiej. Chór z obejściem jest bowiem hallowego układu, a liczba kaplic w wieńcu nie odpowiada liczbie boków chóru wewnętrznego, podczas gdy zgodność w tej mierze jest w sztuce francuskiej regułą.

Czy Henryk Parler starszy, który w r. 1351 buduje kościół św. Krzyża w Gmünd w Szwabji, pozostaje w jakimkolwiek związku z ruchem budowlanym w Polsce, trudno rozstrzygnąć. Stylistyczne dane nie dostarczają tak dalece niezbitych dowodów pokrewieństwa. Napis umieszczony pod biustem Piotra Parlera, znajdującego się w tryfórkach

¹⁾ B. Grueber l. c. IV, fig. 75.

²⁾ Grueber, l. c. tom II, fig. 111.

³⁾ Dr. A. Podlaha, l. c. tom VI Libisz, t. IV Roudnice, t. X. Trzeboń, t. XXVIII Libeř.

⁴⁾ Grueber, l. c. I, fig. 159.

⁵⁾ l. c. II, str. 17.

⁶⁾ l. c. IV, fig. 74.

⁷⁾ Grueber l. c. I, fig. 89.

katedry św. Wita w Pradze »Petrus Henrici Arleri de Polonia«,¹⁾ który spowodował tak ożywiony spór, dałoby się w każdym razie najsmadniej wytlómaczyć bodaj w ten sposób, że Henryk Parler²⁾ działał istotnie przez pewien czas w naszym kraju. Syna jego, który przebywał w Czechach, potem pracował w Niemczech, kolejno przy katedrze w Medjolanie, ostatecznie w Krakowie, nazywano w Niemczech »Czechem« — »Heinrich der Beham«,³⁾ ponieważ tam dłuższy czas pracował na dworze księcia Morawskiego.

II.

Prace konserwacyjne w r. 1914 - 1920 — Polichromia w prezbiterjum z XIV w. — Głowy proroków i patriarchów na sklepieniu. — Kompozycje figuralne w górnym pasie okiennym: a) Narodzenie (?), b) Chrystus w świątyni (?), c) Zwiastowanie, d) Ecce homo, e) św. Augustyn, f) św. Agnieszka (?), g) św. Barbara, h) św. Dorota. — Na łuku tęczowym a) Mater Misericordiae, b) św. Krzysztof. — Kompozycje dolnej kondygnacji podokiennej: a) Dawid, b) Ukrzyżowanie, c) Zmartwychwstanie, d) Chrystus w przedpieklu, e) Koronacja Matki Boskiej, f) Ścięcie św. Jana Chrzciciela, g) Taniec Salomy (?), f) św. Jan Chrzciciel i św. Jan Ewangelista. — Dane stylistyczne.

Rząd pruski w r. 1822 zabrał Miechowitom kościół św. Jana wraz z majątkiem doń przynależnym. Kościół sam został skazany edyktem królewskim na zagładę. Po różnych kolejach ocalał jednak szczęśliwie, choć z biegiem czasu z powodu braku należytej opieki znacznie ucierpiał. Dzięki zabiegom parafji św. Trójcy, która uzyskała prawo używania tej świątyni, za co przejęła koszt jej utrzymania, rozpoczęły się lepsze czasy dla tego cennego zabytku naszej architektury. Uzyskawszy zapomogę rządową, przystąpiono jeszcze przed wybuchem wojny do przeprowadzenia najpilniejszych prac konserwacyjnych, rozpoczynając od naprawy wieży oraz uszkodzonych dachów. Prace te przerwało wyczerpanie się skromnych środków, tak, że dopiero w r. 1920 z funduszy państwowych podjęto je na nowo. Wzmocniono więc przedewszystkiem fundamenty pod ścianami części kapłańskiej, opasano całe prezbiterjum żelaznymi ankrami w celu zapobieżenia dalszemu rysowaniu się sklepień, naprawiono nadpsute mury ścian obwodowych wraz z szkarpami, wprawiono nowe okna prowizoryczne na wzór dotychczas istniejących, zabezpieczono malowania ścienne, pokrywające ściany i sklepienie prezbiterjum, oczyszczono nawę.

Największe zainteresowanie budzi gotycka polichromja (fig. 5) prezbiterjum, którą w r. 1916, dzięki zabiegom Urzędu Konserwatorskiego oswobodzono z narzuconej warstwy tynku. Wskutek wypadków wojennych dopiero w roku 1920, w letnich miesiącach, przystąpiono do zabezpieczenia tych cennych malowań. Prace te wykonał p. Jan Rutkowski, kierownik pracowni restauratorskiej w Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu.

Malowania, jak się okazało, znajdują się na ścianie pobielonej wapnem, które pokrywa je tak cienko, że z pod niego przebijają wyraźnie warstwy cegieł, starannie ułożone i fugowane. Obrazy malowane są farbami temperowemi »al secco«. Mylnem oka-

¹⁾ B. Grueber, l. c. tom III str. 53.

²⁾ G. Dehio, Zur Parlerfrage, Repertorium für Kunstwissenschaft, r. 1899, tom XXI, str. 385—394.

³⁾ M. Bach, Die Parler und ihre Beziehungen zu Gmünd, Reutlingen u. Ulm, Repertorium für Kunstwissenschaft, tom XXIII, str. 387.

zało się przypuszczenie.¹⁾ że »al fresco« były wykonane kontury postaci, profile i t. d., które następnie miano wypełnić barwami, a po pewnym ich podeschnięciu uzupełnić szczegółami w celu ożywienia i wydobywania odpowiedniej plastyki. Faktem jest, że malarz położył naprzód linje konturowe postaci, fałdy draperyj, piór skrzydeł aniołów, kreskami czarnymi, a następnie płaszczyzny wypełnił barwami. Plastykę wydobywa on nie tylko linją, lubo charakter rysunkowy tu przeważa, lecz również, aczkolwiek w małym



Fig. 5. Wnętrze prezbiterjum.

tylko stopniu, samą barwą, którą w cieniach pociemnia, a w świetle rozjaśnia zapomożą laserunków. Pomimo wszystko charakter malowań jest płaski, stosownie do prawideł malarstwa ściennego średnich wieków. Części architektoniczne, jak gurty, żebra, łuki nadokienne zdobią wzory kreskowe, zygzakowate, o zamaszystym rysunku odręcznym, częściowo też jakby liście w stylizacji gotyckiej. Na polach sklepiennych mamy ośmna-

¹⁾ Reck, l. c. Die Denkmalpflege r. 1917, Nr. 5, str. 34.

ście nadnaturalnej wielkości głów królów i proroków, pomieszczonych w dolnych wykrojach płachetkowych między zbiegającymi się żebrami. Wszystkie twarze odznaczają się poważnym wyrazem. Oczy ich szeroko rozwarte ożywiają prawie czarne źrenice, umieszczone mniej więcej w pośrodku oprawy. Szczegóły te, jakoteż ogólne cechy malowań przemawiają za ich powstaniem w XIV wieku.

Ściany zdobi szereg kompozycji figuralnych, których otoczenie oraz przedział stanowią gładkie pasy ciemnej barwy. Szaty postaci świętych, aczkolwiek zawierają szczegóły ówczesnej mody, są raczej idealnie pojęte, zgodnie z tradycją średnich wieków. Malowania te biegną w dwóch strefach, z których zwłaszcza dolna znacznie jest uszkodzona. Przypatrzmy się bliżej tej niezwyklej polichromji o tak wyjątkowej w naszym kraju kompozycji.

Na przeszle bliższem nawy mieści się 8 głów, na drugim wschodniem 10 głów, mniej więcej dwa razy naturalnej wielkości, czyli po jednej głowie w każdym wykroju pola



Fig. 6—7. Głowy na sklepieniu prezbiterjum.

międzybrowowego, umieszczonej w jego dolnej części. Głowy te występują na ciemnym tle szarozielonem (pierwotnie niebieskiem) i wyobrażają królów i proroków z Starego Testamentu (fig. 6—11) oraz jedną niewiastę. Poszczególne pola są obwiedzione paskami, przy żebrach zaznaczone kolorem jasnego ugru, obok którego biegnie drugi pasek brudnobiałego koloru, zbliżonego do karnacji twarzy głów pomienionych. Głowy te, osadzone na popiersiach przykrojonych do trójkątnych płaszczyzn międzybrowowych, zajmują mniej więcej $\frac{1}{3}$ każdego pólka.

Tło ogólne polichromji na sklepieniach z wyjątkiem żeber tworzy podkład o tnie karnacji ciała, nałożony bezpośrednio na cegłę. Na takim tle są namalowane twarze. Technika jest raczej rysunkowa aniżeli malarska. Wszystkie bowiem kontury przy głowach samych są zaznaczone jedną linią czarnego koloru, którą artysta stosuje równocześnie w celu wydobywania plastyki. Odnosi się to zarówno do włosów falujących w bujnych puklach jak i do zarostu, wąsów, oraz brody dość długiej i puszystej; włosy uło-

żone są¹⁾ jakby z oddzielnych pogiętych drucików. Na twarzy widać w zagłębieniach ocznych, przy nosie oraz na policzkach podcieniowania koloru czerwonego, który ma jej nadawać bądź to krasę rumieńca, bądź też podkreślać modelunek. Tą samą barwą są zaznaczone wydatne usta. Głowy wszystkie zwrócone w $\frac{3}{4}$ profilu, z tak charakterystycznym dla malarstwa gotyckiego ruchem i wyrazem zaciekawienia, posiadają nosy wydłużone i zakrzywione, brwi wysokim półkolem zakreślone, odsadzone przy nosie trójkątnym haczykiem, zwróconym ku górze, usta wydatne o linii dość poprawnej, uszy widoczne przy kilku głowach, osadzone mniej więcej na linii oczu, nieproporcjonalnie małe. Nakrycie tych głów składa się z czapek książęcych, czeskiego typu,²⁾ zawojów spadających na szyję oraz czapek płaskich lub też z podniesionym rogiem spiczastym.³⁾ Tylko jedna głowa nie ma żadnego okrycia. Czyni ona wrażenie jakby postaci świeckiej, sportretowanej z natury (fig. 7). Czy to jest głowa artysty malarza, trudno rozstrzygnąć. Głowy te, królów i proroków z Starego Testamentu oraz niewiasty, cechuje



Fig. 8—9 Głowy na sklepieniu prezbiterjum.

wyraz pewnego dostojeństwa, połączony z nadzwyczajną prostotą, wyrażoną środkami malarskimi jak najbardziej pierwotnymi. Monumentalności dodają im bogate pukle włosów różnych odcieni, spadające na ramiona, jak również zamaszyste okazałe brody i wąsy, z pod których wyzierają usta, typ znany nam jeszcze z sztuki francuskiej XIII wieku.⁴⁾ Taki charakter posiada też czeskie malarstwo ścienne z pierwszej połowy XIV wieku, które wypływa z tego samego źródła.⁵⁾ Między niektórymi głowami znajdującymi się na sklepieniu wschodnim, a głowami w pierwszym polu, zachodzi pewna różnica

¹⁾ F. Burger, *Die deutsche Malerei*, Berlin 1913, fig. 27. Hold 3 Króli.

²⁾ Neuwirth, *Karlstein*, tabl. XXVIII. Scena z życia ks. Wacława.

³⁾ A. Podlaha, *Hradczyn*, Biblioteka, tom II, fig. 28, »Scriptum super apocalypsim« z prorokami o podobnym nakryciu głowy.

⁴⁾ A. Michel, *Histoire de l'art*, II, fig. 109 Św. Józef z katedry w Reims.

⁵⁾ A. Matějček, *Die böhmische Malerei des XIV. Jahrhunderts*, Lipsk 1921, str. 5.

co do ich osadzenia dłuższego lub krótszego, jak również i pod tym względem, że górną oprawę ocz niektórych głów zaznaczono podwójną kreską. Suknie ich widoczne na piersiach są przeważnie koloru czerwonego o fałdach, oddanych odcieniem ciemniejszym. Nie spotykamy tu czarnych linii konturowych, które widzieliśmy przy głowach, zdecydowanie zaznaczonych, lecz raczej pociągnięcia szerokiego pędzla o cieniowaniu stopniowaniu. W swoim ogólnym charakterze wykazują te głowy może najwięcej pokrewieństwa z postaciami sławnego antependjum ołtarzowego z kościoła w Pirnie,¹⁾ wykonanego haftem jedwabnym i złotą nicią na płótnie zapewne w jednym z żeńskich klasztorów czeskich około r. 1340–60 pod wpływem mistrza z Wyszebrodū.

Bogata polichromja zdobi też żebra jak i podłęczca, spoczywające na wspornikach z sztucznego kamienia, oraz dwa zworniki sklepienne w kształcie cylindra z tegoż kamienia, z tarczami herbowymi. Na jednym cylindrze widzimy godło Bożogrobców, podwójny krzyż plastycznie zaznaczony, czerwoną barwą podkreślony, na drugiej tarczę



Fig. 10—11. Głowy na sklepieniu prezbiterjum.

gładką, obwiedzioną czerwoną linią. Malowania żeber mają podkład gruntowy koloru białego i podzielone są na nierówne pola zapomocą przepasek ornamentacyjnych. Ozdoby ich przeważnie koloru czerwonego wykonane są tak, że wzory występują na nich białe. Zdobnictwo to, składające się z linearnych obwódek, pomiędzy którymi snuje się ornament roślinny, świadczy o wielkiej pomysłowości; ornament wykonany odręcznie drga indywidualnym życiem.

Podłęczce, dzielące oba przęsła sklepienne, podzielone na pasy, podobnie, jak same żebra, ozdobione jest typowo gotycką ornamentacją, zbliżoną do wzorów tkanin ówczesnej epoki.

Malowania figuralne w dwóch kondygnacjach rozłożone, zdobią ściany prezbite-

¹⁾ O. Wanckel & Dr. E. Flechsig, Die Sammlung des königl.-sächsischen Altertums-Vereins zu Dresden in ihren Hauptwerken, 1900 r. tabl. II i 12.

rum. We wyższej, na wysokości okien, w lunecie okiennej ściany północnej z oknem wybitym w XVII wieku, zauważamy po lewej stronie okna, jakby postać anioła skrzydłatego (o dość znacznych uszkodzeniach), zwróconego w $\frac{3}{4}$ ku prawej stronie od widza, z lewą ręką na piersi. Przy głowie, otoczonej aureolą, zachowały się ślady jej nakrycia oraz płaszczyzny, którą wypełniały włosy. Kontur owalu twarzy, oczu, nosa i ust czarną linią obwiedziony, zachował się stosunkowo dość dobrze. Postać była odziana w płaszcz koloru czerwonego, przywdziany na tunikę zieloną, sięgającą poniżej kolan, o fałdach zaznaczonych liniami czarnymi. U dołu z pod tuniki wyzierała powłóczysta suknia biała, pofałdowana. Po prawej stronie otworu okiennego pozostały zaledwie ślady głowy starszego mężczyzny, otoczonej aureolą, z czarną brodą, zwróconej ku stronie lewej. Środek kompozycji uległ wskutek wyprucia okna zupełnemu zniszczeniu.

Powyżej postaci wymienionych biegnie górą czerwony dach płaski z fryzem okapowym w gotyckie arkadki wiszące, zwieńczony motywami architektury, obecnie bardzo podniszczonymi. Kompozycję całą otacza obwódka przystosowana do ostrołukowego wykroju sklepiennego, wypełniona motywem pochylonych krzyżyków, czerwonych na białym tle. Była to przypuszczalnie scena Narodzin w stajence betleemskiej, z której zachowały się jedynie fragmenty anioła oraz św. Józefa.

Na ścianie północnej w drugim wykroju międzysklepiennym drugiego przęsła, również z oknem wyprutem w XVII wieku, dostrzegamy na pierwszy rzut oka architektoniczne obramienie w kształcie szkarp, piętrzących się schodowato ku górze, ożywione ciemnymi wnękami w rodzaju okien, biegnące dzisiaj wzdłuż wykroju wyprutego okna. Szkarpy te, koloru ugru, z daszkami czerwonymi na stopniach uskokowych, są ustawione ukośnie, tak, jakby zmierzały do wyrażenia perspektywy wyobrazonego przedmiotu. Z każdej strony tego obramienia klęczy aniołek z główką otoczoną aureolą, z jednym skrzydłem podwiniętym ku górze, drugim opuszczonym ku dołowi. Kontury rysunków tych postaci, jak również i piór poszczególnych przy skrzydłach, są zaznaczone linią czarną. Ślady barw, przeważnie czerwonych szat (wielka część płaszczyzn malowanych starta w zupełności), zachowały się jedynie gdzieniegdzie. Część dolną kompozycji, dzisiaj zupełnie zniszczoną, oddzielała obwódka ujęta dwoma liniami. Była to przypuszczalnie scena przedstawiająca Chrystusa w świątyni na tronie, adorowanego przez aniołów. U dołu w pasie podłużnym mogły się mieścić postaci biorące udział w dyspucie.

Na ścianie dwubocznego zamknięcia chóru, obok lewego okna o pierwotnym nie uszkodzonym wykroju, widzimy Zwiastowanie, scenę tak popularną w sztuce wieków średnich. Po lewej stronie okna zwiastujący anioł, w pozie półklęczącej, zwrócony jest w prawą stronę od widza, z prawą ręką podniesioną i ułożoną w charakterystyczny gest z dwoma palcami ustawionymi pionowo, a dwoma zagiętymi (fig. 12). Głowa jego otoczona jasną aureolą, lekko podniesiona ku górze, zwraca się ze znaczącym wyrazem w oczach ku N. Pannie. We włosy, jasno blond, wpięta jest na czole gwiazda czerwona. Z lewej ręki zwisa zwój papieru, na którym mieściły się zapewne początkowe słowa pozdrowienia anielskiego. Suknię anioła, jasnozieloną, jakby sądzić można z dolnego rąbka, nakrywał czerwony płaszcz, podbity jasną podszewką, ułożony stosownie do silnego ruchu w wygiętą linię esowatą w draperjach. Anioł posiada pokaźne skrzydła, o piórach czarną linią zaznaczonych i zabarwionych w górnej strefie kolorem jasno żółtym, w dolnej natomiast jasno zielonym. Lewe skrzydło podniesione w górę, wygina się skośnie w tył, prawe zaś obwisa ku dołowi. Układ ten przypomina szczegóły Zwiastowania mistrza z Hohenfurtu, które powstało około r. 1350, a zwłaszcza Zwiastowanie z Mariale

Arnesti¹⁾, tego najwspanialszego kodeksu iluminowanego z czasów Karola IV; uderza w tem ostatniem bardzo zbliżony układ skrzydeł oraz ruch ręki prawej z podniesionemi dwoma palcami i lewej ze zwojem papieru. Ciemne tło, przy samej postaci zielono-szare z wyjątkiem plamy czerwonej nad głową, przechodzi ku górze w kolor szary. Brzegi wykroju sklepiennego obiega fryz o wzorze pochylnych krzyżyków, jak w polu pierwszym Narodzenia. Obramienie otworu wnękowego tak jak i glify wnęki okiennej wypełnia ornament gotycki, podobny do dekoracji żcber sklepiennych

Po prawej stronie okna, na podobnym tle stoi postać Matki Boskiej z głową lekko pochyloną i zwróconą w $\frac{3}{4}$ ku aniołowi (fig. 13). Głowę tę przyodzianą w białą chustę



Fig. 12. Anioł ze »Zwiastowania«.

pofałdowaną, otacza wydatna aureola koloru jasnego. Prawa ręka z trzema palcami podniesionemi, a dwoma zagiętymi, skierowana w stronę anioła, rysuje się tuż poza konturem płaszcza; lewa zgięta trzyma książkę do modlitwy, tuż przy lewej piersi. Suknię czerwoną nakrywa płaszcz jasno zielonego koloru, obramowany jakby gronostajem. Madonna o wyrazie zdziwienia wsluchuje się z pokornem poddaniem w słowa anielskiego pozdrowienia. Jeśli Madonna gnieźnieńska, choć nieco bardziej archaicznie czy też rzemieślniczo pojęta posiada pewne analogie z Madonną ze Zwiastowania z Mariale Arnesti, zwłaszcza w postawie, to znów podobne nakrycie głowy w kształcie białej chusty spotykamy u św. Anny z Mszału biskupa ołomunieckiego Ernesta z Pardubic²⁾, które powstało około roku 1370.

Przy drugim oknie w ścianie dwuboczego zamknięcia chóru, obwiedzonego podobnym fryzem ornamentacyjnym jak poprzednie, zwraca naszą uwagę postać bolejącego Chrystusa (Ecce homo, fig. 14), z głową przechyloną na prawe ramię, ze złożonemi na piersiach rękoma (palce oznaczone prostemi linjami).

Głowę z włosami spadającymi w długich puklach na ramiona (te są częściowo starte), przybraną w płaskie nakrycie o podwiniętym brzegu, otacza jasna aureola, przerywana w trzech miejscach czerwonymi plamami, otoczonymi czarnym konturem, odpowiadającymi trzem ramionom krzyża. Twarz pełna bólu, oczy zamknięte, usta lekko otwarte, otoczone niezbyt wydatnym zarostem, utrwalają się żywo w pamięci. Tors ciała Chrystusowego jest obnażony aż po pas, poniżej którego obwisa biała chusta, nie różniąca się w kolorze karnacji ciała, o fałdach zaznaczonych czarnymi linjami. Na prawej ręce Chrystusa widzimy wyraźny ślad rany okrwawionej, wyżłobionej w zaprawie tynkowej poprzecznej fugi. Tuż obok znajduje się ślad rany

¹⁾ F. Burger, Die deutsche Malerei Berlin 1913, tabl. X—XI.

²⁾ F. Burger, l. c. fig. 169.

przebitego boku. Postać Chrystusa z pośród figur rozmieszczonych w górnym pasie wybija się na plan pierwszy, już przez same wymiary dwa razy tak wielkie, jak u innych postaci, nie mówiąc o sile i poezji wyrazu zbolącej twarzy. Układ ciała stylowo należy do wieku XIV. Nie da się zaprzeczyć pewne podobieństwo z Chrystusem Bolejącym z polichromji w zakrystji kościoła w Landau w Palatynacie¹⁾, pochodzącej z około 1360—80 r. Aureola z podziałem krzyżowym oraz koroną cierniową jakby w kształcie walka, nachylenie głowy, palce prymitywną kreską zaznaczone, wszystkie te szczegóły mówią wyraźnie o pokrewieństwie i zbliżeniu co do epoki. Również Chrystus Bolejący²⁾, czeskiego pochodzenia, znajdujący się w zbiorach prywatnych w Wiedniu, wykazuje pewne cechy tej grupy stylistycznej.

Po prawej stronie tegoż okna, dobrze zachowanego w swoim pierwotnym stanie, zauważamy świętego Pańskiego (fig. 15), w stroju biskupim, zwróconego w lewą stronę ku Bolejącemu Chrystusowi. Głowę jego lekko pochyloną, pełną wyrazu współczucia, o włosach jasno blond, z infułą białą oblamowaną czerwonym paskiem, otacza jasna aureola. Prawą rękę zgina on do ruchu błogosławieństwa, co wskazują dwa podniesione palce, w lewej trzyma pastorał o charakterystycznym zagięciu, w stronę głowy zakreślonym. Wierzchnią szatę świętego stanowi czerwony ornat, suto pofałdowany, przyozdobiony kołnierzem białym zanikającego pallium. Suknia sięgająca poniżej kolan jest koloru jasno zielonego. Dołem widać suknię spodnią białą, o draperjach wyraźnie zaznaczonych czarnymi linjami. Jestto strój typowy dla XIV wieku, zwłaszcza ornat z wyciętymi bokami, umożliwiające swobodniejsze poruszenie rąk. Sądząc z analogji ruchu i układu rąk, postać ta wyobraża św. Augustyna, podobnie przedstawionego na witrażu oo. dominikanów w Krakowie³⁾, pochodzącym z około roku 1380. Podobny strój kapłański, a zwłaszcza ruch ręki podniesionej do błogosławieństwa, żywo przypomina św. Augustyna z ołtarza w Dubeček⁴⁾, znajdującą się dzisiaj w praskim Rudolfinum.

W wykroju okiennym sklepienia, opierającego się na ścianie południowej, tak jak poprzednie ornamentowanym, przyozdobionym we fryzy, znajduje się po lewej stronie okna o pierwotnym rysunku postać świętej zwróconej w prawą stronę. Głowę z jasnymi włosami zdobi zygzakowata korona, przyczepiona do czerwonej czapeczki. Aureola scho-



Fig. 13. »Zwiastowanie«. Postać N. P. Marji.

¹⁾ R. Borrmann, *Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland*, Berlin.

²⁾ R. Ernst, *Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens*, Praga 1912, tabl. XVII.

³⁾ *Rocznik Krakowski*, II, str. 206.

⁴⁾ F. Burger, I, c. 151b.

dzi się u góry z linią nakrycia głowy. Postać przyodziana w czerwony płaszcz obszyty gronostajem, oraz suknię koloru zielonego. trzyma w lewej ręce, jakby na płaszczu podchwyconym i z tej przyczyny układającym się w stosowne draperje, emblemat, który niestety nie da się dzisiaj rozpoznać. Z prawej ręki zachował się zaledwie jeden palec, o ruchu wskazującym ów emblemat. U dołu mieścił się odpowiedni napis, jakby sądzić należało ze śladów zachowanych na obwódce, o wysokości jednej cegły. Świętą o pokrewnej postaci, trzymającą emblemat w lewej ręce widzieć można na witrażu z kościoła w Marienstern w Saksonji¹⁾, oraz na rysunku wiedeńskiej²⁾ Biblii pauperum, czeskiego pochodzenia z XIV wieku. Jest to przypuszczalnie postać św. Agnieszki, jakby sądzić godziło się z godła wpoprzek zaznaczonego, lecz prawie zupełnie zniszczonego.



Fig. 14. Ecce Homo.

Po prawej stronie mieści się druga postać świętej, zwrócona w lewo ku poprzedniej. Głowę z włosami nieco krótszemi, podobnie przyozdobioną w koronę, otacza również aureola. Twarz wyrazistą, o nikłym podbródku, czole wypukłym oraz zakrzywionym nosie, ożywiają rozumne oczy, szeroko otwarte. Postać otulona jest w długi płaszcz jasno zielonego koloru, oraz czerwoną suknię spodnią, dość powłóczytą, odchyloną ruchem lewej nogi ku prawej stronie. Święta w lewej ręce trzyma wieżyczkę, symbol św. Barbary (fig. 16), który wskazuje palcem prawej ręki. Jak poprzednia przypomina ona w ruchu święte Pańskie z witrażów wspomnianego kościoła cysterek w Marienstern w Saksonji³⁾, pochodzących z roku około 1370—80.

W następnym wykroju sklepieniowym, podobnie ornamentowanym jak poprzednie, wskutek późniejszego wyprucia okna, zapewne jeszcze w XVI wieku, zachowały się zaledwie szczątki kompozycji figuralnej, po prawej jego stronie. Rozpoznajemy jedynie kontury postaci świętej, zwróconej w lewą stronę i trzymającej w lewej ręce koszyczek z kwiatami, godło św. Doroty.

Na łuku tęczowym, na wysokości wyżej opisanych kompozycji górnego pasa, widzimy z lewej strony postać kobiecą, o twarzy okrągłej, w białej chuście na głowie, otoczonej aureolą, jak u Matki Boskiej ze sceny Zwiastowania, przyodzianą w białą suknię i płaszcz czerwony, obramowany gronostajem i zwróconą prawie en face. Pod płaszczem rozsuniętym rękoma na obie strony, tłoczą się aż po ramiona liczne postaci, szukające

¹⁾ C. Gurlitt, Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, tom 35, fig. 204

²⁾ H. Tietze, Die typologischen Bilderkreise des Mittelalters in Österreich. Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission, Wiedeń 1904. Biblioteka państwowa Cod. 370.

³⁾ C. Gurlitt, l. c. fig. 214.

opieki. Na przodzie po jednej i drugiej stronie, tuż przy nogach opiekunki, klęczy bożogrobiec, w białej sukni z czerwonymi rękawami oraz płaszczu czarnym z czerwonymi krzyżami podwójnymi na ramionach, z rękoma wzniesionymi do modlitwy. Postać kobieca wyobraża niewątpliwie Mater Misericordiae, którą artyści pod wpływem hymnu *Salve Regina*, stosownie do słów *sub tuum praesidium confugimus* od XIV wieku począwszy dość często w ten sposób przedstawiają. Podobnie wyobrażono ją na freskach kościoła św. Jana w Toruniu¹⁾ z końca XIV wieku, jak również w czeskim kościele w Břístevie²⁾, w kaplicy pochodzącej z XV wieku.

Po drugiej stronie łuku dostrzegamy tak bardzo w wiekach średnich popularną postać św. Krzysztofa, w młodzieńczym wieku, bez zarostu, jak go przedstawiano jeszcze w XIII wieku³⁾, kroczącego w lewą stronę, w charakterystycznej postawie nóg. Przy głowie, otoczonej aureolą, zachowały się ślady jasnych włosów. Szata, sięgająca zaledwie powyżej kolan, jest koloru czerwonego. Na lewym ramieniu dźwiga on Dzieciątka, którego główka ukazuje się na linii obwódki w pochyłe krzyżyki, przytykającej do sklepienia. W prawej ręce trzyma drzewko, jakby z ziemi z korzeniami wyrwane, zaznaczone kolorem jasnego ugru.

Dokoła otoku wykrojowego samego łuku biegnie fryz górą ujęty żółtą wstęgą, podzielony na pola ornamentacyjne w sposób, jak to widzieliśmy na żebrach. Z wstęgi tej wyrastają liście w formie płomyków, tzw. żabki, znaczące się białym kolorem na tle ciemno szarem.

Dolny pas malowideł ściennych, wysokości mniej więcej 1 m., biegnący o 1,65 m. ponad posadzką, zawiera również szereg cennych kompozycji. Poczynając znowu od ściany północnej wpada nam przedewszystkiem w oko wnękę (fig. 17), zamknięta łukiem półkolistym o romańskim jeszcze charakterze stylowym. Łuk sam, jak i podłucze arkady zdobi pas ornamentacyjny, na pola biało czerwone. Wnękę wypełniają górą trzy awieszane arkadki ostrołukowe, otoczone szlakiem ornamentacyjnym. Na wykrojach powstałych między łukiem środkowym wywyższonym, a bocznymi, mieszczą się okrągłe tarcze z godłami Bożogrobców. Na czarnym tle występują czerwone podwójne krzyże, otoczone taśmą o biało czerwonych paskach, obwiedzionych czarną linią. Prócz nich rozetki o trójliściach czarnych na białym tle zdobią te wykroje. We wnęce arkadki środkowej powyżej szczeliny (dziś zamurowanej), na belkę



Fig. 15. Św. Augustyn (?).

¹⁾ R. Heuer, *Thorner Kunstaltertümer*, Toruń 1916, str. 18, tabl. V.

²⁾ J. Hlavka, *Břístev. Topographie der historischen u. Kunstdenkmale im Königreich Böhmen*, tom XXIV, fig. 57.

³⁾ P. Clemen, *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden*, Düsseldorf 1916, fig. 391, 392, »Święci rycerze w kościele św. Gereona w Kolonii«.

zapleckową ław, w tej niszy kiedyś pomieszczonych, wymalowana jest postać siedząca na skrzyni, która trzyma lewą ręką jakby harfę, a prawą porusza jej struny. Postać ta zwrócona w lewą stronę, z głową otoczoną aureolą i przyozdobioną w koronę, w dolnej części zupełnie zniszczona, wyobraża zapewne króla Dawida. Po-



Fig. 16. Św. Barbara.

dobnie pojęty jest król Dawid w praskim pasjonale św. Kunegundy¹⁾ z 1312 r. W prawej wnęce widzimy postać również siedzącą, jakby wsłuchaną w muzykę Dawida, w którego stronę się zwraca. Głowę jej z jasnymi włosami i takimże zarostem twarzy, nakrywa niska czapka w kształcie beretu. W lewej wnęce arkadowej pozostały zaledwie ślady, również siedzącej postaci męskiej, trzymającej w lewej ręce banderolę.

Następna kompozycja, już w obrębie drugiego przeszasklepiennego pomieszczona, wyobrażała scenę Ukrzyżowania. Po prawej stronie Chrystusa Pana, zachowanego zaledwie w okrucinach, widzimy postać z aureolą, z rękami złożonemi na piersiach, z twarzą zupełnie zniszczoną; przedstawia ona zapewne św. Jana. Jest to wiotka postać w obcisłym płaszczu podniesionym na biodrze²⁾, stosownie do charakterystycznego przegięcia, tak typowego dla sztuki gotyckiej XIV wieku. Lewa część kompozycji uległa zupełnemu zniszczeniu. Przylega do niej kompozycja o kolorycie i rysunku mocno podniszczonym, oddzielona od poprzedniej zaledwie wąskim paskiem jasnego koloru; wyobraża Chrystusa Zmartwychwstałego³⁾ z chorągiewką, podzieloną na trzy strefy, w charakterystycznym ruchu jakby siedzącego na krawędzi grobu. Głowa Chrystusa o ciemnych włosach, jak i zarostie, podobna w typie do głowy Chrystusa⁴⁾ z Góry Oliwnej, pochodzącego z cyklu obrazów Teodoryka z Pragi, wykonanego za czasów Karola IV w kaplicy św. Wacława przy katedrze praskiej. Do połowy zniszczona, zwraca się ona ku lewej stronie, jakby do postaci z tej strony się zbliżającej, niestety pozbawionej głowy w całości. Przepuszczalnie był to anioł.

W bezpośrednim sąsiedztwie z prawej strony znajduje się otwór o prostokątnej oprawie kamiennej, zapewne tabernaculum, nad którym mieści się pole polichromowane w pasy ciemnych

¹⁾ B. Grueber, l. c. II. fig. 31.

²⁾ F. X. Kraus, Geschichte der Kunst, fig. 191. Biblia pauperum z Konstancji.

³⁾ Dr. A. Podlaha, Metropolitni chram sv. Vita, fig. 298.

⁴⁾ l. c. fig. 294.

gwiazd, występujących na białym tle, oraz ornamentacją czerwono białą. Przytyka doń tarcza z godłem Bożogrobców, podobna do poprzedniej.

Lewą ściankę dwubocznego zamknięcia chóru zdobi naprzód kompozycja odgrazona od poprzedniego pola pasem ornamentacyjnym, wyobrażająca Chrystusa w otchłani. Chrystus z głową lekko przechyloną, którą otacza aureola, zwrócony w prawą stronę od widza, o włosach i zaroście ciemnego koloru, w płaszczu czerwonym o jasnej podszwewce, w sukni szaro zielonej (kolor podniszczony), z chorągiewką w lewej ręce, wyciąga prawą dłoń ku obnażonemu Adamowi¹⁾, za którym postępuje Ewa. Prócz nich widzimy w otchłani trzy dalsze głowy, piętrzące się jedna nad drugą. Poniżej tych postaci, jakoteż za nimi na całej zamkniętej przestrzeni drgają płomyki ogniste, zaznaczone czarnymi kreskami.

Przedewszystkiem uderza tu więcej malarskie traktowanie włosów i zarostu Chrystusa, modelowanych cieniowaniem barw, w przeciwieństwie do bardziej rysunkowego modelowania tych szczegółów u poprzednio wymienionych postaci w górnym rzędzie. Ciała nagie świadczą o wielkiej naiwności i braku zrozumienia anatomicznego modelunku. Podobnie nieudolne traktowanie obnażonych ciał ludzkich zauważamy w scenach, odnoszących się do pierwszych rodziców o pękających brzuskach w *Speculum humanae Salvationis* z pierwszej połowy XIV wieku²⁾, przechowanym w bibliotece na Hradczynie.

Tarcza okrągła z godłem Bożogrobców, poniżej której klęczy mała postać Bożogrobca, zapelnia przerwę między tą kompozycją a następną, tj. Koronacją Matki Boskiej (fig. 18). Chrystus i Panna Marja siedzą na ławie pod arkadą zamkniętą łukiem w kształcie oślego grzbietu. W wy-

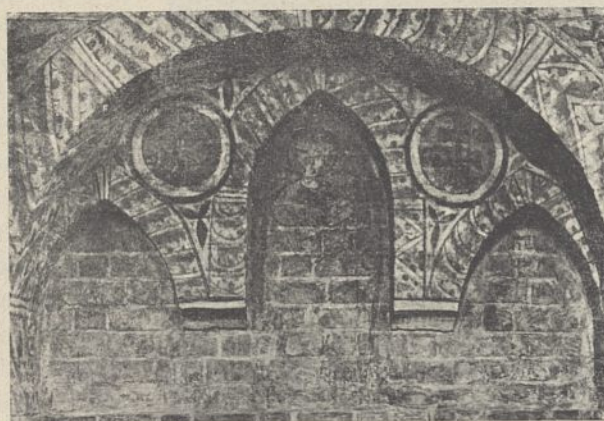


Fig. 17. Wnęka w ścianie północnej prezbiterjum.

krojach powstałych między ramą obwodową a łukiem, zaznaczono w pochyłej perspektywie dwa domy z oknami i czerwonymi dachami. Szczegół ten charakterystyczny spotykamy na wyżej już wspomnianem antependjum ołtarzowym z kościoła w Pirnie³⁾, we wykrojach nad poszczególnymi postaciami świętych, zszeregowanych około Ukoronowania N. Panny Marji, którego koncepcja kompozycyjna tak bardzo zbliżona jest do gnieźnieńskiego wzoru. Postać Chrystusa i Madonny z Pirny odznacza się jednak większą elegancją i wiotkością w stosunku do gnieźnieńskich postaci bardziej przysadzistych. Nie ulega wątpliwości, że koronację z Klosterneuburga⁴⁾ z r. 1322—29 uważać należy za pierwowzór tej kompozycji. Wzór pierwotny tej uroczej kompozycji rozpowszechnionej na całym zachodzie, pełnej finezji, o pięknej linii, sięga końca XII wieku⁵⁾, kiedy po-

1) P. Clemen, Die romanische Monumentalmalerei, Psalterz elektora Hermana Turyngskiego z pocz. XIII wieku z sceną podobnie przedstawioną.

2) Dr. A. Podlaha, Hradczyn. Biblioteka, fig. 108.

3) O. Wanckel E. Flecksig, Die Sammlung des königl. sächsischen Altertumsvereins zu Dresden, tabl. 13.

4) F. Burger, l. c. str. 139, fig. 153.

5) A. Michel, Histoire de l'art. Paryż 1906, fig. 309.

jawia się w rzeźbie francuskiej. Na głowę Matki Boskiej, lekko pochyloną i otoczoną aureolą, zwróconą w prawo i przyodzianą w białą chustę, wkłada Chrystus prawą ręką koronę rzeźbioną w trójlistne kwiatony. Suknia Madonny jest koloru czerwonego. Ręce jej uległy zniszczeniu, tak samo zniknęła ręka lewa Chrystusa. Chrystus o szlachetnym typie, z ciemnego koloru włosami i zarostem głowy otoczonej aureolą o złocistych refleksach jasnego ugru, z koroną ząbkowaną, w sukni czerwonej, okazuje w fakturze w stosunku do postaci Madonny cechy bardziej malarskie. Scenę tę zamyka przy narożniku trójkątnej apsydy wstęga ornamentacyjna.

Na drugiej ścianie zamknięcia chórowego są też dwie kompozycje figuralne.

Pierwsza scena przedstawia ścięcie św. Jana Chrzciciela (fig. 19), patrona kościoła. Święty w pozie klęczącej pod drzewem o koronie liściastej, w typowej dla ówczesnego



Fig. 18. Koronacja Matki Boskiej.

gotyckiego malarstwa stylizacji, przypominającej w rysunku owoc karczocha czy też świerkową szyszkę¹⁾, przyodziany w włosienicę, z przechyloną głową i wymownym gestem ręki oczekuje śmierci z rąk kata. Kat stojąc poza nim szykuje się do spuszczenia krótkiego miecza o dość szerokim ostrzu, który trzyma oburącz za rękojeść, zakończoną wydatnym guzem w kształcie okrągłej małej tarczy. Postać tę kata dziwnie smukłą, o ruchu pełnym życia, zdobi czerwony płaszcz oraz biała suknia. Twarz jego podobnie jak i św. Jana²⁾, otoczona ciemnymi włosami i zarostem modeluje się w znacznej mierze w płaszczyznach zabarwionych odpowiednim cieniowaniem. W szczegółach stylowych nietrudno się doszukać w tej scenie analogji ze sceną wyobrażającą Abrahama, zamierzającego się mieczem ścinać głowę Izaaka, pomieszczonej w Biblii ubogich³⁾ z Konstancji, pochodzącej z początków XIV stulecia. Widzimy tu i tam podobnie chudą, smukłą postać, pokrewny

układ draperji płaszcza porwanego w górę gwałtownym ruchem rąk, trzymających miecz o podobnych kształtach.

Następna na tejże ścianie kompozycja, oddzielona od poprzedniej tarczą z godłem Bożogrobców wraz z klęczącym Miechowitą, uległa znacznemu uszkodzeniu. Obramienie jej składało się z dwóch pasków, utrzymanych w jasnym kolorze. Po lewej ręce stoi postać kobieca, niestety pozbawiona rąk jak również i głowy. Na cienkiej żółtej sukni spodniej, o podłużnych faldach, ma ona kaftan czerwonego koloru, obsyty białym futerkiem, przylegający obcisłe do talji bez uwypuklenia piersi. Podobny strój odnajdujemy na płycie bronzowej Małgorzaty z Chełmna⁴⁾, żony burmistrza toruńskiego, Jana z Soest, zm. 1361 r., a pochowanej w kościele św. Jana w Toruniu. Środek kompozycji

¹⁾ F. Burger, l. c. str. 152, fig. 172. Ewangeliarz wykonany przez Jana z Oppawy w r. 1368.

²⁾ Podlaha, Hradczyn. Biblioteka, str. 100. Speculum humanae salvationis

³⁾ F. X. Kraus, Geschichte der Kunst, fig. 191.

⁴⁾ R. Heuer, l. c. tabl. IV.

wypełnia postać siedzącego mężczyzny, nie dająca się bliżej określić. Krzyż widoczny zajmuje zapewne bok skrzyni, na której siedzi sama postać środkowa. Po prawej stronie znajduje się postać starszej kobiety, z prawą ręką wzniesioną ku górze i dłonią odwróconą w stronę widza, w dolnej swej części znacznie podniszczona. Suknia jej jest koloru czerwonego, przepasana paskiem nisko osuniętym na biodrach. Szyję zakrywa miękka chustka pomarszczona w fałdy. Czy jest to scena wyobrażająca »taniec Salomy«, trudno rozstrzygnąć.

W dolnej części ściany południowej obok wielkiego ołtarza, odbiegając nieco na prawo od osi okna w wyższej kondygnacji, znajduje się wnęką, ostrym łukiem profilowanym zakreślona, zakończona u dołu ławką. Wypełniają je dwie postaci świętych Pańskich, mierzące około 1'60 m. wysokości: św. Jan Chrzciciel po lewej stronie (v. Tabl. I), św. Jan Ewangelista po prawej. Pierwszy zwrócony w $\frac{3}{4}$ w stronę drugiego, trzyma w lewej ręce medaljon z wyobrażeniem Bożego Baranka z chorągiewką, prawą wskazuje powyższe godło symboliczne, występujące białą na jasno czerwonym tle. Twarz jego o długiej brodzie, ostrym nosie, oczach podniesionych w górę, o włosach ułożonych w faliste pukle, przewiązane wąską przepaską, posiada nadzwyczaj wiele wyrazu. Głowa rysuje się na tle aureoli, koloru jasnego, obwiedzionej czarną linią. Strój składa się z włosienicy z żółtawej skóry, podbitej podszewką czerwoną. Dolna część postaci niestety uległa zupełnemu zniszczeniu. Typ podobnie wybitny z wydatną brodą oraz włosami w puklach opadającymi widzimy na antependjum¹⁾ z Pirny. W podobny sposób trzyma on również tarczę z wyobrażeniem Baranka Bożego, którego wskazuje jednym palcem. Św. Jan Ewangelista o młodzieńczej twarzy, o włosach jasno blond, zwrócony w $\frac{3}{4}$ ku Janowi Chrzcicielowi, z głową okoloną aureolą, trzyma w lewej ręce kielich, o płytkowej czaszy okrągłej, węźle profilowanym i podstawie okrągłej, jakby jeszcze w stylu romańskim wykonany. Prawa ręka apostoła wskazuje kielich dwoma palcami, podobnie jak ręka św. Jana Chrzciciela. Płaszcz u szyi spięty agrafą, przypominający rodzaj szaty kapłańskiej, był pierwotnie koloru czerwonego, dziś w wielkiej mierze startego. Linje czarne w zarysowaniu fałdów występują u obu postaci dość wyraźnie. Dolna część postaci św. Jana Ewangelisty również zniszczona jak u poprzedniej. Dość wyraźne występują jednak ślady sukni spodniej, koloru czerwonego w pewnej odmianie w stosunku do barwy płaszcza. Obie postaci odcinają się na tle szaro zielonym jak w poprzednich scenach figuralnych. Figury tych dwóch apostołów o monumentalnym zakroju, w górnej części bardzo dobrze zachowane, dają dobry pogląd na rysunek i charakter malarstwa danej epoki i dowodzą dobitnie, jak żywe są jeszcze tradycje romańskie w tych czasach. Wystarczy zwrócić uwagę na wyobrażenie św. Jana Chrzciciela w kościele nadreńskim z r. 1270—80 w Nidde-



Fig. 19 Ścięcie św. Jana Chrzciciela.

¹⁾ Wanckel & Flehsig, l. c. tabl. 13.

gen¹⁾), tak dziwnie pokrewne w swoim charakterze z gnieźnieńskim obrazem. Zauważamy tam podobnie wychudzoną postać św. Jana Chrzciciela o dużej głowie, z potężnym nosem haczykowatym, z długą brodą pofałdowaną, z puklami włosów opadającymi na ramiona, oraz tarczą z Barankiem Bożym, na który wskazuje jednym palcem.

Obok wnęki na lewo mieści się godło Bożogrobców, bez figuryнки Miechowity, prawdopodobnie zniszczonej, po prawej dostrzegamy czarną rozetkę trójlistną, tego samego kształtu, co rozetki we wnękach siedzeniowych, łukiem półkolistym zakreślonych.

We wnęce przeznaczonej na stalle w ścianie południowej, odpowiadającej wnęce ściany północnej i podobnego zupełnie założenia, zachowały się jedynie w środkowej arkadzie wywyższonej ślady malowanej postaci, trzymającej w prawej ręce mitrę biskupią. W wykrojach nad arkadami bocznymi mieszczą się godła bożogrobców oraz znane nam już rozetki trójlistne. Dokoła łuku biegnie szlak o podobnej ornamentacji jak przy wnęce po stronie przeciwnej. Podłęczce natomiast zdobi 11 gwiazd sześciopromiennych koloru czerwonego. Takie same gwiazdki zachowały się w podłęczcu środkowej arkadki ostrołukowej.

Fryz ułożony jakby z małych tarczy, zbliżonych do trójkąta, odgradza dolny pas kompozycji figuralnych, z wyjątkiem wnęk, od dolnej części ścian, pozostawionej w surowej cegle.

Kolor szaro zielony, wpadający w niebieski odcień, nałożony na sklepieniach jak i w tle poszczególnych kompozycji oraz czerwono biały na żebrach, obramieniach łuków i częściowo na pasach, oddzielających poszczególne kompozycje figuralne, nadaje całej polichromji zasadniczy ton. Wzory dekoracyjne są umiejętnie przystosowane w swoich proporcjach do części architektonicznych. Zdumiewa bogactwo ich motywów, wykonanych odręcznie z wielką swobodą, bez szablonowego powtarzania. Przypuszczać należy, że malowania wyżej opisane były już nieco podniszczone w chwili, kiedy je pokryto warstwą tynku w końcu XVII wieku²⁾). Do zniszczenia ich przyczyniło się też niemało brutalne usunięcie tynku w r. 1916 za pomocą młotków przez mularzy, zajętych przy pracach restauracyjnych w kościele. Liczne ślady uderzeń i nadłuceń zaretuszowano w czasie obecnej restauracji malowań, dokonanej przez J. Rutkowskiego i jego pomocnika Stefana Kwisę.

Pomimo różne uszkodzenia, o których powyżej wspomiałem, polichromja ta zarówno wskutek wysokiego poziomu piękna formalnego, jak i efektu barwnego, posiada wyjątkowe znaczenie dla historii naszego malarstwa średniowiecznego. Bogata treść religijna, przedstawiona w szeregu oddzielnych kompozycji figuralnych, składa się na całość kolorystyczną oryginalnie pomyślaną i wykonaną z pewną swobodą techniczną. Rozłożenie barw świadczy o wysokim poziomie artystycznym. Spokojnie działająca barwa zielono niebieska na sklepieniach, na których występują plastycznie głowy, pełne wyrazu indywidualnego w swoim rysunku, ciemno niebieskie plamy obwodzące poszczególne sceny kompozycyjne, soczysty kolor brudno czerwony, przeplatany suto białym ogólnego gruntu niezamalowanego, oraz żółty w tonacji jasnego ugru, składają się na gamę barw umiejętnie zestrojoną w harmonijny akord niezwyklej prostoty. Całość działa jak barwna tkanina, dzisiaj spłowiała. Nie ulega żadnej kwestji, że blask pierwotny tej polichromji musiał być znacznie silniejszy.

1) P. Clemen, Die romanische Monumentalmalerei, l. c. fig. 445.

2) Dr. St. Karwowski, Gniezno, l. c. str. 251.



Ś. Jan Chrzciciel

Ś. Jan Ewangelista

Fragment polichromji prezbiterjum kościoła ś. Jana w Gnieźnie.

Gdy przeglądamy poszczególne sceny, uderza nas brak zwartości kompozycyjnej co do treści. Są to raczej sceny wyrwane z całości wierzeń religijnych, które swoją symboliką opowiadają i ilustrują różne wydarzenia, spełniając w ten sposób zadanie dydaktyczne, jakie miały w średnich wiekach »biblie ubogich«. Artysta opierając się na ikonografii chrześcijańskiej, pokusił się o zobrazowanie szeregu scen religijnych, odnoszących się do życia N. P. Marji, Pana Jezusa, Świętych Pańskich oraz proroków i patriarchów Starego Testamentu. Wartość artystyczna tych obrazów, a zwłaszcza 18 głów, rozmieszczonych na sklepieniu, o tak niezwykłych typach i takim zakroju monumentalnym, jeśli się zważy ich wczesne pochodzenie, jest bardzo znaczna. Również cały szereg postaci, jak Chrystus Bolejący (fig. 14), Chrystus z Koronacji N. P. Marji (fig. 18), obydwaj śś. Janowie (tabl. I), tworzący osobną grupę, wyróżniają się szlachetnością postawy i dobrze zaobserwowanym ruchem, do tego dostraja się układ draperyj, tudzież wyraz twarzy. Spotykamy się tu niewątpliwie z odbłaskiem ówczesnego malarstwa europejskiego, jego kompozycję uświęconych tradycją i niejednokrotnie na zachodzie znacznie piękniej przedstawianych. We wszystkich scenach przebija liryzm; z jakim np. współczuciem spogląda na Chrystusa św. Augustyn, z głową z bólu pochyloną, z twarzą boleśnie pomarszczoną. Przemawia tu głęboka wiara średnich wieków, zawierająca w sobie tyle pierwiastków prawdziwego uczucia.

Wykazanie analogii stylistycznych między malowaniami gnieźnieńskimi a innymi dziełami tej epoki ma przy polichromji tak wyjątkowego znaczenia pierwszorzędą wagę. Z góry zaznaczyć wypada, że w naszym kraju, polichromji o takim zakroju kompozycyjnym z tych czasów nie posiadamy i nie wiadomo, czy istniały inne podobne okazy. Dr. L. Kaemmerer¹⁾, konserwator byłej prowincji poznańskiej, który pierwszy poświęcił uwagę tym freskom, w krótkiej swojej notatce, doszedł również do przekonania, że freski gnieźnieńskie odbiegają znacznie od wszystkich dzieł malarstwa ściennego, dotychczas nam znanych w Polsce, Prusach Krzyżackich, Śląsku, wogóle w krajach leżących w promieniu wpływów artystycznej kultury niemieckiej. Stwierdza on pozatem, że linje konturowe, oraz fałdy draperyj, dziwnie bogato falujące, owe wielkie i wyraziste głowy z podbródkiem dość nikłym, ostre zakrzywione nosy, włosy rozwichrzone w okazałe pukle, długie brody, wykazują swojemi cechami bliskie pokrewieństwo z malarstwem czeskiem epoki Karola IV (1346—78), rówieśnika Kazimierza Wielkiego. Autor ten sądzi ostatecznie, że malowania gnieźnieńskie mają najwięcej pokrewieństwa z twórczością Jana z Opawy, który wykonał w r. 1368 ewangeljarz przechowywany dzisiaj w wiedeńskiej bibliotece państwowej. Co więcej, doszedł do przekonania, że należy je uważać za nieco starsze i odnieść ich powstanie do r. 1350—60, ponieważ są mniej zmanierowane i wykazują pewne analogje z twórczością Teodoryka z Pragi, pierwszego przełożonego cechu malarskiego w Pradze, założonego w r. 1348.

W rzeczywistości freskom gnieźnieńskim pod względem stylistycznym przyznać trzeba znamiona dość ogólnikowe, właściwe szkole malarstwa czeskiego tych czasów, posiadającego tak wybitne podłoże eklektyczne, dla którego wzorów dostarczała sztuka włoska i francuska. Wczesne ich powstanie, wobec nielicznych okazów zachowanych z tych czasów utrudnia niepomniernie wskazanie źródła, z którego bezpośrednio twórcy fresków gnieźnieńskich (bo jest to zapewne praca zbiorowa), czerpali swoje pomysły malarskie. Oddziaływanie tutaj malarstwa czeskiego z XIV wieku jest aż nazbyt wyraźne.

¹⁾ Dr. L. Kaemmerer, *Kunstchronik* 1915/16 Nr. 31.

W każdym razie, malowania ściennie w kościele św. Jana w Gnieźnie, pochodzące z połowy XIV wieku, stosunkowo dobrze zachowane i w zupełności nie przemalowywane w późniejszych czasach, są cennym przyczynkiem do historii malarstwa środkowo europejskiego. Objawiają się w nich, choć słabo, ideje nowatorskie zachodu, zwłaszcza w podkreślaniu strony nastrojowej danej sceny, oraz w dramatyczno psychologicznej charakterystyce samych postaci i kojarzą się w dziwny sposób z wielką powagą i namaszczeniem średniowiecznego ducha, rozmiłowanego w reprezentacji. Wobec licznych analogij z zabytkami malarstwa czeskiego, które przytoczyłem przy opisie poszczególnych scen, zdaje się nie ulegać żadnej wątpliwości, że powstały one pod jego wpływem około połowy XIV stulecia. Zapiski Długosza, że z polecenia Kazimierza W. sklepienie prezbiterjum katedry na Wawelu, jak również kaplicę przez niego tamże fundowaną w r. 1340 przyozdobiono polichromją, nabierają tem realniejszego znaczenia.

III.

Zabytki sztuki powstałe pod wpływem czeskim: a) ewangeljarz z XIV wieku w Piotrogradzie, b) biblia z r. 1414 w Gnieźnie, c) polichromja kaplicy w Łądzie, d) malowania ściennie w Przyczynie Górnej e) freski w kościołach toruńskich z XIV w., f) inne zabytki pochodzenia czeskiego na ziemiach polskich.

Pewne oddziaływanie sztuki czeskiej, które zauważyliśmy już w naszym budownictwie XIV wieku, staje się tem prawdopodobniejsze, wobec faktu, że malarstwo czeskie w tych czasach, wskutek ożywczych wpływów¹⁾ sztuki francusko włoskiej wysuwa się na plan pierwszy w całym państwie niemieckim. Zdobyte jego szerzą się w dalekie strony, zwłaszcza dzięki wytwórczości czeskich²⁾ minjaturzystów. Znany jest w tym kierunku cenny ewangeljarz³⁾ katedry krakowskiej (dziś w Piotrogradzie), pochodzący z XIV wieku z postaciami o konturach i draperjach żywo falujących, z wyobrażeniem królów i proroków Starego Testamentu w czapkach spiczastych lub też książęcych typu czeskiego, podobnie jak to widzimy na freskach gnieźnieńskich, z pewnością powstałych pod wpływem malarstwa minjaturowego czeskiego.

To samo da się powiedzieć o biblii z r. 1414, znajdującej się w katedrze gnieźnieńskiej⁴⁾, bogato iluminowanej. Uderzające są analogje kompozycyjne karty pierwszej księgi Mojżesza ze scenami wyobrażającymi siedm dni stworzenia świata, umieszczonemi zupełnie tak samo jak w biblii króla Waclawa z r. około 1380⁵⁾, znajdującej się w Antwerpji, w okrągłych medaljonach spojonych prostokątnem obramowaniem, które biegnie wzdłuż kolumny pisma — nie mówiąc o ornamentacyjnej winiecie z ptaszkami. Stosunki Polski z Czechami w owych czasach były bardzo ożywione. Praga za rządów głośnych mecenasów sztuki, Karola IV (1346—78), którego łączyły zażyłe stosunki z Kazimierzem W., oraz króla Waclawa (1378—1419), stała się wspaniałą rezydencją cesarzów z rodziny

¹⁾ A. Michel, *Histoire de l'art*, tom II, str. 371.

²⁾ R. Heuer, l. c. str. 21.

³⁾ F. Kopera, *Miniatury rękopisów polskiego pochodzenia w Bibliotece publicznej w Petersburgu. Sprawozdania Komisji do bad. hist. sztuki w Polsce*, tom VII, str. 402, fig. 3. — Wł. Podlacha, *Historja malarstwa polskiego*, str. 117.

⁴⁾ J. Kohte, l. c. tom IV, fig. 99.

⁵⁾ F. Burger, l. c. fig. 193.

luksemburskiej, szczyła się sławnym uniwersytetem, najstarszym na wschodnich rubieżach. Nie jest więc rzeczą wykluczoną, że twórca fresków gnieźnieńskich studjował w Czechach, gdzie wyuczył się swego rzemiosła. Czy artysta-kierownik był Polakiem, czy też obcym przybyszem, na to pytanie nie mamy odpowiedzi. Na oddziaływanie szkoły czeskiej na malarstwo w Polsce w XIV i XV wieku zwracali już poprzednio uwagę uczeni polscy¹⁾. Istotnie na podstawie badań porównawczych możemy szereg innych zabytków malarstwa, znajdujących się w Polsce, przypisać tej samej sferze artystycznych wpływów.

Do dzieł powstałych pod wpływem malarstwa czeskiego zaliczyć należy przede wszystkim malowania ścienne w Łądzie nad Wartą, w kaplicy średniowiecznej, wchodzącej w skład dawnych zabudowań klasztornych pocysterskich. Władysław Łuszczkiewicz²⁾ wiązał je mylnie z dziełami szkoły kolońskiej. Wykazują one wybitne analogie z malarstwem epoki króla Wacława IV (1378—1418), w której sztuka czeska ma znaczenie bądź wzoru, bądźto czynnika pośredniczącego między sztuką zachodnią i polską³⁾. W Łądzie, podobnie jak w Gnieźnie, mamy polichromję pokrywającą ściany całkowicie, a zawierającą cykl scen figuralnych, niestety w początkach XVIII wieku znacznie uszkodzonych przemalowaniami. Sklepienie czwórdzielne⁴⁾ ozdobione tam jest wyobrażeniem Chrystusa na tarczy, w mandorli, jako Sędziego świata, z dwoma mieczami wyrastającymi ostrzem swoim z ust Chrystusa, podobnie przedstawionego w kościele w Boppard⁵⁾ z r. 1234. Prócz tego widzimy tam Baranka Bożego z czterema gołdami Ewangelistów, oraz dwie sceny z Sądu Ostatecznego, wreszcie anioła powołującego wybranych i potępionych. Traktowanie ciała nagiego przypomina współczesne szczegóły z czyścą wchodzącego w skład polichromji kościoła w Klingenbergu⁶⁾.

Na ścianie wschodniej, w początkach XVIII wieku zupełnie przemalowanej, odkryto w ostatnich czasach postać św. Piotra, stojącego po lewej stronie dwudzielnego okna, a po prawej należy się spodziewać postaci św. Barbary, przykrytej narazie późniejszymi malowaniami.

Ścianę północną, przytykającą do kapitulacza, zdobi wyobrażenie św. Jerzego⁷⁾ po lewej stronie wnęki ostrołukowej, św. Marcina po prawej. We wnęcie mieści się przedstawienie chusty św. Weroniki, które o ile opiera się na dawnym wzorze, śnać zatraciło było w zupełności swój charakter średniowieczny. Górna scena uległa prawie zupełnemu zniszczeniu. Obrazy te, a zwłaszcza św. Jerzy, w pełnej zbroi na koniu, siedzący po junacku w korytkowym siodle, w zamaszystości ruchu przypomina żywo podobną scenę z pałacu hr. Czernina w Jindřichuvym Hradcu (Neuhaus)⁸⁾, namalowaną w r. 1338, techniką zupełnie analogiczną do fresków gnieźnieńskich. Na ogólnym gruncie zaznaczono kontury czarną kreską, a poszczególne części wypełniono farbą bez cieniowania. Ściany są podobnie pozbawione wyprawy tynkowej.

¹⁾ M. Sokołowski, Sprawozdania Komisji, tom VI, str. CXVIII. — Wł. Podlacha, Historia malarstwa polskiego. Lwów, tom I, str. 18.

²⁾ Wł. Łuszczkiewicz, Sprawozdania Komisji, tom III, str. 127—139.

³⁾ Wł. Podlacha, l. c. tom I, str. 18.

⁴⁾ Wł. Łuszczkiewicz, l. c. str. 128, fig. 1. — Wł. Podlacha, l. c. zeszyt III. Tablica barwna według kopji akwarelowej Wł. Łuszczkiewicza.

⁵⁾ P. Clemen, Die romanische Monumentalmalerei, l. c. fig. 354.

⁶⁾ B. Grueber, Die Kunst des Mittelalters in Böhmen. Wiedeń 1871, tom I, str. 129, fig. 305.

⁷⁾ Wł. Łuszczkiewicz, l. c. str. 135, fig. 5 i 6.

⁸⁾ B. Grueber, l. c. tom II, fig. 29.

Ścianę zachodnią, za którą w połowie kryje się klatka schodowa, prowadząca na pierwsze piętro zabudowań klasztornych, pokrywa górą sceną »Hołd Trzech Króli«¹⁾, rodzajowo pojęta jako kawałkato z licznymi akcesorjami na tle pejzażu. Typ Madonny oraz króla Baltazara podającego dzieciątka szkatułkę, żywo przypominają szczegóły szkoły malarskiej wyszobrodzkiej (Hohenfurt)²⁾ z połowy XIV wieku. Na tej samej ścianie w osobnym polu mieści się postać Jana³⁾, opata łądzkiego, klęczącego u stóp św. Jana Chrzciciela, a poniżej, w skrytce kominkowej wyobrażenie Chrystusa Bolejącego, w otoczeniu dwóch aniołów.

Ścianę południową wypełnia obraz erekcyjny⁴⁾, odnoszący się do fundacji klasztoru. W pośrodku stoi św. Roch (?) w stroju pątniczym. Po lewej stronie klęczy pobożnie w kolczudze, trzymający model budynku, donator w towarzystwie trzech kobiet, zapewne Wierzbęta z Paniewic, kasztelan poznański, zmarły około r. 1375, do którego odnosi się herb Niesobia górą pomieszczony. Po prawej widzimy opata Jana z 5 zakonnikami i herb Białego Orła, odnoszący się prawdopodobnie do pierwotnej fundacji klasztoru przez Mieszka Piastowicza. Za figurami w głębi rozwija się pejzaż, znaczący się domkami, kościółkiem i drzewkami o naiwnie pojętej perspektywie. Podobne obrazy erekcyjne znajdują się w prezbiterjum kościoła w Slavětinie⁵⁾, jedyne obrazy ścienne stanowiące łącznik stylistyczny między freskami w Jindřichuvym Hradcu a freskami w krużganku klasztoru Emaus w Pradze, pochodzącymi z 1365—75 r. Również i tam pewna swada w opowiadaniu przewyższa techniczną sprawność malarza.

Górną część ściany zdobi wyobrażenie pięciu panien mądrych, ustawionych w arkadach w jednym szeregu. Zwrócone na lewo spotykają w ostatniej arkadzie oblubieńca w postaci anioła skrzydlatego. Każda z dziewic trzyma w ręku lampę. Figury są smukłe, mają suknie powłóczyste, pozą i sposobem ujęcia ruciu o charakterystycznym przebiegu żywo przypominają znane dzieła XIV wieku. U samego szczytu ostrołukowej przestrzeni mieści się popiersie Chrystusa błogosławiącego. Dołem poniżej scen figuralnych biegnie fryz⁶⁾, układany z tarcz z herbami, częściowo polskiej heraldyce nieznanymi. Od fryzu zwisają gotyckie firanki, zaznaczone lapidarnie kreskami.

Postaci z fresków łądzkich, otoczone złotymi aureolami, tak częstymi w malarstwie czeskim, w stosunku do fresków gnieźnieńskich świadczą o znacznym postępie w rozwoju malarstwa. Powstały one zapewne około roku 1370 i wykazują pewne pokrewieństwo z ówczesnym malarstwem sztalugowym południowo czeskiej szkoły. Za późniejszym ich od gnieźnieńskich pochodzeniem przemawia również ich technika freskowa. Kontury pierwotnie zapewne czarną kreską zaznaczone, jak i barwy same nakładano na wyprawę tynkową w stanie mokrym. Wyjątkowo tylko niektóre części nałożono podczas ostatecznego wykończenia farbami temperowemi.

Freski te, o tak wyjątkowym znaczeniu, przemalowano dość radykalnie w początkach XVIII wieku, wskutek czego postradały swój pierwotny charakter kolorystyczny, a w wielkiej mierze i rysunkowy. Byłoby rzeczą ze wszech miar pożądaną, aby je oczyścić jak najspieszniej. Przy tej sposobności wystąpiłyby niechybnie znacznie dobitniej liczne na-

¹⁾ Wł. Łuszczkiewicz, l. c. str. 134, fig. 4.

²⁾ F. Burger, Die deutsche Malerei. Berlin. Tabl. X i fig. 154.

³⁾ Wł. Łuszczkiewicz, l. c. str. 133, fig. 3.

⁴⁾ Wł. Podlacha, l. c. zesz. I. Tablica barwna. — Wł. Łuszczkiewicz, l. c. str. 131, fig. 2.

⁵⁾ Dr. B. Matějka, Topographie der Histor. u. Kunstdenkmale im Königreich Böhmen, tom II.

⁶⁾ Wł. Łuszczkiewicz, l. c. str. 137, 138, 139, a—s.

pisy rozmieszczone na obrazie »Hołdzie Trzech Króli«, a zwłaszcza obrazie erekcyjnym, których narazie odczytać nie można, a które ze względu na postaci fundatorów mogłyby rzucić pewne światło na ich powstanie.

Z późniejszych jeszcze czasów, bo już z XV wieku, zdają się pochodzić malowania ściennie w prezbiterjum kościoła w Przyczynie Górnej¹⁾, położonej w ziemi Wschowskiej, dziś od Polski oderwanej. Odkryto je z pod podwójnej warstwy malowań barokowych i renesansowych w r. 1899. Obrazy w nawie zapewne pochodzą z drugiej połowy XV w. Na północnej jej ścianie w górnym rzędzie widzimy przedstawienie siedmiu grzechów głównych w postaci par ludzkich, mężczyzny i kobiety, prowadzonej przez diabła w otchłań piekielną. Para siedząca na koniu wyobraża pychę, druga na niedźwiedziu chciwość, trzecia zniszczona, czwarta z kotem — zazdrość, piąta z świnią — obżarstwo, szósta z psem — gniew, siódma z osłem — lenistwo.

Alegorje tego rodzaju rozpowszechniają się już w drugiej połowie XIV wieku. W r. 1908 odkryto w Toruniu w kościele św. Jana²⁾ fresk z r. około 1360—70, na którym spotykamy w przeciwstawieniu do siedmiu cnót wyobrażenie siedmiu grzechów głównych w postaci kobiet, siedzących na osle (lenistwo), na kozle (obżarstwo), na niedźwiedziu (gniew), na psie (zawiść), na świni (chciwość), na jeleniu (nieczystość), na koniu (pychę). Fresk ten po dokonanych zabiegach konserwacyjnych w r. 1921 zyskał znacznie na wyrazistości rysunkowej oraz na sile barw.

Dolny rząd na ścianie nawy północnej kościoła w Przyczynie wypełniają sceny z Męki Pańskiej, jak Skazanie, Biczowanie, Chrystusa upadającego pod krzyżem, Ukrzyżowanie. Na południowej ścianie nawy freski niszczały doszczętnie.

W prezbiterjum na ścianie północnej powyżej namalowanego kobierca mieszczą się fragmenty z legendy o św. Jerzym, patronie kościoła, dołem ofiara Abła i Kaina (?). Na ścianie pod kątem prostym zamkniętego chóru poza ołtarzem głównym przedstawiono św. Krzysztofa z Dzieciątkiem na ramieniu i łódką z postaciami ludzi, symbolizującą Kościół, powyżej wznosi się dom, wieżą przyozdobiony. Na jego dachu siedzi para ludzka, mężczyzna i kobieta z koronami na głowach. Na ścianie południowej prezbiterjum widzimy świętego w stroju biskupim (św. Stanisława ?), następnie między oknami dołem »Hołd Trzech Króli«, oraz Madonnę z Dzieciątkiem, siedzącą na tronie, której dwaj aniołowie szybujący w powietrzu nakładają koronę na głowę. U stóp Madonny z prawej strony klęczy król, po lewej znajdują się liczne osoby. Powyżej tej sceny roztacza się wnętrze świątyni, tudzież mieści się symbol grzechu pierworodnego, Adam i Ewa z drzewem poznania w środku.

Technika tych fresków jest pokrewna freskom zachowanym w Łądzie. Linje konturowe są zaznaczone czarną kreską na warstwie tynku w mokrym stanie. Tak samo nałożono barwy lokalne płasko bez modelunku. Freski te, w duchu późnogotyckim, świadczą o pewności ręki malarzy, określenie jednak ich przynależności szkolnej jest sprawą trudną, tem więcej, że uległy znacznemu podniszczeniu. Wszelako scena »Hołdu Trzech Króli« z typem Madonny, z koroną wydatną na głowie, jak również króla brodatego, do którego Dzieciątko wyciąga łaskawie rączkę, zwraca nas ku wzorom czeskim tzw. stylu króla Wacława³⁾ i pochodzi bodaj z początków XV w.

¹⁾ J. Kohte, l. c. tom III. str. 198.

²⁾ R. Heuer, Thorner Kunstaltertümer, str. 18.

³⁾ Wiadomości o freskach w kościele w Przyczynie Górnej czerpałem ze spuścizny po konserwatorze poznańskim, drze L. Kaemmererze.

Dość bogatą spuścizną w dziedzinie ściennego malarstwa szczycą się kościoły toruńskie, N. P. Marji, św. Jana oraz św. Jakóba, pochodzące z drugiej połowy XIV oraz początków XV wieku; w ostatnich czasach poświęcił jej baczniejszą uwagę R. Heuer, wykazując szereg analogij z malarstwem czeskim okresu króla Wacława. Freski te odkryte z pod warstwy tynkowej wymagają umiejętnego odnowienia i zabezpieczenia na przyszłość.

Ogólnie biorąc, malowania te, pomimo pewnych nieśmiały prób w kierunku realistycznym, nie przynoszą nowych poważniejszych zdobyczy malarskich. Cechują je¹⁾: kompozycja o skromnym założeniu, stałe trzymanie się jednego planu, przeważnie bez znaczących wysiłków w dziedzinie perspektywy, miękkie i płynne draperje, słaba plastyka i wcale pobieżne wykonanie, które ma zazwyczaj charakter dość rzemieślniczy i wskutek współpracy pomocników nie zawsze pozostaje na jednym poziomie artystycznym.

Wpływy malarstwa czeskiego możemy również śledzić na zabytkach sztalugowego malarstwa znajdujących się dzisiaj na ziemiach polskich lub też z Polską niegdyś związanych. Najstarszy przykład mamy w Madonnie z Frysztaku²⁾, z Dzieciątkiem bawiącym się szczygłem, która pochodzi z kaplicy zamkowej w Odrzykoniu z r. 1395 (dziś w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie). Jest ona wiernym naśladownictwem czeskiej Madonny w Zbrasławiu. Podobnego typu Madon opartych na wzorze mistrza ołtarza z Wyszobrodu z roku około 1350, posiadamy więcej. Należy tu również obraz św. Trójcy przechowywany w Muzeum diecezjalnym w Wrocławiu³⁾, wykazujący zarówno w szczegółach rysunkowych, jak i w kolorystyce znaczne z tą szkołą pokrewieństwo. W Fromborku (Frauenberg) na Warmji w pałacu biskupim znajduje się obraz ze szkoły mistrza z Trzebnia, niewątpliwie z XIV wieku, wyobrażający Ukrzyżowanie w pośrodku, a po prawej stronie górą mający wśród innych scen Koronację N. P. Marji⁴⁾, prawie identyczną z kompozycją tej treści, jaką widzieliśmy w freskach kościoła św. Jana w Gnieźnie; jej pierwowzorem jest obraz wymalowany w Klosterneuburg⁵⁾ między r. 1322–29, który posiada tak wielkie znaczenie w historii czeskiego malarstwa przedkarolińskiej epoki.

Pod wpływem malarstwa południowo czeskiego ze szkoły wyszobrodzkiej (Hohenfurt), powstały w XIV wieku, przed r. 1383, obrazy z Grudziądza⁶⁾ wyobrażające Zasnęcie Matki Boskiej oraz Koronację N. P. Marji, w otoczeniu św. Barbary i św. Katarzyny, dziś znajdujące się w Malborgu. Obrazy te zawdzięczają swe powstanie epigonom i następcom twórców wspaniałych kodeksów iluminowanych, związanych z nazwiskiem króla Wacława.

Odmienny typ Madonny, raczej niemiecki, stworzony przez mistrza z Wyszobrodu (Hohenfurt)⁷⁾ można widzieć na szeregu innych obrazów. Kierunek tegoż mistrza jest wyraźny w obrazie nagrobnym Jana z Ujazdu z r. 1420, znajdującym się dzisiaj w Osso-

¹⁾ M. Bernath, *Malerei des Mittelalters*, Lipsk 1916, str. 205.

²⁾ L. Lepszy, *Rocznik krakowski*, tom VI, str. 203, fig. 223.

³⁾ R. Ernst, *Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens im XIV u. am Anfang des XV Jahrhunderts*, Praga 1912, str. 12, tabl. XVIII.

⁴⁾ F. Burger, l. c, fig. 157.

⁵⁾ F. Burger, l. c. *Die deutsche Malerei*, fig. 153.

⁶⁾ R. Heuer, l. c. fig. 21. — F. Burger, l. c. fig. 203.

⁷⁾ F. Burger, l. c. fig. 156.

lineum we Lwowie, jak niemniej w obrazie pokrewnym poświęconym pamięci Wierzbie z Branic, znajdującym się w Ruszczy¹⁾ z r. 1425. Tego samego mistrza, co obraz nagrobny Wierzbie z Ruszczy jest tondo malowane na drzewie z r. 1426²⁾, znajdujące się w zakrystji kościoła w Fromborku. Pod altaną siedzi Madonna z koroną na głowie, z Dzieciątkiem, któremu anioł przynosi kwiaty. U jej stóp klęczy fundator w stroju kanonika, jak napis w minuskułach gotyckich głosi: Bartłomiej Borcschow, dziekan i kanonik warmiński, zmarły w r. 1426. Nie jest rzeczą wykluczoną, że obrazy te są dziełem Pawła z Kromieryża³⁾, który w roku 1424 przyjął w Krakowie prawo miejskie. Istotnie faktura tych obrazów jest w zupełności czeską.

W Wrocławskim Muzeum przemysłu i starożytności⁴⁾, znajduje się jeden z najpiękniejszych obrazów ze szkoły mistrza z Trzebonia z XV wieku, a mianowicie św. Anna Samotrzecia. Cechuje go wspaniałe koloryt, składający się z gamy barw niebieskiej, kontrastującej z niezwykle kolorem szarym oraz laserunkami karminowemi w tle.

Rysunek piórkiem z kodeksu kapitulnego w Krakowie, wyobrażający kardynała Zbigniewa Oleśnickiego, klęczącego przed Madonną, z r. 1445, posiada również pewne pokrewieństwo z pracami mistrza z Trzebonia⁵⁾ (Wittingau) i posiada wybitnie czeski charakter. Wpływy mistrza z Trzebonia, czynnego w końcu XIV wieku, są widoczne w cyklu obrazów⁶⁾ krakowskiego kościoła św. Katarzyny z XV stulecia. Są tu już próby ustawienia figur w przestrzeni i perspektywistycznego ich ustosunkowania. Spotykamy się tutaj także z zupełnie odrębnym typem figur męskich o miękkich jedwabistych brodach, o głowach charakterystycznie w jedną stronę zwróconych i ciekawych żołądkowych fizjognomjach, w spiczastych hełmach, dobrze nam znanych z twórczości mistrza z Trzebonia⁷⁾.

Jako import czeski z połowy XIV w. uważać wreszcie należy witraże, które niegdyś zdobiły okna w prezbiterjum kościoła parafjalnego w Chełmnie⁸⁾ nad Wisłą (dziś w Malborgu) Zwłaszcza w oknie trójdzielnym chóru sceny z życia i męki Chrystusa, pomieszczone w charakterystycznych ramach czworoliścia, wypełniające dwa pasy środkowe i ujęte po bokach popiersiami apostołów i świętych Pańskich, odznaczają się uderzającym pokrewieństwem z witrażami z kaplicy św. Katarzyny⁹⁾ na zamku Karlstein.

Na przytoczeniu tych kilkunastu przykładów muszę poprzestać.

Że okazów malarstwa ściennego jak i sztalugowego tego zakroju w naszym kraju było znacznie więcej, wątpić nie można. Malowania ścienne znajdują się zapewne zasłonięte lub przykryte warstwą pobiałą w niejednym kościele gotyckim tych czasów, gdy zabytki sztalugowego malarstwa zginęły z wyjątkiem nielicznych okazów bezprowrotnie. Najstarszego przykładu malarstwa monumentalnego w Polsce dostarczają nam

¹⁾ L. Lepszy, Rocznik krakowski, tom VI, fig. 228.

²⁾ A. Bötticher, Die Bau u. Kunstdenkmäler im Ermeland. Królewiec 1894, tom IV, fig. 83.

³⁾ L. Lepszy, Rocznik krakowski, tom VI.

⁴⁾ R. Ernst, Beiträge l. c. str. 16, tabl. XX.

⁵⁾ L. Lepszy, Rocznik krakowski, tom VI, fig. 230. — F. Burger, Die ueutsene Malerei, fig. 207; biblia pauperum z Metten w Bibliotece państwowej w Monachium.

⁶⁾ L. Lepszy, Rocznik krakowski, tom VI.

⁷⁾ F. Burger, l. c. tabl. XII.

⁸⁾ Die Bau u. Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen. Gdańsk 1887: Die Bau u. Kunstdenkmäler des Kreises Kulm, str. 51, pl. 4 i 5.

⁹⁾ Dr. J. Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemähle und Tafelbilder der Burg Karlstein im Böhmen. Praga 1896, tabl. XVIII.

malowania ściennie w kościele św. Jana w Gnieźnie. Na tem polega ich ogromne znaczenie, że są jedynym dotychczas na naszych ziemiach znanym zabytkiem, w całej czystości pierwotnej zachowanym. W swoim zespole kompozycyjnym oraz zestroju kolorystycznym dają one pojęcie o sztuce malarstwa freskowego, które w XIV wieku dochodzi do znacznego rozkwitu, aby na przełomie XIV – XV wieku ustąpić miejsca coraz bardziej dźwigającej się produkcji malarstwa sztalugowego, skojarzonego ze sztuką snycerską, zastosowaną przedewszystkiem do średniowiecznych ołtarzy.

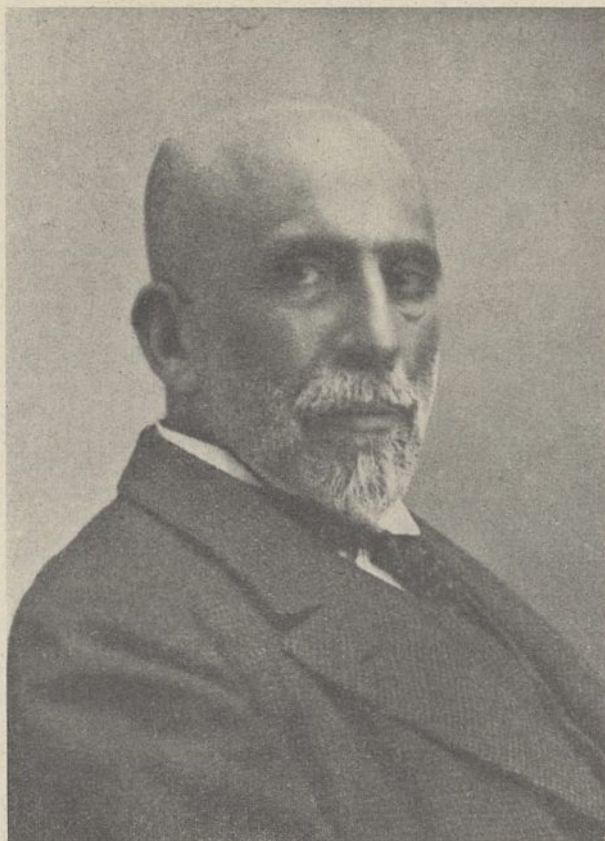
W każdym razie są one cennym przyczynkiem do znajomości środkowo europejskiego malarstwa, w epoce, w której sztuka zachodnia francusko włoska za pośrednictwem nowego ogniska życia kulturalnego, jakim był Avignon, związany z rezydencją Papieży, odbijała się w poszczególnych centrach europejskich ożywczem i zapładniającem echem twórczem. Ona też poczęła wypierać resztki średniowiecznego symbolizmu na rzecz realizmu, objawiającego się przedewszystkiem w racjonalnem i kolejnem przedstawianiu wydarzeń, opartem na głębszem zrozumieniu perspektywy. Scenom zaczęto wtedy dawać odpowiednie ramy przestrzeni.

Te zdobycze przychodzą do Polski w owych czasach w wielkiej mierze przez Czechy, gdzie Praga za panowania Karola IV nabiera cech światowej rezydencji, goszcząc i skupiając u siebie zastęp różnojęzycznych pracowników w dziedzinie sztuki. Zanim jej znaczenie w XV wieku upadnie w zupełności na korzyść innych metropolji artystycznych, skąd przenikają następnie wzory i prądy ozywczce do malarstwa polskiego, spełnia Praga nietylko misję kulturalną przez oddziaływanie na rozwijające się szkoły malarstwa niemieckiego na zachodzie, które po niej w spadku objąć miały hegemonję na tem polu, ale odgrywa również jako centrum artystyczne nie mniejszą rolę na wschodzie.

JAN BOŁOZ ANTONIEWICZ.

Śp. Jan Bołoz Antoniewicz, † 29 września 1922 r. w Bad-Elster w Saksonji, przyszedł na świat w r. 1858 w Skomorochach (pow. buczacki). Nauki pobierał w Krakowie, gdzie na Uniwersytecie Jag. uzyskał w r. 1880 stopień doktora filozofji. Była to postać niezwykle zajmująca, mąż nauki o szerokich horyzontach i zdumiewającej wielostronności,

człowiek wielkiej wiedzy i wielkiej zasługi. Początkowo zamierzał poświęcić się germanistyce, doktoryzował się też na podstawie pracy »Ueber die Entstehung des Schiller'schen Demetrius«; potem przebywając kilka lat w Niemczech, brał udział w wydawnictwie pisarzy niemieckich, »Kürschner's Nationalliteratur«. Pobyt w Monachium zwrócił uwagę jego na muzykę i żywo interesował on się zwłaszcza wagnerowską teorią dramatu muzyczne-



go. Przez czas jakiś zajmowała go filozofja i estetyka poezji, co skierowało go do zgłębiania utworów Z. Krasińskiego; w kilku o nich rozprawach, ogłoszonych w poważnych polskich pismach periodycznych, uderzała oryginalność zapamiętywań młodego autora. Nie pozostał na tem ruchliwy jego umysł: wkrótce przerzucił się na pole badań sztuk plastycznych i tej dziedzinie do końca pozostał on wiernym, choć rzutkość i wrażliwość jego i tutaj

się objawiała ogarniał bowiem swojemi studjami kolejno różne dziedziny sztuki i epoki jej dziejów: od średnich wieków do czasów najnowszych. Nie obcemi były mu nawet modernizm, futurizm i kubizm czy ekspresjonizm. W r. 1885 ogłoszona w Pamiętniku Akad. Umiej. (Wydz. filolog.) rozprawa: »Średniowieczne źródła do rzeźb na szkatułce z kości słoniowej w skarbcu na Wawelu« dała poznać uczonego niepośledniej miary. Obok niej stanęła godnie druga, niemiecka: »Ikonographisches zu Chrestien de Troyes«. Do tych prac erudy-

cyjnych i o znajomości metody naukowej świadczących dodać trzeba »Katalog Wystawy sztuki polskiej od 1764—1886« urzędzonej we Lwowie w r. 1894. Suchy na pozór spis jest nie tylko dowodem pracowitej ścisłości, ale w krótkich objaśnieniach przy nazwisku każdego artysty zawiera kopalnię dat i wiadomości, a w treściwym wstępie pierwszy u nas umiętny zarys historii malarstwa polskiego. Summę niejako swoich poglądów w tym kierunku złożył jednak Antoniewicz w książce: »Grottger«, która wyszła z druku w r. 1910, jako tom XI wydawnictwa Tow. naucz. szkół wyższych we Lwowie. Jest to wyczerpujący obraz życia i działalności wielkiego artysty i szczegółowy rozbiór utworów jego, w którym autor znakomicie umiał wnikać w ducha jego twórczości, zgłębić i określić istotę jego natchnienia i zbadać wpływy, jakie nań działały. — Głównym wszelako przedmiotem umiłowania Antoniewicza była historia sztuki włoskiej, a w niej epoka renesansu. Od lat wielu poświęcał jej objawom i problemom baczną uwagę, do czego pomocą i podniętą były częste jego podróże za Alpy. Owocem tych badań były bardzo liczne drobniejsze rozprawy i przyczynki, które ogłaszał częścią w Sprawozdaniach Kom. hist. sztuki Akademji Umiej., częścią w różnych innych wydawnictwach. Z ważniejszych wymienimy: »Rzeźby kaplicy Zygmuntowskiej w katedrze krak.«, i »Kompozycja Lamentu na grobowcu Kanclerza Szydłowieckiego«. Do drobniejszych rozmiarów ale nie treścią należą rozprawki o Wieczery L. da Vinci, o Sjenie, o obrazie Lorenza Costy w galerji Czartoryskich, o innym obrazie tejże galerji (dama z gronostajem), w którym Antoniewicz widzi portret Cecylji Gallerani, a nie bez prawdopodobieństwa dopatruje się prze-malowanego w części dzieła Leonarda da Vinci.

Odkrycia i poglądy swoje czynił też tematem odczytów, jak np. o Chodowieckiego rękopisach podróży, o Madonnie Sykstyńskiej, o Zwiastowaniu w Ufficjach mylnie przypisywanem Leonardowi da Vinci, o malarskiej działalności Wyspiańskiego; na jednym z publicznych rocznych posiedzeń Akademji Umiej. miał odczyt pełen myśli nowych a głębokich o obrazie Tycjana: Amore sagro e profano. — Cały szereg mniejszych przyczynków drukiem ogłoszonych ma za przedmiot zabytki sztuki w Polsce; do wielu z nich odnalazł nazwiska twórców, co do innych sprostował błędne mniemania lub ustalił ich w dziejach sztuki właściwe miejsce. Nie wystarczyło to bogato uposażonej jego naturze. Liczne komunikaty odnoszące się do zabytków sztuki włoskiej w Polsce i za jej granicami, były to jakby opiłki wielkiego dzieła o renesansie, o którym zawsze marzył. Niekiedy plan ten przybierał w głowie jego kształty książki o Leonardzie da Vinci. Jubileusz uniwersytetu padewskiego w r. 1922 skierował badania jego ku postaci Jana Marji Padovana, rzeźbiarza i architekta w XVI w., który zdobił naprzód kaplicę del Santo w Padwie, a potem obdarzył szeregiem dzieł swoją Polskę, do której przeniósł się na znaczną część życia. Śmierć zaskoczyła Antoniewicza wśród tych przygotowań i prac, z których podobno tylko ostatnia dość daleko została posunięta. — Zasługami swojemi naukowemi zdobył on sobie na uniwersytecie lwowskim w r. 1897 profesurę nadzwyczajną. W r. 1902 został korespondentem, a w r. 1914 członkiem czynnym Akademji Umiejętności. Prócz tego był on konserwatorem zabytków i członkiem Komisji Centralnej Konserwatorskiej w Wiedniu, członkiem państwowej Rady sztuki austriackiej, i członkiem kilku towarzystw naukowych. Utrzymywał też ściśle stosunki z zagranicznymi uczonymi i naukowemi instytucjami, brał udział w kongresach historyków sztuki zwoływanych do różnych stolic europejskich. — Jak z jednej strony był łącznikiem między nauką polską a europejską, tak z drugiej odznaczał się wśród swoich rzadkim darem pobudzania młodszego pokolenia do badań i pracy. Umysł niezmiernie bystry, ruchliwy,

a do entuzjazmu skory, zapał swój umiał przelewać w drugich, oryginalnemi, niekiedy niemal genialnemi pomysłami, poglądami i kombinacjami, które ułatwiało mu rozległe a wielostronne wykształcenie, pogłębiał pole myślenia i rozszerzał horyzonty swoich czytelników i słuchaczy, zapładniając działając na ich inteligencję i wyobraźnię.

Śmierć jego w wieku, kiedy jeszcze pełnia sił umysłowych zdawała się zapowiadać dalsze lata pożytecznej, nader dodatniej działalności, a pozwalała przypuszczać, że daniem mu będzie przynajmniej wykończyć cenne prace pozaczynane, jest dotkliwą stratą dla nauki polskiej i dla nauki wogóle.

St. T.

SPRAWOZDANIA Z POSIEDZEŃ KOMISJI HISTORJI SZTUKI

za czas od 1 stycznia do 31 grudnia 1922 roku.

Posiedzenie z dnia 16 lutego 1922.

Dr. Marjan Morelowski przedstawił pierwszą część swego referatu o *arasach flamandzkich Zygmunta Augusta*, wywiezionych przez generała Buxhoevedena po upadku powstania kościuszkowskiego, z Warszawy do Rosji, a odzyskiwanych obecnie przez Delegację polską. Referent zastrzegł się, że zagadnienia czysto historyczne związane z temi arasami omawiać będzie jaknajkrócej, — ileż były one już przedmiotem prawie dostatecznych badań ze strony przeszło dwudziestu polskich uczonych lub w Polsce, jak Ciampi, pracujących¹⁾. Natomiast treści nowe wyniki oparte na zorganizowanych przez referenta z ramienia Delegacji poszukiwaniach archiwalnych w kraju, a przedewszystkiem przedstawi pogląd swój na artystyczną genezę naszych arasów i znaczenie ich w historii sztuki, te bowiem zagadnienia prawie wcale dotąd nie były wyświetlone. Zaznaczyć tu należy, że nauka rosyjska szcycąc się tylu wybitnemi pracami muzealno inwentaryzacyjnymi, nie poświęciła tak ważnemu jak nasz tematowi, choćby najmniejszej publikacji ani nawet artykułu.

Przedewszystkiem trzeba wyjaśnić: 1) jak przedstawia się ostatecznie sprawa liczby sztuk w serji właściwego »Potopu«, 2) związku jej z resztą arasów Zygmunta Augusta, 3) liczby sztuk tej reszty, a wreszcie 4) czy część arasów, o których tu mowa nie jest identyczną z arasami Bony. Opublikowane przez pp. St. Tomkowicza i A. Chmiela, w ich pomnikowym »Wawelu«, dokumenty stwierdzają, że w r. 1526 zawieszano w pałacu król. na Wawelu jakieś tapiserje i że zapłacono 205 florenów reńskich za 200 łokci flandryjskich »pannos de lana«, których wykonano szesnaście »secundum probam, instructionem et magnitudinem«. Już dawniej były wyrażane wątpliwości, czy którakolwiek z powyższych tkanin należy do znanych później, wspominanych za Zygmunta Augusta. Obecnie można prawie z całą pewnością hipotezę taką odrzucić, ze względu na to, że wszystkie bez wyjątku rodzaje odzyskiwanych teraz arasów, są tkane na osnowie, wełnianej wprawdzie, ale nitką jedwabną, w dodatku przetykaną prawie bez wyjątku nitką srebrną połączoną doskonale. Za tezę referenta przemawia też względ stylowy. Zwłaszcza styl bordiur powtarzających się ciągle na arasach Zyg. Aug. powstał (wedle zagranicznych badań) we Flandrji dopiero po r. 1540, a wogóle styl wszystkich tych arasów dopiero po r. 1530. Tkaniny zaś Bony znajdują się na Wawelu już od r. 1526. Być może, że te ostatnie zniknęły dopiero z upadkiem Rpltej. — Przy pomocy p. Dyr. M. Tretera referent odnalazł w Archiwum zamku warsz. »Inventaire du garde-meuble« Stanisława Augusta z marca 1795, w którym oprócz kilkudziesięciu tapiserj francuskich sprawionych przez tego króla wymieniono kilka sztuk flamandzkich, »déjà très vieilles« — niezależnie od zygmunto-wskich 156 arasów należących do Skarbcza Rpltej. — Być więc może, iż tamte pochodziły z czasów Bony i że dadzą się jeszcze kiedy odnaleźć.

¹⁾ A. Grabowski, E. Rastawiecki, Łepkowski, L. Siemiński, Kołaczkowski, Z. Gloger, Pawiński, S. Korzon, A. Kraushar, St. Tomkowicz, F. Kopera, St. Cercha, S. Romer, Al. Czolowski, T. Newlin-Wagner.

Co do innych odszukanych obecnie dokumentów¹⁾ to szczególnie ważne są: inwentarz arasów Zyg. Aug. z r. 1768 i z r. 1731. Pierwszy jako cenny dla rewindykacji dokument prawno-historyczny referent publikował w »Dokumentach Delegacji Specjalnej« w 1922 r., — drugi jeszcze bardziej szczegółowy czeka wydania. Dla historii sztuki mają one znaczenie przez to, że wyjaśniają ostatecznie bardzo ogólnikowe wyrażenia spisu z r. 1763, który publikował Rastawiecki w Bibl. Warsz. I. 1853, gdzie wprawdzie notowano sztuk 156 ale część bardzo znaczną zbyt ogólnikami jak n. p. »różnych kawał 50«. Inwentarze z r. 1731 i 1768 uzupełniają się wzajemnie a porównane ze sobą i z odbieranymi arasami pozwalają oświadczyć na pewne to, co przedtem tylko można było przypuszczać, że te »różne« sztuki (z inwentarza Rastawieckiego) wszystkie pochodziły z czasów Zyg. Augusta. — Inwentarz z r. 1731 stwierdza ich o 1 sztukę więcej niż inw. z r. 1764. Były one wszystkie wydawane w r. 1736 nieokreślonymu w notatce Lhullier²⁾ — tak więc między r. 1736 a 1764 zginęła jedna sztuka. Pierwszy zaś ze wspomnianych dokumentów stwierdza podobnie, że 2 małe sztuki zginęły przed r. 1669. — Szczegóły te obok zebranych przez p. Dyr. F. Koperę (Dzieje Skarbcza Kor. str. 137 i t. d.) pozwalają stwierdzić, że za Zyg. Augusta arasów liczone na dworze król. znacznie więcej³⁾ niż 156 sztuk i że w tej liczbie z serji sztuk ze scenami biblijnymi — z t. j. z serji właściwego »Potopu« — oprócz 3 sztuk ofiarowanych w r. 1633 papieżowi Urbanowi VIII istniało w XVIII w. jeszcze sztuk 20, opisanych dokładnie, podczas gdy spis Rastawieckiego z r. 1764 w tej mierze nie dawał dostatecznie jasnego materiału, wskutek czego wywołał różne sprzeczne poglądy poprzednich badaczy jak n. p. Glogera i i.

Narazie zajmiemy się głównie zagadnieniem genezy artystycznej tych właśnie arasów ze scenami biblijnymi. Odzyskaliśmy ich dotąd w pierwszej partji sztuk 14, w następnej trzy. Inne arasy nasze z liczby 156 sztuk — a zwłaszcza przedstawiające pejzaże ze zwierzętami — tak są stylowo pokrewne biblijnym, że rozwiązanie zagadnienia w stosunku do tych ostatnich rzuci światło na pochodzenie artystyczne reszty, nazwanej w dokumentach XVIII w. z całą słuszością »obiciem na kształt potopowej roboty«. — Odzyskane sceny biblijne dzielą się na 4 podgrupy z historją 1) pierwszych Rodziców 2) Abla i Kaina 3) Noego 4) wieży Babel. Trzy pierwsze obejmują sztuk 14 wydanych obecnie z Gątczyny a co do treści opisanych szczegółowiej przez L. Siemińskiego (Dzieła T. I) dzięki badaniom Wł. Spasowicza. Zawierają one następujące: 1) Adam i Ewa w raju, 2) prace Adama po wygnaniu, 3) ofiara Abla, 4) Kain wprowadzający Abla w pole, 5) zamordowanie Abla, 6) zemsta Boża nad Kainem, 7) rozmowa Boga z Noem, 8) budowa arki, 9) wejście do arki; 10) potop, 11) wyjście z arki, 12) dziękczynienie Bogu za wyratowanie, 13) błogosławieństwo boże Noemu, 14) upicie się Noego. Z tych sztuk tylko jedna (wejście do arki) była dotąd publikowaną w tomie V »Sprawozdań« Komisji h. sztuki.

Na podstawie korespondencji sekretarza króla Jana III go, S. Boni, znalezionej we Florencji, w Archiwum W. książąt tokańskich, Ciampi przypisywał kartony do naszych arasów samemu Rafaelowi. Do ostatnich czasów utrzymywała się w nauce naszej za M. Sokołowskim opinia, że są one przynajmniej szkoły włoskiej, choć wykonania flamandzkiego. Referent stawia sobie za zadanie wykazać drogą analizy stylu: 1) jakie cechy arasów naszych mogły poniekać prowadzić do podanej hipotezy, — 2) z jakich względów historycznych mogła w siedemnastym wieku utrzymywać się w Polsce tradycja notująca nawet imię Rafaela, — 3) z jakich jednak względów jedna i druga opinia jest błędną i jaką należy ustalić.

Niewątpliwie w arasach naszych dają się zauważyć nietylko wybitne cechy stylowe renesansu włoskiego wogóle, ale i wiele elementów i właściwości szkoły malarskiej rzymskiej, Rafaela zaś i jego uczniów w szczególności. Odnosi się to przedewszystkiem do zasadniczych ale i bardziej ogólnikowych cech kompozycji. Uderza w niej wszędzie patetyczność i szlachetność w pozach, przejrzystość w ugrupowaniu postaci ludzkich oraz wprowadzenie daleko idących perspektyw krajobrazu. W przeciwieństwie do niedawnego stylu flandryjskich tapiseryj, gdzie pierwszy plan grał prawie zupełnie górującą rolę, widzimy tu wszędzie nadawanie arasom wyglądu obrazów bardziej malarskich. Już w tem stwierdzić należy wpływ Rafaela, który przez swe słynne kartony do serji »Dziejów apostołskich« skierował warsztaty brukselskie na niebezpieczną drogę rywalizowania z dziełami pendzla. Kierunek ten — w swej istocie prze-

¹⁾ Referent uzyskał je w kopiach z Archiwum Skarbu w Warszawie, idąc w poszukiwaniach za wskazówkami zebranymi przez p. bibliotekarza T. Newlin-Wagnera, przy pomocy p. A. Bachulskiego, archiwarjusza.

²⁾ Wedle Korzona »Dzieje wewnętrzne« itd. — wdowa po tapiczerze Lhullier pobiera od r. 1764 pensję od St. Augusta. Nie należy myśleć jej z panią Lullie, awanturnicą intrygującą na rzerz Sieversa przy końcu rządów St. Augusta i wówczas jeszcze młodą. Lhullier był pewno »tapissierem« Augusta III go.

³⁾ Do zaginionych należy m. i. serja z historją Scipiona (F. Kopera). Wedle referenta byłaby to jedna z replik tkanych w XVI w. kilkakrotnie w Brukseli podług kartonów Giulia Romana (ef. E. Müntz »La tapisserie«).

ciwny zadaniom wybitnie dekoracyjnym sztuki tkackiej — z natury rzeczy wytworzył się prędzej we Włoszech, ileż przy słabszym niż we Flandrii rozwoju warsztatów arasowych, nie mogło tam być tak silnego jak na północy zrozumienia istoty tapiseryjnego stylu. Ponadto, na naszych arasach linia ciał i innych brył dąży wybitnie ku renesansowemu zaokrągleniom, a kostjумы aż do obuwia i rzuty fałdów szat wzorowane są uderzająco na antyku,

Przy dokładniejszym badaniu jedna postać za drugą okazuje się nawet wzorowaną — raz bardziej niewolniczo, to znów samodzielniej — na różnych postaciach z różnych obrazów i fresków Rafaela, a zwłaszcza z jego scen Genezy, Potopu i t. p. na loggjach Watykanu. Najbardziej uderzający przykład nastrocza postać Noego na arasie »Rozmowa Noego z Bogiem Ojcem«. Jest to prawie dosłowna kopja ustawionej tu w odwrotną stronę postaci mężczyzny, na »Disputa del Sacramento«, a mianowicie pierwszej wielkiej, stojącej luźnie na lewo od środka obrazu.



Fig. 1. Aras z serji »Potopuc«: Ofiara Abła.

Dają się tu zauważyć na arasie jedynie małe nic nie znaczące odchylenia od oryginału w położeniu głowy i rysunku paru fałdów bogato i szeroko układającej się togi. Taksamo ukośnie postawioną jest także noga, i tu i tam oparta jedynie na palcach, z obnażoną identycznie łydką — wzorowana u Rafaela oczywiście na antycznych figurach — w tej postawie mającej na celu wyrażenie swobody i ożywienia, uzyskanie »ruchu« w nieruchomem, dla której nauka niemiecka stworzyła zwarte a trafne określenie w terminie »Spielbein«.

Z wielu innych pomysłów i wzorów zaczerpniętych od Rafaela i jego szkoły na naszych arasach, wymieńmy choćby najważniejsze tylko, aby nie przedłużać tej części wywodów. W grupie trzech synów Noego na arasie »Wejścia do arki« postać pierwsza na lewo przykłęka i nachyla się uderzająco podobnie jak na fresku loggji, przedstawiającym Izaaka przed Bogiem Ojcem. Trzeci, ostatni na lewo, syn Noego (z workiem na plecach), na tym samym arasie, a jeszcze więcej Abel, podobnie na wysokiej podstawie, przykłękający podczas ofiary — na innym arasie (fig. 1) — uderzająco wzorowani są na arcypodobnej postaci fresku w loggjach, przedstawiającego »budowanie świątyni« (postać główna po lewej, vide np. »Klassiker der Kunst«). A dalej: postać mężczyzny na fresku, w loggjach Rafaela, przedstawiającym Józefa opowiadającego swój sen braciom, po lewej u dołu, leży na ziemi prawie taksamo jak na arasie naszym ze sceną Adama i Ewy w raju postać Adama, ta druga mniejsza, poniżej Boga Ojca, w lewej części tej przepięknej tkaniny. Niemniej silnie uderza nas podobieństwo między synem Noego siedzącym na ziemi z wysuniętą naprzód nogą, na lewo odtuż obok stojącego Noego, w arasie

»wyjście z arki (fig. 2), a między ostatnią na lewo postacią apostoła, siedzącego z księgą, w słynnej »Transfiguracji« Rafaela. Jedną z głównych postaci w arasie ze sceną właściwego potopu (fig. 3), mężczyzna w środku obrazu unoszący bezwładnie omdlałą kobietę, okaże się znowu, przy dokładnym porównaniu, skopjowanym prawie niewolniczo z głównej grupy na »Potopie« fresków rafaelowskich, przyczem odchylenia od wzoru są nieledwie pozorne, bo polegają n. p. na okryciu szatą tak samo nachylonego mężczyzny, na odwróceniu jego głowy w inną stronę a tułowia we wprost odwrotną. Postać dźwiganej kobiety, jej głowa, ramię i pierś, jest niemal taką samą, zaś ilość fragmentu jej ciała, dającego się widzieć, prawie dosłownie tą samą. Okazuje się więc, że w każdej podgrupie, na jakie serje scen biblijnych arasowych dzielimy, można uczynić te same z Rafaelem zestawienia, a pomnożyć je tu byłoby nietrudno.

Nie ulega także wątpliwości wpływ Michała Anioła. Dotyczy on przedewszystkiem powtarzającej się często postaci Boga Ojca w przestworzach i aniołków wokoło niego, a zwłaszcza ogólnego sposobu pojęcia go jako zjawiska, rysunku szaty jego, którą wicher wzdyma i skrótu nóg w postaci lecącej. Jednakowoż wpływ ten, zdaje się, pojawia się nietylko bezpośrednio jak po-



Fig. 2. Aras z serji »Potopie«: Wyjście z arki.

przez studjum przeróbki, z tych jakie z nieśmiertelnych pomysłów Buonarottiego dokonał Rafael w swoich dziełach, a które J. Klaczko tak pięknie nazwał hołdem oddanym Michałowi Aniołowi przez mistrza z Urbino¹⁾. Rzecz się ma tutaj podobnie jak ze wspomnianą wyżej, dwukrotnie na arasach, figurą mężczyzny przyklękającego, nawpół stojąc, jednym kolaniem na wysokiej podstawie. Rodowód jego — który wstecz sięga dalej niż do Rafaela — idzie przedewszystkiem poprzez słynną postać lewą z kartonu »kąpiących się żołnierzy«, znaną nam ze słynnej sceny batalistycznej, utrwalonej rylcem przez Marc Antonia. Rzadziej natomiast stwierdzić możemy bezpośredni wpływ wielkiego mistrza »Ostatecznego Sądu«, na poszczególne postaci w naszych arasach. Wskazać go jednak można n. p. w ostatniej na lewo córce Noego, w arasie ze sceną błogosławieństwa bożego po potopie. Twarz jej przypomina silnie jedną z głównych postaci w obrazie niedokończonym Michała Anioła »Złożenie do grobu«. Na tymże arasie inna — pierwsza na lewo — córka Noego przypomina znowu typem twarzy a nawet jej gestem głowę św. Magdaleny na znanym obrazie Tycyana, który zdobi galerję Pitti.

Już z powyższego (aby ograniczyć dalsze przykłady i dowody) widać, że autor kartonów do naszych arasów nie wywodzi się zbyt dosłownie ze szkoły Rafaela samego, ale jest eklekty-

¹⁾ Pragnących sprawdzić powyższe zestawienia odsyłamy narazie do reprodukcji z Rafaela i Michała Anioła w »Klassiker der Kunst«, a co się tyczy brakujących tu fotografii arasów, do Tygodnika Ilustrowanego z 31 lipca 1922.

kiem, na którym najwięcej zaciężyła twórczość mistrza z Urbino i gwałtownego w służbie Juljusza II tytana. Wpływu tego drugiego upatrywać należy mniej w poszczególnych fragmentach i postaciach, a więcej w czemś ogólnem, w częstszej i zupełnie innej niż u Rafaela dramatyczności arasów, która miewa w sobie akcent »michelangelesque«. Dramatyczność to jednak daleka od pierwowzoru, bardziej zewnętrzna, więcej powierzchowna, mniej pochodząca z refleksu duszy na ciało, niż to wogóle u Włochów widzimy. Wpływ Michała Anioła wyraża się raczej w rodzaju ruchliwości, w większym niż u Rafaela niepokoju linii. Oddziaływanie tego ostatniego idzie znów, niejednokrotnie pośrednio także, przez jego uczniów jak Giulio Romano, przez dzieła takie jak freski mantuańskiego »Palazzo del Te« (porównaj n. p. postać tonącą na pierwszym planie naszej sceny potopu). Dotyczy to nawet zwierząt, choć analiza ich na arasach właśnie



Fig. 3. Aras z serji »Potopu«: właściwa scena potopu.

z Włoch nas wyprowadzać będzie. I tu jednak są z Włochami pokrewieństwa, choć nie z Rafaeliem. Gdy patrzymy na liczne zwierzęta na »bakchanaliach« Garofala, uderzają nas one pewnym pomimo wszystko podobieństwem. Jest to tem bardziej zrozumiałem, że Garofalo był już dawniej porównywanym do flamandów owego czasu, (przez Muthera).

I tu przejść wypada do zgoła odrębnej sprawy w rozważaniu stylu naszych wielkich włoskich zabytków. Jest w nich niewątpliwie wiele włoskości; uważna obserwacja wskazuje nam jednak, że malarz, który kartony do nich rysował, do włoskiej szkoły ani rasy nie mógł należeć.

Wskazuje to przede wszystkim kompozycja. Przejawia się w niej silnie kultura renesansu, wyzwająca z natłoczenia, dająca jasną architektonikę mas i grup, mądre ich rozczłonkowanie. Przejawia się ona i w pomyśle owych wielkich pni i drzew, które tu podobnie jak w szkole rzymskiej czy weneckiej, rozdzielają cały obraz wyraziście na parę części. Ale pod temi nawet przejawami przebija się uderzająca zresztą niewłoskość. Stanowi ją bez porównania większe niż u akademików włoskich napełnienie przestrzeni różnemi szczegółami, różnemi grupami, różnemi epizodami. Stanowi ją niemniej zapełnienie każdej prawie części zosobną, każdej figury, większą ilością rysunkowych detali. Z tego punktu widzenia można mówić

o przepaści dzielącej kompozycje nasze od rafaelowskich. Idzie to tak daleko, że przechodzi nawet czasem w nutę antyklasyczną, brzmiącą jeszcze podzwźwiękiem średniowiecza.

Gwałtownie wprost różni się pojęcie sceny potopu na fresku w loggiach Watykanu od tego, jakie w naszym Potopie oglądamy. U Rafaela klasyczne zredukowanie licznych potopu epizodów idzie tak daleko, że na pierwszym planie, pochłaniającym uwagę widza, jawią się trzy tylko większe postaci, mające w jaknajbardziej reprezentacyjnie umyślonej chwili, dać wyobrażenie o całej różnorodnej reszcie wypadków. Takie przeprowadzenie zasady »wyboru«, niewątpliwie wywodzi się z ducha najczystszej antyku. Podziwiali ją dalsze wieki w arcywzorze, w odkrytej później mozaice ze sceną bitwy Daryusza z Aleksandrem. Ale powiedzieć można, że w tym arcywzorze jest ona mniej oschle przeprowadzoną, niż na wspomnianym »Potopie« Rafaela. Cały szereg innych jego fresków tą samą odznacza się cechą. W jego n. p. »wejściu do arki Noego« owa biblijna procesja wszelakich zwierząt redukuje się do tak małej ich ilości, że nie daje należytego wyobrażenia o tem, co się tu ma rozgrywać. Oglądamy w tym fresku Rafaela jakoby malowany »kanon«, tyle jest tam bezwzględności w przeprowadzeniu głębokiej skądinąd zasady ograniczania się.

Jakże inaczej ma się rzecz na naszych arasach. Widać tu, że się mistrz w rozmaiłości pławi, że się nią bawi, raduje. W swoim »potopie« wziął n. p. środkową postać z Rafaela, nawet dosłownie. Ale w miejsce trzech tylko na pierwszym planie głównych postaci daje ich dziesięć. Nad niemi, tuż, na bliskim planie dodał jeszcze parę wyrazistych grup, za którymi widnieje dopiero tłum tonących. Naodwrot u Rafaela wszystko, poza trzema głównymi postaciami, widocznie uchylono od zbytniego zwracania na się uwagi. — Na arasie zaś »wejście do arki« naliczyć można około 160 zwierząt, ptaków i gadów! Te dwa przykłady starczą za wszystkie inne. Wszędzie bowiem, gdzie historia wprowadza większą ilość postaci, autor kartonów naszych korzysta z tej okazji szeroko, w przeciwieństwie do włoskich mistrzów. Nie ulega kwestji, że nawet od Michała Anioła różni się on w tej mierze mniejszem ograniczeniem się, większem rozczłonkowaniem kompozycji i jej części. A gdzie historia nie wprowadza do danej sceny większej liczby ludzi, tam ujawnia on — we wszystkich naszych arasach na równi — prawdziwą pasję do rysowania, wszelkiego charakterystycznego detalu — w zwierzętach i roślinności przedewszystkiem.

Zapewne dalekie to jest od stylu flandryjskich tapiseryj początków szesnastego wieku, od kompozycji takiego mistrza Filipa i innych. Widzimy tu mądre »odważenie«, bogatych ugrupowań, czujemy tchnienie Włoch. Ale zaledwie zatrzymamy się myślą nad niem, a już postrzegamy dalsze objawy innego upodobania, silnie realistycznej nuty. Oto liczne na arasach naszych pnie drzew. Artysta unika i tu także linii i plamy jednostajnej, grającej przez jednolitą całość, jak to u Włochów obserwujemy. Pokrywa te pnie mnóstwem liści bluszczowych, które wokoło nich okręcają się, wyraziste, odrębne jeden od drugiego, rysowane z zacięciem uwydatnianiem ich powykręcane kształtu.

Oto znów n. p. głowy i szyje częstych lwów i wielbłądów. Podczas gdy Rafael uogólnia ich ciała, jawnie kaligrafuje, idealizuje, i dlatego stapia w jedną plamę albo pomija zbyt bujne ich uwłosienie — nasz artysta rozczłonkuje kosmate grzywy i brody, podkreśla, jak się zwijają, jak oddzielają się wężkowatemi strączkami.

Bezustannie powtarzająca się brodatość wielbłądów, ba nawet wyraźne poszukiwanie zwierząt o kształtach pełnych osobliwego urozmaicenia, pełnych cętkowań i najeżeń, pokreślonych pasami i t. p., okazują się tu szczególniejszymi charakterystycznymi. I dlatego jako na przejaw tego samego kierunku, tego samego stylu, należy też patrzeć na ogromnie długie, zawsze w kosmyki porozwijane brody postaci takich jak Boga Ojca i Noego, zawsze taksamo traktowane. — Zapewne: brody nieco pokrewne obserwujemy też u Michała Anioła (zwłaszcza u Mojżesza z grobowca Juljusza II). Ale widzieć w tem musimy nietyle wzór dosłowny jak raczej jedną więcej dla naszego artysty podnieję dla rozwinięcia własnego i rasowego upodobania, o wiele bardziej niż u wszelakiego Włocha XVI w., upodobania tchnącego ukrytą, wrodzoną skłonnością do realizmu i bogactwa, do wszelkiej obfitości¹⁾. A gdy się jeszcze przyjrzymy temu typowi twarzy, który jako hieratyczny, ustalony w każdym kraju miejscową tradycją, bardziej okazuje ducha lokalnego, gdy zanalizujemy niezależnie od stroju i wyglądu całej postaci typ oblicza Boga Ojca na naszych arasach, gdy uprzytomnimy sobie, że ma on w sobie coś niewłoskiego

¹⁾ Nie mówiąc o tem, że typ brody Noego bliższym jest genetycznie typowi średniowiecznemu n. p. słynnego »Mojżesza« Clausa Slutera w Dijon (Champmol). Wystarczy dla przekonania się porównać brodę »Mojżesza« Buonarottiego, powijaną w długie ale uogólnione, elipsowato wijące się kopy, do brody Noego na arasie »Upicie się Noego« (fig. 4). Jest to broda do najwyższego stopnia porozkręcana w mnóstwo drobnych prawie gotycko wężkowatych kosmyków. Przypomina hardzo brodę Abrahama na arasach »Abraham-Serie« w Wiedniu (fig. 5), przyznanych Barentowi v. Orley, i brody u innych jeszcze gotycyzujących flamandów początku szesnastego wieku. Cf. Baldass »Die Wiener Gobelinsammlung«.

a bardziej germańskiego — podobnie jak Ewa — nawet konkretnie coś zatraćającego tym typem, który renesansowi północy przekazał z piętnastego wieku Quentin Massys i t. p., wtedy, sumując wszystkie te obserwacje, dochodzimy do wniosku, że styl malarski naszych arasów ujawnia połączenie elementów włoskich z tego rodzaju niewłoskimi, które charakteryzują flamandzką szkołę romanistów drugiej i trzeciej ćwierci szesnastego wieku. —

Gdy rozpatrujemy się w arasach, których kartony nauka zachodnia n. p. Müntz, Guiffrey, M. Friedländer, Baldass, Schmitz i w. i. przyznaje Barendowi van Orley — jednemu z głównych romanistów brukselskich — wtedy uderzają nas odrazu, nader silne pokrewieństwa między nimi a naszymi arasami. Oczywiście mowa tu nie o tych dziełach jego wcześniejszych, w których najmocniej znaczą się schyłkowe średniowieczne tradycje, z jakich wyrósł, lecz o pracach najpóźniejszych, w których długa jego w kierunku włoskim ewolucja objawiła się pełniej. Na



Fig. 4. Z serji arasów jagiel.: »Upicie się Noego«.

jego serji »Pięknych polowań Maksymiljana I« (albo »de Guise«)¹⁾, spotykamy bezustannie podobne pejzaże a zwłaszcza bujną roślinność i pnie drzewne charakterystycznie poowijane wyrazistym i wielkim bluszczem, jakie tak bardzo nadają piętno arasom naszym. Serję »polowań« przyznaje się Barendowi nie tylko na podstawie wybitnego jego stylu (jak i »Genezę« florencką lub »Dzieje Abrahama« w Wiedniu²⁾), ale także na podstawie zachowanych dokumentów i zaświadczeń jak n. p. Félibiena.

Stroje renesansowe i typy współczesne XVI. w. na serji »Polowań«, — utrudniają porównania w odnośnym kierunku. Natomiast tematy takie jak na wspomnianej serji florenckiej i wiedeńskiej pozwalają stwierdzić ogromne pokrewieństwo całości kompozycji i wielu innych szczegółów charakterystycznych. W »Genezie«, którą chlubi się tokańska »Galleria degli Arazzi«, obserwujemy to samo upodobanie do przedstawiania wielkich »procesyj« zwierząt i kluczy ptaków przed Adamem (fig. 6), pokrewieństwo silne w ich rysunku, jeszcze większe w pejzażu,

¹⁾ Reprodukcyjne bardzo częste, — m. i. u Wauters'a »Barend van Orley« i u Schmitza »Die Bildteppiche«.

²⁾ Reprodukcyjne u L. v. Baldass'a »Die Wiener Gobelin-Sammlung« i w małym »katalogu« tej wystawy.

który nieraz poprostu wypada określić jako identyczny z naszym w charakterze i sposobie pomowania. Zarówno w tej »Genezie« jak w serji »Abrahama« (w Wiedniu) znamienne bliskim naszym arasom jest także rozkład całości na dwie lub trzy grupy główne, w których postaci bardzo wielkie znaczą się wydatnie na pierwszym planie, pozostawiając dużo miejsca dla ukazywania się w głębi rozległego i rozłożystego pejzażu, łagodnych wzgórz i lasków, a w dole, poniżej, charakterystycznie zdrobniałych postaci. Styl kostjumów niemniej bliski.

Jako cechę szczególniejszą wiążącą dzieła van Orleya, tak kartonowe jak olejne, z naszymi arasami, należy też podkreślić zaczerpnięte z Włoch upodobanie do różnych »repoussoir'ów« a zwłaszcza do sposobu wywołania efektu głębi w tkaninie tą drogą, że osłonna postać idzie w kierunku skośnym do pionu płaszczyzny obrazowej. W tym celu mistrz kreśli na każdej kompozycji jedną lub parę wydatnych postaci to klęcząc wychylających się ku nam barkami i głową, to n. p. widnych od pleców, jak przykłękając pochylają się w stronę przeciwną, wyciągają ukośnie ramiona ku górze i t. p. Często ukazują się w silnym interesującym skrócie i tu i tam.

Wszystko to jednak do bezwzględnej przyznania autorstwa naszych kartonów Barendowi nie wystarcza, pomimo ogromnych, wyjątkowych pokrewieństw stylu i wielu właściwości malarskich. W linii bowiem każdego arasu naszego, w każdej zwłaszcza postaci ludzkiej, faluje tu zrazu mniej rzucająca się w oczy, a po rozeznaniu dokładnem całkiem pewna, większa miękkość, większa wiotkość, w całości zaś pewne tchnienie bardzo wczesno barokowe, podczas gdy Barend znamionuje zawsze silniejszą krepkość ciał, tęgosc, zwartość rysunku, nawet niejako twardość, oraz silniejszy talent związania organicznego części członów ciał.



Fig. 5. Fragment arasu z serji Abrahama (zbiory państwowe w Wiedniu). (Wedle wydawn. »Wiener Gobelinsammlung«.)

Wytłomaczenie tych postrzeżeń stanie się nie-trudnem gdy zważymy specyficzne koleje kompozycji owoczesnych z chwilą, gdy były dla arasów przeznaczone. Z małego stosunkowo projektu zasadniczego rzadko kiedy mistrz przerabiał rysunek swój sam, gdy należało go (z całą koniecznością) przerysować na ogromną skalę kartonu identycznego rozmiarami z tkaniną, a więc w naszym wypadku w skali o pięciometrowej blisko wysokości (486 cm.). Co więcej: ten sam projekt przerabiano długo i niejednokrotnie w różnych czasach. Dotyczy to zwłaszcza kompozycji orlewyowych¹⁾.

Odchylenia w stylu naszych arasów od stylu malarskiego van Orleya, tłumaczą się więc łatwo (a wobec wczesnej śmierci mistrza w r. 1530 tem łatwiej) przeróbką i rozpracowaniem jego pomysłów dokonaniem ręką jednego z jego uczniów;

Wszystko to jednak do bezwzględnej przyznania autorstwa naszych kartonów Barendowi nie wystarcza, pomimo ogromnych, wyjątkowych pokrewieństw stylu i wielu właściwości malarskich. W linii bowiem każdego arasu naszego, w każdej zwłaszcza postaci ludzkiej, faluje tu zrazu mniej rzucająca się w oczy, a po rozeznaniu dokładnem całkiem pewna, większa miękkość, większa wiotkość, w całości zaś pewne tchnienie bardzo wczesno barokowe, podczas gdy Barend znamionuje zawsze silniejszą krepkość ciał, tęgosc, zwartość rysunku, nawet niejako twardość, oraz silniejszy talent związania organicznego części członów ciał.

dodajmy jednego z najlepszych, ileż rysunek kolekcji naszej świadczy o olbrzymiej pamięci form i to bardzo rozmaitych i niezmiernie bogatych w szczegóły, które oddano tu znakomicie.

Jako prawdziwie wybitnych kontynuatorów Barendy w wykonywaniu bardzo wielu kartonów do arasów zna historia sztuki Michała Coxcyena (albo Coxcie) oraz Piotra Koecke van Aelst (albo Cock) którego nie należy łączyć z Pieterem van Aelst wykonawcą arasów rafaelskich, ileż ten ostatni znanym jest już od r. 1497¹⁾, podczas gdy Piotr Koecke rodzi się dopiero w r. 1502, umiera w r. 1540²⁾. Piotra Koecka musimy wyłączyć z naszych przypuszczeń, z powodu znakomitego wyświecenia cech jego stylu, jakie w »Preussische Jahrbücher« dał nam Max Friedländer. Styl ten, dobrze dający się w dziedzinie arasowej zanalizować w jego serji »Dziejów św. Pawła« (do której kartony odnaleziono w wiedeńskiej Albertina) i w jego serji »7 cnót i 7 grzechów« w Wiedniu, jest niewątpliwie bardziej niespokojnym i różnym w wielu akcentach od stylu naszych arasów pomimo podłoża ogólnego licznych pokrewieństw. Koekowi wypadnie przyznać tylko bordiury naszych arasów (projektowane tak często oddzielnie), o czem bliżej w następnym referacie.

¹⁾ Cf. E. Gerspach »Repertoire détaillé des tapisseries des Gobelins exécutées de 1662—1892«. Paryż. 1893. Wykonywano w »Gobelins« repliki z »polowań« van Orley'a, jeszcze w r. 1689, 1692 i 1728. — (p. 90).

²⁾ Cf. G. Migeon »Les arts du tissu« Paryż 1909.

Natomiast w twórczości Michała Coxcyen (ur. 1499. zm. 1592, — sic —)¹⁾ znajdujemy cały szereg obrazów, które nie pozostawiają nas w wątpliwości co do tego, że jest on tym właśnie uczniem van Orleya, który, czerpiąc pełną dłoń z pomysłów arasowych mistrza, zwłaszcza takich jak jego sceny z Genezy i historii Abrahama, rozwinął je i przekształcił współtwórczo w naszych arasach. Do obrazów Coxcyena, które rzucają pełne światło na zagadnienie autorstwa naszych kartonów, należą n. p. »Męczeństwo św. Sebastjana«, »Męczeństwo św. Jerzego« i »Tryumf Chrystusa« (fig. 7) (czyli »Jésus victorieux«) w Muzeum w Antwerpii²⁾, a także »Kuszenie Adama przez Ewę« i »Wygnanie z raju« w Hofmuseum w Wiedniu³⁾. Prawie wszystkie te obrazy, choć olejne, dowodzą wybitnej zdolności i wprawy w kierunku projektowania kartonów arasowych, tak bardzo styl ich znamionuje upodobanie do operowania szerokimi, bardzo dekoracyjnymi plamami, jasnymi naprzemian z ciemnymi, wśród których pnie drzewne z uwidocznionymi tylko dolnymi gałęziami o bogatym konturze ulistnienia grają w kompozycji rolę świadomie bardzo znaczną i bardzo pokrewną naszej. W »Męczeństwie św. Sebastjana«, uderza nas ten sam, od Rafaela i B. van Orleya idący, proceder w pogłębianiu obrazu drogą ustawiania postaci głównej na osi skośnej do pionu płaszczyzny, z nogą, niemniej pokrewnie, wysuniętą

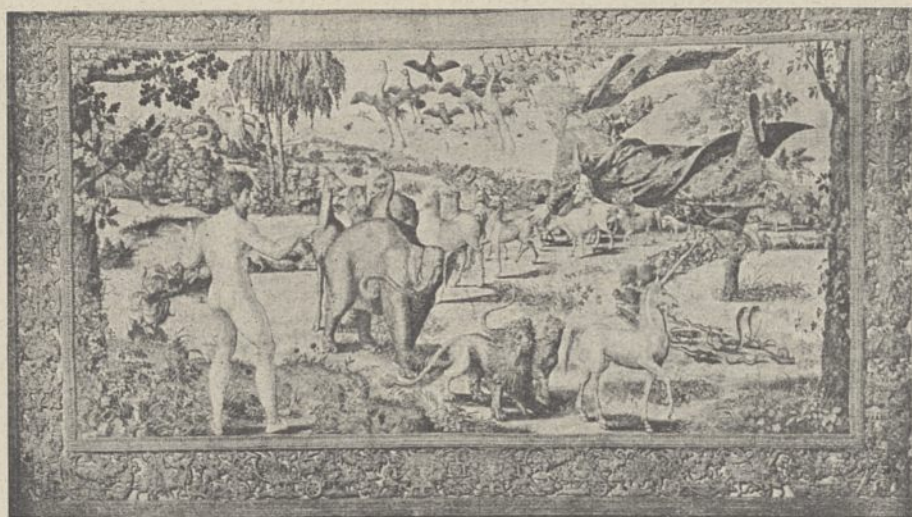


Fig. 6. Araz z cyklu »Genezy« w Galleria degli arazzi we Florencji: Scena nazwana zwierząt przez Adama (Repr. według G. Geffroy. Florence t. II). Por. z arasem »Wejście do arki« w t. V »Sprawozdań«.

ukośnie, znacznie »bliżej« widza niż cofnięta wstecz głowa. Na »Męczeństwie św. Jerzego« zwraca naszą uwagę głowa kata brodata, wydłużona, tak zdumiewająco podobna do głowy tego syna Noego, który na arasie »Upicie się Noego« stoi najgłębiej, że gdybyśmy obok ogólniejszych zestawień tylko jedną taką identyfikację dokonać mogli, zmuszałoby to nas do bardzo poważnego wzięcia pod uwagę Michała Coxcie jako autora naszych kartonów. Podstaw potemu jest jednak jeszcze o wiele więcej (fig. 8).

W »Tryumfie Chrystusa« oblicze apostoła z bardzo długą brodą, po prawej stronie Zbawiciela, silnie przypomina powtarzający się u nas typ twarzy i porostu głowy Noego. Na tymże obrazie, jak i na »Wygnanie z raju« w Wiedniu, anioły unoszące się w przestworzach italiinizowane są bardzo podobnie jak w serji »Potopu«, coxcyenowy typ twarzy św. Piotra i (Noego) wywodzi się niewątpliwie bezpośrednio od B. van Orleya. Ale i tu popiera niniejsze wywody

¹⁾ A. Wurzbach: »Niederländisches Künstler-Lexikon«.

²⁾ Reprodukce u G. Geffroy »Belgique« p. 89, Lafenestre »Belgique« p. 186, a także u Charles Blanc: »Histoire des peintres Ecole flamande« Paris 1868, rozdział »Michel de Coxcie« p. 3, oraz w katalogu ilustrowanym »Anvers. Musée royal« przez J. de Brouwere.

³⁾ Reprodukce w katalogach ilustrowanych tego muzeum i w R. Muthera »Geschichte der Malerei« T. II n. 64. — Trzy pierwsze z cytowanych tu obrazów są podpisane przez Coxcyen'a, dwa następne przyznane mu na podstawie stylu i najstarszych dworskich inwentarzy (Wurzbach).

wzgląd na to, że ten sam typ twarzy u Barend van Orleya nosi w sobie jeszcze ślady wpływu późnośrednio-wiecznych, flamandzkich tradycji w przedstawianiu hieratycznych postaci, podczas gdy u Coxcyena jest on silniej zitalianizowanym. Zajmującą tę ewolucję w traktowaniu tegoż typu możemy łatwo rozpoznać zestawiając dwie dopiero przytoczone głowy z takimi jak u Barend van Orleya głowa apostoła na lewym skrzydle ołtarza apostołów w brukselskiej król. galerji obrazów¹⁾ lub głównej konnej postaci na arasie serji »Romulus i Remus« (»Fundacion de Roma«, sztuka 2, lewa połowa) w Madrycie²⁾. Na »Kuszeniu Adama« w Wiedniu typ twarzy Adama znów przypomina wspomnianego syna Noego. Na »Wyganiu z raju« twarz Ewy wskazuje znowu rękę mistrza naszych kartonów (fig. 9). Atoli szczególnie ważnym będzie stwierdzić, że na obu obrazach wiedeńskich ciała pierwszych Rodziców znamionuje: 1) ta właśnie większa niż u Barend van Orleya miękkość i falistość linii, które już w arasach naszych zauważyliśmy, 2) to samo traktowanie nóg i większe niż u Barend van Orleya wydłużenie postaci, 3) ten sam pewien, w stosunku do Barend van Orleya brak, mniejsza zdolność do organicznego związania członów w anatomji ludzkiej. Na obrazach tych widzimy nadto szereg zwierząt nader ważnych dla drugiej części pracy niniejszej, która dotyczy będzie werdiur naszej kolekcji i dlatego omówienie ich referent odkłada na później.



Fig. 7. »Tryumf Chrystusa« Coxcyena. Por. fig. 8.

Jak się z powyższego okazuje, autorstwo Michała Coxcyena w stosunku do naszych arasów zdaje się być niewątpliwym, z tem zastrzeżeniem, że na wykonaniu przez niego kartonów do »Potopu« zaciążyła najbardziej bezpośrednio twórczość Barend van Orleya, może nawet pewna liczba małych projektów ręki Barend van Orleya, jakich cały szereg dla innych arasów podziśdzien się zachował i które Michał Coxciene w wielkich rozmiarach mógł z pomocnikami rozpracować i współtwórczo uzupełnić.

Za przyjęciem powyższego przypuszczenia przemawia także znaczna liczba danych historycznych: przedewszystkiem wczesna śmierć Barend van Orleya (1530) i styl arasów, jak na Flandrję malarzką nieco od tej daty późniejszy, a następnie wiele faktów z życia i twórczości Coxcyena, które z obfitej literatury i źródeł zebrał Wurzbach. Idąc za nim przypomnijmy sobie, że M. Coxciene uznany jest już zdawna nie tylko jako najsilniejszy przedstawiciel wpływu Rafaela w ojczyźnie swej połnocnej tego czasu, ale także jako zrzeczny naśladowca B. van Orleya; że już przed śmiercią Rafaela bawił i działał w Rzymie, jeszcze w 1532 przyjaźnił się z Vasarim³⁾, że do

późniejszych lat kopiuje bardzo różnorodnych mistrzów (nawet van Eycków i Rogera van der Weyden), a to tem łatwiej tłumaczy styl naszych arasów, łączący renesans włoski z tradycjami realistycznymi Flandrji. Dopiero w r. 1539 pojawia się Coxciene napowrót w rodzinnem Malines a od r. 1543 osiada na wiele lat w Brukseli, co daje dla arasów naszych terminus a quo, stylowo ze wszech miar odpowiadający. Szczególnie zaś popiera wszystkie te wywody fakt, że mistrz Michał wcześniej staje się ulubieńcem dworu habsburskiego w Brukseli, a więc Filipa późniejszego króla Hiszpanii a zwłaszcza Marji Węgierskiej, wdowy po Ludwiku Jagiellończyku, namiestniczki Flandrji. Otrzymuje zamówienia do Francji, Hiszpanii, Portugalii oraz oczywiście i do Niemiec, zwłaszcza na dwory królewskie i na cesarski. Jest on w dużym zakresie malarzem dekoracyjnym freskowym, witrażowym i arasowym. Dla Marji i Filipa II. wykonywa kartony »tapetów« batalistycznych i antycznie historycznych. Tematy z Biblii, te także jakie widzimy na naszych tkaninach, uprawia szczególnie często. Istnieją sztychy według jego obrazów właśnie z historii Mojżesza (a do »Potopu« należały sceny z tej historii — vide Orzechowski) i z historii Abła i Kaina. Sztychy te dotąd są referentowi niedostępne. Bardzo płodny Coxciene lubił wykonywać długie cykle obrazów (jego historia Psychy liczyła 32 sztuki). Dobrze wiąże się to z obfitością sztuk w naszej kolekcji.

¹⁾ Max Friedländer »Barend van Orley« Preussische Jahrbücher T. XXIX str. 247.

²⁾ Conde de Valencia »Tapices de la Corona de Espana« Pano II, Lam 42.

³⁾ Vasari zdaje sobie sprawę, że styl Coxcyena nie jest całkiem włoski, choć bliski jemu. Pisze on o mistrzu: »il quale attese assai alla maniera Italiana« (Ed. Milanese VII. 581).

Jeśli się w dodatku uprzytomni, że Zygmunt August zwracając się do Brukseli z zamówieniem arasów, nie mógł nie korzystać z pomocy licznych węzłów pokrewieństwa i koligacji naraz, jakie z Marią Węgierską łączyły jego oraz pierwszą i trzecią jego żonę, to ujrzymy, że z natury rzeczy wśród takich okoliczności doradzano mu lub wybrano kompozycje arasowe Coxcyena, tego »pictor regius« Habsburgów, który podówczas w stolicy Flandrji cieszył się łaską nadzwyczajną rodu panującego i sławą europejską. Nic prostszego nad to, że Zygmunt August, ambitnie rywalizujący z monarchami świata na punkcie sztuki, zapragnął właśnie osiąść do dekoracji Wawelu dzieła tego artysty, który pracami swemi rozgłośnie ozdobił rezydencje Paryża, Madrytu, Wiednia i wielu innych miast.

Michał Coxcie już wówczas zwany był »Rafaelem flamandzkim« (Wurzbach i i.). Ten szczegół pozwala nam wyjaśnić, dlaczego w XVII wieku tradycja łączyła w Polsce imię mistrza

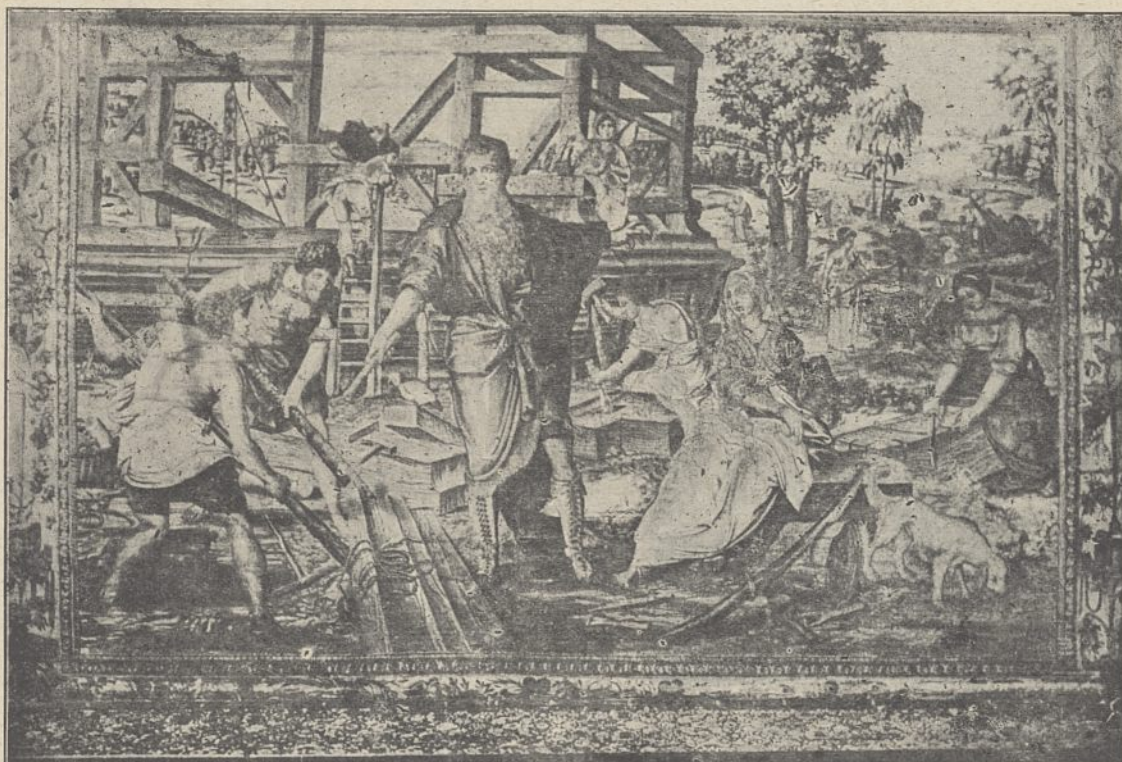


Fig. 8. Aras z serji »Potopu«: Budowa arki.

z Urbino z naszymi tkaninami. Przy odległości geograficznej i czasowej, przy upadku kultury, omyłka ta a raczej pomieszanie dwu Rafaelów było łatwym do popełnienia. Okazuje się, że miało ono swoje szczególniejsze wytłomaczenie i podstawę.

Odkładając na później wyjaśnienie znaków »tapicerskich« tkanych na naszych arasach, referent zaznacza narazie, że są one brukselskie — podnosi jednak odrazu, że nasze werdiury ze zwierzętami noszą jeden z najsłynniejszych znaków tkackich tego samego czasu, widniejący nawet na mantuańskiej replice »Dziejów apostołskich« Rafaela, znak brukselski połowy szesnastego wieku, znany nauce zagranicznej jako taki lecz jeszcze niedostatecznie bliżej zidentyfikowany¹⁾. Wszystkie dane zgodnie się więc uzupełniają.

Na zakończenie, ukazując odrębny treścią aras dekoracyjny z wielkim orłem polskim w wieńcu roślinnym (portjera), bardzo pokrewny z resztą arasów stylem swoim i detalami kompozycji, autor zwraca uwagę na utkany pod orłem herb Korczak i na mylnie za Siemieńskim odczytywane dotąd litery, które nie stanowią C. R. C. R. i nie dają się rozwiązać (jak przy-

¹⁾ Cf. Dr. E. R. v. Birk »Inventar der im Besitze d. a. Kaiserhauses befindl. Niederländer Tapeten u. Gobelins«. (Jahrbuch d. a. Kaiserhauses. T. I i II. 1883 i 1884.

puszczał p. Al. Czołowski za L. Siemieńskim) w postaci dwukrotnego »Catharina Regina«. Najwyraźniej przedstawiają się one jako cyfry: C. K. C. H. Napis (obok daty 1560) oznaczający (po łacinie) »podnózek stóp twoich«, sam przez się ma cechy dedykacji. Byłby to najprędzej dar jakiegoś magnata polskiego. Herb Korczak i litery C. K. pozwalają domyślać się Krzysztofa (Christophorus) Komorowskiego, który wraz z bratem swym należał do kierowników dostaw materiału budulcowego dla pałacu na Wawelu¹⁾. Wobec trudności odnalezienia kasztelanii lub starostwa, którego nazwa zaczynałaby się od H a mogła być związaną z Komorowskim, referent odkłada na później wyjaśnienia, stawiając hipotezę, że litera h (H) może się okazać używanym dawniej przydechem przy nazwie miejscowości. Osoba Komorowskiego zdaje się być dla naszego zagadnienia tembardziej niewątpliwym wyjaśnieniem, że był on istotnie wielkim panem lubującym się w okazałości. W czasie wjazdu Henryka Walezego do Krakowa było piechoty Komorowskiego do tysiąca ludzi²⁾,



Fig. 9 M. Coxcycena »Kuszenie Adama« i »Wygnanie z raju« Wiedeń. Hofmuseum. (Według R. Muthera op. cit.).

flankowany przez dwie wieże. Artykulację ścian prezbiterjum przeprowadzono zapomocą utopionych pilastrów, które — w przeciwieństwie do kolumn w nawie — łączą się organicznie z biegnącym nad nimi belkowaniem.

Kolegiatę klimontowską wybudowano po roku 1643 za pieniądze Jerzego Ossolińskiego, kanclerza w. kor. Kościół, nie całkiem jeszcze wykończony, zrujnowali Szwedzi lub Siedmiogrodzianie w r. 1656. Potem aż do roku 1732 kościół popadał w coraz większą ruinę. Od ostatecznej zagłady uratował go proboszcz-infulat ks. Walenty Radoszewski, który w r. 1732 przeprowadził szereg robót konserwatorskich, a nadto kazał podwyższyć kopułę, oraz w miejsce dawnego strychu urządzić łoże na pierwszym piętrze, skutkiem czego przerwany został organiczny związek między utopionymi kolumnami a belkowaniem. Wieże w fasadzie zachodniej jako też przedsionek ukończono przed rokiem 1787.

Zestawienie planu kolegiaty klimontowskiej z planami kościołów S. Anna dei Palafrenieri w Rzymie (Vignola) i s. Maria della Salute w Wenecji (Longhena) poucza, że architekt kolegiaty klimontowskiej skompilował jej plan z planów wspomnianych kościołów włoskich. Najprawdo-

Posiedzenie z dnia 11 kwietnia 1922.

Prof. Dr. Władysław Semkowicz przedstawił rozprawę p. t. »*Nowe źródło ikonograficzne z XII w. do legendy św. Stanisława*«. Streszczenie ogłoszono w »Sprawozdaniach z czynności i posiedzeń Ak. Um. T. XXVII kwiecień 1922 nr. 4. Rozprawa zamieszczona będzie w następnym zeszycie »Prac«.

Prof. Dr. Adolf Szyszko-Bohusz przedstawił zdjęcia rysunkowe *Kościola i klasztoru cysterskiego w Koprzywnicy*.

Współpracownikiem Komisji wybrano Dra Karola Badeckiego ze Lwowa.

Posiedzenie z dnia 18 maja 1922.

P Adam Bochnak przedstawił pracę p. t.: *Kolegiata św. Józefa w Klimontowie*.

Kolegiata zbudowana jest na planie eliptycznym. Dokoła zasklepionej spłaszczonej kopuły na wysokim bębnie nawy głównej biegną w wysokości parteru i pierwszego piętra dwa obejścia, z których dolne otwiera się półkolistymi arkadami, górne zaś przedstawia się jako szereg łoż, przypadających ponad arkadami. W filarach międzynawowych tkwią utopione kolumny nieorganicznie użyte, których kapitele nie mają żadnego związku z biegnącym ponad nimi belkowaniem. Od wschodu przylega do głównego korpusu kościoła prezbiterjum z dwiema zakrystjami, od zachodu zaś przedsionek,

¹⁾ St. Tomkowicz i A. Chmiel »Wawel« (Rachunki budowy p. 116, 131, 136.

²⁾ Z. Gloger »Encyklopedia Staropolska« pod »Chorągiew«.

podobniej zapośredniczył tu fundator, który w latach 1633 i 1634 bawił w Rzymie i w Wenecji. Opierając się na tem, że w zamku »Krzyżtopór«, wzniesionym dla Krzysztofa Ossolińskiego, przyrodniego brata kanclerza Jerzego, fundatora kolegiaty klimontowskiej w pobliżu Klimontowa, można zauważyć silny wpływ zamku Caprarola, dzieła Vignoli, tudzież niektórych pałaców weneckich, autor wysnuł wniosek, że kolegiatę klimontowską, w której również odbił się wpływ Vignoli oraz budowli weneckiej, wznosił architekt Krzyżtopora, Laurentius de Muretto de Sent (t. zw. Senes). Przypuszczenie to zdaje się potwierdzać list kanclerza Ossolińskiego do przeora dominikanów w Klimontowie. W liście tym, jest bowiem mowa o »panu Lorensie«, który udaje się do Klimontowa w sprawie mającej się budować kolegiaty.

Plan kolegiaty klimontowskiej oddziałł zdnaniem prelegenta na plany kilku barokowych kościołów w Polsce, a mianowicie kościoła kamedułów na Bielanach pod Warszawą, dalej kościołów w Chełmie, Lubartowie i Włodawie, niemniej Dominikanów w Tarnopolu.

Z pierwotnej dekoracji kolegiaty klimontowskiej dotrwały do naszych czasów nader wytworne stiuki Jana Chrzyciela Falconiego w prezbiterjum. Ambona i ołtarz wielki są zabytkami z połowy XVIII w., dalej na lata około 1780 przypada malarska dekoracja przedsionka, wreszcie z czasów pierwszego cesarstwa pochodzą dwa piękne świeczniki drewniane oraz cztery konfesjonały.

Posiedzenie z dnia 26 października 1922.

Przewodniczący poświęcił gorące wspomnienie ś. p. Prof. Drowi Janowi Bołoz Antoniewiczowi (vide nekrolog na str. I).

Prof. Dr. Jerzy hr. Mycielski przedstawił rozprawę p. t.: »Mistrz Jan Polak w Bawarii (1489—1519) i jego pierwsze dzieła krakowskie«, która będzie ogłoszona w następnym zeszycie Prac Komisji.

Posiedzenie z dnia 30 listopada 1922.

Prof. Dr. Julian Pagaczewski przedłożył swoją pracę p. t.: »Historja Aleksandra Wielkiego, gobeliny francuskie w Polsce, wiążące się z serją zaprojektowaną przez Le Bruna«.

Żadna z seryj gobelinów pomysłu de Le Bruna nie osiągnęła tak wielkiego rozgłosu i nie stała się równie popularną, jak historia Aleksandra Wielkiego. Na dworze wersalskim wywarła ona silne wrażenie zarówno swoją wysoką wartością artystyczną, jak i z powodu aluzji do Ludwika XIV. Zwycięskie bitwy staczane przez Aleksandra Wielkiego, jego bohaterstwo i wspaniałomyślność, wjazd triumfalny do Babilonu, wszystko to odtworzone z przepychem na 11 złotych przetykanych oponach, było nie tyle upamiętnieniem czynów króla macedońskiego, jak ukrytą apoteozą Ludwika XIV. Pierwszą serję (première tenture) gobelinów na ten temat wzięto na warsztaty w Paryżu w 1664 r., a ukończono po 1680 r. O wielkiem powodzeniu Historji Aleksandra Wielkiego świadczy to, że ją do r. 1688 powtórzono w paryskiej manufakturze gobelinów siedm razy. Najwięcej replik, przeróbek i naśladownictw słynnej Historji Aleksandra Wielkiego wyszło w XVIII w. z prowincjonalnych warsztatów francuskich w Aubusson i Felletin. Poza Paryżem posługiwano się do nich rycinami wykonanymi podług odnośnych obrazów Le Bruna przez Andrana, Le Clerc'a, Edelincka, Picarda i Piotra von Gounst.

Powtórzenia te i naśladownictwa, przeznaczone głównie na eksport i bardzo w różnych krajach rozpowszechnione, odbiegają niekiedy daleko od pierwowzoru, a na punkcie wartości artystycznej naogół nie wytrzymują z nim porównania. Do takich to naśladownictw (imitations) lebrunowskiej Historji Aleksandra Wielkiego należą 3 gobeliny, będące obecnie własnością p. Franciszka hr. Potockiego z Peczary. Są to fragmenty serji liczącej pierwotnie 11 albo 12 sztuk, a którą ku ozdobie pałacu krystynopolskiego zamówił w warsztacie Gouberta w Aubusson — jak różne okoliczności na to wskazują — około 1756 r. Franciszek Salezy Potocki wojewoda kijowski († 1772). Największy z trzech wspomnianych gobelinów, znajdujących się obecnie tytułem depozytu w Krakowskim Muzeum Narodowym, przedstawia wjazd triumfalny Aleksandra Wielkiego do Babilonu. Dwa mniejsze gobeliny wyobrażają Bitwę pod Arbelą w 331 r. oraz ten moment z bitwy z Porusem, w której pokonanego i zranionego króla Indyj przynoszą przed Aleksandra Wielkiego.

Głównie inną bordjurą różni się Bitwa z Porusem, gobelin pana Adama Ostaszewskiego w Krakowie, tkany również w XVIII w. w Aubusson, zdaje się w warsztacie A. Grelleta. Gobelin ten należy niezawodnie do jakiejś większej serji, która rozproszyła się po Polsce, a która sądząc po braku herbu pierwotnego właściciela, nie została przezeń specjalnie w Aubusson zamówiona, ale nabyta jako gotowy, na eksport przeznaczony towar.

Najważniejszy jednak gobelin z tych, które wiążą się z lebrunowską Historją Aleksandra Wielkiego a znajdują się w kraju naszym, posiada p. Józef Haller w Mianocicach koło Miechowa. Wspaniała ta opona, z pewnością jedna z pięciu, które składały się na serję, wyobrażająca Bitwę nad Granikiem, nie należy do rz. naśladownictw względnie przeróbek serji lebrunowskiej, lecz jest dosyć wiernem powtórzeniem obrazu Le Bruna, znajdującego się obecnie w Luvrze. Zdaniem referenta gobelin ten tkano najprawdopodobniej w połowie XVIII w. w Paryżu.

Ks. Dr. Tadeusz Kruszyński przedstawił referat p. t.: *»Wysoka Brama w Gdańsku i jej włoskie i niderlandzkie pierwowzory«*. Wysoka Brama, jedyna w swym rodzaju na ziemiach polskich, wzniesiona została w r. 1588 w wałach obronnych miasta. Twórca jej Wilhelm van dem Blocke z Malines, którego w Gdańsku przyjęto na polecenie Batorego, gdyż dla brata kłólewskiego stawiał on nagrobek w Siedmiogrodzie, wzorował się na bramie św. Jerzego czyli Berchemskiej w Antwerpii, która znów przypomina obronne bramy budowane przez Sanmichelego w posiadłościach weneckich, a zwłaszcza w Weronie. Brama w Antwerpii, zbudowana w r. 1553, a zburzona w 1866, znana z ryciny Fransa Huysa wedle obrazu Breugela, różni się tem od budowli Sanmichelego, że ma górną część wysoką, ozdobniejszą od dolnej, podobnie jak brama gdańska. Całość gdańskiej bramy jest nieco słaba artystycznie, ale szczegóły rzeźbiarskie są dobre, mistrz nie naśladował owych pierwowzorów niewolniczo, ale zdobył się na rzecz dosyć samodzielną i pod pewnemi względami ciekawszą od nich.

Posiedzenie z dnia 30 listopada 1922.

Dr. Tadeusz Szydłowski przedłożył komunikat *»O kościółku drewnianym w Trybsie i jego polichromji«*. Miejscowość Trybs leży na tym skrawku Spisza, który przyznano Polsce. Tamtejszy kościółek drewniany był już na lat kilka przed wojną zupełnie zaniedbany z powodu wzniesienia nowej murowanej budowli. Stan starego kościółka pogorszył się przez lat kilkanaście do tego stopnia, że niepodobna go uratować. A jest on interesującym zabytkiem tak przez swą strukturę, jak przedewszystkiem dzięki wcale pięknej i artystycznej polichromji wnętrza. O jego architekturze wspominali już w *»Sprawozdaniach Komisji historii sztuki«* t. VIII na str. 231 Kazimierz i Tadeusz Mokłowski, zamieszczając w swej relacji z wycieczki, odbytej w r. 1904 w celu badania sztuki ludowej, fotografię jego dzwonicy (op. cit. fig. 21). Jest to niewielki kościółek zwykłego na Podhalu typu, z przystawioną do nawy wieżą, nakrytą dachem namiotowym, o dosyć niskim nachyleniu, dołem zaś obwiedzioną sobotami. Całość dobra w proporcjach i malownicza w sylwecie nie posiada wytworniejszych szczegółów architektonicznych. Natomiast wykonana zapewne w XVII w. polichromja całego wnętrza należy do cenniejszych okazów w tej dziedzinie. Jest ona prawie wyłącznie figuralną. Na pułapie prezbiterjum widzimy kompozycję, przedstawiającą Wniebowzięcie NPMarji, dziś niestety bardzo już zniszczoną. Na pułapie nawy wymalowano w wielkich rozmiarach Sąd ostateczny. Króluje tam na łuku tęczy Chrystus Sędzia, obok niego z jednej strony M. Boska, z drugiej ś. Jan Chrzciciel, przy nich mniejsze figury apostołów i świętych. Aniołowie z trąbami wzywają na Sąd, niżej widać grupy wybranych i potępionych, jedni popychani przez anioła ku wrotom raj, drudzy porywani przez straszliwych djabłów w czeluści piekielne. U samego spodu kompozycji szereg nagich postaci wstaje z grobów. W rozwinięciu tego utrwalonego schematu dostrzega się dużo swobody i pomysłowości. Rysunek nagich figur świadczy o opanowaniu budowy ciała ludzkiego przez malarza. Nie był nim żaden okoliczny prymityw, lecz artysta, wyrobiony w dobrej szkole malarstwa dekoracyjnego.

Stosunkowo najlepiej zachowały się malowidła na ścianach prezbiterjum. Górna część tych ścian dzielona jest kolumnami na pola, w których pomieszczone są, idąc od kazalnicy, najpierw sceny Nawiedzenia i Zwiastowania, potem Matka Boska z Dzieciątkiem na smoku i sierpie księżycy, obok niej aniołowie z wstęgami napisów (fig. 10), na czołowej ścianie prezbiterjum z lewej stojące figury św. Elżbiety, św. Stanisława z Piotrowinem, za ołtarzem Bóg Ojciec i Mojżesz z tablicami dekalogu, dalej postaci patriarchów i Ojców Kościoła (św. Augustyn, św. Grzegorz). Owe główne pola trzech ścian prezbiterjalnych zwieńczone są pięknym fryzem ornamentacyjnym a dołem ujęte w szeroką ramę z łacińskimi napisami, objaśniającymi treść obrazów. Niżej biegną girlandy kwiatowe, pod niektórymi zaś większemi kompozycjami znajdują się jeszcze inne mniejsze scenki; i tak nad drzwiami zakrystji widać Chrystusa siedzącego na rydwanie z chorągwią wielkanocną w ręku, za nim krzyż i narzędzia męki. Przed rydwanem kroczy śmierć, wymachując rękami, rydwan zaś ciągną małe owieczki. Napis *»Jesus triumphans«* objaśnia treść tej allegorji. Na załamaniu nawy i prezbiterjum a pod figurami św. Elżbiety i św. Stanisława przedstawione są uczta w Kanie i inna jakaś scena bardzo zatarta.

Mocno zniszczone są malowidła na ścianach nawy — tak że trudno rozeznaczyć treść rozlicz-

treść rozlicznych kompozycji jużto biblijnych jużto alegoryczno-dydaktycznych, które tu wypełniały prawie każde wolne miejsce. Szczegóły jeszcze widoczne świadczą o bujnej fantazji plastycznej, kształtującej z łatwością trudne pomysły i kreślącej ze swobodą tak figury jak i architektury wnętrza, pejzaż itp. — Także pod względem kolorystycznym polichromja ta przedstawia dużo wartości i nieodżałowaną jest szkoda, że znajduje się już w tak posuniętym stadium zniszczenia, a co więcej, że skazana jest na zagładę i zostaną z niej co najwyżej jakieś rysunki lub fotografie.

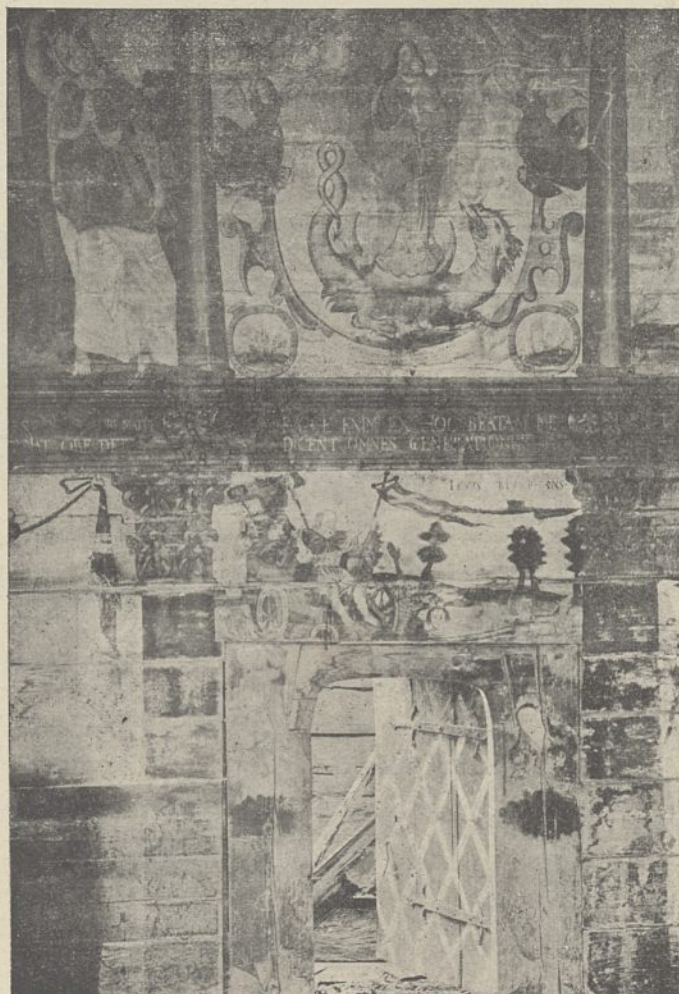


Fig. 10. Trybs. Fragment polichromji presbiterjum.

Następnie Dr. Tadeusz Szydłowski przedstawił komunikat »*O budowli t. zw. arjańskiej w Gorlicach*«, o której podał już wiadomość w kwartalniku »*Reformacja w Polsce*« (Rocznik I. 1921, nr. 1). Opierając się na relacji H. Merczynga w książce p. t. »*Zbory i senatorowie protestancy w dawnej Rzeczypospolitej*« (str. 53), że w Gorlicach wybudowany został zbór niezależnie od kościoła, doszedł referent, będąc na miejscu, do wniosku, że zbozem tym mógł być według wszelkiego prawdopodobieństwa budynek, znajdujący się na gruncie dworskim opodal kościoła parafjalnego, a obok rozebranego przed laty kilku, po wojnie, pięknego empirowego dworku. Jest to dość obszerna budowla piętrowa, murowana, której szczegóły architektoniczne świadczące o pochodzeniu z końca XVI w. W Gorlicach utrzymuje się tradycja, że ona to właśnie była niegdyś zbozem »*arjańskim*«. Wiadomo zaś, że mianem »*arjański*«

określa zazwyczaj tradycja świątynie wszelkich nowowierczych wyznań. Możliwość takiego pierwotnego przeznaczenia naszego budynku popiera jego charakter i wygląd zewnętrzny, a także fakt, że wzniesiony on został na gruncie dworskim. Szlachta polska hołdowała bowiem ruchowi reformacyjnemu bardzo gorąco, a jeśli na cele protestanckiego kultu przeznaczano naj-

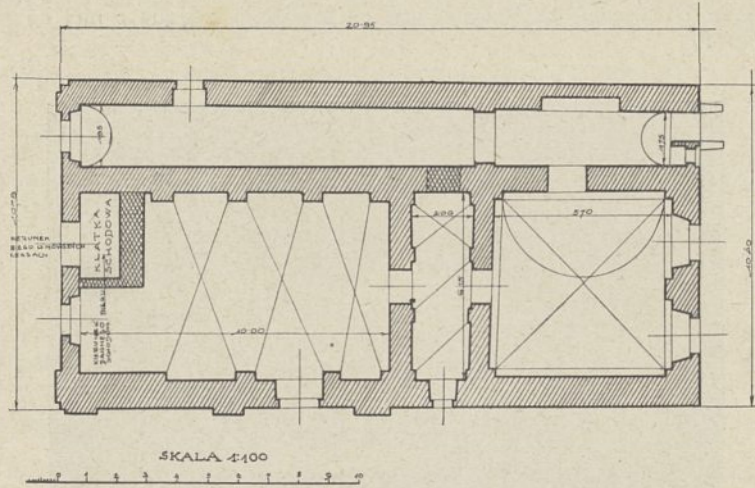


Fig. 11. Gorlice. Budowla »arjańska«. Rzut parteru. Zdjęcie arch. Zygmunta Gawlika.

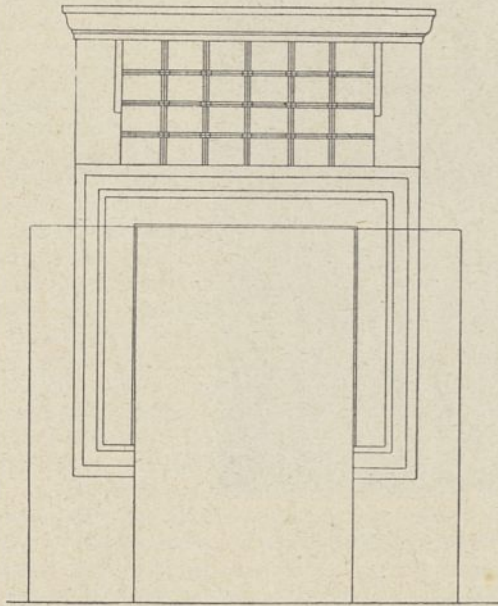


Fig. 12. Gorlice. Portal budowli arjańskiej.

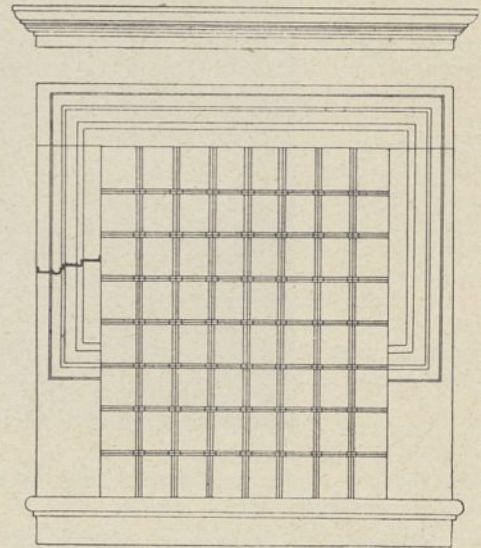


Fig. 13. Gorlice. Okno w fasadzie bocznej budowli arj. Zdjęcia arch. Zygmunta Gawlika.

częściej kościoły katolickie, to jednak bezwątpienia bywały także wypadki wznoszenia na ten cel specjalnych gmachów i taki to zbór powstał zapewne w Gorlicach.

Trudno przypuścić, by budowla, o której tu mowa, mogła być kiedyś dworem szlacheckim, gdyż przemawia przeciwko temu jej typ zewnętrzny i rozkład wnętrza. Obie jej kondygnacje mają rzut prawie jednakowy (fig. 11); z boku biegną długie wąskie korytarze, resztę

przestrzeni zajmują w każdej trzy izby, z których frontowe są największe, środkowe najmniejsze. Domyśleć się można, że frontowa dolna izba służyła na cele kultu, piętro użyte być mogło na szkołę. Parter był sklepiony, piętro opatrzone powalą, dach zapewne dosyć wysoki i spadzisty. Szczegóły architektoniczne były pierwotnie renesansowe kamienne i wcale okazałe. Zachowały się u frontowej fasady dwa portale, z których jeden reprodukowujemy (fig. 12) oraz jedno szerokie okno w fasadzie bocznej (fig. 13). Okna I. piętra przerobiono w późniejszej epoce, przemieniając je z prostokątnych na zamknięte od góry półokrągło. Zostały jednak dawne kamienne ławy, a zgodność ich z ławą zachowanego okna i ślady w murach świadczą że wszystkie okna miały pierwotnie jednakowe renesansowe oprawy. Przerabiając rysunek frontowej fasady, wprowadzono nadto narożne pilastry. Z tym nieco zmienionym wyglądem przetrwał budynek do naszych czasów i ostatnio używany był jako lamus lub spichlerz. W czasie wojny uległ, podobnie jak znaczna część miasteczka, ostrzeliwaniu i pożarowi i stał się ruiną (fig. 14). Zaniedbany już przez lat kilka niszczeje coraz bardziej i wnet rozpadnie się w gruzy o ile właściciel nie zechce go podtrzymać jako interesującej zabytkowej i historycznej pamiątki.



Fig. 14. Gorlice. Budowla t. zw. arjańska. Stan obecny.

Posiedzenie z dnia 14 grudnia 1922.

Dr. Marjan Morelowski przedłożył referat »O drugiej części odzyskanych arasów jagiellońskich«. Który będzie później ogłoszony.

4 50

5 Jan



DRUKARNIA UNIwersYTETU Jagiellońskiego pod zarządEM J. Filipowskiego
w Krakowie.



