

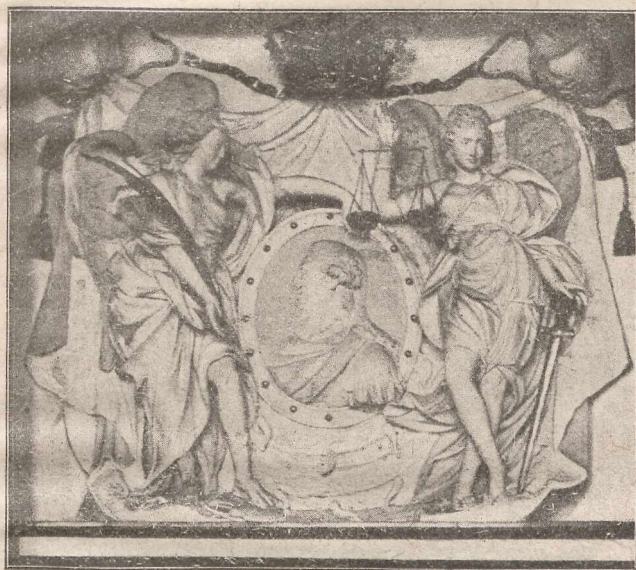
II

31-12

**ARTYŚCI OBCY
W SŁUŻBIE POLSKIEJ**

JERZY KIESZKOWSKI

ARTYŚCI OBCY W SŁUŻBIE POLSKIEJ



EPIZODY Z DZIEJÓW SZTUKI

POLITECHNIKA WROCŁAWSKA
ZAKŁAD ARCHITECTURY POLSKIEJ
Wr. 1200. 54.

LWÓW 1922

WYDAWNICWO ZAKŁADU NARODOWEGO IM. OSSOLIŃSKICH

Z Drukarni Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Lwowie.

54 n

PATRIS MEI DILECTISSIMI
MEMORIAE

SŁOWO WSTĘPNE.

Rozprawy, wchodzące w skład niniejszego zbiorku, ogłaszam po raz pierwszy z wyjątkiem pracy: »Medale Dantyszka«, będącej przedrukiem. Jeśli jednak ponownie ją publikuję, to dlatego, że ukazała się w czasopiśmie mało dostępnem: »Wiadomości Archeologiczno-numizmatyczne« (No 8 i 9, sierpień – wrzesień 1919), sądząc przeto, że historyk sztuki zwłaszcza, chętnie ją ujrzy w towarzystwie innych, dotąd niedrukowanych, gdyż ją będzie miał — że się tak wyrażę — »pod ręką«.

Przechodzę zkolei do wyników prac, objętych niniejszym zbiorem.

I. O medalach Dantyszka pisano wprawdzie już niejednokrotnie, nie zdołano jednak zdać sobie sprawy z ich twórcy. Raczyński nie zadał sobie nawet pytania, komu przypisać medal Dantyszka (z r. 1529), który publikował w swym »Gabinecie«. Domanig twierdził, że zarówno świeckie, jak i biskupie medale Dantyszka są dziełem Piotra Flötnera, Menadier natomiast jest zdania, że twórcą modelu drewnianego do medalu Dantyszka (w Berlinie), oraz biskupiego medalu tegoż, jest jakiś południowo-niemiecki artysta, względnie jakiś cudzoziemiec, pozostający pod wpływem południowo-niemieckiej sztuki medaljerskiej. Habich wreszcie sądzi, że medale Dantyszka są utworami strassburskiego artysty, Krzysztofa Weiditza, nie starając się jednak wcale udowodnić gołosłownego swego twierdzenia, jak zresztą hipotetycznie również przypisuje 90 kilka medali temuż rzeźbiarzowi.

Zachował się wszakże medal, o którym ze źródeł wiadomo, iż wyszedł z pod ręki K. Weiditza. Jest to medal Elżbiety austriackiej, a stylistyczne zestawienie go z medalami Dantyszka stwierdza istotne pokrewieństwo, zachodzące między medalami powyższemi, ergo autorstwo strassburskiego artysty. Za niem również przemawiają dwie źródłowe wiadomości, z których jedną znaleźliśmy w t. XIII znakomitego zbioru *Acta Tomiciana*.

II. W pracy mej »Kancelarz Krzysztof Szydłowiecki« (Poznań, Żupański 1912), starałem się wykazać, że twórcą brązowego nagrobka kancelerza w Opatowie (t. j. figury jego leżącej) jest tak nazwany przeze mnie »mistrz medalu Albrechta«. Tenże artysta, jak sądzę, wykonał również popiersie – prawdopodobnie brązowe – K. Szydłowieckiego, które niestety nie ostało się do naszych czasów, a o którym przechowały nam wiadomość jedynie źródła: wspomniany wyżej t. XIII »Tomicjanów«. A strata to tem większa, że – o ile dziś wiadomo – popiersie naszego kancelerza byłoby pierwszym w Polsce okazem rzeźby brązowej dla celów świeckich (w odróżnieniu od plastyki kościelnej i nagrobkowej). O nagrobku najmłodszego syna kancelerza Szydłowieckiego, Krzysztofa (imiennika ojca), dowiadujemy się również tylko z nieznanego niemal, łańskiego *epitaphium* śląskiego humanisty, w Krakowie zamieszkałego, Mymersusa, bo nagrobek prawdopodobnie miał na myśli humanista, powtarzający raz po raz w *epitaphium* swem wyraz: *urna*.

III. Obraz *alla tempera*, na drzewie malowany, przedstawiający, »Stygmatyzację św. Franciszka«, który w r. 1910 odkryłem w gościnnym pokoju – dworu pp. Władysławów Wiktorów w Woli Sękowej (powiat sanocki), wiąże się, zdaniem mojem, ze znakomitym przedstawicielem t. zw. »szkoły naddunajskiej« (*Donauschule*), Wolfem Huberem. Wartości jakościowe obrazu są jednak bardzo nierównomierne i dlatego sądzę, że twórcą kompozycji i rysunku (na samej tablicy) jest W. Huber, że zaś wykonanie malarskie obrazu powierzył artysta swym uczniom. Jakkolwiek bądź, obraz ten zasługuje na szczególniejszą uwagę, o ile mi bowiem wiadomo, jest pierwszym w Polsce okazem t. zw. »naddunajskiej szkoły«.

IV. W epokę późnego renesansu i baroku przenosi nas praca »Kościół w Uchaniach i jego zabytki«. Wewnętrzna dekoracja (stiukowa) kościoła, jak niemniej dwie jego, kopułami nakryte kaplice, powstały pod wpływem włosko-niderlandzkiej, późno-renesansowej architektury, której wpływom uległa również pobliska (lubelska), firlejowska kaplica. Nagrobki Uchańskich, świadczące niemniej o włosko-niderlandzkim, późnym renesansie, są, jak starałem się wykazać, dziełem bliżej nieznanych nam, lwowskich rzeźbiarzy drugiej połowy XVI wieku.

V. Oddawna zdajemy sobie wszyscy sprawę z wyjątkowego wprost rozkwitu sztuki za Stanisława Augusta, dotychczas jednak nie posiadamy dzieła, obejmującego całokształt obrazu i odpowia-

jącego dzisiejszym wymogom nauki. Jak sobie to przyszłe dzieło wyobrażam — o tem mówię w pierwszej części mej V rozprawki, zajmując się w niej szczegółowo nieznanemi dotąd rzeźbiarskimi projektami »pierwszego rzeźbiarza« Poniatowskiego, Andrzeja Le Brun, którego odnośne rysunki przechowuje Zbiór graficzny Biblioteki Jagiellońskiej. Jest to niewątpliwie skromny tylko przyczynek, im więcej jednak będzie podobnych przyczynków lub monografij, tem łatwiejsze zadanie autora przyszłej wielkiej, źródłowej pracy o sztuce pod rządami ostatniego króla polskiego.

VI. O klasycystyczną wreszcie epokę potrąca praca ostatnia. Fakt, będący jej przedmiotem, poszedł po upadku Napoleona I w niepamięć. Przypomniało go dopiero odkrycie archiwalne, dokonane przed kilku laty w wiedeńskiej Akademji Sztuk Pięknych przez dr. Wilhelma von Ambros, mego b. kolegę w Centralnej Komisji dla Ochrony Zabytków w Wiedniu. Po nitce do kłębka starałem się skonstruować historję projektowanego w Warszawie, w r. 1812, pomnika ku czci Wielkiego Napoleona, którego to pomnika fragmenty tylko zostały się w nieznanym u nas, gipsowych modelach karjatyd Thorwaldsena w muzeum jego imienia w Kopenhadze.

Może nie bez interesu będą dzieje wspomnianego projektu, powstałego w chwili, kiedy ze wszystkich serc wyrывało się jedno, gorące życzenie: wskrzeszenia Polski, którą, z łaski Opatrzności, my oglądamy już zjednoczoną, niepodległą...

Rozprawki powyższe odnoszą się zatem do dziejów sztuki w Polsce i poza jej granicami.

Ale i te, na obcej ziemi powstałe utwory obcych artystów, o których w I i VI rozprawce mowa, wiążą się z Polską przez osoby swych fundatorów. Naodwrot, najściślej związane są z Zachodem dzieła architektury, rzeźby i malarstwa, omawiane w pozostałych rozprawach. Tych kilku cudzoziemców, czynnych w Polsce, a twórców dzieł ostatnich, to jakby »mikrokosmos« stosunków, jakie w ciągu wieków zadzierzgnęła Polska z zachodnią cywilizacją i wpływów, jakie na nią działały. I nie mamy się czego rumienić. Przeciwnie, wobec podnoszących się u nas w ostatnich latach głosów, które radeby wpływ tych zachodnich pierwiastków usunąć niemal zupełnie z dziejów sztuki w Polsce, należy z całą stanowczością stanąć w obronie historycznej prawdy i powiedzieć, żeśmy wprowadzili wiele dorobków naszych złożyli do wspólnej skarbnicy kultury, ale i wiele przejęli z Zachodu.

Wszak jeśli Francja nie zaprzecza, że odrodzenie zawitało do niej z Włoch, ani Włochy, że zawdzięczają niejedno średnio-wiecznej sztuce francusko-flandryjskiej, jeśli w XVII wieku świat cały ulegał wpływom flamandzko-holenderskim, a w wieku oświecenia – francuskim, to dlaczego ukrywać wstydliwie przed sobą samym wpływy niemieckie w Polsce XV wieku, włoskie za Zygmunatów, niderlandzkie w wieku XVII, wreszcie francusko-włoskie za Stanisława Augusta? A przyznać się do tych obcych elementów tem nam łatwiej, że byliśmy – zwłaszcza w dziedzinie nauk ścisłych i literatury – nawzajem darzącymi. Więc i kultura i sztuka polska nie potrzebuje zapierać się darów z Zachodu, których pierwiastki, przez nas przejęte i na sposób właściwy duchowi polskiemu – przekształcone, stanowią właśnie o przynależności naszej do zachodnio-europejskiej cywilizacji. Bo tylko plagjator ukrywa źródła swej wiedzy, ten zaś, którego wartości sprawdzianem jest własna zasługa, nie lęka się oddać *suum cuique*.

.....
 Słów jeszcze kilka o zdjęciach i o opartych na nich reprodukcjach, ilustrujących niniejsze rozprawy.

Medale brązowe Dantyszka z r. 1529 i 1531 (fig. 2 i 4) ze zbioru ś. p. dr. Simonis z Jemeppe sur Meuse wypadły niestety bardzo niewyraźnie, oparte są bowiem na fotografjach z reprodukcji cynkotypicznych, starania zaś moje o uzyskanie zdjęć fotograficznych z oryginalnych medali, pozostały, wyznając z żalem, bez skutku; list mój do dr. Simonis z prośbą odnośną zwróciła mi poczta belgijska (w końcu stycznia 1920 r.) z dopiskiem: *décedé*.

W każdym razie dziękuję serdecznie Zarządowi Tow. Numizmat. w Krakowie za uprzejme wypożyczenie mi odnośnych klisz oraz klisz do fig. 1, 3 i 6.

Uważam sobie również za miły obowiązek złożyć serdeczne podziękowanie Dyrekcji departamentu *of coins and medals British Museum* za obdarowanie mnie fotografjami jednostronnego, ołowianego medalu Dantyszka, przechowanego jako unikat w powyższym Muzeum (fig. 5).

Niedość wyraźnie przedstawia się następnie reprodukcja nagrobka Pawła i Anny Uchańskich w Uchaniach (fig. 17), jest ona jednak opartą na fotografii amatorskiej, wszelkie zaś me zabiegi, zmierzające do uzyskania zdjęcia, wykonanego przez zawodowego fotografa, spełzły, niestety, na niczem. Niepodobna było również postarać się o rzut poziomy kościoła i kaplicy.

Co się tyczy reprodukcji pięciu rysunków Andrzeja Le Brun (fig. 19–23), to wiadomo, że techniką, nadającą się najlepiej do reprodukcji rysunków, jest światłodruk (*Lichtdruck*). Gdy jednak ani krakowskie, ani warszawskie zakłady reprodukcyjne nie posiadają odpowiednich do tego celu urządzeń, poprzestać musiałem na zwykłych cynkotypjach, wykonanych, jak zresztą wszystkie reprodukcje w książce niniejszej, w zakładzie krakowskim Stanisława Welanyka.

Farby drukarskie, w jakich powyższe reprodukcje odbito, dają również przybliżone zaledwie pojęcie o barwach: bister i sepja oryginalnych rysunków.

Zdjęcia dekoracyjnych figur z teatrzyku w niedostępnej obecnie dla publiczności Pomarańczarni, w parku Łazienkowskim (fig. 24 i 26), połączone były z wielu trudami i przeszkodami. Że się je ostatecznie udało usunąć, to zasługa sekretarza Tow. Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie, p. dr. Władysława Kłyszewskiego, któremu za tę Jego energję i uczynność, serdeczne na tem miejscu składam dzięki.

Projekt do okładki jest dziełem zaszczytnie znanego artysty-malarza, Rudolfa Męckiego we Lwowie.

WIEK XVI

MEDALE DANTYSZKA

I.

Nuntius abfuerat, puto, nemo diutius unquam,
Scilicet a patria tam regione procul.

I istotnie – lat 17 – z małemi przerwami – posłował Dantyszek, z którego wierszowanej autobiografji¹ słowa powyższe wyjmujemy, jako »orator« Zygmunta I na dwory dwóch cesarów: Maksymiljana I i Karola V, zabiegając to o inwestyturę cesarską na księstwo Baru, to znowu broniąc sprawy Albrechta pruskiego lub też gorliwe czyniąc starania o pomoc przeciw Turkom, zagrożającym państwu młodego Ludwika węgierskiego.

Nie dziw więc, że przydługi ten pobyt na obczyźnie nieraz budził w Dantyszku tęsknotę za krajem, której zwłaszcza w ostatnich latach posłowania swego coraz to dobitniejszy dawał wyraz, domagając się usilnie w listach do króla, do Tomickiego i do Krzysztofa Szydłowieckiego, odwołania². Ale zanim wolno mu było powrócić, nie mógł się skarżyć na osamotnienie, na brak serdeczniejszych z ludźmi stosunków. Przeciwnie – niewielu może współczesnych liczyło tylu przyjaciół, cieszyło się tak ogólnem uznaniem:

»Principibus magnisque viris doctisque probisque,
Convixi, fugiens quos mala vita tenet
Hinc et amicitias nactus, socios et amicos
Qui me tot scriptis visere saepe solent...«

¹ Publik. w *Joannis de Curiis Dantisci Episc. olim Varmiens. Poemata et Hymni ed. I. G. Boehmii, Vratislaviae. A. 1764 p. 171.*

² I tak 15/6 1531 pisze D. do króla: »...jam septem anni et quatuor menses elapsi sint quod absum, Mti V. sermae. iterum atque iterum supplico, dignetur me tandem revocare...« (*Acta Tomic. T. XIII. Ioannes Dantiscus Sigismundo primo regi Pol. Ex Gandavo Flandriae 15/6 1531, p. 189; por. prócz tego op. cit. p. 227 et passim.*)

Tak śpiewa dalej Dantyszek w swej autobiografii (p. 172), a jakkolwiek niezawsze unikał mniej przykładowego towarzystwa, stosunki jego z ludźmi, przyjaźnie jakie zawiązywał, świadczą niezaprzeczenie o innej, również wielkiej jego tęsknocie – tęsknocie: za humanistyczną kulturą.

Z krakowskich jeszcze czasów żył w nader bliskich związkach przyjaźni z Heliusem Eobanem Hessem¹, który dedykował mu księgę I swych *Silvae*², w serdecznych również stosunkach pozostawał z hebraistą holenderskim Janem Van den Campen (Campensis), o którym jeszcze w dalszym ciągu niniejszej pracy będzie mowa, z Ursynem Veliusem, znajomym jeszcze z kongresu wiedeńskiego (1515)³. Do grona przyjaciół jego zaliczali się także: niderlandzki humanista a zarazem medaljer-amator, Ioannes Secundus⁴, Georgius Sabinus, rektor wszechnicy w Regensburgu, wreszcie wielki Erazm, który dedykował Dantyszkowi, odwzajemniając się za przesłane mu przezeń własne, gipsowe popiersie: *Sancti Basilii Versionem de Spiritu Sancto* (Friburgi, Brisgoviae 1532).

A na cesarskim dworze nie brakło mu również przyjaciół. Wśród nich jedno z pierwszych miejsc zajmował kanclerz Karola V, kardynał Mercurinus Gattinara, którego zgon nietylko sam uczcił łacińskim, wierszowanym *epitaphium*, lecz nadto do podobnego hołdu nakłonił: Eobana Hessa i Secundusa. Znanego posła cesarskiego do Polski i Moskwy, Zygmunta barona Herbersteina »perpetuo — jak sam pisze — complectabatur amore«⁵, najbardziej jednak może cenił sobie bliską swą znajomość ze słynnym zdobywcą Meksyku, Ferdynandem Kortezem⁶, jego bowiem jedyne z pośród grona swych przyjaciół wymienia w wierszowanej swej autobiografii (p. 172):

»...Inter quos procul est Magnus Cortesius ille,
Qui mundi reperit regna tot ampla novi.
Ultra Aequatorem, Capricorni sidus ad usque
Imperat, estque mei tam procul ille memor...«

¹ Czaplicki Leo, *De vita et carminibus Ioannis de Curiis Dantisci* (dysertacja dokt.) 1855. Vratislaviae, p. 8.

² *Dantisci poemata ed cit.* p. 305.

³ *Ibidem*, p. 33.

⁴ Czaplicki, *op. cit.* p. 24, *Dantisci poemata* p. 325–328. Rodzinne jego nazwisko brzmiało: Jan Nicolai Everaerts (ur. 1511 † 1536).

⁵ *Dantisci poemata, Ad Sigism. L. B. ab Herberstein... soteria*, p. 41.

⁶ O stosunkach przyjacielskich D. z wymienionymi mężami p. Czaplicki, *op. cit.*, p. 24, 25.

Co tak pociągało tych cudzoziemców, uczonych i poetów, dworaków i książąt do posta polskiego? Możliwy na pytanie to jednym odpowiedzieć słowem: jego europejskość.

Więc w zewnętrznych formach dworskość obejścia, nabyta w długoletniej styczności z najwykwintniejszymi kołami ówczesnego świata, przystępność i łatwość w stosunkach z ludźmi, pogodny humor¹, wymowa, owa *ratio facillima linguae*² oraz – jak świadczy Campensis – znajomość niemal wszystkich europejskich języków³.

Temi zaletami mógł snadnie wszystkich sobie ujmować, humaniści zaś i uczeni podziwiali nadto wszechstronne jego wykształcenie, oparte nietylko na starożytnych autorach, znajomość dokładną prawa kanonicznego i cywilnego⁴ oraz opanowanie »obydwóch języków« (łacińskiego i greckiego)⁵. A może więcej jeszcze imponowały im: wrodzona umysłu bystrość i poetycki talent, *ingeniumque ingens ac mentis acumen honestae*⁶.

Nie wolno jednak zapominać o jednym ważnym czynniku, który w oczach humanistów uwypuklał jeszcze powyższe zalety, o hojności i gościnności Dantyszka.

Nie skąpił on darów i brzęczącej monety, by ucieszyć swych przyjaciół⁷, rad ich zapraszał na uczty, których główną okrasą – obok wesołych toastów – był oczywiście ów nektar, na którego cześć Dantyszek osobną napisał »pochwałę« :

»...Ave, felix creatura,
Quam produxit vitis pura:
Omnis mensa sit secura
In tua praesentia.

.

Per te mundus hilarescit;
Per te honor bonis crescit;
Omnis largus erubescit
Sine Tua copia etc.⁸

¹ Czaplicki, *op. cit.* p. 25–26.

² *Helii Eobani Hessi ad I. Dantiscum epistola* (*Dant. poem. ed. cit.* p. 316).

³ Czaplicki, *op. cit.* p. 26.

⁴ Boebmius, *op. cit. prooemium*, p. XXX.

⁵ Czaplicki, *op. cit.* p. 26, *Dant. poem.* p. 329. O znajomości greki świadczy nadto słowo: *χρῆσις* użyte przez D. w *Carmen paraeneticum* (*Dant. poem.* p. 88).

⁶ C. Ursini Velii *Epistola ad I. Dantiscum* (*Dant. poem.* p. 302).

⁷ Czaplicki, *op. cit.* p. 25, 26.

⁸ Z Dantyszka *Laus vini* (*Dant. poem. ed. cit.* p. 157, 158). Dla uniknięcia jednostronności należy jednak podkreślić, że takim wesołym humanistą o swo-

Ten kulturą i stanowiskiem wielki świat nie skąpił też Dantyszkowi dowodów uznania. Skronie poety uwieńczył wawrzynem Maksymiljan I¹, humanistę – za przyczyną cesarza – odszczególnił uniwersytet wiedeński godnością doktora obojga praw². A nagrodą niewątpliwie niemałych dyplomatycznych zasług³ postać polskiego było wyniesienie go przez Maksymiljana I do godności stanu rycerskiego⁴.

Nie mniejszymi cieszył się Dantyszek łaskami Maksymiljanowego wnuka, Karola V. Gdy w r. 1529 bawił w orszaku cesarskim w Hiszpanji, cesarz przydał do herbu jego nową ozdobę w postaci dwóch skrzydeł: białego i czarnego⁵, które to odznaczenie Dantyszek następującym upamiętnił epigramem:

Hanc nigram niveamque mihi Iovis alitis alam,
Pro meritis, Caesar nobile stemma dedit.
Quod datur ex atavis, clarum est; sed clarius omne,
Quod per se virtus propria ferre solet⁶.

Cesarz jednak nie zadowolnił się tem odznaczeniem, ale postanowił je nadto uczcić wybiciem »złotego medalu«. Oto bowiem, co pisze biograf Dantyszka, Czaplicki, opierając się w tej mierze na pracach: Seilera w *Erleutertes Preussen* B. I, Nr. XIII i Koehlera w *Amoenitates historico-numismaticae* T. XXII: »Anno enim 1529 honoris ejus causa (t. j. uświetnienia przez Karola V herbu D.) nummum aureum Carolus cudendum curavit« (op. cit. p. 15).

Gdy atoli prac, z których Czaplicki wiadomość powyższą

bodnem dość życiu był wprawdzie D. w czasie niemal całego swego postowania, zmienił jednak swój sposób życia od czasu zwłaszcza, kiedy został biskupem chełmińskim. W *Carmen paraeneticum* (ed. cit. p. 85) kaja się też przed Bogiem gorzko, żałując dawnych swych przewinień i błędów młodości, a całą tę przemianę ująwszy można z Hozjuszem tem jednym zdaniem: »...Dicas ex Saulo Paulum, ex persecutore factum Apostolum«. (Czaplicki, op. cit. p. 26).

¹ Czaplicki, op. cit. p. 11.

² *Ibidem*.

³ Świadczą o nich choćby następujące słowa biskupa Tomickiego w liście do D. z 25/7 1531 (ogł. przez Czaplickiego, op. cit. p. 17): »...quod nemo melius et mandata referre et locum Majestatis Regiae cum dignitate sustinere praeter Dantiscum posset, qui per tot annos optime didicerit quid in istis excelsis locis et aulis facere et dicere cum decore conveniat«.

⁴ Czaplicki, op. cit. p. 11.

⁵ *Ibidem*, p. 15. Według Camerariususa (Czaplicki, op. cit. przyp. 66) użył D. równocześnie hiszpańskie szlachectwo.

⁶ *Dantisci poemata*, p. 165.

zaczepnął, biblioteki krakowskie nie posiadają, nie sposób zaś, w chwili obecnej (kwiecień 1921), sprowadzić ich z Niemiec, po-
prześcić muszę na suchem jej zarejestrowaniu, podno-
sząc tylko, że uszła ona uwagi zarówno dawniej-
szych, jak i ostatniej doby historyków, zajmujących się naszym tematem.

Jakkolwiek bądź, wobec faktu, iż złoty medal Dantyszka z r. 1529 prawdopodobnie nie zachował się, gdyż zupełnie nie jest znany, rozbiór poniższy opieram na ostatecznych do naszych czasów egzemplarzach, wykonanych w brzo-
zie i w ołowiu, oraz na drewnianym modelu do je-
dnego z nich.

Model bukszpanowy, znajdujący się w Berlinie (Mu-

zeum ces. Fryderyka), o średnicy 60 mm., przedstawia na awersie (Fig. 1 awers) popiersie Dantyszka niemal *de face*. Wygląd postać polskiego zupełnie świecki. Na pełnej, okrągłej twarzy wasy i bokobrody, głowa przy-
kryta płaskim kapeluszem, a z pod wzorzystej szaty wi-
dać fałdującą się koszulę oraz łańcuch ze szyi spadający.

W otoku napis łaciński majuskułami: 4 · ET · 40 · DANTISCVS · IN · ANNIS · TALIS · IN · HESPERIA · POSTERIORE · FVIT ·



Fig. 1. Model bukszpanowy do medalu Dantyszka z r. 1529 (awers).



Fig. 1. Model bukszpanowy do medalu Dantyszka z r. 1529 (rewers).

Na rewersie (Fig. 1 rewers) herb Dantyszka. Tarcza podzielona na cztery pola; pierwsze i czwarte zawiera dodatek ów

herbowy, przydany przez Karola V Dantyszkowi: rozpostarte orle skrzydło, przyczepione do wygiętego do góry, jakby metalowego kabłąka, na drugim zaś i trzecim polu widzimy miecz i sękatą maczugę. Na tarczy szyszak z bogatemi lambrekinami, na jego szczycie arfa (jako aluzja do poetyckiego talentu D.), po jej bokach zaś zwrócone do siebie kabłąkami, rozpostarte orle skrzydła. Między otokiem a herbem, w polu rewersu, pamiątki wreszcie Dantyszkowych pielgrzymek, więc u góry, na lewo, krzyż jerozolimski (t. zw. krzyż Gotfryda de Bouillon), na prawo, u góry, majuskuła łacińska R z leżącym na niej ukośnie kluczem¹ wspomnieniem jest pielgrzymki *ad limina Apostolorum*. U dołu, na lewo, połowa zębatego koła, złożona na pochylonym mieczu – to order św. Katarzyny Aleksandryjskiej, rozdawany pielgrzymom odwiedzającym grób jej na górze Synaj – wreszcie na prawo, u dołu, dwa kostury, a na nich muszla jako odznaka pielgrzyma do grobu św. Jakóba w Compostelli. U dolnych wreszcie krawędzi herbu data w arabskich cyfrach: 15 – 29.

W otoku następujący napis łacińskimi majuskułami:
 HAS · ALAS · GLADIŪ · PROBET · NISI · CŪ · SVDE · VIRTVS ·
 NIL · VERÆ · PENITVS² · NOBILITATIS · HABET.

Odlew z metalowego z powyższego modelu nie znamy, zachował się natomiast odwrotnie odlew metalowy z nieznanego, odmiennego modelu.

Mamy na myśli medal dwustronny brązowy w zbiorze belgijskiego zbieracza Dra Juljusza Simonisa w Jemeppe sur Meuse (Fig. 2). Jest on nieco większy od opisanego modelu drewnianego, o średnicy bowiem 63 mm i jest odmiennie (zwłaszcza na rewersie) skomponowany. Gdy na awersie modelu widzimy Dantyszka w trzech czwartych, tutaj przedstawiony jest niemal *de face*; prawe ucho na modelu jest zupełnie widoczne, na medalu zaś tylko część muszli tegoż ucha przedstawioną jest w skróceniu. Na awersie pierwszym suknia jest na piersiach

¹ Menadier »Das Medaillenmodell auf Dantiscus« (Amtl. Ber. aus d. Kg. preuss. Kunstsaml. XXXIX. Jahrg., N. 2, 1907, p. 51) twierdzi, że jest to »klucz rzymskiego podkomorzego«.

² Raczyński, *Gabinet medalów polskich*, Wrocław 1838, T. I, gdzie pod Nr. 15 reprodukowany jest powyższy model medalu (w lichym sztychu), podaje: POENITVS. Raczyński nie wspomina ani słowem o materiale modelu, bo za model bukszpanowy (dziś w Berlinie) uważamy reprodukowany przezeń utwór, a nie za medal, medal bowiem dwustronny według powyższego modelu nie jest znany.

bardziej wyciętą, tak, że fałdowana koszula występuje tutaj szerszym pasem niż na awersie drugim¹.

Odmienne są wreszcie napisy – napis bowiem, biegnący w otoku medalu brązowego (w łac. majuskułach), brzmi: IOANNES · DE · CVRIIS² · DANTISCVS · XXXXIII · AETATIS · ANNO · MDXXIX, prócz tego data ostatnia (w cyfrach arabskich) znajduje się nie na awersie lecz na rewersie modelu, podzielona tarczą herbową.

Jeśli w awersach powyższych zachodzą tylko pewne, nieznaczne różnice kompozycyjne, zgoła natomiast odmienną jest kompozycja rewersu medalu brązowego (Fig. 2). Zamiast bowiem



Fig. 2. Medal brązowy Dantyszka z r. 1529.

tarczy herbowej, wypełniającej całą niemal przestrzeń – widzimy dwa nagie *putti* w profilu, trzymające – zdaje się – dwa rozpostarte skrzydła orle, wygiętymi kabląkami do siebie zwrócone³. Jest to – jak już wiemy – ów dodatek, przydany do herbu Dantyszka w r. 1529 przez Karola V. W otoku biegnie napis łacińskimi majuskułami:

LAUDATE · PVERI · DOMINVM · LAUDATE · NOMEN · DOMINI.

¹ Niedosć niestety wyraźna reprodukcja awersu medalu brązowego nie pozwala wchodzić w ewentualne różnice motywów brokatowego wzoru sukien Dantyszka.

² Rodzina D. ze strony ojca miała się zwać Hoefen: stąd jej łacińskie tłumaczenie a (lub de) Curiis (Czaplicki, *op. cit.* p. 4).

³ Domanig (*P. Flötner als Medailleur* w *Numism. Zeitschr.* B. XXXII. Wien, 1901, p. 262), reprodukujący tamże pod Fig. 2 powyższy medal, twierdzi, że owe »pacholęta« trzymają »tarczę herbową«. Jakkolwiek reprodukcja u Domaniga, jak i nasza, są dość niewyraźne, to jedno przecież jest pewnem, że nie jest przedstawioną żadną »tarczą herbową«, lecz raczej strzępiaste pióra skrzydeł, t. j. owe dwa orle skrzydła.

Posiadamy wreszcie jednostronny, ołowiany medal Dantyszka z r. 1529 w Monachjum (Fig. 3), którego zarówno kompozycja (awersu) jak i napis są najzupełniej identyczne z awersem medalu brązowego¹.

Z r. 1529 zatem posiadamy dwie odmiany medalu Dantyszka. Pierwsza, to model drewniany w Berlinie, o rewersie, przedstawiającym podzieloną tarczę herbową. Druga, to brązowy medal



Fig. 3. Jednostronny, ołowiany medal Dantyszka z r. 1529. (Monachjum)

o rewersie, wyobrażającym dwa pacholeta ze znanym już nam dodatkiem herbowym.

Odlewu metalowego odmiany I (t. j. z drewnianego modelu) nie znamy, natomiast późniejszym odlewem awersu odmiany II jest ów jednostronny, ołowiany medal (z Monachjum), co do kompozycji, napisu i stylu identyczny z awersem medalu brązowego. Jeśli jednak istotnie odmiana II (m. brązowy) jest, jak Domaniğ (*op. cit.* p. 262) twierdzi: *alter Nachguss*, w takim

razie zarówno ta odmiana w bronzie, jak i ów ołowiany medal, są późniejszymi odlewami z pierwotnego, niezachowanego modelu.

Zestawiając powyższe trzy utwory, uderzyć nas musi zachodzące między nimi stylistyczne pokrewieństwo: ta sama malowniczość w traktowaniu modelunku, identyczne typy majuskuł, identyczne rozetki. Niewątpliwie zatem jeden i ten sam artysta był twórcą zarówno drewnianego modelu, jak i opisanych dwóch medali. Kto nim był? Zanim na to pytanie odpowiemy, przyjrzeć nam się trzeba medalom biskupim Dantyszka z r. 1531.

¹ Habich (*Studien zur deutsch. Ren. Medaille w Jahrb. d. Kg. preuss. Kunstsamlungen* B. XXIV, I Heft, Fig. 7) twierdzi, że ów medal ołowiany znajduje się prócz tego w Jemeppe u Dr. Simonisa; sądzę jednak, że zachodzi tu pomyłka, u Dr. Simonisa bowiem znajduje się opisany medal brązowy, o którym H. ani słowem nie wspomina, biorąc go widocznie za II egzemplarz medalu ołowianego.

II.

»...Pragnąłem przewielebność waszą uprzędzić w wymianie pism między nami, a zarazem złożyć jej powinszowanie i to prawdziwie z serca płynące powinszowanie z powodu wyniesienia jej na wysoce zaszczytną i dostojną godność biskupią, na którą sobie przewielebność wasza tak bardzo zasłużyła czystością obyczajów, roztropnością, wiedzą i niezwykłą sprawności, którą o wiele nad innymi góruje. I jak z godności tej zaszczyt na przewielebność waszą spłynie, tak nie mniej pewną jest rzeczą, że ozdobą będzie biskupstwa«¹. Temi słowy odzywał się Mikołaj Szydłowiecki, podskarbi w. kor. do Dantyszka,

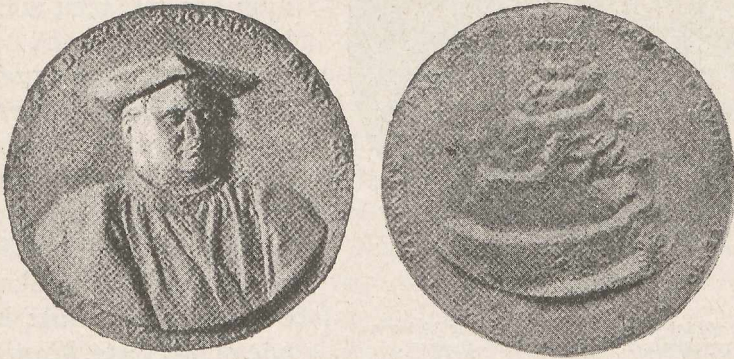


Fig. 4. Medal brązowy biskupa Dantyszka z r. 1531.

biskupa - nominata chełmińskiego², przebywającego wówczas w Brukseli, w charakterze posła królewskiego na dworze ces. Karola V.

Dostojeństwo to musiało niemało ucieszyć Dantyszka, postanowił bowiem fakt nominacji upamiętnić medalem, w sposób

¹ *Acta Tomic. T. XIII, Nicolaus Szydłowiecki, tesararius Joanni Dantisco, Crac. 26/7 1531, p. 244: »...volui Do. vram. r. in scribendi officio antevertere, simul ac gratulari et vere et ex animo gratulari illam in tam insignem ac grandem episcopatus dignitatem erectam esse, sed non immerito ob ejus morum candorem, prudentiam, eruditionem, rerum insignem usum, quo longe reliquis praestat, ut non minus certe episcopatum ornare quam ornari ab illo conspicitur...«*

² Został nim D. w czerwcu 1530 r., (Gams, *Series episcoporum* 1873, p. 346).

zatem, w jaki uczcił odnowienie szlachectwa swego w Hiszpanji oraz przydanie mu przez Karola V nowej ozdoby do tarczy herbowej.

Kiedy Dantyszek medal swój zamówił – nie wiemy; w każdym razie gotów on był z końcem zimy lub z początkiem wiosny 1531 r., Conradus Goclenius bowiem w liście do Dantyszka z 4 maja 1531 r.¹ wyraźnie stwierdza odbiór jego przez Jana



Fig. 5. Medal jednostronny, ołowiany biskupa Dantyszka z r. 1531 w British-Museum.

Campensis. Medal ten zachował się w dwóch odmianach: w brązowym dwustronnym odlewie w zbiorze Dr. Simonisa w Jemeppe i w jednostronnym ołowianym egzemplarzu w British-Museum.

Medal pierwszy (Fig. 4) o średnicy 65 mm przedstawia Dantyszka w popiersiu *de trois quarts*, o pełnej, ogolonej twarzy z podbródkiem, w stroju biskupim, który stanowi zupełnie gładka szata bez żadnych ozdób. Na głowie płaski biret. W otoku napis łacińskimi majuskułami:

IOANNES · DANT · CONFIR(matus) · EPS · CVLMEN · AETAT · 45 ·
MEN · 9 · MDXXXI.

Rewers (Fig. 4) wyobraża skalistą górę ze spiralnie wijącą się drogą, urozmaiconą kilku krzakami. W środku tej drogi widać (do połowy) spoczywającego jelenia. Nad szczytem góry unosi się słowo: VIRTVS.

W otoku następujący biegnie napis:

* GRATA · QVIES · FESSO · DVCE · QVAE · VIRTUTE · PARATVR.

Medal ołowiany (Fig. 5), o tej samej średnicy, posiada tylko

¹ O liście tym będzie jeszcze niżej mowa. Tutaj tylko pragnę zaznaczyć, że Goclenius wspomina o medalu D. dnia 4 maja 1531 r. – biorąc zaś pod uwagę ówczesne stosunki komunikacyjne, odliczyć trzeba kilka tygodni na przesłanie medalu przez Dantyszka Janowi Campensis i na przesyłkę listu Gocleniusa do Dantyszka – otrzymamy w ten sposób mniej więcej koniec marca 1531 r.

awers, tj. popiersie Dantyszka, co do kompozycji i napisu zupełnie identyczne z popiersiem na medalu brązowym.

To samo wreszcie w obu medalach malownicze traktowanie twarzy, identyczna forma rozetek i majuskuł. To samo również skrócenie dwóch N w imieniu IOANNES.

Domanig (*op. et loco cit.*, gdzie pod Fig. 3 reprodukuje ów medal brązowy) zaznacza, że medal brązowy jest »może oryginalnym odlewem«. Tak jednak nie jest, gdyż w listach do Dantyszka (które w d. c. cytuję) wyraźnie jest mowa o ołowianym medalu¹, a niepodobna przypuścić, by Dantyszek rozsyłał w roku samym powstania swego medalu nieoryginalne odlewy.

Bronzowy zatem medal z Jemeppe jest późniejszym odlewem pierwotnego, ołowianego medalu, ołowiany zaś, jednostronny medal w Brit. Museum, zupełnie, co do kompozycji, napisu i stylu identyczny z awersem brązowego medalu, jest również późniejszym odlewem medalu pierwotnego, ołowianego, nie zaś oryginałem; trudno bowiem przypuścić, by oryginał pozbawiony był rewersu. Ponieważ zaś oba wspomniane popiersia są identyczne, stąd wniosek, że oparte są na wspólnym, nieznanym nam modelu. Nieznanym jest również oryginalny, ołowiany odlew z tego modelu, którego rewers przechował nam brązowy medal z Jemeppe.

Zestawiając z kolei powyższe dwa medale biskupie Dantyszka z medalami jego z r. 1529 oraz z drewnianym modelem z tegoż roku, przychodzimy do przekonania, że są one utworami jednej i tej samej ręki. Nietylko podkreślona już ma-

¹ Za ołowiem, jako za materiałem oryginalnym medalu, przemawiają również troski materialne, w jakich D. żył zagranicą. Wyznaczona mu przez króla miesięczna pensja 100 dukatów nie wystarczała na tryb życia, odpowiadający stanowisku posta królewskiego. Musiał więc D. zaciągać długi, których nie miał z czego płacić: »...Accepi — pisze D. do Zygmunta I z Bruckseli 20/7 1531 r. — *superiori die ad tres menses futuros Julium, Augustum et Septembrem, ratione provisionis meae 300 ducatos, de quibus in hodiernum diem pauci mihi restant supra 30 coactusque sum iterum, ut vocant, facere finantiam et novis me onerare debitis, quo in coepta opinione et reputatione ad honorem Mtis. v. sermae. et regni vivere possim usque ad Septembrem. Quod si ulterius mihi manendum erit, vereor, ne potius fugiendum mihi sit quam manendum*« (*Acta Tomic. T. XIII, p. 227*). W takich warunkach przypuszczać więc raczej należy, że D. wybrał nie bronz lub srebro, lecz ołów, jako tańszy materiał, w którym odlany miał być oryginał medalu.

lowniczość modelunku, ale i tenże sam charakter majuskuł, trójkątnych punktów i czworolistnych rozetek – świadczą o identyczności twórcy.

Z pewnością nie jest nim Piotr Flötner, którego Domanig mieni twórcą medali powyższych (*op. cit.* oraz *P. Flötner als Plastiker u. Medailleur w Jahrb. d. Kunsthist. Smmgen d. Ah. Kaiserh. B. XVI, 1895, p. 65*), przeciw niemu bowiem następujące przemawiają momenty:

1) działalność Flötnera przypada – jak sam Domanig mówi (ost. cyt. dzieło, p. 24) na lata 1526–1546 w Norymberdze. Jakże więc miał Flötner wykonać medale Dantyszka i Ferdynanda Korteza (który D. przypisuje również Flötnerowi, t. j. grupie C.), którzy jeździli po szerokim świecie, lub też znajdowali się w orszaku cesarskim? W r. 1529, jak wiemy, był Dantyszek w Hiszpanji; wiemy również, że tam właśnie wykonany był jego medal. Korteza medal pochodzi również z r. 1529 – więc nie mógł go Flötner, przebywający w Norymberdze, wykonać, zwłaszcza, że medal ostatni jest stylistycznie bardzo pokrewny medalowi Dantyszka z 1529 r., który nie jest dziełem Flötnera. Medale zresztą Flötnera przedstawiają samych niemal Niemców;

2) medale przypisywane przez Domaniga Flötnerowi (grupy: A, B, C), są prawie wszystkie w profilu, medale Dantyszka, Korteza i szereg pokrewnych stylistycznie medali z r. 1529 wykonane są *de face* lub *de trois quarts*;

3) medale przypisywane przez Domaniga, Flötnerowi, mają charakter wybitnie skulpturalny; każdy szczegół jest plastycznie i z całą wyrazistością oddany. Tymczasem medale Dantyszka etc. mają stanowczo małoowniczy charakter. Nie o plastykę detali¹ lecz o płynny, szeroki modelunek i o efekta światłocienia chodziło artyście.

Menadier¹ wyklucza również Flötnera jako twórcę modelu drewnianego (do medalu Dantyszka) – oraz biskupiego medalu Dantyszka – twierdząc, że twórcą ich (jak niemniej medali Korteza, Franciszka Covo gen. lekarza Leonu, kardynała M. Gattinaty) jest »jakiś artysta, przebywający w orszaku cesarskim lub też osiadły w jednej z ces. rezydencji, (jak Mecheln), a pochodzący z południowych Niemiec, lub też jakiś obcy artysta,

¹ *Das Medaillenmodell auf Dantiscus (Amtl. Ber. aus den Kg. Kunstsaml. Jahrg. XXXIX, Nr. 2, 1907, p. 51).*

ulegający jednak wpływom południowo-niemieckiej sztuki medalierskiej».

Któż zatem jest twórcą omawianych medali Dantyszka?

Zdaniem – bliżej zresztą nieumotywowanem – Habicha¹ zarówno ołowiany medal biskupi Dantyszka jak i ołowiany medal tegoż z r. 1529 są dziełem strasburskiego artysty, Krzysztofa Weiditza, któremu Habich przypisuje 90 kilka medali, a którego działalność przypada na lata 1523–1537².

Wobec faktu, że żaden z powyższych kilkudziesięciu medali Weiditza nie jest przezeń sygnowany³ ani też źródłowo jako dzieło Krzysztofa stwierdzony, niepodobna uważać ich jako materiał porównawczy do naszych celów. Ale jest jeden medal, o którym ze źródeł wiadomo, że wykonał go K. Weiditz⁴, t. j. medal, wyobrażający Elżbietę austriacką⁵ (Fig. 6). Zestawiając go z medalami Dantyszka (oraz z drewnianym modelem) z r. 1529 oraz z medalami tegoż biskupiami z r. 1531, niepodobna zaprzeczyć, że istnieje między nimi istotne stylistyczne pokrewieństwo, polegające na szerokości i malowniczości w traktowaniu modelu oraz identyczności majuskuł, trójkątnych punktów etc. I kompozycja medalu Elżbiety austr. oraz medali



Fig. 6. Medal Elżbiety austr. przez K. Weiditza.

¹ *Die deutschen Medailleure d. XVI Jahrhunderts*, p. 32 i tegoż *Studien zur deutschen Renaissance-Medaille (Jahrb. d. Kg. preuss. Kunstsaml. 1913, p. 11, 12, 13, 25, 26)*.

² Habich, *Die deutschen Medailleure etc.* p. 30–34.

³ *Ibidem*, p. 30.

⁴ *Ibidem*, p. XVI.

⁵ Była to naturalna córka ces. Maksymiljana I, późniejsza hrabina Rochefort. (Habich, *op. cit.* p. XVI i 34).

Dantyszka jest jedna i ta sama: ustawienie popiersia w *de trois quarts*, przechodzącym już niemal do pozycji *de face*.

Za autorstwem Weiditza przemawiają jednak inne jeszcze okoliczności.

Ówczesnym zwyczajem postanowił Dantyszek medal swój biskupi przesać w darze niektórym bliższym znajomym w Polsce i zagranicą. Świadczą o tem dwa fakty przesyłki tego medalu, o których wspominają *Acta Tomiciana*.

Jednym z zagranicznych odbiorców był Jan Van den Campen (Campensis), ksiądz katolicki, Holender rodem z Oberyssele, profesor języka hebrajskiego w Lowanjum¹, z którym – jak już wiemy – pozostawał Dantyszek w bliskich stosunkach i który już w rok potem odwdzięcza się Dantyszkowi za podarek (medalu), dedykując mu swą pracę *Psalmorum omnium iuxta Hebraicam veritatem paraphrastica interpretatio*².

Jakie wrażenie sprawił na obdarowanym medal postą polskiego, dowiadujemy się z listu Konrada Gocleniusa, humanisty i przyjaciela Erazma z Roterdamu, wystosowanego do Dantyszka z Lowanjum, dnia 4 maja 1531 r.: »...Campensowi naszemu nader miłym był ołowiany twój wizerunek: i ja również oglądałem go z wielką ciekawością i z przyjemnością i z pewną rozkoszą rozpoznałem w nim Dantyszka. Gdy więc tego rodzaju artystów masz w domu na zawołanie – jak zapewnia Campensis – uważać sobie będę za wielkie bardzo dobrodziejstwo, jeśli i mnie podobnym darem zechcesz odszczególnić«³.

¹ Chr. Gottlieb Joecher, *Allg. Gelehrten Lexikon*, II Teil, Leipzig 1750, kolumna 1913 oraz *Allg. Deutsche Biographie*, III B. Leipzig 1876, p. 73.

² Książka ta wyszła naprzód w Norymberdze 1532 r. i w tym samym jeszcze roku przedrukował ją Ungler w Krakowie. (Estreicher, *Bibliogr. p. cz. III*, T. III, og. zb. t. XIV, p. 31–33, oraz Kopera, *Spis druków epoki Jag.*, 1900, szp. XV, Nr. 133). O pracach Jana v. Campen p. Estreicher, *op. et loco cit.* W lat kilka później (1534) pojawił się nawet Campensis w Krakowie, dokąd powołał go biskup Tomicki na katedrę języka hebrajskiego na wszechnicy Jagiellońskiej. Mieszkał wówczas w domu dawnego swego znajomego, Dantyszka, (H. Jocher, *Obraz bibliograf. hist. lit. i nauk w Polsce* T. I, Wilno, 1840, p. 169, oraz M. Wiszniewski, *Historja lit. p.* T. VI, Kraków, 1844, p. 217).

³ »...Campensi nostro perquam gratum fuit simulacrum tui plumbeum: quod et ipse curiosissime sum contemplatus et in eo Dantiscum libentissime et cum quadam voluptate agnovi. Quodsi ejusmodi artifices tibi domi sunt, ut praedicat Campensis, equidem summi beneficii loco ducam, si me quoque tali munere dignaris«. (*Acta Tomic. T. XIII, Conradus Goclenius Ioanni Dantisco, Lovanii, 4/5 1531, p. 138*).

Mowa tu oczywiście o biskupim medalu¹ Dantyszka, niepodobna bowiem przypuścić, aby w r. 1531 rozsyłał Dantyszek swój świecki medal z r. 1529, a nie medal z r. 1531, upamiętniający nadanie mu godności biskupiej, z której osiągnięcia tak bardzo był dumny.

Goclenius zatem, z którym Dantyszek na zażyłszej pozostawał stopie i od którego niedawno temu otrzymał w darze drzeworytniczy portret Erazma, ręki wielkiego Holbeina, oraz popiersie gipsowe ces. Karola V², zastanawiające

¹ Że to istotnie był medal a nie jakaś płaskorzeźba czy popiersie patrz przedostatni przypisek niniejszej pracy.

² »...*Ceterum quum me quoque non dedignatus sis amplissimo honore tuorum clientum, tanta praeterea in me usus sis humanitate, ut a nullo veteri amico major possit exspectari, admodum cupio dari occasionem, qua possim tibi fidem facere, hunc animum totum nihil perinde desiderare, quam tibi aliquod suae gratitudinis argumentum ostendere. In praesentia in ejus rei symbolum mitto tibi dono effigiem D. Erasmi Roterodami, ab Ioanne Holbeyno, artificum in eo genere, ut periti censent, praestantissimo, graphice et ad vivum expressum... Addidi gypseam imperatoris εικόνα quae si videbitur satis expressa, dabimus operam, ut e solidiore materia ad te veniat...*« (Acta Tomic. T. XIII, Conradus Goclenius Ioanni Dantisco, Lovanii, 27/4 1531, p. 115, 116). Powyższe wyrażenie: *graphice et ad vivum expressa* odnosić się tylko może bądź do portretu rysunkowego, bądź do wykonanego w drzewie lub miedziorycie. Zważywszy jednak, że na określenie »rysunku« używano zwykle słowa: *delineare*, sądzę, że Goclenius mógł mieć na myśli jedną z dwóch ostatnich technik. Gdy atoli Holbein (młodszy), o ile dziś wiadomo, nie miał się nigdy rylca miedziorytniczego (M. I. Friedländer, *Der Holzschnitt*, Berlin 1917, *Handb. d. Kg. Museen zu Berlin*, p. 131), wynika ze słów powyższych humanisty, że wizerunkiem owym Erazma był znany słynny drzeworyt Holbeina, t. zw. *Erasmus im Gehäuse* (W. 206), przedstawiający go w całej postaci w architektonicznym, renesansowym obramieniu. A jakkolwiek drzeworyt ów wszedł – jako karta tytułowa – do wydawnictwa dzieł Erazma (Frobena młodszego w Bazylei) dopiero w r. 1540, wykonany jednak został, jak utrzymuje Friedländer (*op. cit.* p. 140) o wiele wcześniej, zapewne około r. 1530. I istotnie, za twierdzeniem tem znakomitego uczonego przemawia też data listu Gocleniusa: 27 kwietnia 1531. Holbein wykonał wprawdzie drugi jeszcze wizerunek Erazma w drzeworycie, ten jednak, w kształcie małego medaljonu, ukazuje się dopiero począwszy od r. 1533 w rozmaitych wydawnictwach Frobena. (Friedländer, *op. et loco cit.*). Przy tej sposobności pragnę zwrócić uwagę na wyrażenie, jakiego wspomniany Erazm użył w pracy swej: *Dialogus de recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione* (Bazyleja 1528, p. 68), na oznaczenie drzewo i miedziorytów H. Dürera. Są to, jak Erazm słusznie stwierdza, *monochromata*. Oto ustęp odnośny: ...*(Ursus)...* *At Apelles coloribus licet paucioribus manusque ambitiosis, tamen coloribus adiuvabatur. Durerus quamquam et alias admirandus, in mono-*

wypowiada zdanie — opierając się na Campensie: »*ejusmodi artifices tibi domii sunt*«.

Jak to rozumieć? Oczywiście nie mógł Goclenius pod wyrazem: *domi* mieć na myśli Polski, wiedział bowiem, że Dantyszek od lat siedmiu przeszło bawił poza jej granicami, »domem« przeto mienił niewątpliwie kilkuletnią już kwaterę posta królewskiego na dworze cesarskim, kwaterę, w której Dantyszek jakby »zasiedział parafję«.

W tych zaś dworskich kołach, otaczających Karola V, częstym bywał gościem Krzysztof Weiditz¹, twórca wspomnianego już medalu Elżbiety austriackiej, prawdopodobnie więc i Dantyszek nieraz się z nim zetknął, z dziełami jego zapoznał i wkońcu zwrócił się do artysty, którego tak często widywał na ces. dworze, z zamówieniem swych medali: zarówno z r. 1529 i z r. 1521, t. j. w latach, w których razem z Weiditzem przebywał w Hiszpanii (1520) i w Niderlandach (1531)².

Jeszcze jedno. W liście z 28 stycznia 1531 r. prosi Krzysztof Müllich, handlowy agent Fugerów we Włoszech hiskupa Dantyszka »...*den Cristoff Pildhauer Ewer Gnaden diener zuvermanen, damit er mir mein Medallia aussmach...*«³. Otóż zdaje się nie ulegać

*chromatis, hoc est nigris lineis, quidquid non exprimit? Umbras, lumen, splendorem, eminentias, depressiones: ad haec, ex situ, rei unius non unam speciem sese oculis intuentium offerentem. Observat exacte symmetrias et harmonias. Quin ille pingit et quae pingi non possunt, ignem, radios, tonitrua, fulgetra, fulgura, vel nebulas, ut aiunt, in pariete, sensus, affectus omnes, denique totum hominis animum in habitu corporis relucentem; ac paene vocem ipsam. Haec felicissimis lineis iisque nigris sic ponit ad oculos, ut si colorem illinas, iniuriam facias operi. Annon hoc mirabilius, absque colorum lenocinio praestare, quod Apelles colorum praesidio?... (Por. dodatek do Jul. Schlossera. *Materialien zur Quellenkunde d. Kunstgesch. III Heft, k. Akad. d. Wiss. Wien, Philos.-hist. Klasse, Sitzungsber.* 180 B., 5 Abhandl., Wien 1916, A. Hölder, p. 73—73). Powyższe wyrażenia niderlandzkich humanistów: *graphice... expressa (imago)* i *monochromata (hoc est nigris lineis)* są tem charakterystyczniejsze, ile że uczeni niemieccy nowszych czasów byli zdania, iż odrodzenie nie znało wogóle łacińskiego wyrażenia na oznaczenie drzewo i miedziorytu. Tak np. Thausing (*Dürer*, Leipzig 1876, p. 245, przyp. 2), twierdzi kategorycznie: *es gab kein lateinisches Wort für Kupferstich und Holzschnitt als imago, pictura*.*

¹ Habich, *Die deutschen Medailleure des XVI Jahrh.* p. XVI. Por. także tenże, *Studien etc.* p. 13, 24, 28.

² Habich, *Studien etc.*, p. 11—13, 15—16.

³ Habich, *op. cit.* p. 25 cytuje częściowo ów list na podstawie odpisu, który udzielił prof. M. A. Kurpiel z Krakowa Dr. Domanigowi w Wiedniu.

wątpliwości, że ów »rzeźbiarz Krzysztof« był identycznym z Krzysztofem Weiditzem, któremu Habich (*Studien etc.*) przypisuje kilka medali Mülicha oraz medale Dantyszka. Przemawia za tem i fakt, że Goclenius zalicza twórcę biskupiego medalu Dantyszka do artystów pracujących na dworze biskupa (*ejusmodi artifices tibi domi sunt*), Mülich zaś zwie »Krzysztofa rzeźbiarza« — *Ewer Gnaden diener*, t. j., jak słusznie podnosi Habich (*op. cit.* 26) — »nadwornym medaljerem biskupa«. A gdy trudno przypuścić, by w jednym i tym samym roku (1531) Dantyszek miał dwóch »nadwornych« rzeźbiarzy-medaljerów, stąd wniosek, że artysta wspomniany przez Gocleniusa i rzeźbiarz cytowany w liście Mülicha są jedną i tą samą osobistością, którą był mistrz »Krzysztof«, a niewątpliwie K. Weiditz, współtowarzysz Dantyszka w orszaku cesarskim w czasie hiszpańskiej i niderlandzkiej podróży. On tedy twórcą był biskupiego medalu Dantyszka z r. 1531, a gdy medal ten jest stylistycznie najzupętniej pokrewny z medalami Dantyszka z r. 1529, stąd dalszy wniosek, że i te ostatnie medale są dziełem Krzysztofa Weiditza...¹.

A w Polsce medal Dantyszka-biskupa znalazł się w ciągu tego samego roku (1531) w rękach królowej Bony, której spraw rzecznikiem był również Dantyszek na dworze cesarskim. O wrażeniu, jakie medal ów wśród otoczenia Bony sprawiał, donosi Dantyszkowi Fabjan Wojanowski, dworzanin królowej, w liście, pisanym z Krakowa dnia 22 listopada 1531 r.:

»...rozprawialiśmy również wiele o wizerunku Przewielebnosci Waszej. Jej Królewska Mość pokazywała go wszystkim raz po raz, zdaniem zaś ogólnem, jak: Jej Mości Królowej, księdza-biskupa krakowskiego (Tomickiego), Nypczyca²,

¹ Domanig w recenzji swej o dziele Dr. J. Simonisa: *L'art du médailleur en Belgique* (*w Numism. Ztschr.* B. XXXII str. 281) wymienia jeszcze jeden medal Dantyszka ze zbioru Dr. Simonisa, utwór mianowicie Jana Secundusa. Medal ten powstał, zdaniem Domaniga, z końcem 1531 lub 1532, a widocznie pod wpływem obu medali P. Flötnera (fig. 2 i 4). Prawdopodobnie przedstawia on Dantyszka jako świeckiego jeszcze humanistę, Domanig bowiem podnosi, że wyobraża: *Den polnischen Dichter und späteren Bischof*. Na tej wzmiance muszę niestety poprzestać, nie znam bowiem owego trzeciego egzemplarza medalu D. ze zbioru Simonisa, powyższego zaś jego wydawnictwa brak w krakowskich bibliotekach.

² Mikołaj Nypczyk de Bartz był dworzaninem Zygmunta I (*Acta Tomic.* T. XIII, p. 413).

Gocza¹ i mojem nie rozpoznalibyśmy, kogo wizerunek przedstawia, gdyby nie napis, który wokół biegnie²...

Dziwną się może wyda sprzeczność zdań, wypowiedzianych w obu powyższych listach a dotyczących podobieństwa rysów Dantyszka-biskupa; sądzę jednak, że sprzeczność tę tłumaczy zmiana... w zaroście twarzy. Na medalu z r. 1531 wyobraził artysta Dantyszka już jako biskupa, a więc z twarzą ogoloną, gdy tymczasem jeszcze na medalu z r. 1529 zdobyły ją niemieckie bokobrody. Takim też zapewne pamiętał go dwór polski, w każdym zaś razie zważyć trzeba, iż już z górą lat siedm, jak krakowscy znajomi stracili z oczu Dantyszka, rysy jego zatem łącno zatrzeć się mogły w ich pamięci.

Co innego Goclenius. Ten z niedalekiego Lowanjum miał niewątpliwie sposobność³ zetknięcia się Dantyszkiem, przebywającym na dworze cesarskim w Brukseli, mógł zatem z ła-twością »rozpoznać« w medalu rysy posta polskiego, którego widywał niewątpliwie i z zarostem – jak na medalu z r. 1529 – i z ogoloną już twarzą, gdy w r. 1530 spadła nań godność biskupia. I dlatego powyższe słowa Gocleniusa: *in eo* (t. j. w medalu) *Dantiscum et cum quadam voluptate agnovi* stwierdzają niewątpliwie i przede wszystkim podobieństwo portretowe biskupa chełmińskiego, a nie należy w nich widzieć jedynie zwykłego w humanistycznym świecie pochlebstwa, zmierzającego w tym wypadku do zdobycia dla siebie medalu...

¹ Gocz, dworzanin Zygmunta I (*ibid.*, p. 410).

² »...*Super simulachro Dtionis V. rmae, multa etiam contulimus. Illius Mtas ostendit omnibus aliquot vicibus, omnes dicunt, uti Mtas reginalis, dnus episcopus Cracoviensis, d. Nipschicz, d. Goltz et ego: si scriptura non legeretur, quae est circum illud, non cognosceremus, cujus esset simulachrum*«. (*Fabianus Wojanowski Ioanni Dantisco, Dat. Cracoviae 22/XI 1531, Acta Tomic. T. XIII, p. 367*). Ze słów zatem cyt. wyżej listu Gocleniusa: *simulacrum tui plumbeum* oraz ze słów na ostatku cyt. listu Wojanowskiego: *super simulachro Dtionis V. rmae...* oraz *...scriptura, ...quae est circum illud* wynika niezbicie, że w obu powyższych listach mowa jest o ołowianym, okrągłym wizerunku, a więc o medalu.

³ »...*Equidem inter praecipuos felicitatis calculos illud mihi numerandum duco, quod ita sors tulerit, ut licuerit propius intueri ac cognoscere illum uno omnium ore decantatum Dantiscum*«. (*Conradus Goclenius Ioanni Dantisco, Lovanii, 27/4 1531, Acta Tomic. T. XIII, p. 115*). Jeśli zaś w cyt. swym drugim liście zaznacza Goclenius, iż »rozpoznał« w medalu Dantyszka, to wyrażenie to, jak nie mniej powyższe słowa humanisty – świadczą również o osobistym zetknięciu się jego z Dantyszkiem.

Czy i komu w kraju — prócz Bony — ofiarował Dantyszek swój medal biskupi, niewiadomo. W każdym razie egzemplarz królowej gdzieś — dla Polski — przepadł i tylko dwa (o ile dzisiaj wiemy) okazy medalu Dantyszka z r. 1531 do naszych ostały się czasów: jeden (brązowy) w Jemeppe, a drugi (ołowiany) w British Museum.

Szent-György (pod Preszburgiem)

Kraków 1918—1919.

WIEK XVI

NIEZNANE POPIERSIE KANCLERZA
SZYDŁOWIECKIEGO I EPITAPHIUM KU
PAMIĘCI SYNKA TEGOŻ, KRZYSZTOFA

I.

W końcowym ustępie pracy mej o »Krzysztofie Szydłowieckim« pisałem: »kto wie..., czy w przyszłości przypadek lub dalsze poszukiwania nie przyniosą nowych odkryć lub szczegółów«¹, odnoszących się do mecenasowskiej działalności kanclerza.

Otóż nie przypadkowi, lecz niezmordowanej gorliwości zasłużonego wydawcy Tomicjanów, zawdzięczamy wydobycie najaw źródłowej wiadomości o dziele sztuki, stojącem – jak sądzę – w bezpośrednim związku z pomnikami rzeźby brązowej, fundacji Krzysztofa Szydłowieckiego.

Mam na myśli ostatni, w r. 1915 wydany XIII tom Tomicjanów², a mianowicie list Jana z Ocieszyna Ocieskiego, notariusza ziemi krakowskiej³ do naszego kanclerza, pisany z Konstancynopola dnia 19 kwietnia 1531 roku. Wystąpił go król Zygmunt Stary do W. wezyra, Ibrahima-paszy z zażaleniem na lennika sułtańskiego, hospodara wołoskiego Petryłę, który, zerwawszy łączące go z Polską przymierze, napadł zdradziecko z końcem r. 1530 na pograniczne Pokucie i siłą zajął trzysta z górą wsi i miasteczek.

Dalsze losy politycznej misji⁴ Ocieskiego nie obchodzą nas tutaj bliżej, pragnę więc tylko zaznaczyć, że zatarg ów zakończył

¹ Kieszkowski Jerzy, »Kanclerz Krzysztof Szydłowiecki«. Poznań, Żupański, 1912, cz. B., str. 515.

² *Acta Tomiciana. Tomus XIII, A. D. MDXXXI Posnaniae, Sumptibus Bibl. Kornicensis, MDCCCXV.*

³ *Ibidem*, p. 413.

⁴ Opisuje ją szczegółowo Kazim. Hartleb w swej obszernej pracy: »Jan z Ocieszyna Ocieski, jego działalność polit. i diarjusz podróży do Rzymu (1501–1548). Lwów, 1917, Arch. nauk. Wydawn. Tow. dla Popierania Nauki Polskiej. Dział I. T. VIII, z. 3. Por. str. 18–43.

się dla Polski świetnem zwycięstwem, odniesionem 20 sierpnia 1531 r. pod Obertynem przez hetmana w. k. Jana Tarnowskiego. Misja ta jednak »pana notariusza ziemi krakowskiej« była dla teścia hetmana, kanclerza Szydłowieckiego wyborną sposobnością, aby dla domu swego starać się o nowe względy wielkiego dygnitarza tureckiego, któremu niedawno, bo we wrześniu 1530 r. posłał był »białozora, sokoła, jastrzębia, psa pomagacza, bęben moskiewski i inne przyprawy ku myślistwu«¹.

A jeśli w latach dawniejszych skwapliwie zabiegał o łaski monarchów i ich wpływowych ministrów — dla siebie — to obecnie, może w przeczuciu rychłego swego zgonu, zapragnął jedynego syna swego Krzysztofa² polecić życzliwej pamięci wszechwładnego Ibrahima-paszy. Ale bo też kanclerz wiedział, czyje względy starał się zachować dla syna. Z niewolnika chrześcijańskiego, greckiego pochodzenia, wspiął się Ibrahim na najwyższe szczyty dostojęństw i władzy. Z początku towarzysz nieodstępny Solimana następcy tronu, którego umiał sobie ująć piękną grą na skrzypcach i dowcipem, z chwilą objęcia przezeń rządów (1520) przełożony paziów i w. sokolnik, niedługo potem (27/6 1523) w. wezyr, wreszcie wódz najwyższy »serasker« (18/3 1529), był Ibrahim ponadto nietylko szwagrem sułtana (przez małżeństwo z siostrą tegoż), ale i ulubieńcem, z którym żył na przyjacielskiej wprost stopie i którego obsypywał wciąż nowemi łaskami i darami. Odznaczał się wreszcie zauszniak sułtański wielkiem odczytaniem, znajomością języków: greckiego, tureckiego, perskiego i włoskiego, co mu znakomicie ułatwiało stosunki z szerokim światem³. Wyjątkowe to stanowisko Ibrahima-paszy spowodowało niewątpliwie kanclerza naszego do przestania mu wspomnianej *rei venatoriae* i z pewnością z tych samych pobudek wypłynęło postanowienie Szydłowieckiego obdarowania w. wezyra w imieniu trzechletniego swego jedynaka. W tej myśli zatem śle mu przez Ocieskiego podarek wraz z własnoręcznym swym listem.

¹ Z listu polskiego sług kanclerza S. Wawrzyńca i Jana Ludwigo-wskich do tegoż z Hdrjanopola, 20 września 1530. (*Acta Tomic.* T. XII, No 293). Ustęp powyższy podaję w przyjętej dziś ortografii.

² Por. Kieszkowski, *op. cit.* cz. B, drzewo genealogiczne Szydłowieckich naprzeciw str. 770.

³ Hammer-Purgstall, *Geschichte des Osmanischen Reiches* III B., Pest, C. A. Hartlebens Verl., *passim*.

A trudno było o odpowiedniejszy wybór posta. Wychowanek uniwersytetu krakowskiego, który opuścił w r. 1518 ze stopniem bakałarza, odznaczał się Ocieski nietylko zdolnościami i wykształceniem, nietylko świetnym dowcipem, ale co więcej, niemałym krasomóstwem¹ i niewątpliwie — jako dworzanin wytwornego kanclerza od lat przeszło 12² — ogładą towarzyską. W drogę tę wybrał się Jan z Ocieszyna z poczem 10 ludzi i po wielu trudach podróży przybył 2 kwietnia do Konstantynopola³. W kilkanaście dni później (19/4) przyjęty został przez Ibrahimpaszę na audjencji i o wrażeniu, jakie dar młodziutkiego Krzysztofa na w. wezyrze sprawił, przesłał kanclerzowi nader barwną relację, której dotyczące ustępy podaję, obok oryginalnego, łaćcińskiego tekstu, w tłumaczeniu:

»...Dzisiaj po raz pierwszy, po wieczornym posiłku, poleciono mi jawić się u paszy. ...Postanowiłem sobie nie wręczać listu W. Miłości, zanim nie wywiążę się z legacji J. K. Mości, Pana mego Najmiłościwszego, mniemając, że łatwiej będzie i korzystniej, załatwiwszy sprawę królewską, przystąpić do rzeczy zleconej mi przez W. Miłość. Lecz nie zdołałem nawet rozpocząć mego przemówienia i zaledwie powitałem paszę — jak zwyczaj każe — imieniem królewskim, tenże, złożywszy naprzód dzięki J. K. Mości, począł pytać mnie o W. Miłość i o Jej zdrowie.

¹ K. Hartleb, *op. cit.* str. 8, 17, 274.

² *Ibidem* str. 8, 9.

³ *Ibidem* str. 32–34. Prócz powyższej legacji odprawiał O. dwa jeszcze poselstwa do Turcji (w r. 1533 i zdaje się 1535, Hartleb, *op. cit.* str. 55, 66). W r. 1540 wysłany został na dwór cesarski w sprawie schedy medjolańskiej Bony (*ib.* str. 71–88) i w tymże samym roku wyruszył z legacją do Rzymu. Niezmiernie interesujący opis podróży swej do Włoch i do Rzymu zostawił nam O. w diariuszu, spisany przez się w czasie legacji rzymskiej (1540/41), której Hartleb poświęcił znaczną część swej cennej pracy (str. 88–206). Posłował wreszcie O. w r. 1543 na Węgry (str. 206–239). Ze skromnych początków: dworzanina K. Szydłowieckiego i notariusza ziemi krakowskiej doszedł O. zczasem, dzięki swym zdolnościom, istotnym koło państwa położonym zastugom oraz wpływom Bony, której był stronnikiem, do godności naprzód (1545) kasztelana Zawichostu, a następnie (1546) Biecza (str. 276), w r. 1550 objął pieczęć podkanclerską, zakończył zaś swą karierę jako kanclerz. Był nadto burgrabią zamku krak. i starostą sądeckim (str. 275–277). Z urzędów ziemskich, uzyskał w r. 1543 podkomorstwo krakowskie (str. 283). Zmarł w r. 1563, mając lat 62 (*ib.* str. 7). Godzi się wreszcie zaznaczyć, że O. próbował także sił swych na polu naukowem, w dziedzinie czysto prawniczej (*ib.* str. 9 i 280. Książka Dr. H. podaje narazie »całokształt działalności O. w pierwszej fazie jego postugi publ. do r. 1548«. *Ib.* str. 4).

Stysząc to, gdy milczeć... nie godziło się, odebrawszy list W. Miłości z rąk Wasila¹, który go dzierżył, wręczyłem go — pokłoniwszy się — paszy; ten zaś, zerwawszy się, przyłożył list (jak to jest ich zwyczajem) obu rękami do piersi, ja zaś podałem mu natychmiast w imieniu syna W. Miłości wyobrażenie boskiego Jej oblicza, które pasza najtaskawiej przyjął, a obracając je następnie w rękach po wiele razy, spoglądał na nie raz po raz, to z przodu, to z boku, to od tyłu, często bardzo uśmiechając się. Słowem, trudno opisać, jak widoczną przyjemność podarek mu sprawił. Zapytał też zaraz, czy rzeźba ta oddaje wiernie rysy twarzy W. Miłości, a gdym pytanie jego potwierdził, »wolałbym — odrzekł pasza — żywego ucałować, niż cieszyć się tylko rzeźbioną jego podobizną, którą mam w rękach, skoro to jednak niemożliwe — i ten wizerunek będzie mi nader miłym. Zapytał również, ile lat liczyła wówczas W. Miłość i czy życzyłby sobie Jej syn, aby był mu takim przyjacielem, jakim obecnie jest dla ojca. Nazwawszy następnie syna W. Miłości bratankiem swym — bo z brata zrodzonym — W. Miłość zaś bratem², którego zarówno miłuje, jak gdyby był zrodzonym jego bratem, życzył w końcu synowi W. Miłości znaczenia i sławy ojca...«³.

¹ Był to tłumacz, Armeńczyk, *ibid.* str. 33 i 55.

² Myli się Hartleb (*op. cit.* str. 42) twierdząc, że Ibrahim nazwał kanclerza »bratankiem«, gdyż tym ostatnim mienił oczywiście W. wezyr syna kanclerza jako zrodzonego z »brata« — tj. kanclerza. Por. tekst łącz. w przyp. 3) poniżej.

³ *Acta Tomic.* T. XIII, No 113. Podaję tutaj odnośne ustępy oryg. łącz. tekstu, w d. c. bowiem przyjdzie mi się odwoływać na pojedyncze jego wyrażenia: »...hodie primum prandiis peractis hora vesperorum ad Basscham venire jussus.... Interim vero, quamdiu legationem a Mte regia, domino meo clementissimo, non expediissem, proposueram animo litteras illmae D. vestrae non offerendas, opportunius tandem et liberius expedito negotio sacratissimae Mti suae rem illmae D. vestrae aggredi censens; sed quum adhuc nec legationem pronuntiare coepissem, nisi salutationem nomine Mti suae de more ipsi Basschae fecissem, ipse solus mox gratiis Mti suae habitis de illma D. vestra ejusque sanitate interrogare coepit. Ego id audiens, quum subticere non licuit, acceptis litteris illmae D. vestrae a Vasilio, cui tenendas dederam, salutato eo litteras simul obtuli; quibus acceptis insurgens junctis manibus (ut ipsorum mos est) pectori apposuit extemploque imaginem divae faciei illmae D. vestrae nomine filii ejusdem sibi porrexi, qua kumanissime accepta hincinde manibus multoties revolvens, tum a fronte, tum a latere ac a tergo in eam iterum atque iterum respiciens et saepissime subridens, vix dici potest quam jocundissimo vultu susceptit. Moxque interrogavit, an id sculptile vivo esset simile; dixi, sic fore. Maluisse se, inquit, vivum deosculari,

Uradowany podarkiem w. wezyr wystosował do kanclerza list »nader przyjacielski«¹, synkowi zaś jego posłał wzamian w darze »dwie sztuki materji, złotem przetykanej«².

Ale może zapyta ktoś, jak mógł Ibrahim-pasza aczkolwiek chrześcijanin, ale najwyższy dostojnik padyszacha, przyjąć po pierście kanclerza i urażać tem samem religijne uczucia islamu? Wszak przepisy Mahometa nie dozwalały odtwarzać istot żyjących, t. j. ludzi i zwierząt i dlatego w sztuce tureckiej spotykamy jedynie ornamenta roślinno-geometryczne. Otóż zakazu podobnego nie zawierały przepisy Koranu lecz narzucił go jedynie przesąd religijny³, z pod którego wyłamali się bardziej od Turków liberalni Persowie. Ale i w Turcji nie brakło – prawda, że tylko wśród warstw najwyższych – osobników, z przesądem tym walczących. Wśród nich zaś pierwsze zajmuje miejsce zdobywca Konstantynopola, Mahomet II. Jak wiadomo, wykonał Gentile Bellini, bawiący na dworze sułtańskim w Konstantynopolu od końca września 1479 do końca listopada 1480, nie tylko jego portret, ale i jego medal⁴. A rysy Mahometa II odtworzyli nadto w medalu: Costanzio da Ferrara, jakiś nieznaną artysta, twórca wiedeńskiego medalu sułtana i zdaje się Matteo de' Pasti⁵. Benedetto da Majano⁶ i nieznaną artysta⁷, którego malowany wizerunek sułtana zachował się w kopji wiedeńskiego kodeksu

quam sculptum manibus gestire; sed quum fieri nequit et hoc fore apud se gratissimum. Item quaesivit, quot tum annum illma D. vestra ageret et an optaret filius, talem sibi fore eum amicum, qualis nunc sit patri. Praeterea ipsum filium illmae D. vestrae nepotem suum ex fratre appellans, vestram autem Dominationem: fratrem, quem aequae charum habeat, ac si esset germani loco frater, optans postremum filio auctoritatem et nomen paternum...».

¹ Z listu kanclerza S. do ks. Albrechta pruskiego z Krakowa dnia 21/7 1531 r. (*Acta Tomic.*, T. XIII, No 242).

² *Duos pannos auro intextos (ibidem).*

³ Karabacek Josef, *Abendländische Künstler zu Konstantinopel im XV u. XVI Jahrh. I. Italien. Künstler am Hofe Muhammeds II des Eroberers 1451–1481. Kais. Ak. d. Wiss. in Wien. Phil.-hist. Klasse, 62 B., 1 Abb.*, str. 12. Do tegoż przedmiotu odnoszą się pisma autora, zestawione w *Almanach der Kais. Ak. d. Wiss. Wien, I, II Jahrg. 1902* str. 356 f, 361, przyp. 6.

⁴ *Ibidem*, str. 24, 47–49.

⁵ *Ibidem*, str. 21–24, 12–15. Z nazwiskiem tego znanego medaljera związany jest prawdopodobnie oryginał (w bronzie) srebrnego egzemplarza z portretem sułtana w Paryżu, restytutowanego przez lehana Tricaudet. (*Ibidem*, str. 3, 6).

⁶ *Ibidem*, str. 26–33.

⁷ *Ibidem*, str. 46–47.

(No 8615 dawn. nadw. bibl.), pozostawali również w usługach »zdobywcy«. Po śmierci Mahometa II (1481) sprzedano wprawdzie z rozkazu następcy, Bajazeta II¹ ikonoklasty nagromadzone w pałacu ojca figuralne dzieła sztuki (w ten sposób portret pendzla Belliniego znalazł się wkońcu w zbiorach Lady Layard w Wenecji)², ale już syn Bajazeta, Selim I nie wahał się nawiązać znowu stosunków z europejską sztuką. Selim, budując marmurowy swój kiosk (Köschk) w Konstantynopolu, rozkazał wewnątrz jego pokryć malowidłami figuralnymi, wykonanymi przez malarzy tureckich³, co więcej jednak, starał się za pośrednictwem Tommasa di Tolfo ściągnąć na dwór swój największego ówczesnego tytana europejskiej sztuki, Michała Anioła⁴, który jednak nie przyjął wezwania padyszacha.

W o wiele wyższym stopniu, niż ojciec (Selim I) i pradziad (Mahomet II), hołdował sztukom pięknym Soliman Wielki. Sam poeta i kaligraf, zwolennik nauk, dbał nietylko o rozwój rodzinnego malarstwa, sprowadzając w tym celu perskich malarzy do Konstantynopola i urządzając im pracownię w swym pałacu, ale objawiał nadto żywe zainteresowanie dla sztuki zachodnioeuropejskiej i to zarówno dla współczesnej jak i dla dawnych jej zabytków. Kiedy w czasie ogólnego rabunku królewskiego zamku w Budzie w r. 1526 zagrażało niebezpieczeństwo nagromadzonym tam dziełom sztuki, Soliman wydał rozkaz wyratowania ich i przeniesienia w bezpieczne miejsce. Z europejskimi artystami zetknął się nieraz. Niderlandzki malarz, Pieter Coecke van Alost, towarzyszył wojskom Solimana w powrotnej drodze do Konstantynopola z jednej z wypraw wojennych (1532), której pamiątką jest zachowany dotąd jego dziennik polowy w obrazach. Inny artysta, holsztyński malarz, drzewo i miedziorytnik, Melchjor Lorichs przebywał lat kilka na dworze w Konstantynopolu, pozostawiając cały szereg dzieł sztuki, wykonanych na zlecenie padyszacha⁵. Na podstawie rysunkowego portretu suł-

¹ *Ibidem*, str. 62.

² *Ibidem*, str. 44 i 53.

³ *Ibidem*, str. 62.

⁴ *Ibidem*, str. 63, 64.

⁵ Całe to przedstawienie oparte jest na drukowanym streszczeniu (No XI) pracy *Abendländische Künstler zu Konstantinopel. Zweiter Teil: Die Kunstbewegung im Zeitalter Suleimans des Grossen und seiner nächsten Nachfolger, 1520–1595*, którą autor, J. Karabacek, przedłożył na posiedzeniu Filoz.-Hist. Wydziału Ak. wied. dnia 24 kwietnia 1918 r., której jednak nie było już

tana z r. 1537, wykonanego nad Bosforem, malował wreszcie Tycjan trzy wizerunki Solimana W., postępując się przytem medalem sułtana¹.

Zważywszy więc to wszystko, mógł i Ibrahim-pasza – przyjmując popiersie Szydłowieckiego – nie obawiać się gniewu swego pana, a pomruk tłumu mało sobie zapewne ważył...

II.

Ze słów powyższej relacji Ocieskiego: *imaginem divae faciei, id sculptile, sculptum*, wynika, że przedmiotem daru młodziutkiego Krzysztofa Szydłowieckiego była »rzeźbiona podobizna oblicza« dostojnego jego ojca, z faktu zaś, że Ibrahim-pasza przyglądał się owemu dziełu sztuki: *tum a fronte, tum a latere ac a tergo*, wnioskować należy, że była to pełna rzeźba, t. j. rzeźbione oblicze kanclerza, a więc popiersie jego². Że nie było ono naturalnej wielkości, o tem świadczą słowa relacji: *imaginem... manibus multoties revolvens*, gdyby bowiem tak było, pasza nie mógłby być »obracać go w rękach« i to »po wiele razy«. Jak wiadomo, popiersia, bądźto realistyczne (portrety), bądźto idealne (bogowie, boginie) poniżej wielkości naturalnej nie były w sztuce odrodzenia rzadkością. Jako przykład niech posłuży brązowy biuścik – autoportret – współczesnego Szydłowieckiemu rzeźbiarza

mu danem dokończyć. Jak mnie uprzejmie informuje Doc. Dr. Wiktor Dunk, aktuarjusz wied. Ąk. (3/1 1921), pracuje nad uzupełnieniem powyższej pracy córka autora, p. Małgorzata Hofmeier w Wiedniu (XIII/5, Linzerstrasse 334). Kiedy jednak praca ta ukaże się w druku, niewiadomo.

¹ O portretach powyższych oraz o medalach i o innych wizerunkach Solimana W. patrz Fr. Kenner *Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol* w *Jahrb. d. Kunsthist. Samml. des Ah. Kaiserhauses* B. XIX, 1898, str. 127, 128, 129 i Armand, *Les Médailleurs italiens du XV et XVI s.*, II, No 2 i przyp.

² Hartleb (*op cit.* str. 41, 42) zwie je wprawdzie »rzeźbionym wizerunkiem kanclerza« (wspominając o nim tylko nawiasowo i nie zastanawiając się bliżej nad rodzajem tego »wizerunku«), niewątpliwie jednak miał na myśli popiersie rzeźbione, gdyby bowiem chodziło o inną formę plastyczną, użyłby prawdopodobnie innego też wyrażenia jak: płasko lub wypukłorzeźba, medal, medalion. Zaznaczyć tutaj jednak muszę z naciskiem, że rozprawę niniejszą ukończyłem w lipcu 1917 r., książka zaś cyt. Hartleba doszła rąk moich w kwietniu 1918 r. I ja zatem i Dr. K. Hartleb doszliśmy zupełnie niezależnie od siebie do tego samego wniosku w kwestji formy plastycznej omawianego dzieła sztuki.

północno-włoskiego, Andrea Briosco, zw. Riccio (+1532), wysokości około 7 cm¹. Od tak drobnych wymiarów do wielkości niemal naturalnej skala jest dość szeroka: próżno jednak dociekać, który stopień tej skali obrał artysta dla popiersia kanclerza. O materiale popiersia list Ocieskiego wprawdzie nic nie wspomina, znając jednak hojność kanclerza, który np. Erazmowi z Rotterdamu posłał w darze »złoty zegarek, łyżkę złotą i widelec złoty«², nie można chyba przypuścić, żeby biust ów odlany był z gipsu³ czy wykonany w twardym stiuku lub terakocie. Mamy natomiast dane, przemawiające za hipotezą, że popiersie kanclerza odlane było w brzoźnie.

Z początkiem marca 1526 r. prosił Krzysztof Szydłowiecki ks. Albrechta pruskiego, aby mu przysłał »przebywającego na jego dworze malarza, a raczej rzeźbiarza, odtwarzającego znakomicie wizerunki ludzkie w płytach brzoźowych, w kamieniu i drzewie⁴. Prosił zarazem kanclerz, aby artysta ów przybył na

¹ W Nadw. Muzeum Sztuki w Wiedniu.

² Kopera »Dary z Polski dla Erazma z Rotterdamu w histor. muzeum w Bazylei« (Sprawozdania, t. VI, str. 116).

³ Że wówczas składano sobie w darze i gipsowe popiersia, dowodem choćby ów biust z gipsu ces. Karola V, który przesłał biskupowi Dantyszkowi, postowi Zygmunta I na dworze cesarskim, przebywającemu w kwietniu 1531 r. w Gandawie — Conradus Goclenius, humanista i przyjaciel Erazma z Rotterdamu. Uczony ten, przesyłając z Leodjum Dantyszkowi słynny drzeworyt Holbeina młodszego, wyobrażający portret Erazma (*effigiem D. Rotterodami ab Joanne Holbeyno... graphice et ad vivum expressam*), załączył równocześnie: *gypseam imperatoris εικόνα*, nadmienając: *quae si videbitur satis expressa, dabimus operam, ut e solidiore materia ad te veniat*. (List Gocleniusa z dn. 27/4 1531 r. *Acta Tomic.* T. XIII No 119. Por. także list tegoż do Dantyszka z Leodjum z dn. 4/5 1531 r., *ibid.* No 139). Inna rzecz, że w naszym wypadku sama już znaczna odległość z Polski do Konstantynopola oraz trudności przewozowe przemawiają, prócz względu wyżej podanego, za trwałym materiałem popiersia kanclerza. A na tem miejscu godzi się przypomnieć, że nasz Dantyszek przesłał Erazmowi z Rotterdamu popiersie swe, również w gipsie odlane. (Kopera, *Dary z Polski dla Erazma z Rotterdamu. Sprawozd. Kom. do Bad. Hist. Szt. w Polsce.* T. VI, str. 116 i przyp. 9).

⁴ Kieszkowski, *op. cit.* cz. B. str. 374. Kanclerz mówi w swym cyt. liście o *menschliche Bildnisse in Erztafeln* etc. O wnioskach, jakie ze słów powyższych wysnułem, pisze Dr. Gumowski w pracy swej »Hans Schwarz i jego polskie medale«. (Prace Komisji Historji Sztuki, t. I, z. I, Wydawn. Ak. Um. 1917): »Wyrażenie *Erztafeln* tłumaczy Kieszkowski jako płyty pomnikowe spiżowe i wyprowadza stąd wniosek, że Szydłowiecki, prosząc księcia o tego artystę, miał na myśli nietylko medal, ile pomnik swój grobowy w Opatowie (nie w Opatowcu?!). Tłumaczenie takie jest co najmniej za śmiałe, gdyż i medale

»pewien czas z narzędziami swemi, gdyż jest mu nader pilnie potrzebny«¹. Na podstawie powyższego listu Szydłowieckiego wyraziłem w cyt. mej pracy przypuszczenie, że w r. 1526 zamówił tenże u Albrechtowego rzeźbiarza nagrobkową, bronzową płytę dla siebie², za datą zaś ostatnią przemawia ponadto fakt, że z tego samego 1526 roku pochodzi bronzowy medaljon kanclerza, wykazujący wybitne, stylistyczne pokrewieństwo z opatowską płytą Szydłowieckiego³. Mniemam zatem, że tak jak medaljon ów był tylko »okruczem z bogatego stołu rzeźbiarza«⁴, tak popiersie omawiane stanowiło tylko przygotowawcze studjum do płyty kanclerza, a to tem bardziej, że nie było naturalnej wielkości. Przypuszczam dalej, że wykonał je artysta nasz – podobnie jak płytę – na podstawie maski, zdjętej z żywego modelu⁵. Z zapytania w. wezyra: »ile lat liczył wówczas« kanclerz, wnioskować należy, że popiersie jego nie powstało w roku poselstwa Ocieskiego, że więc pewien już czas od ukończenia biustu upłynął. Dlaczegożby zaś nie przypuścić, że ów okres czasu, jaki dzielił popiersie od chwili jego powstania, obejmował nie wyżej jak 5 lat, t. j. sięgał do roku 1526, w którym pozostawał na usługach kanclerza artysta niemiecki »pracujący nad jego płytą i medaljonem«? Rzeźbiarz ów, którego nazwałem w cyt. mej pracy »mistrzem medalu Albrechta z r. 1526«⁶, odlał niewątpliwie w Krakowie, w swoim warsztacie odlewniczym bronzową płytę opatowską⁷ oraz bronzowy me-

nazywają się »tablicami« (*parva tabella* na medalu Zyg. I) i słowo *Bildniss* oznacza portret, a nie całą figurę nagrobkową». Odpowiadając panu Dr. G., zaznaczam: 1) Medale nie nazywają się nigdy »tabliczkami« – (wszak sam Dr. G. podaje odnośne zdrobniate wyrażenie łacińskie!), to też nie spotkałem się dotychczas nigdzie z wyrażeniem *Erztafel* na oznaczenie medalu! *Erztafel* zawsze i wszędzie oznaczać jedynie może: płytę spiżową, a więc pomnik o charakterze monumentalnym, a nie medal, utwór niemal miniaturowych rozmiarów. 2) Co zaś do wyrażenia *Bildniss*, to oznacza ono właśnie i przede wszystkim portret w całej postaci (względnie całą figurę nagrobkową), popiersie zaś, t. j. portret w popiersiu, nazywają Niemcy zawsze: *Brustbild*.

¹ *Ibidem*, *loco cit.*

² *Ibidem*, str. 376.

³ *Ibidem*, str. 386–7.

⁴ *Ibidem*, str. 387.

⁵ *Ibidem*, str. 381.

⁶ *Ibidem*, str. 375.

⁷ *Ibidem*, cz. B., str. 388.

daljon Krzysztofa, prawdopodobnie zatem z tego samego materiału i w tymże samym warsztacie odlał i popiersie powyższe, które – jak Ocieski świadczy – »oddawało wiernie podobieństwo rysów kanclerza«. Nie sądzę zaś, by zdanie to posta królewskiego miało być czczym tylko frazesem. Posądzićby go o to można było, gdyby wyrażenia, stwierdzającego wyraźnie owo podobieństwo użył był np. w liście do samego W. wezyra. W tym bowiem wypadku łącznie byłoby je złożyć na karb światowej uprzejmości, by nie sprawić obdarowanemu zrozumiałego zawodu. Ale Ocieski mówi o podobieństwie popiersia w relacji do samego kanclerza, w której nietylko opisuje mu ze wszystkimi szczegółami przyjęcie u w. wezyra, lecz nadto spowiada mu się nawet z ukrytych swych myśli i zamiarów¹. Jakże więc przypuścić, że w liście wspomnianym nie wyraził swego szczerego przekonania, tem więcej, że wobec kanclerza nie miał powodu z niem się ukrywać! Sądzę zatem, że to wyraźne stwierdzenie podobieństwa popiersia było niemniej prawdziwem, jak owo zdanie Fabjana Wojanowskiego, dworzanina królowej Bony, który w liście do biskupa Dantyszka (z Krakowa, dn. 22/11 1531 r.) podnosi – odwrotnie – brak podobieństwa wizerunku Dantyszka na jego medalu².

III.

Reasumując rzecz, stwierdzić zatem należy, że omawiane »wyobrażenie oblicza«, *imago faciei* Krzysztofa Szydłowieckiego było: 1) rzeźbionem, pełnem popiersiem, 2) mniejszem od naturalnej wielkości, że wreszcie 3) oddawało wiernie rysy kanclerza, jest zaś prawdopodobnem, iż biust ów był odlany w bronzie, a wykonał go ten sam artysta, który w r. 1526, w bronzie również, odlał nagrobkową płytę i medaljon Szydłowieckiego. A w każdym razie domyślać się wolno, że popiersie dostojnika polskiego było istotnem dziełem sztuki, uprawnia nas bowiem do tego twierdzenia znany nam smak kanclerza oraz wysoka wartość artystyczna pomników przezeń fundowanych...

¹ Por. ustęp powyższej relacji: *proposueram animo litteras ill. D. vestrae non offerendas etc.*

² *Acta Tomic.* XIII. p. 416. (Por. publikowaną w niniejszym zbiorze poprzednią rozprawkę).

W trzy lata i trzy niespełna miesiące po zgonie Krzysztofa zginął tragiczną śmiercią wszechwładny Ibrahim-pasza, uduszony z rozkazu tego samego sułtana¹, którego tyloletnim był ulubieńcem. Ciało jego pochowano w klasztorze derwiszów w Galacie, żaden nagrobek jednak nie miał przekazać jego imienia². Majątek w. wezyra, jako osądzonego o zdradę³, uległ zapewne konfiskacie na rzecz skarbu sułtańskiego, a popiersie kanclerza, jako część spuścizny Ibrahima, podzieliło niewątpliwie los jego. Jakie były dalsze koleje biustu Szydłowieckiego i czy się do naszych ostał czasów, nie wiemy. Niema go w każdym razie w cesarskiem, otomańskiem muzeum w Konstantynopolu oraz w tamtejszych zbiorach – jak na odnośne me zapytanie informuje mnie uprzejmie dyrektor tegoż, Halil-Edhem-Bey⁴. A strata to tem większa, że popiersie kanclerza było okazem rzeźby brązowej świeckiej, t. j. rzeźby z przeznaczeniem świeckiem w odróżnieniu od plastyki kościelnej i nagrobkowej. Jak wiadomo, nawet we Włoszech epoki odrodzenia, w tej ojczyźnie medali i biustów, w wyjątkowych tylko wypadkach odlewano popiersia portretowe w bronzie⁵, biusty natomiast (polichromowane) z gliny czy z gipsu lub twardego stiuku były do tego stopnia – zwłaszcza w Florencji – rozpowszechnione, że – jak świadczy Vasari – w każdym florenckim domu spotkać można było mnóstwo podobnych biustów na kominkach, gzymsach drzwi i t. d.⁶. Jeśli więc popiersie Szydłowieckiego było istotnie odlane – jak starałem się wykazać – w bronzie, to należałoby ono – ze względu

¹ Dnia 15/3 1536 r. Hammer-Purgstall, *op. cit.* III. str. 162.

² Hammer-Purgstall, *op. et loco cit.*

³ Sułtan podejrzewał Ibrahima o zdradzieckie zamiary owładnięcia tronem od chwili, kiedy tenże po zwycięskiej wyprawie perskiej 1535 r. przybrał tytuł »serasker-sułtana«, tytuł zresztą dość niewinny, gdyż namiestnicy perscy kurdyjskich sandżaków »sułtanami« się zwali. (Hammer-Purgstall, *op. cit.*, III, str. 160).

⁴ *Notre Musée* (pisze Halil-Edhem-Bey pod dniem 27/8 1917) *ne possède pas le buste sculpté de Christophe de Szydłowiecki, qui fait l'objet de Votre lettre, j'ai dû m'adresser à plus d'une personne compétante dans l'espoir d'obtenir des renseignements pouvant me mettre à la recherche du buste, dont il s'agit. Malheureusement toutes mes recherches sont restées infructueuses et je regrette beaucoup ne pouvant pas satisfaire à Votre demande.*

Agréer etc. Halil-Edhem m. p.

⁵ W. Bode, *Italienische Portraitskulpturen des XV Jahrh. in den Königl. Museen zu Berlin*. Berlin 1883, str. 5.

⁶ W. Bode, *op. cit.*, str. 27, 28.

na materiał – nawet we Włoszech do wielkich rzadkości; o ileż zaś bardziej na północy, a zwłaszcza w Polsce, gdzie wprawdzie już z końcem XV w. pojawiały się nagrobkowe płyty metalowe, ale, o ile dziś przynajmniej wiadomo, nieznanne były popiersia w bronzie odlane dla celów świeckich. Biust naszego kanclerza byłby zatem w Polsce pierwszym okazem rzeźby brązowej tego rodzaju, tak jak *Ex-libris* kanclerza było prawdopodobnie pierwszym znakiem bibliotecznym w Polsce. Może kiedyś przypadek, ten wielki odkrywca, odłoni tajemnicę, okrywającą dziś jeszcze wyobrażenie »boskiego oblicza« Krzysztofa Szydłowieckiego.

IV.

W kilkanaście miesięcy po opisanej wymianie podarków, młodzieńki Krzysztof Szydłowiecki, jedyny już synek i cała nadzieja kanclerza, już nie żył. Zabrała go »gwaltowna febra« (*febris acuta*), jak świadczy przebywający w Krakowie humanista, Franciszek Mymerus¹, rodem z Lewenburga (*ex Lemberga*) na Śląsku², który ostatniemu męskiemu potomkowi rodu Szydłowieckich następujące poświęcił epitafjum³:

¹ »Franciszek Mymer ...bawiąc w Krakowie w domu Marka Szarfenberga, który był jego dziadkiem, odbywał tutaj nauki i tu się pilnie uczył języka greckiego. Był w związkach przyjaźni z Marcinem Dobrogostem, Józefem Strusiem, Janem z Turobina, Eforinem. Przetłumaczył: *Plutarchi Chaeronei Dicteria laconica graece edita cum M. Fr. Mymeri Siles. interpretatione latina et polonica. Eiusdem elegia ad Severinum Boner a Balicze. Crac. Hier. Vietor 1542*«. (Wiszniewski M. *Historja literatury polskiej*, 1844, t. VI, str. 193, 194. Tamże, na str. 191 podana dalsza wiadomość bibliogr. o Mymerze. Por. również wiadomości bibliograf. dotyczące Mymera u Estreichera »Bibliografja polska« Cz. III, t. XI, ogóln. zb. t. XI. Kraków 1908, str. 658–661).

² Löwenberg (dawniej Lwów) na Śląsku pruskim, gł. miasto okręgu tegoż imienia, w powiecie Lignica. (Neumann's *Orts-Lexicon des Deutschen Reiches*. 3 Aufl. von Wilh. Keil. 1894, str. 512).

³ *Francisci Mymeri Leomontani Silesii in miserrimam Joannis Mymeri germani fratris unci, in sylvis a praedonibus caedem, Naenia Funerbris. Excussum Cracoviae per Mathiam Scharffenberg Anno MDXXXII*. Jest to ośmiokartkowa broszura in 4^o, zawierająca dedykację dla biskupa P. Tomickiego, utwór *Ad mortem* i szereg epitafjów na śmierć Jana Mymerusa, pióra Franciszka Mymerusa i innych autorów oraz szereg epitafjów, poświęconych pamięci innych osób. Kończy broszurę utwór *Ad mortem* Adrjana Albinusa. Epitafjum ku pamięci młodego Krzysztofa S. znajduje się na str. 13 broszury, która wraz

Urna hac puer tenellulus
 Quiescit olim qui fuit
 Decus parentum maximum,
 Profecto spes et unica.

Qui debuisset oppida,
 Et arva solus pingua
 Populique magnam copiam,
 Habere post mortem patris.

Lachesis at tenellulam
 Vitam, sororem huic rumpere
 Siuit, miser sic circulum
 Non uenit anni ad septimum¹.

z 6 innymi broszurami oprawioną jest w jeden tomik, przechowany w bibliotece OO. bernardynów w Samborze (Bibl. Estr. Cz. III, t. XI., str. 659–660). Może nieobojętną będzie wiadomość, jakich to 6 broszur poprzedza naszą broszurę; podaję zatem ich tytuły:

I) *Caroli Capellii »De observanda, et secundum Deum colenda Divina Ecclesiastica Majestate«. Cracoviae per Hier. Vietorem MDXLV.* (Dedykacja dla Seweryna Bonera, kasztelana bieckiego z herbem Bonarowa w drzeworycie, na końcu dedykacji). Druku tego nie podaje Bibl. Estr.

II) *Tranquilliandronici Dalmatae Dialogus. Cracoviae ex officina Hier. Vietoris H. D. MDXLV.* (Dedykacja dla Seweryna Bonera). Bibl. Estr. Cz. III., t. XII, str. 149.

III) *Oratio Legati apostolici habita Thorunij in Prussia ad sereniss. Poloniae regem contra errores Fratris Martini Luteri. Edictum eiusdem ser. Regis contra Luterum. Decretum eiusdem Legati pro christiano ritu in Lituania servando et ampliando. Concrematio Luterinarum traditionum in Prussia eiusdem Legati mandato. Edictum invictissimi Caesaris Caroli in causa Luterina. MDXXI. Apud Joannem Haller in Regia Urbe Cracovia III Kalendas Julias H... MDXXI.* (Na odwrotnej stronie karty tytułowej drzeworyt, przedstawiający zapewne wizerunek legata Zacharjasza Ferreri »Vicentini, pontificis Gardiensis«). Bibl. Estr. Cz. III, t. V., str. 200.

IV) *Lecture (sic) super arboribus consanguineitatis et affinitatis. Impr. Viennae Austriae per Joannem Singrenium. MDXX.*

V) *De Apparatu Nuptiarum optimorum, maximorum Sigismundi Secundi Augusti Pol. Regis atque Regine (sic) Elisabes. Petro Royzio Maureo, Cracoviae in Officina Vngleriana A D. 1543. Mense Maio* (Bibl. Estr. Cz. III, t. XV, str. 399).

VI) *»Threnodia Valachiae«.* (Andrzeja Krzyckiego) *Crac. apud Hier. Viet. MDXXXI.* (Pod tytułem drzeworyt, przedstawiający niewiastę z różańcem w rękach. Na końcu broszury drzeworyt: herb Leliwa, hetmana Tarnowskiego). Bibl. Estr. Cz. III., t. IX, str. 332.

¹ W pracy mej »kanclerz K. Szydłowiecki« starałem się wykazać, że synek tegoż, Krzysztof, urodził się »z początkiem r. 1528« (Cz. H. str. 276 i przyp. 25 w Cz. B., str. 596), umarł zaś »w połowie zapewne 1532 r.« (Cz. H. str. 279 i przyp. 58 w Cz. B., str. 597). Ze słów powyższego epitafjum: *sic circulum non venit anni ad septimum*, zdaje się atoli wynikać, że jedyny synek

Florem iuuentae nam febris
Acuta ademit, dic bene
In urnula hac iaceat cinis,
Sit in polo sed spiritus.

O cruda fatum iniuria
Que semper aufertis bona,
Contra fovetis pessima,
Per longa vitae tempora.

Przedewszystkiem należy zdać sobie sprawę ze znaczenia dwukrotnie w powyższem epitafjum użytego słowa: *urna*. »Już u elegików augustowskich – jak mnie Prof. Dr. T. Sinko łaskawie informuje – oznacza *urna* jakby przez poczucie pokrewieństwa z *urere*, *comburare* nietylko naczynie, do którego zbierano popiół spalonych na stosie zwłok, ale wogóle cały grób i nagrobek jak *bustum*. Chociaż u chrześcijan palenie zwłok wyszło z użycia, zachowano urnę jako ozdobę nagrobka, a wyrazu używano na oznaczenie i trumny i grobu i nagrobka«. W cytowanych przeto wierszach Mymerusa *urna* »może oznaczać i trumnę i cały grób, ozdoby ewentualnie urną«.

Jakkolwiek więc pod *urna* rozumieć także można urnę grobową, pomniczka synka kanclerza – jeśli wogóle humanista nasz

kanclerza zeszedł z tego świata »nie osiągnąwszy siódmego roku życia«, t. j., że umarł po ukończeniu 6-go roku życia, czyli, że urodzić się musiał w połowie r. 1526. Na przypuszczenie ostatnie trudno się jednak zgodzić, gdyż, »jak się zdaje, w końcu lutego 1526 r. przyszedł na świat syn kanclerza, Zygmunt (Cz. H. str. 276 i przyp. 20 w Cz. B., str. 595), przyjąwszy zaś za datę urodzenia Krzysztofa r. 1527, t. j. rok, w którym rodzina kanclerza nie powiększyła się o żadnego potomka, w takim razie młodzieńki Krzysztof, umierając w połowie 1532 r., miałby zaledwie 5½ lat. Wyrażenia zatem naszego humanisty, że wymieniony synek kanclerza nie miał umierając siedmiu lat, uważać należy za nieściśle, oparte poprostu na jakiejś dotychczas, pośpiesznej informacji, może któregoś z dworzaków kanclerza. Co do chwili śmierci młodego Krzysztofa, to rzuca na nią pewne światło rękopiśmienna, współczesna powyższej broszurze, notatka, znajdująca się na pierwszej jej stronie, bezpośrednio pod tytułem:

A^o 1532, Die 30 Augusti Franciscus
Mymerus... hunc libellum, munere misit.

Jest to zatem notatka osoby, której Mymerus przesłał w darze swe dziełko, z daty zaś powyższej wynika, że broszura wyszła przed 30 sierpnia 1532 r., że zatem jest to również *terminus ante quem* śmierci młodego Krzysztofa.

powyższego wyrażenia użył na oznaczenie nagrobka, a nie trumny lub grobu samego¹ — niepodobna wyobrazić sobie we formie urny, t. j. wazy, tak często pojawiającej się na nagrobkach z końca XVIII i z pierwszej połowy XIX wieku, w epoce odrodzenia bowiem forma ta jako zasadniczy motyw zdobniczy nie była jeszcze w użyciu. Nagrobek wspomniany miał może raczej kształt małego sarkofagu, jaki np. widzimy na marmurowym pomniku jednorocznego Ludwika-Mikołaja Szydłowieckiego². Czy ewentualny sarkofag Krzysztofa miał charakter ozdobnego pomniczka, jakim był wymieniony, opatowski nagrobek jego braciszka, czy służyć miał tylko do tymczasowego złożenia zwłok i z jakiego wykonany był materiału, na pytania te epitafjum nie daje żadnej odpowiedzi. Gdy nadto pomniczek młodego Krzysztofa S. znanym nie jest i żadnej wzmianki o nim nie podają zbadane dotąd źródła, próżne są wszelkie domysły co do wyglądu owego nagrobka, tem więcej, że, jak wiemy, *urna* oznaczać także może sam grób albo i trumnę³.

Powyższe znaczenie wyrazu *urna* mając na uwadze, trudno rozstrzygnąć, które z nich w niniejszym wypadku poeta nasz miał na myśli. Wiemy wprawdzie, że cyt. broszura Mymersusa wyszła przed 30/8 1532 r., lecz niewiadomo nam dokładnie, kiedy zmarł młody Krzysztof i w jakim odstępie czasu po jego zgonie powstało powyższe epitafjum, t. j., czy było fizycznie możliwą rzeczą, by w chwili powstania cyt. wierszy mógł być już wykonanym nagrobek omawiany. Niepodobna jednak powątpiewać, że Krzysztof Szydłowiecki istotnie miał zamiar wzniesienia pomnika, wiemy bowiem, że poprzednio zgastym dwóm swym synom postawił nagrobki w opatowskiej kolegiacie, tem bardziej zatem nie mógł zapomnieć o pomniczku dla ostatniego już, zmarłego synka, po którego śmierci dopiero w pół

¹ W przeciwnym razie rozstrząsanie kwestji tej byłoby dla historyka sztuki bezcelowe. Nie mówiąc już o »grobie«, to trumna tylko w wyjątkowych wypadkach, t. j. służąc dla przechowania zwłok świętych lub panujących, może być przedmiotem badań historyka sztuki i to z zastrzeżeniem, że posiada charakter ozdobny. Jakże bowiem częste są wypadki, że ciała świętych i panujących składano do skromnych zupełnie trumien, bez żadnych artystycznych ozdób!

² Por. fig. 151 w Cz. B, cyt. mej pracy.

³ W podobnej wątpliwości pozostawia nas wiersz epitafjum ku pamięci brata naszego humanisty, Jana (str. 13 *op. cit.*): *Servat Ioannis cineres haec urna Mymeri.*

roku zeszedł z tego świata. Jeśli zaś ojcu samemu nie stało już czasu na wzniesienie nagrobka, to niewątpliwie zamiar ten wykonali pozostała wdowa i dzieci. Przeciw hipotezie tej zaś nie przemawia fakt, że nagrobek młodego Krzysztofa nie ostał się do naszych czasów, spotkać go bowiem mógł ten sam los, co cały szereg innych, znanych nam ze źródeł pomników, które zniszczył żąb czasu lub które padły ofiarą niszczycielskiej nieraz ręki ludzkiej. W ten sposób sprawa nagrobka ostatniego synka kanclerza Szydłowieckiego pozostała dla nas, podobnie jak jego popiersie, zagadką. A jeśli istotnie Franciszek Mymerus wyrazu *urna* nie użył na oznaczenie trumny lub grobu, lecz miał na myśli nagrobek¹, to strata jego dla historii sztuki w Polsce tem większa, że wogóle niewiele ostało się do naszych czasów pomników dzieciom poświęconych.

Wiedeń 1917.

¹ Podobnie jak Długosz, mówiąc (w swym katalogu biskupów krak. str. 44) o przewiezieniu zwłok kard. Z. Oleśnickiego z Sandomierza do Krakowa i o złożeniu ich *sub urna aerea pulcherrimo opere fabrefacta*, pod słowem: *urna* rozumie niewątpliwie tak tutaj jak i w księdze XIII swej »Historji« nagrobek: »*corpus ejus* (t. j. Oleśnickiego) *Sandomiria, Cracoviam adductum... ecclesiasticae sepulturae, in urna aerea per eum, dum viveret ordinata, in chori medio, cathedralis Ecclesiae cracoviensis, traditum est.* Łętowski »Katedra krak. na Wawelu«, Kraków, 1859 str. 21, cytując słowa powyższe Długosza, tak je komentuje: »...iż szukać nam ...tej blachy mosiężnej, czyli tego grobowca brązowego, gdyż to nie trumna była, skoro brązowa, a przez niego *dum viveret ordinata*«. Otóż nie dlatego pod *urna* rozumieć tutaj nie można trumny; że z brązu — i za życia kardynała — musiałaby być wykonana, bo nic nie stałoby temu na przeszkodzie, lecz z tego powodu, iż zawieszono na tem miejscu (t. j. *in chori medio* katedry) trzy kapelusze kardynalskie, »a to, że od trzech papieżów uczczony był tą godnością, *quod nemini praeursorum legitur contigisse*« (Łętowski, *op. et loco cit.*, który szczegół ten wziął z Długosza »Historji« *loco cit.*). Otóż 3 kapeluszy kard. nie wieszano by nad trumną niewidoczną (bo złożoną w podziemiach), lecz niewątpliwie zawieszono je nad wznoszącym się w katedrze nagrobkiem czy ozdobnym sarkofagiem, który — jak wiadomo, nie ostał się do naszych czasów. Dochował się natomiast w katedrze krak. nagrobek biskupa Padniewskiego, w którego częściowo zachowanym napisie *urna* wyraźnie już oznacza nagrobek (a nie trumnę):

*Padniveii Urna Tuo Satis Haec Pro Corpore Magna Est,
Virtus Mausolea Supra Est, Omnesque Colossos.*

(Reszta napisu — jak zaznacza Łętowski, *op. cit.* str. 30 — zaginęła, a jest u Starowolskiego w Monumentach jego na str. 44).

WIEK XVI

STYGMATYZACJA ŚW. FRANCISZKA
OBRAZ Z WARSZTATU WOLFA HUBERA

Obraz, będący przedmiotem niniejszego studjum, zawdzięcza odkrycie swe letnim wczasom 1910 roku. Będąc wówczas w Sannockiem, wybrałem się w jakieś piękne, słoneczne popołudnie odwiedzić gościnny dom pp. Władysławów Wiktorów w Woli Sękowej – i gdy, po mile spędzonym wieczorze w licznie zebranym towarzystwie znalazłem się wkońcu w gościnnym pokoju i zamierzałem udać się na spoczynek, spostrzegłem nagle coś błyszczącego, coś świecącego złotem ponad głowami mego łóżka. Podniosłem więc palącą się świecę i ku niemałemu memu zdumieniu ujrzałem obraz oczywiście z XVI wieku: »Stygmatyzację św. Franciszka z Asyżu«. Uradowany tak szczęśliwym odkryciem, starałem się zaraz nazajutrz zbadać pochodzenie tego staroniemieckiego, na drzewie malowanego obrazu, zabłąkanego pod dach polskiego dworu, lecz tyle tylko od gospodarza domu zdołałem się dowiedzieć, iż obraz znajdować się miał »od czasów niepamiętnych« w posiadaniu rodziny Szembeków¹, w majątku

¹ Jak mnie Prof. Dr. Jan Ptaśnik – na podstawie badań archiwalnych – łaskawie informuje, dzieje rodu Szembeków dotychczas nie są dokładnie zbadane. O ile dzisiaj wiadomo, protoplastą polskiej rodziny Szembeków był Bartłomiej Schoenbeck (*alias* Schoenbegk), kupiec z miasteczka *Standell* (*Stendal* w Brandenburgji); jest jednak rzeczą możliwą, że nazwisko: »Schoenbeck« pozostaje w związku z miastem tej samej nazwy pod Berlinem, chociaż podobnie zwiące się miejscowości znajdują się i w Meklenburgji. Wspomniany Bartłomiej żonaty był z wdową po Wolfie Klein, Małgorzatą z domu Helbling, niewiadomo jednak czy *primo*, czy *secundo*, czy też *unico voto*. Pasierbem jego był *famatus Wolfgang Klein*, a szwagrem *famatus Christopherus Elbling* (*Consul. Crac.* 1561, 445, p. 15.). W r. 1544 uzyskał Bartłomiej krakowskie obywatelstwo miejskie, później piastował – jak czasem i syn jego, Stanisław – urząd rajcy miejskiego. Wnuk prawdopodobnie Bartłomieja, Stanisław Schoenbeck był w r. 1637 *S. R. Majestatis secretarius* i jednym z zarządców salin wielickich – i już potomkowie tegoż Stanisława zaliczają się do wyższych dostojników państwowych. Nie zdołano dotychczas stwierdzić, kiedy rodzina »Schoenbecków«

ich Zawada¹ i przeszedł wkońcu w drodze spadku na p. Zofję z hr. Szembeków Czaykowską, teściową (nieżyjącego już dzisiaj) mego amfitrjona. W czasie urządzania nowego dworu w Woli Sękowej dostał się obraz św. Franciszka do owego pokoju gościnnego, w którym szczęście miałem go odnaleźć.

I.

Obraz rzeczony o wys. 86 cm, szer. 47 cm, znajdujący się obecnie w Państwowej Galerji w Wiedniu (w t. zw. »niższym Belwederze«)², malowany jest na drzewie sosnowem *alla tempera* (Fig. 7). Stan jego konserwacji jest naogół dobry³, wiekowy jednak, osiadły na nim brud trzeba było usunąć, czego też z wielką starannością dokonał prof. Jasper w Wiedniu.

Przypatrzmy się przedstawionej scenie.

Święty Franciszek z Asyżu ukląkł na prawe kolano i zwró-

uzyskała polskie szlachectwo, z czem prawdopodobnie wiąże się zmiana nazwiska dotychczasowego na »Szembek«. Ród ten, którego członkowie piastowali w późniejszych czasach wysokie godności kościelne, dworskie i państwowe, rozpadł się – zapewne w drugiej połowie XVIII wieku – na dwie gałęzie, z których młodszą, t. zw. »linja sieniatycka«, pruskim dyplomem królewskim z 12 czerwca 1816 r. wyniesioną została do stanu hrabiowskiego, linja zaś starsza, »galicyjska«, zdaje się nie uzyskała austriackiej godności hrabiowskiej.

¹ Wieś Zawada, w dzisiejszym powiecie Myślenice, należała już w XV wieku i należy dziś jeszcze do parafji w Sieprawiu (powiat wielicki). Gdy jednak według Długosza (*Liber beneficiorum dioecesis Cracov.*) nie było w Zawadzie ani kościoła filjalnego ani nawet kaplicy i dzisiaj jeszcze niema tam żadnego rzymsko-katolickiego domu Bożego, nie może oczywiście mowy być o pierwotnem umieszczeniu obrazu powyższego w kościele tamtejszym. Przypuścić zatem należy, że obraz św. Franciszka, stanowiący niewątpliwie lewe skrzydło zaginionego tryptyku, ustawiony był w kaplicy domowej (dworskiej) w Zawadzie, względnie domowym był ołtarzykiem właścicieli tej wioski.

² Sprzedała go w r. 1911 powyższej galerji p. Władysława Wiktorowa wobec trudności, niestety, znalezienia nabywcy w kraju.

³ Wymieniam tutaj drobniejsze uszkodzenia: 1) Ze środka górnego brzegu obrazu ciągnie się rysa, długości około 11 cm, przecinająca jeden z konarów drzewa; 2) mniej więcej w środku pnia drzewa widać prostokątną rysę dług. około 3 cm, szer. 1 cm; 3) przez całą szerokość obrazu, a mianowicie na wysokości lewego kolana św. Franciszka sposterzegamy pęknięcie. Drobne warstwy farb poodpadały tu i ówdzie, odcisnięty zaś na podkładzie gipsowym nimb świętego pozłociono na nowo przed kilkunastu laty. On to tak świecił nad łóżkiem gościnnego owego pokoju w Woli Sękowej.



Wolf Huber.

Galerja Państw. w Wiedniu.

STYGMATYZACJA ŚW. FRANCISZKA Z ASYŻU

cony na prawo, otworzył ramiona do ukazującego mu się tam, w górze, Ukrzyżowanego, unoszącego się na trzech parach serafickich skrzydeł. Zatopiony cały w cudownym zjawisku, nie zważa *il santo poverello di Dio*, iż towarzysz jego, braciszek klasztorny, usiadł opodal skulony i podpartszy lewą ręką swą głowę, zasnął snem głębokim.

Romantyczny krajobraz otacza obie postaci. Na lewo wznosi się – jakby kulisy – potężny pień drzewa, którego górne konary pokryte bogatym liściem. Bujnie rosnąca trawa okryła ziemię, na tle zaś błyszczy jasna smuga wody, a dalej, na półwyspie, widnieje zamek obronny, połączony zapomocą drewnianego mostu z okrągłą wieżą, stojącą po przeciwnej stronie. Zamek sam wyrasta z ciemnego tła lasu, odcinającego się od nieba i od bladzielonego pasma górskiego, na prawo się ciągnącego.

Czy jest to oryginalna kompozycja naszego artysty? Bynajmniej. Częstym zwyczajem XV i XVI wieku i on sięgnął po natchnienie do dorobku większego od siebie artysty, którym był w niniejszym wypadku Albrecht Dürer, biorąc sobie za wzór znany jego drzeworyt »Stygmatyzacja św. Franciszka« B. 110 z r. 1504. Malarz nasz jednak nie skopjował ślepo Dürera. Przewszystkiem całość kompozycji przeniósł ze strony lewej ku prawej, pozatem zaś wprowadził szereg stylistycznych i kompozycyjnych warjantów. I tak: 1) Czaszka świętego jest u A. D. okrągłą, w naszym obrazie kanciastą; twarz zaś w pierwszym wypadku raczej pełną, w drugim kościstą i żylastą; 2) Ręce św. Franciszka sięgają u A. D. piersi, tutaj wysokości głowy. 3) Dürer oddaje plastycznie stygmatyzację zapomocą krwawych promieni, wychodzących z Ukrzyżowanego, nasz artysta atoli zaniechał tego zmysłowego przedstawienia cudu. 4) U Dürera Chrystus ukrzyżowany unosi się na dwóch parach skrzydeł, w naszym zaś obrazie, zgodnie z legendą, okrywa trzecia para skrzydeł, nakrzyż złożona, pierś i część nóg Zbawiciela. 5) Na drzeworycie Dürera widzimy braciszka klasztornego w całej postaci – na naszym obrazie tylko do bioder. 6) U Dürera jest tłem sceny lesisty krajobraz z kościołem i z zamkiem – na naszym obrazie urozmaicił artysta tło ponadto wodą. 7) U Dürera stoi wielkie drzewo w pośrodku – tutaj przesunął je artysta do lewego brzegu obrazu.

Twórca naszego obrazu jest od Dürera o wiele bardziej niezależnym, niż współczesny mu Albrecht Altdorfer, który w swym wczesnym (1507), berlińskim (Muz. ces. Fryderyka) obrazku teje

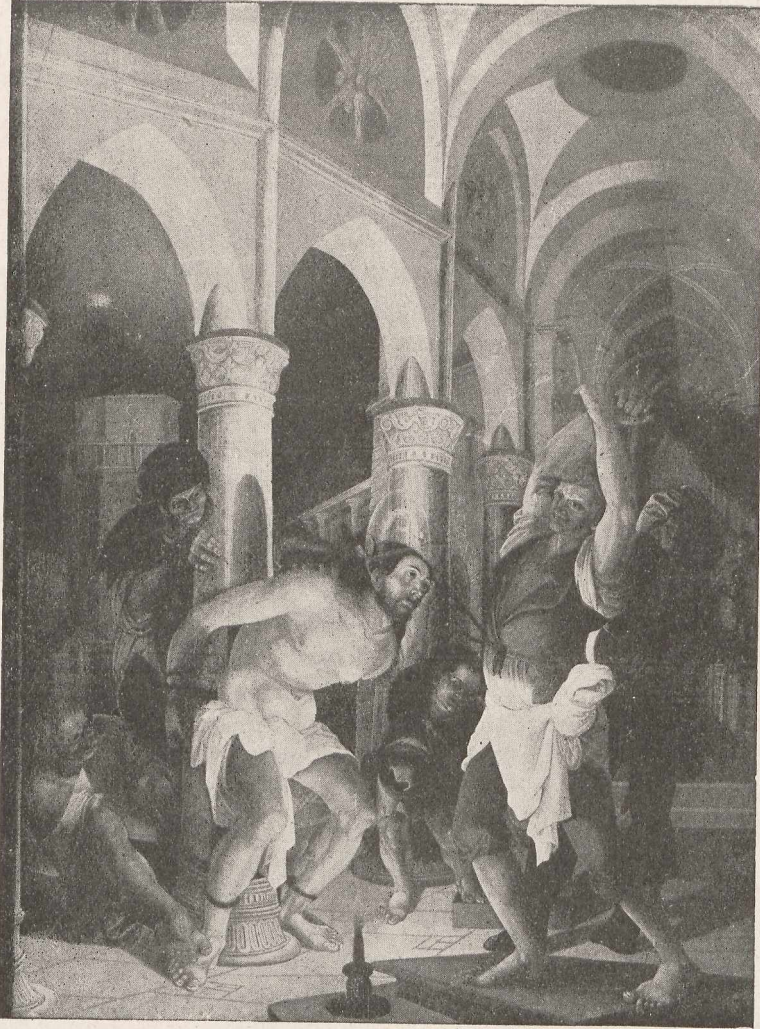
samej treści¹, wzorowanym również na wspomnianym dürowskim drzeworycie: a) czasce i twarzy świętego – podobnie jak Dürer – nadaje kształt okrągły, b) ręce – jak Dürer – osadza na wysokości piersi, c) zatrzymuje krwawe promienie, d) ogranicza się tylko – jak Dürer – na dwóch parach skrzydeł, na których unosi się Ukrzyżowany, e) za przykładem Dürera pozostawia wielkie drzewo w pośrodku – dodając, co prawda, po stronie lewej drugie drzewo, f) wreszcie krajobraz Altdorfera nie ma również na tle zwierciadła wody. Na jedną tylko, niebardzo zresztą umotywowaną, nowość zdobył się Altdorfer: zamiast braciszka klasztornego spostrzegamy na prawo, w trawie, pacholę(?), którego prawa rączka jest jakby zamazaną. Zasadnicza jednak różnica między Dürerem i Altdorferem z jednej – a naszym artystą z drugiej strony polega na wyrazie twarzy *del santo poverello di Dio*.

U Dürera wyraz ten odznacza się męskim spokojem, u Altdorfera uderza – zwłaszcza w tak dramatycznej scenie – wszelki brak duchowego współdziałania z cudownym zjawiskiem. Na twarzy natomiast naszego św. Franciszka odzwierciadla się najgłębszy wstrząs duszy. Święty wpatruje się w najżywszym zachwyceniu w swego Zbawiciela, unoszącego się w przestworzu, zagłębia się z całym natchnieniem swej woli w cudowne objawienie mu się Ukrzyżowanego i odbiera radośnie bolesne, święte rany, otwierając na ich przyjęcie dłonie. W całej postaci świętego drga silne wzruszenie, objawiające się nawet ruchem w nogach. I stąd zrozumiałym staje się dla nas fakt, iż artysta nasz, który już w samym wyrazie twarzy potrafił oddać cudowny przebieg stygmatyzacji, nie dbał o zewnętrzną jej, plastyczną ilustrację, nie wprowadzając do swej kompozycji krwawych promieni, wychodzących ze Zbawiciela i trafiających ciało świętego. Zdaje się, jakoby artysta, zanim wziął się do dzieła, zagłębił się był w uroczę *Fioretti di San Francesco*, aby zawarty w nich, pełen prostoty ale tem bardziej przejmujący opis stygmatyzacji oddać możliwie wiernie w plastyczny sposób.

Nie znam żadnego dzieła zarówno w północnym jak i we włoskim malarstwie (przedstawiającem tak często powyższą scenę), w któremby dramatyczność stygmatyzacji wyrażono z większym

¹ Zob. reprodukcję w H. Possego *Die Gemäldegalerie des K. Friedr. Mus. Berlin, II Teil*, No 638. Powyższy obrazek tworzy, jak wiadomo, *pendant* do „św. Hieronima“, z którym to obrazkiem jest złączony (*Doppelbild*).

Fig. 8.



Wolf Huber.

St. Florian.

BICZOWANIE.

patosem jak na naszym obrazie. W jednym tylko skromnym drzeworycie drgać się zdaje ta sama namiętna nuta: w »Ukrzyżowaniu« Wolfa Hubera (B. 5), gdzie stojącego pod krzyżem św. Jana ogarnęło podobnie silne wzruszenie. Wpatruje on się w Zbawiciela i otwierając usta, zdaje się odpowiadać Ukrzyżowanemu i – jak św. Franciszek – rozkłada ramiona. Czy wogóle i w jakiej mierze twórca opisywanego obrazu pozostaje w związku z Wolfem Huberem, na to pytanie odpowiedzieć, będzie zadaniem poniższego stylistycznego rozbioru.

II.

Już Herman Voss zauważył, że istotą przedstawienia przestrzeni w szkole malarskiej t. zw. »naddunajskiej« (*Donauschule*) jest sposób ustawienia figur »w powtarzającej się ustawicznie formie kolistej kompozycji«¹. Szczególniejsze to zamiłowanie do tego rodzaju kompozycji widoczne jest również w niemałym stopniu u W. Hubera. I tak zarówno postaci »Biczowania« (Fig. 8) i »Cierniem koronowania«² (Fig. 9) jak i najwcześniejszego (o ile dziś wiemy) dzieła Hubera: »Opłakiwanie Chrystusa« (Feldkirch) oraz najpóźniejszego jego utworu: »Alegorja krzyża« (Wiedeń, Muzeum Sztuki) – »wpisane są wyraźnie w koło, t. j. zewnętrznymi konturami swych ciał tworzą koło. Najwyraźniej jednak objawia się owa kolistość w »Opłakiwaniu Chrystusa«. Widzialny obwód tego koła tworzą po stronie lewej zgięte postaci, plecami do nas zwrócone: opłakującej niewiasty oraz zamyślonego chłopca pod krzyżem, – po prawej podobnie nachylone, plecami odwrócone figury św. Jana, siedzącej Matki Bożej i leżące ciało Chrystusa. W obrazie berlińskim (Muz. ces. Fryd.) »Ucieczka do Egiptu« tworzą również kontury św. Józefa i na osiołku siedzącej Najśw. Panny zupełnie wyraźne koło. To samo spotykamy w niejednym drzeworycie W. Hubera – np. w »św. Jerzym« (B. 7), gdzie święty, na koniu siedzący, broniący się (po lewej) smok, a w głębi dziewica z jagnięciem – ujęci są ramami kolistej kompozycji. Ten sam schemat zastosował artysta w naszym obrazie, komponując scenę »stygmatazacji« w owalu. Obwód jego tworzą: stojące na

¹ H. Voss, *Der Ursprung des Donaustiles*, K. W. Hiersemann, Leipzig 1907, str. 132.

² Oba obrazy w opactwie St. Florian w W. Austrii.

lewo, a w prawym kierunku przechylające się drzewo, unosząca się w górze, na prawo postać Ukrzyżowanego oraz siedząca z prawej strony figura braciszka klasztornego.

Dalszym, charakterystycznym dla Hubera kompozycyjnym rysem są jego weduty krajobrazowe, wypełniające tło jego drzeworytów i wczesnych obrazów, lub też samoistne krajobrazy, stanowiące przedmiot jego rysunków. Huber ustawia zazwyczaj tuż na krańcu obrazu potężne drzewo, jakby kulisy, które wzrok nasz ciągną w głąb, do owych uroczych wedut. I u Altdorfera odnajdujemy wprawdzie podobne kulisy; Huber jednak powtarza je ze szczególniejszym zamiłowaniem i podczas gdy Altdorfer ustawia często potężne drzewo w środku przedniego planu, podobna kompozycja stanowi u Hubera wyjątek, jak np. w drzeworycie »Pyramus i Thisbe« (139)¹. To samo drzewo-kulisy spotykamy i na naszym obrazie. Na pierwszym planie, po lewej, wyrasta potężny pień drzewa, który, przecinając² prawicę świętego, przechyla się na prawo, koroną zaś swego listowia sięga górnego brzegu obrazu, a raczej koronę jego ów brzeg przecina.

Poza tym pierwszym planem rozciąga się pełen uroku krajobraz, ożywiony ciemnią lasu, zwierciadłem wody i malowniczymi zamkami. Krajobraz ów uderzająco pokrewny jest przyrodzie na znanych dziełach W. Hubera. Lasy, delikatne kontury gór i wodę, która w »Opłakiwaniu Chrystusa« i w »Pożegnaniu Zbawiciela z Jego N. Matką« przybiera nieokreśloną zupełnie postać, bo ani

¹ Jako charakterystyczne przykłady podobnych drzew-kulis, pojawiających się w dziełach Hubera, niechaj mi wolno będzie wymienić następujące: Obrazy: 1) »Opłakiwanie Chrystusa« (Feldkirch), 2) »Pożegnanie Chrystusa z N. Panną« (Berlin, Zbiór dawniej Kaufmanna, dziś rozsprzedany), 3) »Nawiedzenie N. Panny« (Monachjum, Muz. Narod.);

Rysunki: 4) »Dwaj żołdacy« (Landsknechte, Albertina), 5) »Krajobraz z r. 1518« (Monachjum, reprodukcja u W. Schmidta, k. 105), 6) »Krajobraz wodno-górzysty« (Monachjum, Schmidt, k. 106), 7) »Wir Dunaju pod Grein z zamkiem Werfenstein i z wyspą Wört« z r. 1531 (Budapeszt, repr. w publik. »Albertina«, k. 357), 8) »St. Florian — widok miasta« (Budapeszt, repr. w publik. »Albertina«, k. 646), 9) »Chrystus uzdrawiający opętanego« (Drezno, Wörmann, Teka II, k. 16);

Drzeworyty: 10) »Marcin Wildemann« (repr. w publ. Vossa *Altdorfer, u. W. Huber — Meister d. Graphik.* tabl. 57), 11) T. zw. małe »Ukrzyżowanie« (Voss. *op. cit.* tabl. 59), 12) »Św. Jerzy« (Voss. *op. cit.* tabl. 60), 13) »Sąd Parysa« B. 8 (Voss. *op. cit.* tabl. 63).

² Jak wiadomo, należą przecinania się do ulubionych motywów szkoły naddunajskiej.

rzeki ani jeziora, wyglądając raczej na niedość wyraźnie określona jasną plamę,¹ to wszystko spostrzegamy i na naszym obrazie. Na tem jednak nie wyczerpuje się analogja z przyrodą Hubera. Mam na myśli różne szczegóły, stanowiące rys charakterystyczny dla stylu tego artysty, w pierwszym zaś rzędzie traktowanie listowia. *»Am interessantesten bewährt sich das Prinzip des Liniensbiles da, wo das Objekt ihm am wenigsten entgegenkommt, ja ihm eigentlich widerstrebt. Das ist der Fall beim Baumschlag. Man kann das einzelne Blatt linear fassen, aber die Baummasse, das Laubdickicht, in dem die Einzelform als solche unsichtbar geworden ist, bietet der linearen Auffassung kaum eine Grundlage. Nichtsdestoweniger ist diese Aufgabe vom XVI Jahrhunderte nicht als unlösbar empfunden worden. Man findet bei Altdorfer, Wolf Huber und anderen, prachtvolle Lösungen: Das scheinbar Unfassbare ist auf eine Linienform gebracht, die sehr energisch spricht, und das Charakteristische des Gewächses vollkommen wiedergibt... Die klassische Kunst hat auch da (t. j. in der »Darstellung der Blätterunendlichkeit von Baum und Busch«) den Typus des reinen Blätterbaumes zu gewinnen gesucht, d. h. wenn immer möglich, das Laub mit einzeln sichtbar gemachten Blättern gegeben. Aber diesem Verlangen sind natürlich enge Grenzen gezogen. Schon in geringer Entfernung schlägt die Summe der Einzelformen zur Massenform zusammen und kein noch so spitzer Pinsel kann da detaillierend nachkommen. Und doch hat die bildende Kunst des linearen Stiles auch hier sich durchgesetzt. Wenn es nicht möglich ist, das einzelne Blatt mit begrenzter Form zu geben, so gibt man eben den Blattbüschel, die einzelne Laubgruppe mit begrenzter Form«.*

Dobry przykład owego »linearnego« stylu, tak trafnie scha-

¹ Dopiero w najpóźniejszym obrazie Hubera, w »Alegorji krzyża«, charakteryzuje on wodę jako szeroko wijącą się wstęgę rzeki. W drzeworycie »Św. Krzysztof« B. 6, zajmuje rzeka cały plan przedni, wyraźna jej postać tłumaczy się przeto sama przez się. W innych drzeworytach przybiera jednak woda wspomniany wyżej, nieokreślony charakter. Tak np. w obu »Ukrzyżowaniach«, w »Św. Jerzym« B. 7, w »Pyramus i Thisbe« B. 9. Nie zestawiam tutaj rysunków Hubera, gdyż przedstawiają one przeważnie samoistne krajobrazy, podczas gdy w niniejszym wypadku chodzi o tło krajobrazowe, w którego ramach ustawione są postaci, stanowiące istotę kompozycji.

rakteryzowanego w dziele Wölfflina¹, z którego powyższy, pełen bystrych spostrzeżeń ustęp wyjęty, stanowi również drzewo, pod którym klęczy św. Franciszek na naszym obrazie. Artysta usiłował wprowadzić pojedyncze liście ponad głową świętego plastycznie wyodrębnić, ale już trochę wyżej kształt liści jest niewyraźnym, gubi się zaś już zupełnie na lewej, grubej gałęzi, której listowie ukazuje nam się pod postacią puszystych kiści.

Podobnie stylizowane są niżej wiszące gałęzie drzewa (po prawej stronie) na obrazie Hubera »Pożegnanie Chrystusa z N. Panną«, dalej listowie na rysunku tegoż artysty w Monachjum (Schmidt, k. 84) oraz na rysunku florenckim »Zwiastowanie św. Joachimowi«². Ta, że się tak wyrażę, abrewjatura kiścia liści pojawia się – jak się samo przez się rozumie – i w drzeworytach Hubera³ a to dzięki odmiennej technice nadającej się szczególnie do takiego rodzaju stylizacji. A chociaż drzewa, przedstawione przez Hubera, są – botanicznie biorąc – różnorodne, linearne traktowanie kiścia liści jest zawsze jednakowe. Łączy się z niem, rzecz jasna, zamiłowanie Hubera do suchych gałęzi, w przedstawieniu bowiem subtelnych konturów tych zeschniętych konarów i gałęzi stylizacja linearna święci prawdziwe swe triumfy! Świadczą o tem drzeworyty »Św. Jerzy«, »Św. Hieronim«, t. zw. małe »Ukrzyżowanie«, przedewszystkiem jednak »Marcin Wildemann«⁴, gdzie zauważyć można to samo połączenie zeschniętych gałęzi i bujnego listowia, jak na naszym obrazie.

Tę samą, również szeroko rozrastającą się masę trawy, jaką widzimy przed zranionym w obrazie wiedeńskim »Alegoria krzyża« (jak to Voss, *Ursprung des Donaustiles*, str. 36 zauważył), widzimy i między naszym św. Franciszkiem a braciszkiem klasztornym. Podobne wreszcie traktowanie trawy znajdujemy w obrazach Hubera: »Nawiedzenie N. Panny« i »Ucieczka do Egiptu« jak niemniej w jego rysunkach, żeby tylko wymienić wyżej wspomniany monachijski rysunek.

Temu samemu poczuciu formy odpowiada również stylizacja gór. Na obrazach Hubera, w jego rysunkach i drzeworytach nie

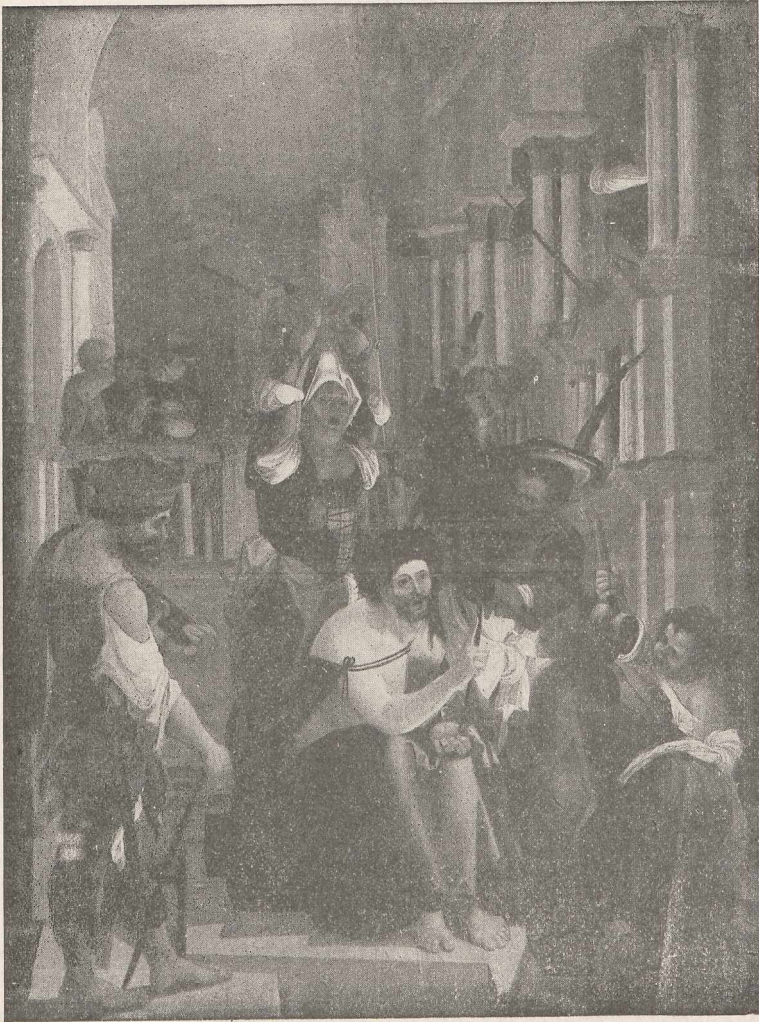
¹ H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Bruckmann, München 1915, str. 42, 43 i 52.

² *Disegni della R. Galleria degli Uffizi*, Fasc. 3, str. III No 18.

³ Np. drzeworyty: »Św. Hieronim« B. 6, »Św. Jerzy« B. 7, »Sąd Parysa« B. 8, »Pyramus i Thisbe« B. 9, repr. u Vossa »Altendorfer u. W. Huber«.

⁴ Voss, *op. cit.* tabl. 57.

Fig. 9.



Wolf Huber.

St. Florian.

CIERNIEM KORONOWANIE.

spotkamy się z ostro zarysowanymi konturami gór i ze szpiczastymi szczytami. Przeciwnie. Są to szerokie, na horyzoncie ciągnące się masy górzyste z łagodnymi, tak dla Hubera charakterystycznymi okrągławymi konturami¹, jakie i na naszym uderzają obrazie.

Na tle wreszcie »św. Franciszka« rysuje się gotycki ów zamek, znany nam z innych dzieł Hubera, jak: »Złożenie do grobu Chrystusa«, »Pożegnanie Zbawiciela z N. Panną«, z rysunków: »św. Hieronim« (Wiedeń, *Flk. Sztuk. Piękn.*), »Feldkirch« (Monachjum, zbiór graf.), »Krajobraz górzisty« (Oksford)², jak niemniej z drzeworytów: »Św. Krzysztof«, małe »Ukrzyżowanie«, »Św. Jerzy«. Architekturę ożywia Huber często obronami murami, drewnianymi lub murowanymi mostkami, podnoszącymi malownicze wrażenie całości. Na naszym obrazie drewniany most na widłowatych podporach łączy zamek z okrągłą wieżą, wznoszącą się na przeciwnym brzegu wody. Podobny motyw zużytkował artysta w drzeworycie »Pyramus i Thisbe« B. 9 oraz w wspaniałym swym rysunku »Krajobraz z mostem i dróżką« (Monachjum, zbiór graf.), w których to jednak utworach drewniane żebrza podpór mostowych są o wiele bogaciej rozgałęzione, prócz tego zaś na rysunku monachijskim most drewniany jako główny motyw zajmuje plan pierwszy. Pozostaje jeden jeszcze szczegół, wykazujący pokrewieństwo między łtami Hubera a naszym obrazem. Mam na myśli owe poprzeczne ramię krzyża, na którym wznosi się Zbawiciel na skrzydłach serafickich, ramię, uderzająco pokrewne lewemu poprzecznemu ramieniu krzyża jednego z łotrów w drzeworycie t. zw. »Wielkie Ukrzyżowanie« B. 5. W obu wypadkach jest to zgrubsza tylko ociosany pień drzewa, co w związku z zamiłowaniem Hubera

¹ Voss, *op. cit.* str. 153. Przykładem powyższego traktowania gór są następ. dzieła Hubera. a) Obrazy: 1) »Opłakiwanie Chrystusa« (Feldkirch), 2) »Pożegnanie Chrystusa z N. Panną« (Berlin, b. zbiór Kaufmanna), 3) »Alegorja krzyża« (Wiedeń). b) Rysunki: 4) »Jezioro Mondsee z górą Schafberg«, (Norymberga, Germ. Muz.), 5) »Krajobraz z ruinami« (Budapeszt), 6) »Krajobraz z mostem i górą« (Monachjum), 7) »Feldkirch« (Monachjum); c) Drzeworyty: 8) »Marcin Wildemann«, 9) »Św. Krzysztof«, 10) t. zw. małe »Ukrzyżowanie«, 11) t. zw. wielkie »Ukrzyżowanie« i t. d.

² Repr. Colvin, *Drawings of the old Masters in the University Galleries and in the Library of Christ Church Oxford*, 1907, Vol. III.

do zeschniętego, spróchniałego lub zrębanego drzewa¹, uważać należy za rys charakterystyczny dla artysty.

Zwróćmy z kolei uwagę na ludzkie typy Hubera. Są to silnie zbudowane, chłopskie postaci, o szerokiej budowie czaszek i żyłastych nogach i rękach. W twarzach uderzają przede wszystkim występujące kości policzkowe, wydatne, kościste nosy, a szczególnie okrągło wykrojone usta o nabrzmiałych, grubych wargach. Temu rubasznemu typowi twarzy odpowiada silny kościokład szerokich rąk i nóg. U ostatnich uderza znowu szeroki wielki palec, jak to zazwyczaj spotyka się u chłopów i ludzi ciężko pracujących – znamię, również dla Hubera charakterystyczne². Nasz św. Franciszek i jego braciszek klasztorny to typy zupełnie pokrewne postaciom Hubera. To nietylko te same, chłopskie, rubaszne twarze, ale nadto te same, szeroko zbudowane czaszki, wydatne nosy, te same wreszcie – u świętego tylko widoczne – silne, kościste ręce i nogi. Usta braciszka o grubych wargach bez okrągłego jednak wykrojenia przypominają wiele postaci Hubera. A jakkolwiek obu tych ostatnich znamion brak u św. Franciszka, nie można jednak zapominać, iż w dziełach Hubera spotykamy postaci i o odmiennych typach. Mam tu na myśli typy Zbawiciela, o prostych, delikatnych ustach, jakie widzimy w »Złożeniu do

¹ Voss, Ursprung des Donaustiles, str. 152–153.

² Postaci o powyższym typie znajdujemy w następn. dziełach Hubera: a) Obrazy: 1) »Opłakiwanie Chrystusa« wraz z predellą, »Chusta św. Weroniki« (Feldkirch, por. fig. 10), 2) »Pożegnanie Chrystusa z N. Panną« (Berlin, b. zbiór Kaufmanna), 3) »Nawiedzenie N. Panny« (Monachjum, Muz. Narod.), 4) »Ucieczka do Egiptu« (Berlin, Muz. ces. Fryd.), 5) »Podwyższenie krzyża« (Wiedeń, b. Muz. Dworskie), 6) »Biczowanie« i 7) »Cierniem koronowanie« (St. Florian), 8) »Alegorja krzyża« (Wiedeń, b. Muz. Dworskie). b) Rysunki: 9) »Studjum głowy męskiej« (Wiedeń, Gal. Harracha, repr. »Albertina«, tabl. 716), 10) »Dwaj żołdacy« (Wiedeń, Albertina); c) Drzeworyty: 11) »Trzej żołdacy«, 12) »Marcin Wildemann«, 15) »Pyramus i Thisbe« (repr. w cyt. dziele Vossa, tabl. 55, 57, 63). A nawet u kobiet Hubera spostrzegamy te same charakterystyczne typy twarzy i silnie zbudowane nogi. (Por. a) *La penitenza di S. Giovanni Crisostomo*, rysunek publ. w *Disegni della R. Galleria degli Uffizi*. S. III, Fascicolo 3, No 17, b) »Studjum głowy starej kobiety«, rys. publ. w *Vasari-Society*, Part. II, No 29, oznaczony wprawdzie: *M. Grünewald*, słusznie jednak przez I. Medera przypisany Huberowi; c) szczególnie zaś silne ręce N. Panny, św. Elżbiety i po lewej stronie stojącej służebnicy, dźwigającej na głowie pakunek w obrazie »Nawiedzenie N. P. Marji« (Monachjum, Muz. Narod.).

grobu«, w »Chuście św. Weroniki« (fig. 10), w »Biczowaniu« (fig. 8), i w »Cierniem koronowaniu« (fig. 9), jak niemniej w wspaniałym rysunku kredkowym drezdeńskim »Wizerunek młodego mężczyzny w birecie« (repr. Wörmann, teka II, tabl. 18). Pięknie zarysowane, zamknięte usta tego młodego człowieka przedstawionego *de face*, w popiersiu, energiczne jego rysy, silnie akcentowane kości policzkowe, jak wreszcie lekko występujący podbródek — to wszystko rysy wspólne naszemu św. Franciszkowi.

III.

Porównanie obrazu naszego z dziełami Hubera zaczęliśmy od podkreślenia wyrazu dramatycznego, odzwierciedlającego się w obliczach zarówno św. Jana (na drzeworycie »Ukrzyżowanie«, B. 5) jak i św. Franciszka. Na tem jednak nie kończy się analogja. W całym bowiem szeregu dzieł Wolfa Hubera uderza to samo namiętne nateżenie duszy, o którym wyżej była mowa. Rzućmy okiem na postaci Marji i św. Jana na rysunku »Golgota« (Wieden, Albertina): jak tam Matka Boża, siedząca pod krzyżem, pod brzemieniem bólu zgięta, ręce składa, jak św. Jan do głębi wzruszony zdaje się odpowiadać Chrystusowi, ręce doń wznosząc, jakżeż głęboko wstrząśnięta jest owa grupa postaci, skupionych około ciała Chrystusowego w »Opłakiwaniu Zbawiciela« (Feldkirch)! W różniczkowaniu gry rąk, w pochyleniu głów, w wyrazie twarzy objawia się tutaj zadziwiająca harmonja, głęboko odczuta wspólnota bólu! Bólem również przejęty jest anioł w »Chuście św. Weroniki¹ (z prawej strony), który oczy zwraca ku niebu, usta otwiera, a którego wyprężona lewica podkreśla jeszcze dramatyczność chwili. *Mutatis mutandis* możnaby te same spostrzeżenia odnieść i do innych utworów Hubera,

¹ R. Stiassny (*Die Donaumalerei im XVI Jahrh., Monatshefte f. Kw.*, 1908, str. 424) i Riggenschach (*Der Maler und Zeichner Wolfgang Huber, Baseler Dissertation*, 1907) nie zaliczają tego obrazu (predella »Opłakiwanie Chrystusa« w Feldkirch) do dzieł Hubera, zdaniem mojem jednak należy go przypisać artyście temu nie tylko z powodów zaznaczonych przez Vossa (*Ursprung des Donaustiles*, str. 18) i przez F. M. Halma (*Zu Wolf Huber in der Kunst d. Donaustiles* w »Christliche Kunst«, Jahrg. 1908/9, str. 77), lecz nadto z powodu tak dla H. charakterystycznego wykrojenia ust z prawej strony unoszącego się anioła.

jak np. do obrazu: »Podwyższenie krzyża« (grupa około Marji), do rysunków: »Złożenie do grobu« (Monachjum, Schmidt, 144) i »Zwiastowanie św. Joachimowi« (Florencja, *Disegni etc.* S. III, Fasc. 3, No 18). Wszystkie te drgające wewnętrznym wzruszeniem postaci są utworami nawskroś oryginalnymi Hubera, jakkolwiek wzoruje on się z widocznym zamiłowaniem na Dürerze. Nie naśladuje go jednak ślepo, owszem, wprowadza warjanty do kompozycji¹, tworzy odmienne typy ludzkie, przede wszystkim jednak ożywia je właściwym sobie, tak charakterystycznym wyrazem², odzwierciedlającym plastycznie wewnętrzne ich wzruszenia i bóle.

Nasz św. Franciszek należy do tej grupy utworów, które natchnione dziełami Dürera, żyją przecież swem własnym i indywidualnym życiem. Różnice polegają — jak już wspomniano — nietylko na kompozycji, lecz przede wszystkim na odrębnym, tak dla Hubera charakterystycznym typie głowy, jak niemniej na wewnętrznym wyrazie. Z tego więc również powodu zaliczyć należy obraz nasz do dzieł Hubera. Ale i z innych przyczyn. Mam na myśli koloryt i oświetlenie, najzupełniej identyczne i w obrazie św. Franciszka i we wczesnych utworach malarzkich Hubera. Przypatrzmy się im bliżej. Obraz nasz utrzymany jest, ogółem biorąc, w tonach matowych, przytłumionych. Barwy brązowo-szare nadają ton główny, jak: barwa oliwkowo-szara i brązowa (w cieniach) wielkiego, lewego drzewa i tegoż listowia, jak niemniej roślinności pokrywającej ziemię. Szaro-brązowe są dalej szaty świętego i braciszka; w zagłębieniach fałdów szat przechodzi barwa szaro-brązowa w ciemno-brązową. Twarz i ręce św. Franciszka są w tonie żółtawo-ceglastym; światła zaś na czole, na grzbiecie nosa, na prawym po-

¹ i ² Por. a) Obrazy: 1) »Chusta św. Weroniki« i tenże przedmiot w miedziorycie Dürera B. 25, 2) »Ucieczka do Egiptu« (Berlin, Muz. ces. Fryd.) i Dürer »Życie N. Panny« B. 89 (Voss., *Ein unbekanntes Gemälde W. Huber's in der von Lipperheideschen Kostümbibliothek in Amlt. Ber. aus. d. kg. Ks. Berlin*, 1909, No 4, str. 86—87), b) Rysunki: 3) »Zwiastowanie Joachimowi« (*publ. cit.*) i odnośny drzeworyt Dürera. B. 78, 4) »Wjazd Chrystusa do Jerozolimy« i Dürer mała Męka Pańska w drzeworycie B. 22 (Riggenbach, *op. cit.*, str. 42), c) Drzeworyty Hubera: 5) »Adoracja Dzieciątka« i Dürer, Mała Męka Pańska B. 20, 6) »Pokłon trzech króli« i Dürer Wielka Męka Pańska, B. 92, 7) »Obrzezanie« i Dürer Życie N. Panny B. 86, 8) »Ofiarowanie w świątyni« i Dürer Życie N. Panny B. 88, (5—6: Riggenbach, *op. cit.*, str. 76, 6—8 także Voss, *Altdorfer u. W. Huber*, str. 33).



Wolf Huber.

CHUSTA ŚW. WERONIKI.
(Predella obrazu »Złożenie do grobu«).

Feldkirch.

Fig. 10.

liczku uwydatnione są białą barwą. W żółtawo-szarym tonie utrzymaną jest twarz braciszka. Zielonkawo-niebieską w jasnych tonach jest barwa gór, rysujących się na widnokręgu. Podobnie zabarwione jest niebo, którego jednak tony w górnych warstwach są ciemniejsze, w dolnych zaś, bliższych widnokręgu, coraz to jaśniejsze. Niejaką odmianę wprowadzają soczyste barwy serafickich skrzydeł Ukrzyżowanego. I tak barwa pary skrzydeł, dotykającej belki poprzecznej krzyża, jest karminowa, prawe skrzydło ponadto ożywia kilka pomarańczowo-żółtych piór. Para skrzydeł, obejmujących piersi Ukrzyżowanego, jest czarna z niewielką domieszką białej barwy. Inaczej wreszcie ubarwiona jest trzecia para skrzydeł, do nóg Chrystusa przyrosła; są to barwy: jasno-bronzowe, czarna, w ostatnim zaś rzędzie piór spostrzegamy nadto żółtawo-czerwone tony. Porównując z kolei koloryt krajobrazów: na naszym obrazie i na »Opłakiwaniu Chrystusa« (Feldkirch), dochodzimy do podobnego zupełnie wniosku. I tutaj bowiem ton ogólny jest szaro-bronzowy. Identyczny również w obu wypadkach jest mętny, zielonawo-niebieski koloryt nieba, pokrewną zaś pomarańczowo-żółtą barwę, jaką widzimy na skrzydłach, znajdujemy na kaftanie Józefa z Frymatei, a na rękawach tegoż barwę czerwoną, pokrewną tonowi pary skrzydeł na poprzecznym ramieniu krzyża. W predelli zaś »Opłakiwania Chrystusa«, przedstawiającej »Chustę św. Weroniki«, przypomina mętny ton niebieski dolnej szaty anioła po prawej podobne tony na naszym obrazie. I niebo w obu ostatnich wypadkach podobnież zabarwione. A jak w »Opłakiwaniu« wydobył artysta z przedziwną sztuką »bladą«¹ tonację zmierzchu, osnuwającego całą scenę, tak w »Stygmatyzacji św. Franciszka« z podobnym mistrzostwem odtworzył brzask budzącego się dnia. Jakież to delikatne stopniowanie światła, poczynawszy od ciemniejszej, mętnej, niebieskiej barwy tam w górze, aż do jasnych tonów nieba na wysokości widnokręgu, do tej matowej jasności, poprzedzającej rychły już wschód słońca!..... To samo zielonkawo-niebieskie niebo, tę samą oliwkowo-szarą trawę, jak na naszym obrazie, spotykamy również w »Podwyższeniu krzyża« (Wiedeń, b. Muzeum Nadworne). Prawda, że w ostatnim obrazie uderzają bardziej soczyste barwy (żółta, czerwona, niebieska), nie zapominajmy jednak, że szaty osób, zgrupowanych około Matki Bożej,

¹ Voss, *Ursprung des Donaustiles*, str. 18.

oraz postaci towarzyszących obu łotrom – były dla artysty doskonałą sposobnością do rozwinięcia barwnych efektów, których, rzecz jasna, nie mógł dopatrzeć się w szarych habitach św. Franciszka i braciszka zakonnego. Zresztą »Podwyższenie krzyża« należy już do późniejszej epoki Hubera, stanowiącej przejście do soczystych, jasnych barw »Biczowania« i »Cierniem koronowania« (St. Florian)¹. Pozostaje nam wkońcu omówić wykonanie techniczne »Stygmatyzacji«. W naszym obrazie uwarstwienie barw jest cienkie przy szerokim jednak posunięciu pędzla. W omówionych natomiast wyżej obrazach: »Opłakiwanie Chrystusa« (z predellą) i »Podwyższenie krzyża« użył Huber zupełnie odmiennej techniki: jest to niemal minjaturowy sposób malowania nader delikatnymi pociągnięciami pędzla. Ostatnie te utwory świadczą o artyście, który opanował w zupełności środki malarskiego rękodzieła – i – możnaby dodać – popisuje się *con amore* techniczną swą sprawnością. Tymczasem rodzaj faktury malarskiej »Stygmatyzacji« dowodzi niezaprzeczonej szorstkości, słowem, pośledniejszej, technicznej jakości czyli innemi słowy świadczy o innej ręce. I jeszcze jedno. Widnokrąg na naszym obrazie zamiast prowadzić oko w głąb, zwraca je raczej w górę, na czem oczywiście cierpi iluzja przestrzeni. Inaczej natomiast rzecz się ma w »Opłakiwaniu Chrystusa«, »Pożegnaniu Zbawiciela« i w »Podwyższeniu krzyża«, gdzie artysta rozwiązał szczególnie problem przestrzeni....

Jakież więc wnioski wyciągnąć mamy z powyższego, stylistycznego i technicznego rozbioru? Czyż nie przedstawiliśmy całego szeregu kryterjów, przemawiających za autorstwem »Stygmatyzacji« Wolfa Hubera, przy końcu jednak uwag naszych odsądzamy artystę tego od własnoręcznego wykonania na-

¹ Obrazów: »Pożegnanie Chrystusa z N. Panną« (Berlin, b. zbiór Kaufmanna) i »Nawiedzenie N. Panny« (Monachjum, Muz. Narod.) nie znam z autopsji, niech mi wolno będzie przeto powołać się tutaj na opis kolorytu powyższych obrazów podany przez Vossa i F. M. Halma. »W pierwszym obrazie (berlińskim) – mówi Voss (*Ursprung des Donaustiles*, str. 19) – postać Chrystusa występuje w barwach matowych, niebiesko-zielonych i w tonie mętnego cynobru, pozostałe postaci w białawych, różowawych i niebieskawych tonach, krajobraz niebardzo jasny, w tonie zielonkawo-niebieskim«. Halm zaś (*Ein unbekanntes Gemälde Wolf Hubers*, w *Monatsh. f. Kw.* 1909, str. 41) podnosi »rudawo-czerwoną« barwę szaty »służebnicy«, »brudno-zielony« ton stanika św. Elżbiety i zmieszanie barw: pomarańczowej i żółtej na habitcie Zacharjasza.

szego obrazu? Sądzę, iż rzecz wytłumaczyć się da w sposób następujący: projekt, a nawet rysunek figur, a może i drzewa wielkiego na samej tablicy, jest dziełem ręki Hubera, rysunek zaś krajobrazowego tła i wykonanie kolorystyczne przypisać należy nieznanemu nam bliżej uczniowi mistrza. O współpracownictwie ucznia świadczyć się zdaje jeden jeszcze moment. Wspomniałem już wyżej, iż »Stygmata św. Franciszka« stanowiła niewątpliwie ołtarzowe skrzydło, za czym przemawia już sam prostokątny format obrazu (86 × 47 cm) i to lewe skrzydło, czego znowu z orientacji postaci świętego domyśleć się można. Jeśli istotnie tak się rzecz miała, to całość musiała się składać pierwotnie – z obrazu środkowego i dwóch skrzydeł, z których prawe, jak niemniej część środkowa, są nam dzisiaj nieznane. Wyobrażam sobie zatem współpracownictwo Hubera ze swymi uczniami w ten sposób, że mistrz sam wykonał obraz środkowy własnoręcznie, t. j. nie tylko narysował go, ale i namalował, do obu zaś skrzydeł dał jedynie projekty i na ich podstawie ograniczył się do częściowego wykonania odpowiednich szkiców na skrzydłach powyższych. Wykonanie wreszcie rysunku tła i wymalowanie skrzydeł tryptyku powierzył swym uczniom.

Wiadomo przecież powszechnie, że podobny podział pracy był na porządku dziennym (zwłaszcza u minjaturzystów), a co się tyczy Hubera, to np. zdaniem Vossa (*op. cit.* str. 31) obydwa obrazy w St. Florian (»Biczowanie« i »Cierniem koronowanie«) są wspólnym utworem mistrza i jego warsztatu. Jeśli więc obraz nasz jest, chociaż w części, dziełem Wolfa Hubera, to z kolei odpowiedzieć musimy na pytanie, do jakiej epoki rozwoju jego artystycznego »Stygmata« zaliczyć należy? Rozstrzygającym pod tym względem jest koloryt obrazu. Uderzają w nim, jak to już zaznaczyłem, tony matowe, przytłumione, pokrewne barwom w obrazach: »Pożegnanie Chrystusa z N. Panną« (1519), »Opłakiwanie« (1521), w predelli ostatniego utworu: »Chusta św. Weroniki« (1521–1522)¹, a poczęści w dziele o kilka zapewne lat późniejszym: »Podwyższenie krzyża« (Wiedeń). »Stygmata św. Franciszka« powstała zatem w trzecim dziesiątku lat XVI wieku. Wiemy, że dokument pewien z r. 1515 wy-

¹ F. M. Halm, *Zu Wolf Huber (Die Christl. Kunst, 1908/1909, str. 89).*

mienia Hubera jako »zamieszkałego w Passawie«, gdzie dokumentarycznie pojawia się znowu dopiero w r. 1540 i tamże w r. 1553 umiera. Czy jednak Huber »od r. 1515 stale w Passawie mieszkał, i może po niedługim czasie po objęciu rządów księcia Ernesta bawarskiego (jako administratora biskupstwa passawskiego) powołany został na malarza nadwornego, czy też przez dłuższy czasokres bawił poza Passawą«, o tem nic pewnego dzisiaj powiedzieć nie możemy¹. Wobec tego niepodobna nawet hipotetycznie oświadczyć się za Passawą jako za miejscem powstania »Stygmatyzacji«. Natomiast może nie będzie zbyt śmiałym przypuszczeniem, iż obraz ten, przez setki lat w Polsce przechowany, tamże Wolf Huber wykonał. Pamiętać bowiem należy, iż jest to tylko skrzydło ołtarzowe, może więc przypuszczać się godzi, że tryptyk, którego część składową stanowił, wykonany został raczej na miejscu, w Polsce, a nie np. w Passawie i stamtąd dopiero do Polski sprowadzony. Kto w tym wypadku zwrócił uwagę Wolfa Hubera na Polskę, trudno rozstrzygnąć. Jörg Huber, rzeźbiarz w kamieniu i snycerz, który w latach 1492 – 1494² przy boku Stwosza pracował nad nagrobkiem Kazimierza Jagiellończyka i jako twórca figuralnych kapiteli kamiennych na jednym z nich nazwisko swe uwiecznił, nie może zapewne tutaj wchodzić w rachubę, gdyż tylko przez czas jakiś utrzymywał własny warsztat w Krakowie³, potem jednak znika⁴. Nie wiemy również, czy Jörg pozostawił w Krakowie potomstwo, któreby pozostawało w stosunkach z Wolfem Huberem i wezwało go do Polski⁵. Wobec tego przypuszczalne przybycie tego ostatniego do Polski należałoby raczej przypisać własnej jego decyzji, Kraków był bowiem wówczas kwitnącą stolicą, w której przebywał cały szereg obcych artystów, żeby tylko – z pośród malarzy – wymienić Hansa

¹ W. M. Schmid, *Zu Wolf Huber* (Repert. f. Kw., 1901, str. 393).

² M. Sokołowski, Studja do hist. rzeźby w P. XV i XVI w. (*Sprawozd. t. VII, z. 1 i 2*).

³ W. M. Schmid (*Passau*, str. 83). Autor twierdzi, iż Jörg Huber jeszcze przez kilka lat utrzymywał własny warsztat w Krakowie, Sokołowski, *op. cit.*, str. 137 natomiast sądzi, że Jörg H. zmarł prawdopodobnie przed drugim dziesiątkiem lat XVI w., jeśli wogóle nie opuścił Krakowa wcześniej. Czy Jörg był bratem Wolfa Hubera, trudno o tem cośkolwiek powiedzieć (W. M. Schmid, *op. cit.*, str. 110).

⁴ W. M. Schmid, *op. cit.*, str. 83.

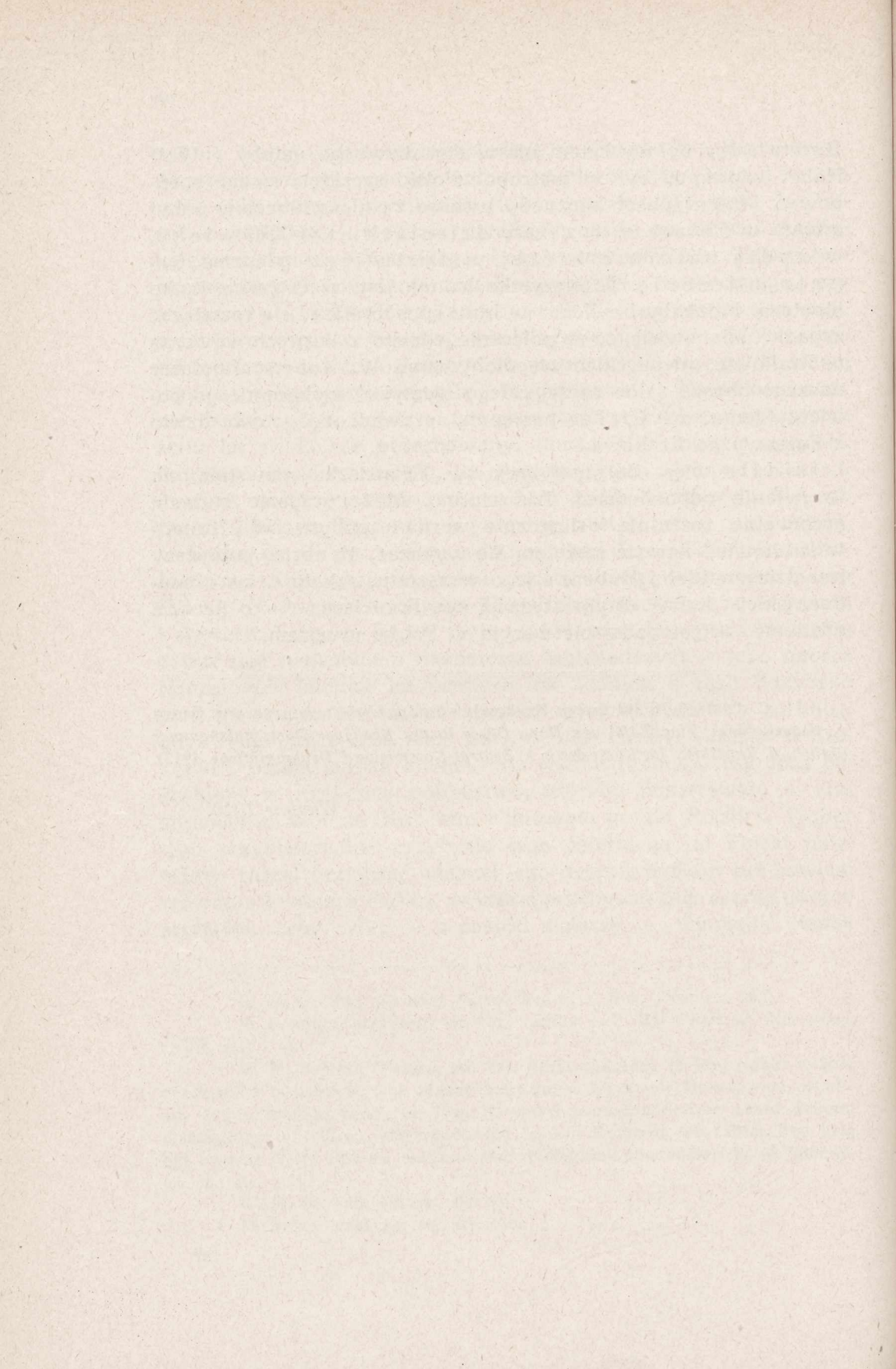
⁵ M. Sokołowski, *op. cit.*, str. 136.

Dürera¹. Nie byłoby zatem nic w tem dziwnego, gdyby i Wolf Huber zapragnął być w metropoli Polski szczęścia swego spróbować. W ten sposób możnaby uważać za niewykluczony pobyt artysty w Polsce w trzecim dziesiątku lat XVI wieku, w epoce zatem, o której w życiu jego głucho panuje milczenie. To wszystko jednak jest, rzecz jasna, tylko hipotezą. Możnaby bowiem i w inny sposób starać się rozwiązać zagadkę, mianowicie, że na polecenie jednego z licznych wówczas w Krakowie, niemieckich współobywateli W. Hubera, fundator naszego obrazu (albo raczej całego tryptyku) wykonanie go powierzył temuż artyście i że następnie sprowadzono gotowe dzieło z Passawy do Krakowa.

Gdzie więc »Stygmatyzacja św. Franciszka« powstała, na to pytanie odpowiedzieć dziś trudno. Może przyszłe badania archiwalne rozjaśnią ostatecznie sprawę pobytu W. Hubera w Krakowie; narazie starałem się wykazać, iż obraz powyższy jest dziełem Wolfa Hubera i jego warsztatu, szkoły t. zw. »naddunajskiej«, której »Stygmatyzacja św. Franciszka« — o ile dziś wiadomo — jest bodaj pierwszym w Polsce utworem.

¹ O dziełach H. Dürera w Krakowie i o odnośnej literaturze por. Georg v. Kieszkowski, *Eine Tafel von Hans Dürer in der Krakauer Domschatzkammer* (*Jahrb. d. Kunsthist. Institutes der k. k. Zentral-Kommision f. Denkmalpflege*, 1912).

Wiedeń 1916.



WIEK XVII

KOŚCIÓŁ W UCHANIACH
I JEGO ZABYTKI

I.

Hrubieszowska ziemia, słynna ze swej urodzajnej gleby, nie odznacza się bynajmniej pięknnością krajobrazu. Lekko falisty jej grunt gdzie niegdzie tylko ożywia zieleń lasu, zresztą, jak daleko okiem sięgnąć — nieprzejrzone orne pola, złocące się latem łanami pszenicy lub pokryte rzędami dziwnie tutaj bujnych buraków. To też leżąca na pochyłości wzgórz, wśród drzew i ogrodów miejscowość Uchanie¹, nad strumieniem tejże nazwy, miły stanowi kontrast z otaczającą ją okolicą.

Zawiązkiem jej była wieś królewska, której połowę nadal wieczyście Kazimierz Jagiellończyk w r. 1470 Pawłowi z Jasięcia Jasięńskiemu, kasztelanowi sandomierskiemu, staroście bełzkiemu i chełmskiemu². Na prośbę kasztelana wyniósł król Kazimierz w r. 1484 Uchanie na miasto i nadał mu prawo magdeburskie, a zarazem ustanowił w niem targi co środa i jarmarki na św. Wojciech (23 kwietnia) i św. Wawrzyniec³ (10 sierpnia). Królowie: Aleksander, Zygmunt III i Władysław IV potwierdzili powyższe przywileje i nadali Uchaniom nowe⁴. Paweł Jasięński zmarł w roku 1489, pochowany w Włocławku⁵. Kiedy Uchanie przeszły w dom Uchańskich, niewiadomo. Zważywszy, że wieś »Uchań« pod Łowiczem założył dopiero arcybiskup Uchański⁶, nie można jej uważać za gniazdo, od którego rodzina ta przybrała nazwisko. Zdaje się zatem, że przodkowie prymasa byli już za czasów Jasięńskiego właścicielami drugiej połowy Uchań,

¹ Gmina Jarostawiec, odl. o 21 wiorst na połudn. zachód od Hrubieszowa. *Słownik geogr.* Warszawa. 1892, str. 736.

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

⁴ *Słownik geogr.*, str. 736.

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem.*

być jednak może, że nabyli je dopiero w XVI w. Jakób Uchański jeszcze jako biskup chełmski oraz prawdopodobnie brat jego Ąrnulf, łowczy bełzki – i od świeżo nabytych dóbr mazowiecki ród ten, piszący się »ze Służewa i Ruszcz«, przybrał nazwisko Uchańskich¹. Uchanie przeszły następnie na synów Ąrnulfa: Stanisława, Jakóba, Jana, i Ąrnulfa, kanonika gnieźnieńskiego i łowickiego oraz na Pawła Uchańskiego, starostę drohobyckiego i gnieźnieńskiego, wojewodę bełzkiego a syna drugiego brata prymasa, Tomasza, łowczego bełzkiego; w akcie donacyjnym bowiem z r. 1581 przelewa arcybiskup Uchański prawo patronatu nad tamtejszym kościołem na wspomnianych swych bratanków². W drodze zapewne działów rodzinnych dostały się Uchanie wymienionemu wyżej Pawłowi, po którego śmierci – w r. 1590, w czasie poselstwa do Konstantynopola³ – jedyna jego córka Helena, urodzona z Ąnny Katarzyny Herburtówny z Fulsztyna⁴ – wnosi Uchanie w posagu Mikołajowi Daniłowiczowi, podskarbiemu w. kor. (1617). Mikołaj Daniłowicz zmarł w roku 1624⁵; pochowany w Uchańcach, gdzie mu synowie pomnik wystawili⁶. Dobra uchańskie jeszcze w drugiej połowie XVIII

¹ Niesiecki, wyd. Bobrowicza, 1842, t. IX, str. 188. Według lustracji z r. 1550 zostają Uchanie w posiadaniu Ąrnulfa (*Słownik geogr.*, str. 736), później zaś, Jakób Uchański, jako biskup chełmski, obdarza wraz z Ąrnulfem, już wojewodą połockim, kościół w Uchaniach aparatami kościelnymi i uposaża probostwo tamtejsze; stąd wniosek, że może wspólnie dobra powyższe nabyli.

² Wierzbowski, *Uchansciana*, II, str. 360–363.

³ Niesiecki, *op. cit.*, II, 192.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Boniecki, »*Herbarz*«, t. V, str. 88.

⁶ Boniecki, »*Herbarz*«, t. V, 88, powtarza za Starowolskim: W kościele w Uchaniach niema dziś żadnego wogóle pomnika Daniłowiczów, są natomiast dwa Uchańskich, – prawdopodobnie zatem autor przez omyłkę jeden z pomników Uchańskich wziął za nagrobek M. Daniłowicza! Proboszcz uchański, X. Stefan Żółtowski przysłał mi 1903 r. fotografię pomnika Pawła i Ąnny Uchańskich z napisem: »pomnik Mikołaja i Ąnny z Herburtów Daniłowiczów«, w czem prawdy jest tylko tyle, że »Ąnna z Herburtów istotnie w XVI w. żyła, ale była żoną Pawła Uchańskiego, o czem świadczy napis na jej i męża jej pomniku w Uchaniach. W kaplicy południowej natomiast kościoła w Uchaniach, mianowicie w jej podziemiach, znajdowały się groby Uchańskich i Daniłowiczów, o czem świadczą herby Radwan i Sas (prócz nich Topór i Herburt), wyrytych na drzwiach granitowych w pawimencie, prowadzących do podziemi. Mikołaj Daniłowicz zapewne więc tam pochowany został – pomnika zaś jego niema zupełnie, ani też o nim inne źródła nie wspominają.

wieku należały do Daniłowiczów¹, poczem przechodzą do Potockich. W ciągu lat następnych zmieniały często właścicieli, — dzisiaj są własnością ks. Eugenjusza Lubomirskiego². Budowę miejscowego kościoła, pod wezwaniem Wniebowzięcia N. P. Marii, rozpoczął w r. 1482 Paweł Jasiński i ukończył ją w r. 1484; konsekrował go Jan Kazimirski, biskup chełmski. Przy kościele osadził Jasiński paulinów reguły św. Augustyna³. W r. 1574, po najeździe Tatarów⁴ i spustoszeniu kościoła, paulini opuścili kościół i przenieśli się w inne strony⁵. Późniejszy właściciel Uchań, Jakób Uchański, już jako arcybiskup gnieźnieński odbudował kościół w r. 1580⁶ i erygował przy nim probostwo⁷. Wraz z bratem Arnulfem, wojewodą płockim uposażył je arcybiskup połową wsi Wysokie i karczmami w mieście (Uchanie), oraz obdarzył kościół bogatemi aparatami, złożonemi dla bezpieczeństwa w zamku⁸. W r. 1581 dokonywa arcybiskup Jakób Uchański zmiany w uposażeniu kościoła, a mianowicie wzamian za karczmy i pół Wysokiego Uchańskiego daje dalej położoną Wolę Hojownicką i pół Wysokiego Hojownickiego⁹, prawo zaś patronatu przelewa kolejną lat na swych bratanków, t. j. Pawła, starostę drohobyckiego (syna Tomasza), oraz na Stanisława,

¹ *Słownik geogr.*, str. 736.

² *Ibidem*.

³ Szczegóły powyższe wyjęte ze *Słown. geogr.*, str. 737. (Opis kościoła i dane hist. zebrał i podał ks. St. Skurzyński, b. proboszcz w Uchaniach; część historyczną uzupełnił Br. Ch.).

⁴ *Schematismus Dioeceseos Lublin*. 1903, p. 45.

⁵ *Słownik geogr.*, str. 737.

⁶ Świadczy o tem nie istniejący już dziś, zachowany jednak w *Monumenta Sarmatorum Starowolskiego*, str. 698, napis: *Uchansiani Sacelli inscriptio*, umieszczony między Lovicensiami. Oto jego brzmienie:

„*Desine mirari Parij molimina Saxi,*
 „*Vult Deus nos extremum meminisse diem:*
 „*Uchanius pietatis amans, Patriaeque Columna,*
 „*Hac quoque structura stravit in Astra viam*“

Anno Domini 1580.

Że tu pod *sacellum* należy rozumieć *ecclesia*, wynika choćby stąd, że kaplice (obie) kościoła w Uchaniach postawił dopiero w XVII w. Mikołaj Daniłowicz, o czem zresztą następnie będzie mowa.

⁷ *Słown. geogr.*, str. 776.

⁸ *Słownik geogr.* str. 736.

⁹ *Ibidem* — odnośny akt »permutacji« datowany jest z Łowicza, a potwierdzony przez króla.

Jakóba, Jana i Arnulfa (synów drugiego brata Arnulfa)¹. Prócz proboszcza ustanowił arcybiskup przy kościele uchańskim czterech mansjonarzy².

Historja dalszych losów kościoła związana jest z nazwiskiem Daniłowiczów, późniejszych właścicieli Uchań. Kiedy Mikołaj Daniłowicz rozpoczął przebudowę i rozszerzenie kościoła, oraz budowę kaplic³, nie wiemy; w każdym razie w roku śmierci podskarbiego, t. j. 1624, do ukończenia robót niewiele już brakowało, jeśli w roku już następnym syn jego Jan Mikołaj ukończył dekorację stiukową kościoła i kaplic⁴ i ukoronować mógł dzieło napisem, umieszczonym nad głównym portalem kościoła z herbem Sas w pośrodku:

VIRGINIS ABSTITIT MIRAR TEMPLA DIANAЕ
QUI FANUM HOC INTRAT VIRGO MARIA TUUM
JOANNES NIC. DANIŁOWICZ
SUPREMUS REGI TESAUUR: FIERI CURAVIT
A. D. 1625.

Kaplicę południową (N. P. Marji) przeznaczył Jan Mikołaj Daniłowicz na mauzoleum dla swej rodziny i o wiele bogaciej

¹ Wierzbowski, *Uchansiana*, II, str. 360–363.

² *Słownik geogr., loco cit.*

³ Akta wizytacyjne (w rękopisie) kościoła z r. 1714 (*Acta visitationis general. Ill. Excelsiss. Rdissimi Christophori in Słupów Szembek Dei et Apost. Sedis gratia Epi. Chelm. Praepositi gen. Miechov. A. 1714*). Jest to Rpis in folio, o 6 nienumer. kartkach czerpanego papieru. Pismo dość czytelne) wyraźnie mówią o *fundatio capellae per Dnum Nicolaum Daniłowicz, Thesaurarium*, o ustanowieniu przy kaplicy altarzy. Ponieważ zaś Mikołaj Daniłowicz umarł 1624, stąd wniosek, że on rozpoczął budowę powyższą, a syn Jan Mikołaj, również podskarbi w. k., ją ukończył.

⁴ Że dekoracja ta jest fundacją Jana Mikołaja Daniłowicza, świadczą o tem wymownie herby, umieszczone na sklepieniu kościoła i w kopułach kaplic. Są to herby Sas (t. j. h. ojca Mikołaja Daniłowicza), Radwan (h. matki, Heleny z Uchańskich), Topór (h. babki ze strony ojca, Katarzyny (czy Anny?) Tartłownej – v. Paprocki, *Herbarz ed. cit.* 99 i 693) i Herburt (h. babki ze strony matki, Anny z Herburtów z Fulsztyna). O fundacji Jana Mikołaja świadczy nadto wyciśnięty w stiuku dwugłowy cesarski orzeł, powtarzający się kilka razy na kopule kaplicy południowej (N. P. Marji); jest to ów dodatek, *additamentum*, którym Karol V ozdobił herb (Topór) Tęczyńskich, nadając im w r. 1527 godność hrabiów cesarstwa rzymskiego, (Paprocki, *Herbarz*, 72), z którego to rodu pochodziła druga żona Jana Mikołaja Daniłowicza, Zofja Tęczyńska. (Boniecki, *Herbarz*, t. V, str. 89).

ją przyozdobił, niż kaplicę północną (św. Anny)¹, o czym zresztą w dalszym ciągu będzie mowa.

W r. 1693 kościół zniszczyli i sprofanowali Szwedzi; zre-staurował go kosztem swym miejscowy proboszcz, Jan Cieszkowski, konsekrował go zaś ponownie biskup chełmski, Jacek Święcicki, o czym świadczy napis na murowanej tablicy, umieszczonej nad drzwiami w prezbiterjum, prowadzącemi do zakrystji:

Fig. 11.



KOŚCIÓŁ W UCHANIACH
(widok^ood północy).

A. DNI MDCXCIII DIE DNICA II
OCTOB. HANC BASILICAM CONSECRAVIT
ILLMUS ET RVDM DN HIACINTUS ŚWIECICKI
EPS CHELMEN IN HONOREM DEI OMNIPTIS
ET BSSAE VIRGINIS MARIAE ASSUMTAE IN

¹ *Capellae sunt binae quarum una Magnificorum Collatorum.* (Akt wizyt. kośc. z 1763). W pawimencie tej kaplicy są drzwi granitowe, prowadzące do grobów, na drzwiach zaś herby: Sas – Radwan – Topór i Herbut. W podziemiach znajduje się – jak pisze ks. Skurzyński (*Słownik geogr.* str. 738) – trumna miedziana ze szczątkami Pawła Uchańskiego oraz trumny drewniane późniejszych właścicieli Uchań.

COELUM SS. JOANNIS BAPTISTAE, JOANNIS
EVANGELISTAE ET S. ANNAE CURA ET SUMPTU
PERILLUSTRIS ET ADM RERDI DNI JOANNIS CIESZKOWSKI...¹

(dwa ostatnie wiersze nieczytelne).

Fig. 12.



KOŚCIÓŁ W UCHANIACH – KRUCHTA
(widok od zachodu).

Dzisiejszy kościół (orientowany), chociaż w latach 1693, 1867 i 1901 restaurowany, nosi jednak na sobie charakter ostat-

¹ Na odtzwiach z piaskowca na zewnętrznej, północnej ścianie kościoła wyryty jest r. 1718. O restauracji kościoła w tym roku nic niewiadomo, zapewne więc data odnosi się tylko do sprawionych wówczas odtzwi. Dwa ostatnie skrócenia czytają: *Administratoris Reverendi*.

niej przebudowy z r. 1625, a więc epoki (u nas) przejściowej z późnego renesansu do baroku. Jest to budowa ceglana, jednonawowa i jak na prowincjonalny kościół wcale okazała, w linjach zaś architektonicznych nader harmonijna. Fasada podzielona toskańskimi pilastrami na trzy części; w środkowej główne wejście, w dwóch bocznych nyże. Do głównego wejścia przytyka bezpośrednio kruchta (fig. 12), której spadzisty daszek wspiera się na łukach, wyrastających z filarów. Uwieńczenie górne stanowi skromny, barokowy tympanon, na którego szczycie miedziana (jak się zdaje) postać N. P. Marji w promieniach w formie medaljonu *à jour*. W dolnych wolutach owalne okienka. Po prawej i lewej stronie tympanonu lekkie wieżyczki o wąskich oknach, nakryte zgrabnemi, miedzianemi hełmami¹. Chór i prezbiterjum pokrywa spadzisty dach; od strony południowej i północnej łączą się z kościołem, tworząc organiczną część jego planu, sześcioboczne kaplice, pierwsza pod wezw. N. P. Marji, druga poświęcona czci św. Anny. Ze stożkowatych ich dachów wyrastają latarnie, uwieńczone barokowemi, metalowemi hełmami. Zewnętrzne mury kościoła tynkowane są na barwę żółtawą (w r. 1901), a osobnego wdzięku dodaje całej budowie stiukowy (jak się zdaje, z dołu patrząc) fryz o późno renesansowych motywach, biegnący dookoła kościoła, a oddzielający tympanon oraz dachy nawy, prezbiterjum i kaplic od dolnych części budowy. Od strony wreszcie północnej przybudowana zakrystja, a nad nią — jak mówią akta wizytacyjne:² *capella privata*³, w której na dewocji i rozmyślaniu spędzić miała ostatnie lata swego życia Anna Uchańska⁴, wdowa po Pawle, zmarłym w r. 1590 w Konstantynopolu, dokąd sprawował poselstwo od Stefana Batorego⁵. *Capella* ta, opatrzona dwoma oknami, ujętymi w drewniane, późno renesansowe, złożone ramy, wychodzącymi na prezbiterjum, to poprostu — jak już słusznie za-

¹ Przy restauracji r. 1901 hełmy te podwyższono.

² Z r. 1714, ob. wyżej.

³ Pod nią »subsacrista (*sic*) cellarium sepulchro ex latere cocto (*ibidem*).

⁴ *Słownik geogr.*, str. 737.

⁵ Z napisu grobowego Pawła na pomniku w kościele w Uchaniach, oraz Niesiecki, *Herbarz*, 1842, t. IX, str. 188.

uważył ks. Skurzyński¹ – łoża, z której kolatorzy słuchali mszy św.².

Kto był budowniczym kościoła uchańskiego?

Powiedzieliśmy wyżej, że budowę kościoła ukończył w r. 1625 Jan Mikołaj Daniłowicz, prawdopodobnie zatem rozpoczęto ją na kilkanaście lub może tylko kilka lat przedtem. A jeśli zważymy, że w r. 1620 Mikołaj Daniłowicz (ojciec Jana Mikołaja) pokrywa dachem miedzianym katedrę lubelską³, to może nie jest nieprawdopodobnym przypuszczenie, że wezwał do przebudowy swego kościoła architekta tejże katedry. Owo pokrycie dachu katedry blachą miedzianą, czyż nie zdaje się świadczyć o zainteresowaniu się Mikołaja Daniłowicza tą budową lubelską, której twórcę mógł wezwać do wygotowania planów kościoła w Uchaniach, planów zresztą całkiem odmiennych. Kościół w Uchaniach jest jednonawowy, katedra lubelska jest budową bazylikową; wspólne są im tylko dwie frontowe wieże, natomiast o fasadzie pierwotnej katedry dziś sądzić nie można – w r. 1830 bowiem dobudował do niej portyk w pseudoklasycznym stylu budowniczy Antoni Corazzi, znany twórca planów warszawskiego Teatru Wielkiego. Nie o podobieństwo też obu budow, t. j. katedry i naszego kościoła, lecz o wspólnego architekta nam chodzi, zwłaszcza jeśli zważymy, iż budowę katedry lubelskiej rozpoczęto w r. 1582⁴, kościół w Uchaniach zaś, które przeszły do rodziny Daniłowiczów dopiero po r. 1590, t. j. po roku śmierci ostatniego Uchańskiego (Pawła), ojca Heleny Daniłowiczowej (żony Mikołaja), co najwcześniej po tym roku dopiero mógł być przebudowany.

A może raczej budował kościół uchański architekt kościoła N. P. Marji Szkaplerznej, który pomiędzy 1610 – 1614 fundował dla karmelitów bosych (wraz z klasztorem) Mikołaj Daniłowicz wspólnie z mieszczanami lubelskimi?⁵ Jak ten kościół wyglądał,

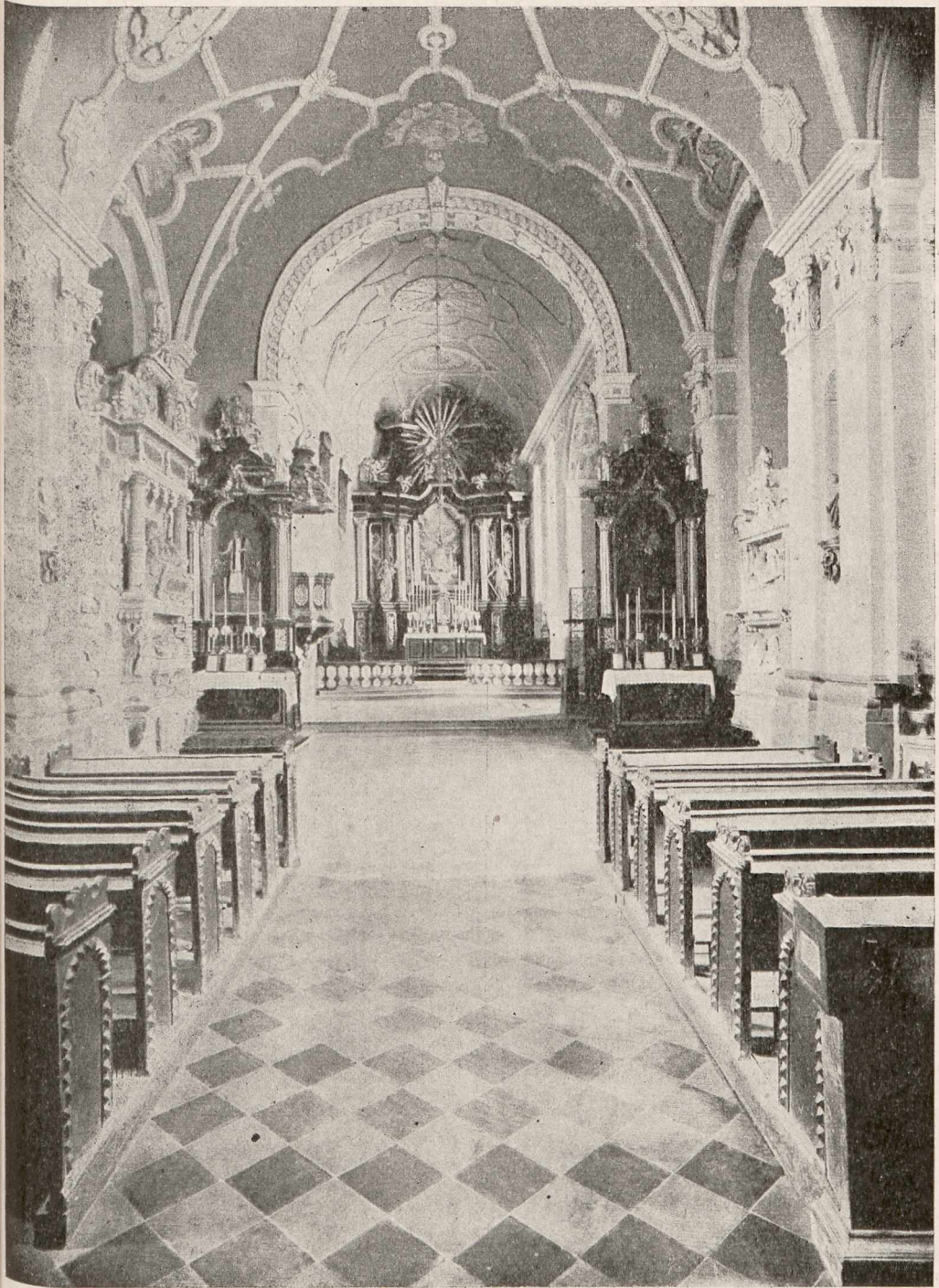
¹ *Słownik geogr.*, str. 737.

² Przy kościele był dawniej – jak wspominają cyt. akta wizytac., – szpital, na którego utrzymanie składały się dochody z funduszu, zapisanego na mieście Horodle w kwocie 30 flor. rocznie, oraz z daniny rocznej w kwocie 10 fl., jaką płaciła synagoga uchańska.

³ *Ilustr. Przewodnik po Lublinie*, ułożony przez M. Ć. R., Warszawa, 1901, str. 58.

⁴ *Ilustr. Przewodnik po Lublinie*, loco cit.

⁵ *Ilustr. Przewodnik po Lublinie*, str. 156.



WNĘTRZE KOŚCIOŁA W UCHANIACH.

(Widok na prezbiterjum; po lewej nagrobek Pawła i Hnny U., po prawej nagrobek Arnulfa i Stanisława U.)



WNĘTRZE KOŚCIOŁA W UCHANIACH
(Widok na nawę główną i chór).

nie wiemy; w r. 1803 bowiem spalił się wraz z klasztorem, a opustoszałe mury przerobiono na magistrat¹. Zachował się jednak w Lublinie z pierwszych trzech dziesiątków XVII wieku kościół karmelitanek bosych, fundacja z r. 1624 Katarzyny Sanguzkowej². Jest to budowa – podobnie jak kościół w Uchaniach – jednonawowa, a sklepienie świątyni tej przyozdobione »w stylu włoskim« t. j. zapewne stiukami, któremi również pokryto sklepienia kościoła i kopuł w Uchaniach. Kościoła wymienionego nie znam z autopsji, niepodobna mi zatem stwierdzić, czy i jakie zachodzi między temi budowlami podobieństwo. Chcieliśmy jedynie podnieść, że z uwagi na jedną i tę samą mniej więcej epokę, w której powstały wymienione kościoły lubelskie i kościół uchański, oraz z uwagi na niedalekie położenie Uchań od Lublina, przypuszczać może wolno, że kościół w Uchaniach budował jeden z architektów opisanych wyżej lubelskich świątyń.

II.

Przypatrzmy się zkolei wnętrzu kościoła i kaplic w Uchaniach (fig. 13 i 14). Jest to, jak wspomnieliśmy, budowa jednonawowa, oświetlona trzema parami okien, z których cztery znajdują się w chórze od południa i północy, a dwa w ścianie południowej prezbiterjum. W ścianie północnej prezbiterjum mamy dwa okna, ujęte w bogatą, późno renesansową, drewnianą ramę (fig. 14); przez nie wpada światło do owej *capella privata* nad zakrystją, a raczej łoży, z której kolatorowie słuchali mszy św. Beczkowe sklepienie kościoła pokryte jest nader bogatą ornamentacją stiukową, na którą złożyły się olbrzymie rozety w kształcie kwiatonów w chórze – lub gwiazdy i monogram Chrystusa w promienistej aureoli w prezbiterjum, umieszczone jakby zworniki, na środku sklepienia. Drugim, głównym ornamentacyjnym motywem są medaljony z herbami, których tarcze otaczają bogate lambrekiny. Są to herby: Sas, Radwan, Herburt i Topór³, umieszczone na wycinkach pomiędzy lunetami chóru. Medaljonom tym z herbami w chórze odpowiadają w prezbiterjum medaljony ze skrzydlatymi głowami aniołów.

¹ *Op. et loco cit.*

² *Op. cit.*, str. 128.

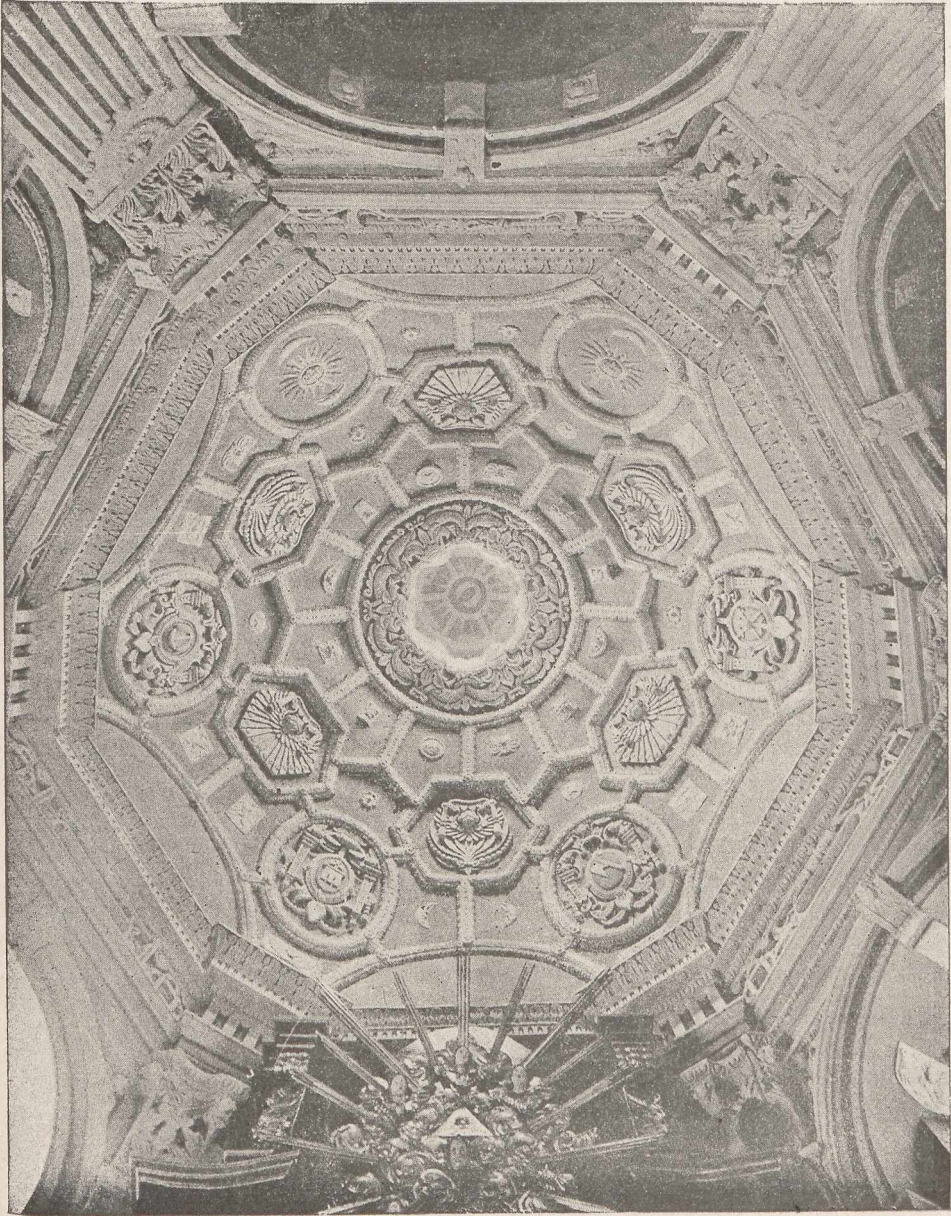
³ Mówiliśmy już wyżej, do jakich rodzin one należą.

Tak rozety wspomniane jak i medaljony ujmują ramy z woliczków i perełek; w niektórych miejscach przecięcia się tych ram porozmieszczano rozetki, wreszcie dla ożywienia całości rozsiano tu i owdzie skrzydlate główki aniołków oraz większe i mniejsze rozety. Łuk triumfalny wypełniony również główkami aniołków, a nadto owocami i gryfami. Innego rodzaju natomiast jest dekoracja łuków nad wejściami do kaplic. Są to przecinające się owalne ramy, obejmujące mniejsze, *tonda*. Na przecięciu się pierwszych oraz na obwodach drugich cztery prostokątne, jakby fasetowane kamienie, ujęte w ramki, wyginające się na krótszych ich ramionach w łuki. Wokół wreszcie prezbiterjum, pod gzymsem sklepienia, biegnie fryz o kartuszach, jakby z blachy wyciętych, oraz stylizowanym, roślinnym ornamentem.

Wrażenie o wiele większego jeszcze bogactwa sprawia dekoracja kaplic od południa i północy. Kaplice te, jak już zaznaczyliśmy, zbudowane na planie sześcioboku, mają ściany podzielone pilastrami żłobionymi, o korynckich kapitelach, ponad którymi biegnie fryz, wypełniony kartuszami. Z fryzem tym łączą się bezpośrednio (bez bębna) kopuły, zakończone latarniami. Wnętrze kopuł i latarni pokryte w całości stiukami. O ich rozkładzie i bogactwie daje zupełnie dobre wyobrażenie załączona reprodukcja (fig. 15) kopuły kaplicy N. P. Marji (południowej), którą – jak niemniej i resztę zdjęć fotograficznych z omawianego kościoła – zawdzięczam amatorskiej sztuce i uprzejmości miejscowego proboszcza (ówczesnego, t. j. w r. 1903), ks. Stefana Żółtowskiego¹.

W środku zatem kopuły, u nasady latarni, *tondo* ujęte jest w wieniec, którego ogniwami związane ze sobą półksiężyce i stylizowane, liściaste ornamenta. Przechodzą one dalej, t. j. ku górze w torsi jakby puttów, wypełniających dookoła ściany latarni. Poniżej sklepienie kopuły podzielone na sześcioboki i okrągłe medaljony; w pierwszych skrzydlate główki aniołów na tle promieni lub bogatych kwiatonów, w drugich monogramy Chrystusa w słonecznej aureoli między dwoma półksiężycami oraz na tle niezwykle bogatych, pełnych fantazji kartuszy, cztery herby, te same, które oglądaliśmy na sklepieniu chóru. W wycinkach, między środkowym tondem a sześciobokami, rozsiane

¹ Ks. Ż. udzielił mi również łaskawie pozwolenia przejrzenia aktów wizytacyjnych, za co na tem miejscu serdeczne mu dzięki składam.



KOŚCIÓŁ W UCHANIACH
(Wnętrze kopuły południowej kaplicy N. P. Marji).

rozetki, główki puttów oraz orły cesarskie¹, w wycinkach wreszcie między wspomnianymi sześciobokami a medaljonami półksiężycy, rozetki, gryfy i znowu orły cesarskie².

Dwa światy, południe i północ złożyły się na opisaną dekorację stiukową sklepienia kościoła i kopuł kaplic. Renesans włoski dał rozety, główki puttów, owoce, wole oczy i perełki, — północny, niderlandzki wypełnił łuki ponad wejściami do kaplic tą geometryczną, jakby z drzewa wyciętą, fasetowanymi kamieniami urozmaiconą ornamentację, a we fryzie, biegnącym dookoła prezbiterjum i dzielącym ściany kaplic od kopuł tychże, poumieszczał kartusze, jakby z blachy wycięte. Kartusze również, tylko o wiele bogatsze, o wybitnie niderlandzkim typie, służą za tło herbom w kopule. Powyższe, odrębne swym charakterem ornamentacje spotykamy zatem tak w kościele jak w kaplicach, z drugiej strony zaś dekoracja ich wykazuje identyczne motywy, użyte z renesansu włoskiego, jak główki aniołów, gryfy etc. Stąd wniosek, że dekoracją wspomnianą kierowała jedna ręka i to ręka artysty zupełnie niepośledniego, obdarzonego wybitnym smakiem i fantazją. Że modelunek niektórych motywów — jak zwłaszcza główek aniołów — dość gruby, to z jednej strony braki te przypisać należy zapewne mniej umiejętnym pomocnikom, którymi nieraz były miejscowe siły, z drugiej niewątpliwie restauracjom z r. 1693, 1867 i 1901. W każdym razie we wszystkim widoczne jest kierownictwo prawdziwego artysty-sztukatora. Kto nim był? Jak wiadomo, z Włoch pochodzili owi liczni artyści, którzy w XVII w. nietylko zagraniczne ale i nasze kościoły (w Krakowie św. Anny, kościół na Bielanych pod Krakowem, zakrystja kościoła OO. karmelitów na Piasku w Krakowie) pokrywali stiukami nieraz pierwszorzędnej wartości arty-

¹ O ich znaczeniu na tem miejscu mówiliśmy wyżej (dodatek do herbu Topór).

² Kaplica połudn., jak świadczy akt wizyt. kościoła w Uchaniach z r. 1763 (str. 2), była *violacro colore depicta, sparsim deaurata*. Była to zapewne pierwotna polichromja. Oglądał ją jeszcze ks. Skurzyński w r. 1892 (*Słown. geogr.*, str. 737) oraz brat mój Zygmunt, zwiedzając w r. 1899 kościół w Uchaniach. Jak świadczą wyżej wymienieni, kopuła wymalowaną była na niebiesko, rozety i orły były złoczone. Dziś (t. j. w r. 1907, w którym praca niniejsza powstała) barw i złoczeń niema — zapewne usunęła je restauracja z r. 1907. Kaplica północna św. Anny prawdopodobnie nie była dawniej malowaną, gdyż akta wizyt. z r. 1733 tak o niej mówią: *capella S. Annae non est depicta, pavimentum ex simpliciter lapide*.

stycznej. Bardzo zatem prawdopodobną jest rzeczą, że dekoratorem kościoła w Uchaniach był Włoch, Włoch jednak, który, jak widzieliśmy zapożyczył pewne formy z renesansu niderlandzkiego. Nazwisko artysty jest nam nieznane, kto wie jednak, czy nie jest to ten sam sztukator, który dekorował kopułę kaplicy św. Krzyża vel Firlejowską¹ w kościele dziś poddominikańskim w Lublinie? I tu bowiem i tam ta sama kompozycja, te same sześcioboki z główkami aniołów w środku, te same medaljony z monogramami Chrystusa (w Lublinie nadto monogram N. P. M.), oraz herbami i podobnie jak w Uchaniach brzeg latarni ujmuje figuralny, fantastyczny ornament, tak w lubelskiej kaplicy nasada latarni ujęta również w fantastyczne głowy. A jeśli się zważy, że kaplica powyższa, fundowana dla przechowywania relikwii krzyża św., wzniesioną została przez Henryka Firleja, kanonika sandomierskiego (później scholastyka krak., wreszcie arcybiskupa gnieźnieńskiego), syna Jana i Barbary Mniszkówny, urodzonego 1574 a zmarłego w r. 1627,² to nasuwa się samo przez się przypuszczenie, że Jan Mikołaj Daniłowicz, kończąc około r. 1625 dekorację kościoła uchańskiego i jego kaplic, powierzył wykonanie jej artyście-twórcy stiuków Firlejowskiej, lubelskiej kaplicy.

Dla uzupełnienia opisu wnętrza kościoła dodajmy, że w miejsce dawnego, marmurowego powimentu, który zniszczyli podobno Szwedzi, dano w r. 1901 nowy, betonowy, ułożony w szachownicę³.

III.

Przypatrzmy się zkolei nagrobkom Uchańskich, wznoszącym się w kościele. Do ściany południowej chóru przyparty jest wielki kamienny pomnik (wys. 4·90 m) Arnulfa i Stanisława Uchańskich⁴ (fig. 16). Na cokole z występującym środkowym ryzalitem

¹ *Il. Przewodnik po Lublinie*, str. 77. Dekorację tej kaplicy znam z autopsji

² *Il. Przewodnik po Lublinie*, str. 77—78.

³ Pod nawą kościoła jest też grób, lecz zamurowany (ks. Skurzyński — *Słown. geogr.*, str. 738).

⁴ Napisy wprawdzie mówią, że są to pomniki Pawła i Stefana Uchańskich, tak jednak nie jest, gdyż *primo* Niesiecki wyraźnie mówi (*Herbarz t. IX*, str. 188), że Arnulf, wojewoda płocki, brat arcybiskupa »ma kamień grobowy w Uchaniach« — po wtóre Paweł U. ma w tymże samym kościele

(dług. 3.10 m), ozdobionym lwia głową' oraz rozetkami, które przerywają dwa pierścienie, wznoszą się dwie nisze. Ujmują je

Fig. 16.



Nagrobek Hrnulfa i Stanisława Uchańskich w kościele w Uchaniach.

pilastry o jońskich kapitelach; z prawej i lewej strony pilastrów dolnej niszy drugie podobne pilastry, które w dolnych częściach

naprzeciwko osobny pomnik. Co do Stefana – to takiego wogóle nie było – był tylko Stanisław, syn tegoż Hrnulfa, za czem przemawia również fragment dolnego napisu...: Dnus...L ANUS (*sc. Stanislaus*). Wprawdzie po H jest N, niewątpliwie jednak dawniej było tylko U, następujące obecnie po N – jak zresztą – (o czem następnie) – oba napisy są późniejsze i zupełnie niemal dowolne,

przechodzą w łagodne, zewnętrzne łuki, łączące się z postumencikami o jońskich kapitelach, na których stoją dwuramiennie wazy z buchającymi płomieniami. Obok górnych pilastrów filarki również o jońskich kapitelach. Nad górną niszą bogaty, późno renesansowy szczyt, w którego środku tarcza herbowa, podzielona na cztery pola, a w nich herby: Radwan, Gozdawa, Lubicz i Prus. Tarczy tej za tło służy piękny kartusz, nad którym hełm z koroną i piórami strusiem. U spodu tarczy fruwią wstążki, z górnych zaś jej boków zwieszają się festony, których końce przywiązane również wstążkami do główek kobiecych, w wolutach szczytu umieszczonych. Wyżej wspomniane pióra strusie hełmu występują na tle kapitelu jońskiego, nakrytego akroterjonem. Po między tą środkową częścią szczytu a jego bocznymi wolutami, dzwigającymi – podobnie jak postumenciki cokołów – wazy z płomieniami, ustawił artysta na kostkach kule, a na nich piramidki. To są ramy pomnika. W niszach leżą brodate postaci męskie *de face* (dług. dolnej 1'50 m, górnej 1'90 m), w zbrojach, w podobnych do siebie pozycjach, t. j. prawa noga wydłużona, a lewa zgięta w kolanie; tylko w pozycji ręki prawej jest różnica i podczas gdy rycerz w dolnej niszy prawą ręką się podparł, prawica górnego rycerza spokojnie spoczywa na poduszce. Z piersi ostatniego, t. j. Stanisława, spływa łańcuch, lewa zaś jego ręka ujmuje buzdygan. Poza obu postaciami, w środku, panoplję, a u nóg szyszaki. Pod rycerzem w dolnej niszy następujący fragment z napisu, wyrytego w majuskułach na kamiennej płycie, na końcach zaokrąglonej i ujętej w kartusz północno-renesansowy:

HIC JACET MAGNIFICUS PAULUS UCHANSKI COMES A
 SŁUŻEWO VIR BONUS PIETATEQUE PRAEDITUS
 MELIOR EST DIES MORTIS DIE NATIVITATIS¹

¹ Już wyżej wspomnieliśmy, że napis ten jest fałszywy i późniejszy. Fragment napisu pierwotnego podaje Niesiecki (*op. cit.*, t. IX, str. 188): *Vir in Patriam et amicos pietate et integritate praestantissimus*. Rzecz dziwna, że tak napisu z pod figury Arnulfa jak i Stanisława nie umieścił Starowolski w swych *Monumenta Sarmatorum*, chociaż obaj U. zmarli przed r. 1590. Że napis powyższy, jak i drugi, są późniejsze, o tem wspomina również ks. Skurzyński w *Słown. geogr.*, str. 738.

Napis w majuskułach pod postacią górną brzmiał w r. 1891 jak następuje¹:

ILLUSTR. MAGNIF. STEPHANUS² UCHAŃSKI
COMES DE SŁUŻEWO
VIR IN DEU(M) PATRIA(M) AUBVIVENS
XII..... REQUIESCAT.

Pomnik ten był dawniej polichromowany, o czym świadczą do dziś dnia zachowane barwy. I tak barwy czerwonej są: tło, poduszka w niszy dolnej, oraz pole herbu Radwan ponad pilastrami tejże niszy. W niszy górnej brak tej barwy, widzimy ją natomiast w różnych miejscach szczytu pomnika. Czerwone są tam mianowicie wstążki, kwiatki festonów, płomienie z waz buchające i szczegóły ornamentacyjne po prawej stronie waz. Zielone są ramy obu par dolnych pilastrów i niektóre części dolnych waz, u szczytu zaś górne, wewnętrzne części wolut, festony oraz lambrekiny hełmów. Żółte wreszcie (częściowo): dolne wazy, ramy obu par górnych pilastrów, zewnętrzne i dolne wewnętrzne części wolut szczytu, żółtą barwą są również pokryte korona nad hełmem i szczegóły ornamentacyjne po lewej stronie waz szczytowych. Owe ślady pierwotnej, barwnej dekoracji są jakby echem dawnej, włoskiej tradycji. Wszak artyści quattrocenta polichromowali i złocili nawet marmurowe swe posągi³, tem zrozumialszą zatem rzeczą, że nasz rzeźbiarz uciekł się do polichromji, aby ożywić pomnik – z kamienia, z materiału zatem o wiele mniej dekoracyjnego, niż lśniący marmur...

Stan konserwacji obu opisanych figur jest wprost rozpaczliwy. Nos i prawa ręka Stanisława Uchańskiego (w górnej niszy) odtrącone i przez jakiegoś litościwego miłośnika sztuki związane sznurkiem (*sic*), prócz tego nos podtrzymany gipsem; u nogi lewej brakuje kolana, prawa zaś pozbawiona jest całej stopy. Obie wreszcie rękawice oraz oba boki postaci Stanisława suto

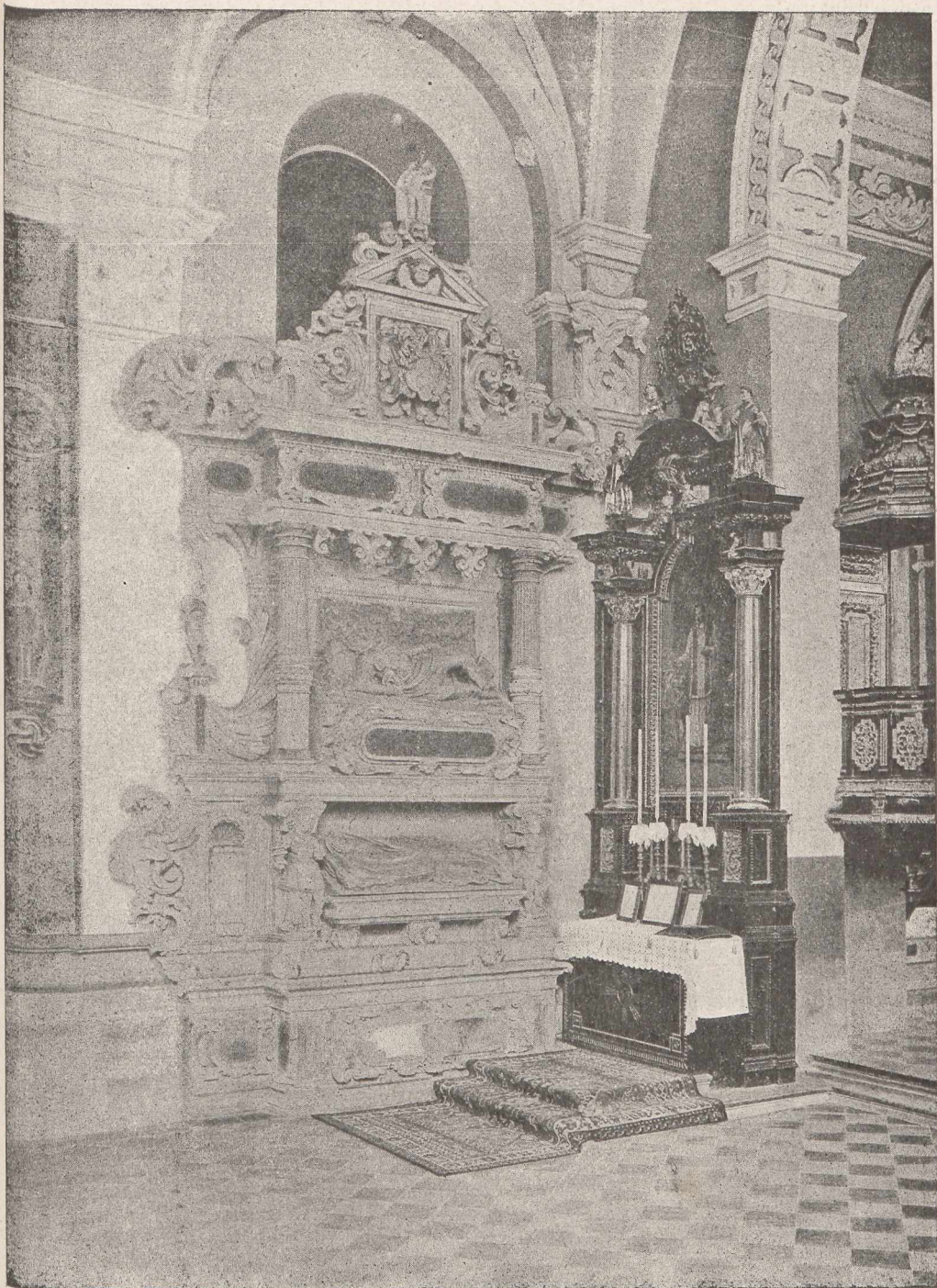
¹ Ks. Skurzyński, *Słown. geogr.*, str. 737.

² Według notatki brata mego Zygmunta z r. 1899 w roku tym już tylko taki napis można było czytać:... Dnus... HANUS Uchański Comes de Służewo Vir in Deum Patriam vivens... Requiescat.

³ Tak np. biust dziewczyny z białego marmuru w Ces. Muzeum w Wiedniu, zdaniem W. Bodego dzieło Franciszka Laurana (z końca XV w.), wykazuje dotąd wyraźne ślady złocenia i polichromji i to nie tylko na częściach stroju, ale i na włosach i karnacji.

gipsem uzupełniane. U Arnulfa Uchańskiego brak u prawej ręki dłoni, a u lewej wskazującego palca; nakoniec odtracone trzy pióra strusie hełmu (na szczycie) oraz brak dolnego, prawego słupka pod urnę. To, co pozostało na obu figurach, świadczy, że artysta był drugorzędnym rzeźbiarzem; modelunek figur jest dość gruby, piękniej natomiast wypadł modelunek główek kobiecych na szczycie, najlepiej jednak ogólna kompozycja, oparta oczywiście na dobrych wzorach późnego, włoskiego renesansu, nie wolnego jednak od północnej przymieszki (np. kartusze napisów).

Nagrobek drugi: Pawła i żony jego, Anny z Herburtów fultszyńskich (fig. 17), o wiele od poprzedniego większy (wys. 7.90 m) i okazalszy, oparty jest o północną ścianę chóru, naprzeciw nagrobka Arnulfa i Stanisława Uchańskich. Na cokole (dług. 3.70 m) z występującym ryzalitem środkowym, ozdobionym podobnie jak i lewa część boczna cokołu tablicami (bez napisów), w pięknych północno-renesansowych kartuszach, spoczywa rodzaj wydłużonej plinty. Gładki jej brzeg urozmaica pięć skrzydlastych główek aniołków, rozmieszczonych w równych odstępach. Powyżej nisza, której ramy tworzą dwa bambina w krótkich sukienkach, stojące na plintach pilastrów, za tło im służących. Jońskie ich kapitele tworzą jakby aureolę kędzierzawych główek pacholąt. Prawa ręka pacholęcia z lewej strony okręcona wężem, lewa ręka ułamana. Pacholę, stojące po prawej stronie, trzyma w prawej ręczce przedmiot okrągły, bliżej nie dający się oznaczyć (lusterko?), lewa jego rączka również ułamana. Prawa nóżka pacholęcia po prawej i lewa pacholęcia po lewej okryte fałdującą się draperją. Obok bambina po lewej, między dwoma pilastrami jońskimi, mała, dekoracyjna li tylko nisza o konchowatym, górnym zagłębieniu. Do zewnętrznego pilastra tej niszy przyparty – jakby antaba – wspaniały, skrzydlaty gryf, wspierający się na wygiętej szyi smoka. Oto ramy tej pierwszej kondygnacji, t. j. dolnej niszy, w której na kamiennym sarkofagu, opartym na trzech skrzydlatych główkach aniołków, wznosi się pochyła tumba z leżącą na niej *de face* – ała bastrową postacią Anny z Herburtów Uchańskiej. Ubrana jest w strój wdowi, składający się z wyciętego stanika i sukni, spiętej w pasie sznurem, zakończonym kwastem. Od głowy spada aż poniżej kolan welon, pod szyją kreza, z pod której zwieszają się dwa łańcuchy; – jeden z nich z krzyżem. Prawą ręką podpira głowę, w lewej trzyma welon oraz książkę do



Nagrobek Pawła i Anny Uchańskich w kościele w Uchaniach.

nabożeństwa. Twarz o zamkniętych oczach pełna powagi i odzwierciedlająca usposobienie Anny Uchańskiej, która, jak już wspomnieliśmy, po stracie męża — na modlitwie i rozmyślaniu spędziła lata swego wdowieństwa.

Ponad postacią Anny Uchańskiej w niszy, której strop zdobi pięć czterolistnych rozet, a ujętej w częściowo żłobione kolumny, spoczął mąż, jej Paweł, wojewoda betzki, który, jak mówi Niesiecki¹, »jeździł w r. 1580 w legacji od króla Stefana do Grzegorza XIII z oddaniem posłuszeństwa stolicy apostolskiej i przywiózł temu królowi do Wilna od papieża miecz i czapkę poświęconą«². Na tumbie spoczywa mężczyzna w sile wieku (dług. 1.60 m) o kędzierzawych włosach, twarzy ściągłej, nosie prostym, wąsach zawieszonych i przystrzyżonej brodzie. Leży nawznak, wsparłszy głowę na poduszce, przybrany zaś jest w zbroję, z pod której wygląda kreza, ujmująca szyję; w rękach trzyma miękko fałdującą się draperję, spływającą od pasa do kolan. Lewa noga, założona na prawą, u której stóp szyszak. Tło tej postaci, wykonanej w alabastrze, stanowi wielka (1.50 m dług.) tablica, również alabastrowa, przedstawiająca *en relief* 13 osób w długich szatach, z rękoma do modlitwy złożonymi. (Niestety zupełnie niewidoczna na załączonej, słabej reprodukcji, fig. 17.). Cztery z nich (po prawej), których nierówny wzrost tworzy linię pochyłą, ubrane nadto w peleryny, głowy zaś ich nakryte rodzajem biretu. Pomiędzy temi czterema postaciami czworo dzieci, z których ostatnie oparte jest o słup krzyża, stojącego w środku, a wznoszącego się wysoko poza ramy płaskorzeźby, tuż pod strop niszy. Dzisiaj widoczna tylko wklęsła forma tego krzyża, niegdyś złotego,³ zrabowanego przez Szwedów⁴. Po drugiej stronie krzyża, obejmująca jego pień, dziewczynka (?) z rozpuszczonymi włosami, a za nią również czworo dzieci, coraz to większych. Co ta scena przedstawia, trudno powiedzieć. Wiadomo, że Paweł Uchański pozostawił jedyną córkę (żonę Mikołaja Daniłowicza) — przedstawione zatem dzieci, to nie potomstwo zmarłego. Ks. Skurzyński⁵ mówi, że »scena powyższa... to pochod 13 osób w strojnych, hiszpańskich ubiorach... i w infulach« ...i że »prawdopodobnie ma to

¹ Herbarz, str. 191—2.

² O mieczach i czapkach, poświęconych przez papieża, por. str. 699—701 pracy I. Kieszkowskiego: »Kanclerz Krzysztof Szydłowiecki. Poznań, 1912.

³ i ⁴ Ks. Skurzyński, w *Słowniku geogr.*, str. 738.

⁵ *Ibidem*.

być przybycie...« Pawła U... »z Rzymu r. 1580 od Grzegorza XIII i wręczenie Batoremu w katedrze wileńskiej od papieża poświęconego miecza«. Nie widząc na tej płaskorzeźbie ani infuły, ani wreszcie katedry, nie możemy zgodzić się na powyższy komentarz ks. Skurzyńskiego. Może jednak nie będzie nieprawdopodobnym domysł, iż rzeźbiarz pragnął przedstawić żal rodziny i społeczeństwa po śmierci wybitnego obywatela Rzeczypospolitej i dlatego zgromadził u stóp krzyża szereg osób, modlących się za jego duszę. Rozpuszczenie włosów uważano na Wschodzie jako wyraz żalu, boleści, rozpacz – czyżby tego właśnie uczucia nie chciał wyrazić artysta, przedstawiając nam jedną z 13 osób z rozpuszczonymi włosami – i tę właśnie, tulącą się do krzyża! Byłoby to w takim razie coś podobnego jak »Lament« przedstawicieli kraju i przyjaciół – również w płaskorzeźbie – na słynnym, brązowym pomniku Krzysztofa Szydłowieckiego w Opatowie¹.

Przechodzimy do dalszego opisu pomnika. Od zewnętrznej, lewej kolumny, przypartej do niszy z postacią Pawła Uchańskiego, bogata, roślinna, stylizowana esownica, przecięta u dolnego końca pilastrem jońskim, na którym stoi putto (wys. 40 cm). Z prawej strony brak zupełnie tego dekoracyjnego motywu – podobnie jak i zbliżonego doń motywu dolnej kondygnacji. Ponad niszą z postacią Pawła Uchańskiego biegnie szeroki fryz, na którego środkowym ryzalicie dwie tablice z szarego marmuru w północno-renesansowych kartuszach, z następującym napisem, kończącym się na trzeciej, podobnej tablicy, umieszczonej na zewnętrznej stronie tumbi z postacią Pawła. Majuskuły napisu są na czerwono zabarwione:

I. ILLUSTR. ET MAGNIFICO DOMINO D. PAULO UCHAŃSKI
COMITI DE SŁUŻEWO IN
UCHANIE DOMINO PALATINO BĘLZEN. GNESN.
DROHOBYCZEN. Q CAPTEO²

PIETATE PRUDENTIA MAGNITUDE ANIMI CONSPICUO
II. POST DEUM PATRIAM POST HANC AMICOS IMPRIMIS
CURANTI COMODA

¹ Lamentowi opatowskiemu poświęciłem dłuższy ustęp w cyt. mej pracy, Cz. B.

² *capitaneo*.

PUBLICA PRIVATIS FORTUNIS PRAEONENTI JURIIUM LIBER-
TATUQ COMMUNIIUM SEM
PER CUSTODI PROMOTORI.

III. QUI SUMPTIBUS PROPRIIS LEGATIONES ORDINUM AD
IMP. MAXIMIL. REGE(M) ELECT(U)

STEPHANI REGIS AD PAPA(M) GREGOR. GREGORIANAM
RURSUS AD REG. LAUDABILITER OBIVIT CUM

SIGISMUNDUS 3 AD LIMINA REGNI FACTORU, CONVENTORU,
TRANSACTOR, FUT CUMQ PRIVATO MILITE

STIPATUS AD SOLIUM REGNI DEDUXIT AD IMP. TANDEM
TURC. LEGATUS OPERE

TANTO CUM GENERALI EXERCITUS TURCICI AD DANUBIUM
INCHOATO COSTANTINOPOLI MORITUR IMMATURUS

MDLXXX AETATIS XLII CIVIS NON CUPIDUS, SENATOR
NON AMBITIOS.

ANNA FULSTINIA, CONIUNX CUM LACHRIMIS POSUIT.

Szczyt pomnika jest nader bogato przyozdobiony. W środku czworokątna, na tle lambrekinów tablica, a w niej tarcza herbowa z dwoma hełmami u góry, podzielona na cztery pola. W polach tych herby: Radwan, Rogala, Lubicz i Gozdawa. Powyżej trójkątny tympanon ze skrzydlatą główką putta. Na tympanonie wreszcie między dwoma pieszczelami trupia główka, na której stoi Chrystus – zdaje się zmartwychwstający. Po prawej i lewej stronie bujne sploty esownic, przechodzących w głowy gryfów.

Wszędzie znać ślady polichromji; w kolumnach: barwy niebieskiej i czerwonej; tło w tablicy herbowej czerwone; brzeg tumby, na której spoczywa Anna Uchańska – zielony. Pomnik, a zwłaszcza figury, są bardzo uszkodzone. I tak palce u lewej ręki i u lewej nogi Anny Uchańskiej odtracone, a cała jej postać, od pasa począwszy, na trzy części przełamana i na wszystkie strony poobijana. Tylko głowa aż do piersi cała. U Pawła Uchańskiego brakują obie stopy z palcami; lewe rączki pacholat, stojących po bokach niszy Anny Uchańskiej, jak wyżej wspomnieliśmy – odtracone, wreszcie brak z prawej strony pomnika owych wspaniałych esownic z gryfami i górnem puttem, co zdaje się świadczyć o tem, że pomnik pierwotnie stał gdzie indziej. Gdy zaś później przeniesiono go na dzisiejsze miejsce, t. j. na ścianę północną chóru, do której przytyka pod kątem prostym ściana łuku triumfalnego, okazało się, że nie starczy miejsca na wspomniane esownice i dolne gryfy i dlatego za-

pewne je odłamano. Zniszczenia powyższe tem łatwiej się tłumaczyć, jeśli zważymy, że obie figury, jak również herb, *putti* i Chrystus u szczytu wykute są w tak kruchym materiale, jak alabaster; części natomiast ornamentacyjne z kamienia, zachowały się o wiele lepiej.

Pomimo ogromnych rozmiarów, pomimo bogactwa ornamentacyj, omawiany pomnik wzbudza podziw harmonią swych proporcji, pięknnością linii, malowniczością i niezwykłym rozmachem, umiarkowanym jednak, wielkiem poczuciem estetycznym, wykształconem na najlepszych wzorach – włoskiego, późnego renesansu, do którego atoli wkraady się już pierwiastki północne: niderlandzkiego renesansu, widocznego zwłaszcza w powyginanych, jakby z blachy, kartuszach tablic. Zapewne, że modelunek figur samych jest niedość subtelny, szczegóły natomiast dekoracyjne, owe bujne woluty, esownice, gryfy, wykonane są istotnie *con amore*.

Wartość artystyczną ostatniego pomnika jest niezaprzeczenie znacznie wyższą od nagrobka Arnulfa i Stanisława Uchańskich. Z jednej bowiem strony modelunek figur Pawła i Anny Uchańskich o wiele jest lepszy od modelunku postaci drugiego pomnika, z drugiej rama architektoniczno-dekoracyjna nagrobka małżonków Uchańskich przewyższa zarówno pod względem koncepcji artystycznej jak i wykonania technicznego obramienie nagrobka Arnulfa i Stanisława U.

Twórcy zatem obu pomników, to dwaj odrębni artyści. Pierwszy rozporządza szeroką fantazją i pewnym wirtuozowskim rozmachem, o których świadczą owe bogate, roślinne esownice i gryfy, pełne zacięcia, drugi jest raczej kamieniarzem niż rzeźbiarzem, mozolnie składającym całość. Pierwszy niemal że cyzeluje kamienne swe ornamentacje, gdy drugi zgrubsza je tylko obrabia.

Co więcej: między nagrobkiem Pawła i Anny Uchańskich a znanymi w Polsce nagrobkami z drugiej połowy XVI wieku niema – poza nielicznymi szczegółami – zasadniczego, stylistycznego i kompozycyjnego pokrewieństwa. Snadź nieznan nam z nazwiska twórca wspomnianego pomnika nie lubiał chodzić utartymi drogami i nie pozostawił również – o ile dziś wiadomo – naśladowców.

Był to w każdym razie artysta o bujnej fantazji, wykształcony na wzorach włoskich, z którymi jednak połączył elementa renesansu niderlandzkiego. A siedzibą pracowni jego był może

Lwów, gdzie (jak niemniej w Przemyślu) czynnymi byli w XVI wieku rzeźbiarze, pracujący w alabastrze,¹ t. j. w materjale, w którym wykonane są również figury Pawła i Anny Uchańskich. »Uderzającą jest rzeczą, pisze Łoziński,² iż równocześnie, kiedy we Lwowie (w XVI w.) między architektami niema ani jednego Niemca, między rzeźbiarzami – przeciwnie – ani jednego nie spotykamy Włocha«. Jest zatem rzeczą prawdopodobną, że i twórca nagrobka omawianego był Niemcem, za czem przemawiałyby również przewaga fantazji i pierwiastków w pomniku Uchańskich, rys zatem charakterystyczny raczej dla artysty północnego niż południowego. Artysta zaś ten był może kolegą po fachu i współziomkiem owego Jakóba Trwałego, »Lwowianina«, którego nazwisko wyczytał Łoziński na nagrobku Kamienieckiej (z domu Sienińskiej) z końca XVI w. w kościele OO. franciszkanów w Krośnie.³ A chociaż nazwisko powyższe ma brzmienie polskie, fakt ten nie może służyć za dowód narodowości artysty, we Lwowie bowiem nadawano często »budowniczym i rzeźbiarzom włoskim i niemieckim imioniska polskie«.⁴

Reasumując zatem rzecz, można, jak sędzę, powiedzieć, iż twórcą nagrobku Pawła i Anny Uchańskich był nieznan nam z nazwiska lwowski rzeźbiarz, z pochodzenia prawdopodobnie Niemiec.

Nagrobek wymieniony – jak zaznaczyłem – nie przypomina znanych w Polsce XVI wieku pomników, natomiast nagrobek drugi w kościele w Uchaniach: Arnulfa i Stanisława Uchańskich zestawić możemy z dwoma pomnikami z zachodniej i wschodniej Małopolski, t. j. z okazałym nagrobkiem Jordanów w kościele św. Katarzyny w Krakowie oraz ze zniszczonym, niestety, w czasie ostatniej, wielkiej wojny, nagrobkiem biskupa Walentego Herburta († 1572) w kościele parafjalnym w Felsztynie.⁵

¹ Wł. Łuszczkiewicz »Sprawozdanie z wycieczki naukowej w lecie 1891«. (*Sprawozdania Kom. do Bad. Hist. Szt. w P.*, t. V, str. 107).

² *Sztuka lwowska*, str. 105.

³ *Sztuka lwowska*, str. 129. Napis ten: *Jacobus Trwały Leopoliensis fecit*, znajdował się tam jeszcze – jak pisze Łoziński w r. 1898 – »przed kilkunastu laty«.

⁴ *Ibidem*, *loco cit.*

⁵ Reprodukacja załączona tego nagrobku opartą jest na fotografii, pozyczonej mi przez p. konserwatora Dr. Tad. Szydłowskiego w Krakowie. Brat mój, Zygmunt, który zwrócił mi uwagę na pokrewieństwo między na-

Otóż architektoniczne ramy dolnej niszy, w której spoczywa postać Ąrnulfa Uchańskiego, przypominają najzupełniej obramienie felsztyńskiego pomnika (fig. 18 B). W obu wypadkach ujmują niszę pilastry o jońskich kapitelach, poza którymi druga para pilastrów, przechodzących w dolnych swych częściach w łagodne, zewnętrzne łuki. Te ostatnie łączą się z postumencikami, na których stoją *putti* z zapalonymi pochodniami, względnie wazony z buchającymi płomieniami. Prócz drobnej tej odmiany w motywie, dalszą, nieistotną różnicą jest wypełnienie wnęków pilastrów wewnętrznych. Stanowią je w pierwszym wypadku cztery wielkie (niczem zresztą tutaj nieumotywowane) guzy, gdy w drugim pilastry są żłobkowane. Zresztą całość kompozycyjna jest tu i tam identyczna. Nieidentycznym natomiast jest wykonanie powyższych ram architektonicznych. Twórcą obramienia nagrobku Herburta był rzeźbiarz-artysta; dość spojrzeć na te subtelnie żłobione, wewnętrzne pilastry i ich szlachetne kapitele, na rozety, zdobiące podniebie niszy, na owe pięknie modelowane pacholeta z pochodniami, aby się o tem przekonać. Ą chociaż ramy pomnika Uchańskich są tknięte zębem czasu, nietrudno jednak domyśleć się, że i wówczas, kiedy je ustawiono, przedstawiały się w kościele w Uchaniach nie o wiele korzystniej. Wyszły one bowiem z warsztatu kamieniarza raczej niż rzeźbiarza, kamieniarza, posługującego się obcemi wzorami, które – jak się zaraz przekonamy – czasem wprost żywcem przejmuje.

Zestawiając mianowicie szczyt nagrobku Ąrnulfa i Stanisława Uchańskich ze szczytem wspaniałego pomnika Jordanów w kościele św. Katarzyny w Krakowie (fig. 18 Ą), uderzyć nas musi nietylko identyczna, ogólna kompozycja: w środku tarcza herbowa w powykrawanym, niderlandzkim kartuszu (*Rollwerk*), po bokach zaś zupełnie niemal pokrewne sobie woluty z wazonami, ustawionemi na ich grzbietach – ale co więcej identyczne szczegóły: owe, wypełniające tła szczytów festony, których końce przywiązane są do tych samych w obu wypadkach główek kobiecych *de face*.

grobkiem Walentego Herburta a pomnikiem Ąrnulfa i Stan. Uchańskich, zwiedził na lat cztery przede mną (1899) Uchanie, porobił na miejscu dokładne pomiary pomników Uchańskich i opisał je, jak niemniej inne zabytki w kościele tamtejszym. Z odnośnych Jego notatek korzystałem niejednokrotnie w ciągu niniejszej pracy.

Nagrobek Uchańskich powstał między r. 1575 a 1590, pomnik Jordanów zaś wznosił – jak mówi napis: *Laurentius Spitek Jordan de Zakliczyn et in Melstin... Uxori, suaviss. parentibus majoribus et liberis suis dulciss...* za życia swego, t. j. przed r. 1568, w którym umarł. Jak zatem widzimy, twórca nagrobku Arnulfa i Stanisława Uchańskich (1575 – 1590) był kompilatorem i ramy architektoniczne przejął z nagrobka biskupa Walentego Herburtu († 1572), szczyt zaś dosłownie niemal¹ skopjował z pomnika Jordanów. Nie potrzebujemy zaś chyba podkreślać różnicy jakościowej: szczyt pomnika Uchańskich to gruba robota nieznanego nam z nazwiska kamieniarza-rzemieślnika, osiadłego zapewne we Lwowie (skąd, jak starałem się wykazać, pochodził również twórca nagrobka Pawła i Anny Uchańskich), gdy tymczasem nagrobek Jordanów, w całej swej przepysznej całości, to utwór wybitnego rzeźbiarza, niewątpliwie Włocha,² utwór, godzien osobnego, wszechstronnego zbadania.

IV.

Prócz powyższych dwóch nagrobków Uchańskich znajduje się w kościele w U., w półnc. kaplicy św. Anny nagrobek Zofji z Błozewa, żony Stanisława Łaszczka z Nieleddwi, a ciotecznej siostry Anny z Herburtów Uchańskiej, która krewnej tej pomnik fundowała.³ Jest to wmurowana w ścianę nad drzwiami do za-

¹ Jedyną bowiem różnicą jest umieszczenie akroterjonu (ponad herbem) zamiast figury »Sprawiedliwości«, zdobiącej szczyt nagrobka Jordanów, oraz dodanie dwóch kul z piramidkami, wypełniającemi wolną przestrzeń między wolutami a środkiem szczytu.

² Zwrócił już na to uwagę E. Świeykowski (*Sprawozd. Kom. do Bad. Hist. Szt. w P.*, t. VIII, str. XCIX), który – podobnie jak Wł. Łuszczkiewicz (*Sprawozd. i t. d.*, t. V, str. 123), zestawia nagrobek Jordanów z pomnikiem Mikołaja i Adama Rzeszowskich w kościele farnym w Rzeszowie, powstałym »po r. 1574«, podnosząc zachodzące między nimi kompozycyjne i stylistyczne pokrewieństwo. Zdaniem mojem poza podobnemi w obu wypadkach niszami o półokrągłych łukach z figurami zmarłych i kilku szczegółami ornamentacyjnymi, budowa architektoniczna obu powyższych pomników jest zupełnie odrębna, a i jakość artystyczna jest nierówna, bo niezaprzeczenie wyższa pomnika Jordanów.

³ Zofja h. Korczak z Błozewa z domu Barzycch, żona St. Łaszczka z Nieleddwi (Paprocki: *Herbarz*, str. 681), Anna z Fulsztyna Uchańska, córka Mikołaja Herburtu i Barzianki (Paprocki: *op. cit.*, str. 666), a zatem krewna, a jak z napisu wynika, siostra cioteczna pierwszej. (*Ex avunculo sorori*).

krystji tablica z czerwonego marmuru, okolona ramą z czarno-białego marmuru, którą ujmują bardzo szlachetny kartusz o renesansowym, stylizowanym, roślinnym ornamentem *en bas relief*. Na tablicy, na której szczycie widnieje herb Korczak, wyryty jest następujący napis (w majuskułach):

GENEROSAE AC NOBILISSIMAE FAEMINAE ZOPHIAE
DE BŁOŻEW INCLITA AC TOTO ORBI CHRISTI-
ANO CELEBERIMA BAZIORUM PROZAPIJA ORI-
UNDÆ AC EIUSDEM FAMILIAE ULTIMO SANGVINI
GENEROSI VERO STANISLAI LASC IN NELEDEW
VIRI CLARISSIMI CONIUGI PUDICISSIMAE ANNA
DE FULSTIN VCHAŃSKA PALATINI BELZENSIS
SORORI EX AVUNCULO DESITERATISSIMAE OB
SINGULAREM IN SE LIBEROSQUE SUOS AMOREM
MULTIS TESTIMONIIS BENEFICIISQUE CONTESTA
TO HOC MONUMENTUM INSCRIPTŪ CORDI LAPIDI ETIĀ
OB A. D. MDCVII DIE 7 JUNIJ VIXIT ANNIS.

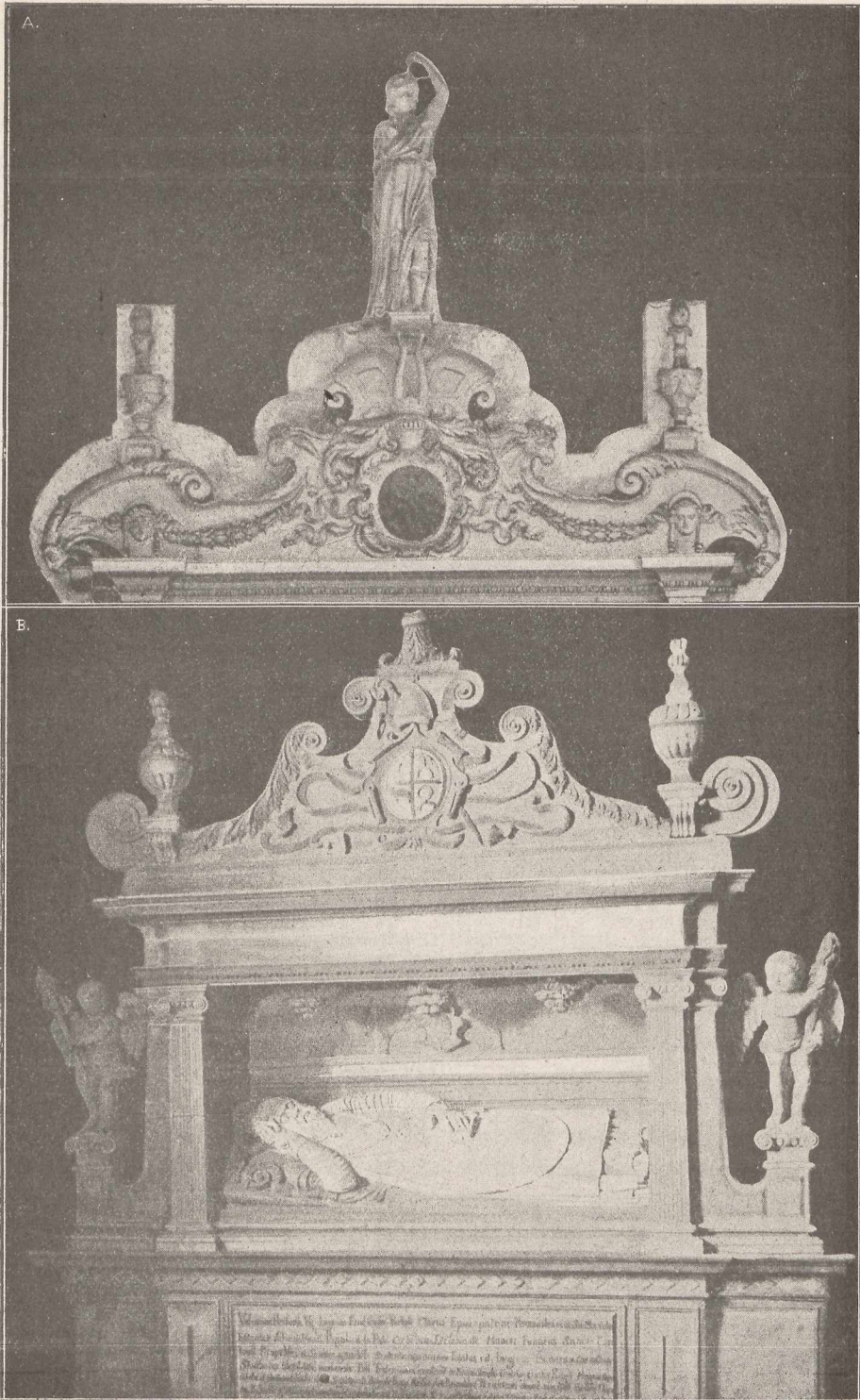
Z pomników rzeźby wymienić wreszcie należy nader piękny, barokowy, alabastrowy ołtarzyk ze środkową sceną (w płasko-rzeźbie) »Zmartwychwstania«. W predelli »Złożenie do grobu«. Jak świadczy ks. Skurzyński, ołtarzyk ten fundował w r. 1750 Stanisław Leniewski, dziedzic Drohiczan.¹ Materiał, w którym ołtarzyk wykonany, — alabaster — zwraca myśl znowu ku Lwowu, zdaniem jednak mojem nie jest to wogóle dzieło krajowego artysty, lecz raczej włoskiego rzeźbiarza baroka, za czem przemawia delikatność modelunku pojedynczych postaci, subtelność w traktowaniu szczegółów i niezwykle wirtuozostwo w kompozycji. Ołtarzyk ten umieszczony był dawniej w grobach pod kaplicą N. P. M. (połudn.)² i niewątpliwie to właśnie przeznaczenie zadecydowało o wyborze treści przedstawionych na nim scen. Obecnie, po zrestaurowaniu go w r. 1859 przez Hegla w Warszawie,³ znajduje się w samej, wyżej wspomnianej kaplicy.

Przechodząc do pomników malarstwa, zaznaczyć przede-wszystkiem należy, że malowidła (czy freski?), zdobiące w XVII

¹ *Słown. geogr.*, str. 737. Nie udało mi się niestety uzyskać fotografii tego pięknego zabytku.

² *Słown. geogr.*, *loco cit.*

³ *Słown. geogr.*, str. 737. Ks. Skurzyński wspomina jeszcze o 2 statuach snycerskich przy organach na chórze — niema ich jednak tam dzisiaj.



A Szczyt nagrobka Jordanów w kościele św. Katarzyny w Krakowie.
 B Nagrobek biskupa Walentego Herburtu w kościele parafjalnym w Felsztynie.

wieku kaplicę poł. N. P. Marji, już w r. 1903, t. j. w czasie mojej bytności w Uchaniach, nie istniały. Usunęła je restauracja kościoła z r. 1901. Oglądał je jeszcze ks. Skurzyński, bardzo jednak ogólnikowo o nich wspomina (*op. cit.* 737) – dokładny natomiast ich opis znajduję w notatkach z r. 1899 brata mego Zygmunta. Obrazów tych było cztery, a treść ich następująca:

Pierwsza scena przedstawiała modlącą się postać mężczyzny w stroju królewskim – wdali zamek (zapewne dawny uchański) i kościół. Na drugim obrazie ta sama postać, przed nią zaś stoi śmierć z kosą i ze zwierciadłem w rękach. U dołu napis:

Veram tamen Imagi (nem) Pr... transit

. . . . H. M. Psal. 3. — 8. . . .

Trzecia scena wyobrażała śmierć, otuloną czerwonym płaszczem, ścinającą kosą (głowy ludzkie?) – wdali miasto z basztami i drzewa. U dołu napis:

Homo Sicut Fanum Dies Eius Sicut Flos... sic... rebit.

Na czwartym wreszcie obrazie miasto z napisem:

Non omnis moriar — Horat.

Żałować wypada, że malowidła te, o tak charakterystycznej dla baroka treści, dziś już nie istnieją.

W wielkim ołtarzu znajduje się obraz na płótnie: »Wniebowzięcie N. P. Marji« – dzieło, jak się zdaje, włoskiego pędzla XVII wieku. W bocznych ołtarzach obrazy: św. Józefa z Dzieciątkiem i św. Franciszek (Ksawery?) – skromne dzieło wieku XVII (i o ile pamiętam) – mocno przemalowane.¹

Malarstwo świeckie reprezentuje portrecik kobiety w popiersiu (prawie nat. wielkości) *de face*, niewiadomego nazwiska, herbu Habdank, który dawniej zdobił wieko jej trumny w podziemiach kościoła w Uchaniach, obecnie zaś, oprawiony w czarne, pięcioboczne ramy, wisi w zakrystji.

Jest to kobieta w średnim wieku, o twarzy owalnej, ciemnych oczach i prostym nosie. Na szyi i w uszach perły. Piersi okrywa koronkowa torsada, spięta w środku klejnotem z brylantów i rubinów, a zakończonym perłową gruszką. We włosach

¹ Ks. Skurzyński (*op. cit.*) wymienia nadto obrazy: św. Mikołaja, św. Antoniego, włoskiego pędzla i św. Stanisława Kostki. Ten ostatni miał »być z Rzymu sprowadzony«. Obrazów tych nie mogłem się doszukać w kościele.

czerwone wstążki z dwiema brylantowymi broszkami. Nad lewym ramieniem herb Habdank. Rysunek i modelunek dobry, którego nie zepsuła restauracja. Dzieło z pierwszej połowy XVII wieku, powstało prawdopodobnie w kraju.

Z dzieł przemysłu artystycznego wymienić należy:

1. Relikwiarzyk,¹ umieszczony w szafiastym ołtarzyku z XVII wieku z obrazem Matki B. Częstochowskiej na blasze miedzianej.
2. W kaplicy św. Anny – ołtarz ozdobiony był dawniej pysznem *antepedium* z *cuir de Cordoue* z połowy XVIII wieku, obecnie porzucony w łoży przy wielkim ołtarzu. Podzielone jest ono na trzy pola, z których środkowe zdobi *en relief*, stylizowany kwiaton na ornamentowanej podstawie; po jego bokach orły. W polach bocznych wśród bogatej ornamentacji goździki, w środku zaś wazony. Tło pola środkowego jest ciemno-zielone, bocznych białe. Antepedium powyższe jest dość dobrze zachowane, boczne tyłko, prawe pole w rogu obdarte.

W chórze stoją po dziś dzień skromne, ale piękne ławki drewniane z ornamentacją, złożoną z fasetowanych kamieni, więc i tu także wpływ późn. renesansu! Rzecz z pocz. XVIII wieku.

U wejścia do kaplicy N. P. M. (poł.) wisiał dawniej wielki, drewniany, złożony orzeł, trzymający w szponach żółwia, utwór początku XVIII wieku, przy restauracji jednak z r. 1901 usunięto go stamtąd, a na jego miejsce sprawiono lichą, znacznie mniejszą jego kopję, gdyż oryginał zdawał się być za wielkim!...²

Zamykając na tem przegląd zabytków kościoła w Uchaniach, sądzę, że należą one, jak niemniej tamtejszy kościół, do najbardziej interesujących pomników późnego renesansu i baroku w Polsce, do epoki zatem niedawno jeszcze bardzo zaniedbanej przez historyków sztuki, a której w ostatnich latach poświęcono u nas i zagranicą szereg monograficznych studjów. Na obszarze Polski ostała się poważna liczba zabytków wspomnianej epoki,

¹ Ks. Skurzyński (*op. cit.*) wspomina także o 2 relikwiarzach na wielkim ołtarzu w kształcie herm z głowami jakoby św. Atanazego, doktora kościoła i św. Flawji Domiceli. Głowy te »miał przywieść z Rzymu Paweł Uchański, sprawując poselstwo do Grzegorza XIII, przekupiwszy zakrystjana, który je wydał«. Na wielkim ołtarzu relikwiarzy tych (w r. 1903) nie widziałem. Gdzie się podziały, niewiadomo mi.

² Dziś znajduje się on w składzie kościelnym.

które w znacznej części nie były dotąd przedmiotem naukowych badań. Pragnęłyby należało, aby doczekały się one jak najrychlej choćby monograficznych – jak niniejsza rozprawka – opracowań. A gdy to nastąpi, wtedy nic już nie stanie na przeszkodzie skreśleniu nie tylko dziejów sztuki tej epoki, lecz i rozwojowego jej procesu, oraz wyświetleniu problemów, jakie sobie postawiła.

Wiedeń-Zakopane 1907 i 1920.

WIEK XVIII

RYSUNKI »PIERWSZEGO RZEŹBIARZA«
STANISŁAWA AUGUSTA, ANDRZEJA
LE BRUN W ZBIORZE GRAFICZNYM
BIBLIOTEKI JAGIELLOŃSKIEJ.

WIKI XVII

WYSTAWA KSIĄŻEK I PAPIERÓW
STARSZYCH W BUDYNKU
LE BIAŁY W ZIMONIE GÓRNYM
BIBLIOTEKI POLSKIEJ

I.

O sztukach pięknych za Stanisława Augusta pisano u nas niejednokrotnie. Były to jednak tylko monografie – mniej lub więcej obszerne – bądź pojedynczych artystów, bądź pojedynczych działów sztuki, nie mamy natomiast żadnej dotychczas pracy, któraby obejmowała całokształt obrazu, nie wyjmując na źródłach opartej, cennej rozprawki Władysława Tatarkiewicza, podającej istotnie tylko szkic »Rządów artystycznych Stan. Augusta« (Wydawn. Tow. Nauk. Warsz., Wydział II, Warszawa 1919). Podobnież rozdział w książeczce Lauterbacha *Warschau (Berühmte Kunststätten, Leipzig 1917, Seeman)*, traktujący o architekturze, rzeźbie, malarstwie i ceramice za Stan. Augusta, nie wyczerpuje – z natury rzeczy – przedmiotu już choćby z tego względu, że cała jego praca – w myśl programu wydawcy – ma charakter przede wszystkim popularny. Żadna też z prac dotychczasowych – nawet w swym zakresie przedmiotowo ograniczonym – nie wyczerpała wszystkich, znanych nam źródeł (tak pisanych jak i pomników sztuki), żadna wreszcie nie odpowiada – pod względem przedstawienia rzeczy – dzisiejszym wymagom nauki.

Jeśli mówię »żadna«, to dlatego, że druga z kolei praca Lauterbacha, »Styl Stanisława Augusta« (Warszawa, 1917; Hösicke), jest jedynie niebardzo udaną próbą ujęcia problemu w sposób rozwojowy¹ a przytem wszechstronny. Z jednej bowiem strony autor nie wciągnął w zakres swego tematu budownictwa poza Warszawą i jej najbliższemi okolicami, z drugiej nie udało mu się jasno i przekonywująco wykazać, że mieliśmy naprawdę

¹ Uzasadniętem bliżej zdanie powyższe w recenzji z obu wspomnianych prac Lauterbacha, recenzji, która ukazała się w zeszytzie »Kwartalnika Historycznego«. R. XXXIII, 1919.

odrębny »styl Stanisława Augusta«. Nie chcę przez to oczywiście powiedzieć, że styl taki nie istniał, lecz, że istnienia jego dotąd naukowo nie udowodniono.

Stwierdzić zatem na podstawie zbadania całości architektury za Stanisława Augusta, t. j. zarówno kościelnej jak i świeckiej, miejskiej i wiejskiej, tak w Warszawie jak i na całym obszarze ziem polskich, czy postawiona przez Lauterbacha (a także i przez Tatarkiewicza w cyt. jego pracy), powyższa hipoteza odpowiada rzeczywistości stanowi rzeczy, byłoby dla historyka architektury stanisławowskich czasów pociągającym a zarazem wielkiej wagi problemem.

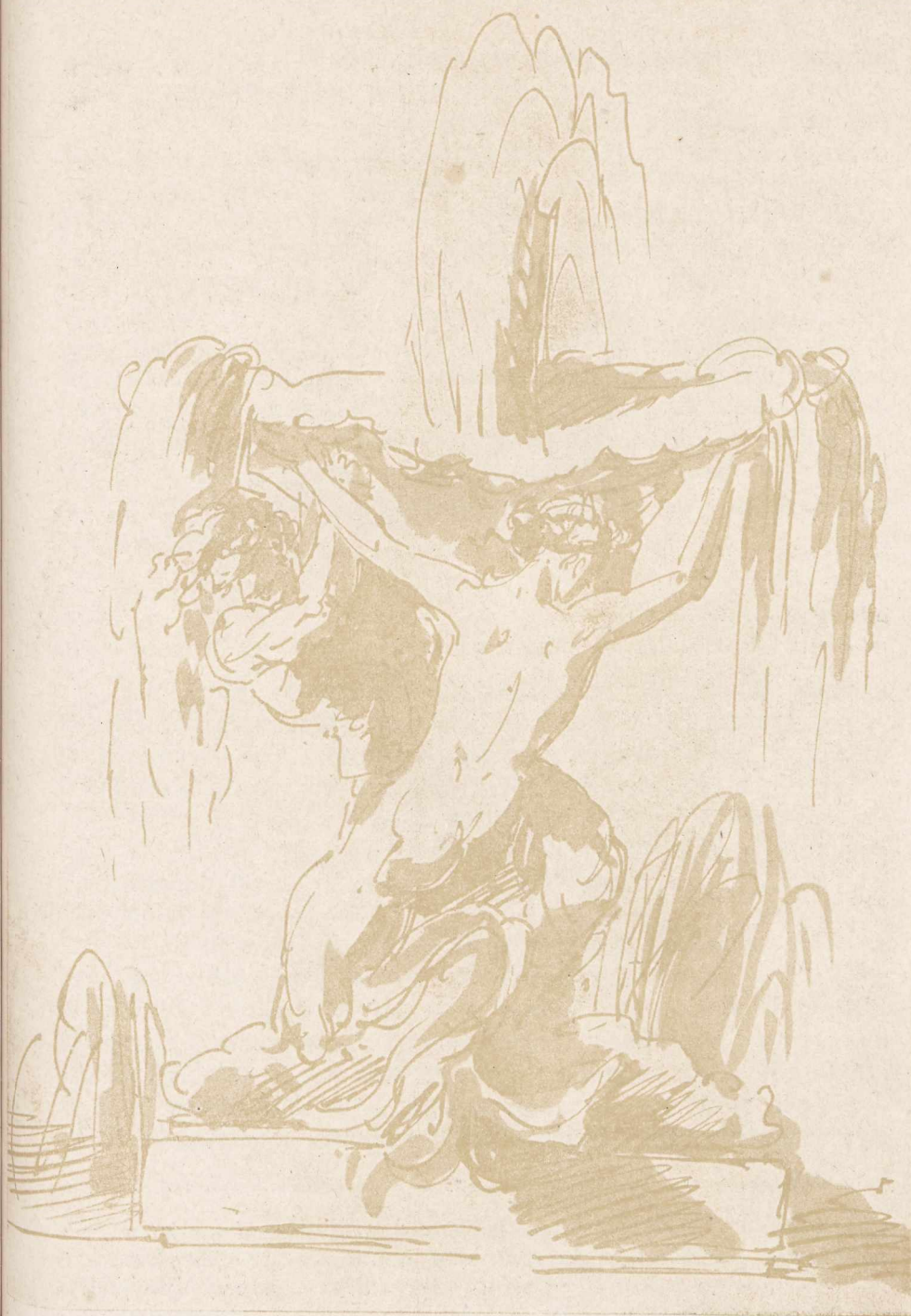
Zadaniem jego byłoby również przedstawienie rozwoju tego budownictwa, względnie owego »stylu Stanisława Augusta«, jeśli się on istotnie takim odrębnym stylem okaże.

O rzeźbie za Poniatowskiego posiadamy dotychczas bardzo skromne wiadomości. Prawda, że była ona w pierwszym rzędzie dekoracyjną, że stała przedewszystkiem w usługach architektury, ale rzeźbiarze, którym owe dzieła zawdzięczamy, byli zupełnie niepoślednimi artystami, zasługującymi przeto, by się z nimi, z ich utworami i z linią ich rozwoju bliżej zapoznać.

Niezaprzeczenie najobszerniej i najczęściej pisano u nas o malarstwie stanisławowskiej doby. Ale i w tej dziedzinie luk jest niemało. Nie uwzględniono mianowicie wszystkich dostępnych źródeł (inwentarzy, rachunków etc.), przedewszystkiem jednak nie pokuszono się o jasny obraz ewolucji malarstwa tych czasów. Znowu więc nowy problem dla dzisiejszego historyka sztuki, którego obowiązkiem również będzie nie zapomnieć o dziale, dotąd zupełnie zapoznanym, o grafice (w ściślejszem tego słowa znaczeniu, t. j. miedzio- i drzeworytnictwie) za Stanisława Augusta.

Tak zwany »przemysł artystyczny«, tak gorliwie popierany przez ostatniego króla polskiego (Belweder, manufaktury tyzenhauzowskie w Grodnie!), domaga się również wszechstronnego opracowania, jak niemniej dział ostatni: król-artysta-amator i jego zbiory.

Sztuka była dla Stanisława Augusta nie zabawką lub gestem próżności, lecz prawdziwą, istotną potrzebą jego psychy. Z tego głębokiego umiłowania sztuki rodziły się owe — nietylko projekty — ale co więcej, pomysły artystyczne króla, który był w niejednym wypadku współ- a nawet twórcą danej koncepcji artystycznej. Na polu zwłaszcza architektury był w całym tego,



R. Le Brun.

PROJEKT DO WODOTRYSKU
(Rysunek bistrem)

Zbiór graf. Bibl. Jag.

Epizody.

słowa znaczeniu: *Bauherr*. Jego zaś subtelne odczucie i entuzjastyczna wprost miłość sztuki kazały mu gromadzić wszystko, co w ciągu wieków genjusz artystów wydał pięknego, a co mu dostępnem było. Stąd też jego bogate, rozliczne zbiory, których powstanie, rozwój a wreszcie — że się tak wyrażę — »porozbiorowe« dzieje, po abdykacji króla i podziale Polski — winny być źródłowo opracowane. Osobny rozdział, a może wstęp do całej pracy (pojętej jak wyżej), powinienby skreślić sylwetkę króla-artysty i dać obraz otoczenia, w którym szlachetny jego dyletantyzm wzrastał, rozwijał się i wkońcu czynnie nazewnątrz się ujawnił. A dla całości przedstawienia należałoby nie pominąć i wybitnych mecenasów sztuki i ich zbiorów, jak Puławy, Nieborów, były one bowiem wraz z kolekcjami królewskimi zawiązkiem dzisiejszych naszych muzeów i miały wywierać artystyczno-kulturalny wpływ na oświecenijsze warstwy polskiego społeczeństwa.¹

II.

Jak wyżej wspomniałem, o rzeźbie za Stanisława Augusta niewiele dotąd pisano. Najwięcej szczegółów, jej dotyczących — i to cennych, bo na źródłach opartych, przyniosła cyt. już praca Wł. Tatarkiewicza. Do tego też działu sztuki odnosi się niniejsza rozprawka, poświęcona rzeźbiarskim projektom nadwornego, jak będę się starał wykazać, rzeźbiarza króla Stanisława Augusta, Andrzeja Le Brun, przechowanym w zbiorach graficznych Biblioteki Jagiellońskiej.

Są to dobrze zachowane rysunki² — w liczbie pięciu — na papierze czerpanym, barwy kremowej, naklejonym jednak na drugi papier i ujęte w malowane ramki, z których dwie, wąskie, są czarne, środkowa zaś, trochę szersza, barwy seledynowej. Na tej blado-zielonej obwódce czterech rysunków (t. j. No 10, 11, 12 i 14, dawnego inwentarza rysunków obcych Bibl. Jag.) wycisnął w prawym, dolnym rogu poprzedni ich właściciel swe

¹ Jak sobie wyobrażam praktyczne przeprowadzenie powyższej myśli (t. j. skreślenie dziejów sztuki za Stan. Augusta), o tem mówię w osobnym »Dodatku«, dołączonym do niniejszej rozprawy.

² O technice i wymiarach ich będzie mowa przy opisie każdego poszczególnego rysunku.

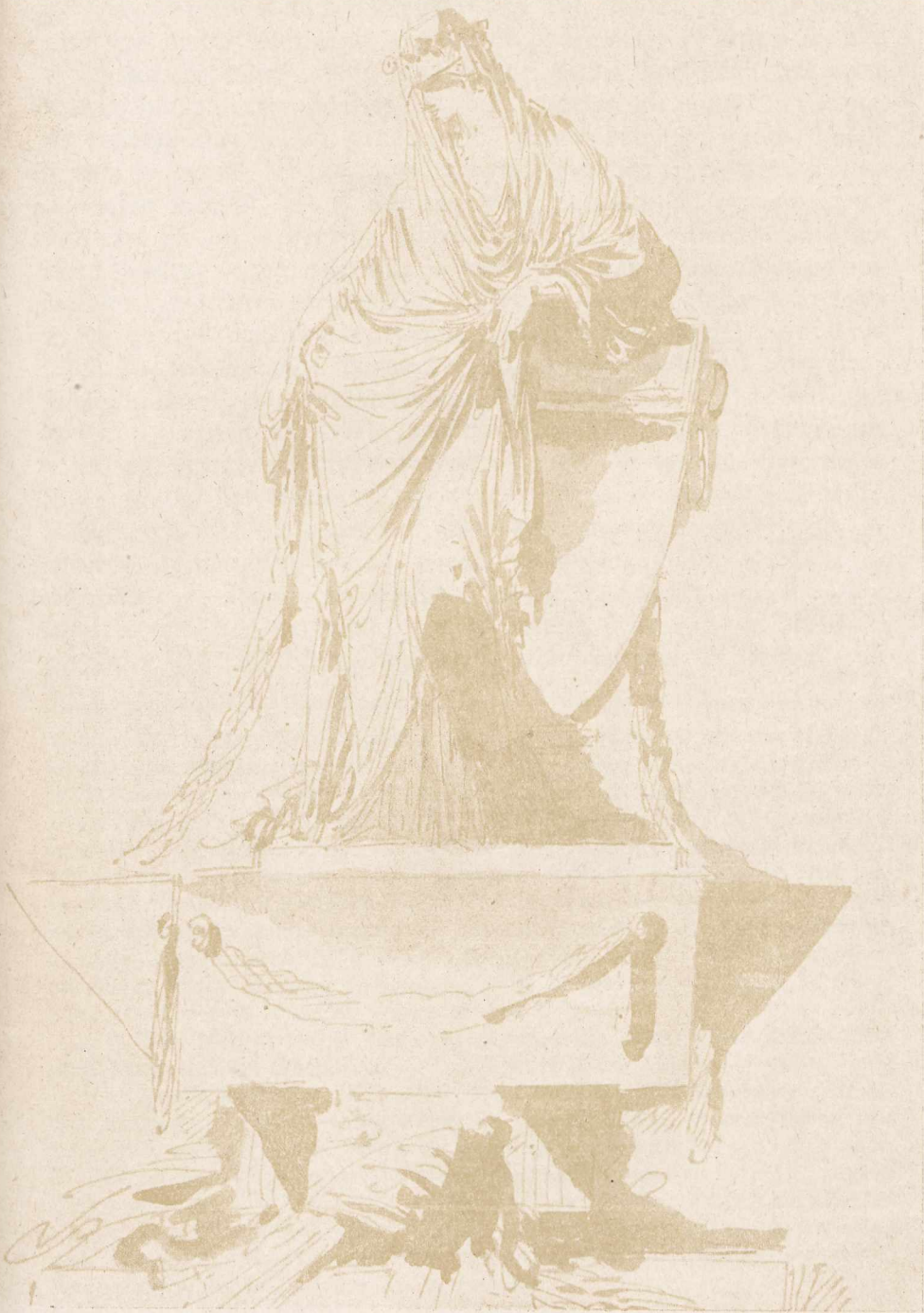
nazwisko: Anto: (*sic*) Wysocki; na rysunku piątym (No 13) natomiast nazwisko to¹ wyciśnięto wprost na papierze rysunku, również u dołu, w prawym rogu.

Przechodzę z kolei do opisu projektów naszego rzeźbiarza. Rysunek No 13 (wysokość 35, szerokość 23 cm),² wykonany

¹ Według zapisków Antoniego Zaleskiego *de dato* Kraków 7/II 1873, przechowanych w Bibliotece Jagiellońskiej, »rysunki oryginalne« zbioru graf. tejże instytucji »pochodzą prawie wszystkie z daru p. Antoniego Wysockiego, znawcy i artysty«, opatrzone są zaś tym samym stampilowanym podpisem ofiarodawcy, którego syn, p. Michał Gozdawa-Wysocki, udzielił mi uprzejmie w tej sprawie następujących wyjaśnień (listem z 26/II 1920), potwierdzających powyższą notatkę A. Zaleskiego:

»... nie ulega dla mnie wątpliwości, że jeżeli rysunki, o których mowa, opatrzone są znaną mi dobrze stampilą ś. p. ojca mego, to były niezawodnie Jego własnością – i jestem pewnym, że dostać się mogły do zbiorów Bibl. Jag. jedynie drogą daru ze strony ś. p. ojca mego. Ś. p. ojciec mój trzy lata ostatnie przed r. 1831 spędził zagranicą, podróżując po Francji i Hiszpanji, a powstanie r. 1831 zastało Go w Anglii, skąd zaraz wrócił do Warszawy, aby wstąpić do wojska, i pozostał (w niem?) do końca wojny. Poczem przedostał się do Księstwa Poznańskiego, a w r. 1832 był już we Włoszech, gdzie lat parę przepędził aż do powrotu do kraju«. Tutaj (jak mnie łaskawie informuje prof. dr. Jerzy hr. Mycielski) ożenił się z Emmą z ks. Ogińskich I-o voto Hipolitową hr. Brzostowską i osiadł wraz z żoną w nabytym majątku Cieszyna (w powiecie jasielskim), skąd po śmierci żony przeniósł się, około r. 1875, do Krakowa, gdzie też wkrótce potem umarł. Pozostawił dwóch synów: ś. p. Stanisława, dyplomata, czynnego na Wschodzie (w służbie austro-węgierskiej) – i Michała, oraz córkę, ś. p. Amelję, zmarłą w lutym 1820 r., a znaną ze swej działalności na polu dobroczynności. W młodym wieku był artystą-malarzem, ale wcale nieznanym i niezmiernie skromnym, znanym był natomiast ze swych ujmujących zalet charakteru i umysłu wysoce kulturalnego. »W czasie (pisze w d. c. p. M. Wysocki) tych licznych podróży, będąc zamiłowanym artystą, zakupywał różne drobne rzeczy, dostępne dla Jego kasy i łatwe do przewiezienia. Wydaje mi się rzeczą pewną, że ów zbiór rysunków obcych artystów« (*sc.* w Bibl. Jag.) z tych podróży pochodzi. Inne rysunki i sztychy, pozostałe po ś. p. ojcu moim, niestety uległy – zapewne wszystkie – zniszczeniu przez pożar dworu w Jasienicy (pow. brzoźowski) przed trzema laty« (t. j. w majątku ś. p. Stanisława Wysockiego). Rysunki powyższe Bibl. Jag. nie są wprawdzie utworami pierwszorzędnymi mistrzów, ale w każdym razie pięknymi i (z wyjątkiem kilku kopij) oryginalnymi pracami obcych artystów w. XV–XVIII, świadczącymi nietylko o zamiłowaniu ale i o znawstwie i o dobrym smaku ś. p. Antoniego Wysockiego.

² Tak tutaj jak i przy opisie następnych rysunków podane są oczywiście wymiary papieru rysunkowego, widocznego przez wykrojenia powyższych ramek.



bistrem,¹ a mianowicie kontury piórkiem, a cienie pendzlem (*laviert*), to pomysł do wodotrysku (fig. 19). Tryton i syrena, zwrócone do siebie pierściami, podtrzymują muszlę, z której środka wytryska strumień wody, oblewającej bujną kaskadą zazębione brzegi muszli. Ale bóstwa wodne, chociaż ku sobie zwrócone, nie patrzą na siebie; przeciwnie, głowy schyliły nadół, każde z nich w prawą stronę, o jednym tylko zdając się myśleć, o równowadze muszli, którą oburącz podtrzymują. W przecięciu się linii ciał trytona i syreny, w ich kontorsji i w odwróceniu głów znać jeszcze echo baroku, o wpływie natomiast klasycyzmu świadczy z jednej strony typ głowy syreny, z drugiej kompozycja grupy przejrzysta, jasna, pełna francuskiego naprawdę wdzięku, zdradzająca niezaprzeczone pokrewieństwo z inną francuską kompozycją: wodotryskiem Daniela Marot,² gdzie również tryton i syrena ku sobie zwrócone, a oddzielone drzewkiem, z którego szczytu wytryska woda. I nicby w tem nie było dziwnego, gdyby artysta nasz zapożyczył był swój motyw z Marota. Wszak dzieło jego, reprodukujące w kwasorytach wzory do pomysłów architektonicznych, posągów, fontan, mebli, waz i t. d., szeroko było rozpowszechnione. Zapożyczać zaś z nich motywy, kompozycje, nie uchodziło ani w wieku XVI ani w XVIII za plagjat,³ więc też i nasz artysta — o ile istotnie posługiwał się

¹ Bister jest to farba, pochodząca z sadzy drzewnej, kominowej, barwy od jasno-bronkowej (szafranowo-żółtej) aż do czarno-bronkowej, zależnej od rodzaju spalonego drzewa i od warstwy kominowej sadzy (t. j. czy pochodzi z warstwy górnej, młodszej; dającej jasne tony, czy też z dolnej, starszej, wytwarzającej ciemne tony). Technika ta sięga średnich wieków, natomiast sepja (farba nie żółta lecz szaro-bronkowa, wyrabiana z soku woreczka głowonogiego mięczaka, zwanego mątwą), której miana nadużywa się tak często na oznaczenie wszelkich możliwych odcieni bronzowej barwy, spotykanych w ciągu wieków, pochodzi dopiero z XVIII wieku. (Por. I. Meder, *Die Handzeichnung, ihre Technik und Entwicklung*, 1919, *Kunstverlag A. Schroll u. Comp. Wien*, str. 5, przyp. 2, str. 66–71 i tabl. 51).

² Por. tabl. 52 (10) w *Das Ornamentwerk des Daniel Marot*, Berlin 1892, wyd. przez Ernesta Wasmutha.

³ Znaną jest rzeczą, jak często w wiekach XV i XVI służyły np. drzeworyty i miedzioryty jako wprost wzory do obrazów sztalugowych, malowideł ściennych, a nawet do witrażów. Za przykład niech posłuży znany drzeworyt H. Dürera, którego kompozycję przejął twórca obrazu omawianego wyżej: »Stygmatyzacja św. Franciszka z Asyżu«. I w literaturze nie uchodziło za plagjat zapożyczanie dosłowne niemal całych ustępów z innych autorów; dość wymienić nawet tak rzetelnego pisarza, jakim był Ghiberti (w swych *Commentarii*), już nie mówiąc np. o Vasarim!

w naszym wypadku Marotem – mógł bez ujmy dla swego dobrego imienia szukać natchnienia w dziele swego współrodaka, zwłaszcza, że już ten ostatni łączył w projektach swych barok z klasycyzmem,¹ którego wyznawcą był nasz rzeźbiarz.

Zdecydowanie już klasycystyczny jest rysunek następny (No 11). Wykonany jest piórkiem i pendzlem, maczanymi w bistrze, zbliżającym się w niektórych linjach konturu i fałdów do barwy czarnej. Wysokość 32, szerokość 25 cm (fig. 20).

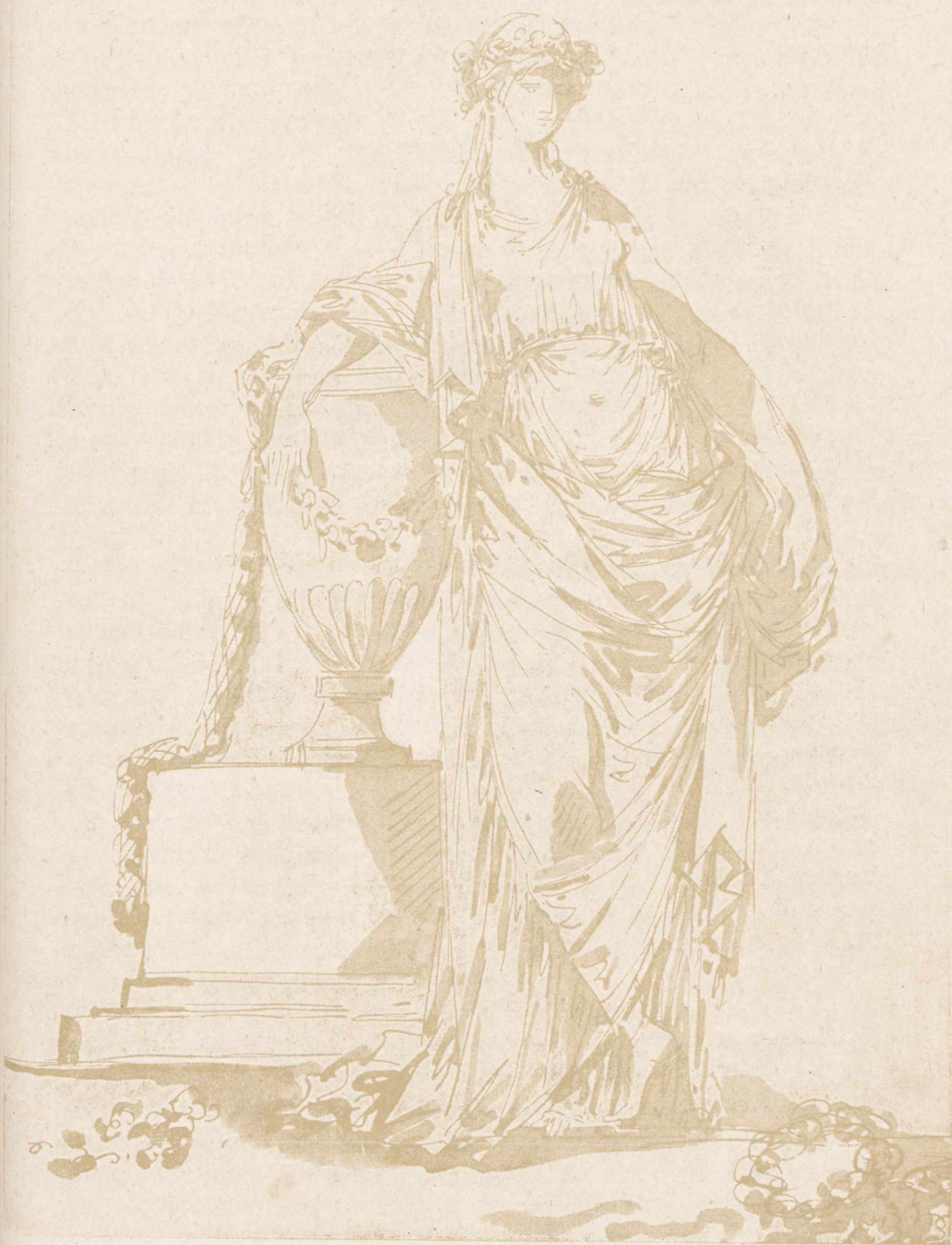
Kompozycja to dość skomplikowana. Na prostokątnym piedestale wznoszą się dwie niskie, żłobione kolumnienki, dźwigające prostokątny sarkofag o trójkątnych, ostrych dzióbach. Pomiędzy kolumnienkami leży nawskos nieokreślony bliżej przedmiot, przypominający kołczan ze strzałami(?). Na grobowcu plinta, na której stoi przechylona kobieta z głową w profilu, lewym ramieniem oparta o wazę. Całą jej postać, od wierzchu głowy aż do stóp, okrywa przejrzysta zasłona, przez którą dość wyraźnie rysują się kształty. Głowę jej okala wieniec, z prawej zaś ręki zwiesza się feston, którego drugi koniec wypada z poza prawego brzegu urny.

Jest to niewątpliwie projekt do nagrobka, o czym świadczy z jednej strony sarkofag i urna, z drugiej żałobny ów welon, którym przystonięta postać cała o głowie spuszczonej i z wyrazem smutku na twarzy. Jak więc widzimy, kompozycja to *par excellence* klasycystyczna o charakterystycznych motywach: figury kobiecej i sarkofagu, pojawiających się często w ówczesnej epoce na nagrobkach, żeby tylko wymienić grobowiec cesarza Leopolda III (z r. 1795) w kościele ks. augustjanów w Wiedniu, dłota Franciszka Antoniego Zaunera.

A zrab główny kompozycji przypomina marmurowy nagrobek marszałka Maurycego Saskiego, dłota I. B. Pigalle'a w kościele św. Tomasza w Strassburgu, gdzie na tle piramidy wznosi się postać marszałka, u stóp którego otwarty sarkofag wsparty na wysokich nóżkach.

Jakkolwiek alegoryczna postać kobieca nie pozbawiona jest wdzięku, w kompozycji naszej rażą jednak szczególnie dwa błędy. Naprzód – pominięty skrzywienie kolumnienek (usprawiedliwione szkicowością rysunku) – za wiotką podstawą sarkofagu, wiszącego, zda się, niemal w powietrzu, po wtóre przechy-

¹ Wasmuth, *op. cit.*



H. Le Brun.

PROJEKT FIGURY DEKORACYJNEJ
(Rysunek bistrem)

Zbiór graf. Bibl. Jag.

lenie na prawo urny, której oś mija się z osią jej podstawy. Ale poza temi błędami pomysł cały jasny, dzięki utrzymaniu w płaszczyźnie, zgodnie z zasadami klasycystycznej sztuki, dążącej po wybujałościach baroku do »prostoty« możliwie klasycyznej. Walory »malownicze« ustąpiły tu miejsca wartościom linearnym, plastycznym, brak więc zupełnie przecinających się nawzajem motywów, efektów perspektywicznych i światłocienia, słowem – całość, w ówczesnem akademickiem pojęciu klasycyznej sztuki, nawskróś skulpturalna.

Trzeci z kolei rysunek (wys. 42, szer. 31·5 cm), wykonany jest również piórkiem (bistrem), w cieniach zaś pendzlem (bistrem) (fig. 21). Na szerokiej podstawie wznosi się postać kobieca, niemal *de face*, lewą ręką podtrzymująca fałdy swego klasycyznego stroju, prawem zaś ramieniem wsparta o urnę, z której lewego boku zwiesza się wawrzynowy feston. Urna o formach stylu – mylnie zwanego: Ludwika XVI, bo wszak formy stylu tego pojawiły się już w ostatnich dwudziestu kilku latach panowania Ludwika XV, żeby tylko wymienić kościół św. Genowefy (późniejszy Panteon, 1764–1781) Soufflota i *Petit Trianon* (1771–1776) Gabriela, – spoczywa na potężnym czworograniastym cokole, ustawionym na dwóch plintach. Przejrzysty (jakby klasycyzny »mokry«) strój kobiety pozwala rysować się plastycznie kształtom jej ciała, dziwnie wydłużonego, jak to się często spotyka we francuskich utworach pendzla i dłota, poczynawszy od zarania odrodzenia pod berłem Franciszka I. Wysmukła szyja dźwiga okoloną gęstemi puklami głowę, o pięknym owalu, o »greckim« nosie.

I ten projekt posiada podkreślone już wyżej charakterystyczne znamiona klasycystycznej sztuki XVIII wieku. Jest prosty, jasno się tłumaczący, nie bez wdzięku w tem lekkim przechyleniu na prawo. Szkoda, że to dodatnie wrażenie psują dwa błędy: rysunek prawej nogi, za krótkiej i jakby obumarłej, oraz – i tutaj – przekrzywiona oś urny.

Czwarty rysunek (No 12), o wys. 34·5, szer. 24·5 cm, wykonany jaśniejszym i ciemniejszym bistrem, piórkiem i pendzlem (w cieniach), to grupa z trzech kobiet na prostokątnym piedestale (fig. 22). Jedna z nich, w profilu, siedząca na pseudogreckiem krześle, wspiera lewą swą ręką o pęk różg (*fasces?*), lewą zaś nogę o stopień, zdaje się, schodków. Za nią dwie stoją kobiety. Na pierwszym planie widać postać w profilu, opierającą swoją prawicę o prawe ramię siedzącej kobiety; na drugim – wychyla

się, z pomiędzy opisanych dwóch kobiet, trzecia *de face*, widna jednak tylko do piersi.

Wszystkie trzy o typach »greckich«, w klasycznych (»mokrzych«) strojach. I znowu to samo traktowanie całej kompozycji w płaszczyźnie – jak na starogreckich »stelach«, pełne surowej »prostoty«. Patrząc na tę grupę – w głównych postaciach zwróconą na prawo – odczuwa się wrażenie, że odpowiadała jej druga grupa, jako *pendant*, z postaci, zwróconych na lewo.

Grupę również przedstawia rysunek ostatni (No 10), wys. 31, szer. 23·9 cm, wykonany piórkiem, sepją, a w cieniach pendzlem również sepją (fig. 23). Na wspaniałym łożu pod barokowym baldachimem spoczywają trzy kobiety. Uwagę naszą zwraca przedewszystkiem postać środkowa, w profilu, lewym ramieniem wsparta o prawe udo swej towarzyszki, *de face*, siedzącej na brzegu łoża, na którego przeciwnym końcu usiadła trzecia postać kobieca, w profilu, wyciągająca lewą rękę do środkowej damy, jakby gestem tym pragnęła podkreślić treść słów swoich. Podczas gdy kobiety u końców łoża mają »greckie« niemal nosy, kobieta środkowa, o mocno zakrzywionym nosie, to postać wybitnie wschodnia. Czyżby więc artysta chciał przedstawić jakąś władczynię Wschodu w otoczeniu swych niewolnic, Wschodu, o którym mówi również półksiężyc, wieńczący szczyt baldachimowi?

I w tej grupie, złożonej z trzech osób, niema przecinających się, malowniczych partyj. Całość przejrzysta w duchu postulatów klasycystycznej sztuki, a będąca zapewne projektem – nie do wolno stojącej rzeźby, lecz do płaskorzeźby.

Rozbiór powyższy uprawnia niewątpliwie do wniosku, że twórcą omawianych pięciu rysunków był jeden i ten sam artysta. Więc wszędzie spotykamy się z tym samym »greckim« typem twarzy (z wyjątkiem owej »wschodniej« postaci na ostatnim rysunku), wszędzie ten sam owal, ta sama prosta linja nosa, stanowiącego przedłużenie linji ciała, wszędzie oczy i usta zaznaczone tylko dorywczo dwoma kreskami, ręce wreszcie tych kobiet o długich, pięknych palcach, nogi natomiast o mniej szlachetnych formach. Identyczny również sposób traktowania fałdów szerokiem pociągnięciem pendzla – w cieniach – delikatnemi kreskami w świetle.

A jakie są artystyczne wartości naszych rysunków? Że twórca ich był niepoślednim artystą, to niewątpliwe. Jakież to pewne siebie, śmiałe pociągnięcie piórka, biegnącego szybko po papierze, czasem może aż nazbyt szybko i popełniającego wskutek tego



A. Le Brun.

PROJEKT DO GRUPY
(Rysunek bistrem)

Zbiór graf. Bibl. Jag.



A. Le Brun.

PROJEKT DO NIEOKREŚLONEJ BLIŻEJ GRUPY
(Rysunek sepją)

Zbiór graf. Bibl. Jag.

owe błędy, wyżej podkreślone. Artysta nasz jednak wyszedł widocznie ze szkoły, w której rysunek uchodził za *probité de l'art*, powiedzmy odrazu ze szkoły francuskiej, o której świadczą nadto: wdzięk pojedynczych postaci i przejrzystość kompozycyjna, artysta wreszcie, wychowany w szkole idealistów klasycystycznej sztuki, zapatrzonej w »prostotę« i piękno antyku.

Pomimo jednak surowej nieco linii, akademickie trochę, stylizowane postaci artysty naszego nie są pozbawione życia — w dyskretnych swych ruchach a nawet wyrazu w twarzach.

Któż więc był twórcą omawianych rysunków niepodpisanych wcale i żadną niezaopatrzonych datą?

Przedewszystkiem zaznaczyć pragnę, że w warszawskim Muzeum Narodowym znajdują się dwa rysunki, szczególnie nas tutaj zajmujące. Jeden z nich przedstawia postać kobietą *de face*, w klasycznym stroju, kompozycyjnie najzupełniej pokrewną z postacią znaną już nam z No 14 krakowskiego zbioru; drugi wyobraża kobietę podobnie ubraną, w profilu, wspartą o cylindryczny piedestał z wazą, kompozycję zatem, przypominającą znowu wyżej, pod No 11, opisany rysunek. Stylistycznie wreszcie i co do techniki (piórko i pendzel, sepja) oba te warszawskie rysunki są identyczne z omawianymi, krakowskimi szkicami.¹ Nie ulega zatem najmniejszej wątpliwości, że twórcą zarówno warszawskich jak i krakowskich projektów jest jeden i tenże sam artysta. Ale pewną jest również rzeczą, że nie jest nim Charles Le Brun, jak chce szumna etykieta pod warszawskimi rysunkami, z barokowym bowiem malarzem Ludwika XIV, twórcą *des grandes machines*, absolutnie nic one wspólnego nie mają. Jest to tylko prosty *lapsus* co do imienia, popełniony zapewne przez ostatniego właściciela tych rysunków, któremu znanym był oczywiście wielki Charles Le Brun, nieznanym zaś widocznie, nie tak wielki jego współrodak, rzeźbiarz, Andrzej Le Brun, którego raczej dziełem (już dzięki wskrós klasycystycznemu stylowi) mogłyby być owe rysunki, tak pokrewne krakowskim projektom.

Inwentarz dawnych, obcych rysunków zbioru graficznego Bibl. Jag. podaje jako twórcę naostatku wymienionych szkiców: Le Bruna bez imienia. Oczywiście zapiska ta inwentarska

¹ Są to drobne utwory, o ile na oko osądzić mogłem, pierwszy mniej więcej: wys. 10, szer. 6 cm, drugi wys. 10, szer. 8 cm. Wystawione są w jednym z wiatraków sali rysunków obcych.

niczego jeszcze nie dowodzi. Jeśli jednak istotnie przypisać mamy obie grupy rysunków artyście o nazwisku: Le Brun, to oczywiście nie Karolowi, lecz raczej Andrzejowi Le Brun, nadwornemu rzeźbiarzowi Stanisława Augusta. Zestawienie ze znanymi posągami tego ostatniego artysty pozwoli może rozwiązać zagadkę...

Andrzej Le Brun, polecony królowi przez wielkiego Pigalle'a, przybył na dwór warszawski w r. 1768.¹ O przeszłości artysty nie wiemy niemal nic, a Singerowi jedynie zawdzięczamy wzmiankę, że przebywał dłuższy czas w Rzymie.² Na zamku, w Warszawie, zbudowano mu w r. 1779 pracownię,³ a król zadowolonym był snadź z francuskiego przybysza, skoro zamianował go »pierwszym rzeźbiarzem królewskim« (*premier sculpteur du roi*), pensja zaś jego roczna wynosiła znaczną — jak na owe czasy — kwotę 300 dukatów.⁴ Dla sali »marmurowej« zamku wykonał figury *Iustitia i Pax*,⁵ dla sali »balowej« medaljon króla,⁶ dla sali »rycerskiej« posąg marmurowy »Sławy« (*La Renoméé*),⁷ dla sali wreszcie »assamblowej« marmurowe posągi Apollina i Minerwy.⁸

Pracował oczywiście i dla Łazienek. Dla sali mianowicie balowej wykonał cztery giganty do kominków, na których ustawiono posągi: Apollina Belwederskiego i Herkulesa Farnezyjskiego,⁹ dla Rotundy zaś figury Kazimierza W. i Zygmunta Staro- go, przy wykuwaniu których z marmuru pomocnym mu był

¹ Tatarakiewicz, *op. cit.*, str. 8.

² *Allgemeines Künstlerlexikon*, 1896, t. II. Rzecz zadziwiająca, że w *La Grande Encyclopédie française* niema najmniejszej nawet wzmianki o Andrzejowi Le Brun. Czy może dlatego, że artysta ten, przebywając kilkadziesiąt lat w Polsce, stracił niejako kontakt z rodzinnym swym krajem?

³ i ⁴ Tatarakiewicz, *op. cit.*, str. 55. Por. również dokument, Ms. vol. 782, p. 35 arch. ks. Czartoryskich w Krakowie, publik. przez Jerzego hr. Mycielskiego w *Sprawozd. Kom. do Bad. Hist. Szt. w P.*, t. VI, str. XXVIII.

⁵ Tatarakiewicz, *op. cit.*, str. 55.

⁶ *Ibidem* i str. 72. Zob. ilustrację na wewnętrznej karcie tytułowej niniejszej książki.

⁷ *Ibidem*, str. 55.

⁸ Fortia de Piles, *Voyage de deux Français dans le Nord de l'Europe*, 1796, t. V *Pologne et Autriche*, w tłum. H. Kraushara w »Ognisku« No 4, 1904, str. 97. Podróżni, którzy zwiedzali Warszawę w r. 1791 lub w pierwszej połowie 1792 r., widzieli nadto u Le Bruna dwie statuy (dla króla) niemal wykończone: »Milczenie« i »Roztropność«. J. Mycielski w streszczeniu relacji Fortia de Piles w *Sprawozd.*, t. VI, *loco cit.*

⁹ Mycielski, *op. et loco cit.*

Jakób Monaldi.¹ Dziełem dalej Le Bruna były dekoracyjne figury: fauna i bachantki, ustawione po bokach fasady tegoż pałacu.² Dla teatru w Pomarańczarni dawał nietylko (1787) modele (gliniane) do ośmiu figur kobiecych, wielkości naturalnej, trzymających kinkiety i do dwóch grup tejsze wielkości,³ lecz nadto wykonał pierwsze ze stiuku przy pomocy Monaldiego.⁴ Le Brun miał również brać udział w wykonaniu postaci dramaturgów w teatrze na wyspie w Łazienkach, w odnośnym bowiem spisie figur Stanisław August przy każdej niemal zaznacza: *attitude et costume de Le Brun*.⁵ Wykonał wreszcie w płaskorzeźbie (gips) Neptuna *Quos ego*, w półfigurze,⁶ oraz modele do sześciu popiersi, z których jednak tylko popiersia Poczobuta i Naruszewicza miały być odlane w brzoźnie, pozostałe zaś — narazie — w gipsie i w terakocie (1783).⁷

Jak zaś wysoko cenił król Le Bruna, świadczy fakt, że gdy Canova nie przyjął ofiarowanej mu przez dwór rosyjski posady,

¹ Tatarakiewicz, *op. cit.*, str. 56 i 57. Monaldi był również twórcą marmurowych figur »Sprawiedliwości« i »Pokoju« (?), umieszczonych po obu stronach medaljonu króla (Le Bruna) w sali balowej zamku. (Zob. ilustrację na wewnętrznej karcie tytułowej niniejszej książki). Nie jest to jednak oryginalna kompozycja, lecz wzorowana na Bernardzie Belotto, zw. Canaletto, który pod akwafortą swą: »Prospekt placu przed ks. bernardynami w Warszawie« (z r. 1774?) umieścił u dołu, w środku, herb Polski, Litwy i Stanisława Augusta (na owalnej tarczy, której za tło służy płaszcz królewski z koroną) oraz postaci kobiece: »Sprawiedliwość« i »Pokój« (?). Otóż figury powyższe Monaldiego wraz z medaljonem Le Bruna (1780), to kompozycja najzupełniej pokrewna rycinie opisaney Canaletta (1774). Są zapewne różnice: np. »Pokój« (?) u pierwszego z profilu, a u drugiego *de face*, »Sprawiedliwość« u pierwszego patrzy wprost na widza, gdy u drugiego oczy ma chustą przewiązane — pod płaszczem król. — niema u Monaldiego orderu orła białego, ale nieistotne, układ natomiast cały i rysunek figur uderzająco podobne. W miejsce wreszcie herbu widzimy w sali balowej zamku medaljon St. Augusta (Le Bruna) na tle płaszcza król. z koroną, dekoracji stiukowej, ręki Graaffa (Tatarakiewicz, *op. cit.*, str. 58).

² Fortia de Piles, *op. et ed. cit.*, str. 101.

³ i ⁴ *Le Roi charge Mr Le Brun d'executer 8 modèles en terre, de femmes de grandeur naturelle et 2 groupes pareillement de même hauteur pour la Salle du theatre à Łazienki.* (Rozkaz z r. 1787, Tatarakiewicz, *op. cit.*, str. 56), a dalej: *Mr Le Brun et Monaldi font les figures qui portent les Bras pour cette Salle (Salle du Spectacle) en stuc (ibidem).*

⁵ *Ibidem.*

⁶ Mycielski, *op. cit. loco cit.*

⁷ Tatarakiewicz, *op. cit.*, str. 57. Autor nie wymienia nazwisk osobistości, których popiersia odlane być miały »narazie« w gipsie i terakocie.

Stanisław August nie wahał się polecić Le Bruna na jego miejsce (1795).¹ O dalszych jego losach nic nie wiemy; w każdym razie nie spotykamy nazwiska jego w wykazie zaległych z końcem r. 1796 pensyj nadwornych artystów Stanisława Augusta.²

Mówiliśmy wyżej o modelach i rzeźbach Le Bruna. O rysunkach zaś jego, rzeźby te przygotowujących, dowiadujemy się z rozkazów królewskich. I tak w rozkazie z r. 1787 Stanisław August, polecając Le Brunowi wykonanie modeli dla wspomnianych figur dekoracyjnych dla teatru w Pomarańczarni, pisze: *Mr Monaldi ebauchera ces figures d'après les dessins, qui lui seront donnés et travaillera conjointement avec Mr Le Brun*,³ w rozkazie zaś z r. 1793 król wyraźnie zaznacza, że Le Brun: *a fait les esquisses de posągów czterech królów polskich, przeznaczonych do Rotundy w Łazienkach*.⁴

A teraz porównajmy reprodukowane tutaj rysunki z rzeźbami Le Bruna, t. j. z temi, które z pośród zachowanych w Polsce dzieł Le Bruna można zestawić z naszymi projektami rysunkowemi.⁵

¹ Tatarkiewicz, *op. cit.*, str. 57.

² Por. tabelę odnośną na str. 73 cyt. pracy Tatarkiewicza. Gdy król, będąc już w Petersburgu 1797 r., myślał o mauzoleum dla swego ojca, nie Le Bruna lecz Binga i Monaldiego poleca Bacciarelli jako wykonawców królewskiego projektu. Widoczne zatem, że pierwszy nie należał już wówczas do składu nadwornych artystów króla. Czy Piotr Le Brun, student uniwersytetu, prawnik, który jako amator przestał na I wystawie sztuk pięknych warszawską, w r. 1819, rysunek »Miłość, wiedziona od płochości«, kopję, powiększoną i rysowaną ze sztychu (»Gazeta Krak. No 78 z 9/IX 1819 w dr. Bąkowskiego »Kronice Krak.«, cz. II, str. 107), pozostawał w jakim stosunku pokrewieństwa do Andrzeja Le Brun, niewiadomo.

³ Tatarkiewicz, *op. cit.*, str. 56.

⁴ Tatarkiewicz, *op. cit.*, str. 56 i 57. Są to posągi: Kazimierza W., Zygmunta Starego, Batorego i Sobieskiego.

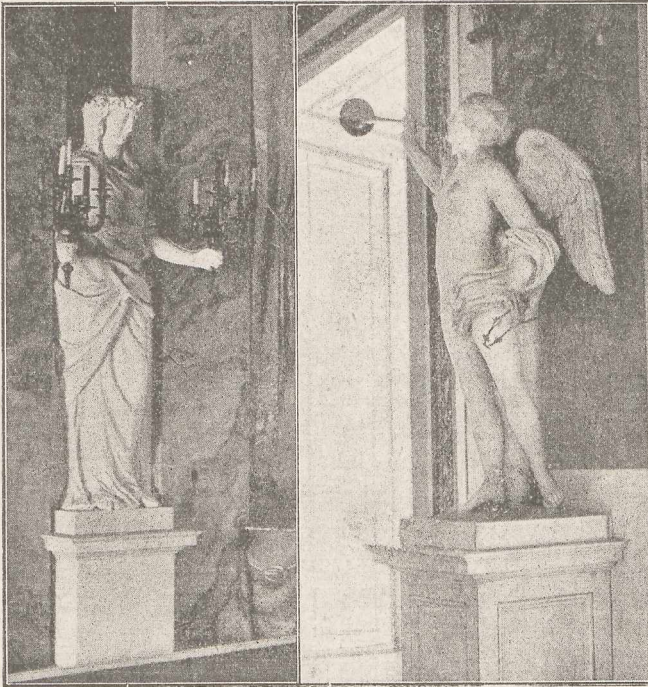
⁵ Bo, rzecz jasna, że niepodobna porównywać rysunków tych, przedstawiających kobiece postaci w greckich szatach, z portretowym medaljonem króla (z sali »balowej« zamku) lub z figurami kostjumowemi królów polskich z Rotundy w Łazienkach. Natomiast rzeźb, z którymi możnaby zestawić nasze rysunki: t. j. posągów *Iustitia* i *Pax* z sali »marmurowej« zamku — niema dziś na miejscu, zostały bowiem (jak mi uprzejmie donosi p. Władysław Kłyszewski z Warszawy, na podstawie udzielonej mu informacji przez prof. Skórewicza, kustosa zamku) jeszcze w r. 1850 wywiezione do Rosji. Co zaś do dwóch grup z teatru w Pomarańczarni, to miały one być w r. 1915 (jak przypuszcza dr. Władysław Kłyszewski) wywiezione. Sądzę jednak, że niewykluczoną jest ewentualność, że albo zniszczały, albo też nigdy nie były wykonane, głucho bowiem o nich w dostępnych dziś źródłach.

Są to: dwie dekoracyjne figury kobiece z kinkietami z teatru w Pomarańczarni, oraz posąg »Sławy« z sali »rycerskiej« zamku. (fig. 24, 25 i 26).

Na pierwszy rzut oka powie może ktoś, że między rzeźbami temi a rysunkami zachodzą pewne różnice. Tak. Ale nie

Fig. 24.

Fig. 25.



H. Le Brun.

FIGURA DEKORACYJNA
Z KINKIETAMI W TEA-
TRZE W POMARAŃCZARNI

POSĄG »SŁAWY« W SALI RYCER-
SKIEJ ZAMKU WARSZAWSKIEGO

zapominajmy, że rysunki nasze, to z jednej strony pierwsze szkice, pierwsze, naprędce rzucone na papier pomysły, z drugiej zaś, że wyszły one z pod ręki rzeźbiarza, przywykłego do plastycznego tworzenia w trzech wymiarach, a nie malarza, rysującego tylko w dwóch wymiarach. Stąd szkice te są — że się tak wyrażę — trochę sforsowane, przerysowane (*verzeichnet*), drga w nich, zda się, niecierpliwość rzeźbiarza, nie mogącego odrazu w pełni plastycznych kształtów oglądać swego

dzieła, lecz skazanego, narazie, na przybliżony tylko, szkicowy obraz swego przyszłego, rzeźbiarskiego utworu. Odmienne zaś techniki: rysunku i rzeźby powodują, rzecz jasna, pewne, stylistyczne nawet różnice, spotykane również i u innych rzeźbiarzy np. u Thorwaldsena, po którego piórkowych szkicach nieraz trudno domyśleć się przynależności ich do wykonanych przezeń, odnośnych rzeźb.

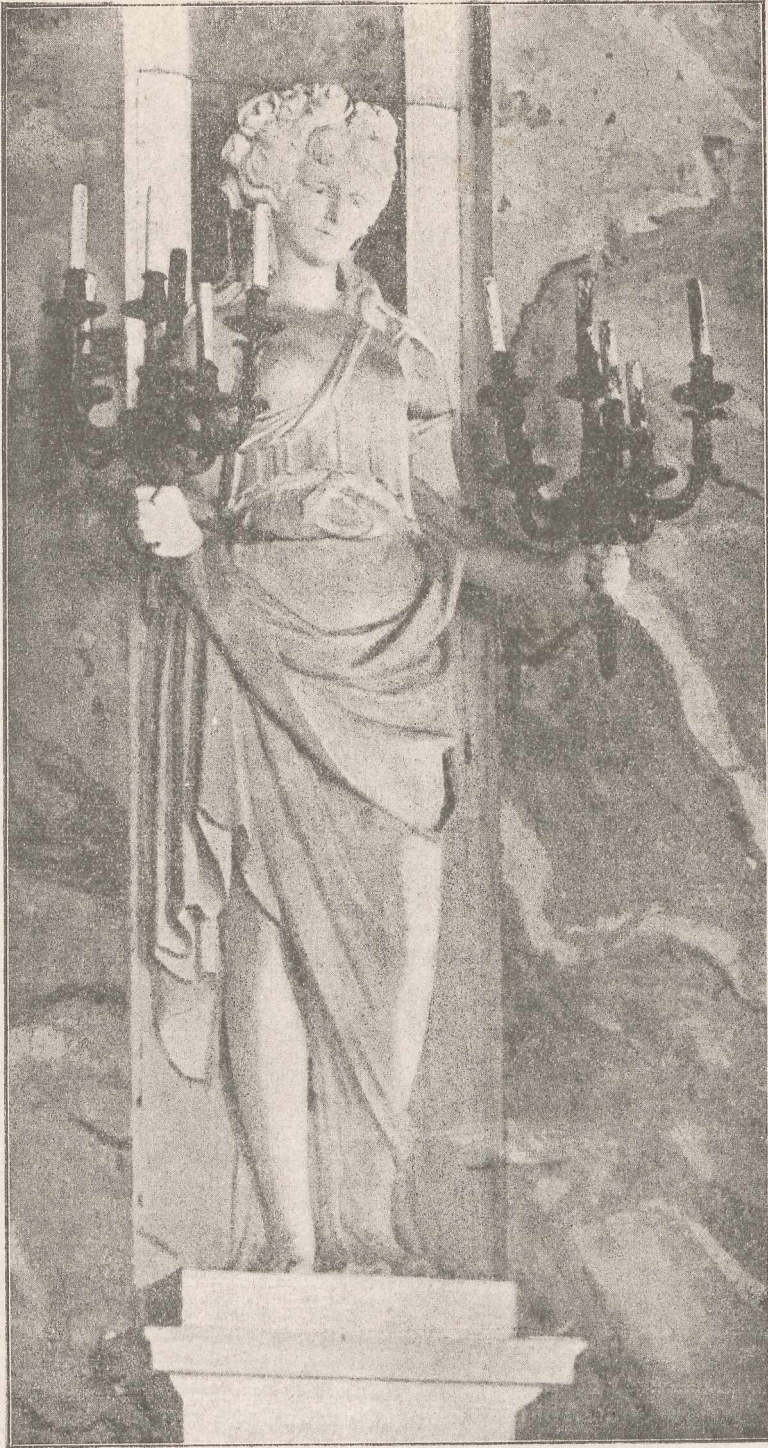
Wreszcie pamiętać należy, że Le Brun w pracy nad figurami z Pomarańczarni miał współpracownika: Jakóba Monaldi — i stąd łącznie tłumaczą się pewne odchylenia rzeźb, wykonanych wspólnie, od szkicowych tylko, ręką li tylko Le Bruna wykonanych rysunków. To wszystko mając na uwadze, przyznać jednak trzeba, że między figurami ostatnimi, a naszymi rysunkami zachodzi istotnie pokrewieństwo kompozycyjne i stylistyczne. Polega ono nietylko na klasycystycznym traktowaniu obu kategorii utworów w płaszczyźnie, ale co ważniejsza, na tożsamości szczegółów, będących niejako sygnaturą artysty.

Przypatrzymy się więc rysunkowi »kobiety, wspartej o wazon« (fig. 21) i figurze *de face* z kinkietami (fig. 26). Rzuca się tutaj przedewszystkiem w oczy identyczne traktowanie draperji. Na rysunku okrywa wprawdzie przejrzysta koszulka obie piersi, na figurze zaś stiukowej tylko pierś lewą, ale w obu wypadkach fałdy opadają w spokojnych, równoległych linjach, między którymi powstają rowki, jakby na greckiej, żłobkowanej kolumnie. Brzegi dolne tych koszulek zatrzymują się na okrągłych łukach opasek ponad łonami, których lekka wypukłość wyraźnie się rysuje, a ujęta jest poniżej przez przechodzące wpoprzek i do kolan sięgające fałdy, opadające malowniczymi festonami z prawego (względnie z lewego) biodra. W obu wreszcie wypadkach lewą nogę aż do palców stopy okrywają lekko opadające fałdy chitonów.

Głowy okrywają włosy o bogatych, wijących się puklach, z pod których występują owale twarzy o prostej linii nosów i niewielkich ustach. Smukłe szyje uzupełniają piękność tych klasycystycznych postaci kobiecych.

A figura kobieca na rysunkowym projekcie »nagrobka« (fig. 20) inną znowu przypomina postać z wnętrza teatru w Pomarańczarni (fig. 24).

Klasyczne, cienkie szaty nietylko okrywają obie od głów aż do stóp, nietylko rysunek ich fałdów, tak miękko opadających, jest tenże sam, ale i zupełnie podobny sposób nakrycia



Andrzej Le Brun.

Teatr w Pomarańczarni.

FIGURA DEKORACYJNA Z KINKIETAMI.

szy i głowy, okolonej wieńcem kwiatów. Podobne również zupełnie profile twarzy o tych prostych nosach, a oczach nadół spuszczonych, podobne lekkie nachylenie głów.

Grup naszych rysunkowych nie możemy niestety zestawić z rzeźbiarskimi grupami, jakie Le Brun wykonać miał dla tegoż teatrzyku, niema ich bowiem dzisiaj na miejscu, ale porównajmy przynajmniej typy postaci owych grup rysunkowych (z wyjątkiem oczywiście kobiety leżącej o wybitnie wschodnich rysach, fig. 23), oraz syreny ze szkicu do »wodotrysku« (fig. 19), z marmurowym posągami »Sławy« (fig. 25) z sali »rycerskiej« zamku. Otóż wspólny jest im wszystkim »grecki« typ twarzy o linii nosa, stanowiącej przedłużenie linii czoła, o »greckim« również uczesaniu głowy o tak charakterystycznym, tylnym zwoju. A okrągłe kształty rąk »Sławy« powtarzają się również u rąk kobiecych postaci na naszych szkicach. Te same wreszcie, lekko występujące piersi spotykamy u tych ostatnich i u »Sławy«. Gdy zaś »Sława« jest niemal zupełnie obnażona, analogji do draperyj szukać musimy znowu na dekoracyjnych figurach teatru Pomarańczarni, których strój klasyczny, traktowanie fałdów tego stroju, najzupełniej są pokrewne szatom kobiet w reprodukowanych tutaj rysunkowych grupach.

Porównawczy rozbiór powyższy usprawiedliwia, jak sądzę, wniosek, że twórca rzeźb omawianych był również twórcą rysunków zbioru graficznego Bibl. Jag., t. j., że w obu wypadkach był nim »pierwszy rzeźbiarz królewski«, Andrzej Le Brun, czyli innemi słowy zapiska inwentarza rysunków zbioru wspomnianego, przypisująca Le Brunowi rysunki nasze, odpowiada prawdzie.¹

¹ Zbiór graf. Bibl. Jag. posiada ponadto jeden jeszcze rysunek, tym razem otówkowy (wys. 27·3 cm, szer. 35·4 cm), który w inwentarzu (No 15) figuruje pod nazwiskiem Le Bruna, zatytułowany jest zaś: »Jałmużnik«. Przedstawia on tłum, złożony z mężczyzn, kobiet i dzieci, wyciągający ręce do mężczyzny w klasycznym stroju, stojącego na stopniach jakby tronu. Jest to istotnie utwór H. Le Bruna – oczywiście nie dlatego, że za taki uważa go inwentarz, lecz z uwagi na identyczność stylistycznych znamion, łączących go z opisanymi wyżej rysunkami naszego artysty. I tutaj bowiem spotykamy się z tem samym sumarycznym tylko oznaczeniem oczu, nosa i ust, jakie widzieliśmy na rysunkach powyższych, z zupełnie identycznie rysowanymi stopami, z tem samym traktowaniem fałdów. Na odwrocie tego, pełnego werwy i znakomicie skomponowanego rysunku, będącego zapewne szkicem do obrazu (a nie do rzeźby, która nas tutaj specjalnie obchodzi),

Zapytajmy wreszcie, do jakich rzeźb Andrzeja Le Brun rysunki nasze są projektami i do jakiej epoki twórczości artysty należy je zaliczyć?

Odpowiedź na powyższe pytanie znaleźlibyśmy prawdopodobnie w korespondencji naszego rzeźbiarza z Bacciarellim, względnie w korespondencji tego ostatniego z królem, lub wreszcie w rozkazach, pomysłach i projektach artystycznych Stanisława Augusta. Gdy jednak wymienione źródła, przechowane w petersburskiej Bibliotece Publicznej¹, obecnie (luty 1920) są — jak wiadomo — niedostępne, zniewoleni jesteśmy oprzeć się na częściowo, przez Tatarkiewicza, ogłoszonych listach króla do Bacciarellego² i na zestawieniu rysunków omawianych z zachowanymi dziełami Le Bruna.

Czy opisany wyżej rysunek (No 13, fig. 19) jest projektem fontanny dla parku w Łazienkach (czy też jakiej innej, nie królewskiej, rezydencji), niewiadomo, w obecnym bowiem parku Łazienkowskim niema wodotrysku, kompozycyjnie i stylistycznie pokrewnego opisanemu projektowi. Być jednak może, że projekt ów nigdy wogóle nie był wykonany.

Rysunek drugi (No 11, fig. 20) jest, jak już zaznaczyłem, niewątpliwie projektem do nagrobka. Ale czyjego? Sądzę, że może nie będzie zbyt śmiałym przypuszczeniem, że Le Brun dał nam tutaj pierwszy szkic do grobowca bądź Stanisława Augusta, bądź jego rodziców, które król zamierzał wznieść w swej prywatnej kaplicy w najbliższym sąsiedztwie pałacu Łazienkowskiego.

Oto, jak on sobie przedstawiał — w liście do Bacciarellego (z Grodna, 11/X 1784) — wygląd i wnętrze tej kaplicy, mającej zarazem być dla prochów jego własnych i jego rodziców miejscem wiecznego spoczynku:

»8-o. *Malgré qu'il y aura cette grande Église paroissiale,*³ *J'ai*

znajdujemy szereg — atramentem pisanych — rachunków domowych artysty, jak: *pour le manger, pour le Loger, pour le blanchisage, pour le cordonier, pour Lattelièr* (zachowuję pisownię oryginalną), na końcu zaś notatka: *pour Jacques 12/42 p. et H (?) paul pour finir le mois de raphael (sic).*

¹ Tatarkiewicz, *op. cit.*, str. 1, 57, 104.

² Tamże.

³ O tym kościele parafjalnym mówi król w tym samym liście do Bacciarellego: »7-o. *L'Église à faire sur le meme Promontoire ou est la petite Chapelle du Calvaire à present, avec la grande Arcade et l'obelisque de plus, pour servir de Clocher et d'Horloge.* (Tatarkiewicz, *op. cit.*, str. 91, 92).

Idée, que plus je vieillirai et plus il me sera agréable et nécessaire d'avoir une petite Chapelle tout près du Pavillon de Lazienki. Il faudrait la placer ou à l'endroit de l'ancien corps de Garde Piramidal ou là où est le petit Theatre ou au milieu de quelque bosquet. Il faudrait, que cela fut tout au plus aussi grand que le petit Theatre actuel; mais que ce fut un bijou et de construction et d'execution pour les ornements tant interieurs qu'exterieurs, au point d'employer meme le marbre vrai à l'exterieur au moins à la porte: Il ne faut point beaucoup multiplier les Colonnes: mais que ce qui y sera, soit d'un fini parfait. Il faudrait tacher de trouver du neuf pour cette Chapelle qu'elle aye l'air simple, modeste, anachorete meme (et voilà pourquoi elle serait mieux dans le massif d'un bosquet) mais pourtant d'une grande beauté. La se pourrait peutetre pratiquer un seul autel avec quelque tableau du plus grand prix, et deux mausolés a droite et a gauche, l'un pour mes Parens, l'autre pour moi. C'est un peutetre. Voilà de quoi faire honneur au gout et à l'imagination de Kamsetzer».¹

Projektodawcą zatem kaplicy i jej wewnętrznego urządzenia miał być, w myśl życzenia króla, architekt Łazienek, Kamsetzer. A chociaż król nie wymienia rzeźbiarza, któryby miał wykonać nagrobki, to jednak nie ulega wątpliwości, że nie na kogo innego, tylko na Le Bruna, »pierwszego rzeźbiarza królewskiego«, któremu, jak widzieliśmy, powierzał Stanisław August najważniejsze prace z zakresu rzeźby, byłby spadł zaszczyt wykonania projektowanych nagrobków. Bo oczywiście, że pod wyrażeniem: *mausolés* rozumieć należy – w niniejszym wypadku – nagrobki, co już wynika ze słów króla: *à droite et à gauche* (ołtarza). Nasuwa się przeto samo przez się przypuszczenie, że rysunek omawiany jest szkicem do jednego z owych nagrobków, jakby ilustracją pomysłu króla, śledzącego nie tylko rozwój swych nadwornych artystów, ale wchodzącego w każdy szczegół ich kompozycji, ba nawet rozdającego im tematy.² Do tych ostatnich, z którymi Stanisław August w ten sposób współpracował należał Lesseur, należał i Andrzej Le Brun,³ który

¹ Tatarkiewicz, *op. cit.*, str. 93, 94. Wydawca pozostawił oryginalną pisownię i interpunkcję króla.

² i ³ Tatarkiewicz, *op. cit.*, str. 35.

w wykonaniu polecenia królewskiego, wyrażonego w cyt. liście do Bacciarellego: *Voici les differens (sic) Devis, que Je desire d'avoir*,¹ naszkicował prawdopodobnie powyższy projekt do jednego ze wspomnianych nagrobków. Jest on tak »prosty i skromny«, że niewątpliwie odpowiadał wymaganiom króla co do surowej architektury łazienkowskiej kaplicy prywatnej i jej wytwornego ale i pełnego prostoty wnętrza – przypomina zaś, jak już wspominałem, nagrobek Maurycego Saskiego, dłóta mistrza Le Bruna, I. B. Pigalle'a² (z lat 1756–1772).

Alte królewskie: *peûtêtre* pozostało istotnie tylko projektem. Bo, jak Stanisław August nie miał już oglądać wykończonej budowy Łazienek, tak też nie miał spocząć nietylko w grobowcu i w kaplicy, o których snuł pomysły, ale wogóle nie na polskiej ziemi....

Data cyt. listu królewskiego: 11 października 1784 jest zarazem (jeśli zasadniczo przyjąć mamy powyższą hipotezę): *terminus post quem* dla powstania publikowanego tutaj rysunku. A gdy wiadomo, jak bardzo król naglił artystów swych do pośpiechu w wykonywaniu własnych swych pomysłów i zamówionych przez się prac,³ przypuszczać wolno, że projekt rzeźbiony powstał zapewne w tym samym jeszcze roku 1784.⁴

¹ Tatarkiewicz, *op. cit.*, str. 91.

² Nagrobek ten znać mógł Le Brun z ryciny Karola de Mechel, gdzie nagrobek również nazwano: *Mausolée*.

³ Por. np. koniec listu króla do Bacciarellego z Kobrynia, dn. 4/IX 1784 (Tatarkiewicz, *op. cit.*, str. 89, 90): *Quand Vous lirez toutes ces questions Vous direz, sans doute: le Roy est bien impatient, et Il sait pourtant que la paresse et la negligence est le vice de presque tous nos ouvriers. A cela Je repond: Je le scai bien. Mais Je scai aussi que Marcello (Bacciarelli) est Mon bon ami et Merlini aussi, et qu'Il sçavent bien que J'en ai pas de plus grand plaisir que de voir avancer mes batisses.*

⁴ O jednym jeszcze nagrobku wspomina Tatarkiewicz, *op. cit.*, str. 58: »Gdy król w r. 1797 myślał jeszcze o wybudowaniu mauzoleum dla ojca swego, Bacciarelli proponował mu Monaldiego lub Binga na wykonawców, a Staggiego na pomocnika (List B. w bibl. Krasieńskich w Warszawie, depoz.)«. Otóż niejasnym jest, czy Tatarkiewicz ma tu na myśli projekt dawnny (z r. 1784) mauzoleum dla obojga rodziców króla, na co wskazywać się zdaje wyrażenie: »jeszcze«, czy też mówi w ustępie powyższym o zupełnie nowym projekcie, t. j. nie o grobowcu dla rodziców, lecz tylko dla ojca St. Augusta. W każdym razie A. Le Brun nie pozostawał wówczas widocznie w usługach króla, skoro Bacciarelli milczy o »pierwszym rzeźbiarzu królewskim«, proponując na wykonawców owego »mauzoleum« Binga lub Monaldiego, dawnego, jak widzieliśmy, współpracownika Le Bruna.

Postać kobieca, oparta na wazonie (fig. 21), jest prawdopodobnie projektem do dekoracyjnej, ogrodowej figury, pochodzi zaś niewątpliwie – ze względu na wyżej wykazane stylistyczne pokrewieństwo z figurami teatru Pomarańczarni – z tejże samej, co te ostatnie, epoki, t. j. z r. 1787.

Czy rysunkowe grupy (fig. 22 i 23) są projektami do rzeźbiarskich grup Le Bruna, jakie miał wykonać dla teatrzyku w Pomarańczarni, niepodobna, rzecz jasna, rozstrzygać wobec niezachowania się rzeźb ostatnich. Stylistycznie jednak należą rysunkowe nasze grupy niewątpliwie do tejże samej epoki, t. j. mniej więcej do r. 1787.

Być jednak może, że jedna z tych grup (fig. 23), to nie projekt do płasko- czy wypukłorzeźby, lecz raczej pomysł do jakiejś operowej *mise en scène* (np. do opery o jakimś orientalem *libretto* – z uwagi na postać kobiecą o wschodnim typie), wykonany na zlecenie króla, który miał, jak wiadomo, szczególniejsze zamiłowanie do teatru. Wszak w samych Łazienkach wznosił aż trzy teatry: jeden opodal pałacu (dziś nie istniejący), drugi w Pomarańczarni, trzeci pod gołem niebem, na wyspie.¹ A na zamku warszawskim urządził Stanisław August »komedjalnię«², w zamku ujazdowskim »mały teatr«,³ teatr dalej w pałacu kazimierzowskim,⁴ a projektował inne jeszcze teatry.⁵ Więc nie byłoby nic dziwnego, gdyby artysta nasz w niniejszym również wypadku był wykonawcą projektu Stanisława Augusta, którego pomysły, jak widzieliśmy, przyszło mu nieraz przyoblekać w plastyczne kształty...

Zamykając na tem uwagi o rysunkach Andrzeja Le Bruna w zbiorze graficznym Biblioteki Jagiellońskiej, niechaj mi wolno będzie wyrazić nadzieję, że warszawskiemu historykowi sztuki, przygotowującemu – jak słyszę – monografię o »pierwszym rzeźbiarzu« Stanisława Augusta, powiedzie się ostatecznie, jeśli nie wykryć rzeźb samych, to przynajmniej na podstawie źródeł (dziś niedostępnych) stwierdzić, do jakich dzieł Le Bruna rysunki nasze są projektami.

Czy tak, czy owak, publikowane tutaj rysunki stanowić będą, jak sądzę, nieobojętny przyczynek źródłowy do tak mało jeszcze znanych dzieł rzeźby w Polsce pod rządami Stanisława Augusta.

¹, ², ³, ⁴, ⁵ Tatarkiewicz, *op. cit.*, str. 12.

DODATEK

do str. 95 przyp. 1.

Tak w ogólnych zarysach przedstawiałby się program dzieła o sztuce za Stanisława Augusta. Winno się ono oczywiście opierać na szerokiej podstawie i źródeł i na wszechstronnem zbadaniu pomników plastycznych. Jednych i drugich nie wymieniam, są one bowiem znane choćby z prac ostatnich Tatarkiewicza i Chwałewika («Zbiory polskie»), niewątpliwie jednak niejedno źródło pisane i niejeden zabytek z tych czasów czekają jeszcze na odkrywcę.

W każdym razie źródeł obfitych nie brak, a wyzyskane umiejętnie, pozwolą na dokładne skreślenie rozwoju artystycznej produkcji za Stanisława Augusta...

I. Przechodząc z kolei do praktycznego wykonania powyższej myśli, t. j. do rozmiarów projektowanego dzieła, sądzę, że należałoby się starać zamknąć je w dwóch tomach *in quarto*, mniej więcej o 25 arkuszach druku (oba), aby nie tylko specjalista-uczony, ale i wykształcona publiczność chętnie po nie sięgała. Bo prace naukowe wielotomowe nie zwykły się – u nas – szeroko rozchodzić. Sądzę zaś, iż dwa tomy, opracowane metodycznie, podane jednak w przystępnej formie i bogato ilustrowane, znaleźć winny wielu odbiorców. Tom trzeci, obejmujący jedynie ważniejsze dokumenta w całości lub streszczeniu, stanowiłby całość dla siebie, którą nabędzie niewątpliwie zawodowy historyk sztuki, ale której nabyć nie będzie obowiązany niefachowiec. Tom pierwszy zatem obejmowałby: Wstęp (o źródłach i literaturze przedmiotu), charakterystykę króla jako kierownika artystycznych przedsięwzięć i zbieracza, dzieje rozwoju architektury i rzeźby. W skład tomu drugiego wchodziłyby: dzieje malarstwa, grafiki, t. zw. przemysłu artystycznego oraz zbior-

rów królewskich i prywatnych, wreszcie indeksy. Aby zaś opracowanie dzieła, tak pojętego, nie przeciągnęło się na długi szereg lat, proponuję dokonanie go siłami zbiorowemi. Nie chcąc zaś narazić się na zarzut, że pracą tą obarczam innych, sam zaś obieram rolę obserwatora, zgóry oświadczam, iż chętnie podjąłbym się opracowania następujących działów: Wstęp, charakterystyka króla, dzieje rzeźby z tomu I, z tomu II zaś: dzieje grafiki oraz zbiorów królewskich, o ile one obejmowały utwory rzeźby i grafiki (w szerokim tego słowa znaczeniu, t. j. rysunki, sztychy i drzeworyty). Współpracowników osobnych wymagają przeto: architektura (t. I), malarstwo i przemysł artystyczny (t. II), bo dzieje zbiorów obrazów i sztuki stosowanej objęłyby autorowie działów: malarstwa i przemysłu artystycznego.

Zważywszy dalej, że sztuka za Stanisława Augusta opiera się przedewszystkiem na współczesnej sztuce francusko-włoskiej, sądzę, że należałoby rzecz uczynić przystępną dla Zachodu, t. j. wydać równocześnie francuskie tłumaczenie dzieła, którego zewnętrzna szata powinna być możliwie wytworną tak pod względem typograficznym (i jakości papieru), jak ilustracyjnym. Na ten hołd bowiem zasługuje w całej pełni sztuka epoki Stanisława Augusta oraz jej wykwinny inicjator.

II. Oczywiście, że koszta druku dzieła, tak pojętego, byłyby znaczne – będą one jednak, jak należy się spodziewać – o wiele niższe od cen dzisiejszych, zanim bowiem praca będzie mogła oddaną być do druku, przygotowania niezbędne wypełnią lat kilka, a wtedy niewątpliwie w innych, korzystniejszych dla wydawcy warunkach przyjdzie przystąpić do publikacji dzieła.

Wydawcą tym, zdaniem mojem, mogłaby być – w naszych stosunkach – jedna z instytucyj, służących nauce, t. j. albo Akademia Umiejętności w Krakowie, albo Towarzystwo dla Popierania Nauki Polskiej we Lwowie, albo też Kasa Pomocy dla osób pracujących na polu naukowem im. dr. Józefa Mianowskiego w Warszawie. Osobiście, przemawiałbym z tego powodu za Akademią Umiejętności, gdyż instytucja ta mogłaby całe projektowane dzieło lub też jego streszczenie włączyć do wydawanej przez się »Encyklopedji polskiej«, podobnie jak praca Wł. Łozińskiego »Życie polskie w dawnych wiekach«, jakkolwiek ukazała się naprzód jako książka, wejść miała pierwotnie w skład »Encyklopedji polskiej«. W ten sposób zmniejszyłyby się znacznie specjalne koszta wydawnicze omawianego dzieła, odpadłyby bowiem w niemałej części koszta tekstu polskiego, wy-

dawanego przez Akademię, jako odnośny dział »Encyklopedji polskiej«. Pozostałyby zaś koszta wydania francuskiego, zdjęć rysunkowych i fotograficznych, oraz reprodukcji do obu wydań (t. j. polskiego i francuskiego).

III. Pozostaje kwestja przeprowadzenia samego opracowania. Wiadomo, że liczba historyków sztuki, rozporządzających swobodnie swym czasem, jest u nas nader skromną, że niemal wszyscy historycy sztuki związani są obowiązkami jakiegoś zawodu, który pozostawia im niewiele tylko chwil wolnych do pracy naukowej. W takich warunkach praca, dokonywana nawet zbiorowemi siłami kilku autorów, mogłaby bardzo powoli posuwać się naprzód. Wobec tego nieodzowną byłoby rzeczą, do zebrania materiału źródłowego, t. j. odpisów i wyciągów ze źródeł, użyć sił pomocniczych. W tym celu komitet, złożony z autorów odnośnych działów oraz przedstawiciela wydawcy, zestawilby przedewszystkiem listę źródeł, z których mają dokonane być owe odpisy i wyciągi, co jednak, jak się samo przez się rozumie, nie uwolniłoby autorów od uzupełnienia tak zebranego materiału własnemi studjami.

Równocześnie z przygotowaniem materiału źródłowego badaliby autorowie zabytki sztuki i kierowaliby zdjęciami rysunkowemi i fotograficznemi. Przygotowawcza ta praca potrwałaby około trzech lat, poczem poszczególni autorowie przystąpiliby równocześnie do opracowania zebranego materiału. Sądzę, że ukończenie całego dzieła w rękopisie byłoby, przy regularnej pracy, w ciągu dalszych trzech lat możliwe. W okres ten zaś włączam również czas, potrzebny do francuskiego tłumaczenia, które postępowałoby w miarę ukończenia pojedynczych części tekstu polskiego. Tłumaczenie ostatnich, wykończonych ustępów polskich wymagałoby oczywiście jakichś kilku miesięcy ponad powyższy trzechletni okres. Mając w ten sposób opracowane rękopisy całego dzieła, możnaby przystąpić równocześnie do druku obu tomów (w obu językach), oraz tomu trzeciego z aneksami. Przy sprzyjających okolicznościach druk nie przeciągnąłby się poza dwa lata, tak, że całe przedsięwzięcie wymagałoby około ośmiu lat pracy.

Nie ulega wątpliwości, iż praca ta mogłaby być ukończoną znacznie rychlej, o ile spełniłaby się nadzieja, wyrażona przez Władysława Tatarkiewicza (»Rządy artyst. St. Augusta, str. 1, 2), że ogromny materiał rękopiśmienny, dotyczący spraw artystycz-

nych na dworze Stanisława Augusta »może niezadługo doczeka się całkowitego wydania«, gdyż wówczas mozolne i wiele czasu pochłaniające wyżej wspomniane odpisy i wyciągi stałyby się zbyteczne. O trzy lata zatem rychlej (t. j. w ciągu pięciu lat) mogłoby się ukazać dzieło, godne »klasycznego smaku«¹ ostatniego króla polskiego.

¹ Am Zarenhofe. Memoiren der Fürstin Daschkoff (z domu Woroncow) München, G. Müller, 1918, str. 196.

WIEK XIX

FRAGMENTY PROJEKTOWANEGO
POMNIKA KU CZCI NAPOLEONA I
W WARSZAWIE (KARJATYDY
THORWALDSENA)

Doniedawna jeszcze traktowano po macoszemu sztukę epoki klasycystycznej (czasy Ludwika XVI i pierwszego cesarstwa), spoglądając na nią niemal z politowaniem, jako na nieudolne, pretensjonalne naśladownictwa antyku. Z podobnem uprzedzeniem patrzano swego czasu na barok i nierzadko spotkać się było można z zapatrywaniem, że to sztuka »zepsuta«, »zmanierowana«! Nie zastanawiano się nad tem, że styl i maniera, to są pojęcia nawzajem się wykluczające, że każdy styl zawiera sam w sobie pierwiastek żywotnej, rozwojowej siły, gdy tymczasem »maniera« jest jej zaprzeczeniem, inercją twórczości.

Więc nie godzi się zwać stylu jako takiego »zepsutym«, zmanierowanemi natomiast niewątpliwie i niejednokrotnie były poszczególne jego, niepożądane wybujałości. Brać zaś *partem pro toto*, świadczyłoby o braku krytycyzmu.

Niesprawiedliwy ów sąd odnośnie do baroku i klasycyzmu z wspólnego wyływał źródła: z ciasnego kąta widzenia sztuki – krytykom – współczesnej lub z pojęć, opartych na kruchych podstawach mody. Łacno wtedy rzucić kamieniem na dzieła owe dawniejsze, nie dostosowujące się do zapatrywań narazie panujących. Postępując tak, działa się niewątpliwie konsekwentnie ale niesprawiedliwie.

Rzecz uległa jednak odrazu zmianie z chwilą, kiedy kryterjum oceny danego stylu przestał być kątem widzenia sztuki nam współczesnej, kiedy przeciwnie, na barok i klasycyzm zaczęto patrzeć się z wyżyny historycznego jej rozwoju, oraz ze stanowiska współczesnych im zapatrywań na sztukę. Zastanawiając się bowiem nad premisami danego stylu, nad zadaniami i celami, jakie sobie stawiał, badając wreszcie, czy i o ile środkami istotnie artystycznymi zamiary te urzeczywistniono, opieramy sąd nasz na podstawie możliwie obiektywnej, a przez to samo sprawiedliwej. I to, w czem widzieć chcieli poprzednicy nasi znamię upadku i maniery, uznajemy dzisiaj za

niecو innego, jak tylko za logiczny stopień rozwoju, za plastyczną formę twórczej woli danej epoki...

Karjatydy Thorwaldsena, o których zamierzam tutaj mówić, są dziełem sztuki klasycystycznej, na którą w ostatnich latach nauka szczególnie zwróciła uwagę, jak gdyby naprawić pragnęła długoletnie, wyrządzone jej krzywdy. Są ponadto niepoślednim utworem słynnego rzeźbiarza, zasługującym już z tego względu na krytyczną ocenę, są wreszcie dla nas, Polaków, pamiątką, wiążącą się z wielkimi nadziejami, jakie ożywiały ojczyznę naszą w r. 1812, wyrosłemi pod wrażeniem słów Napoleona.

Tragiczne koleje thorwaldsenowskiego dzieła znane były wprawdzie (choć nie w zupełności) literaturze zagranicznej; gdy jednak u nas (o ile mi wiadomo) o nich głucho, gdy nadto dokonane rok temu (1917) odkrycie archiwalne¹ wzbogaciło dzieje losów omawianych karjatyw pożądanym wielce przyczynkiem, sądzę, że przedmiot mej rozprawki zdoła wzbudzić pewne zaciekawienie, zwłaszcza w dzisiejszej chwili wskrzeszenia Polski.

I.

Świetne, francuskie zwycięstwo pod Friedlandem, odniesione w połowie czerwca 1807 r., oraz zawarty wkrótce potem pokój w Tylży, zadecydowały o utworzeniu Księstwa Warszawskiego. Nowe, choć narazie w szczupłych zamkniętych granicach państwo otrzymało ustawę konstytucyjną i panującego w osobie Fryderyka Augusta saskiego, którego niedawno przedtem łaska Napoleona wyniosła do godności królewskiej.

Wyprawa cesarza na Moskwę w r. 1812 nowe obudziła w Polsce nadzieje. Zdawało się, że nadeszła nareszcie sposobna chwila rozszerzenia granic dotychczasowego państewka polskiego, wskrzeszenia Polski. Po wkroczeniu wojsk napoleońskich do kraju, sejm Księstwa Warszawskiego zawiązał się w konfederację generalną pod łaską księcia Adama Czartoryskiego i ogłosił »Polskę za przywróconą do wszystkich praw swoich«. ² Zewsząd

¹ Będzie o niem niżej mowa.

² Z mowy senatora Wybickiego do Napoleona, wypowiedzianej w Wilnie, dnia 11 lipca 1812 («Dodatek» do No 59 »Gazety Warszawskiej« z dn. 25/7 1812 r.).

płynęły »akcesy« do konfederacji generalnej, uwieńczeniem zaś całej akcji było wystąpienie deputacji do bawiącego wówczas w Wilnie Napoleona »w zamiarze złożenia aktu konfederacji pod najwyższą jego sankcją i uproszenia protekcji dla Królestwa Polskiego«. ¹ Deputację przyjął cesarz dnia 11 lipca, przywódca jej zaś, senator-wojewoda Wybicki, wygłosił doń długą przemowę, której przewodnią myślą było zdanie: »Rzeknij N. Panie! Jest Królestwo Polskie! a ten wyrok będzie w oczach świata wyrokiem zniszczonej już prawdy.« ²

Napoleon zaznaczył wprawdzie w odpowiedzi: »gdybym był Polakiem, myślałbym i czyniłbym jak wy«, że »kocha« naród polski, że »pochwala« to wszystko, co dotąd uczyniono, ³ nie wyrzekł jednak upragnionego słowa, lecz »tylko radził polegać na własnych usiłowaniach, które jeśli będą jednomyślne, Opatrzność uwieńczy sprawę powodzeniem«. ⁴

A jakkolwiek dzisiejszy historyk tych czasów (Iwaszkiewicz) twierdzi, że »odpowiedź ta, z punktu widzenia cesarza Francuzów słuszna, nie podobała się powszechnie w Koronie i na Litwie, ⁵ że »wyczuło w niej wahanie się i niepewność Napoleona względem przyszłości Polski, niechęć do śmiałej inicjatywy«, ⁶ w przemówieniu Wybickiego na publicznym posiedzeniu Rady Generalnej Konfederacji gen., odbytem dnia 24 lipca w izbie poselskiej w Warszawie, ⁷ inna zupełnie brzmi nuta: żywego zadowolenia z odpowiedzi Napoleona i bezwzględnej wdzięczności za wyrzeczone słowa. Oto bowiem, zdając sprawę z całego przyjęcia, mowę swoją temi zakończył słowy: »Oby dzień 11 lipca był dniem narodowym! był dniem na zawsze uroczystym dla Polski! W dzień ten wyrzekł Wielki Napoleon, że kocha nasz naród, że jego wsparcia, pomocy zawsze być możemy pewni; od tej epoki przeto dopiero zaręczoną nam została *exystencia (sic)* nasza polityczna(!) ..Iakąż świętość i uroczystość w obchodzie tej pamiątki zachować nam wypada!... Niechby to wielkie

¹ »Dodatek« do No 59 »Gazety Warsz.« z dn. 25/7 1812 r.

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

⁴ Janusz Iwaszkiewicz »Litwa w r. 1812« (Monografie z zakresu dziejów nowożytnych. T. IX. Wyd. S. Hskenazy. Warszawa 1912. Str. 93).

⁵ i ⁶ Iwaszkiewicz, *op. et loco cit.*

⁷ »Dodatek« do No 59 »Gazety Warsz.« z dn. 25/7 1812 r.

święto narodowe obchodziło się przy pomniku, jaki przez wdzięczność zbawcy naszemu, W. Napoleonowi na ziemi, co nam oddał i wrócił (!), wznieść powinniśmy«. ¹

Ale niedość na tem. Wśród entuzjazmu, jaki udzielił się zebrany, powzięła Rada Generalna, na wniosek Aleksandra Linowskiego, radcy stanu i członka tejże Rady, ² następującą uchwałę:

»Nim będzie ustawionym pomnik w sposobie godnym wielkości dobrodziejstwa i chwały Wielkiego Wskrzesiciela Narodu Naszego, oraz odpowiadający wdzięczności ludu polskiego – ku uwieńczeniu pamiątki dnia 11 lipca 1812 r., w którym Najjaśniejszy Cesarz Napoleon Wielki raczył łaskawie przyjąć Deputację od Skonfederowanego Narodu Polskiego i nim na pamiątkę Odrodzenia Ojczyzny ustanowioną zostanie wieczna uroczystość narodowa, – Słowa odpowiedzi Naj. Cesarza Francuzów i Króla włoskiego wyrzeczone do Deputacyi, któremi pod swoją wszechwładną opiekę przedsięwzięcie Skonfederowanego Narodu przyjąć raczył, będą wyrzeźbione na marmurze złotemi literami i w Izbie Senatu na przeciw tronu umieszczone. Będzie wybity Medal podług osobnego przepisu, który połączy uwieńczenie pamiątki 28 czerwca b. r. zawiązania Konfederacyi i 11 lipca pozyskaney dla sprawy Ojczyzny W. Napoleona opieki«. ³

Wdzięczność narodu ku Napoleonowi objawiła się w niezwykły wprost sposób. Nietylko, że słowa cesarskie miały być uwiecznione na marmurze i ku upamiętnieniu dni: 24 czerwca i 11 lipca miał być wybitym medal, lecz nadto postanowiono ku czci »Wielkiego Wskrzesiciela Narodu« wznieść pomnik, godny »wielkości« doznanego »dobrodziejstwa«.

Ale co więcej. Rada Generalna Konfederacji uważała za obowiązek patriotyczny obchodzić rocznicę owego historycznego dnia: 11 lipca i w tym celu zapowiedziała ustanowienie »wiecznej uroczystości narodowej«!

Z wszystkich tych pięknych projektów trzy ostatnie nie

¹ »Dodatek« do No 60 »Gazety Warsz.« z dn. 28/7 1812 r.

² »Dodatek« do No 60 »Gazety Warsz.« z dn. 28/7 1812 r.

³ *Ibidem.*

doczekały się wogóle urzeczywistnienia.¹ Oczywiście nie mogło o niem być mowy po zgaśnięciu gwiazdy Napoleona i po zupełnej zmianie politycznych stosunków kraju. Pierwszy tylko z powyższych projektów, bo zaraz w czyn wprowadzony, przybrał konkretne kształty, ale i to tylko częściowo i na krótką chwilę. Częścią tą były marmurowe karjatydy (Thorwaldsena), które stanowić miały główną ozdobę projektu, o którym niżej mowa.

Po uzyskaniu zezwolenia (7/8 1812) króla Fryderyka Augusta, jako księcia warszawskiego, na umieszczenie tablicy z powyższą odpowiedzią Napoleona w izbie senatu, naprzeciw tronu,² Rada Ministrów zajęła się »z największą gorliwością wykonaniem«³ odnośnej uchwały, a »podany projekt w tej mierze przez Piotra Hignera, członka Tow. Król. Przyj. Nauk zyskał zatwierdzenie ministrów.⁴

Minister spraw wewnętrznych, któremu Rada Ministrów zleciła wykonanie uchwały Rady Generalnej Konfederacji z dnia 24/7 1812 r., przedłożył też niebawem Radzie Gen. projekt Hignera do zatwierdzenia. Tekst charakterystycznego tego i pod niejednym względem interesującego projektu podaję tutaj w dosłownym brzmieniu:⁵

»Między dwoma już tamże (t. j. w izbie senackiej) exystującymi pilastrami, wystawioną ma być arkada sztukaterską robotą nieco wklęsłą, dno iey biało marmoryzowane, w którym osadzona i na trzy ćwierci cała wpuszczoną będzie tablica z marmuru kararskiego (*sic*) a na niey litery z bronzu wyłacane. Obok tablicy dwie kariatydy Greckie, wielkości naturalnej z marmuru rów-

¹ Wprawdzie »Dodatek« do No 80 »Gazety Warsz.« z dn. 6/10 1812 r. zapowiedział, że »uchwalone... wybicie medalu na uwiecznienie pamiątki dnia 11 lipca wkrótce nastąpi i projekt, ułożony w tej mierze, zostanie niezwłocznie udzielonym powszechności«; do wybicia medalu jednak widocznie nie doszło, z jednej bowiem strony głucho o nim w współczesnych (t. j. r. 1812 i 1813) dziennikach i pismach, z drugiej zaś objaśnia mnie uprzejmie dr. Marjan Gumowski, że medal taki istotnie nie znachodzi się w zbiorach polskich.

² »Gazeta Warszawska«, No 67, z dn. 22/8 1812 r.

³ »Dodatek« do No 80 »Gazety Warsz.« z dn. 6/10 1812 r.

⁴ *Ibidem*.

⁵ »Dodatek« do No 80 »Gazety Warsz.« z dn. 6/10 1812 r.

niez di Carara (*sic*), o dno tyłem oparte, utrzymują architrav, gzyms i cokiel z marmuru iasnego kraiowego.

Fryz i architrav, na których ma być wyrażony tytuł i data odpowiedzi Napoleona Wielkiego, będą z porfiru kraiowego z okolicy Krzeszowic.

Nad gzymsem będzie trofeum z bronzu, w kolorze iak następuje, to iest: pęk iedności pod spodem leżący, na którym oparte dwie tarcze z herbami Litwy i Korony, w pośrodku hełm, obok zaś topory, kołczan i włócznie z wieńcami; wszystko koloru bronzowo-zielonego, sam Orzeł Cesarski złotonym będzie.

Piedestał, na którym stoją kariatydy, będzie miał gzyms i kokiety z marmuru iak wyżej kraiowego, miejsce zaś, gdzie będzie napis złotemi literami wyrażający datę uchwały Generalnej Konfederacji, powinno być porfirem powleczone».

»Dyrekcyę tey roboty« powierzono Hignerowi, »który chętnie i bezpłatnie usługę swoię w tey mierze ofiarował«.¹

Zanim przejdę do omówienia projektu, słów kilka o jego twórcy.

Piotr Higner (1746†1841) był nietylko wybitnym budowniczym, twórcą przebudowy elewacji kościoła OO. bernardynów w Warszawie (1788), oraz przebudowy dzwonnicy przy tymże kościele, autorem dalej projektów na: kościół N. P. Marji w Puławach, pałacu »Marynki«, świątyni Sybilli i domu Gotyckiego (1798–1800) tamże,² lecz nadto członkiem Warsz. Tow. Przyj. Nauk oraz Akademji św. Łukasza w Rzymie, wreszcie pisarzem-estetykiem, z pod którego pióra wyszły prace: »Nowa cegielnia«, »O świątyniach u starożytnych i o słowiańskich« (1808), oraz rozprawa »O guście w ogólności, a w szczególności w budownictwie«, którą autor czytał na publicznem posiedzeniu Warsz. Tow. Przyj. Nauk, dnia 30 kwietnia 1812 r.³ Wygłoszone w roz-

¹ »Dodatek« do No 80 »Gazety Warsz.« z d. 6/10 1812 r.

² Stan. Łoza, »Słownik architektów i budowniczych Polaków oraz cudzoziemców w Polsce pracujących«, wyd. z zapomogi Kasy Pomocy dla Osób, pracujących na Polu Naukowym im. Mianowskiego. Warszawa 1917, str. 4. Tamże podany szczegółowy wykaz innych przebudów i prac Hignera (str. 4–5).

³ *Ibidem*, str. 5–6. Pełne tytuły prac powyższych oraz wykaz innych jeszcze prac Hignera podaje cyt. Słownik (str. 5–6). O rozprawie ostatniej (O guście i t. d.) por. także »Gazetę Warsz.« No 36 z dn. 6/5 1812 r. Rozprawa ta miała być – według cyt. na ostatku źródła – wyjątkiem dzieła: »Architek-

prawie powyższej estetyczne poglądy na architekturę są wysoce charakterystyczne dla epoki, oraz dla autora, który sformułował w niej niejako zasady klasycystyczne, jakimi kierował się w działalności swej na polu budownictwa.

Autor, omawiając pokolei pomniki architektury od czasów starożytnych aż do końca XVIII wieku, ocenia naturalnie wartości ich artystyczne pod kątem widzenia współczesnej mu estetyki, nie szczędząc surowej krytyki dla pomników nie odpowiadających ideałom klasycyzmu, a słów pochwały dla sztuki czasów ostatnich i własnej jego epoki.

Biada więc Higner, że z chwilą ukończenia budowy bazyliki św. Piotra i Pawła w Rzymie, »nie odzyskała architektura... swej dawney czystości«, że »późniejsze gmachy starożytnego Rzymu, już wiele błędów mające, były za wzór branemi«. A chociaż przyznaje, że krakowskie kościoły: św. Piotra i św. Anny, »mimo ich powierzchowności, co do wewnętrznego rozkładu, zasługują na uwagę znawców«, twierdzi, że, »dopiero za Stanisława Augusta odradza się gust dobry; zbliżono się« bowiem »w budownictwie do piękney prostoty«.

Doskonałość jednak zupełną osiągnęła architektura autorowi współczesna. »Gust, który dzisiejsi Europejczycy naśladowaniem przyswoili, jest w istocie tenże sam, który niegdyś w Grecji i we Włoszech panował«.

»Prostota«, jak wiadomo, była przewodnim ideałem klasycyzmu, który, z niechęcią odwracając się od minionej sztuki iluzjonistycznej, igrającej z prawidłami tektoniki i przesadzającej się w użyciu ornamentu, w antyku jedynie widział ziszczenie się upragnionej »prawdy«, *du vrai, du correct et pur*.¹

Nie dziwna więc, że i w swej rozprawie uważa Higner za kryterjum »dobrego gustu« naśladownictwo sztuki grecko-rzymskiej, a jakkolwiek ten jego ostracyzm dla zabytków *temporis acti* wydaje nam się dzisiaj, patrzącym z wyżyny historycznego rozwoju, niesprawiedliwym, nie zapominajmy, że od podobnej

tura u starożytnych«, opatrzonego słownikiem. Dzieła owego widocznie autor nie ukończył, gdyż »Wielka encyklop. powsz. ilustr.«, t. I, Warszawa 1890, str. 320, wymieniając wspomnianą rozprawę, nie podaje zupełnie wymienionego dzieła. Nie cytuje go również Łoza, *op. cit.*

¹ *Percier et Fontaine. Recueil de décorations intérieures etc.* (por. Adolf Philipphi: *Der Begriff der Renaissance. Leipzig. Seemann, 1912, str. 89.*)

bezwzględności — żadna z epok, poprzedzających czasy jego, wolną nie była. Bo każdy nowy styl żył własnem, produktywnem życiem, szedł naprzód, więc i nieraz niszczył zapory, stojące mu w drodze, a przynajmniej lekceważył dotychczasowe, »niedoskonałe« twory. Do tego samego *vae victis* miała więc i sztuka klasycystyczna prawo, jako sztuka — jak dotąd — ostatnia, która naprawdę nowy, jednolity, styl wydała...

Tej to idealnej »prostoty« wyrazem miał też być projekt Hignera.

Znajdujemy więc w nim wszystkie niemal elementa architektury i ornamentacji klasycznej: cokół, pilastry, arkadę, architrav, fryz i gzyms, a obok nich: hełm, topory, kołczan i włócznie z wieńcami. Jest wreszcie orzeł rzymski, który tutaj z łatwością grać mógł rolę orła napoleońskiego.

Całość, jak widzimy, przypominała, po części, portal starożytny, którego świetność podnosiły marmurowe karjatydy, oraz szlachetny i pełen barwnej różnorodności materiał, użyty do pomnika: włoskie i krajowe marmury, porfir, bronz patynowany i złotony. Na podstawie powyższego, na piśmie tylko podanego projektu, trudno zdać sobie sprawę z jego wartości artystycznej. Przypuszczać jednak można, że w pomniku naszym gotowym, odnaleźlibyśmy te same zalety, któremi cechowały: świątynia Sybilli w Puławach — oraz późniejsze dzieło Hignera: kościół św. Aleksandra w Warszawie, t. j. szlachetność proporcji i wytworność linii architektonicznej.

.....
 Wszystko to — z wyjątkiem karjatyd — pozostawało, jak się zdaje, tylko projektem.¹ One jedne weszły w sferę rzeczywistości, ale i to nie dla nas i na krótki przeciąg czasu.

¹ Żadnej bowiem wzmianki o wykonaniu, czy rozpoczęciu pomnika powyższego nie znajdujemy w współczesnych dziennikach, t. j. z r. 1812 i nawet z r. 1813, tak pilnie zresztą notujących każdy krok naprzód w realizacji projektu. I nic dziwnego. Upadek Napoleona i następne, polityczne wypadki, stanęły na przeszkodzie wykonaniu pomnika. Jedyne na wykończenie samych karjatyd pozostały one bez wpływu, o czym zresztą niżej będzie mowa. O projekcie powyższym Hignera nie wspomina nic »W. encykl. powsz. il.« (*loco cit.*), natomiast nadmienia (*loco cit.*), że H. »projektował również pomnik dla Napoleona I w Kaliszu«. (1808). O projekcie naszym głucho również w cyt. »Słowniku«, St. Łoży.

II.

W projekcie swym przewidywał Figner użycie materiału zagranicznego, jak i krajowego, a niewątpliwie zamierzał również i wykonanie pomnika powierzyć nietylko siłom artystycznym obcym, ale i krajowym. Przypuścić więc należy, że do robót nad architektonicznym obramieniem, a może i do ornamentacji brązowej, zaprzął siły miejscowe, nad którymi zastrzegł sobie nadzór. Ale trudniej było znaleźć wówczas w Polsce artystę-rzeźbiarza, któryby wywiązać się mógł w sposób istotnie artystyczny z zadania bądź co bądź nietatwego: wykucia z marmuru dwóch karjatyd. Nie pozostało zatem nic innego, jak oglądnąć się za obcym artystą.

Wybór padł na Thorwaldsena, który, od lat kilkunastu pracując w Rzymie, ściągał już oczy całego świata na swe dzieła. Według umowy, podpisanej w wiecznym mieście dnia 23-go grudnia 1812 r.,¹ zobowiązał się znakomity rzeźbiarz wykonać — mniej więcej do końca 1813 r. — obie karjatydy z białego marmuru kararyjskiego, o wysokości 6 stóp, »z odpowiednimi plin-tami i gzymsami«. Jako wynagrodzenie otrzymać miał 2.000 skudów, z której to sumy wypłacono mu zaraz trzecią część, jako zaliczkę. Delegat warszawski zlecił nadto artyście, by wykonał karjatydy bez względu na ukształtowanie się losów Polski, wychodząc z założenia, że zamówione rzeźby znajdą w każdym razie stosowne przeznaczenie.²

¹ »Thorwaldsens Leben nach den eigenhändigen Aufzeichnungen, nachgelassenen Papieren und dem Briefwechsel des Künstlers von Iust Mathias Thiele, deutsch von Heinrich Helms, Leipzig, C. B. Lorck, 1852, str. 233. Na tem to źródłowym dziele, które Juliusz Lange (*Thorwaldsens Darstellung des Menschen. In's Deutsche übertragen von Mathilde Mann, Berlin. G. Siemens, 1894, str. X*), zwie »podstawową pracą dla późniejszych dzieł o T.« pod względem bogactwa szczegółów biograficznych i historii jego dzieł, opieram przedstawienie niniejsze dziejów karjatyd. Myli się jednak Thiele, twierdząc (*op. cit.*), że Napoleon przyjął deputację Konfederacji Generalnej 26 czerwca 1812; w czerwcu bowiem — i to 28 (a nie 26) — 1812 r. zawiązała się dopiero Konfederacja, przyjęcie zaś deputacji polskiej nastąpiło 11 lipca 1812 r. Mylną jest również wiadomość autora, że tablica z odpowiedzią Napoleona miała być odlaną z brązu, gdy tymczasem wiemy, że wykonaną być miała z marmuru białego kararyjskiego, na której tylko słowa odpowiedzi cesarskiej składać się miały z brązowych, złoconych liter.

² Z relacji ajenta rzymskiego ks. Metternicha, Karola Andreoli do tegoż z dn. 5/4 1818, którą w dalszym ciągu podaję w całości.

Thorwaldsen zabrał się zaraz do dzieła. Jeszcze w grudniu tegoż roku gotów był szkic piórkowy do obu karjatyd,¹ a już z wiosną roku 1813 wykończył Thorwaldsen model jednej z karjatyd i kazał go odlać w gipsie.

W tem stadjum oglądał karjatydę Andreoli,² sekretarz austriackiego poselstwa w Rzymie, oraz tamtejszy agent dworu ces. i następującą zdał o niej relację³ księciu Metternichowi, kancle rzowi i kuratorowi wied. Akademji Sztuk Pięknych:

»Il (Thorwaldsen) vient de finir le modèle de l'une des cariatides, qui doivent être placées sous le fronton de la table de bronze, sur laquelle doit être gravée la lettre,⁴ que l'empereur Napoléon a adressée à la nation Polonoise (sic) pour lui annoncer le retablisement de son existence politique, cette statue est un chef d'oeuvre (digne)⁵ de figurer a la coté des plus beaux de la Grèce. Quoique les affaires aient pris une tournure peu favorable aux vues de Polonois (sic), laissant en doute, que cette marque de leur reconnaissance envers Napoléon puisse être éternisée de la manière, qu'ils avoient décrétée, Mons. Thorwaldsen ayant reçu un fort a-compte en argent, achevra cependant son ouvrage, vu que d'ailleurs le commissionaire, qui est venu pour l'ordonner, veut, qu'il achève, étant d'avis, que, quelque soit le sort de la Pologne, le monument ordonné aura sa destination«.

Jak więc widzimy, pomimo – jak Andreoli zaznacza – niekorzystnej sytuacji politycznej dla Polski, nie pozwalającej liczyć

¹ Thiele (*op. cit.*) zaznacza, że szkic ów, datowany («grudzień 1812») przez artystę, zachował się pomiędzy pozostawionymi przez Thorwaldsena rysunkami.

² Hermann Burg, *Franz Anton Zauner und seine Zeit. Ein Beitrag zur Geschichte des Klassizismus im Österreich.* Hrsgb. v. Min. f. K. u. U. 1915, Kunstverlag Schroll, str. 123, 160.

³ Relację ową Andreoliego z 5/4 1813 No 5 odnalazł w archiwum wie-deńskiej Ak. Sztuk P. (fascykuł z r. 1813 aktów »Akademji« w odróżnieniu do t. zw. »Kuratie-Akten«), dr. Wilhelm R. v. Ambros, ówczesny c. k. radca sekcyjny w c. k. Centralnej Komisji dla Ochrony Zabytków w Wiedniu i odpis jego udzielił uprzejmie piszącemu. Jak mi dr. A. komunikuje, relacja dotyczyła w głównej swej części stypendysty rzymskiego Ak. wied., rzeźbiarza Schallera.

⁴ Jak wiemy, nie był to żaden reskrypt, lecz przemowa cesarza, nie zawierająca zresztą żadnych wyraźnych obietnic co do »wskrzeszenia niezawisłości polit. Polski«.

⁵ Jak dr. Ambros słusznie przypuszcza, brakuje w tem miejscu wyraz: *digne*.



Thorwaldsen.

KARJATYDA I
(model gipsowy)

Muzeum Thorwaldsena w Kopenhadze.

na wykonanie znanej nam uchwały Rady Generalnej Konfederacji, Thorwaldsen nie ustawał w pracy nad swem dziełem. I ustawać nie mógł, otrzymawszy z jednej strony poważną zalickę, z drugiej wyraźne polecenie wyślanca Rady, by pomnik, bez względu na losy Polski, wykończyć...

Praca jednak nad karjatydami przeciągała się jakoś w drugiej połowie 1813 r. Z nadejściem lata wybrał się Thorwaldsen w podróż i dopiero przy końcu 1813 r. powstał model drugiej karjatydy, t. j. w czasie, w którym, według umowy, obie w marmurze już miały być gotowe. Po klęsce pod Lipskiem przeczuwał niewątpliwie artysta, że rzecz cała będzie dla Polski bezprzedmiotową i dlatego zapewne nie śpieszył się ze swą pracą.¹ Ale raz rozpoczętą, postanowił dokończyć. I gdy wreszcie obie, w karyjjskim wykonane marmurze, czekały tylko na odbiór, przestano nagle w Polsce, wskutek upadku Napoleona i zmiany stosunków politycznych w kraju, niemi się interesować.

Rzeźbiarz, rad, nierad, musiał je zachować w swej pracowni. Po pewnym czasie nabył je rząd duński i przeznaczył do ozdoby sali tronowej zamku królewskiego Christiansborg.² I jak w Warszawie stać miały naprzeciw tronu księcia warszawskiego, tak w Kopenhadze wznosiły się po obu stronach tronu króla duńskiego...³

W lat kilkadziesiąt później spotkał je wreszcie tragiczny los. W r. 1884 zamek Christiansborg padł ofiarą pożaru i razem z królewską rezydencją zniszczały w płomieniach karjatydy Thorwaldsena.⁴

.....

Ciążyło snadź nad niemi fatum podobne, jak nad drugim dziełem Thorwaldsena, powstałem ku gloryfikacji Napoleona

¹ Eugène Plon (Thorwaldsen. *Sein Leben u. seine Werke. Aus dem französischen nach den II Aufl. übersetzt von Max Münster, Wien, C. Gerolds Sohn, 1875, str. 68*) twierdzi, że T. »z powodu choroby nie zdołał wykończyć pracy swej na czas, z chwilą zaś, gdy dzieło wykonał, przestała Polska istnieć«. Thiele natomiast zauważa, że »rok 1813 wywarł tak decydujący wpływ na powstanie Królestwa Polskiego, że nie mogło być mowy o pracy (nad karjatydami) naszego artysty« (*op. cit.*, str. 235). Na tym też ustępie źródłowej książki Thielego, oparłem zdanie me powyższe.

² Plon, *op. et loco cit.*

³ *Ibidem.*

⁴ Wiadomości tej udzielił mi uprzejmie dyrektor Muzeum Thorwaldsena w Kopenhadze, Mario Krone (?) w liście z dn. 19/2 1917 r.

i również w r. 1812 zamówionem. Fryz mistrza, »Wjazd Aleksandra W. do Babilonu«, który — jako przejrzysta, polityczna alegoria — ozdobić miał (w odlewie gipsowym) jedną z największych sal pałacu Kwirynalskiego na zapowiedziany wówczas przyjazd cesarza do Rzymu, minął się również, gdy do podróży Napoleona nie przyszło, ze swoim przeznaczeniem.

Ale co więcej; gdy później cesarz polecił Thorwaldsenowi wykonać fryz (za sumę 320.000 frs) w marmurze, ku ozdobie »świątyni sławy« w Paryżu (dzisiejszego kościoła św. Magdaleny) — i tym razem Nemezis nie pozwoliła na urzeczywistnienie projektu. Dzieło nie było jeszcze gotowe, gdy przed Napoleonem otwarła się ostatnia karta jego żywota: św. Helena. Oczywiście, o sprowadzeniu fryzu do Paryża — jak swego czasu karjatyd do Warszawy — nie było już mowy. Burbonom nie mogło zależeć na dokończeniu dzieła, a i różni monarchowie, którym Thorwaldsen proponował nabycie »Wjazdu Aleksandra W.« pod warunkiem wypłaty sumy potrzebnej do jego wykończenia, nie przyjęli oferty i dopiero bogaty pan włoski, hr. Sommariva, nabył fryz za cenę 100.000 franków i umieścił go w swej willi nad jeziorem Como.¹

III.

Karjatydy Thorwaldsena nie zaginęły jednak całkowicie, formy ich bowiem przekazały nam modele gipsowe, znajdujące się do dziś dnia w Muzeum Thorwaldsena w Kopenhadze.

Zdamy sobie z kolei z nich sprawę z pomocą reprodukcji (fig. 27 i 28), ilustrujących niniejszą rozprawę, a wykonanych na podstawie wybornych fotografii, udzielonych mi uprzejmie przez dyrekcję wspomnianego muzeum.

Karjatydy omawiane stoją wyprostowane, z głowami frontalnie zwróconymi, dźwigającymi smukłe, palmetowe kapitele (jakby kosze), na których spoczywać miał architrav pomnika. Jedną nogę (prawą względnie lewą) silnie opierają na plincie, drugą (prawą względnie lewą) zgięły w kolanie i wysunęły z pod chitonu. Ruchowi temu odpowiada zgięcie w ramieniu prawej — względnie lewej — ręki, dotykającej lekko palcami piersi. Szyje karjatyd odkryte, resztę zaś ich ciał okrywają chitony,

¹ Plon, *op. cit.*, str. 65 i 66.



Thorwaldsen.

KARJATYDA II
(model gipsowy)

Muzeum Thorwaldsena w Kopenhadze.

spadające w miękkich, przeważnie równoległych fałdach. Przez lewe ramię karjatydy I przerzucona nadto kozia (czy owcza?) skóra.

Typem twarzy, fryzurą, o lokach na ramiona opadających, strojem i postawą, przywodzą oczywiście na pamięć karjatydy Erechtejonu, niedościgłe wzory wszystkich późniejszych karjatyd. Ale pominąwszy zasadniczą różnicę stylistyczną i artystyczną, dzielącą zawsze pierwowzór od naśladownictwa, thorwaldsenowskie dziewoje są o wiele mniej subtelne w wyrazie twarzy, a o wiele bardziej potężne kształtami.

Mimo wszystko jednak, mimo nawet pewnych błędów w budowie ciała (za długie uda nóg, zgiętych w kolanie, zwłaszcza u karjatydy II), łączy je niezaprzeczenie, jak trafnie zauważył Juljusz Lange *op. cit.* str. 105 — z karjatydami greckimi wspólna zaleta: »postawa architektoniczno-plastyczna«, a raczej może celowość tektoniczna. Thorwaldsen wiedział, że mają one w architektonicznym obramieniu dźwigać architrav, więc nie pozwolił sobie — jak jego barokowi poprzednicy¹ — na malownicze skrety ciała i wygięcia głów. Więc też karjatydy jego strzelają prosto w górę jak kolumny, których rolę spełniają.

Postawą, strojem i pełną godności powagą pokrewne są karjatydy Thorwaldsena jego Hebe (z r. 1816), tak odmiennej od swywolnej, napół obnażonej Hebe Canovy.

Wprawdzie bogini duńskiego artysty głowę lekko naprzód skłoniła, ale bo też niczego ona dźwigać nie miała! Podobnie usprawiedliwionym jest motyw ruchu w postaci »Nadzieja« (1817), uplastyczniony przez lekkie wysunięcie naprzód lewej nogi. Poza to wybitne analogie łączą karjatydy nasze z figurą »Nadziei«, powstałą, jak wiadomo, pod wpływem owych małych, niewieścich figur, tworzących akroter świątyni egineckiej.² Przejął z nich Thorwaldsen frontalność, »symetrię i objawiającą się bezpośrednio wskutek tego równowagę ciała«. ³ Jeśli jednak subtelny znawca sztuki Thorwaldsena (Lange) twierdzi, że wpływ owych rzeźb starogreckich objawił się dopiero w postaci »Nadziei«,

¹ Jeszcze w karjatydach Fr. A. Zaunera (twórcy pomnika ces. Józefa II, w Wiedniu) »odzywa się duch rokoka, negującego strukturę tektoniczną i starającego się formę konstrukcyjną zastąpić dekoracyjną szatą« (Burg, *op. cit.* str. 65).

² J. Lange, *op. cit.*, str. 118.

³ *Ibidem*, str. 119.

to sędzę, że się myli. Wszak jego restauracyjne prace nad szczytowymi grupami świątyni egineckiej trwały już od r. 1814 (do 1817), od roku zatem, w którym dopiero ukończył karjatydy dla Polski. Przypuścić tedy wolno, że owa »symetrja i równowaga« w ostatnich, wcześniejszych (niż »Nadzieja«) figurach nie byłaby się tak silnie zaznaczyła, gdyby artysta nie był wówczas pod wrażeniem akroterów z Eginy. Wrażenie to odbiło się niewątpliwie wyraźniej jeszcze w — wyższej zresztą pod względem artystycznym — postaci »Nadzieja«, ale wpływ jego, jak miemam, po raz pierwszy objawił się plastycznie — w karjatydach...

I odtąd raz po raz wychodzą z pod nieznuzonego dłota Thorwaldsena postaci, w których frontalność, pełna rytmu symetrja i równowaga ciała zasadniczą stanowią cechę.¹ Dość wymienić »Apostoła Jana«, przerobionych później »Apostołów Tadeusza i Andrzeja«, »Wulkana«, monumentalne, portretowe figury: »Piusa VII«, »Fryderyka VI« (duńskiego), »Schillera«, »Goethego«. Przed innemi jednak objawia się eurytmja i konstrukcyjna harmonja w owej przepięknej i Thorwaldsenowi samemu szczególniej drogiej postaci — Chrystusa.²

W długim szeregu dzieł Thorwaldsena karjatydy jego z pewnością nie należą do najwybitniejszych. Ale jeśli trafną jest uwaga piszącego, że one były niejako stylistycznym zawiązkiem postaci »Nadziei«, a w dalszym ciągu wymienionych powyżej figur, to dla historii rozwoju artysty i reprezentowanej przezeń tak wybitnie sztuki klasycystycznej, niemałe posiadały znaczenie.

Daleko im wprawdzie do *edle Einfalt, stille Grösse*, klasycznej rzeźby helleńskiej, bądź co bądź jednak budzić mogły echo dawno minionej greckiej »prostoty« i harmonji w duszach widzów, spragnionych równowagi po wybujałościach rokoka — a pokoju po krwawych dniach epopei napoleońskiej.

Starając się tak je odczuwać, zrozumiemy ideały Thorwaldsena i jego epoki.

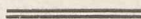
¹ Lange, *op. cit.*, str. 122, 123.

² *Ibidem.*

SPIS ILUSTRACJI.

Medaljon Stanisława Augusta (H. Le Bruna) pomiędzy alegorycznymi postaciami (Monaldiego)	karta tytułowa
Fig. 1. Model bukszpanowy do medalu Dantyszka z r. 1529 (awers i rewers)	str. 7
» 2. Medal brązowy Dantyszka z r. 1529 (awers i rewers)	» 9
» 3. Jednostronny, ołowiany medal Dantyszka z r. 1529	» 10
» 4. Medal brązowy biskupa Dantyszka z r. 1531 (awers i rewers)	» 11
» 5. Medal jednostronny, ołowiany biskupa Dantyszka z r. 1531	» 12
» 6. Medal Elżbiety austr. przez K. Weiditza.	» 15
» 7. Stygmatyzacja św. Franciszka z Asyżu (obraz W. Hubera)	naprzeciw » 44
» 8. Biczowanie (obraz W. Hubera)	» » 46
» 9. Cierniem koronowanie (obraz W. Hubera)	» » 50
» 10. Chusta św. Weroniki (predella W. Hubera)	» » 54
» 11. Kościół w Uchaniach (od północy)	» 67
» 12. Kościół w Uchaniach — kruchtą	» 68
» 13. Wnętrze kościoła w Uchaniach (widok na prezbiterjum)	naprzeciw » 70
» 14. Wnętrze kościoła w Uchaniach (widok na nawę główną i chór)	» » 70
» 15. Kościół w Uchaniach (wnętrze kopuły kaplicy N. P. Marji)	» » 72
» 16. Nagrobek Arnulfa i Stanisława Uchańskich w kościele w Uchaniach	» 75
» 17. Nagrobek Pawła i Anny Uchańskich w kościele w Uchaniach	naprzeciw » 78
» 18. A. Szczyt nagrobka Jordanów w kościele św. Katarzyny w Krakowie	
B. Nagrobek biskupa Walentego Herburta w kościele paraf. w Felsztynie	» » 86

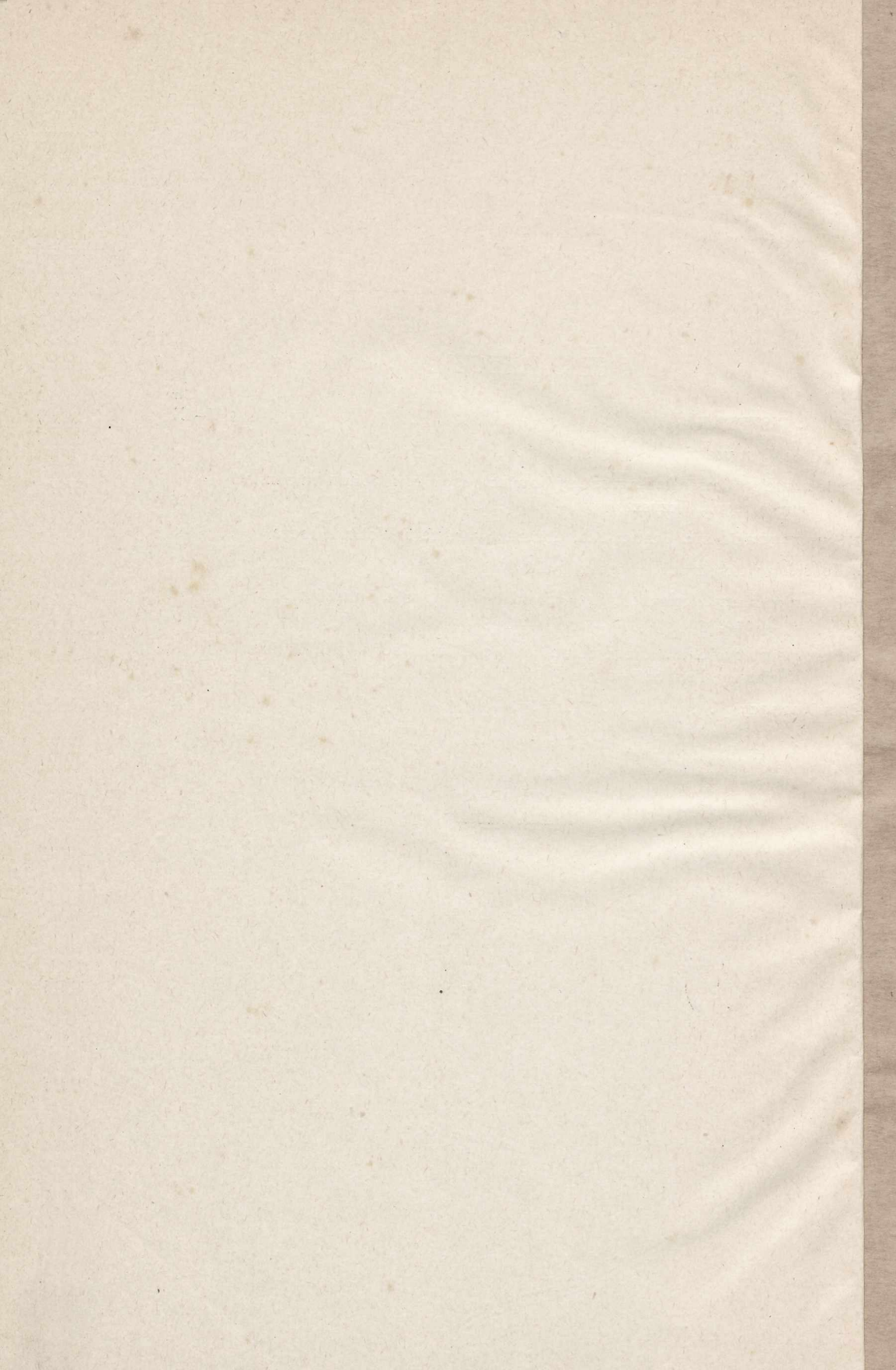
Fig. 19.	Å. Le Brun. Projekt do wodotrysku	naprzeciw str.	94
»	20. Å. Le Brun. Projekt do nagrobka	»	» 96
»	21. Å. Le Brun. Projekt figury dekoracyjnej	»	» 98
»	22. Å. Le Brun. Projekt do grupy	»	» 100
»	23. Å. Le Brun. Projekt do nieokreślonej bliżej grupy	»	» 100
»	24. Å. Le Brun. Figura dekoracyjna z kinkietami w teatrze w »Pomarańczarni« (Łazienki)	»	105
»	25. Å. Le Brun. Posąg »Stawy« w sali Rycerskiej zamku warszawskiego	»	105
»	26. Å. Le Brun. Figura dekoracyjna z kinkietami w teatrze w »Pomarańczarni« (Łazienki)	naprzeciw	» 106
»	27. Thorwaldsen. Karjatyda I	»	» 128
»	28. Thorwaldsen. Karjatyda II	»	» 130



SPIS RZECZY.

	Str
SŁOWO WSTĘPNE	V—IX
1 Medale Dantyszka	3
2 Nieznane popiersie kanclerza Szydłowieckiego i epitaphium ku pamięci synka tegoż, Krzysztofa	25
3 Stygmatyzacja św. Franciszka, obraz z warsztatu Wolfa Hubera . .	43
4 Kościół w Uchaniach i jego zabytki	63
5 Rysunki »pierwszego rzeźbiarza« Stanisława Augusta, Andrzeja Le Brun w Zbiorze graficznym Biblioteki Jagiellońskiej	93
6 Fragmenty projektowanego pomnika ku czci Napoleona I w Warszawie (Karjatydy Thorwaldsena)	119
Spis ilustracyj	133







BIBLIOTEKA GŁÓWNA

54 N

50/5